

söylem

FİLOLOJİ DERGİSİ



e-ISSN: 2548-0502

Aralık/December 2024 * 9(3) 24

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
Teknik editör / Technical editör	: Doç. Dr. Murat Gür
Dilbilim alan editörü / Linguistics editor	: Doç. Dr. Şevtap Günay Köprülü
İngilizce alan editörü / Editor in English	: Dr. Öğr. Üyesi Başak Ergil
Edebiyat alan editörü / Literature editor	: Dr. Öğr. Üyesi Birsal Sağıroğlu
Koordinatör / Coordinator	: Dr. Bilal Öngül
Dil editörleri / Language editors	: Dr. Öğr. Üyesi Gizem Ece Gönül - Dr. Öğr. Üyesi Ahmet Duran Arslan Dr. Öğr. Üyesi Mustafa Temizsu - Uzm. Senem Gezeroğlu
Editör yrd. / Assistant editors	: Nilay Bilir, Merve Gün, Seda Derin Saygılı, Burak Biçer, Fatmagül Kızıl

ULUSLARARASI YAYIN KURULU / INTERNATIONAL EDITORIAL BOARD

Prof. Dr. Marija Djindjic	Serbian Academy of Sciences and Arts	SERBIA
Prof. Dr. Juliboy Eltazarov	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
Sekreteryası / Secretariat	: Günce Yayınları
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. Gökhan Tunç	Anadolu Üniversitesi
Prof. Dr. Sefa Yüce	Gazi Üniversitesi

BU SAYININ HAKEMLERİ / REFEREES OF THIS ISSUE

A. Nursen Durdağı	Ahmet Metehan Şahin	Başak Aşın
Baturay Erdal	Betül Yalçınkaya Akçit	Birsan Karaca
Bülent Sayak	Can Şahin	Deniz Kırpıklı Kırdım
Diñçer Apaydın	Duygu Oylubaş Katfar	Duygu Özakın
Duygu Serdaroğlu	Elvan Karaman Mez	Emine Bilgehan Türk
Emre Çakar	Erol Aksoy	Ersoy Gümüş
Esra Akpınar	Fatih Aynacı	Fatma Sönmez
Fırat Karadaş	Funda Uzlu Yıldız	Gökhan Tunç
Göksenin Abdal	Gözde Serteser Başbuğ	Gülden Yüksel
Hakan Atay	Hasan Cuşa	Hasan Gültekin
Hasan Kaplan	Hatice Deniz Canoğlu	Hülya Arslan
İncihan Hotaman	Jale Gülgen Börklü	Macit Balık
Makbule Sabziyeva	Mediha Göbenli	Mehmet Fikret Arargüç
Mehmet Kanar	Melike Günyüz	Murat Kalelioğlu
Mustafa Sarıca	Nuran Tuncer	Nurcan Kalkır
Nurten Birlik	Oğuz Öcal	Olgahan Bakşı Yalçın
Orhan Oğuz	Ömer Aytaç Aykaç	Ömer Güven
Özge Sönmez	Özgür Şen Bartan	Özlem Karadağ
Özlem Nemutlu	Özlem Şenyıldız	Öznur Özdarıcı
Pelin Esen	Sanaz Alizadeh Tabrizi	Selami Alan
Selda Uygur Gürbüz	Sema Aslan Demir	Sema Çetin Baycanlar
Tuba Baykara	Yahya Aydın	Yunus Balcı
Yusuf Topaloğlu	Zeynep Tek	

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 lettters. It sholud 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 özler bulunmalıdır. Özlerin 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 Pubhichouse.)

* 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 Pubhichouse.)

* 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

- Ayşe Kulin'in "Güllü" Öyküsünün Feminist Edebiyat Kuramı Çerçevesinde Çözümlemesi**
Analyzing Ayşe Kulin's Story "Güllü" Within the Framework of Feminist Theory 1162-1176
Eylem Dereli
- Modern Çağın Hastalıklarından "Histeri"nin Halide Edib Adıvar'ın Hikâye ve Romanlarına Yansıması**
Reflection of "Hysteria", One of the Diseases of the Modern Age, In the Stories and Novels of Halide Edib Adıvar 1177-1192
Harika Durgun
- Tarihi Karakter Kür Şad'ı Edebî Alana Taşıyan Öncü Eser: Sabahattin Ali ve Esirler**
The Pioneering Work That Brought the Historical Character Kür Şad to the Literary Field: Sabahattin Ali and *Esirler* 1193-1204
Sevim Karabela Şermet
- Kanonun Dışına Çıkamamak: Kanonik İsimlerden İkonik Yaklaşımlar (Cüce ve Muinar Örnekleri)**
Not Getting Out of the Cannon: Iconic Approaches from Canonical Names (Examples of *Cüce* and *Muinar*) 1205-1222
Derya Güllük
- Müge İplikçi'nin Kömür Karası Çocuk Adlı Eserinde Sosyal Dışlanma ve Göç**
Social Exclusion and Migration in Müge İplikçi's *Kömür Karası Çocuk* 1223-1240
Halime Yeşilyurt – Gökhan Kurt
- A Hayvan Kuramı Tartışmalarına Yerel Bir Eklenti: Mahmut Özay'ın Kusurlu Hayvan Tercihleri**
A Local Addendum to the Animal Theory Debates: Mahmut Özay's Flawed Animal Preferences 1241-1255
Şükrü Can Balta
- İmgebilimsel Bir Karşılaştırma Çalışması: Yonca Kız ve Fadiş**
A Comparative Study on Imagology: *Yonca Kız* and *Fadiş* 1256-1270
Faruk Dünder
- Tehlikeli Oyunlar'da Yalnızlık Duygusunun Deneyimini Mekân ve Beden Üzerinden Okumak: Fenomenolojik Bir Yaklaşım**
Reading the Experience of the Feeling of Loneliness Through Space and Body in *Tehlikeli Oyunlar* : A Phenomenological Approach 1271-1290
Ebru Vural Arslan – Cafer Gariper
- Maziden Günümüze Edebi Bir Esinti: Rûzigâr Dergisi**
A Literary Breeze from the Past to the Present: The *Rûzigâr* Journal 1291-1308
Derviş Erdal
- Çağının Düşmanı Olmak: Tanpınar, Aydaki Kadın yahut Kendini Arayış**
Being the Enemy of His Era: Tanpınar, *Aydaki Kadın* or the Pursuit of Self-identity 1309-1321
Burcu Şahin
- Gadamerci Hermeneutik Anlayış Bağlamında Oğuz Atay'ın "Unutulan" Öyküsü**
Reading Oğuz Atay's Story "Unutulan" in the Context of Gadamerian Hermeneutics 1322-1337
Yusuf Aydoğdu – İnci Çağdaş Aslan

- Göstergebilim (Semiyotik) Açısından “Kam Püre Oğlu Bamsı Beyrek” Hikâyesi’nin Analizi**
Analysis of the Story of “Kam Püre’s Son Bamsı Beyrek” in terms of Semiotics 1338-1363
Rahime Deveci
- Muğla Türkülerinde Kadına Yönelik Şiddet ve Şiddet Türleri**
Violence Against Women and Types of Violence in Muğla Folk Songs 1364-1382
Filiz Erdir – Zerrin Eren
- Sâdık Hidâyet’in Sâsân Kızı Pervin Adlı Oyununun Yapı ve İzlek Açısından İncelenmesi**
Analysis of Sâdık Hidâyet’s Play *Pervin the Daughter of Sâsân* in terms of Structure and Theme 1383-1397
Aslı Sürgit
- Sıradan Olanın Derinliği: *En Mutlu Gün***
The Depth of the Ordinary: *The Happiest Day* 1398-1405
İmge Kına
- Paradoxial Binary and Kafka**
Kafka ve Paradoksal İkili Karşıtlık 1406-1413
Saman Hashemipour
- A Postpatriarchal Vision: Transmodern Themes of Unity, Gender Equality, and Sustainability in *The Perfect Nine***
Post-Patriarkal Bir Vizyon: *The Perfect Nine*’daki Birlik, Cinsiyet Eşitliği ve Sürdürülebilirlik Üzerine Transmodern Temalar 1414-1428
Leyla Adıgüzel
- Bir Négritude Okuması: *Le Sanglot de l’Homme Noir***
A Négritude Reading: *Le Sanglot de L’homme Noir* 1429-1440
Cansu Avcı
- Ay’ın Aynasında Dünya’yı Gösteren Adam Cyrano De Bergerac**
The Man who Shows the Earth in the Mirror of the Moon Cyrano de Bergerac 1441-1457
Engin Bezci
- Fedor İvanoviç Buslayev’in Hayatı ve Fikirleri Üzerine**
On the Life and Ideas of Fedor Ivanovich Buslaev 1458-1469
Hanife Erdoğan Yaşarsoy
- Polonya Kökenli Bir Yazar Olan Faddey Bulgarin’in Rusya’daki Edebî ve Yayıncı Kimliğine Bir Bakış**
An Overview of Faddey Bulgarin’s Literary and Publishing Identity in Russia as a Writer of Polish Origin 1470-1485
İsmail Serdar
- Resisting Transhumanism in Matt Haig’s *The Humans***
Matt Haig’in *İnsanlar* Romanında Transhümanizme Direniş 1486-1503
Cihan Yazgı
- False Reality and Frontier Myth in *Waiting For The Barbarians* and *The Tartar Steppe***
Tatar Çölü ve *Barbarları Beklerken* Eserlerinde Öncü Miti ve Sahte Gerçeklik 1504-1517
Yasin Acar

Marginalized Visibility: Exploring Magical Realism and Social Injustice in *If You Could See the Sun*

Ötekileştirilmiş Görünürlük: *Eğer Beni Görebilseydiniz*'de Büyülü Gerçekçilik ve Sosyal Adaletsizliğin İncelenmesi

1518-1531

Emrah Özbay**T.S. Eliot's "Burnt Norton" and "East Coker": The Patriarchal Word, Space and Temporal Unbound**

Eril Söz, Mekân ve Zamanın Çözünmesi: T.S. Eliot'un "Burnt Norton" ve "East Coker" Adlı Şiirleri

1532-1546

Zehra Gündar**Reanalysis of the Literary Works of Sarah Grand, Charlotte Perkins Gilman, And Yaşar Nezihe from A Feminist Orientalist Perspective**

Sarah Grand, Charlotte Perkins Gilman ve Yaşar Nezihe'nin Edebî Eserlerinin Feminist Oryantalist Bir Bakış Açısıyla Yeniden Analizi

1547-1566

Zeliha Işık**ÇEVİRİBİLİM ARAŞTIRMA MAKALELERİ / RESEARCH ARTICLES ON TRANSLATION STUDIES****Sanata Engelsiz Erişim: Türk İşaret Dili ve Çevirisi**

Unimpeded Accessibility to Art: Turkish Sign Language Poetry and Translation

1567-1592

A. Zeynep Oral**Kültürlerarasılık: Çin Edebiyatının İspanya'daki Temsili Üzerine Bir İnceleme**

Interculturality: An Examination of the Representation of Chinese Literature in Spain

1593-1604

Neslihan Kocaman**DİLBİLİM ARAŞTIRMA MAKALELERİ / RESEARCH ARTICLES ON LINGUISTICS****Çevredilbilim ve Dilin İmkânlarını Kullanmak: Çöp Kutularındaki Yazılar Üzerinden Çevre Bilinci Oluşturmada Hamburg Örneği**

Ecolinguistics and Using the Possibilities of Language: The Hamburg Example of Creating Environmental Awareness Through Phrases on Garbage Cans

1605-1622

Öznur Durgun**Osmanlı Şiirinde Sözcük Oyunlarının Dilbilimsel Unsurları: Bâkî Divânı'ndan Örnekler**

Linguistic Components of Puns in Ottoman Poetry: Examples from Baki's Divan

1623-1658

Bahar Yılmaz**Propaganda Aracı Olarak Totaliter Dilde Kullanılan Metaforlar: Sovyetler Birliği Örneği**

Metaphors Used as a Propaganda Tool in Totalitarian Language: The Case of the Soviet Union

1659-1672

Hakan Saraç**Bireysel Dil Politikasının Oluşumunda Dil Müdahalecilerinin Rolü: Horasan'da İki Dilli Gençlik**

The role of Language Interveners in the Formation of Individual Language Policy:

Bilingual Youth in Khorasan

1673-1687

Hasan Güzel**Düşmek Fiilinin Yeni Metaforik Anlamının Değerlendirilmesi**

An Evaluation on the New Metaphorical Meaning of the Verb "Düşmek"

1688-1701

Yasemin Çürük

Geçmişten Günümüze Bir Saygı İfadesi Olarak “Tensipleriyle”

As a Expression of Respect from the Past to the Present: “Tensipleriyle”

1702-1710

Arda Karadavut**Mahur Beste'nin Kuramsal Evreni**The Theoretical Universe of *Mahur Beste*

1711-1721

Nesrin Aydın Satar**KİTAP İNCELEMELERİ / BOOKS REVIEWS**

İpek Demir, *Türk Romanında Distopya (1909-2019)*, Günce Yayınları, 2024.

1722-1724

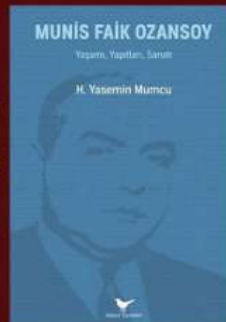
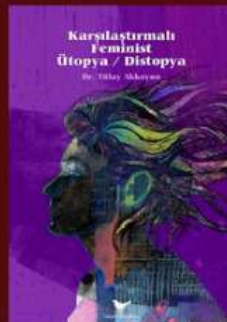
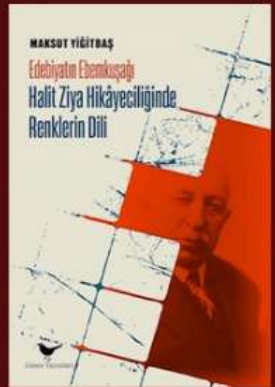
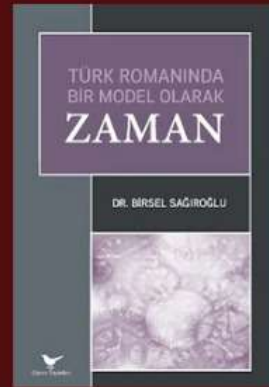
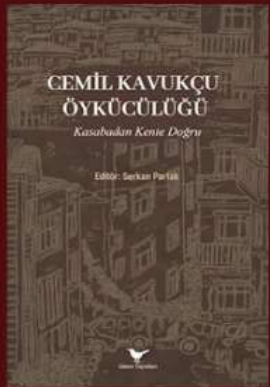
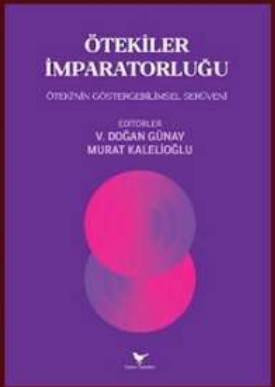
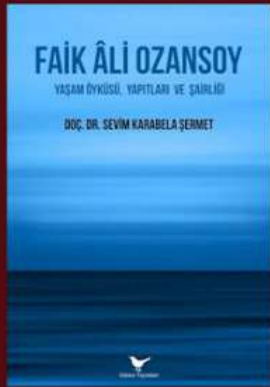
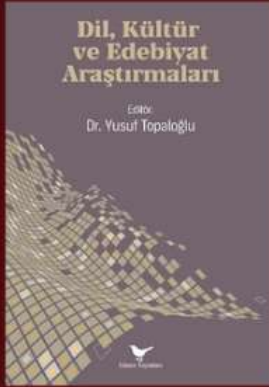
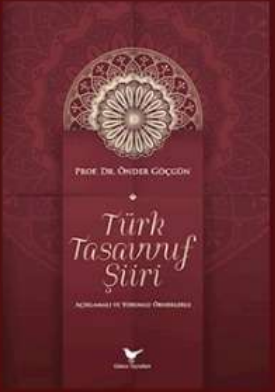
Osman Mergen**Şinasi'nin Şiir Anlayışına Kuramsal Bir Bakış:****Birsel Sağıroğlu, *Şinasi'nin Poetikası: Şiir, Dil ve Anlam Üzerine Bir İnceleme*, Günce Yayınları, 2024**

1725-1728

Sevim Betül Baloğlu**Melek İlayda Sarı, *Türk Romanında Bilim Kurgu (1996-2019)*, Günce Yayınları, 2024**

1729-1733

Ayşe Yiğit



Ayşe Kulin'in "Güllü" Öyküsünün Feminist Edebiyat Kuramı Çerçevesinde Çözümlemesi

DOÇ. DR. EYLEM DERELİ*

Öz

Ayşe Kulin çağdaş Türk edebiyatının üretken kadın yazarlarından biridir. Roman, öykü, şiir, deneme, anı, çocuk kitabı türünde pek çok eser veren yazar, kaynakları tanık olduğu, deneyimlediği olaylar ve kişilerden seçmiş, dili akıcı kullanmış, kurgu titizlikle işlemiştir. Eserlerinde dikkati çeken bir diğer ana özellik kadın, kadın yazar ve aydın duyarlılığı ile topluma ve özellikle kadına ilişkin sorunları kaleme alırken başkışı olarak seçtiği kadın karakterleri idealize etmesidir. Aylin, Nimeta, Füreye, Nevra, Zeliha, Ayda, Azra, Yuna gibi karakterleri ataerkil toplumda kendilik mücadelesi veren ideal kadının temsili kişileridir. Başkışı kadınların çoğunun ortak özelliği mücadeleyi elden bırakmayan, baskın karakterler olmasıdır. İlimli bir feminist olarak nitelendirilen Ayşe Kulin, kadını romanlarında olduğu gibi öykülerinde de sorunları ve mücadeleleri ile karakterize etmiştir. Sonuçta tüm tahakküme rağmen kendilik yoluna girmiş kadınları seçen yazar, yarattığı sahnelerle romanda yakaladığı ideal kadını kısa bir tür olan öyküde de okura tanıtmayı başarmıştır. Çalışmanın amacı, Ayşe Kulin'in ilk basımda "Hayal" adı ile *Güneşe Dön Yüzünü* eserinde, sonrasında "Güllü" adıyla *Doğdum. Kızdım* eserinde yayımlanan öyküsünü feminist edebiyat kuramını çerçevesinde çözümleyerek toplumda görülen kadın gerçekliğinin, kadının eril tahakküm altında maruz kaldıkları ile mücadelesinin başkışı Güllü karakteri temsilinde kurguya nasıl aktarıldığını tespit etmektir.

Anahtar sözcükler: Ayşe Kulin, Güllü, feminist edebiyat kuramı, kadın, öteki, eril zihniyet, şiddet

ANALYZING AYŞE KULİN'S STORY "GÜLLÜ" WITHIN THE FRAMEWORK OF FEMINIST THEORY

Abstract

Ayşe Kulin is one of the most important and prolific women writers of contemporary Turkish literature. The author, who has written many works in the genres of novels, short stories, poems, essays, memoirs and children's books, has chosen her sources from events and people she has witnessed and experienced, used fluent language, and meticulously processed fiction. Another main feature of her works is her sensitivity towards women, women writers and intellectuals, and her idealization of the female characters she chooses as protagonists when writing about the problems of society and especially women. Aylin, Nimeta, Füreye, Nevra, Zeliha, Ayda, Azra, Yuna, etc. are the representative figures of the ideal woman who struggles for herself in a patriarchal society. The

* Eskişehir Osmangazi Üniversitesi, esaltik@ogu.edu.tr, ORCID: 0000-0002-8432-885X

Gönderilme Tarihi: 12 Ekim 2024

Kabul Tarihi: 25 Kasım 2024

common characteristic of most of the protagonist women is that they are dominant characters who never give up the struggle. Ayşe Kulin, who is described as a moderate feminist, characterizes women with their problems and struggles in her stories as well as in her novels. In the end, the author, who chooses women who have embarked on the path of self-determination despite all domination, has succeeded in introducing the ideal woman she captured in the novel to the reader in the short story, a short genre. In this study, Ayşe Kulin's short story, first published under the title "Hayal" in "Güneşe Dön Yüzünü" (Turn Your Face to the Sun) and later published under the title "Güllü" (Güllü) in "Doğdum. Kızdım" (I was born. I was a girl), is analyzed within the framework of feminist literary theory, and it is revealed how the reality of women in society and women's struggle with what they are exposed to under masculine domination are transferred to fiction in the representation of the protagonist character Güllü.

Keywords: Ayşe Kulin, Güllü, feminist literary theory, woman, other, masculine mentality, violence

GİRİŞ

Koşullar, değişim ve dönüşümler, ister bireysel ister toplumsal nitelikte olsun, insan yaşamına yön veren önemli etkenlerdir. Ancak insanlık tarihine bakıldığında, her bir etkenin "cins"e göre farklı sonuçlara neden olduğu görülür. Bunun nedeni öncelikle kadın ve erkek olmak üzere iki cinsin varlığı ve ardından onlara dinî siyasi, ideolojik, ekonomik vb. nedenlerle yüklenen anlamlardır. Antikçağdan günümüze sebep ne olursa olsun cinsler arasında her zaman farklar olmuş ve bu gerçek; cins-kendilik, erkek-kadın, toplum-cins ilişkisini doğrudan etkilemiştir.

Din ve gelenek kadının erkek karışındaki ve toplum içindeki konumunu belirleyen ana etkenler iken yaşam koşullarının değişmesi ile ön plana çıkan fiziksel ve cinsel güç faktörü dengeleri kadın aleyhine değiştirmiş; erkeğin iktidarda olduğu eril toplum, toplumsal cinsiyet ve ikinci cins kadın kavramları ortaya çıkmıştır. Eril toplum, erkek iktidar güç, ikinci cins kadın kavramlarının zamanla yaygınlaşması beraberinde ötekileşmiş, benlik bilinci yok olmuş kadını yaratmıştır. Feminizm kadının bu gerçekliğine dikkat çekmek ve çözüm bulmak ilkesi ile başlayan hareketin adıdır.



Ayşe Kulin

"... feminist mücadele ideolojisini 18. yüzyılda belirlemişse de kadının hak arayışlarının temeli çok öncelere, Rönesans'a dek uzanır" (Çakır, 1994: s.18-19). Kadın tarihi üzerine yapılan araştırmalar sonucunda, ilkel toplumlarda kadının erkek ile yan yana olduğu ancak Hristiyanlık ve kilise doktrinleri ile birlikte erkeğin iktidar güç konumuna geçtiği sonucuna varılmıştır. Gisela Bock, Scott Nearing, Lyon Bleas, Martha C. Wright, Simone de Beauvoir, Elen Key gibi kadın ve kadın tarihi üzerine çalışan araştırmacıların, hangi tarihe dayandığı net olmamakla birlikte, vardığı

ortak sonuç kadın için en çok kullanılan tanımın “ikinci cins” olduğudur. Fiziksel özellikler, ekonomik koşullar, siyasal-sosyal haklar kadının kamusal ve özel alandaki statüsünü belirlemiştir. Kadına biçilen rol çoğunlukla “öteki(lik)”tir.

“Kadınlar özgürlüğün tadını çıkarmaktan öyle uzaklar ki, iki yüzyıldan fazladır erkek cinsinin egoizmine karşı mücadele ediyorlar; fiziksel güç eksikliğinin onlara empoze edildiği ikincilikleri, dinle, yasayla ve gelenekle kötüleştirildi; kayıtsızlığa karşı, sık sık aktif ön yargıya karşı, küçümsenmeye ve eğitim alan erkeklerin kıskançlığına, tescilli haklara, herhangi bir aşağı konumdaki mesleklerde çalışma olanağına ve modern bir devlette özgür insanların temel haklarına ve bu aptal ve acımasız baskılara karşı daima yarışmak zorunda kaldılar” (Blease, 1910, s. x-xi).

Yaşamını yüzyıllar boyunca öteki olarak devam ettiren kadın için Feminist hareketin ortaya çıktığı 18. yüzyıl önemli bir dönemdir. Farklı yaklaşımlarla kadının özne olma yolundaki mücadelesine çözüm arayan feminist hareket kadına dair sorunlara dikkat çekmek ve çözüm bulmak amacı ile ortaya çıkmıştır. Taş taşıyarak kaldırım döşeyen, gübre toplayan, yük hayvanı gibi çalıştırılan, fiziksel özelliklerine göre fiyatı belirlenip satılan kadının bir eşya olmadığı fikrinden hareketle yayılan feminist hareket koşullar, ihtiyaçlar ve bakış açıları değişikçe dört dalga halinde gelişim gösterir. Kökeni 1840’lı yıllardaki ekonomik gelişmelerle yaşanan değişimlere dayanan Birinci dalga, 1880’lerde Amerika ve İngiltere’de kadının “eşya” olarak kabul edilmesi sorgulanarak yayılır. Kadının eşya gibi kullanması ve hiçbir yasal hakkının olmaması ilk dalganın odak problemidir. Birinci dalganın hedefi, kadının temel hakları olan eğitim, seçme-seçilme, mülkiyet hakkını almaktır. “Birinci dalga feminist hareket kadınlar için eşit haklar, eğitim ve kanuni reformlar, köleliğin kaldırılması ve ‘süfraj’ (oy hakkı) gibi eşitlikçi ve radikal konularla ilgilenir. Kadınlar için cinsellik ve haz konuları, yeniden üretim ve doğum kontrolü birinci dalganın, tartışmalı yönlerini oluşturur. Kadın sanatı, dans, edebiyat, müzik ve gazetecilik alanlarındaki radikal kültürel reformlar da birinci dalganın önemli reformlarındandır”(Şahin, 2013, s. 412). 1960’lara kadar hem Avrupa hem de Asya’nın çeşitli ülkelerine yayılan birinci dalga kadının temel haklarından çoğunu alması ile sonuçlanmış, devamında ise hareketin temel sorunu “özgürlük” kavramı etrafında toplanmıştır.

İkinci dalga 1960’ların sonlarında başlayıp 1980’lerin sonlarına kadar devam eder. “...geleneksel politik yapının içerisinde işleyen hareketin parçası” (Gelb, 1989, s.7) olan ikinci dalga kadının statüsü ile ilgili daha çok soruna dikkat çekilen, kavramlar üzerinden sorgulamalar yapılan ve kadın lehine olumlu gelişmelerin yaşandığı bir dönemdir. “ İkinci dalganın en çok üzerinde durduğu konuların başında cinsiyet, ayrımcılık, ikincilik gelmektedir. Kadınlar ikincil konuma itilince doğal olarak özne olma savaşımı verilecekti” (Şahin, 2013:s. 419). İlk Çağ’da başlayan varlık-öz tartışması feministlerin özne olabilen kadını tanımlarken nasıl bir yaklaşım ortaya koyacaklarını da etkilemiştir. Yaklaşık yirmi yıl kadının birey olarak var olup olmadığı, toplumun kadın algısı ve tüm bunlara bağlı olarak toplumsal cinsiyet, öteki, iktidar, hegemonya vb. kavramların tartışılır ve sonuç olarak kadın “ben” olarak varlığını göstermeye başlar.

Üçüncü dalga ise “fark, özellik, cisimleşme, çoğalm, çelişkiler ve kimlik gibi fikirlere eğilmenin yerine bu temel dayanak noktalarını sorgulayarak işe başlar.” (Arneil, 199, s. 153-154) üçüncü dalga feministler var olan her şeye şüphe ile yaklaşır. Onlara göre “feminizmin herkesçe kabul edilen tek bir tanımının olmaması doğaldır çünkü, çok-kültürcülüğün, küreselliğin,

postmodernitenin değerlerini içeren bir feminizmin tek bir tanımının olması da beklenemez” (Şahin, 2013, s. 431).

Feminizmin dördüncü dalgası 2010’lu yıllarda başlar. Kira Cocharane’in 10 Aralık 2013 tarihli, “*The Fourt Wave Feminism: Meet the Rebel Women*”(Feminizmin Dördüncü Dalgası: İsyankâr Kadınla Tanışın) başlıklı yazısı sonuncu dalganın manifestosu niteliğindedir. Ele aldığı kadın sorunları itibariyle önceki dalgalarla ortaklığı olsa da dördüncü dalganın teknolojik koşullar ve tepki düzeylerinin değişimi nedeniyle daha hızlı ve etkili bir yayılma alanına sahip olduğunu söylemek mümkündür. Cochrane, dördüncü dalganın başlangıcını ve kapsamını şöyle açıklar: “ Şu anda yaşananlar yine yeni bir şeymiş gibi hissettiriyor. Bu yeni şey, teknoloji tarafından tanımlanıyor: kadınların çevrimiçi ortamda güçlü, popüler, tepkisel bir hareket oluşturmaya olanak sağlayan araçlarla.” (2013: <https://www.theguardian.com/world/2013/dec/10/fourth-wave-feminism-rebel-women>)

Dördüncü dalganın yüzyıllardır devam eden kadın sorunlarına farkındalık yaratmak ve daha etkili sonuçlar almak için teklifi, teknolojiyi ve sosyal medyayı kullanmaktır. Bu öneri kabul görmüş ve çeşitli sosyal medya araçları ve bunların kullanımıyla başlatılan kampanyalarla kitlelere daha kolay ve hızlı ulaşımı sağlanarak çözüm odaklı adımlar atılmaya çalışılmıştır. Gömceli’nin tespitiyle atılan adımlar arasında

“...2010 yılında kurulan web platformu UK Feminista; 2012’de İngiliz feminist yazar Laura Bates’in girişimiyle iş yerinde maruz kalınan cinsiyet ayrımcılığı, dışlanma, her türlü cinsel taciz ve cinsel deneyimlerinin paylaşılması amacıyla kurulan ve büyük başarı elde etmiş olan web sitesi The Everbody Sexisn Project (Gündelikçi Cinsiyet Projesi); yine 2012 ‘de İngiliz gazetesi The Sun editörlerinin gazete üçüncü sayfasında üstsüz kadın modellerinin resimlerini yayımlamaya son vermelerini sağlamak amacıyla oyuncu yazar Lucy- Anne Holmes tarafından başlatılan ve istenen sonucu sağlayan No More Page 3 (Bundan Böyle 3. Sayfa Yok) isimli digital imza kampanyası sayılabilir”(2023, s.140).

18. yüzyılda başlayıp günümüzde de devam etmekte olan feminist hareket uzun süreç boyunca farklı yaklaşımların oluşumu ile birden fazla çeşit ile var olmuştur. Kuramcı Chris Beasley’in “liberal, radikal, Marksist/sosyalist, Freudcu, Lacancı, postmodernist, postyapısalcı, etnik feminizm” (Beasley, 1999, s. 43) terimleri etrafında literatüre kazandırdığı feminizm, zamanla psikanalistçi, ütopyacı, aydınlanmacı, çağdaş, global, siyah, renkli, ekofeminizm, bireysel, bağlantısal, post, feminizm başlıkları altında daha çok çeşitlenmiştir.

Değişen dünya ve geleneklerle çeşitlenen feminist hareketin olağan sonuçlarından biri, sosyal bilimlerin insan ile en yakın olan alanlarından biri olan edebiyat ile çoğunlukla eş zamanlı ilerlemesidir. Feminist hareket, 1960’lı yıllarda ikinci dalga sürecinde feminist edebiyat kuramı ile birlikte edebiyata da yansımıştır. Edebî ürünler, toplumun, bireyin macerasını kaleme alan, sosyolojik veri özelliği varoluşunun temeli olan eserlerdir. Dolayısıyla, kadın ve kadına ait her şey feminist hareket gibi edebî türlerin de ana sorunlarından biri olmuş ve feminist edebiyat kuramı edebî metinlerin çözümlenmesinde önemli rol oynamıştır. Argunşah ve Akçeşme’nin de belirttiği gibi “Edebiyat dünyayı anlamlandırmaya çalışan bütün bilimler gibi feminizmin nesnelereinden biri,

öncelikle ilişkilendirildiği ve yapıbozuma uğrattığı bir sanattır. Sadece ‘kadın sorunu’ ile değil kadın söylemi ile de ilgilenir” (2022, s. 183).

Simone De Beauvoir, Kate Millet, Sandra M. Gilbert, Suzan Gubar feminist edebiyat kuramının çerçevesini belirleyen isimlerdir. Kuramın başlangıçtaki temel problemi toplumun kadın algısıdır. Edebî eserlerdeki kadın karakterler, çeşitli sebeplerle ötelenen kadın gerçekliğinin temsilidir. Feminist edebiyat kuramı yaşamdaki gerçekliğin esere nasıl yansıdığını tespit ederek kadın tarihine ve sosyolojik yapıya veri sunar.

Kuramı hedefine ulaştıracak iki unsur vardır: yazar ve okur. Yazarın kadına yaklaşımı ve okurun eserde kadına dair tespit edip yorumladıkları feminist edebiyat kuramının izlediği iki önemli yoldur. Berna Moran’a göre yazarın ve okurun cinsiyeti okuma eylemini ve sonuçları etkileyecektir. Berna Moran kuramın okur olarak kadına yönelik ve yazar olarak kadına yönelik olmak üzere iki ana yaklaşımı olduğunu ve “okurun kadın olması halinde metnin farklı algılanacağını” (Moran, 1999, s.250), yazar kadın olduğunda da “kadın söylemi”nin (Moran, 1999, s.258) ön plan çıkacağını belirtmiştir. Moran, okur olarak kadına yönelik eleştirinin amaçları şöyle belirtmiştir: “Erkek yazarların yapıtlarına kadın okur gözü ile bakarak bu yapıtlarda sergilenen cinsel ideolojiyi, kadın imgelerini, klişe kadın tiplerini saptamak ve bunların feminist açıdan yorumunu ve eleştirisini yapmak.” (Moran, 1999, s.251-252) Yazar olarak kadına yönelik eleştiride ise iki farklı yaklaşım vardır. “Birincisi edebiyat tarihindeki kadın yazarları incelemek, ikincisi yeni bir kadın söyleminin olanaklarını araştırmak” (Moran, s.254).

Okur olarak kadına yönelik eleştiri yönteminin ilkeleri Kate Millet’in 1969 tarihli *Cinsel Politika* eseri ile belirlenmiştir. *Cinsel Politika, Tarihsel Gelişimi, Edebiyattaki Yansımadan Örnekler* başlıkları altında ataerkil toplumda kadının yerini, kadın tarihini kaleme alan Millet, sonrasında toplumun kadın algısının edebi ürünlere nasıl yansıdığını araştırmıştır. Feminist edebiyat kuramı birden fazla yaklaşımla gelişme gösterse de Millet’in tespiti araştırmacıların izlediği temel yol olmuştur.

Yazar olarak kadına dönük eleştiri ise kadın yazarların söylemini araştırmaya yöneliktir. Araştırmacıları farkındalığa iten Virginia Woolf’un *Kendine Ait Bir Oda* (1924) isimli eseri olmuştur. Janet Kaplan, Ellen Moers, Elaine Showalter, Gilbert and Gubar gibi eleştirmenler yazarın cinsiyetinin gerçekliği farklı yansıtacağı tezinden hareketle araştırmalar yapmışlardır. “...kadın yazarların ayrı bir geleneği vardır, çünkü tarihte kadınlar aynı türden baskılara maruz kalmışlardır. Bu yüzden kadınların dünyayı ve yaşamı, erkeklerden farklı şekilde algılamaları doğaldır, ama bu farklılık biyolojik bir ayrımdan kaynaklanmaz. Kadınların, toplumda uğradıkları aynı türden baskıların yarattığı bir sonuçtur” (Moran, 1999, s.255).

Yaklaşım okur ya da yazar odaklı olsun ele alınan problem değişmez. Problemin öznesi yaşamda özne olmasa da kadındır. Kadının hangi nedenlerle, nasıl ötekileştirildiği yazarın, okurun, eleştirmenin ortak sorunudur. Bu doğrultuda üç özne de kadın kimdir, toplumun kadın algısını belirleyen etkenler nelerdir, erkek iktidar güç iken kadın niçin ikincildir, toplumsal cinsiyet kavramı neden ve nasıl ortaya çıkmıştır, ataerkil yapıda kadının konumu nedir vb. sorulara cevap arar. Maggie Humm, sorunların ele alınış biçimlerini şöyle sınıflandırmıştır:

“İlki, eril edebiyat tarihi konusunun, eril metinlerin yeniden incelenmesi, bunların ataerkil varsayımlarının saptanması ve bu metinlerde kadınların toplumsal, kültürel ve ideolojik normlara göre nasıl temsil edildiğinin gösterilerek konumlandırılmasıdır(...) İkincisi(nde),

kadın yazarların görünmezlikleri ele alınır. Feminist eleştirilenler, göz ardı edilmiş kadınların metinlerine ve kadınların daha önce edebiyat dışı kabul edilen sözlü kültürüne büyük önem veren yeni bir edebiyat tarihi oluşturmuşlardır.

Üçüncü(sü), (...) okurlara yeni yönelimler ve değişik bir eleştiri pratiği sunmakla 'feminist okur' sorunuyla karşı karşıya gelir. Böyle bir pratik, geleneksel eleştiridele hakıyla değerlendirilmeyen, annelerle kızların ya da anne/kız empatisinin metinsel anlatının yansıtılması üzerine odaklanır. Dördüncüsü, feminist eleştirinin, yeni bir yazı ve okuma bütünlüğü yaratma yoluyla bizim de feminist okurlar olarak edimde bulunmamızı sağlama amacı taşımasıdır" (2002, s.26).

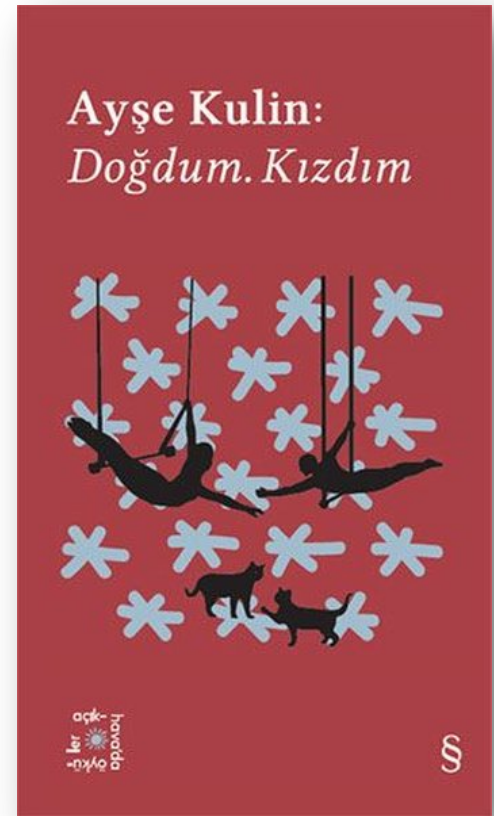
Humm'un tespitleri, sorunların doğru saptanması, hangi araçlarla nasıl anlatıldığı, dilin nasıl kullanıldığı, eserin ideoloji ve estetik açıdan değeri, gerek toplum gerek ise edebiyat tarihindeki rolünün analizi açısından önemlidir.

1. KADIN BAŞKIŞİLERİN YAZARI AYŞE KULİN ve GÜLLÜ

Ayşe Kulin, çağdaş Türk Edebiyatının önemli kalemlerinden biridir. Roman, öykü, şiir, çocuk kitabı, anı, deneme, araştırma gibi pek çok türde eser veren, eserleri sinemaya uyarlanan Kulin, günümüzün en çok okunan yazarlarından biridir. Yazdıkları uzun yıllar, kendi ifadesiyle "sarışın, kolejli, burjuva bir kızın heyecanları" (Yeşilçiçek, 2010, s.39) olarak görülse de dünyaya yazar olmak için geldiğine inanan Kulin, bu inançla yıllar sonra Türk edebiyatının en üretken yazarları arasına girmiştir. Ele aldığı temalar, eserleri arasındaki kurgu bağı, dili kullanma becerisi, aldığı ödüller ve nitelikli okur kitlesi onu Türk edebiyatının önemli yazarları arasına taşımıştır.

Yazı hayatı öykü yazarak başlayan Ayşe Kulin'in ilk eseri 1984 tarihli Güneşe Dön Yüzünü'dür. Yazar, dokuz öykü ile göç, vatan sevgisi, kadın-erkek ilişkileri, dönemin sosyal, siyasi, ekonomik yapısı vb. insan hayatına ilişkin farklı temaları kaleme alırken kişi ve konuları sonraki eserlerine zemin oluşturacak biçimde kurgular. Benzer kurgudaki diğer öykü kitapları *Foto Sabah Resimleri* (1996), *Geniş Zamanlar* (1998), *Bir Varmış Bir Yokmuş* (2006) tur. Eserlerin önemli ortak özelliklerinden birisi kadın karakterlerin ön plana çıkmasıdır.

Kulin, hem öykülerinde hem de romanlarında bireyin sorunlarına odaklanmış, başkişilerini daha çok kadınlardan seçmiştir. Yazarın bu tercihinde ailesi, düşünce dünyası ve yaşadığı toplumun kabulleri doğrudan etkilidir. Ayşe Kulin, Çerkez bir anne ile Boşnak bir babanın kızıdır. Farklı kültürlerin şekillendirdiği aile yapısı ve baskın kadın karakterler Kulin'in kadını öne çıkarmasında etkilidir. "Bizim ailemizde kadınlar her zaman baskındı" (Yeşilçiçek, 2010, s.28) diyerek aile düzenini anlatan yazarın tercihini, yaşam ve kadın kabulleri, iyi bir gözlemci olması da etkilemiştir. Aylin,



Nimeta, Füreya, Nevra, Zeliha, Ayda, Azra, Yuna karakterleri yazarın gerçekte ya kendi hayatından ya da yaşadığı toplumdaki romana aktardığı, ataerkil toplumda kendilik mücadelesi veren kadının temsili kişileridir. Başkişi kadınların çoğunun ortak özelliği mücadeleyi elden bırakmayan, baskın karakterler olmalarıdır.

