

söylem

FİLOLOJİ DERGİSİ



e-ISSN: 2548-0502

Aralık/December 2023 * 8(3) 20

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

YÖNETİM / EDITORIAL BOARD

Başeditör / Editor in chief	: Prof. Dr. Oktay Yivli
Dilbilim alan editörü / Linguistics editor	: Doç. Dr. Sevtap Günay Köprülü
Edebiyat alan editörü / Literature editor	: Dr. Öğr. Üyesi Birsal Sağıroğlu
İngilizce alan editörü / Editor in English	: Dr. Öğr. Üyesi Başak Ergil
Teknik editör / Technical editör	: Doç. Dr. Murat Gür
Koordinatör / Coordinator	: Dr. Bilal Öngül
Editör yrd. / Assistant editors	: Uzm. Senem Gezeroğlu Dr. Öğr. Üyesi Gizem Ece Gönül Arş. Gör. Dr. Ahmet Duran Arslan Doktora: 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

Yayıncı / Publisher	: Yusuf Çetin
Sekreteryä / Secretariat	: İsmail Arslan
Facebook	: https://www.facebook.com/soylem.soylem.1
İletişim / Contact	: http://dergipark.org.tr/soylemdergi soylemdergi@hotmail.com
Dizgi ve tasarım / Interior design	: Günce Yayınları www.gunceyayinlari.com

Tarandığı Dizinler / Indexes



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	Ahmet Karakuş	Ahmet Metehan Şahin
Alaz Pesen	Arman Besler	Ayşe Eda Gündoğdu
Ayşe Yılmaz	Ayşegül Ergişi	Bahanur Garan Gökşen
Baturay Erdal	Bedia Koçakoğlu	Berna Akyüz Sizgen
Betül Ertek	Beyhan Kanter	Burak Telli
Bülent Çağlakpınar	Bülent Sayak	Cansu Oral
Catherine Macmillan	Cüneyt Özata	Didem Tuna
Dilek Öztürk Yağcı	Diğer Apaydın	Ebru Özgün
Elmas Şahin	Emre Bekir Güven	Emrullah Şeker
Erden El	Eren Bolat	Erkan Hirik
Erkan Zengin	Ersoy Gümüş	Esat Ayyıldız
Esin Kumlu	Esra Ünsal Ocak	Faruk Dünder
Faruk Manav	Fatma Demiray Akbulut	Fatma Kaba
Gökhan Tunç	Göksenin Abdal	Gözde Begüm Aküzüm
Gülden Yüksel	Hacer Tokyürek	Hakan Atay
Hilal Erkazancı Durmuş	Hüseyin Yıldız	Jale Coşkun
Kaan Tanyeri	Keziban Topbaşoğlu Eray	Kubilay Aktulum
Leman Gürlek	Linda Mıgıdıs Şeker	Mahmud Kaddum
Maksut Yiğitbaş	Mehmet Ali Yolcu	Meral Camcı
Metin Akyüz	Muazzez Uslu	Muharrem Dayanç
Murat Bayrak	Murat Kalelioğlu	Murat Öğütçü
Mustafa Apaydın	Mustafa Sarıca	Neşe Erenoğlu
Nilüfer Denissova	Olgahan Bakşi Yalçın	Onur Aydın
Orhan Oğuz	Ömer Faruk Ateş	Özge Altıntaş
Özge Sönmez	Özge Sönmez	Özlem Gülgün Güner
Rahman Özdemir	Sabri Gürses	Saman Hashemipour
Sevcan Yılmaz Kutlay	Sevim Şermet	Sultan Komut Bakınç
Sümbül Begüm Körtelli	Şamil Yeşilyurt	Şule Yılmaz
Taner Namlı	Tolga Bayındır	Türkan Yeşilyurt
Uğur Yönten	Ümmühan Bilgin Topçu	Yasemin Bayraktar
Yeliz Akar	Yunus Balcı	Zafer Ceylan
Zeliha Duran	Zühal Ölmez	Zümre Gizem Yılmaz Karahan

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: Parlatır, İsmail and Nurullah Çetin (1996). *Genç Kalemler Dergisi*. Ankara: Akcag Publichouse.)

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

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

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

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

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

* 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*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Eskişehir: Osmangazi Üniversitesi. (If the thesis is used, the author's surname-name, the date the thesis was written, the title of the thesis with slanted characters, the type of thesis, the name of the city and the university. Sample: Yivli, Oktay (2005). *Ahmet Muhip Dıranas'ın Şiiri*. Unpublished Master's Thesis. Eskişehir: Osmangazi University.)

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

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

- Süreyya Berfe'nin İlk İki Şiir Kitabında Toplumcu Gerçekçi Poetikanın Yansımaları**
Reflections of Social Realistic Poetics in Sureyya Berfe's First Two Poetry Books 650-671
Gökay Durmuş
- Engin Türkgeldi'nin Öykücülüğünde Tek Etki Kuramının İzdüşümleri**
Projections of Single Effect Theory in Engin Turkgeldi's Storytelling 672-683
Mustafa Karadeniz
- Şiir Dilinde Yineleme**
Repetition in Poetic Language 684-701
Kaan Tanyeri
- Unmasking Satire: Exploring Parody in *Pied and Prodigious* by D. M. Andrews**
Hicvi Ortaya Çıkarmak: D. M. Andrews'ün *Pied and Prodigious* Romanında Parodiyi İncelemek 702-713
Alper Tulgar
- Franz Werfel'in *Mezunlar Günü* Romanında Suç**
Guilt in Franz Werfel's Novel *Class Reunion* 714-726
Emre Bekir Güven
- Reclaiming Agency through Fashion: Postcolonial Identities and Colonial Legacies in V.S. Naipaul's *A Bend in the River***
Moda Aracılığıyla Temsiliyetin Geri Kazanılması: V.S. Naipaul'un *A Bend in the River* Romanında Postkolonyal Kimlikler ve Kolonyal Miraslar 727-745
Elif Güvendi Yalçın
- Muhadarat* Romanında Eril Tahakküm Altında Kadınların Beden Algısı**
Women's Body Perception Under Masculine Domination in the Novel *Muhadarat* 746-760
Hilal Akça
- Edebiyat ve Tarih İlişkisi Bağlamında Bir Sürgün Hikâyesi: *Ben Sizin Çarınız ve Tanrınızım***
A Story of Exile in the Relationship of Literature and History: *I am Your Tsar and Your God* 761-778
Jale Kartal
- Ralf Rothmann'ın *Baharda Ölmek (Im Frühling sterben)* Adlı Eserinde Savaşın Gölgesine Gizlenen Şiddet, Ahlaki Suçluluk ve Masumiyet**
Violence Hidden in the Shadow of War, Moral Guilt and Innocence in Ralf Rothmann's *Dying in Spring (Im Frühling Sterben)* 779-796
Hasret Güngör
- Posthüman Yazında Müzik İmgesi: Maurice G. Dantec Örneği**
The Image of Music in Posthuman Literature: The Case of Maurice G. Dantec 797-806
Simay Turan
- Mecbur Bir Eşkiya, Felaketle Dolu Bir Anlatı: *İnce Memed 1* ve Trajedi**
A Compulsive Bandit, A Narrative Full of Disaster: *İnce Memed 1* And Tragedy 807-824
Turhan Koç

- Necip Fazıl Şiirinde Ses ve Sesin Metafizigi Üzerine Bir Değerlendirme**
An Evaluation on Sound and the Metaphysics of Sound in Necip Fazıl's Poetry 825-839
Cafer Gariper
- Cebrâ İbrahim Cebrâ'nın Şâri'u'l-Emîrât Adlı Otobiyografisinde Bağdat İzlenimleri**
Impressions of Baghdad in Jabrâ İbrahim Jabrâ's Autobiograph *Shâri'u'l-Amîrât* 840-851
İslam Batur
- A Posthumanist Ecocritical Approach to Children's Literature: José Saramago's "An Unexpepected Light," "The Lizard" and "The World's Largest Flower"**
Çocuk Edebiyatına Posthümanist Ekoeleştirel Bir Yaklaşım: José Saramago'nun "Bekenmedik Işık", "Kertenkele" ve "Dünyanın En Büyük Çiçeği" 852-864
Muhsin Yanar
- A Critical Analysis of Neoliberalism in David Hare's *Stuff Happens* and *The Permanent Way***
David Hare'in *Stuff Happens* ve *The Permanent Way* Adlı Oyunlarında Neoliberalizmin Eleştirel Bir Analizi 865-880
Hakan Gültekin
- "Uyumsuzluk Kuramı" Bağlamında Orhan Veli Şiirlerinde Mizah**
Humor in Orhan Veli Poems Within the Context of the "Theory of Incompatibility" 881-896
Musa Eraslan
- Köse İmam Manzumesi Üzerine Bir Söylem Çözümlemesi Çalışması**
A Discourse Analysis Study on Köse İmam Poem 897-910
Meriç Güven, Cüneyt Akkuş
- Mohamed Mbougar Sarr'ın *La Plus Secrète Mémoire Des Hommes* Adlı Yeniötesi Elkurmaca Romanı**
Mohamed Mbougar Sarr's Novel Of Transnovelist Exofiction Titled The Most Secret Memories of Humans 911-927
Gökhan Dinar, Ali Tilbe, Emine Güzel
- Azouz Begag'ın *Şabalı Çocuk (Le Gone Du Chaâba)* Adlı Göç Romanında Dilsel-Anlatısal Yapı ve İzlek**
Linguistic-Narrative Structure and Theme in Azouz Begag's Novel *The Boy From Shabaa (Le Gone Du Chaâba)* 928-950
Ali Tilbe, Yusuf Topaloğlu
- Edebiyatta Anne Arketipi Üzerine Bir İnceleme: Unamuno'nun *Tula Teyze* Adlı Romanı**
An Analysis of the Mother Archetype in Literature: Unamuno's *Aunt Tula* 951-968
Hale Erdoğan Hacibanoğlu

ÇEVİRİBİLİM ARAŞTIRMA MAKALELERİ / RESEARCH ARTICLES ON TRANSLATION STUDIES

- Yazınsal Çeviride Dinsel Göstergelerin Evrilmesi: *Kırmızı Saçlı Kadın* Örneği**
Meaning Transformation in Religious Signs in Literary Translation: The Case of *The Red-Haired Woman* 969-990
Mesut Kuleli
- Multilingual issues in the translation of Jack Kerouac's *Satori in Paris* into Turkish**
Jack Kerouac'ın *Paris'te Satori* Eserinin Çevirisindeki Çokdillilik Sorunları 991-1008
Semih Sarıgül
- Translatorial Landscapes From My Country: Nâzım Hikmet in English**
Memleketimden Çeviri Manzaraları: İngilizcede Nâzım Hikmet 1009-1023
Alaz Pesen

An Analysis of Thomas Hardy's Tess in the Focus of Translation Sociology through the Translation of Suat Ertüzün
 Çeviri Sosyolojisi Odağında Thomas Hardy'nin Tess Başlıklı Eserinin Suat Ertüzün Çevirisi Üzerinden
 İncelenmesi 1024-1046
Selma Yavuz, Emine Bogenç Demirel

Gotik (Korku) Edebiyatı Çevirisinde İnsan Aracının Rolü
 The Role Of Human Agent in Gothic (Horror) Literature Translation 1047-1066
Sevcan Seçkin

DİLBİLİM ARAŞTIRMA MAKALELERİ / RESEARCH ARTICLES ON LINGUISTICS

Sözlük ve Metinlerarasılık
 Dictionary and Intertextuality 1067-1081
Taner Turan

Dede Korkut Azerbaycan Türkçesiyle mi Yazıldı?
 Was Dede Korkut Kitabı Written in Azerbaijani Turkish? 1082-1105
Murat Doğan

Söz Edimi Kuramı Çerçevesinde Eski Uygurca Sena-Upasena Hikâyesi
 The Old Uyghur Sena-Upasena Story within the Framework of Speect Act Theory 1106-1126
Botan Cudi Ekmen

Rus Dilinde Fiillerin Görünüş Kategorisi Üzerine Konu Anlatımı ve Alıştırma Önerileri
 Lecture and Exercise Suggestions on the Verbal Aspect Category in the Russian Language 1127-1141
Tülay Akbaba

Lev Petroviç Yakubinski'nin Diyalojik Konuşma Kuramı
 Lev Petrovich Yakubinsky's Dialogical Speech Theory 1142-1155
Sonnur Aktay

Türk ve Rus Üniversite Sloganlarının Söylem Analizi
 Discourse Analysis of Turkish and Russian University Slogans 1156-1173
Nurgül Özdemir

Eski Uygurca Kuanşi im Puser'daki İkiemeler ve Çince Denklikleriyle Karşılaştırılması
 Hendiadys in Old Uyghur Kuansi İm Puser and Comparision with Chinese Equivalences 1174-1206
Ceyda Özcan

Yabancı Dil Olarak Fransızca Yazılı Üretimi Bağlamında Gelecekteki Türk Öğretmenlerin Sözdizimi, Dilbilgisi ve Yazım Yanlışları
 Syntax, Grammar and Orthographic Errors of Future Turkish Teachers in the Context of French
 Written Production as a Foreign Language 1207-1225
Yusuf Topaloğlu

Sözlü Kültürden Yazılı Kültüre Geçiş Bağlamında Osmanlı Dünyasında Wanda
 Wanda in the Ottoman World within the Context of Transition from Oral Culture to Written Culture 1226-1233
İbrahim Özakman

KİTAP İNCELEMELERİ / BOOKS REVIEWS

- Yazma Biçimleri: Öreerek Yazmak, Yazarak Örmek Örne Biçimleri: Bir Ters Bir Düz Fragmanlar**
Seçil Okumuş 1234-1235
- Ertuğrul Gazi Derhem'in Türk Romanında Narsisizm Eseri Üzerine Bir Değerlendirme**
Ömriye Bayrak 1236-1239
- Yeraltı Kliniği: Türkiye'de Yeraltı Edebiyatı ve Toplumsal Cinsiyet**
Gökhan Kurt 1240-1244

Edebiyat Araştırma

Makaleleri

Research Articles on

Literature

Süreyya Berfe'nin İlk İki Şiir Kitabında Toplumcu Gerçekçi Poetikanın Yansımaları

DOÇ. DR. GÖKAY DURMUŞ*

Öz

Süreyya Berfe, 1960'lı yılların ikinci yarısından günümüze uzayan süreçte, Türk şiirinin en üretken isimlerinden biri olarak dikkat çekmektedir. Bu süreçte görülen edebî oluşumlara bazen kapı aralayan bazen uzaktan bakan Berfe, her şartta özgün olmayı başarabilmiş bir isimdir.

Berfe, bu çalışmaya konu olan *Gün Ola* ve *Savrulan* başlıklı ilk iki şiir kitabı özelinde, güncel eğilimlere göre hareket ettiği düşünülebilir eleştirilmiştir. Berfe bu kitaplarında gerçekten de 1960-1980 sürecinde ana akımlardan olan toplumcu gerçekçi poetikanın ilkeleriyle konuşmaktadır. Fakat şair bu ilkeleri; orijinal bir üslûpla, tekrara düşmeden ve kendine özgü tarzıyla işlemiştir. Çalışmamızda Berfe'nin söz konusu özgünlüğü nasıl ve hangi yöntemlerle yakaladığı üzerinde durulmaktadır.

Anahtar sözcükler: Süreyya Berfe, şiir, toplumcu gerçekçi poetika, devrimci romantizm, olumlu kahraman

REFLECTIONS OF SOCIAL REALISTIC POETICS IN SÜREYYA BERFE'S FIRST TWO POETRY BOOKS

Abstract

Süreyya Berfe draws attention as one of the most productive names of Turkish poetry in the period from the second half of the 1960s to the present. Berfe, who sometimes opened the door to the literary formations seen in this process, and sometimes looked from afar, was able to be original in all circumstances. Berfe has been criticized for acting in accordance with current trends in the first two poetry books titled 'Gun Ola' and 'Savrulan', which are the subjects of our study. In these books, Berfe really speaks with the principles of socialist realist poetics, which was one of the main trends in the 1960-1980 period. However, the poet has processed these principles in an original style, without repetition and in her own unique style. In our study, we focus on how and with which methods Berfe captured the said originality.

Keywords: Süreyya Berfe, poetry, socialist realist poetics, revolutionary romanticism, positive hero

GİRİŞ

Bilindiği gibi Türkiye'de sol ideolojiler, Kurtuluş Savaşı yıllarında kamuoyunun gündemine girer, Cumhuriyet sonrasında ise daha geniş kitlelerde karşılık bulur. Bahsi geçen dönem; ulus, vatan, devlet mefhumlarının öncelendiği; buna bağlı olarak bağımsızlık, halkçılık, devletçilik gibi söylemlerin etkin olduğu bir dönemdir. Bu söylem ve ilkelerin, devlet eliyle yaygınlaştırılmaya çalışılması, muhalif tavır ve ideolojilere yine devlet tarafından yapılan baskı, Türkiye solunun sinmek zorunda kalışının temel nedenidir. Türkiye solu, yasal düzlemde legal siyasi partilere eklenerek var olmaya çalışırken yasadışı düzlemde "içe kapanma" yaşar (Oktay, 2008, s. 704). Bunun bir nedeni de sosyalizmin Batı kaynaklı referanslar aracılığıyla öğrenilmiş ve benimsenmiş olmasıdır. Türk aydını, Batı tipi sosyalizmi özümserken bu

* Kafkas Üniversitesi Dede Korkut Eğitim Fakültesi Türkçe ve Sosyal Bilimler Eğitimi Bölümü. El-mek: gokaydurmus36@hotmail.com; ORCID ID: 0000-0002-8602-1130

ideolojiyi ülkesinin kendine özgü siyasî ve sosyal şartları ile harmanlayamamıştır. Örneğin ülkede, işçi sınıfının gelişmediği tarihsel bir gerçek iken Türk solu ne bu sınıfın oluşumu ne de bilinçlenmesi için bir hedef belirleyebilmiştir. Her ne kadar hem CHP hem DP döneminde halkçılık/köycülük mefhumları ile kurulan bağ sonucu kitlelere ulaşılmaya çalışılmışsa da bu mefhumlar sosyalizmin öngördüğü biçimde tahlil edilmemiştir. Türkiye solu bu mefhumları, alt yapıyı ve kendi lügatini geliştiremediği için, soyut düzlemde ve resmî ideolojinin söylemleriyle tartışmıştır.

Bu süreçte, Türkiye solunun sanatsal düzlemde var olmaya çalışması ise ilginç ve tahlil edilmesi gereken bir konudur. Bu, sosyalizmin dünyada ve Türkiye’de geçirdiği birtakım evrelerle, maruz kaldığı davranış biçimleriyle ilişkilidir. Şöyle ki sosyalizm, Rusya’da, sanata ve edebiyata, halk için birtakım görevler yükler. Edebiyatçılar halka gidecek, halkı bilinçlendirecek ve eserlerini de bu yolda kurgulayacaklardır. Dolayısıyla yukarıda, sosyalizmi Batılı referanslarla değerlendirdiği belirtilen Türk aydınının, aksini yapması mümkün olmamıştır. O da dünya sosyalistleri gibi edebiyatı; halkı ile bütünleşmek, halkını anlatmak, halkını bilinçlendirmek için vasıta kılmıştır.

Türkiye’de sosyalizmin sanata bel bağlama, basın yayın organları veya edebiyatla bağ kurma nedenleri ise siyasî baskı, bilinçsizlik, soyut düzlemde kalma, kendi söylemini geliştirememesi gibi nedenlerdir. Sabiha Zekeriya Sertel’in 1930’lu yıllarda ülkede sosyalizmin edebiyatla kurduğu bağ tahlil ederken kurduğu cümleler sayılan nedenleri işaret etmektedir: “*Bu yıllar memlekette realist bir edebiyatın, ilk doğuş evresi olmuştur diyebiliriz. Sosyalist düşünceyi, açık açık belirtmek imkânsızdı. Bu fikirler, hikâyelerde, makalelerde bir sınır içinde ele alınıyordu.*” (Akt. Oktay, 2003, s. 312) Hareketin içinde bir isim olan Behice Boran da sol akım için; “... *fikir, sanat, edebiyat yayınları, dergileri halinde ifadesini bulmuştur*” şeklinde belirlediği tespitleriyle Türkiye solunun edebî söylemlerle hayat bulma çabasına işaret etmektedir. (1968: 40)

Söz konusu çaba, şiirde, 1960’lı yıllara kadar, Nâzım Hikmet ile su yüzüne çıkar. İlhami Bekir Tez, Hasan İzzettin Dinamo, Rifat Ilgaz, Ömer Faruk Toprak, Enver Gökçe, Cahit Irgat, Niyazi Akıncioğlu, Mehmed Kemal, Metin Eloğlu, Arif Damar, İlhan Berk, Şükran Kurdakul, Attilâ İlhan, Ahmed Arif gibi isimler de bu kulvarda anılmaktadır. Bu isimlerin ve tarihlerin tartışılabileceği şeklindeki tez; Attilâ İlhan, Ahmed Arif, İlhan Berk, Şükran Kurdakul, Metin Eloğlu gibi isimlerle somutlaştırılabilecek bir tezdur. Bilindiği gibi Nâzım, ideolojik görüşlerini, poetik ilke ve hedeflerini yansıttığı yazı ve şiirlerini, Cumhuriyet öncesinde yayımlamaya başlamıştır. Onun 1920’lerde *Aydınlık* dergisinde yayımladığı şiirleri “*Türkiye’de ilk modernist şiirler*” olarak kabul edilir (Kahraman, 2004, s. 42).

Nâzım Hikmet’in adı geçen dergide 1923-1924 yıllarında yayımlanan *Ayağa Kalkın Efendiler, Yeni Sanat, Aydınlanışlar* başlıklı şiirleri, sanat ve sosyalizm adına başkaldıran bir ruhtan yansımalar içerir. Eski sanat algısının coşkudan yoksun olduğunu *Ayağa Kalkın Efendiler*’de ilan eden şair, “*Çek elini sanatın yakasından/Çek!/Çekiniz!*” derken bu algıdan kurtulmak ister. (1993, s. 85) *Yeni sanat* makine sesleriyle haykırmak isterken (1993, s. 45-46) İşçilere, köylü ırğatlara “*Marx’ın kafasını*”, Lenin’in düşüncelerini taşıyacaktır (1993, s. 83-84).

Nâzım’ın bu dönem şiirleri; sosyalizmin ilke ve hedefleriyle örtüşen bağlamı, fütürizm ve konstrüktivizm ile şekil alan biçimsel boyutuyla önemlidir. Öte yandan onun sanayi, makine, demiryolu, yenilik gibi söylemleri, Cumhuriyet rejiminin hedefi olan *medeni uygarlık seviyesi* söylemi ile de örtüşmektedir. Yine sanat adına belirlediği hedefler de ülkenin sorunlarına saf şiir veya hececi poetika ile çare bulunamayacağını fark eden kitle üzerinde etkilidir. Bu dönemde ders kitaplarına girmesi, rahatça okunması hem rejimin ilkeleriyle örtüşen söylemi hem de yarattığı etkiden kaynaklanır. Ahmet Oktay, Nâzım’ın yarattığı bu etkinin, genç neslin “*sola katılmasını*” sağladığını belirtir (1993, s. 100).

Çalışmanın özü gereği 1960’lı yıllara odaklanmak gerektiğinde ise önce sosyal ve siyasi arka plandan bahsetme zorunluluğu doğar. Buna göre 1960’lı yıllar, Türkiye’de siyasî aktörlerin değiştiği

yıllardır. Parlamento içinde sosyalistler, Türkçü ve İslâmcı hareketler; parlamento dışında öğrenci ve işçiler, siyasî arenada yer alma mücadelesi vermekte ve bu mücadeleler ülkenin güvenlik sorunu yaşamasına neden olmaktadır. Bununla birlikte 1960'larda, Marksist düşüncenin etkisindeki sol hareketlilik, daha ön plandadır. Türkiye İşçi Partisi, Yön-Devrim Grubu ve Bülent Ecevit'in CHP'yi sosyal-demokrat bir niteliğe büründürmek için başlattığı "ortanın solu" anlayışı, bu hareketin öne çıkan boyutlarıdır. Dönemde itici güç olan üniversitesi gençliği, dünya konjonktüründen de etkilenmektedir. Örneğin, Filistin Kurtuluş Mücadelesi, Amerika'nın, Vietnam Savaşı'nı genişletmesi, (1965) Çin Kültür Devrimi, (1966) ve Che Guevara'nın Bolivya'daki eylemleri (1967), Türk solunu ateşler. Mayıs 1968'de Paris'te patlak veren öğrenci ayaklanmasının üniversiteler üzerinde etkisi büyük olur. Gelinek noktada üniversite gençliği, "Altıncı Filo"ya saldırmakta, fabrika işgal etmekte, silahlı eylemlere başvurmaktadır (Ahmad, 1992, s. 199, Findley, 2011, s. 314-315).

Ülkenin içine düştüğü şiddet girdabı, 12 Mart 1971'de, ordunun verdiği muhtıra sonucu durulur gibi olursa da son bulmaz. Ülkenin uzun yıllardır yaşadığı hükûmet krizleri devam etmekte iç savaşa adım adım yaklaşılmaktadır. 1978 yılında Kahramanmaraş'ta, 1980 yılında Çorum'da yaşanan katliamlar ve hükûmetin bu katliamlara seyirci kalışı, halk arasında etnik ve dinî kökenden dolayı oluşan bölünmeler ve *kurtarılmış bölge* uygulamaları, militan gruplar ve silahlı eylemler, ateşi körüklemekte, siyasî şiddeti turandırmaktadır. Abdi İpekçi, Bedrettin Cömert, Gün Sazak, Kemal Türkler gibi popüler isimlerin öldürülmesi, ülkenin her bölgesinden sayısız cinayet haberleri gelmesi, ülkede can ve mal güvenliğinin sorgulandığını ispat etmektedir. Siyasîlerin olup bitenlerle ilgili görünür tavırları ise yine uzlaşmaz oluşlarıdır. Nitekim 1980 Mart'ından Eylül'üne kadar geçen altı aylık süreçte ve yüz on beş turda, Cumhurbaşkanı seçilememiştir (Findley, 2011, s. 317).

Özetlenen siyasî gelişmelerin sanata/edebiyata yansımaması mümkün değildir. Oya Baydar'ın alıntılanan sözleri de aynı zorunluluğu işaret etmektedir: "1950'lerin, 60'ların, 70'lerin Türkiye'sinde toplumsal hareketlilik ve toplumsal dinamikler edebiyatçıyı, sanatçıyı, aydınları kaçınılmaz olarak toplumsal sorunlara yöneltiyordu. 1960'larda solun yükselişi ve sosyalizmin fikir ve eylem olarak yaygınlaşmasıyla birlikte kökleri 1950'lerde hatta daha öncesinde olan fikir ve hareketlerin edebiyat alanında yankı bulması kaçınılmazdı." (2002, s. 41) Tahir Abacı da SSCB, Çin, Latin Amerika'da yaşanan siyasî hadise ve eğilimlerin, siyasete ve sanata "izdüşürdüğünü" belirtir (1979, 60). Bu izdüşümü en yoğun hissedenden edebi tür, şüphesiz şiirdir. Şair, "her zamanki muhalif kimliğini" taşımaktadır (Celâl, 1984, s. 10). Söz konusu kimlik, 1960-1980 döneminde şiirde ana damarın toplumcu gerçekçi tavır olmasının da nedenidir. Üç askerî müdahaleye ve toplumda yarattığı etkiye tanık olan 1960-1980 dönemi şairi, gözlemci kişiliği ve sorumluluk duygusunun etkisiyle yüzünü daima topluma dönmüş, siyasî kaosun yarattığı negatif enerjiyi şiirle dışa vurmuştur: "Bu yirmi yıllık süreçte yazılan şiirin büyük bir bölümünün düşünsel dokusunu ve söylemini, üç darbenin yaşandığı, toplumun tarihsel kimliği ile bu kimliği yok etmeyi amaçlayan kültürel-siyasal-ekonomik yapılanmadan kaynaklanan çatışma, tepki ve sorgulama oluşturur." (Ay, 2001, s. 109)

Bu genel görünüme rağmen 1960-1980 dönemi toplumcu gerçekçi şiiri, 1960 ve 70 kuşağı şeklinde iki grupta incelemek gerekir. Çünkü 1970 yılı siyasette, düşün hayatımızda ve sanatta yeni gelişmeler ihtiva etmektedir. Dönemi onar yıllık periyotlarla ele alıp, 1960 dönemi toplumcu gerçekçi şiire odaklandığımızda, bu kuşağın dönemdeki siyaset-yaşam paralelliklerinden etkilendiği gözlemlenebilir. Bu paralellikğin arka planının çizilmesi hem takip edilen sürecin hem toplumcu gerçekçi algının tarihsel boyutu için önemlidir.

1960'lı yıllar, Türkiye'nin kabuk değiştirmeye başladığı, dâhil edildiği üçüncü dünya ülkeleri sınıfından çıkmak için girişimlerine hız verdiği yıllardır. Örneğin ülke artık tarım ülkesi değildir ve sanayileşme yolunda atılan adımlar, toplumsal yapıyı değiştirmeye başlamıştır. 1961 Anayasası'nın yarattığı özgürlükçü ortam, bütün muğlaklığına ve uğradığı kesintilere rağmen, birinci sınıf demokrasi çalışmalarını destekleyen temel kaynaktır. Bu kaynaktan faydalanarak sağda ve solda

örgütlenmeye başlayan siyasal ve toplumsal gruplar, partiler, entelektüel ve zihinsel faaliyetlerin itibar görmeye başlamasını sağlamaları açısından önemlidirler.

İsmail Cem, bu faaliyetlerin çıkış noktasını, “*Türkiye’nin niçin geri kaldığı*” tezinin oluşturduğunu düşünür. Cem’e göre 27 Mayıs hareketi, ülkenin geri kalmışlığının nedenleri ve çözümleri yolundaki tartışmaların bir birikime dönüşmesini sağlamıştır (1995, s. 401). Çağlar Keyder de dönemdeki politizasyonun, ekonomik meselelerle ilgisi olduğunu düşünmekte toplumun her kesiminin bu meselelere farklı yaklaşımlar sergilemesinin, farklı çözümler üretmesinin, hareketliliğin artmasını sağladığına inanmaktadır (1989, s. 120-123).

Söz konusu süreç, tüm kesimlerce kabul görececek bir *millî kimlik* yaratma çabası açısından da önemlidir. “*Türkiye’nin hangi tarihsel aşamada olduğu*” tartışması, bu çabanın önemli bir boyutunu oluşturur. (Zürcher, 2004, s. 372) Çünkü sol kesim, bu konuda belirlediği soruları, Türkiye’de düzeninin hangi yöne evrilerek yeniden kurulması gerektiği konusunda çıkış noktası kabul etmektedir. Ortak payda, “*düzen değişikliği isteklerinin sosyalizm adı altında gündeme gelmesi*” ise de alt başlıklar tartışmaları alevlendirir. (Kaçmazoğlu, 2000, s. 51) Örneğin Mehmet Ali Aybar ve TİP’in ana grubu, sosyalist devrimin Türk işçileriyle gerçekleşeceğine inanmaktadır. Millî Demokratik Devrimciler ise Türkiye’nin feodal bir yapısı olduğunu, bu nedenle devrimci değişimin aydın ve subay iş birliği ile mümkün olduğunu düşünmektedir (Zürcher, 2004, s. 372).

Gelişmelere edebiyat açısından bakıldığında ise sol ideolojileri besleyecek entelektüel faaliyetlerin arttığı görülür. Marksizm’i konu edinen ve tanıtan kitaplar yanında, farklı ülke edebiyatlarından yapılan çeviriler de dönem sanatçılarının ilgilerini ve eserlerini etkilemektedir. 1965’te Nâzım Hikmet’in kitaplarının yayımlanmaya başlaması ise 1960 kuşağını tetikleyen ve toplumsala yönelten en önemli etkidir. Yine, 1940 kuşağının uzun süredir suskunlaşan şairleri; Ahmed Arif, Enver Gökçe, Hasan İzzettin Dinamo’nun, 1960 sonrasında yayımlanan kitapları da bir başka itici kuvvettir. Dolayısıyla 1960 toplumcu gerçekçileri, 1940 toplumcu gerçekçi şairlerinin etki alanına girer. Fakat yeri gelmişken bu etki konusunda farklı görüşlerin de olduğunu belirtmek gerekir. Eray Canberk, 1960 döneminde genç şairlerin ortaya koydukları ürünlerle 1940 toplumcu gerçekçilerine eklemlendiğini ve onlarla sezgisel bir bağ kurduklarını düşünür (2001, s. 106-107). Ahmet Özer de 1940 kuşağının 1960 kuşağı toplumcularına ivme kazandırdığını düşünür (1984, s. 28). Oysa 1960 dönemi toplumcu gerçekçi şiirin önemli temsilcilerinden biri sayılan Ataol Behramoğlu, 1940 toplumcu gerçekçilerinin kendi içine kapandığını, ürünlerinin ise “*cansız*” olduğunu belirtir (1969, s. 15).

Aynı tartışma 1960 toplumcu gerçekçi kuşağının İkinci Yeni etkisinde kalıp kalmadığı konusunda da yaşanır. Edebiyat tarihleri bu etkiyi kesin bir biçimde kabul etmekte ise de farklı görüşler söz konusudur. 1960 toplumcu gerçekçileri ile İkinci Yeni şiiri arasında bağ kurma çabaları, İkinci Yeni şiirinde de politik bir yönelim olduğu savına dayandırılır. Bunu hem 1940 kuşağından Arif Damar (2004: 9) hem 1960 kuşağından Ataol Behramoğlu kabul ederler (2004, s. 16). Fakat 1960 kuşağının İkinci Yeni ile paydaş olduğu tezi tartışma yaratır. Kuşak temsilcilerinden Ataol Behramoğlu’nu *Bir Ermeni General* (1965), Egemen Berköz’ü *Çin Askeri* (1966), İsmet Özel’i *Geceleyin Bir Koşu* (1966) gibi eserleri ile İkinci Yeni şiirine bağlamak genel bir tavidir. Nitekim *Ant* dergisinde düzenlenen ve dönemde ses getiren *Sanat Soruşturması*’nda, 1960 toplumcu gerçekçilerinin önemli temsilcilerine karşı da aynı tavır takılır.

Fakat aynı isimler 1960’ların siyaset ve düşünce yaşamında meydana gelen değişiklikler nedeniyle İkinci Yeni tarzını terk ettiklerini ve artık devrimci bir çizgiyi sahiplendiklerini belirtirler. Öyle ki *Ant* dergisinin 1969 yılındaki sayılarında; Ataol Behramoğlu, Süreyya Berfe, Özkan Mert ve İsmet Özel; “*Devrimci Genç Şairler Savaş Açıyor*” başlığında konuşmuşlardır. Onların savaş açtığı şiir algısı, İkinci Yeni şiiridir. Nitekim derginin 153., 154., 155. sayılarında muhtelif noktalarda, İkinci Yeni şiiri için “*kokuşmuş, dejenere, köksüz, burjuva, iflas etmiş, temeli çürük*” gibi ifadeler kullanılır. Aynı dergide toplumcu gerçekçi şiirin ideolojik ve poetik ilkeleri konusunda söylenenler ise genelde bu

şiiir algısının, özelde 1960-1980 dönemi toplumcu gerçekçi şiiirinin temel nitelikleri kabul edilmelidir. Örneğin 153. sayıda sanatın ve sanatçının yükümlülük sahibi olduğu ileri sürülürken, 154. sayıda devrimci sanatın insanlığı bilinçlendirmesi gerektiği tezi savunulur. 155. sayının öne çıkan tezi ise devrimci sanatın halkıyla bütünleşmesi gerektiğidir. Bu arada 1960 toplumcu gerçekçi kuşağın yukarıda sayılan önemli temsilcileri yanına; Refik Durbaş, Güven Turan, Eray Canberk, Turgay Gönenç gibi birçok ismi de eklemek gerekmektedir.

1960 kuşağı ile ilgili bütüncül bir değerlendirme yöntemi uygulandığında ise yine bazı eleştirmen ve edebiyat tarihçilerinin bu kuşağı övdüğü, bazılarının yerdiği görülür. Her iki tavırda, kuşağın yetersiz olduğu noktalar yanında Türk şiiirine kazandırdıkları da belirtilmektedir. Örneğin Yücel Kayıran bu kuşağı, "Modern Toplumcu Şiiir" sıfatıyla anar. 60'lı yılları toplumcu ve Marksist kaygıyla yazılmış şiiirin, en parlak yılları olarak kabul eden Kayıran, bu kuşağın dönemin eleştirmenleri tarafından dahi hakkıyla yorumlanmadığını düşünür (2004, s. 34). *Soyut* dergisinin 1966 tarihli 9. sayısında "yeni kuşak için" başlığıyla yazan İbrahim Bahar, 1960 kuşağının çizgisini "sağlam" bulmaktadır (1966, s. 5). Tahir Abacı ise 1960 toplumcu gerçekçi şiiirlerinin "burjuva" şiiirine açtığı savaşı ve toplumsala yönelme eğilimini beğenir. Fakat Abacı, bu şiiirlerin "yenilikçi" olmadığını, şiiirlerinin birtakım korkular barındırdığını ve sosyalist şiiire "güçlü halkalar" ekleyemediğini söyler. Ona göre bu şiiir, "geçiş dönemi" şiiiridir (1979, s. 60-65).

1960-1980 Dönemi Toplumcu Gerçekçi Şiiirin ikinci ayağı olan 1970 kuşağı için de birliktelik sağlanmış görüşler yanında, çelişkiler içeren tespitler de söz konusudur. Kuşağın etkisinde kaldığı grup ve isimler ile ortaya çıkış şartları konusunda tespitler ortaktır. Buna göre, 1970 Toplumcu Gerçekçi Kuşağı, 1971 Muhtırası'nın gölgesinde şekillenen dönemde, söyleyecek sözü olan ve yüksek perdeden konuşmak isteyen şiiirlerin bireşimidir. Öner Yağcı, bu tespit hakkında konuşurken 1970 kuşağının dinamizmine de vurgu yapar: "70 şiiiri, 12 Mart kesintisini de içine alan ve Tam Bağımsızlık sloganı ile belirlenen Anti- Amerikan, Anti-Emperyalist bir arayış içindeki gençliğin, yani 70'li yılların başında doruk noktasına çıkmış olan toplumsal hareketin dinamik kesiminin şiiiri olarak yükseldi." (1986, s. 25)

1970 kuşağının hem 1960 hem 1940 dönemi toplumcu gerçekçi şiiirlerinden etkilendiği konusunda da fikir birliği vardır. *Varlık* dergisinin, 1983 yılı Aralık ayında başlattığı "70 Kuşağı Tartışıyor" başlıklı sorduşturmaya katılan kuşak üyeleri, bu etkileri sık sık dile getirirler. Veysel Çolak, 916. Sayıda (1984, s. 15); Ahmet Ada, 917. sayıda (1983, s. 24); Hüseyin Yurttaş, 920. sayıda (1984, s. 31-33) 1970 kuşağının, 1940 ve 1960 kuşağı toplumcu gerçekçi şiiirlerinden el aldığını ifade ederler. Bu isimler, 1940 ve 1960 toplumcu gerçekçileri ile olan ilgilerinin boyutu ve niteliği hakkında da fikir belirtirler. Bununla birlikte 70 kuşağı şiiirlerinin en sık andığı isimler; Ataol Behramoğlu, İsmet Özel, Refik Durbaş, Özkan Mert gibi isimlerdir. Örneğin Veysel Çolak, 1970 kuşağını estetik bakımdan etkileyen 60 kuşağı temsilcileri olarak Ataol Behramoğlu ile İsmet Özel'i sayar (1984: 15). 1970 kuşağının bir başka temsilcisi Müslim Çelik de bu kuşağın "gözüpek" tavrında 1940 ve 1960 kuşağının etkisini birlikte değerlendirir. "Şiiirimiz, yazınımız 1960 kuşağı toplumcu şiiirleriyle, yolunda andığımız şiiir akımlarının içinden onların deneyimlerinden tat alarak, 1940'lı yılların toplumcu gerçekçi şiiirlerinden de çıkış alarak yiğitçe ilerliyor." (2004, s. 19)

1970 toplumcularının niteliklerini belirlemek amaçlı bu ortak tespitler, kuşak hakkındaki olumsuz eleştirilerin de kaynağı olması bakımından ilginçtir. Şöyle ki bu kuşak toplumcu şiiiri; hem güncelde olduğu, yani üretime devam edildiği dönemde hem de sonraki dönemlerde; "slogancı", "ideolojik", "politik içerikli" gibi sıfatlarla anılarak eleştirilmektedir.

Yücel Kayıran, 1970 kuşağının, el aldığı 1960 kuşağını doğru okuyamadığını, bu nedenle toplumcu estetikten yoksun olduğunu; hatta 1960 toplumcu gerçekçi şiiirin karşısında konumlandığını düşünür. Yazar, 1970 kuşağının, "muskalanmış" biçimde içi boş kavramları dillendirdiğini iddia eder (2004, s. 35). Tuğrul Tanyol, 1970 dönemini, toplumcu gerçekçi şiiir adına bir kayıp olarak kabul eder. Tanyol'a göre, bu dönemde slogana dayalı rahat yazma biçimi niceliği

yükseltmiş, niteliği düşürmüştür (1985, s. 17). Kuşağın temsilcilerinden Ahmet Özer de 1970 kuşağının, topluma karşı hissettiği sorumluluk duygusu etkisinde bir hesaplaşmanın peşine düştüğünü; estetik ve biçimsel yapı arayışlarının ötelendiğini belirtir (1984, s. 18).

Metin Celâl de 1970 dönemi genç toplumcu gerçekçi ozanların, şiirin estetik yanı ile ilgilenmediğini, toplumculuğun ne olduğunu tartışmadığını, bu nedenle güncel meselelerle yoğrulduğunu düşünmektedir. Celâl, *Varlık* dergisinin 70 kuşağı konulu, daha önce bahsi geçen tartışmasındaki soru ve görüşler ışığında bu kuşağı, üç sınıfta inceler. Bunlar; “popülistler”, “yenilikçi idealistler”, “bilimsel tavrı taşıyanlar”dır. Celâl, bilimsel tavrı taşıyan toplumcu gerçekçileri, bu şiirin asıl temsilcileri saymakla beraber, gruplar arasında geçişler olduğunu da belirtir (1984, s. 10).

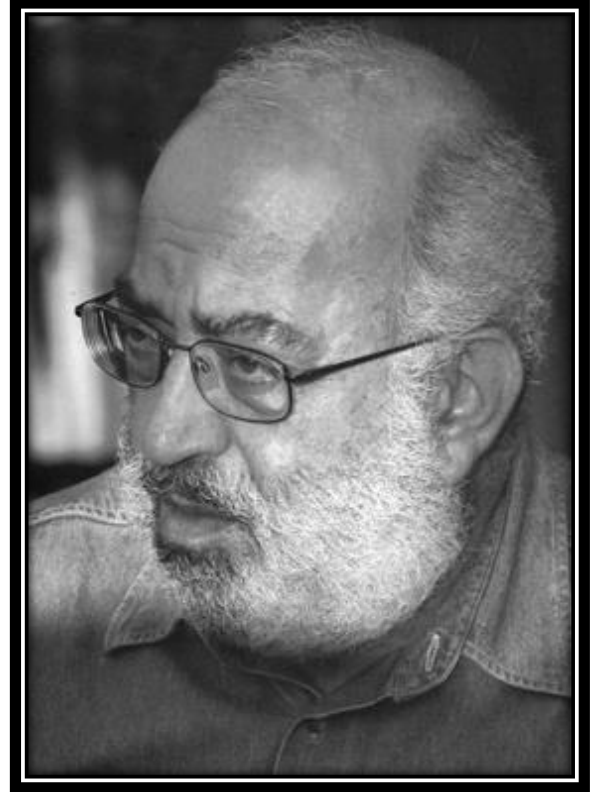
1960-1980 dönemi toplumcu gerçekçi şiirin gelişimi sürecinde söz sahibi olan eleştirmenlerden Asım Bezirci ise “Edebiyat, genel anlamda bir propaganda olduğuna göre sloganı da kapsamı doğaldır” (1986, s. 8) şeklindeki sözleriyle 1970 kuşağının, slogan şiiri yazdığına dair savlar konusunda karşı düşünce geliştirir. Cengiz Gündoğdu da şiirde slogana karşı çıkmanın yanlış olduğunu düşünür ve slogancı ya da slogancı olmayan şiir gibi ifadelerin yerine; iyi şiir, kötü şiir ifadelerinin kullanılmasını önerir (1985, s. 6).

1970 toplumcu gerçekçi kuşağın önemli isimlerinden biri olan Ahmet Telli de sanatta politik tavır takınmanın yanlış olmadığını düşünmektedir. Telli, bu kuşağın toplumcu düşüncüyü özümseyemediğine dair anlayışı da yanlış bulur. Telli 'ye göre, bunlar çok genel yargılar olup kuşak içindeki kimi olumsuzlukları çıkış noktası yapan düşüncelerdir. 1970 kuşağını değerlendirirken bu olumsuzluklara odaklanmak yerine “temsil etme yeteneğine sahip” şairler göz önüne alınmalıdır. (1984, s. 15-17) 1970 kuşağı toplumcu gerçekçileri; Veysel Çolak, Ahmet Ada, Hüseyin Yurttaş, Tuğrul Tanyol, Ahmet Özer, Ahmet Telli, A. Kadir, Barış Pirhasan, Öner Yağcı, Erdal Alover, Turgay Fişekçi, Kemal Özer, Nihat Behram, İsmail Uyaroğlu, Yaşar Miraç, Ozan Telli, Seyyit Nezir, Adnan Yücel ve bu isimlere eklenebilecek birçok isim ile temsil edilir.

Süreyya Berfe; Yaşamı ve Şiiri

Asıl adı Hikmet Süreyya Kanıpak olan Süreyya Berfe, 1943 yılında İstanbul'da doğar. Nermin Hanım ile Fransızca öğretmeni Metin Kanıpak'ın oğludur. Baba tarafından Atatürk ile kan bağı olan şair, Selanik mübadili bir aileden gelmektedir. (Alpay, 2015, s. 197) Aile, babanın görevi nedeni ile yirmi iki yıl Anadolu'dadır. Erzurum, Sinop, Afyon, Turgutlu, Çanakkale buldukları bazı yörelerdendir. (Berfe, 2005:68) Bu yörelerden Turgutlu ve Çanakkale, şairin şiirle tanıştığı, ilk mısralarını düşürdüğü yöreler olmaları bakımından önem taşır.

Liseyi Çanakkale'de bitiren Berfe, ailesinin yönlendirmesiyle İstanbul Üniversitesi Hukuk Fakültesi'ne kaydolar. Fakat hukuk “vicdanıma, içimdeki kişiliğe uygun değildi, bıraktım” şeklindeki sözlerinde belirttiği üzere, bu fakülteye ancak iki yıl devam eder. (2005, s. 67) Bu yıllar Türkiye'nin varoluşçu felsefe ile ilgilendiği; Sartre, Camus okumanın moda olduğu yıllardır. Şair bu gelişmelerden etkilenmiş olsa gerek ki felsefe okumaya karar verir ve İstanbul Üniversitesi felsefe



Süreyya Berfe

bölümüne girer. Şair, felsefe eğitiminin şiirine büyük katkısı olduğunu düşünmektedir. Felsefe ona; bakmayı, düşünmeyi, sorular sormayı öğretmiş; zihnini açmıştır. Berfe bu dönemde Necmi Uygur başta olmak üzere; Takıyettin Mengüşoğlu, Bedia Akarsu, Teo Grünberg, İsmail Tunalı, Macit Gökberk gibi hocalardan ders almış olmasını kendisi için bir kazanç sayar (2015a, s. 178).

Berfe'nin ilk şiiri 1962 yılında *Yön* dergisinde yayımlanan "*Yoksul Bir Aile Dedi ki*" başlıklı şiiridir. Şair 1965'e kadar *Düzlem*, *Zeren*, *Yelken*, *Türk Dili*, *Soyut* gibi dergilerde; Süreyya Kanıpak ismiyle yazmıştır. 1965-1966 yıllarında üretken bir isim olarak dikkat çekmeye başlayan genç şair, *Kasaba* başlıklı şiiri ile ününü artırır. Yıllar sonra bu şiirinin hikâyesini şöyle anlatır: "*18-19 yaşlarındaydım. Babamın öğretmenlik görevi dolayısıyla Turgutlu'daydık. Turgutlu tipik bir kasabaydı. Kasaba meydanında bir aile parkı var, bando mızıkça çalıyor, üzümçüler üzüm satıyor, köylüler köylerden getirdikleri gıdaları. İstanbullu bir delikanlı için hayli ilginç bir hayat kesitiydi. Kasabayı taşra anlamında kullanmadım. Turgutlu'nun halk arasındaki adı. Kasaba İstanbul'dan sonra büyüklü bir atmosfer sundu bana.*" (2015b, s. 18)

Berfe, bu şiiri kaleme aldığı yıllarda İstanbul'dadır. Edebî mahfillerde gezinmekte örneğin *Papirüs* dergisinin getir götür işlerine bakmaktadır. Bir gün Cemal Süreya, genç şairin yazdıklarını incelemek ister. Tomris Uyar ile birlikte Berfe'nin *Kasaba* şiirini beğenirler. Berfe'ye, bu şiiri yarışmaya göndermesini salık verirler. Ama Berfe henüz hazır olmadığını söyleyerek buna yanaşmaz. Tomris Uyar bu tepki karşısında şiiri Berfe'nin elinden kapar ve kendisi daktilo ederek yarışmaya gönderir. Şiir, Türkiye Milli Talebe Federasyonu Kültür Yarışması'nda birincilik kazanır, Eylül 1966'da *Şiir Sanatı* dergisinde yayımlanır. (Avan, 2015, s. 263) Artık Süreyya Berfe ismi ile yazmaya başlayan şair için *Kasaba*, bir dönüm noktası gibidir. Kendisi *Kasaba*'nın, Berfe şiirinin altyapısını, ipuçlarını barındırdığını kabul etmiştir (Akt. Kâhyaoğlu, 2015, s. 234). Buna paralel biçimde araştırmacılar da *Kasaba*'yı Berfe'nin poetikasının şekillenmeye başladığı şiir olarak görürler. Yine araştırmacılar şairin daha sonra geliştireceği toplumcu gerçekçi algının ilk tohumlarını da bu şiirde attığını belirtirler.

Berfe, 1969 yılında kendi isteğiyle askerliğini yedek subay öğretmen olarak Kayseri köylerinde yapmıştır (Balık, 2018). Berfe, askerlik dönüşünde Arkın Yayınevi'nde çalışmaya başlar. Ali Özgentürk ile 1972 yılında, üçüncü dünya ülkelerinin edebiyatını tanıtmak amacıyla *Asyali* dergisini çıkarır. (2005, s. 72) Şair, Can Yayınları çocuk kitapları bölümünde çalışır; reklam şirketlerinde metin yazarlığı yapar. Emekli olduktan sonra Foça'ya yerleşen şair, Urla'da yaşamaktadır.

Süreyya Berfe'nin şiiri, genel bir kanıyı işaret eder biçimde, üç döneme ayrılarak tahlil edilir. Bunlardan ilk ve ikinci dönem için farklı görüşler söz konusudur. Berfe şiirinin ilk dönemi olarak şiir kitaplarını yayımlamaya başladığı 1969 yılı baz alınır. Bu yıla kadar dergilerde yayımladığı, daha sonra şiirlerinin toplu basımlarına dahil ettiği şiirleri, Berfe'nin ilk dönem ürünleri olarak kabul edilir. Bu dönemde Türk şiirinde, İkinci Yeni ve Toplumcu Gerçekçi Poetika hüküm sürmektedir. Bu nedenle olsa gerek, Berfe'nin ilk dönem şiirleri İkinci Yeni şiiriyle ilişkilendirilir. Genç şairin bu ilk dönem şiirlerindeki soyutlamacı ve bireysel tavır, imge, sembol, metafor kullanımı; İkinci Yeni şiirinin etkileri olarak kabul edilir (Balık, 2017, s. 7, Kâhyaoğlu, 2015, s. 229). Buna karşılık genç şairin bu ilk dönemlerinde dahi "*şiirin diyalektiğini kavradığı*" düşünülür (Çolak, 2015, s. 235). Orhan Kâhyaoğlu da bu ilk şiirlerde Berfe'nin "*kendine özgü*" olduğunu; reel hayata ve insanlara dokunabildiğini düşünmektedir (2015, s. 229). Nitekim şair yıllar sonra bir röportajında ilk şiirlerinin İkinci Yeni şiiriyle ilişkilendirilmesine karşı çıkar. Şair bu ilk gençlik döneminde, usta olarak kabul ettiği İkinci Yeni şairlerini çözemediğini ifade etmektedir: "*Adım, İkinci Yeni şairleri arasında anılıyorsa, yanlış. 'Güne Doğru'yu yazdığım da İkinci Yeni'den haberim yoktu. 17 yaşındaydım. İkinci Yeni'cileri ders çalışır gibi okudum ama ismamadım. Hepsi ustamdır.*" (2015c, s. 158)

1969 yılı Süreyya Berfe'nin hayatındaki bir başka dönüm noktasıdır. Şair bu yıl ilk kitabı *Gün Ola*'yı yayımlamıştır. Bu gelişme, *Ant* dergisinde katıldığı sanat soruşturmasıyla birlikte, şairin

isminin tanınmasına ve hakkında yeni ve fakat yine genel yargılar oluşmasına zemin hazırlar. Osman S. Arolat'ın yönettiği soruşturma "*Devrimci Genç Şairler Savaş Açıyor*" başlığında, derginin 153.,154., 155. sayılarında gerçekleşir. Soruşturmaya katılan Ataol Behramoğlu, Özkan Mert, İsmet Özel ve Süreyya Berfe, birçok defa İkinci Yeni şiirini "*kokuşmuş, dejenere, köksüz, burjuva, temeli çökmüş, iflas etmiş*" sıfatıyla anarlar. Amaçları, içinde sayıldıkları 1960 Kuşağı Toplumcu Gerçekçi şairlerinin, İkinci Yeni ile paydaş olduğu yolundaki tezi çürütmektir. Adı geçen genç şairler 1940 toplumcuları için de olumlu düşüncelere sahip değildirlere. Süreyya Berfe 153. sayıdaki ilk soruşturmada; geçmişte edebiyatımızın halktan kopuk olduğu tezini ileri sürerek konuşur. Şaire göre; halk ve devrimci mücadele; yeni toplumcu gerçekçi kuşağın esin kaynağı olduğu için şiir, hayatla ilişki kurmaya başlamıştır (1969a, s. 14). Berfe 154. sayıda; "*iyi sanat, doğru sanat, haklı sanat ve asıl sanat halkların sanatıdır*" der. Bu yüzden sanat; aşk, umutsuzluk, ölüm, tabiat gibi temleri de devrimci perspektiften yansıtılmalıdır. Oysa bugüne kadar şiir, masa başında yazılmış, halkın değerlerine sırt çevrilmiştir (1969b, s. 14-15). Şair, 155. sayıda da eski kuşakların İstanbul'da masa başında yazma yöntemlerini eleştirir. Ona göre, halk diye bir kaygı gütmeyen bu şairlerin şiiri "*yabancılaşmış*" bir şiirdir. (1969c, s. 15) Benzer görüşler dönemde; *Yeni Gerçek, Devnim, Halkın Dostları, Gelecek, Militan* gibi dergilerde de tartışılır. Fakat Berfe, örneğin *Halkın Dostları* dergisinde süren benzer tartışmaların uzağında kalır.

Gün Ola ve *Ant* dergisinde söyledikleri, Berfe'nin bu ikinci şiir döneminde "*popülist*" damgası yemesine neden olur. Dönem şiirini değerlendiren hemen her edebiyat ilgilisi, Berfe'nin popülizmin tuzağına düştüğü noktasında birleşir. Aynı tavır, şairin 1971'de yayımladığı *Savruulan* başlıklı ikinci şiir kitabı için de sürdürülür. Şairin kendi ifadesiyle Mustafa Öneş ve farklı isimler, şairin şiirini halka kurban ettiğini belirtmişken Rauf Mutluay, Emin Özdemir gibi isimler kendisini desteklemişlerdir (2005, s. 68). Veysel Çolak, bu farklı isimlerin Doğan Hızlan, Memet Fuat olduğunu belirtir. Altan Yalçın'ın ise Mutluay ve Özdemir gibi, Berfe'yi desteklediğini belirtir (2015, s. 235).

Bu karşıt görüşler içinde belki de en ilginç olanı Berfe'nin *Ant* soruşturmasında birlikte hareket ettiği, benzer fikirler ileri sürdüğü Özkan Mert'e ait olsa gerektir. Mert, *Varlık* dergisinin yürüttüğü benzer bir tartışmada, "*Berfe'nin popülist şiirleriyle*" kendi şiirleri arasında ilişki kurulamayacağını belirtir (1984, s. 121).

Berfe'nin bu dönemde sosyalist devrim odaklı popülist şiirler kaleme alması, anlaşılabilir bir eğilim gibi durmaktadır. Yukarıda, 1950'den 1980'e uzanan süreçte yaşanan sosyal siyasi kaosun edebiyata "*iz düşürdüğü*" belirtmiştik. Öyle ki bu dönem şiiri, adeta güncel ve toplumsal olanla ilişki kurmak zorunda kalmış, dönemdeki kültürel, siyasal, ekonomik yapılanmadan nasibini almıştır. Halim Şafak'ın aşağıdaki sözleri, Berfe'nin halkçı ve devrimci söylemlerinin arka planı olacak niteliktedir. Şafak'a göre Sosyalist Gerçekçi Şiir; "*Özellikle altmışlı yetmişli yıllarda kırsal gerçekçilik olarak tanımlanabilecek Anadolu temelli ve yoksulluğu eksen almış bir şiirle kendini feodalizmle ya da yarı feodal yapıyla ilişkilendirmekte bir sakınca görmemiştir.*" (2004, s. 52)

Bütün bu eleştirilere Berfe'nin de cevabı vardır. Şair, yıllar sonra *Gün Ola*'daki şiirleri için, "*Derdim şiiri folklorla yaslamak değil... Ben yaşadıklarımı sahiplendim sadece*" diyerek popülist olduğuna dair teze karşı çıkar (2015b, s. 18). Yine bir başka söyleşisinde "*yaşadıklarımınla yazdıklarım arasında doğrudan bir bağlantı kurulabilir*" şeklindeki ifadesiyle Anadolu halkının yaşamını resmederken bir modaya uymadığına işaret etmektedir (2015c, s. 155). O, Anadolu'da tanık olduğu yoksulluğu, hastalığı, iklim şartlarının yaşattığı zorlukları; "*Bizatihi içinde olduğum şeyler. Bunları yazmayıp da ne yapacağım*" ifadeleriyle sahiplenir ve yine popülist olmadığına vurgu yapar. Tanık olduğu yaşantılardan kaçmak, onları yok saymak yerine şiirleştiren şair, kendisini Anadolu halkından ayrık görmemiştir. Her fırsatta, birlikte uzun yıllarını geçirdiği Anadolu insanını güçlü, özgün bulduğunu belirten şair, bilinçli bir şekilde davranmıştır (2015b, s. 18, 20). O, Anadolu'da başka bir dil, başka bir

duyarlılık olduğunu fark etmiştir. Ama bunu şiirleştirmeden önce kendisi, bu dili ve duyarlılığı anlamaya, özümsemeye çalışmış; sonra şiirlerine yedirmiştir (2005, s. 66).

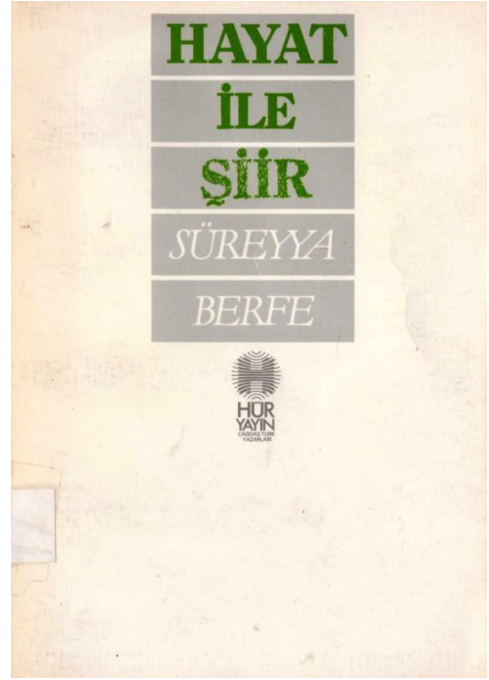
Kimi eleştirmenler ise Berfe'nin popülist olduğu tezine karşı çıkarlar. Örneğin yukarıda ismi geçen Özkan Mert ile aynı soruşturmaya katılan ve 1970 toplumcu gerçekçileri içinde sayılan Hüseyin Yurttaş onlardan biridir. Yurttaş, Berfe'nin de içinde bulunduğu 1960 toplumcu gerçekçilerinden *"epeyce şey"* öğrendiklerini ve bu kuşağın şiire *"yeni bir rüzgâr"* getirdiğini söyler (1984, s. 32). Cevat Çapan da Berfe'nin ilk kitaplarından itibaren sağlam bir şiir çizgisi yakaladığını düşünmektedir. Çapan'a göre Berfe *"daha bu ilk kitaplarında bile özgün bir şiir dili yaratma kaygısı ve sahte olana ironiyle bakabilme yeteneği"* geliştirmiş olup *"basit bir slogancılığa"* düşmemiştir (2015, s. 191).

Yücel Kayıran da Berfe'nin ilk iki şiir kitabında popülist bir tavır sergilemediğini düşünenlerdendir. Kayıran'a göre Berfe, 60'lı yılların toplumcu şiirinden ayrılır. Çünkü Berfe; *"ideoloji ve siyasete müdahil olmadan toplumcu bir şiir kurabilmiştir."* (Aktaran, Yener, 2015, s. 242) Bu noktada son sözü Kayıran'a bırakmakta fayda vardır. Şöyle ki Kayıran 1960 dönemi toplumcu gerçekçi şiirini *"Modern Toplumcu"* şiir sıfatıyla niteler. Kayıran'a göre bu yıllar toplumcu şiirin, en modern ve parlak yılları olmasına rağmen, ne yazık ki *"ne o yıllarda ne de daha sonraki yıllarda doğru algılanamamış ve bunun sonucunda da doğru adlandırılarak tanımlanamamıştır."* (2004, s. 34)

Süreyya Berfe, 1980 yılına kadar şiir kitabı yayımlamaz. Onun ara verdiği süreçte ülkede siyasi sosyal kaos tırmanmıştır. Belli ki şair, hakkındaki *"popülist"* nitelmesini çürütmek istediği için toplumsaldan kaçmış, *"güncel"* ile ilgilenmemeye çalışmıştır. Ayrıca bu süreç Berfe için bir hazırlık aşaması olarak da görülebilir. Nitekim 1980'de yayımlanan *Hayat ile Şiir* başlıklı kitabıyla, şiirindeki üçüncü ve son evreyi örneklemeye başlayan şair, dairesini genişletmiştir. Çolak'ın ifadeleriyle Berfe, önceki döneminden köklü biçimde kopmuş, şiirini genel kavramlara ve hayata yaslanarak yazmaya başlamıştır (2015, s. 236).

Berfe bu son dönem şiirinde, daha önce sahiplendiği veya eleştirdiği görüşlerinden de vazgeçmiş gibidir. Örneğin toplumcu gerçekçi şiirin estetiği arka planda bıraktığı tezine katılırken *"Ne acı ki toplumcu şairlerimizin bazıları toplumcu içerikle yetindiler"* cümlesini kurar (2015c: 165). Bu cümle şairin içeriğini genişlettiğini ve Çolak'ın da belirttiği gibi, önceki dönemden ayrıştığını göstermektedir. Yine şair, yıllar önce halktan kopuk oldukları gerekçesiyle suçladığı İkinci Yeni şiirine de olumlu bakmaktadır: *"İkinci Yeni bir kaçış şiiri değildir. Akli ermeyenlerin çıkardığı dedikoduları bırakalım. İkinci Yeni şiirimizi değiştirdi. Anlamı zorladı. Türkçeyi hallaç pamuğu gibi attı. Klasik beğenileri tarihe gömdü. Damarları genişledi şiirin, zihni açıldı, yeni hayaller edindi."* (2015c, s. 158)

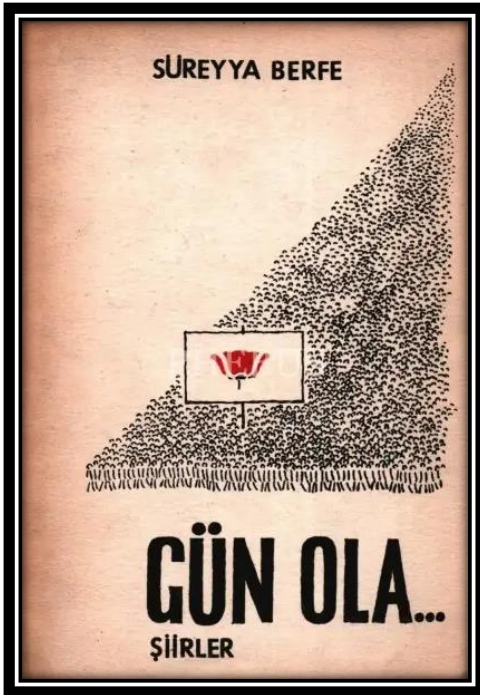
Şairdeki bu düşünce farklılıklarında Türk ve dünya şiirinin dünü ve bugünü ile ilgili geniş çaplı okumalar yapmasının etkisi var gibidir. Berfe; halk şiirinden İkinci Yeni'ye, Sümer tabletlerinden Latin şiirine uzayan derin çizgide, bilinçli okumalar yaptığını belirtir. Bu çabaların kendi şiirini değiştirdiğini, etkilediğini, yön verdiğini ve farklı şeyler yazmasını sağladığını da sözlerine ekler (2015c, s. 177). Dolayısıyla Berfe'nin şiirini, *"genişletmesi veya bükebilmesi"* şiir ve şiir kuramı ile ilgili araştırmalarının sonucudur (Özkarıcı, 2015, s. 252). Üçüncü döneminde; *"insan, tabiat, olan bitenler, hayat, her şey. Şiirini yazabildiğim her şey"* (2015d: 167) sözlerinde belirttiği gibi seçip algıladığı her kavram ve durumu şiirleştiren şair, *"gördüğü her şeyi yazma, handiyse tutanak altına"*



alma arzusu" gütmekte gibidir (Cengiz, 2015a: 220). Üçüncü dönemde Berfe, yaşam ve sanat tecrübesinin getirisi eşliğinde "öznenin bireysel serüveni ve tabiatı" konu edindiği şiirlerini yazmaya devam etmektedir. (Balık, 2018)

Gün Ola ve Savrulan'da Toplumcu Gerçekçi Poetikadan İzler

Dünyayı ve insanı algılayabilmek/tahlil edebilmek için Marksist dünya görüşünü arka plan edinen toplumcu gerçekçilik, birey ile toplum arasındaki düzen ve ilişkilere odaklanır. Bu nedenle atılacak ilk adım, "toplum içinde birey" kavramını yazınsallaştırmak; dolayısıyla hem bireyi hem içinde yaşadığı toplumu gözlemleyebilmektir. Gözlemci bir ruha sahip olması gereken sanatkar, toplumun "iç yapısını ve dinamiğini" kavrayabildiği için, eseri somut bir toplumcu perspektife dayanacaktır (Moran, 200, s. 55). Sanatkar bu noktada Lukacs'ın belirttiği gibi; kendisine en yakın yaşantı dünyasını "içeriden" yazacaktır (2000, s. 107).



Berfe'nin ilk iki şiir kitabı *Gün Ola* ve *Savrulan* incelendiğinde, şairin toplumcu gerçekçi poetikanın belirlediği ilk aşamayı başarıyla gerçekleştirdiği görülür. Berfe adı geçen kitaplarında Anadolu insanını toplumsal yaşantısı içinde gözlemlemiş ve şiirleştirmiştir. Bunda şairin, babasının görevi nedeniyle uzun yıllarını Anadolu'da geçirmiş olmasının payı büyüktür. Bu tecrübe, Berfe'nin 1970'li yıllar başında savunduğu, sanatın halkçı bir yapıyı bürünmesi gerektiğine dair fikrini beslemiş gibidir. Nitekim *Ant* dergisinde daha önce bahsettiğimiz sanat soruşturmasında şair, bu görüşünü adeta "tek doğru" olarak görür ve sahiplenir. Halktan uzak sanatı "köksüz" sıfatıyla niteleyen Berfe, (1969a, s. 14) Anadolu insanını tanımayan; Anadolu'ya gitmeden masa başında şiir yazan şairlere karşı olumsuz bir tavır takınır (1969c, s. 15). Berfe bu görüşünü hayata geçirmek için, askerliğini de Anadolu'da yapar. "İlkel bir hayat" süren Anadolu insanının doğa ve yaşamla mücadelesine yakından tanıklık etmek onu etkilemiş olsa gerek ki şair bu dönemde "yaşadıklarını sahiplenir" ve bu

mücadeleyi şiirleştirir (2015b, s. 18). Şair bu süreçte *Gün Ola*'da belirttiği gibi "battal şehirliliğinden uzaklaşmak" (2018, s. 71) çabasıdadır. Bu çaba şairde coşkun ve sıcak duygular oluşmasına neden olur ve şair birçok kez Anadolu köylerini kendisine yakın hissettiğini (2018, s. 85), "köydeki odasını sevdiğini" ve köye doymadan ölmek istemediğini belirtir (2018, s. 76).

Berfe bu dönemdeki gözlemlerini şiirleştirirken hiçbir ayrıntıyı kaçırmamak niyetindedir. *Toprak İçin Bir Türkü* başlıklı şiirinde, toprağın işlenmesi esnasında insanların neler yaptığını dair küçük teferruatlara odaklanır. (2018, s. 65) "Ellerinde sarı kınalı" insanlar, "bir bakraç yoğurt", bir güğüm serinlik", "öküzler zayıflamış/Toprak çekmiş elini" gibi mısralar, verilmek istenen asıl mesaja hazırlık cümleleridir. Anadolu köylüleri için "Geçim bir kanlı tuzak" olmuş, can yaktaktadır.

Bir Dost Bulamadım Gün Akşam Oldu'da konuşan köylü, toprağa serpiştirdikleri Amerikan buğdayının, yerli buğday kadar verimli olmadığını söyler. (2018, s. 67-68) O, içinde belki de bu nedenle oluşan negatif enerjiyi, tüm şiir boyunca belli eder. "Ekmek kurumuş/Zeytin çekmiş yağını", "tezek tükenmiş", "öküzler zayıflamış/Toprak çekmiş elini" gibi mısralar, verilmek istenen asıl mesaja hazırlık cümleleridir. Anadolu köylüleri için "Geçim bir kanlı tuzak" olmuş, can yaktaktadır.

Suya Giden Türkmen Kadınına Türkü başlıklı şiirde çeşmeye giden bir kadın resmedilir (2018, s. 74-79). Bu kadın "Bir ezikliği gösterir bana" mısrasında belirttiği üzere, şairde eziklik hissine neden olur. Berfe bu dönemdeki gözlemlerini dile getirdiği bir röportajında Anadolu kadınlarının

cesaretini, dayanıklılığını över ve bu durumdan etkilendiğini belirtir. Hatta onların ve erkeklerinin durumlarından şikâyetçi olmamalarına şaşırıldığını söyler (2015b, s. 21). Dolayısıyla Berfe'nin halkı işlediği şiirlerinde, popülerite peşinde olduğuna dair tez, eksik bir tezdır. Belli ki şair Anadolu halkını şiirine, sevgi ve saygı duyduğu için dâhil etmiştir. Bahsi geçen şiir bu duyguların işlendiği bir şiirdir. Çeşmeye giden kadını seyreden şair, onun soğuktan üşüyen ve erkek eline benzeyen ellerini, "başak demeti gibi saçlarını/Kuru meyveler gibi düşmüş memelerini" görünce düşüncelere dalar. Şair "Acının ve gözyaşının kadını" olarak gördüğü bu kadının; gülüşü ve sesi ile yaylaları renklendirdiğine; hayvanları, otları dirilttiğine tanık olmuştur.

Şair Çoban Türküleri başlıklı şiirinde, Türkmen köylerinde hızarla ağaç kesildiğini (2018:78); Sonsuz Göç başlıklı şiirde göç için kağnılarla yola düşüldüğünü belirtirken Anadolu köylerinin günlük yaşantısından anekdotlar aktarır. Yine Anadolu Destanı başlıklı şiirinde de göç yollarında kağnıları devrilen; yağları, yoğurtları dökülen; eşekleri yuvarlanan göç kabileleri vardır. Şair şiirin devam eden mısralarında ise bir harman yerini resmeder:

Aşağıda harman var
Tırpanlar işliyor
Şimdilik buğdaylar devriliyor
Kimsenin gücü tükenmemiş
Çocuklar güneş gibi duruyor
Gençler
Babayiğit köy gençleri
Tırpanı bilinçle sallıyor (2018, s. 95)

Şiirin bu kısmındaki pozitif durum, yağmur yağdığına değişir. Şair yağmur yağınca ahırları aktığı, harmanları ısladığı, ekinleri çürüdüğü için üzülen insanların "eli böğründe" kaldığını da gözlemlemiştir. Çünkü onlar harmanları ve ekinleri olmazsa ayakta duramazlar. Şair içi dolu bir heybenin bile onların yaşamında ne kadar önemli olduğunu bilmektedir. Heybe, Anadolu köylüsü için; "gözünün bebeği/ Kuzuların beşiği/Kızın çeyizi /Oğlanın arabası" dır (2018, s. 119).

Berfe'nin Anadolu insanına dair gözlemlerinin belki de en ilgi çekicisi Bereketli Yol başlıklı şiirinde geçer (2018, s. 71-73). Şiirde bilmediği bir köye "artan bir istekle/büyüyen bir umutla" giden şair, köy kahvelerinde gençler ve çocuklarla geçirdiği vakitlerde "kar gibi saatler" geçirmiş ve mutlu olmuştur. Öyle ki, "Ötede bir çocuk oynuyor/Oyuncak görmemiş parmaklarıyla /Yalıyor pisliğini/Hiç kimse şaşmıyor buna" ifadelerinde belirttiği üzere; normal şartlar altında insanı tedirgin edecek bir manzaradan dahi rahatsız olmamıştır.

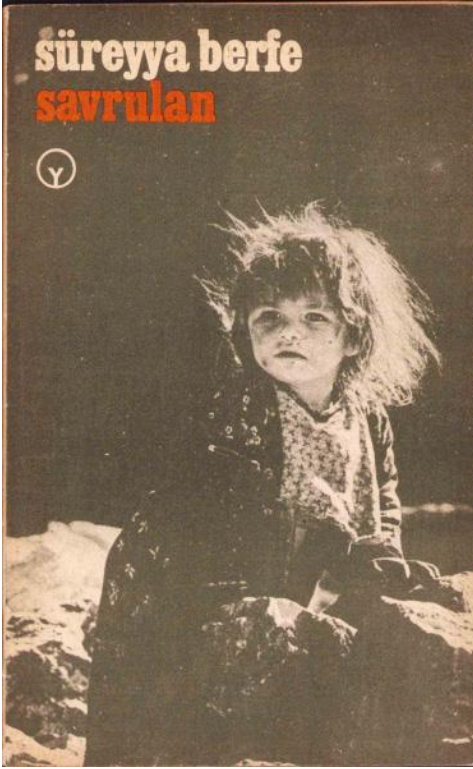
Toplumcu gerçekçi poetikada çevre önemli bir argümandır. Bu poetikaya bağlanan sanatkarlar, insanı toplumsal yaşamı içinde resmederek çevresel koşulları da işlerler. Fakat çevre örneğin natüralistlerde olduğu gibi "dural/kendine -kapanık" ve insanı baskılayan bir öge değildir. Aksine toplumcu gerçekçi algıda çevre; "insanların tümüyle ona baş eğdikleri, salt onun koşullarının bir ürünü oldukları bir yazgıcılık olarak ele alınmaz." (Suçkov, 1982, s. 205) Yani toplumcu gerçekçilikte çevre/doğa/zemin olumsuz bir bakış açısıyla resmedilmez. Aksine yaşadığı zemin, insanı besleyen, onu mutlu eden yaşamsal unsurlar arasındadır.

Berfe Anadolu insanına ait gözlemlerini paylaşırken onun yaşadığı doğayı ve çevreyi bahsi geçen duyarlılıkla işler. Aslında bu duyarlılık şairin tüm yaşamında ve dolayısıyla üç şiir döneminde de söz konusudur. Berfe her fırsatta; doğanın kendisine ilham kaynağı olduğunu tabiatın bilmediği sırlarını çözerken etkilendiğini ve bu sırları yazmak istediğini; tabiatla uğraşmanın ve yazmanın kendisine iyi geldiğini belirtir (2015a, s. 180; 2015d, s. 168).

Gün Ola ve Savorulan'da doğa, bu ilgi ve sevginin ürünü cümlelerle işlenir. Şair bunlarda, Çapan'ın belirttiği gibi; "şiirinin hem imge çeşitliliğini hem de ses ve ritim canlılığını" artırmıştır. (2015, s. 191) Türküler (2018, s. 63-64), Toprak İçin Bir Türkü (2018, s. 65,) Bağa Gidenin Türküsü (2018, s. 69), İncir Ağaçları (2018, s. 122) gibi akla ilk gelen şiirlerinde Berfe; dağı, rüzgârı, toprağı, ağacı, yağmuru, gölü, ormanı, ovayı, adeta kutsayarak resmeder: "Sevinen/zafer muştusu olup yükselen güneş" (2018, s.

123), “ölümsüz, sarı yeşilli toprak” (2018, s. 65), “Gökçe bir orman” (2018, s. 65), “Gülüp geçen bulutlar” (2018, s. 66), “Güneşi elinde yel” (2018, s. 91), Anadolu insanının zorlu yaşam şartlarına ışık tutan doğal motiflerdir. Bunlar, toplumcu gerçekçi poetikanın çevre ile ilgili tezleriyle de örtüşürler. Ayrıca bu seçili ifadeler, Çapan’ında belirttiği gibi Berfe şiirinde imge çeşitliliğini ve canlılığını işaret ederler.

Berfe yaşam şartlarını çok iyi gözlemlediği Anadolu halkının yüreğindeki kedere de yabancı değildir. Öyle ki Anadolu’da görev yaptığı süreçte, kadınların ve yaşlıların yaktıkları ağıtlar çok ilgisini çekmiştir. Dinlediği, duyduğu ve öğrencilere ödev vererek derlediği ağıtlarla radyo programları yapan Berfe, bu ağıtların birer “şiir” olduğunu düşünür (2015b, s. 18). Dolayısıyla Berfe’nin bu ağıtları yakan yüreklerdeki acıya yabancı kalması beklenemez. *Gün Ola*’nın ilk şiiri *Türküler*’de konuşan özne, onun aynı zamanda kederi dile getiren ilk kahramanıdır. “Yüreği yanan, yaşama aklı yetmeyen” bu özne “Hayat köklerini söküyor aman” mısraında belirttiği üzere hayattan vazgeçecek kadar acı çekmektedir (2018, s. 63-64).



Bilmeceler’de sözü şair alır ve “Halkımın yarası/Yüzyıllardır kanar” diyerek acının sürekliliğine vurgu yapar (2018, s. 70). Yine, *Bir Küçük Hasret* başlıklı şiirde halkının ağladığını (2018, s. 76), *Kederin Gökleri Dar* başlıklı şiirde halkının “kara geceler” yaşadığını söyleyen de kendisidir (2018, s. 85). *Savrulan*’da yer alan mısralarda Anadolu halkının söylediği türkülerin “yaralı” (2018, s. 119), oturdukları evlerin “yaşlı”, konduların “kederli”, babaların “boynu bükük” olduğunu söyleyen de odur (2018, s. 123).

Farklı şiirlerde ise söz konusu kederi ve acıyı halktan insanlar dillendirir. *Duvar* başlıklı şiirde konuşan genç, “Gençliğim çevrili” diyerek kuşatılmışlık hissine vurgu yapar. (2018, s. 118) *Anadolu Destanı*’nda özne, kederine, “göğ kederim” diye seslenir (2018, s. 93). *Sevgiyle Başlarınız İşimize* başlıklı uzun şiirde genç kızlar “yaralı dünya”nın kendilerini de ezip geçtiğinden ve solgun gözlerinden dem vururlar. (2018, s. 103-104) Bu insan kadrosu, *Orta Anadolu’dan Bir Bozlak*’ta, koro oluşturur ve bir ağızdan konuşur: “Yurdumuzda bir sızı var./Evlerimizde hiç yoktan bir sessizlik.” (2018, s. 106)

Berfe, tahlile çalıştığımız kitaplarının yayımlandığı süreçte, “inceliklerle dolu şiirler yazmanın bir erdem” sayılamayacağı görüşündedir (1969b, s. 15). *Savrulan*’da yer alan *İncir Ağaçları* (2018, s. 122) başlıklı şiirde her ne kadar; “Ne zaman anladım bu uzun havayı?”, “Ben hangi şiiri yazacaktım” tarzında çelişkiler içinde olduğunu düşündürtecek mısralar kurarsa da *Gün Ola*’da kararını çok daha önceden verdiğini bilmekteyiz. *Anadolu Destanı* başlıklı şiirinin sonunda; halkını sevdiğini ve artık onun diyemediklerini diyeceğini ilan etmiştir. Aksi takdirde yediği “ağu”, giydiği “kefen” olacak, yarası işleyecektir. (2018, s. 97) Söz konusu şiirin sonunda, Anadolu’da “Hiç sönmeyecek bir ateş”in yandığı söylenir. Bu ateş, toplumcu gerçekçiliğin sosyalist düzene duyduğu özlem, sosyalist devrime duyduğu inançtır. Bu dönemde şair, ülkemizde “sosyalizme sanat dışında kendini gerçekleştirme alanı” bırakılmadığı yolundaki genel görüşe uygun biçimde konuşmaktadır (Cengiz, 2015b, s. 34).

Berfe, *Ant* dergisinin soruşturmasında sosyalist devrimle sanat arasında güçlü bağlar olduğunu; devrimin, sanatın desteği olmaz ise “kuru ve cılız” kalacağını söyler (1969b, s. 14). Berfe söz konusu bağları kurmak ve güçlü kılmak için toplumcu gerçekçi sanat algısının ilkelerine işlerlik kazandırır. İnsanın mutlak özgülüğüne önem veren, bu nedenle “kişiliğin hangi somut toplumsal

koşullar içinde" oluştuğuna (Pospelov, 2005, s. 505) dair tabloyu resmetme amacı güden toplumcu gerçekçi algı, kişinin toplumu sembolize ettiği gerçeğinden yola çıkar. Bu algı, kişiliğe "*büyük anlam*" (Pospelov, 2005, s. 500) yükler ve kişilerin çaba ve emeklerinin, yaşam tarzlarının, plan ve hedeflerinin, iç potansiyellerinin, değerli ve anlamlı olduğunu düşünür. Suçkov'un ifadesi ile "*her kişinin gönenliği*" esas alındığı için, birey ve koşulları önemlidir (1982, s. 199). Aşağıda tahlil edeceğimiz üzere, Berfe'nin kişilere odaklanması bu anlayışın ürünüdür.

Berfe, Anadolu halkını bireysel planda ele alırken her kesim, cins ve yaştan insana dokunur. Örneğin *Suya Giden Türkmen Kadınına Türkü* (2018, s. 74-75), *Yalnız Kalan Erkeğin Türküsü* (2018, s. 90), gibi şiirlerde kadının toplum için yüklendiği görevler ve taşıdığı önem anlatılır. Her iki şiirde de kadın, bırakalım insan ve toplumu, doğadaki canlılığın da kaynağı olarak görülür. Kadını öldüğü için yas tutan erkek, artık buğdayın büyümediğini, başakların kararıp düştüğünü, toprağın dahi ağıt yaktığını söylemektedir.

Anadolu'nun insan kadrosunu resmederken gençlerden bahsetmemek olmaz. Berfe de bu inançta olsa gerek ki birçok şiirinde genç Anadolu erkeğinin ne yaptığını, ne düşündüğünü, ne planladığını işler. Bunu yaparken gençleri, hayatı birlikte sürdürdükleri köylüleri ile birlikte ele alır. *Çoban Türküleri*'nde koyunları ile dağlara çıkan çoban, içindeki coşkuya uygun biçimde tabiattan, yavuklusundan, tarlaların verimliliğinden ve umutlarından bahseder (2018, s. 77-79). Şiirin üçüncü bölümünde ise tamamen yavuklusuna odaklanır ve okurun gözünde dağda yanık yanık kaval çalan çoban görüntüsü belirmesine neden olur.

*Ben ta ezelden yangınım sana
Tomurcuk memeler koktu burnuma
Gül döşenmiş şalvarımın ağına
Ay karanlık gel beri
Dudağımdan emzir beni*

Fakat alıntıladığımız bu bölümden önceki mısralarda yavuklusunun emmisi tarafından kandırılmaya çalışıldığını da belirtir. Anlaşılan o ki emmi, kızı çobana layık görmez. Çoban da bu yüzden "*Emminin sözleri tümüyle yalan/Ölür mü dünyada dengini saran*" diyerek aralarında sınıfsal fark olmadığını, varsa da bu farkın aşk sayesinde kapanacağını belirtir.

Öldürülmüş Köylülerin Ardından başlıklı şiirde kadro oldukça kalabalıktır (2018, s. 80-83). Genç bir köylü "*caniler*" tarafından öldürülmüş, cenaze köye gelmiş, gömülmüş ve hayatın olağan akışına dönülmüştür. Şair bu süreçleri resmederken, ölen gençten çok, köylülerin tepkisine ve davranışlarına odaklanır. Örneğin az önce çığlıkların atıldığı köyde, sabah olunca günlük rutine çok çabuk uyum sağlanır. "*Bebeler uyandı/kadınlar suya gitti/Tezekler ocağa sürüldü/Yağlar eritildi/Ekmek edildi.*" Yine köylüler cenaze merasiminde de bu genç "*hiç doğmamış/hiç yaşamamış*" gibi gelenekleri yerine getirir ve evlerine dönerler. Gözlemledikleri şairi şaşırtmış olsa gerek ki "*Kalemimin ucunda onlar var/ Kulağımda sesleri çınlar*" diyerek bu hadiseyi şiirleştireceğini işaret eder.

Geri Dönmeyen Sığırtmaca Ağıt başlıklı şiirde de benzer bir ölüm ve cenaze merasimi işlenir (2018, s. 86-87). Berfe'nin Anadolu'da yakılan ağıtlardan etkilendiğini ve duyduğu bildiği ağıtları derleme çabası güttüğünü daha önce belirtmiştik. Sığırtmacın ölümü üzerine yakılan ağıdın söz konusu olduğu bu şiir, belli ki Berfe'nin dinlediği ve etkilendiği ağıtlardan birisidir. Şiirde sığırtmacın geride bıraktığı acı işlenmektedir.

Berfe Anadolu halkının el emeği göz nurunu dökerek, ter akıtarak ayakta kalmaya çalıştığını gözlemleyebildi için, insan kadrosuna emekçileri de dâhil eder. Onlardan biri olan nalbant, *Nalbant* başlıklı şiirde konuşur (2018, s. 89). "*Yaşlı bir nalbandım/Köy köy geziyorum*" diyerek anlatmaya başlayan nalbant, geçmişe özlem duymaktadır. Çünkü yaşlılık çağında, "*Gözün sevinçli yüzü*"nün artık görünmediğini fark etmiştir. Bu nedenle "*şu dar günlerde*" ölmek istemez ve kalan ömrünü dirlik içinde geçirmenin çarelerini arar.

Savruhan'ın ilk şiiri *Sevgiyle Başlarınız İşimize*'de, sırasıyla rençber, halıcı kız, demirci konuşurlar (2018, s. 101-105). Her üçü de konuşmalarına "*topu topu halıcı bir kızım*" cinsinden cümlelerle başlar

ve sıradan insanlar olduklarına vurgu yaparlar. Odaklandıkları şeyler başkadır çünkü. Her üçü de “*Sevgiyle Başlarım İşime*” diyerek yaptıkları işe bağlılıklarını belirtir ve ardından göz nuru dökerken, kas gücü kullanıp ter akıtırken neler yaptıklarına dair teferruatlar verirler. Yine her üçü için de yaşadıkları günler, “*kötü günler*” dir. Bu nedenle üçü de “*gelecek*” odaklı konuşur. Örneğin halıcı kız bacısıyla birlikte, el kadar pencerenin olduğu bir karanlık odada halı dokurken türkülerini ile saçtıkları ışığı resmeder. Söyledikleri türkülerde ahırda öküze nasıl baktıkları, sevip de varamadıkları yavukluları, yataktan kalkamayan acizlikte anaları söz konusudur. Ama onlar her şeye rağmen “*ilmeği gelecek için atarız sıraya*” cümlesinde belirttikleri üzere, yaşama sevinçlerini tüketmemişlerdir.

Bütün Gün başlıklı şiirde ise şair kentli emekçilere odaklanır. Kadrosu kalabalık ve her kesimden insanı içeren cinstendir: Erkenci işçiler, küskün çocuklar, tedirgin patronlar, şaşkın vekiller, küçük işçi kızlar... Bu kadro onun bütün gün gördüğü ve tümünün yüzünde yorgunluğu/bıkkınlığı gözlemleyebildiği kadrodur (2018, s. 112-113). Bu son tahliller, Berfe'nin sadece kişileri yazdığı, toplumcu gerçekçi algıya tezat oluşturacak biçimde toplumu işlemediği anlamına gelmemektedir. Berfe, toplumcu gerçekçiliğin “*kitlelerin sanatı*” olduğunu bilmektedir (Suçkov, 1982, s. 199).

İnsanoğlunun kimi zaman bireysel yaşamı ile toplumsal yaşamı arasında çelişkiler yaşadığı gerçektir. Marx'a göre “*ikili bir varlık*” olan insan, aynı anda hem kişisel hem de toplumsaldır (Suçkov, 1982, s. 199). Bu durum, bahsi geçen çelişkinin nedenidir. İşte bu çelişki, insanı ıstıraba sürükler ve aklıyla vicdanı arasında bırakır. Bu çelişkinin sürmesi ve artması ise önce bireysel ahlâkın sonra toplumsal ahlâkın çökmesi anlamına gelir. Toplumcu gerçekçiliğin birey ve topluma dair çözümlerinin odak noktası bu çelişkidir. Toplumcu gerçekçilik, kişi ve toplum çıkarlarının ilintisi karşısında; “*kişiliğin büyük anlamı ve kişiliğin isteklerinin, çabalarının, yaratıcı planlarının ve olanaklarının büyük anlamı*” olduğunu iddia eder. Fakat aynı zamanda toplumun ileriye doğru gidişinde kişiliğin neden olduğu “*ayak bağı*” cinsinden olumsuz durumlara da savaş açar (Pospelov, 2005, s. 500).

Toplumcu gerçekçi edebiyat bahsi geçen çelişkinin uzlaşmaz değil, uyumlu olduğunu işlemeye yöneliktir. Bu nedenle bireylerin gelişim sürecinde, daha çok katkı sağlayan, daha elverişli koşulların nasıl yaratılacağına dair tezler sunar. Bunu yaparken amacı, bireylerin, kendi çıkarlarının aslında tüm toplumun çıkarı olduğunu görmesini sağlamaktır. Bu, bireyin daha yüksek bir toplumsal farkındalık hissetmesine de neden olur. Gelinek noktada, bireyler toplumcu gerçekçi bir bakışa sahip olmuş, bireysel yaşantıları için söz konusu olan ahlâkî koşulların, aslında toplumsal yapının gerektirdiği ahlâkî koşullar olduğunu fark etmişlerdir.

Toplumcu gerçekçi sanat, toplumun somut yaşamında, tüm insanların bencilliklerinden arınarak, özgürlüğü birlikte yaşamalarına odaklanır. Bu yeni ve mutlu düzen, insanların birbirini alt etmeye değil, yeryüzündeki tüm insanların iyiliği için, birlikte çalışmaya ihtiyacı olduğunu işaret eder. Böylece yeryüzünün nimetleri birlikte tadılacak, hiç kimse beslenme, barınma gibi zorunlu ihtiyaçlarının yanında; kültür, tüketim, zevk gibi ikincil ihtiyaçlardan da mahrum kalmayacaktır. Tüm bunlar özel mülkiyete dayalı toplum düzeninin yıkılması, “*kitlelerin çıkar ve gereksinimlerinin karşılığı olan yeni ve daha adaletli bir yaşam olanağı*”nın sağlanmasıyla mümkün olacaktır (Suçkov, 1982, s. 200).

Bu noktada, toplumcu gerçekçi sanata düşen görev, yeni bir düzen inşa edilmesi gerektiğini ortaya koymak ve bu yolda insanın özgür ve adalet içinde yaşayan bir toplumu var edebilecek güçte olduğunu kanıtlamaktır. Dolayısıyla toplumcu gerçekçi sanat, “*sosyalist ilkelerle ve temel bir dönüşüm için yürütülen kaogayla özden ilgilenir.*” (Lunaçarski, 1998, s. 84) Bu düşünce, 1969-1971 yılları arasında Berfe poetikasının da merkezî düşüncesidir. Şair *Ant* dergisindeki soruşturmada, sosyalist devrimle sanat arasında doğrudan bir bağ olduğunu, sanatsız bir devrimin “*kuru ve cılız*” kalacağını düşünmektedir.

Berfe sosyalist düzenin kurulması yolunda, önce halkın içinde bulunduğu şartların resmedilmesi gerektiği teziyle hareket eder. Adı geçen kitaplarındaki ilk şiiri ile birlikte, halkı ezen ve sömüren, onun yaşam şartlarını zorlaştıran, ona uzak durmayı tercih eden emperyalist düzene dikkat çeker. *Türküler*'de emperyalizm, "ağa" ile temsil edilir. Türkü yakan köylü ölümünden sonra ağanın gelip mezarını kirletmemesini vasiyet eder (2018, s. 63). *Bir Dost Bulamadım Gün Akşam Oldu*'da yoksulluk nedeniyle "ciğeri ağuyla dağlanan" bir köylü, resmi bir evrak peşinde nasıl koştuğunu hikâye eder (2018, s. 67-68). Bu hikâyeyi yaşarken devletin kendisine "ırak" olduğunu görmüştür. "Hükümet çekmiş ayağını" ifadesinde belirttiği üzere, devlet ile vatandaşı arasında anlamlandırılmayan bir uzaklık vardır. Nitekim valiye varmış, onun da "ödlek" olduğunu bizzat görmüştür. Yardım istediği tüccar da "ürkek" tir. Kısacası bu köylüye yardım eli uzatacak tek bir yetkili yoktur. Çünkü toplumda emperyalizm bir korku imparatorluğu inşa etmiştir. İnşa edilen bu düzen *Bilmeceler*'de halkın acı çekmesinin, yara almasının da nedenidir. İşin ilginç yanı ise bu düzenin yüzyıllardır sürmesidir: "Halkımın yarası/Yüzyıllardır kanar." (2018, s. 70) Halk, yüzyıllardır "Kurmuş beyinler/Bölünmüş yürekler/Ve özgür caniler" tarafından sömürülmektedir. Öyle ki *Öldürülmüş Köylülerin Ardından* başlıklı şiirde, sayılan kadro, bir köylü genci de hayattan koparmıştır (2018, s. 80-83).

Nalbant başlıklı şiirde nalbant; sayılan kadro nedeniyle "dar günler" geçirdiklerini işaret ederken (2018, s. 89) *Anadolu Destanı*'nda, aktüel zamanı nitelemek için "şu kör hayat" ifadesi kullanılır. Bu şiirde; "Düzen elin düzeni" diyerek, düzenin halkı dışladığını vurgu yapan özne, düzen koyucuların yaşamı kendi çıkarları doğrultusunda sistematize ettiğini de bilir: "Yasa kendilerinin/Yargıç kendileridir." (2018, s. 92)

Son iki şiirdeki nalbant ve ismi verilmeyen özne ile aynı düşüncelere sahip birçok insan vardır. *Sevgiyle Başlarız İşimize*'de söz hakkı verilen bu insanlar, sık sık "Bu günler kötü günler, bugünler bana göre değil" diyerek sürdürülen düzene karşı sitemlerin dışı vururlar (2018, s. 101-105). Onlardan biri olan demirci, babasının, "emperyalizmi dağladığımız savaşta" silah yaparken ve onarıırken harcadığı enerjiyi unutmamaktır. Tahmin edilebileceği gibi bu savaş Millî Mücadele'dir. "Babasını ve o kutsal savaşta" unutmayan demircinin bir eşi de *Orta Anadolu'dan Bir Bozlak*'ta konuşur (2018, s. 106-108). O da yirmi otuz yıldır "yurdumuzda bir sızı", evlerimizde "hiç yoktan bir sessizlik" olduğunun farkındadır. Ona göre "İkinci Dünya Savaşı'ndan bu yana" emperyalistler halkın "kanına girmekte" onu sömürmektedir. *Bütün Gün*'de şairin ses tonu yükselir ve kan, onun, kışkırtıcısı olur. "İçtikleri kan kışkırtıyor beni" ifadesiyle şair, bütün gün emek harcamasına rağmen eli boş kaldığı için, emperyalist düzene karşı isyan güdüsü içindedir (2018, s. 112).

Bu güdü, *Susuz*'da başka insanları da etkiler (2018, s. 116). Bu şiirde "doğulular ve sabahçılar" yani hayatını sürdürmek için sabahın erken saatinde yola dökülen doğu ve güneydoğulu işçiler şairin yolunu keserek, üstlerindeki "kalın yorganın", "ölü toprağının" ne zaman kalkacağını sorarlar. Onlar "hayatın kanlı geçidini" bilen insanlar olarak ağaların cebine giren dolarlar karşısında "kin" biriktirmektedirler. Yani emperyalist düzen, zenginlerin lehine, emekçinin aleyhine sürüp gitmektedir.

Emperyalist düzen, *İncir Ağaçları*'nda da mutsuzluğun temel nedenidir (2018, s. 122-124). Halk için "güneş kara, gök kara" ifadesinde belirtildiği üzere, keder dolu günler söz konusudur. Halk kıyımlara maruz bırakılmış, emperyalizm halkın katili olmuştur.

Kalktı dünyanın bir ucundan
nişan aldı halkıma, suçsuzluğa.
Bütün türküler ölümü söyledi
yurdumun yarısından doğan şehitleri

Problemin varlığını tespit; duyan, düşünen ve gözlerini dış dünyaya diken insana yetmez. Ona çözüm gerekir. Nitekim toplumcu gerçekçi sanatkar "her şeyden önce etkindir, dünyayı yalnız tanımak değil, değiştirmek de ister." (Lunaçarski, 1998, s. 83)

Yukarıda alıntıladığımız son şiirlerde emperyalist düzeni isyan güdüsü ve yüksek perdeden bir ses tonu ile eleştirdiğini gördüğümüz Berfe, bu şiirlerinde sosyalist düzen adına propaganda

yapmaktadır. O sanat aracılığıyla propaganda yapabileceğine dair düşüncesini yansıttığı (1969, s. 14) bu şiirlerde, poetik bir ilkesine işlevsellik kazandırmıştır. Berfe bu dönemde, Pospelov'un, toplumcu gerçekçi sanatçılara düşen görevi nitelediği sözlerine uygun hareket etmektedir. Pospelov, toplumcu gerçekçi sanatkarın, önce insanı ve yaşam koşullarını gerçekçi bir biçimde aktarması konusunda sorumlu görür. Çalışma içinde daha önceki bölümlerde, Berfe'nin halkın yaşam koşullarını resmederken dikkat ettiği teferruatları vermiştik Dolasıyla Berfe Pospelov'un bu ilk şartını yerine getirmiştir. Pospelov'a göre sonraki adım sanatkarın "*kendi sanatsal araçları yoluyla*" toplumun sosyalist düzene gidişindeki sürece katılmasıdır. (2005, s. 490-491) İşte Berfe'nin emperyalizmi kendi poetik ilkeleri ile yerdiği ve isyan güdüsünü dışa vurduğu şiirleri, sürece katılma yolundaki çabasının ürünüdürler.

Toplumcu gerçekçi sanat, isyan güdüsü eşliğinde eleştirirken gözlemlenen yanlış ve eksik öğelerin "*geçici ve çökmeye yargılı, tarihsel olarak yenilenebilir*" olduğuna inanmaktadır. (Pospelov, 2005, s. 506) Yani toplumcu gerçekçi poetikada eleştiriden sonra atılacak adım, eleştirilen düzenin yıkılabileceğine dair savı işlemektir. Bu, toplumcu gerçekçi poetikada öz'ün "*idealist öğeler*" içermesi gerektiği tezi ile paralel bir durumdur (Oktay, 2003, s. 113). Toplumcu gerçekçi sanatkarlar söz konusu ideali yakalayabilmek için Gorki'nin iki önermesini kullanırlar. Gorki, toplumcu gerçekliğin "*asıl kurucusu*" olarak bilen isimdir (Oktay, 2003, s. 75). Gorki, süreç içinde öz ve biçimde değişiklik ve katkılar yapılarak bugüne kadar yaşatılan iki önermesiyle değişimi başlatır. Bu önermeler, "*olumlu kahraman*" ve "*devrimci romantizm*" şeklinde adlandırılmakta ve Gorki'nin Rus edebiyatına asıl katkıları olarak nitelenmektedir.

Gorki, edebî eserin kahramanı konusunda; "*Edebiyatta asıl aradığım, her şeyden önce ve her şeyden önemli olarak, ... güçlü eleştirel zekaya sahip bir kişiliği olan kahraman*" şeklinde özetlediği bir yaklaşım biçimi geliştirir (1989, s. 198). O, Sovyet sanatkarların eserlerinde çizdikleri kahramanların bu niteliklerden çok uzakta olduğuna inanmaktadır. Hatta yazarlar, halk için mücadele eden Sovyet aydınlarını dahi irade veya kişilik yoksunu bireyler olarak resmederler. Devrim öncesinde sanat eserine konu olan bireyler; toplumla uyuşmayan, yaşama bağlanamayan, bu nedenle bireysel trajedisi altında ezilen bireylerdir. (1989, s. 258) Fakat eski yaşam biçimi değişmiş, birey, dünyayı değiştirme gücünün asıl kaynağının kendisi olduğunu fark etmiş ve bundan onur duymaya başlamıştır (1989, s. 259). Öyleyse sanatkâra düşen görev "*sosyalist ahlâk sistemi*" gereğince söz konusu değişimin duygusal süreçlerini, gerçekliğin olgularını ve halktaki canlanmayı resmetmektir. Sanatkâr, bunu, eserinde "*olumlu kahraman*"lar kurgulayarak yapacaktır. Bu kahraman, her şeyden önce sosyal ve siyasî ahlâk sahibi, rejimin ilkelerini benimsemiş ve bunların uygulamaya konulması için idealleri olan bir tiptir. O, yeni toplumsal yaşantının ve siyasal düzenin bir örneği olarak halkının içinde yaşayacak, halkın özendiği bir kişilik olarak tarihsel görevini yerine getirecektir. Bu kahraman okurda olumlu izlenimler bırakacak ve sosyalizmin uygulanabilirliği yolunda önemli adımlar atılmış olacaktır. Pospelov, Gorki'nin "*olumlu kahraman*" önermesini, tüm insanların birlikte özgür bir biçimde ve bencillikten uzak "*daha iyi bir yaşam arzusu*" adına önemli bulur: "*Bu kahraman, toplumun toplumcu dönüşümünün nesnel zorunluluğunu kendisi öznel olarak kavradığı içindir ki bu zorunluluğu somut olarak gerçekleştirme yolunda da bütün gücüyle çaba harcar. Görünürde hiçbir çıkış yolu yokmuş gibi olan durumlarda bile bu kahraman, yeni yaşamın kurulması amacıyla elinden geleni yapar.*" (2005, s. 496)

Görüldüğü gibi toplumcu gerçekçilik, hedef ve ideallerini, gelecek üzerine kurar. Hem birey hem toplum için gelecekte sosyalizmin yürürlükte olacağı bir düzen söz konusu edilir. Gorki sanatkarın bu düzeni kurgularken romantik davranabileceğini, bu romantizmin ise devrimci bir yaklaşım gerektirdiğini ifade eder. Ona göre devrimci romantizm; "*... gerçekliğe yönelik devrimci tutumun, pratikte dünyayı değiştiren bir tutumun geliştirilmesinde çok yararlıdır.*" (1989, s. 247) Devrimci romantizm önermesi "*iyimserlik*" taşır. Pospelov bu iyimser yaklaşımın sanatsal bağlamda bugün ile gelecek arasında süreklilik sağladığını belirtir (2005, s. 504). Dolayısıyla sanatkar her birey gibi

sosyalizmin öngördüğü siyasal ve tarihsel sorumluluğuyla hareket etmeli, hedeflediği geleceği eseri ile örnekleyerek söz konusu sorumluluğu somuta dökmelidir.

Süreyya Berfe yaşam koşullarını ve bu koşullar nedeniyle acı çektiğini bildiği halkı için ses yükseltirken Gorki'nin tezlerine bağlanmayı da ihmal etmez. Çalışmamıza konu olan iki kitabının açılış şiirinde "Türküler" söyledikten sonra kurduğu "Gün gelip zalimler hesap verecek/Devran o yana dönüyor aman" şeklindeki cümleler bu konuda ilk örneklerdir (2018, s. 64). Devranın dönmeye başladığı farklı şiirlerde farklı semboller aracılığıyla da işlenir. *Kış Bile'*de kış, elini çabuk tutmuş ve erken çekilmiştir: Amacı "yüzleri gülsün diye çocukların" mısraında belirtildiği üzere, bahara yer açmak, çocukların toprağa duyduğu özleme engel olmamaktır. Fakat aslında şair, kıştan bahara geçişi işlerken sosyalist düzene dair taşıdığı umudu işaret etmektedir (2018, s. 91). Yine *Anadolu Destanı* başlıklı şiirde de şair sezdirme amacı güder. Harman yerinde çalışan yaşlı çocuk, kadın erkek, köylüler son derece diridirler. Çünkü bekledikleri ve geleceğini bildikleri bir şey vardır: "Kadınlar bir şey gözlüyor sanki/Yaşlılar bir şey seziyor/Adını bilmedikleri bir şey". (2018, s. 95) Bu mısralarda adı verilmeden beklenen şeyin ne olduğunu Berfe'nin dikkatli okurları elbette tahmin edeceklerdir.

Berfe ve kahramanları düzeni tanımladıkları ve eleştirdikleri her noktada, geleceğe yönelik umutlarını da işleyerek Pospelov'un görüşlerine katılırlar. *Öldürülmüş Köylülerin Ardından* başlıklı şiirde şair, bir gencin ölümünü ve cenaze törenini anlattıktan sonra kendisine döner ve "Ben ölmedim daha" der. Ardından tekil konuşmayı bırakır ve geleceği kurma yolunda halkıyla bir ve beraber olduğuna vurgu yapar. Uzun soluklu bu şiirde, işlediği keder duygusuna rağmen umut, bitmemiştir.

Bizler ölmeyiz
Yeni yeni doğuyoruz
Hep birlikte kuruyoruz geleceği
Bizler ölmeyiz arkadaşlar
Onlar da ölmedi (2018, s. 80-83)

*Nalbant'*ta konuşan yaşlı nalbant, emperyalizme karşı savaşıma isteğini "Kuvayi Milliye" ruhu ile eş tutar. O, "Getirin bir daha nallayayım/Bağımsızlığın atlarını/Bir daha tıkasın/Emperyalizmin gırtlaklarını" dedikten sonra, yaşına rağmen mücadele edebileceğini ve bu uğurdaki umudunu dile döker: "Getirin atları ben de bineyim/Kuvayı milliye yeniden başlasın diye/Gün üstüne gün doğsun diye" (2018, s. 89) Nalbant için emperyalizmin son bulduğu an, güneş yeniden doğacaktır. *Anadolu Destanı'*nda ise güneşin yeniden doğduğu an, Anadolu halkının "Gök mavisi/Nar tanesi" bir şey elde edeceği işlenir:

İnsanca bir şey
İnanılacak bir şey
Namuslu zihinlerin balı
Helal süt emmiş insanların anıtı
Dünyanın övüncü
Halkların yüz akı
Bilimlerin zaferi
Sanatların amacı
Gök mavisi bir şey
Nar tanesi bir şey (2018, s. 96)

Yukarıdaki mısralarda şairin, sosyalist devrimin gerçekleşebilir olduğuna dair umudu dillendirmektedir. Bu umut onun, bilim, sanat gibi alanlarda beklediği atılımın da kaynağı olacaktır. Umut gerçeğe dönüştüğünde helal süt emen Anadolu insanı bayındır olacak, devam eden mısralarda belirtildiği gibi sıcak, canlı, bir ateşe kavuşacaktır:

Ve bir ateş
Halkın ısındığı
Sıcak, canlı

Hiç sönmeyecek bir ateş (2018, s. 99)

Daha önce bahsi geçen *Sevgiyle Başlarız İşimize* başlıklı şiirde, emekçiler geleceği kurmak için çalışmaktadırlar (2018, s. 101-105). Örneğin rençber, “*çiftti geleceği sürerim*”; Halıcı kızlar, “*İlmeği gelecek için atarız sıraya*”; demirci, “*Ham demiril/gelecek için atarım ocağa*” derler. Adı geçen emekçiler, yaşam ve çalışma koşullarının zorluğundan da bahsederler. Ama bunlar hep dipnot şeklinde, araya sıkıştırılmış ifadelerdir. Çünkü onların kurgulayıcı öznesi Berfe, okurun şiirdeki keder yerine umudu algılamasını ister. Bu nedenle bütün emekçilerine “*sevgiyle başlarız işimize*” dedirtir. Yine kadrodakilerin kurduğu bir başka ortak cümle de “*Toprağı, suyu ve havayı sürüyor ileri*” şeklindeki cümledir. Bu ortak cümleler yaşama sevgiyle bağlanmış kişilerin, gelecektekine yana umutlu olduğunu işaret etmektedir. Örneğin halıcı kızlar, kolları ile işledikleri kirkitlerin zamanı ve düzeni ileri ittiğini; demirci, inip kalkan balyozuyla zamanı ve insanları ileri ittiğini, düşünmektedir. Bahsi geçen düşünce, toplumcu gerçekçi poetikaya uygun şekilde; önce bireylerin iç zenginliklerini ve toplumsal farkındalığı yakalamaları, ardından yeni toplumcu düzende adalet ve refah içinde yaşamaları anlamına gelmektedir. Dolayısıyla Berfe, “*geleceğe yönelik iyimser inaniş*” sahip emekçi kahramanları ile Gorki’nin devrimci romantik duyarlılığını örneklemiştir (Pospelov, 2005, s. 504).

Bu duyarlılığın söz konusu olduğu *İncir Ağaçları*’nın sonunda ise umudunu dillendiren özne Berfe’dir:

*Halkım!
Soluklarımız kıvılcıma dönüşecek
kanlarımızın süzüldeği imbikten damlayacak*

*Daracak bir dünya
Küçük bir pencere
Oradan boy atacak gelecek bahar
Sarmaşık kollu inancım
Seni çalamayacak yere* (2018, s. 124)

Yukarıdaki son alıntılar Gorki’nin olumlu kahraman önermesini akla getirir. Olumlu kahraman, düzenin dönüşümü yolunda bütün gücüyle caba harcayan, yeni düzenin kurulması için elini taşın altına korkmadan koyan kahramandır. Umut, onun aş ekmeği ise; inanç, katıdır. Nitekim şair halkına seslendiği yukarıdaki alıntıda, romantik bir biçimde devrime olan inancını, hiç bitmeyecek umudunu dile getirir. Fakat umut ve inanç, olumlu kahramanın yetineceği olgular değildir. Çünkü onun karşısında susturulduğu için, sesini çıkaramayan bir kitle vardır. Umut aşlamak bu kitleyi tetikleyecekse de harekete geçiremeyeceği ortadadır. Demek ki başka çözümler aranmalı, ilk iş olarak halkın bile isteğe hapsedildiği cehalete savaş açılmalıdır. Ne de olsa toplumcu gerçekçi algıda sanatkâra yüklenen bir “*eğiticilik*” görevi söz konusudur. Toplumculuk, eleştirilen düzeni yıkmak uğruna, sanata, yenin ne olduğu ve nasıl kurulacağı hakkındaki bilgiyi halka ulaştırma görevi verir.

Berfe, halkı devrim yolunda umutlandırmak ve eğitmek için aralarına karıştır, onlardan biri olur. *Orta Anadolu’dan Bir Bozlak*’ta, şairin ilk cümlesi, “*Vurulduk*”tur. (2018, s. 106-108) Yani şair söze, bir kabul ile başlar. Sindirilmişliğe dair bir kabuldür bu. Fakat şiir boyunca birlikte sindirildiği kitleye; çalışalım, dövüşelim, kendi yaramızı kendimiz saralım, kederin bizi uyuşturmasına izin vermeyelim mesajları iletir. Ancak bunlar yapılırsa “*devrim güç kazanacak*”, bağımsızlık söz konusu olacaktır.

*Gördükçe yaşadıkça ve bildikçe
bilincimizde yankılsın sözümüz
kazanılsın yüce bağımsızlık.*

Çoban Türküleri’nin olumlu kahramanı ise bir çobandır (2018, s. 77-79). O da yaşamın zorluğundan dem vurur. Ama yine o da şair gibi umudunu yitirmeyenlerdir. Bu yüzden “*Ve elbet/elimiz değer/gücümüz yeter hayata*” diyerek içindeki pozitif enerjiye vurgu yapar. Bu pozitif

tutum, onun dağlarda canavarlara yem olma ihtimali karşısında da devam edecektir. Türkünün sonunda çoban, dağlara çıkıp emperyalistlere karşı savaş açtığında dahi, onu hayata bağlayacak sevgilisini arzu edecektir.

*Gün gelecek çıkacağım dağlara
Belki yem olacağım canavarlara
Kanım karışacak yayla toprağına
Dökmeli donlum gel beri
Dudağından emzir beni*

Anadolu Destanı'nda ise duramam/kalk gidelim diyerek dağları arzulayan kişi, şairin kendisidir. (2018, s. 92-97) Bu şiirin olumlu kahramanı yine Berfe'dir. "Kalk gidelim sevdiceğim" ifadesiyle başlayan şiirin sonunda şair, halkını sevmeyi öğrenen kişinin, artık harekete geçmesi gerektiğini işler. Çünkü ancak hareket ile eylem ile Anadolu insanın diyemediği söz denir, özlediği ateş yakılır.

Toprak Reformundan Önce Üç Şiir'in ikincisinde öküzünü sürmeye çalışan çiftçi ısrarla "Bir tek şeye inanırım/bir tek şeye..." der (2018, s. 119-121). Onun inandığı şeyin sosyalist devrim olduğu ortadadır. Şiirin olumlu kahramanı bu çiftçi, üçüncü bölümde mücadele ruhunu taşıırken yalnız olmadığının farkındadır. Öküzlerini sürerken alıcın oradan iki kişi çıkar gelir. Bunlar; "bakıp susan değil/bağırıp duyuran" oldukları belli iki kişidir. Nitekim ilerlediklerinde onların, köylüyü harekete geçirmek için geldikleri anlaşılır:

*Tez dağılmayacak bir karaltı. İlerliyor:
Ağırlaşmış gövdeler için
dönmüş canlar için konuşan
ahrazı dillendiren, konuşuran...*

Şiir sonunda bu iki kişi köylüleri etkiler ve köylüler daha önce yabancıları oldukları şehre, tezgâha, makineye, fabrikaya "daha yakından, derinden" bakmaya başlar. Bu derin ve yakın bakış, yabancılaşmanın ve suskunluğun bittiğini, konuşma zamanının geldiğini işaret eden bir bakıştır.

Bereketli Yol'da, halkı eğitmek olumlu kahramanın yaşama amacıdır. "İçimde bir arı kovanı/ Bir bulgur imecesi" şeklindeki sözlerinde belirttiği üzere o, tükenmez bir enerjiye sahiptir. Enerjisini "yalın ve yüce halkı" için tüketmeye kararlı bu olumlu kahraman, onlarla omuz omuza yürür; "bir tutam koyun kılını", "bir kadın uçkurunu" dahi, "bir fesleğen yaprağına değer gibi" usulca okşar. Bu nedenle halkına, siz de umutlu olun, "Kara yazma başlamayın" serzenişinde bulunur. Fakat aslında halktan duyacağı herhangi bir serzeniş onu etkilemeyecek, yolundan döndüremeyecektir. Çünkü o halkına sezgi, bilgi, görgü aşılama amacıyla yaşamaktadır:

*Hep yol ağzında duruyorum
Kederli
Güçlü
Ve derin kalabalıklar geçiyor
Geçecek
Bilmek
Bildirmek için yaşıyorum. (2018, s. 71-73)*

SONUÇ

1960'lardan günümüze uzayan süreçte, hemen her şiir akımına tanık olmuş; bunlara kimi zaman kapı aralamış, kimi zaman mesafeli bakmış olan Süreyya Berfe, üretken bir isimdir. Berfe 1960'lı yılların ortalarına doğru şiir yayımlamaya başlasa da ilk kitabı *Gün Ola* 1969'da, ikinci kitabı *Savruulan* 1971'de basılır. Adı geçen iki kitap yayımlandıkları dönemde, yoğun bir eleştiriye tabii tutulur. Aynı süreçte dergilerin soruşturmalarına verdiği cevaplarla da gündem olan Berfe, tam algılanmadan konumlandırılmış bir isimdir. Berfe, edebiyat tarihimizin herhangi bir ismi muhakkak bir kategoriye dâhil ederek değerlendirme kolaylığı ile karşı karşıya kalmıştır.

Adı geçen kitaplar ve soruşturmalardaki yorumlarında, sosyalist dünya görüşüne bağlılığını ifade ettiği cümleleri, sanatın toplumcu bir yapı arz etmesi gerektiğine dair söylemleri; Berfe'nin

toplumcu gerçekçi bir şair olarak nitelenmesine yetmiştir. Yaptığımız araştırmalarda, Berfe ve ilk iki kitabı için yapılan değerlendirmelerde, benzer şeyler söylendiği; örneğin şairin toplumcu gerçekçi poetikanın hangi ilkesini nasıl şiirselleştirdiği üzerinde durulmadığı görülmüştür. Oysa Berfe'nin bu dönemde "popülist" olduğunu söyleyen eleştirmenlerin Berfe'nin; tezek, koyun, köy, köylü, ahır, harman, buğday, at gibi kavramları kullanınca toplumcu gerçekçi olduğunu iddia etmeleri, popülist bir tavır gibi durmaktadır. Çalışmamızda, Berfe ile ilgili bu popülist tavırların dışına çıkmaya ve şairin adı geçen kitaplarında merkezde konumlandığı halkını nasıl ve hangi toplumcu söylemlerle şiirleştirdiğini tahlile çalıştık.

Toplumcu gerçekçi poetika, sanatkârdan önce, kitleler içindeki bireyi gözlemlemesini ve dolayısıyla *insan*'a inmesini ister. Berfe ailevî ve meslekî nedenlerle Anadolu insanını içeriden gözlemler. Onun yaşam şeklini, hayata bakış tarzını, doğa ile mücadelesini şiirleştirirken, ondan ayrı bir insan olmadığı bilinciyle hareket eder. Bu bilinç Berfe'nin Anadolu halkını, içinde yaşadığı çevre ile resmetmesinin de nedenidir. Şair insanı sevmek için doğayı da sevmek gerektiği yolundaki teze uygun biçimde, Anadolu coğrafyasını şevkle, zevkle tahlil eder.

Berfe, Anadolu halkını gözlemlerken, onun yüreğinde gizli bir keder taşıdığını da görmüştür. Bu kederi, soran sorgulayan herkes fark edebildiğine göre, Berfe'ye düşen ondan kaçmak değil, şiirleştirmektir. Kendisi "*incelikler*" şiiri yazılamayacağını farkında olduğu için, keder şiirinin arka plan unsurlarındandır. Fakat Berfe tam da görüp tanıdığı, sevip benimsediği Anadolu insanı gibi kedere boğulmak yerine, dağ başında yanacak ışık aramayı seçer. Bu noktada kendisine toplumcu gerçekçi algı yardım eder. Kişilerden sonra sıranın topluma gelmesi bu algı nedeniyledir.

Şair kişi-toplum ilişkilerini resmederken bağlandığı poetika gereği, geleceğe odaklı konuşur. Çünkü şiirlerinde günceli yeterli derecede tahlil etmiş ve eleştirmiştir. Toplumcu gerçekçi algı, eleştirilen güncelin yerine kurulacak yeni sistemin insanlar için daha yaşanılır olacağına inanır. Dolayısıyla sanatkâr, gelecek odaklı konuşmalıdır. Bu uğurda önce kendisi umutlu ve iyimser olmalı, sonra halkına bu duyguları aşılmalıdır. Berfe bu iki gerekliliği yerine getirir ve kederi tahlil ederken dahi iyimser ve umut dolu olduğunu işaret eder.

Umut onda yine toplumcu gerçekçi algıya uygun biçimde, romantik bir tavır oluşmasının da nedenidir. Bu romantizm, sosyalist devriminin gerçekleşebilir olduğuna dair devrimci bir romantizmdir. Şair, halkın; ağalar, tüccarlar, emperyal güçler elinde sömürülürken ancak bu devrimci romantik düşünceyle ayağa kalkabileceğini görmüştür. Düşün gerçeğe dönüşmesi için herkese iş düşmektedir. Görev alanlar, yine toplumcu gerçekçi algıya uygun biçimde, olumlu kahramanlardır. Olumlu kahramanlar Berfe'nin şiirinde mücadele için azimlidirler. Dağa çıkmak, dövüşmek, ölmek, onların devrim yolunda önemsemedikleri durumlardır. Fakat aslında halk onlardan ölmelerini değil, kendisiyle birlikte gönenmesini beklemektedir. Bu nedenle Berfe'nin olumlu kahramanları, umut aşılıyarak gelecek günlere odaklanmasını sağladıkları halk için, "*eğitmen*" görevi de üstlenirler. Çalışmayı, hakça bölüşmeyi, kederden sıyrılmayı şart koştukları halkı sezgi ve bilgi sahibi yapmaya kararlıdırlar.

Görüldüğü gibi halkını sevmekle işe başlayan; onunla ilgili tespitlerini ne yapacağını bilen bir kişilik olarak çözüme de taşıyan Berfe, toplumcu gerçekçi algının sanattan beklentisine cevap vermekte; "*yeni*"nin somut ve nesnel şartlarını hazırlamak için çalışmaktadır.

KAYNAKÇA

- Abacı, Tahir (1979). Şiirin Bugünkü Durumu Üstüne Notlar. *Birikim*. S. 54/55, s. 57-66.
- Ada, Ahmet (1984). 70 Kuşağı Tartışıyor. *Varlık*. S. 917, s. 23-26. Düzenleyen: Mehmet Yaşar Bilen
- Ahmad, Feroz (1992). *Demokrasi Sürecinde Türkiye*. (Çev. Ahmet Fethi). İstanbul: Hil Yayınları.
- Avan, Hakkı (2015). Kasaba. *Gün Ola'dan Seferis'e Süreyya Berfe* içinde. (Hzl. Enver Ercan) İstanbul: Tüyap Yayınları. s. 263-265.
- Alpay, Necmiye (2015). Seferis Kardeşliği. *Gün Ola'dan Seferis'e Süreyya Berfe* içinde. (Hzl. Enver Ercan). İstanbul: Tüyap Yayınları. s. 197-198.
- Ay, Arif (2001). İkibuçuk Darbe Arası Türk Şiiri. *Hece Türk Şiiri Özel Sayısı*. S. 53/54/55, s. 109-110.
- Bahar, İbrahim (1966). Yeni Kuşak İçin. *Soyut*. S. 9, s. 5.
- Balık, Macit. (2017). Süreyya Berfe'nin Şiirlerinde Savaş ve Militarizm. *Bartın Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*. C.2. S. 2. s. 3-18.
- Balık, Macit (2018). *Süreyya Berfe*. Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü. <https://teis.yesevi.edu.tr> Erişim Tarihi. 05.05.2023.
- Baydar, Oya (2002). Toplumcu Edebiyat, Soruşturma: Oya Baydar. *Adam Sanat*. S. 198, s. 41.
- Behramoğlu, Ataol (1969). Sanat Soruşturması III. *Ant*. S. 155, s. 14-15. Düzenleyen: Osman S. Arolat.
- Behramoğlu, Ataol (2004). Söyleşi. *3 Nokta Edebiyat*. S. 2, s. 16-17. Düzenleyen: Gülenay c.
- Berfe, Süreyya (1969a). Sanat Soruşturması. *Ant*. S. 153, s. 14-15. Düzenleyen: Osman S. Arolat.
- Berfe, Süreyya (1969b). Sanat Soruşturması II. *Ant*. S. 154, s. 14-15. Düzenleyen: Osman S. Arolat.
- Berfe, Süreyya (1969 c). Sanat Soruşturması III. *Ant*. S. 155, s. 14-15. Düzenleyen: Osman S. Arolat.
- Berfe, Süreyya (2005). "Süreyya Berfe ile Şiir Üzerine. (Konuşan: Celâl Fedai). *Hece*. S. 98.s. 66-75.
- Berfe, Süreyya (2015a). Keşke Bütün ödüller, 2015 Büyük Ödülü adı altında birleşse!.. (Konuşan: Ayşegül Ergül). *Gün Ola'dan Seferis'e Süreyya Berfe* içinde. (Hzl. Enver Ercan) İstanbul: Tüyap Yayınları. s. 177-182.
- Berfe, Süreyya (2015b). Hem hayatın hem de şiirin acemisiyiz. (Konuşanlar Altay Ömer Erdoğan-Duygu Kankaytsın) *Gün Ola'dan Seferis'e Süreyya Berfe* içinde. (Hzl. Enver Ercan) İstanbul: Tüyap Yayınları. s. 17-25.
- Berfe, Süreyya (2015c). Şiir yazmazsam mazbut kalamam. (Konuşan: Gonca Özmen). *Gün Ola'dan Seferis'e Süreyya Berfe* içinde. (Hzl. Enver Ercan) İstanbul: Tüyap Yayınları. s. 155-166.
- Berfe, Süreyya (2015d) İnsan yalnız olduğunu sanıyor. (Konuşan, Mehmet Kâzım) *Gün Ola'dan Seferis'e Süreyya Berfe* içinde. (Hzl. Enver Ercan) İstanbul: Tüyap Yayınları. s. 167-175.
- Berfe, Süreyya (2018). *Kalfa*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Bezirci, Asım (1986). Slogan ve Kurban. *Varlık*. S. 946, s. 8-9.
- Canberk, Eray (2001). 1940 Kuşağı Şiiri ve Günümüz Şiirine Etkileri. *Hece Türk Şiiri Özel Sayısı*. S. 53/54/55, s. 102-108.
- Celâl, Metin (1984). 70'li yılların toplumcu şiiri. *Varlık*. S. 926, s. 10.
- Cem, İsmail (1995). *Türkiye'de Geri Kalmışlığın Tarihi*. İstanbul: Cem Yayınevi.
- Cengiz, Metin. (2015a) Süreyya Berfe Şiiri. *Gün Ola'dan Seferis'e Süreyya Berfe* içinde. (Hzl. Enver Ercan). İstanbul: Tüyap Yayınları. 219-221.
- Cengiz, Metin (2015b). *Toplumcu Gerçekçi Şiir 1923-1935*. İstanbul: Şiirden Yayınları.

- Çapan, Cevat (2015). Süreyya Berfe için bir demet kır çiçeği. *Gün Ola'dan Seferis'e Süreyya Berfe* içinde. (Hzl. Enver Ercan). İstanbul: Tüyap Yayınları. s. 191-192.
- Çelik, Müslim (2004). Söyleşi. *3 Nokta Edebiyat*. S. 2, s. 18-20. Düzenleyen: Gülenay c.
- Çolak, Veysel (1984). 70 Kuşağı Tartışıyor II. *Varlık*. S. 916, s. 14-17. Düzenleyen: Mehmet Yaşar Bilen.
- Çolak, Veysel. (2015). Süreyya Berfe'nin Hayat ile Şiiri. *Gün Ola'dan Seferis'e Süreyya Berfe* içinde. (Hzl. Enver Ercan). İstanbul: Tüyap Yayınları. s. 235-237.
- Damar, Arif. (2004). Söyleşi. *3 Nokta Edebiyat*. S. 2, s. 8-9. Düzenleyen: Gülenay c.
- Findley, C.V. (2011) *Modern Türkiye Tarihi*. İstanbul: Timaş Yayınları.
- Gorki, Maksim (1989). *Edebiyat Yaşamım*. (Çev. Şemsa Yeğin). İstanbul: Payel Yayınevi.
- Jdanov, A.A. (1996) *Edebiyat, müzik ve felsefe üzerine*. (Çev. Fatmagül Berktaş). İstanbul: Kaynak Yayınları.
- Gündoğdu, Cengiz (1985). Bir Şair Sevenin Notları. *Varlık*. S. 939, s. 6.
- Kaçmazoğlu, Hacı Bayram (2000). *27 Mayıs'tan 12 Mart'a Türkiye'de Siyasal Fikir Hareketleri*. İstanbul: Birey Yayıncılık.
- Kahraman, Hasan Bülent (2004). *Türk Şiiri Modernizm Şiir*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Kâhyaoğlu, Orhan (2015). Süreyya Berfe'nin "Kasaba" Öncesi Şiiri. *Gün Ola'dan Seferis'e Süreyya Berfe* içinde. (Hzl. Enver Ercan). İstanbul: Tüyap Yayınları. s. 227-234.
- Kayıran, Yücel (2004). Söyleşi. (Düzenleyen Gülenay C.) *3 Nokta Edebiyat*. S. 2. s. 33-37.
- Keyder, Çağlar (1989). *Türkiye'de Devlet ve Sınıflar*. (Çev. Sabri Tekay). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Lukacs, Georg (2000). *Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı*. İstanbul: Payel Yayınevi.
- Lunaçarski, Anatoli (1998). *Sosyalizm ve Edebiyat* (Çev. Asım Bezirci). İstanbul: Evrensel Yayınları.
- Mert, Özkan (1984). *70 Kuşağı Şiirimizi Tartışıyor*. (y.y.y.) Yaba Yayınları.
- Moran, Berna (2002). *Edebiyat Kuramları ve Eleştirisi*. İstanbul: Everest Yayınları.
- Nâzım Hikmet (1993). *Şiirler*. Varna: Steno Publishing House.
- Oktay, Ahmet (2003). *Toplumcu Gerçekçiliğin Kaynakları*. İstanbul: Everest Yayınları.
- Oktay, A. (2008). *İmkânsız Poetika*. İstanbul: İthaki Yayınları.
- Özer, Adnan (1984). 70 Kuşağı Tartışıyor. *Varlık*. S. 921, s. 26-29. Düzenleyen: Mehmet Yaşar Bilen.
- Özkarıcı, Ali Özgür (2015). Kalfa'nın İhaneti. *Gün Ola'dan Seferis'e Süreyya Berfe* içinde. (Hzl. Enver Ercan). İstanbul: Tüyap Yayınları. s. 247-258.
- Pospelov, Gennadiy (2005). *Edebiyat Bilimi*. İstanbul: Evrensel Basım Yayın.
- Suçkov, Boris (1982). *Gerçekçiliğin Tarihi*. İstanbul: Adam Yayınları.
- Şafak, Halim (2004). Şiirseller çağında sosyalist gerçekçi şiir. *3 Nokta edebiyat*. S. 2. s. 49-54.
- Tanyol, Tuğrul (1985). 70'li Yıllarda Avant-garde ve Slogancı Şiir, *Varlık*. S. 934, s. 16-18.
- Telli, Ahmet (1984). 70 Kuşağı Tartışıyor. *Varlık*. S. 919, s. 15-17. Düzenleyen: Mehmet Yaşar Bilen.
- Yağcı, Öner (1986). 70 Kuşağı Tartışmaları ile İlgili Birkaç Not. *Varlık*. S. 942, s. 25.
- Yener, Ali Galip (2015). Seferis ile Üvez: *Gün Ola'dan Seferis'e Süreyya Berfe* içinde. (Hzl. Enver Ercan) İstanbul: Tüyap Yayınları. s. 241-244.
- Yurttaş, Hüseyin (1984). 70 Kuşağı Tartışıyor. *Varlık*. S. 920. s. 31-34.
- Zürcher, E. J. (2004). *Modernleşen Türkiye'nin Tarihi*. İstanbul: İletişim Yayınları.

BATI

EDEBİYATINDA AKIMLAR

editör
OKTAY YİVLİ

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

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



Günce Yayınları

Prof. Dr. Önder Göçgün

TİYATRO DENEN HAYAT SAHNESİ



Günce Yayınları



PROF. DR. ÖNDER GÖÇGÜN

Türk Tasavvuf Şiiri

AÇIKLAMALI VE YORUMLU ÖRNEKLERLE



Günce Yayınları

MODERN TÜRK EDEBİYATI

editör
OKTAY YİVLİ

MUHARREM DAYANÇ
OKTAY YİVLİ
MACİT BALIK
MAHMUT BABACAN
SEVİM ŞERMET

YASEMİN MUMCU
BEDİA KOÇAKOĞLU
NİLÜFER İLHAN
MAKSUT YİĞİTBAŞ
SELAMİ ALAN



Günce Yayınları

Engin Türkgeldi'nin Öykücülüğünde Tek Etki Kuramının İzdüşümleri*

DOÇ. DR. MUSTAFA KARADENİZ**

Öz

Engin Türkgeldi çağdaş Türk öykücülüğünün genç yazarlarından biridir. Türkgeldi'nin ilk matbu öykü kitabı olan *Orada Bir Yerde* 2017 yılında yayımlanır. Kitap, on farklı öyküden oluşmasına rağmen, dil, kurgu ve muhteva bakımından sahip olduğu bütünlükle dikkat çeker. İçerdiği öykülerin tekil karakterler, olay ve durumlar ekseninde gelişen kısa ve yoğun bir anlatıma sahip oluşu, *Orada Bir Yerde*'yi Edgar Allan Poe'nun tek etki kuramı ışığında değerlendirmeye imkân verir. Kitaptaki öyküler, sürekli birbirine göndermelerle ilerleyen sıkı bir kurguya sahiptir. Türkgeldi bildiği ve arzuladığı bir kurmaca evrenin içine yerleşerek bu evrendeki tuhaf, yalnız ve ayrıksı bireylerin yaşadıkları sıra dışı olay ve durumları çok akıcı bir dille aktarır. Öykülerin içerdiği kurgusal ortaklıklar atmosfer, zaman ve mekân gibi unsurlarla da desteklenir. Söz gelimi öykülerde kesin bir mekân ve zaman bilgisi verilmez. Olaylar ve durumlar "Kuzey Savaşı", "salgın hastalık" ve "kuyruklu yıldızın geçişi" gibi olayların öncesinde veya sonrasında, adı doğrudan verilmeyen, belirsiz bir mekânda geçer. Öykülerin genel atmosferinin sahip olduğu tekinsiz/tuhaf olaylar ve karakterler de bu belirsizliği pekiştirir. Kitaptaki öyküleri ortaklaştıran bir diğer husus, Türkgeldi'nin gerilim ve merak unsurunu ustalıkla kullanabilmesidir. Öykülerin ilk sahnesinden itibaren başlayan gerilim ve merak duyguları son sahneye kadar muhafaza edilir. İşaret edilen bu paralellikler öykülerde kurgusal bir tekdüzelik yaratsa da okur açısından bunun çok cazip ve nitelikli bir benzerlik olduğu söylenebilir. Bu makale, Engin Türkgeldi'nin öykücülüğünün temel özelliklerini Poe'nun tek etki kuramı bağlamında serimlemeyi amaçlamaktadır.

Anahtar sözcükler: Engin Türkgeldi, *Orada Bir Yerde*, öykü, Edgar Allan Poe, tek etki kuramı

PROJECTIONS OF SINGLE EFFECT THEORY IN ENGIN TÜRKGELDI'S STORYTELLING

Abstract

Engin Türkgeldi is one of the young writers of contemporary Turkish storytelling. Türkgeldi's first printed short story book *Orada Bir Yerde* was published in 2017. Although the book consists of ten different stories, it draws attention with its integrity in terms of language, fiction and content. The fact that the stories it contains develop on the axis of individual characters, events and situations, and have a short and intense narrative, allows to evaluate *Orada Bir Yerde* in the light of Edgar Allan

* Bu makale, 2-4 Haziran 2023 tarihlerinde Mardin'de düzenlenen Anadolu Mozaiği 1. Uluslararası Tarih, Dil, İnanç ve Kültür Kongresi'nde çevrimiçi olarak sunulan "Engin Türkgeldi'nin Öykücülüğü Üzerine Bazı Dikkatler" başlıklı bildirinin yeniden düzenlenmiş ve geliştirilmiş hâlidir.

** Batman Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü. gulderim@hotmail.com, orcid:0000-0002-4833-0207.

Poe's single effect theory. The stories in the book have a tight plot that progresses with references to each other. Türkgeldi settles into a fictional universe that he knows and desires, and narrates the extraordinary events and situations experienced by strange, lonely and eccentric individuals in this universe in a very fluent language. The fictional partnerships in the stories are also supported by elements such as atmosphere, time and space. For example, no definite place and time information is given in the stories. Events and situations take place in an indefinite location that is not directly named, either before or after events such as the "War in the North", "plague" and "transition of the comet". The uncanny/strange events and characters of the general atmosphere of the stories also reinforce this uncertainty. Another aspect that unites the stories in the book is Türkgeldi's skillful use of the element of tension and curiosity. The feelings of tension and curiosity that start from the first scene of the stories are preserved until the last scene. Although these parallels create a fictional monotony in the stories, it can be said that this is a very attractive and qualified similarity for the reader. This article aims to present the main features of Engin Türkgeldi's storytelling in the context of Poe's single effect theory.

Keywords: Engin Türkgeldi, *Orada Bir Yerde*, story, Edgar Allan Poe, single effect theory

GİRİŞ

Engin Türkgeldi, çağdaş Türk öykücülüğünün dikkat çeken genç yazarlarından biridir. 1980 doğumlu olan Türkgeldi, Türk öykücülüğünün hekim kökenli yazarlarından. Hâlihazırda Koç Üniversitesi Hastanesi'nde kadın hastalıkları ve doğum branşında doçent doktor olarak çalışmaktadır. Hekimlik mesleğinin dışında kalan zamanını öykü türüne hasreden yazarın öyküleri *Sarnıç Öykü*, *Hayalet Gemi*, *Öykülem*, *Karahindiba* ve *Mürekkepbalığı* dergilerinde yayımlanır. Türkgeldi'nin ilk öykü kitabı *Gölgeler Ordusu*, e-kitap olarak 2003'te yayımlanır. 2012'den bu yana dergi ve yayınevi editörlükleri yapan yazarın ilk matbu kitabı olan *Orada Bir Yerde (OBY)* Haziran 2017'de Can Yayınları tarafından yayımlanır. Eser dil, kurgu, atmosfer ve muhteva yönünden sahip olduğu bütünlükle dikkat çeker. Toplam on öyküden ve 93 sayfadan oluşan *OBY*, içerdiği öykülerin kısa ve yoğun bir anlatıma sahip oluşuyla Edgar Allan Poe'nun "tek etki kuramı"nın başarılı bir örneğini sunar. Çalışmada öncelikle, Poe'nun tek etki kuramına dair temel tanım ve açıklamalara yer verilmiştir. Kurama dair ayrıntılara ise öykülerin çözümlemelerine paralel olarak dinamik bir şekilde, yeri geldiğinde ve gerektiğinde temas edilmiştir.

1. TEK ETKİ KURAMI İŞİĞİNDE ORADA BİR YERDE

Bir öykünün okurda dramatik ve tekil bir etki yaratacak bir hacme ve yoğunluğa sahip olması, modern öykü anlayışının en temel başarı ölçütlerinden biridir. Edgar Allan Poe'nun Mayıs 1842 tarihli *Graham's Magazine*'de Nathaniel Hawthorne'un *İki Kez Anlatılan Öyküler* kitabıyla ilgili iki tanıtım yazısında ortaya koyduğu "tek etki kuramı", modern öykü türüne ilişkin ilk kuramsal çalışma olarak değerlendirilir (Tosun, 2023, s. 478). Söz konusu eleştiri yazılarında Poe, tanım ve sınırlarını yeniden belirlemese de kısa öyküye dair hedefin ve etkinin tekilliği gibi çok özgün kavram ve açıklamalar sunar. Buna göre, bir öykü okurda beklenen etkiyi yaratabilmek için içerdiği

bütün unsurlarla birlikte bir oturuşta okunacak bir uzunluğa, dramatik etki yaratabilecek bir yoğunluğa ve çarpıcılığa sahip olmalıdır. Poe, sözünü ettiği bu “etkinin birliği ve bütünlüğü”nü yaratabilmek için anlatımın bir karakter, mekân ve olay etrafında kurgulanması gerektiğini belirtir (May, 2010, s. 152). Bu etkinin yaratılabilmesi için gerekli olan temel şey “odaklaşma”dır (May, 2010, s. 153). Odaklaşmayla kastedilen şey, öykünün tek bir merkez etrafında inşa edilmesidir. Bunun için bütün dikkatin tek bir karaktere ve onun zihnine odaklanması gerekir. Öyküyü oluşturan mekân, zaman, atmosfer gibi diğer unsurlar da okurda amaçlanan başat etkiyi üretecek tarzda seçilmeli ve düzenlenmelidir. Başka bir deyişle, öykünün bütün unsurları bu merkezle organik bir ilişki içinde olmalıdır. “Öykü şiirsel bir yoğunlukla oluşturulmalı, öyküde gereksiz tek bir kelime bile olmamalıdır. Her cümle dramatik yoğunluğa katkıda bulunmalıdır” (Tosun, 2023, s. 483) Aksi bir tutum, söz konusu etkinin birlik ve bütünlüğünü bozar.

Türkgeldi'nin söz konusu kitabı hem müstakil hem de bir bütün olarak Poe'nun söz konusu kuramına yakın duran öyküler içerir. Bu açıdan *OBY*'nin, öykü türünün temel zaaflarından biri olarak değerlendirilen “parçalı, birbirinden kopuk bir okuma serüveni” (Tosun, 2023, s. 240) sunması şeklindeki eleştiriyi de başarıyla bertaraf ettiği söylenebilir.

Birbirinden farklı olsa da kitaptaki öyküler atmosfer, tema, mekân-zaman, olay örgüsü ve karakterler bakımından paralellikler taşır. Her öyküde birleştirici birtakım motif ve imgelerin kullanılması, okur nezdinde bir devamlılık duygusu uyandırır. “Geleneksel çerçeve hikâyede olduğu gibi büyük hikâyeye içinde iç hikâyeye anlayışı değil, her biri bağımsız öykülerden oluşan bir yapı inşa edilir” (Tosun, 2023, s. 242). Bu yapı tercihi, Türkgeldi'ye olay ve karakterler farklı olsa bile temel meselesini çok boyutlu olarak anlatma imkânı sunar. Dolayısıyla *OBY*'nin, kitap bütünlüğü içinde düşünülmüş bir öykü toplamı olduğu söylenebilir. Türkgeldi de kitabın bu özelliğine şu cümlelerle işaret eder:

“*Orada Bir Yerde*'ye başlarken böyle bir dünya yaratma niyetim yoktu. Tek öykü olarak başladı. Sonra benzer bir dünyada bir öykü daha yazdım. Zamanla aklım da kalemim de oraya daha çok uğrar oldu, orada geçen kurgular çoğaldı doğal olarak. Ben de bu çağrıya karşı koymadım, bilerek ve mutlulukla o dünyaya yöneldim ve zaman içinde bir bütün oluştu. Öykülerin sayısı arttıkça, ilk başta muğlak olan o dünyaya dair ayrıntılar çoğalmaya, bağlantılar kurulmaya başlandı. Bu bağlantıların bir kısmını kitap bittikten sonra geri dönüp kuvvetlendirme ihtiyacı duydum. Kronoloji, tutarlılık ve bütünlük gibi nedenlerle bazı bağlantıları düzenledim, bazı bağlantıların altını çizdim. Yani aslında kendi kendini yaratan, kendi kendine evrilen bir dünya ve kitap oldu *Orada Bir Yerde*.” (Palabıyık, 2017).



Engin Türkgeldi

Bu maksatlı tasarımın novella ve roman türleri karşısındaki bütünlük eksikliğini ortadan kaldırarak Türkgeldi'nin öykü kitabına panoramik bir bakış kazandırdığı söylenebilir. Aşağıda, *ÖBY*'ye bu panoramik, bütüncül karakteri kazandıran başlıca unsurlara Poe'nun tek etki kuramı bağlamında işaret edilecektir.

1.1. Atmosfer ve karakterler

Atmosfer, süreklilik ve bütünlük içinde bir öykünün kuruluşunu, anlamını ve odak alınan temayı besleyen kritik bir unsurdur. "Atmosfer, anlatılan şeyin geçtiği/yaşandığı basit bir sahne dizaynı değil, yazar için baştan sona anlatılan temanın etkisini artırmaya, açığa çıkarmaya yarayan bir dizi tutumla oluşur. Karakterin ruh durumunu, mekânın konumlanışını, nesnelere görünüşünü ortak bir çizgide buluştur[ur]" (Tosun, 2011, s. 97). Bir öykünün amaçladığı etkinin birliği ve bütünlüğüne ulaşmasında atmosferin belirleyici bir role sahip olduğu söylenebilir. Bu bağlamda *ÖBY*'yi atmosfer bakımından ilgiye değer kılan temel husus, içerdiği bütün öykülerin ortak bir atmosfere, dünyaya sahip olmasıdır. Öykülerin birbiriyle bakışımı atmosferlerinin alabildiğine sıra dışı, tekinsiz, kötücül ve fantastik bir nitelik taşıdığı söylenebilir. Kitaptaki öyküler; cinayetin yasal olduğu, salgın hastalıkların kol gezdiği, savaşın kasıp kavurduğu, köleliğin hüküm sürdüğü, herkesin hem katil hem de maktul olabildiği, başkentinde büyük sarayların, tapınakların, uğursuz saat kulelerinin ve kitabelerin bulunduğu hayali bir uzamda geçer. Türkgeldi titizlikle kurguladığı bu ayrıksı kurmaca evrende tuhaf, yalnız, kusurlu, dışlanmış ve uyumsuz karakterlerin yaşadıkları olay ve durumları çok akıcı bir dille aktarır. Öykülerin sahip olduğu atmosferle karakterler arasında bu bakımdan bariz bir benzerlik vardır. Bu maksatlı ortaklık, öykülerin merkezindeki temalarla sıkı bir ilişki içindedir. *ÖBY*'de atmosfer, sadece bir dekor veya döşenmiş, iliştilirilmiş, dışsal bir öge değildir. "Tüm çevre karakter ve davranışla yaşamsal, ayrılmaz bir ilişki içindedir" (Blodgett, 1996, s. 77).



Atmosfere paralel bir şekilde Türkgeldi'nin öykü karakterleri de sıra dışı insanlardır. Onun öykü karakterleri kötürümler, cüceler, köleler, yalnız çobanlar, peygamberler, gezginler, meczuplar ve katillerdir. Toplum tarafından dışlanan bu karakterlerin, öykülerin genelinde, bir hınç ve nefret duygusuna sahip olduğu görülür. Muhtelif öykülerde kasabalı ya da köylülerin yaşadıkları olumsuz durumlardan bu kişiler mutluluk ve sevinç duyar. Kitabın ilk öyküsü "Saat Kulesinin Gölgesinde"de, söz gelimi, anlatıcı kasabanın kötürümlerinden biridir. Diğer sakat, çolak ve kötürümlerle birlikte kasabadaki bütün sağlıklı erkeklerin savaşta ölmelerinden büyük bir mutluluk duyar. Çünkü kendilerine eksikliklerini hatırlatan bütün erkekler ölmüştür ve kasabanın kadınları kendilerine kalmıştır. "Cüceler Sarayı" öyküsünde ise anlatıcı dilsiz bir cücedir. Henüz 12 yaşındayken kendisini köle pazarında sattığı için öz babasından nefret eder: "Babam beni Gafro'ya sattığında on

iki yaşındaydım. Veliahdın düğününe üç ay vardı. Şenlikler için soytarılar ve hilkat garibelerine ihtiyaç olduğunu duyan babam olacak o namussuz, soluğu uzak akrabamız Gafro'nun yanında almıştı." (Türkgeldi, 2020, s. 35). Saray soytarısı olarak gittiği sarayda hükümdarın bir suikastla görevlendirdiği bu cüce, görevini başarıyla yerine getirirse de öldürülmekten kurtulamaz.

"Uzaktaki" öyküsünde ise anlatıcı karakter, toprak husumeti yüzünden evleri kundaklandığı için yüzü ve vücudu yanarak âdeta ucubeye dönüşmüş biridir. Bu olaydan sonra köy halkından uzaklaşmış, köye hâkim yüksek bir tepeye kurduğu kulübesinde yalnız yaşamaktadır. Bir gezginin köye bulaştırdığı hastalığın köylüyü kırıp geçmesini tepeden mutlulukla izler: "Yukarıya, ta buraya kadar gelen çürümüş ceset kokusunu mutlulukla içime çekiyorum." (Türkgeldi, 2020, s. 59).

Dağ başında tek başına yaşarken kanı kutsal olarak görüldüğü için başkente götürülen çoban, kitabedeki kehanete uyararak seri cinayetler işleyen bir meczup, bir handa sohbet ettiği seyyaha sırrını söylediği için onu öldüren takıntılı anlatıcı gibi karakterler, Türkgeldi'nin öykülerindeki sıra dışı atmosfere/dünyaya şahıs kadrosu düzeyinde katkıda bulunurlar. Karakterlerin sahip olduğu ortak özellikler, öyküler arasında tema ve atmosfer bakımından bir bakışıma imkân verir. Anlatıda birliğe ve sürekliliğe zemin hazırlar.

1.2. Zaman ve mekân

Zaman ve mekân, kurmaca eserlerde birbiriyle etkileşim potansiyeli en fazla olan iki temel unsurdur. Söz konusu iki unsur arasında gelişen etkileşimin kurmaca eserin diğer unsurları (atmosfer, kişiler, vaka, olay örgüsü) üzerinde de bir belirleyiciliğe sahip olduğu söylenebilir (Evis, 2018, s. 270). Zaman ve mekân, *OBY*'de de öyküleri birbirine bağlayan ortak paydalardan biridir.

Öykülerde özgül ve gerçek bir kronolojik ve uzamsal belirlemeye ilişkin işaretler yoktur. Söz gelimi cami, kilise, sinagog gibi özel dinsel işaretlerden ziyade tapınaklar, kaleler, surlar, taş kitabeler gibi zaman ve mekânı belirsiz kılan bir anonimlik, farksızlık söz konusudur (Koçak, 2023, s. 180). Anlatılan olaylar ve durumlar "Kuzeydeki savaş", "salgın hastalık" veya "kuyruklu yıldızın geçişi" gibi olayların gerçekleştiği anda ya da bu olaylardan önce veya sonra yaşanır. "Saat Kulesinin Gölgesinde" öyküsünde anlatılanlar "Kuzey Savaşı"nın olduğu süreye ve sonrasına tekabül eder. Silah altına alınan erkeklerin savaşta ölmeleri, kasabadaki kadınların kötürüm, sakat ve çolakların insafına kalmaları bu savaşa paralel olarak gelişir.

Takip eden öykünün ("Mükemmel Bir Gülüş") anlatıcı karakteri, Kuzey Savaşı'nda esir düştüğü günden anlatma zamanına kadar bir köle olarak bir efendiden diğerine satılmıştır (Türkgeldi, 2020, s. 18). "Sonbahar", "üç gün boyunca", "ertesini gün" gibi muğlak ve genel zaman ifadeleri bir tarafa bırakılırsa öykünün zaman olarak Kuzey Savaşı'na göre konumlandırıldığı görülür. Olaylar bu savaştan sonra yaşanmaktadır.

"İyi Kalpli Yolcu" öyküsünde başlıca zaman vurgusu "Kuzeydeki savaşta son zamanlarda büyük kayıplar vermişlerdi fakat durum lehlerine dönmüştü, zafer yakındı" (Türkgeldi, 2020, s. 47) ifadeleridir. Bu öyküde de olaylar savaş sürerken yaşanır. "Kutsal" öyküsünde ise zaman savaş sonrasındır. Çünkü "Kuzey Savaşı kaybedilmişti[r]" (Türkgeldi, 2020, s. 64). Öykülerde zamanı işaretleyen bir diğer ifade olan salgın hastalığın ise güneyden gelmeye başladığından söz edilir. Bir başka yerde ise anlatıcı, "kuyruklu yıldızın geçtiği sene" (Türkgeldi, 2020, s. 68) doğduğunu belirtir.

“Endülüs Köpeği” öyküsünde anlatılan olaylar, savaştan epey sonraya denk düşer. Çünkü öykünün meczup anlatıcısı söz arasında, önemsiz bir ayrıntı gibi “ihtiyarlar damayı bitirmiş, birbirlerine Kuzey savaşı anılarını anlatmaya başlamışlardı” (Türkgeldi, 2020, s. 76) der. Türkgeldi bir cümle marifetiyle öyküyü diğer dokuz öyküye bağlayarak sağlam bir öykü evreni kurar. Kitabın son öyküsü olan “İlk Görüşte Ölüm”, kronolojik olarak da son öykü gibidir. Çünkü anlatıcının sohbet ettiği seyyah “Kuzey Savaşı’ndan kalma yıkık surlar[dan]” (Türkgeldi, 2020, s. 82) söz eder. “Yemek”, “Uzaktaki” ve “Peygamber” öykülerinde ise “kuyruklyıldızın geçişi” ve “salgın hastalık” öykülerin vaka zamanlarını işaret eder.

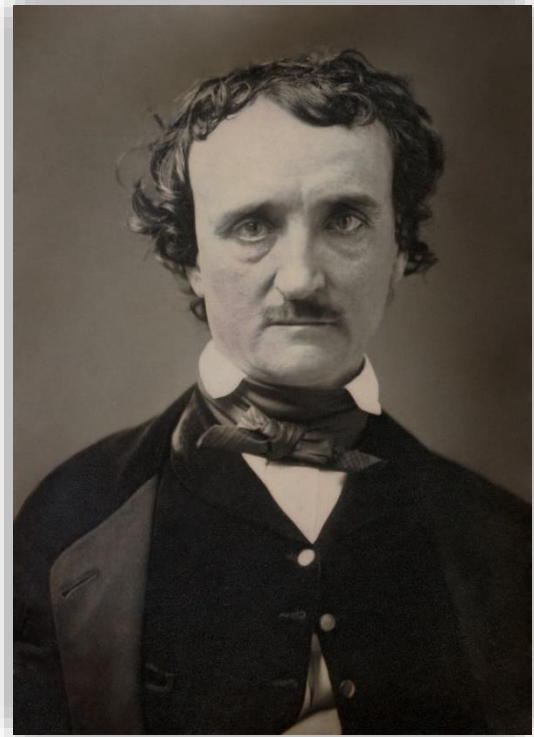
Bu olaylar yoluyla, ortak bir zamana işaret edilerek öyküler arasında kronolojik bir birlik ve ortaklık sağlanmaya çalışılır. Bu zaman ifadeleri takip edilerek öyküler arasında öncelik sonralık veya eşzamanlılık gibi durumlar tespit edilebilir. Buna göre, sözü edilen olayların en eski tarihlisi kuyruklyıldızın geçişi, ikincisi Kuzey’deki savaş, sonuncusu ise salgındır. Bir bulmacayı andıran bu yapı, okurun ilgi ve dikkatinde devamlılık sağlar.

Türkgeldi’nin öykülerdeki zamanı geniş bir etkiye sahip olaylar üzerinden vurgulaması, geleneksel anlatı tarzını çağırıştırır. Bu zaman tercihinin hem yaratılmak istenen atmosferle hem de anlatılan hayali uzamla uyumlu olduğunu, bu unsurları pekiştirdiğini söylemek mümkün.

Öykülerdeki mekânlar ise kasaba, köy, şehir, ülke, saray, han, başkent, Kuzey, Güney, çöl gibi anonim ve muhayyel yerlerdir. Bu mekân tercihleri öykülerin masalsı ve fantastik atmosferine katkıda bulunur. Aynı zamanda öyküleri mekân düzleminde de birbiriyle ilişkili hâle getirerek “etkinin birliği ve bütünlüğü” ilkesini sağlamaya katkıda bulunur.

1.3. Açılış ve kapanışlar

Poe’nun “tek etki” kuramına göre, bir öyküde başlangıç ve finaller arzulan dramatik etkinin üretilebilmesi için kritik bir öneme sahiptir. Açılış cümlelerinin sonu imlediği öyküler, etkinin birliği ve bütünlüğünü üretmeye daha yakındır (Tosun, 2023, s. 484). Türkgeldi’nin öyküleri hem hacim hem de anlatım olarak dramatik bir yoğunluğa sahiptir. Öykülerdeki her kişi, unsur veya motif amaçlanan etkiye hizmet etmek için kullanılır. “Eğer [öykünün] ilk cümlesi bu etkiyi yaratma eğiliminde değilse daha ilk cümlede başarısızlığa uğramıştır. Bütün kompozisyon içinde, doğrudan ya da dolaylı olarak, önceden belirlenmiş tasarımın yönünde gitmeyen tek bir sözcük bile olmamalıdır” (May, 2010, s. 153). Bu organik birlik, *OBY*’deki öykülerin açılış ve kapanış/final sahnelerinin de çarpıcı ve kurgusal bir işleve sahip olmasını sağlar. Kitaptaki öykülerin açılış cümleleri, düğüm ve çözüm



Edgar Allan Poe

bölmeleriyle sıkı ve organik bir ilişki içindedir. Terry Eagleton (2015, s. 25)'in roman türü için söylediklerini uyarlamak gerekirse, açılış cümleleri bir bütün olarak öykünün küçük bir modelini sunar.

Söz gelimi "Saat Kulesinin Gölgesinde" öyküsünün açılış cümleleri, devamında ve finalde iyi şeyler olmayacağı konusunda ipuçları barındırır: "Saat kulesi kasabanın kalbine saplanmış bir hançerdi. Kulenin dikildiği sene çıktı savaş. Köpekler o sene zehirlendi, kuyular o sene kurudu. Ve bütün kadınlar o sene dul kalacaklarını anladılar." (Türkgeldi, 2020, s. 13). Bu giriş, içerdiği imge ve benzetmelerle bütünüyle olumsuz bir atmosfer sunar. Zaman aracı olan saat kulesi, kasabanın kalbine saplanmış bir hançerdir. Koçak (2023, s. 177)'in belirttiği gibi dikey yapı, bir lanetin işaretidir. Savaş çıkmıştır. Köpekler zehirlenmiş, kuyular kurumuştur. Son cümle ise, öyküyü okumaya yönelik merakı kışkırtan bir niteliğe sahiptir. Öykünün devamında kasabadaki bütün erkeklerin savaşa gittiği, köyde topal ve kötürümlerden başka erkek kalmadığı, bu durumdan dolayı kadınların kaygılandığı anlatılır. Bu ortak kaygı, kasabaya gelen habercinin bütün erkeklerin savaşta şehit düştüğünü söylemesiyle katlanır. Kasabanın kadınları, ilk sahnede ifade edilen durumu yaşamaktadır. Ancak Türkgeldi, anlatıcısı üzerinden sürprizli bir durum yaratarak finali daha çarpıcı kılar. Son sahneye kadar kim olduğu hakkında bilgi verilmeyen anlatıcının kasabadaki kötürümlerden biri olduğu öykünün sonunda anlaşılır. Bir yas ve kayıp beklentisiyle açılıp gelişen öykü, kasabanın ötekileri olarak nitelenebilecek kötürüm ve sakatların mutluluğuyla noktalanır. Öykünün açılış cümlelerindeki saat kulesinin çanı, kötürümler için bir zafer işareti gibi çalar. Açılış cümlelerindeki manzara, şaşırtıcı bir finalle doğrulanır:

"Tam o sırada yelkovan ile akrep üst üste geldi ve kulenin çanı çalmaya başladı. Beni ve dostlarımı tebrik ediyordu sanki. Bizi eksik gösterecek kimse kalmamıştı. Kasabalılar hiçbirimizi hor göremeyecek, itip kakamayacaktı bundan böyle. Bir kralın tahtına kurulduğu gibi kuruldum tekerlekli sandalyeme. Sıra bize gelmişti artık. Bir zamanlar ödünç almışız gibi suçluluk duygusuyla geçtiğimiz sokaklar bize kalmıştı. Kasaba bizimdi. Kötürümlerin, çolakların, körlerin ve topalların" (Türkgeldi, 2020, s. 15).

Türkgeldi'nin öykülerinde açılış cümleleriyle okurda yaratılan merakın, düğüm ve çözüm bölümlerine kadar başarıyla korunduğu görülür. Merak unsuru, *OBV*'de çok etkili ve işlevsel bir anlatım stratejisi olarak kullanılır. "Mükemmel Bir Gülüş" öyküsünde merak, açılış cümlesiyle başlar: "Adını bilmediğim, yüzünü görmediğim Efendi'ye satıldığım günün sonuydu" (Türkgeldi, 2020, s. 17). Bu cümle, işaret ettiği durumun sadece sonrasına değil, öncesine ilişkin de boşluklar barındırdığı için merakı kışkırtır. Okuru, ilk cümleden itibaren atmosferin içine çeker. Öyküyü tam ortasından başlatarak eylemin öncesine dair açıklamaları sonraya bırakmak, merakı ve bundan menkul dramatik gerilimi üretir (Blodgett, 1996, s. 70). Nitekim devamında anlatıcı, sözü edilen Efendi'ye satılma sürecini anlatma zamanından önceye dönerek nakleder. İlk cümledeki boşluk, bu anlatımla doldurulduktan sonra, merak unsuru bütünüyle ileride olacıklara doğru kaydırılır. Anlatıcının köle pazarında satın alındıktan sonra getirildiği çiftlikte maruz kaldığı muamele ve sözler, merak unsurunu öykünün finaline kadar yürürlükte tutar. Söz gelimi anlatıcıya yemek veren kâhyanın "Demek seni seçtiler. Yazık. Çelimsizsin ama dişlerin güzel olmalı. Gel bakayım" (Türkgeldi, 2020, s. 19) sözleri hem karakterde hem de okurda merak uyandırır. Okura "Kâhya neden hayıflanıyor? Peki dişlerin güzelliğinden neden söz ediliyor?" gibi soruları

gayriihtiyari sordurur. Takip eden sahnede, ertesi sabah çiftliğe gelecek birinden söz edilmesi bu merakı besler. Anlatıcının dişsiz kölelerden söz etmesi, etrafındaki kölelerin “Direnmek sadece acıyı artırır.” (Türkgeldi, 2020, s. 21) demeleri, anlatıcının kaygılarını, okurun ise merakını kıskırtır. Türkgeldi diyalog ve anlatma sahnelerinin arasına yerleştirdiği bu ipuçlarıyla öykünün finaline dair merakı sürekli diri tutar. Nitekim ertesi sabah, buraya kadar tırmandırılan gerilim ve merak unsuruna yaraşır bir şekilde, anlatıcının üç dişi sökülür. Sinemaya özgü slow motion (ağır çekim) tekniği kullanılırcasına bütün ayrıntılarıyla ve çok çarpıcı bir anlatımla verilen bu sahne, genç yazarın tahkiye konusundaki ustalığını göz önüne serer:

“Her şey hazır olunca kâhya başparmaklarını çene kemiğimin köşesine, işaret parmaklarını da çenemin ucuna koydu ve ağzımı tüm direncime rağmen açtı. Hemen arkasından gözlüklünün avurtları çökmüş suratı tepemde belirdi ve bulutları kapattı. Kerpetene benzeyen demir bir alet gördüm havada. Sonra ağzımda bir soğukluk hissettim. Alet sağ çenemdeki dişlerden birini kavradı, hangisi olduğunu çıkaramadım. Gözlüklünün elinin neredeyse yarısı ağzımın içindeydi, nefes alamıyordum. Midem bulandı. Sonra gözlüklünün bütün gücüyle kerpetene asıldığını hissettim. Çenemde demir halatlar vardı sanki, tek tek, yavaş yavaş koştuklarını duyuyordum. Üzerimdeki adamın ağırlığından nefesim bağırmağa yetmiyordu. Cansız bir inleme sürünerek çıktı ağzımdan. Pas tadı geliyordu belli belirsiz. Gözlüklü dişime asılmaya devam ediyordu. En sonunda bir çatırtı duydum, çene kemiğim parçalanmıştı sanki. İçimde bir boşluk hissettim. Kerpetenin ağzımdan çıktığını gördüm, ucunda azı dişim vardı. Kan içindeydi, etrafı pembe etle kaplıydı ve kökü bir pençeyi andırıyordu” (Türkgeldi, 2020, s. 23).

Anlatıcının iki dişi daha bu şekilde çekilir. Böylece buraya kadarki diş imalarının sebebi açıklığa kavuşur. Ancak merak unsuru hâlâ yürürlüktedir. Anlatıcının ve bazı kölelerin dişleri neden vahşice sökülmüştür? Bu merak, öykünün son sahnesinde beliren efendiyle birlikte tatmin edilir fakat bu kez yerini büyük bir şaşkınlığa bırakır. Gülüşüyle birlikte bütün köleler, efendinin ağzına hayranlıkla bakakalır. Doğrudan sahneye dönelim: “Ve güldü. Bu, hayatımızda gördüğümüz en güzel gülüştü. Sabah ışığında pırıl pırıl parlayan, otuz iki tane bembeyaz diş. Büyülenmiş gibiydik. Mükemmel bir uyum içindeki bu dişleri, eşi benzeri olmayan bu gülüşü hayranlıkla, doyamadan seyrediyorduk. Her birimizin gözü kendi dişindeydi.” (Türkgeldi, 2020, s. 27).

Türkgeldi'nin öykülerinde finaller, açılış cümleleriyle sağlam bir bağa sahiptir. Gövde kısımlar ise dozunda imalar ve ipuçlarıyla okurun merak duygusunu canlı tutarak başlangıç ve sonlar arasındaki bağı güçlendirir.

Terry Eagleton (2015, s. 30), “[b]ütün iyi anlatılarda sonda bizi bekleyen bir sürpriz” olduğunu belirtir. Dolayısıyla çarpıcı sonlar, nitelikli bir öykünün temel alametifarikalarından biridir. Öykünün başlangıç ve gövde kısımları da çoğunlukla finale göre düzenlenir. “Poe’ya göre hikâyedeki olaylar, mekânlar, kahramanlar ve onların hareketleri hikâyedeki bu ‘son’a hizmet etmeliler, bütün hazırlıklar hikâyenin etkili ‘son’unu oluşturmak için yapılmalıdır. Hikâyenin okunuşu bittiğinde okuyucunun belleğinde olayın çarpıcı sonunun etkileri kalmalı ve okuyucu uzun bir süre bu etkinin altında kalmalıdır” (Ünlü, 2016, s. 322). Öykülerdeki bu çarpıcı sonları temel anlatım stratejisi olarak kullandığını Türkgeldi şu cümlelerle belirtir:

“Vurucu sonları okur olarak küçüklüğümde beri sevdim. Yazarken de güzel bir son bulursam, güzel bir son yazdığımı düşünürsem, ayrı bir keyif alıyorum. Çünkü öykü yapısı gereği bir ögesiyle çarpıcı olmak durumunda. Konusu, dili, karakteri, bazen de kurgu ile bu yapılabilir. Okuru kandırmadan, sessizce ama dürüstlikle ona vurucu bir son sunarsam ben de mutlu oluyorum. Çünkü yemekten aldığımız son lokma gibi öyküde de en son okuduğumuz cümle ağızımızda kalan tat oluyor” (Palabıyık, 2017).

Açılış ve final sahnelerinin merak unsurunun idaresi altında ustaca kullanıldığı bir diğer öykü “Yemek”tir. Öykü, kabaca, kaybolduktan kısa bir süre sonra köyün değirmencisinin cesedinin bulunmasını ve ardından gerçekleşen cenaze merasimini konu edinir. Ancak oldukça tuhaf bir merasimdir bu. Öykü, son cümlesine kadar bu tuhaflığı muhafaza ederek okuru ikircim içinde bırakır. Başından sonuna kadar “kendini açıklamayı reddeden detaylardan” (Wood, 2010, s. 67) oluşması, merak unsurunun bütün öyküyü kuşatmasına imkân tanır.

Öykü “Değirmenci yedi gündür kayıptı.” (Türkgeldi, 2020, s. 49) cümlesiyle açılır. Yine öncesine de işaret eden bir boşluk, okuru açılış cümlesiyle birlikte kolayca atmosferin içine çeker. Günler süren arayışın ardından yedinci günün sonunda değirmencinin cesedi bulunur. Normal bir durumda ve toplumda kayıp bir insanın cesedine ulaşılması derin bir acı ve üzüntü yaratırken köylünün mutluluğundan söz edilerek okurun merakı dürtülür. Dahası yapılması gereken şey, cenaze merasimi veya defin işlemi olmalıyken, hemen cenaze yemeği hazırlıklarına başlandığından söz edilir: “Huzursuzluğu yerini mutluluğa bıraktı. Değirmencinin cesedi bulunmuş, cenaze yemeği hazırlanmaya başlanmıştı bile” (Türkgeldi, 2020, s. 50). Merakın dozunu giderek arttıran bu satırlar, öykü ilerledikçe başka ifadelerle incelikte tahkim edilir. Söz gelimi bakırcı “Kemerini gevşetirken yemeğin nasıl olacağını, ihtiyar terzinin ne pişireceğini düşün[ür]” (Türkgeldi, 2020, s. 50). Bütün köyün bu yemeğe hazırlanması, öykünün finali konusunda okuru iyice meraklandırır. Ancak Türkgeldi bu merakı dengelemek için, durumu normal düzeye çeken “yatıştırıcı ifadeleri” de araya ustaca serpiştirir. Söz gelimi köylülerin değirmencinin neden ölmüş olabileceğine dair tahminleri, söz konusu tuhaflığın yoğunluğunu biraz seyreltir, finalin deşifre olması engellenir. Bununla birlikte merhumun evinin bahçesinde toplanan köylülerin aralarındaki konuşmalar merakı diri tutar. Cesedin paramparça olması, ilginç şekilde köylüyü hayal kırıklığına uğratmıştır. Bazıları, gemi azya alarak, değirmencinin bu şekilde ölmesini bir düşüncesizlik, dahası geleneklere bir saygısızlık olarak değerlendirir:

“ ‘Evet değirmencinin bu yaptığı düşüncesizlik.’

‘Tam bir saygısızlık. Geleneklerimizi, bizleri hiç düşünmemiş belli ki.’” (Türkgeldi, 2020, s. 52).

Yemek duasının ardından muhtarın sofrada yaptığı konuşmanın içerdiği çift değerlilik ve imalar Türkgeldi’nin dili ne derece ustaca ve şiirsel kullandığının en etkileyici örneklerinden biridir:

“Köyümüz bir ağaç gibi. Köklü ve yaşlı. Ve her ağaç gibi köklerinden, geçmişinden, geleneklerinden aldığını dallarına ileterek büyümeyi, çoğalmayı sürdürüyor. Hepimiz, bu köyün alçakgönüllü sakinleri, işte bu ağacın meyveleriyiz. Büyüyen, gelişen ve olgunlaşan her meyve gibi bizler de bir gün, er ya da geç, tutduğumuz daldan kopup toprağa geri düşeceğiz. Fakat bu düşüş, bildiğiniz üzere, bir son, bir ayrılık değil, bir kavuşma aslında. Gölgesine düştüğümüz ağacın dibinde tekrar toprağa karışacak ve bizi yaratıp

olgunlaştıran ağacın büyümesi, yaşamını sürdürmesi için katkıda bulunacağız. Halihazırdaki ve bundan sonraki tüm meyvelerin içinde biraz da biz olacağız. Zaten bir köy, bir topluluk olmak demek bu değil mi? Birbirine bundan daha bağlı, daha birlik içinde bir toplum mümkün mü? Hepimiz biriz ve birbirimize aitiz” (Türkgeldi, 2020, s. 54-55).

Pasaj öykünün finaline dair hem güçlü imalar hem de çeldiriciler içerir. Muhtar merhumu “aramıza, içimize almak[ta]n” (Türkgeldi, 2020, s. 55) söz eder. Bu sözlerin ardından, ihtiyar terzinin cenaze yemeğini getirmesi beklenir. Terzi, nihayet arkasında dört delikanlının taşıdığı koca bir kazanla sofrayı teşrif eder. Cenaze yemeği dağıtılır, dua okunur, kaşıklar ele alınır ve yemeğe başlanır. Bakırcının ilk lokmayı ağzına atıp yüzünü buruşturmasıyla birlik sözleri, öykü boyunca giderek ivme kazanan ve son haddine oluşan merak, okur nezdinde yerini büyük bir şaşkınlığa bırakır: “Tam korktuğum gibi... Deniz tuzu bütün tadını kaçırmış! diye düşündü.” (Türkgeldi, 2020, s. 55). Final cümlesi, cenaze yemeğinin mahiyetini açığa vursa da bunu doğrudan değil, daha önce söylenenlere işaret ederek yapar:

“Çok kalmış mı suda? Kaldıysa çok kötü’

‘Sorma, çok fena. Günlerce suda kalmış. Gövdesi tuzu emmiş, iyice şişmiş.’” (Türkgeldi, 2020, s. 52).

Öykünün sonu, bütün öyküyü kuşatan ve belirleyen bir işleve sahiptir. Final, aslında, açılış cümlesiyle birlikte öykünün bütün sathına yayılmıştır. Son, ilk satırdan itibaren öykünün üzerine bütün gölgesini düşürmüştür. Okur, bu gölgenin varlığını kurgu içinde ilerledikçe sezmeye başlar. Anlamak için ise geriye doğru bakması gerekir (Randall, 2014, s. 122). Ancak bu bütünlüğü öykü boyunca ayakta tutan temel şey ise, merak unsurunun çok ustaca kullanılmış olmasıdır.

1.4. Göndermeler

OBY’deki öykülere bütünlüklü bir yapı kazandıran temel uygulamalardan biri de çok güçlü bir göndermeler ağına sahip oluşudur. “Tek etki için, öykünün içine estetik bir hareket ettirici konur ve uyumlu bir birliktelikle motifler, görüntüler, konuşmalar bu hareket ettiricinin emrinde öyküde akar. Öyküyü bir arada tutan motifler, duygular, düşünceler tek etkinin oluşmasına hizmet eder” (Tosun, 2023, s. 482). Bu paralelde Türkgeldi, amaçladığı etkinin birliğini ve bütünlüğünü sağlamak için birtakım ortak imge, tema ve laytmotiflerden yararlanmıştı. Öykülerin ana karakterlerinin “öteki” kavramı bağlamında değerlendirilebilmesi, tematik anlamda bir ortaklık yaratır (Özbayrak, 2017, s. 101). Zaman ifadelerine her öyküde göndermede bulunulması, bu ortaklığı ve kurgusal bütünlüğü yaratan bir diğer unsurdur. Kitaptaki on öykünün tamamında olaylar, kuzey savaşı, salgın hastalık veya kutupyıldızının geçişi gibi olaylara göndermelerle belli ve ortak bir kronolojiye bağlanır. Türkgeldi öyküler arasındaki bu bağı daha güçlü kılmak için bir öyküdeki ana karakter veya motife başka öykülerde de göndermede bulunur. Söz gelimi “Peygamber” öyküsündeki peygamberden “İyi Kalpli Yolcu” öyküsünde de söz edilir: “Yeni bir peygamberden bahsediliyordu, onu görmüş müydü?” (Türkgeldi, 2020, s. 46). Benzer şekilde “İyi Kalpli Yolcu” öyküsünün bir yerinde gezgin, “insanların birbirini yediği köyler[den]” (Türkgeldi, 2020, s. 48) söz eder. Takip eden “Yemek” öyküsü okuru bu köye ve insanlarına götürür. Türkgeldi öyküyü incellekle bir sonraki öyküye teyeller. “Endülüs Köpeği” öyküsünde meşum bir kehaneti barındıran kitabeye, “İlk Görüşte Ölüm” öyküsünde de gönderme yapılır. Ana karakterleri cinayete sevk eden bu kitabe, iki

öyküyü birbirine bağlayan bir laytmotif işlevi görür. “Kutsal” öyküsündeki şu satırlar, öyküler arasındaki bağlantıların bile isteye kurulduğuna dair çabanın bir benzeşim üzerinden dile getirildiği, çok örtük ve ustaca bir gönderme olarak pekâlâ okunabilir: “Tepeyi çıkarken koyunların bir an olsun birbirlerinden ayrılmadıklarını düşündüm. Her biri diğeriyle sürekli temas halindeydi. Her koyun bir başkasına dokunuyordu. Bir bakıma en öndeki koyun ile en sondaki birbirlerine değiyor, birbirlerini ısıtıyorlardı. Etten örülmüş, büyük, beyaz bir battaniye” (Türkgeldi, 2020, s. 61).

En öndeki koyunla sondakinin birbirlerini ısıtması gibi, öyküler de birbirine değerek, temas ederek birbirlerini aydınlatır. Koçak (2023, s. 178)’ın belirttiği gibi Türkgeldi’nin öykülerinde gelişigüzel tek bir sözcüğe veya dolgu maddesine rastlanmaz. Neyin nasıl anlatılacağına çoktan karar verilmiştir. Atmosfer, tema, karakterler, zaman-mekân bağlamında oluşturulan bu göndermeler ağı, Türkgeldi’nin öykülerine organik bir birlik ve bütünlük kazandırır.

SONUÇ

Engin Türkgeldi’nin ilk matbu öykü kitabı olan *OPY* dil, kurgu, atmosfer ve muhteva unsurları bakımından sergilediği organik birlik ve bütünlükle öne çıkar. İçerdiği on öykünün sahip olduğu kısa ve yoğun anlatım, kitabı Edgar Allen Poe’nun tek etki kuramı paralelinde okumaya imkân verir.

Kitap bağımsız öykülerden oluşsa da atmosfer, tema, mekân-zaman, olay örgüsü ve karakterler gibi unsurlar bakımından içerdiği ortak birtakım imge, motif ve göndermelerle birbirine bağlanır. Bu bağ Türkgeldi’ye öykülerin ekseninde döndüğü ana temayı çok boyutlu ve derinlikli olarak anlatma imkânı sunar. Bu paralelde kitaptaki öykülerin sıra dışı, tekinsiz, kötücül ve fantastik bir atmosfer/ dünya sunduğu söylenebilir. Bu kurmaca evrende yaşayan karakterler de tuhaf, yalnız, kusurlu, dışlanmış ve uyumsuz insanlardır. Karakterlerin sahip olduğu ayrıksı özellikler, öykülerde tema ve atmosfer bakımından bir ortaklık ve süreklilik yaratır. Öykülerde anlatılan olay ve durumların, ortak bir zaman ve mekânda yaşanması bu paralelliği kronolojik olarak da tahkim eder. Türkgeldi’nin geleneksel anlatı tarzını yansıtan bu zaman ve mekân tercihleri hem atmosferle hem de yaşanan olay ve durumlarla uyumludur.

Türkgeldi’nin öykülerinde bütün unsurlar, amaçlanan dramatik etkiye hizmet etmek için kullanılır. Bu bağlamda *OPY*’deki öykülerin açılış ve final sahneleri de çarpıcı ve kurgusal bir işleve sahiptir. Kitaptaki öykülerin açılışları, düğüm ve final bölümleriyle sıkı ve organik bir bağa sahiptir. Bu bağ, öykülerdeki temel anlatım stratejilerinden biri olan merak ve gerilim unsurunu sürekli yürürlükte tutan imalar ve ipuçlarıyla tahkim edilir. Merak ve gerilim unsurunu ustaca kullanarak çarpıcı ve şaşırtıcı öykü finalleri yazmak konusunda Türkgeldi’nin oldukça başarılı olduğunu söylemek gerekir.

İşaret edilen bu kurgusal bütünlük, öykülerde kullanılan ortak birtakım imge, tema ve laytmotiflerden mürekkep bir göndermeler ağıyla da desteklenir. Öykülerin soluk aldığı evrenle sınırlı olan bu metinlerarasılık, amaçlanan organik birlik ve bütünlüğü pekiştirir. Bu kurgulama tarzının *OPY*’deki öykülerde bir benzerlik/tekdüzelik yarattığı söylenebilir. Ancak bu benzerliğin dil ve anlatımın niteliğiyle birlikte okura çok cazip geldiği söylenmelidir. Çünkü Türkgeldi, sözü

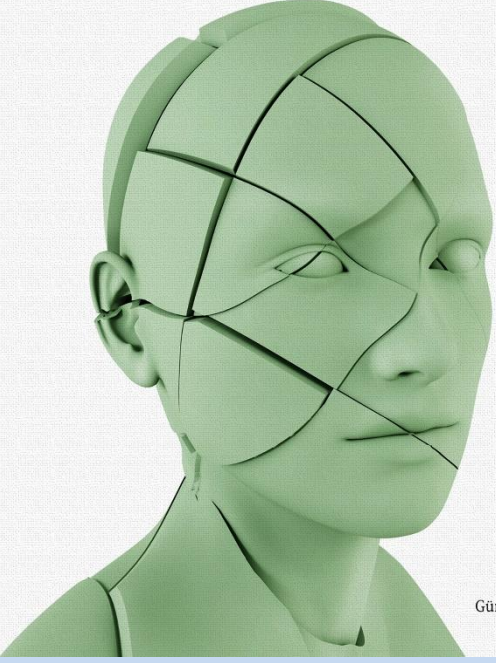
etkili kılmak için çok uzatmamak gerektiğinin farkında olan bir öykücüdür. Öykü yazmanın kelimeler kusarak değil yutarak mümkün olduğunun ziyadesiyle bilincindedir. Bu teorik farkındalık ve pratikteki izdüşümleri, *OBY'*deki öyküleri Poe'nun tek etki kuramını başarıyla örnekleyen öyküler olarak değerlendirmeye imkân verir.

KAYNAKÇA

- Blodgett, Harold (1996). "Kısa Öykü Tekniği". *Adam Öykü*. S. 2: 58-83.
- Eagleton, Terry (2015). *Edebiyat Nasıl Okunur*. Elif Ersavcı (Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Evis, Ahmet (2018). "Aslı Erdoğan'ın Mucizevi Mandarin Öyküsünde Mekân-İnsan İlişkisi". *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*. S. 40: 269-278.
- Koçak, Orhan (2023). "Zamanımız İçin Bir Kitap". *Romanın Kaygısı*. İstanbul: Metis Yayınları.
- May, Charles E. (2010). *Edgar Allen Poe*. Hivren Demir Atay (Çev.). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Özbayrak, Ali Oktay (2017). "Engin Türkgeldi: Orada Bir Yerde Belirsizliğin Etrafında Gerçeklik Arayışları". *Türk Dili*. C./S. CX (789): 100-103.
- Palabıyık, Osman (2017). "Makyajı Silinmiş Bir Dünya: Orada Bir Yerde". Engin Türkgeldi ile Söyleşi. Bağlantı adresi: <https://www.artfulliving.com.tr/edebiyat/makyaji-silinmis-bir-dunya-orada-bir-yerde-i-12494>. (Erişim: 23. 06. 2023)
- Randall, William L. (2014). *Bizi "Biz" Yapan Hikâyeler*. Şen Süer Kaya (Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Tosun, Necip (2011). *Modern Öykü Kuramı*. Ankara: Hece Yayınları.
- Tosun, Necip (2023). *Öykü Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Ketebe.
- Türkgeldi, Engin (2020). *Orada Bir Yerde*. İstanbul: Can Yayınları.
- Ünlü, Osman (2016). "Edgar Allan Poe'nun "Tek Etki" Kuramı ve Klasik Türk Hikâyesi: Nev-î Zâde Âtâyî Örneği". *A.Ü. Türkiyat Araştırmaları Dergisi (TAED)*. S. 55: 319-343.
- Wood, James (2010). *Kurmaca Nasıl İşler*. Ekin Bodur (Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

TÜRK BİLİMKURGU EDEBİYATI VE ARKETİPLER

DR. VELİ UĞUR



Günce Yayınları

Oktay Yivli

Öykü Nasıl Okunur

modern öykü ve yöntem



Günce Yayınları

MAKSUT YİĞİTBAŞ

Edebiyatın Ebemkuşağı

Halit Ziya Hikâyeciliğinde

Renklerin Dili

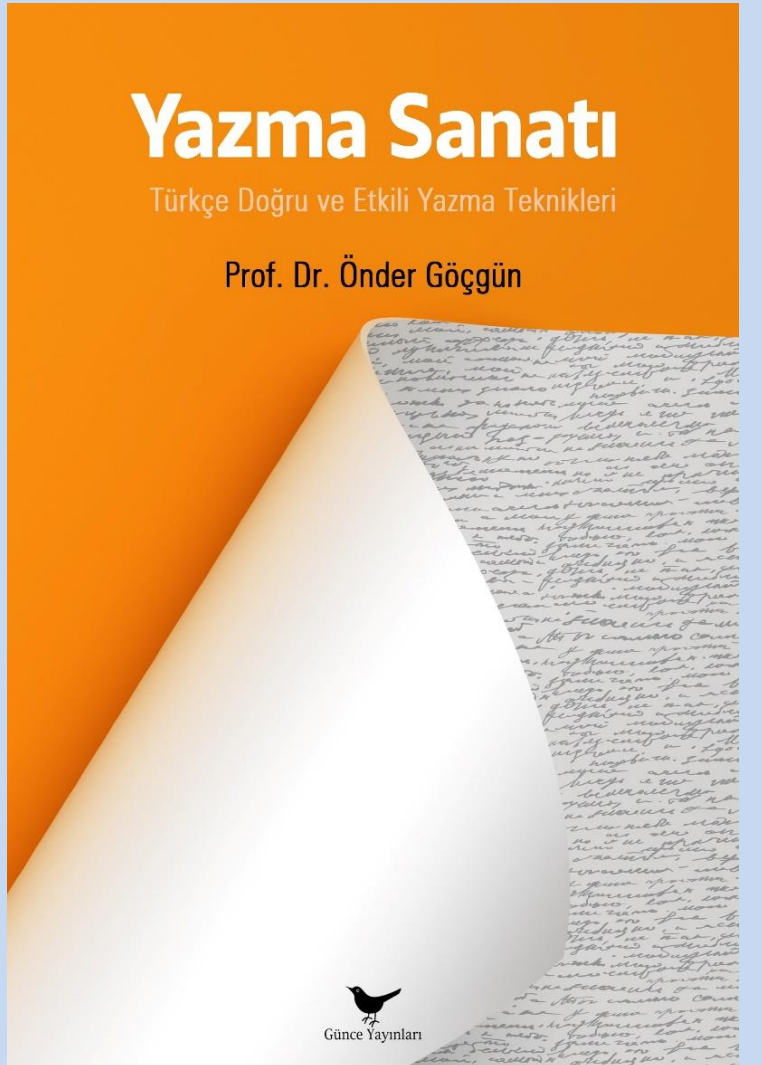


Günce Yayınları

Yazma Sanatı

Türkçe Doğru ve Etkili Yazma Teknikleri

Prof. Dr. Önder Göçgün



Günce Yayınları

Şiir Dilinde Yinelemeler*

DR. KAAAN TANYERİ**

Öz

Bu çalışmada yinelemelerin, estetik değeri yüksek olan şiir dilindeki biçimsel konumu ve işlevi incelenmiştir. Şiir dili genel olarak, estetiği önceler. Bu yönüyle şiir dili, şairlerin üretim özgürlüğünü sınırlandırarak disiplin altına alır. Şairler, şiirin kısa hacmi içinde bu sınırlılıklara dikkat ederek sözcükleri titizlikle seçer. Buna karşın şairin yaratıcılığını ve yeteneğini sergileme alanı olması beklenen şiirlerde harf, sözcük, söz grubu, dize ya da dizelerin yinelenmesi görülür. İlk bakışta çelişki ve estetiğe aykırı olarak değerlendirilecek bu durum rastlantısal değil, nedenseldir. Şairler, şiirin sınırlandırılmış alanında yinelemeleri çeşitli işlevlerle donatır. Buna göre yinelemeler metnin bağdaşıklığını oluşturur ve biçimsel otomatizm yaratır. Ancak yaratılan bu otomatizm aynı şekilde yinelemelerin kesilmesiyle yıkılır ve böylece okurun sanatsal algılama yetisi yükseltilir. Öte yandan yinelemelerin, Gestalt psikoloji açısından şekil-zemin ilişkisi kurarak metnin alımlama sürecini desteklediği, dizenin şiirdeki konumunu sağlamlaştırdığı söylenebilir. Bu kapsamda yinelemeyi iki bölümde ele aldık. Birinci bölümde yinelemenin ne olduğunu tartıştık ve yineleme türleri sınıflandırması önermekle beraber yinelemeleyi günümüz Türk şiirinden örneklerle açıkladık. Son bölümde ise yinelemenin tespit edebildiğimiz işlevlerini ortaya koyduk.

Anahtar Sözcükler: şiir, şiir dili, yineleme, yineleme türleri, yinelemenin işlevleri.

REPETITIONS IN POETIC LANGUAGE

Abstract

In this study, the formal position and function of repetitions in the poetic language, which has high aesthetic value, are examined. The poetic language generally prioritizes aesthetics. In this respect, the poetic language disciplines poets by limiting their freedom of production. Poets choose words meticulously, paying attention to these limitations within the short volume of the poem. However, in poems that are expected to be an area to display the poet's creativity and talent, it is seen that letters, words, groups of words, lines or verses are repeated. This situation, which at first glance may seem paradox and contrary to aesthetics, is not coincidental, but causal. Poets equip repetitions with various functions in the limited field of poetry. Accordingly, repetitions create the cohesion of the text and formal automatism but this automatism is destroyed by cutting off the repetitions, thus increasing the reader's artistic perception ability. On the other hand, it can be said that repetitions support the reception process of the text by establishing a figure-ground relationship in terms of Gestalt psychology and strengthening the position of the line in the poem. In this context,

* Bu makale, 6-8 Ekim 2023 tarihlerinde Söylem Uluslararası Filoloji Sempozyumu'nda sunduğumuz "Şiir Dilinde Yinelemenin İşlevi" başlıklı sözlü bildirden üretilmiştir.

** MEB, katanyeri91@gmail.com, ORCID: 0000-0002-3549-5424

we discussed repetition in two parts. In the first chapter, we discussed what repetition is, suggested a classification of repetition types and explained repetition with examples from today's Turkish poetry. In the last section, we revealed the functions of repetition that we could detect.

Keywords: poetry, poetic language, repetition, the type of repetition, the functions of repetition.

GİRİŞ

Şiir, genel olarak, şairlerin sözcükleri titizlikle seçtiği ve bu yolla duygularını okurlara aktardığı kısa bir edebî türdür. Bu kısa türün, aykırı örnekleri olsa da, en önemli özelliği estetiği incelemesidir. Şairler, şiirin kısa formu içinde duygularını en etkili yoldan sunmaya çalışır. Bunun için pek çok teknik kullanılır. Şiirin bu üretim süreci, bir bakıma “güzellik üretme oyunu” olarak görülebilir. Güzelliğin üretimi ne denli başarılıysa şair o denli başarılıdır, diye düşünülebilir. Güzeli üretme arayışındaki şairler; bir harfi, heceyi, sözcüğü, ifadeyi, dizeyi ya da dizeleri bu kısa tür içinde yineleme gereksinimi duyarlar. Yineleme, ilk bakışta şiirin sınırlı ve işçilik gerektiren evreninde okur veya eleştirmenlerce olumsuz olarak karşılanabilir. Çünkü bir bakıma kolaycılık olduğu ya da yeni anlamlar üretmediği sanısıyla yinelemenin yararsızlığı yanılığın düşülebilir. Bu yanılıklar, elbette, okurun yinelemeleri sıkıcı bulması, bu bölümleri okumadan atlama gibi birtakım riskler doğurur. Söz konusu riskler, şiirin okunurluğunu ve değerini azaltabilir. Sonuç olarak şiir başarısız olarak değerlendirilecektir. Tüm risklerine karşın yinelemelerin gerek eski dönemde yazılan şiirlerde gerek günümüz şiirlerinde sıklıkla kullanıldığı görülür. Şairlerin bu tercihi, rastlantısal ya da amaçsız değildir. Tam tersi, yineleme, şiir dilinde anlamsal ve biçimsel pek çok işlev üstlendiği için nedenseldir. O, bir bakıma şiirsel dilin üretici öğelerinden biridir.

Bu bağlamda çalışmamızda temel olarak “Yineleme nedir?”, “Yinelemenin türleri nelerdir?” ve “Yinelemenin şiir dilindeki işlevleri neler olabilir?” sorularının yanıtlanması amaçlanmıştır. Çalışma; bir edebiyat terimi olarak yinelemenin tanımlanması, şiir dilindeki türevleri belirlenerek bir sınıflandırma yapılması ve konunun somutlaştırılması için güncel Türk şiirinden örnekler verilmesi yoluyla gerçekleştirilmiştir. Son olarak yinelemenin işlevleri anlamsal ve biçimsel olarak sorgulanmıştır. Çalışmanın gerçekleştirilmesinde terim sorunları büyük bir engel oluşturmuştur. Var olan yineleme türlerinden çok azının Türkçede karşılığı bulunmuş, diğer yineleme türlerine uygun bir karşılık bulunamamıştır. Bu durumda bir çözüm olarak söz konusu terimlere Türkçe karşılık önerilebilirdi ancak dilde zorlamacılık izlenimi oluşturmak istemediğimiz ve İngilizce terimlerin Türkçeleştirilmesinde tam bir karşılık bulduğumuza inanmadığımız için önerilerde bulunmadık. Bu nedenle bir başka çalışmada Türkçe karşılıkları bulunana kadar terimleri İngilizce hâliyle kullanmayı tercih ettik.

1. YİNELEME VE YİNELEME TÜRLERİ

Yineleme, *Türkçe Sözlük*'te (2011, s. 2596) tekrarlama, bir cümle içinde veya arka arkaya gelen cümlelerde bir kelimenin veya bir parçanın tekrarlanması; cümlede eş, yakın ve zıt anlamlı sözlerin tekrarlanması olarak tanımlanır. Bu tanımlamalara göre Türk Dil Kurumu, yineleme ile

tekrarlamayı anlamdaş kabul etmektedir. *Türkçe Sözlük*'te (2011) "yine" ve "yine" ile kökteş diğer sözcükler (yineleme, yinelemek, yinelemeli, yinelemesiz, yinelenebilme, yinelenebilmek, yineletebilme, yineletebilmek, yineletme, yineletmek, yineleyebilme, yineleyebilmek, yineleyiş) incelendiğinde yineleme ve tekrarlama anlamdaşlığının istikrarlı bir şekilde sürdürüldüğü görülür. Dolayısıyla yineleme ya da tekrarlama; harflerden daha büyük ögelerin tekrarlanmasına kadar görülebilir. Buna göre bir şiirde harflerin, eklerin, heceler, sözcüklerin, sözcük öbeklerinin, yan cümlelerin, cümlelerin, dizelerin, beyitlerin, dörtlüklerin vb. aynı metin içinde tekrarlanması şiir dilinde yinelemeyi oluşturur.

Şiir teorisi, şiir dilinin uygulamalarını inceleyerek bir sistem üretmeye çalışır. Yineleme, teoriden önce şiir dilinde bir uygulama olarak ortaya çıkar. Yinelemenin şiir dilini üreten temel tekniklerden biri olduğu, belki de dahası, dili ürettiği söylenebilir¹. Dillerin ortaya çıkış teorileri konusunun sınırında şiir dilindeki yinelemenin de çok eski zamanlara dayandığı düşünülebilir. Eğer diller, insanların doğadaki sesleri yineleme çabasından ortaya çıktıysa şu tezi ortaya koymak mümkün hâle gelir: Dilleri üreten yinelemeler, bir süre sonra insanların kendini ifade etme amacının yanı sıra birtakım başka amaçlarla da donanmıştır. Bunlar insanların öğrenmesi ve ezberlemesidir. Yazı dilinin yaygınlaşmadığı çağlarda insanların ezberlemesini ve öğrenmesini kolaylaştırmanın yolları aranmıştır. Bunun için yinelemelerden yararlandığı bilinmektedir. Bunların ses ya da yazı dilinde harf, sözcük, sözcük grubu gibi yinelemeler olduğu varsayılabilir. Bu bilişsel amaçlarla yapılan yinelemelerde zamanla güzellikler bulunmuş, böylece yinelemeler estetiğin konusu hâline gelmiştir. Bir tespit olarak yinelemelerin dili güzelleştirdiği, onu şiirselleştirdiği ve ondan bir şiir dili ürettiği söylenebilir.

Arkaik bir şiir dili tekniği olan yineleme, günümüz şiirlerinde de sıklıkla kullanılır. Yinelemelerin teoriden uygulamaya geçmemesi, tam aksine kendine öncelikle uygulamada yer bulmasından ötürü yineleme türlerine ilişkin kesin bir sınıflandırma yapılabilmesi olası değildir. Yinelemeler, bu potansiyeline bağlı olarak gelecekte yazılacak yeni şiirlerde yeni bir formunu ortaya koyabilir. Bu nedenle yapılacak her yineleme sınıflandırması ucu açık olmak zorundadır. Biz, bu durumu göz önünde bulundurarak modern Türk şiirindeki örneklerinden hareketle şiir dilindeki yinelemeleri sınıflandırmaya çalıştık. Bu amaçla şiir dilinde yinelemeleri biçimsel ölçüte göre üç ana gruba, işlevsel ölçüte göre çeşitli sayıda alt başlıklara ayırdık:

¹ Dillerin nasıl ortaya çıktığına ilişkin teorilerden biri "yansıma (onomatopoeia) teorisi"dir. Bu teoriye göre diller; insanların birtakım sesleri taklit etmesi, bu sesleri yansıtmaya çalışmasıyla ortaya çıkmıştır. Max Müller (2010) yansıma-taklit teorisi *Lectures on the Science of Language* adlı önemli kitabında ayrıntılı olarak açıklamıştır. Yansımanın ya da taklidin bir tür yineleme çabası olduğu çok açıktır. Dolayısıyla dillerin ortaya çıkışı, yineleme üzerinden de okunabilir. Ancak ne yazık ki çalışmamız, yinelemenin şiir dilindeki konumuyla sınırlıdır. Bu nedenle yinelemenin dillerin ortaya çıkışı ile ilişkisine değinmiyoruz.

Yineleme Türleri		
Sesbirimsel Yinelemeler	Ara Yinelemeler	Çoklu Yinelemeler
<ul style="list-style-type: none"> • aliterasyon • asonans • iç uyak • redif • yarım uyak 	<ul style="list-style-type: none"> • antimetathesis/kalb • iç uyak • palindrome • redif • tam uyak • zengin uyak 	<ul style="list-style-type: none"> • anadiplosis/akis • anaphora • antimetabole/ chiasmus • antistrophe • cinas • concatenation • epanados • epanalepsis • epizeuxis • iştikak/polyptoton • müşakele • palillalia • polysyndeton • redif • reduplication • refrain/nakarat • symploce • tekrar • triplication

1. Tablo: Yineleme Türleri Sınıflandırması

1.1. Sesbirimsel Yinelemeler

Yineleme türlerinin en küçük sınıfıdır. Bu yineleme türü yazıda bir yazıbirimin yani harfin, sesletimde ise bir sesbirimin yinelenmesini içerir. Sesbirimsel yinelemelerin tespiti için şiir dilinde ünlü ya da ünsüz harflerin ısrarlı yinelenmesine dikkat etmek gerekir. Sesbirimsel yinelemeler şu başlıklarla ortaya çıkabilir: aliterasyon, asonans, iç uyak, redif ve yarım uyak.

Şiirde bir ünlünün ısrarla tekrar edilmesi asonans (İng. *assonance*), bir ünsüzün ısrarla tekrar edilmesi ise “aliterasyon”dur (İng. *alliteration*). Tabloda yer almayan ancak değinmemiz gereken bir başka terim “consonance”tır. Consonance, Batı edebiyatı terimleri sözlüklerinde karşılaştığımız yineleme terimlerinden biridir. Ancak görece sınırları netleşmemiş, aliterasyon ve asonansla karıştırılacak kadar iç içe geçmiştir. Edward Quinn (2006, s. 367) “consonance”ı aynı ünlü harflere sahip olmasına karşın bu seslerin farklı şekillerde telaffuz edilmesi olarak tanımlar. “Love-prove” sözcüklerini örnek olarak verir. Batı dillerine karşıt olarak Türkçede yazılış ve okunuş arasındaki ayrım bu kadar belirgin olmadığı için “consonance”ın Türk şiirinde pek fazla örneği görülemeyecektir. M. H. Abrams ve Geoffrey Galt Harpham (2012, s. 11) ise “consonance”ı iki ya da

daha fazla ünsüz harfin yinelenirken araya başka bir ünlü harfin girmesi olarak tanımlar. Live-love, lean-alone, pitter-patter sözcüklerini örnek gösterirler. Peter Childs ve Roger Fowler'ın (2006, s. 238) sözlüğü ise konuyu, özellikle Türk şiir sanatı göz önüne alındığında daha da karışık hâle getirir. Buna göre asonans ünlü harflerin yinelenmesi, consonance ünsüz harflerin yinelenmesi, aliterasyon ise ilk ünsüzlerin yinelenmesidir. Daha başka çalışmalarla konunun karmaşıklığı artırılabilir. "Consonance"ın net bir sınırını çizmek ve konuyu belirginliğe kavuşturmak mümkün görünmemektedir. Bu nedenle "consonance"ı çalışmamız kapsamına almıyoruz.

Düzyazıda seci olarak adlandırılan iç uyaklar, dizelerde sözcük sonlarındaki yinelemelerdir. Secinin şiir dilindeki karşılığı "iç uyak"tır². Tuğrul Keskin'in "Yürek Çiçeği" şiirindeki (2023, s. 20),

*Ansızın yüreğimde açan bir çiçek buldum
Yürek çiçeği dedim adına ama soldurdum*

dizelerinde /n/, /m/, /a/ harflerinin yinelenmesi iç uyaktır. Literatürde "şiirde iç uyak" ihmal edilen konulardan olsa da ayak (uyak) olarak düşünülen yani dize sonlarında yer alan biçimsel özdeşliğin tüm özellikleri, iç uyaklar için de geçerli olabilir. Buna göre iç uyak da dize sonu uyakları gibi yarım, tam ve zengin uyak biçiminde olabilir.

Sesbirim yinelemesine dayanan yarım uyak, en az iki dizenin sonundaki bir harf özdeşliğidir. Haydar Ergülen'in "Kırık Nefes" şiirinde (2022, s. 12),

*bu benim kalbimdi: yeni Türkçede
kırılmış bir fiilin elinden aldım
göçe dalgın çıktı, menzil pervane
yetişme ey kalbim zamana kaldım*

dizelerinde bir ve üçüncü dize sonlarındaki /e/ ünlüsü yarım uyak örneğidir. Aynı zamanda bir dördümlük içinde /e/ ünlüsünün on üç kez yinelenmesi "asonans"; /l/, /m/ ve /n/ ünsüzünün dokuz kez yinelenmesi "aliterasyon" dur.

Redif, en az iki dize sonunda yer alan; biçimsel, işlevsel ve anlamsal olarak özdeşliğini sürdüren yinelemelerdir. Cevdet Kudret (2003, s. 192), dize sonlarında döne döne tekrarlandığı için redifi "dönerayak" olarak adlandırır. Redifler, genellikle, dize sonlarında uyaktan sonra gelerek sona eklenir. Ancak bu bir kural değildir. Farklı görüşlere karşın uyak olmadan da rediflerin varlığından söz edilebilir. Redifler, uyağa biçimsel olarak benzemekle birlikte kısmen ondan farklılaşır. Uyaklarda ölçüt biçimsel açıdan harf özdeşliğidir. Anlamın, biçimin ve işlevin aynı anda özdeş olması durumunda rediften söz edilmektedir. Redif, sınıflandırma tablosunda sesbirimsel yinelemelerden ara ve çoklu yinelemelere kadar görülebilir. Çiğdem Sezer'in "Akşamın İçinden Geçen Kadınlar" şiirinde (2017, s. 12),

bir dalgınlıktım dünyanın gözünde

² Seci ve iç uyağı anlamdaş olarak kabul eden, dolayısıyla bu terimlerin yalnızca düzyazıyı ilgilendirdiğini savunan araştırmacılar, iç uyağı şiirde incelememizin yanlış olduğunu düşünebilir. Biz iç uyağın şiirde, secinin düzyazıda aranması gerektiği görüşündeyiz. Sonuç olarak iç uyak incelememizde bir sorun görmüyoruz.

*tozlu eşyalar arasında
kaybolmuş bir dalgınlık
iyi geliyordu sıkıntıya yelken açmak*

...

dizelerinin sonunda yinelenen /k/ ünsüzü redif örneğidir.

1.2. Ara Yinelemeler

Yineleme türlerinin bir diğer sınıfı ara yinelemelerdir. Sesbirimsel yineleme sınıfının sınırlarını aşan ancak sözcük boyutuna ulaşmayan yinelemeler “ara yinelemeler” olarak adlandırılır. Burada hece, heceler, biçimbirim, biçimbirimler ya da en az iki harf; yineleme açısından incelenir. Yinelenen birimler, şu başlıklarla ortaya çıkabilir: antimetathesis/kalb, iç uyak, palindrome, redif, tam uyak ve zengin uyak.

Daha çok Divan şiiri geleneğinde yer alan “kalb”, en az iki sözcükteki harflerin dizimsel olarak yer değiştirmesiyle oluşan bir yineleme türüdür. Batı literatüründeki “antimetathesis”e (antimetalepsis de denir) denktir. Bu yineleme teknikleri bir tür harf oyunu olan anagrama benzer. “Kalb” veya “antimetathesis”te sırası fark etmeksizin harflerin yer değiştirmesi yeterlidir. Harflerin simetrik olarak yer değiştirerek baştan ve sondan aynı şekilde okunmasına “palindrome” denir (Dupriez, 1991, s. 48; Baldick, 2001, ss. 181-182). Ömer Faruk Huyugüzel’in (2018, s. 484) belirttiği üzere, kalb, günümüz Türk şiirinde nadir görülen harf sanatlarından biridir ve Ece Ayhan’ın “Açık Atlas” şiirinde (2015, s. 132) “isa-asi” sözcüklerinde bir örneği görülebilir:

Bakıldı ki kum saati, ters çevrilmiş, çıt, usul isa asi olmuş

Yinelemelerin dize içinde gerçekleşmesi durumunda “iç uyak”tan söz edilebilir. Tuğrul Keskin’in “Saptama” şiirinde (2023, s. 34) “-An” biçimbirimlerinde iç uyak örneği görülebilir:

*İnsan, ne de olsa insandı sonuçta
Katlanılmaz olan ve çağıran düşe.*

Ara yinelemelerin bir diğer işlevi “redif” olabilir. Haydar Ergülen’in “Eski, Yeni, Ödünç Alınmış ve Mavi” şiirinde (2022, s. 67),

*Aşk, karanlık bir ‘şey’dir.
İnsan bile aşk kadar karanlık değildir*

dizelerindeki “+DİR” biçimbirimleri anlam ve biçim bakımından özdeş olduğu için redif sayılmaktadır. Ara yinelemelerin üstlenebileceği diğer işlev “tam uyak”tır. Tam uyak, bir şiirin en az iki dizesinde son iki harfin yinelenmesidir. Hüseyin Ferhad’ın “Asılı Resul” şiirinde (2022, s. 531),

*Kim koydu o yıldızı
tam üstüne Serez’in,
kim bilir kaçınıcı uykusundadır
şimdi Şeyh Bedreddin*

dizelerindeki “Serez’in” ve “Şeyh Bedreddin” isimlerinde /i/ ve /n/ harflerinin yinelenmesi “tam uyak” oluşturur. Dize sonlarında sözcük boyutuna ulaşmayan ancak en az üç sesbirimden oluşan yinelemeler ise “zengin uyak” olarak adlandırılır. Çiğdem Sezer’in “Ferda” şiirinde (2019, s. 84),

at gitsin, Ferda
diyet listeleri bitkisel ürünler gençlik aşuları
zaman, çalkalanan bir kapta ileri geri dibe yukarı

dizelerinin iki ve üçüncü dize sonlarındaki /a/, /r/ ve /ı/ harfleri zengin uyak oluşturur.

1.3. Çoklu Yinelemeler

Yinelemeler sınıflandırmasının üçüncü grubu “çoklu yinelemeler”dir. Çoklu yinelemeler, en az sözcük boyutuna ulaşan ve bu sınırı dilediğince aşabilen birimlerin yinelenmesinden oluşur. Buna göre şiirde bir sözcüğün genellikle biçimsel ve anlamsal olarak, kimi zaman da yalnızca biçimsel olarak özdeşliğini koruyarak yinelenmesi bu sınıf kapsamında değerlendirilir. Türevleri çok olan bir gruptur: anadiplosis, anaphora, antimetabole/chiasmus, antistrophe, cinas, concatenation, epanados, epanalepsis, epizeuxis, iştikak/polyptoton, müşakele, palillalia, polysyndeton, redif, reduplication, refrain, symploce, tekrar ve triplication.

Türk şiir sanatında “çoklu yinelemeler”in tümünü karşılayacak bir terimden söz edilebilir: tekrar. Tekrar tekrarlamak, tekrarlanmak (Nâci, 2021, s. 716) anlamlarına gelir. Tekrar, Ömer Faruk Akün’ün (2018, s. 485) de imlediği üzere şiir sanatında sesbirimsel yinelemeler ile ara yinelemeleri kapsamaz. Sözcük, söz grupları ve dizelerin biçimsel olarak aynılığını sürdürerek yinelenmesi durumunda tekrirden söz edilebilir. Bu nedenle “çoklu yinelemeler”in tümü tekrar olarak düşünülebilir. Ancak terimlerin birbirine yakınlığı ve çoğu zaman kesişimi nedeniyle bir sözcük-sözcük grubu yinelemesi, tekrar olmakla beraber aynı zamanda birkaç farklı yineleme terimiyle de nitelendirilebilir. Sözelimi Kenan Sarılioğlu’nun “İki Dere Destanı” şiirinde (2015, s. 14),

Bir başka suya hasret
Şehir şehir
Memleket memleket
Hep bir gurbete akmış...

dizelerindeki “şehir şehir”, “memleket memleket” sözcükleri tekrar örneğidir. Bu noktada aralarında büyük benzerliklerden söz edilebilecek tekrar ve ikilemenin³ ilişkisi tartışılabilir. Yineleme türleri sınıflandırmasında da (bk. 1. Tablo) görüleceği üzere, çalışmamız kapsamında ikilemelere yer verilmemiştir. Çünkü yineleme boyutu olsa da ikilemeler salt bir yineleme türü değildir. İkilemeler; güzel güzel, hayal meyal, yalan yanlış, acı tatlı, ıvır zıvır örneklerinde de görüleceği üzere bir sözcüğün tümüyle ya da kısmen yinelenmesi, ek olarak bir sözcüğün karşıt veya yakın anlamlısıyla ya da anlam olarak bir şey ifade etmeyen fakat ses yönüyle kendine benzerlik gösteren sözcüklerle kullanılmasıdır. Dolayısıyla sözcüğün karşıt ya da yakın anlamlısıyla

³ İkilemelerle ilgili ayrıntılı bir çalışma için bk. (Hirik, 2018, ss. 37-65).

da ortaya çıkabileceğinden ve bu durum herhangi bir yinelemeyi içermeyeceğinden ikilemeler, yinelemenin kusursuz türlerinden biri olarak kabul edilemez. Tekrar ise ikilemenin yineleme özelliklerini kapsamının yanında ikileme kapsamına giremeyecek çok daha geniş birimleri de kuşatma gücüne sahiptir. Tekrar; en az bir sözcüğün, söz öbeğinin ya da daha büyük birimlerin biçimsel olarak aynı şekilde yinelenmesidir. Yinelemenin aynı parçada ya da kesitte gerçekleşmek zorunda olduğu vurgulanmalıdır. Öyleyse tekrar, sözcükle sınırlı olmak zorunda değildir. Sözcükten öte birimler de tekririn kapsamına girecektir. Ayrıca şiir dilinde ikilemelerin bu biçimsel ve anlamsal özelliklerini (karşıt anlamlısıyla kullanılma ya da biçimsel olarak tümüyle yinelenme özellikleri) karşılayan terimler zaten vardır. Bilindiği gibi, sözcük karşıt anlamıyla ardışık olarak kullanılırsa “tezat”, tümüyle yinelenirse “tekrir” olur. Dolayısıyla bu terimlerin varlığına karşın, ikilemeyi şiir sanatı içinde farklı bir teknik olarak kabul etmenin şiir sanatına herhangi bir katkısı olmayacak; aksine böyle bir kabul, yalnızca mükerrer terimlerin ortaya çıkmasına neden olacaktır. Sonuç olarak denebilir ki ikilemeler; şiir sanatının bir özelliği değil, günlük dilin bir kullanım özelliğidir. İkilemelerin tekrirle büyük benzerlikler göstermesi onun şiir sanatına dâhil olması için yeterli değildir.

Çoklu yinelemelerde yinelenen birimlerin dizelerdeki konumu adlandırmayı etkiler. Bu ilkeden hareketle yineleme türlerinde konumsallığa dikkat etmek yararlı olacaktır. “Anadiplosis”in şiirdeki işlevi konumuyla ilgilidir. Türk şiir sanatında “akis” karşılığı verilen (bk. Huyugüzel, 486) “anadiplosis”te bir dizeyi bitiren sözcük, bir diğer dizeyi başlatır (Scott, 1985, ss. 11-12; Dupriez, 1991, s. 36). Kenan Sarıalioğlu’nun “Gecede Yürümek İçin” şiirinde (2015, s. 44),

*Usulca uzatıyor elini
Elini tutuyor adamın*

dizelerinde üstteki dizeyi bitiren “elini” sözcüğünün diğer dizeyi başlatması “anadiplosis” örneğidir. Şiirde “anadiplosis” iki dizeyi aşarak ardışıklık oluşturabilir. Bernard Dupriez’in (1991, s. 108) değindiği üzere, bu duruma “concatenation” adı verilir. “Concatenation”a “linked anadiplosis” (Dupriez, 1991, s. 108) da denir.

“Anaphora”, dize başlarındaki sözcüklerinin yinelenmesidir. “Anaphora”ya “epanaphora” da (Cuddon, 1999, s. 239; Dupriez, 1991 s. 39) denir. Bunun en ünlü örneği Tevfik Fikret’in “Sis” şiiridir (2012, ss. 295-299). Şair, bu şiirde “ey” nidasını dize başında kırk bir kere yineleyerek kullanır. Günümüz Türk şiirinde de “anaphora” kullanımı yaygın olarak devam etmektedir. Haydar Ergülen’in “Senler Gazeli” şiirinde (2022, s. 28),

*bana bir odanı ayır, sen masumsun
...
bana bir sahil bağışla, sen ırmaksın
...
bana bir mes’el söyle, sen uslanmazsın
...
bana bir şiir söyle, sen gazelsin*

dizelerinin başlangıcındaki “bana” ve “bir” sözcükleri düzenli olarak yinelenmiştir.

Çoklu yinelemelerde sıklıkla karşılaşılan bir başka teknik “antimetabole”dir. “Antimetabole”, şiir sanatında, Richard A. Lanham’ın (1991, s. 14) da değindiği üzere, bir cümledeki en az iki sözcüğün hemen diğer cümlede tersine çevrilmesi, X harfini andıracak şekilde yerlerinin değiştirilmesidir. Buna “ayna etkisi” de denebilir. Onur Şahin’in “Karşılama” şiirinde (2021, s. 49),

*Kefen gibi yağan kar ile dedim:
Örtün beni, beni örtün.*

dizelerinde “örtün” ve “beni” sözcükleri yer değiştirerek yinelenmiştir. Kaynaklarda (bk. Abrams & Harpham, 2012; Baldick, 2001; Cuddon, 1999; Dupriez, 1991; Scott, 1985 vb.) çoğunlukla “antimetabole” ve “chiasmus” terimleri, bu terimlerin ilişkisi ya hiç ele alınmamış ya da çok yüzeysel ve kafa karıştırıcı olarak ele alınmıştır. Bu ilişkinin sorgulanmaması, birtakım yanlış tanımlamaların ortaya çıkmasına neden olmuştur. Biz, literatür incelemeleri sonrasında aykırı görüşlere karşın “antimetabole”nin “chiasmus” terimiyle anlamdaş olduğu sonucuna ulaştık. Bu konuda J. Wesley Miller ve Thomas Mermall, ayrıca Katie Wales (2011, s. 54) gibi bilginler düşüncemize destek olmaktadır. Miller, Mermall’in bir çalışmasını (*The Chiasmus: Unamuno’s Master Trope*, 1990) eleştirerek daha köklü bir terim olan “antimetabole” yerine niçin ilk kez 1871’de kullanılan ve yeni üretilmiş “chiasmus” terimini kullandığını sorgular. “Editöre mektup” (*Modern Language Association*, 1990, ss. 1127-1128) olarak gerçekleşen bu kısa tartışmadan şu anlaşılmaktadır: Gerek Miller gerek Mermall antimetabole ile “chiasmus”un aynı terim olduğu düşüncesindedir. Bu iki terimi ayırtmaya çabalayan kimi kaynaklar (bk. Wilbers, 2014) olsa da bunlar ikna edici değildir. Dolayısıyla bu iki terimi anlamdaş kabul ederek sözcük yinelemeleri grubuna dâhil edebiliriz. “Antimetabole” ya da “chiasmus” kimi zaman anlamsal yinelemeleri de kapsayabilir. Daha önce de vurguladığımız üzere, biz, çalışmamızı yalnızca biçimsel yinelemelerle sınırladık. Onur Şahin’in “örtün” (1) “beni” (2), “beni” (2), “örtün” (1) dizesi numaralandırıldığında 1.2:2.1 çapraz yapısı çok daha belirginleşmektedir. Bu çapraz biçim yinelemesi “antimetabole” ya da “chiasmus” olarak adlandırılabilir.

“Antistrophe”, bir sözcüğün ya da sözcük grubunun dize sonunda yinelenmesidir. Bu yineleme, Türk şiirindeki “redif”e benzemektedir ancak redifin sözcük boyutunda olması gerekmez. En az sözcük boyutunda olması gereken “antistrophe” için “epistrophe” ya da “epiphora” terimleri (Wales, 2011, s. 25) de kullanılmaktadır. Haydar Ergülen’in “Nar” şiirindeki (2021, s. 16),

*Kış büyük geliyor nara gidelim
soğudu günlerin yüzü nara gidelim
...
dilimiz kurudu burdan nara gidelim
...
açılıp saçılısın bize nara gidelim
...
tutunup aşkına hemen nara gidelim*

...

dize sonlarındaki “nara gidelim” yinelemesi “antistrophe” ve “redif” için bir örnek olabilir.

Cinas, bir şiir sanatı tekniği olarak yazılışları aynı ya da çok benzer olduğu hâlde anlamları farklı olan söz veya söz grubudur. Halk şiirinde çok yaygın olan bu teknik, günümüz şiirinde de kullanılmaya devam etmektedir. Cinaslar uyak olursa buna “cinaslı uyak” denir. Hilmi Yavuz’un “her şey kabuk bağladı ve ben” şiirindeki (2013, s. 13),

*ya dönüştüm ya araya
kaç şiir girdi, kaç
hüzün bulundu, kaç ölüm kayboldu,
araya araya...*

dizelerinde “araya” sözcüklerinde cinas görülebilir. İlk dizedeki “araya” iki öge arasındaki zaman dilimi anlamındayken son dizedeki “araya” sözcüğü “aramak” anlamındadır. Sözcüklerin biçimce aynı, anlamca farklı olarak yinelenmesi şiir sanatında “cinas” olarak isimlendirilir. Cinaz, eğer uyak olarak bir işlev üstlenirse buna “cinaslı uyak” denir. Bu da çoklu yinelemeler arasında sayılabilir.

“Epanados”, bir sözcüğün dizenin başında ve ortasında ya da ortasında ve sonunda yinelenmesidir (Cuddon, 1999, s. 264). Cenk Kolçak’ın “Su ve Parya” şiirindeki (2021, s. 13),

buraya yaz ağır, güller ağır

dizesinde aynı sözcüğün dizenin ortasında ve sonunda yinelenmesinden dolayı “epanados” görülür. “Epanados” ile “epanalepsis”in benzerlikleri vardır. “Epanalepsis”, bir sözcüğün araya başka sözcükler girdikten sonra yinelenmesidir (Cuddon, 1999, s. 264). Cenk Kolçak’ın yukarıdaki dizesinde ağır-ağır sözcüklerinin arasına güller sözcüğü girdiği için “epanalepsis” olarak da kabul edilebilir. “Epanalepsis”in bir türevi, aynı dize içinde olmak kaydıyla dizeyi başlatan sözcük ile dizeyi sonlandıran sözcüğün yinelenmesidir (bk. Wales, 2011, s. 139). Ahmet Telli’nin “Ütopya” şiirindeki (2021, s. 244),

Celladım diyor sevgili celladım

dizelerinde “epanalepsis”in bir türevi görülebilir. Bu tekniğin bir benzeri ise “symploce”dir. Buna göre dize başlarındaki sözcükler (a) aynı bir grup olarak yinelenirken eş güdümlü olarak dize sonundaki sözcükler (b) yinelenir. Dizinin başındaki sözcük (a) ve sonundaki sözcük (b) diğer dizelerde de tekrarlanırsa “symploce” olur. Hüseyin Ferhad’ın “Metafizik” şiirindeki (2022, s. 15),

Seni bir kilise avlusunda dilenmeliyim artık

...

Seni bir sinagog avlusunda dilenmeliyim artık

...

Seni bir cami avlusunda dilenmeliyim artık

...

artık unutmam

dizelerinde de “müşakele” sanatı görülür. Burada “yaprak” sözcüğü yinelenmişse de anlamları farklıdır. Yaprak, “ah o nasıl hazin bir yapraktı” dizesinde “yaprak” defterin yaprağı anlamını taşırken bir sonraki dizede bir ağacın yaprağı anlamına doğru kapsamını genişletmiştir. Turgut Uyar’ın şiirinde anlam değişimine uğrayan “yaprak” sözcükleri “müşakele” sanatının örneği olarak düşünülebilir.

“Palillalia” bir tür psikolojik rahatsızlıktan kaynaklanan yinelemedir. Dupriez’in (1991, s. 391) tanımıyla “palillalia” patolojik bir yineleme türüdür ve aynı ad tekrar tekrar söylenir. Bu nedene bağlı olarak aynı ifade ya da cümleler sürekli yinelenirse “palimphrasia”, anlamsız ifadeler yinelenirse bu “verbigeration” (laf kalabalığı) (Budak, 2021, s. 469) olur. Onur Sakarya’nın “Sarı Hap” şiirindeki (2022, s. LXX),

Güzel timsahlar gibi güzel oğlanlar da yumurtlar, sarı

Ben eski yaşamımda büyücü bir kadınmışım, sarı

...

Beni gömün koltukaltlarınıza, yiyin mesela, sarı

...

Hadi elleri göreyim, oturmaya mı geldik, sarı

Rüyalarımı cebinde taşıyan bir adamla tokalaştım, sarı

...

Yalvarırım biraz ilaç, derman olmaya mı geldik, sarı

...

Hava kapandı, sanki kurbağa yağacak, sarı

Bana defalarca dendi ki tavşanı elleme, diğerlerini vur, sarı

...

Yalvarırım biraz ilaç, dikiş tutmuyor bu ayrılık, sarı

“sarı” sözcüğünün dize sonlarında yinelenmesi “redif” ya da “antistrophe” olmasının yanı sıra içerikte dile getirilen psikolojik durum nedeniyle “palillalia” olarak kabul edilebilir.

Polysyndeton (polysyntheton da denir), Dupriez’in (1991, s. 108) değindiği üzere, bir şiirdeki bağlaçların sıklıkla yinelenmesidir. Hakan Unutmaz’ın “Tetragrammaton” şiirindeki (2021, s. 71),

ve güneşi doğduğu zaman tabiatın/ve ateş yandığı zaman ocakta

ve çocuk emdiği zaman ilk memeyi

ve varlığını hissettiğin zaman tanrının

dizelerindeki “ve” bağlacı; dize başında yinlendiği için “anaphora”, sıklıkla yinlendiği için “polysyndeton”dur.

Çoklu yinelemelerin bir başka tekniği “reduplication”dur (redoublement da denir). Batı şiir sanatındaki “epizeuxis”, Türk şiir sanatındaki “tekrir” ve günlük dilin tekniklerinden “ikileme” ile benzerlik gösterir. Ancak tam olarak bu terimlerle eşleştirilemez. Çünkü “reduplication” bir sözcüğün biçimsel olarak aynılığını sürdürmek zorunda değildir. “Reduplication” tekniğinin iki biçimi vardır. Buna göre ya sözcük aynı biçimle tekrarlanır ya da sözcük biçim değiştirirken aynı

anlamını sürdürür. Bu yönden epizeuxis, tekrar ve ikilemeyle farklılık gösterir. Bu çalışmada biçimin aynı şekilde yinelenmesi esas alınmış, bu nedenle “reduplication”ın biçimsel yönüne odaklanılmıştır. Biçimsel yineleme odağında “epizeuxis” ve “tekrir” için geçerli olan örneklerin reduplication için de geçerli olduğu söylenebilir.

“Refrain”; bir sözcüğün, sözcük grubunun, cümlelerin, dizelerin ya da dizelerin şiirin belirli noktalarında yinelenmesidir. Bu tekniğe divan şiirinde “nakarat”, halk şiirinde “kavuştak” adı verilir. “Refrain”, Türk şiirinde yaygın olarak kullanılmaya devam etmektedir. Ahmet Telli’nin “Buz Renginde” şiirinde (2021, s. 430),

...
Ama kuşlar yine de pervasızca
Aşıp gitmektedir telörgüleri

dizelerinin şiirin farklı bölümlerinde iki kere yinelenmesi “refrain” örneğidir.

Aynı sözcüğün biçimsel olarak üç kere yinelenmesi “triplication”dır. Nâzım Hikmet’in ünlü “Yine Memleketim Üstüne Söylenmiştir” şiirinde (2008, s. 1639),

Memleketim, memleketim, memleketim

dizesindeki yinelemeler ya da Ahmet Telli’nin “Arkadaşlar” şiirindeki (2021, s. 66),

Kısacık ömürlerine devrimler sığdıran
Arkadaşlar arkadaşlar arkadaşlar

...

dizelerindeki “arkadaşlar” yinelemeleri “triplication” olarak nitelenebilir.

2. YİNELEMENİN İŞLEVLERİ

Şiir dilinde yinelemeler, “pleonasm” ya da “tautology” (gereksiz yineleme) gibi görünebilir. Bu demektir ki yinelemeler, gereksiz sözcük kullanımından kaynaklanarak şiirde yalınlık sorunu oluşturabilir. Ancak bu görünüş yanılgısıdır. Şiir dilinde ilk bakışta kolaycılık, otomatizm, alışkanlık olarak görülebilecek yinelemeler; özünde şiirin anlamsal ve biçimsel yapısında önemli işlevler üstlenmektedir. İlk olarak şiirin anlam ve duygu evreni incelendiğinde yinelemelerin içeriği ürettiği, anlamsal ve duygusal bildirimlerin etkisini artırarak okura güçlü bir şekilde iletilmesini sağladığı görülür. Ancak bu bildirimin gerçekleşebilmesi için şiirin kendi metin yapısını kurması gerekir.

Şiir bir metindir ve her metin onu oluşturan sözcüklerin düzenli ve anlamlı bağlantılarıyla üretilir. Hülya Aşkın Balcı’nın (2018, s. 54) da değindiği üzere, metinsel yapının oluşumunda dilbilgisel ve anlamsal bağlantıların kurulması gerekir. Bunu kuracak bağlantılara “bağdaşıklık” (İng. *cohesion*) denir. Bağdaşıklık, bir edebî tür olarak şiirdeki anlamsal ve duygusal evreninin üretilip aktarılmasında geçerlidir. Şiirler, bağdaşıklık sayesinde anlamlı bir yapıya kavuşur ve yine bu sayede anlam ve duygu aktarımını başarıyla tamamlar. Metin dilbilimcilerin çalışmalarında bağdaşıklığın en önemli ögesinin yineleme olduğu vurgulanmıştır. Bizim “çoklu yinelemeler” olarak sözünü ettiğimiz sözcük ve sözcük grubu yinelemeleri, metinlerin bağdaşıklığını oluşturur. Bu bağdaşıklık ise metin olma ölçütlerinden birini yerine getirerek anlamlı yapıların üretilmesini

sağlar. Bu bağlamda yinelemenin bir diğer işlevi şiirin izleğinin üretilmesi konusundadır. İzlekler, bağdaşıklıkla sonuca olarak şiirde ortaya çıkarlar. Yinelenen sözcükler, biçimlerinin altında içerik de taşırlar. Bu nedenle her biçimsel yineleyiş, bir içeriğin de yinelenmesi anlamına gelecektir. Yineleme, şiirin geneline hâkim olursa izleğin en büyük üretici gücü olabilir.

Yinelemenin biçimsel işlevleri da azımsanmayacak derecededir. Yuri Tinyanov (2016, s. 121), biçim ve işlev arasındaki bağıntının rastlantısal olmadığını söyler. Şiirin kısa formu içinde aynı sözcükler doğal olarak bir ritim üretir. Yinelemenin belki de en klişe işlevi ritim üretme işlevidir, denebilir. Bunun yanı sıra yinelemek alışkanlık ve otomatizm üretir. Alışkanlık ya da otomatizm, şair için yaratıcılığı, okur için ise ilgiyi ve merak duygunu engeller. Hatta okur, alıştığı şeyleri anlamlama çabasına bile girmeyebilir. Tzvetan Todorov'un (2016, s. 18) da imlediği üzere alışkanlık, okurun algılarını kapatır, algının açık olabilmesi için biçimsel otomatizmi yıkmak gerekir. V. Şklovski (2016, s. 44), sanatı, işte bu otomatizmi yıkma aracı olarak görür. Çünkü sanatsal algılayış; her şeyden önce içeriksel değil, biçimseldir, biçimin alımlanmasıdır. Türlerin hemen hepsi aynı içerikleri işleyebilir. Onları birbirlerinden farklılaştıran biçimdir. Sanatın sanat olmasını sağlayan en önemli öge bu kapsamda biçimdir.

Yineleme oldukça ilginç bir tekniktir. Yinelemelerin doğal bir sonuç olarak biçimsel otomatizm ürettiğini söyledik. Ancak aynı yinelemeler, bir yandan da bu otomatizmin kırılmasını sağlar. Yinelemeler hem otomatizm problemleri üretip hem de bu problemleri çözen dikkat çekici şiirsellik aracıdır. Çünkü yineleme, bir noktada kırılmak ve yerini yeni sözcüklere bırakmak zorundadır. Yinelenen öğelerin hemen ardından gelen farklı sözcüklerle beraber bu otomatizm kendiliğinden yıkılır, biçim bozulur. Biçimin bozulması sanatsal algılayımı artırır. Şklovski'nin (2016, s. 42) de belirttiği üzere sanatsal algılama biçimi duyumsayabilmektir. Bu yıkım, okurun otomatizmini ortadan kaldırarak biçimi algılama yetisini yükseltir. Ancak algılama yetisinin yükselmesi, algılama hızının artmasına neden olmaz, olmamalıdır. Çünkü sanat kendini ivedilikle açık etmek istemez. Sanatın amacı, en sade bir içeriği dahi alımlayanın algılama hızını yavaşlatarak vermektir. Her okur, biçimsel algılamanın ardından şiiri anlamlamaya çalışır. Algılama yetisi yüksek bir okur, önünde sonunda anlam üretmeye çalışır. Algılama yetisi düşük olan bir okur ise algılamasının yavaşlığı nedeniyle anlam üretiminden vazgeçerek bir şiiri kolaylıkla anlamsız olarak nitelendirebilir. Oysa algılama hızının yüksek olması sanatın istediği bir şey değildir. Sanat ya da özelinde şiir; algı hızını yavaşlatmak, anlam ve duygu evrenini hemen açık etmemek ama en sonunda anlamlı hâle gelmek ve anlaşılacak ister. Yinelemeler bu kapsamda değerlendirilmelidir. Ralf Kloepfer, yinelemenin algılama otomatizmini yıktığı için okuru şaşırttığını "Eğer bir kimse beş kez aynı şeyi söylerse altıncısında yeni bir şey söylediğinde şaşırlır" (Kloepfer, 1975, s. 51'den aktaran Aksan, 2013, s. 216) sözleriyle belirtir. Öyleyse yineleme, yıkılmak üzere bir otomatizm yaratır ve sonrasında yeni bir sözle bu otomatizminin kolaylıkla yıkılmasına izin verir.

Yinelemenin Gestalt psikoloji boyutunda da işlevinden söz edilebilir. Gestaltçılar, insanların algılama sistemini açıklarlarken şekil-zemin ilişkisinin öneminden söz ederler. Buna göre insanların odaklandıkları nesnelere şekil iken şeklin dışında kalan tüm uyarıcılar zemindir (bk. Senemoğlu, 2011, ss. 240-244). Yineleme, şiirde bir zemin oluşturur. Şiir okuru, yinelemenin yarattığı ortamda yinelenen sözcükleri doğal olarak zemin kabul edecektir. Zeminin dışında (yinelemeler) kalan diğer

sözcükler ise şekil olacaktır. Bu noktada Ralf Kloepper'in yineleme-şaşırtma tespitinin bilişsel psikoloji için de geçerli olduğunu görülmektedir.

Yinelemenin bir diğer işlevi nazım biçimini değiştirebilme gücündedir. Arap edebiyatından Türk edebiyatına alınan nazım biçimlerinden olan terkîb-i bend ile tercî-i bend arasındaki farklılık yinelemeden kaynaklanmaktadır. Bu nazım biçimleri iki bölümden oluşur. Birinci bölüm terkîbhane (terkîb-i bendde) ya da tercîhanedir. Terkîbane ve tercîhanenin son beyti vasıta beyti her iki türde de vardır ancak Cevdet Kudret'in (2003, s. 351) de belirttiği üzere aralarındaki fark terkîb-i bendde vasıta beyti her bendde değişirken tercî-i bendde vasıta beyti tüm bendlerle aynı şekilde yinelenir.

Yinelemelerin şiirsel işlevlerinden belki de en önemlisi Cemal Süreya'nın (2014) dile getirdiği dizenin egemenliği meselesidir. "Dizenin egemenliği" ile şiirsellik ve şiirin oluşmasında dizeye anlamsal ve estetik görevler yüklemek anlaşılabilir. Divan şiiri, Servet-i Fünun ve Fecr-i Âti şiirinde dizeye, şiirin yanında ayrı bir önem verilmiştir. Mısra-ı berceste anlayışı, dizenin bu öneminin vücut bulmasıdır. Tabii, dizeye verilen önem; şiirin dizeyi aşması, anlamın ve estetiğin birkaç dizeye değil, şiirin bütününe yayılarak ortaya çıkmasıyla görece azalmıştır, diyebiliriz. Birinci Yeni olarak isimlendirilen Garip şiirinin belirgin özelliklerinden biri, şiirin bütünlüğü içinde dizenin önemini indirgemiş olmasıdır. Cemal Süreya (2014, s. 10); bu durumu yalnızca dizenin egemenliğini yitirmiş olması olarak görmez, aynı zamanda dizenin varlığını yitirmesi olarak da görür. Öyleyse dizenin şiirde kaybettiği egemenliğini yeniden kurabilmesi için şiirsel söylemin biçimsel olanaklarına yeniden kavuşması gerekir. Cemal Süreya (2014, s. 11) dizenin egemenliğinin kurulmasında imgeden söz eder. Ancak imge, bunun için yeterli değildir. İmgeye ek olarak birtakım biçimsel özellikler gerekecektir. Yineleme, şiirsel söylemi oluşturan en önemli biçimsel araçlardandır. Sözgelimi Doğan Aksan (2004, s. 93), Göktürk Kitabeleri'nin şiirsel dilinin oluşumunu hece ve sözcük yinelemeleriyle açıklar. Dolayısıyla Türk şiir sanatında ya da şiirsel söyleminde yinelemeler, Türklerin ilk yazılı belgelerinden bu yana vardır. Yinelemenin bu işlevi tarih boyunca pek değişmemiştir. Çünkü yineleme; yalnızca dizeyi kalkındırmaz, aynı zamanda şiire estetik de sağlamanın araçlarından biri olur. Boris Eyhenbaum (2016, s. 41) da yinelemenin bu estetik işlevinden açıkça söz eder. Benzer olarak Nüket Güz (1987, s. 88) de yinelemenin ve yinelemenin kesilmesinin şiirselliği üreten araçlardan olduğunu vurgular. Sonuç olarak şiirsel dilin oluşumuna katkı veren yinelemelerin estetik işlevler de üstlenerek şiirin güzelliğini ürettiğini söyleyebiliriz.

SONUÇ

Şiir dili, estetik değeri yüksek ve bu yönüyle sınırları katı bir anlatım biçimi olsa da bünyesinde yinelemelere sıklıkla yer vermektedir. Bu durum rastlantısal değil, nedenseldir. Şairler, şiir dilinin üretim özgürlüklerini kısıtlayan bu sınırlılıklarına karşın yinelemeleri kullanırlar. Bu yinelemeler üç ana türde olabilir: Birincisi en küçük yineleme türü olan sesbirimsel yinelemedir. Sesbirimsel yinelemeler, şiirde tek harf yinelemesine dayanır. Buna göre yinelenen harfler; işlevine göre şiirde aliterasyon, asonans, iç uyak, redif ve yarım uyak olabilir. İkinci ana başlık ara yinelemelerdir. Ara yinelemeler, sesbirimsel yinelemeleri aşan ancak sözcük boyutuna ulaşmayan biçimbirim, biçimbirimlerin ya da birden fazla sesbirimin yinelenmesidir. Bu kapsamda ara

yinelemeler antimetathesis/kalb, iç uyak, palindrome, redif, tam uyak ve zengin uyak ismini alabilir. Yinelemelerin üçüncü ve son türü ise çoklu yinelemelerdir. Çoklu yinelemeler, yineleme türlerinin en geniş grubudur. Bu grup, en az sözcük boyutuna sahip hatta sözcük boyutunu aşan (sözcük, söz öbeği, ifade, dize, dizeler vb.) yinelemeleri kapsar. Bu yineleme türü şu başlıklardan oluşur: anadiplosis, anaphora, antimetabole/chiasmus, antistrophe, cinas, concatenation, epanados, epanalepsis, epizeuxis, iştikak/polyptoton, müşakele, palillalia, polysyndeton, redif, reduplication, refrain/nakarat, symploce, tekrar ve triplication.

Yinelemelerin bu çeşitliliğine ek olarak işlevsel çeşitliliği de vardır. Yinelemeler; şiir dilinin katı kurallarına karşıt olarak değil, ona destek olarak ortaya çıkar. Dizelerin şiirselliğinin artması şiirsel söylemi, şiirsel söylem ise dizenin şiirdeki egemenliğini artırır. Böylece dize, şiirin esas birimi hâline gelir. Diğer yandan yinelemeler, doğal olarak biçimsel ve algısal otomatizm üretir. Bu sanatsal algılamamanın istediği bir şey değildir. Sanatsal algılama biçimi fark etmektir. Ancak yinelemeler; paradoksal bir biçimde önce otomatizmi üretir, ardından bu otomatizmi yinelemelerin kesilmesiyle yıkar. Böylece okurun sanatsal algısı artırılır. Çünkü sanatın öncelikli amaçlarından biri sanatsal algıyı artırmaktır. Yinelemeler, bu yolla sanatsal algıyı artırır. Yinelemeler, benzer bir katkıyla Gestaltçıların belirttiği şekil-zemin ilişkisini oluşturarak okurun alımlama sürecini destekler. Yinelemelerin algısal ve alımlamanın yanı sıra en yaygın işlevlerinden bir diğeri ise ritim yaratmasıdır. Ritim kazanan dizeler, metnin şiirselliğini artıracaktır. Öyleyse yinelemeler, şiirsel dilin üretiminde de önemli derecede pay sahibidir. Yinelemelerin metnibilimsel işlevleri arasında metnin var olmasını sağlamasından yani bağdaşıklık oluşturmasından söz edilebilir. Ayrıca yinelemelerin niteliği, zaman zaman nazım biçimlerini değiştirebilir. Örneğin terkîb-i bend ile tercî-i bend arasındaki ayırım yinelemelerin niteliğinden kaynaklanmaktadır.

Şiirin sıradan bir tekniği yanılışıyla kabul edilen yinelemeler, özünde oldukça içerikli bir konudur. Bu çalışmada yinelemelerin biçimsel yönü üzerinde durulmuştur. Günümüzde şiir dili üzerine çalışan araştırmacılar; yinelemelerin anlamsal yönünü de ele almayı, bununla birlikte yabancı terimlerin dilimizde oldukça eksik olan Türkçe karşılıklarını türeterek literatürümüze kazandırmayı düşünebilirler.

KAYNAKÇA

- Abrams, M., & Harpham, G. (2012). *A Glossary of Literary Terms*. Wadsworth: Michael Rosenberg.
- Aksan, D. (2004). *Türkçenin Sözcükleri*. Ankara: Engin.
- Aksan, D. (2013). *Şiir Dili ve Türk Şiir Dili*. İstanbul: Bilgi.
- Aşkın Balcı, H. (2018). *Metindilbilimin ABC'si*. İstanbul: Say.
- Baldick, C. (2001). *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*. Oxford: Oxford University.
- Budak, S. (2021). *Psikoloji Sözlüğü*. Ankara: Bilim ve Sanat.
- Cemal, S. (2014). *Türkçe Bilenin İşi Rast Gider*. İstanbul: Yapı Kredi.
- Childs, P., & Fowler, R. (2006). *Literary Terms*. London and New York: Roudledge.
- Cuddon, J. A. (1999). *Dictionary of Literary Terms & Literary Theory*. London: Penguin Books.
- Dupriez, B. (1991). *A Dictionary of Literary Devices*. (A. W. Halsall, Çev.) University of Toronto.
- Er, A. (2023). *Güz Kırpıyor Güneş*. İzmir: Şyk Kitap.
- Ergülen, H. (2021). *40 şiir ve bir*. İstanbul: Kırmızı Kedi.
- Ergülen, H. (2022). *üzgün kediler gazeli*. İstanbul: Kırmızı Kedi.
- Ferhad, H. (2022). *Kılıç İpekte Sınır*. İstanbul: Yapı Kredi.
- Fikret, T. (2012). *Rübâb-ı Şikeste*. İstanbul: Çağrı.
- Güz, N. (1987). Şiirsel İşlev ve Yapısal Çözümleme . *Dilbilim* (7), ss. 83-100. 17.09.2023 tarihinde <https://dergipark.org.tr/pub/iudilbilim/issue/1091/12406> adresinden alındı.
- Hikmet, N. (2008). *Bütün Şiirleri*. İstanbul: Yapı Kredi.
- Hirik, E. (2018). "Türkçede Tekrarlı Yapı Sınıfları". *Türkiyat Mecmuası* (28/2), ss. 37-65. 20.10.2023 tarihinde <https://iupress.istanbul.edu.tr/en/journal/iuturkiyat/article/turkcede-tekrarli-yapi-siniflari> adresinden alındı.
- Huyugüzel, Ö. F. (2018). *Eleştiri Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Dergâh.
- Karaalioğlu, S. K. (1975). *Edebiyat Terimleri Kılavuzu*. İstanbul: İnkılâp ve Aka.
- Keskin, T. (2023). *Ürperti*. İstanbul: Everest.
- Kloepfer, R. (1975). *Poetik und Linguistik*. München: Semiotische Instrumente.
- Kolçak, C. (2021). *Su ve Parya*. İstanbul: Manos.
- Kudret, C. (2003). *Örneklerle Edebiyat Bilgileri-1*. İstanbul: İnkılâp.
- Lanham, R. A. (1991). *A Handlist of Rhetorical Terms*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California.
- Mermall, T. (1990, 03). The Chiasmus: Unamuno's Master Trope. *Modern Language Association*, 105(2), ss. 245-255. 17.09.2023 tarihinde <http://www.jstor.org/stable/462560> adresinden alındı.
- Mermall, T., & Miller, J. (1990, 09). Antimetabole and Chiasmus. *Modern Language Association*, 105(5), ss. 1127-1128. 17.09.2023 tarihinde <http://www.jstor.org/stable/462742> adresinden alındı.
- Müller, M. (2010). *Lectures on the Science of Language*. The Project Gutenberg. 17.09.2023 tarihinde <https://www.gutenberg.org/files/32856/32856-pdf.pdf> adresinden alındı.
- Nâcî, M. (2021). *Lügat-i Nâcî*. Ankara: TDK.

- Quinn, E. (2006). *A Dictionary of Literary and Thematic Terms*. United States of America: Facts On File.
- Sakarya, O. (2022). *Zula*. İstanbul: Plüton.
- Sarialioğlu, K. (2015). *temmuz sağanakları*. İstanbul: Komşu-Yasakmeyve.
- Scott, A. F. (1985). *Current Literary Terms*. London: The Macmillan Press.
- Senemoğlu, N. (2011). *Gelişim, Öğrenme ve Öğretim*. Ankara: Pegem Akademi.
- Sezer, Ç. (2017). *Küçük Şeyler Mevsimi*. İstanbul: Öteki.
- Sezer, Ç. (2019). *Aklımla Aramda Mavi Bir Şey Var Ferda*. İstanbul: Öteki.
- Soysal, M. O. (1987). *Edebî San'atlar ve Tanınması*. İstanbul: Alemdar.
- Şahin, O. (2021). *Bun*. İstanbul: Mühür.
- Telli, A. (2021). *Vedâ Divânı*. İstanbul: Everest.
- Todorov, T. (2016). *Yazın Kuramı*. (M. Rifat, & S. Rifat, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi.
- Türkçe Sözlük* (2011). Ankara: TDK.
- Unutmaz, H. (2021). *Çünkü Onlar Henüz Ölü*. Ankara: Zeynes-Lepistes.
- Uyar, T. (2017). *Büyük Saat*. İstanbul: Yapı Kredi.
- Wales, K. (2011). *A Dictionary of Stylistics*. New York: Routledge.
- Wilbers, S. (2014). *Mastering the craft of writing*. Cincinnati, Ohio: Writer's Digest Books.
- Yavuz, H. (2013). *Yara Şiirleri*. İstanbul: Yapı Kredi.

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

Unmasking Satire: Exploring Parody in *Pied and Prodigious* by D. M. Andrews

LECTURER (PhD) ALPER TULGAR¹

Abstract

In *Pied and Prodigious*, D. M. Andrews explicitly highlights that his novel is a parody of Jane Austen's *Pride and Prejudice* and even apologizes to her for crafting such a novel. The author occasionally changes a few words in Jane Austen's sentences while retaining the same syntax, thereby changing the meaning. He further adds symbolic elements, like pied coats and tall hats, to satirize the values of the Regency era in British history, thus both mocking the era and adding comedic elements into his narrative through stock characters, whose exaggerated characteristics are ridiculed. By exaggerating the basic characteristics of Austen's characters, such as turning Elizabeth into Lizzy, a prodigy with extraordinary abilities and Mr Darcy into Mr Dicey, whose arrogance is magnified with his sense of fashion, Andrews takes a humorous approach. Although the literary genre of parody was historically disregarded due to doubts related to its value and originality, parody has recently been recognized as a unique genre that can offer fresh insights into the original works. This study investigates how Andrews employs parody in his work from a postmodern perspective and how the author uses Jane Austen's *Pride and Prejudice*. I put forward that the author, by exaggerating the characters' personalities and employing several metaphors and symbols, criticizes the societal roles, values, and duties of the era.

Keywords: *Pied and Prodigious*, D. M. Andrews, parody, *Pride and Prejudice*

HİCVİ ORTAYA ÇIKARMAK: D. M. ANDREWS'ÜN *PIED AND PRODIGIOUS* ROMANINDA PARODİYİ İNCELEMEK

Öz

Pied and Prodigious romanında D. M. Andrews, romanının Jane Austen'ın *Pride and Prejudice* kitabının bir parodisi olduğunu açıkça vurgular ve hatta böyle bir roman yazdığı için yazardan özür dilemektedir. Yazar bazen Jane Austen'ın cümlelerindeki birkaç kelimeyi aynı sözdizimini koruyarak değiştirir, ama dolayısıyla anlamı değiştirir. Ayrıca İngiliz tarihindeki Naiplik döneminin değerlerini hicvetmek için alaca paltolar ve uzun şapkalar gibi sembolik öğeler ekleyerek abartılı özellikleri alaya alınan sıradan karakterler aracılığıyla hem dönemle alay eder hem de anlatımına komedi unsurları katar. Andrews, Austen'ın karakterlerinin temel özelliklerini abartarak Elizabeth'i, olağanüstü yeteneklere sahip bir dâhi olan Lizzy'ye ve Mr Darcy'yi moda anlayışıyla kibri daha da artan Mr Dicey'ye dönüştürmek gibi mizahi bir yaklaşım benimser. Parodi edebi türü, değeri ve özgünlüğüne ilişkin şüpheler nedeniyle tarihsel olarak göz ardı edilmiş olsa da parodi son

¹ Atatürk University, School of Foreign Languages, alper.tulgar@atauni.edu.tr, ORCID: 0000-0002-8784-0795

zamanlarda orijinal eserlere yeni bakış açıları sunabilen benzersiz bir tür olarak kabul edilmeye başlanmıştır. Bu çalışma, Andrews'un eserlerinde parodiyi postmodern bir bakış açısıyla nasıl kullandığını ve yazarın Jane Austen'in *Aşk ve Gurur* eserini nasıl kullandığını araştırmaktadır. Bu çalışmada yazarın, karakterlerin kişiliklerini abartarak ve çeşitli metafor ve semboller kullanarak dönemin toplumsal rollerini, değerlerini ve görevlerini eleştirdiği öne sürülmektedir.

Anahtar Sözcükler: *Pied and Prodigious*, D. M. Andrews, parodi, *Pride and Prejudice*

INTRODUCTION

Parody has for a long time been regarded to be one-dimensional and unoriginal. Mimicking the storyline and characters of another original work has historically undermined the reputation of parody as a literary genre. Nevertheless, there has been a shift in perspective towards recognizing parody as something with potential value as a form of literary criticism capable of delving deeper into the world of the original work and offering new insight. When discussing parody, the terms such as “target” or “victim” are commonly used to imply that the primary objective of parody is either to satirize or critique an original work. Margaret A. Rose states that “despite the fact that parodies may be *both* critical of *and* sympathetic to their ‘targets’, many critics have continued to describe parody as being *only* critical, or *only* sympathetic, or playful” (1993, p. 47). The quote emphasizes that the dual nature of parodies is often overlooked due to oversimplification, mostly with a tendency to either focus solely on their critical aspect or their sympathetic portrayal. While parody can indeed function as a means of criticism to challenge concepts and ideas presented in the original work, it is important to note that as a genre, it extends beyond this singular function. Instead, parody exhibits multifaceted qualities that set it apart from other genres. Therefore, a more profound comprehension of parody is required, which will allow it to be recognized as both a form of critical analysis and sympathetically mode of literature.

Another limitation of parody was that it was generally associated with deliberate humour. Humour was considered to be the core element of parody. This perspective was the result of the etymology of its name. The term “parody” in *Oxford Dictionary of Word Origins* derives from its origins in late Latin, which can be traced back to the Greek language where it had the connotation of a “burlesque poem” (Cresswell, 2021). This origin emphasized the playful nature of parody. This led to its not being taken seriously for a long time as a legitimate art form. The process of reduction of parody to mere burlesque was a challenge that required resolution, and over time, this misconception was gradually eradicated, and parody eventually gained the recognition it deserved as a distinct literary genre.

To the popular opinion, for a literary work to be deemed respectful, it needs to possess originality. Originality is considered to show the author’s creativity and individuality. However, a parody, as a result of its own nature, needs to mimic another work. This led to a misunderstanding that a parody is incapable of producing original creations. Despite mimicking another work, parody is capable of offering a fresh viewpoint to the reader. Robert L. Mack explains how parodies can be seen as both original and not original at the same time, which is in essence considered to be a paradox. The fact that a parody intentionally copies another work caused it to be regarded as inferior

and not respectable. However, this process of copying is now seen to be a sign of awareness and creativity. Mack states that the uniqueness of a parody despite appearing to be paradoxical roots in its inherent lack of originality (2007, p. 3). Parody is now free from any biases suggesting that it lacks creativity and originality. According to Laurika Olson, the majority of American and Russian critics described parody as a tool to make its "victim" or "target" look bad. As it can be understood from the words "victim" and "target", parody was initially regarded to criticize or ridicule an original literary text. Contrary to this statement, Olson holds a different view and asserts that parody is a significantly intricate genre, even more complicated than literary criticism. Olson asserts that although Russian and American critics frequently define parody as the act of targeting and disparaging a specific literary "victim" or "target", it in fact exhibits a higher level of subtlety and complexity with its multifaceted nature (2000, p. 162). In fact, Olson states that parody can delve even deeper than literary criticism since it enables us to understand the complicated connections between authors, texts, readers, and society that shape the context of a story. The critic puts forward that neither literary criticism nor parody directly asserts that a piece of writing is of poor quality, but instead, they both suggest novel associations and readings (2000, p. 162). In this regard, parody has the potential to lead readers to uncover the concealed messages within the original narrative by offering a novel and distinct vantage point. Consequently, an original literary narrative copied and probed by parody should not be regarded as a target or victim. Rose states that Jencks acclaimed parody by writing: "one of the virtues of parody, besides its wit, is its mastery of cliché and convention, aspects of communication which are essential to Post-Modernism" (qtd in Rose, 1993, p. 235). As can be seen in Jencks' statement, parody's positive features are highlighted, and it is treated as a successful representation of postmodernism. The critic excludes the unfavourable statements made on parody, positioning parody as a reflection of postmodernism. Parody by imitating the original work does not merely copy the original work but adds other dimensions to it.

Rose, in contrast to Jameson who offered criticism and highlighted the negative characteristics of parody, points out that Jencks identified both pastiche and satire in postmodern artworks. The critics refers to Jencks' assessment of pastiche, noting its application not only in parodic narratives but also in those containing satirical elements. Thus, Jencks expands the scope of pastiche's utilization within these works. Rose further elucidates Jencks' concept of pastiche by stating that Jencks' description of the post-modern pastiche goes beyond a mere pastiche of anything; rather, it is a pastiche of the modern with an additional code that will provide what the modern has not provided so far (1993, p. 237). The process thus is not associated with mixing things together randomly. Instead, it means involving modern elements and blending them with something else to improve or add what the modern lacks. The key difference between parody and pastiche lies in how they handle the original work. Parody is often seen as more polemical, whereas pastiche is less focused on satire and appears to be more neutral. Leonard Diepeveen defines pastiche as a subset of parody, which is characterized by being less controversial, less inclined towards satire and less fixated (2020). Ingeborg Hoesterey agrees and asserts that pastiche lacks critiquing the original work and suggests that it maintains a more neutral stance than parody. Hoesterey states that although pastiche is often seen as a less esteemed genre, it has a consistent role within the field of art history,

which may explain why there is a lack of in-depth examination regarding the genre (2001, p. 1). Ihab Hassan has a more positive approach to parody and pastiche. Hassan asserts that “image or replica may be as valid as its model” (1986, p. 506). It is clear that there has been a shift of views towards parody and pastiche, and nowadays they are considered to have value as a distinct art form. Within the scope of this study, it is necessary to identify the correct genre of the novel *Pied and Prodigious*. Thus, I want to emphasize the differences between two close genres which are parody and pastiche and assert my reasons why Andrews’ novel should be considered as a parody rather than a pastiche.

DOUBLE-CODED POST-MODERNISM, PARODY, AND PASTICHE

Linda Hutcheon (2000, p. 32) stresses that parody does not necessarily require the inclusion of ridicule in contrast to genres such as especially jokes or burlesque, where humour and mocking the original work are often central components. Hutcheon, instead, argues that parody’s essence lies not in mockery but “trans-contextualization” and reversal. As it is clear, according to Hutcheon, the fundamental nature of parody is taking elements from one specific genre and placing them in another context. Thus, this process should not be regarded merely as a mockery or a direct reproduction of one specific work. Parody should create a new meaning and reinterpretation in a new context and involve “repetition with difference” (Hutcheon, 2000, p. 32). It can be inferred from Hutcheon’s remarks that the original work is reinterpreted by another author and placed in a new context adding different perspectives. As the original work is repurposed by the parodist, the parodist's purpose may be different from that of the original work’s author, such as critiquing the work or presenting a new perspective that the original lacks. As a result, the primary objective of the parodist may not be to ridicule the original work.

A Dictionary of Art and Artists defines the term pastiche as “an imitation or forgery which consists of a number of motives taken from several genuine works by any one artist recombined in such a way as to give the impression of being an independent original creation by that artist” (Murray, 1959, p. 314). Margaret Rose also writes that the term is a more modern one and despite dissimilarities between parody and pastiche, they have been used as synonyms for each other. Rose emphasizes that pastiche is rather an impartial term “which is neither necessarily critical of its sources nor necessarily comic” (1993, p. 72). In this sense, I should stress that *Pied and Prodigious* has intense comical elements and criticizes the societal values of the era heavily. As a result, it does not meet the criteria suggested by the critics. Since intertextuality plays an important role in identifying a work as a parody, the parodist may use quotations from the original text by making slight changes as Andrews does. Rose in this regard also underlines the aim of using quotations in parody as a tool to build a parallelism between parody and the parodied text which help the reader make intertextual associations (1993, p. 77). Andrews with his opening sentences makes a clear intertextual association with *Pride and Prejudice* and uses a playful language. It is thus possible to make a deduction that both intertextual connections and comic elements exist in his novel, which suggests that rather than a pastiche, which has a more neutral stance, Andrews’ work is a parody.

On the difference between parody and pastiche, Jameson states that mimicry exists in both while humour does not in pastiche; so, the critic defines pastiche as a “blank” parody. Jameson

stresses on this issue and asserts that although pastiche, like parody, imitates a unique style, it is neutral and does not employ satire (1983, p. 114). Jameson thus defines pastiche as a form of parody which is stripped of its humour and which does not aim to satirize the original work. Parody in this regard is a more complex term that both employs humour and satire. Postmodernism extends parody's reach and makes it more overarching. Rose, from Jencks' discussions, asserts that Jencks regards carnivalistic parody not either comic or meta-fictional but rather, both comic and complex in terms of postmodernism. As can be seen, while the modern reduces parody into the grammatical of "either-or", Jencks enlarges parody's area by using "both-and" structure.

Besides the differences between parody and pastiche, the dissimilarities between parody and satire need to be stressed since they are perceived to be similar genres. Rose puts forward that parody places the original text in its centre while satire does not focus so deeply on the original text (1993, p. 77). It is critical to note that satire and parody do not belong to the same genre. Kreuz and Roberts (1993) suggest that identifying satire in a literary work may be more complex than recognizing parody since what one reader considers absurd and subject to harsh criticism may seem perfectly ordinary and acceptable to another (p. 104). The subjectivity of interpretation is what makes satire difficult to identify since reasonability may change based on personal beliefs and perspectives. Thus, the satirical element in a literary work may be overlooked by the reader. Kreuz and Roberts (1993) also highlight that satire and parody can employ irony but can also exist separately from it. In the case of not employing irony, the author is likely to indicate the reader explicitly that it is a parodic work (p. 104). Satire thus does not rely on mimicking a work for comedic purposes but rather focuses on criticizing societal values. Andrews' work, however, focuses on mimicking nuances of Jane Austen's work closely; as a result, *Pied and Prodigious* is a parody rather than a satire.

PIED AND PRODIGIOUS AS A PARODY OF JANE AUSTEN'S PRIDE AND PREJUDICE

Jane Austen's influence on popular culture especially in the sphere of literary works is evident. *Pride and Prejudice* gained popularity instantly among readers and has since been republished and adapted to numerous parodic novels and movies. There are various adaptations of Jane Austen's work into TV mini-series, movies, and novels. Apart from numerous instances remaining loyal to the original manuscripts of Austen's such as BBC's TV mini-series *Sense & Sensibility* (2008), *Emma*, (2009), and *Pride and Prejudice* (1995), which are considered to be faithful to the original works, other Austen-related movies and TV series have also been released so far such as *Lost in Austen* (2008), *The Jane Austen Book Club* (2007), and *Becoming Jane* (2007). *Pride & Prejudice* directed by Joe Wright became a commercial success all over the world in 2005. Austen's novels *Northanger Abbey*, *Sense & Sensibility*, *Pride & Prejudice*, *Mansfield Park*, *Emma* and *Persuasion* have all had wide-ranging literary influence. What's more, numerous parodies have been written in various genres from gothic horror to romance. Seth Grahame-Smith turned Austen's most popular novel *Pride & Prejudice* into a post-apocalyptic and horror novel, in which rotting zombies attack and infect others. Austen's works have generally been described to have specific features such as "extreme adherence to social conventions; sexual abstinence; and the naming of those who attempt to craft and wield speech-based omniscient social authority" (Young, 2019, p. 355). Austen's characters are overwhelmed by

the absolute devotion to social standards without questioning or understanding the logic behind them. However, parodies written recently do not adhere to these limitations and ridicule them. Kenneth Eckert asserts that some newer parodies of Jane Austen's are rather pessimistic and satirical than others (2017, p. 265). A novel in which characters are surrounded by strict social limitations is a great source for a parody since most readers have likely read or watched her works or at least are familiar with them. This familiarity makes easier for writers to create parodies of them.

I have put forward that *Pied and Prodigious* is a parody rather than a pastiche or a satire based on the publications of various scholars. D. M. Andrews explicitly begs Jane Austen's pardon to write such a novel based on her work: "To Jane Austen and her enchanting stories ... May she forgive me!"² (Andrews, 2012, p. Acknowledgements). D. M. Andrews portrays an entertaining, witty, and sarcastic adaptation of Jane Austen's classic novel *Pride and Prejudice*. Remaining faithful to the plot and characters of the original work, the author adds comical elements by exaggerating and mocking the Regency era of British history. After King George III retired from his royal duties due to his mental illness, his eldest son George, Prince of Wales, was appointed as prince regent. Following the death of George III in 1820, the Prince Regent succeeded the king as George IV (History.com Editors, February 9, 2010). This period before the start of the Victorian era is depicted in the novel. By ridiculing the morals and social etiquette of the era, the author by leaving the essentials of the story untouched exaggerates the characters' hallmark characteristics, which amplifies the implications of the comedic.

Jane Austen starts her novel with the iconic line: "It is a truth universally acknowledged, that a single man in possession of a good fortune must be in want of a wife" (1894, p. 1). The novel focuses on the romance between Fitzwilliam Darcy, who is a wealthy aristocrat and ostensibly arrogant landowner, and Elizabeth Bennet, who is witty, intelligent, and highly critical of the standards of society. Andrews, on the other hand, starts his novel by saying the exact opposite: "It is a truth universally acknowledged, that a man in possession of a wife, must be in want of a good fortune. However, this story is about a man, or rather two men, who are not in possession of a wife, but do own some rather large wardrobes and tall hats" (ch. 1). Andrews' satirical juxtaposition of Jane Austen's introductory lines add a playful and comical element into the narrative, which immediately leads the reader to realize the specific genre of his novel. Andrews' parodic approach that mimics Austen's signature introductory lines not only sets the tone of his novel as humorous but also determines the literary style in which his story belongs. Thus, with the very first sentences of the novel, it becomes clear that Andrews employs a parodic approach and the novel he mimics is Jane Austen's renowned work *Pride and Prejudice*, which enjoys widespread recognition among most readers. Even those who may not have read the novel before are most likely to be familiar with its iconic opening sentences. The author's playful mimicry at the beginning of the novel is a clear literary shorthand. It provides readers with a clear thematic definition suggesting the genre of the narrative to come. With Jane Austen's iconic opening, the author shows readers that the narrative will deal with the classic novel with a humorous approach.

² From now on, only chapter numbers will be given for the citations from *Pied and Prodigious* by Andrews 2012.

The novel starts with the arrival of Mr Dacey and Mr Blingley, wealthy aristocrats, to town causing excitement among people, especially mothers in Longlawn. Andrews refrains from changing the plot and aims to maintain the events in line with the original. As in the original novel, the excitement among mothers is apparent. Desperate mothers even put advertisements on their windows to attract attention. Mr Dacey wears a tall hat even indoors, which is a sign of his vanity. His pied coat, which is assumed to be the highest form of fashion and superiority, shows how egocentrically Mr Dacey thinks and behaves. In the novel, the pied coat is used as a tool to display a character's arrogance and conceit. The pied coat is a symbol of arrogance, stylishness, and cynicism in the novel. The characters wearing pied clothes are of high status, wealthy and arrogant people, the primary example of which is Mr Dacey. Much the same in the original work, Lizzy regards Mr Dacey with disdain due to his high fashion and tall hat. The tall hat like the pied coat becomes the symbol of wealth and arrogance in the novel, and it is repeatedly used by the author.

There are close similarities with Austen's other characters as well. Mr Bayonet, for example, is an indifferent, sharp-witted, and uncomplaining character. There is a clear contrast between Mr and Mrs Bayonet as in the original novel, adding a comedic dimension to the novel. Mrs Bayonet ends her sentences with exclamations. Her only aim in life is to wed her five daughters to affluent men. Mr Bayonet, on the other hand, does not indulge in his wife's efforts. He is the only character whose wit can be compared to Lizzy. Mrs Bayonet's aim is to find husbands for all of her daughters. She assesses men based on the size of their hats and the abundance of their jewellery. She says, "A single man of large features and a tall hat! What a fine thing for our girls!" (ch. 1). To stress the comic side of the story, the author uses the image of tall hats recurrently to chastise and condemn the illogical criteria people had whilst choosing their spouses during that era.

The main and recurrent elements that make the story humorous are judging male characters based on their hats and female characters based on their height. At the beginning of the novel, Mr Blingley's arrival creates an excitement since he is a flawless candidate with his jewellery and fashion despite his odd appearance with a large nose and ears. His worth in society is instantly associated with his fortune. Adorned with gold and the highest quality fabric, his other features are not taken into consideration. However, as can be deduced from women's approach to Mr Dacey, conceited and cold manners stigmatize men as inappropriate marriage candidates no matter how wealthy they are. Mr Dacey, as his pied coat indicates, is assumed to be remote and unreachable. The author intensifies the contrasts between Mr Blingley and Mr Dacey the same way he does between Lizzy and Jane. Mr Blingley is narrated as "lively and unreserved" while Mr Dacey is portrayed as "the scariest, most fashionable man in the world" (ch. 3). Although the plot scarcely changes, the characters' personal traits undergo tremendous changes. Mr Dacey even refuses to take his hat off at the party, which specifies his indifference towards the ladies in the room. Mr Dacey tells Mr Blingley that Lizzy does not come up to his standards. Thus, a man's wealth and a woman's height determine their fates in society. The author changes some of Jane Austen's words to adapt his work to his newly-created comedic nature of his novel. The words changed by the author can be seen in the following extracts: "She is tolerable, but not tall enough to tempt me; I am in no humour at present to give consequence to young ladies who are shorter than the average woman" (ch. 3), says Mr Dacey to describe his

attitudes towards Lizzy. Mr Darcy's sense of superiority is revealed at the ball. He does not agree to dance with anyone in the room assuming that they are inferior due to their short statures. Mr Darcy in *Pride and Prejudice* makes nearly the same utterances: "She is tolerable: but not handsome enough to tempt me; and I am in no humour at present to give consequence to young ladies who are slighted by other men" (Austen, 1894, p. 15). Andrews uses the same syntax, only changing the adjective "handsome" with "tall", illustrating that fixating on physical qualities while choosing a spouse is equally illogical regardless of beauty or height.

Apart from Mr Darcy's arrogance as an obstacle to a possible relationship, even Mrs Bayonet herself protests against the idea of her daughter, Lizzy getting involved with Mr Darcy. She does not condescend to Mr Darcy's involvement in the family despite his wealth: "So high and so concerned with his own wardrobe that there was no enduring him! Oh and his pied coat!" (ch. 3). Although Mrs Bayonet appears to be impressed by his fashion, Mr Darcy does not seem to be "not at all worth pleasing despite his oh-so-tall hat!" (ch. 3). The tall hat is a recurrent image that has been used as an item to impress society. It is deemed so valuable that Sir William, a member of the Locust family, was knighted for his work to invent a hat that looked even taller: "Sir William had risen to the honour of knighthood years ago after inventing a special design of hat that allowed headwear to be a lot taller than it had previously been" (ch. 4). Sir William's daughter, Charlotte is a twenty-seven-year-old lady eager to get married. Humiliation is a powerful instrument that society wields carelessly. Age shaming is one of these instruments in the novel to force women to get married before the age of twenty-eight. Seven women are reported to have committed suicide for not fulfilling societal duties such as getting married before reaching the unacceptable age: "She did not want to be one of the church-tower suicides. Seven women in the last year alone had jumped from that belfry, all having reached the age of twenty-eight without so much as a proposal" (ch. 4). Social pressure is criticized by the author by demonstrating how preposterous some social practices are. Satire is employed by the author to attract attention to the ludicrous values of society.

The novel features stock characters, whose only purpose is to add humour to the novel. These characters are not studied in depth since they lack high ethical principles. Lydia is a stock character whose only ambition in life is to get married to someone wearing a regimental uniform. Throughout the novel, she articulates her wish openly: "'Good Heaven! what is to become of us? What are we to do? We shall all die old maids. Oh, I need to see someone in regimentals again!' So would say Lydia at various points throughout the day" (ch. 28). Lydia finally runs off with Mr Wackham, who agitates especially Lizzy about Mr Darcy's superiority complex. He says, "'The world is blinded by his tall hat and frightened by his high and imposing fashion'" (ch. 15). Manipulative characters fall short of obstructing Mr Darcy and Lizzy's relationship. All the characters in the novel are portrayed to be obsessed with marriage except Lizzy. Her evident intellectual superiority is criticized by patriarchy, especially by Mr Coggins. For Mr Coggins, Jane, not Lizzy, is an ideal lady because she is both tall and intellectually inferior compared to him: "Jane was tall, beautiful and he would not feel intellectually inferior in her presence" (ch. 14). For Mr Coggins, Lizzy becomes the second choice after finding out that Jane is settled. After Mr Bayonet's death, Mr Coggins will inherit their property

since women are not entitled to inherit. This is the main reason why he becomes a favourite candidate for the Bayonet family.

To create humour and playful effect, Andrews uses wordplays and clever associations, changing characters' accents and word choices based on their education level. The author attributes certain set of features to the characters to mock them. Kitty sneezing all the time, adds another comic element to the novel. She occasionally interrupts dialogues with her sneeze throughout the novel. The author changes Kitty's words and emphasizes her common cold. In the novel, Kitty pronounces words differently due to her flu: "Kitty sneezed and everyone covered their cups. 'Is id a docdor from London do come cure my dold?'" (ch. 12). There is another character in the novel whose pronunciation is reflected the same way he speaks. Colonel Fritzvilliam is another character whose speech is ridiculed by the author. Spending considerable time in Germany, his accent is thick: "Fritzvilliam frowned. 'No, actually I voz going to tell zem about vot you said to me about her buttons and how zey —'" (ch. 24). He occasionally uses German words, and Lizzy mocks him: "'Ach, ja. An old leg voond courtesy of a fall from a horse back in Germany.' 'I vood — I mean, I would — be delighted,' replied Lizzy" (ch. 25). With the introduction of these two characters, the author not only presents their individual quirks but also adds a delightful sense of linguistic diversity and humour into the novel.

Besides using a playful language and attributing exaggerated features to stock characters, the author does not limit himself solely to entertain. At this point, it should be stressed that although parody and satire are distinctive literary genres independent of each other, there are literary works where they overlap. Authors may use satire as a critical tool in parody to mock societal issues as Andrews does. To critique vices of the era, the author uses irony, exaggeration, and humour. From this aspect, Andrews does not aim solely to entertain the reader or mock the original work but also criticizes certain aspects of the era which are similar to the modern age. Jane, for example, is portrayed as a gullible girl with ideal features to possess in that era. She is not prodigious like Lizzy, which makes her even a more suitable candidate since it is exposed that for a woman to be highly intelligent and prolific is not deemed worthy. Lizzy's accomplishments are overstated by the author: "Lizzy did all the laundry, made all the meals, had composed several sonnets and seventeen pieces of music, written three novels, and was now working on an idea for a bumper collection of parlour games" (ch. 1). Although parody is independent of irony as a literary genre, the author uses it as a tool in his novel. There is a clear contrast drawn by the author between Lizzy and Jane. Jane thus emerges as an ideal lady for Mr Bingley. However, her being an ideal candidate for Mr Bingley does not justify the shortcomings of her personality. Jane is clearly mocked in the novel multiple times by the author: "Her conversation often revealed that behind her smiles, height, blonde hair and grasp of fashion lay a wit that was severely lacking" (ch. 5). Contrary to Lizzy's unusual and varied accomplishments, Jane can barely read and write, and what's more, her mathematical ability is limited: "She had once successfully counted to seven, but could not seem to get past four these last few days" (ch. 22). Six letters coming from Jane a day apart are similar to text messages. In one of the letters, Jane writes, "lol. Where you at?" and in another "Lizzy! Come qwik. Lydia has run off wif Wackham! Pappa has gone to London, where we fink they were last bound" (ch. 31). The content

of these letters that do not belong to the era shows the author's intention to mock Lizzy. It should be noted that not being a woman of great wit is praised by the community, and Jane is Mrs Bayonet's first daughter to get married to a man with a fortune. She, on the other hand, is even unable to read and write: "'Awww! How cute,' said Jane. 'Nice little bears. Oh, Lizzy, look! Someone has spilt ink over the pretty pictures, and a spider must have crawled through it!'" (ch. 6). Lizzy goes on to read the letter coming from Miss Blingley to Jane. The dialogue between Jane and Lizzy is both comical and challenging since Jane finds a compatible husband early in the novel, which shows that based on the societal values, Jane is appreciated and cherished while Lizzy has to endure several challenges and overcome obstacles to be with Mr Dacey. Lizzy is a prodigy with music compositions and novels, whereas Jane is depicted to be illiterate and confused by words. She admits enjoying books with pictures. Lizzy also knows how to play the flute and the fiddle and can speak ancient Greek. What's more, she has learnt new techniques in pig breeding and holds an advanced diploma in orienteering (ch. 8). Lizzy is glorified in the novel in an unrealistic way, having numerous unrelated and unreal interests and capabilities that are not possible to possess; on the other hand, the novel is imbued with praise for lack of education, submissiveness, height, and fashion. When Mrs Hurst is amazed by her remarkable success in such a short lifespan, Lizzy smiles and says, "Oh, you misunderstand me, that was just this year" (ch. 8). When Charlotte is compared to Lizzy, Mrs Bayonet boastfully says that Lizzy is three inches taller than her (ch. 9). In another instance, Mr Dacey admits that he would fall for Lizzy but for her short stature: "He really believed, that were it not for the inferiority of her height, he should be in some danger" (ch. 10). Prejudice is an important component that shapes the characters' perceptions of others like in the original work. This prejudice is, however, more humorous and easier to overcome. Lady Catherine emphasizes that men do not favour such great accomplishments of a woman. Even Mr Coggins is intimidated by Lizzy's prodigy. When Lizzy is pitied by Lady Catherine because of her short stature, she defies the normalcy determined by society:

Oh, your ladyship, I do not think that height matters that much. Certainly, one can see more clearly in a crowded room, but being short also has its advantages. My older sister, Jane, is tall and she is always bumping her head on low-hanging beams and doors. Indeed, I suspect it may be the reason why she has had half her wits knocked out of her over the years. It is a bit like high fashion I suppose. After all, we are all the same underneath whether clad in a simple farmhand's clothes or dressed in the latest pied apparel. (ch. 24)

As a character, Lizzy completes her self-realization since she now accepts that she has been judgemental especially towards Mr Dacey. The pied coat is no longer an indication of self-indulgence for her. She understands that assigning different meanings to materials is a futile and meaningless effort. Lizzy acknowledges that she has been "blinded by [her] prodigious efforts", and Mr Dacey has been "blinded with [his] pied fashion" (ch. 37). The author by exaggerating Lizzy's prodigy and mocking Jane's failures reflects the societal vices of the era.

As it is clear from the examples in the novel, Andrews employs both parody and satire at the same time, critiquing the societal values of the Regency era in British history and ridiculing them. The author also aims to entertain the reader by exaggerating the characteristics of his characters, changing their mannerisms of speaking and openly mocking them and their personalities. Andrews by explicitly apologizing to Jane Austen for writing such a novel indicates his intentions of writing

this work. By incorporating both parody and satire, the author ridicules the era. The author uses a variety of devices to contribute to the comedic effect of the novel, such as determining the worth of the characters based on their clothes and hats, indicating the unreasonable impact of fashion on people. Andrews while paying homage to Jane Austen's *Pride and Prejudice*, offers both a humorous and critical perspective to a period in England, where the values people held were not only unreasonable but also worth mocking.

CONCLUSION

The literary genre of parody has traditionally been dismissed for a long time on the grounds that it lacked both in worth and originality. Since the essence of a parody is to mimic another work, this very act of imitating the plot and characters of an existing original work has led parody to be criticized and even dismissed as a literary genre. However, there has recently been a strong shift in perspective towards acknowledging parody and accepting it as a distinctive genre having the potential for offering new insights into the original work. D. M. Andrews in his parody *Pied and Prodigious* start by apologizing to Jane Austen for writing such a novel. By explicitly stating that his novel is a parody of *Pride and Prejudice*, the author directly shares those similarities of his characters with Austen's. By adding symbols such as pied coats and tall hats signifying the distorted values of the Regency era of British history, the author both mocks that era and adds comic elements to his novel with stock characters.

REFERENCES

- Andrews, D. M. (2012). *Pied and prodigious*. Kobo E-Book.
- Austen, J. (1894). *Pride and prejudice*. George Allen.
- Cresswell, J. (2021). *Oxford dictionary of word origins*. OUP Oxford.
<https://books.google.com.tr/books?id=3HA3EAAAQBAJ>
- Diepeveen, L. (2020). Parody and pastiche. *Oxford Research Encyclopedia of Literature*.
<https://doi.org/10.1093/acrefore/9780190201098.013.1106>
- Eckert, K. (2017). Pride and pastiche: Humor and intertextual parody in bridget jones's diary. *The Journal of English Language and Literature*, 63, 263-279. <https://doi.org/10.15794/jell.2017.63.2.005>
- Hassan, I. (1986). Pluralism in Postmodern Perspective. *Critical Inquiry*, 12(3), 503-520.
<http://www.jstor.org/stable/1343539>
- History.com Editors. (February 9, 2010). *King george iii dies*. Retrieved 26 December 2022 from
<https://www.history.com/this-day-in-history/king-george-iii-dies>
- Hoesterey, I. (2001). *Pastiche: Cultural memory in art, film, literature*. Indiana University Press.
<https://books.google.com.tr/books?id=hiAsrtQWqDkC>
- Hutcheon L. (2000). *A theory of parody : The teachings of twentieth-century art forms*. University of Illinois Press.
- Jameson, F. (1983). Postmodernism and consumer society. In H. Foster (Ed.), *The anti-aesthetic: Essays on postmodern culture* (pp. 111-125). Bay Press.

- Kreuz, R. J., & Roberts, R. M. (1993). On satire and parody: The importance of being ironic. *Metaphor and Symbolic Activity*, 8(2), 97-109. https://doi.org/10.1207/s15327868ms0802_2
- Mack, R. L. (2007). *The genius of parody: Imitation and originality in seventeenth- and eighteenth-century english literature*. Palgrave Macmillan.
- Murray, P. L. (1959). *A dictionary of art and artists*. Penguin Books.
- Olson, L. (2000). Parody as criticism and meta-criticism: Unmasking zoshchenko's "nose". *Russian Language Journal / Русский язык*, 54(177/179), 161-178. <http://www.jstor.org/stable/43659941>
- Rose, M. A. (1993). *Parody: Ancient, modern and post-modern*. Cambridge University Press. <https://books.google.com.tr/books?id=xMzfcHztMa4C>
- Young, R. (2019). "A fucking jane austen novel": An alternative popular culture legacy. *Nineteenth-Century Contexts*, 41(4), 355-368. <https://doi.org/10.1080/08905495.2019.1622934>

FEMİNİST EDEBİYAT KURAMI BAĞLAMINDA

GÜLTEN AKIN ŞİİRİ

GÖKAY DURMUŞ




Güncce Yayınları

Berna Akyüz Sizgen

POSTMODERNİZM KAVŞAĞINDA

Selim İleri Romancılığı




Güncce Yayınları

Edebiyat Sosyolojisi ve Sosyoeleştri

Dr. İrfan Atalay

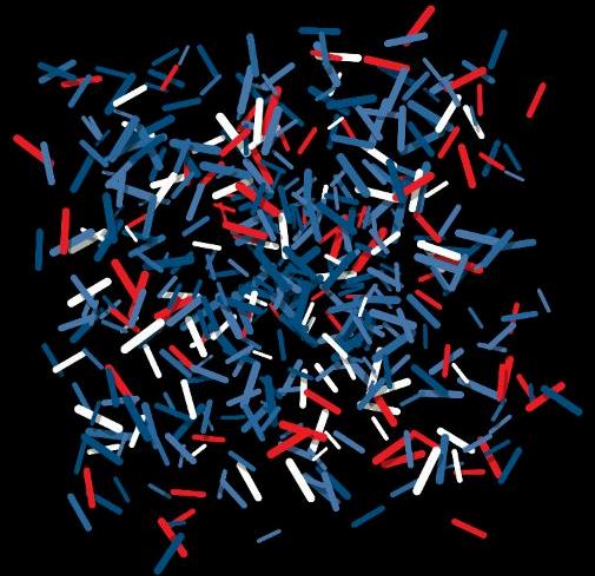



Güncce Yayınları

FRANSIZCA VE TÜRKÇENİN SÖZDİZİMİ

KARŞITSAL VE DAĞILIMSAL BİR ÇÖZÜMLEME

Dr. Yusuf Topaloğlu




Güncce Yayınları

Franz Werfel'in *Mezunlar Günü* Romanında Suç

DR. EMRE BEKİR GÜVEN*

Öz

20. yüzyıl romanı, var olan sinema tehdidine rağmen güçlü bir şekilde gelişmiş ve Don Kişot'tan bu yana romanın, bir tür olarak bütününe sağlam bir zemine oturmasını sağlamıştır. Özellikle ilk çeyrekte ortaya çıkan isimler ve yapıtlar, ele aldıkları teknikler ve temalar itibarıyla bu olguya katkı sağlamışlardır. Yeni izlekleri yeni anlatım teknikleriyle buluşturma bu açıdan romana katkı sağlamıştır. Bu izleklerden biri de aslında her zaman var olan suç olgusudur. Suç olgusunun, önceki dönemlerin aksine, 20. yüzyıl romanın birtakım örneklerinde temelden sorunsallaştırıldığını görmek mümkündür. Bu gerçekte 20. yüzyıl insanı ve yaşantılarının payı büyüktür. Franz Kafka, Robert Musil, James Joyce yapıtlarının bazı örneklerine paralel olarak Franz Werfel'in *Mezunlar Günü* romanında suçun sorunsallaştırıldığı görülmektedir. Romanda, gençliğinde başvurduğu suçun farklı boyutlarından kurtulamayan bir yargıç konu edilmektedir. Roman zamanına göre güncelde yargıç olarak çalışan, konumu ve ilkeleri itibarıyla suça mesafeli olan bir figürün suçla ne denli yoğrulmuş olduğu ele alınmaktadır. Bundan dolayı da figür, zaman zaman şizofreni hali içerisine girebilmektedir. Bu çalışma, Franz Werfel'in *Mezunlar Günü* romanında suç izleğini irdelemektedir. Suça mesafeli ve suçun içerisinde olma halini sorgulamaktadır. Dr. Ernst Sebastian ve Franz Adler figürleri üzerinden suçun farklı boyutlarını incelemektedir.

Anahtar sözcükler: Franz Werfel, *Mezunlar Günü*, suç, roman, izlek.

GUILT IN FRANZ WERFEL'S NOVEL *CLASS REUNION*

Abstract

The 20th century novel has developed strongly despite the existent threat of cinema and has ensured that the whole of the novel as a genre is on solid ground since Don Quixote. Especially the names and works that emerged in the first quarter, contributed to this phenomenon in terms of the techniques and themes they dealt with. Bringing new topics together with new narrative techniques contributed to the novel in this respect. One of these topics is the phenomenon of guilt, which has always existed. It is possible to see that the guilt phenomenon is fundamentally problematized in some examples of the 20th century novel, unlike previous periods. 20th century people and their lives have a great share in this reality. In parallel with some examples of the works of Franz Kafka, Robert Musil, and James Joyce, it is seen that guilt is problematized in Franz Werfel's novel *Class Reunion*. In the novel, the subject is a judge who cannot get rid of the different dimensions of the guilt he resorted to in his youth. It is discussed how a figure who is currently working as a judge according to the time of the novel, and who is distant from crime in terms of his position and principles, is kneaded with crime. For this reason, the figure can enter into a state of schizophrenia

* Siirt, Türkiye, emrebekirguven@gmail.com, ORCID: 0000-0002-1789-1730.

from time to time. This study examines the guilt theme in Franz Werfel's novel *Class Reunion*. It questions the state of being distant from and involved in crime. It examines different dimensions of guilt through the figures of Dr. Ernst Sebastian and Franz Adler.

Keywords: Franz Werfel, *Class Reunion*, guilt/crime, novel, theme.

GİRİŞ

Bir varlık olarak insanın, suç ile olan ilişkisi çok boyutlu ve karmaşıktır. İnsan, kimi zaman uygarlaşma süreçleri içerisinde suçu tanımlayan ve suçun karşısında duran, kimi zaman ise suçu bizzat oluşturan ve suçun neredeyse her boyutuna başvuran bir varlık olmuştur. Bir taraftan “uygarlık kurucu” niteliği üzerinden suçu mümkün olduğunca ait olduğu habitusun dışına çıkarmaya çalışmış, diğer taraftan “ilkel” varlığıyla suçu adeta var etmiştir. Bu yönüyle insanın, suç ile sarmal bir ilişkiye sahip olduğu söylenebilir.

İnsanlığın suç ile olan ilişkisinin başlangıç sürecini, tarihsel gelişimini belirlemek güçtür. Freudyen yaklaşımla bakıldığında, insan, güdülerini gereği kural ve değerlerin dışına çıkmayı kendi içinde taşır (karş.: Freud, 2016, s. 21-22). Freud’un, tragedya etkisiyle verdiği Ödipus örneğinde “... tragedya kahramanının kendi bilgisi ve istemi dışında suç işlemesi, ruhunda barındırdığı canice yönelimlerdeki bilinçsiz niteliğin tam bir dışavurumuydu.” (1974, s. 63) ifadesi, insanlık ile suç ilişkisini anlama açısından açıklayıcıdır. Bu tezden yola çıkıldığında, insan, suçu kendi içinde taşır; dolayısıyla da yaradılış ve varoluş açılarından suçtan bağımsız bir varlık değildir. Bu yönüyle suçun, tanımına bağlı olarak, insan ile eşit yaşta ve benzer tarihsel sürece sahip olduğu söylenebilir.

Kutsal metinlere göre insan yaratılışının hemen ardından suça bulaşır ve cezalandırılır. Eski Ahit’te “iyiyle kötüyü bilme ağacı” üzerinden, suç işleyen insanın cezalandırılması anlatılır (2002, s. 3-5). “Böylece RAB Tanrı, yaratılmış olduğu toprağı işlemek üzere Adem’i Aden bahçesinden çıkardı. Onu kovdu.” (Eski Ahit, 2002, s. 5) ifadeleri, belirlenmiş olan yasağı ihlal suçunu işleyen kişiye verilmiş olan cezaya nitelikli bir örnektir. Aynı şekilde kadim tabletlerde de suç ve yaptırım olguları ile bağlantılı veriler saptamak mümkündür. Sümer tabletinde “onun yüzünden hayvanlar süt vermiyor, yavruları bile aç kaldı, ... Ağılta ve ahırda kötü ve yasak bir şey yaptı, tereyağı ve süt çok az bulunuyor” (Sümer Kral Destanları, 2017, s. 37) denirken, Babil tabletinde “Bana rahat vermiyorlar, ... Gündüzleri huzurum kaçıyor, geceleri gözümeye uyku girmiyor, ... Yaptıkları her şeyi yasaklarım, dağıtıyorum onları!” (Babil Yaratılış Destanı, 2017, s. 4) denmektedir. Gerek dini anlatılar gerekse tespit edilmiş yazılı kaynakların en eskilerinden bazıları, insanlığın suça dair bir algısının olduğunu göstermektedir.

Yazılı tarih, tanımdan bağımsız olarak, bir bütün olarak suç olgusunu ancak belirli bir tarihe kadar götürebilmektedir. Bu da Sümerler üzerinden ancak kabaca MÖ 4.000 yıllarına işaret etmektedir. Nitekim birçok tablet bu denli geçmişe de tarihlenememektedir. Dolayısıyla insanlık tarihine kıyasla, oldukça kısa bir kesit suç açısından incelenebilmektedir. Oysaki insanın psikolojik ve fiziksel yapısı, bu kesitten fazlasına işaret etmektedir. Ancak bu tezi somut kanıtlarla temellendirmek güçtür.

Suçun tarihsel arka planı kadar tanımı da kuşkusuz önemlidir. Hatta tanımının, tarihsel sürecini belirlediğini söylemek de mümkündür. Herhangi bir fiilin, “suç tarihi” ya da “suçun tarihi”

başlıkları altında incelenebilmesi için, söz konusu fiilin suç olarak tanımlanmış olması gerekir. Bu noktada ne zaman ve ne/kim tarafından suç olarak tanımlandığı da tartışılması gereken etkenlerdir. Bu noktada verilebilecek iyi örneklerden biri nasyonal sosyalist Almanya'dır (1933-1945). Kitap yakmak, etik olmayan şekilde deney yapmak, belirli gruplardan insanları öldürmek herhangi bir suç oluşturmazken, belirlenmiş olan uygulamaların aleyhinde ifadeler dahi idamla sonuçlanan bir suçun konusu olabilmektedir. *Weißer Rose* örneği bunun kanıtı niteliğindedir ve görece kısa bir zaman sonra tersine suçlar ve yaptırımlar ortaya çıkacaktır. Bu defa suçlular kurban, düzen ve kanunun temsilcileri suçlu olacaktır. Bundan dolayı "suç" kavramı altında neyin kastedildiği önemli bir noktadır. Çünkü suç, tarihin insanlığa gösterdiği üzere kişiye, güç otoritesine ve zamana göre farklı şekillerde belirlenmektedir. Bu yüzden suçu disiplinlere, inançlara, coğrafyalara ve milletlere göre değil, genelgeçer kabullere göre ortaya koymak ve ele almak gerekir.

Jaspers'in önerdiği şemada suça dair dört kavram yer almaktadır: Kriminal suç, siyasi suç, ahlaki suç, metafiziksel suç (1946, s. 31-32). Çağdaş insanın, "suç" kavramına kodladığı anlam genellikle, Jaspers'in "kriminal suç" olarak sınıflandırdığı suçtur. Bu suçlardan bazıları, çağdaş hukuk sistemlerinin, ceza kanunlarında yer verdikleri bir kısmı genelgeçer kurallara göre de suç olan öldürmek, tecavüz, hırsızlık gibi fiillerdir. Oysaki suç, Jaspers'in şemasına paralel olarak bundan ötesidir. Nitekim çağdaş devlet sistemlerinde siyasi hükümetlerin salt hukuksal temelden uzak ve hukuk felsefesine aykırı suç tanımlamaları olabilmektedir. Bu tanımlamaları kanunlaştırarak birtakım fiilleri yasal veya yasak kılabilirler. Dolayısıyla insan için suç, nesnel ölçütler çerçevesinde olsa dahi sadece kriminal ya da hukuki bağlamda görülmemelidir. İnsan, çok boyutlu olarak suç ile karşı karşıyadır. Kimi zaman ahlaki olarak, kimi zaman inancı itibarıyla suça bulaşabilir. Bu noktadan hareketle, Jaspers'in önerdiği şemadaki kategoriler, suçun esasını anlamada önemlidir ve suçun, günümüzde anlaşıldığının aksine, daha fazlasını barındırdığını göstermektedir.

Kriminal, siyasi, ahlaki ve metafiziksel suçun yanına sadece örnek olarak bireysel, toplumsal, tarihsel gibi boyutlar da eklenebilir. Buradan çıkan sonuç, suçun çok boyutlu ve kapsamlı olabileceğidir. Dolayısıyla sadece edebi bir metinde değil, genel olarak "suç" kavramı irdelenirken, bu kavrama temelden ve felsefesi yapılarak yaklaşılmalıdır. Öteki türlü suç, kişiye, zamana, coğrafyaya, disipline ve daha birçok olguya göre değişmektedir.

Bu çalışma kapsamında suç, nesnel ve genelgeçer kurallara göre doğru olmayan ve sonucunun, bir başka varlığa zarar veren veya verebilme ihtimali olan fiiller olarak kabaca ifade edilebilir. Bu tanımlama dahi belirli eksiklikler ve tartışmaları beraberinde getirebilir. Suçun temelinde tam olarak bu kuşkunun yattığı söylenebilir. Ancak, kurmaca da olsa, bu çalışmanın araştırma nesnesini oluşturan yapıt suçun ne olduğunu belirli açılardan nesnel ve birçok kişi için geçerli olacak şekilde ortaya koymaktadır.

SUÇ VE EDEBİYAT

Edebi metinler, birçok konuya tematik malzeme olarak başvurabilmektedirler. Eğitim, ölüm, sevgi, utanç gibi sayısı çokça artırılabilir konular, edebi bir metnin konusu hatta üzerine kurulduğu izleği olabilmektedirler. Bu konu veya izleklerden biri de suç olgusudur. Suç, farklı

boyut ve türlü çeşitleriyle edebi bir metnin kolaylıkla ana izleği olabilmektedir. Başka bir açıdan, metne hasredilebilecek zengin bir kaynak olarak da görülebilir. Suç ve Ceza, Dava, Yabancı gibi kült metinlerin yanı sıra güncel metinlerde de bu izlek yer alabilmektedir.

Suçun edebi metinlerde sıkça karşımıza çıkması insan ve edebiyat bağlantısının sıkı ilişkisine dayandırılabilir. İnsanı psikolojik olarak, diğer varlıklardan ayıran oldukça önemli bir etken de felsefe ve edebiyat yapabilmesidir. Öte yandan edebiyatın hiç vazgeçmediği ana malzemelerinden biri de insanın kendisidir. Aralarındaki bu ilişki, insana dair unsurları, edebiyatın vazgeçilmez malzemesi kılmaktadır. “Suç işlemek söz konusu olduğunda insanın bir melek olmadığı; suç işleme durumunun insanın kendi varlığından, kaderinden kaldırılmadığı; insanın kendine başlangıçtan verili bir iradeyle suça yatkınlığı bir gerçektir.” (Sarı, 2018, s. 11) görüşünden de hareketle insan ile suçun ayrılmazlığı, edebi metnin nitelikli malzemesine dönüşmektedir.

Edebi metinlerde suçun temelden adeta felsefesi yapılarak sorunsallaştırıldığını görmek mümkündür. Özellikle Dostoyevski, Kafka ve Camus’un belirli metinleri, varlığın suç üzerinden sorunsallaştırılmasına örnek gösterilmektedir (Baumann & Kuschel, 2002, s. 11-19). Suçun, edebiyatta bu boyuta varan kullanımı söz konusuysen, sıradan bir izlek olarak kullanılmaması, edebiyatın tematik malzeme kaynağı açısından mantıklı olmaz. Bu yüzden suç ve kendisiyle bağlantılı olarak ceza, adalet, kayıp ve kazanç, başarısızlık ve başarı gibi konular edebi metinlerde sıklıkla karşımıza çıkar.

MEZUNLAR GÜNÜ

Franz Werfel’in *Mezunlar Günü* romanı 1928 yılında yayımlanmıştır. Yazıldığı dönemin ise, el yazmasına Werfel’in düştüğü tarihlere dayanılarak 14 Şubat ve 12 Mart 1927 günleri arasında olduğu söylenmektedir (Werfel, 2016, s. 211). Dolayısıyla romanın gerek yazıldığı gerekse yayımlandığı tarihler iki dünya savaşı arasında, gergin ve çatışmaya açık bir döneme işaret etmektedir. Öte yandan romanın 1 aydan kısa bir zaman içerisinde yazılmış olması da dikkat çeken başka bir noktadır. Romanda yer verilen çerçeve anlatı akıcı, anlaşılır, derinlik içermeyen ve yazar açısından vakit almayacak türdendir. Ancak, söz konusu çerçeve anlatı etrafında şekillenen asıl ve zaman alması beklenen unsurlar, derinlemesine sorgulamalar içeren fragmanlar ve metinlerarası ilişkilerdir. Buna rağmen görece kısa zamanda tamamlanmış olması, romanda yer verilen izlekler açısından dönemin zengin malzeme sunması ile açıklanabilir.



Franz Werfel

Tematik olarak bakıldığında roman, cinayet ile suçlanan ya da şüphelisi olan Franz Adler’in sorgulanması ile başlamaktadır. Sorguyu yürüten yargıç Dr. Ernst Sebastian, Adler ile sınıf arkadaşı olduğunu düşünmekte ve geçmişte işlediği suç ve suçlardan dolayı farklı duygulara kapılmaktadır.

Mesleğinde ilkleri yaşamakta ve adeta bocalamaktadır. Geçmişe, Adler ile olan yaşantılarına döndüğünde ise, ki bu nokta romanın çoğunluğunu kapsamaktadır, Sebastian suçu var eden bir canlıya dönüşmektedir. Sınıf arkadaşı oldukları dönemde Sebastian'ın başvurduğu eylemler yüzünden, Adler yaşamdan kopmuş ve sonucu belirsiz bir yola girmiştir. Böylelikle bir birey, dünyadan adeta silinmiştir. Romanda, sorgulamaya getirilen Adler'in gerçekten Sebastian'ın geçmişteki sınıf arkadaşı mı olduğu, yoksa işlediği suçlar yüzünden bir türlü sıyrılamadığı bir fantom mu olduğu kısmen belirsizdir. Okurun alımlamasına bağlı olmakla birlikte, bir yargıç olarak Sebastian'ın geçmişten ve suçtan sıyrılamadığı büyük ölçüde açıktır. Bugün sorguladığı Franz Josef Adler ile geçmişteki suçlarının nesnesi durumundaki Franz Adler farklı kişilerdir. Sebastian, mesleğinde ilkleri yaşamak pahasına, hiçbir zaman yapmadıklarını yaparak ve her zaman yaptıklarını yapmayarak yaşamındaki kendisine karşı suçlu olduğu Adler'i, yaşananlarla ilgisiz bir Adler'de görmektedir. Geçmişe ait "bir gençlik suçu" (Werfel, 2016, s. 210) Dr. Ernst Sebastian'ı kemiren bir sorundur. (karş.: Werfel, 2016, s. 5-210). Bu noktada, hukukçu romancı Bernhard Schlink'in, geçmişi ele alma ya da geçmişle hesaplaşmayı bir ödev olarak görmesine (2019, s. 11) paralel bir durum söz konusudur. Hesaplaşılmamış bir geçmişin yeniden ortaya çıkması ve kişiyi belirli noktalarda adeta felç etmesi olarak da yorumlanabilir.



Roman, tematik ve teknik çerçevesini salt bir iskelet olarak kullanmaktadır. Asıl başvurduğu eylem, temelde suçu sorunsallaştırmaktır. Franz Werfel'in bir Homo religiosus olarak sürekli olarak suç, pişmanlık ve ceza ile meşgul olduğu söylenir (Zahn, 1966, s. 31). Başka yapıtlarında da bu kavramları izlek olarak kullandığını görmek mümkündür. Werfel genel olarak bu tür konulara kafa yormuş; örneğin suçlu bir ruhun psikanalize değil, pişmanlık ve ceza, veya aşk ile iyileşebileceğine inanmış; yitirilmiş ya da ihmal edilmiş bir aşkın tüm günahların temel formülü olduğunu düşünmüştür (Zahn, 1966, s. 31). Bu düşüncesini temellendiren veri, *Mezunlar Günü* romanına hasrettiği fragmanların yanı sıra romanın henüz başında Goethe ve Gönül Yakınlıkları'na dair olan alıntısıdır. "Birinin üstünlüğü karşısında ezilmemenin tek çaresi ona sevgi duymaktır." (Werfel, 2016, s. 5) alıntısıyla Adler ve Sebastian ilişkisindeki neredeyse tüm sorunları bu

noktaya dayandırır. Dolayısıyla Werfel'in, genel olarak zihnini meşgul eden suç ve ilişkili bu olgulara ek olarak, Alma Mahler'in tahminine göre Hermann Sudermann ile tanışması (Zahn, 1966, s. 30) romanın yazılmasını sağlamıştır.

Mezunlar Günü, yazıldığı dönemin ötesinde bir roman olarak, günümüz okur profiline hitap eden bir boyuta sahiptir. Çoklu okumalara oldukça uygun, bir yandan ciddi edebiyat, diğer yandan eğlencelik edebiyat ürünü olarak görülebilir. Okurun bilgi birikimi ve edebi arka planına göre roman, kendini okura açmaktadır.

MEZUNLAR GÜNÜ VE SUÇ

Suçun edebiyattaki yansımalarına nitelikli bir örnek sunan *Mezunlar Günü* romanı, suçun çeşitli boyutlarına farklı açılardan yaklaşmaktadır. Romanın birçok noktasında suç izleğine rastlamak mümkün olmakla beraber roman, suça dair ironi zinciri ile adeta örülüdür. Nitekim ilk taslağında romanın, “Mezunlar Günü veya Bir Suç” adını taşıdığı söylenir (Werfel, 2016, s. 211).

Mezunlar Günü romanı, birden fazla suç açısından irdelenebilir. Babanın oğula karşı suçu, arkadaşın arkadaşına karşı suçu, toplumun bir bütün olarak kolektif suçu, eğitimin suça iten bir mekanizmaya dönüşmesi, hukukun bir aygıt olarak suçun kendisi olması gibi örnekler romanda yer bulmaktadır. Ancak anlatının tamamı ele alındığında, olayın merkezinde, bir bireye karşı işlenen suçlar ve bu suçların işlenmesinde kaynak rolünü oynayan bir başka birey durmaktadır.

Roman zamanına göre en az 25 yıl önce işlenen temel suç ve diğer suçların kaynağı rolündeki figür, bugün “sorgu yargıcı” olarak çalışan Dr. Ernst Sebastian’dır. “Asliye Mahkemesi Sorgu Yargıcı Dr. Ernst Sebastian, yarıya kadar içtiği sigarasını söndürdü. Görev başında sigara içmezdi. Bugün bir sorgu daha yapması gerekiyordu.” (Werfel, 2016, s. 5) ifadeleri ile başlayan roman, Dr. Sebastian’ın ilkelerine bağlı ve suça mesafeli olduğu izlenimini uyandırmaktadır. Romanda karşılaşılan “Sebastian, çağdaş ilkeleri uygulayan bir hukukçuydu.” (Werfel, 2016, s. 7) gibi diğer ifadeler de bu izlenimi güçlendirmektedir. Ek olarak babasının “en üst düzey yargıç” (Werfel, 2016, 8) “Avusturya’da yaşayan tüm insanların yargıcı” (Werfel, 2016, s. 160) olarak ifade edilen “yargıtay başkanı” olması da ilkelere bağlılık ve suça mesafeli olma açılarından kendisine olan beklentiyi artırmaktadır. Nitekim bu beklentiye de romanda açıkça yer verilmektedir: “Böyle yüksek bir göreve atanmış olan kişinin oğlu da hiç kuşkusuz çok bilgili ve donanımlı sayıldığından, eski Avusturya saraylarında, yüksek sosyete toplantılarında değer verilen bir konuktu. Böyle bir itibara sahip olmak da ona yetiyordu.” (Werfel, 2016, s. 8) Ancak Dr. Sebastian, bu izlenim ve beklentinin aksine, özünde oldukça farklı bir kişilik yapısına sahiptir.

Dr. Sebastian, derin katmanda suça eğilimi yüksek bir figür olarak okur karşısına çıkar. Bir yanda yargıçlık yapan ve mesleğinin gereği olarak suçun karşısında durması gereken bir kişilik, diğer yanda suça ciddi anlamda meyli olan ve suçun birçok türüne başvurmaktan geri durmayan bir varlık söz konusudur. Romanda Dr. Sebastian’ın okul dönemine geri dönüşlerde, öğrenci Ernst Sebastian olarak suça sıklıkla başvurduğu ve çevresini de bu suçlara dahil ettiği görülmektedir. Çevresinde yer alan kişiler kimi zaman suça yardım ettirilen ve azmettirilen, kimi zaman da kurban olabilmektedirler. Bu kişilerin başında Franz Adler gelir. Normal şartlarda Adler ile okul arkadaşlığı dışında hiçbir bağlantısı olmayan Sebastian, geçerli bir nedeni olmaksızın Adler’i kurban kılar. İlk olarak akranlar arası zorbalık ile başlayan bu ilişki, son aşamada Adler’i olağan yaşamından uzaklaştırmaya, toplumun dışına itmeye, adeta yok etmeye kadar varır.

Adler’e karşı olan tutumunu somut bir nedene dayandırmak güçtür; ancak Sebastian’ın bu konudaki ifadesi şu şekildedir: “Görünüşünden rahatsız olduğum bu kızıl saçlı yenyetme oğlanı alt etme, hatta onu ezme arzusu içimde bir hırsa dönüşmüştü.” (Werfel, 2016, s. 70) Sebastian’ın bu ifadesi herhangi bir nedenden, yaşanmışlıktan, Adler’in bir davranışından ileri gelmemektedir. Sebastian nedensiz olarak bu hırsa sahip olur. Psikanalitik yaklaşım ile yorumlayarak Sebastian’ın, babası ile olan çatışması ya da babasının baskısı altında ezilmesi, bundan dolayı da en iyi olma

çabası, diğer taraftan Adler'de adeta babasının arzu ettiği ve kendisinin olması gereken evlat profilini görmesi gibi nedenler sıralanabilir. Romanın genelinde Sebastian'ın bir aşağılık kompleksi içerisinde olduğu okura hissettirilir. Okura aktarılan bu duyguda, bir kısmında ölmüş olmasına ya da bulunduğu şehir itibarıyla ortalıkta olmamasına rağmen baba figürü önemli bir yer tutar. Sebastian, farkında olmadan babasının da arzusuna paralel olarak üstün olma çabası içerisinde. Kendisine sorduğu "Herhangi birinin benden üstün olmasına nasıl izin verebilirim?" (Werfel, 2016, s. 70) sorusu bu iddiayı destekler niteliktedir. Zira Adler çok boyutlu, zengin bir kişiliğe sahiptir.

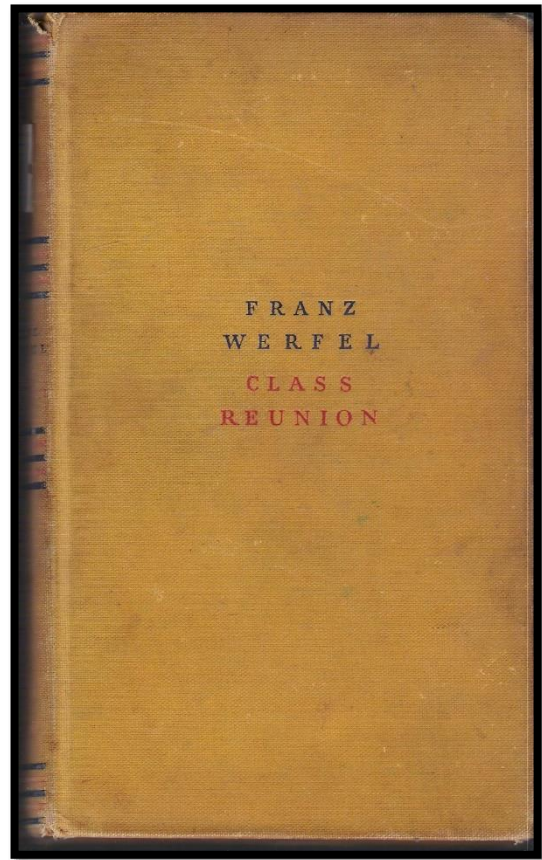
Franz Adler "sanatçı ve filozof olarak yaratılmış" (Werfel, 2016, s. 118) bir öğrencidir. Sebastian, yeni başladığı okulunda Adler için "O sınıfa ilk girdiğim gün, öğrencilerin arasında Adler'in büyük bir itibara sahip olduğunu hemen fark etmiştim." (Werfel, 2016, s. 67) der ve ek olarak herkesin hemfikir olduğu şu gözlemini paylaşır: "Bu kızıl saçlı çocuğun, günün birinde büyük bir adam olacağı, dünya için değerli bir armağan olan bu kişiyi bizim okulun yetiştirmiş oluşunun büyük bir onur sayılacağı konusunda herkes hemfikirdi." (Werfel, 2016, s. 67) Adler gerek disiplinler üzerine olan bilgi ve hakimiyeti, gerekse karakteri ile olağan dışı bir figürdür. Arkadaşlarını sadece akademik açıdan değil, sosyal açıdan da organize eden bir öğrencidir. Romanda yer alan diğer hiçbir öğrenci profili Adler'e bu açılardan yakın dahi değildir. Bu durumun sonucunda ise Adler, Sebastian'ın gözlemi ve ifadesiyle de okulun en iyi öğrencilerinden biridir: "Sankt Nikolaus Lisesi'ne girdiğimde, Adler okulun en parlak öğrencilerinden biriydi." (Werfel, 2016, s. 66) Ancak bu "parlak öğrenci", Sebastian'ın suça olan yakınlığı nedeniyle okulu terk edecek, toplumsal yaşamından kopacak, dünyadan adeta yok olacaktır.

Adler, herkesten çok, Sebastian'ı etkilemiştir. Sebastian'ın etkilenmeye uygun bir geçmiş ve psikolojisinin olduğunu söylemek bu noktada daha doğru olur. Sebastian kendi gözünde, istemeden de olsa Adler'i bir tanrıya dönüştürmüştür. Sebastian'ın bu konudaki itirafı "... ilk kez kendi benliğimi tamamen silmeye ve benden daha üstün olan birinin Tanrı vergisi yeteneğini tanıyıp ona tapmaya hazırdım." (Werfel, 2016, s. 73) şeklindedir. Cesare Beccaria'nın "... insanların birbirlerini kollayıp yardımlaşmaları yalnızca yararlı değil, aynı zamanda ortak bir düzeyin altına düşmemek için de zorunludur." (2015, s. 61) ifadesi, Adler ile Sebastian ilişkisi özelinde, toplumu düzenleyen yasalar ve bunlara temelde dayanak olarak görülebilecek onur olgusu açısından önemlidir. Bu yüzden, bir gereklilik olarak Sebastian, Adler'i tanrılaştırdığı oranda, karşısındaki varlığa karşı kendisini de küçültür: "Özgüvenim dibe vurmuştu. Hiçbir zaman Adler'in mertebesine ulaşamayacağımı anlamıştım. Onunla yarışmaya kalkışmak, Tanrı'ya kafa tutmak gibi boş bir çabaydı." (Werfel, 2016, s. 73) Bu tespit ve düşünceleri Sebastian için aktif suç işleme kararı olarak yorumlamak mümkündür. Sebastian bunların ardından, "... yalan söylemek ve suç işlemek bana ne kadar kolay gelmişti. İçimde hiçbir çekinme, sıkılma duygusu yoktu." (Werfel, 2016, s. 74) der. Bu ifadede, hiç kuşkusuz Sebastian'ın suça olan eğiliminin rolü büyüktür. Bu eğilimi, kişiliğinin derin katmanlarında, babası ve babasının konumuna dair bir tepki olarak yorumlamak da mümkündür. Bağlamıyla birlikte değerlendirildiğinde "en üst düzey yargıç" olarak babasından intikam almaya eğilim şekilde bir sonuç ortaya çıkabilir. Romanın zamanına göre ileriye, yargıç Dr. Sebastian olduğu dönem için de aynı durumun geçerli olduğunu görebiliriz: "Bugün de darda kalırsam, uygunsuz ve utanılacak bir eylemde bulunmanın bana zor gelmeyeceğinden eminim." (Werfel,

2016, s. 74) Dolayısıyla hem genç Ernst Sebastian hem de yargıç Dr. Ernst Sebastian için suça olan eğilim, varlıklarıyla ilgili bir durum olarak okur karşısına çıkmaktadır.

Sebastian'ın Adler'i bir tanrı ilan etmesinin ardından farkında olmadan suça başvurma eylemleri de aktif olarak başlamıştır. İlk ve "masum" olarak görülebilecek, belki de suç olarak nitelendirilmesi güç olan eylemi spor (beden eğitimi) dersine gerçekleşir. Adler'in kendisinden istenilen hareketi yapamaması üzerine Sebastian'ın "İçimdeki şeytan beni dürttü ve bir kahkaha kopardım." (Werfel, 2016, s. 83) ifadeleriyle Adler'i küçük düşürecek bir davranışta bulunur. İlk olarak bu davranış yadırgansa da giderek sesler çoğalır ve sonunda herkes güler. (karş.: Werfel, 2016, s. 83) Bu "masum" ve suç olarak nitelendirilmesi güç olan eylemin getirdiği zincirleme yaşantılar sonucu Adler kekelemeye başlar (karş.: Werfel, 2016, s. 89) ve Adler profilinde bir öğrenci için bu, beklenmeyecek ve incitici bir durumdur. Kekeleme eylemi bir bireyin adeta imhası yolundaki ilk işaretti. "Adler sanki felce uğramıştı." (Werfel, 2016, s. 89) ile Sebastian ne yaptığının açıkça farkındadır. Her defasında kendisine gülünmesine dayanamaz ve en sonunda kendisi de gülmeye başlar: "Etrafındaki öğrencilerin kıs kıs gülmeye başladıklarını duyunca kendisi de birden kahkahayı patlattı. Bu kahkaha, kendisiyle alay etmenin ötesinde, bir intihar gibiydi. Onu mahveden ilk kahkahamın yankısıydı adeta." (Werfel, 2016, s. 90) Sebastian'ın "intihar" olarak gördüğü, "Artık onu yalnız arkadaşları değil, kendisi de terk etmişti." (Werfel, 2016, s. 90) dediği ve bunların nedeninin de kendisine dayandığının farkında olduğu bu yaşantının neden olacaklarının o esnada ne Adler ne de Sebastian farkındadır.

Sebastian "Açıkça itiraf etmeliyim ki, o günlerde beni suça iten duyguların egemenliği altına girmiştım." (Werfel, 2016, s. 92) ifadeleriyle suçun farkında olduğu, ancak buna başvurmaktan geri durmadığını ya da duramadığını kabul eder. Arkadaşlarını organize ederek, o zamana kadar söz konusu olmayan bir eyleme başvurur. "... okul kırma planları düzenliyor ve ince ince düşünerek eylemlerimizin göze batmamasını sağlayacak yollar tasarlıyordum." (Werfel, 2016, s. 93) diyerek Sebastian, düzenlediği ve okul arkadaşlarını dahil ettiği okula gitmeme eylemini anlatır. Bunu yaparken de aynı zamanda adli bir vaka olmasına rağmen, belgelerle oynamaktan geri durmaz. Bu durumu, "Ben, temiz kalpli Aurelie halamın imzasını kolayca taklit edebiliyordum. Diğer arkadaşlarım için gerekli olan imzaları da taklit etmeyi başardım. Kısa zamanda arkadaşlarımın analarının veya babalarının imzalarını atmakta büyük bir beceri kazandım." (Werfel, 2016, s.



93) diyerek övünçle anlatır. Okula gitmemenin başlarına açacağı sorunları bertaraf etmek için velisi olan halasının ve diğer öğrencilerin velilerinin imzalarını taklit etmek kendisi için adli bir soruna

hiçbir zaman dönüşmez; ancak o zamana kadar böyle bir şey yapmayan öğrencileri okuldan uzaklaştıran bir suç olarak romanda okur karşısına çıkar. Sebastian bazı noktalarda çevresinin neredeyse tamamına karşı suç yayan bir varlık olsa da suçların merkezinde Adler vardır. Kendisine karşı en fazla ve sık suça başvurduğu kişi Adler'dir.

Suçta başvurma yolunda Sebastian için diğer kişiler nesne konumundadır. Herhangi bir suçta kurban olan bir kişi, başka bir suçta yardımcı rolü üstlenebilmektedir. Azmettirdiği diğer bir kişi, ileriki aşamada bizzat kurbanı olabilmektedir. Kötü bir amaç taşıyıp taşımadığı bu fiilde belirsiz olan Sebastian, diğer okul arkadaşlarını da yanına alarak Adler'i istemli veya istemsiz alkole yakınlaştırmaktadır. "... Adler bizim teşvikimizle içkiye alışmaktaydı." (Werfel, 2016, s. 100) sözleriyle anlattığı durumu, Adler açısından basit ya da sıradan bir eylem olarak görmemek gerekir. Romanın ilk aşamalarında Adler zihni açık, canlı bir figür iken, son aşamalarında uyuşuk, neredeyse ölü bir karaktere dönüşür. Dolayısıyla alkole yaklaştırılmasını bu kapsamda ele almak gerekir. Adler gibi bir figürün belirli bir aşamaya kadar alkole yan yana anılması dahi güçken, bir aşamadan sonra okur, "İçkiye dayanıklı olmayan Adler bugün hepimizden fazla içti." (Werfel, 2016, s. 141) ifadesiyle karşılaşır. Yine Adler ile birlikte anılması olası olmayan diğer bir konu da cinselliktir. Sebastian, istememesine ve korkmasına rağmen Adler'i cinsel konulara zorlar. İlk olarak Sebastian'ın kendisi geneleve gider. (karş.: Werfel, 2016, s. 114, 116) Bu gidişi, Adler'e hazırlayacağı plana doğrudan yormak güçtür. Yine de Sebastian'ın Adler'i sürükleyeceği cinsel tecrübe bu gidişten sonra gerçekleşir. Sebastian'ın Adler'i bu açıdan tarifi şu şekildedir: "Adler'e gelince, o, bekaretini korumaktaydı. Bu bakımdan asaletine leke sürülemezdi izlenimini uyandırmıyordu. İç dünyasında ne şehvete karşı bir aç gözlülük vardı, ne de kibir." (Werfel, 2016, s. 116) Fakat bu tarifine rağmen Sebastian, Adler'i tuzağa düşürecek bir plan hazırlamaktan geri durmaz. Bu konuya uzak olan Adler'in böyle bir tecrübe sonunda verdiği tepki romanda şu sözlerle aktarılır:

Adler tarifi imkânsız bir feryat kopararak yataktan fırladı ve karşısında cehennem ateşi varmış gibi dehşet içinde gözlerini üzerimize dikti. Sürekli bağınyordu. Alnı kana bulanmış gibi kızarmıştı. ... Adler'in feryatları hala ortalığı inletiyordu, eline üç parçalı bir ayna geçirmiş, bilinçsiz, öldürücü bakışlarını üzerimize dikmişti. Bu bakışlarda onun iç dünyasından eser yoktu, sadece gözlerinin önündeki dehşete karşı kendini savunmaya çalışan ilkel bir korku vardı. (Werfel, 2016, s. 141)

Bu noktada sadece Sebastian ve yardımcılarının Adler'e karşı suçu değil, aynı zamanda Adler'in bizzat kendi varlığına karşı suçu söz konusudur. Vicdanına ya da benliğine karşı bir sorumluluğu yerine getirememiş olmanın verdiği suçluluk duygusu da burada aktarılmaktadır. Öte yandan Adler, ruh ve beden dokunulmazlığının, onayı olmamasına rağmen, başkaları tarafından delinmiş olmasının suçunu yine kendisine yüklemekte ve "ilkel bir korku" ile kendisini savunmaya çalışmaktadır. Bu olayda suçun birden fazla boyutu ve paydaşı karşımıza çıkar; ancak bunlardan en önemlisi, dokunulmaz olan insan onurudur.

İnsan onurunu incitmede Sebastian'ın herhangi bir hassasiyeti, gençlik dönemi için sınırlı olmak üzere söz konusu değildir. Ancak yargıç Dr. Sebastian için durum farklıdır. Dr. Sebastian, sorgu yargıcı olarak sorguladığı kişilerin onuruna ve bununla bağlantılı olarak suçu kanıtlanmış olması ilkesine oldukça saygılıdır. (karş.: Werfel, 2016, s. 7) Yargıçlık döneminden bağımsız olarak bakıldığında ise "onur" kavramından adeta bihaberdir. Adler'in defalarca onurunu incitmesine belki de en somut örnek onu bir dilim pasta için diz çökmeye zorlamasıdır. "Bir dilim meyveli tart çok az. Haydi Adler, önümde diz çök, sana üç dilim meyveli tart ikram edeyim." (Werfel, 2016, s.

97) sözleri, maddi imkânsızlık içerisindeki Adler için onur kırıcı niteliktedir. Yine Adler'in Marianne'ye duyduğu sevgiyi kullanarak, Adler'i komik duruma, Marianne'yi küçük düşürecek plan hazırlar. "Marianne'yi küçük düşürecek aptalca ve iğrenç bir olay yaratma fikrinin aklıma nereden estiğini kendi kendime açıklayamıyorum." (Werfel, 2016, s. 125) sözleriyle değindiği bu plan Sebastian'ın suça eğilimi ve insan onuruna göstermediği hassasiyetin kanıtları niteliğindedir. Diğer dolaylı yaşantılar da Sebastian'ın böyle bir hassasiyetinin olmadığı duygusunu güçlendirmektedir.

Babası tarafından Viyana'dan sürülüp (karş.: Werfel, 2016, s. 58) Nikolaus Lisesi'ne gönderildikten sonra yaşadığı ve yaşattığı bir dizi olaydan sonra Sebastian şu sonuca varır: "Böylece dersi dikkatle izlemenin bir öğrenci için onur kırıcı, aşağılık bir davranış olduğunu, çalışkan bir öğrenci olmaktan utanılması gerektiği izlenimini onda yaratmayı başarmıştım." (Werfel, 2016, s. 149) "Burda" adındaki çalışkan olarak görülebilecek bir öğrenci için söylediği bu sözler etkileşim kurduğu neredeyse tüm okul arkadaşları için geçerlidir. Sebastian bir araya geldiği insanları farklı açılardan olumsuz etkilediği gerçeği, kendisini akademik başarıda da göstermiştir. "Yalnız Adler'in değil, bütün sınıfın seviyesi düşmüştü." (Werfel, 2016, s. 148) cümlesi ile bu durum, romanda açıkça ifade edilir. Bu suç, Sebastian için daha somut bir suçu doğurur. Sebastian, "Bak, Adler, şimdi sana bir öneride bulunacağım. Bu fikrim aslında suç sayılır..." (Werfel, 2016, s. 153) diyerek kötü notları değiştirme planını başlatır. Bu eylemin kriminal bir suç olduğunun da farkındadır:

Ben belki senin hatırın için bu suçu işleyebilirim, Adler. Biliyorsun, bu iş şaka değil, bir suç. Sadece disiplin suçu da sayılmıyor, belge tahrifatı olarak kabul ediliyor ve bu suç için saptanmış maddelere göre cezalandırılıyor. Bu suçu işleyen yetişkinlere üç veya dört yıl hapis cezası veriliyor. Sen de bunu biliyorsun. Ama dur bakalım, belki senin için bu suç işlerim... (Werfel, 2016, s. 153)

Sebastian, not değiştirme eyleminin kriminal bir suç olduğunu, karşılığı olarak öngörülen cezası, yetişkin ya da çocuk ayırımını bilmekle kalmaz; alttan alta suçun farklı bir boyutuna başvurarak karşısındaki kişinin saf karakterini istismar eder. Adler'i de yanına alarak, işin temelinde zorunda bırakarak eylemi gerçekleştirir. "Suç aletim olan küçük şişeyi, sileceği ve kurulama bezini" (Werfel, 2016, s. 156) ifadelerini kullanarak Adler'in notlarını olumlu yönde değiştirir. Kendi notlarını değiştirme konusunda ise "Eğer yeterli zamanım olursa, kendi kaderimi de biraz düzeltmeye karar verdim." (Werfel, 2016, s. 156) der. Ancak bunu yapamadan yakalanır. Adler kapıda nöbet tutan olduğu için yakalanmaz, "suçüstü" yakalanan Sebastian'dır. Buna rağmen Adler, okul arkadaşını terk etmez:

Kafama şiddetli bir darbe yemiş gibi oldum. Yine de sarsılmadım, sadece hafifçe irkildim ve ağzıma tuhaf, ekşimsi bir tat yayıldı. İlk düşüncem "Şimdi Adler ne yapacak?" oldu. Adler'in yerinde başka biri olsa, büyük bir talih eseri olarak suçüstü yakalanmamış olma fırsatını değerlendirir ve Tanrıya şükrederek oradan sıvıştırdı. Ama Adler bunu yapmadı ve odaya girdi. (Werfel, 2016, s. 157)

Ortada, "suçüstü" yakalanmış olan kişi Sebastian olmasına rağmen türlü oyunlarla suç Adler'in üzerine bırakmayı başarır. Bu suç ve devamına yaşanacaklar, Adler'in okuldan, toplumdan ve dünyadan yok olmasına neden olacak son halkadır.

Sebastian, suçu Adler'in üzerine bırakırken başka bir kriminal suça, iftiraya başvurur. Sebastian "Ben suçsuzum!" (Werfel, 2016, s. 161) gibi ifadelerle Adler'i hedef gösterir. Öğretmenin "Ama benim görüşüme göre, şerefsizliğin ve alçaklığın başladığı yerde, insanlık da biter!" (Werfel,

2016, s. 161) uyarısına rağmen, “Ama orada yazılı olan benim adım değildi ki...” (Werfel, 2016, s. 161) diyerek kendisine zaman kalmadığından, notlarını değiştirebildiği Adler’i somut olarak dillendirmiş olur. Ardından yazılı olarak da suçu işleyen kişinin Adler olduğunu belirten kağıdı imzalar. (karş.: Werfel, 2016, s. 162) Sebastian dolaylı olarak başka bir suça daha başvurarak, “... söylediğim alçakça yalanı Adler’e itiraf etme cesaretini kendimde bulamadım.” (Werfel, 2016, s. 164) ifadesinden de anlaşılacağı üzere Adler’e gerçeği söylemez ve oyun oynamaya devam eder.

Suçun Adler ile birleşmesinin ardından Sebastian’ın önerisi üzerine birlikte intihar etmeye karar verirler. Adler’in “kurtuluş yolu” (Werfel, 2016, s. 170) olarak gördüğü bu eylem de Sebastian’ın başka bir suç girişimidir. “İki öğrencinin intiharı! Artık ikimiz de suçlu durumunda olmayacağız. Bütün suç öğretmenlere yüklenecek. Gazeteler bizim vakamızı yazacak. Ağır ceza mahkemesi öğretmenleri dört bir yana dağıtacak. Okul uzun süre kapalı kalacak.” (Werfel, 2016, s. 170) düşüncelerine Adler katılmasa da birlikte kararı uygulamaya başlarlar. Havagazı ile giderek uyku haline geçerlerken Sebastian intihardan vazgeçer: “Ani bir hareketle yattığım yerden doğruldum. Bu yaptığımız delilikti! Ölüm yoldaşıma hafifçe seslendim. O, sanki bir uykuya dalmıştı, artık kımıldamıyordu.” (Werfel, 2016, s. 174) Tam bu anda aklından, “Şimdi bu odadan çıkıp giderek onu kaderine terk edersem, o bu dünyadan yok olacak, bense kurtulacağım. Artık kimse notları benim değiştirdiğimi, hile yaptığımı kanıtlayamaz.” (Werfel, 2016, s. 174) düşünceleri geçer. Başka bir korku Sebastian’ı engeller ve bunu da yapamaz.

İntiharın gerçekleşmemesi üzerine “Sen gerçekten de yeteneksizin birisin, Sebastian!” (Werfel, 2016, s. 176) cümlesi Sebastian’ın Adler’den duyduğu en somut tespit olarak göze çarpmaktadır. Sebastian, intihardan sonuç alamaması üzerine “Benim aklıma bir kurtuluş çaresi geldi. Senin ölmen gerekmiyor. Şimdiki durumda, ne olursa olsun, velin olan dayın seni yanında çalışmaya zorlayacaktır. Buna katlanmaktansa, ortalıktan yok olman, kaçıp gitmen daha iyi olmaz mı?” (Werfel, 2016, s. 177) fikrini ortaya atar ve çeşitli argümanlarla Adler’i buna ikna eder. İlk aşamada Sebastian bunu planlamasa da Adler’in kaçışı suçun adeta itirafı olacaktır. Adler’in varlığın Sebastian için bir tehdide dönüşebilme korkusu ortaya bir paranoya çıkarır. Bu yüzden “Sonsuza dek Adler’den kurtulacaktım. ... Adler’in firarı ise suçun itirafı sayılırdı.” (Werfel, 2016, s. 190) şeklinde düşüncelerle Adler’i Amerika’ya gitmek üzere Hamburg’a (Werfel, 2016, s. 179, 190) yollar. Bunu yapabilmek için ise yine başka bir kriminal suça, hırsızlığa başvurarak halasının takılarından birini çalar (karş.: Werfel, 2016, s. 175, 177, 180). “Çaldığım mücevher” (Werfel, 2016, s. 180) şeklinde açıkça ifade ettiği nesnenin karşılığı olacak finansal varlığa yeni suçu için ihtiyaç duyar.

Geçmişte işlediği bir suçu ortadan kaldırmak üzere gelecekte başvuracağı başka bir suç için Sebastian yine suça ihtiyaç duyar. Bu figür o denli suçla yoğrulmuş durumdadır ki, başvurduğu bir suç başka bir suçu doğurmakta, telafi etmek istediği bir suç için yine suça ihtiyaç duymakta, suçtan bir türlü uzak kalamamakta ve bizzat varlığı giderek suça dönüşmektedir.

Suçtan, suçun içerisinde bulunmaktan uzak kalamayan Sebastian, durumunun ve dönüştüğü insanın farkındadır. “Ama aşağılık davranışlar kaderimdi artık.” (Werfel, 2016, s. 119) ifadesi, Sebastian’ın ne denli bu olguya bulaştığının ve istese de artık bundan kurtulamayacağını göstergesidir. Gerçekten de figürün, belirli bir aşamadan sonra elinde olmadan suça başvurduğu izlenimi romanda hakimdir. Bir nevi kendi benliğine rağmen suç işlediği duygusu aktarılmaktadır.

Elbette bu aşamaya gelmesi, bu aşamada da yaptıkları kendi tercihi ve bundan da öte Freud'un "kendi bilgisi ve istemi dışında suç işlemesi, ruhunda barındırdığı canice yönelimlerdeki bilinçsiz niteliğin tam bir dışavurumuydu." (1974, s. 63) ifadesinin insan varlığındaki sonucudur. Ancak yine de Sebastian'ın, roman bir bütün olarak değerlendirildiğinde, başlangıçta da somut bir neden olmaksızın başvurduğu suç, sonuçta onu adeta ele geçirir ve bu aşamadan sonra kendisine hakim olamaz. Bu noktadan sonra "suç" kavramı, figür için gerçek anlamından uzaklaşıp sıradanlaşır. "Suç sayılan bu işle uğraşırken pek korku duymuyordum aslında." (Werfel, 2016, s. 175) gibi ifadeler Sebastian'ın suçu ne denli kanıksadığını göstermektedir.

Jaspers'in önerdiği suçlardan (1946, s. 31-32) en az ikisine (ahlaki, kriminal) başvuran figürün eylemlerini bunlarla sınırlandırmak mümkün olmasa da bunları üst başlıklar olarak almak mümkündür. Sebastian genel olarak suçun ahlaki ve kriminal boyutlarına başvurmuştur. Bunlardan daha ileri boyutta Adler'e karşı olan tutum ve davranışları, bunlardan çok daha ileri boyuttadır. Suçun bireysel, toplumsal, vicdani, etik ile sınırlı olmayan birçok boyutu karşımıza çıkmaktadır. Bu suçların, hedef aldığı asıl noktanın Antikite'den bu yana korunmaya çalışılan ve çağdaş hukuk sistemlerinde de yeri olan insan onuru ve dolayısıyla varlığı olduğunu söylemek mümkündür.

Yargıç Dr. Ernst Sebastian, roman zamanına göre bugün temsil ettiği konumun ve uygulamakla yükümlü olduğu yasaların gereği olarak insan onurunu ilk koruması gereken ve bu doğrultuda hassasiyet de gösteren bir kişi olarak, kendi geçmişi olan öğrenci Ernst Sebastian ile çatışmaktadır. Öğrenci Sebastian'ın yaptıkları en az 25 yıl sonra yargıç Dr. Sebastian'ın karşısına çıkmaktadır. Yargıçlık yaparken, karşılaştığı Franz Josef Adler figürü ve mezuniyetlerinin 25. yılını kutlamak üzere eski okul arkadaşlarıyla bir araya gelmesi geçmişe yeniden dönmesini ve iki zaman arasında gidiş dönüşlere neden olmaktadır. Bu nedenle hiç olmadığı kadar farklı davranışlar sergileyen, yeniliklerle karşılaşan ve karşılaştıran bir Dr. Sebastian doğar. Bununla bağlantılı olarak ortaya çıkan şizofreninin temel nedeni ise geçmişin bu denli suç, içerisinde bulunduğu zamanın ise bu denli yasa barındırıyor olması yönünde yorumlanabilir.

SONUÇ

Edebi metinler, özellikle romanlar belirli izleklere başvurabilir hatta bunları temalarının önemli birer parçası olarak kullanabilirler. *Mezunlar Günü* romanında Franz Werfel, suçu ilk bakışta bir izlek olarak almış, daha sonra temanın tamamına yaymış ve son aşamada sorunsallaştırmıştır.

Mezunlar Günü romanında suç olgusu, birden fazla boyutuyla okur karşısına çıkmaktadır. İlk olarak, öğrenci Ernst Sebastian ile yargıç Dr. Ernst Sebastian'ın bir insanda buluşması göze çarpmaktadır. Bir tarafta yargıçlık mesleği ve Dr. Sebastian'ın ilkeleri gereği suça mesafeli bir kişilik dururken, diğer tarafta varlığı adeta suça dönüşen öğrenci Sebastian yer almaktadır. Babası Avusturya'nın en yetkili yargıç olan öğrenci Sebastian, bir dürtü gereği suçla arasına mesafe koyamamaktadır. Romanda yer alan diğer suçların büyük çoğunluğu kriminal suçlardır. Bunlar, günümüzde çağdaş hukuk sistemlerince de suç olarak tanımlanan eylemlerdir ve bu eylemlerin cezai karşılıkları vardır. Kriminal olmayan, ancak temelde suç olan, vicdan, ahlak ve insanlık ile örtüşmeyen eylemlere de Sebastian başvurmuştur.

Romanın, bu açıdan ortaya koyduğu sonuç, insanın, varlık itibarıyla suçtan bağımsız olamayacağıdır. İnsanın ilkel tarafı ve kadim anlatılar, insanın varlık anı itibarıyla suçu içinde taşıdığını kabul etmektedir. Bu durumun somut kanıtı, romandaki Dr. Ernst Sebastian'ın bizzat kendisidir. Gençliğinde Avusturya'nın en yetkili yargıcının oğlu olmasına, ileriki yaşlarında bizzat yargıç olmasına rağmen varlığında suçu taşıması, bazı noktalarda bizzat suçun kendisine dönüşmesi bu iddiayı desteklemektedir.

Yazıldığı ve yayımlandığı dönem itibarıyla dünyanın, özellikle Avrupa'nın çalkantılı döneminin insanını anlatmaktadır. Romanda anlatılan zaman ile gerçek zaman bu açıdan büyük ölçüde örtüşmektedir. 20. yüzyılın bir dünya savaşı geçirmiş ve bir taneye daha maruz kalacak insanı ve onun ruh hali başarılı bir şekilde yansıtılmaktadır. Özellikle ikinci savaşın ayak seslerinin ortalıkta olduğu bir dönem hissedilmektedir. Farklı bir yoruma göre bu çalkantılı ve tedirgin edici dönemin insan üzerinden yansıtıldığı tezi de ortaya atılabilir.

Bu çalışmada, suça mesafeli olması gereken, fakat suç ile yoğrulmuş bir insanın başvurduğu suçlar incelenmiştir. Werfel'in 1928 yılında yayımlanmış ve 1927 yılının bir aydan kısa bir zamanı içerisinde yazılmış olan *Mezunlar Günü* romanı, dönemi itibarıyla suçun somut varlığının içerisinde ortaya çıkmıştır. Hiç olmadığı kadar gerçek ve somut bir şekilde 20. yüzyıl insanının karşısında duran suç olgusunun, kurmaca bir figür üzerinden kurmaca bir yapıtta yer alması irdelenmiştir. Ortaya çıkan temel hipotez, buna paralel şekilde suçun edebi bir metinde izlek olarak kullanılabileceği ve temayı büyük ölçüde kapsayabileceğidir.

KAYNAKÇA

- Babil Yarattığı Destanı* (2017). (Çev.: Selim T. Adalı, Ali T. Görgü). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Baumann, Urs & Kuschel, Karl-Josef (2002). *Wie kann denn ein Mensch schuldig werden?.* Tübingen: Piper Verlag.
- Beccaria, Cesare (2015). *Suçlar ve Cezalar Hakkında* (Çev. Sami Selçuk). Ankara: İmge Kitabevi.
- Jaspers, Karl (1946). *Die Schuldfrage.* Heidelberg: Lambert Schneider.
- Kutsal Kitap* (2002). İstanbul: Ohan Matbaacılık.
- Sarı, Ahmet (2018). *Edebiyat ve Suç.* İstanbul: Ketebe Yayınları.
- Schlink, Bernhard (2019). *Geçmişe İlişkin Suç ve Bugünkü Hukuk* (Çev. Reyda Ergün). İstanbul: Zoe Kitap.
- Sigmund, Freud (1974). *Freud ve Psikanaliz* (Çev. Kamuran Şipal). İstanbul: Bozak Yayınları.
- Sigmund, Freud (2016). *Psikanaliz.* Ankara: Gece Kitaplığı.
- Sümer Kral Destanları* (2017). (Çev.: Selim F. Adalı, Ali T. Görgü). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Werfel, Franz (2016). *Mezunlar Günü* (Çev. Selma Türkis Noyan). İstanbul: Kitap Yayınevi.
- Zahn, Leopold (1966). *Franz Werfel.* Berlin: Colloquium Verlag.

27 MAYIS DARBESİ'NİN TÜRK ROMANINA YANSIMASI

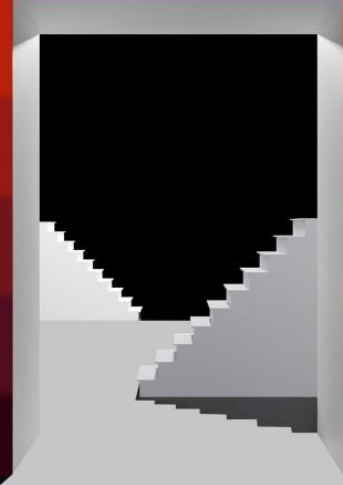
DR. FERHAT ÇETİNKAYA



Günce Yayınları

Türk Romanında Arzunun Görüngüleri

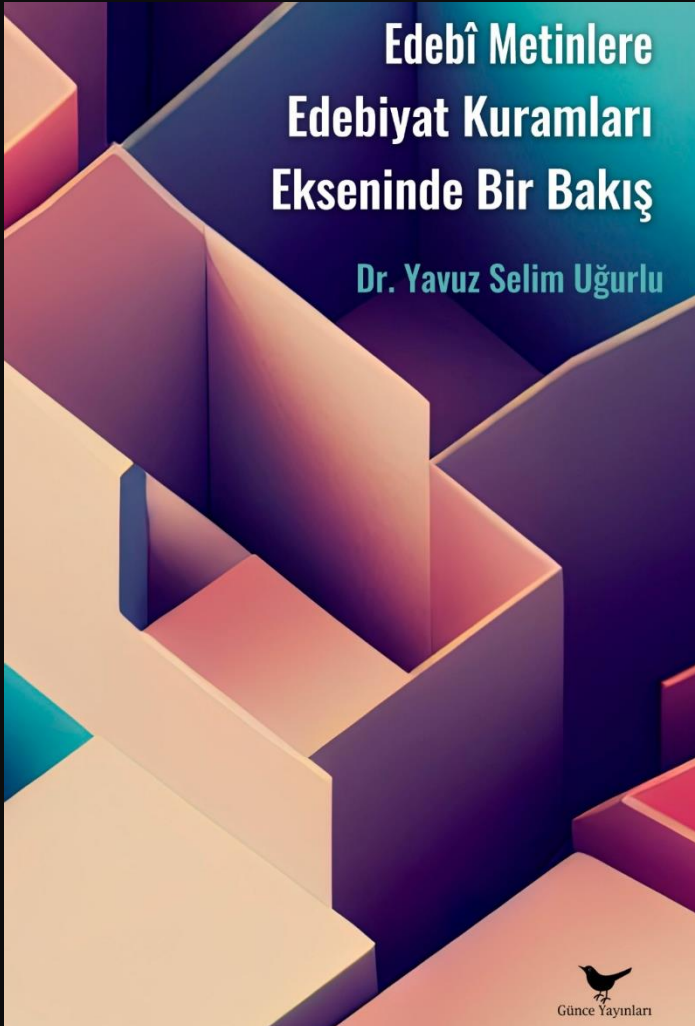
Ömriye Bayrak



Günce Yayınları

Edebî Metinlere Edebiyat Kuramları Ekseninde Bir Bakış

Dr. Yavuz Selim Uğurlu



Günce Yayınları

Ertuğrul Gazi Derhem

Türk Romanında Narsisizm



Günce Yayınları

Reclaiming Agency through Fashion: Postcolonial Identities and Colonial Legacies in V.S. Naipaul's *A Bend in the River**

DR. ÖĞRETİM ÜYESİ ELİF GÜVENDİ YALÇIN**

Abstract

Fashion plays a critical role in human cultures, acting as a canvas for expressing cultural identity, social status, and individual creativity. Its multifaceted nature allows for varied interpretations, much like a complex language. Theorists are increasingly acknowledging this, recognizing how clothing communicates non-verbally, subtly conveying social messages and influencing interactions. This aspect is particularly evident in literature, where characters' clothing choices are deeply connected with their development and contribute significantly to the narrative's emotional richness. Fashion, therefore, extends beyond its aesthetic function, emerging as a dynamic tool for expressing post-colonial identities and challenging the lingering influence of colonialism. In cultures marked by colonial and imperial histories, fashion becomes an emblem of identity, offering a means to reclaim and redefine cultural narratives. It is through fashion choices that individuals express their cultural identity, challenge norms imposed by others, and resist the erasure of their heritage. It becomes a tool for empowerment and self-representation, allowing marginal communities to reclaim agency over their own narratives. While colonialism may have ended, the legacy of colonialism has left lasting impacts on economies, social structures, and cultural perceptions. The Western nations continue actively participating in imperial activities to protect their wealth and power by exploiting other countries economically. The internalization of colonial values has deeply influenced the perception of fashion among people from once colonized countries. The cultural values of these countries are often deemed "uncivilized" in contrast to the "superior," "civilized," and "rational" standards of the colonizers. As a result, Western fashion trends, representative of the colonizers' ideals, permeate the local markets and overshadow indigenous styles. Fashion is used as a means of signifying power, class, and status, and European modes of dress are seen as a symbol of sophistication and modernity. Drawing upon the broader theoretical framework of postcolonialism, this paper critically analyses V.S. Naipaul's work *A Bend in the River* (1979) to demonstrate how fashion choices create identities to continue colonial legacies.

Key Words: fashion, postcolonialism, identity formation, imperialism, *A Bend in the River*

* Part of this research was presented with the same title at the 10th International Conference on Language, Literature & Culture: "Fashion as Material Culture" on September 15-16, 2023 in Gümüşhane University.

** Gümüşhane Üniversitesi, İngiliz Dili ve Edebiyatı Böl., e-posta: guvendielif@gmail.com Orcid: 0000-0001-7780-1613

MODA ARACILIĞIYLA TEMSİLİYETİN GERİ KAZANILMASI: V.S. NAİPAUL'UN *A BEND İN THE RİVER* ROMANINDA POSTKOLONYAL KİMLİKLER VE KOLONYAL MİRASLAR

Öz

Moda, kültürel kimliği, sosyal statüyü ve bireysel yaratıcılığı ifade etmek için bir tuval görevi görerek insan kültürlerinde kritik bir rol üstlenmektedir. Çok yönlü doğası, tıpkı karmaşık bir dil gibi çeşitli yorumlara olanak tanır. Teorisyenler, giysilerin sözsüz olarak nasıl iletişim kurduğunu, sosyal mesajları nasıl ustaca ilettiğini ve etkileşimleri nasıl etkilediğini giderek daha fazla kabul etmektedir. Bu husus, karakterlerin kıyafet seçimlerinin gelişimleriyle derinden bağlantılı olduğu ve anlatının duygusal zenginliğine önemli ölçüde katkıda bulunduğu edebiyatta özellikle belirgindir. Dolayısıyla moda, estetik işlevinin ötesine geçerek sömürge sonrası kimlikleri ifade etmek ve sömürgeciliğin süregelen etkisine meydan okumak için dinamik bir araç olarak ortaya çıkmaktadır. Sömürgeci ve emperyal tarihlerin damgasını vurduğu kültürlerde moda, kültürel anlatıları geri almak ve yeniden tanımlamak için bir araç sunarak bir kimlik sembolü haline gelmektedir. Bireyler moda tercihleri aracılığıyla kültürel kimliklerini ifade eder, başkaları tarafından dayatılan normlara meydan okur ve miraslarının silinmesine direnirler. Moda, baskı altına alınan toplulukların kendi anlatıları üzerinde yeniden söz sahibi olmalarını sağlayan bir güçlendirme ve kendini temsil etme aracı haline gelir. Sömürgecilik sona ermiş olsa da, sömürgeciliğin mirası ekonomi, sosyal yapılar ve kültürel algılar üzerinde kalıcı etkiler bırakmıştır. Batılı uluslar, diğer ülkeleri ekonomik olarak sömürerek zenginliklerini ve güçlerini korumak için emperyalist faaliyetlere aktif olarak katılmaya devam etmektedir. Sömürgeci değerlerin içselleştirilmesi, bir zamanlar sömürge olan ülkelere gelen insanların moda algısını derinden etkilemiştir. Bu coğrafyanın kültürel değerleri, sömürgecilerin "üstün", "medeni" ve "rasyonel" standartlarının aksine genellikle "medeniyetsiz" olarak nitelendirilmiştir. Sonuç olarak, sömürgecilerin ideallerini temsil eden Batılı moda trendleri yerel pazarlara nüfuz etmekte ve yerli stilleri gölgede bırakmaktadır. Moda; güç, sınıf ve statü belirtmek için bir araç olarak kullanılmakta, Avrupa tarzı kıyafetler sofistike ve modernliğin sembolü olarak görülmektedir. Bu makalede, anlatının stil öğelerine dalarak, modanın post kolonyal bir bağlamda hem direnişin hem de boyunduruğun bir aracı olarak nasıl kullanılabileceği konusu V.S. Naipaul'un eseri *A Bend in the River* (1979)'da eleştirel bir şekilde analiz edilmektedir.

Anahtar Kelimeler: moda, postkolonyalizm, kimlik oluşumu, emperyalizm, *A Bend in the River*

INTRODUCTION

As a fundamental component of human cultures, fashion has a critical role in expressing cultural identity and providing an ever-shifting channel of self-expression. Fashion decisions of people have paramount "semiotic value" in the manifestation of both the frailty and the power of social statuses and socio-political ties (Hendrickson, 1996, p. 8). To elaborate, it is possible to convey social rank and authority through clothing with high-status individuals frequently dressed expensively and with quality fabrics. People with low status, on the other hand, might dress simply and with cheap materials.

Furthermore, the representation and reproduction of society through clothing is essential (Hendrickson, 1996, p. 8). People's clothing choices can reveal information about their social identities, including their gender, age, occupation, and social status. Clothing also conveys cultural values and beliefs; for instance, in some cultures, individuals dress traditionally to observe religious holidays. Lastly, clothing fosters a sense of continuity and identity within social groups by connecting individuals across generations. This preservation and passing down of fashion traditions is a powerful way for people to maintain a connection with their cultural history. Likewise, in her book *Fashion and its Social Agendas*, Diana Crane argues that clothing is a type of "nonverbal, visual communication," which implies that the garments people wear can communicate ideas and concepts without the use of words (2000, p. 237). According to Crane, clothing may make "subversive social statements," and it does so effectively since these statements frequently exist outside of conscious awareness and rational thought (2000, p. 237). Subversive remarks go against or undercut societal norms, values, or power systems. Crane makes the important point that these assertions are not always made or accepted in a conscious or logical manner. In other words, people may express their identity and resistance through their outfit without consciously reflecting on or expressing it. According to Susan Kaiser, there are two crucial functions of clothes in nonverbal communication: "First, they help us to negotiate identities, as we present our situated identities or roles, moods, values, and attitudes to one another. Second, they help us to define situations, that is, to socially construct the basis for our interactions" (1997, p. 217). Kaiser proposes that clothing operates on a communicative level, serving a dual-purpose framework. Initially, garments act as a medium for the articulation of an individual's assorted personal facets and societal standings, along with emotional states, ethical principles, and personal perspectives. Subsequently, garments assist in delineating the contours of social encounters, establishing the foundation upon which interactions are constructed. Evidently, what individuals choose to adorn themselves with goes beyond mere aesthetics or function; attire is a form of silent dialogue with societal implications. Each garment selection is a piece of a non-verbal lexicon that expresses aspects of identity, whether a position in a community or a reflection of inner emotions. Simultaneously, clothing sets the stage for social dynamics, signaling and shaping the expectations and behaviors appropriate for different environments and occasions.

Acknowledging the subtle interplay between dress and self-expression, the realm of literature offers numerous instances where garments transcend their role as mere adornments to become pivotal elements of storytelling, each piece of attire deliberately crafted to advance the narrative. In many esteemed works of literature, the garments that characters wear often serve as a reflection of their societal position, aspirations, triumphs, and setbacks: "The men and women of Edith Wharton or Thomas Hardy, George Gissing, Leo Tolstoy, George Moore, Henry James, or Marcel Proust carry their stories on their backs" (McNeil, Karaminas, & Cole, 2009, p. 5). Take, for instance, the character of Emma Bovary in Flaubert's esteemed novel; her path to ruin is mirrored in her lavish expenditure on attire, with every piece she acquires marking a step closer to her ultimate misfortune (McNeil, Karaminas, & Cole, 2009, p. 5). Aileen Ribeiro, a scholar of dress history, has examined Stuart England's sartorial culture in her book *Fashion and Fiction: Dress in Art*

and Literature in Stuart England. Ribeiro states that "literature conveys emotions and feelings about clothes that can highlight character and further the plot of a play or a novel . . . Fashion itself can be said to produce fiction" (2005, p. 1). In other words, the sartorial choices depicted in literature do more than fill the visual space; they actively shape character development and propel the narrative forward, infusing the literary work with emotional resonance and complexity. In such narratives, fashion transcends its role as mere scenery and becomes integral to the storytelling, weaving in additional layers of significance that enrich the tapestry of the narrative. Writers utilize the garments their figures wear in narratives to provide deeper insights into their personalities, fostering a tacit understanding with the reader that this is a component of how the story is told. The clothing of the characters can significantly reveal a figure's circumstances or life transitions, such as a change in fortune illustrated by shifting from luxurious silk to plain cotton or an ascent in social rank suggested by more finely tailored attire. Clair Hughes, in her work *Dressed in Fiction*, refers to this concept as the "reality effect," wherein the fashion choices of characters enhance the authenticity of them and their environment in the narrative (2005, pp. 2–3). Hughes notes that the evolving fashion in a story can signal surprising shifts or hidden truths in a character's journey (2005, p. 11). Additionally, Hughes posits that a character's clothing choices can lead readers to ponder the authenticity of outward appearances versus their engineered facades (2005, p. 183).

Just as the clothing of fictional characters signifies key moments or unspoken struggles, it becomes a profound statement in places marked by the influence of colonial rule. This silent discourse challenges and unveils the intricate narratives of dominion and selfhood crafted by colonial powers. In societies that have experienced colonialism and imperialism, fashion can be much more than a mere clothing choice. Instead, it becomes a powerful means of expressing oneself and challenging the identity assigned by colonizers. The manner in which people dress in colonized regions is indicative of the intricate power dynamics in place. Individuals from once colonized regions may express their identities, yearnings, and connections with the colonial authorities through clothing. This reciprocal relationship between fashion and identity in post-colonial contexts is reflected in academic discourses. For example, Andrew Brooks conceptualizes colonialism as a "diffusion process" because it involves the passing of cultural features from one group to another (2015, p. 49). It is imperative to note, though, that in the context of colonialism, what is conveyed are the cultural attributes of the colonizing power, including language, faith, and technology. What's more, the underlying principle of colonialism lies in the belief in the superiority of European culture over other cultures. This attitude frequently originates from racism and the unfounded supposition that Europeans are inherently more educated and civilized than people of other races. This point of view has been used to legitimize the colonial era's oppression and subjection, being portrayed as "normal, natural, inevitable, and moral" because it is considered to bring "civilization" to areas perceived as "savage" (Brooks, 2015, p. 49).

One of the most lasting after-effects of colonialism is its profound effect on people's views of fashion. In many countries that was formerly colonized, Western fashion is favored over traditional clothing. Subsequently, a great many inhabitants of past colonial nations have adopted this perception and come to regard Western clothing as an embodiment of modernity and

sophistication. The way people dress in the colonized world is heavily impacted by European colonial forces such as Britain, France, Germany, Italy, and Portugal. These countries have continually mandated that colonial inhabitants embrace European clothing, exporting their own fashions to the colonies. Moreover, the perception that European dress is more modest and honorable than traditional garments has also been extensively disseminated by Christian missionaries, who incessantly insist that converts wear it. Determining whether to accept or decline European dress regulations has been a challenge for colonized populations. Some people employ it as a symbol of devotion to the colonial powers, while others wear it as a sign of their longing for equality with Europeans. On the other hand, some individuals choose to renounce European fashion as a representation of liberation from Western colonial rule (Brooks, 2015, p. 62). The intricate ties between fashion, identity, and colonial history motivate scholars to examine more closely the profound impacts of colonialism on the mentalities and customs of previously colonized societies.

Building on this understanding, Postcolonialism emerges as a theoretical paradigm that evaluates how colonialism has shaped the cultures and identities of formerly colonized countries. Even now that a nation has obtained formal freedom, postcolonial theorists propose that colonialism's legacy still has an effect on how people live their lives in once-colonial countries. According to cultural anthropologist James Clifford, decolonization is an "unfinished, excessive historical process" as its ramifications can remain even after a colony has attained freedom (2013, p. 6). European colonizers regularly impose their languages, educational systems, and cultural values on the lands they have conquered. As time has progressed, these external forces have become integral components of the lives and beliefs of the colonized, becoming intrinsic parts of their identity. The postcolonial scholar Edward Said, through his concept of "Orientalism," investigated how the West has produced a false image of the East, thus augmenting the self-awareness of those from recently subjugated territories. For Said, "the Orient was created - or, as I prefer to express, orientalized" (1979, p. 12). The presence of colonial establishments, languages, and cultures in post-war states exemplifies this. Moreover, this is a multifaceted psychological and sociocultural process that may take multiple generations to dismantle. This results from colonialism's far-reaching impact on how persons conceive of themselves and their station in life. The objective of this research is to investigate V.S. Naipaul's book *A Bend in the River* (1979), which provides a testimony to the multifarious postcolonial identities and is thus an illustrative instance for this paper. This literary analysis focuses on showcasing the intertwined roles of fashion and literature in the development and persistence of postcolonial identities, highlighting their collective impact in maintaining the legacy of colonialism in today's world. By exploring how these elements are intricately linked, the analysis aims to shed light on the complex dynamics of cultural expression and identity formation in a postcolonial context, thereby underscoring the enduring influence of both literary narratives and fashion trends in understanding and shaping contemporary postcolonial realities.

THEORETICAL BACKGROUND

In *Fashion and the English Novel*, Royce Mahawatte explores the often-overlooked interplay between fashion and literature, particularly within the context of the novel (2022, p. 292). He draws attention to how clothing, styled bodies, and material culture are portrayed in fiction, highlighting their significant roles, especially in the evolution of the novel. Central to his argument is the concept of 'novelty' in the British and Western European industrial landscape, a theme he connects directly to the novel's origins in Great Britain (2022, p. 292). Mahawatte's discussion builds upon Ian Watt's insights from *The Rise of the Novel* (1957). Watt emphasizes the novel as a natural literary expression of a culture that values originality and innovation. Mahawatte cites Watt to underscore this point: "The novel is thus the logical literary vehicle of culture, which, in the last few centuries, has set an unprecedented value on originality, on the novel; and it was therefore well named." (2022, p. 292). This perspective illuminates the complex and evolving relationship between fiction and fashion.

Further, Mahawatte explores how fashion in literature goes beyond mere aesthetic description. For instance, he points out that in medieval poetry, fashion elements like the girdle in *Sir Gawain and the Green Knight* bear deep symbolic significance (2022, p. 293). Similarly, in *The Canterbury Tales*, Chaucer's detailed portrayal of the pilgrims' attire is not just about their physical appearance; it's a gateway to understanding the juxtaposition between their earthly presence and the spiritual realm they navigate (2022, p. 293). Such examples underscore how fashion in literature enriches narrative storytelling, offering more profound insights into character identities and thematic elements. As Mahawatte notes:

Fashion and the English novel did not connect within a vacuum: instead, this process transpired in a cultural context hosting a fluctuating interaction between writing and the way people started thinking about their identities and their bodies. After the Napoleonic Wars, and the run up to reform movements rising in the 1830s, social mobility began to change. Concepts of lineage and modes of social movement became unstable. The overall picture reflects a culture where fashion functioned as a material language of distinction. People wanted to communicate their status, at least in part, through their dress, and fashion culture produced a linguistic medium of its own (2022, p. 294).

That is to say, in the post-Napoleonic Wars, Europe, particularly England, underwent significant transformation. The industrial revolution was altering the economic landscape, leading to new forms of social mobility. Traditional class structures, once rigidly defined by lineage and inherited status, were becoming more fluid. As people from various social backgrounds began to ascend the social ladder, the markers of social status also evolved. Fashion has emerged as a critical medium, especially for communicating social status. Unlike in the past, when lineage was the primary determinant of one's place in society, clothing, and personal style now play a significant role. How people dressed became a language—a means to express and communicate their new social identities and aspirations. This shift was not merely superficial but reflected deeper changes in how people thought about themselves and their place in society. The English novel of this era mirrors these societal changes. Authors began to incorporate fashion and descriptions of clothing into their narratives, not just as mere details but as elements that revealed character and social standing. Characters in novels were often judged or understood based on how

they dressed, reflecting the reality of the time. This inclusion of fashion in literature helped to solidify its role as a language of social distinction. Furthermore, the rise of fashion culture as a linguistic medium in itself indicates a burgeoning awareness and importance of personal identity and self-expression. People were no longer content with being defined solely by their birthright or occupation; they sought to express their individuality, aspirations, and newly acquired statuses through their attire.

Transitioning from this broader view of fashion's role in societal and literary landscapes, Anne Hollander's insights bring a more focused lens to the discussion. Anne Hollander's observation about 19th-century novels reveals a historical perspective on fashion in literature. Her comment that clothing "accurately reflects characters' personalities" suggests a deliberate choice by authors of that era to use fashion as a window into a character's inner world (1999, p. 12). This implies a depth of thought behind each sartorial detail, making it a clue for the reader to decode the character's identity, status, and even emotional state. Building on this understanding of fashion in literature, Hughes introduces the concept of the "reality effect." (2005, p. 115). Her theory proposes that when authors describe clothing in vivid detail, it adds a layer of tangibility to the narrative. This isn't just about painting a clear picture; it's about creating a sensory experience that pulls the reader deeper into the fictional world. Such descriptions can make characters and settings feel more alive, bridging the gap between the imaginary and the real.

Identity and Dress in Postcolonial Contexts

The significance of fashion as a medium for expression and identity formation extends beyond the realm of fiction and into real-world socio-cultural contexts, particularly in postcolonial societies. Numerous academics have studied the mutually beneficial relationship between identity and fashion, highlighting the increased significance of this interaction in postcolonial contexts. Elizabeth Wilson's book *Adorned in Dreams*, which claims that clothing choices are not only aesthetically pleasing but also intricately entwined with cultural myths and act as a reflection of identity, is a key example of this. Wilson states that "...the self in all its aspects appears threatened in modern society, then fashion becomes an important -indeed a vital- medium in the recreation of the lost self or 'decentred subject'" (2003, p. 122). In other words, through fashion, people can express their individuality, declare their ideas or ideals, and even restore a sense of agency and control in a world that could otherwise feel bewildering or decentered.

In a similar vein, researchers like Emma Tarlo, author of *Clothing Matters*, have investigated how clothing choices influence identities, particularly in underprivileged areas. The complexity of identity building in postcolonial contexts is explored in Tarlo's work, which emphasizes how fashion can be a weapon for oppressed people to assert their agency and challenge the prevailing narratives brought about by colonial legacies (1996, pp. 1-2). Likewise, Nirad C. Chaudhuri claims in his book *Culture in the Vanity Bag* that clothing is a potent symbol of a nation's identity, and it is a defining feature that sets one human community apart from the other. Therefore, transforming one's clothing can lead to a sense of disconnection from one's cultural loyalty (Chaudhuri, 1976, p. 73).

That's to say, similar to how language may be used to separate groups of people, clothes can do the same. Changing one's attire also involves doing more than merely donning a new outfit. It also incorporates switching one's cultural allegiance. A person who changes their clothing is also changing how they view themselves and how they wish to be perceived by others. In addition, following a specific fashion look reveals something about their cultural identity for the people who dress in a certain manner. According to Bill Ashcroft, Gareth Griffiths, and Helen Tiffin, the term "post-colonial" refers to "all the culture affected by the imperial process from the moment of colonization to the present day" (1989, p. 2). In alignment with this idea they reveal that "As in India and African countries, the dominant imperial language and culture were privileged over the peoples' traditions" (Ashcroft, Griffiths, and Tiffin, 1989, p. 25). This means that European clothing styles, which colonial officials perceived as being more refined and civilized, have been encouraged and favored over the traditional attire worn by the indigenous peoples of India and several African nations.

The idea of "mimicry," introduced by Homi Bhabha in his *The Location of Culture*, is an essential component of postcolonial theory. As a subject of difference who is nearly identical but not quite, Bhabha defines mimicry as "the desire for a reformed, recognizable Other" (2004, p. 122). He contends that mimicry is a complex and ambiguous technique that may be employed to both support and undermine colonial power. Mimicry may be interpreted as a procedure utilized by colonized persons to integrate into the prevailing culture. Subjugated individuals can attempt to appear more cultivated and tolerable by adopting the clothing, vocabulary, and customs of the colonizer. Acquiring resources and influence through this could be plausible. Nevertheless, mimicking may also be viewed as an act of defiance. colonized people can exhibit their departures from the colonizer by imitating them. The colonial system may be contested by using this as a means of expressing one's own cultural identity. By doing so, they may be able to express their cultural identity and rebel against the colonial system. Mimicry, according to Bhabha, is a "hybrid" discourse that is neither fully colonizer nor fully colonized (2004, p. 122). It is a sort of resistance that is inherently unstable and contradictory. This has implications for fashion since it means that people who have been colonized may accept Western clothing designs and fashion trends but reinterpret them to reflect their own cultural identities or to subvert the domination of Western fashion norms. By doing this, individuals can claim their agency and challenge the colonizer's established power structures.

In Europe, the development of the clothing and textile industries was significantly influenced by colonialism. New raw commodities like cotton and wool were introduced to Europe by colonial Europeans from colonized countries. Also, they developed new markets for garments produced in Europe. In his influential book titled *Clothing Poverty: The Hidden World of Fast Fashion and Secondhand Clothes*, Andrew Brooks explains that the introduction of "cotton trade to Europe" is "one of the most significant outcomes of the early colonial period" and "the international circulation of cotton and cotton products,[...], became key to catalyzing the industrial revolution in the north of England" (2015, p. 55). The contact between the British and areas like Zanzibar and the Swahili coast influenced the British perceptions of how Africans ought to dress. As part of their

colonial endeavor, the British wished to promote African culture, and the kanzu, vest, and fez were viewed as symbols of such culture. The long robe known as a *kanzu*, worn by Swahili males, came to be regarded by the British as the ideal type of African attire. They promoted it among African males in Uganda, saying that it was both modest and fashionable. By the early 20th century, the kanzu had gained popularity among affluent and educated Africans in Uganda, thanks to the actions of numerous Ganda nobles who had converted to Christianity. Colonial authorities and missionaries in western Kenya desired the local inhabitants to clothe themselves but in a manner that maintained an exotic look. Particularly, missionaries recommended that African men wear a kanzu, while women and young ladies were advised to wrap a two-meter length of undyed fabric, known as "nanga" or occasionally "nanza," around their bodies (Brooks, 2015, p. 69). The British favored kanzu, frequently paired with an embroidered vest and fez, on their male domestic helpers. They did this because it gave their servants a more exotic appearance. In their daily lives, the leaders of the Luo and Luyia communities frequently preferred to dress more like the British colonists while wearing special robes for significant occasions. The wearing of Western-influenced attire, including khaki tunics, pants, boots, and helmets, became popular among males living close to Kisumu (the province's capital) starting around 1908. Secondhand Western clothing, including coats, jackets, and shorts, was becoming more and more popular by the year 1910. Wearing a Western dress, in the eyes of many in Western Kenya, was a means to accept the modernity and power symbols of the invaders who had taken over their nation. Missionaries and authorities both eventually came to the conclusion that Western clothes were more popular and stopped requiring traditional Swahili attire.

Western-style clothes had become standard for males in western Kenya by the 1920s. The influence of missionaries and colonial administrators, who assumed Western attire was more contemporary and civilized, was mainly accountable for this. People began to embrace more Western-inspired khaki shirts, shorts, or trousers. It was also partially a result of the fact that many men in western Kenya had associated rank and power with Western attire. Western Kenya no longer considered the Swahili fashion, which was common along the coast, to be important. This was due to the Swahili people's perception as a distinct ethnic group and the association of their dress with coastal culture. Missionaries had a wide-reaching effect, in addition to publicizing Western garments; they were transformative figures, introducing Christianity with its corresponding cultural habits. Not only were Africans introduced to a new religion, but they were also given a new type of clothing. As noted by Brooks "Missionaries gave lengths of cloth to their female converts and taught them how to tie the cloths to cover their bodies" (2015, p. 71). The intermingling of faith and fashion had become so evident that the earliest African Christians were frequently called "jo-nanga," signifying "people of cloth" or "jo-somo," implying "people who read" (Brooks, 2015, pp. 70-1). For the missionaries, introducing new clothing styles was much more than a trend; it was a symbol of "civilization" and a way to differentiate between those who had converted to Christianity and those who had yet to do so.

Labour Migration

During the early years of colonialism, labor migration had been a significant factor in the evolution of African dress. It exposed Africans to new fashion trends and consumer goods, and it encouraged many Africans to start dressing in European fashion. Employers valued employees who dressed appropriately, and those who commuted to multiple workplaces learned about new fashion trends and items to buy. Male household employees in British houses were encouraged to wear the kanzu inside the home. However, they want workers to wear the classic khaki shorts and shirts for outside jobs like working in fields, constructing roads, or building railroads.

As an attempt to participate in the new order during the early years of colonization, many Africans began to dress in European fashion. Christians and labor migrants, whom the colonial authorities perceived as being more "civilized" than other groups, were particularly affected by this. However, other Africans had moved away from European-style clothing and returned to traditional attire. These cultural purists considered European-influenced clothes to be a representation of colonialism and oppression. They also believed that indigenous dress was more attractive and comfortable. A standout figure among the cultural purists is Opiyo K'Ogwaw from Alego. Opiyo disapproved of all aspects of the colonial rule, including the way people were raised and dressed. He insisted on donning customary raffia skirts and beaded goatskin cloaks. He also covered his body with ghee and refused to wear new clothes or use imported soap. Parallels can be drawn between African figures such as Opiyo and the Indian resistance to British colonialism, as represented by Mahatma Gandhi's dressing style. "Having previously adopted Western-style clothing when he studied law in London," Mahatma Gandhi protested against British control in India by dressing differently (Brooks, 2015, p. 63). Swadeshi, or the practice of utilizing goods and services produced in one's own country, is strongly supported by Gandhi. Swadeshi, in his opinion, is necessary for India to become independent from Britain and develop self-reliance (Brooks, 2015, p. 64). In line with this belief, Gandhi wore a loincloth, which is made from khadi, as one of the ways he supported Swadeshi. Khadi is a kind of handwoven, traditional homespun, undyed cloth and spun fabric (Brooks, 2015, p. 64). This specific type of clothing represents a fight against colonial influences and independence struggle (Brooks, 2015, p. 64). Gandhi urged everyone to wear khadi as a way to promote the Indian textile industry and to resist British rule, despite the fact that it was often worn by the country's poorest citizens. Gandhi's choice to dress in khadi was partly an attempt to contest the British perception of Indians as lethargic and vulgar. Gandhi thought that wearing khadi was a way for Indians to show their pride in their heritage and culture.

A Bend in the River (1979) through the Postcolonial Lens

It is necessary to briefly discuss Nobel prize winner V.S. Naipaul's work in a larger context, as well as his critical viewpoints on the post-colonial world. In the 1970s and 1980s, Naipaul shared critical opinions about the post-colonial world with a few other Western intellectuals, notably concerning religion, politics, and cultural advancement. It is stated that Naipaul's viewpoint is part of a more considerable disillusionment with the conditions in various post-colonial countries at the time. In this regard, in *Culture and Imperialism*, Edward Said writes that:

Naipaul, a remarkably gifted travel writer and novelist, successfully dramatizes an ideological position in the West from which it is possible to indict the post-colonial states for having succeeded unconditionally in gaining independence. His attack on the post-colonial world for its religious fanaticism (in *Among the Believers*), degenerate politics (in *Guerrillas*), and fundamental inferiority (in his first two books on India) is a part of a disenchantment with the Third World that overtook many people during the 1970s and 1980s, among them several prominent Western proponents of Third World nationalism, like Conor Cruise O'Brien, Pascal Bruckner (*The Tears of the White Man*), and Gérard Chaliand. (1994, p. 265)

Among the Believers (1981), *Guerrillas* (1975), and *A House for Mr. Biswas* (1961) are the three novels mentioned in the statement. In his book *Among the Believers* (1981), Naipaul discusses his visits to Iran, Pakistan, and Malaysia and critiques the religious fanaticism he observed there. Naipaul condemns the brutality and corruption he witnesses in these nations while narrating the tale of a group of revolutionaries in *Guerrillas*, a fictional African country. In *A House for Mr. Biswas* (1961), Naipaul explores the story of a Hindu man in Trinidad trying to figure out where he fits into the world while criticizing the colonial history that has made him feel dislocated and rootless. Although Naipaul's writing has received appreciation for its honesty and unique insights into the post-colonial world, some have claimed that it is overly pessimistic and undervalues the accomplishments of post-colonial states.

Many academics have undertaken an analysis of Nobel laureate V.S. Naipaul's literary piece *A Bend in the River* (1979) from a post-colonial angle. Similar to Joseph Conrad's *Heart of Darkness*, *A Bend in the River* examines the themes of personal exile and governmental and personal corruption while chronicling both an emotional trip and a physical expedition into the heart of Africa. It conveys Naipaul's doubt over the capacity of recently decolonized countries to create independent and politically viable states. The central character and narrator of the book is Salim, an Indian Muslim merchant based in a small yet growing municipality in the hinterland of an anonymous African country. The tale is set in the post-independence era of this unnamed state. Salim experiences the effects of colonialism and postcolonialism distinctly in the city. He observes how Western conquerors forced their culture and ideals on the native population and the resulting corruption and bloodshed. The president of the new nation, who is also called The Big Man, is a populist and suppresses all political opposition while babbling endless clichés about democracy and liberation. The radicalized community accepts his high rhetoric. Salim loses ownership of his store to the untrained Citizen Theotime, who employs Salim to run it. Chaos and corruption take hold as the town's facade of civilization gradually breaks down.

In post-colonial nations, wearing certain clothes can serve as a social status indicator and a group identification marker. In these contexts, fashion is a potent weapon for exposing societal, cultural, and individual distinctions. This narrative employs fashion to represent the conflict between old and new, rural and urban, and inward change versus external impressions. An illustrative example of these dynamics can be found in the relationship between Salim and his childhood friend, Indar, despite their differing social backgrounds. Compared to Indar, who comes from a wealthy family and decides to pursue further studies in England, Salim comes from a less

privileged back ground and, therefore, has limited educational opportunities. Education abroad, especially at a renowned university, is frequently linked to greater chances and a path to social status. A reunion takes place between two pals when Indar gets back from England. Salim's response to this reunion, however, is marked more by a feeling of inadequacy than joy. He always feels "so backward" because Indar's family has made risky bets and lives a wealthy lifestyle. They stand out because of their zeal for leisure time activities and physical activity. Salim has always seen them as "modern people with a distinctly different way of life" (Naipaul, 2002, p. 127). Indar's family has embraced Western values and life practices, which the narrator believes to be superior to his traditional Indian values and ways of life. Colonialism's historical impacts can still be seen in post-colonial nations today through social and economic differences, with certain families enjoying more chances and privileges than others. In this part, the narrator's family is compared to Indar's family in order to illustrate how their lifestyles, spending patterns, and even physical activity differ. These distinctions could also show up in clothing preferences. In post-colonial settings, there may be a propensity to imitate and elevate the way of life and clothing of the colonists, thinking it to be more "modern" or "supreme." Such viewpoints could encourage cultural mimicry or assimilation, where the colonized adopt aspects of the colonizers' culture. The narrator's perceptions of himself as "backward" compared to Indar's family show that he has internalized prejudices and social judgments based on class and income. The legacy of colonialism causes beliefs of superiority or inferiority to persist among various social groupings in post-colonial environments, affecting interpersonal dynamics and self-perceptions.

To emphasize these differences further, one can look to clothing preferences as a visible expression of the cultural shift. Similarly, in the novel, Indar's clothing serves to indicate both his ties to England and his separation from the narrator, who is still deeply ingrained in his traditional culture:

There was London in his clothes, the trouser, the striped cotton shirt, the way his hair was cut, his shoes (oxblood in colour, thin-soled but sturdy, a little too narrow at the toes). And I—well, I was in my shop, with the red dirt road and market square outside. I had waited so long, endured so much; yet to him I hadn't changed at all (Naipaul, 2002, p. 128).

The passage above vividly illustrates the narrator's reaction to his friend Indar upon his eight-year stay in England. Notably, while the narrator remains attired in traditional Indian clothing, Indar's wardrobe and grooming have undergone a transformation to align with London fashion trends. This divergence in their sartorial choices serves as a tangible manifestation of the differential impact of colonialism on the two friends. In particular, Indar's adoption of Western clothing reflects his immersion in Western culture during his residence in England. His attire is emblematic of the influence that exposure to Western society can have on an individual's style and preferences. On the contrary, the narrator steadfastly adheres to traditional Indian attire, underscoring his limited exposure to Western culture and suggesting a resistance to change. The allusion to "London in his clothes" implies that colonialism had an impact on people's taste in clothing. Western aesthetics and fashion were frequently promoted throughout the colonial era as markers of modernity and superiority. The residue of these effects can linger beyond colonialism,

and some people may adopt Western patterns in an effort to conform to Western conceptions of development and sophistication.

Bearing in mind the circumstances, Indar's opinion is that Salim is seen as a shopkeeper who is stuck in the status quo; however, Salim himself maintains that he has progressed and developed. It is plausible to regard this divergence in opinion as a result of the disparate influences of colonialism on both Indar and Salim. While the narrator has remained faithful to his Indian-African heritage, Indar has embraced Western culture and ideologies. Their distinct ideas of what constitutes a successful man are a manifestation of their discrepant ideals. Indar perceives success as being determined by financial and societal status, which he has obtained by embracing Western beliefs and cultures. The protagonist, conversely, evaluates success in terms of self-improvement and expansion. He has attained this by being devoted to his native Indian-African heritage. Salim contemplates whether to inform Indar of his six-year-long tenure of living and dealing with struggles in the same place. Nevertheless, he opts not to, instead choosing to gratify Indar's vanity. Both men have divergent conceptions of each other and their accomplishments, formed by their individual stories and standards. Indar and Salim both evaluate their lives based on their divergent perspectives; Indar believes Salim is entrenched in tradition, whereas Salim believes he has progressed (Naipaul, 2002, p. 132).

Nevertheless, as the story progresses and Indar unveils further information about his individual accounts and inner state, the narrator's outlook on him begins to alter. Initially, the narrator views Indar's clothing and manner as reminiscent of London and wealth. Indar's attire is interpreted as a demonstration of his affiliation with the "great world," implying that he has adopted a glamorous and Westernized lifestyle. The narrator, who has a different cultural framework, finds Indar's attire to be aspirational and desirable and may even consider it to be a symbol of success and prestige. The idea that Indar's personality has a "dissolving quality" suggests that he is more complex than his outward look would lead one to believe. This implies that Indar may not fully embody his style but rather a created identity shaped by his environment, possibly including the cultural and social pressures of living in London:

And Indar too began to change for me. His personality too had a dissolving quality. As he filled in his story he became in my eyes quite unlike the man who had presented himself in my shop many weeks before. In his clothes then I had seen London and privilege. I had seen that he was fighting to keep up his style, but I hadn't thought of his style as something he had created for himself. I had seen him more as a man touched by the glamour of the great world; and I had thought that given the chance to be in his world, I, too, would have been touched by the same glamour. In those early days I had often wanted to say to him: "Help me to get away from this place. Show me how to make myself like you." But that wasn't so now. I could no longer envy his style or his stylishness. I saw it as his only asset. I felt protective towards him." (Naipaul, 2002, p. 181)

Initially, the narrator is charmed by Indar's stylish appearance, including his British accent, yet upon hearing his story, it becomes apparent that his sense of fashion is a result of his colonial setting, rather than a choice of his own. The clothing and speech of Indar are a continuous

reminder of his time spent in London, which he regards as a symbol of grandeur and wealth. Salim also starts to understand that Indar's fashion choices are a way for him to adapt to his post-colonial identity.

Consequent to Indar's inability to integrate into either the African or British societies, his styling is an attempt to carve out a place for himself in between. Additionally, an essential development is the narrator's alteration of perspective about Indar. At first, the narrator covets Indar's fashion sense and views it as a means of liberation from his current situation. Upon getting more acquainted with Indar, the narrator is able to comprehend that Indar's behavior could potentially cause hardship and detachment. Consequently, the narrator begins to take a protective stance towards Indar, understanding that his attitude is not something to be admired, but rather something to be understood.

The novel also uses fashion as a way for people to take back control of their cultural heritage, infuse aspects of their own identity and aesthetics into their fashion sense, and fend off the homogenizing impacts of international fashion trends. This becomes clear when Indar says:

To work for an outfit like this is to live in a construct--you don't have to tell me that. But all men live in constructs. Civilization is a construct. And this construct is my own. Within it, I am of value, just as I am. I have to put nothing on. I exploit myself. I allow no one to exploit me. And if it folds, if tomorrow the people at the top decide we're getting nowhere, I've now learned that there are other ways in which I might exploit myself." (Naipaul, 2002, p. 179)

The statement "To work for an outfit like this is to live in a construct" is an allusion to the fact that fashion is a construct—a set of standards and guidelines that determines what is regarded to be fashionable. This structure is developed by a small group of individuals at the top and is frequently based on Western standards of attractiveness and desirability. According to the speaker Indar, the fashion concept has helped them discover their own sense of self and value. This may be an illustration of the process of "self-fashioning," in which people with postcolonial backgrounds negotiate the world of fashion to show their value and individuality, even in a heavily Western-dominated field. It is possible that the term "I exploit myself" alludes to a form of agency or empowerment within the construct.

Fashion in the Domain Style

The "Domain" is a large-scale initiative by the President designed to show off development and modernity in a post-colonial African nation. Despite having spectacular buildings, statues, and a sizable pool, this grandiose project's initial aim is still unclear, raising concerns about its viability and cost-effectiveness. As time unfolds, the goal of the Domain changes. Formerly devoted to colossal exhibitions, it has transformed into a hub for learning and research as well as a developing university city. But the Domain also represents the narrator's inner struggle about the fate of his country. It represents both potential and decay, leaving him tormented by a sense of abandonment and doubt about his role in the universe. The narrator and others see the Domain as a symbol of their nation's "waste and foolishness" (Naipaul, 2002, pp. 134-5). As a result, a gulf forms between the locals and those who live in the Domain. The President, who designed the Domain, has

extended invitations to a select group of foreign nationals to live there for unknown reasons. This situation encourages the local community to keep their distance and avoid getting too involved in issues that, in their opinion, are outside their scope (Naipaul, 2002, pp. 134-5).

Notably, within the confines of the Domain resides Indar, a prominent figure among what Said (1994, p. 266) aptly terms the "new men." The phrase "new men" probably refers to a generation of thinkers, activists, and leaders rising from the Third World, which includes developing or formerly colonized nations. These people stand out for their education, intellectualism, and desire for societal and political change. In this affluent and elite neighborhood, the fashion choices are dictated by the President, and Indar follows this fashion by wearing "Domain servant costume": "...white shorts, white shirt and a white _jacket de boy_ (instead of the apron of colonial days)" (Naipaul, 2002, p. 135). It is crucial to note that this dress differs from the servant-related clothing of the colonial era, which often included an apron. Instead, the new outfit highlights how the President has changed both fashion and style. The use of dress in the Domain serves as an example of how, in post-colonial Africa, one's attire can influence their social status and sense of identity. It emphasizes how people may adopt particular dress trends and adhere to norms established by important individuals or groups in order to be accepted or recognized in this rapidly evolving culture.

The replacement or adaptation of colonial symbols to create a new identity for the post-colonial elite class constitutes a sort of cultural appropriation represented by this transformation. The comment can also be interpreted as a critique of how colonial power structures can be maintained through the use of fashion. In this context, the President and his supporters are using the white shorts, white shirt, and white jacket de boy, all of which are emblems of European colonialism, to symbolize that they are attempting to establish their domination over the nation.

Additionally, the President's wardrobe choices manifest his acceptance of Western style, augmented by an adaptation that includes elements of his ancestry. In one of the photographs of the President, he is seen wearing "a chief's leopard-skin cap, a short-sleeved jacket and a polka-dotted cravat" (Naipaul, 2002, p. 139). It is possible to view the President's sartorial choices as a channel of conveying his cultural identity and traditions, the polka-dot cravat being a more current Western adornment, and the leopard-skin cap a time-honored African representation of strength and control. The President appears to be making an effort to close the space between the old and the new and to create a new national identity that is both African and Western based on the incorporation of traditional and modern characteristics. It is conceivable to understand the President's attire as a proclamation of his self-determination from colonial power. The President's donning of the leopard-skin cap, a customary African token of authority and power, is indicative of his disagreement with the Western principles that were forced upon his nation during the colonial time. Conversely, his appropriation of the polka-dot cravat, a more Western object, demonstrates his receptiveness to Western notions and inspirations. The President may be endeavoring to shape a new national identity that is a combination of African and Western influences, designed to serve the interests of his own citizens through the inclusion of both traditional and contemporary features.

From “khaki to agbada”

In the novel, one hotel boy is described as having "the servant costume of the colonial time: short khaki trousers, short-sleeved shirt, and a large, coarse white apron over that." (Naipaul, 2002, p. 84). The fact that the hotel boy's clothes are described as "the servant costume of colonial time" highlights how colonialism has had a long-lasting effect on fashion and wardrobe preferences. During the colonial era, European settlers imposed on the native people particular clothing rules and conventions, frequently reflecting their imagined hierarchical positions. The hotel boy's costume, especially the use of khaki, has a special place in the history of colonialism:

The term “khaki” derives from British colonial experience in India, the first place where a brownish uniform material called khaki, meaning “dusty” in Urdu, was used” and therefore the khaki is linked to colonialism, a time of tyranny and foreign dominance. On the other hand, the agbada is a Yoruba term which “refers to the large gowns made of locally handwoven cloth worn by traditional chiefs in southwestern Nigeria” and reminder of pre-colonial, independent times (Renne, 2004, p. 125).

The historical representation of khaki with colonial times has been transformed through time after the decolonialism of African nations. Recently, the khaki uniform has been linked with military rule, while the agbada is viewed as a symbol of civilian rule. "Khaki to agbada" symbolizes the shift from military to civilian control. Military leaders have utilized the khaki uniform to intimidate and suppress their opponents even after colonization as a representation of the military's might and authority. In other words, the phrase "khaki to agbada" describes how political power and governance have changed in the majority of post-colonial African nations:

The shift from military to civilian rule in Nigeria is often portrayed in the press in terms of a change in dress—from military uniform, sometimes simply referred to as “khaki,” to civilian dress, often referred to as agbada (robe). Indeed, the phrase “khaki to agbada” refers specifically to this political transition, and was frequently used to describe the shift in 1999 from military to civilian rule in Nigeria.....The historical association of khaki uniforms with colonial and later Nigerian military rule suggests that the transition to civilian dress not only represents a different form of political organization but is also related to historical events associated with colonialism, military rule, and national independence, as well as precolonial forms of political rule (Renne, 2004, p. 125).

The passage being quoted notes that in addition to political change, historical circumstances also played a role in the transition from khaki to agbada. Therefore, the switch from khaki to agbada is considered a way for Nigeria to show its independence and sense of national identity.

In many post-colonial nations, the people's political identities and roles are closely related to their clothing choices, which go beyond simple fashion considerations. They are also closely associated with each person's political position and identity. The dress choices convey messages about the wearer's legitimacy, power, and validity. They also represent the cultural identity and values of the wearer. A clear example of this can be seen in Naipaul's portrayal of a war rumor that spreads across the town due to Africans moving there from other communities. Salim, the narrator, considers this recent outbreak of hostilities as a continuation of a cycle of bloodshed that starts after the nation has gained independence. The President has sent a force of white

mercenaries to the area in response to the violence. Salim finds himself caught between the armed forces of the government and the rebels from Africa. He decides to abstain from participating in the conflict out of fear for both sides and the rising tensions. However, local students, like Ferdinand, prefers to wear khaki when it is decided to cancel classes at the lycée out of concern for both the professor's and students' safety. Ferdinand's choice is motivated by his conviction that the lycée would not be a safe location in the event of a possible rebellion in the town. He gives up his prior personalities and disguises himself in reaction. In particular, he stops wearing "the blazer, which he has once worn with pride as a young man of new Africa"; instead, he chooses "wearing long khaki trousers" to blend in with the crowd and avoid standing out (Naipaul, 2002, p. 80). The threat of violence brought on by a riot in the town also has an impact on Ferdinand's dress choices. He thinks the lycée might become a focus of such discontent because it is a building with colonial connections. He may fit in better or appear less associated with colonial emblems by wearing long khaki trousers, which would increase his safety. After decolonialism, khaki was linked with the military and the colonial authority in many African countries. At the beginning of colonialism, it served as a control and intimidation tool for the colonized people because it was a sign of authority and power. Wearing khaki has new connotations in the post-colonial age. It might be interpreted as a sign of independence from colonial control or a means of claiming African identity. Ferdinand's decision to wear khaki pants can be understood as an act of rejection of the colonial history and assertion of his African identity.

CONCLUSION

V.S. Naipaul's *A Bend in the River* (1979) paints an accurate picture of the intricate nuances, combining themes, and inherent paradoxes that remain in the aftermath of colonial rule. Although the story shows the ironic and complex experiences of newly independent African countries, it also implies the deep psychological and social destruction created by colonial histories, as seen in aspects like fashion. In post-colonial literature, the concept of fashion transcends its literal connotations and takes on an entirely different identity, gaining a symbolic meaning as a representation of self-expression, autonomy, resistance, and imitation. Clothing has traditionally been used to signify one's allegiance to foreign rulers, native culture, or a combination of the two. In Naipaul's narrative, the characters' clothing is symbolic of the complex post-colonial identities they embody. Salim, the central figure, sees the world in terms of dualities – contrasting traditional habits and contemporary progress. On the other hand, Indar's fashion, shaped by his London experiences, stands in contrast to Salim's more native look, highlighting their various outlooks and paths through life. Salim's traditional identity mirrors a more established post-colonial experience, while Indar's globalized look and education reflect the fluidity and difficulties of embracing a variety of cultural backgrounds. The novel suggests that this move towards Western styles isn't just imitation; it is also a way to assert one's self in a world changed forever by colonialism. It is an adaptation strategy that can help one to keep up with the changing environment and feel empowered – a method to demonstrate one's worth and value.

In conclusion, clothing is much more than just fashion. It is also a phenomenon in culture. People from various cultures use it as one of their means of expressing their individuality. The study tries to show the ways in which clothing is used to represent, create, express, and undermine power. This literary analysis reveals the complex processes by which fashion produces and maintains post-colonial identities, acting as a potent channel through which colonial legacies survive in the present. Furthermore, it offers insight into the substantial and persistent impact of the colonial past on contemporary fashion and, by extension, on the identities and agency of post-colonial communities in a time when colonialism may have officially faded, but its echoes persist.

BIBLIOGRAPHY

- Ashcroft, William D., Gareth Griffiths, and Helen Tiffin. (1989). *The Empire Writes Back*. London: Routledge.
- Bhabha, Homi K. (2004). *The Location of Culture*. London and New York: Routledge.
- Brooks, Andrew. (2015). *Clothing Poverty: The Hidden World of Fast Fashion and Second-hand Clothes*. London: Zed Books.
- Chaudhuri, Nirad C. (1976). *Culture in the Vanity Bag: Being an Essay on Clothing and Adornment in Passing and Abiding India*. Bombay: Jaico Pub. House.
- Clifford, James. (2013). *Returns: Becoming Indigenous in the Twenty-First Century*. Cambridge: Harvard University Press.
- Crane, Diana. (2000). *Fashion and its Social Agendas: Class, Gender, and Identity in Clothing*. Chicago: University of Chicago Press.
- Hendrickson, Hildi. (1996). Introduction. In Hildi Hendrickson (Ed.), *Clothing and Difference: Embodied Identities in Colonial and Post-Colonial Africa*. Durham and London: Duke University Press.
- Hollander, Anne. (1999). Accounting for Fashion. In Anne Hollander(Ed), *Feeding the Eye: Essays* (pp. 12-22). Berkeley: University of California Press.
- Hughes, Claire. (2005) *Dressed in fiction*. London: Berg.
- Kaiser, S. (1997). *The Social Psychology of Clothing: Symbolic Appearances in Context*. New York, : Fairchild Publications.
- Mahawatte, Royce. (2022). Fashion and the English Novel. In E. Paulicelli, V. Manlow, & E. Wissinger (Eds.), *The Routledge Companion to Fashion Studies* (pp. 292-300). London and New York: Routledge.
- McNeil, P., Karaminas, V., & Cole, C. (2009). Introduction. In P. McNeil, V. Karaminas, & C. Cole (Eds.), *Fashion in Fiction: Text and Clothing in Literature, Film, and Television* (pp. 1–10) Berg Publishers.
- Naipaul, Vidiadhar S. (2002). *A Bend in the River*. London: Picador.
- Renne, Elisha P. (2004). From Khaki to Agbada: Dress and Political Transition in Nigeria. In Jean Allman (Ed.), *Fashioning Africa: Power and the Politics of Dress*. Bloomington and Indianapolis, IN: Indiana University Press.

- Ribeiro, A. (2005). *Fashion and fiction: Dress in art and literature in Stuart England*. New Haven: Yale University Press.
- Said, Edward W. (1979). *Orientalism*. New York: Vintage Book Books.
- Said, Edward W. (1994). *Culture and Imperialism*. New York: Vintage Books.
- Tarlo, Emma. (1996). *Clothing Matters: Dress and Identity in India*. Chicago, IL: University of Chicago Press.
- Wilson, Elizabeth. (2003). *Adorned in Dreams: Fashion and Modernity*. London: I.B. Tauris & Co Ltd.

OKTAY YİVLİ

Kırk Yama

AŞK, EDEBİYAT ve ÖTEKİ ŞEYLER




Günce Yayınları

(İnanışlar ve Gelenekler Bağlamında)

**TÜRK ve SLAV
KÜLTÜRLERİNDE
RENK SEMBOLİZMİ**

DR. HAKAN SARAÇ




Günce Yayınları

Dr. Zuhalemirosmanoğlu

**Fenomenolojik Bir 'Çeviri İşi':
Bachelard-Düşünceleri**


Günce Yayınları

Mahmut Babacan

Üniversiteler İçin

**Türk Dili
Kompozisyon
Bilgileri**


Günce Yayınları

8.

Muhadarat Romanında Eril Tahakküm Altında Kadınların Beden Algısı

DOÇ. DR. HİLAL AKÇA*

Öz

İlk kadın romancı Fatma Aliye Hanım, eserleriyle öncü nitelik taşıyan bir yazardır. Romanlarında kadınların ataerkil düzende yaşadığı sorunlara değinen yazar, yarattığı kadın kahramanlarla bu sorunları farklı örneklerle gözler önüne serer. Bu çalışmada Fatma Aliye'nin *Muhadarat*¹ romanındaki kadın kahramanların ataerkil düzende bedenlerine ve ruhlarına uygulanan istismar, şiddet, dayatma, dışlanma ve ötekileştirme gibi durumlar karşısındaki tavırları karşılaştırmalı olarak incelenip değerlendirilecektir. Kadın bedeninin özgürleşmesi, kökleri tarih öncesine kadar uzanan uzun, yorucu ve bilinçli bir mücadele sürecinin sonucudur. Uzun süren bu mücadelede kadının, daima ikincil bir varlık olma durumundan kurtuluşu ancak içinde bulunduğu ataerkil düzene karşı bilinçlenmesiyle mümkün olmuştur. Ataerkil düzende kadın bedeni ve ruhuyla daima toplumsal yapının gerekliliklerine göre şekillenmek zorundadır. Erkeği ayrıcalıklı kılarak geçerli olmayan yaptırımlar, dayatmalar, bu düzende kadının hem bedenine hem de ruhuna kolaylıkla uygulanmıştır. Bunun için de kadın, ikinci ya da öteki cinsiyet olarak görülmüştür ve bu varlığını çoğunlukla sürdürmektedir. Böyle bir durum içinde olan kadın, bedenini ve ruhunu eril gücün tahakkümünün bir parçası olarak görür ve derin kaygılarla kendisini konumlandırmaya çalışır. *Muhadarat* romanında da Fazıla, Calibe, Münevver Hanım ve Reftar üzerinden örneklenen ve zamanla mahkûmiyete dönüşen bu kaygılı hâl, kadın için dışına çıkılmasına mümkün olmayan bir kısır döngüye neden olur. Kadın, bu döngünün dışına çıkmaya çalıştığında ise derin şiddet ve kırılmalarla karşı karşıya kalarak bedenine uygulanan yaptırımları farklı yollarla aşmak zorunda kalır.

Anahtar sözcükler: Beden, kadın bedeni, ataerkillik, şiddet, *Muhadarat*

WOMEN'S BODY PERCEPTION UNDER MASCULINE DOMINATION IN THE NOVEL MUHADARAT

Abstract

Fatma Aliye Hanım, the first female novelist, is a pioneering writer with her works. The author touches upon the problems that women face in the patriarchal order in her novels, and reveals these problems with different examples through the female heroes she creates. In this study the attitudes of the female heroes in Fatma Aliye's novel *Muhadarat* against situations such as abuse, violence, imposition, exclusion and marginalization applied to their bodies and souls in the patriarchal system

* Erciyes Ün. Edebiyat Fak. Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, E-posta: hakca@erciyes.edu.tr, Orcid: 0000-0003-3518-7306.

¹ Fatma Aliye (1996). *Muhadarat*. (Haz. Emel Aşa), İstanbul: Enderun Kitapevi. (Metinde geçen sayfa numaraları eserin bu baskısına aittir. Kısaltması: M)

will be comparatively examined and evaluated. The liberation of the female body is the result of a long, tiring and conscious struggle whose roots go back to prehistory. In this long-lasting struggle, women's liberation from the situation of being a secondary entity was only possible by becoming conscious of the patriarchal order they were in. In the patriarchal order, women always have to shape their body and soul according to the requirements of the social structure. Sanctions and impositions that were not applied by privileging men were easily applied to both the body and soul of women in this system. For this reason, women have been seen as the second or other gender, and this often continues to exist. A woman in such a situation sees her body and soul as a part of the domination of masculine power and tries to position herself with deep concerns. This anxious state, which is exemplified through Fazila, Calibe, Münevver Hanım and Reftar in the novel *Muhadarat* and turns into condemnation over time, causes a vicious circle for the woman that is impossible to escape. When a woman tries to get out of this cycle, she faces deep violence and fractures and tries to overcome the sanctions imposed on her body in different ways.

Keywords: body, female body, patriarchy, violence, *Muhadarat*

GİRİŞ

Ataerkil düzende kadının ikinci cins ve aşağı konumda görülmesi onun bedenine sansür, şiddet ve istismar uygulanmasına neden olur. Erkeğin mülkiyet fikriyle yaklaştığı kadın ve bedeni bir nesne durumuna çekilerek değersizleştirilir. Kadın edebiyatı çalışmalarının ana eksenini oluşturan toplumsal cinsiyet eşitsizliğine dayanan incelemeler; çoğunlukla edebî eserlerde kadınlara uygulanan bu istismarı, onların bedenlerine ve ruhlarına dayatılan örtük ve açık şiddeti ortaya koymaya çalışırlar. Başta romanlar olmak üzere kurgusal eserlerin çoğu, eril zihniyetin ve tahakkümün kalemleri olduğu için kadınlar genellikle bu eserlerde kendi dışı dünyalarından ve doğalarından uzakta ev ve oda içi tasvirlerle okuyucu karşısına çıkarlar. Kadınların büyük ölçüde bedenleriyle var oldukları eril zihniyetin ürünü olan bu eserlerde, onların ruhu, zekâsı, gücü, arzusu ve gerçekleşmemiş hayalleri görmezden gelinir. Bu bağlamda var olan kadın yazarlar da genellikle kalemlerinde eril bir dil kullanmak zorunda kalmışlardır. İlk kadın romancı olarak bilinen Fatma Aliye Hanım, Ahmet Cevdet Paşa'nın kızı olması, ağabeyi Sedat Bey'e evde verilen eğitimlere iştirak etmesi ve en önemlisi kendisini geliştirmek için her türlü fırsatı değerlendirme yetisine sahip olması sebebiyle örnek bir kadın yazardır. Yaşadığı dönemde kadınlara biçilen rollere karşı farkındalık geliştiren Fatma Aliye, romanlarında kurguladığı kadın karakterlerle fikirlerini ortaya koyar. Canbaz'a göre "Osmanlıdaki kadın sorununun farkında olan Fatma Aliye Hanım, çözümün



Fatma Aliye Hanım

kadın ve erkeklerin birlikte çalışmalarına bağlı olduğunu düşünmekte ve kadın ve erkek tartışmalarının bir çatışmaya dönüşmesinden endişe etmektedir." (2004, s.104) Bu nedenle yazar romanlarında feminist tavır sergilemekten ziyade genellikle evlilik, aile, aşk ekseninde kadın sorunlarına değinir. Romanlarının merkezinde yer alan kadın kahramanlara bakıldığında bu sorunlara genel olarak onların bedenlerine uygulanan dayatmalar ve ötekileştirmeler üzerinden yer verdiği görülür. Bu dayatma ve ötekileştirmelere örneklem oluşturan *Muhadarat* romanının kadın kahramanları eril zihniyet tarafından belirlenen yaşam şekillerini farklı yollarla aşmaya çalışmış; derin şiddet ve kırılmalarla karşı karşıya kalarak bedenine uygulanan yaptırımların yarattığı travmalar yüzünden ağır bedeller ödemişlerdir. Fatma Aliye bu romanda, "isyan-boyun eğiş/itaat arasında sıkışan kadının özgürlük arayışına Türk-İslam anlayışı çerçevesinden yaklaşır. Romanın başkışisi ve Fatma Aliye'nin ideal kadın tipi olan Fazıla, toplumsal normlar, yerleşik ve yanlış değer yargıları ile kuşatılmış bir kadındır." (Eliuz 2007, s.623) Bu açıdan değerlendirildiğinde Fatma Aliye'nin *Muhadarat* romanı eril tahakküm altında kadın bedenine uygulanan açık ve örtük şiddeti ortaya koyan önemli bir eserdir. Ancak eserin yazıldığı dönemin bir getirisi olarak romanda beden algısı "iyilik ve kötülük" ekseninde ödül ve ceza yöntemiyle verilmiştir. Çalışmada, romanda aile içindeki ilişkilerin şekillenmesinde geleneksel hayatın dayatmalarının rolü sorgulanıp "kadın bedeninin" ataerkil zihniyetin yaptırımları sonucunda yaşadığı trajik travmalar ortaya çıkarılacaktır. Bu nedenle öncelikle beden daha sonra da ataerkil düzende kadın bedenine uygulanan sansürler hakkında bilgi verilecektir.

Beden Nedir?

Antropoloji, sosyoloji, psikoloji, felsefe başta olmak üzere pek çok sosyal bilim sahasında insanın dünya üzerindeki varlığı, görünümü, değeri çoğu zaman bedenle ölçülür. Bu nedenle beden sadece fiziksel özelliklerin yansıması değildir. Beden aynı zamanda tarihi, kültürü, dini, inancı, siyasi ve sosyal düzeni içinde barındıran çok katmanlı bir yapıya sahiptir ve toplumsal düzlemde insan belleğinin izlerini taşıyan en önemli göstergelerden biridir. Bu bakımdan beden, tarihin her döneminde yaşanan çevreye, kültüre, inanca göre farklı değerlendirilir. Biyolojik, fizyolojik ve psikolojik açılımlara sahip olan bedene ait bütün unsurlar ve davranış kalıpları yaşanan çağ ve dönemi yansıtmada bir ayna görevi üstlenir: "Antik dönemde beden algısı sadece estetik görünüşe odaklanır; güç ve cesaret sembolü olarak görülür. Orta Çağ'da ise ruh ile beden arasındaki ilişki ön planda tutulur. Bu dönemde beden bir 'yük'tür; nefsi terbiye etmek için bedene eziyet çektirilir. Günahkâr beden, şeytanın mekânıdır ve ona uygulanan eziyet ve işkencelerle arındırılacağına inanılır." (Özer 2019, s. 3-4) Bu değerlendirmeye göre Orta Çağ'da bedene bakış açısında din ve inanç ögesi ağır basar ve bedenin isteklerinden ruhun istekleri adına vazgeçilmesi gerekir. Ancak daha sonraki dönemlerde bedenin serbest bırakılmaya çalışıldığı hissedilir. Fakat "bedenin özgürleşmesi ilgi nesnesi olarak görülmesine yol açar ve bedenle ilişkilendirilen her şey hem olumlu hem de olumsuzdur." (İnceoğlu & Kar 2016, s. 80) Butler'e göre ise beden edilgen bir ortam, birtakım kültürel anlamların dışsal bir biçimde birbirine bağlandığı bir varlık ya da doğal bir töz değildir. Bu bakış açısı, bedeni ruhun ya da maddi olmayan bir istemin aracı olarak düşünmeyi reddeder (Butler'den aktaran Direk 2021, s. 83).

“Beden ölümlülük, yaralanabilirlik, faillik belirtir: Tenimiz ve etimiz bizi başkalarının bakışına olduğu gibi dokunuşuna ve şiddetine de maruz bırakır; bedenlerimiz ise bizi bütün bunların faili ve aracı olma tehlikesine sokar. Kendi bedenlerimiz üzerinde hak sahibi olmak için mücadele etsek de, uğrunda mücadele ettiğimiz bedenler hiçbir zaman tam anlamıyla sadece bize ait değildir. Bedenin değişmez bir kamusal boyutu vardır. Kamusal alanda toplumsal bir fenomen olarak kurulan bedenim benimdir ve benim değildir. Daha baştan ötekilerin dünyasına teslim edilen bedenim başkalarının izini taşır, toplumsal yaşamın potasında şekillenmiştir.” (Butler 2005, s.41)

Bedenin yapılanmasında dönemle beraber iktidar/otorite ile beden arasındaki ilişkiyi de ele almak gerekir: “İktidar kavramı siyasi yapıların ya da devletin yönetilmesinin, politik anlamda tabi kılınmanın dışında aile grubu bireylerin diğer bireyler üzerinde ‘eylemde bulunma hakkı’ manasındadır.” Bu bağlamda düşünüldüğünde “iktidarın aracı olarak görülen şiddet” beden üzerinde işkenceler uygular, tahrip eder ya da tüm olanaklara kapıyı kapatır (Küntay 2016, s. 25)

Kadın Bedeninin Reddi ve İstismarı

Ataerkil düzende kadın ve erkeğin bedeni eşit haklara sahip değildir: “Ataerkil toplumun dili, kadınları çeşitli biçimlerde nesneleştirerek ve işaretleştirerek erkek öznenin kuruluşunun araçları yapmış, dilin öznesi olma sürecini kadınlar için sorunlu kılmıştır.” (Irzık&Parla 2017, s. 8).

“Ataerkil toplumsal cinsiyet rejimleri, kadınların alta sıralanması ve baskılanması, kendilerine dair tanım ve söylemleri geliştirmelerinin kısıtlanmasıyla yakından ilgilidir. Öteleme, ezme ve susturma, ancak yok sayma ve görmezden gelmeyle, başka bir deyişle, saklama ve görünmezleştirmeyle yapılır. Yani ataerkil yapılarda kadınların, kadınların bedenlerinin ve bedenden ayrı düşünemeyeceğimiz emeklerinin görünmezleşmesi, saklanması temel bir pratiktir.” (Topcuoğlu 2010, s.108)

Bu bağlamda kadının ikincil konumu, onun hem bedenini hem de ruhunu değersizleştirir. Bu düzende aşağılanan, istismar edilen, üremek için bir araç olarak görülen kadın bedeni, sürekli denetim altındadır: “Kadınlar, erkeklerin olmadığı bir biçimde, bedenleriyle belirlenirler ve dolayısıyla biyolojik olarak aşağı konumda olmaya mahkûm kabul edilirler.” (Berkay 2015, s. 14) Kadın, ergenlik dönemine girdiğinde dişiliğinin belirginleşmesiyle bu mahkûmiyeti başlar. Çünkü kadının bedeni, tarihin her döneminde gizemli, büyümlü bir cezbe merkezi olarak görülür ve eril güç tarafından korunmaya muhtaç olduğu bilgisi aktarılır: “Kadınlığı oluşturan ilk payda, bedendir ve bundan dolayı tarihin hemen her kesitinde kadın erkeğe bağımlı kalmıştır.” (Kaylı 2011, s. 61) Kadının bedenine uygulanan bu sansür, öncelikle ebeveynleri tarafından gerçekleştirilir. Özellikle toplumsal baskı nedeniyle “anne” kızına birtakım müdahalelerde bulunur. Annenin baba/otorite üzerinden kurduğu bu örtük ya da açık yönlendirmeler kadının bedenini tanımasını ve kabullenmesini zorlaştırır. Erkek çocuğa tanınan imtiyazlar, bir genç kızın kendi bedenini reddetmesine hatta erkek evlat olarak dünyaya neden gelmediğini sorgulamasına neden olur. Ailede başlayan bu ötekileştirme süreciyle kadın; ergenlik, evlilik, menopoz gibi bedeninin dönüşüm geçirdiği her aşamada kendi bedenini reddederek yoğun düşüşler ve kırılmalar yaşar çünkü “kadın evreni; dil, beden, yaş, sağlık, güzellik, annelik ve en önemlisi de doğa ve kültür açısından erkeğin dünyasından farklıdır. Kadın erkeğinkiyle kıyaslandığında farklı bedensel aşamalardan geçer.” (Cheviron 2016, s. 139)

“Sanki kadınlık “ufalmak” sanatıyla ölçülürmüşçesine (Berberice’de dişi kelimeler, küçültme sıfatıyla gösterilir), kadınlar bir tür *görünmez hapis* içerisine kapatılmıştır (başörtüsü bunun sadece görünen kısmıdır); bu kuşatma onların bedensel hareketleri ve yer değiştirmeleri için ayrılan alanı kısıtlar, buna mukabil erkekler bedenleriyle daha fazla mekân kaplar, özellikle de kamusal alanlarda. Bu sembolik hapis pratik olarak kıyafetle sağlanır; eski zamanlarda daha da belirgin olduğu üzere, kıyafet, bir yandan bedeni saklarken, diğer yandan da onu sürekli olarak terbiyeye çağırır.” (Bourdieu 2002, s. 43)

Kadının dönüşüm geçirdiği bu süreçlerde ailesi ve toplum tarafından çoğunlukla yalnızlaştırıldığı ve dışlandığı görülür. Bu nedenle Kaylı’ya göre aslında “beden, kadın için edilgin bir yüküdür; gebelik kadının tek başına oynadığı bir dram olarak kadının kendisine yabancılaşmasıdır. Ayrıca kadın, erkeğin kurduğu, yalnızca erkeğe özne olma koşulları tanındığı bir dünyada hiçbir zaman özne/belirleyen olamamıştır. Evlilik, annelik, çocuk büyütme, hizmet gibi alanlar, kadınlar için yegâne varoluşsal alanlar olarak tasarlandığı için kadınlar aşkınlıktan alıkonulmuştur. Ataerkil kurumların diğer tüm dinamikleri, erkekleri aşkınlığa yönelttiği için kadınlara verili alanlarda tekrara dayalı tekdüze bir yaşam sunulmuştur.” (2011, s. 21). Kadının beden ve ruhen en çok desteğe ihtiyaç duyduğu bu dönemlerde yaşadığı ötekileştirme onu derinden sarsar. Çünkü kadın ergenlik ve gebelik döneminde belirginleşen, menopozda ise çirkinleşen beden hatlarını kıyafetleriyle kapatmaya kendisini zorunlu hisseder.

Eril Tahakküm Altında Kadın Bedenine Uygulanan Sembolik Şiddet

Kadınların her manada fiziksel ve psikolojik boyutta maruz kaldıkları şiddet “onları kısıtlı bir yaşama ve değersizleşmiş bir bedene hapseder. Çocukluklarından başlayarak mekân ve zaman kısıtlamalarını aşmaya çalışan kadın, bir terbiye ve yola getirme aracı olarak şiddetle yüz yüze geldiğinde kendilik algısını ve bedenine ne olduğunu düşünmek zorunda kalır. Denetim altına alınmış, uysal, sindirilmiş kadın bedenleri zamanla değersizlik duygusu yaşamaya başlar.” (Kümbetoğlu 2016, s. 45) Kadın bedeni üzerine kurulan baskılar ve denetim onun sadece bedenini değil aynı zamanda ruhunun da esir alınmasına sebep olur çünkü otorite/iktidar da bu durumu destekler: “Kadın erkek ilişkisi bir köle-efendi yapısı taşımadığı hâlde, cinsiyet farkının erkekler tarafından anlamlandırılması, kadının mutlak başka olarak kurulması, kadınları içkinlik âlemine mahkûm etmiştir.” (Direk 2018, s. 16-17) Bourdieu’ya göre eril tahakküm, tam anlamıyla hayata geçebilmek için tüm şartları ataerkil düzende bir arada bulur. Bu durum, erkeklere evrensel olarak atfedilen ve onlara en iyi kısmı ayıran toplumsal ve biyolojik üretme ve üremenin cinsel işbölümünden kaynaklanır. Bu nedenle eril imtiyaz bir tuzaktır; erkeklerin her koşulda erkekliğini ispatlamak için aşırıya kaçan gerilim ve çekişme yaratmasına sebep olur. Erkek bu “sembolik gücü” ona sınırsız imtiyazla sunan ve kadını “ikinci cinsiyet” konumuna çeken eril zihniyetten alır: “Sembolik güç doğrudan bedenler üzerinde ve herhangi bir fiziksel kuvvet olmadan uygulanan büyü bir güç biçimidir; ona maruz kalanların katkısı olmaksızın hayata geçirilemez ve onların bu güce maruz kalmalarının sebebi de onu bu şekilde inşa etmiş olmalarıdır. Tüm görünüm, buyruklar, imalar, cazibeler, tehditler, sitemler ve düzenler ‘hipnotik güçleri’ bu pratikten devşirirler.” (Bourdieu 2002, s. 49-67)

Ataerkil Düzendeki Kendi Bedenini Kurban Seçen Fazıla



Fatma Aliye'nin *Muhadarat* romanında ana kahraman Fazıla'dır. Romanda bu kadın kahraman ataerkil düzendeki kadın kimliğine yüklenen görevlerin farkında, oldukça ahlaklı niteliklere sahip bir genç kızdır. Bu nedenle "övülecek ahlak ve ulvi faziletin somut örneği" şeklinde tanımlanan Fazıla, yaşına göre olgun, ince fikirli ve en önemlisi "aile" kavramının bilincindedir. Bu bağlamda ahlaklı, eğitilmiş, faziletli, ideal bir genç kız örneği sergileyerek okuyucu düzleminde geleneksel aile yapısının gereklerini yerine getirmek üzere hazırlanmış bir kadın bedenini ve ruhunu bünyesinde somutlar. Aslında ataerkil düzenin eril söylemlerine itaat etmek için kurgulanmış bu kadın bedeni, oldukça zorlu sınavlardan geçerek büyük bedeller öder. Roman bir taraftan bir genç kızın kadına dönüşme serüvenini hissettirirken diğer taraftan kadının bedenine uygulanan baskıyı, şiddeti,

sömürüyü ve istismarı gözler önüne serer. Bir düğün evi sahnesiyle başlayan romanda, kadınların abartılı kıyafetlerle evli ve bekâr olma durumlarının imlendiği görülür: "Modaya muvafık giyinen familyalardan bir müteahhil kadın ile bir kız elbiselerinden ve saçlarının nizamından anlaşılır." (M., s. 30-31) Romanın daha ilk sahnesinden kadınların sosyal düzenden mahrum, ev ya da oda içi bir hayat sürmek için var olduklarını fark edilir. Bütün kadınların birbirlerinin kusurunu görmek için bir araya geldiği bu garip düğün evi faslı, çoğu genç kızın bedenini kendisine talip olacak bir koca adayının annesine sunmak için katıldığı bir toplantıdır: "Oğul evlendirmek isteyenler birçok kızları birden görüp içinden istediğini beğenmek için düğüne gelirler. Seçip seçip de istediğini beğenirler. Beğenirler ama bakalım beğendiğini de ona verirler mi?" (M., s. 30) Kadınların güzelliklerini gösterişli kıyafetler ve takılarla ön olana çıkardıkları bu tür eğlenceler, kadınların ataerkil düzendeki nasıl basite indirgenip gönüllü bir mahkûmiyete sürüklendiklerini gözler önüne serer.

Romanın ana kahramanı Fazıla'nın en büyük kaybı öz annesinin yitimiyle başlar (Akça 2022: 150). Fazıla'nın annesinin ölümüyle kardeşi Şefik'in tüm sorumluluğunun üstüne kalması ve babasının kendisinden oldukça genç ve güzel bir kadınla evlenmesi onun bütün hayatını değiştirir. Babasının kahraman kızı durumundan Calibe'nin gelmesiyle "kurban" durumuna çekilen Fazıla, üvey annesinin bütün oyunlarını, yalanlarını ve iftiralarını ortaya çıkarma imkânına sahipken babasının üzülmemesi için hep susmak zorunda kalır: "-Her şeye sükût ediyorum. Her emre itaat ediyorum. Her hakarete boyun eğiyorum. Fakat iş o çocuğa gelince kahraman kesiliyorum. Onun terbiyesini ihlal edecek müdahelâtle gürüşüyorum. (M., s.25) Fazıla'nın bedeninde ilk kırılmalar boyun eğmek, itaat etmek, içe çekilmek ve susmak zorunda olmakla başlar. Üvey annesinin onun bedeni üzerinde kurduğu baskıyı ve şiddeti kader olarak kabullenip aile birliğinin bozulmasını istemeyen Fazıla, bütün acıları babasının haysiyetini korumak için çeker. Çünkü ataerkil düzendeki

“Kadınlar başkaları için var olan kişilerdir. Kendileri adeta yoktur; onların çocukları, eşleri, anne babaları her zaman kendilerinden önce gelmektedir. Anne ve eş olarak yükümlülükleri onları ‘diğerleri için var olan’ durumuna getirmektedir.” (Kümbetoğlu 2016, s. 53) Fazıla da hem bir anne gibi bakımını üstlendiği kardeşi Şefik hem de üvey annesinin parmağında oynattığı babası için kendi bedenini ve ruhunu feda eder. Erkek egemen dünyanın gerekliliği olarak fedakârlık yapmak bir görev gibi kadın bedenine yüklenir ve bu nedenle Fazıla, kendisine yüklenen sorumlulukları yadırgamaz. Dişilliliğinin henüz yeşermeye başladığı bir çağda “annelik” görevi üstlenmek Fazıla’ya ağır gelse de o kardeşi için kendisini “kahraman” rolünde görür ve üvey annesinin gelişiyle zindana dönüşen konakta yaşamını sürdürmeye çalışır. Fazıla için geleneksel düzende sığınabileceği tek yer olan evi, hem bedensel hem de ruhsal açıdan onun için en tehlikeli ve tekinsiz mekân haline gelir: “Ev ve ailenin barınak, güven ve koruma hissi verebilecek birincil ortam olması gerekirken, insanın öz evinde, en yakını bildikleri tarafından saldırıya, şiddete maruz kalması, ruhunda ve yüreğinde onarılmaz yaralar açar.” (Navaro 2018, s. 143)

Fazıla bu süreçte annesinin ölümüyle hem yuvasını hem de babasını kaybeder. Oysa bir kız çocuğu için babası her zaman onu koruyan ve kollayan bir sığınak gibidir: “Arketip olarak baba, hem ailede hem de toplumda düzen, otorite ve güç duygusunu yansıtır. Babanın bu arketipik özellikleri ona bir görkem katarak kahraman statüsüne yükseltir.” (Murdock 2000, s. 87-88) Fazıla’nın babası Sai Efendi, oldukça varlıklı, dürüst ve ahlaklı bir adamdır. Fazıla aslında babasının kızıdır ve onun güvenini bir gün kaybedeceğini hiç aklına getirmeyiz. Sai Efendi de kızına düşkün, ona karşı merhametli ve hassas bir babadır. Karısını ilk kaybettiğinde evliliği düşünmez ve o zaman henüz sekiz yaşında olan kızı Fazıla’nın ileride evin idaresini üzerine alacağına inanır. Ancak bu kararını sürdürmekte başta kendisi zorlanır çünkü ataerkil düzen erkeğe ev içinde herhangi bir sorumluluk vermediği için Sai Efendi bir çocuk gibi bakıma ihtiyaç duyar. Sai Efendi’nin evlenmeye karar vermesinin sebebi; çocukları için görünse de genç ve güzel bir kadını tercih etmesi eril özelliklerine yenik düştüğünü gösterir. Üvey annenin eve gelişiyle ilk önce Sai Efendi sonra da cariyeye ve hizmetliler Fazıla’ya karşı olumsuz tavır alır. Özellikle Fazıla’nın cariyeliğini yapan Reftar, Calibe’nin oyunlarının ve iftiralarının planlayıcısı ve yardımcısı konumundadır. Fazıla’nın konaktaki varlığı kıskanç üvey annesini rahatsız eder; o da çareyi komşuları Münevver Hanım’ın oğlu Mukaddem’le evlenerek kardeşini de yanına almakta bulur çünkü ataerkil düzen ona başka bir olanak tanımaz. Bu bağlamda kadının sadece bedeniyle var olması, evlilik dışında kurtuluşunun olmaması onun “ikinci cinsiyet” oluşunun en önemli göstergelerinden birisidir. Ancak Fazıla’nın Mukaddem’le evlenerek konaktan kurtulma düşüncesi, Calibe’nin işine gelmez çünkü amacı ondan tamamıyla kurtulmaktır. Türlü oyunlarla Mukaddem ve Fazıla’yı ayıran Calibe, amacına ulaşır. Mukaddem’in masum olduğuna inanan Fazıla, konakta yaşadığı tüm işkence ve zulümleri geride bırakıp kaçma imkânı varken babasına bu acıyı yaşatmaya gönlü razı olmadığı için bedeninin ve ruhunun ihtiyaç duyduğu arzularından vazgeçer. Çünkü Beauvoir’a göre ataerkil düzende “kadın bedeni bir özelliğin ışıldaması olarak değil, kendi içkinliğine gömülmüş bir şey olarak kavranır; bu bedenin dünyanın geri kalanına gönderme yapmaması, kendinden başka bir şey vaat etmemesi gerekir. Onun arzuyu durdurması gerekir.” (2019, s. 192) Ancak Fazıla’nın her şeyden vazgeçmesi üvey annesi için yeterli değildir. Calibe, ondan bütünüyle kurtularak konağın kendisine kalmasını ve Süha’yla olan ilişkisinin sorunsuz şekilde sürmesini ister. Bu nedenle son kozu da Fazıla’yla

Mukaddem'in kaçarak evleneceğine dair kurguladığı oyundur. Sai Efendi planlanan bu oyuna inanarak Fazıla'yı herkesin içinde döver ve küçük düşürür:

"-Herkesin namusu şakaya gelir mi sanıyorsun hain ve rezil karı! deyince, gayrı Sâi Efendi tahammülü tüketip kızının üzerine yürüdü. Saçının uzun örgüsünü koluna dolayıp, Fâzıla'nın rast gelen yerine tokat ve yumruk indirmeğe başladı ki bir yerine hatâ geldiğini istemediği evlâdını adamcağızın bu suretle kıyasıya dövmesi canlar dayanmaz bir haldi. Câlibe bu manzarayı kemal-i lezzetle seyreylemekteydi. Cariyeler Efendi'nin hiddetine karşı gelemediklerinden hiç biri kurtarmağa gelmiyordu. Şu hali görmekte olan Şefik o âna kadar kendisini himaye eylemiş olan ablasını himaye etmek üzere ortaya atıldı. Kahraman yavrucak ablasının öyle şiddetli dayak yemesini seyre tahammül edemedi. Arslan gibi kükreyip onun önüne geçti ve kendini ona siper etti." (M., s.153-154)

Fazıla'nın babasından yediği dayak üvey annesini memnun ederken diğerleri babayı evin efendisi olarak gördükleri için genç bir kızın gözlerinin önünde dövülmesine müdahale edemezler. Kıyafetleri yırtılan ve kolu incinen Fazıla, yaşadığı utanç sonrası günlerce kendine gelemmez. Fazıla'nın hiçbir suçu yokken yaşadığı bu olay, konaktaki herkes tarafından normal karşılanır: "Erkeğin kadına şiddet uygulaması, kadın ve erkeğin içinde yetiştiği ataerkil cinsiyet rejimine bağlıdır. Ataerkil insanların doğuştan getirdikleri cins farklılıklarını doğal/kültürel ayırımlarına oturtur. Erkek üstünlüğünü doğadan erkeğe bahşedilen bir özellik olarak yansıtır. Bu nedenle erkeğin hane içindeki üstün konumu şiddetin 'normal', 'doğal' karşılanmasına sebep olmaktadır." (Kümbetoğlu 2016, s. 50) Fazıla'nın bedenine ve ruhuna uygulanan bu şiddet onda derin yaralar açar ve evdeki herkes korkudan ona sırt çevirir. Artık Mukaddem'le evlilik ümidi kalmayan Fazıla, Şefik'in yatılı okula gönderilmesiyle kendisine talip olan zengin bir ailenin oğluyula evlenir. Remzi, oldukça zevksiz, görgüsüz ve yetersiz bir insandır ancak Fazıla bütün bunları göz ardı etmeye hazırdır. Bir kadın olarak kocasını benimseyen ve her isteğine itaat eden hatta pek çok alışkanlığından onun için vazgeçen Fazıla, yine de Remzi'yi memnun edemez:

"Genç ve güzel kadın kocasını hanesi içinde bulundurmak için elinden geleni yapıyorsa da hiçbir faydası görülüyordu. Zevcini ne ile kendine celbedecek? Mâlûmatı ile mi? Remzi hiç ondan anlamıyor! Güzelliği ile mi? Remzi yüzüne bile bakmıyor !.. Güzeli sözlerle mi? Remzi'nin hiç kulağına girmiyor!.. Lâtif bir sohbetle meşgul etmeğe çalıştığı zaman Remzi kadrini bilmeyip ya başını öteye çevirip kendine bir meşguliyet bulmak veyahut fırlayıp dışarı çıkmak ve bazen de yüzüne bağırarak onu iskât eyliyor." (M., s. 186-187)

Fazıla'nın bütün uğraşı, çabası ve kocasını elinde tutmak için kendi zevklerinden vazgeçişini boşunadır. Remzi, cimri ve zorba bir babanın annesine uyguladığı fiziksel ve ruhsal şiddete tanık olmuştur: "Rıfkı ile Remzi gibi pederlerinin karşısında, validelerinin ağzını açmağa cesaret edemeyip, zevcinin getirdiği bir basma elbiselik için birkaç kere el etek öptüğünü ve külbastı tuzsuz olmuş diye sille tokat yediğini gören adamların indinde zevce denilen şeyin kadir ve kıymeti neden ibaret olabilir? ..." (M., s. 172) Babasının oğlu olan Remzi, Fazıla'yla evlendikten kısa bir süre sonra ondan uzaklaşarak eski hayatına devam etmeye başlar ve bu durum herkes tarafından normal karşılanır: "Öte yandan ataerkil otorite, kişiyi kendi eylemlerinin sorumluluğunu üstlenmekten muaf tutar. Bu otoriteye boyun eğerek büyüyen oğullar bireysel bir öznelik değil, sorumluluk üstlenmekten ve eşit ilişkilere girmekten aciz, benmerkezci bir kişilik geliştirebilirler. Baba

otoritesinin gücü azaldığında benmerkezci oğullar aciz ve korunmasız bir biçimde, kendilerinin ve başkalarının ihtiraslarına hedef olurlar.” (Saraçgil 2005, s. 119) Fazıla, kocası başta olmak üzere konaktaki herkesin onur ve gurur kırıcı hareketlerine boyun eğerek her geçen gün daha fazla yalnızlaşır ve kendi içine gömülerek mutsuz bir kadın olur. Remzi'nin akşam eve gelmeyişleri, karısına hiçbir muhabbetinin kalmayışı ve sert çıkışları zamanla onda alışkanlığa dönüşür. Fazıla'nın varlığını bile unutan Remzi'nin istekleri giderek artar. Çocuklarının olmadığını bahane ederek bir dönem evdeki cariyeleri kendisine “odalık” yapar ve Fazıla bütün bunlara göz yummak zorunda kalır. Aslında Remzi'nin amacı çocuğunun olması değil, gönlünü eğlendirmektir. Çünkü ataerkil düzen ona bu imkânı sunar. Kendisine arka arkaya üç odalık alan ve en sonunda Fazıla'nın üstüne kuma getirmek isteyen Remzi, babasının oğlu olduğunu bir kez daha kanıtlar. Babasının evinde kabul görmeyeceğini anlayan Fazıla ise büyük bir yıkım yaşayarak kurtuluşu ölüm olarak düşünür. Kardeşi Şefik'e bir mektup bırakarak evden ayrılan Fazıla, aslında ilk defa bedenini özgürleştirmeye ve kendisine dayatılan hayatın dışına çıkmaya karar verir. İntihar kararıyla evden çıkan Fazıla'yı annesinin hayali ve sonsuz inancı kurtarır. Aslında bu Fazıla için tam bir kurtuluş olmasa da o kendisine yeni bir kimlik inşa ederek yaşamına devam eder. Romanın üçüncü bölümünde Fazıla, Beyrut'ta yaşayan bir ailenin Peyman adlı cariyesi olarak okuyucu karşısına çıkar. Adını ve kim olduğunu kendisi belirleyen Fazıla/Peyman, ona dayatılan hayatı yaşamaktansa önce ölmeyi daha sonra da evine dönmektense köle olarak satılıp bir evin çocuklarına dadılık yapıp hizmet etmeyi tercih eder. Fazıla/Peyman'ın bu bilinçli seçimi, aslında kocasından kaçan ve dul yaftasıyla anılan bir kadının toplum içinde barınamayacağı endişesinden kaynaklanır. Bu nedenle o cariye olarak satıldığı evde bedensel özgürlüğü başkalarının elinde olsa da daha hür bir yaşam sürer. Beyrut'ta tesadüfen Mukaddem'le karşılaşan Fazıla/Peyman eski korkularına tekrar kapılır ve kim olduğunun öğrenileceği endişesiyle yaşamaya başlar. Bu süreçte Fazıla/Peyman yine fedakârlık yapmak zorunda kalır ve evin oğlu Şebip ona talip olmasına rağmen cariye olarak kalmayı tercih eder. Romanda aynı evin içinde kadının bir eşya gibi alınıp satılması ve özellikle Şebip'le annesi arasında geçen diyalogda bunun çok normal gibi konuşulması oldukça dikkat çekicidir:

“-Hayır oğlum, sakatlığı, hastalığı yok. Fakat mâlûm ya yüz elli liradan ziyâdeye hizmet halayığın alınmaz. Çok para vererek odalık almağa iktidarı olan da seyyibe cariye almaz. Onun için böyle ucuz aldık. Bir de odalık için olan cariyeler on sekiz yaşını bulduktan sonra vakti geçmiş sayılıp para etmez. Bu kızsız yirmi yaşını bile belki geçmiştir zannedirim.” (M., s.314)

Fazıla'nın önce babası sonra ayrı da olsa hâlen evli olduğu kocası Remzi'nin şahsına bir saygısızlık ve itaatsizlik yapmaması romanın sonunda onun ödüllendirilmesine neden olur. Tercihlerini her daim ataerkil düzenin kurallarına göre yapan ve romanın sonunda her şeyin ortaya çıkmasıyla aklanmış Fazıla/Peyman, kötülerin bedenlen ve ruhen cezalandırılmasıyla kendisine atılan iftiralardan kurtularak aklanır. Ancak Fazıla/Peyman aklanıp mutlu bir sona kavuşsa da bu durum onun sekiz yaşından itibaren hem bedenlen hem de ruhen ataerkil düzenin kurbanı olduğu gerçeğini değiştirmez. Romanda eril zihniyete tanınan sınırsız imtiyazlar ve bunun karşısında Fazıla/Peyman'ın ödediği bedeller, kadınlara uygulanan bedensel ve ruhsal şiddeti bütün yönleriyle okuyucuya kanıtlar.

Kadının Kendi Bedenini İstismarı: Baştan Çıkarıcı Kadın Calibe

Kadının taşıdığı beden, erkeğe göre biçimlendirilmiştir. Kaylı'ya göre bunun birincil sebebi, erkeğin fiziki açıdan kadından daha güçlü olduğu kurgusundan kaynaklanır. Bu kurgu, kadının korunup kollanması fikrini de beraberinde getirir. Aynı zamanda kadının özne olarak yaşamı inşa etmesinin/özgürleşmesinin önünde büyük bir engel olarak durur: "Kadın, erkekle aynı akla sahipken aynı özgürlüğü yaşayamamaktadır. Öncelikle annedir, bir erkeğin eşidir." (2011, s. 15) Kadının ataerkil kültürde bu rollerin dışına çıkması çok mümkün değildir. Bu nedenle kadın, farklı seçenekleri denemek ister. Kadın, bedenini eril gücün gördüğü şekliyle var ederek yaşama tutunmaya çalışır. Çünkü ataerkil kültürün dayatmaları kadın bedenini bir "nesne" konumuna yükseltir ve onun bedenini istismara açık bir mal ve meta değeri olarak görür. Bir tüketim nesnesi olarak kadın bedeni, eril gücün denetiminde olduğu için kadın bunun dışına çıkmanın yollarını aramak zorunda kalır. Kadın bedeninin özgürleşmesine müsaade etmeyen bu sistemde, kadına uygulanan dayatmalar onun kendi bedenini zaaflarının kurbanı olduğu için kullanmasına vesile olur. Fatma Aliye'nin *Muhadarat* romanında Fazıla'nın üvey annesi Calibe, baştan çıkarıcı konumda ve kendi bedenini istismar eden bir kadın hüviyetindedir. Romanda Calibe'nin fiziksel ve tinsel özellikleri birlikte düşünüldüğünde "kara gözlü, siyah dalgalı saçlı ve keskin bakışlı" şeklinde yapılan tasviri ilerleyen bölümlerde onun daha net ortaya çıkacak olan baştan çıkarıcılığının birer göstergesi gibidir:

"Fâzıla, üvey validesinin güzelliğini vâsif eylediğinde mübalağa eylemişti. Hüsn ü ânı ve revî ş ü hırâmı hakikaten medh ü sitâyîşe şayan bir surette olup, balık etinden biraz semizliğe aşmış fakat bu hal kendisine pek yaraşmıştı. Kaşlar ve gözler, kara kaşın ve kara gözün gayet güzeliydi. Ekseri koyu kestane renginde olan gözlerle de kara diyorlar. Ama bunun gözleri tam karaydı. Saçları siyah fakat lâciverde bakar soğuk siyah saçlardan değil. Lâtif renkte ve ince telli olup gayet seyrek bir surette kıvrıcılık vardı ki buna kıvrıcık demektense dalgalı demek daha münâsib olur. Kara kaşlı ve kara gözlülerde ender bulunan beyaz rengi hüsnünün letâfetini tezyîd eyliyordu. Güzeli gözleri pek parlak ve nazarı pek keskindi..." (M., s.29-30)

Calibe'nin yukarıda belirtilen bu özellikleri, onun kıskanç üvey anne konumuyla örtüşür. Kendisinden oldukça büyük Sai Efendi'yle evliliği tamamen bir kurgudan ibarettir. Onun bu evliliği tercih etmesinin sebebi, çocukluğundan beri hayalini kurduğu zengin olma arzusunun gerçekleştirilmesidir: "Bu tereddüdüne sebep de Sühâ'ya muhabbeti olmadığından değil, belki Sühâ'ya olan hevesiyle servet ve sâ mânâna olan hevesinin kalbindeki mücâdele ve mübârezeleriydi." (M., s. 36) Calibe bu tavrıyla her ne kadar bir seçim yapmak durumunda görünse de aslında bu sadece onun planlarının kusursuz işlemesi için aldığı bir önlemdir:

"Câlibe cevap olarak validesine Sühâ gibi bir çıplağa varmayı hiçbir zaman hatırandan geçirmemiş olduğunu ve yine babası yedirip giydirecek olunca kız kalmak kendisince daha âlâ olacağını ve kendi hüsn ü cemâline istediği gibi bir râgıp çıkacağından ümitvâr bulunduğunu bildirmişti." (M., s. 41)

Calibe'nin bastırılmış dile gelmeyen öfkesi onun yıkıcı bir güce dönüşmesine ve kendi bedeni başta olmak üzere çevresindeki herkese fiziksel ve tinsel şiddet uygulamasına ya da uygulatmasına neden olur. Fazıla evin genç, güzel ve ahlaklı kızı olduğu için onun ilk kurbanıdır. Onun Mukaddem'le evliliğine mani olmak için Reftar ve Süha'yı kullanır. Reftar cariyelikten kurtulmak

için bunu isteyerek yapsa da Süha çok büyük acılara göğüs gererek kendi kimliğinin dışına çıkmak zorunda kalır. Âşık olduğu adamı kötü emellerine alet edebilecek ve tehditle yanında tutacak kadar küçülen Calibe, konaktaki herkese zalimce baskılar uygulayarak onları denetimi altına almak ister. Fazıla'nın uzak bir yere gelin gitmesiyle rahata ereceğini düşünen Calibe, yaptıklarının bedelini ödemeye başlar. Süha ve Reftar'ın birlik olup Calibe üzerinde baskı kurması, onu tehdit etmeleri ve en önemlisi aralarında yakınlaşma olması her türlü kötülüğü yapan bu kadının günden güne çökmesine neden olur: "Calibe pek zayıflamıştı. Şen çehresine bir mağmûmiyet gelmiş, dilbazlığının yerine bir sükûnet çökmüştü. Güzel kadın, zayıflamakla da başka türlü güzel olmuştu. Tenindeki penbeliğin gâip olmasıyla, kansız, duru, beyaz mermer gibi rengi, siyah kaşlarını ve kara gözlerinin parıltısını daha ziyade gösteriyordu." (M., s. 180) Calibe'nin bu aşamada suskunluğu, yalnızlığı, kimsesizliği onun bedenen ve ruhen çöküşe geçmesine neden olur ve genç kızlığında özendiği zenginlik, ihtişam ve tutku zamanla onun için acıya ve kedere dönüşür. Hırsın, intikamın ve arzu ettiklerinin efendisi olduğunu düşünerek kendini kaybeden Calibe, derin bir yasın kölesi durumuna çekilir. Calibe, yaptığı onca kötülükten sonra toparlayamaz ve romanın sonunda en büyük cezayı o çeker. Süha'nın evlenmesiyle konakta kimse kalmaz ve o da kendisine yeni eğlenceler arar. Ancak bu eğlencelerden birinde yaşadığı talihsiz olay, onun ruhu kadar yüzünün de çirkinleşmesine neden olur. Romanın başında hayattaki en büyük sermayesinin bedeni ve güzelliği olduğunu düşünen ve bu sebeple kendisinden yaşça büyük dul bir adamla evlenerek mutlu olacağını zanneden Calibe, sonunda sevdiği adamın evinde hizmetlilerle beraber yaşamak zorunda kalır. Calibe, ataerkil düzenin kurallarına göre oynarsa kazanacağını düşünürken hem bedensel hem de tinsel en büyük kayıpları ve yıkımları yaşayarak cezasını çeker.

Ataerkil Düzendeki Dul Kadın: Münevver Hanım

Muhadarat romanında Fazıla'nın en büyük destekçisi olan komşuları Münevver Hanım, oldukça nezaketli, görgülü, fedakâr ve güçlü bir kadındır: "Beni mahzûz eyler çünkü validemden sonra mahrum olduğum sâfiyâne ve muhibbâne nevâzişleri ancak kendisinden görüyorum." (M., s. 28) Fazıla'nın öz annesinin en yakın arkadaşı olan bu kadın, genç yaşta dul kalmasına rağmen oğlu Mukaddem'e hem annelik hem de babalık yapar. Romanda Sai Efendi ve Münevver Hanım arasında yaratılan zıtlık, ataerkil düzenin kadın ve erkeğe dul kaldığında tanıdığı imkânlar noktasındaki farklılığı ortaya koyar: "...Siz benden daha müdebbir daha faal bir zât olduğunuzu zevcinizin vefâtında gösterdiniz. Oğlunuzu pederli evlât gibi terbiye eylediniz, tahsil ettirdiniz. Siz kahraman bir kadınsınız! Ömrünüzü evlâdınıza hasrettiniz.." (M., s.51) Münevver Hanım'la Sai Efendi arasında geçen bu konuşma, aslında eril dünyanın kendi zihniyetinin farkında olduğunu kanıtlar niteliktedir. Sai Efendi eşinin vefatının ardından kızı yaşındaki bir kadınla evlenirken ataerkil düzen bunu destekler ancak genç yaşta dul kalan Münevver Hanım'ın böyle bir imkânı yoktur. Sai Efendi'nin genç bir kadınla evlenmesinin sebebi çocuklara annelik yapması olarak gösterilir ancak bu tamamen eril arzu ve isteklerini öncesinden kaynaklanır. Romanda bütün hayatını bir oğluna adayan bu vefakâr anneyi yıkan en önemli olay, dul kalıp çocuğunun sorumluluğunu alması değildir. Ataerkil düzenin dayatmalarının yanında Fazıla'nın üvey annesinin iftiralarıyla oğlunun duygularının istismar edilerek bedeninin hastalanmasıdır. Münevver Hanım, oğlunun canına

kıyacağından çok korkar ve bu korku onun bütün hayatını etkiler: “-Evlâdım, senin için yaşayan validen için yaşa. Bana merhamet et. Ömrünü sana vakfeden validene nankörlük mü edeceksin? diyordu.” (M., s.161) Romanda Münevver Hanım, bir anne olarak oğlunun verem olmasına, yıllarca acılar içinde kıvrınmasına şahit olsa da asla Fazıla'nın kötü olduğunu düşünmez. Adaleti, görgüsü, şefkati ve nezaketiyle ideal bir kadın kahramanı imleyen bu anne, adeta bütün roman kişilerinin koruyucusu ve kollayıcısı durumundadır. Dolayısıyla her davranışı ve hareketiyle takdir kazanan bu kadın, ataerkil toplumun kendisine ve bedenine tanımadığı imtiyazları sabrı, sükûneti ve metanetiyle elde eder. Sai Efendi, ahlaklı ve bilgili görünmesine rağmen Münevver Hanım, hayatın gerçeklerine daha aşına ve cesurdur. Roman boyunca Sai Efendi'yi kendi öz evlatlarına uygulanan şiddet konusunda uyarmaya çalışsa da bir türlü başarılı olamaz ancak sonunda Calibe'nin bütün oyunlarının ortaya çıkmasıyla onun haklılığı kanıtlanmış olur.

Cariyelik Sisteminin Dışına Çıkmaya Çalışan Reftar

Muhadarat romanında Fazıla'nın cariyesi rolünü üstlenen Reftar, romanda ihanetin en önemli temsilcilerinden biridir. Reftar, yirmili yaşlarda oldukça uyanık ve akıllı bir kadındır. Çocukluğundan itibaren kendisini sahiplenen bu aileye ihanetin bedelini cariyelikten kurtulmak için kalkıştığı gönüllü köleliğin ona travmatik olaylar yaşatmasıyla öder. Üvey anne Calibe'nin işbirlikçisi rolü üstlenen bu kadın, yıllardır onu koruyup kollayan ve sahip çıkan aileyi dağıtarak konum değiştireceğini ya da sınıf atlayacağını düşünür. Çünkü Reftar'ın tek isteği bir konağın hanımı olmaktır. Fazıla, üvey annesinin gelişiyi onun bu değişen davranışlarının farkında olsa da elinden hiçbir şey gelmez: “Çocukluk zahir! Mümkün değil razı olmadım. Beraber oynadığım için kıyamadım. Kendim için düşman beslemişim. Önceleri satmamak için hükmüm geçti. Fakat şimdi satmak için geçmiyor.” (M., s.25) Fazıla'nın bu sözlerinden anlaşıldığı üzere Reftar evin kızıyla birlikte büyür. Ancak cariyelik konumundan dolayı hiçbir zaman konağın kızı olamayacağını bildiğinden bedeni ve ruhu kıskançlık ve haset duygularının esiri olur. Navora'ya göre eksiklik, eziklik, aşağılık duygusu, küçük düşme sonucunda oluşan öfke ve kızgınlık haset edilene karşı garez, saldırganlık, intikam ve yok etme duygularını beraberinde getirir (2019: 23) Aslında Reftar da cariyeliğin değil bedenini ve ruhunu ele geçiren hasetliğin kurbanıdır. Calibe'nin iftiralarının ve tuzaklarının bir parçası hâline gelen Reftar'ın evdeki görevleri onun gelişiyi bütünüyle değiştirir ve o artık kurulan planların kusursuz işlemesi için sadık bir uşak vazifesi üstlenir:

“Reftar Calibe'ye herkes tarafından lâkırdı taşımak ve kapıları dinleyip havâdis getirmek gibi pek çok hizmetlerde bulunduğu gibi hanımın uydurmalarını tasniâtını tasdik etmek ile de pek çok gözüne girmiş, Câlibe böyle bir muavine daima ihtiyacı olduğunu görmüştü.” (M., s. 78)

Reftar, bu sadakatile üstlendiği hizmetlerinin karşılığında her daim ödüllendirileceğini düşünür ve bu nedenle kendisine verilen her görevi yerine getirir. Cariyelik ve odalık sistemi ataerkil düzenin eril zihniyete sunduğu en büyük nimetlerden biridir. Reftar'ın Mukaddem'e iftira atılmasında oynadığı rol de, tamamen bu sistemin erkeğe sunduğu sınırsız imkânlardan kaynaklanır. Fazıla'nın evlendirilerek konaktan gönderilmesiyle Reftar görevini yerine getirdiği için daha rahat hareket etmeye başlar. Calibe'ye karşı bu sayede üstünlük kazanan cariyeye, artık evin hanımıyla kendisini eşit hisseder. Bu nedenle, Calibe'yle artık aralarında köle-efendi diyalektiği olduğu için onun üstünde baskı kurar: “Misafir yanında Reftar'ın Câlibe'ye olan muamelesi, bir

cariyenin hanıma olacak muamelesiyle hiç yakışık almadığı hâlde, Câlibe onu takdir edemiyordu.” (M., s.197) Konağa gidip gelen pek çok kişi Sai Efendi'nin Reftar'ı odalık yaptığını düşünür ancak Calibe'nin durumu yalanlayacak gücü yoktur. Romanın sonuna kadar Calibe'nin kötülüklerinin, ihtiraslarının ve en önemlisi de attığı iftiraların ortağı olan bu kadın, cariyelik sisteminin dışına çıkmayı başarmadığı gibi daha aşağı bir konuma çekilir. İnsanları yapmadıkları şeylerle suçlayıp şahitlik eden Reftar'ın cezası gözlerini kaybetmesi ve geçimini dilenerek sağlamasıdır. Fazıla'nın onu tesadüf eseri bularak maaşa bağlaması ve yaptığı bütün kötülüklerden sonra onun merhametine sığınması oldukça acı bir sonudur.

SONUÇ

Fatma Aliye'nin *Muhadarat* romanı kadın dünyasının gerçeklerini gözler önüne serer. Romanda her sınıftan kadının ataerkil düzendeki yeri ve konumu sorgulanır. Farklı dünyalara sahip olan kadınlar, düzenin dayatmalarının dışına çıkmak için büyük bir çaba harcarlar. Romanda kadınlar okuyucu düzleminde iyiler ve kötüler olarak kurgulansa da aslında hepsi kaderlerini değiştirmeye çalışırlar. Bu nedenle romanın sonunda iyiler ödüllendirilip kötüler cezalandırılır. Yazar, kendi bakış açısına göre kadınlara bu cezayı bedensel görünüşleri üzerinden keser. Romanda ataerkil düzenin kadın bedenine uyguladığı sansür, istismar ve dayatmalar seçilen dört kadın kahraman üzerinden örneklenir. Fazıla ve Münevver Hanım ahlaklı, ilkeli, dürüst, namuslu ve itaatkâr; Calibe ve Reftar hafif meşrep, çıkarıcı, ahlaksız ve yalancı kadınlar olarak tasnif edilir. Romanın ana kahramanı Fazıla, küçük yaşta öz annesini ölümüyle üvey anne elinde büyüme zorunda kalan bir genç kızdır. Cariyeler ve dadılar tarafından büyütülen Fazıla, küçük kardeşi Şefik'e sahip çıkarak annesiyle yaşadığı bölünmeyi iyileştirmeye çalışırken eve gelen genç ve güzel üvey anne, babasının da yitimine sebep olur. Sai Efendi dürüst, bilgili ve ahlaklı bir adam olmasına rağmen genç karısının bedeninin cazibesine kapılarak pasif ve silik bir konuma ulaşır. Kendi öz evlatlarına üvey annelerinin uyguladığı şiddeti görmeyecek kadar kör olan bu adam, kızının uğradığı bedensel istismarın bir parçası hâline gelir. Fazıla, isminin bütün özelliklerini taşıyan iyi yetiştirilmiş bir genç kız olmasına rağmen babasının ihanetiyle bedensel ve ruhsal olarak derinden yaralanır. Çocukluğundan itibaren komşuları Münevver Hanım'ın oğlu Mukaddem'le evlendirilmek için hazırlanan Fazıla, üvey annesinin ondan bütünüyle kurtulmak istemesi sebebiyle iftiraya uğrayarak başka bir adamla evlendirilir. Remzi, romanda Fazıla için bilinçli bir tercih gibi görülse de kadına hiç değer vermeden yetiştirildiği için oldukça zorba bir adamdır. Fazıla'dan kısa süre içinde hevesi geçen Remzi, önce kendisine odalık alıp gönlünü eğlendirmeye sonra da kuma getirmeye kalkışır ve bu durum romanda ataerkil düzenin kadının bedenini nasıl ötekileştirdiğini ve kullandığını ortaya koyar. Fazıla'nın çektiği acılar karşısında yitim ve kayıp duygusu yaşayıp ölümü düşünmesi, cariyeye olarak satılması ve hizmetçilik yapması bütünüyle eril zihniyetin onun bedeni üzerinde kurduğu mülkiyet hissinden ve zorbaca uygulanan dayatmalardan kaynaklanır. Diğer taraftan genç yaşta dul kalan Münevver Hanım'ın durumu da farklı değildir. Eril dünya Sai Efendi'ye kızı yaşında bir kadınla evlenme olanağı tanırken Münevver Hanım, oğluna hem annelik hem de babalık yapmakla vazifelendirilir. Romanda toplumda dul kadın ve erkeğin konumu Sai Efendi ve Münevver Hanım üzerinden örneklenerek okuyucuya kıyaslama yapma imkânı tanınır.

Dolayısıyla dönemin şartlarının ve ataerkil zihniyetin çarpıklığının kadının bedenine getirdiği kısıtlamalar onu ikincil ve pasif bir konuma ulaştırır.

Kadın, bedeninin arzu ve isteklerini geri plana atmak ve ona dayatılan hayatı yaşamak zorundadır. Romanda bedenlerini “baştan çıkarmak” için kullanan Calibe ve Reftar ise bunu toplumsal kuralların ve normların dışına çıkarak gerçekleştirirler. Romanda Sai Efendi’nin genç ve güzel karısı Calibe üvey anne olarak geldiği konakta herkesi oynadığı oyunlarla kandırarak bedenini sermaye olarak kullanır. Aslında Calibe rahat bir yaşam sürmek için kendisinden yaşça büyük bir adamla evlenerek bu tercihi yapmak zorunda kalır. Çünkü dönem kadına sosyal düzende bir yaşam hakkı tanımadığı için o sadece konforunu düşünmek ve güzelliğini bunun için kullanmak imkânına sahiptir. Romanda Calibe’yle aynı fitrattan olan cariye Reftar ise ihanetin en önemli temsilcisidir. Fazıla’yla beraber büyümesine rağmen konağın hizmetçisi konumunda bulunan Reftar, Calibe’nin kurduğu tuzakların bir parçası hâline gelerek bedenini eril dünyanın zihniyetine uygun şekilde kullanır. Reftar’ın tek isteği sınıf atlamak ve bir konağa hanım olmaktır. Ancak Reftar, romanın sonunda hayatını dilenerek kazanmak zorunda olan kör bir kadın olarak okuyucu karşısına çıkar. Calibe’nin yüzünün parçalanarak tanınmaz hâle gelmesi gibi Reftar da sermaye konumuna düşürdüğü bedeni üzerinden cezasını çeker. Sonuç olarak romanda, şahıs kadrosunda yer alan kadın kahramanların bedenlerinin din, inanç, siyaset, iktidar ve en önemlisi ataerkil zihniyetin tahakkümü altında baskı, şiddet, sansür ve istismara uğradığı ve kadınların bunun dışına çıkmak gibi bir durumlarının olmadığı görülür. Kadın, bedenin özgürleşmesi için sosyal düzende bir iş ya da yaşam hakkına sahip değildir. Sadece Fazıla, cariye olarak satılıp kendi geçimini sağlamaya çalışsa da yine bedeni üzerinden kendisine bir iş imkânı yakalamaya çalışır. Bu nedenle, kadın ve bedeni romanda eril zihniyetin korumasına muhtaç bir araç olarak gösterilir.

KAYNAKÇA

- Akça, Hilal (2022). *Ataerkilliğin Kızları/Kadın Kahramanın Ölüler Diyarına İnişi*, Kayseri: Kimlik Yayınları.
- Beauvoir, de Simon (2019). *İkinci Cinsiyet I.Cilt/Olgular ve Efsaneler*. (G. Savran, Çev.). İstanbul: Koç Üniversitesi Yay.
- Berktaş, Fatmagül (2015). “Feminist Teoride Beden ve Cinselliğin Toplumsal İnşası”. (Ed. Fidan, F. Zehra & Alptekin, Duygu), *Kadın Bedeni ve İstismarı*, İstanbul: Opsiyon Yay.
- Bourdieu, Pierre (2002). *Eril Tahakküm*, 2. Baskı, (Çev. Bediz Yılmaz), İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Butler, Judith (2005). *Kırılgan Hayat/Yasanın ve Şiddetin Gücü*. (Çev. Başak Ertür), İstanbul: Metis Yayınları.
- Canbaz, Firdevs (2005). Fatma Aliye Hanım’ın Romanlarında Kadın Sorunu. Bilkent Üniversitesi, Yüksek Lisans Tezi.
- Chevron, Nilgün, T. (2016). “Cadılar Sevimli Olabilir”. *Dişlilik, Güzellik ve Şiddet Sarmalında/Kadın ve Bedeni*. (Ed. İnceoğlu, Y. & Kar, A.) 2. Baskı, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, s. 105-143.
- Direk, Zeynep (2018). *Cinsel Farkın İnşası/Felsefi Bir Problem Olarak Cinsiyet*. İstanbul: Metis Yayıncılık.

- Direk, Zeynep (2021). "Judith Butler: Toplumsal Cinsiyet ve Bedenin Maddeleşmesi". (Der., Zeynep Direk) *Cinsiyetli Olmak, Sosyal Bilimlere Feminist Yaklaşımlar*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, s. 67-84.
- Eliuz, Ülkü, (2007). Muhaderat'ta Feminal Söylem. *Icanas* 38, s. 619-634.
- Fatma Aliye (1996). *Muhaderat* (Haz. Emel Aşa). İstanbul: Enderun Kitapevi.
- İrzık, Sibel & Parla, Jale (2017). "Önsöz". *Kadınlar Dile Düşünce/Edebiyat ve Toplumsal Cinsiyet* (Der. İrzık, S. & Parla, J.), İstanbul: İletişim Yayınları.
- İnceoğlu, Yasemin & Kar, Altan (2016). "Güzelliğin Psikolojik Arka Planı; Bakanın Gözünden Kendi İmgesini İzleyen Kadın" *Dişillik, Güzellik ve Şiddet Sarmalında/Kadın ve Bedeni*. (Ed. İnceoğlu, Y. & Kar, A.) 2. Baskı, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, s. 73-100.
- Kümbetoğlu, Bekis (2016). "Değersizleştirme: Kadın Bedeninin Maruz Kaldığı Şiddet" *Dişillik, Güzellik ve Şiddet Sarmalında/Kadın ve Bedeni*. (Ed. İnceoğlu, Y. & Kar, A.) 2. Baskı, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, s. 45-69.
- Küntay, Esin (2016). "Bedene Şiddet-Özbenlik Değerlendirmeleri Toplumbilimsel Bir Analiz" *Dişillik, Güzellik ve Şiddet Sarmalında/Kadın ve Bedeni*. (Ed. İnceoğlu, Y. & Kar, A.) 2. Baskı, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, s. 21-42.
- Murdock, Maureen (2000). *Kahraman Babasının Kızı*. (Çev. Osman Akınhay). İstanbul: Alfa Yayıncılık.
- Navaro, Leyla (2018). *Bir Cadı Masalı/Kızgınlık, Güç ve Cinsel Roller Üzerine*. İstanbul: Remzi Kitapevi.
- Navaro, Leyla (2019). *Haset ve Rekabet/Kendi Kuyruğunu Yiyen Yılan*. İstanbul: Remzi Kitapevi.
- Özer, A., Emel (2019). *Yeni Türk Şiirinde Beden Algısı/Tanzimat'tan Cumhuriyete*. Ege Üniversitesi, Doktora Tezi.
- Saraçgil, Ayşe (2005). *Bukalemun Erkek Osmanlı İmparatorluğu'nda ve Türkiye Cumhuriyeti'nde Ataerkillik Yapılar ve Modern Edebiyat*. (Çev. Sevim Aktaş) İstanbul: İletişim Yay.
- Topcuoğlu, Reyhan A. (2010). "Kapitalizm ve Ataerkillik Enformel Alanda Nasıl Eklemlenir? Bilinçli Saklama ve Saklayarak Değersizleştirme Mekanizmalarının Ev Eksenli Çalışmada İşleyişi." *Kapitalizm, Ataerkillik ve Kadın Emeği: Türkiye Örneği*. (Der. Dedeoğlu, S. & Öztürk, M., Y.), İstanbul: Sav Yayınları, s. 81-133.

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



Edebiyat ve Tarih İlişkisi Bağlamında Bir Sürgün

Hikâyesi: *Ben Sizin Çarınız ve Tanrınızım*

DR. ÖĞR. ÜYESİ JALE KARTAL*

Öz

Edebiyat, insanı ve çevresindeki olayları kurmaca bir gerçeklikle yansıtan bir bilim dalıdır. Diğer disiplinlerle de özellikle tarihle etkileşim içinde olan bir olgudur. Tarihe yön veren toplumsal gerçeklere kurgunun perspektifinden tutulan bir aynadır. Bu etkileşimin en çarpıcı örneklerinden biri Kıımlı Rus yazar Şamil (Seitoviç) Aladin'in 1994 yılında kaleme aldığı ve otobiyografik özellikler taşıyan *Ben Sizin Çarınız ve Tanrınızım* (Я – ваш царь и бог) adlı eseridir. Bu çalışmada, İkinci Dünya Savaşı'nın ardından yaşanan, Sovyetler Birliği tarihinde derin izler bırakan, etkileri uzun yıllar süren 1944 Kıırım sürgünü ve dönemin sosyo-kültürel ve ideolojik panoraması edebiyat-tarih ilişkisi bağlamında irdelenecektir. Kıırım'ı yüzyıllar boyunca diğer milletlerin ilgi odağı hâline getiren ve sürgününün asıl gerekçesini oluşturan bölgenin jeopolitik konumuna, 1783 yılında Çarlık Rusya tarafından ilhakına, 1917 Ekim Devrimi'nden Sovyetler Birliği'nin dağılmasına (1991) kadar geçen süreçte halka uygulanan "baskı, ötekileştirme, mahkûmiyet ve sürgün" gibi uygulamalara değinilecektir. Bu tarihî bilgiler ışığında eserde yansıtılan kurgusal gerçeğin, tarihî gerçeklerle örtüştüğü noktaların ortaya çıkarılması beklenmektedir.

Anahtar sözcükler: Sovyetler Birliği, 1944 Kıırım Sürgünü, Ötekileştirme, Şamil Aladin, Edebiyat-Tarih İlişkisi

A STORY OF EXILE IN THE RELATIONSHIP OF LITERATURE AND HISTORY:

I AM YOUR TSAR AND YOUR GOD

Abstract

Literature is a science that reflects a person and the events around him with a fictional reality, as well as a phenomenon that interacts with other disciplines, especially the science of history, and is a mirror taken from the perspective of fiction to the social facts leading to history. One of the most striking examples of this interaction is the Crimean Russian writer Shamil (Seitovich) Aladin's autobiographical work *I am your Tsar and God* (Я - ваш царь и бог), which written by the author in 1994. In this study the Crimean exile of 1944, which took place after the Second World War and left deep traces in the history of the Soviet Union, the effects of which lasted for many years, and the socio-cultural and ideological panorama of the period will be examined in the context of the relationship between literature and history. The geopolitical position of the region, which made Crimea the centre of attention of other nations for centuries and constituted the main reason for the

* Ağrı İbrahim Çeçen Üniversitesi, Rus Dili ve Edebiyatı Bölümü, Rus Kültürü ve Edebiyatı Anabilim Dalı, jkartal@agri.edu.tr, Orcid 0000-0002-3200-5135

exile, its annexation by Tsarist Russia in 1783, the practices such as "oppression, marginalisation, imprisonment and exile" applied to the people in the period from the October Revolution of 1917 until the dissolution of the Soviet Union (1991) will be mentioned. In the light of this historical information, it is expected to reveal the points where the fictional reality reflected in the work coincides with historical facts.

Keywords: Soviet Union, 1944 Crimean Exile, Marginalisation, Shamil Aladin, Literature-History Relationship

GİRİŞ

Kırım, Çin'den gelen büyük Asya ticaret yolunun doğudaki son noktalarından biri olması, Doğu Avrupa'yı Asya ve Akdeniz ile birleştiren bir köprü görevi görmesi, verimli tarım alanlarına sahip olması açısından jeopolitik, iktisadi ve idari bir öneme sahiptir (İnalçık, 1944, s. 191). Bu açıdan yüzyıllar boyunca çeşitli medeniyetlere ev sahipliği yapmış aynı zamanda birçok baskına da uğramıştır. 1239 yılında Kırım'a giren ve genellikle zapt altına alınmış Kıpçak Türklerinden oluşan Altın Orda Tatarları arasında başlayan çözülme, Kırım Hanlığı'nın (1443-1783) ortaya çıkmasına zemin hazırlar (Kireççi ve Tezcan, 2015, s. 12). Bu dönemde Kırım Hanlığı'nın Cenova kolonileri ile mücadelesi, Kırım'ın Fatih Sultan Mehmet Han'ın iktidarının son yıllarında (1475) Osmanlı İmparatorluğu'nun hâkimiyetine girmesiyle sonuçlanır. Kırım'ın otuz yılı aşkın bir süre Osmanlı egemenliğinde kalması, Osmanlı'nın Karadeniz ve Altın Orda'nın mirası üzerindeki hâkimiyetinin yanı sıra Avrupa'nın siyasi alandaki kaderini belirlemede ve Rusya'nın sıcak denizlere inme hedefini engellemede de kilit rol oynamasını sağlar (İnalçık, 1943, s. 478). Osmanlı İmparatorluğu, 1774 yılında Çarlık Rusya ile Küçük Kaynarca Anlaşması'nı imzalamasının ardından Kırım Hanlığı üzerindeki hâkimiyetini yitirir. 8 Nisan 1783 tarihinde hanlık içindeki karmaşalardan faydalanan Çarlık Rusya, Kırım'ı işgal eder. Araştırmacı Hakan Kırımlı, işgalin ardından bu bölgede Ruslaştırma faaliyetlerinin hız kazandığına dikkat çeker (2010, s. 5). Rusya'nın, Kırım'ı Rus-Slav ülkesi hâline getirmeyi, Kırım Tatarlarının varlığını yok etmeyi ve ona dair izleri ortadan kaldırmayı amaçladığını dile getirir. Araştırmacı bu iddiasını, Kırım'da birçok yerin isminin Yunanca isimlerle değiştirilmesiyle güçlendirir. Bu dönemde Akmesid "Simferopol", Gözleve (Kezlev) "Yevpatoriya", Kefe "Feodosiya", Akyar'ın üzerine kurulan deniz üssü de "Sivastopol" ismini alır. Böylece Kırım'ın aslında Ortodoks temelli bir geçmişe sahip olduğu, Kırım halkının ise sonradan gelen "işgalciler" olduğu yönünde bir düşüncenin oluşmasının hedeflendiğini belirtir. Araştırmacıya göre Kırım Hanlığı'ndan, Osmanlılar'dan ve Türk-İslâm devirlerinden kalma tarihî ve kültürel değerler yok edilir. Dinî, idarî ve psikolojik baskılar nedeniyle Kırım halkı, 150 yıl aralıksız süren ve 20. yüzyılda zirveye ulaşan kitlesel göçe zorlanır (Kırımlı, 2018). Ruslar tarafından uygulanan bu politikaların ardında dini bağnazlık, sıcak denizlere inme isteği, Rusya'nın sınırlarını Akdeniz'e kadar genişletme ve Kırım Müslümanlarını Ruslaştırma ya da Kırım'dan çıkarma gibi hedefler olduğu belirtilir (Ülküsal, 1967, s. 1-5). Rus araştırmacı Belaşçenko ve Rijov ise Kırım'ın Rus hâkimiyetine geçmesiyle Kırım soylularının Rus aydın zümresiyle bir tutulduğunu, Kırım halkının köleleştirilmediğini ve askerlik görevinden muaf tutulduklarını, dini ve ulusal değerlerini sürdürdüklerini, Kırım'ın etnik çeşitliliği nedeniyle her halkın iletişim kurabilmek amacıyla

birbirlerinin dilini öğrendiklerini, tarım, mimari ve zanaatta birlik olduklarını ve huzur içinde yaşadıklarını vurgulayarak Çarlık Rusya- Kırım ilişkisine farklı bir bakış açısı getirirler (2012, s. 362).

Sovyetler Birliği bünyesinde ise Kırım, 1921 Kasım ayından 1922 yılı Haziran'ına kadar hükümetin gıda sevkiyatını engellemesi nedeniyle açlık felâketine maruz kalır. Bu dönemde 100.000 kişinin açlıktan öldüğü, 50.000 kişinin ise vatanlarından göç etmek zorunda kaldığı, Kırım nüfusunun ölüm ve göçlerden sonra büyük ölçüde azaldığı belirtilmektedir (Ataç, 1965, s. 5-12). Bu açlık yıllarının özellikle müsadere usulüyle halktan gıda maddelerinin alınması, 1921 yılında elde edilen mahsulün büyük kısmının Bolşevikler tarafından Kırım'dan ihraç edilmesi, İtalyan Kızılhaç Teşkilatı'nın Kırım'a yardım teklifinin hükümet tarafından reddedilmesi, Türkiye'den gelen yardımların Kırım halkına ulaştırılmaması ve açlığı önlemek için tedbir alınmaması gibi hükümetin bilinçli siyaseti sonucunda gerçekleştiği savunulur (Otar, 1964, s. 1-12).

1923-1927 yılları arasında uygulanan Lenin'in Yeni Ekonomi Politikası (Новая экономическая политика), her ne kadar Kırım Tatarlarının geçmişe kıyasla daha normal şartlar içinde yaşamasını ve kısa süreli özerklik almalarını mümkün kılarsa da İ. Stalin'in 1927 yılında iktidara gelişinin ardından Sovyetler Birliği'nde yer alan diğer milletler gibi Kırım Tatarlarında da "Ruslaştırma" ve "millî kültürün yok edilmesi" faaliyetleri hız kazanır (Otar, 1964, s. 1-12). 1930'larda kolektifleştirme politikası ve 1936-1937 yıllarında ülke genelinde özellikle aydın kesime uygulanan baskı sonucunda binlerce Kırım Tatarı, "Kulak" (köy burjuvası) ve "Kulak destekçisi" olmakla suçlanarak Ural'a ve Sibiry'a sürgün edilir. Bu dönemde "Kırım'ı Sovyetleştirme" siyasetinin bir sonucu olarak toplu sürgünlerin yanı sıra Kırım halkının ibadet yerleri kapatılır; millî hayat ve aile âdetleri, dili, tarihi, edebiyatı "Sovyet hayat tarzına" uydurulmak istenir (Ülküsal, 1962, s. 1-9). Başta Kırım'ın aydın kesimi olmak üzere bu siyasete karşı çıkan herkes "burjuva milliyetçiliği", "Troçkizm" yanlısı gibi ithamlarla suçlanarak kurşuna dizilir (Otar, 1964, s. 1-12). İkinci Dünya Savaşı'nın başlamasıyla da Kırım halkı, 1941 yılında Alman işgali sonrasında "hain", "vatana ihanet eden", "Sovyet karşıtı/düşmanı" gibi suçlamalarla tarihin en büyük sürgünlerinden birini yaşamak zorunda kalır (Özcan, 2010, s. 14; Katunin ve Katunina, 2002, s. 1).

1. 18 MAYIS 1944: KIRIM TATAR SÜRGÜNÜ

Almanya, 1930'lu yıllarda uygulamaya geçirdiği yayılma politikası çerçevesinde Rus sınırlarına yaklaşır. Karadeniz'de hâkimiyet kurmak ve Kafkasya'yı elde etmek amacıyla 24 Eylül 1941 tarihinde Kırım'a savaş açar (Görgen, 2022, s. 291). Sovyet ordusu, iyi bir savunma hattına sahip olmasına rağmen Almanların "yıldırım harbi" karşısında duramaz. Alman ordusu, Kasım ayı başında Simferopol'ü de ele geçirir. Alman ordusunun hiçbir direnişle karşılaşmadan elde ettiği bu hâkimiyet ise Sovyet radyosunda "Sovyet Birliklerinin zorlu mücadelesine rağmen şehir düşmana terk edilmiştir." anonsuyla bildirilir. Düşmana bırakılan yerde yapılması gerekenler Stalin'in emri ile gerçekleştirilir. Dönemin İçişleri Halk Komiserliği N.V.K.D (Народный комиссариат внутренних дел) Birlikleri geri çekilme esnasında devlet kurumlarını, fabrika ve iş yerlerini, elektrik santrallerini tahrip eder. Değirmenler ve tahıl ambarları ateşe verilir. Büyükbaş hayvanların Kafkasya'ya sevkiyatı yapılır ya da hayvanlar telef edilir. Yiyecek stokunun olmaması, demiryollarının tahribi ve başka bölgelerden sevkiyat yapılamaması nedeniyle Kırım halkı bir kez

daha açlıkla baş başa bırakılır. Birçok insan soğuk kış şartları ve açlık nedeniyle hayatını kaybeder (Musa, 1984, s. 27-28).

1942 yılı Mayıs ayında Kerç, Temmuz'da ise Sivastopol Alman Birliklerince ele geçirilir. Almanların Kırım'daki bu askerî başarısı, huzurlu bir yönetimin geleceğini, Sovyet rejiminin, kolhozların ve Bolşevik baskısının biteceğini umut eden Ukraynalı, Rus, Kırım ve diğer milletler tarafından sevinçle karşılanır. Sovyetler Birliği ise Alman ordusu karşısındaki bu başarısızlığın suçunu sadece Kırım halkına yükler ve onları "hain" olarak ilan eder. Sovyet askerleri, Kırım'dan geri çekildikleri sırada önlerine gelen herkesi katleder. Sovyetler Birliği'nin son dönemlerinde ve Batılı kaynaklarda Kırım halkının yüzde onluk diliminin Almanların safına geçtiği çok sonradan kabul edilir. Sovyetler Birliği üzerine çalışmalarıyla bilinen ve Irak Amerikan Üniversitesi'nde Öğretim Üyesi olan J. Otto Pohl da Alman işgali sırasında yerli Kırım Tatar nüfusunun farklı tutumlar sergilediğini belirtir. Araştırmacıya göre halkın büyük çoğunluğu Kızıl Ordu'ya ve partizan birliklerine yardım eder, Nazi rejimine muhalefet ederek Sovyet rejimine sadık kalır. Kırım halkının bir kısmı da Almanların örgütlediği gönüllü birliklerde hizmet verir. Alman kayıtlarında Alman taburlarında yer alan Kırım Tatarı sayısının 9.225 erkeğe ulaştığını gösterir. Bu rakamın ise İkinci Dünya Savaşı sırasında Almanlara hizmet eden ve 1,3 milyondan fazla Sovyet vatandaşının % 1'inden daha az olduğuna dikkat çeker. Almanların yanında yer alan ezici çoğunluğun ise düşünülenin aksine Kırım Tatarları değil, Sovyetler Birliği'nin çekirdek halkları olan Rusya, Ukrayna ve Belarus olduğunu vurgular (Pohl, 2010).

Tarih uzmanı Alan Fisher ise Kırım halkının, Almanların yanında yer alma gerekçesini şu sözlerle açıklar:

(...) birçok Kırım şehrinde Tatar halkı, ilerleyen Alman ordusunu sevinç gösterileri ve 'kurtarıcılar' sedalarıyla karşıladılar. Buna şaşırılmamak gerekir. 1930'larda olanlar, Tatarların SSCB'ye bağlı bir Sovyet Rus sömürgesinde yaşadıklarına inanmalarına zemin hazırlamış, harbin çıkışından önceki son birkaç yılda Kırımlılar ve millî Tatar liderlerinin imhası çok şiddetli olmuştu. 1941'de ileri gelen Tatar liderlerinin çoğu ya ölmüştü ya da Batı Sibirya'daki Sovyet çalışma kamplarındaydılar. Ve Stalin'in SSCB'deki millî komünizmin bütün izlerini yok etme çabalarının neticesi olarak komünist Tatar liderleri ağır kayıplar vermişlerdi. Nefret edilen Sovyet idaresini kaldırma gayesini ilan eden yabancı bir ordu, ülkelerine girdiği zaman Kırım Tatarlarının sevinç gösterisinde bulunmalarından başka ne beklenebilirdi? Bu da Sovyet hükümetinin Tatarları toptan cezalandırmaları için bir sebep teşkil etti (2009, s. 219).

Kırım'da 1941-1944 yılları arasında gerçekleşen Alman işgali sırasında yerli halkın Alman Birliklerine karşılık vermemesine ve bu nedenle Sovyetler Birliği'nin halka yaptığı baskıya rağmen Almanya, Kırım halkının düşlediği "kurtarıcı" misyonunu yerine getiremez, aksine Kırım halkı üzerinde baskı kurar (Özcan, 2010, s. 27). Kırım'da birçok köy yakılır. İki ateş arasında kalan Kırım Tatarları, esir edilerek Almanya'ya sanayi tesislerinde çalıştırılmak üzere "doğu işçisi" sıfatıyla yollanır. İş gücünden faydalanılamayan çok sayıda insan ise kurşuna dizilir ya da esir kamplarına gönderilir. Hatta savaş sonrasında vatanlarına dönmek isteyen Kırım Tatarlarına izin verilmez (Williams, 2016, s. 94, 95.). Hem Alman hem de Sovyet Birlikleri Kırım halkını savaşta en ön saflara

yerleştirerek aynı milletin insanlarını birbirlerine karşı savaşmak durumunda bırakırlar (Şahin, 2015, s. 333).

1943 yılı Kasım ayında Stalingrad'dan hareket eden Sovyet ordusu "Kırım'ın anahtarı" sayılan Perekop'a kadar gelir. Sovyetler Birliği Kırım'ın işgalinden iki yıl sonra 10 Nisan 1944 tarihinde Kırım'ı Almanlardan geri alır. İki büyük devletin arasında kalan Kırım, tekrar Sovyet despotizmine uğrar. Bu andan itibaren Kırım halkı, askerlerin keyfi tutumları doğrultusunda sorgulanır. Alan Fisher görgü tanıklarının ifadelerine dayanarak Kırım'ın Ruslar tarafından geri alındığı süreçte ilk iki hafta Simferopol sokaklarındaki ağaç dallarına ve telefon direklerine birçok ceset asıldığını, Kırım halkının herhangi bir sorguya tabi tutulmadan ya da cinsiyet ve yaş fark etmeksizin idam edildiğini, kadın ve çocukların askerler tarafından taciz edildiklerini belirtir (2009, s. 234).

Sovyetler Birliği İç İşleri Halk Komiseri ve Devlet Güvenliği Genel Komiseri L. Beriya, 11 Nisan 1944 tarihinde Stalin'e hazırladığı raporunda Kırım halkının ihanetinin cezasız kalmaması için tarım, sanayi ve ulaşım alanlarında iş gücünden faydalanılmak amacıyla Özbekistan'a sürgün edilmeleri gerektiğini belirtir (Özcan, 2010, s. 67; Pohl, 2010). 13 Nisan 1944 tarihinde ise Beriya ile Devlet Güvenliği Halk Komiseri V. Merkulov tarafından ülkenin Sovyet karşıtı unsurlardan temizlenmesine yönelik Stalin tarafından imzalanan kararname tüm ülkede yayımlanır. Bu kararname ile Kırım Tatarlarının vatan haini oldukları, Almanlar ile iş birliği içinde oldukları gerekçesiyle 18 Mayıs 1944 tarihinde sürgün edilecekleri resmîyet kazanır (Anoşko, 2017, s. 178). Pohl, bu sürgünün ardındaki gerçeği şu sözlerle açıklar:

Kırım'ın Türkiye'yle ilişkileri ve Karadeniz'deki jeopolitik konumu, Kırım Tatarları ile Ruslar arasındaki Kırım Hanlığı günlerine kadar geriye giden tarihî ihtilaf, Kırım MSSC (Kırım Muhtar Sovyet Sosyalist Cumhuriyeti)'deki Kırım Tatar liderliğinin gerçek anlamda bir ulusal muhtariyet için bastırması gibi gerekçeler, Stalin'in Kırım Tatarlarının anayurtlarından etnik temizliği kararında önemli bir rol oynamıştır (Pohl, 2010).

18 Mayıs 1944 tarihinde sabaha karşı saat üç sularında Kırım halkı zorla yataklarından kaldırılır ve onların on beş dakika içinde evlerinden çıkmaları istenir. Meydana toplanan Kırım halkı içinde Sovyetler Birliği için savaşmış yaralı subaylar ve askerler, partizan grubu ve Kızıl Ordu üyeleri de yer almaktadır (Otar, 1964, s. 1-12). Rus araştırmacı Raçilin ise sürgün konusunda birçok efsanenin olduğunu vurgular. Sovyetler Birliği'nin yanında yer alan partizan ve cepheye yer alan askerlerin, diğer milletlerden vatandaşlarla evli olanların sürgüne gönderilmediğini belirterek sürgün konusundaki belirsizliklere dikkat çeker (2015, s. 119). Ancak İbrahim Otar'ın aktardığı üzere NKVD subaylarından Grigoriy Burlutski'nin 1954 yılında Münih'te *Amerika'nın Sesi* radyosu Avrupa istasyonundan verdiği beyanat metni, bu sürgünü ve halka yönelik insanlık dışı muameleyi gözler önüne sermektedir: "Sürülenler hayvan nakline mahsus, hiçbir tertibatı olmayan iptidai vagonlara doldurulmuşlardı. Vagonlar balık istifi gibi dolduruluyor, kilitleniyor, mühürleniyor ve askerî kî'âlar tarafından muhafazaya alınıyordu. Sürgün mahalli bildirilmemişti" (1964, s. 1-12).

L. Beriya tarafından Stalin'e sunulan raporda 183.155 Kırım Tatarı sürgün edilir. Kırım Komünist Parti Merkez Komitesi'nin raporunda bu sayı 187.859'dur. Halk Komiserleri Sovyeti Devlet Komisyonu verilerine göre ise sürgüne maruz kalan Kırım Tatarları 188.626 kişidir. Sürgünün sorunsuz bir şekilde gerçekleşmesi ve insanların sürgün yerlerine ulaştırılması, yemek temini, sağlık ve yerleşim yerlerindeki ihtiyaçlarının giderilmesi için gereken tüm tedbirler kâğıt

üzerinde her detayına kadar düşünülse de uygulamaya aktırılmadığı anlaşılmaktadır (Özcan, 2010, s. 83, 86). Öyle ki “ölüm katarı” olarak adlandırılan tren vagonlarında, sürgün öncesi ve sonrasında açlık ve hastalıklar nedeniyle Kırım halkının yaklaşık %46’sının hayatını kaybettiği kayıtlara geçer (Grigorenko, 1987, s. 7; Williams, 2016, s. 102, 103).

1944 yılı sürgününün ardından Kırım halkının tüm mal varlığı devlet tekeline geçer ve 12 Ağustos 1944 tarihinde Kırım’a Rusya Federasyonu ve Ukrayna’dan getirilen kolhoz işçilerinin yerleştirilmesi kararlaştırılır. Bu dönemde Kırım Tatarlarının sağladığı düzenin sürdürülmesi ve bu verimli toprakların işlenmesi için Kırım’a getirilen işçi ailelerden birinin de kendileri olduğunu belirten araştırmacı Katunin, 1945 yılına kadar Kırım’a yaklaşık olarak 17.040 ailenin yerleştirildiğini aktarır (Katunin ve Katunina, 2002, s. 1). Özcan, Kırım’a getirilen bu işçilere her türlü ayrıcalık tanıdığını, hatta Almanlara yardım eden ya da herhangi bir suçtan hüküm giyen kişilere bile vergi borçlarında muafiyet, bir defaya mahsus olmak üzere her aileye 2500 ruble para yardımı, beş yıl Kırım’da ikamet edenlere mülkiyet hakkı ve yerleştirildikleri evlerdeki her türlü eşyadan faydalanma hakkı verildiğini belirtir. Boş kalan makam ve mevkilere ise keyfi uygulamalar doğrultusunda atamalar gerçekleştirildiğini, hatta Kırım’da, Kırım Tatarlarını anımsatacak kültürel miras başta olmak üzere Kırım Tatar dilinde yazılan bölge ve sokak isimlerinin değiştirildiğini vurgular (2010, s. 95-100). Kırım kültürünü ve halkını konu edinen yabancı yayınlar bile imha edilir. Adeta tarih sahnesinden silinmeye çalışılan Kırım Tatarlarının, savaş öncesi dönemde övgü ile bahsedildiği edebî ve kültürel zenginliği, halkın çalışkanlığı ve sadakati göz ardı edilir. Hatta 1944-1980 yılları arasında Sovyetler Birliği’nde “Kırım Tatar” sözünün kullanılması yasaklanır. Ansiklopedilerden ve tarih kitaplarından Kırım Tatarlarına dair maddeler tamamen çıkarılır. Böylece Kırım Tatarları gerçekte sanki hiç var olmamış bir millet gibi yansıtılmaya çalışılır (Kırımlı, 2018). Bu dönemde Kırım halkının sürgünü konusuna hiçbir gazete ya da yayın organında yer verilmediği, Sovyet yönetiminin adeta insanların zihinlerinden bu olayı silmeye çalıştığı dile getirilir (Katunin ve Katunina, 2002, s. 1).

Kırım Tatarları, sürgün yerleri Özbekistan’a ulaştıkları andan itibaren bir yıl boyunca durumlarının tek suçlusu olarak L. Beriya’yı görürler. Her an Stalin’in bu durumu öğrenip her şeyi düzelteceği inancını taşırlar. Kırım Tatarlarının büyük çoğunluğunun Özbekistan’a sürgün edilmesinin nedeni ise Rus topraklarında “hain”lere yer verilmek istenmemesi, Kazak ve Kırgız bozkırlarının Kasfkasya’dan sürgün edilenler için tahsis edilmiş olması, Tacikistan ve Türkmenistan’ın ekonomik açıdan kalabalık bir nüfusu kaldırabilecek durumda olmaması ve Özbekistan’da iş gücü açığının olması gösterilmektedir (Özcan, 2010, s. 108).

Özel yerleşim kamplarına yerleştirilen sürgünlerin, buldukları bölgenin yöneticilerinin izni olmadan şehir dışına çıkmaları yasaklanır; her ay bölge komutanlıklarına imza atmaları, aile içerisinde ölüm ya da doğum olaylarını bildirmeleri zorunlu kılınır (Williams, 2016, s. 105). Söz konusu kısıtlamalara uyulmaması durumunda ise 20-25 yıl süreyle Sibiryaya sürgüne gönderilecekleri halka kesin bir dille bildirilir. Kırım Tatarları sürgün edildikleri Özbekistan’da da ilk yıllarda “hain” damgasını taşır. Özbek halkı, Rusların Kırım Tatarları hakkında yaptıkları karalama propagandasından etkilenerek onlara kötü davranır. Ancak sonraki yıllarda aynı inanca ve ırka sahip oldukları Kırım Tatarlarına destek oldukları ifade edilir (Özcan, 2010, s. 111-113).

Stalin'in vefatıyla başlayan yumuşama döneminde Sovyetler Birliği Başkanı Nikita Kruşçev'in girişimleriyle Kırım, 27 Şubat 1954 tarihinde Ukrayna'ya bağlanır (Ülküsal, 1962, s. 8). 14 Kasım 1989 tarihinde Devlet Başkanı Mihail Gorbaçyov'un "yeniden yapılanma" (perestroyka) döneminde ise Kırım Tatarlarına ve diğer Sovyet halklarına karşı yapılan haksızlıklar kabul edilir ve bu halkların yasal hakları geri verilir (Belaşçenko ve Rijov, 2012, s. 363). Sovyetler Birliği'nin dağılmasından sonra bağımsızlığını kazanan Ukrayna, 1991 yılında Kırım'ın özerk statüsünü teyit ederek tüm Kırım Tatarlarının sürgünden dönmesine izin verir (Çalışkan, 2020, s. 3). Kırım Tatarlarının sürgünü ve vatana dönüşleri, bu süreçten itibaren hem dünya basınının hem de dünya edebiyatının en çarpıcı konusu hâline gelir. Özellikle Kırmılı yazar ve şairler yaşadıkları acı olayları, yitirdikleri canları ve vatanlarına duydukları özlemi eserlerine yansıtırlar. Ancak Sovyetler Birliği'nin dağıldığı 1991 yılına kadar Kırım gerçeğinin sansürlenmesi, birçok Kırmılı yazarın okur tarafından keşfini geciktirir. Bu yazarlardan biri de Kırım sürgününün en yakın tanıklarından olan ve birçok eserini Rusça kaleme alan Şamil Seitoviç Aladin'dir. Yazarın yaşamı ve sanatı ile ilgili Rus ve Türk kaynaklarda çok az çalışma mevcuttur. Çalışmada ele alınan *Ben Sizin Çarınız ve Tanrınızım* adlı eser üzerine ise herhangi bir inceleme yapılmadığı literatür taramasından anlaşılmaktadır. Bu açıdan çalışmada, Kırım sürgününün farklı bakış açılarıyla sunulmasının yanı sıra gerek yazarın ve edebî sanatının gerekse söz konusu eserin detaylı bir şekilde tanıtılması amaçlanmaktadır.

2. ŞAMİL SEİTOVİÇ ALADİN'İN YAŞAMI VE SANATI (1912-1996)

Kırmılı Rus yazar, şair, çevirmen ve insan hakları aktivisti Şamil Seitoviç Aladin(ov), Kırım Tatar millî edebiyatının önemli isimlerindedir. Kırım millî edebiyatına katkıları, sosyo-politik ve kültürel alandaki girişimleri sayesinde Kırım halkının millî kimliği ve bilincinin oluşmasında rol oynamıştır (Yunusov, 2012, s. 71).

12 Temmuz 1912 tarihinde günümüzde Bahçesaray bölgesinde Nahirne köyü olarak bilinen ve Ay Petri Dağı'nın eteklerinde yer alan Mahuldür köyünde dünyaya gelir (K'andım, 2012, s. 9; Kul'çinski, 2012). Aladin, doğduğunda ilk olarak kendisine Kamil ismi verilir. Ancak ağır bir hastalığa yakalanan çocuğa, eski bir inanışa göre içinde bulunduğu kötü durumdan kurtulması için yeni bir isim verilir (URL-2). Geleceğin ünlü yazarının, Şamil adını almasıyla yeni bir yaşama adım atması, bu eski inanış ve ritüel sonucunda gerçekleşir.



Şamil Aladin

Köylü ve marangoz bir babanın oğlu olarak dünyaya gelen Aladin'in üç erkek ve iki kız kardeşi vardır. Şamil Aladin doğa sevgisini, çalışkanlığını ve bilgiye ulaşma çabasını ailesinden miras alır. Dört yaşında iken kış mevsimine hazırlık yapmak için ailesiyle odun toplamaya gider. Altı yaşına geldiğinde kolektif tütün tarlalarında çapa yapar, köyün beş altı kilometre uzağında bulunan ve o yaştaki bir çocuk için tehlikeli olabilecek büyük kayaların ardındaki ağaçların kesiminde yer alır (URL-2). Yazarın, günümüz çocuk algısından farklı olarak "küçük bir yetişkin"

gibi çocukluk yıllarını geçirmesi, dönemin zorlu yaşam koşullarını ve Kırım halkının çalışkanlığını yansıtması açısından dikkat çekicidir.

İlköğretimi bölge okulunda tamamlayan Aladin, eğitimini sürdürebilmek için evinden uzaklaşmak zorunda kalır. Gençlik yıllarında edebiyata ilgi ve sevgi duymasını sağlayan ünlü pedagog ve yazar Yahya Hacı Bayburtlı'nın öğrencisi olduğu Bahçesaray Okulu'nda eğitimini sürdürür. Şamil Aladin on beş yaşında "Molodaya sila" adlı gençlik gazetesinde yayımladığı *Tanyerinin Bülbülü* (Соловей павсема, 1927) adlı ilk şiirini, Kırım'ın ve Türk dünyasının büyük düşünce insanı İsmail Gaspıralı'ya ithaf eder (K'andım, 2012, s. 10). Yazar, ilk edebî deneyiminin hocaları tarafından takdir edilmesinden duyduğu mutluluğu şu sözlerle açıklar:

Beni öğretmenler odasına çağırdılar. Kırım Tatar dili ve edebiyatı hocası Yaga/Yahya Bayburtlı beni karşıladı, elimi sıktı ve bana sımsıkı sarıldı. Diğer hocaların yanında "Molodaya sila" adlı gazetede yayımlanan şiirimi gösterdi. Bir süre sonra sözlerine şöyle devam etti: 'Şamil'den olağanüstü bir söz ustası çıkacak. Okul bittikten sonra onu Bakü Üniversitesi'ne göndermek gerekir. Bu konuda bize elbette ki Profesör Bekir Çoban-zade yardım edecek.'" (URL-2).

Şamil Aladin, bilinmeyen bir sebepten dolayı Bakü Üniversitesi'nde eğitim görme şansını bulamaz. 1928-1931 yılları arasında Ziyadin Cavtöbeli ve Kerim Camanaklı gibi dönemin ünlü şairleri ile tanışma fırsatı bulduğu Simferol Pedagoji Enstitüsü'nde, ardından Moskova Edebiyat Enstitüsü'nde eğitim görür. Bu dönemde Aladin'in ismi, edebî çevrelerde duyulmaya başlar (URL-2).

20. yüzyılın ikinci yarısında edebiyata yönelen, gelişen sosyo-politik olaylar karşısında ulusal bilincin oluşması ve aydın kesimin kendi halkına, ana diline, kültürüne ve edebiyatına karşı sorumluluklarını bilmesi gerektiğini düşünen, bu nedenle de eserlerinde Kırım'ı ve Kırım halkının yaşam biçimini konu alan Şamil Aladin'in edebî yeteneği, Sovyetler Birliği'nde "milliyetçilik" fikrinin yasaklandığı dönemde filizlenir (Yunosov, 2012, s. 71, 72). Edebiyat uzmanı ve Şamil Aladin'in sanatı üzerine yaptığı çalışmalarla bilinen Ş. E. Yunosov, yazarın edebiyata yöneliş amacını şu sözlerle açıklar:

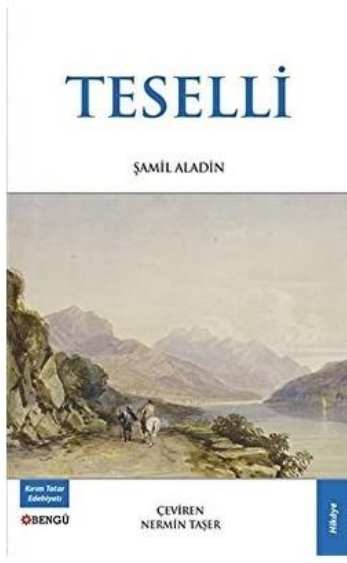
Şamil Aladin, kendi halkını anlatabilmek için edebiyata yönelir. O, halktan, Kırım'ın derinliklerinden, gelen bir yazardır. Vatanına olan bağlılığı, sanatının temelini oluşturmaktadır. Onun sanatı, dış dünyayı gözlemlediği bir penceredir. Şamil Aladin'in olgunluk dönemi eserleri ise köyü, çevresi, Kırım'ın yakın ve uzak tarihi ile ilgilidir. Yazarın misyonu, vatanının yaşamına ve kaderine ışık tutarak edebî çevreye dâhil olmaktır (2005, s. 194).

Edebî kariyerine şiir türünde başlayan Aladin'in, 1932 yılında *Yeryüzü Gülümsedi, Gökyüzü Gülümsedi* (Улыбнулась земля, улыбнулось небо) adlı ilk şiir kitabı yayımlanır. Aynı yılın son aylarında genç şair orduya çağrılır (Harahadı, 2020). Şamil Aladin, 1932-1934 yılları arasında Ukrayna'da Kızıl Kazak Askerî Birliğinde Yedinci Alay'da görev alır ve Süvari Birliğini komuta eder. 1935 yılında orduda geçirdiği yılların somutluk kazandığı *Kızıl Kazak Şarkıları* (Песни красного казака) adlı ikinci şiir derlemesini çıkarır. 1936 yılında "Noviy mir" adlı gazetede yazı işleri müdür yardımcılığı görevini üstlenir. Ani bir kararla arkadaşlarıyla birlikte Dağıstan'a gider ve burada bir dağ köyünde öğretmenlik yapar. Ardından Komsomol Örgütü'nün verdiği bir emirle

Özbekistan'ın Çirçik şehrinde İkinci Beş Yıllık Plan'ın oluşumunda operatör olarak çalışır. Sonraki yıllarda bu deneyimi, *Eğer Seversen* (*Если любишь*, 1961) adlı romanına zemin hazırlayacaktır. Ayrıca bu dönemde Özbek edebiyatının seçkin isimleriyle tanışır (URL-2). 1939 yılında Şamil Aladin, Kırım'a geri döner ve Sovyet Yazarlar Birliği üyesi olarak seçilir. Edebiyat dünyasına hızlı bir giriş yapan Aladin, henüz yirmi yedi yaşında iken Kırım Yazarlar Birliği başkanı olur. Edebî ünü Kırım'ı aşır Sovyetler Birliği'ne ulaşan Aladin, ayrıca Ukraynalı şair Taras Şevçenko'nun eserlerini tercüme etmesiyle de bilinmektedir (K'andım, 2012, s. 10). 1940 yılında nesir türünde ilk eseri olan ancak okurda beklenen etkiyi yaratmayan *Merdiven* (*Лестница*) adlı uzun öyküsünün de içinde yer aldığı *Yaşam* (*Жизнь*) adlı eseri yayımlanır (URL-2). 1935-1940'lı yıllarda Şamil Aladin, *Geceleme/Geceyi Geçirme* (*Ночевка*) ve *Sen misin Oğlum?* (*Сенсинъми, огълум?*) adlı uzun öykülerini kaleme alır. Ancak bu eserleri de okurun dikkatini çekmez (Yunusov, 2022, s. 94).

26 Haziran 1941 tarihinde Aladin, gönüllü olarak cepheye gider ve yazarın edebî sanatı 1957 yılına kadar duraklama dönemine girer. Cepheye savaştığı sırada ağır bir şekilde yaralanır. Hastanede geçirdiği iki buçuk ayın ardından Kuzey Kafkas Cephesine, oradan da Kırım'a partizan hareketi karargâhının emrine verilir (Mir- Haydarov, 2018, s. 292). Savaşın Kırım'a verdiği zararı tespit etme komisyonunda yer alır. Alman işgali altındaki halkı, işgalcilere karşı savaşımaya çağırdığı broşürler dağıtır. Bu vazifesi, kendisine yardım eden eşi Fatma'nın vurulmasına neden olur (URL-2). 1944 yılında Kırım sürgününden birkaç gün önce Aluşta şehrine göreve gönderilir. Görevini tamamladıktan sonra Simferol'e dönen Aladin, kendi evlerinde tanımadığı insanların yaşadığını ve ailesinin orada olmadığını görür (Mir- Haydarov, 2018, s. 292). Sovyetler Birliği için savaşıması ve canı pahasına vatan savunmasında yer almasına rağmen gözaltına alınır ve Kırım'dan sürülür. Uzun ve zorlu yolculukların ardından bulduğu ilk fırsatta yetkililerin elinden kurtulur. Her an yakalanma korkusuyla Orta Asya'ya ailesini bulmak için yola koyulur. Özbekistan'ın Çinabad şehrinde açlıktan ölmek üzere olan eşini ve hiç görmediği küçük kızı Dilara'yı bulur. Yaklaşık dört ay burada kaldıktan sonra ailesiyle birlikte Andican şehrine taşınır. 1945 yılında Sovyet Yazarlar Birliği Başkanı Aleksandr Fadayev'in yardımıyla Taşkent'e taşınma izni alır (URL-2).

Taşkent'te Genç Seyirci Tiyatrosu'nun ve Demiryolu İşçileri Sarayı'nın müdürlüğünü yapar. 1949 yılından itibaren ise Özbekistan Yazarlar Birliği sekreteri olarak görev yapar. 1953-1957 yılları arasında Taşkent Pedagoji Enstitüsü gece okulunda eğitim alır (K'andım, 2012, s. 10). Bu dönemde Şamil Aladin, ülkeye geri dönmek için mücadele eden grup aktivistlerindedir. Öyle ki Sovyetler Birliği Komünist Partisi Merkez Komitesi'ne Kırım Tatarlarının ana vatanları Kırım'a dönebilmeleri için başvuru yapan gruba dahil olur ve Kırım Tatar millî hareketinin üyeleriyle birlikte Moskova'ya gider. Ulusal harekete katıldığı için görüşme talebi, Sovyet yetkilileri tarafından birçok kez reddedilir (URL-2). Tüm olumsuzluklara rağmen yazar, döneminin aydın kesimini etkileyerek Kırım Tatar müzik ve dans topluluğu "Haytarma"nın oluşmasını ve "Lenin Bayrağı" adlı gazetenin yayımlanmasını sağlar. Ayrıca Kırım Tatar dilinde yayın yapma iznini alır ve G. Gulyam Yayınevi'nde Kırım Tatar dilinde kaleme alınan şiir ve düzyazı eserlerin yazı kurulunu oluşturur. Özbekistan'ın en büyük yükseköğretim kurumlarından olan Taşkent Pedagoji Enstitüsü'nde Kırım Tatar Dili ve Edebiyatı Bölümünün açılmasında aktif rol alır. Şamil Aladin'in katkılarıyla Özbekistan Yazarlar Birliği'nin alt kolu olarak Kırım Tatar Yazarlar Şubesi (Birliği) oluşturulur (K'andım, 2012, s. 10; Yunusov, 2022, s. 94).



1957 yılından itibaren edebî faaliyetlerine devam eden Şamil Aladin, savaş temasına yer verdiği *Çauşun Oğlu* (Сын Чауша, 1957) ve *Teselli* (Теселли, 1957) adlı uzun öykülerini, *Eğer Seversen* (Если любишь, 1959) ve *Feneler Şafak Sökene Kadar Yanarlar* (Фонари горят до рассвета, 1969) adlı romanlarını kaleme alır. 1971 yılında *Yeşilli Kız* (Девушка в зеленом) ve 1972 yılında *Elmaz* (Эльмаз) adlı öykü derlemesini yayımlar ((URL-2; Harahadı, 2020).

Şamil Aladin, *Çauş Oğlu* (Сын Чауша, 1957) adlı eserinde İkinci Dünya Savaşı'nı konu edinir. Savaşın izlerini ve Mustafa Çauş'un denizci oğlu Dilaver'in ölümüyle ailede yarattığı dramın realist bakış açısıyla yansıtıldığı bu eserin finalinde, torunları Dilaver'in doğumu, geleceğe duyulan umudun hiçbir zaman bitmeyeceğinin bir göstergesidir. Eserde yazar, sadece savaşı anlatmakla kalmaz, ayrıca kahramanın iç dünyasını ve

psikolojisini de yansıtır. Böylelikle yazarın sanatının ayırt edici özelliklerinden biri olan psikolojik derinlik, bu eserde ortaya çıkar. *Elmaz* (Эльмаз, 1972) adlı eserinde ise yazar, Kırım Tatar edebiyatında bir ilki gerçekleştirerek köylü genç bir kızın savaşta yer almasını konu edinir. Özverili, cesur, kararlı ve aynı zamanda güzel ve nazik bir kadın olan Elmaz aracılığıyla genç bir kızın hayallerini ve umutlarını okurla paylaşır. Huzurun hüküm sürdüğü Bademlik köyünün savaşla birlikte değişen çehresine ve Kırım gençlerinin kaderlerine ışık tutar. Kırım ve vatan kavramlarının yasaklandığı bu dönemde Şamil Aladin, eserinde Kırım'ın ulusal değerlerini anımsatan sembollere yer verir (Osmanova, 2017a, s. 2-5).

1973 yılında Özbekistan Emektar Kültür İşçisi Ödülü'ne (Заслуженный работник культуры Узбекской ССР), 1982 yılında ise Özbekistan Emektar Sanat Elçisi Ödülü'ne (Заслуженный деятель искусств Узбекской ССР) layık görülür. 1980-1985 yılları arasında Şamil Aladin "Svezda" dergisinin editörlüğünü yapar (K'andım, 2012, s. 10; URL-1).

Şamil Aladin'in sanatının dönüm noktasını sürgün yılları oluşturur. Birçok farklı dile çevrilen yetmişten fazla eser kaleme alan yazarın, "Zvezda" adlı dergide yayımlanan *İblisin Ziyafetine Davet* (Приглашение к дьяволу на пир, 1979) adlı uzun öyküsü ayrı bir öneme sahiptir. Bu dönemde Sovyet hükümeti, Rus olmayan diğer milletlerin ulusal bilinçlenmesine dair en küçük girişimlerine dahi şiddetle karşı çıkar. Bu açıdan Kırım'da sınıf mücadelesi ve devrim hareketlerinde yer alan Şamil Aladin; söz konusu eserinde Türk ve Müslüman halkların haklarını savunan ve uzun yıllar sansüre maruz kalan yazar, eğitimci İsmail Gaspıralı ve 19. yüzyılın sonu 20. yüzyılın başlarında demokrat şair Hüseyin Toktargazi'nin hayatını ve 1913 yılında vahşice öldürülüşünü tarihî belgelere dayandırarak anlatan ilk Kırım Tatar yazarıdır. Özellikle Kırım Tatar dilbilim uzmanı Useyin Kurkçı'nın tavsiyesi üzerine eserde ileri görüşlü bir fikir insanı olan Usein Şamil Toktargazi'nin prototipi sayılan ana kahramanın, halktan yana bir tutum sergilediği açıkça belirtilir. Öyküde ayrıca Kırım'a özgü yerleri, halkın gelenek ve göreneklerini, yaşam biçimini ve satır aralarında Kırım halkının trajik durumunu tasvir eder. Bu nedenle de sansüre maruz kalır. Aladin, tamamlayamadığı *Tugay- Bey* (Тугай-бей) adlı tarihî romanında ise Kırım halkının tarihinde derin izler bırakan

kişiliklere yer verir. Realist akım çerçevesinde kaleme aldığı bu romanında yazar, 17. yüzyılda Kırım Tatar Hanlığı'nda yaşanan iç çelişkileri, komşularıyla olan askerî ve politik ilişkileri yansıtır. Bu eser, yazarın Kırım Hanlığı'ndaki sorunların tek bir merkeze itaat etmemekten kaynaklandığını açıklaması açısından dikkate değerdir (Yunusov, 2012, s. 72-73).

Şamil Aladin, *Pınarlar* (Родники, 1983) adlı otobiyografik özellikler taşıyan ve öykü içinde öykü (рассказ в рассказе) tarzında kaleme aldığı eserini sürgün yıllarında, sansürün ve ideolojik baskının en yoğun hissedildiği dönemde yayımlar. Yazarın otobiyografik özellikler taşıyan diğer eserleri ise *Teselli* (Теселли-Утешение, 1957), *İblisin Ziyafetine Davet* (Иблисинъ зияфетине давет-Приглашение к дьяволу на пир, 1979), *Elmaz* (Эльмаз, 1972) ve *Ben Sizin Çarınız ve Tanrınızım* (Я – ваш царь и бог, 1994)'dır (Osmanova, 2017b: 67; Harahadı, 2020).

1944 yılında yazar ve ailesi Kırım'a taşınır. 1985 yılında Şamil Aladin emekli olur. Edebî faaliyetlerini sürdüren yazar, *Kremlin'in Kurbanları* (Жертвы Кремля) adlı belgesel türündeki denemesini ve Kırım Tatar halkının sürgün yıllarında çektiği zorlukları konu edindiği *Ben Sizin Çarınız ve Tanrınızım* (Я – ваш царь и бог, 1994) adlı otobiyografik öyküsünü kaleme alır. Şamil Aladin, 21 Mayıs 1996 tarihinde seksen dört yaşında iken Simferol'de hayata gözlerini yumar (K'andım, 2012, s. 10; Panova, 2013, s. 453).

1996 yılı, Şamil Aladin için bir son değildir. Eserleri yayımlanmaya devam eder. Ölümünün ardından *17. Yüzyılda Ukrayna, Polonya ve Rusya'nın Kırım Hanlığı ile İlişkileri* (Отношения Украины, Польши и России с Крымским ханством в середине XVII века) adlı eseri yayımlanır. 2011 yılında eserin bir bölümü, "Kuryer Krivbassa" dergisinde Ukrayna dilinde yayımlanır (Panova, 2013, s. 452). Nesir yazarı Ayder Osman'a göre Kırım'ın kültürel ve edebî yaşamı Şamil Aladin etrafında şekillenmiştir. Şair Ablaziz Veliyev de Şamil Aladin'in düz yazıda, Eşref Şemizade'nin nesirde, Yusuf Bolat'ın ise dramaturjide Kırım millî edebiyatının mihenk taşları olduğunu vurgular. Edebiyat uzmanı Safter Nagayev ise Kırım Tatar edebiyatına İsmail Gaspıralı, Bekir Çoban-zade ve Şamil Aladin'in yön verdiğinden bahseder (Yunusov, 2022, s. 93). Şamil Aladin ile ilgili bu sözler, onun ölümsüzlüğünün ve edebî yeteneğinin bir kanıtıdır.

3. BEN SİZİN ÇARINIZ VE TANRINIZIM: İKİ ATEŞ ARASINDA KALAN KIRIM TATAR HALKININ YAŞAM MÜCADELESİ

Şamil Aladin'in *Ben Sizin Çarınız ve Tanrınızım* (Я – ваш царь и бог, 1994) adlı eserinde, İkinci Dünya Savaşı zamanında dört buçuk yıl cephede Sovyetler Birliği için Almanlarla canı pahasına çarpışan Kırım Tatarlarının, düşmana yardım ettikleri gerekçesiyle kendi anavatanlarından "hain" damgasıyla sürgüne gönderilmeleri ve yaşadıkları olaylar anlatılmaktadır. Eserde başkahramanın adı belirtilmez, okur onu Yüzbaşı rütbesi ile tanır. Yazarın kahramanına, toplumda bir bireyin kişiliğinin ve kimliğinin oluşmasının ilk koşulu olan ismi vermemesi, o dönemde Kırım halkının görmezden gelinişinin ve yok sayılışının vurgusu olarak algılanabilir. Yazar, ismini belirtmediği başkahramanı ile adeta binlerce Kırım askerinin benzer kaderini yansıtmak ister.

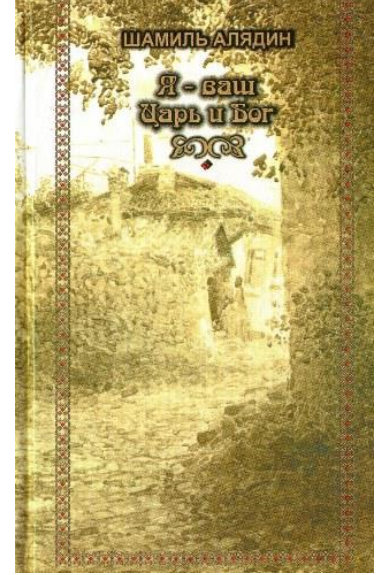
Yirmi yedi yaşında Kırım Yazar Birliği'nin başkanlığına getirildiği sırada büyük hayallerini ve planlarını ardında bırakmak zorunda kalıp cepheye vatan savunmasına yollanan Yüzbaşı, diğer askerler gibi savaş bittikten ancak altı ay sonra Kırım'a varabilir. Tren istasyonunda Kırım hakkında duyduklarıyla şüphelenen Yüzbaşının korkuları gerçek olur. Evlendikten sekiz ay sonra Almanların Sovyetler Birliği'ne 1941 yılında saldırması sonucunda yalnız bıraktığı hamile eşi Fatma ve savaş nedeniyle cinsiyetini dahi öğrenemediği ve hiç görmediği evladı kendisini istasyonda karşılamaya gelmez. Evine gitmeye koyulduğunda artık hiçbir sokağın ve etrafındaki insanların kendisine tanıdık gelmediğini fark eder:

Ne tuhaf! Bir tane bile memleketlim yok, tek bir kişi bile Kırım eşrafından değil. Adeta Kırım'da değil de kaderin sürüklediği başka bir yerde yürüyorum. Sağa sola daha dikkatle bakıyorum. Güya gençliğimden beri çok iyi bildiğim Mustafa Suphi Sokağı'ndayım. Bundan emin olmak için sokak isimlerinin yazılı olduğu tabelayı arıyorum. Ama yok!. Kaldırılmış. – Bu sokağın adı ne? diye soruyorum, yoldan geçen birine. Sıkıntılı bir sesle, - Kırlov, diyor ve geçip gidiyor önümden (Aladin, 2020, s. 103, 104).

Kahramanın, Kırım'ın kıymetli isimlerinden Mustafa Suphi ve Şamil Hüseyin Toktargazi anısına verilen sokak isimlerinin değiştiğini gördüğü anda söyledikleri, Kırım Tatarlarının adeta yıllarca sadakatle hizmet ettikleri, kuruluşunda etkin görev aldıkları ve her koşulda vatan savunmasında ilk saflarda yer aldıkları Sovyetler Birliği'ne yönelik hem bir serzeniş hem de haklı bir sorgudur: "Mustafa Suphi'den kimler rahatsız olmuş olabilir? Türkiye Komünist Partisi'nin kurucusuydu. (...) Şamil Hüseyin Toktargazi, devrimci-demokrat bayrağı taşıyan ve Kırım Tatarlarının lirik sanatının klasiklerinden biriydi. 1913 senesinde Kefe'de hunharca öldürüldü. O, hayatını aydınlık bir geleceğe adanmış olduğundan dolayı bu sokağa adı verilmişti..." (Aladin, 2020, s. 104).

Askerde Acemi Birliği Komutanı olarak görev yapan Yüzbaşı, iki kez ağır yaralandığı, kuşatma altında kaldığı, Kuzey Donets Bölgesi'ni geçtiği sırada bataklığa gömüldüğü, bomba atılan bölgeden vücudunda ağır yanıklar ile kurtulduğu savaş sonrasında geldiği evinde artık yabancı birinin yaşadığını görür. Eşiyle beraber düzen verdikleri, eşyalarının yerlerinin bile değişmediği evine çöreklenen yabancı, onun Tatar olduğunu anladığı an ona tüm kinini ve öfkesini kusar. Tüm Tatarlar gibi onun da bir hain olduğunu haykırır. Kırım Tatarlarının korkak olduklarını belirtmek için onları "tavşan" olarak nitelendirir. Yüzbaşı, hain ve korkak ithamına karşı tüm Kırım Tatarlarının sözcüsü olarak suçsuz olduklarını şu sözlerle ispat etmek ister: "Tatarlar binlerce senedir burada yaşıyor, Kırım'ı cennetten bir köşe yaptılar! Eğer vatanına ihanet eden birileri varsa, Alman üniforması giyenler ve Alman ordusu saflarına karışanlar, Almanların silahlarıyla ilk önce bizi vurdular. O hainlerin arasında Kırım Tatarları hiç olmadı. Bu vahşi parmaklarıyla beni itemezsin! Biz ürkek-korkak değiliz!" (Aladin, 2020, s. 108, 109).

Yüzbaşı, omuzlarında dört yıldızlı apolet, üniformasının üzerinde savaşta başarılarından ve cesaretinden dolayı Sovyetler Birliği tarafından kendisine verilen birçok madalyaya rağmen



karşılaştığı herkes tarafından hor görülür ve ağır hakarete uğrar. Aşağılanmalar, hakaretler ve tepkiler karşısında şaşkına dönen Yüzbaşı, rütbesi nedeniyle askerlerin kendisine gereken saygıyı duyacağını düşünürken “Yürü, yürü Cengiz Han dölü!” (Aladin, 2020, s. 113) diye bir ses duyar ve ardından askerler tarafından aranır. Arkasından bir asker hızlıca kendisini iter, öyle ki sarsıntının şiddetinden Yüzbaşının kafasından kasketi düşer. Yüzbaşı, olanlar karşısında;

Neler oluyordu böyle? Bizimkiler beni esir mi almıştı? Bizimkiler! (...) Uzun zaman uzaklarda kaldıktan sonra kendi memleketime geldiğimde yaşayacağım kavuşma mutluluğu, derin bir acıya dönüşüyor; bu öylesine büyük bir acı ki ne kalbimi dindirebiliyorum ne de göz pınarlarımı yırtarcasına fışkıran gözyaşlarımı... Neden beni bu kadar aciz duruma sokuyorlar? Savaşın başladığı günden bittiği güne kadar her bir Sovyet vatandaşının insanlık onurunu korudum... Bana karşı, ne diye bu kadar acımasız davranıyor ve gururumu ayaklar altına alıyorlar? Kötü bir rüya mı görüyorum?, diyebilir (Aladin, 2020, s. 102, 103, 113).

Ötekileştirildiğinin ve dışlandığının farkına bile varmadan soruşturulacağı karakola götürüldüğü sırada sokağın ortasında Tatar dilinde yazılan tüm kitapların yakıldığını görür. Bir zamanlar yan yana yaşadıkları insanlar, Kırım’ı güzelleştiren, her köşesinde emekleri ve alın terleri olan Kırım Tatarlarının adeta tüm izlerini silmek için uğraşırlar. Askerî birliklerden terhis edilen Kırım Tatarlarını avlamaya çalışırlar. Kahramanın, Simferol sokaklarından geçerken “Gelip geçen insanların yüzlerine dikkatle bakıyorum, tek bir Tatar’a bile denk gelmedim” (Aladin, 2020, s. 113) sözlerinden, Kırım’da tek bir Tatar kalmayana kadar “temizleme”/“ayıklama” operasyonunun yapıldığı anlaşılmaktadır.

Yüzbaşının gördükleri karşısında inancını yitirmeyip durumu Yoldaş Stalin’in çözeceğine duyduğu inanç ise onu ve diğer Kırım Tatarlarının vatana ve liderlerine olan bağlılıklarının somut bir örneğidir:

...halkıma, Fatma’ma, bebeğime ve bizzat kendime yapılan onur kırıcı bu tür davranışlar beni deli ediyordu, ama yine de kendimi tuttum. Kendimi sakinleştirebilmemin tek bir sebebi vardı: Yoldaş Stalin’e elime geçen ilk fırsatta mektup yazacaktım; tüm olanları, yani ‘Kırımlı’ diyerek Sovyet ordusu üzerinde nasıl bir rezalet yaşandığını anlatacaktım. O, bu sorunları çözecektir ve suçluları sorgulatacaktır (Aladin, 2020, s. 115).

Anlaşılabileceği üzere Kırım Tatarları vatan savunmasına gittikleri ve Almanlarla mücadele verdikleri sırada hiç hak etmedikleri halde “hain”, “soyu sopu belli olmayan”, “savaştan kaçan”, “ordu düzenini bozan”, “hırsızlık yapıp adam öldüren”, “haydut” gibi sıfatlarla tanımlanırlar ve halkın içinde onlara karşı karalama propagandası yapılır. Ardından ise binlerce Kırım Tatarının yaşlı, kadın-erkek, çoluk çocuk demeden yaka paça yataklarından kaldırılıp yük vagonlarına insani olmayan koşullarda sokuşturdukları ve Orta Asya’ya sürgün edildikleri acı dolu günler yaşanır. Yüzbaşı da ailesi gibi sığır vagonlarından birine konulur. Bu karanlık yük vagonunda yalnız olmadığını, kendisi gibi cephede vatan mücadelesinde yer alan birçok Kırım Tatar askerinin yer aldığını görür. Sovyetler Birliği’nin hatta “liderimiz” diye tüm umudunu bağladığı Josef Stalin’in emri üzerine sürgün edildiklerini ve daha birçok konuyu vagondaki diğer askerlerden öğrenir. Sovyet hükümetinin Almanlara yardım etmekle suçladıkları Kırım Tatar askerilerine, ailelerine ve Kırım halkına acımadan davrandıklarının en uç örneklerinden birini de bu vagonda görür. Cephede askerî hastanede hemşire olarak görev yapan Elzara’nın hamile olmasına, vagonda doğum

yapmasına, günlerce süren yolculuk sırasında aç bırakıldıkları için yeni doğan bebeğinin açlıktan ve havasızlıktan ölmesine, bir annenin acı dolu çılgınlıklarına şahit olur. Kırım halkının bu süreçte sadece Sovyetler Birliği'nin değil Almanların da zulmüne uğradığını, Almanların Ebensee deney kamplarında kalan ve şans eseri kurtulan bir askerden öğrenir:

Biz onlar için bir çeşit kobay faresi gibiydik... Ben iki defa gaz odasına yerleştirildim ve üzerime gaz püskürtüldü, 'insanoğlu organizmasının ne kadar doza dayanabileceğini' test ettiler. İlk gaz verildiğinde nefesim kesildi. Dört gün sonra beni yeniden gaz odasına götürdüler ve anladım ki ölme sınırına gelinceye kadar bunu tekrarlayacaklardı. Bir gün ruhum bedenimden hakikaten çıktı. Beni krematoryumda henüz yakma sırası gelmeyen ölülerin arasına attılar. Fakat gece yarısı Allah, günahkâr bedenime ruhumu yeniden geri döndürdü, ayıldım (Aladin, 2020, s. 125).

Yazar, hainlikle suçlanan, Alman ve Sovyetler Birliği arasında kalan ve düşman kabul edilen Kırım halkının aslında ihanete uğradığını, başkahramanın da içinde bulunduğu ölüm vagonunun sakinlerinden Yarbay Rüstem Memedoviç aracılığıyla iletir: "Ben faşistlerle, hayatım pahasına savaşıyorum ve tam bu sırada yakınlarım, evlatlarım evlerinden kovuluyor! Sadece evlerinden çıkarılmıyor, vatanlarından sürülüyorlar. Şimdi söyleyin bana!.. Ben mi ihanet etmişim, yoksa bana mı ihanet edilmiş?" (Aladin, 2020, s. 126).

Ölüm kalım mücadelesi veren ve sevdiklerine kavuşmanın hayaliyle ayakta kalabilen Yüzbaşı, ailesinin Özbekistan'a sürüldüğü bilgisi üzerine çıktığı yolculuğu sırasında Kırım'ın entelektüel kesimini oluşturan ve sıradan halka göre daha çok baskıya uğrayan ve sindirilmeye çalışılan yazarlar, şairler ve sanatçıların da yer aldığı birçok insanın içler acısı durumuna ve ölümüne şahit olur. Komutanların özellikle entelektüel insanlara daha kötü davrandıklarını ve en zor işlere onları gönderdiklerini tanıdığı diğer insanlardan öğrenir. Hatta buhar banyosunu seven bir komutanın her defasında Kırimlı bir şaire ayaklarını ovdurduğunu ve bu duruma dayanamayan şairin de intihar ettiğini işitir. Tanıştığı her memleketlisi, kendisine yazar olduğunu hiçbir yerde açıklamaması yönünde tavsiyede bulunur. Ayrıca Yüzbaşı, Kırım Tatarlarının kömür madenleri, fabrikalar ya da nakliye şirketleri gibi en zor sahalarda işe alındıklarını, kadınların ise genellikle pamuk toplamaya gönderildiğini öğrenir. Yüzbaşı uzun uğraşlar ve her an yetkililere yakalanmanın verdiği korkuyla süren zorlu yolculuğunun sonunda ailesini Özbekistan'ın Çinabad şehrinde bulur. Ancak ağır şartlar altında çalışan ve artık gücü kalmayıp yatağa düşen eşi Fatma ve kızı açlıktan ölmek üzeredir. Ölüm kalım mücadelesi veren eşini ve kızını bir an önce toparlamaya çalıştığı günlerde halkı, açlık kadar zorlayan bir durumun da askerî kontroller olduğunu görür. Bu askerî kontrollerde Yüzbaşı, diğer Kırım Tatarları gibi durumunu anlatmaya çalıştığı ve Sovyet askeri olduğunu söylediği her an gerek fiziki gerekse sözlü şiddete maruz kalır. Kendisi gibi askerî personel olan, belki de cephede aynı safta yer aldığı ve beraberce düşmana karşı savaştığı bir komutan ile aralarında geçen diyalog, Kırım Tatarlarına duyulan kini ve şiddetin ulaştığı boyutu göstermektedir:

- Kayıt altındasın, yazılı iznim olmadan bu bölgeden dışarı bir adım dahi atamazsın. Anlaşıldı mı?
- Tam olarak anlamadım. Cepheden döndüm, bana verilen takdir nişanlarım var.

- Ne saçmalıyorsunuz! Başından beri, hiçbir şey anlamıyor musunuz? Cephedeymiş, madalyonmuş... Bunları tekrarlayıp durma! Belki de sizi de Kuzey Kutbu'na yirmi yıllığına göndermeli, belki o zaman her şeyi hemen anlayabilirsiniz.
- Benimle nasıl böyle konuşursunuz? Kıdemli bir subayla?!
- Hah hah ha! Bir bunak ihtiyara denk geldim. Ben senin için Çar ve Tanrırım! Tıraşı kes... (Aladin, 2020, s. 180, 181).

İnsanların birbirlerine duygusuzlaşıp acımasızlaştığı Kırım sürgünü, sadece yetişkinlerin değil, masum çocukların da açlık, sefalet, ölüm gibi birçok acı gerçekle yüzleşmelerine neden olur. Yüzbaşı ailesini bulduktan sonra kızı Dilara'nın bez bebeğine "Ölme bebeğim! Yakında baba savaştan gelecek ve sana biraz ekmek getirecek..." sözlerini işitir (Aladin, 2020, s. 186). Annesinden sık sık duyduğu bu sözleri tekrarlayan çocuğun açlık ve ölüm kavramlarıyla erkenden tanışması, hayallerini süsleyecek, ona aile olmanın sıcaklığını yaşatacak bir evinin olmaması, karanlık, boğucu ve adeta nefes bile alınmayan küçük bir odada annesinin güzel ninnileriyle değil acı iniltileriyle büyümesi çocuk dünyasına aykırı gerçeklerdir. Küçük çocuğun, yıllar sonra gördüğü babasıyla arasında çeken şu diyalog ise savaşın en yıkıcı yönlerinden olan çocukların erken yaşta olgunlaşmak zorunda kalmaları ve aile içi yabancılaşmayı yansıtmaları açısından dikkat çekicidir:

- Neden sen bizim odamızda yatıyorsun?
- Çünkü ben senin babanım, diyordum.
- Pekiyi, neden sen bizimle değildin, biz buraya çok, çok önceden gelirken?
- Savaştaydım kızım. Sizleri korumak için, halkımız özgür ve mutlu olsun diye düşmanlarla savaştım...
- Peki, biz mutlu muyuz? (Aladin, 2020, s. 187).

Anlaşılabacağı üzere çocuk için babası bir yabancıdan farksız değildir. Babasının onların ve Kırım halkının mutluluğu için cephede olduğunu söylediği anda yönelttiği "Peki, biz mutlu muyuz?" sorusu ise sürgünün, aile kurumunda açtığı yarayı ve tüm fedakârlıklara rağmen verilen mücadelelerin sonuçsuz kaldığını yansıtmaktadır. Ayrıca Kırım halkı için mutlu yarınların yakın olmadığının bir göstergesidir.

SONUÇ

Jeopolitik konumu açısından her dönem çeşitli milletlerin uğrak noktası olan Kırım, dolayısıyla Kırım Tatarlarının Altın Orda'dan Kırım Hanlığına, Osmanlı'dan Çarlık Rusya'ya, Sovyetler Birliği'nden Alman işgaline kadar millî varlıklarını ve egemenliklerini sürdürme gayreti içinde oldukları anlaşılmaktadır. Her defasında "kurtarıcı" gücün gelmesini beklediği ancak değişen her yönetimle Kırım Tatarlarının durumunun daha zor bir hâl aldığı görülmektedir.

İkinci Dünya Savaşı ile birlikte Kırım Tatarlarının küçük bir kesiminin Almanların tarafına geçmesiyle tüm halkın on yılı aşkın bir süre "vatan hainliği" ile suçlanması, başlangıçta bir ülkenin sınırlarını korumaya yönelik aldığı bir karar olarak görülse de bu sürgün kararının, düşman hattına geçen birçok millet arasında sadece Kırım Tatarlarına uygulanması, Rusya'nın yayılmacılık/emperyalizm emelini ortaya çıkarmaktadır. Kırım halkının sadece 1944 sürgününde değil 160 yıllık Rus hakimiyetinin çeşitli dönemlerinde de "savaş", "burjuva milliyetçiliği", "açlık", "Kulak destekçisi", "Troçkizm", "Sovyet karşıtı", "vatan hainliği" gibi çeşitli gerekçelerle baskı, açlık, ceza, göç ve sürgüne uğradığı belirtilebilir. Dünya basınına yansıyan ve büyük yankı

uyandıran 1944 sürgünü ile zirve noktasına ulaşan bu uygulamalar sonucunda ise sayısı tam olarak bilinmese de birçok Kırım Tatarının sürgün esnasında hayatını kaybettiği artık bilinen bir gerçektir. Bu açıdan haklı ya da haksız arama gayreti içinde olmadan her türlü şiddetin, herhangi bir gerekçe gözetilmeksizin insanlık suçu olduğu yargısına varmak mümkündür.

Rusya'nın "temizleme"/"ayıklama" siyasetinin özellikle halkı millî hareket ekseninde eğiten aydın kesim üzerinde yoğunlaşması; sürgün gerçeğinin, çok uzun yıllar sonra edebiyat eserlerinde yer almasından anlaşılmaktadır. Kırım Tatar millî edebiyatının öncü isimlerinden olan, ancak kendi ana dilinde yazması yasak olduğu için eserlerini Rusça kaleme alan Şamil Aladin de sürgünün en yakın tanıklarındandır. Sürgün, sansür, ölüm korkusu, hayatta kalma mücadelesi, şiddet ve baskı gibi nedenler edebî kişiliğinin ve eserlerinin keşfini geciktirmiştir. Sansür nedeniyle sürgünden elli yıl sonra kaleme alabildiği ve adeta yazarın okuruna içini döker gibi yaşadıklarını anlattığı *Ben Sizin Çarınız ve Tanrınızım* adlı eserinin otobiyografik özellikler taşıdığı açıktır. Eserde savaş başlamadan önce yazar kimliğiyle bilinen Yüzbaşının "Acaba, halkımızın yaşadığı talihsizliği, kendi çilelerimizi yazmanın mümkün olacağı bir zaman gelecek miydi?" (Aladin, 2020, s. 168) sözlerinin yıllar sonra somutluk kazandığı bu anlatıda, Kırım halkının İkinci Dünya Savaşı'nın ardından yaşadığı sürgünü ve mücadeleyi, devlet yöneticilerinden ordu mensuplarına kadar yediden yetmişe herkesin, Kırım halkı üzerinde kendini "Çar ve Tanrı" ilan ettiği yıllar en açık hâliyle yansıtılmıştır. Bu açıdan yazarın, eserin başlığıyla Sovyet despotizmini imlerken sonuç kısmında umudun hiçbir zaman bitmeyeceğinin sinyallerini verdiği anlaşılmaktadır. Eserde sokak isimlerinin değiştirilmesi, kültürel mirasın yok edilmesi, halkın kısıtlı bir süre içinde ve insanlık dışı şartlar altında yük vagonlarına doldurulup sürgün yerlerine gönderilmeleri, Sovyetler Birliği'ne sadakatle bağlı olan ve partizan birliklerinde yer alan Kırım Tatar halkının son ana kadar ülke liderinin durumu düzeltereğine dair duydukları inanç, halkın sürgün yerlerinde çalışma ve yaşam koşullarında karşılaştıkları zorluklar, aydın kesime uygulanan baskı nedeniyle başkahramanın yazar kimliğini devlet yetkililerinden gizlemesi, verilen can kayıpları, sürgün sonrası yıllarda Kırım Tatarlarının anavatanlarına dönme ya da orada hak talebinde bulunma imkânının, herkesin imza atmaya zorunlu tutulduğu bir belge ile ellerinden alınması eserde edebî kurgunun penceresinden aktarılsa da tarihî gerçekler ile örtüştüğü, yazarın olayları aktarırken objektif bir tutum sergilediği görülmektedir.

KAYNAKÇA

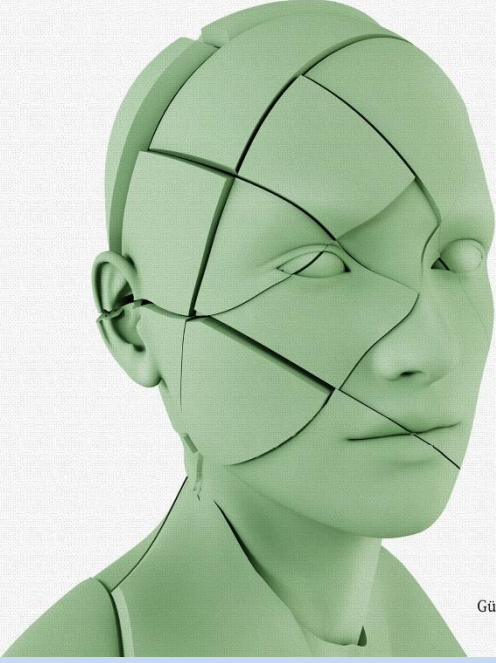
- Alaç, M. (Arıkan, Sabri) (1965). "Bolşeviklerin İkinci İşgalinden Sonra Kırım'da Neler Oldu?". *Emel Dergisi*, Sayı 29, 5-12.
- Aladin, Şamil (2020). "Ben Çar ve Tanrırım". *Teselli*. Çev. Nermin Taşer. Ankara: Bengü Yayınları.
- Anoşko, Sergey (2017). "Deportatsiya –repatriatsiya- okkupatsiya. Krımskiye tatarı v 1944-2017". *NURT SVD 2 (2017)*. *PÓŁROZNIK MISJOLOGICZNO-RELIGIOZNAWCZY*, 51/2, Tom 142, 173-190.
- Belaşçenko, Dmitri ve Rijov İgor' (2012). "Krımsko- tatarskiy vopros: Genesis, istoriya uregulirovaniya i perspektivi reşeniya". *Mejdunarodniye otnoşeniya. Politologiya. Regionovedeniye Vestnik Nijegorodskogo universiteta im. N. İ. Lobaçevskogo*, № 4 (1), 361–367.

- Çalışkan, Burak (2020). *Kırım Raporu: Jeopolitik Rekabette Düşüm noktası, Araştırma 109*. İstanbul: İNSAMER.
- Fisher, Alan (2009). *Kırım Tatarları*. İstanbul: Selenge Yayınları.
- Görgen, İsmail (2022). "Kırım'ın Jeopolitik Önemi ve Kırım Türkleri". *ODÜSOBİAD* 12 (1), 283-300.
- Grigorenko, Petro (1987). "Kırım Tatarlarının Kırım'dan Sürülmesi ve Sonuçları". Çev. Enver Aydoğan. *Emel Dergisi*, Sayı 160 (Mayıs- Haziran), 4-10.
- Harahadı, Amet (2020). "Şamil' Alyadin (1912-1996)". *Veki v pamyati narodnoy v ramkah 75- letiya pobedi*. E. T. 12.03.2023, <https://krtmuseum.ru/naveki-v-pamyati-narodnoj-v-ramkah-75-letiya-pobedy/>
- İnalçık, Halil (1943). "Kırım Hanlığı'nın Osmanlı Himayesi Altına Girmesi Meselesi". *III. Türk Tarih Kongresi*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi, 478-489.
- İnalçık, Halil (1944). "Yeni Vesikalara Göre Kırım Hanlığının Osmanlı Tabiliğine Girmesi ve Ahidname Meselesi". *Bellekten*, Cilt 8, Sayı 30. Ankara: Türk Tarik Kurumu Basımevi, 185-229.
- K'andım, Yunus (2012). "Şamil' Alyadin (1912-1996)". *Şamil' Alyadin (1912-1996): K 100-letiyu so dnya rojdeniya: Biobibliografiçeskiy ukazatel'*. Simferopol'.
- Katunin, Yuri ve Katunina Elena (2002). *K voprosu o deportirovanii narodov Krıma*, 1-2, E. T. 19. 05. 2023, <http://dspace.nbu.gov.ua/bitstream/handle/123456789/109460/66-Katunin.pdf?sequence=1>
- Kırımlı, Hakan (2010). *Kırım Tatarlarında Millî Kimlik ve Millî Hareketler (1905-1916)*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Kırımlı, Hakan (2018). "Kırım-Rus idaresi Dönemi". *Vatan Kırım*. E. T. 16. 05. 2023. <https://www.vatankirim.net/kirim-rus-idaresi-donemi-764/>
- Kireççi, M. Akif ve Tezcan, Selim (2015). *Kırım'ın Kısa Tarihi*. Yayın No 24. Çev. Can E. Çekiç. Ankara: Hoca Ahmet Yesevi Uluslararası Türk-Kazak Üniversitesi.
- Kul'çinski, Oles' (2012). *Klassik krımskotatarskoy literaturı Şamil' Alyadin*. İnstitut vostokovedeniya im. A. Yu. Krımskogo. E. T. 17.05.2023, <https://shamil-alyadin.com/ru/page.php?id=4&title=211>
- Mir- Haydarov, Raul' (2018). *Literaturno-hudojestvennoye izdaniye, sobraniye soçineniy v desyati tomah, Tom pervoy 'Vot i vcyo... Ya pişu vam s vokzala', Memuarı*. Ed. V. V. Molçanova. Kazan:İdel'-Press. E. T. 22. 09. 2023, http://www.kulichki.com/moshkow/RUSS_DETEKTIW/MIRHAJDAROW/tom1-memuary.pdf
- Musa, A. (1984). "İkinci Dünya Savaşı Döneminde Kırım". Çev. Abdülhakim Atanur. *Emel Dergisi*, Sayı 140 (Ocak-Şubat), 27-30.
- Osmanova, Dilara (2017a). "K voprosu o problematike i hudojestvenno-stilevih osobennostyah tvorçestva Şamilya Alyadina". *Nauçnyy Vestnik Krıma*, № 3 (8)., 1-7.
- Osmanova, Dilara (2017b). "Prostranstvo i vremya v povesti Şamilya Alyadina 'Çorачыкълар' («Rodniki»)". *Mejdunarodnyy nauçno-issledovatel'skiy jurnal*, № 12 (66), Çast' 1, Dekabr', 66-69.
- Otar, İbrahim (1964). "Jenosit ve Kırım Türkleri". *Emel Dergisi*, Sayı 22 (Mayıs-Haziran), 1-12.
- Özcan, Kemal (2010). *Kırım Türklerinin Varoluş Mücadelesi: Kırım Dramı*. İstanbul: Babiali Kültür Yayıncılığı.

- Panova, Zenure (2013). "Veçnoye i prehodyaşçeye v tvorçestve Şamilya Alyadina". *Uçyonıye zapiski Tavriçeskogo natsional'nogo universiteta imeni V. İ. Vernadskogo, Seriya Filologiya. Sotsial'niye kommunikatsii*, Tom 26 (65), № 2., 449–454.
- Pohl, Jonathan Otto (2010). "Kırım Tatarlarına Karşı Düzmece Vatana İhanet Suçlamaları". Çev. Selami Kaçamak. *Emel Dergisi*, Sayı 231.
- Raçilin A. N. (2015). "Osvobojeniye Krıma ot nemetsko-faşistkih zahvatçikov v 1944 godu". *Mejdunarodnaya nauçno-praktičeskaya voyenno-istoričeskaya konferentsiya Salyut Pobeda!*. Yuridiçeskiy tehnologiçeskiy institut (filial) natsional'nogo issledovatel'skogo Tomskogo politehniçeskogo universiteta, 118-120.
- Şahin, Cemile (2015). "Rus Yayılmacılığına Bir Örnek: 1944 Kırım Türklerinin Sürgünü". *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, Cilt: 8 Sayı: 39, 326-339.
- Ülküsal, Müstecib (1962). "Kırım Türkünün Faciası ve Kurtuluş Davası". *Emel Dergisi*, Sayı 11, 1-9.
- Ülküsal, Müstecib (1967). "Büyük Facianın 23. Yıldönümü". *Emel Dergisi*, Sayı 40 (Mayıs-Haziran), 1-5.
- Yunusov, Şevket (2005). "K voprosu o hudojestvennom vımisle i domisle v istoričeskoy proze Şamilya Alyadina". *Uçyonıye zapiski TNU im. V. İ. Vernadskogo*, T. 18 (57). – № 3., 193–196.
- Yunusov, Şevket (2012). "K voprosu ob izučenii istoričeskoy prozi Şamilya Alyadina". *Uçyonıye zapiski TNU im. V. İ. Vernadskogo, Seriya Filologiya. Natsional'niye kommunikatsii*, Tom 25 (64). № 3, çast' 1., 71-74.
- Yunusov, Şevket (2022). "Tvorçeskaya evolyutsiya Şamilya Alyadina v dobyennıy period (K 110-letiyu pisatelya)". *Nogayskaya literaturnaya klassika v kontekste severokaavkazskoy hudojestvennoy kul'turi, materialı vserossiyskoy nauçno-praktičeskoy konferentsii, posvyaşçyonnoy 95-letiyu so dnya rojdeniya narodnogo pisatelya KÇR Cuyuna İmamaliyeviça*. Karaçayevsk: Karaçaevo-Çerkesskiy gosudarstvenniy universitet im. U. D. Aliyeva (Karaçayevsk), 93-97.
- Williams, Brian Glyn (2016). *The Crimean Tatars: From Soviet Genocide to Putin's Conquest*. New York: Oxford University Press.
- URL 1, _____ (2016). *Şamil' Alyadin (1912-1996)*. Respublikanskaya krimskotatarskaya biblioteka im. İ. Gaspirinskogo. E. T. 12.03.2023, <http://gasprinskylibrary.ru/events/event/shamil-alyadin-1912-1996/>Государственное бюджетное учреждение культуры Республики Крым
- URL 2, _____(t.y.). *Şamil' Alyadin (1912-1996)*. E.T. 07.03.2023, <https://shamil-alyadin.com/ru/page.php?id=2>

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

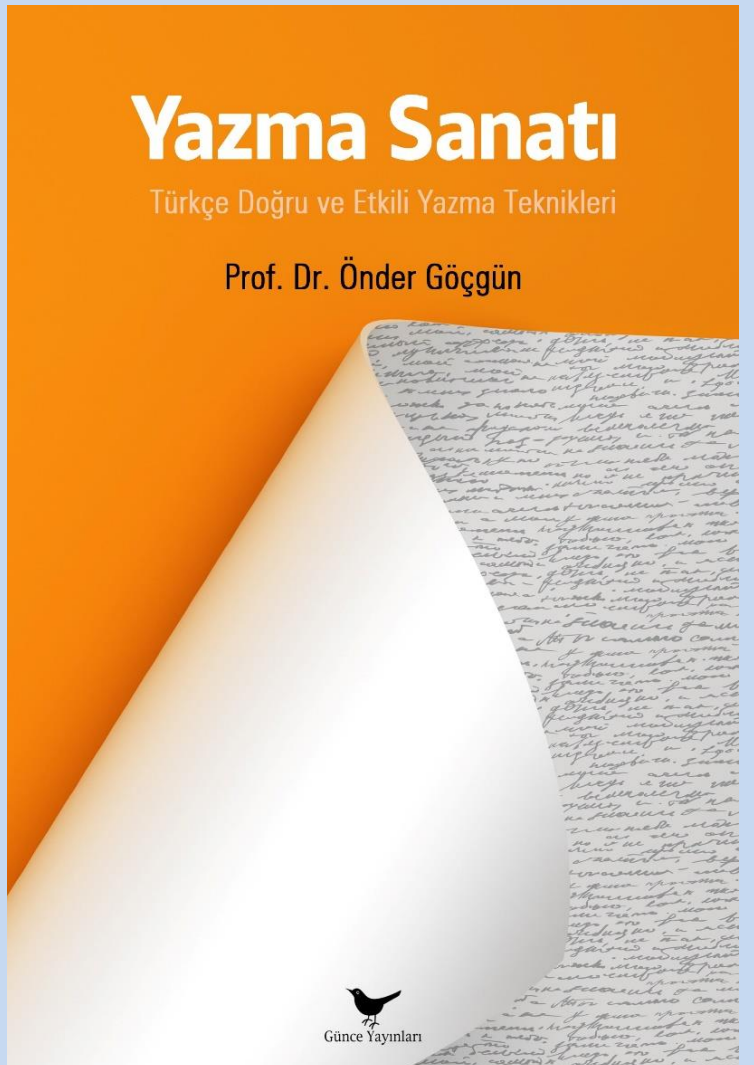


Günce Yayınları

Yazma Sanatı

Türkçe Doğru ve Etkili Yazma Teknikleri

Prof. Dr. Önder Göçgün



Günce Yayınları

Ralf Rothmann'ın *Baharda Ölmek (Im Frühling sterben)* Adlı Eserinde Savaşın Gölgesine Gizlenen Şiddet, Ahlaki Suçluluk ve Masumiyet*

ARŞ. GÖR. DR. HASRET GÜNGÖR**

Öz

Çağdaş Alman edebiyatının klasikleri arasında yer alan, birçok ödüle layık görülen Ralf Rothmann, roman, öykü ve şiirlerinde genellikle İkinci Dünya Savaşı'ndan Federal Almanya Cumhuriyeti'nin günümüze kadar uzanan tarihi süreci toplumsal ve tarihi gerçekçilik ile edebiyat arasında kurduğu bağ ile harmanlayarak savaşı deneyimleyen ve dahil olanların hikayelerini anlatır. Yine bu çalışmada incelenecek olan *Baharda Ölmek* adlı romanında da İkinci Dünya Savaşı'nın son demlerinde henüz on yedi yaşında olan ve bir çiftlikte süt sağımcısı olarak çalışan Walter Urban ve Friedrich Caroli (Fiete) adındaki iki gencin Nazi güçleri tarafından zorla askere alınması ile şekillenen ana hikaye ile savaşın beraberinde getirdiği vahşetin, ıstırabın ve cephe hattındaki şiddetin çevreye verdiği zararı ve nesiller boyu insanların yaşamlarında bıraktığı izleri eşeleyerek yeniden gün yüzüne çıkarır. Kendi babasının kaderinden yola çıkarak kurguladığı bu hikâyede, bir taraftan o dönemde zorla ve tehditle askere alınan ve kaçınılmaz olana boyun eğen insanların aslında "masum bir şekilde suçlu" bir konuma düşürülmesini ve hayatının devamında bu travmanın acısını çekişini gösterirken; diğer taraftan sorgusuz sualsiz üstlerinden gelen emirlere itaat eden ve ürpertici bir şekilde uyguladığı şiddetten zevk alan askerleri de hikâyenin içerisine ekleyerek, askerlerin ahlaki açıdan yoksullaşmasını, vicdani suçluluk, masumiyet ve şiddete yatkınlık gibi sorunları yeniden gündeme getirir. Dolayısıyla bu çalışmada metne içkin (werkimmanent) ve metni aşkın (werkextern) eleştiri yöntemleri ışığında bu sorunlar üzerine gidilecektir.

Anahtar sözcükler: İkinci Dünya Savaşı, Nasyonal Sosyalizm, Savaş Edebiyatı, Ralf Rothmann, *Baharda Ölmek*.

VIOLENCE HIDDEN IN THE SHADOW OF WAR, MORAL GUILT AND INNOCENCE IN
RALF ROTHMANN'S *DYING IN SPRING (IM FRÜHLING STERBEN)*

Abstract

* Bu makale 6-8 Ekim 2023 tarihleri arasında Didim'de düzenlenen Söylem Uluslararası Filoloji Sempozyumu'nda sunulan ve özet bildirisi yayınlanan bildirinin genişletilmiş şeklidir.

** Pamukkale Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Yabancı Diller Eğitimi Bölümü, Alman Dili Eğitimi Anabilim Dalı, hasretg@pau.edu.tr, ORCID-ID: 0000-0003-1818-9254.

Ralf Rothmann, who is among the classics of contemporary German literature and has been deemed worthy of many awards, generally blends the historical process from the Second World War to the present day of the Federal Republic of Germany with the bond he establishes between social and historical realism and literature in his novels, stories and poems. Thus he tells the stories of those who experienced the war and were involved in it. In his novel, *Dying in Spring*, which will also be examined in this study, the main story is about the forced recruitment of two young people by the Nazi forces in the last days of the Second World War. Walter Urban and Friedrich Caroli (Fiete) are seventeen years old and works as a milker on a farm. By means of these characters novel resurfaces the damage caused to the environment by the brutality, suffering and violence on the front line that war brings, and the traces it leaves on people's lives for generations. In this story, which he based on his own father's fate, he shows how people who were conscripted into the military by force and threat at that time and who submitted to the inevitable were actually put in a position of being "innocently guilty". At the same time, he presents how they suffered from this trauma throughout their lives. On the other hand, by adding soldiers who unquestioningly obey the orders of their superiors and take pleasure in the violence they inflict in a chilling way, it brings to the agenda once again the moral impoverishment of the soldiers and problems such as conscientious guilt, innocence, predisposition to violence. Therefore, in this study, these problems will be addressed in the light of text-inherent (werkimmanent) and text-transcendent (werkextern) criticism methods.

Keywords: The Second World War, National Socialism, War Literature, Ralf Rothmann, *Dying in the Spring*.

GİRİŞ

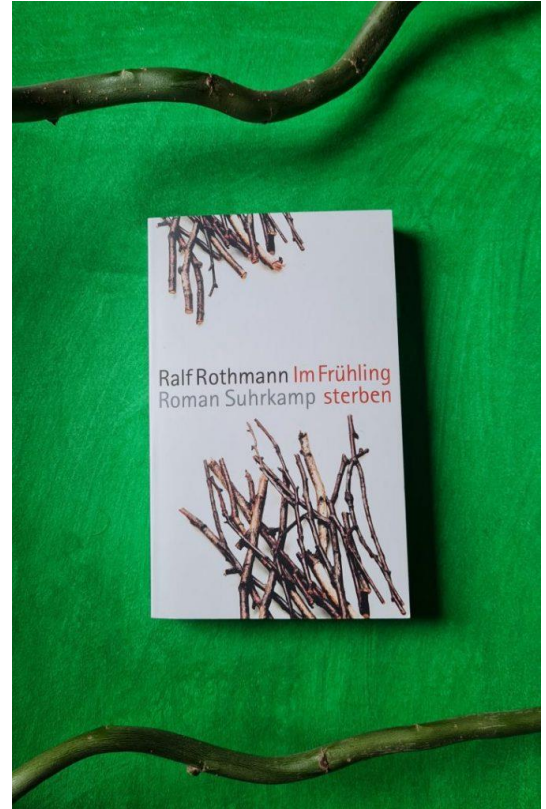
Yirminci yüzyıl geçmişte emsali olmayan bir kayıp, şiddet, toplu katliam, soykırım ve Holokost yüzyılı olarak hem hafızalardaki hem de tarihteki yerini almıştır. (Douzinas, 2016, s. 75) 1933 yılında Adolf Hitler'in Nasyonal Sosyalist İşçi Partisi bünyesinde Almanya Şansölyeliğine seçilmesiyle bir yerde İkinci Dünya Savaşı'nın da temeli atılmış olup Almanya ve genel anlamda Avrupa Nazi rejiminin açığa çıkardığı siyasi ve ahlaki yıkımın eşğine sürüklenmiştir. (Caplan, 2012, s. 22, 44)

Nazizm dünyada yarattığı ağır yıkımın yanında, bütün ırkların üstünde konumlandığı kendi ırkına da büyük acılar ve kayıplar yaşatmış hem ulusal hem de uluslararası hafızalarda derin yaralar bırakmıştır. Savaşın özellikle son altı ayında gerçekleşen Alman vatandaşlarının ve askerlerin ölümü bir önceki yıla göre çok daha fazla artmıştır. Bu kayıpların yanı sıra Nazi yetkilileri savaşmak istemedikleri için kendilerince hain olarak niteledikleri asker kaçaklarına karşı ağır cezalar uygulayarak onları



Ralf Rothmann

katletmişlerdir. Ya hep ya hiç anlayışıyla sürdürdükleri politikaları sebebiyle sivil direnişçileri de idam edip, 5,3 milyonu Alman askeri olmak üzere 55 milyon yaşama sebep olmuştur. (Caplan, 2012, s. 225-226) Toplumsal ve tarihi hafızalardan silinmeyen bu olayın izleri savaş sonrası edebiyat metinlerinde sıklıkla işlenmiş ve yıllar geçmiş olsa da hâlâ işlenmeye devam etmektedir. Bu çalışmada incelenen ve 2015 yılında okuyucularla buluşan *Im Frühling sterben* (Baharda Ölmek) adlı eser de savaşın az önce değindiğimiz en şiddetli geçen son yıllarına odaklanmakta ve Nazizmin içinde beslediği bu şiddet eğilimini sadece dünyaya değil kendi askerine ve vatandaşına karşı da kullandığını nasıl bir korku imparatorluğu kurduğunu ifşa etmektedir. Aynı zamanda bir taraftan bu ırkçı ideolojiye, tehdit, baskı ve korkulara çaresizce boyun eğerek savaşa katılmak zorunda olan askerlerin masum bir biçimde suçlu konuma düşürülmeleri özellikle vurgulanırken; diğer taraftan da bu ideolojiyi kanıksayan askerlerin işlediği savaş suçları ve uyguladıkları şiddeti de oldukça net ve çarpıcı bir şekilde ortaya koymuştur. “[...] Yapıtı yaşanmış bir yaşamın dışavurumu olarak” niteleyen Schleiermacher’ın ve Dilthey’in de buna paralel olarak “edebiyatı yaşamın yeniden ifade edilmesi veya canlandırılması” (akt. Toprak, 2016, s. 213) ifadelerinden yola çıkarak, Rothmann’ın da yaşanmış, gerçek, tarihi bir olayı eserin odak noktası olarak seçtiğini ve II. Dünya Savaşı’nın sonlarına doğru yaklaşan dönemi yeniden kaleme aldığını ve etkilerini tekrar canlandırıldığını açıkça söyleyebiliriz. Bilindiği üzere tarihsel ve toplumsal olaylar ve şartlar yazarı etki altına alarak eseri (eserin kurmaca evrenini) ve eserin dışında kalan gerçek dünyayı aynı paydada buluşmaya teşvik eder. (Moran, 2008, s. 78) Tarih, felsefe, psikoloji, sosyoloji vb. diğer bilim dallarından beslenen, bireye ve topluma bir üst bakış kazandıran (Heidegger, 2007, s. 83) edebi eserlerde işlenen konular, yazarların direkt olarak kendi hayatlarından bir bölümü, yaşadıklarını, deneyimlerini, kısacası yaşanmış bir gerçekliği yansıtabilir. Edebi yapıtlar gerek öznel paylaşımları gerek nesnel alanları içerdiğinden okur, yazarın yorumu çerçevesinde bu anlatılar içerisinde insanlık, toplum ve tarih adına genel bir bilgi edinmiş olur. (Aytaç, 2009, s.12)



Almanya'nın İkinci Dünya Savaşı'ndaki rolüne ilişkin olarak suçluluk ve mağduriyet arasında gidip gelen söylemler, 2000'li yılların başından bu yana Almanların yalnızca savaşın faileri olarak değil, aynı zamanda farklı şekillerde olası mağdurları olarak değerlendirilmesi ön plana çıkmıştır. (Oni, 2016, s. 1-8) Rothmann da 2015 yılında yayınladığı bu eseriyle savaşın son dönemlerine odaklanarak, Nazi askerlerinin uyguladığı şiddet ile bir taraftan Almanların suçlu olan tarafını ön plana çıkarıp eleştirirken, diğer taraftan eserin ana karakteri Walter'in Nazi askerleri tarafından zorla, baskıyla ve tehditle askere alınması, şehirlerin bombalanması, askerlerin savaş esiri olarak yaşadıkları kötü muameleler görmesi ve evlerinden sürülmeleri gibi mağduriyetlere de yer

vermiştir. Almanlar eserde hem suçlu hem de mağdur olarak karşımıza çıkmıştır. Dolayısıyla bu makale, *Baharda Ölmek (Im Frühling sterben)* adlı eser aracılığı ile özellikle savaşın yarattığı koşullardan ötürü bir şekilde mecburi olarak savaşmak zorunda bırakılan ve ardından ömürlerinin geri kalanını vicdani açıdan suçluluk duyarak geçiren askerler ile ahlaki açıdan yoksullaşan, evrensel insani değerleri taşımayan insanların (askerlerin) savaşın ve siyasi ideolojilerin gölgesine sığınarak içlerindeki şiddet arzusunu tatmin etmeleri üzerinde odaklanmaktadır. Rothmann'ın bu eseriyle savaş etiği açısından alınması gereken sosyolojik, psikolojik, siyasi, hukuki ve insani dersleri ve kazanılması gereken öğretileri ön plana çıkararak farkındalığa sahip bir bilinç inşa ederek bunu yaşam pratiğine dönüştürmek amaçlanmıştır.

Yapılan literatür taramasında burada ele alınan esere ilişkin olarak çok fazla çalışma bulunmadığı tespit edilmiş olup, Olurotimi Kehinde Oni tarafından *The Second World War and the Representation of the Child-Soldier in Ralf Rothmann's Im Frühling Sterben (2015) and Biyi Bandele's Burma Boy (2007)* adlı tez çalışmasına rastlanmıştır. Söz konusu çalışma daha çok çocuk asker temasını Afrika ve Almanya'da deneyimlenen savaşların kültürel hafızaya etkileri ve yansımaları çerçevesinde karşılaştırmalı olarak ele almaktadır.

Günümüz küresel ve politik dünyasında hala devam eden uluslararası (Rusya ve Ukrayna ile Filistin ve İsrail savaşları gibi) savaşların varlığı ve kaçınılmazlığı göz önüne alındığında, çalışmanın ana dayanağı olan eserin savaşın kimileri için bir tercihten ziyade zorunluluk olarak dayatılması ve bunun beraberinde getirdiği şiddet ve mağduriyet gibi dikkat çektiği sorunsallar, zorluklar ve davet ettiği etik değerleri vurgulaması açısından önemini ve güncelliğini ortaya koymaktadır.

1. Etiğe Karşın İtaatin Sorgulanması

“Şu anda ben yazıyorum, yüksek düzeyde uygarlaşmış insanoğulları beni öldürmek için tepemde uçuyorlar. Benim gibi, onların da bana karşı kişisel bir düşmanlığı yok. Hep söylediği gibi, “görevlerini yapıyorlar” yalnızca.”

George Orwell

Toplumunu meydana getiren insanların bir arada yaşamalarını olanaklı kılan değişmez değerler, ahlaki meydana getirir. (Vercors, 1998, s. 42) Toplumsal birliğin davranışlarını düzenleyen kurallarla (normlar, değer ölçüleriyle) oluşturulan ve toplumsal bir görüngü olarak nitelenen ahlak kavramı, kişiyi iç ve dış baskılar karşısında inanç ve değer yargılarına en uygun düşen davranışı sergilemeye sevk eder. (Markoviç, 1998, s. 56-57) İnsani davranış ve tutumların temelini ahlaki yönünün toplumsal düzen tarafından oluşturulduğu savunulur. Bu düzen ve sosyal işlev bozulduğunda sosyal düzenden bağımsızlığını kazanan insanın başkalarına zarar verme dürtüsü de serbest bırakılmış olur. “İnsan toplumda yaşadığı için ahlaksal bir hayvandır” diyen Durkheim da insanın özünde barındırdığı etik değerlerden ziyade toplum tarafından dayatılan söz konusu güce dikkat çeker. Dolayısıyla toplumsal normların ve hukuki düzenin varlığı insanın doğuştan gelen bencil ve vahşi davranışlarını dizginleyen ahlaki bir yön taşımaktadır (akt. Bauman, 2016, s. 28, 251).

Toplumsal etkinin yanı sıra, politik söylemlerin de ahlaki değerler üzerinde önemli bir rolü vardır. Kalabalık kitleler politikacılar tarafından öne sürülen imgeler ve duygusal sloganlarla etki

altına alınabilir. Nazizmin kullandığı dilin toplumu etkileme noktasındaki etkisine değinen Klemperer, kendi propaganda aracı olarak kullandığı söylemleri defalarca yineleyerek dayatması sonucu bunların “mekanik ve bilinçsiz” bir şekilde algılandığını ileri sürer. (2013, s. 25) Normal şartlarda rasyonel davranan birey, olağanüstü koşullarda ve kolektif bir politik eylem içerisinde dahil olduğunda etik dışı ve irrasyonel tavırlar sergileyebilir. Hatta Hitler kaleme aldığı *Kavgam* adlı kitabında bu durumu bir üst safhaya çıkararak savaş zamanı insani olguların ve kavramların yok olduğunu savunur. (akt. Neocleous, 2014, s. 21-38) Şiddetten nemalanan otoriteler, kendi çıkarlarını hayata geçirmek adına araç olarak kullandıkları insanların tutkularını, zafiyetini ve kötüye eğilimlerini, besleyerek onları sömürürler. (Vercors, 1998, s. 9) Güçlü olana itaat ederek kendini güvene almak isteyenler, zayıf olana karşı vicdansızca ve zalimce hükmetme eğilimi gösterirler. Ahlaki sorumluluğun yerini üstlerin emirlerine hiçbir insani etkeni dikkate almadan itaat etmeyi, verilen görevi her şeyden üstün görme eğilimi alır. Her ne kadar bazı insanlar için ahlaki normlar şiddete eğilim göstermelerini engellese de politik gücü elinde bulunduran tam yetki, onay ve otoriteye sahip olanlar, içlerinde var olan şiddete eğilim dürtüsünü serbest bırakırlar. (Bauman, 2016, s. 51, 242-244) Politik otoriteye karşı sergilenen itaat, doğanın insanlar arasında kurduğu eşitliği ve dengeyi bozar. (Rousseau, 1995, s. 65) D. Macdonald “yasalara itaat eden kişiden, yasaları çiğneyenden daha fazla korkmamız gerektiği uyarısında” (akt. Bauman, 2016, s. 223) bulunurken bu tüyler ürperten kötülüklerin düzenin bozulmasından ziyade, kusursuz ve sorgusuz bir şekilde işlemeden ve düzene itaatten kaynaklandığını ileri sürmektedir. Bauman’ın bu noktadaki tespiti oldukça dikkat çekicidir:

“[...] Bu, denetlenemez, asi bir kalabalığın değil, üniforma giymiş, itaatli ve disiplinli, kurallara uyan ve aldıkları emrin ruhuna ve talimatına göre davranmaya özen gösteren insanların işiydi. Bu insanların, üniformalarını çıkardıkları anda, kesinkes kötü olmadıkları da hemen anlaşılmıştı. [...] SS yönetimi de yörüngesine giren -kurbanları da dahil- her şeyi emir komuta zincirinin, sıkı disiplin kurallarına bağlı ve ahlaksal hükümlerden arınmış bir makinenin ayrılmaz bir parçasına çevirmişti. [...] Modern devlet, yönetimi altındakilere, siyasi ve askeri kaygılarıyla konulan belli sınırlar içinde istediği her şeyi yapabilir. Devletin, istese de aşamayacağı bir ahlaksal-etik güç yok.” (2016, s. 52, 137, 223)

Birer katile dönüştürülen insanların özel bir türden olmadığı, tüm gerekli operasyonların mevcut personellerle yapıldığı bilinmektedir. Bu sıradan insanların nasıl birer canavara dönüştürüldüğü noktasında ise H. C. Kelman üç önemli aşamaya dikkat çeker:

- 1) “(Yasal olarak yetkilendirilmiş mercilerden gelen resmi emirlerle) Şiddet *yetkisinin verilmesi*,
- 2) Etkinliklerin (yasalarca yönetilen uygulamalarla ve rollerin kesin bir şekilde belirlenmesiyle) *rutinleştirilmesi*
- 3) Şiddet kurbanlarının (ideolojik tanımlamalar ve aşılama) *insanlıktan çıkarılması*.” (akt.: Bauman, 2016, s. 50).

Ünlü psikolog Stanley Milgram ise yapmış olduğu akademik çalışmasında uygun koşullar olduğunda bizlerin yani sıradan insanların da bu tür zalim eylemlere karışabileceğini savunur. Zalim kişilerin eylemlerini karakterlerinden ziyade otoriteye itaat çerçevesinde değerlendirir. Ona göre insanların kişisel özellikleri, onları şiddete teşvik eden güçlü otoriter bir ilişki içerisindeyken

eyleme geçmemeleri noktasında etkili olmayabilir ve onları durduramayabilir. Ve bu görüşünü şu sözlerle açıklar: “Çalmaktan, öldürmekten, bir insana saldırmaktan kendi prensipleri gereği nefret eden bir kişi, otorite tarafından emredildiği takdirde kendini bu işleri görece daha kolay yaparken bulabilir. Kendi başına hareket eden bir insanda tasavvur bile edemeyeceğimiz bir eylem, emirle yapıldığında tereddütsüz uygulanabilir.” (akt. Bauman, 2016, s. 224-226).

Dolayısıyla yukarıdaki alıntıdan da anlaşılacağı üzere otoriter sistem içerisinde güç sahibi kişinin vicdani ölçütü işini doğru ve düzgün yaptığı, örgüt kurallarına uyduğu ve sistemin düzenine itaat ettiği sürece onu rahatsız etmez. Fakat insanlar somut bir durum ile karşı karşıya kaldıklarında tabi oldukları emirler ve sorumluluklar, toplumsal normlar ya da hukuki boyuttan ziyade kendi ahlaki buyruğu devreye girerek ne yapması gerektiği ve nasıl davranması gerektiği konusunda onlara yol gösterecektir. (Douzinas, 2016, s. 108)

Nasyonal Sosyalizm ideolojisi Avrupa'nın genelinde milyonlarca insanı etkileyen, yıllar geçse de etkisi silinmeyen ve eşi benzeri olmayan şiddette bir yıkımı geride bırakmıştır. (Caplan, 2012, s. 43). Nazizmin yarattığı yıkım, insanlığın özünde barındırdığına inandığımız iyiyi sorgulamamıza sebep olmuştur. (Vercors, 1998, s. 41) 6 milyonu Yahudi olması sebebiyle büyük bir Yahudi soykırımı gerçekleştiren ve toplamda 20 milyon insanın ölümüne sebep olan Nazi askerlerinin normal bir insan gibi her türlü psikiyatrik elekten kolayca geçebilmesi ahlaki açıdan oldukça çarpıcı bir açığa sahiptir. (Bauman, 2016, s. 48) Katı ve körü körüne inanç üstüne kurulu bir ahlaki tutum, insanları sağduyudan koparır, insanlıktan çıkarır ve yobazlaştırır. Yurttaşlık ödevini insanlık ödevinden üstün tutan bir meşru yönetim altındaki insanlar, kendi içindeki her şeyden üstün olan yargı gücünü unutarak devletin her buyruğunu körü körüne yerine getirir. (Vercors, 1998, s. 30) Ancak en çok da politik ve sosyolojik ayrıştırmaların yarattığı kaotik koşullarda bireyin içinde barındırdığı o vicdanın etik sesine ihtiyaç duyulur. (Bauman, 2016, s. 242). Zira Dostoyevski'nin de ifade ettiği üzere “Bir insan bütün insanlar karşısında her şeyden sorumludur.” (akt. Aktürk, 2017, s. 432) ve insan ancak haksızlıklar, kötülükler ve zulüm karşısında ayaklandığı sürece varoluşsal kimliğine bürünebilir. (Vercors, 1998, s. 13)

Nazi yönetiminde uygulanan baskı, zulüm ve zorbalık içerisinde hayatta kalabilme ve kendini kurtarma güdüsü insanları ve her türlü insani değeri edilgenleştirerek ahlaki açıdan duyarsızlaştırmayı başarmıştır. Ancak Bauman'ın da ifade ettiği gibi kendini koruyabilmek adına başkasının yok olmasına göz yuman birey, her ne kadar böylesine ölümcül bir baskı söz konusu olsa ve tamamen suçlu olarak kabul edilemese de böyle bir teslimiyetin karşısında kişinin kendisini ahlaki açıdan alçaltmaktan kurtulamayacağını vurgular. Yaşam ve ölüm; etik ve mantık arasında yapılan seçim ahlaki açıdan duyulan suçluluğu bastırmaya yetmeyecektir. (2016, s. 292-295) Aynı şekilde Karl Jaspers de “Biz Almanlar, istisnasız hepimiz, suçluluk sorunumuzu net bir biçimde kavramak ve bundan gerekli sonuçları çıkarmakla yükümlüyük.” (akt. Örnek, 2017, s. 3) diyerek “masum bir şekilde” olsa da suçlu hissetmeyi ve sorumlu davranmayı insanlık onurunun bir gereği olarak görür.

Şüphesiz doğası gereği her canlının özünde kendi varlığını ve yaşamını koruma eğilimi vardır. (Fromm, 1996, s. 29). Ancak Sartre'nin “Eğer başkasının hürriyetini kendiminkine eşit saymıyorsam hürriyeti kendime amaç alamam!” şeklindeki ifadesinden de yola çıkarak söyleyebiliriz ki, ötekinin

varoluşsal yaşam hakkı için savaşılmadığı sürece kişinin kendi adına verdiği savaşın da bir anlamı kalmayacaktır. (Sartre, 1998, s. 125) Kötülükle, şiddetle savaşan bir insanın kendi özünü ve içindeki iyiliği koruması kolay değildir. Hiç şüphesiz kendini koruma iç güdüsü ve ahlaki sorumluluk arasındaki çizginin muğlaklaşması en çok insanlığa zarar vermektedir. Nietzsche “Eğer siz derin bir çukura uzun süre bakarsanız, çukur da size bakar.” (2015, s. 102) diyerek canavarca duygularla karşı karşıya kalan insanı, bir zalime dönüşmemesi için kendini koruması ve dikkatli olması noktasında uyarır.

Bir taraftan insanlık için neyin iyi olduğunu, ne şekilde davranılması gerektiğini belirleyen yasaların bir otorite tarafından belirlendiği yetkeci etik varken; diğer taraftan ise insanın kendisinin koyduğu kurallara kendisinin uyduğu insanı etik söz konusudur. (Fromm, 1996, s. 20) Yetkeci etğin etkisinin zayıfladığı durumlarda kişi kendi vicdanı ile baş başa kalır ve kendi tercihini ortaya koyar. Bauman çoğunluğun kötülük ve insanlık dışı savaş koşulları karşısında ortaya koyduğu tercihin gerçek bir fark yaratacağı üzerinde durarak asıl olanın bu oranın niceliği değil, var olması gerektiğini savunur:

“[...] kendini kurtarmanın ahlaksal görevden üstün tutulmasının kesinlikle, kaçınılmaz ve kurtulunmaz bir yazgı olmadığını söyler. İnsan bunu yapmaya zorlanabilir, ama bunu yapmaya itilemez ve dolayısıyla, bunu yapmanın sorumluluğunu kendisini zorlayanların üzerine atamaz. Kaç kişinin kendini kurtarma akılcılığını değil de ahlaksal görevi tercih ettiği önemli değildir; önemli olan, bunu yapanların var olduğudur. Kötülük her şeye kadir değildir. Ona karşı konabilir. Karşı koyabilen az sayıda insanın varlığı, kendini kurtarma mantığının egemenliğini bozmuştur. Onun eninde sonunda ne olduğunu gösterir: Bir tercih.” (Bauman, 2016, s. 296).

Spinoza'nın da ifade ettiği gibi iyiye giden yol ne kadar zor olsa da bulunabilecek bir yoldur. (akt. Fromm, 1996, s. 11) Büyük bir insanlık sınavına dönüşen tarihi koşullarda fark yaratabilmek ve buna inanmak en başta kişinin kendisi daha sonra da toplum için bu koşulları değiştirmenin de anahtarı olacaktır. (Markoviç, 1998, s. 89)

Çalışmanın bundan sonraki bölümü işte tam da yukarıda tartışılan şiddet, itaat, ahlak ve masumiyet sorgulaması ekseninde irdelenmeye çalışılacak ve yazarın bu konuda vermek istediği mesajlar üzerinde durulacaktır.

2. Ralf Rothmann'ın *Baharda Ölmek (Im Frühling sterben)* Adlı Eserinde Savaşın Gölgesine Gizlenen Şiddet, Ahlaki Suçluluk ve Masumiyet

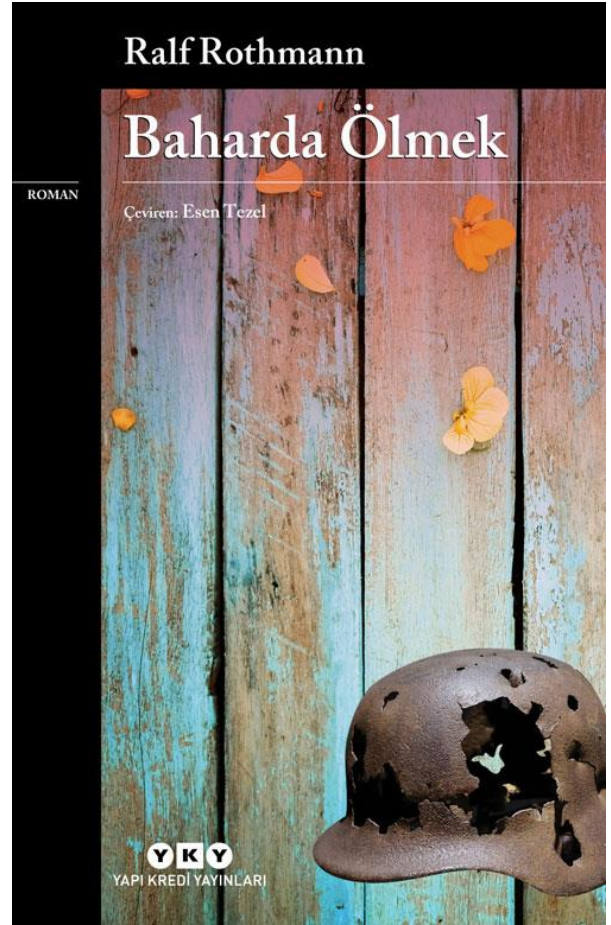
“Yaşama hizmet eden her şey iyidir; ölüme hizmet eden her şey de kötüdür.”
(Fromm, 2014, s. 39)

Eserleri birçok dile çevrilen ve çeşitli ödüller alan şair, roman, hikâye ve oyun yazarı Ralf Rothmann, 10. 05. 1953'te Schleswig'de dünyaya gelmiş, ilkokulu tamamladıktan sonra duvarcılık eğitimini tamamlamış ve çeşitli alanlarda çalışarak geçimini sağlamıştır. 1976'dan itibaren ise Berlin'de serbest yazar olarak hayatını sürdürmektedir. İlk edebi çıkışını 1984 yılında Kratzer adlı şiir kitabı ile gerçekleştirmiş ve bu eserini Messers Schneide (1986) ve Der Windfisch (1988) adlı hikâyeleri takip etmiştir. Yaşamını geçirdiği Ruhr Bölgesi romanlarının ve hikâyelerinin odak noktası olmuştur. Ruhr bölgesi üçlemesi olarak ön plana çıkan Stier (1991), Waeldernacht (1994) ve Milch und Kohle adlı eserleriyle çağdaş Alman edebiyatı dünyasında büyük bir atılım

gerçekleştirmiştir. Bu üçlemedeki ilk iki eser Rothmann'a Literaturpreis des Ruhrgebiets (Ruhr Bölgesi Edebiyat Ödülü) ve Evangelische Buchpreis (Evanjelist Kitap Ödülü) gibi çeşitli ödüller kazandırmış, özellikle Waeldernacht ve Milch und Kohle eserleri onun geniş kitlelerce tanınmasını sağlamıştır. Yazın dünyasına sunduğu eserler ona daha birçok ödül kazandırmıştır. Rothmann'ın eserlerindeki karakterler genel olarak otobiyografik öğelerle renklendirilmiştir. Eserlerinde bir taraftan yaşamın proleter ve burjuva gerçekliğini işlerken diğer taraftan İkinci Dünya Savaşından günümüze kadar geçen tarihi sürecine ve eski Batı Alman Federal Cumhuriyeti'nin kültürel manzaralarına da yer vermiştir. Ayrıca cinsiyet ve aile ilişkileri, birey olma ve erginleşme süreçleri ile kimlik arayışı da eserlerinde dikkat çeken diğer ana temalardan bazılarıdır. (Deiters, 2011, s. 63-65)

Baharda Ölmek (Im Frühling sterben) adlı eseri ile kayıp bir neslin izini süren Ralf Rothmann, cephe hattındaki günlük hayatı canlı ve gerçekçi bir şekilde tasvir ederek okurlarını İkinci Dünya Savaşı'nın son döneminde iyiden iyiye artan şiddetin, vahşetin, ıstırapın kaçınılmaz olduğu ve savaşın yeniden inşa edildiği kurgusal ama bir o kadar da tarihi bir sürecin içerisine misafir eder. İnfazlar, acımasız cinayetler ve cephe görevlileri hakkında bir nevi rapor veren eser, ana karakterin iç perspektifini açığa vurmadan ve yorum yapmadan yaşananlara sessizce tanıklık etmemizi sağlar. Cephelerin her tarafında tarlalarda, suda, ağaçlardan sarkan ya da kırsal alanlarda düşmüş, basitçe, anlamsızca ve vahşice öldürülen birçok ölü tasvirleriyle savaşın acımasızlığını ve anlamsızlığını açığa çıkarmayı başarır.

Eserin "Suskunluk, hele ki ölüm konusundaki o derin suskunluk, sonuçta hayatın bir gün kendiliğinden içini gerçekle doldurduğu bir boşluktur." (Rothmann, 2023, s. 7)¹ şeklinde başlayan ilk cümlesi ölüme tanıklık eden insanların yaşamlarına sirayet eden o ağır suskunluğu, etkiyi ve savaştan geriye kalan büyük bir ruhsal boşluğu daha en baştan okuyucularına hissettirir. Henüz eserin başında savaşta insanların yaşadıkları, tanık oldukları vahşetin ve şiddetin onları sessizliğe, içe kapanışa ve depresyona sürüklediğini ifade eden yazar, bir şekilde savaştan kurtulanların bile savaşın ruhsal dünyalarında açığa çıkardığı bu psikolojik etkilerini üzerinden atmadığını ve içlerinde açılan yaraların kolay kapanmadığını tekrar tekrar vurgular. "[...] insan anlatmak istemeyeceği şeyler yaşıyor. Savaş böyle bir şey." (s. 57) sözleri de bu suskunluğun sebebini ortaya koyar. İnsanların normal hayat içerisinde



¹ Çalışmada birincil kaynak olarak kullanılan esere ilişkin bu bölümde yapılacak olan metin içi göndermelerde bundan sonra sadece sayfa sayısı belirtilecektir.

hatırlamak istemeyecek kadar ağır işkencelere, ölümlere, yaralanmalara ve kayıplara tanıklık etmesi ister istemez onları bu sessizliğin girdabına çekmektedir. Eserin ana karakteri Walter'ın babası Birinci Dünya Savaşı'na katıldığı için geçmişin karanlığından bir türlü kurtulamamıştır. Walter savaş yıllarına ilişkin babasından alamadığı soruların cevabını, yıllar sonra kendisi de tehdit ve zorbalıkla İkinci Dünya Savaşı'na katılmaya mecbur bırakıldığında kendisi deneyimleyerek alır. Yazarın eserin ana karakteri olarak henüz reşit olmayan, 17 yaşında, politika ile hiçbir bağı olmayan ve yaşamını bir çiftlikte süt sağarak idame ettiren iki genci seçmesi Nazi Almanya'sının bir başka yönünü aktaracağıının habercisi konumundadır. Savaşı körükleyen, ona hizmet eden ve savaşın gölgesine gizledikleri şiddet arzularını açığa vuran askerlerin ve politikacıların yanı sıra, savaştan her açıdan olumsuz etkilenen masum bir şekilde suçlu konumuna düşürülen insanların hikâyesini karşımıza çıkararak, o dönemde yaşananlara karşı farklı bir açıdan bakmayı ve değerlendirmeyi teşvik eder. Artık savaşın sonlarına doğru çok fazla kayıp veren Nazi ordusu tehdit ve baskı ile topladıkları ve çok kısa eğitimlere tabi tuttıkları gençleri apar topar cepheye göndermiştir. Bu durum esere şu şekilde yansımıştır: “[...] Yalnız dikkat etsin de onu hemen oracıkta alıkoyup cepheye göndermesinler. Ellerine geçeni bırakmıyorlar, bu ara ne var ne yoksa topluyorlar. [...] “Hayır” dedi Walter ensesini kaşıyarak. “Ben süt sağıcıyım, politikadan anlamam.” (s.13)

Yazar bu eserinde özellikle çocuk asker problemine odaklanmaktadır. Dünyada olup bitenleri henüz tam anlamıyla idrak edemeyecek bir yaşta askere alınan gençler aktif bir direniş gücü gösteremeyip kaçınılmaz olana boyun eğerek masum bir şekilde suçlu olur ve hayatının geri kalanında savaş travmanının acısını çeker. Hatta bu acı o nesille sınırlı kalmaz ve kuşaklar arası aktarılmaya devam eder: “[...] ‘Bundan sonra neler olacak? Diğerleri gibi sizi de alacaklar mı? Hey Tanrım, sen ve Fiete daha çocuksunuz! Dünyadan haberiniz yok.’ (s.15) şeklinde karşımıza çıkan cümleler, savaşın özellikle çocukların dünyasında açığa çıkardığı o ağır bilançooya dikkatleri çeker.

İnsanlık tarihi boyunca ne zaman yeni savaşlar çıksa, askerler öldürmek için savaşa giderler. Her savaşın mekaniği, özellikle cephedeki günlük hayatın acımasızlığında belirginleşir ve sonuçta tek bir şey söz konusudur: Öldürmek. Normal şartlarda sıra dışı olarak görülen ölüm ve öldürmek kavramları söz konusu savaş olduğunda sıradanlaşır ve basite indirgenir. İnsanlar, hayvanlar, doğa, kültür ve tarih bir çırpıda yok edilebilir. Ve bu yıkım savaşın içinde normal karşılanır. İşte tam da bu noktada “[...] En zor iş, bir şeyi dünyaya getirmektir. Yok etmeyi, öldürmeyi her geri zekâlı becerir.” (s. 21) şeklinde karşımıza çıkan ifade olması gerekeni insanoğluna yeniden hatırlatır. Önemli olan yok etmek değil var edebilmek, koruyabilmek ve savaş koşullarında dahi insan kalabilmektir. Ana karakter Walter “[...] eğilip üzerinde bazı isim ve adresler yazan listeyi parmağıyla göstererek, “Bizi oraya yazma Ernst, bu çok saçma” [...]. “İngilizler Kleve’de, Ruslar Berlin önlerinde; yakında her şey bitecek. Biz dostuz, öyle değil mi? Ne için kan dökacağız ki?” (s. 29) şeklinde duygu ve düşüncelerini ifade ederek kan dökmek istemediğini, artık savaşın sonlarına gelindiğini ve savaşmanın anlamsızlığını vurgulasa da Nazi askerleri tarafından tehdit edildiği için Walter, arkadaşı Fiete ve kasabadaki diğer bütün erkekler adlarını listeye ekletmek zorunda kalırlar. Yazar bu şekilde savaş suçu bağlamına farklı bir perspektifle bakmayı teşvik eder. Yukarıda değindiğimiz gibi Walter insani etik bağlamında savaşa katılmanın ve kan dökmenin anlamsızlığını

vurgulasa da yetkeci etik tarafından zorla askere alınarak kan dökmesi istenir. Burada yetkeci etik devreye girmiş ve insani etiğin varlığı ikinci plana itilmiştir.

Sun Tzu'nun ünlü yapıtı *Savaş Sanatı* adlı eserinde belirttiği gibi savaş zamanında bilinçsizce direnen bir ordu tutsak olmaktan ve kayıp vermekten öteye gidemez. (2022, s. 8) Ancak eserde de gerçekliğe paralel olarak görülüyor ki, SS kuvvetleri sona yaklaşıp da son kurşuna kadar mücadele ruhunu yücelterek kendi askerini bile isteye bir nevi ölüme mahkûm etmiştir. Onların bu yaklaşımı 1944 yılında muharebelerde yaklaşık 600.000 Alman askerinin ölümüne sebep olmuştur. (Caplan, 2012, s. 225) Yazar bu durumu şu sözlerle ifade ederek verilen kayıplara dikkatleri çeker: “[...] hani derler ya, her zaman ölüyor; şu anda ne yazık ki her zamankinden de fazla.” (s. 32) Savaşın son dönemlerinde oldukça kayıp veren Nazi ordusunun zorla askere aldığı gençleri oldukça kısa bir eğitime tabi tutarak henüz tam deneyim kazanmadan SS üniforması giydirerek cepheye gönderdiklerini, bir nevi kendi halkını da katlettiğini görmüş oluyoruz: “ ‘Tabi ki cepheye gönderilmeyeceksiniz’ dedi neredeyse babacan bir sesle; bazıları derin bir nefes aldılar. Fiete, Walter’e göz kırptı. ‘Daha saçma bir soru olabilir mi? Zaten cephedesiniz’ diye devam etti. ‘Acemi eğitimi burada bitiyor ve siz, herkes gibi üç ay değil üç hafta kışlada kaldığınız halde kendinize SS kuvvetlerinin askerleri diyebilirsiniz.’” (s. 35)

Eserde yer verilen Naziler halk içerisinde her ne kadar gönüllü asker aradığını dile getirmiş olsa da gelmedikleri takdirde onları asker kaçağı sayacağını ve onların buldukları yerde idam edileceğini söyleyerek halkı baskı altına alır. Dolayısıyla burada yazar Nazi davasına gönülden destek verenlerin yanı sıra, masum bir şekilde, istemedikleri halde sadece kendi yaşamları tehlikeye düştüğü için itaat etmeye zorlanan ve tarihe bir büyük suç olarak kazınan Nazi faşizminin bir aracı konumuna düşürülen insanların varlığını ve mağduriyetini de ortaya koyuyor. Başka çıkış yolu bulamayan insanlar, ölmek için öldürmeyi seçiyor ve ahlaki açıdan da bir ömür boyu bunun yükünü vicdanlarında taşımak zorunda kalıyorlar:

“[...] ‘Biz de Führer’e hizmet ediyoruz, bizim de hiçbir düşmanın ayaklar altına alamayacağı bir onurumuz ve sadakatimiz var. Sloganımız son kurşuna kadar mücadele, esir düşeceğimize ölürüz, işte o yüzden de...” [...] O yüzden de sevgili dostlar, bu eğlencede bulunan, genç ya da daha yaşlı, ailesinin ve vatanının istikbalini düşünen, eli silah tutan her erkeğin hemen bu akşam muzaffer SS kuvvetlerine gönüllü olarak katılmasını teklif ediyorum. Bunu cephedeki kahramanlarımıza borçluyuz. [...] Şimdi askerliğe elverişli bütün delikanlı ve erkekler ön tarafa doğru ilerlesinler, şurada oturan Ernst Koblun yarın sabah için kaydınızı alacak. [...] SS’ler salonu dolaşarak, iki kadından oluşmuyorsa dans eden çiftleri ayırıyor, erkeklerin yevmiye defterlerine, hasta raporlarına ve izin belgelerine bakıyorlardı; hatta bir tanesi, topal bir adamın pantolonunu tutup bir parça kaldırarak ucuna ayakkabı takılı takma bacağına bile inceledi. Adamın karısı itiraz edince bir başka asker, kepiyle kadının ağzına vurdu. [...] Saat tam yedide. Gelmezseniz asker kaçağı sayılacaksınız. Heil Hitler!” (s. 27-30).

Günlük yaşamın akışı içerisinde savaş koşullarında yaşamaya çalışan kasaba halkının genç yaşlı demeden bütün erkekleri bir anda kendilerini SS askeri listelerinde bulurlar. “ ‘Führerimiz şöyle demişti: Bir asker ölebilir ama bir asker kaçağı ölmek zorundadır.’” (s.98) şeklindeki emrini uygulamaktan kaçınmayacağını söyleyen askerler, kaçtıkları halde hemen infaz edileceklerini ifade

eder: “[...] siz daha ‘fırar’ kelimesini söyleyemeden kendinizi en yakın ağaçta asılı bulursunuz. Şimdi yıkılın karşımdan!” (s. 41).

Eserin henüz 17 yaşında iki ana karakterinden biri olan Walter, daha teslimiyetçi ve itaatkâr bir tutum benimserken, diğer karakter Fiete ise daha en başından kabullenmek konusunda bir direniş göstermek ve kaçmak ister: “[...] ‘Şu ormanlarda saklansan seni kim bulacak? Yani her şey bitene kadar...’ [...] Walter etrafa bakındı, yakınlarda kimse yoktu. ‘Ne demek istiyorsun?’ diye fısıldadı. ‘Kaçmak niyetinde misin?’ [...] ‘Ne yani’ dedi ‘Sen değil misin? Savaş tam bitecekken çatışmada, çamurların içinde gebermek mi istiyorsun? Yoksa Rusların eline düşüp hayatının geri kalanını eksi kırk derecede madende geçirmek mi?’” (s. 45) Savaşmak ya da infaz edilmek arasında seçim yapmak zorunda kalan Walter Urban ve Friedrich "Fiete" Caroli karşı karşıya kaldıkları otoriteye teslim olurlar. Walter ehliyet sahibi olduğu için Waffen-SS tedarik biriminde sürücü olur. Nazilerin çılgınlığına ve entrikalarına karşı mücadele etmeye çalışan Fiete ise doğruca cepheye gönderilir. Walter daha çok pasif bir görev üstlendiği için savaşın çevreye, insanlara verdiği zararı dışarıdan bakarak gözlemler ve tasvir ederken, Fiete kendini sıcak çatışma alanı içerisinde bulur. Fosfor bombalarının, el bombalarının ve bombaların günlük yaşama eşlik ettiği savaş ortamı oldukça çarpıcı, canlı ve tüyler ürpertici bir üslup ile tasvir edilir. Ana karakter Walter, her ne kadar çatışma içerisine girmese de nakliye görevi sırasında o da bombalardan nasibini alır:

“[...] az ötelere bırakılan iki bombanın bambaşka hedefi olduğunu düşündüler. Fakat bombalar diklemesine düşmedi. Hafif bir ışık salarak ilkbahar esintisinde havada döndü, birbirine çarpacak gibi oldu ve oğlanların kendilerini hendeklere atmalarından sonraki saniyenin onda birinde sokağın iki yanında patladı. Bir anda sağır oldular. Yanağı çürümüş çimenlere dayalı Walter yalnızca Paul’un çılglık atarken çarpılan açık ağzını gördü ve hemen ardından bütün yüzü çamura bulandı, tarladan havalanan toprak gökyüzünü kararttı ve döne döne yükselen şerbetçiotu sapsarı bir mızrak yağmuru gibi sessizce sokağa düştü.” (s. 42).

Okurlar Walter’in görev gereği kimi zaman yiyecek kimi zaman asker nakliyesi sırasında karşılaştığı oldukça etkileyici bir üslup ile tasvir edilen savaş manzaralarına tanıklık ederek kendilerini bir nevi savaşın içerisinde bulurlar. Savaşın hem insan hayatına hem de doğaya ve çevreye verdiği zararlara şahit olurlar:

“[...] bu da yaralıları getirmişti; yirmi adam. Çoğu yarı çıplak vaziyette ve pek az sargıyla, sarp kayalar boyunca dizilmiş kanlı sedyelerde yatıyordu. Bazılarının bilinci kapalıydı ve yüzlerinin grimsi sarılığı, en korkunç şeyin habercisi gibi görünüyordu; diğerleri hafif hafif inliyor ya da hiç durmadan kafalarını sallayarak tek kelime söylemeden dudaklarını kıpırdatıyorlardı. [...] İçinden geçtikleri çam ormanında da askeri hastane çadırları vardı, brandaların ardından inleme ve çılgınlıklar geliyordu; [...] Ellerini arkadan bağladıkları teller kabarmış derilerine öyle bir gömülmüştü ki görünmüyordu. Bazı tırnakları mor yatağından ayrılmıştı; boyunlarındaki ilmiklerde çok sıkıydı ama nefes almalarına izin veriyordu. [...] Kırk beş dakika gittikten sonra değirmen göründü. Kulesinin ucu havaya uçmuştu, branda bezinden yapılmış pervaneden geriye kalan tek şey, direklerdeki paçavralardı; Walter arabayı yol kenarındaki haçın önünde durdurup camdan dışarı baktı. Görünürde ne bir insan, ne bir köpek, ne de birkaç hafta önce sağa sola tırmanıp kayalardaki pörsümüş dedikenlerin kemiren sıska keçilerden biri vardı.

Kapı hasar görmüş, ahırlardan geriye bir moloz yığını kalmış, duvar boyunca dizili yaşlı zeytin ağaçlarının çoğu yanmış ya da parçalanmıştı.” (s. 46-51)

Savaşın sadece cephedekilerin değil sivil halkın da hayatına kastettiği gerçeğine de yer verilir eserde. Walter bir nakliye görevi sırasında daha önce evlerinde kaldığı değirmenci ve karısı ile yardımcılarının taşıyacağı paraşütçüler tarafından esir alındığını görünce onların sivil olduğunu ve öncesinde onlara evlerini açarak çok yardımcı olduklarını tekrar ve tekrar dile getirirse de Nazi askerleri uyguladıkları şiddetten zevk alarak onları teker teker acı çektire çektire infaz eder. Yukarıdaki başlık altında tartıştığımız üzere yazar, eserinde sıklıkla politik ve askeri gücü ele geçirenlerin ortaya koyduğu insanlık dışı muamelelere dikkat çekmiş ve okuyucularını güç ve şiddete eğilim arasındaki bağıntıyı irdelemeye itmiştir. Sorgusuz sualsiz itaat eden Nazi askeri karakterlerin insani sağduyularını kaybettiklerini ve içlerindeki şiddete eğilim dürtülerinin ardında onları sorgulayan veya denetleyen bir mekanizma olmadığı için yaptıkları işkenceyi bir zevk aracına ve güç erkinin ispatına dönüştürdüğünü görüyoruz. Ahlaki sorumluluktan kaçınan ve hiçbir insani değeri barındırmayan bu insanlar için görevi yerine getirme eğilimi her türlü insani ve etik değerlerin üstünde konumlanmıştır. Öldürmek, zarar vermek değil aksine kimseye zarar vermemiş olmak onlar için alay konusu olmuştur:

“[...] ‘Daha önce hiçbirini kıtır kıtır kestini mi?’ Walter kesmediğini söyleyince karşısındaki alnını kırıştırdı. ‘Gerçekten kesmedin mi? Evladım, size ne öğretiyorlar? Pasta yapmayı mı? Gel de göstereyim.’ ‘Bunu yaparken düğümün önde olmasına dikkat etmelisin’ dedi paraşütçü ilmiği çevirirken. ‘Arkada olursa boynu kırılır; iki saniyelik iş. Hâlbuki burada, çenenin altında olursa, bu pis köpek her şeyin daha bir tadını çıkarır. Bilincini bir süre daha kaybetmez ve güzel güzel, yavaş yavaş geberir.’ Walter’e bakıp sırtı. ‘Bunu onun kurbanlarına borçlusun.’ [...] ‘Tanrı aşkına, ne kurbanı! Bunlar gerilla değil ki!’ diye tekrarlayıp yutkundu; boğazı kupkuru, sesi sönüktü. ‘Bunlar sıradan siviller, iyi insanlar, oturma odalarında yatmamıza izin verdiler. Yaralılarımıza baktılar, yük hayvanlarına yem verdiler! Onları öldüremezsin!’ [...] Üç tabure arasında en oynağı, adam onu değirmencinin altından çekince parçalara ayrıldı; ağızından korku dolu bir ses çıkan değirmenci bir an için yüzüstü yere düşer gibi oldu, beyaz saçları havalandı. Fakat hemen sonra ip onu, böyle ufak tefek bir ihtiyar için ölçsüzce büyük görünen bir şiddetle yakalayıp dikey pozisyona getirdi; sanki ambarın tepesindeki görünmez bir güç ipi ani bir hamleyle çekmişti. Vücudu havada sallanıp bir kez daha kendi çevresinde dönerken saboları ayağından kayıp düştü. Betona vuran tahtadan tok bir ses geldi; şimdi gözlerini sımsıkı yuman yanaşma da havada sallanıyordu. Kalın boynundan bir gurlama ve inilti geldi, çıplak ayakları havada çırpınıyordu ve tabure hala elinde olan kel Sturmman onun asılan birinden çok -kirli sakala rağmen- mızızlanan bir çocuğunkini andıran çarpılmış yüzüne bir süre ilgiyle baktı. Onu ayıplamışçasına dilini damağında şaklatarak, ‘Bu ne hırs be adam! Bırak artık. Koy ver gitsin’ dedi. Fakat Fredo ölmek istemiyordu ve ilmiğin tamamen kapanmasını önleyen şey muhtemelen vücudundaki çarpıklıklar, sertleşmiş omurlardı. Ani seğirmelerle dişlerini gıcırdatıyor, gittikçe daha hızlı çırpınan ayaklarını koyacak yer arıyor, burnunun ucunda salya balonları patlıyordu; Sturmman tabureyi samanlıktan dışarı fırlatarak kurbanının önüne dikildi. ‘Seni inatçı köpek’ diye mırıldandı. ‘Hayattan hiçbir şey öğrenemedin değil mi? Ne kadar dram yaratırsan yarat, günün birinde her şey biter. Hepimiz gidiciyiz.’ Ağızının kenarında sigarayla eldivenlerini taktı

ve birkaç kalp atışı boyunca bekledi. Ateşten küller düşüyordu; en sonunda geniş omuzlu asker, çobanı kucaklar gibi yaptı: Sırlıklam pantolonuna aldırmandan onu kalçasından kavrayıp kirişi çatırdatan iki üç güçlü hareketle arkaya yatırdı ve boynunu kırdı. [...] Gerçekten de kör kadını, gözlerinden kan gelen, paçalarından sidik ve bok damlayan, asılı adamların arasında bırakmışlardı.” (s. 53-55).

Eserin ana karakteri Walter daha çok savaşın olup bittikten sonraki sonuçları ile karşılaşır, ancak Fiete cephede ön hatlarda savaştığı için savaşın her anını iliklerinde hissetmiş, yaşamış hatta yaralanmıştır. Fiete'nin cephede yaralandığını öğrenince evine gönderileceğini düşünse de gördüklerinden sonra Fiete bunun mümkün olamayacağını bilir. Tanık oldukları ile yaşamının ölümden daha zor olduğunu ifade ederek, askerlerin politik çıkarlar uğruna nasıl yem olarak kullanıldıkları yaşamların nasıl değersizleştiğini şu sözlerle ifade eder:

“ ‘Daha neler! Sadece kürek kemiğinin altına gelen bir mermi parçası. Yara iltihaplanmazsa yakında tekrar işe yarar hale gelirim. Bir yıl önce filan beni eve götürecek bir vurulma olurdu bu; tedavisiyle bilmem nesiyle... Ama şimdi... Oğlum, ben koltuk değneği olan makineli tüfek nişancıları ve tek kollu panzer sürücülerini gördüm!’ [...] ‘Öte yandan herkes bu savaşın hiçbir getirisi kalmadığını biliyor. Subaylarımız saldırmaya teşvik etsin diye kendi insanların ardından el bombası atıyorlar.’ [...] ‘Şimdiye kadar cephede en kötü şeyin ölmek olduğunu düşünürdüm’ deyip arkadaşına baktı. ‘Ama bu doğru değil Ata, kesinlikle doğru değil. Şansın varsa ölmek parmağını şıklatmak kadar kolay. [...] Zavallı herifleri hiçbir korunma imkânı olmayan en büyük karışıklıkların içine gönderdiler; genellikle sırf bir düşman makineli tüfeğinin hedefini saptırmak için...” (s. 66-67).

Savaşın hem bireysel hem de toplumsal adaletsizliği karşısında ölmek ve öldürmek istemeyen ve bu doğrultuda kendi iradesini ortaya koymaya çalışan askerler SS kuvvetleri tarafından ifşa edilerek ağaçlara asılır. Walter sıklıkla asker kaçaklarının cansız bedenleriyle karşılaşır. Savaş karşısında bir irade ortaya koymanın kişinin hayatına mal olduğunu ortaya koyarak bir yerde yazar burada bunun bir tercihten ziyade bir zorunluluk ve kaçınılmaz bir durum olduğunu ortaya koymaya çalışır:

“Beyaz badanalı bir ekmek fırınının da olduğu Dörtüyl ağzındaki meşede, asılmış bir adam, SS kuvvetlerinin bir askeri sallanıyordu. Sağ elinde kalın bir sargı vardı; kısılmış gözleri ve açık ağızıyla yüzü, yolun tozuyla kaplıydı. Walter'in yaşında olmalıydı; neredeyse omzuna değen yanağında gaga izleri seçiliyor ve boynunda asılı beyaz tahta tabelada ‘Ben bir ÖDLEĞİM. Yoldaşlarını yarı yolda bırakan bütün vatan hainlerinin sonu böyle olacak. YA ZAFER, YA SİBİRYA!’ yazıyordu. [...] Ovadaki başka ağaçlarda ve direklerde de boynunda büyük yazılı tabelalar sallanan genç askerler asılıydı. Çoğunun cebi tersyüz edilmişti, hiçbirinde çizme yoktu ve ayakları yere yakınsa kemiğe kadar kemirilmişti.” (s. 76-77).

Bu gördükleri karşısında yakalanıp infaz edilmektense sonuna kadar dayanmaya çalışan Walter her ne kadar kaçmayı bir kurtuluş seçeneği olarak görmese de Fiete için kaçıktan başka kurtuluş yoktur. Yeniden cepheye gönderilmek, bir yem olmak, ölmek ya da öldürmek istemeyen Fiete kaçma girişiminde bulunur ancak yakalanır: “[...] Cepheye dönmek istemedim, hepsi bu.’ [...] ‘Bir sevk ayarlamışlardı. Sürünebilecek kadar iyi durumda olan herkes tekrar çatışacaktı, hem de en öndeki hatta ve bu kez geberip gidecektim, bunu biliyordum. İnsan bu işten iki kez mermi parçasıyla

sıyrılamaz.” (s. 93) Walter yakalanan arkadaşının hemen infaz edilme kararı çıkarılması karşısında elinden geleni yapmaya çalışır. Nazilerin dillerinden düşürmedikleri onur kavramına da gönderme yapılır. Normal şartlar altında otoriteye boyun eğen her asker onlar için onurlu bir birey iken, buna karşı çıkan asker ise birer hain olur ve ölmesi gerekir. “[...] Seni öyle pat diye kurşuna dizemezler. Bir yaralıyı alçakça öldüremezler, kanun diye bir şey var. Yani biz askeriz, bizim bir onurumuz var, hep bunu söylüyorlar, öyle değil mi? Kemer tokamızda bile yazıyor.’ ”(s. 93-94). Her ne kadar Fiete onlar için savaşmış ve hatta yaralanmış olsa dahi ölene kadar savaşmaya devam etmelidir. İşte ancak o zaman onurlu bir asker olarak ölmüş olur. Arkadaşını kurtarmak için bir umut karşı Rus birliklerin müdahalesiyle kurtulma umudunu yeşertmeye çalışırken, Fiete ayrıca savaş sırasında karşı birlikler için de bir pencere açarak gönüllü olarak askere katılanlar ile ve zorla askere getirilenler arasında da ayırım yapılmadığını, SS üniforması altındaki her askerin direk öldürüldüğünü hatırlatır: “[...] ‘Kim bilir... Belki de Ruslar düşündüğümüzden hızlı gelirler. Hatta belki yarın sabah...’ [...] Fiete kaşlarını çatarak kafasını salladı. ‘O da daha hayırlı olmaz; adamlar gönüllülerle zorla alınanlar arasında ayırım yapmıyorlar Ata. Önlerine gelen SS askerini hemen vuruyorlar, duymadın mı?’ ” (s. 103).

Politik açıdan Hitler’i ve onun ideolojilerini savunmayan fakat Hitler’in yarattığı bir savaşta onun saflarında savaşmak zorunda kaldıkları için suçlu konumuna düşen ve hatta ölen insanların dramına yer veren yazar, bu konuda yeni bir pencere açarak “suçlu” olarak genel bir etiketleme yapmanın çok da doğru olamayabileceğini ortaya koyarak savaşın kültürel ve tarihi hafızalardaki etkilerini tazelemiş olur. Yazar ayrıca bu eseriyle aşağıdaki alıntıyla da açıkça görüleceği üzere, sadece güçlü olanların hakkının var olduğu, hiyerarşik bir düzen içerisinde astlarına ya da güçsüzlere karşı her türlü işkenceyi ve hakareti mazur görüp, üstlerine karşı her türlü ahlaki sorgulamadan soyutlanarak göstermiş oldukları itaatini eleştirisini de ortaya koyar:

“[...] ‘Tanrım, ne işim var burada... Yani çoğu insan gibi Hitler’e oy vermiş olsaydım... Ama ben o karmaşaya girmek istemedim, tıpkı senin gibi. Düşman olduğum kimse yok, en azından öldürmek isteyecek kadar... Bu, daha güçlü olanların hakkı dışında hiçbir şeye inanmayan siniklerin savaşı. Fakat aslında kuş beyinli ve pısrıklar, bunu savaş meydanında gördüm. Altındakileri ezer, üstündekilere eğilir, kadınları ve çocukları keserler.’ ” (s. 103).

Fiete, savaşmayı reddeden apolitik tavrına rağmen arkadaşları tarafından infaz edilir. Walter her ne kadar içten içe o kurşunu sıkmak istemese de kendi hayatını tehlikeye atmamak için emre itaatsizlik edemez ve ateş etmek zorunda kalır. Ancak savaş ahlakı olarak ateş edenlerden birinin silahının talim fişegi olması, suçsuz olma ihtimalini içinde barındırmaları için onlara bir nevi teselli vermiş olur. Yazar burada ironik bir şekilde savaş etiğini sorgulamış olur:

“[...] emri yerine getirmekten ziyade refleks olarak ateş etmişlerdi. Yankı, Walter’in kulaklarında çınliyordu. Vücudu delip geçen bir kurşun, toprağı havaya püskürttü. [...] Fiete, daha yediğı kurşunların ani şiddetinin yarattığı şaşkınlık yüzünde beliremeden bir par5ça dizlerinin üstüne çöktü, bacakları parantez şeklini aldı. Şimdiye dek hiç tatmadıkları ve mümkün olduğunu bilmedikleri, beklenmedik bir acı karşısında çocukların yaptığı gibi ağzını sonuna kadar açtı ama gözleri kapalıydı. Kurşun deliklerinden biraz nefes çıktı. [...] Fiete bütün vücudu titreyerek bacaklarını tekrar birbirine bastırdı ama vücudu yavaş yavaş öne eğildi. [...] Fiete zar zor, hala

inanamıyormuş gibi kafasını salladı. Alt dudağından sarkan renksiz bir salya açık kırmızıya döndü. Sonra çenesi göğsüne düştü; silahın sıcak namlusunu avucunun içinde hisseden Walter bir an gözlerini kapadı. Baş dönüyor, bağırsaklarında kıymet kopuyordu; arkalarından biri 'Temiz!' derken istemsizce dişlerini gıcırdattı. Miğferin kenarını alından geriye iterek yüzündeki teri koluyla sildi ve birden arkadaşının yüzükoyun yattığını gördü. [...] 'Ben kurtulmak istiyordum' dedi. 'Sadece bu deliliği atlatmak. En öndeki çatışma hattında değildim, ateş bile etmedim, daha doğrusu bir kere ettim. [...] Walter bir an için gözlerini kapadı. 'Evet aynen öyle. Başka ne yapabilirsin ki? Ya emre uyacaksınız ya da karşı çıkacaksınız. Karşı çıkmak da senin ölüm fermanının olur, merhamet yok. O zaman sen de duvarın önünde yerini alırsın. Sadece tek teselli var, o da zayıf: her zaman tüfeklerden birinde talim fişeği oluyor; en azından yoldaşlardan birinin öldürülmesi gerekiyorsa. Böylece idam mangasındaki herkes, onu kendisinin vurmadığına inanabilir. Savaş ahlakı nedeniyle...' "(s. 112, 141-142)

Savaş bittiğinde Amerikalı askerlere esir düşen Walter, ciddi bir yemek sıkıntısı yaşar. Tıpkı eserin ana kahramanı gibi 17 yaşında Hitler Gençliği'ne katılan Günter Grass da *Soğanı Soyarken* adlı eserinde savaş sonrası Amerika'nın Alman savaş esirlerine karşı sekiz yüz elli kalori ile sınırlandırılmış yemek uygulaması ile esirleri cezalandırdığına değinir. (2015, s. 141) Yazar burada savaşta yaşanan bu gerçekliği de eserine yansıtır:

"İçecek hiçbir şey yoktu, hiçbir yerde; ve susuzluk dayanılmaz hale gelince Walter de diğer herkes gibi yüzükoyun uzanıp birikintilerdeki suyu sıkılı dişlerinin arasından içmeye başladı. Nişanlar, madalyalar ve sıcak çatışma ödülü rozetler çamurun içinde hafifçe parlıyordu; bir süre sıraların arasında dolaştıktan ve etrafa bakındıktan sonra o da kendi kemer tokasını ve kabartmalı künyesini attı, ordu askerlerinin birinden bir cam parçası ödünç alıp ceketindeki armaları keserek çıkardı. [...] Amerikalıların barakasından puro dumanı, kahve ve kızarmış domuz pastırması kokusu geliyordu ama mahkumlara yiyecek içecek hiçbir şey yoktu, iki gün boyunca olmadı. Birçoğu çelik miğferlerinin içinde "bahar çorbası" yaptı; ısırğanotu filizleri, kuzukulağı ve karahindiba karışımı bu lapayı, yevmiye defterleriyle yaktıkları ateşte ısıtıyorlardı." (s. 115)

Savaşta canlı olarak kurtulan Walter, yeni hayatına adım atarken tıpkı babası gibi o da gereğinden fazla şeye tanıklık ettiği hatta en yakın arkadaşına ateş etmek zorunda bırakıldığı için gelecekte olası çocuklarının asker olmasını asla istemez. "'Bütün ağır işler savaşta daha iyi, öyle değil mi? Her ne yaşadysan sana hayatının sonuna kadar yeter; göreceksin. [...] 'Çok şey gördüm' dedi Walter en sonunda yutkunarak. 'Bana sorarsan, gereğinden fazla. Ama savaş böyle bir şey.' [...] 'Zaten bunu kader ya da işte zaman belirler. Bana sorarsan her şey olabilir, yeter ki asker olmasın.' " (s. 130, 142, 144) Dolayısıyla yazar burada babasından Walter'a, Walter'dan da çocuklarına miras bırakılan bu acıların nesiller arası aktarıldığını ve hiçbir zaman yok olmadığını imler:

"[...] 'Bir keresinde ona rüyalarımın bahsettiğimde, bana vücudumdaki hücrelerin bir hafızası olduğunu söylemişti, sperm ve yumurta hücrelerinin de var, dolayısıyla bu kalıtsal bir şey. Ruhsal ya da fiziksel olarak yaralanman, gelecek kuşakları etkiliyor. Yani sana isabet eden hastalıklar, yumruklar ya da kurşunlar, doğmamış çocuklarını da yaralıyor. Ve sonradan ne kadar sevgiyle büyütürsen büyüt, hastalanma,

yumruk yeme ya da vurulma düşüncesi karşısında paniğe kapılıyorlar. En azından bilinçaltında, rüyalarında. Aslında mantıklı öyle değil mi?" (s. 104)

Son olarak yazar bu eseriyle gerçekten suçlu olanlarla, masum bir şekilde suçlu pozisyonuna düşürülen insanlar arasında ciddi bir ayırım olması gerektiğini savunurken; "Onlar savaş suçlularını, SS adamlarını arıyorlar. Ve bana sorarsan, o itoğlu itler bunu sonuna kadar hak ettiler." (s. 116) diyerek gerçek suçluların hak ettikleri cezayı almaları gerektiğini de ekler.

SONUÇ

Edebiyatın dünya ile ilişkisi bağlamında; benzerlik, yanılısama, gölge, sahtecilik, taklit, lamba metaforu ile ışık saçan ve aydınlatıcı olma özelliği, mimesis kavramı ile yansıtma özelliği, tamamen gerçek olmasa da gerçeğe denk ifadesi, bastırılan duygu ve düşüncelerin yuvası gibi (Felski, 2013, s. 99-103) ortaya atılan çeşitli görüş ve fikirlerine paralel olarak ifade edebiliriz ki, edebiyat dünyasının hiç şüphesiz tikel düşüncelerin üstünde genel bir hakikat ve sanat kaynağı olduğu birçok bireysel, toplumsal, kültürel, tarihi, felsefi ve psikolojik olguları görünür kıldığı ve açıklığa kavuşturduğu yadsınamaz bir gerçektir. Edebi eserlerin bizlere kazandırdığı empati, ahlaki bilinç, hayal gücü zenginliği, algılama ve yorumlama becerilerinin zenginleşmesi, farkındalık, sorumluluk gibi kazanımlarla bireyleri ve toplumları dönüştürme ve değiştirme gücü sayesinde başta savaş olmak üzere insanlığı tehdit eden birçok ahlaki, siyasi, ideolojik hastalıkları iyileştirilerek dünyayı daha yaşanılır bir düzleme taşımış olur. (Gadamer, 2008, s. 114-121)

Ne yazık ki yeryüzünde insan dışında hiçbir canlı planlı ve programlı bir şekilde kendi varlığına karşı bu denli bir tehdit ve yok etme girişiminde bulunmamıştır. (Kıziler Emer, 2012, s. 14). Ancak unutulmamalıdır ki, insanları yücelten sahip olduğu güçten ziyade içinde beslediği ve iyiye, insana, topluma ve dünyaya pozitif etki yapabilme potansiyelini açığa çıkartan büyük duygulardır. (Nietzsche, 2015, s. 88). Her savaş ölümü ve öldürmeyi de beraberinde getirdiği için eserin ana karakteri Walter ve Fiete'nin hikâyeleri de tekrar etmeye ve böylelikle burada aktarıldığı gibi savaşın insan hafızalarında bıraktığı şiddetin ve zulmün mirası nesiller boyu aktarılmaya devam edecektir. Her ne kadar karakterler değişse de yaşanan acılar aynı kalacaktır. Bu nedenle bu acıları anlamak ve hafifletmek adına bu eserin bizlere verdiği mesajı iyi okumak ve anlamak elzemdir. Savaşın açığa çıkardığı insani ve çevresel yıkımın yanı sıra, eser ayrıca savaşmak ve öldürmek istemediği halde bu suça iştirak eden askerlerin de duymuş olduğu ahlaki suçluluk ve masumiyet sorununa da önemli bir katkı sağlar. Bir yandan Walter karakteriyle masum bir şekilde suçlu konumuna düşürülen askerlere karşı insani bir empati yoğururken; diğer taraftan da askerlerin ahlaki ve psikolojik yoksullaşmasına nüfuz etmeye çalışır.

Edebiyatın ve edebi eserlerin günümüzde hala önemini korumasının sebebi hiç şüphesiz evrensel değer kavramına hizmet etmesidir. (Eagleton, 2014, s. 246) Dolayısıyla bu eserle birlikte Ralf Rothmann da savaş koşulları her ne olursa olsun birbirimizi anlamaktan asla vazgeçmemeyi, savaş gibi kötü koşullarda dahi ahlaki açıdan doğru olanı yapmaktan geri durmamayı, aksi takdirde en büyük zarara yine insanlığın uğrayacağını hatırlatmış olur. Ayrıca yazar bu eseriyle insanların neden şiddete yatkın olduğu sorusunu gündeme getirerek ortaya koyduğu ırkçı ve ayrımcı

politikalarını gerçekleştirmek için savaşı körükleyen ve bu uğurda insanları birer araç olarak kullanan Nazizm terörünün dehşetini bir kez daha göstermeyi başarmıştır.

KAYNAKÇA

- Aktürk, Yasemin Şeyda (2017). Varoluş Felsefesi İle Suç Kavramına Bir Bakış. *Bilecik Şeyh Edebali Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 2 (2), 430-435. Retrieved from <https://dergipark.org.tr/en/pub/bseusbed/issue/32065/336064>
- Bauman, Zygmunt (2016). *Modernite ve Holokaust* (S. Sertabiboğlu, Çev.). İstanbul: Alfa Basım Yayın Dağıtım.
- Caplan, Jane (2012). *Hitler Almanyası 1933-1945*. İstanbul: İnkılap Kitabevi Baskı Tesisleri. (Orijinal Baskı Tarihi: 2008)
- Deiters, Franz Josef (2011). Rothmann Ralf. W. Kühlman vd. (Herausg). *Killy Literaturlexikon Autoren und Werke des deutschsprachigen Kulturraumes Band 10* (2. Auflage) içinde. Berlin: Walter de Gruyter GmbH&Co.KG, 63-65.
- Douzinas, Costas (2016). *Hukuk, Adalet ve İnsan Hakları Eleştirel Bir Yaklaşım* (2. Baskı) (R. Sağlam ve K. Akbaş, Çev.). Ankara: Notabene Yayınları.
- Eagleton, Terry (2014). *Edebiyat Kuramı* (4. Basım) (T. Birkan, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Felski, Rita (2013). *Edebiyat Ne İşe Yarar* (2. Basım) (E. Ayhan, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Fromm, Erich (1996). *Kendini Savunan İnsan* (N. Arat, Çev.). İstanbul: Say Dağıtım Ltd. Şti.
- Fromm, Erich (2014). *Sevginin ve Şiddetin Kaynağı* (9. Baskı) (Y. Salman ve N. İçten, Çev.). İstanbul: Payel Yayınevi.
- Gadamer, Hans Georg (2008). *Hakikat ve Yöntem I. Cilt* (H. Arslan ve İ. Yavuzcan, Çev.). İstanbul: Paradigma Yayıncılık. (Orijinal baskı tarihi: 1960).
- Grass, Günter (2015). *Soğanı Soyarken* (İ. Özdemir, Çev.). İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi. (Orijinal Yayın Tarihi: 2006).
- Heidegger, Martin (2007). *Sanat Eserinin Kökeni* (F. Tepebaşı, Çev.). Ankara: De ki Basım Yayın.
- Kızıler Emer, Funda (2012). Christa Wolf'un "Kesinti" Adlı Yapıtında Nükleer Tehdit Uyarısı. *Studien zur deutschen Sprache und Literatur*, 1 (27), 53-75. Retrieved from <https://dergipark.org.tr/en/pub/iuaded/issue/1051/11907>
- Klemperer, Victor (2013). *LTI Nasyonal Sosyalizmin Dili Bir Filoloğun Notları* (T. Bora, Çev.). İstanbul: İletişim Yayıncılık. (Orijinal Basım Tarihi, 1975)
- Moran, Berna (2008). *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Neocleous, Mark (2014). *Faşizm* (D. B. Kılınç, Çev.). Ankara: Notabene Yayınları.
- Nietzsche, Friedrich (2015). *İyinin ve Kötünün Ötesinde* (E. Günsel, Çev.). Ankara: Tutku Yayınevi.
- Oni, Kehinde Oni (2016). *The Second World War and the Representation of the Child-Soldier in Ralf Rothmann's Im Frühling Sterben (2015) and Biyi Bandele's Burma Boy (2007)*. Master of Arts. Winnipeg: University of Manitoba.
- Örnek, Yusuf Mehmet (2017). Suçluluk Sorunu: Karl Jaspers-Hannah Arendt. *Antalya Bilim Üniversitesi Hukuk Fakültesi Dergisi*, 1-11. Retrieved from

https://www.academia.edu/38026857/Su%C3%A7luluk_Sorunu_Karl_Jaspers_Hannah_Arendt_pdf

Rothmann, Ralf (2023). *Baharda Ölmek* (4. Baskı) (E.Tezel, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Rousseau, Jean Jacques (1995) *İnsanlar Arasındaki Eşitsizliğin Kaynağı*, (R. N. İleri, Çev.) İstanbul: Saydağıtım Ltd. Şti.