“Kulin, (...) romanlarında ilk planda ‘ataerkil’ bir aile profili çizer. Ancak, bu görüntünün ayrıntılarına inildiğinde ‘ataerkil’ teriminin pek de içermediği, dominant bir ‘kadın’ ögesi göze çarpar. Kulin, kendisiyle yaptığımız mülakatta bunun doğruluğunu kabul ederken, ailenin erkeklerinin anladığımız anlamda bir otoritenin olmasa da aileyi geçindiren, saygın, kariyer sahibi insanlar olarak ağırlıklarının olduğunu ifade eder. Kulin’e göre bir aile profilinde, aslanan; kadınların beklentileri, istekleri ve mutluluklarıdır” (Yeşilçicek, 2010, s.33).

Makaleye konu olan öyküdeki başkişi de hayalleri, beklentileri olan bir kadındır. Anlatılan tahakkümün, şiddetin yaşandığı bir evliliği devam ettirmeye çalışan başkişi Güllü’nün öyküsüdür. İlk kez “Hayal” başlığı ile Bir Varmış Bir Yokmuş’ta, sonrasında 2022 yılında öykülerinin seçkisi olan Doğdum. Kızdım[†] kitabında başlığı değiştirilerek “Güllü” ismi ile yayımlanmıştır. Çalışmaya esas olacak metin 2022 tarihli “Güllü” başlıklı öyküdür. Yazar, eril toplumda ötekilenen kadının yaşadıklarını Güllü ile eşi Musta arasındaki ilişki ile anlatmaya çalışmıştır.

Olay örgüsü Musta’nın çalışmasına izin vermediği eşinin kirayı ödeyemediklerinde geçici olarak arkadaşının yerine bir eve temizliğe gitmesi üzerine kuruludur. Eve para getiremeyen Musta, Güllü’nün çalışmasını şartlı kabul ettikten sonra Güllü merkezinde hem ataerkil yapının kadın üzerindeki olumsuz etkileri hem de kadının da birey olabileceğine ilişkin olaylar silsilesi başlar. Güllü, psikolog Gül Hanım’ın evinde gündelikçi olarak işe başladığı ilk gün iş sonrası mutfak alışverişi yaparak evine döner. Kocasını için yemek yapıp sofrayı hazırlayan Güllü’nün mutluluğu Musta’nın gelişi ile son bulur. Çünkü Musta eşinin alışveriş yaparken esnaf ile girdiği diyaloga ve alışveriş yapmasına kızarak onu döver. Musta’ya göre Güllü’nün bütün mahalleye duyurarak alışveriş yapması erkekliğine gölge düşürmesi demektir. Güllü her gün dayak yese de işe gitmeye devam eder. İşe devam etmesinin iki nedeni vardır: para ihtiyacı ve hayalleri.

Ayşe Kulin erkek hegemonyasının yarattığı sorunları feminist bir bakış açısı ile kaleme aldığı öyküsünde, pek çok eserinde olduğu gibi, başkişi kadını kendi olma yolunda mücadele edebilen bir karakter olarak kurgulamıştır. Güllü’yü yediği dayağa rağmen o eve iten asıl neden küçüklükten beri var olan hayalleridir. Psikolog Gül Hanım’ın mesleği ve iş hayatı, Güllü’ye uzun zaman önce unuttuğu avukat olma hayalini hatırlatmıştır. Güllü için psikolog Gül Hanım ile duruşmaya gittiği gün farkındalık anı olur. Eve döndüğünde dayak da yiyince birden kendisini, benliğini hatırlar. Olay örgüsünün düğüm bölümü buradadır. Kendinin farkına varan Güllü bundan sonra ne yapacak, hayatına nasıl yön verecektir? Güllü kendinin peşinden gitmeyi tercih eder ve bindiği otobüs onu nereye götürürse oraya gitmeye karar verir. Olaylar, Güllü’nün belediye otobüsü onu sirkin kurulu olduğu bir yere ulaştırdığında şehir değiştirmek için toparlanmış sirkin otobüsüne binerek geçmişinden uzaklaşmasıyla, kendi deyimi ile “kaderinden kaçması” (Kulin, 2023, s.59) ile son bulur.

[†] Kulin, Ayşe (2023), Doğdum. Kızdım. İstanbul: Everest Yayınları.

Öykünün başkışisi Güllü, kart karakteri ise Musta'dır. Güllü beş yıl önce Musta ile evlenerek hayallerini bir kenara bırakmış, yaşamını erkek hegemonyasında devam ettiren mutsuz bir kadındır. İşsiz, parasız bir adam olan Musta ise kadına tahakküm kurarak yerine getirmedeği sorumluluğun üzerini örten kötü kişidir. Kendi hayatını doğru kurgulayamamış Musta, Güllü'nün hayatına ve kendilik serüvenine de engel olan kart karakterdir. Güllü çalışması, televizyon izlemesi, müzik dinlemesi, gezmesi, sokakta komşularıyla diyaloga girmesi yasaklanmış ev hanımıdır. Musta ise, Güllü'yü eve hapseden, onun günlük hayatının her anına müdahale eden, hayallerine engel olan kocasıdır. İki karakter de toplumdaki kadın-erkek gerçekliğinin izdüşümleridir. Gül Hanım öykünün norm karakteridir. Norm karakter "...başkışinin derinliklere dalmasını sağlayan" (Stevick, 2004, s.179) kişidir. Gül Hanım da Güllü'nün kendilik yolculuğuna başlamasına ve iç dünyasına dönmesine vesile olan kişidir. Psikolog Gül Hanım, her ne kadar kadın olarak ataerkil düzende öteki olmaktan payını alsa da dinlediği müzik, kıyafetleri, iş hayatı ve ekonomik özgürlüğü Güllü için farkındalık bilinci yaratmış bir karakterdir. Ayşe Kulin, Gül Hanım karakterini, Güllü'nün zıt ve benzer yanları ile karşısında kurgulayarak ataerkil düzene karşı eleştirel tavrını somut bir dille ortaya koymuştur.

Öyküdeki ilk sahne Güllü ile Musta'nın evindeki Güllü'nün televizyon izlediği sahnedir. Bu sahne tüm öykünün özeti gibidir. Olaylar Güllü televizyonda eğlence programı izlerken hayallere daldığında kocası Musta'nın onu uyandırması ile başlar. Ayşe Kulin, Güllü'nün uyandığı ana kadarki sahneyi şarkıcı Muazzez'in şarkı söylediği anları betimleyerek kurgulamıştır. Ayaklarının dibinde güllerden bir tepcecik oluşmuş şarkıcı, "Yaşşşaaa.. Nur ol... En büyük sensin!" (Kulin, 2023, s.9) diye "bağırış(ıp) çatallarını tabaklara vurarak tempo tutan..." (Kulin, 2023, s.9) seyirciler arasında şarkılarını söylemeye devam ederken yazar, şarkıcı Muazzez'in dramını bir anda şu cümlelerle okurla paylaşır:

"Sımsıkı yumuyor gözlerini şarkısını okurken. Rimelli uzun kirpikleri hafifçe titreşiyor.

Söylediği şarkı sadece dudaklarından dökülmüyor, şarkının her bir sözü yüreğinden geçerek, ruhundan akarak ulaşıyor dinleyenlere. Şarkıcı, yağmurlu bir sonbahar gecesinde, sevdiğine kavuşamayan mahzun kadının hüznünü salondaki tüm konuklara geçiriyor(...) Bu kez, bir başka İstanbul şarkısının sözleri dökülüyor kiraz dudaklarından.

'Bende hicran yarasından da derin bir yara var.'

Sağ kirpiğinin ucunda belli belirsiz bir ıslaklık... Hicran yarası kanıyor besbelli, o okurken. Yüzündeki kedere inat, dudakları, saten elbisesi ile aynı tonda, cıvıl cıvıl koyu kırmızı, sedefli bir rujla boyanmış. (...) Okurken kendinden geçmesi, bu dünyadan koparak başka bir âleme uçması güftelerde kendisini bulmasından mı? Yoksa tüm şarkılar onu anlattığı için mi? Onun aşkını, onun yalnızlığını, onun hüznünü. (...)

Titriyor gerçekten de. İncecik bedeni sarsılıyor. Gözpınarlarında bir damla yaş parıldar gibi oluyor bir an ama hemen toparlıyor kendini. Şarkıcı ağlamıyor fakat yüreğinden kopan bir tel... bir name... onu dinleyen tüm kadınları ağlatıyor" (Kulin, 2023, s.9-11).

Öykünün kişiler kadrosunda üç kadın vardır. Güllü başkişi, Muazzez ve Gül Hanım ise norm karakterlerdir. Anlatılan Güllü'nün sadece hikâyesi gibi görünse de üç kadının da trajedisi ortaktır. Hepsi eril toplumu kendilerine biçtiği rolü mutsuzca oynamaktadır. Yazar, Muazzez'in trajik yaşamını ironik bir dil ile anlatarak başladığı öyküsüne "kadın" gerçekliğini Güllü sembolünde irdeleyerek devam eder. Muazzez yaşadığı acıları gizleyerek kendisini izlemeye gelen ve dinleyen herkesi mutlu etmeye çalışan bir emekçidir. Şarkıyı içten söylemesi ve titreyen kirpikleri yaşadığı acı hakkında ipucu vermektedir. Ancak hayat mücadelesi yüreğinden kopanlar olsa da gözyaşlarına engel olmayı başarır. Muazzez ağlamaz ama herkes ağlar. Yazarın bu vurgusu, Muazzez sembolünde kadının trajedisine işaret eder. Eril zihniyetin egemen olduğu toplumda kadının sözlü ve fiziksel şiddete maruz kalarak, yok sayılarak nasıl ötelendiği öykünün devamında Güllü sembolü üzerinden verilir.

2. DUYGUSAL ŞİDDET: SÖVEREK "ÖTE"LEMEK

Şiddet, Türk Dil Kurumu sözlüğünde "bir hareketin, bir gücün derecesi, yeğlilik; bir hareketten doğan güç; karşıt görüşte olanlara kaba kuvvet kullanma; kaba güç; duygu ve davranışta aşırılık; sertlik" olarak tanımlanmaktadır. Yaşamın içinde yaş, cinsiyet, olay, durum hemen her şey göz ardı edilerek yaygınlaşan şiddet, sadece bireyin değil toplumun da beden ve ruh sağlığını olumsuz etkilemektedir. Dünya Sağlık Örgütü'nün 2002 tarihli raporuna göre, şiddet dünyanın her yerinde farklı şekillerde görülmektedir. Ruh sağlığındaki bozulmalar, yaralanmalar ve ölümlerle sonuçlanan şiddet günümüzün de en büyük sosyolojik problemlerinden biridir. Cinsiyet fark etmeksizin herkesin maruz kalma olasılığı olan şiddet, daha çok çocuk ve kadınlara uygulanmaktadır. Bu gerçeğin, fizyolojik, psikolojik ve sosyolojik nedeni vardır. Araştırmacılar tüm bu nedenleri ve şiddet türlerini tespit ederek soruna yönelik çözüm önerileri sunmaya devam etmektedir.

Şiddet, maruz kalanlara göre, kadına, çocuğa, yaşlıya yönelik şiddet; akranlar arası, kardeşler arası şiddet; tipine göre ise fiziksel, cinsel, duygusal, ekonomik ve siber şiddet şeklinde sınıflandırılmıştır. En çok görülen şiddet türü fiziksel şiddet, ikinci ise duygusal şiddettir. Günlük hayatta hemen herkes pek çok kez duygusal şiddete maruz kalabilir. Çünkü reddetme, tek başına bırakma, yıldırma, suça yönelme, duygusal tepki vermeyi reddetme, aşağılama, kendi çıkarlarına kullanma, vaktinden önce yetişkin rolü verme duygusal tepkinin içinde yer alan tavırlardır. Bireyin günlük yaşamında, bu tavırlardan herhangi birini sergilemesi ya da bizzat tavra maruz kalması çok olasıdır.

Kadına yönelik şiddet tarih boyunca en çok görünen şiddet türlerinden biri olmuştur. Yüzyıllar geçse de toplum yapısı, yapı içinde yer alan unsurları rolleri çağın gerekliliklerine göre yeniden şekillense de kilise doktrinleri ile yaratılan kadın gerçekliği çok da değişmemiştir. Kadın ya "melek ya da canavar" (Gilbert-Gubar, 2000, s.20) dır. Ama her rolde de ötelenen ve ikincil olandır. Çünkü "...erkek ve kadının toplumsal rollerine yönelik geleneksel beklentiler eşitsizliklere sebep olmaktadır." (Hines, 2019, s.73) "Ayşe Kulin eserlerinde kadın başkişilere yer vererek yüzyıllardan devam eden bu gerçeklere değinmiştir. Eserleri incelendiğinde ılımlı bir feministin ile kadın ve aydın duyarlığına sahip bir yazar ve onun üslubu çıkmaktadır. Ancak yazarın Güllü isimli öyküdeki

olay dizgesi hareketli ve üslup da bu hareketliliğe uygun olarak serttir. Kulin, Güllü'nün trajedisini Musta'nın karısı Güllü'ye uyguladığı fiziksel ve duygusal şiddet olayları ile anlatmaya çalışmıştır.

Ayşe Kulin'in dili sade, yalın, akıcı bir dildir. Argo ve sokak dili, diline/üslubuna tema gerektirdiği kadarıyla yansır. Güllü'nün öyküsü kadının trajedisi üzerine olduğu için erkek karakterin davranış ve konuşma biçimi, bütün hayatı iktidar/güç olmaya kurulu eril zihniyeti yansıtmak şeklinde kurgulanmıştır. Yazar, bu amaçla, Musta karakterini işsiz, alkolik, sorumsuz, şiddet yanlısı, küfürbaz bir adam olarak karakterize etmiştir. Aslında Musta toplumun sembolü olan gerçekçi bir karakterdir. Kulin, toplum yapısında kadın aleyhine olan kabullere dikkat çekmek ve kadın okura ileti vermek amacıyla Musta ile Güllü'nün ilişkisini gözlemlediği gerçeklikleri yansıtan diyalog sahneleri ile kaleme almıştır.

Sorun, eril tahakkümün erkeğe, kadına her türlü şiddeti gösterme hakkı vermesidir. Eril zihniyetin yarattığı dünyada erkek yasaklayan, kadını küfür ve dayak ile baskılayan, kendisi dışındaki herkesi yok sayan kişidir. Öykünün fon karakterler dışında tek erkek kişisi olan Musta, argo, küfür ve dayak ile kadını öteleyen kart karakterdir. Öykü boyunca sadece Güllü ile sahneleri olan Musta'nın hemen her cümlesi kadını aşağılayan, hor gören, argo ve küfür ile dolu, duygusal şiddet cümleleridir. Musta, beş yıldır evli olduğu karısını reddederek, tek başına bırakarak, yıldırarak, aşağılayarak ve kendi çıkarlarına kullanarak duygusal şiddete maruz bırakır. Güllü, maruz kaldığı aşağılanmasına, âdeta bir eşya gibi hor görülmesine rağmen "Erkektir, hem döver hem sever işte"(Kulin, 2023, s.38) diyerek gündelik hayatını ve evliliklerini devam ettirmeye çalışır. Ancak özne olarak varlığı kabul edilmediği gibi televizyonda sevdiği sanatçıyı dinlediği için "Bok rast geldi! Araya araya bulmuşsundur."(Kulin, 2023, s.12) "Hep bu televizyon boku yüzünden." (Kulin, 2023, s. 14); bale, konser izlediği için "Ne boksa işte. Sanırsın ki bizim karı profesör." (Kulin, 2023, s.14); sofraya kurmaya özendiği için "Ulan karı ananın evinde dilimlenmiş ekmek mi yerdin sepetten?" (Kulin, 2023, s.14); eve alışveriş yaparak geldiği için "Ulan karı... ulan ağzına sıçtığımın karısı..." (Kulin, 2023, s.21) cümlelerine maruz kalır. Ayşe Kulin kadın trajedisinin ne kadar derin sorunlara dayandığını üslubunu argo ve küfür ile sertleştirerek duyurmak ister gibidir.

3. FİZİKSEL ŞİDDET: DÖVEREK "ÖTE"YE ATMAK

Ayşe Kulin; kadın, kadın yazar, sorumlu yazar sıfatları ve kadın odaklı bir yaklaşım ile ataerkilliğe karşı eleştirel bir tavır sergiler. Öyküde, eril zihniyetin kadını yok saymak için neler yaptığı ile ilgili çokça olay ve diyalog bulunmaktadır. Yazar, olay zincirinde dayak, argo, küfür, hakaret vb. sözlü ve fiziksel şiddete çok yer vermiştir. Kulin'in, romanlarında ılımlı bir feminist olduğu görülse de bazı öykülerinde kadın ve kadın yazar duyarlığı ön plana çıktığından ideolojik bir üslupla karşılaşmak mümkündür.

Olay dizgesinde en çok kurgulanan sahne Musta'nın Güllü'ye fiziksel şiddet uyguladığı sahnelerdir. Eril zihniyetin en çok kullandığı tahakküm yollarından biri olan dayak, Kulin'in gerçeklik için kullandığı eylemlerden biridir. Güllü'nün ağzından dökülen şu cümleler hem kadın-erkek ilişkilerinde hem de öyküde dayanın geniş yer tuttuğunun/tutacağıının ilanı gibidir. " 'Allahım, ne olur fazla içmese,' diye kendi kendine söyleniyor Güllü.(...) Biliyor ki ilk kadehin keyfi,

üçüncü kadeh biterken şiddete hitap şekli ise “kız”dan “karı”ya dönüşecek ve kocası bahane bile aramayacak onu dövme için. Bahane bile aramayacak”(Kulin, 2023, s.25).

Öyküde ilk olay sahnesi dayak ile sonlanır. Musta'nın eve geldiğinde Güllü'nün çalışmak istediğini söylemesi onu dövmesi için yeterli bir nedendir. Güllü "...dur dur dur! Vurma be... Ne vuruyorsun be!" (Kulin, 2023, s.16) diyerek bağırır da dayak yemekten kurtulamaz. Musta dayak atarken erkekliliğini sorgular; erkekliliğine leke geldiğini düşünerek dayağa devam eder. "Karı kısmı çalışmaz, evinde oturur. Dese de cep telefonun taksidi nasıl ödenecek? Mal sahibinin zam talebi nasıl karşılanacak? "Tamam, git çalış, para kazan," dese erkekliliğine bok sürdürecektir. Çareyi Güllü'ye çıkışmakta bulur" (Kulin, 2023, s.17).

İkinci dayağın nedeni ise Güllü'nün para kazandığı ilk gün alışveriş yapmasıdır. Musta, karısının bakkal, kasap, manav gezerek alışveriş yapmasını erkekliliğini zedelediğini, tüm mahalleye rezil olduğunu düşünür. Güllü dayağı hak etmiştir. "ilk tokat ağzıyla burnunun üstünde patlıyor. İkincisi yanağına rast geliyor, üçüncüden yana eğilerek kurtuluyor Güllü. (...) Ulan karı sen değil misin bakkal kasap dolaşır işe girdiğini ilan eden! Sen değil misin? Ha? Ha? Ha? Her "ha" da bir tekme iniyor Güllü'nün beline" (Kulin, 2023, s.21). "Şimdi artık dünya âlem biliyor bizim evin karı parasıyla döndüğünü"(Kulin, 2023, s.22). "Toplumsal olarak erkek tam ve özerk bir bireydir; her şeyden önce bir üretici olarak görülür ve var oluşu, topluluğa sunduğu emekle doğrulanır. Kadının mahkûm edildiği yeniden üreticilik rolünün ve ev içi emeğ(k) ona saygınlık sağla(maz)." (Beauvoir, 2019, s.154) Kadının önce kendisi sonra toplum içinde statüsü için saygınlık kazanması gerekir. Bunun için en önemli yollardan biri ekonomik bağımsızlıktır. Güllü kendilik yolunda önemli bir adım atmaya dener ancak ilk karşılaştığı engel fiziksel olur.

Öyküdeki önemli leitmotif hayal kurma eylemidir. Güllü yıllar sonra hayal kurmaya başlar ancak Musta buna izin vermek istemez. Kadın, her yapmak istediği eylem gibi hayal kurmak istediğinde de dayak yer. Avukat olmak istediğini söyleyen Güllü'nün ağzından dökül(ebil)en sonraki cümleler şunlardır: "Dur vurma be! Vurma... Sana ne benim hayallerimden?" (Kulin, 2023, s.32) "Geberteceğim kız seni. Bir de konuşuyor!" (Kulin, 2023, s.32)

Olay zincirindeki en şiddetli dayak sahnesi uzun öykünün sonlarında, Güllü'nün kendilik bilincine dair farkındalığının başladığı satırlardadır. Bu kez sebep kadının konsere gitmek istemesidir. Gül Hanım Güllü'ye piyano konserine gitmeyi teklif ettiğinde Güllü kocasından izin almadan gidemeyeceğini söyler. İzin vermeyeceğini bilse de yine de Musta'ya konuyu açma cesareti gösterir. Öykünün sonunu belirleyen olaylar burada başlar. Güllü ilk cümlesini bitirir bitirmez bir tokat patlar suratında. Ancak bu kez Güllü geçmiş yaşananlardan farklı olarak kocasına karşı sessiz kalmaz. Ama onun tepkisel hareketi dayağın şiddetini artırır.

"Pes etmiyor Güllü, damarı tutmuş bir kere, 'Bara mı gideceğim dedim, kerhaneye mi dedim, ne vuruyorsun be! Cahil herif, konserin ne olduğunu biliyor musun bir kere... Sor da öğren.'

Bir tokat daha. Yere düşüyor. Kocasını tekmeliyor böğrünü. Yerde tesbihböceği gibi büzülüyor, tekmeler göğsüne gelmesin diye dizlerini göğsüne çekip sırtını dönüyor kocasına. Ayakkabısının burnuyla vuruyor, vuruyor Musta. Vurmaktan helak düşüyor.

Konsere gidecekmiş! Konsere gidecekmiş! Konsere gidecekmiş! Yediği boka bak! Söylediklerinden hız almış gibi çekeleye çekeleye ayağa kaldırıyor karısını, iki

tokat daha patlatıyor. (...) 'Gittin işte konsere. Al sana konser. Nasıl olurmuş gör!
Al sana! Al sana! Tokatlamaktan yorulunca itiyor karısını tüm gücüyle" (Kulin,
2023, s.48-49).

Ayşe Kulin kadın karakteri için hazırladığı sona bu sahne ile varır. Bir gece önce duvardan duvara savrulmuş işkence gören, sabah kulağında gök gürültüsü gibi bir ses, başında feci bir ağrı ile uyanışı hayatına, kendine, hayallerine uyanışına döner. Sabahın erken saatlerinde, kısacık sürede kendini ve hayatını sorgulayan Güllü, kendisini döverek "öte"leyen erkeğin hegemonyasından, acı kaderinden kaçmaya karar verir ve bir daha geri dönmek üzere evden çıkar.

4. GÜLLÜ: TESLİM OLMUŞ KADIN

Ayşe Kulin öyküdeki kadını hayalleri, evliliği, boyun eğişi, baş kaldırışı ile karakterize etmiştir. Bu, yazarın bilinçli bir tercihidir. Amacı kadını tüm sorunları ile karşı karşıya getirip sonrasında çözüm yolları aramak ve kadına bu konuda farkındalık kazandırarak benliğini kazanmasını sağlamaktır. Kurgudaki olay dizgesi, her çatışma ve düğüm ile yazarı hedefine götürecektir biçimde kurgulanmıştır.

Din, gelenek, ahlak kabulü ile şekillenen etik alanın iktidar gücü erkektir. Erkek bu gücü elinde tutmak için avantajlıdır çünkü kabuller, değerler ona kadın üzerinde tahakküm kurma hakkını vermiştir. Erkek duygusal ya da fiziksel şiddetle, yasaklama ile kadının benliğini baskılayarak onu kendi olmaktan alıkoyar. Sonuç olarak "Maskülenlik, ayrışma ile tanımlanırken feminenlik, bağlanma ile tanımlan(ır)(...) eril cinsel kimlik yakınlığının, dişil cinsel kimlik ayrışmanın tehdidi altındadır. Bu yüzden eriller, ilişkilerle ilgili güçlük yaşarken dişiller bireyselleşme ile ilgili problemler yaşarlar" (Gillian, 2017, s.52). Öyküdeki Musta karakteri de evliliğinde ve Güllü üzerinde tam olarak bu gerçekliğe uygun bir düzen kurmuştur. Güllü, konuşmamalı, kocasına cevap vermemeli, ondan izinsiz bir adım atmamalı, eve geldiğinde yemeği yapmış ve sofrayı hazırlamış olmalı, televizyon izlememeli, evden dışarı çıkmamalıdır. Yazar, toplumdaki bu düzeni eserine Musta'nın şu cümleleri ile nakletmiştir: "...ne oturuyorsun televizyonun karşısında hâlâ? Kalkıp kursana sofrayı.", "Hepten yasak ederim sana bu aleti, olur biter." (Kulin, 2023, s.15), "Karı kısmı çalışmaz, evde oturur." (Kulin, 2023, s.17), "Bu dilin böyle pabuç gibi uzarsa yakında yasaklayacağım avukat karının işini görmeni." (Kulin, 2023, s.45)

Musta'nın yasakları, kadına gösterdiği şiddet ve elbette etik alan kuralları Güllü'yü baskılar. "...Güllü korka korka, sesinin alçak tonu ile konuş(r)." (Kulin, 2023, s.15), diğer kişilerle kocası izin verirse konuşur, "beyine danışmadan adım at(maz)." (Kulin, 2023, s.19) Ayşe Kulin, Güllü'nün baskılar karşısındaki öğrenilmiş çaresizlik psikolojisi yansıtan cümleleri bizzat Güllü'nün dilinden bazen iç monolog tekniği ile Güllü'nün iç sesini kullanarak bazen de Güllü ile Gül Hanım arasındaki diyaloglarla verir. Para kazanmaya başladığı ilk gün eve giderken alışveriş yaptığı için kocası tarafından dövülen Güllü, baskılanan benliği ile "Yanlış yaptın kadın,' diyor suretine, 'hakkı var



herifin sana dayak atmakta! Geveze karı!" (Kulin, 2023, s.22) diyerek gösterir. Ona dikte edilen ikincillik ile şiddet uygulayanı değil kendisini suçlar. Daha da "Erkektir, hem döver hem sever işte."(Kulin, 2023, s.38) cümlesi ile her şeye razı olup kendisini tamamen yok sayar. Şiddeti normalleştiren Güllü'ye göre yaşamın kuralı budur. " Dayak yese de ötelense de "Bırakmam hanımım. İstesem de bırakmam. Bizim oralarda boşanmaya iyi gözle bakmazlar."(Kulin, 2023, s.41) diyerek kaderine teslimiyetini ilan eder. Suçlu olan Musta değil toplumdur. Etik alanda erkeğe ve kadına biçilen rol bellidir. Güllü de yaşamını tüm bunları kabul ederek sürdürmektedir. Yazar, bu gerçekliği Güllü'nün kendilik yolculuğunun farkına varmasına bir engel olarak değil Türk toplumunda nedenleri farklı olsa da birçok kadının yaşadığı iletisini vermek için kurguya dâhil ettiğini söylemek doğru olacaktır. Çünkü öykünün devamında yaşanan tüm olumsuzlukları sorgulamaya başlayan ve kendilik yolculuğunun peşine düşen bir kadın ortaya çıkacaktır.

5. GÜLLÜ: KENDİLİK BİLİNCİNE VARAN KADIN

Öykünün olay dizgesinde aslında iki başkışı vardır: biri çeşitli şekillerde şiddet gören, ötelenen, kaderini kabul edip teslim olan bir kadın diğeri ise yazarın birçok eserinde idealize ettiği kadın. Yazar öykünün başından itibaren kadının eninde sonunda kazanacağına ilişkin ipuçları veren kısa sahneler kurgular. Feminist bakış açısını ortaya koyan küçük sahnelerin hemen hepsi Güllü'nün kendisine yarattığı özel alanlardır. Güllü bu alanlarda basit eylemler sergilese de, televizyon izlemek, şarkı dinlemek, türkü söylemek, canı istemediği için temizlik yapmamak vb., bunların hepsi ona benliğini hatırlatan önemli farkındalık eylemleridir.

"Kocasının eve erken dönmemesini dileyerek, çekyata uzanıyor, televizyonun sesini yükseltiyor, gözlerini kapatıp dinliyor müziği."(Kulin, 2023, s.46), "sadece hayal ediyorum. Ben halimden memnunum. (...) Güzel şeylerin hayalini kurmak bana yetiyor. Mutluyum ben."(Kulin, 2023, s.37) cümleleri eril tahakkümün baskısına rağmen keline özel alan yaratabilen kadının dünyasını ele verir.

Güllü, Gül Hanım'ın yanında işe başladıktan sonra farklı çevresel etkenlerle kendisini daha sık hatırlamaya başlar. Psikolog Gül Hanım'ın iş hayatı/telaşı, günlük alışkanlıkları, dinlediği müzikler, giyim kuşamı, sosyal hayatı vb., Güllü'nün kendi zevklerini, duygularını, düşüncelerini, hayallerini, cinselliğini hatırlamasına neden olur. Anlatıları kusursuz yapan kurgusal özelliklerin başında anlatıya dahil olan unsurların gerektiği ölçüde işlevsel olmaları gelir. Ayşe Kulin, Gül Hanım ile Güllü'yü bir araya getirdiği sahnelerde hem kişileri hem de eşyaları öykünün ele aldığı sorunu irdeleyecek, tezi güçlendirecek ve sonu belirleyecek biçimde başarılı ile bir araya getirmiştir.

Öykünün ana örgesi "Erkekler kendilerinden daha akıllı kadın istemezler yanlarında. Sözlerini geçirmek için, kadınlardan üstün olmak isterler hep. Kadınları eve kapatmak, başlarını bağlatmak filan da hep bununla ilgili, dinle imanla alakası yok, inan bana. Maksat kadınların üzerindeki baskıyı sürdürdürmek" (Kulin, 2023, s.38) tır. Ayşe Kulin öyküde ele aldığı bu gerçekliği kadın kendinin farkında olursa tahakkümden kurtulabilir tezi ile çözmeye çalışır. Yarattığı kişileri, seçtiği eşyaları, kurduğu mekânları bu tezi ispatlayacağı olay akışı içinde bir araya getirir.

“Bir iç çamaşırı alıyor eline, ütünün sivri ucunu dikkatle dantellerin üzerinde gezdiriyor.(...) Cinsellik çok uzağındayken Güllü’nün, o ipeksi dokunuşlu minik don, aklına onun da bir cinselliği olduğunu getiriyor... pazardan alınmış merserize donu çıkarıp elinde tuttuğu, ütüden dolayı sıcaklığını hâlâ muhafaza eden donu giyivermek geçiyor içinden. (...) ya Musta ne der böyle bir don görse karısının kışında? Orospu mu oldun kız?(...) Güllü’nün yanaklarına al basıyor. Odada içinden geçenleri sezecek biri varmış gibi suçlu gözlerle etrafı kolaçan ediyor. Uzun zamandan beri bir türlü uyanamayan isteklerini, bu don parçasıyı uyandırdı?” (Kulin, 2023, s.30)

Gül Hanım ile Güllü arasında geçen aşağıdaki diyalog Güllü karakterinin farkındalığını göstermenin ötesinde yazarın kadına olan inancını ve tezini ispatlamak için kalemini nasıl ustaca kullandığının bir örneğidir.

“Çok değişik birisin sen.” (Kulin, 2023, s.39)

Sahi mi?

Evet. Avukatlara meraklısın. Müzik dinliyorsun... Geçen eve geldiğimde Vivaldi dinliyordun...

(...)

Başkası olsa, hemen değiştirirdi istasyonu. Türkü mürkü dinlerdi.” (Kulin, 2023, s.39)

Güllü maruz kaldığı baskının altında sıradanlaşmış, silikleşmiş bir kadındır. Ancak basitte olsa kendisine yarattığı özel alan ve Gül Hanım sayesinde hayallerini hatırlayarak kendini bulma macerasını başlatır. Yazarın sözcüsü diyebileceğimiz Gül Hanım, Güllü’nün baskıladığı gerçek benini gören, ondaki gücü fark eden bir norm karakterdir. Güllü ile bu düşüncesi paylaşması, onu sosyal hayata dâhil etmeye çalışması Güllü’nün farkındalığını tetiklemiş ve öykünün sonunda Güllü, “sonrasını hayal meyal hatırlıyor Güllü (...) hiçbir hayalin bir süredir üstesinden gelemediğini, dayanması zor yaşamını...” (Kulin, 2023, s.51) ve ardından “Bu evde değil bir gece daha geçirmek, bir saat bile kalmak isteme(z). Çıkacak rüzgâr onu nereye savurursa oraya(…)”(Kulin, 2023, s.51) gitmek için evden ayrılır.

SONUÇ

Ayşe Kulin iyi bir gözlemci ve güçlü bir kalem olarak ele aldığı konuları etkili bir anlatımla okura sunan bir yazardır. Roman, öykü, anı, deneme, şiir türlerinde verdiği eserlerinde ileti kaygısı güden ideolojik bir dil kullanmasa da ele aldığı toplumun sorunlarına ilişkin temalar, yazar sorumluluğunu, duyarlılığını, sorgulamayı, çözüm önerileri sunmayı da beraberinde getirmiştir. Bu nedenle, yaşadığı dönemin sosyolojik yapısını, değişim ve dönüşümlerini yansıtan hemen her edebî tür gibi Kulin’in eserlerinin de bir vesika niteliği taşıdığını söylemek mümkündür.

Makaleye konu olan Güllü öyküsü de sosyo-kültürel yapıyı ve yapının dinamiklerini kadın sorunu üzerinden veren bir vesika gibidir. Öyküde, yüzyıllardır süregelen eril zihniyetin kadını yok saymak için yaptıklarına örnek olabilecek, kaynağı toplumsal gerçeklikler olan çokça olay ve diyalog bulunmaktadır. Yazar, topluma ve kadına ait sorun ve gerçeklikleri kişiler dünyasını ve anlatım tekniklerini titizlikle seçerek ve kurgulayarak okura aktarmıştır.

Öykü başkışı Güllü’nün eril egemen toplumda kendisine biçilen rol ile nasıl bir hayat/evlilik sürdürdüğünü anlatır. Kişiler dünyası çok kalabalık olmamakla birlikte olay dizgesi oldukça

hareketli olan eserde Güllü ile eşi Musta, Güllü ile işvereni Gül Hanım arasındaki diyaloglar yer kaplar. Musta ile Güllü arasındaki diyaloglar varoluşsal sorgulamalar yapmayan, kaderine teslim olmuş, kötü koşullar içinde kendine küçük bir alan yaratarak mutlu olmaya çalışan, kendi ötelendiğini görmezden gelip maruz kaldığı duygusal ve fiziksel bütün şiddeti öteye atan Güllü; Gül Hanım ile Güllü arasındaki diyaloglarda ise kendilik bilincine varan Güllü bulunmaktadır. Yazar bu iki farklı kişiyi kart karakter Musta ve norm karakter Gül Hanım ile karakterize etmiştir. Yazarın, pek çok eserinde olduğu gibi burada da kadın sorunlarını kaleme alarak kadının ikinci cins olmaması için neler yapması gerektiğine dikkat çekecek olay dizgesi kurguladığı görülür. Öncelikle eril zihniyetin güç sembolü olan erkeğin toplumun kendisine verdiği rol ile kadına nasıl davrandığını dair, kaynağı toplumun kendisi olan olaylar yer veren yazar, daha sonra yaşadıklarına rağmen mücadeleden vazgeçmeyen ve sonunda kendini hatırlayarak kendini bulacağı yere doğru yola çıkan kadını anlatır. Güllü, tesadüfen girdiği Gül Hanım'ın evinde çalışmaya başladıktan sonra hayallerini, beğenilerini, kendini hatırlamaya başlayarak kocası Musta'nın tahakkümünden çıkamaya başlar. Ayşe Kulin kurguya dâhil ettiği kişi ve müzik, konser, eşya ve diğer unsurlarla Güllü'nün kendini keşfedeceği ortamı yaratır. Öykünün sonunda yazarın kadına olan inancı ile ideal olana vardığı görülür.

KAYNAKÇA

- Argunşah, Hülya, Banu Akçeşme (2022). *Feminist Edebiyat Kuramı*. Edebiyat Kuramı ve Eleştiri. (Edt. Veyşel Şahin). Ankara: Akçağ Yayınları.
- Arneil, Barbara (1999). *Politics&Feminism: An Introduction*. Blackwell Publishing.
- Blease, W. Lyon (1910). *The Emancipation Of English Women*. London: Constable &Company Ltd.
- Çakır, Serpil (1994). *Osmanlı'da Kadın Hareketi*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Gelb, Joyce (1989). *Feminism and Politics: A Comparative Perspective*. Berkeley University Of Clifornia.
- Gilbert, Sandra, Susan Gubar (2000). *The Madwoman in The Attic: The Women Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. Press: Yale Univesity.
- Gillian, Carol (2017). *Kadının Farklı Sesi, Psikolojik Kuram ve Kadının Gelişimi*. (Çev. Duygu Dinçer, Fulden Arısan, Merve Elma). İstanbul: Pinhan Yayıncılık.
- Gömceli, Nursan (2013). Dördüncü Dalda Feminizm ve 21. Yüzyıl İngiliz (Feminist) Tiyatrosunda Görülen Etkileri Üzerine Bir Değerlendirme:#MeToo. *Theatre Academy*. S.135-161.
- Hines, Sally (2019). *Toplumsal Cinsiyet Akışkan mıdır?*. (Çev. Özge Çağlar Aksoy). İstanbul: Hep Kitap.
- Humm, Maggie,(2002). *Feminist Edebiyat Eleştirisi*. Çev. Kolektif. İstanbul: Say Yayınları.
- Kulin, Ayşe (2023). *Doğdum. Kızdım*. İstanbul: Everest Yayınları.
- Stevick, Phillip (2004). *Roman Teorisi*. (Çev. Sevim Kantarcıoğlu). Ankara: Akçağ Yayınları.
- Şahin, Elmas (2013). *Batı'da ve Türkiye'de Kadın Hareketleri ve Feminizm*. Ankara: Ürün Yayınları.
- Yeşilçiçek, Vedat (2010). *Ayşe Kulin'in Hayatı, Sanatı, Eserleri*. Yayımlanmamış Doktora Tezi. Çanakkale: Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi.

<https://sozluk.gov.tr/> (15.09.2024)

<https://www.theguardian.com/world/2013/dec/10/fourth-wave-feminism-rebel-women> (17.09.2024)

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



Modern Çağın Hastalıklarından "Histeri"nin Halide Edib Adivar'ın Hikâye ve Romanlarına Yansıması

DOÇ. DR. H. HARİKA DURGUN*

Öz

Bir çeşit sinir hastalığı olarak kabul edilen "histeri", Türk edebiyatında özellikle 19. yy'da edebî eserlerde ele alınan, değerlendirilen bir konu olmuştur. Öncelikle Halit Ziya Uşaklıgil, Ahmet Mithat Efendi ve Mehmet Celal'in eserlerinde karşımıza çıkmıştır. Halide Edib Adivar'ın hikâye ve romanlarında "histeri" konusunu ele alışını edebiyat psikolojisi ve edebiyat-biyografi ilişkisi açısından değerlendirdiğimizde yazarın kişileri karakterize etmede hem gözlemlediği kişilerin hem kendi tecrübelerinin hem de okuduklarının etkili olduğunu söyleyebiliriz. Halide Edib'in, 1908'de tefrika ettiği "Bir Günahkâr Kadının Jurnalinden" hikâyesinden *Kalp Ağrısı* (1924) romanına kadar üzüntü, kaygı, korku sonucu ruhsal çöküntü yaşayan; asabi, histerik kadınlara yer verdiği görülür. Bu kadınlar ya annelerinden aldığı genetik özellikler ya da yaşadıkları üzücü olaylar sebebiyle histeriye yakalanmışlardır. Halide Edib'in, "histeri"yi sebep-sonuç ilişkisi içinde değerlendirmesi onun konuya aynı zamanda realist bir çerçevede yaklaştığını da gösterir.

Anahtar sözcükler: Histeri, hastalık, Halide Edib Adivar, kadın, *Harap Mabetler*, *Mev'ud Hüküm*

REFLECTION OF "HYSTERIA", ONE OF THE DISEASES OF THE MODERN AGE, IN THE STORIES AND NOVELS OF HALİDE EDİB ADIVAR

Abstract

Hysteria, recognized as a type of nervous disorder, has been a subject discussed and examined in Turkish literature, particularly in the 19th century. It prominently appears in the works of authors such as Halit Ziya Uşaklıgil, Ahmet Mithat Efendi, and Mehmet Celal. When we analyze Halide Edib Adivar's portrayal of "hysteria" in her stories and novels through the lenses of literary psychology and the relationship between literature and biography, it becomes evident that her characterizations are influenced by her observations of people, her own experiences, and her readings. From her story "Bir Günahkâr Kadının Jurnalinden", serialized in 1908, to her novel *Kalp Ağrısı* (1924), Halide Edib frequently depicts nervous, hysterical women who suffer psychological breakdowns due to sadness, anxiety, and fear. These women are portrayed as having developed hysteria either because of genetic traits inherited from their mothers or due to the traumatic events they have endured. Halide Edib's exploration of "hysteria" within a cause-and-effect framework further illustrates her realistic approach to the subject.

Keywords: Hysteria, disease, Halide Edib Adivar, woman, *Harap Mabetler*, *Mev'ud Hüküm*

* Manisa Celal Bayar Üniversitesi İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, e-mail: harika.durgun@cbu.edu.tr, ORCID: 0000-0002-4971-9185.

Gönderilme Tarihi: 1 Kasım 2024

Kabul Tarihi: 19 Aralık 2024

Zihinsel ve sinirsel bir hastalık kabul edilen histeri (Janet, 2020, s. 20), kişinin “hayatının önemli zamanlarında veya kritik dönemlerinde” ortaya çıkan davranış bozuklukları olarak tanımlanır (Nasio, 2013, s. 15). Histeri, tarihte uzun bir süre kadınla ilişkilendirilen bir hastalık olarak değerlendirilmiştir. Buna sebep eski Yunancada “rahim” anlamına gelen “uterus” kelimesinden türeyen “histeri”yi, Hipokrat’ın kadınlara özgü bir hastalık kabul etmesi ve rahmin yarattığı bir buhran olarak açıklamasıdır (Çetin vd., 2021, s. 791-792) (Ülker, 2020, s. 3-7). Dolayısıyla terimin bizdeki ilk karşılığı “ihtinak-ı rahim” olmuştur. Batı edebiyatında 19.yy’da Viktorya dönemi kadın yazarlarının eserlerinde histerinin adeta salgın bir hastalık şeklinde görülmesi sosyal, politik ve kültürel nedenlere bağlanmıştır.¹ Türk edebiyatında ise histeri, başlangıçta erkek yazarların bakış açısıyla değerlendirilmiş ve hastalığın kadınlar üzerindeki tesirine dikkat çekilmiştir. Bunun yanı sıra dönemin gazetelerinde “Tıbbiye” başlığı altında histeri hastalığı “sinir zaafı, nevrasteni” olarak nitelendirilmiş, hastalığın özelliği, belirtileri doktorlar tarafından izah edilmiş; medeniyetin ilerlemesine paralel olarak böyle bir sinir hastalığının meydana geldiği açıklanmıştır (Üçpınar, 2012, s. 713) (Buttanrı, 1997, s. 108). Hüseyin Rahmi de bir yazısında “kalp, verem, romatizma” gibi “maraz-ı asabiye”nin anne-babadan çocuğa geçen irsî bir hastalık olduğuna değinmiştir (Köseoğlu, 2014, s. 393). Neticede 19. yy Osmanlı toplumunda histerinin ortaya çıkışı hem sosyal, kültürel hem de irsî özelliklerle ilişkilendirilmiştir, diyebiliriz.

Türk edebiyatında Halide Edib Adıvar’dan önce Halit Ziya Uşaklıgil’in ilk romanı *Sefile* (1886)’de “histerik kız/kadın” örneğiyle karşılaşırız. Roman başkışisi Mazlume “validesinin hastalıklarından hisse-yab olmuş”², annesi gibi histeriye yakalanmış biridir.³ *Nemide* (1892)’de *Nemide*, yine “zaifü’l-bünye” özelliğini annesinden alan,



Halide Edib Adıvar

¹ Ayşegül Utku Günaydın, *Kadınlık Daima Bir Muamma, Osmanlı Kadın Yazarların Romanlarında Modernleşme*, Metis Yayınları, İstanbul, 2017, s. 129. Virginia Woolf *A Room of One's Own (Kendine Ait Bir Oda, 1929)* kitabıyla yazar olarak kadına yönelik eleştirinin ilk örneğini vermesinin yanında toplumun kadına olumsuz bakışını da yansıtmıştır: Kadın, ailesinin seçtiği erkekle evlenmek zorundadır. Erkekler, kadınları kendilerinden aşağı görür, onları küçümser. Kadına atfedilen görev ise ev hanımlığı ve anneliktir. Erkeklerin kadınlardan beklediği tek erdem, iffettir. Bkz. Mîna Urgan, *Virginia Woolf, YKY, İstanbul, 2020, s. 52.* Sandra M. Gilbert ile Susan Gubar’ın birlikte yazdıkları *The Madwoman in the Attic (Tavan Arasındaki Deli Kadın, 1979)* ile pek çok kadın yazarın, “deli kadın” tiplemesiyle erkek yazarın, toplumun olumsuz tutumuna karşı öfkelerini dışa vurduğunu belirtir. *Jane Eyre*’daki Bertha, “Çatıdaki Deli Kadın”la ön plana çıkmıştır. Bkz. Berna Moran, *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, İletişim Yayınları, İstanbul, 1999, s. 255-256.; Ö. Faruk Huyugüzel, “Feminist Eleştiri”, *Eleştiri Terimleri Sözlüğü*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2018, s. 175.

² Halit Ziya, Mazlume’nin annesi Besime Hanım’ın ruh halini şöyle anlatır: “(...) Besime Hanım ‘ihtinak-ı rahm’ denilen ve taife-yi nisayı dehşet-i kahrhanesi altında harap eden illet-i mahufeye mübtelâ idi ki sinir zaafı, halecan-ı kalp gibi takat-sûz hastalıkları da hep bu müthiş illetin netayici olmak üzere hâsıl olmuştu.”, Halid Ziya Uşaklıgil, *Sefile*, (Yay. Haz. Ö. Faruk Huyugüzel), Özgür Yayınları, İstanbul, 2006, s. 25.

³ “Mazlume öyle bir tabiatla yaratılmıştı ki o tabiat ashabında teessürat-ı kalbiye bir sürat-ı berkiyye ile husule gelir. Kalplerinin olanca hissiyatını küçük bir tesir galeyana getirebilir. En ufak şeylerden hiddet ederler. En vâhî vakalar fikirlerini değiştirir. En küçük hâller sebep-i bükâları olur. Sakindirler, fakat teheyhüçleri ani ve şedittir. Onlar öyle bürkânlardır ki sinelerinde sakladıkları ateşleri birdenbire tuğyana getirirler.”, *Sefile*, s. 97.

asabi bir kızdır.⁴ *Ferdi ve Şürekâsı* (1895)'nda Hacer de "histerik kız" örneğini devam ettirir. Bilhassa Halit Ziya'nın, kişilerin ruh halleri ve davranışlarına ağırlık vererek, onları yetiştirdiği ortam, yetişme tarzı ve irsî özellikleri bakımından karakterize etmesinde realizmin etkisi olduğunu biliyoruz (Huyugüzel, 2004, s. 188). Hatta yazarın, *Hikâye* adlı teorik eserinde *Nemide*'nin kişileri ve kurgusu hakkında söyledikleri bunu açıkça göstermektedir.⁵ Bu bakımdan Halit Ziya'nın "histeri" konusunu ele almasında hem toplumunun sosyo-kültürel yapısı hem de realist üslup özelliği etkili olmuştur, diyebiliriz. Çünkü realistler, kişilerin hal ve hareketlerinde, Halit Ziya'nın "teessüsat-ı bünyeviye" diye tanımladığı, irsî özelliklerin etkisini sebep-sonuç ilişkisi içinde açıklamıştır.

Halit Ziya'dan sonra Fatma Aliye Hanım'la birlikte kaleme aldıkları *Hayal ve Hakikat* (1892) romanının son bölümünde Ahmet Mithat, "asabiyü'l-mizaç olan" Vedat'ın durumunu dikkate alarak, "İsteri" başlığı altında önce hastalığın tarihçesinden bahsetmiş; daha sonra bu rahatsızlığın genellikle kadınlarda görüldüğünü, "ince, hassas, kırılğan ve asabi mizaç"taki kadınların bu hastalığa yakalandığını, histerinin "sinir bozukluğu, halsizlik, nefes darlığı, çarpıntı, ağlama nöbetleri" şeklinde ortaya çıktığını ve bu hastalıktan kurtulma çarelerini anlatmıştır.⁶ Ahmet Mithat, hastalığın fizyolojik ve sosyolojik yönüne değinip kızların ve kadınların histeriden korunmak için saplantılı olmamalarını, kendilerini meşgul edecek birtakım sorumluluklar üstlenerek hayata bağlanmalarını tavsiye ederken Halit Ziya'nın, *Nemide* romanında Doktor Osman Bey'in şahsında bu hastalığın özelliğinden, toplum ve kişi üzerindeki etkisinden bahsetmesi konuyu determinist bir metotla ele aldığını göstermiştir:

Bugün tıbbî huzurunda aciz bırakan birçok emraz var ki cemiyet-i beşeriyenin âmâk-ı bünyadını bir dud-ı kazım gibi tahrip ediyor, nice maraz harikaları var ki kâşifleri bir baziçe gibi oynatıyor. Cemiyet-i beşeriye şu on dokuzuncu asırda asab denen mahiyetine, garaibine vukuf kabil olmayan dâhiyenin tesiri altında çırpınıyor; bir memleket, bir

⁴ "Onun en ziyade sükûn-ı hissiyatına dikkat edilirdi. Fevkalade bir asabiyette yaratılmış olan bu kızcağızın hiddet, heyecan gibi asabını tahrik, hissiyatını tehyic edecek her türlü infialattan vikâyesi Şevket Bey'in başlıca itina ettiği bir meseleydi.", Halit Ziya Uşaklıgil, *Nemide*, (Haz. Merve Özdemir), Dergâh Yayınları, İstanbul, 2018, s. 54.

⁵ "Nemide asabi, hissiyat-ı müteheyyciye sahibi, vereme müstaid bedbaht bir surette tevellüd etmiş, validesiz olmakla beraber pederi nezdinde fevkalade kıymetdar, lakin şebabının ve suret-i hilkatinin icap ettiği surette galeyanlı bir hayattan mahrum, saadet içinde mahzun bir kızdır. Nahid, metin, kuvvetli, vakur, âmâline vüsul için azm-i kavî sahibi, tufuliyetinden beri felakete alışmış, fakat arzularını kaderin pençesinden almaya, yavrularını bir tehlikeden kurtarmaya müheyya kükremiş bir dişi arslan gibi hazır bir kızdır. Nail hafif, lakayt, hissiz bir delikanlıdır. Genç kızların ikisini de sevmiyor, fakat ikisine de meyyal... Nail'i, Nemide asabi, nahid bedbaht bir kız gibi seviyor. Ne olacak? Bu muhabbetlerden ne netice çıkması tabîdir; o üç kişiyi o neticeye sevkedecek hissiyat nedir? O hissiyat nasıl husule gelecek? İşte Nemide bu esasa mübtenidir.", Halit Ziya Uşaklıgil, *Hikâye*, (Yay. Haz. Fazıl Gökçek), Özgür Yayınları, İstanbul, 2010, s. 91-92.

⁶ "En güzel çare-i tedafü, kızları müzika gibi, resim gibi, el hünerleri gibi meşguliyetlerle çokça işgal etmekle beraber, mümkünse büyücek seyahatlere kadar gezmek, yürümek gibi metaib-i cismaniye ile işgal etmelidir. Çiçek bahçelerini kızlara kazdırıp kızlara sulatmakta, ufak tefek avlara tüfek atarmakta, ata bindirmekte, deniz hamamlarına götürmekte büyük faydalar vardır. Hele saadet-i dünyeviye gelin olmaktan ibaret olmayıp asıl saadet, kendi idaresi altında bulunacak familyayı bahtiyar edebilmekte olduğunu ve illa gelin olmak dahi kızlar için saadet yerine musibet olabilmek pek yakîn bulunduğunu ve familyasını bahtiyar edecek olan kızın o bahtiyarlığa lazım olan şeyleri evvelden öğrenmesi lazım geleceği gibi bu esbab-ı bahtiyari dahi hayalattan ibaret olmayıp maddiyattan ibaret olacağını güzelce tefhim etmelidir ki kızların zihinleri yalnız güveye gelin olabilmek hayalatına saplanıp kalmasın da bir haneyi idare etmeye hazırlanarak zihin ve asab ve vücudunun sıhhatini de ikmal eylesin.", Fatma Aliye Hanım-Ahmet Mithat Efendi, *Hayal ve Hakikat*, (Haz. Semih Doğan), Dergâh Yayınları, İstanbul, 2014, s. 45-46. Özlem Nemetli, Ahmet Mithat'ın isteriyle ilgili ayrıntılı açıklamalarını devrin romantizm-realizm tartışmaları içinde değerlendirmek gerektiğini belirtir. Bunun sebebi ise "sanki yazarın devrin modası olan realist romanların tahlil ve tasvir metotlarından uzak kalmadığını göstermek içindir". Bkz. *Ahmet Mithat Efendi'nin Kütüphanesi, Hikâye ve Romanlarında Okuma Eylemi*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2018, s. 261-262.

cemiyet heyet-i umumiyesiyle onun tahrikiyle koşuyor. Asab!.. Zannolunur ki bu, cemiyet-i beşeriyeyi sarhoş ederek tesmim eden bir zehirdir.

Bir genç kız görülür ki mesela terzisinin ufak bir kusuruyla hiddet etmiştir, dudakları titriyor, gözleri kanlanmış, benzi sapsarı kesilmiş, vücudu şedid raşelerle kemikleri çözülecekmiş gibi sarsılıyor, deli gibi bir hareketle bütün azası kıvranıyor; atacak, parçalayacak bir şey arıyor. Bu heyecanı, hiddeti müteakip derin bir sükuna düşüyor, gözlerinden ihtiyarsız yaşlar seyelan ediyor, bir an evvel harikulade bir kuvvetle çırpınan bu vücut şimdi baygın, beyhud yatıyor; biraz evvel mahfazasını çak etmek istiyormuş gibi sinesinde çarpan kalbi şimdi tabii hareketini tekrar almış, mengenelerle kıvrılan bu vücut tam bir ataletle istiğrak etmiştir. Biraz sonra, hiddetle titreyen o dudakları gençliğin ruhu okşayan bir saadeti kadar latif bir tebessüm tezyin edecek, lakin heyhat!.. Bu vücut evvelki tabii hâline ricat edebilmek için pek çok zedelenmiş, lüzumundan ziyade zehirlenmiştir. Asab!.. O ne müthiş bela!..” (Uşaklıgil, 2018, s. 60-61)

1890’larda yayımlanan bu romanlar, dönemin popüler yazarlarına da etki etmiştir. Güneş Sezen, “19. Yüzyıl Romanlarında Duygusal Aşırılıklar: Histerik Kadınlar “Obsesyon”lu Erkekler” başlıklı yazısında 1890’larda yayınlanan cep romanlarında karşımıza çıkan “histeri, obsesyon, cünun ve intihar” gibi hastalık ve eylemlerin tarihsel arka planına -II. Abdülhamit dönemi- dikkat çekerek özellikle erkek yazarların -Mehmet Celal, İsmail Hakkı- eserlerinde histeri ve benzeri psikolojik problemleri olan kadın karakterleri tahlil etmiş ve bazı erkek karakterlerin de -Ahmet Rasim’in *Mehalik-i Hayat*’ında olduğu gibi- histerik bir şekilde karakterize edildiğinden bahsetmiştir (2023, s. 55-77).

&

Psikiyatrinin ve klinik psikolojinin çalışma alanlarından olan “histeri” üzerinde dururken konuya bir psikiyatrist ya da bir psikolog gibi yaklaşmayarak kişideki bu ruhsal ve zihinsel bozukluğun nedeninden ziyade bu hastalığın edebî eserlere nasıl ve ne şekilde yansıdığına yer verilecektir. Özellikle “edebiyat psikolojisi”nin çalışma konularından biri eserlerdeki kişilerin psikolojisini, davranışlarını incelemek olduğundan hikâye ve roman kişilerinin yaratılmasında “edebî tiplerin, gözlenen kişilerin ve yazarın kendi beninin” etkili olduğunu biliyoruz (Wellek vd. 2011, s. 102). Bu bakımdan psikanalist eleştirmenler, “edebî eserlerin ‘zahiri, açık muhteva’sının altında yatan gerçek veya ‘örtülü’ muhtevasını, yani yazarın bilinç dışı dünyasını göstermeye çalışmışlar ve eserlerdeki kişiler, olaylar ve nesnelere temelde yazarın hangi arzu ve içgüdülerinin sembolik ifadeleri olduğunu belirlemek istemişlerdir (Huyugüzel, 2018, s. 407).

John Abbott’tan yaptığı *Mader* (1897) çevirisiyle edebiyat dünyasına adım atan Halide Edib Adıvar, 1908’den ölümüne kadar yazılarında ve edebî eserlerinde “kadın”ı merkeze almış; kadının toplumdaki konumunu ve işlevini farklı şekillerde anlatmaya çalışmıştır. Özellikle 1920’ye kadar yazdığı eserlerinde eğitilmiş, kültürlü kadınları, ailesi ve çevresiyle olan ilişkileri yönünden değerlendirmiş, onların evlilik hayatındaki yalnızlığını, terk edilmişliğini, mutsuzluğunu işlemiştir. Hatta kendisi de ilk evliliğinde benzer tecrübeyi yaşamış ve eşinden ayrılmıştır. Buna sebep eşi Salih Zeki’nin ikinci defa evlenmek istemesi ancak Halide Edib’in çökeşliliği kabul etmemesidir. Hatıralarında onun bu durumu atlatmada zorlandığını, hastalandığını, ruhen ve manen bir yıkım

yaşadığını öğreniriz.⁷ Bu bakımdan kadın psikolojisini öne çıkardığı eserlerinde roman kişilerinin üzüntü, kaygı, korku sonucu ruhsal çöküntü yaşadığı ve bundan kurtulamadığı görülür. Şunu belirtmek gerekir ki Halide Edib Adivar'ın, hikâye ve romanlarında kadınlara koyduğu "histeri" teşhisinin doğru olup olmadığı başta da belirttiğimiz üzere konumuzun dışındadır. Cevap aradığımız sorular ise histerinin kurguya ve karakterizasyona etkisi nasıl olmuş ve bu hastalığa yakalanan kadınların ortak özelliği nelerdir?

Halide Edib Adivar, ilk hikâye ve mensur şiirlerini bir araya getirdiği *Harap Mabetler* (1911)'de "kadın, aşk, evlilik" konularına yer vermiştir. Fakat bu mensur şiir ve hikâyelerdeki atmosfer genellikle olumsuzdur. Özellikle hikâyelerinde eşlerinden sevgi, ilgi göremeyen, mutsuz, aldatılmış/terkedilmiş kadınların psikolojilerini, iç dünyalarını öne çıkarmıştır. *Harap Mabetler*'de "Bir Günahkâr Kadının Jurnalinden", "İsterik", "Hayat-ı Muhayyel" hikâyelerinde ruhsal çöküntü yaşayan, histerik kadınlarla karşılaşırız.

"Bir Günahkâr Kadının Jurnalinden"⁸ hikâyesinin başkışisi, sevdiğine yaptığı eziyetlerle onun ölümüne sebep olan ve bundan ötürü vicdan azabı duyan, mutsuz, üzgün, hayattan zevk alamayan bir kadındır. İçinde bulunduğu ruhsal travmanın, "hissî bataklık"ın ve kendisine konulan "histeri" teşhisinin farkındadır. Halası vasıtasıyla tanıştığı "genç kimyager"e karşı hissettiği olumlu ve olumsuz duygulara bir anlam veremez. Onun yanında hem rahat hem de huzursuzdur. Gencin, kendisini ziyaret ettiği gün "Rönesans"tan bahsetmesi, onun bazı şeyleri idrak etmesini sağlar. Çünkü "yeniden doğuş" anlamına gelen "Rönesans" kelimesi onun için bir "anahtar" olur ve gencin, fiziksel olarak, sevdiği kişiye benzediğinin farkına varır: "Tenasühe bir zaman kıldım". Neticede gencin, kaybettiği sevdiğine saç, baş, göz, ağız ve de tavır itibarıyla benzeyişi, onu oldukça heyecanlandırır.⁹



⁷ "1910'da benim aile hayatımda büyük bir değişme olmuştu. Salih Zeki Bey ikinci defa evlenmeye karar vermişti. Taaddüd-i zevcat aleyhine hiçbir zaman değişmeyen ve taassup derecesini bulan bir kanaatim vardı. O zaman Yanya'da bulunan babamı çocuklarımla beraber ziyarete gittim. Salih Zeki Bey'e karar vermeden evvel düşünebilmesi için zaman vermek istedim. Döndüğüm zaman, bu meselenin kapanmasının mümkün olmadığını görerek ayrıldım. Yani dokuz senelik hayat arkadaşlığımız sona erdi. Uzunca süren bir hastalığımın ilk günlerini Nakiye Hanımın Fatih'teki evinde geçirdikten sonra babamın Fazlıpaşa yokuşunda bulunduğu ve hazırladığı bir eve taşındım. (...)Fazlıpaşa'ya naklettikten sonra dahi uzun süren hastalığım esnasında yatakta kaldım. Mamafih yattığım yerden başımı kaldırmadan, akşamları masmavi sakin bir su ovası gibi uzanan denizi ve güneşin ufuklara yayılan kızıl gölgesini seyredebiliyordum. Hastalığım uzadıkça uzadı. Göğsümün vaziyeti bir hayli ciddi idi, fakat iyileşmek için o kadar mücadele ettim ki nihayet üç ay sonra yataktan kalktım.", Halide Edib Adivar, *Mor Salkımlı Ev*, Atlas Kitabevi, İstanbul, 1963, s. 154-155.

⁸ Hikâye öncelikle "Günahkâr Bir Kadının Jurnalinden Muktebes" adıyla *Resimli Kitap*'ta (cilt: 1, nr. 2, Teşrinievvel 1324/1908, s. 150-155.) tefrika edilmiştir. Bkz. İnci Enginün, *Halide Edib Adivar'ın Eserlerinde Doğu ve Batı Meselesi*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2007, s. 432. Halide Edib Adivar, *Harap Mabetler* kitabına bu hikâyeyi alırken hem hikâyenin ismini değiştirmiş hem de hikâyenin başına iki bölüm ekleyerek eseri genişletmiştir. Bkz. Halide Salih, "Bir Günahkâr Kadının Jurnalinden", *Harap Mabetler*, Ahmet İhsan Matbaası, İstanbul, 1326/1911, s. 137-155.

⁹ "Kimyager gittikten sonra onun sihirli parmaklarının bana tapınarak feryatlarını tercüme ettiği piyanoya yaklaştım. Elim başımda, saatlerce kaldım. İşte bu müşâbehet... Bir kelime beni, meysus, ruhsuz bir kadını, en âteşin bir devre-i aşka avdet

Kahraman anlatıcı, sevdiğini kaybettikten sonra “dünyadan lezzet” alamadığını, onu hatırasında yaşatarak ruhen ve bedenen hastalandığını, kendisine “histeri” teşhisinin konulduğunu şu cümlelerle ifade eder:

Çünkü o günlerde biraz hastaydım. İnsanın sebebini tayin edemediği, vücudunu bile yavaş yavaş tahrip eden ruhun bir nevi tembellik hastalığı! Ben bundan daha tedavisi müşkül bir hastalık tasavvur edemem. Vücut ne kadar hasta olursa olsun ruha bir kere atalet ve yaşamaktan usanmak geldi mi vücut da ona itaat ediyor. İnsanın hayatta en çok lezzet aldığı şeyler, hatta en vecd-aver dakikalar bile birdenbire yavan, beyhude bir kıyafete bürünüyor, sevdiği çehrelerden mana-yı sevda siliniyor, kendini hayata rapteden bağlar çözülüyor, birdenbire insan bîkes kalıyor. Fakat şu haline acınamayacak kadar kalbi durgun, etrafında şimdiye kadar fark edemediği bir bayağılık, yek-edalık görüyor. İşte o vakit hekimler bazen “nevrasteni”, bazen “isteri” diyorlar. (Halide Salih, 1326/1911, s. 145-146)

Bu hastalığın kendisinde fiziksel ve ruhsal olarak ne gibi değişiklikler yaptığını izah eden kahraman anlatıcı, bunu hal ve hareketleriyle de gösterir. Kendisini ilk defa evinde ziyarete gelen “genç kimyager”in karşısına “en sade bir penuvar (sabahlık)”la çıkar, yüzünde yorgun bir ifade vardır. Ruhunun “dirilmemek üzere ölmüş” olduğunu, “taş gibi” duygusuzlaştığını ve sevilmenin onu eskisi gibi heyecanlandırmadığını belirtir. Bedbin bir ruh haline sahip kadın, bu durumdan kurtulmak için de bir çaba sarf etmez.

“İsterik” adlı hikâyenin başkişisi de genç bir kadındır. Küçük yaşta annesini kaybetmiş, kitaplarıyla iç içe yaşayan bekâr amcasının yanında hizmetçilerle büyümüştür. Hayalî bir mizaca sahiptir. Bu özelliği biraz marazidir, çünkü sekiz yaşından itibaren “ölüm” üzerine kurduğu hayallerle korkularını tatmin eder. Bunda “annenin irsî zaafı” da etkilidir. Özellikle “hayalî, hastalıklı asabı için”, “acı, keder” sahneleri yaratarak “ıstırap”ı kendi için “bir ihtiyaç-ı kat’i” görür.¹⁰ Yarım yamalak bir eğitim hayatından sonra amcasının zengin kütüphanesinden “çok şey ima eden fakat doğru bir şey öğretmeyen romanlar”ın etkisiyle “asabı, sıhhati hatta kalbi için muzır olan” aşk hayallerine dalar. Sadece okuduğu romanlar değil yaşadığı hayat da onun “mariz his”sini besler. Kuzeninini eşine platonik bir şekilde âşık olur. Ancak bu masum sevgisini, bir yakınıyla paylaştıktan sonra durumdan herkes haberdar olunca aşkının lekelenildiğini düşünür. Halbuki o, bu hissin “maddi bir rabıta” olacağını düşünmemiştir. “Her şeyden yorulmuş olan bu sarışın, isterik kız” evlenerek hayatını iyileştirmeyi, hayalindeki kötü şeyleri silmeyi düşünür. Amcasının ölümünden sonra yüklü bir mirası olunca kendisine vasi tayin edilen, uzun süre Avrupa’da yaşamış,

ettirmişti. Sevdiğimi bilmeyerek öldürdüğüm çehreye müşabih olan çehre! Siyah, ketum gözler! Acaba niçin senden hazzettiğimi, niçin sana eski bir dost muamelesi ettiğimi bilir misin? Yoksa sen de aynada gözleriyle bakarak, “Bu kadının bana zaafı var” diyecek kadar budala mısın? Bilmelisin ki sen benim için kararmış bir resimden başka bir şey değilsin; fakat kim bilir?”, Halide Salih, “Bir Günahkâr Kadının Jurnalinden”, *Harap Mabetler*, s. 155.

¹⁰ “O ağlamalı, duymalı ve duyguları hep acıklı olmalıydı. Sakit, renksiz çehresini aydınlatan derin, büyük gözlerinde ruhunun tevlit ettiği ebedi bir facia gölgesi uçardı. Bütün hayatında yatmak zamanını beklemek âdeti idi. Herkes çekildiği zaman karanlıkta parlayan gözleri acip, muhtelif âlemlere makes idi. Sevdikleri için türlü azap, türlü keder icat eder ve başı yastıklar arasında, ağlamaktan sıkıldıktan sonra mutlak ölümün soğuk kanatlarını, içinde ervah, esrar uçuşan kırık taşlı, muzlim servili korkunç mezarlıkları tasavvurla titrerdi. Ta sekiz yaşından beri mematin korkunç siyahlığında ne rengin ne müthiş tablolar tersim eder, sonra yorganın altında soğuk ter döktüren bir havf azabının dehşetini ulvi ve iyi tasavvur edilmiş bulurdu. Ta küçüklüğünden beri bütün tahayyülâtında hatta bütün ruhuyla inandığı itikadında bile biraz bir muharrir, bir ressam gururu hissedirdi.”, Halide Salih, “İsterik”, *Harap Mabetler*, s. 158.

kendisinden yaşça büyük biriyle evlenir. Ancak evliliğinde hayal kırıklığına uğrar. Bu akıllı, çapkın, kibirli adam, genç kadının duygularına kayıtsız kalır, bekârlık hayatındaki zevk ve eğlencelerine devam eder. Çocuğu olunca kısa süreliğine mutlu olur. Fakat kocasının kavgalarından, hakaretlerinden kurtulmak için önceden yaptığı gibi kendine “hayalî bir üzüntü” yaratmaya başlar: Ya eşi ölürse. Bu fikir, onun için “şairane bir keder” olur ve bu ölüm hayaliyle kendine eziyet ederek adeta rahatlar:

Çocukken kendisini bazen sefil ve yetim, sokaklarda bir dilenci sefaletiyle nasıl tasavvur ederse şimdi de kendisini teselli kabul etmez bir dul sıfatıyla görür, zevcinin tabutunu mezara kadar hayalen takip eder, sonra ömrünün haftada bir gününü, o toprak yığını üzerinde geçirmeye hasreyledi. İlk düşündüğü zaman bu şekli alan hayal, hayatları bozuldukça muzır bir arzu kıyafeti alıyordu. (Halide Salih, 1326/1911, s. 164)

Bir süre sonra eşi, ihtiyarlığı sebebiyle sakin bir hayat sürmeye, evine, eşine bağlı bir koca olmaya başlar. İki oğlundan sonra bir “sarışın” kızları olur, gayet mutludur. Fakat bu sefer de beraber oldukları her günü “bu son gece olabilir” endişesiyle geçirerek korkuya kapılır. Hikâyenin sonunda kadın, önce eşini sonra kızını kaybeder. “Havadar bir tepede küçük bir hastane” açarak sadece “İstanbul sarışın” çocukların tedavisiyle ilgilenir ve eşine, kızına kavuşacağı günü bekler.

Halide Edib, “İsterik” hikâyesinde küçük yaşta annesini kaybeden, sevgiden mahrum büyüyen, “irsî hassasiyet”i olan ve “ölüm” hakkında “hayali eziyetler” yaratarak rahatlayan bir kadına yer verir. Eşinin ilgisizliğiyle mutsuzluğu, huzursuzluğu artan bu “isterik” kadının yaşadıkları onu neticede depresyona sevk eder ve kurduğu hayallerle endişesi, üzüntüsü artar. *Harap Mabetler*’deki “Hayat-ı Muhayyel” hikâyesinde ise “ruhu hasta” ve bunu “asabi nümâyişler”iyle gösteren yine mutsuz bir kadınla karşılaşırız. Buna sebep de eşi tarafından aldatılmasıdır:

(...) izdivacımın ilk anlarında her şeye gülerken zevcimın refah ve saadeti, hatta zevki için yaşamıştım. Fakat insanlar aciptirler, ben ona hayatın en ince, en leziz dakikalarını bahsettiğim zamanlar o nasıl kendisine verilen bu şeyin kıymetini bilmeyerek beni adi kadınlarla aldatmış, izzetinefsimi çamurlarda sürüklemişti. (Halide Salih, 1326/1911, s. 128)

İnci Enginün, *Harap Mabetler*’e hâkim olan “yalnızlık, terkedilmişlik, günahkârlık ve ölüm duygusu” konularının büyük ölçüde Halide Edib’in ferdi tecrübeleriyle ilgili olduğunu ifade eder: “İlk kocası Salih Zeki’nin ihaneti ve boşanma hadisesi Edib’te ruhî bir çöküntü yaratmıştır ki bu devrin adeta otobiyografik romanı olan *Handan*’daki ruh hallerinin, *Harap Mabetler*’deki hikâye ve mensur şiirlerinin esasını teşkil eder.” (2007, s. 343)

Halide Edib’in hayattan, okuduklarından beslenmesi aynı zamanda karakterize ettiği kadın kahramanların kendisinden “kuvvetli çizgiler taşıması” (Enginün, 2019, s. 33), eserlerini biyografik okumaya uygun gösterse de aslında bu unsurların her birinin edebî eserde yeni bir düzenlemeye ve değişime uğradığını göz ardı etmemeliyiz.

Halide Edib Adıvar’ın *Harap Mabetler*’de genellikle mutsuz ve histerik kadınlara yer vermesi, aynı dönemde yayınladığı romanlarda da karşımıza çıkar. 1909’da tefrika ettiği ama kitap olarak yayınlamadığı ilk romanı *Heyulâ*’da hipnotizmayla buhrana sürüklenen bir kadının hikâyesi anlatılır. Annesini kaybeden Selma, babası ve teyzesi tarafından büyütülür. Teyzesi heykeltıraş

Şahap'la evlendikten sonra Selma'nın hayatı yavaş yavaş değişmeye başlar. Şahap, Paris'teyken hipnotizma ile ağrıların nasıl tedavi edileceğini öğrenmiştir. Selma'nın baş ağrılarına bu tedaviyle son verirken aslında onu, hipnozla kendine bağlamıştır. Selma eğitilmiş, Batı müziğine vakıf biridir. Kültür ve karakter yönünden anlayamadığı Haşim'le evliliği, Şahap'ın zoruyla olur.¹¹ Selma, "midesinden, zevkinden başka bir şey düşünmeyen" eşini sevmez. Şahap'ın baskısıyla yaşadığı gayri meşru ilişki bir süre sonra onu bunalıma sürükler ve ölümüne sebep olur. Romanın anlatıcısı Ziya, Haşim'in okuldan arkadaşıdır ve "emraz-ı asabiyeyi psikoloji nokta-i nazarından" tetkik eden biridir. Haşim, Ziya'ya Selma'dan bahsederken onun özellikle bahar ve yaz aylarında fenalaştığını, uykusuz, asabi, hırçın olduğunu anlatır:

Zevcemin gayrimuayyen zamanlarda geçirdiği böyle medid buhranları var; böyle dalar, piyano çalar, şarkı söyler, sigara içer fakat etrafındakilere ehemmiyet vermez. Sonra birdenbire iyileşir. Aldığım günden beri hayalperverdir; hem de ifrat derecede hayalperverdir. (Adivar, 2019, s. 22)

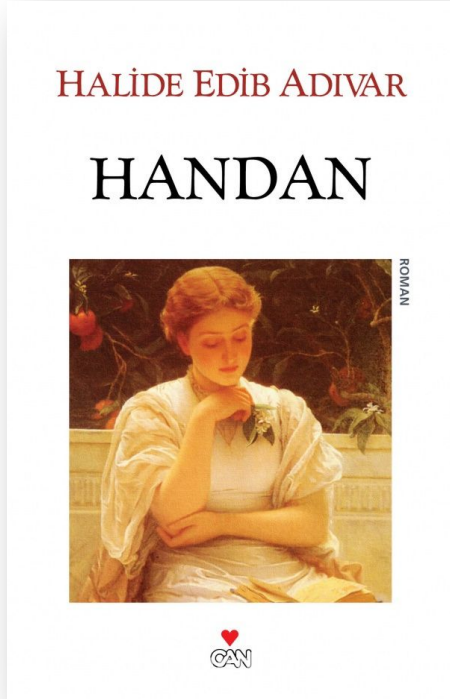
Ziya, Selma'yı görmeden, Haşim'in anlattıkları ve konuyla ilgili tecrübesinden yola çıkarak onun "gözlerinin ferî kaybolmuş isterik bir genç kadın" olabileceğini tahmin eder. Özellikle Selma'nın kriz anında odasına giren Ziya, onun ne kadar acı çektiğini anlar: "Bana geliyordu ki bu sadece bir hasta odası değil, kimsenin anlayıp iştirak edemediği karanlık, soğuk acılarla titreyen mariz bir ruh meskeniydi." (Adivar, 2019, s. 30) Selma'nın nöbet esnasında nefes almakta zorlandığını, akabinde "kesik kesik" ağladığını gören Ziya, birbiriyle bağlantılı olmayan cümleler zikreden kadının bir süre sonra "Ölüyorum, boğuluyorum!" diye inlediğine şahit olur. Ziya, bir uzman gözüyle onun sayıklamalarına bakarak Selma'nın iradesini esir alan birinin olduğunu farkındadır. Özellikle Selma'nın piyanosunun önünde Goethe'nin aynı adlı eserinden uyarlanan *Faust* operasının notalarını görünce Selma ile Marguerite arasında bir benzerlik sezer ve "onu cinnete sevkeden Faust kimdi" diye sormaktan kendini alamaz. Ziya, bu tür hastalara müziğin iyi geldiğinin farkındadır. Richard Wagner'in *Tannhäuser*'ı, Benjamin Godard'ın *Jocelyn*'i çalar. Fakat Selma, alıştırıldığı, şartlandırıldığı müziği Schumann'ın *Reverie*'si, Chopin'in *On dokuzuncu Noktürn*'ü dinleyerek sakinleşir ve Şahap'ın hizmetine girer. Ona göre "yeşil bakışlı, vakur, soğuk enişte", küçük yaştan itibaren Selma'yı etkisi altına almış, önce nişanlısı Rıfkı'nın sonra teyzesinin ölümüne sebep olmuştur. Son kurban Selma'dır ve o da bunun farkındadır. Şahap, ahlaken kötüdür ve Selma'nın üzerinde kurduğu psikolojik tahakkümle ondan bebeğini öldürmesini ister. Neticede Şahap ölür, bu haberi duyan Selma, sinir krizi geçirir ve erken doğum yaparak bebeğini kaybeder. Kendisi de "kimseyi tanımayan bir heyulâ" gibi vefat eder.

Hülya Argunşah, Halide Edib'in hikâyelerini değerlendirdiği yazısında yazarın ilk romanı *Heyulâ* ile *Harap Mabetler*'deki "İsterik" adlı hikâyesinin -hatta Ahmet Mithat ve Fatma Aliye'nin ortaklaşa yazdığı *Hayal ve Hakikat*'in- çıkış noktasının benzer olduğunu vurgular (2019, s. 76). Ona göre Halide Edib, "etraflarındaki insanlar tarafından anlaşılamayan ve açıklanamayan davranışlar gösteren kadınların, aslında hayat karşısındaki beklentilerini tatmin edemediklerini ve içinden

¹¹ "Şahap'la Selma arasındaki bu münasebet *Handan* romanında, Handan ile kötü bir adam olan Hüsnü Paşa arasındaki münasebeti hatırlatır. Hüsnü Paşa'nın da Handan üzerinde akıl ile açıklanamayan psikolojik bir tahakkümü vardır." Bkz. İnci Enginün, *Halide Edib Adivar'ın Eserlerinde Doğu-Batı Meselesi*, s. 81.

çıkamadıkları çelişkilerin esiri olduğunu” anlatmaya çalışmıştır. Bu durum da onları bir bunalıma, bir buhrana sürüklemiştir.

Otobiyografik özellik gösteren *Handan* (1912) romanında Halide Edib, düşünen, eğitilmiş, kültürlü kadının mutsuzluğunu, bedbahtlığını anlatmıştır. Handan, küçük yaşta annesini kaybetmiş, babası Cemal Bey tarafından büyütülmüş, İngiliz terbiyesiyle yetişmiş biridir. Müzik, resim bilgisinin yanı sıra edebiyat ve sosyal bilimlerde de vukuf sahibidir.



Handan, üç defa sevmiş ancak bu sevgiler onun felaketine sebep olmuştur. İlk önce kendisinin “his, efkâr ve sanat mürebbisi” olan sosyalist Nazım’ı sevmiş fakat hayal kırıklığına uğramıştır. Çünkü Nazım, onu “maksadının kızı yapmak”, “maksadıyla evlendirmek” istemiştir. Halbuki Handan ince, tutkulu bir aşktan ziyade “sert ve müthiş çehreli bir teklif”le karşılaştığı için üzülmüş, Nazım’ın evlilik teklifini reddetmiştir. “Sefir eskisi, zengin” Hüsnü Paşa ise ona kendi üzerinde hâkimiyet kurma hissi verdiği için Handan’ı cezbetmiş ve Handan, onunla evlenmiştir. Fakat bu evlilik “dügünsüz, sessiz, gelinlik giymeden, duvak takmadan” bir “keder havası” ve Handan’ın huzursuzluğu, sinir bozukluğu içinde gerçekleşmiştir. Çünkü Handan’ın Nazım’a, Hüsnü Paşa’yla evleneceğini söylediğinde Nazım’ın sevgisini itiraf etmesi ona üzüntü vermiştir. Özellikle evlendikten sonra Nazım’dan haber alamaması onu, “asabi ve

sakit” yapmış; Nazım’ın Avrupa’ya kaçarken yakalanması, Fizan’a sürgüne gönderilecekken hapisanede intihar etmesi Handan’ı “on sene ihtiyarlamış gibi” yıpratmıştır. Hatta Nazım’ın kendisine göndermediği mektupları okuduktan sonra ağır bir şekilde hastalanması onu “ömrü boyunca kurtulamayacağı bir asap bozukluğu” yaşamasına sebep olmuştur (Enginün, 2007, s. 116). Nefes darlığı ve uykusuzluk çeken Handan’ı, Hüsnü Paşa İstanbul’dan uzaklaştırmak adına Avrupa’ya götürse de paşanın “sefi ve debdebeli hayatı”nda Handan, “yalnız ve sakit” bir yaşam sürmüştür. Kibirli, ilgisiz ve hovarda Hüsnü Paşa’nın, Handan’la sürekli tartışması, ona hakaret etmesi evliliklerinin sonunu getirmiştir. Hüsnü Paşa, Côte d’Azur’a gidince Handan da Londra’da kuzeni Neriman’ın yanında kalmıştır.

Terk edilmişlik, yaşadığı elem ve sıkıntılar Handan’ı zamanla bunalıma sürüklemiş ve nöbet geçirmesine sebep olmuştur. Kriz anında Handan’ın sayıklamalarına şahit olan Refik Cemal’e göre “bir kadının ruhunu üryan görmek” çok “fena”dır. Beyin kanamasından sonra hafızasını kaybeden Handan’ı, Refik Cemal hava tebdili için Sicilya’ya götürmüş, burada “Âdem’le Havva’nın cennetten çıkmadanki hayatlarını” yaşamışlardır. Ancak Handan, iyileşip hafızasının yerine gelmesiyle Refik Cemal’e karşı hissettiklerinden ötürü vicdan azabı duymuştur. Kuzeni Neriman’ın eşi Refik Cemal’i sevdiği için kendini “zelil ve sefil bir günahkâr” olarak görmüş, yaptığı hıyanetten ötürü kendini

Hız. İsa'yı ele veren, ona ihanet eden "Yahuda"ya benzetmiş ve sayıklamalar, sinir krizleri neticesinde ölmüştür:

İşte nihayet ruhumun lekesini saklamak için sizden, herkesten, hatta Allah'ımdan uzak bir zulmete, toprağın delinmez siyah ve soğuk zulmetine giriyorum.