Sartre, Jean Paul (1998). *Özgür Olmak -Antisemitin Portresi-* (3. Baskı) (E.T. Eliçin, Çev.). İstanbul: Toplumsal Dönüşüm Yayınları.

Toprak, Metin (2016). *Hermeneutik ve Edebiyat*. İstanbul: Dergâh Yayınları.

Vercors, Jean Bruller (1998). *İnsan ve İnsanlar* (3.Baskı) (S. Eyüboğlu vd., Çev.). İstanbul: Toplumsal Dönüşüm Yayınları.

Zi, Sun (Tzu, Sun) (2022). *Savaş Sanatı* (11. Basım) (P. Otkan ve G. Fidan, Çev.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür 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

Posthüman Yazında Müzik İmgesi: Maurice G. Dantec Örneği*

ARŞ. GÖR. SİMAY TURAN**

Öz

İmgelemin Antropolojik Yapıları adlı yapıtında imgeleri toplumsal işlevlerine göre sınıflandıran Gilbert Durand'a göre insan, zamanın akışından ve buna bağlı olarak gelişen ölüm düşüncesinden korkar; bu korkusunu ise yarattığı imgeler yoluyla ifade etmeye çalışır. İmgelerin kimileri müzikle ilintilidir. Durand'a göre müzik bir imge olarak ele alındığında ritmik olması, tekrarlı kalıplar üzerinden ilerlemesi ve farklı sesleri zaman düzleminde bir araya getirmesi açısından "zamanı kontrol altına alma" yöntemi olarak görülebilir. Bu açıdan bakıldığında müzik imgesinin gelecek öngörülerini, fütürist evrenleri, ya da gelişmiş ve değişmiş varlıkları ele alan yazınsal kurgu türlerinde kendine geniş yer bulması oldukça anlamlıdır. Özellikle günümüzde hızlanan teknolojik gelişmelerle insan algısı ve tanımı değişmiştir; kırılma koşuluna çözüm bulmaya çalışan insan, teknolojiyi kendine yoldaş olarak bu koşulunu aşmaya ve "ölümsüz" olmaya kendini adanmış, bu refleksi ise kurguda geniş yer bulmuştur. "Posthüman" kavramı insanın bu yeni koşulunu, "posthüman yazın" kavramı ise bu yeni insanın yazınsal düzlemde izleksel ve biçimsel olarak bulduğu karşılıkları ifade eder. Posthüman kavramı ile yaygın olarak bilimkurgu ve spekülasyon kurgu türlerinde karşılaşılır. Bu çerçevede bu çalışmada Fransız bilimkurgu yazarı Maurice G. Dantec'in *Les racines du mal* (tr. *Kötülüğün Kökleri*), *Babylon Babies* (tr. *Babil Bebekleri*) ve *Grande Jonction* (tr. *Büyük Buluşma*) başlıklı romanlarında müzik imgesine değinilecek, müziğin bilimkurgu düzleminde ve posthüman roman söyleminde kullanım biçimleri sınıflandırılarak bu kullanımların anlamları üzerinde durulacaktır. Böyle bir çalışma Gilbert Durand'ın *İmgelemin Antropolojik Yapıları* adlı kitabındaki imge kategorilerinin, sınırlı da olsa, uygulamada karşılıklarına belli bir somutluk kazandırma çabasıdır.

Anahtar sözcükler: posthüman, imgelem, *İmgelemin Antropolojik Yapıları*, Maurice G. Dantec, Gilbert Durand

THE IMAGE OF MUSIC IN POSTHUMAN LITERATURE THE CASE OF MAURICE G. DANTEC

Abstract

According to Gilbert Durand, who classifies images according to their social functions in his work entitled *The Anthropological Structures of the Imaginary*, man fears the flow of time and the thought of death that develops accordingly; he tries to cover this fear through the images he creates.

* Bu makale, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Fransız Dili ve Edebiyatı Doktora Programı bünyesinde Prof. Dr. Kubilay Aktulum danışmanlığında yazılmakta olan "L'Imaginaire Posthumain dans les romans de Maurice G. Dantec" başlıklı yayımlanmamış doktora tezinden yola çıkılarak yazılmıştır.

** Hacettepe Üniversitesi Fransız Dili ve Edebiyatı Bölümü, simayturan@hacettepe.edu.tr, orcid: 0000-0003-0985-0143.

Music, as an image, can be considered as a method of "controlling time" in terms of being rhythmic, progressing through repetitive patterns and bringing different sounds together on the time axis. It is quite meaningful that the image of music finds a wide place in literary fiction genres dealing with future predictions. Especially today, the definition of the human being concept has changed with the accelerating technological developments; the human being, trying to find a solution to his fragile condition, has devoted himself to overcoming this condition and becoming "immortal" by taking technology as a companion, and this reflex has found a wide place in fiction. The concept of "posthuman" refers to this new condition of the human, and the concept of "posthuman literature" refers to the reflections of this new human being. The concept of posthuman is commonly encountered in science fiction and speculative fiction genres. This study will focus on the image of music in Maurice G. Dantec's novels *Les racines du mal* (eng. *The Roots of Evil*), *Babylon Babies* (eng. *Babylon Babies*) and *Grande Jonction* (eng. *Grand Junction*), classify the ways in which music is used in the discourse of posthuman fiction, and emphasize the meanings of these uses.

Keywords: posthuman, imaginary, The Anthropological Structures of the Imaginary, Maurice G. Dantec, Gilbert Durand

GİRİŞ

Birçok kuramcıya ve bilim insanına göre teknolojinin hızla ilerlemesine bağlı olarak, insan konusundaki yerleşik tanımın artık yetersiz kaldığı, geleneksel tanımların ötesine geçtiği bir döneme girilmiştir. Bilindiği gibi Francis Fukuyama (2002) bu olguyu "tarihin sonu" olarak niteler. Ona göre insanı tanımlamak, anlamlandırmak ve ilerleyiş açısından konumlandırmak için artık eski bilgi ve kavramlarımız yeterli değildir. Katherine Hayles'in (2012) gözünde insan, aslında tarihin başlangıcından beri alışlagelindiği gibi canlılar ve cansızlar aşamalanmasında en üste konumlanan varlık sayılmaz. İnsan, en ilkel çağlardan beri var olan ateş, bir teknolojik alet olarak tekerlek ve geçimini sağladığı bir uğraş alanı olarak tarımı arkasına almış, onlar sayesinde yaşamını sürdürmüş, çevresini egemenliği altına almaya yönelik adımlar atmıştır. Dolayısıyla insan, bu söz konusu aşamalarda hiçbir zaman en tepede yer almamış, günümüz koşullarında teknolojik bir tutumla yaşamını sürdüren bir posthüman olmuştur. Donna Haraway (2010) ise benzer bir tutumla insanın çevresindeki canlı ya da cansız, ancak birbirinin (var) oluşlarını destekleyen her varlığı "yoldaş türler" olarak nitelerken aslında bir başka açıdan insanın teknolojiyle olan ilişkisine dolaylı yoldan vurgu yapar. *Siborg Manifestosu* (2006) başlıklı yapıtında "teknolojik olan ve olmayan, organik olan ve olmayan şeylerin ortaklığına dikkat çek[er]". (Çelik, 2018, s. 32) Bruno Latour (1991), aktör-ağ kuramında eyleyen (fr. actant) olarak kavramsallaştırdığı canlı-cansız, organik-inorganik ya da insan-insan olmayan biçimde karşılıklı konumlandırılabilen tüm varlıkların eylemde bulunma yetilerinin eşit olduğunu savunur. İnsan ve insan olmayan, canlı ve canlı olmayan ikiliklerini içeren posthüman/posthümanizm kavramları böyle bir disiplinlerarası tartışmanın konusu olmuştur. Francesca Ferrando'ya göre "posthüman" kavramı değişik bağlamlarda değişik kavramları içeren bir "şemsiye" kavram (ing. umbrella term) (Ferrando 26) olarak karşımıza çıkar. Bu kavramlar birbirinden kopuk değildir; biri diğerinin üstünde değildir, buna karşın biri ötekini besler, her biri birbirinden hareketle biçimlenirler. Gilles Deleuze ve Félix Guattari'nin (1980) rizom/köksap kavramı (fr. rhizome) burada işlerlik kazanır; Ağın'a göre (2020, 42) "Deleuze ve Guattari, rizom yani köksap metaforunu, bilginin ağaçsı gelişimine karşı çıkmak ve

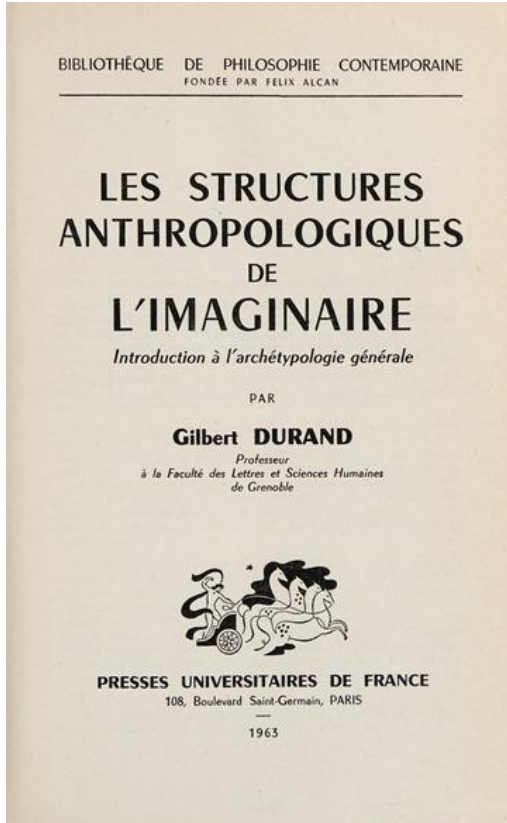
hiyerarşik bir düzen olmadığını ifade etmek için kullanmışlardır.” Gerçekten de söz konusu kavram posthüman düşünceye, ya da bir öğreti olarak posthümanizme ilişkin kavramların kavramlar arasında kurulan bağların anlaşılmasına olanak sağlar. Bir felsefi akıl yürütme biçimi olarak ele alındığında, Jacques Fontanille’in (2015) söylediği gibi tüm “yaşam biçimlerini” içeren, insanın kendini en üste koyduğu sözde hiyerarşik düzende “öteki”lerin varlığını anımsatan, hatta duyumsatan bir kavramdır. Bitkinin, hayvanın, organik maddelerin, teknolojik gerecin birlikte var oluşuna somutluk katar. Ekoeleştiriden, antroposen çağı eleştirisinden, teknofobiden teknofiliye uzanan düşünce akımlarından, transhümanizm gibi spekülatif neo-insan tanımlarından, yeni materyalizmlerden, ağ teorilerinden beslenir. Dolayısıyla posthümanizmin felsefi bağlamda etik ve insanın egemenlik kurma eğilimini sorgulayan bir konumda olduğundan söz etmek olasıdır. Posthüman düşünceyi yazınsal düzlemde en açık görebileceğimiz tür doğal olarak bilimkurgunun alanıdır.

1. POSTHÜMAN YAZINDA İMGELEM

Kanımızca posthüman düşüncenin tözü sanatın alanına aktarıldığında insanın koşulunu biçimlendiren bir dizi metafora dönüşür. İçinde bulunduğu “en üstte, en yüce konumda olmadığı, düşlediği kadar sağlam ve yenilmez olmadığı” düşüncesini aşmaya, bununla mücadele etmeye, hatta bununla uzlaşmaya, bir başka deyişle durumunu kabullenmeye çalışır, dolayısıyla bu türden korku ve kaygılarını bir dizi imge ve simge aracılığıyla dışlaştırır. Bilimkurgu, fantastik ya da fantezi olarak adlandırılan yazınsal türlerin oluşumunu güdüleyen, böyle bir yönelimdir. Fransız dilinde bu türden yapıtlar “imgelem yazını” (fr. littératures de l’imaginaire) başlığı altında sınıflandırılırlar. Anılan türlerde imgelemin süzgecinden geçen nesne, inanç, kaygı ya da çeşitli düşünceler, gerçek dünyanın farklı ya da alışılmıştan dışında bir temsilini ortaya koyar. Dolayısıyla Jean Jacques Wunenburger (2003) “Gerçekliğin başka imgelerini yaratan bilim öncesi kavramlar, dini inançlar, siyasi mitolojiler, toplumsal basmakalıplar ve önyargular, sanatsal üretimler, bilim-kurgu imgelemin bir parçasıdır” (akt. Aktulum, 2021, s. 174) belirlemesini yapar. Bu tanımlama imgelem yazınının doğasını bir çırpıda özetlemektedir. Bilimkurgunun tanımına uygun olarak insan kendi yazınsal ya da sanatsal yaratılarında robotlar tarafından ele geçirildiğini, makinelerin kendisini yönettiğini, (yarı hayvan-yarı insan, yarı insan-yarı makine gibi) hibrit (karma) varlıkların çevresini sardığını, distopik dünyaları ütöpik kodlarla baştan yarattığını ya da bir insan-mesihin evrenin yok oluşuna karşı mücadele ettiğini düşler. İnsan kendi kırılğanlığını, yenilmez olmadığını gündeme getirdiğinde bu konudaki tepkisini zamanın akışı ve ölüm düşüncesi içeren bir dizi imge, simge ve metafor aracılığıyla belli eder. Öyleyse bilgikuramsal bakımdan bu noktada Gilbert Durand’ın *İmgelemin Antropolojik Yapıları* (1960) (fr. *Structures Anthropologiques de l’Imaginaire*) başlıklı yapıtında yer alan imge sınıflandırmalarının kimi bakımlardan işimize yarayacağını, varsayımımızı destekleyeceğini, varsayımımızın yönlemsel dayanağını oluşturduğunu baştan anımsatalım. Gerçekten de Gilbert Durand’a göre “imgelemin düzenleyici ilkesi, Zaman’ın ve Ölüm’ün değişik yüzlerini temsil eden, simgeleyen, gösteren imgeleri belirlemektir; çünkü Zaman ve Ölüm düşüncesi ancak bu yolla bastırılabilir.” (akt. Aktulum, 2021, s. 386) İşte posthüman, yani insanın teknoloji ya da makineyle ilişkisi dizimsel (fr. syntagmatique) düzlemde yalın bir estetik seçimi olmanın ötesinde dizisel (fr. paradigmatique) düzlemde kendi koşulunu dışlaştırdığı dramatik bir durumun (içsel çatışmanın) anlatımı olarak algılanır.

2. GILBERT DURAND VE İMGELEM

Gilbert Durand'a göre imgeler, zamanın akışı ve ölüm düşünceleri karşısında varoluşsal sıkıntı ve korkuları somutlaştıran temsillerdir. Kimi imgeler, örneğin "korkunç gece", "yok edici düşüş", "saldırganlık" (agy, s. 386) gibi yaşamdaki korku ve sıkıntıyı işaret ederken kimileri onu bu sıkıntıdan kurtarmaya yönelik temsillerdir. Aktulum'a göre "yaratıcı imgelem, 'uğursuz Nesne'nin (Ölüm ve Zaman) doğurduğu 'yaratıcı işlevden' yola çıkarak, onu yaşama bağlayan, yüzünü yaşama döndüren imgelerle bu korkularından kurtulmaya uğraşmaktadır." (agy, s. 386) Böylelikle Durand, gerçek¹ dünyadan etkilenerek, ardından Gaston Bachelard'ın imge sınıflandırmalarındaki tutumuna koşut biçimde imgeleri aydınlık ve karanlık olmak üzere iki temel başlık altında sınıflandırır. Böyle bir sınıflandırmayı yaparken yöntemini disiplinlerarası bir perspektife oturtur; arketipler başta olmak üzere mitoloji, şiir, dinler tarihi gibi çeşitli anlatılardan ve psikanaliz, refleksbilim, davranışbilim, ikonografi, antropoloji ve folklor gibi bilimlerden yararlanır. Yönteminin verilerini aydınlık ve karanlık düzen başlığı altında dizgeleştirirken kendisinden önce imgelemi dört element başlığı altında öbeklendiren Gaston Bachelard'ın çalışmalarından yararlanır.



Gilbert Durand'ın imgeleri sınıflandırmasının temel amacı, "bir toplumun, toplumu oluşturan bireylerin, bir yazarın düşünme, inanma, yaşama biçimlerini kavramada temel bir kavramsal alan ve model sunma arayışıdır." (Aktulum, 2021, s. 371) Çeşitli kültür, toplum ve bireyler, yarattıkları imgeler aracılığıyla birtakım sorunları (burada Zamanın Akışı ve ona bağlı olarak Ölüm izlekleri, bir diğer anlatımla insanın koşulu) dışlaştırırlar. Durand'ın yöntemi toplumsal anlatılara olduğu kadar bir yazarın yapıtına, yani bireysel anlatılara da uygulanabilir; çünkü burada amaç insanın imgeleme yetisini, imgeler aracılığıyla onun işleyişini incelemeye, dolayısıyla anlamlandırmaya yöneliktir. Öznelliğin baskın çıktığı bireysel anlatılarda yazarların şu ya da bu konuya karşı ilgileri, oradaki kişisel saplantıları, saplantılı metaforları açıklansa da Durand, bu imgeler ve simgelerin evrensel uçları olabileceğini ileri sürer. Bunun olası nedenlerinden bir tanesi, bir toplumun içselleştirdiği kendine özgü değerlerinin yanında dünya ya da evrenin yaratılışı, aşk, zaman, ölüm gibi ortak

sorunsallarının olmasıdır. İmge ve simgelerin en çok karşımıza çıktığı mit ve arketiplerin evrensel olmaları Gilbert Durand'ın bu savını doğrular niteliktedir. Benzer bir tutumla Claude Levi-Strauss ve Mircea Eliade gibi düşünürler mitlerin evrensel anlatılar olduklarını savunurlar. "Her ne kadar (...) mitler kendi özel şekillerini, içinden doğdukları kültürel ortamlardan alırlarsa da mit genel anlamda evrenseldir." (Oğuz, 2006, s. 293) Bu görüşe koşut olarak, Durand'a göre, her kültürdeki ya da her yazarın düşünsel birikimindeki imgeler görünürde farklı olsa da şu ya da bu biçimde evrensellik düşüncesiyle buluşmaktadır. Örneğin imgelem süzgecinden geçen her anlatı, zamanın

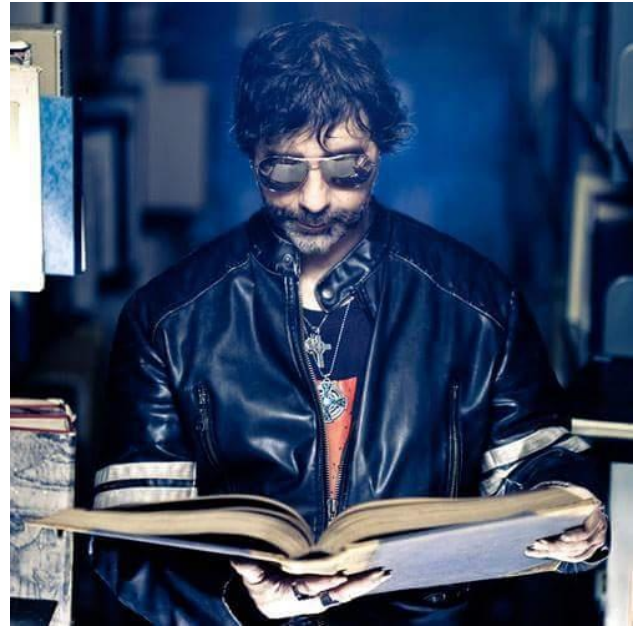
¹ Söz konusu sınıflandırmaların Durand'ın kendi yaşamışlığıyla ilintili olduğunu da anımsatalım.

akışına ve ölüme bir başkaldırıdır. Gilbert Durand'ın söz konusu yapıtının başlığında "yapı" terimini kullanması boşuna değildir. Yapısalcıların evrensel kurallar koyma çabasına koşut olarak yapı terimi, imgelemin evrensel işleyişini kavrama çabasının en kestirmeden bir özetini sunar.

Gilbert Durand'ın kategorize ettiği imgeler daha önce sözünü ettiğimiz davranışbilim (Piaget) ve refleksbilim (Betcherev) çalışmalarındaki verilerin kendi uğraş alanına bir uyarlamasından başka bir şey değildir. Buna göre aydınlık ve karanlık düzen başlığı altında kümelendirilen imgeler özellikle Betcherev'in refleksbilimindeki tanımlamalarına koşut hareket metaforlarının bir yansımasıdır (Aktulum, 2021, s. 376). Buna göre Durand, insanın görüp algılayabildiği ana refleksleri dikey-yatay duruş, yutma-sindirme ve ritmik² refleksler olarak ayırır. Dikey-yatay duruşlu imgeleri aydınlık düzen; yutma-sindirme ve ritmik imgeleri karanlık düzen başlıkları altında öbeklendirir.³ Mızrak, ok, dağ, ışık gibi dikey ve yatay duruş imgelerinin bulunduğu aydınlık düzen, evrenle bir çatışma ortamının anlatımıdır; dolayısıyla insan, korku ve acılarıyla çatışma içeren, kurtarıcıyı ya da kahramanlığı çağrıştıran enerjik imgeler, yani onu aydınlığa çıkaracağını düşündüğü imgeler aracılığıyla baş etmeye çalışır. Yutma-sindirme ve ritmik düzen imgeleri için ise durum daha farklıdır. Bu düzendeki (örneğin korku veren gece yerine dinginlik veren gece – yatıştırıcı gece) imgeler çatışmayı değil örtmeyi, bastırmayı, sindirmeyi çağrıştıır. Bu düzen, zamanın akışına ve ölüme başkaldırı yöntemi olarak korkuyu bastırmayı ve onunla uyumlanmayı gerektirir. Müzik, bastırılan korku perspektifinde karanlık düzende bu nedenle yer alır. Bu noktaya geçmeden önce çalışmaya konu olan Maurice G. Dantec'in posthüman ve müziği odağa alarak yazınsal eğilimine yönelik kimi belirlemeler yapmaya çalışacağız.

3. MAURİCE G. DANTEC'İN ROMANLARINDA MÜZİK İMGESİ

Maurice G. Dantec'in böyle bir çalışma için seçilmesinin en önemli nedeni onun çağrışım, metafor ve imgelem dünyası geniş bir yazar olmasındandır. Romanları SSCB'nin yıkılması, uzay yolculuklarının başlaması, sibernetik alanındaki ilerlemeler, bitki türlerinin yok olması, antroposen çağı gibi yakın tarihteki siyasi, teknodevrimsel ve ekolojik referanslarla doludur. Bu bakımdan Dantec'in, posthümanist bir bakış açısına sahip bir bilimkurgu yazarı olduğunu söylemenin uygun olacağını düşünüyoruz. Çalışmada, Dantec'in *Kötülüğün Kökleri* (fr. *Les Racines du Mal*), *Babil Bebekleri* (fr. *Babylon Babies*) ve *Büyük Buluşma* (fr. *Grande*



Maurice G. Dantec

² Gilbert Durand'ın *Structure Anthropologique de l'Imaginaire (İmgelemin Antropolojik Yapıları)* yapıtında kullandığı terminoloji Kubilay Aktulum tarafından *İmgelem Çözümlemesine Giriş* yapıtı içinde dilimize aktarılmıştır. Durand'ın yapıtının dilimize çevirisi bulunmamaktadır.

³ Aydınlık ve karanlık düzen başlıklarının altında pek çok alt imge grubu olduğunu da belirtmek gerekir. Bu alt gruplar da adlarını, çevrimsellik, yükseliş, ilerleyiş... gibi hareket metaforlarından alırlar.

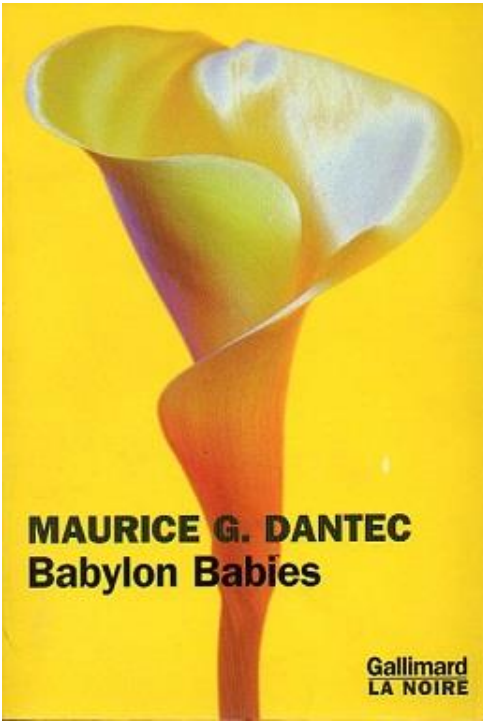
Jonction)⁴ başlıklı üç romanı kullanılmıştır. *Kötülüğün Kökleri* romanı şizofren bir seri katilin işlediği cinayetleri taklit etmeye başlayan bir grubun yapay zekâ yardımıyla aranmasını konu alır. Arthur Darquandier (bilim insanı), Nöromatris adında kendi bilinci, zekâsı ve öğrenme kapasitesi olan, dünyadaki tüm ağlara bağlanabilen bir makine icat eder ve bununla suçluların peşine düşer. Roman, yarı bilimkurgu, yarı polisiye olmak üzere hibrit bir türde yazılmıştır. *Babil Bebekleri* fütürist bir gerilim ve bilimkurgu romanıdır; Saraybosnalı Toorop adında bir askerin, mutant bir embriyoya hamile genç bir kadını Rusya'dan Kanada'ya götürmeye çalışmasını konu alır. Bebeğin doğumunun ise bildiğimiz şekliyle insan yaşamının sonunu getirip yeni bir çağ başlatması ümit edilmektedir. *Büyük Buluşma* başlıklı bilimkurgu romanı ise bir felaket sonucu oluşan bir virüsün evreni kontrol eden Büyük Yapı'yı bozup insanların dilini yok etmesi sonucunda Gabriel Link de Nova karakterinin ve arkadaşlarının bu hasarı onarma serüvenini konu alır. Müziğin yeri ve önemi üç romanda farklı olsa da bu çalışmada amaç, müziği Gilbert Durand'ın önerdiği imgelem sınıflandırmalarına koşut değerlendirmek ve posthüman bağlamda konumlandırmak, böylelikle müzik imgesinin, söz konusu romanlarda zaman ve ölüm korkusunu bastırma izleğine yaradığını göstermeye çalışacağız.

Gilbert Durand müziği, karanlık düzen imgelerinin alt gruplarından biri olan "ritmik ana-kalıp ve ilerleme miti" altına yerleştirir. Durand'a göre müzik, birçok farklı melodiyi, tınıyı, tonu ve ritmi bir araya getirmesi yönünden bir "zamanı kontrol altına alma yolu"dur (Durand, 1960, s. 387). Dantec'in aşırı fütürist yazın evreninde müzik, neredeyse her anlatıda ana ya da yan unsur olarak karşımıza çıkar. Üstelik bizim günlük hayatta ve çağımızda bildiğimiz biçimiyle romanlarda beliriverir. Örneğin polisin yapay zekâ olduğu bir evren kurgusunda birdenbire "bir Kazak rock şarkısı [çalar]" (Dantec, 1995, s. 39), "Rus klasik müziği başlar" (agy s. 198), suçlu psikopatolojisi uzmanı bir karakter aynı zamanda müzikolog olabilir. Mutant ikizlere hamile bir kadının son derece fütürist bir ortamda yaptığı yolculuk "yumuşak oda müziği"yle, (Dantec, 2001, s. 32) "piyano ve viyolonsel fragmanları"yla (agy s. 144) ya da "elektronik bir neo-country grubu"yla (agy s. 645) bölünebilir. İnsanların dillerini kaybettiği bir teknofütürist distopyada müzik, insanlığı geri kazanmanın biricik yolu olabilir. Gilbert Durand'ın tanımladığı biçimiyle müzik zamanı kontrol altına almanın olası yollarından birisidir. Bu perspektiften bakıldığında teknolojik gelişmelerin insan tanımını değiştirmekte olduğu gerçekliğine dayanan posthüman bir perspektiften karşımıza çıkar. Dantec'in romanında müzik, sonu görünmeyen bir gelecek kurgusunun, teknolojik yıkımın, çevre felaketlerinin insanın sonunun yakın olduğu karşısında teknolojik ilerleyişi (yok oluşu) kontrol altına almaya yarayan bir dizi imgenin üretilmesine kapı aralar.

Dantec'in romanında müziğin bir diğer işlevi özetle şudur: İnsanın, müziğin ana bileşenlerinden olan ritim⁵ ile içsel bir ilişkisi olduğu görülmektedir. Bilindiği gibi insanda kalp atışı, sindirim, cinsellik, menstrüasyon gibi bedensel döngüler yanında kozmik döngüler ritmik döngülerdir; her biri bir ritim içerir. Yani aynının durmaksızın yinelenmesidirler. Dolayısıyla insan aslında zaman eksenini üzerinde kendi sonuna doğru ilerlerken bile bir ritim düşüncesi işlerlik kazanmaya başlar. Ritim bu noktada zamanı belli bir ölçüye göre koşullandırmaya, dolayısıyla kontrol etmeye yarayan bir unsur olarak karşımıza çıkar. Doğası gereği ölçü ve kurallardan

⁴ Maurice G. Dantec'in söz konusu romanlarının dilimize çevirisi bulunmamaktadır. Bu nedenle başlık ve alıntılarının çevirileri tarafımızca yapılmıştır.

⁵ Bu konuda bkz. Henri Meschonnic, *Pour une poétique du rythme*, 1997, Bertrand-Lacoste.



oluşturduğu için notaları belli bir zaman aralığına sanki kapatılarak sınırlı bir zaman birimini anlamlı kılar. Bu türden belirlemelere göre ritim, posthüman düşüncenin insan zihnindeki doğal bir sonucu olan zamana karşı durma ve ölümlü yüzleşme korkularının bir dışavurumunun yansıması olur. Örneğin *Babil Bebekleri* romanında yazar, karakterlerden biri ile ilgili “Bileğine taktığı televizyonundan endüstriyel müzik programı izliyordu, kulaklarına taktığı kulaklıklar hipnotik bir ritim ve metalik tizlikler yayıyordu” (Dantec, 2001, s. 207) betimlemesini yapar. Özellikle son yıllarda popüler hale gelen teknoloji temelli elektronik müzikte öne çıkan ana unsur düzenli ritimdir. Bu durumda, bileğe takılan televizyon gibi düşsel bir teknolojik aletin endüstriyel müzik imgesi ile altının çizilmesi, yazarın posthüman bir tutumunda olduğunu gösterir. Zamanın akışını teknolojik ve mekanik bir yönden

kontrol altında tutmaya çalışmıştır. *Kötülüğün Kökleri* romanında karakterlere “[a]nsörde on ikinci kata kadar aseptik bir neo-disko müziği bize eşlik etti”ğini söyleyen Dantec, (Dantec, 1995, s. 475) “aseptik” niteliğiyle içerisinde ton değişikliği olmayan, tekdüze, monoton bir müziği kasteder. Neo disko da ritmin ön planda olduğu sentetik bir müzik türü olduğuna göre yazar, aynı ritim vurgusuyla benzer bir yönelim sergiler. Yine aynı romanda ana karakter ile ilgili olarak “TV’de Andréas’ı önce biraz korkutan ama bacıklarını şarkıyla aynı ritmi tutarak gevşekçe sallamasını sağlayan iki punk-rock parça [çaldı]” (agy, s. 128) belirlemesini yapan Dantec, punk-rock gibi müziğin yine melodik yönünün arka planda kaldığı, ancak kaostan yana, düzen karşıtı, içerisinde toplum, hayvan hakları, siyaset gibi pek çok alana yönelik önemli bildirimler içeren bir türünü vurgular ve bu anlamda posthüman düşüncenin özünü yineler. Zaman durmaksızın insanın aleyhine akıp geçmektedir, ancak bu duruma, var olan düzene karşı bir düzenle uyum sağlamak da olasıdır. Yazarın öngördüğü olası çözüm yollarından biri budur. Marguerite Duras’ın romanlarında olduğu gibi gerçeklikte süren şiddete nasıl ki müzikle bir çözüm bulma önerisinde bulunuyorsa Dantec de alabildiğine teknolojikleşen yaşam biçimlerimizi mekanikleştirmeden kurtarmanın yollarından birisi olarak müziğe sarılır.

İşte Dantec’in bu yaklaşımı Gilbert Durand’ın müziği, değişik unsurları zaman ekseninde düzene koyan bir mekanizma olarak algıladığı, bunun da bir çeşit zamanı kontrol altına alma devinisi olduğu görüşüyle buluşur. Kubilay Aktulum’a göre “kontrol altına alınan zamanın geri çevrilemezliği aynı zamanda bir “gelecek” düşüncesine kapı aral[ar].” (Aktulum, 2021, s. 457) Buradaki gelecek düşüncesinin bizim için önemi, posthüman bir çağrışımı olmasıdır. Dantec’in romanlarında insanın gelecek algısı değişmektedir. Bu nedenle insan, korku ve kaygılarını müzik aracılığıyla dışavurma yoluna gider. Örneğin *Büyük Buluşma* romanında müzik, insanların başlarına gelen felaketten tek kurtuluş yolu olarak karşımıza çıkar. Genç bir karakter olan Link de Nova’nın yaptığı müziğin, Büyük Yapı’yı onaracak ve insanların kaybolan dilini geri getirecek tek çözüm yolu

⁶ Bu konuda bkz. Marguerite Duras, *Moderato Cantabile*, Can Yayınları, 1958.

olduğu, bu müziğin gezegenin her yerine ulaştırılması gerektiği dile getirilir. Böylelikle Link'in müziğini duymak için gerekli olan teknoloji her yere yerleştirilir. Anlatıcı şunları söyler:

"Kulağa ilk çarpan SES'ti. Link de Nova'nın sesi, ergenliğiyle hiçbir ilgisi olmayan bir tona bürünüyordu. Kimseyi taklit etmiyordu; tamamen benzersizdi – şu anki sesine benzemiyordu, ancak adeta onun yirmi yıl sonraki sesiydi. Link'e göre zaman, biyolojik anlamda bile bizim için izlediği çizgisel süreci izlemiyordu." (Dantec, 2006, s. 913)

Dilini kaybetmeyen ve kaybeden insanları yaptığı müzikle iyileştirme gücüne sahip olan Link, müzik sayesinde gelecekteki versiyonu ve şimdiki versiyonu ile aynı anda var olabilmektedir. Böylelikle zamana meydan okumakta, onu kontrol altına alabilmektedir. Bu yönüyle Link karakteri, insanın gelecek kaygılarına çözüm olan ve bir yandan da insanlığı geleceğe taşıyan posthüman bir karakter biçimini alır.

Gilbert Durand'a göre müzik aracılığıyla zamanı kontrol altına almanın tek yolu ritim değildir. Müzik yapıldıkça, melodi ve ritim çeşitli biçimlerde buluştukça yeni "ürün"ler ortaya çıkar, bu durum ise "ilerleyiş" düşüncesini (teknolojik anlamda ilerleyiş) ortaya koyar. Örneğin Aktulum'un vurguladığı gibi "hangi türden olursa olsun (hayvansal, bitkisel, kimyasal, teknolojik vb.) 'ürün' kavramı insanlar için hep bir 'ilerleme' simgesi olmuştur, öyle olmayı sürdürür" (Aktulum, 2021, s. 457). Bu görüşe koşut biçimde *Büyük Buluşma* romanının başında gitar ile ilgili olarak şunları okuruz:

"Altı tel, beş parmağın baskısı altında ritmik olarak titreşir. İpler bir gövdeye tutturulmuştur.

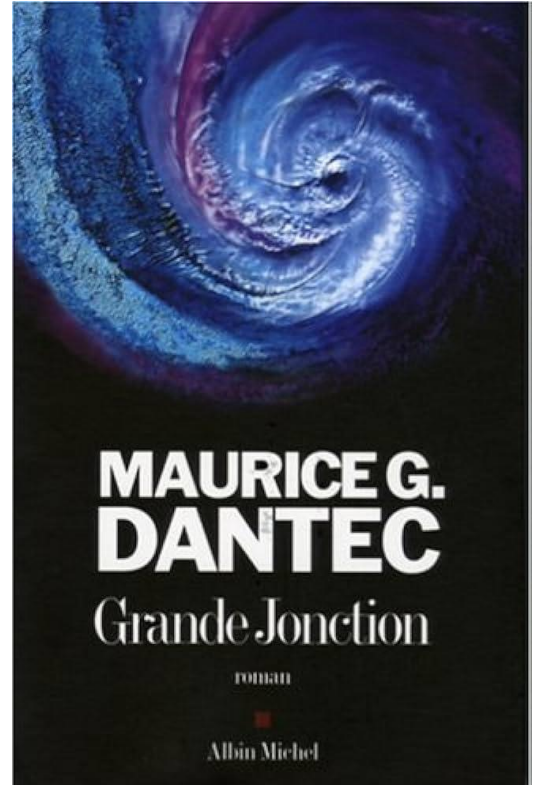
Elektrikli bir gövde.

Gitar.

Bu makineden beden, sesler üretir." (Dantec, 2006, s. 14)

Burada Dantec, bir enstrüman olan gitarı, hatta altı tel, beş parmak, bir gövde ve biraz da elektrikten oluşan elektro gitarı "beden" olarak metaforlaştırır. Aslında beden, bir insan metaforudur. Gitar burada kişileştirilmiş, ona insansı bir özellik olan "üretim yetisi" bağlanmıştır. Elektrikli, yani teknoloji destekli, hibrit, hatta posthüman diyebileceğimiz insanlaştırılmış bu beden (insanın günümüzde teknoloji destekli hibrit bir bedeni olması gibi), çeşitli ürünler ortaya koyar. Gitarın ürünü notalar, parçalar, ezgilerdir, yani hepsinin toplamı müziktir. Müzik insanbiçimli (fr. anthropomorphe) bir imge olarak burada ilerleme düşüncesi içeren bir ürün olarak karşımıza çıkar.

Ürün ve ilerleme kavramları ise bizi, Gilbert Durand'ın "sentetik imge" kavramına götürür. Durand'ın sentetik imgesi "başka imgeler üretmeyi sağlayan bir üst-imge" (Aktulum, 2021, s. 459) olma özelliği taşımaktadır. Bunun nedeni, kendi içinde uyumlanabilen farklı birimleri kendi içinde uyumlandırabilen ve sentezleyebilen (bir bileşim durumuna getirebilen) bir yapı olmasıdır. Örneğin özellikle Batı müziğinden bildiğimiz "armoni" adı verilen yapıyla birbirinden farklı sesler üst üste bir araya



getirilerek sentetik (bireşimsel) bir imge yaratılır. Armoni akorlara, akorlar parçalara, parçalar albümlere dönüşerek bambaşka ürünler ortaya koyar. Ürün ve ilerleme kavramlarının da içlerinde bir gelecek umudu taşıdığını belirtmiştik. Örneğin *Kötülüğün Kökleri*'nde ana karakter Andréas'ın geçmişte müzikle olan ilişkisi şöyle anlatılır: "O dönemde oryantal müziğe ilgi duyuyordu, hatta bir keresinde Arap ezgileriyle modern ritmin birleştiği ilginç bir şarkıya denk geldi. Arapça, Farsça ya da buna benzer ama bir kelimesini bile anlamadığı bir dildeydi. İlginç sesler Oum Kalsoum'un keman ezgileriyle karışıyordu." (Dantec, 1995, s.11) Burada anlatılan geleneksel ezgiler ve modern ritmin birleşmesiyle oluşan özgün, hatta hibrit diyebileceğimiz parça, içinde kontrast yapılar barındıran bir üst imgeye dönüşür. Geleneksel Arap ezgisi nostaljiyi, modern ritim ise geleceği temsil eder. Böylece akan zaman, dolaylı olarak bu imge aracılığıyla kontrol altına alınmaya çalışılır. Buna koşut bir biçimde *Büyük Buluşma* romanında Link de Nova karakterinin gezegendeki hasarı onarmak için yaptığı müzik ile ilgili şunlar söylenir: "Link, Brian Eno, Björk, Goldfrapp, Bauhaus, Lou Reed veya Syd Barrett'in orijinal vokallerini kopyalayıp bir araya getirerek bunları kelimenin tam anlamıyla Mahler, Brahms ve Strauss'tan ilham alan düzenlemelerle birleştir[di]. (s. 467) Adı geçen rock müziği vokalleri geleneksel ya da klasik olmayana, başkaldırıcı, geleceği simgelerken klasik müzik bestecileri geleneğin, düzenin, uyumun sembolü olurlar. Hibrit müzik, akan zamanı kontrol etmeye yönelik bir imge olur. *Babil Bebekleri* romanında ana karakter Toorop'un ve arkadaşının gergin bir bekleyişte olduğu an şöyle anlatılır: "Neredeyse birbirinin aynısı ve iç içe geçmiş olan iki iç geçirme, Portishead'in müziğine garip bir polifonik kontrpuan katıyor." (s. 1033) İnsanların iç geçirmeleri, içinde bulunduğu durumun yarattığı iç sıkıntısını, Portishead'in kadın vokal ağırlıklı müziği ise aynı biçimde kontrol edilmek istenen iç sıkıntılı durumu müzik aracılığıyla aşma çabasının bir anlatımıdır.

SONUÇ

Sonuç olarak bu çalışmada bir düşünce biçimi olarak posthümanizmin, bir diğer anlatımla posthüman düşüncenin edebiyatın ya da sanatın alanında insanın ölümlü ve kırılabilir koşullarını gözler önüne seren bir imge, simge, ya da metafora dönüştüğünü göstermeye çalıştık. Böyleyse tüm bunlardan şu çıkarımı kolaylıkla yapabiliriz: İnsan söz konusu korku ve kaygılarıyla mücadele etmeye ve bunlarla uzlaşmaya çalışmaktadır. Bu görüşü berkitmek amacıyla bilgikuramsal açıdan Gilbert Durand'ın *İmgelemin Antropolojik Yapıları* başlıklı çalışmasındaki imge sınıflandırmasının verilerini kullanarak müziği, (Gilbert Durand'ın önerisine koşut olarak) karanlık düzen imgelerinin alt gruplarından biri olan ritmik ana-kalıp ve ilerleme miti başlığı altında konumlandırdık. Maurice G. Dantec'in üç romanında zamanı kontrol altına alma arzusunu anlatan kimi müzik imgelerinin kısa bir dökümünü yaparak bunların bir imgelem çözümlemesi perspektifine uygun olarak anlamlandırılabilirliğine vurgu yaptık. Buna göre bilimkurgu gibi posthüman düşüncenin egemen olduğu, insanın zamanın akışı ve ölüm düşüncesini aşma düşünüyü dışavuran bir yazım türünde müziğin hiç durmayan bir fon, ritmik bir oluş, bir felaketi aşmanın biricik yolu, mekaniğin ve elektriğin bir araya gelip ürettiği bir beden metaforu gibi çeşitli biçimlerde karşımıza çıkabildiğini gördük. Durand'ın terminolojisiyle söylersek ritmik ana-kalıp ve ilerleme miti ya da sentetik (bireşimsel) imge konumunda yer alan müzik, Dantec'in romanlarında posthüman düşlerin, kaygıların, korkuların bir dışavurum yöntemi olmuştur. İnsanın teknolojik ilerlemeler karşısında değişmekte olan tanımına karşın aynı kalan koşulu karşısında mücadeleci bir tepkiden çok (bunu

genellikle aydınlık düzen imgelerinde görürüz) korkularını bastıran ve onlarla uyumlanmasını sağlayan bir aracı, ya da bir dolayım, bir eşlikçi olarak karşımıza çıkmaktadır. Gerçekten de Dantec'in üç romanında da Zamanın Akışı ve Ölüm, roman kahramanlarınca alaşağı edilmiştir. Örneğin *Kötülüğün Kökleri*'nde Andréas sonsuza kadar yaşayacak bir insan-makine hibritine dönüşmüş, *Babil Bebekleri*'nde Toorop'un görevini başarıyla tamamlayarak Kanada'ya ulaştırdığı bebekler insanüstü bir biçimde gelişmiş, müziğin çok özel bir yerde durduğu *Büyük Buluşma*'da ise Link müziğiyle gezegeni kurtarmış, bedenen hiç var olmadığı için bıraktığı miras ile sonsuza dek var olacak ölümsüz bir metafor olmuştur. Müzik, insanın Zamanın Akışı ve Ölüm karşısında bir dayanak işlevi yüklenerek kullanılmaktadır. Dolayısıyla Gilbert Durand'ın kuramsal önerilerine koşut olarak söylersek korku veren aydınlık düzenden yatıştırıcı işleviyle kendini belli eden, karanlık düzene geçişi kolaylaştıran bir aracı unsur olarak kullanılmakta, yatıştırıcı bir imge işlevi yüklenmektedir. Genel olarak Dantec, müzik aracılığıyla bir bakıma metaforik bir tutum izleyerek sanatın yani edebiyatın yatıştırıcı bir işlevi olduğunu, ölüme karşı bir dayanak olduğunu imler.

KAYNAKÇA

- Aktulum, Kubilay (2021). *İmgelem Çözümlemesine Giriş*. Konya: Çizgi
- Ağın, Başak (2019) *Posthümanizm: Kavram, Kuram, Bilim-Kurgu*. Ankara: Siyasal.
- Çelik, Ezgi Ece (2018). Haraway'in Yoltaş Türleri ve Ağ Ören Anlatılar. *FLSF (Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi)* 26: s. 27-46. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/612415> (erişim tarihi: 26.10.2023)
- Dantec, Maurice G. (2001). *Babylon Babies*. Paris: Gallimard.
- Dantec, Maurice G. (2006). *Grand Junction*. New York: Ballantine Books.
- Dantec, Maurice G. (1995). *Les racines du mal*. Paris: Gallimard.
- Durand, Gilbert (1960). *Structures Anthropologiques de l'Imaginaire*. Paris: PUF
- Ferrando, Francesca (2019). *Philosophical Posthumanism*. London: Bloomsbury.
- Fontanille, Jacques (2015). *Formes de vie*. Liège: Presses Universitaires de Liège.
- Fukuyama, Francis (2002). *Our Posthuman Future*: Londra: Picador.
- Deleuze, Gilles ve Félix Guattari (1980). *Mille Plateaux*. Paris: Les Editions de Minuit.
- Haraway, Donna (2006). *Siborg Manifestosu*. İstanbul: Agora.
- Haraway, Donna (2010). *Başka Yer*. İstanbul: Metis.
- Hayles, Katherine (2012). *How We Think: Digital Media and Contemporary Technogenesis*. Illinois: The University of Chicago Press.
- Latour, Bruno (1991), *Nous n'avons jamais été modernes: Essai d'anthropologie symétrique*. Paris: La Découverte.
- Meschonnic, Henri (1997). *Pour une poétique du rythme*. Paris: Bertrand-Lacoste
- Oğuz, Öcal (2006). *Halkbiliminde Kuramlar ve Yaklaşımlar I*. Ankara: Geleneksel.
- Wunenburger, Jean-Jacques (2003). *L'Imaginaire*. Paris: Presses Universitaires de France.

FEMİNİST EDEBİYAT KURAMI BAĞLAMINDA

GÜLTEN AKIN ŞİİRİ

GÖKAY DURMUŞ




Güncce Yayınları

Berna Akyüz Sizgen

POSTMODERNİZM KAVŞAĞINDA

Selim İleri Romancılığı




Güncce Yayınları

Edebiyat Sosyolojisi ve Sosyoeleştri

Dr. İrfan Atalay

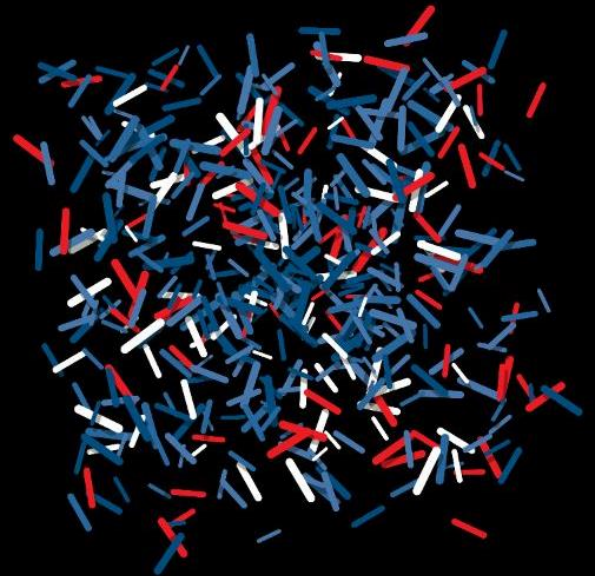



Güncce Yayınları

FRANSIZCA VE TÜRKÇENİN SÖZDİZİMİ

KARŞITSAL VE DAĞILIMSAL BİR ÇÖZÜMLEME

Dr. Yusuf Topaloğlu




Güncce Yayınları

Mecbur Bir Eşkiya, Felaketle Dolu Bir Anlatı: İnce Memed 1 ve Trajedi

ARŞ. GÖR. TURHAN KOÇ*

Öz

Bu çalışma, Yaşar Kemal'in kaleme aldığı *İnce Memed 1*'in hem olay örgüsü hem de öne çıkan roman kişilerinin trajedi açısından değerlendirilmesi hakkındadır. Çalışmada, Aristoteles'in *Poetika* başlıklı eserde tragedyaya dair ortaya koyduğu ilkeler ışığında, *İnce Memed 1* romanının bir trajedi olarak ele alınıp alınamayacağı sorgulanmıştır. Bu görüş geliştirilirken Antik Yunan'daki klasik tragediyaların tanrıların müdahaleleriyle vücut bulmasına karşın, modern dönemlerde sosyal, siyasi, kültürel ya da tarihsel şartların ve sınırların (diğer deyişle normların) baskısıyla anlatıların trajedi hüviyetine büründüğü savından hareket edilmiştir. Bir trajediyi meydana getiren "katarsis" (duygusal arınma) "anagnorisis" (tanınma, aydınlanma, öğrenme), "peripetie" (baht dönüşü), "hamartia" (ölümcül hata), "hubris" (kişisel zaaf, kötü huy) ve "pathos" (acı olay) gibi yapısal unsurların, makalenin örneklemini oluşturan romandaki yeri irdelenmiş, aynı zamanda söz konusu unsurların modern bir edebî anlatı özelinde nasıl bir işlevselliğe sahip olduğu araştırılmıştır. Bu bağlamda, *İnce Memed 1*'in trajik bir olay örgüsüyle kurulduğu ve romanın bu niteliğinin, yazarın ideolojik mesajını daha etkili kıldığı öne sürülmüştür. Ayrıca, İnce Memed ve Hatçe'ye odaklanılarak bu ikisinin birer trajik kahraman olduğu iddia edilmiştir. Böylelikle *İnce Memed 1*'in, trajedi açısından evrensel bir çerçeveye yerleştirilmesi amaçlanmıştır.

Anahtar sözcükler: Trajedi, roman, felaket, İnce Memed, Aristoteles, katarsis

A FORCED BANDIT, A NARRATIVE FULL OF DISASTER:

İNCE MEMED 1 AND TRAGEDY

Abstract

This study is about evaluating both the plot and the prominent characters of *İnce Memed 1*, written by Yaşar Kemal, in terms of tragedy. In the study, it was questioned whether the novel *İnce Memed 1* could be considered as a tragedy, in the light of the principles regarding tragedy put forward by Aristotle in his work titled *Poetics*. While developing this view, it was based on the argument that although classical tragedies in Ancient Greece came into being with the intervention of the gods. In modern times the narratives took on the identity of tragedy due to the pressure of social, political, cultural or historical conditions and boundaries (in other words, norms). The place of the structural elements ["catharsis" (emotional purification), "anagnorisis" (recognition, enlightenment, learning), "peripetie" (reversal of fortune), "hamartia" (fatal mistake), "hubris"

* Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, trhnkcc@gmail.com, Orcid: 0000-0003-0821-8410.

(personal weakness, bad temper) and “pathos” (painful event) that make up a tragedy in the novel that constitutes the sample of the article has been examined, and at the same time, the functionality of these elements in a modern literary narrative has been investigated.

In this context, it has been argued that *Ince Memed 1* is constructed with a tragic plot and that this quality of the novel makes the author's ideological message more effective. Additionally, by focusing on İnce Memed and Hatçe, it has been claimed that these two are tragic heroes. Thus, it is aimed to place *Ince Memed 1* in a universal framework in terms of tragedy.

Keywords: Tragedy, novel, disaster, İnce Memed, Aristotle, catharsis

GİRİŞ

Yaşar Kemal'in 1955 yılında yayımlanan romanı *İnce Memed*, gördüğü ilgiyle doğru orantılı olarak dört ciltlik bir seriye dönüşür. Bu çalışmanın örneklemini, romanın ilk cildi oluşturmaktadır. Berna Moran'ın “soylu eşkıya” hikâyesi biçiminde değerlendirdiği *İnce Memed 1* (2001, s. 103), Türk literatüründe genellikle eserin başkahramanı İnce Memed'e odaklanılarak Marksist estetik, daha doğrusu toplumcu gerçekçilik çerçevesinde ele alınır. Bu tarz çözümlerlerin, ezen (Abdi Ağa, Ali Safa Bey, Jandarma Kumandanı, Kaymakam) ile ezilen (köylü) arasındaki çatışma üzerinden bir incelemeye yöneldiği görülür. Metinde, “ağalar ile devlet güçlerinin birleşmesi, köylünün isyanını haklı gösterir” (Enginün, 2005, s. 341). Bu perspektifte İnce Memed, Sovyet estetik anlayışının, yani sosyalist gerçekçiliğin bir unsuru olan olumlu tipin örneklerinden biri olarak sunulur. Örneğin, Elif Gün, İnce Memed'in, “olumlu kahramanlar öğretisinden izler taşıdığını” öne sürer. Ona göre bu roman kişisi, toplumcu gerçekçilik bağlamında “soylu eşkıya” modeline uyar (2023, s. 461). Halil İbrahim Ünser de toplumcu gerçekçilik başlığı altında romanı, “sınıf mücadelesi ve sömürü eleştirisi” açısından ele alır (2021, s. 130). Benzer şekilde, İlker İşler doktora tezinde, söz konusu metni toplumcu gerçekçi Türk romanı kategorisine dâhil eder. Onun yaklaşımında İnce Memed, “*Toplumcu Gerçekçi* yazın kuramında dikkat çekilen unsurlardan olan devrim düşüncesini açığa çıkarır” (2021, s. 123) ve “olumlu tip özelliği taşır” (2021, s. 125). Osman Gündüz, buraya kadar söylenenlerle koşut bir çizgide, dört ciltlik *İnce Memed*'i “Toplumcu-Gerçekçi Bakış” başlığı altında inceler ve Berna Moran'ın “soylu eşkıya” tespitinden hareket eder (2015, s. 468). Bu roman kişisini, “adalet dağıtan öncü bir ihtilalci” ve “idealist bir reformcu” sıfatlarıyla tanımlar (2015, s. 469). Buraya kadar sunulan çerçeve, söz konusu romanın belli ve sınırlı bir perspektiften yola çıkılarak masaya yatırıldığını gösterir.



Yaşar Kemal

Bunların dışında, *İnce Memed 1*'i farklı açılardan değerlendiren çalışmalar da söz konusudur. Örneğin, Ramazan Kaplan'ın *Cumhuriyet Dönemi Türk Romanında Köy* başlıklı müstakil araştırmasında ilgili metin, köy romanı etiketiyle incelenir. Buna göre İnce Memed'de eşkıyalık, "bir köy toplumunda ekonomik ilişkilerin dengeli ve düzenli olmayışının sonucu olarak ortaya çıkar" (1997, s. 187). Buradaki sosyolojik bakışı başka açılardan zenginleştiren çalışmalar da mevcuttur. Mesela Aziz Şeker, *İnce Memed* serisinin sosyolojik olgularından saydığı ataerkil, diğer deyişle erkek egemen toplum düzeninde, romandaki kadınların maruz kaldığı muameleyi ve yaşadığı ıstırapı "Feminist Edebiyat Eleştirisi" bağlamında ele alır. Bu yaklaşımda, oğlu İnce Memed'in eylemlerinden dolayı Abdi Ağa tarafından dövülerek öldürülen Döne ve bu cinayetinden dolayı hiçbir soruşturma geçirmeyip ceza almayan Abdi Ağa'nın durumu, "ataerkil sosyal sistemi" açığa çıkarır (Şeker, 2019, s. 25). Alev Uysal'ın, *İnce Memed 1*'deki mekân-insan ilişkisini gözeterek kaleme aldığı makale, eserdeki mekânların genel kurgu içindeki yerini ve işlevini açığa çıkarmaya yöneliktir. Burada, çakırdikenlerin, "köylüyle kötülük eden zalim, gözü dönmüş ağaları, yöneticileri, askerleri" sembolize ettiğine dair iddia, ilginç bir yaklaşım olarak öne çıkar (2016, s. 47).

Romana dair farklı bir bakış açısı sunmasından dolayı, Berna Moran'ın "İnce Memed ve Eşkiya Öykülerinin Yapısı" başlıklı çalışması ayrıca anılabilir. Araştırmacı burada, yapısalcı açıdan bir incelemeye girişir ve eseri, dünya literatüründeki "soylu eşkiya" hikâyeleriyle yapısal düzlemde ortaklaştırma gayesi güder. Sonuçta ona göre, *İnce Memed*, yalnız Türk eşkiya anlatılarıyla değil, dünya edebiyatlarındaki Robin Hood, Billy the Kid, Jesse James gibi "efsaneleştirilmiş" haydutlarla da "akraba sayılır" (Moran, 2001, s. 103-104). Bu bakış açısı, romanı evrensel bir çerçeveye oturtması dolayısıyla kayda değerdir. Moran'ın tespitlerinden büyük ölçüde faydalanarak yüksek lisans tezini vücuda getiren Halil İbrahim Akbulut, *İnce Memed 1*'e yönelik detaylı bir çözümleme ortaya koyar. Eseri, sözlü anlatı tesiri, Köroğlu anlatılarıyla ilişkisi açısından da irdeleyerek Yaşar Kemal'in yaslandığı geleneksel kaynakları ve metnin gelenekle irtibatını belirgin kılar. Ayrıca, Moran'ın "soylu eşkiya" vurgusundan hareket eden Akbulut'a göre İnce Memed, bu tipin standartlarının ötesine geçer. Çünkü o, devrimci bir yol izleyerek yeni bir düzen arayışının peşinden gider (2019, s. 64).

Bu tespitlerden hareketle, *İnce Memed 1*'e dair literatürde ortaya konan çalışmaların ağırlık noktasını, Marksist ya da sosyolojik bağlamli incelemelerin oluşturduğu söylenebilir. Esere yönelik Marksist bakışın, Sovyet Rusya'da doğup gelişen sosyalist gerçekçiliğin Türkçedeki karşılığı toplumcu gerçekçilik perspektifiyle sınırlı olduğu görülür. Roman böylelikle, birçok farklı araştırmada, birbirine benzer tespitlerle ele alınmış olur. Bunların dışında, eseri köy edebiyatı, Feminizm, insan-mekân ilişkisi, gelenek ya da yapısalcılık açılarından ele alan çalışmaların, *İnce Memed 1*'in çok boyutlu ve çok yönlü kurgusal niteliğini görünür kıldığı söylenebilir. Romana dair literatürdeki bu yekûn göz önüne alındığında söz konusu anlatının trajedi açısından değerlendirilmediği anlaşılmaktadır. Bu makale, bu boşluğu doldurmak ve *İnce Memed 1*'in, trajedi açısından evrensel kodlarını açığa çıkarma niyeti taşımaktadır. Bu inceleme kapsamında, trajediye dair unsurların eserdeki yeri de sorgulanacaktır.

1. MODERN BİR TRAJEDİNİN İMKÂNI ÜZERİNE

Modern dönemler söz konusu olduğunda, tragedya türü anlatıların hâlâ üretilip üretilmeyeceğine dair literatürde süregelen tartışmalara değinmek gerekir. Bu bahis, makalenin örneğini oluşturan romanın trajedi açısından incelenip incelenemeyeceği sorunu da aydınlatacaktır. Tragedya, Antik Yunan'da doğmuş ve oraya özgü şartlarla şekillenmiş tarihsel bir anlatı türü şeklinde düşünülebilir. Çünkü tragedya, İ.Ö. 533 civarında, Atina'da, oyuncu Thespis'le birlikte "gün ışığına" çıkmıştır. Bilinen, daha doğrusu ele geçen en yetkin örnekleri, Aiskhylos (yedi oyun), Sophokles (yedi oyun) ve Euripides (on dokuz oyun) tarafından verilmiştir (Poole, 2013, s. 14). Bu türe dair üretimler, Oedipus ve Medea gibi meşhur ve özel insanları "abartılı bir biçim ve dille" betimler. Sıradan, "önemsiz" insanlar ve onların hikâyeleri, tragedyalara dâhil edilmez (Poole, 2013, s. 15). Bu açıdan bakıldığında modern dönemlerde tragedya üretilmesinin olanaksızlığı ve türün, Antik Yunan'la ve o coğrafyanın ve zamanın zihniyetiyle sınırlılığı meseleleri gündeme gelir. Buna ek olarak modern anlatıların tragedya biçiminde kurgulanması ya da ilgili türün yapısal niteliklerinin herhangi bir modern edebî metnin oluşturulmasına ve anlamlandırılmasına katkı sunup sunamayacağı tartışılabilir. Daha temelde, modern bir trajedinin üretilmesi mümkün müdür sorusu, böyle bir araştırmanın odağına yerleştirilebilir. George Steiner, 1961 yılında yayımlanan *Trajedinin Ölümü* başlıklı kitabında, tam da buradan hareketle, tragedyanın, Antik Yunan'da bu formu "mümkün kılan koşullar[la]" sınırlılığını vurgular (McCallum, 2018, s. 14). Ona göre Aydınlanmayla birlikte, "[a]cıyı artık kör talihe, insanın itibarını ölümcül şekilde kaybetmesine ya da bireysel karaktere özgü trajik bir kusura bağlamak imkânsızdı[r]" (McCallum, 2018, s. 14). Onun düşüncesinde ayrıca, trajedi evrensel değildir ve "Batı dünyasının metafizik derinliğini yitirmeden önceki döneme ait bir edebî türdür" (Akgül, 2021, s. 22). Dolayısıyla Steiner'in yaklaşımı, modern bir trajedinin imkânsızlığı düşüncesini öne alır. Çünkü rasyonelliğin ağırlık kazandığı Aydınlanma döneminde, örneğin Pierre-Simon Laplace, "Tanrı'nın, akılcı zihnin artık ihtiyaç duymadığı bir varsayım olduğunu ilan etmiştir". Oysa tragedya, "Tanrı'nın varlığının dayanılmaz ağırlığına gereksinim duyan bir sanat biçimidir" ve Tanrı'yı bir varsayım biçiminde ele alan, hatta yok sayan bu akılcı/rasyonel zihniyetle birlikte söz konusu tür "ölmüştür" (Steiner, 2011, s. 268).

Raymond Williams, *Modern Trajedi* başlıklı eserinde, Steiner'in yaklaşımının karşısında konumlanır ve kavramın kapsamını genişleterek modern trajediye olanak tanıyan bir teorik çerçeve çizer. Williams'ın görüşünde, Steiner gibi isimlerin argümanları, "trajedinin geçmişin 'iman' çağının bir ürünü olduğu, içinde bulunduğumuz imansız çağda trajedinin imkânsız olduğu varsayımına" dayanır (2018, s. 89-90). Bu bağlamda o, "edebi bir form olarak trajedinin gündelik deneyime özgü olayları tanımlamak için kullanılan trajediden ayrı ele alınamayacağını vurgular" (McCallum, 2018, s. 12) ve gerçek hayattaki birçok yolun trajediye çıktığını bildirir (Williams, 2018, s. 35). Ayrıca, "Steiner'in modern dünyada trajedinin tahayyül edilemez ve erişilemez olduğu yönündeki argümanına karşı Williams modern devrimlerin çelişkilerinin trajediyi ve trajik formu yeni bir şekilde kavrama potansiyeline sahip olduğunu öne sürer" (McCallum, 2018, s. 18). Bu gibi görüşleriyle araştırmacı, "toplumsal çatışma ve devrim dönemlerinin" trajedinin oluşması için uygun bir zemin yarattığını ortaya koymuş olur (Akgül, 2021, s. 40). Terry Eagleton'a göre de modernite trajediyi hüsrana uğratmamış, aksine ona yeni imkânlar sağlamıştır (2021, s. 37).

Antik Yunan tragedyelerinde, trajik kahramanı felakete, çoğunlukla ise ölümcül sona doğru sürükleyen olayların ipi tanrıların elindedir ve trajik sondan en ufak bir sapma durumunda tanrılar olayları doğrudan yönlendirebilmektedir. Yani, Antik Yunan'daki klasik tragedyalarda, tanrıların müdahalesiyle, diğer deyişle "yazgı ve kehanet biçiminde" (Ayaydın Cebe, 2020, s. 428) kurgulanan belirlenmişlik sonucunda trajik karakter, felaketlere uğramaya yazgılı olduğu için, ne kadar çabalarsa çabalasın akıbetini değiştiremez. Ama modern dönemlere gelindiğinde Tanrı ya da tanrıların artık böyle bir işleve ve yetkiye sahip olması beklenemez. Eğer modern trajedi mümkünse, bu anlatılardaki değiştirilemez yazgının ve trajediye mahkûmiyetin kaynağı ve gerekçesi nedir? Modern bir trajik karakter, hangi gücün ya da güçlerin esiridir? Alphan Akgül bu soruları, determinizm (belirlenimcilik) çerçevesinde cevaplar:

Antik-Yunan'da tanrıların boyunduruğunda yaşadığı için trajik bir çıkmaza sürüklenen insan, modern dünyada genetik yapısının, çevresel koşulların ve tarihsel güçlerin boyunduruğunda yaşadığını fark edip bir trajik açmaza sürüklenir. İnsan modern öncesi dünyada Tanrı tarafından yazılmış bir yazgının kurbanıyken modern dünyada belirlenimciliğin kurbanı olur. Antik düşüncede trajik hissiyatı yaratan en temel öğelerden biri zorunluluğun boyunduruğunda yaşamaktır. Zorunluluk, modern öncesi dönemde yazgının adıdır ama modern dünyada bunun adı belirlenimciliktir. (Akgül, 2021 s. 24)

Akgül'ün yaklaşımında determinizm, "trajik olay örgüsüne sahip anlatılardaki kurmaca kişilerin özgür iradesini 'neredeyse' ortadan kaldır[ır] ve onları, kurulan sağlam neden-sonuç ilişkileriyle 'kaçınılmaz' feci sona doğru adım adım" sürükler (Koç, 2021, s. 116). Böylece trajedinin temel unsurlarından olan zorunluluk, modern dönemler ve anlatılar söz konusu olduğunda tanrıların değil, bilimsel nedenselliğin (yani belirlenimciliğin) yasalarıyla şekillenir. Yani, bugüne gelindikçe tanrıların yerini "kalıtım, devlet, toplum, giderek toplumsal cinsiyet gibi bireyi aşan normlar dizgesi[nin]" aldığı söylenebilir (Ayaydın Cebe, 2020, s. 428). Bu görüş, tarihsel ve politik şartların kuşatması altında ve belirleyiciliğinde kişilerin trajik akıbetine kaçınılmaz bir şekilde sürüklenebileceği düşüncesini doğurur. Eşkıyalığa "mecbur" İnce Memed'in trajedisi, modern trajediye dair ileri sürülen bu yaklaşımdan ve kabulden hareketle ortaya konacaktır.

2. TRAJEDİNİN TEORİK ÇERÇEVESİ

"Trajedi, en genel anlatımıyla, kahramanların kendi seçimleri veya hataları nedeniyle yıkıma uğramalarıdır" (Akgül, 2017, s. 153) ve bir tür olarak dayanak noktası, Aristoteles'in *Poetika* başlıklı eseridir. Aristo, adı anılan kitapta tragedya'yı şu şekilde tanımlar:

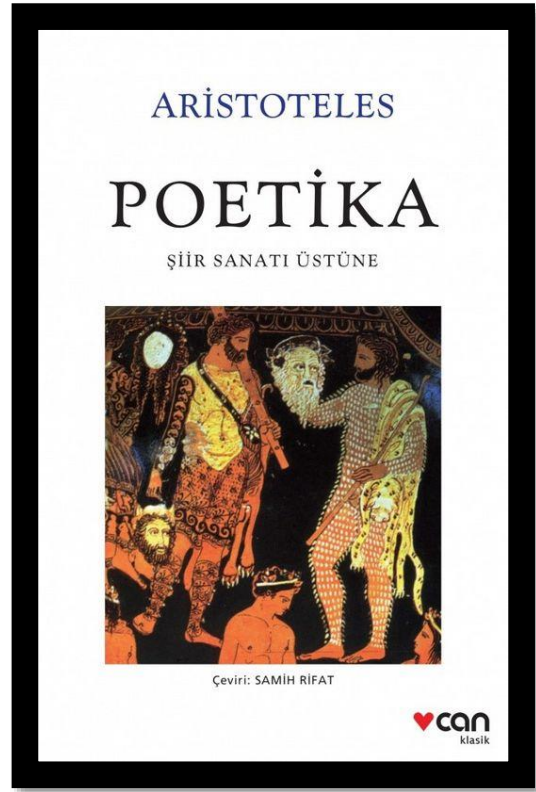
[A]hlaksal bakımdan ağır başlı, başı ve sonu olan, belli bir uzunluğu bulunan bir eylemin taklididir; sanatça güzelleştirilmiş bir dili vardır; içine aldığı her bölüm için özel araçlar kullanır; eylemde bulunan kişilerce temsil edilir. Bu bakımdan tragedya, salt bir öykü [mythos] değildir. "Tragedyanın ödevi, uyandırdığı acıma ve korku duygularıyla ruhu tutkularından temizlemektir" (*katharsis*). (1987, s. 22)

Tragedya, her şeyden önce taklide dayanan, yani mimetik bir anlatıdır. Aristo bunu farklı paragraflarda sıklıkla vurgular (1987, s. 22, 23). Bu yüzden gerçekçi ve neden-sonuç ilişkilerinin sağlam kurulduğu bir yapıda olmalıdır. Kısaca, "bir eylemin olasılık ya da zorunluluk yasaları'na göre nasıl geliştiğini, felaketten mutluluğa ya da mutluluktan felakete geçişin nasıl oluştuğunu" kapsayan olaylar, tragedyanın çerçevesini meydana getirir (Aristoteles, 1987, s. 28). Düşünür,

anlatının temel ödevi olarak da duygusal arınma, diğer deyişle katarsisi gösterir. “Aristoteles’in bilhassa üzerinde durduğu ve tragedyanın üstün bir sanat olmasını sağlayan temel niteliklerden biri olarak bahsettiği katharsis, mimetik aksiyon sonucunda estetik nesnenin seyircide uyandırdığı arınmadır” (Balı Kaplan, 2014, s. 50). Buna göre, acı verici olayların bir temsili olan trajedinin, tiyatro, hikâye, roman gibi farklı edebî türlerle bir anlatı olarak sunulmasıyla, onunla belirli bir mesafeden ilişki kuran muhatap için gevşeme, acıma, öfke, korku ve rahatlama sağladığı söylenebilir. Terry Eagleton tam bu noktada tragedyayı, “yurttaşlık erdemi aşılama yardımı eden bir etik-politik eğitim biçimi” şeklinde ele alır (2021, s. 15). Bu bağlamda Eagleton, katarsisin asıl işlevinin toplumsal düzeni meşrulaştırmak ve seyircilere “psikolojik emniyet vanaları tedarik edip zararsız fantezileri teşvik ederek, onların zihinlerini tabi oldukları rejimlerin tatsız taraflarından farklı yönler” çekmek olduğunu öne sürer (2021, s. 15). Bu görüşte tragedya, estetik ya da sanatsal bir üretim oluşu açısından değil, politik işlevselliği yönüyle dikkatlere sunulur.

Aristo ayrıca, tragedyanın altı ögesi bulunduğunu bildirir ve bunları, öykü (mythos), karakterler, dil, düşünceler, dekorasyon ve müzik şeklinde sıralar (Aristoteles, 1987, s. 23). Öyküyü, olayların birbirine bağlanması, diğer deyişle olay örgüsü biçiminde tanımlayan filozof, tragedyanın en temel unsurunun bu olduğunu söyler (1987, s. 25). Olay örgüsünün iki temel dinamiğini ise, baht dönüşü (peripetie) ve öğrenme/aydınlanma/tanınma (anagnorisis) olarak belirler (1987, s. 25). Bu noktada o, söz konusu anlatıyı aynı zamanda, “kişilerin değil, tersine onların eylemlerinin, mutluluk ve felaket içinde geçen bir hayatın taklidi” şeklinde tanımlar (1987, s. 23-24). Kısaca Aristo’nun bir tragedyardan beklediği temel niteliğin, iyi kurulmuş olay örgüleri olduğu söylenebilir (Poole, 2013, s. 28). İyi kurulmuş bir olay örgüsünde, dolayısıyla sanat açısından başarılı bir tragedya da tanınma/aydınlanma ile baht dönüşü aynı anda gerçekleşir (Aristoteles, 1987, s. 34). Buradan hareketle Alphan Akgül, trajik bir kurgu içinde karakterin telafisi olanaksız hatalar yaptığını, böylelikle onun talihinin terse dönmeye başladığını ifade eder. “Öğrenilen bir bilgi [ise] karakteri yıkıma sürükleyebilir ya da onu olası bir kötü sondan kurtarabilir. Baht dönüşü ve öğrenme, bu nedenle, bir eserin olay örgüsünün taşıyıcı unsurlarıdır” (Akgül, 2021, s. 59).

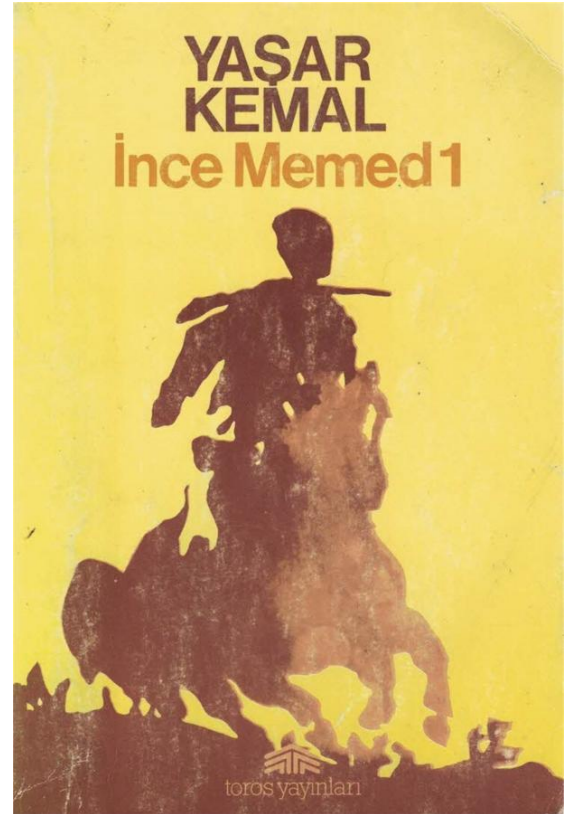
Özetle trajedi, “ana yapı itibarıyla olay örgüsüne dayanır; bunun mantığı, karakterin yaptığı bir eylemin, arkasından gelen olayları etkileme gücü; başka bir ifadeyle, yapılan bir hatanın geri alınmaz sonuçlarıdır” (Akgül, 2021, s. 32). Bu tarz metinlerde, karakter iyi niyetle bazı kararlar verir, akıbetine yönelik bilgisizliği ve kişisel özellikleri, daha doğrusu zaafı (hubris) dolayısıyla hataya düşer. Yani, “hareket alanıyla uyumlu olmayan yanlış bir adım atar” (Ayaydın Cebe, 2020, s. 428). Bu durum, ölümcül hata (hamartia) unsurunu gündeme getirir. Trajik karakter, verdiği karar



ya da kararlar doğrultusunda eyleme geçtiğinde ilk domino taşını devirmiş ve trajik olaylar zincirini başlatmış olur. Hamartia bağlamında o, “öfkesi, hırsı ya da kibri yüzünden bir hata işleyerek trajik bir duruma düşer[r]” (Akgül, 2017, s. 160). Terry Eagleton da ıstırap ve talihsizliğin, trajik anlatıların ortak özelliği olduğu görüşünü benimser (2021, s. 33). Trajedilerde böylelikle, “cehenneme giden yollar iyi niyet taşlarıyla döşelidir” deyişini haklı çıkararak somutlayan bir kurgusal dünya yaratıldığı öne sürülebilir.

3. İNCE MEMED 1’İN TRAJEDİ AÇISINDAN ÇÖZÜMLENMESİ

Yaşar Kemal’in 1955 yılında yayımlanan romanı *İnce Memed 1*, sıradan bir köylü çocuğu olan İnce Memed’in birtakım olaylar sonucunda eşkıyaya dönüşmesi ve bunun neticesinde hem kendisinin hem de çevresindekilerin başından geçenleri konu edinir. Yaşar Kemal, eserinin özünü “mecbur insan” şeklinde belirler. Bu bağlamda İnce Memed, “[k]avgaya etmeye, başkaldırmaya mecbur insan”dır (Kemal’den aktaran Kabacalı, 2004, s. 35). Nitekim sevdiği kızı, yani Hatçe’yi kaçırdıktan sonra, “artık Memed için dağa çıkıp çetelere katılmaktan başka çare kalmaz” (Enginün, 2005, s. 341). Berna Moran, bu bağlamda ilgili romanı, “Yaşar Kemal’in ‘mecbur’ insanlara kendi kattığı kurmaca bir örnek” olarak görür (2001, s. 121). Romandaki akış dikkate alındığında neden-sonuç ilişkilerinin, Memed’e eşkıyalıktan başka seçenek bırakmayacak hassaslıkla kurulduğu söylenebilir. Dolayısıyla, anlatının trajedi açısından değerlendirilmesine, İnce Memed’i eşkıyalığa mecbur kılan olay örgüsünü açığa çıkararak başlanabilir.



3.1. İnce Memed’in Zorunlu Eşkıyalığı ve Trajediye Ayarlı Olaylar Silsilesi

İnce Memed 1 romanı[†], on bir yaşında gösteren Memed’in Abdi Ağa’nın zulmünden kaçarak komşu köydeki Süleyman’a sığınmasıyla başlar. Memed, Süleyman’a, yaşadıklarını, “[ç]akırdikeni beni yer. Dalar... Çakırdikeni adamın bacağını köpek gibi kapar. İşte tarlada çift sürerim. Abdi Ağa beni her gün döve döve öldürür” cümleleriyle anlatır (1987, s. 17). Bundan başka Abdi Ağa, Memed’i, bir kere iki gün boyunca ağaca bağlamıştır (1987, s. 24). Daha romanın başında sunulan bu tablo ve Memed’in kendi köyünden kaçarak Süleyman’a sığınması, onu eşkıyalığa mecbur kılan olayların fitilini ateşler. Yani Memed bu davranışıyla, ilk domino taşını devirmiş olur. Bu yüzden söz konusu eylemi, trajedi açısından, ölümcül hata (hamartia) ve baht dönüşü (peripetie) biçiminde değerlendirmek mümkündür. Bunun ilk göstergesi olarak, Memed’in birkaç ay sonra köyüne dönmesiyle Abdi Ağa’nın ona ve annesine, sırf komşu köyde Süleyman’a sığınıp çobanlık yaptığı

[†] Makalede, romanın 1987 Toros Yayınları baskısı esas alınmıştır.

için, ayrıca zulmetmesi gösterilebilir. Böylece Memed ve annesinin hayatları, önceki yıllara nispetle daha kötü bir aşamaya evrilir. Abdi'nin bu muamelesi, Memed'in ona karşı daha da hırslanmasına neden olur. Abdi Ağa normalde mahsulün üçte birini tarlayı işleyen köylüye bırakmasına rağmen, bu olayda, Memed ve annesi Döne'nin, canlarını dişlerine takarak sürdükleri tarladaki ürünlerin dörtte üçüne talip olur (1987, s. 50). Bu, Memed'le annesinin bütün bir kış aç kalması anlamına gelir. Abdi, davranışının gerekçesini, Döne'ye söylediği şu cümleyle ortaya koyar: "Bir daha oğluna tenbih et de gidip Süleymanlara çoban olmasın" (1987, s. 51). O, bununla da yetinmez. Bütün köylü, kışın belli bir dönemde zaten erzaksız kalıp Abdi'nin kapısını çalar ve ondan yardım dilenir. Bu alışlageldik manzara yaşandığında Abdi, Döne'yi diğer köylülerden ayırarak onun, evine dönmesini salık verir. Bütün köylünün de ona yardım etmesini yasaklar. Abdi, bu davranışını yine Memed'in Süleyman'a sığınmasına dayandırır (1987, s. 56). Oğlunu ve kendisini açlıktan korumak için Döne, son çare olarak tek mal varlığı ineği Abdi Ağa'ya satmak zorunda kalır (1987, s. 59-60).

Memed'in, maruz kaldığı kötü muameleden uzaklaşmak için, çocukça bir dürtüyle ve tamamen iyi niyetle gerçekleştirdiği eylem, onun, annesinin, devam eden günlerde ise Hatçe'nin ve köylünün felaketlere sürüklendiği olaylar silsilesinin başlangıcı olur. Çünkü Memed'de, roman boyunca eşkıyalıkla ilintili bir şekilde ortaya çıkan "iğne ucu gibi bir pırlıltı", onun gözlerine, evde, Abdi yüzünden aç kalarak sessizce beklediği kış gecelerinde gelip yerleşir (1987, s. 55). Yani, romandaki birçok olay, özellikle Memed'in eşkıyalığına uzanan süreç, bu ilk olayla bağlantılı bir şekilde gerçekleşir. Bu da romanın, neden-sonuç ilişkileriyle kurulu ve olay örgüsü ağırlıklı bir yapıya sahip olduğunu gösterir. Olayları tetikleyen ilk trajik hata, Memed'in Süleyman'ın yanına sığınmasıdır.

Eserde, söz konusu sahnenin peşine, artık on sekiz yaşına girmiş Memed'in, arkadaşı Mustafa'yla hayatlarında ilk kez kasabaya gitmeleri bahsine geçilir. Bu eylemin aynı zamanda, Memed özelinde aydınlanma/öğrenme (anagnorisis) aşaması, hatta ikinci bir ölümcül hata (hamartia) ve baht dönüşü (peripetie) niteliği taşıdığı söylenebilir. Memed kasabaya gitmeseydi gerçekleşmeyecek birçok olay, onun bu kararı ve eylemi sonucunda vuku bulur. Dolayısıyla Memed'in kasabaya gitmesi, genel açıdan trajik bir hata şeklinde yorumlanabilir. Ayrıca, bu yolculuktaki iki olay, baht dönüşü ve aydınlanmanın birlikte gerçekleştiği sahneler biçiminde değerlendirilebilir. Bunlardan ilki, gençlerin kasaba yolunda, eski eşkıyalardan Koca Ahmet'le karşılaşmalarıdır (1987, s. 65). Koca Ahmet onlara, Abdi'yi soyup karısını kaçıran eşkıyaları ve Abdi'nin gelip kendisine yalvarmasından dolayı karısını eşkıyaların elinden nasıl kurtardığını anlatır. Devamında ise, "[b]öyle zulmedeceğine bilseydim fakir fıkara!..." diyerek Abdi'ye yardım ettiği için pişmanlığını ifade eder (1987, s. 67). Memed, konuştukları ihtiyarın Koca Ahmet olduğunu anlasa da Mustafa, arkadaşının bu tespitini doğru bulmaz. Çünkü ona göre, "böyle adamlar Koca Ahmet olacak olsaydı, dünya Koca Ahmetlerle dolardı." Hâlbuki bu adam aynı kendilerine benzemektedir (1987, s. 71). Bu tablonun, aydınlanma/öğrenme (anagnorisis) açısından, Memed'in iki şeyin farkına varmasını sağladığı söylenebilir. Birincisi, Abdi Ağa'nın da herhangi bir insan gibi yardıma muhtaç olabileceği, yani sıradanlığı. İkincisi ise efsanevi ve epik bir eşkıyanın kendisi ya da Mustafa, yani herhangi bir köylü gibi biri olduğu. Sözü edilen iki farkındalık, Memed'in kasabadaki handa öğrendikleriyle pekişecek ve onu eşkıyalığa eviren süreç, yani baht dönüşünün taşları daha sağlam bir surette yerine yerleşecektir.

Kasaba yolculuğundaki diğer olay, Memed ve Mustafa'nın, kaldıkları handa Hasan Onbaşıyla tanışmasıdır (1987, s. 77). Hasan Onbaşı onlara Maraş'ı anlatır ve Maraş'ın, bu kasaba gibi yüz tane ettiğini söyler. Memed bu söze oldukça şaşırır. O anlattıkça ufku genişler. Sonunda dayanamayıp kasabanın ağasının kim olduğunu sorar (1987, s. 78). Hasan Onbaşı'nın cevabı, "ne ağası? Bu kasabanın ağası olur mu? Burada ağa yok. Herkes kendisinin ağası" şeklinde olur (1987, s. 78). Bu cevap Memed'i sarsar ve onun birçok şeyi sorgulayarak yeni kararlar verebilmesinin, daha doğrusu romanın ilerleyen bölümlerinde Abdi'ye rağmen Hatçe'yi kaçırabilmesinin ve eşkiya olmasına giden sürecin yolunu açar. O, gece boyunca uyuyamaz. Değirmenoluk Köyü ve Abdi Ağa, gözünde gittikçe küçülür. "Kendi gözünde [ise] kendisi büyü[r]" ve kendini de insan saymaya başlar. Nihayetinde şu sonuca varır: "Abdi Ağa da insan, biz de" (1987, s. 79). Böylece Memed başka dünyalardan haberdar oldukça onun düşüncesinde, Abdi Ağa'nın korkutucu heybetinin ufaldığı ve silikleştiği söylenebilir. Trajedi açısından bu durum ne anlama gelir? Abdi Ağa'nın gerçek kimliğine ve aslında kim olduğuna, yani köylülüğüne ve sıradanlığına dair Memed'in ulaştığı farkındalık, tam anlamıyla bir aydınlanma/öğrenme (anagnorisis) sahnesi biçiminde değerlendirilebilir. Öncesinde Koca Ahmet'in, handa ise Hasan Onbaşı'nın anlattıkları sayesinde öğrendikleri, Memed'in, kendisi ve Abdi hakkındaki düşüncelerini değiştirir, aynı zamanda sonraki eylemlerinin yörüngesini belirler. Bu açıdan söz konusu öğrenme sahneleri, baht dönüşü (peripetie) olarak da ele alınabilir. Çünkü, Memed henüz bilmesede kendisini eşkiya kılacak olan sürecin taşları, onun bu bölümlerde öğrendikleri dolayısıyla döşenecektir. Bu bağlamda, öğrenme ve baht dönüşünün aynı anda gerçekleştiği nitelikli bir trajik olay örgüsüyle karşı karşıya olunduğu söylenebilir.

Romanın devamında Memed, köye dönerken de kasabada öğrendiklerini düşünmeye devam eder. Ona göre kasaba, "ağasız köy"dür (1987, s. 81). Köye vardıklarında Mustafa çok yorgun ve kasabaya gittiğine pişmanken Memed sevinç içindedir (1987, s. 82). Hemen Hatçe'nin evine doğru gider ve onunla buluşur. Hasan Onbaşı'nın kendisine söylediklerini Hatçe'ye abartarak aktarır ve birlikte kaçıp Çukurova'ya yerleşme teklifinde bulunur (1987, s. 83). Annesi ve Hatçe'yle Çukurova'da yapacaklarına dair hayaller kurar (1987, s. 84). Planlarını gerçekleştirmek için Hatçe'den, on gün sonrasına söz alır (1987, s. 85). Devamında Memed eve gelir, yatağına uzanır ve düşünmeye başlar: Çukurova'ya gidecek, sonra köye geri dönecek, köylüye oranın güzelliklerini ve imkânlarını anlatacak, böylece bütün köylü onun arkasından Çukurova'ya inecek ve Abdi bu yüzden köyde tek başına kalacaktır. Ekin ekmesini ve biçmesini bilmeyen Abdi, köylü yanında olmayınca açlıktan ölecektir (1987, s. 87). Memed'in, hayallerinin gerçekleşmesini dönüp dolaşıp Abdi'nin ölümüne bağlaması önemlidir. Çünkü onun bu varsayımı, roman boyunca atacağı adımların yönünü belirleyecektir. Dahası, anlatının sonuna kadar Memed, Abdi'yi, kendisinin ve köylüsünün refahı önündeki tek engel olarak görecektir, bütün enerjisini onu öldürmek için sarf edecektir. Sonuçta ise yıkımdan başka bir şey elde edemeyecektir.

Döne, oğlundan kasabayı dinlemek için sabırsızlanır. Memed bir türlü uyanmayınca, tatlı bir dille ona sitem eder: "De kalk koca delikanlı. Gün kuşluk oldu. Kalk da kasabayı anlat" (1987, s. 88). Bu tablo, Memed'in, özellikle annesi Döne'nin huzurlu ve nispeten mutlu bir şekilde betimlendiği son kısımdır. Bundan sonraki olaylar aşama aşama felaket sahneleri yaratacaktır. Yani romandaki olay örgüsü, Raymond Williams'ın trajedinin genel özelliklerinden biri olarak öne sürdüğü gibi, refahtan düşkünlüğe doğru ilerleyecektir (Williams, 2018, s. 45). Bu durum, bir trajedide olayların

“felaketten mutluluğa değil, tersine mutluluktan felakete” dönecek şekilde ilerlemesi gerektiğini dile getiren Aristo’nun görüşleriyle de uyumludur (Aristoteles, 1987, s. 37). Çünkü Memed, kritik bir hatanın, yani “hamartia”nın eşliğindedir: Annesine, Hatçe’yle kaçmaya karar verdiklerini bildirir (1987, s. 89). Döne buna, “[s]en aklını mı yitirdin Memed?” diyerek tepki gösterir (1987, s. 89). O, ısrarla oğluna, Hatçe’den vazgeçmesi gerektiğini söyler. Çünkü Abdi Ağa Hatçe’yi, yeğeni Veli’yle nişanlayacaktır. Memed, “Abdi Ağa herkesin gönlünün ağası mı?” diyerek kararından vazgeçmeyeceğini bildirir. Döne, oğlunun bu inadının (hubris) neticesinin felaket olacağını ima eder: “Bunun sonu iyi çıkmaz. Vazgeç bu işten” (1987, s. 89). Döne’nin cümleleri, romanın devamındaki olayların felakete gebe olduğunu sezdirmesi açısından kayda değerdir. Ama Memed inadından ve aşkından vazgeçmeyecektir. Böylece anlatının yönü trajediye ayarlanır. Williams’ın devrim ve trajedi ilişkisi bağlamında dile getirdiği gibi, *İnce Memed 1*’de de “[s]ahici bir aşkın talepleri (...) önceden belirlenmiş toplumsal rollerle” çelişecektir (Williams, 2018, s. 108). Sonuçta Memed, yaşamını kuşatan otoriteye başkaldırmasıyla trajik kahraman hüviyetine bürünmeye başlar. Nitekim, “[t]ragedya kahramanının soylu bir başkaldırısı vardır, ölümü pahasına doğru bildiği yolda ilerlemesi ona hayranlık uyandırırken trajik bir kahraman olması da buna bağlıdır” (Balı Kaplan, 2014, s. 8). Bu açıdan Memed için Hatçe’den başka bir kız yoktur ve sonuçları ne olursa olsun sevdiğini kaçırmaya kararlıdır (1986: s. 90). Diğer deyişle onun inat, hırs, cahillik ve köylülük gibi özellikleri (hubris), yaşadığı köyün ve dönemin sosyal ve politik şartları (belirlenim), Abdi Ağa’nın ideolojik kötülüğüyle birleşince Memed’in, Hatçe’yi kaçırmaktan ve hikâyesinin trajediye dönüşmesinden başka bir seçeneği kalmaz. Dolayısıyla bir trajik kahramanın, “kazanma ihtimali olmadığını bile bile kaderine karşı” gelme özelliği (Solak, 2022, s. 172), *İnce Memed*’de de karşılık bulur. Böylelikle, onun eşkıyalığa mecbur oluşunun, romandaki neden-sonuç ilişkilerinin alternatif bir sonuca izin vermeyecek hassasiyetle kurulmasıyla, daha doğrusu olay örgüsünün trajediye ayarlanmasıyla ilişkili olduğu öne sürülebilir.

Memed’in Hatçe’yi kaçırma kararının vurgulandığı kısımda, romanın trajedi açısından bir özelliği daha ortaya çıkar. Şöyle ki, Memed, annesini de kendileriyle gelmesi için ikna etmeye çalışır. Ama Döne bunu kabul etmez: “Evimi barkımı yurdumu bırakıp da hiç bir yerlere gidemem, Sen, al git Hatçeyi”. Devamında, Abdi Ağa’nın beş köyün ağası olduğunu söyleyerek onunla mücadelenin imkânsızlığını imler. Yani Döne’ye göre Abdi Ağa, beş köyün ağasıdır, Memed’in gözünde ise, kasabadaki aydınlanması (anagnorisis) bağlamında, kendisi gibi bir insan. Anne oğul arasındaki bu görüş farkı, Memed’in Abdi’ye karşı harekete geçebilmesini sağlar. Döne ise yerini yurdunu bırakamaz, sonunun felaket olacağını sezdiği hâlde Abdi’ye karşı gelemez. Memed de annesinin akıbetinin ne olacağını öngörebilmektedir: “Benim bir tek korkum var, o da sana zulmederler” (1987, s. 89). Tam bu noktada o, annesi ve sevdiği kadın arasında, yani iki iyi seçenek arasında kalır ve Hatçe’yi tercih eder. Söz konusu tablo da trajediye uygun bir mahiyet taşır. Nitekim bu tarz anlatılar, iyi ile kötü arasındaki bir seçimden çok, iki iyi ve olumlu değer arasındaki seçimle vücut bulur. “Çünkü trajediler iyiler ve kötüler arasındaki çatışmadan doğmaz; daha çok olayların gelişimi nedeniyle bir seçim yapmak zorunda kalan ve bu seçimin sonuçlarıyla yüzleşen insan trajik olabilir” (Akgül, 2017, s. 160). Memed bu tercihiyle, felaketlerle sonuçlanacak olaylar silsilesine bir düğüm daha ekler. Böylece trajedinin bir diğer unsuru, pathos (acı olay) gerçekleşecektir. Örneğin Döne, oğlunun eylemleri yüzünden, Abdi Ağa ve adamları tarafından dövülerek öldürülür (1987, s. 242).

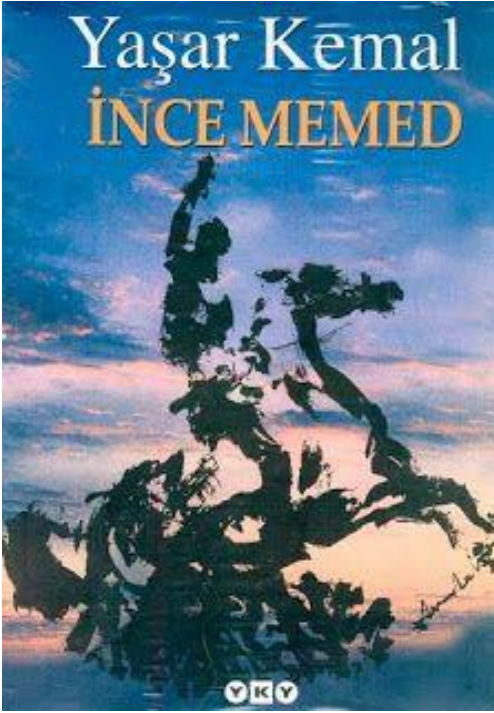
Onun eşkıyalığı ve Abdi'den intikam alma hırsı ayrıca, Aktozlu Köyü'ndeki bütün evlerin yanması (1987, s. 283) ve kendisini arayan jandarmaların dağ köylerinde yaşayan köylülere işkence etmesi, böylece onların jandarmaların elinden “zar ağ[aması]” (1987, s. 397) gibi olumsuzluklara neden olacaktır.

Romanın sekizinci bölümü, soğuk bir yelin estiği yağmurlu ve karanlık bir gecede, Memed'in Hatçe'yi, birlikte kaçmak için beklemesiyle başlar. Belinde silah vardır. Onun gelmeme ihtimalini düşününce eli silahın kabzasına gider: “Gelmezse, ben bilirim yapacağımı” (1987, s. 96). Bu kısım, Memed ve özellikle Hatçe için, trajedi açısından ayrı bir baht dönüşü sahnesi biçiminde ele alınabilir. Hatçe'nin kaçıp kaçmama kararı bu bağlamda kritiktir. Memed'in ima ettiği üzere, eğer kendisiyle gelmezse onun tarafından öldürülecektir. Kaçmaya karar verdiğinde ise, yine Memed'in tercihleri neticesinde benzer bir akıbete doğru sürüklenecektir. Bu iki sondan da habersiz olan Hatçe, Memed'in yanına gelir ve annesi bir türlü uyumadığı için geciktiğini bildirir (1987, s. 96). Yola çıktıkları andan itibaren yağmur şiddetini artırır. Kader ağlarını örmeye başlamıştır. Yağmurdan dolayı hem fazla ilerleyemezler hem de arkalarında belirgin ayak izleri bırakırlar. Böylece takip edilmeleri daha kolay bir hâl alır. İkisi de fazlasıyla islandıktan sonra, bir kaya kovuğu bulup oraya sığınurlar (1987, s. 96-97).

Hatçe'yle Memed'in kaçtığı haberi kısa sürede bütün köye yayılır. Abdi Ağa, yeğeni Veli'yi de yanına alıp bir ekip kurar. Ekibin iz sürücüsü olarak da komşu köyden Topal Ali'yi çağırır. Çünkü o, “eğer gönlü isterse, yağmur olmasın isterse, kuru toprağı, kayayı, kuşu bile izler” (1987, s. 105). Romanın bu kısmında, iz sürme tutkusu ve kabiliyeti Topal Ali için âdeta bir lanete dönüşür. Çünkü o, sonucu ne olursa olsun, hatta öleceğini bilse gördüğü bir izi takip etmekten kendisini alıkoyamaz. Onun ayrıca iz sürme yeteneğinin övülmesi noktasında zaafı vardır. Birisi “Topal gibi izci bulunmaz” derse, onun “kıvancına sınır olmaz” ve “böyle bir adamın işini Ali, ölür gene yapar” (1987, s. 107). Pancar Hösük, Topal Ali'nin huyunu iyi bildiği için ilk fırsatta onu bir köşeye çekip Memed'le Hatçe'nin durumunu anlatır ve onu, Abdi Ağa'yı yanlış yönlendirmesi için ikna etmeye çalışır (1987, s. 108-109). Ama, Kel Ali'nin dediği gibi o, “[k]endisini öldüreceklerini bilse bile, ötesinde ölümünü göreceğ bile olsa, bir iz ver önüne, sürer götürür” (1987, s. 110). Dolayısıyla Topal Ali, metnin trajedi yönünün güçlenmesinde kilit bir rol üstlenir. Kendi yeteneğinin ve zaaflarının kurbanı olarak ne kadar istemese de Memed'le Hatçe'nin izini görür görmez, hipnoz olmuş gibi takibe başlar (1987, s. 112). Burada, Antik Yunan tragediyalarını andırırçasına, kaderin ağlarını ördüğü bir kere daha söylenebilir. Ayrıca, şiddetle yağın yağmur ve Topal Ali'nin karşı koyamadığı yeteneği bağlamında sanki, “tanrıların da müdahalesiyle” olay örgüsü, trajedinin yoluna sokularak Memed'le Hatçe'nin felaketine doğru ilerlemektedir. Nitekim, takibin sonunda onlar bulunur. Memed, Abdi Ağa ve Veli'ye ateş eder, ikisinin de öldüğünü sanarak Hatçe'ye köydeki evine dönmesini söyler ve oradan uzaklaşıp izini kaybettirir (1987, s. 116-117). Buraya değin, salt kötü yönleriyle ve zalimliğiyle sunulan Abdi'nin vurulması aynı zamanda, okur için bir katarsis (duygusal arınma) sahnesi şeklinde ele alınabilir. Çünkü Memed'in, Abdi Ağa ve Veli'yi vurmasıyla, kendi şahsi meselesi kaynaklı da olsa, mazlumların intikamını aldığı düşüncesine ulaşılabilir. Dolayısıyla bu “cinayet” sahnesinin okur tarafından, öfke ya da sinir gibi olumsuz duyguların peşine, rahatlatıcı hislerle karşılanacağı, böylece, bir trajedinin nihai hedefi katarsisi sağlayacağı söylenebilir.

Memed, bütün bu olaylardan sonra, romanın başında sığındığı Süleyman'ın yanına gider. Süleyman Memed'i, başka çaresi kalmadığını düşündüğü için, yakınlarda bulunduğunu bildiği Deli Durdu'nun çetesine dâhil etmeye karar verir (1987, s. 122). Bundan sonra, Memed'in hiç sorgulamadığı eşkıyalığı başlar. Buraya kadar süregelen olayların neticesinde onun eşkıyalığı, neden-sonuç ilişkilerinin zorunlu bir çıktısı biçiminde görülebilir. Abdi'yi ve yeğeni Veli'yi vurduktan sonra, Memed için bir diğer seçenek hapisane olacaktır. Dönemin ve coğrafyanın sosyokültürel ve politik yapısı da dikkate alındığında -ki romanda, vaka zamanı içinde eşkıyalığın "moda gibi bir şey" olduğu belirtilir (1987, s. 341)- eşkıyalığın akla yatkın ve şartlar gereği makul bir seçenek, İnce Memed özelinde ise mecburi bir istikamet olduğu söylenebilir.

3.2. Memed'in Tercihleri, Hatçe'nin Ölümcül Felaketi



Memed eşkıya olarak dağa çıktıktan sonra, Hatçe için felaket dolu günler başlar. Vurulanlardan Veli ölse de Abdi Ağa yaralanmıştır. Köye döner dönmez o, Memed'den intikam almanın yollarını arar ve Veli'yi Hatçe'nin öldürdüğüne dair bir yalan uydurur. Olaya tanık olanları da bu şekilde ifade vermeleri için ikna eder. Nasıl olsa, "[b]ir hükümet işi oldu muydu, onlar kendiliklerinden hiçbir şey söyleyemezler. Ne söyleyeceklerse, Abdi Ağa onları karşısına alıp" ezberletir (1987, s. 145). Romanın bu sahnesi, Abdi Ağa'nın köylü üzerindeki iktidarının derecesini gösterir. Hatçe, devleti temsil eden kurumlar ve kişiler tarafından da dikkate alınmayınca, masumiyeti anlaşılır olduğu hâlde, hâkimin vurduymazlığı ve ilgisizliği neticesinde suçlu addedilip hapse atılır: "Yargıç, köylüleri, köy kadınlarını çok iyi tanırdı. Yıllardır, binlercesini dinlemişti. Hatçenin suçsuz olduğunu hemen

anladı. Anladı ama, onu tutuklamak zorunda da kaldı. Kanıtlar güçlüydü" (1987, s. 152). Dolayısıyla o, tamamen iyi niyetlerle ve doğrusunu yaptığını düşünerek sevdiği adamla kaçmaya karar verdiği an, trajediye ayarlı bir güzergâha yerleşmiştir. Bu bağlamda, Hatçe'yi kuşatan kültürel normlar, Abdi Ağa ve hükümet, diğer deyişle iktidar odakları, genel açıdan ise politik ve sosyal sistemin işleyiş şekli (belirlenim), onu trajediye mahkûm kılan diğer önemli gerekçeler olarak öne sürülebilir.

Hatçe'nin maruz kaldığı muamelenin ve yaşadıklarının ayrıca, okur nezdinde öfke ve acıma duygularını açığa çıkararak (katarsis) trajik kurguyu desteklediği iddia edilebilir. Olayların akışı dikkate alındığında hiçbir "günahı" yokken iftirayla katil yaftası yapıştırılan Hatçe, tam anlamıyla kurban, hatta günah keçisi rolüne bürünür. "Çünkü bir günah keçisi, suçlu olmaktan çok suçlu ilan edilen biridir" (Akgül, 2021, s. 60). Hatçe için cehennemin kapıları açılmıştır artık ve ne yaparsa yapsın hayatı daha iyi bir hâl almayacaktır. O bir de Memed'in tercihlerinden en çok etkilenen ve ölümcül felakete doğru adım adım ilerleyen edilgen bir trajik kahraman olarak yorumlanabilir. Bu açıdan, onun yaşadıklarına biraz daha yakından bakmak, Memed'in tercihlerinin yıkıcı sonuçlarını (pathos) görünür kılmak açısından gereklidir.

Memed, Hatçe'nin başına gelenleri öğrenir öğrenmez onu hapishanede görmenin yollarını arar. Cabbar'ın, eğer kasabaya giderse yakalanacağına dair bütün uyarılarına rağmen Memed, eyleminden vazgeç(e)mez: "Hatçeyi görmeden edemem. Görmezsem ölürüm. Öyle öleceğime, böyle ölüyüm" (1987, s. 366). Devamında, kılık değiştirerek kasabaya iner ve Hatçe'yi hapishanede ziyaret eder (1987, s. 373). Şansı yaver gider ve fark edilmez. Kasabada kebabçıdayken Topal Ali ona, Hatçe'nin ağır cezalı olduğunu ve bu yüzden Kozan Hapishanesi'ne götürüleceği haberini verir (1987, s. 379). Bu öğrendiği bilgiden sonra Memed, onu, nakil esnasında jandarmaların elinden kurtarmanın yollarını düşünmeye başlar. Bu fikrini arkadaşlarına açtığı anda özellikle Cabbar, ona akılcı gerekçelerle karşı çıkar. Bir kere gündüz vakti Çukurova, bir "eşkiya kapalı"dır ve hangi eşkiya Çukurova'ya inmişse oradan çıkamamıştır (1987, s. 384). İkincisi, Hatçe aleyhinde tanıklık yapan köylüler ifadelerinden vazgeçmiştir, o, yakın bir zamanda zaten suçsuzluğu anlaşılıp serbest bırakılacaktır (1987, s. 385). Ama Memed, Hatçe'nin kendisi yüzünden hapishaneye düştüğünü ileri sürerek bu hatasını telafi etmek istemektedir. Bu yüzden inadından (hubris) ve kararından vazgeçemeyerek daha büyük bir hatanın kapılarını açar. Bu bağlamda Cabbar'ın tepkisi anlamlıdır: "Sen bilirsin, [k]endi düşen ağlamaz" (1987, s. 385). Görüldüğü üzere Memed'in kulakları, kendisini uyaran sağduyulu ve akılcı seslere kapalıdır. Hatta onları küçümser. Kendi düşüncesi ve varsayımları, eylemlerinin asıl belirleyicisidir. Bu noktada Memed'in kibri, belirgin bir şekilde ortaya çıkar. Hatçe'yi kaırması, neden olacağı sonuçlar itibarıyla, tam anlamıyla bir ölümcül hata (hamartia) niteliği taşır. Böylece o, Cabbar'ın da vurguladığı gibi temelde, kendi zaafının ve tercihlerinin kurbanıdır. Dolayısıyla kibir ve inat gibi kişisel özellikleri, onun gözlerini bağlayan ve hem kendisini hem de Hatçe'yi trajik sona doğru sürükleyen iki önemli hubris şeklinde ele alınmalıdır.

Anlatının devamında Memed, jandarmalarla çatışmaya girer ve birkaçını yaralayarak Hatçe ile yanındaki Iraz'ı kaırır (1987, s. 390-391). Sonrasında, Topal Ali'nin de yardımıyla, kendisinin geyik avladığı zamanlardan iyi bildiği "Alıdağı"nın doruğundaki bir mağaraya sığınır (1987, s. 401). Buradaki hayatları, birçok sebepten ötürü fazlasıyla zorlu geçer. Hatçe'nin mağaradaki yaşamı, hapishaneyi aratacak kadar kötüdür. Dolayısıyla roman boyunca onun özelinde, aşama aşama refaktan sefalet hatta faciaya doğru bir gidiş söz konusudur. Hamile kaldıktan sonra, şartlar kendisi için daha da ağırlaşır. Memed ise bu süreçte, bir yandan onların maddi ihtiyaçlarını karşılamaya çalışırken diğer yandan jandarmalara yakalanmamanın, aynı zamanda da Abdi'yi öldürmenin yollarını aramaktadır. Yakın zamanda genel bir hükümet affının çıkacağına dair söylentiler, bu yüzden Memed'i tedirgin eder. O, Abdi'yi ortadan kaldırmadan affın çıkmamasını temenni eder (1987, s. 400). Sonuç itibarıyla, dağın doruğundaki mağarada, her geçen gün şartların ağırlaştığı günler yaşanır. Bu durum, roman kişilerinin duygu ve düşüncelerini altüst eder. Bütün bunlara, Hatçe'nin hamileliğinden ötürü iyice belirginleşen tahammülsüzlüğü ve anlayışsızlığı eklenir. Memed, karda izini saklamak için peşinde gezdirdiği kara çalısını, Hatçe'yle tartışıp öfkelenildiği için unuttur (hamartia) ve bu şekilde, "deli gibi koşarak" mağaradan aşağı iner (1987, s. 419-420). Onun bu hatası yüzünden Asım Çavuş, Memed'in izini bulur. Memed jandarmalarla çatışırken Hatçe'nin doğum sancıları başlar. Memed, çocuğu doğduktan sonra teslim olmaya karar verir. Mağaraya giren Asım Çavuş, içerideki manzarayı, özellikle bebeği görünce, onu bu şekilde teslim almayacağını söyleyerek geri döner. Az sonra jandarmalarla gözden kaybolur (1987, s. 423-427).

Asım Çavuş'un gördükleri neticesinde verdiği karar, ondan ziyade, Memed ve Hatçe için trajik bir baht dönüşü niteliği taşır. Onun iyi niyeti, trajedinin kapılarını bir daha kapanmayacak bir şekilde açar. Çünkü, Asım Çavuş duygularına hâkim olup Memed'i tutuklasa, o, kısa bir süre hapis yatacak, sonrasında aftan yararlanıp zaten serbest kalacaktır. Ama Asım Çavuş'un kararı, kendisinin görevden azline ve yerine de Yüzbaşı Faruk'un görevlendirilmesine neden olur. Kaldığı yer ifşa olan İnce Memed, yanında çocuğu, karısı ve Iraz olduğu hâlde, Yüzbaşı Faruk'un maiyetindeki jandarmalarla sık sık çatışmaya girer. O zamana kadar, yani Asım Çavuş peşindeyken sıkıldığı kurşunlarla, jandarmaları öldürmeyi değil caydırmayı hedeflemişken Yüzbaşı Faruk'tan ve dahası içinde bulunduğu şartların ağırlaşmasından dolayı Memed, kararını değiştirir: "Çok geliyor üstüme. Vuracağım" (1987, s. 434). Onun bu yeni kararı, Hatçe'nin felaketinin son yapı taşıdır. Yüzbaşı ile girdiği çatışmada Memed, eğer geceyi beklese, aralarından gizlice geçebileceken, onu öldürme niyetinden dolayı tedbiri elden bırakır, jandarmaların içlerine sokulur ve bu eylemi, Hatçe'nin vurulup ölmesine, aynı zamanda oğlunu, yetiştirmesi için Iraz'a teslim etmek zorunda kalmasına sebebiyet verir (1987, s. 435-436). Böylelikle Hatçe'nin felaketi ölümle son bulur ve genel çerçevede, o ve İnce Memed için pathos (acı olay) gerçekleşmiş olur.

3.3. Hedefe Doğru: Abdi'nin Çöküşü, Katarsisin Yükselişi

Aristo, bir tragedyanın asıl hedefi olarak katarsisi gösterir. Çalışmanın buraya kadarki kısmında, *İnce Memed 1*'de bu niteliği karşılayan, yani okurda katarsis yaratacağı düşünülen olaylara kısmen vurgu yapıldı. Abdi Ağa'nın vurulduğu sahne, bu bağlamda öne çıkar. Ama onun ölmediğinin hem Memed hem de okur tarafından öğrenilmesi, katarsise temel olan duyguların sönümlenmesine neden olabilir. Anlatıda bundan sonra, söz konusu bağlamda yeni bir aşamaya geçilir. Memed, eşkiya arkadaşları Cabbar ve Recep Çavuş'la birlikte, Abdi'nin Değirmenoluk Köyü'ndeki evini basar (1987, s. 245). Abdi evde yoktur. Bundan sonra, o ve diğerleri arasında bir kovalamaca başlar. Devamında çeteye Topal Ali de katılır ve birlikte Abdi Ağa'nın izini sürerler. Aktozlu Köyü baskını, bu noktada önem taşır. Recep Çavuş'un liderliğinde, Abdi'nin bu köyde kaldığı evi kuşatırlar. Recep Çavuş, onu, kendini kilitletiği odadan çıkarmak için evi yakar. Kısa süre sonra ateş diğer evlere sıçrar ve bütün köy yanmaya başlar (1987, s. 282). Abdi yine ölmesede ölmekten beter bir hâl alır. Romanın başındaki ihtişamından eser kalmaz. Günden güne çöker, Memed'den kurtulmanın çarelerini arar, her kapıya başvurur, Ankara'ya dilekçe üstüne dilekçe yazar, ama hiçbir sonuç elde edemez. Memed, adım adım ona yaklaşmaktadır. Anlatıcı onun son durumunu şu şekilde betimler: "Abdi çökmüştü. Zayıflamıştı. Avurdu avurduna geçmişti" (1987, s. 393). Memed böylece, buraya kadar Abdi'yi öldüremese de ona hayatı zehrederek kendi intikamını daha etkili kılmış olur.

İnce Memed'in Abdi'yle şahsi mücadelesinin, romanın bir aşamasında ansızın toplumsal bir meseleye dönüşmesi ilginçtir. Şöyle ki Memed, Cabbar'la oturdukları bir akşam, "ağasız köy" hayalini dillendirir: "Beş köyün yaşlılarını toplayacağım başıma. Diyeceğim ki, Abdi Ağa yok artık. Elinizdeki öküzler sizindir. Ortakçılık, mortakçılık yok. Tarlalar da sizindir" (1987, s. 310). Bu tabloda Memed, köylünün refahının önündeki tek engel olarak Abdi'yi görür ve onun ölmesiyle, derebeylik düzeni ve ağalık sisteminin de son bulacağını düşünür. Bu iyi niyetle yürüteceği mücadelenin sonu da hüsrana olacaktır. Çünkü Memed, kendisi ve köylüsünün içinde bulunduğu

büyük resmin ve kuşatıcı çarkın farkında değildir. Dolayısıyla onun, kendi şartlarından, yani köylülüğünden kaynaklanan “cahilliği” ve “bilgisizliği” (hubris), eylemlerinin hedeflerine ulaşmasını engelleyecek, sonuçlarının ise, önceki durumdan daha kötü bir hâl almasına neden olacaktır. Nitekim, Abdi'nin yerine, ondan daha zalim bir ağa geçecektir. Özellikle romanın ikinci cildinde açığa çıkan bu durumun analizi, makalenin sınırlarını aşacak kapsamdadır.

Memed'in tarlaları köylüye dağıtma niyeti ve bunu romanın birinci cildinde kısmen gerçekleştirebilmiş olması, Abdi'nin çöküşünün ve telaşının önemli bir gerekçesini meydana getirir. Abdi, Siyasetçi adıyla bilinen arzuhalciye, Memed'i Ankara'ya şikâyet eden bir dilekçe yazdırır. Bu dilekçede o, Memed'in çocukları öldüren, kızlara tecavüz eden, dağlarda hükûmet kuran bir eşkıya olduğunu dile getirdiği kısımların peşine, bu eşkıyanın, toprakları köylüye dağıttığını özellikle vurgular: “Toprak dağıtmayı köylünün aklına düşürüyor. İşte bu iyi yaz. Kafalarına iyi çak! Altına da bir çizgi çek buranın” (1987, s. 407). Buradan hareketle, Abdi'nin iki düşünceden birine sahip olduğu söylenebilir. Birincisi, o, Ankara'nın, Memed'in eylemleri arasında en çok tarlayı köylüye bedelsiz dağıtmasıyla ilgileneceğini varsaymış olabilir. İkinci olarak ise Abdi'nin, çocukların öldürülmesi, kadınlara tecavüz edilmesi gibi korkunç eylemleri değil de kendi toprağının başkalarına dağıtılmasını önemseydiği söylenebilir. Bu kabulden yola çıkıldığında Abdi'nin kişiliğine yönelik söz konusu imanın, onun sınıfsal kötülüğünü bir kere daha gözler önüne serdiği ve okur nezdinde bu roman kişinin mahkûm edilmesine hizmet ettiği savlanabilir.

Böylece, Abdi'nin yaşadığı korkuya, çaresizliğe ve çöküşe tanık olan okurun, bu “zalim” ve “kötü” köy ağasının düştüğü durumdan ötürü yoğun bir katarsis yaşayacağı öne sürülebilir. Anlatıcı, Abdi'nin durumunu gittikçe kötüleşen bir tablo biçiminde sunarak aslında, onun romanın başındaki zalimliğini cezalandırır. Okuru da buna tanık kılarak katarsisin ortaya çıkmasına olanak sağlar. Eserin sonu ise, trajedi ve özellikle katarsis açısından bir “doruk” niteliği taşır. Annesi, karısı ve oğlunu, yani hayatta değer verdiği hemen her şeyi kaybeden Memed, gözünü karartır, Abdi'nin kasabada kaldığı eve girer. Onu, göğsüne üç el ateş edip öldürür (1987, s. 441). Bu sahnenin peşine Memed, soluğu Değirmenoluk Köyü'nde alır. Abdi'yi öldürdüğünü söyler. Onun gözünde, tarlalar artık köylününüdür. Vayvay Köyü'nün, Koca Osman aracılığıyla kendisine sunduğu imkânları ve hükûmetin çıkardığı affı reddetmiş (yani kendi mutluluğunu, toplumun mutluluğuna tercih etmiş), böylece şahsiliğinden sıyrılarak tam anlamıyla toplumsal bir hüviyete ve kimliğe bürünmüştür. Sonunda, atını, “Alıdağı” tarafına sürüp gözden kaybolur. Anlatıcının ifadesiyle, “[i]mi timi bellisiz ol[ur]” (1987, s. 442). Devamında, roman boyunca en az Abdi kadar korkunç ve kötü, yani onunla özdeşleştirilerek betimlenen çakırdikenlik yakılır, ortalık bayram yerine döner. İnce Memed'in, Hatçe'nin ve Döne'nin yaşadığı felaketler, diğer deyişle trajedileri sayesinde, kötülerin ve kötülüğün (ezenlerin) cezalandığı, iyilerin ve masumların (ezilenlerin) “mutlu son” a ulaştığı bu final, okur nezdinde rahatlatıcı duygular uyandırdığı nispette katarsisin zirve noktası biçiminde ele alınabilir.

Memed'in sonunun ayrıca, hükümdarı olduğu kentteki felaketleri bitirmek için kendisini cezalandıran ve ortadan kaybolarak izini kaybettiren Oidipus'un sonunu (Sophokles, 2019, s. 56) andırdığı söylenebilir. Thebai kentindeki ekinleri mahveden, sürülerin ölmesine, çocukların ise ölü doğmasına sebep olan vebanın ve felaketin (2019, s. 2) nedeni, Oidipus'un bilmeden işlediği “suçlar”dır. Bunu öğrenir öğrenmez o, kendisini cezalandırır, gözlerini kör eder (2019, s. 49) ve kentin huzura, bolluk ve berekete kavuşması için orayı terk eder. Oidipus, Thebai'nin üzerine çöken

laneti, kendisini cezalandırıp şehirden ayrılarak, Memed ise, beş dağ köyüne çöken laneti, Abdi'yi öldürerek ortadan kaldırır. Böylece o, kıtlığa ve yokluğa düşmüş köylülerini bolluk ve berekete kavuşturur. Sonuçta, İnce Memed gibi Oidipus'un da insanların sorunlarını çözdükten sonra, "imi timi bellisiz olur". Aristo'nun sanatsal bağlamda başarılı bir tragedya örneği olarak dikkatlere sunduğu *Kral Oedipus*'la (Aristoteles, 1987, s. 34) *İnce Memed 1* arasında ilişki ve benzerlik kurulabilmesi, Yaşar Kemal'in eserinin trajedi yönünü destekleyip kuvvetlendiren bir tespit olarak değerlendirilebilir.

SONUÇ

Buraya kadar söylenenlerden hareketle denebilir ki, *İnce Memed 1* romanı, olayların, dizili domino taşları gibi birbirini tetiklemesi neticesinde ortaya çıkan felaketlerle ilerlemesi açısından, trajedi bağlamında yorumlanmaya ve anlamlandırmaya uygun bir nitelik taşır. Aristo, "öykü"yü, diğer deyişle olay örgüsünü, bir trajedinin en temel unsuru sayar. Bu romanda da olay örgüsünün, anlatının omurgasını meydana getirdiği söylenebilir. Hadiseler, gerçekçi, yani mimetik bir çizgide ve tesadüften ziyade neden-sonuç ilişkilerinin sıkı bağlantıları doğrultusunda gelişir. Öyle ki, romanın başındaki bir olay (Memed'in Süleyman'ın köyüne kaçması), romanın sonunu (Memed'in Abdi'yi vurması) neredeyse belirler.

Aristo'nun, iyi bir trajedide şart koştuğu niteliklerden biri, aydınlanma (anagnorisis) ve baht dönüşünün (peripetie) aynı anda gerçekleşmesidir. Eserde, Memed'in kasaba yolunda ve handa öğrendikleriyle Abdi'ye karşı gelebileceğini keşfetmesi; Hatçe'nin Kozan'a nakledileceğini duyduktan sonra onu jandarmaların elinden kaçırmaya karar vermesi; Asım Çavuş'un, Memed'in çocuğunun doğduğunu gördükten sonra onu teslim almaktan vazgeçmesi gibi bölümler, aydınlanma/öğrenmenin, baht dönüşüyle birlikte yaşandığı sahneler olarak değerlendirilebilir. Bunlara ek olarak metinde, Memed'in eylemleri sonucunda Döne'nin dövülerek, Hatçe'nin ise vurularak öldürülmesi, Memed'in oğlundan ayrılmak zorunda kalması ve Aktozlu Köyü'nün komple yanması gibi ölümle ve yıkımla son bulan acı olaylar (pathos) meydana gelir. Bütün bu yönleriyle romanın, trajedinin çoğu unsurunu içeren bir olay örgüsüyle kurgulandığı söylenebilir.

Aristo ayrıca, bir tragedyanın hedefini katarsis şeklinde belirler. Romanda, köylünün Abdi'nin ve jandarmaların elinden çektiği sıkıntılar, Hatçe ve Döne'nin başından geçen felaketler ve ölümleri korku ve acıma duygularını harekete geçirecek biçimde sunulur. Ayrıca, Memed'in Abdi'yi yaralayıp Veli'yi öldürmesi, devamında Memed ve Abdi arasında bir kovalamacanın başlaması, bu süreçte Abdi'nin fiziksel ve psikolojik açıdan giderek çökmesi, nihayetinde Memed tarafından öldürülmesi ve Abdi'yle özdeşleşen çakırdikenlerin yakılması, okur nezdinde katarsisin, aşama aşama yoğunlaşarak yaşanacağı olaylar şeklinde yorumlanabilir. Ezen-ezilen çatışması, Memed'in kendi sınıfsal konumunu, eşkıyalığa "yükselerek" reddetmesiyle başka ve yeni bir merhaleye evrilir. Mağrur ve galip Abdi "Ağa", Memed'in eşkıyalığı karşısında küçülür, mazlum ve mağlup bir "Abdi"ye dönüşür. Dolayısıyla katarsisin yoğunlukla, ezenlerin cezalandığı, ezilenlerin ise mutlu sona kavuştuğu finalle açığa çıktığı söylenebilir. Böylelikle, katarsis ve onu kapsayan trajedinin, metnin "toplumcu" yönünü güçlendirdiği ve yazarın okurlara iletmek istediği mesajı duygu ve düşünce düzleminde desteklediği belirtilebilir.

Genel açıdan bakıldığında eserdeki trajik olay örgüsünün, sıradan bir köylü çocuğunu eşkıyalığa mecbur kılan sosyal ve politik düzenin görünür kılınarak yadırganması niyetine hizmet ettiği düşünülebilir. Anlatının güzergâhının trajediye ayarlanmasıyla, okurun, mevcut sistemin yarattığı ya da yaratabileceği felaketleri görmesinin ve kendisini kuşatan düzene sorgulayıcı bir gözle bakmasının hedeflendiği savlanabilir. Sonuçta, *İnce Memed 1*'in trajedi niteliğinin, romana evrensel bir boyut kazandırdığı gibi, onun ideolojik işlevselliğini pekiştirdiği öne sürülebilir.

KAYNAKÇA

- Akbulut, Halil İbrahim (2019). "Türk Romanında Eşkıya Tipolojisi: Yaşar Kemal ve Kemal Tahir". Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Medeniyet Üniversitesi.
- Akgül, Alphan (2017). "Osmanlı-Türk Romanında Trajik Bir Olay Örgüsü ve Bir Prototip Olarak *Taaşuk-ı Talât ve Fitnat*". *Osmanlı Araştırmaları*: 153-174.
- Akgül, Alphan (2021). *Kim Egemen Olabilir Yazgısına Türk Romanında Trajedi ve Özgür İrade*. Ankara: Çolpan Kitap.
- Aristoteles (1987). *Poetika*. Çev. İsmail Tunalı. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Ayaydın Cebe, Günil Özlem (2020). "Trajik ve Alegorik Açısından 'Diyet'te Ulus İnşası". *Sonsuza Uzanan Ses Ömer Seyfettin*. Ed. Hülya Argunşah, Abdullah Şengül ve Murat Gür. İstanbul: Dergâh Yayınları: 425-443.
- Balı Kaplan, Zehra (2014). "Türk Tiyatrosunda Trajedi". Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Eagleton, Terry (2021). *Trajedi*. Çev. Cem Alpan. İstanbul: Tellekt.
- Enginün, İnci (2005). *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Gün, Elif (2023). "İnce Memed Serisinde Toplumcu Gerçekçiliğin İzleri". *Korkut Ata Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, (12): 455-470.
- Gündüz, Osman (2015). "Cumhuriyet Dönemi Türk Romanı". *Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı 1839-2000*. Ed. Ramazan Korkmaz. Ankara: Grafiker Yayınları: 399-544.
- İşler, İlker (2021). *Türk Edebiyatında Toplumcu Gerçekçi Roman (1930-1960)*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Kabacalı, Alpay (2004). *A'dan Z'ye Yaşar Kemal*. İstanbul: YKY.
- Kaplan, Ramazan (1997). *Cumhuriyet Dönemi Türk Romanında Köy*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Kemal, Yaşar (1987). *İnce Memed 1*. İstanbul: Toros Yayınları.
- Koç, Turhan (2021). "İradenin Evrensel Mahkûmiyeti: *Kim Egemen Olabilir Yazgısına*". *Kün: Edebiyat ve Kültür Araştırmaları Dergisi* 1 (2): 114-118.
- McCallum, Pamela (2018). "Giriş: 21. Yüzyılda *Modern Trajedi*'yi Okumak". *Modern Trajedi*. Çev. Barış Özkul. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Moran, Berna (2001). *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 2*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Poole, Adrian (2013). *Trajedi*. Çev. Hakan Gür. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Solak, Caner (2022). "Ömer Seyfettin'in Ferman Hikâyesinde Kaderine Karşı Gelemeyen İnsan ya da Trajedinin Reddi". *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 6 (1): 168-189.
- Sophokles (2019). *Kral Oidipus*. Çev. Bedrettin Tuncel. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

- Steiner, George (2011). *Tragedyanın Ölümü*. Çev. Burç İdem Dinçel. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Şeker, Aziz (2019). "Yaşar Kemal'in Romanlarının Sosyolojik Dokusunu Feminist Edebiyat Eleştirisi Bağlamında Değerlendirmek". *İstanbul Üniversitesi Kadın Araştırmaları Dergisi*, (19): 15-35.
- Uysal, Alev (2016). "Yaşar Kemal'in *İnce Memed-I* Romanının Mekân-İnsan İlişkisi Bağlamında Değerlendirilmesi". *Mecmua Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi* (2): 36-48.
- Ünser, Halil İbrahim (2021). "Toplumcu Gerçekçi Türk Romanında Komünist Propaganda (1950-1960)". *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, 13 (25): 117-142.
- Williams, Raymond (2018). *Modern Trajedi*. Çev. Barış Özkul. İstanbul: İletişim Yayınları.

27 MAYIS DARBESİ'NİN TÜRK ROMANINA YANSIMASI

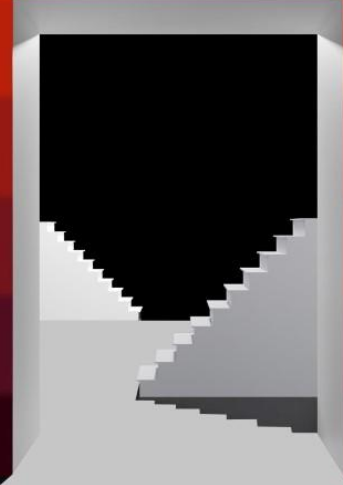
DR. FERHAT ÇETİNKAYA



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

Necip Fazıl Şiirinde Ses ve Sesin Metafiziği Üzerine Bir Değerlendirme*

DR. ÖĞR. ÜYESİ CAFER GARİPER**

Öz

Şiir sanatı için ses, önemli bir ahenk ögesi olmanın yanında anlamla ve estetik tabakayla ilişkili bir yapıya sahiptir. Bu sebeple şairler, şiirde sesteki geniş olarak yararlanmanın yollarını ararlar. Kimi şairler, sesi şiirin temel ögesine dönüştürme uğraşına girer. 20. yüzyılın öne çıkan şairlerinden Necip Fazıl Kısakürek'te de ses, önemli yer tutar. O, Türk şiirine yeni bir ses getirme çabasında olur. Sese estetik bir değer yüklemenin yanında kendisinden önce gelişmeye başlayan ses şiirine yeni bir duyarlılık katar. İnsanın iç dünyasının dalgalanışlarıyla dış dünya arasında kuvvetli bağlar kurar. Bunu yaparken de sese çeşitli işlevler yükler. Şiirinin erken döneminde ontolojik düzlemde iç dünyanın çelişkileri ve çatışmaları ağırlıklı olarak ifadeye yarayan ses, zamanla bu alanı aşarak fiziki sahada genişlemeye ve derinleşmeye yönelir. Daha sonra bu ses, nesnelere dünyasını da aşarak metafizik bir derinlik kazanır. Sesin özneye yönelik kısıtlanmış benlik üzerindeki tahribatı metafizik alanda derinleşip genişledikçe şairin monologdan diyaloga doğru geçtiği, aşkınlaşan sesle birlikte kendi varlığını da aşmaya, dramatik ve trajik sıkışmışlıktan kurtulmaya, enerjisini akıtacağı yeni bir alan bulmaya başladığı görülür. Bu makale Necip Fazıl'ın olgunluk dönemi şiirinde metafizik açılım gösteren sesin izini sürmek ve mahiyetini anlamak çabasının bir sonucu olarak ortaya çıkmıştır.

Anahtar sözcükler: Necip Fazıl Kısakürek, şiir, ses, fizik, metafizik

AN EVALUATION ON SOUND AND THE METAPHYSICS OF SOUND IN NECIP FAZIL'S POETRY

Abstract

In addition to being an important element of harmony for poetry, sound has a structure related to meaning and aesthetic layer. For this reason, poets look for ways to make extensive use of sound in poetry. Some poets attempt to transform sound into the basic element of poetry. Sound, also has an important place in Necip Fazıl Kısakürek, one of the prominent poets of the 20th century. He tries to bring a new voice to Turkish poetry. In addition to giving an aesthetic value to the sound, he adds a new sensitivity to the sound poetry that had begun to develop before him. He establishes strong links between the fluctuations of human's inner world and outer world. To do this, he loads various functions to the sound. In the early period of his poetry, the voice serves to express the network of

* Bu makale daha önce "Necip Fazıl Şiirinde Ses ve Sesin Metafiziği" başlığıyla Bozok Üniversitesinin düzenlemiş olduğu *Kaldırımlar'dan Sakarya'ya Necip Fazıl Kısakürek Sempozyumu*, 2-5 Mart 2017, s. 297-309'da yayımlanmış bildirinin gözden geçirilmiş ve genişletilmiş şeklidir.

** SDÜ Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, e-posta: cafergariper@sdu.edu.tr, ORCID 0000-0002-1778-0168

contradictions and conflicts of the inner world on the ontological plane, but over time, it transcends this area and tends to expand and deepen in the physical field. Over time, this sound transcends the world of objects and gains a metaphysical depth. As the destruction of the voice on the subject's trapped self deepens and expands in the metaphysical field, it is seen that the poet moves from monologue to dialogue. And with the transcendental voice, it is seen that he begins to transcend his own existence, get rid of the dramatic and tragic stuckness, and find a new area to flow his energy. This article emerged as a result of the effort to trace the metaphysical sound and understand its nature in the poetry of Necip Fazıl's maturity.

Keywords: Necip Fazıl Kısakürek, poetry, sound, physics, metaphysics

GİRİŞ

Her sanat dalının kendine özgü malzemesi vardır. Bununla birlikte sanatın malzemesi, sanat eserinde yalnızca malzeme olmakla kalmaz. Sanat ontolojisi bağlamında sanat eserinin kendisine yoğrulur, sanat eserine dönüşür. Sanat eserine yoğrulmayan ve dönüşmeyen malzeme, malzeme olarak kalır, sanat eserine varlık kazandıramaz. Heykelin malzemesi mermer, tunç, taş; resmin malzemesi tuval, çizgi, boya, müziğin malzemesi ses olduğu gibi edebiyatın malzemesi de dildir. Şiir, malzemesini dilin kelimelerinden, seslerinden alır. Şiirde kelimeler, sesler, imgeye ve anlama yoğrulduğunda, imgeye ve anlama dönüştüğünde, ham/ilk şeklini geride bırakıp yeni bileşimlerle yeni formlara kavuşur ve şiir kendisini gerçekleştirir.

Şiirde ses, insanı/şairi ifade eden ve anlam dünyasını kuran öğelerden biridir. Nitekim Roman Jakobson, "şiir, yalnızca ses sembolizminin kendini hissettirdiği bir alan değildir; şiir ses ve anlam arasındaki içsel bağın gizlenmeyi bırakıp açığa çıktığı, kendisini en aşikâr ve yoğun dışa vurduğu sahadır" (Perloff 2019, s. 11-12) belirlemesinde bulunur. Tanpınar, "[i]nsan biraz da, emosyonel hayatı da düşünülürse, hattâ fazlasıyla sesidir" (1982, s. 140) diyerek insan-ses arasındaki derin ilişkiye dikkat çeker. Onun bu yargısı, insanın bütün bir iç dünyasının sesinde toplandığı sonucunu doğurur. İncelen, yükselen, uzayan, kısalan, titreyen, yankılanan sesiyle insan, kelimelerle birlikte ve onun ötesinde bütün bir anlam dünyasını kurar. Şiirdeki vurgu, tonlama, yükselen ve alçalan ses, müzikal söyleyiş, hep insanın dünyasını doğru ve ileri bir şekilde ifade etmenin arayışının sonucudur.

İnsanı kendisiyle ve ötekiyle karşı karşıya getiren ses, aynı zamanda onu metafizik alanla, aşkın varlıkla da aynı frekansa sokar. Bu sebeple mitik dönemlerden başlayarak inanç sistemleri ses üzerine kurulan müzikten, ilahilerden, zikirten geniş olarak yararlanır. Seste insanın içine işleyen melodi, tını, ton ve anlam onu zenginleştirir, kendisiyle, evrenle, ötekiyle temasa geçirir. Bu da insanın dünyalı olmasında, evrenle bütünleşmesinde kendini gerçekleştirmesinde rol oynar.

20. yüzyıl Türk şiirinin öne çıkan adlarından biri olan Necip Fazıl Kısakürek, 1920'lerin ortalarına doğru şiir dünyasına yeni ve farklı bir sesle girer. Onun şiiri, ilk aşamada kendisini ve varlık dünyasını anlamlandıramamanın ve kendisini bir yere ait hissedememenin yahut bir yerde konumlandıramamanın krizi sonucu ortaya çıkar. Yeryüzünde kendi varlığını idrak etme sürecine giren özne, her şeyden önce kendisini ve nesnelere dünyasını anlamlandırmanın ve konumlandırmanın çabasında olur. İkinci aşamada kendisiyle birlikte nesnelere dünyasını da aşarak

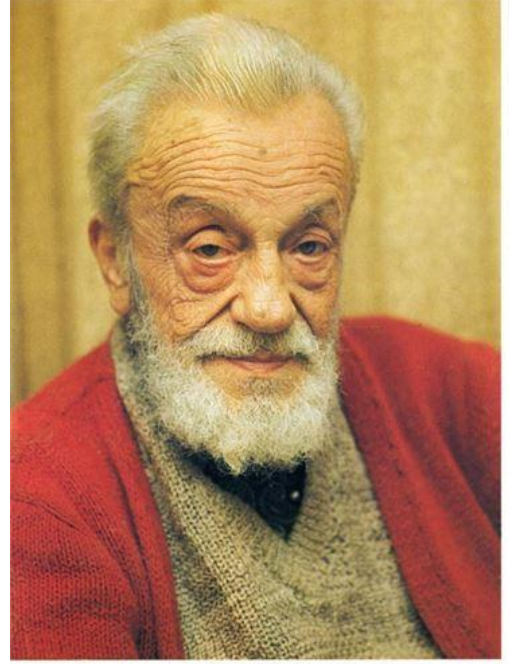
fizikötesi anlam arayışına girer. Bu anlam arayışı ve kendini konumlandırma çabası onun dizelerine, kelimelerine, söz varlığına yansıdığı kadar sesinde de yankısını bulur. İnsanın hayata çıkışından itibaren kendi sesiyle karşılaşarak onu tanımaya başlaması, onunla bütünleşmesi, onunla varlık kazanması gibi şair de evrendeki varlığını, şiirini kuran sestem başlayarak, kelimelerle, söz dağarcığıyla ve bunların toplamından ortaya çıkan anlam dünyasıyla iç âlemini bütünleme, kendisini gerçekleştirme sürecini yaşar. Nesnelere dünyasının yankısının yetersiz kaldığı süreçte ise şairin sesinin metafizik boyut kazanması, fizikötesini kurcalaması ve sorgulaması, sesinin yankısını fizikötesinde araması kaçınılmaz olur.

Birçok şairde olduğu gibi Necip Fazıl'ın şiir dünyasında da ses, önemli bir yer tutar. O, sesle kuvvetli bağı olan şairlerden biridir. Nitekim onun klasik Batı müziği dinlediği, kimi şiirlerine klasik Batı müziğinin eşlik ettiği bilinmektedir. Şiir kitabına adını veren ve "Çile" şeklinde adlandırılan şiirinin ilk adı, bir klasik Batı müziği terimi olan "Senfoni" daha sonra "Senfonya"dır (Okay 1991, s. 163).

O, sesi, şiir anlayışı olarak yakın durduğu sembolistlere yaklaşan çizgide müzikal ahenge ve tekrara bağlı estetik öge olarak kullanmanın yanında, kimi şiirlerinde şiirinin başlığı olarak da sese yer verir. Nitekim "Çan Sesi", "Ses", "Ayak Sesleri" olmak üzere üç şiirinin başlığında ses yer alır. Yaklaşık altmış şiirinde de "ses" kelimesine yer verdiği görülür. Şair, "ses" kelimesini nesne ses bağlamında fiziki işlevi ve anlamıyla kullandığı gibi, kimi kez metaforik bağlamda metafizik/aşkın işlevi ve anlamıyla da kullanır.

Sesin insan için anlamı ve yeriyle insanlığın gelişim seyri ve medeniyet dairesi içindeki yerine de temas etmek gerekecektir. Kimi yüzyıllarda ve medeniyet dairelerinde söz/logos, merkez olma konumunu kaybeder. Gittikçe ses/pathos merkezleşir. Oysa insanlığın gelişim seyri içinde merkezde olması gereken sözdür. Ses, onu kuran, destekleyen, derinleştiren, genişleten işleve sahip olmalıdır. Bu, gereğince gerçekleşmemiş ya da daha yerinde söyleyişle yer yer ertelenmiş, askıya alınmış görünmektedir. Sesin merkezleşmesi, pathosun öne çıkması; sözün, logosun gerilemesi, ikincil planda kalması anlamına gelir. Böyle bir yapılanma sanatkarların, özellikle de müzisyenlerin ve şairlerin etki alanını genişletir. Mitik bilincin taşıyıcısı olarak yaratıcı sanatkar, hep insanlığın erken çağının, eşyayla ve fizikötesiyle ilk temas anının kapısında bekleyecek, bir kâhin gibi, evrenin yaratılış sürecinin içinden konuşacaktır. Bu yönüyle sanat, yaratılış olgusuna ve sürecine katılma, onu yeniden canlandırma uğraşı olduğu için hep yeni, canlı, etkileyici olacaktır.

Mladen Dolar, *Sahibinin Sesi Psikanaliz ve Ses* adlı eserinde sesin iki yaygın kullanımını olduğunu söyledikten sonra sesi üçlü bir bölümlenmeye ele alır. Bu bölümlenmeye göre "anlam vasıtası olan ses", "estetik kaynağı olan ses" ve "psikanaliz" in alanına giren sestem söz edilebilir. Söz konusu



Necip Fazıl KISAKÜREK

kitabında Dolar, sesin metafizik ve narsist boyutuna da yer ayırır. Bu sınıflamadan yola çıkarak Necip Fazıl şiirinde sesi narsist nesne, anlam ve etkileme (logos ve pathos) aracı olan ses, nesne/estetik kaynağı olan ses ve kaynağı belirsiz/metafizik ses şeklinde ayırma giderek ele almak mümkün görünmektedir.

1. NARSİST NESNE: SES

Mladen Dolar, Lacan'ın *ayna evresi* kuramından hareketle sesin psikanalitik anlamda narsistleşmesi üzerinde durur. Ona göre "Kendini konuşurken işitmek –daha basiti, kendini işitmek- benliğin asgari biçimini üretmek için gereken narsisizmin yalın formülü olarak görülebilir" (Dolar 2012, s. 43). Öz göndermeli ve saf yansımali bu ses, insanın kendisiyle ilk karşılaşmasını sağlayan *ilk hayat belirtisi*, "kendini işitmek ve kendi sesini tanımak, aynada kendini tanımaktan önce gelen bir deneyim" (Dolar 2012, s. 43) olarak anlam kazanır. Ama sesin bir de öz göndergeliliği yanında geri dönen şekli vardır. Ağızdan çıkan ses, nesneleşerek geri dönecektir. "Geri dönen ses, kendi sözlerini ona geri göndermekten başka bir şey yapmasa da, artık kendi sesi değildir. Kendi sesinin başkasına dönüşmüş hali" (Dolar 2012, s. 44), yabancılaşmış ve bedenleşmiş şeklidir. Dolar'ın belirlemeleri bağlamında Necip Fazıl'ın (1993, s. 155) "Ben" şiirinde,

"Ben, kimsesiz seyyahı, meçhuller caddesinin;
Ben, yankısından kaçan çocuk, kendi sesinin"

söyleyişi, narsist duyarlılığın ötekileşen sesle karşılaşması hâlini verir. Yankılanma sonucu ötekileşen bu ses, tıpkı su perisi Ekho'nun kendi sesinin yankısından kaçması gibi bir işlev görür. Şiirin devamı *benin* narsist duyarlılığının sese ve söze dönüşmesinden başka bir şey değildir:

"Ben, sırtında taşıyan işlenmedik günahı;
Allah'ın körebesi, cinlerin padişahı.
(...)
Hep ben, ayna ve hayal; hep ben, pervane ve mum;
Ölü ve Münker-Nekir: baş dönmesi, uçurum..." (Kısakürek 1993, s. 155).

Bebeklik evresinde tıpkı ayna gibi narsist bir nesneye dönüşen ses, ileriki yıllarda şiirin yapı taşlarına evrilerek narsist nesne/haz kaynağı olma durumunu sürdürür. Çünkü şair için şiirde haz kaynağı olmanın ve kendini gerçekleştirmenin başlıca öğelerinden biri sestir. Üzerinde yapılan çalışmaya bağlı olarak kusursuzluğa doğru evrilen sanat eseri, estetik hayranlık ve haz kaynağına dönüşür. Haz kaynağı narsist ses, şairin özellikle gençlik dönemi şiirlerinde kendisini merkezileştirmesinde ve başkasını ötelemesinde/önemsizleştirmesinde görünürlük kazanır. *İd*(benlik)e dayanan bu estetize edilmiş narsist ses etrafında özne, şiiriyle birlikte *egosunu* şair kimliği çevresinde inşa eder. Şairin daha ilk şiirlerinden itibaren kurduğu ses kompozisyonu bunu gösterir.

2. ANLAM VE ETKİLEME ARACI OLAN SES

İnsan sesinin temel işlevi, ses birlikleri/öbekleri çevresinde anlam üretmektir. Anlamli ses, iletişimi sağlar, mesaj taşır, bildirimde bulunur. Dilin anlamli ses birimleriyle, bir başka söyleyişle kelimeleriyle kurulan şiirin bir anlam dünyasına sahip olduğu her zaman için söz konusudur. Bununla birlikte şiir, dilin düz anlatımın mantık ve akıl kuralları çerçevesinde şekillenen anlam

dünyasından (logos) çok, duygulandırmaya ve etkilemeye (pathos) yönelik söylemine bağlanabilir. Şiirin ses birliklerine yani kelimelere bağlı anlam dünyası, geniş bir açılıma sahiptir. Fakat anlam, seslerden oluşan kelime ve onların üst birliği cümlelerle/dizelerle sınırlı değildir. Seslerin, kelimelerin tonlama ve vurgusundan başlayarak ses tekrarı ve içerik-ses ilişkisinin uyumuna kadar birçok teknik ifade anlamı destekler, genişletir, zenginleştirir ve kimi kez değiştirir. Necip Fazıl'ın çok sayıda şiirinde sesin anlamı destekleyen, genişleten, zenginleştiren bir yapıda kullanıldığı görülür. "Kaldırımlar" şiirinden aktarılan aşağıdaki söyleyişte ses-anlam ilişkisini görmek mümkündür:

"Kaldırımlar, çilekeş yalnızların annesi;
Kaldırımlar, içimde yaşamış bir insandır.
Kaldırımlar, duyulur, ses kesilince sesi;
Kaldırımlar, içimde kıvrılan lisandır.
(...)
Ben gideyim, yol gitsin, ben gideyim yol gitsin;
İki yanımdan aksın, bir sel gibi fenerler.
Tak, tak ayak sesimi aç köpekler işitsin
Yolumun zafer takı, gölgeden taş kemerler." (Kısakürek 1993, s. 155).

İlk dört dizenin her birinin başında tekrarlanan "kaldırımlar" kelimesi vurgulanmak, öne çıkarılmak istenen nesneyi belirgin kılmaya yönelik anlam taşır. İkinci dörtlüğün ilk dizesinde,

"Ben gideyim, yol gitsin, ben gideyim, yol gitsin"

şeklinde tekrarlanan sesler ve kelimeler dolayısıyla ortaya çıkan ses ahenginin yarattığı süreklilik duygusu, yolun uzunluğunun anlamını üretir.

"Tak, tak, ayak sesimi aç köpekler işitsin"

söyleyişinde ayak sesinin taklidi, sinema tekniğine yaklaşan tarzda yürüme sırasında ayakların yerle temasından çıkan sesi duyurmaya yönelik anlam ilgisi kurar. Ses ve kelime tekrarları, öznenin içinde bulunduğu atmosferi canlandırmaya ve okuyucuyu bu atmosferin içine taşımaya yönelik bir görünüm sergiler.

Onun birçok şiirinde olduğu gibi "Ninni" şiirinde de ses, anlamı tamamlayan, şiir atmosferini kuran bir söyleyişle okuyucunun karşısına çıkar:

"Melekler dolanır bu kuytu yerde,
Ey gün kadar güzel çocuğum, uyu!
Bir gün hasretiyle için titrer de,
Anarsın, bu derin, tatlı uykuyu.

Uyu da gündüzler su gibi dinsin,
Menekşe gözüne kirpikler insin;
Yarın, şafak vakti, içine sinsin,
Güneşle uyanan kuşların huyu" (Kısakürek 1993, s. 170-171).

Görüüleceği gibi şiirde, uyku ortamının sessizlik atmosferini vermek için şair tarafından erken dönem şiirlerine göre sert ünsüzler azaltılarak ve ünlülerle uyum sağlanarak yumuşak bir söyleyişe yönelme yoluna gidilir. Şiirde kullanılan sesler, şiirin adına uygun şekilde ninnide olduğu gibi, uyku

hâlini destekleyici mahiyette seçilmeye çalışılır. Bu da şiirde sesin anlam dünyasını destekleyici ve atmosfer kurucu mahiyette varlık kazanması sonucunu doğurur.

3. NESNE SES / ESTETİK KAYNAĞI OLAN SES

Şairin ilk kalem ürünlerinden/gençlik dönemi şiirinden başlayarak sesi, daha çok fiziki özelliği ve işleviyle kullandığı görülür. Nesne ses, fizik yasalarına bağlı sestir. Duyu organıyla algılanan bu ses, aynı zamanda estetik bir öge olma niteliğini bünyesinde taşır. Başta müzik olmak üzere, *nesne sesi* estetik ifadeye dönüştüren kimi sanat dallarından söz etmek mümkündür. Müzikten sonra nesne sesi, estetik bir söyleyişe kavuşturan sanat dalı edebiyat, edebiyatın da alt dalı olarak şiirdir. Yüzyıllar içinde şiir, sesin gücünden daima yararlanma yoluna gitmiş, bu yolla diğer edebiyat türleriyle arasına bir mesafe koymak istemiş görünmektedir. Bunu yaparken de tekrar eden seslerden, ahenkten ve ritimden yararlanmış, özellikle sembolist şairlerin kaleminde müzikal bir söyleyişe kavuşturulmuştur.

Mladen Dolar'ın (2012, s. 52) ifadesiyle müzik, "(...) hem ruhu tanrısallık katına çıkararak bir şey hem de bir günahdır (delectation carmis)". İnanç sistemlerinin kurumsallaştıkça ruhu kanatlandıran, tanrısallık katına çıkararak müziğin gücünden yararlanma yoluna gittiği gözlenir. Müzik, esrimenin, dionizyak coşkunun önemli bir tarafını kurar. Diğer yandan müzikte hazı öncelleyen ve özneyi *yasaya* karşı kışkırtan bir yan hep olagelmıştır.

Önemli tarafıyla sembolizmden beslenen Necip Fazıl'ın şiirinde de müzikaliteyi sağlayan sesin, buna bağlı olarak da ritim ve ahengin dikkate değer yer tuttuğu görülür. O, şiirinin gücünü bir tarafıyla sestten alır. Anlamı kurmanın yanında nesne ses, şiirin mahiyetine bağlı olarak tempoyu hızlandıran ve yavaşlatan, yeni ve farklı tonlara bürünen, yükselen ve alçalan, bağırarak ve fısıldayan, söylemi genişleten ve derinleştiren, şiire güç katan niteliğe sahiptir. Bu özellikleriyle onun şiirinde ses, bir duygu hâlini, yaşanmışlığı, psikolojik açmazı canlandıran, yeniden canlandıran ve yaşatan yapıya kavuşur. Bu ses, âdeta ölüyü diriltiren nefes gibi anlamı kanatlandıran, şiire estetik güzellik veren bir güce sahiptir. Onun kaleminde daha ilk şiirlerinden itibaren nesne sesin büyük bir ifade yeteneğine kavuşturulduğu görülür. 1927'de yayımlanan "Azgın Deniz" şiirinde,

"Hangi hissin parmağı dokundu ki, derine,
Düştü bir gizli alev salkımı içerine?
Hangi kâbus bastı ki, seni uykularında,
Birdenbire cehennem kaynadı sularında?
Örtüldü baştan başa tenin beyaz bir terle,
Duman duman yayılan incecik köpüklerle.
Hangi dert kaldı, söyle, bağrına üşüşmeyen,
Hangi ölüm şarkısı, bu dilinden düşmeyen?
Hangi öfkeyle yüzün, böyle karıştı yer yer,
Sana yan mı baktılar, bir şey mi söylediler?
Bir şey dinleme artık, artık bir şey dinleme!
Çağır, bütün günahkâr ruhları cehenneme!
Karşına, sahil, kaya, insan kim çıkarsa vur!
Vur başına, âlemde, kör, sağır, ne varsa vur!
Sal her taraftan, dağdan, gökten, pencereden sal!

Nihayet kala kala dünyada tek kişi kal!" (Kısakürek 1993, s. 180)

dizeleri çevresinde bütün bir tabiat olayının etrafında fırtına atmosferinin kurulduğuna tanık olunur. Aynı zamanda şiirde kurulan ses kompozisyonu fırtına anındaki deniz atmosferini canlandırmanın yanında estetik öge olma özelliğini taşır. Bunun gibi onun daha ilk kalem ürünlerinden itibaren birçok şiirinde fiziki sesin atmosfer yaratmada ve estetik işlevle kullanıldığı görülür. Aşağıya aktarılan "Bekleyen" şiirinde de bunu görmek mümkündür:

"Ne hasta bekler sabahı,
Ne taze ölüyü mezar.
Ne de şeytan, bir günahı,
Seni beklediğim kadar.

Geçti istemem gelmeni,
Yokluğunda buldum seni
Bırak vehmimde gölgeni,
Gelme, artık neye yarar?" (Kısakürek 1993, s. 196).

Bu şiire estetik değer katan öğelerden biri, seslerin tekrarından doğan ahenk ve buna bağlı olarak yakaladığı armonidir. Eğer şiir, estetik katmanı kuramayıp anlamdan ibaret kalsaydı, gerçekte şiir olamayacak ve ona eşlik eden bir duygudaşlıkla okunamayacaktı.

Fiziki sese insanlar erken dönemlerden itibaren anlam ve işlev yükleyegelmişlerdir. Kaynaklara yansıyan erken dönem insanların üflediği boru, gırtlaktan çıkardığı ses; modern dönemdeki fabrika sireni, araç kornası, kilise kulesinden etrafa yayılan çan sesi tek başına anlamsız görünen sese işlev yükleyerek onu anlam alanına taşır. Sesin melodisi, tınısı, vurgu ve tonu, sembolik düzlemde de olsa, hep anlam üretmeye yöneliktir. Başta müzisyenler olmak üzere bunu keşfeden şairler, hemen her dönemde fiziki sesin zengin göndermelerinden yararlanma yoluna giderler.

David Hendy'in (2016, s. 111) de belirttiği üzere "gerek Çin'deki Taocu ve Budist, gerekse Avrupa'daki Hıristiyan rahiplerle keşişler açısından birbirleriyle ve çevrede yaşayan insanlarla iletişim kurmanın en iyi yolu çanlardı. Kulenin tepesinde çalan ve köyler, kasabalar boyunca yankılanan her çan sesi, dinin dünya üzerinde sahip olduğu olağanüstü denetimin belirgin ve yüksek sesli simgesiydi." Fakat 1924'te yayımlanan "Çan Sesi"nde de görüleceği üzere, şiirin bütünlüğünde tekrarlanan sert ünsüzlerle bütün bir psikolojik durumun, korku atmosferinin kurulduğuna tanık olunur:¹

"Odamda yanan mumu üfledi bir çan sesi.
Gözlerim halka halka gördü bu uçan sesi.
Önümden bir hız geçti, aktı ateşten izler;
Açıldı kıvrım kıvrım toprak altı dehlizler.
Şimşekler yanıp söndü, şimşekler sönüp yandı;
Derindeki sarnıçta durgun sular uyandı.
Sağa sola sallanıp, dan, dan, dan, çaldı çanlar;

¹ "Çan Sesi" şiirinin bir çözümlemesi için bkz. Cafer Gariper, "Necip Fazıl'ın Çan Sesi Şiirine Hermeneutik Bir Yaklaşım", *İlmi Araştırmalar*, nr. 19, Bahar 2005, s. 67-78; Yunus Balcı, "Çan Sesi Şiiri Üzerinde Bachelarian Birceleme", *Necip Fazıl Kısakürek*, (Ed. Mitat Durmuş, Mustafa Karabulut), İhlamur Kitap, İstanbul 2023, s. 330-338.

Durmadan çaldı çanlar, durmadan çaldı çanlar,
Sular ürperdi, eşya ürperdi, tunç ürperdi;
Çanlar, kocaman çanlar, korkunç korkunç ürperdi.
Gördüm ki, adım adım, gölge gölge keşişler,
Ebedî karanlığın mahzenine inmişler ..." (Kısakürek 1993, s. 119)

Metalik tınıya bağlı olan çan sesi pathosu, buna karşılık insan sesinin sıcaklığı ve içtenliği üzerine kurulan logosu ve pathosu bünyesinde taşıyan işlevsizleşmemiş ezan, gerçekte ağırlıklı olarak logosu temsil eder. "Çan Sesi"nde özne için bu ses, Orta Çağ Hıristiyan dünyası için "şeytani ruhları uzak tutan "hatta hastalıkları iyileştirmede mahir" (Hendy 2016, s. 117) olan ses değildir. Onun "Çan Sesi" şiirinde *d*, *ç* ve *n* seslerinin tekrarıyla kurulan ses kompozisyonu bir taraftan içeriksiz çan sesini taklit yoluyla canlandırmaya, diğer taraftan korku ögesini yansıtmaya yöneliktir. Bu duruma aynı zamanda yeryüzüne potansiyel kötülük ve günahla gelen insanı, *dan dan dan* kafasına vurarak sindirme ve korkutma üzerine kurulu teolojik anlayışın ses düzlemindeki göstereni olarak bakılabilir.

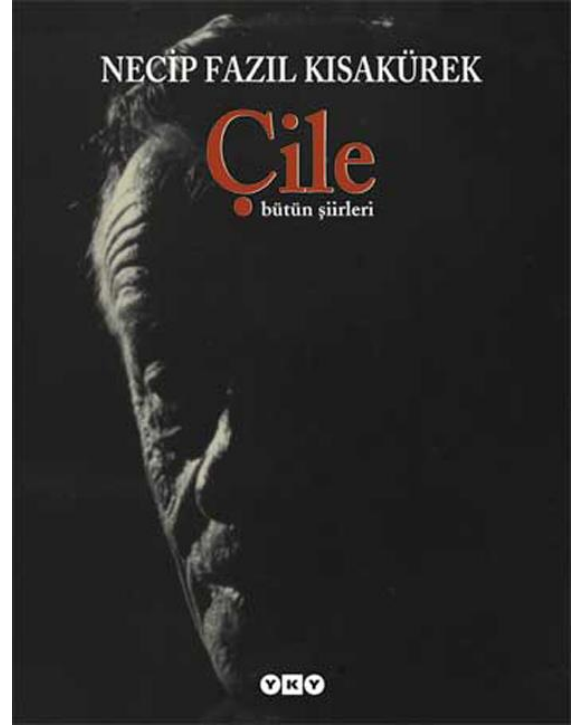
4. KAYNAĞI BELİRSİZ SES / METAFİZİK SES

Sesin metafizik kaynağı ve karakteri belki de insanlık tarihi kadar eskidir. İlahi kaynaklı inanç sistemlerinin öngördüğü şekliyle *aşkın varlığın* ilk insanla kurduğu iletişim, sesin ve sözün öncelenmesini gerektirir. *Yuhanna*'da geçen *önce söz vardı* (Kitabı Mukaddes 2003, s. 92) anlamındaki ibare, önce sözle birlikte ses vardı anlamında alınabilir. Çünkü söz, sesi önceler, gerekli kılar, onun varlığıyla gerçekleşir.

İnsanlık tarihine bakıldığında birçok mitos ve inanç sisteminin metafizik alanla iletişim esprisi üzerine kurulduğu görülür. Yalnızca peygamber değil, kâhin, şaman yahut ermiş, şair ya da kimi zaman sıradan bir insan metafizik alanla hep ilgilidir; mesaj alan veya ses duyan kişidir. Bütün bunlar insan soyunun metafizik alanla, metafizik sesle olan bağının

ne kadar derinlere uzandığını ve yaygınlık taşıdığını gösterir. İnsan metafizik alanla irtibat kurmak durumundadır, çünkü beş duyuyla sınırlanmış fiziki dünya ona yetmemektedir. O, akıyla ve sezgisiyle beş duyuyu aşan bir algı evrenine sahiptir. İşte metafizik alanla teması tam da burada başlamaktadır.

Mladen Dolar, (2012, s. 57) *Sahibinin Sesi Psikanaliz ve Ses* adlı kitabında "sesin metafiziği" bağlamında sesi biri "*logos*'un –en geniş manasıyla 'mana oluşturan şey'- karşısında ötekiliğin, keyfin ve dışılığın tecavüzü olan ses", olmak üzere ikiye ayırdıktan sonra üçüncü bir *sese* daha yer verir. Üçüncü ses "*Baba*'nın sesi, bünyesi gereği *logos*'un ta kendisine yapışan ses, emreden ve bağlayan ses, Tanrı'nın sesi" dir. Dolar, (2012, s. 57) "[k]urucu bir yasa, bir mukavele olacaksa, sesin



burada hayati bir rol oynaması gerekir” yargısında bulunur. Bu cümlelerde “keyfin ve dışılığın tecavüzü olan ses” şeklinde nitelendirilen sese, Necip Fazıl’ın reddettiği şiirlerle kitaplarına alınan ilk gençlik dönemi kimi şiirlerinde rastlanır. Dolar’ın, Baba’nın yani Tanrı’nın sesi olarak nitelediği *kurucu yasa olan ses* ise olgunluk dönemi ürünleriyle, özellikle de “Çile” şiiriyle önemli ölçüde örtüşür.

Daha önce de belirtildiği gibi Necip Fazıl’ın erken dönem şiirinde nesnelere dünyasının ve öznenin iç dünyasında yaşadığı çatışmalar ağının ifadesi olan sesle karşılaşılır. Olgunluk dönemi şiirlerinde ise ses, metafizik açılım kazanır. Beş duyunun ötesinde bir anlam ve/veya çağrışım dünyasına bağlı mesaj üretir. Şairin sese farklı işlevler ve anlamlar yüklemesi bir taraftan bağlı olduğu estetik anlayışın, diğer taraftan kolektif bilincin, bir başka taraftan da bilinçaltı süreçlerin sonucu olarak gerçekleşir.

İnsan olarak şairin dönüm ya da dönüşüm anını, fizik dünyadan metafizik dünyaya yönelerek aşkınlaşma sürecine geçişini, 1934 tarihini taşıyan,

“Tam otuz yıl saatim işlemiş ben durmuşum

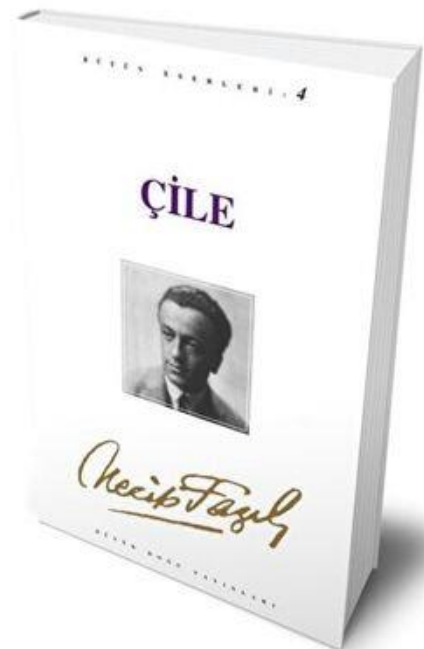
Gökyüzünden habersiz uçurtma uçurmuşum” (Kısakürek 1993, s. 35)

söyleyişi belirginleştirir. Bu söylem, öznenin peşinden sürüklendiği *dışıl sesten* ya da Dolar’ın ifadesiyle “keyfin ve dışılığın tecavüzü olan ses”ten, bir başka söyleyişle *yasa dışılıktan yasaya uyma, logosa*, eril sese, babanın sesine bağlanma sürecine girişini gösterir.

Yahudilerde ilkel bir ses çıkaran şofar, Theodor Reik’in tespitiyle, Tanrı buyruğuna gönderir. Onlara sözleşmeyi hatırlatır (Dolar 2012, s. 57-59). Bir borunun üflenmesiyle çıkarılan bu ses, Yahudi inancına sahip insanlar için metafizik alanla bağ kurar. Buna benzer şekilde Hristiyanlıkta *çan sesi*, İslam inanç sisteminde *ezan*, fizikötesine gönderme yapan çağrının, *yasanın* temsilidir. Sesin fizikötesi işlevini inanç sistemlerinden/dinlerden daha alt birimlere kadar indirmek mümkündür. Örneğin Mevlevilerdeki sembolik ve metaforik düzlemde kamışlıktan koparılışını dile getiren *neyin* sesi, ikincil bir göndermeyle insanın ayrıldığı varlık alanını işaret etmesi bakımından benzer işlev üstlenir. Görüldüğü gibi nesne ses, mekânı, zamanı ve beş duyuyu aşarak aşkınlaşabilmekte, metafizik bir tona ve dokuya kavuşabilmektedir. Bu, maddi olan fakat evrimleşerek metafizik alana dolaylı gönderme yapan sese karşılık Necip Fazıl şiirinde doğrudan metafizik alandan özneye gönderme yapan sesle karşılaşılır. Onun şiir kitabının başına koyduğu (aynı zamanda kitaba adını veren) ilk şiiri “Çile”,

“Gaiblerden bir ses geldi: Bu adam,
Gezdirdin boşluğu ense kökünde!
Ve uçtu tepemden birdenbire dam;
Gök devrildi, künde üstüne künde...

Pencereye koştum: Kızıl kıyamet!
Dediklerin çıktı, ihtiyar bacı!
Sonsuzluk, elinde bir mavi tülbent,
Ok çekti yukardan, üstüme avcı.



Ateşten zehrini tattım bu okun.
 Bir anda kül etti can elmasımı.
 Sanki burnum, değdi burnuna (yok)un.
 Kustum, öz ağzımdan kafatasımı.

Bir bardak su gibi çalkandı dünya;
 Söndü istikamet, yıkıldı boşluk.
 Al sana hakikat, al sana rüya!
 İşte akıllılık, işte sarhoşluk!

Ensemde örsünde bir demir balyoz,
 Kapandım yatağa son çare diye.
 Bir kanlı şafakta, bana çil horoz,
 Yepyeni bir dünya etti hediye.” (Kısakürek 1993, s. 16-17)

şeklinde metafizik imgeleri, Northop Frye’in (2015, s. 171-177) söyleyişiyle “vahyi imgeler”i peşinden sürükleyen bu ruh hâli, metafizik sesin harekete geçirdiği öznenin içine yuvarlandığı açmazı gösterir. Özne, duyduğu bedenden yoksun bu *tekinsiz sesin* yarattığı korku ve ürperişle kaosa sürüklenir. Çünkü metafizik ses, alışılmışın dışında bir evren ve varlık algısını getirmektedir. Sesin harekete geçirdiği bilinç, yeni ve farklı bir varlık tasarımıyla karşı karşıyadır. İnsanlığın ortak bilinçaltında metafizik alana gönderen ses hep vardır. Üstte de işaret edildiği gibi Yahudilerde ilkel bir ses çıkaran *şofar*, kilisedeki *çan sesi* yahut camideki *ezan sesi*, her ne kadar ontik bağlamda nesne ses/fiziki ses ise de fizikötesi alana gönderme yapması dolayısıyla metafizik karakter taşır. Bu ses, göğe yükselir. Göğün gürültüsüne karışan sesteki halk korkar. Tanrı insanlara buyruğunu sesle duyurur (Dolar 2012, s. 59).

Ses, evrenin ve insanın varoluşuna kadar çıkar. Çünkü evrenin ve insanın varoluşu sesle gerçekleşir. “*Kur’an*’da şöyle der: ‘Kun fa-yakun’; Tanrı ‘ol dedi ve oldu’. Bu dünya olmadan önce her şey sesteydi; (...) bizim düşüncelerimiz, zihin ve duygu dünyamız bu sesteki yaratılmıştır” (İnayet Han 2019, s. 47). Kozmostan kaosa geçişin şiiri olan “Çile”de,

“Bir bardak su gibi çalkandı dünya;
 Söndü istikamet, yıkıldı boşluk” (Kısakürek 1993, s. 17)

dizeleri, konuşan öznenin metafizik sesle içine sürüklendiği açmazı gösterir. “Seste yaratıcı bir güç olduğu gibi, yıkıcı bir güç de vardır ve kutsal Yazılar’da belirtildiği biçimiyle ‘Sur’un üflenmesi’ sesin bu yıkıcı gücünü belirtir” (İnayet Han 2019, s. 47). “Çile”de dışıl sesin peşinden giden şairi kaosa sürükleyen de *gaiplerden* gelen yıkıcı sestir.

Öznenin *gaiplerden* aldığı metafizik ses tasarımı, sufî anlayışta varlığını yüz yıllardır sürdürerek gelenekselleşen ses çerçevesinde anlam kazanır. Bu tür bir ses ister vahiy, ister ilham, ister esin, isterse halüsinasyon kavramıyla karşılaşınsın, sonuçta öznenin mistik ve metafizik deneyimini ifade eder. Özenin özneyle ses ve söz düzleminde kurduğu bağ, teolojik epistemede Hz. Davut’un ve Hz. Musa’nın duyduğu sesle benzer karakteristik niteliğe sahiptir. Nitekim teolojik epistemeye göre babası tarafından koyunları gütmekle görevlendirilen Hz. Davut, “Ey Dâvûd! Câlût’u sen öldüreceksin, haydi sürünü rabbine emanet et ve kardeşlerine katıl” diye bir ses duyar (Harman 1994, s. 21). Bununla özdeş şekilde Hz. Mûsâ, Mısır’dan kaçtıktan sonra Midyan

memleketinde kırk yıl kalışını takiben Sina dağı çölünde bir melek görür. Rab, kendisine seslenerek peygamber seçildiğini bildirir ve kavmini kurtarması için Mısır'a gitmekle görevlendirir (Harman 1994, s. 209). "Mûsâ'nın kendini bu işe ehil görmemesi üzerine ona bu işte başarılı olacağı bildiril"ir (Harman 1994, s. 21).

Peygamber anlatılarında açığa çıkan bu fizikötesi iletişim bağı, halk hikâyelerinden âşık geleneğine ve veli kültürüne kadar geniş bir vadiden akarak sonraki dönemlere geçiş yapar. Özellikle tasavvuf geleneği, aşkınlaşan sesi ve sözü, ilk kaynağa bağlayarak kendi varoluş alanında kutsalın ve aynı zamanda kutsala bağlı olarak kendisinin inşasını gerçekleştirmede kullanır.

Fiziki dünyada sıkışmışlığı yaşayan şairin 1934'te karşılaştığı mutasavvıf (Abdülhakim Arvasi)'ın şahsında, fizikötesi yönelimin mistik deneyimi çevresinde, sufî geleneğiyle bağ kurmasıyla birlikte kolektif bilinçaltı kodlarının harekete geçmesi, onu ve şiirini, ilk çocukluk yıllarından itibaren yaşadığı hayata bağlı olarak hiç de yabancı olmadığı, geleneğin beslediği ve zenginleştirdiği metafizik alana doğru açar. Artık şair için ilk dönem şiirinde soyut belirsizlik şeklinde kimi hedefsiz işaretlerine rastlanan fizikötesi yönelimleri, hayal dünyasının geniş manevra sahasına ve kendini gerçekleştirme alanına dönüşür. O,

"Anladım işi, sanat, Allahu aramakmış;

Marifet bu, gerisi yalnız çelik - çomakmış..." (Kısakürek 1993, s. 39)

söyleyişinde ve

"Kaçır beni ahenk, al beni birlik;

Artık barınmam gölge varlıkta.

Ver cüceye, onun olsun şairlik,

Şimdi gözüm, büyük sanatkârlıkta." (Kısakürek 1993, s. 20)

dizelerinde Dolar'ın (2012, s. 57) ifadesiyle "ötekiliğin, keyfin ve dişiliğin tecavüzü olan ses"ten "baba'nın sesi"ne, "bünyesi gereği logos'un ta kendisine yapışan ses"e, "emreden ve bağlayan ses"e, "Tanrı'nın sesi"ne yönelik ihtiyacı içinde görünür. İlk gençlik dönemi kalem ürünü olan şiirlerinin bir kısmını reddetmesi, kendisinin dışına atması da *dişil sest*ten uzaklaşarak *yasaya* bağlanmasıyla ilgilidir.

Denebilir ki şair, sesin metafizik boyut kazanmasıyla benlik kuyusunda boğulmaktan kurtulur. Sesi, her seferinde yankılayarak çoğaltan kuyu, sesin metafizik genişlik kazanmasıyla şiddetinin özne üzerinden başka bir alana yönelmesini, monologdan diyaloga geçmesini sağlar. Bu da öznenin, Nâzım Hikmet'in "Kerem Gibi" şiirinde dile getirdiği,

"Sen kendi sesinle kül olursun ey!

Kerem

gibi

yana

yana..." (Nâzım Hikmet 1994, s. 188)

söyleyişindeki durumun önüne geçmesine zemin hazırlar. Çünkü hedefini bulamayan, diyaloga geçemeyen ses, fiziki dünyada olduğu gibi iç dünyada da korkutucu ve yıkıcıdır. "Örümcek Ağı", "Serseri", "Nefs" ve "Kaldırımlar" gibi erken dönem şiirlerinde daha çok özneye dönük ses, "Çile"de metafizik boyuta evrilerek içten dışa açılır. Aksi takdirde özne, sesin kısılcığında bitimsiz bir trajiğe mahkûm olmaktan kurtulamayacaktır. Bu noktada sesin benlik kuyusundan çıkarak

serbest akış kazanması kolay olmaz. Sesin benlik kuyusundan çıkarak ya bir nesneye yahut nesnelere, bir kişiye veya kişilere ya da metafizik alana yönelmesi gerekir. “Çile”de benlik kuyusunda yarık bulan ses, *içerideki dışarıya* yönelerek nesnelere ve insanları hızla kat eder; onlarda yankısını ve anlamını bulamayan ses, metafizik alana, bir başka söyleyişle *içerideki dışarıya* yönelir. O, ancak bu geniş alana çıkmakla üstüne kapanan benlik çemberini genişletebilecek yahut yaracak, diyaloglaşacak ve aşkınlaşacaktır. Aşkınlaşmak, öznenin kendisini başka bir düzleme taşıması, varlığını nesnelere dünyasının ötesine doğru genişletmesi ve başka bir var oluş alanında gerçekleştirilmesi anlamına gelir.

Söz konusu sesin,

“Geceleyin bir ses böler uykumu,
İçim ürpermeyle dolar: -Nerdesin
Arıyorum yıllar var ki ben onu,
Âşkıyım beni çağıran bu sesin” (Tecer 2009, s. 35)

türünden bir sesle yakınlığının bulunduğu, fakat ondan daha geniş ve derin bir yayılımının olduğu söylenebilir. Çünkü metafizik ses, özneyi sadece yalnız anında yakalayan dışsal bir süje değil, onu hiç terk etmeyen ontik/varoluşsal ve içsel bir ögedir. Nitekim şair, bu sesin kıskacında

Büyücü, büyücü ne bana hıncın?
Bu kükürtlü duman nedir inimde?
Camdan keskin, kıldan ince kılıcın,
Bir zehirli kıymık gibi beynimde (Kısakürek 1993, s. 19)

söyleyişle bütün bir mitik evreyle iletişime geçer. Bu söyleyişte büyücü/kâhinin mitik dönemde fizikötesiyle kurduğu ilişkiler ağına duyulan ihtiyaç vardır. Çünkü ontolojik bağlamda metafizik sesle temasa geçen öznenin artık bütün konfor alanı yıkılmıştır. Fizikötesiyle kurulacak yeni bağlantılara ihtiyaç vardır.

Necip Fazıl şiirinde başlarda beliren hırçın ve tiz ses, öznenin zamanda yaptığı yolculuğa bağlı olarak yumuşar, tonu ve perdesi değişir. Çünkü egonun aşkınlığına bağlı olarak savaşçı, yıkıcı ses, nesnelere dünyasından sonra aşkın varlık alanıyla karşılaşmış, *yasaya* uyma sürecine girmiştir. Bu noktada iki yol vardır. Ya metafizik körlüğe düşmek, böylelikle yankısız sese dönüşmek ya da metafizik alanın aşkınlığının görkemi karşısında sesini kısmak ve giderek sessizliğe doğru yönelmektir. Öznenin sesinin zamanla evrildiği vadi bu ikinci yol olur. Fakat bu, hiç de kolay olmaz. Nitekim iç çalkantılarını ve kısırlılığını dile getiren kendisiyle iç savaş hâlindeki insanı veren şu hırçın ses ve söyleyişten,

“Geceler toprağa benimle inmiş.
Kasırga benimle kopmuş denizde.
Sanırım vebalı elim gezinmiş,
Çürüyen ağaçta, hasta benizde.

Cinnet, şüphe, korku, benim eserim;
Sıcak kalbinizde gizlidir yerim,
Bir kurdum ki, sizi hep dış dış yerim,
Ve gezerim her gün elbisenizde...” (Kısakürek 1993, s. 67).

yaklaşık on yıl sonra “Çile” şiirinde aşkınlaşma çabasına girerek sürer. Bununla birlikte “Çile”de metafizik alanın aşkınlığı karşısında henüz kendi *benini* aşamayan özne, sesini yer yer yüksek tonlamayla kullanır. Çünkü egonun benlik davası, bir başka söyleyişle iç savaşı sürmektedir, merkezi hâlâ kendindedir. Mistik duyarlılıkta henüz gerekli çabayı ve atılımı gösterememiş, kendini aşamamış, benliğini geride bırakmamış, dişil sesi geride bırakarak yasaya uyamamıştır. Yüksek sesin karakteristik özelliği kulağa seslenmesinde, dıştan nesne ses olarak etkileme gücüne sahip olmasında, baskılayıcılığının bulunmasında aranmalıdır. Özne, kendisiyle ve evrenle giriştiği mücadelenin kaotik alanında korkuyu, ürperiş, şaşırmasıyla biraz da yüksek sesle baskılayacak ve aşmaya çalışacaktır.

Bu yüksek sese, metafizik alanı tecrübe ettikten sonra fiziki alana dönen şairin, “Zindandan Mehmed’e Mektup”, “Muhasebe” ve “Sakarya Türküsü” gibi sosyal problemler etrafında şekillenen şiirlerinde de rastlanır. Sesi, vahiy alan bir peygamberin insanları ıslah etmek için mesajı iletmede kullandığı sese benzer bir tona ve perdeye bürünür. “Sakarya Türküsü”nde *cemiyet davasıyla* bu ses,

“Sakarya, sâf çocuğu, masum Anadolunun,
Divanesi ikimiz kaldık Allah yolunun!
Sen ve ben, gözyaşıyla ıslanmış hamurdanız;
Rengimize baksınlar, kandan ve çamurdanız!
Akrebın kısılcında yoğurmuş bizi kader;
Aldırma, böyle gelmiş, bu dünya böyle gider!
Bana kefendir yatak, sana tabuttur havuz;
Sen kıvrıl, ben gideyim, Son Peygamber Kılavuz!

Yol onun, varlık onun, gerisi hep angarya;

Yüzüstü çok süründün, ayağa kalk, Sakarya!..” (Kısakürek 1993, s. 400)

şeklinde yükselerek gür bir ifade hâlini alır. Çünkü *öteki* (toplum/kalabalıklar), dışarıdan sesin yüksek söyleyişle etki altına alınacaktır. “Şiirin ses tonu, belirli bir ruh hali veya hissi ifade eden sesin bir modülasyondur. İşaretlerle duyguların kesiştiği yerlerden biridir” (Eagleton 2011, s. 184). 1940’larda gaiplerden gelen sesin mesajını taşıyan bir dava adamı kimliğiyle yeniden beliren şair, sesin tonuna dikkat eder, sesi yer yer bir orkestra şefi gibi kullanmada özen gösterir. “Çile” şiiri etrafında ifadesini bulan bunalımlı psikolojik süreci aştıktan sonra onda dışa dönük ses genellikle sert ve yüksek, içe dönük ses ise yumuşak ve düşük tonlamayla varlık kazanır. “Sakarya Türküsü”nde olduğu gibi sosyal bir düşünce etrafında şekillenen şiiri yükselen, alçalan, gürleyen, gösterişli ses tonuyla belirir. Bu da kitleleri etkilemek ve sürüklemek için kullandığı sosyal işlev yüklenen sesin yüksek tonlamaya, aşkınlaşan içe dönük sesin ise yumuşak ve düşük tonlamaya yönelik düzlemde değer kazandığını gösterir.

Daha önce işaret edildiği gibi onun şiirinde ilerleyen zamanla ses, kısmen ve yer yer yumuşamaya, korku ögesi olmaktan çıkıp güven veren karaktere bürünmeye başlar. Gençlik döneminin içe dönük kimi şiirlerinde de bu yumuşak ve düşük tonlu sese rastlanır:

“Uzun bir uykudan kalkıp bir sabah,
Baktım ki, yepyeni odamda eşya.

Çocukluk evim bu değildi...
Eyvah! Gördüğüm, değildi bildiğim dünya!

Ellerim bir kanat gibi titrekti,
Tutmasam, gözümünden yaş inecekti;
Bir şey, beni dürtüp aynaya çekti,
Ondaydı gecenin esrarı güya" (Kısakürek 1993, s. 297).

Zamanla iç dünyası dinginleşen özne, *aşkın varlık* karşısında yumuşak ve kısık bir sese doğru yönelir. Gür bir tonlamayla dıştan gelen sesin yerini içten gelen ve varlığını etkili bir biçimde duyuran daha yumuşak bir ses almaya başlar. "Uyumak İstiyorum", "Sen", "Allah Derim" vb. şiirleri bu çerçevede anlamını bulur. Onun mistik bağlantısı ifade eden "Uyumak İstiyorum" şiiri şu şekildedir:

"İki yıldız arası göğe asılı hamak...
Uyku, uyku... Zamansız ve mekânsız, uyumak.
Uyumak istiyorum; başım bir cenk meydanı;
Harfsiz ve kelimesiz düşünmek Yaradanı.
İlgisizlik, her şeyden kesilmiş ilgisizlik;
Bilmeyiş ki, en büyük ilme denk bilgisizlik.
Usandım boş yere hep gitmeler, gelmelerden;
Bırakın uyuyayım, yandım kelimelerden!" (Kısakürek 1993, s. 67).

Bu söyleyişte hayatın çağrısını aşmış, arzu ve heveslerini geride bırakmış insanla karşılaşılır. Uyumak, dünya nimetlerinin ve hayatın öznenin sesine yankısızlaşması, bir başka söyleyişle sesin fizik alandan çekilmesi demektir. Uyumanın, *aşkın varlığı harfsiz ve kelimesiz düşünmenin* bir adım sonrası, tasavvufi yolda Hayalî Bey'in ifade ettiği şu dizedeki hâle geçiştir:

"Cûylar çün erdiler deryâya hâmûş oldular" (Hayalî 1992, s. 106).

Bu alan artık sesin, sözün, düşüncenin, egonun, arzunun, benin ve ötekinin ortadan kalktığı, nehir suyunun denize karışarak kendi varlığını aştığı, kendini geride bırakarak denizde aşkınlaştığı ve sustuğu bir alandır. Ses de öncelikle akan nehirler gibi çağıldayacak, yumuşayacak ve sonunda susacaktır. Çünkü ulaşmak için uzun mesafeler kat ettiği denize kavuşan nehir gibi ses de metafizik alanda yankısını bulmuştur.

SONUÇ

İnsanın temel eylemliliklerinden biri olan ses/seslenme, başta müzik olmak üzere şiirde önemli yer tutar. Şair, sesi ahenk ögesi olarak kullanmanın yanında dile getirdiği tematik yapıya özgü atmosfer yaratmada, bir enstantaneyi yahut durumu canlandırmada sese işlev yükleyebilir. Şiirin temel yapı taşlarından biri olan ses, fiziki dünyayı ifadede kullanıldığı gibi estetik öğeye de dönüşür, kimi zaman metafizik bir tona kavuşur. Necip Fazıl şiirinde sesin geniş bir işleviyle karşılaşılır. Şiirde sese önemli bir yer veren şairin kalem ürünlerinde narsistik sestene estetik sese, duygu hâline göre yükselen ve düşen, sertleşen ve yumuşayan sese; dişil sese; fizikötesine açılan sese rastlanır. O, şiirinin tematik yapısıyla ses arasında sıkı bağ kuran şairlerden biridir. Sesi, insanı

ifade etmede ve atmosfer yaratmada başarıyla kullanır. Gençlik dönemi şiirlerinde özneye dönük ses, olgunluk döneminde metafizik karakterli bir açılım kazanır. Böylece özne, benliğin çemberindeki dramatik ve trajik sıkışmışlıktan kurtularak aşkınlaşma yoluna girer. Dilin, söylemin, sesin etkili kullanımı, öznenin kendini ifadesinde önemli rol oynar. Onun şiirinin patetik yapıya sahip olması bir tarafıyla ses kompozisyonunda aranmalıdır.

KAYNAKÇA

- Balcı, Yunus (2023). "Çan Sesi Şiiri Üzerinde Bachelarian Birceleme", *Necip Fazıl Kısakürek*, (Ed. Mitat Durmuş, Mustafa Karabulut), İstanbul: İhlamur Kitap, s. 330-338.
- Dolar, Mladen (2012). *Sahibinin Sesi Psikanaliz ve Ses*. (Çev. Barış Engin Aksoy). İstanbul: Metis Yayınları.
- Eagleton, Terry (2011). *Şiir Nasıl Okunur*. (Çev. Kaya Genç). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Frye, Northrop (2015). *Eleştirinin Anatomisi Dört Deneme*. (Çev. Hande Koçak), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Harman, Ömer Faruk (1994). "Davut". *İslâm Ansiklopedisi*. C. 9. İstanbul: TDV Yayınları, s. 21-24.
- Harman, Ömer Faruk (2006). "Musa". *İslâm Ansiklopedisi*. C. 31. İstanbul: TDV Yayınları, s. 207-213.
- Hayâlî Divanı* (1992). (Haz. Ali Nihat Tarlan). Akçağ Yayınları, Ankara.
- Hendy, David (2016). *Sesin Beşeri Tarihi*, (Çev. Çiğdem Çıdamlı). İstanbul: Kolektif Kitap.
- İnayet Han, Hazret (2019). *Müziğin, Sesin ve Sözün Gizemciliği*, (Çev. Hârun Ömer Tarhan/Aftab Talat Kamran), İstanbul: Okyanus.
- Kısakürek, Necip Fazıl (1993). *Çile*. İstanbul: Büyük Doğu Yayınları.
- Kitabı Mukaddes Eski ve Yeni Ahit* (2003). İstanbul: Kitabı Mukaddes Şirketi.
- Nâzım Hikmet (1994). *835 Satır Şiirler 1*. İstanbul: Adam Yayınları.
- Okay, Orhan (1991). *Kültür ve Edebiyatımızdan*. Akçağ Yayınları, Ankara.
- Perloff, Majorie (2019). "Şiirin Sesi". *Şiirin Sesi Sesin Şiiri*. (Haz. Majorie Perloff-Craig Dworkin). (Çev. Fatma Büşra Helvacıoğlu). İstanbul: Ketebe Yayınları.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi (1982). *Yahya Kemal*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Tecer, Ahmet Kutsi (2009). *Bütün Şiirleri*. (Haz. Leyla Tecer). İstanbul: Bilge Kültür Sanat.
- Wellek, R. - Waren, A. (1994). *Edebiyat Teorisi*. (Çev. Ö. Faruk Huyugüzel). İzmir: Akademi Kitabevi.

OKTAY YİVLİ

Kırk Yama

AŞK, EDEBİYAT ve ÖTEKİ ŞEYLER




Günce Yayınları

(İnanışlar ve Gelenekler Bağlamında)

**TÜRK ve SLAV
KÜLTÜRLERİNDE
RENK SEMBOLİZMİ**

DR. HAKAN SARAÇ




Günce Yayınları

Dr. Zuhalemirosmanoğlu

**Fenomenolojik Bir 'Çeviri İşi':
Bachelard-Düşünceleri**


Günce Yayınları

Mahmut Babacan

Üniversiteler İçin

**Türk Dili
Kompozisyon
Bilgileri**


Günce Yayınları

8.

Cebrâ İbrahim Cebrâ'nın Şâri'u'l-Emîrât Adlı Otobiyografisinde Bağdat İzlenimleri

ARŞ. GÖR. DR. İSLAM BATUR*

Öz

Duygu, düşünce, deneyim ve izlenimlerin kişisel bir anlatı içinde paylaşıldığı otobiyografi, bir yazarın edebî kişiliğini ortaya koyan önemli yazılardır. Bu çalışmada, Filistinli yazar Cebrâ İbrahim Cebrâ'nın *Şâri'u'l-Emîrât* adlı otobiyografisinde ellili yılların Bağdat'ına dair izlenimleri incelenmektedir. Cebrâ'nın sürgün deneyimi ve edebî kariyeri, çalışmada vurgulanan hususlardır. Cebrâ, Arap-İsrail çatışması sırasında anavatanını terk etmek zorunda kalarak Mısır, Lübnan ve Amerika Birleşik Devletleri dahil olmak üzere yurtdışında uzun yıllar yaşadı. Bu sürgün deneyimi, yazar üzerinde derin bir etki bıraktı ve onun yazın kariyerini şekillendirdi. Yazarın farklı ilgi alanları ve yetenekleri, o dönemdeki entelektüel ve kültürel zenginliği yansıtarak, siyasi, sosyal ve kültürel değerlerin nasıl çatıştığını ve etkileşimde bulunduğunu göstermesi açısından önem arz etmektedir. Eserde yazarın hayatıyla kesişen bir dizi Iraklı şahsiyetin adı geçmektedir. Bu şahsiyetler, siyaset, ekonomi, yönetim ve eğitim alanlarında liderlik yapmış, Irak'ın kalkınmasına önemli katkılarda bulunmuş kişilerdir. Ayrıca, modernleşen toplumu etkileyen meslektaşları, arkadaşları, öğrencileri ve çeşitli kültürel faaliyetler de bu eserde yer almaktadır. Yine yaşadığı büyük aşkın Cebrâ'nın yazarlık hayatında ne denli büyük bir öneme sahip olduğu çalışmada ele alınan diğer bir husustur. Tüm bu unsurlar, modern Irak tarihinin önemli bir parçasını oluşturmaktadır. Öte yandan bu çalışma, "Şâri'u'l-Emîrât (Prenseler Caddesi)" isimli caddenin başta Cebrâ'nın edebî kariyeri olmak üzere Irak'ın tarihine ve toplumsal dönüşümüne olan katkısını vurgulamaktadır.

Anahtar Sözcükler: Cebrâ İbrahim Cebrâ, Şâri'u'l-Emîrât, otobiyografi, Bağdat.

IMPRESSIONS OF BAGHDAD IN JABRÂ İBRAHİM JABRÂ'S AUTOBIOGRAPHY
SHÂRİ'U'L-AMÎRÂT

Abstract

Autobiographies, in which feelings, thoughts, experiences and impressions are shared in a personal narrative, are important writings that reveal a writer's literary personality. This study examines Palestinian writer Jabrâ İbrahim Jabrâ's impressions of Baghdad in the fifties in his autobiography *Shâri'u'l-Amîrât*. Jabrâ's experience of exile and his literary career are emphasized in the study. Jabrâ was forced to leave his homeland during the Arab-Israeli conflict and lived abroad for many years, including Egypt, Lebanon and the United States. This experience of exile had a profound impact on the author and shaped his literary career. The author's diverse interests and

* Arş. Gör., Bursa Uludağ Üniversitesi, İlahiyat Fakültesi, Arap Dili ve Belagati Anabilim Dalı, i_batur21@hotmail.com, orcid: 0000-0002-7252-1775, Bursa, Türkiye.

talents reflect the intellectual and cultural richness of the time, showing how political, social and cultural values clashed and interacted. A number of Iraqi figures whose lives intersect with the author's are mentioned in the work. They have been leaders in politics, economics, administration and education, and have made significant contributions to Iraq's development. In addition, his colleagues, friends, students and various cultural activities that affect the modernizing society are also included in this work. The importance of the great love that Jabrâ experienced in his life as a writer is also discussed in this work. All these elements constitute an important part of modern Iraqi history. On the other hand, this study emphasizes the contribution of the street named "Shâri'u'l-Amîrât (Princesses' Street)" to the history and social transformation of Iraq, especially Jabrâ's literary career.

Keywords: Jabrâ Ibrahim Jabrâ, Şâri'u'l-Emîrât, autobiography, Baghdad.

GİRİŞ

Otobiyografi, temel olarak bir bireyin kendi yaşam hikayesini kendi sözleriyle anlattığı (Köker, 2019, s. 67) bir edebî türdür. Otobiyografinin en önemli özelliği, kurgusal olmayan bir hikâyenin, bireyin kendi yaşamı hakkında kişisel bir anlatıyla yazılmasıdır. Bu tür, bireyin kendisi tarafından yazıldığı için, anlatıcı ve konu aynı kişiyi temsil eder, bu da anlatılan hikâyenin öznesinin aynı zamanda nesnesi olduğu anlamına gelir. (Özyer, 1993, s. 73).

Filistinli romancı, kısa öykü yazarı, şair, ressam ve edebiyat eleştirmeni Cebrâ İbrahim Cebrâ (1920-1994), Beytülâhm¹ şehrinde doğdu. Çocukluğu Kudüs'te geçen yazar, burada bulunan Arap Koleji'nden² mezun olduktan sonra eğitimine İngiltere'de Cambridge Üniversitesi'nde ve Amerika Birleşik Devletleri'nde Harvard Üniversitesi'nde devam etti. 1948'e kadar Kudüs'te ve daha sonra siyasi sebeplerden dolayı sığındığı³ Irak'ta Bağdat Üniversitesi Sanat Koleji'nde İngiliz edebiyatı dersleri verdi. 1954 yılında Irak Petrol Şirketi'nde yayıncı müdürü olarak görev aldı. Daha sonra 1977 yılında Irak Kültür ve Enformasyon Bakanlığı'nda kültür danışmanı olarak atanana kadar bu görevini sürdürdü. Cebrâ, 1985 yılına kadar bu bakanlıkta çalıştıktan sonra emekli oldu (Boullata, 1998, s. 405); (Campbell, 1996, ss. 416-420).

1940'ların sonlarından itibaren modern Irak sanat hareketine katılmış biri olan Cebrâ, sanat ve sanat eleştirisi üzerine de çok sayıda eser kaleme almıştır. Cebrâ'nın 1987'de yayınlanan *el-Bi'ru'l-Ûlâ (İlk Kuyu)* ve bu eserin devamı niteliğinde olup çalışmamıza da konu olan ve ilk kez 1994'te yayınlanan *Şâri'u'l-Emîrât (Prinsesler Caddesi)* adında iki otobiyografisi bulunmaktadır. Cebrâ, eserin mukaddime kısmında bir arkadaşının isteği üzerine anılarını yazmaya başladığını ifade eder (Cebrâ, 2007, s. 21). Bu yüzden eserde sistematik bir kronolojik anlatım söz konusu değildir. Hayattayken yayınlanan son eseri olan *Şâri'u'l-Emîrât*'ta Cebrâ, kendisine neden Bağdat'a geldiği sorulduğunda "geçmişe uzanan bir sevgi ve Filistin'de yaşadığımız trajedi" şeklinde cevap verir (Cebrâ, 2007, s. 74). İlk başlarda Kudüs'e duyduğu özleminden dolayı büyük zorluk yaşayan Cebrâ, zamanla Bağdat'a

¹ Hz. İsa'nın doğduğu kabul edilen Beytülâhm şehri, Kudüs'e sadece 8 kilometre mesafededir.

² el-Kulliyetu'l-Arabiyye

³ Filistinliler, 1930'ların ortalarından itibaren artan bir ilgi ve sempatiyle Irak'ın Arap dünyasındaki milliyetçi politikalarına duydukları inanç nedeniyle bu ülkeye yaklaştılar. Ayrıntılı bilgi için bk. (Hoşgör, 2005, ss. 33-37)

alışır ve 1948'den 1994'e kadar burada yaşar. Ancak bu süre zarfında belli periyotlarla İngiltere başta olmak üzere çeşitli ülkelerde bulunur.

Cebrâ'nın genç bir sanatçı olarak ülkesinden ilk ayrılışını, yeni ufuklara açılmasını, hayatının yönünü değiştirecek büyük aşkıyla karşılaşmasını ve bu deneyimlerini anlatan eseri (Hoşgör, 2006, s. 120) *Şâri'u'l- Emîrât*, bir mukaddime ve altı ana bölümden oluşur. Altıncı bölüm, kendi içinde on iki alt bölüme ayrılmıştır. Eser'in ilk üç bölümü Cebrâ'nın 1939 yılında ülkesinden ayrılıp eğitim almak üzere İngiltere'ye gidişi ve buradaki anıları hakkındadır. Son üç bölüm ise yazarın 1948 yılının Eylül ayında Bağdat'a gelişi ve buradaki ilk yıllarını kapsamaktadır. Dolayısıyla eser, genel itibarıyla 1939 ve 1952 yılları arası bir zaman dilimini konu edinmektedir. Ancak yer yer sonraki zaman dilimlerine de atıf yapıldığı görülür. Ayrıca eserin başından sonuna kadar Cebrâ'nın Filistin, İngiltere ve Amerika yıllarına dair anılarına geri dönüşlerin de olduğu görülür. Bu çalışmada Cebrâ'nın ellili yılların Bağdat'ı hakkındaki deneyimleri, tasavvurları ve yaşadığı büyük aşk, *Şâri'u'l- Emîrât* adlı otobiyografisi üzerinden ele alınacaktır.

1. BAĞDAT'TA ENTELEKTÜEL BULUŞMALAR VE KÜLTÜREL HAREKETLİLİK

Şâri'u'l- Emîrât'ın dördüncü bölümünden itibaren Cebrâ, Filistin'den Irak'a göç etme deneyimini ve buradaki anılarını anlatmaktadır. Burada yazarın yaşadığı acı ve zorluğun yanı sıra, yeni bir başlangıç yapmak için gösterdiği kararlılık dikkat çekmektedir. Yazar, Filistin'deki ilk *nekbe günü*⁴ sonrasında, Irak'ta yüksek enstitülerde (yani üniversite kolejlerinde) ders vermek üzere resmi olarak görevlendirilir. Bu yüzden ailesini Beytülahm'da bırakıp Bağdat'a doğru yol alır. Bavullarında birkaç parça giysi, çok sayıda kitap ve kâğıt ile bir yerden bir yere taşınması kolay olduğu için nispeten küçük kontrplak parçaları üzerine yaptığı birkaç yağlı boya resim vardır. Cebrâ, o dönem yeni kurulan Bağdat Üniversitesi'nin İngiliz edebiyatı bölümünde hazırlık okulu okutmanı olarak göreve başlar. Antar Meydanı yakınındaki el-Azamiyye'de yer alan büyük ve modern bir binada bulunan kolejde kendisine bir oda verilir. Cebrâ, burada kendisine oda verilen üç Filistinli okutmandan biri olur. O ve diğer Filistinli meslektaşları, Irak'ın her yerinden gelen ve okullarında birinci oldukları için seçilen yüze yakın öğrenciden sorumlu olurlar. Öğrencileri Avrupa ve Amerika üniversitelerine burslu olarak gönderilmek üzere eğitim ve kültür açısından hazırlayacaklardır (Cebrâ, 2007, s. 69).

Cebrâ, Bağdat hakkındaki ilk izlenimlerini şu sözlerle dile getirir:

"Bağdat'taki ilk saatlerimden itibaren gözlemlediğim en güzel şeylerden biri, yazı tekniklerinde, resim ve heykel tarzlarında devrimi ilerletmeye kararlı olan genç şairler, yazarlar ve sanatçılar arasındaki dostluk bağıydı. Yazı ve sanat alanındaki gelenekçiler hem siyasi hem de siyasi olmayan birçok şeyle suçladıkları bu asilere karşı doğal olarak kızgınlıklarını dile getiriyorlardı" (Cebrâ, 2007, s. 189).

Cebrâ, bu yıllarda birçok entelektüel kişi ile çeşitli vesilelerle tanışma imkânı yakalar. Kendisine sohbetler esnasında Bağdat'ta bulunma sebebi sorulduğunda yazar cevap olarak, Siyonist Yahudilerin Filistin'deki şiddet ve baskı politikalarını öne sürer (Cebrâ, 2007, s. 74). Üniversitede ders vermeye başladığı yıllarda yazar, meslektaşı Desmond Stewart (1924-1981) ile tanışır. Sonraki

⁴ Felaket ve büyük acı anlamlarına gelen *nekbe*, Arap-İsrail savaşı sırasında, 1948 yılında Filistin'de yaşanan ve Filistin halkının büyük bir bölümünün yerlerinden edildiği olaylara atıfta bulunan bir terimdir. *Nekbe günü*, İsrail'in bağımsızlığını ilan ettiği 14 Mayıs 1948'den sonraki günlerde başladı ve Filistin halkı için büyük bir trajediye yol açtı.

yıllarda gelişen yakın dostluk sayesinde Stewart, Filistin davasıyla ve ardından diğer Arap davalarıyla ilgilenmeye başlar. Daha sonra bu ilgi alanına vaktinin çoğunu ayırır, Arapça öğrenir, çok şey yazar ve İngiltere ve Amerika'da bir romancı ve Arap davası konusunda uzman olarak geniş bir ün kazanır. Stewart, sonraki yıllarda yazdıklarının hepsinde bu davaları tutkuyla ve zekice destekler (Cebrâ, 2007, ss. 69-70).

Cebra, 1950'lerde Irak'taki sosyal ve kültürel hayata aktif bir şekilde katılmıştır. Bu dönemde, bir taraftan Bağdat Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi'nde İngiliz edebiyatı dersleri verirken, diğer taraftan da Yüksek Öğretmen Okulu ve Kraliçe Aliye Kız Fakültesi'nde derslere girmiştir (Cebrâ, 2007, ss. 111-112). Bu derslerle birlikte, Irak'taki entelektüel ve sanatsal çevrelerle yakın ilişkiler kurmuştur. Cebra, genç yazar ve şairlerle yakın ilişkiler kurarak onların yetişmesine katkı sağlamıştır. Öte yandan Bedr Şâkir es-Seyyâb (1926-1964), Bulend el-Haydârî (1926-1996), Adnân Raûf (1926-1998), Hüseyin Merdân (1927-1972), Cevâd Selîm (1921-1961), Nizâr Selîm (1925-1983) ve Abdülmelik Nûrî (1921-1998) gibi birçok entelektüel yazarla sık sık görüşme imkânı yakalamıştır (Cebrâ, 2007, s. 113). Bu süreçte Cebrâ, yazdığı hikâyeler, makaleler ve şiirleri Beyrut'ta Albert Edîb (1985-1908) tarafından yönetilen ve Bağdat'ta da büyük ilgi gören *el-Edîb* dergisinde yayımlamıştır (Cebrâ, 2007, ss. 112-113).

Yazar, bu yıllarda Bağdat'ta yaşanan sanatsal ve kültürel gelişmelere dair bazı örnekler sunmaktadır. Bazı isimleri ve grupları tanıtarak dönemin Irak'ındaki sanat ve kültür sahnesine ışık tutmaktadır:

"Üç ya da dört yıl önce, Bulend el-Haydârî, Adnân Raûf, Nizâr Selîm ve arkadaşları, Kayıp Zamanlar Grubu'nu (Cemâ'atu'l-Vaktî'l-Dâ'i) kurarak bir dergi yayınlamaya başladılar. Ayrıca, el-Azamiyye'nin girişinde küçük bir kafe açtılar ve bu yere Vake'l-Vak Kafe adını verdiler. Ancak, polis, bu mekânın o dönemde sol hareketlerin merkezi olma potansiyeli taşıdığından endişe ederek kısa süre sonra kapatmıştı. Ancak, kafe sahiplerinden veya patronlarından hiçbiri tutuklanmadı. 1951 yılında, sadece yirmi altı yaşındayken Bulend el-Haydârî Bağdat'taki yenilikçi yazarları temsil ederken, otuz iki yaşındaki Cevâd Selîm ise sanatçıları temsil ediyordu. Bu grup üyeleri, resim yapmanın yanı sıra kısa öyküler de yazan Nizâr Selîm gibi, genellikle hem edebî hem de sanatsal hedeflere sahipti. Bir başka örnek de resimlerini düzyazıdan çok şiire yakın bir şekilde çizen Şâkir Hasan'dı. O da Bağdat Modern Sanat Grubu için teorisyenlik yaparak eleştirel yazarlığa girişti, benzer bir yolu takip ettiğim gibi" (Cebrâ, 2007, ss. 189-190).

Cebrâ yukarıda isimleri zikredilen yazarların Irak'ta edebiyat ve kültür alanlarında yenilik akımının birer temsilcisi olduklarını, ayrıca kendisinin de bu büyük yenilik akımının bir parçası olduğunu ifade eder:

"Irak'taki yenilik akımının büyük bir kısmının yazarlar ve sanatçılar arasındaki bu dayanışmadan kaynaklandığını görmek benim için zor olmadı. Bu dayanışma, o dönemde diğer Arap ülkelerindeki yazarlar ve sanatçılar arasında bu kadar belirgin değildi. Kendimi bu büyük yenilik hareketinin içinde buldum, çünkü benim en büyük kaygım aynı anda hem sözü hem de resmi kullanmaktı. Cambridge'deki eğitimimden Kudüs'e döndüğümde ve oradan Bağdat'a geldiğimden beri, Arapların yeni bir ifade tarzı geliştirmek için kullanabilecekleri fikirlerle doluydum. Bu, Arap kimliğini yeniden şekillendirmek ve zorlu dönemlerde potansiyelini harekete geçirmek için önemli bir araçtı" (Cebrâ, 2007, s. 190).

Yazarın Bağdat yıllarında sık sık ziyaret ettiği yerlerden biri, o dönemlerde şehrin en önemli caddesi olarak kabul edilen ve birçok Iraklı ve yabancı entelektüelin buluşma noktası olan "er-Reşîd" caddesinde bulunan "Mackenzie" kitapçısıdır. Burada Robert Hamilton adında

Filistin'deyken tanıştığı arkeolog bir arkadaşıyla karşılaşır. Hamilton, birkaç yıl boyunca Kudüs'teki Rockefeller Filistin Eski Eserler Müzesi'nin müdürlüğünü yapmış biridir ve burada yazarla sık sık görüşürlerdi. Filistin eski eserlerine ve antik tarihe olan ortak ilgileri onları bir araya getirmişti. Hamilton, 1948'in başlarında Kudüs'ten ayrılmış ve Bağdat'taki İngiliz Arkeoloji Keşif Heyeti'ne katılmıştı. Bu kurum, 1920'lerin başlarına kadar uzanan bir geçmişe sahipti ve Sir Charles Leonard Woolley (1880-1960) gibi önemli arkeologlar tarafından yönetilmişti. Woolley, Güney Irak'ta Ur şehrinin ve içindeki kraliyet mezarlığını keşfetmişti. Bu kazılar, 1920'lerin ortalarından 1930'ların ortalarına kadar devam etmiş ve dünyada şimdiye kadar keşfedilen en şaşırtıcı kalıntılar gün yüzüne çıkarılmıştı. Woolley, kazıları hakkında *Ur of the Chaldees (Keldanilerin Ur'u)* adlı ünlü bir kitap yazmıştı (Cebrâ, 2007, s. 71).

Cebrâ, Bağdat yıllarında ergenlik döneminden beri yazma tutkusuyla yanıp tutuştuğunu, ancak henüz yeterince başarılı olamadığını ifade eder. Yirmi dokuz yaşına geldiğinde bir şeyler yapma ihtiyacı duyduğunu hisseder. Yazarın o döneme kadar yayınlanmamış iki romanı vardır, ancak bunlar onun için tatmin edici değildir. Bunların yanı sıra birkaç kısa öykü ve şiiri vardır, ancak bunların çoğu tamamlanmamıştır veya yayınlanmamıştır. Son aylarda yayınlanan çeşitli makaleleri de vardır, ancak bunlar da onun beklentilerini karşılamamıştır. Yazar, yazma tutkusuyla mücadele ederken, bir yandan da bu tutkunun kendisini tüketmesinden korkmaktadır. Kendini ifade etmek için yazması gerektiğini bilir, ancak bu tutkunun onu kontrol etmesine izin vermek istemez (Cebrâ, 2007, s. 76).

Cebrâ'ya göre Bağdat, 1949 yılında kültürel etkinliklerin canlı olduğu, entelektüellerin buluşma noktası ve yeni fikirlerin yayıldığı bir şehirdi. Şehir, o dönemdeki Irak'ın kültürel merkezi olarak kabul ediliyordu ve bu tür etkinlikler, şehrin sosyal dokusunu ve zengin kültürel mirasını oluşturuyordu. Nitekim Kral II. Faysal'ın (1935-1958) sarayında sergilenen İngilizce oyun, Bağdat'taki kültürel etkinliklerin önemli bir örneğiydi. Bu tür etkinlikler, şehrin modernleşme ve küreselleşme sürecinin bir parçasıydı (Cebrâ, 2007, s. 77). Cebrâ, bu oyun esnasında hayranı olduğu İngiliz polisiye roman yazarı Agatha Christie (1890-1976)⁵ ile karşılaşır. Gençliğinden beri romanlarını okuduğu bu kadın, bir anda karşısında duruyordu. Christie, Cebrâ'nın kendisini tanıdığını fark eder ve gülümseyerek "Evet, ben Agatha Christie'yim" der. Bu karşılaşma, onun için unutulmaz bir deneyim olmanın ötesinde heyecan verici ve de şaşırtıcı olur (Cebrâ, 2007, s. 78):

"1960'ların başında, Agatha Christie yetmiş yaşını aşmışken ve Bağdat'ı eskisinden daha seyrek ziyaret ederken, bir gün ona 'Şimdiye kadar kaç roman yazdınız?' diye sordum. 'Geçenlerde saydım ve elli altı roman olduğunu gördüm. Ancak birkaç gün önce okuduğum bir makalede yazar altmış iki roman yazdığını söylüyordu. Sanırım makalenin yazarı gerçeğe benden daha yakın.' Sonra gülererek ekledi: 'Aslında sayı elliyi geçtiğinde rakamın artık bir önemi kalmıyor.' 'Hanımefendi, önemli olan insanın her zaman

⁵ Agatha Christie'nin Bağdat'ta bulunma sebebi, o dönem Irak'ta kazı işlerinde çalışan Arkeolog Max Mallowan (1904-1978) ile evli olmasıdır. Uzun yıllar boyunca kocasıyla birlikte Irak'ta geçirdiği mevsimler genellikle kışın sonuna doğru başlar ve üç ya da dört ay sonra baharın ortasında sona ererdi. Normalde Bağdat'ta uzun süre kalmıyor, kazı alanlarında, höyüklerin ve toprak yığınlarının yakınında, işçilerin, araştırmacıların ve zaman zaman karşılaştıkları arkeolojik buluntuların arasında olmayı tercih ediyordu. Orada, hayal gücünün yarattığı ortamların, karakterlerin ve ilişkilerin ikliminde yaşamak için kendisini beklenmedik ve sıra dışı bir şekilde çağdaş şehirden ve hayatından soyutlayarak, yerden, zamandan ve onu çevreleyen insanlardan uzakta yazıyordu. Cebrâ ayrıca Christie'nin, Irak'ta geçen *Murder in Mesopotamia (Mezopotamya'da Cinayet, 1936)* ve *They Came to Baghdad (Bağdat'a Geldiler, 1951)* adlı iki romanını okuduğunu, her iki eserin de İngiltere'de geçen romanlarından pek farklı olmadığını söyler... bk. (Cebrâ, 2007, ss. 79-80)

söyleyecek yeni ve söylenmeyi hak eden bir şeylerinin olmasıdır' dedim. Bu sözüm üzerine bana nazik bir kurnazlıkla, 'Peki ya siz, şimdiye kadar kaç kitap yazdınız?' diye sordu. Gülümseyerek başımı salladım ve cevap vermedim. Aslında o tarihe kadar sekiz kitap yayınlamıştım, bazılarını ben yazmıştım, bazılarını da çevirmiştim. Yine de elli yaşından sonra kitaplarını saymayı bırakan bir yazarla konuşurken, insanın kendi küçük başarıları hakkında sessiz kalması bir erdem olsa gerek" (Cebrâ, 2007, s. 84).

Yazar, 1950'li yıllardan itibaren cesur ve girişimci tutumuyla Bağdat'taki kültür ve sanat sahnesine doğrudan etki ederek, yeni akımların öncülerinden biri hâline gelmiştir. Makaleleri ve şiirleri sık sık gazete ve dergilerde yer almış, eserleri birbiri ardı sıra yayımlanmış olan bu sanatçı, yalnızca Irak'ta değil tüm Arap dünyasında edebiyat ve sanat hayatının önce gelen isimlerinden biri olarak kabul edilmiştir (Hoşgör, 2005, s. 37).

Yazar, 1951 yılında M.Ö. dokuzuncu ve sekizinci yüzyıllardaki Asur İmparatorluğu'nun başkenti Nimrud/Kalah'ın⁶ ziyaret etme şansını yakaladığında, bu tarihi ve kültürel zenginliklerle dolu dönemi daha yakından tanıma fırsatı buldu. Bu ziyaret, yazarın Asur İmparatorluğu'nun tarihi ve kültürü hakkındaki bilgisini derinleştirmesine büyük katkı sağladı. Nimrud/Kalah'ın en güçlü olduğu dönemlerden biri olarak M.Ö. dokuzuncu ve sekizinci yüzyıllar, Asur İmparatorluğu'nun zirvesine denk gelir ve bu ziyaret, yazarın o dönemin büyüleyici detaylarına yakından tanık olmasına imkân tanımıştır. Bu deneyim, yazarın bu tarihî dönemi daha iyi anlamasına ve bu önemli uygarlık hakkında daha fazla bilgi edinmesine yardımcı olmuştur (Cebrâ, 2007, s. 80).

2. ŞÂRİ'U'L-EMÎRÂT (PRENSESLER CADDESİ)

Şâri'u'l-Emîrât, adını 1924-1925 yılları arasında Hicaz kralı olan Ali bin. Hüseyin'in (1879-1935) kızları Prenses Bedia ve Prenses Celîle'den almıştır. Caddenin adı, Prenses Celile'nin evini ateşe vermesiyle birlikte daha da popülerlik kazanmıştır. Bu olay, 14 Temmuz 1958'de monarşi rejiminin devrildiği ve cumhuriyetin ilan edildiği günde meydana gelmiştir. Burası, kraliyet ailesinin tüm üyelerinin hayatını kaybettiği Rehâb Sarayı saldırısının yaşandığı yerdir. Prenses Bedia ve ailesi, devrimin gerçekleştiği sıralar hayatta kalmayı başarmışlardı, çünkü o sıralar Şâri'u'l-Emîrât'taki evlerindeydiler ve Rehâb Sarayı'nda bulunmuyorlardı. (el-Atâbî, 2022).⁷

Cebrâ, ömrü boyunca birçok farklı mekanı görmüş olmasına rağmen, özellikle Bağdat'ın el-Mansûr mahallesinde bulunan "Şâri'u'l-Emîrât (Prensesler Caddesi)" adlı yerle özel bir bağ ve sevgi kurduğunu dile getirir. Yazar, bu caddeye karşı sevgisini, buranın nabzını hissetmesinden ve onda uyandırdığı duygulardan kaynaklandığını ifade eder. Aynı zamanda, Bağdat'ın kültürel zenginliğine ve caddelerin insanlarda bırakabileceği güçlü duygusal etkilere de bir gönderme yapar (Cebrâ, 2007, s. 91).

Cebrâ, Şâri'u'l-Emîrât'a olan bu özel sevgisinden ötürü, yakın bir bölgeden kendisi, eşi ve iki küçük oğlu için bir ev inşa etmek amacıyla küçük bir arsa bile satın alır. Yazar, arsanın taksitlerini tamamlamak için yirmi yıl bekledikten sonra, mali sıkıntılar nedeniyle evini ancak 1962 yılında inşa edebildiğini ifade eder:

⁶ Antik çağlarda Kalhu veya Kalah olarak da bilinen Nimrud, Mezopotamya'da, günümüz Irak'ında bulunan eski bir Asur kentidir. Burası eski Asurluların kültürü, sanatı ve zanaatkarlığı hakkında önemli bilgiler sağlamıştır.

⁷ bk. <https://alsabaah.iq/59788-.html#:~:text=كان20%أن20%بعد20%شهر20%الاميرات20%من20%شعبيته20%اكتسب20%الأميرات20%وشارع> (erişim 03.10.2023).

“Maddi zorluklar nedeniyle evimin inşasını tamamlamak için altı yıl beklemek zorunda kaldım. Ancak bu caddenin, üzerinde birçok fakir insanın kulübelerinin bulunduğu, inek ve koyunların serbestçe otladığı ilkel bir halde olduğu bir dönemde, burada bir arsa satın alan ilk kişi olma şansına sahip oldum. Kısa bir süre sonra, her iki tarafında uzak mesafelere evler inşa edildi ve geniş kaldırımların kenarlarına iki uzun paralel hat şeklinde palmiye ağaçları dikildi, bu ağaçlar kısa sürede büyüdü. Sonunda, 1962 Eylül’ünde evimize taşındığımızda, sokak farklı bir karakter kazanmaya başlamıştı, özellikle de evimin önündeki kaldırımını çim, gül ve çam ağaçları dikerek güzelleştirmeyi tercih ettiğim için. Komşular da hızla beton kaldırımları söküp çim ve güllerle doldurdular. Bu, daha sonra el-Mansûr mahallesinde ev inşa eden herkesin kaldırımını çim ve çiçeklerle sürekli olarak ön bahçesinin bir parçası hâline getirdiği bir modelin başlangıcıydı” (Cebrâ, 2007, ss. 92-93).

Cebrâ, Bağdat’ın el-Mansûr mahallesinde bulunan Şâri’u’l-Emîrât’ın tarihini de anlatır. Caddenin adının, XIX. yüzyılın sonlarında buraya ilk konut inşa eden iki Haşimî prensesinden geldiğini söyler. Bu prenseslerden biri, Kral Ali’nin kızı ve Prens I. Abdullah’ın (1921-1946) küçük kız kardeşi olan Prenses Bedia’dır. Diğeri ise yine Kral Ali’nin kızı Prenses Celîle’dir. Yazar, iki prensesin de bu caddenin gelişiminde önemli bir rol oynadığını belirtir. Prenses Badia, Dâvûdî bölgesindeki geniş bahçesinin el-Mansûr mahallesine dönüştürülmesinde öncülük etmişti. Prenses Celile ise mahallenin sosyal ve kültürel yaşamında aktif bir rol oynamıştı. Yazar, 14 Temmuz 1958 Devrimi’nden sonra sokağın geçirdiği değişimleri de anlatır. Devrime kadar prenseslerin konutları olarak kullanılan iki bina, devrimden sonra farklı amaçlar için kullanılmaya başlandı. Büyük olan bina, ünlü bir koyun tüccarı tarafından satın alındı, girişinin ve cephesinin güzelliği korundu. Daha küçük olan binanın ise birkaç sahibi oldu ve sonunda bugün iyi bilinen bir açık artırma merkezi hâline geldi. Yazarın anlatımına göre, Şâri’u’l-Emîrât, Bağdat’ın tarihi ve kültürel açıdan önemli bir caddesidir. Cadde, iki prensesin hatırasını yaşatmış ve Irak’ın modern tarihinin bir parçası olmuştur. Dolayısıyla yazara göre bu caddeye Prensesler Sokağı adı verilmesi çok anlamlı ve yerinde bir karar olmuştur. Zira bu isim Bağdat’ın en güzel ve etkileyici caddelerinden biri için uygundur (Cebrâ, 2007, s. 94):

“...Cadde, doğu ve batı yakasının güney kesimindeki zarif konutlarla dikkat çekmektedir. Palmiye ağaçları caddenin güney uzantısının bir kısmını gölgelemektedir, ancak kaldırımlarının çoğu, zamanla uzayan ve her mevsim yeşil renkleriyle caddeye hak ettiği saygınlığı ve tazeliği vermeye devam eden yapraklı okalıptüs ağaçları tarafından gölgelenmektedir. Ayrıca cadde, halk otobüslerinin neredeyse hiç girmemesi ve yarış pistinin yeşil alanları nedeniyle havasının tatlı ve yumuşak olması nedeniyle kırsal kesimdekine benzer bir sessizliğe sahiptir ve tüm bunlar ve ağaçların arasından geçen güzel düz perspektifi, üzerinde gezinmeyi cazip hale getirmektedir. Caddenin uzunluğu bir kilometreden fazla değildir ve yılın çoğu gününde kırmızı ve mor renklerle patlayan uzun ömürlü bitkilerin salındığı adalarla ayrılmış iki şeride sahiptir. 1940’larda el-Habbiniyye’de⁸ çalışan Hintli bir bahçe mimarının bu bölgenin bahçelerinin planlanmasına katıldığı ve Hindistan’dan sivrisinekleri kovmasıyla bilinen okalıptüs ağaçlarının yanı sıra daha sonra şehir parklarının gözle görülür bir parçası hâline gelen diğer dekoratif tropik ağaç türlerini ithal ettiği bilinmektedir. 1920’lerde başlayan Hindistan’dan fide ve bitki ithal etme geleneği bu şekilde devam etmiştir” (Cebrâ, 2007, ss. 94-95).

⁸ Felluce ve Ramadi şehirleri arasında, Halidiye şehri yakınında konumlanan bir şehir olarak bilinir. Bu şehir, Bağdat’ın 85 km batısında yer almaktadır.

Şâri'ü'l-Emîrât'a büyük bir hayranlık duyan Cebrâ, yurtdışında bulunduğu sıralar gördüğü yerleri burayla kıyaslamış ve bu caddenin ne denli önem arz ettiğini dile getirmiştir. Yazar, 1988'de Hindistan ve Pakistan'ı ziyaret ettiği sıralar Şâri'ü'l-Emîrât'ı gururla hatırladığını dile getirir. Bu caddede bulunan uzun ağaçların dallarının karşı taraflarıyla birleşerek gökyüzünde büyük bir kemer oluşturduğunu ve bu manzaranın modern şehir sokaklarını gölgelendirdiğini anlatır. Caddenin doğal güzelliği ve buradaki manzaranın yaratıcı bir şekilde modern şehir dokusuyla bütünleşmesi onu oldukça cezbeden detaylardır (Cebrâ, 2007, s. 95).

Yazar, Şâri'ü'l-Emîrât'a hayran kalan tek kişi olmadığını da belirtir. Aynı bölgede yaşayan birçok kişi ve yakın arkadaşı 1970'lerde burada göz alıcı konutlar inşa etmişlerdir. Yazar, arkadaşlarının bu tür bir gayrimenkul yatırımına ilgi göstermelerinden memnun olduğunu söyler. Ayrıca onlarla sık sık buluştuğunu ve beraber caddede yürüyüşe çıktığını ifade eder. Zamanla cadde sevgililerin buluşma mekânı, evli çiftlerin de gezintiye çıktıkları bir yer hâline gelir. Bu yüzden yazar, artık buranın "aşıklar caddesi" şeklinde anılmaya başladığını söyler (Cebrâ, 2007, s. 98).

1980'lerin başında yazar, Şâri'ü'l-Emîrât'ta yer alan *Funûnun Arabiyye (Arap Sanatları)* adlı dergide baş editör olarak birkaç arkadaşıyla birlikte görev almaya başlar. Bu dönemde kaleme aldığı yazılar, yazarın bu caddedeki ziyaretleri sırasında ilham aldığı deneyimlerini yansıtmıştır ve bu yazılar daha sonra yazarın kitaplarında da yer bulmuştur. Yazar, bu süreçte yazdığı eserlerin bazılarını *el-Fen ve'l-Hulm ve'l-Fi'l (Sanat, Düşler ve Eylem)*, *Te'emmulâtun fi Bunyânin Mermerî (Mermer Yapı Üzerine Düşünceler)* ve *Mu'âyeşetu'n-Nemire (Kaplanla Yaşamak)* gibi kitaplarda yayınlamıştır (Cebrâ, 2007, s. 100). Bu da yazarın edebî çalışmalarının ve yazma sürecinin bir yandan dergi editörlüğüyle diğer yandan Şâri'ü'l-Emîrât ile nasıl iç içe geçtiğini ve bu deneyimin yazarın eserlerine nasıl yansıdığını göstermesi açısından önem arz etmektedir:

"Romanım *el-Ğurefu'l-Uhrâ'nın (Öteki Odalar)* doğuşu, büyümesi ve tamamlanması Şâri'ü'l-Emîrât'ta gerçekleşti. Aynı şekilde burada kaleme aldığım ilk otobiyografim *el-Bî'ru'l-Ûlâ'nın (İlk Kuyu)* bölümleri de beni, *Binbir Gece Masalları*'ndaki bir cinin kollarında gibi çocukluğumun günlerine ve mekânlarına götürdü. Ne zaman yazmak için Şâri'ü'l-Emîrât'tan eve dönsem, Beytülahm vadilerinden ve Kudüs tepelerinden dönen biri gibiydim, çünkü o vadilerin ve tepelerin, okalıptüs ve palmiye ağaçlarının ve sokağımızdaki çiçeklerin kokusu ve hayalleriyle doluydum. Son romanım *Yevmiyyâtu Serâb Affân (Serâb Affân'ın Günlükleri)* sadece bu caddenin tatlı kokularından ilham almakla kalmadı, aynı zamanda birçok detayını ve rengini, yağmurunu ve güneşini de aktardı. Yine romanım *el-Behsu an Velîd Mesud'a (Velîd Mesud'u Aramak)*, her iki caddemizde mest olmuş bir şekilde dolaşırken şekillenen ve ortaya çıkan sayfaların tamamını kapsar" (Cebrâ, 2007, ss. 100-101).

3. HAYATININ AŞKI LEMÎ'A

Şâri'ü'l-Emîrât adlı otobiyografinin en hacimli kısmı olan altıncı ve son bölümü Cebrâ'nın hayatının mucizevi yıllarını birlikte yaşadığı eşi Lemî'a hakkındadır. Burada yazar, eşiyile olan tanışmasını, yaşadığı zorlukları ve mutluluklarını detaylı bir şekilde anlatır. Bunun yanı sıra yine bu bölümde yazar, Bağdat, İngiltere ve Amerika'daki deneyimleri ve kültürel faaliyetleri hakkında yer yer bilgiler verir. Yazar, hayatının aşkı Lemî'a'ya yazdığı bir şiirle bu bölüme giriş yapar:

"Her gün yeniden denerim,
Görünmezler ülkesinden geri kazanmak için seni,
Zinde ve gülerken,

Her zaman neşeli ve güler yüzlüydün sen,
 Birlikte çılgın olduğumuz günlerde,
 Sanki hayat, trajedilerine rağmen,
 Bizden sadece ağladıktan sonra gülüşü hak eden
 Büyük bir şaka olarak kalmış gibiydi.

Ellerinin sihirli dokunuşuyla
 Neşeli bir bahçe yaratıyordun
 Yedi gülden;
 Ve bir evden, bizim evimizden,
 Gözler için bir şiir yazıyordun,
 Her sabah yenilenen,
 Ritimleri ve anlamlarıyla.

Dön o zaman ellerime,
 Şarkı söyleyerek, alkış tutarak,
 Ve bana şiir söyleyerek,
 Kolların omuzlarımı açığa çıkarıp,
 Bağdat'ın en güzel boynu dediğim boynunu göstererek,
 Babil veya Atina'da bir dahi heykeltraş tarafından
 Rüya görülen en güzel omuzlarda" (Cebrâ, 2007, ss. 107-108).

Cebrâ, henüz evlenmemişti ve 1949'un sonlarına doğru, üniversitede İngiliz şiiri dersi verirken, güzelliği, zarafeti ve entelektüel kişiliğiyle dikkat çeken yirmi yaşındaki öğrencisi Lemî'a'dan oldukça etkilenir:

"Sanki gülüşünde karşı konulamaz bir büyü olduğunu biliyormuş gibi gülüyordu... İtalyan Rönesans tablolarındaki tüm kadınlar ve tanrıçalar, dünya ressamlarının yarattığı tüm kadınlar, bukleleri havada dans eden kadınlar, dallar arasında cüretkarca koşan ve gül fidanları arasında neşeyle oynayan kadınlar sonunda bir tek bedende can bulmuş gibi görünüyordu. O beden iri siyah gözlere sahipti ve kısa saçlarından alınına doğru sarkan iki tutam saç, ona cilveli bir hava katıyordu. Dudakları sanki mercandan yontulmuş gibiydi ve gülümsemesiyle dişleri, binlerce Arap şairin hakkında şarkılar söylediği incilerin parlaklığına sahipti. Gözlerimi doldurdu, kalbimi doldurdu, tüm varlığımı, hazır olmadığım bir baştan çıkarıcılıkla doldurdu..." (Cebrâ, 2007, s. 119).

Yukarıdaki pasaj, bir kadının gülümsemesinin büyüleyici ve etkileyici bir şekilde anlatıldığı bir betimlemeden oluşur. Yazar, Lemî'a'nın gülümsemesinin diğer kadınları ve tanrıçaları anımsatan bir çekiciliğe sahip olduğunu vurgular. Metinde kullanılan dil ve benzetmeler oldukça şairanedir. Örneğin, kadının siyah gözleri, cilveli saçları ve mercan gibi yontulmuş dudakları gibi özellikleri, onun çekiciliğini gösterir. Ayrıca, kadının gülümsemesi, incilerin parlaklığına benzetilir, bu da onun gülümsemesinin ne kadar etkileyici olduğunu açıklar. Metin, yazarın bu kadına olan hayranlığını ve etkilenişini açıkça ifade eder. Kadının gülümsemesi, yazarın gözlerini, kalbini ve tüm varlığını baştan çıkarıcı bir şekilde doldurur. Bu, yazarın kadına karşı duyduğu çekim ve hayranlık konusundaki derin duygularını yansıtır.

Lemî'a, sınıfın en zeki ve en öne çıkan öğrencisiydi. Güzelliği ve güçlü kişiliğiyle tüm sınıf arkadaşlarından farklıydı. Ayrıca zengin ve soylu bir aileye mensuptu. Cebrâ onun için "Ona hayran kalmamın nedenlerinden biri de aristokrat tavrıydı. Bana gençliğimin ilk yıllarında sevdiğim, hayatı

ve şiirleri üzerimde kalıcı bir etki bırakan İngiliz şair Percy Bysshe Shelley'i hatırlatıyordu" der (Cebrâ, 2007, s. 123). İki yıl sonra okuldan mezun olan Lemî'a, öğretmenlik yapmaya başlar. Bu süreçte Cebrâ ile görüşmeye devam ederler. Zamanla birbirlerine yakınlaşırlar ve birlikte yemek yemeye çıkarlar (Cebrâ, 2007, ss. 120, 141). Ancak çevrelerinden çekindikleri için görüşmelerini son derece gizli ve özel bir şekilde sürdürürler. Lemî'a, Cebrâ'yı annesiyle tanıştırmak üzere eve çay içmeye davet eder. İki erkek kardeşi bulunan Lemî'a'nın babası ise yaklaşık beş sene önce vefat etmiştir (Cebrâ, 2007, s. 130).

Yazar, Lemî'a ile tanıştıktan sonra hayatının büyük bir değişime uğradığını ve duygusal olarak bölündüğünü ifade eder. Ayrıca ona olan bağlılığının arttığını, ancak başka ilişkilerini kesmek istemediğini belirtir. Yazar, ruhsal bir acı ve sürgün hissiyle karşı karşıya olduğunu itiraf eder (Cebrâ, 2007, s. 150). İkilinin ilişkisi yazarın Paris'e gittiği dönemde de mektuplaşma yoluyla devam eder (Cebrâ, 2007, ss. 165-166, 169):

"Lemî'a'nın mektupları onun sohbetine benziyordu: Şaka yapıyordu ve neşeliydi ve bazen söylediğinde veya yazdığında ciddi mi yoksa şaka mı yaptığını bilmiyordum. Her zaman onun gümüşü kahkahasını duyduğumu hayal ediyordum... Onun varlığını her zaman yanımda hissediyordum..." (Cebrâ, 2007, s. 170).

Yazar, Bağdat'a döndüğünde sevdiği kadınla görüşmeye devam eder (Cebrâ, 2007, s. 198). Birçok edebî eserini, ondan ilham alarak kaleme alır (Cebrâ, 2007, s. 215). Sonunda onunla evlenmeyi kafasına koymuştur. Ancak ikilinin ilişkileri üniversite yönetiminde rahatsızlık yaratır ve Cebrâ görevden atılır. Hatta dekan ona "Değerli hocam, siz ve Lemî'a hanım her yerde birlikte görünme konusunda çok ileri gittiniz. Keşke biraz daha dikkatli davranseydiniz... Hak ettiğinizi buldunuz" der. Cebrâ ise "Toplumun ayıpladığı hiçbir şeyi gizli yapmam" şeklinde cevap verir. Yine de sevdiği kadınla evlenme fikri onun en büyük motivasyonu olur (Cebrâ, 2007, s. 222).

Bu sıkıntılı süreçte Lemî'a, "Sen nereye gidersen ben seninle olacağım. Ve en kötü durumlarda bile kendimi başka bir dolaşan, evsiz bir Filistinli olarak göreceğim, milyonlarca diğer Filistinliden biri gibi" (Cebrâ, 2007, s. 224) diyerek her daim Cebrâ'nın arkasında duracağını altını çizer. Çok geçmeden yazar, Lemî'a'nın tanıdıkları sayesinde bir petrol şirketinde iş bulur. Daha sonra Lemî'a'nın ağabeyinin de rızasını alan ikili nişanlanır ve hemen evlenirler (Cebrâ, 2007, ss. 233, 238, 240-241). Ardından 1952'de Filistin, Beyrut, İtalya ve Amerika başta olmak üzere çeşitli ülkelere seyahatlere çıkarlar (Cebrâ, 2007, ss. 250-260):

"Şimdi deniz yoluyla beşinci yolculuğumdaydım ve nihayet karım yanımdaydı; hayatta beni ilgilendiren başka hiçbir şey yoktu. Kıyıları keşfederek, Yunanistan, İtalya ve Fransa'nın limanlarını ziyaret edip, nihayet Atlantik Okyanusu'nun batısında, New York limanına gitmeden önce Cebelitarık limanını dolaşıyorduk. Hayatlarımızın dönüm noktasına, Lemî'a ile İngiltere'ye üniversite eğitimi için giderken geçtiğimiz denize geri döndüğünü hissettim. Bu, tüm deneyimlerin, sevinçlerin ve acıların ilk aşamanın sadece bir hazırlık olduğu ikinci bir aşamanın başlangıcı olduğunu gösteriyordu. Bu ikinci bir doğum gibiydi ve diğer harika deneyimler, mutluluklar ve zorluklar bu yeni başlangıçta gerçekleşecekti. İlk hayatımızın, ikincisini daha zengin kılmak için var olduğunu düşünüyormuş gibi hissettim" (Cebrâ, 2007, ss. 254-255).

Burada yazar, Lemî'a ile başladığı yeni hayatın bir doğum gibi olduğunu belirtir, bu da yeni bir başlangıcın habercisi olduğunu gösterir. Yazar, gelecekte daha fazla harika deneyimlerin, mutlulukların ve zorlukların bu yeni başlangıçta gerçekleşeceğine inanır. Bu, yazarın geleceğe

umutla bakma ve yaşamın sürekli bir gelişme ve büyüme süreci olduğuna olan inancını yansıtmaya açısından önem arz eder.

Amerika'dayken Lemî'a'nın annesi, ona işine hemen dönmesi gerektiğini, aksi takdirde işten çıkarılacağını belirten acil bir telgraf gönderir. Lemî'a'nın bir şekilde hava yoluyla dönmesi için bir plan yapmaları gerekir, ancak yol masraflarını karşılayacak paraları yoktur. Asıl zorluk, mutluluklarının doruklarında oldukları bir anda üzerlerine dayatılan ayrılıktır. Yine de bir şekilde Lemî'a Bağdat'a gitmeyi başarır (Cebrâ, 2007, ss. 262-264):

"Lemî'a, ülke siyasi çalkantılarla sarsılırken yılın sonuna doğru Bağdat'a ulaştı. Kolejlere ve okullarda öğrenci grevleri o kadar yaygındı ki, işine geri dönebilmesi birkaç hafta sürdü. İyi bir plan yapmıştık: Rockefeller Vakfı'nın aylık harçlık olarak verdiği yüz dolar düzenli olarak ona gönderiliyordu. Haziran 1953'e gelindiğinde, birlikte geçirebilmemiz için bir uçak bileti alacak kadar para biriktirmiştik. Tekrar New York'a gittim... Ertesi sabah Paris'ten gelen Lemî'a'yı karşılamak üzere havaalanına gittim. Dekoltesini ve kollarını sergileyen harika bir elbiseyle merdivenlerden inerken gözlerime inanmadım. Vücudu sanki bir Babil tanrıçasınınkinden farksızdı. Tüm kadınların arasında, hatta havaalanındaki kalabalık içinde en güzel kadındı. Onu kucakladığımda, batı yarım küredeki en arzulanmış kadını kucakladığımı hissettim" (Cebrâ, 2007, ss. 264-265).

Daha sonra 1954 yılında temelli Bağdat'a dönerler. Cebrâ petrol şirketindeki işine devam eder. Bu evlilikten, Sedir ve Yasir adında iki oğulları doğar. Siyasi olayların neden olduğu pek çok sıkıntı ve üzüntüye rağmen, Cebrâ ve eşi son derece mutlu bir yaşam sürerler ve bu mutlulukları Lemî'a'nın 14 Ekim 1992'de vefatına kadar devam eder. Eşini kaybettikten sonra Cebrâ, kendini büyük bir boşluk içinde bulur ve kalp krizi geçirir, bir süre yoğun bakımda tedavi görür (Hoşgör, 2005, s. 40). Ardından 1994 yılında Bağdat'ta hayatını kaybeder (Boullata, 1998, s. 405); (Campbell, 1996, ss. 416-420).

SONUÇ

Otobiyografiler, yazarların hayatına, ruhuna ve yaratıcı sürecine açılan bir pencere görevi görür. Aynı zamanda bir yazarın edebî kişiliğini şekillendiren deneyimlere, izlenimlere, duygulara ve bakış açlarına dair değerli bilgiler sağlar, edebî eserlerinin derinliğini ve özgünlüğünü zenginleştirir.

Birçok Filistinli gibi Cebrâ da hayatının büyük bir bölümünü sürgünde geçirmiştir. Arap-İsrail çatışması sırasında anavatanını terk etmek zorunda kalmış ve Mısır, Lübnan ve Amerika Birleşik Devletleri de dahil olmak üzere uzun yıllar yurtdışında yaşamıştır. Bu sürgün deneyiminin yazarlığı üzerinde derin bir etkisi olmuştur. 1948 yılında Irak topraklarına adım atar atmaz Cebrâ, farklı ve yenilikçi bir yaklaşım sergilemiş ve kültürün hizmetinde dürüst ve sadık bir şekilde çalışmıştır. Etnik ve kültürel kökenine karşı inkâr veya reddetme durumuna düşmemiştir. Ellili yılların Bağdat'ı hakkındaki deneyimleri, onun için hem kişisel hem de profesyonel açıdan önemli bir döneme işaret etmiştir. Bu dönem, onun yazarlık kariyerinin başlangıcına ve yalnızca Irak'ta değil tüm Arap dünyasında tanınmasına zemin hazırlamıştır.

Cebrâ'nın Irak macerasının bir veya iki yılını ele aldığı bu çalışma, bizi edebî ve sanatsal olayların merkezine yerleştirmektedir. Böylece, bölgedeki yaratıcılığı şekillendiren atmosferleri ve önemli kişilikleri tanıtarak, bu dönemin etkilerini geniş bir perspektiften okuma imkânı sağlamaktadır. Irak'ta 1950'lerin başındaki sanatsal ve edebî etkinlikler, büyük fikirlerle doluydu ve

bu dönem, bölgedeki yaratıcılığın temelini atmış, çeşitli alanlarda hareketleri ve yaratıcılıkları teşvik etmiştir. Ayrıca, yeni bir sanatsal zevk anlayışının oluşmasına katkıda bulunmuştur. Cebrâ'nın bu dönemi ele alışı, edebî ve sanatsal çeşitliliği açıkça yansıtmaktadır. Bu, okuyucuların sonraki gelişmeleri anlamalarına yardımcı olmaktadır. Ayrıca, bu dönemi farklı bakış açılarına göre yeniden değerlendirmek isteyenler için önemli bir rehberdir.

Cebrâ, bu otobiyografide tarih yazma veya belgeleme amacı gütmese de dönemin önemli olayları ve atmosferine ışık tutar. Ayrıca, Şâri'ü'l-Emîrât'ta meydana gelen olayları açıkça ve cesurca ifade etme cesareti, edebiyatımızda nadir bulunan bir özelliktir. Bu, gelecekte takip edilebilecek bir örnek olabilecek bir kılavuz sunması açısından önem arz eder.

Cebrâ, Bağdat'a geldiğinde şehrin kültürel ve entelektüel açıdan canlı bir ortam sunduğunu fark etmiştir. Bu ortam, onun için hem yeni bir başlangıç yapma hem de yazma tutkusunu keşfetme fırsatı sunmuştur. Özellikle "Şâri'ü'l-Emîrât" isimli caddenin Cebrâ ve o dönemin genç yazarları için edebî kariyerlerini şekillendirmede büyük bir etkisi olduğu açıkça görülmüştür. Ayrıca Cebrâ, Bağdat'ta birçok önemli entelektüel ve sanatçıyla tanışmıştır. Bu kişilerle olan ilişkileri, onun sanatsal ve entelektüel gelişiminde önemli bir rol oynamıştır. Cebrâ, Bağdat'ta yaşadığı süre zarfında birçok eser kaleme almıştır.

Onun en büyük motivasyon kaynağı ise Lemî'a ile yaşadığı büyük aşk olmuştur. Bağdat'a dair izlenimlerini Şâri'ü'l-Emîrât adını verdiği otobiyografide detaylı bir şekilde okuyucuya sunan yazarın edebî mirası, Filistin ve Arap edebiyatının önemli bir parçası olmaya devam etmekte ve Filistin halkının karmaşık tarihine ve karşılaştığı zorluklara ışık tutmaktadır. Bu yüzden yazılarının edebî ve kültürel önemleri nedeniyle incelenmeye devam edeceği söylenebilir.

KAYNAKÇA

- el-Atâbî, A. (2022, 17. Ocak). Şâri'ü'l-Emîrât: 'Itrun ve Ravnakun Meslûb. <https://alsabaah.iq/59788.html#:~:text=شهرات20%من,الاميرات20%شعبيته20%اكتسب20%الأميرات20%وشارع20%بعد20%أن20%كان> (erişim 03.10.2023)
- Boullata, I. J. (1998). Jabrâ Ibrahim Jabra. İçinde J. S. Meisami vd. (Ed.), *Encyclopedia of Arabic Literature* (C. 1, s. 405). Routledge Press.
- Campbell, R. (1996). A'lâmu'l-Edebî'l-Arabiyyî'l-Mu'aşir-Siyerun ve Siyerun Zâtiye. İçinde *Cebrâ İbrahim Cebrâ* (C. 1, ss. 416-420). eş-Şeriketu'l-Muttehidetu li't-Tevzî.
- Cebrâ, C. İ. (2007). *Şâri'ü'l-Emîrât*. Dâru'l-Âdâb.
- Hoşgör, F. B. (2005). *Cebrâ İbrahim Cebrâ ve XX. yüzyıl Arap Edebiyatındaki Yeri* Yayınlanmamış Doktora Tezi. Bursa: Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Hoşgör, F. B. (2006). Modern Arap Edebiyatında Otobiyografiye Bir Örnek: Cebrâ İbrahim Cebrâ'nın Şâri'ü'l-Emîrât Adlı Eseri Üzerine Bir İnceleme. *Nüşa: Şarkiyat Araştırmaları Dergisi*, 6 (23), 117-129.
- Köker, S. (2019). *Bireyselliğin Sunumu Olarak Otobiyografi*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Kastamonu: Kastamonu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Özyer, N. (1993). Edebî Tür Olarak Otobiyografi ve İki Örnek. *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 10 (1), 73-85.

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



A Posthumanist Ecocritical Approach to Children's Literature: José Saramago's "An Unexpected Light," "The Lizard," and "The World's Largest Flower"*

DR. ÖĞR. ÜYESİ MUHSİN YANAR**

Abstract

Children's literature plays a significant part in children's imaginative and socio-emotional development, as it facilitates the shaping of their worldview, nurtures their imagination, fosters empathy, and cultivates environmental consciousness. Examining children's literature within the framework of posthumanist ecocriticism entails the process of (re)evaluating these literary works via the lens of posthumanist theories and ecocritical perspectives, with the aim of uncovering the ecological themes present within them. This sort of reading involves the posthumanist perspective, which challenges the conventional anthropocentric standpoint by interrogating the dichotomy between human and nonhuman entities and delving into the connectivity and interdependence that exists among all forms of life. Conversely, the ecocritical viewpoint investigates the interplay between literature and the environment, with a particular focus on ecological considerations, depictions of the natural world, and humans influence on the ecological balance. Currently, the convergence of children's literature and posthumanist ecocriticism aims to elucidate the portrayal of nature, technology, and the interplay between humans and the environment within children's literary works. This analysis examines the portrayal of nature in José Saramago's literary works, namely "An Unexpected Light," "The Lizard," and "The World's Largest Flower." The focus of this examination is to determine if human and nonhuman entities are shown as distinct entities or as interconnected entities within the narrative. This analysis will explore whether Children's Literature challenges the dichotomy between humans and nonhumans, and if it presents alternative viewpoints that promote empathy, responsibility, and interconnectedness between humans and nonhumans.

Keywords: Children's Literature, Posthumanism, Ecocriticism, José Saramago

* Bu makale, 6-8 Ekim 2023 tarihleri arasında Adnan Menderes Üniversitesi Didim Meslek Yüksek Okulu Yerleşkesinde düzenlenen "Söylem Uluslararası Filoloji Sempozyumu"nda yaptığım "A Posthumanist Ecocritical Approach to Children's Literature: José Saramago's "An Unexpected Light," "The Lizard," and "The World's Largest Flower" başlıklı konuşmamdan üretilmiştir. Makalede kullanılan eserlerin çevirileri aksi belirtilmedikçe tarafıma aittir.

** Ağrı İbrahim Çeçen Üniversitesi, Yabancı Diller Yüksekokulu, myanar@agri.edu.tr, ORCID:0000-0003-2523-608X

ÇOCUK EDEBİYATINA POSTHÜMANİST EKOELEŞTİREL BİR YAKLAŞIM: JOSÉ SARAMAGO'NUN “BEKLENMEDİK IŞIK”, “KERTENKELE” VE “DÜNYANIN EN BÜYÜK ÇİÇEĞİ”

Öz

Çocuk edebiyatı, çocukların dünya görüşlerinin şekillenmesini kolaylaştırdığı, hayal güçlerini beslediği, empati ve çevre bilinçlerini geliştirdiği için, onların hayal gücü ve sosyo-duygusal gelişimlerinde önemli bir rol oynar. Çocuk edebiyatını posthümanist ekoeleştirici çerçevesinde incelemek, ele alınan edebi metinlerin posthümanist ve ekoeleştirici bakış açıları üzerinden, metinlerdeki ekolojik temaları ortaya çıkararak bu metinlerin (yeniden) okunmasını içerir. Bu tür yakın okuma, insan ve insan dışı varlıklar arasındaki ikilemi sorgulayan, tüm yaşam formları arasındaki ilişkiselliği ve karşılıklı bağımlılığı araştıran ve geleneksel insan merkezli bakış açısına meydan okuyan posthümanist diskur üzerinden gerçekleştirilir. Öte yandan, ekoeleştirici diskur, edebiyat ve çevre arasındaki etkileşimi, özellikle ekolojik perspektiflere, doğal dünyanın tasvirlerine ve insanın ekolojik denge üzerindeki etkisine odaklanarak araştırır. Günümüzde çocuk edebiyatı ile posthümanist ekoeleştirici, çocuk edebiyatında doğa, teknoloji ve insan-çevre arasındaki etkileşimin incelenmesinde bir araya gelirler. Bu inceleme, José Saramago'nun “Beklenmedik Işık,” “Kertenkele” ve “Dünyanın En Büyük Çiçeği” eserlerindeki doğa tasvirlerine odaklanmaktadır. İnceleme, ele alınan eserlerdeki insan ve insan olmayan varlıkların birbirlerinden bağımsız ya da iç içe varlıklar olarak tasvir edilip edilmediğine odaklanır. Bu hususta, çocuk edebiyatının insanlar ve insan dışı varlıklar arasındaki ikileme meydan okuyup okumadığını, insanlar ve insan dışı varlıklar arasındaki empatiyi, sorumluluğu ve iç içe geçişliği teşvik eden alternatif bakış açıları sunup sunmadığını inceler.

Anahtar sözcükler: Çocuk Edebiyatı, Posthümanizm, Ekoeleştirici, José Saramago

INTRODUCTION

Children's literature plays a pivotal role in the creative and socio-emotional development of children, as it promotes the formation of their worldview, develops their imagination, promotes empathy, and encourages environmental awareness. This is accomplished using a variety of literary genres, including as picture books, fairy tales, fantasy, and adventure stories, which are mainly designed to actively engage and attract the youthful audience. The analysis of children's literature via the lens of posthumanist ecocriticism involves the critical assessment of these literary works using posthumanist theories and ecocritical views. The objective is to reveal the ecological themes that are embedded within these works. Such reading encompasses the posthumanist viewpoint, which critiques the traditional human-centered position by examining the division between human and nonhuman things and exploring the interconnectedness and interdependence that occurs among all living forms, humans, and nonhumans. On the other hand, the ecocritical perspective examines the dynamic relationship between literature and the environment, with special emphasis on ecological concerns, portrayals of

the natural environment, and the impact of human activities on the ecological equilibrium. At now, there is a growing interest in examining the intersection of children's literature and posthumanist ecocriticism. Posthumanism and ecocriticism have a commonality in their exploration of crossing narratives and theoretical frameworks. Both fields bring about alterations in the conceptualization of materiality, agency, and nature. This essay critically examines how nature, technology, and the dynamic relationship between humans and the environment are depicted in children's literary works. It investigates the representation of human and nonhuman entities as separate or interconnected entities; explores the extent to which Children's Literature challenges the binary distinction between humans and nonhumans, and whether it presents alternative perspectives that foster empathy, responsibility, and interconnectedness between these entities. Furthermore, it underscores the significance and indispensability of posthumanist ecocritical readings in children's literature.

1. POSTHUMANISM AND ITS CONTENTS

The pervasive presence of technology in our daily lives has precipitated a significant change in shaping our understanding of human existence, including both our experience of isolation as human beings and our interactions with other nonhuman species. The intricate and interdependent connection that exists between human beings and nonhuman species offers an opportunity to reconsider and reinterpret conventional boundaries imposed on humans. This exploration involves an examination of the ways in which humans interact with and influence species outside their own. In posthumanist (ecocritical children's) literature, it is commonly noted that instances of entanglement, including humans, and nonhumans, the relationship between humans and nature, the interaction between humans and machines, and the connection between humans and animals, occur. Since they involve multiple connections and interactions, these relationships are characterized as "intra-active" (Barad, 2007, p. 815). The recognition of interconnectedness and shared interdependence between humans and nonhumans necessitates a holistic viewpoint. Therefore, it demands a critical reevaluation and recontextualization of the definition, comprehension, and perception of the human, which can only be achieved through a rigorous exploration of the fundamental characteristics that delineate the human and the inherent significance associated with what it means to be and/or to become human.

As a theoretical framework, posthumanism takes a more radical stance by recognizing the many and varied ways in which the notion of the human might be delineated (Vint, 2020, p.9). For example, in his seminal work "Prometheus as Performer: Toward a Posthumanist Culture?" Ihab Hassan asserts that it is imperative to recognize the potential end of five centuries of humanism (Hassan, 1977, p. 843). Hassan's stance might be seen as the dismantling of current boundaries, hierarchies, and standards, and viewed as the importance of variety, fusion, and adaptability. In my view, Hassan upholds the idea of discarding Eurocentric viewpoints, which overlook other frameworks and systems that promote the spread of other cultures and alternatives via technical advancements. Hassan questions the common notion of humanity in traditional humanism by exploring the ramifications of modern technologies including cybernetics, genetics, nanotechnology,

pharmacology, and artificial intelligence. During the twentieth century, academic fields surfaced, including feminist studies, decolonial studies, and anti-racist studies. The objective of these disciplines is to engage in a thorough examination and questioning of the dichotomous classifications and instances of marginalization that arise from considerations of race, gender, ethnicity, color, and species. Eco-studies, green and blue studies, and disability studies have likewise endeavored to critically analyze and redefine these dichotomies and instances of marginalization. Posthumanism, as an emerging topic in the twenty-first century, presents a critical examination of the conventional understandings of humanist ideals. It posits an inclusive framework that embraces a wide range of creatures, including both living and non-living, as well as human and nonhuman. The rationale for advocating for all-inclusivity is grounded in the assertion that the principles of humanism have given birth to several adverse outcomes, including but not limited to crises, despondency, conflicts, calamities, and acts of domination, control, and power towards humans from diverse racial, gender, ethnic backgrounds, as well as the nonhuman environment. This perspective questions the concept of human exceptionalism and acknowledges the profound interconnectedness among humans, nonhuman beings, and the natural world. According to Sherryl Vint, posthumanism challenges the anthropocentric frameworks that are based on humanism and have gotten entangled in the environmental crises and the brutality of colonial racialization (2020, p.10). Vint argues that posthumanism acknowledges the extensive environmental consequences of human actions and highlights how our anthropocentric perspective has worsened contemporary challenges, including climate change and the decline of biodiversity. It challenges conventional humanist frameworks to uncover fresh perspectives on how we fit into the universe and how we interact with other living things and the environment.

Within this emerging discourse, it is necessary to engage in a critical examination of established frameworks that disrupt and infringe upon the integrity of the environment, as well as perpetuate inequalities based on race, gender, color, and species. This examination should be accompanied by a consideration of alternative approaches and perspectives. Specifically, it raises inquiries about the dichotomies of human/animal, organism/machine, and virtual/material (Haraway, 1985, pp. 50-57). These dichotomies present an alternate viewpoint about the concept and comprehension of the human in the contemporary day and beyond. It posits that humans may be classified as cyborgs, embodying a combination of organic and mechanical components. Haraway's theoretical framework on cyborgs provides insight into the interconnected and mutually influential dynamics of biological organisms, machines, physical and non-physical environments, as well as human and nonhuman entities that rejects centralization by recognizing the presence of several centers of interest. Nevertheless, it should be noted that these centers exhibit a dynamic and ever-changing nature, characterized by their ability to migrate, and exist temporarily (Ferrando, 2013, p. 30). These perspectives are distinguished by their diversity, fluidity, nomadic nature, and emphasis on transience, which highlights a process of co-evolution and change resulting in the displacement and reestablishment of borders. They suggest that the concept of "human" extends beyond the traditional division of body and mind, and instead encompasses a broader assemblage of both humans and nonhumans, which pertains to the concepts of "trans-corporeal assemblages"

(DeLanda, 2016), “trans-corporeality” (Alaimo, 2010), “intra-active” (Barad, 2007), and “companion species” (Haraway, 1994), which propose the connectivity and interdependence of both human and nonhuman entities in the process of constructing and altering the environment, and which contends the importance of recognizing the complex interconnections among people, animals, plants, objects, and other elements of the environment when conceptualizing the notion of human conception. Likewise, the notion of ‘becoming’ in the philosophy of Deleuze and Guattari (1988) underscores the continuous fluctuation and underlying vulnerability of life and explains how organisms, systems, and surroundings (referred to as ecologies) continuously experience alterations and transformations. Building on these conceptions, in this paper, close-reading Saramago’s works from posthumanist ecocritical perspective might serve as a pivotal notion for reevaluating and reconceptualizing the human condition concerning other species. It might also bring alternative perspective that might eliminate the longstanding human paradigm that places human dominance above nature, and ecological systems have persistently contributed to the degradation of the world over an extended period.

2. POSTHUMANIST ECOCRITICISM AND CHILDREN’S LITERATURE

Cheryl Burgess Glotfelty posits that ecocriticism may be described as the examination of the interconnection between literature and the natural environment (1996, p. xviii). During its initial development, ecocriticism seeks to accomplish many aims, such as creating an academic community that would provide recognition and credibility to the efforts of up-and-coming literary scholars who were involved in the examination, analysis, and understanding of literary texts related to the environment, examining the portrayals of nature and the representation of environmental ideals in literary works, studying the interrelationship between the natural environment and human civilization, and finally tackling environmental concerns and actively contribute to the rehabilitation of the environment, using the knowledge and influence of literary professors (1996, p. xxi). Glotfelty posits that the transition towards a multi-ethnic movement will transpire through fostering stronger connections between the environment and issues of social justice, while also encouraging the inclusion of various viewpoints in active engagement with the discussion (1996, p. xxv).

Posthuman ecocriticism explores the literary, cultural, and philosophical consequences that emerge when technology, biology, and the environment intersect. This refers to the process of creating inorganic nanomaterials for biophysical systems, and the resulting ecological impacts that occur as a result (Parisi, 2008, pp. 294-297). Furthermore, this becomes obvious in many biophysical systems, rapidly developing biotechnological frameworks, and other entities that have been generated via the utilization of techno-scientific strategies. These entities, which include robots among others, exhibit narratives that are as intricate and multifaceted as those of biological beings. From the posthumanist ecocritical perspective, many components of the planet, including elemental, biological, geological, climatic, and technological forces, exhibit complex interconnections with the human mind, introspection, and creativity. This, for Latour, pertains to an “ecology of collectives consisting of both human and nonhuman entities” (2004, 61). This approach expands the notion of nonhuman entities to include more than only biological species, such as intelligent robots that play

an active role in integrating themselves into the collective existence of hybrid beings. It highlights the complex ethical considerations surrounding emerging advancements, such as the creation of life forms using inorganic or synthetic materials, as currently explored in nanotechnologies (Oppermann, 2016, p. 32). The posthumanist ecocriticism seeks to maintain a sustainable ecological analysis of the material interactions that occur between human and nonhuman entities, including both living and non-living elements, within the framework of a technologically sophisticated society. This adopts the new materialist viewpoint, which recognizes the nonhuman as an essential component of human life and emphasizes the interdependence between bodies and nature. The core concepts of material ecocriticism, namely “storied matter” (Iovino and Oppermann, 2014, p. 1-2) and narrative agency, provide a helpful theoretical structure for comprehending the dynamic characteristics of organic matter via its stories. These have particular significance in the examination of the developing agencies within the realm of posthumanism, namely in the context of technological manifestations of posthumanism. The examination of matter variations enables an ecological interpretation of the ethical and social implications of existence, extending beyond living forms dependent on carbon, via the transversal analysis of the biosphere and technosphere. This perspective is based on the recognition of the interdependence between the acts of agents and the many forms of life, namely a comprehensive network of interconnections and interdependencies across all things, resulting in a complex web of linkages, such as the intriguing depictions of the interrelated progression of animals, inorganic matter, perception, and imagination inside appealing blended surroundings (Bennet, 2010, p. 13). Posthumanist ecocriticism also investigates the intricate dynamics of environmental anomalies arising from climate change, anaerobic conditions, pesticide application, the proliferation of invasive species, the presence of dangerous creatures, the emergence of hybrid ecosystems, the advent of and sophisticated artificial intelligence. Given the complex web of linkages, posthuman ecocriticism explores the interrelated interactions of emerging naturecultures with the aim of developing new discourses that go beyond anthropocentrism. As defined by Jeffrey Cohen, the objective of posthuman ecocriticism is to consider various entities such as animals, water, stones, forests, and the world. Cohen argues that these entities should not be deprived of force, thought, agency, emergence, or the ability to develop. He also argues that “all matter [...] is a “storied matter” (Iovino and Oppermann, 2014, p. 1-2), active and capable of producing stories, thereby challenging the notion of rigid divisions and fixed boundaries between human and nonhuman realms (2016, p. 25-44).

Ecocritical literature, specifically in the context of children’s literature, explores the relationship between culture and nature through its exploration of the boundaries between humans and nonhumans. It also delves into the ways animals are portrayed, including their subjectivity, objectivity, and agency. This serves as a basis for investigating the interrelationships of interactions between human and nonhuman species (Gaard, 2009, p. 325), which might serve as a type of ecopedagogy, focusing on promoting knowledge and awareness among its audience. It also aims to build core environmental literacy, particularly bioregional literacy, by promoting knowledge of the complicated interactions between local, regional, and global ecologies, in both the good and negative expressions of those dynamics. Ecopedagogy, likewise promotes cultural ecoliteracy, which

encompasses a critical examination of cultures that are not sustainable, along with their characteristics. Additionally, it involves an investigation into sustainable cultures, enhancing community bonds, and creating suitable technologies. This also includes an analysis of the construction of human identity, which often manifests as a hierarchical relationship with other entities, such as lesser humans, animals, and the natural environment.

Despite our prolonged coexistence and shared experiences with animals, our interactions failed to have any discernible impact. The primary concern is on our perspective on animals, namely if it is anthropocentric or whether we acknowledge each animal as a distinct being. In the realm of animal identification, a distinct distinction may be seen between species that are acknowledged as distinct entities and those that are distinguished based on numerical designations and anatomical traits. In the course of human history, there has been a persistent pattern of marginalizing and objectifying nonhuman entities, with a particular focus on animals. These entities have often been subjected to mythologization and metaphorical exploitation, rather than recognizing the interconnectedness and reciprocal interactions between the human and nonhuman realms. Donna Haraway's book, *The Companion Species Manifesto*, explores the relationship between humans and nonhuman entities, particularly dogs, to expose and challenge the ongoing marginalization and objectification of these beings. She examines the junction of nature and society to provide insight into the intertwined existence of dogs and humans. This relationship is marked by a deep connection that may be described as a condition of "significant otherness" (2003, p. 6). According to Haraway, dogs have considerable significance when examining their complex historical background. In accordance with her assertion, these entities possess a function that extends beyond their role as simple embodiments of theoretical concepts and do not just exist for the sake of intellectual contemplation. Dogs have a significant role beyond being mere pretexts for other themes; they embody concrete material-semiotic entities inside the domain of technoscience. They have come with the purpose of cohabitating with our community. Those participating in the process of human growth are essentially present in the garden from its birth, displaying cunning qualities like those of the Coyote (2003, p. 4). For instance, pets have a particularly intricate position within the field of human-animal studies. Philosophers, such as Jacques Derrida, have recognized that the actions and persistent gaze of one's pet provide a distinctive and intimately acquainted obstacle to anthropocentrism. In his literary work titled *The Animal That Therefore I am* (2002) Derrida recounts his daily encounter with a feline creature, with an almost ritualistic consistency. The feline companion proceeds to follow him from their bedroom into the lavatory. The feline is an authentic representation of a little domesticated cat, rather than a simple depiction or symbol of a cat. The narrative intensifies when Derrida encounters a moment of vulnerability, whereby he is naked and confronted by a little feline. This meeting exposes him to the relentless observation of the animal's gaze (Sliwinski, 2012, p. 61). Derrida's observation of the cat provides insight into the perspective of animals, namely the time when the cat gazes at humans, reversing the typical dynamic of humans gazing at animals (p. 62). As Derrida puts it: "An animal looks at us, and we are naked before it" and "Thinking perhaps begins there" (2002, p. 29). This explains that the human becomes aware of the reciprocal nature of the cat's gaze, prompting contemplation on the often-

overlooked phenomenon of animals observing humans, a subject that has been neglected within the realm of philosophical discourse (2002, p. 369-418). The recognition of the existence of animals' external gaze, which remains mostly unknown and may forever be uncertain, initiates a divergent line of thinking. In this discussion, animals cease to be seen as just objects of observation, but rather as entities with their own perspective and agency. This stage holds significant importance in the emancipation of animals as it presents a different perspective on the treatment of individuals, whereby humans are seen as a collective entity referred to as a herd, categorized and numbered based on their exploitation by humans. Within the framework of animal gaze, it is pertinent to consider the potential ramifications that would arise if animals were to engage in introspection regarding their past exploitation within a hypothetical future marked by their liberation. This inquiry necessitates a dialogue between humans and animals, wherein their historical encounters are explored alongside our current treatment of them. Furthermore, it requires contemplation of our own perspective from the vantage point of animals, as well as an examination of the resultant consequences and whether we recognize and appreciate animals' distinct modes of gaze.

3. JOSÉ SARAMAGO: 'THE PLEASURE OF AS-IF'

The Nobel Prize-winning writer José Saramago's fairy tale "The Lizard" (2018) narrates the tale of a gigantic lizard that suddenly emerged in the Chiado neighborhood and caused quite a stir. A lizard with black, crystal-like eyes, a scaly curve, a long, wriggling tail, and quick, nimble feet. He's in the center of the road, mouth open, forked tongue sticking out, skin of his neck pulsating white. He braces himself slightly, as if he were about to charge forward, and stands in front of moving traffic and pedestrians. Everyone is trembling with fear. All movement comes to a halt. Everyone who saw it was frightened. The shops quickly closed their doors, and the streets were deserted. Firefighters, police, and troops barricaded the roads. The sky was filled with aircraft, and tanks rolled into the area. Everyone moved in to kill the lizard, but as they did, it transformed into a red rose. This rose bloomed and spread, its sweet scent cleaning the grime off the buildings. Saramago's story exhibits a Humanist and anthropocentric portrayal that fails to include a diverse array of beings, including nonhuman entities. Humanism, as posited, places humans as the focal point of all considerations, excluding non-human entities, and does not question the dominant anthropocentric perspectives that have contributed to the rise of problems such as interspecies inequalities. Moreover, it fails to acknowledge the inherent interconnectedness between humans, non-human beings, and the natural environment. Saramago's tale demonstrates that all individuals shown therein, such as inhabitants, firemen, police, and military personnel equipped with planes and tanks, exhibit a collective lack of acceptance towards the lizard, seeing it as an extraterrestrial being, fundamentally distinct, monstrous, and objectified. This manifests that it also fails to recognize a more comprehensive collection of humans (the locals) and nonhuman (the lizard) phenomena, which suggests the interconnectedness and interdependence of these entities (the locals and lizard) in the act of transforming and affecting the environment. That is, the locals are unfamiliar with the significance of the complex interactions between humans and animals, as well as how creatures, systems, and habitats, often known as ecologies, are always changing, evolving, and

becoming. From another perspective, the locals are exposed to the relentless observation of the lizard's gaze. In this story, the lizard gazes at the locals, reversing the typical dynamic of their gazing at the lizard. In Derrida's words, the lizard looks at the locals, and they are naked before it. However, (the locals') thinking does not begin there. That is, the lizard has not ceased to be seen as just an object of observation, and as an entity with its own perspective and agency. It also manifests that 'thinking (only) begins there' for the lizard. That is, the lizard sees the treatment of humans to animals, and their exploitation by humans. The lizard's gaze at the outside world offers an idea that the locals do not undergo any changes in thought or shifts in perspective that are indicative of the lizard's ability to coexist with, have a connection to, or have interactions with, the residents.

Zoe Jaques argues that there is an inherent connection between children's literature and its intended audience. The genre of children's fantasy serves to bring to life and provide agency to a wide range of imaginative, fantastical, and real entities, so blurring the distinction between what is true and what is fictional. This deliberate blurring of boundaries challenges the dominant and strictly human-centered understanding of reality, aligning with the objectives of posthumanist thought (2015, p. 6). Jaques contends that those found within children's literature, including both human and nonhuman characters, possess a distinct material nature as they emerge from the realm of fantasy and imagination. However, these entities might be characterized as "unactualized possibilities" (ibid). That is, children's literary writings have the potential to inspire and motivate their readers in these unactualized possibles (ibid). The notion of "actualized possibilities" as posited by Jaques provides insight into the potential confluence of children's literature and posthumanism. In this context, both realms possess the ability to cultivate a forward-looking agenda that amalgamates imaginative aspects with real social transformation. The two realms exhibit a shared interest in the concept of "pleasure in the confusion of boundaries" (Haraway, 1985, p. 66) and "the pleasure of *as-if*" (p. 225). They explore the notion of absolutes and definitions that highlight the elusive nature of their solidity. The exploration captivates children, as they exhibit a keen interest in the delineation or lack thereof between humans and nonhumans, as well as between animate and inanimate entities. This fascination arises from the pure pleasure derived from experiencing unforeseen possibilities and alternate modes of existence (Gubar, 2010, p. 224, 225) in that children have characteristics that are consistent with the posthumanist viewpoint, as they possess a unique capacity to embrace and get pleasure from the potentiality of many consequences, while simultaneously rejecting rigid absolutes. The notion that children inherently have ontological instability aligns with its inherent potency. Namely, children possess a perception that views humans and nonhumans as sharing similarities while also recognizing their differences (Gubar, 2013, p.450). This viewpoint is consistent with the ideology of posthumanism, which questions the established boundary that has historically separated humans from other nonhuman entities. As a result, it redefines the human role within the ecosystem and challenges the inherent distinctions between various beings, promoting a greater sense of equality.

In Saramago's narratives "The World's Largest Flower" (2013) and "An Unexpected Light" (2021), a discernible theme emerges wherein the interdependence between nature and human society is explored. This exploration is facilitated through the portrayal of main characters who

embody posthumanist ecocritical perspectives. These perspectives acknowledge the intricate network of connections between humans and nonhumans, recognizing the agency and story-telling potential of entities such as animals, water, stones, forests, and the world at large. For example, "The World's Largest Flower" reads when the child reached the edge of the territory he was exploring, he ventured out of the house's backyard and wandered down the riverbanks, surrounded by trees and birds. Mars proper starts at this point. The child wandered through large olive groves, intriguing hedges covered with white bluebells, woods full of high ash trees, and broad fields covered in lush grass, all with no sign of man or animal to be seen. As she traveled, the trees surrounding him thinned out until he was confronted with a flat steppe covered with sparse, dry shrubs and a circular, desolate mound in the center that resembled an upside-down bowl. As she reached the peak, she saw a withered flower in the distance. As the protagonist, she felt it was his duty to prevent the flower from withering. However, there was nowhere to get a drink. Though the Holy Nile River was far away, the child returned to this river again and again to water the flower. The youngster collapsed at the flower's base from exhaustion, and the massive bloom's expansive leaves protected him from the chill. And José Saramago's story "An Unexpected Light" reads a twelve-year-old child tells the tale of a journey to the Santarem market to sell pigs with his grandparents and uncle. The child, his grandpa, and his uncle rested in a barn after covering some ground with the pigs in front and they in behind, and then they continued their journey at dawn. They stopped to eat whatever fruit they could find along the way. When they arrive at the Santarem market, they find that the pigs are not selling. Then, a journey back home begins. As the main character and speaker of the story, the child says: "As night struck, a dark circle of clouds formed above us, and the rain began. However, a ring of water created a barrier around us, and for a while, not a drop fell on us. It sounded like a continuous dialogue among the animals. My uncle was walking in front of us and whistling softly. It was overwhelming, and I wanted to weep. I was invisible to everyone else, yet I could see everything. At that moment, I made a promise to myself: I would never die."

In these narratives, it becomes evident that humans transition from viewing animals just as objects of observation to recognizing them as independent creatures with their own agency. When examining animals' journey home, namely pigs, and their continued inter-animal communication, it becomes apparent that the concept of the animal gaze may be identified. This concept acknowledges the presence of animals' outward gaze, specifically their observation of human beings, their treatment by humans, and the exploitation they endure. Within the framework of the animal gaze, it is essential to consider the potential ramifications that may arise when animals engage in contemplation over their previous subjugation inside an imaginary future wherein, they achieve liberation. One may perhaps raise inquiries pertaining to the concept of the animal gaze, such as contemplating the hypothetical scenario when animals, having achieved liberation, reflect upon their history of subjugation. Moreover, it is essential to contemplate the possible ramifications that may arise from our hypothetical involvement in a direct confrontation with animals, as it would provide us insights into their previous encounters and our contemporary handling of them. Furthermore, it is essential to consider the potential insights that may be obtained by adopting the viewpoint of these living creatures while reflecting on ourselves. In Saramago's narratives, "The

World's Largest Flower" and "An Unexpected Light" highlight the symbiotic relationship between humans and non-human entities, underscoring the need for their coexistence. The theme of fostering and recognition of nature is evident in these narratives. In the former, the story revolves around a child's arduous endeavor to safeguard a sprouting flower through consistent watering. Meanwhile, the latter portrays the profound celebration experienced both by a twelve-year-old protagonist and by the cloud and rain, upon the preservation of pigs from being sold. By considering the child, the largest flower, and the interrelationships between humans and nonhumans, one could assume that children in these narratives have the potential to consider 'actualized possibilities' that embraces the idea that humans and nonhumans evolve through interconnected interactions, leading to their continual transformation and becoming. Within these narratives, children as protagonists have a notable inclination towards the 'pleasure in the confusion of boundaries' and 'the pleasure of as-if.' The concept of absolutes and definitions, which emphasizes the inherent instability of their solidity, appears to be rendered fluid. The children demonstrate a strong curiosity about the distinction, or potential absence thereof, between human and nonhuman beings, as well as between living and nonliving entities. Consequently, their sources of pleasure stem from the inherent pleasure obtained from encountering unexpected possibilities and other forms of existence. This viewpoint is in accordance with the tenets of posthumanism, a philosophical paradigm that questions the traditional distinction between humans and other nonhuman entities. As a result, it encourages a reconsideration of the human's role within the environment and presents a difficulty in classifying various creatures, thus promoting a greater understanding of equality. This viewpoint recognizes the inherent interconnectedness between humans and the natural world, asserting that the very nature of human existence is deeply entwined with the surrounding environment.

CONCLUSION

Saramago's narratives emphasize the interdependent connection between humans and non-human creatures, emphasizing the imperative of their mutual existence. The narratives clearly demonstrate a focus on nurturing and acknowledging the natural world. They hold the space to contemplate "actualized possibilities." Children as protagonists in these tales have a distinct preference for the enjoyment derived from the 'pleasure in the confusion of boundaries' and 'the pleasure of as-if'. The idea of absolutes and definitions, which highlight the underlying fragility of their solidity, appears to be fluid. The children display a profound inquisitiveness about the differentiation, or possible lack thereof, between human and nonhuman individuals, as well as between living and nonliving elements. Thus, their sources of pleasure arise from the inherent pleasure derived from experiencing unexpected alternatives and other modes of being. Saramago's narratives also assumes a significant role in reshaping humans' understanding of their connection with their environment. Moreover, they present a formidable challenge to the prevailing demarcations that delineate distinct entities, therefore fostering a heightened perception of parity, and serves to redefine the position of humans within the environment and presents a challenge to the established delineations between different entities, thus fostering a keen perception of equality.

Reading such narratives from posthumanist ecocritical perspective challenges oppressive hierarchies and acknowledges the intrinsic worth of diverse human and nonhuman beings. This viewpoint recognizes the inherent interconnectedness between humans and the larger universe, which encompasses entities outside the human realm. It posits that the very nature of being human is deeply entwined with the surrounding environment. The motifs found in children's literature, which symbolize innocence and the natural world, prompt reflection on the delicate nature of the relationship between humans and the environment, as well as the complex connections between ecology and children's literary works. It also become evident that children have traits that align with the posthumanist perspective, as they possess a distinct ability to accept and get pleasure from the possibilities of many outcomes, while also rejecting inflexible certainties. The concept that children possess intrinsic ontological instability, which is in line with their innate potency, provides more than simply a fantastical world of imagination that is eventually surpassed (Jaques, 2014, p. 9). The notion that children have a perception that acknowledges both the similarities and differences between humans and nonhumans aligns with the principles of posthumanism, which challenges the longstanding boundary that has traditionally distinguished humans from other nonhuman entities. Consequently, it serves to redefine the position of humans within the environment and poses a challenge to the intrinsic disparities that exist among different entities, fostering a heightened feeling of equality.

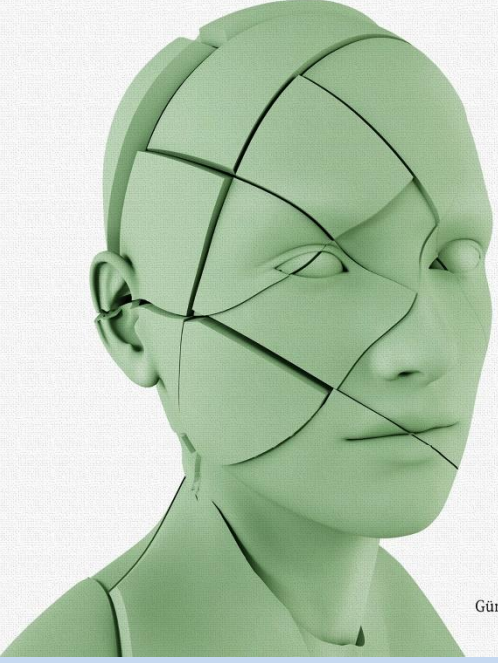
REFERENCES

- Alaimo, S. (2010). *Bodily natures: Science, environment, and the material self*. Indiana University Press.
- Barad, K. (2007). *Meeting the universe halfway: Quantum physics and the entanglement of matter and meaning*. Duke University Press.
- Bennett, J. (2010). *Vibrant matter: A political ecology of things*. Duke University Press.
- Cohen, J. J. (2016). Posthuman environs. *Environmental humanities: Voices from the Anthropocene*, 25-44.
- DeLanda, M. (2016). *Assemblage theory*. Edinburgh University Press.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (1988). *A thousand plateaus: Capitalism and schizophrenia*. Bloomsbury Publishing.
- Derrida, J., & Wills, D. (2002). The animal that therefore I am (more to follow). *Critical inquiry*, 28(2), 369-418.
- Ferrando, F. (2013). Posthumanism, transhumanism, antihumanism, metahumanism, and new materialisms: Differences and relations. *Existenz*, 8(2), 26-32.
- Gaard, G. (2009). Children's environmental literature: From ecocriticism to ecopedagogy. *Neohelicon*, 36(2), 321-334.
- Glotfelty, C. (1996). Introduction. In C. B. Glotfelty & H. Fromm (Eds.), *The ecocriticism reader: Landmarks in literary ecology*. Athens, GA: University of Georgia Press, xviii.
- Gubar, M. (2011). On not defining children's literature. *PMLA*, 126(1), 209-216.
- Gubar, M. (2013). Risky Business: Talking about Children in Children's Literature Criticism. *Children's Literature Association Quarterly*, 38(4), 450-457.

- Haraway, D. (1994). A Manifesto for Cyborgs: Science, Technology, And Socialist-Feminism in the 1980s. *The postmodern turn: new perspectives on social theory*, 82-115.
- Haraway, D. (2013). *Simians, cyborgs, and women: The reinvention of nature*. Routledge.
- Haraway, D. J. (2003). *The companion species manifesto: Dogs, people, and significant otherness* (Vol. 1, pp. 3-17). Chicago: Prickly Paradigm Press.
- Hassan, I. (1977). Prometheus as Performer: Toward a Posthumanist Culture? *The Georgia Review*, Vol. 31, No 4.
- Iovino, S. (2016). Posthumanism in literature and ecocriticism. *Rel.: Beyond Anthropocentrism*, 4, 11.
- Iovino, S., & Serpil, O. (2014). Introduction: Stories come to matter. In *Material ecocriticism* (pp. 1-17). Indiana University Press.
- Jaques, Z. (2015). *Children's Literature and the Posthuman: Animal, Environment, Cyborg*. Routledge.
- Latour, B. (2004). *Politics of Nature: How to Bring the Sciences into Democracy* (trans. Catherine Porter; Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Parisi, L. (2008). The nanoengineering of desire. *Queering the Non/Human*, 283-310.
- Saramago, J. (2013). "Dünyanın En Büyük Çiçeği." Kırmızı Kedi Yayınevi: İstanbul
- Saramago, J. (2018). "Kertenkele." Kırmızı Kedi Yayınevi: İstanbul
- Saramago, J. (2021). "Beklenmedik Bir Işık." Kırmızı Kedi Yayınevi: İstanbul
- Sliwinski, S. (2012). The gaze called animal: Notes for a study on thinking. *The New Centennial Review*, [11\(2\)](https://doi.org/10.1353/ncr.2012.0010), 61-81. <https://doi.org/10.1353/ncr.2012.0010>
- Vint, S. (2020). İkili Olmayan Benlik. *Edebiyatta Posthumanizm*, edited by Sümeyra Buran, Translated by Muhsin Yanar, Transnational Press London, 9-18.

TÜRK BİLİMKURGU EDEBİYATI VE ARKETİPLER

DR. VELİ UĞUR



Günce Yayınları

Oktay Yivli

Öykü Nasıl Okunur

modern öykü ve yöntem



Günce Yayınları

MAKSUT YİĞİTBAŞ

Edebiyatın Ebemkuşağı

Halit Ziya Hikâyeciliğinde

Renklerin Dili

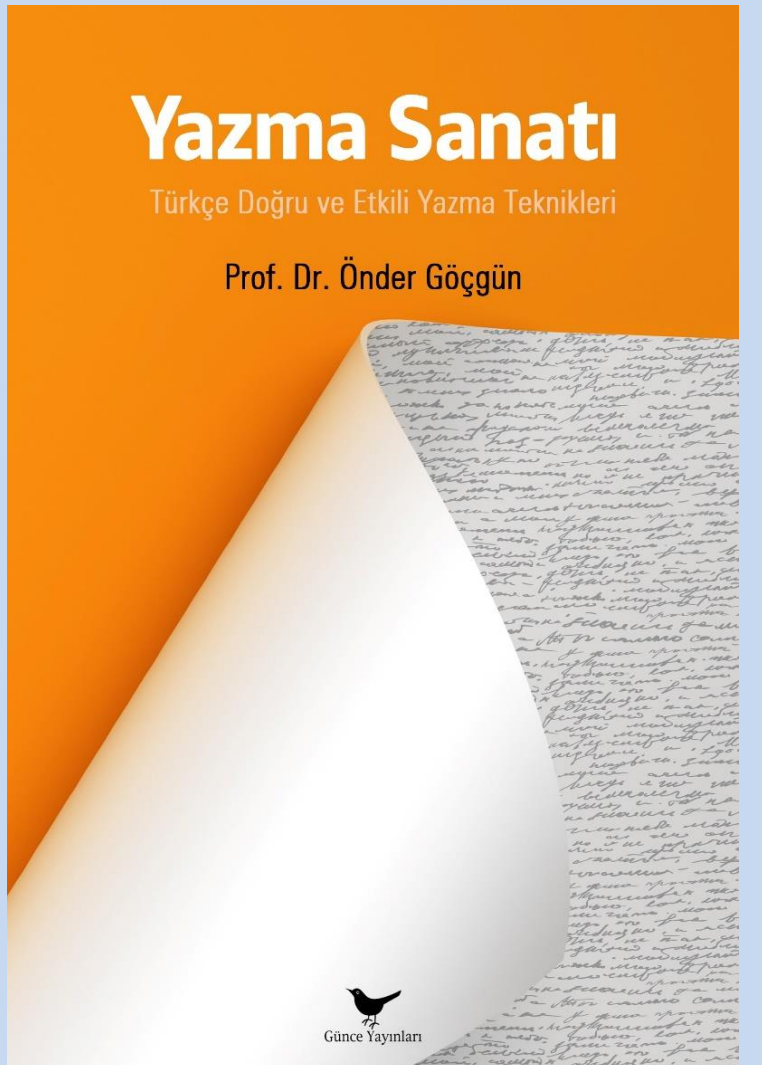


Günce Yayınları

Yazma Sanatı

Türkçe Doğru ve Etkili Yazma Teknikleri

Prof. Dr. Önder Göçgün



Günce Yayınları

A Critical Analysis of Neoliberalism in David Hare's *Stuff Happens* and *The Permanent Way*

DR. HAKAN GÜLTEKİN*

Abstract

This paper concentrates on two theatrical works produced in the central years of the neoliberal era, specifically the 2000s. The works under examination are *The Permanent Way* and *Stuff Happens*. Acknowledging that literary productions are intertwined with broader and more complex social structures, this study endeavours to identify the dialectical connections among Hare's plays, the communities they mirror, and the prevailing neoliberal policies prevalent since the 1970s. The research aims to contextualize David Hare's selected plays and argue that they possess a dialectical relationship with the societies of their creation. Employing the dialectical method, this analysis examines the dynamic relationships between the plays and their social and political contexts, emphasizing Hare's distinctive discourse and thematic selections that shape his oeuvre. Given the prevalence of neoliberal ideology, this research centers on plays written after the new millennium. The selection is based on their strong reflections of neoliberal policies and their perceived contribution to the decline of neoliberalism. Hence, the objective of this analysis is to examine how economic and social inequalities are portrayed in Hare's plays, aligning with the breakdown of social cohesion and the corruption of institutions, symbolizing the decline of neoliberalism.

Keywords: David Hare, Neoliberalism, Iraq War, Privatisation, Contemporary British Drama

DAVID HARE'İN *STUFF HAPPENS* VE *THE PERMANENT WAY* ADLI OYUNLARINDA NEOLİBERALİZMİN ELEŞTİREL BİR ANALİZİ

Öz

Bu makale, neoliberal çağın en tartışmalı döneminde, özellikle 2000'lerde yazılan iki oyuna odaklanmaktadır. İncelenen eserler *The Permanent Way* (2003) ve *Stuff Happens* (2004) adlı oyunlardır. Edebi üretimlerin daha geniş ve daha karmaşık toplumsal yapılarla iç içe olduğu fikrini rehber edinen bu çalışma, Hare'in oyunları, yansıttıkları toplumsal yapılar ve 1970'lerden bu yana egemen olan neoliberal politikalar arasındaki diyalektik ilişkileri belirlemeye çalışmaktadır. Araştırma, David Hare'in seçilmiş oyunlarını tarihsel bağlamlarına yerleştirmeyi ve yarattıkları toplumlarla diyalektik bir ilişkiye sahip olduklarını iddia etmektedir. Diyalektik yöntemi kullanan bu çalışma, oyunlar ile sosyo-politik bağlamları arasındaki etkileşimi inceler ve Hare'in edebi argümanını oluşturan benzersiz dili ve tematik seçimlerini vurgular. Neoliberal ideolojinin yaygınlığı göz önüne alındığında, bu araştırma yeni milenyumdan sonra yazılan oyunlara yoğunlaşarak neoliberal politikaların güçlü yansımalarına ve neoliberalizmin düşüşünün başlangıcı

* This study was produced from the PhD thesis titled *The Critique of Neoliberalism in David Hare's Plays*, written by Hakan Gültekin in 2018.

olarak algılanan dönemin eleştirisine odaklanır. Dolayısıyla bu çalışma, neoliberalizmin çöküşüne işaret eden toplumsal bütünlüğün çözülmesi ve kurumların yozlaşmasıyla aynı zamana denk gelen David Hare oyunlarındaki ekonomik ve toplumsal eşitsizliklerin temsiliyi araştırmayı amaçlamaktadır.

Anahtar Kelimeler: David Hare, Neoliberalizm, Irak Savaşı, Özelleştirme, Çağdaş İngiliz Tiyatrosu

David Hare's literary journey began at Cambridge University in 1965, where he was introduced to the world of literature and laid the foundation for a prolific career spanning over four decades, encompassing various literary forms like theatre and film. Influenced by his experiences at Cambridge, Hare (2015) delved into political theatre with a socialist agenda, challenging mainstream norms. As part of the Fringe Theatre Movement, he sought to challenge conventional theatre and evolved his writing style from satirical and propagandist works to more intimate and spiritually focused narratives. Throughout his career, Hare resisted being confined to labels, exploring literary diversity and tackling a wide range of subjects. His plays emphasized the connection between individual actions and their social context, encouraging critical reflection on socio-political themes. From a political dramatist to a playwright capable of creating emotionally powerful stage poetry, Hare's dedication to thought-provoking insights into the human condition made him one of the most prominent British playwrights of his time, leaving a significant and enduring contribution to the theatre.

David Hare, as a playwright with a keen interest in politics, does not shy away from dramatizing significant global political occurrences and their consequential impacts. As Gültekin (2021) reveals that this presents a basis for the criticism Hare creates politically, which covers themes such as corruption associated with privatization policies, the critique of detrimental effects of new neo-imperialism, and dissolution of societal bounds. Hare's criticisms of neoliberalism revolve around its destructive impact on the core values of the West and the social order on which it is based, deepening economic and social injustices.

THE EVOLUTION OF NEOLIBERALISM: FROM KEYNESIANISM TO THE MARKET SOCIETY

Neoliberalism has had a polemical history intertwined with the development of modern societies. While its roots can be discerned in the early 20th century, it experienced a notable surge in the 1990s, marked by intellectual controversies and fierce debates. Subsequently, ruling classes and venture capitalist groups embraced neoliberalism enthusiastically, and the 1980s marked its golden age, with Margaret Thatcher and Ronald Reagan implementing neoliberal theory robustly. The declaration of the Washington Consensus provided a framework for the globalization of American capitalism and its associated cultural system. However, as the new millennium dawned, serious global problems surfaced. These events increased the debates in political and academic circles about the operability of neoliberal policies. David Harvey (2007) views neoliberalism as an ideological project aimed at restoring conditions for wealth distribution and resetting the absolute for the ruling classes.

Following World War II, the capitalist world underwent a major restructuring of state forms and international relations to prevent a recurrence of the 1930s economic crisis. During this time, both the capitalist and communist moral systems collapsed, necessitating the development of a new democratic blend to ensure stability and peace. The Bretton Woods Conference played a crucial role in establishing an international new world order. The conference resulted in the establishment of institutions such as the International Bank for Reconstruction and Development and the International Monetary Fund (IMF). This era revealed Keynesianism, an economic and social theory that sought a balanced system to regulate the relationships between social classes, emphasizing state intervention and market controls.

The 1950s and 1960s are known as The Golden Age of Keynesianism and the Welfare State. Keynesianism gained prominence in developed capitalist countries, resulting in significant advancements in important sectors such as finance, education and transportation. The concept of the welfare state took centre stage, characterized by efforts to reduce poverty, income inequality, and the promotion of social security and accessible health services. The welfare state operated on the premise that the government should prioritize permanent employment, fostering economic enhancement, and safeguarding the well-being of its populace, stepping in to regulate market activities when required.

However, by the early 1970s, problems began to emerge in the capitalist markets, with high growth rates plateauing and financial crises looming. This led to the decline of Keynesian policies and the ascent of neoliberalism. Neoliberal theorists blamed Keynesianism for the market's failures and sought to create an alternative approach where the government played a minimal role in the economy. Neoliberalism prioritized free market processes over state interventions, focusing on promoting the freedom of enterprises and entrepreneurs, while subordinating the freedom of workers and consumers. Neoliberalism aimed to dismantle the structures of the welfare state in favour of principles align with a free market approach, resulting in the reconfiguration of society as a business-oriented community. In this societal shift, individuals are treated as means of capital accumulation, and the economy becomes increasingly financialized. The concept of the enterprise society emerged, emphasizing the delivery of specific goods and benefits for the sake of capital accumulation.

As Davies, Jackson and Sutcliffe-Braithwaite (2021) asserts, the period after the 1970s is able to be named as 'the Neoliberal Age'. Neoliberalism's historical evolution showcases its rise from the post-WWII Keynesianism era and the subsequent shift towards a market-oriented society. The transformation was marked by the belief that market competition and entrepreneurship should be prioritized over state intervention, leading to profound changes in economic and social structures. As the ongoing debate surrounding neoliberalism continues, understanding its complex history is vital in comprehending its impact on modern societies.

FORGING A ROUTE FROM NEOLIBERALISM TO NEW IMPERIALISM: *STUFF HAPPENS*

In the midst of the first anniversary of the US and United Kingdom's military intervention in Iraq, David Hare penned *Stuff Happens*. This play delves into the efforts of George Bush's Cabinet to

pave a manageable path for initiating the occupation. The narrative unfolds during the initial days of the war, offering a critical examination of the ongoing events. Hare skilfully presents a complex interplay between the insatiable pursuit of aggressive growth within the domain of free-market capitalism and the militaristic intervention practices of the governing neoliberal elites. These practices, at times, come at the cost of thousands of lives. The play masterfully weaves together a blend of fiction and fact. Using the technique of verbatim theatre, Hare employs the public speeches of politicians as a basis for crafting dialogues. Moreover, he employs his creative imagination to envision the private discussions that take place behind closed doors. The initial verbatim quote in the play is the play's own title. Around a month following the commencement of the US-led coalition forces' intervention in Iraq to topple the Saddam Regime, Donald Rumsfeld responded to a reporter's question with a historically significant answer: "Think what's happened in our cities when we've had riots, and problems, and looting. Stuff happens!" (Loughlin, 2003)

Hare initiates a discourse on the historical backdrop of U.S. hegemony, directing the attention to the year 1975. This choice of date is not coincidental; it coincides with a period of market crisis and the American defeat in Vietnam. The Actor points out that during the mid-seventies, the US acknowledged the limits of its power, marking a crucial turning point. However, the true and remarkable shift was not solely centred around military might. The origins of the neoliberal transformation of capitalist societies can be traced back to the mid-1970s. According to Harvey (2007), neoliberalism received intellectual legitimacy when Hayek received the Nobel Prize. The prior dominant model, rooted in Keynesian capitalism, became unsustainable. As the primary capitalist force, the United States initiated the development of a new dominant paradigm termed neoliberalism. Hare depicts the emerging hegemonic mentality by attributing fictional statements to Paul Wolfowitz: "I consider myself conceptual. I am willing to re-examine entire precepts of U.S. foreign policy" (Hare, 2004, p.5). Paul Wolfowitz personifies the archetype of the new millennium, symbolizing the trajectory of neoliberalization throughout history. Wolfowitz emphasizes that the neoconservatives aim to shift the equilibrium between coercion and consent, heralding a new era of neoliberalization.

Tony Blair makes his debut on the stage expresses his sentiments. He mentions his particular resentment towards the assumption that identifying "Neanderthal elements" (Hare, 2004, p.7) in the Labour party equates to discovering the genuine essence of the party. In this scene, Hare deliberately references Blair's words to underscore the transformation of the Labour Party from its roots as a working-class-focused organization. As noted by Harvey (2007), the Labour Party once took a principled stand by refusing to send soldiers to Vietnam, thereby preventing the UK from experiencing upheaval resulting from involvement in an unfavourable war. However, the advent of 'New Labour' saw a departure from this legacy, as they chose to involve in the US intervention to Iraq. Labour Party was determined to do whatever it took to be in power, as exemplified by Tony Blair's statement that he "did not join the Labour Party to join a party of protest" (Hare, 2004, p.8).

President George Bush makes his initial entrance, joining seven key characters on stage. During his first appearance, Bush directly addresses the audience with a verbatim dialogue:

Bush: My faith frees me. Frees me to put the problem of the moment in proper perspective. Frees me to make decisions which others might not like. Frees me to enjoy life and not worry about what comes next (Hare, 2004, pp.8-9)

Hare explicitly references a specific excerpt from the book, *A Charge to Keep: My Journey to the White House* by George Bush. For his debut, Hare deliberately selects Bush's words with a focus on his religious perspective. Throughout the play, Hare consistently incorporates Bush's language and statements, conveying Bush's sentiment that "I feel like God wants me to run for president" (Hare, 2004, p.9) anticipating a future event where his country will require leadership. The monologue attributed to Bush is an exact transcript extracted from a public interview conducted in 1999 between George W. Bush and James Robinson, an American journalist. Hare intentionally chooses Bush's opening statements for the play, underscoring Bush's conviction that his presidency is part of a godly plan above all earthly plans. Despite Bush's conviction in divine intervention in US politics, his presidency is fundamentally rooted in the ideology of Neoconservatism. By verbatim quoting Bush's public statements, David Hare aims to underscore the neoconservative ideological stance of his administration.

According to Harvey (2007), neoconservatives in the US advocate for capitalist power and privatisation. This ideology aligns seamlessly with the neoliberalism, scepticism towards democracy, and the preservation of market principles. In this regard, Steger and Roy (2010) assert that neoconservatives support a permanent and extensive application of both military and economic power to advance the causes of free speech, markets, and democracy. With an analysis of the prevailing "power structures" (Oliva, 1988, p.10) in mind, David Hare sets the stage for his main dramatic discussion and introduces the primary characters of his play.

In his publication titled *The New Imperialism*, Harvey elucidates the connection between the notion of freedom and the US Foreign Policy. He explains that, in the realm of international relations, the United States positioned itself as the primary defender of freedom, interpreted in the context of free markets, and the protection of private property rights. The U.S. extended economic and military support to property-owning classes or political and military elites wherever they were situated. Harvey's explanation highlights that freedom holds significance when it is harnessed in favour of the processes of neoliberalism. Harvey (2007) states that neoliberalism distinguishes between favourable and unfavourable freedoms. He draws upon Karl Polanyi's (1957) perspective that societies cannot function without power and compulsion, and that force plays a role in the world. Harvey contends that over time, liberal or neoliberal utopias inevitably transition into states characterized by authoritarianism. When referencing Bush's public speech, where he states, "as the greatest power on earth we [the US] have an obligation to help the spread of freedom" (Bush 2004), he identifies parallels with Polanyi's ideas. It becomes apparent that in order to uphold a neoliberal state, the utilization of military power is necessary, and this becomes a topic of conversation during the fifth scene on the stage.

In the neoliberal order, the utilization of military power is unavoidable. However, the central debate revolves around whether this militaristic approach will be implemented with public consent or coercion. David Hare introduces this topic in the seventh scene. The scene starts with Bush telling a story to a group of kids in a nursery school. Following that, an actor comes forward and relay

information regarding the events of the 9/11 attacks. Amidst the presence of young children, Bush receives information from a staff and subsequently states: "Make no mistake. The United States will hunt down and punish those responsible for these cowardly acts." (Hare, 2004, p.16).

By incorporating kindergarten kids into the portrayal of the 9/11 attacks, Hare consciously chooses this setting. Children are powerful symbols of the future, freedom, and the preservation of these values is deemed vital across cultures, particularly in American society. The decision to resort to militaristic options is always accompanied by tragedy, and the use of deadly weapons for political purposes necessitates compelling justifications. Harvey (2007) emphasizes that Neoliberalism may also employ military means to enforce its principles, as seen in the operations of the IMF in Mozambique and financial dealings in Chile. According to David Harvey (2003b), neoliberalism extends beyond being solely an economic program; it also seeks to establish an ideological foundation to make the market system dominant. As previously mentioned, neoliberalization often strives to integrate its principles and actions through consent rather than coercion within any given social structure. The choice depends on the specific country's society, economy, and military where neoliberalism seeks to operate.

In scene thirteen the U.S. intends to engage the UN for new inspections of weapons and advocate for stringent consequences unless Iraq cooperates. The subsequent National Security Council meeting focuses on crafting a new resolution for the United Nations. Vice President Dick Cheney expresses reservations about this initiative, but Bush is determined to shift responsibility to Kofi Annan, stating, "We put the monkey on Kofi Annan's back" (Hare, 2004, p.59). Bush's strategic decision unfolds, dispersing responsibility in the halls of the United Nations.

According to Harvey (2003a), neoconservative Bush government associates freedom with free market and endeavours to promote this principle through voluntary agreement. When unable to globalize the neoliberal ideology by consent, the US is willing to utilize its military strength. This marks the moment when the Bush administration introduces the concept of new imperialism. Under the guise of promoting global prosperity and development, the new imperialism enforces institutional frameworks that could include political coercion or military intervention. Scene fifteen depicts a strained diplomatic confrontation between De Villepin, the French representative, and Colin Powell. De Villepin advocates for two separate resolutions in the United Nations— one focused on disarmament and a second, if deemed necessary, for military action. Powell expresses clear frustration with this proposition and concludes his turn with a warning: "I warn you now, don't vote for the first unless one day you're going to be ready to vote for a second. We'd take that very badly" (Hare, 2004, p.76).

In the context of neoliberalism, transnational corporations and the state apparatus closely resemble each other. Corporate profit goals become intertwined with a country's economic growth objectives, leading to the deployment of various military capabilities by the state to assist companies in exploring new markets. This pursuit of new markets and the global expansion of neoliberalism may potentially give rise to new conflicts. The exploitation subterranean resources like oil reserves or the establishment of centres for technological innovation, and the degradation of soils are seen as consequences of neoliberal policies, referred to as "war calamities" (Harvey, 2007: p.37). Harvey (2007) highlights the Halliburton case as a clear example of the most evident wrongdoing committed

by the neoliberal state. This view is shared by David Hare, who incorporates the purported connection to Dick Cheney's Halliburton, a multinational oil company, as a crucial aspect in his play. *An Actor*, a character in the play, revealed that Cheney continues to receive deferred compensation and possesses over 433,000 stock options, originally valued at \$241,498, but now totalling \$8 million. An actor also mentioned that Halliburton has secured no-bid contracts in Iraq, amounting to "10 billion dollars" (Hare, 2004, pp.117).

Initially, Dick Cheney refutes the accusations. Nevertheless, according to Harvey (2003a), it is revealed that "Halliburton, Vice-President Cheney's former company, is set to gain nearly a billion dollars in oil services contracts immediately after the war" (p.18). In his play, David Hare incorporates a piece of Cheney's speech from a 2003 TV show, where Hare exposes the falsehood expressed publicly by Cheney, presented through a performance. Evidently, Hare aims at speaking "the truth in public is thus directly responsive to politicians' inability or unwillingness to do the same" (Megson and Rebellato, 2007, p.240). Hare's perspective is that neoliberalism corrupts nearly every structure, utilizing them solely for capitalist objectives, it also corrupts individuals for the same end. Ultimately, Hare characterizes Dick Cheney as a man in politics who advances the interests of the corrupt capitalist ruling class through the process of neoliberalism. This depiction is exemplified by a disgraceful lie uttered before millions. However, Hare intends to reveal that the deceitfulness extends beyond just Cheney's lies.

In his book *Blue Touch Paper* (2015), Hare has been in New York when discussions revolved around civil rights, Vietnam, and revolution. However, he observes that nowadays, based on what he overhears, conversations seem to be entirely self-centred (p.240). Hare is well aware of a profound psychological transformation that has taken place in American society. This shift in the collective psyche, characterized by a paranoid mind-set, cannot be solely attributed to the 9/11 attacks. The primary catalyst for this psychology is the widespread imposition of neoliberal ideology on a global scale, particularly within the media landscape, spanning almost four decades. Media outlets, often influenced by neoliberal elites, consistently support the interests of the neoliberal upper classes. For instance, during the Iraq occupation, as Harvey (2003a) claims, all Murdoch Media Companies, supposedly run by independent newsagents, unanimously advocated for the war.

The establishment of neoliberal dominance can occur through either consent or coercion, depending on the prevailing circumstances. The occupation of Iraq by the United States was a clear example of military force being used. Nevertheless, the transnational upper classes, seeking to implement neoliberalism for capitalist exploitation, found it necessary to resort to deception when dealing with their own citizens. Consequently, they launched a massive propaganda campaign through both private and state sector representatives, which had embraced neoliberal principles. The media, under control of transnational monopolies, played a pivotal role in facilitating these propaganda efforts. As emphasized by Harvey (2003a), troubled regions like Afghanistan are presented as in need of foreign intervention and control. This propaganda had a significant impact, as Hare points out that "in 2005, forty-seven percent of the American electorate still believed that Saddam Hussein was directly involved in planning the 9/11 attacks" (Hare, 2004, p.119). In the concluding scene, Hare gives voice to an Iraqi exile, who shared that their family had left Iraq 17 years ago, expressing a yearning for the downfall of the dictator. While in exile, they actively worked

towards that goal. However, according to them, Donald Rumsfeld's statement, "Stuff happens," struck them as the most racist remark they had ever heard. The exile pondered whether the vacuum created was intentional. They found it incomprehensible that those who came to save them had no plans. Iraqi Exile highlighted the recorded count of American casualties with draped coffins but questioned the lack of figures for Iraqi deaths, especially among civilians, emphasizing that their losses remain uncounted.

In the concluding moments of the play, David Hare intends for the audience to recollect an Iraqi exile. As in *Via Dolorosa*, which "addresses the history of the conflict through the eyes of Israelis and Palestinians" (Biçer, 2023, p. 142), Hare tries to tell what happened in the Iraq War through the eyes of the local people. Iraqi Exile was a dissident under the Saddam regime, actively working to overthrow it over time. However, the exile now highlights the emergence of a transnational tyranny in place of a local assault. Hare emphasizes that imperialism has been driven by fresh economic ambitions, precisely when Neoliberalism reached its pinnacle and began to decline, inflicting new hardships on the Middle East in the form of this new imperialism.

PRIVATIZATION AS A NEOLIBERAL TOOL AND ITS IMPACT ON SOCIAL AND POLITICAL SOLIDARITY: *THE PERMANENT WAY*

The Permanent Way, a play first performed in 2003, presents a scathing critique of neoliberal privatization processes applied to the British rail system. David Hare formed the play by engaging numerous meetings with passengers and railway experts to draw from their memories and experiences, incorporating parts of these interviews into the play. Hare's portrayal of railway privatization is seen as controversial, and *The Permanent Way* features fictional responses to the train accidents occurred in real life, including the Hatfield and the Southall train crashes. The play also encompasses diverse perspectives from individuals directly or indirectly associated with British railway operations. Terry Eagleton (2013) emphasizes the significance of openings in comprehending the quality of literary works. Hare begins *The Permanent Way* with a powerful statement from a railway customer: "Britain, yeah, beautiful country, shame we can't run a railway" (Hare, 2003, p.3). This opening line encapsulates Hare's fundamental objection, highlighting that Britain's railway system is not managed effectively. According to Hare, the responsibility for this situation lies squarely with society itself. To underscore this point, Hare purposely employs the word 'we' as the subject of the sentence.

In the following scene, Passenger 4 expresses frustration with the Labour Party, accusing them of neglecting their crucial responsibility in addressing the issues with the railways. Despite being traditionally seen as a strong advocate for public transport, the Labour has failed to tackle the serious problems affecting the railway systems. Passenger 4 suggests that this failure might be driven by the fear of receiving criticism from the Daily Mail, a major tabloid of British conservatives, indicating that the newspaper's stance could influence the party's policies. This transformation in the Labour Party can be traced back to the post-Thatcherism era, during which they shifted towards free-market practices, abandoning socialist politics. This change, often referred to as 'New Labour', viewed economic matters through neoliberal lenses. Tony Blair's statement about not "undoing

Thatcherism" (Darnton, 1996) further underscores this shift. Hare's reference to a serious criticism in the Daily Mail suggests a notable policy change in the Labour Party principles.