Sabah oldu. Güneşle beraber yine arz bahar kokularıyla, Refik Cemal gözlerindeki şulelerle geliyor; gel sevgilim; gel sevgilim, bir ân-ı aşk daha; sonra ebediyen ayrılacağız. Fakat, dur, bu güneşte başka şeyler de var; bu güneşte, Maltepe'nin altın sahilinde şiir okuyan bir altın baş var, sonra, sonra, bunların hepsinden daha müellim, her sabah yatağımıza güneş girerken eli elimde uyandığım bir çehre var. Ha, bu sabah da sen geldin Hüsnü değil mi? Niçin sen beni bu hıyanetten men etmedin? Niçin kalbinin eşliğinde senelerce inledim? Niçin ben kalbinin kapısına geldiğim ilk gün bana: "O kalp değil, bir cümle-i asabiyedir" demedin?

O nasıl bitmez tükenmez bir menba-yı aşk, alevlerle, gözyaşlarıyla beslenen bir menba-yı aşka benzerdi. Senelerden sonra bile nazarlarının şiirinde, ellerinin sıcaklığında ben vardım.

Halbuki bunların kalbinle münasebeti hiç de yokmuş!

Günahlarından intikam alacak bir Yahuda'nın ebediyen kendilerini takip ettiği korkusuyla yanan Beni İsrail'in, kan, harabî ve hezimet-i daimelerini ben ruhumda duyuyorum. Ben günahkâr oldum ve beni müntakim bir kudret takip ediyor. (Halide Edib, 1342/1924, s. 271-272)

Yakup Kadri'nin *Handan* romanını "bunalan ve gıryan bir kadının hikâyesi" diye nitelendirmesi, Handan'ı "beyin, sinir ve ruhtan mürekkep" bir kadın olarak tanımlaması bu sebeple manidardır (Polat, 2005, s. 363).

Halide Edib Adıvar, 1917 yılında kaleme aldığı *Mev'ud Hüküm* romanında histeriyi bu kez bir doktorun bakış açısından anlatmıştır. Eseri, "Emile Zola'nın ruhuna" ithaf etmesi de dikkate değerdir. Özellikle Halide Edib, 1900-1902 yıllarında Fransız edebiyatıyla ilgilendiğini Alphonse Daudet ve Emile Zola'yı okuduğunu fakat o dönemde fikrine "en çok tesir yapan"ın Emile Zola olduğunu belirtir.¹² Hatta Zola'nın "mide bulandıran, çirkin tasvirlerini hazmettikten sonra" idealizmini fark ettiğini ve sayesinde "ruhunu eğittiği"ni açıklar. Ancak Halide Edib, Zola'nın insanlık idealizminin, -her türlü manevi inançtan kopuk insanların iyiliği için mücadele etme fikrinin- zihinsel dengesini bozduğunu ve ruhsal bir çöküntü yaşadığını itiraf eder.¹³ İnci Enginün de Halide Edib'in biyografisinde, yazarın "1902'de geçirdiği sürmenaj"ın eserlerini anlamada önemli olduğunu vurgular:

Ölümü beklediği, en yakınlarını bile yabancı gördüğü, hiçbir şeyden zevk almadığı, uyuyamadığı ve değer duygusunu kaybettiği bu devresi romanlarının hemen hepsine

¹² Halide Edib Adıvar, *Mor Salkımlı Ev*, s. 117-119. Halide Edib, hatıralarını önce İngilizce (*Memoirs of Halide Edib*, 1926), daha sonra Türkçe (*Mor Salkımlı Ev*, 1963) yayınlamıştır. Her iki yayın arasında gerek plan gerekse içerik bakımından farklar vardır. Bkz. Fevziye Abdullah Tansel, "Halide Edib Adıvar: Hatıralar: Mor Salkımlı Ev", *TTK Belleten*, cilt: 30, sayı: 118, Nisan 1966, s. 303-319. Konumuz gereği Emile Zola hakkındaki görüşlerine baktığımızda *Memoirs of Halide Edib*'de Zola'nın kendisini nasıl etkilediğini daha ayrıntılı bir şekilde anlattığını görürüz.

¹³ "1902 yılının sonbaharında sinirsel bir çöküntü yaşadım. Bu tür hastalıklar ve zihinsel rahatsızlıklar hem kendimizde hem de başkalarında incelenmeye değerdir, çünkü bu rahatsızlıklar cemiyette dejenerasyon ve uyumsuzluğun, hatta anarşinin kaynağıysa, bazı durumlarda kişinin hissiyatında da bir dönüm noktasıdır.", Halide Edib Adıvar, *Memoirs of Halide Edib*, Gorgias Press, New Jersey, 2004, s. 210.

girmiştir. *Heyula, Handan, Son Eseri, Yeni Turan, Mev'ud Hüküm, Kalp Ağrısı*'nda hastalık ön planda görülür. (Enginün, 2007, s. 37)

Mev'ud Hüküm'ün başkişisi Kasım Şinasi, Avrupa'da uzmanlığını tamamlamış bir "emraz-ı dahiliye ve asabiye" doktorudur. O, "fenne ve hakikate karşı hissettiği derin aşkın tesiriyle" insanlara "fen adamı gözüyle" bakan biridir. Mesleğini ciddiye alan Kasım Şinasi, bir bilim adamı titizliğiyle çalışabilmek için muayenehane açmak ister. Bunu hocası, arkadaşı Muallim Remzi'yle paylaşır. Muallim Remzi'nin bu konudaki görüşleri, konumuz açısından hayli önemlidir. Çünkü ona göre muayenehanelerin "dörtte üçünü" kadın hastalar doldurmaktadır. Bunda kadınların sosyal hayattan mahrum olması, evlilikte karşılaştığı zorluklar, eşlerinin olumsuz tavrı etkilidir. Bu tür sosyolojik etkenler, kadınları mutsuz ve huzursuz ettiğinden onlarda en çok "verem, sinir" hastalığı görülür. Halide Edib, kendi şahsî tecrübesiyle kadınları asıl bedbaht edenlerin erkekler olduğunun farkındadır (Enginün, 2006, s. 396). Bu görüşlerin romanda bir erkek doktor -Muallim Remzi- tarafından dile getirilmesi de konuya dikkat çekmek açısından mühimdir:

Fakat bunların en fenası kocaların fenalığıdır. Bilmem içtimai inkılap denilen şeyi geçirirsek erkeklerin kadınlara karşı nokta-i nazarı değişir mi? Pek zannetmiyorum. Bizde erkelerin fakir kısmı karısını döver; orta kısmı istibdat yapar, eve kapar, zengin sınıfı lakayttır, pek açık ve lakayt bir tarzda aldatır, çapkın ve kumarbazdır. (...) Tabii bunların hepsi kadınları hasta yapmak için birer sebeptir. (Halide Edib, 1918, s. 37)

Muallim Remzi, hastaları ekonomik düzeylerine göre sınıflandırırken zengin erkeklerin eşlerine karşı ilgisiz kaldığı ve eşlerini aldattığı için zengin kadınların hastalığının "ekseriyetle sinir" olduğunu belirtir. Çünkü doktor, bu tür hastalar için "kur edilecek bir erkek"tir: "Kocaların lakaydisini, hayatlarının heyecan ihtiyacını doldurur." (Halide Edib, 1918, s. 38)

Romanda Kasım Şinasi'nin dikkati ilk olarak kendisini karşılamaya gelen amcasının hanımı Behire'ye çevrilir. Behire'nin "histerik" bir kadın olduğunu duruşundan anlar:

Yengesi pek her gün tesadüf edilen bir sima değildi. Uzun sağlam ve güzel vücudu üstündeki sağlam ve güzel başında, birdenbire yorulan, gayritabiileşen gözlerinin altı ve kapakları göze çarpan bir tezat yapıyordu. Kasım Şinasi'nin gözleri kadının dudaklarının kıvrımlarında da aynı yorgunluk ve hastalık izlerini aradı ve zihni birdenbire hükmünü verdi: -İsterik bir kadın! (Halide Edib, 1918, s. 9)

Behire, oğlu Hayri'yi kızıl hastalığı sebebiyle bir hafta içinde kaybedince Kasım Şinasi, bir anne olarak Behire'nin metanetini takdirle karşılar. Çünkü "bu basit, isterik kadının elemi, asabiyetini bu kadar sessiz ve içinden geçirmesine" hem hayret eder hem de minnet duyar. Halbuki Behire, Kasım'ın kendisiyle daha çok ilgilenmesini arzu eder. Kasım Şinasi ise davranışlarında ölçülü, ciddi, sorumluluk sahibi biri olduğu için buna izin vermez.

Behire'nin baba bir olan kardeşi Sara ile kızı Atife'nin durumları da bir doktor olarak Kasım Şinasi'nin dikkatini çeker. Behire, yeğeni Atife'yi eve götürme konusunda ısrarcı olduğunda çocuk gitmemek için direnir. Onun gösterdiği tepkiyi Kasım Şinasi yine "mütefekkir gözleriyle" tetkik edince "âteşin, anut, rakik fakat oldukça sinirli, muvazenesiz ve hasta bir kadının çocuğu" olduğunu anlar. Ki bu teşhisinde de yanılmaz. Atife'nin annesi Sara, sevdiği erkek Sururi için ailesini karşısına alıp evi terk etmiş, dik başlı, inatçı bir kadındır. Ancak Sururi'nin zevk ve sefahate düşkünlüğü sebebiyle aldığı zührevi hastalığı Sara'ya bulaştırması onu oldukça mutsuz ve asabi yapmıştır. Kızı

Atife'yi yanına yaklaştırmaz. Kasım Şinasi, Sara'nın tedavisini üstlenir. Sururi, Kasım'a karısından bahsederken onun "ince, hassas ruhlu" olduğunu, Sara'da "cinnete yakın halinden utanma ve iğrenme" bulunduğunu, bu hastalıktan kurtulsa bile "asabının tamamen kırık" olacağını anlatır. Nitekim Sara, hayata karşı inancı zayıf, hırçın ve asabi bir kadındır:

Sara, senelerden beri devam eden yalnız ve bedbaht hayatını hassas ve mağrur ve hüviyeti ile örtmek için sarf ettiği kuvvetten sonra, zaten yorgun ve yıpranmış görünüyordu. Sonra bu hastalık, onun muhayyilesinde, Sururi'den nihayetsiz derecede elim bir tesir bırakmıştı. Kanında bir iğrenç zehirle, o, insanlar arasında nasıl yaşayabilirdi? Çocuğuna sütineler, hatta hizmetçiler geldiği vakit, kendisi onların boğazlarını, vücutlarını büyük ihtimamla Muallim Remzi'ye muayene ettirir ve en az şüpheli olanlardan bile şiddetle iğrenirdi.(...) Şimdi kendisi bu mülevves şeylerden biri olmuştu. Ve sonra da anasının cinneti! Bu zehirle yaşamaya razı olsa, kendi de bir gün bu zehrin netayicinden birine, belki cinnete mahkûm değil miydi? Zaten onun asabı senelerin zulmü ile azıcık hasta değil miydi? O, Sara, evvela iğrenç, sonra deli! (Halide Edib, 1918, s. 85-86)

Kasım'ın uyguladığı tedavi ve Sururi'nin ilgisiyle Sara, iyileşmeye başlar. Ancak Sururi, bir süre sonra yaşadığı "münzevi hayattan" sıkılır ve sağlığını feda edercesine eski eğlence hayatına geri döner. Bunu da hayatıyla öder. Sara'nın, Sururi'nin ölümüne şahit olması onu olumsuz etkiler ve özellikle çocukluğundan itibaren psikolojisini tehdit eden "koru" hissini tetikler. Sayıklamasında hep korktuğunu, annesinin de korkuları olduğunu ve bundan dolayı hastalanarak çıldırdığını itiraf eder. Kasım Şinasi'ye göre Sara'daki korku hissi "kök salmış irsî bir hastalık" olup, tedavisi için "bir çocuk gibi" dikkatli ve anlayışlı bir bakıma ihtiyaç vardır. Kasım Şinasi büyük bir titizlikle bunu da üstlenir. Ancak Behire, Sara ile Kasım'ın önce hasta-doktor ilişkisini daha sonra evliliklerini kıskanır. Bilhassa Sara'yı "anasının ortağının çocuğu" diye gördüğü için ona "kinli" dir. Durumun farkında olan Kasım'ın babası, "zavallı çocuğun anası nasıl Behire'nin anasının kötülüğüne kurban olduysa Sara da Behire'ye kurban olmasın" diyerek oğlunu uyarır ve Kasım, Sara'yı Behire'den uzak tutmak için Büyükdere'de bir eve taşınır. Fakat bir süre sonra Avrupa'dan Sururi'nin kardeşi Doktor Hüseyin Kâmi'nin gelişi ve Balkan Savaşlarına katılan Kasım Şinasi'nin evden ayrılışı Sara'yı yeni bir buhrana sokar. Behire'nin telkinlerinin etkisinde kalan Kasım, aldatıldığını düşünerek karısı Sara'ya yüksek dozda morfin şırınga ederek onu öldürür:

Sara'ya, deli olursa kendisini öldürmeği vaat etmişti. Halbuki delilik, bu levs, bu fenalık yanında hiçti; o bir hastalık, o şayan-ı himaye ve muhabbet bir şeydi bu... Erenköyü'nde, onu öldürmeği vaat ettiği yerde, âşığı Kâmi'yle yaşadığı o evde hüküm-i idamını icra edecekti. (Halide Edib, 1918, s. 315)

Mev'ud Hükküm romanının bir realist/natüralist edebiyat anlayışıyla yazıldığını göz önüne aldığımızda "histeri"nin hem irsî özellikler hem de sosyal hayatla ilişkilendirildiği görülür. Behire histerik, kıskanç biridir ve Sara'ya olan kinini, intikamını ona iftira atarak alır. Bu özelliği irsîdir. Annesi Samime Hanım da Sara'nın annesine karşı "sabırla, şeytanetle, entrikayla" yaklaşarak onun delirmesine ve hastaneye yatmasına sebep olmuştur. Sara da kendisini bildi bileli korkuları vardır ve bir gün annesi gibi aklını yitireceğinden endişelidir. Bu yüzden sınırlı, histerik bir kadındır. Asabi, inatçı özelliği kızı Atife'de de görülür. Dolayısıyla Halide Edib Adıvar'ın hastalık ve histeri konusunu en ayrıntılı şekilde *Mev'ud Hükküm* romanında ele aldığını söyleyebiliriz. Halide Edib, diğer taraftan o dönem kadınlarının hem sosyal hayatta hem de evlilik hayatında var olma

mücadelesi verirken beden ve ruhen hastalandığına dikkat çekerek topluma özellikle de erkeklere bir eleştiride bulunmuştur. Aynı zamanda Emile Zola'ya ithaf ettiği romanını neden-sonuç ilişkisi çerçevesinde kurgulamayı, "deneyim"den faydalanmayı ihmal etmemiştir.

Aşk duygusunun hâkim olduğu *Kalp Ağrısı* (1924) romanında olaylar Zeyno'nun etrafında cereyan eder. Bir doktorun kızı olan Zeyno'nun asıl ismi Zeynep'tir. "Annesinin babası Kürt olduğu için ve aynı büyükbabasının ırkî ateşinden genç kıza kaynayan bir mizaç ve ihtiras geçtiği için" babası ona Zeyno demiştir. Bir süre Almanya'da bulunmuş, Darülfünun'a bir yıl devam etmiş olan Zeyno, yirmi beş yaşında, süs ve gösterişten uzak, sportmen bir kızdır. Yakın arkadaşı Azize'nin "İzmir'in alınması şerefine" verdiği davette, kuzeni Binbaşı Hasan'la tanışır ve ondan hoşlanır. Ancak Zeyno'nun Doktor Saffet'le nişanlı olması ve Azize'nin Hasan'ı sevmesi Zeyno'yu zor durumda bırakır. Saffet'i zihnen, Hasan'ı kalben seven Zeyno'daki bu ikilik onu, ruhsal bir çatışmaya, bunalıma sürükler. Neticede her ikisiyle ilişkisine bir mesafe koyarak Miralay Muhsin Beyle evlenir. Buna sebep de Muhsin Bey'in, Zeyno'nun sevdiği iki erkeğin özelliklerini taşımasıdır.

Aldığı hemen bütün kararlarda, hatta eş seçiminde "fıkrî ve ilmî" hareket eden Zeyno'nun, Hasan'la tanıştıktan sonra "kalp ağrıları"nın başlamasının sebebi "kalbinin ikiyüzlülüğünden gelen bir ıstırap"tır. Nişanlısı Saffet'e karşı kalbinde "heyecan unsurunun eksik" olduğunu anladığından itibaren kendiyi mücadele etmeye başlar. "Nevrastenin son haddine" geldiğinin farkında olan Zeyno, babasına ruh halini şu şekilde tasvir eder:

Kendi irademden demir çerçevesi içinde kendimi öyle bir bağlamıştım ki tehlikeli ve âti için muzır telakki ettiğim bu taşan, kaynayan kalbimdeki yeni hayat menfezini sınıksız tıkaştım. Yavaş yavaş yaşamaktan lezzet almıyor, sararıyor, sırf maddi olan hayat vezaifi bana yavan ve çekilmez bir yük gibi geliyordu. Eğer vaziyet böyle devam etse belki az bir zamanda çökecek, belki manevî manasıyla da ölecektim. Esasen intihar etmemek, beni affet baba hiçbir bağdan gelmiyordu. Sadece gururumu bu günahkâr ve bî-sûd ıstırapın öldürememesi, yenememesinden neş'et ediyordu. (Halide Edib, 1340, s. 73-74)

Zeyno'daki gönül yorgunluğunu ve sinir zayıflığını farklı yorumlayan Saffet, ki ona göre Zeyno'nun rahatsızlığı uykusuzluktur, onu hava değişimi için Ayastefanos'a gönderir. Sakinleştirici ilaç, açık hava, yürüyüş ve düzenli beslenmeyle sağlığına kavuşacağını düşünür. Zeyno, Ayastefanos'ta yalnız kalmaktan memnun olsa da içinde "daha derin, daha koyu bir hüznün" olduğunu hisseder ve kendisini "karanlıkta yatan, güneşte kalkan bir nebat"a benzetir. Bir süre sonra Azize ile Hasan'ın ziyareti onu mutlu eder. Özellikle Hasan'ın gelişiyi olumsuz ruh halinden

HALİDE EDİB ADIVAR

KALP AĞRISI



GAN

sıyrılır ve kendisini “mezardan çıkmış, mucizeyle dirilmiş bir insan” gibi görür. Diğer taraftan Azize de “ruhu hasta” biridir. Hasan’ı sevmektedir. Ancak onun kendisinden ziyade Zeyno’yu sevdiğinin farkındadır. Bu sebeple Azize’deki “kıskançlık, şüphe hastalığı” onu, intihara sevk eder. Zeyno, arkadaşının mutluluğu ve sağlığı için “Hasan’ı tamamıyla ona vermeye” karar verir: “Artık hayat, saadet, heyecan bunlar benim için bunlar benim yok olmuş, boş manasız sadalardan başka bir şey olamazdı.” (Halide Edib, 1340, s. 217)

Halide Edib Adıvar bir yazar, bir aydın olarak ruhsal bozuklukların kişiyi ne gibi olumsuzluklara sürükleyeceğinin farkındadır. Hatta bunu tecrübe etmiş biri olarak, Cumhuriyet’in ilanından sonra yayınladığı *Kalp Ağrısı* romanında Zeyno’ya söylettikleri konumuz için dikkate değerdir: “Cümle-i asabiye’nin insanları sevk ettiği isimsiz ve nihayetsiz zaafı ve iptilalarda masuniyet herkese müyesser değildi. Kim bilir böyle zayıf insanları kafasıyla, kalbiyle yüksekten muhakeme eden bizim gibi ukalalar belki en çok ve en devamsız surette cinnet ve zaafıya esir olabilirlerdi.” (Halide Edib, 1340, s. 35) Halbuki Zeyno, duygularını kontrol altına alarak geleceğine yön verecek ve hayatta kalacaktır. Bu konuda Halide Edib’in, Cumhuriyet dönemi Türkiye’sinin yeni kadınlarını bekleyen çelişkilerle baş etmede yol gösterici bir gaye güttüğü söylenebilir (Kahraman, 2017, s. 108). İnci Enginün de “Zeyno’nun kıskançlığını ağırbaşlılıkla içine gömmesi ile Azize’nin intihara teşebbüs edecek kadar kendisini kaybettiren kıskançlık krizleri arasında da fikrî ve hissî terbiye ayrılığından doğan davranış farkı görülür” diyerek yazarın, Zeyno’nun şahsında kadınlara, fikrî olduğu kadar “hissî terbiye”yi de verdiğini ifade eder.

Halide Edib Adıvar’ın histerik kişileri karakterize etmede gözlemlerinin ve kendi şahsiyetinin yanı sıra beslendiği kaynakların, okuduklarının da etkili olduğunu söyleyebiliriz. Hatıralarından Shakespeare’e hayranlığını bildiğimiz yazar, onun eserlerini okumuş ve ondan tercüme yapmıştır.¹⁴ Özellikle Halide Edib’in romanlarında aşk, tutku ve ihtirasın bir cinnet noktasına gelmesinde Shakespeare’in etkisini göz ardı edemeyiz. İnci Enginün konuyla ilgili olarak *Hamlet*, *Macbeth*, *Othello*, *Romeo ve Juliet* ile *Antonious ve Kleopatra*’nın, Halide Edib’in eserlerinin bütününe sindiğini belirtir (Enginün: 1992, s. 135-141). Handan’ın krizlerinin “bir bakıma Hamlet’in gerçeği bulmak veya gerçekten kaçmak için çırpınışlarını andırır”¹⁵ olduğunu, *Mev’ud Hüküm*’ün planının ise *Othello*’ya benzediğini ifade eder. Bunun yanı sıra Bronte Kardeşler’in tesirine de temas eder ve Halide Edib’in ilk eserlerinden itibaren “özellikle kadın kahramanların büyük bir olgunlukla duygularını dış dünyadan gizleyerek baskı altında” tutmalarını Charlotte Bronte’nin *Jane Eyre*, Emily Bronte’nin *Rüzgârlı Bayır* romanlarının etkisine bağlar (Enginün, 1992, s. 135).

Halide Edib Adıvar’ın hikâye ve romanlarındaki kadınlarda “histeri”yi tetikleyen sebepler farklı olsa da bu kadınların karakterizasyonunda ortaklıklar olduğunu görürüz. Öncelikle bu kadınların her biri küçük yaşta annesini kaybetmiştir; eğitilmiş ve sanat bilgisi olan kişilerdir; fiziksel özellikleri “solgun ve ince” olup sinir, endişe, korku gibi ruhsal özellikleri irsîdir, anneden almışlardır; ya sevdiklerini kaybetmişler ya da kendilerine sahip çıkacak, sevildiğini hissedecek bir ortamdan uzak yaşamışlardır. İşte Halide Edib, kişiyi ruhsal ve zihinsel açıdan etkileyen “histeri”yi

¹⁴ Halide Edib Adıvar’ın, Shakespeare’den yaptığı tercüme, onun hakkında yazdığı yazılar ve Shakespeare’in, eserlerine tesiri hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. İnci Enginün, “Halide Edib ve Shakespeare”, *Mukayeseli Edebiyat*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 1992, s. 123-141.

bir realist yazar bakış açısıyla ele almış, Halit Ziya'da olduğu gibi, histerinin nasıl ortaya çıktığını ve kişide yaptığı değişiklikleri determinist bir metotla tasvir etmekle kalmamış, toplumun "kadın" a bakışına da temas ederek özellikle erkeklerin kadına yönelik fikir ve tutumlarını eleştirel bir yaklaşımla değerlendirmiştir.

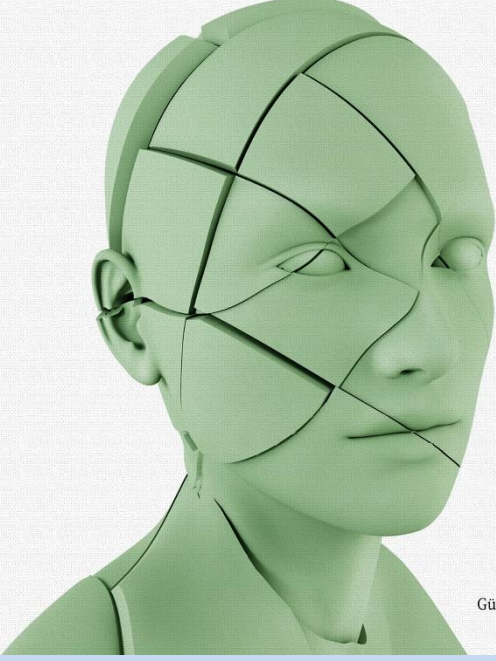
KAYNAKÇA

- Adıvar, Halide Salih (1324/1908). "Günahkâr Bir Kadının Jurnalinden Muktebes", *Resimli Kitap*. nr. 2, s. 150-155.
- [Adıvar], Halide Salih (1326/1911). *Harap Mabetler*. İstanbul: Ahmet İhsan Matbaası.
- [Adıvar], Halide Edib (1918), *Mev'ud Hüküm*. İstanbul: Ay Yıldız Matbaası.
- [Adıvar], Halide Edib (1342/1924). *Handan*. İstanbul: Orhaniye Matbaası.
- [Adıvar], Halide Edib (1340). *Kalp Ağrısı*. İstanbul: Vakit Matbaası.
- [Adıvar], Halide Edib (1963). *Mor Salkımlı Ev*. İstanbul: Atlas Kitabevi.
- Adıvar, Halide Edib (2004). *Memoirs of Halide Edib*. New Jersey: Gorgias Press.
- Adıvar, Halide Edib (2019). *Heyula*. F. Altuğ, M. G. Ayluçtarhan (Haz.). İstanbul: Can Yayınları.
- Adıvar, Halide Edib (2021). *Kalp Ağrısı*. İstanbul: Can Yayınları.
- Argunşah, Hülya (2019). "Halide Edib'in Hikâyeciliği", *Halide Edib Adıvar*, A. Emel Kefeli (Haz.) Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, s. 71-87.
- Buttanrı, Müzeyyen (1997). *İkdam Gazetesi Üzerinde Biyografik Bir İnceleme (1894-1900)*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans tezi. Ankara: Hacettepe Üniversitesi.
- Çetin Şahabettin ve Gülfizar Sözeri Varma (2021). "Somatik Belirti Bozukluğu: Tarihsel Süreç ve Biyopsikososyal Yaklaşım". *Psikiyatride Güncel Yaklaşımlar-Current Approaches in Psychiatry* 13/4, s. 791-792.
- Doktor Hakkı (1896). "Mevadd-ı Tıbbiye: Sinir Zaafı", *Sabah*, nr. 2323.
- Doktor Rauf (1899). "Tıbbiye ve Sıhhiye: Sinir zaafı, nevrasteni", *İkdam*, nr. 1838.
- Enginün, İnci (1992). "Halide Edib ve Shakespeare", *Mukayeseli Edebiyat*. İstanbul: Dergâh Yayınları, s. 123-141.
- Enginün, İnci (2006). *Yeni Türk Edebiyatı Tanzimat'tan Cumhuriyet'e*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Enginün, İnci (2007). *Halide Edib Adıvar'ın Eserlerinde Doğu ve Batı Meselesi*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Enginün, İnci (2019). *Halide Edib Adıvar*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Fatma Aliye Hanım ve Ahmet Mithat Efendi (2014). *Hayal ve Hakikat*. Semih Doğan (Haz.). İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Günaydın, Ayşegül Utku (2017). *Kadınlık Daima Bir Muamma, Osmanlı Kadın Yazarların Romanlarında Modernleşme*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Huyugüzel, Ö. Faruk (2004). "Halit Ziya'nın Sefile Romanında Realist Teknikler". *İzmir'de Edebiyat ve Fikir Hareketleri Üzerine Araştırmalar*. İzmir: İzmir Büyükşehir Belediyesi Kültür Yayını, s. 180-193.
- Huyugüzel, Ö. Faruk (2018). *Eleştiri Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Hüseyin Rahmi (1888), "Emrazın Valideynden Evlada İrsen İntikali", *Tercüman-ı Hakikat*, nr. 3076.

- Janet, Pierre (2020). *Histerinin Ana Semptomları*. Burcu Tümkaya (Çev.). İstanbul: Pinhan Yayıncılık.
- Kahraman, Nefise (2017). "Halide Edib'in Kalp Ağrısı Romanında Modern Kadının Cümle-i Asabiye ile İmtihanı ve Hissi Terbiye". *Edebiyatın İzinde Delilik ve Edebiyat*. B. Öztürk, D. A. Büyükarman, S. Şahin (Haz.). İstanbul: Bağlam Yayınları, s. 99-109.
- [Karaosmanoğlu], Yakup Kadri (1912). "Halide Edib Hanımın Son Kitabı: Handan Hakkında", *Rûbab* (40), 458.
- Köseoğlu, Hatice (2014). *Tercüman-ı Hakikat gazetesi (3001-3500. Sayılar) İnceleme ve Seçilmiş Metinler*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans tezi. Sivas: Cumhuriyet Üniversitesi.
- Moran, Berna (1999). *Edebiyat Kuramları ve Eleştirisi*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Nasio, J. -D. (2013). *Histeri, Psikanalizin Güzel Çocuğu*. Pelin Aydın (Çev.). İstanbul: Say Yayınları.
- Nemutlu, Özlem (2018). *Ahmet Mithat Efendi'nin Kütüphanesi, Hikâye ve Romanlarında Okuma Eylemi*, İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Polat, Nazım H. (2005). *Rûbab Mecmuası ve II. Meşrutiyet Dönemi Türk Kültür ve Edebiyat Hayatı*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Sezen, Güneş (2023). "19. Yüzyıl Romanlarında Duygusal Aşırılıklar: Histerik Kadınlar "Obsesyon"lu Erkekler". *Edebiyat ve Duygular*. İstanbul: VakıfBank Kültür Yayınları, 55-77.
- Tansel, Fevziye Abdullah (1966). "Halide Edib Adıvar: Hatıralar: Mor Salkımlı Ev". *TTK Belleten*, 118, s. 303-319.
- Urgan, Mîna (2020). *Virginia Woolf*. İstanbul: YKY.
- Uşaklıgil, Halid Ziya (2006). *Sefile*. Ö. Faruk Huyugüzel (Haz). İstanbul: Özgür Yayınları.
- Uşaklıgil, Halid Ziya (2010). *Hikâye*. Fazıl Gökçek (Haz). İstanbul: Özgür Yayınları.
- Uşaklıgil, Halid Ziya (2018). *Nemide*. Merve Özdemir (Haz.). İstanbul: Özgür Yayınları.
- Üçpınar, Zehra (2012). *Sabah Gazetesi (1895-1898, İnceleme ve seçilmiş metinler)*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans tezi. Niğde: Niğde Üniversitesi.
- Ülker, Seren (2020). *Konversiyon Bozukluğu Tanısı Alan Kadınların Libidinalizasyon ve Nesne İlişkileri Ekseninde Projektif Testler ile Değerlendirilmesi*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: İstanbul Üniversitesi.
- Wellek, René ve Austin Varren (2011). *Edebiyat Teorisi*. Ö. Faruk Huyugüzel (Çev.). İstanbul: Dergâh 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

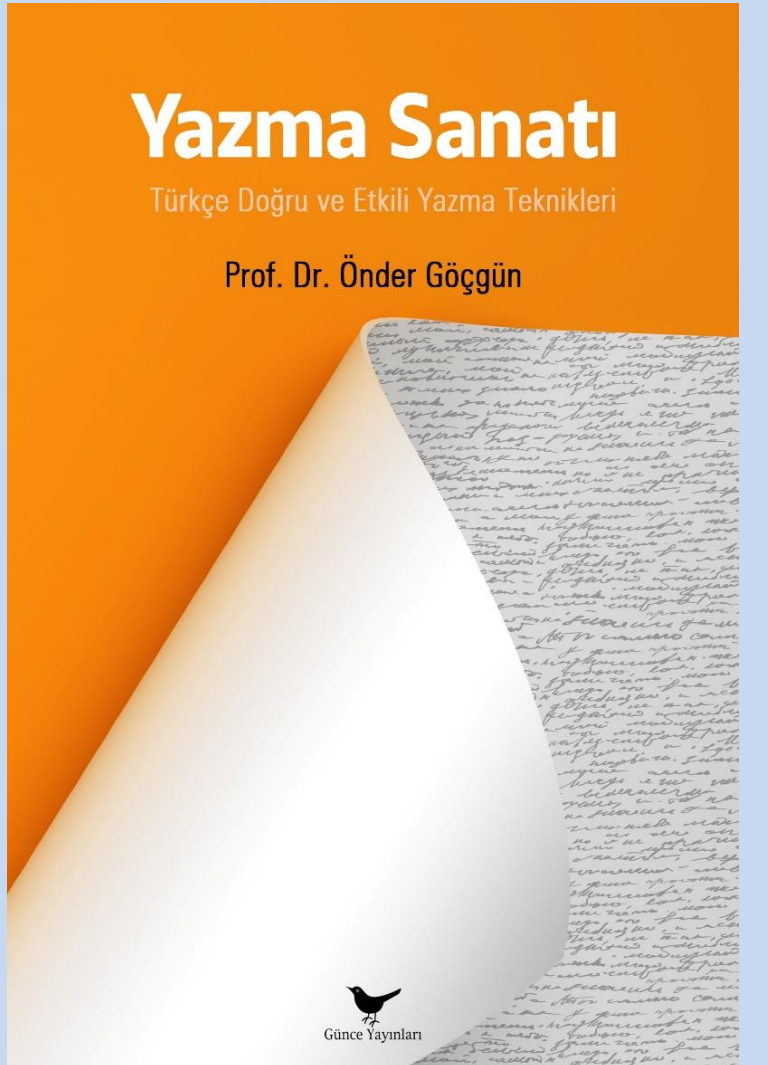


Günce Yayınları

Yazma Sanatı

Türkçe Doğru ve Etkili Yazma Teknikleri

Prof. Dr. Önder Göçgün



Günce Yayınları

Tarihî Karakter Kür Şad'ı Edebî Alana Taşıyan Öncü Eser: Sabahattin Ali ve *Esirler*

DOÇ. DR. SEVİM KARABELA ŞERMET*

Öz

Modern Türk edebiyatının en ünlü isimlerinden olan Sabahattin Ali'nin ölümüne kadar yaşadığı pek çok olay tanınırlığına farklı düzeylerde katkı sağlar. Sabahattin Ali'nin hapisane yaşamı boyunca verdiği eserler ilgi görmüş ancak hapisanelerde sonlandırıldığını ifade ettiği tek oyunu olan *Esirler*, diğer türlerde yazdığı eserler kadar dikkat çekmemiştir. Eserin önemi, yazarının esaret ve hürriyet ile ilgili hislerini ifade edecek bir alan yaratmış olması, varlığı tarih akademisinde tartışma yaratmış, hakkında çeşitli eserler üretilmesine sebep olmuş Kür Şad adlı tarihi karakterin yaratımında ilk örnek olması sebebiyledir.

Kür Şad karakteri günümüze değin farklı edebi eserlerde hayat bulmuştur. Türk toplumu Kür Şad'ı Nihal Atsız'ın *Bozkurtlar* serisini oluşturan *Bozkurtların Ölümü* ve *Bozkurtlar Diriliyor* adlı eserleriyle tanımıştır. Ancak Sabahattin Ali ve *Esirler* oyununun adı sınırlı sayıda kaynakta yer almaktadır. Kür Şad karakterinin toplumsal hafızada oluşum süreci iki sanatçının arasındaki edebi etkileşimin bir yönünü vurgulamaktadır.

Bu çalışmada Sabahattin Ali'nin Konya/Sinop hapisanesinde sürekli zihnini meşgul eden ve bu hapisanelerde sonlandırılan *Esirler* oyununun yazma süreci üzerinde durulacak ve bu eser yaşamı ile ilişkilendirilecektir. Böylece dolaylı olarak *Esirler* oyununun literatürde neden ilgi görmediği, okur belleğinde diğer eserleri kadar neden yer tutmadığı irdelenmiş olacaktır. Bunun yanı sıra oyun kişisi Kür Şad'ın tarih ve edebiyat sahnesinde varoluş süreçleri incelenecektir.

Anahtar Sözcükler: Kür Şad, Sabahattin Ali, *Esirler*, Nihal Atsız, *Bozkurtlar*, Konya ve Sinop Hapishaneleri

THE PIONEERING WORK THAT BROUGHT THE HISTORICAL CHARACTER KÜR ŞAD TO THE LITERARY FIELD: SABAHAHTİN ALİ AND *ESİRLER*

Summary

Many events that Sabahattin Ali, one of the most famous names of modern Turkish literature, experienced until his death contribute to his recognition at different levels. The works that Sabahattin Ali wrote during his prison life attracted attention, but *Esirler*, the only play he stated that he completed in prison, did not attract as much attention as the works he wrote in other genres. The importance of the work is due to the fact that it created a space to express the author's feelings about captivity and freedom, and that it is the first example of the creation of the historical character named Kür Şad, whose existence created controversy in the history academy and caused various works to be produced about him.

The character of Kür Şad has come to life in different literary works until today. The Turkish society came to know Kür Şad through Nihal Atsız's works called *Bozkurtların Ölümü* and *Bozkurtlar Diriliyor*, which constitute the *Bozkurtlar* series. However, the play *Esirler* by Sabahattin Ali is

* Sinop Üniversitesi. Fen Edebiyat Fak. TDE Bölümü. ssermet@sinop.edu.tr, orcid.org/0000-0001-8990-2278

Gönderilme Tarihi: 7 Eylül 2024

Kabul Tarihi: 20 Ekim 2024

included in a limited number of sources. The formation process of the Kür Şad character in social memory emphasizes one aspect of the literary interaction between the two artists.

In this study, the writing process of the play *Esirler*, which constantly occupied Sabahattin Ali's mind in Konya/Sinop prison and was completed in these prisons, will be emphasized and this work will be associated with his life. In this way, it will be indirectly examined why the play *Esirler* has not received attention in the literature and why it does not hold as much space in the reader's memory as his other works. In addition, the existence processes of the play character Kür Şad in history and literature will be examined.

Keywords: Kür Şad, Sabahattin Ali, *Esirler*, Nihal Atsız, *Bozkurtlar*, Konya and Sinop Prisons

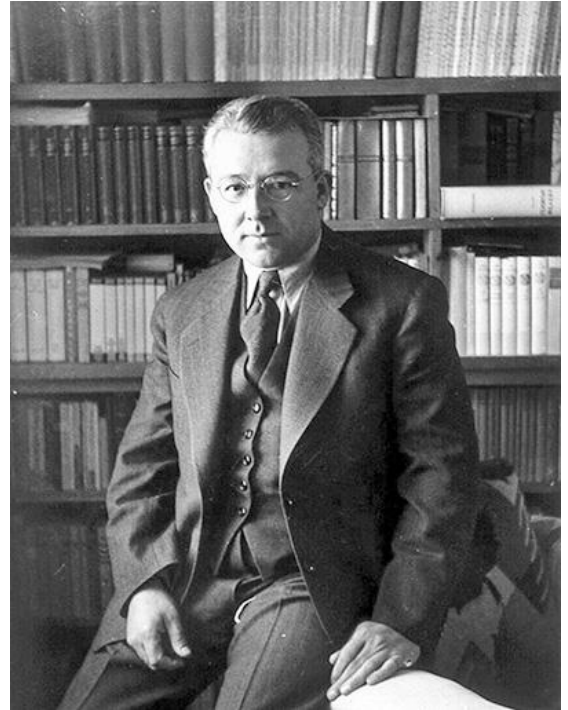
GİRİŞ

Disiplinlerarasılık geçmişten günümüze önem kazanan kavramlar arasındadır. Bilim dalları karşılıklı olarak bir etkileşim halindedirler. Bilim dallarının kendi başına varlık sergileme ve özerk olma iddiası zaman içinde zayıflayarak disiplinlerarasılık kavramı güçlenmiştir.

Tarih ile edebiyat birbiri ile en çok etkileşim içerisinde olan disiplinlerdir. Tarih ve edebiyat disiplinlerinin birbirleriyle olan ilişkileri çok yönlüdür. Tarih ve edebiyat alanları merkezinde insana ve olaya yer vermesi, zaman ve mekanla olan bağı ve temelde birer anlatı barındırmaları sebebiyle benzerlik taşır. Tarih ve edebiyatın ortak noktası olan anlatı unsuru onları hikâyede buluşturur. Tarih ile edebiyata kaynaklık eden ve ortak olan yaslandığı hikâyeye unsuru onları birbirine yakınlaştırır.

Tarihçi, tarihsel belgenin bulunmadığı durumlarda kurgu metinlere ihtiyaç duyarken edebiyatçı kurgu metnin arka planını tarihi unsurlarla örmeyi tercih edebilir. Tarihçi için edebiyat zorunlu durumda başvurulacak bir kaynağa dönüşürken, edebiyatçı için tarihsel veriyi kurguya dönüştürmek bir tercih olarak ortaya çıkar.