Berlinski (2011) argues that former UK Prime Minister Margaret Thatcher, as a precursor of neoliberalism, staunchly defended the proposal, asserting that there were no viable alternatives to free-market capitalism. According to Steger and Roy (2010), privatization had been the primary motive in Thatcher's implementation of neoliberal policies. Thatcher's administration pursued a strategy of privatization to weaken the influence of organized labor and dismantle established bureaucratic structures. This resulted in the privatization of almost all public assets and institutions, including significant entities like British Aerospace, British Rail, British Steel, and British Petroleum.

David Marsh (1991) explains that Thatcher governments employed privatization as a means to achieve various objectives, including reducing public spending, regulating the money supply, and lowering income taxes. For example, the Thatcher government launched a program to privatize social housing in the UK, and the Housing Act of 1980 is highlighted by Harvey (2007) as a landmark application of Thatcherism. Under this act, council house residents were offered the opportunity to purchase their rented houses with a specific discount, which was presented as a beneficial move for the lower classes.

Hare's criticism lies in the Labour Party's lack of effort in preventing conservative party governments, like those of Margaret Thatcher (1979-1990) and John Major (1990-1997), from pursuing railway privatization instead of enhancing public services. Passenger 5 adds to this conversation, highlighting the neglect of railways by contemporary governments compared to other sectors like education and health. The story of Passenger 5's neighbour, a bank officer involved in the privatization of British railways, illustrates that privatization has resulted in increased profits for capitalists, but it has not led to improved train services, with delays being a common issue. Hare's stance is against privatization, as he believes it has not produced positive outcomes in terms of service improvement. Instead, he says that privatization has primarily benefited owners by increasing the profits, aligning with the principles of the neoliberal economy, where privatization serves as a significant economic tool. Passenger 9, a character in the play, asserts that their father always maintained, "There's no free lunch and there is no free market" (Hare, 2003, p.7) and in their view, the father was correct. According to them, there is no such thing as a free market; it is consistently manipulated, and the manipulation favours those who control the market. Passenger 9 describe the market as a dishonest casino where the house always comes out on top. According to them, one way or another, the taxpayer bears the cost of the railways. Passenger 9 point out that when the railways were publicly owned, the Treasury did not adequately subsidize them, arguing that it considered them inefficient due to public ownership

Passenger 9 contends that the foundational principle of neoliberalism, the free market concept, is absent. In Passenger 9's view, the notion of deregulating markets consistently favours the elite class. The free market principle is likened to a slot machine where the house invariably triumphs. Criticism is also directed towards governments for their insufficient backing of railways during periods of public ownership. This leads Passenger 9 to insinuate that these methods have rendered railways non-functional. Moreover, Passenger 9 expresses frustration that even after privatization, taxpayers continue to subsidize railways. This stands as a source of anger considering that one of

the primary assertions made by proponents of privatization is the alleviation of the tax burden on citizens.

In order to persist, neoliberalism must gain control over the ideological machinery of nations and the pathways of international exchanges. This imperative gradually gives rise to a novel structure of the state. As described by Bobbitt (2011), this configuration is termed a market-state system, characterized by the reorganization of global markets along transnational patterns. Similarly, Harvey (1989) designates this form of governance as the neoliberal state. Steger and Roy (2010) outline a set of criteria defining the characteristics of a neoliberal state. Among these criteria, one of the most pivotal is the assurance of partial fiscal restraint. A neoliberal state is also responsible for addressing issues like eliminating budget deficits, fostering financial liberalization, allowing market-determined interest rates, and safeguarding property rights. Advocates of neoliberalism strongly emphasize that only through market freedom can wealth and prosperity be attained. They assert that the invisible regulatory force of the market, often referred to as the 'invisible hand', possesses the capability to manage the intricacies of economic dynamics. Neoliberal thinkers rely on Adam Smith's depiction of the market, believing that this concealed influence within the market has the capacity to govern all aspects of economic processes.

According to Harvey (2007), in theory, neoliberalism opposes interventionist economic theories such as Keynesianism or state capitalism. Nonetheless, practical realities have unfolded since the waning years of the exuberant 1990s. Post the turn of the millennium, governments of neoliberal states have displayed a departure from merely adhering to unhindered market mechanisms. Alternatively, they aim to leverage the market to reinforce their own domestic political standings, as noted by Bremmer (2009). This implies the cessation of market deregulation. As an example, Mishkin (2011) mentions that on September 16, 2008, the Federal Reserve intervened by providing an \$85 billion loan to ensure the stability of AIG. According to a report by Tom Braithwaite in *The Financial Times* in 2015, the United States' open markets are being disrupted by the government, which is disregarding the interests of investors. As evidenced by the provided examples, the concept of allowing markets to operate without regulation through an unseen force has crumbled in the period following the year 2000. Hare emphasizes this reality through the dialogue of his character, passenger 9.

High-Powered Treasury Thinker provides a comprehensive overview of the historical context of British Rail privatization and meticulously describes the step-by-step process involved. High-powered Treasury thinker remarked that when it came to the railways, the challenges became more intricate. Thatcher's perspective was consistently pragmatic: "They don't make money; let's wait until they make money and then let's privatize them" (Hare, 2003, pp.11-12). The sentiment was not necessarily hostile; rather, like many others, she did not view them as a particularly pleasant mode of travel. According to High-powered Treasury thinker, only seven percent of the population utilizes railways, as they are not the preferred choice unless necessary. The Treasury team was clear in their stance not to replace a public monopoly with a private one, drawing from the lesson of the unsuccessful privatization of telephones. Their solution was to separate the track from the trains and introduce competitive franchises for the operational companies, culminating in the concept of Railtrack.

High-Powered Treasury Thinker highlights that the privatization of railways has its roots in the Thatcher era, where railways were not regarded as essential public transport. Although the Thatcher government refrained from privatizing British Rail at the time, it was because they believed it would not yield significant profits. Thatcher's perspective, famously stating that there is no such thing as society, led to the evaluation of public services based on their profitability, negatively affecting service quality and eroding social cohesion over the long term. The strategy encouraged a focus on personal self-interest and a rejection of collective societal obligations, resulting in a deterioration of unity and bordering on societal disorder and nihilism, as noted by David Harvey (2007). In the context of the play, Hare emphasizes the dissolving nature of Thatcherism through the government administrator's words. Instead of creating a private monopoly, they adhered to the neoliberal concept of promoting competitiveness and decided to privatize the railway services in segments. This led to the sale of the railroad infrastructure to around seventy different companies. Among these companies, the High-Powered Treasury Thinker draws particular attention to Railtrack. This choice became significant as the first technical problems following privatization emerged, falling under the responsibility of Railtrack.

The foundation of the free market system primarily relies on private enterprises. In a neoliberal state, the entrepreneurial spirit is seen as the driving force behind individual prosperity and national progress. Consequently, state enterprises undergo deregulation, and competition becomes a central virtue in various aspects, including between individuals, businesses, and territorial enterprises, as pointed out by Harvey (2007). Leading Entrepreneur, another character in the play, takes the stage and mentions that they have bought on the railways as they enjoy challenges, considering it an interesting one. The goal is to enhance the entire travel experience, making it more akin to an airline with a greater focus on customer satisfaction. For instance, while on a new train named Peridalinos, they noticed that "there was no hot milk" (Hare, 2003, p.22). Hare portrays the Leading Entrepreneur in an extravagant manner, emphasizing his highly materialistic approach to captivate the audience's full attention. The entrepreneur's view on privatization, a polemical subject that profoundly impacts the lives of numerous labourers, is reduced to what can be compared to a hunting party. The Leading Entrepreneur envisions a railway service that prioritizes customer satisfaction, driven by a personal experience where he encountered the absence of hot milk during one of his trips. This might appear absurd, yet Hare intentionally draws attention to a significant mind-set – entrepreneurship. This mode of thinking involves the establishing an organization that translates economic considerations into liberal values by integrating production factors to offer goods or services. It involves taking psychological, social and financial risks in the pursuit of both economic and personal satisfaction, as described by Stevenson and Jarillo (2007).

Privatization significantly impacts the working conditions of the employees, a topic naturally addressed by David Hare in *The Permanent Way*. Rustin' Hoffman, a railway labourer, expresses concern about subcontracting on the Stansted Express Train Service, stating that "it's all subcontracting. You don't actually know who the fuck you work for" (Hare, 2003, p.23). Sven, another worker in the play, expresses dissatisfaction with the extended working hours and substantial workload, leading to physical strain and reliance on pain medication (Hare 2003). Lastly, the Rail Union Leader discusses the current labor situation. Overall, the play highlights the

challenges and consequences of railway privatization, particularly in relation to the working class, shedding light on the unequal impact of these policies on different social classes, favouring the ruling class. Union leader claims workers' income has gradually decreased over the years and accuses privatisation by saying that "23. Always the same, always goes with privatisation: a two-tier system. There's chronic low pay throughout the industry and endemic overtime factors" (Hare, 2003, p.34). Each worker reports a gradual deterioration in their working circumstances. The unsatisfactory and challenging work environment has started to impact their physical situation, and the precarious and flexible working conditions are contributing to a decline in their psychological well-being. As a consequence, significant unrest emerges within the working class, which represents a considerable majority in the society.

Ultimately, the unequal distribution of income among different social layers negatively affects social unity. Prior to the neoliberalization of global markets, Howard and King (2008) that organized labor wielded substantial influence, and government intervention gained enough backing to mitigate market dependence whenever it jeopardized the social rights of citizens. However, with the implementation of neoliberal precarization policies, Thatcherism strategically aimed and successfully weakened the bargaining power of all trade unions, which Margaret Thatcher referred to as "the enemy within" (Ross 2013). In order to accomplish this, the process of neoliberalization initially aimed to break down traditional classes into subclasses. To Harvey (2007), the participants in capitalist endeavours included chief executive officers (CEOs), influential figures serving on corporate individuals within the legal, technical, financial realms closely associated with this core domain of capitalist operations. Conversely, the working class underwent subdivision into several subcategories, including part-time, subcontracting and full-time workers. Consequently, while the ruling classes strengthened their position through professionalized experts, organized labour experienced a diminishing influence due to internal conflicts within unions and the oppressive conditions stemming from precarization.

The last scenes, Hare illustrates that the survivors' group has fragmented, mirroring the fate of the railway union that once represented the collective power of workers. Neoliberalism, the prevailing ideology since 1970s, prioritized individualism over collective solidarity. The successive British governments, including the Thatcher government, the Conservative John Major's government, and finally, Blair's Labour Party government, consistently adhered to this fundamental neoliberal principle. Consequently, public resources owned by the public were swiftly privatized, while NGO's or trade unions to safeguard the public interests were undermined and rendered ineffective by government policies. Historical support for the upper classes led these states to dismantle structures that could challenge such policies.

Legislation was realigned by the British governments to support these neoliberal objectives, including severe interference to the trade unions and their protests. The 1984-85 miners' strike serves as an example of such intervention, where the Thatcher Government mobilized vast physical, financial, and propagandist resources in favour of the National Coal Board, leading to a significant setback of the National Union of Mineworkers. Following this, the labour associations lost much of its bargaining power, and the privatization applications gained momentum, resulting in the erosion of social solidarity networks and eventual social decay. Hare delves into the reasons behind these

outcomes, emphasizing the weakening of the working class and oppressed organizations. Neoliberalism is identified as the primary driver of this social disintegration. Hare portrays dissenting perspectives emerging from marginalised segments of society; nevertheless, these viewpoints frequently encounter limited success due to the lack of political capacity in organizations like trade unions or worker's associations to effect substantial change for the benefit of citizens. Neoliberal policies have reinforced individualism and precarious work for increased profit, contributing to the disarray among labour and social disintegration.

CONCLUSION

This work delves into David Hare's plays and their critique of neoliberalism. The English playwright has long been known for his criticisms of the UK. His major works vividly depict social disorders, encompassing cultural, social, ideological, and dialectical boundaries. Considering the dominance of neoliberalism in world politics for nearly four decades, it comes as no surprise that Hare's dramas incorporate this ideology. The thesis concentrates on specific plays written during periods of neoliberal dominance in Western capitalism. The chosen plays, penned in the 2000s, offer substantial criticism of neoliberal policies. The analysis aims to understand the dialectical relations between these plays, the societies they reflect, and the perceptually dominant neoliberalism. David Hare fearlessly dramatizes significant political developments and their effects on international society. He critiques neoliberalism for eroding the social unity and exacerbating economic and social injustices in Western society. The study examines how Hare's criticism of neoliberalism is interwoven into his plays. The plays are analysed under two themes: From Neoliberalism to New Imperialism and Dissolution of Social Integrity.

Keynesian policies once dominated international politics, resulting in birth of the welfare state in the UK, Continental Europe, and the U.S. During this era, there was an enhancement in the caliber of rights, wages and social services for the labourers, leading to a shift towards the middle classes in advanced capitalist countries. However, with the crisis of the 1970s, alternative theories began challenging Keynesianism, culminating in the rise of neoliberalism. Neoliberal theorists sought to integrate capitalist principles such as market competition, capital accumulation and free-market. Neoliberalism, as a reaction to Keynesianism, advocated for minimal state intervention in the economy, emphasizing the invisible hand of market over state regulations. This led to the dismantling of Welfare State institutions in favour of creating an entrepreneurial society where the state acts more like a business enterprise. Neoliberalism prioritizes market freedom, associating it with prosperity and the freedom of individuals. However, this ideology also results in the exploitation of workers as human capital, leading to the destruction of social rights by governments.

In *Stuff Happens*, Hare presents various neoliberal propaganda employed in neoliberalism to shape perceptions across various societal strata, serving to create a neoliberal deception. He argues that freedom is vital in the context of neoliberalism, yet he distinguishes between good and bad freedoms within neoliberalism. Hare suggests that neoliberal utopias eventually lead to violence and authoritarianism, with military force being the means to maintain the neoliberal regime. Consequently, Hare suggests that this course of action was chosen by Bush. Furthermore, he explores a psychological shift toward a paranoid logic driven by the neoliberal ideology that had

been propagated worldwide, especially by media outlets, for almost fifty years before the Iraq War. Hare offers instances of media propaganda in both UK and the U.S., highlighting how any issue aligned with the interests of the neoliberal upper classes garners support from media magnates. He also delves into the historical context of US hegemony to reveal the lies of the Bush Cabinet and expose the manipulation of the audience by neoliberal ideological propaganda.

The play also portrays the political support of the Labour Party for the Iraqi occupation. David Hare argues that under the leadership of Tony Blair, the Labour Party, once associated with socialist policies, embraced neoliberalism and backed the US-led occupation as the leader of the international capitalist system. Neoliberalism, according to Hare, successfully influenced various social entities in the developed capitalist world, including democratic leftist organizations like the Labour Party, historically opposed to neoliberal principles.

The play also addresses the themes of paranoid logic post 9/11 attacks and the idea of a permanent war on terror as part of its critique of neoliberalism. Hare suggests that the Bush government capitalized on the post-9/11 paranoid social psychology to generate consent for their actions. Through dialogues, Hare argues that neoliberalism is not solely an economic program but also an ideological instrument aimed at establishing the hegemony of the market system. Neoliberalism aims to secure its principles and actions not primarily through coercion but by avoiding integration into any social mechanism without consent. Hare incorporates the 9/11 terrorist attacks into the play because he believes that a sinister plan lies behind them. He implies that the ideological foundation of the Iraq invasion is connected to the 9/11 attacks. The play heavily criticizes the notion of a preventive war on terrorism, contending that it has been employed to rationalize the establishment of a neoliberal, market-driven state wherein the administration wields unchecked power.

The second play examined in this study is *The Permanent Way*. It serves as a critique of neoliberal privatization applications in the British national rail system. Hare, during the play's preparation process, extensively engaged in meetings with individuals and experts, incorporating pieces of interviews into the play. Hare highlights the neglect of railways by politicians in comparison to health and education services, presenting an anti-privatization stance. According to him, privatization policies aimed at improving railway services did not yield positive outcomes, but instead, they boosted capitalists' profits, given privatization's role as a crucial economic instrument of the neoliberal economy.

Thatcherism, driven by the goal of neoliberalization, privatized numerous state organizations and assets in the UK to diminish the political resilience of organized labour. This included key public entities like British Aerospace, British Steel, and British Rail. David Hare disapproves of that kind of ideological stance, viewing privatization as a means to weaken trade union power and erode societal solidarity mechanisms. Thatcher aimed to diminish the size, bargaining power, and policy impact of the working class through privatization, as illustrated in the play. The apprehension of potential unemployment due to economic conditions instilled anxiety among workers, leading to the retreat of trade unions and facilitating Thatcherism's major policies. Through *The Permanent Way*, David Hare aims at stressing the fact that the uneven distribution of capital between social classes negatively affects the social structure.

BIBLIOGRAPHY

- Berlinski, C. (2011). *There Is No Alternative: Why Margaret Thatcher Matters*. London: Basic Books.
- Biçer, A. G. (2023). "Biopolitical Imperialism and Necropolitics: David Hare's Via Dolorosa". *Söylem Filoloji Dergisi*, 8(1), 139-147.
- Bremmer, I. (2009). "State capitalism comes of age: the end of the free market?". *Foreign Affairs*: 40-55.
- Bobbitt, Philip. (2011). *The Shield of Achilles: War, Peace, and the Course of History*. New York: Knopf Doubleday Publishing Group.
- Bush, George, Walker. (2001). *A charge to keep: My journey to the White House*. New York: Perennial.
- Bush, G. W. (2004). "Text of President Bush's Press Conference". In *The Observer, The New York Times*. <https://www.nytimes.com/2004/04/13/politics/text-of-president-bushs-press-conference.html> (accessed 17 August 2023)
- Darnton, J. (1996). "Labor Won't Try to Undo Thatcherism, Chief Says", in *New York Times*, available at <https://www.nytimes.com/1996/04/03/world/labor-won-t-try-to-undo-thatcherism-chief-says.html> (accessed 16 August 2023)
- Davies, A., Jackson, B., and Sutcliffe-Braithwaite, F. (2021). *The Neoliberal Age?: Britain Since the 1970s*. London: UCL Press.
- Eagleton, T. (2013). *How to Read Literature*. London: Yale University Press.
- Gültekin, H. (2021). *The Critique of Neoliberalism in David Hare's Plays*. İstanbul: Çizgi Publishing.
- Hare, D. (2003). *The Permanent Way*. London: Faber & Faber.
- Hare, D. (2004). *Stuff Happens*. London: Faber & Faber.
- Hare, D. (2015). *The Blue Touch Paper: A Memoir*. London: Faber & Faber.
- Harvey, D. (1989). "From Managerialism to Entrepreneurialism: The Transformation in Urban Governance in Late Capitalism". *Geografiska Annaler. Series B. Human Geography*: 3-17.
- Harvey, D. (2003a). *The New Imperialism*. Oxford: OUP Oxford.
- Harvey, D. (2003b). "The right to the city". *International Journal of Urban and Regional Research*, 27: 939-41.
- Harvey, D. (2007). *A Brief History of Neoliberalism*. Oxford: OUP Oxford.
- Howard, M. and King, J. E. (2008) *The Rise of Neoliberalism in Advanced Capitalist Economies: A materialist Analysis*. New York: Springer.
- Loughlin, S (2003). "Rumsfeld on looting in Iraq: 'Stuff happens'", in *CNN*. Available at <https://edition.cnn.com/2003/US/04/11/sprj.irq.pentagon/> (accessed 16 August 2023)
- Marsh, D. (1991). "Privatization under Mrs. Thatcher: a Review of the Literature", *Public Administration*, 69: 459-80.
- Mishkin, F. S. (2011). "Over the cliff: From the Subprime to the Global Financial crisis", *Journal of Economic Perspectives*, 25: 49-70.
- Oliva, J. L. (1988). *Theatricalizing Politics: David Hare and a Tradition of British Political Drama*. Illinois: Northwestern University Press.
- Polanyi, K. (1957). *The Great Transformation: The Political and Economic Origins of Our Time*. Boston: Beacon Press.
- Rebellato, D., and Ravenhill M. (2009). *Theatre and Globalization*. London: Palgrave Macmillan.

Ross, T. (2013). "Margaret Thatcher: Lingering legacy of hate after battle with 'enemy within' curbed union power and saved economy". In *The Telegraph*. Available at <http://www.telegraph.co.uk/news/politics/margaret-thatcher/9980344/Margaret-Thatcher-Lingering-legacy-of-hate-after-battle-with-enemy-within-curbed-union-power-and-saved-economy.html> (accessed 16 August 2023).

Steger, M. B. and Roy R. K. (2010). *Neoliberalism: A Very Short Introduction*. Oxford: OUP Oxford

Stevenson, H. H. and Jarillo, J. C. (2007) "A Paradigm of Entrepreneurship: Entrepreneurial Management". In *Entrepreneurship: Concepts, Theory and Perspective*. Berlin, Heidelberg: Springer Berlin Heidelberg. p. 155-170.

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

“Uyumsuzluk Kuramı” Bağlamında Orhan Veli Şiirlerinde Mizah

DR. MUSA ERASLAN*

Öz

Mizah; güldürme, eğlendirme ve muhatabını kırmadan ona takılma amacı güden bir söylem türüdür. Olayların ve durumların alışılmadık ve çelişkili yönleri, mizah aracılığıyla gülünç bir şekilde ortaya konulur. İfadesinde barındırdığı gülme unsurundan ötürü ironi, hiciv, parodi ve pastiş gibi birçok anlatım aracı, uzun yıllar boyunca mizahla koşut anlamda kullanılır. Bu itibarla mizah, aslında yakın zamanlardaki teorik çalışmalarla sınırları tayin edilmeye çalışılan bu söylem türlerini de içine alan kapsamlı bir kavram olarak görülür. Ancak her ne kadar eleştiri, alay ve hakaret içeren söylemlerin birçoğu mizahla ilintilense de o, daha çok güldürmek ve eğlendirmek için üzerinde yoğunlaşılacak bir anlatım biçimidir. Mizahın genellikle ironi ve hicivle birlikte anılmasının nedeni ise bu türlerin ondan, bir başka deyişle gülme unsurundan, çokça yararlanmasından ileri gelir. İnsani bir özellik olan gülme çeşitli şekillerde ortaya çıkar. Hem gündelik yaşamda hem de yazınsal alanda bunlardan en çok tercih edileni ise ifadede mantıksal akışın bozulması, şaşkınlık yaratılması ya da ifadenin beklenilmez bir şekilde bitirilmesi ile ortaya çıkan gülmelerdir. Mizahın ortaya çıkışında gözlenen bu tür gülmeler, “uyumsuzluk kuramı” olarak adlandırılır. Daha çok karışıklık ve çelişme esasına göre işleyen uyumsuzluk’la şiirde olağan/umulan anlamsal bağlamın dışına çıkıldığı sürpriz durumlarda karşılaşılır. Öteden beri her ulusun edebiyat birikiminde mizahın varlığından söz edilebileceği gibi Türk edebiyatı da zengin bir mizah geçmişine sahiptir. Türk edebiyatının Cumhuriyet evresinde mizahi söylemden en çok yararlanan şairlerinden birisi de Garip hareketinin önderi Orhan Veli Kanık’tır. Şiirlerinde mizahi söylemin hemen her çeşidine rastlanan şairin en çok da uyumsuzluktan kaynaklanan mizahı (uyumsuzluk kuramını) örneklediği görülür.

Anahtar sözcükler: mizah, uyumsuzluk kuramı, Türk edebiyatı, şiir, Orhan Veli Kanık

HUMOR IN ORHAN VELİ POEMS

WITHIN THE CONTEXT OF THE “THEORY OF INCOMPATIBILITY”

Abstract

Humour; It is a type of discourse that aims to make people laugh, have fun and tease their interlocutor without offending him. Unusual and contradictory aspects of events and situations are revealed in a humorous way through humour. Due to the element of laughter in its expression, many expression tools such as irony, satire, parody and pastiche have been used in parallel with humor for many years. In this respect, humor is seen as a comprehensive concept that includes these types of discourse, the boundaries of which have been tried to be determined by recent theoretical studies.

However, although many of the discourses containing criticism, ridicule and insults are related to humor, it is a narrative choice focused on making people laugh and entertain. The reason why humor is often associated with irony and satire is that these genres make a lot of use of it, in other words, the element of laughter. Laughter, which is a human characteristic, appears in various forms. The most preferred of these, both in daily life and in the literary field, is the laughter that occurs when the logical flow of the expression is disrupted, the expression is created astonishment or the expression ends in an unexpected way. This kind of laughter observed in the formation of humor is called the “incompatibility theory”. Incompatibility, which operates mostly on the basis of opposition and contradiction, is encountered in surprising situations where the normal/expected semantic context is deviated from in poetry. Turkish literature has a rich history of humor, as it can be mentioned that there is humor in the literary accumulation of every nation for a long time. One of the poets who benefited most from humorous discourse in the Republican phase of Turkish literature is Orhan Veli Kanık, the leader of the Garip movement. It is seen that the poet, who can find almost every kind of humorous discourse in his poems, mostly exemplifies the humor (the theory of incompatibility) originating from incompatibility.

Keywords: humor, incompatibility theory, Turkish literature, poetry, Orhan Veli Kanık

GİRİŞ

Batı’da karşılığı humour olan mizah, bazı düşünce ve davranışları nükte ve şakayla süsleyip anlatan söylem türüne veya ifadesinde komik unsuru taşıyan söze denir. “Edebiyat terimi olarak [mizah]; kişileri, olayları, durumları gülünç yanlarıyla yansıtan yapıtlar için kullanılır” (Özkırımlı, 1987, s. 857). Gündelik yaşamda konuşma dilinde sıklıkla karşılaşılan mizahi söyleme yazılı eserlerde de çoğunlukla rastlanır. Mizah, her ne kadar şaka ve nükte ile bezenmiş bir söylem olarak değerlendirilse de tarihsel süreç içerisinde daha kapsamlı bir terim olarak kullanılmıştır. “Bu anlamda mizah bir edebiyat türünü değil, bütün türler için söz konusu olabilen bir tutumu, konuya yaklaşım biçimini ve anlatım özelliğini niteler” (Özkırımlı, 1987, s. 857).

Aslı “müzâh” olan kavram, dilimize Arapçadan geçer. Mizah sözcüğü *Osmanlıca Sözlük*’te “şaka, latife, eğlence” (Devellioğlu, 1998, s. 655) olarak tanımlanır. Daha çok pozitif yansılar ile tanımlanan mizah, dünyanın katlanılması zor durumlarını yumuşatan ve ağır olaylarını hafifleten bir işleyişe sahiptir. “Başka bir deyişle dünyayı tamamen farklı bir şekilde tanıyabilecek ve yorumlayabilecek bir bakış açısı sunan mizah, bu dünyada hayatı daha mutlu ve daha başarılı hale getirecek bir stratejidir” (Kâhya, 2019, s. 8). Daha çok kabul gören bu yönüyle mizah, yaşama renk katan bir söylem biçimidir.

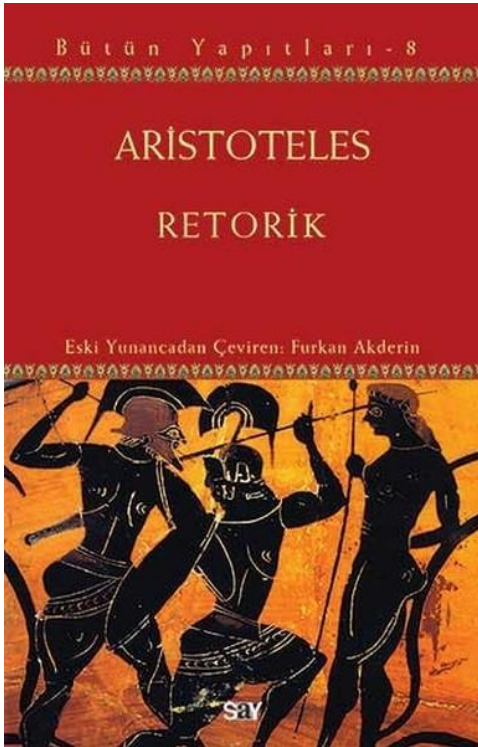
Türk diline çevrildiğinde mizahı/gülmeyi en iyi karşılayacak sözcüklerden birisi de hiç şüphesiz gülme/ce kavramıdır. Zira mizahın karşılığı olarak gülmece, toplum nezdinde de genel kabul görür. Ancak, her ne kadar ilk vazifesi güldürmek olarak ele alınsa da mizahta eleştirel bir yan da yok değildir. Bu durumda mizah bir taraftan yıkıcı bir taraftan yapıcı özelliklere sahip bir söylem şeklidir.

Birçok düşünür, gülmeyi çeşitli bağlamlarda ele alarak nedeni, özü ve muhatabı açısından mizahın ortaya çıkışını anlam(landırm)aya çalışır. Böylece birçok kuram ortaya atılır. Ancak müşterek bir uzlaşma olmasa da geleneksel olarak mizah/gülme kuramları; ilkelerini John Morreal'ın belirlediği uyumsuzluk kuramı, rahatlama kuramı ve üstünlük kuramı olmak üzere üçe ayrılır.¹

Mizahi yaratımda en çok tercih edilen uyumsuzluk kuramı, bir söylemin muhatabında uyandırdığı mantıksal çatışma/tutarsızlık, beklentinin boşa çıkarılması ya da olay ve durumlar arasındaki münasebetsizlik ve şaşkınlık şeklinde ortaya çıkar. Daha çok duygusal ve duyuşsal yanlarının ağır basması ile dikkat çeken üstünlük kuramının aksine uyumsuzluk kuramı düşünce ve mantık odaklıdır. "Eğlence, üstünlük kuramı için birincil derecede etkili iken -burada söz konusu olan zafer kazanma ya da yengi duygusudur- uyumsuzluk kuramı için, umulmadık, mantıksız ya da şöyle ya da böyle uygunsuz olan bir şeye karşı gösterilen zihinsel bir tepkidir" (Morreal, 1997, s. 24).

Gülin Öğüt Eker, iki veya daha çok uyumsuz/uygunsuz bileşen ilişkisine dayandırdığı uyumsuzluk kuramını, benzeş(e)meyenlerin sentezi olarak görür. Bu yolla ortaya çıkan mizahın/gülmenin nedenini ise mizahi söylemin muhatabında "şaşkınlık" ve "düş kırıklığı" yaratması koşuluna bağlar. Bir olayın akışı sırasında seyredenlerin ya da dinleyenlerin beklentisi dışında gelişen olayların kişiyi çok şaşırttığını düşünen Eker, hayal kırıklığına uğramış bu kişinin söz konusu duruma gülmeye tepki gösterdiğini düşünür (2009, s. 136). Bu durumda uyumsuzluk bir tür sebep, gülme/mizah ise sonuçtur.

Mizahi durumun ortaya çıkabilmesi bazı koşullara bağlıdır. Gülmeyi doğuran uyumsuzluğun hazırlandığı bu süreç, kimi zaman bilinçli kimi zaman da insan iradesi dışında gerçekleşir. Bu durumda "mizah, genel olarak, önce uyumsuzluğun sezilmesi daha sonra bir sonuca bağlanması



biçiminde, ikili bir süreç gerektirir" (Cebeci, 2016, s. 55-56). Uyumsuzluğun ortaya çıkabilmesi için de çeşitli durumların ortaya çıkması gerekir. Bunlar, bireylerin birbirini yanlış anlaması, ikircikli anlamsal çağrışımlara mahal verebilecek söylemlerin söz konusu olması gibi daha çok "beklenilmezlik" ile ilgili durumlardır. Uyumsuzluk kuramı için ölçüt olarak kullanılabilir bu beklenilmez durumların mizahla ilişkisini Şakir Eşitti şöyle açıklar: "Yanlış anlaşılmalarda, uyumsuzluk ve dualite mizah için önemlidir" (2019, s. 74). Bu yönüyle uyumsuzluk, aslında mizahın özünü oluşturan başat unsurdur.

Uyumsuzluk, ilk kez Aristoteles'in irdelediği bir kuramdır. "Onun, uyumsuzluğu bir gülme kaynağı olarak kabullenişine Retorik'te rastlanır; Aristoteles, Retorik'te, dinleyicileri arasında belli bir beklenti yaratıp sonra da onları beklenmedik bir şeyle vurmanın, bir konuşmacı için iyi bir

¹ Mizah/gülme kuramları için bk.: Morreal, 1997.

güldürme yolu olduğuna dikkati çeker” (Morreal, 1997, s. 26). Bu açıdan uyumsuzluk kuramı, mizahı retorik bir unsur olarak gören Aristoteles’in konuşma sanatı bağlamındaki düşünceleriyle örtüşür. Zira konuşma sırasında dinleyiciyi beklentiye sokup şaşırtıcı bir şekilde sözlerin tamamlanması, bu kuramla ilişkilendirilebilir.

İlk temsilcisi Aristoteles olan uyumsuzluk kuramının en meşhur savunucuları, Kant ve Schopenhauer’dir. Bilişselliğin öncelendiği bu kuram, üstünlük kuramı gibi kapsayıcı değildir. Zira “uyumsuzluk, bütün mizahi durumlarda rahatlıkla söz konusu olabilir, ancak mizahi olmayan birçok gülme durumunda söz konusu olmamaktadır” (Morreal, 1997, s. 31). Nitekim uyumsuzluk kuramından söz edilebilmesi için uygunsuz/münasebetsiz ama gülünç/komik “şey”lerin varlığı bir zorunluluktur.

Kimi söz oyunları ve edebî sanatlarla vücuda getirilen mizahi söylemler uyumsuzluk’un ortaya çıkmasına neden olur. Birtakım edebî sanatların, mizahı etkileyen ve uyumsuzluğun oluşumuna katkı sağlayan yönü olduğunu savunan Beyhan Kanter, Bergson’un gülme kuramından ilhamla söz konusu sanatları mizahi birer teknik olarak değerlendirir. Bu tür mizahi söylemleri, “kişileştirme, tezat ve benzetme aracılığıyla yapılan mizah” (2019, s. 12) olarak adlandırır. İşte insan dışındaki varlıklara insani vasıflar verilmesi ya da insanların başkaca varlıklara benzetilmesi yoluyla ortaya çıkan ve daha çok çelişki/karşıtlık üzerine kurgulanan bu tür uyumsuz komik ifadeler de aslında uyumsuzluk kuramı ile ilişkilendirilebilir.

Uyumsuzluk’un ortaya çıkmasında etkili olan unsurlardan birisi de beklenen ile gerçekleşen arasındaki “karşıtlık”tır. Zira beklenilmeyen veya istenilmeyen bir sonuçla biten olaylar gülmeye yol açabilir. Nitekim bu perspektifle vücut bulan gülmeler/mizah, uyumsuzluk’la açıklanır. Pascal’ın “kişiyi, umduğuyla bulduğu arasındaki şaşırtıcı orantısızlıktan başka hiçbir şey daha fazla güldürmez” sözünü dayanak noktası olarak değerlendiren Morreal’a göre: “uyumsuzluk kuramının ardındaki temel düşünce çok genel ve oldukça basittir. Nesnelere, bu nesnelere nitelikleri, olaylar, vs. arasında belirli kalıpların bulunmasını beklediğimiz düzenli bir dünyada yaşamaktayız. Bu kalıplara uymayan herhangi bir şey başımıza geldiğinde güleriz” (1997, s. 25). Öznenin beklenmedik bir durum karşısında bilişsel anlamda uyanışı/tepkisi sonucu açığa çıkan gülmeler, uyumsuzluk kuramı ile izah edilebilecek bir durumdur. Bu bağlamda bir yetişkinin çocuk gibi ya da bir çocuğun yetişkin gibi davranması durumunda ortaya çıkan gülmeler/mizahi durumlar, tipik birer uyumsuzluk örneğidir.

Mizah, zihinsel yaratım ve anlamlandırmaya dayanan insana özgü bir durumdur. Bu yönüyle mantık odaklıdır. Mantık ise bireyin etrafında olup bitenleri akla uygun ve doğru şekilde tasarlayan bilişsel bir sistemdir. Yaşamı boyunca bireyin sosyal, kültürel ve psikolojik deneyimleri ile de şekillenen mantık, neyin normal/olağan, neyin anormal/olağandışı olarak algılanacağı/kanıksanacağı noktasında düşünsel bir pratik geliştirir. Mantığın ayarları kurcalandığında, bir başka deyişle zihnin ritmi bozulduğunda, çoğunlukla ortaya çıkan “anlık” şaşkınlığa gülmenin de eşlik ettiği durumlar, mizahla ilişkilendirilir. Yaşamın olağan seyrine aykırılık gösteren ve mizahla şekillenen bu tarz “beklenilmez/münasebetsiz” söz, durum veya davranışlar, teorik açıdan uyumsuzluk kuramı etrafında değerlendirilir.

Şiirde daha çok alışılmamış bağdaştırma şeklinde ele alınan uyumsuzluk kuramı, Rothbart ve Pien'in "imkânsız uyumsuzluk" kategorisini örnekler. Zira imkânsız uyumsuzluk, "dünyayla ilgili mevcut bilgi göz önüne alındığında beklenmeyen ve aynı zamanda imkânsız olan, dilbilimde anlamsal kabul edilmezlik biçiminde adlandırılan uyumsuzluklardır: kurabiyelerin ağlaması, tankların dişlerini fırçalaması gibi" (Akt. Eker, 2009, s. 138). Dolayısıyla neredeyse tamamen mecaz ve birtakım dilsel sapmalar üzerine kurulan şiirde gözlenen ve akılla izahı mümkün olmayan birçok alışılmamış bağdaştırma/dilsel sapma, "güldürmeye odaklanma" koşuluyla uyumsuzluk kuramı etrafında ele alınabilir.

Bu makalede şiirlerinde uyumsuzluktan kaynaklanan mizah izi sürülen Orhan Veli Kanık ve Garip şiiri ile ilgili bu zamana kadar kimi çalışmalar yapılmıştır. Bunlar arasında Garip şiirinin mizahla olan ilişkisine değinen çalışmalar da vardır. Özellikle Hakan Sazyek'in *Cumhuriyet Dönemi Türk Şiirinde Garip Hareketi* adlı eseri ile Özlem Fedai'nin *Garip ve İkinci Yeni Şiirinde Bir Kaynak Olarak Humour ve İroni* adlı makalesi, bahsi geçen çalışmaların en dikkat çekenleridir. Ancak Orhan Veli Kanık ve Garip bağlamı bu çalışmaların hiçbirisinde mizah, teorik açıdan ele alınmamıştır. İşte bu çalışma, söz konusu boşluğa dikkat çekme niyetinin bir ürünü olarak değerlendirilebilir.

Son dönem şiirlerinde ironik söyleme yaklaşan Orhan Veli Kanık'ın, özellikle ilk dönem şiirlerinde mizahın çok boyutlu ele alındığı görülür. Nitekim şairin rahatlama ve üstünlükten kaynaklanan mizahi söylemleri örnekleyen çok sayıda şiiri vardır. Ancak bu çalışmada şairin rahatlama ve üstünlük kuramlarıyla ilintili şiirlerinin birçoğuna değinilmeyecektir. Söz konusu kuramların sahasına girmesine rağmen uyumsuzluktan kaynaklanan mizahla sentezlendiğini düşündüğümüz şiirler ise burada incelenecektir.

Çalışmamızda bir "tür" olarak ele almadığımız mizah, burada söylemsel açıdan ele alınacaktır. Bu nedenle şiirlere bütünsel yaklaşılmayacak, metinlerdeki uyumsuzluk'la şekillenmiş mizahi ifadeler üzerine yoğunlaşılacaktır. Aşağıda incelenen şiirlere bakıldığında mizahın ya ciddi konuları yumuşatan ya da yaşama karşı takınılan kayıtsızlığı imleyen söylemsel bir tercih olarak karşımıza çıktığı görülecektir. Nitekim şiirler üzerinde tam anlamıyla egemen olmayan bu söylemin, Orhan Veli için nihai bir amaç olmaktan ziyade genellikle kimi dizelerde kendisini gösteren biçimsel bir araç olduğu anlaşılacaktır.

1. "UYUMSUZLUK KURAMI" BAĞLAMINDA ORHAN VELİ ŞİİRLERİNDE MİZAH

Orhan Veli Kanık, şiirlerinde mizahi söylemi yoğun bir şekilde kullanan Cumhuriyet dönemi Türk şiirinin dikkat çeken isimlerindendir. Bunda Orhan Veli'nin, arkadaşları Oktay Rifat Horozcu ve Melih Cevdet Anday ile birlikte Türk şiirinde ses getiren bir edebî hamlenin temsilcisi olması önemli bir etkidir. Zira "şiir anlayışları ve şiirleri garipsenen bu üçlü için çok uygun düşün" (Mumcu Ay, 2009: 1244) Garip adlı bir topluluk kuran bu isimler, Türk şiirinde o zamana kadar gözlenmeyen birtakım işlere imza atarlar. Şiire dair o zamana kadar alışlagelmiş ne varsa topyekûn karşısında duran bu hareketin en belirgin yönü de budur: geleneğe karşı çıkma. Ölçü, uyak gibi biçimsel ahenk unsurlarını şiirden atan Garipçiler, sıradan insanın gündelik yaşamını süsten, sanattan ve yapmacıktan uzak bir anlatımla şiire taşır. İşte klasik biçimden ve beylik sözlerden

arındırdıkları, kendilerinin poetikalarındaki ifadesiyle “şairanelikten uzaklaştırdıkları”, bu yeni şiirin anlatımını şekillendiren baskın söylem, mizahtır.²

Orhan Veli Kanık'ın Garip anlayışı çevresinde kaleme aldığı şiirlerini, iki evrede ele almak mümkündür. Şairin ilk dönem şiirlerinde metnin bütününe yayılmayan mizahi söylem, daha çok espri ve nükte özelliği gösterir. Özellikle şiirlerinin son bölümlerinde/dizelerinde aniden beliren mizahın, okuru şaşırtmaya dayalı olduğu görülür. Mizahın bu türüsü ise akla uyumsuzluk kuramını getirir. Kanık'ın şiirlerinde gözlenen bu tavır, Hakan Sazyek'in “ilk evre” şeklinde nitelediği dönemin karakteristik özelliğidir:

“Mizahın ilk evre ürünlerindeki kısmılığı, şiir içindeki konumunda da görülür. Onu bütüncü bir anlayışla değerlendiren şiirlerin, oldukça az oluşuna karşılık, bir ya da birkaç dizede belirginleştiren örneklerin çokluğu dikkat çekmektedir. Bu gruba giren şiirlerde mizahın, son bir ya da birkaç dizede ön plana çıkarıldığı, dolayısıyla önceki dizelerin mizahiliği içermemekle birlikte, böylesi bir bitişe aracılık işlevi gördüğü söylenebilir” (1996, s. 214)

Şairin söz konusu mizahi söylemi örnekleyen uyumsuzluk eksenli ilk şiiri “Bayram” adını taşır. Şiirde uyumsuzluk, kişileştirme sanatı ile şekillendirilir. Zira insan dışındaki varlıklara insani nitelikler yakıştırmak, burada olduğu gibi kimi zaman sanatta mizahı doğurur. Nitekim gündelik yaşamda gerçekleşmesi mümkün olmayan canlılar arasındaki bu nitelik alışverişi, gülmeyi/komiği doğurduğu zaman uyumsuzluktan kaynaklanan mizahla açıklanır. Aşağıdaki dizelerde, gizlediği bir olaya şahit olan “kargalar”dan gördüklerini bir sır olarak saklamasını isteyen şairin bu dileğini ifade biçimi ve onlara sunduğu teklifler, uyumsuzluk kuramı çevresinde değerlendirilebilir:

Kargalar sakın söylemeyin!
Bugün toplar atılırken evden kaçıp
Harbiye nezaretine gideceğim
Söylemezseniz size macun alırım,
Simit alırım, horoz şekeri alırım;
Sizi kayık salıncağına bindiririm kargalar,
Bütün zıpzıplarımı size veririm.

Kargalar, ne olur anneme söylemeyin! (Kanık, 2016, s. 37).

Orhan Veli'nin uyumsuzluktan kaynaklanan mizah bağlamında değerlendirilebilecek bir başka şiiri ise “Gölgem” adını taşır. Yalnızlık izlekli bu şiirde de mizah, insan dışındaki varlıklara insanî nitelik yüklenmesi ve şaşırtma unsuru ile ortaya konulur:

Bıktım usandım sürüklemekten onu



Orhan Veli Kanık

² Garip poetikası için bk.: Kanık, 2016, s. 20-30.

Senelerdir, ayaklarımın ucunda;
Bu dünyada biraz da yaşayalım,
O tek başına,

Ben tek başıma. (Kanık, 2016, s. 40).

Bu şiirde şair, yalnızlığı o kadar özlemiştir ki kişileştirdiği “gölgesini” dahi yanında istemez. Şiirde yalnızlık, kendisinden yakınılan bir kavramdan ziyade özlenen/arzulanan bir kavram olarak ele alınır. Böylece “Orhan Veli, insanın gölgesinden bile ayrı yaşayacağı bir yer aradığını söyleyerek yalnızlık özlemini, kinayeli bir istekle çarpıcı hale getirir” (Yılmaz, 2011, s. 261). Bu kinayeli hâliyle “Gölgem”, adeta bilmeceyi andıran dizelerden oluşmuş bir şiirdir. Merak unsurunun ön plana çıkarıldığı şiirde, başlığından azade okunduğunda şairin neyi/kimi kastettiğinin ya da kime/neye hitap ettiğinin anlaşılması güçtür. Zira çoğu okur için bu bilmececinin cevabı, bir “gölge” olmayabilir. Zekice bir araya getirilen dizelerin beklenilmez bir bilişsel sapmayla uyumsuz şekilde bir kavramı işaret etmesi, uyumsuzluktan kaynaklanan mizahla ilişkilidir.

Orhan Veli Kanık’ın şiirlerini mizahi kılan unsurlardan birisi de şiirlerinde kullandığı çocuksu söylemdir. Yaşadığı dönemin kaotik ve buhranlı yapısından uzaklaşmak isteyen şairin, birçok şiirinde çocuklara özgü saf ve masum sözcükleri yeğlediği göze çarpar. Şairin çocukları anlatıcı figür olarak kullandığı şiirlerinden birisi de “Gözlerim” adını taşır (Ulucan, 2016, s. 97). Gerçek yaşamla bağdaşmayan bir anlatımın tercih edilmesinden ötürü uyumsuzluk kuramı çevresinde ele alınmasının mümkün olduğu şiirin aşağıdaki dizeleri, “şaşırtmacalı” yapısıyla mizahidir. Çocukların oyun oynarken söylediği bir tekerlemede geçen “Şeytan aldı götürdü / Satmadan getirdi” ifadelerinin metne dâhil edilmesi şiiri eğlenceli bir atmosfere bürür. Şaşırtmacanın öncelendiği şiirin asıl ilginç yönü ise dilidir. Zira olgun bir insan tarafından kaleme alınan ve asıl muhatabı çocuklar olmayan bu şiir, çocuklara özgü bir söylemle şekillenmiştir. Nitekim sözcüklerin gerçek anlamları odağında bakıldığında “şeytanın bir insanın gözünü pazara götürüp tekrar getirmesini” konu edinen şiiri uyumsuzluk’la bağdaştıran başat unsurun “beklenilmezlik/mantıksızlık” olduğu görülür:

Gözlerim,
Gözlerim nerede?
Şeytan aldı, götürdü;
Satmadan getirdi.

Gözlerim,
Gözlerim nerede? (Kanık, 2016, s. 41).

Orhan Veli Kanık’ın çoğu şiiri, oldukça kısadır. Şairin özellikle şairliğinin ilk zamanlarında kaleme aldığı şiirleri, “Gözlerim”le benzer formdadır. Birkaç dizeden oluşan bu tarz Orhan Veli şiirlerinin ayırt edici niteliği ise eğlenceli ve şaşırtmacalı bir yapıya sahip oluşudur. Nitekim “nükte-şiirin en ilginç örnekleri sayılan bu küçük, duygulandırmaktan çok, düşündürmek ve güldürmek amacına yönelik şiirler; onun Türk şiirine yeni bir ses ve biçim getirdiğini kanıtlayan ürünlerdir” (Par, 2002, s. 24).

Garip hareketinin özellikle ilk evresinde kaleme alınan şiirlerde sadece gündelik yaşamın eğlenceli taraflarından bahsedildiği izlenimi vardır. Ancak bu, yanlış bir bakış açıdır. Çünkü

dikkatli bir gözle bakıldığında bu şiirlerin altında koyu bir karamsarlığın, umutsuzluğun ve çaresizliğin yattığı görülebilir. Gerçek yaşamın acı veren koşullarını değiştirecek gücü olmayan Garipçiler için tek çıkar yol bu koyu karamsarlığı, umutsuzluğu ve çaresizliği mizahla şiirlerine yansıtmak ve aşmaktır (Mumcu Ay, 2009, s. 1270). Nitekim Orhan Veli Kanık'ın "Dağ Başı"sı da bu bağlamda kaleme alınan bir şiirdir. Şiirde şairin gündelik yaşamın sorunlarından uzaklaşma, derdini hafifletme vasıtası olarak "içki"ye sığınışı konu edilir. Basit sözcükler ve çok kısa dizlerle "dağ başı"nda "güneş" in henüz battığı bir "akşam" vaktini betimleyen şair, "dert" inden kurtulmak için kendi şahsında okura da "içme"yi teklif eder. Şiirin son dizesinde birdenbire beliren bu ilginç öneri, metnin muhatabında anlık perspektif kaymasına/değişimine yol açar. Şiirsel akış içerisinde zihnin ritmik işleyişini sarsmasından ötürü mizahileşen bu söylemle şair, yaşamın katlanılması güç koşullarını bir çırpıda savuşturmuş olur. Zira lirik düzlemde ilerleyen şiirde okur bilincinde şekillenen/umulan son, bu değildir:

Dağ başındasın;
Derdin günün hasretlik;
Akşam olmuş,
Güneş batmış,
İçmeyip de ne halt edeceksin? (Kanık, 2016, s. 42).

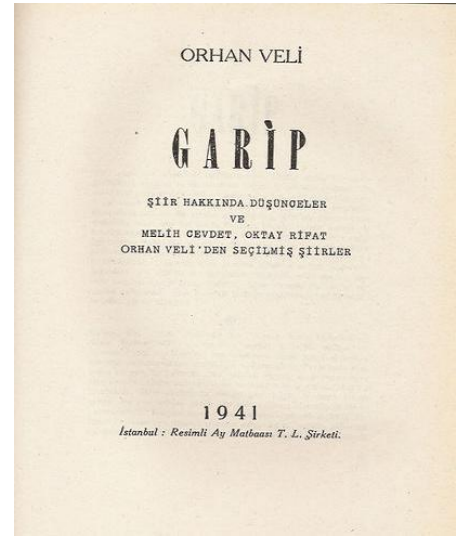
Orhan Veli'nin, yaşamın güçlükleri karşısında gerçeklikten uzaklaşma alanı olarak yarattığı şiir dünyasında, çoğu zaman "içki" vardır. Yaşam karşısında insan yetersizliğinin dile getirildiği bu şiirde de şair, umursamanın ve yaşamı ciddiye almanın panzehri olarak "içme"yi görür. Şair, eleştirel bir fikrin ürünü olmayan bu şiiri hem beklenmedik bir şekilde bitirdiğinden hem de sorunlara genel ahlaki normların dışında münasebetsiz/uyumsuz/beklenilmez bir çözüm ürettiğinden ötürü uyumsuzluktan kaynaklanan mizahın sahasına girer.

"Dedikodu" adlı Orhan Veli Kanık şiiri, şair anlatıcının hovardalıklarının muzipçe dile getirildiği bir metindir. Şiirde acemi bir çapkının kendini savunurken içine düştüğü zor durum, mizahi bir edayla anlatılmaktadır. Şiirde dedikodu olarak anlatılanların hepsi kabul edilmekte; tam olarak doğru olmasalar bile iftira olmadığı da itiraf edilmektedir (Ulucan, 2016, s. 105). Şiir boyunca geçici aşklar ve hevesler peşinde koşan şair anlatıcının, çapkınlıklarını alenen ifşa etmesi; bu konuyla ilgili hakkında söylenenleri bilmiyormuş gibi davranması, üstelik bunlara şaşırması metni mizahi kılan unsurlar olarak göze çarpar. Şairin "sandala attığı Mualla" adlı kadınla ilgili gizemli bir hikâyeyi ima ederek şiirini bitirmesi de metnin mizahiliğine katkı sağlayan bir başka durum olarak dikkat çeker. Şiirin son bölümünde beliren bu gizemli ve şaşırtıcı söylemle muzipleşen şair, metni mizahi bir havaya bürümek niyetindedir. Garip şiirinin ilk evresinde benimsenen/rutinleşen bu mizahi yaratım şeklini, uyumsuzluk kuramıyla bağdaştırmak mümkündür:

"Kim söylemiş beni
Süheyla'ya vurulmuşum diye?
Kim görmüş, ama kim,
Eleni'yi öptüğümü,
Yüksek kaldırımda, güpegündüz?
Melahat'i almışım da sonra

Alemdara gitmişim, öyle mi?
 Onu sonra anlatırım, fakat
 Kimin bacağını sıkılmışım tramvayda?
 Güya bir de Galata'ya dadanmışız;
 Kafaları çekip çekip
 Orada alıyormuşuz soluğu;
 Geç bunları, anam babam, geç;
 Geç bunları bir kalem;
 Bilirim ben yaptığımı.
 Ya o, Mualla'yı sandala atıp,
 Ruhumda hicranını söyletme hikâyesi?" (Kanık, 2016: s. 44)

Garip şiiri, küçük insanın basit yaşamını konu edinir. Bu durum, sokağın dilinin şiire yansımaya yol açar. Garip'in küçük insanı; küçük şeylerle mutlu olan, yaşamdan asgari geçim şartlarını talep eden, gelir adaletsizliğine ve sınıfsal eşitsizliğe naifçe isyan eden bir sosyal tabakanın mensubudur. Nitekim "küçük insanın Garip şiiri içindeki en somut görünümü, kendi bireyselliğinin varoluş serüvenini kurcaladığında çağdaş felsefenin hiçliğine düşmeyen; varlığını sadece yaşadığı dünyayla olumlayan ve geleneksel olana ironik bakan Süleyman Efendi'dir" (Korkmaz-Özcan, 2014, s. 278). İşte "Kitabe-i Seng-i Mezar", bu bağlamda ele alınabilecek Orhan Veli Kanık şiirlerindedir. Sıradan ve yoksul bir insan olan



Süleyman Efendi'nin ölümü üzerinden onun yaşamına dair detayların verildiği şiir, mizahi bir dille kaleme alınır. Üç bölümden oluşan şiirin ikincisinden alınan aşağıdaki dizeler, uyumsuzluktan kaynaklanan mizahla ilişkilendirilebilir. Burada şair, Türkçe ile oluşturulmuş bir metnin içerisine Shakespeare'in *Hamlet*'inde geçen İngilizce bir ifadeyi beklenmedik bir şekilde sokuşturarak uyumsuzluk'u örnekler:

Mesele falan değildi öyle,
 To be or not to be kendisi için; (Kanık, 2016, s. 46).

Şiirin devamında mevta Süleyman Efendi'nin defin merasimini ve cemaatle helalleşme sahnesini tasvir eden Orhan Veli, bu bölümü de sürpriz bir şekilde bitirir. Şiirde, yıkanıp namazı kılınan Süleyman Efendi'ye haklarını helal etmesi beklenen bir "alacaklı" kitlenin olmayışı, şaşırtıcı ve mizahi bir edayla okura sunulur:

Yıkandı, namazı kılındı, gömüldü.
 Duyarlarsa öldüğünü alacaklılar
 Haklarını helal ederler elbet.
 Alacağına gelince...
 Alacağı yoktu zaten rahmetlinin. (Kanık, 2016, s. 46).

Şair tarafından okur, “Süleyman Efendi’nin acaba alacakları neydi?” beklentisine sokulur. Ancak şair umulmadık bir şekilde bu beklentiyi boşa çıkarır. Zira Süleyman Efendi’nin “alacak”ı yoktur. Şairin bu “tavrı, avucundan bir sürü şey çıkacakmış gibi davranan ve seyirciyi büyük bir beklentiye sokan bir sihirbazın, sonunda avucundan bir ‘hiç’i çıkarması, avucunun boşluğunu ima ederek gülümsemesi gibi bir şeydir” (Akay, 2009, s. 167). Nitekim Orhan Veli de yoksul sınıfın sıradan insanı Süleyman Efendi’nin sosyoekonomik konumuna vurgu yapmak için mizahi bir şekilde şapkasından bir “yok” çıkarır.

Garip şiirinde toplumun hemen her kesiminden insana rastlamak mümkündür. Ancak hareketin özellikle ilk evresinde kaleme alınan şiirlerde daha çok sıradan insanın gündelik yaşamı konu edinilir. Bu nedenle “Garip şiiri ilk yıllarından itibaren daha çok mutlu azınlığa seslenen, sanatlı geleneksel şiirin karşısında olmuş, sanatsız şiir yapılabileceğini göstermek istemiş; ilk yıllardaki şiirlerinde de bunu göstermiştir” (Fedai, 2009, s. 1003) Orhan Veli Kanık’ın “Eski Karım” adlı şiiri de bu bağlamın ürünlerindedir. Şair okurun karşısına bu sefer “sıradan bir insan” olan “eski karısını” çıkarır. Bu tür konu tercihlerinden ötürü Türk şiirini “garipleştirdiği” iddia edilen Orhan Veli ve arkadaşları, aynı zamanda şiiri basitleştirme suçlamalarının da muhatabı olur. “Eski Karım” da Orhan Veli, Garip’in ilk evre şiirlerinde sıklıkla gözlenen nükteli mizahtan yararlanır:

Nedendir, biliyor musun;
Her gece rüyama girişin,
Her gece şeytana uyuşum,
Bembeyaz çarşafın üstünde;
Nedendir, biliyor musun?
Seni hala seviyorum, eski karım.

Ama ne kadınsın biliyor musun? (Kanık, 2016, s. 62).

Hâlâ sevdiği eski karısını unutmadığını ifade eden şair, sıkıntılı geçen “gece”lerin sebebi olarak onu görür. Şiirini “Ama ne kadınsın biliyor musun?” şeklinde yoruma açık, şaşırtıcı bir ifadeyle bitirmesi, uyumsuzluk’la ilişkilidir.

Uyumsuzluk, daha çok beklentilerin boşa çıkmasından doğar. Mizahın doğuşuna giden yolda ilkin şaşırın muhatabın bu duruma tepkisi genellikle gülme olur. Zira “uyumsuzluğu oluşturan asıl etken, insan zihninde kategorize edilen olayların ve durumların beklentilere ters düşmesi ve var olan kalıpların bir anda yıkılıvermesidir. Yıkılan kalıplar insanı şoka sokar, algıdaki bu sürpriz değişim gülmeye yol açar” (Sağlam, 2013, s. 104). Uyumsuzluk’un bu yolla yapılandırıldığı Orhan Veli şiirlerinden birisi de “Kaside” adını taşır. Sürpriz sonla biten şiirde şair, “filya tarlası”nda çalışan “kırmızı yazma”lı bir kızın elindeki “Bursa çakısı”yla akşama kadar “değnek soyma”sını betimledikten sonra ona olan hayranlığını dile getirir. Okur bu hayranlık karşısında olumlu bir dönüt beklentisine sokulur ama şiir, “Sen cama tırman” şeklindeki beklenilmez/münasebetsiz bir sonla aniden kesilir:

Elinde Bursa çakısı,
Boynunda kırmızı yazma;
Değnek soyarsın akşamlara kadar,
Filya tarlasında.

Ben sana hayran,

Sen cama tırman. (Kanık, 2016, s. 65).

Orhan Veli Kanık'ın uyumsuzluk kuramıyla ilişkilendirilebilecek bir başka şiiri ise "Efkârlanırım" adını taşır. Şiir, melankolinin mizahi tonda sunumuyla dikkat çeker. Bu şiirde şair, "efkârlanmak" eylemi ile özdeşleştirdiği melankolik ruh hâlini mizaha yaklaşan bir söylemle aktarır. Nitekim "Orhan Veli şiirlerinde melankolinin karşılığı, 'efkârlanmak'tır" (Ulus, 2021, s. 292). Şiirdeki poetik kurguyu, daha çok düşüncelere dalma, hüznlenme anlamlarında kullanılan "efkârlanmak" eylemiyle yapılandıran melankolik özne/şair, "mektup almak", "rakı içmek" ve "yola çıkmak" gibi olağan yaşamda çoğunlukla sevinilecek/eğlenilecek yanları olabilen durumları efkârlanma/hüznlenme sebebi olarak görür. Ele alınan durumların mantıksal açıdan karşıtlığı/uyumsuzluğu şiirin mizahla olan bağıını gösterir:

Mektup alır, efkârlanırım;

Rakı içer efkârlanırım;

Yola çıkar efkârlanırım.

Ne olacak bunun sonu, bilmem.

"Kazım'ım" türküsünü söylerler

Üsküdar'da;

Efkârlanırım. (Kanık, 2016, s. 66).

Orhan Veli'nin "Sakal" adlı şiirinde, içinde yaşanan toplumun genel ahlaki normlarıyla bağdaşmayan dizelere yer verilerek mizahîlik sağlanır. Beceri odaklı kaleme alınan bu şiirin başlarında "karpuzdan fener yapmak, sedefli hançerlerin üstüne Gülcemal resmi çizmek, beyit dizmek" ve "mektup yazmak" gibi hünerlerini sıralayan şairin, şiirin sonuna doğru birden konuyu değiştirerek cinselliğe temas etmesi, okur muhayyilesi için beklenilmez bir durumdur. Söylemin muhatabı için şaşırtıcı olan bu durumun "sakalı değirmende ağartmak" deyimini ile ilişkilendirilmesi ise gülmeye dair bir ifade tercihidir. Orhan Veli'nin, şiirin başlarındaki takdir edileceğini umduğu maharetlerini sonradan "kadın" ve "cinsellik" düzlemine çekmesi, şiirde perspektif kaymasına neden olur. Bakış açısındaki bu umulmayan ani bilişsel sapma, bir başka ifadeyle zihinsel çarpılma, mizahı doğurur:

(...)

Bunca yılın Halime'sini

Hanginiz bilir, benim kadar,

Memnun etmesini?

Değirmende ağartmadık biz bu sakalı! (Kanık, 2016, s. 72).

Garip'in ilk evresinde kaleme alınan birçok şiirde mizahi söylemin kısmî kullanıldığına yukarıda temas etmiştik. Bu tarz şiirlerde bütüne yayılmayan mizah, parçalı bir şekilde dizelere yansır. Bu noktada Orhan Veli ve arkadaşlarının gerçekliği mizahla sentezleyerek yeni bir şiir dili oluşturduğu söylenebilir.

"Orhan Veli, şiirlerinde gerçekle mizahı veya gerçeği mizahla beraber anlatabilen ender sanatçılardan biridir. Başka bir ifadeyle o, gerçeği mizah tadında tattırabilmektedir. Şair, gerçeği o kadar rahat ve güzel bir şekilde anlatır ki, acılar/gerçekler bile onun şiirlerinde bir mizansene dönüşür. Bu özelliği, düzyazılarında da rahatlıkla görülmektedir. Gerçek ve

mizah, onun şiir dilinde mükemmel bir uyum içindedir. Birbirine zıt gözüken bu unsurlar öyle ifade edilir ki kendi tatlarının yanında başka tatlar da verir” (Ulucan, 2016, s. 105).

Garip şiirinde gözlenen ciddiyetle komiğin bir aradalığı, aslında hareketin ilk evresinin karakteristik bir özelliğidir. Zira “Garipçiler, ilk evrede mizahiliği, ‘espri’ düzeyinde ele alan, dolayısıyla salt gülümsetmekle yetinen şiirler de yazmışlardır” (Sazyek, 1996, s. 215). Bu tarz mizahı örneklemesi açısından Orhan Veli’nin “Misafir” adlı şiiri dikkat çekicidir. Mizahîliğin öncelenmediği bu şiirde, açıkça beliren tematik tutum çaresizliktir. Ancak metnin kimi yerinde aniden ortaya çıkan mizahi ifadelerin ısrarla altını çizen şairin asıl amacı, böylesi ciddi bir durumu sıradanlaştırarak okuru gülümsetebilmektir:

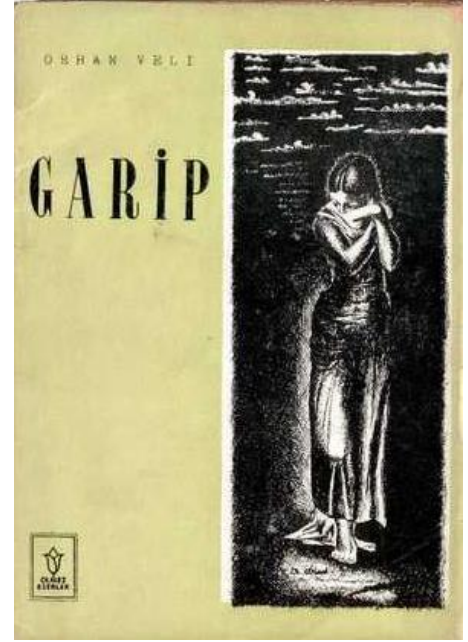
Dün fena sıkıldım akşama kadar;
İki paket cigara bana mısın demedi;
Yazı yazacak oldum, sarmadı;
Keman çaldım ömrümde ilk defa;
Dolaştım,
Tavla oynayanları seyrettim,
Bir şarkıyı başka makamla söyledim;
Sinek tuttum, bir kibrit kutusu;
Allah kahretsin, en sonunda,
Kalktım, buraya geldim. (Kanık, 2016, s. 79).

Şiirde sıkıcı bir gününü renklendirmek isteyen şairin bu sorununu gidermek için yaptığı garip ve komik eylemler konu edinilir. Her ne kadar şiirde ifade edilen “iki paket sigara

içmek” ve “hiç aşına olunmayan bir enstrümanı (keman) çalmaya çalışmak” eylemleri okurca makul karşılansa da “bir şarkıyı başka bir makamla söylemek” ve özellikle “bir kibrit kutusu sinek tutmak” gibi davranışlar, gündelik yaşamın olağan akışında gözlenmesi pek de mümkün olmayan uygunsuz işlerdir. Mizahı tetikleyen bu unsurlara ek olarak şiirin “Allah kahretsin, en sonunda / Kalktım, buraya geldim.” dizeleriyle bitmesi ise şaşırtıcı olduğu kadar komiktir.

Orhan Veli Kanık’ın, eski şiir anlayışını ironik olanaklarla eleştirdiği “Eskiler Alıyorum” adlı şiirinin özellikle son dizesi şaşırtmalı söyleyişinden ötürü uyumsuzluk bağlamında değerlendirilebilir. Bütünsel açıdan bakıldığında klasik şiirin kanıksanagelen unsurlarına imayla yoğun göndermelerin yapılmasından ötürü ironik olan bu şiir, beklenmedik bir şekilde eleştirel okların hedeflendiği adresin belirtilmesi ile sonlanır. Zira burada asıl eleştirilenin, Ahmet Haşim tarzı (Hâşimâne) şiir olduğunu okur, ancak son dizeye geldiğinde anlar. Şair, bu niyetini açık etmek için yine mizahi bir yola başvurur; hicvin komik kontrastı olan parodiden yararlanır. Nitekim Orhan Veli, “göllerde bu dem kamış olmak” isteyen Haşim’e “rakı şişesinde balık olmak” duyusu ile sataşır:

“Eskiler alıyorum
Alıp yıldız yapıyorum
Musiki ruhun gıdasıdır
Musikiye bayılıyorum.



Şiir yazıyorum

Şiir yazıp eskiler alıyorum

Eskiler verip Musikiler alıyorum

Bir de rakı şişesinde balık olsam.” (Kanık, 2016: s. 80).

Orhan Veli tarafından kaleme alınan bu şiirde, bütün bir şiir geleneğimize yönelen büyük reaksiyonu görmek mümkündür (Fedai, 2009, s.1003). Şiirde geleneği alaya alan şair, çeşitli form ve düzeyde mizahtan yararlanarak metnin geneline hâkim olan ironik göndergeyi şekillendirir. Nitekim Orhan Veli'nin özellikle son dönem şiirlerinin büyük çoğunluğunda bu söylem gözlenir: mizahla desteklenen/şekillendirilen/renglendirilen ironi. Şairin “Tahattur, Pireli Şiir, Vatan İçin, Ahmetler, Festival, Ölüler, Tecelli, Tereyağı, Yaramaz Çocuklar, Kuyruklu Şiir, Erol Güney'in Kedisinin Bahar Mevsiminde ve Toplum Meseleleri Karşısında Takındığı Tavrı Anlatır Şiirdir, Cevap” ve “Hardalname” adlı ironik şiirlerinde mizahın bahsi geçen işlevde kullanımını görmek mümkündür.

Orhan Veli Kanık, her ne kadar gelenekle kavgalı olsa da kimi şiirlerinde halk şiirine özgü bazı unsurları da kullanmaktan geri kalmaz. Kanık'ın özellikle *Destan Gibi* adlı eserinde yer alan çoğu şiirinde “türkü”lerden yararlandığı görülür. Şairin parodi özellikleri gösteren “Yol Türküleri” adlı şiirinde yer alan aşağıdaki dizeler, “Burdur Türküsü”nün değiştirilmiş bir şekilde kullanımınıdır (Karakuş, 2021, s. 132). Söz konusu dizelerde şair, bu dönüştürümü mizahi maksat ve olanaklarla gerçekleştirir:

“Hükümet önünden geçtim,

Oturdum bir kahve içtim,

Hendek'te bir güzel gördüm,

Yavuklumdan vazgeçtim;

Hendek'in yolları taştan,

Sen çıkardın beni baştan.” (Kanık, 2016, s. 85).

“Yol Türküleri”nin genelinde çoğunlukla mekân(lar)a odaklanan şair, şiirin bu bölümünde ise Hendek izlenimlerine yer verir. Ancak şairin mekândan uzaklaşan gözlemlerinin ani bir şekilde “güzel”e çevrilmesi, okur açısından beklenilmedik bir durumdur. Bu perspektif değişimine, mübalağa sanatı ile sunulan güzel betimlemesini de eklemek suretiyle şiirin ilgili bölümü mizahla bağdaştırılır. Nitekim şairin gördüğü bir güzelden dolayı “yavuklusundan vazgeçmesi” ve bu güzelin şairi “baştan çıkarması”nın ele alındığı yukarıdaki dizeler, şiirin mizahi atmosfere bürünmesine yol açan söylemsel unsurlar olarak görülebilir.

Düşle gerçeğin sentezlendiği bir şiir olan “Dalgacı Mahmut”, ironik yanları olmasına karşın mizahın daha belirgin olduğu bir şiirdir. Fantastik unsurlarla bezeli şiirde, sıradan bir insanın, yaşamı pek de ciddiye almayışı konu edilir:

İşim gücüm budur benim,

Gökyüzünü boyarım her sabah.

Hepiniz uykudayken.

Uyanır bakarsınız ki mavi.

Deniz yırtılır kimi zaman,

Bilmezsiniz kim diker;
 Ben dikerim.
 Dalga geçerim kimi zaman da,
 O da benim vazifem;
 Bir baş düşünürüm başımda,
 Bir mide düşünürüm midemde,
 Bir ayak düşünürüm ayağımda,
 Ne halt edeceğimi bilemem. (Kanık, 2016, s. 120).

Şiiri mizahi yapan unsurlar, üslup, abartı, nükte ve şaşırtmacadır. Şiir kahramanı Dalgacı Mahmut, gerçekliğe aykırı bir şekilde birtakım hayalî işler yapar: “Gökyüzünü boyar”, “denizi diker”. Nitekim şiirin komikle ilişkisi de şiirin kurgusal kahramanının “dalga geçmek” eylemi ile irtibatlı olduğundan ileri gelir. Zira burada lirizmden kaynaklanan sembolik bir yaklaşım söz konusu değildir. Şiirin son bölümünde ise Dalgacı Mahmut, kendisiyle de dalga geçer. Şiirin kurgusal evreninde her şeyi yapabilme potansiyeline sahip bir kahramanın “Ne halt edeceğimi bilememesi” okurda şaşkınlık hissi uyandırır. Ortaya çıkan bu beklenmedik durum, metni mizahla ilintiler.

Yaşamdan şikâyet etmenin yersizliğinin ele alındığı “Rahat” adlı Orhan Veli Kanık şiiri, içerdiği kimi komik ifadelerden ve özellikle sürpriz/şaşırtıcı bir sonla bitmesinden ötürü uyumsuzluktan kaynaklanan mizahla ilişkilendirilebilir:

Şu kavga bir bitse dersin,
 Acıkmasam dersin,
 Yorulmasam dersin;
 Çişim gelmese dersin,
 Uykum gelmese dersin;
 Ölsem desene! (Kanık, 2016, s. 138).

Garip şiiriyle birlikte gündelik yaşamda kullanılan dil, şiire girer. Sıradan halkın sokakta konuştuğu kaygısız, denetimsiz ve kuralsız Türkçe, pervasızca şiire taşınır. Bu cesur hamle, geleneksel şiir anlayışına, kanıksanagelen kitabî söyleme duyulan tepkinin önemli göstergelerindendir. Nitekim konuşma dilini biçimlendiren argo, deyim, kalıp söz gibi öğelerin Garip şiirinde geniş ölçüde yer tuttuğu görülür (Sazyek, 1996, s. 350). Özellikle Orhan Veli Kanık’ın şiirlerinin herhangi bir yerinde aniden beliren argoyla ilintili ifadelerin mizahi bağlamda ele alınması söz konudur. Çocukların dilinde idrar anlamına gelen “çiş” sözcüğünün yukarıdaki kullanımını da bu doğrultuda değerlendirmek mümkündür. Her ne kadar şiirde geçen “çiş gelmek” deyimi, çocuksu söylemin yansıması olarak görülse de “işemek” eylemini çekinmeden şiire sokan şair, muziplik peşindedir. “Kavgaların bitmesini, acıkılmamayı, yorulmamayı ve uykusunun gelmemesini” dileyen şair, bu makul isteklerinin arasına şiirin dördüncü dizesinde birden “çişim gelmese dersin” ifadesini sokuşturarak okur cephesinde ani perspektif kaymasına neden olur. Metnin muhatabını gülümseten bu sürpriz durum, uyumsuzluktan kaynaklanan mizahı doğurur. Bu yolla şair, eğlenceli bir dil pratiği oluşturarak mizahi anlamın pekişmesine olanak tanır (Fırat, 2020, s. 291).

“Rahat”ın uyumsuzluk düzleminde ele alınmasının bir başka nedeni ise şiirin bitiriliş şeklidir. Orhan Veli, toplumsal meselelere duyarsız kalan rahatına düşkün insanlara göndermelerin yapıldığı ironik okumaya müsait bu şiiri, onları topyekûn “hayatın dışına atan ilginç ve ilençli bir öneri” (Sazyek, 1996, s. 171) ile bitirir. Zira “acıkmak, yorulmak, uykusu gelmek, çışı gelmek” gibi yaşamsal eylemlerden bile rahatsızlık duyan bu bencil ve tembel kitleye Orhan Veli Kanık, şaşırtıcı bir şekilde “ölmeyi” tavsiye eder.

SONUÇ

Tarihsel süreç boyunca içinde gülme unsuru bulunan hemen her söylem “mizah” olarak nitelenir. Ancak son zamanlarda yapılan çalışmalarla ironi, hiciv, parodi vb. gibi mizahın bünyesinden doğan birçok türün ondan ayrıştırılması adına birtakım kuramsal çerçeveler çizilmeye çalışılır. Nitekim bir söylemin salt mizah şeklinde değerlendirilebilmesi için gülmeye odaklanma koşulu ileri sürülür. Zira alay ve eleştiriye odaklanan alçak tonlu muğlak söylemler ironiyle ilişkilendirilirken aynı amacın yüksek tonda kaba ve tahkir edici anlatımla ortaya konulması ise hicivle bağdaştırılır. Bu söylemlerin, içerisinde mizahı barındırması, onların ironi ve hiciv şeklinde tanımlanmasını değiştirmez. Zira bunda söylemin tonu ve niyeti asıl ölçüttür.

Komiğe dayalı türlerin atası olan mizah, farklı şekillerde vücuda getirilir. Bir kişinin muhatabının kusurundan hareketle kendi üstünlüğünü ortaya koyarak üretilen mizahi söylem; toplumsal, geleneksel veya dinsel inanışların alaya alınması ya da cinselliğe dayalı kimi mahrem unsurların aleni şekilde ifade edilmesi şeklinde de yaratılabilir. Ancak mizahın en yaygın yaratım şekli ise münasebetsiz/uyumsuz söz veya davranışların bir araya getirilmesi ile oluşturulandır. Uyumsuzluk kuramı olarak adlandırılan bu tür mizahta bir söylem muhatabında ani bir bilişsel sapmaya neden olarak gülmenin ortaya çıkmasına yol açar. Şaşırtıcılık, beklenilmezlik, münasebetsizlik gibi ilkeler ışığında tecelli eden uyumsuzluk, bilişsel anlamda bir tür perspektif kaymasının neticesidir.

Modern Türk edebiyatında mizahı ve onun etrafında gelişen hemen her tür mizahi söylemi şiirlerine taşıyan topluluklardan birisi de I. Yeni olarak da adlandırılan Garip hareketidir. Bu edebî topluluğun öncüsü olan Orhan Veli Kanık, toplumun alt katmanlarındaki insanların sıradan yaşamını, süsüz ve yapmacıksız bir şekilde mizahla bezediği basit sözcüklerle şiirlerinde anlatır. Orhan Veli, bu tarz birçok şiirini beklenmedik bir şekilde bitirir. Zira okur, tipik bir Garip tavrı olan “sürprizli söyleyiş”le Orhan Veli şiirlerinin genellikle sonunda karşılaşır. Ancak şairin, özellikle ilk dönem şiirlerinin herhangi bir dizesinde de sürpriz ögesine rastlanabilir. Nitekim şairin bu çalışmada incelenen birçok şiirinin, alışılmamış sözcüksel bağdaştırmalar ve ani mantıksal kaymalarla mizahî anlamda zenginleştirildiği görülür. Şairin söylemini bu yolla şekillendirmesi, uyumsuzluk perspektifli mizahla bağdaşır. Orhan Veli Kanık’ın şiirlerinde uyumsuzluk odaklı mizaha sıkça yer vermesinde, bu söylem şeklinin yaratımı kadar kolay olan anlaşılabilirliği de bir etkidir. Nitekim “basit” insanı, “basit” sözcüklerle anlatan Orhan Veli Kanık, alımlanması da yaratımı kadar “basit” olan mizahi söylemi, uyumsuzluk kuramını, şiirlerinde çokça örnekleyerek Türk edebiyatındaki poetik (Garip) duruşuyla uyumlu bir profil sergiler.

KAYNAKÇA

- Akay, Hasan (2009). *Şiire Yeniden Bakmak*. İstanbul: Akademik Kitaplar.
- Cebeci, Oğuz (2016). *Komik Edebi Türler Parodi Satir ve İroni*. İstanbul: İthaki Yayınları.
- Devellioğlu, Ferit (1998). *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat*. Ankara: Aydın Kitabevi.
- Eker, Gülin Öğüt (2009). *İnsan Kültür Mizah Eğlence Endüstrisinde Tüketim Nesnesi Olarak Mizah*. Ankara: Grafiker Yayınları.
- Eşitti, Şakir (2019). "Dijital Yeniden Üretim Çağında Katılımcı Siyasal Mizah ve Parodi Habercilik: 'Resmigaste' Üzerine Bir İnceleme". Yalçın Kâhya (Ed.), *Mizah Kitabı* içinde (s. 49-92). İstanbul: Tedev Yayınları.
- Fedai, Özlem (2009). "Garip ve İkinci Yeni Şiirinde Bir Kaynak Olarak Humour ve İroni". *Turkish Studies*, 4(1-1), s. 997-1021.
- Fırat, Tahsin Emre (2020). "Mizahın Arka Sokakları: Gülmece Kültürü ve Argo Üzerinden Karikatürü Yeniden Okumak". *Gaziantep University Journal of Social Sciences*, 19(2), s. 289-310.
- Kâhya, Yalçın (2019). "Ön Söz". Yalçın Kâhya (Ed.), *Mizah Kitabı* içinde (s. 7-10). İstanbul: Tedev Yayınları.
- Kanık, Orhan Veli (2016). *Bütün Şiirleri*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Kanter, Beyhan (2019). "Misikinler Tekkesi Romanında Bir Anlatım Biçimi Olarak Mizah". Yalçın Kâhya (Ed.), *Mizah Kitabı* içinde (s. 11-30). İstanbul: Tedev Yayınları.
- Karakuş, Ahmet (2021). "Modern Türk Şiirinde Türkülerin Kullanımı". *Akra Kültür Sanat ve Edebiyat Dergisi*, 23(9), s.125-149.
- Korkmaz, Ramazan ve Tarık Özcan (2014). "Cumhuriyet Dönemi Türk Şiiri". Ramazan Korkmaz (Ed.), *Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı* içinde (s. 237-340) Ankara: Grafiker Yayınları.
- Morreal, John (1997). *Gülmeyi Ciddiye Almak*. Kubilay Aysevener-Şenay Soyer (Çev.). İstanbul: İris Yayınları.
- Mumcu Ay, Yasemin (2009). "Türk Şiirinde Garip Hareketi". *Turkish Studies*, 4(1-2), s. 1227-1276.
- Özkırımlı, Atilla (1987). "Mizah", *Türk Edebiyatı Ansiklopedisi* içinde (C. 3, s. 857-858). İstanbul: Cem Yayınevi.
- Par, Arif Hikmet (2002). *Orhan Veli Kanık*. İstanbul: Serhat Yayınları.
- Sağlam, Müzeyyen (2013). "Bektaşî Fıkralarının 'Uyumsuzluk Kuramı' Bağlamında İncelenmesi". *Millî Folklor*, 98, s. 104-108.
- Sazyek, Hakan (1996). *Cumhuriyet Dönemi Türk Şiirinde Garip Hareketi*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Ulucan, Mehmet (2016). "Orhan Veli'nin Şiirlerinde Çocuksu Söylem". *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 26(2), s. 93-108.
- Ulus, Gökçe (2021). "Orhan Veli Şiirlerinde Bilinçaltının Metaforik Yansımaları". *Hacettepe Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, 34, s. 281-308.
- Yılmaz, Arif (2011). "Orhan Veli'de Kaçış". *Gaziantep Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 10(1), s. 257-279.

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

Köse İmam" Manzumesi Üzerine Bir Söylem Çözümlemesi Çalışması*

Doç. Dr. Meriç GÜVEN**
Cüneyt AKKUŞ***

Öz

Mehmet Akif Ersoy'un *Safahat* kitabının "Birinci Safahat" bölümünde geçen "Köse İmam", söylem çözümlemesine olanaklı bir manzumedir. Söylem çözümlemesi, dilbilimsel bir incelemedir. Dil, dilbilime kadar gramer merkezli incelenirken dilbilim, metni bir gösterge olarak ele almıştır. F. de Saussure'ün sistem dediği kavram, Cenevre Dilbilim Okulu'nda yapıdır. Söylem çözümlemesi hem yapısalcılarının hem de göstergebilimcilerin çalışma alanındadır. Yapısalcılar, durağan – yayımlanmış, iki kapak arasındaki- metinle ilgilenirken, göstergebilimciler her türlü varlığı inceleme nesnesi olarak kullanmışlardır. Yapısalcı inceleme metinden hareketle alımlamalar yapar. Bu beraberinde öznel ve sınırsız bu bir yorumlama getirir. Çözümlemeci, metnin bağlamından uzaklaşabilir, hatta metinden kopabilir. Böylece çözümlemeci, metnin söylemek istediğinden kendi söylemek istediğini aktarabilir. Bir metinde anlamı aramak veya anlamın nasıl oluştuğunu incelemek anlambilimin konusudur. Söylenenlerden hareketle söylenmeyeni anlamak ve söylemi deşifre etmek söylem çözümlemesini ilgilendirir. Bu açıdan söylem çözümlemesi dilbilimin inceleme alanına girse de söylem çözümlemesinin yorumlama/anlamlandırma yöntemi disiplinler arasıdır. Söylemlerin çözümlenmesi için "cümle üstü unsur" konumundaki sözcelerin belirlenmesi ve değerlendirilmesi gerekir. Bu çalışmada söylem çözümlemesindeki temel yaklaşımlar (konuşma, anlatı ve söz eylem) göz önünde bulundurularak ve konu ile ilgili alan yazınında daha önceden üretilmiş olan bilgiler değerlendirilerek "Köse İmam" şiiri incelenmiştir. Doğal dilden ayrılan şiir dilinin içinde açıkça söylenmeden okuyucudan çözümlenmesi beklenen göstergesel anlamalar/kodlar üzerinde durularak söylem çözümlemesi yapılacaktır.

Anahtar sözcükler: Mehmet Akif Ersoy, Köse İmam, söylem çözümlemesi, dilbilim, göstergebilim

A DISCOURSE ANALYSIS STUDY ON THE POEM "KÖSE İMAM"

Abstract

"Köse İmam", mentioned in the "First Safahat" section of Mehmet Akif Ersoy's *Safahat* book, is a poem that is possible for discourse analysis. Discourse analysis is a linguistic investigation. While language was studied with a focus on grammar until linguistics, linguistics treated the text as a sign.

* Bu makale, yazım süreci devam eden "Mehmet Akif Ersoy'un Safahat Kitabındaki Seçme Şiirler Üzerinde Söylem Çözümlemesi" adlı doktora tezinden hareketle yazılmıştır.

** Uşak Üniversitesi, İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, meric.guven@usak.edu.tr, ORCID ID 0000-0003-2533-5272

*** Uşak Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı Doktora Öğrencisi (Manisa-Alaşehir Bilim ve Sanat Merkezi Müdürü), cuneytakkus@hotmail.com, ORCID ID: 0000-0002-7023-6401

The concept that F. de Saussure calls system is structure in the Geneva School of Linguistics. Discourse analysis is the field of study of both structuralists and semioticians. While structuralists are interested in static texts, semioticians use all kinds of entities as objects of study. Structuralist analysis makes perceptions based on the text. But this brings with it a subjective and unlimited interpretation. The analyst may move away from the context of the text or even break away from the text. In this way, the analyst can convey what he wants to say rather than what the text wants to say. Searching for meaning in a text or examining how meaning is formed is the subject of semantics. Understanding what is not said and deciphering the discourse based on what is said concerns discourse analysis. In this respect, although discourse analysis falls within the scope of linguistics, the interpretation/meaning making method of discourse analysis is interdisciplinary. In order to analyze the discourses, the utterances in the "supra-sentence element" position must be identified and evaluated. In this study, the poem "Köse İmam" was examined by considering the basic approaches in discourse analysis (speech, narrative and speech act) and by evaluating the information previously produced in the literature on the subject. Discourse analysis will be carried out by focusing on the semiotic meanings/codes that are expected to be analyzed from the reader without being explicitly stated in the poetic language, which differs from natural language.

Keywords: Mehmet Akif Ersoy, Köse İmam, discourse analysis, linguistics, semiotics

GİRİŞ

Dil incelemelerinde birbirleriyle ilişkili birisi dil bilgisi diğeri dilbilim olmak üzere iki yapısal bilim vardır. Dilbilgisi, grameri öncelerken dilbilim, dili yapı olarak görür ve yapıdaki işleyişi ele alır. Dilbilim, F. de Saussure'nin Cenevre Üniversitesinde verdiği derslerden sonra popüler olmuş; Saussure, dili bir sistem olarak ele almıştır. Cenevre Dilbilim Okulunun "sistem" yerine "yapı" terimini kullanması ile yapısalılık bilim dünyasına girmiştir. Dilbilime göre sistemin işleyişinde en önemli belirleyici sözcelemedir. Sözcelemenin belirleyeni ise bağlamdır.

Dilbilimin metni inceleme kuramlarından biri olan söylem çözümlemesi, dilin şifrelerini çözümlemeyi amaçlar. Dilbilim, anlamın nasıl gerçekleştiğini açıklar. Yapısalcı ve üretici-dönüşümsel dilbilimcilerin birleştikleri nokta, tümceyi en büyük birim saymaları ve aynı zamanda tümce içi ilişkilere de eğilmeleridir. Bununla birlikte dil incelemelerinin gerci söylemdir. Söylem ise genellikle tümceyi aşar (Giritli İnceoğlu & Akgün Çomak, 2016, s. 24).

Günlük hayatta sıklıkla karşımıza çıkan ve dilbilimin inceleme nesnesi olan söylem, başta, herhangi bir duyguyu, düşüncüyü bir başkasına aktarmak veya iç konuşma ile anlatmak olmak üzere anlam oylumu derin olan düşünceleri ifade etmek için de kullanılır. Dil kullanıcısı tarafından sözlü veya yazılı olarak meydana getirilen her ifade söylem olarak değerlendirilebilir. TDK sözlüğünde söyleme: "Söyleyiş, söyleniş, sesletim, telaffuz. Kalıplaşmış, klişeleşmiş söz, ifade. Bir veya birçok cümleden oluşan, başı ve sonu olan bildiri, tez" karşılıkları verilmiştir. Bunun yanında söylem, dil kullanımında iletişimin temel amaç olduğu ve salt tümce ve yapı ile ilgilenmenin iletişimi açıklamakta yetersiz kalacağı görüşü doğrultusunda Ahmet Kocaman, "Söylem Üzerine" adlı makalesinde söylemi: Etkili söz söyleme sanatı. Felsefe, görüş açısı. ideoloji, öğretti, kavramsal dizge.

Sözlü, yazılı anlatım türü. İletişim değerli birim. Biçem. Bakış açısı, anlatım biçimi. Sav, görüş karşılıklarını vererek özetlemiştir (Kocaman, 1996, s. 7-8)

Söylem Çözümlemesi terimi ilk defa 1952 yılında Zellig Harris'in tümceleri dağılımsal açıdan incelemeye başlamasıyla gündeme gelmiştir. Harris, tümcelerin birbirlerine eklenme şekillerini araştırırken dilin dönüşümsel tarafını da ele almıştır. Söylem Çözümlemesi, dili sembolik düzeni yaratan bir iletişim aracı olarak görür, metin (yazılı) ve konuşma (sözel) hâlindeki söylemler üzerinde durur (Kocaman, 1987: 6 & Sözen 2017, s.42). Geniş bir çerçevede kullanılan söylem; dilin bağlantı kurma ve bilgi sistemleri oluşturma işlevlerinden yararlanarak insanların kendilerini dil aracılığıyla nasıl ifade ettiklerini inceler.

Söylem, sözcelerle oluşturulmuş anlamdır. Sözceler, tümceye benzese de sözceyi tümceden ayıran taraflar vardır. Tümce tek başına dil öğelerinin birleşmesiyle, sözce sınırsız bağlamlar içinde sınırsız anlamlar kazanır ve üreticisine ait izler taşır. Dolayısıyla sözceler üreticisinin kimliğini ele verir.

Bireysel ve sosyal hayatın içinde karşılaşılabilecek her türlü şart kendi söylemini meydana getirir. İleti, üretileme şekli (söz, yazı veya sessizlik) ne olursa olsun üreten kişinin içinde bulunduğu duruma göre kırma, kırılma, nefret, sevgi, emir, niyaz gibi şekiller alır. Buna göre formu ne olursa olsun bir iletinin anlam belirleyicisi bağlamdır. Bağlam, iletişim ortamı manasına da gelir. Bu yönüyle iletişim unsurlarının meydana geldiği ve iletişimin gerçekleştiği esnadaki anlamı etkileyen her şey bağlam sayılır.

Söylem çözümlemesi, söylemlerin dilbilimsel ve sosyokültürel boyutunu ele alır ve aktarılan mesajı irdeler. Metinlerin veya dilin semantik ya da sentaktik yapısı bu olanağı tanır. Söylem analizinde, “kullanıcılar dili niçin ve nasıl kullanır?”, “dili kullananın konumu ve etkisi nedir?” gibi soruların temelinde sezgiye karşı zihni çıkarımlara dayalı anlamı arar.

SÖYLEM ÇÖZÜMLEMESİ

Sosyal bilimlerde gün geçtikçe artan bir öneme sahip olan söylem çözümlemesi, yorumlamacı ve nitel araştırma yöntemlerinden biri olarak görülmektedir. Nitel araştırmalar “olguların, kavramların, sosyal gerçekliğin ve sosyal dünyanın” içinde yaşayan insanlar için ne anlama geldiğini araştırır. Buna paralel olarak, söylem çözümlemesi; toplumsal olarak ortaya çıkan doğruların, değerlerin, gerçeklerin, gücün ve fikirlerin nasıl ortaya çıktığını, devam ettirildiğini, paylaşıldığını, çatışmalarını ve nasıl değerlendirildiğini araştırır. Söylem çözümlemesi tanımlama, genelleme ya da daha ziyade üretimsel ve dönüşlü (refleksive) bir araştırma yöntemidir (Parker, 1992, s. 6).

Söylem Çözümlemesi yapılırken dilbilim, göstergebilim ve anlambilim merkeze alınmakla birlikte insan ve toplumu ilgilendiren diğer bilimlerden de faydalanılır. Bu yönüyle çoklu disiplinleri kendine araç edinmiştir. Söylemler çözümlenirken söylemi çözümlenilen kişinin alımlaması çözümlemeyi birinci derecede etkilediğinden mevcut söylem tekrar üretilmiş olur. Mevcut söylem yeniden üretilir ve böylece akışkan/dinamik bir inceleme yapılır. Bu sebeple söylem çözümlemesi durağan olmayan bir inceleme yöntemidir.

Söylemler, üreticinin niyetine bağlıdır. Söz gelimi işe geç kalan bir personele amirinin “saat kaç?” diye sormasındaki kasıt saatin kaç olduğunu öğrenmek değildir. Burada, sorulan amaç

personelerle geç kaldığını rahatsız edici tavır ve dille hatırlatmaktadır. Bunun yanında bir daha geç kalmaması için ikazdır. İkazın sonucunda alıcının işe bir daha geç gelmemesi edimini gerçekleştirmesi beklenir. Üstün sözcüsü astta davranış değişikliğine sebep olur. Bu sözcü kiplik açısından değerlendirilirse alıcı tarafından zorunda olmaktır. Gönderici tarafına bakıldığında sözcüyü üreten, zorunluluğu dikte edebileceği donanımına ve yetkiye muktedirdir.

Söylemin Anlam Analizine Katkısı (1973), *Dilbilgisi modelinin pratiği* (1985) ve *Dil Fenomenolojisi* (2022) kitaplarının yazarı Fransız göstergebilimci Jean-Claude Coquet'ye göre, Fransa'da 1960'lı yıllarda söylem çözümlemesi alanında iki farklı kuram vardır. Bir başka tanımla, Coquet'ye göre tümceüstü (fr métaphore) düzenleme ile ilgili olarak iki yaklaşımdan söz etmek gerekir (Coquet, 1982: 11):

Birincisi, sözdizimsel bir yaklaşım olan Z. Harris'in söylem çözümlemesidir. Bu çözümlemede, dilsel öğelerin sınıflandırılmasında sözdizimsel çerçeveden yola çıkılarak, tümcelerarası ilişkilerdeki dilsel belirteçler (fr. marqueur linguistique) üzerinde durulur.

İkincisi ise, mantık bilgilerini anlambilimsel bir temele dayandıran Algirdas-Julien Greimas'ın yaklaşımıdır. Göstergebilimsel dörtgen olarak adlandırılan soyut ve mantıksal şema yoluyla, bir anlatının temel yapısal öğeleri arasındaki anlamsal yapı ve sözdizimsel yapıların ortaya konması ve tümcenin biçimsel çerçevesinden aynı olabilen mantıksal ve anlamsal gizil bağıntıların saptanması ve incelenmesi amaçlanır (Günay, 2018, s. 105-106). Görüldüğü gibi, bir sözcü her zaman aynı anlama gelmez. İçinde emir, istek, uyarı olmayan bir cümle, cümleler üstünlükle veya bağlamla kimlik değiştirebilir, farklı anlamlara bürünebilir ve bir söylem olabilir.

Söylem çözümlemesinin yöneldiği inceleme alanlarından biri söylemdeki örtüklük ve sezdirimdir. Bu alanla 1980'li yıllardan sonra Fontanille ilgilenmeye başlamıştır. Günay'a göre daha önceden yapısalcılığın baskın olduğu dönemde bu tür konulara fazla ilgi gösterilmezdi. Bu yeni alanla birlikte Edimbilimdeki ve sözcüleme kuramındaki çalışmalara bağlı olarak örtüklük ve sezdirim gibi kavramlar da çalışma konuları olarak seçilir. Böyle olunca da sesbirimden, söyleme ve anlatıya değin her türlü dilsel ve dil dışı anlamlı yapıları inceleme söz konusu olur. Bu sayede anlam, anlam odağı, algılama, gösterge, anlamın oluşumu, söylem, metin, eyleyen, edim, anlatı izlencesi, göstergebilimsel dörtgen, tutku, bilişsellik gibi konularla ilgilenilir (Günay, 2018, s. 107).

Genel olarak söylem çözümlemeleri ve özelinde eleştirel söylem çözümlemeleri Türkiye'de yenidir. Ancak iletişim çalışmaları alanında 1990'lardan sonra yaygınlık kazanmış ve giderek üzerinde analizler yapılabilecek bir boyuta ulaşmıştır (Kubilay, 2021, s.455). Bu analizler nesir türü eserler üzerine daha çok, şiir türü eserler üzerine daha azdır. Bizim çalışmamız az olana katkısı sağlamak sebebiyle şiir üzerine yapıldı.

İstiklal Marşı yazarı olması sebebiyle her Türk'ün zihninde ve kalbinde müstesna yeri olan Mehmet Akif, ifade özelliği ve yetisi ile özel bir şahsiyettir. İçinde yaşadığı cemiyeti ve devri bütün teferruatı ile ve yalnız şiirin değil, dilin bütün ifade vasıtalarıyla en güzel ve etkileyici şekilde anlatmıştır. Bu durum bizce Mehmet Akif'in şiirlerinin önemsenmesi için önemli bir gerekçe olarak görülmüştür. Şiirlerindeki 'varsa' örtük savları söylem çözümlemesi yöntemiyle ortaya çıkarmak amacıyla bu çalışmada "*Köse İmam*" manzumesini örnek metin olarak seçtik. "*Köse İmam*" manzumesi satirik şiir özelliği taşıdığından inceleme ve alıştırma açısından eleştirel söylem çözümlemesi için de zengin bir malzeme sunmaktadır.

ELEŞTİREL SÖYLEM ÇÖZÜMLEMESİ

Eleştirel Söylem Çözümlemesi, toplum ve budunbilim bağlamında bir çözümlerdir. Eleştirel Söylem Analizi, Metin Dilbilimin bir alanıdır. Metni kendi çerçevesi içinde inceleme yerine onu sosyopolitik bir güç kaynağı olarak kullanan sınıfın görüşlerini ortaya çıkarır. Bu güçle karşı çıkma, direnme ve düzeltme misyonu üstlenir. (Van Dijk: 1977, 1985; Çakır, 2020, s. 83).

Eleştirel söylem çözümlemesinin alanı çok geniştir. Van Dijk'a göre eleştirel söylem çözümlemesi edimbilimde yani söylem, konuşma ve anlatı çözümlemesinde, sözbilimde, biçembilimde, toplumdilbilimde ya da kitle iletişim araçlarına bağlı çözümlerinde yer almaktadır (2001, 352). Van Dijk (2001) eleştirel söylem çözümlemesini Fairclough ve Wodak'ın çalışmalarına (1997) 271-280) dayanarak şöyle açıklamaktadır:

1. Eleştirel söylem çözümlemesi toplumsal sorunlara yönelir.
2. Güç ilişkisi söylemseldir.
3. Söylemi, toplum ve kültür yapılandırmaktadır.
4. Söylemler ideolojik çalışmaktadır.
5. Söylemlerin tarihsel bir yanı vardır.
6. Metin ve toplum arasındaki bağıntı araçsaldır.
7. Söylem çözümlemesi yorumsal ve açıklayıcıdır.
8. Söylemler toplumsal eylem biçimleridir (Akt. Duman, 2018, s. 47-48).

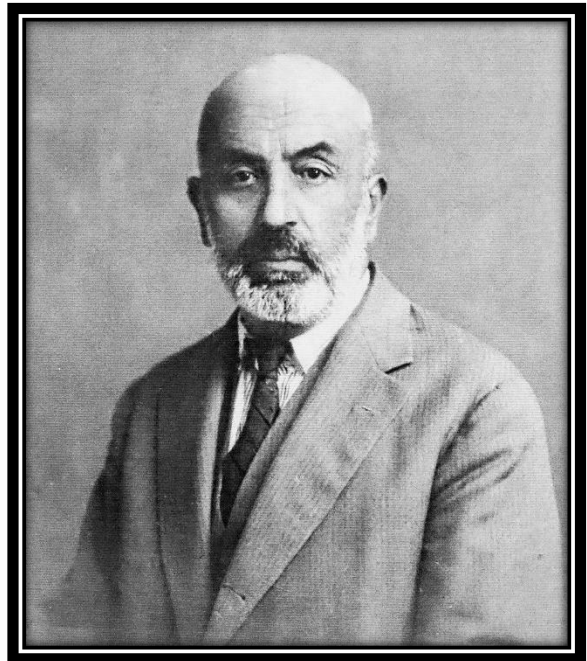
Makalenin bundan sonraki bölümünde yukarıda verilen bilgiler ışığında Köse İmam Manzumesi incelenecektir. Metin içinde konuşucular tarafından 'söylem' aracılığıyla aktarılan mesaj/ lar açığa çıkarılmaya çalışılacaktır. Çalışmamızın çerçevesini Ayşe Eziler Kıran'ın "*Şiir Çözümlemesi Dilbilimsel Yöntemler ve Araçlar*" adlı makalesi oluşturmuştur.

KÖSE İMAM MANZUMESİNİN SÖYLEM ÇÖZÜMLEMESİ

"Köse İmam", Safahat'ın birinci bölümünde yer alır. Akif, "Köse İmam" manzumesini Bosnalı Ali Şevki Hoca'ya ithaf etmiştir. Şiir, "İlmi az, görgüsü çok, fıtratı yüksek bir imam / Tanırım ben ki hayatında tanıtmıştı babam" sözleriyle başlar. Ali Şevki Hoca, Akif'in model hoca "ve ideal insan profili ile tanıttığı mahallenin her derdiyle ilgilenen ulema biridir (Derman, 2008, s. 773; Kemikli, 2011: s. 240). Bu şahıs Akif'in hayalindeki hoca profilidir. Bunu Köse İmam'ın ağzından şöyle aktarır:

"Bana sor memleketin hâlini ben söyleyeyim
Bir imam çünkü bilir evleri... Hâ bir de,
hekim."

Giriş sahnesinden anlaşıldığına göre Köse İmam, cömerttir. Evinde mahalleliyi misafir eder. Şiirin anlatıcısı konumundaki konuşucu "ev değil han gibi bir şey gece gündüz işler" sözleriyle evin dışarıya açık olduğunu vurgulamaktadır. İmam



Mehmet Akif Ersoy

mahallede sadece dînî ibadetlerle ilişkili bir görevli olarak görülmez. İmamdan mahalledekilerin dertleriyle dertlenmesi beklenir. Mahalle sorunlarının başında aileler vardır. İnceleme metnimiz olan “Köse İmam” manzumesinde aile merkezli bozulmanın merkezi idareye olan yansıması görülmektedir. Ona göre aile kurumunun temel iki değeri olan ailenin nafakasını temin ve teslim etme, aileyi besleme ve geçindirme ortadan kalkmakta ve aile kurumu çökmektedir. Çocuğun eğitilmesi imhal (erteleme) çocuğun terbiyesi ihmal edilmektedir. Ahalinin sağlığı gibi ahlâkı da bozulmuş, geçimi bitmiştir. Millet sağgörüden uzak, basiretsiz idarecilere körü körüne uymakta; birbirini anlamayan eski nesil-yeni nesil çatışmakta, halk-aydın, mektep-medrese ikiliği memleketi gittikçe derinleşen bir inkıta (düziye devam etmeme, arkası gelmeme) ve inkıza (yok olma, son bulma, çökme) sürüklemektedir (Okay, 2008, 443).

1. Metnin Ekseni: “Köse İmam” metni bir manzumedir. Şiir formunda yazılmıştır. Bu sebeple metnin içeriğinde lirik söyleyiş beklenirken didaktik söyleyişler hâkimdir. Bunun yanında yer yer satirik söyleyişler görülür. Sözcüler sanat kaygısından uzaktır. “Köse İmam” manzumesinde şairin sanatsal kaygı taşımaması söylemlerinde çizgisel ilişkide kalmasına imkân vermiştir. Çizgisel ilişkiden kastımız metnin adeta cümlelerden örülmüş gibi olmasıdır. Akif, cümlelerle sağlam bir sentaktik yapı ortaya koysa da üslubu bu metni manzume formuna dönüştürmüştür.

2. Sözcülem: Bu bölümünde sözcüyü üreten kişi/ler incelenecektir. Sözcenin sorumluluğunu sözcüyü üreten kişi üzerine alır. Sözcüler, örtük veya açık ben, şimdi ve burada ekseninde oluşturulur. Dolayısıyla metinde kişi, zaman ve uzam belirlenerek, bunların söyleme etkisi incelenir. Bu inceleme bağlama ulaşmayı sağlar. Bağlam, anlamın tespitinde başat unsurdur. Sözcülemenin sorumluluğunu üzerine alan kişi zihnini ve duygu dünyasını dışarıya nasıl aktarıyor? İletide ne söylemek istiyor? Bu sorular çözümlenmeye çalışılır. Burada asıl soru sözcüyü üretenin ne söylediğinden çok ne söylemek istediğidir.

Köse İmam Manzumesinde sözcülemenin sorumluluğunu alan anlatıcıdır. Anlatıcıya şiire yerleştirilen kurgusal figürler eşlik eder. Bu figürler Mehmet Akif’in hayatından izler taşır. Bu sebeple manzumedeki figürler için hayali ya da gerçektir demek zordur. Sanatçının buradaki kastı eyleyene değil eyleme dikkat çekmektir. Metnin eleştirisi olumsuz eylemeler üzerinedir. Figürler hayali de olsa gerçek de olsa metin içindeki eylemeler geçmiş, şimdi ve gelecekte var olabilir.

Metinde sözcüleme özneleri yer yer değişiklik göstermektedir. Bunlar; anlatıcı, kadın ve Köse İmamdır. Kadının sözcüleme öznesi olduğu bölümde bir aile sorununu vardır. Köse İmamın sözcüleme öznesi olduğu bölümde kanaat önderi ve aydın sorumluluğu ile mahalle, mahalleden hareketle büyük sosyal yapılar işlenir. Uzam İstanbul’da bir semttir. Zaman, II. Abdulhamit’in saltanat yılları sonrasındır. Bu, Köse İmam’ın ağzından söylenen “Bir fenâlık görerek, yapma desen, alnına tâ, İniyor hatt-ı celîsiyle Hamîdî tuğra!” dizelerinden anlaşılmaktadır.

3. Biçim, Anlam ve Gönderge İlişkisi: Köse İmam bir manzumedir. Akif, duygularını şiir biçimiyle aktarmıştır. Metin, dizelerin alt alta dizilmesiyle yazılmıştır. Metinde kafiye, redif kullanılmıştır. Buna karşın dilin kullanımında sanatsal ifadelerin çok olmadığı görülür. Bu aynı zamanda “Ne tasannu’ bilirim, çünkü ne san’atkârım.” diyen Akif’in şiir kimliğidir. Metnin tamamında günlük konuşma tavrı hâkimdir. Şiirin konuları yazıldığı zaman ve uzamdaki konular olmakla birlikte öncesinde ve sonrasında da karşılaşılabilecek konulardır.

“Gittiler neyse... Duâ et ki ucuz kurtuldun;

Ba'zı da'vâlar olur, kış gecesinden de uzun!
Dinledin, gördün a oğlum. Ne bozuk terbiyemiz!
Ne yapıp yapmalı, insanlığı öğretmeliyiz."

4. Anlam:

4.1. Anlatımın Tözü: Bu katmanda metnin ses malzemesi ve dili incelenecektir. Metin Türkçedir. Dönemin –yaşayan/işlek- Türkçesiyle yazılmıştır. Metinde Osmanlı Türkçesinin özelliğinden hareketle kelimelerin kulağa hoş gelen şiirsel armonisi duyulmaktadır. Kullanılan dil, şiirde anlatılan hikâye ve sosyal çevrenin gerçekliğine uygundur. Seçilen kelimeler, standart Türkçenin ideal terkinde var olan manası ve tesiri yüksek kelimelerdir.

4.2. Anlatımın Biçimi: Bu bölümde tözün aldığı şekil ele alınacaktır. Kelimelerin oluşturduğu armoni ve düzen metni kâğıt üzerinde görmeyen birinin bile bu metnin şiir olduğu yönündeki kanaatini oluşturur. "Köse İmam" şekil olarak dizelerle yazılmıştır. Kafiye, redif kullanılmıştır. Bu sebeple bir şiirdir. Fakat bu şiirin içerisinde hikâye vardır. Dolayısıyla manzume demek daha uygun olacaktır. Mesajların hikâyelerin içinde verilmesi yöntemi peygamberler ve filozoflar tarafından da kullanılmıştır. Bu sebeple kadim bir geleneğin devamıdır. Verilmek istenen mesajlar nesrin kuru bilgileri yerine nazmın estetik tonuyla verilmiştir. Hikâyenin örgüsü merakı uyandırmıştır. Bu metnin akılda kalmasını, dilden dile dolaşmasını ve daha çok kitleye ulaşmasını sağlayacaktır. Akif'in hayatında tesiri olduğunu bildiğimiz. Sadi-i Şirazî de kıssaları kullanmıştır.

4.3 İçeriğin Biçimi: Anlamın arandığı bölümdür. Bu bölümde anlam şiirdeki tüm dilsel birimlerde, sözvarlığında, biçimbilgisi ve sözdiziminde aranır.

Öznelerin metin içindeki işlevleri:

Şair: Vefalıdır, iyi bir dinleyicidir. Şiir içinde aktif değildir. Sadece olaylara şahittir.

Köse İmam: Şefkati ve ârifliği temsil eder. Mazlumun yanındadır, mahalleliyle içli dışlıdır ve mahallelinin kanaat önderidir. Buna karşın cahilliği ile öne çıkan, ailesine bakmayan, ayyaş İhsan Efendi'ye karşı sert, istibdattan dolayı Padişaha karşı tepkilidir. Akif ile Köse İmam'ın anlaştıkları konuların başında II. Abdülhamit'e olan eleştirileri ve II. Abdülhamit sonrası İttihatçılardan gördükleri hayal kırıklığı gelir.

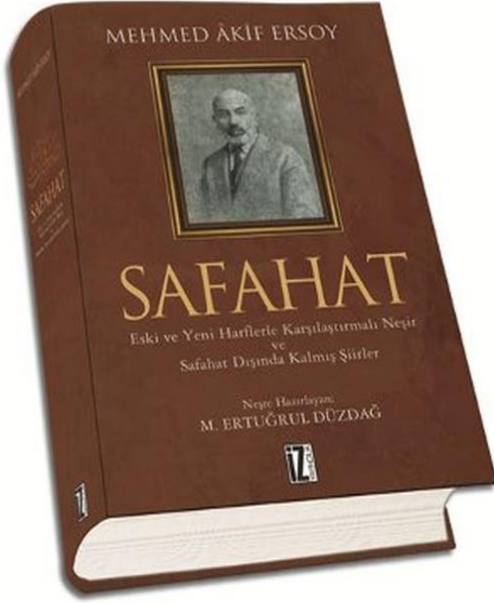
"Sâde hürriyyeti i'lân ile bir şey çıkmaz;

Fikr-i hürriyyeti hazm ettiriniz halka biraz."

Kadın (Ahmet'in Annesi): Evinde eşinin haksızlığına karşı boyun eğmeyen, kendinin ve çocuklarının hakkını arayan bir kadındır. Hatta bu arayış zımnen bir kadın için avamın şeriat diye bildiği örfe karşı bir duruştur.

İhsan Efendi: Ev halkına karşı zâlimdir. Kötü alışkanlıklara sahiptir. Kötü eylemlerini şeriat kılıfına sokmaya çalışır. İhsan Efendi'nin evdeki iktidarı kadının hakkını aramasıyla sona erer.

O (Padişah): Köse İmamın dilinden çoğu zaman sezdirme yoluyla anlatılsa da metinde geçen "Hamîd-i Tuğra" kimin kast edildiğini gösterir. Metinde aktif bir rolü görünmese de toplum üzerinde işlevi ve yönlendirici etkisi vardır. Metinde ailenin içindeki durum anlatılırken bir taraftan da yönetim ve halk arasındaki bağa atıfta bulunulur. Köse İmam'ın dolayısıyla konuşucu olarak Köse



İmama sözünü emanet eden Mehmet Akif'in II. Abdülhamit hakkında kullandığı sözceler olumlu değildir. Manzumede tarihî bir şahsiyet olan II. Abdulhamit'in devri, Köse İmamın bakışıyla tasvir edilir. Küçük ailedeki olumsuz durumların zincirleme biçimde büyük ailede olan devlete sirayet ettiği gözler önüne serilmeye çalışılır.

Manzumenin çatışmaları şahıs kadrosunun merkezinde ve karşıtlıklar üzerine kurulur. Çatışmalar şefkat X zulüm, cahillik X aydınlık, adalet X keyfîlik karşıtlıklarında gerçekleşir. Köse İmam ile ahali arasındaki ilişki küçük devletin işleyişini çağırıştırır. Köse İmam özelinde akıl ve sağduyu temsil edilirken önderlerin kişiliği ve yönetim tarzı sembolleştirilir. Bu yönüyle "Köse İmam" siyasetname örneği de sayılabilir.

4.4. İçeriğin Tözü: Bu katmanda anlamın malzemesini oluşturan unsurlar aranacaktır. Soyut göstergelerden somut anlamlara evrilme ve söylemsel alımlama bu bölümde aranacaktır.

Köse İmamın evi: Mahallelinin toplandığı, böylece cemiyet ortamının olduğu bir evdir. Devrin ev eğlencelerindeki ortamı görülür. "Kahveler, nargileler, enfiyeler, şerbetler/ Rûhu lebrîz-i safâ eyleyecek sohbetler/ Hepsi mebzûl idi mecliste." Metinde, kocasından şiddet gören bir kadın, sorunlarının çözümü için rahat ve huzur dolu bu mekâna başvurmuştur. Kadının Köse İmam'ın evine gelerek yardım istemesi mekânın esenlikli, mekân sahibinin güvenilir olduğunu gösterir.

Köse: Sakalı olmayan kişi demektir. Meşhur din âlimlerinden Akşemseddin'in de köse olduğu rivayet edilir. Şairin adının da Mehmet olması bu ilişkiyi temsil edebilir. Osmanlı devrinde sakal zorunludur. Şinasi'nin sakalını kesmesi sebebiyle yaşadığı sıkıntılar edebiyat camiasında bilinir. İmamın sakalsız olması düşünülemez. Bu açıdan şeklen sıradan imam değildir. "Köse" fizyonomisinin seçilmesi hikmetin ve marifetin şekilde değil özde olduğunu göstermek olabilir.

Kadın (Ahmet'in annesi): Söz sahibi olmayan, keyfî muameleye layık görülen, ev ve çocukların sorumluluğunu yüklenen bir kadındır. Bu bakış avamın bakışıdır. Köse İmam, kadını şeriatın bakışıyla anlatır. Mehmet Akif, töre ve geleneğin yüklediği hiçbir sorumluluğun şeriata mal edilmemesi gerektiğini bu manzumede anlatmaya çalışmıştır. Kadın haksızlıkla karşılaştığında hakkını araması gereken bireydir. Ahmet'in annesinin hakkını araması Kuran-ı Kerim'de kendisi için ayet indirilen kadını - Hz. Havle'yi - hatırlatır. Kuran-ı Kerimde Mücadile Suresi 1. Ayette "Kocası hakkında seninle tartışan ve Allah'a yakınan kadının sözünü Allah işitmiştir. Allah sizin karşılıklı konuşmanızı işitiyordu. Çünkü Allah her şeyi işitmekte ve görmektedir." ifadesi geçer. Bu surede Hz. Havle, kocası tarafından kendisine uygulanan geleneksel bir uygulamaya karşı çıkar ve bu konuda Peygamberimizle tartışır. Neticede Hz. Havle'nin haklılığı konusunda ayet iner ve Arap geleneğinde kadının söz sahibi olamadığı önemli bir sorun çözülür. Kadınlı ilgili metinde geleneğin ve kocasının ağzından verilen kelimeler genellikle esenliksizdir. Metinde kadına yüklenen anlamlar parantez içinde açıklanmıştır.

"Üç çocuk annesi, emzikli kadın tek başına," (çok yük sahibi ve çaresiz olan)

"On kadın dövse yorulmaz, benim İhsan Bey'im," (erkeğin karşısında aciz olan)

- "Tek kadın çok sana emsâl olan erkekler için." (eş olan)
- "Ne kadınlar, ne sefâlet doğuranlar görürüz;" (çaresiz olan)
- "Karı dövmek ne kolaymış, ona ben gösteririm!" (desteği olmayan)
- "Size haltetme düşer... Dövmüş isem, kendi karım." (mülkiyet altına alınmış olan)
- "Karı dövmüş, boşamış... "Emr-i İlâhî" ne denir!" (keyfî muameleye tutulan)
- "İhtiyarlar, karılar, bir de küçükler; bunlar" (pozitif ayrıma muhtaç)
- Metin içinde iki yerde kadın esenliklidir.
- "Sen duâ et ki "Şerîat" demiyor evde karın!" (güçlendirilmiş, donatılmış olan)
- "Karı iş görmeyecek; varsa piçin bakmayacak;" (hak sahibi olan)

Erkek: Nikâhtan sonra evin ve ailenin sorumluluğunu üzerine alması gerekirken bu sorumluluğu almayan bir karakterdir. Kahvede vakit geçiren, evinin nafakasını içkiye yatıran, yaptığı her haksızlığı şeriata dayandırarak kendini dokunulmaz kılan bir kişidir. Bu bağlamda olumlu bir kişilik değildir. Köse İmam'a göre: Evin sorumluluğunun üzerinde olması gerekir. Keyfî karalar veremez. Geçerli sebepleri olmadan eşini boşayamaz.

- "Gönderin kahveye, Âsım, gelen erkekse eğer." (cinsiyet)
- "Ne demek! Dörde kadar evlenir erkek, demeye" (üstünlük)
- "Tek kadın çok sana emsâl olan erkekler için." (sınırlandırma)

Şeriat: Kuran-ı Kerimi referans almayanların "şeriat" diye dayamaya çalıştıkları geleneksel bakış sebebiyle olumsuz bir algıya dönüşmüştür. Güçlünün kendini korumak için kullandığı kalkandır. Kötü ellerde tehdit unsurudur. Cahilin ağzına pelesenk olmuştur. Köse İmam'a göre: Keyfî davranışa izin vermeyen, kişilerin hak ve hukukunun koruyan dinî kurallardır. Buradaki şeriattan kasıt yazılı olmayan sözlü formdaki gelenektir.

- " – Dara geldin mi, Şerîat! Sus ulan iz'ansız!" (kendini koruma)
- "Ağzı meyhâneye rahmet okuturken, hele bak,"
- "Bana gelmiş de Şerîatçi kesilmiş... Avanak!" (yaşantısıyla sözü uyumsuz olan)
- "Müslümanlık'ta Şerîat bunu emretmiş imiş: Hem alır hem de boşarmış; ne kadar sâde bir iş!" (şeriata atılan iftira)
- "Sen duâ et ki "Şerîat" demiyor evde karın"! (kollayan, korunan)
- "Hele bîçâre Şerîat'le nasıl oynanıyor!" (keyfîyetin şeriatın önüne geçtiği)
- "Otuz üç yıl bizi korkuttu Şerîat diyerek." (sorgulanamaz olan)
- Aile:** Toplumun çekirdeğidir. İstiklal Marşı'nda ocak olarak geçer. Şafaklarda yüzen al sancağın sönmeyeceğinin teminatıdır. Fakat şiirde daha çok bozulmuş yapı olarak geçer. Bu yapının temeli sağlam değildir.

"Bu cehalet yürümez; asra bakın: Asr-ı ulûm! Başlasın terbiyeniz, âilelerden oğlum"

5. Göstergibilim ve Üretici Süreç:

Göstergibilimin en işlek araçlarından biri olan üretici süreç metnin anlam kesitidir. Bu kesite bakıldığında, anlamın metnin her düzeyinde hem düşey dizi hem yatay bir dizim olarak oluştuğu görülür. Üretici süreç yüzey yapılar ve derin yapılar olmak üzere düşey ekseninde iki katmandan oluşur. Her katmanda anlamsal bileşkerler bulunur (Kıran A. , 2005).

5.1. Söylemsel yapılar: Söylemsel yapılar metnin görünen, algılanan bölümüdür. Bu nedenle metnin görünen özellikleri konusunda ilk bilgileri verir. Sözdizimsel söylem ve söylemsel anlam bileşkeleri söylemsel yapılarda eklenir (Kıran A. , 2005).

Köse İmam şiirinin söylemsel yapısının çözümlenmesinde şiirde ileri sürülen ve savunulan savlar üzerinden hareket edilecektir. Bu konuşucunun mesajını açığa çıkarmada belirleyici olacaktır. “Köse İmam” metninde kaynak kişi tarafından dile getirilen düşünce, önerme veya tezler aşağıdaki şekildedir.

1. Din adamı tipi (işlevi ve etkisi): Metnin en önemli figürü Köse İmamdır. Köse İmam, bir din adamıdır. Din adamı sosyal hayatın merkezindedir. Doğumun, ölümün, nikâh ve cenazelerin başat unsurudur. Bu göstergelerden imamın, kanaat önderi olması gerektiği görülüyor. İmamın görevi namaz kıldırarak bitmez. Mahallede sevilen ve sayılan sözü dinlenen biri olması dolayısıyla mekânı (evi) da sosyal hayatın merkezi olmalıdır. Bu durum asayişin huzur ve güvenin teminatıdır. İmamlar şeriata hâkim olmalıdır. Güçten yana olmamalı, doğruyu söyleyebilmelidir.

2. Metindeki kadın: Metinde kadın figürü zayıftır. Eviyle ve çocuklarıyla meşgul olmak zorundadır. Hor görülebilir, aşağılanabilir, şiddete uğrayabilir, fikri almadan boşanabilir veya üzerine kadın getirilebilir. Akif, Köse İmam’a sözünü emanet ederek geleneğin kadına bakışına karşı çıkar. Metindeki kadın hakkını arayan, geleneğin kadına biçtiği rolü kabul etmeyen bir bireydir.

3. Metindeki erkek: Statü olarak üsttedir. Üstte olmasının hiçbir dayanağı yoktur. Standart bir yaşam alanında dayanak olarak gelenek ve şeriat referans olarak gösterilmeye çalışılsa da Köse İmamın söylemleri bu algıyı çürütmektedir. Köse İmamın söylemleri şeriatın erkekten çok kadından yana olduğunu göstermektedir.

“Sen duâ et ki “Şerîat” demiyor evde karın!

Yoksa, boynunda bugün zorca gezerdin yuların!”

4. Metinde şeriat: TDK sözlüğünde “Kur'an'daki ayetlere, Hz. Muhammed'in sözlerine dayanan İslam kanunu, İslam hukuku” diye geçer. Tanımı ve işlevselliği kuran ve sünnete dayanan şeriat, metinde bir yönüyle kuşaktan kuşağa iletilen ve yaptırım gücü olan kültürel alışkanlıklar, inanışlar, inançlar, töre ve davranışlar olarak geleneğin isim değiştirmiş hâli gibi sezdirilir. Köse İmam manzumesinin esas konusu cemiyettir. Din ise cemiyetteki insanları varlığının gerektirdiği şekilde nizama sokan yücelten yapıdır. Yaşadığı devri bütün teferruatı ile gören ve hayatı bu değer içinde anlamlandıran Akif, bireylerin veya devlet adamlarının kişisel hatalarını şeriatı gerekçe göstererek masumlaştırmalarına karşı çıkar. Ona göre bu bir istismardır.

“– Boşamaz? Amma da yaptın! Ya Şerîat ne için

– Dara geldin mi, Şerîat! Sus ulan iz'ansız!

Hele bîçâre Şerîat'le nasıl oynanıyor!”

Metinde aile: Yapılan evliliklerin temeli sağlam değildir. Dolayısıyla ailedeki bireyler gerekli terbiyeden yoksundur. Bu durum toplumun bozulmasındaki en önemli etken olduğu gibi toplumların dirilişinin de başlangıç yeridir.

“Ayrılık faslı da var sonra bunun, mahkemedel!

Ne kadınlar ne sefâlet doğuranlar görürüz;

İşte binlerce çocuk, hem baba sağ, hem öksüz!

Bu cehalet yürümez; asra bakın:

Asr-ı ulûm! /Başlasın terbiyeniz, âilelerden oğlum”.

Metinde yöneten: II. Abdulhamit’in iktidar zamanına atıfta bulunulur. Bu devir, çöküş sürecindeki devlette hâkimiyetin sağlanmaya çalışıldığı bir dönemdir. Büyük bir imparatorluktan geriye kalan devletin ayaklanmalarla ve isyanlarla güç ve toprak kaybettiği devirdir. Yıkılmanın önüne geçmek için çeşitli tedbirler alınmıştır. Bu tedbirler “istibdat” olarak anılır. Akif bu tedbirlerden son derece rahatsızdır.

Metinde sınırlı (dezavantajlı) kesimler: Cemiyetin eğiticisi (mürebbsi) yine toplumun fertleridir. Bir cemiyette özellikle zayıf bireylere sahip çıkılmalı ki onların yaşayabilecekleri travmalar, geçirecekleri sarsıntılar toplumun temelinde bozulmalara sebep olmasın.

“İhtiyarlar, karılar, bir de küçükler;

Bunlar Merhamet görmeli, yüz görmeli insanlardan.”

İhtiyarlar, karılar ve küçükler merhamet görmesi gereken kesimlerdir. Karşılarında etki ve işlevi büyük güçlü kesimler vardır. İhtiyarlar eski güçleri kalmamış iradeleri üzerindeki kontrolü kaybetmiş, kendilerine hâkim olamayacak duruma gelmiş kendi kendine yetemeyen aynı zamanda toplumun kodları olan kimselerdir. İhtiyarların karşıtı olarak gençler: her işini tek başına yapmaya muktedir olan gücü kuvveti yerinde dinç insanlardır. Karılar: susturulmuş söz hakkı olmayan, evlenene kadar kendi ailesinin evlendikten sonra da kocası ve kocasının ailesinin emrinde olan, sözünden çıkamayan insanlardır. Kadınların karşıtı olarak erkekler: sınırsız ve sorgusuz güç sahibidir. Küçükler: tecrübesiz, maddi gücü olmayan, yardım ve desteğe muhtaç insanlardır. Sınırlı (dezavantajlı) kesimler, irade ve menfaatlerini korumada mağdur edilmişlerdir. Toplumsal huzursuzlukların temelinde aileden gelen huzursuzluklar yatmaktadır. Burada aile reisi olarak erkeklere büyük bir sorumluluk ve vazife düşmektedir. Cemiyetteki Sınırlı (dezavantajlı) kesimlerin huzuru, saadeti karşısındakilerin onlara verdiği kıymet ve onların “mutlak hakları”nı kullanmaları nispetinde mümkündür. Aksi durumda toplumda huzur beklenemez. Bu durum sosyal/toplumsal bozulmaların sebebi olabilir.

1.1.1. SÖYLEMSELLEŞME

Betiler üç ana başlık altında incelenir: kişi, zaman ve uzam öğelerinden oluşan söylemsel bileşke şiiri oluşturur. Şiirde oyuncu (figür/eyleyen) sayısı genellikle azdır. Olaylar yaratan kahramanlar da pek yoktur (Kıran A. , 2005).

Metnin kişileri: Metin, anlatıcının sözleriyle başlar. Sonrasında Köse İmam metne eklenir. Köse İmam gerçek bir karakter değildir. Şiirin başında Kardeşim Ali Şevki Efendi’ye ithafı vardır. Köse İmam Ali Şevki Efendi’dir. Akif iki eserinde bu toksözlü adamı söyletir: "Köse İmam da; bir de "Asım"da (Kuntay, 2020, s. 66). Ali Şevki Efendi (Köse İmam) karakterinin kurgusu hakkında Kuntay şu bilgiyi vermektedir. Akif’in şiirlerindeki Ali Şevki Hoca bir bakımdan Dumas Fils'in eserlerindeki "Raisonneur"dur. Yalnız bu "Raisonneur" Dumas Fils'in kitaplarında ekseriya noterdir, Akif'in manzumelerinde ekseriya imamdır. Zaten Âkif, Dumas Fils'i çocukluğunda çok sevdi (Kuntay, 2020, s. 68).

Çatışma bir kadının kocasıyla ilgili şikâyetiyle başlar. Kadının derdi evliliğini kurtarmaktır. Kadının şikâyetiyle İhsan Efendi metne dâhil olur. İhsan Efendi halkın içindeki sorunu temsil eder. Bu sorun keyfiliktir. İhsan Efendi, isteklerini hiçbir dayanağa dayandırmadan şeriat söylemi

temeline oturtur. Kendisine yapılacak itiraz şeriatla yapılacağından kadının muhalefetine önüne peşinen geçer. Kadın, kocasını şikâyet etmekle otoriteyi sorgulamıştır.

Metnin merkezinde aile olsa da dikkatler devlete çekilmek istenir. Metnin üzerinde durduğu keyfîlik sorunu bireyde de yönetimde de vardır. Keyfîliğin çözümü ailenin sağlanması, ilmin idrak edilmesidir.

Metindeki uzam: Sıradan bir mahalledir. Figürler mahalleye uygundur. Metinde detay fazla verilmez.

Zaman: II. Abdülhamit devrinin sonrasındır. Bu devir, istibdat (baskı) devri olarak anılır. Metnin yazıldığı zamanla metnin içindeki hikâye zamanı birbirine yakındır. Metnin içinde geçen “Gölgesinden bile korkup bağırarak bir ödle/ Otuz üç yıl bizi korkuttu “Şerîat!” diyerek.” dizeleri yaklaşık otuz üç yıl hüküm süren II. Abdulhamit’in tahtan indiriliş zamanına denk gelir. Köse İmam Manzumesi Sırat-ı Mustakîm dergisinde 10 Mart 1910 tarihinde yayımlanmıştır.

5.1.2 Söylemsel anlam: Köse İmam manzumesinde yukarıda belirtilen üç unsur: “zaman, uzam, şahıs” şiirsel bir dizilişle dizilse de içindeki hikâye sebebiyle anlam yatay eksendedir. Alışılmış bağdaştırmalarla örülmüştür. İmgelere ve yan anlamlara çok başvurulmamıştır.

Sözü bir parça uzattımsa da, oğlum, affet...

Hasbihâl etmek için başka adam yok ki... Evet,

Kimse söyletmiyor artık bizi, bak sen derde;

5.2. Anlatsal Yapılar: Bu düzey derin yapının en üst bölümüdür. Bu düzeyde anlatsal sözdizim ve anlatsal anlam bilişkeleri eklemlenir. Kahramanların metne etkisi araştırılır.

Metindeki olaylar bir gün içerisinde gerçekleşir. Kişiler ve olaylar sıradandır. Bir ailenin kavgasıyla başlayan metnin eleştiri odağında cehalet ve keyfîyet vardır. Cehalet ve keyfîyetin karşısındaki duygu kabullenmemek ve direnmektir. Bunla birlikte sıradan insanlardan başlayan eleştirinin hedefinde doğrudan istibdatın olduğu görülür.

SONUÇ

Metin, bir aile içindeki huzursuzlukla başlar. “Köse İmam”, aile içindeki sorunları dile getirirken devlet işleyişinden de dem vurur. “Köse İmam” metnindeki huzursuzluğun sebebi cahilliktir. Sosyal hayatın içinde algılar ve olgular mevcuttur. Algıyı ve olguyu biçimlendirebilecek ve onu yönetebilecek en önemli güç söylemdir. Kimin söyleminin etkisi baskınsa toplumu hatta toplumları yönlendirecek güç ondadır. “Köse İmam” manzumesi, Mehmet Akif Ersoy’un söylemini barındırır. Safahat’ın en önemli kodlarından üçü “Köse İmam” manzumesinde görülmektedir. Bunlar aile, şeriat ve eğitimidir. Temeli sağlam bir eğitim sağlam aileyi inşa eder. Eğitim, istismara açık olan şeriatın özünü anlamaya vesile olur. Aile ve şeriat kavramının sağlam zeminde olması bir milletin bozulmasını engellediği gibi geleceğin inşasının da zeminini sağlam bir kaideye oturtur. Âlimler ilim ve davranış açısından iyi birer temsilci olmalıdır. Metinde geçen “asr-ı ulûmu idrak etmek” metnin söyleminin özetidir. Kelimelerin cümle içinde kullanılması (hak, özgürlük vs) veya yönetim şeklinin adının konması önemli değildir. Söylemler eylemlerde vücut bulmalıdır. Bunların özümsemesi ile ancak asr-ı ulumun yakalanacağı söylenmektedir. Manzumedeki hazm sözü önemlidir. Hazm edilen gıdalar vücutta çeşitli işlevleri yerine getirmek için nasıl faydalı hâle getiriliyorsa hazm edilen fikirlerle sağlıklı beyin (fikir) ve ruhu oluşur. Bunun merkezi, temerküz

(toplanma, birikme) ve tecelli (ortaya çıkma, görünme) yeri toplumun çekirdeği olan ailelerdir. Terbiye çekirdekten başlamalıdır. Terbiyenin kökü ve kaynağı ise ulum erbabları ile fikir insanlarıdır. Fikir hürriyetini yayacak ve halkı buna alıştıracak olanlar onlardır.

“Bu cehalet yürümez; asra bakın: Asr-ı ulûm!
Başlasın terbiyeniz, âilelerden oğlum.
Sâde hürriyyeti i’lân ile bir şey çıkmaz;
Fikr-i hürriyyeti hazm ettiriniz halka biraz.”

KAYNAKÇA

- Aksan, D. (2000). *Her Yönüyle Dil*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Altuğ, T. (2001). *Dile Gelen Felsefe*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Ayata Şenöz, C. (2005). *Metin Dilbilim ve Türkçe*. İstanbul: Multilingual.
- Çakır, A. (2020). *Söylem Analizi Ne Söylemek İstiyorsun?* Konya: Palet Yayınları.
- Çantay, H. B. (2008). *Âkifnâme*. İstanbul: Erguvan Yayınevi.
- Duman, S. (2018). *Söylem Araştırması*. Eskişehir: Dorlion.
- Duman, S. (2022). *Edimbilim*. Eskişehir: Dorlion.
- Düzdağ, M. E. (2013). *Safahat*. Ankara: TDV.
- Ecan, G. S., & Danış, P. (2019). Söylem, Söylem Çözümlemesi: Tanımları ve Kapsamları. *DEÜ Edebiyat Fakültesi Dergisi*
- Ersoy, M. A. (2013). *Safahat*. Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı.
- Giritli İnceoğlu, Y., & Akgün Çomak, N. (2016). Metin Nedir. *Metin Çözümlemeleri*. içinde İstanbul: Ayrıntı.
- Günay, V. D. (2017). *Metin Bilgisi*. İstanbul: Papatya bilim.
- Günay, V. D. (2018). *Söylem Çözümlemesi*. İstanbul: Papatya bilim.
- Günay, V. D. (2020). *21. Yüzyılda Göstergibilim*. İstanbul: Papatya Bilim.
- Güngör, B. (2022). *Anlatıyı Yapıdan Okumak*. İstanbul: Ketebe.
- Güven, M. (2018). *Nahiv Bilgisi Işığında Osmanlı Nahvine Bakış*. İstanbul: Kriter Yayınevi.
- Haklı, M. Y. (2021). İnançlarına Göre Sebeb-i Nüzûl Rivayetlerinde Ayetlerle Münasebeti Olan Şahıslar. Ankara : İlâhiyat.
- İmer, K., Kocaman, A., & Özsoy, A. K. (2011). *Dilbilim Sözlüğü*. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Jameson, F. (2002). *Dil Hapisenesi*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Karaağaç, G. (2018). *Dil Bilimi Terimleri Sözlüğü*. Ankara: Türk Dil Kurumu.
- Kerimoğlu, C. (2019). *Genel Dilbilime Giriş*. Ankara: Pegem Akademi.
- Kıran, A. (2005). Şiir Çözümlemesi Dilbilimsel Yöntemler ve Araçlar. *Türk Bilig*.
- Kıran, Z. (1999). Sözceleme ve Göstergibilim. *Dilbilim Araştırmaları*.
- Kocaman, A. (1996). Dilbilim Söylemi. *Söylem Üzerine*. içinde Ankara: Hitit Yayınevi.
- Kuntay, M. C. (2020). *Mehmet Âkif Ersoy Hayatı, Seciyesi, Sanatı*. İstanbul: Alfa.
- Öztin, D. (2022). *Söz ve Eylem*. Ankara: Seçkin.

- Parker, I. (1992). *Discourse Dynamics: Critical analysis for social and individual*. Londra: Routledge.
- Rifat, M. (2018). *Açıklamalı Göstergebilim Sözlüğü*. İstanbul: Alfa.
- Rifat, M. (2020). *XX. Yüzyılda Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları-2 Temel Metinler*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Sözen, E. (2017). *Söylem- Belirsizlik, Mübadele, Bilgi/Güç ve Refleksivite*. İstanbul: Profil Kitap.
- Tanyeri, K. (2022). *Edebiyat Göstergebilimine Giriş*. Konya: Çizgi Kitabevi.
- Uçan, H. (2016). *Dilbilim, Göstergebilim ve Edebiyat Eğitimi*. İstanbul: İz Yayıncılık.
- Uzdu Yıldız, F. (2021). *Modern Türk Edebiyatı Yazınsal Göstergebilim Çözümlemeleri*. Ankara: Günce Yayınları.
- Vardar, B. (2001). *Dilbilimin Temel Kavram ve İlkeleri*. İstanbul: Multilingual.
- Vardar, B. (2007). *Açıklamalı Dilbilim Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Multilingual.
- Yalçın, M. (2010). *Şiirin Ortak Paydası I Şiirbilime Giriş*. İstanbul: İkaros Yayınları.
- Yemenici, A. (1995). Söylem Çözümlemesinde Üç Temel Yaklaşım ve Kültürlerarası İletişimde Söylem Çözümlemesinin Önemi. *Dilbilim Araştırmaları Dergisi*,
- Yılmaz, E. (2019). Mahtumkulu'nun Şiirlerinin Eleştirel Söylem Çözümlemesi Bakımından İncelenmesi. *Türk Dünyası Dil ve Edebiyat Dergisi*,
- Yücel, T. (2004). *Söylemlerin İçinden*. İstanbul: Alkım Yayınevi.
- Yücel, T. (2020). *Yapısalcılık*. İstanbul: Can.

FEMİNİST EDEBİYAT KURAMI BAĞLAMINDA

GÜLTEN AKIN ŞİİRİ

GÖKAY DURMUŞ




Günce Yayınları

Berna Akyüz Sizgen

POSTMODERNİZM KAVŞAĞINDA

Selim İleri Romancılığı




Günce Yayınları

Edebiyat Sosyolojisi ve Sosyoeleştri

Dr. İrfan Atalay

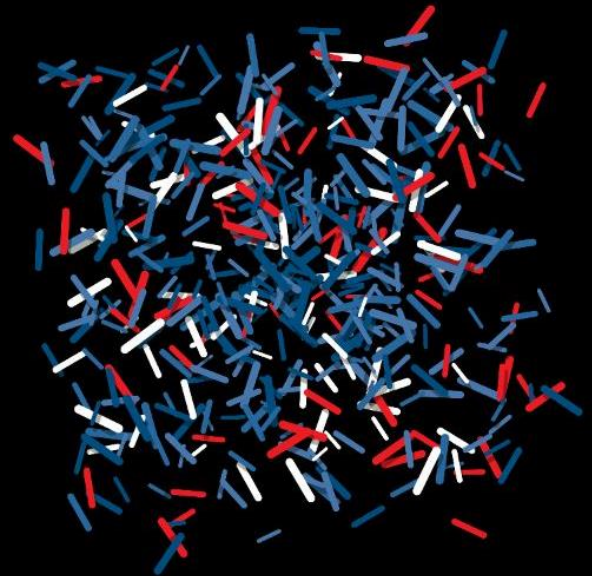



Günce Yayınları

FRANSIZCA VE TÜRKÇENİN SÖZDİZİMİ

KARŞITSAL VE DAĞILIMSAL BİR ÇÖZÜMLEME

Dr. Yusuf Topaloğlu




Günce Yayınları

MOHAMED MBOUGAR SARR'IN ADLI YENİÖTESİ ELKURMACA ROMANI¹

ÖĞR. GÖR. GÖKHAN DİNAR* - PROF. DR. ALİ TİLBE** -
DR. ÖĞRETİM ÜYESİ EMİNE GÜZEL***

Öz

1990 doğumlu genç Senegalli yazar Mohamed Mbougar Sarr son dönem Fransız yazınında öne çıkan ve Fransa'daki en saygın yazın ödüllerinden birisi olan *Le Prix Goncourt*'u 2021 yılında *La plus secrète mémoire des hommes* adlı romanıyla alan ilk Sahra Altı Afrikalı olarak yazın dünyasında adından son zamanlarda sıkça söz ettirmektedir. Elkurmaca / dışkurmaca ya da elkurgu / dışkurgu (fr. exofiction) olarak Türkçe karşılıklar önerdiğimiz bu elkurmaca romanda olay örgüsü, oldukça karmaşık bir kurgusal yapı sunan bu çok katmanlı öyküden oluşur. İlk anlatı 2018 yılında Senegalli genç bir yazar olan anlatıcı-başkişi Diégane Latyr Faye'ın, 1938 yılında henüz 28 yaşında *Le Prix Renaudot*'yu alan ve "Siyah Rimbaud" olarak çağrılan ilk Afrikalı yazar Yambo Ouloguem'im *Le labyrinthe de l'inhumain* adlı kurmaca romanını keşfetmesiyle başlar. Romancı, T. C. Elimane adıyla anlatıda yer alan bu yazarın, aşırma (fr. plagiat) suçlamalarına uğraması ile ortadan kaybolmasının izini süren bir temel öyküden yola çıkmaktadır. Okur, Paris'ten başlayarak Amsterdam, Buenos Aires ve Dakar arasında süren anakaralararası çok katmanlı polisiye bezemli bir yeniötesi elkurmaca anlatıya tanıklık eder. Biz bu çalışmada, yeniötesi nitelikler taşıyan romandaki yapısal ve izleksel öğeleri inceleyerek derin yapıdaki örtük anlamları açıklamayı amaçlıyoruz.

Anahtar sözcükler: Mohammed Mbougar Sarr, yeniötesi anlatı, sömürgecilik, Frankofon Afrikalı yazarlar, kimlik, elkurmaca

MOHAMED MBOUGAR SARR'S NOVEL OF TRANSNOVELIST EXOFICTION TITLED
THE MOST SECRET MEMORIES OF HUMANS

Abstract

Born in 1990, the young Senegalese writer Mohamed Mbougar Sarr has recently made a name for himself in the literary world as the first Sub-Saharan African to receive *Le Prix Goncourt*, one of the most prestigious literary awards in France, for his novel *La plus secrète mémoire des hommes* (The Most Secret Memory of Men) in 2021. The plot of this exofiction novel, which we propose the Turkish equivalents elkurmaca / elkurgu, consists of this multi-layered story that presents a very complex

¹ Bu araştırma, 6-8 Ekim 2023 tarihleri arasında Aydın Didim'de düzenlenen Söylem Uluslararası Filoloji Sempozyumu bilgi şöleninde, Çoksesli Bir Yeniötesi Romanı: Mohammed Mbougar Sarr'ın *La Plus Secrète Mémoire des Hommes* (İnsanların En Gizli Hatırası) başlığı altında sunulan sözlü bildirinin genişletilmiş makale biçimidir.

* Milli Savunma Üniversitesi, Yabancı Diller Yüksekokulu, gokhandinar@gmail.com, ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6057-7042>

** İstanbul Üniversitesi-Cerrahpaşa, Hasan Ali Yücel Eğitim Fakültesi, Fransız Dili Eğitimi Anabilim Dalı, ali.tilbe@iuc.edu.tr, ORCID: orcid.org/0000-0003-4634-8822

*** Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Fransız Dili ve Edebiyatı Bölümü, eguzel@nku.edu.tr, ORCID: orcid.org/0000-0002-5586-7205

fictional structure. The first narrative begins in 2018, when the narrator-protagonist Diégane Latyr Faye, a young Senegalese writer, discovers the fictional novel *Le labyrinthe de l'inhumain* by Yambo Ouloguem, the first African writer to win *Le Prix Renaudot* in 1938, at the age of 28, and to be called "the Black Rimbaud". The novelist starts from a basic story that traces the disappearance of this author, who appears in the narrative under the name of T. C. Elimane, after he was accused of plagiarism (fr. plagiat). Starting from Paris and travelling between Amsterdam, Buenos Aires and Dakar, the reader witnesses an intercontinental, multi-layered crime fictionalized transnovelist narrative. In this study, we aim to elucidate the implicit meanings in the deep structure by analyzing the structural and thematic elements in the novel, which has transnovel qualities.

Keywords: Mohammed Mbougar Sarr, transnovel narrative, colonialism, Francophone African Writers, identity, exofiction

GİRİŞ

Fransa'daki en saygın yazın ödülllerinden birisi olan *Le Prix Goncourt*'u 2021 yılında *La plus secrète mémoire des hommes* adlı dördüncü romanıyla alan 1990 doğumlu genç Senegalli yazar Mohamed Mbougar Sarr, bu ödülü alan ilk sahra altı Afrikalı olarak yazın dünyasında adından son zamanlarda sıkça söz ettirmektedir. Roman, 2018 yılında, Mohamed Mbougar Sarr'ın sözcüsü anlatıcı-kişi Senegalli genç bir yazar olan Diégane Latyr Faye'in 1938 yılında henüz 28 yaşında *Le Prix Renaudot*'yu alan ilk Afrikalı yazar Siyah Rimbaud olarak anılan Malili Yambo Ouloguem (1949-2017)'in gerçekte yazmadığı ancak romanda yazarı olduğu *Le labyrinthe de l'inhumain* adlı düşsel romanını keşfetmesi ve T.C. Elimane adıyla anlatıda yer alan yazarın aşırma suçlamalarına uğraması ile birlikte ortadan kaybolmasının izini süren bir temel öyküden yola çıkarak, kurgusal bir evren yaratıp okuru Paris'ten başlayarak Amsterdam, Buenos Aires ve Dakar arasında süren anakaralararası çok katmanlı yeniötesi bir polisiye öyküye ortak eder. Gerçekte Ouloguem 1968 yılında *Le Devoir de Violence* adlı romanı ile *Renaudot* ödülünü almıştır.

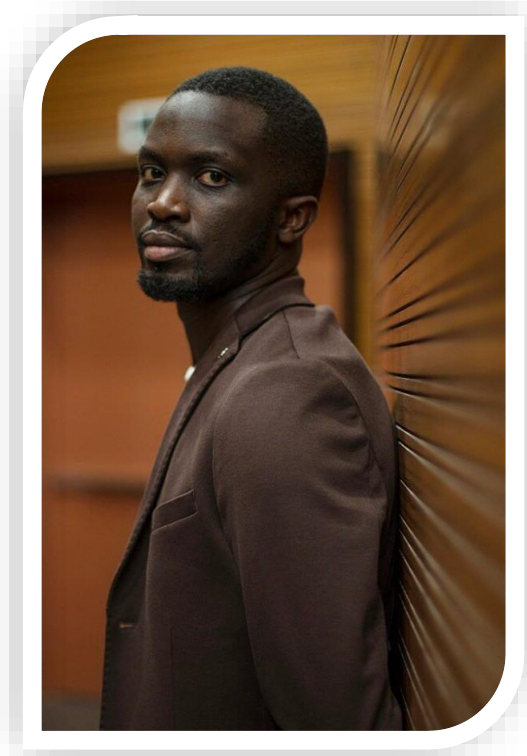
Tablo 1. Öyküsel Örüntü

Mohamed Mbougar Sarr	Malili Yambo Ouloguem
↓	↓
(Roman Yazarı)	(Yaşamöyküsünden esinlenen Malili Yazar)
<i>La plus secrète mémoire des hommes</i>	<i>Le Devoir de violence</i>
↓	↓
(Roman)	(1968 Renaudot ödüllü aşırma suçlamasıyla toplatılan Ouloguem'in romanı)
Diégane Latyr Faye (Kurmaca roman yazarı, araştırmacı)	T.C. Elimane
	↓
	(Kurmaca roman yazarı)
	<i>Le labyrinthe de l'inhumain</i>
	(Düşsel roman)

Özellikle özkurmacanın karşıtı bir tür olarak gelişen elkurmaca yazarları, 2010'lu yıllardan başlayarak yazınsal evrendeki tarihsel öznel çevresinde öyküler kurgulayarak kimi zaman da metinlerarası uygulamalarla başka yazarların öykülerini bir araya getirerek iç gözlem ve sorgulamaya dayalı gerçeklikten dış gözlemle sorunsallaştırılan gerçekliğe doğru yönelen bir yazma

edimi ortaya koyarlar. Bu dönemin yazarları içsel gerçekliği dış dünyaya yönelerek yeniden yazmayı denemektedirler (Chalonge, 2016). Bu türün önemli romanlarından birisi de *La plus secrète mémoire des hommes*'ı sayabiliriz.

Bu elkurmacada, imgesel bir yaşamöyküsüne polisiye bir bezemde tanıklık eden okur, sömürgecilik tarihinden Yahudi soykırımına, Afrika ile Batı arasındaki yüz yüze yüzleşme sorunundan Fransızca yazan Afrikalı yazarların kimlik arayışı, yazın evreninden dışlanmaları ve ötekileştirilmelerine kadar yazı ile yaşam arasındaki geçeneklerde (fr. labyrinthe) düğümlenen bir dizi sorunsalla karşılaşır. Roman, polisiye bezem, çokseslilik, melezlik, karma ve parçalı anlatı, yansılama, öykünme, öykü, günlük, mektup roman, yazın eleştirisinden alıntılarla yeniötesi yazında sıklıkla kullanılan yapısal ve izleksel düzeyde birçok niteliği içinde barındırır. Biz bu çalışmada, elkurmacayı oluşturan yenilikçi yapısal ve izleksel öğeleri çözümlmeyi ve derin yapıdaki örtük anlamları açıklamayı erek ediniyoruz.



Mohamed Mbougar Sarr

1968 yılında Yambo Ouloguem'in *Le Devoir de Violence* adlı romanı *Renaudot* ödülünü kazanmasından sonra, yazın eleştirmenlerince büyük bir ilgi ve beğeniyle karşılanır ve İngilizcenin yanında yaklaşık on yabancı dile çevrilir. Kısa süre sonra yazar Graham Greene (1904-1991)'in *C'est un champ de bataille* ve André Schwarz-Bart (1928-2006)'ın *Le Dernier des Justes* adlı romanlarından çalıntı yapmakla suçlanarak yazın eleştirmenlerince büyük bir eleştiriye uğrar ve romanı yayınevi tarafından toplatılır. Bu suçlama karşısında IV. Henri Lisesi mezunu olan ve *École Normale Supérieure*'de toplumbilim alanında doktora yapmış olan Yambo Ouloguem büyük bir düş kırıklığı ve üzüntü içinde, 1978 yılında Fransa'yı terk ederek anavatanı Mali'deki köyüne yerleşip kendisine Fransa'yı anımsatacak her şeyi yaşamından çıkararak yeni bir yaşam sürmeye başlar (Ba, 2021). Ouloguem'in yazın çevresinde uğradığı bu haksızlık, Sarr'ın romanında belki de bir anlamda yine yazın aracılığıyla giderilmiş ve kırılan gururu bir ölçüde romanda sorunsallaştırılarak onarılmış olacaktır.

Bu bağlamda romandaki anlatıcı-kişi Faye'nin Ouloguem üzerine yaptığı bu gizemli araştırmanın, ne kadar büyüleyici olursa olsun, haksızlığa uğramış bir Afrikalı yazarın yazgısından daha çok Fransız yazın çevresinin ayrımcı tutumuyla ilgili olduğu söylenebilir. Okur, süremsel ve uzamsal sıçramalarla örüntülenen bu çok katmanlı romanda karmaşık bir süredizimsel yapıyla karşılaşır ve sonuçta Faye'nin çalışmasında geçeneksel (fr. labyrinthique) bir roman kurgusuna tanıklık eder. Mbougar Sarr, tıpkı Roberto Bolaño gibi gerçekte geleneksel romanla kendi anakarası olarak tanımladığı yazın anakarası arasındaki bir arayışın izlerini okura sunmakta ve Fransa'daki

yazın çevresinde Afrika kökenli yazarlar başta olmak üzere, farklı kökenden gelen yazarların nasıl toplumsal dışlanmaya uğradıklarını yine yazınsal düzlemde açıklamaktadır.

T.C. Elimane'ın *Le labyrinthe de l'inhumain*'ın adlı düşsel elkurmaca romanında okur, benzersiz bir baştan çıkarma gücü ve üstün bir akılla donatılmış T.C. Elimane'ın izinden gitmektedir. Afrikalı ve Fransızca yazan yazarların genel olarak işlediği savaş, şiddet, çocuk askerler, ekinsel yozlaşma gibi bilinen konuların anlatı boyunca görülmesine karşın anlatının temel izleğini oluşturmadığı hatta yazarın bundan özellikle kaçındığı görülmektedir. Anlatı boyunca yer alan kişilerin birbirleri arasındaki gerek örgensel gerekse de yapay bağlar ve Paris'teki bir takım Afrikalı yazar portresi aracılığıyla, anakaralarını terk eden, mesleklerini ve bırakıklarını sorgulayan bir izlek oluşturduğunu söyleyebiliriz.

"...ah, büyüklerimiz öylesine övgüyle karşılandılar ki, öyle kutlandılar, öyle ödüllendirildiler ki; frankofon edebiyatın yeni kanı olarak görüldüler, ah, bu büyükler, altın nesil kıçım [...] bizi vasiyetnamesi olmayan mirasçılar yaptıklarını, hepsinin bileklerini sağlam prangalarla sarıldığında özgür olduklarına inanarak yazdıklarını keşfettik, hatta akılları da ah, bu şanlı büyükler, ah, ah, ama suçlu olan yalnızca onlar mıydı?" (Sarr, 2021, s. 58-59).

Maurice Blanchot, "kişisel ile özeli anlatan benli anlatıyı, kendi küçük benini kurtarmak ya da büyük benine biraz soluk aldırarak için yazılan bir dışavurum olarak değerlendirir" (Tilbe, 2019, s. 7). Sarr'ın büyüleyici romanı *La plus secrète mémoire des hommes*'da, insanın arayışı, gerçeğin sorgulanması ve iç içe geçen çok katmanlı öykülerin aktarılması anlatının odağında yer almaktadır. Bir başka deyişle yazar anlatısı aracılığıyla okura seslenmektedir. Bu sesleniş okura yazardan izler ayımsaması için yapılmış bir haykırış gibidir. Böylelikle okur yazarın serüvenine eşlik etmenin tadına varacaktır.

Çalışmamızda bizlerde iki ekini paylaşan, iki anakara arasında gidip gelenlerin yaşadıklarından izler taşıyan ve arayışını üçüncü bir anakaraya taşıyan Mbougar Sarr'ın anlatısındaki yaşamıyla bütünleşmiş örtülü öğeleri yeniötesi dönemde beliren elkurmaca romanda yazarın deyimiyile yazın anakarasında incelemeye çalışacağız.

KAVRAMSAL & YÖNTEMSSEL ÇERÇEVE: YENİÖTESİCİLİK VE ELKURMACA

Yeniötesicilik, yirminci yüzyılda 80'li yıllardan başlayarak tüm yaşamsal alanlarda olduğu gibi yazın alanında da etkili olan ana yönelimlerden birisidir. Yeniötesicilik, ilk başlarda II. Dünya savaşının hemen ardından dünyanın içinde bulunduğu buhranlı çöküş dönemini ifade etmek için kullanılan bir nitelikken, izleyen dönemlerde dünyanın yaşadığı değişimi anlamada kullanılan daha olumlu anlamlar içeren bir olguya dönüşmüştür. Yeniötesicilik, geleneksel kesinliklerin, iki büyük savaşın ve yaşanan toplumsal, artırımsal ve siyasal olayların sonucunda sorunsal bir görünüm aldığı dünyamızda belirsizliği, karmaşıklığı, melezliği ve çoğulculuğu kucaklayan, aynı zamanda dünyaya ve tarihe ilişkin anlayışımızı sorunsallaştıran ve yeniden biçimlendiren düşünce ve kuralların sürekli olarak yeniden değerlendirilmesini ve tarihi sorgulamayı destekleyen bilgiç bir devinim olarak görülebilir.

Okur 19. yüzyıldaki kökleşik gerçekçi roman anlayışından başlayarak, daha çok başı sonu belli olan, neden-sonuç ilişkisiyle ilerleyen ve olayları herhangi bir etki altında kalmaksızın ona aktaran, nesnel olma uğraşında olan yazarın etkisindeyken yirminci yüzyılda yenilikçi ve gerçeği ikinci elden sunmayı deneyen yeniötesi dönemde metin içinde yolunu yitirecek, metni bütünüyle anlaması pek

olası olmayacaktır (Tilbe, 2019, s. 128, 129). Yazarın kişisel deneyimi bundan böyle onun için pek yeterli olmayacak, işin içine bu deneyimin sorgulanması girerken yazar bu görevi okurla birlikte üstlenecektir. Bunu gerçekleştirmek için de yenilikçi romanda kullanılan roman içinde roman, anlatı içinde anlatı, alıntı, gizli alıntı, anıştırma, gönderge, yansılama, öykünme, anlatı içinde anlatı, içanlatı, basmakalıp söz, üstkurmaca gibi kimi metinlerarası uygulayımın yanında özkurmaca ve elkurmaca roman türleri aracılığıyla yapacaktır.

Fransız yazınında bu dönemde öne çıkan en önemli eğilimler arasında yer alan özkurmaca türü, özyaşamöyküsünün kurmacayla harmanlanmış ve roman uygulamalarıyla oluşturulmuş yeniötesi bir sunumdur. İlk olarak 2013 yılında türetilen elkurmaca kavramı ise tarihsel bir kişiliğin yaşamöyküsünün kurmacayla karıştırılarak öykülenmesine verilen adlandırma olarak belirmiş ben(öz)öyküsel (fr. auto(homo)diégétique) anlatının ben-anlatıcısı, yerini elöyküsel (fr. hétérodiégétique) anlatının dışöyküsel anlatıcısına bırakmıştır (Yücel, 1993). Doğal olarak özkurmacadaki yazar = kişi = anlatıcı kimlik sözleşmesi elkurmacada yazar # kişi = # anlatıcı biçimine dönüşmektedir. Elkurmacada özkurmacada olduğu gibi bir kimlik sözleşmesinden söz etmek olası değildir. Özkurmaca yazarı, kendi yaşadıklarını öykülediği için okura yaşanan gerçekliği birebir anlatma sözü verirken, elkurmaca yazarı ötekinin tinini çözümlmeyi ve geçmişte yaşanmış kimi olumsuzlukları yazın anakarası aracılığıyla yeniden yazma ve düzeltme olanağı bulacaktır. Kuşkusuz ötekinin gerçekliğine odaklanan yazar için, hele de yazarın anlatı kişisi yaptığı kişilik başka bir yüzyıldan geliyorsa, anılar zamanla solacak, tanıklar ortadan kaybolacak ve böylelikle yazar tarihe mal olmuş kişinin tarihini yeniden yazacaktır (Chalonge, 2016).

Elkurmacada genellikle tanınmış kişilerin gerçek yaşamları kurgusal öğelerle örüntülenerek yeni bir kurmaca evren yaratılır. Bu bağlamda yazın, bir tarihsel belgelik işlevini sürdürecektir, tarihsel roman ya da günce gibi tarihe tanıklık edecektir. Elkurmaca, kurmaca ile gerçeklik arasındaki sınırın geçirgenliğini ve göreceliliğini sorunsallaştırarak yeniötesi dönemin bir anlatımı olarak yazın dünyasındaki yerini almaktadır.

Kuşkusuz gerçeklikten esinlenerek yazılmış, özkurmaca, kurmaca yaşamöyküsü (fr. biographie fictive), kurmaca olmayan roman (fr. non-fiction romancée), romanlaşmış yaşamöyküsü (fr. biographie romancée), gerçek roman (fr. roman réel), özyaşamöyküsel roman (fr. roman autobiographique) gibi türler de yaşamöyküsünden esinlenerek oluşturulan anlatılar arasında sayılmaktadır. Ayrıklıklar genellikle okurla yapılan kimlik sözleşmesinde saklıdır.

Muriel Steinmetz *L'Humanité* dergisinde elkurmacayı: "Elkurmaca, az ya da çok ünlü kişileri kullanıp çeşitli dönemlerin tarihsel öykülerinden esinlenen, kurmaca ile yaşamöyküsü arasındaki sınırı bulanıklaştırarak (ya da en azından birbirine karıştırarak) oluşturulan roman türü" (Chalonge, 2016) olarak tanımlar. Frédéric Roussel, *La Conjuración* (2013) adlı romanı ile elkurmaca kavramını yaratan Philippe Vasset ile 2013 yılında yaptığı ve *Libération*'da yayımlanan söyleşide Vasset: "günümüz kurgusu, çoğunlukla gerçekliğin bize sunduğu gizemlerden devinimle oluşturulmaktadır, (...) günümüzde öne çıkan eğilim bundan böyle iç gözlem ve kişinin tininin yazınsal açıdan incelenmesi değildir: romancılar onu yeniden yazmak için dış dünyaya dönmeyi yeğlemektedir" der (Roussel, 2013). Burada içeriden dışarıya, özkurmacadan elkurmacaya doğru bir yönelim söz konusu olmaktadır. Ancak şurası açıktır ki, özkurmaca elkurmacanın da gelişimine

temel oluşturan yeniötesi bir roman türü olarak Fransız yazınında ayrıcalıklı yerini günümüzde de korumaktadır.

Elkurmaca, betimlenen anlatı kişisine bağlı kalan romanlaşmış yaşamöyküsünün (fr. biographie romancée) tersine, öyküsünü bütünüyle yeniden yazmak için kamuya mal olmuş tanınmış bir kişinin yaşamına odaklanır. Elkurmaca ile yazarlar, gerçekliğin yalnızca süslenmesinin ötesine geçerek yeni bir gerçeklik yaratmak için onu ortadan kaldırırlar. (Dongmo, 2019, s. 171). Bu bağlamda bu yazınsal eğilimin tarihsel olguları ve tarihe mal olmuş tanınmış kişilerin yaşamlarını, kimliklerini koruyarak yazınsal bir tüketim aracına dönüştürmekte olduğu söylenebilir. Buradan da anlaşılacağı üzere, yazın bir tarih alanı gibi bir bellek işlevi görmekte ve olgulara özdeksel bir boyut kazandırmaktadır. “Moda olgusunun bağlamsal olduğunu düşünürsek, belki de bu yazınsal eğilimi yaratıldığı bağlamın bir gereği ve bir yaşamda kalma içgüdüsünün dışavurumu olarak anlamalıyız” (Dongmo, 2019, s. 172). Elkurmaca aşırı anamalcı küresel bir evrende yaşayan günümüz insanının özvarlığını sürdürmesine katkı yapacak bir eğilim olarak değerlendirilebilir.

Görüldüğü gibi, elkurmaca, 1980’li yıllardan başlayarak günümüze kadar etkisini sürdüren ve dünya yazınında bir salgına dönüşen özkurmaca türüne koşut olarak gelişen bir romanlaştırılmış yaşamöyküsü olarak tanımlanabilir. Elkurmaca roman türü, yaşamöyküsü ve özkurmacadan ayrık olarak, yaşamış gerçek bir kişinin öyküsünü, roman uygulamalarından yararlanarak okura sunan bir anlatısal söylem olarak belirlemiştir. Bu zamandan beri çok sayıda elkurmaca roman Fransız okurla buluşmuştur.

Laurent Binet’in *La Septième Fonction du Langage* (Dilin Yedinci İşlevi) adlı elkurmaca filmi, Roland Barthes’ın ölümüne ilişkin bir polis soruşturması yaratarak 2015 yılında Prix Fnac’ı kazanmıştır. Aynı yıl Yasmina Khadra, *La Dernière nuit du Raïs* ile kendisini Kaddafi’nin yerine koyarken, Bernard Chambaz Vladimir Vladimirovitch ile Putin’in kurmaca yaşamöyküsünü anlatmıştır. Chambaz *A tombeau ouvert* (2016) ile de Formula 1 pilotu Artyon Senna’yı roman başkişisi yapar. Jean-François Roseau, *La Chute d’Icare* (2016)’de uçak pilotu Albert Preziosi’nin, Michel Bernard Deux *remords de Claude Monet*, Jean-Michel Guenassia *La valse des arbres et du ciel* (2016) ile Van Gogh ve Michel Layaz da Louis Soutter, *Probablement* (2021) ile ünlülerin özel yaşamlarını romanlarında işlerler. Thierry Froger, ilk romanı *Sauve qui peut* (2016) için Jean-Luc Godard’ın Fransız Devrimi’nin önemli eyleyenlerinden Danton’un yaşamını konu alan *Quatre-vingt-treize et demi* filmi neden çekmemeye karar verdiğini düşsel bir kurguyla okura sunar. Michel Embareck yazdığı *Jim Morrison et le diable boiteux* (2016) adlı romanında, The Doors grubunun solisti Jim Morrison ile Bee-Bop-a-Lula’nın yazarı Gene Vincent arasındaki çlgın karşılaşmayı öykülemektedir (Chalonge, 2016).

Bunun yanında tanınmış şairler de romanların başkişisi olarak elkurmacalarda yer alır. Thierry Beinstingel’in *La Vie prolongée d’Arthur Rimbaud* (2018), Jean-Paul Delfino, *Les Pêcheurs d’étoiles* (2023)’da Blaise Cendrars, Erik Satie ve Jean Cocteau’yu yeniden capcanlı kırlarlar. Lucie Desbordes, *Le Carnet de Marceline Desbordes-Valmore* (2016) ile şair Marceline Desbordes-Valmore’un yaşamını kurmacasına taşırken, *Merci pour ce roman* (2016)’da Guillaume Prévost, François Hollande’ı roman kişisi yapar. Dominique Audet *Dans l’ombre d’Edison* (2013)’unda, Elektriğin bulucusu Thomas Edison’un yaşamına odaklanır (Chalonge, 2016). Belli başlı örneklerini verdiklerimizin dışında da çok sayıda elkurmaca romandan söz etmek olasıdır.

Elkurmaca romanının en son örneklerinden birisi olan Sarr'ın romanı karmaşık bir öyküsel söylem ve anlatısal yapı sunmaktadır. Çok katmanlı olarak sunulan öyküler iç içe geçmekte, belli noktalarda kesişmekte ve üst üste binmektedir. Yeniötesici biçimsel yönelimin temel göndermelerini içeren romanda; sorgulamacı çoklu bakış açılarının kullanımına baş vurulmuştur. Birden fazla kuşağın öyküsü bir araya getirilirken, kişisel öykülerin nasıl büyük bir ortaklaşa bellek dokusunun bir parçası olduğu da okura sunulmaktadır. Bir başka deyişle yazar tarafından bir araştırma aracına dönüştürülen yazın, yeryüzünde yeni bir anakara olarak belirmektedir.

Yeniötesi roman, gerçeği ikinci elden sunmayı dener. Buradan yola çıkarak bizler de 1960'lı yıllarda yazın dünyasından aşırma suçlamasıyla dışlanan ve yaşama küserek memleketine geriye göç edip kendi yalnızlığına sığınan bir yazarın öyküsünden yola çıkan bu romanı, bir anlamda roman başkışisi aracılığıyla Avrupa ve Afrika anakaraları arasındaki çözümsüz ve karmaşık ilişkinin üçüncü bir anakaraya taşınması, yani yazın anakararası bağlamında değerlendirmekteyiz. Bize göre, gerçeğin arayışındaki anlatı bizi bundan böyle farklı geçeneklere götürmekte ve okuru yazının serüvenine eşlik etmeye çağırılmaktadır. Yeniötesi yapıtlar, türsel olarak ulamlamak güç olsa da "...büyük ölçüde toplumsal karmaşa ortamının bir anlatımı olarak okunabilir" (Tilbe, 2019).

Anlatı boyunca, kayıp bir yazarın izinin sürülmesinde karşılaşılan farklı tanıklıkların olayın gizeminin aydınlatılma çalışmasında kullanılması, gerçekliğin çoğulluğu, birçok anlatı kişisinin sayısız yeni kapı açması ve bu kapıların farklılıklar doğurması anlatının yapısını tersyüz etmektedir. Bu açıdan bakıldığında, bu geçeneksel anlatıyı içinde bulduğumuz dönem ve toplumun görünümünün çizilmesinde kullanılabilecek bir pazıl gibi yüzlerce farklı parçanın bir araya getirilme çalışması gibi görmek olasıdır. Kuşkusuz "her yazınsal yapıt, bir dizi özgün dilsel, anlamsal, biçimsel ve yapısal nitelikleriyle anlam kazanır" (Tilbe, 2019, s. 151). Sarr'ın romanında da yazarın değişik anlatım biçimlerini kullandığı ve öyle ki bunları bir ustanın elinden çıkan el emeği özenli bir ürün gibi işlediği görülmektedir.

ANLATININ YAPISI

Roman, yanmetinsel olarak incelendiğinde, metin çevresinde kökleşik romanlardan ayrık olarak yeniötesi eğilimler içeren bir nitelik sunmaktadır. Dış kapağında bir siyahi adamın portresi ve yansıması yer alırken, geri düzlemde bir dizi el yazısı görünümüleri bulunmaktadır. Yambo Ouologuem'e adanan romanda, bilimsel yapıtlarda olduğu gibi bir içindikiler sayfası yer almaktadır. Roman, içeriklerine ilişkin bilgilerin yer aldığı üç bölümden oluşmaktadır. Öyküleme süresine gönderme yapan bir günce biçiminde (27 Ağustos 2018) tarihli olarak yer alan birinci bölüm (s. 12), iki alt bölüm ve birinci yaşamöyküsü kısmı, ikinci bölüm üç alt bölüm ve ikinci ve üçüncü yaşamöyküsü kısmı, üçüncü bölüm de iki alt bölüm ve dördüncü yaşamöyküsü kısmından oluşmakta, roman son söz ve teşekkür bölümleri ile son bulmaktadır.

İlk anlatı öncesinde, Roberto Bolaño'nun *Les Détectives Sauvages* romanından bir bölüt alıntı olarak yer almaktadır. Roman boyunca çok sayıda rakam ve harf ile tanımlanan altbölüm başlıkları görülmektedir.

Romanda çoğul bakış açısının kullanıldığı görülmektedir. Yazarın sözcüsü olduğu anlaşılabilir benöyküsel anlatıcı (fr. narrateur autodiégétique), anlatıda tanıklık ettiği olayların öykülemesi görevini kimi zaman öteki öykü kişilerine bırakır ve anlatı elöyküsel anlatıya dönüşür.

Güncel ve tarihsel öyküleme düzeyleri üzerine kurgulanan anlatısal örüntüde, birinci öykü zamanı 2018 yılında 18 Temmuz-25 Ağustos arasında gerçekleşirken, tarihsel öyküleme düzeyi 1888-1940'lı yıllar arasını kapsar. Yaklaşık 140 yıllık bir öykü süresinden söz edilebilir. Çok sayıda ileri ve geri sapımların görüldüğü anlatıda öyküsel bir süreklilik ve parçalı anlatılar söz konusu değildir.

Anlatının ilk satırları şöyle başlamaktadır: “Bir yazar ve yapıtı hakkında en azından şunu bilebiliriz: Her ikisi de düşlenebilecek en kusursuz geçeneğe, uzun, dairesel bir yolda birlikte yürürler ve burada varış noktaları kökenleri ile birleşir: yalnızlık” (Sarr, 2021, s. 15). Anlatıcı-ben romanın ilk başlangıç durumundan başlayarak başka bir yazarın ve romanının izini sürmektedir. Bizi bu düşünceye sevk eden durumsa anlatıda görülen polisiye bezemin bir filyasyon süreci gibi işlenmesidir. Benöyküsel bir anlatıcının “Amsterdam'dan ayrılıyorum. Orada öğrendiklerime rağmen Elimane'ı daha mı iyi tanıyorum yoksa gizemi derinleştirdi mi hala bilmiyorum” (Sarr, 2021, s. 15) tümcesiyle anlatıda, baskın bakış açısının, kişilerin kendi öykülerini anlattığı iç odaklayım olduğu görülmektedir.

İç odaklayım (fr. focalisation interne) genellikle yirminci yüzyıl yenilikçi yazarlar tarafından kullanılan bir uygulamadır. Anlatıcı, kişiler bir konuda açıklama yapmadan önce okura bilgi veremez. Anlatı birinci tekil kişide ya da üçüncü tekil kişide öykülenebilir. Ancak olaylar, her zaman aynı kişinin üzerine odaklanabilir ve onun yaşadığı olaylar öykülenebilir. Bunun yanında birinci tekil kişiyle başlayan öyküleme üçüncü tekil kişi öykülemeye dönüşebilir. Anlatıcı bilgisi anlatı kişisi ile aynı düzeyde kalmak koşuluyla, bir ya da birçok kişiyi izleyebilir. Bu tür anlatılarda yeni anlatım uygulamaları sıklıkla kullanılır. Anlatının başında “Amsterdam'dan ayrılıyorum.” (Sarr, 2021, s. 15) birinci tekil kişiyle başlayan öyküleme, “Fransız okulunda Elimane olağanüstü yetenekler gösterdi” (Sarr, 2021, s. 175) alıntısında olduğu gibi üçüncü tekil kişi öyküleme dış odaklayıma (fr. focalisation externe) dönüşebilir. Bu uygulamayla birçok kişi anlatıda işlev üstlenerek olay örgüsünün gelişimine katkıda bulunabilir.

Romanın daha başlangıcında Afrika kökenli olduğuna vurgu yapan Anlatıcı-ben'in T.C. Elimane üzerine yaptığı arayışın nedeni kayıp romanın izini sürerken kaybolma sürecinin de izini aynı biçimde sürmesi olarak görülebilir. Arayışın ayrıca farklı kişilerle ve farklı anakaralarda çoklu bakış açısıyla ve gerçeğin bölünmüşlüğünden kaynaklanması da bir başka ilgi çeken olgu olarak görülmektedir. Senegalli Anlatıcı-kişi rastlantısal olarak okuduğu, T.C. Elimane adıyla tanınmış, dünyayı ve yaşamsal bakış açılarını değiştiren (s. 15) *Le Labyrinthe de l'inhumain* adlı tek bir roman yazdıktan sonra ortadan kaybolan yazarın izini sürmekte ve onu daha önce *Précis des littératures nègres* adlı sömürge dönemini içeren Afrikalı yazarlar seçkisinden tanımaktadır.

Yenilikçi romanda kullanılan uygulamalardan birisi olan kişi adlarında kısaltmalara da yine anlatı boyunca yer verilmesi durumu romanın anlatıcısında da söz konusudur. T.C. Elimane adıyla romanda yer alan ben-anlatıcının, kişi adının kısaltmayla verilmesi yenilikçi bir öge olarak görülmesinin yanı sıra “anlatıda bir soyutlama ögesi olarak da kullanılır” (Tilbe, 2019, s. 131).

- Bu nedir?

-Le Labyrinthe de l'inhumain.

-Olanaksız.

-Affedersiniz?

-Olanaksız. Le Labyrinthe de l'inhumain romanı bir söylencedir. T.C. Elimane bir harem ağasıdır.

- Elimane'i tanıyor musun?"

- Onu tanıyorum. Siyahi yazına iye bir yapıta sahiptim. Le Précis. Bu yapıtı ...boyunca aradım. Ben...

-Le Précis şöyle söyler...

-O yapıtı unut artık. Kendin mi aradın? Evet. Denemek zorundaydın. Fakat başaramadın. Açıkçası, kimse o yapıtı bulamadı. Ben de öyle. Ben çok yaklaştım. Fakat yol çok dolambaçlı. Uzun. Kimi zamansa ölümcül. T.C. Elimane'ı arıyoruz... (Sarr, 2021, s. 38).

Bu durumda gerçeğin bölünmüşlüğü ve çoklu görünümüne iye olmasından kaynaklanan ve mutlak gerçekliğin varlığına son veren bu olgudaki erek nasıl açıklanabilir? "Buradaki erek, sanat ve yazın sorunlarını tartışmaya açmaktır. Roman başkişilerinde Faye'nin araştırması, ne kadar büyüleyici olursa olsun, bir kişinin yazgısından çok yazınla ilgilidir. Okuru yanıltma tehlikesi taşıyan, bir dönemden ötekine birçok sıçramayla karmaşık bir süredizim görülür, sonuçta Elimane'in çalışmasında bir geçenek vardır. Roman çeşitli biçimler alır ve bunların hepsi bize sonunda T.C. Elimane'nin "yazıya" adanmış bir yaşamın güçlüklerini ve açmazlarını gözlemlemekten çok daha az önemli olduğunu gösterir.

Romancı gerçekte iki ayaklı bir maçın ikinci maçına hazırlanan bir çalıştırıcı gibi kendi oyununu yeniden kurmuştur. Kimi olayların metinlerde farklı bakış açılarından yararlanılarak aktarıldığı savından yola çıkarak Mbougat Sarr'ın da anlatısında Afrika'ya ilişkin söylemlerini görmek olasıdır.

Romanda metinlerarasılık düzleminde çok sayıda mektup ve gazeteden alıntıya rastlanır. Anlatı kişilerinden birisi olan gazeteci Edouard Vigier d'Azenac'ın haberi, romanda ele alınan sömürgeci bakışı yansıtmaya açısından önemlidir: "...siyahları, kölelikten başka hiçbir şeyi hak etmeyen ve bu nedenle 'insanlığa yükselme (ve hatta daha da az) iddiasında bulunamayan alt-insanlar (veya süper maymunlar) olarak görüyor. Yahudi yine de yükselebilir, Zenci ise asla." (Sarr, 2021, s. 300).

Yenilikçi romanda sıkça görülen uygulamalardan birisi olan anlatı içinde anlatı (fr.mise en abyme) uygulayımına romanda sıklıkla başvurulduğu görülmektedir. "Resim gibi mektup da romanlarda söyleşimi canlandırmak için kullanılan bir uygulamadır. Metinlerarasılık bağlamında değerlendirilecek bu yaklaşımlar gerçek bir tanıklık değeri taşır." (Tilbe, 2019, s. 152). Anlatı boyunca bölüm bölüm yer alan yatık harfle verilmiş mektuplar yine yenilikçi romanın sıkça kullandığı bir uygulama olarak karşımıza çıkmaktadır. Anlatıyı varsıllaştırıp ayrıca bir canlılık katan bu uygulamayı geçmiş geleceğe bağlayan bir bağ gibi görebiliriz. Anlatıda yaptığımız ve aşağıda görsel olarak sunduğumuz T.C. Elimane tarafından romanın yayın yönetmenlerine yazdığı mektup bu uygulamaya bir örnek olarak gösterilebilir.

Paris, 4 temmuz 1940.

Therese'im, Charles'ım,

Ne korkusuzluk ne de delilik: Le Labyrinthe de l'inhumain'e girmek için insanın tatması gereken şey cehennemin ateşi değil, lanetlilerin kanıdır. Ben bu öngörüğü göremeyecek kadar aptal, kasırğa seni ezerken gözümü çevirecek kadar da kör bir adamdım... Elimane (Sarr, 2021, s. 270).

Her anlatıda olaylar, öncelik sonralık durumuna, belli bir düzen ve sıraya göre kurgulanır. "Anlatıda düzen (fr.ordre), öykü ile öyküleme sürelerine bağlı olarak olayların düzenlenişini

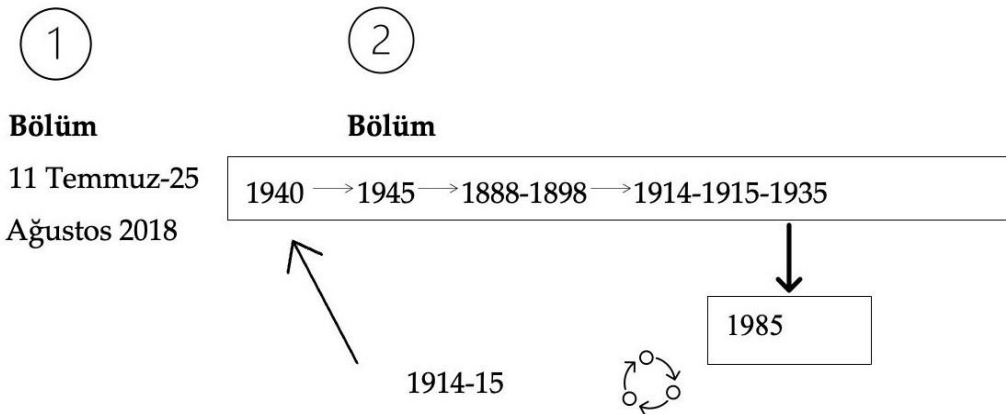
belirlemeye yarar.” (Tilbe, 2019, s. 161). “...Anlatıcının öyküleme zamanı ile öykülediği olayların zamanı, ya da öykülenen zaman söz konusu olacaktır.” (Tilbe, 2019, s. 162-163). “Bir anlatıda zamansal olarak düzenlenmiş olaylar öykülenir. Olaylarının sırası, süresi ve sıklığı öykü zamanını belirler. Anlatı, “öyküleme zamanını oluşturan sözcükler, tümceler, paragraflar ve sayfalar içine yayılır. Bu iki zaman arasındaki ilişki anlatıcının yapmış olduğu anlatısal seçimleri gösterir.” (Tilbe, 2019, s. 174).

Son derece karmaşık bir süremsel yapı içeren *La plus secrète mémoire des hommes*'ın kendi içinde üç farklı ana başlıkla üç farklı bölümü/yapıtı içerdiği görülmektedir. Bir anlatıda temel olarak anlatıcı, öykülenen olayların belirli bir yerinde konumlanır. Bu durumu bir başka bakış açısıyla varsıllaştırmak, gerçekte öyküleme zamanına ilişkin saptamaları daha belirgin kılacaktır. Yaşamak, başlı başına sürekliliktir denilebilir. Gerçekliklerin deneyimlerle birbirlerine etki ettiği görülmektedir. Yazar, okura anlatı kişilerini tanıtmak için kimi yollar dener.

Romanda genellikle “olaylar bittikten sonra yapılan” artsüremsel öykülemeye başvurulur. Anlatıcı temel öykünün yanında ikincil düzeyi oluşturan uydu-yan öykülerle anlatıdaki “süredizimsel sırayı” bozmayı ve okurun kafasını karıştırarak düşündürmeyi dener. Roman, geçmişte olup biten bir anlatıyla başlar. “İşte bu kadar, bir aydır yapmaya çalıştığım başyapıtımı yazarken, temmuz ayında bir gece ilk tümceyi bulamayınca Paris sokaklarına kaçtım.” (Sarr, 2021, s. 27).

Sonrasında öyküleme süresine ilişkin okura göndermede bulunan 27 Ağustos 2018 başlıklı ilk yapıtının ilk bölümünde yani ilk satırlarda “Amsterdam'dan ayrılıyorum” tümcesiyle süremsel ve uzamsal bilgiler verilir.

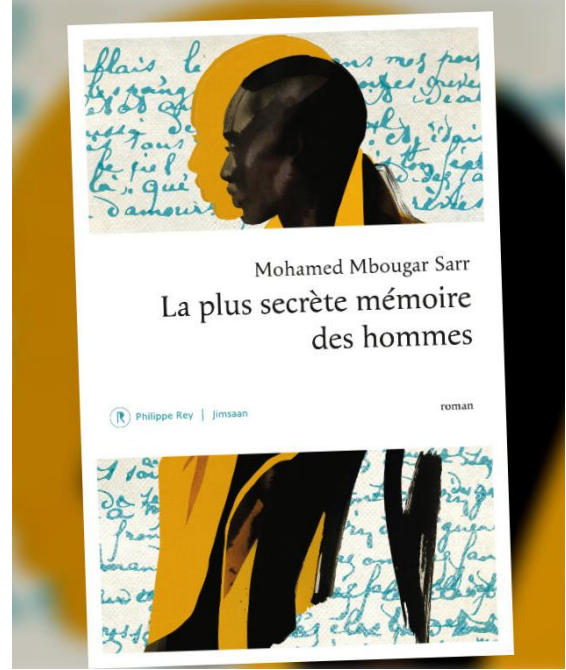
“Orada öğrendiklerime karşın Elimane'ı daha mı iyi tanıyorum yoksa gizemi derinleştirdi mi hala bilmiyorum” (Sarr, 2021, s. 15) satırları bize anlatıcının 11 Temmuz 2018 ve 27 Ağustos 2018 arasında bir öykü öykülediğini göstermektedir. Romandaki anlatısal söylemin süredizimsel döngüsünü açıklamak için bazı tarihlere dikkat çekmek istiyoruz. Anlatının ikinci bölümünde 1940'ta başlayan olaylar sonrasında, süremsel ileri-geri sapımlarla (fr. anachronies) 1945, 1888, 1898, 1914,1915, 1935, 1985, 1914-15 tarihlerine sapımlar ve anlatının sonunda yeniden 1940 yılına geri dönüş görülmektedir.



Şekil 1. Sapımlar

Görüldüğü gibi yazınsal bir yaratıda olaylar belirli bir düzen ve bir süredizimsel çizgi izler. Yazar kimi zaman bunu açıkça ortaya koyamayabilir. Michel Raimond bu durumu “yazarın oyunu ikili oynaması” (Raimond, 2011, s. 172) olarak tanımlar. Bir anlatıda olaylar tamamlanmamış öyküler olabilir. Bu çok rastlanan bir durumdur. Yapıtın üçüncü bölümünde, 1984 yılındaki anlatı, yeniden tamamlanmamış kimi öyküler aracılığıyla geçmişe dönmektedir.

Bir anlatı, okurda geçmişe ilişkin çağrışımlar yaratabileceği gibi geleceği de düşündürebilir. Gerçekte, yazar Mohamed Mbougar Sarr'ın kaybolduğu bu dünya bir geçenek midir? Bu geçenekten çıkış için izlemesi gereken yolun ve çıkış kapısının anahtarı kendini tanımlamaya çalıştığı gibi Afrikalı Frankofon bir yazardan öte bir yazın adamı olması mıdır? İkinci bölümde yer alan öykünün anlatı kişilerinden birisi olan Mossane Koumak'h'ın geçmişine sarkan arayışlarla geleceğini biçimlendirmeye çalıştığı görülmektedir: “Mossane, Elimane aracılığıyla Assane'den öcünü almaya, belleğini silmeye çalıştı” (Sarr, 2021) ve bunu evladını kocasına karşı kullanarak yapması bu arayışa ilişkin bir örnek olarak düşünülebilir. Romanın ikinci ve üçüncü



bölmelerinin bütünüyle geçmişe ilişkin anlatılar içermesi bize göre bir anlatının okurda geçmişe dönük çağrışımlar yapabileceğini göstermektedir. Ancak belki de bu çağrışımlar yazarın anlatı sonucunda gelmeyi erek edindiğini düşündüğümüz “yazıya adanmış” yaşamların güçlüklerinin ve açmazlarının aynı zamanda geleceği de biçimlendirdiğini gösterdiği söylenebilir.

Romanda çok sayıda metinlerarası (fr. intertextualité) gönderme görülmektedir. Mikhail Bakhtin, Julia Kristeva, Roland Barthes, Michael Riffaterre, Gérard Genette gibi eleştirmenlerin kuramsal çerçevesini çizdiği metinlerarasılık; iki ya da daha fazla metin arasında bir tür alışveriş, konuşma ve söyleşim biçimi, başka bir deyişle yeniden yazma edimidir (Aktulum, 2014, s. 16). Bu uygulamada yazar yeni ana metni bir öncü alt metinden esinle yeniden oluştururken, bu dönüşümü alıntı, anıştırma, aşırma, öykünme, yansılama, alaycı dönüştürüm gibi açık ya da kapalı göndermeler aracılığıyla gerçekleştirir.

Anlatı, romana adını veren Roberto Bolaño'dan yapılan “...ve bir gün, her şeyin öldüğü gibi, Güneş, Dünya, Güneş Sistemi, Galaksi ve insanlığın en gizli anıları öldüğünde, yapıt da ölür” (Sarr, 2021, s. 9) alıntıyla başlar ve romanın hemen başlangıcında metinlerarasılığın “iki ya da daha çok metin arasında birlikte var olma ilişkisini” (Tilbe, 2019, s. 151) kesinler. Romanda Bernanos, Alain, Sartre, Nizan, Gracq, Giono, Aymé, Troyat, Ève Curie, Saint-Exupéry, Caillois, Valéry (Sarr, 2021, s. 47) gibi çok sayıda yazar ve yapıta gönderme yapılmaktadır. Paris-Soir (s. 119), L'Humanité (s. 117), Collège de France'da Profesör Henri de Bobinal tarafından yazılan *Le Labyrinthe de l'inhumain ou la vraie source d'une imposture* (s. 111), *Mercure de France* (s. 110), *La Revue des deux mondes* (s. 109), *La Revue de Paris* (s. 106), *Le Figaro* (s. 101), Auguste-Raymond Lamiel, *L'Humanité* (s. 96), *La Revue des deux mondes* (s. 94) gibi çok sayıda Fransız gazeteci ve eleştirmene de gönderme yapılmaktadır.

Yazar, yitik yazar üzerine basında yer alan bilgileri de olgusal göndergelerle yapıştırma uygulayımı kullanarak kimi zaman da yatık harflerle yazılmış sözcüklerle romana yerleştirerek metinlerarasılık sınırlarını genişletir.

Öte yandan, Mbougar Sarr bir söyleşide, Roberto Bolaño'nun kendisi için önemini şöyle açıklar: "Eğlenceli bir melezleştirme, karma ve parçalı anlatı ilkesini izleyerek türleri karıştırmama, onlarla oynamama olanak sağladı. Deneyimlediğimiz, giderek karmaşık, rahatsız edici duruma gelen, zaman içinde yol alma biçimimize etki eden ve yine de şaşırtıcı bir biçimde sindirmeyi başardığımız gerçeklikle aynı aşamada bir deney alanı açtı" (Nicolas, 2021).

Romanda, polisiye bezem, çokseslilik, melezlik, karma ve parçalı anlatı, yansılama, öykünme, öykü, günlük, mektup roman, yazın eleştirisinden alıntılarla yeniötesi yazının yapısal ve izleksel düzeyde birçok metin içerdiği görülmektedir. Anlatıcı-ben "(...) kendimi kaybetmeye başladım. Şiirsel antolojiler, eşanlı sözlükleri, rastlantısal, uyaklı sözcükler. (...) öykünme, yansılama, aşırma yaptım. Sayfalarını karıştırıyordum. Siyahi yazının özetini çalınca okudum" (Sarr, 2021, s. 17-18) diyerek, metinlerarası göndermeleri bilinçli olarak gerçekleştirdiği bilgisini okurla paylaşır.

Romanda göndermede bulunulan bir tarihsel roman olan *Le devoir de violence*, Rönesans'tan 20. yüzyıla kadar Afrikalı bir lord olan Saïf'in düşsel hanedanının öyküsünü anlatır.

Yambo Ouologuem, herhangi bir meleklik (fr. angélisme) kaygısı gütmek şöyle dursun, burada Saïf ve Fransız sömürgecileri arasındaki karşılıklı güç oluşturma savaşımaları sırasında Saïf'in ayrıcalıklarını korumak için halkını feda edecek kadar nasıl ileri gittiğini anlatmakta, çok sert bir sömürgecilik eleştirisi yapmaktadır. Görüldüğü gibi aşırma suçlamasıyla karşı karşıya kalarak yazın çevresinden dışlanmasının temelinde yatan neden böylelikle gün yüzüne çıkmakta ve yazın anakarasında yenilikçi uygulamalar kullanılarak yeniden tartışmaya açılmaktadır.

Yambo Ouologuem'in 1968 yılında yayınlanan ve aşırma suçlamasıyla yayından kaldırılan bu romanı 2018 yılında yeniden yayınlanmıştır. Roman Mbougar Sarr için "metinsel örgünün uçlarından ve ipliklerinden birisi" olmuştur. Sonuç olarak, Roland Barthes'ın, "her yazınsal metin, bir metinlerarasılık ve eski alıntılarının yeni bir örgüsü" (Tilbe, 2019, s. 151) tanımlaması, iç içe geçen çok katmanlı olayların dönüşümünü ve izlerini bulmamıza olanak sağlayan bu uygulayımın "içerisinde değişik metinlerin sürekli üretkenliği ile sınırsız anlam örgüleri yaratan devingen bir uzam" (Tilbe, 2019, s. 152) olduğunu göstermektedir.

KİŞİ

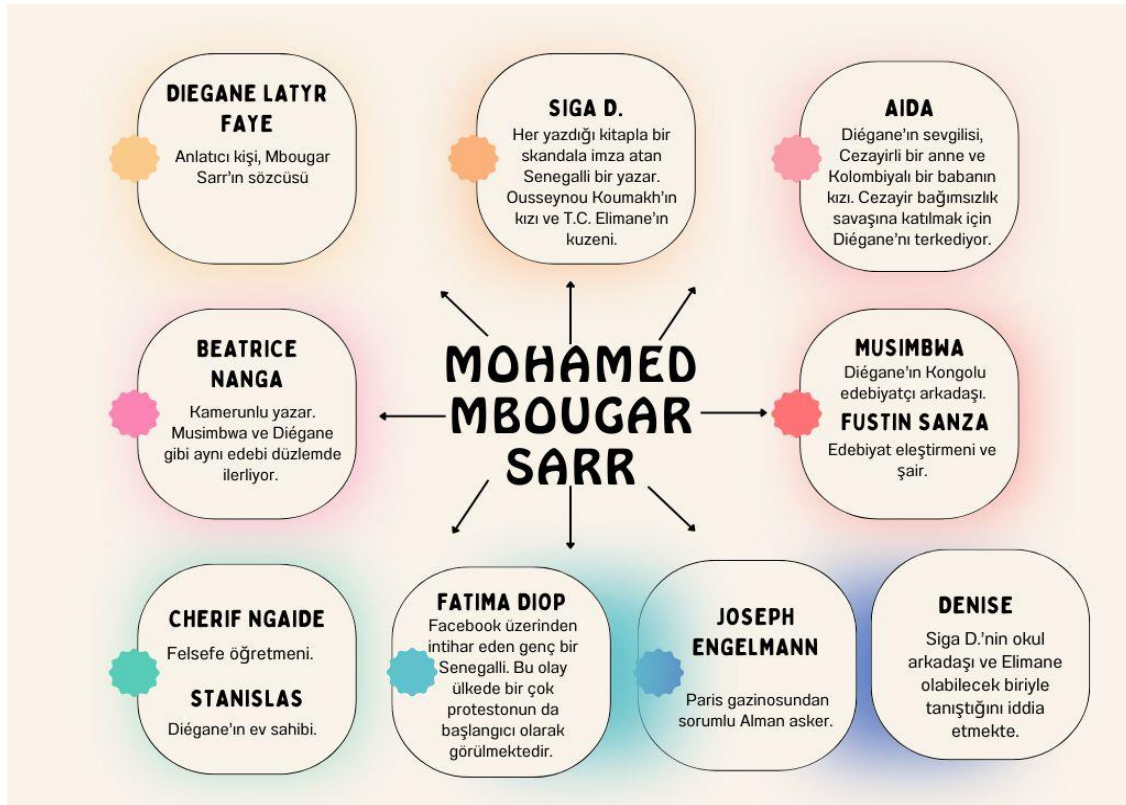
Bir anlatısal tür için olmazsa olmaz öğelerin başında anlatı kişileri gelmektedir. Mbougar Sarr dışkurmcasında Yambo Ouologuem adlı başka bir yazarın gerçek yaşamöyküsünden esinlenmekte ve çağcıl bir yaklaşımla roman evrenine yeni bir açılım getirmektedir. Bunun yanında yazar çok sayıda anlatı kişisi aracılığıyla anlatıyı bir örgü gibi örüntülemektedir.

Anlatı kişilerinden yazdığı her romanla bir tartışma başlatan Senegalli bir yazar olan Siga D. Ousseynou, Koumakh'ın kızı ve T.C. Elimane'in kuzenidir. Siga D., anlatıcı-kşi Faye'ye Elimane'in öyküsünü anlatarak olay örgüsünün hem ilk ilmeğini atmış hem de çözümleme için okura bu ilk ilmeği sökme olanağı vermiştir.

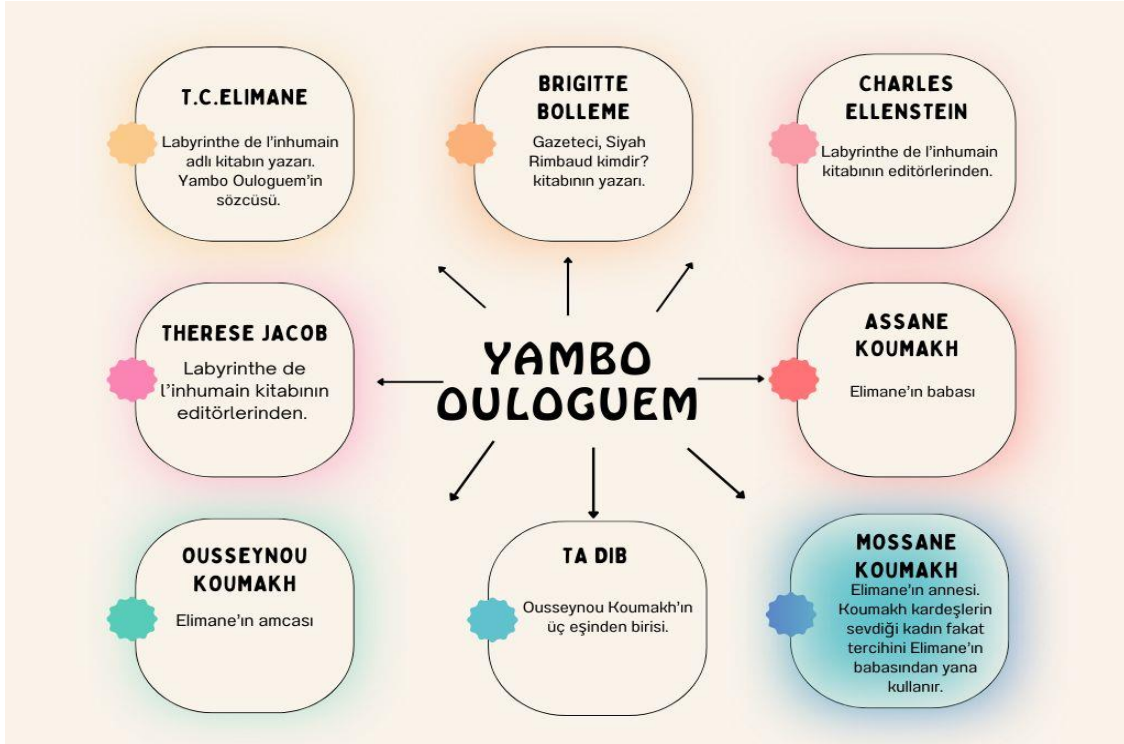
Mbougar Sarr, yarattığı anlatı kişilerinin varlığını ve çeşitliliğini toplumsal bir altyapının üzerine kurgulamış gibidir. Unutmamak gerekir ki roman kişileri de toplumsal ilişkileri ile varlık

kazanırlar. Roman kişileri, roman içinde roman uygulayımının kullanımına koşut olarak güncel ve tarihsel öyküleme düzeylerinde varlık kazanmakta ve Mohamed Mbougar Sarr ile Yambo Ouloguem'in yazgılarında birleşmektedir. Buna göre anlatı kişilerini bir bellek çizgesi oluşturur gibi karşılıklı ilişkileri içinde iki ayrı ana düzlemde değerlendirmek yararlı olacaktır.

Öncelikle güncel öyküleme düzeyinde yazar Mbougar Sarr ve sözcüsü benöyküsel anlatıcı Diégane Latyr Faye'nin çevresine baktığımızda Siga D. Senegalli bir yazar ve Elimane'nin kuzeni, Musimbwa, Diégane Latyr Faye'nin Kongolu yazın insanı arkadaşı, Cezayirli bir anne ve Kolombiyalı bir babanın kızı, Diégane'ı Cezayir bağımsızlık savaşına katılmak için terk etmesiyle anlatıda öne çıkan Diégane'nin sevgilisi Aïda karşımıza çıkmaktadır. Béatrice Nanga ise Kamerunlu bir yazar olarak yazınsal topluluğun içerisinde kendisine yer bulmaktadır. Öte yandan, Cherif Ngaidé, Felsefe öğretmeni, Stanislas; Diégane'in ev sahibi, Fustin Sanza; yazın eleştirmeni ve Gineli Eva Touré, Joseph Engelmann; Paris gazinosundan sorumlu Alman askeri olarak anlatı boyunca karşımıza çıkan öteki kişilerdir. Diégane Latyr Faye'nin çevresindeki anlatı kişileri arasındaki karşılıklı ilişkileri aşağıdaki gibi görselleştirebiliriz.



Tarihsel öyküleme düzeyinde ise; daha çok Yambo Ouloguem ile ilişkilendirdiğimiz, *Le Labyrinthe de l'inhumain* adlı gizemli yapıtın yazarı T.C. Elimane; Siyah Rimbaud Kimdir? Yapıtının yazarı Brigitte Boileme; *Le Labyrinthe de l'inhumain* romanının yayın yönetmenleri Charles Ellenstein ile Therese Jacop; Elimane'nin babası Assane Koumakh; Elimane'nin amcası Ousseynou Koumakh; Elimane'nin annesi Mossane Koumakh anlatıda eyleyenler sürecinde görev alırlar. Koumakh kardeşlerin ikisinin de âşık olduğu bu kadın eş olarak Elimane'nin babasını seçmiştir. Ta Dib ise Ousseynou Koumakh'ın üç eşinden birisi olarak anlatıda okurla buluşmaktadır. Yambo Ouloguem'in çevresindeki kişilerle ilişkilerini de aşağıdaki gibi görselleştirebiliriz:



Geçmişten kaçmaya çalışarak geçirdiği yaklaşık 50 yıl boyunca anakaralar arası yolculuk yapan dünya savaşlarından tutun da farklı birçok siyasi olaya tanıklık etmemizi sağlayan anlatının sonlarında Elimane'in kendi bölgesine/ülkesine geri döndüğünde amcasının bıraktığı yerden yerel bir yetkili olarak varlığını sürdürdüğü görülmektedir. Öyle ki çok perdeli bir tiyatro oyunu gibi oluşturulan olay örgüsünde perdenin belki de yalnızca ilk kısmı kalkmıştır.

Babasının izini süren T.C. Elimane için babasının eşlerinden birinin halen yaşıyor olması olay örgüsünün çözüme kavuşması bağlamında önem taşımaktadır. Kadının Faye ile konuşması sırasında terk edilmiş bir çocuk olan Elimane'in köye geri döndüğünü söylemesiyle bu durum açığa çıkar. Savaş cephesinde ölen babasının izini bulmak için Fransa'ya giden Elimane, Verdun yakınlarındaki bir anıtta Afrikalı bir askerden gelen mektubu bulur. Bu mektup, Senegalli bir Tirailleur olarak ülkesine dönemeyen, olasılıkla doğmamış oğlunu tanıyamamanın acısı ile içi korkuyla kaplı biri tarafından yazılmıştır. Onu terk etmiş olmanın acısı mektupta duyumsanmaktadır. "Savaş bu. Yakında geri döneceğimi düşündüm, sana söz verdim. Bugün geri dönüp dönmeyeceğimi bilmiyorum. Hava soğuk. Yağmur yağıyor. Burada çok sayıda Afrikalı var. Bize Tirailleur diyorlar" (Sarr, 2021, s. 405). Bu mektup gerçekten de Elimane'nin aradığı babası Assane'den mi gelmektedir? Bu mektup neden hiç gönderilmemiştir? Uzaklardan gelen bir yankıyla babalıkla ilgili bir soru karşımıza çıkmaktadır. Assane acaba onun babası mıdır? Romandaki olay örgüsünü kuran ilişki ağının, anlatının çok katmanlı yapısını belirlediği görülmektedir.

Anlatı kişilerinin geçmişlerini göstererek geleceklerine ilişkin izler bırakmak bir anlatıdaki çokseslilik, karma ve parçalı anlatılarla o anlatının yapısal ve izleksel düzeyde birçok niteliğinin çözümlenmesinde araştırmacı-eleştirmene yol gösterebilir. "Bir anlatıyı okurken, betimlenen olayları doğrudan algılamamız olanaklı değildir" (Tilbe, 2019, s. 176). Bu bağlamda sunulan olayların kimler tarafından anlatıldığı ve görüldüğü olay örgüsünün anlaşılmasına olanak verir.

Çok sayıda kişinin belirlediği anlatı boyunca, anlatıcı-kişinin aynı zamanda her şeyi birbirine bağlayan odak olduğunu söyleyebiliriz. Bu bağlamda anlatı boyunca anlatıda görülen kişilerin

çokluğu, gerek anlatıcı-kişî Diégane Latry Faye'nin gerekse T.C. Elimane'nın ilişkili olduğu aile üyelerinden arkadaşlarına kadar tüm eyleyenlerin Fransız sömürge tarihi içindeki ortak yazgısını belirlemektedir.

İZLEK

Avrupa ve Afrika arasındaki sömürgecilik tarihinde sömüren-sömürülen eytişimi içinde çok sayıda acıklı öyküye tanık olmuştur insanlık. Özellikle Fransa'da kök salmaya çalışan Afrikalı göçerler açısından, nitelikleri ne olursa olsun olumsuz bir eytişimin varlığı yadsınamaz bir gerçekliktir. Bu bağlamda Mbougar Sarr, sömürgeci bakış açısının Fransız yazın çevresinde özellikle Afrika kökenli yazarlara dönük olarak ne kadar olumsuzluklar taşıdığını romanında Yambo Ouloguem üzerinden temel sorunsal olarak işlemektedir. Yazar, Afrika'yı sömürgecilik tarihi sürecinde algılanan sömürülen topraklar bağlamından çıkararak özgür Afrika'nın onurlu insanları olarak sunmayı denemektedir. Bunu da yeni bir anakara olarak tanımlamakta olduğu yazın anakarası aracılığıyla yapmak ve Afrika kökenli yazarlara yapılan haksızlıkları bir ölçüde gidermek ve saygınlıklarını geri kazandırmak ereğindedir. Bu bağlamda roman toplumun bir anlatımı olarak önemli bir işlev yerine getirmektedir. Anlatı boyunca karşılaştığımız anakaralar arası yolculuklar bir filyasyon çalışması gibi görülebilir. Yambo Ouloguem'in *Le devoir de violence* romanının kişileri, *La plus secrète mémoire des hommes* romanının kişilerinin tersine; Afrika'da doğup Avrupa'da olgunluk dönemini geçirmiş ve sonrasında parçalanmış kişilikler olarak ana vatanına dönmüş kişilerdir. Bu durum benzer biçimde Amin Maalouf tarafından da dile getirilmiştir: "1976'da Lübnan'ı terk edip Fransa'ya yerleştiğimden beri, son derece iyi niyetli olarak, kendimi "daha çok Fransız" mı, yoksa "daha çok Lübnanlı" mı hissettiğim ne kadar çok soruldu bana. Cevabım hiç değişmez: "Her ikisi de!" (Maalouf, 2022, s. 9).

Anlatı boyunca gözlemlenen gitgeller bu parçalanmışlığın, siyah anakara ve beyaz anakara arasındaki birçok çözümü zor sorunun yeni bir alana taşınması gibidir. Daha çok yazınsal bir tutkuyla gerçekleşen bu arayışta hem kendi seslerinin duyulması-duyurulması hem de öteki seslerin de bu anakarada yankılanması sağlanmaktadır. Tartışmayı bir tarafa sıkıştırmak çözümün değil belki de çözümsüzlüğün olduğu bir geçenek olarak görülebilir.

Peki anlatıya konu olan eskiden yayımlanmış ve yasaklanmış bir romanın arayışını yazar için bir sığınak olarak görebilir miyiz? İnsanın "sığındığı" yerden kaçma arayışı yok mudur? Bize göre; anlatı boyunca gözlemlediklerimiz yukarıdaki sorular için verilecek yanıtların çeşitli ve tartışmaya açık olduğunu göstermektedir.

Bizse, yazarın söylemlerinden ve yaptığımız saptamalardan yola çıkarak şöyle bir yanıt verebiliriz: Bir savaş alanını andıran yazın, yazar için hem sığınılacak bir anakara hem de sorunların çözümü için yeni bir tartışma alanıdır. Yazar orada gerek kişiliğini gerek geçmişini gerekse de eski sömürgeleştirilmiş ülkelerin deneyimlediği sömürgeciliğin kalıcı etkilerini, temel olarak kimlik ve bilgi üretimi sorunları çevresinde yazın aracılığıyla tartışarak okura ulaşmaya çalışmaktadır.

Bunun yanında anlatı boyunca birçok toplumsal olay, önemli tarihsel gelişmeler çok sayıda kişinin bakış açısından farklı boyutlarıyla ele alınmıştır: "Fransa'nın Dünya Kupası şampiyonluğunu 2. kez kazanması, sömürgecilik bağlamında Afrika ve Avrupa ilişkileri gibi. Dünya savaşına ilişkin göndergeler de anlatı boyunca ilgi çekmektedir. "Sonra savaş çıktı. 1938'in

sonundan beri hiç kimse T.C. Elimane'dan haber alamadı" (Sarr, 2021, s. 21). Görüldüğü üzere Mbougar Sarr'ın anlatısında çokça dışsal ekinel öğeye rastlanabilir. Böylece anlatının toplumsal bir niteliğe büründüğünü çok rahat dile getirebiliriz.

SONUÇ YERİNE

Roman, arayışında olunan yasaklı yapıt aracılığıyla günümüzde Fransızca yazan Afrika kökenli göçer yazarların genelde Fransız toplumuna özelde de Fransız yazın çevresine iyeliklerini tartışmaya açmaktadır. Belki de yazarların kendilerini en özgür ve iye duyumsadıkları üçüncü bir anakara vardır; yazın anakarası. Yazardan alıntıladığımız şu satırlar bizi bu tartışmaya doğru sürüklemektedir. "Benim için yazın gerçekten bir toprak parçası gibidir. Öncelikle en derin bölgedir ve yazın dediğimdeki bu kökenlerimi yadsımamın kesinlikle bir yolu değildir. Çünkü kökenlerim Senegalliliğimdir. Bu sözü söylemeye cüret edersem, tehlikeli de olsa hem onlar için derinden yazına hem de Fransa'ya olan bağlılığım yalnızca yazını aracılığıyla. Yani, evet bütünüyle yazına adanmışım. Başka bağlantılarım, başka bağlarım kuşkusuz var. Kendimi tanıdığım, bütünüyle onandığımı duyumsadığım yer yazındır" (Trapenard, 2021).

Görüldüğü gibi, Mohamed Mbougar Sarr'ın *La plus secrète mémoire des hommes* adlı elkurmaca romanı gerek yapısal ve biçimsel gerekse de izleksel olarak yeniötesi yazının belirgin niteliklerini içinde barındıran çok katmanlı ve çok sesli bir yapıyla yazın anakarasında Afrika'nın sömürge sonrası sesi olarak güçlü biçimde yerini almıştır denilebilir. Anlatıda devinen kişilerin, zaman ve uzamın karmaşık bir düzende sunulması da romanın yeniötesi biçim, biçem ve izleksel görünümünü kesinlemektedir.

KAYNAKÇA

- Aktulum, K. (2014). *Metinlerarası İlişkiler*. Ankara: Kanguru Yayınları.
- Ba, A. B. (2021, Kasım 12). *Le Club de Mediapart*. Consulté le Kasım 2023, sur Le Club de Mediapart: <https://blogs.mediapart.fr/amadouba19gmailcom/blog/121121/yambo-ouologuem-renaudot-68-rehabilite-par-amadou-bal-ba>
- Chalonge, D. (2016, Ağustos 10). *Actualité*. Récupéré sur Actualité: <https://actualitte.com/article/32064/numerique/de-la-fiction-a-la-biographie-l-exofiction-un-genre-qui-brouille-les-pistes#:~:text=L'exofiction%20s'empare%20d,pour%20en%20procurer%20un%20autre>.
- Dongmo, R. M. (2019, Kasım 8). *Un certain M. Piekielny dans "L'Art de perdre"*. Récupéré sur bop.unibe.ch: <https://bop.unibe.ch/versants/article/view/5921> (s.d.).
- Genette, G. (1972). *Figure III*. Paris: Seuil.
- Maalouf, A. (2022). *Ölümcül Kimlikler*. İstanbul: YKY.
- Nicolas, M. (2021, Novembre 3). *jeune afrique*. Récupéré sur jeune afrique: "https://www.jeuneafrique.com/1233697/culture/prix-goncourt-2021-mohamed-mbougar-sarr-la-litterature-et-la-vie/"
- Raimond, M. (2011). *Le Roman*. Paris.
- Roussel, F. (2013, Ağustos 22). *Libération*. Récupéré sur Libération: https://www.liberation.fr/livres/2013/08/22/philippe-vasset-de-passage-secret_926385/

Sarr, M. M. (2021). *La plus secreete mémoire des hommes*. Paris: Philippe Rey.

Tilbe, A. (2019). *Yeniötesi Yazında Özkurmaca*. Londra: Transnational Press London.

Trapenard, A. (2021, Eylül 28). *Radio France*. Récupéré sur Radio France:
<https://www.radiofrance.fr/franceinter/podcasts/boomerang/boomerang-du-mardi-28-septembre-2021-9380780>

Yücel, T. (1993). *Anlatı Yerlemleri: Kişi/Süre/Uzam*. İstanbul: YKY.

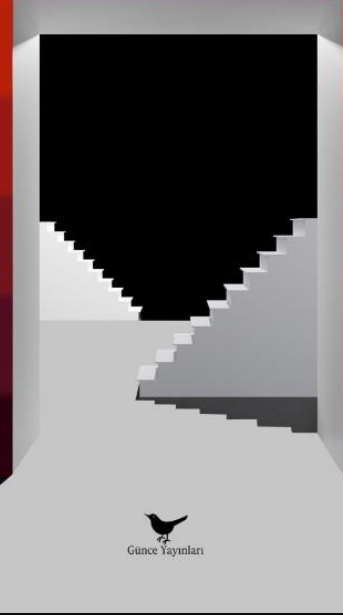
27 MAYIS DARBESİ'NİN TÜRK ROMANINA YANSIMASI

DR. FERHAT ÇETİNKAYA



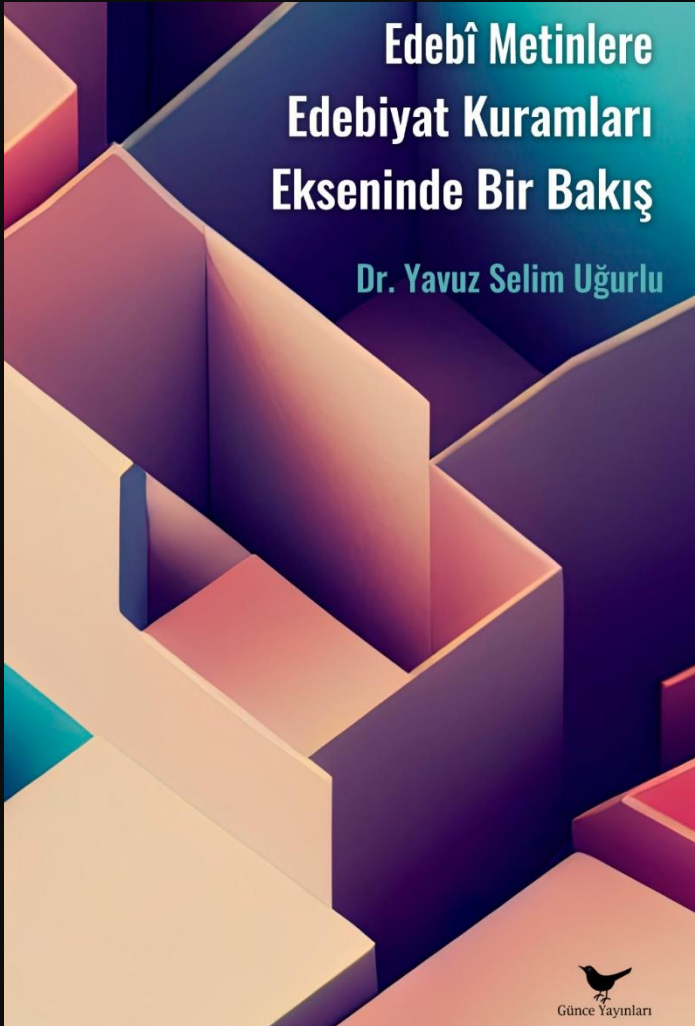
Türk Romanında Arzunun Görüngüleri

Ömriye Bayrak



Edebî Metinlere Edebiyat Kuramları Ekseninde Bir Bakış

Dr. Yavuz Selim Uğurlu



Ertuğrul Gazi Derhem

Türk Romanında Narsisizm



AZOUZ BEGAG'IN ŞABALI ÇOCUK (LE GONE DU CHAÂBA) ADLI GÖÇ ROMANINDA DİLSEL-ANLATISAL YAPI VE İZLEK*

PROF. DR. ALİ TİLBE* - DR. ÖĞRETİM ÜYESİ YUSUF TOPALOĞLU**

Öz

Bu araştırmada dil aktarımı kuramı ve anlatısal söylem bağlamında Azouz Begag'ın *Şabalı Çocuk (Le Gone du Chaâba)* adlı romanında, roman kişilerinin kullandığı Arapça-Fransızca arasında oluşan aradil ve nitelikleri ile *Şabalı Çocuk'un* yabancı ekin içerisinde yer edinme ve kimlik arayışı izlekleri ele alınmıştır. 1960'lı yıllardan başlayarak Mağrip kökenli insanlar daha iyi bir yaşam sürmek ereğiyle Afrika'dan Fransa'ya geçerek, çoğunlukla bu ülkenin yörekentlerinde yaşamaya başlamışlardır. Kuzey Afrika'dan göçen ya da Fransa yörekentlerinde doğup yetişen Kuzey Afrika kökenli göçerlerin, düşledikleri yaşama kavuşmak bir yana, daha kötü yaşam koşullarıyla karşılaşmaları, çektikleri üzünc ve geniş toplumun uyguladığı toplumsal dışlanma ile ötekileştirme, anlatımını 1980'li yıllarda gizli sözcük üretimi yöntemiyle gelişen *Verlan Dili* ve aynı süreçte ortaya çıkan *Beur (Fr. Arabe) Yazını*'nda bulmuştur. 1983 yılında okurla buluşan Mehdi Charef'in *Le thé au Harem d'Achi Ahmed'i*, bu yeni türü belirgin nitelikleriyle yansıtan ilk roman olma özelliği taşımaktadır. *Şabalı Çocuk* romanının da ilginç örneklerinden olduğu bu türde çoğunlukla Fransızca ve Arapça tekil birinci ve üçüncü kişi öyküleme uygulamaları kullanılır, Fransızcanın yanında yapısal ve biçimsel değişikliklere uğratılan farklı dillerden sözcüklere de rastlanır. Bu yazın akımı, 1990'lı yıllarda yeni bir yazar dalgasının ortaya çıkmasına ve 2005 yılından sonra da *Yörekent Yazını* gibi yeni yaklaşım ve adlandırmalarla gelişimini sürdürmüştür. Bu yazarlardan Begag, romanları aracılığıyla Kuzey Afrika kökenli göçerlerin özeğin ve özkimlik arayışlarının sözcüsü olmuştur. Fransa'ya yerleşen Cezayir kökenli göçerlerin acıklı durumuna ve Fransız dili ve ekininin onlar üzerindeki etkilerine odaklanan *Şabalı Çocuk* romanında, Arapça sözcükler ve Fransızca terimler yapısal ve anlamsal değişime uğrayarak bir arada kullanılır. Biz bu araştırmada, romandaki dilsel-yapısal değişim ve dönüşümler ile özeğin ve özkimlik arayışı gibi temel izlekleri çözümlemeyi erek edinmekteyiz.

Anahtar sözcükler: Mağripli göçmenler, Beur Yazını, Verlan Dili, *Şabalı Çocuk*, Azouz Begag, Yörekent Yazını

* Bu araştırma, 6-8 Ekim 2023 tarihleri arasında Aydın Didim'de düzenlenen Söylem uluslararası Filoloji Sempozyumu bilgi şöleninde, *Azouz Begag'ın Şabalı Çocuk (Le Gone Du Chaâba) Adlı Göç Romanı: Dilsel ve İzleksel Öğeler* başlığı altında sunulan sözlü bildirinin genişletilmiş makale biçimidir.

* İstanbul Üniversitesi-Cerrahpaşa, Hasan Ali Yücel Eğitim Fakültesi, Fransız Dili Eğitimi Anabilim Dalı, ali.tilbe@iuc.edu.tr, ORCID: orcid.org/0000-0003-4634-8822.

** İstanbul Üniversitesi-Cerrahpaşa, Hasan Ali Yücel Eğitim Fakültesi, Fransız Dili Eğitimi Anabilim Dalı, yusuf.topaloglu@iuc.edu.tr, ORCID: 0000-0003-2832-6902.

LINGUISTIC-NARRATIVE STRUCTURE AND THEME IN AZOUC BEGAG'S NOVEL *THE BOY FROM SHABAA (LE GONE DU CHAÂBA)*

Abstract

In this research, in the context of language transfer theory and narrative discourse, in Azouz Begag's novel titled *Şabalı Çocuk (Le Gone du Chaaba)*, the interlanguage and its qualities between Arabic and French used by the characters of the novel, and the themes of *Şabalı Çocuk*'s search for a place in a foreign culture and search for identity are discussed. Starting from the 1960s, people of Maghreb origin migrated from Africa to France to have a better life and started to live in the suburban settlements of this country. Far from achieving the life they had dreamed of before migrating, the migrants' encounters with worse living conditions, their sorrow and the social exclusion and marginalisation imposed by the wider society have found their expression in the *Verlan Language*, developed in the 1980s with the method of secret word production, and the *Beur (Fr. Arabe) Literature* emerged in the same period. Published in 1983, Mehdi Charef's *Le thé au Harem d'Achi Ahmed* is the first novel to reflect this new genre with its distinct characteristics. In *Beur*'s novels, mostly written in French and Arabic in the first- and third-person singular narrative voice, there are also words from other languages that have undergone structural and stylistic changes in addition to French. This literary movement continued its development in the 1990s with the emergence of a new wave of writers and after 2005 with new approaches and nomenclatures such as suburban literature. Begag, through his novels, became the spokesperson for the search for self-identity and authenticity of the nomads of North African origin. Arabic words and French terms are used together with structural and semantic changes in the novel *The Boy from Shabaa*, focusing on the pathetic situation of Algerian immigrants who settled in France and the effects of French language and culture on them. In this study, we aim to analyse the basic themes such as linguistic-structural changes and transformations in the novel and the search for self-culture and self-identity.

Keywords: Maghreb immigrants, Beur Literature, Verlan Language, *The Boy from Shabaa*, Azouz Begag, Suburban Literature

GİRİŞ

İnsanlar, yaşamlarını sürdürdükleri yerleşim alanlarında siyasal, toplumsal, ekonomik ya da ekinsel bağlamda kendilerini güvende hissetmemeleri ve tehdit algısına kapılmaları sonucunda göç etmek zorunda kalırlar. Göç olayına yol açan önemli etmenler arasında sağ kalma, eğitim-öğretim-öğrenme, fiziksel, sosyal ve ruhsal yönden tam bir erinç durumunda olma, korkusuzca yaşayabilme yani güvenlik, gelir adaletsizliği gibi toplumsal ve kimi zaman doğal, siyasal, ekonomik nedenler göç etmeyi kaçınılmaz kılabilir (Ekici vd., 2015; Koçak vd., 2012).

Bu bağlamda, göç eden insanlar, yeni yerleşim uzamlarında çözümü zor olan sorunlarla boğuşmak durumunda kalırlar. Ulusötesi göçerlerin en önemli sorunlarının başında, dil ve iletişim gelir. Bir yandan, iki dillilik, kimlik arayışı, ekinsel parçalanma, toplumsal uyum, bütünleşme, yalnızlık, benzeşme ya da yabancılaşma gibi konular öne çıkarken, diğer yandan, üstesinden gelmede zorluk çektikleri bütün bu sorunlarla birlikte, göçmenler genellikle bir iyelik, yabansılık, yoksunluk ya da dışlanmışlık duygularıyla iki ekin arasında gidip gelirler. Bu bölünme, onların yeni

yerleşim uzamlarına uyum sağlamaları ve bu uzamla bütünleşmelerini zorlaştırır. Ancak, sonraki kuşak göçmenlerde önemli ölçüde olmasa bile bir bütünleşme, uyum ya da benzeşim durumlarına rastlanabilir (Tilbe, 2015, s. 2; Tilbe, 2021, s. 9-11).

Özellikle İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra dünyanın birçok ülkesine, özellikle Avrupa ülkelerine göç dalgaları gerçekleşir. Fransa gibi ülkelere Afrika'dan başta Mağripli (Fas, Cezayir, Tunus) ülkelerinden yapılan göçler, Avrupa'nın dışgöç olgusunu ciddi anlamda deneyimlemesini sağlar (Sirkeci, 2009, 2012; Cohen vd., 2011; Sirkeci vd., 2013, 2015; Tilbe, 2021). İkinci Dünya Savaşı'nı izleyen yıllarda özellikle işgücüne gereksinim duyan Fransa, büyük çoğunluğu sömürgeleri olan Kuzeybatı Afrika ülkelerinden Mağripli göçerleri almaya başlamıştır. İlk kuşak göçerler, aileleri için daha iyi bir yaşam beklentisi ile Fransa'ya gelmelerine karşın ancak anakentlerin varoşlarında yaşam ve yerleşim alanları bulmuşlardır. Fransa'nın artırımsal gönenci için çalışmaya başlayan göçerler, zaman geçtikçe eğitim-öğretim başta olmak üzere iş ve konut bulma gibi birçok toplumsal alanda insansal gereksinimlerini karşılamakta zorluklar yaşamaya başlarlar. Üstesinden gelmekte güçlük çektikleri her türlü sorunla ve yaşamsal zorluklarla uğraşmaları yetmezmiş gibi göçerler, toplumsal dışlanmaya, ırkçılığa, aşağılanmaya ve ayrımcılığa uğrama, adaletsizlik ve eşitsizlik, geçim sıkıntısı çekme, yaşam yerlerindeki altyapı eksikliği; çevre, hava, görüntü, gürültü kirliliği; devlet desteklerinden yoksun kalma, iş gücü sömürüsü, ekinsel uyumsuzluk, dilsel ve ekinsel güçlük ve zorluklarla boğuşmak durumunda kalırlar. Fransa'nın genellikle Paris, Marsilya, Lyon gibi işleyim kentlerinin yörelerindeki varoş yerleşim alanlarında varlıklarını sürdürmeye çalışan göçerler, yaşamsal deneyimlerini seksenli yıllarda yazıya dökmeye ve radyo aracılığıyla da yaymaya başlamalarıyla *Beur Yazını* (Fr. Littérature beur) ortaya çıkar (Vitali, 2009, s. 172; Geiser, 2008).

Özellikle 1980'li yılların başlarında yeniötesi dönemde ortaya çıkarak gelişen *Beur Yazını* terimi, *Radyo Beur* yayınının başlamasıyla, 1981 yılında ilk kez Paris'te gün yüzüne çıkar. Adını, yeni iletişim biçimi olan *Verlan Dili* yöntemiyle *Arap* sözcüğündeki hecelerin yer değiştirilmesiyle elde eder. Böylece Verlan dili, Fransa'da özellikle yörekentlerde yaşamlarını sürdüren Mağripli genç kuşaklar arasında duyulur, öğrenilir, benimsenir ve kendi aralarındaki söyleşimlerin başkaları tarafından anlaşılmasında için yaygın olarak kullanılır. Bu dil, sözcükleri tersine çevirme, bölme, kesme, kısaltma, argo sözcükleri kullanma gibi işlemlerle yeni sözcükler ve söyleşim biçimleri ortaya çıkarma yöntemidir. *Beur Yazını*, ilk kez Mağripli yazar Driss Chraïbi, *Les Boucs* (1955) (Tr. Tekeler)



Azouz Begag

adlı romanda temellendirilir. Ancak bu söylemin *Beur Yazını* olarak geniş kitlelere ulaşması, Cezayir kökenli *Mehdi Charef*'in 1983 yılında yayınladığı *Thé au harem d'Archi Ahmed* adlı romanıyla gerçekleşir. Fransa'da doğup büyüyen Mağripli ikinci kuşağın hem aile içinde ebeveynleri aracılığıyla geleneksel Arap ekinine hem de gündelik yaşamlarında deneyimledikleri Fransız ekinine sıkı biçimde maruz kalması, toplumsal düzlemde bir ikilem yaşamalarını kaçınılmaz kılar. Gittikçe daha çok ilgi görmeye başlayan ve geniş bir uzama yayılan bu yeni söylem Mağrip kökenli yazarların romanlarında kendine önemli bir yer bulur (Hargreaves, 2014, s. 144-145; 2005, s. 172-173; Cello, 2011, s. 190). İlerleyen yıllarda, Nacer Kettane'nın *Le Sourire de Brahim* (1985), Azouz 'ın *Le Gone du Chaâba* (1986), ve Farida Belghoul'un *Georgette !* (1986) romanlarında, Mağripli göçerlerin aile ve okul izleklerini, yaşam koşullarını, varoşlarda varlıklarını sürdürme ve karşı karşıya kalınan bütün yaşamsal sorunları yazıya dökerler (Reeck, 2014, s. 122). 1990'lı yıllardan sonra *Beur yazını* yazarları, dönüşüme uğrayarak yeni bir görünümle *Yörekent Yazını/Kent Yazını* (Fr. Littérature urbaine / littérature des cités) yazarları olarak anılmaya başlarlar (Tilbe vd., 2020, s. 329-350).

1.2. Yörekent Yazını

Beur yazınsal eğilimi, Ferrudja Kessas (1994), Soraya Nini (1996), Minna Sif (1997), Karim Sarroub (1998) ve Rachid Djaidani (1999) gibi yazarların 1990'lı yıllarda yeni bir yazar grubu oluşturana kadar varlığını yalnızca bu adlandırmayla sürdürür. Özellikle 2005 yılından başlamak üzere, bu eğilim, yörekentlerdeki büyük ve güçlü kent ayaklanmalarının ortaya çıkmasıyla *Yörekent Yazını / Kent Yazını* adlandırmalarıyla anılmaya başlar. Bu yeni alan, daha gerçekçi bir yaklaşımla bu göçerlerin bütün sorunlarına değinerek yazın ve dilbilim dünyasında, yeni araştırma ve eleştiri alanları doğurur. Bu iki yazın türü, ortaya çıktıkları andan başlayarak, arka arkaya çağcıl bir dilsel ve izleksel niteliklerin belirmesini sağlar. Çoğunlukla birinci tekil kişi ben-anlatıcı uygulayımından üçüncü tekil öyküleme ile özanlatıcı uygulayımına geçiş, romanların içeriğini çeşitli dillerin bir arada bulunduğu bir dilsel mozaığe dönüştürür (Tilbe vd., 2020, s. 339).

Göçerlerde ve göç edilen geniş toplumda olduğu gibi, yazınsal alanda da değişiklikler yaşanır; *Beur Yazını*, Fransa'da yaşamını sürdüren Mağrip kökenli Kuzey Afrikalılarının ikinci kuşağı tarafından ortaya çıkarılmış olduğu varsayılırsa, 1990-2000 yıllarında yörekentlerde doğup büyüyen ve varlığını sürdüren üçüncü kuşaktan söz edilebilir. 1983'te eşitlik ve ırkçılığa karşı Fransa'da yapılan yürüyüşün *Beur Yazını* alanının yaratımını etkilerken, 2005 yılında ortaya çıkan yeni bir kent ayaklanması, Fransa'da yeni bir yazar kitlesinin belirmesine yol açar. Bu yeni yazar dalgasının ortaya çıkmasıyla ilgili haberler basında yer alması ve halkın ilgisini çekmesi sonucunda, 2007 yılında Paris yörekenti olan Sarcelles'de *BanlieuePlum* adı altında *yörekent yazını*nın ilk şenliği yapılmıştır (Cello, 2011, s. 192). Böylelikle zaman geçtikçe *Beur yazını*nın, yeni bir adlandırılmayla *yörekent yazınına* dönüştüğünden söz edilebilir.

Başlangıçta bu iki yazın alanı arasında ciddi bir ayrım açıkça ortaya çıkmasa bile *Beur Yazını*, Mağripli Kuzey Afrika kökenli ikinci kuşağa iye yazarların etnik kökenlerini incelemeye dayanan kimlik algıları ve sorunlarını dile getirmesi bağlamında varlığını sürdürürken, Fransa'da doğup yetişen, yaşamını sürdüren ve çeşitli kökenden topluluklardan oluşan karma yazarlar ile ilişkili *Yörekent Yazını*, önemli bir ayrıcalığı bulunmayan ortak kent çevrelerinde yaşayan farklı kökenlerden gelen göçerlerin yaşam deneyimleri çevresinde döner (Hargreaves, 2014, s. 144-146).

Görüldüğü gibi, yörekent yazını daha geniş bir uzamı kapsayan bir söylem biçimi olarak Beur yazınının sınırlarını genişletmiş, başka kökenden yazarların da kendilerini dışa vurmalarına olanak veren bir eğilim olmuştur.

Yörekent romanlarının dil bakımından da yazarların sıklıkla verlan ve argo kullandıkları geleneksel *Beur* romanlarından farklılık gösterdiklerini belirtmek gerekir. Yörekent yazarlarının, kentsel gençlik ekininin evreni içinde gerçekte derinden köklü ve güçlü ritmik şiirler (ing. *Rhythm And Poem* (Rap)) veya ritmik Afrika şiiri (ing. *Rhythmic African Poetry* (Rap müzik)), kaynak canlı ses karıştırıcı (ing. *source live audio mixer*) (slam)), sinema ve Amerikan örnekleri ile ayırıcı nitelikleri de bulunur (Tilbe vd., 2020, s. 329-350).

2. BEUR VE YÖREKENT ROMANLARINDA DİL KULLANIMI

Roman incelemelerinde, *dil çeşitleri* (ağız, şive, lehçe) ve *kullanımı*, toplumsal yapıya ilişkin ipuçları vermektedir. Bütün toplumlarda, kişiler dil uygulamalarında birbirlerinden farklılıklar gösterebilir. Toplumların bu uygulamalarındaki farklılıkları, kendilerine özgü toplumsal tutum ve davranışları dışa vurabilir (Duchêne, 2002, s. 31-32).

Bu bağlamda, *Yörekent Yazını* yazarları, yazını öteki sanatsal dışavurum kalıplarıyla varsıllaştırmak isteyen yeni bir çağdaş kuşak oluşturarak, her biri kendi biçim ve yöntemiyle yazınsal yapıtlarında işçi sınıfının dilini ve yerel günlük yaşamdaki sokak dilini kullanmaya çaba gösterirler. Jean-Pierre Goudaillier, *Yörekent Yazını'nı* yeniden adlandırır ve *Kentlerde Çağdaş Fransızca* (KÇF) (Fr. Français contemporain des cités) ya da *Kentlerin Dili* (Fr. Langue des cités), *Gençlerin, Toplu Konutların ve Yörekentlerin Ağzı* (Fr. Parler des jeunes, des cités, des banlieues) gibi terimlerin kullanımı ortaya çıkar. Doksanlı yıllarda doğup yetişen ve gelişen, sokakların ve yörekentlerin ekininin bir parçası durumuna gelen KÇF, temelde sözlü bir dilsel olguyu kapsar. Yörekent romanlarında genellikle anlatı kişileri söyleşimlerinde toplumsal dile ve ölçünlü Fransızcaya bilinçli olarak yabancılaşarak gençler tarafından konuşulan dili öne çıkarıp gerçekte bağlantı kurmaya özen gösterirler (Cello, 2011, s. 197).

Gerek anlatıcı gerekse de anlatı kişileri tarafından bu dilden ödünç alınan ve kullanılan terimlerle gelişen KÇF, sürekli niteliksel ve niceliksel olarak gelişme süreci içindedir. Romanlardaki olay örgüsünün gerçekleştiği kentsel uzamlar, romanların dilini farklı dillerin sözcüklerinin bir arada bulunduğu dilsel çok katmanlı bir yapıya dönüştürür. *Beur Yazını* romanlarında yazar, farklı köken ve ekinden Arap Berber, Afrikalı, Karayipler ve Çingene toplulukların dil uygulamalarını birlikte kullanarak çoğul bir dilsel ortam sunar. Romanlarda iletişim bağlamına göre varsıl kısaltmalar, verlan dili, argo gibi dilsel çeşitlilik gösteren çağdaş bir kent Fransızcası kullanılırken, yörekent dışında yaşayan öteki insanlarla konuşulduğunda dil bütünüyle değişir, öyle ki çok daha ölçünlü bir dile başvurulduğu görülür (s. 198).

2.1. Verlan Dili

İşlevsel ve karmaşık özellikleri açısından dilbilimcileri ve özellikle Fransız toplum-dilbilimcileri uğraştırmayı sürdüren verlan olgusunun kullanımı, hem yaş, toplumsal çevre ve yerleşim yerlerine hem de gençlerin ve bütün göçer topluluğun aralarında kullandıkları argo sözcüklere bağlıdır. Verlan, sözcük olarak Fransızcada *ters*, *tersine*, *ters tarafından* anlamına gelen (*à l'envers* → /lãvɛʁ/ sözcüğünün hecelerinin verlan yöntemiyle bölünüp hecelerin tersine çevrilmesi sonucunda (*à vers-l'en* → /vɛʁlã/ elde edilir. Verlan görüngüsü, sonundaki {-ã-} biçimbirimi ve

sesletimi ile değil, {-e-} biçimbirimi ve sesletimi ile oluşturulur ve *verlen* /vɛɾlɛ̃/ biçiminde kullanılır. Ancak konuşucuların {-ã-} biçimbirimi ve sesletimini daha çok yeğlemelerinden ötürü, bu biçimiyle yaygınlık kazanır (Tilbe & Topaloğlu, 2020, s. 342-343; Podhorná-Polická, 2006, s. 37; Mathieu, 2008, s. 8).

Toplum tarafından anlaşılmanmayı erek edinen bu gizli iletişim dili yöntemi, Fransa'da *Verlan Dili* olarak varlığını sürdürmektedir. *Beur* ve *Yörekent* romanlarında çok fazla kullanım bulan bu tersine çevirme üretiminin *uzamsal* ve *işlevsel* düzeyleri ve dilbilimsel değişkenlik türleri vardır. Bir *verlan* sözcüğün biçimlenme süreci, sözcük hecelerinin tersine çevrilmesi olarak görülse de gerçek anlamda sesbilgisel bir süreci de içermektedir. Sözlü dile bağlı olan *verlan*, sözcük oluşumu sürecinde birçok ayrıklık ortaya koyar. Öte yandan, *verlan* yöntemiyle oluşturulan sözcüklerin üretilme süreci, genellikle dört biçimde gerçekleşir: bir sözcüğün son harfinden sonra sesli bir harfin eklenmesi ya da silinmesi, sözcüğün bölünmesi (kesilmesi), sözcüklerin sırasının değişikliğe uğratılması, yeni sözcük biçiminin son hecesinin sonundaki sesli harfin kaldırılması yani sözcükteki ünlü harfin düşürülmesi adımlarını kapsar. Argo niteliği bulunmasından ötürü bütün *verlan* sözcüklerinde kesinlikle sözcüklerin sırasını değiştirme işlemi yapılır (Wis, 1997; Valdman, 2000; Nieser, 2005; Debov, 2015).

- Bir sözcüğün son harfinden sonra sesli bir harfin eklenmesi ya da silinmesi

Verlan sözcüğünün oluşumunda kullanılan bu işlemde, belli ilkelere ve kurallara uymayan sözcük üretimi sürecinde, sözcüğün sonuna sessiz bir {-e-} ya da başka bir sesli harf konulabilir veya bazı sözcüklerde bulunan son sesli harf silinebilir. Bu işlem sürecinde genel anlamda tek ya da üç heceli sözcüklerin iki heceli sözcüklere dönüştürme eğilimi görülebilir. Örneğin;

- cher → chèreu,
- défoncé → défonc',
- rigoler → rigol',
- énérvé → vénère''

- Sözcüğün bölünme süreci

Sözcük ya da kullanılan söylem iki bölüme ayrılır. Son sözcüğün söyleniş kolaylığına bağlı olarak, bölünmenin nereden yapılacağı belirlenir. Belirgin ve açık bir yöntemin kullanılmadığı bu süreçte, denetimi sağlanamayan bazı ilke ve kurallar bulunsa da sözcüğün bölünme süreci çoğunlukla sözcüğün ikiden fazla hecesi varsa, her iki hece birbirine harf sayısı bakımından yakın uzunlukta olacak yöntemle ve vurgulanmak istenen heceden hemen önce gerçekleşir. Böylece iki heceden oluşan sözcüklerde, bölünme neredeyse her zaman iki hece arasında yapılır. Örneğin;

- chèreu → chè/reu
- défoncé → dé/fonc'
- ci-garete → ci/garete
- morceau → mor/ceau

- Sözcüklerin sırasını değiştirme

Bu işlem sırasında, sözcük bölündükten sonra, iki hece tersine çevrilip birleştirilir ve yeni bir sözcük oluşturulmuş olur. Bu işlem, aslında *verlan* dilinin en belirgin niteliğidir ve neredeyse her

verlan sözcükte yapılan bir işlemdir; bu yöntemle oluşturulan her sözcük kuşkusuz verlan bir sözcüktür. Örneğin;

- chèreu → chère/reu → reuchè
- défoncé → dé/fonc' → foncedé
- ci-garete → ci/garete → garetteci
- morceau → mor/ceau → ceumor

- Yeni sözcük biçiminin son hecesinin sonundaki sesli harfin kaldırılması

Bu işlem sürecinde, sözcüğün söylenişi nedeniyle son sesli harf sözcükten atılır ya da bu sözcük kimi zaman değişikliğe uğratılır. Örneğin;

- Cigarette → ci/garete → garetteci → garo

Bu oluşum gerçekte verlan diline özgü değildir, aperitif → apéro örneğinde görülebileceği gibi kısaltılmış bir adı andırır. *Garo* terimi, belki sigara anlamına gelen ve Arapça lehçesinde yer alan *garro* teriminden esinlenerek üretilmiş olabilir. Öyle ki Verlan bir sözcüğün üretimi sürecinde daha çok son sesli harf sözcükten atılır veya sözcük bazen değiştirilebilir. Bu işlem süreçleri sadece sözcük oluşumu için değil, aynı zamanda, söylem üretim süreçlerinde de uygulanabilir. Örneğin;

- chèreu → chère/reu → reuchè → reuche / reuch

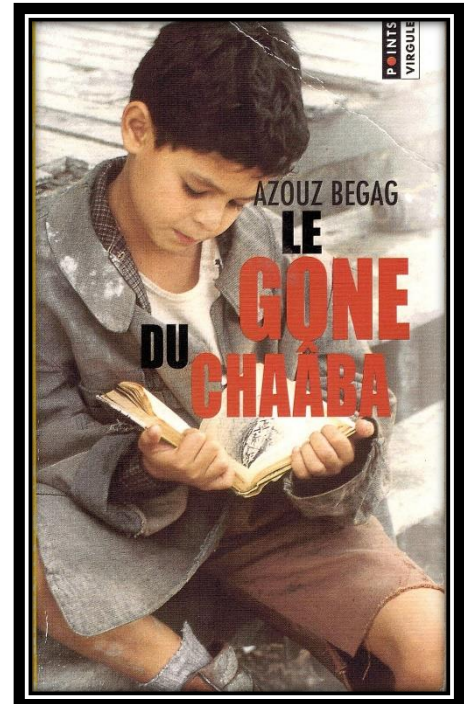
Bununla birlikte çift verlan olarak adlandırılan bir verlan sözcükten başka bir verlan sözcüğün üretimi işlemi de vardır ve bu işlem yukarıda saydıklarımızın dışında kalan başka bir işlem sürecidir. Örneğin;

- Arabe → Ara-be → Bea/ra → reubeu / rebeu = beur

Arabe sözcüğü ile ilgili birden fazla değişken olduğunu söyleyebiliriz. Öyle ki Verlan dilinde *Arabe* sözcüğünden üretilen *rabza*, *beurette* sözcüklerinin eşdeğeri olarak *rebeu* üretisinin dışı biçimi *rebeuze* kullanımları da bulunur (Wis, 1997; Valdman, 2000; Nieser, 2005; Debov, 2015). Verlan üretimine ve kullanımına en iyi roman örneklerinden biri şüphesiz Azouz Begag'ın *Şabalı Çocuk* adlı romanı gösterilebilir.

3. Şabalı Çocuk'ta Yapı

İçinde yaşadığımız evren, onu algılayan kişiler için devingen ve öznel bir nitelik gösterir. "Belli bir anda, belli birinin dünyası olmayan dünya yoktur". Bunun sonucu olarak, dünya konusunda her türlü bilginin en azından üç etkenin işlevi olduğu söylenebilir: dünyanın kendisi (uzam), onu ele alan özne (belli biri) ve her ikisinin de yer aldığı zaman (belli bir an). Bu üç öğeden birinde en ufak bir değişiklik oldu mu dünya aynı dünya değildir artık. İster bizi çevreleyen gerçek evren söz konusu olsun, ister betimlenmiş ya da düşünmüş öyküsel bir evren, üç öğeden biri için doğru olan, öbür ikisi için de doğrudur" (Yücel, 1993, s. 17). Tahsin Yücel'in belirttiği gibi, bir anlatı içinde uzamsal her yer değiştirme zamansal ve eylemsel yapının da yeniden düzenlenmesini ve kurgulanmasını gerektirir, aynı biçimde kişi, zaman ve uzam yerlemlerinin her birindeki değişiklik



doğrudan öteki ikisini de etkileyecektir. Yalın bir öyküsel yapı sunan ve özkurmaca çocuk romanı ulamında yer alan *Şabalı Çocuk* yirmi dokuz yaşındayken Azouz Begag tarafından 1986 yılında yayımlanır. Romanda öykü zamanı (Fr. temps de l'histoire), 1957 yılında Cezayirli okuma yazmaları olmayan Bouzid ve Messaouda çiftinin çocuğu olarak Lyon'da doğan Begag henüz sekiz yaşlarında bir ilkokul öğrencisi olduğu 1965 yılında gerçekleşir. Roman, Lyon yakınlarındaki Villeurbanne yörekentlerinde bir gecekondü yerleşiminde geçen zorlu ve sıkıntılı çocukluk dönemine odaklanır.

Yazar Azouz Begag hem özöyküsel anlatıcı (Fr. narrateur-homodiégétique) (Yücel, 1993, s. 29) hem anlatı başkişisi işlevlerini, *anlatıcı-başkişi-yazar* kimlik sözleşmesi çerçevesinde kendi adını kullanarak, okurla bir özyaşamöyküsel sözleşme (Fr. Pacte autobiographique) yapar. Bu kimlik sözleşmesi bağlamında romanda anlatılan öykülerin göndergesel ve doğrulanabilir olduğu okura açıkça verilmek istenmekte ve romanın özkurmaca niteliği kesinlenmektedir (Tilbe, 2019, ss. 34-48). Romanın bir öteki ayırıcı niteliği de Fransız yazını içerisinde Saint-Exupéry'nin *Küçük Pren's*inden Portekiz yazınından José Mauro de Vasconcelos'un *Şeker Portakal'*ına kadar uzanan çocuk yazını içerisinde Fransız gazetecilerin verdiği *En iyi Roman Ödülü* ve gençlik yazını bağlamında verilen *Sorcières Ödülü*'nü kazanmasıdır.

Romanda anne ve baba olan Bouzid et Messaouda, çocuklarının okuldaki başarısına büyük önem verirler zira bunu gelecek nesillerin bütünleşmelerinin anahtarı olarak görürler. Bouzid, çocuklarını yaşamda başarılı olmaları ve Fransızlardan daha iyi bir mevkiye gelmeleri için destekler. Özgün bir göçer örneği olan Bouzid, Cezayir'de hüküm süren yoksulluktan kurtulmak ve ailesine güvenli ve gönünlü bir yaşam sunmak için Fransa'ya gelir. Gecekonduda önemli bir kişiliğe iye olan Bouzid, Şaba'nın yöneticisi ve gözeteni konumundadır. Messaouda ise, romanda daha bastırılmış bir işlev üstlenir. Çocuklarına her zaman özen göstermeye çalışmaktadır. Fransızca'yı çok kötü konuşmakta ve konuşmaları çok fazla anlamamaktadır. Bouzid ve Messaouda'nın büyük oğulları Farid okuma yazma bilmez ve kendini her konuda yeteneksiz olarak görür. Cezayir'de doğan bu kişi, uyum konusunda öteki kardeşlerine göre çok geride kalmasından ötürü Fransız vatandaşlığını alamaz.

Romandaki öteki kişilerden biri de kardeşlerine örnek olan ve kardeşlerinin öykündükleri Zohra ablalarıdır. Okula giden, Fransızca okumayı, yazmayı ve saymayı iyi bilen bu kişi, kardeşlerinin derslerini çalışmasına yardım eder ve resmi olarak gelen Fransızca belgeleri babasına ve annesine çevirme görevi üstlenir. Kendisini bakımlı ve güzel göstermek için kirpik, göz kapağı, burun, yanak ve dudaklarına kirpik boyası, far, allık, aklık, dudak boyası kullanan Zohra, yalnız Cezayir ve Fransız ekinleri arasında değil, aynı zamanda yetişkin ve çocuk dünyaları arasında da arafta kalmış durumdadır.

Kendini Fransız olarak gören Omar, Fransızlar tarafından bir Arap, Cezayirli tarafından ise bir Fransız olarak nitelenir. İki ekin arasında bocalayan Omar'ın tek ereği, okuyarak sınıf atlamak ve düşlediği güzel yaşama kavuşmaktır. Omar'ın çocukluğu aynı zamanda bir gecekonduda büyüyen ve şimdi bir yazar olan Azouz Begag'ın çocukluğunu andırmaktadır: ikisi de Fransız ve Arap ekini arasında iki arada bir derede kalmış Şabalı çocuklardır. Farid, Zohra, Omar ve Azouz'un amcaoğlu olan Hacène, bunların en iyi arkadaşlarıdır. O da Şaba'da yaşamakta ancak zayıf bir

kişiliğe iyedir. Sürekli üzüntü yaşayan ve her konuda özgüvensiz ve hırsızlık yapan bir suçluya dönüşmüştür.

1960'lı yıllarda geçen olay örgüsünde yazar, yaşam anılarını ve uzamlarını öykülemek ve betimlemek için zamanda geriye ve ileriye doğru sıçrar (Fr. Anachronies). *Şabalı Çocuk* romanının yazıldığı zaman ile anlatılan olayların geçmişte geçtiği zaman karşılaştırıldığında, kimi zaman üst üste binen iki zamanın varlığından söz edilebilir. Birçok bakımdan, anlatıcı-yazar olayları eşsüremliler olarak, ortaya çıktıkları anda anlatırken kimi zaman da geçmişe sıçrayarak aile ve Cezayir geçmişinden söz açar.

Romandaki anlatıcı-yazar, anlatı kişilerinin içinde büyüdükleri toplumsal ortamı, okuma yazma bilmeyen ve hiçbir iletişim kurmak istemedikleri ya da kuramadıkları dış dünyayla başa çıkmakta zorlandıkları uzamı, evdeki gizil gücünü acımasızca dayatan babası Bouzid, annesi Messaouda ve kuzenleri arasında geçen acıklı ve üzüntülü bir yaşam savaşımı verdikleri Şaba adındaki bir gecekondu kasabasını betimler. Bir savaşım ve umut öyküsü olan bu anlatı, yazarın çocukluğunun bir bölümünü, hepsi de yoksulluktan ya da savaştan kaçma umuduyla Cezayir'in El-Ouricia köyünden gelen yirmi bir aileden oluşan bir topluluğun acıklı yaşamsal deneyimlerini öyküler. Olayların büyük bölümü Şaba'da uzamında geçerken romanın sonuna doğru olay örgüsü herkesin kasabadan taşınmak zorunda kalmasından sonra kent merkezinde son bulur.

3.1. Verlan Kullanımı

Mağrip kökenli bir topluluk olarak Fransızların içinde yaşayan göçerler, genellikle Fransızların yaşadıkları anakentlerin dışında kalan yörekentlerde yalıtılmış bölgelerdeki büyük yerleşim alanlarında yaşama tutunmaya çalışmaktadırlar. Bunun en büyük nedenleri arasında hem Fransızların uyum ve bütünleşme sorunlarından kaynaklanan güvenlik endişeleri hem de göçerlerin kendi özeğinlerine sarılarak geniş toplumla uyum ve bütünleşmeye karşı gösterdikleri direnişleri sayılabilir. Kuşkusuz dil konusu da karşılıklı olarak birbirini anlama ve iletişim kurma bağlamında önemli bir sorunsal olarak belirmektedir. Belki de toplumsal önyargıların temelinde bu dil ve inanç farklılıklarının karşılıklı olarak hoş görülmemesi ve yeterince saygı gösterilmemesi yatmaktadır. İlk gelen göçerler için bu önemli bir iletişim engeli olarak ortaya çıkar. Bu nedenle göç edilen geniş toplumun dilini iyi kullanmak ve bilmek, söz konusu topluma bütünleşme konusunda önemli bir işlev görmektedir. Göçer toplulukların anadillerinin Fransızca üzerindeki dilsel etkisinden kaçınmak ve ekinsel kimliği korumayı erek edinen Fransızlar, Arapların anadillerini kullanmamaları konusunda sıkı önlemler alır. Bunun bilincinde olan Begag, bu konuyu Fransızca yazmış olduğu romanında tümce içlerinde Arapça sözcüklere yer vererek ele almış ve açıkça dilin bütünleşmeyi kolaylaştırmada nasıl ve ne kadar önemli bir işlevi olduğunu göstermeyi dener.

Bu bağlamda romanın içinde Arapça terimler, sözcükler, söyleyişler ile Fransa'nın Lyon kentine özgü argo sözcüklerin bir karışımı bulunur. Kuşkusuz böyle bir dil kullanmanın tek ereği, okura kolayca anlaşılabilir bir ileti göndermektir. Böyle bir dilsel kullanıma başvuran yazar, okura göçerlerin yaşadıklarını yaşatmaya, deneyimledikleri yoksulluk ve yoksunluğu duyumsatmaya çalışır. Romanın başlığı *Şabalı Çocuk*, bu durumu oldukça güzel özetlemektedir. Başlıkta yer alan *Çocuk* (Fr. Le Gone) sözcüğü, aslında Lyon kentine özgü bir terim olup, Fransızcada argo biçimiyle kullanılır ve sokak çocuğu anlamına gelir. *Şaba* terimi ise, Mağripten gelen tüm göçerlerin toplandığı bir gecekondu kasabasının adıdır ve yol anlamına gelen bu terim de

Arapçadan ödünç alınır. Aynı zamanda bu terim, Cezayir'in Batna ilinde bulunan ve bu göçerlerin göç etmeden önce yaşadıkları yerin adıdır. Doğal olarak romanda Arapçanın Fransız dili üzerindeki önemli bir etkisinden söz etmek olanaklıdır. Romandaki çocuk başkişinin babası ve annesi Fransızca okuma, okuduğunu anlama, konuşma ve konuşulanı anlama konusunda yeterli değildir. Bu nedenle bunlar, evde anadilleri olan Arapçayı konuşmakta olup kimi zaman da Arapça ve Fransızca sözcükleri birbirine karıştırmakta ve verlan dili kullanımı oldukça fazla yer almaktadır. Böylelikle romanda sözcüğün kesilmesi, Arapça sözcüğün Fransızca sesletimine uydurularak Fransızcaleştirilmesi ya da Fransızca bir sözcüğün Arapça sesletimine uydurularak biçimsizleştirilmesi işlemleri görülmektedir. Bununla birlikte oldukça çok sayıda argo niteliği taşıyan sözcüklerini kullanımı ile tümce içinde *Düzenek Karışımı*'na da (Fr. Mélange de codes) rastlanmaktadır.

3.1.1. Sözcüğün Bölünmesi

Romanda verlan dilinin oluşum süreçlerinden biri olan sözcüğün kesilerek yeni ve kısaltılmış bir sözcüğün oluşturulması yöntemiyle türetilmiş yeni sözcüklerin varlığı görülür. Sözcüğün nereden kesilmesi gerektiği ile ilgili belirgin bir yöntemden veya uygulamadan söz etmek olanaklı değildir. Öyle ki konuşucular bu aşamada, sözcüğün kesilmiş biçiminin söylenişi nasıl kolaylarına geliyorsa, kesilme işlemi de buna bağlı olarak yapılmaktadır:

→ *Pédé* (s. 60)

Romanda birkaç kez görülen ve kesilme yöntemiyle oluşturulan bu sözcük, Fransızcada ergenlik çağına girmemiş çocuklara karşı cinsel ilgi duyan kimse olarak tanımlanan *homoseksüel*, *oğlanıcı*, *sübyancı*, *pedofil* anlamına gelen *pédéraste* sözcüğünün kısaltılmış kullanımınıdır.

→ *Dirlo* (s. 66)

Bu sözcüğün oluşumu ise, daha ilginçtir. Öncelikle sözcük kesilmiş daha sonra kesilmiş bölüme yeni biçimbirim eklenerek yeni bir kısaltılmış sözcük oluşturulmuştur. Sözcüğün aslı Fransızcada yönetme gücünü elinde bulunduran kişi olarak tanımlanan yönetici *directeur* sözcüğünün kesilerek sonuna {-lo} biçimbiriminin eklenmesiyle elde edilir.

→ *Certif* (s. 85)

Romanda geçen öteki örneklerden biri de kişinin herhangi bir niteliğini gösteren belge niteliği taşıyan ve Fransızcada *Certificat* olarak kullanılan sözcüğün, belirli bir yerden kesilmesi sonucu kullanıma sunulur.

→ *Récré* (s. 106)

Romanda olay örgüsünün belli bir kısmı okulda geçer. Okula özgü bir terim olan ve temiz hava almak, dinlenmek için verilen ara anlamına gelen Fransızcadaki *récréation* sözcüğünün kesilmesiyle söz konusu sözcük karşımıza çıkar.

→ *Deb* (s. 169)

Bu sözcük, bir işin yabancıları olan, eli işe alışmamış, bir işi beceremeyen ya da işinde, mesleğinde yeni olan, deneyimi olmayan; çaylak, çömez, toy anlamında kullanılan Fransızcadaki *débutant(e)* sözcüğünün kısaltılmış biçimidir.

→ *D'ac* (s. 182)

Bu ulamda son bir örnek olarak sunacağımız onay, tasdik, yapabilme izni, evet anlamında kullanımı bulunan ve Fransızcada *d'accord* biçimiyle bilinen sözcüğün de kısaltılarak kullanıldığına tanık olunur.

2.2.2. Arapça Sözcüğün Fransızca Sesletimine Uydurularak Fransızcalandırılması

Bu başlık altında romanda geçen ve köken olarak Arapça bir sözcüğün Fransızca sesletimine uydurularak kullanımı, biçimi ve anlamı incelenmektedir. Arapça bazı sözcüklerin Fransızcada tek hece durumunda çıkarılan iki seslinin birleşiminden oluşan ve {-u-} sesini veren kullanımlara rastlanmaktadır.

→ Saboune (s. 7) (Fr. Savon), (Tr. Sabun);

→ Binouar (s. 9) (Fr. Vêtement), (Tr. Arfika kadınına özgü giysi);

→ Abboué (s. 31) (Fr. Père) (Tr. Baba);

→ Djoun (s. 13) (Fr. Lutin) (Tr. Cin);

→ Moufissa (s. 22) (Fr. Mauvais sang) (Tr. Kanı bozuk);

→ Couscous (s. 23) (Fr. Plat maghrébin) (Tr. Kuskus: Afrikalılara özgü un, süt, yumurta, bulgur ile yapılan ufak ve yuvarlak taneler biçiminde kurutulmuş hamurdan yapılan bir yemek);

→ Moukère (s. 52) (Fr. Femme du Maghreb, région de l'Afrique du Nord) (Tr. Mağrip, Kuzey Afrika bölgesinden kadın);

→ Hallouf (s. 53) (Fr. Cochon) (Tr. Domuz);

→ Bougnoule (s. 54) (Fr. Personne originaire d'Afrique du Nord, un indigène. Bougnoule était employé au temps du colonialisme) (Tr. Kuzey Afrika'dan bir kişi, bir yerli. Sömürge dönemlerinde kullanılmış bir sözcüktür);

→ Mazout (s. 92) (Fr. Diesel, Fuel) (Tr. Mazot);

→ Gandoura (s. 110) Fr. Chemise arabe) (Tr. Arap gömleği);

→ Bikou (s. 135) (Fr. Voleur/euse, Cambrioleur/euse) (Tr. Hırsız);

→ Babouche (s. 162) (Fr. Pantoufle) (Tr. Terlik);

→ Gourbi (s. 165) (Fr. dans l'Afrique du Nord traditionnelle, habitation élémentaire, faite de pièces rectangulaires, uniquement éclairées par la porte. (Le gourbi est l'habitat des classes défavorisées.) (Tr. Geleneksel Kuzey Afrika'da, sadece kapıdan aydınlatılan dikdörtgen odalardan oluşan temel bir konut (yoksul sınıfların konutudur);

→ Chkoun (s. 174) (Fr. qui) (Tr. Kim);

→ Mektoub (s. 226) (Fr. Destinée) (Tr. Yazgı);

→ Salam oua rlikoum (s. 202) (Fr. Bonjour) (Tr. Selamın aleyküm);

→ Maboule (s. 167) (Fr. Stupide) (Tr. Aptal).

Örneklerden de anlaşılacağı gibi Arapça bir sözcük belirli bir sesi ya da birden fazla sesi Fransızca sesletimine uydurularak Fransızca bir sözcükmüş gibi sunulmuştur. Ayrıca romanda Fransızcaya özgü olan ve Fransızca sesletiminin oluşumunda önemli bir rol üstlenen ve {-e-} sesinin üzerine gelen, sağa {-é-} /e/ veya sola {-è-} /ε/ vurgu işaretinin (Özgür & Topaloğlu, 2023, s. 593-598) söz konusu söyleyişleri çıkarmak için Arapça sözcüklerde kullanımlarına rastlanılır.

→ Abboué

→ Moukère

→ Zénana (s.120) (Fr. Robe de chambre) (Tr. Sabahlık);

Öte yandan Fransızca'da iki ünsüz ses olan {-c-} ve {-h-} bir araya geldiğinde yarı ünlü ulamına giren /s/ (Özgür & Topaloğlu, 2023, s. 598) söyleyişinin ortaya çıkmasını sağlarlar. Romanda aynı söyleyişi yapabilmek için Arapça sözcüklerde Fransızcadaki bu kuraldan yararlanıldığı görülür.

- Chemma (s. 12) (Fr. Tabac à priser) (Tr. (Tütün) burnuna çekmek, koklamak);
- Chorba (s. 64) (Fr. Soupe) (Tr. Çorba);
- Chritte (s. 98) (Fr. Morceau de tissu) (Tr. Kumaş parçası);
- Cheikh (s. 103) (Fr. Cheik, Hodja) (Tr. Şeyh);
- (Faire la) Rachema (s. 105) (Fr. Faire honte à) (Tr. Utanmak, utandırmak);
- Babouche
- Chkoun

Romanda Arapça sözcüğü Fransızca sesletimine uydurmak amacıyla kimi zaman gelişigüzel söylenen sözcüklerin varlığı söz konusuysen kimi zaman da sözcüğün sonuna {-a-} /a/ sesinin getirildiği gözlemlenir.

- Bitelma (s. 14) (Fr. Toilette) (Tr. Tuvalet);
- Kaissa (s. 60) (Fr. Follicule) (Tr. Kese);
- Chorba
- Rachema
- Henna (s. 40) (Fr. Henné) (Tr. Kına);
- Emma (s. 112) (Fr. Mère) (Tr. Anne);
- Tahar (s. 110) (Fr. Circoncision) (Tr. Sünnet);
- Mrabta (s. 175) (Fr. Marabout) (Tr. Murabut);
- Harissa (s. 231) (Fr. Ecrasement de piment) (Tr. Biber salçası);
- Alif (s. 214) Arapçada ilk sesbirimi.

Fransızca'da {-c-} sesbirimi tek başına kullanıldığında ondan sonra gelecek sesbirimine bağlı olarak ya /s/ ya da /k/ sesletimine iye olur. Dolayısıyla Arapça G /je/ sesini veren {-c-} sesbirimi ile başlayan sözcükler, bu sesbirimin Fransızcadaki sesletiminden dolayı G /je/ sesinin çıkarılması gerektiğinden, yazar {-dj-} iki ünsüzü birleştirerek söz konusu sesletimi elde etmektedir.

- Djoun
- Djebel (s. 52) (Fr. Montagne) (Tr. Dağ)

Fransızca'da kimi zaman sözcüğün sonunda yer alan ünsüzün okunup vurgulanması ereğiyle, bu ünsüzden sonra yalnızca ünsüzün okunmasını sağlaması için, okunmayan bir {-e-} sesbirimi getirilir. Roman yazarının bazı Arapça sözcükleri bu kurala uydurarak kullandığı görülür.

- Chrite
- Maboue
- Bougnoue
- Baboue
- Moukèe
- Saboue

Örneklerden anlaşılacağı gibi, yazar romanında okurun ilgisini çekmek ve toplumsal kargaşayı ortaya koymak için Arapça sözcükleri Fransızcalılaştırarak sunar.

3.1.2. Fransızca Bir Sözcüğün Arapça Sesletimine Uydurularak Biçimsizleştirilmesi

Romanda, göçer topluluklar Fransızca sözcükleri anadilleri Arapça sesletimine uydurarak çıkarırlar. Ağızlarından bütünüyle gelişigüzel çıkarılmasını, Fransızca sözcüklerin, örneklerde görülebileceği gibi, biçimsizleşmesinden anlaşılır.

- Le baissaine (s. 9) (Fr. Bassin) (Tr. Leğen);
- L'bomba (7) (Fr. ppompe) (Tr. Tulumba);
- Garibaldi (s. 17) (Fr. Grand-Bandit) (Tr. Lyon'da bir cadde);
- Finiane (s. 31) (Fr. Fainéant) (Tr. Tembel);
- Bouariane (s. 33) (Fr. Bon à rien) (Tr. Hiçbir işe yaramaz);
- Brioucha (s. 192) (Fr. Brioche) (Tr. Yumurtalı çörek);
- Li (s. 192) (Fr. Le) (Tr. Eril tanımlık);
- Chicoulat (s. 192) (Fr. Chocolat) (Tr. Çikolata)
- Icoule (s. 193) (Fr. Ecole) (Tr. Okul);
- Taumobile (s. 213) (Fr. Automobile) (Tr. Otomobil);
- Chiffoun (s. 213) (Fr. Chiffon) (Tr. Paçavra);
- Broufissour (s. 217) (Fr. Professeur) (Tr. Profesör);
- El-Marroc (s. 213) (Fr. Le Maroc) (Tr. Fas);
- El-Maghreb (s. 213) (Fr. Le Maghreb) (Tr. Mağrip);
- Difane (s. 217) (Fr. De vin) (Tr. Şarap);
- La sarge (s. 237) (Fr. Les charges) (Tr. Giderler);
- Loug'mas (s. 238) (Fr. Logements) (Tr. Konut);
- Bour (s. 240) (Fr. Pour) (Tr. İçin);
- Fisite (s. 240) (Fr. Visiter) (Tr. Ziyaret etmek);
- Bartir (s. 240) (Fr. Partir) (Tr. Yola çıkmak);
- L'anni brouchaine (s. 240) (Fr. L'année prochaine) (Tr. Gelecek yıl);
- Li mois brouchain (s. 240) (Fr. Le mois prochain) (Tr. Önümüzdeki ay);
- Antre (s. 166) (Fr. Entrée) (Tr. Giriş)

Arapçada Fransızcadaki gibi genizden çıkarılan bir ses olmadığı için, Fransızcada geniz sesiyle çıkarılan /œ/ yuvarlak, arka, yarı açık, genizsil; /ɑ̃/ yuvarlak olmayan, arka, açık, genizsil; /ɔ̃/ yuvarlak, arka, yarı açık, genizsil; /ɛ̃/ yuvarlak olmayan, ön, yarı açık, genizsil (Özgür & Topaloğlu, 2023, s. 597) sesbirimler Arapçadaki /n/ sesbirimi ile çıkarılır. Öte yandan örneklerden anlaşılacağı gibi, Fransızca sözcüklerin Arap göçerler tarafından bu biçimde yapılanması ve biçimsizleştirilmesi, göçerleri hiçe sayan, bunlara kötü davranan ve Fransızca dışında başka bir dil konuşmalarına izin vermeyen Fransızlara ve dillerine karşı bir tepki ya da başkaldırı duygusunun dışa vurumu olarak değerlendirilebilir.

3.1.3. Argo Niteliği Taşıyan Sözcükler

TDK tarafından her yerde ve her zaman kullanılmayan ya da kullanılmaması gereken, çoklukla eğitimsiz kişilerin söylediği söz ya da deyim ve serserilerin, külhanbeylerinin kullandığı söz ya da deyim olarak tanımlanan argo sözcüğü, verlan dilinin en özgün kullanımlarından biridir. Argo sözcükler, özellikle *Beur* romanlarında çık sık kullanıma iyledir.

- Gone (s. 18) (Fr. Enfant) (Tr. Çocuk);

- Ebahi (s. 84) (Fr. Stupéfait) (Tr. Şaşakalmış, şaşkına dönmüş)
- Cochon (s. 86) (Tr. Domuz);
- Fou (s. 86) (Tr. Deli, Çılgın);
- Fesse (s. 87) (Tr. Kıç, Popo);
- Casse-toi (s. 94) (Tr. Siktir git);
- Con (s. 95) (Tr. Aptal);
- Fayot (s. 95) (Tr. Dalkavuk);
- Félin (s. 86) (Tr. Kediyle ilgili);
- Niquer (s. 102) (Tr. Sikmek);
- Idiot (s. 102) (Tr. Aptal);
- Forcené (s. 102) (Tr. Öfkeden kudurmuş, çılgına dönmüş; çılgın);
- Bourricot (s. 104) (Tr. Küçük eşek);
- Mec (s. 104) (Tr. Herif)
- Larron (s. 106) (Tr. Hırsız)
- Dupe (s. 107) (Tr. Ahmak, Saftirik);
- Dégueulasse (s. 120) (Tr. İğrenç);
- Flic (s. 123) (Tr. Polis, Aynasız);
- Va-t-en (s. 130) (Tr. Siktir git);
- Foutu (s. 135) (Tr. Hapı yutmuş);
- Foutre (s. 185) (Tr. Sikmek);
- Connerie (s. 195) (Tr. Avallık, Enayilik; Hıyarlık);
- Scruter (s. 195) (Tr. Dikkatle incelemek);
- Bouffer (s. 197) (Tr. Tıkınmak, Atıştırmak);
- Vagabond (s. 198) (Tr. Serseri);
- Glousser (s. 198) (Tr. (Tavuk) Gurk gurk etmek; Kıkır kıkır gülmek);
- Grace (s. 193) (Tr. Orospu, Şıllık);
- Voyou (s. 194) (Tr. Serseri, Hayta, İpsiz; Sokak çocuğu);
- Faire le guet (s. 195) (Tr. Gözetlemek, Pusuya yatmak);
- Guetter (s. 195) (Tr. Pusu kurmak);
- Badaud (s. 234) (Tr. Alık alık gezen, Aylak);
- Pedigree (s. 184) (Tr. Hayvanlarda soy ağacı (insanlar için kullanmışlar));
- Salope (s. 185) (Tr. Orospu);
- Saquer (s. 185) (Tr. (Not olarak) Bana çakmak istiyor);
- Chier (s. 185) (Tr. Sıçmak);
- Putain (s. 185) (Tr. Sürtük, Zerzevat, Fahişe, Hayat kadını, Orospu, Kaltak);
- Jacter (s. 185) (Tr. Dengeli konuşmak);
- Pote (s. 186) (Tr. Tekme)
- Coquina (s. 156) (Tr. aşüfte)
- Chiotte (s. 166) (Tr. Araba);
- Caquer (s. 166) (Tr. Fıçıya istif etmek);

→ Pute (s. 115) (Tr. Piç)

3.1.4. Düzenek (Kod) Karışımı

Toplumdilbilim alanında da kullanılan bir terim olan *düzenek karışımı* dilsel öğelerin ya da sözcüklerin bir dilden diğerine aktarılması veya birbirine karıştırılması anlamına gelir. Düzenek karışımında çok dilli ya da iki dilli kullanıcılar, farklı dillerden farklı düzenekler kullanır ve bunları öteki dillerle karıştırırlar. Bu durum günümüzde dil temasından ötürü çok yaygındır ve genellikle konuşmacı ve dinleyicilerin ikiden fazla dili anladığı durumlarda gerçekleşir. Konuşucular bildikleri öteki dillerden sözcükleri o anda konuştukları dilin düzeneğine karıştırır ve bu da dilde sözcük çeşitliliği olarak benimsenir (Pieter, 2000, s. 1-5). Bu durumda romanda Fransızca tümcenin içine giren her sözcüğü düzenek karışımı olarak görmek yerinde olacaktır:

- Qu'Allah te crève les yeux... souhaite l'une (Tanrı gözünüzü oysun... tek dileğim) (s. 9).

Bu tümcede Arapça *Allah* sözcüğü Fransızca tümcenin içine karıştırılmış, oysa aynı anlama gelen Fransızcadaki *Dieu* sözcüğü de kullanılabilirdi.

- Allah guide notre *mektoub* à nous tous, a moi, à toi... (Allah hepimizin, benim, sizin yazgısını belirler (s. 226).

Bu tümce romanda düzenek karışımını en güzel temsil eden tümcelerden biri olarak görülmektedir. Gerçekten tümce önce Arapça bir özneyle başlıyor, tümcenin ikinci ögesi olan eylem Fransızca kullanılıyor daha sonra iyelik ön adı da Fransızca olup imlediği sözcük olan "mektoub" Arapçadır. Böylece kusursuz bir düzenek karışımı bir tümce oluşur. Romanda Fransızca tümce içinde işlev gören bütün sözcüklerin düzenek karışımı olgusu barındırdığını ileri sürebiliriz.

3.1.5 Düzenek (Kod) Kaydırımı

Uygulamada pek çok dilbilimcinin düzenek karışımı ile düzenek kaydırımı (Fr. Changement de code) terimlerini birbirinin yerine kullandığı görülmektedir (Pieter, 2000, s. 1-5) ancak bir dilden diğerine geçişi imleyen düzenek kaydırımı, gerçekte tek bir konuşma bağlamında iki ya da daha fazla dil ile dil çeşidi/lehçesi arasında geçiş yapmaktır. Konuşurken birden fazla dilin öğelerini, her bir dilin ya da lehçenin sözdizimi, biçimbilgisi ve sesbilgisi ile tutarlı bir biçimde kullanmaktır. Romanda bu düzenek kaydırımı işlemine şu iki örnek verilebilir.

- Et, en prenant congé, je leur ai lancé un "*Salam oua rlikoum*" plein d'accent du Midi (Ayrılırken de onlara Güney aksanıyla "*Salam oua rlikoum*" dedim) (s. 202).

- Allah Akbar! Le Tout-Puissant gagne le cœur de tout le monde (Tanrı büyüktür ! Yüce Tanrı (Güç) herkesin kalbini kazanır (s. 217).

Bu Fransızca tümcenin başında, Arapların belki de konuşma anında en sık kullandıkları *Allah Büyüktür!* ünlemleri söyleyişi, tümcenin öznesinde ise, Yüce Allah (Güç) anlamındaki Fransızca sözcük yer almaktadır.

Örneklerden de anlaşılacağı gibi, anlatı kişisi Fransızca ya da Arapça konuşurken ansızın Arapça ya da Fransızca bir tümce kurar ve daha sonra yeniden Arapça ya da Fransızca konuşmayı sürdürür.

Sonuç olarak Azouz Begag bu yapıtında, Arapça sözcükler ve Fransızca terimleri yapısal ve anlamsal değişime uğratarak, Fransa'da yaşayan Mağrip kökenli göçmenlerin yaşam zorlukları ve dilsel bütünleşme çabalarını ele alır. Mağrip kökenli göçmenler genellikle Fransızların yaşadığı anakentlerin dışındaki yörekentlerde uzak bölgelerde yaşamaya çalışırlar. Bu durum, hem

Fransızların uyum sorunlarından kaynaklanan güvenlik endişelerinden hem de göçerlerin kendi öz ekinlerine sıkı sıkıya bağlı olmalarından kaynaklanır. Bu nedenle dil konusu, toplum içinde anlaşma ve iletişim kurma açısından önemli bir sorun olarak ortaya çıkar. Toplumsal önyarguların temelinde dil farklılıklarının yeterince hoş görülmemesi ve bunlara saygı gösterilmemesi olabilir. Göçerlerin kendi anadillerini koruma çabaları, Fransızların bu dillere karşı sıkı önlemler almasına yol açar.

Örneklere görülebileceği gibi Azouz Begag bu romanında, Arapça sözcükleri Fransızcayla birleştirerek, dilin bütünleşmeye nasıl yardımcı olduğunu göstermeye çalışır. Romanın başlığı *Şabalı Çocuk*, Lyon kentine özgü argo terimleri ve Arapça sözcüklerle dolu bir dil kullanımını içerir. Bu dil kullanımı, göçerlerin deneyimlediği yoksulluğu ve yoksunluğu okura aktarmayı amaçlar.

Romanda, sözcüklerin kesilmesi ve yeni kısaltılmış sözcüklerin oluşturulması gibi dilin evrim süreçleri de görülür. Ayrıca, Arapça sözcüklerin Fransızca sesletimine uydurularak kullanılması, dilin bütünleşmesinde nasıl bir rol oynadığını da gösterir. Bu dil kullanımı, okura göçerlerin yaşadıkları deneyimleri daha etkili bir biçimde iletmeyi amaçlar. Öte yandan, Arapça sözcüklerin Fransızca sesletimine uydurularak Fransızlaştırılması ve bazı Arapça sözcüklerin Fransızca kurallarına uygun biçime getirilmesi gibi dilin karmaşıklıkları da görülür. Bu dil örnekleri, göçerlerin yaşadığı toplum içindeki yerini ve zorluklarını vurgular.

Ayrıca göçer toplulukların Fransızca sözcükleri kendi ana dilleri olan Arapça sesletimine uydurularak kullanıp biçimsizleştirmeleri, genellikle Fransızca sözcüklerin anadilleri Arapçada bulunmayan genizden çıkan sesleri içermemesinden kaynaklanır. Bu biçimsizleştirme, göçerlerin Fransız ekinine ve dillerine karşı bir tepki olarak görülebilir.

Bununla birlikte, özellikle Beur romanlarında sıkça kullanılan ve bu yapıtta da oldukça fazla görülen argo niteliği taşıyan Fransızca sözcükler, düşük eğitim seviyesine sahip kişilerin kullandığı söylemlerdir. Yazar romanında bu türdeki sözcüklere yer vererek, Mağripli göçerlerin eğitim seviyesini okura göstermeye çalışır.

Romanda birkaç örneği bulunan ve farklı dillerden gelen sözcüklerin bir araya getirilip kullanılması anlamına gelen düzenek karışımı, Arapça ve Fransızcanın bir arada kullanıldığı tümcelerde görülür. Bu örnekler, konuşucuların iki dili bir arada kullanarak dil çeşitliliğini yansıttığını gösterir. Öte yandan, bir dilin öğelerinin diğerine geçiş yapılmasını ifade eden düzenek kaydırımı, romanda, konuşurken aniden Arapça ya da Fransızca bir tümce kurulduktan sonra, yeniden öteki dile geçilmesi olarak örneklendirilir. Bu, konuşan kişinin çeşitli diller arasında geçiş yapabildiğini ve her iki dilde iyi bir seviyesi olduğunu gösterir.

Bu dilbilgisel öğeler, romandaki dilin karmaşıklığını ve çok ekinli bir gerçekliği yansıttığını gösterir. Dilin bu biçimde kullanılması, ekinsel etkileşimleri ve göçer toplulukların dildeki bütünleşmesini vurgular.

4. İzlek

Romanda temel olarak Cezayir'den Fransa'ya göç eden ve Lyon yakınlarında kurulan bir gecekondü mahallesinde yaşayan küçük Azouz'un ana dili ve yabancı dil arasındaki bocalamaları, yeni ekine ayak uydurma çabaları ve kimlik arayışı konu edilmektedir. Günümüzün en büyük sorunlarından biri olan göç, nedeni ne olursa olsun beraberinde başka büyük sorunları ve sıkıntıları da getirir. Göçer toplulukları ile ilgili olumsuz bir siyasal tutum takılan Fransa, Mağripten göç

ederek Şaba yörekenti gibi varoşlarda yaşamını sürdürmeye çalışan, aynı etnik kökenden gelen insanların uyum ve iş birliği beklentilerine olumlu yanıt vermez. Öyle ki Fransız halkı, yıllarca sömürgeleştirdikleri ülkelerden gelen bu toplulukları hor görmekte ve toplumsal dışlanmaya itmektedirler. Özellikle çocuklar, bundan olumsuz etkilenen kitlenin başında gelirler. Anlatıcı-kişi romanda, evlerine ekmek götürmek, temel gereksinimlerini karşılamak ve yaşamlarını sürdürebilmek ereğiyle yanında çalıştıkları Fransız işverenlerin kendilerini nasıl küçümsediklerini ve bu insanların önemini, gerekliliğini, değerini anlamadıklarını ve bu ülkeye gelip yerleştikleri için pişmanlıklarını babasının sözleriyle aktarır:

Tek bildiğim, babamın, Fransızlar Arapları, özellikle de fabrikada onunla çalışanları, sevmez dediğidir. İş yerindeki Cezayirlilere her zaman şöyle dediklerini duydum: “Bağımsızlığınızı istediniz ve şimdi buraya çalışmaya geldiniz. Onlar anlamıyor. Ben de anlamıyorum. Uzun zaman önce eve dönmeliydik” (s. 211).

Fransa'nın değişik iş yerlerinde, fabrikalarda canla başla çalışan bu göçerler, Fransa'nın güvenliğine karşı tehlikeli ve zararlı, işe yaramaz, düzen bozucu olarak görülürler. Bu nedenle onları sınır dışı etmek için fırsat kollayan Fransız polisi, bu göçmenlere karşı güvenlik önlemlerini artırarak durumlarını, hareketlerini, davranışlarını ve attıkları her adımı çok yakından izleyip gerektiğinde onları sorguya çeker. Hiçbir suç işlememiş ve suça bulaşmamışken, Bouzid'in arkadaşı Bouchaoui tutuklanır ve sorgulanır. Anlatıcı-başkişinin birebir tanık olduğu ve polise haber verdiği amcasının işlettiği Şaba'daki gizli kasaplık işi ortaya çıktıktan sonra polis yörekent içinde yaşayan bu topluluklara karşı daha sıkı güvenlik önlemleri almaya ve uygulamaya başlar. Şaba halkının yöneticisi ve sözü dinlenen Bouzid, bu durumdan ötürü sınır dışı edileceğinden ve Cezayir'e zorla geri gönderileceğinden korkar. Bu yasadışı işletme, Şaba halkı için büyük sorunlara yol açar. Bu olay gazetelerin ön sayfalarında yayınlanır:

Gazetede benden bahsediyorlar, Bouzid. Artık tüm Fransızlar beni tanıyacak. Ne rezalet! Polis beni izliyor olacak. Yöntemlerini biliyorum. Sınır dışı edilene kadar canımızı sıkıya devam edecekler. Bizden söz eden gazete bu mu? Evet, bak! Şaba'dan söz ediyorlar, benden. Benim adımdan! Gazeteye benim adımla yazmışlar. Bu hayatımın en büyük skandalı. Bu hepimiz için bir utanç, Bouzid, sadece senin için değil. Bak, işten eve dönerken polis evraklarımı kontrol etmek için beni durdurdu. Onlara kartımı verdim. Bana güldüler, hırsızmışım gibi davrandılar. Bundan sonra her gün böyle olacak. Bundan hoşlanmıyorum! Çocuklarım okulda hiçbir şey yapmıyor. Karım durumundan şikayetçi. Ve ben hiçbir şey yapamıyorum, çalışıyorum, hep çalışıyorum... Görüyorsun ya Bouzid, her şey yolunda! (s. 134-135).

Roman başkişisi ve aynı zamanda öykünün anlatıcısı olan çocuk, yazarın kendisidir. Kimliğine ilişkin ilk bilgi bir söyleşim sırasında arkadaşının anlatıcıya “-Selam, Azouz! (s. 31) diye seslenmesiyle verilir ve özkurmaca ad sözleşmesi kesinlenir. Ancak okur ilerleyen bölümlerde anlatıcı-yazarın özöyküsel anlatısında açıkça adını ve soyadını kullanarak başarılı bir öğrenci olmasından duyduğu mutluluğu açıklar:

Allahım! Yüce Allahım! Parmaklarımla gurur duyuyordum. Sonunda ben de akıllılardan birisi olmuştum. Sınıfın en iyi notunu ben, Azuz Begag, sınıfın tek Arap'ı almıştı. Hem de tüm Fransızların önüne geçerek! Gururdan sarhoş olmuştum. Gidip babama sınıftaki tüm Fransızlardan daha iyi olduğumu söyleyecektim. Sevinçten deliye dönecekti (s. 148).

Tenekelerden ve tahtadan derme çatma oluşturulmuş barakalarda ve her türlü olumsuzluğun ve kötülüğün kol gezdiği Şaba'da yaşamaktan utanan anlatıcı-başkişi, durumlarını Fransızların gösterişli, rahat ve varıl yaşamıyla karşılaştırır ve kendisinin yaşam yeri olan baraka ile Fransız arkadaşının yaşadığı gösterişli büyük ev arasındaki uçurumdan ötürü arkadaşına ev adresini vermekten çekinir. Derme çatma bir barakada yaşayıp Fransız okulunda Fransızca öğrenmek ve öteki dersleri başarmak zorundadır. Ayrıca ailesine yardım etmek için de pazarda para kazanmak zorundadır. Okul ve gecekondu mahallesi onun için iki farklı dünyayı temsil eder. Birinde kendi ekinini yaşadığı ve dilini kullandığı bir ortam, ötekinde ise uymak zorunda kaldığı kuralların olduğu, hiç bilmediği bir dilin konuşulduğu yabancı bir dünya söz konusudur. Okulda Arapça ve Fransızca arasında sürekli bir ikilem içerisinde kalır ve kimi zaman dilbilimsel açıdan aradıl olarak nitelendirilebilecek bir dil kullanımına başvurur. Anlatıcı-kişi, yoksulluğunu dışa vuracak güveni kendinde bulamaz ve aşağılık duygusundan ötürü, arkadaşı Alain'i kendisinin yaptığı kötü işleri yapamayacak kadar üstün görmektedir:

Kalas ve oluklu demirden yapılmış barakalardan oluşan bir gecekondu kasabasında yaşadığının ve bu şekilde yaşayanların yoksullar olduğunun farkındayım. Ailesi Monin caddesinin ortasında bir evde yaşayan Alain'i görmeye birkaç kez gittim. Bizim kulübelimizden çok daha güzel olduğunu fark ettim. Ve alan! Evi bizim Şaba'nın tamamı kadar büyük. Kendine ait bir yatak odası, kitaplarla dolu bir masası ve kıyafetleri için bir gardırobu var. Her ziyaretimde gözlerim doluyor. Ona nerede yaşadığımı söylemekten utanıyorum. Bu yüzden Alain Şaba'ya hiç gitmedi. Rıhtımlardaki çöpleri karıştırmaktan, çöp dolu kamyonlara tutunmaktan, fahişeleri ve ibneleri haraca bağlamaktan zevk alacak bir tip değil! "İbne" ne demek biliyor mu ki? (s. 59-60).

Buna karşı öteki Arap arkadaşlarının inadına sürekli olarak roman ya da başka yapıtları okuma ve kendisini geliştirme çabası içindedir. Sınıfında Fransız öğrenciler gibi en başarılılar arasında yer almasından ötürü mahalleden sınıf arkadaşları arasında toplumsal dışlanmaya uğramaktan kurtulamaz. Kaldı ki bu çocukların arkadaş çevresi kendi toplumlarından oluşmakta ve Fransızlarla bir ilişki kuramamaktadırlar. Buna karşı küçük Azouz'un çok çalışarak derslerinde başarılı olması ve Fransızca'yı da iyi düzeyde konuşuyor olması, onu kendi benliğini kaybettiği suçlamasıyla karşı karşıya bırakmaktadır. Kendi soyundan olan arkadaşları onu Fransızlaşmış gibi görürken, Fransız çocuklar da onunla herhangi bir iletişim kurmazlar. Yeni ekine uyum sağlamasına yardımcı olan öğretmenleri kadar, onu hiçbir biçimde kabul etmeyen, orada bulunmasını/bulunmalarını içine sindiremeyenler ve her fırsatta yabancılığını yüzüne vuranlarla da karşı karşıya kalan anlatıcı-başkişi, ırkçılığın ve şiddetin Yahudileri ve Arapları ne kadar etkilediğini deneyimler. Babası, yaramazlık yaptıklarında onlara küfür olarak Yahudi demektedir. Yahudiliği bir sövgü olarak duyan Azouz okulda iki Yahudi kardeşle tanışır. Yahudi kardeşin birisi de ötekine, pis Arap diyerek küfreder. Bu onur kırıcı sözlere de tanık olan küçük Azouz, kendini aşağılanmış hisseder, içine kapanır ve dışlanmaktan korkarak bu Yahudi kardeşlerden Arap kimliğini gizler.

Arap mısın yoksa Yahudi mi? diye sordu Taboul'un en büyüğü, biz konuşurken. [...]. Bu korkunç soru sorulduğundan beri, bir saniyeden kısa bir süre içinde binlerce olası cevabı düşünecek zamanım oldu. Tereddüt ettiğim izlenimini vermemeliyim. Ben bir Yahudi'yim! İnanarak söyledim. [...]. Ben Yahudi'yim, dedim. Çünkü onlardan iki tane var

[...]. Ve Taboullar da bize, oradaki çölde bir milyon İsrailinin birkaç milyon Arap'ı bozguna uğrattığını söylüyor ve ben kendimi aşağılanmış hissediyorum. Bu yüzden Yahudi olmak benim için daha iyiydi (s. 188-189).

Kimlik olgusu, küçük çocuğun kafasının karışmasına yol açar. Yahudi arkadaşlarını kaybetmemek ve aşağılanmış duruma düşmemek için, önlerinde Kuran'ı Kerim ile ilgili küçültücü tutumlarda bulunur. Bu durum aslında roman yazarının pişmanlık duygusuyla cebelleşmesine neden olur. Bu olay Begag'ın, kendi ekinini ve dinini henüz içselleştirmede olduğunu gösterse de öteki ekin ve dinlere de yakın olmadığını kanıtlarken, küçük çocuğun iki ekin, iki din ve iki yaşam arasında gidip geldiğini ve arafta kaldığını gösterir.

En büyükleri bana ailelerinin onları sadece rahiplerin olduğu paralı bir okula göndermeyi seçtiklerini söylediğinde, içimi derin bir sevinç kapladı. Taboullar beni Tevrat'ı Kuran'la değiştirmeye zorladığından beri, onlarla her birlikte olduğumda kendime lanet ediyordum. Ayrılmadan önce evlerine gelmemi istediler. Annemin beni evde beklediğini söyledim ve ayrılırken güneyli aksanıyla "Selamünaleyküm" dedim. İkisi de kahkahayı patlattı ve sesimin neredeyse Arap gibi çıktığını söylediler. Ben de güldüm (s. 201-202).

Şaba'da çok kötü koşullarda yaşayan göçer işçi aileler için yaşam dayanılmaz derecede zordur. Yakın akrabalarının da yaşadığı Şaba'da Azouz'un babası Bouzid bir şantiyede inşaat işçisi olarak çalışırken annesi ev hanımıdır ve geleneksel ataerkil yaşamlarını sürdürürler. Öyle ki baba sinirlendiği zaman çocuklarına kemer ya da benzeri araçlarla şiddet uygulamaktan geri kalmaz, çocuklar da bu durumu kanıksamış görünürler. Abisi ve kız kardeşi de anne ve babasının tersine Fransızca konuşurlar. Yağan yağmurla birlikte çamurla kaplanan yollar, kadın-erkek herkesin ortak kullandığı dışarıda yapılmış derme çatma susuz bir tuvalet, kuyudan tulumba ile sağlanan ve su kaplarıyla evlere götürülen su, günlük yaşamları sırasında birbirleriyle saç saça, baş başa kavga eden ev kadınları bu eseniksiz uzamı dolduran eyleyenlerdir.

Şaba'da zor ancak olağan yaşam sürerken sınıfta uyum sağlamak zorlanan Azouz'un çalışmayı sevmeyen Şaba'dan gelen tembel sınıf arkadaşlarından Moussaoui, bir toplum içinde kişilerin uymak zorunda oldukları davranış biçimleri ve kuralları derste anlatan ve onlara büyüklere saygıyı, küçüklere sevgiyi, yakınlık, komşuluk, sağlığa uygunluk ve benzeri şeyleri öğreten öğretmenine, bu öğretilerden ötürü ırkçılık yaptığını düşünerek sözlü saldırıya geçer ve ırkçılıkla suçlar ve kitabının sayfalarını sınıfta parçalar. Şikâyet üzerine babasından dayak yiyen çocuk, öç almak için kendisine kötü davranan öğretmenin elinin üzerine dolmakalem saplar ve yaralar. Bunun üzerine intihar girişiminde bulunduğu sırada Azouz onu kurtarır ancak olayın içine polis girmesi üzerine hepsi Şaba'yı terk etmek zorunda kalacaktır. Fransız halkından görmüş oldukları kötü davranışlardan ötürü, bu göçer topluluklar neredeyse her Fransız bireye karşı önyargılı olup her birini ırkçı olarak görürler.

Hepiniz ırkçısınız!" diye bağırıyor. Arap olduğumuz için kokumuzu alamıyorsunuz! Bay Grand tüm kartları elinde tutuyor. Saldırıyor: "Kendinizi böyle savunmaya çalışmayın. Gerçek şu ki siz tembel bir serserisiniz ve sizin gibi tembel serseriler hayatta hiçbir şey yapamaz. [...]. Yalancı!" diye devam ediyor Bay Grand. Azouz'a bakın... (Bütün başlar bana dönüyor) O da bir Arap ve yine de sınıf ikincisi... Yani bir mazeret arama. Sen sadece tembel bir aptalsın (s.103).

Begag ailesi de kentte bir *düşük maliyetli konutlara* (Fr. habitation à loyer modéré (HLM)) taşınır ve Azouz için yaşam Şaba'ya göre daha yaşanır, okulu da daha iyi eğitim almasının önünü açacaktır. Ancak olumsuzluklar peşlerini bırakmayacak, kentsel uzamda yaşama tutunmaya çalışan Begag ailesi, ev sahibinin isteği üzerine oturdukları evden bir kez daha taşınmak zorunda kalacaklardır.

Romanın son tümcesi, verilmek istenen ileti açısından göçer ve geniş toplumun karşılıklı tutumunu dışa vurmak açısından anlamlı görünmektedir. Kendilerine Duchere'de okullara ve çarşıya yakın yeni bir ev bulduklarını iletmeye gelen görevlinin babasına;

(...) Peki ülkenize ne zaman gideceksiniz?

-Bilmem ki, diyor babam, ellerini havaya kaldırarak. Allah bilir. Biz daha sene belki, belki bir daha hafta" (s. 240).

Bir göçer çocuğun yaşama tutunma ve uyum sağlayarak başarılı olma öyküsü üzerinden okura seslenen roman eşsiz anlatım gücü ve yazarın anlaşılır biçimiyle alanında örnek bir yapıt olarak yazınsal evrendeki yerini alır. İki dil, iki farklı kimlik, gecekondü mahallesinden kıyı mahalleye taşınan yer yer anakentte süren yaşam ve sürekli bir kendini kabul ettirme çabası tüm roman boyunca etkili bir anlatımla okura sunulur.

SONUÇ

1980'li yıllarda ortaya çıkan *Beur* yazınının yerini, daha sonra koşulların değişmesi ile 1990'lı yıllarda *Yörekent* yazını alır. Her iki yazın, birbirlerinden farklı gibi görünseler de özlerinde aynı izlekler işlenir. *Beur* yazını sürecinde beliren yapıtlarda daha çok *verlan* ve argo dil kullanımı benimsenirken *Yörekent* yazınında *verlan* ve argodan daha çok KÇF dilinin varlığı söz konusudur. Hatta daha ileriye gitmek gerekirse, günümüzde KÇF'nin gelişmesine koşut olarak yeni bir yazınsal türden de söz etmek olasıdır.

Bu bağlamda Azouz Begag'ın incelediğimiz *Şabalı Çocuk* romanında kullanılan dil, *verlan* diline özgü örnekler barındırır. Romandan elde edilen ve *verlan* dilini oluşturan dilsel öğeler, Mağrip kökenli göçmenlerin Fransa'daki yaşamsal güçlüklerinin ve dilsel bütünleşme çabalarının bir yansımasıdır. Dil sorunu, toplum içinde anlaşma ve iletişim kurma açısından önemli bir sorun olarak belirir. Bu göçer topluluklarla ilgili olarak belirli yaşam ortamlarına ve ortaya çıkan olaylara dayanarak Fransız toplumunun önceden edindikleri olumsuz etkinin temelinde dil farklılıklarının yattığı ileri sürülebilir. Ayrıca Mağripli göçer topluluğun Fransız toplumu tarafından hor görülmesi ve buna karşı saygısız bir tutum benimsemesi sonucunda, bu göçerler Fransız toplumuna karşı bir tepki olarak söz konusu karmaşık dilsel bir çeşitliliği bilinçli olarak ortaya çıkarırlar. Ancak bu göçerlerin dilsel bütünleşme arzuları da Arapça sözcüklerin Fransızcayla birleştirilerek kullanılması, dilsel bütünleşmeye ilişkin bir örnek olarak gösterilebilir. Azouz Begag'ın bu romanı, gerçekten dilin sosyal ve ekinsel bağlamdaki rolünü vurgular. Öte yandan, sözcüklerin kesilmesi, biçimsizleştirilmesi, yeni kısaltılmış sözcüklerin oluşturulması gibi dilbilgisel değişimler, göçmenlerin deneyimlediği zorlukları ve yoksulluğu daha etkili bir şekilde ifade etmeyi amaçlar. Ayrıca Arapça sözcüklerin Fransızcaya uyarlanması, argo niteliği taşıyan sözcükler, düzenek karışımı ve düzenek kaydırımı gibi dilbilgisel karmaşıklıklar, göçmenlerin yaşadığı toplum içindeki yerini ve dildeki zorluklarını ve çift dillilik deneyimlerini gösterir.

Bu bağlamda göçerlerin yeni yerleşim yerlerinde yaşayan toplumla bütünleşebilmesinin en kolay ve önemli yollarından birinin göç edilen geniş toplumun dilini çok iyi kullanmalarından geçtiği, okulda, sokakta, eğitim görülen yerlerde ve başkalarıyla iletişim kurulan alanlarda dilin açar işlev gördüğü anlaşılmaktadır. Bu bağlamda küçük Azouz, göç edilen geniş toplumun dilini anlama ve iletişim kurma konusunda oldukça başarılıdır ancak anadili Arapça konuşma, yazma, okuma ve anlama konusunda yetersizdir ve aynı zamanda bazı Arapça sözcüklere Fransızca karşılık bulma konusunda da sıkıntılar yaşar. Bu nedenle Fransızca tümcelerinin arasına düzenek karışımına yol açan Arapça sözcükleri yerleştirip kullanmayı dener. Böylelikle verlan yöntemlerini ya da herhangi bir yöntemi benimsemeden gelişigüzel bir biçimde Arapça sözcükleri Fransızca sesletimine uydurarak tümce içlerinde yerleştirir. Aynı zamanda romanda Fransızca sözcüklerin de Arapça sesletimine uydurularak kullanıp biçimsizleştirildiği görülür. Bunun yanında verlan diline özgü sözcüğü bölme yönteminin kullanılarak oluşturulan bir sözcük dağarcığından da söz edilebilir. Romanda kullanılan her Arapça sözcüğün aslında dilsel bakımdan düzenek karışımına yol açtığı söylenebilir. Öte yandan az da olsa romanda düzenek kaydırımı olgusuna rastlanılır. Roman dilsel açıdan, Fransızca düzeneği temel alınarak oluşturulmuş olsa da farklı nedenlerden ötürü, halkın kullandığı sözcüklere yer veren, halkın zevkine uygun, halk tarafından tutulan ve benimsenen Arapça sözcüklerin Fransızca tümce dizgesi içinde sıklıkla yer bulması, romanı iki ekinin tanığı yapar.

Şabalı Çocuk, yazarın çocukluğunun öyküsüdür. Roman başkişisi, göç eden ve göç edilen toplumsal çevreyi en ince ayrıntılarına kadar özenli ve düzenli bir biçimde gözlemler. Anlatı başkişisi genellikle Arap kökenli olmaktan utanır ve bu kökenini girdiği göç edilen toplumun toplumsal ortamlarında özenle gizler ve hatta gizemi başarılı kılmak ereğiyle kökeni ile ilgili yöneltilen sorulara gerçek dışı yanıtlar verir. Öyle ki Fransa'da doğup burada yetişmiş olmaktan gurur duyar ve kendisine Lyon'da doğma şansı vererek yazgısını değiştiren anne ve babasını, yoksulluk içindeki öz vatanlarından göç edip Fransa'ya yerleşmelerinden ötürü her zaman haklı bulur. Göç edilen geniş toplumla bütünleşebilmeyi başarabilmek ereğiyle Fransızca'yı iyi kullanmayı, gerekirse kökenini ve kimliğini gizlemeyi, Fransız toplumunun kendilerine karşı kötü tutum ve davranışlarını görmezden gelmeyi bilmek gerekir. Öyle ki küçük çocuk, okuldaki Fransız arkadaşlarını yakından gözlemleyerek, Araplara göre onların çağdaş, iyi eğitilmiş ve iyi yetişmiş oldukları kanısına varır. Yaşadığı topluma uyum sağlayabilmek için kökünden uzaklaşarak kendini Fransız olarak görmeye ve öyle tanıtmaya çalışır. Ancak bu çabaya karşın, beklenen uyum ve bütünleşmenin gerçekleşmesi olasılığı da çok uzak görünmektedir. Her ne kadar gecekondudan kent merkezine taşınmış olsalar da oradaki Fransızlarla komşuluk yapmaları ve insan onuruna yaraşır bir yaşam sürmeleri olası görünmemektedir.

KAYNAKÇA

- Begag, A. (1986). *Le Gone Du Chaâba*. Paris: Edition du Seuil.
- Belghoul, F. (1986). *Georgette!* Paris: Contre Culture.
- Cello, S. (2011). "Au-delà du roman beur: la littérature de banlieue". *Quaderni di Palazzo Serra*, 21, 189-211. 12 30, 2018 tarihinde https://www.academia.edu/15716537/Au-del%C3%A0_du_roman_beur_la_litt%C3%A9rature_de_banlieue_adresinden (erişim 08.08.2019).

- Charef, M. (1983). *Le thé au harem d'Archib Ahmed*. Paris: Mercure de France.
- Chraïbi, D. (1955). *Les Boucs*. Paris: Editions Gallimard.
- Cohen, J. H. & Sirkeci, İ. (2011). *Cultures of migration: The global nature of contemporary mobility*. Austin: University of Texas Press.
- Debov, V. (2015). *Glossaire du verlan dans le rap français*. Paris: L'harmattan.
- Djaïdani, R. (1999). *Boumkoeur*. Paris: Seuil.
- Duchêne, N. (2002). "Langue, immigration, culture: paroles de la banlieue française". *Érudit Revues Meta*, 47(1), 30-37. <https://id.erudit.org/iderudit/007989ar> (erişim 01.01.2019).
- Ekici, S. ve Tuncel, G. (2016). "Göç ve İnsan". *Birey ve Toplum Sosyal Bilimler Dergisi*, 5 (1), 9-22. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/birtop/issue/29486/316342> 01.01.2019 tarihinde alındı.
- Geiser, M. (2008). La "littérature beur" comme écriture de la post-migration et forme de "littérature-monde". *Expressions maghrébines*, 7 (1), 121-140.
- Goudailler, J. P. (2002). "De l'argot traditionnel au français contemporain des cités". *La linguistique*, 1(38), 5-24. <https://www.cairn.info/revue-la-linguistique-2002-1-page-5.htm> (erişim tarihi 01.01.2019).
- Hargreaves, A. G. (1995). La Littérature issue de l'émigration maghrébine en France: une Littérature mineure? Charles Bonn (Ed.). In *Littérature des Immigrations* (17-25). Paris: L'Harmattan.
- Hargreaves, A. G. (2014). De la littérature « beur » à la littérature de « banlieue » : des écrivains en quête de reconnaissance. *Africultures*, 1 (97), 144-149. Doi 10.3917/afcul.097.0144. ISSN 1276-2458 (erişim 04.06.2019).
- Kettane, N. (1985). *Le Sourire de Brahim*. Paris : Denoël.
- Kessas, F. (1993). *Beur's Story (Écritures arabes)*. Paris: Harmattan Editions.
- Koçak, Y., ve Terzi, E. (2012). "Türkiye'de Göç Olgusu, Göç Edenlerin Kentlere Olan Etkileri ve Çözüm Önerileri". *KAÜ-İİBF Dergisi*, 3 (3), 163-184.
- Muysken, P. (2000). *Bilingual Speech: A Typology of Code-mixing*. Cambridge University Press.
- Mathieu, P. (2008). *La double tradition de l'argot: Vocabulaire des marges et patrimoine*. Paris: Editions L'Harmattan.
- Nieser, M. (2005). *Le Verlan - règles et usages*. Paris: GRIN.
- Nini, S. (1993). *Ils disent que je suis une beurette*. Paris: Fixot.
- Özgür, U. & Topaloğlu, Y. (2023). "Fransızcadan Türkçeye Aktarılan Spor Terimlerinin Ses ve Biçim Bakımından İncelenmesi". *Söylem Filoloji Dergisi*, 8(2): 588-609.
- Podhorná-Polická, A. (2006). "Les aspects stylistiques de la verlanisation (Stylistic aspects of 'verlanisation')". In *Dialogue des cultures: interprétation, traduction*. Praha: Ústav translatologie, Filozofická fakulta Univerzity Karlovy v Praze, p. 37-62, 26 pp. <http://is.muni.cz/www/12093/articles/2006/dialogue/> (erişim 04.08.2019).
- Reeck, L. (2012). "La littérature beur et ses suites". *Hommes et migrations* [En ligne], 120-129. Doi: 10.4000/hommesmigrations.1077 (erişim 04.08.2019).
- Remysen, W. (2013). "Le français et la variation linguistique". *Dictionnaire Usito*. Unpublished. Les Éditions Delisme, p. 1-4. doi: <https://doi.org/10.13140/2.1.1128.5280> (erişim 04.08.2019).
- Sarroub, K. (1998). *Mercure de France*. Paris: Racaille.