Her devir gerçeklikle ilişkisi tartışılmış olan edebiyat, yalnızca bireyleri etkilemekle kalmayıp zaman zaman tarih disiplinini de etki alanına çeker. Tarihçi için belge olmadığı zorunluluk durumunda edebi metne başvurma durumu söz konusu iken kimi zaman edebiyat alanına giren bir metnin etki düzeyini aştığı ve tarihçi için zorunluluk değil beğenin ön plana çıktığı görülür. Edebiyatın, tarihi aydınlatmada kullanılacak malzeme olmasının ötesinde kimi zaman tarihi belirlemese dahi toplumsal bellekte bir yönlendirmeye sebep olduğu, toplumsal belleği ikna etme gücünü kendi bünyesinde taşıdığı görülmektedir. Bu açıdan toplumsal belleğin iknası bağlamında, Çin'e dair tarihi kaynaklarda adı Chieh-she-shuai, Chie shih shuai, Cie şı Şuay, Jie-she-shuai şekillerinde Çince olarak yer alan ve Türkçeye Kür Şad olarak aktarılan isim önemli bir örnektir. Kür Şad isimlendirmesi edebi esere dayanan edebiyatın gücü ve marifetiyle ortaya çıkan bir isimlendirmedir. Kür Şad adı günümüze değin edebi eserlere mevzu edildiği gibi, tarihsel bir gerçeklik olarak algılanmış, eserden hayata transfer olmuş, gücün ve zaferin simgesi olarak tanımlanmış, sayısız insana da isim olmuştur.



Sabahattin Ali

Kür Şad ismi edebi eserlerde yer bulduktan sonra tarihçilerin de ilgi alanına girmiştir. Tarihçilerin bilimsel tartışmalarına zemin oluşturmuş, üzerine eserler yazılmış, bilimsel forumlarda mevzu olarak gündeme alınmıştır. Edebi olandan toplumsal belleğe ve tarih disiplinine transfer olan Kür Şad ismine kaynaklık eden malzeme edebi eserler olup edebiyatın tarihi ikna kabiliyetine örnek teşkil etmektedir.

GHOST WORD/HAYALET KELİME KÜR ŞAD

Kür Şad Türk tarihinde mevcut olan ancak ismi üzerinde bilim adamlarının anlamadığı bir tarihi karakter ismidir. Aynı zamanda yabancı isimlerin Türkçeleştirilmesi ve bu Türkçeleştirme esnasında ortaya çıkan problemlere de örnek teşkil etmektedir. Ancak bununla birlikte Kürşad ismi, Türklerin belleğinde yer eden, Türklerin kültürel hafızasına gönüllü ve hızla kaydettiği bir isimdir.

Türk tarihinde Kür Şad isimli tarihi şahsiyetin varlığı veya Çince kaynaklarda adı farklı şekillerde yer alan ve Çin Sarayına başkaldıran kişinin Kür Şad olup olmadığı tartışmaları üzerinden yürütülen diyalogların sebebi Türk tarihinin en eski kaynaklarında yer almayışı ve Çince kaynaklarda ise “olayın kısa bir fragman niteliğinde ele alınmış olmasıdır.” (Kapusuzoğlu, 2017, s. 122)

Orhun dönemi Yazıtları ile sınırlı olduğu kabul edilen Türk tarihinin ayrıntılarından aynı toprakları paylaşan Çinliler tarafından kayıt altına alınan Çin yazılı kaynakları aracılığıyla haberdar olunmaktadır. Çin kaynaklarında tarihî bir şahsiyet olarak mevcut olan Çin yazı sistemlerine göre farklı şekillerde okunan ve Türk kültürüne Kür Şad olarak dönüştürülen isim etrafında yapılan tartışmalar ismin Türkçe’deki karşılığı ve bu karşılığın tarihi şahsiyetle örtüşüp örtüşmediği üzerinedir. Böyle bir tartışmayı tetikleyen ve yön veren hareketlilik ise edebiyat alanına giren kurgu karakterler üzerinden gerçekleştirilmiştir. Hüseyin Nihâl Atsız tarafından farklı yayınlarda kullanılmış ve Türk dünyasına Nihal Atsız adı ile “Kür Şad” olarak tanıtılan kurgu karakterin bu tartışmalara hayat verdiği bilinmektedir. “Kür Şad, Çin’e karşı takdiriyle bilinen Qi-min Kağan’ın torunu, Göktürklerin yükseliş dönemi olarak nitelendirilebilecek bir dönemi yöneten Shi-bi Kağan’ın da oğludur. Kaynaklardan anlaşıldığına göre; Kür Şad 630 yılından önce daha I. Göktürk Devleti bertaraf edilmeden ağabeyi Tu-li Kağan ile birlikte Çin sarayına yerleşmiştir.” (Kapusuzoğlu, 2017, s. 1) Çin devleti yöneticileri tarafından diğer Göktürk soylularına verildiği üzere Kür Şad’a da çeşitli rütbe ve unvanlar verilmiştir.

Çin kaynaklarında tarihi bir şahsiyet olan Jie-she-shuai yani Kür Şad Türk edebiyatında günümüze değin çeşitli edebi eserlere ilham kaynağı olmuştur. Tarih uzmanları ve akademisyenler Çin kaynaklarında yer alan isimle Nihal Atsız’ın kurgu karakterinin eşleşip eşleşmediği üzerine farklı çıkarımlarda bulunmaktadırlar. Kür Şad isminin varlığı üzerine tartışmalar tarihçilerin duruma müdahalesi sonucu ortaya çıkmıştır ve bazı tarihçilerin Türk tarihinde Kür Şad isimli bir kişinin olmadığını söylemesiyle tartışmaya evrilmiştir.

Jie-she-shuai adının Kür Şad’ı karşılayıp karşılamadığı konusu alanın uzmanlarınca görüş ayrılıklarına sebep olmaktadır. 1 Mart 2014 tarihli Ahmet Taşağıl’ın konuk olduğu Tarihin Arka Odası¹ isimli Habertürk programı, 2015 yılında “Kürşad ve Kırk Çerisi”² adlı TRT Avaz’da yayımlanan belgesel bu mevzuların açıklığa kavuşturulması amacıyla hazırlanmıştır.

Ahmet Taşağıl, Kür Şad adlı tarihi bir kişinin esasen var olmadığı ve Nihal Atsız’ın roman kişilerinden biri olduğunu söylemektedir. Ahmet Taşağıl Çin kaynaklarında geçen Türk Chie-shih-

¹ (1 Mart 2014 tarihli Habertürk Kanalı, Tarihin Arka Odası programı

(https://www.youtube.com/watch?v=DZ_R3A1H0xk) Programa erişim sağlanamamış, aynı başlıkta Ahmet Taşağıl’ın aşağıdaki videosundan faydalanılmıştır. Son ziyaret tarihi 16.05.2024

<https://www.youtube.com/watch?v=FkRLMFAlbMw>

² 2015 yılı TRT Avaz’da “Kürşad ve Kırk Çerisi” adlı belgesel (<https://www.youtube.com/watch?v=aDne19WEUUs>) Son ziyaret tarihi 16.05.2024

shuai'yi Kür Şad olarak okumanın mümkün olmadığını söyler. Taşağıl'ın değerlendirmelerine göre Hüseyin Nihal Atsız, Kürşad kelimesini Kültigin ve Bilge Kağan'ın isimlerini karıştırmak suretiyle yani bu iki isimden hareketle türetmiştir. "Kültigin" kelimesindeki "kül" kelimesinden "kür"ü üretmiş, Bilge Kağan'ın Çince unvanı "şad" olduğu için "şad"ı alarak Kültigin ve Bilge Kağan isimlerinden "Kürşad" adı ortaya çıkmıştır. Taşağıl'a göre de Kür Şad gerçekten bir kahramandır ve bu isim Türk tarihinde özgün bir yere sahiptir.

TRT Avaz programında Saadettin Yağmur Gömeç, Ahmet Bican Ercilasun, İsmail Doğan ise Kürşad adının varlığı ve analizi üzerinde durmaktadırlar. Kürşad adının Nihal Atsız'ın eserleri ile tarihin tozlu sayfalarından çıkarıldığına ifade edildiği programda İsmail Doğan; Kürşad adının 1944'ten sonra ortaya çıktığı, toplumumuzda benimsendiği, insanlara isim olarak da verildiğini söylemekte, Saadettin Yağmur Gömeç ise Nihal Atsız'ın çok iyi bir tarihçi, çok iyi bir dilci, çok iyi bir edebiyatçı olduğu için çok yerinde bir tespitle Çin kaynaklarını da okuyarak, Çin kaynaklarında Çince ismi yer alan³ Türk'ün adını Türkçeleştirdiği ve bu ismi Türk toplumuna armağan ettiğini ifade etmektedir. Çin kaynaklarındaki ismin Türkçe Kürşad'a karşılık gelebileceğini söyleyen Gömeç, ilgili olduğu tarihsel dönemden hareketle Kürşad'ın neden önemli olduğuna da vurgu yapar. Kürşad'ın ilgili olduğu tarihsel süreç ve siyasi yapı Gömeç'e göre çok önemlidir. Çünkü söz konusu siyasi yapı, bugünkü Türkiye Cumhuriyetine de ismini veren Türklerin tarihte kurmuş olduğu en mükemmel siyasi teşekküllerden biridir. Devlet düzeyine, devletleşme düzeyine eriştiğimiz bir siyasi yapı Göktürk Devleti sırasında ortaya çıkmıştır. Sadettin Yağmur Gömeç Kürşad'ın çok genç ve yakışıklı olduğu Çinli prenseslerin ona âşık olduğu bilgisini vermektedir. Gömeç, Kürşad'ın tarihin neresinde olduğu sorusuna da yanıt arar. Gömeç'e göre Kürşad tarihe Kürşad ayaklanması olarak geçen ve ikinci Göktürklerin Ötüken'de kurulmasına vesile olacak isyanı çıkaran efsanevi Türk prensidir. Sadettin Yağmur Gömeç bir tarihçi akademisyen olarak, Kürşad'ın uzun yıllar unutulduğunu ve bunu Türk toplumunun tekrar Nihal Atsız'dan öğrendiğini, Nihal Atsız'ın bunu yeniden kültürümüze ve tarihimize kazandırdığını söylemektedir. Gömeç Kürşad'ın gerçek olmadığını söyleyenleri kaynakları örnek göstererek Çin kaynaklarını bilmemekle ve cehaletle suçlar.

Ahmet Bican Ercilasun da Kürşad kelimesini anlamlandırarak "kür"ün o dönemde "kahraman", "şad"ın ise "veliaht" anlamına geldiği bilgisini paylaşır. Ercilasun, kelime bilgisinden de öte başarısız bir darbe teşebbüsünün neden bu denli önemli olduğunu sorgular. Bu darbe teşebbüsünden sonra Çin imparatoru, Göktürkler'in başına dert olacağı düşüncesine kapılmış, Göktürkleri Çin'in dışına yerleştirmiştir. Bu yerleştirme işlemi ise Türk asimilasyonunu önlemiştir. Çünkü Çinliler Çin'in içinde Göktürkleri tutsak olarak asimile etme eğilimindedirler. Ercilasun'a göre Türkler bu hadise dolayısıyla Çin'in dışına yerleştirilmiş olmasaydı Göktürkler'in ikinci dönemi denilen bağımsızlık da gerçekleşmemiş olacaktır. Bu olay, Türklere karşı daha ihtiyatlı bir siyaset izlenmesini gerekli kılmış, Çince metinlerde "Devlet adamları bu olayı, Türklerin imparatorlara yaklaştırılmaması için örnek olarak" (Togan v.d., 2006, s. 178) göstermişlerdir. Taşağıl da bu olaydan sonra Tang hanedanının başta İmparator T'ai-tsung olmak üzere bütün idarecilerini korkuttuğu "Göktürklerin her an Tang İmparatorluğu için tehlike teşkil ettiği (Taşağıl, 1999, s. 26) hissi ile Çin'den çıkarıldığı fikrini tarihi kaynaklar aracılığı ile doğrular. Bu hadiseden sonra Çinlilerin yüreğine korku düşmüş, hatta "Kürşad'ın ihtilal hareketi ileride vukubulacak isyanların da temelini" (Gömeç, 2016, s. 163) oluşturmuştur.

³ Nihal Atsız'ın oğlu Dr. Buğra Atsız Ötüken Yayınlarının yayımladığı *Bozkurtlar'a Kanada'da yazdığı ön sözde*: "Çin kaynaklarında A-shih-na Chieh-she-shuai olarak geçen bir kahramanın hikâyesidir. Babam Atsız'ın Chieh-she-shuai adını nasıl Kür Şad yaptığının aslı bilinmemektedir." (Atsız, 2019, s.6) demek ve Çince ile ilgisini de açıklamaktadır: "Babam Çince bilmezdi. Ama sınıf arkadaşı ve bir döngen olan Celâleddin Vanzinşan'dan bazı kelimeler için istifade ettiği muhakkak." (Atsız, 2019, s.6)

İsmail Doğan bazı tarihçilerin Kürşad diye birinin varlığını kabul etmediklerini ancak 639' da yapılan ihtilalin varlığı konusunda hem fikir olduklarını söylerken tarihi hadisenin gerçekliğini doğrulamakta ve tarihi karakterin ismine şüphe ile yaklaşıldığını ifade etmektedir.

Osman Fikri Sertkaya tarihte Kürşad adlı bir şahsiyetin olmadığını, bu adın Hüseyin Nihâl Atsız'ın iki romanında işlediği bir kurgu karakter olduğunu dile getirmektedir. Sertkaya, 2014 yılında yazdığı, Nihal Atsız ile diyaloglar örneğinde tanıklıklar sunduğu "Kür Şad Adının Etimolojisi veya Türk Tarihinde Kür Şad Adlı Bir Kişi Var Mıdır?" adlı yayında Kürşad adına filolojik bir yaklaşımla ismin etimolojik değerlendirmesini yapar. Çin kaynaklarındaki Çince adı Mandarin sistemine göre: Chieh-she-shuai=Chie shih shuai; Pin-yin sistemine göre: Cie şı Şuay şeklinde okunan" Türk kültürüne Kürşad olarak dönüştürülen adın bir "Ghost Word yani hayalet kelime" (Sertkaya, 2014, s. 1) olduğunu söyler.



Konu ile ilgili yakın dönem bir başka akademik yayında Gökçen Kapusuzoğlu, "Jie-she-shuai adının Kürşad ile özdeş olma ihtimali" (Kapusuzoğlu, 2017, s. 122) ile birlikte Jie-she-shuai adının eski okunuşlarına gider. Kapusuzoğlu'nun tespitleri Çince Zizhi Tongjian, Yeni Tang Kayıtları, Eski Tang Kayıtları, Tongdian ve Tang Huiyao" (Kapusuzoğlu, 2017, s. 125) adlı eserlerden bilhassa konuyu en detaylı olarak ele alan kaynaklar olan Zizhi Tongjian ve Yeni Tang Kayıtları üzerinden gerçekleştirilir. Kapusuzoğlu asıl kaynakları değerlendirerek konuya açıklık getirir. Çin Kaynaklarına göre 639 yılında Jie-she adlı kişinin kendi milletinden 40 kişi ile birlikte isyanı, gerçekleştirilen isyan esnasında öldürülmüş olmalarına ve isyanın başarıya ulaşamamasına rağmen tarihin seyrini etkileyen hadiselerden biri olduğu vurgulanır. İsyân öncesi ve sonrası başkentteki Türk varlığı ile bu Türk varlığının isyandan sonraki iskân şekli ve yeri, bu isyandan sonra göç ettirilmesi kararı ile ilgili Çin kaynaklarında ilgili devlet adamlarının diyalogları ve tartışmaları sözkonusu edilir.

Asıl Çince metinlerden hareketle çıkarımlar yapan Kapusuzoğlu Türkler tarafından Çin asimilasyonuna karşı gerçekleştirilen isyan hareketinin

başındaki lider Jie-she-shuai adının eski okunuşlarına gider ve "Jie-she adının Atsız'ın verdiği Kür Şad adına son tahlilde şaşırtıcı şekilde uygun olabileceğini" (Kapusuzoğlu, 2017, s. 122) dile getirir.

Akademik yayınlar ve medya organlarında gerçekleştirilen programlarda farklı fikirler mevcut olmakla birlikte ortak kabul Jie-she-shuai adlı tarihi kişinin kırk kişiyle gerçekleştirdiği isyan girişimi ve başarısız olunmasına rağmen bunun çok önemli olduğu fikridir.

Olayın önemine vurgu, olaya bu denli anlam atfedilmesi ve yüklenen değer yakın tarihli yorumların sıklığı ile birlikte esasen daha öncelere dayanır. Bu olayın Türk milletinin varoluşunu temellendirmesi fikri, hadisenin stratejik yönü esasen günümüz akademik çalışmalarından daha önce dile getirilmiştir. Cevdet Gökalp'in 1973 tarihli "Chieh- She- Shuai (Kürşad?) Olayı" başlıklı yayını ve Nihal Atsız'ın 1975 tarihli *Türk Ansiklopedisi* maddelerinde aynı önem hassasiyetle ve güçlü vurgularla dile getirilmektedir. Gökalp bunu Türk korkusu olarak dile getirir ve bu korku sebebiyle Çinlilerin bu olaydan sonra yaptığı düzenlemelerden bahseder. "Böylece Çin'de bulunan Türükler eriyip yokolmaktan kurtarıldıkları gibi şeklen de olsa kağanlıklarına yeniden kavuşmuşlardır. Bu

durum, onlarda kağanlıklarını gerçekten kurmak hususundaki azim ve cesaretlerini körüklemiştir.” (Gökalp, 1973, s. 15)

Kürşad’a isim veren Nihal Atsız da Türk Ansiklopedisi’nin Kürşad maddesinde bu görüşü umum ile paylaşmıştır. Kürşad’ın bu başarısız girişimi Çinlileri korkutmuş, Türkleri Çin’de alıkoyarak Çinlileştirmek isteğinden vazgeçirmiş ve bu hadise sebebiyle Türkleri eski yurtlarına geri göndermişlerdir. Nihal Atsız’a göre bu hadise “Çinlileşip kaybolma” (Atsız, 1975) tehlikesinin önüne geçilmesini sağlamıştır.

Osman Fikri Sertkaya “Kür Şad” adının ilk kez 1946 yılında Atsız’ın romanında ortaya konduğunu söylemekte iken (Sertkaya, 2014, s. 9) Kapusuzoğlu ise çok daha eski bir tarihte 1934 yılında Atsız’ın kaleme aldığı makalede “Kür Şad” adının geçtiğini ilave etmektedir. (Kapusuzoğlu, 2017, s. 122) Bu eserlerin öncesine Nihal Atsız’ın 1932 yılında yazılan bir şiiri ve Sabahattin Ali’nin yazım süreci daha önceki tarihlere yayılmış *Esirler* oyunu da eklenmelidir.

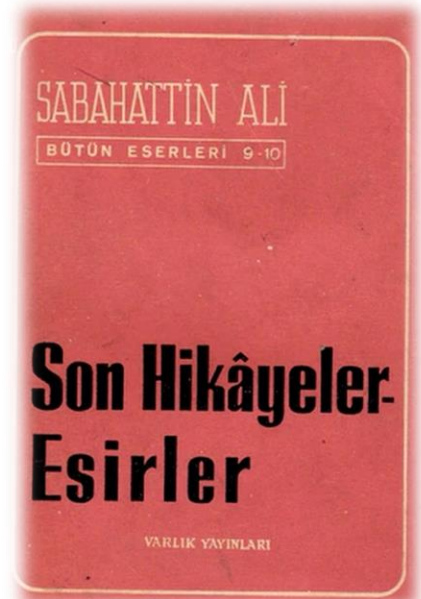
SABAHATTİN ALİ’YE AİT BİR OYUN: *ESİRLER*

Türk edebiyatında hikâye, roman, şiir, mektup ve tiyatro türünde eser vermiş çok yönlü bir yazar olan Sabahattin Ali toplumsal hayatın yansıtılmasında çok başarılı olmuş bir isimdir. Hapishane yaşamı ve özellikle Sinop ve Konya hapishanesi günleri onun hem yaşamı hem sanatı üzerinde büyük önem taşır. Sabahattin Ali’nin Sinop ve Konya hapishanesi günleri ve bu mahkûmiyete neden olan süreç sanatını oluşturan iki önemli evredir.

Sabahattin Ali’nin Sinop ve Konya hapishanesi günlerinde zihnini meşgul eden ve bu süreçte sonlandırdığı *Esirler* oyununun mahkûmiyet öncesi yaşamı ile ilişkisi bulunduğu biyografik süreç de bu eserin üretiminde önem taşır. Aslen Karadenizli bir aileye mensup olan 25 Şubat 1907’de Bulgaristan’ın Gümülcine sancağına bağlı Eğridere’de doğan Sabahattin Ali’nin biyografik çizgilerinden hareketle hapishane yaşamından önceki süreçte de zor hayat koşulları altında yaşadığı söylenebilir. Sabahattin Ali’ye aitlik atfedilen bir şiir sebebi ile Konya ve Sinop hapishanelerinde mahkûm hayatı yaşar. Sabahattin Ali bu hapishanelerden dostlarına mektuplar yazar. Bu mektuplar arasında edebiyat dünyasının en çok ilgisini çeken mektuplar arkadaşı Ayşe Sıtkı İlhan’a yazılan mektuplardır. Mektupların içeriği özel yaşama dair olmakla birlikte onun hapishanedeki psikolojisine de ışık tutar. Konya ve Sinop hapishanesinde üretilen ya da üretimine dair veri barındıran ve aynı zamanda edebi yaşamının önemli bir miktarını oluşturan eserlerin ilk tartışma zemini hapishaneden yazılan mektuplardır. Bu mektuplardan yola çıkılarak Konya ve Sinop hapishaneleri Türk edebiyatının en ünlü hapishane şiirlerini yazdırmış mekanlar olması itibariyle de önem kazanmaktadır. Hapishane şarkıları dışında hapishane üretimi bir başka eser *Esirler* oyunudur.

Hapishanelerde son noktayı koyduğu *Esirler* oyunu öncelikle *Varlık Dergisi*’nde 1936 yılında piyes tefrikası olarak daha sonra çeşitli yayınevleri tarafından kitap olarak yayımlanmıştır. *Varlık Dergisi*’nde tefrikanın ilk bölümü 1 Mayıs 1936’da 70. sayıda, son bölümü ise 1 Eylül 1936’da 76. sayıda olmak üzere yedi bölüm devam etmiştir. Kitap olarak ilk defa 1966 yılında *Varlık Yayınları* arasında *Sabahattin Ali Bütün Eserleri 9-10 / Son Hikâyeler Esirler* ismi ile yayımlanmıştır.

Sabahattin Ali *Esirler* oyunundan başka bir oyun yazmaz. Bunun kendince nedenleri de mevcuttur. Tür olarak tiyatroyu daha etkileyici bulmakla birlikte daha çok hikâye ve romanı tercih etmektedir. Neden piyes yazmadığı sorusuna yazdığı takdirde piyeslerinin oynanmayacağı endişesi olduğunu dile getiren Sabahattin Ali tiyatro yazmayı sansür ile



açıklamaktadır: “Tiyatro öyküden çok daha çarpıcı bir biçim. Benim öykülerimi düşün. Hangisini sahneye getirsem, sansür oynanmasına izin verir?” (Laslo vd. 1979, s. 120)

Esirler oyunu bir tablo ve 3 perdeden oluşmaktadır. *Esirler* oyununun henüz başlangıcında ilk tabloda olayın mekânı: “Vaka miladi yedinci asırda ve Çin'in payitahtlarından biri olan Si-Gan-Fu şehrinde geçer.” (Ali, 1966, s.223) cümlesi ile zamanla birlikte çizilir. Oyunda olaylar bilge bir ölünün başında ölüyü bekleyen iki kişinin söyleşi ile başlar. Bu söyleşiden bilgenin ölüm şeklinin bilinmediği ancak bu ölünün neden olduğu olaylar sebebi ile Çin esareti altında yaşayan Türklerin zor günler geçirdiği anlaşılmaktadır. Türkleri etrafına toplayan Çin imparatorunun hassa askeri kumandanı Kürşad, bilge ölüyü ziyarete gelerek durumu değerlendirir. Bir Çinli'yi öldüren bilge ölünün firari oğlu Tulu da babasının ölüsünü son kez görmeye gelir. Ancak bu ziyaret Çin sarayından gelen askerlerin baskını ile son bulur. İmparatorun kızı Hiyungyu'nun baskını haber vermesi ile Çin askerleri başarılı olamamış ve bilgenin firari oğlunu yakalayamamıştır. İlk tek tablonun sonunda esaret altındaki Türklerin özgürlükleri için bir mücadeleye girişecekleri anlaşılmaktadır.

Oyunun birinci perdesinde aynı mekânda gerçekleşen farklı diyaloglar aracılığıyla imparatorun kızı Hiyungyu'ya Ven-Çing'in aşkını ilan ettiği, öte taraftan Hiyungyu'nun ise Kürşad'a âşık olduğu anlaşılmaktadır. Hiyungyu, Ven-Çing'i kesin bir dille reddederken Kürşad'a olan gizli aşkını itiraf eder. İkinci perde Türklerin özgürlüğüne kavuşmak için Kürşad'ın önderliğinde yaptıkları planın açıklandığı perdedir. Kürşad hepsi Çin'de doğmuş iki milyona yakın Türk'ü bağımsızlaştırmak için saraya baskın planı yapar. Ven-Çing gizlice dinlediği Kürşad'ın planını imparatora anlatır ve bu bilgiyi kendi askerleriyle de paylaşarak karşı plan geliştirir. Son perde, yaralı askerlerin saraydaki ve saray dışındaki çarpışma üzerine diyaloglarını içerir. Çarpışmanın seyri ve ölenlerin kimlikleri yaralı askerlerin anlatımı ile tasvir edilir. Karşılıklı çatışmada Kürşad, Hiyungyu, Ven-Çing ve daha sayısız Türk ve Çin askeri ölmüştür. Bilgenin ölümü ile başlayan oyun yine bir ölüm sahnesi ile son bulur.

EDEBİ BİR KARAKTER OLARAK KÜRŞAD'IN TARİHÇESİ VE BU TARİHÇEDE SABAHATTİN ALİ'NİN YERİ

Sabahattin Ali, oyununda Türk kültüründe Kürşad olarak bilinen şahsiyeti oyun kişisi olarak kullanmaktadır. Esasen tarihte böyle bir ismin mevcut olmadığı, bu ismi Türk kültürüne kazandıran kişinin Nihal Atsız'a ait eserler olduğu bilinmektedir.

Tarihi roman kategorisi içerisinde değerlendirilen Nihal Atsız'ın *Bozkurtlar* serisi, *Bozkurtların Ölümü* ve *Bozkurtlar Diriliyor* adlı iki tarihî romandan oluşmaktadır. İlk eser *Bozkurtların Ölümü*; Birinci Göktürk Devleti'nin Çin esaretine girmesini, ikinci roman *Bozkurtlar Diriliyor* ise Çin esaretinden kurtuluşu ve milletin yeniden bir araya gelmesini konu almaktadır. Nihal Atsız, *Bozkurtların Ölümü*'nde tarihi kaynaklarda yeterince yer bulmayan ilk bağımsızlık hareketi sayılabilecek olan Kürşad ihtilali üzerine yoğunlaşarak toplumun dikkatini bu tarihi hadise üzerine çekmiş ve bu dikkat çekiş günümüze kadar sürerek farklı eserlerin yazımına yol açmıştır.

İlk olarak 1946 yılında Nihal Atsız'ın *Bozkurtların Ölümü* ve *Bozkurtlar Diriliyor* adlı romanlarında ortaya çıktığı ve roman kahramanı olarak var olduğu söylenen Kürşad adı esasen Nihal Atsız'ın 1946 öncesi yayınlarında da mevcuttur. Nihal Atsız'ın *Yolların Sonu* adını taşıyan eserinde 1932 yılında yazıldığı anlaşılan ve eser ile aynı adı taşıyan şiirde “Kürşad” adı yer almaktadır. Tanrı dağına giden yolda onu Kürşad karşılayacaktır. Şiirin son dördünlüğünde Atsız'ın ifadeleriyle Kürşad tanrılaşan erlerden biridir ve yolların sonu ona çıkmaktadır.

“O sarayda bulunca tanrılaşan erleri

Artık gözüm arkaya bir daha dönmeyecek.

Hepsi sussa da Kürşad uzatarak elini:

“Hoş geldin oğlum ATSIZ, kutlu olsun” diyecek.” (Atsız, 2015, s.12)⁴

Nihal Atsız'a ait içinde Kürşad adı geçen bir başka yayın Atsız müstearıyla Orhun Dergisi'nin 6. Sayısında 19 Nisan 1934 tarihinde “Cihan Tarihinin En Büyük Kahramanı: Kür Şad” başlığı ile yayımlanan yazıdır. I. Gökürk Devleti'nin yıkılışı, Türklerin Çin esareti altında geçen dönemi ve Kürşad ihtilali hakkında bilgiler verilmiştir. Kürşad'ı neden dünya tarihinin en büyük kahramanı kabul ettiğini örneklerle açıklamıştır. Hüseyin Nihal Kürşad'ı Çin esaretine maruz kalan devleti diriltmek ve milletini esaretten kurtarmak için ihtilal düzenleyen bir kahraman olarak işlemektedir. “Hüseyin Nihal'e göre “Kür Şad” Türk tarihinin en büyük kahramanıdır.” (Şehitoğlu, 2022, s. 65) Aynı başlıkta yazıya başka süreli yayın organlarında da rastlanmaktadır. Kopuz'un 3. sayısında “Cihan Tarihinin En Büyük Kahramanı: Kür Şad”, Kür Şad'ın 1. sayısında “En Büyük Türk Kahramanı: Kür Şad” başlıklı yazılar yayımlanmıştır. (Şehitoğlu, 2022)

Türkiye'de Kürşad karakteri Nihal Atsız'dan sonra da yaşatılmaya devam etmiş ve roman, tiyatro, şiir türünde eserlere can vermiştir. Niyazi Yıldırım Gençosmanoğlu 1970 yılında *Kür Şad İhtilâli Destanı* adlı eseri yayımlatmış, bu eser İsmet Hürmüzlü tarafından tiyatroya da uyarlanmıştır. Yine Niyazi Yıldırım Gençosmanoğlu'na ait 1972 yılında Ötüken Yayınları arasında yayımlanan *Bozkurtların Destanı* adlı eser konusunu Nihal Atsız'ın “*Bozkurtların Ölümü*” isimli kitabından alan, romanın şiirleştirmiş hali olarak okura sunulur. Ahmet Haldun Terzioğlu 2013 yılında *Asına Chie-Shui-Kür Şad* adlı eserini, Orhan Yeniars 2013 yılında *Kürşad (Kahramanın Ölümü)* adlı eserini yayımlatır.

Pek çok noktası hala aydınlanmamış olan bu başarısız isyan hakkında hem tarihi kaynaklar ışığında hem de edebi alanda eser yazımı halen devam etmektedir. Tilla Deniz Baykuzu 2016 yılında Çin kaynaklarına dayanarak *Son Bilgiler Işığında Kürşad İsyamı* adlı kitabı yayımlar. 639 yılı hadisesini konu edinen eser, isyanın yaşandığı dönemde Çin'in siyasi durumu, isyanın meydana geldiği sarayın coğrafi konumu gibi konuları döneme ait çeşitli resimlerle zenginleştirerek tarihi hadiseye boyut katar. Kitap Nihal Atsız'a ithâf edilmiştir. Baykuzu, kaynağının tanıtım yazısında: “Belki de bundan dolayı halk Atsız'ın romanına sarılmış ve kurguları dahi gerçek sanmaya başlamıştır” (Baykuzu, 2016) demekle birlikte Çince asıl kaynaklarda geçen tarihi Chieh-she-shuai ismini değil de tarihten esinle oluşturulan edebi karakter Kürşad'ı esere isim olarak seçmiştir.

Sabahattin Ali, Kürşad adını sözü geçen eserlerin tümünden daha önce bir tarihte kullanmıştır. Sabahattin Ali'nin Konya ve Sinop'ta iken zihnini meşgul eden edebi mevzulardan biri de tek oyunu olan “*Esirler*” dir. Özel mektuplarından birçoğunda “*Esirler*” oyununun bahsi geçmekte, bu bahislerden hareketle Sabahattin Ali'nin bu oyunu çok önemseydiği anlaşılmaktadır. *Esirler* oyununun Konya/Sinop hapishanesinde sonlandığı bilgisi mektuplarda yer almakla birlikte yazım sürecinin ve başlangıcının daha öncelere dayandığı yine mektupların ve anıların ışığında tespit edilebilmektedir.

Arkadaşı Ayşe Sıtkı'ya Beyşehir'den yazdığı 8.IX.1934 tarihli mektupta tevkif edilerek Aydın'a gitmeden önce *Esirler* oyununun kısmen hazır olduğu anlaşılmaktadır. Çünkü tevkif edilmeden önce İstanbul'da verimli bir kıza bu oyunun henüz bitmiş olan birinci ve ikinci perdesini okuduğunun bilgisi de mektuplarda yer almakta hatta kızın oyundan çok hoşlandığı söylenmektedir. Henüz tamamlanmamış eserin bir kısmının paylaşıldığı bu kız Almanya'da tanıştığı ve arkadaşlık ettiği bir kızdır. Aydın Ortaokulunda Almanca öğretmenliği zamanında İzmir'de tekrar görüşmüş ve daha sonrasında İstanbul'da sanatoryumda kızı ziyareti esnasında bu okuma işleminin gerçekleştiği “o zamanlar birinci ve ikinci perdeleri bitmiş olan mahut piyesi okudum” (Ali, 1997, s. 233) denilerek oyunun yazılma zamanı ve hikayesine dair yazarın kendisi tarafından bilgi verilmektedir. Sabahattin Ali 1930 yılının Eylül ayında Gazi Terbiye Enstitüsü'nde açılan Almanca yeterlilik sınavını kazanarak Aydın Ortaokulu Almanca öğretmeni olarak atanmış

⁴ Kaynaktaki yazıma sadık kalınmıştır.

ve 30 Eylül 1931'de Konya Ortaokulu Almanca öğretmenliğine nakledilmiştir. Sabahattin Ali'nin Aydın günleri düşünüldüğünde 25 Mayıs 1931'de tevkif edilmiş ve 9 Eylül 1931'de beraat etmiştir. (Korkmaz, 1997, s. 33) Bu bilgilerden ve tarihlerden hareketle Aydın günlerinden yola çıkılarak oyunun 1931 yılı Mayıs ayından önce en azından bir ve ikinci perdelerinin bitmiş olduğu anlaşılmaktadır. Bu anektoddan hareketle bu oyunun uzun sürede oluştuğunu, olgunlaştığını ve kaleme alındığını söylemek mümkündür.

Sabahattin Ali'nin farklı tarihlerde yazdığı mektuplarda oyunun sonlandırılışı ile ilgili bilgiler de mevcuttur. Bu bilgilerden yola çıkılarak hem Konya'da hem Sinop'ta eserin birtakım düzeltmelere yahut düzenlemelere tabi tutulduğu ve Konya yahut Sinop'ta esere son şeklinin verildiği söylenebilir. Kesin olarak anlaşılan şudur ki eserin sonlanması Konya'dan Sinop'a nakli tarihlerine tesadüf etmektedir. Çünkü arkadaşı Ayşe Sıtkı'ya Konya'dan yazdığı üzerinde tarih olmayan mektupta yazımı sonlanan "*Esirler*" piyesini Nazım Hikmet'e götürmesi istenmektedir: "Benim *Esirler* piyesi bitti, oldukça da güzel oldu, temize çekince sana gönderirim, bir hayli de talimat veririm, Nazım'a (Hikmet) götürürsün." (Ali, 1997, s. 62) Bu sebeple eserin yazım işinin sonlandırılmasının "Dün Asliye Ceza Mahkemesi'nde tam bir seneye mahkûm edildim." (Ali, 1997, s. 62) sözleri ile başlayan mektupta yer almakta olduğuna göre eserin sonlandırılması 22 Aralık 1932 (Korkmaz, 1997, s. 35) tarihine tesadüf etmektedir. Bu bilgiden hareketle de eserin yazımı aşamasının 1932 yılından önce olduğu kesinlik kazanmaktadır. Dolayısıyla Nihal Atsız'ın Kürşad adını kullandığı şiir, roman, deneme tarzında 3 farklı türde kaleme alınmış edebi metinlerin hepsinden daha önceye tesadüf etmektedir.

Mektuplarda *Esirler* oyununun yazılış ve yayımlanış süreci satır aralarına serpiştirilmiş ve kimi zaman da satır altlarına iliştirilmiş olarak mevcuttur. Sabahattin Ali 25.5.1933 tarihli Sinop mektubunda yazım işi biten *Esirler* piyesini posta ile gönderemeyeceğini, birtakım talimatlar ile araçlar kullanarak eseri yollayacağını ifade etmektedir. Bu aracı ise muhtemelen arkadaşı Ayşe Sıtkı'nın kızkardeşi olacaktır. Çünkü mektupta arkadaşı Ayşe Sıtkı'nın Sinop'ta bulunan kardeşine haber yolladığını ve İstanbul'a gitmeden yanına bir kez uğramasını rica ettiğini belirtmektedir. Mektuplarda sürekli mektupsuzluktan ve ziyaret edenlerin azlığından şikâyet eden Sabahattin Ali oyunu İstanbul'a göndermek konusunda da sıkıntı yaşamakta ve çözüm yolu aramaktadır. Zira o tarihlerde Sinop'ta bulunan arkadaşı Ayşe Sıtkı'nın kardeşi bu çözüm yollarından birisidir. Sabahattin Ali'nin ifadelerinden onun selam gönderip yanına uğramadığı anlaşılmaktadır. Çünkü eski arkadaşları dahi artık selam yollamakla yetinmektedirler. "Benim *Esirler* piyesi bittiği için birtakım talimat ile sana yollayacağım, fakat postayla gönderemem, kardeşin giderken gelirse ona vereceğim." (Ali, 1997, s. 102)

Asım Bezirci de *Esirler* oyununun yazım aşaması ile ilgili bilgiler vermektedir. Bu bilgiler hapisanede Sabahattin Ali'nin sadece yazı üretimi yapmayıp mahkûmların diğer alanlardaki üretimlerine de katkı sağladığını vurgulamaktadır: "Sabahattin Ali, Sinop Cezaevi'nde bir yandan okur, bir yandan şiirler, hikayeler yazar, *Esirler* adlı oyununu tamamlar ve Jack London'un *Demir Ökçesi*'ni çevirirken bir yandan da koğu arkadaşlarına el sanatlarını geliştirmeleri için yardım eder. Dışardan modeller getirerek hükümlülerin cevizden yaptıkları tavla, sigaralık, tepsi, kotra gibi eşyaların güzelleşmesine katkıda bulunur." (Bezirci, 2007, s. 40)

Sabahattin Ali *Esirler* piyesini yazmakla kalmayıp aynı zamanda eserin ilk eleştirmeni de olmuştur. Sabahattin Ali'nin Ayşe Sıtkı'ya yazdığı 14.7.1933 tarihli mektupta eseri değerlendirmekte arkadaşı Ayşe Sıtkı'dan eser ile ilgili fikir beyan etmesi istenmektedir. "Sen bana *Esirler* piyesini nasıl bulduğunu şöyle adamakıllı mufassal olarak bahset. İlk yazdığım piyestir, birçok yerleri aceleye geldi. İyi ve fena taraflarını mufassal yaz... (Sonu benim hoşuma gidiyor.)" (Ali, 1997, s. 125)

Sabahattin Ali'nin özel mektuplarında sıklıkla bu oyunun adının geçmesi eseri önemseydiğini düşündürmektedir. 6.7.1933 tarihli Sinop mektubunda arkadaşı Ayşe Sıtkı'dan oyunla ilgili bir

istekte bulunmakta oyunu Pertev Naili'ye vermesi istenmektedir. Bu arada Nazım Hikmet'in adı da bu eser sebebi ile zikredilmekte eserin yakında beraat edecek olan Nazım Hikmet'e de vermenin mümkün olabileceği ifade edilmektedir. (Ali, 1997, s. 116)

Sabahattin Ali bir başka mektubunda oyunu Pertev Naili aracılığıyla Muhsin Ertuğrul'un da görmesini istemektedir. 16.8.1933 tarihli Sinop'tan yazılan mektupta arkadaşı Ayşe Sıtkı aracılığıyla Pertev Naili'ye haber iletilmekte ve Pertev Naili'den piyesi Muhsin Ertuğrul'a vermesi istenmektedir. Mektuptan Pertev Naili ile Sabahattin Ali arasında bu oyun ile ilgili daha önceden bir etkileşim olduğu anlaşılmaktadır. Sabahattin Ali hapiste olduğu için müellif locasında oturamayacaktır. "*Esirler* piyesini de Ertuğrul Muhsin'e versin. Zaten bu piyeste müellif locasına kurulmayı pek isterdi, kurulup otursun işte." (Ali, 1997, s. 143)

16.8.1933 tarihli Sinop mektubu ise yine oyunla ilgili bir istekle sonlandırılır. Mektubun sonuna *Esirler* ile ilgili iliştilen notta kendi adını tam olarak kullanmak istemediği anlaşılmaktadır: "Piyes Şehir tiyatrosu tarafından kabul ve afişe edilirse müellif ismi yalnız "Ali" olsun, Pertev'e söyle, birtakım esbap dolayısıyla ismimi tamam olarak kullanmak istemiyorum." (Ali, 1997, s. 144)

Oyunun yazımının tamamlanmasından sonra dostlarına ulaşması ve oyunun yalnızca okunmakla kalmayıp canlandırıldığı da mektuplarda ifade edilmektedir. Yazışmalardan anlaşılan odur ki Sabahattin'in oyunu kendi dostları tarafından beğenilmiş, Sabahattin Ali amacına ulaşmıştır. 1.8.1933 tarihli mektupta aydın çevrelerde *Esirler* oyununun yaptığı tesir dile getirilir: "Senin *Esirler* Pertev'in evinde temsil edilmiş ve ağlayanlar olmuş. Ben, bir defa şöyle okumuştum, bilhassa sonu fevkalade hoşuma gitmişti. İçindeki sözler mevzudan ve heyeti umumiyesinden çok daha güzel. Materyalistçe yerler nefis." (Laslo vd. 1979, s. 146-147)

Sabahattin Ali'nin hapisane yaşamı sonrasında iş yaşamına dönebilmek ve üzerindeki şüpheleri dağıtabilmek için birtakım girişimlerde bulunduğu bu sebeple yazılar yazdığı bilinmektedir. *Esirler* oyununun yazılışı daha evveline dayanmakla birlikte bu süreçte suçsuzluğunu kanıtlamaya yarayacak metinlerden biri olduğu görülmektedir. Ancak esasen eserin kaleme alınma süreci düşünüldüğünde yazma işinin mahkûmiyet hayatından önceye dayandığı anlaşılmaktadır. Eserin olgunlaşma ve tamamlanma süreci ise hapisane günlerine tesadüf etmektedir. Arkadaşı Ayşe Sıtkı'ya yazdığı mektuplarda zaman zaman bunun yansıması olan ifadelere rastlanır. *Esirler* oyununun yaratımı hapisane yaşamı ile ilişkilendirilebileceği gibi hapisane yaşamı öncesi ve sonrası ile de ilişkilidir. "İdeoloji ve sanat arasında nedensellik bağı" (Sağiroğlu, 2022, s. 18) ile açıklanabilecek bu tutum aynı zamanda onun hem özel hem de edebi yaşamını da aydınlatmaktadır. Sabahattin Ali hapisane sonrası öğretmenlik görevine geri dönebilmek için Hasan Ali Yücel'e başvurur. Ayşe Sıtkı'ya Ankara'dan yazılan 15.II.34 tarihli mektubunda bakan ile görüştüğü, şahsındaki dönüşümü kanıtlamak için de *Esirler* oyununu kullandığı, oyundan beklentisi olduğu, oyunun içeriğinin onun için kurtarıcı rol oynamasını umut ettiği görülmektedir. Bu durum: "Bana isnat edilen zihniyetin doğru olmadığını ispat eden yazılar yazdığımı ve daha yazacağımı, halkevinde bu vadide bir aya kadar bir piyesim oynayacağını söyledim. (Bu piyes mahut *Esirler*'dir. Bestekar Ulvi Cemal Bey tarafından bestelendi, Musiki Muallim Mektebi talebesi tarafından temsili mukarrerdir)" (Ali, 1997, s. 181) şeklinde ifade edilmektedir.