- Sirkeci, I. (2009). "Transnational mobility and conflict". *Migration Letters*, 6(1): p. 3-14.
- Sirkeci, İ. (2012). "Transnasyonal Mobilite ve Çatışma". *Migration Letters*, 9(4): p. 353- 363.
- Sirkeci, İ. ve Cohen, J. H. (2013). OpEd. "Not migrants and immigration, but mobility and movement", *Cities of Migration, Thought Leadership*, http://citiesofmigration.ca/ezone_stories/not-migrants-and-immigration-but-mobility-and-movement/ (erişim 04.08.2019).
- Sirkeci, İ. ve Cohen, J. H. (2015). "Hareketlilik, Göç, Güvensizlik". *İdealkent*, 6(15), 8-21. Retrieved from <https://dergipark.org.tr/tr/pub/idealkent/issue/36755/418719>.
- Tilbe, A. (2019). *Yeniötesi Yazında Özkurmaca*. London: Transnational Press London.
- Tilbe, A. (2015). "Göç/göçer yazını incelemelerinde Çatışma ve Göç Kültürü Modeli". *Turkish Migration Conference 2015 Selected Proceedings*. London: Transnational Press London, 458-466.
- Tilbe, A. (2021). "Göç(er) Anlatısı İncelemelerinde Çatışma ve Kültür(süz)leşme Yöntembilimi". Ali Tilbe ve Mustafa Cevat Atalay (Ed.). *Göç ve Sanat Okumaları- I* (9-32). Londra: Transnational Press London.
- Tilbe, A. ve Yusuf Topaloğlu (2020). "Beur Yazını ve Verlan Dili: Fransa'daki Kuzey Afrika Göç(er) Söylemi". *Söylem Filoloji Dergisi*, 5(2): 329-350.
- Valdman, A. (2000). "La Langue des faubourgs et des banlieues: de l'argot au français populaire". *The French Review, American Association of Teachers of French*, 73(6), 1179-1192 (erişim 04.08.2019).
- Vitali, I. (2009). *Intrangers (II) Littérature beur, de l'écriture à la traduction*. Paris: L'Harmattan.
- Vitali, I. (2009a). "De la littérature beure a la littérature urbaine: Le Regard des 'Intrangers'". *Nouvelles Études Francophones*, 24 (1), s. 172-183.
- Vitali, I. (2012). *Intrangers: Tome 1, Post-migration et nouvelles frontières de la littérature beur*. Paris: Harmattan Editions.
- Yücel, T. (1993). *Anlatı Yerlemleri - Kişi / Süre / Uzam*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Wis, H. (1997). *The Vocabulary of Modern French: Origins, Structure and Function*. Paris: Routledge.

OKTAY YİVLİ

Kırk Yama

AŞK, EDEBİYAT ve ÖTEKİ ŞEYLER




Günce Yayınları

(İnanışlar ve Gelenekler Bağlamında)

**TÜRK ve SLAV
KÜLTÜRLERİNDE
RENK SEMBOLİZMİ**

DR. HAKAN SARAÇ




Günce Yayınları

Dr. Zuhalemirosmanoğlu

**Fenomenolojik Bir 'Çeviri İşi':
Bachelard-Düşünceleri**


Günce Yayınları

Mahmut Babacan

Üniversiteler İçin

**Türk Dili
Kompozisyon
Bilgileri**


Günce Yayınları

8.

Edebiyatta Anne Arketipi Üzerine Bir İnceleme: Unamuno'nun *Tula Teyze* Adlı Romanı*

DR. HALE ERDOĞAN HACIBANOĞLU**

Öz

İspanyol edebiyat tarihinde 98 Kuşağı olarak bilinen yazar ve şairler topluluğunun ve İspanya'da varoluşçuluğun önde gelen temsilcilerinden biri olan Miguel de Unamuno, 1921 yılında yayımlanan romanı *Tula Teyze*'de (*La tía Tula*), ölümsüzlük endişesini annelik ideali aracılığıyla işler. Uzun öykü veya kısa roman olarak tanımlanabilecek olan *Tula Teyze*, önce kız kardeşinin öksüz kalan çocuklarına ve daha sonra da eniştesinin evlendiği bir diğer kadından olan çocuklara annelik yapan bir teyzenin öyküsünü anlatır. Annelik ve kadınlık sorunlarının ele alındığı eserin başkahramanı *Tula*, zamanının sosyal geleneklerine meydan okuyan, güçlü ve bağımsız bir figür olarak tasvir edilir. Eser, gerçekte anne olmadığı hâlde, hayatını kendine has bir annelik ideale adamış bekâr bir kadını merkeze alması nedeniyle arketipçi eleştiri kuramı çerçevesinde ele alınmıştır. Northrop Frye'in, Carl Gustav Jung'un ortaya atmış olduğu arketip kavramından yola çıkarak sistemleştirip geliştirdiği arketipçi eleştiri kuramı, edebî bir metindeki evrensel temaları ve altta yatan anlamları keşfetmeyi amaçlayarak eserde tekrar eden kalıpları ve sembolleri ortaya çıkarmaya ve analiz etmeye çalışır. Bu çalışmada romanın başkahramanı *Tula*'nın anne arketipiyle ilişkilendirilip ilişkilendirilemeyeceği, eğer öyleyse *Tula*'nın anne arketipinin hangi özelliklerini sergilediği incelenmiştir.

Anahtar sözcükler: Arketipçi eleştiri, İspanyol edebiyatı, İspanyol romanı, edebiyatta kadın, edebiyatta annelik

AN ANALYSIS OF THE MOTHER ARCHETYPE IN LITERATURE: UNAMUNO'S AUNT TULA

Abstract

The pioneer of existentialist philosophy in Spain and one of the most important members of the group of writers and poets known as the Generation of 98 in the history of Spanish literature, Miguel de Unamuno deals with the concern for immortality through the ideal of motherhood in his novel *Aunt Tula* (*La tía Tula*) published in 1921. *Aunt Tula* can be categorised as a long story or a short novel and tells the story of an aunt who becomes a mother first to her sister's orphaned children and then to the children of another woman whom her brother-in-law married. *Tula*, the protagonist

* Bu makale Ankara Üniversitesi'nde Prof. Dr. Hale Toledo danışmanlığında yazılmış Miguel de Unamuno'nun *Tula Teyze*, *İki Anne* ve *Lumbría Markisi* Adlı Romanlarında Annelik Kavramı ve Kadın başlıklı doktora tezinden yola çıkılarak yazılmıştır.

** Ankara Üniversitesi, Yabancı Diller Yüksekokulu, hacibanoglu@ankara.edu.tr, ORCID: 0009-0008-7770-1530.

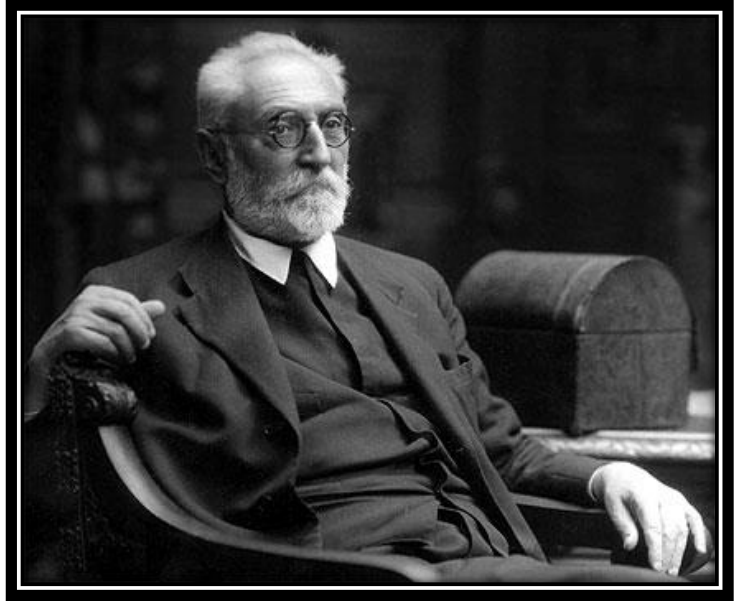
of the work, deals with the problems of motherhood and womanhood and is portrayed as a strong and independent figure who challenges the social traditions of her time. The novel has been analysed within the framework of the archetypal theory of criticism since it centers on a single woman who devotes her life to a unique ideal of motherhood, although she is not really a mother. Northrop Frye has systematised and developed the theory of archetypal criticism basing on the concept of archetype of Carl Gustav Jung. This theory aims to discover universal themes and underlying meanings in a literary text and tries to reveal and analyse recurring patterns and symbols in the work. In this study, it is examined whether Tula, the protagonist of the novel, can be associated with the mother archetype, and if so, which characteristics of the mother archetype Tula exhibits.

Keywords: Archetypal criticism, Spanish literature, Spanish novel, woman in literature, motherhood in literature

GİRİŞ

XX. yüzyıl İspanyol edebiyatında önemli bir yere sahip olan 98 Kuşağı'nın önde gelen yazarlarından Miguel de Unamuno'nun *Tula Teyze* adlı romanı, kişisel tercihleri, kararları ve çevresindeki insanların hayatlarındaki baskın varlıklarıyla olay örgüsüne yön veren kadın karakterleriyle doludur. *Tula Teyze*, hem dönemin İspanyol toplumunda kadının konumu ve hayata bakış açısıyla ilgili bir fikir verebilmesi hem de Unamuno'nun hayatı boyunca taşıdığı sancılı ölümsüzlük arzusunun bir yansıması olarak annelik kavramını işleyişi bakımından dikkat çekmektedir. Başkahramanı Tula'nın tüm hayatını yeğenlerine adanmış bir teyze olarak kendi annelik idealini inşa etme ve bunu gerçekleştirme biçimi, romanın arketipçi eleştiri kuramı çerçevesinde incelenbilmesini mümkün kılmaktadır.

Bilindiği gibi bir sanat olayında rol oynayan dört temel unsur; sanatçı, eser, okur ve toplumdur. Sanat olarak edebiyatı kavramaya çalışma sürecinde ortaya çıkan edebiyat biliminin eserleri incelemek için başvurduğu pek çok edebiyat kuramlarının her biri edebî eseri ele alırken yukarıda sıralanan bu dört unsurdan birinden yola çıkarak hareket eder (Moran, 2001, s. 9-10). Freud'un psikanaliz ile ilgili çalışmalarının Carl Gustav Jung tarafından geliştirilmesi ve bu sayede ortaya atılmış olan arketip kavramından yola çıkılarak Northrop Frye tarafından sistemleştirilen arketipçi eleştiri kuramı, edebiyat bilminde, sanatçının eserinde yarattığı karakterler ve o karakterlerin eylemlerini açıklamak için başvurulan yöntemlerden biridir.



Miguel de Unomuno

Çalışmanın amacı, *Tula Teyze*'nin arketipçi eleştiri kuramı çerçevesinde incelenerek başkahramanı Tula'nın, Jung'un tanımlamış olduğu anne arketipinin bir tezahürü olup olmadığının

ve eğer öyleyse anne arketipinin hangi özelliklerini yansıttığının ortaya koyulmasıdır. Bu doğrultuda ilk olarak arketipçi eleştiri kuramı hakkında bilgi verilmiş, alt başlıklar hâlinde Jung'un ortaya atmış olduğu arketip kavramı, dışıl arketipler ve anne arketipi açıklanmıştır. Daha sonra Unamuno'nun *Tula Teyze* adlı romanı, arketipçi eleştiri kuramı çerçevesinde incelenmiş ve esere adını veren Tula'nın, anne arketipiyle ilişkilendirilip ilişkilendirilemeyeceği açıklanmıştır.

ARKETİPÇİ ELEŞTİRİ KURAMI

XX. yüzyılın başlarında, Freud'un psikanaliz ile ilgili çalışmaları nedeniyle yazarın yaşamına ve kişiliğine gösterilen ilgi artmış ve psikanalize dayanan yeni bir eleştiri yöntemi ortaya çıkmıştır. Edebiyat eleştirmenleri psikanalizi hem sanatçının psikolojisini ve bilinçdışı dünyasını anlamak için hem bu yöntem sayesinde elde ettikleri, yazarla ilgili bulguları eseri yorumlamak için hem de eserde yer alan karakterlerin davranışlarını açıklamak ve psikolojilerini anlamak için kullanmışlardır (Moran, 2001, s. 149).

Freud'a göre, insan tarih boyunca çalışma ihtiyacıyla karşı karşıya kalmış ve hazların gerçeklik tarafından baskılanmasına katlanmak durumunda kalmıştır. Çoğu zaman insanın, bir hazza erteleyerek sabır göstermesi, daha büyük bir hazza ulaşma umuduyla ilişkilidir. Ancak bu süreçte üzerinde hissettiği baskı artarsa hastalanır ve bu hastalığa da nevroz adı verilir. İnsan gerçekleştiremediği arzularıyla yüceltim yoluyla başa çıkar ve yüceltim, gerçekleştirilemeyen kişisel arzuları toplumsal olarak daha değerli amaçlara yönlendirmeyi ifade eder. İnsanoğlunun inşa ettiği tüm uygarlıklar bu yüceltim sürecinin bir sonucudur, hatta kültür tarihi de insanın içgüdülerini daha yüksek amaçların hizmetinde kullanmasıyla oluşmuştur. Freud'un eserinin temelini oluşturan çelişki de insanın, kendisini meydana getirmiş olan unsurları büyük oranda bastırarak kendisi olma yolculuğudur. İnsan bu yolculuk sırasında neleri baskıladığının farkında değildir ve doyuma ulaşmayan arzularını bilinçdışı adı verilen yerde biriktirir. Baskılanamayacak kadar güçlü ve makul bir dışavurum fırsatı bulamayan arzular bilinçdışından çıkmaya çalışır. Ego ise kendini korumak için bunu engellemeye çalışır (Eagleton, 2014, s. 161-172).

Freud'a göre, sanatsal yaratım da belli başlı birtakım aşamalardan geçmektedir. İnsanoğlu dışa vurma imkânı bulamadığı arzularını bilinçdışında depolar. Diğer yandan bir doyum imkânı sunması bakımından hayal kurmaya yönelir. Freud'un sanat anlayışına, gerçekliğin tatmin edilmesine izin vermediği arzuların, hayal vasıtasıyla elde edilmeye çalışıldığı düşüncesi hâkimdir. Bu anlamda Freud'a göre, sanatçının durumu akıl hastasının durumuna yakındır çünkü sanatçı da doyuma ulaşmayan arzularını gerçeklikten uzaklaşarak hayal dünyasında gerçekleştirmeye çalışır (Moran, 2001, s. 151-152).

Freud'dan sonra Fransız psikanalist Jacques Lacan, Freud'un eserini özgün bir biçimde yeniden yazmaya çabalamıştır. Çalışmalarında, insan öznesi, bu öznenin toplumdaki yeri ve özellikle öznenin dil ile ilişkisi üzerinde durmuştur. Lacan, insan öznesinin dil ile olan ilişkisi sorunuyla ilgilendiği için edebiyat kuramcılarının da dikkatini çekmiştir. Lacan'a göre, bilinçdışı da dil gibi yapılır çünkü hem metafor ve metonimi işlemektedir hem de göstergelerden ziyade gösterenlerden oluşmaktadır. Bilinçdışı, gösterenlerin sürekli faaliyetinden oluşur ve gösterilenler bastırılmış oldukları için genellikle ulaşılamazlar. Bu nedenle bilinçdışı, gösterilenin, gösterenin altında kalması ve anlamın sürekli solmasıdır ve hemen hemen okunaksız ve nihai anlamını hiçbir

zaman yorumuna açmayan modernist bir metin gibidir. Lacan, böylelikle Freud'un öğretisini aslında toplumsal bir faaliyet olan dil açısından ele alıp yeniden yorumlamış ve bilinçdışı ile toplum arasındaki ilişkinin incelenbilmesine katkıda bulunmuştur (Eagleton, 2014, s. 173-182).

Lacan'ın psikanalizi dil ile ilişkilendirmesinin de etkisiyle psikanalitik eleştiri, edebiyat eleştirmenlerince kullanılmaya devam etmiştir. Bu eleştirmenlere göre, sanat eseri, psikanaliz aracılığıyla tedavi edilen bir hastanın sözleri gibi ele alınabilir ve bu sayede yazarın gizli kalmış istekleri ve eğilimleriyle bilinçdışı dünyası ortaya çıkarılabilir. Ayrıca psikanalitik eleştiri, esere ait özellikleri ortaya çıkarmada da kullanılabilir. Ancak, *kuram doğru olsa bile bize sanat eserinin değeri hakkında fikir yürütme imkânı vermez* (Moran, 2001, s. 155).

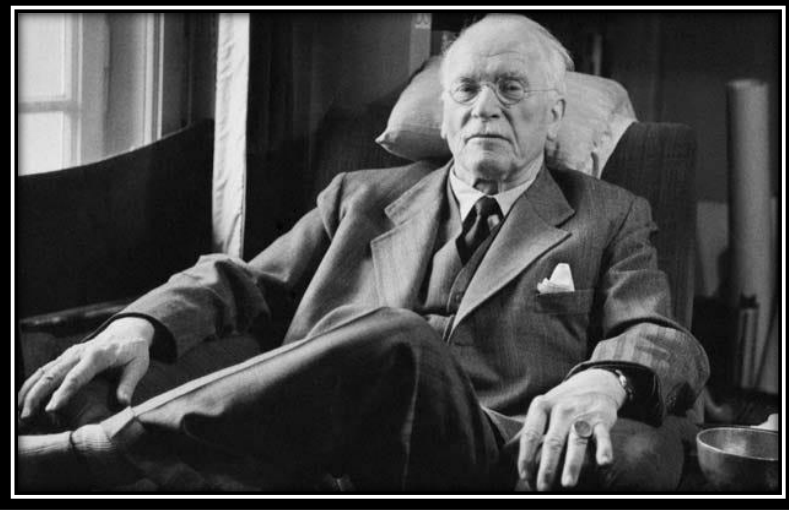
Moran'ın bu konuda dikkat çektiği nokta; psikanalitik edebiyat kuramının eserin doğuşunu açıkladığı ve bu açıklamanın betimleyici eleştiri olup eserin değeriyle ilgisinin kurulamayışıdır. Psikanalitik bir çalışma sayesinde, bir yazarın eserinde niçin şu veya bu niteliklerin bulunduğu açığa çıkarılabilir fakat o niteliklerin iyi veya kötü olup olmadığını ancak bir edebî değer kuramına dayanarak yapılan bir eleştiri ortaya çıkarabilir. Bununla beraber, psikanalitik eleştiri, eseri çözümlenmeye çalışarak eserdeki karakterlerin bu açıdan incelenmesi sayesinde onların davranış ve kişiliklerinin daha iyi kavranmasına yardımcı olabilir. "Bugün özellikle modern edebiyatı incelerken psikanalizden bu yolda yararlanmak yerinde olabilir, çünkü modern sanatçılar Freud'dan ve Jung'dan etkilenmiş ve psikanalist öğretiyi kendi eserlerini yazarken uygulamışlardır" (Moran, 2001, s. 155-156).

Lacan'dan sonra da Freud'un öğretisini geliştiren ve yeniden yorumlayan isimler olmuşsa da çalışmada kullanılan arketipçi eleştiri kuramının ortaya çıkış sürecindeki etkisi bakımından, Freud'un psikanalitik yöntemine katkıda bulunan en önemli isimlerden olan Carl Jung'dan bahsetmek yerinde olacaktır çünkü Sigmund Freud'un öğrencileri arasında kendisinden sonra en büyük etkiyi Jung'un oluşturduğu ifade edilmektedir. Jung'un sanat ve edebiyat eleştirisiyle ilgili olarak öne sürdüğü kuram, Freud'un kuramıyla hemen hemen eşit bir yaygınlığa ulaşmıştır. Diğer yandan, Freud'un kuramını uygulayan yazar ve eleştirmenlerin maruz kaldığı eleştirilere nazaran Jung'un kuramıyla hareket edenler daha yumuşak eleştiriler almışlardır (Cebeci, 2004, s. 224-225).

Jung, Freud'un analizinin, sanatın psikolojik ve estetik bir fenomen olarak gerçek önemini teslim etmekten uzak olduğunu savunur. Genel olarak, Freud'un kuramında fazla indirgemeci olduğunu, tüm psişik fenomenleri bireyin bastırılmış cinsel arzularının değişimleri açısından açıklamaya çalıştığını iddia ederek cinsel arzunun tüm psişik fenomen çeşitlerini açıklayabileceği yönündeki görüşünü reddeder. Bununla beraber, genel olarak Freud'dan uzaklaşma eğiliminde olsa da sanata psikanalitik yaklaşımı estetik bir yaklaşımdan ayırt etmede onu takip eder. Freud, sanatı psişik güdülerden türetilen bir fenomen olarak anlatabilir ancak yalnızca estetik, sanatı özündeki doğası içinde ele alır. Jung, Freud'un sanatı psikopatolojik bir belirtiyi aynı düzeyde ele almasını doğru bulmaz çünkü ona göre bu, sanatın daha derindeki öneminin gözden kaçmasına neden olur. (Higgins, 2009, s. 486).

Jung'a göre, sanat eseri tarafından sağlanan görüntüler, her bireyin bilinçdışında yaygın olarak aktif olan arkaik psişik yapıları temsil eder. Bu arkaik psişik yapılar, Jung'un kolektif bilinçdışı olarak tanımladığı şeyi, kişisel bilinçdışıyla birlikte, ancak ondan daha derinde var olan bir psişik tabakayı doldurur. Jung, kolektif bilinçdışında yaşayan temel yapıları da arketip olarak

tanımlar. Arketipler, bir bireyin koşulları tipik, evrensel bir insan deneyimine tekabül ettiğinde uyandırılan, köklü, neredeyse otomatik içgüdüsel davranış kalıplarıdır. Arketiplerin kendileri bilinçdışıdır, ancak içgüdüleri temsil eden imgeler biçiminde bilince görünürler. Ayrıca Jung'a göre, sanat kültür için vazgeçilmezdir. Nasıl ki rüyalar bilinç hatalarını düzeltmek için telafi edici görüntüler sağlıyorsa sanat da ulusların ve çağların hatalarını telafi edici bir role sahiptir. Sanat bunu ancak bir sembol olduğu sürece, yani yalnızca ilksel imgeler sanatsal imgelerin arkasında etkin olduğu sürece başarabilir (Higgins, 2009, s. 486-487).



Carl Gustav Jung

Jung'a göre, büyük sanat eserleri, sanatçının yaşam deneyimleriyle beraber kolektif bilinçdışından gelen ilksel süreçleri de yansıtırlar (Cebeci, 2004, s. 158). Mitoslar da insanoğlunun ortak veya kolektif bilinçdışına aittir ve bu nedenle edebiyatta tekrarlanmakta olan arketipler bulunmaktadır. Bu arketipler, insanların bilinçdışında yatan ve onlara çok derinlerden seslenen psikik davranış formlarıdır.

Arketipçi eleştiri kuramından yola çıkan eleştirmen, eski çağlardan beri insanları etkileyen bu ölümsüz arketipleri ortaya çıkarmak için metne eğilerek orada yer alan öğelerin anlamını araştırır (Moran, 2001, s. 219-224).

Jung'dan sonra Northrope Frye, arketipçi eleştiri kuramına katkılarda bulunmuş, hatta buradan yola çıkarak yeni bir kuram ortaya koymuştur. Kurmaya çalıştığı sistemin genişliği bakımından yapısalcılara yakın bir yol izlemiş olan Frye'in yaklaşımı, dilbilimden hareket eden yapısalcılar kadar disiplinli değildir. Bu nedenle arketipçi eleştiri kuramı, Frye'in öngördüğü şekilde ilerlememiş ve yeni eleştirinin yardımcıları olarak münferit eserlerin yorumlanması yolunda gelişmiştir (Moran, 2001, s. 225).

Jung'un kuramını benimseyen bazı eleştirmenler, büyük temaların, sembollerin, figürlerin ve tekrar eden mitlerin yeri olan hayalî bir evren varsaymışlardır. Arketipçi eleştiri kuramının gelişmesine Otto Rank, George James Frazer, Mircea Eliade, Vladimir Propp ve Joseph Campbell gibi pek çok isim önemli katkılarda bulunmuştur. Ancak bu yorumbilgisel eğilimin en anlamlı yorumcusu Northrop Frye *Eleştirinin Anatomisi* (Anatomy of Criticism) adlı eserinin bir bölümünü, edebiyatta etkin olan mitsel arketiplere ayırmıştır (Marchese ve Forradellas, 2013, s. 37-38). Frye'in yaptığı analizlerden elde ettiği bir sonuca göre, bir mit, arketiplerini ritüel üzerine yansıtır ve bu ritüeller, onları oluşturan zamansal diziler gibi hikâyelere yansır ve folklorik nitelikte bir gönderge katmanında yayılır (Redondo, 2008, s. 380). Frye arketipçi eleştiri kuramını sistemleştirirken iki kaynaktan yararlanmıştı. Bunlardan ilki mitler, ikincisi ise Hristiyanlığın inanç sisteminde yer alan sembollerdir ve edebî eserlere içerik olarak oldukça fazla miktarda malzeme sunmaktadırlar.

Frye, *Arketipçi Eleştiri* başlığı altında sistemleştirdiği *Arketipsel Anlam Teorisi* adlı alt başlıkta apokaliptik, şeytani ve analogik imgelem konularını ele almıştır. Hristiyan sembolizminden yola çıkarak kavramlaştırdığı apokaliptik dünya, çeşitli gerçeklik kategorilerinden oluşmaktadır. Bunlar; bitkiler dünyası, hayvanlar dünyası ve mineraller dünyasıdır. Bitkiler, hayvanlar ve mineralleri kullanarak uygarlık yolunda ilerleyen insanoğlu insan dünyasını oluşturur. En tepedeysen ilahi dünya yer almaktadır. Apokaliptik sembolizmin aksine şeytani imgelem, arzunun tamamen reddettiği bir dünyanın sunumudur ve burada sunulan, kâbusların, acının ve karmaşanın dünyasıdır. Bu başlık altında son olarak incelenen analogik imgelem ise apokaliptik ve şeytani imgelemin aksine dinî özellikler göstermez. Analogik imgelem daha çok anlamla ilgilidir. Kişilere, nesnelere, zaman ve mekâna yüklenen ve arketiplerden izler taşıyan ortak anlamları araştırır (Frye, 2000, s. 141-151).

Frye'ın *Arketipçi Eleştiri* başlığı altında üzerinde durduğu bir diğer konu *Mitos Teorisi'* dir. Frye, doğada her şeyin dairesel bir döngü içinde olduğundan yola çıkarak yılın dört mevsimini anlatan mitosları da dört edebî türle ilişkilendirir. Buna göre ilkbahar, güldürüye; yaz, romansa; sonbahar, tragedyaya ve son olarak kış ise hiciv türüne tekabül etmektedir. Bu dört mevsimi anlatan mitosları adı geçen edebî türlerle eşleştiren Frye, edebiyatta da doğadaki dairesel döngüye benzer bir döngü olduğunu ileri sürer. Ona göre doğadaki her şeyi dairesel bir döngü içinde var eden güç, aynı şeyi sanatsal üretimde de yapmakta, hem edebî türleri, hem de eserin kendisini bu döngü içinde tasarlamaktadır (Frye, 2000, s. 158-162).

Tüm bunlarla beraber, edebî eserde kökü derinliklerde olan bir dizgenin dışavurumu olan arketiplerin esere ne derecede ve hangi niteliklerle yansıdığını tespit etmeye çalışan arketipçi eleştiri kuramının (Yılmaz, s. 242), Frye'ın belirlediği yönde ilerlememiş olduğunu, ancak eserlerin tek tek incelenmesi için kullanılageldiğini hatırlatmak yerinde olacaktır.

ARKETİP KAVRAMI

Filolojide arketip, bir metnin korunmamış -ve genellikle ideal- redaksiyonu olarak tanımlanır ve kayıp bir orijinalden elde edilen kodların veya baskıların tanıklıkları aracılığıyla dolaylı yollarla yeniden inşa edilebilir. Ayrıca arketip, ait olduğu toplum ve zamandan bağımsız olarak tüm insanlar için ortak olan orijinal ve doğuştan gelen güdülerin bir temsili olduğundan dolayı, felsefi-psikanalitik kökenli bir terim olarak da karşımıza çıkmaktadır ki bu çalışmanın konusunu ilgilendiren tanım budur (Marchese ve Forradellas, 2013, s. 37).

Jung'a göre, bilinçteki içeriklerin üç temel kaynağı bulunmaktadır. Bunların ilki çevresel etkiler, yani insanın duygusal algılama sürecinde edindikleridir. İkincisi bellek ve yargı yetisi gibi unsurların geldiği başka kaynaklardır. Sonuncusu ise ruhun karanlık dünyası, yani bilinçdışıdır. Bazı insanların bilincine varamadığı birtakım unsurlar, bazı insanların bilinç alanında bulunur. Jung, bu tür içerikleri içinde barındıran kategoriye kişisel bilinçdışı olarak tanımlar çünkü burada, insanın kişiliğini oluşturan salt kişisel öğeler bulunmaktadır. Diğer yandan, bilinçsiz içerikler, kaynağı tam olarak bilinemese de edimsel olarak nitelenebilecek bir kaynağa dayanan öğelerden oluşmaktadır. Bu tür içeriklerin kendilerini diğerlerinden ayıran en belirgin özelliği, taşıdıkları mitolojik unsurlardır. Bu içerikler, belli bir kişiye değil tüm insanlığa aittir. Jung, bu içeriklerin kalıtsal olup olmadığını anlamak için Amerika'ya gidip farklı ırklarla hiç karışmamış topluluklar

üzerinde incelemeler yapmış ve insanlığın ortak malı izlenimi bırakan düşsel görüntülerin, kişisel veya edimsel özellik taşımadığı gibi kalıtımla da hiçbir ilişkisi olmadığını tespit etmiştir. Kolektif bilinçdışı fikri de bu noktada netleşmiştir (Jung, 1998, s. 50-51).

Jung, arketip terimini kullanmaya başlamadan önce onu, arkaik özellik taşıdığı için ilksel imge şeklinde ifade etmiştir. Altını çizdiği arkaik özelliğin de mitolojik motiflerle uyumundan doğduğunu belirtmiştir. Böylelikle ilksel imgeyle, kolektif bilinçdışından türemiş malzemeyi işaret etmiş ve buna, anlık bilinç durumunu etkileyen etkenlerin kişisel olmaktan ziyade kolektif olduğunu eklemiştir (Jung, 2006, s. 40).

Sonraları Jung, arketipi, Augustin'in bir deyimine dayanarak bu kolektif ve temel örnekleri adlandırmak için kullandığını ifade eder. Jung'un tanımına göre, bir arketip, hem biçim hem anlam bakımından arkaik karakter taşıyıp mitolojik motifler içeren belli bir düzendir. Jung mitolojik motiflerden kaynaklanan bu arketiplerin masallarda, efsanelerde ve folklorde göze çarptığını ifade eder (Jung, 1998, s. 51). Böylelikle Jung'un arketip kavramı, kişisel imajlar ve kolektif temalar arasında teorik olarak köprü kurmanın bir yolunu sağlar (Higgins, 2009, s. 488).

Jung, sanatçı ve eser arasında mümkün olan tek ilişkinin "kolektif bilinçdışı" düzeyinde gerçekleştiğini öne sürer. Ortak bilinçdışındaki arketipler, insan ve onun içinden çıkıp geldiği dünyayla arasında doğru ilişkiler kurmaktan sorumludur ve sanatsal yaratıma ve bu sayede de sanatçıya hükmederler (Redondo, 2008, s. 378).

Ender Gürol, Jung'un *Analitik Psikoloji* adlı eserine yazdığı önsözde, arketiplerin bir bütün olarak ele alındığında, insan ruhunun gizil güçlerinin toplamını canlandırdıklarını ifade eder. Arketipler, Tanrı, insan ve kozmos arasında derin ilişkiler kuran, atalardan kalma zengin bir bilgi hazinesidir. Bu hazineyi keşfetmek, insanı sonsuz kozmik sürece dâhil etmek anlamına gelir. Bu nedenle bütün insan yaşantısının ilk kaynağı olan ve bilinçdışında bulunan arketiplerin yansımalarını çözümlenmek ve onları bilinç düzeyine çıkarmak gerekmektedir (Jung, 2006, s. 52).

Dişil Arketipler ve Anne Arketipi

Jung, Freud'un psikanaliz kuramından yola çıkarak her insanın sahip olduğu kişisel bilinçdışına ek olarak tüm insanlığın ortak varlığı olan kolektif bilinçdışına bağlı olduğunu ve bu ortak bilinçdışında da arketip adını verdiği evrensel içerikler bulunduğunu öne sürmüştür. Arketipler en güçlü ifadesini mitlerde ve masallarda bulsa da diğer edebî türlerin de yaratım sürecinde bu ortak bilinçdışı sembollerden etkilenmesi kaçınılmazdır.

İnsanlığın ortak bilincini temsil eden arketipler, çeşitli semboller vasıtasıyla edebî eserlerde kendini göstermektedir. Başlangıçta anne, baba, kahraman, şeytan, yüce birey, *anima* ve *animus* gibi arketipsel karakterler ve doğum, arayış, yolculuk, düşüş, görev, ölüm ve yeniden doğum olarak sıralanan arketipsel olaylar tüm bunlarla eşleştirilen, mevsimler, bitkiler, hayvanlar, su ve mineraller gibi doğal olay ve varlıklar gibi pek çok arketipsel imge vasıtasıyla eserlerde yer almaktadır. Her arketip sınırsız sayıda imgede kendini ifade edebilir (Yılmaz, 2019, s. 236).

Mitolojik anlatılarda kahramanların oluşumu, serüvenleri ve gelişimi anlatılır. Yani kahraman, bilincin taşıyıcısıdır. Kahramanın özne olarak kendini, olup bitenleri ve etrafındaki varlıkları tanımlama süreci, genellikle iki kutup arasında yaklaşma, uzaklaşma ve kavrama denemelerinden oluşmaktadır. Kahramanın aralarında gidip geldiği iki kutup, başlangıçtaki ayrışmamış karmaşık bütünlükten, yani kaostan çıkmış ve taşıdıkları belli özgün nitelikler

nedeniyle birbirine zıt görünen dişil ve eril arketiplerdir. Bu arketiplerin *soyoluş gelişimindeki karşılıkları, taşıdıkları işlevleriyle anne ve baba; bireyoluş sürecinde ise doğa ve tindir* (Saydam, 1997, s. 48).

Dişil arketipler, doğum sebebiyle yaratıcılıkla ilgili tüm faaliyetlerde, doğada toprak ve sudan türeyen tüm imgelerde, geceyi ve duyguları temsil eden Ay, aşkı temsil eden Venüs gibi gök cisimlerinde, tarım ve bereketle ilgili işlerde, güzelliği temsil eden her türlü imgede, aile ve evlilik kavramlarında, insanların beslenmesine katkıda bulunan hayvan türlerinde, bekâretle ilişkilendirilen temizlik, saflık kavramlarında ve bazen de yeraltı dünyasını, zalimliği, intikamı, kıskançlığı temsil eden sembol ve olaylarda kendini ifade imkânı bulmaktadır. Örneğin su, anne karnını sembolize ettiği için dişil bir arketiptir. Su, hem yaratma, yaşatma gücüne hem de yok etme, öldürme gücüne sahiptir. Su olmadan canlılar hayatını devam ettiremez ancak sellerde veya suda boğularak ölmek mümkündür. Benzer biçimde yaratıcılık ve doğurganlıkla ilişkilendirilen toprak arketipi de yeryüzündeki çeşitli tezahürleri vasıtasıyla başlangıçta sahip olduğu dişil anlamı korumaktadır. Toprakta türeyen, vatan, yuva gibi kavramlar da dişil arketipsel imgeler arasında yer almaktadır. Benzer şekilde Ay, Güneş'in ışığını yansıttığı için özünde edilgen olarak algılanır ancak karanlıkta aydınlığı sağladığı için kederden neşeye doğru bir geçişi ifade eder. Buna paralel olarak Roma mitolojisinde, insanları acı ve kederden kurtaran da bir tanrı değil tanrıça Angerona'dır. Diğer yandan Ay, bir aylık süreç içerisinde çeşitli fazlardan geçmekte ve değişkenliğini böyle kısa bir zaman diliminde göstermektedir. Bu nedenle de değişkenlik de kadınla özdeşleştirilen dişil bir arketipsel özellik olarak kabul edilmiştir (Shelburne, 1988, s. 49-66).

Görüldüğü gibi temel arketiplerden yola çıkarak söz konusu arketiplerin ifade ettiği bilinçdışı anlamları bilinçli imgelerle ifade etmek mümkündür. Bu temel arketiplerden türetilebilecek imgeler sınırsızdır. Dişil olanın doğurma ve/veya yaratma özelliği nedeniyle ortaya çıkan dişil arketipsel imgeler de bu sonsuz arketipsel imgeler arasında önemli bir yer tutmaktadır.

Jung'a göre, her insan, sahip olduğu bilinçli veya bilinçdışı kişisel anılara sahiptir. Nevrotik hastalarla yaptığı incelemelerde, tedavinin belli bir aşamasında, kişisel anılarla ilgisi olmayan fanteziler gözlenmeye başladığında, bilinçdışının, tüm insanlığa ait ortak ilksel imgelerin uyur durumda bulunduğu daha derin bir katının tezahürleriyle karşılaşmıştır. Böylece bilinçdışında iki katman olduğu fikri ortaya çıkmıştır. Bu katmanlar, kişisel bilinçdışı ve ortak veya kolektif bilinçdışıdır. Tüm insanlığa ait olan kolektif bilinçdışında yer alan ortak ilksel imge ve motifleri ifade eden arketipler de insan hayatında çeşitli biçimlerde tezahür ederler. Arketiplerin insan hayatındaki tezahürleri rüyalarda, nevrotik durumlarda veya sanatsal üretimde gözlenebilmektedir (Jung, 2006, s. 142-150).

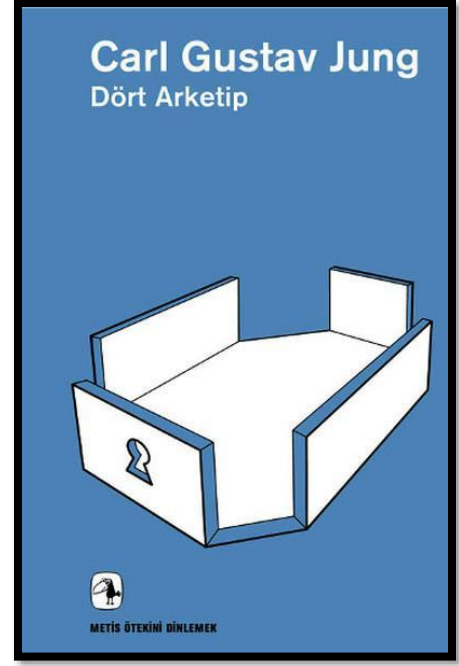
Dönüşümün Sembolleri adlı çalışmasında Jung, arketiplerin, psişenin gizemli, yapısal öğeleri olduğunu ve kendilerine en uygun içerikleri bilinçli zihinden çekmelerini sağlayan belirli bir özerkliğe ve özgül enerjiye sahip olduklarını ifade etmektedir. Semboller ise dönüştürücü görevi görür, onların işlevleri arketipin sahip olduğu enerjiyi düşük formdan yüksek forma dönüştürmektir. Jung, bu noktada sembollerin yerine getirdiği işlevin oldukça önemli olduğunun altını çizer çünkü semboller, arketipte depolanmış bulunan enerji sayesinde belli bir öneriyle çalışarak belirli bir kanaati ifade eder. Böylece arketip deneyimi yalnızca etkileyici olmakla kalmaz, aynı zamanda inanç da üretir (Jung, 1967, s. 338). Bu nedenle arketipleri ifade eden semboller oldukça önem arz etmektedir çünkü semboller olmadan arketipin sahip olduğu anlam, insan

zihninin algılayabileceği formlara dönüşmeyecek ve arketipin sahip olduğu enerji insan zihniyle işlenmeden daha yüksek bir forma kavuşamayacaktır.

Jung, *Dört Arketip* adlı eserinde, muhtemelen III. yüzyıla ait olduğu tahmin edilen ve ilahi olanın doğası, kozmosun ortaya çıkışı, insanın cennetten düşüşü, gerçeklik, iyilik ve güzellik gibi konuları irdeleyen 24 metinden oluşan Yunanca eser *Corpus Hermeticum*'da, Tanrı'nın, ışık fenomeninin öncesinde ve üstünde olan tüm ışıkların ilk imgesi olduğu yönündeki düşüncüyü hatırlatarak eğer kendisi filozof olsaydı, Platon'un izinden giderek göksel bir yerde, kelimenin en geniş anlamıyla "annelik" ile ilgili tüm fenomenlerin öncesinde ve üstünde olan bir anne ilk imgesi olduğunu söyleyeceğini ifade etmektedir (Jung, 2013, s. 17).

Jung, arketipin prensipte nitelenebileceğini ve tezahür biçimini asla somut olarak değil de ancak prensipte belirleyen bir anlam çekirdeğine sahip olduğunu söylemektedir. Bu nedenle her arketipin sayısız tezahürü mevcuttur. Anne arketipinin tezahürleri de yalnızca arketipin kendisinden türememiş, başka faktörlerden de etkilenmiştir. Yine de anne arketipinin tipik bazı biçimleri sıralanacak olursa elbette akla ilk başta anne, büyükanne, üvey anne, kayınvalide, sütanne ve dadı gelecektir. Ayrıca bilge kadın, daha üst anlamda tanrıça, Tanrı'nın anası, Bakire Meryem gibi imgeler de anne arketipinin tezahürüdür. Diğer yandan, yalnızca kişileri ifade eden imgeler değil, olayları, durumları ve mekânları ifade eden imgelerde de anne arketipinin tezahür ettiği gözlenmektedir. Örneğin, kurtuluş arzusunun hedefi olarak cennet, Tanrı'nın krallığı, göksel Kudüs; geniş anlamda kilise, üniversite, kent, ülke, gökyüzü, toprak, orman, deniz, akarsu, madde, yeraltı dünyası ve Ay; dar anlamdaysa doğum ve döllenmeyi çağrıştıran tarla, bahçe, kaya, mağara, ağaç, kaynak, kuyu, gül ve lotus gibi kap biçimindeki çiçekler; daha dar anlamdaysa ana rahmini çağrıştıran her tür oyuk biçim, tüm yararlı hayvan türleri, fırın, tencere gibi nesnelere de anne arketipinin çeşitli tezahürleridir. Jung, yapmış olduğu bu listenin tam olmak gibi bir iddiası olmadığını ifade etmektedir. Ayrıca genel olarak bu şekilde sıraladığı simgelerin, hem iyi ve olumlu hem de kötü ve olumsuz bir anlam taşıyabileceklerini de eklemektedir. Örneğin kaderle ilişkilendirilen bazı tanrıçalarda, balık ve yılan gibi yutan ve boğan her hayvan türünde, cadı, ejderha, mezar, tabut, derin su, ölüm ve kâbus gibi uğursuz sayılan simgelerin de anne arketipinin çeşitli tezahürleri olduğunu dile getirmektedir (Jung, 2013, s. 21-22).

Anne arketipinin hem olumlu hem de olumsuz kavramlarla çağrışım yapıyor olmasına en çarpıcı örneklerden biri de şehir sembolüdür. Anne arketipinin sembollerinden biri olan şehir, içinde yaşayanları çocukları gibi kendi içinde barındıran bir kadındır. "Bu nedenle, üç ana tanrıça Rhea, Kibele ve Diana'nın hepsinin duvar tacını takması anlaşılabilir. Eski Ahit, Kudüs, Babil vb. şehirleri kadınmış gibi ele alır" (Jung, 1967, s. 307). Jung'a göre, güçlü, fethedilmemiş şehirler bakiredir. Kolonilerse kız ve erkek çocukları ifade etmektedir. Daha sonra da "büyük Babil düşer ve şeytanların meskeni ve her kötü ruhun pençesi ve her kirli ve nefret dolu kuşun kafesi hâline gelir. (...) Böylece anne, yeraltı dünyasına, Lanetliler Şehri'ne dönüşür" (Jung, 1967, s. 316).



Anne arketipinin tüm özellikleri elbette annelikle ilgilidir ve üç temel özellik etrafında şekillenmiştir. Bunlar anne arketipinin, bakıp büyüten ve besleyen iyiliği, arzu dolu duygusallığı ve yeraltına özgü bir karanlığıdır. Daha ayrıntılı şekilde sıralanacak olursa anne arketipinin sahip olduğu özellikler; sihirli bir dişil otorite, aklın ötesinde bir bilgelik ve ruhsal yücelik gibi özelliklerdir. Anne arketipi, iyi olan, bakıp büyüten, taşıyan, besleyendir. Bu nedenle bereket de anne arketipinin özelliklerinden biridir. Diğer yandan, anne arketipi sihirli dönüşümü ve yeniden doğuşu ifade eder. Yararlı içgüdülerle beraber gizli ve saklı olan, yutan, baştan çıkaran ve zehirleyen, korku uyandıran karanlık özelliklere de sahiptir (Jung, 2013, s. 22).

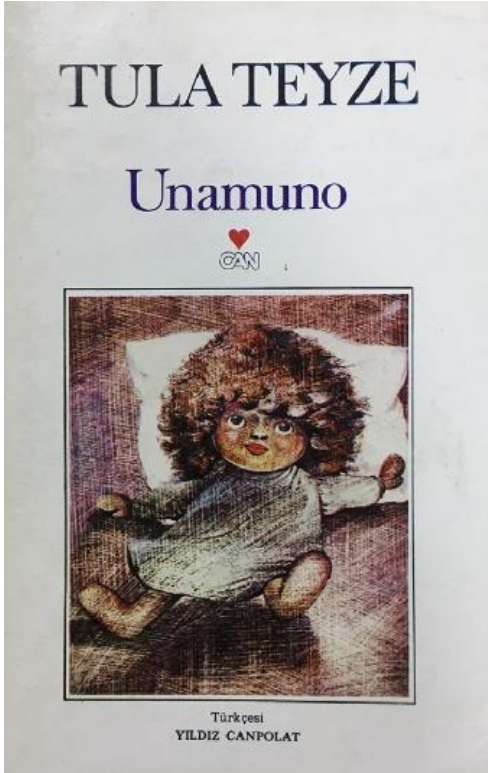
Görüldüğü gibi anne arketipiyle ilişkilendirilen nitelikler iyi ve kötü olan, yaratan ve yok eden gibi iki zıt kutup etrafında şekillenmiştir. En belirgin özellikleri ilgili, doğurup büyüten ve besleyen olmasıdır. Bilgelik ve ruhsal yücelik gibi daha üstün özelliklerle beraber korku uyandıran, baştan çıkaran olmak gibi karanlık niteliklere de sahiptir. Anne arketipinin hem dünya mitolojilerinde, hem de Hristiyan sembolizminde pek çok tezahürü bulunmaktadır. Anne arketipi için, Yunan mitolojisinde, kaybolan kızı Persephone ortaya çıkana kadar toprağın tüm bereketini kesen, tarımın, bereketin, mevsimlerin ve anne sevgisinin tanrıçası Demeter (Cömert, 1999, s. 40), yarı dinî, yarı felsefi bir görüşün imgeleri olan, Zeus ve Themis'in Klotho, Lakheze ve Atropos adındaki kızları, kaderden sorumlu üç tanrıça olan Mireler (Moiralar) (Erhat, 1996, s. 207), kehanet ve karanlıkla ilişkilendirilen, yaşlı üç kadın olarak doğmuş olan Graee kız kardeşler (Woodard, 2009, s. 120-121), Roma mitolojisindeki, eski ateş tanrıçası kültünü hatırlatan, ocak, yuva ve ailenin bakire tanrıçası olan Vesta gibi bakireler (Campbell, 1995, s. 425) ve antik kaynakların çoğunun Roma'ya Orta Anadolu'daki Kibele kültüründen geldiğini bildirdiği Ana Tanrıça (Magna Mater) (Roller, 2004, s. 256) gibi sevilen anneler, İbrani mitolojisinde yaratılmış ilk kadın olarak anlatılan ve itaatsizliği nedeniyle daha sonra lanetlenen Lilith gibi karabasanlar (Graves vd., 1969, s. 76) ile Katolik doktrinindeki Bakire Meryem gibi örnekler sıralamak mümkündür.

TULA TEYZE VE ANNE ARKETİPİ

Varoluşçu felsefenin İspanya'daki önemli temsilcilerinden biri olan Unamuno'nun eserleri, kaçınılmaz olarak felsefi düşüncelerinin yansımalarını taşımaktadır. Varoluşçu filozofların çalışmalarını takip eden Unamuno'nun eserlerindeki karakterler, Kierkegaard'ın seçimlerle ilgili olarak yaptığı anlık seçimler ve kişinin tüm hayatının gidişatını etkileyecek mutlak seçimler arasında yaptığı ayrımı hatırlatmaktadır. Kierkegaard'a göre: "Bizler, diğer varlıklar gibi ne iseler o olan varlıklar değilizdir, ne olacağımızı seçme özgürlüğümüz vardır. Kendi değerlerimizi yaşamımıza vereceğimiz anlamı da içerecek şekilde seçebiliriz" (Anderson, 2014, s. 55). Wills'e göre, İspanyol kadını da istediği her şey olabilecek yeterliktedir ancak her şeyden önce anne ve ev hanımıdır. İspanyol toplumunda kadınların etkisinin kapsamını tam olarak ölçmek mümkün değildir. Yine de İspanyol toplumunun anaerki olduğu gerçeği hesaba katılarak İspanya'da geleneklerin ve aile kavramının hüküm sürmesinin, kadının kararına ve iradesine bağlı olduğu söylenebilir. İspanyol kadınlarının bu iradesinin ulaşabileceği uç noktaları ise hiç kimse Unamuno'dan daha iyi ifade edemez ve bunun en güçlü örneklerinden biri 1921 yılında yayımlanan *Tula Teyze*'dir (Wills, 1938, s. 43).

Tula Teyze (La tía Tula), kız kardeşi ve kayınbiraderinin ikinci karısının ölümünün ardından, onlardan geriye kalan beş çocuğun annesi hâline gelen, hiç evlenmemiş bir kadının öyküsünü anlatmaktadır. 25 bölümden oluşan eserde, günlük olaylar veya uzun betimlemelerden ziyade, olay örgüsüne yön veren önemli gelişmeler ve karakterlerle ilgili asgari ölçüde betimlemeye yer verilmiştir. Eserde erkek karakterler ne kadar silik ve olaylara yön verecek güçten yoksunsa kadın karakterler o kadar güçlü, canlı ve hareketlidir. Başkahramanı Gertrudis -gayriresmi kısaltmasıyla Tula- gerçekte anne olmadığı hâlde kız kardeşinin çocuklarına ve hatta kız kardeşinin ölümünden sonra eniştesinin yaptığı ikinci evlilikten olan iki çocuğa hayatı boyunca annelik yapmıştır. Üstelik üzerine aldığı bu annelik görevini yalnızca çocukların beslenip büyütülmesi olarak görmemiş, onların iyi bir terbiyeyle yetiştirilebilmesi için elinden gelen her şeyi yapmıştır. Bu nedenle Tula'nın, kendine has annelik idealini gerçekleştirmeye çalışmak için kendi hayatını feda eden bir teyze olduğunu söylemek mümkündür.

Tula ve Anne Arketipiyle İlintili İmgeler



Eserde, Tula'nın dış görünüşüyle ilgili çok az betimleme bulunmaktadır. Unamuno, Tula'nın yalnızca duruşu ve bakışlarıyla ilgili ifadelerle nasıl bir kadın olduğunu ortaya koymaya çalışmış, kişiliğiyle özelliklerini genellikle diyaloglarda yer alan ifadelerinin ve olaylara verdiği tepkilerinin arasına gizlemiştir.

Romanın ilerleyen bölümlerinde kendisi dünyaya getirmediği hâlde annelik yaptığı çocuklarla dolu bir evin idaresini üstlenecek olan Tula'nın annelik kavramıyla kurduğu ilişki ilk olarak bir oyuncak bebek figürüyle karşımıza çıkmaktadır. Kardeşi Rosa ile çocukluklarından kalan oyuncak bebeklerinden bahsedilen bir bölümde, nedeni açıklanmasa da Tula'nın bebeğini hâlâ çok iyi sakladığı ifade edilmektedir: "Ya sen, -dedi Rosa heyecanlanenin de bebeğin yok mu? Onu birine mi verdin veya belki de paramparça mı ettin? Hayır, -dedi kız kardeşi kararlı bir biçimde- onu saklıyorum." (Unamuno, 1970, s. 37)

Tula, Rosa'nın ilk doğumu sırasında gösterdiği, şaşkıncı derecede soğukkanlı davranışlarıyla dikkat çeker. Daha önce pek çok kez benzer bir durum içinde kalmışçasına ustalıkla işleri görür. Doğum ile ilgili doğuştan gelen bir bilgiye ve maharete sahipmiş gibidir. Doğum sırasındaki soğukkanlı ustalığını, bebek doğduktan sonra da göstermeye devam eder. Biyolojik olarak anne olan kadınların, doğumdan sonra bebeğin ihtiyaçlarını ve yapılması gerekenleri anlamada gösterdiği içgüdüsel bilgeliği de sanki anne olan kendisiymiş gibi sergiler: "Gertrudis bebeği hevesle aldı, sanki hayatında başka hiçbir şey yapmamış gibi bir ustalıkla onu yıkadı ve sarıp sarmaladı." (Unamuno, 1970, s. 40)

Tula'nın, doğumla ilgili işler ve yeni doğan bebeğin bakımıyla ilgili gösterdiği maharet, kadının var oluş amacını anne olmakla açıklayan görüşleriyle tutarlılık göstermektedir. Tula'ya göre, kadın ve annelik kavramları iç içe geçmiştir ve her kadın anne olmak üzere ve/veya anne olarak

dünyaya gelir: “Don Primitivo: Doktor iyi söyledi, yeğenim, anne olarak doğmuşsun gibi görünüyor derken. Gertrudis: Her kadın anne doğar, dayı.” (Unamuno, 1970, s. 42)

Tula'nın, Rosa ile Ramiro'nun ilk çocuklarının doğumunun ardından bebekle ilgilenmek için onların evlerine gidip orada oldukça fazla vakit geçirmeye başladığı dönemde bebeğin boynuna astığı Meryem Ana madalyonu, onun dinî sembollere değer veren geleneksel bir Katolik olduğunu göstermektedir. Diğer yandan eserde Tula'nın anne arketipinin en önemli temsillerinden biri olan Meryem Ana ile ilişkilendirildiği ilk bölümdür: “Elbette boynuna, kollarında yavrusuyla bir Kutsal Meryem, Bakire Anne madalyonu taktı.” (Unamuno, 1970, s. 42)

Meryem Ana vurgusu, Tula'nın kız kardeşi Rosa ile yaptığı bir konuşmada, Don Primitivo'nun onları büyütürken vermiş olduğu dinî eğitimden bahsederken yeniden karşımıza çıkmaktadır. Don Primitivo'nun, kız kardeşleri yetiştirirken dinî konularla ilgili olarak göstermiş olduğu hassasiyetin ve onlara aşıladığı Meryem Ana kültürünün, kızları, hem annesiz kalmış olmaları konusunda teselli ettiği hem de onlara anne olmayı öğrettiği ifade edilmektedir: “Gertrudis: Hayatımızı neredeyse sessizce, neredeyse tek kelime etmeden, Kutsal Bakire Anne kültürüyle, aynı zamanda annemizin, onun kız kardeşinin, anneannemizin ve onun da annesinin değer verdiği kültle doldurdu.” (Unamuno, 1970, s. 44-45)

Kısa süre arayla gerçekleşen üç doğumun ardından Rosa hastalanarak yatağa düşer. Ramiro'nun, o öldükten sonra uzun süre bekâr kalamayacağını farkındadır. Bunun için Tula'dan çocuklarını üvey anne eline bırakmamasını ve Ramiro ile evlenmesini ister. Rosa'nın bu söylediklerine Tula'nın verdiği yanıt, çocukların herhangi bir üvey anneleri olmayacağı doğrultusundadır. Tula'nın bununla ifade etmek istediği, çocuklara bizzat annelik edecek ve Ramiro başka bir kadınla evlense bile o kadının çocuklara annelik etmesine izin vermeyecek olmasıdır. Gerçekten de Tula, öksüz kalacak yeğenlerinin hayatlarındaki anne boşluğunu dolduracak tek yakınları olacak ve zaman içinde ister istemez çocuklar tarafından anneleri olarak kabul edilecektir. Bu noktada Tula yeniden Meryem Ana sembolü aracılığıyla anne arketipinin bir tezahürü hâline gelmektedir çünkü Tula hiç evlenmeden -o an için- üç çocuk annesi olacaktır: “Gertrudis: (...) Ben sana, sana bir şey olursa kocanla evleneceğimi söylemedim. Ben sana çocukların annesiz kalmayacak dedim.” (Unamuno, 1970, s. 50)

Tula, İspanyol geleneklerine ve Katolik inancının günlük hayata kattığı tüm kurallara saygılı olmakla ve onlara uymakla beraber, içinde yaşadığı toplumun, onun kadın olarak bedeninden beklentilerini karşılamayacağını ve Bakire Meryem'in yolundan gideceğini eserin ilk bölümlerinde ortaya koymuştur. Tula'nın, iki çocuk oynarken aralarında geçen bir konuşmaya müdahalesindeyse anne arketipiyle ilişkili bir nokta dikkat çekmektedir. Tula, çocuklarla ilgilenmeyi, yalnızca onları besleyip temiz tutmaktan ibaret olarak görmez, onların iyi bir biçimde yetiştirilebilmeleri için de bilgece davranır: “Çünkü ben erkeğim ve sen bir kızdan başka bir şey değilsin, dediğini duydu kız kardeşine bir gün Ramirín'in tok sesiyle. Ramirín, Ramirín -dedi ona teyze- Ne demek bu? Daha şimdiden mi başlıyorsun kaba olmaya, erkek olmaya?” (Unamuno, 1970, s. 60)

Ramiro, Tula ile yakınlaşmak ve onunla evlenmek istemekte ancak Tula, Rosa'ya, çocukların asla üvey anneleri olmayacağı konusunda verdiği sözü öne sürerek Ramiro ile evlenmeyi reddetmektedir. Tula'ya göre, kız kardeşine verdiği sözü tutmanın tek yolu, çocukların teyzeleri olarak kalmaktır. Ancak bunu yaparken kendisini teyze olarak değil de anne olarak hissetmektedir.

İçinde yaşadıkları eve “bizim evimiz” dediği konuşmada, çocuklardan da “bizim çocuklarımız” diyerek bahseder. Buradan Tula’nın beslediği tüm adanmışlık ve aidiyet duygularıyla anne arketipinin güçlü bir tezahürünü oluşturduğu sonucu çıkarılabilir: “Gertrudis: Ne zaman isterse, evimize, beni görmeye gelmesini söyle ona. Ramiro: Evimiz Gertrudis, bizim evimiz... Gertrudis: Evet, bizim ve bizim çocuklarımızın.” (Unamuno, 1970, s. 61-62)

Bir gün Tula, Ramirín’den, Ramiro’nun çocuklara, Tula’nın, onların teyzeleri olduğunu ancak anneleri olacağını söylediğini öğrenir ve Ramiro’ya, bunun kendisini evlenmeye zorlamak için yapıyor olabileceği hakkındaki şüphesini açıkça dile getirir. Ancak onun asıl önemseydiği, babalarının böyle bir şey söylemesinin, çocukların ahlaki eğitimi üzerinde yapacağı olumsuz etkidir. Tula’ya göre, çocuklar, olması gerektiği gibi, kadın-erkek ilişkilerinden bihaber olarak “tertemiz” bir yuvada büyüyüp yetişmektedir. Tula, bunu bozacak veya bu yuvayı kirletecek her şeyden kendi kişisel mutluluğu pahasına kaçınmaktadır. Buradan, Tula’nın, kız kardeşinin çocuklarını, ancak kendi çocuklarını yetiştirirken göstereceği bir özenle büyütme gayret eden bir teyze olarak vurgulanması, anne arketipinin eserdeki bir başka tezahürünü oluşturmaktadır çünkü “teyze” de anne arketipiyle ilişkilendirilen imgelerden biridir: “Çocuğa böyle şeyler söylemeye devam etme. Ona henüz sadece teyzesi, Tula Teyzesi olduğumu ama annesi olacağımı söyleme. Bu onun safiyetini bozmak, görmemesi gereken şeyleri görmesi için gözlerini açmak olur.” (Unamuno, 1970, s. 71)

Görüldüğü gibi Tula’ya göre o ev, içinde hem anne hem de baba olan, buna rağmen ikisi arasında bir karı-koca ilişkisi olmadığı için çocukların içinde özgürce dolaşabildikleri ve görmemeleri, duymamaları gereken hiçbir şeyi görmek, duymak zorunda olmadıkları ideal bir yuvadır. Bu noktada, Tula nasıl ki ideal kadını temsil eden Meryem Ana gibi “tertemiz” bir annedir, aynı şekilde içinde yaşadıkları yuva da bu ideal kadının uzamsal bir yansıması olarak “tertemiz” bir yuvadır. Ev, içerisinde insanları koruyup barındırdığı için anne arketipiyle ilişkilendirilen bir sembol olarak eserde bu arketipin cansız bir tezahürünü oluşturmaktadır: “Söyledim, çocuklarının ruhunun en iyi şekilde yetişebileceği bu tertemiz evi böyle, bakışlarıyla bile kirletmeni istemiyorum. Rosa’yı hatırla.” (Unamuno, 1970, s. 65)

Rosa ile Ramiro’nun oğulları Ramirín bir gün ağzından çirkin bir söz kaçırır ve babası Ramiro ona kızacak olur. Bunu fark eden Tula, Ramiro’yu durdurur. Tula’ya göre, çocuğu cezalandırmak uğruna içinde yaşadıkları o tertemiz evde, hatalı bir davranışı eleştirmek için bile olsa dışardaki çirkinliklerden bahsedilmemelidir. Tula, çocukların düzgünce yetiştirilebilmeleri için, kendince idealize ettiği o evi mümkün olan tüm kötülüklerden korumaya çalışmaktadır. Buradan yola çıkarak Tula’nın hayatta değer verdiği insanları ve içinde yaşadıkları yuvayı koruyan bir kadın olarak anne arketipinin bir başka özelliğini daha taşıdığını söylemek mümkündür: “Hayır, bırak onu; duymamış gibi yapmak gerek. Onu cezalandırmak için bile olsa burada hakkında konuşulmaması gereken bir dünya olmalı o, diyerek onu durdurdu.” (Unamuno, 1970, s. 67)

Tula içten içe Ramiro ile evlenip gerçek anlamda anne olmayı istemekte ve bu özlemine ulaşamamanın acısına dinî inançları doğrultusunda teselli aramaktadır. Kendisini üzgün hissettiğinde Meryem Ana’nın resmi karşısında ağlaması, ideal kadını temsil eden ve kaderine, Tanrı’ya olan inancının sağlamlığı sayesinde boyun eğmiş olan Meryem Ana’nın, Tanrı’nın takdirine karşı olan itaatkârlığını kendine hatırlatarak kendi çocukları olmayacağı fikrini kabul

etmeye ve hatta belki de Bakire Meryem imgesiyle kendisi arasında, hiç evlenmeden, kız kardeşinin çocuklarının bakımını üstlenerek anne oluşu nedeniyle bir benzerlik kurmaya çalışıyor olmasına işaret etmektedir. Bu durum Tula'nın, bir roman kahramanı olarak anne arketipinin güçlü bir imgesi olan Meryem Ana'yı, bilinçli olarak kendisiyle özdeşleştirmeye çalışması bakımından önem taşımaktadır: "Odasına, mütevazı yatak odasına, Meryem Ana resminin ayakucunda ağlamak üzere, kendi karnının meyvesi diye mırıldanırken ağlamak üzere kapanıyordu." (Unamuno, 1970, s. 70)

Tula, Ramiro'dan, onunla evlenme fikrini değerlendirmek için bir yıllık süre ister. Bu süre zarfında çıktıkları tatil sırasında bir gece, Ramiro ve Tula, gökyüzüne bakarken Ay ve Güneş ile ilgili konuşmaya başlarlar. Bilindiği gibi Ay da dişil arketipleri temsil eden göksel imgelerinden biridir. Ramiro, neden Ay'ın ozanlar için bir ilham kaynağı olduğunu ve neden ay ışığının romantik olduğunu sorgular. Tula buna verdiği cevapta, Ay'ı bir metafor olarak kullanıp kendinden bahsederek Ay'ı, uzaktan izleyip hayran olduğumuz ancak asla ulaşamayacağımız bir yer olarak betimler: "(...) Oysa Ay'da, yaşanabileceğine, sonsuz huzur ve alacakaranlıkta, fırtınalardan uzak yaşanabileceğine inanıyoruz. Çünkü onun değiştiğini görmüyoruz ama ona ulaşamayacağını hissediyoruz. O el sürülemez olan..." (Unamuno, 1970, s. 74)

Tula çocukların bakımı, yetiştirilmesi ve evin idare edilmesiyle ilgili pek çok sorumluluk üstlenmiştir. Etrafındaki insanlar onun yardımına ihtiyaç duyduğunda Tula hep oradadır. Ancak zaman zaman kendisini yorgun hissedip duygusal iniş çıkışlar yaşadığında ona destek olacak kimse yoktur. Etrafındaki insanlar onu güçlü görmeye o kadar alışmışlardır ki herhangi bir yardıma veya desteğe ihtiyacı olduğu neredeyse hiç anlaşılmaz. Tula'nın içinde yaşadığı evdeki özverili rolü, anne arketipinin sahip olduğu fedakârlık özelliğini yansıtmaktadır: "Sırtına bir sürü çocuk yüklenmiş bir yetim gibiydi. Etrafındaki herkes için bir dayanaktı, ancak dermanı kesildiğinde, kafasını sabit tutamadığında, kalbi sarsıldığında veya zayıfladığında onu kim tutacaktı?" (Unamuno, 1970, s. 76)

Ramiro'nun evdeki hizmetçi kız Manuela ile ilişki kurduğunu fark ettiğinde ikisini evlendirme kararı alan Tula, kendi mutluluğu pahasına yetimhanede yetişmiş Manuela'nın hakkını korumada gayret gösterir. Tula'nın evdeki baskın ve belirleyici rolü, genç kızın da hayatında bu şekilde ifade bulmuş ve onun kaderine de yön verdiğine göre, artık Tula evde yaşayan herkesin *annes*i hâline gelmiştir: "Gertrudis: (...) Çocuğun orada yetişmeyecek. Bir babaya sahip olmaya, kendi babasına sahip olmaya hakkı var ve olacak..." (Unamuno, 1970, s. 84-85)

İlk doğumunun hemen ardından Manuela tekrar hamile kalır. Ancak genç kadın oldukça hastadır ve eve gelip giden Don Juan, Manuela'nın en fazla doğuma kadar bu hastalığa dayanabileceğini söyler. Bu sırada Tula ile aralarında geçen konuşmada, Tula, Manuela'nın ne kadar yaşayacağını Doğa'nın bilebileceğini söyleyen doktorun sözünü keserek bunu ancak Meryem Ana'nın yapabileceğine olan inancını ifade eder. Bu bölümde dikkati çeken, Manuela'nın durumunun gidişatıyla ilgili öngörüye, ister doktorun söylediği gibi Doğa'nın, isterse de Tula'nın öne sürdüğü gibi Meryem Ana'nın sahip olmasının, anne arketipiyle ilişkilendirilen imgeler bakımından aslında birbirlerinden çok da farklı olmamalarıdır çünkü doğa sözcüğünün İspanyolca karşılığı olan *naturaleza* dişil bir sözcüktür: "Don Juan: Bu zavallı kız içten tükenmiş, son evresinde verem hastası. Büyük ihtimalle ancak doğuma kadar dayanacak fakat her şeyi bilen Doğa... Gertrudis: Hayır, Doğa değil! Kutsal Meryem, Don Juan." (Unamuno, 1970, s. 89)

Tula'nın Ramiro'ya ilk kez içini açtığı konuşmanın ertesi günü Ramiro ölür. Manuela kendi hastalığından, çocuklar da yaşlarından dolayı olan Ramiro'nun ölümünden Tula kadar etkilenmemişlerdir. Tula, tıpkı dayısı Don Primitivo öldüğünde yaptığı gibi, Ramiro'nun bedenini cenaze töreni için hazırlar. Ramiro ile kendince vedalaşmak için kısacık bir andan fazlasına sahip değildir; küçük çocuklardan birinin ağlamasıyla yeniden görevine dönmek zorunda kalır. Burada, Tula'nın kendi acısını bir yana bırakıp ona ihtiyacı olan küçük çocuk için kendini nasıl hızlıca toparlayarak yapılması gerekenleri yapmaya başladığına tanık olunmaktadır. Tula'nın duygusuz ve soğuk bir kadın olmadığı hâlde, gerekli durumlarda, nasıl güçlü bir sorumluluk duygusuyla ve dirayetli bir şekilde harekete geçebildiğini anlatan bu bölüm, aynı zamanda Tula'nın anne arketipinin bakan, büyüten, hayat veren olmak gibi özelliklerini taşıdığını göstermesi bakımından önem taşımaktadır: “(...) Çocuklardan birinin, ufaklığın, yetim kızın oğlunun ağlaması, onu, yaşayanı kucağına almak, sakinleştirmek ve neşelendirmek üzere gitmek için ölüden ayırdı.” (Unamuno, 1970, s. 94)

Manuela doğumdan önce öngörüldüğü gibi aşırı miktarda kan kaybından dolayı ölür. Ölmeden önce Tula ile aralarında geçen konuşmada, Tula, genç kadını çocukları için endişelenmemesi için ikna etmeye çalışır. Bu bölümde, Tula'nın sert görünüşüne ve otoriter tavırlarına rağmen ne kadar şefkatli bir kadın olduğu gözlenmektedir. Bu sözleri karşısında Tula'ya müteşekkik olan Manuela ona bir azize olduğunu söyler. Bu bölüm, eserde daha önce de dayısı Don Primitivo ve Ramiro tarafından azizeye benzetilen Tula'nın, dişil arketipler arasından kutsiyetle en çok ilişkilendirilen imgelerden biri olan azizeye benzetilmesi bakımından dikkat çekmektedir: “Gertrudis: (...) Özellikle bu sonuncusuna, -zavallılık!- senin hayatına mal olana bakacağım. Ben onun annesi ve babası olacağım. Manuela: Teşekkürler! Teşekkürler! Teşekkürler! Tanrı size bunun karşılığını verecek! Siz bir azizesiniz!” (Unamuno, 1970, s. 95)

Doktor Don Juan, Ramiro'nun ölümünden dolayı bir şansı olabileceği ihtimalini düşünüp umutlanarak çocukların sağlık kontrollerini sıklaştırır ve bu sayede Tula ile yakınlaşmaya çalışır. Bu durumdan rahatsızlık duyan Tula, Don Juan'a artık başka bir doktorla çalışacağını bildirir. Böylece Don Juan da onunla açıkça konuşmak zorunda kalarak asıl niyetini dile getirir. Don Juan, Tula'ya, çocuk sahibi olma amacı olmaksızın onunla evlenmek istediğini ifade ettikten sonra, Tula'nın annelik ettiği çocukların da bir babaya ihtiyaçları olduğunu öne sürer. Bu bölümde dikkat çeken nokta, bir başka karakterin de Tula'yı Meryem Ana'nın bir yansıması olarak görmesidir: “Don Juan: Evet, bence bir babaya ihtiyaçları var. Gertrudis: Onlara, Don Juan, göklerdeki babamız yeter. Don Juan: Ve anne olarak da Kutsal Meryem Ana'nın temsilcisi olan siz, öyle değil mi?” (Unamuno, 1970, s. 98)

Eserin son bölümlerine doğru Tula artık Ramiro'ya yaşattıkları için kendini suçlu hissetmekte ve bütün hayatının büyük bir başarısızlıktan ibaret olduğunu düşünmektedir. Hayatı boyunca ideallerine göre yaşayan Tula, yıllar geçtikçe önemli olanın idealler değil, gerçekler olduğu ayrımına varmıştır. Rahip Álvarez ile bir görüşmesinde tüm çocukları toplayarak hayatının bir başarısızlıktan ibaret olduğunu söylemeyi düşündüğünü dile getirir. Bu bölümde hayatı boyunca yaptığı seçimlerinin sonuçlarını değerlendirirken gerekli sorumluluğu üstlenen Tula'nın, anne arketipine atfedilen bilgelik özelliğini sergilediği gözlenmektedir: “Evet, onları (çocukları) toplayıp onlara tüm

hayatımın bir yalan, bir yanılgı, bir başarısızlık olduğunu söylemek (istiyorum)...” (Unamuno, 1970, s. 109)

SONUÇ

Carl Jung’un ortaya atmış olduğu arketip kavramına dayanan arketipçi edebiyat eleştirisi, bir edebî metindeki insan deneyim, davranış ve duygularını temsil eden evrensel sembolleri ifade eden arketiplerin tanımlanması ve yorumlanmasına odaklanarak eserde tekrar eden kalıpları ortaya çıkarır ve karakterleri aracılığıyla eserin sembolik ve kültürel değerinin anlaşılmasına yardımcı olur. XX. yüzyıl İspanyol edebiyatının ve varoluşçu felsefenin önemli yazarlarından Miguel de Unamuno’nun, *Tula Teyze* adlı romanı, başkahramanı Tula ve onun kendine has annelik ve kadınlık idealini gerçekleştirme biçimiyle yazarın ölümsüzlük endişesini anlatan eserlerinden biridir. Olay örgüsü boyunca güçlü bir kadın olarak tasvir edilen Tula, kız kardeşinin ölümünden sonra yeğenlerini ve hatta eniştesinin ikinci evliliğinden olan diğer iki çocuğu da yetiştirme sorumluluğu üstlenerek bu rolün getirdiği zorluklar ve fedakârlıklarla başa çıkmak için büyük bir kararlılık gösterir. Çocukları yetiştirmek ve onlara güvenli ve sevgi dolu bir yuva sağlamak için zaman ve çaba harcayarak geleneklerin ötesine geçen bir annelik rolü üstlenen Tula, onlara olan sevgisi ve bağlılığı ile kendi hayatını kısıtlamalar olmadan yaşama arzusu arasında kalır. Bu nedenle iç çatışmaları ve karşı karşıya kaldığı duygusal gerilimler, karakterine derinlik katan psikolojik bir karmaşıklığa yol açar.

Romanda Tula’nın anne arketipiyle ilişkilendirildiği veya anne arketipinin özelliklerini sergilediği bölümler göz önünde bulundurularak eserin başkahramanı Tula’nın kendisinin, yeğenlerine annelik eden bir teyze olarak anne arketipinin doğrudan bir temsilini oluşturduğunu söylemek mümkündür. Ayrıca üstlendiği annelik rolünü gerçekleştirirken sergilediği bilgelik, fedakârlık, şefkat ve korumacılık gibi özellikler de Tula’nın anne arketipinin bir temsili olduğu düşüncesini destekler niteliktedir.

Bilindiği gibi Meryem Ana, Katolik inancında ve İspanyol kültüründeki önemli kültürel sembollerden biridir. Eser boyunca Meryem Ana’nın pek çok kez vurgulandığı gözlenmiştir. Bu bölümlerden bazılarında yazar doğrudan Tula’yı Meryem Ana ile ilişkilendirmiş, bazı bölümlerdeyse bunu diğer karakterler ve Tula’nın kendisi yapmıştır. Tula da tıpkı Meryem Ana gibi hiç evlenmeden anne olmuş, annelik ettiği çocukların büyütülüp yetiştirilmesi sorumluluğuyla kendi hayatını kurmakla ilgili arzularından vazgeçmiştir. Anne arketipiyle ilişkilendirilen önemli sembollerden biri olan Meryem Ana’nın eserde Tula ile ilişkilendirilmesi, başkahramanın bu arketipin bilinçli bir yansıması olduğu düşüncesini güçlendirmektedir.

Tula eserde kutsiyetle ilişkilendirilen dişil arketiplerden yalnızca Meryem Ana ile değil aynı zamanda azize sembolüyle de ilişkilendirilmiştir. Dayısı Don Primitivo’nun bilgeliği ve kararlılığı nedeniyle azizelere benzettiği Tula’yı daha sonra eniştesinin ikinci karısı olan Manuela, ölümünden sonra Tula’nın, onun çocuklarına da kız kardeşinin çocuklarına baktığı gibi bakacağını söylediğinde azize olarak tanımlamıştır.

Tula’nın dişil arketiplerle ilişkilendirildiği bir başka bölüm, Ramiro ve çocuklarla gittikleri tatil sırasında bir gece ikisi arasında geçen bir konuşmada yer almaktadır. Bu konuşmada Tula, dişil arketiplerin göksel simgelerinden biri olan Ay ile özdeşleştirilmiştir. İlk olarak Tula’nın kendisinden

bahsederken kullandığı bu metaforun Ramiro tarafından da aynı şekilde kullanıldığı bölümde Tula'nın ulaşılmazlığı ve el değmemiş oluşu vurgulanmıştır.

Tula'nın içinde yaşadıkları evin el değmemiş, tertemiz bir yuva olarak kalması için gösterdiği gayreti anlatan bölümlerdeyse ev ve/veya yuvanın, Meryem Ana'nın uzamsal bir yansıması olarak vurgulandığı gözlenmiştir çünkü ev de anne arketipiyle ilişkilendirilen cansız imgeler arasındadır.

Kısaca *Tula Teyze* adlı romanın başkahramanı olan Tula, anne, teyze, Meryem Ana gibi anne arketipini, azize, Ay gibi dişil arketipleri temsil eden sembollerle ilişkilendirilmiştir ve içinde yaşadıkları ev de tıpkı Tula'nın el değmemiş, tertemiz bir anne oluşu gibi tertemiz bir yuva olarak anne arketipinin bir temsilini sunmaktadır.

KAYNAKÇA

- Anderson, Susan Leigh (2014). *Kierkegaard Üzerine*. (G. Gürdal, Çev.) Ankara: Sentez Yayıncılık.
- Campbell, Joseph (1995). *İlkel Mitoloji* (2. Baskı). (K. Emiroğlu, Çev.) Ankara: İmge Kitabevi.
- Cebeci, Oğuz (2004). *Psikanalitik Edebiyat Kuramı*. İstanbul: İthaki Yayınları.
- Cömert, Bedrettin (1999). *Mitoloji ve İkonografi*. Ankara: Ayraç Yayınevi.
- De Unamuno, Miguel (1970). *La Tía Tula*. Navarra: Salvat Editores.
- Eagleton, Terry (2014). *Edebiyat Kuramı* (4. Baskı). (T. Birkan, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Erhat, Azra (1996). *Mitoloji Sözlüğü* (6. Baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Frye, Northrop (2000). *Anatomy of Criticism* (15th Ed.). New Jersey: Princeton University Press.
- Graves, Robert ve Raphael Patai (1969). *Los mitos hebreos*. (L. Echávarri, Çev.) Buenos Aires: Editorial Losada.
- Higgins, Kathleen Marie (2009). "Psychoanalysis and Art". E. a. Stephan Davies (Dü.) içinde, *A Companion to Aesthetics*. Singapur.
- Jung, Carl Gustav (1967). *Symbols of Transformation* (2nd Ed.). (R. Hull, Çev.) New York: Princeton University Press.
- Jung, Carl Gustav (1998). *Analitik Psikolojinin Temel İlkeleri*. (K. Şipal, Çev.) İstanbul: Cem Yayınevi.
- Jung, Carl Gustav (2006). *Analitik Psikoloji Sözlüğü*. (N. Nirven, Çev.) İstanbul: Pinhan Yayıncılık.
- Jung, Carl Gustav (2013). *Dört Arketip* (4. Baskı). (Z. A. Yılmaz, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Karataş, Turan (2001). *Ansiklopedik Edebiyat Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Yedi Gece Kitapları.
- Marchese, Angelo ve Joaquín Forradellas, J. (2013). *Diccionario de Retórica, Crítica y Terminología Literaria*. Milan: Ariel.
- Moran, Berna (2001). *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri* (5. Baskı). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Redondo, Fernando Gómez (2008). *Manual de Crítica Literaria Contemporánea*. Madrid: Editorial Castalia.
- Roller, Lynn E. (2004). *Ana Tanrıça'nın İzinde: Anadolu Kibele Kültü*. (B. Avunç, Çev.) İstanbul: Homer Kitabevi.
- Saydam, M. Bilgin (1997). *Deli Dumrul'un Bilinci, Türk-İslam Ruhu Üzerine Bir Kültür Psikolojisi Denemesi*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Shelburne, Walter A. (1988). *Mythos and Logos in the Thought of Carl Jung : The Theory of the Collective Unconscious in Scientific Perspective*. New York: State University of New York Press.

- Wills, Arthur (1938). *España y Unamuno, Un ensayo de apreciación*. Cuba: Instituto de las Españas en los Estados Unidos.
- Woodard, Roger D. (Dü.). (2009). *The Cambridge Companion to Greek Mythology*. New York: Cambridge University Press.
- Yılmaz, Nusret (2019). "Ömer Seyfettin'in 'Yalnız Efe' Adlı Öyküsündeki Arketipsel İmgeler". *Edebi Eleştiri Dergisi*, C. 3-3 (Eleştiri Kuramları Özel Sayısı), 234-244.

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



Çeviribilim
Araştırma Makaleleri
Research Articles
on Translation Studies

Yazınsal Çeviride Dinsel Göstergelerin Evrilmesi: Kırmızı Saçlı Kadın Örneği

DOÇ. DR. MESUT KULELİ*

Öz¹

Her yazınsal metin, üretildiği kültürün değerlerini ve normlarını yansıtmaktadır. Çok geniş bir yelpazeye sahip olan kültürel öğelerin yazınsal metinlerdeki yansımaları üzerine çeşitli sınıflandırmalar yapılmıştır. Bu sınıflandırmalarda ortak olan öğelerden biri dinsel göstergelerdir. Bu çalışmada, Orhan Pamuk'ın *Kırmızı Saçlı Kadın* başlıklı romanındaki dinsel göstergelerin olduğu bağlamlar saptanmıştır. Bu bağlamların, kutsal kitaplardaki öğretilere, hadislere, dini ritüellere ve dini söylemlere yapılan göndergelerden oluştuğu görülmüştür. Bu bağlamlar ve göstergeler, romanın *The Red-Haired Woman* başlıklı İngilizce çevirisindeki göstergelerle karşılaştırılmış ve Öztürk Kasar (2021) tarafından öne sürülen "Çeviride Anlam Evrilmesi Dizgeselliği" kapsamında yapılan çeviri değerlendirmesinde çevirmen kararlarının dinsel göstergelerin çevirisinde saptanan anlam evrilmelerine etkisi ve bunların sonucu tartışılmıştır. Sonuç olarak, yazınsal metinlerdeki kültürel öğeler olan dinsel göstergelerin çevirisinde kullanılabilecek çeviri stratejilerinin ortaya çıkaracağı anlam evrilmelerine dair bulguların, benzer bağlamlarla ve göstergelerle karşılaşacak olan yazın çevirmenlerine örnek teşkil etmesi ve anlam dönüşümlerini en aza indirmelerinde yol gösterici olması beklenmektedir.

Anahtar sözcükler: yazın çevirisi, anlam evrilmesi, kültürel öğeler, dinsel göstergeler, *Kırmızı Saçlı Kadın*

MEANING TRANSFORMATION IN RELIGIOUS SIGNS IN LITERARY TRANSLATION: THE CASE OF *THE RED-HAIRED WOMAN*

Abstract

Literary texts reflect the cultural values and norms of the culture they are produced in. Various categorizations have been proposed as to the classification of culture specific items already available in a wide spectrum in literary texts. Religious signs turn out to be among the common culture specific items in those categorizations. In this study, the contexts with religious signs in the novel titled *Kırmızı Saçlı Kadın* by Orhan Pamuk are identified. The signs in these contexts are found to refer to the teachings in holy books, hadith, religious rituals and religious discourse. The translations of these contexts and particular signs are evaluated based on "Systematics of Designification in

* Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi, Yabancı Diller Yüksekokulu, Mütercim ve Tercümanlık Bölümü, İngilizce Mütercim ve Tercümanlık Anabilim Dalı, mesut.kuleli@ibu.edu.tr, Orcid: 0000-0002-3477-0412.

¹ Bu çalışma, 30 Ağustos-3 Eylül 2022 tarihleri arasında Selanik'te düzenlenen 15th World Congress of Semiotics başlıklı kongrede çalışmanın yazarı tarafından sözlü bildiri olarak sunulan "Translation of implicit cultural signs as intertextual references: Reproducing the hypogram in another culture" başlıklı çalışmanın kapsamının genişletilmesi ve farklı bir veri toplama yönteminin uygulanmasına bağlı olarak farklı bulguların elde edilmesiyle üretilmiştir.

Translation” proposed by Öztürk Kasar (2021). The translator decisions are discussed in their relation to the designificative tendencies and the resulting effects on meaning transformation in translation of religious signs. As a result, it is expected that the findings regarding the meaning evolutions that will be revealed by the translation strategies that can be used in the translation of religious indicators, which are cultural elements in literary texts, will serve as an example for literary translators who will encounter similar contexts and indicators, and will guide them in minimizing meaning transformations.

Keywords: literary translation, meaning transformation, cultural elements, religious signs, *The Red-Haired Woman*

GİRİŞ

Toplumları oluşturan kültürel öğeler ve değerler, çok sayıda toplumsal pratikten kaynaklanmakta olup aynı zamanda çeşitli pratiklerin ortaya çıkışı ve sürdürülmesinde rol oynayabilmektedir. Toplum oluşturulan bireyler, içine doğdukları toplumun öncelikle kültürel alıcısı olup zaman içinde bu değerlerin taşıyıcısı ve uygulayıcısı haline gelirler ve nihayetinde sonraki nesillere aktarıcısı konumuna geçerler. Çok geniş ve çeşitli tanımları olabilecek “kültür” kavramı, Edward B. Tylor tarafından “toplumun bir bireyi olarak insan tarafından öğrenilen bilgi, inanç, beceri, ahlaki değerler, yasalar ve geleneklerin yanı sıra edinilen her türlü yetenek ve alışkanlıklar”² olarak tanımlanmıştır (Tylor, 1871, s. 1’den akt. Peterson, 1979, s. 137). Bu tanımda geçen “beceri” ve “yetenek”, bir toplumun dönüşümünü sağlayan öğeler olarak işlev gösterirken “bilgi”, “inanç”, “ahlaki değerler”, “yasalar” ve “gelenekler” toplumsal işleyişi düzenleyen yazılı veya yazılı olmayan kurallardır. Yasalar genellikle yazılı, gelenekler ise yazılı olmayan kurallar bütünü olarak karşımıza çıkarken bilgi, inanç ve ahlaki değerler hem yazılı hem yazılı olmayan düzenleyici öğelerdir. Bu durumda bir toplumun kültürel değerleri, öncelikle yaşayışlarıyla ortaya çıkan bilimsel, dini, sosyolojik, hukuki ve pedagojik bilgi ve yöntemlerle nesiller arasında taşınır hale gelebilmektedir.

Toplumun nesilleri arasındaki etkileşimin getirdiği kültürlenme ve kültürlenme süreçleri, her toplumun kendine özgü değerlerinin çeşitli yollarla aktarılmasını sağlamıştır. Günlük yaşam pratiklerinin yanı sıra sanat da toplumların bu süreçlerinde bir aktarım yolu olarak ortaya çıkmıştır. Her türlü sanatsal üretim ve faaliyet, içinde üretildiği toplumsal koşulları ve kültürel öğeleri yansıtabilmektedir. Üreticilerinin düşünsel yapısını şekillendiren toplumsal ve kültürel değerler, sanat eserlerine bilinçli veya bilinç dışı olarak dahil edilebilmektedir. İster bilinçli ister bilinç dışı bir şekilde olsun, sanat ürünleri bu kültürel değerleri sonraki nesillere aktarmada ikincil kaynaklar olarak hizmet etmektedir. Yazınsal eserler de kültürel değerleri yansıtan ve sonraki nesillere taşıyan önemli sanat eserleridir. Türü ne olursa olsun, her yazınsal eser gerek kullanılan dil gerek olay örgüsüyle hem eşsüremli hem artsüremli kültürel yapıyı yansıtabilmektedir. Böylece yazınsal eserler, kültürel çalışmaların bir araştırma nesnesi haline gelmiştir. Yazarın kurguladığı her olay örgüsü ve bu kurguda kullandığı dil, üretildiği toplumun kültürünü açık veya örtük göstergelerle

² Kaynakçada verilen Türkçe dışındaki dillerde olan kaynaklardan kullanılan bu ve sonrasındaki alıntıların Türkçe çevirileri, aksi belirtilmedikçe bu çalışmanın yazarı tarafından bu çalışma amaçlı yapılmıştır.

okurlara taşır. Günümüzde küreselleşmenin gerektirdiği hızlı ve seri üretim yöntemleriyle yazınsal eserlerin yayımlanmasındaki ve bu ürünlere ulaşmadaki kolaylık, eserlerin yansıttığı kültürel değerlerin başka toplumlar tarafından da okunmasını sağlamaktadır. Bunu sağlayan edim ise çeviridir. Bir çeviri metin, sadece dilbilgisel ve sözcüksel düzeyde değil aynı zamanda kaynak kültürün göstergelerinin erek kültürde yeniden üretildiği toplumsal düzeyde bir yapıdır. Bassnett ve Lefevere (1990), bir erek metnin üretilmesinde kültürün önemine vurgu yaparak çeviribilim çalışmalarında büyük bir dikkat çeken “kültürel dönüş” terimini ortaya atmışlardır. Bununla birlikte, çeviri ediminin politik ve ideolojik yönü tartışılmaya başlamıştır.

Even-Zohar’ın 1970 yılında kavramsallaştırarak ve kuramsallaştırarak kültürü ve kültürler arasındaki güç ilişkilerini ele aldığı çoğuldizge kuramı (Even-Zohar, 1979, s. 287; 295) bu kültürel dönüşün öne sürdüğü dinamikleri içeren ilk çalışmalardan. Ancak kuramsal temelli çalışmaların yanı sıra bir kaynak metindeki kültüre özgü öğeleri saptamak ve bu öğelerin çevirilerinde kullanılmakta olan/kullanılabilecek stratejileri öne sürmek amacıyla uygulama odaklı çalışmalar da yürütülmüştür. Bu çalışmalar arasında, Peter Newmark’ın öncelikle 1988 yılında öne sürdüğü daha sonra 2010 yılında son halini verdiği “kültüre özgü öğeler sınıflandırması” bu çalışmada kuramsal altyapı olarak kullanılacaktır. Newmark’ın (2010) öne sürdüğü sınıflandırma, kaynak metindeki kültüre özgü tikel öğeleri saptamaya yöneliktir. Yazın çevirmeni, kaynak metnin kültürüne özgü olan göstergeleri saptayabilmesi koşuluyla, bu göstergelerin erek kültüre çevirisi için uygun çevirmen kararları alması kolaylaşacaktır. Newmark “ekoloji, kamusal hayat, sosyal yaşam, şahsi hayat, gelenekler ve ilgi alanları, kişisel merak ve tutkular” olmak üzere altı başlığa ayırdığı kültüre özgü öğeleri örneklendirerek açıklamıştır (2010, s. 174-177). Bu başlıklardan “kişisel merak ve tutkular” kategorisi içinde dinsel göstergeler örnek olarak verilmiştir.

Dinsel göstergeler, dinin dayandığı ilkeler ve öğretiler, kutsal kitaplar, öncüleri olan peygamberler, gerektirdikleri ibadet şekilleri, insanüstü varlıklar, mensuplarının diline yerleşmiş söylemler gibi geniş çeşitlilikteki bir yelpazede karşımıza çıkabilmektedir. Din, toplumsal hayatı düzenlemede mensuplarına yol gösterici olma özelliğiyle hem bireysel hem sosyal hayatın temelindeki rehber ve pusula görevi görmektedir. Bu nedenle, hem bireysel hem toplumsal dil kullanımında dinsel öğeler merkezî bir konumda bulunmaktadır. Bir yazınsal eserin hem olay örgüsündeki detaylarda hem kullanılan dilde dinsel öğeler kültürel göstergelerin önemli bir bölümünü oluşturabilmektedir. Bir karakterin doğumunda, potansiyel bir evliliğinde ve ölümünde uygulanan ritüeller, davranışlarındaki ahlakilik ve “iyilik-kötülük” ölçütleri, okurun bu davranışlara yönelik ahlaki sorgulamaları, kurgulanan uzamda bulunması kuvvetle muhtemel olan dini yapıtlar, karakterlerin söylemleri, dini ilkeler ve öğretilere yapılması muhtemel göndergeler açık veya örtük dinsel göstergelerle donatılmış olabilir. Özellikle farklı iki dine mensup toplumların dilleri arasında çeviri yapan bir yazın çevirmeni, kaynak metindeki açık veya örtük dinsel göstergeleri çözümleyerek bunları erek kültürde yeniden üretmenin yollarını bulmak için bilgiye dayalı çeviri kararları verebilecektir.

Her ne kadar kitap indirilen dinlerin kutsal kitaplarındaki ilkesel benzerlikler metinlerarasılık ilişkisi gösteriyor ve toplumsal dini ritüellerin kimi temel düzeydeki benzerlikleri edimlerarası bir doğa yansıtıyor olsa da dinleri birbirinden ayıran çok sayıda farklılıklar da bulunmaktadır. Kutsal kitap indirilen dinlerde, “Tanrının yaratıcı ve yok edici gücü; Tanrı korkusu; Tanrı yargılaması;

kurbanlar, törenler, ilahiler, dualar, iyi ahlaklı, dürüst ve haktanır olmak; büyüklere ve küçüklere saygı göstermek; sosyal adalet; temizlik” ortak noktalar olarak karşımıza çıkmaktadır (Çığ, 2013, s. 17). Ancak tüm bu ortak noktalara rağmen özellikle uygulayış biçiminde farklılıklar vardır. Örnek olarak, kitap indirilen dinlerdeki tüm öğretiler insanlara ahlakı ve doğruluğu anlatsa da bu öğretilerin uygulanma yöntemlerinde farklılıklar görülebilir. Müslümanlıkta, Hristiyanlıkta ve Yahudilikte ibadet, yaratıcıyı anma ve O’na yönelme amacı güderek ibadet eden insanın ahlakını her zaman koruması temeline bağlıdır ancak bu ibadetlerin yapılış biçimleri üç dinde de birbirinden oldukça farklıdır. Ulucan’a (2004) göre “Allah-u Teala’nın birliği ve sıfatları, haramlar-sevaplar, güzel öğütler, dua örnekleri, tebşir örnekleri” Kitab-ı Mukaddes ve Kur’an-ı Kerim’de uyum gösteren konular olarak karşımıza çıkarken (s. 39-78), “Allah-u Teala’nın zati ve sıfatları, peygamberler, akıldışı olaylar, ahlaka aykırılık, şiddet ve dehşet, ilginç benzetmeler, hayat, insan ve kadın, sünnet/hitan” gibi konularda farklılıklar bulunmaktadır (s. 79-144). İşte bu noktada, hem kavramsal hem kurgusal farklılıklar birbirinden ayrı dinlere mensup iki toplumun dilinde ve söyleminde de farklılıklar ortaya çıkarmıştır. Bu durumda, Müslümanlığın hâkim olduğu Türkiye’de üretilen Türkçe bir yazınsal eserdeki dinsel göstergeler ile Hristiyanlığın hâkim olduğu İngiltere veya Amerika Birleşik Devletleri gibi ülkelerin dili olan İngilizce yazılmış bir eserdeki dinsel göstergeler arasında hem kullanım hem alımlama farklılıkları olması doğal bir sonuç olacaktır.

Kültürel öğeler olan dinsel göstergelerin hemen her yazınsal eserde bulunacağı ve Türkçe-İngilizce dil çifti arasında bu göstergelerin çeviride bir gerginlik veya zorluk oluşturacağı kabulüyle çeviriye başlayacak bir yazın çevirmeninin aldığı çeviri kararlarının, kaynak metinde saptanan dinsel göstergelerin erek kültüre çevrilmesinde bazı anlam evrilmelerine yol açması gayet olağanken, kültüre özgü öğelerin çevirisi için kullanabileceği çeviri stratejileriyle, verdiği bir çeviri kararının sorumluluğunu alması mümkün olabilecektir. Newmark’a göre “ister dinsel, ister ulusal, ister mesleki, ister yöresel olsun, kültürel [öğeler] ve dile yansımaları etkili ve doğru bir çeviri için temel manidir” ancak “kültürün çeviriye oluşturacağı engelin boyutu yaygın biçimde abartılmaktadır” (2010, s. 173). Bu önermedeki “abartılmaktadır” ifadesi, kültüre özgü öğelerin çevirilerini mümkün kılan çeviri yöntemlerine dayanarak öne sürülen bir ifadedir. Kültüre özgü öğelerin çevirisi için Newmark (1988), Franco Aixela (1996) ve Davies (2003) tarafından öne sürülen çeviri stratejileri, yazın çevirmenleri için çeviri kararları almada etkili olmuştur. Yazın çevirisinin gerektirdiği çeviri kararları bu stratejilere dayanarak alınabilirken aynı zamanda çevirmenin aldığı belli bir karar, kullanılacak stratejiyi belirlemede de etkili olabilmektedir. Kültüre özgü öğeler olan dinsel göstergelerin çeviride yaratacağı gerginlik de bu çeviri stratejileriyle aşılabilecektir. Ancak çeviri kararları ile çeviri stratejileri arasındaki karşılıklı deterministik etkileşim, kültüre özgü diğer öğelerde olduğu gibi dinsel göstergelerin çevirisinde de anlam evrilmesini tam olarak ortadan kaldıramamaktadır. Kültüre özgü çeviri stratejilerinin kullanımıyla hedeflenen, kaynak metni hedef kültüre “yerleştirme” veya “yabancılaştırma” (Venuti, 2001) kutuplarındaki çeviri kararları odağında çevirmekten ziyade hedef kültür okuru için anlam evrilmesini en aza indirmek için, yazın çevirmenlerinin çeviri edimindeki eğilimlerinin ortaya çıkardığı anlam evrilmelerinin de tartışılması gerekmektedir.

Bir metindeki dinsel semboller, imgeler, metaforlar, açık veya örtük göndergeler hepsi birer göstergedir. Göstergeyi “gösteren (işitim imgesi)” ve “gösterilen (kavram)” terimleriyle ikiye ayıran Saussure, “kavramla işitim imgesinin birleşimine gösterge” adını verir (1985, s. 72). Bu durumda, zihinde bir “kavram” uyandırmayan bir işitim imgesi tek başına herhangi bir anlam veremeyeceği gibi bir işitim imgesiyle zihinde uyarılmayan bir kavram da tek başına bir “gösterge” ortaya çıkaramamaktadır. Örneğin Türkçede /g/-/e/-/v/-/ö/-/l/-/i/ şeklinde dizilen sesbirimlerin bir işitim imgesi olarak anlamlı olabilmesi mümkün değildir zira bu işitim imgesinin zihinde uyandırdığı bir kavram bulunmamaktadır. Ancak örnek verdiğimiz bu sesbirimlerin bu şekilde dizilişi farklı bir dili konuşanlar arasında bir kavramı zihinde uyandırıyor, o zaman “işitim imgesi” ve “kavram” birleşerek anlamlı bir gösterge ortaya çıkarabilecektir. Ayrıca Saussure’e (1985) göre, genellikle gösterge terimi “yalnız işitim imgesini [göstereni], örneğin bir sözcüğü belirtir” bunun nedeni olarak da şu öne sürülmektedir: “Eğer *arbor*³ gösterge deniliyorsa, bunun biricik nedeni sözcüğün ‘ağaç’ kavramına taşıyıcılık etmesidir; duyumsal bölümün uyandırdığı kavram bütünü de varlığını içerir” (s. 72). Yani, sadece işitim imgesi olan bir sözcüğe metin çözümlemesinde “gösterge” denmesi, o sözcüğün işaret ettiği kavramı zihinde anlık olarak uyandırması nedeniyle o kavramı taşınması nedeniyledir. Dinsel unsurların, kültürün ayrılmaz bir parçası olup o kültürün dilinde bir işitim imgesinin dinsel bir kavramı uyandırması nedeniyle anlamlı bir gösterge oluşu, başka dine mensup üyelerin oluşturduğu bir kültürde de anlamlı bir gösterge olacağı anlamına gelmemektedir. Gerek işitim imgesini oluşturan sesbirimlerin farklı dizilişi gerekse bu işitim imgesinin taşıyıcılık ettiği kavramın farklı olması nedeniyle kültürler arasında dinsel göstergelerin yeknesak bir anlamı olmayabilmektedir. Bu durumda bir yazın çevirmeni, kaynak metnin sayfalarında belirli sesbirimlerin dizilişiyle elde edilen işitim imgelerini erek dilin farklı sesbirimlerinden oluşan bir dizilişe dönüştürürken aynı zamanda kaynak metindeki işitim imgesinin taşıdığı kavramı da erek kültür için dönüştürmüş olabilmektedir.

Bu çalışmada, Orhan Pamuk’un *Kırmızı Saçlı Kadın* başlıklı romanındaki dinsel göstergeler, Newmark’ın (2010) sınıflandırmasındaki kültüre özgü ögeler olarak çözümlenmekte ve tartışılmaktadır. Kaynak metinde saptanan dinsel göstergeler, romanın *The Red-Haired Woman* başlıklı İngilizce çevirisiyle karşılaştırmalı olarak okunarak dinsel göstergelerin çevirisindeki anlam evrilmeleri Öztürk Kasar’ın (2021) öne sürdüğü “Çeviride Anlam Evrilmesi Dizgeselliği” temel alınarak tartışılmaktadır.

1. KIRMIZI SAÇLI KADIN ÜZERİNE

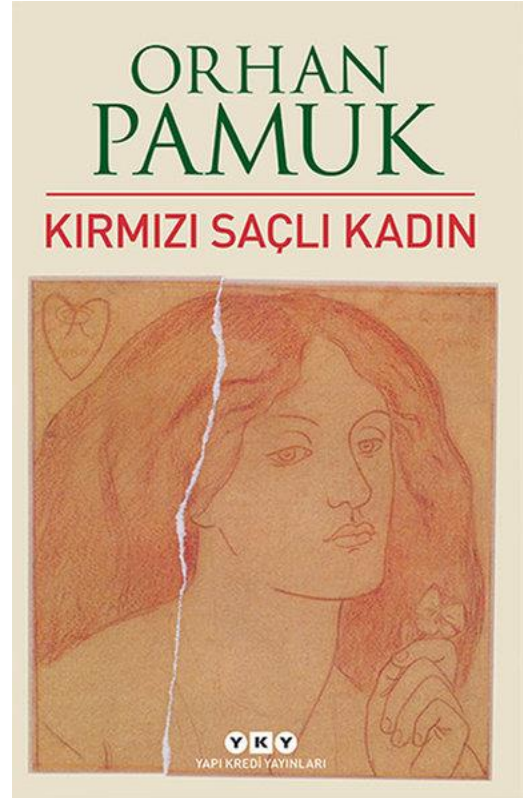
Orhan Pamuk tarafından yazılan *Kırmızı Saçlı Kadın* başlıklı roman, kültürlerarası göndergelerle metinlerarası okuma sağlayan bir metindir. Bir Antik Yunan efsanesi olarak Sophokles tarafından üretilen ve Türkçeye *Kral Oidipus*⁴ başlığıyla çevrilen trajediden hareketle Freud tarafından psikanaliz yönteminde terimleştirilerek bilimsel literatüre de girmiş olan “Oedipus kompleksi”ne; Firdevsi’nin eski İran efsanelerini anlattığı *Şahname* destanındaki “Rüstem ile Sührab” hikayesine; hem İran hem Türk edebiyatında önemli bir yere sahip olan “Ferhat ile Şirin”

³ Saussure’ün verdiği örnekte *arbor*, “ağaç” anlamına gelmektedir.

⁴ Eserin, Bedrettin Tuncel tarafından yapılan Türkçe çevirisindeki başlık kullanılmıştır.

hikayesine; Azerbaycan halk destanı olan “Aslı ile Kerem”e; Rus Edebiyatı’na Dostoyevski tarafından kazandırılan *Karamazov Kardeşler* başlıklı romana; İngiliz Edebiyatı’nın önde gelen oyun yazarlarından Shakespeare’in *Hamlet* başlıklı trajedisine, Fransız yazar Jules Verne tarafından yazılan *Arzın Merkezine Seyahat* başlıklı bilimkurgu romanına yapılan açık göndermelerle, romandaki Doğu-Batı sentezi görünür hale gelmiştir. Gerek sayılan eserlerin başlıkları gerekse bu eserlerde anlatılan olaylara yapılan atıflarla baba-oğul ilişkisinin yanı sıra aşk ve evlilik gibi meseleleri konu alan roman, aynı zamanda Türk-İslam kültürüne ait çok sayıda anlatıyı barındırmaktadır. Romanda kutsal kitap Kur’an-ı Kerim’e dayandırılan peygamberlere ve mucizelerine, Müslümanlıktaki bazı ibadet türlerine, İslam dininin getirdiği bazı ahlaki inançlara ve içinde Allah’ın adının geçtiği söylemlere sıklıkla rastlanmaktadır.

Romanın ana karakteri olan Cem, siyasi bir kişiliği olan eczacı babası bir gün ailesini terk edince, annesiyle beraber ekonomik sorunlarla karşı karşıya kalır. Bir kitapçıda çalışan ve kitaplara büyük tutku duyan Cem, kitapçıdan kazandığı para da yetmeyince annesiyle birlikte teyzesinin evine taşınır. Burada tarla bekçiliği yapan Cem, kuyucu Mahmut Usta ile tanışır. Mahmut Usta’nın kuyucu çıraklığı teklifini kabul eden Cem, Mahmut Usta ile birlikte İstanbul’un dışındaki bir kasabada kuyu açacakları yere giderler. Günler ve geceler boyunca kuyu kazacakları yerde çadırdaki kalırlar. Burada Mahmut Usta’nın anlattığı masallar ve dini hikayeler Cem’i etkiler. Bunlara karşılık Cem de kendi bildiği efsaneleri ve hikayeleri Mahmut Usta’ya anlatır. Mahmut Usta ile birlikte gittikleri kasaba merkezinde kırmızı saçlı bir kadın gören Cem, bu kadına aşık olur. Bir sonraki karşılaşmalarında bu kadının gezici bir tiyatro ekibinin bir üyesi olduğunu öğrenir. Tiyatroda kırmızı saçlı kadını izleme fırsatı yakalayan Cem, kadının performansından çok etkilenir. Tiyatro çıkışında kırmızı saçlı kadınla Cem kasabada dolaştıktan sonra kadının evine giderler ve beraber olurlar. Çalıştıkları arazide kaldıkları çadıra sabaha doğru geç saatte gelen Cem, ertesi gün kuyudan çekmekte olduğu kovayı düşürünce kova, derinlerde kuyu kazmakta olan Mahmut Usta’nın üstüne düşer ve Mahmut Usta’dan ses gelmeyince kasabaya yardım istemeye gitse de kırmızı saçlı kadının kasabadan ayrıldığını öğrenir. Kuyunun başına tekrar gelen Cem, kuyunun dibindeki Mahmut Usta’dan yine ses gelmeyince eşyalarını toplayıp kasabadaki ilk trenle orayı terk eder. Mahmut Usta’yı babası gibi gören Cem, onun öldüğünü düşünür ve erkek çocuğun babayı öldürmesi göndergesi metne işlenir. Üniversitede jeoloji mühendisliği okurken eczacılık okuyan Ayşe adlı bir kızla tanışır ve yakın arkadaş olurlar. Ayşe, Cem’in eniştesinin bir akrabasıdır. Üniversiteden mezun olduktan sonra Cem ile Ayşe evlenirler ancak doktorlara gitseler de çocukları olmaz. Sührab adını verdikleri bir inşaat şirketi kurarlar. Bu şirketin işlerinden biri, Cem’in gençlik yıllarında kuyucu çıraklığı yaptığı kasabadadır. Bu kasabayı,



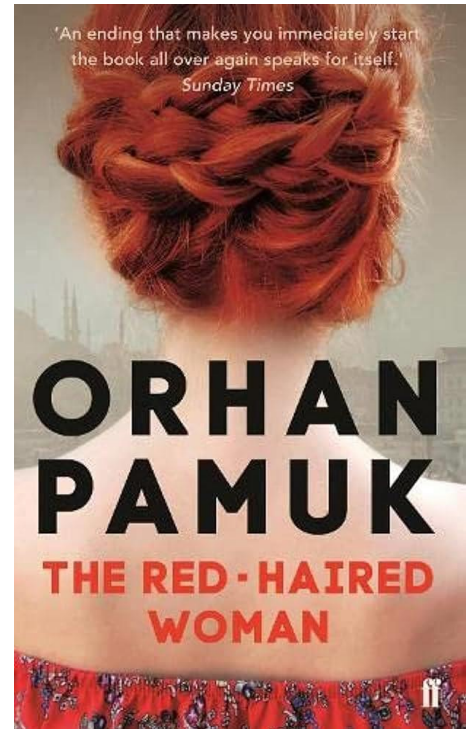
kırmızı saçlı kadını ve Mahmut Usta'yı asla unutamaz. İlk zamanlar Cem bunu bilmiyor olsa da, kırmızı saçlı kadın eskiden Cem'in babasının sevgilisidir. Bu arada Enver adlı biri Cem'e babalık davası açar ve testler yapıldıktan sonra Enver'in, Cem'in oğlu olduğu ortaya çıkar. Kasabaya gittiğinde Mahmut Usta'yı soran Cem, Mahmut Usta'nın kuyudan kurtarılabildiğini öğrenir. Kasabalılara yaptığı konuşma esnasında kırmızı saçlı kadının da orada olduğunu gören Cem, konuşma bitince kırmızı saçlı kadınla sohbet eder. Cem, gençliğinde Mahmut Usta ile beraber kazdıkları kuyuyu görmek isteyince, kırmızı saçlı kadın ona rehberlik etmesi için Serhat adında birini yanında gönderir. Bazı konuşmalar sonrasında kuyunun yanına gelince Cem, Serhat adındaki kişinin aslında oğlu Enver olduğunu anlar. İki tartışırken Cem silahını çıkarır, bunun üzerine kavga alevlenir ve tabanca ateş alıp kurşun Cem'e denk gelince Cem kuyunun içine düşer. Böylece erkek çocuğun babayı katletmesi teması tekrar okura sunulmuş olur.

Mahmut Usta, Cem'e Hazreti Yûsuf'un kuyunun dibinden kurtarılması gibi dini hikayeler anlatırken Cem de ona Kral Oidipus'u anlatır. Aynı zamanda kırmızı saçlı kadının tiyatrosunda da Kral Oidipus, Rüstem ile Sührab, Hazreti İbrahim'in oğlunu Allah'a kurban olarak vermek üzere olduğu oyunları sahnelenir. Böylece romanın sonunda erkek çocuğun babayı öldürmesi Yunan mitolojisinde *Kral Oidipus* ile ilişkilendirilirken İran efsanesinde babanın oğlunu öldürmesi temalı *Rüstem ve Sührab* da anıştırılmaktadır. Ayrıca Mahmut Usta'nın kuyunun dibinden çıkartılarak kurtulması ile anlattığı Hazreti Yûsuf hikayeleriyle bir bağlantı kurulmuştur.

2. THE RED-HAIRED WOMAN ÇEVİRİ DEĞERLENDİRMESİ YÖNTEMİ

Romanın Ekin Oklap tarafından yapılan İngilizce çevirisi *The Red-Haired Woman* başlığıyla 2017 yılında yayımlanmıştır. Kaynak metinde saptanan dinsel göstergelerin bulunduğu bağlamlar, erek metindeki bağlamlarla karşılaştırılmıştır. Kültüre özgü öğeler olan bu göstergelerin çevirisindeki anlam evrilmeleri, Öztürk Kasar (2021) tarafından öne sürülen "Çeviride Anlam Evrilmesi Dizgeselliği" kapsamında değerlendirilmiştir. "Anlam Evrilmesi Dizgeselliği" Öztürk Kasar tarafından ilk kez 2009 yılında sekiz anlam evirici eğilim olarak önerilmiştir. Öztürk Kasar ve Tuna'nın 2015 yılındaki ortak makalesinde bu dizgesellik dokuz anlam evirici eğilim olarak güncellenmiştir. Son olarak 2021 yılında Öztürk Kasar tarafından dizgeselliğe son hali verilmiştir. "Çeviride Anlam Evrilmesi Dizgeselliği çevirmenin anlam arayışı sırasında devreye giren dokuz eğilimi içerir [...] Eşit bir biçimde üç anlamlama alanına dağılan bu dokuz 'eğilim'in etkisiyle, dokuz türde anlamı 'eğilip bükülmüş' çeviri türü ortaya çıkar" (Öztürk Kasar, 2021, s. 27).

Öztürk Kasar, bu dizgesellikteki birinci eğilimi, "anlamın aşırı yorumlanması" olarak adlandırmıştır. Bu eğilim sonucunda kaynak metindeki gösterge, açıklamalarla veya şayet kaynak metinde örtük olarak verilmişse açık bir şekilde çevrilerek erek metinde "aşırı anlam" ortaya çıkar (2021, s. 29). İkinci eğilim, "anlamın bulanıklaştırılması" olarak terimleştirilmiştir. Bu eğilim



sonucunda ise kaynak metindeki açık bir gösterge belirsiz bir hale getirilerek erek metinde “bulanık anlam” veren bir gösterge ortaya çıkar (2021, s. 29). “Anlamın eksik yorumlanması” olarak önerilen üçüncü eğilimin sonucunda kaynak metindeki göstergelerle “verilen bilgiler azaltılır” ve erek metinde “eksik, yetersiz bir anlam sunulur” (2021, s. 30). Bu üç eğilim, Öztürk Kasar’a göre “anlamlamanın değişimi düzeyindeki eğilimler”dir; anlamlama alanı olarak ise göstergenin “anlam sahasında” olduğu belirtilmiştir (2021, s. 28). Her ne kadar bu üç eğilimde kaynak metindeki göstergenin anlamı nispeten değişerek erek metne aktarılmış olsa da kaynak metinde aktarılan anlam erek metin okuru tarafından da alımlanabilmektedir. Ancak Öztürk Kasar, “anlamlamanın dönüşümü düzeyindeki” eğilimlerin sonucunda erek metinde “göstergenin anlam sahasını çevreleyen dolay anlam hattı”na kaydığını öne sürer (2021, s. 28). Dolay anlam hattında, kaynak metindeki göstergenin anlamında bir dönüşüm yaşanarak erek metin okuruna sunulur, ancak erek metindeki gösterge kaynak metindeki anlamını tamamen yitirmemiştir. Bu düzeydeki üç eğilimden, dizgeselliğin dördüncü eğilimi olarak “anlamın kaydırılması” karşımıza çıkmaktadır. “Sözlükbirimlerin olası anlamlarından birini ama çeviri metin bağlamında gerçekleşmemiş olan bir anlamını ya da özgün metnin çağrıştırmadığı bir yan anlamı aktarmak biçiminde” ortaya çıkan bu eğilim, kaynak metindeki göstergenin erek metinde “başka anlam”ıyla çevrilmesine neden olmaktadır (2021, s. 32). Anlamlamanın dönüşümü düzeyindeki diğer bir eğilim ise “anlamın bozulması” olarak terimleştirilmiştir; “bu eğilimde, özgün metindeki anlam birimiyle bir ilintisi olmakla birlikte kesin olarak yanlış bir bilgi aktaran, yanlış bir anlam üreten yanlış bir çeviri söz konusudur” ve sonucunda erek metinde “yanlış anlam” ortaya çıkar (2021, s. 32). Anlamlamanın dönüşümü düzeyine dahil edilerek dizgeselliğin altıncı eğilimi olan “anlamın çarpıtılması”nda, “özgün metne oranla karşıt bir anlam oluşur [...] hem bir anlamın olumsuzlanması hem de ters açıdan bakıp değillenmesi biçiminde bir çeviri üretimi söz konusudur” (2021, s. 33). Bu eğilimle üretilmiş bir çeviride erek metin okuru, kaynak metin okurunun tam tersi anlama gelen bir göstergeyle karşı karşıya kalır. Öztürk Kasar’a göre dizgesellikteki son üç eğilim ise “anlamlamanın yitimi düzeyinde”dir ve erek metin okuru için gösterge “anlamsızlık” alanındadır (2021, s. 28). Dizgeselliğin yedinci eğilimi “anlamın saptırılması” olarak adlandırılmıştır. Bu eğilimde, “özgün metnin anlamıyla hiçbir ilintisi olmayan bir anlam, dolayısıyla özgün metnin gösterge evreniyle tutarlı ya da mantıklı bir ilişki kuramayan aykırı bir anlam” üretimi söz konusu olur (2021, s. 34). Kaynak metindeki gösterge, erek metin okuruna tam olarak ilgisiz ve ilintisiz bir gösterge ile sunulacak ve sonucunda erek metin okuru için kaynak metindeki anlam tam olarak kaybolmuş olacaktır. Sekizinci eğilim olan “anlamın parçalanması”, erek metinde “anlamdan yoksun bir sözce üretilmesi şeklinde kendini gösterir” ve “kimi durumlarda ise özgün metinde anlam taşıyan yabancı birimin çevrilmeden, yabancı dilde olduğu gibi çeviriye taşındığı örneklerde gerçekleşir” (2021, s. 34). Kültüre özgü öğelerin çevrilmesinde, kaynak kültürde anlam taşıyan bazı unsurların ortografik uyarlama yapılarak veya yapılmayarak erek kültüre aktarılması için çeviri stratejileri önerilmiştir. Ancak Öztürk Kasar’a göre, “aktarılan bu birimler bir duvar gibi okurun anlam arayışında yolunu keser, çeviri okuru bilmediği yabancı bir dile ait bu birimlere bir anlam yükleyemez” (2021, s. 34). Dizgesellikteki son eğilim olan “göstergenin yok edilmesi”nde, “anlam çevrilmemiş ve anlam taşıyan gösterge silinmiştir”; bunun nedenleri olarak ise “çevrilmesi zor teknik ve/ya da ağır bir

söylem taşıyan bölümlerin atlanabildiği” veya “çeşitli sansür kaygılarıyla” anlam taşıyan göstergelerin yok edilmiş olabileceği öne sürülmüştür (2021, s. 35).

Bu çalışmada dinsel göstergelerin çevirisinde betimleyici bir odakla çeviri stratejilerinin çözümlenmesinden ziyade bu göstergelerin çevirisindeki anlam evrilmelerinin ve potansiyel anlam evirici eğilimlerinin tartışması yapılmıştır. Bu yolla, daha kapsamlı bir çeviri değerlendirme yapılarak yazın çevirmenlerine istenmeyen anlam evrilmelerinden kaçınmanın veya en aza indirgemenin kimi stratejilerden kaçınarak mümkün olduğu gösterilecektir.

3. ÇEVİRİ DEĞERLENDİRMESİ BULGULARI

Bu bölümde, *Kırmızı Saçlı Kadın* romanında kültüre özgü ögeler olarak saptanan dinsel göstergeler kaynak kültür için açıldıktan sonra erek metinde üretilen söylemde bu göstergelerin anlamının korunup korunmadığı, eğer anlam evrilmesi saptanmışsa bunun hangi anlam evirici eğilimden kaynaklanmış olabileceği tartışılacaktır. Tüm örnekler, kaynak metin (KM) dahilindeki dinsel hikayeler, ayetler, hadisler ve Türk-İslam geleneğindeki söylemleri içermektedir. İncelenen erek metin (EM) İngilizce olduğu için erek kültürün dinsel uygulamaları ve normlarından farklılıklar gösteren söylemler örnek olarak buraya dahil edilmişlerdir.

Örnek 1:

“KM: Cenab-ı Allah yaz gecelerini yıldızlı yapmıştı ki, ne kadar çok insan, ne kadar çok hayat olduğunu hatırlayalım. (Pamuk, 2016, s. 33)

EM: Almighty God had made summer nights starry to remind us of how many people and how many lives there were in the world” (Pamuk 2017, s. 36-37).

Örnek 1’deki “Cenab-ı Allah yaz gecelerini yıldızlı yapmıştı” söylemi, Kur’an-ı Kerim ve Eski Ahit’te ortak öğretiler olan tüm kainatın yaratıcısı olan tek tanrı inancına bir göndergedir. Kur’an-ı Kerim’de A’râf Sûresi 54. ayette şöyle buyrulmaktadır:

“Şüphesiz ki rabbiniz, gökleri ve yeri altı günde yaratan, sonra arşa istivâ eden; geceyi, durmadan kendisini kovalayan gündüze bürüyüp örten; güneşi, ayı ve yıldızları emrine boyun eğmiş durumda yaratan Allah’tır. Bilesiniz ki, halk da emir de (yaratma ve yönetme) yalnız O’na aittir. Âlemlerin rabbi olan Allah yüceler yücesidir.”⁵

Ayette gökleri, yeryüzünü, gece ve gündüzün oluşumunu, güneşi, ayı ve yıldızları yaratanın, yaratma ve yönetme gücünün tek sahibi olan Allah olduğu görülmektedir. Eski Ahit’te Tevrat’ın “Yaratılış” kitabı 1:1’de “Başlangıçta Tanrı göğü ve yeri yarattı” geçerken 1:16’da “Tanrı büyüğü gündüze, küçüğü geceye egemen olacak iki büyük ışığı ve yıldızları yarattı” diye buyrulmuştur⁶. Müslümanlık, Hristiyanlık ve Yahudilik arasındaki bu ortak öğreti, kaynak metinde “ne kadar çok insan, ne kadar çok hayat” olduğu ile ilişkilendirilmiştir. Bu bağlamla, gerçekte atmosfere giren bir göktaşının halk arasında “yıldız kayması” şeklinde ifade edilmesi ve her bir insanın bir yıldız olduğu, bir yıldız kaydığına ise o yıldızın temsil ettiği insanın öldüğüne yönelik halk arasındaki söyleme de bir atıf yapılmıştır. Bunun yanı sıra, “ne kadar çok hayat olduğu” ifadesi ise sadece

⁵ Diyanet İşleri Başkanlığı. <https://kuran.diyanet.gov.tr/mushaf/kuran-meal-2/araf-suresi-7/ayet-54/kuran-yolu-meali-5> Erişim tarihi: 20.08.2023.

⁶ İncil-Yeni Çeviri 2009. <https://incil.info/kitap/Yaratilis/1> Erişim tarihi: 20.08.2023.

yeryüzündeki insanların hayatından ziyade kutsal kitaplarda da ortak diğer bir öğreti olan meleklerle bir atıftır. Kur'an-ı Kerim'de Necm Sûresi 26. ayette "Göklerde nice melekler vardır ki, Allah dilediği ve razı olduğu kulları için izin vermedikçe onların bile şefaati hiçbir fayda sağlamaz"⁷ diye buyururken Eski Ahit'te Mezmur Kitabı 148:2'de "Ey bütün melekleri, O'na övgüler sunun / Övgüler sunun O'na, ey bütün göksel orduları!"⁸ öğretileri melekleri insanlardan önemli yerlere, diğer bir deyişle göklere ait varlıklar olarak göstermektedir. Bu durumda, kaynak metindeki dinsel söylem hem kaynak hem erek kültürün belleğinde bulunmaktadır.

Kaynak metindeki "Cenab-ı Allah" göstergesi, erek metinde "Almighty God" olarak çevrilmiştir. Türk-İslam kültüründe, Allah'ın adı anıldığında genellikle "celle ve celalühü, cenap, yüce" gibi sözcüklerle kudretinin büyüklüğüne atıf yapan saygı göstergeleri kullanılır. Arapça kökenli "cenap" sözcüğünün eklenmesiyle oluşan "Cenab-ı Allah" göstergesi, yüce Allah anlamını vermektedir. Erek metindeki "almighty" göstergesi de her şeyin üzerinde kudreti olan, ulu, yüce anlamına gelmektedir. Bu nedenle, kaynak kültüre özgü bir söylem olan bu dinsel göstergenin çevirisinde herhangi bir anlam evrilmesi olmamıştır. Kaynak metinde Allah'ın "yaz gecelerini yıldızlı yapmış" olmasındaki "yaz" vurgusu, diğer mevsimlerde gökyüzündeki bulutlar nedeniyle yıldızların görünmemesi; havanın açık olduğu yaz aylarında görünebilmesi nedeniyledir. Erek metindeki "had made summer nights starry" ifadesindeki "had made" (yapmıştı) göstergesi, kaynak metinde olduğu gibi kainattaki her şeyi Allah'ın "yarattığı" anlamını vererek bu dinsel gösterge anlam evrilmesi olmayan bir cümleyle yeniden üretilmiştir. "Ne kadar çok insan [...] olduğu" ifadesi, dini bir kaynağa dayanmayıp kaynak metin kültüründe her insanın bir yıldızı olduğu söylemine bir göndergedir. Bu ifade erek metinde "how many people [...] there were" ifadesiyle çevrilerek erek kültürde de dini bir kaynağı olmayan ancak her insanın bir yıldızı olduğuna dair söylem anlam evrilmesi olmaksızın yeniden üretilmiştir. Ancak dünya dışı varlıklara atıf yapılan "ne kadar çok hayat olduğu" ifadesi Kur'an-ı Kerim'de göklerde tasvir edilen, Eski Ahit'te de göksel varlıklar olarak geçen melekleri anıştırırken erek metinde üretilen "how many lives there were in the world" ifadesindeki "in the world" (dünyada) göstergesi burada bahsedilen hayatları (lives) sadece dünya ile sınırlamıştır. Bu göstergenin söyleme eklenmiş olması, kaynak metindeki dünya dışı yaşama sahip varlıklar anıştırmasını erek metin okurunun yorumuna ve alımlama potansiyeline taşımamıştır. Sonuç olarak kaynak metin okuru gökyüzündeki yıldızların simgelediği hem dünya üzerinde hem dünya dışı yaşamı alımlayabilecekken erek metin okuru bu yıldızları sadece dünya üzerindeki yaşam ile ilişkilendirebilecektir. Bu anlam evrilmesinin, yıldızlarla ilgili dinsel bir göstergenin çevirisinde "verilen bilgilerin azaltıldığı" ve bu göstergenin "eksik, yetersiz bir anlamının sunulduğu" (2021, s. 30) anlamın eksik yorumlanması eğiliminden kaynaklanmış olabileceği düşünülebilir.

Örnek 2:

"KM: Ustamın anlattığı hikâyelerin önemli bir kısmı Kur'an'dan alınmaydı. Mesela, Şeytan'ın insanları resim yapmaya teşvik etmesi, sonra ölmüşlerini hatırlatsın diye o

⁷ Diyanet İşleri Başkanlığı. <https://kuran.diyanet.gov.tr/mushaf/kuran-tefsir-1/necm-suresi-53/ayet-1/kuran-yolu-meali-5> Erişim tarihi: 20.08.2023

⁸ İncil- Yeni Çeviri 2009. <https://incil.info/kitap/psa/148> Erişim tarihi: 20.8.2023.

resimlere bakmalarını öğütlemesi ve sonunda insanları putatapar yapıp yoldan çıkarması böyle bir hikâyeydi” (Pamuk, 2016, s. 33).

EM: Most of Master Mahmut’s stories were derived from the Koran. One, for instance, was about the devil who led people onto the sinful path of idolatry by tempting them to draw portraits so they could remember the dead by looking at them” (Pamuk, 2017, s. 37).

Örnek 2’deki söylem, “[u]stamın anlattığı hikâyelerin önemli bir kısmı Kur’an’dan alınmadı” cümlesiyle başlayarak kaynak metin okurunu müslümanlığın kutsal kitabında geçen ayetlere hazırlamaktadır. Erek metindeki “[m]ost of Master Mahmut’s stories were derived from the Koran” cümlesiyle erek metin okuruna da herhangi bir anlam evrilmesi olmadan Kur’an-ı Kerim’den alınmış öğretileri okuyacağı beklentisi yaratılmıştır. Ancak söylemin devamında “[ş]eytan’ın insanları resim yapmaya teşvik etmesi”, Kur’an-ı Kerim’de geçen bir ayet olmaktan ziyade hadislere dayandırılan bir bilgidir. Özellikle putperestliği sona erdirebilmek ve tevhid inancını yayabilmek için ortaya çıkmış olabilecek bu inanış için Kur’an-ı Kerim’de putları yasaklayan ayetler bulunmaktadır. Örneğin Nisâ Suresi 117. ayette “Onlar Allah’ı bırakıp birtakım dışı putlardan medet umuyorlar; başkasından değil, isyankâr şeytandan dilekte bulunuyorlar”⁹ buyrulurken putlara tapmanın şeytanla ilişkilendirildiği, dolayısıyla tevhid inancına karşı olduğu için günah olduğu ve yasaklandığı görülmektedir. Ayrıca A’râf Sûresi 193. ayette “Doğru yola ulaşma hususunda onlara yalvarsanız size karşılık vermezler; onlara ha yalvarmışsınız ha susmuşsunuz, sizin için değişen bir şey olmayacaktır”¹⁰ buyrulurken putların Allah’a şirk koşulabilecek nesnelere olamayacağı açıkça belirtilmiştir. Bu ayetler kapsamında, Allah’a şirk koşularak tapılacak putlar, ister resim ister heykel şeklinde olsun, dinde yasaklanmışken resim sanatının veya hobisinin put oluşturma amacıyla yapılmasının önüne geçilmiş olabilir. Ebû Abdillâh Muhammed bin İsmâîl bin İbrâhîm el-Cu’fî el-Buhârî ve Ebu’l-Hüseyin Muslimu’bnu’l-Haccâc el-Kuşeyri en-Niysâbüri gibi hadis ilminin ileri gelenlerine göre, “Abdullah İbn Mes’ûd (R) dedi ki; Rasûlullah (S) : «şüphesiz ki kıyamet gününde insanların en şedîd azablısı, sûret yapanlardır» buyurdu”¹¹. Hadiste belirtildiği üzere “sûret” yapılması, resim yapılması anlamına da geldiğinden dolayı resim yapmanın müslümanlıkta günah olduğu inanışı söz konusudur. Bu nedenle kaynak metinde Mahmut Usta’nın anlattığı hikâyeler dini kaynaklara dayandırılmıştır. Eski Ahit’te ise Mısır’dan Çıkış Kitabı 20:4’te “Kendine yukarıda gökyüzünde, aşağıda yeryüzünde ya da yer altındaki sulara yaşayan herhangi bir canlıya benzer put yapmayacaksın” ve “Putların önünde eğilmeyecek, onlara tapmayacaksın. Çünkü ben, Tanrının RAB, kıskanç bir Tanrı’yım. Benden nefret edenin babasının işlediği suçun hesabını çocuklarından, üçüncü, dördüncü kuşaklardan sorarım”¹² öğretileriyle putlara tapmak ve put yapmak yasaklanmıştır. Böylece kaynak kültürde olduğu gibi erek kültürde de putlara tapmak yasak olduğundan kaynak metindeki “[ş]eytan’ın [...] sonunda insanları putatapar yapıp yoldan çıkarması” ifadesi erek metinde “the devil [...] led people onto the sinful path of idolatry” cümlesiyle çevrilerek purperestliğin yasaklandığı öğretisi korunmuştur. Ancak kaynak metinde kullanılan

⁹ Diyanet İşleri Başkanlığı. <https://kuran.diyanet.gov.tr/mushaf/kuran-tefsir-1/nisa-suresi-4/ayet-117/kuran-yolu-meali-5> Erişim tarihi: 21.08.2023

¹⁰ Diyanet İşleri Başkanlığı. <https://kuran.diyanet.gov.tr/mushaf/kuran-tefsir-1/araf-suresi-7/ayet-193/kuran-yolu-meali-5> Erişim tarihi: 21.08.2023

¹¹ Sahîh-i Müslim ve Tercemesi. Cilt 6. (M. Sofuoğlu, Çev.). 98–(2109). s. 369.

¹² İncil-Yeni Çeviri 2009. <https://incil.info/kitap/Misirdan+Cikis/20> Erişim tarihi: 21.08.2023.

“yoldan çıkarmak” göstergesi mecaz anlamıyla insanları doğru yoldan saptırmak anlamına gelirken bu mecazi gösterge erek metinde “lead onto sinful path” (günahkar yola sokmak) ifadesindeki “sinful path” (günahkar yol) göstergesiyle açık hale getirilmiştir. Kaynak metinde örtük veya mecazi olan bir göstergenin erek metinde açık bir gösterge ile yeniden üretilmesi nedeniyle bu göstergenin çevirisinde “anlamın aşırı yorumlanması” (Öztürk Kasar, 2021, s. 29) eğilimi olduğu düşünülebilir. Tikel bir göstergedeki bu anlam evrilmesine rağmen, kaynak metindeki “yoldan çıkarmak” göstergesi, aynı zamanda doğru yol olan dinden uzaklaştırmak anlamını da anırtırken erek metinde bu ima, “günahkar yol” göstergesiyle elde edilmiştir. Günah işlemek, dinin yasakladığı bir eylemi gerçekleştirmek anlamına gelirken “günahkar yol” (sinful path) göstergesi bireyin yanlış olan yola saptığını, dolayısıyla dinin emrettiği doğru yoldan uzaklaştığını anırtılabilmektedir. Ancak resim yapmanın yasaklandığına dair, Eski veya Yeni Ahit’te de herhangi bir öğreti bulunmazken özellikle Hristiyanlıktaki mezhepsel farklılıklarda resim yapmaya yönelik farklı tutumlar bulunabilir. Yılmaz’a göre, “özellikle 8. yüzyılda ikonoklazma hareketleri ile dini imgelerin kaldırılma istekleri” (2017, s. 60) ortaya çıkarken, “ibadethanede dini imge bulundurmaya karşı çıkmalarından dolayı” (s. 69) Protestanlar, Katolikler tarafından eleştirilmiştir. Bu ikonoklazma, bugün hangi mezhebe ait olursa olsun Hristiyanlık dini mensupları tarafından tartışıldığı bilinen bir konudur. Bu nedenle, Müslümanlıkta olduğu gibi Hristiyanlıkta da resim çizme konusunun yarattığı tartışma aşına olunan bir mevzudur. Kaynak metindeki “[ş]eytan’ın insanları resim yapmaya teşvik etmesi” ifadesi, erek metinde “the devil [...] by tempting them to draw portraits” ifadesiyle karşımıza çıkmaktadır. Erek metindeki “portrait” göstergesi, bir insanın yüzünün çizildiği bir resim anlamına gelirken aynı zamanda büst veya heykel anlamına da gelebilmektedir. Kaynak metinde “resim çizmek” fiili açık ve özgül bir göstergeyken erek metinde daha geniş anlamlı ve sanatın hangi dalını ifade ettiği tam anlaşılabilen belirsiz bir gösterge kullanımıyla bulanık bir anlam üretilmiştir. Bu anlam evrilmesinin, “anlamın bulanıklaştırılması” (Öztürk Kasar, 2021, s. 29) eğiliminden kaynaklandığı düşünülebilir. Bu eğilim, ikonoklazmanın erek kültürde hem resim hem heykellere uygulanması üzerine süregelen tartışmalardan kaynaklanmış olabilir.

Örnek 3:

“KM: [...] bir akşam Mahmut Usta, Yusuf Peygamber ile kardeşlerinin hikâyesini anlattı. Babaları Yakup'un oğulları içinde en çok Yusuf'u sevmesini, diğer kardeşlerin kıskançlığını ve Yusuf'u yalan dolan ile kandırıp karanlık bir kuyuya atmalarını dikkatle dinledim. (Pamuk, 2016, s. 35)

EM: One evening [...] Master Mahmut told me the story of Joseph and his brothers. I listened closely to how their father, Jacob, had favored Joseph out of all his sons, only for the jealous brothers to trick Joseph and throw him down a dark well” (Pamuk, 2017, s. 39).

Örnek 3’te, Mahmut Usta’nın anlattığı ve kutsal kitap indirilmiş dinlerde ortak bir öğreti olan Hazreti Yûsuf’un onu kıskanan kardeşleri tarafından kuyuya atılması anlatılmaktadır. Kur’an-ı Kerim’de Yûsuf Sûresi sekizinci ayette “Hani kardeşleri demişlerdi ki: ‘Yûsuf ile öz kardeşi babamızın gözünde bizden daha değerli. Halbuki bizim sayımız daha çok. Şüphesiz ki babamız

apaçık bir yanığı içinde!"¹³ buyrulmuştur. Tüm kardeşlerin babası Hazreti Ya'küb olmasına rağmen Yûsuf ile Bünyâmin diğerlerinden farklı bir anneden doğan öz kardeşlerdir. Ancak Yûsuf'un kıskanılmasının nedeni kardeşler tarafından babalarının en çok ona değer veriyor olduğunun düşünülmesidir. Yine Yûsuf Sûresinin dokuzuncu ayetinde "Yûsuf'u öldürün veya onu (uzak) bir yere atın ki babanızın teveccühü yalnız size kalsın! Ondandır da (tövbe ederek) iyi kimseler olursunuz!" anlatıldığı üzere kıskanç kardeşler Yûsuf'u öldürüp babalarının verdiği kıymeti kendi üstlerine çekmek ister ancak onuncu ayetteki "Onlardan biri, 'Yûsuf'u öldürmeyin, eğer mutlaka yapacaksınız, onu (kör) kuyunun dibine bırakın. Nasıl olsa gelip geçen kervanlardan biri onu bulup alır' dedi"¹⁴ önerisiyle öldürmekten vazgeçip Yûsuf'u bir kör kuyunun dibine atmaya karar verip bunu uyguladılar. Geri dönünce de babaları Hazreti Ya'küb'a 17. ayette belirtildiği üzere şu yalanı söylediler: "Ey babamız! Biz yarış için uzaklaşmış, Yûsuf'u da eşyamızın yanında bırakmıştık; onu kurt yemiştir! Ama doğru söylemiş olsak da sen bize inanmazsın' dediler"¹⁵. Aynı zamanda Eski Ahit'in Yaratılış Kitabı 37:3-4'te "İsrail Yusuf'u öbür oğullarının hepsinden çok severdi. Çünkü Yusuf onun yaşlılığında doğmuştu. Yusuf'a uzun, renkli bir giysi yaptırmıştı. / Yusuf'un kardeşleri babalarının onu kendilerinden çok sevdiğini görünce, ondan nefret ettiler. Yusuf'a tatlı söz söylemez oldular"¹⁶ öğretileninde de babasının onu diğer kardeşlerinden daha fazla sevmesi nedeniyle Hazreti Yûsuf'un kardeşleri tarafından kıskanıldığı anlatılmaktadır. Yine Eski Ahit'in Yaratılış Kitabı'nda 37:18-24 arasında şöyle denmiştir:

"Kardeşleri onu uzaktan gördüler. Yusuf yanlarına varmadan, onu öldürmek için düzen kurdular. / Birbirlerine, "İşte düş hastası geliyor" dediler, / "Hadi onu öldürüp kuyulardan birine atalım. Yabanıl bir hayvan yedi deriz. Bakalım o zaman düşleri ne olacak!" / Ruben bunu duyunca Yusuf'u kurtarmaya çalıştı: "Canına kıymayın" dedi, / "Kan dökmeyin. Onu şu ıssız yerdeki kuyuya atın, ama kendisine dokunmayın." Amacı Yusuf'u kurtarıp babasına geri götürmekti. / Yusuf yanlarına varınca, kardeşleri sırtındaki renkli uzun giysiyi çekip çıkardılar / ve onu susuz, boş bir kuyuya attılar."¹⁷

Görüldüğü üzere, Eski Ahit'te anlatılan Hazreti Yûsuf hikayesinde de kardeşleri tarafından kıskanılması, öldürülmek istenmesi ancak bir kardeşin önerisiyle öldürülmek yerine kuyuya atılması söz konusudur. Detaylarda kimi farklılıklar olsa da Kur'an-ı Kerim ve Eski Ahit'teki Hazreti Yûsuf hikayeleri arasında sebep-süreç-sonuç bakımından paralellikler bulunmaktadır. Bu nedenle kaynak metindeki bu dinsel göstergenin sadece kaynak kültüre özgü olmadığı, erek kültürde de karşılığı olması nedeniyle çeviride anlam evrilmesinin dinsel göstergeler çerçevesinde en aza indirilebileceği varsayılabilir. Kaynak ve erek söylemlerin karşılaştırılması sonucu, erek metindeki dinsel tikel göstergelerin çevirisinde anlamın korunduğu görülürken "Yakup'un oğulları içinde en çok Yusuf'u sevmesi" ifadesinin çevirisindeki "Jacob [...] had favored Joseph out of all his sons" ifadesinde kullanılan "favor" göstergesi dikkat çekmektedir. Bir babanın çocukları içinde bir

¹³ Diyanet İşleri Başkanlığı. <https://kuran.diyanet.gov.tr/mushaf/kuran-tefsir-1/yusuf-suresi-12/ayet-5/kuran-yolu-meali-5> Erişim tarihi: 22.08.2023

¹⁴ Diyanet İşleri Başkanlığı. <https://kuran.diyanet.gov.tr/mushaf/kuran-tefsir-1/yusuf-suresi-12/ayet-5/kuran-yolu-meali-5> Erişim tarihi: 22.08.2023

¹⁵ Diyanet İşleri Başkanlığı. <https://kuran.diyanet.gov.tr/mushaf/kuran-tefsir-1/yusuf-suresi-12/ayet-15/kuran-yolu-meali-5> Erişim tarihi: 22.08.2023

¹⁶ İncil-Yeni Çeviri 2009. <https://incil.info/kitap/Yaratilis/37> Erişim tarihi: 22.08.2023

¹⁷ İncil-Yeni Çeviri 2009. <https://incil.info/kitap/Yaratilis/37> Erişim tarihi: 22.08.2023

tanisini en çok sevmesi için kullanılan “favor” göstergesi, “tercih etmek, desteklemek veya onaylamak, kayırmak”¹⁸ anlamlarına gelmektedir. Bu durumda, “favor” göstergesinin kullanılmasıyla kaynak metindeki “sevmek” göstergesine görece daha güçlü ve aşırı bir anlam yüklenmesiyle sonuçlanan bu anlam evrilmesinin, “anlamın aşırı yorumlanması” (Öztürk Kasar, 2021, s. 29) eğiliminden kaynaklanmış olduğu düşünülebilir. Bunun sonucunda kaynak metin okuru Hazreti Ya’küb’un oğulları arasında birisini daha fazla sevmesine yönelik bir bağlam alımlarken, erek metin okuru Hazreti Yûsuf’un babası tarafından kayırıldığına yönelik, kendi dini öğretilerinde de bulunmayan aşırı bir anlam alımlayacaklardır.

Hazreti Yûsuf ile ilgili hikaye kaynak metnin diğer bir bölümünde de karşımıza çıkmaktadır. Bu söylemde ise Yûsuf’un kuyuya atıldıktan sonra olanlara bir gönderge vardır. Örnek 4, bu söylem ve çevirisine yöneliktir.

Örnek 4:

KM: Belki de zaten Mahmut Usta ölmemiş, tıpkı eski dinî hikâyelerdeki gibi biri onu kuyunun dibinden çekip çıkarmıştı. (Pamuk, 2016, s. 95)

EM: Maybe Master Mahmut wasn’t even dead but had been rescued from the depths of the well as in one of those old religious allegories” (Pamuk, 2017, s. 121).

Bu örnekteki “eski dinî hikâyelerdeki gibi” ifadesi, “biri onu kuyunun dibinden çekip çıkarmıştı” cümlesinden anlaşılacağı üzere Hazreti Yûsuf’un kardeşleri tarafından kuyuya atılmasına atıf yapmaktadır. Kutsal kitap indirilmiş olan dinlerin bu hikayeye yönelik diğer bir ortak öğretisi, Hazreti Yûsuf’un atıldığı kuyudan kurtarıldığı üzerindedir. Kur’an-ı Kerim’de Yûsuf Sûresi on dokuzuncu ayette “Derken bir kervan geldi, sucularını gönderdiler, adam kovasını kuyuya saldı; “Müjde! İşte bir oğlan çocuğu!” diye bağırды. Onu alıp bir ticaret malı olarak sakladılar. Allah onların yaptıklarını çok iyi biliyordu”¹⁹ buyrulmaktadır. Eski Ahit’te ise Yaratılış Kitabı 37:28’de “Midyanlı tüccarlar oradan geçerken, kardeşleri Yusuf’u kuyudan çekip çıkardılar, yirmi gümüşe İsmaililer’e sattılar. İsmaililer Yusuf’u Mısır’a götürdüler”²⁰ öğretisiyle Hazreti Yûsuf’un kuyunun dibinde ölmediği, oradan geçmekte olan kervan tarafından kurtarıldığı görülmektedir. Romanın başkahramanı Cem, eşi Ayşe ile birlikte kurdukları inşaat şirketinin işleri için gençken Mahmut Usta ile birlikte kuyu kazdıkları kasabaya gittiğinde yıllar önce öldüğünü düşünerek kuyunun dibinde bıraktığı Mahmut Usta’nın ölmediğini öğrenince bu kurgu, gençliğinden hatırladığı bu dinsel hikaye ile ilişkilendirilmiştir. Hazreti Yûsuf’un hikayesi dahil olmak üzere dinsel hikayeler anlatan Mahmut Usta’nın Hazreti Yûsuf ile benzer kaderi yaşayarak kuyudan kurtulmuş olması, romandaki diğer bir dinsel gönderge olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu dinsel hikayeye gönderge yapılan kaynak metinde, “eski dinî hikâyelerdeki gibi” ifadesindeki çoğul kullanılmış olan “dinî hikâyeler” göstergesi, belirli bir dinsel öğretden ziyade buna yönelik birden fazla sayıda dinsel hikaye varmış gibi bir muğlaklık uyandırmaktadır. Mahmut Usta’nın kuyunun dibinden kurtarılmasını Hazreti Yûsuf’un hikayesine bağlamak için okurun kültürel bagajına dayanması gerekmektedir. Kaynak metindeki bu ifade erek metinde “one of those old religious allegories” (eski dinî hikâyelerden biri)

¹⁸ Merriam-Webster Çevrimiçi Sözlük. <https://www.merriam-webster.com/dictionary/favor> Erişim tarihi: 22.08.2023

¹⁹ Diyanet İşleri Başkanlığı. <https://kuran.diyanet.gov.tr/mushaf/kuran-tefsir-1/yusuf-suresi-12/ayet-19/kuran-yolu-meali-5> Erişim tarihi: 27.08.2023

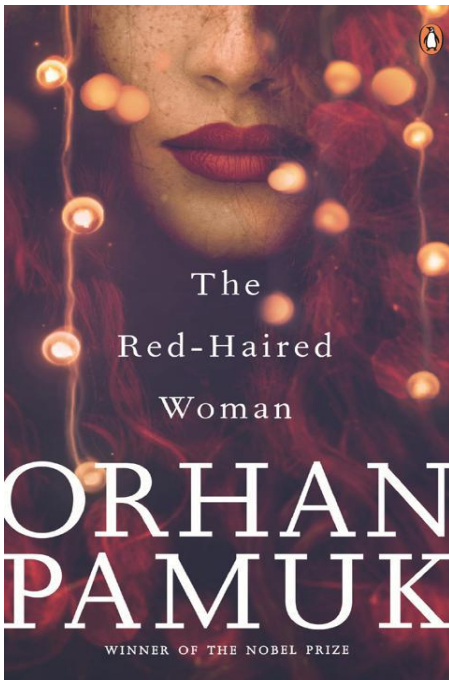
²⁰ İncil-Yeni Çeviri 2009. <https://incil.info/kitap/Yaratilis/37> Erişim tarihi: 27.08.2023

şeklinde çevirilerek Mahmut Usta'nın kuyudan kurtulmasıyla ilişkili olarak kesin ve açık bir dinsel hikaye olduğu ifade edilerek sadece *bir* dinsel hikayeye gönderge yapılmıştır ve kaynak metin okurunun kültürel artalan bilgisiyle çözümlenmesi gereken muğlak bir gönderge erek metin okuru için daha açık hale getirilmiştir. Bu durumda ortaya çıkan anlam evrilmesinin, "anlamın aşırı yorumlanması" (Öztürk Kasar, 2021, s. 29) eğiliminden kaynaklanmış olduğu düşünülebilir.

Örnek 5:

KM: "Yani Allah'ın dediği sonunda olmuş" dedi Mahmut Usta. "Kimse kaderinden kaçamamış." (Pamuk, 2016, s. 39)

EM: "So God's will came to pass, after all," said Master Mahmut. "Nobody can escape their fate" (Pamuk, 2017, s. 46).



Söylemdeki "Allah'ın dediği sonunda olmuş" ifadesi, devamındaki "[k]imse kaderinden kaçamamış" cümlesiyle bağdaşıklık kurmaktadır. Kaynak kültürdeki "Allah'ın dediği olur" cümlesi, kader inancı ile ilişkili bir cümle olarak karşımıza çıkmaktadır. "Kimsenin kaderinden kaçamaması" ifadesi ise İslam alemindeki imanın altı temel şartından olan kadere inanmak ile ilişkilendirilebilir. Kader inancına sahip bir kimse, Allah'ın sübûti sıfatlarından olan "ilim" sıfatı ile bütün olayları önceden bilerek tayin ettiğini bilmektedir. Kur'an-ı Kerim'in Tevbe Sûresi 51. ayetinde "De ki: 'Allah bize ne yazmışsa başımıza ancak o gelir, O bizim mevlâmızdır.' Müminler yalnız Allah'a güvenip dayansınlar"²¹ buyrulurken kadere inanmanın önemi ifade edilmiştir. Yeni Ahit'in Efesliler Kitabı 2:10'da "Çünkü biz Tanrı'nın yapıtıyız, O'nun önceden hazırladığı iyi işleri yapmak üzere Mesih İsa'da yaratıldık"²²

öğretisindeki "önceden hazırladığı iyi işler" ifadesi Tanrı'nın önceden görebildiği ve belirlediği kader inancına yöneliktir. Kutsal kitap indirilmiş olan dinlerin ortak bir öğretisi olan kader inancı, yazınsal metinlerde de dinsel göndergeler olarak karşımıza çıkmaktadır. Örnek 5'te kader inancı ile ilişkili olan "Allah'ın dediği sonunda olmuş" ifadesi, erek metinde "God's will came to pass, after all" olarak çevrilmiştir. Erek metindeki "God's will" ifadesindeki "will" göstergesi, irade anlamına gelirken bu ifade "Tanrı'nın iradesi" anlamını taşımaktadır. Kaynak metinde kader inancına yönelik bir metafor olarak kullanılan "Allah'ın dediği" ifadesi için erek metinde "God's will" ifadesiyle kader inancına yönelik açık bir gönderge yapılmıştır. Kaynak metin okurunun dilsel veya kültürel artalan bilgisiyle alımlayabileceği metaforik bir anlamın erek metinde açık bir biçimde yeniden üretilmesi, "anlamın aşırı yorumlanması" (Öztürk Kasar, 2021, s. 29) eğiliminden kaynaklanmıştır.

Örnek 6:

KM: Hepsini, hayırlısıyla öbür çarşamba günü bitirir, kapatırız. (Pamuk, 2016, s. 58-59)

²¹ Diyanet İşleri Başkanlığı. <https://kuran.diyanet.gov.tr/mushaf/kuran-tefsir-1/tevbe-suresi-9/ayet-51/kuran-yolu-meali-5> Erişim tarihi: 27.08.2023

²² İncil-Yeni Çeviri 2009. <https://incil.info/kitap/Efesliler/2> Erişim tarihi: 28.08.2023

EM: We'll be done by next Wednesday, God willing. (Pamuk, 2017, s. 72)

Bu örnekte, dinsel bir olaya veya Kur'an-ı Kerim ve hadislere göndergeler yapılmış söylemlerden ziyade dinsel öğelerin toplumsal dil kullanımına yansımaları üzerine bir gösterge bulunmaktadır. Türk-İslam dünyasında, insanların girişeceği her işte öncelikle Allah'ın rızası olmasına yönelik söylemler bulunmaktadır. Özellikle müslümanlığın kutsal kitabı olan Kur'an-ı Kerim'in Arapça yazılmış olması, Allah'ın rızası veya yardımıyla gerçekleşmesi umulan güzel işler için Arapçadan Türkçeye geçen çeşitli sözcüklerin hem bireysel hem toplumsal dilde yaygın bir şekilde kullanılmasına neden olmuştur. Örnek 6'da, Mahmut Usta'nın kuyu kazma işini tamamlayabilecekleri zamanı söylerken kaynak metinde kullanılan "hayırlısıyla" göstergesi, Arapçadan Türkçeye geçen "hayır" sözcüğünden türemiştir ve "hayırlı olanı dilemek için söylenen bir söz"²³ anlamında karşımıza çıkmaktadır. Bu sözcük, Kur'an-ı Kerim'de "mal, servet, bolluk gibi maddi imkanlar" anlamına gelebiliyorken aynı zamanda "sâlih amel gibi kavramlara yakın anlamlarda olmak üzere her türlü iyi tutum ve davranışların ahlâkî değerini belirtmek üzere kullanılır. Kur'an genellikle insanın aslında âhirette kendisi için faydalı olacak bütün iyilikleri hayır diye isimlendirir (meselâ bk. Bakara 2/110, 197)"²⁴ şeklinde de tanımlanmaktadır. Bu tanımlardan hareketle, Türkçede kullanılan "hayır dua etmek", "Allah hayırlısını versin", "Rabbim hayırlı kılsın" gibi deyişlerin Türk-İslam toplumunda genellikle insanı dinen olumlu etkileyecek durumlar için kullanıldığını düşünmek mümkün olmaktadır. Kaynak metinde kullanılan "hayırlısıyla" göstergesinin de hem Allah'ın izniyle hem de sonucunda Allah'ın rızasını mümkün kılacak ve kişiye ahir dünya için bir fayda sağlayacak şekilde bir iş gerçekleşmesi için kullanıldığı düşünülebilmektedir. Toplumsal dil kullanımında yaygın bir ifade olan "hayırlısıyla" göstergesinin erek metinde "God willing" (inşallah) olarak çevrildiği görülmektedir. Kaynak metindeki bağlamda kullanılan "hayırlısıyla" göstergesinde olduğu gibi "God willing" göstergesi de gelecekte gerçekleşmesi umulan işler veya olaylar için kullanılır. Türkçeye "inşallah" veya "kıismetse" olarak çevrilebilecek olan "God willing" göstergesi, "bir insanın eğer bir problem çıkmazsa yapmayı veya olmasını umduğu şeyleri söylemek için kullanılır"²⁵ ancak "hayırlısıyla" göstergesi aynı zamanda gerçekleştirilen bir işin Allah katında ahir alemde karşılık bulması anlamını taşımaktadır. "God willing" göstergesi sadece bir işin gerçekleşmesi amacıyla kullanılan; işin olmasında Allah'ın rızasını arayan ve herhangi bir engel olmasını istemeyen eyleyenlerce kullanılır. Bu durumda, "God willing" göstergesinin "hayırlısıyla" göstergesiyle "bir ilintisi olmakla birlikte" erek metinde "yanlış anlam" üreten "anlamın bozulması" (Öztürk Kasar, 2021, s. 32) eğilimiyle çevrildiği düşünülebilir. Kaynak metin okuru, Mahmut Usta'nın kuyu kazma işini bitirmesini kendine ahir zamana ait bir iyilik getirme ümidiyle tamamlama isteğini alımlarken erek metin okuru Mahmut Usta'nın önüne engel çıkmaksızın Tanrı'nın yardımıyla bu işi bitirebilme umudunu alımlayacaktır.

²³ Türk Dil Kurumu. <https://sozluk.gov.tr/> Erişim tarihi: 28.08.2023

²⁴ Diyanet İşleri Başkanlığı. <https://kuran.diyaret.gov.tr/mushaf/kuran-tefsir-1/bakara-suresi-2/ayet-215/kuran-yolu-meali-5> Erişim tarihi: 28.08.2023

²⁵ Merriam Webster Dictionary. <https://www.merriam-webster.com/dictionary/God%20willing> Erişim tarihi: 28.08.2023 [Taraflımızdan bu çalışma için Türkçeye çevrilen İngilizce tanımı şu şekildedir: "used to say what one hopes and expects to do or happen if no problems occur"]

Örnek 7:

“KM: Gördüğüm oyuncuklar içinde bir tek Hazreti İbrahim’in hikâyesini seyrederken anladım, çünkü Kurban Bayramı’nın arkasındaki hikâyeyi hem okulda öğretmişler, hem de babam bir kere bana anlatmıştı. [...] İbrahim kendisine bir oğul vermesi için Allah’a uzun uzun yalvardı. Sonra da bir oğlu oldu [...]. Derken oğlu büyüdü ve Hazreti İbrahim [...] oğlunu yere yatırdı bıçağını çekip onun gırtlığına dayadı. (Pamuk, 2016, s. 65)

EM: There was one sketch I understood for sure, and that was because I’d learned the story of the prophet Abraham from my father, as well as our lesson on the Feast of the Sacrifice at school. [...] Abraham pleaded with God to give him a son, and eventually his wish was granted [...]. When his son [...] grew up, Abraham lay him down on the floor and put a knife to his throat” (Pamuk, 2017, s. 81).

Bu örnek, Cem’in kuyu kazdıkları sıralarda kasabada kırmızı saçlı kadının tiyatrosunda izlediği oyunlardan birini anlatırken aynı zamanda Hazreti İbrahim’in oğlunu Allah’a kurban edecekken gönderilen kurbanlık koç öğretisine bir gönderge yapmaktadır. Kaynak metindeki “Hazreti İbrahim’in hikâyesi” ve “Kurban Bayramı’nın arkasındaki hikâye” göstergeleri dinsel göndergeler olarak bağdaşıklık göstermektedir. Kur’an-ı Kerim’de Sâffât Sûresi 104-107 ayetleri arasında “ ‘Ey İbrâhim!’ diye ona seslendik; / ‘Tamam, rüyanı gerçekleştirmiş oldun.’ İşte iyileri biz böyle ödüllendiririz. / Bu, kesinlikle apaçık bir imtihandı. / Biz, (oğlunun canına) bedel olarak ona iri bir kurbanlık verdik”²⁶ diye buyrulurken Kurban ibadetinin ortaya çıkışı anlatılmaktadır. Aynı zamanda Eski Ahit’in Yaratılış Kitabı 22: 1-13 arasında Hazreti İbrahim’in oğlunu Rab’bine kurban etmek üzereyken Tanrı’nın gönderdiği kurbanlık koç şöyle anlatılmaktadır:

“Daha sonra Tanrı İbrahim’i denedi. “İbrahim!” diye seslendi. İbrahim, “Buradayım!” dedi. / Tanrı, “İshak’ı, sevdiğin biricik oğlunu al, Moriya bölgesine git” dedi, “Orada sana göstereceğim bir dağda oğlunu yakmalık sunu olarak sun.” / İbrahim sabah erkenden kalktı, eşeğine palan vurdu. Yanına uşaklarından ikisini ve oğlu İshak’ı aldı. Yakmalık sunu için odun yarıdıktan sonra, Tanrı’nın kendisine belirttiği yere doğru yola çıktı. / Üçüncü gün gideceği yeri uzaktan gördü. / Uşaklarına, “Siz burada, eşeğin yanında kalın” dedi, “Tapınmak için oğlumla birlikte oraya gidip döneceğiz.” / Yakmalık sunu için yardığı odunları oğlu İshak’a yükledi. Ateşi ve bıçağı kendisi aldı. Birlikte giderlerken İshak İbrahim’e, “Baba!” dedi. / İbrahim, “Evet, oğlum!” diye yanıtladı. İshak, “Ateşle odun burada, ama yakmalık sunu kuzusu nerede?” diye sordu. / İbrahim, “Oğlum, yakmalık sunu için kuzuyu Tanrı kendisi sağlayacak” dedi. İki birlikte yürümeye devam ettiler. / Tanrı’nın kendisine belirttiği yere varınca İbrahim bir sunak yaptı, üzerine odun dizdi. Oğlu İshak’ı bağlayıp sunaktaki odunların üzerine yatırdı. / Onu boğazlamak için uzanıp bıçağı aldı. / Ama RAB’bin meleği göklerden, “İbrahim, İbrahim!” diye seslendi. / İbrahim, “İşte buradayım!” diye karşılık verdi. / Melek, “Çocuğa dokunma” dedi, “Ona hiçbir şey yapma. Şimdi Tanrı’dan korktuğunu anladım, biricik oğlunu benden esirgemedin.” / İbrahim çevresine bakınca, boynuzları sık çalılara takılmış bir koç gördü. Gidip koçu getirdi. Oğlunun yerine onu yakmalık sunu olarak sundu.”²⁷

²⁶ Diyanet İşleri Başkanlığı. <https://kuran.diyanet.gov.tr/mushaf/kuran-tefsir-1/saffat-suresi-37/ayet-107/kuran-yolu-meali-5> Erişim tarihi: 28.08.2023

²⁷ İncil-Yeni Çeviri 2009. <https://incil.info/kitap/Yaratilis/22> Erişim tarihi: 28.08.2023

Hazreti İbrahim'in bir oğlu olması için Allah'a yalvarması ve bir oğlu olursa onu Allah'a kurban edeceğine dair sözü üzerine Hazreti İbrahim'e Allah tarafından erkek evlat bahşedilir. Bu evlat büyüdüğünde rüyasında bu sözünü hatırlayan Hazreti İbrahim'in, oğlunu Allah'a kurban etmek üzereyken ve oğlu da hiç karşı çıkmadan razı olmuş bir şekilde kurban edilmesini beklerken Allah tarafından Cebrail yoluyla gönderilen koçun kurban edilmesinin emredilmesi öğretisi hem Eski Ahit'te hem Kur'an'ı Kerim'deki ortak öğretiler olarak karşımıza çıkmaktadır. Kırmızı saçlı kadının oynadığı tiyatrodaki sergilenen bu oyun üzerinden yapılan dinsel gönderge, kaynak söylemde açık bir biçimde okura anlatılmıştır. Erek metnin çeviri değerlendirmesi yapıldığında, kaynak metindeki "Allah'a uzun uzun yalvardı" ifadesinin "pleaded with God" (Tanrı'ya yalvardı) şeklinde çevrildiği; kaynak söylemdeki "uzun uzun" göstergesinin yok edildiği görülmektedir. Hazreti İbrahim'in bir erkek çocuğu çok isteyerek karşılığında Allah'a kurban edecek olması, bu erkek çocuğu uzun süre beklediği ve istediğini göstermektedir. Kaynak metindeki bu dinsel göndergedeki "uzun uzun" göstergesinin erek metinde yok edilmiş olmasıyla ortaya gösterge yokluğu çıkmıştır. Bu gösterge yokluğuyla, Hazreti İbrahim'in erkek evlada ilerlemiş bir yaşta sahip olabildiği ve Allah'a bu kadar uzun süre beklediği oğlunu kurban verme sözüyle en üst düzeyde itaat gösterebildiği öğretileri erek metin okuru için yok edilmiştir.

Örnek 8:

"KM: cenaze namazı" (Pamuk, 2016, s. 137).

"EM: funeral was attended" (Pamuk, 2017, s. 176).

Örnek 8'de, bir Müslüman öldüğünde gömülmeden önce kılınan cenaze namazına bir dinsel gönderge bulunmaktadır. Cenaze namazı, Kur'an-ı Kerim'de Tevbe Sûresi 84. Ayette "Ve onların arasından ölen hiç kimsenin namazını kılma, mezarı başında da durma! Çünkü onlar Allah ve resulünü inkâr ettiler ve yoldan sapmış olarak öldüler"²⁸ buyrulurken "onların" göstergesinin "Tebük Seferi'ne katılmamak için bahaneler uyduran, özellikle havaların aşırı sıcak olduğu gerekçesine sığınan, üstelik müminleri de sefere çıkmaktan caydırmaya çalışan münafıklar"²⁹ için kullanıldığı belirtilmektedir. Münafıklar öldüğünde namazı kılınmayacak olmasına dair bu ayetten, Allah yolundaki bir insan öldüğünde namazı kılındığı anlaşılmaktadır. Aynı zamanda, cenaze namazının Müslümanlar için önemi, "cenaze namazı, farz-ı kifayedir. Müslümanların ölen din kardeşlerine karşı yerine getirmeleri gereken dini vecibelerin başında cenaze namazının kılınması ve bunun için gerekli hazırlıkların yapılması gelmektedir. Kadın olsun erkek olsun yalnız bir kişinin bu namazı kılmasıyla farz yerine getirilmiş olur"³⁰ şeklinde belirtilmiştir. Hristiyanlarda da cenaze ritüelleri bulunması, ayin yapılması ve din büyüklerinin okuduğu ilahiler olmasına rağmen Hristiyanlıktaki uygulama Müslümanlıktaki cenaze namazı uygulamasından farklılıklar göstermektedir. Kaynak metindeki "cenaze namazı" göstergesi, erek metinde "funeral was attended" (cenazeye katılım sağlandı) ifadesiyle çevrilmiştir. Dinsel göstergelerin kültürel öğeler

²⁸ Diyanet İşleri Başkanlığı. <https://kuran.diyanet.gov.tr/mushaf/kuran-tefsir-1/tevbe-suresi-9/ayet-84/kuran-yolu-meali-5> Erişim tarihi: 28.08.2023

²⁹ Diyanet İşleri Başkanlığı. <https://kuran.diyanet.gov.tr/mushaf/kuran-tefsir-1/tevbe-suresi-9/ayet-84/kuran-yolu-meali-5> Erişim tarihi: 28.08.2023

³⁰ Din İşleri Yüksek Kurulu. <https://kurul.diyanet.gov.tr/Cevap-Ara/337/cenaze-namazinin-hukmu-nedir> Erişim tarihi: 28.08.2023

olarak ele alındığı bu çalışmada, kaynak ve erek kültürler arasındaki farktan kaynaklanan bu anlam evrilmesi, “anlamın bulanıklaştırılması” (Öztürk Kasar, 2021, s. 29) eğiliminden kaynaklanmış olarak düşünülebilir. Kaynak metindeki “cenaze namazı”, katılım ve uygulama şartları belirli olan kesin ve apaçık bir dini görev olmasına rağmen erek metindeki “cenazeye katılım sağlandı” ifadesi, bir Hristiyan öldükten sonra çok geniş ritüellere sahip cenaze töreninin hangi safhasının söz konusu olduğunu belirtmemektedir. Böylelikle, erek metin okuru için cenaze töreninin uygulanmasına yönelik bulanık bir anlam üretilmiştir. Bu çalışmadaki örneklerden, kültürler arasındaki en büyük farklılığı içeren bu göstergenin çevirisinde başvurulmuş olduğu düşünülen anlamın bulanıklaştırılması, Öztürk Kasar tarafından “anlamlamanın değişimi düzeyinde” bir anlam evrilmesi olarak öne sürülmüş ve erek metinde bulanık anlam üretilmesinin, anlamlama alanlarından “anlam” alanında bir gösterge üretimi olarak görülebileceği belirtilmiştir (2021, s. 28). Çeviride yeniden üretilen bir göstergenin “anlam” alanında kalması, üretilen göstergenin çeviri metinde mümkün olan en az anlam evrilmesi ve anlam kaybıyla sonuçlanabileceği şeklinde yorumlanabilir.

Örnek 9:

“KM: “Siz dindar mısınız, Kur’an okur musunuz?” (Pamuk, 2016, s. 160).

“EM: “Are you religious? Have you read the Koran?” (Pamuk, 2017, s. 207).

Cem’in inşaat şirketinin bir işi nedeniyle gençken kuyu kazdığı kasabaya yıllar sonra gittiğinde ve o kuyunun yerini görmek istediğinde kendisine rehberlik eden ve adını Serhat diye bildiği, ancak gerçekte oğlu olan Enver’in sorduğu bu soru yoluyla romanda bir müslümanın Kur’an-ı Kerim okuması ile dindarlık arasında bir ilişki kurulmuştur. Kur’an-ı Kerim’de İsrâ Sûresi 45. ayette, “Kur’an okuduğun zaman seninle, âhirete inanmayanlar arasına gizli bir perde çekeriz”³¹ buyrulurken A’râf Sûresi 204. ayette “Kur’an okunduğu zaman onu dinleyin ve sessiz durun ki rahmete nâil olasınız”³² denilerek inananların Kur’an-ı Kerim’i okuması öğütlenmiştir. Aynı zamanda Riyazus Salihin’in 1001 numaraları hadisinde şöyle denilmektedir:

“İbni Mes’ûd radiyallahu anh’dan rivayet edildiğine göre, Resûlullah sallallahu aleyhi ve sellem şöyle buyurdu: “Kim Kur’ân-ı Kerîm’den bir harf okursa, onun için bir iyilik sevabı vardır. Her bir iyiliğin karşılığı da on sevaptır. Ben, elif lâm mîm bir harftir demiyorum; bilâkis elif bir harftir, lâm bir harftir, mîm de bir harftir” Tirmizî, Fezâilü’l-Kur’ân 16.³³

Bu hadisten de anlaşılacağı üzere, Kur’an-ı Kerim’den okunan her harf müminlere sevap kazandırmaktadır; bu durumda Kur’an-ı Kerim ne kadar çok defa okunursa o kadar çok sevap kazanılacağı düşünülebilir. Kaynak metinde, bu dinsel gösterge “Kur’an okur musunuz?” sorusuyla geniş zaman olarak sorularak “dindar mısınız?” sorusuyla ilişkilendirilmiş ve dindar birinin Kur’an-ı Kerim okuma alışkanlığı olması gerektiği şeklinde kurulmuştur. Geniş zaman, genelde yapılan ve alışkanlık veya rutin haline gelmiş etkinlikleri veya durumları belirttiği için bir müminin Kur’an-ı Kerim okuması gerektiği genel bir varsayım olarak kaynak metne işlenmiştir. Erek metinde “[s]iz

³¹ Diyanet İşleri Başkanlığı. <https://kuran.diyanet.gov.tr/mushaf/kuran-tefsir-1/isra-suresi-17/ayet-45/kuran-yolu-meali-5> Erişim tarihi: 29.08.2023

³² Diyanet İşleri Başkanlığı. <https://kuran.diyanet.gov.tr/mushaf/kuran-tefsir-1/araf-suresi-7/ayet-204/kuran-yolu-meali-5> Erişim tarihi: 29.08.2023

³³ Hadis Kitapları. <https://www.hadiskitaplari.com/riyazus-salihin/riyazus-salihin-1001-nolu-hadis> Erişim tarihi: 29.08.2023

dindar mısınız” sorusu “[a]re you religious?” ifadesiyle anlam evrilmesi olmaksızın çevrilirken hemen devamındaki “[h]ave you read the Koran?” (*Kur’an*’ı okudunuz mu?) sorusuyla yan yana kullanılmış olması *Kur’an-ı Kerim* okumakla dindar biri olmak arasındaki ilişkiyi erek okura taşımıştır. Ancak, kaynak metinde geniş zaman olarak yapılandırılan “*Kur’an* okur musunuz?” sorusu erek metinde yakın geçmiş zaman (present perfect tense) ile sorulmuştur. İngilizcede yakın geçmiş zaman, “birden fazla defa gerçekleşmiş bir olayı anlatırken kullanılır ve genellikle bu kullanımında sıklık zarfları veya zaman ifadeleriyle birlikte kullanılır” (DeCapua, 2008, s. 186). Ancak erek metindeki “[h]ave you read the Koran?” sorusunda herhangi bir zamansal ifade veya sıklık zarfı bulunmamaktadır. Bu durumda, yakın geçmiş zamanın “kısa süre önce tamamlanmış ancak ne zaman tamamlandığına dair belirli bir tarih verilmeksizin gerçekleşmiş olayları veya durumları tanımlamak için kullanılması” (DeCapua, 2008, s. 187) öne çıkmaktadır. Bu durumda, erek metindeki “[h]ave you read the Koran?” (*Kur’an*’ı okudunuz mu) sorusu, romandaki karakterin geçmişten o güne kadar *Kur’an-ı Kerim* okuyup okumadığını sorgulamaktadır. Bu çözümlemeye ayetlere ve hadislere de dayandırıldığı üzere kaynak metinde *Kur’an-ı Kerim* okumanın genelde yapılması gereken bir mümin davranışı olması varsayımı, erek metinde genel bir davranıştan ziyade bugüne kadar yapılıp yapılmadığını sorgulayarak *Kur’an-ı Kerim* okumakla dindarlık arasındaki ilişki eksik yorumlanmıştır. Erek metindeki ifade, kullanılan yakın geçmiş zaman ile romandaki karakterin bugüne kadar *Kur’an-ı Kerim*’i bir defa olsun okuyup okumadığını sorgulayan bir anlam içermekteyken, kaynak metindeki geniş zaman bu karakterin genellikle *Kur’an-ı Kerim* okuma alışkanlığı olup olmadığını sorguladığı için bir müminin *Kur’an-ı Kerim* okuma ediminin sıklığıyla dindarlık arasındaki ilişki erek metinde “özgün metinde verilen bilgileri azaltması” (Öztürk Kasar, 2021, s. 30) nedeniyle eksik yorumlanmış olduğu düşünülebilir.

SONUÇ

Bu çalışmada, Orhan Pamuk’un *Kırmızı Saçlı Kadın* başlıklı romanı, Newmark’ın kültüre özgü ögeler sınıflandırmasındaki “kişisel merak ve tutkular” (2010, s. 177) kategorisine dahil ettiği dinsel göstergeler bakımından çözümlenmiştir. Dinsel göstergelerin, toplumların yaşayış tarzının ve kültürünün vazgeçilmez bir ögesi olduğu göz önünde bulundurularak, romandaki hem kutsal kitap *Kur’an-ı Kerim*’e yapılan göndergeler hem toplumsal dil kullanımındaki dinsel göstergelerin bulunduğu söylemler Türk-İslam kültürü çerçevesinde ele alınmıştır. Kaynak metinde dinsel göstergelerin saptandığı dokuz söylem, Eski Ahit veya Yeni Ahit’teki benzer veya farklı öğretilerle karşılaştırılarak romanın İngilizceye yapılan çevirisinde bu söylemlerdeki anlam evrilmeleri Öztürk Kasar’ın (2021) öne sürdüğü “Çeviride Anlam Evrilmesi Dizgeselliği” çerçevesinde değerlendirilmiştir. *Kur’an-ı Kerim* ile Eski Ahit ve Yeni Ahit’te temelde benzerlikler gösteren göndergelerin çevirisinde saptanan anlam evrilmelerinin erek metin okuru için alımlamayı ne şekilde değiştirebileceği tartışılmış; korunan gösterge ve anlamların korunma koşulları belirtilmiştir.

Kaynak metindeki dinsel göstergeler incelendiğinde, tevhid ve tekvin inancına, hadis-i şeriflere, Hazreti Yûsuf’un hikayesine, Allah’ın ilim sıfatına ve kadere imana, Kurban ibadetinin arkasındaki Hazreti İbrahim’in hikayesine, Allah’ın kitaplarına imana, bunların yanı sıra dinsel

ritüellere ve söylemlere göndergeler olan bağlamlar saptanmıştır. Saptanan söylemlerin çeviri değerlendirmesi sonucunda, dokuz söylemde on göstergenin çevirisinde anlam evrilmesi saptanmıştır. Anlam evrilmelerinin dördünün anlamın aşırı yorumlanması, ikisinin anlamın bulanıklaştırılması, ikisinin de anlamın eksik yorumlanması eğilimlerinden kaynaklanmış olabileceği düşünülmektedir. Öztürk Kasar, “anlamın aşırı yorumlanması, anlamın bulanıklaştırılması, anlamın eksik yorumlanması” eğilimlerini “anamlamanın değişimi düzeyine” dahil ederek kaynak metindeki göstergenin bu üç eğilimden birinin uygulanmasıyla erek metinde yeniden üretildiğinde göstergenin “anamlama alanları” içinde “anlam sahası”nda kaldığını belirtmiştir (2021, s. 28). Bu önermeden hareketle, kültüre özgü ögeler olan dinsel göstergelerin çevirisinde saptanan on anlam evrilmesinden sekizinin göstergenin anlam sahasında kalan bir yeniden üretim olduğu; mümkün olan en az anlam evrilmesiyle çevrildiği görülmüştür.

Anlam evrilmesi saptanan diğer iki söylemin çevirisinde ise birinin kaynak söylemdeki göstergeye kıyasla erek söylemde yeniden üretilen göstergede “ilintisiz olmayan ancak yanlış bir anlam üretilmesiyle” anlamın bozulması, diğer bir söylemde ise kaynak metindeki göstergenin yok edilmesiyle erek söylemde “çevrilmemişlik ve gösterge yokluğu” (Öztürk Kasar, 2021, s. 28) ile sonuçlanan anlam evrilmeleri saptanmıştır. Buna göre, dinsel göstergelerin çevirisinde sadece bir söylemde kaynak metindeki göstergenin “dolay anlam” alanında kalarak “anamlamanın dönüşümü” düzeyinde evrildiği, bir söylemde de kaynak metindeki bir göstergenin “anamlamanın yitimi” düzeyinde “anlamsızlık sahası”na (Öztürk Kasar, 2021, s. 28) evrildiği düşünülmektedir.

Dinsel göstergelerin çevirisinde kültüre özgü ögeler için çeviri stratejileri yoluyla yazınsal çeviri ediminde karşılaşılan zorlukların üstesinden gelinirken, bu stratejilere hâkim olan bir yazın çevirmeninin alacağı kararda hangi stratejiyi kullandığında istenmeyen anlam evrilmelerinden kaçınabileceğini bilmesi veya aldığı kararları açıklayabilmesi için anlam evrilmelerine ve sonuçlarına vakıf olması gerektiği de öne sürülebilir. Dinsel göstergelerin çevirisinde anlam evrilmesinin kaçınılmaz olduğu durumlarda kullanılacak olan çeviri stratejisi, anlam evrilmelerinin potansiyel sonuçları yoluyla değerlendirildiğinde anlam evrilmesi en az düzeye indirgenebilecektir.

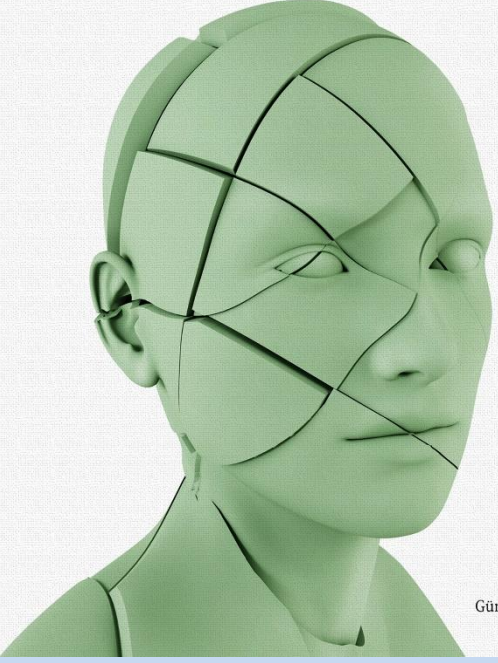
KAYNAKÇA

- Bassnett, S., ve Lefevere, A. (1990). *Translation, history and culture*. London: Printer Publishers.
- Çığ, M. İ. (2013). *Kur'an, İncil ve Tevrat'ın Sumer'deki kökeni*. (34. Baskı). İstanbul: Kaynak Yayınları.
- Davies, E. E. (2003). A goblin or a dirty nose? The treatment of culture-specific references in translations of the *Harry Potter* books. *The Translator*, 9(1), 65-100.
- DeCapua, A. (2008). *Grammar for teachers: A guide to American English for native and nonnative speakers*. New York: Springer Science & Business Media.
- Din İşleri Yüksek Kurulu. (12.07.2017). *Cenaze namazının hükmü nedir?* <https://kurul.diyamet.gov.tr/Cevap-Ara/337/cenaze-namazinin-hukmu-nedir> Erişim Tarihi: 28.08.2023.
- Diyanet İşleri Başkanlığı. (t.y.). *Kur'an-ı Kerim*. <https://kuran.diyamet.gov.tr/mushaf/kuran-tefsir-1/fatiha-suresi-1/ayet-1/kuran-yolu-meali-5> Erişim tarihi: 20.08.2023-29.08.2023 arası

- Ebu'l-Hüseyin Muslimu'bnu'l-Haccâc el-Kuşeyri en-Niysâbüri. (1988). *Sahîh-i Müslim ve Tercemesi*. 6. Cilt. (M. Sofuoğlu, Çev.). İstanbul: İrfan Yayıncılık ve Ticaret.
- Even-Zohar, I. (1979). Polysystem theory. *Poetics Today*, 1(1-2), 287-310.
- Franco Aixelá, J. (1996). Culture-specific items in translation. R. Alvarez ve C. A. Vidal (Eds.), *Translation, power, subversion* içinde (ss. 52-78). Clevedon: Multilingual Matters.
- Hadis Kitapları. (10 Kasım 2019). *Riyazus Salihin, 1001 nolu hadis*. <https://www.hadiskitaplari.com/riyazus-salihin/riyazus-salihin-1001-nolu-hadis> Erişim tarihi: 29.08.2023.
- İncil – Yeni Çeviri (2009). *İncil-Tevrat-Zebur: Kutsal kitap*. <https://incil.info/> Erişim tarihi: 20.08.2023-28.08.2023 arası
- Merriam-Webster Dictionary. (t.y.). <https://www.merriam-webster.com/dictionary/> Erişim tarihi: 22-28.08.2023.
- Newmark, P. (1988). *A textbook of translation*. New York and London: Prentice Hall.
- Newmark, P. (2010). Translation and culture. B. Lewandowska-Tomaszczyk ve M. Thelen (Eds.), *Łódź studies in language: Meaning in translation* içinde (ss. 171-182). Frankfurt am Main: Peter Lang.
- Öztürk Kasar, S. (2009). Un chef-d'œuvre très connu : *Le chef-d'œuvre inconnu* de Balzac, commentaires d'une traduction à l'autre laissant des traces. M. Nowotna ve A. Moghani (Eds.), *Les traces du traducteur* içinde (ss. 187-211). Paris : INALCO.
- Öztürk Kasar, S. (2021). Çevirmek, Anlamı Eğip Bükme Sanatı mıdır?. D. Tuna ve M. Kuleli (Eds.), *Söylem, anlam ve çeviri üzerine disiplinlerarası tartışmalar* içinde (ss. 19-44). Ankara: Anı Yayıncılık.
- Öztürk Kasar, S. ve Tuna D. (2015). Yaşam, yazın ve yazın çevirisi için gösterge okuma. *Frankofoni*, (27), 457-482.
- Pamuk, O. (2016). *Kırmızı saçlı kadın*. (4. Baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Pamuk, O. (2017). *The red-haired woman*. (E. Oklap, Çev.). London: Faber & Faber.
- Peterson, R. A. (1979). Revitalizing the culture concept. *Annual Review of Sociology*, 5(1), 137-166.
- Saussure, F. (1985). *Genel dilbilim dersleri*. (B. Vardar, Çev.). Ankara: Birey ve Toplum Yayınları.
- Sophokles. (2015). *Kral Oidipus*. (B. Tuncel, Çev.). (6. Baskı). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Türk Dil Kurumu Sözlükleri. (t.y.). *Güncel Türkçe sözlük*. <https://sozluk.gov.tr/> Erişim tarihi: 28.08.2023.
- Ulucan, Y. (2004). *Kitab-ı Mukaddes Eski ve Yeni Ahit doğrular aykırılıklar çelişkiler*. İstanbul: Değişim Yayınları.
- Venuti, L. (2001). Strategies of translation. M. Baker (Ed.), *Routledge encyclopedia of translation studies* içinde (ss. 240-244). London and New York: Routledge.
- Yılmaz, N. (2017). *İslam'da resim yasağı söylemi*. İstanbul: Doğan Kitap.

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

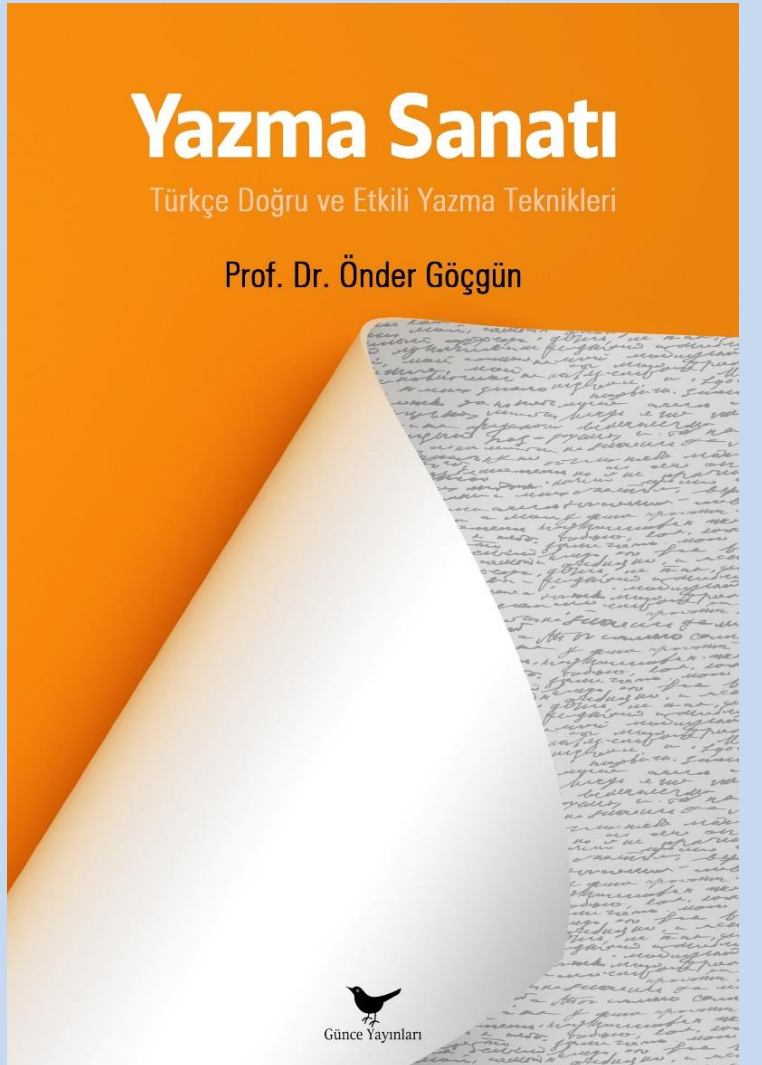


Günce Yayınları

Yazma Sanatı

Türkçe Doğru ve Etkili Yazma Teknikleri

Prof. Dr. Önder Göçgün



Günce Yayınları

Multilingual issues in the translation of Jack Kerouac's *Satori in Paris* into Turkish

DR. ÖĞR. ÜYESİ SEMİH SARIGÜL¹

Abstract

The present study focuses on the Turkish translation of Jack Kerouac's *Satori in Paris* to discuss translation strategies for multilingual elements in the work and their impact on the representation of Kerouac's bilingual identity and connection to the Beat generation in Turkish. It benefits from Grutman's (1998) definition of literary multilingualism and Corrius and Zabalbeascoa's (2011) third language model (L3) to analyze translated multilingual segments in three categories: (1) Kerouac's translation of French into English, (2) Kerouac's translation of English into French, and (3) slang and puns with a mixture of English and French. The findings indicate that multilingual segments in Kerouac's work were mostly transferred to the target text through repeating and/or adapting, while a small portion of them was lost in the translation process due to various linguistic constraints among English, French and Turkish. The translator's tendency to maintain an overwhelming percentage of multilingual segments in Turkish text can be associated with the respectable status of American literature in Turkey and the historical significance of French as a dominant source language in literary translations since the 1930s.

Keywords: literary multilingualism, multilingualism in translation, third language model, Jack Kerouac, the Beat Generation

JACK KEROUAC'IN *PARİS'TE SATORİ* ESERİNİN ÇEVİRİSİNDEKİ ÇOKDİLLİLİK SORUNLARI

Öz

Mevcut çalışma, Jack Kerouac'ın *Satori in Paris* adlı eserinin Türkçe çevirisine odaklanarak bu eserde yer alan çokdilli unsurların çevirisinde kullanılan çeviri stratejileri ile bunların Türkçe metinde Kerouac'ın çokdilli kimliği ve Beat kuşağıyla bağlantısına olan etkisini tartışmaktadır. Grutman'ın (1998) edebi çokdillilik tanımı ile Corrius ve Zabalbeascoa'nın (2011) üçüncü dil modelinden yararlanan çalışma, çevrilen çokdilli metin öğelerini üç kategoride çözümlemektedir: (1) Fransızcanın Kerouac tarafından İngilizceye çevirisi, (2) İngilizcenin Kerouac tarafından Fransızcaya çevirisi ve (3) İngilizce ve Fransızcanın birlikte kullanıldığı argolar ve sözcük oyunları. Çalışmanın bulguları, Kerouac'ın eserinde yer alan çokdilli unsurların tekrarlama ve/veya uyarlama yoluyla hedef metne aktarıldığını; ancak bunların küçük bir bölümünün İngilizce, Fransızca ve Türkçe arasındaki dil kısıtlamalarından ötürü çeviri sürecinde kaybolduğunu göstermiştir. Çevirmenin romanda yer alan çokdilli unsurların büyük bir yüzdesini Türkçe

¹ Kahramanmaraş Sütçü İmam University, Faculty of Humanities and Social Sciences, Department of English Translation and Interpretation, semihsarigul@ksu.edu.tr, ORCID: 0000-0002-8691-0202.

metinde de koruma çabası, Amerikan edebiyatının Türkiye'deki saygın konumu ve Fransızcanın 1930'lardan bu yana yapılan edebi çevirilerde baskın bir kaynak dil olmasıyla ilişkilendirilebilir.

Anahtar sözcükler: edebi çokdillilik, çeviride çokdillilik, üçüncü dil modeli, Jack Kerouac, Beat kuşağı

1. INTRODUCTION

The translation of multilingual texts has always been challenging due to the abundance of contextual, cultural and social connotations in them. In particular, translators of multilingual literary works are in need of creative solutions to a dilemma in a tripartite relationship among the writer, text and reader: Should they leave multilingual elements untranslated in, for instance, brackets and add explanatory footnotes, which may cause an unfamiliar and arduous reading experience for the target audience, or should they reduce or completely remove these elements, which runs the risk of neutralizing the opposition between the main and second language in the source text (Grutman, 1998, p. 159-160)? In both cases, they face "an uphill battle", since they are supposed to employ different linguistic strategies for different target audience expectations (Grutman, 2006, p. 23-24). Such practical challenges might even bring about more complex and philosophical questions: Is a multilingual literary text "translatable at all" (Knauth, 2011, p. 5)?

Extra-linguistic factors are also decisive in the translator's approach because the presence of multilingual elements in a literary text also offers significant clues about the writer's cultural, political and/or ideological motives. Despite the "romantic" assumption that writers are loyal to "their" national language and will avoid "literary language mingling", literary multilingualism has often been directed toward various purposes throughout the history (Meylaerts, 2010, p. 227). For instance, it may serve as a tool to perform literary creativity through the connection of two different languages or to draw attention to a struggle between minority and dominant languages (Grutman, 1998, p. 159-160). Apart from post-colonial purposes, some writers may just simply adopt a "supracultural" (Schaffner & Adab, 1997, p. 327) attitude in these texts to symbolize their opposition to the idea of a globalized culture in a modern world. In reality, however, which one of the above-mentioned situations is prioritized in translation often depends on the translator's ethical concerns, the writer's prestige in the target literary system, and power relations between the source and target language (Grutman, 2006, p. 26).

Considering that both intra-linguistic and extra-linguistic features deserve equitable attention in the translation process, the present study focuses on the translation of multilingual elements in Jack Kerouac's *Satori in Paris* into Turkish, performed by Zeynep Akkuş under the title *Paris'te Satori* in 2016. Although *On the Road*, Kerouac's most prominent work, has so far been studied comprehensively in terms of linguistic style (Theado, 2000), prose (Giamao, 2000), literary life (McKee, 2004), literary approach (Grace, 2007), identity and poetics (Maffina, 2012) and its impact on the Beat Generation (Hemmer, 2007; Gair, 2008; Fazzino, 2016; Belletto, 2017), *Satori in Paris* has been overlooked in the academic community despite its implications on Kerouac's understanding of "culture, language and identity" (Melehy, 2016, p. 16). A handful of studies focusing particularly on *Satori in Paris* over the last decade have only dealt with deconstructing

elements (Pacini, 2013) or Breton identity (De Saussure, 2018) in it. While Wang and Washbourne (2019) stress the role of the Beat poets as translators to show bilingual influences on their works, they again give very little consideration to *Satori in Paris*. In Turkey, too, existing studies confine themselves to the relationship between the Beat Generation and music (Güçyener, 2019) or the road as a metaphor in *On the Road* (Barlık et al., 2016; İmamoğlu, 2018), and no studies have been conducted on *Satori in Paris* yet.

Unlike the above-mentioned studies on Kerouac's language use and literary style in English, the present study addresses a relatively unpopular topic and aims to reveal how and to what extent Kerouac's multilingual prose in *Satori in Paris* is reflected in Turkish as a sign of his bilingual identity and affiliation to the Beats. To this end, it attempts to identify Akkuş's strategies for transferring multilingual phrases and sentences to the target text. It also touches upon the rates of multilingual elements retained, modified or omitted in different textual categories to indicate the representation of Kerouac's multilingualism in Turkish statistically. Hence, it will fill a gap in the existing literature on Kerouac and the Beat Generation in Turkey and the world through the lens of translation studies.

2. THEORETICAL FRAMEWORK AND METHODOLOGY

Grutman (1998, p. 157-158) defines literary multilingualism as "the use of two or more languages within the same text" and considers the presence of a single word different from the main language of a literary work as a criterion to describe a literary text as a multilingual one. In line with Grutman's (1998) definition, the present study accepts *Satori in Paris* as a multilingual literary text since Kerouac switches to French in certain parts of the novel.

As for textual analysis, the present study benefits from the third language (L3) model proposed by Corrius and Zabalbeascoa (2011) to analyze how multilingual textual segments in *Satori in Paris* were transferred to Turkish. Originally designed to classify convergences and divergences among multilingual segments in feature films (Corrius & Zabalbeascoa, 2011, p. 113), the model is still applicable to other modalities of translation. The main languages in the source and target text are called L1 and L2, respectively, whereas the second language in both texts is called L3. Any textual segments different from L1 and L2 fall into the category of L3 and are labelled as L3ST and L3TT in the source and target text, respectively. L3 may be a natural real language, a dialect, a variety of thereof, or a fictitious language (Corrius & Zabalbeascoa, 2011, p. 115). L3 is a natural real language in *Satori in Paris*, French, both in L1 and L2, English and Turkish, respectively.

L3 functions as a two-dimensional model in the translation of multilingual segments. Firstly, it envisages three main operations for a given L3ST element: deletion, repetition or substitution. Similar to deletion, however, repetition/substitution may also result in the loss of a multilingual effect if L3ST is equal to L2 and repeated or substituted with an L2 segment in the target text. Therefore, linguistic similarities between L3ST and L2 can affect a multilingual segment. Secondly, if L3 is a natural real language, L3TT takes three different forms in the target text: unchanged (L3ST=L3TT), adapted (L3ST=L1 or in another form) or neutralized (L3ST=L2 or deleted) (Corrius & Zabalbeascoa, 2011, p. 120-126).

Using the L3 model, my analysis of Akkuş's specific strategies is divided into three textual categories: (1) French/English translated into English/French in parenthesis, (2) the use of French without any translation into English, and (3) puns and slang with a mixture of English and French. After tabulating all multilingual segments and their respective translations, I will discuss the dominant operation in each category and analyze problematic examples in which Akkuş preferred adapting and/or deleting the multilingual effect rather than repeating it in Turkish. Later, I will give the percentages of unchanged, adapted and neutralized L3ST segments in each category to outline the degree to which Kerouac's multilingualism is preserved in the entire target text.

3. JACK KEROUAC'S LITERARY STYLE AND THE BEAT GENERATION

As *Satori in Paris* is an autobiographical novel that narrates Kerouac's search for his ancestral roots in France, the clash between French and English cultures in Canada may shed light on his apparent multilingualism in the novel. The French launched "a war over language and culture" against British colonies, which made language the foremost cause of conflict in Canada in the late eighteenth and early nineteenth century and led to the proclamation of both English and French as official languages in the Canadian Confederation (Gentzler, 2008, p. 42). Yet, in the late nineteenth century, the Canadian government's subtle support of Anglophone policies compelled many French Canadian families, including Kerouac's family, to move to the US where they were not welcomed again, being viewed as a "threat" to American culture in the nationalistic atmosphere of World War I (Melehy, 2016, p. 11-14). While these conflicts urged nearly all French Canadians in the US to hide their "real sources" and "look like Anglo Saxons", Kerouac was born as the son of a French Canadian family in the US in 1922 (Kerouac, 1996, p. 229). Despite cultural and political pressure, he did not speak English until the age of 6 and did so only with an accent until he was 16, which made him think that English was not his native language because he often thought in French but wrote in English. He often suffered from a sense of "homelessness" in the US because he "lately found" English and "refashioned it to fit French images" (Kerouac, 1996, p. 228-229), establishing an "outsider relationship" with it (Melehy, 2016, p. 10).

Besides his French Canadian identity, the Beat Generation was another influential factor in the development of Kerouac's style in *Satori in Paris*. In the aftermath of World War II, an era of prosperity emerged in the US thanks to the rise of the construction and automotive sectors which offered American citizens "a stable life" with a luxurious house and car (Gray, 2004, p. 553). Lured by the dream of a prosperous society, American families started to idealize an economically stable domestic environment in which economy, family and religion became the most valuable norms (Berkin et al., 2001, p. 621). Kerouac coined the term "Beat Generation" as a defiance against this idealism. It was introduced to the world, however, by John Clellon Holmes (1952), one of Kerouac's friends, who stated in *The New York Times Magazine* that their generation was "a generation of extremes" who went through a 6-year war and were left with a "cold peace" and a "constant yearning" for freedom. Since they could never conform to social expectations, they sought "a new set of values" to alienate themselves from the "general conformity" prevailing in American society (Phillips, 1995, p. 23). They denied cultural materialism which brought about higher expectations from younger generations regarding education, marriage and family (Gair,

2008, p. 23-24). Being “Beat” only meant being “poor, down and sleeping in subways” (Kerouac, 1959, p. 31). Their only wish was to “have a good time and get by a few bucks” without being bound by time and space (Homes, 2005, p. ii). The Beat Generation’s thirst for freedom was also reflected in their language use which is not matched by most literary movements (Carmona, 2012, p. 235). Their “conversational vernacular style” mixed standardized English with the “hipster” street language (Carmona, 2012, p. 9). In contrast to artificial and bombastic language in canonical literature, they resorted to unorthodox and colloquial language to achieve “spontaneous prose” found in private texts such as personal notes and letters (Oesterreiche, 1997, p. 202-206) rather than literary works.

It can be contented that Kerouac’s combination of French and English as a repercussion of his French Canadian identity does not readily point to a post-colonial attitude in *Satori in Paris*. Rather, he parlays bilingual identity into a means of articulating the Beat writers’ unconventional conception of language and literature. His “immigrant experience” (Adams, 2009, p. 155) brings a multilingual dimension to a quest for his family identity in his “native” land, France, (Kerouac, 1966, p. 8), while also challenging longstanding linguistic, literary and social traditions. Thus, his lack of cultural belongingness and social harmony helps him create a text which is “no longer bound by the nation, culture and language” (Melehy, 2016, p. 153). In this direction, the translation of multilingual elements in *Satori in Paris* should not be evaluated not only as a marker of Kerouac’s Quebecois identity but also as a solid example of his uncommon linguistic and literary approach.

4. TEXTUAL ANALYSIS

For a detailed analysis, fifty-five multilingual segments in three different categories are presented in four different tables (see Tables 1, 2, 3 and 4) to demonstrate the number of multilingual segments and the dominant operation in each category. Specific examples will be selected to contextualize Akkuş’s interventions in Kerouac’s multilingualism in the target text. Henceforth, source and target text will be labelled as ST and TT, respectively.

4.1. French/English translated into English/French in parenthesis

Because Kerouac interacted with different French people during his time in Paris, he translated some of his utterances in French into English or vice versa in parenthesis to clarify the content of his dialogues. In this respect, as can be seen in Table 1, one of the most significant issues in the present study is the translation of textual segments in which English and French are used after one another by Kerouac, as these remind the target audience of his background at the intersection of two cultures.

Table 1. French translated into English in parenthesis

	Textual segments (emphasis in bold mine)	Operation	L3TT status/type
(1)	ST: The waiter who told me <i>Paris est pourri</i> (Paris is rotten) [...] (p. 7) TT: Bana <i>Paris est pourri</i> (Paris’in kokuştı) diyen garson [...] (p. 11)	Repeat (L3ST → L3TT)	kept/ unchanged
(2)	ST: [...] but after a period of what I thought to be a surly silence he	Repeat	kept/

	finally pointed and said " <i>là</i> " (there). (p. 10) TT: [...] birden yüzü asılmış gibi geldi bana, neden sonra " <i>là</i> " (şurada) diyerek bir yeri işaret etti." (p. 15)	(L3ST → L3TT)	unchanged
(3)	ST: The first thing I did in Paris [...] was give a franc to a French woman beggar with pimples, saying " <i>Un franc pour la Française</i> " (A franc for the Frenchwoman) and later I gave a franc to a man beggar in St. Germain to whom I then yelled: " <i>Viyeux voyoux!</i> " (old hoodlum!) and he laughed and said: 'What? Hoodlum?', I said 'Yes, you can't fool an old French Canadian' and I wonder today if that hurt him because what I really wanted to say was " <i>Guenigiou</i> " (ragpicker) but " <i>voyou</i> " came out. (p. 11). TT: [...] Paris'te yaptığım ilk iş, " <i>Un franc pour la Française</i> " (Fransız kadına bir frank) diyen çöpür suratlı dilenci bir kadına bir frank vermek olmuştu, sonra da St. Germain'deki başka bir dilenciye bir teklik çıktım ve adama, " <i>Viyeux voyoux!</i> " (yaşlı serseri!) diye bağırdım, adam güldü ve 'Ne? Serseri mi?' diye sordu. 'Evet,' dedim, 'Benim gibi feleğin çemberinden geçmiş Fransız asıllı bir Kanadalıyı kandıramazsın.' Şimdi bunun o adamı üzüp üzmediğini merak ediyorum; çünkü " <i>Guenigiou</i> " (paçavracı) demek istemiştım, ama ağzımdan "serseri" çıkıverdi. (p. 16)	Repeat (L3ST → L3TT)	kept/ unchanged
(4)	ST: I shoulda tell her to stick her head in the " <i>poizette</i> " but of course (that's Old French for toilette) she was too delightful for words. (p. 14) TT: Kafasını <i>poizette</i> 'e (tuvaletin eski Fransızcadaki karşılığı) sokması gerektiğini söyledim, ama kelimelerle incitmeye kıyamayacağım denli hoştu bu hanımefendi. (p. 18)	Repeat/adapt (L3ST → L3TT+L2)	kept/ adapted
(5)	ST: <i>La Gentilhommière</i> – Bar of the Gentle Lady (p. 16) TT: <i>La Gentilhommière</i> – Nazik Bayan'ın Yeri (p. 20)	Repeat (L3ST → L3TT)	kept/ unchanged
(6)	ST: I announce with an evil English leer " <i>Sh'prend la belle brunette</i> " (I take the pretty brunette) [...] (p. 17) TT: Berbat bir İngiliz aksanıyla pis pis sırtarak " <i>Sh'prend la belle brunette</i> " (Şu tatlı esmeri alayım) diyorum [...] (p. 21)	Repeat (L3ST → L3TT)	kept/ unchanged
(7)	ST: " <i>Tu passe toute la journee dans maudite beauty parlor?</i> " (You spend all day in the damn beauty parlor?) (p. 18) " <i>Oui.</i> " TT: " <i>Tu passe toute las journee dans maudite güzellik salonu?</i> " (Günü kahrolası bir güzellik salonunda mı geçiriyorsun?) " <i>Oui.</i> " (p. 24)	Repeat (L3ST → L3TT)	kept/ unchanged
(8)	ST: [...] besides they had no records there of " <i>les affaires colonielles</i> " (Colonial matters). (p. 40) TT: [...] hem zaten " <i>les affaires Coloniales</i> " (Kolonilerle ilişkiler) hakkında hiçbir kaydın tutulmadığını [...] (p. 46)	Repeat (L3ST → L3TT)	kept/ unchanged
(9)	ST: "Aw shit, <i>J'm'en va à Angleterre</i> (aw shit I'm going to England)" (p. 42) TT: "Hastir, <i>J'm'en va à Angleterre</i> (Hastir, İngiltere'ye gidiyorum ben)" [...] (p. 49)	Repeat (L3ST → L3TT)	kept/ unchanged
(10)	ST: Because what I do see in there but " <i>Le Rouge et Le Noire</i> " (The Red	Repeat	kept/

	and The Black) [...] (p. 47) TT: [...] ve evet, orayı seçiyorum! " <i>Le Rouge et Le Noire</i> " (Kırmızı ve Siyah) (p. 54)	(L3ST → L3TT)	unchanged
(11)	ST: [...] (which I announce of course only after I've asked " <i>Je peu m'asseoir?</i> " (I can sit?) [...] (p. 47) TT: [...] (Bunu " <i>Je peu m'asseoir?</i> " (Oturabilir miyim?) diye izin aldıktan sonra yapıyorum tabii.) [...] (p. 54)	Repeat (L3ST → L3TT)	kept/ unchanged
(12)	ST: He is such little guy you could blow him away with one religious yell like " <i>O Seigneur!</i> " (Oh Lord!). (p. 49) TT: O kadar çelimsiz ki şöyle güçlü bir sesle, " <i>O Seigneur!</i> " (Oh, Tanrım!) diye ruhani bir feryat koyacak olsanız yere yıkılacak. (p. 55)	Repeat (L3ST → L3TT)	kept/ unchanged
(13)	ST: "Is that Breton?" " <i>Mais oui.</i> " (But yes.) (p. 49) TT: "Peki, bu isim Breton mu?" " <i>Mais oui.</i> " (Ama evet.) (p. 56)	Repeat (L3ST → L3TT)	kept/ unchanged
(14)	ST: " <i>Il est malade, il à un rheum,</i> " (He's sick, he's got a cold) I told Noblet grandly. (p. 51) TT: Noblet'ye dönüp, kibarca, " <i>Il est malade, il à un rheum,</i> " (Hastaymış, üşütmüş) dedim. (p. 58)	Repeat (L3ST → L3TT)	kept/ unchanged
(15)	ST: Noblet, against the advice of the <i>farceurs</i> (jokesters) of Paris advised me not to stay in the same coach [...] (p. 53) TT: Noblet, Paris'teki <i>farceur'lerin</i> (şakacıların) önerisinin tam aksi yönünde bir tavsiyede bulundu ve aynı vagona kalmayıp üç vagon öne geçmemi söyledi [...] (p. 60)	Repeat/adapt (L3ST → L3TT+L2)	kept/ adapted
(16)	ST: On Rue de Siam I ask a young guy " <i>Où son les gendarmes, leurs offices?</i> " (Where are the gendarmes, their offices?) (p. 61) TT: Rue de Siam'da bir delikanlıya soruyorum bu defa, " <i>Où sont les gendarmes, leurs offices?</i> " (Polis nerede, karakol nerede?) (p. 70)	Repeat (L3ST → L3TT)	kept/ unchanged
(17)	ST: " <i>Ey, weyondonc, pourquoi t'a peur que j'm'dégrise avec une 'tite biere?</i> " (Hey, come on, how come you are scared of me sobering up with a little beer?) " <i>On s'dégrise pas avec la biere, Monsieur, mais avec le bon petit déjeuner.</i> " (We don't sober up with beer, Monsieur, but with a nice breakfast.) " <i>Way, mais on n'est pas toutes des soulons.</i> " (Yah, but not everybody's a drunk.) (p. 65) TT: " <i>Ey, weyondonc, pourquoi t'a peur que j'm'dégrise avec une 'tite biere?</i> " (Hey, yapmayın, azıcık birayla ayılmamdan neden bu kadar korkuyorsunuz?) " <i>On s'dégrise pas avec la biere, Monsieur, mais avec le bon petit</i>	Repeat (L3ST → L3TT)	kept/ unchanged

	<i>dejeuner.</i> " (Monsieur, biz birayla değil, güzel bir kahvaltıyla ayılırız.) "Way, mais on n'est pas toutes des souldons." Evet, ama herkes ayyaş değildir). (p. 75)		
(18)	ST: "I am only a <i>facteur</i> " (mailman). (p. 69). TT: "Ben sadece bir <i>facteur'üm</i> " (postacı) diyor. (p. 80)	Repeat/adapt (L3ST → L3TT+L2)	kept/ adapted
(19)	ST: "[...] Where is old Halmalo, and the old Marquis de Lantenac, and the little Prince of Kérouac, <i>Çiboire, j'pas capable trouvez ca</i> – (Çiborium, I can't find that.)" (p. 75) TT: "Halmalo nerede, yaşlı Lantenac Markisi, ya da küçük Kérouac prensine ne oldu, <i>Çiboire, j'pas capable trouvez ca</i> " – (p. 87)	Repeat/delete (L3ST → L3TT)	kept/ deleted
(20)	ST: But then in walks Lebris' wife, a superb brunette (mentioned to me by Fournier) and three <i>ravissantes</i> (ravishing) girls [...] (p. 76) TT: [...] üç <i>ravissantes</i> (çekici) genç kız ve zavallı Lebris'in esmer güzeli karısı geliyor (Fournier bana ondan bahsetmişti) [...] (p. 88-89)	Repeat (L3ST → L3TT)	kept/ unchanged
(21)	ST: " <i>C'est triste de trouver que vous êtes malade, Monsieur Lebris</i> " (pronounced Lebris), "It's sad to find that you are ill, Monsieur Lebris [...]" (p. 82) TT: " <i>C'est triste de trouver que vous êtes malade, Monsieur Lebris</i> " (Lebris diye telaffuz ediyor) "Hasta olmanız çok üzücü, Monsieur Lebris [...]" (p. 96)	Repeat (L3ST → L3TT)	kept/ unchanged
(22)	ST: When I told him the motto of my ancestral family, " <i>Aimer, Travailler et Souffrir</i> " (Love, Work and Suffer) [...] (p. 83) TT: Ona ailemin, " <i>Aimer, Travailler et Souffrir</i> " (Sev, Çalış ve Acı Çek) ilkelerini sıraladığımda [...] (p. 98)	Repeat (L3ST → L3TT)	kept/ unchanged
(23)	ST: [...] finally in a Breton rage I yell " <i>Ouvre donc maudit!</i> " (OPEN UP DAMN YOU!) and break the lock – I hear the laughter – I hear someone say: " <i>Le roi Kérouac</i> " (the king Kérouac). (p. 85) TT: [...] Brest dilinde, " <i>Ouvre donc maudit!</i> " (AÇIL LANET OLASI!) diye haykırıp kilidi kırıyorum – Birisi " <i>Le roi Kérouac</i> " (kral Kérouac) diyor. (p. 100)	Repeat (L3ST → L3TT)	kept/ unchanged
(24)	ST: " <i>Le roi n'est pas amusez.</i> " (The king is not amused.) [...] And a sign said: – "Don't throw anything out the window and I yelled " <i>J'n'ai rien à jeter en dehors de chaussi, ainque ma tête!</i> " (I got nothing to throw out the window, only my head). My bag was with me – I heard from the other car, " <i>Ça c'est un Kérouac,</i> " (Now that's a Kerouac) – (p. 86) TT: " <i>Le roi n'est pas amusez.</i> " (Kral memnun değil.) [...] Bir levha asılıydı ve "Camdan dışarı bir şey atmayınız" diyordu, " <i>J'n'ai rien à jeter en dehors de chaussi, ainque ma tête!</i> " (Kafam dışında camdan atacak bir şeyim yok ki zaten!) diye haykırdım. Çantam yanımdaydı – diğer vagondan " <i>Ça c'est un Kérouac,</i> " (Bak, bu bir Kerouac işte) dediklerini duyuyordum – (p. 101)	Repeat (L3ST → L3TT)	kept/ unchanged
(25)	ST: "Bueno," I said like a Spanish pirate of St. Malo, " <i>Garde a</i>	Repeat	kept/

	<i>campagne.</i> " (Guard your countryside). (p. 88) TT: Tıpkı bir St. Malo korsanı gibi, "Bueno" dedim, " <i>Garde a campagne.</i> " (Buralar sana emanet). (p. 103)	(L3ST → L3TT)	unchanged
(26)	ST: The conductor sees me with my feet on the other seat and yells " <i>Les pieds a terre!</i> " (Feets on the ground!). (p. 89) TT: Kondüktör beni ayaklarımı karşı koltuğa uzatmış otururken görüp azarlıyor: " <i>Les pieds a terre!</i> " (Ayaklar yere!). (p. 104)	Repeat (L3ST → L3TT)	kept/ unchanged

As presented in Table 1, it is clear that Akkuş resorted to the repetition of French segments in the TT to make multilingual alternations in Kerouac's prose felt, which particularly unearths code switching in Kerouac's dialogues and monologues. For instance, in Example (3), Kerouac switched to French in a dialogue with an old beggar in the streets of Paris and translated *voyoux* as "hoodlum" in the ST, and the beggar's reaction to "hoodlum" indicates that she also understood the change in Kerouac's speech. To draw attention to this nuance, Akkuş used the word *serseri* (hoodlum) in the beggar's exclamation, which helps Turkish readers understand both interlocutors' knowledge of French and English as French Canadians. Repetition is also functional in the TT when Kerouac benefited from code switching in the same sentence. In Example (7), when he talked to a woman in a bar, Kerouac ended his sentence in English after starting it in French. Likewise, Akkuş used *güzellik salonu* (beauty parlor) at the end of the sentence to reflect code switching in English. In Example (9), similarly, Kerouac decided to travel to Brittany after no publishing houses in Paris offered him a favorable agreement for the publication of his works, and, in a moment of anger, he uttered an English slang phrase and turns to French at the end of the sentence. Akkuş also rendered the slang word with a suitable option, *hastir* (aw shit), into Turkish, which both corresponds to the code switching in Kerouac's sentence and hints at his dissatisfaction via a well-known Turkish slang word.

When it comes to the translation of single French words into Turkish in Table 1, Akkuş had to modify them in the TT because repetition alone was not feasible due to the linguistic structure of Turkish morphemes. In Example (4), (15) and (18), despite repeating the words *poizette*, *farceur* and *facteur* in Turkish, she added inflectional morphemes "-e", "-lerin" and "-üm", respectively, to these words in accordance with Turkish grammar, spelling and pronunciation rules. In other words, she compromised her dominant operation, i.e., repetition, with a slight intervention in the ST to adapt and sustain Kerouac's multilingual style in the TT.

It can be also seen in Table 1 that Akkuş omitted only one textual segment in the TT. In Example (19), Kerouac could not hide his surprise when he found out that a certain number of Bretons lived in the city, and he questioned their potential whereabouts. Akkuş did not translate the sentence in English following Kerouac's sentence in French, while she maintained the one in French. It can be still argued that the multilingual aspect of Kerouac's sentence is visible with French being used in the TT. Nevertheless, the combination of French and English was not transferred to the TT, decreasing the effect of multilingualism slightly in the ST.

Kerouac's translation of sentences in English into French is another intriguing feature of *Satori in Paris*. However, compared to those in French, he translated only four sentences into

English throughout the novel. Table 2 presents textual segments, all of their dialogues, for which Kerouac offered a translation from English into French.

Table 2. English translated into French in parenthesis

	Textual segments (emphasis in bold mine)	Operation	L3TT status/type
(1)	<p>ST: “Well, – now you tell me.”</p> <p>“Seems to me” (<i>me semble</i>) [...] (p. 73)</p> <p>TT: “Siz söyleyin asıl.”</p> <p>“Bana öyle geliyor ki (<i>me semble</i>) [...]” (p. 85)</p>	Repeat (L3ST → L3TT)	kept/ unchanged
(2)	<p>ST: “Is there a Lebris who’s a gynecologist who loves women’s thighs” (<i>Ya tu un Lebris qu’est un gynecologist qui aime les cuisses des femmes?</i>) (p. 73)</p> <p>TT: “Kadın bunu düşkünün jinekolog Lebris de var mı?” (<i>Ya tu un Lebris qu’est un gynecologist qui aime les cuisses des femmes?</i>) (p. 86)</p>	Repeat (L3ST → L3TT)	kept/ unchanged
(3)	<p>ST: [...] “You are the equal of the idol who has given you your inspiration” (<i>que vous etes l’egale de idole qui vous à donnez votre inspirations</i>) [...] (p. 82)</p> <p>TT: [...] “Bir esinle sizi yaratan ilahtan hiç de aşağı kalmıyorsunuz.” (<i>que vous etes l’egale de idole qui vous à donnez votre inspirations</i>) [...] (p. 97)</p>	Repeat (L3ST → L3TT)	kept/ unchanged
(4)	<p>ST: “Me?” I say with dismal Breton breath. “To Florida” (<i>à Floride</i>). (p. 93)</p> <p>TT: Bretonca, “Ben?” diyorum ve can sıkıntısıyla iç geçirerek, “Florida’ya, (<i>à Floride</i>) diye ekliyorum. (p. 108)</p>	Repeat (L3ST → L3TT)	kept/ unchanged

Similar to Table 1, Akkuş achieved multilingualism in Table 2 thanks to the repetition of sentences in French in the TT. However, a semantic shift in Example (3) causes an inconsistency between Turkish and French in the TT. In this scene, Kerouac decided to go back to Paris by train and, at a bar next to the train station, he learned that someone called Lebris whose surname was similar to Kerouac lived in the town. After he found Lebris’ office, they exchanged some compliments. It is not surprising that Akkuş applied a similar pattern to this sentence in the TT and repeated the French sentence in parenthesis. However, it is already clear from the sentences in English and French that the idol inspired “you”, i.e., Kerouac’s addressee, while their translation into Turkish implies that the idol created the addressee. The reason for this shift is the use of the subject pronoun *siz* (you) in the TT as an equivalent of the object pronoun *size* (you) in the ST. While keeping the multilingual structure, Akkuş’s word choice blurred the equivalence between English and French in the ST and led to a semantic shift in the TT.

Table 1 indicates that Akkuş kept 23 textual segments in French unchanged and adapted three segments to Turkish structurally. According to Table 2, similarly, all four textual segments in French were kept unchanged in the TT. In Tables 1 and 2, a total of 27 textual segments remained unchanged in the TT, while only three segments were adapted due to the linguistic necessities of the target language. As a result, in this category, repetition was the most dominant operation with

a rate of 90%, whereas adaptation constituted only 10% of all translations. The overwhelming rate of the former evidences Akkuş's strong motivation to preserve Kerouac's multilingual literary style in the TT as far as his translations from French into English and from English into French are concerned.

4.2. The use of French without any translation into English

In addition to translating French into English in parentheses and vice versa, Kerouac sometimes benefited from French words, phrases and sentences for which he did not provide any translations in the novel to concretize his French origin. As such, these components in Table 3 arise as another object of analysis in the translation of *Satori in Paris*.

Table 3. The use of French without any translation into English

	Textual segments (emphasis in bold mine)	Operation	L3TT status/type
(1)	ST: <i>Compris?</i> (p. 7) TT: " <i>Compris?</i> " (p. 12)	Repeat (L3ST → L3TT)	kept/ unchanged
(2)	ST: I said 'Ah ha, " <i>les femmes de Paris</i> " and [...] (p. 14) TT: 'Ah ah, " <i>les femmes de Paris</i> " dedim ve [...] (p. 18)	Repeat (L3ST → L3TT)	kept/ unchanged
(3)	ST: " <i>Mais oui.</i> " (p. 15) TT: " <i>Mais oui.</i> " (p. 19)	Repeat (L3ST → L3TT)	kept/ unchanged
(4)	ST: [...] my old buddy in Massachusetts who'd had such a reputation at fourteen for his many <i>amours</i> [...] (p. 16) TT: Aslında henüz ondördüneyken bile anlatacak bir sürü <i>amour</i> hikâyesi olan Lowell [...] (p. 21)	Repeat/adapt (L3ST → L3TT+L2)	kept/ adapted
(5)	ST: A lovely 40-year old redhead Spaniard <i>amoureuse</i> [...] (p. 16) TT: 40 yaşlarında, kızıl saçlı, sevimli bir İspanyol <i>amoureuse</i> [...] (p. 21)	Repeat (L3ST → L3TT)	kept/ unchanged
(6)	ST: "Awright! <i>Arrete!</i> " (p. 20) TT: "Yeter! <i>Arrete!</i> " (p. 24)	Repeat (L3ST → L3TT)	kept/ unchanged
(7)	ST: It is full of people, crowded, we pay at the door and walk into surely the most <i>distingué</i> gathering in Paris that night [...] (p. 20) TT: İçerisi çok kalabalık, iğne atsan yere düşmez, parayı girişte ödüyörüz ve şüphesiz o gece Paris'te gerçekleşen en <i>distingué</i> toplantıya katılıyoruz [...] (p. 25)	Repeat (L3ST → L3TT)	kept/ unchanged
(8)	ST: They rush at the beginning with <i>hors d'oeuvres</i> and bread, and then plunge into their entrees [...] (p. 30) TT: Bir an önce <i>hors d'oeuvres</i> ve ekmekle yemeğe başlayıp ardından ana yemeğe yumulanlardandı [...] (p. 36)	Repeat (L3ST → L3TT)	kept/ unchanged
(9)	ST: " <i>Trois francs cinquante</i> ". In other words, 35 cents an orange [...] (p. 30) TT: " <i>Trois francs cinquante</i> " diyor. Portakalların tanesi 35 sente	Repeat (L3ST → L3TT)	kept/ unchanged

	geliyor [...]” (p. 37)		
(10)	<p>ST: [...] if the king ever heard it pronounced <i>rouwé (rwé)</i> he would not have invited you to the Versailles dance but given you a <i>roué</i> with a hood over his head to deal with your impertinent <i>cou</i> or coup, and coupé it right off [...]” (p. 35)</p> <p>TT: “[...] hem Kral da isminin <i>rouwé (rwé)</i> olarak telaffuz edildiğini duysa, size Versailles dansına davet etmek şöyle dursun, o haddini bilmez <i>kellenizle</i> ilgilenir, yani işinizi görmesi için başında bir kukulete olan bir <i>roué</i> gönderip boynunuzla kafanızı birbirinden ayırırdı [...]” (p. 42-43)</p>	Substitute (L3ST → L2)	lost/ neutralized
(11)	<p>ST: Finally I began being so cocky I didn’t even bother with Parisian French and let loose blasts and <i>pataraffes of chavilarie</i> French that had them in stitches because they still understood. (p. 36)</p> <p>TT: Sonunda artık kendime güvenim o kadar geldi ki Paris Fransızcasına falan aldırma yapmayı Fransızlar hala anlıyor diye arada sırada kullandıkları <i>pataraffes ve chavilarie’yi</i> de rahat rahat kullanılır oldum. (p. 43)</p>	Substitute (L3ST+L1 → L3TT+L2)	kept/ adapted
(12)	<p>ST: I keep saying “<i>Bon!</i>” (like an Englishman with handlebar mustache and no front teeth yelling “Good Shot!” in a clubroom) [...] (p. 39)</p> <p>TT: [...] ama (bir kulüp odasında, ön dişleri dökük, gidon bıyıklı bir İngilizin “İyi Vuruş” diye bağıracağı gibi) sürekli “<i>Bon!</i>” diye bağırma kulan asan çıkmıyor [...] (p. 45)</p>	Repeat (L3ST → L3TT)	kept/ unchanged
(13)	<p>ST: So I say: “<i>Un franc pour la Française.</i>” (p. 44)</p> <p>TT: “O yüzden şöyle diyorum: “<i>Un franc pour la Française.</i>” (p. 51)</p>	Repeat (L3ST → L3TT)	kept/ unchanged
(14)	<p>ST: [...] and address him: “<i>Bonjour, mon Père.</i>” (p. 47)</p> <p>TT: [...] ve onu, “<i>Bonjour, mon Père</i>” diyerek selamlıyorum. (p. 54)</p>	Repeat (L3ST → L3TT)	kept/ unchanged
(15)	<p>ST: [...] <i>as certes</i>, at dawn, I’ll hear the tolling of the tocsin churchbells for the dead. (p. 56)</p> <p>TT: [...] ve <i>certes</i>, şafakta, ölüler için çalacak tocsin kilise çamlarını dinliyor olacağım. (p. 64)</p>	Repeat (L3ST → L3TT)	kept/ unchanged
(16)	<p>ST: I said something to him in French which is published in heaven, which I insist to print here only in French: “<i>Tu travaille avec la maille pi tu sais seulement pas s’qu’est une office – d’importance?</i>” (p. 69)</p> <p>TT: Ona cennetlik sözler söylüyorum, Fransızca olarak ve burada yalnızca Fransızcasına yer vereceğim: “<i>Tu travaille avec la maille pi tu sais seulement pas s’qu’est une office – d’importance?</i>” (p. 80)</p>	Repeat (L3ST → L3TT)	kept/ unchanged
(17)	<p>ST: Fournier the owner comes in, only 35, and right away gets on the phone going like this: “<i>Allo, oui, cinque, yeh, quatre, yeh, deux, bon,</i>” bang the phone book. (p. 73)</p> <p>TT: Bar sahibi Fournier giriyor içeri, 35 yaşında, sadece hemen telefona sarılıyor ve konuşmaya başlıyor: “<i>Allo, oui, cinque, yeh, quatre, yeh, deux, bon,</i>” telefonun ahizesini çarpıyor. (p. 84-85)</p>	Repeat (L3ST → L3TT)	kept/ unchanged
(18)	ST: [...] but even as that’s happening a <i>romancier de police</i> walks in,	Repeat	kept/

	that is, a writer of detective novels [...] (p. 76) TT: [...] ama tam o sırada içeri bir <i>romancier de police</i> giriyor, bir polisiye yazarı [...] (p. 88)	(L3ST → L3TT)	unchanged
(19)	ST: “You are Jean-Louis Lebris de Kérouac, you said and they said on the phone?” “ <i>Sans doute, Monsieur.</i> ” (76) TT: “Siz are Jean-Louis Lebris de Kérouac’sınız, telefonda öyle söylediniz, öyle dediler,” diyor. “ <i>Sans doute, Monsieur.</i> ” (p. 89)	Repeat (L3ST → L3TT)	kept/ unchanged
(20)	ST: “ <i>Okay. Bon allons.</i> ” (p. 92) TT: “ <i>Okey. Bon allons.</i> ” (p. 107)	Repeat (L3ST → L3TT)	kept/ unchanged
(21)	ST: “Aye, <i>mais</i> , but, <i>Monsieur</i> , a glassa beer for the road.” (p. 93). TT: “Evet, <i>mais</i> , ama <i>Monsieur</i> , yolluk niyetine bir bardak bira içmek istiyorum.” (p. 109)	Repeat (L3ST → L3TT)	kept/ unchanged

It can be inferred from Table 3 that along with the dominance of repetition, Akkuş sometimes adopted other strategies to transfer textual segments from French to Turkish without disrupting Kerouac’s multilingualism. Adaptation occupies an important position in these operations, as shown by Example (4) and (11) where Akkuş added a Turkish word and a conjunction to keep a French word and phrase, respectively, in the TT. In Example (4), Kerouac attended a bar in Paris and came across a man who looked like one of his old friends famous for his *amours* (love affairs) in the US. Instead of repeating the word in plural form (*amour’lar*), Akkuş added the word *hikâyesi* (story) and converted a single word to a genitive construction in Turkish, *amour hikâyesi* (amour story), for a bilingual and plural usage to enable Turkish readers to understand the link between French word and love affairs.

Example (11) is another instance of adaptation, albeit with a slight semantic shift. *Pataraffes of chavilarie* here is noteworthy since Kerouac used it to emphasize his customization to Parisian lifestyle as a French Canadian thanks to his communication with French people at pubs and restaurants. In this respect, French words with a genitive construction in English symbolize his in-betweenness during a search for family identity in France. However, it can be noted in the TT that instead of an *isim tamlaması* (genitive construction), a conjunction word, *ve* (and), was used to translate this expression into Turkish. Despite the repetition of French words, their relation to an English genitive construction cannot be noticed in the TT. A potential alternative is *chavilarie pataraffes’leri* (pataraffes of chavilarie), a genitive construction in Turkish which creates an unfamiliar pronunciation effect due to the mixed use of French and Turkish and overlaps the one used in the ST. It also prevents a potential semantic shift since it does not sound in the TT as if *pataraffes* and *chavilarie* are used as two separate nouns.

Example (10) exemplifies an interesting case in which Akkuş preferred substituting L3ST for L2 in the TT. In this scene, Kerouac chatted with a Jewish man on the differences between Parisian and Canadian French at a restaurant and relied on the phonetic similarity of *rouwé* (mournful), *roué*

(rake) and *cou* (head) to warn his addressee about a mistake concerning the pronunciation of *roi* (king) in a humorous manner. The repetition of these three words bears importance in the TT, as they inform Turkish readers about Kerouac's word play that centered on the use of French words in parallel with English. Even though Akkuş repeated the first and second word, i.e., *rouvé* and *roué*, in Turkish, she translated the third one, i.e., *cou* (neck) in the TT as *kelle* (head), illustrating an example of direct translation from French to Turkish. Therefore, the multilingual aspect of "impertinent *cou*" is neutralized in the TT, while, similar to the examples above, it could be adapted to Turkish with an adjective construction such as "*haddini bilmez* (impertinent) *cou*".

Table 3 demonstrates that the number of adapted and neutralized segments was equal to the sum of those in Tables 1 and 2, as Akkuş adapted two segments and neutralized one segment in the TT, while keeping 18 segments unchanged. The percentage of repetition was nearly 86%, while adaptation and neutralization comprised 9.5% and 4.5% of all translation operations, respectively, in this category. Thus, similar to Tables 1 and 2, the remarkably higher percentage of segments in which repetition was employed in Table 3 suggests that Akkuş's primary concern was to perpetuate the substantial role of French in Kerouac's multilingual writing in the novel.

4.3 Puns and slang with a mixture of English and French

In spite of their infrequency, multilingual puns and slang are worthy of attention in *Satori in Paris* since they set specific examples regarding non-standard and innovative linguistic usages as one of the benchmarks of the Beat Generation. Therefore, the way in which puns and slang were handled by the translator to reflect Kerouac's bilingual identity and literary style in the TT must be explored. I will focus on four different examples in Table 4, three puns and a slang phrase, to evaluate Akkuş's endeavor to transfer them and the visible losses of multilingual segments in the TT.

Table 4. Puns and slangs

Puns and slang		Operation	L3TT status/type
(1)	ST: [...] (Dutch genius whose name in Dutch, Beere, means ' <i>pier</i> ' in English). (p. 17) TT: [...] Dahi Hollandalı'nın adı Beere, İngilizce <i>rihtimin</i> * karşılığı). (p. 21)	Substitute (L3ST → L2)	lost/neutralized
(2)	ST: As usual I was simply concentrating everything in one intense but <i>thousandéd ah-ha!</i> (p. 34) TT: Her zaman olduğu gibi, her şeyi, <i>bininci kez ağzımdan çıkan bir "ah ha!"</i> ile özetlemiştim işte. (p. 40)	Substitute (L3ST → L2)	lost/neutralized
(3)	ST: [...] but I should really have said: " <i>Le petit prince s'en va à la petite Bretagne</i> ". Means: "The little prince is going to little Britain" (or, Brittany). (p. 42) TT: [...] ama aslında şöyle demeliydim: " <i>Le petit prince s'en va à la petite Bretagne</i> ". Yani: "Küçük prens küçük Britanya'ya gidiyor." (ya da Bretonya'ya). (p. 49)	Repeat (L3ST → L3TT)	kept/unchanged

(4)	<p>ST: I said to myself “Another thin nosed sumbitch in <i>Paris-est-pourri shit</i> [...] (p. 88)</p> <p>TT: Bana “<i>Paris-est-pourri</i>” havaları sıkacak ince burunlu bir orospu çocuğu daha [...], diyorum kendi kendime. (p. 107)</p>	Repeat/adapt (L3ST → L3TT)	kept/adapted
-----	--	----------------------------	--------------

In Example (1), Kerouac mentioned the owner of a carpet shop in Quai district and somehow called him a genius to produce a pun by comparing the owner’s name in Dutch, Beere, to pier in English based on their phonetic similarity. Akkuş preferred the dictionary meaning of pier in the TT, i.e., *rihtim*, and included a footnote to inform readers about the exact word used by Kerouac in the ST. It may be assumed that due to the unavailability of a phonetically similar word in Turkish, it was inevitable for Akkuş to use a footnote. However, it is surprising that she referred to a French word, *pierre* (stone), in the footnote to explain the phonetic similarity between *Beere* and pier, which significantly modified semantic aspect of the pun, given that Kerouac created a multilingual pun using Dutch and English, not French. Such change in the TT may be associated with the Akkuş’s tendency to keep up with Kerouac’s constant use of French as L3ST.

In Example (2), while evaluating his days in Paris and preparing his luggage for his journey to Brest, Kerouac realized that he always learned something from his journeys even when he found nothing valuable for his research and, to exaggerate the number of his exclamations in France, he coined the word “thousandéd”, a pun mixing an English word with a combination of past participle suffixes in French and English. Despite an example of non-standardized language, Akkuş decided to emphasize Kerouac’s exaggeration only through an ordinal adjective in Turkish, i.e., *bininci kez* (one thousandth time), without making readers aware of the multilingual dimension of the pun. A possible solution to this would be translating it, similar to Kerouac, with a coinage such as *binlediğim* (my thousandth doing) as the past participle form of the verb *binlemek* (to make something thousand times), a verb inspired by *ikilemek* (to double) in Turkish. Even though this still lacks in manifesting Kerouac’s multilingualism, it could have at least underlined his exaggerating pun in the TT.

Example (3) contains a pun via English and French versions of similar place names during Kerouac’s chat in the publishing house where he decided to leave Paris because he could not reach an agreement with the publisher. He benefited from three phonetically similar words in two different languages, namely Britain, Bretagne and Brittany, to originate a pun. Akkuş managed to bring this pun to the TT since Britain and Brittany are translated into Turkish as *Britanya* and *Bretonya*, respectively, to correspond to Turkish versions of these place names, while she transferred Bretagne, French version of Brittany, directly to the TT. In short, the multilingual and phonetical structure of the pun was rendered into Turkish effectively.

Example (4) presents a mixed use of English and French for a slang phrase in the ST. Here, Kerouac combined a sentence in French, *Paris-est-pourri*, with an English slang word, *shit*, to describe a cab driver of whom he had a negative opinion due to his irritating behaviors and desperate attempts to start a conversation with Kerouac before his return to Paris. Akkuş reused the French phrase to secure the multilingual effect in the TT; however, adaptation was again brought into play for the second part of the slang, as *shit*, a noun, was replaced by an idiomatic

verb, i.e., *havaları sıkmak* (to make up false claims), which sounds softer than Kerouac's original slang. A similar slang word in Turkish such as *boktan* (shitty) could be a more fitting option because it conveys the slang in the ST semantically. The reason underlying a non-slang word in the TT may be the existence of another slang word in the same sentence, i.e., *sumbitch*, translated into Turkish as *orospu çocuğu* (son of a bitch). Akkuş probably hesitated to use two different slang words to prevent Turkish readers' potential distaste for frequent use of slang in the same sentence.

It can be stated that Table 4 yields a different outlook compared to the percentages of dominant operations in previous categories. While two of the textual segments were repeated and adapted, other two segments were neutralized and lost in the TT. The percentages of repetition, adaptation and neutralization were 25%, 25% and 50%, respectively, in this category, which, for the first time, made neutralization a more dominant operation compared to others. Besides the challenging aspect of puns, the loss of multilingual segments in this category may be attributed to Akkuş's underuse of other viable options that could reverse the neutralization of Kerouac's multilingual style in the TT.

5. CONCLUSIONS

The present study analyzed the translation of *Satori in Paris* by Jack Kerouac into Turkish by Zeynep Akkuş for Siren Publishing House in Istanbul in 2016. Its primary objective was to problematize the translation of multilingual elements in the novel in three textual categories: (1) Kerouac's translation of French words and sentences into English and vice versa, (2) Kerouac's use of French words without any translation into English, and (3) puns and slang with a mixture of English and French. In the first and second categories, Akkuş conveyed nearly all multilingual elements in the ST, with 50 of them transferred to Turkish through repetition and/or adaptation, whereas only a single segment was neutralized due to the direct translation of a French word into Turkish. The third category, on the other hand, required Akkuş to implement alternative strategies such as footnotes and sometimes forced her to ignore puns at the expense of neutralizing their multilingual dimension in the TT, which can be considered an inevitable outcome due to the unavailability of some phonetic similarities in Turkish. Throughout the whole TT, 94% of all multilingual segments were transferred to Turkish through either repetition or adaptation, while only 6% of them were neutralized and lost. The statistical results suggest that Akkuş intended to familiarize Turkish readers with Kerouac's multilingual literary style in *Satori in Paris* which exploits both French and English as an advantage of his French-Canadian background.

As Grutman (2006, p. 26) points out, the prestige of a source language and culture remarkably influences its position in the target literary system. Accordingly, Akkuş's strenuous efforts to maintain multilingual aspects of Kerouac's novel to a great extent can be related to his presentation as an American writer in Turkey. To clarify, the canonical position of American literature in the Turkish literary market is very likely to have affected Akkuş's translational choices in favor of producing a TT which strictly avoids distorting an American writer's literary style in Turkish. Furthermore, French has often been one of the major source languages in the translation of literary works into Turkish as a result of the Westernization and culture-planning process that

started in the early 1930s (Tahir Gürçağlar, 2008, p. 89-91), which can be listed as another factor that may have encouraged Akkuş to preserve multilingual elements based on French meticulously.

It can be concluded that the above-mentioned historical and marketing priorities contributed positively to the introduction of Kerouac's multilingual literary style to the target audience in Turkey as an extension of the Beat writers' unconventional conception of language. They also pioneered a prospective repertoire of translations from such a unique literary movement into Turkish. Meanwhile, further studies are needed to underscore the impact of Kerouac's bilingual identity on his literary style within the framework of translations into Turkish and other languages and to highlight his leading role in the Beat Generation through scholarly attention to his works other than *On the Road*.

BIBLIOGRAPHY

- Adams, R. (2009). *Continental divides: Remapping the cultures of North America*. Chicago: University of Chicago Press.
- Belletto, S. (2017). Five ways of being Beat, circa 1958-59. In S. Belletto (Ed.), *The Cambridge companion to the Beats* (pp. 92-109). Cambridge: Cambridge University Press.
- Barlık, M. M., Edis Z. & Tütak, B. (2016). 'Yol' metaforunun Cemil Kavukçu'nun *Gamba* ve Beat kuşağı yazarı Jack Kerouac'ın *Yolda* adlı romanlarına yansımaları. *The Journal of Academic Social Science Studies*, 48, 211-227.
- Berkin, C., Miller, C., Cherny, R. & Gormly J. (2001). *Making America: A history of the United States*. 1st ed. Boston: Houghton Mifflin Company.
- Carmona, C. R. (2012). *Keeping the Beat: The practice of a Beat movement* [Unpublished doctoral dissertation]. Texas: Texas A&M University.
- Corrius, M. & Zabalbeascoa, P. (2011). Language variation in source texts and their translations: The case of L3 in film translation. *Target*, 23 (1), 113-130.
- De Saussure, A. (2018). Satori in Brittany: Jack Kerouac, Youenn Gwernig, and the Breton Beat novel. *Contemporary French and Francophone Studies*, 22 (5), 545-552.
- Fazzino, J. (2016). *World beats: Beat generation writing and the worlding of U.S. literature*. Chicago: Dartmouth College Press.
- Gair, C. (2008). *The Beat generation: A beginner's guide*. Oxford: Oneworld.
- Gentzler, E. (2008). *Translation and identity in the Americas: New directions in translation theory*. London: Routledge.
- Giamo, B. (2000). *Kerouac, the word and the way: Prose artist as spiritual quester*. Carbondale: Southern Illinois University Press.
- Grace, M. N. (2007). *Jack Kerouac and the literary imagination*. Hampshire: Palgrave Macmillan.
- Gray, R. (2004). *A history of American literature*. New Jersey: Blackwell.
- Grutman, R. (1998). Multilingualism and translation. In M. Baker (Ed.), *The Routledge encyclopedia of translation studies* (pp. 157-160). London: Routledge.
- Grutman, R. (2006). Refraction and recognition: Literary multilingualism in translation. *Target*, 18 (1), 17-47.

- Güçyener, R. (2019). Beat kuşağı ve müzik etkileşimi [Unpublished MA Thesis]. Ankara: Başkent University.
- Hemmer, K. (2007). *Encyclopedia of Beat literature*. New York: Facts on File.
- Holmes, J. C. (November 16, 1952). This is the Beat generation. *The New York Times Magazine*. <http://websupport1.citytech.cuny.edu/Faculty/pcatapano/US2/US%20Documents/beatgeneration.html>
- Homes, A. M. (2005). Introduction. In J. Kerouac, *Beat Generation: The Lost Work* (pp. i-viii). Oxford: Oneworld.
- İmamoğlu, A. (2018). Yirminci ve yirmi birinci yüzyıl gezi edebiyatında ev/yurt algısı. *Sefad*, 40, 1-22.
- Kerouac, J. (1959). The origins of the Beat generation. *Playboy*, 6, 31-42.
- Kerouac, J. (1966). *Satori in Paris*. New York: Grove Press.
- Kerouac, J. (1996). *Jack Kerouac: Selected Letters, Vol. 1, 1940-1956*. New York: Penguin.
- Kerouac, J. (2016). *Paris'te Satori*. Zeynep Akkuş (trans.). İstanbul: Siren.
- Knauth, A. (2011). Translation & multilingual literature as a new field of research in between Translation Studies and Comparative Literature. In A. Knauth (Ed.), *Translation and multilingual literature* (pp. 3-24). Berlin: Lit Verlag.
- Maffina, S. (2012). *The role of Jack Kerouac's identity in the development of his poetics*. Online: Lulu.com.
- McKee, J. (2004). *Great writers: Jack Kerouac*. Philadelphia: Chelsea House.
- Melehy, H. (2016). *Kerouac: Language, poetics and territory*. London: Bloomsbury.
- Meylaerts, R. (2010). Multilingualism and translation. In Y. Gambier & L. v. Doorslaer (Eds.), *Handbook of translation studies: Vol. 1* (pp. 227-230). Amsterdam: John Benjamins.
- Pacini, P. (2013). Satori in Paris: Deconstructing the French connection or the legend's satori. *Comparative American Studies*, 11 (3), 290-299.
- Phillips, L. (1995). Beat culture: America revisioned. In L. Phillips (Ed.), *Beat Culture and the new America: 1950-1965* (pp. 23-40). New York: Whitney Museum of Art.
- Oesterreicher, W. (1997). Types of orality in text. In E. J. Bakker & A. Kahane (Eds.), *Written voices, spoken signs: Tradition, performance and the epic text* (pp. 190-214). Massachusetts: Harvard University Press.
- Schaffner, C. & Adab, B. (1997). Translation as intercultural communication: Contact as conflict. M. Snell-Hornby, Z. Jettmarova & K. Kaindl (Eds.), *Translation as intercultural communication: Selected papers from the EST Congress – Prague 1995* (pp. 325-337). Amsterdam: John Benjamins.
- Tahir Gürçağlar, Ş. (2008). *The politics and poetics of translation in Turkey: 1923-1960*. Amsterdam: Rodopi.
- Theado, M. (2000). *Understanding Jack Kerouac*. South Carolina: University of South Carolina Press.
- Wang, F. & Washbourne, K. (2019). The exultation of another: The American Beat poets as translators. *Orbis Litterarum*, 74 (6), 1-16.

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

Translational Landscapes From My Country: Nâzım Hikmet in English*

DR. ÖĞR. ÜYESİ ALAZ PESEN**

Abstract

The present study delves into the translation of poetry, with a specific focus on the work of Mutlu Konuk and Randy Blasing, who translated Nâzım Hikmet's *Memleketimden İnsan Manzaraları* (1966) as *Human Landscapes From My Country: An Epic Novel in Verse* (1982). Translating poetry is a multifaceted endeavor due to the diverse directions a poem can take in its source language. This often necessitates a trade-off between prioritizing content or form. Nâzım Hikmet's fusion of prose, poetry, regional idioms, and folk sayings presents substantial hurdles for translators. It is precisely here that the present study aligns with Francis Jones' notion of "valency," aiming to convey, or more accurately, recreate the features of the source text within a new language and cultural context. The achievable goal is not a flawless replica, but a correspondence on multiple levels, which forms the foundation for the study's analytical framework.

In essence, this study contributes to the field of translation studies by delving into the intricacies of translating poetry, particularly a work that amalgamates diverse linguistic elements. It highlights the challenges confronted by translators in capturing both the form and content of the source text while accommodating the constraints and nuances of the target language and culture. Through a meticulous analysis of specific excerpts, the study sheds light on the strategies employed by Konuk and Blasing to convey the essence of Nâzım Hikmet's work to an audience unfamiliar with the original language and cultural context.

Keywords: Nâzım Hikmet, Turkish Literature, Translation Studies, Poetry, Translation, Style.

MEMLEKETİMDEN ÇEVİRİ MANZARALARI: İNGİLİZCEDE NÂZIM HİKMET

Öz

Nâzım Hikmet'in *Memleketimden İnsan Manzaraları* (1966), Mutlu Konuk ile Randy Blasing tarafından İngilizceye *Human Landscapes From My Country: An Epic Novel in Verse* (1982) adıyla çevrilmiştir. Şiir çevirisi, kaynak dildeki şiirin çok yönlülüğünü erek dilde de (yeniden) yaratmak anlamına geldiğinden zor bir iştir. Şiir çevirmeni eninde sonunda içerik ve biçimden birini tercih etmek durumunda kalır. Buna ek olarak, Nâzım Hikmet'in düz yazı, şiir, yörelere özgü deyişler, ve halk dili gibi öğeleri harmanlayarak biçimine yansıtması çevirmenler için durumu daha da zor kılar. Çalışma işte tam da bu noktada Francis Jones'un şiir çevirisinde "değerlik" [valency] kavramından faydalanarak yeni bir dil ve kültür bağlamında kaynak metni meydana getiren değerlik yükü fazla

* A part of "Translational Landscapes from My Country: Nâzım Hikmet in English" was originally presented at the 2nd International Söylem Philology Symposium held in Didim on October 8th, 2023.

** İstanbul Atlas Üniversitesi Mütercim-Tercümanlık Bölümü, alazpesen@gmail.com, ORCID: 0000-0002-8115-8349.

öğelerin nasıl çevrilebileceği ve/veya yeniden yaratılabileceğini tartışmaktadır. Şiir çevirisinde amaç asla “kusursuz bir kopya” olamaz, şiir çevirmeni farklı öğeler ve düzeyler arasında bilinçli tercihler yaparak yeniden bir bütün meydana getirir.

Çalışma, özellikle çeşitli dil unsurlarını bir araya getiren yüksek “değerlik”li örnekleri saptayıp ayrıntılı olarak inceleyerek hem şiir çevirisine hem de çeviribilimine katkıda bulunmakta, kaynak metnin içerik ve biçimini farklı bir dile aktarırken erek dil ve kültürün kısıtlamalarını dikkate alarak çevirmenlerin karşılaştığı zorlukları vurgulamaktadır. Çalışma böylelikle, özenle seçilen alıntıların çözümlenmesi yoluyla, Mutlu Konuk ve Randy Blasing’in orijinal dil ve kültürel bağlama aşına olmayan bir okuyucu kitlesine Nâzım Hikmet’in eserini aktarmak için kullandığı stratejilere ışık tutmaktadır.

Anahtar sözcükler: Nâzım Hikmet, Türk Edebiyatı, Çeviribilimi, Şiir, Çeviri, Biçem.

INTRODUCTION

Poetry represents writing in its most compact, condensed and heightened form, in which the language is predominantly connotational rather than denotational and in which content and form are inseparably linked. Poetry is also informed by [...] inner rhythm, regardless of whether there is any formal metre or rhyming pattern, which is one of the most elusive yet essential characteristics of the work that the translator is called upon to translate.

(Connolly, 2001, p. 171)

The difficulty of translating poetry lies in the different directions a poem can go towards in one language. Except for miraculous circumstances, a translated poem cannot go towards the same directions at once. This is in fact a natural outcome of elements that constitute the inner rhythm of a poem. It is highly probable for the translator of a poem to eventually come to the point of choosing one of the directions the source poem goes towards, such as sacrificing content at the expense of form. What is usually meant by the impossibility of translating poetry can in fact be summarized as “[accounting] for all the factors involved and to convey all the features of the original in a language and form acceptable to the language and tradition” (Connolly, 2001, p. 171). If conveying all the characteristics of the source poem, as in many instances, seems not to be possible, the next best thing would be “[making the target poem] correspond to the [source poem] on as many levels as possible” (*ibid.*, 2001, p. 171).

It is from such a perspective that the present study reads *Nâzım Hikmet’s Memleketimden İnsan Manzaraları* (1966) (MIM) and its translation *Human Landscapes from My Country: An Epic Novel in Verse* (1982) (HL) by Mutlu Konuk and Randy Blasing. Despite his popularity as a poet, Nâzım Hikmet’s style is usually regarded as plain, which makes his oeuvre seem non-challenging from the perspective of translation studies. This might lead to the misconception that translating Nâzım Hikmet’s poetry, or analyzing translations from Nâzım Hikmet might not pose challenges regarding form or there might not be enough examples to comment on. Nevertheless, a closer look at Nâzım Hikmet’s *Memleketimden İnsan Manzaraları* reveals that his style can by no means be defined as plain language: it is a combination of elements of both prose and poetry, also introducing various examples of “regional idioms” and “folk sayings” (Konuk, 2010, p. 2). In MIM, Nâzım Hikmet’s

primary focus revolves around both the content and form (Bulduker, 2020, p. 840). In fact, Nâzım Hikmet personally argues that “there must be balance between content and form” in poetry (*ibid.*, 2020, p. 841). In a similar vein, one of the few studies on the translation of Nâzım Hikmet’s MİM into English also draws on how culture-specific items contribute to the style of Nâzım Hikmet in the source text and what kind of strategies were applied to translate such items (İşi, 2017, p. 4). In what follows, I will carry out an analysis of Mutlu Konuk and Randy Blasing’s translation of MİM with a specific focus on how rhyme and colloquial diction were translated to echo the poet’s style in English. Interestingly enough, the translation of rhyme as a stylistic element in MİM has not been satisfactorily analyzed.¹ Due to the epic’s lengthy nature, the excerpts to be focused on will be from the first section of the first book.

VALENCY IN TRANSLATION

Francis Jones holds that just like creating poetry, translating poetry entails various strategies applied simultaneously (1989, p. 187). In similar vein, André Lefevere’s frequently applied model based on the seven strategies introduced in his popular book *Translating Poetry: Seven Strategies and a Blue Print* (1975) is challenged by Jones in that “in the real world”, one hardly comes across merely “phonemic” or “literal” translations (1989, p. 187). Instead, Jones views Lefevere’s “phonemicity,” “literality,” “metricality” or “rhyme” as “strategies operating at individual item level within the framework of larger textual structures” (*ibid.*, 1989, p. 187). It is also underscored that such strategies can hardly be mutually exclusive, i.e. one being absent in the presence of another is regarded by Jones as a rare case (*ibid.*, 1989, p. 187).

Jones’ model can be divided into three stages: “understanding”, “interpretation” and “creation”. The understanding stage is where the translator analyzes the source text. Interpretation is where items to replace those in the source text are determined. Creation entails creating a target text which is, in Gideon Toury’s sense, “acceptable,” as well as, coherent within itself. Both the coherence of the target text within itself and its acceptability are prioritized, and deviating from the source text to that end is deemed possible and indeed necessary, hence the term “creation” (Jones, 1989, p. 188). For the first stage, Jones suggests the translator should take into consideration all the meanings, i.e. “possible ambiguities” and/or “double meanings” presented in the poem (*ibid.*, 1989, p. 188). The next step is to make an analysis to evaluate these individual word-meaning findings within larger units: at phrase, line, image and text levels (*ibid.*, 1989, p. 188). It is important to note that the analyses of such larger units go beyond the semantic level and also include the sound structure of the poem. Moreover, Jones also recommends the translator to rank the features they spotted, e.g. “the sound-structure is absolutely vital, the exact word-meanings less so” (*ibid.*, 1989, p. 190).

Jones holds that the essence of poetry lies in “[avoiding standardized] ways of looking at the world by breaking down [standardized] phrasal and collocational groupings into their individual components” (*ibid.*, 1989, p. 190). It is maintained that the use of lowerranked items such as “individual words or even morphemes” contributes a great deal to that. It is further asserted that

¹ For a scholarly work commenting on the translation of rhyme in MİM, see Uysal-Gliniecki, 2020, pp. 17, 69, 173.

although the use of such lowerranked items can also be of great importance to prose, the main difference between prose and poetry can be regarded as the extent to which such items relate to one another in the latter (*ibid.*, 1989, p. 190). Borrowing a term from the field of chemistry, Jones refers to the features of each item as their “valent features,” in other words, their “valency” (*ibid.*, 1989, p. 190). Valent features are, including but not limited to, a particular item’s “literal meaning, associative meaning, etymological meaning, pragmatic meaning; its concrete or metaphorical role in the image; its typical collocations and its actual collocations in this text; repetitions elsewhere in the text; style, register; soundquality/length; syntactic function, morphological form”, in other words, any function/all functions a given item might serve within the poem at the same time (*ibid.*, 1989, p. 190). It is also noted that since textual networks, i.e. the totality of relations among items of similar or different rank, might have been formed intentionally or unintentionally by the poet, the ranking of these by the translator needs to be carried out in the light of how the translator perceives them (*ibid.*, 1989, p. 190). In other words, the translator will need to decide which items to choose to echo in the target text.

Valency, according to Jones, can be recreated via different methods. One of these methods is what he calls “transference,” which can be described as finding a one-to-one equivalent for a given item in the ST (*ibid.*, 1989, p. 190). In determining the valent features of a given item, the translator needs to take into account the role of the item within the source poem (*ibid.*, 1989, p. 190), i.e. the word “ay” in Turkish can both mean moon and an exclamation mark, but if one of these meanings does not seem to make sense in a given poem, the translator working into English can ignore the linguistic valency of the item and just focus on the text-based valency thereof. It is by all means possible to have “zero-valency”, that is, if an item just serves one function and is not a part of any phonemic or semantic textual network, it can be “transferred” without losing valency (*ibid.*, 1989, p. 190). If an item is not transferable, on the other hand, a feature or more than a feature of an item will have to be abandoned (*ibid.*, 1989, p. 194). “Abandonment” results in a decrease in the number of valent features of an ST item (*ibid.*, 1989, p. 194). Although the translator of poetry, ideally, has always in mind “constructing equivalent networks of textual features in the target language”, such equivalence might not always be possible, and an increase in the number of the items and/or features abandoned, results in a target text with little or even no similarity to the source text (*ibid.*, 1989, p. 195).

The frequency of “abandonment” in translated poetry in Jones’ sense, I would like to argue, might also be observed as an outcome of the inclination to turn the unfamiliar into the familiar (Tymoczko, 1999, p. 50). Translators have such a tendency to do so when they believe their (target) readership might be interested in their work more if they feel as familiar to it as possible. So, in theory, the drive for “abandonment” not only stems from the inability to maintain “valency”, but also the deliberate or indeliberate intention to increase familiarity. In fact, such abandonment for the sake of familiarization can be observed not only in the “omissions” translators make, but also in their “additions” (Toury, 2000, p. 202). I believe, both forms of abandonment in this sense decrease the similarity of the translation to the source text, resulting in a loss of the poet’s individual style as well as the culture-specificity of their work, in other words, *what the target readership is not familiar with*. It is at this very point that the notion of “glocalization” might be useful for a deeper

understanding of the target text in English. For this very case, it can be described not as the migration of the global into a locality, but the migration of the local into the globality (Roudometof, 2016, p. 399). Still, the decrease in valency, observed in the form of additions and omissions -two different forms of abandonment- cannot move the English target text entirely away from the Turkish source text. Therefore, it is still not entirely global, but glocal. In most cases, the local aspects are still there, but transformed and reduced for the sake of familiarity with the target readership.

Despite the fact that - as should have been clear so far - Jones' model based on valency is not devised as one to analyze existing translations but to translate a poem from one language into another, it furnishes any given reader, including a translator or a translation critic, with a perspective to discover the totality of relations among items with higher degrees of valency. This is the very reason why, having modified and expanded the purpose for which Jones devised his model, I set out to analyze the first part of the book in the light of the concept of valency in the next section below.

ANALYSIS: VALENCY AS RHYME AND COLLOQUIAL DICTION

Nâzım invented a new language in prison. His epic, *Human Landscapes from My Country*, written in Bursa Prison, hosts the life stories of his fellow inmates and a variety of other stories, regional idioms and folk sayings he heard from the prisoners. He takes the measure of these various materials and the ongoing "live" talk among diverse characters in his poetic lines [...]

(Konuk 2010, p. 2)

Here, Mutlu Konuk underscores the role Nâzım Hikmet's incarceration played in constituting his material for *Memleketimden İnsan Manzaraları*. Inspired by "life stories" of those he met in prison, Nâzım Hikmet "invented" a new language, in other words, a new style.² Such a style also feeds on "regional idioms" and "folk sayings", i.e. the way the inmates tell about their life stories is their own way. Mutlu Konuk also underscores Nâzım Hikmet's introducing colloquial diction into poetry elsewhere (2002, XIII). Influenced by the language which does not belong to the city dweller but to those who come from different parts and/or social classes of his homecountry, Nâzım Hikmet reflects the "live talk" of the people with different backgrounds who all ended up in prison. What Konuk refers to as "live talk", then, is probably the transparency of Nâzım Hikmet in transmitting the way his inmates speak to each other and, without doubt, to him. But is he hundred percent transparent? How does Nâzım Hikmet base his revolutionary form on colloquial diction? What makes his style distinct?

One of the main features of Nâzım Hikmet's style can be regarded as his subtle application of rhyme in his poems. The way he applies rhyme is so intermittent that it is difficult to spot the rhyming lines at first sight. MIM is also replete with examples of such use of rhyme. This is a work where Nâzım Hikmet gives examples of colloquial speech; nevertheless, it is a well known fact that no ordinary people would use rhyme frequently in speech; therefore, it would not be mere exaggeration to say that rhyme contributes a great deal to the form Nâzım Hikmet gives to

² See Miğdıs Şeker and Demirel, 2020 for further reading on how Nâzım Hikmet's life in prison and exile transformed his oeuvre. For a discussion on the image of Hikmet in Anglo-American literary systems, see Ergil 2008.

colloquialisms, separating them from their everyday usage and bringing them into the realm of poetry. Below is such an example:

Excerpt I

“Evlenseydim eğer
Torunum olurdu bu kadar”
diye düşündü
“çalışırdı, bana bakar”
diye düşündü.³
(Hikmet, 1966, p. 14)

and thinks:
“If I’d married,
I’d have a granddaughter her age.”
He thinks:
“She could work and look after me.”
(Hikmet, 1982, p. 7)

In the source text, “Bu kadar” and “bakar” are in a formal relation to each other in MIM. In Jones’ sense, the valent features of the two items can be enumerated as follows: “kadar” means “this big” and/or “at this age” at the semantic level and rhymes with “bakar” at the phonemic level. The repetition of “a” in “kadar” and “bakar” also creates assonance. At the semantic level, “bakar” refers to taking care of someone, while it rhymes with “kadar” at the phonemic level.

In the target text, “bu kadar” is translated as referring to the age of the girl and “bakar” as “take care”, which altogether transfer the semantic level. Nonetheless, the ultimate words of the lines are “age” and “me”, which do not rhyme with each other. In other words, because the translators seem to have had no choice other than sacrificing rhyme at the expense of content, valency is not achieved.

Excerpt II

Merdivenlerde güneş
yorgunluk
ve telaş
ve bir altın başlı kelebek ölüsü var.⁴
(Hikmet, 1966, p. 15)

On the steps, sun
fatigue
and confusion –
plus a dead yellow butterfly.
(Hikmet, 1982, p. 7)

The repetition of the “sh” phoneme in “güneş,” “telaş,” and “baş” adds to the poem a musical aspect. From the perspective of valency, “güneş” stands both for the sun at the semantic level and rhyme at the phonemic level; “telaş”, for hurry on the semantic level and rhyme on the phonemic level, and “baş” for head at the semantic level and rhyme at the phonemic level, as well. In HL, the recurring “n” sound can be observed at the ultimate letter of the words “sun” and “confusion”, which rhyme with each other. Therefore, valency of these words at the phonemic level is achieved. However, the alliteration in the last line of the excerpt has no counterpart in the target text. Moving

³ Back Translation:

“If I had married,
I would have had a grandson,”
he thought.
“He would work, take care of me,”
he thought.

⁴ On the stairs,
there is fatigue,
and haste,
and a dead butterfly with a golden head.

on to the semantic level, it can be observed that “güneş” and “yorgunluk” have been transferred directly, while “telaş” has apparently been translated as “confusion”, which could have been more directly translated as hurry or panic. The reason for having made such a decision is most probably maintaining the rhyme in the source text with the ultimate word of the excerpt above. What cannot be explained so easily, though, is why the noun phrase “altın başlı kelebek ölüsü” (the dead butterfly with a head of gold) seems to have been reduced to “a dead yellow butterfly”. In other words, baş (head) is omitted from the TT. What’s more, in the ST the underscored word is “ölüsü” – a butterfly body rather than a dead butterfly. This could also be interpreted as a change in perspective. In other words, the shiny golden head of the butterfly corpse, which could be regarded as a striking image in MIM, is lost in HL ***, i.e. the golden image Nâzım draws in MIM is turned into a yellow one (without a head) in HL.

Excerpt III

Ve her ne kadar
Bir daha görülmeyecekse de
Hayal meyal
Karanlık bir yerlerde hatırlanan kadın
çocuk Kemal
yapayalnız değil artık
ortasında kâinatın.⁵
(Hikmet, 1966, p. 16)

And though
He’ll never again see
The shadowy woman
He dimly remembers,
The child Kemal
is no longer alone
in the world.
(Hikmet, 1982, p. 7)

The child Kemal is a child being taken to the police station. Here, Adviye saves him from being arrested. It is difficult to grasp why Konuk and Blasing decided to use “world” (dünya) instead of “universe” (kâinat, evren). Without doubt, the latter would have been a literal translation, while the former results in a change in meaning. Such a semantic change has an effect on the formal level as well. Just as “kadın” and “kâinatın” rhyme with each other, so could have “remembers” and “universe” if Konuk and Blasing had not changed the meaning of “universe” into “world”. In other words, this excerpt can be seen as an example of a piece of poetry translation where both form and content could have been “faithfully” translated simultaneously. Examples regarding the application of rhyme can be multiplied:

Excerpt IV

Bugüne dek
Farkına varmadan biriken şeyler
Yığınla
Üst üste
Hep beraber

Things that have built inside him unknown
Until this moment
Rush
Together
In torrents

⁵ Back Translation:

And although
Even if she will never be seen again,
Vaguely
The woman remembered in a dark place,
child Kemal
is not alone anymore
in the middle of the universe.

Tıkacını atan bir çeşme suyu gibi	Like water bursting from a capped spring
Bulanık	-muddy,
Berrak	Clear-
Akıyordu kafasının içini doldurarak: ⁶	Flooding his head:
(Hikmet, 1966, p. 18)	(Hikmet, 1982, p. 9)

This excerpt is from the part where Galip Usta goes through a sudden enlightenment: there are too many plants in Istanbul, in Turkey and in the world. The part tells about workers getting killed or injured in these factories, about the unemployed, who cannot even afford their subsistence needs. The semantic structure of the ST is slightly modified in the TT: “until this moment” for “bugüne dek,” “rush” for “yığınla,” “tıkacını atan bir çeşme suyu gibi” for “like water bursting from a capped spring”. For the first two, “until today,” “in piles” could have been more literal; nevertheless, this must be the outcome of the translators’ desire to create a TT which reads like a poem in the target language. Such a motive for making the TT *more familiar* can also be observed in the way the translators spelled Turkish proper names. This makes it easier for the target readership to pronounce them. Such examples would be spelling Süleyman as Suleiman (Hikmet, 1982, p. 8), Adviye as Adviyé (*ibid.*, p. 7), Ömer as Omer (*ibid.*, p. 10), Recep as Rejep (*ibid.*, p. 10), Kadıköy as Kadikoy (*ibid.*, p. 12), Dolmabahçe as Dolmabatché (*ibid.*, p. 12), Kalpakçılar as Kalpakchilar (*ibid.*, p. 12) and Haydarpaşa as Haydar Pasha (*ibid.*, p. 13).

Focusing on the valent features in the ST above can make it easier to understand that rhyme is once more in the forefront. The part where Nâzım Hikmet announces the “things that have built inside [Galip Usta] unknown until [that] moment” is much more dramatic and striking with rhyme: “bulanık / berrak / akıyordu kafasının içini doldurarak”. Then comes the part where Galip’s so-far-undiscovered thoughts are revealed. Such a critical moment in the source text, then, can be argued to be a part with valency, both in terms of content and form. As can be seen above, in the TT, the latter is not rendered: “muddy / clear / flooding his head”. To render the same, among an endless number of alternatives, the first one crossing the mind could be merely changing the syntax of the last line: “his head, flooding” instead of “flooding his head”. This would not be possible, though, without taking into account the line before “muddy”: “Like water bursting from a capped spring”. Then, instead of the last three lines, lines 6 and 9 could rhyme with each other. The meaning would have changed, e.g. a flooding head, nevertheless, benefiting from poetic licence, the translators could have kept the valency, at least to some extent. The following is an example where they have in fact done so:

⁶ Back Translation:

Up until today,
 Things accumulated without realizing,
 A heap,
 Piled on top,
 All together,
 Like a fountain that releases its plug,
 Flowing,
 Muddled,
 Clear,
 Filling her mind.

Excerpt V

[...]Kim bilir dünyada ne kadar
Ne kadar çok işsiz var.
Ama askere almışlardır.
Asker olunca işsiz adam
Artık işsiz sayılmaz mı?"
"-Yine derinlere daldın ustam."⁷
(Hikmet, 1966, p. 19)

[...]Who knows how many in the world,
How many are out of work?
But maybe they're in the army.
When a man is in the army,
Doesn't he count as unemployed?"
"-You're getting deep again, Galip."
(Hikmet, 1982, p. 10)

In this excerpt, the reader is again faced with another one of Galip Usta's so-far-unrevealed thoughts: the number of the unemployed in the world cannot be guessed. And if someone unemployed joins the army, is he still considered as such? The first example of rhyme in the excerpt is "kim bilir dünyada ne kadar / ne kadar çok işsiz var". Similarly, the application of rhyme to express such a critical question makes it even more effective. Repetition, another device applied by Nâzım Hikmet also serves the same function: "kim bilir dünyada *ne kadar / ne kadar* çok işsiz var." The meaning, rhyme and repetition strike the source readership all at once. The TT, this time, has all these valent features the ST has: "who knows how many in the world / how many are out of work?". In addition to the semantic level, both rhyme and repetition can be observed in the TT. The former includes all but the ultimate letters of the last words of the lines ("world" and "work") and, with regards to the latter, the keyword "how many" is repeated. In short, all the valent features present in the first two lines of the excerpt have been transferred into the TT.

Another example of rhyme in the excerpt is "asker olunca işsiz adam / artık işsiz sayılmaz mı / '-yine derinlere daldın ustam'". While the first two lines here are the thoughts of Galip Usta again, the last one is an utterance by Fuat, who is under arrest. While the reader is in the mind of Galip Usta, immersed in his thoughts, both Galip Usta and the readership are suddenly awakened by Fuat. The way Fuat addresses Galip Usta - "ustam" - rhymes with Galip Usta's thoughts: "asker olunca adam". Such a rhyme by two different speakers on two different cognitive levels, e.g. mind level and speech level, is both surprising and mysterious. Without knowing what Galip Usta is thinking about, Fuat manages to make an utterance which happens to rhyme with Galip Usta's thoughts. Does he know what he is thinking about? Might he have guessed? Is Fuat pointing at his own hopelessness in saving the country, most probably from imperialism? Is he, in a way, recommending Galip Usta to purge his mind off such fruitless thoughts – for he is now a prisoner because of them? Is Fuat, who has committed a crime - reading a book with two others! -, making fun of the situation of his country and the world in a way which can potentially get the reader – and Galip Usta – to ask such questions?

Despite being a foregrounded valent feature, rhyme cannot be observed in the TT: "when a man is in the army / doesn't he count as unemployed? / You're getting deep again, Galip". No rhymic

⁷ Back Translation:

[...] Who knows how many
How many unemployed there are in the world.
But they must have been enlisted.
When you become a soldier,
Is a man still considered unemployed?"
"-Once again, you've delved into the depths, master."

relation can be established between the ultimate word of the last line and “army”, which can be evaluated as loss in valency. In fact, what cannot be observed in this example in the TT is not only the rhyme, but also the word itself: “ustam”. Therefore, here, there is a loss in valency both in terms of content and form. Furthermore, there is one more important valent feature lost, which can be analyzed from the perspective of what Konuk refers to as “colloquial diction.”

The word “usta” in MIM is critical. The first character the readership encounters in the source text is a worker, in other words, an *usta*. Usta has another connotation in the Turkish language, which is, an informal, in other words, colloquial way of addressing another man, just like the English words “lad, mate, bro, or boss”. The way people, e.g. prisoners or workers, address each other in MIM is critical in forming the style of Hikmet because as Konuk herself rightfully argues elsewhere, “[...] serving time in prison served [Nâzım Hikmet] and [...] reshaped [his] poetry” (2010, p. 3). Such reshaping is a combination of content and form, and a salient portion of the latter is constituted by the way people addressed each other. An example for such colloquial address is the reader’s first encounter with Galip Usta on the first page of MIM, which can be deemed crucial in perceiving the valency of the word:

Excerpt VI

Haydarpaşa garında

1941 baharında

saat on beş

Merdivenlerin üstünde güneş

Yorgunluk

ve telaş.

Bir adam

merdivenlerde duruyor

bir şeyler düşünerek.

Zayıf.

Korkak.

Burnu sivri ve uzun

yanaklarının üstü çopur.

Merdivenlerdeki adam

– Galip Usta –

tuhaf şeyler düşünmekle meşhurdur:⁸

Haydar Pasha Station,

spring 1941,

3 p.m.

At the top of the steps, sun

fatigue

and confusion.

A man

Stops on the steps,

thinking.

Thin.

Scared.

His nose is long and pointed,

And his cheeks are pockmarked.

The man on the steps

– The master worker Galip –

is famous for thinking strange things:

⁸ Back Translation:

At Haydarpaşa station,

In the spring of 1941,

at three o'clock.

On the stairs, the sun

Fatigue

and haste.

A man

is standing on the stairs,

thinking about something.

Frail.

Timid.

His nose is sharp and long,

dirt on his cheeks.

The man on the stairs

Galip Usta -

(Hikmet, 1966, p. 11)

(Hikmet, 1982, p. 3)

Having furnished the reader with a description of Haydarpaşa Train Station, the interlude introduces to the reader a laborer: Galip. He is thin and cowardly. Then, the reader learns about what differentiates Galip from other laborers: “[he] is famous for thinking strange things.” He questions life, justice, equality, and most probably, the system in which some get to possess far more than they need, while the others, far less than necessary to subsist. Galip’s being an “usta,” in other words, his being a laborer plays a critical role in that, for Galip symbolizes the lowest rank in the hierarchy, a fact underscored by Nâzım Hikmet wherever Galip is mentioned: “Galip Usta baktı Âtifete” (Hikmet, 2002, p. 14), “Kelepçeli Fuat seslendi Galip Ustaya” (Hikmet, 2002, p. 17), “-Usta, yine tuhaf şeyler düşünüyorsun” (Hikmet, 2002, p. 18), “Eyvallah usta / düşünmek değiştirmez hayatı” (Hikmet, 2002, p. 18), “Galip Usta / bu sefer / dehşetli bir şeyler düşünerek / bakıyor kelepçesine Fuat’ın” (Hikmet, 2002, p. 18), “Galip Usta pulanyacıydı” (Hikmet, 2002, p. 19), “Galip Usta dokundu Fuat’ın kelepçesine” (Hikmet, 2002, p. 19), “Ustanın çipil gözleri ıslak / titriyor uzun burnu” (Hikmet, 2002, p. 19), “Galip Usta selametleyip mahkûmları / girdi üçüncü mevki bekleme salonuna” (Hikmet, 2002, p. 24), “Galip Usta ne dost ne düşmandı Hitler’e” (Hikmet, 2002, p. 24).

Some of these examples do not include the proper name “Galip” but the title “Usta” only. This might have stemmed from the poet’s desire to foreground the fact that Galip is a laborer, in other words, the social class he belongs to. He is an *usta*, representing workers like him: Nâzım Hikmet aims to portray the people of his country using the most representative types (Aguar, p. 2007, p. 108). In fact, Galip Usta is specifically constructed with a detailed image system to represent the working class and its issues (Özer, 2013, p. 66). “Hikmet hence employs folk realism to create not memorable characters but memorable types of simple men” (Dolcerocca, 2016, p. 113) The fact that a laborer contemplates all the injustice, hunger and death can be regarded as being of utmost importance to the semantic level of the poem, hence the frequent use of the title by the source poet. Here are the examples about Galip Usta from the TT: “Galip / looks at Atifet / and thinks” (Hikmet, 1982, p. 5), “Galip / what strange things are you thinking now?” (Hikmet, 1982, p. 8), “Staring at Fuat’s handcuffs / Galip / suddenly / has a frightening thought” (Hikmet, 1982, p. 9), “Galip was a planer” (Hikmet, 1982, p. 9), “You’re getting deep again, Galip” (Hikmet, 1982, p. 10), “Galip touched Fuat’s handcuffs” (Hikmet, 1982, p. 10), “Galip’s bleary eyes were moist” (Hikmet, 1982, p. 10), “Galip saw the prisoners off” (Hikmet, 1982, p. 13), “Galip neither liked nor disliked Hitler” (Hikmet, 1982, p. 14). The TT does not include any equivalent for the word “usta,” and except for the part Galip Usta is introduced to the reader for the first time, no way of address is applied except for the proper name Galip. In other words, the implied message “Galip is a worker” in the ST can be said to have been transferred to the TT as “Galip is a character,” in other words, the valency is reduced: A colloquial way of address, which is very vital to MIM - for the reasons depicted above - cannot be found in the TT.

Another example of the translation of colloquial address, which might not be as critical as that of “usta” though, is “polis efendi” (Hikmet, 1966, p. 16). *Polis efendi* is the way people in the epic and

is famous for thinking strange things:

people on the street address a policeman. "Efendi" literally translates "master". When the power of the government, and as a result, that of the police, in that period are taken into consideration, the connotation the people depicted in the epic attribute to a policeman gains more valency. This very word is translated into the TT as "policeman" (Hikmet, 1982, p. 7), resulting in a loss in valency both in colloquial diction and in meaning.

Another valency in colloquial diction is as follows: "Merdivenlerin üstünde bir kayısı gülü /bir cıgara paketi" (Hikmet, 1966, p. 19). Here is the same part from HL: "On the steps, an apricot rose / a cigarette package" (Hikmet, 1982, p. 7). "Cıgara" by all means cigarette; however, instead of "cıgara," Nâzım Hikmet could have well used "sigara," which is the standardized way of saying it. A more standardized way, by all means, means less colloquial; therefore, local. Given Konuk's awareness of Nâzım Hikmet's application of colloquial diction – discussed and quoted above – it is difficult to grasp why the translators might not have opted for the less standardized and thus colloquial solutions such as "butt", "fag", or "smoke".

The final example on colloquial diction is about the translation of an idiom. This is from the part where the other prisoner, Süleyman sees two ladies and dreams of a young girl. When "Suleiman [sees] the ladies" in the TT, "he [pictures] a young woman" (Hikmet, 1982, p. 8). In other words, "thinks of a young woman". Nevertheless, in the ST, what Süleyman does is more than merely picturing a young woman. This very part is critical in that a prisoner such as Süleyman – "handcuffed Süleyman" – is apparently dreaming of courting a young woman: a common desire for most prisoners. The parallel line in the ST "Genç bir kadın geçirdi yüreğinden" is much stronger in that sense (Hikmet, 1966, p. 17). "Yüreğinden geçirmek" is not exactly "to picture", but "to desire". Turning such a desire into "picture" decreases the valency of the content in that sense, and furthermore, given the fact that the poet speaks on behalf of Süleyman using Süleyman's diction, turning "to desire" into "to picture" standardizes the feelings of a prisoner which Süleyman expresses in a colloquial way. In short, "picture" reduces the colloquial effect of "yüreğinden geçirmek" both in terms of valency of content and form.

CONCLUSION

Nâzım Hikmet himself points out that "[MIM] has elements of poetry and sometimes even *technical stuff like rhymes, etc.*" (cited in Konuk, 1982, p. XIV, *emphasis mine*). Rhyme, as analysis shows, is not maintained in Excerpts I and II. In Excerpt III, the unnecessary replacement of the word "kainat" (universe) with "world" (dünya) results in a loss of valency both on the semantic and phonemic levels. In Excerpt IV, rhyme as a valent feature is not present in the TT. Excerpt V is an example of echoing rhyme in that world and work have in common the letters w,o and r, and the translators can said to have succeeded in rendering the valency of rhyme in the TT. However, the rhyme between "adam" and "ustam", or other alternative rhyming words cannot be observed in the TT. This example is also critical on the grounds that the word "usta" within the context of MIM is both an example of rhyme and colloquial diction. The absence of a word with such valent features is strongly felt in the target text. Other examples of valency regarding colloquial diction are "efendi," "cıgara," and "yüreğinden geçirmek." As discussed above, Konuk herself acknowledges the fact that the application of colloquial diction, in other words, using the language of people from lower

classes plays a key role in Nâzım Hikmet's style. Given such a context, say, translating "cıgara" as "sigara" results in a standardized use of language. While Nâzım speaks the language of the people, the translators speak the language of city dwellers. To put it in Jones' terms, the valency of the word "cıgara" is not regarded as critical to the theme of the source text and translated accordingly.

Translation is rewriting. In most cases, the TT can be replete with items that cannot be recreated in the ST. I definitely acknowledge the fact that with regards to literature, translator is a writer. Nevertheless, especially the case of "usta" in MIM and HL is of utmost importance to the understanding and interpreting of MIM, which results in a loss of valency in the target text. All in all, the 1982 translation by Mutlu Konuk and Randy Blasing of the first part of MIM, Book I, can be evaluated as innovative on the grounds that it has served the function of its introduction into the English repertoire; nevertheless, today, a retranslation, especially focused on the language of the people/characters, could provide the potential readership with a less standardized/global and more g/local language style, which plays a key role in understanding Nâzım Hikmet, and, without doubt making him understood in more detail by the target culture. Nâzım Hikmet himself argues: "[a poet] has to have something to say [...] and this thing has to be worth saying, and then it has to be cast into *the most suitable, most perfect mold*" (Kurdakul, 1987, p. 40, cited in Konuk, 2010, p. 17, *emphasis mine*). To cast MIM into a more suitable mold, it might be worthwhile to put in more effort regarding the valency of rhyme and colloquial diction.

REFERENCES

- Aguiar, Marian (2007). "Nâzım Hikmet's Modernism of Development". *Journal of Modern Literature*. Vol. 30, No. 4, Reading from the Margins of Modernism (Summer, 2007). Pp. 105-121.
- Bulduker, Gülten (2020). "Nâzım Hikmet Ran'ın Memleketimden İnsan Manzaraları Başlıklı Eserinde Marksist Estetiğin İzdüşümü." *Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi*. Kasım 10(3). Pp. 837-851.
- Connoly, David (2001). "Poetry Translation". *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. New York: Routledge. Pp. 170-177.,
- Dolcerocca, Özen Nergis (2016). "Reimagining the Epic: Historical and Collective Memory in Nâzım Hikmet and Pablo Neruda". *Edebiyat Fakültesi Dergisi/ Journal of Faculty of Letters*. Volume 33. Number 2. December. Pp. 111-121.
- Ergil, Başak (2008). *The Image of Nâzım Hikmet and His Poetry in Anglo-American Literary Systems*. İstanbul: Nâzım Hikmet Kültür ve Sanat Vakfı.
- Hikmet, Nâzım (1966). *Memleketimden İnsan Manzaraları*. İstanbul: De Yayınevi.
- Hikmet, Nâzım (1982). *Human Landscapes from My Country: En Epic Novel in Verse*. Translated into English by Mutlu Konuk and Randy Blasing. New York: Persea Books.
- İşi, Nazan (2017). *Analysis of Culture-Specific Items in the English Translation of Nâzım Hikmet's Memleketimden İnsan Manzaraları*. Hacettepe University Graduate School of Social Sciences. Department of Translation and Interpreting. Unpublished Master's Thesis.
- Jones, Francis (1989). "On Aboriginal Sufferance: A Process Model of Poetic Translating". *Target* 1:2. John Benjamins Publishing. Pp. 183-199.

- Konuk, Mutlu (2010). "Nâzım Hikmet and Ezra Pound: 'To Confess Wrong Without Losing Rightness' ". *Journal of Modern Literature*. Volume 33, Number 2. Indiana University Press. Pp. 1-23.
- Konuk, Mutlu (1982). "Introduction". *Human Landscapes from My Country: En Epic Novel in Verse*. New York: Persea Books. Pp. XI-XVII.
- Konuk, Mutlu and Randy Blasing (2002). "Introduction". *Poems of Nâzım Hikmet*. New York: Persea. Pp. XIII-XVIII.
- Kurdakul, Şükran (1987). *Nâzım'ın Bilinmeyen Mektupları: Adalet Cimcoz'a Mektuplar (1945-1950)*. Istanbul: Broy Yayınları.
- Lefevere, André (1975). *Translating Poetry: Seven Strategies and a Blueprint*. The Netherlands: Assen.
- Özer, Nilay (2013). *Nâzım Hikmet'in Memleketimden İnsan Manzaraları'nda İmajlar: Toplum, Tarih ve Sinema*. Bilkent Üniversitesi. Department of Turkish Literature. Unpublished Doctoral Dissertation.
- Mığdıs Şeker, L., and Demirel, E. (2020). "Nâzım Hikmet'in Edebiyat Alanındaki Konumuna ve Eserlerinin Çeviri Yoluyla Dolaşımına Kısıtların Olumlu Etkileri". *Çeviribilim Ve Uygulamaları Dergisi* (29). Pp. 83-116.
- Roudometof, Victor (2016). "Theorizing Glocalization: Three Interpretations." *European Journal of Social Theory*. Vol: 19, No: 3. Pp. 391-408.
- Uysal-Gliniecki, Ayşegül (2020). *Nâzım Hikmet'in Memleketimden İnsan Manzaraları Adlı Yapıtında Metinlerarası bir Yolculuk ve Çevrilen Türk İnsanı: Etnografik Bir İnceleme*. Yıldız Teknik University. Department of Translation Studies. Unpublished Doctoral Dissertation.

FEMİNİST EDEBİYAT KURAMI BAĞLAMINDA

GÜLTEN AKIN ŞİİRİ

GÖKAY DURMUŞ




Güncce Yayınları

Berna Akyüz Sizgen

POSTMODERNİZM KAVŞAĞINDA

Selim İleri Romancılığı




Güncce Yayınları

Edebiyat Sosyolojisi ve Sosyoeleştri

Dr. İrfan Atalay

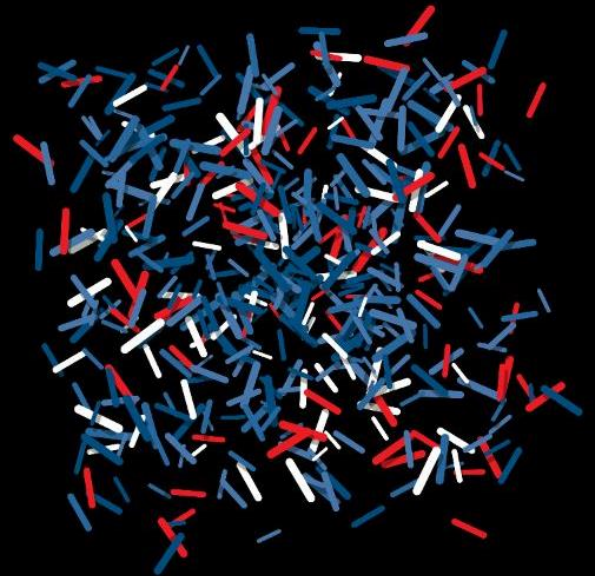



Güncce Yayınları

FRANSIZCA VE TÜRKÇENİN SÖZDİZİMİ

KARŞITSAL VE DAĞILIMSAL BİR ÇÖZÜMLEME

Dr. Yusuf Topaloğlu




Güncce Yayınları

Çeviri Sosyolojisi Odağında Thomas Hardy'nin *Tess* Başlıklı Eserinin Suat Ertüzün Çevirisi Üzerinden İncelenmesi*

ÖĞR. GÖR. SELMA YAVUZ** - PROF. DR. EMİNE BOGENÇ DEMİREL***

Öz

Bu çalışma, İngiliz yazar ve şair Thomas Hardy'nin *Tess of the d'Urbervilles: A Pure Woman* başlıklı eserinin çevirmen Suat Ertüzün tarafından Can Yayınları'ndan Türkçeye kazandırılan *Tess* başlıklı çeviri yapıtın, çeviri stratejilerinin çevirmen, editör ve yayınevi tarafından nasıl benimsendiğini ve bu öğelerin çeviri ürününün üretim, dolaşım ve tüketim süreçlerinde nasıl etkili olduğunu Pierre Bourdieu'nün "habitus", "alan", "sermaye" ve "doxa" kavramlarıyla çeviri sosyolojisi yöntemsel yaklaşımı odağında ele alarak yeniden okumayı amaçlamaktadır. Thomas Hardy İngiliz Edebiyatı'nın önemli temsilcilerinden biridir ve 1840-1928 yılları arasında İngiltere'de Victoria Dönemi'nde yaşamıştır. Eser, 1891'de İngiliz resimli gazete *The Graphic*'te sansürlenmiş bir versiyonuyla haftalık olarak yayımlanmaya başlamıştır. 1891 yılında yayımlanan bu sansürlü versiyonun ardından eser, 1892'de üç cilt olarak ve daha sonra aynı yıl içerisinde tek bir cilt halinde yayımlanmıştır. Eserin Türkiye'deki dolaşımı ise *Hayat Bağları* başlığıyla 1972'de başlamış ve çeşitli yayınevleri tarafından çevrilerek Türk yazınsal alanında dolaşımı devam etmiştir. Söz konusu çalışmada, bu çeviriler arasından 2021'de Can Yayınları'ndan *Tess* başlığıyla Türkçeye kazandırılan çevirinin seçilmesinin nedeni çevirmen Suat Ertüzün'ün çevirisinde özgün ve özgür çeviri anlayışını benimsemiş olmasıdır. Ertüzün'ün çevirisi, çevirinin yalnızca metinsel ve dilsel boyutu ile değil, aynı zamanda metindışı toplumsal faktörleri de içeren, toplumsal ilişkilerin ve dinamiklerin bir yansıması olarak çeviri sürecinin oluşumunda etkili olan toplumsal koşulları ve tüm eyleyicileri irdeleyen çeviri sosyolojisi yaklaşımı ile ele alınmıştır. Metni yeniden yorumlayan bir özne olarak Ertüzün, çeviri metninde kendi düşünsel ve yorumsal katkısını ekleyerek hedef dilde ve kültürde anlamlı ve sesi duyulan, alanın geleneksel özgün kurallarını değiştiren ya da dönüştüren çeviri anlayışıyla hareket etmiş, alandaki "doxa"ya karşı bir duruş sergileyip özgün bir çeviri gerçekleştirmiştir.

Anahtar sözcükler: Çeviri sosyolojisi, doxa, habitus, *Tess*, Thomas Hardy, Pierre Bourdieu

* Bu çalışma, Yıldız Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Diller ve Kültürlerarası Çeviribilim Doktora programında, Prof. Dr. Z. Emine Bogenç Demirel danışmanlığında yazılmakta olan "Thomas Hardy'nin Eserlerindeki Kadın Söylemini Çeviri Sosyolojisi Ekseninde Okumak" başlıklı doktora tezinden yola çıkılarak yazılmıştır.

** Karabük Üniversitesi, Safranbolu Şefik Yılmaz Dizdar Meslek Yüksekokulu, selmayavuz@karabuk.edu.tr, orcid: 0000-0002-2588-2965

*** Yıldız Teknik Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Batı Dilleri ve Edebiyatları Bölümü, emine.bodem@gmail.com, ORCID: 0000-0001-6995-2198.

AN ANALYSIS OF THOMAS HARDY'S *TESS* IN THE FOCUS OF SOCIOLOGY OF
TRANSLATION THROUGH THE TRANSLATION OF SUAT ERTÜZÜN

Abstract

This study aims to reread British writer and poet Thomas Hardy's *Tess of the d'Urbervilles: A Pure Woman* by focusing on Pierre Bourdieu's concepts of habitus, field, capital, and doxa, as well as the methodological approach of sociology of translation by analyzing the translation strategies adopted by agents such as translators, editors and publishers who play a role in the production, circulation and consumption of the translated work titled *Tess* translated into Turkish by translator Suat Ertüzün from Can Publishing. Thomas Hardy is one of the essential representatives of English Literature and lived in England between 1840-1928 during the Victorian Era. The work began to be published weekly in 1891 in a censored version in the British illustrated newspaper *The Graphic*. Following the 1891 publication of this censored version, the work was published in three volumes in 1892 and then in a single volume in the same year. The circulation of the work in Turkey started in 1972 with the title *Hayat Bağları*, and its circulation continued in the Turkish literary field through translations by various publishing houses. In this study, the reason for selecting the translation translated into Turkish in 2021 by Can Publishing under the title *Tess* among these translations is that translator Suat Ertüzün has adopted an original and free translation approach in his translation. Ertüzün's translation is analyzed with the sociology of translation approach, which analyzes not only the textual and linguistic dimensions of translation but also the social conditions and all agents that are effective in the formation of the translation process as a reflection of social relations and dynamics, including extra-textual social factors. As a subject who reinterprets the text, Ertüzün acted with the understanding of translation that is meaningful and heard in the target language and culture, changing or transforming the traditional original rules of the field, by adding his own intellectual and interpretive contribution to the translated text. Besides he took a stance against "doxa" in the field and produced an original translation.

Keywords: Sociology of translation, doxa, habitus, *Tess*, Thomas Hardy, Pierre Bourdieu

*"Bir kadının en büyük zorluğu, kendi benliği ile
toplumun ona dayattığı
rol arasındaki dengeyi bulmaktır."*¹
(Thomas Hardy, *Tess of the d'Urbervilles*)²

GİRİŞ

Thomas Hardy 1840-1928 yılları arasında yaşamış İngiliz yazar ve şairdir. Hardy, Victoria dönemi İngiltere'sinde yaşamış ve bütün eserlerini bu dönemde üretmiştir. Victoria Dönemi 1837'de Kraliçe Victoria'nın tahta çıkmasıyla başlamıştır. 20. yüzyılın başlarında 1901'de Kraliçe Victoria'nın ölmesiyle birlikte İngiltere tarihi için önemli olan bu dönem sona ermiştir. Özellikle kadınlar için çok zor bir dönem olan Victoria Dönemi'nde, kadının kendisi

¹ Aksi belirtilmedikçe İngilizce'den çeviriler tarafımızca yapılmıştır.

² (Hardy, 2019)

için belirlenmiş sınırların dışına çıkması olanaklı değildir. Kadın ve erkek arasındaki cinsiyet rollerinin Victoria Dönemi'nde keskin bir biçimde ayrıştığı gözlemlenmektedir. Bock, *Avrupa Tarihinde Kadınlar* adlı eserinde Victoria Dönemi'ndeki cinsiyetler ilişkisini şöyle ifade eder:

“Erkek ile kadının alanları birbirinden kesin olarak ayrılmıştır; kadının özel alanı ile erkeğin kamusal alanı arasında kesin bir sınır vardır; özellikleri hem birbirine zıt olan hem de birbirini tamamlayan cinsiyet özellikleri “ontolojik temelde” kutuplaştırılmıştır. Çalışma hayatı ve “dünya” erkek işi, ev ve evcimenlik kadının işidir; bu anlayış, dönemin bir özdeyişinde de görülür: “Devlet erkeğin, aile kadının.” (Bock, 2004, s. 99).

Yaşadığı dönemin sorunlarına kayıtsız kalamayan Hardy, eserlerinde, temelde sınıf ve cinsiyet ayrımı gibi konulara odaklanırken, bir yandan da kırsal yaşamın zorlukları, insanın kaderi, doğa ve toplumsal değişim gibi konuları işlemiştir. Edebiyat dünyasında Hardy'nin eserleri, edebi realizm ve natüralizmin örneklerini taşıyan özgün eserler olarak kabul edilmektedir. Hardy eserlerinde, doğa tasvirleri ve karakter derinliğine olan ilgisiyle tanınırken, eserlerinde genellikle insanların içsel çatışmalarını ve dışsal zorluklarını betimleyip toplumsal değişimin ve modernleşmenin etkilerini de incelemiştir. Onun eserleri, edebiyat tarihinde önemli bir yer tutmakta ve günümüzde de oldukça ilgiyle okunmaya devam etmektedir. Hardy, yaşamı süresince toplamda on altı roman kaleme almıştır. Bu eserlerden yedisi farklı yayınevleri tarafından



Thomas Hardy

Türkçeye çevrilerek Türk yazın alanında okurla buluşmuştur. Söz konusu çalışmaya konu olan *Tess of the d'Urbervilles: A Pure Woman* Hardy'nin en tanınmış eserlerinden biridir. Eser, 1891 yılında yayımlanmış ve Hardy'nin edebi başarılarına önemli bir katkı sağlamıştır. *Tess of the d'Urbervilles: A Pure Woman*, Hardy'nin genellikle kadın karakterlerin zorlu yaşamlarını ve toplumsal sınıfların etkilerini ele aldığı eserlerinden biridir. Eser, baş karakter Tess Durbeyfield'in hayat hikâyesini anlatmakta ve Tess'in çevresinde dönen olaylar, aşk, toplumsal baskılar, cinsellik ve ahlâki değerler gibi temaları ele almaktadır. Tess, toplumun katı normlarıyla başa çıkmak zorunda kalırken, yaşadığı zorlu deneyimler ve kararlarla şekillenerek kendini bulmaktadır. Hardy'nin söz konusu eseri, edebi çevrelerde ve okurlar arasında önemli bir etki bırakmış, farklı dönemlerde çeşitli yorumlara ve incelemelere konu olmuştur. *Tess*, toplumsal normlar, cinsellik, kadının rolü gibi konulardaki derinlikli anlatımıyla edebi dünyada kendine prestijli bir yer edinmiş klasik eserdir. Bununla birlikte, Victoria dönemi İngiliz toplumunun sınıf ayrımcılığı, kadınların statüsü, cinsellik ve ahlaki değerler gibi konularını eleştiren bir ayna işlevi görürken, Hardy, toplumsal yapının zayıflıklarını ve çelişkilerini ortaya koyarak eleştirel bir bakış açısı sunmaktadır. *Tess of the d'Urbervilles: A Pure Woman* hem derinlemesine karakter analizleri hem de toplumsal eleştirileriyle öne çıkmaktadır.

Hardy'nin eserindeki dil kullanımı, doğa tasvirlerinden sembolizme, karakter iç monologlarından toplumsal ayrıntılara kadar geniş bir yelpazede çeşitlenirken hem hikâyenin atmosferini derinleştirir hem de karakterlerin zenginliğini ortaya koyar ve eserin temalarını vurgular. Yerli deyişler, Latince sözcükler ve çeşitli dil biçimlerini kullanarak karakterlerin ait olduğu coğrafi bölgelerin ağızlarını ve yerel deyişlerini okura yansıtarak kendine özgün bir atmosfer oluşturmayı başarmıştır. Bu düşüncelerden hareketle çalışmada, Thomas Hardy'nin *Tess of D'Urbervilles: A Pure Woman* eserinin Can Yayınları'ndan çevirmen Suat Ertüzün tarafından Türkçeye kazandırılan *Tess* başlıklı eseri çeviri sosyolojisi yaklaşımı odağında hem metiniçi hem de metindışı unsurlar boyutunda incelenmektedir.

1. YÖNTEMSSEL YAKLAŞIM

Çeviri çalışmalarında “sosyolojik bakış” ile çeviri ürünü ve sürecinin metindışı olarak nitelendirilen koşulları ve dolaşımı önem kazanmaktadır. Bogenç Demirel'e göre “insan ve toplum ilişkilerinin, sosyal davranış ve toplumsal kurumların işleyişini inceleyen sosyoloji bilim dalı, çeviri ürünlerin koşullarını, dolaşımlarını etkileyen etmenlere açıklık getirerek ve çözüm önerileriyle çeviri alanında kalite anlamında sürdürülebilir iyileşme başlatabilmektedir” (2021, 85). Bu çalışma *Tess* başlıklı çeviri yapıtı ve sürecini çeviri sosyolojisi yaklaşımı ekseninde çağdaş Fransız sosyoloğu Pierre Bourdieu'nün “habitus”, “alan”, “sermaye”, “doxa” kavramlarına ve Daniel Simeoni, Jean-Marc Gouanvic, Gisèle Sapiro, Johan Heilbron, Loïc Wacquant, Yves Gambier, vb. araştırmacıların çalışmalarına yer vererek değerlendirilmiştir. Ayrıca söz konusu çalışmada sahada gerçekleştirilen çevirmen editör ve yayınevi görüşmeleriyle “çeviri ürünün sosyalleşme süreci” tüm eyleyicileriyle desteklenerek irdelenmiştir (Bogenç Demirel, 2021, 85).

Kuşkusuz, İkinci Dünya Savaşı sonrası dönemin en üretken araştırmacı ve kuramcılarında biri olarak kabul edilen Pierre Bourdieu, günümüz sosyolojisine derin etkilerde bulunmuş ve aynı zamanda eylemci kimliği ile de dikkat çekmiştir. Bourdieu'nün sosyolojik yaklaşımı, eğitim, tarih, dilbilim, siyaset bilimi, felsefe, estetik, edebiyat gibi çok sayıda disiplin içinde geniş yankılar uyandırmış ve çeviri çalışmaları dahil pek çok alanda etkili olmuştur. Çeviribilim kuramcısı Yves Gambier, sosyolojinin çeviribilim alanındaki dönüşlerden biri olduğunu ve özellikle Bourdieu'nün eserlerine büyük bir ilginin yoğunlaştığı bir dönemeç olduğunu ifade etmektedir (Bogenç Demirel, 2014, s. 403).

Çeviri sosyolojisi, “çeviri ürünün nasıl ortaya çıktığını ve arkasında görünmeyen yapıların nasıl işlediğini, eyleyicilerin ne/nasıl eylediklerini” incelemektedir (Bogenç Demirel, 2014, s. 403, 404). Bu şekilde, çeviri sürecini şekillendiren faktörleri, çeviri sürecinin dışsal koşullarını ve ürünün oluşumunda rol oynayan tüm eyleyicileri ele almayı amaçlamaktadır. Çeviri ürün, toplumsal bir olgu olarak ele alınıp toplumsal boyuttaki yansımaları gözlemlenerek dışsal etkenlerin içsel yapıyı nasıl etkilediğini değerlendirmektedir. Bu bağlamda çeviriyi toplum içinde gerçekleştiren, topluma sunulan ve toplum tarafından kabul gören bir eylem ve süreç olarak değerlendirmek mümkündür. Çeviri yalnızca çevirmenin bireysel eylemi değildir; aynı zamanda alanın içinde bulunan toplumsal kurumların ve ilgili tüm eyleyicilerin çeviri sürecini nasıl yönlendirdiği, şekillendirdiği gerçeği göz ardı edilemez ve çeviri toplumsal bağlamda ele alınır (Bogenç Demirel, 2014, s. 403, 404).

Heilbron ve Sapiro'ya göre çeviri metinlerde uluslararası dolaşımın koşulları, değişimde etkili olan ekonomik-siyasi kısıtlamalar ile çeviri ürünlerin hedef kültürde nasıl algılandığı ve kabul edildiği gibi süreçler, çeviri sosyolojisi ışığında açıklanmaktadır (2007, s. 95). Çeviriye sosyolojik bir yaklaşım, uluslararası alışverişin koşullarını göz önünde bulundurur ve bu dinamikler arasındaki alışveriş üzerinde etkili olan kısıtlar, aracı aktörler ve çeviri ürünün dolaşıma girdiği ülkede kabul edilme ve alımlanma koşullarında etkilidir (Heilbron ve Sapiro, 2007, s. 95). Bu durumda yayınevi özgün ve çeviri eserlerin dolaşımında önemli bir rol oynamaktadır. Çeviri sosyolojisinin Bourdieu kavramlarına karşılıklı katkıda bulunduğu ve özellikle çeviri ürünlerin dolaşımını ileriye taşıdığı söylenebilir.

1930-2002 yılları arasında yaşamış Bourdieu'ye göre sosyolojinin temel işlevi "toplumsal evreni oluşturan çeşitli toplumsal dünyaların en derine gömülü yapıları kadar, bu yapıların yeniden üretimini ya da dönüşümünü sağlama eğilimi gösteren mekanizmaları da gün ışığına çıkarmaktır" (Bourdieu, Wacquant, 2007, s. 17). Bourdieu'nün çalışmaları, toplumsal hareketliliklerin nasıl yeniden üretildiğinin yanı sıra toplumsal alandaki aktörlerin tercihlerinin temeli, sermaye ve tahakküm ilişkileri gibi birçok konuda önemli fikirler içermektedir.

Çeviri sosyolojisi yöntemsel yaklaşımında Bourdieu'nün kavramları birbirleriyle ilişkileri üzerinden tanımlanır ve ancak birlikte açıklandıklarında anlamlı hale gelirler. Söz konusu kavramlar ikili karşıtlıklar etrafında ilişki bir yapıya sahip olan pratiklerdir. Bourdieu'nün benimsediği bu ilişkiyel yöntem, "göstergeleri kendi içlerinde değil birbirlerinin ayırt edici niteliklerini ortaya çıkaran karşılıklı ilişkileri içinde konumlandırın yapısal dilbilimin temel bir ilkesidir" (Swartz, 2011, s. 91). Bourdieu'nün sosyolojisi, ilişkisellik üzerine kuruludur; çünkü Bourdieu, "gerçek ilişkiseldir" diyerek, sosyal olguların birbirleriyle ve çevreleriyle ilişkili olduğunu vurgulamaktadır (1998, s. 2, 3). Dolayısıyla, Bourdieu'nün kavramlarını ayrı ayrı ele almak yerine her bir kavram açıklanırken, diğer kavramlarla olan ilişkileri çerçevesinde değerlendirilmelidir.

Bourdieu sosyolojisinde önemli rol oynayan habitus, alan, sermaye ve doxa gibi kavramlar, çeviri sosyolojisi yaklaşımında çevirmenlerin eylemlerini açıklamada son derece işlevsel ve kullanışlıdır. Bu kavramlar, çevirinin toplumsal boyutlarını ve çevirmenlerin çeviri süreçlerini analiz edebilmek için önemli birer analitik araçlardır.

Habitus, Bourdieu sosyolojisinin en temel kavramlarından biridir. Habitus "bireylerin bedenlerine zihinsel ve bedensel algı, beğeni ve eylem şemaları biçiminde konulmuş bir tarihsel bağıntılar bütünü"dür (Bourdieu, Wacquant, 2007, s. 25). Bourdieu toplumsal hayatın düzenini ve öngörülebilirliğini bir bakıma eyleme örüntüsü içerisinde akışta olmasını habitus kavramı ile açıklamaktadır. Habitus kavramı tamamen bireysel değildir, davranışlar dışsal faktörlerle birlikte şekillenir. Başka bir ifadeyle, eylemler tek başına belirlenemez. Bourdieu'ye göre habitus, "eyleyicilerin içinde işleyen yapılandırıcı bir mekanizmadır" (2007, s. 27). Toplumsal yapı ve deneyimler tarafından etkilenecek oluşur ve bireylerin davranışlarını şekillendiren içsel bir yapıya sahiptir. Bogenç Demirel'e göre habitus, "formatlanmış davranışlar" olarak nitelendirilir ve sosyalleşme süreciyle elde edilen habitus, "basitçe kim olduğumuzun, dünyada nasıl var olduğumuzun bir parçasıdır. Bir konuma ulaşma biçimi habitusta kayıtlıdır" (2013, s. 51). Böylece "geçmiş, şimdi ve gelecek, habitusta kesişir ve birbirinin içine girer. Habitus beden en derinine

yerleşmiş, yeniden harekete geçirilmeyi bekleyen, gücül bir 'tortulaşmış durum' olarak" ele alınabilir (Wacquant, Bourdieu, 2007, s. 29, 30).

Çeviri sosyolojisi odağında, Simeoni çevirmenin habitusunu, "kişiselleştirilmiş bir sosyal ve kültürel tarihin ayrıntılı bir sonucudur" şeklinde tanımlamıştır (1998, s. 32). Simeoni'ye göre, çevirmenler kültürel alanda daima "itaatkâr" olarak konumlanırlar. Çevirmenler, onlara atfedilen bu itaatkâr rolü kabul eder ve bu şekilde habitusları oluşmaktadır. Başka bir ifadeyle, çevirmenler içsel olarak çeviri sürecinde işverenin veya yayınevının politikalarına ve toplumun sosyo-politik durumuna uygun olduğunu düşündükleri tercihleri yapmaktadırlar. Simeoni bunu çevirmenin "içselleştirilmiş konumu" olarak adlandırmıştır. (1998, s. 12). Çevirmenlik, yayınevına, yazara, editöre, topluma, metne ve dile itaat etmeyi, kabul etmeyi içerir. Çevirmen aldığı bu konumu içselleştirerek, çeviri eyleminde görünmez bir role bürünür. Tarihsel olarak devam eden bir tür "simgesel şiddet" ile çevirmenlere dayatılan ikincil konum, çevirmenlerin tercihlerini etkilemektedir (Yılmaz, 2015, s. 433).

Gouanvic'e göre metne bir ritim katan, kaynak metinde var olmayan bir sözcük kullanımını ya da cümle yapısını tercih eden ve böylece yazarın sesini kendi sesiyle değiştiren bir çevirmenin bulunduğu bu tercihler özünde bilinçli yapılan stratejik bir seçimi ifade etmez; bunlar, erek edebi alanda edinilmiş olan özel habitusun bir etkisidir (2005, s. 157, 158). Çevirmen, kendi habitusunu kullanmak suretiyle yazarın söylemini hedef dil ve kültüre taşıyarak yazarın bu kapasitesinin aktarılmasına hizmet eder; yani yazara hizmet eden bir eyleyici haline gelir (2005, s. 158).

Bourdieu, alan ile toplumsal yaşamın çatışmalarla dolu ve temelinde mücadelelerin olduğuna vurgu yapar. Ona göre alanı oluşturan eyleyicilerdir. Başka bir deyişle, alan içinde sürekli olarak hareket halinde olan aktörlerdir. Bourdieu, mücadelecî alan kavramını oyun metaforuyla açıklamaktadır; alan, sosyolojik anlamda mücadelenin sürdüğü yerdir ve mekanizması bir oyuna benzer şekilde işler. Bir alanın işleyebilmesi için, o alana özgü belirli mücadele nesnelere varlığı ve oyunda geçerli kuralları bilen, onları içselleştiren ve kabul eden habituslara sahip, oyuna hevesli aktörlerin varlığı gereklidir (2016, s. 138).

Sermaye ise Bourdieu'nün alan çözümlemesinde öne çıkan bir kavramdır ve eyleyicilerin alandaki faaliyetlerinde sahip oldukları birtakım kaynakları tanımlamaktadır. Bourdieu, sermaye kavramını dört ana başlık altında sunmuştur. Bunlar; ekonomik sermaye, kültürel sermaye, toplumsal sermayedir. Dördüncüsü ise bu "türlerden herhangi birinin, algı kategorileriyle büründüğü biçim" olan ve diğer üçünü de içinde barındıran simgesel sermayedir (2007, s. 108).

Ekonomik sermaye, doğrudan ve hızlı bir şekilde paraya dönüştürülebilir ve mülkiyet hakları şeklinde resmi olarak tanımlanabilir. Kültürel sermaye ise belirli şartlar altında ekonomik sermayeye dönüştürülebilir ve eğitim kurumları aracılığıyla kurumsallaştırılabilen bir sermaye türüdür. Diğer yandan, toplumsal sermaye toplumsal ilişkiler ve yükümlülüklerden oluşan bir sermaye türüdür ve uygun koşullarda ekonomik sermayeye dönüştürülebilir. Böylece, sosyal sermaye prestijli ünvan gibi resmi bir statü kazanabilir (Bourdieu, 2010, s. 49). Bourdieu'ye göre toplumsal sermaye "bir bireyin ya da grubun, kalıcı bir ilişkiler ağına, az çok kurumlaşmış karşılıklı tanıma ve tanınmalara sahip olması sayesinde elde ettiği gerçek ya da potansiyel kaynakların

toplamıdır, yani böylesi bir ağın harekete geçirmeye olanak sağladığı sermaye ve güçlerin toplamıdır" (2007, s. 108).

Bourdieu sosyolojisinde bir diğer önemli kavram doxa'dır. Söz konusu kavram koşulsuz inanç ve bağlılık olarak tanımlanırken, Bourdieu doxa'yı "günlük dünyaya tartışmasız bir boyun eğiş" olarak açıklamaktadır (2007, s. 58). Belirli bir dönem ve mekânda entelektüel düşüncüyü şekillendiren ve çoğunlukla alanın aktörleri tarafından bilinçli olarak fark edilmeyen temel varsayımlar ve kategoriler, doxa adı verilen kavramla ifade edilmektedir (Swartz, 2011, s. 319). Toplumsal alanlardaki temel yapı taşlarının varlığı, gerekliliği ve zorunluluğu bir değer kabul edildiği sürece bu yapı taşları tartışılmaz ve sorgulanmaz hale gelmektedir. Bu yapı taşları, toplumsal yaşamın temellerini oluşturur ve kaçınılmaz veya sorgulanamaz oldukları konusunda genel bir fikir birliği vardır. Mücen'e göre toplumsal alanların temel yapıları doğallaştığı ve sorgulanmaz hale geldiği sürece, "doxa" olarak adlandırılan sabitfikirler³ oluşmaktadır. Bu sabitfikirler, gündelik yaşamda düşünülmeden kabul edilen ve toplumsal gerçekliğin doğal sınırlarını belirleyen inançlardır (2014, s. 426, 427).

Çalışmada tüm bu kavramlar çerçevesinde çevirmen Suat Ertüzün tarafından Can Yayınları'ndan Türkçeye kazandırılan Thomas Hardy'nin *Tess* başlıklı eserinin çeviri süreci hem metinsel-dilsel hem de metindışı boyutuyla çok yönlü ele alınmaktadır.

2. THOMAS HARDY'NİN *TESS OF THE D'URBERVILLES: A PURE WOMAN* BAŞLIKLİ YAPITININ ÇEVİRİ SÜRECİ

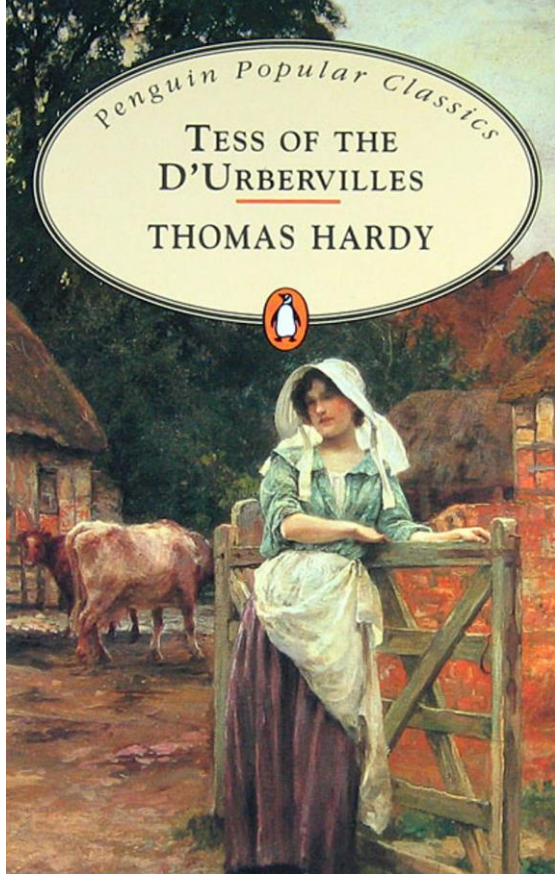
Hardy, gençlik yıllarında babasının izinden giderek yapı ustası olarak çalışmış ve mimarlık mesleğini icra etmiştir. Restorasyon projeleriyle kiliselerin eski ihtişamını geri kazandırmış ve genç yaşına rağmen mimarlık ödülü kazanmıştır (Milligate, 2004, s. 91). Ancak edebiyat tutkusu onu mimarlıktan uzaklaştırmıştır. Çeşitli dillerde klasikleri okuma çabası içinde olmuş ve derin bir bilgi birikimi edinmiştir. Urgan'a göre, İngiltere'deki ön yargılar, Hardy'i etkilemiş ve bazı eleştirmenler, daha iyi bir eğitimle yetişseydi daha üstün bir yazar olabileceğini iddia etmiştir (2012, 1305, 1306). Yirmi üç yaşındayken yazdığı ilk yazısıyla dikkat çeken Hardy, otuz üç yaşında *Far From the Madding Crowd* (*Çılgın kalabalıktan Uzak*) adlı başyapıtını yayımlayarak mimarlığı bırakıp tamamen edebiyata yönelmiştir. Din ve cinsellik temalarındaki cesur yaklaşımı hem eleştirilmiş hem de saygı görmüştür.

Thomas Hardy'i Victoria dönemi yazarlarından ayıran birçok yönü bulunmaktadır. Eserlerinde, ataerkil İngiliz toplumunun temelini oluşturan aile, evlilik ve dini kurumları eleştirel bir perspektifle ele alarak bu kurumların kadınları baskı altına aldığını vurgulamıştır. Hardy, toplumun temel değerlerini belirleyen bu kurumları ve bu kurumların bireylere dayattığı sınırlayıcı yaptırımları açıkça eleştirmektedir. Thomas Hardy'nin yazdığı on altı adet romanından⁴ yedi tanesi

³ "Doxa" kavramı Türkçeye Barış Mücen tarafından "sabitfikir" olarak çevrilmiştir.

⁴ Thomas Hardy'nin ilk romanı *Desperate Remedies* 1871'de yayımlandı. Ardından 1874'de *A Pair of Blue Eyes* ve *Far from the Madding Crowd* yayımlandı. *The Hand of Ethelberta* 1876 yılında yayımlandı. 1870'lerin sonlarından itibaren eşiyile birlikte Londra edebiyat çevrelerine katılmasıyla birlikte Hardy *The Return of the Native* 1878'de, *The Trumpet Major* 1880'de *A Laodicean* 1881'de ve *Two on a Tower*'ı 1882 yılında yazmıştır. Daha sonra da Hardy'nin 1884'de *Life's Little Ironies*, 1886'da *The Mayor of Casterbridge*, 1887'de *The Woodlanders*, 1888'de *Wessex Tales*, 1891'de *Tess of the d'Urbervilles* ve *A Group of Noble Dames* eserleri ile birlikte 1897'de *The Well-Beloved* eseri yayımlandı. 1895 yılında yazdığı romanı *Jude*

Türkçeye çeşitli yayınevleri tarafından çevrilerek Türk yazın alanında dolaşıma girmiştir. Bunlar; *Far from the Madding Crowd* (Çılgın Kalabalıktan Uzak çev. Nihal Yeğinoğlu), *The Return of the Native* (Yuveya Dönüş, çev. Evin Noyan), *Life's Little Ironies* (Hayatın Küçük Cilveleri, çev. Taciser Belge), *The Mayor of Casterbridge* (Casterbridge Başkanı, çev. Özgür Umut Hoşafçı), *The Woodlanders* (Orman Sakinleri çev. Taciser Belge), *Tess of the d'Urbervilles* (Tess⁵) ve *Jude the Obscure* (Adsız Sansız bir Jude, çev. Taciser Belge) adlı eserleridir.



Thomas Hardy'nin *Tess of the d'Urbervilles: A Pure Woman* adlı eseri, başlangıçta 1891 yılında *Tess of the d'Urbervilles: A Pure Woman* adıyla İngiliz resimli gazete *The Graphic*'te sansürlenmiş bir versiyonuyla haftalık olarak yayımlanmaya başlamıştır. 1891 yılında yayımlanan bu sansürlü versiyonun ardından eser, 1892 yılında üç cilt olarak ve daha sonra aynı yıl içerisinde tek bir cilt halinde yayımlanmıştır. Bu yayımlanma süreçlerinde editörler, ekonomik endişeleri nedeniyle birçok esere uyguladıkları sansürü, *Tess of the d'Urbervilles: A Pure Woman* için de toplumun ahlaki değerlerine uymadığı gerekçesiyle kullanmışlardır. Hardy'nin bu eseri üzerinde sansür uygulanmasının temel nedeni eserde kadını ve kadın sorunlarını ele alırken karamsarlık, şiddet ve cinsellik içeren bir dil kullanmasıdır. Bununla birlikte, Hardy eserinde Yunanca ve Latince sözcüklere sıkça yer vermiş ve İncil ile Eski Ahit'e atıflarda bulunmuştur. Bu öğeler, eserin derinliğini artırırken aynı zamanda sansürün hedefi olmasına yol açmıştır.

Tess of the d'Urbervilles A Pure Woman başlıklı eser Türkiye'de 1972'de çevirmen Özey Süsoy tarafından *Hayat Bağları* başlığıyla çevrilmiştir. Aynı çeviri 1982'de ikinci baskısında *Tess* başlığı ile yayımlanırken, 1986 yılında ise aynı başlıkla çevirmen Suna Güler tarafından başka bir çevirisi tekrar dolaşıma girmiştir. 2013 yılında ise çevirmen Özgür Umut Hoşafçı tarafından *Yalan Bahçesinde bir Gül Tess* başlığıyla ve 2021 yılında ise hem Handan Ünlü Haktanır hem de Suat Ertüzün tarafından *Tess* başlığıyla Türkçeye kazandırılmıştır. Söz konusu çalışmada bu çeviriler arasında Suat Ertüzün'ün çevirisinin seçilmesinin nedeni çevirmenin özgün ve özgür çeviri gerçekleştirmiş olmasıdır.

the Obscure'un aldığı olumsuz tepkinin ardından romancılığı bıraktı ve hayatı boyunca sürdürdüğü şairliğe dönmüştür (Hardy, 2019).

⁵ *Tess of the d'Urbervilles: A Pure Woman* başlıklı eserin Türk yazın alanında farklı yayınevlerinden altı özgün çevirisi bulunmaktadır.

2.1. Edebiyat Alanında Bir Eyleyici: Can Yayınları

Kuruluşundan bu yana Can Yayınları edebiyat, çeviri edebiyat, çocuk ve kültür kitapları yayımlamaktadır. Çağdaş Dünya Edebiyatı, Türk Edebiyatı, Klasikler, Modern Klasikler dizileri ve çocuk kitapları, şiir, öykü, roman, biyografi ve denemeler ile yayın hayatına devam etmektedir.

1981 yılında Erdal Öz tarafından kurulan Can Yayınları, kısa sürede Türkiye'nin saygın yayınevlerinden biri haline gelmiştir. Öz ülkenin öncü ve ileri gelen yazarlardan biridir. Zaman içinde, dünyanın en önemli yazarları, Türk okurlarına Can yayınları aracılığıyla ulaşmış, Türk edebiyatının önde gelen, yetenekli ve heyecan verici kalemleri, Can yayınevi çatısı altında bir araya gelmiştir. 21. yüzyılda da Can Yayınları, klasik, modern ve çağdaş edebiyatta öncü bir konumda bulunmayı sürdürmektedir. Yayın alanlarını genişletmek, yeni yetenekleri keşfetmek, mükemmel metinlere ve yazarlara yer vermek, yeni iletişim kanallarını kullanmak

Can'ı heyecanlandırmaktadır. 2019'da kataloğuna eklenen Mundi ve Tellekt markalarıyla, edebiyat dışı sosyal, beşerî ve pozitif bilimlerde de etkin bir rol oynarken, aynı zamanda mini kitaplar, sesli kitaplar, e-kitaplar, kitap abonelikleri ve talep üzerine basım gibi çağdaş yayıncılık uygulamalarıyla da ön planda yer almaktadır. Can Yayınları, kataloğunda yer alan 2500'den fazla başlık ve her yıl eklenen yüzlerce kitapla okurlarının büyük sevgisi ve sadakatiyle yayıncılık sürecinin her aşamasında bu sorumluluğu en iyi şekilde taşıma amacıyla çalışmalarını sürdürmektedir (Can Yayınları, 2023).

Can Yayınları, daha kurulduğu yıl 1981 yılında yetmiş bir kitap yayımlamış ve o yılın en çok kitap basan yayınevi olmuştur. Bir sonraki yıl ise yetmiş bir kitabı yüz yirmiye çıkarmış ve yayınevinde Çağdaş Klasikler, Türk Yazarları gibi diziler birbirini izleyerek basıma devam etmiştir (Sarısayın, 2009, s. 228).

Edebiyat yazarı kimliğinin yanında Can Yayınları'nı kurması ile yayıncı kimliği de kazanan Öz, Türk ve Dünya edebiyatından pek çok eserin Türk yazın alanında dolaşıma girmesini sağlamıştır. Öz, 20. yüzyılın ikinci yarısında Türk Edebiyatı'nda çarpıcı eserler veren önemli yazarlardan biridir ve eserlerinde dönemin toplumsal meselelerini ele almış hem hikâye hem de roman türünde okurlarına kalıcı eserler bırakmıştır. Öz Türkiye'nin siyasi olarak en zorlu yıllarına tanıklık etmiş ve düşünce tarzı ve yazdıkları ile Türk edebiyatında kendine özgü bir konumu vardır (Sarısayın, 2009).

Öz yayıncılık hayatına 1970'li yıllarda Ankara'da Sergi Kitabevi'nde başlamıştır. Bünyesinde genellikle genç yazarları barındıran Sergi Kitabevi dönemin koşulları gereği siyasi ve edebiyat tartışmaların yapıldığı kültür ve sanat merkezi olarak saygın bir konumdadır. Sol görüşlü yazar ve



aydınların toplandığı bir ortama sahiptir. Uğur Mumcu'ya göre bütün ilerici, çağdaş gençlerin toplanma toplantısıydı:

“Küçücük bir dükkândı Sergi Kitabevi... Erdal Öz, burada hem kitap ssem de plâk satardı. Akşamüstleri, kitabevi, Erdal Öz'ün dostlarıyla dolar, ayaküstü siyasal tartışmalar yapılırdı. Güzel, küçük bir yerdi Sergi Kitabevi. Erdal Öz, kitapları sarmak için ambalaj kâğıdı hazırlamıştı. Ambalaj kâğıdında Marks'dan, Engels'den. Guevara'dan ve Atatürk'ten özdeyişler vardı. Ambalaj kâğıdı özenle hazırlanmıştı. Koskoca Sıkıyönetim buna göz yumar mı hiç yummaz! Sergi Kitabevi, birkaç kez basıldı. Polis her gelişinde 'yasaklanmış sol yayın' toplayarak gitti. Fakat bir türlü suç kanıtı bulunamıyordu. Kuşkular giderilmemişti. Bütün solcular Erdal Öz'ün kitabevine gittiğine göre, bu kitabevi gizli bir hücrenin genel merkezi olmasın?” (1984, s. 49).

Başka bir deyişle, Öz'ün siyasi alandaki arayışları ile yol alan Sergi Kitabevi gençler için sol ideolojide yeni çıkan kitapları rahatlıkla bulabilme ve özgürce tartışabilme olanağı sunan bir sığınak olmuştur.

1980 yılında, Öz Sergi Kitabevi'ni kapatmış ve İstanbul'da Arkadaş Kitaplar'ın çocuk edebiyatı dizisinin başına geçmiştir. Bu dizi, önemli bir başarı elde etmiş ve yüksek satış rakamlarına ulaşmıştır. Ancak, dizinin başarısına karşın yayınevi tarafından kendisinin görevine son verilmiştir. Bunun üzerine Öz, Görsel Yayınların sahibi Ragıp Yazır'ın ortaklık teklifiyle, 1981 yılında Can Sanat Yayınları Yapım, Dağıtım, Ticaret ve Sanayi Limited Şirketine ortak olmuştur.

Yazarların eserlerini yayımlatamadıkları o dönemde, Can Yayınları bir yayınevi olarak önemli bir rol üstlenmiş ve üretimi destekleyerek birçok eserin Türk yazın alanında dolaşıma girmesine katkı sağlamıştır. Öz'ün Can Yayınları ile siyaset arasında nasıl konumlandığına dair belirttiği konular göz önüne alındığında yayıncılık kariyeri yoğun siyasi bir atmosferde geçmiştir. Öz, siyasi anlamda sıkıyönetim dönemi ve sonrasında, Can Yayınları'nın yöneticisi olarak sık sık ağır baskılara maruz kaldığını ifade etmiştir. Buna en büyük örneklerden biri; 12 Eylül askeri darbesinin etkisiyle Can Yayınları tarafından yayımlanan bazı çocuk kitaplarına sansür uygulanmış ve Millî Eğitim Bakanlığı tarafından okullara girişi yasaklanmıştır (2007, s. 5). Bu olaylar, Türkiye'deki siyasi atmosferin kültür ve yayıncılık alanları üzerindeki etkisini yansıtan önemli bir örnektir. Siyasi baskılar ve sansür, edebiyat ve kültürün yayılmasını ve yayıncılık sektörünün gelişimini olumsuz yönde etkileyebilir.

Öz, yabancı dil bilmemesine karşın dünya çapında tanınmış yazarlardan duyduğu ve merak ettiği eserleri Türk okurlarla buluşturmak için özverili bir çeviri süreci başlatmıştır. Bu sayede yabancı dildeki önemli eserleri en iyi çevirmenlere çevirtip çeviri yazın alanında da konumlanarak edebiyat dünyasına katkıda bulunmuştur. Yayıncılık alanında önemli bir adım olan bu yaklaşımı ile Öz edebiyata verdiği önem ve beraberinde başlattığı çeviri çalışmaları ile hem Türk edebiyatının zenginleşmesine katkı sağlamış hem de Türk okura dünya edebiyatının kapılarını açmıştır. Edebiyat dünyasında saygın bir konuma sahip olmayı başaran yayınevi, Türk edebiyatının gelişimine önemli katkılarda bulunmuştur.

Can Yayınları'nın yayın politikasını ve başarısını belirleyen önemli etkenlerden biri, yayınevinin ekonomik sermayesinin herhangi bir dış destekten bağımsız olmasıdır. Banka veya bir şirket desteği olmadan yayınevi sahibi Öz, kendisinin maddi ve manevi olanakları ve yazarların da desteğiyle yayınevinin tüm gereksinimlerini karşılamıştır. Bu durum, yayınevine yazın alanında

belirli bir özgürlük sağlamıştır; çünkü dış kaynaklara bağımlı olmamak, içerik ve kitap seçimlerini daha bağımsız bir şekilde yapma fırsatı sunmuştur.

Öz, Can Yayınları'nın pazar mantığı gütmeyen bir yayınevi olduğunu belirtmektedir. Bu bağlamda kendisi ticari başarı odaklı değildir ve kitap seçimlerinde yalnızca çok satan kitaplarla ilgilenmez ve bunu şöyle açıklamaktadır: “Çok satan kitaplar, yani çok satılsın diye yazılan sanayi romanları, hiçbir zaman Can Yayınları'nı ilgilendirmedir. Bunca kitap arasında çok satan kitaplarımız olduysa bile, bunların gerçek büyük edebiyatçıların yazdığı kitaplar olması bizi rahatlatmıştır” (2007, s. 6). Artan bir rekabet ve farklı teklifler olsa da Can Yayınları'nın sağladığı edebi özgürlük, yayın politikası ve prestij gibi sebeplerden yazarlar, kitaplarını bu yayınevinden yayımlamaya devam etmişlerdir. (2007, s. 5). Can Yayınları'nın edebi değeri yüksek eserlere ve edebiyatçılara önem veren bir yayıncılık politikası izlemesi, birçok yazarın tercihini bu yayınevi yönünde etkilemiştir. Bu nedenle, bugün hâlâ birçok yazarın isimleri Can Yayınları ile anılan kitaplarını bu yayınevinden yayınlamış olmaları anlaşılabilir bir durumdur.

Can Yayınları'nın Türk yayıncılık alanında önemli bir eyleyici olduğu ve alandaki yayıncılık sektöründe belirgin bir konuma sahip olduğu söylenebilir. Kendi kaynakları ve yayıncılık alanındaki özgün yaklaşımı sayesinde Türk yayıncılık sektöründe öne çıkan bir yayınevidir. Edebiyat dünyasındaki saygın konumu, yazarların ve edebiyatseverlerin ilgisini çekmeye ve kitaplarını bu yayınevinden yayımlamaya teşvik etmektedir. Ülkemizdeki çeviri edebiyat alanında da özel bir yere sahip olan Can Yayınları, özellikle klasik eserler alanında son derece saygın ve merkezi bir konuma sahiptir. Bu çalışmaya konu olan 2021 yılında Suat Ertüzün tarafından çevrilen *Tess* adlı eser gibi birçok dünya klasiğini, nitelikli çevirmenlerin özenli çevirilerini bir araya getirerek okurun beğenisine sunmuştur. Bu durum, yayınevinin yüksek saygınlığını ve klasik eserlerin yayımlanmasındaki başarısını vurgulamaktadır. Çalışma kapsamında, yayınevinin ve *Tess* başlıklı çeviri yapının yayın politikasına ilişkin birtakım sorular editör Şirin Etik'e⁶ çevrim içi anket aracılığıyla sorulmuştur. Sorulara gelen yanıtlar⁷ üzerinden yapılan değerlendirme aşağıda sunulmuştur:

1. Yayınevinizin kuruluş amacını ve yayın politikasını kısaca açıklayabilir misiniz?

Can Yayınları, 1981 yılında çocuk kitaplarına ağırlık vererek yayın hayatına başladı. Günümüzde de klasik, modern ve çağdaş edebiyatta öncü yayınevleri arasındaki konumunu koruyor.

2. Çevirmenlerinizi nasıl seçiyorsunuz, çevirmen seçiminde yayınevinizin yaklaşımı nedir?

Yayınevimizin hali hazırda yıllardır çalıştığı çevirmenleri var fakat bu ağı genişletmeye açtık. Ben bilhassa başka yayınevlerinden okuduğum ve çevirisini beğendiğim kitapların çevirmenlerini not alıyorum ya da bazen onlara ulaşıyorum. Kimi zaman da İK departmanına gelen CV'lerden ilerleyip deneme çevirisi alıyor, duruma göre değerlendirme yapıyorum.

3. Çevirmenlerinizi seçerken çeviri eğitimi almış olmalarını önemsiyor musunuz?

⁶ Şirin Etik, şahsi görüşme, Kasım 15, 2023.

⁷ Sorulara gelen yanıtlar araştırmacıların birebir kendi ifadeleriyle çalışmaya eklenmiştir.

Kesinlikle evet, bir dili nerede/nasıl öğrendiği mühim. Fakat belli bir yabancı dili çok bilse bile çevirmenin Türkçesi de çok mühim. O yüzden en belirleyici kıstas deneme çevirisi oluyor.

4. Yayınevinizde çevrilecek metinleri siz mi öneriyorsunuz yoksa size sunulan çevirileri mi değerlendiriyorsunuz?

Uzun süredir iş birliği içinde olduğumuz çevirmenlerden öneriler alıyoruz elbette, ama genellikle metinleri biz öneriyoruz.

5. Thomas Hardy ve *Tess of the d'Urbervilles* başlıklı eseri yayın politikanıza dahil etmenizin belirli bir nedeni var mıdır?

Hardy'nin İngiliz edebiyatındaki yeri tartışılmaz, özellikle sanayi devriminin ardından yaşanan değişimi ve değişimin trajik boyutlarını, bireyler üzerinden anlatan, 19. yüzyılın en önemli romancılarından biri. *Tess* de onun başyapıtlarından biri.

6. Thomas Hardy genellikle eserlerinde oluşturduğu kadın söylemlerinden ötürü feminist bir yazar olarak bilinir. *Tess of the d'Urbervilles* eserinin feminist bir söylem oluşturması sizin bu eseri yayın politikanıza dahil etme konusunda etkili oldu mu?

Muhakkak. Hardy'nin Victoria dönemi kadınlarına yönelik değersizleştirme tutumunu eleştirdiği için, bilinçli olarak *Tess*'in çevrilmesini istedik. Hardy'nin çalışmaları cinsiyetçi, ataerkil ve maskülen ama yine de cinsiyetçilik, toplumsal cinsiyet, kimlik, ataerkillik ve erkeklik kavramlarını sorguluyor.

7. *Tess of the d'Urbervilles*'tan sonra başka Thomas Hardy çevirisi yayımlamayı düşünüyor musunuz?

Can Yayınları olarak hali hazırda *Çılgın Kalabalıktan Uzakta* kitabını da yayımlıyorduk, bunun yanına *Tess*'i ekledik, elbette diğer eserlerini de Türkçeye kazandırmaya devam etmek istiyoruz.

8. Çevirmenlerinizden çeviri süreçlerinde özellikle dikkat etmelerini istediğiniz hususlar var mıdır? Varsa bunları paylaşabilir misiniz?

Klasikler için konuşursak: Bir klasiği seçerken mutlaka çevirmenini de düşünürüz, iyi çeviri iyi bir okuma deneyiminin belkemiğidir çünkü. Piyasada onlarca klasik eser çevirisi var, ama iyi çevrilmiş, iyi editörlük görmüş olanların sayısı maalesef çok az. Çevirmenlerden de iyi bir yabancı dil ve Türkçe bilgisinin yanı sıra, araştırmacılık yönlerini kullanabiliyor olmasını bekleriz. Çünkü çeviri aynı zamanda araştırma yapmaya çok açık bir alan.

Yukarıda hem Can Yayınları'nın alandaki konumu hem de yayınevinin editörü Şirin Etik ile yapılan görüşmenin yanıtlarına bakıldığında, Can yayınları özellikle klasik eserlerin yer aldığı dizisiyle ön plandadır ve kuruluşundan itibaren karşılaştığı zorlu siyasi baskılar ve sansürle mücadele ederek, edebiyat ve kültürün özgür bir şekilde yayılması için önemli bir rol oynamıştır. Türk yayıncılık sektöründe sağlam bir duruş sergileyen bu yayınevi, edebiyat dünyasına sunduğu katkılarla ön plana çıkmıştır. Can Yayınları'nın vurguladığı edebi özgürlük, yayın politikası ve kazandığı prestij; yazarlar ve çevirmenler için kitaplarını bu yayınevinden yayımlama isteğini artırmıştır. Can Yayınları'nın özgün yayın politikası ve edebiyat dünyasındaki prestiji, özellikle Thomas Hardy gibi hayatı boyunca sürekli sansürle uğraşmak zorunda kalan ve uğradığı sansürler sebebiyle roman yazmaya son veren bir yazarın çevirisini yayımlamasıyla gösterdiği tercih, belirli

bir okuyucu kitlesine odaklanan ve belirli değerleri savunan bir yayınevi olduğuna dair önemli bir göstergedir. Hardy'nin eserleri, dönemin toplumsal normlarına meydan okuyarak kadın hakları, sınıf ayrımı, cinsellik ve şiddet gibi güncelliğini koruyan konuları ele almaktadır. Bu nedenle, Can Yayınları'nın eser seçimlerinde politik ve toplumsal içeriği dikkate aldığı açıkça görülmektedir. Thomas Hardy'nin *Tess of the d'Urbervilles: A Pure Woman* başlıklı eserinin çevirisi, yayınevinin klasik edebiyattaki öncü konumunu koruma amacını yansıtmaktadır. Yayınevi, bu tür eserlerle sadece kültürel ve edebi değer sağlamakla kalmayıp aynı zamanda simgesel sermayesini artırarak ekonomik sermayesini güçlendirmiştir. Bu tür çeviriler, Can Yayınları'nın itibarını yükselterek geniş bir okur kitlesi kazanmasına ve gelecekteki projeler için daha fazla olanak elde etmesine katkı sağlamıştır. Can Yayınları'nın Türk yazınında özellikle klasik eserlere odaklanan dizisi, simgesel sermayesini yüksek bir şekilde sürdürmekte ve alanında uzman çevirmenlerin katkılarıyla okur kitlesiyle buluşmaktadır.

Çeviri Edebiyat Alanında Bir Eyleyici: Çevirmen Suat Ertüzün

Suat Ertüzün, 1971'de Hollanda'da doğmuş, ilkokulu Hollanda'da, ortaokul ve liseyi İstanbul'da okumuştur. Boğaziçi Üniversitesi Siyaset Bilimi ve Uluslararası İlişkiler Bölümü'nden 1996'da mezun olmuştur. Bir süre bankacılık ve turizm sektöründe çalıştıktan sonra çevirmenlik yapmaya başlamıştır. Oscar Wilde, Kiran Desai, J.M. Coetzee, Rudolfo Anaya, Julia Glass, John Hughes, Sybille Bedford, John Banville, Patricia Highsmith, Stephen Greenblatt, Aimee Bender, V.S. Naipaul ve Thomas Hardy gibi yazarların eserlerini Türkçeye kazandırmıştır. (Hardy, 2021).

Çevirmen kimliğinin yanında profesyonel turist rehberi olan Suat Ertüzün metin dışında görünür bir çevirmen değildir. Yoğun iş temposundan kaynaklı çeviri yapıtlarının üzerine değerlendirme yazıları yazmamış ve röportaj yapmamıştır. Ancak Ertüzün⁸ kendisine çevrimiçi olarak yöneltilen açık uçlu anket sorularını içtenlikle yanıtlamayı kabul etmiştir. Kendisinden alınan yanıtlara ilişkin değerlendirmeler aşağıdaki gibidir:

1. Eğitim ve meslek hayatınızdan kısaca bahsedebilir misiniz?

1991-1996 yıllarında Boğaziçi Üniversitesi'nde Siyaset Bilimi ve Uluslararası İlişkiler Bölümü'nü okudum. Ardından rehberlik kursunu tamamlayarak 1997'de turist rehberliği kokartını aldım. 1998-2000 yılları arasında bir özel bankada müfettiş yardımcılığı yaptım. Sonrası, uzun yıllar boyu rehberlik ve çevirmenliği bir arada yürüttüm.

2. Çeviri yapmaya ne zaman başladınız, başka dillerden de çeviri yapıyor musunuz?

Profesyonel olarak çeviriye 2000 yılının ikinci yarısında, çeviri bürolarından iş alarak başladım. Aynı yılın sonlarına doğru ilk kitabımı aldım. O gün bugündür kesintisiz kitap çevirmeyi sürdürüyorum. Başka herhangi bir dilde çeviri yapmadım.

3. Neden Thomas Hardy eserini çevirmek istediniz, çeviri sürecine nasıl karar verdiniz?

Yayınevi teklif etti, ben kabul ettim. (Belki konunun biraz dışına çıkacak, ama açıklayıcı olabilir sizin için. Normalde klasiklerden uzak durmayı tercih ediyordum. Kabul etmemin iki nedeni oldu: yıllardır iyi bir hukukumuzun olduğu editörüm, kendi kariyerimin de geleceği için iyi olacağını söyleyerek ısrar etti; son yıllarda işler kötüye gitti, kitaplar baskısı tükense bile tekrar

⁸ Suat Ertüzün, şahsi görüşme, Kasım 18, 2023.

basılmaz oldu, klasikler de genelde basmaya devam ettiği için ileride maddi olarak sıkıntının hafiflemesine yardımcı olacağını düşündüm.)

4. *Tess of the d'Urbervilles*'i çevirme aşamasında hangi zorluklarla hangi düzeyde karşılaştınız ve bunlarla baş etmek için nasıl bir yol izlediniz?

Galiba zorlukları iki başlıkta toplayabilirim. Biri yazarın kendi dilinden kaynaklananlar (eski tabirler ve uzun cümleler), öbürü dönemin somut kültürüne, yaşam biçimine dayananlar (araç gereç isimleri, sözgelimi). İlkini çözüm olarak, anlamadığım yerlerde ana dili İngilizce olanlardan yardım aldım (burada ne demek istiyor diye sorarak); onun dışında, uzun cümleleri bölmek veya yerine göre cümlenin yapısını, anlamı veya ruhu bozmayacak şekilde, değişikliğe uğratmak zorunda kaldığım yerler de olmuştur (şimdi çok ayrıntısını hatırlamıyorum). İkinci kategoriye girenlerde internetteki araştırmalarım genelde sonuç veriyordu, içinden çıkamadığım yerlerde yine platformlardan aldığım cevaplar bana yol gösterdi.

Yukarıda yöneltile soruların yanıtlarına bakıldığında Ertüzün'ün kaynak metnin yazarının edebiyat alanındaki simgesel sermayesinden faydalanmak istediği açıkça ifade edilebilir. Thomas Hardy İngiliz Edebiyatı'nda klasikleşmiş eserlere imza atarak edebiyat dünyasında derin etkiler bırakmış hem kendi çağdaşlarını hem de kendinden sonraki birçok yazarı etkilemiştir. Onun toplumsal meselelere odaklanan klasikleşmiş eserleri, günümüzde de edebiyat çalışmalarının önemli bir parçasını oluşturur. Bundan hareketle Ertüzün'ün Thomas Hardy gibi dünya edebiyatının klasik bir yazarının eserini Türkçeye kazandıran bir çevirmen olması kendisinin alandaki konumu için oldukça önem arz etmektedir. Toplumsal bir eyleyici olarak çevirmen çevirdiği eserin kaynak kültürde taşıdığı simgesel sermayeyi kullanarak kendi prestijini ve tanınırlığını artırma stratejisi izlemiştir. Özellikle *Tess* başlıklı eseri, Thomas Hardy'nin 19. yüzyıla damgasını vuran en etkileyici ve seçkin eserlerinden biri olması nedeniyle, bu çeviri ürün Ertüzün'ün simgesel sermayesini güçlendirmek adına önemli bir adım olarak değerlendirilmiştir. Bu bağlamda Ertüzün'ün tercih ettiği yayınevi olan Can Yayınları'nın klasik, modern ve çağdaş edebiyatta önde gelen bir konumda bulunması da çevirmenin simgesel sermayesini artırmıştır.

Çevirmenin düşündüğü bir başka husus ise, diğer eserlerin baskısının tükenmesi durumunda tekrar basılmıyor olmasının kendisinde yarattığı ekonomik kaygıdır. Bu durumda, klasik eserlerin genellikle basılmaya devam ettiği düşünüldüğünde, ilerleyen zamanlarda maddi sıkıntıları hafifletme potansiyeline sahip bir strateji olarak değerlendirilmiştir. Bu bağlamda Ertüzün'ün bu çeviri kararı, sadece kendi simgesel sermayesini inşa etmekle kalmamış, aynı zamanda kaynak metnin yazarının simgesel sermayesinden de etkili bir şekilde faydalandığını göstermektedir. Böylesine yazınsal alanda merkezi bir konumda bulunan bir yazarın eserini çevirmek hedef alanda çevirmenin kendi etkisini de artırarak simgesel sermayesini güçlendirmiştir. Bu süreç doğrultusunda çevirmenin sahip olduğu sermaye artık gelecekteki işlerinde yayınevleri ve editörlerle daha etkili bir iletişim kurma ve iş koşulları üzerinde daha etkili bir pazarlık yapma yeteneği sağlamaktadır. Böylece çevirmenin sadece mevcut proje için değil, aynı zamanda gelecekteki projelerde de daha olumlu koşullar elde etme olasılığını artırır. Çevirmen, bu durumda ücret, teslim tarihi ve diğer talepler üzerinde daha etkili bir şekilde pazarlık yapabilecek bir konum elde edebilir. Sela-Sheffy'e göre, simgesel sermaye, çevirmenin alandaki konumunu güçlendiren ve

işverenle çalışma koşulları üzerinde pazarlık yaparken kullanabileceği önemli bir sermaye türüdür (2014). Çevirmen, bu simgesel sermayeyi kullanarak işverenleriyle daha dengeli bir ilişki kurabilir ve profesyonel taleplerini daha etkili bir şekilde iletebilir. Çevirmenin sadece dilbilgisi ve çeviri becerileri değil, aynı zamanda kaynak metnin yazarının simgesel sermayesini anlama ve etkili bir şekilde kullanma yeteneği, profesyonel başarısını artıran önemli bir unsurdur.

2.3 *Tess* Başlıklı Çeviri Yapıtta Metnin İç Sosyolojisi Bağlamında Örneklerin Değerlendirilmesi

Çeviri eylemi uzunca bir süre teorik çalışmalarda kaynak metin karşısında ikincil bir konumda kalmıştır. Bu bağlamda çeviri ve çevirmen, kaynak metin ve kaynak yazarın gölgesinde kalmış ve bu süreçte çeviribilim alanında yürütülen kuramsal çalışmalarda çeviri, çeşitli odak noktaları etrafında ele alınıp tartışılmıştır. Geleneksel anlayışa göre, çeviri eylemi, kaynak metnin sadık bir kopyasının oluşturulmasına odaklanmıştır. Çeviri, kaynak metni tam olarak yansıtmalı ve çevirmen, kaynak yazarın üslubunu ve anlatımını mümkün olduğunca "birebir" aktarmalıdır. Ancak, bu yaklaşım, çevirmenin yaratıcılığını, "kültürel etkileşim"ini ve çeviri sürecine katkılarını göz ardı edebilir. Bu geleneksel yaklaşım ve çevirmene atfedilen ikincil konum, çeviribilimde eleştirel bir perspektiften değerlendirilmeye başlamış ve zaman içerisinde çeviri sürecinde çevirmenin rolüne ve etkisine odaklanan "çevirmenin görünmezliği" ve "çevirmenin sesi" gibi kavramlar öne çıkmıştır (Hermans (çev. Bulut), 1997; Koskinen 1994, Venuti, 1995). Bir metin çeviri sürecinde çevirmen tarafından belirli bir strateji belirlenerek ve temelde bu strateji uygulanarak hedef kültüre aktarılır. Kültürel, ekonomik ve ideolojik etmenler çevrilecek eserde kullanılacak yöntemi ve çeviri stratejisini belirler (Venuti, 1998, s. 240).

Çalışmaya konu olan çeviri metnin örnekleri incelendiğinde metindışı bağlamda görünmez bir çevirmen olan Suat Ertüzün, metin içi bağlamda ise tam tersine son derece sesi duyulur bir çevirmendir. Metiniçi çeviri örnekleri incelediğinde Ertüzün'ün kültürel çeviri örneği olarak kabul edilebilecek bir çeviri yaklaşımı sergilediği açıkça ifade edilebilir. Oldukça özgün çeviriler gerçekleştiren Ertüzün, Hardy'nin çok dilli ve çok sesli metnini hedef okura aktarabilmek için kendisi de yerel deyişlere, ifadelerle yer vererek hedef metinde çok sesliyi yaratmıştır. Metne eklediği dipnotlarla da hedef okuru bilgilendirmeyi amaçlamıştır. Aynı zamanda metni yerlileştiren hatta Türk bir kimlik kazandıran çeviri yaklaşımı benimsemiştir. Bu bağlamda Bourdieücü bir bakış açısıyla Ertüzün, hedef metne yeniden bir ritm katarak kendi özel habitusunun etkisiyle alandaki doxa'ya uygun olmak yerine, ona karşı çıkararak daha farklı bir çeviri anlayışı benimsemiştir. Onun çeviri metni "birebir" ve "sadık" çeviri değil aksine Türkçe'nin yerel öğeleri, atasözleri, deyimler ve yerli deyişlerini içerir. Ayrıca, Anadolu İslam kültüründen alıntılar ve yazarın metinlerarası göndermelerini dipnotlarla hedef okura daima açıklayarak kendi sesini ve görünürlüğünü sağlayarak çeviri metnini son derece zenginleştirmiştir. Yukarıda Ertüzün'e yöneltilen soruların yanıtlarına bakıldığında da kendisinin çevirmen habitusunun, *Tess* başlıklı çeviri yapıtındaki aldığı çeviri kararlarının çeviri pratiğiyle uyumlu bir biçimde yansıdığı ifade edilebilir. Ertüzün'ün çeviri edebiyat alanındaki egemen doxa'yı ters yüz ettiği ve çevirmenin alışılmışın dışında ve normları zorlayan bir tarzda çeviri yaparak geleneksel çeviri anlayışına meydan okuduğu gözlemlenmektedir. Bu bağlamda söz konusu örnekler aşağıda sunulmuştur:

2.3.1. Atasözleri, Deyim ve Yerli Deyişlerin Çevirisi

Suat Ertüzün, aşağıdaki örneklerde de belirtildiği gibi, çeviri çalışmasında hedef kültüre ait atasözü, deyim ve yerel ifadeyi kullanarak metni okura daha yakın bir dil ile sunmayı tercih etmiştir. Bu şekilde, tarihsel ve kültürel olarak oldukça uzak ve yabancı bir metin, Türk kültürüne ait öğeler; atasözleri, deyim ve yerli deyişlerle zenginleştirilip Türk okur için tanıdık bir hâle getirilmiştir.

Tablo 1: Örnek 1

KM:	"where do we d'Urbervilles live?" (Hardy, 2019, s. 9)
EM:	"Ocağımız nerede tüter ⁹ , yani bizim d'Urberville'ler nerede yaşar?" (Hardy, 2021, s. 22)

Tablo 2: Örnek 2

KM:	"But Joan Durbeyfield must mind that she don't get green malt in floor." (Hardy, 2019, s. 32).
EM:	"Ama Joan Durbeyfield, kızının <i>mercimeği vaktinden önce fırına vermemesine</i> dikkat etmeli" (Hardy, 2021, s. 45)

Tablo 3: Örnek 3

KM:	"Very well, then, I will – on one condition. Having brought you here to this out-of-the-way place, I feel myself responsible for your safe-conduct home, whatever you may yourself feel about it" (Hardy, 2019, 89).
EM:	Seni <i>bu kuş uçmaz kervan geçmez yere</i> ben getirdiğim için eve sağsalım dönüşünden, bu konuda ne dersen de, kendimi sorumlu hissediyorum (Hardy, 2021, s. 103).

2.3.2. Anadolu- İslam Geleneğine Ait Sözcüklerin Çevirisi

Çevirmen Suat Ertüzün aşağıdaki örneklerde; kültürel açıdan oldukça farklı bir kültürü Anadolu ve İslam kültürlerine ait öğeleri kullanarak çeviri yapıtında hedef okura sunmayı tercih etmiştir. Çevirmen aşağıdaki örneklerde de görüldüğü gibi aldığı çeviri kararlarında kendi özel habitusuyla hareket etmeyi tercih etmiş ve metne kendi ritmini katarak yazarın sesiyle kendi sesini değiştirerek alanda kendini ikincil bir konumda konumlandırmamıştır. Aksine aldığı özgün çeviri kararlarıyla özgür bir çeviri gerçekleştirmiş ve doxa'ya karşı duruş sergilemiştir.

Tablo 4: Örnek 4

KM:	"Yes – what the mendacious family chronicles call extinct in the male line – that is, gone down – gone under" (Hardy, 2019, s. 10).
-----	---

⁹ Çeviri örnekleri vurgulama amacıyla tarafımızca italik yapılmıştır.

EM:	“Evet, uydurma aile kroniklerinin tükenmiş dediği <i>nesebiniz kaybolmuş</i> , yer altına inmişsiniz yani yok olmuşsunuz” (Hardy, 2021, s. 22).
-----	---

Tablo 5: Örnek 5

KM:	“the landlady exclaimed at the sound of footsteps, as glibly as a child repeating the Catechism, while she peered over the stairs” (Hardy, 2019, s. 30).
EM:	“Merdivene doğru bakan hancı kadın, <i>imanın şartlarını ezberden sayıp döken bir çocuk gibi</i> ” (Hardy, 2021, s. 43).

Tablo 6: Örnek 6

KM:	“Meanwhile Clare was meditating, verily” (Hardy, 2019, 298).
EM:	“Bu arada Angel kelimenin tam anlamıyla <i>tefekkür halindeydi</i> ” (Hardy, 2021, 324).

2.3.3. Günlük Konuşma ve Argo Çevirileri

Çevirmen Suat Ertüzün aşağıdaki örneklerde görüldüğü gibi kaynak metni hedef kültüre aktarırken çeviri yapıtında hedef kültürün aşına olduğu günlük konuşma ve argo ifadelerle oldukça yer vermiştir.

Tablo 7: Örnek 7

KM:	“Now, damn it—I’ll break both our necks!” swore her capriciously passionate companion. “So you can go from your word like that, you young witch, can you?” (Hardy, 2019, s. 67)
EM:	“Kahretsin, şimdi ikimizin de <i>canına okuyacağım!</i> ” diye küfretti “Seni küçük cadı, sözünden böyle dönebileceğini mi sanıyorsun ha? (Hardy, 2021 s. 80)

Tablo 8: Örnek 8

KM:	“You artful hussy! Now, tell me—didn’t you make that hat blow off on purpose? I’ll swear you did!” (Hardy, 2019, s.69).
EM:	“Seni <i>üçkağıtçı şırfıntı!</i> Söylesene, o şapkayı bilerek uçurdun değil mi? <i>Kalıbımı basarım öyle!</i> ” (Hardy, 2021, s. 81)

Tablo 9: Örnek 9

KM:	“you should be willing to share it, and leave that mule you call husband for ever” (Hardy, 2019, s. 406).
EM:	“Bunu niçin benimle paylaşıp <i>kocam dediğin o katırı</i> temelli terk etmeyesin?” (Hardy, 2021, s. 438).

2.3.4 Tarihi Bilgilerin Çevirisi

Çevirmen Suat Ertüzün aşağıdaki örneklerde görüldüğü üzere, çeviri yapıtında hedef kültüre ait tarihi bilgileri okura ulaştırmak için açıklayarak çevirmeyi tercih etmiştir. Bu şekilde, tarihsel ve kültürel olarak oldukça uzak ve yabancı bir metin, çevirmenin dipnotları ve bilgilendirici müdahaleleriyle zenginleştirilip hedef okur için tanıdık bir hâle getirilmiştir. Çevirmenin söz konusu bu müdahaleleri ile hedef okurun çevirmenin varlığını fazlasıyla hissettiği ve sesini duyduğu ifade edilebilir.

Tablo 10: Örnek 10

KM:	KM: D'Urberville began gathering specimens of the fruit for her, handing them back to her as he stooped; and, presently, selecting a specially fine product of the "British Queen" variety, he stood up and held it by the stem to her mouth.(Hardy, 2019, s. 50).
EM:	EM: D'Urberville meyve toplamak için eğilirken, bir yandan da onları Tess'e uzatmaya başladı. Az sonra, "İngiliz kraliçesi" * cinsinin nadide bir örneğini seçerken doğruldu ve onu sapından tutup kızın dudaklarına yaklaştırdı. (Hardy, 2021, s. 62, 63). *British queen. 1841' de İngiltere'de geliştirilen ve iriliğiyle bilinen melez bir çilek cinsi. (Ç.N.) (Hardy, 2021, s. 62, 63).

Tablo 11: Örnek 11

KM:	KM: "They decided to go immediately after the wedding, and remain for a fortnight, instead of journeying to towns and inns." (Hardy, 2019, s. 251)
EM:	EM: Nikahtan hemen sonra <i>kasabaları ve hanları dolaşmak yerine</i> , iki haftayı orada geçirmeyi kararlaştırdılar. * (Hardy, 2021, s. 275) *On dokuzuncu yüzyıl İngiltere'sinde balayı için birkaç yeri ziyaret etmek ve gidilen yerlerdeki hanlarda kalmak adettendi. (Ç.N.). (Hardy, 2021, s. 275)

Tablo 12: Örnek 12

KM:	KM: "You was not called home this morning." "What?" "It should ha' been the first time of asking to-day," she answered, looking quietly at Tess. "You meant to be married New Year's Eve, deary?" (Hardy, 2019, s. 252)
EM:	EM: "Bu sabah <i>nikah duyurunuz</i> yapılmadı." * "Ne?"

	<p>Sessizce Tess'e bakarak, Bugün ilk ilanınızın yapılması gerekiyordu." Dedi. "Yeni yıl arifesinde evlenmiyor musunuz canım?" (Hardy, 2021, s. 276).</p> <p>*Katolik ve Anglikan kiliselerinde kıyılacak nikah haberinin yayılması için üç Pazar öncesinden ilgili kilisede her hafta duyurusu yapılır böylelikle itiraz edecek biri varsa bu sürede itiraz eder. Böyle bir ilanın yapılmaması yönündeki "ruhsat" piskoposun alınır, bu da nikahın daha gizli kıyılmasına imkân tanır (Ç.N.) (Hardy, 2021, s. 276).</p>
--	--

2.3.3 Metinlerarası Göndermelerin Çevirisi

Metinler kendinden önce yazılmış olan metinlerden etkilendiği gibi kendinden sonra yazılacak metinler tarafından da yeniden yaratılıp yazılabilir. Yazarın ve okurun önceden okuduğu metinlerden oluşturduğu kültürel katmanları ve bagajı yeni bir metin yazmaya veya okumaya başladığında onları yönlendirir ve metinlerarası ilişki kurmasını sağlamaktadır. Nitekim Aktulum, metinlerarasılığı en basit haliyle "iki ya da daha çok metin arasında bir alışveriş, bir tür konuşma ya da söyleşim biçimi" olarak tanımlamaktadır (Aktulum, 2000, s. 17). Kavramın en önemli öncülerinden biri olan Julia Kristeva'nın tanımı şu şekildedir: "Her metin bir alıntılar mozaigi gibi oluşur, her metin kendi içinde başka bir metnin eritilmesi ve dönüşümüdür" (Aktaran Aktulum, 2000, s. 41). Bu bağlamda hiçbir metin tek başına var olamaz, kendisinden önceki metinlerden beslenir ve onlardan mutlak izler taşır. Bu bağlamda hem çevirmen Suat Ertüzün hem de yayınevi editörü özgün metindeki göndermeleri büyük bir özenle hedef metne aktararak hedef kültür okurunu metinlerarası bir yolculuğa hazırlamaktadır.

Tablo 13: Örnek 13

KM:	She was conscious of the notion expressed by Friar Laurence: "These violent delights have violent ends." It might be too desperate for human conditions—too rank, too wild, too deadly. (Hardy, 2019, s. 263, 264).
EM:	<p>Rahip Lawrence'ın dile getirdiği düşüncenin farkındaydı Tess: "<i>Şiddetle başlayan hazlar, şiddetle son bulurlar</i>" (Hardy, 2021, s. 288).</p> <p>*William Shakespeare, Romeo ve Juliet, çev. Özdemir Nutku, II. Perde, 6. Sahne, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul, 2019.</p>

Tablo 14: Örnek 14

KM:	"SORROW, I baptize thee in the name of the Father, and of the Son, and of the Holy Ghost." (Hardy, 2019, s. 119)
EM:	<p><i>Sorrow*</i>, Baba, Oğul ve Kutsal Ruh adına seni vaftiz ediyorum." (Hardy, 2021, s. 134).</p> <p>*(İng.) Keder acı. "Rab Tanrı, kadına, 'Çocuk doğururken sana çok acı çektireceğim,' dedi." Eski Ahit, "Yaratılış", 3:16 (Y.N.)</p>

Tablo 15: Örnek 15

KM:	KM: "The little less, and what worlds away!" (Hardy, 2019, s. 289)
EM:	EM: "Minicik bir kusur dünyalar kadar fark yaratır" (Hardy, 2021, s. 315). *Robert Browning'in "By the Fireside" (Şöminenin Yanı Başında) şiirinden. (Ç.N.)

SONUÇ VE DEĞERLENDİRME

Çeviri hem dil ve kültür aktarımı hem de iletişim biçimi olarak yüzyıllardır karmaşık tarihsel iktidar ilişkileri içinde yer almıştır. Çeviri eylemi, kültürel ve toplumsal etkileşimin kesiştiği önemli bir kavşaktır ve disiplinlerarası hatta disiplinlerötesi bir boyut içermektedir. Çeviri, sadece dilsel farklılıkları değil, aynı zamanda kültürel etkileşimleri de yansıtan bir eylemdir. Bu süreç, metnin bir dilden diğerine aktarılmasından ibaret değildir; aynı zamanda bir kültürün diğerine geçişi ve etkileşimi olarak da değerlendirilir. Çeviri alanının sosyolojiyle kesiştiği disiplinlerarası bir çerçevede hareket alanı bulan çeviri sosyolojisi yaklaşımı, çevirinin toplumsal yönünü ön plana çıkararak, çeviri sürecini şekillendiren sosyo-kültürel faktörleri, çeviri sürecine katılan ürünün oluşumunda rol oynayan tüm aktörleri mercek altına almaktadır.

Bu çalışmada, Thomas Hardy'nin söz konusu eserinin çevirisi, çeviri stratejilerinin çevirmen, editör ve yayınevi tarafından nasıl benimsendiği, bu öğelerin çeviri ürününün üretim, dolaşım ve tüketim süreçlerinde nasıl etkili olduğu, Pierre Bourdieu'nün "habitus", "alan", "sermaye" ve "doxa" kavramları ile ilişkisel bir perspektif altında hem metniçi hem de metindışı olarak nasıl şekillendiği incelenmiştir.

Can Yayınları, yayın hayatı boyunca siyasi baskılar ve sansür gibi etmenlerle edebiyat ve kültürün yayılması için mücadele etmiş, Türk yayıncılık sektöründe karşı bir duruşta konumlanarak edebiyat dünyasına katkıda bulunmuştur. Hardy'nin eserleri, kadın hakları, sınıf ayrımı, cinsellik ve şiddet gibi bugün bile güncelliğini koruyan konuları ele almaktadır. Bu nedenle, bu eserlerin çevirisi, geleneksel doxa'ya meydan okuyan bir tutumu yansıtmakta ve okurun bu normlara karşı bakış açısını etkilemektedir. Bu bağlamda yayınevinin, Hardy'nin *Tess of the d'Urbervilles: A Pure Woman* başlıklı eserini seçerken eserin politik ve toplumsal içeriğini göz önünde bulundurduğu aşikârdır. Hardy gibi bir yazarın en tanınmış eseri *Tess of the d'Urbervilles: A Pure Woman*'ı çevirmek, yayınevi için kültürel ve edebi değer taşır. Bu da yayınevinin simgesel sermayesinin artmasını sağlarken aynı zamanda ekonomik sermayesini de artırmıştır.

Çevirmen Suat Ertüzün, Hardy gibi dünya edebiyatına ait klasik eser yazarlarının çalışmalarını Türkçeye kazandıran simgesel sermayesi yüksek bir çevirmendir. Ertüzün, Hardy gibi önemli bir yazarı seçerek bugün çeviri yapıtını; klasik, modern ve çağdaş edebiyatta önde gelen yayınevleri arasındaki konumunu koruyan Can Yayınları'ndan çıkararak simgesel sermayesini güçlendirmiş ve kendi kariyeri için iyi bir seçim olacağını düşünmüştür. Editör Şirin Etik'in de kendisini destekleyici ve gelecek kariyeri için iyi bir adım olacağı konusundaki görüşleri doğrultusunda *Tess* başlıklı eseri çevirme kararı aldığı öğrenilmiştir. Bununla birlikte Ertüzün,

kararını etkileyen başka bir faktörü ise kendisi şöyle açıklamıştır: “Diğer eserlerin baskısı tükense bile tekrar basılmaz oldu, klasikler de genelde basmaya devam ettiği için ileride maddi olarak sıkıntının hafiflemesine yardımcı olacağını düşündüm”. Bir yazın çevirmeni olarak Ertüzün kendi simgesel sermayesini inşa etmesinin yanı sıra, kaynak metnin yazarının simgesel sermayesinden de faydalanarak bu sermayeyi hedef kültüre aktarmıştır. Özellikle, yazınsal alanda merkezi bir konumda bulunan bir yazarın eserini Türkçeye kazandıran çevirmen, hedef alanda etkisini artırarak simgesel sermayesini güçlendirmiştir. Böylelikle bu süreç ona gelecekteki işlerinde yayınevleri ve editörlerle daha etkili bir şekilde iletişim kurmasına olanak tanımıştır. Sonuç olarak, çevirmenin yazar seçimi, yayınevi seçimi gibi aldığı kararlar doğrultusunda kazandığı simgesel sermaye çeviri ürünün dolaşımıyla birlikte ekonomik sermayeye dönüşmüştür. Bu durumda, çevirmen hem kendi alanındaki konumunu güçlendirmiş hem de gelecekteki işlerinde daha etkili bir şekilde pazarlık yapabilme olanağı elde etmiştir.

Çevirmenin eylemleri, çeviri sürecindeki seçimleri ve dil kullanımını belirleyen Ertüzün’ün habitusu hem metin düzeyinde hem de metindışı öğelerde incelendiğinde metindışı bağlamda görünmez bir çevirmen olan Ertüzün’ün, metin içi bağlamda son derece sesi duyulur ve görünür bir çevirmen olduğu açıkça ifade edilebilir. Ertüzün’ün çeviri örnekleri metniçinde; atasözleri, deyim ve yerli deyişlerin çevirisi, Anadolu-İslam geleneğine ait sözcüklerin çevirisi, günlük konuşma ve argo çevirileri, tarihi bilgilerin çevirisi ve metinlerarası göndermelerin çevirisi olmak üzere beş başlık altında incelenmiştir. İncelenen çeviri örneklerinde çevirmen çeviri eylemini gerçekleştirirken belirli normlara uygun hareket etmemiş ve çeviri yapıtında kültürel alanda “itaatkâr” davranmamıştır. Böylece çevirmen ikincil bir konuma düşmemiş ve görünmez olmamıştır. Ertüzün’ün çevirisi metnin iç sosyolojisi bağlamında değerlendirildiğinde alandaki tahakkümü reddetmiş, itaatkâr bir çevirmen olmayı kabul etmemiş ve kendi özel habitusuyla hareket etmiştir. Ertüzün, metni yeniden şekillendirip yorumlayarak kendi düşünsel ve yorumsal katkısını metninde paylaşmış, okura sesini duyurmuş aynı zamanda metni hedef dil ve kültürde anlamlı ve etkileyici bir şekilde sunarak sesi duyulan alanın geleneksel özgün kurallarını değiştiren ya da dönüştüren çeviri anlayışıyla hareket etmiştir. Başka bir deyişle, alandaki doxa’ya uygun hareket etmeyip özgür ve özgün bir çeviri gerçekleştirmiştir. Bunun yanı sıra, Ertüzün çeviri yapıtında yan metinsel öğeler olan çevirmen dipnotlarını fazlasıyla kullanarak hedef okurunu bilgilendirici bir tavır sergilerken toplumsal bir eyleyici olarak görünür bir çeviri gerçekleştirmiştir. Bunlar, hedef edebi alanda edinilmiş olan özel habitusun etkisidir. Çevirmen, kendi habitusunu kullanmak suretiyle yazarın söyleminin hedef dil ve kültüre taşınmasına hizmet etmiştir.

Sonuç olarak; toplumsal yaşamın çatışmalarla dolu ve temelinde mücadelelerin olduğu çeviri alanındaki yazar, çevirmen, yayınevi, editör gibi alandaki tüm eyleyicilerin çeviri ürünün oluşturulma, dolaşıma girme ve tüketilme süreçlerinde, metniçi ve metindışı öğeler bağlamında benimsedikleri stratejilerin ilişkisel ve birbiriyle uyumlu bir şekilde işlendiği görülmüştür. Hardy, İngiliz edebiyatının önemli yazarlarından biridir. Onun eserleri Victoria Dönemi toplumsal normları ve değerlerine meydan okumakta, bu normlara karşı direnen sorgulama yöntemiyle okuru baş başa bırakmaktadır. Çevirmen Ertüzün ise Hardy’nin eserini Türkçeye çevirirken yazarın eleştirel ve sıradışı bakış açısını kendi yorumu ile birleştirmiş, metne bir ritim katmış ve mevcut

doxa'ya karşı bir duruş sergileyerek yazarın sesini kendi sesiyle değiştiren özel habitusunu gerçekleştirmiştir. Hardy'nin toplumsal eleştirisi, Can Yayınları'nın politik duruşu ve çevirmenin rolü, mevcut normlara meydan okuyan bir çeviri sürecini yansıtmaktadır. Kısaca özetlemek gerekirse bu tür çeviriler, okuru düşünmeye ve sorgulamaya teşvik ederek edebiyatın toplumsal ve kültürel etkisini arttırmaktadır.

KAYNAKÇA

- Aktulum, Kubilay (2000). *Metinlerarası İlişkiler*. İstanbul: Öteki Yayınevi
- Bock, Gisela (2004). *Avrupa Tarihinde Kadınlar* (çev. Zehra Aksu Yılmaz). İstanbul: Literatür Yayıncılık.
- Bogenç Demirel, Emine (2013). *Çeviri Sosyolojisinin İnşası Bourdieu Çözümleri. Pratiklerden Seçkiler*. İstanbul: Cinius Yayınları.
- Bogenç Demirel, Emine (2014). "Çevirinin Bourdieu Sosyolojisiyle Yapılanan Yüzü, Çeviri Sosyolojisi". *Cogito*: Sayı 76. İstanbul: YKY. 402-416.
- Bogenç Demirel, Emine (2021). "Çeviride Sosyolojik Dönemeç ve Aktörler" *İletişim ve Medya Bağlamında Çevirmen Başvuru Kitabı*. İstanbul: Cumhurbaşkanlığı İletişim Başkanlığı Yayınları s. 79-11.
- Bourdieu, Pierre (1998). *Practical Reason*. California: Stanford University Press.
- Bourdieu, Pierre (2010). "Sermaye Biçimleri", Derleyenler: M. M. Şahin ve A. Z. Ünal, *Sosyal Sermaye*. İstanbul: Değişim Yayınevi s. 45-75.
- Bourdieu, Pierre (2016). *Sosyoloji Meseleleri*. çev. Filiz Öztürk, Büşra Uçar, Mustafa Gültekin. Ankara: Heretik.
- Bourdieu, Pierre ve Loic Wacquant (2007). *Düşünümsel Bir Antropoloji İçin Cevaplar*. çev. Nazlı Ökten. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Gouanvic, Marc Gouanvic (2005). "A Bourdieusian Theory of Translation, or the coincidence of prectical instances". *The Translator*. Volume 11, Number 2. 147-166.
- Hardy, Thomas (1988). *Yuvaya Dönüş* çev. Evin Noyan. İstanbul: Altın Kalem
- Hardy, Thomas (2017). *Hayatın Küçük Cilveleri* çev. Taciser Belge. İstanbul: Everest Yayınları
- Hardy, Thomas (2019). *Çılgın Kalabalıktan Uzak* çev. Nihal Yeğınobalı. İstanbul: Can Yayınları
- Hardy, Thomas (2019). *Tess of the d'Urbervilles*. İstanbul: Karbon Kitaplar.
- Hardy, Thomas (2020). *Casterbridge Başkanı* çev. Özgür Umut Hoşafçı. Ankara: Yedi Yayınları.
- Hardy, Thomas (2020). *Adsız Sansız Bir Jude* çev. Taciser Belge, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Hardy, Thomas (2021). *Tess* çev. Suat Ertüzün. İstanbul: Can Yayınları.
- Hardy, Thomas (2022). *Orman Sakinleri* çev. Ümmühan Şaşmaz. İstanbul: Ketebe Yayınevi.
- Heilbron, Johan, Gisele Sapiro (2007). "Towards a Sociology of Translation: Current Issues and Future Prospects". *Constructing a Sociology of Translation*. ed. Michaela Wolf, Alexandra Fukari. Amsterdam: John Benjamins: 93-108.

- Hermans, Theo (1997). Çeviri Anlatıda Çevirmenin Sesi. (A. Bulut, Çev.). *Kuram* 15, 63-68.
- Korg, Jacob (1977). Browning's Art and "By the Fire-Side." *Victorian Poetry*, 15(2), 147-158.
- Koskinen, Kaisa (1994). (Mis)translating the Untranslatable – The Impact of Deconstruction and PostStructuralism on Translation Theory. *Meta* XXXIX, 446-450.
- Milligate, Michael. (2004). *Thomas Hardy A Biography Revisited*. New York: Oxford University Press.
- Mumcu, Uğur (1984) *Sakıncalı Piyade*. Ankara: Tekin Yayınevi.
- Mücen, Barış (2007). "Sabitfikirlerle Yüzleşen Bilimsel Tutum", Derleyenler: G. Çeğin, E. Göker, A. Arlı ve Ü. Tatlıcan, *Ocak ve Zanaat: Pierre Bourdieu Derlemesi*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Öz, Erdal (2007). "Bir Tarihçe" *Yayın Katalogu*. İstanbul: Can Yayınları. 4-6
- Sarısayın, Ayşe (2009). *Erdal Öz: Unutulmaz Bir Atlı*. İstanbul: Can Yayınları.
- Sela-Sheffy, Rakefet (2014) "Translator's Identity Work: Introducing Micro-Sociological Theory of Identity to the Discussion of Translator's Habitus", *Remapping Habitus in Translation Studies*. ed. Gisella M. Vorderobermeier. Amsterdam: Rodopi: 4355.
- Simeoni, Daniel (1998). "The Pivotal Status of the Translator's Habitus". *Target* 10:1 1-39. *Studies*. (Editor: M. Baker). Londra ve New York: Routledge, ss. 240-244
- Swartz, David (2011). *Kültür ve İktidar Pierre Bourdieu'nün Sosyolojisi* çev. Elçin Gen. İstanbul: İletişim Yayınları
- Urgan, Mina. (2012). *İngiliz Edebiyatı Tarihi*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Venuti, Lawrence (1995). *Translator's Invisibility: A history of Translation*, London: Routledge
- Venuti, Lawrence (1998). "Strategies of Translation" *Routledge Encyclopedia of Translation*
- William Shakespeare (2019). *Romeo ve Juliet*, çev. Özdemir Nutku. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Yılmaz Kutlay, Sevcen (2015). "Kişisel Tarihin Bir Ürünü Olarak Habitus". *International Journal of Language Academy*. Volume 3. Spring 432-437.

Elektronik Kaynaklar

<https://www.canyayinlari.com/hakkimizda>, (erişim 20.08.2023)

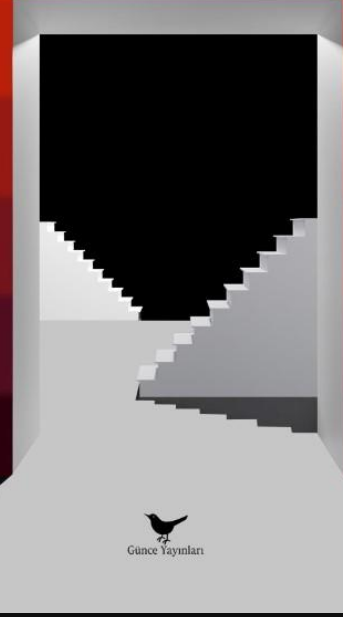
27 MAYIS DARBESİ'NİN TÜRK ROMANINA YANSIMASI

DR. FERHAT ÇETİNKAYA



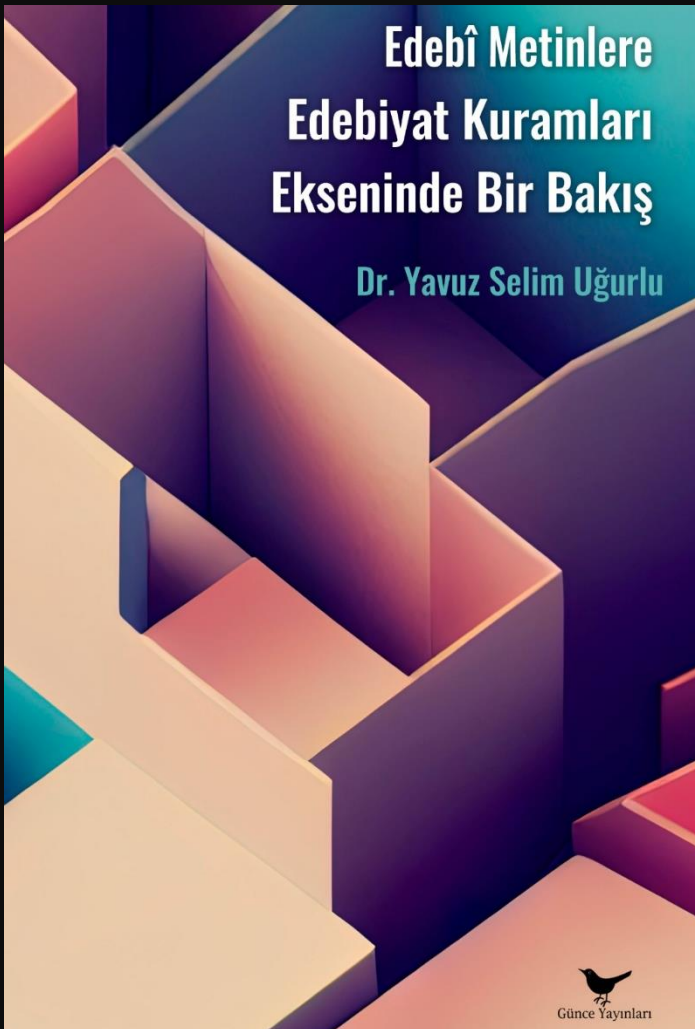
Türk Romanında Arzunun Görüngüleri

Ömriye Bayrak



Edebî Metinlere Edebiyat Kuramları Ekseninde Bir Bakış

Dr. Yavuz Selim Uğurlu



Ertuğrul Gazi Derhem

Türk Romanında Narsisizm



Gotik (Korku) Edebiyatı Çevirisinde İnsan Aracının Rolü

DR. ÖĞR. ÜYESİ SEVCAN SEÇKİN*

Öz

Çeviribilimde sosyolojik dönüşle birlikte, çeviri toplumsal bir eylem ve ürün olarak ele alınmış ve araştırmacıların odak noktası metinlerden ziyade çevirinin arka planında yer alan ve çeviri sürecine yön veren eyleyiciler olmuştur. Toplumsal bir eyleyici olarak çevirmen de sosyal ve kültürel bir çevre içinde konumlanmakta ve tercihlerini çeviri ürüne yansıtmaktadır. Bu çalışmanın amacı ünlü gotik (korku) edebiyatı yazarı Stephen King'in "1408" (1408), "L.T.'s Theory of Pets" (L.T.'nin Evcil Hayvanlar Teorisi) ve "Riding the Bullet" (Lunapark Treni) adlı üç kısa öyküsünün İngilizce-Türkçe çevirilerini karşılaştırmalı olarak incelemek ve bu analizden yola çıkarak çevirmen kararlarını etkileyen sosyo-kültürel faktörleri ortaya koymaktır. Karşılaştırmalı çeviri incelemesinde hedef kültür okurlarının sosyal ve kültürel farklılıklarına atfedilebilecek örnekler incelenecektir. Bulunan örnekler Pierre Bourdieu'nün *habitus* kavramı temelinde analiz edilecek ve habitusun toplumsal yönünün çeviriye olan etkileri açığa çıkarılacaktır. Araştırma nesnesi olarak korku edebiyatının seçilmesinin nedeni, bu türün çeviri incelemelerinde daha az yer edinmesi ve olay örgüsü çoğunlukla psikolojik öğelere yapılan göndermelerden oluşsa da toplumsal ve kültürel bir yönünün de olduğunun düşünülmesidir. Çalışmaya konu olan üç öykü 2002 yılında yayımlanan *Karanlık Öyküler* (Everything's Eventual) koleksiyonu içinde yer almaktadır. Bu eser 2002 yılında Canan Kim tarafından çevrilmiş ve Altın Kitaplardan yayına çıkmıştır.

Anahtar sözcükler: Çevirmen sosyolojisi, Stephen King, kısa öykü, korku edebiyatı, çevirmen kararları

THE ROLE OF HUMAN AGENT IN GOTHIC (HORROR) LITERATURE TRANSLATION

Abstract

With the sociological turn in translation studies, translation has been treated as a social action and product, and rather than the texts themselves, the focus of researchers has been on the agents that take place in the background of translation and shape the translation process. As a social agent, the translator is positioned within a social and cultural environment and reflects his/her preferences on the translation product. The aim of this study is to comparatively examine the English-Turkish translations of the famous gothic (horror) writer Stephen King's three short stories, "1408", "L.T.'s Theory of Pets" and "Roller Coaster", and to reveal the socio-cultural factors that affect the translator's decisions based on this analysis. In the comparative translation analysis, examples that can be attributed to the social and cultural differences of the target culture readers will be examined.

* Topkapı Üniversitesi, İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi, İngilizce Mütercim Tercümanlık Bölümü, sevcansekin@topkapi.edu.tr; Orcid 0000-0002-9258-227.

The examples found will be analyzed on the basis of Pierre Bourdieu's concept of habitus and the effects of the social aspect of habitus on translation will be revealed. The reason for choosing horror literature as the object of research is that this genre is less common in translation studies and although the plot mostly consists of references to psychological elements, it is thought to have a social and cultural aspect as well. The three stories that are the subject of this study are included in the collection of *Everything's Eventual*, published in 2002. This work was translated by Canan Kim in 2002 and published in Altın Kitaplar.

Keywords: Translator sociology, Stephen King, short story, gothic (horror) literature, translator decisions

GİRİŞ

Çeviribilim 1990'larda yaşanan kültürel dönüşle birlikte farklı disiplinlerle etkileşime geçmiş ve disiplinlerarası bir boyut kazanmıştır. Temas kurduğu disiplinlerden birisi de sosyolojidir. Çeviri ve sosyoloji arasında gerçekleşen bu etkileşim farklı araştırma konularının ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır. Andrew Chesterman sosyolojinin çeviribilime kattığı bu yeni boyutu şu sözlerle açıklamıştır: “Çeviri sosyolojisi çevirmenlerin bireysel veya grup olarak gözlemlenebilir davranışlarını veya kurumları, sosyal ağları, statüleri ve çalışma sürelerini, diğer gruplarla ve ilgili teknolojiyle olan ilişkilerini vb. konu edinir” (2009, s. 19). Diğer taraftan, “çevirmen sosyolojisi, farklı kültürlerdeki (farklı türde) çevirmenlerin statüleri, ücret oranları, çalışma koşulları, rol modelleri ve çevirmenlerin habitusu, meslek kuruluşları, akreditasyon sistemleri, çevirmen ağları, telif hakkı vb. gibi konuları kapsar” (Chesterman, 2009, s. 16). Paradigma değişimi sadece yeni araştırma konularının ortaya çıkmasına değil, aynı zamanda kapsamlı ve çok yönlü araştırmalara olanak tanıyan sosyolojik yöntemlerin kullanılmasına da yol açmıştır. Bu bağlamda, araştırma nesnesine bakış açımızın ve değerlendirme biçimimizin değiştiği yeni bir dönem başlamıştır. Sosyolojinin sunduğu bu katkılara vurgu yapan Michaela Wolf'a göre, “çeviribilimde sosyolojik dönüş, çeviri sürecine dahil olan farklı eyleyiciler ve bilhassa çeviri sürecinde işleyen metinsel faktörler üzerinde sosyolojik gözümüzü keskinleştirmeyi öğretmiştir” (2014, s. 7). Bununla birlikte, “sosyoloji odaklı bir araştırma, çevirmene dair görünmezlik tezahürünün altında yatan mekanizmaları anlamamıza ve metnin yaratımının dışsal koşulları ve çeviri sürecinde kullanılan çeviri stratejileri arasındaki etkileşimsel ilişkileri tanımlamamıza yardımcı olur” (Wolf, 2014, s. 11). Kısaca, sosyolojik bakış açısı, çeviri sürecine dahil olan kişi, grup veya kurumların bu süreçteki rollerini, aralarındaki ilişkileri ve arka planda gerçekleşen olayları daha yakından gözleme fırsatı sunmuştur. Çeviri sosyolojisi, özellikle çevirmen odaklı araştırmalar için verimli bir kaynak oluşturmuş ve çevirmenin varlığının, rolünün, sosyal bir varlık olarak tercihlerinin kökenlerini anlamamıza imkân sağlamıştır.

Çeviride sosyo-kültürel açıklamayı, sosyal ve kültürel olanın gerçekte ne olduğunu ve ilgili faktörleri sorgulayan Anthony Pym'e göre akademik gelenek “sosyal” faktörleri sosyolojinin, “kültürel” faktörleri antropoloji, etnoloji, göstergebilim, iletişim çalışmaları ve kültür çalışmaları gibi alanların konusu olarak incelemekte ve bu iki terimi sorgulamaya devam etmektedir (2006, 14). Pym “bir sosyal ağ içindeki yazışmaları, çeviri akışlarındaki sansür dosyalarını ve ekonomik maliyetlerine ilişkin istatistikleri en azından sosyolojinin metodolojilerini kullanmak açısından,

açıkça sosyal olarak adlandırmaktadır” (2006, s. 14). Diğer taraftan, “çevirmenlerin stratejileri, edebiyatın işlevleri, diğer kültürlerin imgeleri, akademik disiplinlerin rolü veya postkolonyal söylem” ise kültüre ait konulardır (Pym, 2006, s. 14). Sosyal ve kültürel arasındaki ayrımı yapmanın ikinci bir yöntemi olarak da Pym, sosyal olanın toplumlarla, kültürel olanın da kültürlerle ilişkili olduğunu öne sürmektedir (2006, s. 17). Bu çalışmanın amacı, çeviri sürecinde çevirmen kararlarını etkileyen sosyo-kültürel faktörleri açığa çıkarmaktır. Bu amaç doğrultusunda, mevcut çalışmada ünlü gotik (korku) edebiyatı yazarı Stephen King’in “1408” (1408), “L.T.’s Theory of Pets” (L.T.’nin Evcil Hayvanlar Teorisi) ve “Lunapark Treni” (Riding the Bullet) isimli üç korku öyküsünün aynı çevirmen tarafından yapılan Türkçe çevirileri çeviri sosyolojisi yaklaşımıyla analiz edilecektir. Pierre Bourdieu’nün temel kavramlarından biri olan habitus temelinde yapılacak olan bu analizde çevirmen habitusunu etkileyen sosyo-kültürel faktörlerin varlığının izleri aranacaktır. Analiz kapsamında çevirmen tarafından erek metne eksik ve farklı aktarılan veya hiç aktarılmayan sözcük, sözcük öbeği veya cümlelere odaklanılacaktır. Çevirmenin (var ise) müdahalelerinin nedenleri, erek kültürdeki baskın sosyo-kültürel unsurlarla ilişkilendirilmeye çalışılacaktır. Böylece, çeviri sürecinde çevirmen kararlarını etkileyen sosyo-kültürel faktörlerin ortaya çıkması amaçlanmaktadır. Çalışmaya konu olan bu faktörler ise karşılaştırmalı analiz aşamasında metinden elde edilen bulgularla oluşturulmuştur. Analiz sonucunda, *toplumsal yapı* ve *din* çevirmeni etkileyen iki temel sosyo-kültürel faktör olarak belirgin hale gelmiştir. *Toplumsal yapı* çatısı altında *müstehcenlik*, *argo kullanımı* ve *kültürel ifadeler* olmak üzere üç farklı alt başlık oluşturulmuştur.

Araştırma nesnesi olarak gotik (korku) türde öykülerin seçilmesinin nedeni yapılan literatür taramasında bu türün çeviri incelemelerinde yaygın olmadığı fark edilmesi ve çoğunlukla psikolojik unsurlara yapılan göndermelerden oluşan olay örgüsünün, aynı zamanda toplumsal ve kültürel bir karaktere sahip olduğunun düşünülmesidir. Gotik edebiyat üzerine yapılan mevcut çalışmalar farklı konulara odaklanmaktadır. Örneğin, Seda Taş (2020), King’in eserlerinin çevirilerinde bloglardan ve tartışma forumlarından yararlanarak “sansür”, “kısaltma” ve “yeniden çeviri” gibi kavramları okurun bakış açısından yorumlamıştır. Bir başka çalışmada Özge Altıntaş (2020) korku edebiyatının başyapıtlarından biri olan Frankenstein’in Türk okurlarla buluşma serüvenini anlatmıştır. Şamil Nart Koç ve Sergül Vural Kara (2022) çalışmalarında Türk gotik edebiyatının çevirilerinde uyarılma eserlerin etkisini araştırmıştır. Son olarak, Ayşe Ayhan (2022) çalışmasında Türkçe çeviri edebiyatı dizgesinde ilk Frankenstein çevirmeni olarak sunulan Giovanni Scognamillo’yu incelemiştir. Bu çalışmalardan farklı olarak, mevcut çalışma çevirmen kararlarının sosyo-kültürel faktörlerle ilişkisine sosyolojik bir pencereden bakmaktadır.

“Gotiğin Batı edebiyatındaki canlanması, Aydınlanmanın akla yaptığı vurguya bir karşı çıkış olarak değerlendirilebilir. Tekinsiz olan; burjuva devrimi, Aydınlanma, bilimsel rasyonaliteye karşı bir tepki olarak ortaya çıkar” (Mull, 2008, s. 10). Aklın güvenilirliğini savunan Aydınlanmanın tersine gotik romanlar güvenilmez olanı ortaya koyar (Mull, 2008, s. 10). Bu ifadelerden de anlaşılacağı üzere gotiğin doğuşu Batı’daki sosyo-politik koşullarla yakından ilgilidir. Dolayısıyla aynı koşulları yaşamayan Türk edebiyatında gotiğin yerinin Batı’dan farklı olması kaçınılmazdır. Bununla birlikte, gotik edebiyat Batı’daki anlamıyla olmasa da Türk edebiyatında da yerini almış ancak yeterli ilgiyi görmemiştir. Korku tema olarak pek çok roman ve öyküde kullanılsa da korku ve dehşet unsurunu odağına alarak yazılan eser sayısı azdır (Balık, 2014, s. 173-174.) Özetlemek gerekirse, gotik bir

özellik taşımasa da korku unsuru Türk yazarların da ilgisini çekmiş; ancak özellikle 1980 sonrasında kadar yaşanan toplumsal ve politik hareketlerin etkisiyle romanın daha büyük amaçlara ve sorunlara hizmet etmesi gerektiği düşünüldüğü için ötelenmiştir (Balık, 2014, s. 174). Bu nedenle, korku edebiyatı, Türk edebiyatında ve buna paralel olarak çeviri edebiyatı dizgesinde hak ettiği değeri görmemiş, araştırmacıların ilgisini pek çekmemiştir.

“Korku edebiyatı, dünya yazın faaliyetinin nispeten küçük bir parçasını temsil etse de bu onu güçsüz kılmaz. Yansımaları insan ruhunun en derin yerlerinde kök saldığı ve her tür fobinin ya da isimsiz iğrençliğin ortaya çıktığı en karanlık mağaraları yokladığı için ölçülemez bir güce sahiptir” (Szymyslik, 2016, s. 115)¹. Bu nedenle, korku anlatıları daha az değerli addedilemeyeceği gibi dünya genelinde oldukça fazla sayıda okura ulaştığı gerçeği de göz önünde tutulduğunda diğer edebi tür çevirileri kadar özen gerektirmektedir. Robert Szymyslik’in sözleriyle, bu tür eserlerin çevirisini yaparken “psikolojik ve pragmatik alan ile mekânsal-zamansal ve sosyoekonomik bağlamla ilgili unsurlar asla unutulmamalıdır” (2016, s. 116). Diğer bir ifadeyle, korku anlatıları sözcüklerin ötesinde pek çok öğeyi kullanarak insan psikolojisine etki ettiği için bu tür metinlerin çevirisinde yalnızca sözcüklere odaklanmak yeterli olmayacaktır. Yine Szymyslik’e göre “içsel ve tanımlayıcı teklikleri duysal boyuta yapılan göndermelere dayanan korku edebiyatı ve diğer edebiyat türleri arasında büyük bir fark vardır... Korku her özel durumda, kelimelerle veya sözcüksel yapılarla kodlanması mümkün olmayan, belirli bir atmosferin görünümüne ihtiyaç duyar” (2016, s. 116). Kısaca, korku edebiyatı çevirisinde, kelimelerin ya da metnin aktarımından ziyade okuru korku diyarına sürükleyen, yazarın yarattığı korku ortamını hissettiren unsurların çevrilmesi gerekmektedir. Tıpkı yazar gibi, çevirmenin de okuru tekin olmayan, güven vermeyen ve gerçek ile hayalin sınırlarının bulanıklaştığı bir alana taşınması beklenir.

1. KURAMSAL ÇERÇEVE: BOURDIEU SOSYOLOJİSİ/HABİTUS

“Çeviribilimde sosyolojik dönüş ile çeviri metin çevirmenin zihninin bir ürünü olarak incelenmeye başlanmıştır. Bu yaklaşımla, aracının kim olduğu, çeviriyi kim için ve hangi ağlar içinde, hangi sosyal etkilerle” yaptığı daha çok dikkat çekmeye başlamıştır (Pym, 2006, s. 4). Çevirmenin çeviri sürecinde “sosyal aktör” (Inghilleri, 2005, s. 142) olarak incelenmesi görünürlüğünü de artırmıştır. Çevirmen bir dilden öteki dile aktarım yapan mekanik rolünden sıyrılarak “(kültürel olarak) önceden yapılandırılmış ve yapılandırıcı eyleyici” (Simeoni, 1998, s. 1) olarak öne çıkmış ve çeviri becerilerinin sosyo-bilişsel yönü giderek merak uyandırmaya başlamıştır. Dolayısıyla, konumlandığı çevreden sosyal olarak etkilenen çevirmen, hangi yazın türü olursa olsun çeviride temel bir rol üstlenmiştir. Bu çalışmada çevirmen kararlarını etkileyen ve çeviri pratiğini şekillendiren sosyo-kültürel faktörler Bourdieu’nün habitus kavramı çerçevesinde incelenecektir. Üç kısa öykünün karşılaştırmalı analizinde problem odaklı veya eleştirel bir yaklaşımdan ziyade çevirmenin kaynak metinde olup erek metne müdahale ederek aktardığı veya hiç aktarmadığı sözcük, sözcük öbeği ve cümleler üzerinde durulacaktır. Bu cümlelerdeki eksik çevrilen veya çevrilmeyen öğeler, çevirmen habitusunu etkileyebilecek sosyo-kültürel faktörler

¹ Çeviriler tarafıma aittir.

açısından yorumlanacaktır. Bu bağlamda, ilk olarak, birbirinin tamamlayıcısı olarak alan ve habitus kavramlarına ve bu kavramların çeviribilimdeki yansımalarına kısaca değinilecektir.

Bourdieu'nün ifadesiyle "algı ve takdir şemalarından oluşan habitus" (1993, s. 64), "sosyal olarak oluşturulmuş" (1983, 262) "pratikleri ve algıları üreten bir dizi eğilimdir" (1993, s. 5). Habitusun toplumsal yönünü vurgulayan Bourdieu "birey ile toplumu birbirinden ayrı -biri diğerine dışsal- iki varlık olarak karşı karşıya koymaz; aynı toplumsal gerçekliğin iki ayrı boyutu gibi ilişki olarak inşa eder" (Swartz, 2011, s. 139). İlişkisellik vurgusuyla klasik öznel/nesnel çatışmasını aşan, dikotominin sert ayrımından ve tarafgirliğinden uzak duran Bourdieu sosyolojisinde habitus kavramı bireysel olmadığı gibi toplumsal da değildir. O her ikisinin iç içe geçmiş, birbirine karışmış, bütünleşmiş halidir. "Habitus bir yanda eylemin yapısal sınırlarını çizerken; öte yanda, ilk sosyalleşmenin yapılandırıcı özelliklerine tekabül eden algıları, hayalleri ve pratikleri doğurur. Yapılanmış, yapılar ve yapılandırıcı yapılar ifadeleri, habitusun bu iki merkezî özelliğini vurgular" (Swartz, 2011, s. 147-148). Buradan hareketle, habitusun bilinç düzeyinin dışında ilerlediği, toplumsal pratiğin bedenselleşmiş biçimi olduğu, pratiğin ve yeniden üretimin kaynağı olduğu söylenebilir. Habitusun oluşum sürecini açıklayan David Swartz'a göre "nesnel yapılar içselleştirilir ve bunlara tekabül eden yatkınlıklara dönüşür; grup mensupları da bunun sonucu olarak bu yapıları, kendi grup üyeleri açısından makul ya da mantıksız, muhtemel ya da imkânsız, doğal ya da tasavvur edilemez olan şeyler olarak tecrübe ederler" (2011, s. 149). Temelde, içinde yaşadığımız toplumsal dünyayı inşa eden de yine bu toplumsallaşmış öznelardır. Bireysel olarak nitelendirilen kararların, seçimlerin, tutum ve davranışların dahi toplumsal bir yönünün olduğu yadsınamaz bir gerçektir.

Swartz'a göre "faillerin, insanların toplumsal dünya içindeki konumları açısından neyin 'makul' neyin 'mantıksız' olduğu hakkındaki yargıları, habitustan kaynaklanır" (Swartz, 2011, s. 148). Bununla birlikte, "habitus en iyi normatif kuralların açık olmadığı durumlardaki davranış örüntülerini açıklar. Yüksek derecede kodifiye olmuş, düzenli durumlarda ya da maddi ve siyasi açıdan hayatî çıkarların söz konusu olduğu durumlarda, davranış habitusa daha az bağımlıdır" (Swartz, 2011, s. 161). Diğer bir ifadeyle, muğlak durumlarda makul ve mantıksız olana karar verirken bireyin kendi habitusu yani eğilimleri devreye girmektedir. Kurallar açık ve net olduğunda ise, alanda konumlanan eyleyiciler bu yönergelere bağımlı olacağından bunun dışına çıkamayacak, bireysel çözüm ve kararlarını uygulama fırsatı elde edemeyeceklerdir. Habitusun esas rolü tersi durumlarda, yani kurallar belirsizken ortaya çıkmakta, toplumsal ve bireysel tarihinin birikimiyle kendi çözüm yollarını ortaya koymaktadır. Bununla birlikte, Swartz'a göre, "aktörlerin normlara uyup uymaması veya ritüelleri yerine getirip getirmemesi elde ettikleri çıkarlara bağlıdır" (2011, s. 143). Bourdieu sosyolojisinde alandan elde edilen çıkarlar sonsuzdur ve alana özgüdür. Alanda konumlanan her eyleyicinin elde ettiği bir çıkar bulunmaktadır. Bu bağlamda, Bourdieu'nün ortaya koyduğu aktör tanımı da farklıdır. "Aktörler kurallara uyan ya da normlara itaat eden kişiler değil, çeşitli durumların sunduğu fırsatlara ya da engellere tepki veren stratejik doğaçlamacılar"dır" (Swartz, 2011, s. 144).

Habitusu daha anlaşılır kılmak için Bourdieu'nün bir diğer anahtar kavramı olan alanı da açıklamak gerekmektedir. Çünkü, habitus daima alan ile ilişkili olarak işlerlik kazanmakta, biçimlenmekte ve biçimlendirmektedir. Nispeten özerk sosyal alanlardan (ekonomi, dini siyaset

gibi) bahseden Bourdieu, “alanı hem gerekliliği onunla meşgul olan faillere dayatılan bir güçler alanı olarak hem de faillerin güçler alanının yapısına göre farklılaşan araç ve amaçlarla birbiriyle yüzleştiği, böylece yapısının korunmasına ve dönüştürülmesine katkıda bulunduğu mücadeleler alanı” olarak tanımlar (1998, s. 32). Daha yalın bir ifadeyle, belli bir konumlar bütünü olarak alan, faillerin farklı araç ve amaçlarla mücadele ettiği bir yerdir. Sosyalleşmenin etkilerinden birinin habitus ve alan arasında bir tür orkestrasyon üretmek olduğunu öne süren Bourdieu bunu şu şekilde açıklar: “Alana özgü habitusa sahip olan kişi suda yüzen bir balık ya da etrafındaki havayı soluyan bir kişi gibidir. Yani bu kişiler yerçekiminin farkında değillerdir” (1983, s. 14). Diğer bir ifadeyle, alana uygun habitusa sahip bireyler alanın gerekliliklerine uygun yazılımı sosyalleşme yoluyla önceden taşıdığı için dahil olduğu alana uyumlanmada sorun yaşamayacaktır. Alan ve habitus arasında gelişen bu karşılıklı ve dinamik ilişki Bourdieu’nün *In the Field of Cultural Production* eserinin “Editor’s Introduction” bölümünde şu şekilde özetlenmektedir: “Habitus yapılandırıcı yapılar olarak işlev görmeye yatkın yapılandırılmış yapılar, ‘dayanıklı, dönüştürülebilir eğilimler’ sistemidir” (1993, s. 5). Bu ifadeden hareketle, sosyal olarak alanın yapısına uygun biçimde yapılandırılmış habitus, aynı zamanda alanı da yapılandırmakta ve alanın yeniden üretimine katkı sağlamaktadır. Bu süreçte alanın talepleri gereğince kendini de biçimlendirmekte, değişim ve dönüşüme açık kalmaktadır.

Kavramın, özellikle son yıllarda çevirmen odaklı çalışmalarda sıklıkla kullanıldığı görülmektedir (Simeoni, 1998; Inghilleri, 2003; Sela-Sheffy, 2005; Meylaerts, 2006). Farklı disiplinlerde benimsenen Bourdieu sosyolojisinin anahtar kavramları, çeviribilim alanında da özellikle çevirmen sosyolojisine yönelik çalışmalarda başarıyla uygulanmıştır. Örneğin “The Pivotal Status of the Translator’s Habitus” isimli makalesinde “özel bir çeviri habitusu”ndan bahseden Daniel Simeoni, (1998, s. 4), “başlangıç noktası olarak, işlev gördüğü (özel) alan(lar)ın pratiklerine ihtiyatla uyum sağlamış, karmaşık ve uyumlu bir habitus” tanımı yapar (1998, s. 14). Simeoni’ye göre “Bourdieu habitus kavramının geçerli olması gereken farklı düzeylerle ilgili bir tez ortaya atmasa da aynı başlık altında toplanan çoklu habitus türlerinin -özel, kültürel ve ekonomik, toplumsal ve ulusal- karşılıklı etkileşimini ifade eden dinamik, kararsız veya şaşırtıcı bir türler topluluğu hayal etmek mümkündür” (1998, s. 17). Bu düzeylerin hangisinin habitusu oluşturmada daha etkili olduğu konusu net olmamakla birlikte etkin olduğu düzeylere göre farklılık göstermektedir. Simeoni özellikle Bourdieu’nün özelleştirilmiş alanlar için önerdiği habitus kavramını oldukça gerçekçi bulmaktadır: Habitus alanın gereklilikleriyle uyuşmadığında alana giriş mümkün görünmemekte ve tıpkı sanat alanında olduğu gibi alan ne kadar kısıt uygularsa habitusun o kadar iyi uyumlanacağını ortaya koymaktadır (1998, s. 17). Moira Inghilleri “The Sociology of Bourdieu and the Construction of the ‘Object’” isimli makalesinde habitustan şu şekilde bahseder:

Habitus faillerin dünyada kendilerini evlerinde hissetmelerini sağlayan şeydir, çünkü dünya onların içinde 'vücut bulmuştur'. Bourdieu'nün teorisinde bedene merkezi bir önem atfedilir- bireysel ve toplumsal olan bedensel hegzişte birleşir. Beden, kültürün sınıflandırıcı şemalarının, algılayan öznel tarafından üretilen ve onları (ve diğerlerini) toplumsal uzamda konumlandıran pratik taksonomilerin taşıyıcısıdır. (2005, s. 135)

Jean-Marc Gouanvic ise, “Objectivation, réflexivité et traduction Pour une re-lecture bourdieusienne de la traduction” isimli makalesinde, habitusun ne olduğu üzerine yorum yapmaktansa, çevirmenin habitusunun inşasının metinden yola çıkarak nasıl anlaşılacağı

üzerinde durur (2007, s. 82). Gouanvic'e göre çeviri pratiğinde çevirmenin yorumlama sürecinin yanı sıra bireysel yaşamda içselleştirilmiş kazanımla ilgili süreçler ve çeviri eylemini mümkün kılan toplumsal pratikleri de kapsayan bir başka boyut da bulunmaktadır (2007, 83). Bununla birlikte, pratiğin gerçekleştirildiği alanın durumu hesaba katılmadan sosyal bir yörünge olarak habitustan söz edilemeyeceğinin de altını çizer (Gouanvic, 2007, s. 84). Kısaca çevirmen tercihleri habitusun bir ürünü olarak ortaya çıkmakta ve habitus da alanın koşulları, dayatmaları, kısıtları dikkate alınarak incelenmektedir. Yine Gouanvic'e göre çevirmen habitusu iki kültürün karşılaşmasının bir sonucudur. Yerel kültür çevirmenin birincil habitusudur. İkinci dile çeviri yaptığında habitusu aşına olduğu kaynak metnin yabancılaşma unsurlarını taşımaya ve korumaya daha yatkındır. Bu nedenle metinde daha çok yabancılaşma işaretleri görebiliriz (2007, s. 86). Diğer taraftan, daha dinamik ve kişiye özgü bir habitus tanımı ortaya koyan Reine Meylaerts'in sözleriyle "habitus öznelerin eğilimler biçimindeki içselleştirilmiş sosyal yapılar sistemini ifade eder. Sosyal yapıların telkini, çeşitli ve değişken, bireysel ve kolektif deneyimlerle edinilen yapı ve eyleyici arasında yaşam boyu süren bir etkileşim sürecidir" (2008, s. 93). Meylaerts'in bireye özgü yaklaşımına göre "sosyal pozisyon ve bireysel ve kolektif geçmişin etkisiyle her kültürel aktör sosyal bir kimlik geliştirir. Bu dünyanın ve kişinin oradaki konumunun kesin bir temsilidir" (2008, s. 93). Görüldüğü üzere, Meylaerts kolektif yapının yanı sıra bireysel kimliğe ve bunun habitusun oluşumuna etkisine dikkat çekmiştir. Habitusu kolektif bir tarihin ürünü olmasının yanı sıra biricik ve tek olarak ele alan Meylaerts insan aracının sosyalleşmiş bir birey olarak kavramsallaştırılmasına ve bireysel seviyede bir sosyolojiyle analiz edilmesine ihtiyaç olduğunu belirtir. Özellikle mesleki alanın sınırları belirgin yani otonom değilse bir çevirmenin habitusunu bu kişiselleştirilmiş tarihin oluşturacağını düşünür (2008, s. 94). Bununla birlikte, "çevirmenlerin bireysel düzeyde incelenmesi onların gerçek konumlarını, konumları üzerindeki kısıtların dinamiklerindeki olası rollerini ve mikro-yapısal ve makro-yapısal düzeylerde çeviriye dair seçimlerini kavramamıza yardımcı olur" (Meylaerts, 2008, s. 95). Kısaca, sosyal bir varlık olarak çevirmen yaşadığı çevreden, kurduğu insan ilişkilerinden, içinde bulunduğu toplumdan, bu toplumun yaşam biçimi ve inançlarından etkilenmekte ve bunları çeviri sürecinde tercihlerine yansıtmaktadır. Bu çalışmada da tıpkı Meylaerts'in önerdiği gibi bireysel düzeyde bir inceleme yapılacaktır. Hem alanın hem de kendi fizyolojisinin dayattığı kısıtlarla alanda konumlanan Canan Kim'in böyle bir çalışma için özellikle uygun olduğu düşünülmektedir. Bu bağlamda, bir sonraki bölümde King hikayelerinin tanınan çevirmeni Kim'in hayatına dair bilgiler paylaşılacaktır.

2. ÇEVİRMEN CANAN KİM KİMDİR?

Çalışmanın bu bölümünde araştırmaya konu olan kısa hikayelerin çevirmeni Kim ile ilgili derlenen bilgiler aktarılacaktır. Habitus temelinde yapılan mevcut araştırma için, çevirmen ile iletişim kurmak ve soruları doğrudan ona yönelterek eksik noktaları tamamlamaya çalışmak hayati önem taşısa da kendisine ulaşmak mümkün olmamıştır. Bu kapsamda yayınevi ve sosyal medya aracılığıyla denemeler yapılmış; ancak başarılı olunamamıştır. Dolayısıyla, internet üzerinden erişilen bilgiler Kim'in çevirmen profilini analiz etmek için kullanılacaktır. Bu kapsamda, Burcu Taşkın'ın "Çeviri Sosyolojisine Fenomenolojik Yaklaşım: Türkiye'deki Görme ve Ortopedik Engelli Çevirmenlerin Mesleki Alandaki Konumu" isimli Doktora Tezi için yaptığı röportaj (2020), Alper

Kaya'nın 2011 yılında Kayıp Rıhtım isimli bloğunda yer verdiği röportaj² ve yine Birgül Kopuz'un kendi bloğunda 2012 yılında yayınladığı "Mucize Bir Kadın" isimli röportajı³ kullanılacaktır.

Kopuz'un röportajından elde edilen bilgilere göre, Kim Güney Koreli Mustafa Yung Ki Kim ile İzmirli Nurişah Hanımın ilk çocuğu olarak 1973 yılında dünyaya gelmiştir. Kolej yıllarının ardından girdiği yabancı dil sınavında beşinci olan Kim, Dokuz Eylül Üniversitesi Turizm İşletmeciliği Bölümünde okumaya başlamıştır. O zamana kadar mutlu ve sakin bir hayatı olduğunu öğrendiğimiz Kim'in yaşamı 20 yaşındayken geçirdiği kaza ile alt üst olmuştur. Röportajın devamında Kim'in hayata tutunmak için göstermiş olduğu dirençten ve iyileşme umudunu hiç kaybetmemesinden inatçı bir kişilik yapısına sahip olduğunu anlıyoruz. Kopuz'un nispeten kısa olan bu röportajından sonra Kaya'nın Kim ile yaptığı röportajda çeviri süreci ile ilgili bilgiler ediniyoruz. Dikkat çeken soru/cevaplardan bazıları şu şekildedir: Öncelikle, Kaya'nın çeviri sürecinin aşamalarına ilişkin sorusuna cevaben Kim, konuya hâkim olmak için orijinal eseri baştan sonra okuyarak işe başladığını, ardından cümle cümle çeviri yaptığını, çeviri bittikten sonra da tüm kitabı tekrar okuduğunu belirtmiştir. Mükemmeliyetçi kişilik yapısından bahseden Kim, çeviride hiç hata olmamasına dikkat ettiğini de eklemiştir. Hatta, Kim'in özellikle *Kara Kule* serisinden sonra okurlardan geri bildirim almak, varsa hatalarını düzeltmek ve kendisinin aldığı zevki okura aktararak aktarmadığını görmek için "çevirmen" adı altında forumlarda gezindiğini belirtmesi bu özelliğini açıkça ortaya koymuştur.

Son olarak Taşkın'ın röportajı Kim'in çeviri hayatı ile ilgili oldukça detaylı bilgi elde edinememizi sağlıyor. Taşkın'ın röportajına göre Kim, Turizm İşletmeciliği Bölümü birinci sınıf öğrencisiyken geçirdiği trafik kazasının ardından çevirmenliğe başlıyor. Tekerlekli sandalyeye mahkûm olan ve parmaklarını kullanamayan Kim, klavyede yazı yazabildiğini keşfedince çeviri yapabileceğini düşünüyor ve 1998 yılında küçük bir yayınevi için çalışmaya başlıyor (Taşkın, 2020, s. 197). Burada belli bir tecrübe edinen Kim, ardından aralarında Altın Kitapların da bulunduğu daha büyük yayınevlerine başvuruyor ve 2002 yılında bir King ve Peter Straub eseri olan *Kara Evi* çeviriyor (Taşkın, 2020, s. 197). Ortaokul ve lise yıllarında King eserleri okuduğunu belirten Kim'in daha o yıllarda korku edebiyatını ve King'i takip ettiğini anlıyoruz (Taşkın, 2020, s. 197). Taşkın'ın çeviri yaparken en çok hangi konularda zorlanıyorsunuz, örneğin küfürleri çevirirken tereddüt ediyor musunuz? sorusuna Kim özellikle iki kelimenin birleştirilerek yeni bir anlam üretildiği durumlarda anlama sadık kalarak çeviri yaptığını, sade bir dil kullanıldığında bu sorunu yaşamadığını ve küfür çevirmek zorunda kaldığında bağlamı ve karakteri değerlendirdiğini belirtiyor (2020, s. 197). Yine Taşkın'ın çeviri sonrası sürece dair sorusuna cevaben Kim, basım aşamasına kadar çeviriyi üç kez okuduğunun altını çiziyor (2020, s. 197). Bunun yanı sıra, çeviriyi bitirip yolladıktan sonra yapılan değişikliklerden haberdar olmadığını, bunun için tekrar okuma yapmadığını, ancak röportaj esnasında sorulan bu soru üzerine yaptığı okumada kelimelerde ufak değişiklikler yapılmış olduğunu ekliyor (2020, s. 197). Kendisini profesyonel bir çevirmen olarak tanımlayan Kim, çeviri yaparken hikâye ile arasına mesafe koyduğunun, karakterlerle duygusal bağ kurmadığının da altını çiziyor (2020, s. 198).

² <https://www.kayiprihtim.org/portal/roportajlar/canan-kim-ile-roportaj/> (erişim 03.06.2023)

³ <http://bkopuz.blogspot.com/2012/01/mucize-bir-kadnn-hikayesi.html> (erişim 03.06.2023)

Çeviri yaparken yayınevi ve toplum tarafından kısıtlandınız mı? sorusuna ise Kim'in cevabı şöyle oluyor: "Kısıtlandığımı hissetmemekle birlikte belirli hassasiyetler olabileceğini düşünerek bir küfürlü kelimeyi noktalı yazmaya karar verdim. Günlük hayatında hiç küfür kullanmayan biri olarak bazen çeviri sırasında kullandığım kelimedenden şüpheye düşebiliyorum. Böyle anlarda çevremden fikir alıyorum" (2020, s. 198). Kim'in bu ifadesi mevcut çalışma için oldukça önemlidir. Buradan, Kim'in toplumun hassasiyetlerine aykırı olabilecek ifadeleri yumuşattığını veya yakınlarına danışarak risk almak istemediğini öğreniyoruz. Bu bağlamda, çevirmenin toplumsal kabullerle ters düşmek istemediği, toplumun dinamiklerine aykırı davranmadığı açıktır. Geçirdiği kazanın ardından iş bulmakta zorlanan, fiziksel engelinden dolayı oldukça yavaş iş teslim eden ve hayatını bu şekilde kazanan bir çevirmen olarak işini kaybetmek istememesi ve toplumun değerlerine ters düşmeden çeviri eylemini gerçekleştirmesi oldukça anlaşılır bir durumdur. Yine Kim'e çeviri sırasındaki seçimleri sorulduğunda kendisi için en önemli olanın metni Türkçeye mümkün olduğunca doğru ve iyi çevirmek olduğunu ve başka endişelerinin pek olmadığını söylüyor (2020, s. 198). Kim aynı zamanda yayınevi tarafından uygulanan hiçbir kısıtla karşılaşmadığının da altını çiziyor (2020, s. 199). Ayrıca, Kim çeviri işinin ciddiyetinden, eğitimin ve bir çevirmenin kişisel gelişimini sürdürmesinin kaliteli çeviriler için öneminden de bahsediyor (2020, s. 199). Son olarak, Taşkın'ın yaptığı bir başka söyleşide Kim içe dönük kişilik yapısını da ortaya koyuyor (2020, s. 200). Taşkın'ın doktora tezi için gerçekleştirdiği bu kısa ama önemli röportajdan Kim'in çeviri işini ciddiyetle ve severek yapmasının yanı sıra engelli bir çevirmen olarak alanda işgal ettiği kırılmalı ve kaygan konumdan dolayı dikkatle ve toplumun hassasiyetlerini göz önünde bulundurarak çeviri yaptığını anlıyoruz. Kim mesleğe bu kırılmalı konum içinde başladığı için kaza öncesi ve sonrası şeklinde bir değerlendirme yapmak mümkün değildir. Dolayısıyla tüm değerlendirmeler bu konum çerçevesinde yapılacaktır.

3. KARŞILAŞTIRMALI ÇEVİRİ ANALİZİ

3.1. 1408, Lunapark Treni ve L.T.'nin Ev Hayvanları Teorisi Üzerine

Gotik eserlerin kurgusal yapısı, anlatım açısı, anlatıcı tutumu ve zaman akışı ile genellikle birbirine benzemektedir. Kurgusal ve yapaylık ön plandadır. Zamanda sıçramalar, ileri geri gitmeler vardır. Sıklıkla kullanılan kahraman anlatıcı okur tarafından özdeşleştirilir ve okur kendi korku ve kaygılarıyla yüzleştirilir (Balık, 2014, s. 167). Bu alanda oldukça başarılı eserler veren King, gotik edebiyatın ve korku romanının en bilinen yazarlarından biridir. King romanlarında ana karakter olarak "yazar karakterlerini" kullanmaktadır. *Misery*'deki Paul Sheldon, *The Dark Half*'teki Tha Beaumont bu yazım tarzının örneklerini yansıtmaktadır. Bununla birlikte, King Richard Bachman mahlasını kullanarak da bazı yayınlar yapmıştır. King'in pek çok çalışmasındaki psikolojik gotik stil yerine karanlık ve kuşkucu atmosfer Bachman romanlarının ana özelliklerindedir (Shabrang&Amely, 2020, s. 44). King romanlarında "semboller ve benzersiz karakterlerin yanı sıra gerçekçi bir ortam sunar ve güçlü psikolojik analizle birlikte birleştirici ve keşfedici gotik unsurların arayışı içindedir" (Shabrang&Amely, 2020, s. 44).

Bu çalışmaya konu olan King öyküleri 2002 yılında Altın Kitaplar tarafından yayımlanan *Karanlık Öyküler* (Everything's Eventual) koleksiyonu içinde yer almaktadır. Resmi internet sitesinde yer alan bilgilere göre 1959 yılında kurulan Altın Kitaplar Yayınevi 64 yıldır faaliyet göstermektedir.

Bilinçli bir yayın politikasının sonucu olarak yayın hayatına dünya klasiklerini yayımlayarak başlamış, daha sonra dönemin en başarılı çevirmenleriyle çalışarak çok satan yazarların eserlerini, polisiye ve macera kitaplarını, aşk romanlarını ürün yelpazesine eklemiştir. Çocuk ve genç edebiyatı alanında da pek çok çeviri eserin yayımlanmasına öncülük etmiştir. Kurumsal bildirgede, en büyük zorluğun yabancı dilde yazılmış bir eseri kendi dilinde yazılmış gibi çevirmek olduğu ve bu sorunun alanında yetkin bir editoryal kadro ile çözümlendiği ifade ediliyor. Yayınevinin bilgilendirmeyi, aydınlatmayı, eğlendirmeyi, heyecanlandırmayı ve mutlu etmeyi amaçladığı belirtiliyor. Yıllar içinde, Agatha Christie, Barbara Cartland, Harold Robins, Isaac Asimov, Arthur Hailey, Mario Simmell, Robert Ludlum, Clive Cussler, Stephen King gibi isimler yayınevinin yazar listesine giren isimler arasındadır⁴.

İncelemesi yapılan öyküleri kısaca özetlemek gerekirse, tüm öyküler genel olarak tek bir karakter ve mekân üzerinden gitmektedir. İlk olarak "1408" isimli öykü sayılarının toplamı on üç olan 1408 numaralı odada geçmektedir. Hayalet hikayeleri yazan Mike Enslin, ilk üç kitabının ardından tekrar bir kitap yazmaya karar verir ve bu amaçla, kitabının en ilgi çekici bölümü olacağını düşündüğü, hayaletli olarak bilinen 1408 numaralı oda için otel müdürü Olin'den izin ister. Öykü Mike ve Olin'in otel lobisindeki sohbetiyle başlar. Mike'ın 1408 numaralı odaya girmesiyle doğüstü pek çok olay yaşanır. Değişik sesler duyan ve halüsinasyonlar gören Mike kendisini daha önce inanmadığı paranormal olayların içinde bulur. Orada bulduğu bir kutu kibriti yakıp kendini ateşe vererek odanın gücünün etkisini azaltır ve kendini dışarı güçlkle atar. Tesadüfen orada olan bir otel misafiri tarafından kurtarılır. Bu olayın ardından bir daha roman yazamaz. Yaşamaları bile mucizedir. Çünkü bu oda daha önce elli altı ölüme sebep olmuştur.

"Lunapark Treni" isimli diğer öykü ise üniversite öğrencisi Alan'ın başka bir şehirde yaşayan annesinin rahatsızlanıp acilen hastaneye kaldırıldığını öğrenmesi ile başlar. Hikâye haberi alır almaz hastaneye ulaşmak için harekete geçen Alan'ın otostop yolcuğu sırasında başından geçen doğüstü olayları anlatır. Yolculuğuna eski bir Dodge kullanan yaşlı bir çiftçi ile başlayan Alan bu sürücünün gereksiz sorularından ve kötü kokusundan rahatsız olunca başka bir araçla devam etmek ister ve kendisini aracına almayı kabul eden bir diğer esrarengiz sürücüyle ürkütücü bir yolculuğa çıkar. King bu öyküde bizi gerilimin ve iç hesaplaşmaların dozunun hiç eksilmediği bir maceraya sürükler.

"L.T.'nin Ev Hayvanları Teorisi" isimli üçüncü öyküde ise eşinin küçük bir not bırakarak ortadan kaybolmasının ardından L.T. oldukça üzgündür ve yaşadıkları her şeyi sorgulamaktadır. Bir kedi ve bir köpek sahibi olan çift uzun süredir mutsuz bir evliliğin sorunlarıyla boğuşmaktadır. Eşinin Baltalı Adam'ın bir diğer kurbanı olabileceğini düşünen L.T. evliliklerinde yaşanan anlaşmazlıkları ev hayvanlarının arasındaki ilişkiyle benzerlikler kurarak anlatmaktadır. Ancak L.T. görüldüğü kadar masum değildir. Yine oldukça sarsıcı olan bu öyküde King gerilimin dozunu azaltmadan okuru rahatsız etmeye devam etmektedir.

3.2. 2000'li Yıllarda Toplumsal Hayat

Mevcut çalışma yöntemi olarak sosyolojinin araçlarını kullandığı için dönemin toplumsal koşullarına kısaca değinmek önem arz etmektedir. Eserin çevirisinin yayımlandığı yıllarda

⁴ <https://www.altinkitaplar.com.tr/kurumsal/> (erişim. 14.12.2023)

Türkiye’de yaşanan toplumsal değişimler çarpıcıdır. Özellikle 2000-2010 yılları arasında Türkiye ekonomik, toplumsal, kültürel ve siyasi açıdan önemli dönüşümler geçirmiştir. Ekonomik açıdan hızlı bir ivme kazanarak on yılda dünyanın 17. büyük ekonomisi konumuna gelmiştir (Tambaş, 2011, s. 30). Aynı dönemde gerçekleşen siyasal değişimler de oldukça dikkat çekicidir. 90’lı yılların koalisyon hükümeti dönemleri son bulmuş, 2002 yılında sağ-muhafazakâr görüşlü tek bir partinin iktidar olduğu bir döneme girilmiştir. Bu başarı özellikle 2001 krizi sonrası yapılan ekonomik reformlarla ilişkilendirilmiştir (Tambaş, 2011, s. 31-32). Anlaşılacağı üzere, 2000’li yıllar ciddi bir ekonomik krizin ardından iktidara gelen ve özgürlükçü söylemleriyle “yenilikçi kanat” (Özalp, 2019, s. 90) olarak tanımlanan muhafazakâr bir sağ parti dönemine tekabül etmektedir. Ekonomik ve siyasal gelişmeler uzun vadede toplumsal ve kültürel değişimlere de sebep olmuştur. Köyden kente göçlerin durması, şehre göçenlerin yerleşik hale gelmesi, varoş bölgelerde işsizlik oranının tırmanması yaşanan bu değişimlerden bazılarıdır. Bununla birlikte tüketilen nesnelere aracılığıyla statü edinme çabası orta sınıftan alt sınıflara geçmiş, alışveriş merkezleri yeni yaşam alanları olmuştur (Tambaş, 2011, s. 33-34). Kültürel açıdan değişimlerde de temelde ekonomik parametre etkili olmuştur. Batı kapitalizmi kültür ürünlerini tüketim ideolojisini yaygınlaştırmak amacıyla kullanmış, küresel ölçekte benzeşik bir yaşam tarzı oluşturmaya çalışmıştır (Tambaş, 2011, s. 36). Kısaca tüketim üzerine kurulu bir ekonomi politikası ve beraberinde popüler kültüre hizmet eden ürünler benimsenmiştir.

Çalışmamızla doğrudan ilgili olan bir diğer konu da özellikle 12 Eylül Askeri Darbesi’nin etkisiyle 2000’li yıllara kadar kültürel alanda varlığını sürdüren sansür geleneğidir. Bu alanda hem devletin sıkı bir kontrolü olmuş hem de kültürel üretim alanının içinde yer alan eyleyiciler oto-sansür uygulamıştır (Tambaş, 2011, s. 88). Devlet tarafından uygulanan sansür oldukça etkili olmakla birlikte, yaptırımlar sona erdikten sonra bile mevcut ideolojilerin hakimiyetini devam ettirdiği bir ortamda eyleyicilerin oto-sansür uygulamasına yol açmaktadır. Nitekim sansür konulu çalışmada Taş “toplumdaki bazı grupların bakış açılarının, belli kesimlerin yarattığı algıların ve politik açıdan önemli konulardaki yetkililerin düşüncelerinin dolaylı olarak sansürü getirebileceğinin altını çizer” (2018, s. 157). Hükümet 2000’li yıllardan sonra daha özgür bir ortam vaat etse de oto-sansür kültürel üretim alanında kendini göstermeye devam etmiş ve oldukça da başarılı olmuştur. Feyza Özalp’e göre, “Cumhuriyetin ilk yıllarından başlayan oto-sansür, şiddetli bir ivmeyle sistemli sansür uygulamaktan kaçınmayan baskıcı rejimlerin yapamadığını başarmış, bunun sonucunda, sanatçı hukuki veya hukuk dışı uygulamalara maruz kalacağını öngörerek sanatında tedbirli davranmaya başlamıştır” (2019, s. 220). Aynı durumun kültürel üretim alanı içerisinde yer alan çevirmenler için de geçerli olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır.

Kısaca, iktidar partisinin henüz muhafazakâr kanattan yana tavrını koymadığı ve daha özgürlükçü söylemlerde bulunduğu 2000’li yıllar düşünüldüğünde, geçmiş yıllarda hissedilen baskı söylemlerinin etkisi azalsa dahi toplumda tam anlamıyla karşılık bulmasının uzun yıllar alacağı açıktır. Bu nedenle, eserin çevirisin yapıldığı 2002 yılı, seçim yılı olması nedeniyle, geçmiş ile gelecek arasında bir eşik olarak nitelendirilebilir. Toplumsal arka plandaki bu değişimlerin çevirmen kararları üzerinde, özellikle de oto-sansür açısından etkili olduğu düşünülmekte ve bu bakış açısı analizde önemli bir yer tutmaktadır.

3.3. Karşılaştırmalı Çeviri İncelemesi

King'in üç kısa öyküsünün karşılaştırmalı çeviri analizinin yapılacağı bu bölümde daha önce de belirtildiği gibi çevirmenin erek metne farklı bir ifade kullanarak aktardığı veya hiç aktarmadığı sözcük, sözcük öbeği veya cümleler üzerinde durulacaktır. Bu analizden yola çıkarak çevirmen kararlarına etki eden sosyo-kültürel faktörler belirlenecektir. Yapılan çeviri karşılaştırmasında erek metne aktarılmayan pek çok örneğe rastlansa da araştırma konusu çerçevesinde yalnızca sosyo-kültürel faktörlerle ilişkilendirilebilecek örnekler üzerinde durulmuştur. Analiz sonucunda *toplumsal yapı ve din* çevirmen tercihlerini etkileyen iki temel sosyo-kültürel faktör olarak karşımıza çıkmıştır. Toplumsal yapı başlığı altında *müstehcenlik, argo, kültürel ifadeler* olmak üzere üç alt başlık oluşturulmuştur. Çalışmanın bundan sonraki kısmında 1408 öyküsü için *1408 Lunapark Treni için LT, L.T.'s Evcil Hayvanlar Teorisi için EHT* kısaltması kullanılacaktır. Toplumsal yapı başlığı altında yer bulan müstehcen ifadelerin çevirisine dair örnekler aşağıdaki gibidir:

King: ...in its own way it was as new york as the blond in her black off-the shoulder dress, her smell of perfume and her unarticulated promise of sleek New york sex in the small hours of the morning (1408, s. 369).

Kim: ...kendine has bir yönden bu otel de en az omuzları açık siyah gece elbisesi giymiş çiçek kokulu parfümü olan o sarışın kadar New York'tu (375).

Yukarıdaki örnekte King'in metninde bulunan "her unarticulated promise of sleek New york sex in the small hours of the morning" (sabahın erken saatlerinde dile getirilmemiş gösterişli New York seksi vaadi) ifadesinin çevirmen tarafından erek metne aktarılmadığı görülmektedir. Çevirmenin bu tercihi, müstehcen ifadelerin erek kültürde kaynak kültürdeki kadar kolay ifade edilememesi ile açıklanabilir. Çevirmen, erek kültürün değerler sistemi içinde bu tür konuların toplum önünde konuşulmaması gerektiğinin farkındadır. Bu ifadeye, toplumu rahatsız edebileceği düşüncesiyle yer vermediği tahmin edilmektedir. LT adlı hikâyede de benzer örnekler bulunmaktadır. Müstehcen sayılabilecek bir görüntüyü tasvir eden bir ifadenin yok edildiği örnek aşağıdaki gibidir:

King: The elevator door opened on another poster. This one showed a cartoon finger pressed to big red cartoon lips (LT, 436).

Kim: Asansör katta durdu ve kapısı açıldı. Karşıda bir çizgi poster vardı (441).

Örnekte "This one showed a cartoon finger pressed to big red cartoon lips" (Bu posterde büyük kırmızı dudaklara bastırılmış bir parmak görülüyordu) ifadesinin çevirmen tarafından silindiği görülmektedir. Bu ifade bir önceki örnek kadar müstehcenlik içermese de çevirmenin benzer nedenlerle erek metne aktarmadığı düşünülmektedir. Büyük kırmızı dudakların çağrıştırdığı imge çevirmeni rahatsız etmiş gibi görünmektedir. Müstehcenliğin yanı sıra siyasi bir gönderme de içeren ve çevirmenin her iki ifadeyi de erek metne aktarmadığı bir diğer örnek şu şekildedir:

King: I kept it in the top drawer of my bedside table, along with a couple of combs, my two sets of cufflinks, and an old political button that said BILL CLINTON, THE SAFE SAX PRESIDENT—but then it came up missing (LT, 444).

Kim: ...iğneyi, taraklarım ve iki çift kol düğmem ile birlikte yatağımın başucundaki komodinin çekmecesinde saklıyordum ama o gün bulamadım (449).

Görüldüğü üzere, King'in dönemin Amerika Birleşik Devletleri Başkanı Bill Clinton'un Beyaz Saray stajyeri Monica Lewinsky ile yaşadığı skandal ilişkiye gönderme yapan "Bill Clinton, the safe

sax president” (Bill Clinton, güvenli sakso başkanı) ifadesi erek metne hiç aktarılmamıştır. Diğer örneklere kıyasla daha rahatsız edici olan bu ifadenin, hedef kültürde müstehcenliğin bir tabu olması ve genç okurların bu siyasi göndermeyi anlamayacak olması nedeniyle aktarılmadığı düşünülmektedir. Çevirmen bu tür ifadelerde risk almamayı tercih etmiştir. Son olarak EHT’de rastlanan bir diğer örnek aşağıdaki gibidir:

King: Try always being the one that ends up laying with the small of your back in that come-spot, or the one that goes to the toilet in the middle of the night and the guy’s left the goddam ring up and you splash your can right down into this cold water (271-272).

Kim: Gece yarısı tuvalete gittiğinizi ve adam lanet olası klozet kapağını açık bıraktığı için kışının soğuk suya girdiğini düşünün (276).

Benzer biçimde cümlelerin müstehcen bir ifade barındıran ilk kısmı çevirmen tarafından erek metne hiç aktarılmamıştır. Kaynak metinde King’in erkeklerin kadınları anlayabilmesi için kullandığı “Try always being the one that ends up laying with the small of your back in that come-spot, (her zaman o gelme noktasında sırt üstü yatan kişi olmayı deneyin) ifadesi erek metinde yer almamaktadır. Kısacası müstehcen ifadeler üç hikâyede sadece dört kez geçmesine rağmen çevirmen bu ifadeleri her seferinde erek metne aktarmamayı tercih etmiştir. Çevirmenin bu tercihinin toplumsal değerlerle ters düşmeme çabasından kaynaklandığı düşünülmektedir.

Analizde ayrıca toplumsal yapı başlığı altında kaynak kültüre ait çeşitli ifadelerin erek metne aktarılıp aktarılmadığı da incelenmiştir. Bu ifadeler kimi zaman popüler kültürün izlerini taşıırken kimi zaman da öteki kültürün temsilcisi olan eserlere yapılan göndermeler şeklinde karşımıza çıkmıştır. Sonuç olarak çevirmenin bu ifadeleri sistematik bir biçimde sildiği görülmüştür. Bu davranış, kaynak kültürü yansıtan bu tür ifadelerin çevirmen tarafından korku türünde gerekli görülmemesinden veya aktarılsa bile bu ifadelerin erek kültürde anlaşılmayacağından düşünülmemesinden kaynaklanabilir. Bununla birlikte, kültüre özgü ifadelerin çevirisine sosyolojik bir gözle baktığımızda çevirmenin sıklıkla kullandığı silme yöntemi korku türünün konumuyla da ilişkilendirilebilir. Daha önce de belirtildiği gibi bu türün Türkiye’de gelişimi sosyo-politik koşulların etkisiyle Batı’dan farklı ilerlemiş ve Türk yazarlar tarafından hak ettiği değeri görememiştir (Balık, 2014). Korku türünün geçmişten süregelen bu konumunun günümüzde de devam ettiği ve bu bakış açısının korku türünün çevirisine yansıtılarak yapılan çevirileri özensiz hale getirdiği düşünülmektedir. Kültürel ifadelerin silindiğini gösteren örnekler aşağıdaki gibidir:

King: Still, he had gone to Iowa. He had studied with Jane Smiley. He had once been on a panel with Stanley Elkin. He had once aspired (absolutely no one in his current circle of friends and acquaintances had any least inkling of this) to be published as a Yale Younger Poet. And, when the hotel manager began speaking the titles aloud, Mike found himself wishing he hadn’t challenged Olin with the recorder. Later he would listen to Olin’s measured tones and imagine he heard contempt in them. He touched the cigarette behind his ear without being aware of it (1408, 369).

Kim: Yine de Iowa’ya gitmiş, Jane Smiley ile birlikte çalışmıştı. Bir keresinde Stanley Elkin ile bir panele katılmıştı. Otel müdürü başlıkları yüksek sesle okumaya başladığında kaydı başlatmamış olmayı diledi. Daha sonra Olin’in ölçülü ses tonunu dinleyecek ve sesinde bir küçük görme tınısı duyduğunu hayal edecekti. Farkında olmadan kulağının arkasındaki sigaraya dokundu (376).

Yukarıdaki örnekte “He had once aspired (absolutely no one in his current circle of friends and acquaintances had any least inkling of this) to be published as a Yale Younger Poet” (Bir zamanlar (şu anki arkadaş ve tanıdık çevresinden hiç kimsenin bundan en ufak bir haberi bile yoktu)

Yale Genç Şairi olarak yayınlanmak istemişti) ifadesi erek metinden tamamen silinmiştir. Yale Genç Şairler Serisi, Yale Üniversitesi Yayınevinin gelecek vaat eden bir Amerikan şairinin ilk koleksiyonunu yayınlamayı amaçlayan yıllık bir etkinliğidir⁵. Çevirmenin kaynak kültür için anlamlı ve anlaşılır olan bu ifadeyi erek kültürde karşılığı olmadığını düşünerek aktarmadığı düşünülmektedir. Benzer bir örnek aşağıdaki gibidir:

King: He embarrasses me into turning off my tape recorder and then he turns into Boris Karloff hosting the All-Star spook weekend (1408, 374).

Kim: Önce beni utandırıp teybi kapatmama neden oluyor, sonra beni göklere çıkarıyor (381).

Bu örnekte de Frankenstein tiplmesiyle ünlü İngiliz sinema ve tiyatro oyuncusu Boris Karloff'un ismi ve Amerikan Basketbol Ligi NBA'in bir organizasyonu olan All Star Weekend (spook ile kelime oyunu yapıldığı görülmektedir: All-Star hayalet hafta sonu) ifadelerinin geçtiği cümle çevirmen tarafından silinmiştir. Bir diğer örnek ise şu şekildedir:

King: That a door should be crooked... well, that a little of that old Cabinet of Dr. Caligari charm (1408, 388).

Kim: Bir kapının eğik durması... eh bu biraz çekici sayılırdı (394).

Görüldüğü üzere, cümlelerin ikinci yarısında bulunan "well, that a little of that old Cabinet of Dr. Caligari charm" ifadesi çevirmen tarafından erek metne aktarılmamıştır. Cümlelerin bu kısmında orijinal ismiyle Robert Weine'in 1920 yapımı "Das Cabinet des Dr. Caligari" filmine bir gönderme yapılmaktadır. Bu film Alman dışavurumcu sinemasının ilk örneği kabul edilir ve gizemli bir cinayet öyküsünü anlatır. Filmde resimli panolardan oluşan dekorlar, boyayla elde edilmiş gölgeler, eğik bacalı, yamuk duvarlı evleriyle fantastik ve ürkütücü bir dünya sunulmaktadır.⁶ Kaynak metinde geçen (Türkçe ismiyle) "Dr. Caligari'nin Muayenehanesi" filmiyle korku edebiyatına bir gönderme yapılsa da çevirmen bu ifadeyi yok saymıştır. Karşılaşılan bir başka örnek ise şöyledir:

King: The yellowish-orange fruit-to Mike it looked like a bowl of fruit painted by the light of a suffocating equatorial sun, a Paul Bowles desert sun-tilted to the right (1408, 388).

Kim: Turuncusu-sarı renkle boyanmış meyvelerin resmi, Mike'a, batmak üzere olan, can çekişen güneşin ışıkları altında duran bir meyve kasesi gibi görünüyordu (395).

Paul Bowles, tam adıyla Paul Frederic Bowles, Amerika doğumlu besteci, çevirmen ve şiddet içeren olayların ve psikolojik çöküşlerin tarafsız ve zarif bir üslupla anlatıldığı roman ve kısa öykülerin yazarıdır⁷. King'in yine korku edebiyatıyla bağlantılı olarak gönderme yaptığı bu ismin de çevirmen tarafından erek metne aktarılmadığı görülmektedir. Aşağıda verilen ikinci örnekte de benzer bir durum söz konusudur.

King: It would be like sleeping inside that goddam still life, sleeping in that horrible hot Paul Bowles room you couldn't see. (1408, 392)

Kim: O lanet olası meyve kasesi resminin içinde, etrafın zorlukla görülebildiği o korkunç odada uyumak gibi bir şey olurdu (398).

Görüldüğü üzere, çevirmen bir önceki örnekte olduğu gibi kaynak metinde geçen "the horrible hot Paul Bowles room" (o korkunç sıcak Paul Bowles odası) ifadesini erek metne aktarmamayı tercih etmiştir. 1408'den alınan bir diğer örnek ise aşağıdaki gibidir:

⁵ <http://yalebooks.yale.edu/yale-series-of-younger-poets-rules> (erişim 05.06.2023)

⁶ <https://www.sinefil.com/title/qyql26g> (erişim 05.06.2023)

⁷ <https://www.britannica.com/biography/Paul-Bowles> (erişim. 05.06.2023)

King: His head was clear—the strong whiff of sulfur and the sudden rising heat from his shirt had done that much—but the room maintained its insanely Moorish aspect. Moorish was wrong, not even very close, but it was the only word that seemed even to react toward what had happened here . . . what was still happening. He was in a melting, rotting cave full of swoops and mad tilts (1408, 398).

Kim: Düşünebiliyordu -kükürdün keskin kokusu ve gömleğinden yükselen ani ısı, aklını biraz olsun başına getirmişti- ama oda hâlâ düzelmemişti. Her şey eriyor, iç içe geçiyor gibiydi. Mike, erimekte ve çürümekte olan eğimler ve delice hamlelerle dolu bir mağaranın içinde gibiydi (404).

Yukarıdaki örnekte başka bir kültüre ait olan “Moorish aspect. Moorish was wrong, not even very close, but it was the only word that seemed even to react toward what had happened here . . . what was still happening” ifadesinin çevirmen tarafından silindiği görülmektedir. “Mağribi”, “Fas’a ait” anlamına gelen “Moorish” sözcüğü kaynak metinde Fas mimarisinin geometrik öğelerine vurgu yapmak amacıyla kullanılmış; ancak çevirmen bu kavramı “Her şey eriyor, iç içe geçiyor” ifadesiyle açıklama yaparak aktarmayı tercih etmiştir. Korku türünde mekânsal öğelerin ayrı bir yeri olduğu düşünülürse, okuyucunun korku atmosferini yaşayabilmesi için bu tür ifadelerin net olarak aktarılması gerekmektedir. Bu bağlamda kültürel öge korunarak bir açıklama yapılabilir. Çeviriyi şu şekilde yapmak mümkündür: Kafası berraktı -güçlü kükürt kokusu ve gömleğinden yükselen ani ısı aklını başına getirmişti- ama oda karmaşık ve iç içe geçmiş haliyle delicesine Mağribi görünümünü koruyordu. Mağribi kelimesi yanlıştı, yakınından bile geçmiyordu ama burada olanlar için kullanılabilecek tek kelime buydu. Eriyen, çürüyen bir mağaranın içindeydi. LT’den alınan kültürel örnekler ise aşağıdaki gibidir:

King: I t was a stroke,” she said in that long and drawling Yankee accent of hers (LT, 406).

Kim: "Kriz geçirmiş," dedi kelimeleri uzatarak (411).

Çevirmenin “long and drawling Yankee accent of hers” (uzun ve çekingen Yanki) ifadesini tıpkı diğer örneklerde olduğu gibi erek metne aktarmadığı görülmektedir. Bir sonraki örnek ise şöyledir:

King: ...as the dark drew down and I stood there at the crossroads, it was too easy to think of that story about the monkey’s paw (LT, 413).

Kim: Karanlık çökerken, öyle bir yerde olmak, insanın aklına kötü fikirler üşüşmesine sebep oluyordu (LT, 418).

Bu örnekte de YY Jacobs tarafından kaleme alınmış Amerikan Edebiyatına ait bir kısa korku hikayesi olan *Monkey’s Paw* (Maymunun Pençesi), tıpkı diğer kültürel göndermeler gibi çevirmen tarafından silinmiştir.

Toplumsal yapı altında incelenen son alt başlık argo ifadelerin çevirisiyle ilgilidir. Çevirmen, Taşkın ile yaptığı röportajda (2020), bu tür ifadelerin çevirisinin kendisini zorladığını, hatta karar verirken başkalarının fikrini aldığını bizzat belirtmiştir. Bunun yansımalarını çevirilerinde de görmekteyiz. Analizde argo içeren örneklere çok fazla rastlanılmasa da var olanların çevirmen tarafından genellikle yumuşatıldığı görülmüştür. Bulunan örnekler şu şekildedir:

King: Lying on her bed after he’d gone, crying, and when I came in to sit beside her she had tried to smile and said ADC didn’t stand for Aid to Dependent Children but Awful Damn Crapheads (LT, 427).

Kim: Annem, adam gittikten sonra yatağına yatıp ağlamış, yanına gittiğimde gözyaşları içinde gülümsemeye çalışarak bana sarılmış, adamın burnunun ne komik olduğunu görüp görmediğimi sormuştu. Adamın burnu o kadar komik değildi ama yine de gülmüştüm. O da gülmüştü (432).

Bu örnekte “Aid to Dependent Children” (Bağımlı Çocuklara Yardım) ve bu ifadenin yerine ironi yapmak amacıyla kullanılan “Awful Damn Crapheads” (Berbat Lanet Kafalar) ifadeleri çevirmen tarafından yok edilerek yerine kaynak metinde var olmayan ifadeler eklenmiştir. Bir başka örnek ise şöyledir:

King: For people like us, little people who went scurrying through the world like mice in a cartoon, sometimes laughing at the assholes was the only revenge you could ever get (LT, 427).

Kim: Eğer bizim gibi dünyanın bodrumlarında gezinen farelerdenseniz, bazen alçaklardan intikam almanın tek yolunun onlara gülmek olduğunu keşfedersiniz (432).

Çevirmen yukarıdaki örnekte yine argo bir ifade olan “asshole” sözcüğünü yumuşatarak “alçaklar” şeklinde aktarmayı tercih etmiştir. EHT adlı hikâyede geçen örnekler ise şöyledir:

King: That cat loved my ass (EHT, 267).

Kim: O kedi bana bayılırdı (271).

Örnekte geçen “love my ass” (kıçımdan ayrılmazdı) ifadesinin çevirmen tarafından yumuşatılarak, “bana bayılırdı” şeklinde çevrildiğini görmekteyiz. Bir diğer örnek ise şu şekildedir:

King: Fucking dog. Man’s best friend my ass (EHT, 271).

Kim: İnsanın en iyi dostuymuş, hıh, kıçımın kenarı (275).

Bu örnekte de yine argo bir ifade olan “fucking dog” çevirmen tarafından silinmiştir.

Aşağıdaki örnekte ise çevirmenin bağımlılık yapan bir maddenin ismini erek metne aktarmaktan kaçındığı görülmektedir:

King: Bob Dylan sang about the lonesome death of Hattie Carroll, Tom Paxton sang about his own ramblin’ pal, and then Dave Van Ronk started to sing about the cocaine blues (LT, 442).

Kim: Bob Dylan, Hattie Carroll’un yalnız ölümü hakkında, ardından Tom Paxton, avare arkadaşı hakkında bir şarkı söyledi ve sonra Dave Van Ronk, melankolik bir şarkıya başladı (447).

Çevirmen kaynak metinde bulunan “cocaine blues” (kokain depresyonu/bunalımı) ifadesini erek metne melankolik şarkı şeklinde aktarmayı tercih etmiştir.

Çevirmeni etkilediği düşünülen ikinci sosyo-kültürel faktör ise din ögesine dair örneklerden oluşturmaktadır. Yapılan analizde çevirmenin erek metinde kaynak kültüre ait dini göndermeleri sildiği görülmektedir. Örnekler şu şekildedir:

King: Hell, even a Seventh-Day Adventist fresh out of college and doing his merit badge rounds will steal if you put enough temptation in his way, and that’s the worst kind of person to tempt, because they feel it more than the rest of us’ (EHT, 266).

Kim: Lanet olsun, teşvik edilirse kolejden yeni mezun olmuş iyi aile çocuğu bile hırsızlık yapabilir ve böyleleri, teşvik edilecek en son kişilerdir,' derdim (271).

Bu örnekte King, İsa Mesih’in ikinci kez geleceğine inanan bir inanç topluluğu olan Adventistlere⁸ dini bir gönderme yaparak “even a Seventh-Day Adventist” (Yedinci Gün Adventisti) ifadesini kullanmış; ancak bu gönderme çevirmen tarafından silinmiştir. Bunun yerine çevirmen tamamen farklı bir anlamı olan “kolejden mezun olmuş iyi aile çocuğu” ifadesini tercih etmiştir. Aynı hikâyede bulunan bir diğer örnek şu şekildedir:

King: Did any of you pork-packers ever think of that? (EHT, 268).

Kim: Siz tıkananlar arasında hiç bunu düşünen oldu mu? (272)

⁸ <https://adventistler.com/about-us/> (erişim 06.06.2023)

Yukarıdaki cümlede aşağılayıcı bir söz olarak kullanılan “pork-packers” (argoda ölü sevici) ifadesinin çevirmen tarafından “tıkınanlar” biçiminde çevrildiği görülmektedir. Dini gönderme niteliğindeki son ifade ise aşağıdaki gibidir:

King: I have never been one to hold out false hope, believing it better to “tell the truth and smoke out the Devil” (EHT, 269).

Kim: Sonuçları ne olursa olsun her zaman açıkça söylemek taraftarı oldum. Boş yere umutlanmanı istemiyorum (273).

Çevirmen yukarıdaki cümlede kaynak metinde yer alan “tell the truth and smoke out the Devil” ifadesini erek metne nötrleştirerek aktarmıştır. Önerilen çeviri şu şekildedir: Hiçbir zaman boş umut besleyen biri olmadım, doğruyu söyleyip Şeytanı kovmanın daha iyi olduğuna inandım.

İncelemede görüldüğü üzere, çevirmen kaynak metinde yer alan, ancak erek kültürün yapısı ve değerleriyle örtüşmeyecek pek çok sözcük, sözcük grubu ve cümleyi erek metne aktarmaktan kaçınmış veya nötrleştirerek aktarmıştır. Tercihleri ve çeviri sürecine dair aktardığı bilgiler göz önüne alındığında, çevirmenin alandaki konumunu riske atmak istemediği, bundan dolayı da toplumsal kabullere uygun bir çeviri anlayışı geliştirdiği söylenebilir.

SONUÇ

Bu çalışmada ünlü korku yazarı King’in “1408”, “L.T.’nin Evcil Hayvanlar Teorisi” ve “Lunapark Treni” isimli üç farklı kısa öyküsünün Türkçe çevirileri karşılaştırmalı olarak incelenmiş ve sosyo-kültürel faktörlerin çevirmen kararları üzerindeki etkisi araştırılmıştır. Yapılan analizde *toplumsal yapı* ve *din* çevirmeni etkileyen iki temel sosyo-kültürel faktör olarak belirgin hale gelmiştir. *Toplumsal yapı* çatısı altında *müstehcenlik*, *argo kullanımı* ve *kültürel ifadeler* olmak üzere üç farklı alt başlık oluşturulmuştur. Analiz, Bourdieu’nün temel kavramlarından biri olan habitus temelinde yapılmıştır. Bize nasıl davranmamız gerektiğini söyleyen habitus bunu bilinçli değil içselleştirilmiş bilinçaltı kodlarla yapmaktadır. Beklenmedik bir durumla karşılaştığımızda belli tercihlerde bulunmamız için bizi yönlendiren habitusun ta kendisidir. Aslında bu toplumsal sınırlar, davranışlarımızın, bu araştırmaya konu olduğu haliyle tercihlerimizin de sınırlarını belirler. Yani içinde konumlandığı toplumsal boyutun farkında olan çevirmen nesnel yapılarla uyumlu olmayacak türden bir ifade ile karşılaştığında strateji üretmek durumunda kalır. Bu tür yapıların yansımaları her edebi türde olduğu gibi korku edebiyatında da mevcuttur. King’in kısa öykülerinin çevirileri kapsamında habitusun toplumsal boyutunun incelendiği bu araştırmada, korku edebiyatı çevirisinde çevirmenin içinde konumlandığı toplumsal değerleri kendi tercihlerine yansıttığı açıkça görülmektedir. Çevirmen, toplum tarafından onaylanmak ve kabul görmek için toplumun onaylamayacağı ifadeleri ya nötrleştirerek yumuşatmış ya da metinden tamamen çıkarmıştır. Eserin çevirisinin yapıldığı 2000’li yıllar düşünüldüğünde, çeviri eserde gözlemlenen müdahalelerin dış kısıtlardan çok sansür geleneğinin yoğun olduğu bir ortamda habitusunu oluşturan çevirmenin iç kısıtlarından kaynaklandığını söylemek yanlış olmayacaktır.

Bununla birlikte, alanda fiziksel engelli bir çevirmen olarak konumlanan Kim çok daha özel bir inceleme alanı içerisindedir. Meylaerts’in ortaya koyduğu bireysel habitus incelemesine oldukça güzel bir örnek teşkil etmiştir. Çevirmenin bu özel konumunun da etkisiyle, alanda varlığını devam ettirebilmek için toplumsal değerlerle ters düşmeyecek tercihler yaptığı düşünülmektedir. Bunun yanı sıra, korku edebiyatının alandaki konumunun da çevirmen tercihlerini etkilediği

düşünülmektedir. Popüler kültürün bir ürünü olarak düşünülen korku türü, alanda hak ettiği değeri alamamış ve korku türünde yapılan çevirilerde de bunun yansımaları görülmüştür. Üç öykünün incelemesi kapsamında çevirmenin çok fazla sözcük, sözcük öbeği ve cümleyi yok sayması, özellikle kaynak kültüre ait ifadeleri sistematik bir biçimde silmekte sakınca görmemesi bu tezi kuvvetlendirmektedir.

Sonuç olarak, bu çalışma kapsamında incelenen üç kısa öykünün çevirisinde çevirmen habitusunun toplumsal yönünün izleri net bir biçimde gözlenmiştir. Çevirmen tercihlerinin Türkiye toplumunun o güne değin içinde bulunduğu sansür sarmalı, çoğunluğu muhafazakâr olan toplumun değerleri ve çevirmenin kendi özel durumu ile şekillendiğini söylemek yanlış olmayacaktır.

KAYNAKÇA

- Altıntaş, Özge (2020). "Bir Çeviri Eylemi Olarak Romanlaştırma Yoluyla Frankenstein'ın Türk Okurlarla Buluşması". *Amasya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi (ASOBID)*. Çeviribilim Özel Sayısı, s. 01-16.
- Ayhan, Ayşe. (2022). Türkçede Frankenstein çevirileri ve bir kültürel aracı olarak yazar – çevirmen Giovanni Scognamillo . *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, (31), 1731-1747. DOI: 10.29000/rumelide.1222092
- Balık, Macit. (2014). Korku Edebiyatı ve 1002. Gece Masallarında Tekinsiz Mekanlar. E. G. Naskali (Der.), *Korku Kitabı* içinde. (165-191). İstanbul, Kitabevi.
- Bourdieu, Pierre. (1983). *Habitus and Field: General Sociology*. Vol 2. Lectures at the College de France, 1982–83.
- Bourdieu, Pierre. (1993) *The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature*. Columbia University Press, New York.
- Bourdieu, Pierre. (1998). *Practical Reason on the Theory of Action*. Stanford, California: Stanford University Press.
- Chesterman, Andrew. (2009). The Name and Nature of Translator Studies. *Hermes – Journal of Language and Communication Studies* 42, 13-23.
- Gouanvic, Jean-Marc. (2007). Objectivation, réflexivité et traduction. M. Wolf, A, Fukari (Der.), *Constructing A Sociology of Translation* içinde (79-93). Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing.
- Inghilleri, Moira. (2003). "Habitus, Field and Discourse: Interpreting as a Socially Situated Activity". *Target* 15(2): 243–268.
- Inghilleri, Moira. (2005). The sociology of Bourdieu and the construction of the 'object'in translation and interpreting studies. *The translator* 11 (2), 145.
- King, Stephen (2002). *Karanlık Öyküler*. (C. Kim, Çev.) İstanbul: Altın Kitaplar. (Orijinal yayın tarihi, 2002)
- King, Stephen. (2002) *Everything's Eventual*. New York: Scribner.
- Koç, Şamil. Nart & Kara, Vural. Sergül. (2022, Aralık). Türk Gotik (Korku) Edebiyatının Gelişiminde Uyarlama Çeviri Eserlerinin Etkisi. Yazılı bildiri. XII. Uluslararası Sosyal Araştırmalar ve Davranış Bilimleri Konferansı Bildiri Kitabı. (s. 233-246).

- Meylaerts, Reine. (2008). Translators and (their) norms Towards a sociological construction of the individual. Anthony Pym & Miriam Shlesinger & Daniel Simeoni, (Der.), *Beyond Descriptive Translation Studies: Investigations in Homage to Gideon Tour* içinde (s. 91-102). Amsterdam: John Benjamins.
- Meylaerts, Reine. (2006). Conceptualizing the Translator as a Historical Subject in Multilingual Environments A Challenge for Descriptive Translation Studies? *Translation and the future of History*. 59-79
- Mull, Ç. Pala. (2008). *Gotik Romanın Kıtalararası Serüveni*. Ankara: Ürün Yayınları
- Özalp, F. (2019). 2000 sonrası çağdaş Türk sanatında siyasetin izleri. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). İstanbul: Işık Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Pym, Anthony. (2006). On the social and the cultural in translation studies. A. Pym, M. Shlesinger & Z. Jettmarova, (Der.), *Sociocultural Aspects of Translatio and Interpretation* içinde (s. 1-26) vol, 67. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing.
- Shabrang, Hoda. & Amely, Mohsen. (2020). Exploring Repressed Desires and Their Effects on the Emergence of Varied Kinds of Violence in the Selected Novels of Stephen King. *International Journal of English Language and translation Studies*. 8(4), 44-49.
- Sela-Sheffy, Rakefet. 2005. "How to be a (recognized) translator: Rethinking habitus, norms, and the field of translation". *Target* 17(1): 1-26.
- Simeoni, Daniel. 1998. "The Pivotal Status of the Translator's Habitus". *Target* 10(1): 1-39.
- Szymyslik, Robert. (2016). The Call of Cthulhu: H. P. Lovecraft and the Translation of Horror Literature. M. D. Carmen, B. Torezano, A. G. Calderon (Der). *Aspects of Specialized Translation*. (s. 113-127). Germany: Books on Demand.
- Swartz, David. (2011). *Kültür ve İktidar Pierre Bourdieu'nün Sosyolojisi*. (Çev. Elçin Gen). İstanbul: İletişim Yayıncılık. (Orijinal yayın tarihi, 1997)
- Tambaş, Ufuk. (2011). 2000 Sonrası Türkiye Sinemasında Kültürel, Siyasal, Toplumsal ve ekonomik Hayatın Gerçekçi Temsili. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir.
- Taş, Seda. (2018). Çeviride Sansür Bağlamında Kavramsal Bir Tartışma: Çeviri Yokluğu, Yok-Çeviri ve Kurumsal Sansür. *Çeviribilimde Güncel Tartışmalardan Kavramsal Sorgulamalara* içinde. İstanbul: Hiperlink Yayınları. 147-183.
- Taş, Seda. (2020). Examining readers' perceptions of translations: The case of Stephen King's works in Turkish. *Journal of Language and Linguistic Studies*, 16(4), 1722-1734. <https://doi.org/10.17263/jlls.850985>
- Taşkın, Burcu. (2020). *Çeviri Sosyolojisine Fenomenolojik Yaklaşım: Türkiye'deki Görme ve Ortopedik Engelli Çevirmenlerin Mesleki Alandaki Konumu*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Yıldız Teknik Üniversitesi, İstanbul.
- Wolf, Michaela. (2014). The sociology of translation and its "activist turn". Angelelli, Claudia V. (Der.), *The Sociological Turn in Translation and Interpreting Studies* içinde, (s. 7-21). Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing.

İnternet Kaynakları

<https://www.altinkitaplar.com.tr/kurumsal/> (erişim. 14.12.2023)

<https://www.kayipriitim.org/portal/roportajlar/canan-kim-ile-roportaj/> (erişim 03.06.2023)

<http://bkopuz.blogspot.com/2012/01/mucize-bir-kadnn-hikayesi.html> (erişim 03.06.2023)

<http://yalebooks.yale.edu/yale-series-of-younger-poets-rules> (erişim 05.06.2023)

<https://www.sinefil.com/title/qyql26g> (erişim 05.06.2023)

<https://www.britannica.com/biography/Paul-Bowles> (erişim. 05.06.2023)

<https://adventistler.com/about-us/> (erişim 06.06.2023)

OKTAY YİVLİ

Kırk Yama

AŞK, EDEBİYAT ve ÖTEKİ ŞEYLER




Günce Yayınları

(İnanışlar ve Gelenekler Bağlamında)

**TÜRK ve SLAV
KÜLTÜRLERİNDE
RENK SEMBOLİZMİ**

DR. HAKAN SARAÇ




Günce Yayınları

Dr. Zuhalemirosmanoğlu

**Fenomenolojik Bir 'Çeviri İşi':
Bachelard-Düşünceleri**


Günce Yayınları

Mahmut Babacan

Üniversiteler İçin

**Türk Dili
Kompozisyon
Bilgileri**


Günce Yayınları

8.

Dilbilim

Araştırma Makaleleri

Research Articles

on Linguistics

SÖZLÜK VE METİNLERARASILIK

DR. ÖĞR. ÜYESİ TANER TURAN*

Öz

Geniş bir inceleme alanına sahip olan sözlük, yapısökümcü bir bakış açısıyla yapıt ve metin karşıtlığının bir parçası hâline getirilmiştir. Yapıt/metin karşıtlığı sözlüğün başka bir biçimde inceleme nesnesi hâline getirilmesine olanak sağlamıştır. Bir başvuru kaynağı olarak sözlük temelde yapıttır. Sözlüğün bir yapıt oluşu onun bir töz olduğunu ve bir bağlamda bulunmadığını gösterir. Ancak sözlük bir biçim olarak alıntılanıp metin hâline gelebilir. Burada metinsellik kavramı devreye girer. Metinselliğin devreye girişiyle birlikte metinlerarası ilişki başlar, çünkü yapısökümcü bir perspektifte dünyanın kendisi bir metindir ve her şey metinlerarasıdır. Bu doğrultuda metinlerarası ilişkinin başlamasıyla beraber sözlük yalnızca bir metin değil, bir ara-metin hâline gelerek metinlerarası ağın bir parçası olur. Böylece her sözlükbirim, birer töz olmaktan çıkıp biçime kavuşarak metinleşir. Bu çalışmada da söz konusu savdan hareketle sözlük ve metinlerarası ilişki tartışılmış ve sözlüğün bir biçim olarak alıntılanıp metinleşebileceği gösterilmeye çalışılmıştır. Bu bağlamda Mehmed Celâl'in dönemi için ilginç sayılabilecek metni *Sevda Lüğâtî* inceleme nesnesi hâline getirilmiş, yapıt-metin kavramından hareketle sözlüğün nasıl metinleşebileceği ortaya konulmaya çalışılmıştır.

Anahtar sözcükler: Sözlük, metinlerarasılık, anıştırma, alıntı, yanmetinsellik, Mehmed Celâl, *Sevda Lüğâtî*.

DICTIONARY AND INTERTEXTUALITY

Abstract

The dictionary, which has a wide field of study, has become a part of the opposition between work and text from a deconstructionist perspective. The work/text opposition allowed the dictionary to become an object of examination in a different way. As a reference source, the dictionary is essentially a work. The fact that the dictionary is a work shows that it is a substance and does not exist in a context. However, the dictionary can be quoted as a form and become a text. This is where the concept of textuality comes into play. With the introduction of textuality, intertextual relationship begins, because in a deconstructionist perspective, the world itself is a text and everything is intertextual. In this direction, with the beginning of the intertextual relationship, the dictionary becomes not only a text but also an intertext and becomes a part of the intertextual network. Thus, each lexeme ceases to be a substance and becomes a text by gaining form. In this study, based on the mentioned thesis, the dictionary and intertextual relationship are discussed and it is tried to show that the dictionary can be quoted and textized as a form. In this context, Mehmed

* Osmaniye Korkut Ata Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, tanerturan@osmaniye.edu.tr, ORCID: 0000-0003-4747-2331.

Celâl's text *Sevda Lügâtî*, which can be considered interesting for its period, has been made the object of examination, and it has been tried to reveal how the dictionary can be textualized, based on the concept of work-text.

Keywords: Dictionary, intertextuality, allusion, citation, paratextuality, Mehmed Celâl, *Sevda Lügâtî*.

GİRİŞ

Sözlük, kavramsal olarak geniş bir araştırma alanı oluşturur. Temelde bir dilin sözcük ve deyimlerini bir araya getirerek bunları açıklayan bir ürün olarak tanımlanan sözlük (17.07.2023), kavramsal açıdan farklı şekillerde incelenebilir. Genel olarak tanımları bünyesinde barındıran, bir gösterenin başka gösterenlerle açıklandığı ve "birim" kavramının öne çıktığı sözlükler, genel olarak bir başvuru kaynağı biçiminde kullanılır. Sözlükbilimde sözlük, seçilmiş bir dizi sözcüğü (veya diğer dil birimlerini) bir araya getiren ve bunlar hakkında bilgi sağlayan dilsel bir ürün olarak tanımlanmaktadır. Bir sözlükteki birimlerin seçilme ve sıralanma şekli onun makro-yapısını, birimlerle ilgili bilgiler ise sözlüğün mikro-yapısını oluşturur (Cabr , 1992, s. 31). Bu yapısal tanımlama, sözlükbirim (İng. Lexeme) kavramına gönderimde bulunur. Sözlükbirimler genellikle belirli bir dilbilgisi bağlamında bir biçim (yazı/ses ögesi) ile bir anlam (anlambilimsel değer) bileşenin birleşimi olarak tanımlanır (Hartman ve James, 1998, s. 83). Buna göre sözlükbirim, gösterge terimiyle yakınlık gösterir. Söz konusu yakınlık, meta-sözlükbilimle ilişkilidir. Meta-sözlükbilimde gösterge, bir gönderge yapıtın (İng. Reference work) yapısında bir sözlük maddesinin konumlandırılabilceği kavramsal konum olan başsözcük (İng. Lemma) ile ifade edilir (Hartman ve James, 1998, s. 126). Çünkü başsözcük kavramı sözlüğün hem makro-yapısı hem de mikro-yapısıyla ilişkilidir. Söz konusu durum sözlük bağlamında her bir birimin kendi içerisinde tamamlandığını ve bir düzene sahip olduğunu ortaya koyar. Düzen, başsözcüklerin hem makro-yapısı (seçilme ve sıralanma şekli) hem de mikro-yapısıyla (birimlerle ilgili bilgiler) ilişkili olup sözlüğün bir metin biçiminde oluşturulmadığını göstermeye yarar. Böylece sözlük, bir gönderge yapıt olarak görülmektedir. Çünkü sözlük, bir metin olarak yazar tarafından oluşturulamaz, gerçek anlamda, yazarsız metnin prototipi olarak görülür (Frawley, 1985, s. 12). Buna göre sözlüklerin metinsellik bakımından bir bağlamı yoktur. Yazarsız metnin prototipi olarak açıklamalara ve tanımlara yer veriliyor oluşu sözlüğün birim kavramına odaklandığını ve bir töz olarak yorumlanabileceğini gösterir. Ancak yapısökümcü bir bakış açısıyla her şeyin bir metin olduğunu ve metinleştirildiğini göz önünde bulundurmamak sözlük incelemelerini başka bir bakış açısıyla gerçekleştirmeye olanak sağlamaktadır. Bu durum, sözlük kavramının belirli durumlar dâhilinde bir biçime kavuşabileceğini ifade eder. Buna göre sözlük, bir yazı biçimidir. Bir yazı biçimi olarak sözlüğün biçimi ve biçemi kimi metinler tarafından alıntılanır. Sözlüğün biçim ve biçem olarak alıntılanması, sözlük kavramının metinleşmesine gönderimde bulunur. Bu metinleşme temelde seçme işlemiyle yakından ilişkilidir.

Sözlük ve seçme arasındaki ilişki hem töz hem de biçim olarak sözlük kavramının doğasında önemli bir yer tutar. Sözlüğün de metinleşmesi ve bir yazı biçimi oluşu seçme ilişkisiyle ifade edilebilir. Böylece dizisel ve dizimsellik kavramlarının devreye girdiği açıktır. Saussure'den hareketle seçme işlemine gönderimde bulunan dizisellik, sözlük kavramı bağlamında bir bellek gibi

tanımlanabilir. Dizimsellik kavramı ise sözlüğün seçilip oluşturulduğu son şekli ifade eder (1998, s. 181-185). Söz konusu yapı post-yapısalcı bir perspektifte düşünüldüğünde sözlüğün de bir “yazı” biçimi olarak görülebilmeye olanak sağlar. Sözlük de yazı eylemi gibi “seçilmiş bir dizi sözcüğü” bir araya getirmektedir. Bununla beraber yazının çok boyutlu olduğu göz önünde bulundurulmalıdır. Derrida da bu bağlamda anlamın sabit olmadığını vurgulamak ve yazının konuşmayı kopyalamadığını göstermek adına *différance* kavramını ileri sürer. Bu doğrultuda gösteren/gösterilen kavramlarını tersine çevirerek “iz” (İng. Trace) kavramını vurgular. Ona göre iz, yazının bir gücüdür ve yazı, dilin kökenidir (Leitch, 1983, s. 28). Bundan hareketle Derrida, konuşmanın yazıya üstünlüğünü ileri süren sözmerkezci anlayışı hedef alarak yazı kavramını öne çıkarır:

(...) sadece alfabetik, piktografik veya ideografik yazım işinin fiziksel jestlerine değil, bunu mümkün kılan şeylerin bütününe; sonra, imleyen yüzün ötesinde, bizzat imlenen yüze; oradan da herhangi bir ‘kaydetme’ olayına meydan veren, harfli (litteral) olsun olmasın her şeye, hatta uzaya dağıttığı şey insan sesi olayına yabancı bile olsa: sinematografi, koreografi elbette ama resimsel, müzikal, yontusal vb. ‘yazı’ da var (2014, s. 17).

Derrida’nın bu görüşünden hareketle sözlüğün doğasında da sözlükbilimsel düzlemde görüldüğü gibi bir “yazı” biçimi olduğu ileri sürülebilir. Bu doğrultuda bu yazı biçimine “sözlüksel yazı” demek mümkündür. Sözlük, “bir kültürde, kullanıcılarının yeni gösterenlere ve dolayısıyla diğer metinlere erişimini sağlamak için yazılı temsil sistemindeki donukluğa aracılık eden bir metin olarak ortaya çıkar. Kısaca sözlük, metinötesinin (İng. Meta-text) yazılmasıdır (Frawley, 1985, s. 6). Sözlüğün metinötesi kavramına gönderimde bulunması, post-yapısalcı bir düzlemde sözlük ve metinlerarasılık arasında bağ kurulmasına olanak sağlar. Çünkü postyapısalcılar, metinlerin veya kültürel gösterge sistemlerinin -sözlüğü bu bağlamda düşünmek mümkündür- bilimsel olarak incelenmesi yönündeki her türlü iddiayı reddederler ve tüm metinlerin çokanlamlı olduğunu ileri sürerler (Allen, 2000, s. 217). Buna göre bir metinde sabit anlamlar yoktur. Bu savı daha da somutlaştırmak adına “yazı” ve “metinsellik” kavramlarından hareketle “yapıt-metin” karşıtlığı üzerinde düşünmek yerinde olur.

Her şeyin “yazı” kavramı altında ifade edilmesi, metinselliğin de ifade edilmesine yarar. Böylece “yapıt” ve “metin” kavramları öncelenir. Bu bağlamda Barthes’ın görüşleri sözlük kavramı bağlamında değerlendirilebilir. Barthes, yapıt ile metin arasındaki farkı şu şekilde dile getirir: “yapıt, bir töz parçasıdır, kitapların bulunduğu bir uzamda (örneğin, bir kütüphanede) bir yer işgal eder; metin ise yöntembilimsel bir alandır” (2013, s. 71) ve metin, “sözcelemenin kurallarının (mantıksallık, okunurluk) sınırlarına doğru ilerleyen bir varlıktır” (2013, s. 72). Yukarıda üzerinde durulduğu gibi sözlük bir gönderge yapıttır, Barthes’ın tanımladığı gibi kitapların bulunduğu bir uzamda yer alır ve bu yüzden sözlük, temelde bir yapıt, hatta gönderge yapıt olarak görülebilir. Sözlük, sözlüğün en küçük anlamlı parçası olan sözlükbirimlerden oluşur ve bu birimlerin hepsi bir bağlama ait olmadığından birer töz olarak görülebilir. Bu yüzden sözlükler temelde başvuru kitaplarıdır. Ancak sözlüğün bir metin olarak alınması ve metinselliğinin öne çıkarılması, biçim olarak sözlük biçiminin metinlerarası düzlemde alıntılanmasıyla gerçekleşir. Çünkü bütün metinler, diğer söylemlerin bir araya gelerek oluşturduğu bir ağ içerisinde yer alır. Böylelikle “sözlük ve metinlerarasılık” arasında bir bağıntı kurulur.

Sözlüğün biçim olarak alıntılanıp metinleşmesi, onun bir bağlama yerleştirilmesi aracılığıyla gerçekleştirilir. Böylece sözlük biçimi, metne eklenerek metinselliğe gönderimde bulunur ve bir ara-metin hâline gelir. Bir biçime kavuştuğundan metin olarak algılanabilir, metin olarak algılanması sonucunda metinlerarası süreci de başlatmış olur. Çünkü bir biçim olarak alıntılanan sözlük, özümsemiği ve dönüştürdüğü diğer metinlere bağlı olarak ele alınabilir ve bunun sonucunda Kristeva'nın belirttiği gibi "öznelerarasılık kavramının yerine metinlerarasılık kavramı yerleştirilir" (1980, s. 66). Metinlerarasılık kavramının yerleştirilmesi, sözlük biçiminin alıntılanmasıyla birlikte yine "seçme" işini öne çıkarır. Dizisel bağının bir ifadesi olan seçme işi burada, metinlerarası sürece gönderimde bulunmaktadır, çünkü "metin özerk veya birleşik bir nesne değil, diğer metinlerle bir dizi ilişkiden doğar. Her metin bir ara-metindir" (Leitch, 1983, s. 59). Böylece sözlük, bir yazı biçimi olarak alıntılanıp metne dönüştürülebildiğinden bir ara-metin (İng. Inter-text) hâline getirilir. Sözlüğün ara-metin oluşu, sözlüğün metinlerarasılaştığını göstermesi bakımından önemlidir. Bunun temelinde de post-yapısalcı bir görüşün olduğunu belirtmek yerinde olur. Bu noktada yine Derrida'nın görüşleri önem kazanır. Derrida için "anlam, bağlamdan bağlama geçtiğinde asla aynı kalmaz, çünkü gösterilen dolaşıma sokulduğu, çeşitli gösteren zincirlerince değiştirilecektir" (Sarup, 2004, s. 54). Söz konusu bakış açısı her şeyin metinlerarası/göstergelerarası bir düzlemde anlam ürettiğini ifade etmeye yarar, çünkü metinlerarasılık/göstergelerarasılık bağlamında her metin, Derrida'nın vurguladığı şekilde bir gösterilen gibi başka bir metin dâhilinde yeniden dolaşıma sokularak farklı anlamlarla kuşatılır ve çok-anamlı hâle getirilir.

Sözlüğün bir biçim olarak alıntılanıp metinselleşmesi, şüphesiz belirli kavramların incelemenin bir parçası hâline gelmesine olanak sağlar. Unutmamak gerekir ki "her şey bir metinlerarasıdır" sözü, metinlerarasılığın bilinçli bir tercihin sonucunda gerçekleştiğini ifade eder. Sözlük ve metinlerarasılık bağlamında da bunu gözden kaçırmamak gerekir. Bu bağlamda üst-metinsellik kavramına dikkati çekmek yerinde olur. Üst-metinsellik, "metnin genel bir ulama sessiz, kapalı ya da kısa ve özlü olarak bağlanması; her özgün metnin bağlı olduğu genel ya da aşkın ulamların -söylem tipleri, sözcelem biçimleri, yazınsal türler, vb. bütünü olarak tanımlanır" (Aktulum, 2014, s. 70). Üst-metinsellik kavramına bu noktada başvurulması, bir metnin biçim, biçem ve tür olarak sözlükle bağ kurmasından kaynaklanır. Sözlük ve metinlerarasılık arasındaki metinlerarası ilişki, ilk olarak üst-metinsellik düzleminde kurulur. Böylece sözlük, sözlük-metin hâline gelir ve sözlük-metin bağlamında gerçekleştirilebilecek metinlerarası inceleme, ana-metinsellik düzlemine taşınır.

Bilindiği üzere ana-metinsellik ile bir B metnini (ana-metin) daha önceki bir A metniyle (alt-metin) birleştiren ve üzerine yorumdan farklı bir şekilde aşılmuş herhangi bir ilişki kastedilir (Genette, 1997, s. 5). Sözlük-metin bağlamında bu ilişki, "bir metinde bir ya da birden fazla başka metnin bulunması" (Aktulum, 2011, s. 459) anlamına gelen ortakbirliktelik ilişkisiyle kurulur. Bu bağlamda ortakbirliktelik bünyesinde bulunan "alıntı ve gönderge", "gizli alıntı-aşırma" ve "anıştırma" kavramları devreye girer. Belirtildiği gibi her metin bir ara-metindir ve sözlük-metin de metinlerarası olduğundan bu kavramlarla incelenebilir. Metinlerarası düzlemde bütün bu kavramsal tanımlardan hareketle oluşturulan yapı, Barthes'ın görüşlerinden hareketle bir töz olarak ele alınan sözlüğün bir biçim dâhilinde sözlük-metin olarak anlamlandırılmasına olanak sağlamaktadır. Çünkü bir metin, yalnızca önceki bir söylem gövdesi aracılığıyla anlaşılacaksa

(Culler, 2001, s. 121) -ki bu her metnin bir ara-metin ve her şeyin de metinlerarası olduğuna tekrardan gönderimde bulunur-, sözlük-metin de metinlerarası düzlemde anlamlandırılabilir.

BİR UYGULAMA: SEVDA LÜGÂTİ

Mehmed Celâl tarafından yazılan *Sevda Lügâti* adlı sözlük-metin dönem içerisinde kendine özgü bir yere sahip olduğunu söylemek mümkündür. Bu durumu metinlerarası bir bakış açısıyla ele almadan önce sözlükbilimsel açıdan değerlendirmek yerinde olur. Bilindiği üzere sözlükbilim, “sözlük hazırlama yolları, yöntemleri ve tekniklerini konu alan, işleyen kuramsal ve uygulamalı bir bilim dalıdır” (Kahraman, 2016, s. 3293). Tanımdan da anlaşılacağı üzere sözlükbilim bir “yapıt” olarak sözlüğün nasıl meydana getirildiği üzerinde fikir verir. Ancak metin olarak sözlüğün hazırlanması ve bir sözlük-metin olarak ortaya çıkması, kuramsal çerçeve dâhilinde tanımlanan üst-metinsellik ve ana-metinsellik zaman zaman da yan-metinsellikle yakından ilişkilidir. Bir sözlük-metin olarak metnin ortaya çıktığı savından hareketle *Sevda Lügâti* üzerinde bu üç kavramdan hareketle durmak yerinde olur.

1912 yılında yayımlanan *Sevda Lügâti* adlı metin, adından da anlaşılacağı üzere sevdaya dair sözcüklerin tanımlanması ve ortakbirliktelik ilişkisi dâhilinde bir bağlama yerleştirilerek anlamlandırılmasını esas alır. Bu bağlamda kitabın kapağında olan “Karilerime ithaf” sözcüğü önemlidir. Metnin okurlara ithaf edilmesi, sözlüğün bir yapıt olmaktan çıkarak metinleştiğini ve bir sözlük-metin hâline getirildiğini ortaya koyar. Çünkü bir yapıt olarak sözlük bir başvuru kaynağıdır, kimse bir sözlüğü alıp baştan başlayıp okumayacaktır. Ancak *Sevda Lügâti* her ne kadar alfabetik olarak dizimlense de metinselliği ön planda tutmaktadır. Söz konusu metinsellik, ilk olarak sözlüğün aşka/sevdaya dair sözcüklerin göstergeleştirilmesi aracılığıyla gerçekleştirilir. Ardından alıntı ve anıştırma aracılığıyla hem sözceleme öznesinin hem de dönemin şiirine dair bir poetik metin hâline gelir. Bu yüzden ki *Sevdâ Lûgati* bir sözlük-metin olarak yorumlanıp anlamlandırılabilir. Ancak yapısal anlamda bu sürecin nasıl oluşturulduğunu ortaya koymadan önce sözlük-metinde yer alan göstergeleri şu şekilde göstermek yerinde olur:

Elif (ا)	Âteş	İctinab	İhmirar	Ahter	Armağan
	Âzâde-gî	İzdivac	Ezhar	İstitar	İstigna
	Eşk	İşkence	Âşiyân	Iztrab	İğbirar
	Efgân	Efsûs	Efsûn	Akdâh	İklil
	Îlâhe	Îlbâs	İlticâ	Elhân	Elmâs
	Amân	Emânet	İmdâd	Emvâc	İncâz
	İnşirâh	İnfiâl	İnsaf	Engüşt	Âvihte
	Âh	Ahen-ger	Âhû	Eylül	Âyine
	İftirâ				
Be (ب)	Bâd	Baran	Bâzu	Bâğ-bân	Bâlîn
	Bedevî	Bedîa	Burka	Berk	Bergüzâr
	Bernâ	Bürehne	Bekâm	Bikr	Bekri

	Belâ	Bülbül	Billûr	Benât	Bend
	Benefşe	Bûy	Bâhâr	Bahâne	Bühtân
	Behçet	Bî-vefâ			
Pe (پ)	Pâk-dâmân	Pîr	Perrân	Perestiş	Pervâz
	Pervâne	Pejmürde	Pistân	Penbe	Penc
	Pinhân	Piyâle	Peyâm	Pirâhen	
Te (ت)	Târ ü mâr	Târih	Teellüm	Temîn	Tebessüm
	Tuhfe	Tahkir	Tahammül	Tedbîr	Ter
	Tesettür	Teselli	Teslim	Teşbih	Teşrin-i Evvel
	Tesâdüf	Tasvir	Tatir	Tehevvür	
Se (ث)	Sebât	Servet			
Cim (ج)	Câzibe	Câme-kân	Cahim	Cesâret	Cilve
Çim (چ)	Çemen				
Ha (ح)	Habâbe	Hacle	Harâm	Harf-endâz	Hüzün
	Hakaret	Halka			
Hı (خ)	Hâr	Hâl	Hâkister	Harâbe	Hirâm
	Hazân	Hande	Hâb-gâh	Hulyâ	Hunûn
Dal (د)	Diriğ	Dest	Dürr	Dâm	Dâmân
	Dest-mâl	Def	Desise	Dendân	Denî
Zel (ذ)	Zülâl				
Re (ر)	Rübâ	Ranâ	Rakîb	Rükû	Riyâh
Ze (ز)	Zebânî	Zânû	Zerrîn	Zümrüd	Zen
	Zanbak	Zehir			
Je (ژ)	Jale				
Sin (س)	Sâkiye	Sâye	Serzeniş	Sermâ	Servî
	Sürûd	Semen	Sünbül	Siyeh-fâm	Sir-âb
	Seylâb	Simâ	Sîne		
Şin (ش)	Şair	Şâne	Şebboy	Şeb-i Yeldâ	Şitâ
	Şerer	Şerm	Şiir	Şeytân	Şemsiye
	Şeftali				
Sad (ص)	Sabâ	Sabah	Sabûh	Sedef	Sanem
	Sayd				
Dad (ض)	Zaif				
Tı (ط)	Tabâbet	Tarâvet	Ta'n	Taleb	Tılsım
	Tûfan				
Zı (ظ)	Zâlim				
Ayın (ع)	Âşık	Âkibet-endîş	İşve	Afv	Unnâb
	Înâd	Ûd			

Gayın (غ)	Gar	Gamze	Gonca		
Fe (ف)	Fıstıkî				
Kaf (ق)	Kafes	Kılâde	Kalb	Kalem	Kumru
Kef (ك)	Kebûd	Kitâbe	Kitâb	Girdâb	Gerden
	Gül	Günâh-kâr			
Lam (ل)	Lâle				
Mim (م)	Mâzi	Mâ-fi'l-bâl	Mahtâb	Mecnûn	Mücevher
	Muhabbet-nâme	Mahbûbe	Mahrem	Mahzûn	Mürâî
	Mirvaha	Mezâr	Müjgân	Müjde	Müsekker
	Meşşâtâ	Meşâmm	Müşâfehe	Müştâk	Mudhike
	Muztarib	Muamma	Muğber	Mukaddes	Melâhat
	Melâl	Memât	Mûsiki	Mûm	Mey-perest
Nun (ن)	Nâz	Nâhîd	Nedâmet	Nedîme	Nergis
	Nüsha	Nasihât	Neuzübillah	Nikâh	Nevbâve
	Nil-fâm	Nim-nigâh			
Vav (و)	Veyl				
He (ه)	Hercâî	Herîm	Hem-âgûş		
Ye (ي)	Yây				

Tablo 1: Sevda Lügâti ve Sözlükbirimler

Tablo 1’de yer alan sözlükbirimlerin doğrudan aşk ve sevda izleği bağlamında seçildiği gözlemlenmektedir. İzlek bağlamında seçilen bu sözlükbirimler, ilk bakışta bir töz gibidir. Bunların bir töz gibi oluşu sözlüğün bir biçim olarak üst-metinsellik düzleminde dönüştürülmüş olmasından kaynaklanır. Ancak bir gösterenin başka gösterenler aracılığıyla açıklanan sözlük, *Sevda Lügâti* bağlamında biçimsel dönüştürüme uğratılır. Böylece sözlükbirimler göstergeleşir. Bilindiği üzere göstergeleşme (İng. Semiosis), Saussurean bir bakış açısıyla bir gösteren ile bir gösterilen arasında kurulan anlamsal ilişkiye ve anlam üretim sürecine gönderimde bulunur (Greimas ve Courtés, 1982, s. 285). Anlamsal ilişkinin oluşması, “sözlükbirim” kavramından “gösterge” kavramına geçildiğini gösterir ki bu yüzden *Sevda Lügâti*, bir sözlük-metin olarak tanımlanabilir. Bu savı ortaya koymak adına, birkaç alıntıya başvurmak yerinde olur:

İşkence

Mahkûmlara, mücrimlere yapılan eziyet.

Bu eziyetten derd-i manevisini ilk sevdiğim Büyükkada’da son isyan ettiğim vakit Beşiktaş karakolunda tecrübe ettim. Fakat her iki yerde de muhafaza-i aşka yemin ve o kelime-i mukaddeseye rabt-ı kalb ettiğim için nâr-ı nemrûd bana gülşen oldu, diyebilirim.

İşkence nedir hep bilir işkence çekenler (Mehmed Celâl, 1912, s. 12).

(...)

Terâne

Kâinat baştan başa bir âheng-i tabîi ile doludur. Bir kadının sesinde musiki titrer. Bir âşkın seviyorum demesi kalbin bir lahn-ı hazinidir. Mûsiki, bir kuşun kalbinde gizlenir. Yapraklar içinde terâne-sâz olur. Sahilde dökülen dalgalarda hep musiki gizlenir. Mûsiki

bir çocuğun sesinde masûmâne nağmeler husûle getirir, bir derenin şırlıtısı, bir kavalın sadâsı, bir ûdun feryâdı, bir tamburun enini, bir piyanonun âhengi hep mûsikîdir. Bir validenin -gecelere mahrem olan- ninnisi bir lahn-ı semâvîdir. Bir meşcere şiir ise, rüzgâr nağmedir. Mûsikîsiz hiçbir kavim yoktur! İlk nefes mûsikî, son nefes yine mûsikîdir. Tezyîd-i aşka bâis olan mûsikî olur(1912, s. 122-123).

Başlangıçta birer sözlükbirim gibi tanımlanan “işkence” ve “musiki” maddeleri Kâmûs-ı Türkî’de şöyle tanımlanır: “Evâilde verilen azâb ve ukubet ki envayı mahsus-ı âlât-ı iblisâneleri de var idi” (2010, s. 119) ve “Elhân u nağâmat-ı usûl ve kavaidinden bahseden ilm” (2010, s. 1329). *Sevda Lügâtî*’nde de her madde ilk olarak bir sözlükbirim biçiminde tanımlanır ki işkence, “mahkumlara, mücrimlere yapılan eziyet”, musiki ise terâne/nağme şeklinde tanımlanmıştır. Bu noktada işkence de musiki de tözdür. Ancak sözlükbirimlerin göstergeleşmesi, öznenin belirmesi ve sembolik bir kullanılması aracılığıyla gerçekleşir. Nitekim Barthes “Tamamen sembolik bir doğası olduğunu düşündüğümüz, böyle algıladığımız ve kabul ettiğimiz bir yapıt, metin olur” (2013, s. 73) der.

İşkence için sözcemele öznesi, sözlük biçimi dâhilinde özyaşamöyküsel unsurlara başvurur. Öncelikle ben-öyküsel anlatıcı aracılığıyla dilin anlatım işlevi dâhilinde kullanıldığı ve Büyükaada, Beşiktaş gibi göndergelere başvurulduğu görülür. Bunların devreye girmesi “işkence”yi bir sözlükbirim olmaktan çıkararak göstergeleştirir, bir bağlama oturtarak onu bir biçime kavuşturur. Musiki için ise romantik bir bilinç geliştirildiği açıktır. Bütün bir evrenin musiki ile dolu olduğunun vurgulanması ve musiki-hassasiyet arasında kurulan ilişki dönemin şiir anlayışını poetik bir düzlemde ifade eder. Böylece musikide sembolik bir dil kullanımıyla göstergeleşmiştir. Metinlerarası süreç de bunun ardından başlamaktadır. Alıntılar ve anıştırmalar, yazınsal eserlerin alıntılanmasıyla bir sonraki düzleme taşınır. Bu da metnin yapısını açıkça ortaya koyar:

sözlükbirim • sembolik dil • alıntıVanıştırma ≡ sözlükmetin¹

Söz konusu yapı hemen hemen her madde başında yinelenir ve “bizzat nesneye edebi şeyin kendine dönüşür. Daha önce hemen her zaman olduğu şey değildir artık: Ya bir keşif enstrümanı, bir okuma yöntemi, içeriği açığa vuran bir özellik ya da içerikten ve terimlerden bağımsız bir nesnel ilişkiler sistemi”ni (Derrida, 2020, s. 27) ifade eder. Böylece *Sevda Lügâtî* de yazınsal olanın kendisine dönüşür, bünyesinde barındırdığı yapı aracılığıyla anlam üretmeye başlar, yapıt değil metin olur. *Sevda Lügâtî*’nin metin oluşu belirtildiği gibi metni bir ara-metin hâline getirir ve metinlerarası düzlemde başka anlamlara kapı aralar. Bundandır ki alıntı, anıştırma ve *Sevda Lügâtî* bağlamında yanmetinsellik üzerinde durmak yerinde olur.

Alıntı

Bir seçme işlemine de gönderimde bulunan metinlerarasılık, bir bilinçle ilişkilendirilebilir, çünkü metinlerarasılık terimi, bir (veya birkaç) gösterge sisteminin/sistemlerinin bir diğerine aktarımını ifade eder (Kristeva, 1984, s. 59-60). Bir veya birkaç gösterge sisteminin bir diğerine aktarılması, bir bilinç doğrultusunda ve belirli yöntemler aracılığıyla gerçekleştirilir. Bu yöntemlerin

¹ Oluşturulan formül Roland Barthes’ın *Moda Sistemi* adlı çalışmasından hareketle oluşturulmuştur. Barthes, anlam aktaran ana kalıbı ele alarak nesne, dayanak, değişke kavramlarını bu ana kalıp dâhilinde anlamlandırmıştır (2021, s. 79). Böylece ana kalıbın temel yapısını ortaya koymuştur. Sözlük-metin kavramı bağlamında da sözlükbirim, sembolik dil, alıntıVanıştırma arasında kurulan basit birleşim ilişkisi (•) sözlük-metni meydana getirmektedir.

en görünür olanı alıntıdır. Temelde bir yazardan ya da ünlü birinden bir parçanın alıntılanması şeklinde tanımlanan alıntı, iki ya da daha fazla metnin birbirlerine eklenmesine olanak sağlar (Aktulum, 2014, s. 77). Böylece metinlerarası ilişki gerçekleşmiş olur ki *Sevda Lûgati'*nde bunun pek çok örneğine rastlamak mümkündür.

*Sevda Lûgati'*ne dair yapılan yapısal tespitte alıntının anlam üretim sürecinde ve yapının metinleşmesindeki rolü vurgulanmıştı. Bu doğrultuda *Sevda Lûgati'*nde yapılan alıntılar üzerinde durmak yerinde olur. İlk olarak alıntı yapılan yazarları şu şekilde göstermek mümkündür: Abdülhak Hâmid, Ademi, Âgâh Paşa, Ahmed Rasim, Ahmed Vefa, Ali Efendi, Ali Ruhi, Ali Ulvi, Avni, Baki, Beliş, Cenap Şehabettin, Fasih Dede, Fatih Sultan Mehmed, Fazıl-ı Enderûnî, Feyzî, Fitnat, Fuzuli, İlhami, Laedri, Muallim Feyzi, Muallim Naci, Nabi, Namık Kemal, Nedim, Nefi, Nevres, Nevres-i Kadim, Rezaizâde Mahmud Ekrem, Sabî, Senih Efendi, Şeyh Efendi, Şeyh Galib, Üsküdarlı Safi, Üsküdarlı Talat, Vasıf Enderuni, Ziya Paşa.

Yukarıda isimleri sayılan şairler içerisinde en sık alıntılananlar ise şunlardır: Muallim Naci (24), Rezaizâde Mahmud Ekrem (13), Fuzuli (10), Nedim (7), Abdülhak Hâmid (4). Alıntı yapılan şairler arasında birtakım ortak noktalar olduğunu söylemek mümkündür. Abdülhak Hâmid ve Rezaizâde Mahmud Ekrem yeni Türk şiirinin kurucuları olarak belirirken Muallim Naci mutavassıfîne gönderimde bulunur. Fuzuli ve Nedim'den yapılan alıntılar ise doğrudan Mehmed Celâl'in arada kalmışlığının bir ifadesidir. Nitekim Mehmed Celâl'in kendi şiirlerine bakıldığında eski ve yeninin bir arada bulunduğu açıkça görülebilir². Sözlük ve metinlerarasılık bağlamında bu durum yorumlandığında ise sözlüğün alıntılar aracılığıyla da bir bağlama yerleştirildiğini söylemek mümkündür. Bu doğrultuda "eşk" maddesi kolaylıkla alıntılanabilir:

Gözyaşı. Beşikte başlar, mezarda biter. Yağmur semanın, şebnem baharın gözyaşıdır. Zaman olur ki bir sıra inci şekline girer, kumral kirpiklerin her târına birer necm-i dirahşân gibi dizilir, yine zaman olur ki bir âşık-ı mecnunun kahkahaları arasında mübhem, yavaş, sâkit sâkit akar. Oh! Edîb-i Muhterem Ahmed Rasim'in 'Âsâr-ı Hayâl' unvanlı kitabına yazdığım takdir-nâme mahsusunda söylediğim gibi:

Bir gözyaşıdır bütün bu enhâr

Bir gözyaşıdır bütün bu ebhâr

Maksad şu meâli söylemektir:

Bir gözyaşı bir deniz demektir!

Muallim Naci merhum hüsn-i perişan-ı tabiata karşı:

Mahrum olalı tekellümünden

Kan ağlıyorum tebessümünden

Bakıp bakıp, yüzüne ağlarım garip garip

Güler bu hâle o şirin-i dehen latif latif

derken, müşarünileyhten pek çok evvel gelmiş olan Fuzuli'nin:

Her gören aybetti âb-ı dide-i giryânımı

Eyledim tahkik görmüş kimse yok cânânımı

ve:

² Söz konusu durum Ara Nesil şiirinin belirgin özelliklerinden biridir. Nitekim Ara Nesil şiirinde eski ve yeninin bir arada var olmaya çalıştığı görülmekte olup hem Divan şiiri geleneği devam ettirilmekte hem de yeni şiire dair arayışlar sürdürülmektedir (Turan, 2023, s. 20).

Seni görmek müteazzir görünür öyle ki eşk
 Sana baktıkda dolar dîde-i giryânımıza
 Cenab Şahabeddin'in:
 Ben ağlıyorken ağlasa yağmurla âsmân
 Birlikte âsmân ve tabiatla ağlasam
 İlhamî'nin:
 Gördü de derd-i dil-i zârımı rahm etti tabîb
 Dedi ey hasta-i hicrân sana dermân ağlar!

Bedîaları ağlaya ağlaya saçılan kıymetdar ve saf ve pâk incilerden ibarettir.
 Kadının erkeğe karşı ilk itirafı gözyaşı, erkeğin kadına karşı ilk hediye-i murassası yine gözyaşıdır.

Elhâsıl şairin dediği gibi:

Giryân geldim bu âleme giryân gittim

Elimden gelse, iktidarım taalluk etse 'Gözyaşları' diye bir hikâyeye yazacağım ve bu hikâyede başka başka, safha safha, katre katre meserret-âmiz ve zehr-âgin-i bî-meâl ve pür-mazmun gözyaşları göstereceğim...

Oh! Bütün âşıkların, bütün talihsizlerin, bütün yetimlerin, bütün bî-keslerin, bütün sefillerin gözyaşlarının ihtiva ettiği manayı birer birer sayıp dökeceğim.

Sonra Adalı sevdiğime hitap ettiğim gibi:

Ağlama lâyıkmıdır âh eylemek

Ağlama şâyân-ı perestîş melek

diyeceğim.

Oh! Ben çok tecrübe ettim: Muztarip olduğum zaman ağlamak beni boğulmaktan korkutuyor. Gözyaşı meselesine burada hitâm veriyorum: Şâyân-ı hürmet kari ve hususa karilerimi gözyaşlarıyla daha ziyade müteessir etmek istemem. Müstaid-i girye olan güzel gözlerin kızarması, bu düşündüğüm, gördüğüm, döktüğüm gözyaşlarının hiçbirinin, hiçbir katresine değmez (1912, s. 8-11).

Alıntılanan eşk maddesi, sözlük-metnin en uzun maddelerinden biridir. Bu madde, bir sözlükbirim olmaktan çıkıp bir metin hâline getirilmiştir. Bu savı kanıtlamak adına ilk olarak metinde kullanılan biçime dikkati çekmek gerekir. Dilin anlatım işlevi dâhilinde sıfatların yoğun bir şekilde kullanıldığı gözlemlenmektedir. "Kumral kirpik", "necm-i dırahşan", "âşık-ı mecnun", "başka başka, safha safha, katre katre meserret-âmiz ve zehr-âgin-i bî-meâl ve pür-mazmun gözyaşları", "güzel gözler", vb. gibi kullanımlar bu bağlamda dikkati çeker. Bu sözcük gruplarının tamamı gözyaşını nitelemekte ve öznel bir düzleme yerleştirmektedir. Söz konusu öznellik, dili şiirsel işleve yaklaştırır ve romantik bir bilinç dâhilinde bir hassasiyet geliştirildiğini gösterir. Bununla beraber, birinci tekil kişi eklerinin kullanımı da sözlükbirimin metinleştirildiğini açıkça göstermektedir.

Metinleşme sürecindeki diğer boyut, alıntı bağlamında metinlerarası ilişkinin devreye girmesi aracılığıyla sağlanmıştır. Alıntılar sırasıyla Mehmed Celâl -ki bu öz-alıntıdır-, Fuzuli, Cenap Şahabettin ve İlhamî'den yapılmıştır. Alıntıların ortak noktası, gözyaşının aşk izleği dâhilinde marazi bir boyutta ele alınması ve eski ile yeninin bir arada varlığını sürdürdüğünü göstermesidir. Bu noktada Divan şiirinin temelinde yer alan âşık-sevgili ilişkisi de öne çıkarılmış ve yanmetinsel

bir unsur olarak değerlendirilebilecek *Sevda Lüğâtî* başlığının anlambilimsel bir öneme oluşturduğu da açıkça görülmektedir. Bütün bu yapı (sözlükbirim • sembolik dil • alıntıVanıştırma ≡ sözlükmetin), sözlükbirimin belirgin bir şekilde metinleştirildiğini açıkça göstermektedir. Söz konusu durumu detaylandırmak adına “ilbâs” maddesi alıntılanabilir:

Örtünmek. Giydirmek.

- Bak sevdiğim! Gündüz bitti, gece başladı. Ay doğuyor.

- Doğdu bile...

- Şair ne güzel söylemiş.

- Nasıl?

Şeb hulûl eyleyince nûr-ı kamer

Eder eşcâra sırmalar ilbâs (1912, s. 18).

Abdülhak Hâmid'in *Hoş-nişinân* şiirinin 7 numaralı nağmesinden (1879, s. 7) alıntılanan dizeler doğa-aşk izlekleri arasındaki bağıntıyı vurgulamaktadır. Nitekim diyalog biçiminin de alıntılanıp metnin bir parçası hâline getirildiği görülmektedir. Diyalog, âşık ve sevgili arasındadır. Gecenin başlayıp ayın doğmasıyla oluşan yarı-aydınlık durum, romantik bir doğa uzamının varlığını ortaya koyar. Bu uzam içerisinde âşık-sevgilinin birlikteliği Abdülhak Hâmid şiirinin bütün Türk şiirini derinden etkileyen *Hoş-nişinân*'yla aktarılmaktadır. Böylece metinlerarası ilişki doğmuş, sözlük-metin bir ara-metin olarak belirmiştir.

Anıştırma

Bir gönderme türü olan anıştırma, çoğunlukla örtük ve dolaylıdır. Bu yüzden anıştırma, okuru belirtilmemiş, açıkça söylenmemiş olanı bulmaya/anlamaya yönlendirir. Okurun söylenmemiş olanı bulması/anlaması ise sözcüklerle ilişkilidir, anıştırmalar sözcükler içerisinde konumlandırılmış (Irwin, 2001, 287-288), metnin bir parçası hâline getirilmiştir. Bundandır anıştırmanın alıntıya nazaran tespit edilip anlamlandırılması daha güçtür. *Sevda Lüğâtî*'nde anıştırma daha çok dönem şiiriyle ilintilidir. Bu bağlamda ilk olarak “bedevî” maddesi alıntılanabilir:

Sahra-nişin olan, kırdâ ikâmet eden.

Şehrilerin tezyinat-ı sunîyelerine rağmen hüsn-i tabii ancak bedevîlerde bulunur, aşk-ı tabii onlarda aranmalıdır.

Medeniyette güzellik sunî

Bedevîyette güzellik haktan (1912, s. 32).

Tanzimat edebiyatında Rousseau'nun etkisi açıktır. Doğaya karşı romantik bir bilinç geliştirilmesinde Rousseau'nun etkisi büyüktür. Rousseau bunu *Emile*'de köylü ve vahşi karşıtlığı yaratarak şu şekilde dile getirir: “Köylüler kaba sabadır, incelikten uzaktır, beceriksizdir; duyularının güçlü oluşuyla tanınan vahşilerse zihinlerinin inceliğiyle daha çok tanınırlar: Genellikle bir köylüden daha hantal bir yaratık olmadığı gibi bir vahşiden daha ince bir yaratık da yoktur” (2010, s. 133). Burada vahşi, bedevîye karşılık gelmektedir ve Türk edebiyatında bu izleğin belirgin olması ise yine Abdülhak Hâmid'in *Hoş-nişinân* şiiriyle gerçekleşir. *Hoş-nişinân*'da yaratılan ve Belde-güzin şiiriyle pekiştirilen bu karşıtlık Ara Nesil şairlerince sık sık yinelenmiştir. Yukarıda alıntılanan bedevî maddesi de bu duruma bir anıştırma olarak belirlemektedir. Doğallığın derin yapısında yer alan güzellik ve doğal aşkın kendisi yalnızca bedevîlerde/vahşilerde görülmektedir.

Alıntıda da aynı karşılığın yinlendiği açıktır. Bu doğrultuda anıştırmaya bir örnek daha vermek adına “pirahen” maddesi de alıntılanabilir:

Gömlek.

Helâli olursa, bütün gerden, bütün sîne, bütün vücut mübalağalı bir surette teressüm eder.

Deniz köpüklerinin içinden Venüs’ün zuhuru gibi... ‘Gömleğime emniyet edemem.’ sözü bir darb-ı mesel teşkil eder.

Hûn ile âlûde gördükte Kâmis-i Yusûf’u

Kalmadı sırtındaki pirâhene emniyetim (1912, s. 56-57).

Yukarıdaki alıntıda anıştırmanın iki farklı göstergeye yapıldığı görülmektedir: Venüs ve Yusuf Kıssası. Bu bağlamda ilk olarak Venüs üzerinde durmak yerinde olur. Mitolojik bir gönderge olarak kadın güzelliğini vurgulamak için anıştırılan Venüs, aktarılanlara göre dalgaların köpüğünden doğmuştur (Can, 2011, s. 113). Bu maddede yaratılan güzel kadın imgesi de Venüs’e göndermede bulunur. Ancak bu gönderme yapılırken bir anıştırmanın var olduğunu belirtmek gerekir. Bu noktada ilk olarak Mehmed Celâl’in *Venüs* başlıklı romanının ön sözünü göz önünde bulundurmak gerekir:

Venüs nedir? Eski Yunanlıların itikadınca hüsn ilahesi, tabir-i aharla deniz köpükleri arasında bulunmuş bir duhter-i latif!...” mi diyeceksiniz? Şu facia eğer yine Yunanlıların itikadınca daha sağ ise pek ihtiyarlanmış olacağı tabî bulunan hüsn ilâhesinden bahs değildir.

Bir şâirin sevdiği kızı, ve bu bâbda ceryân eden vukuatı musavverdir. Şair o kıza bir münasebetle ‘Venüs’ nâmını vermiş, burada şâirin mâşukası o nâm ile zikr olunmuştur (1886a, s. 2-3).

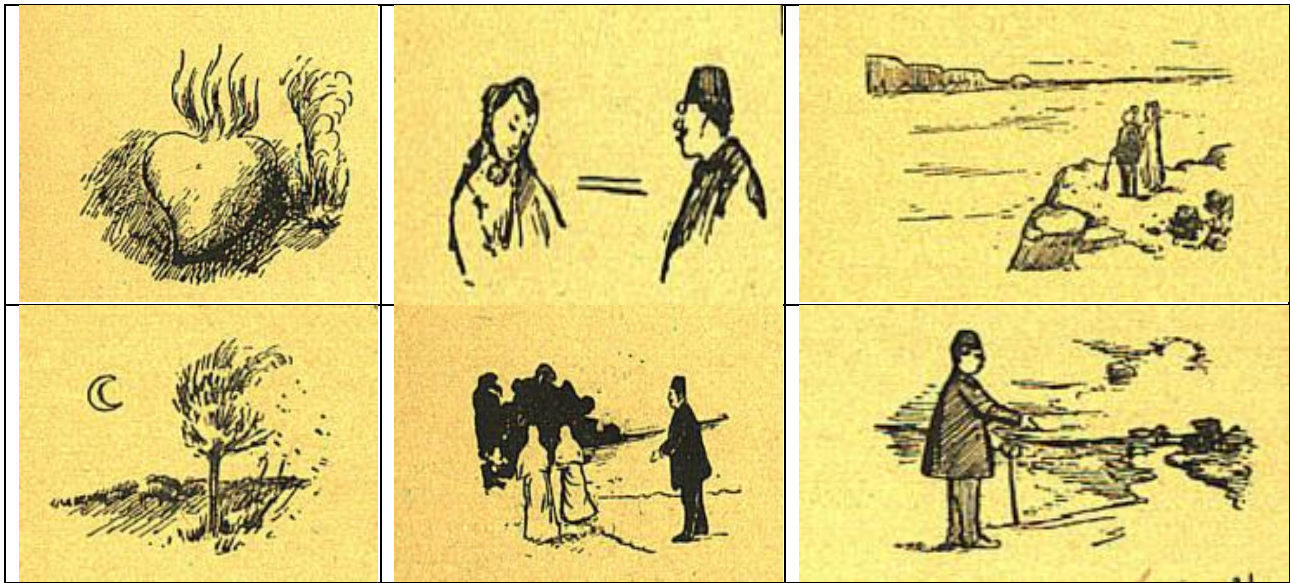
Venüs romanının önsözünden yapılan bu alıntı, Venüs’ün bir benzetme unsuru olarak anıştırıldığını gösterir, fakat romanda Venüs’ün anlamsal olarak değiştirildiği belirtilmiştir. Adalar şairi olarak bilinen Mehmed Celâl, Venüs’ü *Ada’da Söylediklerim*’in en sözünde de dile getirir. Bu bağlamda şu sözceyi alıntılanmak yerinde olur: “Meselâ, şairin nazar-ı dikkatini ressam-ı meşhur Rafael’in tasvir, daha doğrusu tasavvur eylediği bir Venüs levhası işgal ediyor. Şair levhaya baktıkça ol tasvir zihnine nakşolunmağa başlar. Ona baka baka şiir söyler. İşte o tabîdir!” (1886b, s. 5).

Şair, şiir ve resim arasında kurulan Venüs bağlamında kurulan ilişki Mehmed Celâl’in eserlerinde önemli bir yer tutmaktadır. Roman ve şiirinde de görülen Venüs kullanımı hem mitolojiye hem de resim sanatına anıştırmada bulunmaktadır. Nitekim Mehmed Celâl de Rafael’in Venüs’üne göndermede bulunmuştur. Rafael’in eserinde Venüs, bir deniz kabuğunun üstünde doğumunu gösteren bir şekilde resmedilmiştir.

Pirahen maddesindeki diğer anıştırma ise Yusuf Kıssası’nadır. Burada kanlı gömleğe bir anıştırmanın var olduğu görülmektedir. Bilindiği üzere Yusuf’a ait olduğu belirtilen kanlı gömlek “onun kardeşlerinin zulmüne uğrayan bir mazlum olduğunu sembolize ederken bu hadisenin içinde yer alan diğerleri için de anlamlar içermektedir. Bu gömlek bir taraftan Yûsuf’un öldüğü yalanın delili olarak gösterilmeye çalışılırken beklenmedik biçimde yaşadığı gerçeğinin delili olmuştur” (Göre, 2017, s. 1039). Alıntıya göre pirahen maddesi de aynı kıssayı anıştırmaktadır ki madde dâhilinde yapılan alıntı da bunu açıkça göstermektedir.

Sözlük-metinde Bir Diğer Boyut: Yanmetinsellik

Metinlerarasılık kavramının geniş bir perspektifte kullanıldığı bilinmektedir. Dünyanın bir metin olarak algılanması, farklı gösterge alanlarının birbirleriyle etkileşime girmesine, birbirlerini beslemesine ve metnin zenginleşmesine olanak sağlamıştır. Yanmetinsellik kavramını da bu bağlamda değerlendirmek mümkündür. Nitekim yanmetinsellik, “bir metnin ilk bakışta aynı metnin dışında kalan, ikinci dereceden metinsel unsurlara yan, başlıklar, altbaşlıklar, arabaşlıklar, önsözler, sonsözler, uyarılar, notlar, tanımlıklar, yer verilen resimler, kapağı ve metinöncesi unsurlar (yani karalamalar, taslaklar” ile olan ilişkilerini kapsar” (Aktulum, 2011, s. 478). Bununla birlikte yanmetnin çevre metin ve çevrekitap olmak üzere iki ögesi mevcuttur. Çevremetin, başlık, önsöz, sonsöz, resimler, vb. şeylere gönderimde bulunurken çevrekitap, söyleşiler, röportajlar, mektuplar, vb. şeyleri içerir (Eziler Kıran ve Kıran, 2021, s. 55-56). *Sevda Lügâti*'nde yan-metinsellik bir anlam aktarıcı olarak resimlerde bulunmaktadır. Bu bağlamda ilk olarak “âteş” maddesi bağlamında kullanılan resim şu şekilde alıntılanabilir:



Tablo 2: *Sevda Lügâti*'nde Yanmetinsel Ögeler

Tablo 2'de yer alan resimler (soldan sağa) ateş, işbirar, inşirah, eylül, bî-vefa, hülya maddelerinden alıntılanmıştır. Bu resimlerin ortak yanı, maddelerin metinleşmeleri bağlamında izlekleri öncelenmesidir. İlk olarak ateş maddesinde yanan bir kalp mevcuttur ve ateş, hassas gönüllerde için için yanan bir ateş olarak tanımlanmıştır (1912, s. 3). Söz konusu tanımlamanın küçük hassasiyetler çerçevesinde yapılmış ve metnin bir bağlama yerleştirilmesine olanak sağlamıştır. Gücenmek anlamına gelen işbirarı ve vefasız anlamına gelen bî-vefayı da bu bağlamda anlamlandırmak mümkündür. İşbirar âşık ve sevgili arasındaki kırgınlık bağlamında tanımlanmıştır ve resimde âşık-sevgili ilişkisine gönderimde bulunmaktadır (1912, s. 13). Bî-vefada ise kadınların arkasında yalvaran bir âşık resmedilmiştir (1912, s. 47). Böylece klasik düzlemde âşık-sevgili ilişkisi yanmetinsel düzlemde resmedilmiştir.

İnşirah, eylül ve hülyanın ortak noktası ise aşk-doğa izleğinin birbirlerini beslemesidir. Ferah anlamına gelen inşirah, sözlük-metin bağlamında farklı düzlemde tanımlanmıştır. Âşıkane bir

hayatın sevinç dolu olmadığı vurgulanmış ve bir âşığın ferahtan çok kederi olduğu ifade edilmiştir (1912, s. 22). Söz konusu durum bir âşık ve sevgilinin uçurumun kenarında denize bakarak resmedilmesiyle anlatılmıştır. Aşkın ve çaresizliğin göstereni olarak uçurumun kenarından seyredilen deniz burada da âşığın kederini ifade etmektedir.

Eylül ise bir benzetme aracılığıyla aktarılmıştır. Eylül, sonbaharın sarı yaprakları arasında hazin hazin gülümseyen veremli bir kadına benzetilmiştir (1912, s. 26). Bu noktada da doğa-aşk-hastalık bağlamında romantik bir bilinç oluşturulduğu açıktır. Romantizmle birlikte aşkın ve ayrılığın bir metaforu hâline getirilen verem, burada sonbaharla özdeşim kurulmasına olanak sağlamaktadır. Resimde de yaprak dökülen bir ağaç ve yarı aydınlık bir doğa tasviri yapılmıştır. Doğanın yarı aydınlık oluşu resimde bulunan ay aracılığıyla aktarılmaktadır.

Son olarak hülya, hayal şeklinde tanımlanmış ve âşığın tesellisi olarak gösterilmiştir (1912, s. 76), çünkü âşık, sevgilisinden hep ayırdır. Sevgiliye kavuşabildiği yer hayalleridir. Vuslatın hayaliyle yaşar, vuslat gerçekleşmediği için ayrılık acısıyla yanıp tutuşur. Resimde de bir âşığın doğayı seyrederek hülyalara, yani sevgiliyle birlikte olabildiği hayal dünyasına daldığı görülmektedir. Böylece yanmetinsellik bağlamında sözlük, bir sözlük-metin olarak belirmiştir.

SONUÇ

Yapısökümcü bir perspektifte sözlüğün bir biçim olarak alıntılanıp bir yapıt olmaktan çıkarılmasının mümkün olduğu gözlemlenmiştir. Sözlüğün bir yapıt olmaktan çıkarılması -ki burada yapıt bir referans kaynağına gönderimde bulunmaktadır-, onun metinleşebileceğini gösterir. Çünkü sözlüğün kendisinin de bir yazı biçimi olduğu açıktır ve bir yazı biçimi olarak sözlüğün üstmetinsel düzlemde başka metinler tarafından alıntılanması mümkündür. Sözlüğün bir yazı biçimi olarak alıntılanabilmesi, birer töz olan sözlükbirimlerin bir bağlama yerleştirilmesine ve bu doğrultuda metinleşmesine olanak sağlamaktadır. Sözlükbirimlerin metinleşmesi sözlüğü metinlerarası ağın bir parçası hâline getirmektedir. Böylece sözlük, metinlerarasılığın kavramsal alanından hareketle incelenebilmekte ve sözlük, ara-metin olarak inceleme nesnesi hâline gelebilmektedir.

Sözlüğün bir ara-metin olarak söylemsel alana dâhil olabilmesi, şüphesiz her sözlük için geçerli değildir. Ancak dönemi için ilginç örneklerden biri olan *Sevda Lüğâti*'nin bir sözlük olmaktan çok poetik bir metin ve romantik bilincin ürünü oluşu açıkça metinsellik ile ilintilidir. Bu da *Sevda Lüğâti*'ni bir başvuru kaynağı olmaktan çıkararak bir ara-metin hâline getirmiş ve metinlerarası sürecin başlamasına olanak sağlamıştır. Bundandır ki *Sevda Lüğâti*, metinlerarası ağ içerisinde bir ara-metin, kendi yapısı dâhilinde ise bir sözlük-metin olarak adlandırılabilir. Söz konusu durum yapıt/metin karşıtlığından hareketle sözlük ve metinlerarasılık arasındaki belirleyici noktadır.

KAYNAKÇA

- Abdülhak Hâmid (1879). *Sahrâ*. İstanbul: Mihrân Matbaası.
 Aktulum, Kubilay (2011). *Metinlerarasılık/Göstergelerarasılık*. Ankara: Kanguru Yayınları.
 Aktulum, Kubilay (2014). *Metinlerarası İlişkiler*. Ankara: Kanguru Yayınları.
 Allen, Graham. (2000). *Intertextuality*. Londra ve New York: Routledge

- Barthes, Roland (2013). *Dilin Çalışma Sesi* (çev. Ayşe Ece-Necmettin Kâmil Sevil-Elif Gökteke). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Barthes, Roland (2021). *Moda Sistemi* (çev. Ayşe Meral). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Cabré, M. Teresa (1998). *Terminology Theory, Methods and Applications*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Co.
- Can, Şefik (2011). *Klasik Yunan Mitolojisi*. İstanbul: Ötüken.
- Culler, Jonathan (2001). *The Pursuit of Signs*. New York: Routledge.
- Derrida, Jacques (2014). *Gramatoloji* (çev. İsmet Birkan). Ankara: BilgeSu Yayıncılık.
- Derrida, Jacques (2020). *Yazı ve Fark* (çev. P. Burcu Yalın). İstanbul: Metis Yayınları.
- Eziler-Kıran, Ayşe ve Zeynel Kıran (2021). *Yazınsal Okuma Süreçleri*. Ankara: Seçkin Yayınları.
- Frawley, William (1985). "Intertextuality and the Dictionary: Toward a Deconstructionist Account of Lexicography". *Dictionaries: Journal of the Dictionary Society of North America*, 7(1), 1-20.
- Genette, Gérard (1997). *Palimpsests: Literature in the Second Degree*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Göre, Zehra (2017). "Yusuf Kıssasında Bir Sembol Olarak 'Gömlek'". *International Journal of Languages Education and Teaching*, 5(4), 1031-1048.
- Greimas, Algirdas Julien ve Joseph Courtés (1982). *Semiotics and Language*. Bloomington: Indiana University Press.
- <https://sozluk.gov.tr/> (erişim 17.07.2023)
- Hartman, R. R. K. ve James, Gregory. (1998). *Dictionary of Lexicography*. Londra ve New York: Routledge.
- Irwin, William (2021). "What Is an Allusion?". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 59(3), 287-297.
- Kahraman, Mehmet (2016). "Sözlük Bilim Kuram, İlke ve Yöntemler Üzerine". *İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi*, 5(8), 3288-3312.
- Kristeva, Julia (1980). *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art* (çev. Thomas Gora, Alice Jardine, Leon S. Roudiez). New York: Columbia University Press.
- Kristeva, Julia (1984). *Revolution in Poetic Language* (çev. Margaret Waller). New York: Columbia University Press.
- Leitch, Vincent B. (1983). *Deconstructive Criticism An Advanced Introduction*. New York: Columbia University Press.
- Mehmed Celâl (1886a). *Venüs*. İstanbul: Dikran Karabetyan Matbaası.
- Mehmed Celâl (1886b). *Ada'da Söylediklerim*. İstanbul: A. Maviyan Şirket-i Mürettebiye Matbaası.
- Mehmed Celâl (1912). *Sevda Lüğâti*. İstanbul: Şems Matbaası.
- Rousseau, Jean Jacques (2010). *Emile* (çev. Yaşar Avunç). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Sarup, Madan. (2004). *Post-yapısalcılık ve Postmodernizm* (çev. Abdülbaki Güçlü). Ankara: Bilim ve Sanat.
- Saussure, Ferdinand. (1998). *Genel Dilbilim Dersleri* (çev. Berke Vardar). İstanbul: Multilingual.
- Şemsettin Sami (2010). *Kâmûs-ı Türkî*. İstanbul: Çağrı Yayınları.
- Turan, Taner (2023). *Ara Nesil'de Şiir*. Çanakkale: Paradigma Akademi.

BATI

EDEBİYATINDA

AKIMLAR

editör
OKTAY YİVLİ

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

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



Günce Yayınları

Prof. Dr. Önder Göçgün

TİYATRO

DENEN

HAYAT

SAHNESİ



Günce Yayınları



PROF. DR. ÖNDER GÖÇGÜN

Türk

Tasavvuf

Şiiri

AÇIKLAMALI VE YORUMLU ÖRNEKLERLE



Günce Yayınları

MODERN

TÜRK

EDEBİYATI

editör
OKTAY YİVLİ

MUHARREM DAYANÇ
OKTAY YİVLİ
MACİT BALIK
MAHMUT BABACAN
SEVİM ŞERMET

YASEMİN MUMCU
BEDİA KOÇAKOĞLU
NİLÜFER İLHAN
MAKSUT YİĞİTBAŞ
SELAMİ ALAN



Günce Yayınları

Dede Korkut Kitabı Azerbaycan Türkçesiyle mi Yazıldı?*

ARŞ. GÖR. MURAT DOĞAN**

Öz

Dede Korkut Kitabı Türk edebiyatının en önemli eserlerinden biridir. Bulunuşunun üzerinden 200 yıl gibi bir süre geçmiş olmasına rağmen hâlen bu eserin Türkçenin hangi lehçesiyle yazıldığı tartışılmaktadır. Özellikle Azerbaycan sahasındaki birçok bilim adamı eserin Azerbaycan Türkçesiyle yazıldığını iddia etmektedir. Bu çalışmada Dede Korkut Kitabı'nın hangi Türk lehçesiyle yazıldığına dair açıklamalar öne sürülmektedir. Dede Korkut Kitabı'nın Azerbaycan Türkçesiyle yazılmadığının kanıtları söz varlığından hareketle verilmiştir.

Bu çalışmada Dede Korkut Kitabı ve Türkiye Türkçesinde kullanılan, fakat Azerbaycan Türkçesinde kullanılmayan 71 madde başı incelenmiştir. Bu madde başlarının Türkiye Türkçesinde hangi anlamlarla kullanıldığı örnekler verilerek açıklanmıştır. Buna ek olarak bu madde başları Türkmen ve Gagavuz Türkçelerinde kullanılıyorsa bu lehçelerdeki kullanımları ve örnekleri de verilmiştir.

Anahtar sözcükler: Dede Korkut Kitabı, dil, lehçe, söz varlığı.

WAS DEDE KORKUT KITABI WRITTEN IN AZERBAIJANI TURKISH?

Abstract

The Dede Korkut Kitabı holds significant prominence within the realm of Turkish literature. The dialect of Turkish in which this work was written remains a subject of ongoing debate, despite the passage of two centuries since its discovery. Numerous scholars, particularly those specializing in the domain of Azerbaijan, assert that the composition was authored in Azerbaijani Turkish. This study aims to explain the Turkish dialect in which the Dede Korkut Kitabı, a prominent literary work, was written. The examination of the vocabulary of Dede Korkut Kitabı provided evidence suggesting that it was not authored in Azerbaijani Turkish.

In this study, the Dede Korkut Kitabı and 71 words used in Turkey Turkish but not in Azerbaijani Turkish were examined. The meanings of these entries in the Turkic are clarified by giving instances. In addition, if these entries exist in Turkmen and Gagauz Turkish, their usage and examples in these dialects are also given.

Keywords: Dede Korkut Kitabı, language, dialect, vocabulary.

GİRİŞ

Dede Korkut Kitabı, Türk kültürünün en önemli eserlerinden biridir. Eserin bu öneminden dolayı esere ilgi de fazladır. Bulunuşunun üzerinden 200 yılı aşkın bir süre geçmesine rağmen hâlen üzerinde çalışmalar yapılmaktadır. Esere duyulan ilgiden kaynaklanan sahiplenme bazen çok ileri düzeylerde olabilmektedir. Bilhassa, Azerbaycan sahasında Azerbaycanlı bilim adamları eserin Azerbaycan sahasına ait olup Azerbaycan Türkçesiyle

* Bu makale, Fırat Üniversitesinde Prof. Dr. Ercan ALKAYA danışmanlığında yazılmakta olan "Dede Korkut Hikâyelerindeki Söz Varlığının Oğuz Grubu Türk Lehçelerinin Söz Varlığıyla Karşılaştırılması" başlıklı doktora tezinden yola çıkılarak yazılmıştır.

** Osmaniye Korkut Ata Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Osmaniye, muratdogan@osmaniye.edu.tr, orcid.org/0000-0002-0262-5392.

yazıldığına dair görüşler ileri sürmüşlerdir. Bunlardan biri olan Ə. M. Dəmirçizadə “Kitabi-Dədə Qorqud Dastanlarının Dili” (Bakü, 1999) adlı eserinde Dede Korkut Kitabı’nın Azerbaycanlı dedeler, ozanlar tarafından 9-12. yüzyıllarda oluşturulup yayıldığını, dilinin Azerbaycan Türkçesi olduğunu iddia eder.

Ə. M. Dəmirçizadə (1999), Dede Korkut Kitabı’nı Azerbaycan Türkçesiyle, Azerbaycan kültürüyle karşılaştırarak ortaklıklar üzerinde durmuştur. Dede Korkut Kitabı’nın diliyle, kültürüyle Azerbaycan Türkçesinin, kültürünün birçok benzerliğinin, aynılığının olması gayet tabiidir. Çünkü Dede Korkut Kitabı Oğuz coğrafyasında Eski Oğuz Türkçesiyle yazılmıştır ve Azerbaycan Türkçesi de bu dilden gelişmiş bir koldur. Azerbaycan Türkçesinin Dede Korkut Kitabı’ndan farklılaşan birçok yönü de mevcuttur. Fakat Dəmirçizadə gibi isimler bu farklılıklar üzerinde durmamaktadırlar. Kanaatimizde, bu farklılıklar üzerinde durulduğunda Dede Korkut Kitabı’nın dilinin Azerbaycan Türkçesi olmadığı, Eski Oğuz Türkçesi olduğu anlaşılacaktır.

Ə. M. Dəmirçizadə gibi Dede Korkut Kitabı’nın Azerbaycan sahasına ait olup Azerbaycan Türkçesiyle yazıldığını iddia edenlerden biri de Elmeddin Elibeyzade’dır. Dede Korkut Kitabı’nın henüz Eski Oğuz Türkçesinin bile yazı dili olmadığı 6-7. yüzyıllarda Dede Korkut tarafından Azerbaycan diliyle yazıya geçirildiğini söylemektedir:

“Kitabi Dədə Qorqud” adı ilə qədəm basan əsər "xalq kitabı"dır, müəllifi — həm düzübqoşanı, həm də ilk yazıya alanı VI-VII əsrlərin tarixi-ədəbi şəxsiyyəti olan Dədə Qorquddur. Bu o deməkdir ki, Azərbaycan ana dili yazılı ədəbiyyatın əsası VI-VII əsrlərdə qoyulub və onun tarixi hələlik həmin əsrlərdən başlanır. "Dədə Qorqud kitabı" Azərbaycan ana dili ədəbiyyatımızın VI-VII əsrlər zirvəsidir. Bu zirvə, əlbəttə, birdən-birə fəth edilə bilməzdi, onu yetirən, bu səviyyəyə gətirib çıxaran uzun inkişaf yolu, ədəbi-tarixi zəmin, güclü ənənə olubdur.” (Elibeyzade, 1999: 39).

Dede Korkut Kitabı dil özellikleri bakımından Eski Oğuz Türkçesinin 15. yüzyıl dil özelliklerini göstermektedir. Bu dönemde Oğuz Türkçesi, oluşum yıllarındaki Kıpçak-Oğuz karışık dil yapısını Oğuzca temelindeki yoğunlaşmalarla arındırmıştır. Dolayısıyla Oğuz dışı özellikler süratle körelmiş ve kullanımdan düşmüştür. Dede Korkut Kitabı’nda da Oğuz dışı unsurlar çok azdır. Dede Korkut Kitabı’nın yazıldığı zamanlarda Azerbaycan Türkçesi, dil yapısı bakımından Eski Oğuz Türkçesinden kesin sınırlarla ayrılmış da değildir. Azerbaycan Türkçesi, Eski Oğuz Türkçesinden daha kesin sınırlarla ayrılmaya da Dede Korkut Kitabı’nın yazılmasından yaklaşık yüz yıl sonra başlar (Korkmaz, 1998: 102). Dede Korkut Kitabı’nın yazıldığı yıllarda Türkiye, Azerbaycan, Türkmen ve Gagavuz Türkçeleri birbirlerinden ayrılmış olmadıklarından Dede Korkut Kitabı’nda Oğuz grubu Türk lehçelerinin hepsinin izini bulmak mümkündür. Dönemin dili sadece Azerbaycanlıların değil, tüm Oğuzların ortak dilidir. Bugün Elmeddin Elibeyzade, Ə. M. Dəmirçizadə gibi Dede Korkut Kitabı’nın Azerbaycan diliyle yazıldığını iddia edenler, Tonyukuk kitabesinin dil yapısını incelediklerinde de Azerbaycan diliyle benzer yapılar bulabilir. Bu durum Tonyukuk kitabesinin de Azerbaycan Türkçesiyle yazıldığı anlamına gelmez. Tonyukuk yazıtının Türklerin ortak eseri olması gibi, Dede Korkut hikâyeleri de Oğuz Türklerinin ortak eseridir; çünkü Dede Korkut Kitabı, Oğuz sahasında Eski Oğuz Türkçesiyle yazılmıştır ve tüm Oğuz grubu Türklerinden izler barındırmaktadır.

Dede Korkut hikâyelerinin oluşumu, eserin yazıya geçirildiği yıllardan çok daha geriye uzanarak Oğuzların Türkistan’da diğer Türk boylarıyla bir arada yaşadığı dönemlere kadar gider ve coğrafyası da Anadolu ve Azerbaycan’la sınırlı olmayıp Türkistan’ı içine alacak şekilde geniş bir alanı kapsar. Hâliyle bu eser, tüm Oğuzlara aittir ve tüm Oğuzlardan izler taşımaktadır (Alkaya: 2020: 156). Dede Korkut Kitabı’nın Oğuz grubu Türk lehçeleri içinde Azerbaycan ve Türkiye Türkçesinden daha fazla izler barındırmasının sebebi ise bu hikâyelerin nihai oluşum yerlerinin Doğu Anadolu bölgesi ile Azerbaycan sahası olmasıdır.

Bu çalışmanın amacı; söz varlığından hareketle Dede Korkut hikâyelerinin, Oğuzların geneline ait olduğuna dair kanıtlar sunmaktır. Dede Korkut Kitabı’nda bulunup da bugün

Azerbaycan Türkçesinde bulunmayan çok sayıda kelime vardır. Bu kelimelerin bir kısmı Azerbaycan Türkçesinin ayrı bir yazı dili olmasından sonra terk edilip kullanımdan düşmüştür. Fakat bir o kadarı da Azerbaycan Türkçesinin ayrı bir yazı dili hâlini aldığı ilk zamanlarda da Azerbaycan Türkçesinde bulunmamaktaydı. Dede Korkut Kitabı'nın yazılışından günümüze yaklaşık 5 asır geçmiştir. 5 asırda bu kadar çok kelimenin Azerbaycan Türkçesinde olmamasının sebebi Dede Korkut Kitabı'nın Azerbaycan Türkçesiyle yazılmamış olması, Eski Oğuz Türkçesiyle yazılmış olmasıdır. Çünkü diller zamanla gelişir, bu derece bir değişim için zamanın da o kadar büyük olması lazımdır.

Bu çalışmada; Dede Korkut Kitabı'nda kullanılan Azerbaycan Türkçesi ölçünlü dilinde bulunmayıp da Türkiye Türkçesi ölçünlü dilinde bulunan 71 madde başı ele alınmıştır. Bu madde başlarının günümüz Türkiye, Türkmen ve Gagavuz Türkçelerindeki durumları Dede Korkut Kitabı'yla karşılaştırmalı bir şekilde incelenmiştir. Bu madde başlarının Dede Korkut Kitabı'ndaki anlamı ve cümle içinde nasıl kullanıldığı örnekleriyle verilmiştir. Daha sonra Türkiye Türkçesi ölçünlü dilinde bu madde başlarının aynı veya benzer anlamı ve cümle içinde kullanılması örneklerle gösterilmiştir. Bu madde başlarının Türkmen ve Gagavuz Türkçelerindeki durumu da belirtilmiş; Türkmen ve Gagavuz Türkçelerinde kullanımı varsa bunlar örneklerle verilmiştir.

Çalışmada ele alınan madde başları, bu madde başlarının kaç defa kullanıldıkları, sayfa ve satır numaraları Sadettin Özçelik'in "Dede Korkut Dresden Nüshası- Metin, Dizin. 2. Cilt" adlı eseri esas alınarak gösterilmiştir. Dede Korkut Kitabı'nda birden fazla geçen kelimeler için 2 örnek, bir defa geçen kelimeler için ise 1 örnek verilmiştir. Kelimelerin Türkiye Türkçesindeki anlamlandırması ve örnek cümleleri çevrimiçi sözlükler olan Türk Dil Kurumu Sözlükleri ile Google Sözlük'ten verilmiştir. Türkmen Türkçesindeki kullanımlar için 2 ciltlik "Türkmen Diliniñ Düşündürişli Sözlüğü, Türkmençe-Türkçe Sözlük ve çevrimiçi sözlüklerden "Ene Dilim", "Ajap Sözlük" kullanılmıştır. Gagavuz Türkçesi için Gagavuz Türkçesi Grameri, Gagavuzça-Rusça-Romınca Sözlük ve Gagavuz Türkçesinin Sözlüğü adlı sözlükler kullanılmıştır. Azerbaycan Türkçesi için ise 3 ciltlik Azerbaycan Türkçesi Sözlüğü, 4 ciltlik Azerbaycan Dilinin İzahlı Lüğeti ve çevrimiçi bir sözlük olan Obastan adlı sözlükler kullanılmıştır.

1. DEDE KORKUT KİTABI'NDA KULLANILAN FAKAT AZERBAYCAN TÜRKÇESİNDE BULUNMAYAN BAZI MADDE BAŞLARI

Sözlüğe göre madde başı: "Sözlük yapma düzeninde başlı başına bir anlam ifade eden ve siyah olarak yazılan, tanımı verilen sözlük birimi." (Güncel Türkçe Sözlük, 2023) demektir. Çalışmanın bu kısmında Dede Korkut Kitabı'nda kullanılıp da bugün Azerbaycan Türkçesinde bulunmayan 71 madde başı incelenip aşağıda listelenmiştir.

1. ağ-: yükselmek.

Şahin pervāza ağdı (D.138a-6). "*Şahin havalandı*" (Özçelik, 2016b: 757).

pervāza ağ- deyimindeki ağ- kelimesi Dede Korkut Kitabı'nda bir defa kullanılmıştır. Eski Uygur Türkçesinde ağ- "yükselmek, ağmak, kalkmak, yukarıya çıkmak" (Caferoğlu, 1968: 7); DLT'de āg-~ag- "yükselmek, çıkmak" (Ercilasun ve Akkoyunlu, 2018: 542); Tarama Sözlüğünde ağ- "1. çıkmak, yükselmek. 2. aşağı inmek, ağır gelip aşağı meyletmek." (Tarama Sözlüğü, 2023) anlamlarıyla kullanılmıştır. Kelime Azerbaycan ve Gagavuz Türkçelerinde kullanılmamaktadır. Türkiye Türkçesinde "yükselmek.", Türkmen Türkçesinde "aşmak, geçmek" anlamıyla kullanılmaktadır.

Türkiye Türkçesindeki kullanımı: "ağ-" yükselmek, yukarı doğru çıkmak. "Ay oldum âleme doğdum, bulut oldum göğe ağdım" (Güncel Türkçe Sözlük, 2023). "Kuş göğe ağdı" (Google Sözlük, 2023).

Türkmen Türkçesindeki kullanımı: "āg-" aşmak, geçmek. Süri sağ-aman gumdan agdı "Sürü sağ selamet çölü aştı." (Tekin vd., 1995: 22).

2. ağzınun suyu ak-: imrenmek.

Avşıl olmuş țana gibi ağzınun suyu akdı (D.92a-5). “*Avşıl hastası dana gibi ağzının suyu aktı*” (Özçelik, 2016b: 711).

Bu deyim, Dede Korkut Kitabı’nda bir örnekte geçer. Tarama Sözlüğünde yer almamaktadır. Azerbaycan, Türkmen ve Gagavuz Türkçelerinde kullanılmamaktadır. Fakat Türkiye Türkçesinde aynı anlamla kullanılmaktadır.

Türkiye Türkçesindeki kullanımı: “*ağzının suyu ak-*” İmrenmek. “Bu ziyafete elimiz erişmiyor, uzaktan **ağzının suyu akıyor**” (Güncel Türkçe Sözlük, 2023). “Bir ayakkabı gördüm, **ağzının suyu aktı** doğrusu” (Google Sözlük, 2023).

3. akıncı: akıncı.

akıncılar kâfirün elin günin urup kızın gelinin esir ettiler (D.128a-7). “*Akıncılar kâfirin elini gününü yağmalayıp kızını gelinini esir ettiler*” (Özçelik, 2016b: 745).

Ƙazan Begden akın diledi. Akın vèrdi, çağırtdı, akıncı derildi (D.129a-12). “Kazan Bey’den akın diledi. Akın verdi, çağırttı, akıncı toplandı.”

akıncı kelimesi Dede Korkut Kitabı’nda üç örnekte geçer. DLT’de *akıncı* “geceleyn düşmanı basan birlik” şeklinde geçmektedir (Ercilasun ve Akkoyunlu, 2018: 546). Tarama Sözlüğünde yer almaz. Azerbaycan, Türkmen ve Gagavuz Türkçesinde bulunmamaktadır. Türkiye Türkçesinde aynı şekilde ve aynı anlamla kullanılmaktadır.

Türkiye Türkçesindeki kullanımı: “akıncı” Düşman ülkesine akın yapan savaşçı. “Pencap vadilerine yerleşen **akıncılar** ana yurtlarını unutuverdiler” (Güncel Türkçe Sözlük, 2023). “**Türk akıncıları** Tuna boylarına varmıştı” (Google Sözlük, 2023).

4. alan: alan, düzlük.

Gök alan görklü çemene çadır tikdi (D. 65a-12). “*Gök alan güzel çimene çadır dikdi*” (Özçelik, 2016b: 682).

Ƙazan gök alan çemene çadır dikdürdi, otağın Ƙurdu (D.153b-5). “*Kazan yeşil alan [görklü] çimene çadır diktirdi, otağını kurdu*” (Özçelik, 2016b: 775).

Bu kelime, Dede Korkut Kitabı’nda 4 örnekte geçer. Eski Uygur Türkçesinde *alan* ~ *al(a)η* “yüksek arazi, engebeli arazi (?); yükseklik” (Wilkens, 2021: 28), DLT’de *alan* “düz, düzlük” (Ercilasun ve Akkoyunlu, 2018: 547) biçimiyle görülür. Tarama Sözlüğünde “açık, düz yer, meydan.” (Tarama Sözlüğü, 2023) anlamıyla mevcuttur. Bu kelime Türkiye Türkçesinde, Gagavuz Türkçesinde ve Türkmen Türkçesinde kullanılmakta olup Azerbaycan Türkçesinde kullanılmamaktadır.

Türkiye Türkçesindeki kullanımı: *alan* “düz, açık ve geniş yer, meydan, saha” anlamıyla kullanılmaktadır (Güncel Türkçe Sözlük, 2023). “Bayramı kutlamak için insanlar kentin **alanlarında** toplanmıştı” (Google Sözlük, 2023).

Gagavuz Türkçesindeki kullanımı: “alan” bölge (Çebotar ve Dron, 2002: 27).

Türkmen Türkçesindeki kullanımı: “*āla*” uzayıp giden çorak alan, düz yer. “Yeñseki **alada** keyik bar.” Arkadaki düzlükte geyik var. (Ene Dilim, 2023).

5. apul apul: sallana sallana.

Ƙan Ƙuralı yerinden Ƙurı geldi, apul apul yöridi (D.91b-4). “*Kan Turalı yerinden kalktı, sallana sallana yürüdü*” (Özçelik, 2016b: 710).

Apul apul yürüşünden, aslan gibi Ƙurışundan (D.55a-8). “Apul apul yürüşünden, aslan gibi duruşundan.”

Bu ikileme, Dede Korkut Kitabı’nda üç örnekte geçer. Tarama Sözlüğünde *apul apul* “İki yana sallana sallana.” (Tarama Sözlüğü, 2023) şeklinde bulunmaktadır. Azerbaycan Türkçesi, Türkmen Türkçesi ve Gagavuz Türkçelerinde kullanılmamaktadır. Türkiye Türkçesinde aynı şekilde kullanılmaktadır.

Türkiye Türkçesindeki kullanımı: “*apul apul*” tombul çocuklar bacaklarını açarak (salına salına yürümek). **Apul apul** gidiyor (Güncel Türkçe Sözlük, 2023).

Kadın apul apul yola düşmüştü (Google Sözlük, 2023).

6. **bağa qal-**: bakakalmak.

Bāzırgānlar ardından bağa kaldı (D.38b-9). "Bezırgānlar ardından bakakaldı."

Bu deyim, Dede Korkut Kitabı'nda bir örnekte geçer. Tarama Sözlüğünde yer almamaktadır. Azerbaycan, Türkmen ve Gagavuz Türkçelerinde kullanılmamaktadır¹. Türkiye Türkçesinde aynı şekilde ve aynı anlamla kullanılmaktadır.

Türkiye Türkçesindeki kullanımı: "bakakal-" şaşkınlığa uğrayıp ne yapacağını bilmez durumda kalmak. "**Bakakalırım** giden geminin ardından / Atamam kendimi denize, dünya güzel / Serde erkeklik var, ağlayamam." (Güncel Türkçe Sözlük, 2023).

7. **bakır**: bakır.

Kızıl altın getürdiler, bakır dur, dedüm (D.142a-3). "Kızıl altın getirdiler, bakır dur, dedim."

Bu kelime, Dede Korkut Kitabı'nda bir örnekte geçer. Eski Uygur Türkçesinde *bakır* "bakır" (Caferoğlu, 1968: 32), DLT'de *bakır* "bakır" (Ercilasun ve Akkoyunlu, 2018: 571) biçiminde görülür. Tarama Sözlüğünde yer almaz. Azerbaycan ve Türkmen Türkçelerinde kullanılmamaktadır. Türkiye Türkçesinde ve Gagavuz Türkçesinde aynı şekilde ve aynı anlamla kullanılmaktadır.

Türkiye Türkçesindeki kullanımı: "bakır" Bakır elementinden yapılmış. "Ertesi gün çadırların önünde Haldun Nedret'in Kadıköy'den getirdiği **bakır** lamba yanıyordu." (Güncel Türkçe Sözlük, 2023).

Gagavuz Türkçesindeki kullanımı: bakır: bakır. (Çebotar ve Dron, 2002: 71).

8. **bınar**: pınar.

Meğer evleri önünde bir büyük ağaç varıdı, dibinde bir yahşı bınar varıdı. (D:53a-4). "Meğer evleri önünde bir büyük ağaç vardı, dibinde bir güzel pınar vardı."

Zemānla Oğuz gene yaylaya göçdi, çoban gene bu **bınara** geldi (D.109b.11). "Zamanla Oğuz gene yaylaya göçtü, çoban gene bu pınara geldi."

Bu kelime, Dede Korkut Kitabı'nda 7 defa geçer. DLT'de *mınar* "su gözü, su gözesi" (Ercilasun ve Akkoyunlu, 2018: 764) biçiminde görülür. Tarama Sözlüğünde yer almaz. Azerbaycan ve Türkmen Türkçesinde kullanılmayan bir kelimedir. Türkiye ve Gagavuz Türkçesinde kelimenin ön sesi tonsuzlaşarak p'ye dönmüş² bir şekilde aynı anlamla kullanılmaktadır.

Türkiye Türkçesindeki kullanımı: "pınar" yerden kaynayan su, kaynak. "En boğucu gününde bu alevden ülkenin / Bir **pınar** çağlayışı vardı sözünde senin." (Güncel Türkçe Sözlük, 2023).

Gagavuz Türkçesindeki kullanımı: pınar: pınar (Baskakov, 1991: 195).

9. **binit**: binek hayvanı.

Şehbāz atlarum sana binit olsun (D.61a-3). "Seçkin atlarım sana binit olsun."

Menüm de içinde binidüm var (D.18b.7). "Benim de içinde binitim var."

Bu kelime, Dede Korkut Kitabı'nda 9 örnekte geçer. Tarama Sözlüğünde *binit* (*binüt*) "binilecek hayvan." şeklinde geçmektedir (Tarama Sözlüğü, 2023). Türkiye Türkçesi dışındaki diğer Oğuz grubu Türk lehçelerinde bulunmayan bir kelimedir.

Türkiye Türkçesindeki kullanımı: "binit (eskimiş)" binilecek taşıt veya hayvan (Güncel Türkçe Sözlük, 2023). "Avluda bir binit bağlıydı." (Google Sözlük, 2023).

10. **birkaç**: birkaç.

¹ Azerbaycan Türkçesinde *bağa qal-* birleşik fiili kullanılmamaktadır. Fakat Azerbaycan Türkçesinde -a/-e ekli bağ eylemlerin çift türleri sık sık görülür (Zeynalov, 1986: 468). Bu birleşik fiilin çift türü "baxa baxa qal-: eline hiçbir şey geçmemek, uzaktan seyretmekten başka elinden bir şey gelmemek" (Altaylı, 2005: 82) şeklinde Azerbaycan Türkçesinde mevcuttur.

² b>p ön ses tonsuzlaşması için bk. "Doğan, M. ve Demirtaş, A. (2022). Türkiye Türkçesi Ağızlarında Ön Ses Tonsuzlaşması. 14. Uluslararası Dünya Dili Türkçe Sempozyumu, s. 1052-1068.

Birkaç gün begler ile yedi içdi (D.65a-12). "Birkaç gün beyler ile yedi içti."

Ağız dilden birkaç kelime haber ver maña (D.67a-2). "Ağız dilden birkaç kelime haber ver bana."

birkaç kelimesi, metinde sık kullanılan bir kelimedir, Dede Korkut Kitabı'nda on dört örnekte geçer. Kelime, Tarama Sözlüğünde yer almaz. Azerbaycan ve Türkmen Türkçelerinde kullanılmamaktadır. Fakat Türkiye Türkçesinde ve Gagavuz Türkçesinde aynı şekilde ve aynı anlamla kullanılmaktadır.

Türkiye Türkçesindeki kullanımı: "birkaç" çok olmayan, az sayıda, az. Kıyıda kapıları, kepenkleri kapalı, birkaç ev ve depo sıralanıyordu." (Güncel Türkçe Sözlük, 2023). "Aradan birkaç gün geçti" (Google Sözlük, 2023).

Gagavuz Türkçesindeki kullanımı: "birkaç" birkaç (Çebotar ve Dron, 2002: 94).

11. bre/mere: bre, hey.

Bre çoban, ırağından yakınından berü gelgil (D.22a-10). "Bre çoban, uzağından yakınından beri gel."

Kılıcını ne ögersin, mere kâfir (D.22b-4). "Kılıcını ne översin, bre kâfir."

Semih Tezcan, *Dede Korkut Oğuznameleri Üzerine Notlar* adlı eserinin giriş kısmında *bre~mere* sorunu başlıklı yazısında, *bre/mere* kelimesinin Dresden nüshasında 144 kez مره "mere", 3 kez ماره "mere", 1 kez de بره "bre" şeklinde geçtiğini belirtip bu kelimenin Doğu Anadolu ağızlarında, Azerbaycan Türkçesinde, Türkmen Türkçesinde, daha doğudaki Türk lehçelerinde ve Osmanlıca dışındaki eski Türk yazı dillerinin hiçbirinde bulunmadığını söyler. Bu kelimenin Balkan dillerinden Türkçeye geçmiş olduğunu, 14. yüzyıldan sonraki Osmanlıca metinlerde başlayarak görüldüğünü belirtir (2018: 17). Azerbaycan Türkçesinin Balkan dilleriyle pek münasebeti olmadığından bu ünlemin Azerbaycan Türkçesinde bulunmaması normal bir durumdur. Dede Korkut Kitabı'nda bu kadar sık kullanılan (148 kez) bir ünlemin Azerbaycan Türkçesinde bulunmaması da Dede Korkut Kitabı'nın Azerbaycan Türkçesiyle yazılmadığının bir göstergesi olarak kabul edilebilir. Bu kelime Tarama Sözlüğünde yer almamaktadır. Türkiye Türkçesinde ve Gagavuz Türkçesinde "bre" şeklinde ve aynı anlamla kullanılmaktadır.

Türkiye Türkçesindeki kullanımı: "bre (eskimiş)" ey, hey` anlamında kullanılan bir seslenme sözü. "Bre Arslan Bey! Sen bu işi kolay mı sanırsın?" (Güncel Türkçe Sözlük, 2023). "Bre beyler, durmak zamanı değil!" (Google Sözlük, 2023).

Gagavuz Türkçesindeki kullanımı: "bre" bre (Baskakov, 1991: 40).

12. buluş-: 1. karşılaşmak.

Beyrek adlı bir yiğide buluşmadıy mı? (D.54a-5). "Beyrek adlı bir yiğitle karşılaşmadın mı?"

2. Kavuşmak.

İki hasret birbirine buluşdılar (D.108a-5).

3. Görüşmek.

Hasretüm vardır, buluşayım, dedi (D.85a-2). "Hasretim vardır, görüşeyim, dedi."

Bu kelime, Dede Korkut Kitabı'nda 5 örnekte geçer. Üç örnekte "karşılaşmak", bir örnekte "kavuşmak", bir örnekte de "görüşmek" anlamında kullanılmıştır. Eski Uygur Türkçesinde *boluş-* "bir araya gelmek, buluşmak" (Wilkens, 2021: 187), DLT'de "buluş: birbirini bulmak, buluşmak" (Ercilasun ve Akkoyunlu, 2018: 602) biçiminde görülür. Tarama Sözlüğünde "karşılaşmak, rastlamak." (Tarama Sözlüğü, 2023) anlamıyla kayıtlıdır. Bu kelime Azerbaycan ve Türkmen Türkçelerinde kullanılmamaktadır. Dede Korkut Kitabı'nda "buluş-" kelimesi 1. ve 2. anlamlarda kendinden önceki kelimenin yönelme hâli eki (+A) almış biçimine bağlanırken Türkiye Türkçesinde vasıta hâli eki (+IA) almış biçimine bağlanmaktadır. Bu farklılık dışında kelime, Türkiye Türkçesinde *buluş-* şeklinde "karşılaşmak" ve "kavuşmak" anlamlarında kullanılmaktadır; kelimenin "görüşmek" anlamı yoktur. Gagavuz Türkçesinde kelimenin "kavuşmak" anlamı var olup "karşılaşmak" ve "görüşmek" anlamı yer almamaktadır.

Türkiye Türkçesindeki kullanımı: "buluş-" 1. karşılaşmak "Ertesi gün yine pastacıda buluştular." (Güncel Türkçe Sözlük, 2023). 2. kavuşmak. "Yâr ile buluşsak bir tenha yerde / Duyarlar

rakipler söz olur gider" (Güncel Türkçe Sözlük, 2023). "Şükür **buluştuğumuza!**" (Google Sözlük, 2023).

Gagavuz Türkçesindeki kullanımı: "buluş-" kavuşmak (Baskakov, 1991: 42).

13. buñlu: Sıkıntılı.

Ağ sakallu babam buñlu dëgil (D.124b-2). "Ak sakallı babam sıkıntılı, de."

Bu kelime, Dede Korkut Kitabı'nda 2 yerde "buñlu", 1 yerde "buñlu ıl-", 7 yerde de "buñlu ol-" şeklinde toplamda 10 defa geçer. Tarama Sözlüğünde *bunlu* "muzdarip, sıkıntılı." (Tarama Sözlüğü, 2023) şeklinde kayıtlıdır. Azerbaycan, Türkmen ve Gagavuz Türkçelerinde kullanılmamaktadır³. Türkiye Türkçesindeki kullanımı Dede Korkut Kitabı'ndaki gibidir.

Türkiye Türkçesindeki kullanımı: *bunlu* "sıkıntılı". "Erkenden yattığı biraz **bunlu**, gamlı gecelerde geniş kanepelerin üstünde uykusunu çekiyordu." (Güncel Türkçe Sözlük, 2023).

14. ılımlı: gösterişli, kurumlu.

Çaya baksa ılımlı, ılkarı kuş erdemli bir güzel yahşı yigit oldu (D.37a-5). "Gururla baksa ılımlı, ıl kara kuş (ala kartal) erdemli bir güzel yigit oldu." (Özçelik, 2016b: 656).

Dede Korkut Kitabı'nda 3 örnekte geçer. Tarama Sözlüğünde yer almamaktadır. Azerbaycan, Türkmen ve Gagavuz Türkçelerinde kullanımı yoktur. Türkiye Türkçesindeki kullanımı Dede Korkut Kitabı'ndaki gibidir.

Türkiye Türkçesindeki kullanımı: "ılımlı" gösterişli, kurumlu, afralı tafralı. (Güncel Türkçe Sözlük, 2023). "Bugün çok ılımlıydı" (Google Sözlük, 2023).

15. ılka gel-: çıkagelmek.

Ol namerderün yigirmisi dahi ılka geldi (D.11b-13). "O namertlerin yirmisi dahi ılka geldi."

Azğun dınlı, kızğun dilli kâfir ılka geldi (D.). "Azgın dinli, kızgın dilli kâfir çıkageldi."

Bu deyim, Dede Korkut Kitabı'nda 3 örnekte geçer. Tarama Sözlüğünde yer almamaktadır. Azerbaycan, Türkmen ve Gagavuz Türkçelerinde kullanımı yoktur. Türkiye Türkçesindeki kullanımı Dede Korkut Kitabı'ndaki gibidir.

Türkiye Türkçesindeki kullanımı: "ılka gel-" beklenmedik bir zamanda gelmek. "Bir hafta sonra oğul, yanında garip bir hayvanla eve **ılka geldi**." (Güncel Türkçe Sözlük, 2023). "Arkadaşım **ılka gelince** ilgilenmem gerekmişti" (Google Sözlük, 2023).

16. ılbur: yular kayışı.

Atından endi, ılburını bir ılala ilişdürdi (D.135a-11). "Atından indi, ılburını bir dala ilişdirdi."

Karanğulı gözlerini uyhu almış yigit, atınun ılburını bileğine bağladı (D.133b-9). "Kara gözlerini uyku almış yigit, atının ılburını bileğine bağladı".

Bu kelime, Dede Korkut Kitabı'nda 4 örnekte geçer. Türkçeye Moğolcadan "<ılbur" geçmiştir (Doerfer, 1963: 309). Tarama Sözlüğünde *ılbur* (*ılbur*, *ılbur*, *ılbur*) "yular, yular sapı." (Tarama Sözlüğü, 2023) şeklinde kayıtlıdır. Azerbaycan ve Türkmen Türkçelerinde kullanılmamaktadır. Gagavuz Türkçesinde "dizgin" anlamında, Türkiye Türkçesinde ise aynı anlamla kullanılmaktadır.

Türkiye Türkçesindeki kullanımı: *ılbur* (*halk ağzı*) "yulara takılan ip veya zincir" (Güncel Türkçe Sözlük, 2023).

Gagavuz Türkçesindeki kullanımı: ılbur: dizgin (Baskakov, 1991: 58).

17. dadı/ıadı: dadı.

Mere dadı, men avcı degülem, beg oğlı begem (D.40b-3). "Bre dadı, ben avcı değilim, bey oğlu beyim."

Sizi yamrı yumrı ıadıım dayem şandum (D.139a-3). "Sizi yamrı yumru dadım dayem (sütannem) sandım." (Özçelik, 2016b: 758).

³ Her ne kadar Azerbaycan Türkçesinde "bunlu" kelimesinin kökü "munq" şeklinde mevcut olsa da kelimenin gövde hâli (bunlu) Azerbaycan Türkçesinde kullanılmamaktadır.

dadı/tağı kelimesinin kökeni Farsça “*dādū*” (Güncel Türkçe Sözlük, 2023) olup Dede Korkut Kitabı’nda 3 örnekte geçer, Tarama Sözlüğünde yer almaz. Türkiye Türkçesi dışındaki Oğuz grubu Türk lehçelerinde bulunmaz.

Türkiye Türkçesindeki kullanımı: “*dadı*” evlerde çocuğa bakan kimse, daye. “Çocuk iken arife gecesi validemiz, **dadılarımız** bizi erken yatmaya mecbur ederlerdi.” (Güncel Türkçe Sözlük, 2023).

18. **dil-**: 1. kesmek.

Aruğ olsa kulağın dileridi avda bellü olsun deyü (D.120b-13). “Arık olsa kulağını dilerdi avda belli olsun diye.”

Depegözün gendü kılıcıyla boynunu urdı, [başını] dildi (Kaçalın, 2017: 166). “Depegöz’ün kendi kılıcıyla boynunu vurdu, başını dildi.”

2. Yarmak.

İlerü yatan denjizi dildüm geçdim (D.105b-1). “İleride yatan denizi dildim, geçtim.”

Akındılı görkli şuyı dilüp geçün (D.151a-5). “Akıntılı görklü suyu dilip geçin.”

Bu kelime, Dede Korkut Kitabı’nda 11 örnekte geçer. 4 örnekte “kesmek” anlamında, 7 örnekte ise “yarmak” anlamında kullanılmıştır. Eski Uygur Türkçesinde *til-* “parça parça kesmek, dilmek, dilimlemek” (Wilkens, 2021: 718), DLT’de *til-* “boylamasına kes-, dil-” (Ercilasun ve Akkoyunlu, 2018: 881) biçiminde görülür. Tarama Sözlüğünde *dil-* “yarmak” (Tarama Sözlüğü, 2023) anlamıyla kayıtlı olup “kesmek” anlamı sözlüğe alınmamıştır. Azerbaycan ve Gagavuz Türkçelerinde kullanımı yoktur⁴. Türkiye Türkçesinde aynı şekilde ve aynı anlamlarda kullanılmaktadır. Türkmen Türkçesinde ise “kesmek” anlamı mevcut olup, “yarmak” anlamı bulunmamaktadır; fakat “yarmak” anlamına yakın bir anlam olarak “yırtmak” anlamı mevcuttur.

Türkiye Türkçesindeki kullanımı: “*dilmek*” 1. bir bütünü ince ve yassı parçalara ayırarak kesmek. “Şimdi bu elemanları ince ince **dileceğim**.” (Güncel Türkçe Sözlük, 2023).

2. Yarmak (halk ağzı). “cam ayağımı **dildi**” (Google Sözlük, 2023).

Türkmen Türkçesindeki kullanımı: “*dilmek*” 1. “kesmek.” Ol hyárlary **dilip** duz berdi (Kıyasova vd., 2016: 285). “O hıyarları kesip tuzladı.”

2. “yırtmak.” köynegi eteğine çenli **dilmek**. “Gömleği eteğine kadar yırtmak.” (Tekin vd., 1995: 160).

19. **dülbend**: tülbent.

Kırk yiğidine dülbend şaldı, el eyledi (D.19a-3). “Kırk yiğidine tülbent salladı, el eyledi.”

Gördü benzi şararmış, dülbendi boğazına geçmiş (D.122b-6). “Gördü benzi sararmış, tülbenti boğazına geçmiş.”

Farsça “*terbend*” kelimesinden dilimize geçmiş bir kelimedir (Güncel Türkçe Sözlük, 2023). Dede Korkut Kitabı’nda 3 defa geçer. Tarama Sözlüğünde yer almaz. Azerbaycan, Türkmen ve Gagavuz Türkçelerinde bulunmamaktadır. Türkiye Türkçesinde ise aynı anlamla kullanılmaktadır.

Türkiye Türkçesindeki kullanımı: “*tülbent*” İnce ve seyrek dokunmuş, hafif ve yumuşak pamuklu bezden yapılmış başörtüsü. “Mürüvvet Bacı, limon küfü **tülbendini** düşmesin diye bir ucundan ısırılmış, elinde süzgeçle çıkageldi.” (Güncel Türkçe Sözlük, 2023).

20. **élet-**: götürmek, ulaştırmak.

Ağça yüzli men gelini tutup atam anam evine életmesünler (D.97b-9). “Akça yüzlü ben gelini turup atamın anamın evine götürmesinler.”

Yalancı oğlu Yaltacuk menüm ölüm haberin életmiş (D.50b-5).

Bu kelime, Dede Korkut Kitabı’nda 8 defa geçer. Eski Uygur Türkçesinde *elt-* “iletmek, alıp götürmek” (Wilkens, 2021: 256), DLT’de *ilet-* “götürmek” (Ercilasun ve Akkoyunlu, 2018: 664), Tarama Sözlüğünde “iletmek/eletmek/iltmek: götürmek, yerine ulaştırmak, eriştirmek.” (Tarama

⁴ “dil-” fiili Azerbaycan Türkçesinde olmamakla birlikte bu fiilden türemiş *tili-*, *tilindir-*, *tilin-*, *tilinti* kelimeleri Azerbaycan Türkçesinde kullanılmaktadır.

Sözlüğü, 2023) şeklinde görülür. Azerbaycan ve Gagavuz Türkçelerinde kullanılmamaktadır. Türkiye Türkçesinde kelime başındaki kapalı /e/ sesi /i/ sesine dönüşmüştür⁵, anlam olarak aynı şekilde kullanılmaktadır. Türkmen Türkçesinde ise orta hece ünlüsü düşmüştür, aynı anlamla kullanılmaktadır.

Türkiye Türkçesindeki kullanımı: “ilet-” götürmek, ulaştırmak. “Bunların tek kaygıları gördüklerini, duyduklarını okurlara iletmeğdir.”

Türmen Türkçesindeki kullanımı: “elt-” götürmek, ulaştırmak (Ajap Sözlük, 2023). “Ulı doganı pili begene-begene öyüne eltipdir” (Ene Dilim, 2023). “Ağabeyi fili beğene-beğene evine götürdü.”

21. ere var-: evlenmek.

Bu evi harab olası ere varaldan berü dağı karnum toymadı, yüzüm gülmedi (D.6a-1). “Bu evi harap olası kocaya vardığımdan beri karnum doymadı, yüzüm gülmedi.”

Hanım, maksudum oldur ki ere varan kız kalka oynaya, men kopuz çalam (D.58a-10). “Hanım maksadım odur ki evlenen kız kalka oynaya, ben kopuz çalam.”

Sık kullanılan deyimlerden bir tanesidir. Dede Korkut Kitabı’nda 8 defa geçer. Tarama Sözlüğünde *ere var-* “kocaya varmak” şeklinde kayıtlıdır (Tarama Sözlüğü, 2023). İfade, Azerbaycan, Türkmen ve Gagavuz Türkçelerinde kullanılmaz. Türkiye Türkçesinde aynı şekilde ve aynı anlamla kullanılmaktadır.

Türkiye Türkçesindeki kullanımı: “ere var- (halk ağzı)” kadın veya kız evlenmek (Güncel Türkçe Sözlük, 2023).

22. esen kal-: sağlıklı, sıhhatli olmak.

Kadun ana, beg baba esen kaluñ (D.89b-6; Özçelik, 2016b: 357). “Kadın ana, bey baba esen kalın.”

Beg baba, hatun ana esen kaluñ (D.131b-11). “Bey baba, hatun ana esen kalın.”

esen kal- deyimini, Dede Korkut Kitabı’nda 3 defa geçer; Tarama Sözlüğünde yer almaz. Azerbaycan, Türkmen ve Gagavuz Türkçelerinde bulunmaz. Bu deyim, Türkiye Türkçesinde aynı şekilde ve aynı anlamla kullanılmaktadır.

Türkiye Türkçesindeki kullanımı: “esen kal-” ruhsal ve bedensel olarak sağlıklı, sıhhatli olmak. “Şen ve esen kalınız.” (Güncel Türkçe Sözlük, 2023).

23. esir et-/yèsir et-: tutsak almak.

Akıncılar kâfirün elin günin urup kızın gelinin esir eddiler (D.128a-8). “Akıncılar kâfirin elini gününü (halkını) vurup kızını gelinini esir ettiler.” (Kaçalın, 2017: 424).

Kızın gelinin yèsir edüñ (D.123b-8). “Kızını gelinini esir edin.”

Bu deyim; Dede Korkut Kitabı’nda 1 defa “esir et-”, 2 defa da “yèsir et-” şeklinde olmak üzere toplamda 3 kez geçer. Tarama Sözlüğünde yer almamaktadır. “esir” kelimesi tüm Oğuz grubu lehçelerinde bulunmaktadır, fakat “esir et-/yèsir et-” deyimini Azerbaycan, Türkmen ve Gagavuz Türkçelerinde bulunmamaktadır. Türkiye Türkçesinde ise benzer şekilde ve aynı anlamla kullanılmaktadır.

Türkiye Türkçesindeki kullanımı: esir et-: tutsak durumuna getirmek. “Beni bir takım vahşi çapulcular esir edip sımsıkı bağladıkları hâlde memleketlerine götürdüler.” (Güncel Türkçe Sözlük, 2023).

Türkmen Türkçesindeki kullanımı: yesir et-: tutsak etmek, esir almak (Kara ve Karadoğan, 2014: 250)

24. evren: ejderha, büyük yılan.

Erenler evreni, Kazan begün kartaşu Kara Göne çapar yetdi (D.31b.12). “Erenler ejderhası, Kazan beyin kardeşi Kara Göne at koşturup yetti.”

⁵ Konu hakkında detaylı bilgi için bk. Erdem, M. D. ve Gül, M. (2006). Kapalı e (e) Sesi Bağlamında Eski Anadolu Türkçesi-Anadolu Ağızları İlişkisi. Karadeniz Araştırmaları, 11 (11) , 111-148.

Ādemiler evreni Deli Dumrul elin eline çaldı, kas kas güldü (D.81b-6). “İnsanlar ejderhası Deli Dumrul elini eline çaldı, kas kas güldü.”

Evren kelimesi eserde sık kullanılan bir kelimedir ve 8 defa geçer. Tarama Sözlüğünde *evren* (*evran*) “ejderha, büyük yılan” (Tarama Sözlüğü, 2023) şeklinde kayıtlıdır. Azerbaycan ve Türkmen Türkçelerinde kullanılmamaktadır. Türkiye Türkçesinde “büyük yılan” ve Gagavuz Türkçesinde ise “kanatlı yılan” anlamında kullanılmaktadır.

Türkiye Türkçesindeki kullanımı: “*evren* (*halk ağzı*)” büyük yılan (Güncel Türkçe Sözlük, 2023).

Gagavuz Türkçesindeki kullanımı: “*evrem*” kanatlı yılan (Baskakov, 1991: 93).

25. fışıl fışıl: fışıl fışıl, fışılıyla.

Söyleşdiler fışıl fışıl, kâfirün fi'lin tıydum (D.28a-7). “Söyleştiler fışıl fışıl, kâfirin hilesini duydum.”

Bu ikileme, Dede Korkut Kitabı’nda 1 defa geçer, Tarama Sözlüğünde yer almaz. Azerbaycan, Türkmen ve Gagavuz Türkçelerinde bulunmaz. Türkiye Türkçesinde aynı şekilde ve aynı anlamla kullanılmaktadır.

Türkiye Türkçesindeki kullanımı: “*fışıl fışıl*” fışılı hâlinde, fışıldayarak, alçak sesle. “Ağabeyi ile *fışıl fışıl* konuşular, birlikte sevindiler.” (Güncel Türkçe Sözlük, 2023).

26. ğavğā kop-: kavga kopmak, dövüş başlamak.

Kalun geyik üzerine ğavğā kopsa kardaşlu yiğitler kalkar kopar olur (D.131b-7). “Yaralı geyik üzerine kavga kopsa kardeşli yiğitlerin öz güveni yüksek olur (Özçelik, 2016a: 802).

Bu ikileme, Dede Korkut Kitabı’nda 1 defa geçer. Farsça “*ğavğā*” + Türkçe “*kop-*” kelimelerinin birleşmesinden oluşmuş bir deyimdir. Tarama Sözlüğünde yer almaz. Azerbaycan, Türkmen ve Gagavuz Türkçelerinde bulunmaz. Türkiye Türkçesinde aynı anlamla kullanılmaktadır.

Türkiye Türkçesindeki kullanımı: “*kavga kop-*” dövüş başlamak: “Softalar arasında kızıl bir *kavga kopmuştu*.” (Atasözleri ve Deyimler Sözlüğü).

27. ğedil-: çentilmek, körelmek.

Çalışanda kara polat uz kılıcun ğedilmesün (D.19b-6). “Vuruşurken kara polat tesirli kılıcın körelmesin.”

Yorğun atunıla, ğedilmiş cıdanıla ardına düşesin (D.72b-1). “Yorğun atınla, körelmiş mızrağınla ardına düşesin.”

Bu kelime, Dede Korkut Kitabı’nda 5 defa geçer. Tarama Sözlüğünde *gedil-* “gedik açılmak, eksilmek.” şeklinde kayıtlıdır (Tarama Sözlüğü, 2023). Azerbaycan ve Gagavuz Türkçelerinde bulunmamaktadır. Türkiye Türkçesinde ve Türkmen Türkçelerinde kullanımları benzerdir.

Türkiye Türkçesindeki kullanımı: “*gedil-*” 1. gedik olmak, gedik açılmak. 2. (halk ağzı) Bıçak, keser vb.nin ağızları aşınmak (Güncel Türkçe Sözlük, 2023).

Türkmen Türkçesindeki kullanımı: “*ğādil-*” çentilmek.” Pıçak *ğādilipdir*. “Bıçak çentik çentik olmuş.” (Tekin vd., 1995: 244).

28. gökçe: yeşil.

Yapa yapa karlar yağsa yaza kalmaz, yapağulu gökçe çemen güze kalmaz (D.3b-8). “Lapa lapa karlar yağsa yaza kalmazı yapağılı yeşil çimen güze kalmaz.”

Bu kelime, Dede Korkut Kitabı’nda 1 defa geçmektedir. Tarama Sözlüğünde yer almaz. Azerbaycan ve Türkmen Türkçelerinde bulunmaz. Türkiye ve Gagavuz Türkçelerinde “mavi” anlamında kullanılmakta olup “yeşil” anlamı yer almamaktadır.

Türkiye Türkçesindeki kullanımı: “*gökçe*” gök rengi, mavi (Güncel Türkçe Sözlük, 2023).

Gagavuz Türkçesindeki kullanımı: “*gökçe*” mavi (Baskakov, 1991: 105).

29. gök yüzi: gökyüzü.

Gök yüzünden al kanatlı 'Azrail uçup geldi (D.84a-5). "Gökyüzünden al kanatlı Azrail uçup geldi."

Ala şayvân gök yüzine esenmişidi (D.119b-7). "Büyük gölgelik gökyüzüne açılmıştı." (Özçelik, 2016b: 737).

Bu kelime, Dede Korkut Kitabı'nda 7 defa geçer. Tarama Sözlüğünde yer almaz. Azerbaycan, Türkmen ve Gagavuz Türkçelerinde bulunmaz. Türkiye Türkçesinde aynı şekilde ve aynı anlamla kullanılmaktadır.

Türkiye Türkçesindeki kullanımı: "gökyüzü" Atmosferin gözle görünen bölümü. "Gökyüzünün başka rengi de varmış / Geç fark ettim taşın sert olduğunu" (Güncel Türkçe Sözlük, 2023).

30. gözük-: görünmek.

"Ellerin yenine çekdi [yüzük] *gözükmesün deyü*" (Kaçalın, 2017: 94). "Ellerini yenine çekti yüzük gözükmesin diye."

Bu kelime; Dede Korkut Kitabı'nda 1 defa geçer, Tarama Sözlüğünde "gözük-: görünmek." (Tarama Sözlüğü, 2023) şeklinde kayıtlıdır, Azerbaycan Türkçesinde bulunmaz, Türkiye Türkçesi ve Gagavuz Türkçesinde aynı anlamla kullanılmaktadır. Türkmen Türkçesinde ise bu kelime "1. alışmak, öğrenmek. 2. nazar değmek." (Kıyasova vd., 2016: 484) anlamlarında kullanılır.

Türkiye Türkçesindeki kullanımı: "gözük-" görünmek. "Bazen hareketleriyle pek makul, bazen âdetleriyle garip ve gülünç *gözükürmüş*." (Güncel Türkçe Sözlük, 2023).

Gagavuz Türkçesindeki kullanımı: "gözük-" gözükmek (Baskakov, 1991: 107).

31. havlı: avlu.

Uçardan kaz tavuk, yörirden geyik tavşan bu havlıya taldurup Oğuz yiğitlerine bunu dām etmişidi (D.129b-5). Uçardan kaz tavuk, yürürden geyik tavşan bu avluya doldurup bunu Oğuz yiğitlerine tuzak yapmıştı.

Bu kelime; Dede Korkut Kitabı'nda 1 örnekte geçer, Yunanca *avlı* (Tietze, 2016: 494) kelimesinden Türkçeye geçmiştir. Tarama Sözlüğünde yer almaz. Azerbaycan ve Gagavuz Türkçelerinde kullanılmamaktadır. Türkiye Türkçesinde *avlu*, Türkmen Türkçesinde *hovlı* şeklinde ve aynı anlamla kullanılmaktadır.

Türkiye Türkçesindeki kullanımı: "avlu" bir yapının veya yapı grubunun ortasında kalan üstü açık, duvarla çevrili alan. "Yüksek, sur gibi kalın duvarın ardındaki küçük *avlu*ya kunt demir kapıdan girilirdi." (Güncel Türkçe Sözlük, 2023).

Türkmen Türkçesindeki kullanımı: "hovlı" etrafı duvarla, çitle kaplı alan; avlu (Kıyasova vd., 2016: 579). Şirinlerin *hovlusı* obanın ileri başında, çola yerededi. "Şirinlerin avlusu köyün ileri ucunda, ıssız yerdedi." Kebap ısı kükâp hovla dolanda, Gövünlerde gizlin göterim çoşdı. "Bahçeye kebab kokusu dolunca gönüllerde gizli bir ilgi alevlendi (Ene Dilim, 2023).

32. hep: 1. tamamen hepsi.

Kalın Oğuz beglerini hep oğudılar (D.43b-12). "Güçlü Oğuz beylerini hep davet ettiler.

Qazanun begleri hep yetdi, üzerine yığnaq oldı (D.77b.12). "Kazan'ın beyleri hepsi yetdi, üzerine toplandı."

2. bütün.

Sultānum, delü ozan hep yemeği dökdi (D.57b-11). "Sultanım, deli ozan bütün yemeği döktü".

Aruz araya Muşhaf getürdi, hep begler el urup and içtiler (D.149b-4). "Aruz ortaya Mushaf getirdi, bütün beyler el vurup ant içtiler."

3. Her zaman, daima.

Ölülerünüzde andan yorğa yokdur, *hep* anı binerem, dedi (D.139b-2).

Hep bir yerde dērüpdürürem (D.46a-1). "Hep bir yerde derip toplarım."

Çok sık kullanılan bir kelimedir. Dede Korkut Kitabı'nda 17 defa "tamamen", 6 defa "bütün", 2 defa da "her zaman, daima" anlamında olmak üzere toplamda 25 defa kullanılan bir kelimedir. Farsça "heb" (Güncel Türkçe Sözlük, 2023) kelimesinden Türkçeye geçmiştir. Tarama Sözlüğünde

yer almaz. Azerbaycan ve Türkmen Türkçelerinde bulunmaz. Türkiye Türkçesi ve Gagavuz Türkçesinde sadece 3. anlamıyla kullanılmaktadır.

Türkiye Türkçesindeki kullanımı: “*hep*” sürekli olarak, her zaman, daima. “**Hep** böyle canına yandığının, hep geç kalırım, hep treni kaçıyorum.” (Güncel Türkçe Sözlük, 2023). “**Hep** böyle derdi” (Google Sözlük, 2023).

Gagavuz Türkçesindeki kullanımı: “*hep*” eer zaman, daima. (Çebotar ve Dron, 2002: 311).

33. **hışm:** Erkeğin eşinin akrabaları.

hışmını kavmını ayırdı (D.120a-9). “Hışmını kavmini ayırdı.”

hışm kelimesi, Dede Korkut Kitabı’nda 1 defa geçer. Tarama Sözlüğünde yer almaz. Azerbaycan ve Türkmen Türkçelerinde bulunmaz. Kelime, Türkiye Türkçesinde aynı anlamla, Gagavuz Türkçesinde ise anlam genişlemesine uğrayarak “akraba” anlamında kullanılmaktadır.

Türkiye Türkçesindeki kullanımı: “*hışm*” evlilik yoluyla birbirine bağlı olan kimseler. (Güncel Türkçe Sözlük, 2023).

Gagavuz Türkçesindeki kullanımı: *hışm*: akraba. “O benim **hışımım**” (Çebotar ve Dron, 2002: 313).

34. **ısrır-:** ısırmak.

Yigit barmağın ısırdı (D.38b-6). “Yiğit parmağını ısırdı.”

Bu kelime, Dede Korkut Kitabı’nda 1 defa geçer. Eski Türkçede *ısrır-* “ısırmak” (Akalin, 2007: 273), Eski Uygur Türkçesinde *ısrır-* “ısırmak” (Caferoğlu, 1968: 87), DLT’de *ısrır-* “ısırmak” (Ercilasun ve Akkoyunlu, 2018: 657) biçiminde görülür. Tarama Sözlüğünde yer almaz. Azerbaycan, Türkmen ve Gagavuz Türkçelerinde kullanılmamaktadır. Türkiye Türkçesinde aynı şekilde ve aynı anlamla kullanılmaktadır.

Türkiye Türkçesindeki kullanımı: “*ısrır-*” dişleri arasına alıp sıkmak. “Dolu bir kadeh içti ve meze yerine alt dudağını ısırdı.” (Güncel Türkçe Sözlük, 2023). “Çocuğu köpek ısırmış.” (Google Sözlük, 2023).

35. **içit:** içilecek şey.

Şovuk şovuk şuları şorar olsan ağam Beyregün içidiydi (D.53b-9). “Soğuk soğuk suları şorar olsan ağam Beyrek’in içitiydi.”

Şovuk şovuk bınarlarum gerekise ana içit olsun (D.83b-9). “Soğuk soğuk pınarlarım gerekise ona içit olsun.”

Bu kelime, Dede Korkut Kitabı’nda 1 defa geçer. Tarama Sözlüğünde “içit: içilecek şey” (Tarama Sözlüğü, 2023) şeklinde Dede Korkut Kitabı’ndan alınma iki örnekle kayıtlıdır. Azerbaycan, Türkmen ve Gagavuz Türkçelerinde kullanılmamaktadır. Türkiye Türkçesinde aynı şekilde ve aynı anlamla kullanılmaktadır.

Türkiye Türkçesindeki kullanımı: “*içit (eskimiş)*” içilecek şey. (Güncel Türkçe Sözlük, 2023).

36. **işde/uşda:** 1. Anlatılan bir sözün sonucuna gelindiğini gösterir.

İşde sürülüp gède yorır (D.3a-7). “İşte sürüp gidiyor.”

2. Bir şey gösterilirken veya bir şeye işaret edilirken söylenen bir söz.

Uşda nişanı sultānum, dedi (D.48b-11). “İşte nişanı sultanım, dedi.”

Uşda uyur, gelün varalum, dedi (D.135a.-6). “İşte uyuyor, gelin varalım, dedi.”

Bu kelime, Dede Korkut Kitabı’nda 1 defa “işde”, 3 defa da “uşda” şeklinde olmak üzere toplamda 4 kez geçmektedir. Tarama Sözlüğünde yer almamaktadır. Azerbaycan, Türkmen ve Gagavuz Türkçelerinde bulunmaz. Türkiye Türkçesinde “işte” şeklinde ve aynı anlamlarla kullanılmaktadır.

Türkiye Türkçesindeki kullanımı: işte: 1. anlatılan bir sözün sonucuna gelindiğini gösterir. “İşte bütün manzara budur.” (Güncel Türkçe Sözlük, 2023). “İşte bundan dolayı, işimiz zor.” (Google Sözlük, 2023).

2. Bir şey gösterilirken veya bir şeye işaret edilirken söylenen bir söz. “İşte bu iki adam bir aralık göz göze geldiler.” (Güncel Türkçe Sözlük, 2023). “İşte o çocuk, yakalayın.” (Google Sözlük, 2023).

37. kavat: aptal, korkak, budala, pezevenk.

Mere dāyeler, bu kavat oğlu kavat mize erlik mi gösterür, dedi (D.40a-12). “Bre dadılar, bu kavat oğlu kavat bize erkeklik mi gösterir, dedi.”

Gel mere kavat, menüm yayımı çek (D.56-a7). “Gel bre kavat, benim yayımı çek.”

kavat kelimesi, Arapça *kaṣvād* kelimesinden alıntıdır (Güncel Türkçe Sözlük, 2023). Çok sık kullanılan kelimelerden biridir, Dede Korkut Kitabı’nda 38 kez geçmektedir. “aptal, korkak, budala, pezevenk” gibi farklı anlamlara gelebilecek şekilde hakaret amaçlı kullanılan bir kelimedir. Tarama Sözlüğünde yer almamaktadır. Azerbaycan, Türkmen ve Gagavuz Türkçelerinde bulunmaz. Türkiye Türkçesinde “pezevenk” anlamında hakaret amaçlı kullanılmaktadır.

Türkiye Türkçesindeki kullanımı: “kavat” hakaret amaçlı kullanılır; kadınla erkeğin yolsuz birleşmelerine aracılık eden erkek, muhabbet tellalı, pezevenk (Google Sözlük, 2023).

38. kaytaban: 1. deve sürüsü.

Kaytabanda kızıl deve senün gèder (D.18b-8). “Sürüde kızıl deve senindir, gider.”

Kaytabanum güdende şarvanum mısın (D.136b-1). “Sürümü güdende çobanım mısın?”

2. deve ahır.

Kaytabanda kızıl deve esen olsa torum vèrir (D.74b-4). “Ahırda kızıl deve esen olsa yavru verir.”

Kaytabandan kızıl deve vèrgil (D.11a-2). “Ahırdan kızıl deve ver.”

Bu kelime, Dede Korkut Kitabı’nda sık kullanılan kelimelerden biridir. Tarama Sözlüğünde “kaytaban: sürü, deve sürüsü, deve ahır.” (Tarama Sözlüğü, 2023) şeklinde kayıtlıdır ve verilen 5 örnek de Dede Korkut Kitabı’ndan alınmıştır.⁶ Semih Tezcan kelimenin kökeninin Türkçe “kay+taban: nasır taban” olduğunu söyler (Tezcan: 2018: 77). Bu kelime Azerbaycan, Türkmen ve Gagavuz Türkçelerinde bulunmaz. Türkiye Türkçesinde 1. anlamıyla bulunmaktadır.

Türkiye Türkçesindeki kullanımı: “kaytaban” sürü, deve sürüsü (Güncel Türkçe Sözlük, 2023).

39. kelec: söz.

Begil gördi hatun gişinün ‘aklı kelecisi eyüdü, kazılık atın çekdürüp butun bindi, ava gètdi. (D.122a-7). “Begil gördü ki hatun kişinin aklı sözü iyidir, savaş atını çekdirip butun bindi, ava gitti.”

Bu kelime, Dede Korkut Kitabı’nda 1 defa geçer. Türkçeye Moğolcadan “<Moğ. kele + Tü. çü” geçmiştir (Gülensoy, 2018: 396). DLT’de *keleşü* “konuşma ve söz” (Ercilasun ve Akkoyunlu,, 2018: 701), Tarama Sözlüğünde “kelec (gelec): söz, lakırtı.” (Tarama Sözlüğü, 2023) biçiminde görülür. Bu kelime Azerbaycan, Türkmen ve Gagavuz Türkçelerinde bulunmaz. Türkiye Türkçesinde aynı şekilde kullanılmaktadır.

Türkiye Türkçesindeki kullanımı: “kelec (eskimiş)” öz veya kusursuz, düzgün söz. “Kelec bilen kişinin yüzünü ağ ede bir söz / Sözü pişirip diyenin işini sağ ede bir söz.” (Güncel Türkçe Sözlük, 2023).

40. kendürük: deri sofra örtüsü.

Kendürükde etmekden ne var (D.54b-8). “Kendirikte ekmekten ne var.”

Bu kelime, Dede Korkut Kitabı’nda 1 defa geçer. Tarama Sözlüğünde “kendürük (kendirik): Deriden sofra yaygısı.” (Tarama Sözlüğü, 2023) şeklinde kayıtlıdır. Azerbaycan ve Gagavuz Türkçelerinde bulunmaz. Türkiye Türkçesinde ve Türkmen Türkçesinde benzer anlamlarla kullanılmaktadır.

⁶ Tarama Sözlüğünde tek örnek olarak Dede Korkut Kitabı’ndan alınan birçok kelime mevcuttur. Detaylı bilgi için bk. “Alkaya, E. (2021). Dede Korkut Kitabı’ndan Tarama Sözlüğü’ne Alınan Tek Veriler Üzerine Bir Değerlendirme. (Haz. Hacer Tokyürek-Beytullah Bekar). *Doğumunun 60. Yılında Nevzat Özkan Armağanı*. Ankara: Nobel, 193-235.”

⁷ Detaylı bilgi için bk. “Alkaya, E. (2020). Dede Korkut Kitabında Geçen Butun Binmek ve Sıçrayıp Binmek Deyimleri Üzerine. Dede Korkut Uluslararası Türk Dili ve Edebiyatı Araştırmaları Dergisi, 9/23, s. 225-232.”

Türkiye Türkçesindeki kullanımı: “*kendirik* (*halk ağzı*)” deriden veya çadır bezinden yapılan ve hamur tahtasının altına serilen yaygı. (Güncel Türkçe Sözlük, 2023).

Türkmen Türkçesindeki kullanımı: “*kendirik*” hamur parçalamak, un sermek için evde dokunmuş kumaş ya da bir tür muşamba (Tekin vd., 1995: 402). Akcemal **kendirigñ** üstünde unaş kesmäge oturıpdı (Ene Dilim, 2023). “Akcemal kendirigñ üstünde erişte kesmeye oturmuştu.”

41. kepenek: omuza atılan keçeden yapılmış kolsuz üstlük.

Oğlana kara kepenek gëydürmişleridi (D.72b-13). “Oğlana kara kepenek giydirmişlerdi.”

Çoban kepenegini üzerlerini atdı, perri kızının birini tutdı (D.109b-4). “Çoban kepenegini üzerlerine attı, peri kızının birini tuttu.”

Bu kelime, Dede Korkut Kitabı’nda 5 defa geçer. Tarama Sözlüğünde “kepenek: Keçeden yapılan kolsuz çoban yağmurluğu.” (Tarama Sözlüğü, 2023) şeklinde kayıtlıdır. Azerbaycan, Türkmen ve Gagavuz Türkçelerinde bulunmayan kelime, Türkiye Türkçesinde aynı şekilde kullanılmaktadır.

Türkiye Türkçesindeki kullanımı: “*kepenek*” çobanların omuzlarına aldıkları dikişsiz, kolsuz, keçeden üstlük, aba. “Bu acayip meskeninde yaz kış kalın **kepeneg**e sarılmış otururdu.” (Güncel Türkçe Sözlük, 2023).

42. kılıç üşür-: kılıç vurmak.

Ben sakalını tutayın, siz kılıç üşürün, pärelen (D.149b.9-10). “Ben sakalını tutayım, siz kılıç vurun, parçalayın.”

Bu deyim, Dede Korkut Kitabı’nda 1 defa geçer. Tarama Sözlüğünde *kılıç üşür-* “hep birden kılıç vurmak, her taraftan kılıçla hücum etmek.” (Tarama Sözlüğü, 2023) şeklinde kayıtlıdır. Azerbaycan, Türkmen ve Gagavuz Türkçelerinde bulunmaz. Türkiye Türkçesinde benzer anlamla kullanılmaktadır.

Türkiye Türkçesindeki kullanımı: “*kılıç üşür-*” kılıç çekerek saldırmak. “Karaca Paşa’ya **kılıç üşürdüklerini** görerek seğirtti, kılıcını savurup kendine yol açarak yanına vardı.” (Güncel Türkçe Sözlük, 2023).

43. kıvan-: sevinip gurur duymak.

Oğlumun at segirdişin, kılıç şalışın, ok atışın göreyim, sevineyim, kıvanayım, güveneyim, dedi (D.13a-2). “Oğlumun at koşturmasını, kılıç sallamasını, ok atışını göreyim, sevineyim, kıvanayım, güveneyim, dedi.”

Kanlı Koca sevini kıvanı öri tırdı (D.88a-7). “Kanlı Koca sevinip, kıvanıp kalktı.”

Bu kelime, Dede Korkut Kitabı’nda 4 defa geçer. Orta Türkçe *kıw ~ kuw* (DLT) + an şeklinde gelişmiş bir kelimedir (Gülensoy, 202018: 418). Tarama Sözlüğünde *kıvan-* “1. sevinmek, güvenmek, öğünmek. 2. haz duymak, heveslenmek.” (Tarama Sözlüğü, 2023) anlamlarıyla kayıtlıdır. Azerbaycan ve Gagavuz Türkçelerinde bulunmaz⁸. Türkiye Türkçesi ve Türkmen Türkçesinde aynı anlamla kullanılmaktadır.

Türkiye Türkçesindeki kullanımı: “*kıvan-*” övünülecek bir olaydan dolayı sevinmek, iftihar etmek, memnun olmak. (Güncel Türkçe Sözlük, 2023).

Türkmen Türkçesindeki kullanımı: “*gıvan-*” gurur duymak, iftihar etmek. “Okuvçularına **gıvanmak**.” (Tekin vd., 1995: 314). “Öğrencileriyle gurur duymak.”

44. kıvır-: katlayıp kıvırmak.

Eteklerin kıvırdı (D.114b-6). “Eteklerini kıvırdı.”

Bu kelime; Dede Korkut Kitabı’nda 1 defa geçer, Tarama Sözlüğünde yer almaz. Azerbaycan ve Türkmen Türkçesinde bulunmaz⁹. Türkiye ve Gagavuz Türkçesinde benzer şekilde kullanılmaktadır.

⁸ “Kıvan-” fiili yerine Azerbaycan Türkçesinde “quvarlan-”: fiili kullanılmaktadır.

⁹ “Kıvır-” fiili Azerbaycan Türkçesinde bulunmamaktadır, fakat aynı kökten türemiş olan “qıvrıx-, qıvrıl-, qıvrıl-, qıvrılaşdırıl-, qıvrılaşdır-, qıvrılaş-, qıvrın-, qıvrıñ-” fiilleri Azerbaycan Türkçesinde kullanılmaktadır.”

Türkiye Türkçesindeki kullanımı: “*kıvır-*” kenarından içe ya da dışa doğru bükmek, katlamak. “Pantolonunun paçalarını **kıvırmıştı.**” (Google Sözlük, 2023).

Gagavuz Türkçesindeki kullanımı: “*kıvır-*” bükmek (Baskakov, 1991: 149).

45. kızan: erkek çocuk.

Gördü kim ögsüz oğlan bir **kızanı** çekişür (D.130a-10). “Gördü ki öksüz oğlan bir kızanı çekiştirir.”

Bu kelime, Dede Korkut Kitabı’nda 1 defa geçer. Tarama Sözlüğünde *kızan* “kıtık” (Tarama Sözlüğü, 2023) şeklinde kayıtlıdır. Azerbaycan, Türkmen ve Gagavuz Türkçesinde bulunmaz. Türkiye Türkçesinde aynı anlamla kullanılmaktadır.

Türkiye Türkçesindeki kullanımı: “*kızan*” erkek çocuk (Güncel Türkçe Sözlük, 2023).

46. muştucu: müjdecî.

Beyrege ve anasına ve kız kardeşlerine muştucu geldi, sevindiler, şād oldular (D.45a-5). “Beyrek’e ve anasına ve kız kardeşine müjdecî geldi, sevindiler, şad oldular.”

Oğlan babasına muştucu gönderdi (D.128a-9). “Oğlan babasına müjdecî gönderdi.”

Bu kelime, Dede Korkut Kitabı’nda 5 defa geçer. Tarama Sözlüğünde “muştucu: Müjdecî.” (Tarama Sözlüğü, 2023) şeklinde kayıtlıdır. Azerbaycan, Türkmen ve Gagavuz Türkçelerinde bulunmaz; fakat Azerbaycan Türkçesinde aynı kökten türemiş *muştuluqçu* “müjdecî” kelimesi mevcuttur. Türkiye Türkçesinde aynı anlamla kullanılmaktadır.

Türkiye Türkçesindeki kullanımı: “*muştucu*” muştı getiren kimse, savacı, müjdecî. “Ona göre çocuklar sadece savaşa sürülecek erlerin bir **muştucusudur.**” (Güncel Türkçe Sözlük, 2023).

47. öylen: öğle vakti.

Oğul sabah varup öylen gelmek olmaz, öylen varup aħşam gelmek olmaz (D.88a.4-5). “Oğuz sabah varıp öğle gelmez olmaz, öğle varıp akşam gelmek olmaz.”

öylen kelimesi Dede Korkut Kitabı’nda 2 defa geçer. Bu kelime öğle+n [<leyin] şeklinde oluşmuştur (Gülensoy, 2018: 529). Tarama Sözlüğünde yer almaz. Dede Korkut Kitabı’nda öğle vakti için *öyle ~ öylen* kelimeleri kullanılmıştır. Türkiye Türkçesinde ve Türkmen Türkçesinde her iki kelime de kullanılırken Azerbaycan Türkçesinde eskimiş olarak “öyle” kelimesi bulunur (Orucov, 2006c: 558), fakat *öylen* kelimesi bulunmamaktadır. Gagavuz Türkçesinde ise “öyle” kelimesi yoktur, fakat *öylen* kelimesi “üülen” şeklinde kullanılmaktadır.

Türkiye Türkçesindeki kullanımı: “*öğlen*” öğle vakti. “**Öğlene** doğru seyirciler çoğalmaya başladı.” (Güncel Türkçe Sözlük, 2023).

Türmen Türkçesindeki kullanımı: “*öylān*” öğle vakti, öğleleyin.” **Öylān** güyçli cala geldi. “Öğleyin kuvvetli yağmur yağdı.” (Tekin vd., 1995: 512).

Gagavuz Türkçesindeki kullanımı: “*üülen*” öğle vakti (Çebotar ve Dron, 2002: 693).

48. sak: Tetikte, uyanık.

Hānum, at kulağı sak olur (D.134a-4). “Hanım, at kulağı sak olur.”

Bu kelime, Dede Korkut Kitabı’nda 1 defa geçer. Eski Türkçede *sak* “dikkatli” (Akalin, 2007: 292), Eski Uygur Türkçesinde *sak* “uyanık, dikkatli” (Wilkens, 2021:574), DLT’de *sak* “uyanık ve kıvrak zekâlı olan” (Ercilasun ve Akkoyunlu, 2018: 800), Tarama Sözlüğünde *sak* “müteyakkız, uyanık, çabuk duyan, tetikte, ihtiyatlı.” (Tarama Sözlüğü, 2023) şeklinde görülür. Azerbaycan Türkçesinde bulunmamaktadır¹⁰. Türkiye, Gagavuz ve Türkmen Türkçesinde benzer anlamlarla kullanılmaktadır.

Türkiye Türkçesindeki kullanımı: “*sak (halk ağzı)*” 1. uyanık, gözü açık, müteyakkız. 2. uykusu hafif. (Güncel Türkçe Sözlük, 2023).

Gagavuz Türkçesindeki kullanımı: “*sak*” uyanık, tetikte (Çebotar ve Dron, 2002: 551).

¹⁰ “Sak” kelimesi yerine aynı kökten türeyen “sayıq” (<sağık<sakık) kelimesi Azerbaycan Türkçesinde kullanılmaktadır.

Türkmen Türkçesindeki kullanımı: “sak” uyanık, tetikte. Gati sak bolmasa, ekinleri malgaradan goramak başartmasa gerek. “Çok uyanık olmazsanız ekinlerinizi hayvanlardan koruyamayabilirsiniz.”

49. şakar: alında ak bulunan.

Toklucaqlar devletüm, şakar koç gel geç, dedi (D.115b-9). “Toklucaklar kismetim, sakar koç gel geç, dedi.”

Ay şakar koç, menüm nerden helāk olacağum bildün (D.116a-1). “Ay sakar koç, benim nereden helak olacağımı bildin.”

Bu kelime, Dede Korkut Kitabı’nda 2 defa geçer. Tarama Sözlüğünde “sakar: 1. Alında uğursuz sayılan nişan ve kendisinde bu nişan bulunan. 2. Atın alında olan beyazlık.” (Tarama Sözlüğü, 2023) şeklinde kayıtlıdır. Azerbaycan Türkçesinde bulunmaz. Dede Korkut Kitabı’nda koç için kullanılan kelime Gagavuz Türkçesinde boğa için kullanılmaktadır. Türkiye ve Türkmen Türkçesinde ise benzer şekilde kullanılmaktadır.

Türkiye Türkçesindeki kullanımı: sakar: bazı hayvanların, özellikle atların alınlarında bulunan beyaz leke, küçük akıtma. (Güncel Türkçe Sözlük, 2023).

Gagavuz Türkçesindeki kullanımı: “sakar” alında beyaz leke bulunan boğa (Baskakov, 1991: 206).

Türkmen Türkçesindeki kullanımı: “sakar” alını beyaz lekeli hayvan. Ol, alını sakar dor ata seret. “Şu alını beyaz dor atı seyret.” (Tekin vd., 1995: 554).

50. şalavāt getir-: Hz. Muhammed için dua etmek.

Kan Turalı adı görklü Muhammede şalavāt getürdi (D.93a-3). “Kan Turalı adı güzel Muhammed’e salavat getirdi.”

Adı görkli Muhammede şalavāt getürdiler (D.33b-4). “Adı güzel Muhammed’e salavat getirdiler.”

şalavāt getir-, Dede Korkut Kitabı’nda sık kullanılan deyimlerden biridir. 11 defa geçmektedir. Tarama Sözlüğünde yer almamaktadır. Azerbaycan, Türkmen ve Gagavuz Türkçesinde bulunmaz. Türkiye Türkçesinde aynı anlamla kullanılmaktadır.

Türkiye Türkçesindeki kullanımı: “salavat getir-” Hz. Muhammed'e saygı bildirmek için dua okumak. (Güncel Türkçe Sözlük, 2023).

51. şapa: sapa.

Alan şabāh şapa yerde dikilende ağ ban evli (D.104a-12). “Sabah sapa yerde dikilende büyük çadırı.”

Ol gün nāmerdler şapa yer gözetdi (D.78a-4; Kaçalın, 2017: 118). “O gün namertler sapa yer gözetti.”

Bu kelime, Dede Korkut Kitabı’nda 5 defa geçer. Tarama Sözlüğünde yer almaz. Azerbaycan Türkçesinde bulunmamaktadır. Türkiye Türkçesinde ve Gagavuz Türkçesinde aynı şekilde kullanılmaktadır. Türkmen Türkçesinde ise “sova” şeklinde ve aynı anlamla kullanılmaktadır.

Türkiye Türkçesindeki kullanımı: “sapa” merkezden uzak, kıyıda köşede kalmış. “Eskiden sapa semtlerde küçük küçük dükkânlar görünürdü.” (Güncel Türkçe Sözlük, 2023).

Gagavuz Türkçesindeki kullanımı: “sapa” sapa. (Baskakov, 1991: 208).

Türkmen Türkçesindeki kullanımı: “sova” Sapa (Ajap Sözlük, 2023). Emma mugallımın bagtına ok sova geçdi. (Ene Dilim, 2023) “Ama öğretmenin şansına ok sapa gitti.” Yolumuz sova düşsen, habarını ona yetirip bilmedim. “Yolumuz sapa düştükten sonra haberini ona iletmedim.”

52. şığirtmaç: sığır çobanı.

Meger bir şığirtmaçları varıdı (D.144a-10). “Meğer bir sığirtmaçları vardı.”

Bu kelime, Dede Korkut Kitabı’nda 1 defa geçer. Tarama Sözlüğünde şığirtmaç “çoban, sığır çobanı.” (Tarama Sözlüğü, 2023) şeklinde kayıtlıdır. Azerbaycan ve Türkmen Türkçesinde

bulunmayan bir kelimedir. Türkiye Türkçesinde ve Gagavuz Türkçesinde ise aynı anlamla kullanılmaktadır.

Türkiye Türkçesindeki kullanımı: “*sığırtaç*” büyükbaş hayvan güden kimse, sığır çobanı, nahır. “Çok geçmeden küçük Mehmet'in bütün köye **sığırtaç** olacak kabiliyette olduğunu gördü.”

Gagavuz Türkçesindeki kullanımı: “*surtmaç*” sığır çobanı. Küsmee nicel **surtmaç** küüye. “Sığır çobanının köye küstüğü gibi küsmek.” (Baskakov, 1991: 216).

53. şinjirle-: hareket edemez hâle koymak için vurup ayak sinirini kesmek.

Otağın önünde erişti geldi, geyiği şinjirledi (D.40a-9). “Otağın önünde yetişti, geyiği sinirledi.”

Geyiği kıvarıdı getirür[iür]idi, babasının önünde şinjirleridi (Kaçalın, 2017: 41; D.13a-4). “Geyiği kovalardı getirirdi, babasının önünde sinirlerdi.”

Bu kelime, Dede Korkut Kitabı'nda 2 defa geçer. Tarama Sözlüğünde *sirirle*- “hareket edemez hâle koymak için vurup ayak sinirini kesmek.” (Tarama Sözlüğü, 2023) şeklinde kayıtlıdır. Azerbaycan, Türkmen ve Gagavuz Türkçelerinde kullanılmamaktadır. Türkiye Türkçesinde anlam daralmasına uğramış bir şekilde kullanılmaktadır.

Türkiye Türkçesindeki kullanımı: “*sinirlemek*” savaşlarda, hasmın altındaki atın art ayak kirişlerini kılıçla kesmek. “Sıçrayarak fırlarken kılıcını savurdu ve üstüne gelmekte olan Macar'ın atını **sinirledi**.” (Güncel Türkçe Sözlük, 2023).

54. sırça parmak: serçe parmak.

Sırça parmağını kanatsun, kanını destmâla dürtsün (D.61a-10). “Serçe parmağını kanatsın, kanını mendile sürsün.”

Dede Korkut Kitabı'nda 1 defa geçer. Orta Türkçe *sırığa* “*gevşek ve tembel” (DLT) [*sırığa>*sırığa>sırça*] şeklinde türemiş bir kelimedir (Gülensoy, 2018: 615). Tarama Sözlüğünde yer almaz. Azerbaycan, Türkmen ve Gagavuz Türkçelerinde bulunmaz. Türkiye Türkçesinde benzer şekilde ve aynı anlamla kullanılmaktadır.

Türkiye Türkçesindeki kullanımı: “*serçe parmak*” beş parmağın en küçüğü, küçük parmak. “Aynaya bakıyor, gözlerinin altındaki şişkinliklere **serçe parmağıyla** dokunuyor.” (Güncel Türkçe Sözlük, 2023).

55. şokman: çizme

Kara kanı şorladı, kara şağrı şokmanı tolu kan oldu (D.107b-1). “Kara kanı fışkırdı, kara kalçası, çizmesi kan doldu.”

Bu kelime, Dede Korkut Kitabı'nda 1 defa geçer. Tarama Sözlüğünde *sokman* (*sökmen*) “mest üzerine giyilen çizme.” (Tarama Sözlüğü, 2023) şeklinde kayıtlıdır. Azerbaycan, Türkmen ve Gagavuz Türkçelerinde bulunmamaktadır. Kelime, Türkiye Türkçesinde benzer şekilde kullanılmaktadır.

Türkiye Türkçesindeki kullanımı: “*sokman* (*halk ağzı*)” bir çeşit uzun konçlu çizme (Güncel Türkçe Sözlük, 2023).

56. şolu-: solumak.

Küt küt boğa şolumağa başladı, ağzı köpüklendi (D.93a-7). “Küt küt boğa solumaya başladı, ağzı köpüklendi.”

Bu kelime, Dede Korkut Kitabı'nda 1 defa geçer. Tarama Sözlüğünde yer almamaktadır. Azerbaycan ve Türkmen Türkçelerinde kullanılmayan bu fiil, Türkiye ve Gagavuz Türkçelerinde aynı şekilde ve aynı anlamla kullanılmaktadır.

Türkiye Türkçesindeki kullanımı: “*solu-*” nefes alıp vermek. “**Soluduğum** duman havaya karışırken aniden, kendiliğinden, küçük, bit kadar küçücük bir fikir geldi aklıma.” (Güncel Türkçe Sözlük, 2023).

Gagavuz Türkçesindeki kullanımı: “*solu-*” solumak (Baskakov, 1991: 222).

57. şom: katıksız.

Bélügümden **şom** altunlu menüm oğum (D.105b-12). “Okluğumda som altınlı benim okum.”

Bu kelime, Dede Korkut Kitabı'nda 1 defa geçer. DLT'de *son* "som, içi dolu madenden olan şey" (Atalay, 2021: 529), Tarama Sözlüğünde *son* "tam, tamamıyla." (Tarama Sözlüğü, 2023) şeklinde yer almaktadır. Azerbaycan, Türkmen ve Gagavuz Türkçelerinde bulunmamaktadır. Türkiye Türkçesinde aynı şekilde kullanılmaktadır.

Türkiye Türkçesindeki kullanımı: "*son*" (özellikle altın için) kaplama olmayan, içi dışı dolu olan, katışksız, saf. "Caminin kubbesi **son** altınmış." (Google Sözlük, 2023). "Köşk, **son** gümüş bir parmaklıkla ikiye bölünmüştür." (Güncel Türkçe Sözlük, 2023).

58. şunķur: sungur.

Ağ *şunķur* kuşu erkeğinde bir köküm var, ala ördek, kara kazın uçurmaya (D.142a-13). "Ak sungur kuşu erkeğinde bir köküm var, ala ördek, kara kazını uçurmaya."

Bu kelime, Dede Korkut Kitabı'nda 1 defa geçer. Eski Uygur Türkçesinde *şunķar* "atmaca, çakır kuşu" (Caferoğlu, 1968: 218), DLT'de *şunķur* "yırtıcı kuşlardan birinin adı, sungur" (Ercilasun ve Akkoyunlu,, 2018: 836), Tarama Sözlüğünde "sungur, (sunkur, sungar, suknur): akdoğan." (Tarama Sözlüğü, 2023) biçiminde görülür. Azerbaycan ve Gagavuz Türkçelerinde kullanılmayan bir kelimedir. Türkiye ve Türkmen Türkçelerinde ise aynı anlamla kullanılmaktadır.

Türkiye Türkçesindeki kullanımı: "*sungur*" doğana benzeyen, yırtıcı, avcı kuş (Güncel Türkçe Sözlük, 2023).

Türkmen Türkçesindeki kullanımı: "*şunķar*" sungur. "Menzâp **şunķara**, humaya, Albayıma gelsen nâder" (Enedilim, 2023) "Benzeyip sungura, hümaya, kolluğuma gelsen nasıl olur.". "Albay bulap çağırsam **şunķarım** sen gola gel." (Kıyasova vd., 2015: 335) "Kolluğu yukarı kaldırıp çağırsam sungurum sen kola gel.".

59. süs-: 1. süsmek.

Ağayıl da ağca koyun kuzıcağın *süser* mi olur (D.100b-1). "Ağıllarda akça koyun kuzucuğunu süser mi olur?"

2. Delmek, deşmek.

Altmış tutam sur cıdasın koltuķ kısıp ol kâfiri karşıısından **süsem**, dedi, **süsimedi**. (D.106b-3; Özçelik, 2016b: 425). "Altmış tutam sarı mızrağını koltuğuna kısıp o kâfiri karşıısından deşmek istedi, deşemedi."

süs- kelimesi Dede Korkut Kitabı'nda 1 defa "süsmek" 2 defa da "delmek, deşmek" anlamında olmak üzere toplamda 3 defa kullanılmıştır. DLT'de *süs-* "süsmek" (Ercilasun ve Akkoyunlu,, 2018: 843), Tarama Sözlüğünde *süs-* "sivri bir şeyle dürtmek, hayvan boynuzu ile vurmak, boynuzlamak" şeklinde geçer. Azerbaycan Türkçesinde bulunmaz¹¹. Türkiye, Türkmen ve Gagavuz Türkçesinde ise sadece birinci anlamıyla kullanılmaktadır.

Türkiye Türkçesindeki kullanımı: "*süs-*" boynuzlu hayvan boynuzu ile vurmak, tos vurmak. "Koç çocuğu süsmüş." (Güncel Türkçe Sözlük, 2023).

Türkmen Türkçesindeki kullanımı: "*süs-*" süsmek, boynuzlamak." Bizin sığırimız **süsyâr**. "Bizim sığırimız süser." (Tekin vd., 1995: 594). Göle onu **süsdî**, ol meniñ yanıma ağlap gaytdı. (Kıyasova vd., 2015: 296). "Dana onu boynuzladı, o benim yanıma ağlayarak geri döndü."

Gagavuz Türkçesindeki kullanımı: *süs-*: süsmek, boynuzlamak (Özkan, 1996: 255).

60. şehâdet getir-: şehadet getirmek.

Dinüñe girdüm, dedi, parmak götürüp şehâdet getirüp müsülmân oldı (D.128a-6). "Dinine girdim, dedi; parmak götürüp şehadet getirip müslüman oldu."

şehâdet getir- deyiimi, Dede Korkut Kitabı'nda 1 defa geçer. Tarama Sözlüğünde yer almamaktadır. Azerbaycan, Türkmen ve Gagavuz Türkçelerinde bulunmamaktadır. Türkiye Türkçesinde aynı anlamla kullanılmaktadır.

¹¹ Azerbaycan Türkçesinde "*süs-*" fiili kullanılmamaktadır, fakat aynı kökten türeyen "*süsül-*": 1. Bir yere sokulmak, daldırılmak, batırılmak. 2. Boynuz darbesi yemek, boynuzlanmak. *Süsüş-*: Kafa kafaya gelmek." fiilleri Azerbaycan Türkçesinde kullanılmaktadır.

Türkiye Türkçesindeki kullanımı: “*şehadet getir-*” İslam'ın şartlarından ‘Allah’tan başka tapacak yoktur ve Hz. Muhammed onun kulu ve peygamberidir’ anlamına gelen kelime-işehadet adını taşıyan Arapça sözü söylemek (Güncel Türkçe Sözlük, 2023).

61. şorla-: akmak.

Oğlan kâfiri götürdü yere urdı, burnundan kanı düden gibi şorladı (D.128a-3). “Oğlan, kâfiri götürdü yere vurdu, burnundan kanı çeşme gibi şorladı.”

Alca kanı şorladı, koynuna endi (D.146-9). “Alca kanı şorladı, koynuna indi.”

Bu kelime, Dede Korkut Kitabı’nda 6 defa geçer. Tarama Sözlüğünde *şorla-* “şorul şorul, şarıl şarıl akmak, çok ve bol akmak.” (Tarama Sözlüğü, 2023) şeklinde kayıtlıdır. Azerbaycan ve Gagavuz Türkçelerinde bulunmamaktadır¹². Türkiye Türkçesinde aynı şekilde, Türkmen Türkçesinde ise “şarla-” şeklinde kullanılmaktadır.

Türkiye Türkçesindeki kullanımı: “*şorla-*” su vb. ‘şor’ diye ses çıkararak akmak (Güncel Türkçe Sözlük, 2023).

Türkmen Türkçesindeki kullanımı: “*şarla-*” şarıldamak. (Tekin vd., 1995: 601) Obanyň ortasynda geçmân ýapdan dury suw şarlap akýardy.” (Kıyasova vd., 2015: 322) Köyün ortasından geçen kanaldan duru su şarıldayıp akıyordu.

62. tıka basa ye-: çok yemek.

Elin yüzün yumadın tokuz bazlammac ilen bir külek yoğurd gözler, toyınca tıka basa yer (D.5b-13). “Elini yüzünü yıkamadan dokuz bazlamaç ile bir kova yoğurt gözler, doyunca tıka basa yer.”

Bu deyim, Dede Korkut Kitabı’nda 1 defa geçer. Tarama Sözlüğünde yer almaz. Azerbaycan, Türkmen ve Gagavuz Türkçelerinde bulunmamaktadır. Türkiye Türkçesinde aynı şekilde ve aynı anlamla kullanılmaktadır.

Türkiye Türkçesindeki kullanımı: “*tıka basa ye-*” mideye sıkıntı verecek kadar çok yemek (Güncel Türkçe Sözlük, 2023).

63. tındür-: Son vermek, durdurmak.

Ğaba ğaba begler oğlu ğavğa kılsa ğamçı şalup tındüren Ğazan eridüm (D.141a-3). “*Koca koca beylerin oğlu kaoga etse kamçı vurup durduran Ğazan er idim* (Özçelik, 2016b: 760).

Bu kelime, Dede Korkut Kitabı’nda 1 örnekte geçer. Tarama Sözlüğünde yer almaz. Azerbaycan ve Gagavuz Türkçelerinde kullanılmamaktadır. Türkiye Türkçesinde aynı anlamla kullanılmaktadır. Türkmen Türkçesinde anlam daralmasına uğramış, sadece “ağlamasını durdurmak” anlamında kullanılmaktadır.

Türkiye Türkçesindeki kullanımı: “*dindir-*” dinmesini sağlamak. “En büyük bahtiyarlık yasını **dindiremez** / Baba, benim kalbime sensiz kimse giremez.” (Güncel Türkçe Sözlük, 2023).

Türkmen Türkçesindeki kullanımı: “*dindir-*” ağlamasını durdurmak. “Ol çaganın elinden tutup, ‘jigim-jigim’ diyip, onu **dındirdi** (Kıyasova vd., 2016: 286). “O çocuğun elinden tutup ‘kardeşim-kardeşim’ diyip ağlamasını durdurdu.”

64. turfanda: mevsimin ilk, taze, yeni ürünü.