Sabahattin Ali'nin arkadaşı Ayşe Sıtkı'ya evlilik teklifi hikayesi içerisinde de *Esirler* oyununun rolü vardır. Sabahattin Ali hapisaneden çıktıktan sonra 15.II.34 Ankara imzalı "Nikahına talibim yani işim oldu" (Ali, 1997, s. 181) diye başlayan Ayşe Sıtkı'ya evlenme teklifi ettiği mektupta eseri nasıl işe ve sonrasında eş olma teklifine dönüştürdüğünü öykülemektedir. Sabahattin Ali, *Esirler* oyununun hapisane yaşamı sonrasında yarattığı ve yaratacağı olumlu izlenimle bakanlıktan iş talebinde bulunup daha sonrasında iş talebini mektup yoluyla eş olma teklifine dönüştürmüştür. O yıllarda Hasan Ali Yücel Orta Tedrisat Umum Müdürlüğü'ndedir. (Sayar, 2013, s.45) Bu süreci sitemkâr bir dille Ayşe Sıtkı'ya anlatan Sabahattin Ali, Hasan Ali Yücel'in bakanla görüşüp bakanın kararını ona bildirmek konusunda onu çok oyaladığını, Yücel'in eşref saatini beklediğini ve bu

bekleme esnasında da tesadüfen bakana denk gelerek görüşebildiğini dolayısıyla kendi işini kendisinin hallettiğini anlatmaktadır. Sabahattin Ali'nin ifadeleriyle bunun dördüncü mülakat olduğu daha önce de iş mevzuunda görüşmeler gerçekleştirdiği, Sabahattin Ali'nin o günlerde en büyük probleminin iş olduğu görülmektedir. Sabahattin Ali ona isnat edilen suçun oluşturduğu imajı ortadan kaldırmak için yazı yolu ile bir dönüşüm yaratmaya, kendini anlatmaya ve suçsuzluğunu kanıtlamaya çalışmakta bakanlığı da yazı ile iknaya çabalamaktadır. Bakan ile görüşmelerinde onunla ilgili olumsuz bir kanaat olmadığı, Hasan Ali Bey'in boş bir yere onu atmasının uygun bulunduğu bilgisini edinir. Sabahattin Ali'nin atama isteğinin kabul görmesinin bir koşulu da evlenmesidir. Sabahattin Ali'nin anlatımıyla müsteşar ve Hasan Ali Bey evlenmesi şartıyla ona destek olmuşlardır. Sabahattin Ali de iş kısmını çözdüğünü düşündüğü için Ayşe Sıtkı'ya mektup ile evlilik ve eş olmayı teklif eder. Sabahattin Ali için *Esirler* oyununun özel hayatına uzanan bir anlamının da mevcut olduğu anlaşılmaktadır.

Sabahattin Ali'ye ait *Esirler* oyunu ve oyun kişisi olarak Kürşad adına dair kullanımın tarihsel önceliği esasen farklı metinlerde de dile getirilmektedir. Nihal Atsız'ın oğlu Buğra Atsız Ötüken Yayınlarının *Bozkurtlar* romanına Kanada'da yazdığı önsözde Sabahattin Ali'nin *Esirler* oyununun az bilinirliğine ve babası Nihal Atsız ile olan ilgisine de değinerek 1931 tarihini vermektedir: "Daha az bilinen bir konu da Atsız'ın Kür Şad İhtilâli'ni bir piyes hâlinde yazmayı, yanılmıyorsam Yüksek Muallim Mektebinden arkadaşı olan Sabahattin Ali'ye daha 1931 yılında teklif etmiş olmasıdır. Bu konuda aralarındaki bütün fikrî anlaşmazlıklara rağmen mektuplaştıkları bilinmektedir." (Atsız, 2019)

Buğra Atsız dışında Kürşad'ın isim babası Nihal Atsız da Kürşad ve Sabahattin Ali arasındaki ilgiden ve bu ilginin uyanmasında bizzat kendi rolü bulunduğundan bahsetmektedir. Nihal Atsız, Sabahattin Ali'nin yazacağı piyes için, tarihe dayanan ve kahramanca duygular içeren bir konu istediğini ve o zaman ona kahraman Kürşad'ı yazıp verdiğini ifade etmektedir. Ancak Nihal Atsız bunun sonucunun onun için hayal kırıklığı olduğunu: "Tarihin en büyük kahramanını, iradesiz bir âşık haline sokacağını bilir miydim? Bilsen ona öğretir miydim?" (Atsız, 1940) sözleriyle dile getirir.

Sabahattin Ali imzalı *Esirler* oyununun oluşumu ve yazılış süreci edebiyat tarihi açısından değerlendirildiğinde Sabahattin Ali ile Nihal Atsız arasındaki edebi etkileşimin yalnızca bir yönüne ışık tutmaktadır. Bununla birlikte Kürşad adını ilk kurgu dünyasına taşıma ediminin tarihsel önceliği Sabahattin Ali'nin *Esirler* oyununa aittir.

SONUÇ

Sabahattin Ali'nin hapisneden yazdığı mektuplarda eserlerinin öyküleri ve eser yazma süreçleri de yer almaktadır. Mektuplarda yer bulan hapisneden imzalı ürünlerden *Esirler* oyunu okur belleğinde muhtemelen başka oyunu olmaması, oyun yazarlığı ile tanınmamış olması, romanlarının gücünün diğer eserleri gölgede bırakacak denli güçlü olması nedeniyle göz ardı edilmiştir. *Esirler* oyunu Sabahattin Ali'nin bir sanatkar olarak mahkûmiyet hayatını sonlandırma çabasını sergileyen ve bu çabanın izlerini yansıtan bir eserdir. Mahkûmiyet yaşamındaki duygusal dalgalanmaları, ruhsal durumunu, hayat ve ölüm karşısındaki tavrını, esaret ve hürriyet ile ilgili hislerini ifade edecek bir alan yaratması itibarıyla önemli bir eserdir.

Söz konusu eserde tarihi Türk ve Çin anlaşmazlığı; yaşam/ölüm, esaret/özgürlük ve aşk temaları etrafında anlatılmıştır. Eserde; Türklerin Çinlilerin boyunduruğu altına girmek istemeyişleri, devlet kurmak amaçlı her türlü mücadelenin verilmesi, canlarını ve arkada bıraktıkları hiçbir şeyi düşünmeksizin özgürlük için harbe giden Türklerin savaşçı karakterine vurgular mevcuttur. Bu özgürlük mücadelesinde hem tarihi hem edebi olan alanda varlık sergileyen oyun kişisi Kürşad, Türk tarihi açısından önemli bir şahsiyettir.

Esirler oyunu, edebi alanda çeşitli eserler üretilmesine sebep olmuş Kürşad adlı tarihi karakterin yaratımında ilk örnek olup Sabahattin Ali de bu şahsiyeti edebi olan özel alana taşıyan ilk sanatçıdır. Bu sebeple Kürşad adını ilk kurgu dünyasına taşıma ediminin tarihsel önceliği Sabahattin Ali'nin *Esirler* oyununa aittir ve Kürşad'ın ismi etrafında oluşan edebi ürünlerin başlangıcına Sabahattin Ali'nin *Esirler* adlı oyunu da girmelidir.

KAYNAKÇA

- Ali, Sabahattin (1966). *Son Hikayeler- Esirler*. İstanbul: Varlık Yayınları
- Ali, Sabahattin (1997). *Sabahattin Ali'nin Özel Mektupları "İki Gözüm Ayşe"* (Yayına hazırlayan Ayşe Sıtkı İlhan- Doğan Akın). 2. Basım. Ankara: Bilgi Yayınevi
- Atsız, Hüseyin Nihal (1940). *İçimizdeki Şeytanlar*. İstanbul. Erişim adresi: <https://huseyinnihalatsiz.com/>
- Atsız, Hüseyin Nihal (1975). *Kürşad. Türk Ansiklopedisi C. XXII* Ankara: Milli Eğitim Basımevi.
- Atsız, Hüseyin Nihal (2015). *Yolların Sonu*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Atsız, Hüseyin Nihal (2019). *Bozkurtlar*. İstanbul: Ötüken Neşriyat. Özel Basım
- Baykuzu, Tilla Deniz (2016), *Son Bilgiler Işığında Kürşad İsyanı*. Konya: Kömen Yayınları.
- Bezirci, Asım (2007). *Sabahattin Ali*. Evrensel Basım Yayın-22
- Laslo, Filiz A. ; Özkırımlı, A. (1979). *Sabahattin Ali*, İstanbul: De.
- Gökalp, Cevdet (1973), "Chie-she-shuai (Kürşad?) Olayı", Ankara: *Töre Dergisi*, Sayı: 20, s. 10- 15.
- Gömeç, Saadettin Yağmur (2016). *Kök Türk tarihi* 5 baskı Delikan Yayınları Ankara
- Korkmaz, Ramazan (1997). *Sabahattin Ali/ İnsan ve Eser*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- Kapusuzoğlu, Gökçen (2017). Tarihî Bir Kişilik Olarak Kür Şad ve 639 Yılı. *Gazi Türkiyat*(21), 121-136.
- Sağiroğlu, Birsal (2022). Sözlü Kültürden Yazılı Kültüre: Kurmaca Dilin İnşası. *Osmaniye Korkut Ata Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 4(1), 15-25. <https://doi.org/10.54990/okufed.1133845>
- Sayar, Ahmet Güner (2013). Hasan Ali Yücel. *TDV İslâm Ansiklopedisi* İstanbul. 44. Cilt. s. 45-46
- Sertkaya, Osman Fikri (2014). Kür Şad Adının Etimolojisi veya Türk Tarihinde Kür Şad Adlı Bir Kişi Var Mıdır. *Gazi Türkiyat*, 1(14), 1-10.
- Şehitoğlu, Muhammed Turan (2022). *Hüseyin Nihal Atsız'ın Dergiciliği*. Sivas Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili Ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi
- Taşağıl, Ahmet. (1999). *Göktürkler II Türk Tarih Kurumu Basımevi* Ankara
- Togan, İsenbike - Gülnar Kara - Cahide Baysal (2006). *Çin Kaynaklarındaki Türkler. Eski T'ang Tarihi. (Chiu T'ang-shu) 194a "Türkler" Bölümü*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- İnternet Kaynakları**
- Habertürk Kanalı, Tarihin Arka Odası Programı, 1 Mart 2014 tarihli yayın. (https://www.youtube.com/watch?v=DZ_R3A1H0xk). (Programa erişim sağlanamamıştır.)
- Ahmet Taşağıl / Chie-shih-shuai / Kürşad'ın Gerçek Hikayesi <https://www.youtube.com/watch?v=FkRLMFAlbMw> (Son ziyaret tarihi 16.05.2024)

TRT Avaz'da "Kürşad ve Kırk Çerisi" adlı belgesel 2015 yılı
(<https://www.youtube.com/watch?v=aDne19WEUUs>) Son ziyaret tarihi 16.05.2024

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

Kanonun Dışına Çıkamamak: Kanonik İsimlerden İkonik Yaklaşımlar (*Cüce* ve *Muinar* Örnekleri)

DR. ÖĞR. ÜYESİ DERYA GÜLLÜK*

Öz

Modernleşme paradigmamızla birlikte siyasi ve sosyal yaşama yönelik müdahaleler sanat alanına da sirayet etmiş ve bir edebiyat kanonunun oluşmasına zemin hazırlamıştır. İdeolojik tutumun ön plana çıktığı bu kanonlarda topluma yönelik inşaların edebî eser ve yazarlar aracılığıyla kurgulandığı görülür. Bilhassa uluslaşma sürecinde makbul birer vatandaşa dönüştürülen kadın ve erkek kimlikleri edebî temsilleriyle ön plana çıkar. Bu temsillerde Cumhuriyet ideolojisinin çizdiği çağdaş Türk kadını imajının işlerlik kazandığına ve bu kadın imajı üzerinden bir kanon yaratma çabasının modern Türk romanında önemli bir yer edindiğine tanık olunur. İdeolojik bir angajmanla sunulan bu çağdaş Türk kadını imajı, kadının toplumsallaşması ve modern bir kimlik kazanması adına Tanzimat'la başlayan ve Cumhuriyet'in ilânıyla hız kesmeden devam eden kanonik bir tutum geliştirmiştir; modernleşmeyi temsil etmesi öngörülen kadın kimliğinin koşul ve sınırlarını çizmek.

Feminist söylemin Türkiye'de ön plana çıktığı 1970'li yıllardan itibaren kadın noktasında belli hassasiyetle metinlerini ele alan, ideolojinin belirlediği kanonik kadın imgesine dair eleştiri getiren kadın yazarların metinlerinde "öteki" olarak kurgulanmaktan kaçamayan örtülü kadın kimliğine dair temsiller dikkatlerden kaçmamaktadır. Bu doğrultuda, feminist yazında önemli bir yer edinen Leyla Erbil ve Latife Tekin'in kanonikleşen iki metni üzerinden dikkatlere sunulacak ve örtülü kadının ötekileştirilmesiyle bu kanonik tutumun adeta ikonikleştiği kadın kahramanlarıyla *Cüce* ve *Muinar* eleştirel bir gözle okunacaktır. Kurgusal ve sembolik bir anlam dünyası içerisine yerleştirilerek kanonun dışına itilen örtülü kadın kimliği üzerinden ikonik/imgesel denebilecek bir bakışın tezahür ettiği bu çalışmalar kanonik bakışın ötesine geçemediği gibi eleştirilen eril dilden de kurtulamamıştır.

Anahtar sözcükler: Edebiyat kanonu, çağdaş Türk Kadını, örtülü kadın, *Cüce*, *Muinar*

NOT GETTING OUT OF THE CANON: ICONIC APPROACHES FROM CANONICAL NAMES
(EXAMPLES OF *CÜCE* AND *MUİNAR*)

Abstract

With our modernization paradigm, interventions in political and social life have spilled over into the field of art and paved the way for the formation of a literary canon. In these canons, where ideological attitudes come to the forefront, it is seen that constructions of society are built through literary works and writers. In particular, the identities of men and women, who are transformed into acceptable citizens in the process of nationalization, come to the fore with their literary

* Bandırma Onyedli Eylül Üniversitesi, İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü,
dgulluk@bandirma.edu.tr, ORCID: 0000-0002-3704-0984.

Gönderilme Tarihi: 25 Eylül 2024

Kabul Tarihi: 22 Ekim 2024

representations. In these representations, we witness that the image of the modern Turkish woman drawn by the Republican ideology is operationalized and that the effort to create a canon through this woman's image has an important place in the modern Turkish novel. This image of the modern Turkish woman, presented with an ideological commitment, has developed a canonical attitude towards the socialization of women and their acquisition of a modern identity that began with the Tanzimat and continued unabated with the Republic.

In this respect, since the 1970s, when feminist discourse came to the forefront in Turkey, the representations of the hijabi woman identity, which cannot escape being constructed as the "other" in the texts of women writers who deal with women with a certain sensitivity and criticize the canonical female image determined by ideology, do not escape attention. In this direction, *Cüce* and *Muinar* will be read with a critical eye through two canonical texts by Leyla Erbil and Latife Tekin, who have gained an important place in feminist literature, with the marginalization of the veiled woman and the female protagonists who have become almost iconic in this canonical attitude. These works, in which a view that we can call iconic/imaginary is manifested through the hijabi woman identity, which is pushed out of the canon by being placed in a fictional and symbolic world of meaning, could not go beyond the canonical view and could not get rid of the masculine language criticized.

Keywords: literary canon, modern Turkish woman, hijabi woman, *Cüce*, *Muinar*

GİRİŞ

Türk modernleşmesinin nirengi noktalarından biri de ulus inşasında kanonik bir tutuma dönuşen modern Türk kadını yaratma arzudur. Bu arzu, muasır medeniyetler seviyesine erişmek gibi yeni bir söylem etrafında kanonik bir pratiğe dönuşürken kadın kimliği, modernliğin taşıyıcı unsuru olarak, ideolojik bir angajmanla kurgulanır. Edebiyatın -özellikle de konu açısından hususi bir önem arz eden romanlar minvalinden konuya yaklaşıldığında- bu kimliklerin inşasındaki rolü dikkatlerden kaçmaz. Zira, Batı'dan devşirilen yeni bir tür olan roman "Batıcı bakış açısını yaymaya yönelik bir araç olarak kullanılmaktaydı" (Evin, 2004, s. 103). Bu bağlamda da "Türk modernleşmesinin kanonik metinleri en temelde Batı ile özdeşleşme ve Batı'dan farklı olma arasındaki çelişki içinde şekillenmiştir" (Sancar, 2014, s. 126). Bu çelişki daha ziyade erken modernleşme döneminin romanlarında kadın kimliği üzerinden görünür olur ve bu dönemin romanlarındaki temel ideoloji modern kadını şekillendirme arzusu ve arzulanan bu kadının rotasını belirlemektir. Bunun için de yeni kadına izlemesi gereken yollar ve kaçınması gereken yaşam biçimleri romanlar aracılığıyla gösterilir ve bu sınırlar muhkem bir şekilde çizilir (Sancar, 2014, s. 129).

Cumhuriyet'in kurucu kadrosu toplumu modernleştirme sürecinde otoriter politikalara başvurarak, çeşitli politik aygıtlar aracılığıyla toplumsal yaşamı geleneksel değerlerden soyutlamayı hedeflemiş ve bunların yerine modern değerler ikame etme yoluna girmiştir. Kurucu kadro dinin toplumsal bağları bütünleştirici bir güç olduğunun bilincindedir ve tamamıyla dini tasfiye etmek yerine onu sıkı bir şekilde denetimi altına alacağı etatokratik bir sistem olarak inşa etmiştir. Böylelikle din, bürokratik bir havaya bürünerek modernleşmeyle paralel bir şekilde pozitivist

değerler üreten bir yapıya evrilecek ve henüz Cumhuriyet'in ilk yıllarında dini değerlerin ikamesi adına yeni değerler inşa etmek gerekecektir (Çaha, 2017, s. 121-122). İsmail Kara'nın da belirttiği gibi "Cumhuriyet ideolojisinin bazı dönemlerde ve birçok konuda İslâm'la çatışmayı göze aldığı, İslâm'la çatışarak bir kimlik oluşturmaya çalıştığı da bir vâkiadır" (2008, s. 28). Bu noktada, "Kadın konusuyla ilgili reformlar, gerçekte Türk toplumunun Osmanlı-İslâm geleneğiyle bağlarını koparmak için politik bir araç olarak kullanılmıştır" (Çaha, 2017, s. 122). Nitekim süreç içerisinde kadınlar modern Türk toplumunu muasır medeniyetler seviyesine çıkarma projesinin birer taşıyıcısı olarak inşa edilmişlerdir. Böylelikle kadın kimliği bir yerde İslâm geleneğinden kopuşu imlerken diğer taraftan Batılılaşma idealinin temsilcisi olarak görülecektir (Çaha, 2017, s. 123). Bu noktada Nilüfer Göle *Modern Mahrem* adlı çalışmasında kadınların İslâm'ın belirlediği yaşam alanından Batılı değerlerin hüküm sürdüğü alana geçişi şöyle ifade eder:

"Kemalizm, medeniyet değişimi tasarımıyla kadınlara 'toplumsal' görünürlük kazandırmaktadır. Hatta tersinden söylemeliyiz: Kadınların kamusal alana çıkışları, görünürlük kazanmaları, medeniyet dönüşümünü sergilemektedir. Kadının mahrem çemberini kırması, cinsiyetler arası tecrit duvarlarının yıkılması İslâm'ın düzenlediği yaşam alanının Batılı değerlerin etkisi altına girdiğini göstermektedir. Bu etki, kendiliğinden oluşan bir akım olmaktan çok, Kemalist ideoloji ve reformların tercüme ettiği devlet iradesinden kaynaklanmaktadır." (2011, s. 100)

1990'lı yıllardan itibaren politik bir zemine doğru çekilmeye başlayan kadın hareketiyle birlikte bir taraftan "siyasal İslâm'ın" yükselişi diğer yandan "Kemalist modernleşmeciliğin" krizi çeşitli tartışmaları da beraberinde getirmiştir. Özellikle mezkûr yıllarla "yükselen İslâmcılık karşısında kendini Atatürkçü olarak nitelendiren siyasal hareket, kadın hakları savunusunu cinsiyet eşitliğinin nasıl geliştirileceğine değil 'laikliğin savunulması'na indirgeyen bir anlayışın yayılmasına neden oldu" (Sancar, 2011, s. 80). Bu anlayışla birlikte tartışmaların merkezi ve görünen yüzü "başörtüsü" olur. Nihayetinde Cumhuriyetçilerin gözünde laikliğin ihlali olarak algılanan kadınların örtüleriyle kamusal alanda görünür olmaları çeşitli tartışmaları da beraberinde getirir (Sancar, 2011).

Kanon kelimesi, Yunanca kökenli olup Sami dillerinde, kamış veya değnek manasında gelmekte olan bir sözcükten türemiştir. Klasik ve Helenistik çağlarda müzik, heykel, retorik, felsefe ve dilbilgisiyle alakalı tartışmalarda ön plana çıkan bir kavram olarak kanon, tarihsel süreçte Hıristiyanlıkla ilişkilendirilen çeşitli metinlerin Kitabı Mukaddes'te toplanması esnasında tam anlamıyla bugünkü manasına kavuşmuştur. Zira, Kitabı Mukaddes'te yer alması gereken metinleri ayırıştırarak bir mefhum olarak, metne dahil olması gerekenle dışarıda bırakılması belirlenen metinleri ayırarak bir paradigma oluşturur (Jusdanis, 2015). Toplumsal yapının çözülmeye uğradığı ve kimliklerin artık farklılaştığı bir zeminde kanon, toplumların hafızalarını yenileme ve kültürel açıdan onları canlandırma olanağı sunar. "Edebiyat kanonları bazı metinlerin otoritelerini pekiştirir, kabul edilebilir olanı kabul edilemez olandan, edebi olanı edebi olmayandan ayırırlar; bir geleneği muhafaza edip bugünü geçmiş başarılarla irtibatlandırır" (Jusdanis, 2015, s. 105-106). Nitekim, cemiyetin normlarını, değer yargılarını, toplumsal alanda mutabakat sağlayacak ölçütlerini yansıttığı varsayılan metinlerin türünün en iyisi olarak lanse edilerek bu metinlere vüsat bir çehre kazandırılır. Nihayetinde edebiyat kanonları konum ve konumlandırışlarıyla yüksek bir edebiyat

verimi olarak adlandırılarak yerleri muhkemleştirilir ve bir cemaatin değerlerini muhafaza etmek adına yaygınlaştırılır (Jusdanis, 2015, s. 109- 114). Nihayetinde, dini bir kökene dayandırılan kanon, “hayatta kalmak için birbiriyle mücadele eden metinler arasında bir seçim haline gelir (Bloom, 2014, s. 27). Ulus inşasında oldukça elverişli bir aygıtla dönüşecek olan edebiyat kanonları söz konusu Türk modernleşmesi olduğunda işlevsel bir pratiğe evrilecektir. Zira, erken dönem romanlarından itibaren başlayan Cumhuriyet’le devam eden bir edebiyat kanonunun oluşumu dikkatlerden kaçmaz. Cumhuriyet’in ilânıyla birlikte rejiminin taşıyıcılığını üstlenecek olan romanlar eşgüdümlü bir şekilde kanonik bir kadın söylemini de inşa edeceklerdir. İnşa edilen bu kadın kimliği bilhassa 1970’lerden sonra Türkiye’de yükselen feminist hareketle birlikte eleştiriye açılacaktır. Bu eleştiriler eşliğinde kadın kimliği birçok açıdan ele alınırken diğer bir yandan farklı kadın kimlikleri edebî metinler aracılığıyla görünür olacaktır. Bilhassa kadın yazarlar tarafından hususiyetle ele alınan ve feminist bir duyarlıkla işlenen kadın kimlikleri ön plana çıkarken farklı kadınlık deneyimleri üzerinden bambaşka kanonik bir tutumun geliştiği görülür. Bu çalışmada ele alınacak olan örtülü kadın kimliği de kanonik bu tutumdan kaçmamış ve Türk edebiyatında feminist bir çizgide ele alınan Leyla Erbil ve Latife Tekin’in söz konusu metinlerinde “öteki” olarak çizilmişlerdir.

Cüce ve Muinar’da Örtülü Kadının Ötekileştirilme Hikâyeleri

Anlatılarında kendine özgü bir dil kurarak yerleşik dil kalıplarının dışına çıkan Leyla Erbil’in ilk romanı *Tuhaf Bir Kadın* 1971’de yayımlanmış ve Erbil, 2013 yılında yayımlanan son romanı *Tuhaf Bir Erkek*’le yazın hayatını sonlandırmıştır. Bu iki metin arasına yayılan süreçte toplumsal hayat içerisinde kadın-erkek kimlikleri ve ilişkileri üzerine hususiyetle eğilen Erbil, romanlarında da mezkûr kimlikleri eleştirel bir tutumla işlemiştir. Araştırmacılar tarafından romanları sıklıkla feminist eleştirinin açtığı imkânlar odağında tartışılan ve feminist bir duyarlılık etrafında incelenen yazarın 2001’de yayımlanan romanı *Cüce*, eleştirmenlerce aynı hassasiyetle ele alınmış ve incelenmiştir. *Cüce* üzerine kaleme aldığı yazısında Ahmet Oktay romanın “karnavalesk” havasına dikkat çekerek “ciddi ile gülüncün, tutarlı ile tutarsızın, sevgi ile nefretin, gerçek ile düşlemselin” (Oktay, 2001, s. 10) iç içe geçtiği bir düzlemde romanı ele alır. Oktay’la aynı düzlemde romanı ele alan Süha Oğuzertem, *Cüce* için, “güncel ve tarihseldir, yerel ve evrenseldir, felsefî ve antropolojik deneme özellikleri taşır, ciddi ve karnavelesktir; lirik ve epiktir. Yazar, uzlaşım bir tarih anlayışından yana değildir; iç ve dış çatışmaların üstüne gitmeyi yeğler” (2007, s. 161) söylemiyle romandaki dualiteyi uzlaşmaz bir tezatlık içerisinde değerlendirir. Uzlaşmaz bir tavrın hakim olduğu ve karnavalesk havanın dikkatleri çektiği *Cüce*’de toplumsal cinsiyet kimlik rollerini de aynı hava içerisinde okuyucuya sunulur. Ataerkil bir dizgide verilen erkek kimliğiyle bu söylemin altında ezilen kadınlar eleştirel bir gözle okunurken bilhassa ön plana çıkarılan iki kadın karakter, Hatçabla ve Zenîme, birbirinden oldukça farklı karakterler olarak çizilse de onları bir araya getiren güç cinsiyet kimlikleri olur. Her ikisi de kadın duyarlılığı içerisinde çizilen karakterler olarak ortak bir paydada buluşurken tezahür eden bambaşka bir “öteki”leştirme anının da “ideolojik” bir angajmanla kurgulandığını müşahade ederiz. Bu anlatıda tıpkı *Muinar*’da olduğu gibi isimsiz zikredilerek kolektif bir küme içerisine alınan ve kimliksizleştirilen örtülü kadın kategorizasyonun,

mezkûr duyarlılığı kestiği görülür. Cumhuriyet rejiminin modern kadın kurgusuna uymayan bu kadın kimliği, bambaşka bir alana hapsedilerek ötekileştirilir.



Leyla Erbil

Anlatı, “Yazarın Notu” başlığıyla açılırken üstkurmaca ile Leylâ Erbil’in anlatıya dahil olduğu ve yazılacak olan *Cüce* metni için bir zemin hazırlandığı görülür. Yazar Leylâ’nın, yazlık köy evindeki komşularından tek başına yaşayan doksan yaşlarındaki bir kadının ölüm haberiyle başlayan bölüm, adının Zenîme olduğunu öğrendiğimiz yaşlı kadının; bir zamanlar Amerika’da “İslâm’da Yalansızlığın Ürettiği Estetik

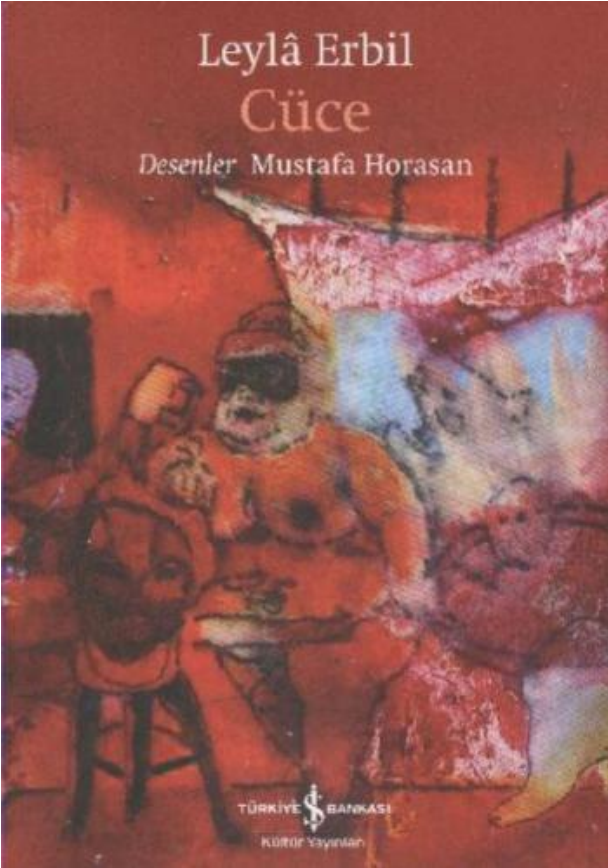
Merhametin Dünya Hümanizmine Katkıları” başlıklı dersler vermiş, Divan şiirini çok iyi bilen, ateist olduğunu söyleyen fakat duvarında Kuran-ı Kerim asılı olan “tuhaf” bir kadın olduğunu öğreniriz. Evinden pek çıkmayan, kimselere de gitmeyen Zenîme, sıklıkla bir iç savaş çıkacağından bahseder ve yazarla her yaz karşılaşmasında ilk sorduğu soru “gördün mü bu bir yılda yaşananları, bir adım daha yaklaştık iç savaşa haklı mıymışım?” (Erbil, 2019, s. 8) olur. Tezatlarla örülü bir karakter olan Zenîme yalnızlığını kendisinden çok farklı bir kadın olan Hatçabla ve oğlu Yıldırım’dan başkasıyla da paylaşmaz. Zenîme’nin zihninde de anlattığı hikâyelerde de bir tutarlık ya da bütünlük söz konusu değildir, evinin içi gibi zihni de dağınıktır. Evin içini dolduran karıncalar, zihnini de ele geçirmiş ve bütün düşüncesi zihnini istila eden karıncalar ile çıkacağını düşündüğü iç savaş arasında hapsolmuştur. Zenîme’nin farklılığı kıyafetlerine de sirayet etmiş kimi zaman gösterişli, ipekli ve dantelalarla süslü kıyafetlerle evde görülürken kimi zamansa bunun tam aksine sıradan ve olağan kıyafetlerle özensiz görülür. Başından bir evlilik geçmiş olan Zenîme’nin yaşadığından bile şüphe ettiği bir oğlu vardır. Zenîme tüm farklılıkları, tezatlığı ve dağınıklığıyla yazarken de aynı tutumdadır; “salonu sanki orta yerde bir çınar varmış da onun tüm yaprakları sonbaharın gelişiyle kuruyup dökülmüş gibi yerlere serilmiş yazılı yapraklarla” (Erbil, 2019, s. 15) kaplıdır. Zenîme’nin vefatıyla birlikte arkasında bıraktığı bu dağınık yığın onun vasiyetiyle kitaplaştırılmak üzere yazar Leylâ Hanım’a bırakılır. Zenîme’nin ölümünün bir intihar oluşu ise sonradan anlaşılacaktır. Anlatıya dair bu bilgilere ulaştığımız “yazarın notu” bölümünde “karnavalesk” hava bize asıl metne –*Cüce*’ye- dair birçok şey söyler. Öyle ki bu savruk pasajlarda, aynı zamanda toplumsal cinsiyeti inşa eden eril yapıyı eleştirel bir süzgeçten geçirerek kendi içerisinde bir “yapıbozuma” uğratma çabasının da görünür olduğu aşikârdır. Bu minvalde, Zenîme’nin numaralandırılmamış, tarih belirtilmemiş dağınık müsveddeleri yazar Leylâ’ya teslim ettiğinde aralarında geçen diyalog da mühimdir; notları alan yazar, “yazdıklarınızı düzenleyemedim henüz ama öylece karışık olduklarından üstün bir yazın adamı olduğunuz anlaşılıyor nasıl yakarım onları?” dediğinde Zenîme’nin tepkisi gecikmez; Leylâ der, “yazın adamı

değil, kadınıym ben! Anlayacaksın tümünü okuduğunda!” (Erbil, 2019, s. 14) cevabı Zenîme’nin bakışındaki hususiyeti gösterir zira bu söylem *Cüce*’ye yönelik bir dikkat ortaya koyar. Nihayetinde yazılanları okuduğunda bir “yazın kadını”nın hassasiyetinin görülür olacağına dair bir fikrin telkine matuftur. Fakat, bu kadın duyarlılığının söz konusu örtülü kadın olduğunda ise bir tarafıyla “cinsel” diğer tarafıyla da “politik” bir alana çekilerek bambaşka bir “öteki”liğe zemin hazırladığına şahit oluruz. Halbuki anlatıda aykırı duruşu ve muhalif kimliğiyle dikkatleri çeken Zenîme, ilk gençlik yıllarında yasadışı örgütlerle bağı olduğu iddiasıyla yargılanmış ve cezaevinde kalmış, “koltuk altlarına kızgın yumurtalar oturtarak” (Erbil, 2019, s. 10) çeşitli işkencelere maruz bırakılmış bir kadın olarak, hayatının her döneminde çeşitli tahakküm mekanizmalarından kaçmış ve eril bakışın altında ezilmemek adına kendisini yalnızlığa mahkûm etmiştir. Bu kaçışta, “eril tahakkümün” izlerini görürken öte yandan yazar, Bourdieu’nun belirttiği gibi “eril tahakkümü düşünürken kendileri de tahakkümün ürünü olan düşünme biçimlerine başvurma riskini” (2015, s. 11-12) gözden kaçırmış ve aynı dili kullanma noktasında bir beis görmemiştir. Kendisini eve kapatan ve dünyayla ilişkisini koparan Zenîme’nin en yakını olan dostu “her akşam kocasından dayak yiyen Hatçabla”, onun oğlu Yıldırım ve köpeği Kaban’dır. Dış dünyadan Zenîme’ye haber getiren ise Yıldırım’dır. Metinde bu patriarkal yapı içten içe işlerken, bambaşka bir “ötekileştirme” ve tahakküm mekanizması devreye girer. Ömrü boyunca, ataerkil düzenin baskısını üzerinde hissetmiş ve buna direnmiş, bu uğurda yalnızlaşmayı ve “görünmez”liği tercih edebilmiş muhalif kimliğiyle Zenîme söz konusu “öteki” olarak işaretlediği örtülü kadın olduğunda aynı dili kullanmakta bir sakınca görmez. Bambaşka bir örüntü içerisine yerleştirdiği örtülü kadının da kendi tecrübesindeki gibi “görünür” olmaktan, seyredilmekten ve kültürel tahakkümden “kaçan” olabileceğini göz ardı eder. Dahası, sayfa içerisinde ana metne giydirilmiş bölümü, izleyen sayfada ayırarak vermiş ve ana metinden kopararak ikinci bir defa “ötekileştirme” politikası izlemiştir. Nihayetinde bu “ayrıkısı” konumlandırılmayla fikrini tahkim etmiştir;

“Ah, işte o gür saçların ki (öteki kadınlara örtturdüler üzerini sımsıkı korku kefenleriyle; korkunç birer cinsel organdan başka bir şey olmadığına ikrar getirttikleri bedenleriyle birlikte) sense bugün bu kara saçlarını, -vaktiyle her bir teline bir âşığının kendini astığı-göz altı kırışıklıklarını silip atasıya öylesine çektin, gerdin, boğdun ki ensende, -yedi TİP’li genci telle boğan müreffeh katilleri gibi Türkiye’nin- gözlerin bir anda, bir samuray kılıcı keskinliğinde incelemek edindi yepyeni görme boyutları.” (Erbil, 2019, s. 3)

Saçları örttürülen kadınlarla kendi saçlarını karşılaştıran Zenîme, söz konusu örtülü kadınları, “korkunç bir cinsel organ olmaktan başka bir şey olmadığına” inandırılarak “örttürülmüş” bir “varlık” olarak tahayyül eder. Mezkûr alıntı ortaya koymaktadır ki, “vaktiyle her bir teline bir âşığın kendini astığı o gür siyah saçlar” ifadeleriyle övgüye değer görülen Zenîme’nin saçlarıdır ve o saçlar ki her bir teli bir erkeği öldürecek güzelliktedir. Saçlarını kapatarak bir yerde güzelliğini de örten “öteki kadın” ise kendisini saçının her bir teline ölecek bir erkek varlığından mahrum bırakan(!) bir kadın imgesine dönüşür. Bu paragrafta dikkatlerden kaçmayan diğer bir hususiyet ise mukayese edilen iki kadın arasında tezahür eden özne-nesne ilişkisidir. Örtülü kadının örtüsü adeta kendi tercihi olamazmış gibi “örtturdüler” fiiliyle nesneleştirilir, örtüsüz kadın ise özneleşerek kendi kararlarını yine kendi veren ve saçlarını istediği gibi toplayarak “yepyeni görme boyutları” da kazanan bir bireye dönüşür. Cümlenin devamında örtülü kadınların bedenleri de “cinsellikle”

işaretlenmiş ve işaretlenen bu bedenleri örtüyle birlikte bir kefene benzetilerek bir yerde varlıkları yok sayılmıştır. Kendi kararlarını alamayan örtülü bu kadınlar adeta birer “ölü” olarak tahayyül edilir. Söz konusu paragrafta Zenîme kendi saçlarını da ölümlerine anacaktır fakat bu ölümlerle hatırlatılan yedi TİP’li genç olur ki onları ölüme götüren telle onun saçları arasında bir bağ olmadığı imlenir. Onun saçlarının bu gençlerin ölümüyle bir ilişkisi olmadığı gibi örtülü kadınları ruhen öldüren örtüleri de onların kendi tercihleri olamaz zira başını korkudan zorla örten kadınlar yedi TİP’li genç gibi birer kurban olmanın ötesine geçemez. Bunun da ötesinde saçlarını istediği şekilde boynunda toplayabilen kadın “yepyeni görme biçimleri” kazanırken öteki olarak imlenerek nesneleşen örtülü kadın ise örtüsüyle birlikte bakış açısını da kapatan bir kurban dönüşür.



Alıntılanan bu paragraf bir sonraki sayfada verilen baş kısmı örtülü yarı insan yarı hayvan görünümlü bir tasviri içeren illüstrasyonla karşılıklı olarak iki ayrı sayfayı kaplayacak şekilde yeniden verilir. Bu tasvirin ihtiva ettiği anlam dünyası ile paragrafın anlamı bir yerde örtüşerek kendilerini “bir cinsel organdan öte” gör(e)meyen örtülü kadınları bambaşka bir örüntü içerisine yerleştirir. Bu bakış altında ötekileştirilen örtülü kadın imgesinin Batı’nın tahayyül ettiği Doğulu kadın söylemini dolaşıma sokan “örtük oryantalizm” düşüncesine mutabık olduğu söylenebilir. Batı düşüncesinde Doğu ile cinsellik arasında kurulan ilişkide Batılı’nın Doğulu/Müslüman/örtülü kadını “cinsel imgelerle, bilinçdışı fantazilerle ve arzularla” (Yeğenoğlu, 2017, s. 35) çevrelenmiş bir dünya içerisine hapsettiği görülür. Batı’nın tahayyülündeki Doğulu/Müslüman/örtülü kadın

imgesi adeta Zenîme’nin bakışında sabitleniyordur. “Kadınlara örttüler üzerini sınımsız korku kefenleriyle, korkunç birer cinsel organdan başka bir şey olmadığına ikrar ettikleri bedenleriyle” (Erbil, 2019, s. 4) ifadelerinde saklı bir oryantalist bakışın varlığı sezilir zira örtülü kadını hapsettiği cinsel alan ve üzerindeki baskının korkusuyla boyun eğmiş, itaat etmiş ve örtünmüş bir kadın imgesi oryantalist bakışa eklenir. Batı’nın tahayyülünde Müslüman kültürüne yönelik bilhassa peçenin/örtünün ihtiva ettiği anlamı çok yönlü tartıştığı kitabı *Sömürgeci Fantaziler*’de Meyda Yeğenoğlu, Batı düşüncesinde kadının baskı altına alınmasının mühim bir kanıtı olarak sunulan örtünün, emperyal feminist hareketler içerisindeki yerine dikkatleri çeker; “Batılı feminist göz için peçe, tam da arzu ettiği şeyi, yani kadını İslam/gelenek arasındaki sıkı bağın örneğini ve böylece peçenin kadının özgürleşmesi adına kaldırılması gerektiğini dile getirme fırsatı verir. Dolayısıyla peçe, baskıcı olan ve özgürlükten uzak İslami geleneğin ve Doğulu kültürlerin en temel göstergesi, böylece de kadının baskı altında tutulduğunun kanıtı olarak kodlanmıştır” (2017, s. 132). Bu

bağlamda kodlanan kadının örtüsü, kadınların maruz kaldığı baskıcı ve özgürlükten yoksun koşulların varlığının bir göstergesi haline gelir. Yeğenoğlu, “Örtünme, belli bir iktidarın yaptırımları ve ilkeleri doğrultusunda bedeni konumlandırma ve biçimlendirme pratiği demekse, örtünmeme de başka iktidar ilişkilerinin yaptırımları ve ilkeleri doğrultusunda beden konumlandırılması ve biçimlendirilmesi demektir” (Yeğenoğlu, 2017, s. 150). Bu anlamda örtünmemiş beden örtünen bedenden daha az işaretlenmiş değildir diyen Yeğenoğlu, örtünmemenin hiçbir şekilde doğal olmadığı gibi, örtünmeyle kıyaslandığında, örtünmeme sayesinde bedenin daha az işaretlendiğini dolayısıyla da daha “özgür” olduğunu varsayamayacağımıza dikkatleri çeker. Emperyal feminizmin “örtülü” kadın üzerinden söylemini meşrulaştıran temel örüntü, örtünmeyen bedeni doğal ve gerçek olarak işaretlemesi yani normu temsil ettiğine dair muhkem görüşüdür. Nihayetinde, bedenin varoluşunun koşulu örtünmemesi iken varoluşuna bir tehdit olarak algılanan örtü ise bedeni işaretleyerek özgür olmadığını bir göstergesine dönüşür. (Yeğenoğlu, 2017, s. 150). Yeğenoğlu’nun altını çizdiği gibi bu bakışta ve konumlandırışta söz konusu olanın sadece; fallus-merkezcilikle basitçe “erkeğin kadını ezmesi değil”, biricik yasanın veya aynılık mantığının işlediği bir söylemsel yapıyı anladığımızda, Zenîme’nin “öteki” olarak imlediği örtülü kadın üzerinde oluşturmuş olduğu söylemsel yapıyı da çözümleyebiliriz. Bu bağlamda Said’in “örtük oryantalizm” kavramsallaştırması yol gösterici olabilir. Örtük oryantalizmde, Doğu toplumu üzerinden üretilen ve doğruluğundan şüphe duyulmayan söylemler “oy birliği, istikrar ve sürengenlik” (Said, 2001, s. 218) etrafında üretilerek değiştirilmeden sabit kalırlar. Bilhassa roman, hikâye gibi edebî metinlerde ya da seyyahların gezi yazılarında eril hayal gücünün eşlik ettiği ve sınırsız bir şehvet alanı içerisine hapsedilerek çizilen kadınlar, patriarkal bir dizgede sunulur ve bu kadın imgesi örtük oryantalizmin bir alametifarikası olarak görülür (Said, 2001, s. 220).

Zenîme’nin “can yoldaşım” olarak tanımladığı Hatçabla’ya dair düşünceleri oldukça müspettir. Hatçabla; “ıslak çamurlu şalvarı, ekose peştamalı ve üzerine eksik etmediği kaba yün kazağıyla” (Erbil, 2019: 47). Zenîme’de hayranlık uyandırmaktadır. Başına örttüğü peştamalı, ayağındaki şalvarıyla resmedilen Hatçabla, bambaşka bir örüntüde ele alınır. “Hatçabla’nın Roma’da Magna Mater adıyla anılan, Yakındoğu’nun büyük ana tanrıçası, kentlere, tarıma, hayvanlara ve tüm tanrılara hükmeden, evrensel analığın simgesi Kubaba’yı (öbür adıyla Kybele’yi) çağrıştırdığı” (Gürbilek, 2016: 235-236) söylenebilir. Hatçabla’ya yakınlıkla örtülü öteki kadına karşı menfi tutum bir karşılaştırmayı da beraberinde getirir. Bu tezatta problem öteki kadındaki örtü iken Hatçabla söz konusu olduğunda onun başındaki peştamal sorun olarak görülmez dahası oldukça uzak bir örüntü içerisinde verilen örtüler göstergeleri bağlamında farklılaşır. Kocasından her gün şiddet gören bir kadın olarak Hatçabla’nın maruz kaldığı bu şiddete karşı bir çıkışı da söz konusu değilken Zenîme’nin “öteki” olarak işaretlediği örtülü kadınlardaki var olduğunu söylediği bir boyun eğiş de değildir bu; “Hatcablacım dedim, dövüyor bu adam seni, öldürecek bir gün dayaktan, bırak gel açalım bir dava ona, kalırsın benimle, geçinir gideriz ha? Edemem onsuz! Dedi. ben onun sıcaklığına alışığım, sen bilmezsin!” (Erbil, 2019, s. 45). Hatçabla kocası karşısında sesini çıkaramamış, gördüğü şiddete karşı yalnız kalmayı göze alamamış ve bunu da sorun haline getirmemişken Zenîme bu kabullenışı sorun yapmamış dahası onu sahiplenerek kanatları altına almıştır. Söz konusu zorla örttürüldüklerini düşündüğü örtülü kadınlar olduğunda ise cinsellikle

örülü bir alana hapsedilmiş bu kadınlarla başındaki peştamalıyla Hatçabla arasına bir mesafe koyulur. Tam da burada zihinlere bu iki örtü arasındaki fark nedir sorusu gelebilir ki bu da oryantalist bir söylemin söz konusu olduğu söylenebilir. İrvin Cemil Schick, *Batı'nın Cinsel Kısıtı*'na yazdığı "önsöz"de, Batı'nın "ötekilik" düşüncesindeki tutarlılığa dikkatleri çekerek bu düşüncedeki devamlılığın "öteki'nin ötekiliği'nin cinsellik ve/veya cinsiyet üzerine temellendirilmiş bazı muhayyel farklılıklarla pekiştirilmesi" (2000, s. 1) vasıtasıyla oluşturulduğunu ifade eder. Ötekinin "muhayyel farklılıklar" dolayısıyla kurulduğu düşüncesi zihinlere Edward Said'in çalışması *Şarkiyatçık*'ı getirir. Flaubert'in metinlerinden yola çıkan Sait, Doğu ile cinsellik arasında kurulan bağda yaratılan Doğulu kadın imgesine ve onun temsiline dikkat çeker:

"Flaubert'in tüm Şark deneyimlerinin dokusunda, Şark ile cinsellik arasında kurulan neredeyse tekdüze bir bağlantı vardır. Flaubert bu bağlantıyı kurmakla, Batı'nın Şark karşısındaki tutumlarında ortaya çıkan, dikkat çekecek ölçüde kalıcı bir motifin ne ilk ne de en abartılı örneğini sunmuştu. Flaubert'in dehası bu motife sanatsal yücelik katma konusunda başka herkesi geride bırakmış olsa da, motifin kendisi olağanüstü bir değişmezlik gösterir aslında. Şark'ın neden hâlâ sadece bereketi değil, aynı zamanda cinsel vaadi (ve tehdidi), usanmaz şehveti, sınırsız arzuyu, derin yaratıcı güçleri çağırır gibi görüldüğü kurgulamalara açık bir konudur." (Said, 2001, s. 200)

Zenîme öteki olarak gördüğü, "korkunç birer cinsel organdan başka bir şey olmadığına" inandıklarını söylediği örtülü kadını, tamamıyla "cinsellik"le örülü bir alana hapsederek, örtülü kadının temsilini "örtük bir oryantalizm" etrafında kararlılıkla ve yeniden üretir. Belirli sınırlar içerisine hapsettiği bu örtülü kadını sadece cinselliğiyle ve bedensel işaretlemeye değil baskı altına alınmış, tahakküme boyun eğmiş ve kendi söz hakkını kullanamayan nesneleşmiş bir figür olarak da çizer. Özgür iradesini kullanamayan bu kadının özgürleşmesi gerektiği de vurgulanır. Zira bunu gerçekleştirmezse "korku kefenleriyle" örtülü bir ölü olmaktan kurtulamayacak ve bunun ötesinde bir temsilleri olmayacaktır. Diğer bir yandan Zenîme Hatçabla'yı "yaşı olmayan ıssız bir kadın" tanımlamasıyla semavi dinler öncesi dönemlere ait bir figür olarak görür ve bu haliyle Hatçabla evrensel analığın simgesi olan büyük ana Tanrıça Kybele'yi çağırır. Öte yandan ise cinsel bir obje olarak görülmemek adına zorla örtündüğünü ifade ettiği kadınları "cinsel ve cinsiyetçi" bir alana hapsederek örtülü kadını ötekileştirmesi örtük bir oryantalist bakışın izlerini taşıdığı gibi bu bakışta örtünmenin bir tahakküm ilişkisi etrafında verilmesi ve kadının kendisi tarafından ikrar edilen, arzulanan iradi bir pratik olarak kullanılabileceğine inanılmaması pozitivist epistemolojinin dogmatik belirleniminin bir izdüşümü olarak karşımıza çıkar (Okutan, 2013, s. 379). Nitekim şu durumda Cumhuriyet'in arzuladığı modern kadın kimliğinden de uzak görünümüyle, hakîm paradigmanın dışına itilir.

Cüce'yle aynı paralellikte okuyabileceğimiz diğer bir anlatı da Latife Tekin'in *Muinar*'ıdır. 1983'te yayımladığı ilk romanı *Sevgili Arsız Ölüm*'den başlayarak yazdığı tüm romanlarında feminist bir duyarlılığın ön plana çıktığı Latife Tekin, ele aldığı kadın kahramanlarıyla dikkatleri çeken, kadın öznelliğini ön plana çıkaran ve toplumsal yapılanma içerisindeki cinsiyetçi hiyerarşiye odaklanan bir isim olarak anılmaktadır. *Muinar*'a baktığımızda ise örtülü kadınlar üzerinden yapılan kategorizasyon dikkatleri çeker. Örtülü kadın kimliği üzerinden yapılan kategorizasyon, bu kimliği türban imgesi etrafında işlenen bambaşka bir ötekiliğe doğru sürüklemiş ve "cinsiyetçi"

sınırları ideolojik bir angajmanla kurgulamıştır. Bu ötekiliği kuran “örtü”, kadının özgürleşmesinin önünde ataerkil bir sınır olarak çizilerek kurtuluş reçetesi olarak kadına, örtüsünü açma fikri sunulmuştur. Bir yerde bu söylem artık örtülü kadının özgürleştirilmesi meselesinden ziyade karşısına çıkarılan başı açık özgür kadın imgesiyle birlikte oluşturulan bir başka kadın kurgusuna dönüşerek adeta kadın kimliğini belli sınırlarla çizen katı bir söyleme dönüşür. Bu söylem, örtüyü ataerkil kültüre ait bir iktidar uygulaması olarak görürken diğer bir taraftan örtünmeme ya da açılmayı bambaşka bir ataerkil kültüre ait iktidar alanı olarak yeniden kurar. Nihayetinde, “eğer örtünme ataerkil bir kültüre ait bir iktidar uygulamasıysa, örtünmeme veya açılma da (...) başka bir ataerkil kültüre ait bir iktidar uygulamasıdır” (Yeğenoğlu, 2017, s. 125). Anlatının gaflete düştüğü yer tam olarak burasıdır ki eleştirdiği yapı üzerinden kendisini temellendirmeye gitmiş ve kendisine yeni bir iktidar alanı açarak meşru bir alt yapı yaratmanın koşul ve sınırlarını keskinleştirmiştir. Örtülü ve açık kadın kimliği üzerinden yapılan kutuplaştırma, kadın kimliğini bir temsil krizine doğru sürüklerken cinsiyetçi sınırların aşılmasından ziyade bunun üzerini örten görünmez bir kadın imgesine doğru evrilir.

Aynur İlyasoğlu *Örtülü Kimlik* başlıklı çalışmasında, “çağdaş kadın” prototipiyle çatışan ve ona uygunluk gösteremeyen örtülü kadının, “çağdaş bir görünüm”ün aksine örtüleri ve bu örtüyle eş güdümlü değerleriyle, Cumhuriyet’in kurduğu yüksek öğrenim ile profesyonel çalışma sahalarında ve kamusal alanda yer talep etmelerinin, bu kadınların konumlandırılışını da güçlendirdiğini ifade eder. Türkiye’nin tarihsel arka planında görülen kırılmalar ve örüntülenen



Latife Tekin

kavramsallaştırmalar neticesinde “çağdaş kadının” karşısında konumlandırılan “İslami kadın” kutupsallaştırılması, daha seküler kesimlerde, tesettür ve kadınların İslam’a yönelişinde farklı açılardan yaklaşımları da beraberinde getirmiştir. İlyasoğlu, bu yaklaşımların ilk sırasında, gelenekselliğin bir devamı olarak görülen ve bir “gerikalmışlık” tezahürü olarak işaretlenen örtünün, toplumsal dönüşüm ve terakki sürecinde artık ortadan kalkması arzu edilen bir yönelim olarak gören düşünceyi telakki eder. Etkin olan ikinci yaklaşım ise, tesettürü “katıksız bir ideolojik tutum” olarak ele alan, “irticanın simgesi türban” algısında tebarüz eden ve tesettürü İslami gericiliğin başlıca unsuru olarak gören yaklaşımı yerleştiren İlyasoğlu, bu yaklaşımın da kadın hakları ve laiklik savunusu çerçevesinde ortaya çıkan, sınırlarını Cumhuriyet ideolojisinin sınırlarını çizdiği “çağdaş Türk kadını” imajının idealizasyonu karşısında tesettür yönelimini bir “kâbus” olarak yaşayan kesimlerde etkin olduğunu ifade eder. Tesettürün saf bir ideolojik eğilim olarak görüldüğü bu yaklaşımda, “kadınların dinin bu yöndeki dayatmasını İslamcı hareketin (koca, ağabey veya başka) bir erkek üyesi aracılığıyla kabullendikleri varsayılmakta, kadınlar araç olarak görülmektedir” (İlyasoğlu, 2013, s. 51). Sınırlı da olsa üçüncü yaklaşım ise, sivil ve çoğulcu

demokratik yapının gelişim vizyonu içinde karşılıklı bir anlaşma çabasını gündeme getiren yaklaşımdır (İlyasoğlu, 2013, s. 50-52). Kadınların tesettürünü farklı siyasal önermeler çerçevesinde değerlendiren bu yaklaşımların, “indirgemeci” bir tutumla ele aldığı ve “İslamcı kadın” kavramsallaştırmasıyla ötekileştirdiği örtülü kadını araçsallaştırdığı müşahede edilir. Örtülü kadın kimliğinin bir taraftan “öteki” kadın imgesine evrildiği görülürken diğer bir taraftan da kadınların eril bir tahakküm neticesinde örtüldükleri varsayılarak, örtünün kadının kendi tercihi olabileceği fikrinin üstü kapatılır.

Bir kurgu metin olarak *Muinar*'ın temel izleğinde yer edinen örtülü kadına dair arketipsel bakışın izlerini İlyasoğlu'nun *Örtülü Kimlik* çalışmasının girişinde, mezkûr metnine dair getirilen eleştirilere cevap verirken, yapılan eleştirilerin çıkış noktalarını göstermesi, bize aynı zamanda örtülü kadın kimliğine bakışta tebarüz eden epistemolojik zemini göstermesi açısından önem arz etmektedir. Nermin Abadan Unat ve Erendiz Atasü tarafından metnine getirilen eleştirileri ele alan İlyasoğlu, “*Örtülü Kimlik*’te tartışılan boyutları ve kendini ifade alanlarını irdelemek bir yana İslamcı kadın kimliğinin bir feminist araştırmacı tarafından araştırma konusu olarak alınması bile ‘meşru’ görülmemektedir” derken mezkûr isimlerin yaklaşımlarını tartışmaya tabi tutar. Unat’ın, “tesettürlü öğrencilerin sayıca artması, üstelik bunların davranışını meşru ve haklı bir ‘kimlik arayışı’ ile açıklamaya çalışan toplumbilimcilerin bulunuşu benim yadırgadığım davranışlardır” sözlerini aktaran İlyasoğlu, Unat’ın İslamcı kadın kimliğini ne sosyal bilimlerin ne de kadın araştırmalarının “meşru” bir alanı olarak görmemesini ve “Akademik Yaşamda Kadın” Sempozyumu’nda yaptığı açıklamada bu alana dair yapılan çalışmaların gereksizliğini vurgulamak için sarf ettiği “örtünen kızların bunu bir Vakko eşarbi ve/veya bir miktar maddi yardım karşılığında” benimsediklerini ifade ettiği sözleri, başlı başına örtülü kadına bakıştaki ötekiliği vermesi açısından mühimdir. Diğer taraftan Erendiz Atasü ise *Örtülü Kimlik* üzerine yazdığı iki sayfalık bir kitap eleştirisinde otuza yakın ünlem (!) işareti kullanma ihtiyacı hissetmiş ve metnin yazarını “bilgisiz, cahil, saf, toptancı” gibi sıfatlarla etiketleyerek farklı fikirlerle diyaloga girebilme üslubundan uzaklaşmıştır (İlyasoğlu, 2013, s. 22-23). Bu yaklaşımların odağında kendilerini ileri ve modern görerek örtülü kadını “öteki” olarak konumlandıran ve “olan”la “olması gereken” arasındaki bir mesafeyi görünür kılarak kendilerine bambaşka bir iktidar alanı açan yaklaşımın varlığı dikkatlerden kaçmaz.

Tekin’in 2006’da yayımlanan romanı *Muinar*, kendini “kocakarı” olarak tanımlayan ve kadınların içine doğarak onlara ses veren *Muinar*’ın, Elime’nin ruhunda uyanması ve bildiği hikâyeleri ona anlatmasıyla başlar. Yüzyıllar ötesine dayanan geçmişi ve bilge kadın kimliğiyle ön plana çıkan *Muinar*, farklı tarihlerden ve farklı coğrafyalardan kadın hikâyeleri anlatan bir kocakarı ruhudur. Bu ruh kendi deyimiyle, “kafese girip erkeğe cıvıldaayan kadınların içinde uyanmıyor, uçuruma çukura yürüyenlerin” (Tekin, 2006, s. 197) içinde uyanıyordur. Uçuruma doğru yürüyebilecek cesareti gösteren kadınların içinde uyanan bu kocakarı ruhu, bir kafes içerisine kendini hapsedmiş, özgürleşmek için adım atacak cesareti gösteremeyen kadınlardan ise kaçıyordu. *Muinar*, bu defa Elime’nin içinde uyanacaktır ve ona daha önce içinde uyandığı kadınların hikâyelerini anlatacaktır. Bu muttasıl hikâyelerde, tarih içinde var olmuş bütün kadınlar, mekân ve zaman fark etmeksizin, parçalanmış benlikleriyle ön plana çıkan bir taraftan da kendi benini ortaya

koyma çabası içerisinde mücadele eden kimlikler olarak karşımıza çıkarlar. Belinur, Gülcihan, Azize, Faliha, Güzide, Sümbüle, Zeyber gibi birbirinden farklı hikâyelere sahip kadınlar, Muinar'ın dilinden ses kazanır. Buna karşın bir ismi dahi olmayan fakat romanın merkezine yerleştirilmiş kolektif bir kimlik olarak karşımıza çıkan "türbanlı" kadınlar vardır. Muinar'ın "öteki"si olarak görebileceğimiz bu örtülü kadın imgesinin, örtülü olmayan kadınların dışında bir yerde konumlandırılarak adeta kadınlar arasında bir kategorizasyona gidildiğini görürüz. Muinar'ın Elime'nin içinde uyanışının temel sebebi olarak da "kafanı kapatmaya uyanmadım içinde, açmaya uyandım" söylemiyle örtülü kadınların ötekileştirilmesi hayat bulur ve bu ayrımın mihenk noktası olarak "örtü" karşımıza çıkar. Muinar'ın isim sahibi bütün kadınlarının kendine has bir hikâyeleri varken ve bu hikâyeler aracılığıyla kendi seslerini duyurabiliyorken, şahsi hikâyelerinden ziyade kolektif bir yapı içerisinde verilen isimsiz örtülü kadınlar, başı açık kadınların hikâyeleri arasına serpiştirilir ve ötekileştirilir. Muinar'ın, erkek tahakkümüne boyun eğmeyen ve çok eşli bir kadın olarak tanıttığı Belinur'un hikâyesi arasında anlatmaya koyulduğu iki eltinin hikâyesi bu noktada oldukça manidardır. Kocaları hayırsız bu iki elti, bir apartmanın bodrum katında sefil bir hayat sürüyorlardır. Birbirlerine oldukça bağlı iki elti, zengin bir akrabanın sünnet düğününe katılırlar ve o anda yaşananlar şöyle gelişir:

"[B]ir tüccar büyüğünün karısının masasına oturmuş gidip, kadının başında incili türban, kaş göz boyalı, o masadan bu masadan kalkıp hal hatır sormaya geliyorlarmış, iki yanında kara suratlı izbandut gibi iki kadın oturuyormuş, kolları göğüslerinde bağlı... bir avuç kum olup yığılacak hale gelmiş bizim elti, bir çatal pasta alıp da atamamış ağzına. Yaşlı değilmiş kadın öyle, otuzunda varmış yokmuş, ağzı dudağı yerinde, boylu boslu, mankenlere taş çıkartır... Düğünün ilerleyen saatlerinde kahve içip fal baktırmak istemiş, fakirler geleceği görür diye bir inanç vardır, bakışları bizim eltiye çevrilmiş, Allah söyletir yoksulu...

O gecedен sonra türbanlı kadın heyetinin falcısı olup çıkmış büyük elti, takmış başına türbanı, ihale ticaret Türkçesi sökmüş, 'Gelişmelerden büyük pay alıyorsun...'

Bolluk gelmiş evlerine, küçük eltinin gözü kalıyormuş, alıp giydiğinde, yediklerinde...

'Abla ben de türban takmak istiyorum, sen bilirsin elimden tut,' deyip yanaşmış bir fıslıtyla...

Tel kaldırıır savurur, her isteyen takabilecek olsa.... Durmaz senin başında...'

'Abla göster yolunu, savurursa da kaderime razı olurum, aklıktan ölelim mi...' (Tekin, 2019, s. 89-90)

Türbanlı kadın heyeti olarak tanıtılan bir grup kadın içerisine giren eltilerden büyüğü fal bakma ve türban takma neticesinde para kazanmaya başlayınca küçük elti de türban takıp falcı olmak ister. Büyük elti bir sınava tabi tutar eltisini. Falcı olabilmesi için "hayat kadını olmak isteyenlere" yapılan pilav yeme testini geçmesi gerekir. Bir tencere pilavı pişirip tek oturuşta bir pirinç tanesini bile düşürmeksizin yemesini ister eltisinden. Bu sınavı geçebilirse o da falcı olabilecektir. Fakat bir pirinç tanesinin saçına takılması onu bu payeden alıkoyar. Türban takarak sınıf değiştirmeye talip olan bir kadının önüne "hayat kadını" olabilmek adına ortaya koyulan bir ölçütü sunan anlatıcının tavrı türbana yaklaşımını verirken, bedensel imgeler üzerinden kadınlar arasına bir mesafe de koyar. Türban zenginler içerisinde yer etmenin bir sembolü olarak sunulurken diğer bir taraftan da buradaki aç gözlülük, cahillik ve cehalet türbanlı kadınlar özelinde sunulur.

Örtülü kadın kimliği üzerinden bir kodlama yapılarak, türbanlı kadın(lar) ötekileştirilir. Bir öznelikten ziyade kolektifliğe dönüşen örtülü kadın kimliği, aynı zamanda zenginleşerek burjuvalaşan İslâmcı kadın kimliğine bir göndermede bulunur. Burada bir parantez açmak ve özellikle “türbanın” ve İslâmcı kadın kimliğinin bu bakışı besleyen çeşitli çalışmalardaki algısına bakmak, bu zihniyetin kurucu nüvelerini görmemiz açısından önem arz etmektedir. Nilüfer Göle, *Modern Mahrem* isimli çalışmasında, örtüden başka hiçbir sembolün İslâm’ın Batı’ya karşı “ötekiliğini” yeniden canlandıramayacağını altını çizirken, İslâm ile Batı arasındaki muhkem sınırların belirleyici argümanı olarak örtüyü görür. Örtü, bir yandan “İslâmcılığın siyasal bir vurgusu” olarak görülürken, diğer bir yandan da “Müslüman kadınların kimliğinin onaylanması” olarak sunulur. Bir yerde örtünme, toplumsal normlara edilgen bir boyun eğişi değil aktif bir ilgiyi imlerken, bir taraftan da modern olmak isteyen fakat modern ol(a)mayan aynı zamanda kendilerince moderniteye katılım gösteren kadınların durumunu ifade eder. Göle’ye göre “türbanlarıyla” üniversiteye girmek isteyen kadınların durumu bir paradoksu içerisinde barındırıyor. Bir taraftan “edinilmiş sınıfsal statülerini ve toplumsal tanınırlıklarını laik eğitime borçlu olan” bu türbanlı öğrenciler diğer taraftan da İslâmcılığı “siyaset talebiyle güçlendirirler” (2011, s. 16-17). Bu örtülü kadınlar, “İslâmcılığın yeni kadın aktörleri olarak dinsel ve laik olmak üzere iki ayrı kaynağın sembolik sermayelerini istekli bir şekilde edinmektedirler” (Göle, 2011, s. 7). Ve artık örtünme –türban- karışık ve karanlık bir dünyanın sembolü olarak “melez ve ihlalcı” olarak araçsallaştırılır. Modern mahrem başlığının ne ifade ettiğini açıklayan Göle, yine bir paradoksa işaret eder:

“Modern Mahrem’ başlığı, biri özel, cinsiyetlendirilmiş ve gizli, diğeri ise kamusal, evrenselci ve açık olmak üzere farklı, ancak birbirine nüfuz eden iki medeniyet kategorisi yaratmaktadır. Bu başlık, Türk tarihi boyunca İslâm ve modernlik arasındaki arzulanan karşılaşmayı ve karşılıklı etkileşimi hatırlatır ve özellikle İslâmcı kadının modernliği eleştirel bir gözle değerlendirmesini, ancak kamusal alana mahremi sürdürerek katılmasını ima etmektedir.” (2011, s. 21)

İslâmcı siyaset, kadının bir yerde bireyselleşmesine ve kendini gerçekleştirmesine yol açmış ve onları görünür kılmışken, bir taraftan da onları politize etmiş ve bu modern mahrem kimlikleri güçlendirirken sınırlandırmıştır da. Örtülü kadınlar, İslâmî siyaset aracılığıyla “militan” ve birer “misyoner”e dönüşürken, laik eğitim yoluyla da “profesyonel” ve “entelektüel” bir meşruiyet kazanırlar. İslâmcılığın bir “tanınma politikası” olarak işlev gördüğü bir toplumsal alanda artık örtülü kadının kendisi de var olur (Göle, 2011, s. 41). Bu tanınmanın bir alametifarikası olarak kadınlar bireyselleşirken “mahrem alanın dışına çıkmak kadınlara geleneksel cinsel kimlikler ile ‘meşru’ ve ‘gayri meşru’ olanın erkeklerce yapılmış tanımlarını sorgulatarak İslâmcı erkek ve kadın arasındaki iktidar ilişkilerini gözler önüne serer” (Göle, 2011, s. 41). İslâmcı kadınların –kentli, okuyan Müslüman kadının- örtünme pratiğini “radikal İslâmcılığı” simgeleyen bir sembol olarak gören Göle, başörtüsünden farklı olarak türban kelimesini değiştiren Müslüman kadın kimliğinin bir yansıması olarak görür ve türban artık “İslâmcı hareketin simgesi” (Göle, 2011, s. 177) olarak adlandırılır. Halbuki, Birsan Banu Okutan’ın, örtülü dindar kadınlar arasında yaptığı alan araştırması sonuçları göstermiştir ki, örtülü kadınlar “türban” yerine “başörtüsü” kelimesini tercih etmektedirler:

“Türban kelimesini antipatik bulan ve ayete inandığı için başörtüsü kelimesini tercih eden katılımcılardan biri gündelik hayatında diğer tanımlamalara asla yer vermediğini belirtmekte; diğer katılımcı da türban kelimesini ideolojik görmekte, ayet gereği kapandığı için başörtüsü demeyi uygun bulmaktadır. Medyatik kullanımından ötürü türban kelimesinin dejenere olduğunu düşünmektedir. Farklı olarak, katılımcılardan ikisi ‘örtü’ kelimesini kullanmayı tercih ederken, bir katılımcı kullandığı nesneyi şal olarak adlandırmaktadır. 40 katılımcıdan sadece biri ‘türban’ kelimesini tercih etmektedir.” (2013: 190)

Göle’nin çalışmasının nihai noktası olarak geldiği yer ise “türban” özelinden örtülü kadına bakışın kodlarını vermesi açısından önemlidir. Bunu şöyle ifade eder Göle: “Kemalizm’in kadınlar için oluşturduğu fırsat alanını kullanan İslâmcı kadınlar, kamusal yaşama katıldıkça İslâmî yasakları delmekte, ‘mahrem’ alandaki kadın erkek ilişkilerini altüst etmektedirler” (2011, s. 181-182). “Türbanlı” kadınlara örtüleriyle kamusal katılma fırsatını veren Kemalizm, diğer taraftan “türbanı” ötekileştirmeyi ihmal etmemiş farklı söylemlerle kadının örtüsünü araçsallaştırmıştır. Bu bakışı destekler nitelikte bir başka çalışma da Zehra Yılmaz’ın *Dişil Dindarlık İslâmcı Kadın Hareketinin Dönüşümü*’dür. Müslümanlık kavramını İslâmcılık kavramından ayırdığını belirten Yılmaz, Müslüman ya da Müslümanlık yerine İslâmcı ya da İslâmcılık kavramlarını kullanmayı yeğlediğini ifade eder ve İslâmcılığı, “İslâm’ın bir inanç sistemi olmanın ötesinde siyasal bir ideoloji ya da iktidar alternatifi” (2015, s. 16) olarak tanımlar. İslâmcılık “tarih dışı bir anlatımla İslâm dinin öğretilerine değil, ağırlıklı bir siyasal referans olarak dinin kullanılış biçimine işaret ediyor” söylemiyle birlikte kendisini İslâmcı olarak nitelendirilen kadınlara topyekûn bir şekilde dini ideolojik bir motivasyon olarak gördükleri yaftasını yapıştırır. “Dindarlığı” bugün geldiği noktada politik iktidarı ve toplumsal bağları ve “siyasal iktidarın” meşruiyetini tahkim altına alan bir izlekte değerlendiren Yılmaz, ahlâkı somutlaştıran ve bu izlekte iktidarın lehine olacak biçimde gündelik hayatı düzenleyen bir bağ olarak değerlendirir. Tam da bu noktada Yılmaz, “İslâmcı kadına” stratejik bir önem attettiğini söyleyerek, örtülü kadının İslâmcılığın yeniden inşasında ya da “icadında” önemli bir rol oynadığını belirterek “İslâmcı kadınlar” olarak kümelediği kadınları araçsallaştırır (2015, s. 6). Bu kadınların örtüleri artık siyasal iktidarın birer garantörü olarak tesis ve tahkim edilir. Eril siyasî dil tarafından yaratılan söylemi herhangi bir problem görmeksizin benimseyen Yılmaz, o dil içerisinde kurgulanan kadını aynı zihniyeti besleyecek şekilde yeniden üretir. Diğer taraftan Yılmaz, İslâmcı kadınların geleneksel yüklerden kurtularak kadınların ikincilleştirildiği bir konumdan kurtulup moderniteye katılmalarını da sorunsallaştırır. Bir taraftan modernliği eleştiren diğer taraftan ona katılan bu İslâmcı kadınlar, İslâmcılığı/dindarlığı yeniden inşa ediyorlardır. Oysa bu modern dünya, İslâmcı kadınları yarattığı imkânlarla güçlendirse de özgürleştirememektedir (Yılmaz, 2015, s. 19). Bu özgürleşememenin önündeki temel argüman ise “İslâmcı kadın”ların kendilerini büyük ideal olarak gördükleri İslâmcılıktan ayrıştıramadıkları sürece bu hareket içindeki edimlerinin de onları güçlenmeden özgürleştirmeye doğru dönüşmelerinin imkânlarını oldukça sınırlandırdığı görüşü etrafında temellendirilir (Yılmaz, 2015, s. 252). Bu noktada “melezlik” kavramına başvuran Yılmaz, melezliği “daha önce modernizm altında ezilen, dışlanan bir kitle olarak kodlayan mağdur kesimlerin iktidar paylaşımlarının, iktidara eklenmesinin adı” (Yılmaz, 2015, s. 65) olarak tanımlar ve İslâmcı kadınları da o kümeye

ekler. Aynur İlyasoğlu, *Örtülü Kimlik* başlıklı çalışmada, İslâmcı kadınları geleneksel kadın imajından ayırırken diğer taraftan ev içi alanın sınırlarında ve ev kadını rolünde aile kurumunu devam ettiren geleneksel bir örüntü içerisinde verir. Muğlak bir yaklaşımla İlyasoğlu da İslâmcı kadını, “modernizmi tersyüz etmeye”, “kendi kendilerini modernleştirmeye” çalışarak, “modern durumun kadınların önüne açtığı imkânlarla” bir uzlaşım içerisinde olduklarını söyler (2013, s. 135). Gerek Göle gerekse de Yılmaz ve İlyasoğlu’nda, örtülü Müslüman kadın kimliği “laik düzenden faydalanan fakat modernleşemeyen” önermesiyle değerlendirilir ve tam da dini ilkelerle özneleşen kadınların varoluşlarını değersizleştiren bir sınır çizgisi oluştururlar. Bir yerde kadınların bedenleri ve cinselliğinin siyasi bir mevzi olarak ön plan çıkması, özellikle örtülü kadın bedenleri, Batı modernliğinin İslamcı eleştirisinde cinsiyet probleminin merkeziliğini yansıtırken “İslamcı örtünme” yalnızca “İslam ve Batı, modernlik ve gelenek, laiklik ve din arasında değil aynı zamanda erkekle kadınlar ve kadınlarla kadınlar arasındaki güç ilişkileriyle de kesişir” (İlyasoğlu, 2013, s. 11-12). Bu kesişme noktasında, Erbil, başı açık ve özgür ideal kadın kimliğinin tam karşısına cahilliğin bir sembolü olarak gösterilen türbanlı ve en baştan tahakküm altına alınmış örtülü kadın kimliğini getirerek iki farklı kadın temsili çizer. Başı açık “esas” kadın imgesi karşısında örtülü kadın, örtüyü şahsi çıkarları için kullanan ve bir an olsun başka türlü süsünü düşünemeyen, tahakküme açık bir kimlik olarak şahsiyetten yoksun bir varlık olarak kurgulanır. Örtüden İslam’a İslam’dan ataerkiye kadar uzanan bir örüntü içerisinde verilen örtülü kadın kimliği politikleştirildiği kadar bu tahakkümün altının oyularak merkeze dinin yerleştirilmesi de özünde bambaşka bir söyleme göndermede bulunur. Dinin ataerkillikle eşgüdümlü yapılar olarak görülmesi ve bu minvalde İslam’a da “cinsiyetçi” bir yaklaşımla bakılması, dini –özelde İslam’ı- kadının üzerinde baskı kuran ve onu denetleyen bir tahakküm aracına dönüştürmüştür. Bu meyanda Deniz Kandiyoti’nin getirdiği eleştiri önemlidir:

“Ortadoğu Müslüman toplumlarında görülen akrabalık sistemlerinin ve kadınları denetleme biçimlerinin hiç de İslam’a özgü olmadığı, benzer özelliklerin Hindu, Budist veya Konfüçyüscü toplumlarda da bulunduğu, bana karşılık Sahra-altı Afrikası’ndaki Müslüman toplumlarına pek uymadığı görülmüyordu. Eğer kapsam dışında bıraktığım Güneydoğu Asya’daki Müslüman toplumları dahil etseydim eminim ortaya daha da karmaşık bir görünüm çıkabilecekti. Demek ki Ortadoğu ülkelerinde görülen erkek egemenliği biçimlerinin İslamiyet’e atfedilmesi temel bir yanılığa dayanıyordu; çeşitli uygulamalara ve yorumlara yol açabilen ve evrensel bir din olan İslam’ın ‘klasik ataerkillik’ diyebileceğimiz bir erkek egemenliği biçimiyle birbirine karıştırılması, İslam medeniyetinin ‘merkez alanları’ olarak tanımlanabilecek yörelerin klasik ataerkillik alanlarıyla çakışması bu birbirine karıştırmayı kuşkusuz kolaylaştırıyor, yanılığın besliyordu... Dolayısıyla, eğer günümüzün Müslüman toplumlarında giderek artan benzerlikler varsa bunların kaynağı dinde değil, modern bir olgu olan dinin siyasallaşması ve modern siyasi kimlik mücadelelerinde aranmalıdır.” (2013, s. 14)

Fatmagül Berktaş, *Tek Tanrılı Dinler Karşısın Kadın* başlıklı çalışmada, içinde yaşadığımız dünyada örtünme pratiğinin farklı bir toplumsal dokuyu gösterdiğini belirterek, özellikle İslâmiyet’in hakîm olduğu toplumlarda, Batılı eğitimden geçmiş üst ve orta sınıfların; örtünme ve kadının “tecridi” konusunda daha liberal bir tutum sergilemelerine karşılık örtünün alt ve yoksul sınıflarda yaygınlaşmasının ulusçuluk ve Batı etkisinden uzak, otantik bir kimlik kurgusunu

gösteriyor olduğu savını ortaya koyması oldukça manidardır (Berktaş, 2019, s. 84). Her iki durumda da “örtü” araçsallaştırılıyor, “eğitilmiş ve modern” olan örtüden vazgeçerken, “eğitimsiz ve yoksul” olan kadının örtüsü de otantik bir alana çekilerek simgeleşiyor. Bu savaşın kazananı ise baştan bellidir doğa ya da doğal olarak görünen kadının örtüsüzlüğüdür. Anlatının başka bir yerinde Muinar’la Elime örtünün kadınlar için gerekli olup olmadığını tartışırlar:

“Kanadına bez dolayan kuş var mı, sinirlendirme beni, insanın bok yemesi bunlar, başınıza Tavannanna kesildi, sesiniz soluğunuz çıkmıyor. (Muinar)

Yuva yapmaları gerekirse dolayabilirler, ilgilenme o kadar, nasıl rahat ediyorlarsa öyle giyinsinler, bu savaş ortamında ülkeyi taşımak kolay mı? Kocakarılar ninni söyler, masal anlatır benim bildiğim, samimi olduklarına inanıyorum ben. (Elime)” (Tekin, 2019, s. 30)

Bu tartışmada Muinar örtü noktasında oldukça sert ve nettir. Elime ise daha ılımlı bir yaklaşımla orta yolu bulmaya çalışır. Muinar’ın Elime’ye “kanadına bez dolayan kuş gördün mü” diye soruşu yine tabii olanın açıklık doğal olmayanın ise örtüyle özdeşleşmesini besleyen bir örneklik arz eder. Kadınlar arasında kültürel bir bölünmeye gidilerek, kadının özgürleşmesini örtü ile ilişkilendiren bu yaklaşım iki kadın kimliğini de birbirinden ayrı yerlerde konumlandırarak adeta sosyolojik bir tasavvura dönüştürür. Bu noktada Mc Clintock’un deyişiyle:

“Yapılan işlerin büyük bir bölümü tam da kişi doğaya kendi yanıtını dayatmak istediği için yapılmaktadır – yanıtları hazır ve ellerindeki malzemenin onlara ne söylemek istediklerini [biliyorlardır]. Dolayısıyla onlara söylenmeyen herhangi bir şeyin ortada olduğunu kabul etmezler ya da bunun bir hata olduğunu düşünür ve kaldırıp atarlar. ... Bırakınız da malzemeniz size söylese söyleyeceğini.” (2020, s. 196)

Tahakkümünü besleyecek hakikat bilgisini üreten iktidar mekanizmaları, toplumsal dışlanmanın ya da dahil olmanın sınırlarını belirler. Bu sınırlar dahilinde ürettiği bilgiyle bir hat oluşturan iktidar, bu hat üzerinde özneleşme pratiği oluştururken beraberinde bir ötekilik pratiği de kurar. Ötekinin temsilinde ortaya çıkan sorun, temelde kabul edilemez olarak tasavvur edilmesi ve görünür ol(a)mayışıdır. Muinar’ın anlatısında, ideal ve özgür olarak kurgulanan başı açık kadının karşısına çıkarılan örtülü, bastırılmış ve tahakküm altına alınmış kadın kimliği öznelliğinden kopararak ötekileştirilir ve üstü örtülerek görünürlüğünü yitirir. Nihayetinde kutuplaştırılarak politize edilmiş örtülü kadın kimliği kabul edilmez ve görünmezdir artık. Örtülü kadına bu noktada bir faillik imkânı da sunulmaz. Bu olumsuzlanma tarzında “söz konusu olan basitçe örtünen kadınların özgürleştirilmesi değil, bir başka iktidar yatırımıdır” (Yeğenoğlu, 2017, s. 126). Bu da cinsiyetçi sınırları aşmaya çalışan ve



feminist bir duyarlılığa sahip bir anlatı olarak ön plana çıkarılan *Muinar*'ın bir yerde gelip tıpkı *Cüce*'de olduğu gibi Cumhuriyet'in kanonikleşen modern kadın söylemini yakalayamayan örtülü kadını ötekileştirmesiyle sonuçlanan bir başka kanonik söylemine dönüşür.