Oğuzdan yine bize bir turfanda ğuzu geldi, dèdi (D.115a-4; Kaçalın, 2017: 161). “Oğuzdan yine bize bir turfanda kuzu geldi, dedi”

Bu kelime, Dede Korkut Kitabı’nda 1 defa geçer. Farsça “tervende” sözcüğünden Türkçeye geçmiştir (Güncel Türkçe Sözlük, 2023). Tarama Sözlüğünde yer almaz. Azerbaycan ve Türkmen Türkçelerinde bulunmamaktadır. Bu kelime Türkiye ve Gagavuz Türkçesinde Dede Korkut Kitabı’na göre daha dar anlamla, sadece meyve ve sebzeler için kullanılmaktadır.

Türkiye Türkçesindeki kullanımı: “*turfanda*” mevsimin başında ilk yetişen (meyve, sebze) (Güncel Türkçe Sözlük, 2023).

¹² Azerbaycan Türkçesinde “şorla-” fiili bulunmamaktadır, fakat aynı kökten türemiş “şorala-: dökülmek; boşanmak. Şoralan-: 1. Aniden dökülmek, akmak. 2. Şiddetli akmak, akıp dökülmek; şiddetli yağmak.” (Altaylı, 2018: 3168) fiilleri bulunmamaktadır.

Gagavuz Türkçesindeki kullanımı: trufanda: Turfanda (Baskakov, 1991: 245).

65. umud: 1. Olması beklenen veya olacağı düşünülen şey.

Yayan erin umudu olmaz (D.47a-12). "Yayan erin umudu olmaz."

Kalın Oğuz begleri Beyrekden umud üzdiler (D.49a-9). "Seçkin Oğuz beyleri Beyrek'ten umut kestirler."

2. Ummaktan doğan duyguyu veren kimse veya şey.

Vay alnum başum umudu Hân Beyrek (D.49a-6). "Vay alnumun başımın umudu Han Beyrek."

Kalmış yigit arhası, beze miskiñ umudu, Türkistânun diregi... (D.104b-2). "Darda kalmışın arkası, düşkün miskinın umudu, Türkistan'ın direği..." (Özçelik; 2016b: 721).

Bu kelime, Dede Korkut Kitabı'nda kalıplaşmış olarak 2 defa *umud ol-*, 2 defa *umud üz-*, 1 defa *umudu üzil-* şeklinde; 8 defa da tek başına *umud* olmak üzere toplamda 13 defa geçmektedir. Tarama Sözlüğünde yer almamaktadır. Azerbaycan Türkçesinde *umut* kelimesi bulunmaz, bunun yerine Farsça kökenli "ümit" kelimesi kullanılmaktadır. Türkiye Türkçesinde 1. ve 2. anlamla kullanılmaktadır, fakat "umut ol-, umut üz, umudu üzil-" deyimleri kullanılmamaktadır. Türkmen Türkçesinde 1. anlamla kullanılmaktadır, ayrıca *umut üz-* deyimini de aynı şekilde ve aynı anlamla kullanılmaktadır. Gagavuz Türkçesinde ise 1. anlamıyla kullanılmaktadır.

Türkiye Türkçesindeki kullanımı: "umut" 1. olması beklenen veya olacağı düşünülen şey. "Sınav, onun için iş bulma **umuduydu**." 2. ummaktan doğan duyguyu veren kimse veya şey. "Oğlu onun tek umuduydu." (Google Sözlük, 2023).

Türkmen Türkçesindeki kullanımı: "umit" bir amacın, fikirin, yürekte olan isteğin yerine ulaşmasına olan inanç (Kıyasova vd., 2015: 403). Puç bolan **umutlar**. "Boşa çıkan umutlar." (Tekin vd., 1995: 647). Çıkmadık canda **umut bar**. "Çıkmadık canda umut vardır." Tilki derrev **umut üzdi** canından. "Tilki hemen canından ümidi kesti." (Ene Dilim, 2023).

Gagavuz Türkçesindeki kullanımı: umut: umut (Çebotar ve Dron, 2002: 684). Var **umudum**. "Ümidim var." (Baskakov, 1991: 249).

66. uyluk: uyluk.

Sağ uyluğu kayaya tokındı, şındı (D.122a-12). "Sağ uyluğu kayaya değdi, kırıldı."

Meni yere çaldı, sağ uyluğum şındı (124a-4). "Beni yere çaldı, sağ uyluğum kırıldı".

Bu kelime, Dede Korkut Kitabı'nda 5 defa geçer. Eski Türkçede "udl(u)k: kalça kemiği", DLT'de "udluk: kol kemiğinin kalın kısmı" (Ercilasun ve Akkoyunlu,, 2018: 917), Tarama Sözlüğünde *uyluk* "kalçadan dize kadar olan bacak kısmı." (Tarama Sözlüğü, 2023) şeklinde görülür. Azerbaycan ve Gagavuz Türkçelerinde bulunmamaktadır. Türkiye ve Türkmen Türkçelerinde ise aynı şekilde ve aynı anlamla kullanılmaktadır.

Türkiye Türkçesindeki kullanımı: "uyluk" kalçadan dize kadar olan bacak bölümü (Güncel Türkçe Sözlük, 2023).

Türkmen Türkçesindeki kullanımı: "uyluk" kalçadan dize kadar olan bacak bölümü (Tekin vd., 1995: 652). İki elini **uyluğuna** urdı-da: "Hay, yangın dünya, ot aldı" diyip gıgırdı. "İki elini uyluğuna vurdu ve: "Hey, yangın dünya, ateş aldı." diyip bağırıldı." Ecem ellerini **uyluğuna** urup, ağlamaya başladı. "Annem ellerini uyluğuna vurup ağlamaya başladı." (Ene Dilim, 2023).

67. üleş-: bölüşmek, paylaşmak.

Kâfir dahı düşüben bir yerde akça üleşmekteydi (D.38a-4). "Kâfir de inmiş bir yerde akçe paylaşmaktaydı."

üleş- fiili, Dede Korkut Kitabı'nda 1 defa geçer. Eski Türkçede *ülâ-* "üleş-, üleştir-" (Akalin, 2007: 306), Eski Uygur Türkçesinde *ülâš-* "paylaşmak" (Wilkins, 2021: 822), DLT'de *üleş-* "karşılıklı olarak hisse almak, paylaşmak" (Ercilasun ve Akkoyunlu, 2018: 932), Tarama Sözlüğünde *üleş-* "paylaşmak, bölüşmek." (Tarama Sözlüğü, 2023) biçiminde görülür. Azerbaycan ve Gagavuz Türkçelerinde kullanılmamaktadır. Türkiye ve Türkmen Türkçelerinde ise aynı şekilde ve aynı anlamla kullanılmaktadır.

Türkiye Türkçesindeki kullanımı: “*üleş-*” bölüşmek, paylaşmak (Güncel Türkçe Sözlük, 2023).

Türkmen Türkçesindeki kullanımı: “*üleş-*” karşılıklı paylaşmak, bölüşmek. “**Üleşmek** gerek.” (Ene Dilim, 2023).

68. üş-: üşüşmek.

Derelerde depelerde kâfire kırğun girdi, leşine kuzğun üşdi (D.34a-13). “Derelerde tepelerde kâfire kırğın girdi, leşine kuzğun üşüştü.”

Püreler Deli Karçara üşdiler (D.46a-4). “Pireler Deli Karçar’a üşüştüler.”

üş- fiili, Dede Korkut Kitabı’nda 5 defa geçer. Eski Uygur Türkçesinde *üş-* “toplanmak, bir araya gelmek, üşmek, yerleşmek” (Wilkens, 2021: 830), DLT’de *üş-* “üşüşmek” (Ercilasun ve Akkoyunlu, 2018: 935) şeklinde geçmektedir. Tarama Sözlüğünde yer almamaktadır. Azerbaycan Türkçesinde kullanılmamaktadır. Türkiye, Türkmen ve Gagavuz Türkçelerinde ise aynı şekilde ve aynı anlamla kullanılmaktadır.

Türkiye Türkçesindeki kullanımı: “*üş-* (halk ağzı)” üşüşmek. “Herkes başıma **üştü**. Ekmeğe karınca **üştü**.” (Güncel Türkçe Sözlük, 2023).

Türkmen Türkçesindeki kullanımı: “*üş-*” toplanmak, yığılmak (Ajap Sözlük, 2023). Adamlar yıgnaga **üşüp** geldiler. “İnsanlar meclise toplanıp geldiler.” (Kıyasova vd., 2015: 420). Ol çarşığı doldurup atdığıça, buğday daneleri üvmek bolup **üşşardı**. “O yabayı doldurup attıkça buğday taneleri birikip yığılıyordu.” (Ene Dilim, 2023).

Gagavuz Türkçesindeki kullanımı: “*üş-*” üşüşmek, bir araya toplanmak (Baskakov, 1991: 252).

69. 1. üzer/üzeri (üzeri, üzerine, üzerinde, üzerinden, üzerlerine, üzerüme): üst.

*Gözcü gözledi gördü kim at Begilün, Begil **üzerinde** değil* (D.125b-1) “Gözcü gözledi gördü ki at Begil’in, begil üstünde değil.”

*Oğul at **üzerinden** meni kap, döşegüme çıkar* (D.123a-3). “Oğul, at üzerinden beni al, döşegüme götür.”

2. üzer/üzeri (üzerine, üzerüme, üzerümüzden, üzerümüze, üzerüne, üzerünüze): yan, nezd, huzur.

*Beyrek otuz dokuz yigidünün **üzerine** geldi, anları sağ ve esen gördü* (D.62a-13). “Beyrek otuz dokuz yigidinin yanına geldi, onları sağ ve esen gördü.”

*Hân kızunun **üzerine** geldi* (D.76a-11). “Kazan, han kızının yanına geldi.”

Bu kelime, Dede Korkut Kitabı’nda 104 defa geçmektedir. Tarama Sözlüğünde yer almaz. Azerbaycan ve Türkmen Türkçelerinde kullanılmamaktadır. Gagavuz Türkçesinde sadece edat olarak “üzere/üzeri: +dAn dolayı” şeklinde bir kullanım mevcuttur. Türkiye Türkçesinde aynı anlamla kullanılmaktadır.

Türkiye Türkçesindeki kullanımı: “*üzeri*¹³” Bir şeyin yukarı, göğe doğru olan yanı. “Kubbenin üzerine güvercinler konmuştu”. Üzerinde: üstünde. “Donanan minareler sanki yolun **üzerinde** yakılan meşalelerdir.” (Güncel Türkçe Sözlük, 2023).

Gagavuz Türkçesindeki kullanımı: “*üzere*” +dAn dolayı. Bu üzere: bunun üzerine (Baskakov, 1991: 252).

70. yakış-: yaraşmak, uygun gelmek.

*Aldı geydi, boyı boyına, béli beline, kolu koluna **yakışdı*** (D.55a-2). “Aldı giydi, boyu boyuna, kolu koluna yakıştı.”

Bu kelime, Dede Korkut Kitabı’nda tek örnekte geçer. Tarama Sözlüğünde “yakışmak: yaklaşmak, meyletmek” (Tarama Sözlüğü, 2023) şeklinde kayıtlıdır. Azerbaycan ve Türkmen Türkçelerinde bulunmaz. Türkiye ve Gagavuz Türkçelerinde aynı anlamla kullanılmaktadır.

¹³ Türkiye Türkçesinde üzeri kelimesinin 32 farklı anlamı vardır. Detaylı bilgi için bk. “Google Sözlük”

Türkiye Türkçesindeki kullanımı: “*yakış-*” güzel durmak, iyi gitmek, yaraşmak, uygun gelmek. “Önden yandan nasıl durduğunu, **yakışıp yakışmadığını** gözden geçirecek.” (Güncel Türkçe Sözlük, 2023).

Gagavuz Türkçesindeki kullanımı: “*yakış-*” uygun gelmek. Bana **yakışmeer**. “Bana yakışmıyor.” (Çebotar ve Dron, 2002: 703).

71. yazı yaban: dağ, taş, kır.

Yazıda yabanda geyiği kovar, senünj önünje getirür (D.13a-7). “Yazıda yabanda geyiği kovalar, senin önüne getirir.”

Yazıdan yabandan eve bir [udlu] konuk gelse (D.5b-8; Kaçalın, 2017: 33). “Yazıdan yabandan eve bir konuk gelse.”

Bu ikileme, Dede Korkut Kitabı’nda 3 defa geçer. Tarama Sözlüğünde “yazı yaban:” (Tarama Sözlüğü, 2023) şeklinde kayıtlıdır. Azerbaycan, Türkmen ve Gagavuz Türkçelerinde kullanılmamaktadır. Türkiye Türkçesinde aynı anlamla kullanılmaktadır.

Türkiye Türkçesindeki kullanımı: “*yazı yaban*” dağ, taş, kır. “Gitmeyin, uzaktan davulun sesi hoş gelir, **yazı yaban**, sizin harcınız değil, dedik.” (Güncel Türkçe Sözlük, 2023).

SONUÇ

Dede Korkut Kitabı’nda kullanılan çok sayıda kelime bugün Azerbaycan Türkçesi ölçünlü dilinde kullanılmamakta, Türkiye, Türkmen ve Gagavuz Türkçelerinde kullanılmaktadır. Bu kelimelerin bazıları Azerbaycan Türkçesinde zamanla terk edilmişken bazıları ise hiçbir zaman Azerbaycan Türkçesinde kullanılmamıştır. Dede Korkut Kitabı’nda kullanılıp da Azerbaycan Türkçesinde kullanılmayan ve diğer Oğuz grubu Türk lehçelerinde kullanılan bu kadar çok kelimenin olması, Dede Korkut Kitabı’nın Azerbaycan Türkçesiyle yazılmadığının göstergesi olabilir. Üstelik bu kelimelerden bazıları Dede Korkut Kitabı’nda çok sık geçmektedir. Örneğin *bre/mere* kelimesi 148 kez, *üzer/üzeri* kelimesi 104 kez, *kavaç* kelimesi 38 kez kaydedilmiştir. Bu kadar çok kullanılan kelimelerin Azerbaycan Türkçesinde bulunmaması da Dede Korkut Kitabı’nın Azerbaycan Türkçesiyle yazılmadığına işaret etmektedir.

Ayrıca şunu da belirtmek gerek, bu çalışmada Dede Korkut Kitabı’nda bulunup da Azerbaycan Türkçesinde bulunmayan kelimelerin Türkiye Türkçesinde bulunan bazı madde başları ele alınmıştır. Aynı şekilde hem Azerbaycan hem de Türkiye Türkçesinde bulunmayıp Türkmen Türkçesinde veya Gagavuz Türkçesinde bulunan birçok madde başı mevcuttur: *arğış, başma iş düş-, bögelek, ğarım, güvle-, işāret kıl-, kuy-, oñal-, önjinçe, öri tur-, şağınç, şalkum, yorilt-* vb. Dede Korkut Kitabı’nda, diğer lehçelerde bulunmayıp da sadece Azerbaycan Türkçesinde bulunan madde başları da mevcuttur. Tüm bunlardan hareketle Dede Korkut Kitabı’nın Azerbaycan Türkçesiyle yazılmadığını ya da diğer herhangi bir Oğuz grubu Türk lehçesiyle yazılmadığını; Eski Oğuz Türkçesiyle yazıldığını söylemek mümkündür. Eser ortak ata dille (Eski Oğuz Türkçesi) yazıldığından o zamanın dilinde bulunan birçok kelimenin günümüz Oğuz grubu Türk lehçelerinin herhangi birinde bulunmayıp diğerlerinde bulunması normal bir durumdur.

KAYNAKÇA

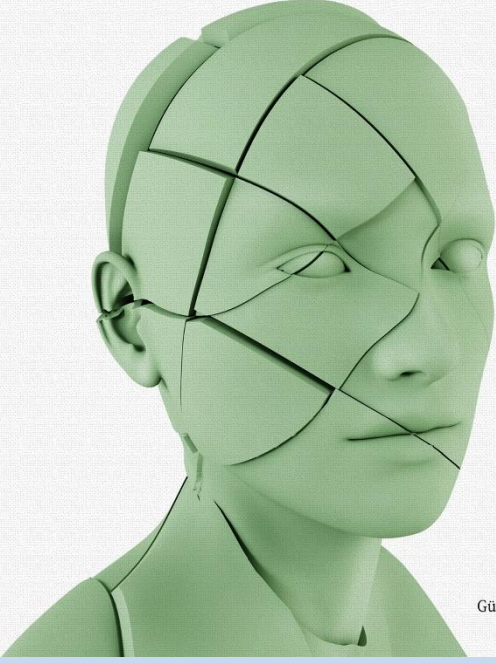
- Ajap Sözlük. (2023). erişim adresi: <https://www.ajapsozluk.com/dictionary/turkmen-turkish/s%C3%B6zl%C3%BCk>
- Akalın, Mehmet. (2007). *Eski Türkçenin Grameri*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Alkaya, Ercan. (2020). “Dede Korkut Kitabında Geçen Butun Binmek ve Sıçrayıp Binmek Deyimleri Üzerine”. *Dede Korkut Uluslararası Türk Dili ve Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, 9/23, s. 225-232.
- Alkaya, Ercan. (2020). “Dede Korkut Kitabındaki Söz Varlığının Kazak Türkçesindeki İzleri”. *Uluslararası Türk Lehçe Araştırmaları Dergisi (Türklad)*, 4(2), 153-188.

- Alkaya, E. (2021). Dede Korkut Kitabı'ndan Tarama Sözlüğü'ne Alınan Tek Veriler Üzerine Bir Değerlendirme. (Haz. Hacer Tokyürek-Beytullah Bekar). *Doğumunun 60. Yılında Nevzat Özkan Armağanı*. Ankara: Nobel, 193-235.”
- Altaylı, Seyfettin. (2005). *Azerbaycan Türkçesi Deyimler Sözlüğü*. Ankara: Prestij Matbaası.
- Altaylı, Seyfettin. (2018). *Azerbaycan Türkçesi Sözlüğü 1-2*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Atalay, Besim. (2021). *Divanü Lûgat-it-Türk (Dizin)*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Atasözleri ve Deyimler Sözlüğü (2023). erişim adresi: <https://sozluk.gov.tr/>
- Azərbaycan dilinin etimologiya lüğəti (2023). erişim adresi: <https://obastan.com/azerbaycan-dilinin-etimologiya-lugeti/?l=az>
- Azərbaycan dilinin frazeologiya lüğəti (2023). erişim adresi: <https://obastan.com/azerbaycan-dilinin-frazeologiya-lugeti/?l=az>
- Baskakov, Nikolay Aleksandroviç. (1991). *Gagauz Türkçesinin Sözlüğü*. (Haz. İsmail Saymaz, Mecit Doğru). Kültür Bakanlığı Yayınları: Ankara.
- Caferoğlu, Ahmet. (1968). *Eski Uygur Türkçesi Sözlüğü*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Güncel Türkçe Sözlük (2023). erişim adresi: <https://sozluk.gov.tr/>
- Dəmirçizadə, Edülezəl Mehmet (1999). *Kitabi - Dede Qorqud Dastanlarının Dili*. Bakü: Elm.
- Doerfer, Gerhard (1963). *Türkische und mongolische Elemente im Neupersischen. Unter Berücksichtigung älterer neupersischer Geschichtsquellen, vor allem der Mongolen- und Timuridenzeit. I: Mongolische Elemente in Neupersischen*. Wiesbaden: Steiner.
- Doğan, Murat ve Demirtaş, Ahmet. (2022). “Türkiye Türkçesi Ağzlarında Ön Ses Tonsuzlaşması”. *14. Uluslararası Dünya Dili Türkçe Sempozyumu*, s. 1052-1068.
- Elmeddin Elibeyzade (1999). *Kitabi Dede Qorqud*. Bakü: Azərbaycan Tercüme Merkezi.
- Ene Dilim. (2023). erişim adresi: <https://enedilim.com/>
- Ercilasun, Ahmet Bican, ve Akkoyunlu, Ziyat. (2018). *Kâşgarlı Mahmud Dîvânü Lugâti't-Türk. Giriş-Metin-Çeviri-Notlar-Dizin*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Erdem, Mehmet Dursun ve Gül, Münteha. (2006). “Kapalı e (e) Sesi Bağlamında Eski Anadolu Türkçesi-Anadolu Ağzları İlişkisi”. *Karadeniz Araştırmaları*, 11 (11) , 111-148.
- Gülensoy, Tuncer. (2018). *Türkiye Türkçesindeki Türkçe Sözcüklerin Köken Bilgisi Sözlüğü*. İstanbul: Bilge Kültür Sanat Yay.
- Wilkens, Jens (2021). *Handwörterbuch des Altuigurischen (Altuigurisch – Deutsch – Türkisch) / Eski Uygurcanın El Sözlüğü, (Eski Uygurca – Almanca – Türkçe)*. Akademie der Wissenschaften zu Göttingen.
- Kaçalın, Mustafa Sinan. (2017). *Oğuzların Diliyle Dedem Korkudun Kitabı*. TDK Yayınları: Ankara.
- Kara, Mehmet ve Karadoğan, Ahmet. (2014) *Türkmen Türkçesi Türkiye Türkçesi Deyimler Sözlüğü*. İstanbul: Etkileşim Yay.
- Kıyasowa, G., Geldimiradow, A., ve Durdiyew, H. (2016). *Türkmen Diliniñ Düşündirişli Sözlüğü, I Tom*. Aşgabat: İlim.
- Kıyasowa, G., Geldimiradow, A., ve Durdiyew, H. (2015). *Türkmen Diliniñ Düşündirişli Sözlüğü, II Tom*. Aşgabat: İlim.
- Korkmaz, Zeynep. (1998). Dede Korkut hikâyelerinde dil-üslûp bağlantısı. *Türk Dili Araştırmaları Yıllığı-Bellekten*, 46(1998/1), 101-112.
- Orucov, Eliheyder (2006a). *Azerbaycan Dilinin İzahlı Lüğeti I, Dört Cildde*. Bakı: Şerq-Qerb.
- Orucov, Eliheyder (2006b). *Azerbaycan Dilinin İzahlı Lüğeti II, Dört Cildde*. Bakı: Şerq-Qerb.
- Orucov, Eliheyder (2006c). *Azerbaycan Dilinin İzahlı Lüğeti III, Dört Cildde*. Bakı: Şerq-Qerb.
- Orucov, Eliheyder (2006d). *Azerbaycan Dilinin İzahlı Lüğeti IV, Dört Cildde*. Bakı: Şerq-Qerb.
- Özçelik, Sadettin. (2016a). *Dede Korkut -Dresden Nüshası- Giriş, Notlar*. Ankara: TDK Yayınları.
- Özçelik, Sadettin. (2016b). *Dede Korkut -Dresden Nüshası- Metin, Dizin*. Ankara: TDK Yayınları.
- Özkan, Nevzat. (1996). *Gagavuz Türkçesi Grameri*. TDK Yayınları: Ankara.
- Çebotar, Petri ve Dron, Ion. (2002). *Gagauzça-Ruşça-Romınca Sözlük*. Chişinău: Pontus.

- Tarama Sözlüğü (2023). erişim adresi: <https://sozluk.gov.tr/>
- Tekin, Talat; Ölmez, Mehmet; Ceylan, Emine; Ölmez, Zuhal ve Eker, Süer (1995). *Türkmence-Türkçe Sözlük*. Simurg Yayınları, Türk Dilleri Araştırmaları Dizisi, No: 18, Ankara.
- Tezcan, Semih (2018). *Dede Korkut Oğuznamaları Üzerine Notlar*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Tietze, Andreas. (2016). *Tarihî ve Etimolojik Türkiye Türkçesi Lugati C. 1 (A-B)*. Ankara: TÜBA
- Zeynalov, Ferhad. (1986). "Türk Dillerinde Birleşik Eylem Meselesi". *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*. 24, s. 455-468.

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

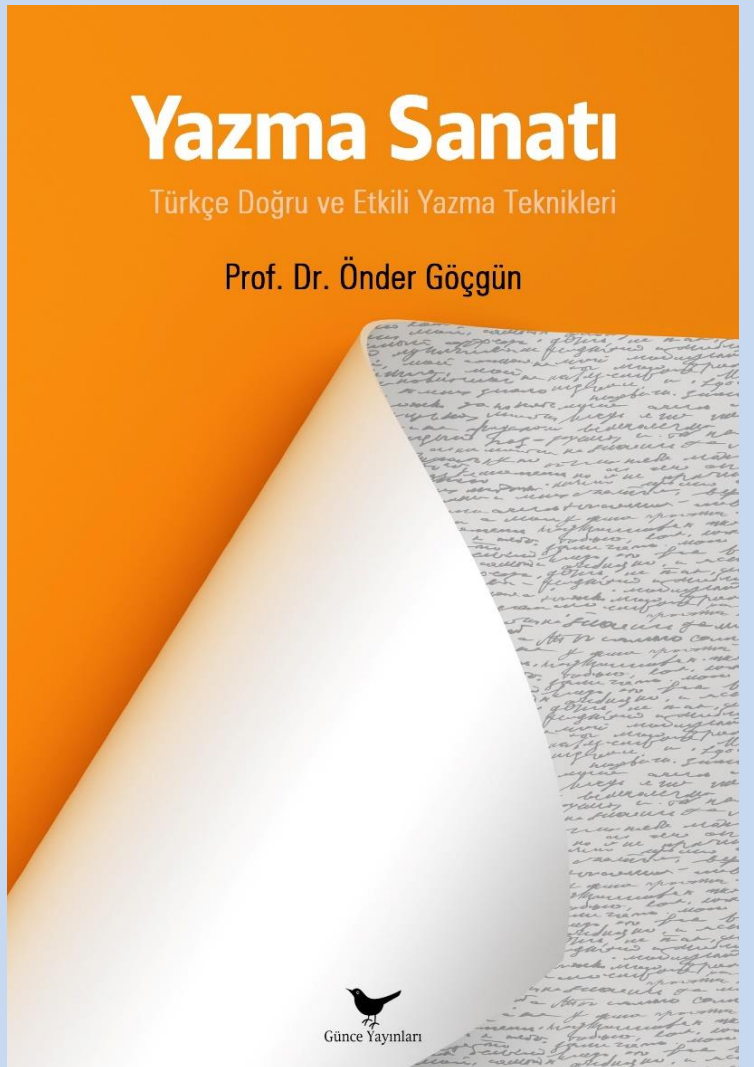


Günce Yayınları

Yazma Sanatı

Türkçe Doğru ve Etkili Yazma Teknikleri

Prof. Dr. Önder Göçgün



Günce Yayınları

Söz Edimi Kuramı Çerçevesinde Eski Uygurca Sena-Upasena Hikâyesi

BOTAN CUDİ EKMEN*

Öz

Bu çalışmada Eski Uygurca Sena-Upasena hikâyesi, edimbilimsel bir bakış açısıyla söz edimi kuramı çerçevesinde ele alınarak incelenmiştir. Hikâyede yer alan kahramanların sözcelerinin ardındaki edimsöz edimleri tespit edilerek J. Searle'ün (1975) taksonomisine göre sınıflandırılmıştır. Bununla birlikte sınıflandırılan edimsöz edimleri ayrıntılı olarak değerlendirilmiştir. Çalışmanın giriş kısmında çalışmanın amacı, ele alınan hikâye metninin tercih edilme sebebi vb. konular aydınlatılmaya çalışılmış, kuramsal çerçeve kapsamında da edimbilim ve söz edimi kuramı hakkında teorik bilgiler verilmiştir. Sena-Upasena hikâyesi ile ilgili birtakım bilgiler okuyucuya aktarıldıktan sonra hikâyede yer alan sözcelerdeki edimsöz edimleri analiz edilmeye başlanmıştır. Analiz kısmının hemen başında ise çalışmanın yöntemi ve izlenen yollarla ilgili bazı bilgiler verilmiştir. Bu çalışmayla birlikte Eski Uygurca özelinde Eski Türkçe belgelerin dilbilim metotlarıyla ve farklı bakış açılarıyla incelenebileceği bir kez daha kanıtlanmıştır. Aynı zamanda Eski Uygurca bir hikâyenin söz edimi kuramı bağlamında incelenmiş olmasıyla birlikte alanda bu tarz çalışmaların daha da çoğalması amaçlanmıştır.

Anahtar sözcükler: edimbilim, söz edimi kuramı, edimsöz edimleri, Eski Uygurca, Sena-Upasena hikâyesi

THE OLD UYGHUR SENA-UPASENA STORY WITHIN THE FRAMEWORK OF SPEECH ACT THEORY

Abstract

In this study, the Old Uyghur Sena-Upasena story was analyzed from a pragmatic perspective within the framework of speech act theory. The illocutionary acts behind the utterances of the characters in the story were identified and classified according to J. Searle's (1975) taxonomy. In addition to this, the classified pragmatic speech acts were analyzed in detail. In the introduction part of the study, the purpose of the study, the reason for choosing the story text etc. were tried to be clarified and theoretical information about pragmatics and speech act theory was given within the scope of the theoretical framework. After informing the reader about the story of Sena-Upasena, the illocutionary acts in the utterances in the story started to be analyzed. At the very beginning of the analysis part, some pieces of information about the methodology of the study and the methods followed are shown. With this study, it has been proven once again that Old Turkic documents can be examined with linguistic methods and different perspectives, in particular Old Uyghur. Also,

* Doktora öğrencisi, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Doktora Programı, botanekmen@hotmail.com, orcid: 0000-0003-2212-1471.

with the analysis of an Old Uyghur story within the framework of speech act theory, it is aimed to increase the number of such studies in the field.

Keywords: pragmatics, speech act theory, illocutionary acts, Old Uyghur, Sena-Upasena story

GİRİŞ

Eski Uygur Türkçesi metinleri hem Türk dilinin hem de Orta Asya Türk kültürünün en eski izlerini taşıması sebebiyle Türkologlar ve dilbilimciler için her zaman önemli bir yere sahip olmuştur. Eski Uygurca metinlerle ilgili ilk çalışmalar 1908'de F. W. K. Müller'in "Uigurica" serisiyle başlamıştır. O günden bugüne değin de yerli ve yabancı birçok kıymetli çalışma yapılmış ve yapılmaya devam edilmektedir. Bu çalışmalar hem genel Türkolojiye hem Eski Türkçe hem de Eski Uygur çalışmalarına büyük katkılar sunmuştur. Her yapılan çalışma hem kendi özelinde hem de alana katkı sunduğu derecede önemli ve faydalı çalışmalardır. Bununla birlikte Eski Uygur Türkçesi metinlerinin klasik, geleneksel bakış açısıyla incelendiği çalışmaların yanında Eski Uygurca belgelere farklı disiplinlerden faydalanarak ya da bu belgeleri farklı bakış açılarıyla ele alarak yaklaşmak bu belgelerin bizlere farklı zenginlikler sunduğunu gösterebilir. Nitekim bu belgelerin bize yalnızca dil, dilcilik, dil bilgisi bilgileri vermediği o dönemde yaşayan insanların kültürü, edebiyatı, sosyolojisi, psikolojisi ve coğrafyası ile ilgili de çok önemli bilgiler vereceği aşikârdır. Her alanda olduğu gibi Eski Uygurca alanında yapılan disiplinler arası çalışmalar şüphesiz ki alanı zenginleştirecektir. Buna ek olarak Eski Uygurca belgelere farklı dilbilimsel bakış açılarıyla bakmak bu belgeleri yeniden ve farklı bakış açılarıyla anlamlandırmak açısından da önemlidir.

Daha önce Leyla Subaşı Uzun'un (1992, 1995) Köktürk metinlerini metindilbilimsel açıdan incelediği çalışmaları, Murat Elmalı'nın (2014, 2019a, 2020, 2021) hem Köktürkçe hem Eski Uygurca metinler üzerine yaptığı göstergebilim çalışmaları, Börekçi ve Gerez Taşgın'ın (2021) Orhun kitabelerindeki söz edimlerini ele aldıkları çalışması, Şehitoğlu'nun (2023) "Eski Uygurca İyi ve Kötü Prens Öyküsü'nde Edim Sözel Güç Taşıyan Fiiller Üzerine"¹ başlıklı çalışması ve diğer birçok çalışma Eski Türkçe belgelere farklı bakış açısı ve dilbilimsel metotlarla yaklaşıldığında önemli sonuçlar ortaya koyulacağını açıkça göstermiştir. Buradan hareket ederek dilbilimin alt alanlarından biri olan edimbilim altında ele alınan söz edimi kuramı bağlamında Eski Uygurca belgelerin incelenip çalışılabileceği düşünülmüştür. Birçok dilde söz edimi kuramının metin incelemelerinde kullanılmasına rağmen Eski Uygurca metinleri bu kurama dayanarak inceleyen çalışmaların yok denecek kadar az olması da bu düşünceyi kuvvetlendirmiş, bu çalışmayla birlikte hem alandaki bir boşluğu doldurmaya çalışmak hem de bundan sonra yapılacak çalışmalar için araştırmacılara fikir vermek amaçlanmıştır. Ele alınan hikâyedeki kahramanların (konuşmacıların) sözcelerini anlamlandırma ve kahramanların sözcelerinin ardında yer alan edimsöz edimlerinin tespit edilerek esasen ne söylemek veya ne yapmak istediklerini söz edimi kuramı sayesinde açıklayabilmek ve metni bir bütün olarak daha anlaşılır kılmak ise bu çalışmanın esas amacıdır. Bu amaçla söz edimleri yalnızca türlerine göre sınıflandırılmakla kalmamış aynı zamanda ayrıntılı olarak yorumlanarak incelenmiştir. Bu bağlamda hem konusu hem de dili itibarıyla Eski Uygurca Sena-Upasena hikâyesi

¹ Eski Uygurca özelinde konuyla ilgili ilk çalışmalardan biri olması açısından önem arz etmektedir. Yazar, çalışmasında söz konusu hikâyeyi edimbilim/söz edimi kuramı çerçevesinde incelemiştir.

tercih edilmiştir. Söz edimi kuramı çerçevesinde incelenmek üzere bu hikâyenin tercih edilmesindeki diğer bir neden ise hikâyenin önemli bir kısmının karşılıklı konuşmalar içermesidir. Belirli bir iletişim bağlamında hem konuşmacının hem dinleyicinin niyeti ve duygusal durumu hakkında önemli veriler sunduğu için karşılıklı konuşmalar (diyaloglar) söz edimi kuramı için önem arz etmektedir. Bununla birlikte hikâyenin entrikalar barındıran ilgi çekici bir konuya sahip olması da önem arz etmektedir; zira ilgi çekici bir konu merak uyandırıcı diyaloglar demektir. Bu tarz diyaloglar da bu hikâyenin söz edimi kuramı bağlamında incelenebileceği düşüncesini doğurmuştur.

Edimbilim ve söz edimi çalışanlar söz edimi kuramını burada anlatılanlardan çok daha derinlemesine bilmektedir. Bununla birlikte ele almış olduğumuz hikâyeye Eski Uygurca çalışanların bildiği ve farklı bakış açılarıyla incelediği bir hikâyedir. Hikâyenin edimbilim/söz edimi kuramı açısından ele alınması Eski Uygurca veya tarihî Türk dilleri çalışanlarına yeni bir bakış açısı sunacağından Eski Türkçe çalışanların da dikkatini çekecek bir şekilde edimbilim ve söz edimi kuramı konusu etrafıca tanıtılmaya çalışılmıştır.

1. KURAMSAL ÇERÇEVE: EDİMBİLİM VE SÖZ EDİMİ KURAMI

Edimbilim (*pragmatics*), dili “kullanıcı ve bağlam” açısından inceleyen dilbilim dalı olarak tanımlanmaktadır. Modern anlamda ilk kez Charles Morris (1938) tarafından kullanılan bu terim kısaca “dil kullanımının incelenmesi” olarak da tanımlanabilir (Levinson, 1983, s. 1-5). Örneğin iletişim esnasında kullanılan cümleler, bu cümleleri meydana getiren sözcükler kimi zaman sözlük anlamlarının ötesinde bir ileti ihtiva edebilmektedir. Dolayısıyla dilin konuşmacı tarafından hangi bağlamda veya nasıl bir durumda kullanıldığı son derece önemlidir. Burada edimbilim devreye girip belli bir bağlamda konuşmacının (veya yazarın) gerçekten kastettiği şeyi, niyetini açıklayabilmek için dilin nasıl kullanıldığını inceler. Yılmaz’a (2021, s. 1) göre de “edim bilimin temel amacı, metni üretenin (konuşucu/yazar) niyetinin ve amacının belirlenmesidir.” Örneğin:

A: “O pastanın tamamını yiyebilirim.”

B: “Oh, teşekkürler.” (Levinson, 1983, s. 39)

Görüldüğü üzere konuşmacı (A) tarafından iletilen anlam edimbilimsel olarak pastaya ve pastayı yapan kişiye edilen iltifattır. Dinleyicinin (B) teşekkür etmesinden hareketle konuşmacının esas kastettiği şey anlaşılacaktır. Başka bir bağlamda aynı sözce² bir meydan okuma olarak da anlaşılabilir: “O pastanın tamamını yiyebilirim. (Evet, bunu yapabilirim/başarabilirim.)”. Burada esas kastedilenin anlaşılması konuşmacı ve dinleyici arasındaki ilişki, bulunulan ortam veya durum, konuşma geçmişi veya arka planda paylaşılan bir bilgi vb. faktörlerin bilinmesiyle mümkündür.

1.1. Söz Edimi Kuramı (*Speech Act Theory*)

“Genel dil kullanımı teorisindeki tüm meseleler arasında, muhtemelen en geniş ilgiyi söz edimi kuramı uyandırmıştır.” (Levinson, 1983, s. 226) Bu kuram edimbilim altında ele alınan en önemli kuramlardan biridir. İlk kez, dil felsefecisi olan J. L. Austin (1962) tarafından kullanılan “söz

² Sözce terimi kısaca, “iletişim amacıyla üretilen tümceler” (Aysever, 2000, s. 14) şeklinde tanımlanabilir. Tümce (cümle) dil bilgisi içinde tanımlanan soyut bir teorik varlık iken, sözce ise bir cümlenin gerçek bir bağlam içerisinde (yani somut dil kullanımı sırasında) verilmesidir (Levinson, 1983, s. 18).

edimi³ terimi ve buna dayanarak geliştirilen söz edimi kuramı onun öğrencisi olan J. R. Searle (1969) tarafından sistematik bir hâle getirilmiştir. Austin (1962) söz edimi kuramını “Bir şey söylemek, bir şey yapmaktır.” ilkesine dayandırmaktadır. Buna göre (kimi durumlarda) herhangi birinin söylediği bir şey eylem olarak kabul edildiğinden dilin eylem gerçekleştirmek gibi bir işlevinin de olduğu ortaya çıkmıştır. Örneğin ıssız bir sokakta kendisini soymaya kalkışan hırsıza: “Lütfen, canımı yakma!” sözcesini üreten bir kişi bu sözce aracılığıyla “yalvarma” eylemi gerçekleştirir. Austin, söz edimlerini bir şeyi söylerken gerçekleştirilen eylemler olarak tanımlar (Austin 1962'den aktaran; Cutting, 2002, s. 16) ve konuşmacının dil kullanımı sırasında yani sözce ürettiğinde gerçekleştirdiği üç tür söz ediminden bahseder: düzsöz edimi (*locutionary act*), edimsöz edimi (*illocutionary act*) ve etkisöz edimi (*perlocutionary act*).

Düzsöz edimi, Yule'a (1996, s. 48) göre “temel sözeleme eylemi”dir. Konuşur anlamlı dilsel bir ifade ürettiğinde düzsöz edimi gerçekleşmiş olur. Austin (2020, s. 121), edimsöz edimini *bir şey söyleme ediminde* bulunmanın (yani düzsöz ediminin) karşıtı olarak *bir şey söylerken bir edimde bulunmak* şeklinde tanımlar. Buna göre konuşmacının sözcesinin ardında yer alan niyetin edimsöz edimi olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır; zira insan, zihninde sözceleri üretirken bir tür işlevi göz önünde bulundurarak bunu yapar. Bu işlev de konuşmacının esas kastetmek istediği şeyi, niyetini ifade eder. Nitekim, “Biraz kahve yapmıştım.” sözcesi bağlama göre açıklama yapmak, bir teklifte bulunmak veya başka bir iletişimsel amaçla kullanılmış olabilir (Yule, 1996, s. 48). Hangi amaçla kullanılmış olursa olsun sözcenin ardında yer alan niyet, konuşmacının ima ettiği şey ve sonuç olarak gerçekleştirdiği edim “edimsöz edimi”dir. Etkisöz edimi ise bir işlev göz önünde bulundurularak üretilen sözcenin dinleyici üzerinde yarattığı etkidir (Yule, 1996, s. 48); yani dinleyicinin/muhatabın sözceyi nasıl yorumladığı ve sonucunda konuşmacıya verdiği karşılıkla ilgilidir. Söz gelimi “Burası çok soğuk oldu.” sözcesi (bağlama göre) dinleyici üzerinde bir istek/rica etkisi yaratabilir. Dinleyici de bu bağlamda “pencere kapatmak, ısıtıcı açmak, kalın bir örtü vermek vb.” bir eyleme yönelebilir. İşte bu da etkisöz edimidir.

Austin'in ilgisinin odak noktasının edimsöz edimleri (*illocutionary acts*) üzerinde olduğuna dikkat çeken Levinson (1983, s. 236), söz edimi teriminin neredeyse yalnızca edimsöz edimlerine atıfta bulunur hâle geldiğini belirtmektedir. Austin'in söz edimi kuramını sistematik bir hâle getirmeye çalışan Searle (1975) de edimsöz edimlerini oldukça kapsamlı bir şekilde incelemiş ve bu bağlamda söz edimleri/edimsöz edimleri üzerine bir sınıflandırma yapıp edimsöz edimlerini *assertives* veya *representatives*⁴, *directives*, *commissives*, *expressives* ve *declarations* olmak üzere beş türe ayırmıştır:

³ Literatürde “speech act” olarak geçen terim, Türkçeye söz edimi veya sözeylem olarak tercüme edilebilir. Bu çalışmada “söz edimi” çevirisi tercih edilmiştir. Ayrıca söz edimi kuramıyla ilgili birçok yabancı terimin Türkçe karşılıkları hususunda da Austin'in (1962) ve Searle'ün (1969) çalışmalarını Türkçeye tercüme eden R. Levent Aysever'in çevirilerinden faydalanılmıştır (bk. Austin, 2020; Searle, 2000).

⁴ Searle'ün (1975, s. 354) “A Taxonomy of Illocutionary Acts” başlıklı çalışmasında söz konusu sınıf “representatives” şeklinde geçmektedir. “A Classification of Illocutionary Acts” başlıklı çalışmasının özet kısmında ise “representatives (or assertives)” (Searle, 1976, s. 1) ifadesi yer alır. Searle (1976, s. viii), “Expression and Meaning: Studies in the Theory of Speech Acts” başlıklı kitabında ise 1975'teki orijinal yayınında “representative” terimini kullandığını ancak şu an “assertive” terimini tercih ettiğini belirtmektedir.

Kesinleyiciler (*representatives* veya *assertives*), “Bu bir Türk arabasıdır.”; “Aşçılık konusunda kimse benimle yarışamaz.”; “Dört ayaklıların hepsi hayvandır.”; “Bu yemek çiğ kalmış!” örneklerinde görüldüğü üzere ifade edilen önermenin doğruluğu konusunda konuşmacıyı yükümlülük altına sokan edimsöz edimi kategorisidir. Bu edimsöz edimini kullanan konuşmacı kendi adına konuşurken sözleri dünyaya uydurur, dolayısıyla bu tür bir edimsöz ediminin önerme içeriğinin dünyaya uygun olması beklenir (Aysever, 2000, s. 49). İddia etmek, yadsımak, aktarmak, tahmin etmek, böbürlenmek, varsaymak, inanmak, önermek, bildirmek, belirtmek, ileri sürmek, şikâyet etmek, raporlama, çıkarım, sonuç çıkarmak, beyan etmek vb. söz edimleri bu sınıfa girmektedir.

Yönlendiriciler (*directives*), konuşmacı tarafından bir başkasına bir iş veya eylem yaptırmayı amaçlayan edimsöz edimleridir. Searle’e (1976, s. 11) göre konuşmacı, bu tür bir söz edimini kullanarak muhatabına bir şey yaptırmaya girişiminde bulunur. Dolayısıyla konuşmacı (dinleyen aracılığıyla) dünyayı söze uydurmaya çalışır (Yule, 1996, s. 54). Emretmek, soru sormak⁵, davet etmek, rica etmek, yalvarmak, dua etmek, meydan okumak, talep etmek, tavsiyede bulunmak, öğüt vermek, izin istemek, yasaklamak vb. söz edimleri bu sınıfa girmektedir. Örneğin: “Burayı terk et!”; “Lütfen oturun.”; “Bu kadar çok sigara içmemelisin.”; “Üzerindeki gömleği nereden aldın?”

Sorumluluk-yükleyiciler (*commissives*); vaat, tehdit, söz veya taahhütler gibi gelecekte konuşmacıyı bazı eylemleri gerçekleştirme hususunda bir yükümlülük altına sokan edimsöz edimleridir. Yalnızca konuşmacı tarafından icra edilebilirler. Konuşmacı, bu tür bir söz edimi kullanarak dünyayı sözcüklere uydurmaya taahhüt eder (Yule, 1996, s. 54). Söz vermek, (bir şeyi yapmaya) yemin etmek, (bir şeyi yapmayı) reddetmek, plan yapmak, garanti etmek, tehdit etmek, teklif etmek vb. söz edimleri bu sınıfa girmektedir. Örneğin: “Yarın 07.00’de görüşürüz.”; “Yapacağıma emin olabilirsiniz.”; “Gideceğin yere kadar eşlik edebilirim.”

Dışavurucular⁶ (*expressives*); konuşmacının ne hissettiğini, duygu ve tutumlarını belirten edimsöz edimleridir⁷. Konuşmacı bu tarz bir söz edimiyle zevk, acı, hoşlanma, hoşlanmama, neşe, üzüntü vb. içsel durumunu dışa vurur (Yule, 1996, s. 53). Beğenmek, beğenmemek, iltifat etmek, övünmek, avunmak, avutmak, kutlamak, kaygılanmak, üzülme, ağıt yakmak, dövünmek, yazıklanmak, başsağlığı dilemek, onaylamak (olumlu onay), özür dilemek, affetmek, ağırlamak (hoş geldiniz), selamlamak, iyi dilekte bulunmak, azarlamak, kınamak vb. söz edimleri bu sınıfa girmektedir. Örneğin: “Geciktığım için üzgünüm.”; “Yardıma için minnettarım.”; “Bu yemek bir harika olmuş.”; “Bu yemek yenecek gibi değil.”

⁵ “Sorular (soru sormak), konuşmacı tarafından dinleyicinin cevap vermesini dolayısıyla da bir söz edimi gerçekleştirmesini sağlamaya yönelik girişimler oldukları için bir tür yönlendirici (directive) sayılmaktadırlar.” (Searle, 1976, s. 11).

⁶ Searle’ün *expressives* olarak adlandırdığı tür, Aysever (2000, s.50) tarafından “dışavurucular”, Yemenici (1995) ve Yılmaz (2021) tarafından “açıklayıcılar” olarak tercüme edilmiştir.

⁷ Searle’e göre diğer türlerden farklı olarak bu tür edimsöz edimlerinin bir uydurma doğrultusu yoktur; yani “Böyle bir edimde bulunan kişi ne sözü dünyaya uydurmaya çalışır ne de dünyayı söze. Dile getirilen önermenin doğruluğu peşin peşin kabul edilir.” (Searle 1975’ten aktaran; Aysever, 2000, s. 50).

Bildirgeler (*declarations*), sözceler aracılığıyla dünyada bir değişiklik yaratma amacı olan deyim yerindeyse dünyayı kelimelerle değiştiren edimsöz edimleridir⁸ (Yule, 1996, s. 53). Konuşmacı, bildirgeleri kullanarak atıfta bulunulan kişilerin, nesnelerin durum veya statüsünde değişikliklere neden olur (Searle, 1976, s. 14). Örneğin; “Sizi karı koca ilan ediyorum.” diyen bir konuşmacı, evlendirme eylemini gerçekleştirerek dinleyici çiftin medeni durumunda değişikliğe neden olur; ancak bu tarz bir bildirim uygun şekilde gerçekleşmesi için konuşmacının özel bir kurumsal rolünün olması ön koşulu da unutulmamalıdır. Bu durumda konuşmacının nikâh/düğün salonundaki bir nikâh memuru olması gerekir (Yule, 1996, s. 53). İlan etmek, cezaya çarptırmak, istifa etmek, işten çıkarmak (kovmak), aforoz etmek, vaftiz etmek, tayin etmek, vasiyet etmek, adlandırmak vb. söz edimleri bu sınıfa girmektedir. Örneğin: (işveren) “Kovuldun!”; (işçi) “İstifa ediyorum.”; (hâkim) “Sanığı altı ay hapse mahkûm ediyorum.”

Cummings (2010, s. 456), Searle’ün sınıflandırmasını söz edimleri çalışmalarında önemli bir ilerleme olarak değerlendirir; çünkü bu sınıflandırma çeşitli sezgilerden ziyade zengin ve oldukça açık bir kavramsal çerçeveye dayanmaktadır. Bu sebeple olacak ki söz edimi çalışmalarının büyük bir kısmında da genellikle Searle’ün sınıflandırması esas alınmıştır. Esasen birçok araştırmacı tarafından (Austin, 1962; Bach ve Harnish, 1979; Yule, 1996) çeşitli sınıflandırmalar yapılmış olsa da literatürde genel kabul gördüğü için (Yılmaz, 2021, s. 94) bu çalışmada da ele alınan hikâyede tespit edilen edimsöz edimlerinin incelenmesi ve sınıflandırılması hususunda Searle’ün yukarıda verilen taksonomisi esas alınmıştır.

1.1.1. Doğrudan ve Dolaylı Söz Edimleri

İletişim sırasında bir şeyler ifade edilirken bu doğrudan ya da dolaylı bir şekilde yapılır. Söz edimi kuramı için de önemli hususlardan biri doğrudan ve dolaylı söz edimi arasındaki ayrımdır. İfadenin yapısı ile ardında yatan niyet (veya işlev) arasında doğrudan bir ilişki var ise doğrudan söz edimi, eğer doğrudan bir ilişki yok ise (yani ifadede yer alan kelimeler ile aktarılmak istenen niyet arasındaki ilişki açık değilse) dolaylı söz edimi olur. Bir şey açıklama amacıyla kullanılan bir kesinleyici (*representative*) doğrudan söz edimine örnektir. Örneğin yalnızca hava durumunu belirtme/açıklama niyetiyle “Dışarısoğuk.” diyen konuşmacı bu sözce ile doğrudan bir edimsöz edimi gerçekleştirmiş olur. Bunun yanında dinleyiciden bir şey talep etmek amacıyla kullanılan bir *kesinleyici* ise dolaylı bir söz edimine örnektir. Örneğin “Dışarısoğuk.” diyerek dinleyenden açık olan bir pencerenin kapatılmasını rica eden konuşmacı yönlendirici (*directive*) edimsöz edimini dolaylı olarak gerçekleştirmiş olur (Yule, 1996, s. 55). Richards ve Schmidt (2010, s. 278) de dolaylı söz edimlerini iletişim sırasındaki niyetin sözcenin dilsel biçiminde yansıtılmadığı söz edimleri olarak niteler. Örneğin “Burası çok sıcak.” sözcesi, klimanın açılması isteğini ifade etmek için kullanılabileceğinden dolaylı bir söz edimine örnek olarak gösterilebilir.

⁸ Searle’e göre bu türdeki edimsöz edimlerinin iki yönlü bir uydurma doğrultusu vardır. “Konuşan kişi dünyada dünyayı söze uydurarak bir değişiklik yaratmak yoluyla sözünü dünyaya uygun bir hâle getirir.” (Searle 1975’ten aktaran; Aysever, 2000, s. 51).

2. SENA-UPASENA HİKÂYESİ

Budist eserlerin Eski Uygur edebiyatındaki yeri oldukça büyüktür. Uygurlar Budizm'i kabul ettikten sonra Budist külliyatı içerisinde yer alan birçok hikâyeyi de -avadāna, jātaka- Eski Uygur Türkçesine tercüme etmeye başlamışlardır. Buda ve Buda adaylarının başlarından geçen olayları konu edinen *avadāna* (EU. avdan) ve *jātakalar* (EU. çatik) hem içerik hem de anlatım bakımından masal özelliği göstermektedirler. Masal özelliği gösteren bu anlatılar kimi zaman derlemelerin içerisinde kimi zaman da derlemeden ayrı tek başına bir hikâyeye şeklinde yazılmışlardır (Eraslan 2012'den aktaran; Elmalı, 2019b, s. 11). Bu çalışmaya konu olan Sena-Upasena hikâyesi de *Daśakarmapathāvadānamālā* içerisinde yer alan avadānalardan biridir. "On günahın zincirleme hikâyesi"⁹ (Elmalı, 2022) anlamına gelen ve DKPAM kısaltmasıyla bilinen bu eser üzerine bugüne değin birçok çalışma yapılmış ve yapılmaya devam edilmektedir. Bilhassa Elmalı'nın doktora tezinin kitaplaştırılmış hâli olan ve ilk kez 2016 yılında yayımlanan (2. baskı 2022) *Daśakarmapathāvadānamālā* (Giriş-Metin-Çeviri-Notlar-Dizin-Tıpkıbası) adlı çalışması ve J. Wilkens'in *Berliner Turfantexte* dizisinde XXXVII. kitap olarak yer alan, 2016'da üç cilt hâlinde yayımlanan *Buddhistische Erzählungen aus dem alten Zentralasien Edition der altuigurischen Daśakarmapathāvadānamālā* adlı çalışması F. W. K. Müller, R. R. Arat, W. Bang, S. Himran, A. von Gabain, G. Ehlers, P. Laut gibi birçok araştırmacının çalışma konusu olmuş DKPAM üzerine bugüne değin yapılmış en kapsamlı çalışmalar arasında sayılmaktadır.

Sena-Upasena hikâyesi DKPAM'deki "zina yapmak"¹⁰ günahına atıfta bulunan hikâyelerden biridir. Toplam 279 satırdan (BT 37) meydana gelen bu uzun hikâyeye gerek Türk dili gerekse Türk kültür tarihi açısından önemli malzemeler ihtiva etmektedir. Budizmi topluma yaymak amacıyla Budizm propagandasının yapıldığı hikâyelerin hatırı sayılır bir kısmı hikâyelerdeki kahramanların başkaları uğruna kendi canlarını feda ettikleri bir yapı üzerine inşa edilmiştir. Bununla birlikte kimi zaman da Sena-Upasena hikâyesinde olduğu gibi diğer hikâyelerden farklı olarak bu tarz bir kendini feda etme kalıbı görülmez. Bu hikâyedeki asıl amaç ise esasen kadınların kötü olduğunu aktarmaktır¹¹. Bilindiği üzere Budist hikâyelerin bazılarında kadın, tabiatı itibarıyla kötü (şeytani) bir varlık olarak kabul edilerek halka da öyle gösterilmiştir (Ruben 2004'ten aktaran; Elmalı, 2013, s. 156-158).

Hikâyenin ana kahramanları Sena, Upasena ve Sena'nın karısı Ragagayini'dir. Babaları vefat ettikten sonra Sena, babasının işlerini devam ettirmek için şehir dışına çıkar. Upasena ise evi çekip çevirmek için şehirde kalır. Sena uzun bir süre dönmeyince karısı Ragagayini yalnızlıktan dolayı Upasena'yı arzulamaya başlayıp onu baştan çıkarmaya çalışır ve devamında olaylar gelişir.¹²

⁹ "Eser, 'on günaha' atfen on bölümden meydana gelmiştir: Canlı bir varlığı öldürmek, başkasının malını çalmak, zina yapmak, yalan söylemek, iftira etmek, küfürlü ve kaba sözler söylemek, iki yüzlülük yapmak, aç gözlülük ve kıskançlık yapmak, öfkelenmek, aykırı fikirde olmak." (Elmalı, 2022, s. 13)

¹⁰ DKPAM'nin üçüncü günahı "EU. eviñ yutuzıña yazınmak veya amranmak nizvani" (Elmalı, 2013, s. 160).

¹¹ Hikâyeye tamamıyla idrak edildiğinde kötünün yalnızca kadın olmadığı erkeklerin de kötü olabileceği açıkça görülmektedir.

¹² Edimsöz edimlerinin analizi sırasında hikâyenin tamamı belirli bir düzende anlatılmıştır.

3. SENA-UPASENA HİKÂYESİNDEKİ EDİMSÖZ EDİMLERİNİN ANALİZİ

Sena-Upasena hikâyesinin DKPAM içerisinde yer alan hikâyelerden biri olduğundan ve DKPAM üzerine yapılan çalışmalardan yukarıda söz edilmişti. Hikâye metnini alabileceğimiz çalışmalardan biri olan Elmalı'nın (2022) çalışmasında söz konusu hikâye bir bütün hâlinde değil, Elmalı'nın çalışmasının kurgusu gereği bölünerek farklı günah başlıkları altında gösterilmiştir. Wilkens'in çalışma kurgusu bağlamında ise hikâye metni BT 37'de baştan sona bir bütün hâlinde verilmiştir. Ayrıca Wilkens'in çalışması daha fazla belge içermesi sebebiyle hikâye metnindeki eksik kısımlar da daha azdır. Bu sebeplerden ötürü Wilkens'in çalışmasındaki metin esas alınmıştır. Hikâye, BT 37'de 02374. satırda başlayıp 02652. satırda sona ermektedir (Wilkens, 2016, s. 336-350). Hikâye metninin bazı kısımlarındaki yıpranmalardan (veya silinmelerden) dolayı eksiklikler mevcuttur. Bu eksiklikler kimi zaman hikâyenin bazı kısımlarının anlaşılması hususunda güçlük yaratsa da hikâyenin esas örgüsünde olumsuz bir duruma yol açmamıştır.

Bu çalışmada edimsöz edimlerinin analizi yapılırken yalnızca karşılıklı konuşmalar esas alınmıştır. Bununla birlikte hikâyeyi anlatan öğretmenin birkaç defa araya girerek öğrencilerine (yani dinleyicilere) bir şeyler söylediği kısımlar da analiz edilmiştir. Sözcelerin analizinin öncesinde ve sonrasında hikâyenin başından sonuna dek neler yaşandığı gösterilmiş, böylece hikâyenin gidişatının rahat anlaşılabilmesi ve okuyucunun hikâyeyi tam anlamıyla bilmesi amaçlanmıştır.

Tespit edilen sözcelerin satır numaraları, konuşmacıları verilmiş, sözcelerin hem Eski Uygurcası hem de Türkiye Türkçesi çevirisi¹³ verilmiştir. Sözce analizi kısmında ise sözcelerin ardında yer alan edimsöz edimleri türlerine göre adlandırılmış ve yorumlanarak incelenmiştir.

Hikâye metninin yer aldığı belgenin ilk satırlarında bir öğretmenin, öğrencilerine Sena-Upasena hikâyesini anlatmak üzere olduğu görülmektedir. Öğretmenin (konuşmacının) hikâyeye başlamadan önce girişte sarf ettiği ilk sözceler şunlar olmuştur:

Satır Numarası	Konuşmacı	EU. Sözce	TTü. Sözce
02374	Öğretmen (bahşı)	<i>"yintem kunçuylar ok yañılmazlar"</i>	<i>"Hata yapan sadece kadınlar değildir."</i>
02375-02377	Öğretmen	<i>"erniñ köñülinte yme amranmak nizvani yügerü bolsar antag ok ayıg törö èyin evrilürler"</i>	<i>"Bir erkeğin yüreğinde de şehvet yükselirse (onlar da) aynı şekilde kötü (yanlış) davranış(lar)a yönelirler."</i>

Sözce Analizi: Her iki sözce de (*assertive*) kesinleyici ifadelerdir. 02374. satırda konuşmacı sarf ettiği sözce aracılığıyla iddia etme ediminde bulunur. Yanılanların yalnızca kadınlar olmadığını belirten konuşmacı devam eden (02375-2377) satırlarda erkeklerin de çeşitli şartlar altında hatalı davranışlara yönelebileceğini iddia etmektedir.

¹³ Türkiye Türkçesine çeviri yapılırken gerek Elmalı'nın (2022) gerekse Wilkens'in (2016) çalışmalarındaki tercüme kısımlarından faydalanılmış ve serbest çeviri yöntemiyle çeviri yapılmıştır.

Hikâye: Daha sonra öğretmen, *bir üdüün* “bir zamanlar” diyerek esas hikâyeye giriş yapar. Şravast (Skr. Śrāvastī) şehrinde Çayasêné (Skr. Jayasena) adında haşmetli, kutlu, çok zengin bir tüccar varmış. Bu tüccarın ilki “Sena” ikincisi ise “Upasena” olmak üzere iki oğlu varmış. Asil, akıllı ve yumuşak sözlü olan bu iki kardeş birbirilerini çok severlermiş. Gel zaman git zaman bu iki çocuk da büyümüş fakat bu arada da babaları vefat etmiştir.

Babalarını kaybeden iki kardeşin arasında geçen konuşma ise şöyledir:

Satır Numarası	Konuşmacı	EU. Sözce	TTü. Sözce
02410-02413	Sena (Upasena'nın ağabeyi)	<i>“ay amrak inim bizni igiddeçi biziñe edgü sakınçlıg kañımız adın yértinçüke bardı biz ikigü bo yértinçüde kaltımız”</i>	<i>“Ey sevgili kardeşim, bizi besleyip büyüten lütufkâr babamız öbür dünyaya gitti. İkimiz bu dünyada kaldık.”</i>
02414-02416	Sena	<i>“amtı bizim atamız kazganmış tavarıg yêp yonlap edin tavarın asmasar biz ol biziñe oğsarı ermez”</i>	<i>“Şimdi babamızın kazandığı malı mülkü yiyip harcaıyıp onun malını çoğaltmazsak bize yakışmaz”</i>
02416-02420	Sena	<i>“anın amtı men adın uluşka satıgka barayın sen munta kalgıl men kelginçe evig barkıg uz tutgıl”</i>	<i>“Onun için şimdi ben ticaret için başka bir şehre gideyim, sen (bu sırada) burada kal (ve) ben gelinceye kadar evi barkı iyi tut (çekip çevir)!”</i>

Sözce Analizi: 02410-02413. satırlardaki sözce (*expressive*) dışavurucu niteliğindeki edimsöz edimi sınıfına girmektedir. Konuşmacı babasının ölümünden duyduğu elemi dışa vurarak bu sözce aracılığıyla acı çekme/ağıt ediminde bulunmaktadır. Takip eden 02414-02416. satırlarda ise konuşmacı, babalarından kalan malın mülkün harcanıp muhafaza edilememesinin kendileri için uygun düşmeyeceğini kesin bir dille doğrudan belirtmektedir. Bu bağlamda söz konusu satırlardaki sözce (*assertive*) kesinleyicidir. Hemen ardından 02416-02420. satırlarda ticaret yapmak için başka bir şehre gideceğini belirten konuşmacı bu sözce aracılığıyla dinleyiciye yani kardeşi Upasena'ya evde kalmasını ve kendisi gelinceye kadar evi çekip çevirmesini buyurmaktadır. Buyruk verme/emretme edimi (*directive*) yönlendirici kategorisinde değerlendirilmektedir.

Hikâye: Upasena, ağabeyi Sena'nın sözlerine herhangi bir karşılık vermemiştir; ancak söylenenleri dikkate alıp riayet ettiği anlaşılmaktadır. Nitekim bu konuşma sonrasında Sena'nın ticaret için başka bir memlekete gittiği ve Upasena'nın da evi çekip çevirmek için Śrāvastī şehrinde kaldığı görülmektedir. Hikâyenin bu kısmından sonra farklı olaylar gelişecektir. Bu sırada anlatıcı yani öğretmen tekrar araya girer ve öğrencilerine şu sözleri sarf eder:

Satır Numarası	Konuşmacı	EU. Sözce	TTü. Sözce
----------------	-----------	-----------	------------

02424-02430	Öğretmen	“turmuş törö ol bo kunçuyularınñ begi yakın bolmasar amranmak nizoani oları artokrak örletür öz evinte ögrünç sevinç bulmaz uzun turkaru adın erig sakinip küseyür tıtagsız evinte tütüşgüçi kerişgüçi bolur”	“Yerleşmiş inanca (göre) bu (tutkulu) kadınların kocası yanında olmazsa şehvet arzusu onları fazlasıyla öfkelendirir. (Onlar) kendi evinde mutluluk bulamaz (ve) daima başka erkekleri düşünüp arzularlar. Sebepsiz (yere) evde geçimsiz ve kavgacı olurlar.”
-------------	----------	---	---

Sözce Analizi: Kocasından ayrı kalan bir kadının şehvet arzusuyla yanıp tutuşurken öfkeleneyeceğini ve bu öfkenin yaratacağı olumsuz durumların eve huzursuzluk getireceğini belirten konuşmacı doğruluğuna inandığı birtakım görüşler ileri sürmektedir. Öğretmen yani konuşmacı bu satırlardaki sözce aracılığıyla iddia etme eylemi gerçekleştirdiğinden söz konusu sözce (*assertive*) kesinleyici kategorisinde değerlendirilmelidir.

Hikâye: Öğretmenin sarf ettiği bu sözlerden sonra hikâyenin diğer bir kahramanı olan Sena'nın genç ve güzel karısı Ragagayini ortaya çıkar. Kocasını başka bir şehre gittiği için yalnız kalan bu kadın, kayını Upasena'ya musallat olur. Aradan günler ve ayların geçmesiyle artık dayanamayan kadın içindeki büyük şehvet arzusuyla Upasena'ya açılır. Bu ikili arasındaki diyalog oldukça uzundur. Öncelikle uzunca ve yekpare bir biçimde Ragagayini söyleyeceklerini söyler. Hemen ardından Upasena da aynı uzunlukta yekpare şekilde Ragagayini'nin sözlerine karşılık verir:

Satır Numarası	Konuşmacı	EU. Sözce	TTü. Sözce
02436-02438	Ragagayini (Sena'nın karısı, Upasena'nın yengesi)	“eşidgil tözünler oğlı-a meniñ odgurak sözlemiş savımın”	“Ey asiller oğlu, benim kesin (gerçek olan) söyleyeceğim sözlerimi dinle!”
02438-02441	Ragagayini	“seniñ eçiñ adın uluşka satıgka bardı ürkêç boltı munçakategi arıtı kelmez”	“Senin ağabeyin ticaret yapmak için başka bir şehre gitti, uzun zaman oldu (ve) şimdiye kadar (gelmedi), asla (da) gelmez.”
02441-02442	Ragagayini	“sen yme türk yigit sen”	“Sen gençsin (hayatının en güzel çağındasın).”
02442-02443	Ragagayini	“men yme oğlagun öğrenmiş kenç kiçiğ men”	“Ben de zarıflığı öğrenmiş (iyi yetiştirilmiş) genç (bir kadını).”

02443-02444	Ragagayini	“biz ikigü isig amrak köñülin menïleser biz uz bolmagay mu”	“Biz ikimiz ateşli bir tutkuyla eğlensek iyi olmaz mı?”
02447-02449	Ragagayini	“edgü erenler kunçuyların yalganturu sözlemiş savın yermezler küsüşlerin kantururlar”	“İyi erkekler, kadınların pohpohlayıcı sözlerini kınamayıp arzularını tatmin ederler!”
02451-02453	Ragagayini	“tün kün seni umunup saña amranmakın muna ölürmen”	“Evet, gece gündüz seni umup sana (olan) aşkımdan ölüyorum.”
02455-02457	Ragagayini	“bo yértinçüde sëndete üstün sevgülük taplaguluk ed tavar bulmaz men”	“Bu dünyada senden daha üstün sevmeye değer (bir) sevgili bulamam.”
02457-02458	Ragagayini	“menin yürekimde isig özümteg adirtsız köñülin olurgıl”	“Canım gibi (canımdan) farksız (ondan bir parçaymışçasına) kalbime yerleş!”
02459-02461	Ragagayini	“tolp etözimin saña urunçak tutuzur men tapagçın udugçın bolayın men”	“Bütün bedenimi sana teslim edip (senin) hizmetkârın olayım.”

Sözce Analizi: Konuşmacı esas söyleyeceklerine başlamadan önce dinleyiciyi buna hazırlamaktadır. 02436-38. satırlarda “söyleyeceklerimi dinle” diyerek bu sözce aracılığıyla emreden konuşmacı bu bağlamda (*directive*) yönlendirici bir ifade kullanmıştır. 02438-41. satırlarda kocasının yani Upasena'nın ağabeyinin ticaret için başka bir şehre gittiğini belirten konuşmacı, kocasının uzun bir zaman geçmesine rağmen gelmediğine dikkat çeker. Kesin bir dille “asla gelmez” diyerek esasen bir iddiada bulunan konuşmacı bir yandan dinleyiciyi bunun doğruluğuna inandırmaya çalışmakta bir yandan da kocasının gelmeyeceğine inandığını kesin bir dille belirtmektedir. Bu bağlamda sözce (*assertive*) kesinleyici olarak değerlendirilmelidir. Konuşmacı, 02441-42. satırlardaki sözce aracılığıyla muhatabına olan beğenisini belli etmek amacıyla dinleyiciye gençliğinin çağında olduğunu söyleyerek iltifat eder. Bu tarz bir edim (*expressive*) dışavurucu kategorisinde değerlendirilir. Takip eden 02442-43. satırlarda ise mağrurlanarak kendi zarifliğine ve gençliğine atıfta bulunan konuşmacı bu sözce aracılığıyla övünme eylemi gerçekleştirir. Bu bağlamda bu sözce (*assertive*) kesinleyicidir. 02443-44. satırlarda soru anlamı taşıyan bir ifade görülmektedir. Bir önceki satırlarda hem kendisinin hem de muhatabının gençliğine atıfta bulunan konuşmacı, bu sözce aracılığıyla da dolaylı bir biçimde dinleyiciyi kendisiyle beraber olmaya¹⁴ davet eder. Bu davet dolaylıdır; zira konuşmacının sorusu retorik bir sorudur. Esasen ifade edilmek istenen şey, birliktelik yaşamının ikisi için de iyi olacaktır. Soru her ne kadar retorik de olsa konuşmacı muhatabını bir şey yapmaya isteklendirmek amacıyla bir davet etme eylemi gerçekleştirmektedir.

¹⁴ Sözcede yer alan “ateşli bir tutkuyla eğlenmek” ifadesi ile kastedilen şey cinsel ilişkide bulunma yani “seks”tir.

Bunun bir davet olduğu Upasena'nın verdiği cevaplardan da anlaşılmaktadır. Konuşmacı tarafından muhatabına/dinleyiciye bir eylem yaptırma amaçlayan bu tarz davet edimleri (*directive*) yönlendirici kategorisinde değerlendirilmelidir. 02447-49. satırlarda konuşmacı söylemiş olduğu bunca şeyin ve tabii ki muhatabıyla birlikte olma isteğinin olumlu karşılanması için "iyi erkekler, kadınların bu tarz pohpohlayıcı sözlerini kınamayıp tersine onların arzularını tatmin ederler" diyerek bir sav ileri sürmektedir. Önerme şeklindeki bu tarz ifadeler (*assertive*) kesinleyici olarak değerlendirilir. Bununla birlikte konuşmacının bu ifadesi manipülasyon da içermektedir; çünkü arzusunun tatmin edilmesi hususunda dinleyiciyi etkileyerek yönlendirmeye çalışmaktadır. Bu bağlamda dolaylı bir (*directive*) yönlendirici edimsöz ediminden de bahsedilebilir. Konuşmasına devam eden Ragagayini'nin 02451-53. satırlarda dinleyiciyi ikna etmeye çalıştığı görülmektedir. Kendinden emin bir biçimde gece gündüz muhatabını arzuladığını ifade eden konuşmacı, bu sözce aracılığıyla aşkından ölecek duruma geldiğini iddia etmektedir. Böyle bir edim (*assertive*) kesinleyici kategorisinde değerlendirilir. 02455-57. satırlarda da aynı şekilde dinleyiciyi ikna etmeye çalışan konuşmacı, muhatabına "bu dünyada senden daha iyi bir sevgili bulamam" diyerek iddialarına devam etmektedir. Bu bağlamda bu sözce de (*assertive*) kesinleyici kategorisinde değerlendirilmelidir. Yavaş yavaş son sözlerini sarf eden Ragagayini'nin 02457-58. satırlarda yapısal olarak emir kipi içeren bir ifade kullandığı görülmektedir. Buna bağlı olarak konuşmacının bu sözce aracılığıyla emretme/buyurma edimi gerçekleştirdiği düşünülebilir; ancak mevcut bağlama göre konuşmacı, muhatabına duyduğu arzuya yalvarırcasına karşılık istemektedir. Konuşmacının çaresiz bir biçimde yalvardığını düşündüren şey ise sözcede yer alan *isig özümteg* "canım gibi" ifadesidir. Bu tarz yalvarma bildiren eylemler (*directive*) yönlendirici kategorisinde değerlendirilir. Ragagayini, 02459-61. satırlarda son sözlerini söyleyerek konuşmasını sonlandırmaktadır. Tüm bedenini muhatabına teslim ederek (sunarak) onun hizmetkârı olmayı istediğini belirten konuşmacı, dinleyiciyi kendisiyle beraber olması konusunda ikna etmek için son kozunu oynuyor gibi görünmektedir. Sözcede her ne kadar "teklif ediyorum" vb. bir ifade bulunmasa da bağlamdan (önceki ifadelerinden) hareketle konuşmacının bu sözce aracılığıyla bir teklif eylemi gerçekleştirdiği söylenebilir; zira konuşmacı bu sözceyi ürettiği anda dinleyicinin yararına bir şey yapmayı kabul etmiş olur. Dolayısıyla konuşmacı ürettiği bu sözce ile kendisini bir yükümlülük altına sokar. Bu tarz teklif ifadeleri (*commissive*) sorumluluk-yükleyici kategorisinde değerlendirilir.

Ragagayini ile Upasena arasında geçen karşılıklı konuşmada Ragagayini'nin sözleri 02461. satır itibarıyla sona ermiştir. 02463. satırdan itibaren Ragagayini'nin konuşmasına karşılık Upasena'nın konuştuğu kısım başlar:

Satır Numarası	Konuşmacı	EU. Sözce	TTü. Sözce
02463-02465	Upasena (Sena'nın kardeşi, Ragagayini'nin kayını)	"siz ulug eçimniñ amrak kunçuy siz töröçe tutsar meniñ ögüm bolur siz"	"Siz ağabeyimin sevgili eşisiniz (hatta) töreye göre benim annem sayılırsınız."

02465-02467	Upasena	<i>“bo munı teg törösüz iş işlep yêr tenri yme meni neçük kötürgey balıkta uluşta ne yüüz tutup yorigay men”</i>	<i>“Böylesine ahlaksız bir şey yaparsam yeryüzü beni nasıl taşıyacak? (Bu) şehirde hangi yüzle yürüyeceğim?”</i>
02468-02470	Upasena	<i>“anın sözleyür men maña ogul sakınç turgurzun bo savıg ikileyü agızıntın üntürmezün”</i>	<i>“Bu yüzden (şunu) öneriyorum ki beni (bir) oğul olarak düşünün (öyle kabul edin) (ve) bu (yakışksız) sözleri ikinci kez (tekrar) ağzınızdan çıkarmayın (söylemeyin)!”</i>
02471-02472	Upasena	<i>“törösüz amranmaklıg erig barıg ertinjü yavlak ol”</i>	<i>“Uygunsuz (töreye aykırı) şehvet içeren (ahlaksız) davranışlar son derece kötüdür.”</i>
02472-02475	Upasena	<i>“birök men eçim başınta bo muntag ermez iş işleser men ulug mün kadag turgay”</i>	<i>“Eğer ağabeyime karşı bu şekilde olmaz bir iş işlersem (bu) büyük bir günah olur.”</i>
02475-02477	Upasena	<i>“tenri tenrisi burhan yme törösüz tokusuz amranmak teginmekig artokrak yeryük ol”</i>	<i>“Tanrılar Tanrısı Buda da ahlaksız aşk birlikteliklerini son derece kınamaktadır.”</i>

Sözce Analizi: Yengesinden gelen davet/teklif niteliğindeki sözlere konuşmasının başından sonuna kadar reddeder bir biçimde karşılık veren Upasena, esasen sözcelerinin neredeyse hepsinde dolaylı olarak reddetme edimi gerçekleştirmiştir. Bu tarz reddetme, kabul etmeme veya geri çevirme edimleri de (*commissive*) sorumluluk-yükleyici kategorisinde değerlendirilmektedir. Sarf edilen sözcelerde doğrudan “reddediyorum, istemiyorum, kabul etmiyorum vb.” ifadeler bulunmadığı için dolaylı olarak değerlendirilmiştir. Konuşmacı 02463-65. satırlarda Ragagayini’ye ağabeyinin eşi olduğunu hatta kendisinin de “annesi” sayıldığını söyleyerek kesin bir bildirimde bulunmaktadır. Sözce yapısal olarak (*assertive*) kesinleyici bir ifadedir; zira konuşmacı bu sözce aracılığıyla doğrudan bir gerçekliği beyan etmektedir. Bununla birlikte az önce belirtildiği üzere konuşmacı, yengesinin istediklerini yapmayacağını/yapamayacağını dolaylı bir biçimde söyleyerek kendisine sunulan daveti/teklifi reddetmektedir. 02465-67. satırlarda, yengesinin söylediklerinin kabul edilemez ve yanlış şeyler olduğunu retorik iki soru ile ifade eden konuşmacı, ağabeyinin karısıyla birlikte olmanın son derece yanlış bir davranış olduğunu kesin bir dille belirtmektedir. İfade bu yönüyle (*assertive*) kesinleyicidir; ancak yine bu sözcelerin ardında da dolaylı bir reddetme edimi bulunmaktadır. Konuşmacı bu tarz bir davranışı ahlaksızlık olarak nitelendirdiğinden böylesine yanlış bir şeyi yapmayacağını da ima etmiş olur. Konuşmacı, 02468-70. satırlarda kendisinin de belirttiği üzere dinleyiciye bir öneride bulunmaktadır. Önerme veya tavsiye etme edimleri genellikle dinleyiciye doğrudan bir emir verme amacıyla söylenirse de konuşmacı “öneriyorum” dediği için

önerme edimi gerçekleştirmiştir. Bununla birlikte konuşmacının emir kipleri kullanmasından ötürü emretme/buyurma edimini de gerçekleştirdiği görülmektedir. Her iki durumda da konuşmacının bu sözce aracılığıyla dinleyiciye bir eylem yaptırmayı veya yaptırmamayı amaçladığı açıktır. Buna bağlı olarak söz konusu ifade (*directive*) yönlendirici olarak değerlendirilmelidir. 02471-72. satırlarda yine bir gerçekliği dile getiren konuşmacı, yengesinin isteğinin uygunsuz ve kötü bir davranış olduğunu beyan etmektedir. Bu bağlamda sözce (*assertive*) kesinleyici olarak değerlendirilmelidir. Devam eden 02472-75. satırlarda da benzer bir biçimde bu tarz bir eylemin yani ağabeyinin karısıyla birlikte olmanın büyük bir günah olacağını belirten konuşmacı, yengesinin isteğinin yanlış olduğunu tekrar kesin bir dille beyan etmektedir. İfade bu yönüyle yapısal olarak (*assertive*) kesinleyici olsa da bir yandan konuşmacı dolaylı olarak yengesinin isteğini yerine getirmeyeceğini ima ederek onu reddetmektedir. Bu açıdan da dolaylı bir (*commissive*) sorumluluk-yükleyici edimsöz ediminden bahsedilebilir. 02475-77. satırlardaki ifadesiyle konuşmasını sonlandıran Upasena, yine bir gerçekliği dile getirmekte ve yengesinin isteğinin yanlış olduğuna onu inandırmak istemektedir. Bu yüzden ahlaksız bir birlikteliğin yanlış olduğu gerçeğiyle ilgili Buda'nın düşüncelerini öne süren konuşmacı dinleyiciyi söylediklerine inandırmak için deyim yerindeyse son kozunu oynamaktadır. Mevcut bağlama göre bu sözce de (*assertive*) kesinleyici olarak değerlendirilmelidir.

Hikâye: İkili arasında geçen bu konuşmadan sonra Ragagayini, Upasena'yı ikna edemediği için ona olan hislerini ve aklındakileri bir de annesiyle paylaşmaya gider:

Satır Numarası	Konuşmacı	EU. Sözce	TTü. Sözce
02504-02507	Ragagayini	<i>"birök men upasênê bulsar men takı seni birle yorır men anı bulmasar men ol ok sakınçın seziksiz ölür men"</i>	<i>"Upasena'yı (sevgili olarak) elde edersem o vakit seninle yaşarım. Onu elde edemezsem tam da (bu) düşünceyle şüphesiz ölürüm."</i>
02509	Ragagayini'nin annesi	<i>"amrak kızım bo saoka artı busanma"</i>	<i>"Canım kızım bu duruma asla üzülme!"</i>
02510-02512	Ragagayini'nin annesi	<i>"ne atlıg er ol kunçuyların yalganturu sözlemiş savın taplamadın yerdeçi"</i>	<i>"Kadınların bu denli baştan çıkarıcı sözlerini hoş bulmayıp (onları) ayıplayan adama ne denir? (nasıl bir adamdır?)"</i>
02512-02513	Ragagayini'nin annesi	<i>"men ök bo savın bütüreyin"</i>	<i>"Bizzat ben bu işini (meseleni) halledeyim (çözeyim)."</i>

Sözce Analizi: Konuşmaya başlar başlamaz Ragagayini'nin annesine söylediği ilk sözler dikkate değerdir. Konuşmacı, 02504-07. satırlarda Upasena'dan istediğini alırsa yaşamaya devam edeceğini aksi takdirde öleceğini annesine doğrudan beyan etmektedir. Bu bağlamda sözce yapısal olarak (*assertive*) kesinleyici olarak değerlendirilebilir. Her ne kadar konuşmacı bu sözleri sarf ettiği anda bir bildirme/beyan etme edimi gerçekleştirse de bununla birlikte konuşmacının sözcüsünün

ardında başka bir niyet yatıyor gibi görünmektedir. Bu sözce aracılığıyla dinleyicinin yani annesinin davranışını kontrol etmeye yönelik bir eylem gerçekleştiren ve Upasena'yı elde etme amacı doğrultusunda manipülatif bir tavır sergileyen Ragagayini, esasen daha konuşmasının başında annesine ne istediğini dolaylı olarak iletmektedir. Yani Upasena'yı onunla beraber olmaya kendisi ikna edemediği için bunu annesinden manipülatif bir yolla talep etmektedir. Buna bağlı olarak da dolaylı bir (*directive*) yönlendirici edimsöz ediminden bahsedilebilir. Yapısal olarak bildirimsel olan bu sözce dolaylı olarak bir talep ihtiva etmektedir. Ragagayini'nin bu sözlerine cevaben annesi ilk olarak 02509. satırda görüldüğü üzere kızına üzülmemesini söyler. Sözcede yapısal olarak emir kipi bulunsa da konuşmacının dinleyiciyi avutmaya/teselli etmeye çalıştığı açıkça görülmektedir. Anne bu sözce aracılığıyla kızının sıkıntısını yatıştırmaya çalışmaktadır. Teselli etme veya avutma edimi (*expressive*) dışavurucu kategorisinde değerlendirilir. Sözlerine devam eden anne 02510-12. satırlarda kızının davranışını haklı bulduğunu gösteren bildirimsel bir ifade kullanır. Kızının Upasena'yı ikna etmek için kullandığı sözleri genel bir önerme hâline getiren anne, kadınların bu tarz sözlerinden etkilenmeyip tam tersine bu sözleri ayıplayan erkeklerin hatalı olduğunu iddia eder. Bu bağlama göre sözce (*assertive*) kesinleyici olarak değerlendirilmelidir. Anne, 02512-13. satırlarda kızına son sözünü söyleyip konuşmayı sonlandırır. Kızını teselli edip onu haklı bulan anne, kızının Upasena ile ilgili olan meselesini halledeceğine dair dolaylı olarak bir söz veriyor gibi görünmektedir. Sözcede yapısal olarak "söz veriyorum" gibi bir ifade kullanılmamış olmasına rağmen annenin *men ök* yani "bizzat" ifadesini kullanması kızının meselesiyle ilgili bir eylemde bulunacağına dair söz vermiş olabileceğine işaret etmektedir. Bu bağlamda sözce (*commissive*) sorumluluk-yükleyici kategorisinde değerlendirilmelidir.

Hikâye: Anne ile kızı arasında geçen bu diyalogdan sonra kızın annesi, Upasena ile konuşmak için onu yanına çağırır.

Satır Numarası	Konuşmacı	EU. Sözce	TTü. Sözce
02515-02517	Ragagayini'nin annesi	" <i>amrak oğlum seniñ için sene [eksik kısım] yağuru yakın kelgü- [eksik kısım]</i> "	" <i>Sevgili oğlum senin ağabeyin Sena'nın yakın zamanda (bu şehre) döneceği (yok).</i> "
02518	Upasena	" <i>[eksik kısım] kılıp ulug ayıg at [eksik kısım]</i> "	" <i>(Bunu) yaparsam çok kötü (bir) itibar(ım olacak).</i> "
02520-02523	Ragagayini'nin annesi	" <i>birök sen amrak kızımız birle katılğalı arıtı unamasar sen kızımıznu öz elgin ölürür siz</i> "	" <i>Eğer sen sevgili kızım ile birlikte olmaya asla razı olmazsan kızımı kendi ellerinle öldürürsün.</i> "

Sözce Analizi: 02515-17. satırlarda Upasena'yı ikna etmek için çaba sarf eden Ragagayini'nin annesi, Upasena'nın ağabeyi Sena'nın şehre dönmeyeceği hususunda bir iddia ileri sürmektedir. Konuşmacı, bu sözce aracılığıyla dinleyiciyi ağabeyinin dönmeyeceğine inandırmaya çalışmaktadır.

Bu bağlamda sözce (*assertive*) kesinleyicidir. Buna cevaben 02518. satırda Upasena, daha önce Ragagayini'ye kullandığı ifadelerin bir benzerini annesine de kullanır. Kızıyla birlikte olmanın yanlış olduğunu annesine de kesin bir dille beyan ederek bu tarz bir eylemin itibarını zedeleyeceğini belirtmektedir. Bu bağlamda sözce (*assertive*) kesinleyici olarak değerlendirilmelidir. İkili arasında geçen konuşma Ragagayini'nin annesinin sözleriyle sonlanmaktadır. 02520-23. satırlarda Ragagayini'nin annesi, eğer kızıyla birlikte olmazsa bu durumun kızının ölümüne yol açacağını Upasena'ya kesin bir dille bildirmekte, bir iddia öne sürmektedir. Bu bağlamda sözce yapısal olarak (*assertive*) kesinleyici olarak değerlendirilebilir. Bununla birlikte konuşmacının yani annenin, önceki satırlarda kızının kendisine karşı kullandığı manipülatif ifadelerin benzerini Upasena'ya sarf ettiği görülmektedir. Bu bakımdan konuşmacının sözcüsünün ardında başka bir niyet yatmaktadır. Kızıyla birlikte olmaması hâlinde onu öldürmüş olacağını söyleyen Ragagayini'nin annesi, kızının ölümünün sorumlusu olacağını ima edip onu korkutarak manipülasyon yoluyla bir davranışa yönlendirmeye çalışmaktadır. Bu bağlama göre dolaylı bir (*directive*) yönlendirici edimsöz ediminden bahsedilebilir.

Hikâye: Upasena da Ragagayini'nin annesinin bu manipülasyonuna kanmış olacak ki annenin bu sözünden sonra gönüllü veya zorla da olsa yani bir yandan istemese de yengesi Ragagayini ile birlikte olmayı kabul eder. Böylece Ragagayini de istediğini elde ederek arzuladığı zevke kavuşur.

Hikâyenin bundan sonraki kısmında ağabey Sena eve geri dönecektir. Bu sırada Ragagayini'nin düşüncelere daldığı görülür. Kocasına karşı yasaları çiğnediğini bilse de bu konuda ona bir şey söylemesine gerek olmadığını düşünen kadın hile ve aldatma ile Upasena'yı ateşe atmak istediğine karar verir. Böylece aradan sıyrılıp kocasına tekrar sevgili, şefkatli bir eş olacağını düşünür. Onu bu durumdan kurtaracak tek yolun ise tüm suçu Upasena'ya yıkmak olduğuna kanaat getirmiştir. Bu amaçla da hasta bir görünüme kavuşmak için bazı şeyler yapan Ragagayini yatakta hastaymış gibi davranarak suçu Upasena'ya atacaktır.

Bu esnada Upasena ise acı çeker bir durumdadır ve işlediği bu büyük günahla ilgili düşüncelere dalmıştır. Bu günahın canlıları her türlü varlık şeklinde yani bu veya başka bir varoluşta illaki yok edeceğini bilmektedir. Bir yandan da sevgili ağabeyinin yüzünü görünce yaşananları ona nasıl söyleyeceğini kara kara düşünen Upasena büyük bir suçluluk hissetmektedir. Bu düşüncelere gark olan Upasena bir süre sonra gerçekleştirmiş olduğu bu büyük ahlaksızlığa karşı duyduğu pişmanlıktan ötürü manastır yolunu tutup keşiş olur.

Ağabey Sena geri dönüp de olanları görünce durumu anlayıp Raçagrah (Skr. Rājagṛha) şehrine gider. *Metnin bu kısmındaki eksiklikler oldukça fazladır. Dolayısıyla bu kısımda neler olduğu tam olarak anlaşılmıyor.* Hikâyenin eksiksiz kısmına gelindiğinde ağabey Sena'nın başka bir varlık şeklinde zehirli bir yılan olarak yeniden doğduğu görülmektedir.

Upasena'nın istirahat için yatağında uzandığı bir vakitte zehirli bir yılan olarak gelen ağabey Sena, kardeşini kafasından ısırarak tüm zehrini vücuduna akıtır. Bunun üzerine Upasena yüksek bir sesle haykırır:

Satır Numarası	Konuşmacı	EU. Sözce	TTü. Sözce
02612-02614	Upasena	“ay meni agulug yılan tikti terkin tavorak etözimin yöleyü tutunlar”	“Ah, beni zehirli bir yılan soktu. Derhâl vücudumu (beni) destekleyin (bana yardım edin)!”

Sözce Analizi: Konuşmacı yani Upasena o esnada karşısında gerçek bir dinleyici olmasa da çevrede bulunan birilerinin duyacağı ümidiyle haykırarak bu sözce aracılığıyla yalvarma eylemi gerçekleştirmektedir. Bu tarz yalvarma edimlerinde aciliyet ve çaresizlik bilhassa vurgulanabilir. Sözcede yer alan *terkin tavorak* “derhâl” ifadesi de bunun bir tezahürüdür. Yalvarma/talep eme/isteme vb. edimler de (*directive*) yönlendirici kategorisinde değerlendirilmektedir.

Hikâye: O vakitlerde Arhat¹⁵ Şariputrè (Skr. Śāriputra) de Upasena'nın olduğu manastırda yazlık görevini yerine getirmektedir. Upasena'nın yardım ıstığını duyarak onun yanına gidip hikmetli sözler söyler. *Metnin bu kısmında birtakım eksiklikler bulunmaktadır. Bu eksiklikler konuşmacının söylediklerinin tam olarak anlaşılmasına engel olsa da Şariputrè'nin dedikleri BT 37'deki tercümeden hareketle şöyle özetlenebilir:* Upasena'nın açgözlülük ve nefreti ortadan kaldırarak ilahi Buda'nın öğrencisi (müridi) olmayı başardığını söyleyen Şariputrè, sonuç olarak yılan ısırtığı gibi küçük bir şeyin Upasena'ya zarar vermeyeceğini belirtir.

Satır Numarası	Konuşmacı	EU. Sözce	TTü. Sözce
02624-02625	Arhat Şariputrè	“bo muntağ [eksik kısım] teggülük ermez erti”	“Bunun gibi [yılan ısırtığı gibi önemsiz] bir şey size zarar vermez.”

Sözce Analizi: Arhat Şariputrè, Upasenè'nin kutsallığını bildiği için yılan ısırtığını önemsiz görmekte ve ona zarar vermeyeceğini kesin bir dille belirtmektedir. Bu bağlamda sözce (*assertive*) kesinleyici kategorisinde değerlendirilmelidir.

Hikâye: Arhat Şariputrè yazlık görevi bitince Şravast (Skr. Śrāvastī) şehrine gitmiş. Çetavan (Skr. Jetavana) manastırına girip ilahi Buda'nın önünde saygıyla eğilerek ona Upasena'nın durumunu anlatmıştır. Bunun üzerine mükemmel bilgili Tanrı Tanrısı Buda, Arhat Şariputrè'ye cevap verir:

Satır Numarası	Konuşmacı	EU. Sözce	TTü. Sözce
02636-02641	mükemmel bilgili Tanrı	“tözün ogulum şariputrè-a tınlıglarınıñ kılmuş kılınç tüşi	“Ey asil oğlum Şariputrè, canlıların gerçekleştirdiği

¹⁵ Eski Uyurca *arhant* “saygıdeğer (kişi); kurtuluş yolunun dördüncü aşamasında olan rahip; evliya, kutsal; rahip ‘seçkin’, peygamber” (Wilkens, 2021, s. 59) anlamlarına gelmektedir.

	Tanrısı Buda (tükel bilge teñri teñrisi burhan)	<i>kalp üdün¹⁶ tursar yme antag ok alkınmaz kaçan birök odgurak tegingülük üdi kolusı kelser neteg kılmış erser antag tüş bërür"</i>	<i>eylemlerin meyvesi (karşılığı) kalpa zamanında kalsa da bu şekilde yok olmaz. (Bu meyvenin) mutlaka tadılması gereken zaman geldiğinde, ne iş (yapılmışsa) ona göre meyve (sonuç) verilecektir."</i>
02642-02645	mükemmel bilgili Tanrı Tanrısı Buda	<i>"amranmak nizvani tıltagınta bo kötirgülük ayıg kılınçığ upasènè arhant kentü özi ök kılmış erdi anı üçün 'eñ kènki ajunta tüş bërdi"</i>	<i>"Zina etmek için katlanmak zorunda olduğu bu günahı Arhat Upasena'nın kendisi bizzat işledi. Bundan dolayı en son varlık şeklinde (de olsa bu günahı) meyve(sini) verdi."</i>
02646-02648	mükemmel bilgili Tanrı Tanrısı Buda	<i>"birök şariputrè-a upasènè arhant toyın maitri sudurug¹⁷ [eksik kısım] bo aguluğ yılan tikmiş adasınta ozmış erdi"</i>	<i>"Ey Şariputrè, şayet arhat rahibi Upasena, 'Maitrī Sūtra'yı' [okumuş olsaydı] bu zehirli yılan (tarafından) sokulma tehlikesinden kurtulmuş olurdu."</i>

Sözce Analizi: Mükemmel bilgili Tanrı Tanrısı Buda 02636-41. satırlarda bir gerçekliği açıkça ifade etmektedir. Konuşmacı, bir canlının gerçekleştirdiği her eylemin kaçınılmaz bir karşılığı olduğunu ve bu karşılığın hiçbir şekilde kaybolmayacağını, kişi nasıl bir amel gerçekleştirdiyse zamanı geldiğinde ona göre bir karşılık alacağını kesin bir dille dinleyiciye beyan etmektedir. Bu bağlamda sözce (*assertive*) kesinleyici kategorisinde değerlendirilmelidir. Sözlerine devam eden mükemmel bilgili Tanrı Tanrısı Buda 02642-45. satırlarda sarf ettiği sözce aracılığıyla dinleyiciye yani Arhat Şariputrè'ye işlenen bir günahın ne olursa olsun meyvesini vereceği gerçeğiyle ilgili bilgi vererek açıklama ediminde bulunmaktadır. Dolayısıyla bu sözce de (*assertive*) kesinleyici kategorisinde değerlendirilmelidir. Konuşmacı 02646-48. satırlardaki sözce aracılığıyla iddia etme edimi gerçekleştirmiştir. Bu bağlama göre sözce (*assertive*) kesinleyici olarak değerlendirilmelidir.

Hikâye: Karşılıklı konuşmalar burada bitmektedir. BT 37'nin 02374. satırından itibaren başlayan hikâye 02652. satırda sona ermektedir. Wilkens (2016, s. 351), 02652. satırın tercümesinden sonra söz konusu hikâyenin sonunun eksik olduğunu belirtir.

¹⁶ Eski Uyğurca *k(a)lp* "dönem, devir, çağ" (Wilkens, 2021, s. 324) anlamına gelmektedir. Çok çok uzun bir zaman dilimini ifade etmek için kullanılır.

¹⁷ Eski Uyğurca *sudur* "Budist metin, vaaz metni" (Wilkens, 2021, s. 627); *maitri sudur* "Maitrī Sūtra (bir metnin başlığı)" (Wilkens, 2021, s. 465).

SONUÇ

Öncelikle bu çalışma sonucunda elde edilen bulguların Türkoloji, dilbilim, edimbilim okuyucuları ve araştırmacılarına katkı sağlaması umulmaktadır. Bununla birlikte Eski Türkçe belge ve metinlerin edimbilim/söz edimi kuramı çerçevesinde ele alındığı çalışmaların çoğalmasında bu çalışmanın bir diğer amacıdır. Böylece Eski Türkçe metinler söz edimi kuramı bakış açısıyla değerlendirilecek ve anlam bakımından geliştirilebilecektir. Diğer yandan bu çalışma söz edimi kuramının tarihî Türk dilleri için de uygulanabilir bir kuram olduğunu bir kez daha bizlere göstermekte ve bu bağlamda kuramın evrenselliği konusunda da örnek teşkil etmektedir.

Sena-Upasena hikâyesindeki sözcelerin söz edimi kuramı çerçevesinde incelenip değerlendirilmesindeki amaç, iletişim esnasında üretilen sözcelerin bağlamının tespit edilerek konuşmacı ve dinleyici arasındaki iletişimin amacının belirlenebilmesi olmuştur. Bu sayede ele alınan metin de anlam bakımından geliştirilebilmiştir. Bu bağlamda hikâyede yer alan 34 sözce söz edimi kuramı çerçevesinde ele alınmıştır. Bunlardan 25'i doğrudan, 9'u ise dolaylı söz edimi olarak değerlendirilmiştir. 25 doğrudan söz ediminin 17'si (*assertive*) kesinleyici, 5'i (*directive*) yönlendirici ve 3'ü de (*expressive*) dışavurucudur. Hikâyede önerme tarzındaki ifadelerin ve konuşmacıların dinleyicileri ikna edebilmek için kullandıkları ifadelerin çok olması "kesinleyici" ifadelerin fazlalığının sebebidir. Tespit edilen 9 dolaylı söz ediminin büyük çoğunluğu yapısal olarak kesinleyici olmakla birlikte içerdiği anlam/niyet bakımından ya yönlendirici ya da (*commissive*) sorumluluk-yükleyicidir. Konuşmacılar bir gerçeklik beyan eder gibi görünerek muhatabını yönlendirmeye çalışmakta veya teklifte bulunmaktadır. Kimi sözcelerde ise yine bir gerçeklik bildirir gibi görünerek konuşmacının teklifinin dolaylı şekilde reddedildiği görülmektedir. Dolaylı söz edimlerinin kullanıldığı sözcelerin genel olarak manipülatif ifadeler olduğu görülmektedir. Örneğin, annesine "Onu elde edemezsem, ölürüm." diyen bir evladın beyanda bulunur gibi görünerek manipülasyon yoluyla annesinin davranışını yönlendirmeye çalıştığı açıkça anlaşılmaktadır. Hikâyedeki kahramanların dolaylı söz edimlerini genel olarak çıkmaza girdikleri esnada sarf ettikleri görülmektedir. Bu sayede hem söyleyeceklerini kabul edilebilir kılmayı hem de söyleyeceklerinin muhatapta oluşturacağı etkiyi yumuşatmayı amaçladıkları söylenebilir. Örneğin, kendisine ahlaksız bir teklifte bulunan yengesini onda olumsuz bir etki yaratacak şekilde reddetmek yerine "Siz ağabeyimin sevgili eşisiniz (hatta) töreye göre benim annem sayılırsınız." gibi bir ifade kullanarak esasen bir gerçekliği belirtirken bir yandan da yapılan ahlaksız teklifi kesinlikle reddetmektedir.

Bu sonuçlardan yola çıkılarak Eski Uygurca Sena-Upasena hikâyesi özelinde Eski Türkçe belge ve metinlerin söz edimi kuramı çerçevesinde incelendiğinde hâlihazırda yapılmış olan tercümelerin kısmen de olsa ötesine geçilebileceği açıkça görülmektedir. Bu tarz çalışmalarla birlikte Eski Türkçe metinlerin muhtevası tüm çizgileri belirgin olacak şekilde ayrıntılarıyla okuyuculara sunulabilir. Bu bağlamda Eski Türkçe metinlerin sadece Türkoloji uzmanlarınca değil bütün Türk dili konuşurları için merakla okunabilecek, ilgi çekecek bir hüviyete kavuşturulabileceği de önemli noktalardan biridir.

İŞARETLER VE KISALTMALAR

bk.: bakınız

BT 37: Berliner Turfantexte XXXVII. [Buddhistische Erzählungen aus dem alten Zentralasien
Edition der altuigurischen Daśakarmapathāvadānamālā]

DKPAM: Daśakarmapathāvadānamālā

EU.: Eski Uygurca

Skr.: Sanskritçe

TTü.: Türkiye Türkçesi

vd.: ve diğerleri

KAYNAKÇA

- Austin, John Langshaw (1962). *How To Do Things With Words*. Oxford: Clarendon Press.
- Austin, John Langshaw (2020). *Söylemek ve Yapmak*. (3. Baskı), çev. Reşat Levent Aysever, İstanbul: Metis Yayınları. [Austin, John Langshaw (1962). *How To Do Things With Words*. Clarendon Press]
- Aysever, Reşat Levent (2000). *Söz Edimleri Bir Dil Felsefesi Denemesi*. İstanbul: Ayraç Yayınları. [Searle, John Rogers (1969). *Speech Acts*. Cambridge University Press]
- Bach, Kent ve Robert M. Harnish (1979). *Linguistic Communication and Speech Acts*. Cambridge: MIT Press.
- Börekçi, Muhsine ve Fatma Gerez Taşgın (2021). "Orhun Yazıtlarında Söz Edimleri". Ü. Hunutlu vd. (Ed.), *Yunus Emre Mehmet Akif Armağanı Türk Dili Araştırmaları -2* içinde. Ankara: Akçağ Yayınları (ss. 281-315)
- Cummings, Louise (2010). *The Routledge Pragmatics Encyclopedia*. London: Routledge.
- Cutting, Joan (2002). *Pragmatics and Discourse - A Resource Book for Students*. Florence, KY, USA: Routledge.
- Elmalı, Murat (2013). "A Buddhist Story in Old Uighur Turkish: Sena-Upesena Story". *International Journal of Central Asian Studies*. 17. cilt, ss. 155-188.
- Elmalı, Murat (2014). "Göstergebilim Açısından Eski Uygurca Kuanşi İm Pusu". *Türk Kültürü İncelemeleri Dergisi*. 30. cilt 30. sayı, ss. 245-268.
- Elmalı, Murat (2019a). "Xuanzang Biyografisi Üzerine Farklı Bir Okuma ve Yorumlama Denemesi - Göstergebilimsel Açından Xuanzang Biyografisi VI. Bölüm-". *Unter dem Bodhi-Baum Festschrift für Klaus Röhrborn anlässlich des 80. Geburtstags überreicht von Kollegen, Freunden und Schülern*. Göttingen: VR Unipress (ss. 83-107).
- Elmalı, Murat (2019b). *Eski Uygurca Altı Dişli Fil Hikâyesi*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Elmalı, Murat (2020). "Tonyukuk Yazıtı'nda Geçen "Toruk Bukalı Semiz Bukalı" İfadesi Üzerine Göstergebilimsel Bir Bakış". *Uluslararası Tonyukuk Sempozyumu*. 1. cilt 27. sayı, ss. 187-206.
- Elmalı, Murat (2021). "Eski Uygurca Altı Dişli Fil Hikâyesinin Yazınsal Göstergebilim ile İncelenmesi". *Ötekiler İmparatorluğu*. İzmir: Günce Yayınları (ss. 117-147).
- Elmalı, Murat (2022). *Daśakarmapathāvadānamālā -On Günahın Zincirleme Hikâyesi-*. (Gözden Geçirilmiş Baskı), Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Eraslan, Kemal (2012). *Eski Uygur Türkçesi Grameri*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Levinson, Stephen Curtis (1983). *Pragmatics*. Cambridge: Cambridge University Press.

- Morris, Charles William (1938). "Foundations of the Theory of Signs". Otto Neurath, Rudolf Carnap ve Charles William Morris (ed.), *International Encyclopedia of Unified Science*. Chicago: University of Chicago Press (ss. 1-59)
- Müller, Friedrich Wilhelm Karl (1908). *Uigurica I. 1. Die Anbetung der Magier, ein christliches Bruchstück. 2. Die Reste des buddhistischen "Goldglanz-Sūtra". Ein vorläufiger Bericht*. Berlin: (AKPAW. Phil.-hist. Cl. 1908:2) [Tıpkıbasım: SEDTF 1, 3-60]
- Richards, Jack Crofy ve Richard Schmidt (2010). *Longman Dictionary of Language Teaching and Applied Linguistics*. (4. Baskı), Harlow: Longman.
- Ruben, Walter (2004). *Eski Metinler Göre Budizm*. (Hazırlayan Lütfü Bozkurt), İstanbul: Okyanus.
- Searle, John Rogers (1969). *Speech Acts: An essay in the philosophy of language*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Searle, John Rogers (1975). "A Taxonomy of Illocutionary Acts". *Language, Mind and Knowledge*. (Minnesota studies in the philosophy of science). VII. cilt, ss. 344-369.
- Searle, John Rogers (1976). "A Classification of Illocutionary Acts". *Language in Society*. 5(1), ss. 1-23.
- Searle, John Rogers (1979). *Expression and Meaning: Studies in the Theory of Speech Acts*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Subaşı-Uzun, Leyla (1992). *Köktürk metinleri üzerine bir metindilbilimsel çalışma: kullanumbilimsel ve biçembilimsel görünüşleriyle*. Doktora Tezi. Ankara: Ankara Üniversitesi.
- Subaşı-Uzun, Leyla (1995). *Orhon Yazıtlarının Metindilbilimsel Yapısı*. Ankara: Simurg.
- Şehitoğlu, Muammer (2023). "Eski Uygurca İyi ve Kötü Prens Öyküsünde Edim Sözel Güç Taşıyan Fiiller Üzerine". *Türk Dili Araştırmaları Yıllığı – Belleten* (75), ss. 181-206.
- Wilkens, Jens (2016). *Buddhistische Erzählungen aus dem alten Zentralasien Edition der altuigurischen Daśakarmapathāvadānamālā (Teil I-II-III)*. Turnhout (Belgium): Brepols Publishers.
- Wilkens, Jens (2021). *Handwörterbuch des Altuigurischen, (Altuigurisch-Deutsch-Türkisch) / Eski Uygurcanın El Sözlüğü, (Eski Uygurca-Almanca-Türkçe)*. Universitätsverlag Göttingen: Akademie der Wissenschaften zu Göttingen.
- Yemenici, Alev (1995). "Söylem Çözümlemesinde Üç Temel Yaklaşım ve Kültürlerarası İletişimde Söylem Çözümlemesinin Önemi". *Dilbilim Araştırmaları* 1995, 6(1), ss. 152-166.
- Yılmaz, Engin (2021). *Edim Bilimine Giriş Kavram-Kuram-Uygulama*. (3. Baskı) Ankara: Pegem Akademi.
- Yule, George (1996). *Pragmatics*. Oxford: Oxford University Press.

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

Rus Dilinde Fiillerin Görünüş Kategorisi Üzerine Konu Anlatımı ve Alıştırma Önerileri*

DR. ÖĞR. ÜYESİ TÜLAY AKBABA**

Öz

Fiiller tüm dillerde cümlenin yapı taşı görevini üstlenen kelimelerdir. Rusçayı ikinci yabancı dil olarak öğrenen öğrenciler için fiillerde görünüş kategorisi anlaşılması zor gramer konularından birini oluşturmaktadır. Bunun nedeni Rus dilinde fiillerde görünüş kategorisinin gramer ve sözcük kategorileriyle çok karmaşık bir şekilde iç içe geçmiş olmasından kaynaklanmaktadır. Bundan dolayı görünüş kategorisini bazen sözcüksel, bazen ise zaman ve kip anlamından ayırmak çok zor olmaktadır. Rusçada fiillerin çoğu görünüş kategorisine özgü semantik işaretleri içerir ve bu özellikler tüm cümlenin anlamına katkıda bulunmaktadır. Görünüş kategorisinin unsurları olan tekrar, tek seferlik; süreçsellik, anilik, sınırlandırılmışlık/sınırlanmamışlık ve bitmişlik; genel gerçeklik ve etkisi devam eden eylem adlı aspektolojik anlamlar Rusçadaki cümle anlamının belirli bir katmanını oluşturmaktadır. Bu anlamları kullanma becerisi, konuşma üretiminde ve algısında iletişimsel yetkinliğin önemli bir bileşeni olarak görünmektedir. Hem Rus hem de yabancı araştırmacılar, fiillerde görünüş kategorisini tanımlamaya yönelik temel metodolojik yaklaşımları ve yöntemleri önemli ölçüde incelemişlerdir. Ancak bu alanda henüz net bir yanıt bulamamış sorular da mevcuttur. Buna bağlı olarak görünüş kategorisi alanında araştırmalara devam etmek özellikle karşılaştırmalı dil bilim açısından önemlidir. Çalışmanın amacı fiillerde görünüş kategorisine dair temel anlamları Türk öğrencilere örnek kullanımlarla birlikte anlatmak ve ayrıca bu konunun öğretilmesine yönelik güncel olan modern metodolojik yaklaşımları analiz edip yorumlarımızı ve önerilerimizi sunmaktır. İnceleme materyalini edebî metinlerden ve konuşma dilinden alınan ifadeler oluşturmaktadır. Çalışmada betimleyici yöntem kullanılmıştır. Çalışma sonucunda aspektolojik anlamların anlatımında önerilen yaklaşımlar, semantik işaretlerdeki sıralama ve alıştırma türleriyle Türk öğrenci grubunda uzun yıllardır yaşanan zorlukların azalacağı öngörülmektedir.

Anahtar sözcükler: fiillerde görünüş kategorisi, semantik işaretler, metodoloji, Rusça, Türkçe

* Bu makale M. V. Lomonosov Moskova Devlet Üniversitesi'nde Olga Konstantinovna Grekova danışmanlığında yazılmış olan *Bitmemiş Fiillerin Genel Gerçek Anlamı ve Fiillerin Semantik Sınıflandırılması (Bilgiyi Aktaran ve İşleyen Fiiller)* başlıklı yüksek lisans tezinden yola çıkılarak yazılmıştır.

** Burdur Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Rus Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı, takbaba@mehmetakif.edu.tr, Orcid 0000-0002-0430-9633.

LECTURE AND EXERCISE SUGGESTIONS ON THE VERBAL ASPECT CATEGORY IN THE RUSSIAN LANGUAGE

Abstract

Verbs are words that act as the building blocks of sentences in all languages. For students learning Russian as a second foreign language, the Verbal Aspect category constitutes one of the difficult grammatical subjects. This is due to the fact that the Verbal Aspect category in Russian language is very intricately intertwined with other grammatical categories, on the one hand, and lexical categories – on the other hand. For this reason, sometimes it is not so easy to separate the meaning of Aspect from the lexical meaning as well as from the meaning of Time and Mood. None of the Russian verbs lacks semantic signs of aspect category and they inevitably contribute to the whole sentence's sense. Thus aspectual senses (iterativity, single action; processuality, instantaneousness, limiting/unlimiting, completeness/result; general fact, perfectivity) construct a certain layer of Russian sentence sense. The ability to operate them appears as an important component of Communicative Competence both in Speech Production and Perception. Both Russian and foreign researchers have significantly developed the main methodological approaches and methods for describing the Verbal Aspect category. However, there are also questions in this field that have not yet found a clear answer. Accordingly, it is especially important to continue research in this sphere from the point of view of Comparative Linguistics. In this study, we intend to systematize basic meanings of Verbal Aspect category, aiming at presenting them to the Turkish students together with transparent illustrations of using them. Also the aim of this paper is to analyze the modern methodological approaches, actual for teaching this subject, and provide commentaries and professional suggestions. The material of study is taken from literary texts and the colloquial speech. In the study descriptive method was used. As a result of the study, it is predicted that the difficulties experienced by the Turkish student group for many years will be reduced with the approaches proposed in the expression of aspectological meanings, the sequencing of semantic signs and the types of exercises.

Keywords: verbal aspect category, semantic signs, methodology, Russian, Turkish

GİRİŞ

Farklı iki dil ailesine mensup dil ve edebiyat alanındaki araştırmalar her zaman bilim insanlarının dikkatini çekmiştir. Alman dil bilimci Wilhelm von Humboldt'a göre "*Farklı diller aslında farklı dünya görüşleridir*" (1985, s. 370). Bu bağlamda Rusça ve Türkçe arasındaki farkları belirlemek yabancı dil olarak her iki dili öğrenme-öğretme süreci açısından son derece önem teşkil etmektedir.

"Fiillerde görünüş¹, fiil tarafından belirtilen durumu, zamansal yapısıyla ilgili olarak karakterize eden fiilin dil bilgisel kategorisidir" (Plungjan). Rusçayı ikinci yabancı dil olarak öğrenen öğrenciler için fiillerde görünüş kategorisi anlaşılması zor gramer konularından birini oluşturmaktadır. Özellikle de morfolojik bir kategori olarak görünüş sistemine sahip olmayan dilleri konuşan öğrenciler için

¹ Görünüş Rusçada ВИД demektir.

bitmemiş² ve bitmiş³ fiilleri anlamak ve tercüme etmek daha fazla zorluk teşkil etmektedir. Bu açıdan bitmemiş ve bitmiş fiillerin öğretilmesini ve anlaşılmasını sağlamak için etkili yöntemler bulmak gerekmektedir.

Fiiller tüm dillerde cümlenin yapı taşı görevini üstlenen kelimelerdir. Rus dil biliminin gelişmesinde önemli bir rol oynayan ünlü Rus dil bilimci Viktor Vladimiroviç Vinogradov, Rus dilinde fiillerin zor bir gramer kategorisi olduğuna dikkat çeker (1972). Görünüş kategorisi üzerine anlamsal yaklaşımı benimseyen aspektoloji ve dil bilgisi uzmanı Marina Yakovlevna Glovinskaya da Vinogradov ile aynı düşünceyi paylaşmakta ve zorlukları şu şekilde sıralamaktadır: Birincisi, görünüş kategorisinin sözcüksel ve gramer kategorileriyle karmaşık bir şekilde iç içe geçmiş olması ve bu nedenle görünüş anlamını sözcüksel anlamdan, bazı durumlarda ise zaman ve kip anlamından ayırmanın çok zor olmasıdır. İkincisi, bitmemiş ve bitmiş fiillerin özel semantik işaretlere sahip olmasıdır. Üçüncüsü ise görünüş kategorisinin içerdiği anlamın metinsel bağlam içinde analiz edilmesiyle ilgili olmasıdır (1982, s. 47).

Ruşçada görünüş kategorisini içermeyen fiil yoktur. Bu Rus dilinin en belirgin özelliklerinden birini oluşturmaktadır. Rus dili sistemindeki görünüş kategorisine sadece bu dilin kendi prizması içinden bakmak mümkün değildir. Mutlaka öğrencilerin ana dil prizmasından yola çıkarak analitik bir bakış açısıyla hedef dile odaklanmaları sağlanmalıdır. Cümlenin semantik oluşumunun temel unsuru olan aspektolojik anlamlar, Rus dil biliminde dil yetkinliğinin önemli bir bileşeni olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu hususta Vinogradov fiilin anlamsal yapısının, diğer tüm gramer kategorilerinden daha geniş olduğunu vurgulamaktadır (1972, s. 339).

Görünüş üzerine önemli çalışmaları bulunan ünlü Rus dil bilimci ve aspektolog Yuriy Sergeyeviç Maslov, fiili (Latince verbum), eylemin dil bilgisel anlamını ifade eden ve öncelikle yüklem işlevi gören konuşmanın bir parçası olarak tanımlamaktadır (Lingvistiçeskiy entsiklopedičeskiy slovar). Rus dil bilimciler Aleksandr Hristoforoviç Vostokov (1831), Fyodor İvanoviç Buslayev (1959), Mihail Vasilyeviç Lomonosov (1952), Humboldt (1984) ve birçok önde gelen bilim insanı da fiilin cümle içindeki işlevsel, semantik öneminden sık sık bahsetmişlerdir.

Dil sisteminde fiil, dünya dil haritasındaki en değişken parçayı yansıtmaktadır. Eylemlerin ve durumların görünüş özellikleri farklı dillerde aynı olmak zorunda değildir. Rus dili içinse belirli semantik özelliklerin niteliğine ihtiyaç vardır. Görünüş kategorisinin özellikleri arasında, eylemin zaman içinde yayılması, farklı dil aileleri için ortak olan ve diğer dillerde analogları olmayan veya kısmi analogları olan semantik anlamlar önemlidir. Son iki anlam yani diğer dillerde analogları olmayan veya kısmi analogları olan semantik anlamlar dil bilimcilerin en yakın odak noktası olmalıdır (Akbaba, 2017, s. 3-4).

Ruşça ve Türkçe iki farklı dil ailesine mensup olduğundan Türk dilinin birçok yönden Rusçadan farklı olarak görünüş kategorisini resmetmesi hiç de şaşırtıcı değildir. Türkçe konuşan bireyler için alışıl gelmiş aspektolojik anlamları eylemin kesinliği ve kurallık birleşik fiillerden yeterlik, tezlik, yaklaşma oluşturmaktadır. Ayrıca Türkçede Rusçaya oranla daha fazla sonuç fikrinin vurgulandığını belirtmekte fayda vardır. Türkçede eylemin başlangıcını, uzunluğunu ve

² Bitmemiş fiil Rusçada несовершенный вид demektir. HCB olarak kısaltılır.

³ Bitmiş fiil Rusçada совершенный вид demektir. CB olarak kısaltılır.

sınırlılığını gösteren zaman kavramları da önemlidir (Akbaba, 2017, s. 13). Dolayısıyla her iki dildeki bazı ifadelerin karşılık bulamaması farklı kültürel geçmiş ve düşünce özellikleri ile açıklanabilir.

Türk dillerinde görünüş kategorisinin gelişimine büyük katkılardan birini Rus Türkolog Dmitriy Mihayloviç Nasilov yapmıştır. 1989 yılında savunmuş olduğu *Türk Dillerinde Aspektoloji Alanının Sorunları: Kılınışsallık* (Problemı tyurkskoy aspektologii: aktsionalnost) adlı profesörlük tezinde⁴ yardımcı fiillerle yapılan eylemin gerçekleşme biçimlerine dikkat çekmiştir. Yazar, tez çalışmasında eylem biçimlerini ve kılınışsallık olgusunu işlevsel dil bilgisi ve anlam bilim açısından ele alır. Nasilov'a göre (1989) Türk dillerinde görünüş kategorisinin temelini zarf + yardımcı fiil, niteliksel ve niceliksel görünüşsellikle bağlantılı farklı görünüş-zaman biçimleri oluşturmaktadır.

Natallia Lautsevich *Rusçada Görünüş ve Türkçede Veriliş Biçimleri* (2016) adlı yüksek lisans tezinde paralel metinler üzerinde bitmemiş ve bitmiş fiillerin Türkçedeki karşılıklarını analiz etmiştir. Orijinal metin olarak, Dostoyevski'nin *Suç ve Ceza* adlı eserinin birinci bölümünü seçmiştir. Bu bağlamda Mazlum Beyhan ve Ergin Altay'ın çevirilerini karşılaştırmıştır. Çalışma sonucunda tespit ettiği şimdiki, geçmiş ve gelecek zamanlı bitmemiş ve bitmiş fiilleri örneklerle birlikte detaylı bir şekilde ele almıştır.

Bir diğer önemli katkıyı Rus dili uzmanı Leyla Çiğdem Dalkılıç yapmıştır. Dalkılıç *Rus Dilinde Görünüş, Zaman ve Hareket Yöntemleri* (2019) adlı kitabında tasvirici gramer yöntemiyle Rus dilinin aspektolojisine ilişkin yapılan çalışmaları ve bu alanda ortaya konan yaklaşımları ayrıntılı bir şekilde incelemiştir. Ayrıca görünüş kategorisinin gelişim tarihçesini de sunarak bitmemişlik görünüşünün ön ek ve son eklerle türetme yoluyla ortaya çıktığını, bitmişlik görünüşünün ise bu mukayesenin sonucunda şekillendiğinin altını çizmiştir (s. 78)

Bu çalışmada görünüş kategorisinin öğretimine yönelik konu anlatımı ve alıştırma örnekleri sunulacaktır. Çalışma kapsamında görünüş üzerine metodolojik yaklaşımlar analiz edilecek ve bu konunun öğretilmesine yönelik önerilerden bahsedilecektir. Çalışmada betimleyici yöntem kullanılacaktır. İnceleme materyalini edebî metinler ve modern konuşma dilinden alınan ifadeler oluşturacaktır. Örneklendirmeler tarafımıza aittir. Bu çalışma sonucunda aspektolojik anlamların anlatımında önerilen yaklaşımlar, semantik işaretlerdeki sıralama ve alıştırma türleriyle Türk öğrenci grubunda uzun yıllardır yaşanan zorlukların azalacağı öngörülmektedir.

1. RUS DİLİNDE FİİLLERDE GÖRÜNÜŞ KATEGORİSİNİN TARİHÇESİ

Görünüş kategorisi uzun tarihsel bir geçmişe sahiptir. Bu konuya yönelik ilk çalışmalar XVII. yüzyılda Çekli dil bilimciler tarafından başlatılmıştır. Daha sonra XVIII. yüzyılda Rus dil bilimciler tarafından farklı yaklaşımlar ele alınmıştır.

XIX. yüzyılın başlarında Vostokov, *Rusça Dil Bilgisi* (Russkaya grammatika) adlı eserinde Rus dilinde üç ana fiil türünün varlığını ortaya koymuştur: Birincisi, eylemin o anda başlangıcını ve sonunu belirtmeden gösteren bitmemiş görünüşlü fiil (хвалить, хвалю, хвалит – övmek, övüyorum, övüyor); ikincisi, eylemin başlayıp (пойду, запою, стану хвалить – gideceğim, şarkı söyleyeceğim, öveceğim) bittiğini gösteren bitmiş görünüşlü fiil (похвалить, кинуть, дойти – övmek, fırlatmak,

⁴ Rusya'da profesörlük unvanını alabilmek için PhD derecesi alındıktan sonra akademik yayınların yanı sıra ayrıca tez de yazılmaktadır. Bu tez profesörlük tezi (докторская диссертация) olarak adlandırılmaktadır.

ulaşmak); üçüncüsü ise yinelemeli eylemdir (хваливал, кидывал – övüyordum/överdim, fırlatıyordum/fırlatırdım) (1831, s. 101-102). Görüldüğü üzere, daha XIX. yüzyılın ilk yarısında Rusça dil bilgisinde zaman ve fiil türlerinde görünüş kategorisi arasındaki fark tanınmakta ancak anlamlar arası ortak bir yaklaşım bulunmamaktadır. Ayrıca, bu dönemde görünüş kavramında, nicel (tek seferlik/yinelemeli) ve niteliksel (bitmemişlik/bitmişlik) özelliklerle ilişkili iki ayırt edici semantik anlam arasında ayırım yapma eğilimi oluşmaya başlamıştır (Akbaba, 2017, s. 7).

Görünüş kategorisi tarihinde yeni aşama, 1842 yılında Slav dilleri uzmanı Gerasim Petroviç Pavskiy'in *Filolojik Gözlemler* (Filologičeskiye nablyudeniya) eserinde fiil üzerine olan düşünceleriyle başlar. Bu çalışma sayesinde Rus dilinde fiil sistemini tanımlamanın temel noktası olarak ilk kez zaman biçimleri⁵ değil, fiil gövdeleri⁶, görünüş terimleri kullanılmaya başlamıştır. Pavskiy'in öğretileri dil bilim uzmanları Nikolay Petroviç Nekrasov (1865), Konstantin Sergeyeviç Aksakov (1875), Aleksandr Afanasyeviç Potebnya'nın (1941) çalışmalarında desteklenir ve geliştirilir. Potebnya, Rus dilinde görünüş kategorisinin dil bilgisi alanında kendine özgü semantik işaretlerle ayrılmasının yolunu açar.

XX. yüzyılın başlarında dil bilimciler Grigoriy Konstantinoviç Ulyanov (1895), Filip Fyodoroviç Fortunatov (1897), Aleksey Aleksandroviç Şahmatov (2001) ve diğer araştırmacıların çalışmalarında görünüş kategorisinin dil bilimsel anlamları, ön eklerin getirdiği sözcüksel anlamlarla birleştirilir. Görünüş kategorisinin sözcüksel anlamlardan ayrılması ve tamamen dil bilimsel bir kategori olarak tanınmasında özellikle Aleksandr Vasilyeviç İsaçenko (1960), Maslov (1963, 1984, 2004) ve Vinogradov'un (1972) çalışmaları yol gösterici niteliktedir.

XX. yüzyılın ilk yarısında fiil alanındaki çalışmalara önemli bir diğer katkı, Fransız dil bilimci Andre Mazon (1958) tarafından yapılır. Bitmemiş ve bitmiş fiillerin özel anlamları olduğunu tanımlayan ilk kişi olan Mazon, görünüş kategorisinin konuşma dilindeki kullanıma ilişkin çalışmalara dikkat çeker. Maslov'un *Rus Dilinde Fiilin Türü ve Sözcüksel Anlamı* (Vid i leksiçeskoye znaçeniye glagola v russkom yazıke, 1948) adlı makalesi ve *Çağdaş Bulgar Edebî Dilinde Fiillerin Türü* (Glagolnyy vid v sovremennom bolgarskom literaturnom yazıke, 1963) adlı profesörlük tezinden etkilenen Leningrad Aspektoloji Okulu⁷ 40'ların sonundan itibaren ortaya çıkar ve bu okul görünüş kategorisinin gelişiminde çok önemli bir rol oynar. Daha sonraki süreçte Rus dil bilimci Aleksandr Vladimiroviç Bondarko (1983) işlevsel-semantik açıdan görünüş kategorisi kavramı ve yapısını incelerken Maslov (1984), Prag Dil Bilim Okulu'nun⁸ Çek dil bilimcileri tarafınca desteklenen ve geliştirilen bitmemişlik ve bitmişlik türlerinin semantik özelliklerini yeniden yorumlamayı önerir. 80-90'lı yıllarda Leningrad Aspektoloji Okulu'nun temel ilkelerini gözden geçirmek amacıyla bitmemişlik ve bitmişlik türlerinin semantik özellikleri tekrar bilim insanlarınca ele alınır.

⁵ Zaman biçimleri Rusçada формы времени demektir.

⁶ Fiil gövdeleri Rusçada глагольные основы demektir.

⁷ Yu. Maslov, A. Bondarko, M. Şelyakin ve öğrencileri tarafından oluşturulan Leningrad Aspektoloji Okulu, Slav dillerindeki görünüş kategorisi alanına büyük katkılarda bulunmuştur. Bu okul tarafından geliştirilen dil bilimsel ve aspektolojik kavramlar, Rus dilinde görünüş kategorisinin temellerini oluşturmuştur.

⁸ Yapısal dil bilim alanında önemli bir yere sahip olan Prag Dil Bilim Okulu, dilin işlevsel özelliğini temel alır.

2. GÖRÜNÜŞ KATEGORİSİ ÜZERİNE MODERN YAKLAŞIMLAR

Günümüzde hem Rus hem de yabancı araştırmacılar, fiillerde zaman ve görünüş kategorilerini tanımlamaya yönelik yaklaşımları ve yöntemleri önemli ölçüde incelemeye ve çeşitlendirmeye çalışmışlardır. Görünüş kategorisi konusunda önemli olan yaklaşımlar aşağıdaki gibidir:

1. Sistem merkezilik (sistem merkezli yaklaşım).
2. Anlamsal alan yaklaşımı.
3. Etnomerkezci yaklaşım.

Sistem merkezilik (sistem merkezli yaklaşım) işlevsel dil bilgisi sistemindeki anlam teorisini nitelemektedir. Bu yaklaşım, görünüş ve zaman kategorileri arasındaki etkileşimi inceler ve bu etkileşimin sonucunda özel anlamları ortaya koyar (Petruhina, 2009, s. 17).

Görünüşün işlevsel-anlamsal alanını inceleyen *anlamsal alan yaklaşımı*, farklı düzeylerdeki fiil, fiil temelli olmayan görünüş aktaran birimler⁹, sözdizimsel yapılar ve diğer olgular gibi dil bilimsel araçların semantik özelliklerini analiz eder. Bu yaklaşımda eylemin gerçekleşme biçimleri¹⁰ ve prototip/prototip olmayan bitmiş/bitmemiş fiillerin etkileşimi ön plana çıkar (Petruhina, 2009, s. 17).

Etnomerkezci yaklaşım, görünüş ve zaman kategorilerinde dünyanın dil haritasındaki durumların oluşum özelliklerine vurgu yapmaktadır (Petruhina, 2009, s. 17). Bu görüş, yalnızca belirli bir dil yapısı hakkında değil, aynı zamanda ulusların kültürel özellikleri hakkında da fikir edinmemizi sağlar.

Dünya dillerindeki aspektoloji gelişimindeki güncel durum, söylemsel-pragmatik yaklaşıma olan ilginin artmasıyla açıklanmaktadır. Bununla beraber, fiil türü seçiminde konuşmacının ana hedeflerinden birisi söylemsel süreçte baskın ve pragmatik olan unsurları belirlemek olmalıdır. Bu bağlamda, zamansal kesinlik/zamansal belirsizlik¹¹, olayın aniden vuku bulması/öngörülebilirliği¹², konuşmacının ilettiği mesajın özelliklerine odaklanması/odaklanamamasıyla¹³ görünüş kategorisi arasında sıkı bir mantık ilişkisi olduğu aşikârdır (Akbaba, 2017, s. 11).

3. RUS DİLİNDE GÖRÜNÜŞ KATEGORİSİ ÜZERİNE TEMEL ANLAMLAR

Dünyadaki her dil, dilsel ve edebî yaratıcılığı yansıtan bir sanattır; aslında onu konuşan her birey için dünyanın ayrı bir tablosunu oluşturur. Humboldt'a göre "Her dil, ait olduğu ulusun etrafına bir daire çizer, bu dairenin dışına çıkmak ancak başka bir dil içinde düşünerek mümkündür. Bir yabancı dilde uzmanlaşmak, eski dünya görüşünde yeni bir konum kazanmakla benzer olabilir" (1984, s. 80). Aynı zamanda dil, insanların düşünce ve dünyayı algılama şekli üzerinde güçlü bir etkiye sahiptir. Bu etkiyi en iyi ortaya koyan olgulardan bir tanesi de görünüş kategorisidir.

⁹ Fiil temelli olmayan görünüş aktaran birimler (Неглагольная аспектуальнообразующая лексика) Rus dilinde görünüş kategorisinin fiil hariç diğer bileşenlerini oluşturan dil birimleridir. Örneğin; bazen, sık sık, her zaman, nadiren, her gün, her ay, hafta sonları vb.

¹⁰ Eylemin gerçekleşme biçimleri Rusçada способы глагольного действия demektir.

¹¹ Kesinlik/zamansal belirsizlik Rusçada временная определённость/неопределённость demektir.

¹² Olayın aniden vuku bulması/öngörülebilirliği Rusçada миративность/ожидаемость события demektir.

¹³ Konuşmacının ilettiği mesajın özelliklerine odaklanması/odaklanamaması Rusçada фокусированность/нефокусированность demektir.

Aspektoloji uzmanı Olga Konstantinovna Grekova, Rus dilinde görünüş kategorisine dair anlamların tek katmanlı bir sınıflandırmaya uymadığını ancak bir düzene tabi olduğunu vurgular. Yazar, bu duruma ait nedenleri şu şekilde yorumlar: Birincisi, konuşmacının zihninde yansıyan gerçekliğin hacme, derinliğe, ön ve arka plana sahip olmasıdır. İkincisi, gözlemlenebilir ve gözlemlenemeyen arasında ayırım yapmanın mümkün olmasıdır. Üçüncüsü, görünüş kategorisi ilkelerinde gelecek ve geçmiş zaman, emir kipi ve mastar fiil biçimlerinin seçiminde görünüş kategorisi açısından belirli bir simetrinin ortaya çıkmasıdır. Son olarak ise aspektolojik anlamların fiil çiftleri ve üç türe sahip görünüşle¹⁴ karşıtlıklar oluşturmasıdır (2022, s. 4-5).

Başta Grekova olmak üzere Aspektoloji uzmanları, Rus dilindeki görünüş kategorisine dair temel anlamları şu şekilde açıklamışlardır:

- Tekrar¹⁵ ve tek seferlik¹⁶;
- Süreçsellik¹⁷, anilik¹⁸, sınırlandırılmışlık/sınırlandırılmamışlık¹⁹ ve bitmişlik²⁰;
- Genel gerçeklik²¹ ve etkisi devam eden eylem²² (Grekova, 2017, s. 88).

1) Tekrar

Bitmemiş fiile özgü olan bu anlam tekrarlanan eylemi işaret etmektedir. Eylemin tekrarlanmasına zarflar eşlik edebilir. Örneğin: 1) *Каждый день она читает газеты и смотрит телевизор.* – Her gün gazete okur ve televizyon izler. 2) *Библиотека работает ежедневно, кроме воскресенья.* – Kütüphane pazar günü hariç her gün çalışıyor.

Tek seferlik

Bitmiş fiile özgü olan bu anlam eylemin tek sefere mahsus olduğunu belirtmektedir. Örneğin: 1) *Вчера я встала в шесть утра.* – Dün, sabah altıda kalktım. 2) *Обычно он приходит к нам один, а сегодня пришёл со своим другом.* – Genelde bize yalnız gelir ama bugün arkadaşıyla geldi.

2) Süreçsellik

Bitmemiş fiile özgü olan bu anlam, eylemin belli bir süreç içinde gerçekleştiğini göstermektedir. Örneğin: 1) *Вчера я весь день читал книгу.* – Dün bütün gün kitap okudum. 2) *Когда ко мне пришли друзья, я переводил торговое соглашение.* – Arkadaşlar bana geldiğinde ticari anlaşmayı tercüme ediyordum.

Anilik

Genellikle bitmiş fiile özgü olan bu anlam, eylemin aniden gerçekleştiğine işaret eder. Ancak her bitmiş fiil aniden gerçekleşme özelliğine sahip değildir. Nadiren de olsa bitmemiş fiiller de anilik anlamı belirtebilir. Örneğin: 1) *Вдруг мне пришла в голову интересная мысль.* – Birden aklıma ilginç bir fikir geldi. 2) *Внезапно дверь открылась, и его отец вошёл.* – Aniden kapı açıldı ve içeri babası girdi.

¹⁴ Rus dilinde üç türe sahip görünüş (видовая триада) iki bitmemiş fiil + bir bitmiş fiil ya da bir bitmemiş fiil + iki bitmiş fiillerden oluşmaktadır. Örneğin, *сгорать*^{НСВ}, *горит*^{НСВ} – *сгореть*^{СВ} (yanmak, yanmak – yanmak). Bu örnekte fiil çiftini *сгорать-сгореть* oluşturmaktadır. *Гореть-сгореть* ise görünüş ve anlamsal açıdan üçüncü türü meydana getirmektedir.

¹⁵ Tekrar Rusçada *повторяемость* demektir.

¹⁶ Tek seferlik Rusçada *однократность* demektir.

¹⁷ Süreçsellik Rusçada *процессность* demektir.

¹⁸ Anilik Rusçada *мгновенность* demektir.

¹⁹ Sınırlandırılmışlık/sınırlandırılmamışlık Rusçada *предельность/непредельность* demektir.

²⁰ Bitmişlik/sonuca ulaşma Rusçada *завершённость* demektir.

²¹ Genel gerçeklik Rusçada *общий факт* demektir.

²² Etkisi devam eden eylem Rusçada *перфектность* demektir.

Sınırlandırılmışlık/Sınırlandırılmamışlık

Sınırlandırılmışlık/sınırlandırılmamışlık terimiyle eylemin zamansal sınıra ulaşip ulaşmadığı vurgulanmaktadır. Bu durum eylemin sonlanması, hedeflenen sonuca ulaşılması ya da eylemi gerçekleştiren öznenin yeni bir duruma geçişiyle ifade edilebilir. Sınırlandırılmamış eylem bitmemiş fiillerle, sınırlandırılmış eylem ise bitmiş fiillerle kullanılmaktadır. Örneğin: 1) *Ольга читала книгу.* – *Olga kitap okuyordu* (sınırlandırılmamış eylem). 2) *Ольга читала книгу до тех пор, пока Николай не вернулся с работы.* – *Olga, Nikolay işten dönene kadar kitap okudu* (sınırlandırılmış eylem).

Bitmişlik (Sonuca ulaşma)

Eylemin tamamlandığı ve sonuca ulaşıldığı vurgulanır. Örneğin: 1) *Когда ко мне пришла Озге, я уже перевёл аннотацию.* – *Özge bana geldiğinde, makalenin özünü çoktan tercüme etmiştim.* 2) *Я прочитал этот роман за неделю.* – *Bu romanı bir haftada okudum.*

3) Genel gerçeklik

“Eylemin varlığına veya yokluğuna, diğer bir deyişle, eylemin vuku bulup bulmadığına, zaman dilimi içerisinde yer edip etmediğine belirli kılan anlamdır” (Dalkılıç, 2018, s. 1282). Örneğin: *Ты ходил в школу сегодня? – Да, ходил и учительницу истории видел.* – *Bugün okula gittin mi? – Evet gittim ve tarih hocasını gördüm.* Bitmemiş fiillere özgü olan genel gerçeklik anlamı, bitmiş fiile özgü olan somut-olgusal anlam²³ ile zıtlık oluşturmaktadır. Bu durum Rus dilinde fiil türlerinde rekabet²⁴ olarak adlandırılmaktadır. Örneğin: 1) *Мы уже изучали эту тему.* – *Bu konuyu zaten inceledik/incelemiştik* (genel gerçeklik anlamı). Bu cümlede konuyu inceledik/incelemiştik ifadesi eylemin niteliğini belirtmeden vurgulanmaktadır. 2) *Мы уже изучили эту тему.* – *Bu konuyu zaten inceledik* (somut-olgusal anlam). Bu cümlede belirgin tek bir gerçek mevcuttur. Konuyu inceledik ve bitirdik ifadesi vurgulanmaktadır.

Etkisi devam eden eylem

Hem bitmemiş hem de bitmiş fiile özgü olan bu anlam geçmişte vuku bulan eylemin günümüzde devam eden etkisini ya da durumunu nitelemektedir. Örneğin: 1) *Он старел день ото дня на глазах у близких.* – *Sevdiklerinin gözü önünde günden güne yaşlanıyordu* (Şolohov, 1968, s. 315). 2) *Октябрь наступил. На улице холодно и тоскливо.* – *Ekim ayı geldi. Dışarısoğuk ve kasvetli.*

4. RUS DİLİNDE GÖRÜNÜŞ KATEGORİSİNİ TÜRK ÖĞRENCİLERE ÖĞRETME YÖNTEMLERİ

Türkiye’de Rus dili öğretimi oldukça uzun bir geçmişe sahiptir. Ülkemizde ortaokul, lise ve üniversiteler için çok sayıda ders kitabı ve yardımcı kitaplar oluşturulmuştur. Ancak günümüzde eğitim standartları yeni bir düzeye taşınmakta ve eğitim literatürüne yönelik gereksinimler her geçen gün artmaktadır.

Şu anda Rus filolojisi alanında eğitim öğretim faaliyetleri yürüten bölümlerde görünüş kategorisi gibi kilit bir konuda materyal eksikliği göze çarpmaktadır. Bu bakış açısıyla, görünüş kategorisi alanında eğitim materyallerini ve eğitim sürecindeki sunum biçimlerini iyileştirmek ve geliştirmek için geniş kitlelerce bilinen Ayşe Pamir’in ve Fono Açıköğretim Kurumu yayınlarının

²³ Somut-olgusal anlam Rusçada конкретно-фактическое значение demektir.

²⁴ Fiil türlerinde rekabet Rusçada конкуренция видов demektir.

Rusça Dil Bilgisi ve Dalkılıç'ın *Rus Dilinde Görünüş, Zaman ve Hareket Yöntemleri* başlıklı kitaplarını inceledik (Pamir, 2004; Fono Açıköğretim Kurumu, 2006; Dalkılıç, 2019).

A. Pamir'in *Rusça Dil Bilgisi* (2004) kitabında bitmemişlik durumlu eylemlerin üç zamanla (şimdiki, geçmiş ve karmaşık gelecek zaman), bitmiş durumlu eylemlerin iki zamanla (geçmiş ve basit gelecek zaman) kullanıldığı belirtilmiştir (Pamir, 2004, s. 175). Ayrıca eylemlerde durum konusu aşağıdaki alt başlıklara bölünmüştür:

1. Eylemlerin bitmemişlik durumlarından bitmişlik durumlarının yapılması.
2. Eylemlerin bitmişlik durumlarından bitmemişlik durumlarının yapılması.
3. Bitmişlik ya da bitmemişlik durumu olmayan ve bitmişlik ve bitmemişlik durumları aynı olan eylemler.
4. Eylemlerin bitmemişlik ve bitmişlik durumlarında geçmiş ve gelecek zaman.
5. Bitmemişlik ve bitmişlik durumlu eylemlerin mastar şekilleriyle kullanılması.
6. Eylemlerin bitmemişlik ve bitmişlik durumlarının emir tümcelerinde kullanılması (Pamir, 2004, s. 175-185).

Fono Açıköğretim Kurumununun *Rusça Dil Bilgisi* (2006) kitabında *okumak, yazmak, çalışmak, uarmak* (читать, писать, изучать, делать) gibi fiillerin bitmemiş fiil (s. 351), *okumak, yazmak, çalışmak* (прочитать, написать, изучить) gibi fiillerin bitmiş olduğu (s. 355) açıklanmış olup aşağıdaki örnekler tercümelerle birlikte verilmiştir:

1. *Я читаю газету. Ben gazeteyi okuyorum/okurum* (Kesin bitirilişi sınırlanmamış eylem).
2. *Я пишу письмо. Ben mektubu yazıyorum/yazarım.*
3. *Я изучаю русский язык. Ben Rusça çalışıyorum/çalışırım.*
4. *Я делаю домашнее задание. Ben ödevimi yapıyorum/yaparım.*
5. *Я прочитаю эту книгу. Ben bu kitabı okuyacağım* (Kitap mutlaka okunup bitirilmiş olacak).
6. *Я прочитал эту книгу. Ben artık bu kitabı okudum bitirdim* (Kitabı okuyup tamamladım) (Fono Açıköğretim Kurumu, 2006, s. 351-355).

Ek olarak yukarıdaki cümlelerde tamamlanmış eylem bildiren fiillerin, şimdiki ve geniş zaman anlamlarını karşılamak üzere kullanıldıkları ve bu eylemlerin tamamlanış süresinin sınırlı olmadığı ifade edilmiştir (Fono Açıköğretim Kurumu, 2006, s. 351). Akabinde bu tip fiillerin üç zamanda (şimdiki, geçmiş ve bileşik gelecek) kullanıldığı örneklerle açıklanmıştır.

Dalkılıç'ın *Rus Dilinde Görünüş, Zaman ve Hareket Yöntemleri* (2019) kitabında ise bitmemiş ve bitmiş görünümlü fiillerin hem genel hem de özel anlamlarına detaylı bir şekilde değinilerek titiz bir çalışma gerçekleştirilmiştir (s. 33-75). Yazar bitmemiş ve bitmiş fiiller arasındaki görünüş ve anlam özelliklerini şu şekilde özetlemiştir (s. 76):

I. Mukayese yolu ile iki türün görünüş farkları:

Görünüş	Görünüş anlamı 1	Görünüş anlamı 2	Görünüş anlamı 3	Görünüş anlamı 4
Bitmişlik Görünüşi	Eylem bütünlüğü +	Eylem sınırı +	Tamamlanmışlık +	Sonuca ulaşma +

Bitmemişlik Görünüşü	Eylemde bütün eksikliği -	Eylemin iç sınırına ulaşamaması -	Tamamlanmamışlık -	Sonuca ulaşamama -
-------------------------	---------------------------------	---	-----------------------	--------------------------

II. Mukayese yolu ile iki yapıdaki fiillerin anlamsal farkları:

Görünüş	Anlamsal fark 1	Anlamsal fark 2	Anlamsal fark 3	Anlamsal fark 4
Bitmişlik Görünüşü	Tek seferlik sonuca ulaşmış belirli eylem	Zamanda kısıtlılık	Bitmiş eylem	Sonuç
Bitmemişlik Görünüşü	Tek veya birçok kez tekrarlanan zamana yayılan eylem	Zamanda sürerlik+	Devam eden eylem	Süreç
Görünüş anlamı nötr olan bitmişlik türü fiillerin anlamı	Genel gerçeklik	Öznenin becerisi, yetisi	Tekrar eden alışkanlıklar	Genel geçer kurallar, olgular

Şüphesiz ki her üç kitap da önemli ve faydalı bilgiler sunmaktadır. Fono Açıköğretim Kurumu ve Pamir'in ders kitaplarında morfolojik ve kelime yapımı yönünden sınırlı sayıda fiil kullanılmıştır. Ayrıca aspektolojik anlamlara ait bazı tipik modeller verilmiş olup temel bilgiler sunulmuştur. Bu temel bilgileri öğrendikten sonra Türk öğrenciler görünüş kategorisinin uygulanması ve bitmemiş-bitmiş fiillerin seçimi konusunda kendilerini zor bir aşamada bulabilirler. Dalkılıç'ın kitabında ise görünüş kategorisi tüm detaylarıyla incelenmiştir. Bu çalışmanın Rus dili üzerine oluşturulacak olan yeni ders kitaplarına büyük faydasının olacağını düşünmekteyiz.

Ruşçadaki bitmemişlik ve bitmişlik kavramları Türk diline tam anlamıyla aktarılamamakta ve bazen hiçbir farklılık göstermemektedir. Rusçaya özgü biçimler bazı durumlarda aynı şekilde Türkçeye çevrilebilmektedir. Örneğin, Rusçada *читамъ* ve *прочитамъ* fiili *okumak* anlamına gelmektedir. *Читамъ* bitmemiş fiil, *прочитамъ* ise bitmiş fiil olmasına rağmen Türk dilinde her iki fiilin tercümesi aynı şekilde karşımıza çıkmaktadır. İkinci örnek olarak Rusçada bitmiş fiil olarak *увидел* Türkçede *gördü* anlamına gelirken *görebilmek* fiilinin analitik biçiminin Rusçada karşılığı yoktur ve bu anlamı Rusçaya sadece yardımcı fiille aktarmak mümkündür: *смогъ увидеть, сумеетъ увидеть*. Ancak, Rus dilindeki görünüş kategorisinin Türk öğrenciler tarafından anlaşılmasının zorluğu sadece yukarıda verdiğimiz örneklerdeki nedenlerden değil, esasen Türk dilindeki görünüş kategorisinin, fiil sisteminin ve bununla ilişkili olan semantik özelliklerin Rusçadan çok farklı bir şekilde olmasından kaynaklanmaktadır. Her ne kadar Türk dilinde morfolojik anlamda görünüş kategorisi olmasa da evrensel bir anlam kategorisinin varlığından söz etmek mümkündür. Başka bir deyişle Türk dili de fiil türlerini karakterize etmektedir, ancak bunu bazen kurallı birleşik fiillerle bazen de geçmiş zaman biçimleriyle yapmaktadır.

Bilindiği üzere uygulamalı derslerde materyalin sunumu teorik derslerden farklıdır. Özellikle yabancı dil derslerinde materyallerin sunumunda temel amaç, öğrencilerin işlevsel dil kullanımı noktasına varabilmesi olmalıdır. Rus dilini öğrenen Türk öğrenciler için sunduğumuz aşağıdaki öneriler çerçevesinde semantik özellikler belirli ve düşünülmüş bir sırada kolaydan zora doğru sunulmuştur. Bu hususta öğrencilerin ana dilindeki semantik özellikler ve ifade araçlarının dikkate alınması büyük fayda sağlayabilir. Öğrencilerin ana dillerindeki anlamlardan yola çıkarak Rus dilindeki görünüş kategorisi alanındaki en çok benzeyen anlamları en başa koyabiliriz. Bu bağlamda Türk öğrenciler için ilk sırada *bitmişlik/sonuç*, ikinci sırada *süreçsellik*, akabinde *uzunluk*²⁵ ve *anilik*, üçüncü sırada *tekrar* ve *tek seferlik* ve son olarak *genel gerçeklik* ve *etkisi devam eden eylem* anlamlarının verilmesinin daha faydalı olacağı düşünülmektedir. Böylece yabancı dil olarak Rusça dersinin bu bölümünde diğer derslerde olduğu gibi basitten karmaşığa doğru bir yol hedeflenmektedir.

Önerilerimiz genel olarak aşağıdaki gibidir:

İlk olarak, basitten karmaşığa doğru, görünüş anlamlarını çiftler hâlinde ve bitmemiş fiilin geçmiş zamanda *genel gerçeklik* anlamının sunulmasından sonra, *tek seferlik* anlamını ya da *bitmişlik* anlamını verebiliriz. Vardar'a göre "Karşıt anlamlılık, anlam olarak birbirinin karşıtı olan sözcüklerin özelliğidir" (2002, s. 130). Buna paralel olarak karşıt aspektolojik anlamların verilmesi görünüş kategorisini daha iyi derecede anlamaya yardımcı olabilir. Dolayısıyla bitmemiş fiili bitmiş fiille veya tam tersi bitmiş fiili bitmemiş fiille değiştirirken hangi anlamsal değişiklikler meydana geleceğine bakmak gerekmektedir. Örneğin: 1a) Я читал этот роман за неделю. – Ви романı bir haftada okudum (eylemin uzunluğu). 1b) Я прочитал этот роман за неделю. – Ви романı bir haftada okudum (belirli bir zaman dilimi içinde eylemin tamamlanması/bitmesi²⁶). 2a) Зимой я всегда вставал в семь утра. – Kışın her sabah yedide kalkıyordum/kalkardım (tekrar bildiren eylem). 2b) Вчера я встал в семь утра. – Dün sabah yedide kalktım (tek seferlik eylem).

İkinci olarak, görünüşe ait her anlamı resmî ya da günlük konuşmalara ait diyaloglarla aktarabiliriz. Örneğin, *etkisi devam eden eylem* anlamını aşağıdaki örnek diyalog biçiminde verebiliriz:

- Ольга Павловна! Как я рада вас видеть. Мы так давно не встречались с вами! – Olga Pavlovna! Sizi gördüğüme çok sevindim. Sizinle uzun zamandır görüşmemiştik.
- Да, наверное, лет пять. – Evet, muhtemelen, beş yıl oldu.
- Но вы совсем не изменились. – Ama siz hiç değişmemişsiniz.
- Да что вы! Постарела сильно! – Ne diyorsunuz! Çok yaşlandım.

Üçüncü olarak, görünüş anlamlarını (*tekrar*, *tek seferlik*, *uzunluk*, *anilik*, *genel gerçeklik*, *etkisi devam eden eylem*), zarflarla aktarabiliriz. Örneğin: her zaman (всегда), her gün bir kez (каждый день один раз), uzun süre (долго), sık sık (часто), iki dakika içinde (за две минуты); saat 7'de (в 7 часов); bir zamanlar (когда-то), bir yerde (где-то), artık (уже) vb.

Dördüncü olarak, Rusça fiillerin görünüş ve zaman kategorilerine yönelik bilgileri kullanma becerilerini tanıtmak ve pekiştirmek için iyi bir alıştırma sistemi geliştirmek son derece önemlidir. Semantik özellikleri ayırt edici, anlam ve kullanım farklarını belirleyici alıştırma türlerini tavsiye etmek uygun olabilir. Örneğin:

²⁵ Eylemin uzunluğu Rusçada длительность действия demektir.

²⁶ Belirli bir zaman dilimi içinde eylemin tamamlanması/bitmesi Rusçada завершенность действия за определённый отрезок времени demektir.

Alıştırma 1

Aşağıdaki cümlelerin hangisinde bitmemiş fiil *süreçsellik*, hangisinde *genel gerçeklik* anlamını bildirmektedir? Nedenleriyle birlikte açıklayınız.

1. *Весь вечер мои друзья рассказывали о поездке в Санкт-Петербург.* – *Bütün akşam arkadaşlarım St. Petersburg'daki geziden bahsettiler (süreçsellik).* Nedeni bütün akşam ifadesinin kullanılması.
2. *Моим друзьям уже рассказывали о поездке в Санкт-Петербург.* – *Arkadaşlarım St. Petersburg'daki geziden bahsetmişti (genel gerçeklik).* Nedeni geziye dair herhangi bir detaydan bahsedilmemiştir. Sadece gezinin vuku bulması vurgulanmıştır.

Alıştırma 2

Aşağıdaki cümlelerde kullanılan fiil türlerindeki anlamsal farkları açıklayınız.

1. *Нужно **приходить** в школу вовремя.* – *Okula zamanında gelmek gerekiyor (genel gerçeklik).*
2. *Сегодня нужно **прийти** в школу пораньше.* – *Bugün okula erken gelmeniz gerekiyor (somut-olgusal anlam ya da tek seferlik).*

Alıştırma 3

Aşağıdaki cümleleri dikkatlice okuyunuz ve altı çizili bitmemiş ve bitmiş fiiller arasındaki biçimsel ve anlamsal farkları açıklayınız.

*Вечером он **готовил** домашнее задание. Он всегда по вечерам **готовит** домашнее задание. Вчера он **готовил** домашнее задание недолго – двадцать пять минут. Он **приготовил** домашнее задание и позвонил сестре.*

*Аксамлејин ödevini **hazırladı**^{HCБ} (genel gerçeklik). Ödevlerini her zaman akşamları **hazırlar**^{HCБ} (tekrar). Dün ödevini kısa sürede yirmi beş dakikada **hazırladı**^{HCБ} (süreçsellik). Ödevini **hazırladı**^{CB} (bitmişlik/sonuca ulaşma) ve kız kardeşini aradı.*

Alıştırma türlerinde klasik bir şekilde yıllardır kullanılmakta olan boşluk doldurma, parantez içinde uygun olan fiil türünü seçme gibi alıştırmalar da tercih edilmeye devam edilmeli, ancak yukarıdaki alıştırmalarla desteklenmesinin olumlu sonuçlar doğuracağı düşünülmektedir. İyi oluşturulmuş bir alıştırmalar sistemi yabancı dil öğrenen öğrencilerde mevcut dil bilimsel mekanizmayı daha güçlü hâle getirecektir. Ayrıca edebî metinlerden alınan kısa parçalar aracılığıyla da hem görünüş kategorisi konusunu pekiştirme hem de okuma becerisini geliştirmeye yönelik uygulamalar yapılabilir.

Bilindiği üzere eğitimin her aşamasında öğrencilerin iletişimsel konuşma etkinliğine geçmesi önem teşkil etmektedir. Bu hususta Rusçayı yabancı dil olarak öğrenen Türk öğrencilerin istenilen hedefe ulaşmasında seçilen ders kitapları çok önemlidir. Ayrıca çok fazla zorluk teşkil eden bu konu üzerine mutlaka sık aralıklarla kısa sınav (quiz) tarzında sınavlar yapılmalı ve akabinde öğrencilerin yaratıcılıklarının gelişimine katkıda bulunacak ödevler verilerek konuya karşı ilgi ve dikkat düzeyleri arttırılmalıdır. Bu bağlamda sınıf ortamındaki tüm uygulamalar hem görsel hem de işitsel desteğe sahip olmalıdır. Dinlemenin yabancı dil gelişimindeki önemi çok büyüktür. Çünkü “*Kişilerin hedef dilde iletişim kurabilmesi için dinlediğini anlaması gerekir*” (Karakuş Tayşi, 2017, s. 321). Bu nedenle, ‘Rus fiil sisteminde görünüş kategorisi’ konusunun, sınıfta hem işitsel hem de görsel alan dâhil olmak üzere farklı biçimlerde uygulanması başarı oranını arttıracaktır.

SONUÇ

Rus ve Türk dillerinin resmettiği görünüş kategorisi birbirinden çok farklıdır. Görünüş kategorisi alanındaki farklılıklar yabancı dil olarak Rus dilini öğrenme sürecinde büyük sıkıntılara yol açmaktadır. Rus dilinde görünüş kategorisine dair semantik işaretler (*tekrar, tek seferlik, süreçsellik, anilik, sınırlandırılmışlık/sınırlandırılmamışlık, bitmişlik, genel gerçeklik ve etkisi devam eden eylem*) çalışmada belirtildiği üzere belirli bir düzene tabidir.

Fiillerde görünüş kategorisi uzun yıllardır incelenmekte ve birçok yönden yeterince açıklanmıştır. Görünüş kategorisi alanındaki çalışmalarda Leningrad Aspektoloji Okulu ve Prag Dil Bilim Okulu'nun temsilcileri büyük bir rol oynamıştır. Maslov, Bondarko, Şelyakin ve öğrencileri, Rus dilinde görünüş kategorisinin temellerini atmışlar ve aspektolojik kavramları oluşturmuşlardır. Ancak bu alanda henüz net bir yanıt bulamamış sorular da mevcuttur. Bu sorulardan en önemlisi görünüş kategorisinin anlatımında uygulanacak olan yaklaşımlar, metotlar ve alıştırmalar türleridir. Yaklaşımlar açısından sistem merkezilik, anlamsal alan yaklaşımı ve etnomerkezci yaklaşım yaygın olarak kullanılmaktadır. Metodoloji açısından ise Türk dilindeki aspektolojik anlamları dikkate alarak öğrencilere ilk sırada *bitmişlik/sonuç*, ikinci sırada *süreçsellik, uzunluk* ve *anilik*, üçüncü sırada *tekrar* ve *tek seferlik*, dördüncü sırada *genel gerçeklik* ve *etkisi devam eden eylem* anlamlarını sunmak uygun olabilir. Görünüş anlamlarını çiftler hâlinde verebiliriz ve akabinde üç türe sahip görünüşü sunabiliriz. Görünüş anlamlarını aktarırken karşıt aspektolojik anlamlar ve zarflar unutulmamalıdır. Karşıt anlamların verilmesi daha kolay hatırlamaya yardımcı olmaktadır. Buna paralel olarak konuyu diyaloglarla ve iyi bir alıştırmalar sistemiyle pekiştirebiliriz. Boşluk doldurma, parantez içinde uygun olan fiil türünü seçme gibi alıştırmaların yanı sıra semantik özellikleri ve biçimsel farkları ayırt edici alıştırmaların uygulanması doğru olacaktır. Bu çalışma sonucunda aspektolojik anlamların anlatımında önerilen yaklaşımlar, semantik işaretlerdeki sıralama ve alıştırmalar türleriyle Türk öğrenci grubunda uzun yıllardır yaşanan zorlukların azalacağı öngörülmektedir. Bu hususta Türk öğrencilerin ana dilindeki semantik özellikler ve ifade araçlarının dikkate alınması büyük bir önem arz etmektedir.

KAYNAKÇA

- Akbaba, T. (2017). *Obşefaktičeskoye znaçeniye NSV i semantičeskiye klassı glagola (glagolı peredaçi i obrabotki informatsii)* (Yayınlanmamış Yüksek lisans tezi). M. V. Lomonosov Moskova Devlet Üniversitesi. Erişim adresi: <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/giris.jsp>
- Aksakov, K. S. (1855). *O russkih glagolah*. Moskva: Tip. L. Stepanovoy.
- Bondarko, A. V. (1983). *Printsıptı funktsionalnoy grammatiki i voprosı aspektologii*. Leningrad: Nauka.
- Buslayev, F. İ. (1959). *İstoričeskaya grammatika russkogo yazıka*. Moskva: Gosudarstvennoye uçebno-pedagogičeskoye izdatelstvo Ministerstva prosveşçeniya RSFSR.
- Dalkılıç, L. Ç. (2018). Rus dilinde zaman anlamlarının oluşumunda görünüş kategorisinin etkisi. *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, 58(2), 1278-1299.
- Dalkılıç, L. Ç. (2019). *Rus Dilinde Görünüş, Zaman ve Hareket Yöntemleri*. Ankara: Gece Akademi.
- Fono Açıköğretim Kurumu (2006). *Rusça Dil Bilgisi*. İstanbul: Fono Yayınları.

- Fortunatov, F. F. (1897). *Kritičeskiy razbor soçineniya professora Imperatorskogo Varşavskogo universiteta G.K. Ulyanova Znaçeniya glagolnih osnov v litovsko-slavyanskom yazıke. I-II* (Varşava, 1891-95 g.). Sankt-Peterburg: Tip. Imp. akad. nauk.
- Glovinskaya, M. Ya. (1982). *Semantiçeskiye tipi vidovih protivopostavleniy russkogo glagola*. Moskva: Nauka.
- Grekova, O. K. (2017). Vidı podgotovok aspektologičeskoj subkompetentsii inostrannih uçaşçihıya (V1-V2-S1-S2). *Mir russkogo slova*, (3), 87-94.
- Grekova, O. K. (2022). *Oçerki sovremennoy russkoy funktsionalnoy aspektologii*. Moskva: MAKS Press.
- Humboldt, V. F. (1984). *İzbrannıye trudi po yazıkoznaniyu*. Moskva: Progress.
- Humboldt, V. F. (1985). *Yazık i filosofiya kulturi* (Per. s nemetskogo O.A. Gulıga). Moskva: Progress.
- İsaçenko, A. V. (1960). *Grammatičeskiy stroy russkogo yazıka v sopostavlenii s slovatskim. Morfologiya. Çast vtoraya "Glagol"*. Bratislava: Slovatskaya akademiya nauk.
- Karakuş Tayşı, E. (2017). Dil becerileri-anlama (Dinleme ve okuma becerileri). H. Develi, C. Yıldız, M. Balcı, İ. Gültekin ve D. Melanlıoğlu (Ed.). *Uygulamalı Türkçenin yabancı dil olarak öğretilimi el kitabı Cilt 1* içinde (s. 289-358). Ankara: Kesit Yayınları.
- Lautsevich, N. (2016). *Rusçada Görünüş ve Türkçede Veriliş Biçimleri* (Yayınlanmamış Yüksek lisans tezi). Dokuz Eylül Üniversitesi. Erişim adresi: <https://acikbilim.yok.gov.tr/handle/20.500.12812/570470>
- Lingvistiçeskiy entsiklopedičeskiy slovar. "Glagol". <http://tapemark.narod.ru/les/104d.html> (Erişim Tarihi: 14.03.2023).
- Lomonosov, M. V. (1952). *Polnoye sobraniye soçineniy. T. 7: Trudi po filologii 1739-1758 gg.* Moskva, Leningrad: İzdatelstvo Akademii nauk SSSR.
- Maslov, Yu. S. (1948). Vid i leksiçeskoye znaçeniye glagola v russkom yazıke. *İzvestiya AN SSSR. Seriya literaturı i yazıka*, 7(4), 303-316.
- Maslov, Yu. S. (1963). *Morfologiya glagolnogo vida v sovremennom bolgarskom literaturnom yazıke*. Moskva, Leningrad: İzdatelstvo Akademii nauk SSSR Leningradskoe otd-niye.
- Maslov, Yu. S. (1984). *Oçerki po aspektologii*. Leningrad: İzdatelstvo LGU.
- Maslov, Yu. S. (2004). *İzbrannıye trudi. Aspektologiya. Obşçeye yazıkoznaniye*. Moskva: Yazıkı slavyanskoy kulturi.
- Mazon, A. (1958). *Vid v slavyanskih yazıkah (printsipi i problemi)*. Moskva: İzdatelstvo AN SSSR.
- Nasilov, D. M. (1989). *Problemi tyurkskoy aspektologii: aktsionalnost*. Leningrad: Nauka.
- Nekrasov, N. P. (1865). *O znaçenii form russkogo glagola*. Sankt-Peterburg: V tipografii i litografii I. Paulsona i K.
- Pamir, A. (2004). *Rusça Dil Bilgisi*. İstanbul: Multilingual Yayınları.
- Pavskiy, G. P. (1841-1842). *Filologiçeskiye nablyudeniya protoiereya G. Pavskogo nad sostavom russkogo yazıka. Rassujdeniye 1-3*. Sankt-Peterburg: Tip. Imp. ros. akad.
- Petruhina, E. V. (2009). *Russkiy glagol: kategorii vida i vremeni (v kontekste sovremennih lingvistiçeskih issledovaniy)*. Moskva: MAKS Press.
- Plungjan, V. A. (2004-2017). "Vid". <https://old.bigenc.ru/linguistics/text/1912402> (Erişim Tarihi: 12.02.2023).

- Potebnya, A. A. (1941). *İz zapisok po russkoy grammatike: Glagol mestoimeniye. Çislitelnoye. Predlog* (Vol. 4). Moskva, Leningrad: İzdatelstvo Akademii nauk SSSR.
- Şahmatov, A. A. (2001). *Sintaksis russkogo yazıka*. E. S. İstrina (Ed.). Moskva: İzdatelstvo URSS.
- Şolohov M. A. (1968). *Tihiy Don. Kniga pervaya*. Moskva: İzdatelstvo Hudojestvennaya Literatura.
- Ulyanov, G. K. (1895). *Znaçeniye glagolnih tipov v litovsko-slavyanskom yazıke*. Ç. 2: Osnovi, oboznaçayuşie razliçiye po vidam. Varşava: Tip. Varşavsk. uch. okr.
- Vardar, B. (2002). *Açıklamalı dil bilim terimleri sözlüğü*. İstanbul: Multilingual.
- Vinogradov, V. V. (1972). *Russkiy yazık: grammatičeskoye uçeniye o slove*. Moskva: Vısşaya şkola.
- Vostokov, A. H. (1831). *Russkaya grammatika Aleksandra Vostokova, po naçertaniyu ego je sokraşennoy Grammatiki polneye izlojennaya*. Sankt-Peterburg: Tip. Imp. Ros. akad.

FEMİNİST EDEBİYAT KURAMI BAĞLAMINDA

GÜLTEN AKIN ŞİİRİ

GÖKAY DURMUŞ




Güncce Yayınları

Berna Akyüz Sizgen

POSTMODERNİZM KAVŞAĞINDA

Selim İleri Romancılığı




Güncce Yayınları

Edebiyat Sosyolojisi ve Sosyoeleştri

Dr. İrfan Atalay

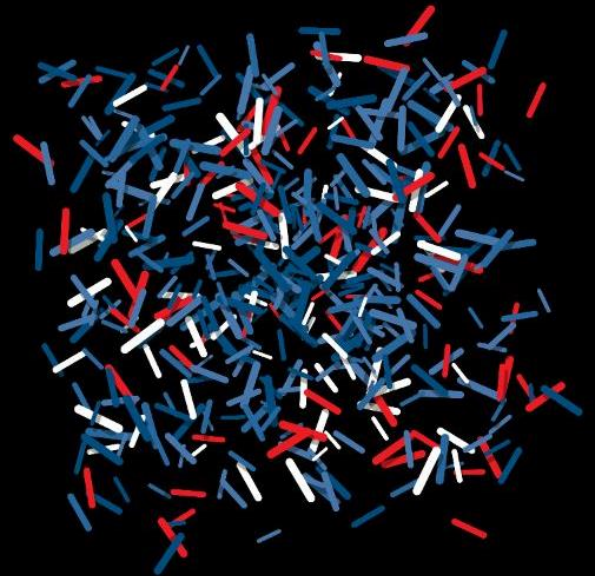



Güncce Yayınları

FRANSIZCA VE TÜRKÇENİN SÖZDİZİMİ

KARŞITSAL VE DAĞILIMSAL BİR ÇÖZÜMLEME

Dr. Yusuf Topaloğlu




Güncce Yayınları

Lev Petroviç Yakubinski'nin Diyalojik Konuşma Kuramı

DR. ÖGR. ÜYESİ SONNUR AKTAY*

Öz

Bu çalışmada Rus dilbilimci Lev Petroviç Yakubinski'nin (1892-1945) diyalojik konuşma kuramı geliştirdiği yenilikçi yaklaşımlar, kullandığı teknikler ve örneklerle ele alınmıştır. Çalışmada öncelikle diyalog kavramı açıklanmış, aynı zamanda dilbilim, sosyoloji, felsefe, iletişimsel dilbilim gibi birçok disiplinin araştırma alanına giren diyalojik dilbilim alanının Rusya'daki oluşumu, gelişimi, güncel durumuna Rus dilbilimcilerin bilimsel çalışmaları esasında değinilmiştir. Yakubinski Rus dilbiliminde diyalojik dilbilim denince akla gelen ilk isimlerdendir. Diyalojik konuşmayı gündelik kalıp ifadelerle karşılaştırarak farklı konuşma türlerinin yapısal ve anlamsal özelliklerinin yanı sıra onların sosyal yaşamda uygulanma biçimlerini göstermiştir. 'Çarpık zihin' ve 'algısal kütle' kavramlarını diyalojik konuşmada algı meselesine değinirken kullanır. Diyalojik konuşmada zaman, sözcük sayısı, algı ile sözsüz iletişim araçlarının iletişimi güçlendirmedeki etkisi çalıştığı konulardan birkaçıdır. Bu alanda ortaya koyduğu bilimsel araştırmalar, kullandığı yenilikçi teknikler göz önünde bulundurularak bu çalışmanın amacı gerek edebiyat gerekse de dilbilim alanında tanınmış bir araştırmacı olan Yakubinski'nin diyalojik konuşma kavramı konusundaki fikirlerini, yaklaşımlarını Türk literatürüne kazandırmak ve diyalojik dilbilim alanında yapılan araştırmalara katkı sağlamaktır. Çalışmada nitel araştırma yöntemi kullanılarak bu alanda yazılan çalışmaların karşılaştırmalı tahlili yapılmıştır.

Anahtar sözcükler: diyalog, diyalojik konuşma, diyalojik dilbilim, iletişim, L. P. Yakubinski

LEV PETROVICH YAKUBINSKY'S DIALOGICAL SPEECH THEORY

Abstract

In this study, the dialogic speech theory of Russian linguist Lev Petrovich Yakubinski (1892-1945) is discussed with the innovative approaches he developed, the techniques and examples he used. In the study, first of all, the concept of dialogue is explained, and at the same time, the formation, development and current situation of the field of dialogic linguistics in Russia are scrutinized. The issue that is within the research area of many disciplines such as linguistics, sociology, philosophy and communicative linguistics, are analyzed upon on the basis of the scientific studies of Russian linguists. Yakubinski is one of the first names that come to mind when dialogic linguistics is mentioned in Russian linguistics. By comparing dialogic speech with everyday formulaic expressions, he showed the structural and semantic features of different types of speech as well as the way they are implemented in social life. He uses the concepts of 'distorted mind' and 'perceptual mass' when addressing the issue of perception in dialogic conversation. In dialogic

* Anadolu Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Rus Dili ve Edebiyatı Bölümü. sonnurertonga@anadolu.edu.tr. ORCID 0000-0003-2225-1698.

speech, time, number of words, perception and the effect of non-verbal communication tools in strengthening communication are some of the topics he studies. Considering the scientific research he has put forward in this field and the innovative techniques he uses, the aim of this study is to introduce the ideas and approaches of Yakubinski, a well-known researcher in both literature and linguistics, on the concept of dialogic speech to Turkish literature and to contribute to research in the field of dialogic linguistics. In the study, a comparative analysis of the studies written in this field was made using the qualitative research method.

Keywords: dialogue, dialogical speech, dialogical linguistics, communication, L. P. Yakubinsky

GİRİŞ

XX yüzyıl, dilbilimsel araştırmaların belli bir ivme kazandığı oldukça verimli bir dönemdir. Bu dönemde diyalojik konuşmanın oluşumu, özellikleri gibi temalar araştırmacıların dikkatini çeken konuların başında gelmektedir. Diyalojik konuşmanın özellikleri yüzeysel araştırmaların ötesine geçerek daha derinlikli ele alınmaya başlanmış ve teorik esaslara dayanan incelemeler yürütülmüştür.

Rusya’da diyalojik dilbilimin temelleri M. M. Bahtin, L. V. Şçerba, V. V. Vinogradov, L. P. Yakubinski, G. O. Vinokur, N. Yu. Şvedova, G. Ya. Solgakin gibi dilbilimcilerin çalışmalarıyla atılmıştır. 1970’li yıllardan başlayarak diyalog, konuşma dili, diyalojik iletişim konularında S. F. Şatilov, G. V. Rogova, V. L. Skalkin, Ye. V. Paduçeva, Ye. A. Zemskaya, B. M. Gasparov, O. A. Lapteva, O. B. Sirotinina gibi isimlerin ön plana çıktığı ve akademik çalışmaların yoğunlaştığı görülmektedir.

Karşılıklı konuşma, insan etkileşiminin önemli bir parçasını teşkil eder. İletişim sürecinde her birey bilgi alışverişinde bulunurken sadece doğru ifade etmeye değil aynı zamanda verilen bilgiyi doğru yorumlamaya da odaklanır. Bu süreçte bireyler arasında karşılıklı bir etkileşim olması sebebiyle iletişimin insanlar için önemi oldukça yüksektir. Burada vurgulanan sözlü iletişimdir ve sözlü iletişim diyalojik bir yapıda olduğu için öncelikle diyalog terimi kavramsal açıdan ele alınacaktır.

1. KAVRAM OLARAK DİYALOG

Diyalog (fr. dialogue, ing. dialog, rus. диалог) kavramının tanımı TDK’da şu şekilde verilmektedir:

1. Karşılıklı konuşma;
2. Oyun, roman, hikâye vb. eserlerde iki veya daha çok kimsenin konuşması;
3. Konuşmaya dayanılarak yazılmış eser;
4. Anlaşma, uyum sağlama veya bu yolda çalışma (TDK, 2019: 683).

Diyalog, çok boyutlu ve çok yönlü bir olgu olarak dilin varoluşunun ana biçimidir. Sadece iletişimsel dilbilim değil, felsefe, psikoloji, sosyoloji, edimbilim gibi farklı disiplinler tarafından tanımlanarak yorumlanmıştır (İzbayeva ve Kadırova, 2021: 147). Farklı bilim dalları açısından çeşitli yaklaşımların öne sürülmesi onun karmaşık yapısını göstermektedir. Örneğin, dilbilimciler

diyaloğu ele alırken canlı konuşma dilinin¹ özelliklerini tanımlar. Edebiyat bilimciler olay örgüsü ve imge sorunlarıyla ilgilenir. Diyaloğun üslup açısından incelenmesi ise onun mekanizmasını yani düzeneğini araştırmayı önerir. Çünkü diyalogda satırlar kendi içlerinde değil, karşılaştırmalar ve karşıtlıklar sistemi içinde önemlidir. Cevapların karşılaştırmaları, ifadelerdeki sözcüklerin anlamsal ilişkileri, *kompozisyonel stilistik yapı* (Композиционностилитическая структура) olarak adlandırılır (Rumyantseva, 2015: 189-190).

Diyalog, doğal bir insan iletişim biçimi olarak yapısal, anlamsal ve işlevsel açıdan birbiriyle bağlantılı ve tamamlayıcı ipuçlarından oluşan bir bütündür. Günümüzde diyalog konuşması, dilbilimciler tarafından söylem olgusu olarak görülmektedir. Burada dilin kişisel ve sosyal ilişkiler ağına dahil edilerek birtakım kurallar, düşünce biçimleri, tercih edilen insan davranışı normlarına göre sosyal bağlamda kullanımı vurgulanmaktadır (Gribova, 2012: 1).

Diyalog karmaşık bir konuşma etkinliği türüdür. Bunu gerçekleştirmek için muhatapla konuşma becerisi ve muhatapın konuşmayı algılama becerisine sahip olması gerekir. İletişimsel eylemin her bir katılımcısı sadece konuşma uyarısına tepki vermekle kalmaz, kendisi de böyle bir uyarı vermek zorundadır (Parlak, 2006: 10).

Yakubinski'nin "Diyalojik Konuşma Üzerine" (О диалогической речи) başlıklı çalışması Rusya'da diyalog konusunda erken dönem araştırmalarının başında gösterilir. Bu çalışma birçok araştırmacı tarafından konuşma dilinin dilbilimsel yönünün ele alındığı öncül çalışmalardan sayılır. Yakubinski diyaloğu şöyle tanımlar:

"Diyalog, birtakım sıradan konularda ya da iş konularında aralıklı olarak gerçekleştirilen hızlı konuşmalardır. Diyaloğun özelliklerine değinecek olursak konuşmadaki her bileşen, bir ifadedir (ya da yanıttır) ve bir ifade diğerine yüksek oranda koşullu olarak gerçekleşir. Diyalog önceden düşünmeden, tasarlanmadan gerçekleşir ve cevaplar kısadır. Monolog ise yapısı gereği önceden konuşmanın hazırlanması, konuşmaya hemen karşılık verilmemesi gibi özellikleriyle diyalogdan ayrılır."² (Yakubinski, 1923: 15).

Özetle Yakubinski diyaloğu önceden düşünmeden ortaya atılan ifadelerin ya da cevapların kısa ve hızlı bir şekilde değiş tokuşu olarak nitelendirir. Dilbilimcilerin diyalog tanımlarından yola çıkarak diyaloğun kaynak şahsın muhatapla gerçekleştirdiği iletişimsel bir eylem olduğunu söyleyebiliriz. Diyalog konuşması bireyin yetiştiği kültürel ortam, düşünce biçimi, iç dünyası ve dış etmenler gibi birçok unsurdan etkilenerek ortaya çıkar. Bu bağlamda diyalog yapısal, anlamsal ve işlevsel açıdan birbirini tamamlayan bütünsel bir eylemdir.

¹ Sovyet araştırmacı B. A. Larin Rus halkının canlı konuşma dili, şehir insanı jargonu, diyalektoloji konusuna eğilmiş ve halkın konuşma dilinin biçimsel özelliklerini ortaya koymaya çalışmış bir filologdur. Rus halkının konuşma dili özelliklerini tanımlarken XVII. yüzyılda yabancı araştırmacılar tarafından hazırlanan kayıtlara büyük önem vermiştir. Larin, "XVI-XVII. Yüzyıllarda Rus Dili Tarihi Üzerine Üç Yabancı Kaynak" (Три иностранных источника по истории русского языка XVI—XVII вв) başlıklı en kapsamlı eserlerinden birini ortaya koymuştur. Rusya'da şehir diyalektolojisi konusunu ortaya atan ve geliştiren ilk dilbilimcidir. Larin bu konunun incelenmesinin ulusal ve edebî dillerin gerçek bilimsel tarihini bulmaya yardımcı olacağına inanmaktadır (Trofimenko, 1973: 75-76). B. A. Larin'in yaşamı, dilbilimsel araştırmaları, sanatı konusunda bkz. Özcan, E. (2019). *B.A. Larin'in Tarihi Sözlükbilim Kuramı ve Uygulamaları*. Yüksek Lisans Tezi. Ankara: Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Rus Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı.

² Rusçadan yapılan bütün çeviriler makalenin yazarına aittir.

2. RUSYA'DA DİYALÖJİK DİLBİLİM ÜZERİNE YAKLAŞIMLAR

Diyalojik dilbilim dil ve diyalog arasındaki etkileşimin bilimsel temellere dayandırılarak incelenmesini sağlayan bağımsız bir disiplindir. İletişim, sosyoloji, felsefe, kültür gibi birçok bağlamda incelenmeye açık çok yönlü bir bilim dalıdır. Rusya'da bilimsel açıdan diyalog kuramı L. V. Şçerba, L. P. Yakubinski, V. V. Vinogradov, M. M. Bahtin, G. O. Vinokur, V. N. Voloşinov, N. Yu. Şvedova gibi dilbilimcilerin çalışmaları esasında ortaya çıkmıştır.

Diyaloğun tarihçesi uzun bir geçmişe dayanır. Diyaloğun her şeyden önce bir idrak yöntemi olduğu ve bilgi felsefesinin özelliklerini tanımlaması, kökeninin Sokrates ve onun öğrencisi Platon'un diyaloglarına kadar uzandığını göstermektedir. Bu sürecin devamında araştırmacıların dilsel birimlere ve dilin yapısal türlerine yönelmesiyle diyaloga olan ilgi yoğunlaşmıştır. Bahtin'in çalışmalarıyla birlikte dil ve konuşma faaliyeti, düşünme, kültür ve bilgi idrakinin ontolojisini belirleyen bir yapı olarak diyalog, evrensel bir olgu haline gelir (Şpilnaya, 2021: 160).

Bahtin'in diyaloji kuramı biçim ve içeriğin bütüncül bir yaklaşımla ele alındığı bir eleştiri yöntemidir. Bahtin dilin kapalı sistemi içinde görülemeyeceğini, sözcüğün doğası gereği birbirleriyle diyalojik bir ilişki içinde bulunan devingen bir yapıya sahip olduğunu belirtir. 'Sözce'yi temel alarak 'diyaloji' kuramını oluşturur. Bahtin diyaloji terimini genel olarak bir sözcenin başka sözce ile etkileşim halindeki anlam ilişkisi olarak tanımlar (Ergeç, 2018: 7).

Bahtin insan yaşamının diyalojik doğasını şöyle ifade eder: "Yaşam doğası gereği diyalojiktir. Yaşamak bir diyaloga katılmak demektir: sormak, dinlemek, cevap vermek, kabul etmek vs. Bu diyaloga insan gözleriyle, dudaklarıyla, elleriyle, ruhuyla, tüm bedeniyle, eylemleriyle olmak üzere tüm yaşamıyla katılır." (1986, s.337). Bahtin diyaloğun tartışmaya, polemiğe, mücadeleye indirgenemeyeceğini ve kabullenmenin, uzlaşmanın da olabileceğini vurgular. Ona göre diyalojik ilişkiler gerçek bir diyalog konuşmasıyla örtüşmez. Birbirinden zaman ve mekân olarak uzak iki ifade, ortak bir tema ya da bakış açısı içeriyorsa diyalojik bir ilişkiye girebilir. Bahtin insan sözünün diyalojikliğini şu sözcüklerle anlatır: "Sözcüklerin bireyler arası anlamla ilişkisi her zaman diyalojiktir." (a.g.e., s.317).

Bahtin'le birlikte iki yazar, iki özne, iki metnin buluşması her zaman diyalog olarak görülmüştür. Bahtin metni ve bağlamı anlama noktasında şu yorumu getirir: "Bir eserin yazarını görmek ve anlamak, ötekini, bir başkasının bilincini ve dünyasını görmek ve anlamak demektir." (s.306). Bahtin'in yaklaşımı doğrultusunda şu sonucu elde edebiliriz: Bir eserin anlamı geçmişte saklıdır ve bugün o eserin okunması diyalojik bir yapıya bürünmesine olanak tanır. Dolayısıyla yeni anlamlar ortaya çıkar. Eser böylelikle kendi zamanının ötesine geçmeyi başararak bugünle bir diyalog gerçekleştirir.

Bahtin'in edebî eser çözümlemelerinde kullanılan diyaloji kuramı oldukça önemli olsa da Rusya'da diyalojik dilbilimin oluşum tarihi, henüz tam olarak belirgin bir yapıya oturtulmamış *parçalı diyaloglar* üzerine fikir yürüten Şçerba'ya dayanır. Şçerba 1915'te kaleme aldığı "Doğu Lusatya Lehçesi" (Восточно-лужицкое наречие) eserinde Doğu Almanları hakkındaki gözlemlerine şu cümlelerle yer verir:

"Bu yarı köylü, yarı fabrika işçileri arasında geçirdiğim zamanı hatırladığımda hiç monolog duymadığımı, sadece bölük pörçük diyaloglar duyduğumu fark ederek şaşırardım. İnsanların bir sergi için Leipzig'e, iş için çevre kasabalara vs. gittikleri durumlar oldu.

Fakat hiç kimse izlenimlerinden bahsetmedi. Konu az ya da çok canlı diyalogla sınırlıydı. Ve bu kültürsüzlükten değil, tam tersine belki de aşırı 'kültürden', yeni sığ izlenimlerin peşinde koşmaktan ve fabrika işçilerini gerçek köylülerden ayıran belli bir acelecilikten ileri geliyordu. Tüm bu gözlemler monoloğun büyük ölçüde yapay bir dilsel biçim olduğunu ve dilin gerçek varlığının sadece diyalogda bulunduğunu göstermektedir." (Şçerba, 1915, akt. Yakubinski, 1923: 25).

Yakubinski, Şçerba'nın tam bir diyalog uzmanı olduğunu düşünmektedir. Çünkü ona göre Şçerba'nın bir yandan gündelik hayat ile toplumun ekonomik yapısı arasındaki bağlantıya işaret etmesi diğer yandan diyalogun monolog pahasına daha yaygın olması oldukça ilginçtir. Ayrıca burada önemli olan monoloğu bilmeyen bir dil grubunun belirtilmesi ve monoloğun yapaylığına karşı diyalogun doğal bir konuşma biçimi olarak kabul görmesidir. Aynı zamanda diyalogu evrensel bir biçim olarak incelemenin önemini belirtmiş olmasıdır. Bu bağlamda diyalogun olmadığı yerde hiçbir konuşma etkileşimi yoktur. Monolojik biçimi bilmeden sadece diyalojik yapıyı bilen etkileşim grupları vardır (Yakubinski, 1923: 25).

Şçerba'nın çalışmalarında diyalog, gerek dilin bir varoluş ve işleyiş alanı, gerekse de bir dil oluşum biçimi olarak ele alınır. Diyalogun bir konuşma düzeneği biçimi olarak görülmesi, XX. yüzyılın ortalarında dilbilimine *diyalojik metnin dilbilimi* (Лингвистика диалогического текста) kavramının girmesini sağlamıştır (Şpilnaya, 2021: 160).

Paduçeva "Diyalog Bütünlüğünün Pragmatik Yönleri" (Прагматические аспекты связности диалога) makalesinde diyalojik metnin iki özelliğine değinir:

1. Bir diyalogda her ifadenin bir yazarı vardır: konuşmacı (K) ve dinleyici (D). Dolayısıyla, diyalojik bir metindeki bir cümlenin söz ediminin parçası olduğu hemen anlaşılır. Diyalog metni, yeri, zamanı, konuşmanın katılımcıları, bağlamı, yani cümleyi anlamak için gerekli olan her şeyi belirleyen unsurlar bunu anlamamızı sağlar. Özetle, monolog için varsayım olan şey, diyalog için açık ve nettir (Paduçeva, 1982: 305). Burada söz ediminin temel bileşenleri ve diyalogla olan bağlantısını ele alan Roman Yakobson'un geliştirdiği iletişim modeline değinmek gerekir. Yakobson, yazılı ve sözlü dilsel iletişimin gerçekleşmesi için belirli öğelere ihtiyaç duyulduğunu belirten dilbilimcilerdendir. Onun geliştirdiği iletişim modelinin temel bileşenleri; *kaynak* 'адресант' (iletişimi kodlayan, gönderen), *ileti* 'код' (alıcıya gönderilen kodlanmış bilgi), *alıcı* 'адресат' (iletiyi alıp çözümleyen, muhatap), *kanal* 'контакт' (bildirişimde kullanılan sözlü ya da yazılı yol), *mesaj* 'сообщение' (alıcıya gönderilen bilgi) ve *bağlam* 'контекст' (bahsedilen konu)'dır (akt. Lanskih ve Aktay, 2022: 1735).

2. Diyalog cümleleri psikolojik ve de nispeten kolay gözlemlenebilir bir seviyede birbirine yönlendirilmiştir. Uyarıcı ve tepki olarak ilişkilendirilirler. Eğer doğru oranı bozarsanız, hemen geri çekilirsiniz. Monologda ise metnin sürdürülebilirliğini sağlayan uyarıcılar çeşitli ve anlaşılması zordur (Paduçeva, 1982: 305).

Şatilov "Ortaokullarda Almanca Öğretimi Metodolojisi" (Методика обучения немецкому языку в средней школе) kitabında diyalojik konuşmayı şu şekilde tanımlar:

"Diyalojik konuşma, iki ya da daha fazla iletişim katılımcısı arasında bir kişinin konuşma davranışının diğer kişi ya da kişilerin konuşma davranışına bağlı olduğu bir konuşma etkileşimi sürecidir. Diyalojik metin anlaktır, hızlı ilerler ve önceden planlanmaz. Bu sebeple iletişim kuranların amaçları, niyetleri ve konuları uyum gösterebileceği gibi

farklılık da yaratabileceğinden diyalog, birliktelik içerisinde ya da tam tersi tartışmalı olarak ilerleyebilir.” (Şatılov, 1986: 70).

Skalkin diyalojik konuşma terimini tanımlarken iletişimsel açıdan değerlendirir:

“Diyalojik konuşma, doğrudan bir iletişim faaliyetinde iki ya da daha fazla muhatap tarafından tutarlı bir şekilde durum ve konuya bağlı olarak üretilen ve iletişimsel motiflerle birleştirilen sözlü ifadelerin bir kombinasyonudur. Diyalog kurma, monolojik ifadelerin hacmine ulaşmayan ifadelerin değişik tokuşunu içeren bir konuşma etkileşimi sürecidir. Diyalog terimi hem diyalog kurma süreci hem de bunun sonucu olan ‘metin’ anlamına gelir.” (Skalkin, 1989: 6).

Skalkin diyalog bütünlüğünün, başlatıcı ifade ve yanıt ifadesi olmak üzere iki konuşmadan oluştuğunu vurgular. Bu ifade diyalojik konuşmanın minimal birimi olarak adlandırılır ve konuşmalar birbiriyle ilişkilidir. Başlatıcı ifade, konuşmaya teşvik edeceği için temel fikirsel yükü üzerinde taşır. Dolayısıyla bu ana konuşmadır ve sonraki konuşmalar bir şekilde bununla bağlantılıdır. Skalkin iletişimsel-bilgilendirici bakış açısıyla ilk konuşmanın aşağıdaki belli başlı ifade türlerine indirgenebileceğini belirtir:

1. Sosyal iletişim biçimleri (selamlaşma, memnuniyet ifadeleri, özürler vb.);
2. Bilgi talebi (soru, bilgilendirme talebi);
3. Duyguların ifadesi;
4. Bilgilendirme;
5. Emir-talep;
6. İletişim kuranların bulunduğu koşullar hakkında yorum yapma;
7. Gerçek içerikli ifadeler (1989, 10).

Skalkin, “Diyalojik Konuşma Öğretimi” (Обучение диалогической речи) eserinde diyalojik konuşma türlerini şu şekilde sınıflandırır:

1. *Katılımcı sayısına göre*: Diyalog iki ya da daha fazla kişi tarafından gerçekleştirilebilir. Bu sebeple kendi içinde gruplara ayrılır: a) İkili diyalog (*диалог*): İki katılımcı arasında gerçekleşen diyalojik iletişim. Diyalog bireysel ya da kişilerarası (yüz yüze) olabilir. Ancak üçüncü şahıslar önünde (örn. sınıftaki diğer öğrencilerin) gerçekleşebilir; b) Üçlü diyalog (*триалог*): Üç katılımcı arasında gerçekleşen diyalog; c) Çoklu konuşma (*полиалог*): Üçten fazla katılımcı ile gerçekleşen diyalog; d) Tiyatral diyalog (*театральный диалог*): Bu diyalog türünde ikinci katılımcı seyircidir;

2. *Sosyal iletişimsel yapıya göre*: Diyalojik iletişim sosyal iletişim yapısına göre gruplara ayrılır: a) Sosyal temas: Çoğunlukla sosyal ve günlük iletişim alanında karşılaşılr (örn. bir büfede gazete satın alırken). Konuşmacı ile dinleyicinin rolleri nispeten hızlı bir şekilde değişir. Akıcı olarak kısa sürede gerçekleşir; b) İş konuşması: Mesleki, sosyal, sosyo-kültürel, eğitim olmak üzere sözlü iletişimin çeşitli alanlarında gözlemlenir; c) Bağımsız (serbest) konuşma: Ne zaman ne de konu çeşitliliği açısından bir sınırı yoktur. Gayri resmi bireyler arası bir iletişim biçimidir;

3. *Muhatapların konuşma motiflerine göre*: a) Eşit şartlardaki tarafların dengeli diyalogudur. Konuşmayı başlatan kişi belirsizdir. Tarafların pozisyonları sabittir. Biri sorar, diğeri cevaplar; b) Soruşturma diyalogu (katılımcılardan birinin diğeriinden bilgi alması gerekir); c) Tartışma diyalogu; d) Yanlış anlama diyalogu: Muhatabı dinleme isteksizliğinden, tarafların birbirini yanlış anlamasından ya da kötü işitmeden kaynaklanan diyalog;

4. *Diyalojik metnin büyüklüğüne göre:* a) Diyalojik bütünlük (2 cümle); b) Mikrodiyalog (3-5 cümle); c) Orta diyalog (6-15 cümle); d) Makrodiyalog (15 cümleden fazla, örn. bir oyundaki sahne);

5. *Tek bir ifadenin kapsamı ve yapısına göre:* a) Konuşmanın minimal bir parçası; b) Tam bir cümleden oluşan cevap; c) Bir dizi tam cümleden oluşan parçalı ifade;

6. *Diyalojik iletişimde konuşmanın hazırlığına göre:* a) Hazırlıklı konuşma: Çoğunlukla mesleki, idari-hukuki, kamusal faaliyet alanında meydana gelir; b) Hazırlıksız konuşma: Doğaçlama veya kendiliğinden gerçekleşir;

7. *Bir ifadenin ya da onun bir parçasının iletişimsel fonksiyonuna göre:* a) Gerçeklik işlevi olan ifadeler: Bir şeyin rapor edildiği ifadeler vb.; b) Duygusal-tepkisel (onaylama, memnun olma, reddetme, kızgınlık, öfke vb.) işlevi olan ifadeler; c) Temas kurma (Örn. merhaba, af edersin, rica ederim gibi nezaket ifadeleri) işlevi olan ifadeler; d) Teknik-iletişimsel (iletişime geçme, iletişimi yönetme, bilgi talep etme ifadeleri) bir işlevi olan ifadeler;

8. *Diyaloğun durumsallık derecesine göre (iletişim kuranların bir diyalogu yürütürken iletişim durumuna ve ortama ne ölçüde güvendiklerine bağlı olarak):* a) Bağlamsal: İletişimin durumunu ve iletişim kuranların kişiliklerini tanımlayan diyalogdur; b) Durumsal: Dilsel araçların kısalığı ve koordinasyonu ile ayırt edilen diyalog;

9. *Motivasyon kaynağına göre:* a) İçsel motivasyon (konuşmacının kişisel motivasyonu); b) Dışsal motivasyon (muhababın sözlerine verilen tepki) (Skalkin, 1989: ss. 20-30).

Skalkin'in aynı eserinde diyalojik konuşmada kullanılan cümlelerin sınıflandırması şu şekildedir: a) İletişimsel amaç (anlatı, soru, emir, ünlem); b) Sözdizimsel karmaşıklık (basit, bileşik, karmaşık cümle); c) Tamlık ya da bütünlük (yaygın olmayan, yaygın olan, esnek); d) Klişelik derecesi (konuşma anında biçimin hazır olma durumu) (1989, 18). Yazar, diyalojik konuşma sırasında oluşturulan tümcelerin gerek anlam gerekse de yapısal açıdan oluşumuna ve konuşma sırasındaki önemine dikkat çekmektedir. Özellikle bir dili yabancı dil olarak öğrenen ve konuşma becerisini geliştirmeye çalışan bireyler için konuşmaya başlamak, diyalog kurmak ve diyalogu sürdürmek zorlu bir süreçtir. Diyalojik konuşmada ifadeler, olumlu ve olumsuz cümleler ya da soru cümleleri kısa olsa da anlık olarak cevap vermek, hızlı düşünmek zorluk yaratabilmektedir. Bu sebeple ifadelerin sözdizimsel açıdan değerlendirmesini yapmak onun zorluk derecesini de gözler önüne sermektedir.

Tümcede sözdizimsel unsurlar, ardışık cümle yapıları Yakubinski'nin de üzerinde durduğu bir konudur. Yakubinski, yüksek lisans öğrencisi V. Petuşkov'un II. Dünya Savaşı sırasında muhabirlik yaparken topladığı ses kayıtları üzerinden tümcelerin sözdizimsel özellikleri konusunda incelemeler yürütür. Ses kayıtlarındaki diyalojik konuşmalarla cümlede *dizim* (syntagma)³ konusuna yönelse de 1945'te vefat etmesi sebebiyle bunu gerçekleştiremez (Petuşkov, 1985: ss.154-155). Yakubinski canlı konuşma dili üzerinden ve diyaloglardan, art arda gelen tümcelerdeki söz, ses ve yapıları incelemek amacıyla bu projeyi hayata geçirmeyi arzular.

³ Dizim, dil birimlerinin birbiriyle ilişkiye girerek, anlamlı veya işlevli bir birim oluşturacak biçimde art arda birleşmesiyle oluşan yapıdır (Karaağaç, 2013: 334).

3. L. P. YAKUBİNSKİ'NİN DİYALÖJİK KONUŞMA ÜZERİNE GÖRÜŞLERİ

Rusya'da diyalogik dilbilim denince akla ilk gelen isimlerden biri Lev Yakubinski'dir. Diyalog, monolog, diyalogik konuşma, diyalogik iletişim, konuşma eylemi gibi birçok konuyu çalışmalarında ele almış öncü araştırmacılardandır. Yakubinski'nin diyalogik konuşma kuramına geçmeden önce onun hayatına dokunmuş ve akademik yönünün gelişimine katkı sağlamış olaylar ve şahıslara değinmek yerinde olacaktır.

Yakubinski çocukluğundan itibaren edebiyata ilgi duyar ve şiir yazmayı hiç bırakmaz. 1909'da Kiev Üniversitesi Tarih-Filoloji Fakültesinde lisans eğitimine başlayan Yakubinski eğitime Petersburg Üniversitesi Tarih-Filoloji Fakültesinde devam eder. O dönemde Petersburg Üniversitesi Tarih-Filoloji Fakültesi ve Doğu Dilleri Bölümü adeta altın çağını yaşamaktadır. Burada A. A. Şahmatov, A. İ. Sobolevski, V. A. İstrin, İ. V. Yagiç, S. F. Oldenburg, V. V. Radlov, B. A. Turayev, N. Ya. Marr gibi dönemin nam salmış akademisyenlerden ders alma şansına erişir.

Yakubinski 1914'de Viktor Şklovski⁴ ile tanışır. Tanınmış Rus dilbilimci İ. A. Baudouin de Courtenay, Şklovski'nin "Sözcüğün Dirilişi" (Воскрешение слова) başlıklı makalesini yorumlaması için Yakubinski'ye yönlendirir. Şklovski, Yakubinski ile ilişkisini şu şekilde yorumlar: "Yakubinski ile günde bir, bilemedin iki saat konuştuğum yıl hayatımın en verimli yılıydı. Şiir dilinin kuramsal temellerini telefon görüşmelerinde attık." (Petuşkov, 1992: 43).

Yakubinski lisans eğitimini tamamladıktan sonra Rusya'nın birçok eğitim kurumunda dersler verir. 1936'da Narkompros (Halk Eğitim Komiserliği) tarafından Türkiye'ye Ankara Üniversitesi, Rus Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalına dilbilim ve Rusçanın öğretilmesi konusunda dersler vermek üzere gönderilir. Onun Türkiye'ye gelişi Kafkas dillerinin Türkçe ile olan ilişkisini araştırmak amacıyla Türkiye'de bulunan N. Marr'ın ölümünden (1934) sonradır. Akciğer hastalığı sebebiyle Türkiye'de uzun süre kalamayan yazar, 1937'de Türkiye'den ayrılır. Kaldığı süre içerisinde Türk araştırmacılarla fikir alışverişinde bulunur ve Türkçenin dilbilgisi kurallarıyla ilgilenir (Petuşkov, 1992: 48).

Yakubinski'nin çocukluğundan itibaren edebiyat ve şiir onun vazgeçilmezidir. Rus edebî dilinin kökeni, gelişimi, kadim Rus dilinin tarihi, şiirde biçim çalıştığı ana konulardır. Nitekim şiir tutkusunun akademik çalışmalarına da yansıdığı aşikârdır. Şiirin yapısı, şiirde sesler, şiir dilinin üslup sorunları ilgilendiği alanların başında gelir. Şiir dilinin günlük dilden farklı, bağımsız bir dil sistemi olduğu fikrinin savunucularındandır (Parer, 2002: 58). Şiir dilinden bahsederken şu yorumu getirir: "Dilsel göstergelerin (sesler, morfolojik parçalar vb.) sadece iletişim amacı taşıyorsa bir değeri yoktur. Yalnızca bir iletişim aracıdır. Fakat iletişimsel amacın arka planda kaldığı ve dil kombinasyonlarının öz değer kazandığı başka dil sistemleri de mevcuttur." (Yakubinski, 1919: 37). Yazar şiir dilinde iletişimsel işlevin yerinin olmayacağını ve şiirde kullanılan herhangi bir sesin ya

⁴ V. B. Şklovski Rus biçimciliği ekolünün öncüsü, *Şiir Dilini İnceleme Topluluğu* olan OPOYAZ'ın (Общества изучения поэтического языка) kurucuları arasında merkezi bir figür olarak görülen önemli bir kuramcı, eleştirmendir. Sanatsal alanın ideolojiden bağımsızlığını savunan yazar: "Sanat her zaman hayattan bağımsızdır ve rengi hiçbir zaman şehrin kalesinin üzerindeki bayrağın rengine yansımamıştır." (Şklovski, 1919, akt. Brodski, 2004: 34) sözleriyle sanatsal biçimlerin değişebileceğini ve eski biçimlerin yerini yenisinin alabileceğini ifade etmektedir. Şklovski'nin yaşamı, sanatı, geliştirdiği kuramlar, Rus biçimciliğinin ortaya çıkışı, tarihsel gelişimi, döneme yön veren kuramcılar ve çalışmaları konusunda başvurulacak en kapsamlı araştırmalardan biri olarak bkz. Parer, M. Ö. (2004). *Rus Biçimciliği ve Şklovski*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı.

da morfolojik birimin şiire değer katarak, şiiri bambaşka noktalara taşıyabileceği düşüncesini ortaya koymaktadır. Onun için şiir dili gündelik dilin dışındadır ve kendi içinde özgün bir yasası vardır.

Yakubinski'nin gerek edebiyat gerekse de dilbilim alanındaki çalışmaları göz önünde bulundurulduğunda onun çok yönlü bir yazar olduğu ortaya çıkmaktadır. Diyalog kuramının temellerini atan dilbilimciler arasında gösterilmesinin başlıca sebebi "Diyalojik Konuşma Üzerine" adlı çalışmasıdır. Bu araştırma *karşılıklı konuşma* kavramının bilimsel dayanaklarla ele alındığı, konuşma teorisi, diyalojik iletişim konularında birtakım sorulara yanıt arayan önemli bir kaynaktır. Yakubinski bu çalışmasında ana dilde konuşanların refleks yeteneğinden bahsederken bir söze herhangi bir karşılıkla ya da sözsüz bir jestle yanıt vermek için özünde insanların diyalojik bir dil yeteneğine sahip olduğu fikrini formüle etmiştir. Ona göre, nasıl ki bir soru istemsizce, doğal bir biçimde, düşünce ve söz arasındaki değişmez ilişki sayesinde bir cevaba yol açıyorsa, herhangi bir konuşma uyarımı da süresi ne kadar uzun olursa olsun tepki olarak düşünce ve duyguları harekete geçirir. Dolayısıyla organizmayı bir konuşma tepkisine itmek gerekir (Yakubinski, 1923: 26) Yazara göre konuşmaya teşvik eden her birey, konuşma süresinin uzunluğu fark etmeksizin tepki uyandırır, duygu ve düşünceleri harekete geçirerek bedensel olarak karşı tarafı reaksiyon vermeye iter.

Yakubinski çalışmasının "Diyaloğun Doğallığı ve Monoloğun Yapaylığı Üzerine" (Об естественности диалога и искусственности монолога) bölümünde *karşılıklı konuşma* durumlarının belirli bir kültür seviyesindeki toplumlara özgü olduğunu ifade eder. Monolog ise kültürel olgulara bağlı olarak gelenek, tören, birtakım ritüeller esasında şekillenir. Yazar, monolojik konuşmanın otorite, tören, ritüel ile bağlantısının altını çizmektedir. Çünkü monoloğun telkin edici etkisi diyalojik konuşma düzleminde ortaya çıkar. Yazılı bir monoloğun (kitap, makale vs.) algılanmasının bile bazen zihinsel, yüksek sesle ya da yazılı olarak kesintilere ve tekrarlara (üstünü çizme, kenarlara not alma, işaretleme vb.) neden olabileceğini belirtir. Burada vurgulanan diyaloğun doğallığı, monoloğun yapaylığı, monoloğun kesintiye uğraması ve birtakım dış faktörlere bağlı olarak tespit edilmesinde koşullandırılmasının karmaşıklığıdır. Yazar, Şçerba'nın doğal ve yapay tanımlamasıyla konuya açıklık getirir. 'Doğal' ve 'yapay' sözcüklerinin monolog ve diyaloga uygulanması şüphesiz koşulludur. İkisi de toplumsal düzenin eşit derecede tezahürleridir. Diyaloğun doğallığı, esas itibariyle eylemlerin ve tepkilerin bir değişimi olarak toplumsal olanın biyolojik olana en yakın olduğu sosyal etkileşimlere ve değişimlere karşılık gelir. Diyalog bir kültür olgusu olmasının yanı sıra monologdan daha fazla bir doğa olgusudur (Yakubinski, 1923:28). Yazarın cümlelerinden monolojik bir konuşmanın sözlü ya da yazılı fark etmeksizin her şekilde diyaloga dönüşebileceği fikri ortaya çıkmaktadır. Yazılı bir monolojik metinde dahi, okurla diyalojik bir bağ kurulur. Metin üzerine alınan notlar, işaretler aslında okurun metne müdahalesini ve yazılı metinle bir diyalog gerçekleştirdiğinin göstergesidir. Buna ek olarak diyebiliriz ki monolog yapaydır, bireysel olarak oluşturulan bir uyarandır. Diyalog ise doğaldır. Çünkü konuşma etkileşimi diyalogla gerçekleşir. Bu da onun doğallığının kanıtıdır.

Yakubinski çalışmasının "Sözlü ve Yazılı Monologla Karşılaştırıldığında Diyalog Üzerine Notlar" (Замечания о диалоге сравнительно с устным и письменным монологом) bölümünde diyalog kavramının özellikleri üzerinde durur. Yakubinski diyaloğun özelliklerini şu şekilde ele alır:

“Diyalog karşılıklı tekrarlama şeklinde tanımlanır. Belirli bir muhatapın konuşması bir diğerinin (ya da diğerlerinin) konuşmasıyla dönüşümlü olarak hayata geçer. Bu dönüşüm sırasıyla (biri ‘biter’ diğeri ‘başlar’ vb.) ya da özellikle duygusal konuşmaların bölünmesi sırasına göre gerçekleşir. Genel olarak diyalogun en belirgin özelliğinin karşılıklı kesinti olduğunu söyleyebiliriz. Bu kesinti diyalogda her zaman mevcuttur ve konuşma sürecini belirleyen bir etkidir. Bu kesinti beklentisi, muhatap olduğunuz kişinin hemen orada olduğu beklentisiyle konuşmak, cevap için hazırlanmak, söylemek istediğinizi tamamlamayacağınıza dair korku diyalog konuşmasının özelliklerini belirler. Bu bağlamda diğer koşullar eşit olduğunda diyalogdaki konuşma hızı monologdan daha hızlıdır. ...Monologdan farklı olarak diyalojik iletişim ‘bir anda’ ve ‘olduğu gibi’ konuşmayı öngörür.” (Yakubinski, 1923:30).

Yakubinski diyalogun özelliklerinden bahsederken onun zamanlama aralığına da değinir. Ona göre bir diyalogdaki ifadeler sadece dönüşüm sırasına göre değil, aynı zamanda kesinti sırasına göre de birbirini takip eder. Diyalog, genellikle bir başkasının konuşmasının algılanmasıyla eşzamanlı olarak gerçekleşir. İki ardışık cümle arasındaki boşluk konuşan tarafından hem muhatapın konuşmasının algılanması ve anlaşılması hem de ona cevabın hazırlanması için kullanılmalıdır. Bu iki anın çakışması monolog düzeninde mevcut değildir. Yazar bu durumun önemine vurgu yapar. Çünkü ona göre bilincimizdeki kısıtlı alan göz önünde bulundurulduğunda iki ifade arasındaki sürede karşılaştığımız ikili görev, her iki ânın (bir başkasının konuşmasının algılanması, anlaşılması ve cevabın hazırlanması) daha zayıf bir biçimde deneyimlenmesine yol açar. Muhatapın konuşmasının algılanması, nesnel olarak cevabın hazırlanmasından önce gelmelidir. Ancak dikkatler konuşmadan ziyade içeriğe, cevaba odaklanmaya daha meyilli olduğundan ifadenin hazırlanmasına ya da onun hakkında düşünülmesine zaman kalmaz. Dolayısıyla konuşma ifadesi basit bir istemli eylem olarak ilerler (Yakubinski, 1923:32).

Yakubinski bir diyalogda geçen konuşmaların nesnel karmaşıklığından bahsederken kullanılan sözcüklerin sayısına dikkat çeker. Bir soruya verilen cevabın bütünsel olarak tam anlamıyla algılanması için daha az sözcük kullanımının gerekliliğini vurguladığı gibi diyalogda bir dereceye kadar eksik anlatımın kabul göreceğini ifade eder. Örn.,

- Yürüyüşe mi çıkıyorsun? [Ты пойдешь гулять?]
- Evet. (Yürüyüşe çıkıyorum) [Да (я пойду гулять)]
- Belki. (Belki yürüyüşe çıkarım) [Может быть (пойду гулять)] (Yakubinski, 1923:32).

Bu diyalog Yakubinski’nin verdiği diyalog tanımıyla birebir örtüşmektedir. İfadeler kısa ve nettir. Kısa cümleler verilmek istenen mesajı yansıtmaktadır. Diyalojik konuşmada eksik ifadeler kullanılsa da anlamsal değerinden bir şey kaybetmemektedir. Elbette bu açıklama sözlü diyalojik iletişim için geçerlidir. Çünkü sözlü iletişim sürecinde iletişimi desteklemek için birtakım el, kol hareketleri, mimiklerle beden dili devreye girer ve verilen mesajın nasıl algılandığı kolaylıkla gözlemlenebilir. Yazılı metinde mesajı karşı tarafa aktarmak bu açıdan daha zordur.

Yakubinski için jest ve mimiklerin diyalojik iletişimdeki rolü büyüktür. Yapılan bir tonlama ifadeyi güçlendirebilir ya da anlamı tam tersine çevirebilir. Yakubinski sözsüz iletişim araçlarına dikkat çekerken şunu belirtir:

“Jest ve mimik kişinin bütün tepkilerinin sürekli yoldaşlarıdır. Onlar hep devam eden en güçlü iletişim araçlarıdır. Jest ve mimik bazen sözlü ifadenin yerini alır. Mimik karşı tarafa genellikle sözel ifadeden önce yanıt verir. Biri konuşurken karşısındaki bu göstergelerden

çıkarmı yaparak o bağlamda konuşmasını sürdürür. Bu işaretler için ayrıca bir tamamlayıcıya gerek yoktur.” (Yakubinski, 1986:28).

Yakubinski çalışmasının “Konuşma Algısında İdrak Etme Anı” (Апперцепционный момент в восприятии речи) bölümünde Türkçede *çarpık zihin* anlamına gelen Fransızca ‘esprit mal tourné’ teriminden bahseder. Duyduğu her şeyi kötü ve yakışıksız bir anlamda algılayanlar için kullanılan bu ifadeyi kullanmasının sebebi, bize söylenenleri yanlış anladığımız ya da hiç anlamadığımız zamanlarda ‘zihnin bir açıdan yönlendirilmiş olabileceği’ gerçeğine bağlı olduğunu göstermektir. Yani diğer kişilerin konuşmalarını idrak etmek ve anlamak algısalıdır. Yalnızca dış konuşma uyararı tarafından değil aynı zamanda bir önceki bütün iç ve dış deneyimlerimiz ile algılayanın idrak anındaki ruhsal durumu tarafından belirlenir. Bu ruhsal durum bireyin dış uyararı sindirebildiği ‘algısal kütlelerini’ oluşturur. İdrak etmemizi belirleyen algısal kütle çevremizin sürekli ve yinelenen etkileri karşısında sorumlu olduğumuz kalıcı unsurları ve anlık koşullarda ortaya çıkan geçici unsurları içerir. Kalıcı unsurlar ana unsurlardır, konuşma unsurlarıdır. Bunlar bir dilin dilbilgisi ve birtakım konuşma kalıplarına hakimiyettir (Yakubinski, 1923:35).

Yakubinski diyalog esnasında kullanılan sözcüklerin sadece bazılarının algılandığını belirtir. Geri kalanının ise söz konusu sözcüğün algılanmasından hemen önceki konuşma dizisi tarafından belirlenen algısal kütle tarafından özümsemeye dayalı tahminlerle telafi edildiğini vurgular. Yakubinski diğer insanların konuşmalarını, ruhumuzda (açık ya da örtük olarak) etkin olan düşünce, duygu, arzu vb. etkenlere bağlı olarak sıklıkla yanlış anladığımız ve yanlış algıladığımız gerçeğini gösteren örnekler vermektedir:

Örnek 1: Petrograd’da görev yapıyordum. Hastalandığımda Petergof’taki akrabalarımın yanında kaldım. Onlar bana iş yerimden hazır paketlenmiş ‘yiyecek’ getiriyordu. Bir gün getirilen yiyecekler arasında, dokunulduğunda yumuşayan bir paket vardı. Hemen bunun uzun zamandır ‘verilmeyen’ tereyağı olduğunu düşündüm ve getiren kişiye bunun ne olduğunu sordum. – Forşmak⁵ diye cevap verdiler. Fakat cevabı tam duymadım ve paketi açıp forşmak olduğunu gördüğümde sanki gerçekten de bana bu kelimeyle cevap verdiklerini hatırlar gibi oldum.⁶

Yakubinski bu diyalogda ilk olarak ‘yağ’ sözcüğünün algılandığını ve buna bağlı olarak konuşma uyararının doğru algılanmadığını ya da algıdaki bilinçsizliği saptamıştır.

Örnek 2: Komşum servisten çok aç geldi. Biraz patates kızarttı ve evine götürdü. Ben de açtım ve ona biraz daha patates kızartmasının mümkün olup olmayacağını sordum (ocak hala yanıyorsa). Mümkün mü diye sorduğum an patates istediğimi tahmin ederek “Hayır” diye cevap verdi. Oysa ki ocak hala yanıyordu.⁷

Yakubinski bu diyalogdaki yanlış algıyı tanımlayan sözcüğün ‘açlık duygusu’ olduğunu ifade eder.

⁵ Forşmak: Ringa balığından pişirilmeden hazırlanan meze türüdür.

⁶ Rus. Я служил в Петрограде; однажды заболел, я остался в Петергофе у родных, куда мне привозили с места службы «паек», обыкновенно в приготовленном виде. Однажды среди привезенного оказался небольшой пакет, мягкий на ощупь. Я сразу же подумал, что это масло, которого давно не «выдавали», и спросил у привезшего, что это такое; мне ответили: «Форшмак», но я определенно не услышал ответа, и лишь развернув пакет и увидев, что это был форшмак, как бы вспомнил, что мне действительно ответили этим словом.

⁷ Rus. Мой сожитель пришел со службы очень голодный, поджарил картошки и понес к себе; я тоже захотел есть и спрашиваю, можно ли еще поджарить картошку (т. е. топится ли плитка), он отвечает: «Нет», «догадавшись» по началу фразы «можно ли», что я прошу у него картошки; плитка же еще топилась.

Örnek 3: "Bitiyor" – dedi doktor. Bunu söylerken doktorun yüzü öylesine ciddi ki Levin "bitiyor"un ölmek anlamına geldiğini anladı.⁸

Yakubinski'ye göre 'bitiyor' sözcüğünün ölmek şeklinde anlaşılması sadece doktorun yüzündeki ifadeyle değil Levin'in olası bir kötü 'son'dan duyduğu korkuyla da belirlenmektedir (Yakubinski, 1923:38).

Yakubinski'ye göre eğer 'öteki' hakkında düşünüyorsak bize söylenenleri sadece kötü algılamak ya da anlamakla kalmayız, hatta çoğu zaman hiç algılamayız (duymayız). Halbuki yapılması gereken şey söylenen neyse onu düşünmek ve tarafsız olabilmektir. (Yakubinski, 1923:38). Verilen diyaloglarda da görüldüğü gibi ilk algılanan sözcükler olumsuz çağrışım uyandıran, yanlış anlaşılmayı kolaylaştıran sözcüklerdir. Burada objektif olmak, konuşmayı doğrudan değerlendirmek ve bütünsel bir yaklaşımla ifadeyi anlamlandırmak gerektiği sonucu ortaya çıkmaktadır.

SONUÇ

Diyalojik dilbilim disiplini Rus araştırmacılar tarafından geçmişten beri çalışılmakta ve günümüzde de araştırmalar devam etmektedir. Yakubinski diyalojik dilbilim alanının önemli bir temsilcisi olarak çalışmalarının Türk literatürüne kazandırılması gereken önemli bir araştırmacıdır. Yenilikçi yaklaşımıyla dilin farklı işlevsel alanlarına dokunmuş, yeni teknikler geliştirmiş bir dilbilimcidir. Yakubinski'nin çalışmalarından özetle, yazar monolojik ve diyalojik konuşma kavramlarını çok yönlü bir incelemeyle ele almıştır. Diyalojik konuşmayı gündelik ifadelerle karşılaştırarak farklı konuşma türlerinin yapısal ve anlamsal özelliklerini göstermeye çalışmıştır. Monoloğun yapay, diyalogun ise doğal bir yapı olduğunun altını çizerken diyalogun kültürel bir olgu olduğunu vurgulamaktadır. Yazar, diyalojik konuşmanın düşünmeden, anlık, hızlı ve kısa bir yapıda olduğunu ifade etmektedir. Bu tanımı yaparken diyalojik konuşmada kullanılan sözcük sayısına da ayrıca dikkat çektiğini görüyoruz. Az sözcük kullanımının ve kısa ifadelerin anlamsal değerinden bir şey kaybetmediğini belirtir. Diyalojik konuşmada zamanlama aralığı ele aldığı bir diğer konudur. Bir diyalogdaki ifadelerin sadece değişim sırasına göre değil, aynı zamanda kesinti sırasına göre de birbirini izlediğini ifade eder. Sözlü iletişimi kuvvetlendiren araçlar olarak jest ve mimiklerin hitap edilen kişilerin algılarını ölçmede bir aracı niteliği taşıdığını belirtmektedir. Diyalojik konuşmada algı konusunu *çarpık zihin* (duyulanı yanlış ve kötü anlamda algılama) ve *algısal kütle* (ruhsal bir durum olarak bireyin dış uyararı sindirebilirdik derecesini gösteren oran) kavramlarıyla ilişkilendirerek anlatır. Çarpık zihin kavramı duyduğu her şeyi kötü ve yakışsız anlamda algılayanlar için kullanılan bir ifadedir. Bunun sebebi ise söylenenleri yanlış anladığımız zamanlarda zihnin yönlendirilmiş olabileceği gerçeğidir. Yani diğer kişilerin konuşmalarını idrak etmek ve anlamak algısaldır. Algı bütün iç ve dış deneyimlerimiz ile algılayanın idrak anındaki ruhsal durumu tarafından belirlenir. Bu ruhsal durum bireyin dış uyararı sindirebildiği 'algısal kütle' oluşturur. İdrak etmeyi belirleyen algısal kütlelerin çevremizin sürekli olarak tekrar eden

⁸ Rus. «Кончается, — сказал доктор. И лицо доктора было так серьёзно, когда он говорил это, что Левин понял "кончается" в смысле — умирает»

etkileri karşısında sorumlu olduğumuz kalıcı unsurlar ve anlık koşullarda ortaya çıkan geçici unsurlar olduğu görüşünü savunur.

KAYNAKÇA

- Bahtin, Mihail Mihayoviç (1986). *Estetika slovesnogo tvorçestva*. Moskva: İskusstvo.
- Brodski, İosif Aleksandroviç (2004). "Vsesiliye formı: k politologii russkogo futurizma". *Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta*. Ser. 6., vıp. 2, 29-35. <https://cyberleninka.ru/article/n/vsesilie-formy-k-politologii-russkogo-futurizma-1> (Erişim:15.09.2023)
- Ergeç, Zehra (2018). *Bahtin'in Diyaloji Kuramı Çerçevesinde Modern Türk Romanına Bir Yaklaşım*. Doktora Tezi, Adana: Çukurova Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı.
- İzbayeva, Nodira Mukimovna ve Kadırova, Gulnoza Saidakramovna (2021). "Dialog kak forma proyavleniya yazıka i reçi: svoystva i struktura". *Vestnik magistraturı*. No: 5-6 (116), 147-149.
- Karaağaç, Günay (2013). *Dilbilimi Terimleri Sözlüğü*. Ankara: Türk Dil Kurumu.
- Lanskih, Anna Vladimirovna ve Aktay, Sonnur. (2022). "Blogi v prepodavanii russkogo yazıka kak inostrannogo". *ODÜ Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi*, 12 (3),1721-1736.
- Gribova, Polina Nikolayevna (2012). "Lingvistiçeskaya suşçnost dialogiçeskoy reçi, yeyo rol i mesto v sisteme natsionalnogo literaturnogo yazıka". *Aktualniye voprosı perevodovedeniya i praktiki perevoda*, <https://www.alba-translating.ru/ru/ru/articles/2012/gribova2012.html> (Erişim: 12.08.2023)
- Özcan, Emrah (2019). *B.A. Larin'in Tarihi Sözlükbilim Kuramı ve Uygulamaları*. Yüksek Lisans Tezi. Ankara: Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Rus Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı.
- Paduçeva, Yelena Viktorovna (1982). "Pragmatiçeskiye aspektı svyaznosti dialoga". *Seriya literaturı*, Tom 41, No 4, 305-313.
- Parer, Mürüvvet Özlem (2002). "Rus Edebiyatında Fütürizm". *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, Cilt:42, Sayı:1-2, 43-65. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/dtcfdergisi/issue/66765/1044035> (Erişim: 15.09.2023)
- Parer, Mürüvvet Özlem (2004). *Rus Biçimciliği ve Şklovski*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- Parlak, Hüseyin (2006). *Russkiye dialogiçeskiye yedinstva kak osnova razvitiya reçi Tyurkoyazıçnıh studentov*. Baku: Dissertatsiya na soiskaniye uçenoy stepeni kandidata pedagogiçeskih nauk.
- Petuşkov, V. P. (1985). "İz vospominaniy o voennoy pore". *Russkaya reç*, No:3, 154-155.
- Petuşkov, V. P. (1992). "Lev Petroviç Yakubinski (1892-1945) Neskolko primeçaniy k biografii vıdayuşçegosya russkogo lingvista". *Oteçestvenniye yazıkovedı*, *Russkaya reç*, No:6, 42-50.
- Rumyantseva, Yelena Nikolayevna (2015). "Dialogiçeskoye obşçeniye kak obyekt lingvistiçeskogo issledovaniya". *Uçeniye zapiski Orlovskogo gosudarstvennogo universiteta*, No:1 (64), 189-191. <https://cyberleninka.ru/article/n/dialogicheskie-obschenie-kak-obyekt-lingvisticheskogo-issledovaniya> (Erişim: 07.08.2023)
- Skalkin, Vladimir Lvoviç (1989). *Obuçeniye dialogiçeskoy reçi (na materiale angliyskogo yazıka)*. Kiev: Radyanska şkola.
- Şatılov, Sergey Flippoviç (1986). *Metodika obuçeniya nemetskomu yazıku v sredney şkole*. Moskva: Prosveşçeniye.

- Şpilnaya, Nadejna Nikolayevna (2021). "Dialogiçeskaya lingvistika v Rossii: istoriya stanovleniya i sovremennoye sostoyaniye". *Kultura i tekst*, No 1 (44), 159-173. <https://cyberleninka.ru/article/n/dialogicheseskaya-lingvistika-v-rossii-istoriya-stanovleniya-i-sovremennoe-sostoyanie> (Erişim: 28.05.2023)
- Türk Dil Kurumu. (2019). *Türkçe Sözlük*, Ankara: Türk Dil Kurumu.
- Trofimenko, V. İ. (1973). "İz istorii izuçeniya russkoy razgovornoy reçi". İçinde *Russkaya reç*. Moskva: Nauka, 71-76.
- Yakubinski, Lev Petroviç (1919). "O zvukah stihotvornogo yazıka". İçinde *Poetika*, Petrograd: 18-ya gosudarstvennaya tipografiya, 37-49.
- Yakubinski, Lev Petroviç (1986). *Yazık i ego funktsionirovaniye*. Moskva: Nauka.
- Yakubinski, Lev Petroviç (1923). "O dialogiçeskoy reçi". İçinde *Russkaya reç*, Petrograd: Sbornik statey pod. red. L. V. Şçerbı, Vıp. 1, 25-43.

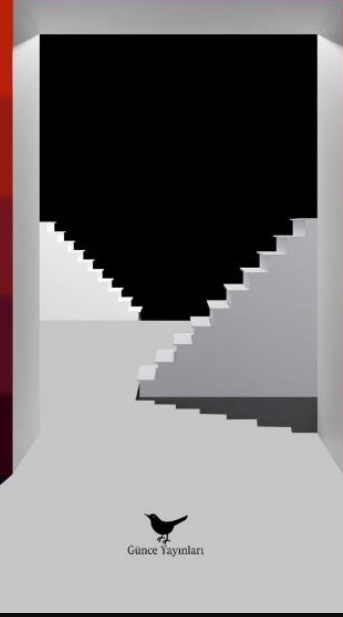
27 MAYIS DARBESİ'NİN TÜRK ROMANINA YANSIMASI

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



Türk ve Rus Üniversite Sloganlarının Söylem Analizi

ARŞ. GÖR. NURGÜL ÖZDEMİR*

Öz

Bir kurumun veya markanın vizyon ve perspektifini hızlıca aktarmayı amaçlayan slogan gibi özlü metinlerde olabildiğince çarpıcı, akılda kalıcı, ikna edici, gerekli ve önemli ifadeler yer alır. Bir ülkenin perspektifini ve vizyonunu temsil eden eğitim kurumlarının en son basamağı üniversitelerdir ve bireylerin toplumda kimlik kazanmalarını kolaylaştırır. Üniversitelerin motto olarak benimsediği ve kitlelere ilk etapta görünmeyi tercih ettiği sloganların incelenmesi kuşkusuz ülkenin eğitim alanındaki işlevi ve amacı hakkında bilgi verir. Bu çalışmada yukarıda belirtilen hususlardan hareketle Türkiye ve Rusya'daki üniversitelerin sloganlarının söylemsel çözümlenmesi ve eğitim alanında ortaya çıkan odak temaların karşılaştırılması amaçlanır. 148 Türk ve 113 Rus üniversitelerinin sloganları çalışmamıza konu olarak seçilmiştir. Sloganların büyük çoğunluğunun sıfat tamlamalarından ve kelime grubundan oluştuğu görülür, oldukça basit cümle yapılarına rastlanır. Sıkıştırılmış bilgi içeren sloganları üç biçimde gruplandırmak mümkündür: a. kelime şeklinde, *Garanti. Güven. Başarı.* (Moskova Devlet Yönetim Üniversitesi, *Гарантия. Уверенность. Успех.*) ya da *Akıl. Ahlak. Adalet. Adap.* (Kapadokya Üniversitesi); b. sözcük grubu şeklinde, *Klasik Üniversite-Klasik Seçim* (Ulyanovsk Devlet Üniversitesi, *Классический университет – классический выбор*) ya da *Cumhuriyetin bilim güneşi* (Ankara Üniversitesi) c. cümle şeklinde, *Bilim gerçeği öğrenmek ve zihnin aydınlanmasıdır.* (Moskova Devlet Üniversitesi) ya da *Gazili olmak ayrıcalıktır.* (Gazi Üniversitesi). Bunun yanı sıra eğretilmeli, düz değişmece kullanımların yanında söz oyunları ile çağrışımsal alanların genişletildiği görülür. Özellikle Rus üniversitelerinin sloganlarında kısaltmalardan yararlandığı, Türk üniversite sloganlarında ise bunun tercih edilmediği görülür. Söylem çözümlemesi sonucunda Türkiye'deki ve Rusya'daki üniversite sloganları kapsamında kavramsal alan ifadeleri elde edilir. Her ne kadar eğitim alanında evrensel ve ortak kavram alanı olsa da verilen eğitimin kapsamına, üniversitelerin jeolojik konumuna, dünya görüş ve ideolojilerine göre üniversite sloganlarının şekillendiği görülür.

Anahtar sözcükler: Söylem, slogan, söylem çözümlenme, düz değişmece, eğretilen

DISCOURSE ANALYSIS OF TURKISH AND RUSSIAN UNIVERSITY SLOGANS

Abstract

Concise texts such as slogans, which aim to quickly convey the vision and perspective of an organisation or brand, contain as striking, memorable, persuasive, necessary and important expressions as possible. Universities are the last step of educational institutions that represent the perspective and vision of a country and facilitate individuals to gain identity in society. Analysing the slogans that universities adopt as their motto and prefer to appear to the masses in the first place

* Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Slav Dilleri ve Edebiyatları Bölümü Rus Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı
Ankara/TÜRKİYE E-mail: nurgul.ozdemir@hbv.edu.tr; ORCID: 0000-0003-4597-8427.

undoubtedly provides information about the function and purpose of the country in the field of education. This study aims to discursively analyse the slogans of universities in Turkey and Russia based on the above-mentioned issues and to compare the focal themes emerging in the field of education. 148 slogans of Turkish and 113 slogans of Russian universities were selected as the subject of our study. The majority of the slogans are composed of adjective phrases and word groups, with very simple sentence structures. It is possible to group slogans containing compressed information in three forms: a. in the form of the word, *Guarantee. Trust. Success.* (Moscow State Management University, *Гарантия. Уверенность. Успех.*) or *Reason. Morality Justice. Adap.* (Cappadocia University); b. in the form of a lexical group, Classical University-Classical Choice (Ulyanovsk State University, *Классический университет – классический выбор*); or *the sun of science of the Republic* (Ankara University); c. in the form of a sentence, *Science is learning the truth and enlightenment of the mind* (Moscow State University) or *Being from Gazi is a privilege* (Gazi University). In addition to this, it is seen that the connotative fields are expanded with word games as well as metaphorical and metonymical uses. It is seen that abbreviations are used especially in the slogans of Russian universities, while this is not preferred in Turkish university slogans. As a result of the discourse analysis, conceptual field expressions are obtained within the scope of university slogans in Turkey and Russia. Although there is a universal and common concept area in the field of education, it is seen that university slogans are shaped according to the scope of education given, the geological location of universities, world views and ideologies.

Keywords: Discourse, slogan, discourse analysis, metonymy, metaphor

GİRİŞ

İnsan (homo sapiens) bilişsel, duyuşsal ve duygusal yönü olan “sapiens” kimliği ile diğer canlılardan ayrılır. Sapiens “bilen, becerikli” demektir, başka bir deyişle “bilge veya akıllı”dır (Kagge, 2023, s.132). Dolayısıyla, insanın ömrü o veya bu şekilde bu yetisini güçlendirebilmek, bilgiye ulaşabilmek ve akıllı hareket edebilmek için gerekli donanımı aramakla geçer. Sapiens’in olumsuzluğu “insipiens, bilmeyen” (Kagge, 2023, s.132) anlamına gelir. Öyleyse bir yönüyle de *Homo insipiens* olan insan türü bilmeyen ve daima bilgiyi arayandır. Günümüzde bilgiyi aramak, bilgi sahibi olmak eğitim almakla mümkündür. Eğitim almak, bir alanda bilgi sahibi olmak bir ülkenin perspektifini ve vizyonunu temsil eden eğitim kurumlarının en son basamağı olan üniversitelerde profesyonel aşamaya taşınır ve bireylerin toplumda kimlik kazanmalarını kolaylaştırır. XX. yüzyıl filozoflarından Wittgenstein’in de dediğı gibi “dilimin sınırları, dünyamın sınırlarını ifade eder” (Badiou, 2022, s.29). Dolayısıyla üniversitelerin benimsediğı kitlelere hitap eden söylemlerin incelenmesi kuşkusuz ülkenin eğitim alanındaki misyonu, felsefesi, işlevi ve amacı hakkında bilgi verir. Sloganlar gerek kurumlar için gerekse hedef kitle için oldukça önemli bir öğedir. Reklam metni olarak görülen sloganların hazırlanmasında filoloji, dilbilim, psikoloji, sosyoloji gibi disiplinlerden faydalanılır.

Rus filozof ve edebiyat teorisyeni Mihail Bahtin’e göre söylem türlerinin heterojenliğı o kadar geniştir ki bunları incelemek için tek bir düzlemden bahsedemeyiz. Oldukça geniş tanımlanan söylem terimi kapsamında Bahtin, gündelik diyalogların kısa replikleri, gündelik öykü ve mektup, kısa standart askeri komut, gelişmiş ve kapsamlı emir, alengirli ticari evrak repartuarı, bilimsel

ifadelerin çeşitli biçimleri, tüm edebi türler (atasözünden birkaç ciltlik romana dek) olmak üzere söylem türlerinin çerçevesini belirler. Bahtin ayrıca, söylemleri *basit (birincil)* ve *karmaşık (ikincil)* olmak üzere sınıflandırır. Daha çok biçimsel olduğu düşünülen bu ayrımın karmaşık söylem türleri ağırlıklı olarak yazılı romanları, bilimsel araştırmaları, büyük basımsal eserleri (sanatsal, bilimsel, sosyopolitik) kapsar. Karmaşık (ikincil) söylemler iletişim esnasında oluşan basit (birincil) söylem türlerini özümseyip dönüştürürler (Bahtin, 2016, s.65-71). Böylece anlık mesaj vererek iletişimi sağlayan söylem biçimlerinden slogan veya reklam metinleri karmaşık (ikincil) olmayan basit (birincil) söylem türü sayılabilir.

Slogan kelimesi (İng. slogan) Gaelce “sluagh gairm” sözcüğünden ortaya çıkmıştır. Sluagh “ordu, aşiret”, gairm “bağırış, nara” yani “savaş narası” veya “ordu veya aşiretlerin bağırışı” (Nişanyan, 2022, s.802) anlamına gelmektedir. 1880’lerde günümüzdeki anlamı “*kısa ve akılda kalıcı reklam çağrısı ya da propaganda sözü (genellikle şiirsel ve ritmik biçimde); tektip, konuşma biçimi şeklinde, klişe (genellikle özlü söz biçiminde)*” (Ефремова, 2006, s.312) ile kullanılmaya başlanır. Slogan, kısa, öz ve çarpıcı reklam metni olarak tanımlanır. Rus dilbilimci İrina Morozova reklam metinlerini a. *ticari* (tüketiciye hitap eden mal ve ürünler için) ve *kurumsal* (nesnesi kurumlar olan imaj reklamları); b. *rasyonel* (gerçekler, rakamlar, göstergeler, özellikler) ve *duygusal* (hisler, algılar duygular; suni (ünlem, yansıma sesler)); c. *uzun vadeli reklam kampanyaları ve sınırlı sayıda reklam gösterimi* olmak üzere üç başlık altında toplar (Morozova, 2001, s.95-104). Alman üniversitelerinin sloganlarını inceleyen Rus araştırmacı Ulyana Borisovna İlyina üniversite sloganlarını iletişim stratejileri açısından *sunum sloganları, açıklayıcı sloganlar ve çağrı sloganları* olmak üzere üç grupta sınıflandırır. Pragmatik iletişim analizinin bir nesnesi olarak değerlendirilen sloganlar PR (public relations)-söylem olarak adlandırılır (Ильина, 2013, s.16).

Üniversitelerin sloganları veya PR-söylemleri akademiye, potansiyel öğrencilere, akademisyenlere, yönetim kadrosuna ve ailelerine hitap eder. Üniversiteler kendilerini gerektiği gibi tanıtmak, olumlu imaj ve izlenim oluşturmak, potansiyel öğrencileri bilgilendirmek, hedef kitleyi kurumlarını seçmeye yönlendirmek için bir tür reklam metni olan sloganları kullanır. Elyıldırım’ın da belirttiği gibi “kullanılan dilin en belirgin özellikleri keskin, kısa metinler veya açık ve dikkati çeken tümceler kullanımıdır” (Elyıldırım, 2019, s.293). Bunun yanı sıra bir kurumun veya markanın vizyon ve perspektifini hızlıca aktarmayı amaçlayan slogan, kolayca hatırlanabilecek, hatırdaki kalıcı, çarpıcı, ritmik, ikna edici, yalın, kısa ve öz, simgesel, çağrışımsal, bilgilendirici, orjinal ve etik olmalıdır. Nitekim sloganlar bir tür doğrudan açık kitle iletişim aracıdır. Psikanaliz disiplininin kurucusu Freud’un da dediği gibi kitleler “sözlerdeki (büyüsel) majik gücün egemenliği altındadır; bu güç, kitle ruhunda en korkunç fırtınaları estirebildiği gibi, en azgın fırtınaları dindirebilir. Mantıksal neden ve kanıtlarla bazı kitlesel söz ve sloganlara karşı çıkılmaz” (Freud, 2019, s.21). Dolayısıyla, sloganlar motivasyon, çağrı, duyuru gibi işlevleri yerine getiren etkili söylemlerdir.

Ülkemizde, Rusya’da ve Batı’da reklam metinleri ve sloganlar bir tür kitle iletişim aracı olarak (I. İnce, 1993; H. Güz, 2001; İ. L. Hacinebioğlu, 2006; U. Batı, 2007; B. Uysal & Ç. Atmaca, 2016; S. Elyıldırım, 2019; O. A. Дмитриев, 2000; И. П. Яковлев, 1995; В. А. Шишкиной, 2020; А. Д. Кривоносов, 2001; В. Л. Маевская, 2003; С. Э. Мартынова, 2015; Н. С. Мутовина, 2019; И. В. Грилихес, 1978; Н. А. Гурская, 1974; А. В. Литвинова, 1996; И. Морозова, 2001; А. Д. Солошенко,

1990; К. В. Шидо, 2002) bilim insanlarınca çalışılmıştır. Bazı araştırmacılar tarafından (Е.А. Кожемякин, 2010; О.Ф. Русакова 2008; В.М. Русаков, 2008) sloganlar PR-söylem olarak değerlendirilir. Eğitim bilimleri, halkla ilişkiler, pazarlama, reklamcılık, dilbilim, psikoloji, çeviribilim gibi çeşitli disiplinlerle ilişkilendirildiği görülür.

Bu çalışmada 148 Türk ve 113 Rus üniversitesinin veri kaynağına dahil edilmiş sloganlar ele alınmıştır, ölçüt olarak ise tanınmış üniversitelerinin etkili sloganlarının kullanılmasına dikkat edilmiştir. Türkiye ve Rusya'daki üniversitelerin sloganlarının söylem bağlamında ve eğitim alanında ortaya çıkan odak temaların karşılaştırılması amaçlanmıştır. Ülkelerin resmi üniversiteleri ile ilgili sayfalar taranarak Rusça olanlar Türkçeleştirilmiş ve elde edilen sloganlar üzerinden yapısal ve işlevsel analiz çalışması şekillenmiştir. Söz konusu sloganlarda dil kullanımı incelenmiştir.

XX. yüzyıl Alman filozofu Gottlob Frege anlam analizini; kelime düzeyi, ifadeler düzeyi ve tam cümleler düzeyi olmak üzere üç kısımda ele alır (Özcan, 2021, s.70). Sloganların büyük çoğunluğunun sözcük grupları ve tümcelerden oluştuğu görülür, oldukça basit tümce yapılarına rastlanır. Sıkıştırılmış bilgi içeren sloganları da üç biçimde gruplandırmak mümkündür: **a. kelime şeklinde; b. sözcük grubu şeklinde; c. tümce şeklinde.**

A. Kelime

Tablo № 1

Kelime Şeklindeki Sloganlar	
Çukurova; Huzur, Güven, Başarı... (Çukuruva Üniv.)	Kavramak, eğitmek, aydınlatmak. (Познавать, обучать, просвещать. -ХНУ)
Akıl - Ahlak - Adalet - Adap (Kapadokya Üniv.)	Düşünmek, harekete geçmek, başarmak! (Думать, Действовать, Достигать! - СурГУ)
Bilim Birlik Başarı (Yaşar Üniv.)	Bilmek, hissetmek, yapabilmek. (Знать, чувствовать, уметь. - РГППУ)
	İnsiyatif, zekâ, inovasyon. (Инициатива, интеллект, инновации. - ОмГТУ)
	Тестребе, kalite, başarı! (Опыт, качество, успех! - МАТИ)
	Profesyonellik. Sorumluluk. Prestij. (Профессионализм. Ответственность. Престиж. -РГСУ)
	Gelenek, kalite, perspektif. (Традиции, качество, перспектива. - ПГТУ)
	GUU. Garanti. Güven. Başarı. (ГУУ. Гарантия.Уверенность. Успех. - ГУУ)
	Zeka. Hümanizm. Emsalsizlik. (Интеллект.Гуманизм.Уникальность. (ИГУ)
	Eğitim. Profesyonellik. Kariyer. (Образование. Профессионализм. Карьера.- Курский ГАУ)

Türk üniversite sloganlarında %2'lik gibi az bir oranda kelime şeklindeki slogan kullanımı görülürken, Rus üniversite sloganlarında %8 gibi bir oranla kelime sloganlarının kullanımının daha çok olduğu görülür. İngiliz filozof John Austin'in de dediği gibi "kelimeler araçlarımızdır" (Özcan, 2020, s.131) söylemek istediklerimize hizmet ederler. Türk üniversite sloganlarında huzur, güven, ahlak, adap, birlik, akıl, adalet, bilim ve başarı gibi etik değerler ve bilimi bir arada değerlendiren

soyut adların tercih edildiği görülür. Rus üniversitelerinde ise kelime şeklindeki sloganlarda inisiyatif (инициатива), zekâ (интеллект), inovasyon (инновации), tecrübe (опыт), kalite (качество), başarı (успех), profesyonellik (профессионализм), sorumluluk (ответственность), prestij (престиж), gelenek (традиции), perspektif (перспектива), garanti (гарантия), güven (уверенность), hümanizm (гуманизм), emsalsizlik (уникальность), eğitim (образование), kariyer (карьера) gibi etik değerlerden bahsedilmeden, daha rasyonel, işlevsel, hayata geçirilebilir, pratikte faydalı sözcükler ile çağrışımsal kullanım alanı görülür. Antik Yunan filozofu Platon sözü (logos) 'isim' ve 'fiil' olmak üzere ikiye ayırarak (Thranks, 2017, s.72) fiili tek kategoride fiil dışında kalan sözcükleri ise isim kategorisinde değerlendirir. Fiillerin biçimsel çeşitliliği ve işlevselliği belirleyici rol oynar. Ne de olsa "anlamları ne kadar birbirine yakın olursa olsun adlar ve fiiller değiş-tokuş edilemez." (Özcan, 2020, s.132) İsim kategorisinin yanı sıra Rusça sloganlarda fiil grubunun diğer bir deyişle hareket, oluş aşamasının da kullanıldığı görülür, kavramak (познавать), eğitmek (обучать), aydınlatmak (просвещать), düşünmek (думать), harekete geçmek (действовать), başarmak (достигать), bilmek (знать), hissetmek (чувствовать), yarabilmek (уметь) gibi hazırda bulunuşluk, performans fiillerinin tercih edilmesi dikkat çeker. Böylece oluşu görünür kılan sloganlar bireyleri olgulara yakınlaştırır. Fiilin zaman, şahıs, sayı, etken ve edilgen ekleri ile çekimlenmemiş olması, henüz söz konusu ekleri yüklenmemiş yani yüklem haline gelmemiş olması, mastar haliyle her şahıs zamirine açık, zaman kısıtlaması olmaksızın herkes için geçerli genel bir eylem olduğu kanısını oluşturur.

Kelime şeklindeki slogan kullanımlarında kurum isimlerinin de dahil olduğu görülür. Türkçe sloganda hem coğrafi bir bölge hem de üniversiteye gönderme yapılarak üniversitenin özel ismi kullanılır: *Çukurova; Huzur, Güven, Başarı...* Rusça sloganda ise üniversitenin kısaltması diğer sıralanan çağrışımsal sözcüklerle sıralanır: *GUU. Garanti. Güven. Başarı.* (ГУУ. Гарантия. Уверенность. Успех.). Böylece sıralanan sözcüklerin anlamsal boyutu ile üniversite imgesinin pekiştirilmesi ve özdeşleştirilmesi sağlanır, çünkü "bir adın anlamı ... diğer objelerle konfigürasyonunda" (Özcan, 2018, s. 343) önem kazanır.

B. Tümce

Tablo № 2

Tümce Şeklindeki Sloganlar	
Gazili olmak ayrıcalıktır. (Gazi Üniv.)	Öğrencilerimiz bizimle gurur duyuyor. Наши студенты гордятся нами. (ОСИМ)
Yeni Çağda Öncüydük Bilgi Çağında da Öncü Olacağız. (İstanbul Üniv.)	Akıllı olma riskini al! Рискни стать умным! (СамГУ)
Bizler Dünyayı Değiştirebiliriz. (Odtü)	Okul için değil, hayat için öğreniriz. Мы учимся не для школы, а на всю жизнь (ВШЭ) Не для школы, а для жизни мы учимся (ВШЭ)
Önce iyi insan yetiştirir. (Işık Üniv.) Işık Seninle Olsun (Işık Üniv.)	En iyileri bir araya getiriyoruz (Собираем лучшее вместе. Собирая лучшее - ЕУСПБ)
Seni "en iyi sen" yapar. (Altınbaş Üniv.)	Bilgiyle birleşiyoruz (Мы объединяемся со знаниями/Знанием объединимся. -РУДН)

Bölünmez bütünlüğün, huzurun bekçisiyiz. (Polis Akademisi)	Klasik eğitim geleceğinizin teminatıdır! (Классическое образование - гарант вашего будущего! - МаГУ)
Geleceğinize Yön Verin. (Sakarya Ün.v.)	Toprağın bakımı bize emanet edildi. (Нам доверено заботиться о земле. - СПБГАУ)
Öne Çık (Kocaeli Sağlık ve Teknoloji Ün.v.)	Gelenekleri koruyarak geleceğe bakıyoruz! (Сохраняя традиции - устремлён в будущее! - АМГУ)
Yükselmeye Galata'da Başla (İstanbul Galata Ün.v.)	Bilmekten korkmayın; Bilge olmaktan korkmayın (Не бойтесь знать; Не бойтесь быть мудрыми -МФТИ)
Hayalini Keşfet (Koç Ün.v.)	Asırlardır öğretiyoruz, asırlardır öğreniyoruz! (Век учим — Век учимся! - ЮФУ)
Değer Kat, Fark Yarat (Mudanya Ün.v.)	Artık geleceği biz belirliyoruz! (Теперь мы определяем будущее! - Самарский институт управления)
Teknoversiteye çok yakınsınız. (İskenderun Teknik Ün.v.)	SamGTU, öğrenecek çok şey var! (СамГТУ - есть чему научиться! - СамГТУ)
Çağ'lı olun, çağı yakalayın. (Çağ Ün.v.)	Gelecek bugünden başlar (Будущее начинается сегодня. - ПГТУ)
Zirvedeki Yeriniz. (Artvin Çoruh Ün.v.)	Bilmeye cesaret et. (Дерзай знать. -МФТИ)
Gelişerek Yarışıyoruz! (Yalova Ün.v.)	İlk olmak geleneğidir. (Традиция быть первым. - МГИМО)
Hedefimiz sürekli ama sürekli yenilenmektir. (Yüzüncü Yıl Ün.v.)	RGGU, akıllı alandır. (РГГУ – это умное пространство. -РГГУ)
Hayal Et, Tasarla Geliştir, Dünyayı Değiştir. (Ankara Bilim Ün.v.)	Zamanın ötesine geçeceğiz! (Мы обгоним время! - СГАУ)
Geleceğe İz Bırakın... (Atılım Ün.v.)	Yürüyen yolu bitirir. (Дорогу осилит идущий. - МИФИ)
Bilim, Başkent Üniversitesinde Toplanır ve Oradan Yayılır. (Başkent Ün.v.)	Bilim gerçeğin açık bilgisidir, zihnin aydınlanmasıdır. (Наука есть ясное познание истины, просвещение разума. - МГУ)
Yükseköğretimde de farkı biz yaratırız. (TED Ün.v.)	Burası güvenlidir. (Здесь в безопасности пребывает. - SPBGU)
İlim kendin bilmektir. (Anadolu Ün.v.)	Başarı kendiliğinden gelmez... Siz ona gidin. (Успех сам не приходит к Вам... Вы идете к нему. - Карагандинский университет Болашак)
Türkiyemiz için eğitiyor, araştırıyor ve üretiyoruz. (KOÜ)	Eğitim, geleceğe yolunuzdur! Öyleyse bizimle yürüyün! (Образование - ваша дорога в будущее! Так пройдите ее вместе с нами! - ЮРГУЭС)
Farkındayız Farklıyız. (İzmir Kâtip Çelebi Ün.v.)	Gençlik ve bilgi, başarının garantisidir! (Юность и знания - гарантия успеха! - ЮЗГУ)
Bilimle Anla Bilgiyle Yönet (İzmir Ekonomi Ün.v.)	Öğrencileri eğitimde, kariyerlerinde ve hayatlarında başarıya hazırlıyoruz. (Мы готовим студентов к успеху в учебе, карьере и жизни. - ВГУЭС)
Egeli olmak ayrıcalıktır! (Ege Ün.v.)	Başarıya giden yol burada başlar! (Путь к успеху начинается здесь! - СПБГУСЭ)
Değer Verir! (Fatih Sultan Mehmet Vakıf Ün.v.)	Eğitimimiz, sermayenizdir. (Наше образование - ваш капитал. -ФИНЭК)

Üniversite Medeniyet'tir (İstanbul Medeniyet Ünv.)	Kaliteli eğitim, başarılı kariyere giden yoldur. (Качественное образование — путь к успешной карьере. - РочНОУ)
Mezunlarımız kadar güçlüyüz. (Eskişehir Teknik Ünv.)	Sizi daha zeki yapmayacağız, size nasıl düşüneceğinizi öğreteceğiz! (Мы не сделаем Вас умнее, мы научим Вас думать! -НГУ)
Harran üniversitesi, bir dünya üniversitesi olacaktır. (Harran Ünv.)	...bizimle okuyun, bizde okuyun (...учитесь с нами, учитесь у нас. -КНАГУ)
Okul için değil yaşam için öğrenmeliyiz. (İstanbul Bilgi Ünv.)	Öğrenmeyi öğrenin. (Учись учиться. -ОмГУ)
Türkiye'nin Sağlık Gücüne Güç Katıyoruz. (Acıbadem Ünv.)	Geleceği inşa etmeyi öğrenin. (Учись строить будущее. -МГСУ)
Üniversite Hayatın Rehberidir. (Pamukkale Ünv.)	Dünya, Rusya ve Moskova kadar seviyorum seni MGPU! Как мир, Россию и Москву люблю тебя МГПУ! - МГПУ)
İlim ve fen için kayıt ve şart yoktur. (Bilecik Şeyh Edebali Ünv.)	Hayatta bir referans noktası seçin: okul, PVGUS, bütün dünya! (В жизни выбери ориентир: школа – ПВГУС - весь мир! -ПВГУС)
Bilgiyi beceriyle bütünleştiriyoruz. (SUBÜ)	Bilgi, güçtür; bilim kudrettir. (Знание - сила, наука – мощь. -УрГЭУ)
	Yüksekleri hayal edin. (О горнем помышляйте. - УГГУ)
	Yarının olup olmayacağı bugün bize bağlı! (Сегодня от нас зависит — будет ли завтра! -ГЭИ)
	Tek kitaplı insandan korkun! (Бойтесь человека одной книги! -УрГУ)
	Rus tiyatro okulunun geleneklerini koruyor ve geliştiriyoruz. (Сохраняем и развиваем традиции русской театральной школы. -ИРТ)
	Profesyoneller yetiştiriyoruz! (Мы готовим профессионалов! -МИПП)
	Kazanmayı öğretiyoruz. (Мы учим побеждать. - ВГАФК)
	Yeni hedefler yeni bilgiler gerektirir! (Новые цели требуют новых знаний! -МосАП)
	Hedeflerinizi önemsiyoruz. (Нам важны ваши цели. - МГТА)
	Bugün öğren, yarın yönet! (Учиться сегодня — лидировать завтра! -ИТиБ)
	Aramıza hoş geldiniz! (Добро пожаловать на борт! - ОНМА)
	İnsanları kurtarmak, cesurların onurudur! (Спасение людей — достоинство отважных! -АГЗ)

Türk üniversite sloganlarından (148) %26'sı tümce şeklindeki slogan kullanımını oluştururken, Rus üniversite sloganlarından (113) %44'ünün tümce sloganları olduğu görülür. Tümce şeklindeki

sloganların Rusçada *Bilmekten korkmayın; Bilmeye cesaret et; ...bizimle okuyun, bizde okuyun; Öğrenmeyi öğrenin; Yüksekleri hayal edin; Bugün öğren, yarın yönet!* gibi emir tümceleri, *Öğrencilerimiz bizimle gurur duyuyor; Hedeflerinizi önemsiyoruz* gibi yüklemli, *Yarının olup olmayacağı bugün bize bağlı!* gibi yüklemsiz, *Kazanmayı öğretiyoruz* gibi basit, *Öğrencileri eğitimde, kariyerlerinde ve hayatlarında başarıya hazırlıyoruz* gibi bağlaçlı, *Toprağın bakımı bize emanet edildi* gibi edilgen olmak üzere farklı tümce yapıları ile çeşitlendirildiği görülür. Türkçede sloganların *Öne Çık; Hayalini Keşfet; Geleceğe İz Bırakın...* gibi emir kipi ile kurulan tümceler ve *Bilgiyi beceriyle bütünleştiriyoruz; Üniversite Hayatın Rehberidir* gibi yüklemli basit tümcelerde yoğunlaştığı gözlemlenir, böylece muhatap gözlemciden ziyade katılımcıdır.

Kurum isimleri tümce şeklindeki slogan kullanımlarında tümce ögesi olarak yer alır. Türkçe ve Rusça sloganlarda kurum isminin kullanıldığı, bu isimlerin belirleyici ve etken bir rol oynadığı gözlemlenir. Kurum isimleri Rusça sloganlarda kısaltma şeklinde ve vurgulanarak kullanılır. *Üniversite Medeniyet'tir, Çağ'lı olun, çağı yakalayın* gibi Türkçe sloganlarda kurumların ayırt edici özel isimlerinin hem çağrışımsal, yan anlamlarından hem de doğrudan kelime anlamlarından yararlandığı görülür.

Türkçe ve Rusça sloganlarda tümceler mesafe ve saygı ifade eden “siz – biz” kişi zamirlerinin kullanımı ile oluşturulmuştur. Mesafeyi kaldırarak öğüt ve uyarı anlamlarının aktarılması amacıyla yakınlık ima eden “sen” kullanımı sadece emir kipinde görülür. Türkçe ve Rusça sloganlarda deyim, soru tümcelerine ve retorik soru kullanımına rastlanmaz. Yüklemli tümcelerin çoğunlukta olduğu görülür. Hem Türkçe hem de Rusça tümcelerde çoğu yüklem –dır, –dir eklerini alır, bu ekin çoğu tümcelerde “koşaç, eşitlik işareti ve varoluş ifadesi” (Özcan, 2021, s.340) olarak işlev gördüğünü söyleyebiliriz. Anneler, babalar ve gençler şeklinde gönderime rastlanmaz. Türkçe ve Rusça sloganlarda *Klasik eğitim geleceğinizin teminatıdır!; Gelenekleri koruyarak geleceğe bakıyoruz!* gibi aktarılan mesaja dikkat çekmek, *Akıllı olma riskini all; Asırlardır öğretiyoruz, asırlardır öğreniyoruz!* gibi vurgulamak ve *Değer Verir!* gibi duygusal etki oluşturmak için *Profesyoneller yetiştiriyoruz!* gibi kıvanç, *Gelişerek Yarışıyoruz!; Dünya, Rusya ve Moskova kadar seviyorum seni MGPU!; Aramıza hoş geldiniz!* gibi coşkunluk, *Egeli olmak ayrıcalıktır!* gibi övünç anlamları içeren ünlem tümcelerinin kullanıldığı görülür.

Sloganlarda kelime oyunları gibi kullanımlar görmek mümkündür. Metinlerarasılık yöntemlerinden üniversite ve teknolojiyi birleştirerek yeni bir terim elde edilerek üniversitenin misyonu ifade edilir, *Teknoversiteye çok yakınsınız. (İskenderun Teknik Üniv.)*. Aynı şekilde *Işık Seninle Olsun (Işık Üniv.)* örneğindeki sloganında üniversite ismi Işık, düz değişmece ve çok anlamlılık ile aydınlık, parıltılı, çarpıcı, gözle görülen, göze çarpan, huzurlu gibi anlamları çağrıştırabilir ve bu anlamlar üniversite ile özdeşleşir. Bir diğer metinlerarasılık yöntemlerinden gönderme de görülür: *Yükselmeye Galata'da Başla (İstanbul Galata Üniv.)* sloganı ile Galata kulesi ile simgeleşen Hezârfen Ahmet Çelebi'nin XVII. yüzyılda kuleden uçma denemeleri çağrıştırılır. Yunus Emre'nin *İlim kendin bilmektir. (Anadolu Üniv.)* sloganı ile aynı adlı şiiirinden alıntılama söz konusudur, bu sloganın kullanılması ile köklü geçmişi, gelenekleri ve kültürü yad eden bir vizyon sergilenir. Rusça sloganlardan *Aramıza hoş geldiniz! (Добро пожаловать на борту! -OHMA)* gemiye, uçağa binildiğinde kaptanın kalıplaşmış selamlama tümcesi alıntılanmıştır, gemicilik akademisi esprili bir dille hem klasik söyleme gönderme yapar hem de üniversite eğitimini çıkılan bir yola benzeter. Kelime anlamı

ile üniversitenin bulunduğu bölgedeki yüksek rakıma gönderme yapılır, aynı zamanda da metaforik olarak eğitimde, kariyerde ve hayattaki başarı ima edilerek motive edici sloganlar görülür, *Zirvedeki Yeriniz. (Artvin Çoruh Ünv.); Yüksekleri hayal edin. (О горнем помышляйте. - УГГУ)*. Bunun yanı sıra Rusça sloganlarda *Dünya, Rusya ve Moskova kadar seviyorum seni МГПУ!* (Как мир, Россию и Москву люблю тебя МГПУ! -МГПУ) gibi insani, duygusal, konuşma dilinin kullanıldığı slogan görülürken, Türkçe sloganlarda resmi dil korunur.

Üniversitelerin eğitim verdiği alanlara özgü ifadeler, sözcükler ve göndermeler dikkat çeker. Örn.: Ekonomi Üniversiteleri, *Bilimle Anla Bilgiyle Yönet (İzmir Ekonomi Ünv.), Eğitimimiz, sermayenizdir. (Наше образование - ваш капитал. -ФИНЭК)*; Sağlıkbilimi Üniversitesi, *Türkiye'nin Sağlık Gücüne Güç Katıyoruz. (Acıbadem Ünv.)*; Ziraat Üniversitesi, *Toprağın bakımı bize emanet edildi. (Нам доверено заботиться о земле. - СПБГАУ)*; İnşaat Üniversitesi, *Geleceği inşa etmeyi öğrenin. (Учись строить будущее. -МГСУ)*; Tiyatro Enstitüsü, *Rus tiyatro okulunun geleneklerini koruyor ve geliştiriyoruz. (Сохраним и развиваем традиции русской театральной школы. -ИРТ)*; Polis Akademisi, *Bölünmez bütünlüğün, huzurun bekçisiyiz. Özel alanlar için eğitim vermek üzere kurulan üniversitelerin misyonlarını ifade ettikleri, misyon yükledikleri idealist, motive edici ve odaklı söylemler kullanıldığı söylenebilir.*

C. Sözcük Grubu

Sözcük grubunu, bağlaçlı sözcük grubu, edatlı sözcük grubu, fiilimsi (sıfat-fiil), tamlamalar (sıfat tamlaması, isim tamlaması) olmak üzere bir kaç alt başlıkta değerlendirmek mümkündür. Türkçe sloganların %72'sini, Rusça sloganların %48'ini sözcük grubu oluşturur. Türkçe sloganların nerdeyse dörtte üçlük kısmını sözcük grubu oluştururken, Rusça sloganlarda bu oranın daha alt seviyelerde olduğu görülür.

Bağlaçlı Sözcük Grubu

Tablo № 3

Bağlaçlı Sözcük Grubu	
Bilgi, irade, cesaret ve hız (AYBÜ)	Cesaret, irade, emek ve azim! Мужество, воля, труд и упорство! (МГТУ)
Çağdaş, dinamik ve yenilikçi (Anadolu Ünv.)	Geleneksel ve kaliteli eğitim Традиции и качество образования. (ЗабГУ)
Bilim ve İnsan (Manisa Celal Bayar Ünv.)	Bilimi geliştirmeli ve Rusya'ya sadık kalmalı! Науки постигать и быть России верным! (ТГУ)
Birlikte Yaratmak ve Geliştirmek (Sabancı Ünv.)	Geleneksel ve yenilikçi Традиции и инновации. (МГТУ)

Türkçe sloganlarda “ve”, Rusça sloganlarda ve anlamına gelen “и” bağlaçları ile sözcük grupları oluşturulur. Üniversitelerin hedef kitleye vaat ettikleri veya olmasını istedikleri özelliklerin sıralandığını görmek mümkündür. Türk ve Rus üniversitelerinin *irade (воля); cesaret (мужество); çağdaş, dinamik, yenilikçi (инновации); bilgi, bilim, bilimi geliştirmek (науки постигать)* gibi çağrışımların ortak kullanıldığı görülür. Bunun yanı sıra Türkçe sloganlarda hız, birlikte yaratmak gibi çağrışımlar dikkat çekerken; Rusça sloganlarda emek, azim, çalışma anlamları ön plana çıkar;

bilimde geleneksellik, köklerine bağlılık aynı zamanda yeniye ayak uydurma ve eğitimde kalitenin önemi vurgulanır. Bilim geliştirmek Rusya'ya sadık kalmak, vatandaşlık görevini yerine getirmekle eş değer görülür (Науки постигать и быть России верным!).

Edat ve Durum Eklerinin Kullanıldığı Sözcük Grubu

Tablo №4

Edat ve Durum Eklerinin Kullanıldığı Sözcük Grubu	
Yarıncıdan sonrası için (Boğaziçi Ünv.)	Öğrenme sürecindeki hakikat (Истина в познани - СФГА)
Her Birlikte Daha İleriye... (Amasya Ünv.)	Adalet için bilgi (Знания для справедливости - СГА)
Daha iyiye en ileriye... Her şey Bilkent için (Bilkent ünv.)	Geleceğiniz için bilgi (Знания для нашего будущего - БГСХА)
Daha İleriye... En İyiye... (Hacettepe Ünv.)	Hayat için bilgi (Знания для жизни - НИЭПП)
İstiklalden İstikbale (MAKÜ)	Birlikte geleceğe... (В будущее- вместе... - МСЭИ)
Birlikte geleceğe... (Ankara Medipol Ünv.)	Geleceğinize yatırım (Инвестиции в ваше будущее. - ИМСГС)
En İyi Olmak İçin... (İstanbul Ünv.Cerrahpaşa)	Etkili yönetim için bilgi (Знания для эффективного управления! - АУППрБ)
Gelecek için inovasyon (Eskişehir Teknik Ünv.)	1870'den günümüze... (С 1870 года и по сей день... -ТверГУ)
Kararlılıkla Başarıya (Yozgat Bozok Ünv.)	Başarıya giden yol (Путь к успеху - МосГУ)
Gelenekten Geleceğe (Sivas Cumhuriyet Ünv.)	Kendine inanan ve başarı için çabalayanlara (Для тех, кто верит в себя и стремится к успеху! - Университет Туран)
Bilgeliğe yolculuk (Kırklareli Ünv.)	Ülkenin parlak geleceği için (Для яркого будущего страны - СПБГИКИТ)
İnsanı Anlamaya Bir Adım Daha (Üsküdar Ünv.)	Yugra Devlet Üniversitesiyle Geleceğe. (В будущее с ЮГУ - ЮГУ)
Zirvedeki Üniversite (Erciyes Ünv.)	Kendin için bilgi, vatan için başarı! (Знания – для себя, достижения – для Отечества! -ИрГТУ)
İş yaşamına en yakın üniversite (İstanbul Okan Ünv.)	Başarıya doğru ilerleme.(Движение к успеху. - ДВФУ)
Geleceğe Köprü (Trakya Ünv.)	Kariyeriniz için bilgi (Знания для Вашей карьеры! -РГУИТП)
Yaşam boyu Eğitim (Anadolu Ünv.)	Sürekli hareket halinde (Всегда в движении. - ИГЭУ)
Nitelikli toplum için nitelikli üniversite (Samsun Ünv.)	Birlikte başarıya! (Вместе - к успеху! - МичГАУ)
Eğitimin Ötesinde, Yaşamın İçinde (Toros Ünv.)	Sınıftan bir üst sınıfa (Из класса — в высший класс! - ТулГУ)
Gelenekten Geleceğe (İstanbul Topkapı Ünv.)	Her zaman bir adım ileri (Всегда на шаг впереди! - МЭСИ)
Bilimin aydınlığında yeni ufuklara doğru (Niğde Ömer Halisdemir Ünv.)	Rakipleri arasında birinci (Первый среди равных. - КГУ)

Atatürk'ün izinde en ileriye (Kırıkkale Ünv.)	Altay Devlet Tarım Üniversitesi - Yetişmek için temel! (АГАУ - почва для роста! - АГАУ)
Hayatın Hizmetinde, hep ileriye.. (Atatürk Ünv.)	Geleneği koruyarak, kusursuzluğa doğru (Сохраняя традиции — стремиться к совершенству. - СГУ)
Eğitimde, Bilimde, Sanatta Çağdaş (Balıkesir Ünv.)	Üniversiteden daha fazlası (Больше, чем университет - ИТМО)
Gelecek Sende (İzmir Tınaztepe Ünv.)	Emek ve bilgiyle, insan sevgisi ve sanatla (трудом и знаниями, человеколюбием и искусством. - СамГМУ)
Özgür Üniversiteden Medeni Bir Dünyaya (Muş Alparslan Ünv.)	Düşüncede hızlı, konuşmada parlak, eylemde güçlü! (Быстрее в мысли, ярче в слове, сильнее в деле! - МГУТУ)
Bilimde Öncü,Düşüncede Özgür (Munzur Ünv.)	Sınırların ötesinde (Все грани высшего. - МГИ)
Geçmiş İle Geleceğe (Sağlık Bilimleri Ünv.)	
AR-GE'de lider YTÜ. (Yıldız teknik Ünv.)	
İşte Gelecek. (İstanbul Beykent Ünv.)	

Türkçe ve Rusça edat ve durum eklerinin kullanıldığı sözcük gruplarında bir yere yönelme, yönlendirme anlamlarını sağlayan – e halinin yaygın kullanımı dikkat çeker. Yönelim içeriğinde eylemlilik, harekete geçme ve bilinç içerir, tüm bunların birleşmesi ile ilerleme gerçekleşir. Nitekim insanlar ilerleme yoluyla kendilerini var ederler. Türkçe sloganlarda ileriye, daha ileriye, en ileriye, hep ileriye, daha iyiye gibi bulunduğu noktayı bulunacağı noktayı belirtmeksizin her muhatabın referansını kendinden alacağı her koşulda geçerli oldukça geniş bir yönlendirme ifadesi yaygın olarak kullanılır. Eğitim ve başarının bireysel bir yolculuk olduğu hissettirilir. Bunun yanı sıra geleceğe, bilgeliğe, yeni ufuklara, başarıya, iş yaşamına, insanı anlamaya gibi nispeten imgelenebilir hedeflerin gösterilmesi de söz konusudur. Rusça sloganlarda ise yönlendirme yer-yön tayin etme anlamındaki –e hali sıklıkla geleceğinize, başarıya gibi sözcüklerle kullanılır.

Türkçe sloganlarda ..den, ...e yapısının kullanımı dikkat çeker. Gerek üniversitenin öğrencisini bir yerden bir yere taşınması, yol kat edilmesine ortam hazırlaması, gerekse de üniversitenin kendi süregiden geleneğini göstermesi anlamlarında bu yapının kullanıldığı görülür. Örneğin, *İstiklalden İstikbale* (MAKÜ), *Gelenekten Geleceğe* (Sivas Cumhuriyet Ünv.); *Özgür Üniversiteden Medeni Bir Dünyaya* (Muş Alparslan Ünv.); *Gelenekten Geleceğe* (İstanbul Topkapı Ünv.); *1870'den günümüze...* (С 1870 года и по сей день... - ТверГУ); *Sınıftan bir üst sınıfa* (Из класса — в высший класс! - ТулГУ).

İçin edatı, üzere, dolayı, ötürü, diye, hakkında, nedeniyle, yüzünden, maksadıyla anlamlarına gelen amaç, sebep, özgülük, görelilik, karşılık bildiren edatlardandır. *En İyi Olmak İçin...* (İstanbul Ünv.Cerrahpaşa); *Gelecek için inovasyon* (Eskişehir Teknik Ünv.); *Nitelikli toplum için nitelikli üniversite* (Samsun Ünv.); *Yarımdan sonrası için* (Boğaziçi Ünv.) gibi Türkçe sloganlarda maksadıyla anlamı ön plana çıkar. Rusça sloganların çoğu "bilgi ne için?" sorusuna cevap verir, *Adalet için bilgi* (Знания для справедливости -СГА); *Geleceğiniz için bilgi* (Знания для нашего будущего - БГСХА); *Hayat için bilgi* (Знания для жизни - НИЭПП); *Etkili yönetim için bilgi* (Знания для эффективного

управления! - АУППрБ); *Kendin için bilgi, vatan için başarı!* (Знания – для себя, достижения – для Отечества! -ИрГТУ); *Kariyeriniz için bilgi* (Знания для Вашей карьеры! -РГУИТП) ve *Ülkenin parlak geleceği için* (Для яркого будущего страны - СПБГИКИТ) sloganlarında özgülük anlamı görülürken, *Kendine inanan ve başarı için çabalayanlara* (Для тех, кто верит в себя и стремится к успеху! -Университет Туран) sloganında amaç anlamıyla bir kullanım görülür.

Nadir de olsa edat ve durum eklerinin kullanıldığı sözcük gruplarında metaforik anlamın kullanıldığı görülür, Erciyes Dağı'nın eteklerinde kurulan üniversite sloganının *Zirvedeki Üniversite* (Erciyes Üniv.) gerek kelime, gerek düz değişmeceli yönden çift anlamlı kullanılabildiğini gösterir.

Edatlı sözcük gruplarında Rusça sloganlarda sıkça üniversitelerin verdiği eğitimlerine özgü özelliklerine gönderme yapıldığı görülür, yönetim akademisi, *Etkili yönetim için bilgi* (Знания для эффективного управления! - АУнПрБ); ziraat üniversitesi, *АГАУ - Yetiştirmek için toprak!* (АГАУ - почва для роста! - АГАУ); enerji mühendisliği üniversitesi, *Sürekli hareket halinde* (Всегда в движении. - ИГЭУ). Ülkemizde genelde üniversiteler tüm bilimleri kapsayacak şekilde kurulduğundan, Türkçe üniversite sloganlarında bir alana özgü göndermeler yapılmaz.

Fiilimsi (Sıfat-Fiil)

Tablo № 5

Fiilimsi
Evrensel düşünen yereli gözeten (Aksaray Üniv.)
Güneşin Doğduğu Üniversite (Adıyaman Üniv.)
Yıldızlarla Bir Asra Atılan İmza (Yıldız Teknik Üniv.)
İdeallerin Ufuk'ta Birleştiği Çizgi (Ufuk Üniv.)
Tıp ve Sağlık Eğitimini Florence Nightingale Kalitesiyle, Markalaştıran Üniversite (Demiroğlu Bilim Üniv.)
Değer Üreten Üniversite (Düzce Üniv.)
Hayallerine Giden Yol (İstanbul Gedik Üniv.)
Parlayan Yıldız (Gaziantep Üniv.)
İlham veren üniversite (Süleyman Demirel Üniv.)
Atatürk Rönesansını Devam Ettiren Üniversite (Yeditepe Üniv.)
Değişen ve Değiştiren Üniversite (Selçuk Üniv.)
Bilgiyi ürüne dönüştüren üniversite (KGTÜ)
Geleceğinize açılan kapı (Osmaniye Korkut Ata Üniv.)
Özenilen Üniversite (OMÜ)
Emeğin bilgiye dönüştüğü üniversite (Zonguldak Bülent Ecevit Üniv.)
Kuzeyden Parlayan Yıldız (Sinop Üniv.)
Bilginin sevgiyle bütünleştiği bilge üniversite (Muğla Sıtkı Koçman Üniv.)
Değer Katan Üniversite (Kütahya Dumlupınar Üniv.)

Türkçe sloganlarda fiilimsi türlerinden sıfat-fiil grubunun –an ve –dik ekleri ile hatırı sayılır bir kullanımı vardır ve fiiller eylemsi özelliğini yitirerek tümcede sıfat görevi görür. “Nasıl?” sorusuna cevap verir. Bunun yanı sıra Rusça sloganlarda fiilimsi kategorisinin (причастие) yer almadığı dikkat çeker. Sıfat fiil yapılan fiiller incelendiğinde *değişen, değiştiren, dönüştüren, dönüştüğü* gibi var olan durum ve düşünceden olumlu yönde bir yol kat etme ifade edilir; *değer katan, değer*

üreten, özenilen, parlayan, markalaştıran, ilham veren gibi nesneliği olan, somutlaştırılabilen kazanımlar belirtilir.

Analiz edilen sloganlardan bazıları belirgin coğrafi özelliklerini üniversite sloganlarına yansıtır, Adıyaman'da bulunan Nemrut Dağı'nın zirvesindeki gizemli anıt heykelleri ile birlikte güneşin doğuşunun izlenebileceği en güzel noktalardan biri olarak bilinir. Üniversite sloganıyla *Güneşin Doğduğu Üniversite (Adıyaman Üniv.)* buna gönderme yapar. *Yıldızlarla Bir Asra Atılan İmza (Yıldız Teknik Üniv.)* sloganındaki "yıldızlar" bu üniversitede eğitim veren, okumuş, okumakta olan değerli üyeleri ima eder. *İdeallerin Ufuk'ta Birleştiği Çizgi (Ufuk Üniv.)* üniversite ismindeki "ufuk" sözcüğünün kelime anlamı ile düz değişmeceli anlamının birleşmesiyle oluşan anlam çeşitliliğinden faydalanılır. Hayaller, idealler uzak bir ufukta değil gelirseniz Ufuk üniversitesinde anlamları ifade edilir.

Sıfat Tamlaması

Tablo № 6

Sıfat Tamlaması	
Aydınlık Yarınlara (Bartın Üniv.)	İyi bir eğitim, başarılı bir kariyer! (Достойное образование- успешная карьера! - ИПВ)
Üretken Üniversite (Tekirdağ Namık Kemal Üniv.)	Güvenilir eğitim. (Ответственное образование. - ИГУМО)
Eğitimde ve Bilimde Öncü Üniversite (Akdeniz Üniv.)	Prestijli eğitim ve kariyer. (Престижное образование и карьера. - ЧГУ)
Temiz Üniversite Yeşil Kampüs (Aydın Adnan Menderes Üniv.)	Rusya'nın ilk ulaştırma mühendisliği üniversitesi (Первый инженерный транспортный вуз России. - ПГУПС)
Dünyaya Açık Yerli ve Milli Üniversite (Çankırı Karatekin Üniv.)	Аврупа'nın en iyi tarım üniversitesi (Лучший аграрный ВУЗ Европы. - БГАТУ)
Köklü geçmiş, güçlü gelecek (Marmara Üniv.)	Akademik gelenekler, yenilikçi teknolojiler (Академические традиции, инновационные технологии. - АГУ)
Şanlı geçmiş, Şerefli Görev, Saygın bir gelecek (MSÜ)	Gelecek için klasik eğitim (Классическое образование для будущего. - РГУ)
Girişimci bir araştırma üniversitesi (Özyeğin Üniv.)	Modern yaşam için evrensel eğitim (Универсальное образование для современной жизни. - ГУ)
Atatürkçü, Çağdaş, Ulustan Yana, Laik Eğitim.. (Bursa Uludağ Üniv.) Eğitimde Özgün, Düşüncede Özgür. (Bursa Uludağ Üniv.)	Sadece iyi perspektifler! (Только хорошие перспективы! - ПГАУ)
Aklın ve Bilimin Işığında Saygın Bir Üniversite (Uşak Üniv.)	Gerçek yaşam için gerçek eğitim! (Реальное образование - для реальной жизни! -СВГУ)
Huzurlu bir şehirde, dinamik bir üniversite (Tokat Gaziosmanpaşa Üniv.)	Asırlık gelenek, modern teknoloji (Вековые традиции – современные технологии. -РГТУ) RGGU. Sanatsal eğitim. (РГТУ. Образование средствами искусства. -РГТУ)
Bir ihtisas üniversitesi (Gebze Teknik Üniv.)	1944 yılından bu yana eğitim alanında en iyi geleneksel kalite

	(Лучшие традиции качества в сфере образования с 1944 года. - ВОЛГАУ)
İki Ülke, İki Dil, Tek Üniversite (Türk-Alman Üniv.)	Rus Petrol ve Gaz endüstrisinin temel üniversitesi (Базовый ВУЗ нефтегазового комплекса России. - РГУНиГ)
Öğrenmeye sınırsız özgürlük (MEF Üniv.)	Klasik seçenek (Классический выбор - УлГУ) Klasik üniversite, klasik seçenek (Классический университет – классический выбор. -УлГУ)

Türkçe ve Rusça sloganlarda yer alan sıfat tamlamasının tamlanan kısmında üniversite, eğitim ortak kullanılır, tamlayan kısmında ortak kullanım olmamakla birlikte belirli anlamların çeşitlendiğini görürüz. Türkçe sloganlardaki geçmiş ve Rusçadaki gelenek sözcüğü ile kültürel birikim ve yerleşik göreneklere gönderme yapılır. Bunun yanı sıra Türkçe sloganlarda sıfat tamlamasının isim kısmını *yarın/yarınlar, kampüs, gelecek, görev, özgürlük, şehir, ülke, dil* gibi kelimeler oluştururken Rusça sloganlarda ise isim kısmını *kariyer, teknoloji, yaşam, perspektif, kalite, seçenek* gibi sözcükler oluşturur. Tamlayan kısmında sıfat görevi ile Türkçe sloganlarda *milli, köklü, yerli, ulustan yana, Atatürkçü, laik* sözcükleri ile Rusça sloganlardaki *klasik, asırlık, geleneksel* kelimelerinin benzer çağrışımlarla kullanıldığı görülür. Türkçe sloganlardaki *şanlı, şerefli, saygın* sözcükleri ile Rusça *prestijli* sıfatının benzerliği dikkat çeker. Bunun yanı sıra farklı olarak Türkçe sıfatlarda *aydınlık, üretken, öncü, temiz, yeşil, açık, güçlü, girişimci, çağdaş, özgün, özgür, huzurlu, dinamik, ihtisas, sınırsız* gibi sıfatların yer aldığı görülür. Rusça sıfatlarda ise *iyi, başarılı, güvenilir, ilk, en iyi, akademik, yenilikçi, modern, evrensel, gerçek, sanatsal, temel* sıfatları benzeşmez.

Her iki dildeki üniversite sloganlarında sıfat tamlamalarının yaygın bir şekilde kullanıldığı görülür. Türkçe sıfat tamlamalarında var olan özellikler, benimsenen vizyonlar, çevre, lokasyon gibi somut özelliklere dikkat çekildiği, Rusça sıfat tamlamalarında daha çok gelenek, kültürel birikim, köklü değerlere vurgu yapılarak eğitim ve ilerlemenin vurgulandığı söylenebilir.

İsim Tamlaması

Tablo № 7

İsim Tamlaması	
Tarihten Geleceğe Bilim Köprüsü (İstanbul Üniv.)	Başarı teknolojisi! (Технология успеха! - ПНИПУ)
İlim kapısı (AHBVÜ)	Bilgi denizi, fırsatlar okyanusu. (Море знаний – океан возможностей. -ЕАИУП)
Bilim ve Kültür Güneşi (Bingöl Üniv.)	Benim ashım! (Мой родной! -КалмГУ)
Yenilikçi Devlet Üniversitesi (BTÜ)	TGU, olasılıklarınızın dünyası (ТГУ - мир твоих возможностей. -ТГУ)
Eğitimde ve Bilimde Dünya Üniversitesi (Çanakkale On Sekiz Mart Üniv.)	Başarılı kariyere giden yolunuz (Ваш путь к успешной карьере. -МБА)
En Özel Devlet Üniversitesi (Hitit Üniv.)	SGUPS, hayattaki yolunuz. (СГУПС – твоя дорога в жизнь. - СГУПС)
Anadolu'da Bir Dünya Üniversitesi (Erzincan Binali Yıldırım Üniv.)	ATiCO, pratik bilgiler üniversitesi (АТiCO – вуз практических знаний! -АТiCO)

Tarihten Geleceğe Bilim Köprüsü (Galatasaray Ünv.)	
İstanbul'un Kalbinde Bir Dünya Üniversitesi (Bahçeşehir Ünv.)	
Kelebek Etkisi (Atlas Ünv.)	
Çağdaş Eğitim Yuvası (Karabük Ünv.)	
Bilimin ve çağdaşlığın ışığında, bir dünya üniversitesi (Mersin Ünv.)	
Özel bir Devlet Üniversitesi (Bakırçay Ünv.)	
Yaşamın Merkezinde Bir Kent Üniversitesi (İstanbul Kent Ünv.)	
Kent İçinde Bir Kampüs Üniversitesi (İZÜ)	
Sağlığın üniversitesi (AFSÜ)	
Benim üniversitem, benim geleceğim... (İnönü Ünv.)	
Liderliğin, Yenilikçiliğin ve Girişimciliğin Üniversitesi (TOBB Ekonomi ve Teknoloji Ünv.)	
Mezopotamyanın Işığı (Dicle Ünv.)	
Eğitimde Önceliğiniz (İstanbul Esenyurt Ünv.)	
Bilimin Işığında Çağdaş Uygarlık Yolunda (Eskişehir Osmangazi Ünv.)	
Bilimin Geleceği (Biruni Ünv.)	
Burası Senin Doğuşun (Doğuş Ünv.)	
Yaşanası bir dünyaya yön verenlerin üniversitesi (İstanbul Medipol Ünv.)	
Bilimin Parlayan Yıldızı (Fırat Ünv.)	
Yenilikçi düşüncenin adresi (Manisa Celal Bayar Ünv.)	
Hayatınızın Girişimi (Özyeğin Ünv.)	
Sürekli Öğrenmenin, Değişimin ve Geleceğin Adresi (Kahramanmaraş Sütçü İmam Ünv.)	
Gelişimin Öncüsü (Konya Teknik Ünv.)	
Gençliğin dinamizmi (Ordu Ünv.)	
Bilimin Işığında (Siirt Ünv.)	
3. Nesil Üniversitelerin Öncüsü (AGÜ)	
Cumhuriyetin bilim güneşi (Ankara ünv.)	
Asırlardır Çağdaş (İTÜ) Türkiye'nin ilk, dünyanın en köklü teknik üniversitelerinden biri (İTÜ)	
Bilimin Yeni Güneşi (Bitlis Eren Ünv.)	
Hayata Açılan Bilgi Limanı (Giresun Ünv.)	
Eğitimin Genç Dünyalara Açılan Çağdaş Kapısı (İstanbul Arel Ünv.)	
İş Dünyasının Üniversitesi (İstanbul Ticaret Ünv.)	
Türkiye'nin Teknoloji Üssü (İzmir Yüksek Teknoloji Ens.)	

Konya'nın Yeni Yüzü (Necmettin Erbakan Ün.v.)	
Geleceğin Altın Anahtarı (Kütahya Dumlupınar Ün.v.)	
Uygulamalı Eğitimde Ortak Akıl (ISUBÜ)	
Fikri Bağımsızlık (İbn Haldun Ün.v.)	

Analiz edilen üniversite sloganlarında isim tamlamasının Türkçe sloganlarda daha çok kullanıldığı tespit edilmiştir. İsim tamlamasının belirtili, belirtisiz, zincirleme ve takısız isim tamlamaları alt kategorilerine örnekler bulmak mümkündür. Rusça üniversite sloganlarında takısız isim tamlaması kullanımı görülmez, diğer isim tamlamalarının ise nadir kullanıldığı gözlemlenir. Adlar, “bir yapının ... biçim kazanması, kristalleşmesi için gereklidir” (Özcan, 2018, s.43), böylece birleşen adlarla oluşan imgeler somut anlamlar kazanır. Türkçe sloganlardaki belirtisiz isim tamlamalarında üniversitenin evrenselliğini, evrensel değerlerle ve gelişen bilimle beslenildiğini ima eden “Dünya üniversitesi” vurgusu görülür. Bunun yanı sıra, “devlet üniversitesi”, “kent üniversitesi”, “kampüs üniversitesi” şeklinde üniversiteleri konumlandırıcı tamlamalar dikkat çeker.

Sözcük grubu şeklindeki sloganlarda üniversite ile özdeşleştirilen *köprü, kapı, altın anahtar, güneş, yıldız, yuva, liman* gibi metaforik anlamlar üniversitenin aktarıcı, ardında yeni dünyaları, imkanları, bakış açılarını barındıran yer, değerli girişimlere adım atmak için bir tür *araç, aydınlatıcı, ısıtıcı, parıltılı, üretici, bitmeyen kaynak, yer-yön tayin edici, yol gösterici ve güven içinde büyümeye, gelişmeye imkan sağlayan yer* anlamlarını ifade eder. Ayrıca, sloganlar arasında küçük bir dokunuşun milletleri kurtarabileceği, devasa başarılarla yol açabileceğini ifade eden *Kelebek Etkisi (Atlas Ün.v.)* gibi terimsel bir anıştırma da görülür. Aynı şekilde Ortadoğu’da Dicle ve Fırat nehirleri arasında kalan ve köklü bir tarihe sahip olan Mezopotamya bölgesinde yer alan üniversitenin sloganı *Mezopotamyanın Işığı (Dicle Ün.v.)* şeklinde lokasyon belirtmesinin yanı sıra zengin, kadim kültürel birikime ve kültürlerin tarihine gönderme yapar. İsim tamlamalarında da *Burası Senin Doğuşun (Doğuş Ün.v.)* şeklinde değişmece yapıldığı görülür, üniversitenin adı “Doğuş” olarak düşünüldüğünde burası senin üniversiten olarak algılanır, “Doğuş” yeniden doğma, başka bir bakış açısı edinme, dönüşüm geçirerek bambaşka bir insan olma anlamında kullanıldığında ise üniversitenin bu dönüşümü sağlayacağı anlamı çıkmaktadır. Özel bir alanda eğitim vermek üzere kurulmuş üniversitelerin *Sağlığın üniversitesi (AFSÜ); Türkiye'nin Teknoloji Üssü (İzmir Yüksek Teknoloji Ens.); Türkiye'nin ilk, dünyanın en köklü teknik üniversitelerinden biri (İTÜ); İş Dünyasının Üniversitesi (İstanbul Ticaret Ün.v.); SGUPS, hayattaki yolunuz. (СГУПС — твоя дорога в жизнь. - СГУПС Ulaştırma Üniversitesi)* gibi misyonlarını net bir şekilde ifade ettikleri sloganlar kullandığı belirlenmiştir.

SONUÇ

Bu çalışmada Türkiye ve Rusya’daki üniversitelerin sloganlarının söylem bağlamında ve eğitim alanında ortaya çıkan odak temaların karşılaştırılması amaçlanmıştır. 148 Türk ve 113 Rus üniversitesinin sloganları çalışmamıza konu olarak seçilmiştir. Sıkıştırılmış bilgi içeren sloganlar biçimsel bakımdan **a. kelime b. sözcük grubu c. tümce** gibi üç gruba ayrılmıştır. Sözcüklerin sıralanması yoluyla kelime şeklinde oluşturulan sloganlar da kurumun ilkeleri, muhatabına vaat

ettiği veya olmasını amaçladığı yetilerin sıralandığı belirlenmiştir. Sözcük grubu içerisinde bağlaçlı sözcük grubu, edat ve durum eklerinin kullanımı şeklindeki sözcük grubu, fiilimsi (sıfat-fiil), tamlamalar (sıfat tamlaması, isim tamlaması) olmak üzere bir kaç alt başlıkta değerlendirilmiştir. Tümce şeklindeki sloganlarda yüklemli ve emir kipindeki basit tümce formları dikkat çekmektedir. Sonuç olarak Rusça sloganlarda tümce (%44) ve sözcük grubunun (%48) orantılı bir biçimde kullanıldığı görülürken, Türkçe sloganlarda sözcük gruplarında (%72) ve özellikle tamlama kullanımına yoğunlaştığı görülür.

Sloganlar kurumların benimsediği fikri vurgular, muhatabını harekete geçirme motivasyonu ile oluşturulur, kurumu ve muhatabını konumlandırır. Rus üniversite isimlerinin gerek üniversite sayfalarında gerekse sloganların içeriğinde sıkça kısaltılarak kullanıldığı, Türk üniversitelerinde ise kısaltma kullanımına nispeten az rastlanıldığı söylenebilir. Sloganlarda kullanılan kurum isimlerinin *ışık, medeniyet, yıldız, ufuk, çağ, doğuş* gibi çağrışımsal ve düz değişmeceli anlamlara açık ve yorumlanabilir olması bu sözcükleri sloganlarda kullanıma elverişli hale getirir. Her ne kadar eğitim alanında evrensel ve ortak kavram alanı olsa da verilen eğitimin kapsamına, dünya görüş ve ideolojilerine, lokasyona göre üniversite sloganlarının şekillendiği görülür. Nitekim, Türk üniversitelerde, lokasyon, üniversitenin bulunduğu şehrin coğrafi konumuna yapılan göndermeler dikkat çeker. *Dünya, güneş, yıldız* gibi astronomi terimleri kullanılarak perspektifin ve vizyonun genişliği gösterilmek istenir. Bunun yanı sıra eğretilmeli, düz değişmece kullanımının yanında söz oyunları ile çağrışımsal alanların genişletildiği görülür. Söylem çözümlemesi sonucunda Türkiye'deki ve Rusya'daki üniversite sloganlarından huzur, güven; başarı, bilgi, bilim, ilim, fen, akıl; irade, cesaret, girişim; çağdaş, medeni, inovasyon; ayrıcalık, farklı olmak; profesyonellik, markalaştırmak; birlik, bütünlük; köklü gelenek, devam ettirmek; perspektif, yarın, gelecek; özgür, sınırsız, bağımsız; yol gösterici, rehber; ahlak, adap, saygın, şanlı, şerefli; hız, dinamik, yarışmak; parlamak, değer katmak/üretmek; değişim, dönüşüm gibi kavramsal alan ifadeleri elde edilir. Türkçe sloganlar değerlendirildiğinde üniversite *rehber, yuva, doğuş* ve üniversite eğitimi *yükselme, girişim* şeklinde eğretilmeli olarak ifade edilir. Rusça sloganlar değerlendirildiğinde ise üniversite *yol, sermaye* ve üniversite eğitimi *yürümek, başlamak, başlangıç, yeni* ile ilişkilendirilmektedir.

KAYNAKÇA

- Abasıyanık, Sait Faik (1987). "Ketenhelvacı". *Tüneldeki Çocuk/Mahkeme Kapısı* (6. basım). Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Badiou, A. (2022). *Wittgenstein'in Anti-Felsefesi*. (Çev.: Melis Aktaş) İstanbul: Ketebe Yayınları.
- Bahtin, M. M. (2016). *Söylem Türleri ve Başka Yazıları*. (Çev.: Okan N. Çiftçi) İstanbul: Metis Yayınları.
- Elyıldırım, S. (2019). "Reklamlarda Kullanılan Dil ve Bilinçaltı Mesajlar". *Adli Dilbilim*. (Ed. Selma Elyıldırım ve İ. Hamit Hancı). Ankara: Seçkin Yayınları, s. 285-297.
- Freud S. (2019). *Kitle Psikolojisi*. (Çev.: Kâmuran Şipal) İzmir: Cem Yayınevi.
- Kagge, E. (2023). *Yürümek Adım Adım*. (Çev.: Oğuz Tecimen). İstanbul: Kolektif Yayınları.
- Nişanyan, S. (2022). *Nişanyan Sözlük: Çağdaş Türkçenin Etimolojisi*. İstanbul: Liberus Yayınları.
- Özcan, Z. (2021). *Dil Felsefesi I. Mantıkçı Paradigma*. Bursa: Sentez Yayınları.
- Özcan, Z. (2018). *Dil Felsefesi III. İkinci Wittgenstein'da Gramer Paradigması*. Bursa: Sentez Yayınları.
- Özcan, Z. (2020). *Dil Felsefesi IV. Austin'de Eylemsel Paradigma*. Bursa: Sentez Yayınları.

- Thraks, Dionysios. (2017). Gramer Sanatı. (Çev.: Eyüp Çoraklı) İstanbul: Alfa Yayınları.
- Ефремова, Т. Ф. (2006). Современный толковый словарь русского языка. В 3 т.: Т. 3: Р-Я. М.: АСТ: Астрель.
- Морозова, И. Г. (2001). Слагая слоганы. М. : РИП-холдинг.
- Ильина, У. Б. (2013). PR-дискурс германского университета: социокоммуникативная деятельность в пространстве немецкой лингвокультуры : автореф. дис. ... канд. филол. наук. Волгоград. 1-32с.

OKTAY YİVLİ

Kırk Yama

AŞK, EDEBİYAT ve ÖTEKİ ŞEYLER




Günce Yayınları

(İnanışlar ve Gelenekler Bağlamında)

**TÜRK ve SLAV
KÜLTÜRLERİNDE
RENK SEMBOLİZMİ**

DR. HAKAN SARAÇ




Günce Yayınları

Dr. Zuhâl Emirosmanoğlu

**Fenomenolojik Bir 'Çeviri İşi':
Bachelard-Düşçüzileri**


Günce Yayınları

Mahmut Babacan

Üniversiteler İçin

**Türk Dili
Kompozisyon
Bilgileri**


Günce Yayınları

8.

Eski Uygurca Kuanşi im Pular'daki İkilemeler ve Çince Denklikleriyle Karşılaştırılması

DR. CEYDA ÖZCAN*

Öz

Anlamı güçlendirmek amacıyla aynı sözcüklerin tekrar edilmesi, anlamları birbirine yakın ya da karşıt olan sözcüklerin veya aralarında ses benzerliği bulunan anlamlı ya da anlamsız sözcüklerin yan yana kullanılması ile kurulan ikilemeler, metnin işlenmesi ve gelişmesi için dilin varlığını ortaya koyan sık başvurulan bir ifade biçimi olmuştur. Özellikle Eski Uygur Türkçesinde yaygın olan ikilemeler, çevrilen metni daha doğru ve açıklayıcı tercüme etmek amacıyla kullanılmış olabilir. Eski Uygurca içinde önemli bir yeri bulunan bu ifade biçiminin Kuanşi im Pular metninde de sıklıkla kullanıldığı gözlenmektedir. Bu çalışmada, Sanskritçesi *Saddharmapuṇḍarīka-sūtra*, Çincesi *guanshiyin pusa* olarak bilinen *Kuanşi im Pular* eserindeki ikilemeler, Türkiye Türkçesi karşılıkları ve Çince denklikleri tespit edilip ayrıntılı bir açıklama ile verilecektir. Böylece Eski Uygurca sözlük çalışmalarına katkı sağlanacaktır.

Anahtar Sözcükler: Eski Uygurca, Kuanşi im Pular, ikilemeler, Çince denklik, anlam nüansları

HENDIADYS IN OLD UYGHUR KUANSİ İM PULAR AND COMPARISON WITH CHINESE EQUIVALENCES

Abstract

Hendiadys, which are formed by repeating the same words in order to strengthen the meaning, using words with similar or opposite meanings, or meaningful or meaningless words with similar sounds, have become a frequently used form of expression that reveals the existence of language for the processing and development of the text. Hendiadys, which are especially common in Old Uyghur Turkish, may have been used to translate a text more accurately and descriptively. It is observed that this form of expression, which has an important place in Old Uyghur, is also frequently used in the Kuanshi im Pular text. In this study, the reduplications in the work Kuanşi im Pular, known as *Saddharmapuṇḍarīka-sūtra* in Sanskrit and *guanshiyin pusa* in Chinese, their Turkish equivalents and Chinese equivalents will be determined and given with a detailed explanation. Thus, it will contribute to Old Uyghur dictionary studies.

Keywords: Old Uyghur, Kuansi im Pular, hendiadys, Chinese equivalence, semantic nuances

* Dr., İstanbul, ozcanceydaa@hotmail.com; ORCID: 0000-0002-2434-3484.

GİRİŞ

Anlamı güçlendirmek amacıyla aynı sözcüklerin tekrar edilmesi, anlamları birbirine yakın ya da karşıt olan sözcüklerin veya aralarında ses benzerliği bulunan anlamlı ya da anlamsız sözcüklerin yan yana kullanılması ile oluşan ikilemeler metnin işlenmesi ve gelişmesi için dilin varlığını ortaya koyan sık başvurulan bir ifade biçimi olmuştur. Türk dilinin en eski yazılı kaynaklarından günümüzde kullanılan Türk dillerine kadar yaygın olarak yer alan bu ifade biçimlerine yoğun olarak rastladığımız dillerden biri de Eski Uygurcadır. Eski Uygurca yazılı metinlerde hem isimlerle hem de fiillerle kurulan ikilemelere sıklıkla rastlanmakla beraber; eş anlamlı, zıt anlamlı ya da benzeri anlatımlara sahip sözcüklerinde bu ifade biçimine uygun olarak kullanıldığını görmekteyiz. Özellikle Budizm ve Manihaizm gibi dinlere ait metinlerin tercüme ve adaptasyonlarında alıntı sözcükleri açıklama amacıyla -âdeta bir ihtiyaç dâhilinde- oluşturulmuş gibi görünen ikilemelerin yanı sıra Türkçe pek çok ifadenin, hatta fiilin de ikileme kurularak eserlerde yer aldığı görülmektedir. Bu durum Uygurların edebî ifade gücünün yüksekliğini ortaya koyan örneklerden yalnızca biridir (Keskin, 2021, s. 154). Bunun yanı sıra özellikle dinî terimlerin ya da bazı ifadelerin ikilemeler ile açıklanmasının nedeni sadece Türkçeye bağlanmamalı, çeviri yapılan kaynak dillerin de bu konuda etkisinin araştırılması önemlidir. Bu sebeple mutlaka Eski Uygurca ile kaynak dilin karşılaştırılması gerektiğine değinen Tokyürek, kelimelerin anlamları ve bu anlamların nüans farklılıklarının da bu kaynak dil aracılığıyla ortaya çıkarılması gerektiğini vurgulamaktadır (2022, s. 156). İkilemeler ile ilgili yapılacak çalışmalarda Eski Uygurca metinlerin kaynak dillerdeki denkliklerine bakılması önem taşımaktadır.

Eski Uygurca metinlerde geçen ikilemeleri ele alan ilk çalışma Saadet Çağatay'a (1944) ait olmakla beraber, Eski Uygurca ikilemeler üzerine yapılmış belli başlı çalışmalar için Mehmet Ölmez'e (2017) bakılması uygundur. Kitap yayımı olarak basılan ilk çalışma Vehice Hatiboğlu'nun *Türk Dilinde İkileme* adlı kitabı olup yazar burada ikileme konusunu ayrıntılı bir şekilde incelemektedir (1981). Eski Uygur Türkçesindeki ikilemeler üzerine pek çok çalışmanın yapıldığı ve son dönemde özellikle yaygın bir biçimde çalışıldığını söylememiz mümkündür. 2002 yılında Serkan Şen tarafından *Eski Uygur Türkçesinde İkilemeler* başlığını taşıyan ve Yüksek Lisans tezi olarak hazırlanan çalışma, 3217 madde başı içermesi ile en kapsamlı çalışmalardan biridir (2002). Bu çalışmayı Meltem Can'ın 2010'da hazırladığı *Eski Uygur Türkçesinde İkilemeler* (2010) ve Emrah Bozok tarafından 2012'de hazırlanan *Eski Uygur Türkçesinde İştikaklı İkilemeler* (2012) adlı Yüksek Lisans tezleri takip eder. Kemal Eraslan, 2012 yılında yayımladığı *Eski Uygur Türkçesi Grameri* adlı çalışmasında ikilemelerden, ikilemelerin başlıca özelliklerinden bahsetmektedir (2012). Şinasi Tekin "İl Kelimesi ve İştikaklarının Hikâyesi" başlığını taşıyan çalışmasında ikileme oluşumu konusundaki fikirlerini ifade etmiştir. Zira Tekin'e göre ikileme unsurlarının bir araya gelme nedeni birinin diğerini izah etmesi, belirlemesi yani manasını açıklığa kavuşturmasıdır. Ayrıca bu açıklığa kavuşturma fonksiyonunu ikinci kelime üstlenmektedir (2016, s. 99). 2021 yılında Ahmet Karaman'ın tamamladığı doktora tezi *Eski Türkçede (VIII.-XII. Yüzyıl) İkilemeler* ile toplam 4748 ikileme tespit edilmiştir, bu ikilemeler içerisinde 3246 tanesi ise Eski Uygur dönemine aittir (2021). Bu çalışma 2022 yılında Türk Dil Kurumu tarafından kitap olarak yayımlanmıştır (Karaman, 2022). Simge Sevim tarafından *Kşanti Kılğuluk Nom Bitig ve Daşakarmapathâvadânamâlâ'da İkilemeler* (2019) ile Sümbül Begüm Yıldız tarafından *Eski Uygurca Maitrisimit'te İkilemeler (Kumul Nüşhası)* başlıklı

(2019) Yüksek Lisans tezleri de bu çalışmalar arasında yer almaktadır. Tez çalışmalarına ek olarak belli başlı Eski Uygurca eserlerdeki ikilemeler hakkında da çeşitli çalışmalar yayımlanmıştır. Mehmet Ölmez'in *Türk Dili Araştırmaları Yıllığı Belleten'*de "Eski Uygurca İkilemeler Üzerine" ismiyle yayımladığı makele, 1600'den fazla ikilemeyi içermesi bakımından çok önemlidir (2017). Buna ek olarak Ölmez'in öğrencileriyle beraber kaleme aldığı makaleler ile Eski Uygur Türkçesine ait pek çok metin için ikilemeler çalışması yapılmıştır: *Uygurca Ölüler Kitabı* (Ölmez, Aris, 2019), *Kşanti Kılğuluk Nom Bitig* (Ölmez, Sevim, 2019) ve *Abhidharma* (Ölmez, Can, 2020). Ferruh Ağca'nın "Eski Uygurca İstikaklı İkilemeler Üzerine" isimli çalışması, istikaklı ikileme kavramının değerlendirilmesi ve Uygurcadaki örneklere değinilmesi bakımından önemlidir (2015). Berker Keskin'in Eski Uygur Hukuk Belgeleri tezi çerçevesinde var olan ikilemelere değindiği ve öncesinde de ayrıntılı açıklamalara yer verdiğini söylememiz mümkündür (2021).

Bu çalışmada, Budist Uygur nesri içerisinde yer alan önemli çevirilerden biri olan ve Sanskritçesi *Saddharmapuṇḍarika-sūtra*, Çincesi *guanshiyin pusa* olan *Kuanşi im Pusar* olarak bilinen eserdeki ikilemeler, Türkiye Türkçesi karşılıkları ve Çince denklikleri tespit edilip ayrıntılı bir açıklama ile verilecektir. Söz konusu eseri yakından tanımak için 2020 yılında Türk Dil Kurumu tarafından yayımlanmış olan şahsıma ait çalışmaya bakmamız yeterli bilgiyi bizlere verecektir. Bu makale ile Eski Uygurca sözlük çalışmalarına katkı sağlanması amaçlanmaktadır. İkilemeler alfabe sırasına dizilirken Çince denkliklerinin verilmesi ile Eski Uygurca metinde kullanılmış olan sözcükleri daha açık ve anlaşılır bir hale getirmek buna ek olarak Çince denkliklere bakılmasının metin okumada önemini bir kez daha göstermek amaçlanmaktadır. Makalede izlenecek yöntem, her maddebaşında önce ikilememizin kendisine, anlamına ve parantez içerisinde geçtiği satır numaralarına değinilecek ardından eşittir işareti ile "=" Çince denkliği, Çince okunuşları ve Giles numaraları verilecektir.

Metinde Geçen İkilemeler ve Çince Denklikleri

ada tuda "tehlike" (186)

186. satırda "tehlike" anlamında geçen ikilemenin tam bir Çince denkliği bulunmazken onun yerine tehlikeyi tanımlamak için Çince denklikte 被困厄 無量苦逼身 *bei kun e wu liang ku bi shen* (G 8769, 6542, 8470, 12753, 7015, 6258, 89188, 9813) *yegräk adasınta tudasınta ara kirür* "tehlikeden₂ daha iyi (korur) girer" şeklinde verilmektedir. Clauson ve DTS "tehlike" anlamı ile *ada tuda* ikilemesine yer vermektedir (EDPT, 1972, s. 40a; DTS, 1969, s. 7b-8a). Röhrborn, "zarar, sıkıntı, güçlük, zor durum; engel, zorluk" anlamlarını vermektedir (UW, 1977, s. 43b-44a; UW, 2015, s. 13-16). Erdal, *tıdıg* maddebaşı için *ada* ile ikileme içine girdiğini göstermektedir (OTWF I, s. 208). Wilkens, *ada* maddebaşında "zarar, sıkıntı, güçlük, tehlike, zor durum, üzüntü, engel, zorluk, terslik, aksilik, ters bir şey" anlamlarını vermekte ve *ada tuda* ikilemesine değinerek "tehlike₂, zarar₂" anlamlarını gösterdiğine işaret etmektedir (2021, s. 6a). Ayrıca bk. ("tehlike, felaket" Can ve Ölmez 2020, s. 214); ("tehlike, felaket" Ölmez, 2017, s. 248). ("tehlike₂" Tokyürek, 2022, s. 158).

adrok adrok "çeşit çeşit" (150) = 種種 *zhong zhong* (G 2886/12013)

Eski Uygurca metnimizde *adrok adrok ütöz körgitip* satırlarında "çeşitli kılıklara girip" anlamında geçmekte, Çince denklikte iki kere üst üste, birebir çevirisi ile 種種 *zhong zhong* şeklinde

yer almaktadır. *Adrok* kelimesi Clauson'da "ayrılmış, bölünmüş" anlamları ile geçmektedir (EDPT, 1972, s. 65a-b). DTS'de Clauson'da verilen anlamları ile verilmekle birlikte ikileme hali ile yer alan örneklere değinilmektedir (1969, s. 13a). Röhrborn *adır-* fiil köküne indirirken **adır-ok* etimolojisini de göndermekte ve "fark; farklı, ayrı, çeşitli, çok sayıda" anlamlarını vermektedir (UW, 2015, s. 49-51). Erdal, *adr-ok* "farklı, çeşitli" ve *adru-k* "daha mükemmel, daha iyi" arasındaki farka değinerek, Brāhmī ve Tibet metinleri göz önüne alınarak incelendiğinde ikisi arasında anlam farklılığının olduğuna ve doğru yazılış biçiminin *adrok* olduğunu işaret etmektedir (OTWF I, s. 226). Wilkens, "farklı, ayrı, hususi; mükemmel, olağanüstü; şans müjdeleyen; daha mükemmel, daha iyi; bazı, çok; fark; mükemmellik, üstünlük; en iyi kişi, en iyisi" anlamlarını sıralamakta ve *adrok adrok* ikilemesi için "farklı, başka, ayrı" anlamlarını vermektedir (2021, s. 15a-b). Ayrıca bk. ("ayrı ayrı, başka, bambaşka" Ölmez, 2017, s. 249).

al çäviş "çare"(098, 99-100, 169, 187) = 方便 *fang bian* (G 3435, 9187/9227), 云何 *yan he* (G 13805, 3941)

Eski Uygurca metnimizde *al çäviş* ikilememiz 098-100. satırlarda *bo kuanşi im <pusar> nāçükin nā al[ın] çävişin bo çambud(i)vip yer suoda yorıyur tınl(ı)glarka asıg tuso kılur mom nomlayur alı {ı} çävişi nātäg ärki* "bu Kuanşi im Pusar nasıl ve ne gibi çarelerle₂ bu Jambudvīpa (denilen) dünyada yaşayan canlı varlıklara fayda₂ sağlar, (onlara) dini öğretir, (başvurduğu) çareleri₂ nelerdir acaba?" 世尊。觀世音菩薩。云何遊此娑婆世界。云何而爲衆生說法。方便之力。其事云何。 *shi zun guanshiyin pusa yan he you ci suo po shi jie yan he er wei zhong sheng shuo fa fang bian zhi li qi shi yan he* (G 9969, 11945, 6363, 9969, 13209, 9511, 9530, 13805, 3941, 13423, 12387, 10195, 9412, 9969, 1522, 13805, 3941, 3345, 12521, 2900, 9865, 9598/10164, 3366, 3435, 9187/9227, 1787, 6980, 1026, 9990, 13805, 3941); 169. satırda *kuanşi im pusar antag uz al çävişin temin bo yertinçüdü asıg tuso kılı yorıyur* şeklinde "Kuanşi im Pusar bu gibi bir çareye₂ başvurdu, O bu yeryüzünde (bunun gibi) faydalar₂ sağlayarak dolaşır" 觀世音菩薩。有如是自在神力。遊於娑婆世界。 *guanshiyin pusa you ru shi zi zai shen li you yu suo po shi jie* (G 6363, 9969, 13209, 9511, 9530, 13376, 5668, 9940, 12365, 11481, 9819, 6980, 13423, 13515, 10195, 9412, 9969, 1522); 187. satırda *al çäviş bilgä bilig kazganç ärtiñü üküş kazganmış* şeklinde "(canlı varlıkları kurtarmak için) çareleri₂, bilgelikleri₂ pek fazla olduğundan dolayı" 觀音妙智力 能救世間苦 *guan yin miao zhi li neng jiu shi jian ku* (G 6363, 13209, 7857, 1784, 6980, 8184, 2281, 9969, 1601, 6258) anlamları ve Çince denklikleri ile karşımıza çıkmaktadır.

Clauson ikilemeyi oluşturan sözcüklerden *al* kelimesinin "alet, bir şeyleri yapmak için kullanılan yöntem" anlamında olduğunu belirtip, kelimenin *al çäviş* ve *al altag* ile beraber ikileme görevinde kullanıldığından bahseder (1972, s. 120b); *çäviş* kelimesi için *al* maddebaşındaki ile aynı anlamlar verilmektedir (1972, s. 399b). DTS'de anlamları verildikten sonra *al altag*, *al altaglıg*, *al çäviş* gibi ikileme örneklerine değinilmektedir (1969, s. 31b).

Soothill, "yararlı olan amaca göre alet veya hile de dâhil olmak üzere uygun herhangi bir yöntemle öğretme" anlamını vermektedir (51b, s. 154a). Müller Çince satır altı karşılıklarını verdiği U II'de 098-099. satırlarında geçen *al çäviş* için 云何 *yan he* (G 13805, 3941) Çince denkliklerini uygun görmüştür. Tanım olarak ise "why is it" yani benzeri sebepleri, yöntemleri göstermek için

kullanılmasını tercih etmektedir (1911, s. 16). Müller'in açıklaması göz önüne alındığında ve Sanskritçesine bakıldığında her ikisinin de Taishō metninde sıra ile geldiğini görmekteyiz.

Kuanşi im Pular metninde dört kez geçen *al çäviş* ikilemesi için 169. ve 187. satırların Çince metinle denkleşmediği görülmektedir. Çince denklik için ise 98, 99-100. satırlarda ikilememizin ilk geçtiği yerde 云何 *yan he* (G 13805, 3941), cümle sonuna doğru ise 方便 *fang bian* (G 3435, 9187/9227) şekli ile verilmektedir. Röhrborn "araç, alet, yöntem, hüner, hile; hilekâr" anlamlarını vermektedir. Ancak UW'de dikkat çeken, Kuanşi im Pular metni ile uyumlanan ikinci anlamıdır. Röhrborn "bir Bodhisattva'nın canlıları kurtarmak için kullandığı araç (Skr. *upāya*)" anlamını vermekte ve örnek olarak Kuanşi im Pular metnini işaret etmektedir (UW, 2015, s. 84-85). Wilkens ise "araç, alet, yöntem, becerikli araç (Skt. *upāya*), hüner; hilekâr; aldatma, kandırma, hile; harp araç ve gereçleri" anlamlarını vermektedir (2021, s. 26b-27a). Burada dikkati çeken husus ise, Wilkens'in *al* maddebaşını sıralarken verdiği örnekler arasında yer alan, *al çäviş bilig* örneğini tanımlarken "harp araç ve gereçleri bilimiz, hilez" anlamlarını kullanmakta ve Kuanşi im Pular metninde 187. satırda *al çäviş bilgä bilig* şekli ile geçen kısmı "hilez" ile tanımlama kısmı bizim için soru işareti oluşturmaktadır. Bütün çalışmaları göz önüne aldığımızda Müller'in başka bir Çince denklik tercih etmesi ve farklı bir anlam yüklemesi mümkün olmakla beraber; Röhrborn ve Wilkens çalışmalarına dikkat edersek Sanskritçe anlamının verilmesi ve Çince denkliğinin bizim uygun gördüğümüz karşılığa denk geldiğini söylememiz yanlış olmayacaktır. Ayrıca bk. ("usûl, çare (aldatma?)" Ölmez, 2017, s. 250s).

alp ärdäm "güc" (149)

"Güc" anlamındaki ikilemenin Çince denkliği yoktur; *bo kuanşi im pular munçulayu tañ adınçig alp ärdämin k(a)mağ tnl(ı)glarka asıg tuso kılı kutgarur* "bu Kuanşi im Pular hayret verici gücüz ile bütün canlı varlıklara fayda sağlar, (onları) kurtarır" şeklinde 149. satırda geçmektedir. Clauson'da *alp* "zorlu, üstesinden gelmesi zorlu; (kişi için) cesur"; *ärdäm* "cesaret; bilgi, bilim" anlamlarına gelmektedir (1972, s. *alp* 127b-128a, *ärdäm* s. 206b-207a). DTS'de *alp är*, *alp yüräk* gibi benzer kullanımlara değinilmektedir (1969, s. 36a-37a). Röhrborn *alp* için "savaşçı, kahraman, serdar; savaşta yetenekli olan, cesur; cesaret; güçlük; güç, zor, tehlikeli; kahraman, yiğit; kahramanca, yiğitçe (Buda vb. Tantrizm'deki tanrılar [Skr. *vīra*] ile ilgili); özel isimlerde ya da unvanlarda" anlamlarını vermekte; *ärdäm* için "yetenek, kabiliyet, marifet, sanat, bilim (akli yetenekle ilgili soyut isimlerin yapımında ekimsi olarak da); ... sanatı, ... bilimi (ananevi bilim alanlarının isimleri için ekimsi olarak); (önceki hayatlardaki iyiliklerden dolayı) faziletli davranış, erdem, fazilet, (dinî) yararlılık, sevap; (iyi) tesir, (ortaya çıkan) sonuç; fonksiyon, özellik (Skr. *guṇa*); galip gelme yeteneği, cesaret, yiğitlik; erkek adlarında" anlamlarına yer vermektedir (UW, 2015, *alp* s. 107-110; *ärdäm* s. 224-232). Erdal, *är+däm* ile *alp ärdäm* örneğine yer verirken (OTWF I, s. 68); Wilkens *alp* için "güc, zor; cesur, yiğitçe, kahramanca; tehlikeli; çok; savaşçı, kahraman, serdar, yiğit; dev; cesaret, yüreklilik, sarsılmazlık; güçlük, karmaşıklık, zahmet, sıkıntı"; *ärdäm* için "erdem, fazilet, sevap, erdem; yetenek, kabiliyet, beceriklilik, marifet, ... gücü, büyü gücü; tesir; bilim (Skr. *kalā*), ... bilimi, sanat; fonksiyon, özellik (Skt. *guṇa*; Vaiśeṣika öğretisine göre); cesaret, yiğitlik; merhamet hediyesi" anlamlarını vermektedir (2021, *alp* s. 33b-35a; *ärdäm* s. 111a-112a). Wilkens, *alp ärdäm* ikilemesine örneklerine

olarak “cesaret” anlamını işaret etmektedir (2021, s. 35a). Ayrıca bk. (“kahramanlık, yiğitlik” Aydın ve Karaman, 2019, s. 270); (“cesaret, kahramanlık” Ölmez, 2022, s. 44).

arığ süzök “temiz, duru” (051)

Çince denkliğine Kuanşi im Pusar metninde rastlamadığımız bu ikileme, diğer Eski Uygurca metinlerde sıklıkla yer almakta ve bizim metnimizde *arığ süzök* ikilemesi 051. satırda bir kez *arığ süzök kertgünç köñülin kuanşi im pusar [at]ın atanlar “temiz duru imanlı gönül ile Kuanşi im Pusar adını anınız”* şeklinde geçmektedir.

Clauson, *arı-* “temiz olmak, temizlenmek” fiil kökünden geldiğini belirttikten sonra örneklerle yer vermekte, *arığ süzök* ikilemesinin sıklıkla kullanıldığını belirtmektedir; *süzök* kelimesini *süz-* fiilinden getirmektedir (1972, *arığ* s. 213b; *süzük* s. 862a); (DTS, 1969, *arığ* s. 51b-52a; *süzök* s. 519b). Röhrborn, *arığ* için “temiz, arı, kirsiz; temiz, arı, duru, açık, berrak; temizlik, berraklık, açıklık; temiz, kusursuz, eksiksiz, mükemmel, titiz, tam, tamamen; pırıl pırıl, aydınlık, parlak (?), ışıklı (?); temiz, kutsal, karizmatik; temizlik, sarsılmazlık, sebat; temiz, sarsılmaz, bozulmamış, tutarlı, içten; temiz, engelsiz, rahatsız edilmemiş; temizlik, engelsizlik, rahatsız edilmeme; temiz, doğru, kurtarıcı, kurtuluşa yönlendiren; (dinî adetler bakımından) temiz, namuslu (çoğunlukla şikşâpada emirleri ile ilgili) namuslu, dinî emirlere uyan, günahsız, temizlik, namusluluk; arı, mutlak, özelliksiz (Kleśa veya Āsrava ile) kirlenmemiş, lekesiz; mutlaklık, lekesizlik; temiz, (ikiliği ayırt etmeden) muaf, ayırt etmeyen; (Manihaizm ve Hristiyan metinlerinde) temiz, ışık, temizlik, ışık ilkesi; erkek ya da kadın adlarında” anlamlarını vermektedir (UW 2015, s. 232-242). Erdal, *turug süzök* ikilemesini örnek göstererek, *arığ süzök* ikilemesinin de benzer olduğunu işaret etmektedir (OTWF I, s. 210). Wilkens sözlüğünde *arığ* ve *süzök* maddebaşlarına yer verirken, metnimizde geçen ikilemeye de değinmektedir. *Arığ* kelimesi için “temiz (Skr. *śuci*’nin de eş değeri), arı, duru, berrak, ışıltılı; kusursuz; kutsal; temizlik; iffet; temiz kadın (Skr. *kalyāṇī*’nin de eş değeri), temiz kişi, temiz insan”; *süzök* kelimesi için “temiz, net, duru, berrak; tam güven, çok güvenilir; saydam, şeffaf; temizlik; inanç” anlamlarını vermektedir (2021, *arığ* s. 59b-61a; *süzök* s. 639b-640a). Bozok, *arığ süzök* ikilemesi için “temiz, saf, masum” anlamlarını verirken asıl vurguladığı şey genellikle soyut sözcükleri nitelediği ve manevi bir temizlik anlamını kazandırdığıdır (2018, s. 45). Ayrıca bk. (“saf, temiz, şeffaf, berrak” Ölmez, 2017, s. 252); (“saf, temiz, lekesiz” Ölmez, Aris, 2019, s. 43); (“saf, temiz, şeffaf, berrak” Ölmez, Can, 2020, s. 215).

arığ turug “temiz, berrak” (193, 197) = 清淨 *qing jing* (G 2188, 2176/2177)

193. satırda *arığ turug kolulamak tetir* “temiz berrak₂ bir ant içmedir” 清淨觀 *qing jing guan* (G 2188, 2176/2177, 6363) ve 197. satırda ise *arığ turug y(a)rlıkançuçı y(a)rukunuz küñ t(ä)ñri täg bilgä biliglig y(a)rukunuz* “temiz berrak₂ merhametli, parlak güneş gibi bilgelik ile (beni) aydınlatsın” 無垢清淨光 *wu gou qing jing guang* (G 12753, 6163, 2188, 2176/2177, 6389) şeklinde karşımıza çıkmaktadır.

Arığ kelimesi için bir önceki örnekte ayrıntılı açıklamalar yapılmıştır, *arığ süzök* örneğinde yer verdiğimiz için tekrar açıklamayacağız. Clauson, *turug* kelimesinin anlamlarına *turuk* maddebaşı altında yer vermekte ve “temiz, saf, kirden arınmış” şeklinde açıklamaktadır (1972, *turuk* s. 538b-538a) ve DTS ise *turug* kelimesini *turuq* maddebaşı altında göstermektedir (1969, s. 589a-b). Erdal, *turug* kelimesinin yapısına dikkat çekerken, *tur-ug* anlam olarak birden fazla şeklinin olduğunu değinmektedir. Şöyle ki *turug* yapısı “ayağa kalkmak, ayakta olmak” anlamlarına gelirken, bizim

ikilememizde geçen anlamını veren tanıma da değinmektedir. Bu açıklama için *arış turug, turug yarok, turug süzök* ikilemelerini vermektedir (OTWF I, s. 210). Wilkens sözlüğünde “temiz, arı, duru; sakin, berraklaşmış” anlamlarını vermekte ve *turug süzök* “temiz kişiz (bir Bodhissatva’nın adı) (aslında = Skr. Varuṇadatta)” ikilemesini örnek göstermesi dikkat çekmektedir (2021, s. 760b). Ayrıca bk. (Bozok, 2018).

asıg tuso “fayda, faydalı” (003, 096, 099, 150, 151, 161, 165 ve 170) = 利 li (G 6885)

Bu Çince denkliğe metnimizde geçen her örnekte rastlamamaktayız. İlk olarak *asıg tuso* ikilememize 003. satırda <*kuanşi i*>*m pular alkudın sıñar ätöz körkin [körgiti]p tnl(i)glarka asıg tuso kılmakı* cümlesi ile rastlamaktayız. Çince denkliğine rastlamadığımız bu satırı “Kuanşi im Pular’ın her yerde görünüp, vücut bulup ortaya çıkması ve canı varlıklara fayda sağlaması” şeklinde aktarmaktayız. Çince metin ilk olarak bu satırların hemen ardından gelen *beş otuzunç* “yirmi beş” ile yani Kuanşi im Pular’ın adı, Lotus Sūtra ve Lotus Sūtra’da kaçınıcı bölüme denk geldiği ile başlamaktadır. Metnimizde *asıg tuso* ikilememiz, ikinci olarak 096. satırda karşımıza çıkmaktadır: *kuanşi im pular atın atamış ugrinta ädgü kılınçl(i)g asıg tusosı antag tetir* cümlesinin Çince denkliği şu şekildedir: (T 57a19- 57a20) 觀世音菩薩名號。得如是無量無邊福德之利 *guan shi yin pusa ming hao de ru shi wu liang wu bian fu de zhi li* (G 6363, 9969, 13209, 9511, 9530, 7940, 3884, 10842, 5668, 9940, 12753, 7015, 12753, 9192, 3707, 10845, 1787, 6885) “Kuanşi im Pular adını andığı sıradaki sevabı, faydasız işte böyledir.” Bu cümle yapısı içerisinde bize *asıg tuso* ikilememizin Çince denkliği veren 利 li (G 6885)’dir. 099. satırda geçen *bo çambud(i)vip yer suvda yorıyur tnl(i)glarka asıg tuso kılur* “Bu Jambudvīpa (denilen) dünyada yaşayan canlı varlıklara fayda sağlar.” cümlesinin Çince denkliği olmakla beraber *asıg tuso* ikilememiz için kullanılan bir Çince denklik söz konusu değildir. 150. satırda geçen *k(a)mag tınlıglarka asıg tuso kılur kutgarur* “bütün canlı varlıklara fayda sağlar, (onları) kurtarır.” cümlesinin Çince denkliği yer almamaktadır. 151. satırda geçen *asıg tuso kılur* “(onlara) fayda sağlar.” cümlesine baktığımızda ise sadece bu cümlelerin Çince denklik verilmeden atlanıldığını söylememiz mümkündür, zira bu cümlelerin verilmesinin sebebi Eski Uygurca metinde anlam bütünlüğünü sağlamak olmalıdır! 161. satırda geçen *bo buşım(i)zını alıp asıg tuso kılın tep ötünti* “bu sadakamızı alıp faydalı kılın’ diye söyledi” ve 165. satırda geçen *bo buşısın alın asıg tuso kılur berin tep y(a)rlıkasar* “bu sadakayı alın, faydalı kılın’ diye buyurunca” cümlesinin Çince denkliği yer almamaktadır. 170. satırda geçen *bo yertinçüdü asıg tuso kılur yorıyur* “o bu yeryüzünde (bunun gibi) faydalar sağlayarak dolaşır.” cümlesinin Çince denkliği olmakla beraber *asıg tuso* ikilememiz için kullanılan bir Çince denklik söz konusu değildir.

Clauson ve DTS’de “fayda, yarar” anlamları ile *asıg tuso* ikilemesine yer vermektedir (EDPT, 1972, *asıg* s. 244b-245a, *tusu* s. 554b-555a; DTS, 1969, *asıg* s. 60a-b, *tusu* s. 589b). Can ve Ölmez ikileme için “fayda, yarar” anlamını göstermekte ve bizim metnimizde geçen Çince denklikle vermektedir (2020, s. 215). Röhrborn, “(maddi) kazanç, yarar, fayda; faiz getiri; kurtuluş, (Budizm’de kurtuluş yolu için) kazanç, fayda; (Manihaizm’de) hayır, (manevi) fayda” anlamlarını vermektedir (UW, 2015, s. 294-299). Erdal, *asıg* kelimesini *as-ıg* fiilinden getirmekte ve *tuso* kelimesi için ayrıntılı açıklamayı *tusul-* maddebaşı ile yapmaktadır (OTWF I, *asıg* s. 179, 181; OTWF II, *tusul-* s. 680). Wilkens, *asıg* için “istifade; fayda; faiz, getiri; kurtuluş”; *-tuso* kelimesi ise *tusu* şeklinde yer almakta- “fayda, yarar, kâr, kazanç” anlamlarına gelmektedir (2021, *asıg* s. 72a-b; *tusu* s. 761b).

Metnimizde *asıg tuso* okuma biçimini uygun gördüğümüz ikileme yapısı üzerine yazılmış bir makalede, Eski Uygurca Maitrisimit'te geçen ikilemenin yapısına, semantik analizine değinilmiştir. *Asıg tuso* ikilemesinin yapısı ve geçtiği diğer eserlerin ele alındığı Sümbül Begüm Yıldız'ın makalesine ayrıca bakılmalıdır (Yıldız, 2018, s. 282).

aş içgü “yiyecek içecek” (086) = 飲食 *yin shi* (G 13269; 9971/ 10294)

İkilememiz için kullanılan Çince denkliğe baktığımızda 飲 *yin* “içmek” anlamını, 食 *shi* “yemek; içmek; (yiyecek, içecek için) tüketmek” anlamlarını karşılamaktadır. Metnimizde *aşın içgü<si>n tonın tonangusun* “yiyeyeğine içeyeğine₂, giyimine kuşamına₂ ...” gibi bir sıralama ile birden çok ikilemenin anlamı pekiştirmek için sıralandığı, verildiği görülmektedir.

Clauson ve DTS'de “yiyecek” ve “içecek” anlamları ile *aş içgü* ikilemesine yer vermektedir (EDPT, 1972, *aş* s. 253b, *içgü* s. 24b; DTS, 1969, *aş* s. 61b-62a, *içgü* s. 201b→ *içkü* 202a). Can ve Ölmez “yiyecek içecek” anlamı ile verdiği bu ikileme için, aynı Çince denkliği vermektedir (2020, s. 215). Röhrborn, *aş* kelimesi için “aş, yiyecek, gıda maddesi, azık; yemek (hazırlanmış) yemek, (pişmiş) pirinç; yemek, ziyafet yemeği, ikram; devlet görevlilerine ikram edilen yemek için alınan bir vergi ya da harcın adı (?); (hayvanlar için) yem, yiyecek; (öğretinin [Skr. *dharma*] / bilginin [Skr. *prajñā*] / sevabın [Skr. *punya*] yiyeyeği, erzağı” anlamlarını vermektedir (UW, 2017, s. 1-6). Erdal, *yem içim* ikilemesinin anlamını açıklarken örnek olarak *aş içgü* ikilemesine yer vermektedir (OTWF I, s. 295). Wilkens, *aş* maddebaşı için “aş [Skr. *anna*, *bhojana*'nın da eş değeri], yiyecek, gıda, yemek; sadaka yemeği; çorba; öğün, rahip öğünü, ikram; (hayvanlar için) yem; azık; aş ... yiyecek ...”; *içgü* maddebaşı için “içki, içecek [Skr. *ambhas*'ın da eş değeri]” anlamlarına yer vermektedir (2021, *aş* s. 75a-b; *içgü* s. 293b).

aya- ağırla- “saygı göstermek” (072, 152)

Çince denkliğine Kuanşi im Pular metninde rastlamadığımız 072. ve 152. satırlarda geçen bu ikileme “saygı göstermek” anlamındadır. 072. satırda *kamağ yalñuklar ayayu ağırlayu tutmuş k(ä)rgäk* “bütün insanlar ona saygı duyar₂ inanır (böyle olmuş olması) gerek”; 152. satırda *anın k(a)mag tınl(ı)glar ayayu ağırlayu tapınu udunu atayu tutmuş k(ä)rgäk* “bütün canlı varlıkların sürekli (ona) saygı göstermeleriz₂, (ona) tapınmaları, (adını) anmaları₂ gerek” şeklinde geçmektedir.

Clauson'da, *aya-* “saygı göstermek, onur duymak, bir şeyden korumak” (1972, s. 267b-268a); *ağırla-* “saygı göstermek, onur duymak, hürmet göstermek” anlamları verilmektedir ve *ağırla-* maddebaşında *aya-* *ağırla-* ikilemesine değinilmektedir (1972, s. 94a). DTS'de “saygı göstermek, hürmet göstermek” anlamları verilmekte ve *aya-* maddebaşı içerisinde *aya-* *ağırla-* ikilemesi üzerinde durulmaktadır (1969, *aya-* s. 25b-26a; *ağırla-* s. 19b-20a). Röhrborn, *aya-* için “saygılarını sunmak, saygı göstermek, hürmet etmek”, *ağırla-* için “saymak, saygı göstermek” anlamlarını vermektedir (UW 2010, *ağırla-* s. 22-23; *aya-* s. 110-113). Erdal, *ağırla-* maddebaşı altında *aya-* *ağırla-* ikilemesine değinerek, “saygı göstermek, onur duymak” anlamlarını vermektedir (OTWF II, *ağırla-* s. 430). Wilkens, *ağırla-* kelimesi için “hürmetlerini sunmak, saymak, saygı göstermek”; *aya-* kelimesi için “hürmetlerini sunmak, saygılarını sunmak, saygı göstermek, hürmet etmek, onurlandırmak, takdir etmek” anlamlarına değinmekte ve *aya-* maddebaşı altında metnimizde geçen ikilemeyi örnek olarak göstererek *aya ağırla-* “saygı göstermek” anlamını vermektedir (2021, *ağırla-* s. 19a, *aya-* s. 85b). Yıldız, *aya-* fiili ile kullanılan *ağırla-* fiilinin “hürmet etmek” anlamını kattığını, *tapın-* *udun-* fiillerinin

aya- fiiliyle oluşturduğu ikilemelere ise “hizmet etmek” anlamını kattığını belirtmektedir (2012, s. 142). Ayrıca bk. (“saygı göstermek, hürmet etmek” Ölmez, 2017, s. 254); (“saygı göstermek” Şen, 2002, s. 44).

bag bukagu “bağ köstek” (038, 040) = 繫 xi (G 870/4104)

Metnimizde 038. ve 040. satırlarda “bağ köstek” anlamında karşımıza çıkan ikileme için; 038. satırda *bagda bukaguda yatıp ämg(ä)k ämg(ä)nsär* “bağ ve kösteğe₂ vurulup izdirap çekse” ve 040. satırda *bag[da] bukaguda [y]mä tnl(1)g boşunur kutrulur* “o canlı varlık bağ ve köstekten₂ de kurtulur₂” 皆悉斷壞即得解脫。 *jie xi duan huai ji de jie tuo* (G 1437, 4138, 12149, 5031/ 6331, 878, 10842, 1515/ 4419, 11375) şeklinde geçmektedir. 038. satırda 繫 xi (G 870/4104) ve 040. satırda tam anlamı ile değilse bile *bag bukagu* yapısını ifade eden 斷壞 *duan huai* (G 12149, 5031/ 6331) bir Çince denklik kullanılmaktadır.

Clauson, *bag* kelimesi için *ba-* fiilinden geldiğine değinmekte ve “bağ, zincir, kelepçe” anlamlarını vermektedir. *Bukagu* kelimesi “ayağa zincir vurma, kelepçe takma” anlamlarındadır. **buka-* fiilinden geldiği tahmin edilmektedir (EDPT, 1972, *bag* s. 310b-311a; *bukagu* s. 314a); (DTS, 1969, *bag* s. 77a-b; *bukagu* s. 125a→ *bokagu* s. 112b). Erdal, *bag* kelimesinin hem somut hem de mecazî anlamda bir şeyleri birbirine bağlama anlamı içerdiğine değinmektedir. Şöyle ki, “bağ, bağlantı” veya maddesel olarak bağlanan şeyler “demet, balya, bağ” anlamlarını işaret etmektedir (OTWF I, s. 173). *Bag* kelimesinin *ba-* “bağlamak, tutturmak” fiil kökünden *bag* “bağ” ya da bir şeyleri birbirine bağlamak “bağ, bağlantı” ya da mecazî olarak “konfederasyon veya organizasyon; klan, kabile” anlamlarına geldiğine değinmektedir (OTWF I, s. 182). Erdal, *bukagu* kelimesi için köken bilgisi vermemektedir ancak *bukagu* kelimesinin türemiş versiyonlarına *bukaguçı*, *bukagula-*, *bukaguluk* ve *bukagulukçı* değinmektedir (OTWF I, *bukaguçı* s. 112, *bukaguluk* s. 114, *bukagulukçı* s. 130, II *bukagula-* s. 433). Ölmez, 械 *xie* ile denkliliğini verdiği *bukagu* kelimesi için bizim çalışmamıza gönderme yapmaktadır (2020, s. 46). Ayrıca bk. (Ölmez, 2017, s. 255; “bağ, engel” Karaman, 2022, s. 446).

BT XXV’te *bukagu* bir kez *ämgäki üküš kišän bukagu čiu töñörkä ätözintä arıtı* örneğinde geçmekte ve Wilkens “zincir”; *bukaguluk* maddebaşında “zindan” anlamını vermektedir (2007, s. 355b). Wilkens, Eski Uygurca Sözlüğünde *bag* kelimesi için “bağ, zincir, bağlantı, demet, deste, balya, kat; bağlama, ruhsal bağlama; bölüm; soy, aile, akrabalık, sülale, cins; soyadı; bağlantı elemanı, sonuç”; *bukagu* kelimesi için “hapishane, zincir” anlamlarını vermektedir (2021, *bag* s. 136a-b; *bukagu* s. 196b). Ayrıca bk. (“hapishane, cezaevi” Kara, 2021, s. 52).

biçäk kağıl “bıçak kırbaç” (028) = 刀杖 *dao zhang* (G 10783, 426)

028. satırda <kılıç> *biçäki kağılı tsun tsun sınar uşanur* “kılıç, bıçak (ve) kırbaçları parça parça olur, ufalanır” 彼所執刀杖。尋段段壞。 *bi suo zhi dao zhang xun duan duan huai* (G 8768/ 8966, 10211, 1795, 10783, 426, 4581/ 4885, 12140, 5031/ 6331) şeklinde karşımıza çıkmaktadır. *Biçäk* kelimesini karşılayan “bıçak” anlamıyla 刀 *dao* (G 10783), *kağıl* kelimesini karşılayan “sopa; suçluların dövüldüğü ağır bambu” anlamıyla 杖 *zhang* (G 426) olmalıdır. Metnimizde karşımıza çıkan *biçäk kağıl* ikilemesi için bir başka nüsha ile <kılıcı> *biçäki kağılı* şeklinde tamamlama yapılabilen,

böylelikle anlam olarak pekiştirme sağlanmaktadır. Ancak tamamlama ile ikileme olarak değil, üçlü olarak dile getirebilmemiz mümkündür.

Clauson, *biçäk* kelimesi için *bıçak* maddebaşına göndermekte ve *bıç-* fiilinden geldiğine değinmekte “*bıçak*” anlamını vermektedir (1972, *biçäk* s. 295a → *bıçak* s. 293b-294a); *kagıl* kelimesi için farazi **kag-* fiilinden geldiğini ve “*kamış*” anlamını vermekte, açıklamalar kısmında ise söz konusu Kuanşi im Pular metnini örnek göstermektedir (1972, s. 610b); (DTS, 1969, *biçäk* s. 98a; *kagıl* s. 405b). Erdal, *biçäk* kelimesinin *bi* isim kökünden +*çAk*, +(I)*çAk* ya da +(X)*ç*+*Ak* ekleri ile türetilbileceğini düşünmektedir ve *bıç-* fiilinden gelmeyeceğine, türetilmeyeceğine değinmektedir (OTWF I, s. 47). Wilkens, *biçäk* “*bıçak*”; *kagıl* “*kamçı, kırbaç*” anlamlarını vermektedir (2021, *biçäk* s. 169b; *kagıl* s. 319a).

bil- uk- “bilmek, anlamak” (059, 148)

“Bilmek, anlamak” anlamlarında karşımıza çıkan 059. ve 148. satırlarda geçen ikileme için Çince denklik söz konusu değildir. 059. satırda *alkınçsız köküzlüg bodis(a)v(a)t inçä bilij <ukur>* “tükenmez gönüllü Bodhisattva (bunu) işte böyle bilin anlayınız” ve 148. satırda *alkınçs(ı)z köküzlüg bodis(a)v(a)t siz inçä bilij <ukur>* “tükenmez gönüllü Bodhisattva siz (bunu) böyle bilin anlayınız” şeklinde karşımıza çıkmaktadır.

Clauson’da *bil-* “bilmek” anlamına gelmektedir (1972, s. 330b-331a). *Uk-* maddebaşına baktığımızda *bil- uk-* ikilemesinin sıklıkla kullanıldığına değinilmektedir (1972, s. 77b-78a). DTS’de *uk-* maddebaşı altında *uk- bil-* ikilemesine değinilmektedir (1969, *bil-* s. 98b; *uk-* s. 613a). Erdal, *uk-* kelimesi için “anlamak” anlamını vermektedir (OTWF I, s. 373). Wilkens, *bil-* maddebaşı için “bilmek, anlamak (Skr. *prajña-* ve *pratiñña-*’nın da eş değeri), kavramak, iyi bilmek; kabul etmek; öğrenmek, anlamak, farkına varmak, tecrübe etmek; vâkıf olmak, hâkim olmak; (minnettarlığı) göstermek; (bir şeyin örneğinin sorumluluk) almak, (vergi ve borç için) sorumlu olmak; (bir şeyle) ilgilenmek”; *uk-* maddebaşı için “anlamak, idrak etmek, kavramak, bilmek; duymak; hükmetmek, hâkim olmak; (bir şeyi) tasavvur etmek” anlamlarına yer vermektedir (2021, *bil-* s. 170a-b; *uk-* s. 788a-b); *bil- uk-* ikilemesine örnekler içerisinde yer vererek “*kavramak₂, anlamak₂, bilmek₂*” (2021, s. 170a); *uk- bil-* “*tanımak₂, anlamak₂, hükmetmek₂*” anlamlarını işaret etmektedir (2021, s. 788b).

bilgä bilig “bilgelik” (187, 194, 198) = 智力 *zhi li* (G 1784, 6980), 智慧 *zhi hui* (G 1784, 5193), 慧 *hui* (G 5193)

187. satırda *al çäviş bilgä bilig kazganç ärtinü üküş kazganmış üçün bügülüg ärdämkä tudıgs(ı)z ärür* “(Canlı varlıkları kurtarmak için) çareleri₂ bilgelikleri₂ pek fazla olduğundan dolayı tabiatüstü gücünün sınırı yoktur” karşımıza çıkan *bilgä bilig* ikilemesinin Çince denkliği 智力 *zhi li* (G 1784, 6980) “intelligence, cognitive power” yani “bilişsel güç” anlamı ile kullanılmaktadır.

194. satırda *keñ bilgä bilig kolulamak tetir* “büyük bilgelik₂ (dolu) bir ant içmedir” 廣大智慧觀 *guang da zhi hui guan* (G 6397, 2688/ 10470/ 10546, 1784, 5193, 6363) karşımıza çıkan *bilgä bilig* ikilemesinin Çince denkliği şu şekildedir: 智慧 *zhi hui* (G 1784, 5193). 智 *zhi* (G 1784) “wisdom, knowledge”, 慧 *hui* (G 5193) “intelligent” yani “bilgelik, bilgi” ve “zeki” anlamlarına gelmektedir.

198. satırda *arıg turug y(a)rlıkançuçı y(a)rukunuz kün t(ä)ñri täg bilgä biliglig y(a)rukunuz* “temiz, berrak, merhametli, parlak güneş gibi bilgelik₂ ile (beni) aydınlatsın” 無垢清淨光 慧日破諸闇 *wu*

gou qing jing guang hu iri po zhu an (G 12753, 6163, 2176/ 2177, 6389, 5193, 5595/ 5642/ 9998, 9410, 2571, 60) karşımıza çıkan ikilememizin Çince denkleğinde 慧 hui (G 5193) “intelligent” yani “zeki” anlamı kullanılmaktadır.

Clauson ve DTS’de *bilgä bilig* ikilemesi “bilgelik” anlamları ile geçmektedir (EDPT, 1972, *bilig* s. 339a-b, *bilgä* s. 340a-b); (DTS, 1969, *bilgä* s. 99a-b, *bilig* s. 99b-100a). Can ve Ölmez “bilgelik, bilgi, bilge” anlamlarını verdiği bu ikileme için aynı Çince denklikleri vermektedir (2020, s. 217). Erdal, -*gA* ekini açıklarken *bilgä*, *kısga* ve *tamga* kelimelerini örnek göstermekte; *bilgä* kelimesi için ise *bilgä bilig* “bilgelik” ikilemesini vermektedir (OTWF I, s. 376). Wilkens, *bilgä* maddebaşında “âlim, bilge (Skr. *vidvas*; Skr. *sumedhas*); bilgili kişi (Skr. *vidvas*’ın da eş değeri; Skr. *sumedhas*); danışman; bakan (Skr. *prajñā*); bilgelik, hikmet (Skr. *prajñā*) anlamlarını vermektedir. *Bilgä bilig* ikilememizin de yer aldığı Wilkens’in sözlüğünde “bilgelik, bilgi (Skr. *prajñā*; bir Pāramitā’nın adı olarak da kullanılır; Skr. *jñāna*), manevi yetenek, bilim” anlamları Sanskritçe karşılıkları ile verilmiştir (2021: 170b-173a). Ferruh Ağca, aynı fiil kökünden farklı eklerle iki ismin bir araya gelmesiyle oluşmuş bir iştikaklı ikileme olduğuna dikkat çekmektedir (2015, s. 20). Tokyürek, *bilgä bilig* ikilemesi için “bilge2, her şeyi bilme” anlamlarını vermekte ve 智 zhi, 智智 zhizhi Çince denklikleri ile karşılandığını belirtmektedir (2022, s. 168). Ayrıca bk. (“bilgelik, bilgi, bilge” Ölmez 2017, s. 257; “hikmet, bilgelik” Ölmez, Aris 2019, s. 45).

boşun- kutral- “kurtulmak” (040) = 得解脱 *de jie tuo* (G 10842, 1515/4419, 11375)

boşun- kutral- ikilemesi [*bag*]da *bukaguda* [*y*]mä tın(ı)g *boşunur kutralur* “bağ ve köstekten2 de kurtulur2” anlamına geldiğini gördüğümüz 040. satırlarda, 皆悉斷壞即得解脱。 *jie xi duan huai ji de jie tuo* (G 1437, 4138, 12149, 5031/ 6331, 878, 10842, 1515/4419, 11375) Çince denkleği ile karşımıza çıkmaktadır. İkilememizin bu satırlar içerisindeki Çince denkleği ise şu şekildedir: 得解脱 *de jie tuo* (G 10842, 1515/4419, 11375).

Clauson, *boşun-* kelimesinin *boşu-* fiilinden geldiğine değinmekte, “özgür bırakılmak, serbest bırakılmak” anlamlarını vermektedir. *Kutral-* maddebaşı için *kurtul-* maddebaşına gönderilmekte, “kurtulmak” anlamındadır (1972, *boşun-* s. 383a-b; *kutral-* s. 605b→ *kurtul-* s. 650a). DTS’de *boşun-* maddebaşı altında *boşun- kurtul-* ikilemesine değinilmektedir. DTS’de *kurtul-* maddebaşı altında *boşun- kurtul-*, *oz- kurtul-* ikilemelerine; *kutral-* maddebaşında *oz- kutral-* ikilemesine de işaret edilmektedir (1969, *boşun-* s. 115a; *kurtul-* s. 469a-b, *kutral-* s. 473b). Erdal, *ku-trul-* maddebaşı altında incelemektedir. “Kurtulmak, kurtuluşa ermek” anlamlarını vermekte, “haddini aşmak, aşırı olmak; cılgına çevirmek” anlamlarını verdiği *kutul-* fiilinden geldiğine değinmektedir. Kutadgu Bilig’de *kutul-*, DLT’de *kutul-* ve *kurtul-* şeklinde görüldüğüne, Uygurca metinlerde sıklıkla kullanılan varyantın *kutral-* olduğuna dikkat çekmektedir (OTWF II, s. 667). Wilkens, *boşun-* maddebaşı için “kurtulmak, affedilmek, kurtarılmak, başışlanmak”, *boşun- kurtul-* ikilemesine de değinerek “kurtulmak2, affedilmek2, kurtarılmak2, başışlanmak2” anlamlarını vermektedir. Wilkens’in sözlüğünde *kurtul-* maddebaşı yer almamaktadır; *kutral-* maddebaşında “kurtulmak, kendini kurtarmak” anlamlarına değinmektedir (2021, *boşun-* s. 190b; *kutral-* s. 432a).

Kuanşi im Pular metnimizde geçen *boşun- kutrul-* ikilemesi için söylememiz gereken ufak bir yapısal hatırlatmamız söz konusudur. Bu kelime Radloff metninde *kutrul-*, Mainz 0733'de *kurtul-* şeklinde geçmektedir.

çın kertü “gerçek” (193) = 眞觀 *zhen guan* (G 589, 6363)

Metnimizde bir kez 193. satırda “gerçek” anlamında geçen *çın kertü* ikilememiz, *çın kertü kolulamak tetir “gerçek₂ bir ant içmedir”* şeklinde karşımıza çıkmaktadır. Buradaki satırlar içerisinde *çın kertü* ikilememizi karşılayan Çince denklik şu şekildedir: 眞觀 *zhen guan* (G 589, 6363).

Clauson, *çın* “doğru, gerçek, eşsiz” anlamlarını verirken, *çın kertü* ikilemesine de değinmekte; *kertü* “gerçek, doğru” anlamlarında kullanılmakta, genellikle *çın kertü* ikilemesinin varlığına işaret etmektedir (1972, *çın* s. 424a-b; *kertü* s. 738b-739a). DTS'de *çın* maddebaşında *çın baş bitig*, *çın kertü*, *çın kertü köni*, *çın köni* gibi ikilemelere, *kertü* maddebaşında *kertü tüz*, *çın kertü*, *köni kertü çın* gibi ikilemelere de değinilmektedir (1969: *çın* s. 148b-149a; *kertü* s. 302a). Erdal, *çın* kelimesinin farklılıklar içermekle beraber Çince'den ödünçleme olabileceğini; ancak *kertü* ve *yarp* gibi Türkçe sıfatlarla beraber kullanıldığına değinmektedir (OTWF I, s. 134). Wilkens, *çın* kelimesi için “gerçek, doğru; (mücevher, belge vb.) gerçek, özgün, sahih; şüphesiz, kesin; haklı; gerçekten, sahiden; kesin; ciddi; hakiki kişi; gerçek şey (Skr. *dravya*); madde (Skr. *dravta*; Vaişeşika öğretisine göre); pekiştirme olarak: şüphesiz, gerçekten” anlamlarını vermektedir. *Çın kertü* ~ *çınkertü* ikilemesi için “gerçek₂, doğru₂; özgün₂ (Skr. *tathatā*); gerçek hakikat, doğru gerçeklik (Skr. *tathatā*); gerçek₂, hakikat₂, doğruluk₂ (Skr. *Sāra* = bir Buda'nın adı); hakiki₂ (Skr. *Sāra* = bir Buda'nın adı); madde₂ (Skr. *dravya*; Vaişeşika öğretisine göre)” anlamları verilmektedir (2021, s. 228a-229a). Wilkens sözlüğünde, *kertü* maddebaşında “gerçek, hakikat, doğru, candan, samimi (Skr. *tattva*); gerçeklik, hakikat, doğruluk, mevcudiyet faktörü (Skr. *tattva*; Sāmkhya öğretisine göre); madde (Skr. *dravya*; Vaişeşika öğretisine göre)” anlamlarını vermekte; *kertü ant*, *kertü könjül*, *kertü küsüş*, *kertü nom*, *kertü sakınç*, *kertü sav*, *kertü töz*, *kertü yol* gibi ikilemeleri örnek olarak vermektedir (2021, s. 366b- 367b).

ämğäk tölük “ızdırıp” (080)

080. satırda “ızdırıp” anlamında karşımıza çıkan ikileme için Çince denklik söz konusu değildir. *ämğäki tölüki* şeklinde geçen ikileme için *tölüki* kısmı Müller'in tamamlaması ile metine dâhil edilmiştir. *Ol ämğäki <tölüki> yoksuz bolmaz “bu sıkıntısı ızdırabı boşa gitmez”* şeklinde metnimizde geçmektedir.

Clauson, *ämğäk* “acı, ızdırıp, ağrının eşlik ettiği acı vb.” anlamlarını verirken; *tölük* için “şiddet ile gelen” anlamını belirttikten sonra belirsiz etimoloji ibaresi ile yer vermektedir (1972, *ämğäk* s. 159a-b; *tölük* s. 498b). DTS'de ikileme olarak varlığına rastlamamakla beraber, *emğäk* ve *tölük* maddebaşlarını görmekteyiz (1969, *emğäk* s. 172a-b; *tölük* s.579b-580a). Röhrborn, *ämğäk* “acı, ağrı, ıstırap, sancı; korku, dehşet, endişe, kaygı; zahmet, sıkıntı, güçlük” anlamlarını verirken bir yeni maddebaşı ile de “(varlıkların var olmasından kaynaklanan) ıstırap (Budizm'in ana öğretisi olarak, Skr. *duḥkha*); ıstıraplık (Skr. *duḥkhatā*)” anlamlarına değinmektedir (UW 2017, s. 184-191). “Istırap” (dört gerçeğin [*tört kertü nom*] sıralamasında “ıstırap (birinci gerçekle bağlantılı olarak, Skr. *duḥkha-satya*); ıstırap (ikinci gerçekle bağlantılı olarak: toplanma, yani ıstırapın sebebi, Skr. *samudaya-satya*); ıstırap (üçüncü gerçekle bağlantılı olarak: ıstırapın sönmesi, Skr. *nirodha-satya*); ıstırap (dördüncü gerçekle bağlantılı olarak: ıstırapın sönmesi için Sekiz Yol, Skr. *mārga-satya*); ıstırap (ıstırapın sekiz

türü ile bağlantılı olarak, Çin. *bak u* [G 8504, 6258]); ıstırap (ıstırapın üç çeşidi ile bağlantılı olarak, Çin. *san ku* [G 9552, 6268]); ıstırap (başka bağlamlarda)" anlamlarını vermekte, örneklerle desteklemektedir (UW 2017, s. 191-194). Erdal, *ämğä-* fiil kökünden geldiğini belirtmektedir (OTWF II, s. 232). Wilkens, *ämğäk tölük* ikilemesinde *ämğäk* maddebaşına yer verirken, *tölük* maddebaşının olmaması dikkat çekmektedir. Wilkens, *ämğäk* için "acı (Skr. *duḥkha*; Skr. *parikleśa*'nın da eş değeri), ağrımak, ağrı, ızdırıp, sancı; zahmet, sıkıntı, güçlük; dünyadan el çekme, münzevilik; tehlike; korku, endişe (Skr. *duḥkhasatya*); dört asil gerçeğin birincisinin adı (Skr. *duḥkhasatya*)" anlamlarını vermektedir (2021, s. 104a-105a).

ärd(i)ni monçuk "mücevher" (018) = 琉璃 *liu li* (G 7244, 6899)

Metnimizde *altun kümüş ärd(i)ni monçuk* "altın gümüş mücevher2" satırlarında geçen ikilememiz için 琉璃 *liu li* (G 7244, 6899) Çince denklik söz konusudur. Sanskritçe biçimi *vaidūrya* olan bu kelimenin anlamı "dayanıklı yeşil mücevher, değerli taş" olarak verilmektedir. *Vārāṇasī* dağı yakınlarında bulunmaktadır (Soothill, 1937, s. 425b); "mücevher, değerli taş" anlamları verilmektedir (Soothill, 1937, s. 472b). Bunun yanı sıra başka anlamlara geldiğini de söylememiz mümkündür; bunların ilki *dharma*, ikincisi her biri kendinden renkli olan değerli taşlar veya yedi değerli maddedir. Bu yedi farklı değerli taş şunlardır: *muktāmaṇi*, *vaidūrya*, *śaṅkhaśilā*, *pravāla*, *sphaṭikā*, *musāragalva* ve *lohitikā*'dır. Üçüncüsü, *cakravartin*'in yedi mücevheri demektir. Dördüncü ve son anlamı ise bir çeşit Buddha'dır (Edgerton, 1953, s. 450b); ayrıca krş. (Ayazlı, 2012, s. 307a).

Clauson ve DTS'de "mücevher" anlamı ile *ärd(i)ni monçuk* ikilemesine yer vermektedir (EDPT, 1972, *ertini* s. 212a-b, *monçuk* s. 767b→ *bonçuk* s. 349a-b; DTS, 1969, *erdini* s. 176b, *monçuk* s. 346b). Röhrborn, *ärdini* maddebaşı altında Skr. *ratna* karşılığını ve "ziynet eşyası, takı, mücevher, değerli taş; mücevher, değerli taş (mec. soyut kavramlar, öğreti metinleri ve canlı varlıklar için); kadın adlarında" anlamlarını vermektedir (2017, s. 236-247). Wilkens, "mücevher, değerli taş, değerli şey" anlamlarını vermekte ve *ärdini monçuk* ikilemesine "mücevher ve inci" anlamını vererek değinmektedir (2021, s. 112b-113a). *Monçuk* "bonçuk, inci, mücevher; çelenk, inci gerdanlık; yedi mücevherden de biri (Skr. *saptaratna*)" anlamları ile geçmekte ve *monçuk ärdini* şeklinde geçen bir başka ikilemeye değinerek "bonçuk mücevheri, inci mücevheri (Skr. *maṇiratna*)" anlamını vermektedir (2021, s. 478a). Ayrıca bk. ("mücevher, mücevher ve inci" Ölmez, 2017, s. 262).

ärgü otrug "oturulacak yer" (021) = 國 *guo* (G 6609)

Metnimizde öncesindeki kelimeyi tamamlayarak bir kalıp halinde kullanıldığını söylememiz mümkündür. 羅刹鬼國 *luocha gui guo* (G 7291, 213, 6430, 6609) biçimi ile geçen ifade *yakşa*'ların bulunduğu yeri tasvir etmek için kullanılmaktadır. Şöyle ki metnimizde *yäklär ärgüsi otruglarında* "(onları insan yiyen) devlerin (Skr. *yakşa*) bulunduğu yere2" şeklinde geçmektedir.

國 *guo* ifadesinin Hint Okyanusu'nda bir ada olduğu, ve bu yerin Ceylon olduğu tahmin edilmektedir (*rākṣasa* Soothill, 1937, s. 471b-472a); Edgerton'da ise *rākṣasi-dvīpa* Ceylon olarak tanımlanmaktadır (Edgerton, 1953, s. 454a), ayrıntılı bilgi için bk. (Özcan, 2020; s. 91). Clauson *ärgü* ve *otrug* kelimeleri için Kuansı im Pusar'da geçen *ärgü otrug* ikilemesine yer vermektedir (EDPT, 1972, *ärgü* s. 223a-b; *otrug* s. 65b); (DTS, 1969, *ärgü* s. 177a; *otrug* s. 374a). Wilkens, *ärgü* kelimesi için "ikamet yeri, ev, konut, oturma yeri, ikametgâh, mesken"; *otrug* kelimesi için "ada" anlamını

vermektedir (2021, *ürgü* s. 114b; *otrug* s. 518a). Ayrıca bk. (“oturulacak yer, makam, mesken” Ölmez, 2017, s. 262).

k(a)lp üd “zaman, dönem” (178) = 歷 li (G 6924)

K(a)lp üd ikilemesine metnimizde bir kez 178. satırda *k(a)lp üdün kolulasar bilgülik ärmüz* “bütün dönemleri2 saysalar bilemezler” şeklinde rastlamaktayız. Çince denklik 歷劫不思議 *li jie bu si yi* (G 6924, 1504, 9456, 10271, 5460) içerisinde 歷 li (G 6924) bizim *k(a)lp üd* ikilememiz için denklik olarak alabiliriz, hatta 歷劫 *li jie* (G 6924, 1504) Çince denklik ikilememiz için pekiştirme görevi üstlenmekte ve ikilememizi işaret etmektedir.

Clauson “zaman; zamanda belirli bir süre; astronomik terminolojide ‘bir saat’” anlamlarını vermektedir (1972, *öd* s. 35a-b). Wilkens *k(a)lp* kelimesi için “dönem, devir, çağ”; *üd* kelimesi için “zaman, vakit (Skr. *velā*’nın da eş değeri), fırsat, an, mevsim, saat; süre; bulunma, mevcudiyet; yön” anlamlarını vermektedir (2021, *k(a)lp* s. 324a; *üd* s. 819a). *K(a)lp üd* ikilemesine *k(a)lp* maddebaşı altında örnek olarak “çağ zamanı, çağ süresi” anlamları ile yer vermektedir (2021, s. 324a).

kor yas “zarar, zarar ziyan” (035)

035. satırda “zarar” anlamında karşımıza çıkan ikilemenin Çince denkliği söz konusu değildir, *adın adın kor yas kılı usar* “(ona) türlü zararlar2 verebilsin” şeklinde metnimizde geçmektedir.

Clauson, *kor* ve *yas* için “zarar, kayıp, hasar” anlamları ile beraber metnimizde geçen örneğe yer verilmektedir (1972: *kor* s. 641b-642a; *yas* s. 973b); DTS’de de aynı anlamlar ile yer almaktadır (1969, *kor* s. 457b-458a; *yas* s. 244b). Wilkens, *kor* kelimesi için “zarar (Skr. *anartha*’nın da eş değeri), ziyan, bozulma, masraf; vergi; yenilgi, bozgun”; *yas* kelimesi için “zarar, hasar” anlamlarını vermekte ve *kor yas* ikilemesine *kor* maddebaşı altında “zarar2” anlamı ile değinmektedir (2021, *kor* s. 393a-b; *yas* s. 873b).

luu yäk “ejderha, şeytan” (142) = 龍 long (G 7479)

Lotus sūtra’daki sekiz tabiatüstü sınıf şunlardır: 天 deva, 龍 nāga, 夜叉 yakṣa, 乾闥婆 gandharva, 阿修羅 asur(e), 迦樓羅 garuḍa, 緊那羅 kiṃnara, 摩睺羅伽 mahoraga (Soothill, 1937, s. 41a; Nakamura, 1975, s. 985c; *hachibu-shu* JEBD, 1979, s. 95a). Metnimizde *t(ä)ñri yäklär luular gantar g(i)nt(i)rolar asur(e)lar talım k(a)ra kuşlar kinarä maharoklar kişili k(i)şi ärmäzlilär körkin [körü] kurtulgu tınl(ı)glar ärsär <kuanşi im pular> ol tınl(ı)glarka alkuka yaraşı ätöz körkin körgitü nomlayu kutgarur* satırlarının Çince karşılığı şu şekildedir: (T 57b16- 57b17) 以天龍夜叉乾闥婆阿修羅迦樓羅緊那羅摩睺羅伽人非人等身得度者。即皆現之而爲說法。應 *yi tian long ye cha gan ta po a xiu luo jia lou luo jin na luo mo hou luo qie ren fei ren deng shen de du zhe ji jie xian zi er wei shuo fa ying* (G 5462, 11208, 7479, 12970, 186, 1742/ 5809, 10535, 9412, 3319/ 8440/ 12684, 4661, 7291, 1153, 7343, 7291, 2067, 8090/ 8112/ 8178/ 8360, 7291, 7969, 4013, 7291, 1558, 5624, 3459, 5624, 10877, 9813, 10842, 11305/ 12089, 543, 878, 1437, 4539/ 4825, 1787, 3345, 12521, 9598/ 10164, 366, 13294) “Eğer tanrıların (Skr. *deva*), cinlerin (Skr. *yakṣa*), ejderlerin (Skr. *nāga*), yılan hükümdarlarının (Skr. *gandharā*), gökyüzü müzisyenlerinin (Skr. *gandharva*), güçlü devlerin (Skr. *asura*), altın kanatlı efsanevi kuşların ya da kuşa benzeyen canlıların (Skr. *garuḍa*), yarı hayvan yarı insan olan canlıların (Skr. *kiṃnara*), boğa yılanı görünümlü şeytanların (Skr. *mahoraga*) ve hem insan hem de insan olmayanların (Skr. *manuṣyamanuṣya*) yüzünü

görerek kurtulabilecek canlı varlık iseler, Kuanşi im Pular o canlı varlıkların her birine uygun (olacak), yakışacak kılığa girerek görünür, (onlara dini) öğretir, (onları) kurtarır.” Bu satırlar içerisinde geçen *luu yäk* “ejderha, şeytan” ikilememiz için kullanılan Çince denklik 龍 *long* (G 7479) şeklindedir.

Şinasi Tekin bu ikilemenin Çince denkliği olarak Skr. *yakṣa* “cin” kelimesini uygun görmektedir. Fakat bilinen sekiz tabiatüstü sınıf içerisindeki karşılığı *nāga*’dır. Skr. *nāga* “ejderha” anlamına gelmektedir. Denizde veya nehirde yaşayan büyük yılanların türünden olan tanrıdır (Nakamura, 1975, s. 1422a); Budizm’i koruyan, yağmurları ve bulutları getiren yılan şeklindeki yarı tanrıdır. *Hachibushu*’nun sınıflarından biridir (Japoncası *ryū* JEBD, 1979, s. 244b); “ejderha, ejderha gibi, yılan ama iri yılan, iri yılan gibi, fil ya da fil gibi iri ve hantal” anlamlarına gelmektedir (Soothill, 1937, s. 454b). *Nāga*, “yılan, ejderha, fil” anlamlarına geldiği değinilmekle beraber ejderha olarak, pullarla kaplı sürüngenlerin başı olduğu belirtilmektedir. Bahar mevsiminde gökyüzünde otururken kış mevsimine geldiğimizde ise yeryüzüne iner. Yağmurları getiren, gökyüzü cennetini koruyan, nehirleri denizleri kontrol altına alan ve derinlerde uzun uykulara yatan bu ejderhaların pek çok çeşidi vardır (Soothill, 1937, s. 247a). Clauson, *lu* için “ejderha” *yäk* için “şeytan” anlamını vermekte ve örnek olarak *lu* maddebaşı altında Kuanşi im Pular metninden yer vermektedir (EDPT 1972, *lu* s. 763a; *yäk* s. 910a-b); (DTS, 1969, *lū* s. 334a; *yek* s. 253b). Wilkens *luu* kelimesi için “ejderha, yılan (Skr. *nāga*); dönemsel bir yıl adı; dönemsel bir günün adı”; *yäk* kelimesi için “şeytan, Yakşa; şeytan, cin” anlamlarını vermektedir (2021, *luu* s. 457a-b; *yäk* s. 881b-882a).

nomçı töröçi “âlim, din hocası” (127, 128) = 居士 *ju shi* (G 2987, 9992)

Nomçı töröçi ikilememiz metnimizde *birök egil nomçı töröçi körkin körü kurtulgu tml(ı)glar ärsär <kuanşi im pular> ol tml(ı)glarka egil nomçı töröçi körkin körgitü nomlayur kutgarur* satırlarının Çince denkliği şu şekildedir: (T 57b08) *yi ju shi shen de du zhe ji xian ju shi shen er wei shuo fa ying* (G 5462, 2987, 9992, 9813, 10842, 11305/ 12089, 542, 878, 4539/ 4825, 2987, 9992, 9813, 3345, 12521, 9598/ 10164, 366, 13294) şeklinde şu anlam içerisinde geçmektedir: “Eğer âlimlerin₂ (Skr. *gr̥hapati*) yüzünü görerek kurtulabilecek canlı varlık iseler, Kuanşi im Pular o canlı varlıklara âlimlerin₂ (Skr. *gr̥hapati*) kılığına girerek görünür, (onlara dini) öğretir, (onları) kurtarır.” Bu satırlar içerisinde geçen *nomçı töröçi* “âlim, din hocası” ikilememiz için kullanılan Çince denklik 居士 *ju shi* (G 2987, 9992) şeklindedir.

Metnimizde tam şekli aslında *egil nomçı töröçi*’dir, bu hâli ile almamız mümkündür. Şinasi Tekin *igil nomçı töröçi*, Müller ise *igil bilgä töröçi* şeklinde okumuşlardır (Müller, 1911, s. 19). Sanskritçe kökeni *gr̥ha-pati*, *gaha-pati* anlamı ise “evin sahibi, evde olan erkek çocuğu, mülk sahibi” dir. Hindistan’da ticaret ve zanaat işleriyle uğraşan zenginleri anlatmak için kullanılır; bu kişiler eskiden bir sınıfı oluşturmaktadırlar. Bu kişiler Brahmanizm’deki dört kast sistemine göre üçüncü sınıf olan *vaiṣaya*’ya denk gelmekte ve Budizm’de ise daha yüksek bir konumda olduğuna inanılmaktadır. Bunun yanı sıra “Budizm’e inananlar, erkek Budistler” anlamını da içermektedir. Çin’de “eğitilmiş olup memur olmayan kişi” anlamındadır (Nakamura, 1975, s. 346c); ticaretin yanı sıra tarım işlerinde de görev alan ve Çin’de iyi okumuş ama devlete hizmet etmeyen kişiler için kullanılmaktadır. Aynı zamanda Buddha yolunda olan, Budist olanlara verilen addır (Japoncası *koji*, Skr. *gr̥ha-pati*, *gaha-pati* JEBD, 1979, s. 176b); “ailenin reisi, toprak sahibi” anlamlarını içermekte ve ev sahibi olan ancak rahip olma amacı olmadan evde Budist öğretiye bağlı olarak çalışan kişi

demektir (Soothill, 1937, s. 257a); (Edgerton, 1953, s. 214a). Clauson, *nomçı* kelimesi için “vaiz”, *törüçi* kelimesi için “kuralları yazan kimse” anlamlarını vermektedir (EDPT, 1972, *törüçi* s. 534a; *nomçı* s. 778a); (DTS, 1969, *nomçı* s. 360b-361a; *törüçi* s. 582a). Erdal, *nomçı törüçi* ikilemesi için Kuanşi im Pusar metnimizde geçen örneği işaret etmektedir (OTWF I, s. 113). Wilkens, *nomçı* maddebaşı altında “vaiz, dinî uzman, öğretmen” anlamını vermekte, *nomçı töröçi* “dinî uzman” örneği ile desteklemektedir; *töröçi* maddebaşı altında ise “dinî uzman, danışman” anlamlarını işaret etmektedir (2021, *nomçı* s. 497b; *töröçi* s. 739b). Ayrıca bk. (“dharma ustası, dharmayı öğretene, din hocası, öğretici” Ölmez, 2017, s. 278).

ot äm “ilaç” (087) = 醫藥 *yi yao* (G 5380, 12958/13352/13796)

Metnimizde *aşın içgü<si>n tonun tonangusun ... [tö]ltin töşäkin otı<a> ämiñä* “yiyeyeğine içeyeğine, giyimine kuşamınaz, yatağına döşeğine, ilacına kadar” gibi bir sıralama ile birden çok ikilemenin anlamı pekiştirmek için verildiğini gördüğümüz bu ikilemeler içerisinde *ot äm* ikilememiz için kullanılan Çince denklik 醫藥 *yi yao* (G 5380, 12958/13352/13796) şeklindedir.

Clauson, *ot* “ot, çimen, bitki örtüsü” anlamlarını verirken, *ot äm* ikilemesi için “şifalı bitkiler” anlamına işaret etmektedir ve kullanım alanın yaygınlığına değinmektedir; *äm* kelimesi için “çare” anlamını vermekte ancak “bitkisel çare, deva” açıklamaları ile kelime kökeninin anlamsal olarak karşılayacağı değeri ifade etmektedir (1972, *ot* s. 34b-35a; *äm* s. 155a). DTS’de *ot* kelimesi üçüncü *ot* maddebaşı altında doğrudan *ot äm* ikilemesi belirtilerek verilmekte, anlam değeri karşılanmaktadır. *Äm* maddebaşı için *em yürüntäk, em su yürüntäk, ot em* örnekleri ile desteklenmektedir (1969, *em* s. 171b-172a; *ot* s. 373a). Röhrborn, *äm* kelimesi için “ilaç, em, deva; reçete, ilaç tarifesi; çare, deva, çözüm” anlamlarını vermektedir (UWN II, s. 181-183). Wilkens, *äm* kelimesi için “ilaç, em, deva, panzehir, destek, çare, yardımcı alet” anlamlarını vermekte, *äm ot* ikilemesi için “ilaç” anlamı ile örneklemektedir; *ot* kelimesi için “ot (Skr. *ausadha*’nın eş değeri), şifalı bitki, bitki, çimen, kuru ot, ilaç, deva, zararlı ot, yabani ot; tıp, hekimlik”, *ot äm* ikilemesi için “ilaç, deva (Skr. *bhaişajya* ve *cikitsā*’nın eş değeri)” anlamlarını vermektedir (2021, *äm* s. 103b-104a; *ot* s. 516b-517a). Tietze, *em* kelimesi için “ilâç, merhem”; *ot* kelimesi için ilk anlamda “hayvanların yediği küçük bitki, çayır, çimen; kokulu baharat” anlamını verirken, ikinci anlamında “ilaç” demektir (*em* I, s. 713b; *ot* VI, s. 171).

oz- kutral- “kurtulmak” (023, 057) = 得解脱 *de jie tuo* (G 10842, 1515/4419, 11375)

023. satırda *yäklärdä ozar kutralur* “(insan yiyen) dişi devlerden kurtulur” 得解脱羅刹 *de jie tuo luocha* (G 10842, 1515/4419, 11375, 7291, 213) ve 057. satırda *yağı yavlamakta ozar kutralurlar* “yol kesicilerden kurtulurlar” 故即得解脱。 *gu ji de jie tuo* (G 6190, 878, 10842, 1515/4419, 11375) şekilleri ile metnimizde her iki satırda da Çince denklikleriyle geçmektedir.

Clauson, *oz-* fiili için “geçmek, bir şeyden kaçmak, birinden kaçmak, kurtulmak” anlamlarını ve *kutral-* fiili için “kurtarılmak” anlamını vermektedir (EDPT, 1972, *oz-* s. 279b; *kutral-* s. 605b → *kurtul-* s. 650a); (DTS, 1969, *oz-* s. 374b-375a; *kurtul-* s. 469a → *kutral-* s. 473b). Can ve Ölmez “(dünyevi arzulardan) kurtulmak; özgürleşmek” anlamlarını verirken Çince denklik için sadece 解脱 *jie tuo* vermektedir (2020, s. 225). Erdal, *kutral-* fiili için *ku-tr-ul-* biçiminde olması gerektiğini ifade ettikten sonra “kurtulmak, kurtuluşa ermek” anlamlarını vermektedir. “Sınırları aşmak; çılğın”

anlamlarına gelen *kutur-* fiilinden geldiğini belirtmektedir. *Kutgar-* fiilinin karşılığıdır. *Boşun- kurtul-*, *oz- kurtul-* (*ku-trul-*), *kurtul-*, *kurtulmak* gibi kelime karşılıkları verilmektedir. Kutadgu Bilig’de *kutul-*, DLT’de *kurtul-* ancak Eski Uygurca’da en sık kullanımının *ku-trul-* olduğuna değinilmektedir. Ayrıntılı bilgi için bk. (OTWF II, s. 667). Wilkens, *kurtul-* kelimesi için “ku-trulmak, kendini kurtarmak” ve *oz-* kelimesi için “serbest bırakılmak, kaçıp kurtulmak, kurtulmak; kaçmak; (hamile) doğum yapmak” anlamlarını vermektedir. *oz- kurtul-* → *oz- ku-trul-* “serbest bırakılmak, kurtulmak” biçimi tercih edilmektedir (2021, *ku-trul-* s. 432a; *oz-* s. 520a). Tietze, *kurtul-* “tehlikeli bir durumu atlatmak, kurtarılmak” anlamlarını işaret etmektedir (IV, s. 446).

ög kaŋ “anne baba” (186)

186. satırda “anne baba” anlamında karşımıza çıkan ikilemenin Çince denkliği söz konusu değildir. Clauson, *ög* ve *kaŋ* kelimeleri için bu anlamda en eski Türkçe kelimelerden biri olabileceğini ve *ög kaŋ* ikilemesinin yaygın kullanıldığını belirtmektedir. *Kaŋ* kelimesinin yerini Uygurca’da yavaş yavaş *ata* kelimesinin aldığına değinmektedir (EDPT, 1972, *ög* s. 99a; *kaŋ* s. 630b); (DTS, 1969, *ög* s. 378b-379a; *kaŋ* s. 419b). Erdal, *kaŋ* kelimesinin “baba” anlamına geldiğini ve muhtemelen *kadaş* kelimesi ile binomial olduğunu belirtmektedir (OTWF I, *kaŋ* s. 161). Wilkens, *kaŋ* maddebaşı için “baba; ilahi baba; bir (Tantrist) tanrının erkek görünüşü” anlamlarını; *ög* maddebaşı için “anne; Ana Tanrıça; temel, esas” anlamlarını vermektedir. *Ög kaŋ* ikilemesinin “anne baba; Tantrizm’de tanrı olarak anne ve baba” anlamına geldiğini örneklemiştir (2021, *kaŋ* s. 330b; *ög* s. 523b-524a). Aydın, öğrencisi Ahmet Karaman ile beraber yazdığı, *ög kaŋ* ikilemesine değinilmekte olduğu makalesinde bu tür ikilemelerin birbirine yakın anlamlı veya birbirini anlam olarak tamamlayan sözcüklerden oluştuğu belirtilmektedir (Aydın ve Karaman, 2019, s. 274).

sansız tümän “sayısız, çok” (009, 042) = 無量 *wu liang* (G 12753, 7015)

009. satırda *sansız tümän* “sayısız” 無量百千萬億 *wu liang bai qian wan yi* (G 12753, 7015, 8560, 1725, 12486, 5368/ 13184) şeklinde verilirken 042. satır için Çince denklik bulunmamaktadır. Tokyürek, *sansız sakışsız* ikilemesi için Eski Uygurca ifadenin Çince paralelinde +sIz için 無 *wu* ve *san* ile *sakış* kelimesi için ise 量 *liang* “ölçmek, hesaplamak” anlamında kullanıldığını belirtmekte; Çin. 無量 *wu liang* “ölçülemez, hesaplanamaz, akıl almaz” anlamına geldiğini değinmektedir (2022, s. 186). Benzeri bir yapı bizim ikilememizde de geçerlidir, 無量 *wu liang* kalıbını Kuanşi im Pusar metninde de görmekteyiz.

Clauson, *sansız* için *san* kelimesinden türetildiğine ve “sayısız” anlamına geldiğine; *tümän* için aslında kelimenin tam anlamıyla “on bin” ancak sıklıkla “sayılamaz derecede çok” anlamına geldiğine değinmektedir (EDPT, 1972, *sansız* s. 842a; *tümän* s. 507b-508a); (DTS, 1969, *sansız* s. 485a; *tümän* s. 596b-597a). Erdal, *sansız* kelimesinin *sansız sakışsız* ikilemesi ile birlikte aynı anlama geldiğine değinmekte, *sakış* ile beraber geçmekte olan *san* kelimesi için “sayısız” anlamını işaret etmekte ve *sakışsız* kelimesinin *sansız* ile binomial olduğunu belirtmektedir (OTWF I, s. 273). Wilkens, *sansız* kelimesi için “sayısız, hesapsız; değersiz, önemsiz” anlamlarını; *tümän* kelimesi için “on bin, tümen, sayısız, sayılamaz” anlamlarını ve *sansız tümän* ikilemesi için “sayısız on bin” anlamını vermektedir (2021, *sansız* s. 582b; *tümän* s. 771b). Tietze, “on bin; pek çok” anlamını verdiği *tümen* kelimesi için Clauson’a gönderme yapmaktadır (VIII, s. 294).

sartbav satıgçı “kervanbaşı, tüccar” (045, 048) = 商主 shang zhu (G 9738, 2526)

045. satırda [ulu]g är sartbav satıgçı<lar> uluğı <är> ol kalın satıgçılarığ “bir kervanbaşı₁₂ (Skr. s *sārthavāha*), (yani) satıcıların büyüğü, bu birçok satıcıyı” 有一商主將諸商人。 *you yi shang zhu jiang zhu shang ren* (G 13376, 5342, 9738, 2526, 1212/ 5905, 2571, 9738, 5624); 048. satırda *birök ol sartbav satıgçılar uluğı är ol kalın satıgçılarka inçä tep tesär sizlär kamağ korkmanlar* “bir kervanbaşı₁₂ (yani) satıcıların büyüğü bu çok olan satıcılara şöyle dese: ‘Sizler! Hiçbiriniz korkmayın.’” 其中一人作是唱言。諸善男子勿得恐怖。汝等。 *qi zhong yi ren zuo shi chang yan zhu shan nan jie wu de kong bu ru deng* (G 1026, 2875/ 2906, 5342, 5624, 11741, 9940, 429, 13025/ 13761, 2571, 9710, 8139, 1505, 12774, 10842, 2369/ 6603/ 6604, 9481, 5666) şeklinde geçmektedir. Ancak *sartbav satıgçı* ikilememizin Çince denkliğine sadece 045. satırda 商主 *shang zhu* (G 9738, 2526) şeklinde rastlamaktayız, 048. satırda cümlemiz için bir Çince denklik olmasına rağmen ikilememizi işaret eden bir Çince denklik bulunmamaktadır.

Sartbav satıgçı ikilmesinin Sanskritçe karşılığı Skr. *sārthavāha*’dır. *Satıgçı* kelimesinin Sanskritçe karşılığı *sārtha*’dır ve “ticaretle uğraşan, tüccar, bezirgân” anlamına gelmektedir (Soothill, 1937, s. 344a). Skr. *sārtha* olan bu kelime “kervan; tüccar” anlamındadır (Nakamura, 1975, s. 717c). *Sartbav* kelimesi Çin. 商主 *shang zhu* (G 9738, 2526), Skr. *sārthavāha*. “Kervan başı, başkanı” anlamındadır (Nakamura, 1975, s. 717c); “*Māra*’nın oğlunun ismi, Bodhisattva’nın ismi, yakşanın ismi” şeklinde de tanımlanmaktadır (Edgerton, 1953, s. 593b). Burada dikkat çeken nokta bizce, *sartbav* kelimesinin içindeki *satıgçı* kelimesinin varlığıdır. Metin içerisinde de *uluç är sarbav satıgçı* biçimi ile geçmekte, “kervan başı, başkanı” anlamını güçlendirmekte ve nitelendirmektedir. Clauson, *satıgçı* kelimesi için “tüccar, satıcı” anlamlarını vermektedir (EDPT, 1972, s. 801a); (DTS, 1969, s. 491a). Clauson ve DTS’de *sartbav* kelimesi için yer verilen *sart* isim köküdür (EDPT, 1972, *sart* s. 846a; DTS, 1969, *sart* s. 490a). Erdal, “tüccar” anlamını verdiği *satıgçı* kelimesi için *satıgçı yuluğçı* kelimesinin binomial olduğunu belirtmektedir. Ayrıca dikkat çektiği bir diğer önemli husus ise, *satıgçı* ve *satıguçı* arasındaki farktır. *Satıgçı* tüccarların sosyal sınıfını ifade ederken, *satıguçı* “satıcı” anlamındadır (OTWF I, s. 372). Wilkens, *sartbav* kelimesi için “kervancı” anlamını vermekte, *sartbav satıgçılar uluğı* örneği ile maddebaşını desteklemektedir. Burada dikkat çeken, *sartbav satıgçı uluğı* yapısının Skr. *Sārthavāha* kelimesini karşıladığıdır. “*Sārthavāha*, (yani) tüccarların başkanı” anlamını vermektedir. Bizim metnimizde de *uluç är sartbav satıgçı* şeklinde geçmekte, Wilkens’in örneği ile denkliğini görmekteyiz. *Satıgçı*, kelimesi için “tüccar, satıcı” anlamlarını vermektedir. *Satıgçılar* maddebaşı altında verilen örneklerden birinde, *satıgçılar uluğı* “tüccar yöneticisi (Skr. *sārthavāha*’nın eş değeri)” ibaresi yer almaktadır (2021, *sartbav* s. 588a; *satıgçı* s. 590a).

şlok takşut “beyit, dörtlük, şiir” (171, 175) = 偈 jie (G 967/ 1453)

171. satırda *ol üdüñ alkinçsiz köküç<lüg> bodis(a)v(a)t şlok takşutın t(ä)ñri burhanka inçä tep ayıtu tąginti* “o zaman tükenmez gönüllü Bodhisattva (şu) şiirle2 efendimiz Buddha’ya sayđı ile şöyle sordu” 爾時無盡意菩薩。以偈問曰 *er shi wu jin yi pusa yi jie wen yue* (G 3354, 9921, 12753, 2055, 5367, 9511, 9530, 5462, 967/ 1453, 12650, 13772); 175. satırda *t(ä)ñri burhan ymä şlok takşutın inçä tep kikiñç y(a)rlıkadı* 具足妙相尊 偈答無盡意 *ju zu miao xiang zun jie da wu jin yi* (G 3018, 3025/ 11840, 7857,

4249, 11945, 967/ 1453, 10479, 12753, 2055, 5367) “efendimiz Buddha yine şiirle₂şöyle deyip” şeklinde geçmektedir. Bu satırlar içerisinde geçen *şlok takşut* “beyit, dörtlük, şiir” anlamına gelen ikilememiz için kullanılan Çince denklik 偈 *jie* (G 967/ 1453) şeklindedir.

Skr. *śloka* “mısra, dize” anlamına gelmektedir. Buddha’nın düşüncelerinin manzum olarak ifade edilmiş biçimi ya da Buddha’nın erdemlerini öven şiir demektir. Uyaklı yazının bir türü olarak, dörtlükten oluşmaktadır (Nakamura, 1975, s. 307b); Skr. *gāthā* “vezinli ilahi, dinsel şarkı” anlamlarına gelmektedir. Genellikle 4, 5, ve 7’li satırlı olan ilahilerdir ve sūtralarda bulunmaktadır (Soothill, 1937, s. 342a); Buddha’nın övüldüğü şarkılarda kullanılan mısralardır ya da Budist öğretinin önemli noktalarını kısaca vurgulamak için kullanılmaktadır (Japoncası *ge* JEBD, 1979, s. 71a). Clauson, *şlok* kelimesine yer vermemekte; *takşut* kelimesi için “mısra, şiir” anlamlarını vermektedir (EDPT, 1972, *takşut* s. 474a); (DTS, 1969, *şlok* s. 524a; *takşut* s. 527a). Erdal, *takşut* kelimesinin *takşur-* fiili ile ilgili olduğunu ve “mısra” anlamına geldiğini ifade etmektedir (OTWF I, s. 311); *takşutlug şloklar* yapısı ile ‘poem-gāthas’ yapısından birebir çeviri/ ödünç olarak kullanıldığına dikkat çekmektedir (OTWF I, s. 144). Wilkens, *şlok* kelimesi için TochA/B *ślok* / < Sogd. Šl’wk < Skr. *śloka* “dize, mısra, dörtlük, śloka, gāthā, şiir” anlamlarını vermektedir (2021, s. 654b); *takşut* kelimesi için ise “şarkı, şiir, manzume, dize, dörtlük; Budist edebiyatın on iki türünden biri = Skr. *geya*” anlamlarını işaret etmektedir (2021, s. 665b).

taloy ügüz “okyanus” (019, 209) = 海 *hai* (G 3767)

019. satırda *taloy <ügüzkü kirsär>* “bir okyanusa₂ girerse” ve 209. satırda *kop türlüg üdgü kılınç kazgançı taloy ügüzdü tärinräk tetir* “okyanuslardan₂ daha derin” 福聚海無量 *fu ju hai wu liang* (G 3707, 3061/ 4778, 3767, 12753, 7015) şeklinde geçmektedir. Çince denklik 海 *hai* (G 3767) 209. satırda karşımıza çıkmaktadır.

Sanskritçe biçimi *sagara* olan bu kelime “deniz, okyanus” anlamındadır ve Buddha’nın meditasyon genişliğini simgeleyen bir sembol olarak da kullanılabilir (Soothill, 1937, s. 327b); Pali *ogha*, *samudra*, Skr. *udadhi*, *arṇava*, *augha*, *pātāla* gibi şekilleri bulunan kelime geçtiği kaynağa göre farklı anlamlarda kullanılmaktadır (Nakamura, 1975, s. 168b). Clauson, *taloy* kelimesinin “deniz” anlamında kullanıldığını ancak sonrasında geniş kütleli su kavramını karşıladığını işaret etmektedir (EDPT, 1972, s. 502a-b); *ügüz* için “nehir” anlamını vermektedir (EDPT, 1972, s. 119b-120a); (DTS, 1969, *ögüz* s. 382a; *taluy* s. 529b). Wilkens, *taloy* “deniz, okyanus” anlamlarını verirken, *taloy ügüz* ikilemesinin “deniz₂, okyanus₂ (Skr. *samudra*’nın eş değeri)” anlamına da değinmektedir; *ügüz* için “nehir, deniz, büyük nehir; su” anlamlarını vermektedir (2021, *taloy* s. 666b-667a; *ügüz* s. 820b).

tapın- udun- “hürmet göstermek, hizmet etmek, saygı göstermek” (085, 091, 152) = 供養 *gong yang* (G6572, 12856)

Metnimizde her bir örnek için Çince denkliğine yer verilmektedir. 085. satırda *tapınu udunu kataglansar* “(ona) saygı göstermeye₂ çalışsa” 供養 *gong yang* (G6572, 12856); 091. satırda *tapınu udunu <atayu> töginsär* “anarak, inanıp, saygı gösterip₂ saygı ile ansa” 禮拜供養 *li bai gong yang* (G 6949, 8569, 6572, 12856) ve 152. satırda *tapınu udunu atayu tutmuş k(ä)rgäk* “(ona) saygı göstermeleri₂, (ona) tapınmaları, (adını) anmaları₂ gerek” 供養 *gong yang* (G6572, 12856) şeklinde geçmektedir.

Clauson, *udun-* fiili için genellikle *tapın- udun-* ikileme ise ile birlikte sıklıkla kullanıldığına değinmektedir (EDPT, 1972, *udun-* s. 62a; *tapın-* s. 441b-442a); (DTS, 1969, *tapın-* s. 534b, *udun-* s. 606a). Erdal, *tapın-* maddebaşı altında *tapın-* kelimesine değinirken, *tap-* fiilinden türetildiğini ve “tapmak” ile “hizmet etmek” anlamında kullanıldığını dile getirmektedir. *Tap-* fiili “hizmet etmek” anlamına gelirken; Eski Türkçe’de, Uygurca’da ve DLT harici Karahanlıca’da “tapmak” anlamlarına sahip değildir. Sonrasında *tapın-* fiili “birinin iyiliği için hizmet etmek” anlamına gelmiş olmalıdır (OTWF II, s. 616); *udun-* fiili için ise Erdal *tapın-* fiilinden ayrı düşünülemediğini ve bunun için de EDPT ve DTS’de verilen örneklere bakılabileceğini işaret etmektedir (OTWF II, s. 623). Wilkens, *tapın-* fiili için “hizmet etmek, ağırlamak, saygı göstermek, kurban etmek, feda etmek, sofrada hizmet etmek” anlamlarını verirken; *tapın-* maddebaşı altında *tapın- udun-* ikilemesine örnek olarak değinmekte ve “hizmet etmek₂, saygı göstermek₂, ağırlamak₂” anlamlarını vermektedir (2021, s. 674b); *udun-* fiili için “hizmet etmek, saygı göstermek, hürmet etmek, ağırlamak” anlamlarını vermekte ve örnek olarak sadece *udun- tapın-* ikilemesine değinmektedir (2021, s. 786b).

tapıg udug “saygı, hürmet, hizmet” (079, 086, 156) = 恭敬 gong jing (G 6574, 2144), 供養 gong yang (G6572, 12856)

079. satırda *tapıg udug ayamak çiltämäk atamak [kert]günmük* “saygı ve hürmet₂ ile tapmak, (ona) saygı göstermek, (onu) anmak, (onu) inanmak₂” 恭敬禮拜 gong jing li bai (G 6574, 2144, 6949, 8569); 086. satırda *tapıgı udugın* bu kısım Müller’in tamamlamasıdır ve 156. satırda *tapıg udug tögürälim* “saygı gösterelim₂” 當供養 dang gong yang (G 10721, 6572, 12856) şeklinde geçmektedir.

Clauson, *udug* kelimesi için “itaat, saygılı hizmet”, *tapıg* kelimesi için “hizmet” anlamlarını vermektedir (EDPT, 1972, *udug* s. 47a; *tapıg* s. 439a-b); (DTS, 1969, *tapıg* s. 534a-b; *udug* s. 605b). Erdal, *ud-* fiil kökünün Karahanlı dönemi ile daha yaygın kullanılmaya başlandığına değinmekle birlikte, *tapıg udug* sıklıkla birlikte kullanıldığına işaret etmektedir (OTWF I, s. 212). Wilkens *tapıg* kelimesi için “hizmet, saygı, hürmet, misafirperverlik, tapım, kült, ibadet etme; kurban, iane, sadaka, bağış” anlamlarını verirken *tapıg udug* ikilemesi ile “hizmet₂, saygı₂, hürmet₂, misafirperverlik₂, kült₂, ibadet etme₂” örneklemiştir; *udug* kelimesi için “servis, hizmet, saygı, hürmet” anlamlarını vermektedir (2021, *tapıg* s. 674a; *udug* s. 786a). Ayrıca bk. (“saygı, hürmet, hizmet” Ölmez, 2017, s. 288); (“saygı, hürmet, hizmet” Şen, 2002, s. 288); (“hizmet, ibadet” İsi, 2020, s. 30).

ton tonangu “giyecek, kıyafet” (086) = 衣服 yi fu (G 5385, 3727)

Metnimizde *aşın içgü<si>n tonın tonangusın ... [tö]ltin töşäkin otıñ<a> ämiñä* “yiyeyeğine içeyeğine₂, giyimine kuşamına₂, yatağına döşeğine₂, ilacına₂ kadar” gibi bir sıralama ile birden çok ikilemenin cümlenin anlamını pekiştirmek için sıralanmaktadır ve *ton tonangu* ikilememiz için kullanılan Çince denklik 衣服 yi fu (G 5385, 3727) şeklindedir.

Clauson ve DTS’de *ton* “dış giyim, palto” anlamları ile geçmektedir; Clauson *tonangu* maddebaşı altında tek örnek olarak Kuanşi im Pusar metninde geçen örneğe yer vermektedir, DTS’de ise *ton tonangu*, *kedgü tonangu* örnekleri verilmektedir (EDPT, 1972, *ton* s. 512b-513a, *tonangu* s. 24b; DTS, 1969, *ton* s. 574b, *tonangu* s. 574b). Wilkens, *ton* kelimesi için “elbise, giysi, giyim, kıyafet, giyecek (Skr. *ambara*’nın da eş değeri)” anlamlarını verirken *ton tonangu* ikilemesi için “elbise₂”,

tonangu kelimesi için “giyim, kıyafet, elbise” anlamlarını işaret etmektedir (2021, *ton* s. 730b-731a; *tonangu* s. 731a).

toyın ş(a)mnanç “rahip ve rahibe” (133, 135) = 比丘比丘尼 *bi qiu bi qiu ni* (G 8942/ 9943, 2310, 8942/ 9943, 2310, 8149)

133-136. satırlar arasında yer alan *birök toyın ş(a)mnanç upase upasançlar [körkin] körü tnl(ı)glar ärsär <kuanşi im pular> ol tnl(ı)glarka toyın ş(a)mnanç upase upasançlar körkin körgitü nomlayu kutgarur* satırlarının Çince karşılığı şu şekildedir: 以比丘比丘尼優婆塞優婆夷身得度者。即現比丘比丘尼優婆塞優婆夷身而爲說法。應 *yi bi qiu bi qiu ni you po sai you po yi shen de du zhe ji xian bi qiu bi qiu ni you po sai you po yi shen er wei shuo fa ying* (G 5462, 8942/ 9943, 2310, 8942/ 9943, 2310, 8194, 13382, 9412, 9541/ 9608, 13382, 9412, 5397, 9813, 10842, 11305/ 12089, 542, 878, 4539/ 4825, 8942/ 9943, 2310, 8942/ 9943, 2310, 8194, 13382, 9412, 9541/ 9608, 13382, 9412, 5397, 9813, 3345, 12521, 9598/ 10164, 3366, 13294) Eğer *toyın* (Skr. *bhikṣu*), *ş(a)mnanç* (Skr. *bhikṣunī*), *upase* (Skr. *upāsaka*) ve *upasançların* (Skr. *upāsikā*) yüzünü görerek kurtulabilecek canlı varlık iseler, *Kuanşi im Pular* o canlı varlıklara *toyın* (Skr. *bhikṣu*), *ş(a)mnanç* (Skr. *bhikṣunī*), *upase* (Skr. *upāsaka*) ve *upasançların* (Skr. *upāsikā*) kılığına girerek görünür, (onlara dini) öğretir, (onları) kurtarır.”

Toyın ş(a)mnanç ikilememiz için kullanılan 比丘比丘尼 *bi qiu bi qiu ni* (G 8942/ 9943, 2310, 8942/ 9943, 2310, 8149) Çince denklikte; ilk Çince denklik 比丘 *toyın* kelimesini, diğer Çince denklik ise 比丘尼 *ş(a)mnanç* kelimesini karşılamaktadır. Burada dikkat çeken, iki kelime arasındaki cinsiyet farkını 尼 *ni* ile verilmektedir.

Toyın, Çin. 比丘 *bi qiu* (G 8942/ 9943, 2310). Skr. *bhikṣu* “rahip”. Uygurcada *toyın dentar* kelimesini karşılamaktadır ve bu karşılığı tanıklamak için Shogatio’nun çalışmasına bakılmalıdır (Shogatio, 1993, s. 363a). “Yiyecek dilenen dilenci” anlamına gelen bu kelime, Brahmanizm’de hayatın dördüncü döneminde öğretiye çalışan *bhikṣu* “öğretiye çalışan Budist rahipler” anlamına gelmektedir. Budizm’in son zamanlarında, öğretilerin tamamlandığı dönemde *śīla* kurallarını kabul eden erkeklere verilen addır. *Śīla* kurallarına uyan erkekler için bu hükümler 250 tanedir (Nakamura, 1975, s. 1132b). *Śīla* için ayrıca bk. (*Śīla* Soothill, 1937, s. 239a); “rahip, dilenci, *saṃgha*’nın yetişmiş üyesi” anlamlarına gelmektedir (Japoncası *biku*, Skr. *bhikṣu*, P. *bhikkhu* JEBD, 1979, s. 17a); insanların içinde, insanların *dāna*’sı için dilencilik yapan kişidir (*biku*, Skr. *bhikṣu*, P. *bhikkhu* Hôbôgirin, 1929, s. 70b-71b) *Dāna*, *bhikṣu* topluluğuna ya da *bhikṣu*’lara verilen gönüllü bağış, sadakadır (*dāna* Nakamura, 1975, s. 1175d) (Japoncası *fuse* JEBD, 1979, s. 65b); Evden ayrılıp, yaşamını kazandığı dilencilikle sağlayan “din dilencisi, düşkün” anlamlarındadır (Soothill, 1937, s. 158b).

Ş(a)mnanç, Çin. 比丘尼 *bi qiu ni* (G 8942/ 9943, 2310, 8149). Skr. *bhikṣunī*, Soğd. *şmn’nc* “rahibe”. Budist öğreti yoluna girip bu öğreti kurallarını koruyan, tarikatın üyesi olarak kurallara itaat eden kız çocuğudur. Kuralların sayısı değişmekle beraber, kadınlar için *śīla* genelde 348 tanedir. Ancak *śīla* genel Budist öğreti kuralları olarak düşünülürken; *upasampadā*, *bhikṣu* ve *bhikṣunī*lerin uyduğu öğretilerin özel adıdır (P. *bhikkhuni* Nakamura, 1975, s. 1132d), *upasampadā* için ayrıca bk. (*upasampadā* Nakamura, 1975, s. 276b), (*upasampad*, P. *upasampadā* Edgerton, 1953, s. 143a); “kadın dilenci, *saṃgha*’nın yetişmiş üyesi” anlamlarına gelmektedir. (Japoncası *bikuni*, Skr. *bhikṣunī*, P.

bhikkunī JEED, 1979, s. 17a); Budist tapınağın önemli bir parçasını oluşturan dilenci kadınlara verilen addır (Skr. *bhikṣunī*, P. *bhikkunī* Hôbôgirin, 1929, s. 73a-b); “rahibe, düşkün dilenci kadın” anlamına gelmektedir. İlk kadın rahibe Buddha’yı büyüten teyzesi *Mahāprajāpatī*’dir ve Buddha teyzesinin ve kadınların Budist topluluğa girme isteğini aydınlanmanın on dördüncü yılında kesin bir dille reddetmiştir. Ancak kadınların ve Buddha’nın kuzeni ve arkadaşı olan Ananda’nın ricası üzerine kadınlar Budist topluluğa kabul edilmişler ve ilk rahibe de Buddha’nın teyzesi olmuştur (Soothill, 1937, s. 158b); (Skr. *bhikṣunī*, P. *bhikkunī* Edgerton, 1953, s. 409a).

Clauson, *toyın* kelimesi için “Budist rahip, keşiş” anlamını vermektedir ancak Clauson’da *ṣ(a)mnanç* kelimesine rastlamamaktayız (EDPT, 1972, s. 569a-b); (DTS, 1969, *toyın* s. 572b; *ṣamnanç* s. 520a → *ṣimnanç* s. 523a). Wilkens, *toyın* ~ *toyin* kelimesi için Skr. *bhikṣu*; “Budist rahip; rahipler topluluğu” anlamlarını vermekte ve *toyınlar ṣ(a)mnançlar* “rahipler ve rahibeler” örneği ile açıklamaktadır (2021, s. 735a-736a). Wilkens, *ṣ(a)mnanç* için “rahibe” anlamını ve Soğd. *šmn’nych* < Skr. *śramaṇī* karşılıklarını vermektedir. Burada dikkat çeken Sanskritçe karşılığının *śramaṇī* olarak verilmesidir, zira *ṣ(a)mnanç sanvārī* yapısını “rahibelerin disiplini” anlamı ile verirken Skr. *bhikṣunīsaṃvārā* olarak tanımlamaktadır. Sanskritçe yapısında *bhikṣunī*’nin verilmesi bizim için doğru bir tanıklıktır (2021, s. 643b). Ayrıca bk. (“rahip ve rahibe, *bhikṣu* ve *bhikṣunī*” Ölmez, 2017, s. 293).

tölät tösäk “yatak döşek” (087) = 𐰇 wo (G 12691)

Metnimizde *aşın içgü<si>n tonun tonangusun ... [tö]ltin tösäkin otı<a> ämiñä* “yiyeyeğine içeyeğine, giyimine kuşamına, yatağına döşeyeğine, ilacına kadar” satırlarında birden çok ikilemenin anlamı pekiştirmek için sıralandığı, verildiği görülmektedir. Bu ikilemeler içerisinde *tölät tösäk* ikilememiz için kullanılan Çince denklik 𐰇 wo (G 12691) şeklindedir.

“Şilte, yatak, minder, döşek” anlamlarına gelen *tölät tösäk* ikilemesini Clauson’dan yola çıkarak tamamlamak mümkündür. *Tösä-* fiilinden yola çıkarak **tölä-* fiilinin varlığı tahmin edilmektedir. Clauson yazılı metinlerde tanımlanan *töse-* fiilinin bir r/l şekli olduğunu belirtmektedir (EDPT, 1972, *tölät* s. 494a; *tösäk* s. 563b; DTS, 1969, *tölit* s. 579b; *tösäk* s. 582b). Erdal, *tölt+ä-* kelimesinin açıklamasında “minder sermek, minderleri yerleştirmek” anlamlarına geldiğine değinmekte ve örneklerinde *orun tösäk, töltäp tösäp, töltä-glig* gibi yapıları vermektedir. Temelde “yastık, minder” anlamına geldiğini belirtmektedir. EDPT’de *tölet* ya da *tölät* biçimi ile görüldüğünü fakat aslında genellikle *tölt* olarak telaffuz edilmesi gerektiğini dile getirmektedir. Semantik, fonolojik olarak *tölt* ve *tösä-* kelimelerini açıklayabiliriz (OTWF II, s. 425). Erdal, *tösä-* “kendine yatak sermek” anlamına geldiğine işaret etmekte ve *tölt tösäk* olarak geçtiğine değinmekte (OTWF II, *tösä-* s. 621), *tösäk* yapısının ise “minder, yatak, yastık” anlamlarına geldiğine Codex Cumanicus ve modern dillerde olduğuna hatta Kutadgu Bilig 4645 beyitinde (Clauson’da değinilmemiş) geçtiğine değinilmektedir (OTWF I, *tösäk* s. 249). Wilkens’te *tölät* kelimesinin yer almaması dikkat çekicidir. *Tösäk* kelimesi için “döşek, minder, yatak takımı, örtü, yorgan” anlamlarını vermektedir (2021, s. 746a). Ayrıca bk. (“yastık ve döşek, yatacak yer” Ölmez, 2017:, s. 293).

tsoy yazok “günah” (200)

200. satırda “günah” anlamında karşımıza çıkan ikileme metnimizde *tsoyumta yazokumta boşuyu berzün* “(beni) suçlarımdan günahlarımdan kurtarıversin” şeklinde geçmektedir ancak bu ikilememiz için Çince denklik söz konusu değildir.

Clauson, *tsoy* kelimesi için *tsuy* yazım şeklini tercih etmiş, Çincesinin *tsui* şeklinde olduğuna ve aynı anlama sahip olduklarına değinmiştir. *Tsoy yazok* ikilemesine *yazuk* maddebaşı altında değinen Clauson, “günah” anlamını vermekte ve daha sonraki kullanımlarla beraber daha geniş bir anlam kazandığına da değinmektedir (EDPT, 1972, *tsuy* s. 556a; *yazuk* s. 985b); (DTS, 1969, *tsuy* s. 583b; *yazuk* s. 251b). Erdal, *yaz-* fiilinden *yaz-ok* kelimesinin “hata, günah” anlamlarına geldiğine değinmektedir. İkinci hecedeki sesi ise Brāhmī metinleri ile kanıtlayarak *o* olması gerektiğine ve bu durumun Clauson’da değinilmediğini dile getirmektedir (OTWF I, s. 256). Wilkens, *tsoy* kelimesine *tsui* maddebaşı altında yer vermektedir, “günah, suç, kabahat” anlamlarına değinmektedir. Kelime açıklamasında yer verdiği örnekler içerisinde *sui yazok* “günah, suç, kabahat” anlamları ile bulunmaktadır. *Yazok* kelimesi için “kusur, günah, suç, hata” anlamlarını vermektedir (2021, *tsui* s. 751a; *yazok* s. 881a).

tünlä küntüz “gece gündüz” (015, 073)

014-015. satırda <tml(i)g bo> *kuanşi im <pusar> atın atasar uzun turkaru <un>tmatin tünlä künt[üz]* “Kuanşi im Pusar adını her zaman unutmadan gece gündüz ansa” cümlesinin Çince karşılığı şu şekildedir: 觀世音菩薩即時觀其音聲皆得解脫。 *guan shi yin pusa ji shi guan qi yin sheng jie de jie tuo* (G 6363, 9969, 13209, 9511, 9530, 878, 9921, 6363, 1026, 180, 9883, 1437, 10842, 1515/ 4419, 11375). 073. satırda [tün]lä küntüz *unutmasar* “gece gündüz (durmada anmayı) unutmaz” şeklinde geçmektedir. Metnimizde iki kez geçtiğine rastladığımız bu ikileme için birebir Çince denklik söz konusu değildir ancak 15. satırda 即時 *ji shi* (G 878, 9921) şeklinde verilen Çincenin zaman kavramını karşıladığını görmekteyiz. Ancak bu zaman kavramı için verilen Çince denklik “süreklilik” anlamını taşımaktadır bu yüzden *tünlä küntüz* “gece gündüz” ve *uzun turkaru* “her zaman” ikilemelerinin her ikisini de nitelendirdiğini belirtmeliyiz!

Clauson, *tün* kelimesinin anlamının “dün” olduğunu ancak *tün kün* ikilemesi ile “gece gündüz”, *tünle keldim* cümlesi ile “gece geldim” anlamlarını yüklediğini belirtmektedir (EDPT, 1972, s. 513a-b); *küntüz* kelimesi ise “gündüz vakti” anlamına gelmektedir ve Clauson *tün* kelimesinin zıddı olarak vermektedir. Osmanlı Türkçesi ile *gündüz* kelimesinin kullanımı yaygınlaşmıştır (EDPT, 1972, s. 729b); (DTS, 1969, *kündüz* s. 327a-b, *küntüz* s. 328a; *tünlä* s. 597b). Erdal, genellikle +IA ekinin geçici zarflar oluşturduğunu dile getirmektedir. *Tün+lä* “bu gece” anlamına geldiğini ve Clauson’da *tün* maddebaşı altında verildiğine dikkat çekmektedir. Erdal, *Tünlä küntüz* ikilemesinin “gündüz gece” anlamına geldiğini, izâfet yapısı oluşturduğunu belirtmektedir (OTWF I, s. 404). Wilkens, *tünlä* kelimesinin “geceleyin, geceleri (Skr. *rātrau*’nun da eş değeri)” anlamına geldiğine değinmekte ve *tünlä küntüz* ikilememizi de maddebaşını destekleyen örneklerden seçerek “gece ve gündüz” anlamını vermektedir (2021, *küntüz* s. 443a; *tünlä* s. 773b).

umug inag “umut” (10a, 208)

10a ve 208. satırlarda “umut” anlamında karşımıza çıkan ikilemenin Çince denkliğine 10a’da rastlamaktayız ancak 208. satırda olmadığını görmekteyiz. Ancak 10a da *kuanşi im pusarka umug inag tutup*, <atın> *atasar*, cümlesinin Çince karşılığı şu şekildedir: (T 56c07) 觀世音菩薩。一心稱名。 *guan*

shi yin pusa yi xin cheng ming (G 6363, 9969, 13209, 9511, 9530, 5342, 4562, 734, 7940) “Kuanşi im Pular’a sığınıp₂ adını ansa”. 10a’da geçen cümle yapısının Çince kısım içerisinde 一心 *yi xin* “kalple” ya da 一心稱名 *yi xin cheng ming* “bölünmemiş bir zihin ile” ifadesini karşılayan Çince denklige uygun geldiğini söylememiz mümkündür! Burada verilen anlam, Kuanşi im Pular’ın adının anılıp ona sığınılması biçimindedir. Çince denklige rastlamadığımız 208. satırda ise *umugı inagı bolu berür* “(onların) umudu₂ oluverir” şeklinde geçmektedir.

Clauson *umug* kelimesi için “arzulanan şey” anlamına geldiğini ve *umug inag* ikilemesi ile Buddha’nın sıfatı niteliğini taşıdığını belirtmektedir. *Inag* kelimesi için “arzulanan şey” anlamını vermektedir, **ma-* kökünden gelebileceğini ve Moğolca’dan ödünçleme olabileceğini belirtmektedir (1972, *umug* s. 157b-158a, *inag* s. 182b-183a). DTS’de *inag* maddebaşı tek başına yer almamaktadır, *umug* maddebaşına gönderme yapılmaktadır çünkü *umug* maddebaşı altında *umug inag* şekli ile ayrı bir alt maddebaşı yer almaktadır (1969, *inag* s. 218b→ 611b; *umug* s. 611b). Erdal, *inag* kelimesinin bir kökü olmadığını ancak *inan-* “inanmak” fiilinin iyi bilinen bir soydaşı olduğunu dile getirmektedir (OTWF I, s. 188). *Umug*, *um-ug* “kişinin umduğu güvendiği şey” anlamına gelmektedir ve sıklıkla *inag* kelimesi ile birlikte geçmektedir. Karahanlı Türkçesinde *umug* kelimesi geçmemektedir (OTWF I, s. 213). Wilkens, *inag* kelimesi için “inançlı, dindar; sığınak, dayanak, yardım” anlamlarına geldiğini, *umug inag* ikilemesinin “sığınak₂” anlamına geldiğine değinmektedir (2021, s. 288a). Wilkens’in verdiği anlamı bizim metnimizde 10a satırında geçen anlam ile örtüşmektedir. 208. satırda “umut” anlamını içerdiğini görmekteyiz. Wilkens, *umug* kelimesi için “ümit, melce, umut, sığınak (Skr. *śaraṇa*)” anlamlarını işaret etmektedir. *Umug inag* ikilemesine değinerek “ümit ve melce, umut ve sığınak; çok defa Buda’nın lakabı olarak; melce₂; sığınak₂ (Skr. *śaraṇa*)” anlamlarını vermektedir (2021, s. 798b). Ayrıca bk. (“umut, sığınak” Ölmez, 2017, s. 298); (“umut, dayanak” Şen, 2002, s. 319); (“ümit ve çare” İsi, 2020, s. 31).

umugsuz inagsız “umutsuz” (185)

185. satırda “umutsuz” anlamında karşımıza çıkan ikilemenin Çince denklige söz konusu değildir. Ancak dikkati çeken husus; Uygurcada *ayig erinç y(a)rılıg umugsuz inagsız ämgäklig tnl(ı)glar* “sefil, kötü, acınacak halde olan, umutsuz₂, ızdırıp çeken canlı varlıklar” diye bahsedilen kısmın, Çince uzun uzun açıklanarak verilmesidir. Bu yüzden Uygurca karşılığı bulunmayan Çince kelimeler diye adlandırmamız mümkün değildir. Çince metin göz önüne alındığında söz konusu kötü tanımları yapılan canlı varlıkların neler olduğunu görmekteyiz:

T 58a03	念彼觀音力	還著於本人
T 58a04	或遇惡羅刹	毒龍諸鬼等
T 58a05	念彼觀音力	時悉不敢害
T 58a06	若惡獸圍遶	利牙爪可怖
T 58a07	念彼觀音力	疾走無邊方
T 58a08	虵蛇及蝮蠍	氣毒煙火燃

T 58a09	念彼觀音力 尋聲自迴去
T 58a10	雲雷鼓掣電 降雹澍大雨
T 58a11	念彼觀音力 應時得消散
T 58a12	衆生

Metnin tamamı ve Çince denklikler için bk. (Özcan 2020: 132).

Clauson *umugsuz* kelimesinin “arzulanan şey olmadan, dört gözle beklenecek şey olmadan” anlamına geldiğini belirtmekte ve *umugsuz inagsız* ikilemesini ise “arzu ve güven nesnesi olmadan” anlamı ile örnek olarak vermektedir. Osmanlı Türkçesi ile *umusuz* biçiminde de kullanıldığına da dikkat çekmektedir. *Inagsız* kelimesine sadece Eski Uygurca’da tanıklık edildiğini belirtmekte ve örnek olarak *umugsuz inagsız* ikilemesine değinmektedir (1972, *umugsuz* s. 158b, *inagsız* s. 183a). DTS’de *inagsız* maddebaşı tek başına yer almamaktadır, *umugsuz* maddebaşına gönderme yapılmaktadır çünkü *umugsuz* maddebaşı altında *umugsuz inagsız* şekli ile ayrı bir alt maddebaşı yer almaktadır (1969, *inagsız* s. 218b→ 611b-612a, *umugsuz* s. 611b). Erdal, *inagsız* kelimesine *umug* maddebaşı altında değinmektedir, *umugsuz* sıklıkla *inagsız* ile birlikte görülmektedir. Karahanlı Türkçesinde *umug* kelimesi görülmemektedir (OTWF I, s. 213). Erdal, *umugsuz inagsız* ikilemesinin *umug inag* kelimelerinin genişletilmiş biçimi olduğuna ve Clauson ile DTS ile tanıklık sağlandığına değinmektedir (OTWF I, s. 188). Wilkens, *inagsız* kelimesi için “sığınaksız” anlamını verirken, *umugsuz* kelimesi için “umutsuz, ümitsiz” anlamlarını vermektedir. *Umugsuz inagsız* ikilemesine *umugsuz* maddebaşı altında “umutsuz ve sığınaksız” anlamları ile vermektedir (2021, *inagsız* s. 288b, *umugsuz* s. 799a).

upase upasañç “rahip olmayan erkek ve kadın Budistler” (133, 135) = 優婆塞 優婆夷 *you po sai you po yi* (G 13382, 9412, 9541/ 9608, 13382, 9412, 5397)

Daha önce *toyın ş(a)mnanç* ikilemesinde değindiğimiz bu satırlar içerisinde *upase upasañç* ikilemesinin geçtiğini görmekteyiz. Bu yüzden 133-136. satırlar arasında yer alan ikilememizi tekrar görebilmek için yer vermekteyiz: *birök toyın ş(a)mnanç upase upasañçlar [körkin] körü tnl(ı)glar ärsär <kuanşi im pular> ol tnl(ı)glarka toyın ş(a)mnanç upase upasañçlar körkin körgitü nomlayu kutgarur* satırlarının Çince karşılığı şu şekildedir: 以比丘比丘尼優婆塞優婆夷身得度者。即現比丘比丘尼優婆塞優婆夷身而爲說法。應 *yi bi qiu bi qiu ni you po sai you po yi shen de du zhe ji xian bi qiu bi qiu ni you po sai you po yi shen er wei shuo fa ying* (G 5462, 8942/ 9943, 2310, 8942/ 9943, 2310, 8194, 13382, 9412, 9541/ 9608, 13382, 9412, 5397, 9813, 10842, 11305/ 12089, 542, 878, 4539/ 4825, 8942/ 9943, 2310, 8942/ 9943, 2310, 8194, 13382, 9412, 9541/ 9608, 13382, 9412, 5397, 9813, 3345, 12521, 9598/ 10164, 3366, 13294) Eğer *toyın* (Skr. *bhikṣu*), *ş(a)mnanç* (Skr. *bhikṣunī*), *upase* (Skr. *upāsaka*) ve *upasañçların* (Skr. *upāsikā*) yüzünü görerek kurtulabilecek canlı varlık iseler, *Kuanşi im Pular* o canlı varlıklara *toyın* (Skr. *bhikṣu*), *ş(a)mnanç* (Skr. *bhikṣunī*), *upase* (Skr. *upāsaka*) ve *upasañçların* (Skr. *upāsikā*) kılığına girerek görünür, (onlara dini) öğretir, (onları) kurtarır.”

Upase upasañç ikilememiz için kullanılan 優婆塞 優婆夷 *you po sai you po yi* (G 13382, 9412, 9541/ 9608, 13382, 9412, 5397) Çince denklikte; ilk Çince denklik 優婆塞 *upase* kelimesini, diğer Çince

denklik ise 優婆夷 *upasanç* kelimesini karşılamaktadır. Burada dikkat çeken, iki kelime arasındaki fark cinsiyet farkıdır ve cinsiyet farkı sondaki Çince kelimelerle verilmekte olduğu dikkat çekicidir.

Upase, Skr. *upāsaka*. Soğd. *'wp'sy* “inanır, inanan kişi, mümin” anlamlarına gelen ve Budist öğretiyeye inanan erkeklere verilen addır. Kelime “hizmet eden kişi” teriminden gelmektedir. Bu kişiler, rahip olmak için çabalayan kişilere hizmet eden kişilerdir (Nakamura, 1975, s. 92d); ahlak kurallarına bağlı olan ve evinde ibadet eden mürittir ve “beş öğretiyeye bağlı olan itaatkâr erkek” anlamına gelmektedir (Soothill, 1937, s. 330a); üç hazineye (*sambō*) inanan ve beş öğretiyeye (Japoncası *gokai*) itaat eden rahip olmayan dinine bağlı erkek anlamındadır (Japoncası *ubasoku* JEED, 1979, s. 323a); ayrıca bk. (Edgerton, 1953, s. 147a).

Upasanç, Skr. *upāsikā*. Soğd. *'wp's'nç* “inanan kadın, mümine”. Halk içerisinde yaşayan Budist öğretiyeye inanan kadınlardır (Nakamura, 1975, s. 92c); beş öğretiyeye bağlı olan evinde ibadet eden kadın mürittir (Soothill, 1937, s. 330a); üç hazineye (*sambō*) inanan ve beş öğretiyeye (*gokai*) itaat eden rahibe olmayan ancak dinine bağlı kadın anlamına gelmektedir (Japoncası *ubai* JEED, 1979, s. 323a); ayrıca bk. (Edgerton, 1953; s. 147a).

Clauson'un sözlüğünde *upase* ve *upasanç* kelimelerine değinmediği dikkat çekmektedir. DTS'de, *upasi* ve *upasanç* iki maddebaşı altında değinilmektedir (1969, *upasanç* s. 613a; *upasi* s. 613a). Wilkens, *upase* kelimesi için Soğd. *wp's'y ~ 'wp's'k* < Skr. *upāsaka* karşılıklarını ve “rahip olmaya erkek Budist, ruhban sınıfından olmayan Budist mümin” anlamlarını vermektedir. Örnek olarak *upase upasançlar* ikilemesine de değinen Wilkens, “rahip olmayan erkek ve kadın Budistler” (2021, s. 801b); *upasanç* kelimesi için Soğd. *wp's'nch* < Skr. *upāsikā* “rahibe olmayan kadın Budist, ruhban sınıfından olmayan Budist mümine” anlamlarını vermektedir (2021, s. 801b).

uzun turkaru “her zaman” (014)

Metnimizde bir kez 014. satırda rastladığımız ikileme için <tml(ı)g bo> *kuanşi im <pusar> atın atasar uzun turkaru <unı>tmatın tünlā künt[üz]* Çince karşılığı şu şekildedir: 觀世音菩薩即時觀其音聲皆得解脫。 *guan shi yin pusa ji shi guan qi yin sheng jie de jie tuo* (G 6363, 9969, 13209, 9511, 9530, 878, 9921, 6363, 1026, 180, 9883, 1437, 10842, 1515/ 4419, 11375) “Kuanşi im Pusar adını her zaman2 unutmadan gece gündüz2 ansa”. 015. satırda 即時 *ji shi* (G 878, 9921) şeklinde verilen Çince denkliğin zaman kavramını karşıladığına *tünlā küntüz* ikilemesini açıklarken değindik. Bu zaman kavramı için verilen Çince denklik “süreklilik” anlamını taşımaktadır, bu yüzden *tünlā küntüz* “gece gündüz” ve *uzun turkaru* “her zaman” ikilemelerinin her ikisini de nitelendirdiğini tekrar belirtmeliyiz!

Clauson *uzun* kelimesinin *uza-* fiilinden geldiğine değinmekte, *uzun tonlug*, *uzun sansar* gibi örneklerle tanıkladıktan sonra *uzun turkaru* ikilemesine de değinerek “uzun süre, tamamen” anlamını vermektedir (1972, s. 288a-289b). Clauson, *turkaru* kelimesi için “devamlı” olarak anlamını vermekte, Eski Uygurca metinlerde geçen örneklerini göstermektedir (1972, s. 542a); (DTS, 1969, *turkaru* s. 588a; *uzun* s. 621a-b). Erdal, *-n* eki altında *uzun* kelimesinin *uza-* ile, *yarın* kelimesinin *yaro-* ile, *tükün* kelimesinin *tükä-* ile, *ulun* kelimesinin *ula-* ile, *suvsun* kelimesinin *suvsı-* ile ilgili olduğuna değinmektedir (OTWF I, s. 300). Erdal, *uza-* fiilinin “uzun olmak” anlamına geldiğini ancak Eski Türkçe metinlerde yerden daha çok zamana atıf olarak kullanıldığına dikkat çekmektedir (OTWF I, s. 302). Wilkens, *turkaru* kelimesi için “her zaman, daima, sürekli, devamlı” anlamını verirken; *uzun* kelimesi için “uzun, uzak, geniş, yaygın (yük hayvanı) uzun yürüyen; uzunluk, büyüklük; uzun

süre, epeyce yol; daima, her zaman” anlamlarını vermektedir. *Uzun* maddebaşı altında *uzun turkaru* ikilemesini örnek olarak verirken “her zaman₂, daima₂” anlamlarını işaret etmektedir (2021, *turkaru* s. 759b, *uzun* s. 821b-813a).

yağı yavlak “düşman” (042, 043, 054) = 怨賊 *yuan zei* (G 13716, 11671/ 11701)

042. satırda *yağı yavlak ara* “düşman₂ arasından” 滿中怨賊。 *man zhong yuan zei* (G 7622, 2875/ 2906, 13716, 11671/ 11701); 043. satırda C nüshası ile tamamlayabildiğimiz <ol kalın yağı yavlak ara> “bu bir sürü düşmanlar₂ arasından” ve 054. satırda *ol kalın yağı yavlakta ozgay sizlär* “bu çok olan düşmanlardan₂ kurtulursunuz!” 於此怨賊當得解脫。 *yu ci yuan zei dang de jie tuo* (G 13515, 12387, 13716, 11671/ 11701, 10721, 10842, 1515/ 4419, 11375) şeklinde geçmektedir. 042. ve 054. satırlarda Çince denklik söz konusu iken; 043. satırda karşımıza Çince denkliği çıkmamaktadır. Tokyürek, Eski Uygurca *yağı* = 怨 *yuan* “garez, kötü niyet, nefret, kin” ve *yavlak* = 賊 *zei* “hırsız; korsan; düşman” anlamlarını vermekte ve *yağı yavlak* ikilemesi için “nefret, düşman” tanımlarını kullanmaktadır (2022, s. 203).

Clauson *yağı* için “düşman; düşmanca”, *yavlak* için “kötü” anlamlarını vermekte ve *yavlak* kelimesi için *yavız* ile anlam olarak bağlantılı olduğuna değinmektedir (1972, *yağı* s. 898a-b, *yavlak* s. 876b-877a). DTS, *yağı* maddebaşı altında *yağı yavlak* olarak ayrıca yer almaktadır; *yavlak* maddebaşı altında anlamlarını verdikten sonra *yağı yavlak*, *yavız yavlak* gibi ikilemelerin açıklaması için ayrıca o maddebaşı altına gönderme yapılmaktadır (1969, *yağı* s. 224a, *yavlak* s. 249a-b). Erdal, *yaman* kelimesinin “kötü” anlamına geldiğine değinmekte, *yavız* ve *yavlak* ile yakından ilişkili olduğunu belirtmektedir (OTWF I, s. 388). Wilkens, *yağı* kelimesi için “düşman; düşman, düşmanca” anlamlarını verirken *yağı yavlak* ikilemesini örnek olarak geçirerek “düşman₂” (2021, s. 852a); *yavlak* ~ *y(a)vlak* ~ *y(a)vl(a)k* maddebaşı altında “kötü, fena, berbat; güçlü, sert (şarap); düşman; kötü, fena (madde), dışkı; kötülük” anlamlarını vermektedir (2021, s. 878a-b).

yäk içgäk “şeytan” (030) = 夜叉羅刹 *ye cha luo cha* (G 12970, 186, 7291, 213)

Metnimizde *bo üç miñ ulug miñ <yer> suvda tolu yavlak yäk içgäk ärsär* “bu sayısız memleketlerde₂ birçok kötü (insan yiyen) devler₂ bulunsa” 三千大千國土滿中夜叉羅刹。 *san qian da qian guo tu man zhong ye cha luo cha* (G 9522/ 9552, 1725, 2688/ 10470/ 10546, 1725, 6609, 12042/ 12099, 12970, 186, 7291, 213) şeklinde geçmektedir. Burada dikkat çeken husus, *yäk içgäk* ikilemesi için *yakşa rakşa* yapısının kullanılmasıdır. *Yäk* kelimesi için Skr. *yakşa*, Pali *yakka* ses değeri karşılığındadır. 36 şeytandan biridir. Japonca *rasetsu*, Skr. *rākṣasa* kelimesi “şeytan, yamyam” anlamlarına gelmektedir (JEBD, 1979, s. 231b). Japonca *gaki* “aç ruhlar ve hayaletler” anlamındayken (JEBD, 1979, s. 67b), Japonca *oni* “şeytan” anlamındadır (JEBD, 1979, s. 228b). *Rākṣasa*, özel güçleri ile insanları kandırıp yiyen korkunç iblislerdir ancak daha sonra Budistlerin koruyucu tanrıları olarak görev almışlardır. Bu koruyucular zırh giymekte, elinde kılıç tutmakta ve beyaz aslana binmektedirler. On iki melekten biridir. *Rākṣasi*, on *rākṣasi* olarak belirtilirken, koruyucu tanrılar olarak da geçmektedir (Nakamura, 1975, s. 1402a); *rākṣa* kelimesi Skr. *rakṣā*, Pali *rakkhā* olarak tanımlanmaktadır. *Rākṣasa*, *Nāga* kralının adıdır (Edgerton, 1953, s. 454a). Bu anlamlardan yola çıkarak metnimizde “(insan yiyen) devler₂” olarak tanımlanmıştır.

Clauson, *yäk* kelimesi için “şeytan” anlamını vermektedir. Çok eski bir teori olmasına rağmen hala desteklenebilir bir anlam içerdiğini ve *yakka* olarak kullanıldığına değinmektedir. *Yäk* maddebaşı altında *yäk içgäk* ikilemesine örnek olarak yer vererek *içgek* kelimesine ayrıca bir açıklama getirmektedir. Şöyle ki, Clauson’a göre *iç-* fiili *-gäk* eki ile “sürekli içmek” anlamını kazandığını yani “vampir” anlamına geldiğini işaret etmektedir (1972, s. 910a-b). *İçgäk* kelimesinin *yäk* “şeytan” ile bağlantılı olduğuna değinen Clauson, *yäk* kelimesinin çok eski bir kelime olduğunu ve bu yüzden *içgäk* kelimesi ile birlikte kullanılan *yäk* kelimesi ile anlamın başka türlü bir şeytanı tanımlamak için kullanıldığını belirtmektedir (1972, s. 24b-25a). DTS’de *içgäk* kelimesini *içkäk* maddebaşına göndermektedir (1969, s. *içgäk* 201b→ *içkäk* s. 202a); *yäk* için DTS’de *yek* olarak verilir (1969, s. 253b). Erdal, *iç-gäk* kelimesinin genellikle *yäk* ile beraber kullanıldığını belirtmektedir. *Yäk* için karşılık olarak *yakşa* olduğunu (ve bunun da Prākrit *yakkha*’dan geldiğini); *içgäk* için karşılık olarak *bhūta* uygun olduğunu ve ikisi birlikte “şeytan” anlamına geldiğini belirtmektedir. *Yäk* kelimesi *ye-* “yemek” fiilinden gelmemektedir ancak *içgäk iç-* “içmek” fiilinden gelmektedir (OTWF I, s. 393). Wilkens, *içgäk* kelimesi için “şeytan, Yakşa” (2021, s. 293a); *yäk* kelimesi için “şeytan, Yakşa; şeytan, cin”, *yäk içgäk* ikilemesi için “şeytan2” anlamını vermektedir (2021, s. 881b-882a).

yelvik- aguk- “büyülemek” (184) = 呪詛 *zhou zhu* (G 2476, 2598)

184. satırda *yelvikip agukup ölürgäli sakınsar yana ol ok kıltaçika tægir* “(bir kimse canlı varlıkları) büyüleyip₂ zehirleyerek öldürmeyi düşünse yine o kimseye saldırır” 呪詛諸毒藥 所欲害身者 *zhou zhu zhu du yao suo yu hai shen zhe* (G 2476, 2598, 2571, 12054, 12958/ 13352/ 13796, 10211, 13642, 3768, 9813, 542) şeklinde geçmektedir. Bu Çince denklikler içerisinde yer alan 呪詛 *zhou zhu* (G 2476, 2598) *yelvik- aguk-* fiil halinde bulunan ikilememizi, 毒藥 *du yao* (G 12054, 12958/ 13352/ 13796) ise bu büyüleyip zehirleyerek öldürme isteğinin nasıl olacağını yani “zehirli otlar, bitkiler” anlamını taşımaktadır. 欲害 *yu hai* (G 13642, 3768) Çince denkliği “zarar vermeyi istemek” anlamındadır. Zarar vermeyi istemek, öldürmeyi düşünmek eylemi kendisinden önce gelen Çince denklik ile zehirli bitkiler, otlar ile örtüşmektedir. Bu otlar, zehirleyip öldürme işleminde kullanılabileceği gibi; “büyülemek” işlemi için kullanılan otlar olabilir!

Yelvi+k- “büyü kaidesi”, *yelvi* “sihir, büyü” anlamındaki kelimedenden türeyen *yelvik-* fiili “büyülemek” anlamındadır. Clauson ise kelimeyi “büyü yapmak” şeklinde anlamlandırmıştır (1972, s. 920b). Fakat bu anlam kabul edilemez. Çünkü bu anlam *yelvi+lä-* kelimesine aittir. Ancak Erdal’a göre, bu anlamsal hata *yelvik-* ve *agok-* fiili ile beraber geçtiği Kuanşi im Pular metnimizden kaynaklanmaktadır (OTWF II, s. 497). DTS’de *aguk-* maddebaşı altında anlamına değindikten sonra *yelvik-* maddebaşına gönderme yapmaktadır. *Yelvi-* fiilinden geldiğine değinilen *yelvik-* fiili için örnek olarak Kuanşi im Pular metnimizde geçen örneğe yer verilmektedir (1969, *aguk-* s. 24a-b, *yelvik-* s. 255a). Clauson’un verdiği *yelvikip agukup ölürgäli sakınsar* satırları üzerinde Kuanşi im Pular metnine aittir (1972, s. 83a-b). *auk-/* “*qwq-* fiili, *agu* “zehir” isim kökünden gelmektedir. +(X)*k-* isimden fiil yapım eki ile *agu+k-* fiili oluşmaktadır. Fiil “zehirlenmek; (düşünsel olarak) zehirlenmek, (düşünceleri) zehirlenmek” anlamlarındadır (UW 2010, s. 31). Wilkens, *aguk-* fiili için “zehirlenmek” anlamını vermiş ancak örnek bir yapı sunmamaktadır (2021, s. 22a). Ancak *yelvi-* fiili için “şeytana tutulmuş olmak, cinleşmiş olmak, büyülenmiş olmak, büyülenmek” anlamlarını verdikten sonra

yelvik- aguk- ve *yelvik- uçun-* örneklerini vermektedir. *Yelvik- aguk-* ikilemesi için Wilkens, “büyülenmek ve zehirlenmek” anlamını vermesi dikkat çekmektedir (2021, s. 887b).

yer suv “memleket” (030, 042, 151, 190) = 國土 *guo tu* (G 6609, 12042/ 12099)

030. satırda *bo üç miñ ulug miñ <yer> suvda* “bu sayısız memleketlerde” 若三千大千國土 *ruo san qian da qian guo tu* (G 5644, 9522/ 9552, 1725, 2688/ 10470/ 10546, 6609, 12042/ 12099), 042. satırda *<bo üç miñ ulug> miñ yer suvda* “bu sayısız memleketlerde” 若三千大千國土 *ruo san qian da qian guo tu* (G 5644, 9522/ 9552, 1725, 2688/ 10470/ 10546, 6609, 12042/ 12099), 151. satırda *yer suvda yoriyur tınl(ı)glarig kutgarur* “ülkede yaşayan canlı varlıkları kurtarır” 遊諸國土度脱 *you zhu guo tu du tuo* (G 13423, 2571, 6609, 12042/ 12099, 11305/ 12089, 11375) ve 190. satırda *ontun sınar atöz körgütür ol yer suv yok* “on yönde (yani her yerde) görünür, vücut bulur. (Hiçbir) memleket yoktur” 十方諸國土 無刹不現身 *shi fang zhu guo tu wu cha bu xian shen* (G 9959, 3435, 2571, 6609, 12042/ 12099, 12753, 213, 9456, 4539/ 4825, 9813) şeklinde geçmektedir.

Clauson, *yér* için “toprak, kara parçası, yer” anlamlarını verirken, *yér suv* ikilemesinin “toprak su” ve “bölge, ülke” gibi daha özel bir anlama gelebileceğini belirtmektedir (1972, s. 954a-b); *suv* “su” anlamına gelen bu kelime, Türkmence’de hala varlığını *suv* şeklinde sürdürmektedir. En eski dönem metinlerinden beri varlığına tanıklık ettiğimiz *suv* kelimesi için, *yér suv* ikilemesine örnek verilerek “bölge, memleket” anlamlarına geldiğini görmekteyiz (1972, s. 783a-784a); (DTS, 1969, *yer* s. 257a; *suv* s. 515a). Wilkens, *suv* için “su (beş elementten biri olarak da kullanılır) (Skr. *jala, ambu, toya, udaka*’nın da eş değeri); deniz suyu; sıvı, vücut sıvısı; akarsu, ırmak; mürekkep; macun” anlamlarını vermektedir (2021, s. 633a-634b). Wilkens, *yer ~ y(e)r* maddebaşı için “yer, yeryüzü, toprak, arazi, alan, saha, bölge, zemin, ülke, tarla; yer (Skr. *deśá*’nın da eş değeri); mezarlık, kabristan; dünya; yol, mesafe, uzaklık; çevre, etraf” anlamlarını işaret etmektedir. *Yer suv* ikilemesine de örnek olarak değinen Wilkens, “dünya; araziler, büyük emlak ve arazi” anlamlarını vermektedir (2021, s. 889a-890b). Tietze, Clauson’a değinerek açıklamaya başladığı *su* kelimesi için “su” anlamını vermektedir (VII, s. 466-472); *yer su* olarak ayrıca bir maddebaşı veren Tietze “vatan” anlamını kullanmaktadır (IX, s. 349). Ayrıca bk. (“toprak ve su, yeryüzü” Ölmez, 2017, s. 304).

yertinçü yer suv “yeryüzü” (101, 201) = 國土 *guo tu* (G 6609, 12042/ 12099)

Kuanşi im Puser metninde iki kez rastlanılan *yertinçü yer suv* üçlemesi 101. ve 201. satırlarda geçmektedir. Çalışmanın konusu ikilemeler olmakla beraber *yer suv* ikilemesinin genişletilmiş biçimi olarak geçtiği görülmektedir ve daha ayrıntılı bir açıklamadan ziyade ikilemeler gibi cümle yapısının pekiştirdiği için yer verilmesinin uygun olduğu söylenebilir. Metinde 101. satırda *bo yertinçü yer suvdaki tınl(ı)glar* “bu dünyadaki canlı varlıklar” 若有國土衆生應 *ruo you guo tu zhong sheng ying* (G 5644, 13376, 6609, 12042/ 12099, 2900, 9865, 13294) ve 201. satırda *yertinçü yer suvda ulug y(a)rlıkançuçı bulıt öritir* “bütün yeryüzünde, tüm memleketlerde büyük merhametli bir bulut meydana gelir” şeklinde geçmektedir.

Clauson, *yertinçü* kelimesi için “dünya” anlamını vermektedir ve özellikle “cennet, cehennem karşıtı olarak bu dünya” anlamını işaret etmektedir (1972, s. 961b). DTS’de *yirtinçü* maddebaşı altında kapalı e ile değil, doğrudan i ile kullanıldığını görmekteyiz ve *yirtinçü yer suv* olarak ayrıca da belirtilmiştir (1969, s. 263a). Wilkens, *yertinçü* kelimesi için “dünya, yeryüzü, dünya düzeni, yer”

ve örnek olarak *yertinçü yer suv* “dünya; yeryüzü; kıta” anlamlarını vermektedir (2021, s. 891a-b). Wilkens’in ikileme olarak aldığı görmekteyiz!

yolçı yerçi “rehber, kılavuz” (046)

046. satırda *yolçı yerçi bolup* “(onların) rehberiz olarak” şeklinde geçmektedir ve “rehber, kılavuz” anlamlarında karşımıza çıkan ikilemenin Çince denkliği görülmemektedir.

Clauson, *yolçı* kelimesi için “rehber, kılavuz” anlamlarını vermekte ve Kuanşi im metnini örnek olarak göstermektedir (1972, *yolçı* s. 921b; *yerçi* s. 958a). DTS’de *yerçi* maddebaşı altında anlamına değindikten sonra *yolçı* maddebaşına göndermekte ve *yolçı* maddebaşı altında *yolçı yerçi* ikilemesini Kuanşi im metnimiz ile örnekendirerek açıklamaktadır (1969, *yerçi* s. 257b; *yolçı* s. 271a-b). Erdal, *yol+çı yer+çi* ikilemesini örnek olarak vermektedir (OTWF I, s. 113). Wilkens, *yerçi* kelimesi için “komutan, lider, rehber (Skr. *nāyaka*’nın da eş değeri), karada seyahat edenler için rehber; arazi ölçüşücü”; *yolçı* maddebaşı altında *yolçı yerçi* ikilemesine değinen Wilkens, “rehberz” anlamını vermektedir (2021, *yerçi* s. 890b; *yolçı* s. 912b).

SONUÇ

Kuanşi im Pusar metninde toplamda 46 ikileme ile Eski Uygur edebiyatı çalışmalarına önemli bir katkı sunmaktadır. Sonuç itibarıyla Eski Uygurcada kullanılan ikilemelerin bir kısmının Çince denkleme çevrildiği bir kısmının da ikilemelere açıklama ve pekiştirme katmak için kullanıldığı görülmektedir. Tek bir Çince ifade iki, üç hatta belki daha fazla Eski Uygurca kelime ile karşılanabilmektedir. Bu da Eski Uygurcanın dildeki zenginliğini göstermesi açısından önemlidir. Bunun yanı sıra Çince denklik içerisinde uzun uzun verilen satırlar Eski Uygurca metinde hem anlamayı kolaylaştırmak hem de Eski Uygurca içerisinde yer alan kelimelerin zenginliğini kullanarak bize göstermek amacıyla daha öz kelimelerle karşılanmıştır. Örneğin; *ada tuda* “tehlike” anlamındaki ikilememiz için Çince denklikte 被困厄 無量苦逼身 *bei kun e wu liang ku bi shen* (G 8769, 6542, 8470, 12753, 7015, 6258, 89188, 9813) *yeğrāk adasınta tudasınta ara kirür* “tehlikeden2 daha iyi (korur) girer” şeklinde verilmektedir. Bazen Eski Uygurca metnimizdeki kullanımı ile Çince denklik birebir örtüşmektedir: *adrok adrok atöz körgitip* satırlarında “çeşitli kılıklara girip” Çince denklikte iki kere üst üste, birebir çevirisi ile 種種 *zhong zhong* (G 2886/ 12013) şeklinde geçmektedir. Bazen ikileme olarak kullandığımız halde Çince denklikte tek bir Çince yeterli gelmektedir: *luu yäk* “ejderha, şeytan” 龍 *long* (G 7479), tölät töşäk “yatak döşek” 臥 *wo* (G 12691), argü otrug “oturulacak yer” 國 *guo* (G 6609), k(a)lp üd “zaman, dönem” 歷 *li* (G 6924) vb. Bazı örneklerde ise Çince denklik ile ikilemede kullanılan sözcükler anlam olarak tek tek verilmiştir: *aş içgü* ikilememiz için 飲 *yin* (G 13269) “içmek”, 食 *shi* “yemek; içmek; (yiyecek, içecek için) tüketmek” (G 9971/ 10294) anlamını; *biçäk kağıl* ikilememiz için *biçäk* “bıçak” 刀 *dao* (G 10783), *kağıl* “sopa; suçluların dövüldüğü ağır bambu” 杖 *zhang* (G 426) anlamını üstlenmektedir. *Boşun- kutrul-* ve *ozar- kutrul-* ikilemeleri ise aynı Çince denklik ile karşılanmaktadır: 得解脱 *de jie tuo* (G 10842, 1515/4419, 11375). Metnimizde dikkat çeken örneklerden bir diğeri ise, 即時 *ji shi* (G 878, 9921) Çince denkliğinin *tünlä küntüz* “gece gündüz” ve *uzun turkaru* “her zaman” ikilemelerinin her ikisini de nitelendirdiğini görmekteyiz!

KAYNAKLAR

- Ağca, Ferruh (2015) "Eski Uygurca İştikaklı İkilemeler Üzerine" *Alkış Bitigi. Kemal Eraslan Armağanı*. ed. Bülent Gül, Ankara: Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü: 17-30.
- Aydın, Erhan ve Ahmet Karaman (2019) "Eski Türk Yazıt ve El Yazmalarında İkilemeler" *JOTS* 3/2: 259-286.
- Bozok, Emrah (2012) *Eski Uygur Türkçesinde İştikaklı İkilemeler*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Eskişehir Osmangazi Üniversitesi.
- Bozok, Emrah (2018) "Eski Uygur Türkçesinde arıg turug, arıg silig ve arıg süzük İkilemeleri Üzerine" *TürkBilig* 36: 41-46.
- Can, Meltem (2010) *Eski Uygur Türkçesinde İkilemeler*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Uludağ Üniversitesi.
- Clauson, Sir Gerard (1972) *An Etymological Dictionary of Pre-Thirteenth- Century Turkish*. London: Oxford University Press [=EDPT]
- Çağatay, Saadet (1944) "Uygurcada Hendiadyoinler." *Dil ve Tarih- Coğrafya Fakültesi, Yıllık Çalışmalar Dergisi*. Sayı: 1, 1940-1941: (Çağatay, Saadet (1978) "Uygurcada Hendiadyoinler." *Türk Lehçeleri Üzerine Denemeler*, Ankara: Ankara Üniversitesi DTCF Yayınları. s. 29-66'da tekrar yayımlanmıştır)
- Edgerton, Franklin (1953) *Buddhist Hybrid Sanskrit Grammar and Dictionary*. New Haven: Yale University Press.
- Eraslan, Kemal (2012) *Eski Uygur Türkçesi Grameri*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Erdal, Marcel (1991) *Old Turkic Word Formation: A Functional Approach to the Lexicon I-II*. Wiesbaden: Otto Harrassowitz Verlag. [=OTWF]
- Giles, Herbert A. (1912) *A Chinese- English Dictionary*. C I-II. 2 Baskı. Shanghai: Che'n Wen Publishing Company [=G]
- Güler, Hakan (2022) "Eski Uygur Türkçesinde Morfem Opozisyonuyla Oluşturulmuş İkilemeler" *Türk Kültürü*. C. 15, S. 1: 73-84.
- Hatiboğlu, Vehice (1981) *Türk Dilinde İkileme*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Hôbôgirin (1978) *Dictionnaire encyclopédique du bouddhisme d'après les sources chinoises et japonaises*. Publié par l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres. Institut de France avec le patronage de l'Académie du Japon et le concours de l'École Française d'Extrême Orient et de la Maison Franco- japonaise de Tôkyô, I- VII (1929- 1994), Répertoire du Canon bouddhique sino-japonais.
- İsi, Hasan (2020) "Eski Uygurca Uşñışā Vijayā Dhāraṇī Sūtra'da İkilemeler" *Dede Korkut Uluslararası Türk Dili ve Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*. 9/21. s. 15-38.
- Japanese- English Buddhist Dictionary* (1979) Tokyo [= JEBD]
- Kara, Melek (2021) *Daśakarmapathāvadānamālā'da İkilemeler ve İkilemelerin İşlemleri*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Erciyes Üniversitesi.
- Karaman, Ahmet (2021) *Eski Türkçede (VIII.-XII. Yüzyıl) İkilemeler*. Yayımlanmamış Doktora Tezi. İnönü Üniversitesi.
- Karaman, Ahmet (2022) *Eski Türkçede İkilemeler*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

- Keskin, Berker (2021) "Eski Uygurca İkillemelere Katkılar". *Türkiyat Mecmuası* 31: 151-175.
- Müller, Friedrich Wilhelm K. (1911) *Uigurica II*. Berlin: 14-20.
- Nadelyayev, V. M., Nasilov, D. M., Tenişev, E. R., Şçerbak A. M. (1969) *Drevnetyurkskiy slovar'*. Leningrad [=DTS]
- Nakamura, Hajime (1975) *Bukkyōgo dai jiten (Dictionary of Buddhist technical terms)*. I-II, Tokyo.
- Ölmez, Mehmet (2017) "Eski Uygurca İkillemeler Üzerine" *Türk Dili Araştırmaları Yıllığı Belleten Dergisi*. 65/2: 243-311.
- Ölmez, Mehmet ve Gönül Aris (2019) "Eski Uygurca Ölümler Kitabı'ndaki İkillemeler Üzerine." *TDAY-Belleten LXVII*: 39-64.
- Ölmez, Mehmet ve Simge Sevim (2019) "Kşanti Kılğuluk Nom Bitig'e Özgü İkillemeler". *Türkiyat Mecmuası XXIX/ II*: 499-524.
- Ölmez, Mehmet ve Zeynep Pınar Can (2020) "Eski Uygurca Abhidharma Metinlerindeki İkillemeler" *International Journal of Old Uyghur Studies* 2/2: 211-238.
- Ölmez, Mehmet (2020). "Uygurca tönürge, Moğolca dönge, Anadolu Ağızları tönge Hakkında" *Dil ve Edebiyat Araştırmaları*. Güz 22: 37-51.
- Ölmez, Mehmet (2022) "Eski Uygurca İkillemeler Üzerine 2" *International Journal of Old Uyghur Studies*. 4/1: 38-94.
- Özcan Devrez, Ceyda (2020) *Eski Uygurca Kuanşi im Pusar İncelemesi Metin- Çeviri- Açıklamalar- Sözlük*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Radloff, Wilhelm (1911) *Kuan-şi-im Pusar, Eine türkische Übersetzung des XXV. Kapitels der chinesischen Ausgabe des Saddharmapuṇḍarīka*. St-Petersbourg: Bibliotheca Buddhica, Académie des sciences
- Röhrborn, Klaus (1977-1998) *Uigurisches Wörterbuch. Sprachmaterial der vorislamischen türkischen Texte aus Zentralasien* 1-6. Wiesbaden.
- Röhrborn, Klaus (2010) *Uigurisches Wörterbuch. Sprachmaterial der vorislamischen türkischen Texte aus Zentralasien, -Neubearbeitung- I. Verben. Band 1: ab- äzüglä-*. Stuttgart.
- Röhrborn, Klaus (2015) *Uigurisches Wörterbuch. Sprachmaterial der vorislamischen türkischen Texte aus Zentralasien, -Neubearbeitung- II. Nomina- Promina- Partikeln. Band 1: a – asvık*. Stuttgart.
- Sevim, Simge (2019) *Kşanti Kılğuluk Nom Bitig ve Daşakarmapathāvadānamālā'da İkillemeler*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Yıldız Teknik Üniversitesi.
- Shogaito, Masahiro (1993) *Studies in the Uighur Version of the Abhidharmakosabhaşa- tika Tatvartha Volume II Text, Translation, Commentary and Glossary*. Shokado: Kyoto.
- Soothill, William Edward ve Lewis Hodous (1937) *A Dictionary of Chinese Buddhist Terms with Sanskrit and English Equivalents and a Sanskrit- Pali Index*. London: Kegan Paul, Trench, Trubner & Co.
- Şen, Serkan (2002) *Eski Uygur Türkçesinde İkillemeler*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Samsun: Ondokuz Mayıs Üniversitesi.
- Tekin, Şinasi (1960) *Uygurca Metinler I- Kuanşi im Pusar (Ses İştiten İlah) Vap hua ki atlıg nom çeçeki sudur (Saddharmapuṇḍarīka-sutra)*. Erzurum: Atatürk Üniversitesi Yayınları Araştırmaları Serisi. Edebiyat ve Filoloji 2.
- Tekin, Şinasi (2016) *İştikakçının Köşesi – Türk Dilinde Kelimelerin ve Eklerin Hayatı Üzerine Denemeler*. 6. Baskı. İstanbul: Dergâh Yayınları.

- Tokyürek, Hacer (2022) "Altun Yaruk Sudur IV. Tegziñç'teki İkilemelerin Çince Denklikleriyle Karşılaştırması" *International Journal of Old Uyghur Studies* 4/2: 155-214.
- Wilkens, Jens (2007) *Das Buch von der Sündeltigung (2 vols): Edition des altturkischbuddhistischen Kšanti Kılğuluk Nom Bitig, Berliner Turfantexte XXV*. Turnhout. [=BT XXV]
- Wilkens, Jens (2021) *Handwörterbuch des Altuigurischen Altuigurisch- Deutsch- Türkisch, Eski Uygurcanın El Sözlüğü Eski Uygurca- Almanca- Türkçe*. Göttingen: Universitätsverlag Göttingen.
- Yıldız, Hüseyin (2012) "Eski Uygur Türkçesinde İkilemelerde Yer Değiştirme Meselesi- İkileme Grupları, Köprü İkileme ve Kelimeler Arası Kavram Geçişleri-" *İstanbul Kültür Üniversitesi IV. Uluslararası Türk Dili ve Edebiyatı Öğrenci Kongresi TUDOK 2012*: 141-157.
- Yıldız, Sümbül Begüm (2018) "Uygurca Maitrisimit'te asıg tusu İkilemesi Üzerine", *R&S- Research Studies Anatolia Journal*. Vol: 1, Issue: 2, s: 281-288.
- Yıldız, Sümbül Begüm (2019) *Eski Uygurca Maitrisimit'te İkilemeler (Kumul Nüshası)*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Beykent Üniversitesi.

BATI

EDEBİYATINDA AKIMLAR

editör
OKTAY YİVLİ

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

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



Prof. Dr. Önder Göçgün

TİYATRO DENEN HAYAT SAHNESİ



PROF. DR. ÖNDER GÖÇGÜN

Türk Tasavvuf Şiiri

AÇIKLAMALI VE YORUMLU ÖRNEKLERLE



MODERN TÜRK EDEBİYATI

editör
OKTAY YİVLİ

MUHARREM DAYANÇ
OKTAY YİVLİ
MACİT BALIK
MAHMUT BABACAN
SEVİM ŞERMET

YASEMİN MUMCU
BEDİA KOÇAKOĞLU
NİLÜFER İLHAN
MAKSUT YİĞİTBAŞ
SELAMİ ALAN



YABANCI DİL OLARAK FRANSIZCA YAZILI ÜRETİMİ BAĞLAMINDA GELECEKTEKİ TÜRK ÖĞRETMENLERİN SÖZDİZİMİ, DİLBİLGİSİ VE YAZIM YANLIŞLARI*

DR. ÖĞR. ÜYESİ YUSUF TOPALOĞLU**

Öz

Yabancı dil öğrenimi ve öğretimi sürecinde, öğretmen ve öğrenenlerin aşmaları gereken birçok zorluk ve sorun belirir. Bu olgulardan özellikle dilin düzeneğini oluşturan dilbilgisi, yazım ve sözdizimi yanlışları önemli bir role sahiptir. Kurallı, doğru ve anlamlı tümcelerın oluşumunu sağlayan dilbilgisi, bir dilin düzenli ve yöntemli ele alınmasını ve yapılarının kullanım, işlev ve görev bakımından netlik kazanmasını sağlar. Dilbilgisinin bir parçası sayılabilen yazım ise, sözcüklerin yazılışlarıyla ilgilidir. Sözdizimi, bir tümcedeki sözcüklerin doğru ve uygun sıralanışını inceleyen, sözcüklerin dizilimini belirleyen, yapılanma süreçlerini işaret eden, sözcüklerin bir tümcede nasıl bir düzene gireceğini bildiren kuralları kapsar. Bu bağlamda dil öğrenme sürecinde üretilen yanlışları, Corder'in (1981) yanlış türleri sınıflandırmasını temel alarak incelemeyi amaçladığımız bu araştırmada, geleceğin Türk öğretmen adaylarının Fransızca öğrenimi sürecinde yaptıkları yanlışları sadece dilbilgisi, yazım ve sözdizimi bağlamında ele alınması ve bu yanlışların nedenleri ile bu nedenlerden dolayı beliren yanlış türlerinin saptanması hedeflenmektedir. Geleceğin 15 Türk öğretmen adayından meydana gelen bir örneklem üzerinde yürütölen bu araştırmada, en fazla dilbilgisel yanlışlar ve seçme yanlış türü üretildiği anlaşılmıştır. Yazım yanlışları bağlamında, Fransızcanın kendine özgü yazım özelliklerinin bulunmasından ötürü en çok eksiltme yanlış türünün yapıldığı ve bundan dolayı tümcenin belirsiz bir anlama girdiği belirlenmiştir. Sözdizimi konusunda, sözcüklerin tümce içinde yanlış yerde dizilmelerinden kaynaklanan ve tümceyi anlam yönünden belirsizleştiren dizimlerin varlığı ve yanlış sözcük kullanımları dolayısıyla en çok dizim yanlışları yapıldığı saptanmıştır. Sonuç olarak bu araştırma, yapılan yanlışların saptanması, tanımlanması, yorumlanıp açıklanması süreçleri göz önünde bulundurularak, kurallara uygun, kabul edilebilir, anlamlı tümcelerın dilbilgisel, yazımsal ve sözdizimsel yönden oluşturulması sınırları içinde değerlendirilmiştir.

Anahtar sözcükler: Dilbilim, Fransızca, dilbilgisi, yazım, sözdizimi, yanlış incelemesi

* Bu araştırma, 6-8 Ekim 2023 tarihleri arasında Aydın Didim'de düzenlenen Söylem uluslararası Filoloji Sempozyumu bilgi şöleninde, *Fransızca Yazılı Üretimde Sözdizimi, Dilbilgisi ve Yazım Yanlışları* başlığı altında sunulan sözlü bildirim genişletilmiş makale biçimindedir.

** Dr. Öğr. Üyesi İstanbul Üniversitesi-Cerrahpaşa, Hasan Âli Yücel Eğitim Fakültesi, Fransız Dili Eğitimi Anabilim Dalı, yusuf.topaloglu@iuc.edu.tr, ORCID: 0000-0003-2832-6902.

SYNTAX, GRAMMAR AND SPELLING MISTAKES OF FUTURE TURKISH TEACHERS
IN THE CONTEXT OF FRENCH WRITTEN PRODUCTION
AS A FOREIGN LANGUAGE

Abstract

In the process of foreign language learning and teaching, many difficulties and problems arise that teachers and learners must overcome. Among these facts, grammatical, spelling and syntax errors, which constitute the mechanism of the language, play an important role. Grammar, which enables the formation of regular, correct and meaningful sentences, enables a language to be handled regularly and methodically and its structures to be clarified in terms of use, function and task. Spelling, which can be considered a part of grammar, is related to the spelling of words. Syntax includes the rules that examine the correct and appropriate ordering of words in a sentence, determine the order of words, indicate the structuring processes, and inform what order the words will be in a sentence. In this context, in this research, in which we aim to examine the mistakes made during the language learning process, based on Corder's (1981) classification of types of mistakes, In this research, it is aimed to examine the mistakes made by future Turkish teacher candidates in the process of learning French only in the context of grammar, spelling and syntax, and to determine the reasons for these mistakes and the types of mistakes that occur due to these reasons. In this research conducted on a sample of 15 future Turkish teacher candidates, it was understood that grammatical errors and selection errors were produced the most. In the context of spelling errors, it has been determined that the most common type of ellipsis is made due to the unique spelling characteristics of French, and therefore the sentence has an ambiguous meaning. Regarding syntax, it has been determined that the most syntax mistakes are made due to the existence of syntaxes that result from the words being placed in the wrong place in the sentence and making the sentence ambiguous in terms of meaning, and the use of wrong words. As a result, this research has been evaluated within the limits of creating grammatically, spelling and syntactic sentences that comply with the rules, are acceptable and meaningful, considering the processes of detecting, defining, interpreting and explaining the mistakes made.

Keywords: Linguistics, French, grammar, spelling, syntax, error analysis

GİRİŞ

İnsan dillerini her yönleriyle araştırıp incelemeyi, bunları betimlemeyi, tanımlamayı ve açıklanmayı, bu dillerin yapısal ve işlevsel özelliklerini ve ilişkilerini, toplumdaki yerlerini konu edinen çağdaş dilbilim, 20. yüzyılın başlarında Ferdinand de Saussure ile başlar. Saussure'den önceki zamanlarda dil incelemeleri ve araştırmaları diğer bilim dallarının içinde kendisine ayrılan bir başlık altında sürdürülürken, 20. yüzyılda dilbilim, Saussure sayesinde kendini araştırma konusu yaparak diğer bilim dallarından bağımsız belirir ancak iş birliği içindeki bir bilim dalı olarak gelişir. Dil incelemeleri, özellikle 1950'li yıllardan itibaren büyük gelişmeler gösterir ve ardı ardına dil incelemelerine ilişkin kuramlar ortaya çıkmaya başlar. Bu önemli kuramlardan biri, Chomsky'nin ileri sürdüğü üretici ve dönüşümsel dilbilgisidir ve özellikle dünya dillerinin tümce oluşumuna ve incelemesine odaklanan bu kuram, bir dilin tümceler topluluğunu ve tümce üretimini, sözcükleri bir araya getiren, her sözcüğe bir işlev yükleyen ve bu sözcükler arasında

kurulan ilişkileri gösteren bir kurallar bütünü olan her dilin kendine özgü sözdizimini inceler. *Sözdizimsel yapı* (Ing. Syntactic structure, 1957) yapıtının yayınlamasıyla başlayan bu kuramda Chomsky, beyinde her konuşucunun bilmediği, duymadığı ya da daha önce konuşmadığı tümceleri üretme ve anlama yeteneğine iye olmasını sağlayan bir aygıtın varlığına vurgu yapar. Böylece Chomsky, her konuşucunun anadilinin yapısal sezgisi sayesinde dilbilgisel ve dilbilgisel olmayan tümceler arasında ayırım yapabileceğini ve henüz duymadığı ya da belirli sesbirimlere göre sonsuz sayıda tümce üretebileceğini ifade ederek, edinç terimini ve edincin konuşucular tarafından dilin kullanımı sırasında gerçekleştirilmesi süreci olan edim terimini ileri sürer. İlerleyen zamanda Chomsky, derin yapı ve yüzeysel yapı kavramlarını öne sürerek, sözdizimi kuramını yeni bir boyuta taşır. Derin yapı, zihnin derinliklerinde yer aldığı düşünülen, herhangi bir dilde yer alan seslerin fiziksel özellikleri yani dilin sesbilgisi kullanımına öncelik verir. Yüzeysel yapı ise derin yapıların çeşitli dönüşümlerden geçerek yüzeye çıkmış biçimdir. Chomsky'nin bu kuramı, dil çalışmalarına ve incelemelerine farklı bir boyut kazandırdığı gibi bir dilbilimcinin en önemli araştırma amacının ve temel görevinin doğal dilleri zaman ve uzam içinde inceleyip betimlemesi gerekliliğini ortaya çıkarır. Uzamda, bir dilbilimcinin çalışma ve araştırmaları Fransızca gibi belirli bir dili ve her şeyden önce dünyada konuşulan tüm dil çeşitlerini betimleyip tanımlamayı içerir. Bu süreç zamansal olarak da aynıdır, zira dillerin oluşumundaki ve evrimindeki değişim süreçleri, doğal dillerin neyle ilgili olduğunu anlamının temelini oluşturur. Öte yandan bir dilbilimci, bir dilin düzeneğini ve dilbilgisini tanımlar, bu kurallar bütünüünün işleyişini inceleme görevini de üstlenir. Bu nedenle dilbilgisi soyut bir kurallar bütünüdür ve bunun genel olguları, kuralları veya ilkeleri, konuşucuların dillerine ilişkin örtük olarak iye oldukları bilgiyi açık hale getirir (Kerimoğlu 2014, s. 16; Chomsky, 2011, s. 197; Mounin, 2004, s. 147; Dubois, 1969, s. 49-50; 100; 354).

Dil incelemeleri ve araştırmalarına ilişkin önemli gelişmelerden bir diğeri, dilbilimin temel araştırma konularından biri olan dilin öğrenimi ve öğretiminde kullanılan araç-gereçlerin geliştirilmesi ile ilgili uygulanabilir etkin yöntem ve tekniklerin ortaya konmasını amaç edinen karşıtsal dilbilimdir. Karşıtsal inceleme olarak da bilinen 1950'lerde ortaya çıkan bu bilim alanı, ilk kez Whorf (1941) tarafından önerilir ve yabancı dil öğretimindeki eksiklikleri ve zorlukları giderme amacı güder. Ayrıca dilbilimin bu alanıyla ilgili, Lado'nun *Ekinler Arası Dilbilim* (Ing. *Linguistics Across Cultures*) (1957, s. 1) adlı yapıtı, yalnızca dilbilgisi sorunlarını ele almak için değil, aynı zamanda dil ve ekin arasındaki ilişkiyi incelemek için de bir yöntem sunar. Lado'ya göre karşıtsal dilbilim, ses düzeneklerini, dilbilgisi, sözlük, yazı ve ekin bakımından farklılık gösteren iki dilin incelemesinde uygulanan karşılaştırmalı bir yöntemdir. Lado, ana dil ile yabancı dil arasındaki karşılaştırmada, yabancı dil öğrenimindeki kolaylıkların sağlanması ya da zorlukların aşılmasında temel anahtar görevini üstlendiğini vurgular. İki dilin ve özellikle yapısal farklılıkların terim terime, titiz ve sistemli bir biçimde karşılaştırılmasını olanaklı kılan karşıtsal dilbilim (Debyser, 1970, s. 31), yabancı bir dilin edinimi ve öğretiminde büyük önem taşır. Dolayısıyla karşıtlık yaklaşımları, farklılıkları ve benzerlikleri ortaya koymak için, dilsel bir olguyu iki veya daha fazla dilde koşut (karşıt) olarak sistematik bir şekilde inceleme sürecidir (Fisiak, 1981, s. 22). Genellikle uygulamalı amaçlar için kullanılan karşıtsal inceleme, iki veya daha fazla karşıt dilden birinde belirli bir olguya, özellikle öğrenimi ve öğretimi konusunda, yeni bir bakış açısı kazandırabilir.

Karşıtsal dilbilim araştırma ve incelemeleri bağlamında yabancı bir dilin öğrenimi ve öğretimi sürecini daha fazla kolaylaştırma, daha etkili kılma, bu süreçte kullanılmak üzere etkili yöntem ve teknikleri meydana getirme, yabancı dil öğrenimi sürecinde yanlış üretimleri ve bunların incelenmesi amacıyla dilbilgisi yapıları, sözdizimi özellikleri, sözcük ve sesbilgisi incelemeleri başta olmak üzere diller arasında karşıtsal bakımdan birçok araştırma ve inceleme Fries (1945), Lado (1957), Corder (1981), Odlin (1997) vd. gibi dilbilimciler tarafından yapılmaya başlanır. Bunlardan Corder, yanlış inceleme yöntemini geliştirip türlerinin belirmesine yol açan nedenlerine ve bunların incelenip çözümlenme sürecine odaklanır. Lado ve Fries vd. yabancı dil öğrenimi ve öğretimi sürecinde karşılaşılan eksiklikleri, zorlukları ve üretilen yanlışları ortadan kaldırma hedefini benimseyerek, dilbilgisi karşılaştırmaları yaparlar ve uygulanabilecek yeni yöntem ve teknik bulmayı amaçlarlar. Lado ve Corder ise, yabancı dil öğrenme sürecinde bulunan öğrenenin daha önce edinmiş ya da öğrenmiş olduğu ana dili veya başka bir yabancı dilin dilbilgisi yapılarını öğrenme sürecine aktarabileceğini (fr. transfert) ileri sürerler. Söz konusu aktarma süreci olumlu olabileceği gibi olumsuz da olabilir ve bundan ötürü, öğrenen aktarma yaptığı ve yeni öğrenmeye başladığı diller arasında yabancı dil öğrenim sürecini zorlaştıran girişiklik (fr. interférence) sorunsalına ve bu sorunsal farklı türlerde yanlışların çıkmasına neden olur (Debyser, 1970, s. 31). Böylece farklı türlerde beliren yanlış türlerinin incelenmesi ve çözümlenmesi aşamalarında, birçok araştırmacı yanlış türleri ve nedenleri ile ilgili kimi zaman birbirine denk olan kimi zaman birebir aynı olan kimi zaman da birbirinden çok farklı yanlış türleri ve nedenleri sınıflandırması yaparlar. Bu araştırmamızda kullanmayı uygun gördüğümüz, benimsediğimiz ve en çok ilgi gören ve kullanım bulan sınıflandırmalardan biri *seçme*, *ekleme*, *eksiltme* ve *dizim* yanlış türleri sınıflandırması Corder (1981, s. 36) tarafından öne sürülür. Diğer taraftan, öğrenen yeni öğrendiği dile, başka bir dilin yapılarını olumsuz olarak aktarması sonucunda *girişiklik*; başka bir dildeki bir yapıları veya kullanımı, yeni öğrendiği dildeki yapı veya kullanıma genelleştirilmesiyle *aşırı genelleştirme*; kendine göre doğru bulduğu veya yanlış çıkarım yapması yoluyla *yanlış yorumlama*, yeni öğrendiği dilin yapılarını kullanmamasına ilişkin *düşük üretim* ve başka bir dilin yapı ve kullanımlarını yeni öğrendiği dile benzetme veya bunları farklı bulması sonucunda *yanlış üretimi* nedenleri olmak üzere dil içi ve dil dışı yanlış türleri üretiminin belirmesine yol açar (Ayrıntılı bilgi için bkz. Corder, 1981, s. 36; Odlin, 1997, s. 36-38; Jabeen, 2015, s. 56; Bosnalı & Topaloğlu, 2018, s. 1207).

Bu bilgiler çerçevesinde, Fransızca sözdizimi, dilbilgisi ve sesbilgisi özelliklerinin incelenmesi amaçlanan bu araştırmada, Fransızca tümce sınıfları tanıtılıp, sözdizimsel yapılar belirtilecektir; tümce oluşumu ve türleri, Fransızca dilbilgisi ve yazım özellikleri sunulacaktır. Ayrıca, bu tanıtım, gösterim ve sunuma dayanarak, Fransızca öğretecek olan gelecekteki Türk öğretmenlerinin sözdizimsel, dilbilgisel ve yazımsal yanlışları saptanıp bunların Fransızca sözdizimi, dilbilgisi ve sesbilgisi kurallarına uygunlukları açısından çözümlenmesi, betimlemesi ve yorumlaması tasarlanmaktadır. Böylece, bu araştırmada aşağıdaki sorulara yanıt bulunmaya çalışılacaktır. Gelecekteki Türk öğretmenleri ne tür sözdizimsel, dilbilgisel ve yazım yanlışları yapmaktadır? Bu alanlarda en sık yaptıkları yanlış türleri nelerdir? Bu yanlış türlerinin nedenleri neyden kaynaklanmaktadır?

Sorularımıza yanıt bulmak için öncelikle Fransızca sözdizimi, dilbilgisi ve yazım özellikleri kısaca tanıtılacaktır. Gelecekteki Türk öğretmenlerin ne tür yanlışlar yapabilecekleri ve bunların

nedenleri ile ilgili bir varsayıma gidilerek, öne sürülen varsayımı kanıtlamak amacıyla izlenecek yöntemden söz edilecek ve elde edilen bulgular incelenip yorumlandıktan sonra, sonuç ve tartışma kısmına geçilecektir.

1.1. Fransızca Sözdizimi

Sözdizimi, bir tümcedeki sözcüklerin doğru ve uygun dizilimini inceleyen, başka bir sözcükten önce ve sonra hangi sözcüğün sıralanması gerektiğini belirleyen, bir tümce oluşturmak için sözcüklerin nasıl yapılandırıldığını gösteren, olumlu, olumsuz, soru, emir, eylem, ad, kurallı veya devrik tümce türlerine dayanarak sözcüklerin bir tümcede nasıl düzenleneceğini açıklayan bir kurallar dizeneğidir. Üretici ve dönüşümsel dilbilgisi kuramında sözdiziminin dönüşümsel ve ulamsal bileşenden oluştuğu belirtilir ve sözdizimi bu kuramda, tümcelerin derin yapılarını ve yüzeysel yapılarını ortaya çıkararak dönüşümlerden oluşabilen dilbilgisinin üretken bir parçası olarak görülür. Chomsky ayrıca dilbilgisel yapıların birbirinden farklı kuralları bulunduğunu ve bunlar tarafından söz konusu yapıların yönetildiğini ileri sürer. Kimi tümcelerin anlama göre değil, dilbilgisel kurallara göre üretilebileceğini öne sürer (Chomsky, 2002, s. 15). Bu bağlamda, sözdizimi genel olarak üretici, dilbilgisel ve yapısal olmak üzere üç boyutta tanımlanır ve açıklanır.

Bu bağlamda, anlamlı bileşenlerin tümceler içinde bir araya getirildiği kuralları oluşturan dilbilgisinin bir parçası olarak tanımlanabilen sözdizimi, çoğunlukla sözcük biçimlerini, çekimlerini ve sözcük oluşumunu veya türetimini inceleyen dilbilimin geleneksel alt alanlarından biri olan biçimbilimden ayrılır. Kimi zaman da sözdizimi, bir dildeki sözcüklerin bir dizim veya tümce oluşturmak için bir araya gelme kurallarını ele alan dilbilgisi ile karıştırılır. Aslında bu dizimlerin tümce içindeki görev ve işlevleri ve birbirleriyle olan ilişkileri, sıralanışları ve tümce yapıları gibi inceleme alanları sözdiziminin temel görevini oluştururlar. Dolayısıyla sözdizimi, bir tümcenin üretimini ve yapısını ele alır ve en küçük dilsel birimleri bir araya getiren kuralları, sözcük sırasını ve dizilimini, tümce üretimi kurallarını belirleyip inceler. Bununla birlikte, her dilin tümce yapılarının bir sınırı bulunur; bu nedenle tümce yapılarını oluşturan bileşen sınıflarının dizilimlerini belirlemek sözdizimi incelemelerinde önem arz eder (Tesnière, 1959, s. 100; Dubois & Dubois-Charlier, 1970, s. 9; Maingueneau, 1994, s. 9; Choi-Jonin & Delhay, 1998, s. 179/145-150) ; Grevisse & Goosse, 2011, s. 255-275; Müller, 2016, s. 3).

Bu bağlamda, diğer dillerde olduğu gibi Fransızcada da adlar, ön adlar, eylemler, belirteçler, belirleyiciler ve ilgeçler dilbilgisi kurallarına uygun bir tümce üretmek için kullanılan geleneksel sınıflarını oluştururlar. Bu nedenle Fransızca sözdiziminden söz edebilmek için, öncelikle bu sözcük sınıflarını ve dizilimlerini incelemek gerekir. Sözcük sınıfları biçimsel, sözdizimsel ve anlamsal özelliklere iye öge gruplarıdır. Bunlar kullanıldıkları tümcenin genel yapısında dağılımsal bir rol oynarlar. Sözcükler tümcenin temel parçasıdır ve bir tümce içinde çeşitli anlamlarda ve görevlerde kullanılırlar. Sözcük sınıfları (türleri), sözcüklerin tümce içinde üstlendikleri göreve göre adlandırılırlar. Doğada varlıkları ve bu varlıkların hareketlerini görülür. Varlıklar adlarla, hareketleri de eylemlerle ifade edilir. Bu nedenle sözcük türlerinde ad ve eylem ana sınıflardır. Buna göre sözcük sınıfları ad ve eylem sözcükleri olmak üzere iki grupta ve toplam dokuz başlık altında incelenir: ad (A), ön ad (ÖA), eylem (E), belirteç (B), adıl (AL), ilgeç (İ.), bağlaç (BÇ), ünlem (Ü) (Choi-Jonin & Delhay, 1998, s. 152-174).

–*Ad (A)*: Ev (Fr. la maison), araba (Fr. la voiture)

- **Ön ad (ÖA):** Güçlü (Fr. fort), zayıf (Fr. faible)
- **Eylem (E):** Gitmek (Fr. Aller), gelmek (Fr. venir)
- **Belirteç (B):** Kolayca (Fr. facilement), gerçekten (Fr. vraiment)
- **Adıl (AL):** Ben (Fr. je), onu (Fr. le/la), ona (Fr. lui)
- **İlgeç (İ):** {-A-} (Fr. à), {-dAn-} (Fr. de)
- **Bağlaç (BÇ):** Her ne kadar, -e karşın (Fr. bien que), en azından (Fr. au moins)
- **Ünlem (Ü):** Selam ! (Fr. Salut), pislik (Fr. merde)

Bu sözcük sınıfları da 5 temel sözcük öbeğini oluştururlar. Tümcenin sözdizimsel ve anlamsal bir bileşeni olan sözcük öbekleri, bir tümcede tek bir sözcük olarak işlev görebilir veya daha fazla sözcükten de oluşabilirler. Sözcük ulamını değiştirme, odaklanma, kısıtlama ve yer değiştirme gibi testlerden en az biriyle tanımlanabilen sözdizimsel bir birim oluştururlar (Choi-Jonin & Delhay, 1998, s. 188-192).

Bunlardan ilki ad öbeğidir: Bir ad veya adıldan oluşan ve önünde sadece adın cinsiyetini ve sayısını belirten bir belirleyici bulunan ad öbeğidir. Belirleyiciler öbeğin sözlüksel anlamını verir.

- **Ad öbeği:** Bir ad veya adıldan oluşur ve önünde sadece adın cinsiyetini ve sayısını belirten bir belirleyici bulunur.

- ❖ Belirleyici + Ad → Ad öbeği: *Le livre est par la terre (Kitap yerdedir).*
- ❖ Belirleyici + Ad + Ön ad → Ad öbeği: Je mange *une pomme fraîche (Taze bir elma yiyorum).*
- ❖ Belirleyici + Ad + İlgeç Öbeği → Ad öbeği: J'ai vu *le père de mon ami (Arkadaşımın babasını gördüm).*
- ❖ Belirleyici + Ad + İlgi Adılı → Ad öbeği: J'ai acheté *les fleurs qu'elle a aimées (Sevdiği çiçekleri satın aldım).*

İkincisi, bir ön ad ve onun tümlecinden oluşur. Ön addan ve ilgeçli ad tamlamasından önce gelen belirteçler de vardır. Bunlar ön adın tümleci olurlar.

- **Ön ad Öbeği:** Bir ön ad ve onun tümlecinden oluşur.

- ❖ Ön ad + Ön ad tümleci → Ön ad öbeği: J'ai réparé le pneu crevé *de ma voiture (Arabamın inmiş tekerini tamir ettim).*
- ❖ Belirteç + Ön ad → Ön ad öbeği: C'est une maison *très ancienne (Oldukça eski bir evdir).*

Üçüncüsü, özü bir belirteçtir ve belirteç işlevi gören bir belirteç öbeğidir.

- **Belirteç Öbeği:** Özü bir belirteçtir ve belirteç işlevi gören bir belirteç öbeğidir.

- ❖ Belirteç + belirteç → Belirteç Öbeği: Il parle *très vite (Çok hızlı konuşuyor).*
- ❖ Belirteç + belirteç tümleci → Belirteç Öbeği: Il respecte les règles. *Indépendamment de ses camarades (Kurallara uygun hareket ediyor. Arkadaşlarından bağımsız olarak).*

Dördüncü ise, özü bir eylem olan ve zaman, görünüş, çatı veya kip yardımcılarıyla bir eylem olarak işlev gören bir söz öbeğidir. Bir eylem ve tamamlayıcılarını birleştiren bir dizi sözcükten oluşur. Bu öbek, geçişli bir eylem ve tümleçlerinden, niteleyici bir eylem ve niteliğinden oluşabilir ve bir değiştirici eklenerek genişletilebilir.

- **Eylem Öbeği:** Özü eylemdir; zaman, görünüş, çatı veya kip yardımcılarıyla bir eylem olarak işlev gören bir söz öbeğidir.

❖ Geçişli eylem + tümleş → Eylem Öbeği: Il a envoyé la lettre à son ami (Arkadaşına *çmektubu yolladı*).

❖ Eylem + Niteleyici → Eylem Öbeği: *Il est très gentil* (O, *çok kibardır*).

Son olarak, dilbilgisel veya işlevsel bir ulam olarak ilgeç ulamı, bir ilgeç ve bir ad öbeğinden oluşan ve birbirinden ayrıştırılabilen bir sözcük öbeğidir.

- **İlgeç Öbeği:** Bir ilgeç ve bir ad öbeğinden oluşur ve bunlar birbirinden ayrıştırılabilir.

❖ İlgeç + Ad Öbeği →: *Mon fils va à l'école* (Oğlum *okula* gidiyor).

❖ İlgeç + Ad →: *La table est contre le mur* (Masa *duvara karşıdır*).

❖ İlgeç + Adıl →: *Pense à moi* (*Beni düşün*).

Bu sözcük sınıfları ve sözcük öbekleri sayesinde tümce oluşumu gerçekleşir. Böylece Fransızcada, aşağıdaki örneklerde görülebileceği gibi, 7 farklı yapıda ve olumlu, olumsuz, soru, emir, eylem, ad, kurallı veya devrik gibi birçok tümce türü oluşturulabilir.

1. Özne + Yüklem (Çekimli Eylem)

–Je pense (Ben düşünürüm).

2. Özne + Yüklem + Nesne

–Elle a vendu le livre (O, kitabı sattı).

3. Özne + Yüklem + Yer Tamlayıcısı

–Mon ami vient de France (Arkadaşım Fransa'dan geliyor).

4. Özne + Yüklem + Dolaylı nesne / Dolaysız Nesne

–Il a donné le portable à son père (O, telefonu babasına verdi).

5. Özne + Adıl Tümleş + Yüklem

–Elles les vendent (O, onları satıyor).

6. Özne + Yüklem + Nesne + Yer Tamlayıcısı vs.

–Il a acheté un livre à son amie chez le bouquiniste (O, kız arkadaşına sahaftan kitap satın aldı).

7. Özne + Yüklem + Belirteç + Nesne + Yer Tamlayıcısı vs.

–Il a déjà acheté un livre à son amie chez le bouquiniste (O, çoktan kız arkadaşına sahaftan kitap satın aldı).

Fransızcada devrik, eksilteli veya diğer sözdizimi kuralları dışında kalan durumlar haricinde özne genellikle tümcenin başında, ilk sırada konumlanır. Tümce içinde ikinci sırada yüklem dizilir. Fransızcada bir tümcenin oluşumu için olmazsa olmaz ve yeterli olan bu iki öğeden sonra, isteğe bağlı olarak yüklem tümleçleri yani tümcenin içinde bulunması istenilen ve daha ayrıntılı bilgiler içeren diğer tümce öğeleri sıralanır (Grevisse & Goosse, 2011, 236-237). Bu bilgiler bağlamında Fransızcada sözdizimi kurallarına uygun olarak *özne + yüklem + diğer bileşenler* biçiminde bir tümce kurma yöntemi izlenir (Daha ayrıntılı bilgi için bkz. Grevisse & Goosse, 2011, 309-329; Topaloğlu, 2022, s. 81-97). Dolayısıyla sözdiziminin bu bilgileri çerçevesinde, söz konusu araştırmada gelecekteki Türk öğretmenlerin Fransızca tümce üretimlerinde dilbilgisel, dilbilgisel olmayan, kabul edilebilir, kabul edilmez, anlamlı, anlamsız, belirli, belirsiz, yorumlanabilir, yorumlanamaz tümce üretimleri incelenerek, yanlış türleri ve nedenleri belirlenecektir.

1.2. Fransızca Dilbilgisi

Dilbilimde temel kavramlardan birini oluşturan dilbilgisi, mantık çerçevesi içinde uygun, doğru ve anlamlı tümcelerin nasıl oluşturulduğunu ortaya koyan, bir dilde uyulması gereken kuralları, yazılı veya sözlü doğru ve uygun kullanım yollarını tanımlayan bir bilim dalıdır. Bir dilin düzenli ve yöntemli incelenmesini ve yapılarının açıklığa kavuşturulmasını sağlar. Bir dildeki sözcük sınıflarını, eylem çekimlerini, sözcüklerin işlevlerini ve birbirleri ile olan ilişkilerini, dilin nasıl işlediğini ve sözcüklerin nasıl kullanıldığını inceler. Bu tanım, aslında farklı durumlarda ya da belirli bir bakış açısından dil kullanımını gösterir. Bir dilin kullanımını kurallara bağlamanın geçerli bir amacı bulunur. Zira bu kurallar, Fransızca konuşan tüm topluluklar arasında belirli ölçülere, kurallara, kullanıma uygun, ölçünlü bir dili ve bir anlaşmayı oluşturmak için gereklidir (Gardes Tamines, 2010, s. 8-9).

Bu bağlamda dil incelemelerinin en temel amaçlarından biri, kuramsal olarak kurallar oluşturmak veya var olan kuralları daha iyi bir hale getirmektir. Bu incelemeler, genellikle belirli sayıda bir dilin genel özelliklerinin ortaya çıkarılacağı tümceler, sözcükler, vb. bir dizi ifadeden başlar. Bu ifadeler, dilbilgisel ya da dilbilgisel olmayan, yani belirli bir dilde tümce oluşturma kurallarını karşılayabilen ya da karşılayamayan ifadeleri içerir. Dolayısıyla bir dilbilimcinin temel görevlerinden biri de hangi ifadelerin bir dilde geçerli olduğunu, yani daha önce duyulduğunu veya bilinen şekliyle bir dilin dilbilgisi kurallarına uygun olduğunu belirlemektir. Bu da dilbilgisel, dilbilgisel olmayan ya da kabul edilebilir (bir dil topluluğunun tüm üyeleri tarafından özel bir çaba sarf edilmeksizin anlaşılabilen veya üretilebilen, ancak dilbilgisel olması gerekmeyen ifadeler olarak değerlendirilen) ifadeler arasındaki ayrıma yol açar (Moeschler & Auchlin, 2009, s. 21-22; Gardes Tamines, 2010, s. 8-9). Bizde bu araştırmada gelecekteki Türk öğretmenlerin Fransızca üretimlerinde dilbilgisel, dilbilgisel olmayan ya da kabul edilebilir ifadelerin incelemesini yaparak, ürettikleri yanlış türlerini ve nedenlerini saptadıktan sonra, bir değerlendirme yapacağız.

1.3. Fransızca Yazımı

Yazım, sözcüklerin yazılış biçimiyle ilgilenir ve aslında dilbilgisinin bir parçası olarak kabul edilir. Ancak dilbilgisinin dışında kalan vurgulama işaretleri gibi kimi yazım ile ilgili özel durumlar da vardır. Bu bağlamda yazım, belirli bir dilin sözcüklerini oluşturmak, yazıyla biçimini meydana getirip anlam kazandırmak amacıyla belli bir tipe göre yapılmış veya ayrılmış, ölçünlü olarak tanımlanan sesbirimlerin kurallar ve kullanımlar bütünüdür. Her dilin sözcüklerini meydana getiren kendine özgü sayısı belli olan sesbirimleri mevcuttur. Bu bağlamda Fransızca sesbilgisinde, 6 ünlü ve 20 ünsüz sesbirim olmak üzere *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* biçiminde toplamda 26 birim bulunur. Ayrıca Fransızcada sesin değişimine bağlı olarak, söz konusu sesbirimlerin dışında kalan *c* ve *s* ses birimlerinin değişimli ünsüz olarak adlandırılan biçimbirimsel değişkesi özelliğini taşıyan ve *çengel* (fr. *cédille*) olarak adlandırılan {-ç-} ses birimi gereksinim duyulan durumlarda sözcük oluşumu sürecinde işlev görür ve görev alır. Öte yandan Fransızca *tek göz* (fr. *sœil*), *biftek* (fr. *bœuf*) veya *yumurta* (fr. *œuf*) gibi sözcüklerin oluşumunda işlev gören {-œ-} ses birimi çoğunlukla Latince'den aktarılan sayıca az sözcükte gözlemlenir. Diğer taraftan üzerinde sola vurgulu ses işareti bulunan {-ù-} ses birimi sadece Fransızcada *nerede* (fr. *où*) anlamını veren sözcükte yer alır. Bununla birlikte Fransızca sesbilgisinin 18 ünsüz sesbiriminden ve 3 yarı ünlü sesbiriminden (fr. semi-voyelle), ağız (fr. oral) yoluyla çıkarılan 13 ünlü sesbiriminden ve 4 genizsil

(fr. nasal) sesbiriminden meydana geldiğini belirtmek gerekir. Bütün bu sesbilgisel kurallardan ayrı olarak da Fransızca'da bir sözcüğün içinde bulunan bir sesbirimi olması gerektiğinden farklı bir şekilde söylemek amacıyla bu sesbirimin vurgulanmasına ya da diğer adıyla söyleyişine (fr. accent) ilişkin birkaç türde kural bulunur. Bu kuralların hayata geçirilebilmesi için, Fransızcanın bazı ses birimleri üzerine bu sesbirimleri diğerlerinden ayırt edici (fr. diacritique) vurgu/söyleyiş işaretleri konulur. Bu vurgulama/söyleyiş işaretlerinin Fransızca'da sadece birkaç sesbirim üzerinde gerçekleştiğini ifade etmek gerekir. Bunlardan en çok karşılaşılan ve yazımı sürekli karıştırılan ve karmaşıklığa yol açan vurgulu sesbirimlerden biri, {-e-} ses biriminin üzerine sağa doğru vurgu {-é-} işaretinin yer almasıdır. Diğer bir vurgulama işareti ise, {-e-}, {-a-} ve {-u-} ses birimlerinin üzerine sola doğru vurgu {-à-}, {-è-}, {-ù-} işaretinin konulmasıdır. Ayrıca {-y-} sesli ses biriminin dışında kalan bütün ünlü ses birimlerin üzerinde görülebilen inceltme-uzatma vurgusu (fr. accent circonflexe) olarak adlandırılan {-â-}, {-ê-}, {-î-}, {-ô-}, {-û-} vurgulama işareti üç türde yer alır. Öte yandan Yunancadan Latinceye gelen ve çoğunlukla {-e-}, {-i-}, {-u-} ile {-y-} ünlü ses birimlerin üzerine konulan dilbilimde umlaut adıyla anılan *noel* (fr. Noël), *mısır* (fr. maïs) gibi sayısı oldukça az sözcükte yan yana iki nokta işareti (fr. tréma) konulabilir (Grevisse & Goosse, 2011, s. 33-37; Choi-Jonin & Delhay, 1998, s. 13-19; Gardes-Tamine, 2010, s. 15-16). Bu bilgiler ışığında Fransızca ses birimlerin yazılışları, okunuşları ve söyleyiş işaretleri ve bunların sözcük içindeki örnek kullanımları Tablo 1'de incelenebilir.

Tablo 1. Fransızca ses birimler, yazılışları, okunuşları ve vurgu işaretleri

Ses birim	Yazılışı	Okunuşu	Vurgulama işareti	Örnek
A	/ɑ/	a	à, â	Trace (İz)
B	/be/	be	-	Beau (Yakışıklı)
C	/se/	se	ç	Cycle (Devir)
D	/de/	de	-	Donner (Vermek)
E	/e/	ö	è, é, ê, ë	Élève (Öğrenci) ; Élevé (Yüksek); Être (Olmak) ; Noël (Noel)
F	/ef/	ef	-	Fille (Kız çocuğu)
G	/je/	je	-	Galop (Dörtmal)
H	/a/	aş	-	Huit (Sekiz)
I	/i/	i	î, î	Île (Ada) ; Maïs (Mısır)
J	/ʒi/	ji	-	Jardiner (Bahçivanlık etmek)
K	/ka/	ka	-	Kangourou (Kanguru)
L	/el/	el	-	Lier (Bağlamak)
M	/em/	em	-	Moeurs (Örf ve adet)
N	/en/	en	-	Non (Hayır)
O	/o/	o	ô, œ	Hôtel (Konak) ; Sœur (Kız Kardeş)
P	/pe/	pe	-	Perdre (Kaybetmek)
Q	/ky/	kü	-	Qualité (Kalite)
R	/εʁ/	er	-	Roue (Teker)
S	/εs/	es	-	Savoir (Bilmek)
T	/te/	te	-	Titre (Başlık)
U	/y/	ü	ù, û	Mur (Duvar); Où (Nerede) Mûr (Olgun)
V	/ve/	ve	-	Vivre (Yaşamak)
W	/dublə ve/	dublö ve	-	Wagon (Vagon)
X	/iks/	iks	-	Xenologie (Yabancıllık)
Y	/igʁεk/	igrek	ÿ	cYcle (Devir)
Z	/zed/	zed	-	Zébre (Zebra)

Yukarıdaki bilgilerden ve tablodan anlaşılacağı gibi, Fransızca sözcüklerin sesletimleri ile yazımları birbirinden önemli farklılıklar sunmalarıyla birlikte, bu sözcüklerin oluşum süreçleri ve

yazımları, oldukça karışıktır ve Latincenin etkisiyle en büyük karmaşıklıklardan birinin, Fransızcanın tarihsel gelişiminden geldiği ileri sürülebilir. Ayrıca yukarıda açıkladığımız Fransızcanın sesbirimleri de yazım konusunda ayrı bir zorluk derecesi katar. Fransızcanın var olan kural ve ilkeleri dışında ortaya çıkan düzensizlikler de Fransızca yazımı konusunda belli bir zorluğu beraberinde getirir. Bu zorluklardan ötürü, Fransızca yazımı sırasında sözcüksel, dilbilgisel, yazımsam, biçimsel olmak üzere değişik türlerde birçok yanlış türü ortaya çıkar (Ayrıntılı bilgi için bkz. Ertek, 2019, s. 370-373).

Bu bilgiler çerçevesinde, yazım yanlışlarının dilbilgisi yanlışları olarak kabul görmesinden dolayı, gelecekteki Türk öğretmenlerin dilbilgisi kullanımı konusunda dil dışı yanlış nedenlerinden öncelikle en çok seçme ve daha sonra eksiltme yanlış türleri üreteceklerini ve tümce oluşumu sırasında dil içi yanlış nedenlerinden en çok dizim yanlış türünü yapacaklarını ileri sürebiliriz.

2. YÖNTEM

Bu bilgilerden hareketle, gelecekteki Türk öğretmenlerin ürettikleri yanlışları sadece sözdizimi, dilbilgisi ve yazım yanlışları çerçevesinde inceleyerek, bunların yaptıkları yanlışların türlerinin ve nedenlerinin saptanması hedeflenmektedir. Bu araştırmanın, var olan bir soruna ilişkin bilgileri araştırıp geliştirerek, bunların öğrenim ve öğretim sürecinde yararlı olmalarını sağlamaya yönelik bir amaç edildiği ve sayısal çözümleme yapılacağı için yanlışların belirlenmesi, tanımlanması, sınıflandırılması ve açıklanması süreçleri dikkate alınarak ve yanlış çözümlemesi esas alınarak nicel yaklaşım benimsenmiştir. Ayrıca yapılan yanlışların betimlenme, yorumlanma ve açıklanma süreçleri, dilbilgisel, kabul edilebilir, yorumlanabilir, anlamsal ve belirsiz olmayan tümcelerin üretilmesi sınırları içinde değerlendirilmiştir.

15 kişilik bir örneklem üzerinde gerçekleştirilen bu araştırma, İstanbul Üniversitesi-Cerrahpaşa Fransızca Öğretmenliği Bölümü'nde sadece dördüncü sınıfta öğrenim gören öğretmen adaylarından oluşmaktadır. Bu öğretmen adaylarının araştırma konusu olarak tercih edilmelerinin nedeni, hazırlık sınıfından başlamak üzere dördüncü sınıfa kadar Fransızca okuma anlama, yazma, dinleme anlama, Fransızcanın yapısı derslerini almaları ve mezun olma ve öğretici konumuna geçme aşamasında olmaları belirtilebilir. Dolayısıyla bu örneklemde yer alan bu öğretmen adaylarının Fransızca dil becerileri konusunda iyi olmaları beklenen bir olgudur.

Gelecekteki Türk öğretmenlerin dönem sonu sınav kâğıtlarında çözümlemesi yapılacak verilerin bütüncesi oluşturulmuştur. Bunlar tarafından üretilen sözdizimi, dilbilgisi ve yazım yanlışları saptanmış ve yanlış üretimlerden oluşan bir derlem meydana getirilmiştir. Bu derlemde toplamda 112 tümcede yanlış üretime tanık olunmuştur. İncelemeye dahil edilen bu yanlışların 57'si dilbilgisi, 36'sı yazım ve 19'u sözdizimi yanlışları olarak kayda alınmıştır. Derlemde yer alan yanlışlar belirlenerek, Corder'in (1981, s. 36) yanlış türleri sınıflandırması seçme, ekleme, eksiltme ve dizim temel alınmış ve bu sınıflandırmanın ardından meydana gelen yanlış, kendi türü içerisinde detaylı bir biçimde incelenerek tanımlanmaya, yorumlanmaya çalışılmıştır. Bu yanlışların dil içi ya da dil dışı olup olmadıkları belirlenerek, ortaya çıkış nedenleri saptanıp açıklanmıştır. Bütüncede yer alan toplam yanlışların sayısı belirlenerek türlerine göre dilbilgisi, sözdizimi ve yazım başlıkları altında ayrı olarak bölümlere ayrılmıştır. Bu yanlışların sıklık düzeyleri belirtilerek her yanlış türüne yönelik öğretmen adaylarının ürettiği oldukları tümcelerden örnekler verilmiştir.

3. BULGULAR

Tablo 2’de görüldüğü gibi, öğretmen adaylarının sınav kâğıtlarından oluşturulan bütüncede 57’si dilbilgisi, 36’sı yazım ve 19’u sözdizimi olmak üzere toplamda 112 yanlış üretimi ortaya çıkmıştır.

Tablo 2. Toplam Yanlış Sayısı

Toplam Yanlış sayısı				
112				
	Dilbilgisi	Yazım	Sözdizimi	Toplam
Sayı	57	36	19	112
%	50,89	32,14	16,9	100

Tablo 2’de belirtildiği gibi, en fazla dilbilgisi yanlış üretilmiş ve toplam yanlış sayısının %50’den fazlasını oluşturmuştur. İkinci olarak en fazla yanlış yapılan alan %32,14 oranında yazım yanlışıyla karşılaşmış ve son olarak %19,9 oranda da sözdizimi yanlışlarına rastlanmıştır. Tablo 3’te söz konusu bu yanlışların türleri ve dağılımları gösterilmiştir.

Tablo 3. Toplam yanlış Türleri ve Dağılımları

Toplam									
112									
Yanlış Türleri	Dilbilgisi		Yazım		Sözdizimi		Toplam		
	Sayı	%	Sayı	%	Sayı	%	Sayı	%	
Seçme	37	64,91	12	33,33	6	31,57	55	49,10	
Eksiltme	8	14,03	20	55,55	2	10,52	30	26,78	
Dizim	7	12,28	0	0	10	52,63	17	15,17	
Ekleme	5	8,77	4	11,11	1	5,26	10	8,92	
Toplam	57	50,89	36	32,14	19	16,9	112	100	

Tablo 2’den anlaşılacağı gibi, %49,10 oranında en çok seçme yanlış türü yapılmıştır. %26,78 oranda ikinci en fazla yapılan yanlış türü eksiltme olmuştur. %15,17 oranda dizim ve %8,92 oranda ekleme yanlış türleri üretilmiştir.

3.1. Dilbilgisi Yanlışları

Bütüncede en sık yapılan yanlış, 37 bağlamda ve %64,91 oranda seçme yanlış türü olmuştur.

1. * Ce sont les livres de les enfants.

–Ce sont les livres des enfants.

2. * Le français est un langue difficile à apprendre.

–Le français est une langue difficile à apprendre.

3. * Nous obéissons à ce règle

–Nous obéissons à cette règle

4. * J’ai fini mes tâches. Je leur ai fini hier soir.

–J’ai fini mes tâches. Je les ai finis hier soir.

5. * Je veux que tu apprends une langue étrangère.

–Je veux que tu apprennes une langue étrangère.

6. * Il y a deux lettres à lesquelles je dois répondre ce matin

–Il y a deux lettres auxquelles je dois répondre ce matin.

İlk tümcede Fransızcaya özgü olan ve iki dilbilgisel yapı olan ilgeç ve tanımlık ulamlarının dizimsel olarak bir araya gelmeleri sonucunda, biçimsel ve işlevsel yönden farklı yeni bir dilbilgisel yapının belirmesini sağlayan durumlarda uyulması gereken kurala uyulmadığı için, *des* amalgamı yerine *de les* seçme yanlış türü yapılmıştır. İkinci tümcede adların önünde işlev gören ve adların cinsiyetini belirleyen belirsiz tanımlık ve üçüncü tümcede adları işaretlemeye yarayan işaret ön adları kullanımlarında dişil *une* belirsiz tanımlığı ve dişil *cette* işaret ön adı yerine eril *un* belirsiz tanımlığının ve *ce* işaret ön adının seçilmesiyle yanlış yapılmıştır. Dördüncü tümcede adıl tümleç kullanımı olan *les* çoğul nesne yerine sadece kişiler için kullanılan *leur* dolaylı nesne seçim yanlışı üretilmiştir. Beşinci tümcede *je veux que* (isterim ki) kalıbının Fransızcada öğrenmek anlamındaki *apprennes* öznellik kipi kullanımını gerektirirken, haber kipi olan *apprend*s kullanım seçiminden ötürü yanlışa tanık olunmuştur. Altıncı tümcede ise, *auxquelles* amalgamı yerine *à lesquelles* ilgeç ve tanımlık ayrışmasının tercih edilmesinden kaynaklı seçme yanlışı saptanmıştır.

Bu ulam altında ikinci en çok karşılaşılan yanlış türü, 8 bağlamda ve %14,03 oranda eksiltme yanlış türüdür.

7. * Les processus d'apprentissage d'une langue étrangère conduit à une bonne compétence en production écrit.

–Les processus d'apprentissage d'une langue étrangère conduisent à une bonne compétence en production écrit.

8. * Tu fini tes devoirs.

–Tu finis tes devoirs.

9. * Les étudiants ont appris bien les règles morphologique.

–Les étudiants ont appris bien les règles morphologiques.

Yedinci tümcede *yönlendirmek* manasında kullanılan conduire eyleminin öznesinin çoğul olmasından ötürü, bu eylemin de *conduit* tekil biçimi değil, *conduisent* çoğul çekiminin yazılması gerekir. Bu nedenle özne yüklem uyumsuzluğu söz konusu bir yanlış belirlenmiştir. Sekizinci tümcede, geniş zamanın ikinci tekil kişisinde *finis* biçiminde çekilmesi gereken bitirmek anlamında kullanılan *finir* eyleminin sonundaki kişiyi işaret eden biçimbirimin {-s-} eksiltilmesi sonucunda yanlış üretilmiştir. Dokuzuncu tümcede, adı niteleyen ön adın adla sayı yönünden uyum sağlaması gerekirken, {-s-} sayı biçiminin eksiltilmesi sonucu yanlışa tanık olunmuştur.

Aslında dizim söz konusu olduğu için, daha çok sözdizimi yanlışına giren, 7 bağlamı bulunan ve %12,28 oranda üretilen dizim yanlışları, dilbilgisel olarak da yanlış kabul edilebilirler.

10. * Je leur les ai donnés.

–Je les leur ai donnés.

11. * Je lui la raconte souvent.

–Je la lui raconte souvent.

Her iki tümcede doğru adıl tümleç işleve konulsa da bu tümcelerde dizimsel yanlışlar belirlenmiştir. Zira Fransızcada dilbilgisi kuralı gereğince, önce nesne sonra dolaylı nesne dizilir. Dolayısıyla bu tümcelerde *les* ve *la* adıl tümleçleri *leur* ve *lui* adıl tümleçlerinden önce sırlanmaları gerekir.

Son olarak, 5 bağlamda ve %8,77 oranda ekleme yanlış türü yapılmıştır.

12. * Les étudiants font beaucoup des erreurs en grammaire du français.

–Les étudiants font beaucoup d'erreurs en grammaire du français.

13. * La plupart des étudiants n'a pas de motivation.

–La plupart des étudiants n'ont pas de motivation.

On ikinci tümcede miktar belirteci olan ve birçok, pek çok anlamına gelen *beaucoup de* miktar belirtecinden sonra gelen her ad ayrıksız çoğul olmak durumdadır. Ayrıca *beaucoup* sözcüğü ile kullanılan *de* ilgecinin kesinlikle çoğul olan *des* biçiminin kullanılmaması kural gereğidir. Bu ilgeç sadece önünde sessiz {-h-} veya sesli sesbirim ile başlayan bir adın yer alması sonucunda, sonundaki {-e-} sesbirimi düşer ve yerine {'-'} kesme işareti getirilir. Bu tümcede *de* ilgeci yerine kullanılmaması gereken çoğul olan *des* biçiminin işleve konulmasıyla yanlış yapılmıştır. Bu ulamın son tümcesinde özne yüklem uyumsuzluğu söz konusudur. Özne çoğulken, eylem tekil çekilmiştir.

Dilbilgisi yanlışlarında, en çok yapılan yanlışın özne ve yüklem uyumsuzluğunda olduğu yani öğretmen adaylarının eylem çekiminde sorun yaşandığı belirlenmiştir. Kimi zaman öznenin uzun olması ve içinde sayı bakımından hem tekil hem de çoğul adların bulunmasından öğretmen adayının çelişki yaşamasına, dikkatsiz davranmasına ve eylemi yanlış çekmesine yol açmıştır. Ancak kimi zaman da özneyi tek bir ad veya adıl oluşturmasına karşın, yine de çekim yanlış yapıldığına tanık olunmuştur. Dolayısıyla bu tür seçme yanlış türleri ya çekimi gerçekten bilmediğinden ya da eylem çekimini okuduğu biçimde yazmasından dil içi yanlış nedenleri olan aşırı genelleştirme veya düşük üretimden kaynaklanabilir. Ayrıca öğretmen adaylarının haber kipi ve öznellik kipi arasında seçim yanlış yaptıkları saptanmıştır. Bu tür yanlışların, öznellik kipi gibi daha çok ana dillerinde veya daha önce öğrenmiş oldukları bir dilde bulunmayan bir yapının kullanımında zorlanmaları ve bunları farklı bulmaları sonucunda yanlış üretimi nedeninden ortaya çıkar. Fransızcaya özgü olan ve iki dilbilgisel yapının birleşerek, biçimsel olarak farklı yeni bir dilbilgisel yapının ortaya çıkması gerektiği durumlarda yine yanlış üretimi nedeniyle yanlışlar yapılmıştır. Bu tür yanlışlar, öğretmen adaylarına bu tür kullanımların yabancı gelmesinden kaynaklanır (bkz. Topaloğlu, 2019). Bunların dışında daha çok dikkatsizlikten ve aşırı genelleştirmeden kaynaklandığını düşündüğümüz sayı ve cinsiyet seçimi yanlışlarıyla da karşılaşmıştır. Ayrıca adıl tümleç kullanımı yanlışları da mevcuttur. Diğer taraftan tümce birleşimini sağlayan ilgi adıları yanlışları da yapılmıştır. Bu tür yanlışların daha çok bilgi eksikliğinden ve yanlış üretimi nedeninden kaynaklandığını düşünmekteyiz.

3.2. Yazım Yanlışları

Bütüncede 36 yanlış bulunan ve ikinci en fazla yanlış üretilen ulam olan yazım yanlışları, Fransızcaya özgü olan ve sık olarak kullanılan vurgu işaretlerinin kullanılmaması ya da yanlış kullanılması sonucunda üretilmişlerdir.

Bu ulam altında en çok yanlış 20 bağlamı bulunan ve %55,55 oranda ortaya çıkan eksiltme yanlış türünde gerçekleşmiştir.

1. * Notre enseignant mene un projet sur la langue étrangere.

–Notre enseignant mène un projet sur la langue étrangère.

2. * Je suis alle a l'école avec mes amies hier matin.

–Je suis allé à l'école avec mes amies hier matin.

3. * Tous les matin, je me leve le visage et après je prends mon petit dejeuner.

–Tous les matins, je me lève le visage et après je prends mon petit déjeuner.

Seçme yanlış türü, 12 bağlamda ve %33,33 oranda belirmiştir.

4. * Tous les matin, je me leve le visage et après je prends mon petit déjeuner.

–Tous les matins, je me lève le visage et après je prends mon petit déjeuner.

Bu tümcelerde daha çok Fransızcaya özgü vurgu işaretleri, sayı ve cinsiyet eksiltmelerinden kaynaklanan yanlışlara tanık olunmuştur. Birinci ve ikinci tümcede sağa {-è-} ve sola {-é-} vurgu işareti eksikliği yapılmıştır. Üçüncü ve dördüncü tümcede hem cinsiyet hem de vurgu işaretleri yanlışlarına tanık olunmuştur.

Bu ulamda dizim yanlışına rastlanmamış ancak 4 bağlamı bulunan ve %11,11 oranda gerçekleşen ekleme yanlışları saptanmıştır.

5. * L'apprentissage du français a été commencée par un roi de l'Ottoman en Anatolie.

–L'apprentissage du français a été commencé par un roi de l'Ottoman en Anatolie.

Son olarak bu tümcede geçmiş zaman ortacı sonuna eklenen {-e-} dişil biçimbiriminin olmaması gerekmesinden ötürü yanlış yapılmıştır.

Daha önce belirttiğimiz gibi, yazım yanlışları aslında dilbilgisi yanlışları olarak da kabul edilir. Dolayısıyla yukarıda sıraladığımız dilbilgisi yanlışlarının yazıya ilişkin olan örnekleri yazım yanlışları olarak kabul edilebilir. Ancak sadece yazıma ilişkin yanlışların da var olmasından dolayı bu başlığı ayrı olarak incelemeyi uygun bulduk. Bu bağlamda dilbilgisi yanlışları dışında, öğretmen adaylarının en çok yaptıkları yazım yanlışlarından biri söyleyişi belirleyen vurgu işareti (aksan) kullanımınıdır. Sağa vurgulu işaret yerine sola vurgulu işaret kullanımı ya da tam tersi bir yazım yanlışlığı veya yanlış harf üzerine bir vurgu yanlışlığı dil içi yanlış nedeni olan aşırı genelleştirme veya yanlış üretimi yüzünden ortaya çıkmıştır. Kimi zaman kullanılması zorunlu iken hiç vurgu işareti kullanılmadığı görülmüştür. Özellikle geçmiş zamanda kullanılan ortaçların son harfi üzerine sağa vurgulu işaret getirilmesi gerekirken, öğretmen adaylarının ya dikkatsizlikten ya da bilgi eksikliğinden bu vurgu işaretini kullanmadıkları belirlenmiştir. Bu tür yanlışlar Fransızca bir sözcüğün söyleyişini tamamıyla değiştirmekte ve bir tümcenin anlam belirsizliğine düşmesine yol açmaktadır. Kendi ana dillerinde bulunmaması ve bunların kendilerine yabancı gelmesi, kimi zaman aşırı genelleştirme kimi zaman yanlış yorumlama kimi zaman da yanlış üretimi gibi dil içi nedenlerden vurgu işaretlerini önemsiz gördükleri ve bunların kullanılmaması durumunda ciddi bir sorun yaratacağını bilmedikleri düşünülmektedir.

3.3. Sözdizimi Yanlışları

Sözdizimi üretimlerinde tümcenin bütünü ele alınacağı ve sözdizimi yanlışlarının da birbirinden farklı ulamlarda yanlış üretimlerinin yapılabileceği düşüncesiyle dilbilgisel, anlamsal, kabul edilebilir ve belirsiz olmak üzere dört farklı başlık altında inceledik.

❖ *Dilbilgisel*

Dilbilgisel kurallara uymayan her oluşum yanlıştır. Aşağıdaki sözcük dizimi yanlışları, 10 bağlamda ve 52,63 oranda en çok yapılan yanlış türü olarak karşımıza çıkmıştır.

1. * Je leur les ai donnés.

–Je les leur ai donnés.

2. * Je lui la raconte souvent.

–Je la lui raconte souvent.

3. * Il mène un projet sur la langue étrangeres.

–Il mène un projet sur la langue *étrangère*.

4. * Il faut que le professeur *écrit* le sujet au tableau.

–Il faut que le professeur *écrive* le sujet au tableau.

5. * *La* formulaire d’inscription doit remplir par les *étudiants*.

–*Le* formulaire d’inscription doit remplir par les *étudiants*.

6. * Le professeur doit *délivrer* des documents *que* les *étudiants* ont besoin.

–Le professeur doit *délivrer* des documents *dont* les *étudiants* ont besoin.

Bu ulam altında sayı, cinsiyet, eylem çekimi, adıl tümleç kullanımı, ilgi adılı kullanımı, vurgu işareti eksikliği gibi birçok türde yanlışlara tanık olunmuştur. Bu yanlışların önemli bir çoğunluğu dil içi yanlış türü aşırı genelleştirmeden veya yanlış üretimden kaynaklanmıştır. Ayrıca yazım yanlışlarında yer alan yanlışları da bu ulam altında değerlendirmemiz yanlış değildir. Bu yanlış örneklerinde görülebileceği gibi ilk iki tümcede doğru adıl tümleç kullanımı söz konusuyken, dizimsel yanlış yapılmıştır. Zira Fransızcada dilbilgisel kural gereği, önce nesne sonra dolaylı nesne dizilir. Üçüncü tümcede hem sola vurgu işareti {-è-} hem de sayı {-s-} eksiltme yanlış türü yapılmıştır. Dördüncü tümcede öncelikle yazmak anlamında kullanılan *écrire* eyleminin şimdiki zaman tekil üçüncü kişi çekimi, özneye uyuşması için *écrit* olması gerekirken *écrit* olarak çekilip seçim yanlış yapılmıştır. Ayrıca *Il faut que* (gerekmek) kalıbından sonra kullanılan tümcenin eyleminin öznellik kipinde çekilmesi gerekir. Bu nedenle bu tümcede ne *écrit* ne de *écrit* eylem çekimleri zaten doğru çekimler değildir. Doğrusu öznellik kipindeki *écrive* çekimidir. Beşinci tümcede Fransızcaya özgü olan *le* yerine *la* cinsiyet seçme yanlış yapılmıştır. Son tümcede ise, birbirinden farklı üç yanlış üretimi söz konudur. Dağıtmak (*délivrer*) ve öğrenci (*étudiant*) anlamlarındaki sözcüklerin bir sesbirimi üzerinde olması gereken {-é-} sağa doğru vurgu işareti eksiltmiştir. Bununla birlikte Fransızcada belirli kurallar çerçevesinde iki ya da ikiden fazla tümceyi birbirlerine bağlamayı sağlayan *dont* yerine *que* ilgi adılı kullanım yanlış yapılmıştır.

❖ *Anlamsal*

Oluşturulan bir tümcenin anlamsal bakımdan netlik kazanması oldukça önemlidir. Zira anlaşılması güç tümcelerin oluşumu, eylemin iki ad ile kullanılma durumu (Fr. zeugme), yanlış sözcük seçimi, anlamın netlik kazanması için gerekli olan sözcüğün eksiltmesi veya gereksiz bir sözcüğün fazladan eklenmesi, kimi zaman da sözcüklerin yanlış dizilmesi sonucunda ortaya çıkar.

7. * Il faut demander au professeur s’il peut *répéter* *Ø* et raconter à ses élèves.

–Il faut demander au professeur s’il peut *répéter* *le sujet* et *réexpliquer* à ses élèves.

Örnekten anlaşılacağı gibi, öğretmen adayları bu tümcede hem konu anlamına gelen *le sujet* sözcüğünü eksiltmiş hem de daha çok hikâye, olay anlatmak, aktarmak anlamında kullanılan *raconter* eylemini ders konusu açıklama, anlatma manasında yanlış sözcük olarak seçmiş oldukları için bu tümcenin anlaşılmasını zorlaştırmıştır. *Raconter* eylemi, öğretmen adaylarının ana dillerinde sıkça kullandıkları *ders anlatmak* eyleminden kaynaklı olarak, Fransızcada buna benzetip girişliklik sorunuyla karşılaşmaları sonucunda yanlış yapmışlardır.

❖ *Kabul edilebilir*

Kabul edilebilir yanlış türünde, bütün yanlış türlerine rastlanma olasılığı söz konusudur. Bu tür yanlışlar, tümcenin anlamını bozmayan, tümceyi belirsiz kılmayan veya yorumlanmasına ve

açıklanabilmesine engel olamayan daha çok dilbilgisel yanlış türlerinin yapılması sonucunda ortaya çıkar.

8. * J'ai acheté une livre scientifique.

–J'ai acheté un livre scientifique.

9. * Il mène un projet sur la langue étrangeres.

–Il mène un projet sur la langue étrangere.

Bu tümceler, anlamı bozan yanlışların yapılmaması ve tümcenin anlaşılması konusunda herhangi bir güçlüğü çekilmemesi sonucunda kabul edilebilir ulamı altında değerlendirilmiştir. Zira burada sadece cinsiyet yanlış bağlamında *un* eril tanıklık kullanımı yerine *une* ve *sayı* ve *sola* doğru vurgu işareti eksiltilmesi yanlış yapılmıştır. Her ne kadar bu yanlışlar tümcenin anlamını bozmasalar da dilbilgisel yanlış oldukları gerçeğini ortadan kaldırmaz.

❖ Belirsiz

Eksiltme yanlış yapılmıştır.

* En arrivant plus tard à l'école, le professeur ne m'a pas laissé entrer dans la salle de classe.

–Etant donné que je suis arrivé(e) plus tard à l'école, le professeur ne m'a pas laissé entrer dans la salle de classe.

Bu tümcede özne belirsizliği söz konusudur. Zira ilk tümcede öğretmenin mi yoksa öğrencinin mi okula geç geldiği belli değildir. Sınıfa alınmadığına göre, bağlam öğrencinin geç geldiğini gösteriyor ancak Fransızca bir tümcede ilk tümcede özne kullanmayıp ulaş kullanımı söz konusu olursa, sözdizimsel kurallar çerçevesinde ikinci tümcedeki özne ilk tümcenin öznesi kabul edilir. Bu nedenle bu tümcenin ikinci tümcesinde öğrencinin sınıfa alınmaması, ilk tümcedeki hareketi aslında kendisinin yaptığını gösterse de ilk tümcede özne kullanımının olmaması tümcenin belirsiz bir anlam taşımaya yol açıyor.

SONUÇ VE ÖNERİLER

Gelecekteki Türk öğretmenleri tarafından üretilen dilbilgisi, yazım ve sözdizimi yanlışlarının türleri çeşitlilik göstermektedir. Ayrıca bu öğretmen adaylarının Fransızca dilbilgisi, yazım ve sözdizimi konularında kimi zaman bazı zorluklar yaşadıkları ortaya çıkmıştır. Öğretmen adaylarının dilbilgisi kurallarına uymayan yapıları kullandıkları veya olması gerekenleri işleve koymadıkları belirlenmiş ve bunların ilgeç kullanımlarında önemli sorunlar yaşadıkları saptanmıştır. Dilbilgisi yanlışlarında, en çok seçme yanlış yapılmış ve üretilen yanlışlar, en çok özne ve yüklem uyumsuzluğunda görülmüştür. Bu tür yanlışlar, daha çok aşırı genelleştirme veya düşük üretim dil içi yanlış nedenlerinden ortaya çıkmıştır. Fransızca kip seçimi ve kullanımı konularında bu öğretmen adaylarının seçim yanlış yaptıkları ve bunların da yanlış üretimi nedeninden kaynaklandığı saptanmıştır. Fransızcaya özgü dilbilgisel yapıların biçimsel değişimlerinde yanlış üretimi nedeniyle yanlışlar üretilmiştir. Ayrıca *sayı* ve *cinsiyet* seçimi yanlışlarının yapıldığı da görülmüştür. Özetlemek gerekirse, dilbilgisi yanlışlarında dil içi nedenlerden kaynaklanan seçme yanlış türü en sık yapılan yanlış türü olarak ortaya çıkmıştır. Daha sonra ise hem dil içi hem de dil dışı nedenlerden ötürü belirebilen sırasıyla eksiltme, dizim ve ekleme yapılmıştır.

Yazım yanlışları öğretmen adaylarının en çok yaptıkları yazım yanlışlarından biridir ve Fransızcada söyleyişi belirleyen vurgu işaretlerinin eksiltmesinden kaynaklanmıştır. Sağa ve sola

vurgulu işaretlerin dil içi aşırı genelleştirme, yanlış yorumlama ve yanlış üretimi gibi yanlış nedenlerinden ötürü birbirleriyle karıştırıldıkları veya bu imlaların zorunlu yerlerde kullanılmadıkları ve bu durumun da tümcenin anlam belirsizliğine yol açtığı anlaşılmıştır. Yazım yanlışlarında en sık yapılan yanlış türü, eksiltme yanlış türü olmuştur.

Sözdizimi yanlışları incelendiğinde, dilbilgisi açısından adıl, ilgeç, belirteç gibi dilbilgisi ulamlarının tümce içinde yanlış yerde konumlandıkları saptanmıştır. Yanlış ilgeç ya da yanlış sözcük öbeği kullanımlarından veya sözcüğün doğru yerde kullanılmamasından ötürü bazı tümcelerin herhangi bir mantıklı anlamı bulunmadığı ve tümcenin oldukça anlamsız oluşturulduğu saptanmıştır. Sözdizimsel olarak kabul edilebilir tümce oluşumları da bulunmaktadır. Bu tümcelerin basit dilbilgisel yanlışları bulunsa da söz konusu yanlışlar, bunların aktarmak istedikleri anlamı zedelediği, belirsiz olmalarına yol açmadığı için ve sözdizimsel kurallara uygun olarak oluşturulmaları dolayısıyla kabul edilebilir tümceler ulamına girmektedirler. Son olarak, sözdizimsel, dilbilgisel kurallara uygun olarak oluşturulsalar da bazı tümcelerin anlam belirsizliği taşıdıklarına tanık olunmuştur. Bu tür sözdizimsel yanlışlara yol açan en önemli etkenlerden birinin girişiklik sorunu olduğunu düşünüyoruz. Zira bu öğretmen adaylarının ana dillerinin sözdizimi kuralları ile dilbilgisel kuralları birbirine neredeyse hiç benzememektedir. Dolayısıyla öğretmen adayları, kendi bildikleri sözdizimi ve dilbilgisi yapılarına uydurmaya çalışmaları, belki kafalarında çeviri yaparak tümce oluşturmaya çalışmaları sonucunda bu yanlışlara yol açmaktadır. Ayrıca kendi anadillerinde cinsiyet ayrımı olmaması ve bundan kaynaklanan kimi zaman zorunlu olan özne, yüklem, ortaç veya ön ad uyumu, öğretmen adaylarının dil kullanım sorunsallarını daha karmaşık hale getiriyor olabilir. Kısacası öğretmen adaylarının Fransızca öğrenme sürecinde sürekli olarak ana dillerine başvurduklarını ileri sürebiliriz. Bunu anlayabilmek ve emin olmak için, şüphesiz bu konuyla ilgili öğretmen adaylarının tutumlarını incelemek gerekir.

Sonuç olarak, Fransızcaya özgü vurgu işaretlerinin kullanılmaması sonucunda gelecekteki öğretmen adaylarının Fransızca tümce kurulumu sırasında önemli anlam belirsizliklerine yol açtıkları görülmüştür. Sözdizimi konusunda ise, kusursuz ve eksiksiz tümce kuramadıkları anlaşılmıştır. Öğretmen adayları tarafından yapılan bu yanlışlar, bunların Fransızcadaki sözdizimi kurallarına göre kusursuz ve eksiksiz tümceler kurabilmeleri için hem Fransızca dilbilgisinin kendisini hem de tümce dilbilgisini uygulayarak ayrıntılı bir şekilde öğrenmeleri gerektiğini göstermektedir. Bu yanlışların nedeni altında bilgi eksikliği, dikkat dağınıklığı, girişiklik sorunsalı, anadiline başvurma gibi etkenlerin yatabildiği düşünülmektedir. Bu etkenleri öğrenebilmek için, öğretmen adaylarının bu konularla ilgili tutum ve davranışlarını ölçen yeni bir araştırmanın yapılması önem arz etmektedir.

Fransızca dilbilgisi ve sözdizimine ilişkin bilgi ve birikimin öğretici bir yönü ve bunların uygulanması, dilbilgisi ve tümce dilbilgisi arasında tutarlı ve açık veya örtük öğrenme yöntemleri seçiminin yararlı olabileceği kanısındayız. Ayrıca tümce kavramı ve dilbilgisel, kabul edilebilir, yorumlanabilir, anlaşılabilir, belirsiz, anlamsız ve yanlış kavramları öğretmen adaylarına daha iyi açıklanmalı ve kesin olarak tanımlanmalı ve birbirleriyle belirgin bir şekilde ilişkili oldukları daha iyi ifade edilmelidir. Aynı zamanda bir tümcede kullanılan sözcükler, bileşenler ve ifadelerin seçimi çelişkiler yaratmayacak biçimde tasarlanmalı ve yazma amaçlarıyla ilgili olarak önerilen bilgi ve yaklaşımların uygunluğu dilbilgisel, sözcüksel ve sözdizimsel açıdan incelenmelidir.

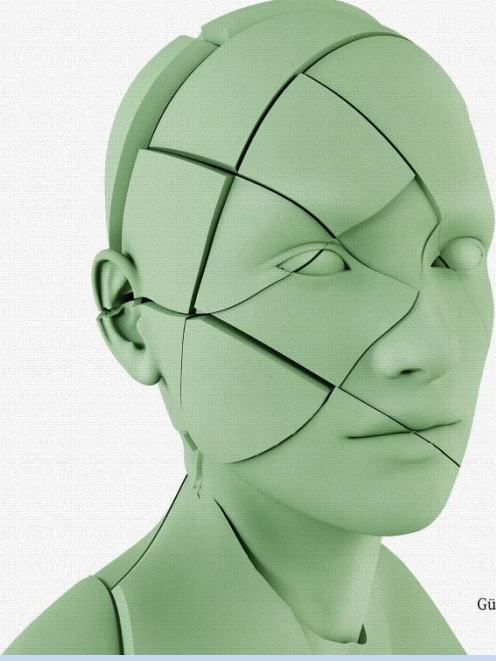
KAYNAKÇA

- Bosnalı, S., & Topaloğlu, Y. (2018). Fransızca Tanımlık Ulamının Yanlış Çözümlemesi Yöntemiyle Karşıtsal Bir İncelemesi. *Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 22(2), 1203-1222.
- Builles, J. M. (1998). *Manuel de linguistique descriptive : Le point de vue fonctionnaliste*. Paris : Éditions Fernand Nathan.
- Choi-Jonin, I., & Delhay, C. (1998). *Introduction à la méthodologie en linguistique : application au français contemporain*. Strasbourg : Presses Universitaires de Strasbourg.
- Chomsky, N. (2002) *Syntactic Structures*. New York : Mouton Press.
- Chomsky, N. (2011). *Dil ve Zihin*. 3. Edisyon, çev. Ahmet Kocaman, Ankara: Bilgesu Yayınları.
- Corder, S. P. (1981). *Error Analysis and Interlanguage*. London: Oxford University Press.
- Garric, N. (2001). *Introduction à la linguistique*. Paris : Hachette.
- Debyser. F. (1970). «La linguistique contrastive et les interférences », in : *langue française*. N°8, Numéro1, p. 31.
- Dubois, M. J. (1969). Grammaire générative et transformationnelle. *Langue française* (1), 49-57. 01 02, 2022 tarihinde https://www.persee.fr/doc/lfr_0023-8368_1969_num_1_1_5397 adresinden alındı.
- Dubois J. & Dubois-Charlier F. (1970). Principes et méthode de l'analyse distributionnelle. In: *Langages*, 5^e année, n°20, 1970. Analyse distributionnelle et structurale. pp. 3-13;
- Ertek, B. (2019). Le système orthographique de la langue française : les difficultés de l'unité sonore et sémantique. In: *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, (41): 365-379.
- Etienne, P., etc., (1988). *Problème Théoriques et Méthodologiques de l'Analyse Contrastive*, Paris : Publication de la Sorbonne Nouvelle.
- Fisiak, J. (1981). *Contrastive Linguistics and the Language Teacher*. Pergamon.
- Fries, C. C. (1945). *Teaching & Learning English as a Foreign Language*. USA: The University of Michigan Press.
- Gardes-Tamine, J. (2010). *La grammaire: Phonologie, morphologie, lexicologie*. Paris: Armand Colin.
- Grevisse, M., & Goosse, A. (2011). *Le bon usage: Grevisse langue française*. Paris: De boeck Duculot.
- Jabeen, A. (2015). The Role of Error Analysis in Teaching and Learning of Second and Foreign Language. In: *Education and Linguistics Research*, 1(2), 52-61. 11 1, 2015 tarihinde <http://www.macrothink.org/journal/index.php/elr/article/view/8189/6732> adresinden alındı.
- Kerimoğlu, C. (2014). *Genel Dilbilime Giriş: Kuram ve Uygulamalarla Dilbilim, Göstergibilim ve Türkoloji*. Ankara: Pegem Akademi.
- Lado, R. (1957). *Linguistics across cultures: Applied linguistics for language teachers*. Ann Arbor: Presses de l'Université du Michigan.
- Maingueneau, D. (1994). *Syntaxe du français*. Paris : Hachette Livre.
- Moeschler, J., & Auchlin, A. (2009). *Introduction à la linguistique contemporaine*. Paris : Armand Colin.
- Mounin, G. (2004). *Dictionnaire de la linguistique*. France : Les Presses Universitaires de France.
- Müller, S. (2016). *Grammatical theory: From transformational grammar to constraint-based approaches*. Berlin: Language Science Press.
- Odlin, T. (1997). *Language Transfer: Crosse-linguistique influence in language learning*. New York: Cambridge University Press.

- Soutet, O. (2006). *Études de Linguistique Contrastive*. Paris: Presses de l'Université Paris-Sorbonne.
- Tesnière, L. (1959). *Éléments de syntaxe structurale*. Paris : Ouvrage publié avec le concours du Centre National de la Recherche Scientifique, Librairie C. Klincksieck.
- Topaloğlu, Y. (2019). *Dil Öğreniminde Yabancıllık*. İstanbul: Hiper Yayın.
- Topaloğlu, Y. (2022). *Structures principales de phrase en français et en turc : une analyse distributionnelle et contrastive*. E. D. Selma Baş et al. *Dil Araştırmaları* (s. 69-99). Palet Yayınları.
- Walter, H. (1988). *Le français dans tous les sens*. Paris : Éditions Robert Laffont.
- Walter, H. (1997). *L'aventure des mots français venus d'ailleurs*. Paris : Éditions Robert Laffont.

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

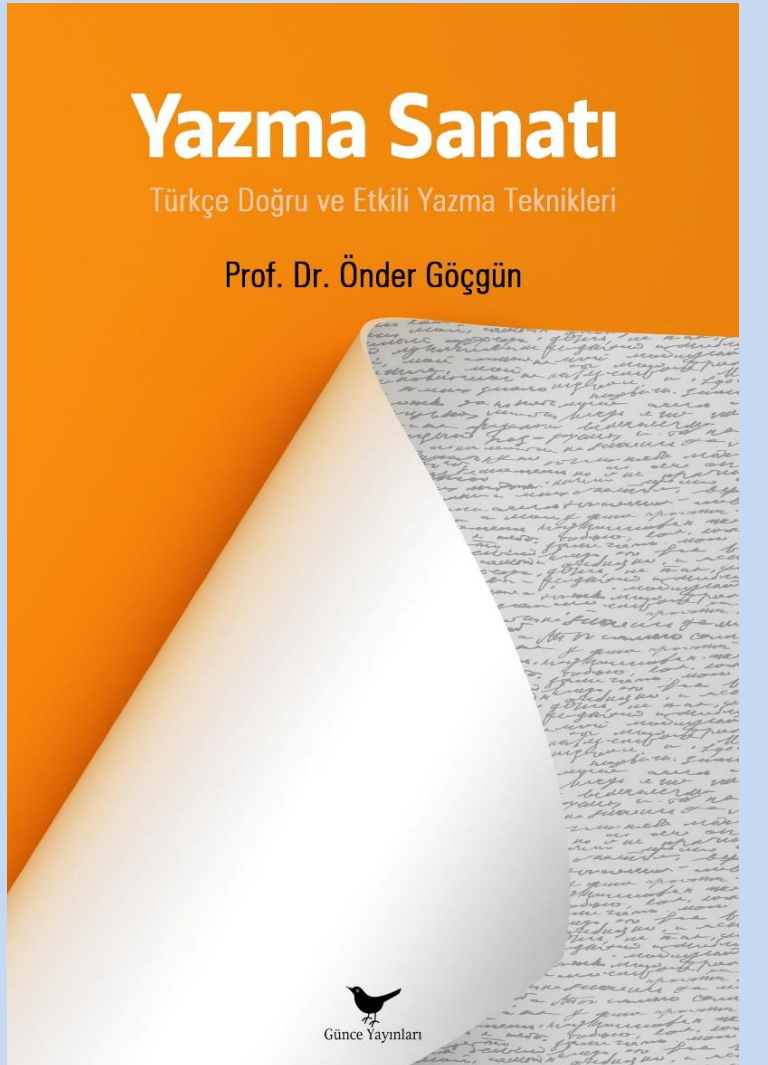


Günce Yayınları

Yazma Sanatı

Türkçe Doğru ve Etkili Yazma Teknikleri

Prof. Dr. Önder Göçgün



Günce Yayınları

Sözlü Kültürden Yazılı Kültüre Geçiş Bağlamında Osmanlı Dünyasında *Wanda**

İbrahim Özakman**

Öz

Polonya'nın dini ve tarihi kaynaklarında efsanevi bir kadın karakter olarak anlatılan Wanda'nın, 13. yüzyıldan itibaren sözlü kültürde olduğu gibi yazılı kaynaklarda da adı geçmektedir. Hıristiyanlık öncesi ve sonrası bereket sembolü, siyasi olarak bir iktidar/güç temsili olarak anlatılan ve Orta çağ dönemi yazılı kaynaklarında yer alan Wanda, 19. yüzyılla birlikte Leh, Alman ve Fransız edebiyatının ortak anlatısı hâline gelmiş; birçok şiirde, opera metinlerinde, romanlarda ve hatta resimlerde dahi Wanda'nın trajik hikâyesi yeniden yorumlanmıştır. Diğer bir taraftan 19. yüzyıl Osmanlı İmparatorluğu'nda, Hamdi Beyzâde Osman Âdil Bey, *Wanda* (1896) adlı bir roman yazmış ve böylece Osmanlı dünyasında da kendine yer bulmuştur. Bu çalışmanın amacı, Avrupa edebiyatının ve sanatının ortak konusu olarak; sözlü kültürden yazılı kültüre geçişte efsanelerden, masallardan, tarihi vakalardan beslenerek farklı şekillerde anlatılan Wanda'nın Hamdi Beyzâde Osman Âdil Bey'in romanında nasıl anlatıldığını tartışmak ve bu romanın edebiyat çevresinde nasıl değerlendirildiğini göstermektir.

Anahtar sözcükler: Sözlü kültür, Osman Âdil Bey, *Wanda*, efsane, roman

WANDA IN THE OTTOMAN WORLD WITHIN THE CONTEXT OF TRANSITION FROM ORAL CULTURE TO WRITTEN CULTURE

Abstract

Having been described as a legendary woman in Polish religious and historical sources, Wanda has been mentioned in written sources as well as in oral culture since the 13th century. She was interpreted as a symbol of fertility and representation of political power in the pre- and post-Christian eras. Appearing in the written sources of the Middle Ages, Wanda became a common narrative of the European literature in the 19th century. Wanda's tragic story was reinterpreted in various poems, opera scripts, novels, and even paintings. On the other hand, in the 19th century Ottoman Empire, Hamdi Beyzâde Osman Âdil Bey wrote a novel called *Wanda* (1896), and thus Wanda found a place for itself in the Ottoman world. This study aims to discuss how *Wanda*, which had been a common subject of the European literature and art and narrated differently inspired by the legends, tales, and historical events during the process of transition from oral culture to written culture was narrated in the Ottoman literature.

Keywords: Oral culture, Osman Âdil Bey, *Wanda*, legend, novel

* Bu makale, 6-8 Ekim 2023 tarihinde düzenlenen Söylem Uluslararası Filoloji Sempozyumu'nda bildirisi olarak sunulmuştur.

** Hacettepe Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı bölümü, Yeni Türk Edebiyatı Anabilim Dalı Doktora öğrencisi.

ORCID: 0000-0002-8975-4006 ozakman2@hotmail.com

GİRİŞ

“Bügünkü anlamda romanın ilk kez uygun birtakım koşullarının doğmasıyla 18. yüzyıl Avrupa’sında ortaya çıktığı kabul edilir. Koşullardan biri, toplumda bireylerin önem kazanmasıdır” (Aytür,2023, s. 11). Avrupa’da sanayi devrimi ile gündelik yaşamda, sosyo-kültürel faaliyetlerde, ekonomi ve ulaşım alanlarında yenilikler başlamış ve yaşam bireyin merkezde olduğu şekilde dönüşmeye başlamıştır. Kurmaca bir tür olarak romanında bu dönüşümün paralelinde ortaya çıktığını söylemek mümkündür. Edebiyatın diğer türlerine göre daha yeni olan roman; masallardan, efsanelerden, tarihi vakalardan, destanlardan, meddah ve halk hikâyelerinden beslenerek ortaya çıkmış ve bireyin merkezde olduğu bir tür olmuştur.

Sözlü anlatıların bir topluluk karşısında teatral bir performansla ve ritim eşliğinde gerçekleşmesi gerekirken, romanlarda ise bireylerin tek başlarına, kendilerine ait bir zaman ve mekânın sınırları içinde okunan bir tür olarak düşünmek gerekmektedir. Roman, anlatılagelen sözlü kültürün malzemesinin yeniden yorumlandığı bir yerdir. Yazarlar, kolektif bellekte yer edinen birçok hikâyeyi, nesilden nesle aktarılan efsane, masal vd. anlatıları roman türünün içerisinde yeniden kurgulamışlardır. 19. yüzyıl Osmanlı edebiyatında ortaya çıkmaya başlayan roman türünde de sözlü kültürün zenginliğinden yararlanmış ve bu zengin kültür yazılı kültürün içerisinde varlığını sürdürmüştür. Bu konuyla alakalı önemli noktalara değinilen birçok çalışma yapılmıştır. Bunlardan ilki Mustafa Nihat Özön’ün 1936 yılında yayınladığı *Türkçede Roman* adlı çalışmada; halk hikâyelerinin, Avrupa romanının, klasik Osmanlı şiirinin ve mensur eserlerin kaynaklarının 19. yüzyıl Osmanlı dönemi romanını geliştirdiğini ve beslediğini vurgulamaktadır. Osmanlı edebiyatında roman türünün kaynaklarını araştıran Güzin Dino yayınladığı *Türk Romanının Doğuşu* (1978) adlı çalışmasında, Namık Kemal’in *İntibah*(1876) romanının sözlü kültür kaynaklarını incelemiş, karakterlerin ve olay örgüsünün *Hançerli Hanım’ın Hikâye-i Garibes-i*ndeki karakter ve olay örgüsü ile benzerliklerini göstermeye çalışmıştır. Pertev Naili Boratav’ın *Folklor ve Edebiyat*(1982) adlı çalışmasının II. cildinde “Roman ve Destan” başlıklı makalesinde, türlerin biçimsel olarak incelemesini yapmıştır. G. Gonca Gökalp Alpaslan’ın *Gelenekten Gelen Unsurlar (Sözlü Kültür Etkileri Doğrultusunda XIX. Yüzyıl Yazılı Anlatılarında Yapı: Konu, Kurgu, Öykü, Kişi)*(1999) adlı doktora tezinde 1796-1876 arasında yazılı anlatı türüne giren metinler sözlü kültür anlatılarındaki unsurlara göre incelenmiştir. Bu çalışmalar, Osmanlı edebiyatında sözlü kültürün yazılı kültürle olan bağlarını göstermesi açısından önemli araştırmalardır. Görüldüğü üzere roman türünün tarihsel gelişimi ve masal, halk hikâyesi, destan, efsane gibi sözlü kültürde varlığını sürdüren birçok türle olan ilişkisi araştırılarak kanıtlanmıştır.

Wanda efsanesi, Polonya, Almanya ve Fransa’da olduğu gibi Osmanlı İmparatorluğu sınırları içinde de Hamdi Beyzâde Osman Âdil Bey’in aynı adlı romanıyla varlığını sürdürmüştür.

1.SÖZLÜ VE YAZILI KÜLTÜRDE WANDA

Leh halk edebiyatında bir sözlü kültür anlatısı olan Wanda, Avrupa edebiyatında ve sanatındaki izleri 19. yüzyıla yazılı kültürün bir parçası haline gelmeye başlamıştır. Leh, Alman ve Fransız romanlarında, şiirlerde, opera metinlerinde ve resimlerde Wanda’nın trajik hayat hikâyesi konu olarak işlenmiştir. Tarih yazımında, efsanelerde ve dini anlatılarda farklı şekillerde anlatılan bu

hikâyenin üç ana kaynaktan geldiği belirtilmektedir. “Bugüne kadar [Wanda] hakkında yapılan en kapsamlı monografi Hanna Mortkowiczovna’nın 1927 yılında yayınlanan araştırmasında, [Wanda için] üç kaynak olduğu varsayılmaktadır. Bunlar, tarihi, edebi ve Hıristiyanlık öncesi Pagan halk hikâyeleri olarak düşünülmektedir” (Rudas-Grodzka, 2016, s. 628).

Tarihi ve dini kaynaklarda Wanda öncelikle doğumu, bereketi ve Slav topluluğunun kurucusu olarak görülmektedir. “Polonya’nın resmî tarihyazımında da ismi geçen bir kadın kahraman olarak Wanda ilk olarak 13. yüzyıl başında Polonya tarihçisi Wincenty Kadlubek tarafından bahsedilmiştir. Ortaçağ kroniklerinde, Wanda’nın Polonya ailesinin atası, uygarlık düzeninin ve Slav topluluğunun kurucusu olarak görülmektedir” (Rudas-Grodzka, 2016, s. 628). Birçok kaynakta Polonya’nın kraliçesi olarak karşımıza çıkan Wanda, Avrupa tarihinde adı anılan kadın kahramanlar arasında görülmektedir. Kadlubek’in kayıtlarına göre “Wanda efsanesinin anlatıcıları Wanda’yı tarihsel bağlamda ele alarak şiirlerde ana konulardan birisi haline getirmişlerdir” (Rudas-Grodzka, 2016, s. 629).

Tarihi ve dini anlatılarda yönetici konumunda görülen Wanda’nın efsanelerde ise Alman prens Rytigier ile olan çatışmaları anlatılmaktadır. Sözlü kültürde ve daha sonra yazılı kültürde Leh, Alman ve Fransız edebiyat ve sanatında da bu efsane daha çok işlenmiştir. Efsane şöyledir;

Wanda, babasının ölümünden sonra tahta çıkar. Cesareti ve bilgeliğiyle ülkeyi yöneterek hayranlık ve sevgi uyandırır. Kraliçe kendisini isteyen tüm taliplerini geri gönderir. Alman prens Krakow Kraliçesini kazanmaya ve onu karısı yapmaya karar verir. Wanda, prensin vekillerine olumsuz yanıt verir, evlenmek istemediğini ve kralın karısı olmaksızın kendisinin kral olmayı tercih edeceğini söyler. Rytigier askerleriyle birlikte huzura çıkar. İki ordu arasında bir savaş başlar. Savaşı Wanda kazanır, Tanrılara bu zafer karşılığında intihar eder ve Vistula [Vistül] Nehri’ne atlar (Rudas-Grodzka, 2016, s. 629).

Efsanede görüldüğü üzere olaylar içerisinde hem inanç dünyasını hem de tarihi vakaları bir arada bulundurduğu görülmektedir. Wanda’nın ölümünden sonra mezarının bulunduğu yer Wanda Höyüğü olarak bilinmektedir. Burası günümüzde hâlâ ziyaretçiler tarafından ziyaret edilmekte, ateşler yakılarak efsanevi karakter Wanda anılmaktadır. Wanda’nın ülkeyi yönetmesi ve Avrupa toplumlarına karşı cesaretli duruşu, Polonya’nın milliyetçi söylemlerinde siyasal ve kültürel üstünlüğü göstermesi açısından önemli bir figür olarak yorumlanmıştır. 19. yüzyılda giderek artan milliyetçi söylemlerle birlikte tarihi bir karakter olarak yeniden keşfedilmeye başlanır. Tıpkı 19. yüzyıl Osmanlı edebiyatındaki birçok tiyatro, şiir ve romanda Osmanlı İmparatorluğu’nun tarihi şahsiyetlerinin yeniden konu edilmesi gibi, Namık Kemal’in *Cezmi* (1880) romanını ya da Tepedelenlizâde Hüseyin Kâmil’in *Nümûne-i Şecâat* (1888) adlı şiir kitabını saymak mümkündür.

19. yüzyıl Avrupa edebiyatında Wanda’nın tarihi, dini ve efsanevi karakteri romantik bir söylem içinde kendisine yer edinmiştir. Daha çok efsanelerde anlatılan ve trajik bir sonla biten yaşamını konu edinen resimler yapılmış, opera metinleri, romanlar ve şiirler yazılmıştır. Bunlar arasında Alman şair Zacharias Werner’in yazdığı *Wanda* (1809) isimli bir drama bulunmaktadır. Leh edebiyatında Wanda efsanesi, genellikle Polonya’nın bağımsızlığı ve Almanya ile olan çatışmaları vurgulayan birçok esere ilham kaynağı olur. Sırp Matija Ban, Polonya’nın sembolü olarak *Wanda: Leh Kraliçesi* (1868) adlı bir tiyatro oyunu yazar. Antonin Dvorak’ın Leh tarih ve efsanesi olarak *Wanda* (1875) adlı bir opera metni bulunmaktadır. Bu opera metninde Pagan Slavlar ve Hıristiyan

Almanlar arasındaki mücadele anlatılmaktadır. Anlaşıldığı üzere 13. yüzyıldan 19. yüzyıla değin inancın ve siyasetin bir gücü ve daha çok milli bir kimlik olarak anlatılan Wanda, 19. yüzyıldaki romantik söylemin başat isimlerinden birisi haline gelir.

Diğer bir taraftan Osmanlı dünyasında Osman Âdil Bey tarafından kaleme alınan Wanda, nasıl bir bakış açısı ile yazılmıştır?

2. OSMAN ÂDİL BEY VE OSMANLI DÜNYASINDA WANDA

Avrupa edebiyatında ve sanatında yer edinen, sözlü kültürden yazılı kültüre aktarılan Wanda, Hamdi Beyzâde Osman Âdil Bey'in 1896 yılında İstanbul Âlem Matbaası'ndan *Wanda* adıyla karşımıza çıkmaktadır. 19. yüzyıl Osmanlı edebiyat tarihinde ismi pek fazla anılmayan Osman Âdil Bey, Avrupa edebiyatını ve sanatını yakından takip eden ve aynı zamanda yazdığı iki romanı; *Wanda* (1896) ve *İdes&Zeliha* (1898) ile döneminde tanınan bir yazardır. Selanik'te yayımlanan *Mütalaa* ve *Gonca-i Edebadlı* dergilerde birçok konuda yazılar yazmıştır. Servet-i Fünûn dergisinin 1898 yılındaki 396. sayısında yeni çıkan kitaplar arasında *İdes&Zeliha*'nın tanıtıldığıda görülmektedir. İki bölümden oluşan bu romanının girişinde Recaizâde Mahmut Ekrem'in imzasının bulunduğu bir teşvik ve tebrik yazısı, yine dönemindeki önemli şair ve yazarlarca desteklendiği anlamına da gelmektedir.

Hamdi Beyzâde Osman Âdil Beyefendi'nin son eseridir. Zarafet ve mümtaziyet-i irfanı müsellemlen olan bu edib-i necib evvelce neşredilen Wanda romanında göstermiş olduğu kudret-i mahsusa-i tahkiyenin bu defa fevkine çıkmış, bize hakikaten şayan-ı takdir ve mütalaa iki hikâye yazmıştır. Üstat Ekrem'in büyük bir ders-nâme-i edeb olan takriz-i belîğiyle bir mukaddime [bulunmaktadır.] ([İmzasız], 1898, s. 90).

19. yüzyılın sonlarına doğru Selanik'in kalkınmasında ve gelişmesinde önemli bir rol oynayan iş insanı ve aynı zamanda belediye başkanı Hamdi Bey'in oğlu olan Osman Âdil Bey, okuyup yazan ve gezen birisidir. Kendisinin "1868 yılında Selanik'te doğduğu, Mültezim Osman Efendizâde Ahmet Hamdi Bey'in oğlu olduğu ve 1908 yılında [babası Hamdi Bey gibi] Selanik'te belediye başkanı olduğu belirtilmektedir" (Yetişgin ve Özdamar, 2018, s. 283). Servet-i Fünûn dergisinin 1151. sayısındaki 3 Haziran 1329 -Miladi takvime göre 16 Haziran 1913- tarihli "Merhum Osman Âdil Bey" başlıklı imzasız yazıda da yazarın hayatı hakkında birtakım bilgiler etmek mümkündür;

Selanik Cemaat-i İslamiyesi Reis-i Sâni'si Osman Âdil Bey, Selanik civarına iltica etmiş olan muhacirîn-i İslamiyye'nin tehvin-i sefaletlerine, tahfif-i âlâmına çalışırken tifoya tutularak geçen hafta içinde terk-i dağdağa-i hayat etmiştir. Hayli müddet Selanik Belediye riyasetinde bulunarak vukuf u muamelat, fiiliyat gibi meziyat-ı zâtiyesiyle, hissiyat-ı insaniyetkârânesiyle temeyyüz eden bu zat-ı muhterem devr-i Meşrutiyet'te bir müddet İstanbul şehremanetini vekâlette de bulunmuştu (İmzasız, s. 160).

Ara nesil dönemi yazarlarından Mehmed Ziver, *Mütalaât-ı Edebiyye* (1911) adlı kitabında Osman Âdil Bey'i edebiyata yeni heves eden ve kendisinin başarılı olacağına inandığını belirten cümleler kurar:

Genç muharririmiz Osmân Âdil Bey, dirâyet ve terbiyesiyle marûf iken bugün o meziyyet ve magbûtaya iktidâr-ı edibânesiyle bir kıymet-i fâhire bahş etmiştir. Kendilerini daha

evvel İstanbul’da, daha sonra Selanik’ten tanurdım. Fakat bu teşahhusana mertebe-i kuvvet vermek mümkün ise hemen câizdir. Evet, Âdil Bey biraz okudu. Biraz gezdi, sonra okuyanları dinledi. Bu gencin müfekkire-i lâmiasında neticelenen edebî, ilmî hükümler o kadar bâriz hakikat olarak tecelli eylerdi ki çok okuyup da bir şey anlamamak, her zaman dinleyip de bir şey istifâde etmemek kime nasîb olmuş ise aramızdan çekilsin kararını da itâyâ kâfi idi (Mehmed Ziver, 1911, s. 132).



Görsel-1:

“Osman Âdil Bey Merhum”,
Servet-i Fünûn. S. 1151. s. 160

Bilinen ilk eseri ve bu çalışmanın ana konusu olan *Wanda*, toplam 78 sayfalık bir romandır. Roman yayımlandıktan sonra, Selanik’te haftalık olarak basılan *Mütâlaa* adlı süreli yayının 17 Kânunuevvel 1312 tarihli -29 Aralık 1896- 22. sayısında imzasız bir duyuru yazısı yayınlanmıştır ve romanın mukaddimesi okuyucu ile paylaşılmıştır. Duyuru yazısı şöyledir: “Şehrimiz eşrâfından saadetlü Hamdi Beyefendi Hazretlerinin mahdum-ı âlileri izzetli Âdil Beyefendi ‘Wanda’ ismiyle bir eser-i edebî telif eylemişlerdir (İmzasız, s. 2-3).

Selanik’te epey tanınan meşhur bir yazarın kitabı, şüphesiz o şehrin önemli süreli yayınlarında ilan edilmesi olağandır. İki kez yapılan duyurunun nedeni *Vanda*’nın beklenen ilgiyi görmemesi olabilir. Bunun nedeni ise eserin milli olup olmadığı yönünde gelen eleştiriler olmasıdır. Bu kanıya Osman Âdil Bey’in eserinin konusu hakkında verdiği cevaplardan varılmaktadır: “Niçin millî bir eser yazmamış da bizce ehemmiyeti az olan Avrupalılardan bahsetmiş? (...) Değil mi ki yazdıklarınız telifdir, gözyaşlarınızı Paris topraklarında Matmazel ‘Wanda’ yerine Selanik’te veya

İstanbul’da mesela Cemal Hanım veyahut mübarek Monla [Molla] için isâle edemez miydiniz” (Osman Âdil, 1896, s. 2). Osman Âdil bu cevaba ilaveten “İnsan asıl damarlarındaki kanı vatan toprağına saklarsa gözlerindeki yaşın bir katresini hârice akıtmakla dûçâr-ı itâb [azarlanan] olmalı mıdır” (Osman Âdil, 1896, s. 2) demektedir. Burada dikkat çeken nokta 19. Yüzyılla birlikte romantik ve milli duruşun, yabancı bir kültür ve anlatıya karşı geliştirdiği söylemlerdir. Edebiyat çevresinin bu eleştirileri karşısında Osman Âdil Bey, edebiyatın milli olmasının yanı sıra evrensel de olabileceğini, duyguların ülke, kültür, dil ve dine bağlı değişkenlik göstermediği düşüncesindedir.

Osman Âdil Bey, *Wanda*’nın önsözündeyazdığı eserin kaynağı olarak Almandan aynı isimli bir esere işaret etmekte, okuduğu bu eseri taklit ederek Türkçe bir roman yazdığını belirtmektedir. Günlük şeklinde yazılan bu roman, Polonya’nın ünlü Poniowski ailesinin son evladı olan Serj Poniowski’nin vefatından sonra konağın ve içindeki eşyaların açık arttırma ile satılacağı haberi ile başlar. Romanın anlatıcısı, çocukluk arkadaşı olan Serj’in kütüphanesini gezer ve Serj’e ait olan üç çekmeceli, sandık şeklindeki kutuyu satın alır. Bu sandığın ilk çekmecesinde aile fotoğrafları, ikinci çekmecesinde mektuplar, üçüncü çekmecesinde ise siyah atlastan üzerinde *Jurnalimyan* bir günlük ve Matmazel *Wanda*’nın bir fotoğrafı yer almaktadır. Serj’in kişisel ve Polonya tarihiyle ilgili belge ve bilgilerin yer aldığı bu kutu, *Wanda* adlı romanın hem gerçek hem de kurmaca tarafını yansıtmaktadır. Çünkü Poniowski ailesi, Polonya tarihinde meşhur olan ve 18. ve 19. yüzyılda

önemi giderek artan bir ailedir, ancak Serj adında bir aile ferdi bulunmamaktadır. Kurmaca kısmındaysa romanın başkarakteri Serj, Poniatowski ailesine mensuptur. Anlatıcı, romanın girişinde hem bu ailenin hem de Wanda'nın mensup olduğu aile, Sobieskilerin tarihini anlatmaktadır. Sobieski ailesi 17. yüzyılda hüküm sürmüş diğer meşhur bir ailedir. Yeniden belirtmek gerekir ki Wanda, Sobieski ailesinden çok önce yaşamıştır.

Ciddî Marşal Ponyatofski, Napolyon Bonapart tarafından Fransa ordularına davet edilmiş idi. Mahâret-i askeriyeye, celâdet-i zâtıyyesini harp meydanlarında ispat etmiş olduğu gibi kiyâset ve tefe'ül-i dûr endişânesini de Moskov seferinin ilkbahara talikıyla kışın Polonya toprağında imrârını ve ba'de seferi Polonularla müttefikan icrâ etmeyi teklîf ve yoksa o teşebbüs-i hîd-serânenin semeresiz kalacağını der-miyân ile o hezîmet-i külliyyeden sonra, Napolyon'a bile teslim ettirmişti (...) Matmazel Wanda'ya gelince: Evde bulunan zâdegânından târîh-i Osmâniçe'de meşhûr olan Sobieski ailesine mensûb idi. Bundan yedi sekiz sene akdem dul validesiyle Paris'e hicret ve peder ü validesinin vefâtından sonra yalnız kalan genç Serj'in ricâ ve istirhâmı, ahbâsının isrâr ü ibrâmı üzerine vâlidisiyle beraber Serj'e refâkat etmek üzere Ponyatofski konağına nakl etmiş ve bu sûretle Serj ile bir arada büyümüşü (Osman Âdil, 1896, s. 21-23).

Anlatıcı, Polonya tarihinde yer alan bu iki aileleri tanıtarak onların çocukları, Serj ve Wanda'nın aşkını anlatmaya başlar. Toplumun gözünde Wanda için "Tanrı'nın perestiş edilmek için yarattığı kadınlardandı. Paris'e vusulünün daha ikinci senesi, henüz on iki on üç yaşlarında bulunduğu hâlde mülûkâne güzelliği harikulade zekâsı ve dinlenmekle doyulmayan tatlı sedasıyla kendisini pek sevdirmiş ve konaklarından eksik olmayan mûsikî erbâbının ısrar ve istirhamları üzerine teganni için nadiren arz-ı cemâl ettiği çay içtimalarında en müşkilperestâne bile: '-Bu kız bir zaman sonra ne canlar yakacak!' cümle-i vâlihânesini lisana götürmekte bulunmuştu" (Osman Âdil, 1896, s. 22-23). denmektedir.

Romanda Wanda'nın sadece ailesi ve kendisinin dış görünüşü üzerine yazılan kısa betimlemelerin dışında Wanda hakkında herhangi bir şey anlatılmaz. Wanda'nın ölümünden sonra onu anlatacak olan Serj'dir. Serj'in günlüğüne yazdıkları ile onun güzel ve dikkat çeken bir kadın olarak algılandığı anlaşılmaktadır. Bu güzel kadının ölümünden sonra yataklara düşen, ölümün verdiği ıstırap ile harap olan Serj ona duyduğu özlem ve üzüntüyle hastalanması sonucunda hayatını kaybeder. Serj'in Wanda'dan sonra kendi ölümüne dek geçen sürede bir yas sürecinde olduğu görülmektedir. Sözlü kültürde de Wanda'nın kendini nehre atarak genç yaşta ölümü ve ardından bir efsane halini alan anlatılarda olduğu gibi yazılı kültürde de onu anlatan eserler bir ağıt niteliği taşımaktadır. Sözlü kültürde kutsallık atfedilen, kahraman olan ve bir kadın olarak da güzelliğiyle şöhret kazanan Wanda'nın kolektif olarak bir anma kültürüne dönüştüğü söylenebilir. Serj'in günlüğü de bir yas sürecinin somutlaşmış halidir.

Her çağın, hikâyenin ideolojik içeriğini etkileyen hâkim edebî akımlara bağlı olarak kendi Wanda'sı vardı. Krakow masalının 12. yüzyıldan 20. yüzyıla kadarki evrimi, halkın ruhani yaşamında meydana gelen değişiklikleri yansıtmaktadır ve Polonya'nın sosyal bir parçasıdır. Wanda'yı, genellikle kraliçe olarak ilk tasvirlerden çok uzakta, çeşitli roller, işlevler ve bağlamlarda görüyoruz (Rudas-Grodzka, 2016, s. 628-629).

Sözlü kültürden yazılı kültüre geçişte dini ve tarihi rollerde anlatılan ve her anlatılarda değişime uğrayarak varlığını sürdüren Wanda, 19. yüzyılda Osman Âdil Bey tarafından erken yaşta

ölen güzel bir kadın olarak anlatılmaktadır. Romanda, dinitarafından ziyade tarihi bakımdan Polonya için önemli bir kadın karakter olarak kurmaca içinde yer alır. Ancak, resmi tarihyazımındaki haliyle değil, 17. yüzyılın önemli bir ailesi olan Sobieski ailesi ile ilişkilendirilmiştir. Daha öncesinde de sözü edildiği gibi 19. yüzyılda roman ve şiirlerde, tarih bilincinin arttırılmasına yönelik örneklerin olduğu belirtilmiştir. Bu, edebiyat ve sanat aracılığıyla milliyetçi söylemin öne çıkarılmasına bir örnek olarak değerlendirilmelidir.

Romanın yayınlanmasından sonra Osmanlı dünyası için yabancı olan Wanda, birçok eleştiriyi de beraberinde getirdiği görülmektedir. Yazarının neden böyle bir roman yazdığı, karakterlerin ve mekânların isimleri eleştirilmiştir. Bu eleştirilere cevap olarak yazdığı önsöz Osman Âdil Bey'in bir edebî eserin nasıl olması gerektiği hakkındaki düşüncelerini de göstermektedir.

(...) Âdât-ı mahalliyyemizin (dikkat buyurulsun İslâmiyye demiyorum) pek de romanlara zemîn edilecek hâl ve kabiliyyette olmadığı iddiâ edeceğim. Zîrâ şerîat-ı garra-yı Muhammediyye'nin tesettür ve haram meselesi payitaht-ı saltanat-ı seniye ile vilâyât-ı şâhânenin ekserisinde başka türlü telakki ve kabûl edilmiş ve kadınlar ile erkekler arasındaki münâsebet kızların erken yaştan örtüye girmesiyle pek erkenden kat' edilegelmiş olduğundan ve tarihî romanlar bir dereceye kadar istisnâ edildiği halde sarf ve kani-i hayâtiyyenin mûcib-i istiğrâb veya bâdî-i şevk ve istiğrâk olarak bir hâdisesinin musavver romanlarda ise kadınsız [ve] erkeksiz olamayacağından âdât ve âdâb-ı mahsûsamıza karşı tecâvüzde bulunmak istenildiği takdîrde hikâyâtımızın mevzuu ve mazmunu mahdûdca bir dâirede mahsûr kalır gibi sanırım (Osman Âdil 1896: 7-8).

Osman Âdil Bey, Osmanlı toplumunda kadın ve erkeklerin sosyal ilişkilerinin âdetlere göre düzenlendiğini ve bunun da romanların konularını sınırladığını iddia etmektedir. Yazar, bu âdetlerin 19. yüzyıl toplumsal hayatında geleneksel olanla ve modern olanın zıtlıklarının birtakımsorunlar doğurduğunu romanı üzerinden dile getirmektedir. Osman Âdil Bey, bu yüzden Wanda'yı yazdığını söyler. Yazar, Avrupa'nın sözlü kültüründeki Wanda'nın efsanevi anlatımından haberdar olup olmadığını açıklamaz. Ancak Avrupa'daki sanat, müzik ve edebî eserlerde kadın ve erkek ilişkilerine dikkatleri çekmek ister ve bu yüzden de Wanda gibi bir eseri yazdığını açıklar. Burada, Paris ve Monte Carlo gibi mekân isimlerinin de Kaşgar ve Isfahan gibi romanlarda tercih edilebilecek mekânlar olduğunu bir acayıpliğin olmadığını söyler. Bunu dile getirirken de Osmanlı toplumunun Batılı ahlak ve âdetlere daha yakın, daha aşına olduğunu vurgular. "Bendeniz, belki ahvâl ve ahlâkın bizce daha iyi malum olması ve binaenaleyh vakanın hayâlde daha iyi tecessüm edebilmesi ihtimâline nazaran böyle küçük hikâyâtta ki devr-i dırâz-ı tafsilâttan ictinâb lâzım gelir, esbâb-ı mesrûde dolayısıyla 'Paris' veya bu gibi ihtilâtımız ziyâde olan bir şehri vakaya zemîn etmeyi tercîh ederim" (Osman Âdil, 1896, s. 11). Burada "ihtilat" kelimesi ile yakından temas edildiği, karşılıklı görüşmelerin olduğunu özellikle belirtmektedir.

SONUÇ

Osmanlı İmparatorluğu için reformların çağı olan 19. yüzyıl, teknolojik ve bilimsel birçok konuda Batı'yı takip etmeye başlamışken Osmanlı edebiyatında da Batı'dan tercüme edilen birçok roman ve hikâyeler, tiyatro metinleri görülmeye başlanır. Fransız, İngiliz ve Alman edebiyatı başta olmak üzere birçok yerden tercüme kadar onları taklit ederek eserler meydana getirilir. Bunlardan birisi de Wanda'dır. Osman Âdil Bey, çıktığı Avrupa gezisinde Almandan Wanda adlı

bir roman okumuş ve onu taklit ederek bir roman yazmıştır. 19. yüzyıl Avrupa edebiyatında popüler olan Wanda, böylelikle Osmanlı edebiyatında da bir örnekle edebiyat tarihimizde kendine yer bulur. Romanın ismi ve seçilen mekânların Avrupa şehirleri olması dolayısıyla epey eleştirilmiş, Osman Âdil Bey de bu eleştirilere cevaben 19. yüzyıl Osmanlı edebiyatında yerel ve evrensel olanı tartışmış, duyguların evrenselliği üzerinde durmuştur.

Sözlü kültürde var olan ve nesiller boyunca anlatılagelen birçok efsane, halk hikâyesi, destan ya da masal; varlığını değişimle sürdürmeye devam etmektedir. Wanda, sözlü ve yazılı kültürde farklı şekillerde ele alınmıştır. Cesur, muktedir, bereketli gibi vasıfları olan Wanda 19. yüzyıl romanlarında melankolik, acı çeken bir kadın olarak görülmekte, onun trajik yaşam hikâyesinin sonu bir ağıt şeklinde eserlerde konu edilmektedir.

Osman Âdil Bey, aşkından ölüm döşegine düşen bir erkeğin gözünden Wanda'yı anlatır. Wanda, sözlü kültürdeki gibi güçlü ve lider bir kadından ziyade güzel ama melankolik, sessiz ve asil bir kadına dönüşür. Bu melankolik ruhsal bunalım dönemin romanlarındaki genel havasıdır. Sözlü kültürden yazılı kültüre geçişinde farklı şekillerde yorumlanan Wanda, bu romanda bir erkeğin hatıralarında kaldığı kadar var olan bir kadındır. Erkek karakterin hatırlayabildiği kadar var olabilen, sınırlı ve unutulabilecek haldedir.

Osmanlı dünyasına yabancı olan bu efsane, Osman Âdil Bey tarafından yayınlanarak farklı bir kültür, dönemin okurlarıyla buluşmuştur. Gelenekselliğin ve modernleşmenin bunalımını yaşayan Osmanlı toplumunun bu roman karşısındaki tavrı da sosyolojik açıdan farklı olana karşı bakış açısını da göstermiş olmaktadır.

KAYNAKÇA

- Boratav, Pertev Naili (1982). "Roman ve Destan". *Folklor ve Edebiyat*. C. II. İstanbul: Adam Yayıncılık.
- Dino, Güzin (1978). *Türk Romanının Doğuşu*. İstanbul: Cem Yayınevi.
- Gökalp Alpaslan, Gonca (1999). *Gelenekten Gelen Unsurlar (Sözlü Kültür Etkileri Doğrultusunda XIX. Yüzyıl Yazılı Anlatılarında Yapı: Konu, Kurgu, Öykü, Kişi*. Yayımlanmış Doktora Tezi. Ankara: Hacettepe Üniversitesi.
- [İmzasız] (29 Aralık 1896). "Wanda". *Mütâlaa*. S.22. s. 2-3.
- [İmzasız] (3 Haziran 1329). "Merhum Osman Âdil Bey". *Servet-i Fünûn*. S. 1151. s. 160.
- Mehmed Ziver (1911). *Mütalaât-ı Edebiyye*. İstanbul: Matbaa-i Reşadiye.
- Osman Âdil Bey (1896). *Wanda*. İstanbul: Âlem Matbaası.
- Özön, Mustafa Nihat (2017). *Türkçede Roman*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Rudas-Grodzka, Monika (2016). "Wanda". *Czterdzieści i cztery figury literackie*. Warszawa.
- URL-1. https://en.wikipedia.org/wiki/Princess_Wanda (erişim 10.10.2023).
- Ünal, Aytür (2023). *Destandan Romana*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Yetişgin, Memet ve Özdamar, Toroshan (Ekim 2018). "Osmanlı Şehirlerinde Belçika Şirketlerinin Altyapı Faaliyetleri". *Tarih Araştırmaları Dergisi*. C. 37. S. 64. s. 273-307.

BATI

EDEBİYATINDA AKIMLAR

editör
OKTAY YİVLİ

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

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



Günce Yayınları

Prof. Dr. Önder Göçgün

TİYATRO DENEN HAYAT SAHNESİ



Günce Yayınları



PROF. DR. ÖNDER GÖÇGÜN

Türk Tasavvuf Şiiri

AÇIKLAMALI VE YORUMLU ÖRNEKLERLE



Günce Yayınları

MODERN TÜRK EDEBİYATI

editör
OKTAY YİVLİ

MUHARREM DAYANÇ
OKTAY YİVLİ
MACİT BALIK
MAHMUT BABACAN
SEVİM ŞERMET

YASEMİN MUMCU
BEDİA KOÇAKOĞLU
NİLÜFER İLHAN
MAKSUT YİĞİTBAŞ
SELAMİ ALAN



Günce Yayınları

Kitap İncelemeleri
Books Reviews

Yazma Biçimleri: Örerek Yazmak, Yazarak Örmek

Örme Biçimleri: Bir Ters Bir Düz Fragmanlar

SEÇİL OKUMUŞ*

Nurdan Gürbilek *Örme Biçimleri: Bir Ters Bir Düz Fragmanlar*'da soruların soruları, cevapların cevapları doğurduğu, metinler arası ilişkinin yoğun olduğu bir zemin oluşturur. Bu zeminde okur metinler arasından Orhan Kemal'i, Oğuz Atay'ı, Walter Benjamin'i, Leonard Cohen'i, Henri Bergson'u, René Girard'ı, Orhan Koçak'ı, Turgut Uyar'ı, Ece Ayhan'ı, Gilles Deleuze'ü, Edward Said'i, Mihail Bahtin'i, Rancière'i, Sevim Burak'ı, Sigmund Freud'u, Charlotte Brontë'yi, Vüs'at O. Bener'i, , Edip Cansever'i, Elaine Showalter'ı, Harold Bloom'u, Aristolates'i, Başak Ertür'ü, Umberto Eco'yu, Alenka Zupančič'i, Ülker Gökberk'i selamlama fırsatı elde eder. Gürbilek altı bölüme ayırdığı kitabında okura çeşitli okuma biçimleri sunar. Okur bir taraftan örgünün bir yazı metaforu bağlamında kullanılabileceğini öğrenirken bir taraftan Virginia Woolf'un *Kendine Ait Bir Oda*'sının 1928'de Cambridge Kadınlar Koleji öğrencilerine "Kadınlar ve Kurmaca" üzerine yaptığı konuşmanın metni olduğunu öğrenir; bir taraftan kendini Bilge Karasu, Latife Tekin metinlerine daha yakın bir temas içinde bulurken diğer taraftan Bahtin ve Adorno ile karşılaşır.

Gürbilek eserinin ilk bölümünü "kadınların gündelik işleriyle sanat arasındaki kalın sınırı yıkan bir modernizmin başlatıcısı" olarak gördüğü Virginia Woolf'a ayırır. "Kadın yazar" kulvarına hapsedilmekten hoşlanmadığını söyleyen Woolf'un kardeşi ressam Vanesse Bell tarafından yapılmış tabloları odağına alarak incelemesine başlayan Gürbilek, üç farklı Woolf imgesinden söz eder. Örgü ören Woolf'un, Mrs. Dalloway'in yazarı Woolf'un bir elinde kitap, diğerinde sigara tutan Woolf'un bu kimliklerinin neyi, ne şekilde temsil ettiğini bulmaya çalışır. Örmek ve yazmanın Woolf'un yaşamında oluşturduğu ilişkinin nasıl bir temsil bulduğunu, Woolf'un kozasından çıkma öyküsünü, *Kendine Ait Bir Oda*'da geçen bazı paragrafların anlamlarını, *Deniz Feneri*'ndeki karakterlerin kimleri, ne şekilde temsil ettiğini, bu romanın olağanüstü gücünün nereden geldiğini, Harold Bloom'un ileri



* Doktora Öğrencisi, İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, secilokumuss@hotmail.com, ORCID: 0000-0002-8336-4007.

sürdüğü *etkilenme endişesinin* Woolf'un anlatılarında hangi şekle büründüğünü anlatır. İkinci bölümde gelenek zincirinin koptuğu bir çağda Bilge Karasu'nun o zinciri onarmaya çalışıp çalışmadığını sorgulayan Gürbilek, Karasu'da bir gelenek olup olmadığını, us ülkesiyle us dışı ülkesinin Karasu için ne anlam ifade ettiğini ve bu iki ülkenin metinlerde kendine ne şekilde yer bulduğunu, usta-çırağ izleğinin ve "el alma" ifadelerinin Karasu için temsil ettiği anlamları, Karasu'nun öz Türkçe'ye bağlı oluşunun ardındaki nedenleri, "iplik" imgesinin Karasu metinlerinde nasıl yer bulduğunu anlatır. Üçüncü bölümü "yoksullara olan bağlılığıyla yazıya bağlılığı arasında bölünmüş bir yazar" olan Latife Tekin'e ayıran Gürbilek, Tekin'in romanlarına Ayhan Geçgin'in araladığı "halk" kapısından girmeyi ve çıkmayı denediğini ifade eder. Tekin'in yoksullarını yaratırken hangi imgeleri karşısına aldığını, kendi yoksulluk tanımına nasıl ulaştığını, Tekin'in metinlerinde "çatlak"ın kendine nasıl ve ne şekilde yer bulduğunu, Tekin'in söyleşilerindeki "biz" vurgusuna tutunmasının ardındaki nedenleri, "halk" sözcüğünün Tekin'in dağarcığına nasıl girdiğini anlatır. Dördüncü bölümde "korku toplumuyla neşeli inkârı iç içe geçiren bir zamanda gülmenin korku üzerindeki zaferine mi yoksa barbarlığa kapı aralayan neşeye mi kulak vereceğimizi" sorgulayan Gürbilek, bu soruya "bir korku toplumunda yazan" Bahtin'den ve "savaşın acıları üzerine kurulmuş neşeli inkâr toplumunda" yaşayan Adorno'dan söz ederek bir cevap bulmaya çalışır. "Sanatın neşeye ilişkisi üzerine düşünürken "bir yanda gülmenin korku üzerindeki zaferinden, acı krallığından alınan o neşeli intikamdan söz eden, Rabelais'in "karnavalesk kahkahası"nın takipçisi Bahtin'in, diğer yanda onda onca vahşetten sonra sanatın "şenlikten kendi isteğiyle vazgeçmek zorunda" olduğunu söyleyen Adorno'nun var olduğunu ifade eden Gürbilek, bugüne hangisinin daha parlak bir ışık düşürdüğünü sorgular. Beşinci bölümde Gürbilek, Arjantin'de yaşayan bir Polonyalı yazar olan Witold Gombrowicz'i metnin merkezine oturtur. Adorno'nun "Sanat Şen midir?"ine daha soru sorulmadan önce, bir cevabın Gombrowicz tarafından verildiğini ifade eden Gürbilek, Gombrowicz'in eserlerindeki gülme biçimlerini, anlatılarında çarpışan benlikleri, Gombrowicz'in biçime yaklaşımını ele alır. Altıncı bölümde tekrar Virginia Woolf'a dönen Gürbilek, Woolf'un *Deniz Feneri* adlı eserinde Freud'tan etkilenip etkilenmediğini, romandaki karakterlerin gerçek hayatta kimlerden, ne şekilde izler taşıdığını ortaya koyar ve *Deniz Feneri*'ni bir "gözler hikâyesi" olarak yorumlamaya çalışır.

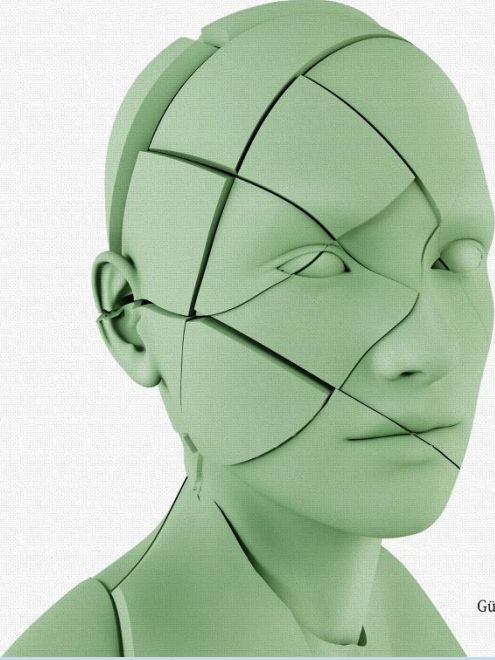
Örme Biçimleri: Bir Ters Bir Düz Fragmanlar'da metinlerin farklı perspektiflerden yeniden ve yeniden yorumlanabildiğini gösteren, metinler arası ilişkiler kurarak anlatımın katmanlı bir yapıya bürünmesini sağlayan Gürbilek, şimdiye kadar yayımlanan kitaplarında olduğu gibi bu kitabında da edebiyatın meselelerinin giriftliğini gözler önüne sererken aslında yazara, metnine, çevresine biraz daha yaklaşarak, diğer metinlerle ilişki kurarak bu giriftliği çözümleyebilmenin mümkün olabildiğini gösterir.

KAYNAKÇA

Gürbilek, Nurdan. (2023). *Örme Biçimleri: Bir Ters Bir Düz Fragmanlar*. İstanbul: Metis Yayınları.

TÜRK BİLİMKURGU EDEBİYATI VE ARKETİPLER

DR. VELİ UĞUR



Günce Yayınları

Oktay Yivli

Öykü Nasıl Okunur

modern öykü ve yöntem



Günce Yayınları

MAKSUT YİĞİTBAŞ

Edebiyatın Ebemkuşağı

Halit Ziya Hikâyeciliğinde

Renklerin Dili

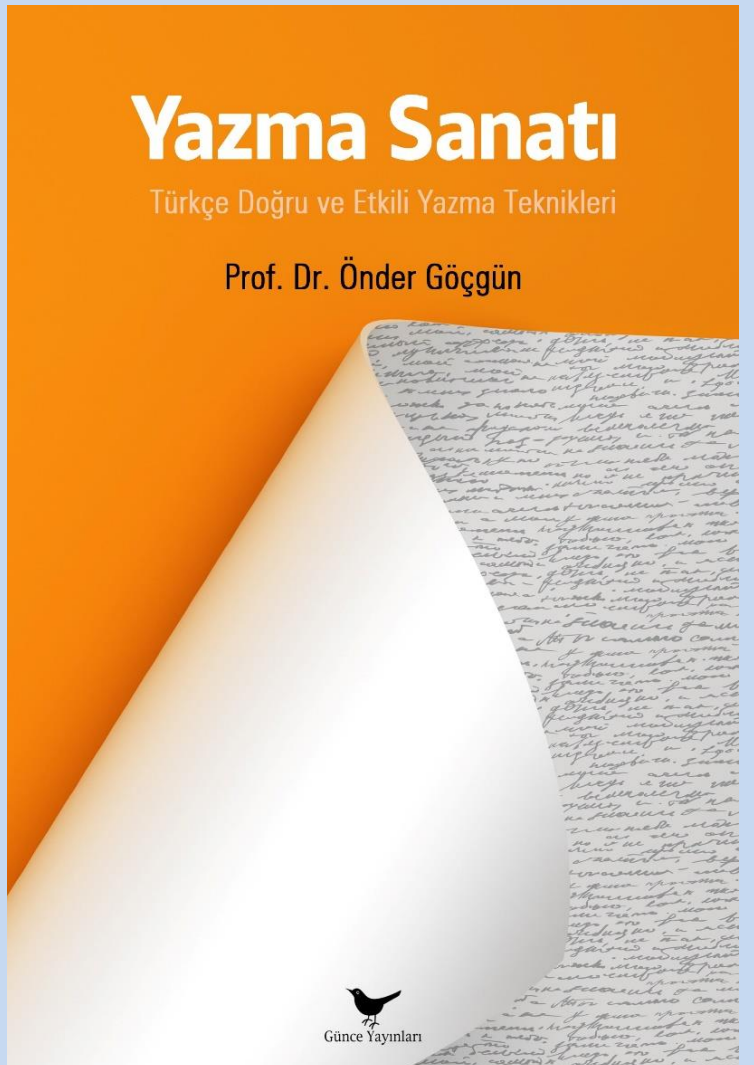


Günce Yayınları

Yazma Sanatı

Türkçe Doğru ve Etkili Yazma Teknikleri

Prof. Dr. Önder Göçgün



Günce Yayınları

Ertuğrul Gazi Derhem'in Türk Romanında Narsisizm Eseri Üzerine Bir Değerlendirme

ÖMRİYE BAYRAK*

Türk romanı uzun yıllardır çok çeşitli araştırmalara kaynaklık etmektedir. Bu araştırmalar daha çok eser-yazar çerçevesinden yola çıkılarak edebiyat tarihi açısından ele alınmaktadır. Son dönemlerde yapılan çalışmaların ise disiplinler arası olması dikkate değerdir. Bu çalışmada Türk romanını farklı bir bakış açısıyla ele alan *Türk Romanında Narsisizm* isimli eserin tanıtımı yapılacaktır. Günce Yayınları'nda Temmuz 2023'te ilk basımı yapılan eser, Dr. Ertuğrul Gazi Derhem'in doktora tezinden ürettiği çalışmasıdır. Türk Dili ve Edebiyatı alanında narsisizm birkaç çalışma haricinde yeterince ele alınmamıştır. Derhem, bir yandan narsisizmin kuramsal çerçevesini çizerken diğer yandan seçtiği roman kahramanları üzerinden narsisistik davranışları örneklendirmiştir. Eser, psikanaliz ve edebiyatı disiplinler arası nitelikte bir çalışma olarak ortaya koyması açısından

önem arz etmektedir. Ayrıca alanda narsisizmle ilgili yapılan çalışmalar genellikle tek yazarın veya dönemin eserleri üzerine odaklanmışken; Ertuğrul Gazi Derhem'in *Türk Romanında Narsisizm* eseri dönem sınıflandırmasını ortadan kaldırarak Türk romanını geniş bir zaman kavramı içerisinde ele alırken diğer yandan da hem psikanalitik hem de edebî düzeyde değerlendirmeler yapmaktadır.

Günlük dilde yaygın olarak kullanılan narsisizm kavramı Türk Dil Kurumu'nun Türkçe Sözlüğü'nde "özseverlik" olarak Türkçeye çevrilmiştir. Psikanaliz alanında 19. yüzyılın sonlarına doğru görülmeye başlanan narsisizm sözcüğü özellikle Freud'un ele aldığı psikanalitik literatürde ilk başta kişinin kendi bedenini sevgi nesnesi olarak algılaması anlamına gelmektedir. Daha sonra ise yaşamsal içgüdü'nün dış nesnelere uzaklaşarak benliğe yatırılması anlamında kullanılır.

Adı geçen çalışma "Giriş", "Narkissos Miti", "Narsisizmin Kuramsal Çerçevesi" ve "Türk Romanında Narsisizmin Görünümleri" olmak üzere dört ana bölüm ve bunların alt başlıklarından oluşmaktadır. "Giriş" bölümünde Derhem, önce edebiyat ve psikanaliz arasındaki bağı kurmaktadır; edebiyatın kaynağının insan ruhu olduğunu, psikanalizin de temelde insan ruhunu ve davranışlarını ele aldığını bu nedenle bu iki disiplin arasında ilişki kurulabileceğini ifade eder. Derhem daha sonra narsisizm kavramının üzerinde durur; edebî metinlerle narsisizm arasındaki



* Doktora, omriyebayrak@hotmail.com, orcid: 0009-0000-3062-3143.

ilişkiye değinir. Derhem'e göre insanoğlu toplumsal kurallara uymaya başladığında anneyle geçirdiği narsisist zamanlara veda eder. Bu narsisistik zamanlara tekrar dönmek ise imkânsızdır:

“Özne, bazı eylemleriyle bu narsisistik âna kısa süreli de olsa yaklaşır. Bu noktada genel anlamda sanat özel anlamda ise edebiyat tümgüçlülük hissini sürdürülebildiği eylemlerden biri olarak göze çarpar. Sanatçı toplumsal gerçekliğin sınırlandırmalarından düşlemsel bir dünya yaratarak çıkabilen kişidir. O, kurguladığı dünyayı eserine yansıtır ve eserinin okuyucusuyla bir etkileşime girer. Özgürce aklından geçenleri yazmak, onları karşıdaki kişiyle paylaşmak ve olumlu geri dönütler almak tıpkı anne-çocuk ilişkisinde olduğu gibi sanatçıya büyük haz verir. Gelineen noktada şu sonuca varılabilir: Bir eser yaratmak, Lacancı deyimle simgesel/toplumsal alan içerisinde sanatçıya narsisist bir dünya sunar.” (2023, s. 8)

İşte edebiyat ve psikanalizin kesiştiği nokta burasıdır. Derhem bunu örneklemek için on roman seçmiştir: Bu eserler Nabizade Nâzım'ın *Zehra*, Halit Ziya Uşaklıgil'in *Aşk-ı Memnu*, Kemal Bilbaşar'ın *Denizin Çağırışı*, Peyami Safa'nın *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu*, Safiye Erol'un *Dineyri Papazı*, Yusuf Atılgan'ın *Aylak Adam*, Leyla Erbil'in *Tuhaf Bir Kadın*, Tezer Özlü'nün *Çocukluğun Soğuk Geceleri* ve *Yaşamın Ucuna Yolculuk*, Buket Uzuner'in *İki Yeşil Susamuru*'dur. Derhem, roman kahramanlarındaki narsisizmin farklı görünümünü, narsist duygularını imgeler üzerinden ortaya koymuştur.

“Narkissos Miti” bölümünde narsisizm kavramına kaynaklık eden Narkissos mitinin ilk kez nerede kullanıldığı ve bu mitin farklı uyarlamaları ele alınmıştır. Çalışmaya göre Conon, Pausanias, Publius Papinius Statius, Ausonius, İskenderiyeli Klement gibi daha birçok şair ve filozofun anlatılarında bu mite rastlansa bile Narkissos ile ilgili en ayrıntılı bilgiyi Ovidius vermektedir. Narkissos, Klasik edebiyatta güzellik ve ölüm arasında; dünya ve maddi güzelliğin geçiciliğini vurgulamak için kullanılan bir metafor olur. Narkissos miti, 11. yüzyılda Batı Avrupa edebiyatında yeniden ele alınmaya başlar. Ertuğrul Gazi Derhem, 11. yüzyılın sonlarından 20. yüzyılın ortalarına kadar bu mitin, Batı literatüründe yüzyıllar içerisinde nasıl kullanıldığını metinler üzerinden örneklendirilerek gösterir.

İkinci bölüm olan “Narsisizmin Kuramsal Çerçevesi”nde önce narsisizmin tanımı yapılmış ardından narsisistik kişilik bozukluğunun özellikleri verilmiştir:

1. Kendisinin önemine dair büyüklenmeci bir duyguya sahip olmak,
2. Sınırsız başarı, güç, zekâ, güzellik veya ideal sevgi fantezileriyle meşgul olmak,
3. ‘Özel’ olduğuna ve ancak özel veya üst düzey insanlar tarafından anlaşılabilceğine, onlarla ilişkide bulunması gerektiğine inanmak,
4. Aşırı hayranlık beklemek,
5. Hak sahibi olduğuna inanmak (özellikle ayrıcalıklı muamele görme veya beklentilerine otomatik olarak uyum gösterileceğine dair makul olmayan beklentilere sahip olmak),
6. Kişilerarası ilişkilerde sömürücü olmak (amaçlarına ulaşmak için insanları kullanmak),
7. Empatiden yoksun olmak (diğerlerinin duyguları ve gereksinimlerini kabullenme veya paylaşmada gönülsüzlük),
8. Diğerlerine haset duymak veya diğerlerinin ona haset duyduklarına inanmak,
9. Kibirli ve küstah davranış veya tutumlar sergilemek. (Derhem, 2023, s.29)

Narsisistik kişilik bozukluğu gösteren bireylerin *The Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders*'ta (DSM-V) yayımlanan yukarıdaki özelliklerden en az beş tanesini gösterdiği ileri sürülmektedir. Buradan yola çıkarak Derhem, bireyin yetişkinliğinde ortaya çıkan psikolojik sorunların temelinde çocukluğunda yaşadığı olayların etkisi olduğunu söylemektedir.

“Psikanalizde Narsisizm” başlığı altında Sigmund Freud, Jacques Lacan, Heinz Kohut ve Otto Friedmann Kernberg’in narsisizm kuramları açıklanmıştır. “Jacques Lacan’ın Narsisizm Görüşü” ele alınırken daha anlaşılır olması için bu bölüm “Simgesel Dönem, İmgesel Dönem ve Gerçek” olmak üzere üçe ayrılmıştır. Yine aynı mantıkla “Heinz Kohut’un Narsisizm Görüşü” de “Kendilik Psikolojisi ve Büyükleme Kendilik Hattı”, “İdealleştirilmiş Ebeveyn İmagosu Hattı” olarak iki başlık altında verilmiştir. “Otto Friedmann Kernberg’in Narsisizm Görüşü” ise “Sınır Kişilik Örgütlenmesi” ve “Narsisistik Kişilik Bozukluğu” şeklinde ele alınmıştır. Daha sonra ise “Bazı Psikanalistlerin Narsisizm Hakkındaki Görüşleri”ne değinilmiştir. Roman kahramanlarının analizi yapılırken Freud ve Lacan’ın kuramları üzerinde çokça durulsa da, narsisizm hakkında görüş bildiren birçok yazarın görüşleri de kitaba dâhil edilmiştir.

“Türk Romanında Narsisizmin Görünümleri” başlıklı üçüncü bölümde ise ele alınan on roman ayrı başlıklar altında incelenmiştir. Roman kahramanlarının narsisistik davranışları tespit edilmiştir. Narsisistik kişilik bozukluğu tespit edilen roman kahramanlarının çocukluk döneminde yaşadıkları sorunlar irdelenmiş; bu sorunların neden olduğu durum, kahramanların davranışlarıyla ve roman yazarlarının kullandığı imgeler yoluyla gösterilmiştir.

Ertuğrul Gazi Derhem, Nabizade Nâzım’ın *Zehra* romanını “Kıskançlık-İntikam Sarmalında: Zehra” ve “Fallus Sahibi Olmaya Çalışan Bir Kadın: Sırrıccemal” olmak üzere iki başlık altında ele almıştır. Romanda ayrıntılı bir şekilde Zehra, Suphi ve Sırrıccemal’in iç dünyalarıyla ilgili verilen bölümlerden yola çıkarak Derhem, anneye birlikte geçirilen narsisistik dönemi sağlıklı bir şekilde atlatamayan iki kadın kahramanın da simgesel alanda kalabilme uğraşlarını Suphi üzerinden ortaya koymaktadır; Zehra’nın da Sırrıccemal’in de Suphi’ye sahip olarak fallik eksikliklerini gidermeyi ve fallusa sahip olabilmeyi istediklerini, üç ana karakterin de kendilik yapılanmalarında problem yaşadıklarını belirtir.

Halit Ziya Uşaklıgil’in *Aşk-ı Memnu* romanı “Dişillığın Peşinde: Firdevs Hanım”, “Ödipal Kıskançlığın Pençesinde: Nihal”, “Arzularının Peşinde Bir Genç: Behlül”, “İmgesel Arayışlar: Bihter” olmak üzere dört ana kahraman üzerinden konumlandırılmıştır. Derhem, Firdevs Hanım’ın arzularının peşinden koşan, büyükleme ve teşhirci narsistik bir kahraman olduğunu; Nihal’in annesini erken yaşta kaybettiği için narsisistik ihtiyaçlarının karşılanmadığını; ebeveynleri tam olarak Behlül ile ilgilenmediği için Behlül’ün simgesel alana uyum sağlayamadığını ve Bihter’in ise imgesel nesnesine kavuşmak için intihar eden Narkissos gibi kendini öldürdüğünü tespit etmektedir.

Eserde üçüncü roman olan Kemal Bilbaşar’ın *Denizin Çağırışı*’nda “Efendi Olabilme Arzusu” ve “Yabancılaşma Ekseninde Arayış” başlıkları altında arzu nesnesinin ele geçmezliği vurgulanmaktadır.

Derhem, Peyami Safa’nın *Matmazel Noraliya’nın Koltuğu* romanı için iki başlık açmıştır: “Arada Kalmış Bir Kahraman: Ferit” ve “Koltukta Yakalanan Huzur.” Bu bölümde romanın ana kahramanı Ferit’in Lacan’ın kuramlaştırdığı Babanın-adına tabi olamadığı için imgesel ve simgesel dönemlerin

arasında bocalaması ve mistisizm yoluyla imgesel dönemde kalmayı seçmesi romandan örneklerle açıklanmaktadır.

Safiye Erol'un *Dineyri Papazı* romanı tek başlık altında incelenmiştir: "İmgesel Arayış İçerisinde Bir Kadın: Gülbün." Çalışmada Gülbün'ün anne ve babasından ayrı büyüdüğü için Lacan'ın ayna evresini sağlıklı geçiremediği bu nedenle narsisistik ihtiyaçlarını doyumak için nesnelere aradığı ileri sürülmektedir.

Yusuf Atılğan'ın ilk romanı olan *Aylak Adam "İki Öksüzler Sokağı"*nda Bir Aylak: Bay C." ve "Simgeselin Dışında Kalmak" başlıkları altında incelenmiştir. Ertuğrul Gazi Derhem, Babanın adının yokluğu nedeniyle Bay C.'nin kültürün/simgeselin alanına giremediğini, kendisini toplumdaki soyutladığını söylemekte bu nedenle C.'nin narsisistik taleplerinin karşılandığı döneme özlem duyduğunu ifade etmektedir.

Çalışmanın yedinci romanı Leyla Erbil'in *Tuhaf Bir Kadın* adlı eseridir. Bu roman "Yutucu Annenin Teşhirci Kızı: Nermin" ve "Grup İçinde Aranan Benlik" başlıkları altında ele alınmıştır. Nermin'in baskıcı annesi tarafından yutulduğu, ikisi arasındaki ayrılmanın gerçekleşmediği, ideal ego olabilecek diğer ebeveynin de ondan uzak olması Nermin'in onaylanmayı grup içinde aramasının sebebi olarak ortaya koyulmuştur.

Ertuğrul Gazi Derhem, Tezer Özlü'nün *Çocukluğun Soğuk Geceleri* ve *Yaşamın Ucuna Yolculuk* romanlarını tek bölüm olarak iki başlık şeklinde incelemiştir: "Farklı Deneyimlerle Yitirilen'i Aramak" başlığında *Çocukluğun Soğuk Geceleri*, "Var Olabilme Çabaları" başlığında ise *Yaşamın Ucuna Yolculuk* eseri ele alınmıştır. Ebeveynleri yüzünden toplumsal kurallara uyum sağlayamayan kadın kahramanın iki roman boyunca arzularının peşinden gittiği sonunda ise HİÇ'le karşılaşması görülmektedir.

Çalışmanın son romanı Buket Uzuner'in *İki Yeşil Susamuru*'dur. Roman "Ödipal Çıkmazda Genç Bir Kız: Nilsu" ve "Narsisist Annenin Narsisist Oğlu: Teoman" başlıkları altında iki ana kahraman etrafında incelenmiştir. Derhem, Nilsu ve Teoman'ın annelerinin yanlış davranışları nedeniyle imgesel dönemi aşamadıklarını tespit etmiştir.

Çalışma "Sonuç" ve 14 sayfalık kapsamlı bir "Kaynakça" bölümüyle tamamlanmıştır. Ertuğrul Gazi Derhem'in psikanaliz ve edebiyatı disiplinleri arasında nitelikte bir çalışma olarak ortaya koyması, kitabını dönemlere ayırmadan Türk romanını bir bütün olarak ele alması, hem psikanalitik hem de edebi düzeyde değerlendirmeler yapması eserin bu alandaki boşluğu doldurması açısından önem arz etmektedir.

KAYNAKÇA

Derhem, Ertuğrul Gazi (2023). *Türk Romanında Narsisizm*. Ankara: Günce Yayınları.

Türkçe Sözlük (2022) <https://sozluk.gov.tr/> (erişim 25.09.2023)

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

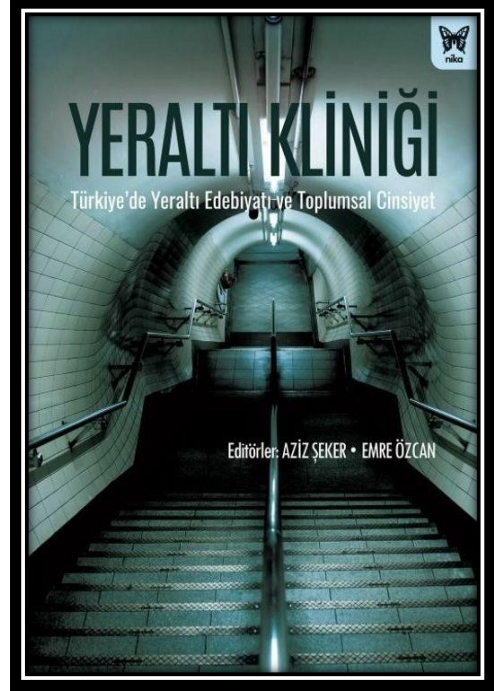
Yeraltı Kliniği:

Türkiye'de Yeraltı Edebiyatı ve Toplumsal Cinsiyet

DR. ÖĞRETİM ÜYESİ GÖKHAN KURT*

Aziz Şeker ve Emre Özcan'ın editörlüğünde Ekim 2022'de Nika Yayınları'ndan çıkan *Yeraltı Kliniği: Türkiye'de Yeraltı Edebiyatı ve Toplumsal Cinsiyet* kitabı, Türkiye'de yeraltı edebiyatı örnekleri olarak kabul edilebilecek metinlerde toplumsal cinsiyetin nasıl işlendiğini ortaya çıkarmayı amaçlamaktadır. Kitapta yer alan bölümleri günümüz edebiyat meseleleri arasında "meşru" edebiyatın tekeline yıkan metinler olarak kabul etmek gerekir. Çünkü metinlerin genelinde duyumsananlar, egemen olanın dışında kalan ümitsizlerin sosyolojik paradigmadan muaf tutulamayacak eleştirel bir varoluş biçimi olarak kabul edilmesi gerektiği düşüncesini ortaya çıkarır. Kitabın amacı, edebiyat idealinin önermediği mahallelerin sesini duyurmak; erkek öznellikte hesaplaşabilmek için cinsiyetçi toplumsal kurulumla tepki gösterenlerin, dışlananların, toplumsal periferide yaşama tutunanların, kültürel ve sosyal sermayesi olmayanların, cinsel yönelimi heteroseksüel olmayanların, aidiyetsizlerin, ataerkil yapılarda cinsiyet kimlik ve otoritelerine tepki gösterenlerin, sınıfsızların, kenarda tutulmuşların, meşru algılanmayanların, eril güce karşı argo aracılığıyla tepkilerini ortaya koyabilen kural/norm dışıların, ezilenlerin, "tedavi" edilmelerinin sosyal yarar sağlamayacağı bireylerin yaşamlarına odaklanmaktır. Buradan hareketle kurgulanan roman kahramanlarının gelip karşı çıktıkları eril tahakküm aynı zamanda yüzleşilen bir realite olarak karşımıza çıkar yeraltı edebiyatında.

Kitabı oluşturan birbirinden ilginç ve derin analizler içeren metinler, daha çok yeraltı edebiyatının son yıllarda Türkiye'deki adından söz ettiren yazarlarının yapıtlarını inceliyor. Kitabın "Yeraltı Edebiyatının Soykütüğü" adı verilen ilk bölümünde kuramsal metinler yer alıyor. "Yeraltı Edebiyatı Üzerinde Sosyolojik Düşünmek" isimli bölümde yeraltı edebiyatının tarihselliğini sosyolojik bağlamı üzerinden giderek tartışmaya açan Aziz Şeker, dünyada ve Türkiye'de bu türün belirleyici özelliklerine değiniyor. Tanımlamada yaşanan güçlükler, yeraltı edebiyatının temel nitelikleri, yeraltı edebiyatında roman kahramanları çeşitli örnekler üzerinden gidilerek irdeleniyor. Şeker'e göre:



* Sivas Cumhuriyet Üniversitesi Kangal MYO, gkhankurt@hotmail.com, ORCID: 0000-0002-9439-0331.

Yeraltı edebiyatı Batı merkezli bir edebiyat türüdür ve genellikle Beat kuşağı başlangıç noktası kabul edilmektedir. Ayrıca varoluşçu felsefenin gelişimini de göz ardı etmemek gerekir. Fakat böylesi tarihsel ve felsefi ilerleme (Batı'daki gibi politik ve düşünsel katkı) Türkiye'deki yeraltı edebiyatının gelişimi için söz konusu değildir. Böyle olduğunda da bu tür genellikle yazarların ve eserlerinin gelişimi üzerinden idrak edilmektedir. Öncesinde izlerini bulmakla beraber 90'lı yılları fanzin alanındaki patlamayla beraber yeraltı edebiyatının Türkiye'deki yola çıkışı olarak görülmektedir. Bu dönemde çeviri eserler yayınlanmış, telif eserler de kaleme alınmaya başlanmıştır. 2000'li yıllarla birlikteyse ciddi bir birikim oluştuğu söylenebilir (s. 39).

Bölümün ikinci metni "Söylem Eleştirisi ve Psikanalitik Çözümlemeler" ismiyle Emrullah Şeker tarafından ele alınmıştır. Lacan okumasıyla yapılandırılan çalışmanın tezi şu şekildedir: "Yeraltı edebiyatında işlenen temel konulardan birisi de otoriteye olan başkaldırı ve itirazdır. Suç işlemek, yasak elmayı yemek gerçek dünyadaki yeraltı ve onun yansıması olan yeraltı edebiyatının en temel içeriğidir. Yaratılıştaki Âdem ile Havva'nın yasak elmayı yemeleriyle de eğretilenen suç işlemek, haz arzusunun dayanılmaz itkisinin bir sonucudur" (s. 54). Toplumun onaylamadığı duygu ve düşüncelerin biçimlendirdiği yeraltı deneyimi kültürel bir bilinçdışı olarak ortaya çıkar. Bu bilinçdışı durumlar yön değiştirerek yeraltı edebiyatını besleyen kanalları oluşturur.

Nihal Tuzcu, "Türkiye ve Amerika'da Yeraltı Edebiyatının Charles Bukowski Örneği Üzerinden Çoğuldizge Kuramı Ekseninde Çeviri Serüveni"nde Türkiye'de ve Amerika'da yeraltı edebiyatına çeviri açısından yaklaşıyor. Tuzcu ayrıksı, muhalif ve toplumsal değerleri zorlayıcı bir tür olan yeraltı edebiyatının en iyi temsilcilerinden biri olan Charles Bukowski örneği üzerinden yapmış olduğu değerlendirmede şu konuya dikkat çeker: "Gerek telif kitap olarak kaleme alındığı yerde gerekse çeviri yoluyla ulaştığı ülkelerde, çalışmamızda verilen örnekler üzerinden gözlemlendiği üzere, yeraltı edebiyatı yasaklanan, öteki sayılan muhalif konumundan çıkıp geniş okuyucu kitlesine kavuşmuş ve başucu kitabı olmaya evrilen aşamalar geçirmiştir" (s. 86).

"Yerin Üstünden Altına: Polisiye ve Yeraltı Edebiyatını Birlikte Okuma Denemesi" çalışmasıyla Cüneyt Yüce, polisiye türün özelliklerine değiniyor. Yeraltı edebiyatıyla polisiye tür arasında yapmış olduğu karşılaştırmada şu sonuca ulaşıyor: "Birbirine sınır komşusu bu iki türün arasında yer alan okurun durumunu iyiyle kötünün, güzelle çirkinin, düzenle kaosu arasında savrulan sıradan insanın mücadelesine, hatta abartarak söylersek *egonun id* ile *süperego* arasındaki mücadelesine benzetebilir miyiz? Bir yanda içindeki karanlıkla, kötülükle yüzleşmeye çağıran, insanı olanca çıplaklığıyla sergileme iddiasındaki yeraltı edebiyatı; öte yanda düzenin teminatı, vicdanın (hatta belki kamu vicdanının) sesi diyebileceğimiz polisiye" (s. 106).

Merve Esra Özgürbüz, "Yeraltı Edebiyatı ve Anti-Kahramanlık" isimli metinde alışlageldik kahramanlara benzemeyen ve olumsuz nitelikleri olan başkahraman şeklinde de tarif edilebilen anti-kahraman kavramının edebiyattaki kökenini çözümlüyor. Sınırların dışında marjinal bir kahraman olarak hayatın ihtiva ettiği anlamsızlıkla yüzleşen ve huzursuzluk hissiyle harekete geçen anti-kahraman; ahlaki, sosyal ve etik değer kalıplarına karşı çıkarak kendi anlamlarını ya da anlamsızlığını yaratır ve bir iç ahlaka göre davranışlarını şekillendirir. Yazara göre; "modernitenin beraberinde getirdiği yabancılaşma, iletişimsizlik ve kimlik sorunlarıyla çevrelenen ve Kafkaesk

izler taşıyan anti-kahraman, geleneksel kahraman ile 'kötü' düşmanın niteliklerini aynı anda taşıyarak modern insanın gerçekçi bir tasvirini sunmaktadır" (s. 124).

"Yeraltından ve İçeriden Sesler" çalışmasıyla Serdar Soydan, yeraltı edebiyat türünün şu niteliğine vurgu yapar: "Yeraltı edebiyatı da gözlerden irak kılınanların edebiyatıdır. Bu tematik, dilsel ya da yapısal bir görünmezlik, bilinmezlik hâlidir. Edebiyatı yeraltı kılan, bilinen, görülen, yeğ tutulmanın dışına çıkma cesareti gösterebilmesidir. Yeraltı edebiyatı sığ sulara, sınırları cetvelle çizilmiş güvenli topraklarda dolaşmayı sevmez" (s. 131).

"Distopya Ütopya Dönerken: *Aşkın L* Hali*'nde Gelecek Tahayyülleri" adlı incelemesinde Deniz Aktan Küçük, KAOS GL (Kaos Gey ve Lezbiyen Kültürel Araştırmalar ve Dayanışma Derneği), akademik ve kültürel çalışmalar programının bir parçası olarak 2006 yılından beri her yıl "Kadın Kadına Öykü Yarışması" adıyla düzenlediği öykü yarışmasına katılan kadın öykü yazarlarının öykülerinin yer aldığı *Aşkın L* Hali* antolojisini masaya yatırıyor. Ona göre; "*Aşkın L* Hali* antolojilerinde yer alan bu öyküler de günümüz dünyasını geleceğe dair tahayyüller vasıtasıyla tartışırken, görüldüğü gibi 'gelecek anlatıları' bugünü eleştirmenin özgürleştirici bir yoluna dönüşür. Diğer bir deyişle, bu öyküler geleceğe dair içerikleriyle, kapsayıcı bir lezbiyen kimliğinin yol göstericiliğinde, bugünün hem küresel hem de yerel sorunlarını masaya yatırırken, olması gerekenin sözcülüğünü üstlenirler" (s.163).

Kitabın ikinci bölümü "Yeraltı Edebiyatında Toplumsal Cinsiyet Temsilleri" altında kurgulanmıştır. Ürün Şen-Sönmez, "Metin Kaçan'ın Yapıtlarında Erkeklik Anlatısı ve Mizojini" incelemesinde, yapıtları yeraltı edebiyatı kapsamında değerlendirilen Metin Kaçan'ın *Ağır Roman* ve *Fındık Sekiz* yapıtlarını analiz eder. Yapılan incelemede bu eserlerin yeraltı edebiyatını örnekleyen yapıtlar olduğu belirtilirken Metin Kaçan'ın çizdiği yeraltı, "eril bir dünyadır, buradaki karakterler eril bir bakışla" biçimlendirilmişlerdir tespitinde bulunulur. Öte yandan "dil, anlatı ve karakterlerde koşuttur ve erildir hatta yer yer mizojiniktir. Metin Kaçan'ın yapıtları ataerkiyi yeniden üreten, hegemonik erkeklik tasarımına dayanan, mizojinik metinlerdir" (s. 206).

Umut Belek Erşen ve Esra Gedik, "Yeraltı Edebiyatında Toplumsal Cinsiyet: Bir Emrah Serbes İncelemesi" bölümünde ele aldıkları metinlerden hareket ederek şu değerlendirmeyi yaparlar: "Serbes romanlarında erkekler evet kavga ederler, içerler küfrederler ama ya *Erken Kaybedenler*'de olduğu gibi 'erkek' olmayı beceremeyip komik durumlara düşerler ya *Müptezeller*'de olduğu gibi kendilerini korkunç durumlara sokarlar -akıl hastanesine yatmak, cinayete tanık olmak vb.- ve bizi sürekli müstehzi gülümseten anti-kahramana dönüşürler" (s. 228).

Özlem Bay Gülveren, "*Kirli Paslı Bozuk*'ta Erkeklikler ve Hegemonik Erkeklik" bölümünde, hegemonik erkeklik kavramına dikkat çekerken bu tip erkekliğin ırk, sınıf ve cinsiyet eşitsizliklerinden faydalanan hegemonik erkeklik olarak, varlığını pekiştirecek toplumsal eylemlerle gücü ve iktidarı elinde tutmayı başarabildiklerinin altını çizer. Bu nedenle, eril iktidarı kaybetmek istemeyen erkekliklerde sıklıkla şiddete başvurulduğu görülmektedir çünkü şiddet, hegemonyayı sürdürmek için araçsallaştırılmaktadır (s. 235). Çalışma boyunca sunulan örneklerde görüldüğü üzere, bu tipler hegemonyanın kendilerine sağladığı imtiyazlara rağmen ölmekten, yakalanmaktan, başaramamaktan ve kaybetmekten korkmaktadırlar. Öte yandan "toplumsal cinsiyet tarihsel bir olgu olduğundan, bu durum erkekliklerin de kadınlıkların da tarihi süreç içerisinde değişen

toplumsal ilişkilere paralel olarak değişim ve dönüşüm geçireceğinin işareti olarak görülebilir” (s.247).

Pelin Aslan Ayar, “Normal’in Sınırlarını Genişletme Çabası Olarak *Kıydakiler*” de Uğur Ziya Şimşek’in 2008 yılında yayınladığı *Kıydakiler* yapıtını inceliyor. 2000’li yıllarda farklılıkları kabul edilmeyip ötekileştirilen, sadece kendilerini ilgilendiren cinsel pratiklerini heteronormatif kalıplara sokmaya zorlananlar, başka türlü aşık oluyorlar, başka türlü haz duyuyorlar. Atanmış cinsiyet beklentilerine uymuyorlar diye reddedilen, ayrımcılığa uğrayan, hakları gasp edilen, güvenli bir yaşamdan, bütüncül bir kimlikten mahrum bırakılanları temsil etme, toplumun farklı bireylerden oluştuğunun ve kimsenin farklılığından ötürü eşitsiz ve ayrımcı yargı ve yaptırımlarla karşılaşmaması gerektiğinin altının çizildiği *Kıydakiler*, Aslan’a göre “normalin sınırlarını” genişletme girişimi olarak kabul ediliyor (s. 266).

Hasan Turgut, “Çatlaklara Yerleşmek: Şiir ve Resimde Daemon Üzerine Bir İnceleme” ile Ece Ayhan’a marjinal etik, küçük İskender’e Zelil Poetika, Mehmet Siyah Kalem’e grotesk dünya açısından eğilirken Ömer Uluç, Yüksel Arslan ve Selma Gürbüz’ün sanat dünyasını da ele alıyor. Turgut’a göre; “şiirde Ece Ayhan ama özellikle küçük İskender’de, resimdeyse Mehmet Siyah Kalem, Ömer Uluç, Yüksel Arslan ve Selma Gürbüz gibi örneklerde karşımıza çıkan karanlık üslup, büsbütün Faustyen bir eğilim göstermese de demon tartışmasının Türk sanatındaki yerini sorgulama noktasında oldukça kritik bir başvuru kaynağı hâline gelmektedir” (s. 291).

Gökçe Ulus, “Ataerkil Toplumda Yükselen Farklı Bir ‘Kanat Sesi’” çalışmasıyla eril zorbalık uygulayıcısı kadınlara Kanat Güner’in yapıtlarından hareketle eğiliyor. Ataerkil toplumlarda çok renkliliğe, farklılıklara ne kadar tahammül olduğu ciddi bir tartışma konusudur. Aynı havayı soluyan herkesin mevcut standartlara uyması, toplumsal cinsiyet rollerini kabullenmesi sistemin devamlılığı için gerekliliktir. Ne zaman ki birileri siyah ve beyazın tonlarına, hatta başka renklere bürünürse o topraklarda “öteki” olmaya hızlı adımlarla ilerler. Aidiyetin temel taşlarından olan kimlik; erkeği tanrılaştırarak, herkesi ona göre belli bir noktaya konumlandırır. Kanat Güner yaşamında ve hayal dünyasında bu kabullerle mücadele içindedir. Ulus’un değerlendirmesiyle *Eroin Güncesi* ve *Ada 4-4910* isimli iki kitabında da Güner, “zorbalığın yansımalarını farklı sesiyle duyurup ölümsüzleştirir. İlk mücadelesini verdiği annesi başta olmak üzere insanlar onu değiştiremez. Ataerkil düzene başkaldırırken hayatında uyuşturucunun tahakküm kurmasına engel olamaz. Mevcut düzenin tam zıddı özellikleriyle alternatif toplum hayali içinde her duyguyu sonuna kadar yaşar” (s. 313).

Kitabın son metnini Emre Özcan, “Sibel Torunoğlu’nda Toplumsal Cinsiyetin Ritimleri” ile noktıyor. Sibel Torunoğlu’nun biyografisine dayanarak yapılan yorumların büyük bir kısmı “şizofren” tanısı merkez alınarak aile ve yakın sosyal çevresi arasında yaşanan, “hastalığa” bağlı sorunlar etrafında dönmektedir. Kuşkusuz edebiyatçılarla ilgili çalışmalarda “ruh sağlığı” hususunda ilgi çekici bir külliyat oluştuğu aşikârdır. Özcan, Torunoğlu’nun *Geri Gelen Ayna*, *Travesti Pinokya* ve *Dejavu* yapıtlarını analiz ederek şu sonuca ulaşır: “Evet, bir yeraltı edebiyatı yazarıdır Sibel Torunoğlu. Yeraltı edebiyatında geçen bazı temel özelliklerden hareketle bakıldığında da günümüzde kendi biyografisiyle, yaşam deneyimi temelinde değerlendirilebilecek türdeki öykülerin-romanların-anlatıların yanı sıra LGBTIQ+’ların yaşamlarından kesitler içeren metinleriyle yer edinmeyi başarmıştır” (s. 330).

Yeraltı Kliniği çalışması, Türkiye’de yeraltı edebiyatı alanında kalem oynatan yazarların yapıtlarını incelemekle beraber yeraltı edebiyatının doğasını anlamaya dönük kuramsal bilgilerle de desteklenen bir niteliğe sahip. Ayrıca toplumsal cinsiyet olgusunun her metinde kritik edildiğini görmekteyiz. Edebiyat sosyolojisi açısından bakıldığında ise kitabın bütününde yeraltı edebiyatının, toplumsal yapıyla ilişkili olarak egemen olanın dışında var olduğu ve toplumsal cinsiyet açısından da değerlendirilebilecek bir içerik barındırdığı sonucu ortaya çıkmaktadır. Çalışmanın bu anlamda da ilgili literatürün genişlemesine katkı sağlayacağını belirtmek mümkündür.

KAYNAKÇA

Şeker, Aziz ve Emre Özcan (Ed.). (2022). *Yeraltı Kliniği Türkiye’de Yeraltı Edebiyatı ve Toplumsal Cinsiyet*. Ankara: Nika Yayınları.

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

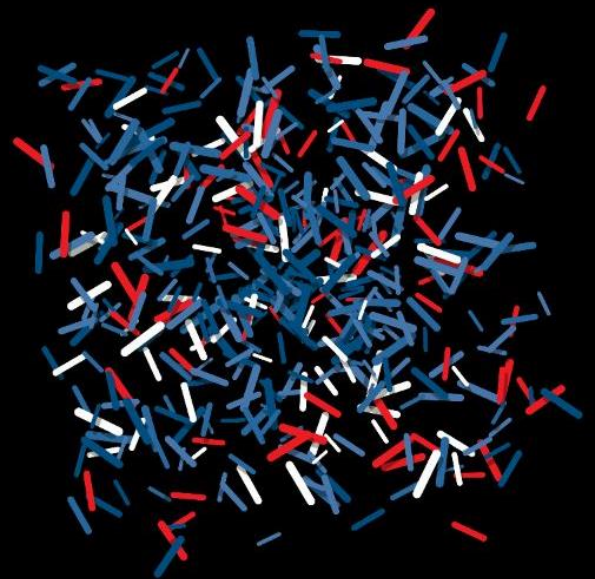



Günce Yayınları

FRANSIZCA VE TÜRKÇENİN SÖZDİZİMİ

KARŞITSAL VE DAĞILIMSAL BİR ÇÖZÜMLEME

Dr. Yusuf Topaloğlu




Günce Yayınları