Sonuç

Tanzimat'ın ilânıyla başlayan modernizasyon hareketinin bir taşıyıcısı olarak kurgulanan kadın kimliği Cumhuriyet'le birlikte giderek kanonikleşen bir söylem geliştirmiş ve bu söylem edebiyat aracılığıyla işlerlik kazanmıştır. Bu minvalde kolektif bir kimliğe bürünen çağdaş Türk kadını imajının karşısına çıkarılan ve kanon dışına itilen örtülü kadın kimliği Cumhuriyet'in ilânından bu güne süreklilik arz edecek bir şekilde edebî metinlerde işlendiğine tanık olunur. Bilhassa uluslaşma çabalarının bir neticesi olarak ilk dönem romanlarında sıklıkla karşılaşılan bu modern Türk kadını imajı Türkiye'de feminist hareketin güç kazanmaya başladığı 70'li yıllardan itibaren birçok açıdan eleştirilse de diğer bir taraftan örtülü kadın karşısında bir direnç de geliştirildiği görülür. Bu bağlamda Türk edebiyatında kadın noktasında belli hassasiyete sahip ve feminist olarak da görülen Leylâ Erbil'le Latife Tekin'in ele alınan metinleri bu direnci görünür kılar. Cumhuriyet'ten bugüne kanonik bir söyleme dönüşen modern Türk kadını söyleminin sınırları içerisinde konumlandırılmayan ve öteki olarak kurgulanarak politikleştirilen bir kimliğe bürünen örtülü kadının mezkûr anlatılardaki konumlandırılışları bu direnci tahkim eder. Kurgusal ve sembolik bir anlam dünyası içerisine yerleştirilerek kanonun dışına itilen örtülü kadın kimliği üzerinden ikonik/imgesel bir bakışın tezahür ettiği bu çalışmaların kanonik bakışın ötesine geçemediği gibi eleştirilen eril dilden de kurtulamadıkları görülür.

Kaynakça

- Berktaş, Fatmagül (2019). *Tek Tanrılı Dinler Karşısında Kadın*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Bloom, Harold (2014). *Batı Kanonu Çağların Ekolleri ve Kitapları*. Çiğdem Pala Mull (Çev.). İstanbul: İthaki Yayınları.
- Bourdieu, Pierre (2015). *Eril Tahakküm*. Bediz Yılmaz (Çev.). İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Çaha, Ömer (2017). *Sivil Kadın Türkiye'de Kadın ve Sivil Toplum*. Ankara: Savaş Yayınları.
- Erbil, Leyla (2019). *Cüce*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Evin, Ahmet Ö. (2004). *Türk Romanının Kökenleri ve Gelişimi*. Osman Akınhay (Çev.). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Göle, Nilüfer (2011). *Modern Mahrem Medeniyet ve Örtünme*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Gürbilek, Nurdan (2016). *Kör Ayna Kayıp Şark*. İstanbul: Metis Yayınları.
- İlyasoğlu, Aynur (2013). *Örtülü Kimlik İslamcı Kadın Kimliğinin Oluşum Öğeleri*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Jusdanis, Gregory (2015). *Gecikmiş Modernlik ve Estetik Kültür Milli Edebiyatın İcat Edilişi*. Tuncay Birkan (Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Kandiyoti, Deniz (2013). *Cariyeler, Bacılar, Yurttaşlar Kimlikler ve Toplumsal Dönüşümler*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Kara, İsmail (2018). *Cumhuriyet Türkiye'sinde Bir Mesele Olarak İslâm*. İstanbul: Dergâh Yayınları.

- Keller, Evelyn Fox (2020). *Toplumsal Cinsiyet ve Bilim Üzerine Düşünceler*. Ferit Burak Aydar (Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Koçak, Orhan (2002). *Hayat Her Yerde Dolaşır, Sanat Da*. Virgül. s. 57.
- Oğuzertem, Süha (2007). "Kaybolmayan Yazar: Leyla Erbil'in Özgünlüğü, Özgürlüğü", *Leyla Erbil'de Etik Ve Estetik*. Süha Oğuzertem (Ed.). İstanbul: Kanat Kitap.
- Oktay, Ahmet (2001). *Cüce: Girdap Metin*. Cumhuriyet Kitap s. 617.
- Okutan, Birsen Banu (2020). *Oto-Oryantalist Söylem ve Başörtülü Kadın Kimliği Kadın Olmak*. H. Şule Albayrak (Ed.). İstanbul: İz Yayınları.
- Okutan, Birsen Banu (2013). *Türkiye'de Popüler Kültür Din ve Kadın*. İstanbul: Düşün Yayıncılık.
- Said, Edward W. (2001). *Şarkiyatçılık, Batı'nın Şark Anlayışları*. Berna Ülner (Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Sancar, Serpil (2011). "Türkiye'de Kadın Hareketinin Politigi: Tarihsel Bağlam, Politik Gündem ve Özgünlükler", *Birkaç Arpa Yolu... 21. Yüzyıla Girerken Türkiye'de Feminist Çalışmalar Prof. Dr. Nermin Abadan Unat'a Armağan*. Serpil Sancar (Der.). İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.
- Sancar, Serpil (2014). *Türk Modernleşmesinin Cinsiyeti Erkekler Devlet, Kadınlar Aile Kurar*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Schick, Irvin Cemil (2000). *Batının Cinsel Kıyısı Başkalkıç Söylemde Cinsellik ve Mekânsallık, Savaş Kılıç*. Gamze Sarı (Çev.). İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Şahin, Elmas (2013). "Türk Edebiyatı Çağdaş Kadını Leylâ Erbil'i Kaybetti 82 Yıllık Yaşama Sığıdırılan Yarım Asırlık Edebiyat Aşkı", *Turnalar Uluslararası Türk Dili, Edebiyat ve Çeviri Dergisi* s. 52.
- Tekin, Latife (2019). *Muinar*. İstanbul: Can Yayınları.
- Yeğenoğlu, Meyda (2017). *Sömürgeci Fantaziler Oryantalist Söylemde Kültürel ve Cinsel Fark*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Yılmaz, Zehra (2015). *Dişil Dindarlık İslâmcı Kadın Hareketinin Dönüşümü*. İstanbul: İletişim 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

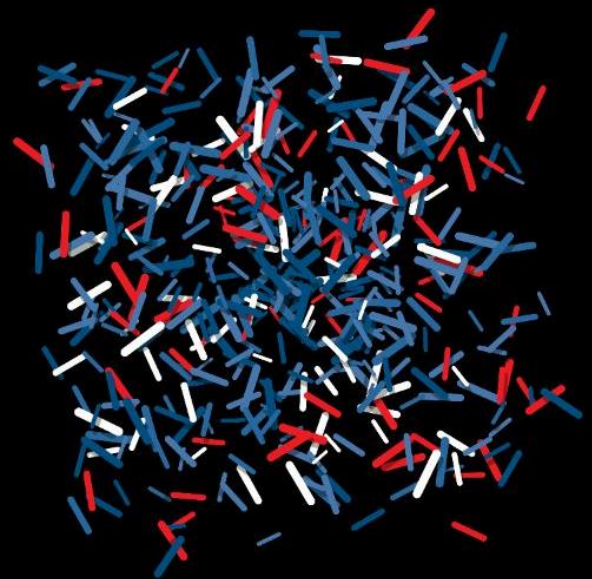



Günce Yayınları

FRANSIZCA VE TÜRKÇENİN SÖZDİZİMİ

KARŞITSAL VE DAĞILIMSAL BİR ÇÖZÜMLEME

Dr. Yusuf Topaloğlu




Günce Yayınları

Müge İplikçi'nin *Kömür Karası Çocuk* Adlı Eserinde Sosyal Dışlanma ve Göç

DR. ÖĞR. ÜYESİ HALİME YEŞİLYURT* - DR. ÖĞR. ÜYESİ GÖKHAN KURT**

Öz

Küresel dengelerin her geçen gün biraz daha değiştiği ve toplumların da bu değişimlerden derin bir şekilde etkilendiği; bu yüzden hayatlarına farklı yön vermek zorunda kaldığı şu günlerde çocukların da çeşitli sorunlar yaşadığını unutmamak gerekir. Birbirinden farklı nedenlerden dolayı yerleşik düzenlerini terk eden geniş halk kitleleri ve onların çocukları için yeni başlangıçlar yapmak kolay değildir. Bir taraftan bir anda alışkın oldukları mekânın dışında farklı dil, din, kültür ve sosyal yapılarla karşılaşan göçmenler ile diğer taraftan onlar hakkında hiçbir fikri olmayan hedef ülke yerlilerinin ortak alanlarda yaşamak zorunda kalmaları zaman zaman büyük sorunlara neden olmaktadır.

Göçmenler geldikleri yeni ülkelerde bir yandan dışlanma, hor görülme, aşağılanma, etiketlenme, ötekileştirilme gibi çeşitli sorunlar yaşarken, diğer yandan da toplumların yeniden şekillenmesine katkı sağlamaktadırlar. Özellikle yabancılarla daha önce hiç tanışmamış çevrelerin önyargıları bazen düşmanlık boyutuna ulaşsa da önceliği evrensel hoşgörü olan insan topluluklarının da var olduğunu söylemek yanlış olmasa gerek.

Bu çalışmada Türk çocuk edebiyatı yazarlarından Müge İplikçi'nin *Kömür Karası Çocuk* adlı eserinde göçmen çocuğu Salif'in daha güzel bir yaşam umuduyla Mali'deki hayatını bırakıp ailesiyle birlikte göç etmek zorunda kalma süreci; göçmenlerin geldikleri ülkelerde yaşadıkları sorunlar, toplumsal dışlanma bağlamında ele alınarak göçmenin içinde yetiştiği kültürel sermayesinin yeni mekânda maruz kaldığı zorluklar karşısında hayatını nasıl şekillendirdiği Pierre Bourdieu'nün kültürel sermaye ve habitus kavramları çerçevesinde incelenmiştir.

Anahtar sözcükler: Göç, göçmen(ler), çocuk edebiyatı, sosyal dışlanma, alt sınıf, habitus

SOCIAL EXCLUSION AND MIGRATION IN MÜGE İPLİKÇİ'S *KÖMÜR KARASI ÇOCUK*

Abstract

When global balances are changing more and more each passing day and societies are deeply affected by these changes; therefore, It should not be forgotten that children are also experiencing various problems these days, they have to direct their lives differently. It is not easy to make new beginnings for the broad masses of the people and their children who have abandoned their established order for different reasons. On the one hand, immigrants who encounter different languages, religions, cultures and social structures outside of the space they are used to, and on the

* Sivas Cumhuriyet Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Alman Dili ve Edebiyatı Bölümü, hgokkaya@cumhuriyet.edu.tr 0000-0002-9088-9784

** Sivas Cumhuriyet Üniversitesi, Kangal Meslek Yüksekokulu, Pazarlama ve Reklamcılık, Halkla İlişkiler ve Tanıtım, gkhankurt@hotmail.com 0000-0002-9439-0331

Gönderilme Tarihi: 30 Eylül 2024

Kabul Tarihi: 21 Kasım 2024

other hand, the natives of the target country who have no idea about them, sometimes have to live in common areas, causing great problems.

While migrants face various problems such as exclusion, contempt, humiliation and stigmatization in the new countries they come from, they contribute to the reshaping of societies on the other hand. Although the prejudices of those who have never met strangers in particular sometimes reach the level of hostility, it should not be wrong to say that human societies, whose priority is universal tolerance, also exist.

In this study, the process of emigrant child Salif, in the work of Turkish children's literature writer Müge İplikci, in the *Kömür Karası Çocuk*, having to leave his life in Mali and migrate with his family in hope of a better life; The problems experienced by immigrants in the countries they came from were discussed in the context of social exclusion, and how the cultural capital in which the immigrant grew up shaped his life in the face of the challenges he faced in the new space was examined within the framework of Pierre Bourdieu's concept of cultural capital and habitus.

Keywords: Migration, migrant(s), children's literature, social exclusion, lower class, habitus

GİRİŞ

İnsanların bireysel veya toplu olarak bir yerden başka bir yere daha iyi bir hayat yaşamak umuduyla ve amacıyla yer değiştirmesi olarak tanımlanan göç kavramı, geçmişten günümüze insanoğlunun hayatında hep var olmuştur. Adıgüzel ve Tekgöz (2020, s. 303) göçü, "birey ve grupların sosyal, ekonomik, siyasi veya doğa şartları gibi nedenlerle coğrafi olarak yer değiştirmesi" olarak tanımlar. Kavramın ne olduğuna yönelik çeşitli tanımlar yapılmakla beraber, göç hareketlerinin özellikle 18. yüzyılda sanayi devrimi ile birlikte ekonomik gerekçeler nedeniyle hızlandığı görülmektedir (Tuncer, 2021, s. 13). Bu çalışmada Müge İplikçi'nin *Kömür Karası Çocuk* adlı eseri bağlamında cevap aranan soruları şu şekilde sıralamak mümkündür:

1. Göçmenlerin kendi ülkelerinden ayrılmadan önce içinde doğup büyüdüğü sosyal çevreleri göç süreci ve sonrasındaki zorlukları kolay atlatabilmelerini sağlar mı?
2. Göçmenlerin yaşadıkları sorunları genellemek mümkün müdür?
3. Göçmen(lik)/mülteci(lik) veya dışlanmışlık gibi güç ve anlaşılması zor kavramları edebiyat yoluyla çocuklara aktarmak mümkün müdür?

Söz konusu eser; göçün çocuklar üzerindeki etkisine, göç edilen yerde yaşanan sosyal dışlanma pratiklerine ve bu pratiklere karşı verilen mücadele biçimlerine odaklanmaktadır. Özellikle göç edilen yere uyum gösterilmesinde Bourdieu'nun kavramları olan habitus ve sermaye kavramları üzerinden değerlendirilmelerde bulunulacaktır. Habitus kavramına sosyolojik kavramsallaştırma olarak "toplumsallaşma" kavramı çerçevesinde bakıldığında; kavramın verili olan ve süreç içerisinde kazanılan sosyal, ekonomik ve kültürel öğeleri barındırdığı görülür. Bourdieu'nun habitus kavramı, geçmiş, şimdi ve geleceği kapsayan, bireysel veya kolektif olabilen, geçmiş deneyimlere yön verebilen çok boyutlu bir süreç ve bir tarih üretimidir (Bourdieu, 1990). Habitus, kendini geçmiş tecrübeler ve gelecek eylemler arasında zihinsel bir kanal olarak gösterir (Tatlıcan ve Çeğin, 2007). Aynı zamanda, algı şeması, davranış/eylem, yatkınlıklar bütünü, kavramsal yapılar ve pratik inanış anlamlarında da kullanılmaktadır (Bourdieu ve Wacquant, 2003).

Albiz'e göre "bireyin habitus sürecinin doğumu itibari ile başladığı varsayıldığında, bireyin içine doğduğu ailenin, ebeveyn tutumlarının, etkileşim içerisinde bulunulan çevrenin, kişinin habitus özelliklerinin şekillenmesinde oldukça önemli bir rol oynadıkları muhakkaktır. Birey içinde ve etkileşimde bulunduğu dış faktörleri ve atfedilen rolleri içselleştirir, içkinleştirilen eğilimler bireyde bedenselleşir ve habitus oluşumu gerçekleşir" (Albiz, 2022, s.6). Bourdieu'ya göre bireyin sahip olduğu habitus durumuna bağlı olarak bu süreç bireylerin tüm yaşantısı boyunca yeniden üretim geçiren bir alandır. Bireyin yaşam karşısında değişen koşullara uyum sağlamada en önemli uyum aracı bireyin sahip olduğu habitustur. Eğer bir bireyin habitusu geniş ise birey yaşam boyunca karşısına çıkacak tüm zorluklarla baş edecektir. Bu noktada Salif'in sahip olduğu habitus onun için zorluklarla mücadele en önemli dayanaklardan biri olacaktır. Salif sahip olduğu habitus sayesinde başarılı olacak, değişen koşullara uyum sağlayacak veya karşısına çıkacak tüm zorluklarla mücadele edebilecektir.

Başkahraman Salif'in göçten önceki hayatında sahip olduğu sermaye ve habitus, onun göç sürecini nispeten kolay atlatmasını sağlamıştır; çünkü Salif, sosyalleşme sürecinde hem ailesinden hem de çevresinden sosyal uyumuna katkı sağlayacak habitusu kazanmıştır. Salif de bütün göçmen çocukları gibi göç sürecinde olumsuzluklar yaşamıştır; fakat babasının kendisine aşıladığı müzik sevgisi ve bilgisi ile bu zorlu süreci atlatması nispeten kolay hâle gelmiştir.

Eserde Salif'in yaşadığı zorluklar diğer tüm göçmenlerin başına gelebilecek türdendir aslında: Yeni gelen toplumda yabancı olarak görülme, dil bilmedikleri için anlaşılama veya hor görülme, öteki olma, kendi vatanlarında iyi bir sosyo-kültürel çevrede yaşamalarına rağmen göç edilen yerlerde değersiz olarak görülmeleri çoğu göçmenin yaşadığı ortak sorunlardır. Göçmenin yetiştiği çevrenin yeni gelen yerdeki sorunların üstesinden gelerek yaşamının devamını daha iyi şartlarda devam ettirebilmesindeki önemi ise onun sahip olduğu habitus ve sermaye biçimleri ile yakından ilintilidir. Eserde göçmen çocuğu Salif'in söz konusu zorlu süreci Pierre Bourdieu'nün 'habitus' ve 'sermaye' kavram(lar)ı çerçevesinde, eser içi örneklerden yola çıkılarak incelenmiştir. Eserde habitus ve sermaye biçimlerinin kişi üzerindeki etkisinden yola çıkarak, sadece olumsuzluklara odaklanmak yerine insanların sahip oldukları birikim sayesinde kötü giden durumlarla nasıl baş edebilecekleri göz önüne serilmektedir.

Türk Dil Kurumu Türkçe Sözlüğünde "Ekonomik, toplumsal, siyasi sebeplerle bireylerin veya toplulukların bir ülkeden başka bir ülkeye, bir yerleşim yerinden başka bir yerleşim yerine gitme işi, taşınma, hicret, muhaceret" (2011, s. 954) anlamına gelen göç kavramı yapı itibariyle bünyesinde uzaklık, mesafe, bir yerden ayrılma ya da bir yeri terk etme gibi duygu yoğunluğu fazla olan ve hüznü içeren anlamlar barındırmaktadır. Göç eyleminin zor bir süreç olduğu kesindir. Bu sürecin insanlara yüklediği olumsuzluklar ve stres karşısında kişiler travmatik durumlar yaşayabilmektedir. Göç öncesi, göç esnası ve sonrası zamanlarda yaşadıkları deneyimler baş edemeyecekleri kadar ağır olabilmektedir (Frater-Mathieson, 2019, s. 13).

Bu çalışmaya konu olan göç türünün muhatapları öncelikle insandır; hayalleri, umutları, hisleri ve düşünceleri olan canlı varlıklardır. Göç etmeye mecbur kalan kişi, ister yetişkin bir birey isterse de küçük bir çocuk olsun göç hareketi sonucunda yeni geldiği yerde birçok sorunla muhatap olup yaşamı boyunca bu sorunların üstesinden gelmekle uğraşmaktadır. Frater-Mathieson (2019, s.

19), genç bireylerin kaybettikleri karşısında yaşamış oldukları bu derin keder sürecinin onları bir ömür etkilediğini ve her bir mültecinin yaşamış olduğu hüznün/kederin hem diğerine benzediğini hem de bireyin kendine özgü olduğunu dile getirir.

Bununla birlikte köklü bir yer değiştirme anlamına gelen göç hareketleri sadece olumsuz durumlar barındırmamaktadır. Zaten göç hareketleri sürekli olumsuzluk barındıran bir hareket olsaydı “gönüllü göç” süreci denilen bir olgu ortaya çıkmazdı. Bu bakımdan göç olgusunun birey üzerinde bazı olumsuz psikolojik sorunlara yol açma ihtimallerinin yanı sıra ona yeni fırsat ortamları yaratma, üzerinde olumlu etkiler oluşturma ve de onu güçlendirme potansiyeli de bulunmaktadır. Buna rağmen araştırmalarda genellikle göçün olumsuz yönlerine odaklanılarak, olumlu nitelikteki çıktılara dair soru ve kanıtlar ihmal edilmektedir (Gülmez ve Öztürk, 2018, s. 449).

Göçün etkilerinin nispeten kolay atlatılabilmesi, göç edilen ülkedeki ya da oraya doğru çıkılan yoldaki şartlara bağlı olduğu kadar bizzat göçmenin kişisel özellikleriyle de bağlantılıdır. Özellikle çocukların göç sürecinin olumsuzluklarından minimum düzeyde etkilenmeleri ebeveynlerinin tutumlarıyla yakından ilintilidir. Göç sürecinde çeşitli nedenlerden dolayı anne babası yanında olmayan çocuklar da ailelerinin veya yanlarında yetiştikleri yetişkinlerin tutumlarından, hayata bakışından ve deneyimlerinden gerek faydalanarak gerekse olumsuz yönde etkilenerek bu süreci yaşarlar. O yüzden çocukların göç öncesi dönemdeki yaşam şartları, göçün çocuk üzerinde oluşturabileceği olası olumsuzlukları hafifletmek açısından önemlidir. Göçmen ebeveyn hem kendisinin hem de çocuğunun psikolojik sağlığını ve sosyal uyumunu gerek doğrudan gerekse dolaylı olarak etkilemektedir. Bu nedenle göçmenlerin göç kaynaklı yaşamış oldukları fizyolojik ve psikolojik değişimler, aldıkları sosyal destek ve kendi psikolojik sağlımlıkları sayesinde her zaman negatif etki bırakmayabilir ve göçmen bu süreci başarılı ve hızlı bir şekilde atlatabilir (Gülmez ve Öztürk, 2018, s. 464)

Göç olgusunun çocuk ve gençler üzerindeki etkileri büyük ölçüde benzerlik gösterse de her biri farklı yaşam koşullarından geldikleri ve değişik deneyimlere sahip oldukları için yaşadıkları keder/hüzün, travma veya tüm bunlara karşı geliştirdikleri ya da geliştirmeye çalıştıkları savunma durumları da farklılık göstermektedir. Frater-Mathieson (2019, s. 21), mülteci çocukların karşılaştıkları yeni stresli koşullar ve travma durumlarıyla baş edebilmelerini; “*çocuğun yaşı, kültürü, bilişsel süreçleri, duygusal yaşantıları ve ebeveyn desteği*” gibi başat etmenler ile temellendirir.

Çocukların yetişmiş oldukları ortam ve şartlar, göç sürecinin olumsuz etkilerinin nispeten daha kolay atlatılmasında etkilidir. Bu noktada Fransız sosyolog Pierre Bourdieu'nün habitus kavramı devreye girmektedir. Habitus, bireyin içinde bulunduğu sosyal dünyayı algılama ve ona tepki verme şeklini düzenleyen bir sistemdir, söz konusu bu sistem somutlaştırılmış eğilimler dizisidir. Sahip olunan kültürel sermayenin somut olarak düzenlenmesine, deneyimler aracılığıyla edinilen derin ve yerleşmiş alışkanlık, beceri ve haklara atıfta bulunur. Sabit ya da kalıcı olmayan habitus kavramı, beklenmedik durumlarda ya da uzun bir tarihsel dönem içinde değiştirilebilir. Bu bakımdan habitus, kişisel tarihin yanı sıra grup kültürünü ve toplumsal eylemi biçimlendirir (Baltacı, 2018, s. 1).

Aile içerisinde edinilen habitus sayesinde çocuklar farklı düzeylerde kültürel birikimlere sahip olurlar. Kitap, gazete vb. okuyan; sanatla ilgilenen, belgesel izleyen ya da evlerinde kütüphaneye

sahip olan ailelerin çocukları, tüm bu şartlara sahip olmayan çocuklara oranla farklı deneyim ve dil becerilerine sahip olurlar. Söz konusu durum onların uyum becerilerini arttırarak hayatlarına yön veren kalıcı yatkınlığa başka bir ifade ile habitusa sahip olmalarını sağlar (Yanıklar, 2010, s. 125). Bu durum mülteci/göçmen çocukları için de büyük bir avantaj sağlamaktadır. Kendi ülkelerindeki yaşantılarında güçlü ve sağlam bir habitusa sahip olan çocukların yeni gittikleri ortamlardaki uyum süreçleri kolaylaşmakta; o ana dek biriktirmiş oldukları kültürel sermayeleri sayesinde başkaları tarafından kabul edilebilirlikleri de artmaktadır.

Bir çocuğun duygu ve düşünce dünyasının zarar görmesi sadece fiziksel olaylara bağlı değildir. Göç boyunca şahsen olumsuz bir tecrübe edinmemiş olsalar da etraflarındaki insanların içinde bulunduğu psikolojik durum bile onları yeterince etkilemektedir. Bilinmeyen bir yaşam alanı ve yabancı insanlar topluluğu, aslında duygu ve düşünce yüklü her canlıyı derinden etkileyecek faktörlerdir. Bilinmeyene karşı bireyde oluşan kaygı ve korku durumu ister çocuk ister yetişkin olsun tüm insanları olumsuz etkilemektedir. Göç olgusu beraberinde kayıp durumunu getirmektedir. Kişi ya bir şeyleri veya birilerini kaybettiği için ya da kaybetme korkusu yaşadığı için belki de hakkında en ufak bir fikre sahip olmadığı başka bir yere gitmeyi göze alır. Kaybolan şey veya kişinin çocuk ile olan bağına paralel olarak yaşanan kaygı seviyesi artmakta ve bu durumla başa çıkabilme durumu zorlaşmaktadır (Frater-Mathieson, 2019, s. 28-29). Olası felaket ve acil durumlara hazırlıklı olabilmek ve söz konusu zorlukları en az zararla atlatabilmek için onlar hakkında fikir sahibi olmak gerekir. Bu noktada edebiyatın gücü tartışılmazdır. Tarih boyunca yaşanan büyük sıkıntılar edebiyat aracılığıyla insanlığa ulaşmıştır. Bu sayede zorluklar içinde kalan kişi bir yandan yalnız olmadığına kanaat etmiş bir yandan da başkalarının deneyimlerinden faydalanma imkânına sahip olmuştur. Çocuk edebiyatında da göç başta olmak üzere gerçek hayatta karşılaşılan birçok sorun hakkında eserler verilmiştir. Çalışmaya konu olan göç teması ile çocuk ve gençlere yalnız olmadıkları, yeryüzünde aynı kaderi paylaşan başkalarının da olduğu ve karşılaşılan güçlüklerin üstesinden nasıl gelebilecekleri dolaylı olarak aktarılmaya çalışılmıştır.

Çocuk Edebiyatında Göç ve Mültecilik

Çocuklara bir şeyleri öğretmenin ya da yasaklamanın en basit ve kestirme yolu aslında onlara iyi bir rol model olmaktır. Tıpkı bir fotoğraf makinesi gibi yetişkinlerin yaptığı her davranışı farkında olmadan benimseyen çocuklar, küçük yaşlarda iyi ve doğru olanı birbirinden henüz ayıramadıkları için öğrenmenin de en riskli aşamasını yaşamaktadırlar. Çevrelerindeki yetişkinler nasıl davranıyor ve hangi söylemleri benimsiyorsa zamanla çocuklar da o kişilere benziyorlar, onların davranışlarını içselleştirerek birer küçük yetişkin modeli hâline geliyorlar. Sosyoloji disiplinde “sosyalleşme süreci” olarak ifade edilen bu süreç, “doğduğunda sadece biyolojik bir varlık olan bireyin, toplumun kurallarını, uygulamalarını, değerlerini, bilgilerini öğrenmesi, öğrendiklerine uygun davranma becerileri elde etmesi ve böylece de toplumsal bir varlık haline gelmesi sürecidir” (Kocacık, 2003, s. 110). Hood (2019, s. 85), bebeklerin başlangıçtan beri olağanüstü birer “insan izleyicisi” ve dolayısıyla insanların da aslında taklit etmeye programlanmış olduğunu dile getirir. Söz konusu taklit ve devamında meydana gelen davranış örüntüsü kişilerin diğerleriyle olan ilişkilerinde belirleyici rol oynar.

Geçmişten günümüze bir toplumda radikal değişiklikler yapmak isteyen kişi, kurum ve yönetimlerin işe öncelikle çocuklardan başlaması şaşırtıcı olmasa gerek, çünkü toplumların geleceği çocuklar sayesinde şekillenmektedir. Günümüzde giderek artan savaş ve şiddet nedeniyle zorunlu göç etme hareketleri ya da daha iyi yaşam koşullarını elde amacı ile gerçekleştirilen gönüllü göç süreçleri göz önünde bulundurulduğunda güzel bir gelecek inşa etmenin yine ilk hedefi çocuklar olacaktır. Maalesef birçok çocuk daha doğduğu ilk andan itibaren savaş, göç, göçmen, mülteci, vb. birçok kavramla yüzleşmektedir. Yetişkinlerin bile kolaylıkla başa çıkamayacakları olumsuz durumlarla çocuklar çok küçük yaşlarda karşılaşmak zorunda kalmaktadır.

Göç unsurunda tek taraflı bir algı ya da zorluk sürecinden bahsetmek doğru değildir. Bir tarafta çeşitli nedenlerle yurtlarından edilen insanlar belirsizliklere dolu bir yolculuğa çıkarken diğer yandan da onları tedirginlikle karşılayan başka bir insan topluluğu bulunmaktadır. Farklılıkların güzellikler olarak kabul edildiği, sevgi ve hoşgörü toplumlarında olası olumsuzlukların engellenmesi daha kolay iken, yabancı düşmanlığının baskın olduğu çevrelerde istenmeyen durumların yaşanması yaygın bir hâl almıştır. Daha önce de bahsedildiği gibi sevgi toplumu da nefret toplumu da yaratmanın en basit yolu işe çocuklardan başlamaktır, o halde yabancı düşmanlığını bertaraf etmenin ilk aşaması çocuklarda önyargı oluşumunu engelleyecek tavır ve davranışları toplumun geneline aktarmaktır.

Gerek göç eden gerekse göç alan ülkelerin milletleri açısından değerlendirildiğinde söz konusu meşakkatli sürecin olumsuzluklarla sonuçlanmaması için ayrımcılığı, nefreti ve şiddeti körükleyici, etrafa bilgi kirliliği yayan sözlü ve yazılı her türlü söylemden uzak durulması gerekir. Edebiyat, her yaşta insanın hayatında en etkili araçlardan biri olmuştur. Bu noktada çocuk edebiyatının gücünden faydalanılmasında yarar vardır. Hayatın henüz çok başında olan çocuklarda oluşması muhtemel olumsuz duygu ve düşüncelerin, yabancı düşmanlığının edebi metinler aracılığıyla henüz ortaya çıkmadan yok edilmesi geleceğe dair atılacak temel adımlardan bir tanesidir.

Genel olarak göç konusunu ele alan edebi eserlerle ilgili Temur ve Ertem (2019, s. 452), "göçmenleri konu alarak oluşturulan edebi eserler zaman zaman onların sosyal, ekonomik, siyasi ve kültürel yönden yaşamış oldukları problemleri konu edinmiştir. Göçmenlerin sevinçlerini, umutlarını, üzüntülerini konu almış ve bu duyguları onların bakış açısı altında değerlendirmişlerdir." Özeldir de göç ve çocuk konusu ele alan metinlerden hareketle yaşanan dönemin genel özellikleri ortaya konulabilir. Bulut (2018, s. 385), edebiyat kitaplarının tarih kitaplarına kıyasla insana dair daha çok bilgi, duygu ve gelişme sunduğunu dile getirir. Tarih kitapları toplulukların yaşantılarını ele alırken edebiyat kitapları bireyleri ele almaktadır, bu bakımdan genel edebiyat kitapları gibi çocuk edebiyatı kitapları da çocukların bazı hassas konularda eğitilmesi ya da bilgilendirilmesi açısından öneme sahiptir. Buna örnek olarak edebiyat kitaplarından Jerzy Kosinski'nin 1965'te kaleme aldığı Boyalı Kuş (The Painted Bird) isimli romanı örnek verilebilir. Bu romanda II. Dünya Savaşı yıllarında gerçek bir yaşam öyküsünden hareketle savaşın etkileri bir çocuğun yaşantısı üzerinden anlatılmıştır. Nazi Almanya'sının Yahudi ve Çingenele karşı yürüttüğü katliamlar sürerken, savaş yıllarındaki toplumsal koşullar ve politik ortamın Orta Avrupa kırsalında sefalet ve hastalık içinde yaşayan yoksul köylülere ilişkin toplumsal

sonuçları göz ardı edilmeden, ten rengi dolayısıyla dışlanıp yabancı kılınarak şiddete uğrayan bir çocuğun bu köylerde yaşama tutunma mücadelesi incelenmiştir (Şeker ve Özcan, 2023, s. 24). Edebiyat sosyolojisi açısından bu roman değerlendirildiğinde, insanlık tarihinin karanlık dönemlerinin edebiyatta işlenmesi, toplumların kendi geçmişleriyle yüzleşmelerinde bir köprü görevi görmesine imkân tanıyabilmektedir. Dolayısıyla yabancı ve ötekine karşı şiddet dâhil her tepkinin dinamiklerini açığa çıkararak, onlara karşı kurulan toplumsal ve politik sınırların temelini okur nezdinde çözümlenmek ve tartışılmak edebi metinler aracılığıyla bu yüzleşmenin tohumlarının atıldığı anlamına gelir. Türkyılmaz (2019, s. 695), çocuklara yönelik olarak oluşturulan göç yazınının, karşılaşılmaması muhtemel temel güçlüklerle karşı etkin çözüm yolları sunması açısından önemli olduğunu vurgular. *Kömür Karası Çocuk* adlı eseri göç olgusu bağlamında ele alan Türkyılmaz, Müge İplikçi'nin söz konusu eser aracılığıyla çocuklara düşünsel dizgeleri ve olayları anlamalarına yardımcı olacak bakış açıları kazandırmayı hedeflediğini dile getirir.



Müge İplikçi

Göçün zorunlu veya gönüllü olup olmaması etkilerinin benzerlik göstermesine engel değildir. Kişiler ister zorunlu olarak isterse kendi rızalarıyla göç etsinler sosyal, psikolojik veya kültürel durumlarında değişiklikler meydana gelmektedir. Yeni katıldıkları ortama uyum sağlamada zorluklar yaşayabildikleri gibi umut ettiklerini bulamamakta, sonuç olarak içine düştükleri karamsarlık yüzünden toplumsal soyutlanma yaşayabilmektedirler (Lecaj, 2019, s. 50). Bu noktada belirtmek gerekir ki, hangi göç türü olursa olsun sonuçları kesinlikle benzerlik gösterecek diye genel geçer bir kural da bulunmamaktadır. Göçün nedenlerinin ve göç sürecindeki şartların farklılık göstermesi gibi göçün sonuçları da kişiden kişiye değişmektedir.

Göç eden kişi veya kişilerin kendi ülkelerinde sahip oldukları yüksek sosyo-kültürel özellikler, onların hayata bakışını etkilemekte; göç ve uyum sürecini söz konusu özelliklere daha az sahip olan bireylere oranla daha hafif atlatmalarına katkı sağlamaktadır.

Göçmenlerin geldikleri ülkeye uyumunu etkileyen faktörler çok çeşitlidir. Yasal statüleri, belgeli ya da kaçak göçmen olmaları, yeni gelmiş oldukları ülkede kalış süreleri, coğrafi olarak konsantrasyon ve yaş-cinsiyet, eğitim seviyesi, aile yapısı veya yaşam koşulları gibi sosyodemografik nitelikler yeni katıldıkları ortamdaki yaşamlarını ve entegrasyon düzeylerini etkilemektedir (Dedeoğlu, 2020, s. 45). Göçmenlerin karşı karşıya kaldıkları sorunlar yeni yerleşilen ülkelerde devam etmekte; ekonomik temelli başat sıkıntıları barınma, açlık, düşük yaşam kalitesi ve

dışlanma gibi sosyal sorunlar izlemektedir (Yolasiğmazoğlu, 2016, s. 56). Gerek göç eden ülke gerekse göç alan ülkedeki kişi veya grupların birbirlerini kabulü, gösterebildikleri hoşgörü ile orantılıdır.

Göç yüzünden alışkın oldukları mekânın dışına çıkan insanlar, ani bir şekilde kendilerini bilinmez bir ortamda buldukları için çeşitli olumsuz duygular yaşayabilmektedirler. Birey eski ve içine düştüğü yeni mekâna ait kültürel kodlar arasında ikileme düşerek travmalar yaşayabilmektedir (Yakar, 2017, s. 342). Edebiyat aracılığıyla bambaşka bir dünyanın varlığını öğrenen çocuklar öncelikle dünya üzerinde kendilerinininkinden farklı sevinç veya üzüntü durumlarının mevcudiyeti hakkında fikir edinirler. Başkalarının yaşadığı sevinci paylaşabilir; onlarla birlikte acıyı hissedebilirler. Bu noktada çocuk ve gençlik edebiyatında konu seçimi ve üslubu oldukça önemlidir. Çocuk edebiyatı, çocuğun sosyal gelişiminin tamamlanmasını, gerçek hayatı öğrenerek insanları tanımalarını ve onlarla duygudaşlık kurabilmesini sağlar (Çelik ve Göre, 2021, s. 65). Empati yeteneğini geliştirebilen bir çocuk edebiyatı oluşturulabilirse, her yaşta insanın; göçmenleri, mülteci ve azınlıkları anlamaları sağlanabilir. Bu şekilde yapılmış bir edebiyat, o toplumlarda yaşayan çocuklara yalnız olmadıklarını ve seslerinin duyulduğunu hissettirir (Nel, 2018, s. 358). İşte bu noktada benzer sorunların ortaya çıkması durumunda da edebiyatın yol gösterici gücünden faydalanılabilir. Edebi eserler aracılığıyla bilinmedik mekân ve kültürlerle yönelik bilgi ve algı sahibi olabilen kişiler zorlu süreçlerle daha kolay baş edebilmektedir. Göç sonucu ortaya çıkan sorunlardan bazıları da göç edenlerin gittikleri yeni yerlerde kabul görmemeleri ve toplumdan ayrı yaşamak zorunda kalmaları ya da buna mecbur bırakılmalarıdır. Sosyal dışlanma olarak adlandırılan söz konusu durum edebî eserlerin de temel konularından biri haline gelmiştir.

Sosyal Dışlanma

70'li yıllarda Fransa'da ortaya çıkan, yaygın olarak kullanımı ise 80'li yıllarda gelişmiş ülkelerde başlayan sosyal dışlanma çok boyutlu bir kavramdır (Gür ve Koçancı, 2019, s. 2; Dedeoğlu, 2020, s. 48; Şahin, 2009, s. 9; Silver ve Miller, 2003, s. 3). Çeşitli sosyal aktörler tarafından farklı şekillerde ifade edilmiş olması kavrama dair genel kabul görmüş bir tanımın yapılmasını zorlaştırmaktadır. Söz konusu tanımın zorluğu unsurlarının belirlenmesini zor hale getirirse de kavramın merkezini, sosyal ilişkiler ve bireylerin kendilerini toplumun bir parçası olarak görmemeleri oluşturmaktadır (Şahin, 2009, s. 13).

Dışlanma olgusu insanoğlunun gruplar halinde yaşadığı her dönemde ve şartlarda varlığını hissettirmiştir. Günlük hayattaki en basit sosyal etkileşimlerden tarihsel süreçteki en çetrefilli toplumsal çatışmalara kadar birlikte yaşayan insanlar arasında mevcudiyetini sürdürmüştür (Solak ve Teközel, 2019, s. 294). Göç olgusunu sosyal dışlanma kavramından ayrı bir yere koymak mümkün değildir. Göç edenlerin gittikleri yerlerde yaşadığı eşitsizlikler, hiçbir destek olmaksızın yeni yaşamlarında hayata tutunmaya çalışmaları ve yeni ortama uyum sağlama çabaları önemli sorunlardır (Şahin, 2009, s. 68) ve bu bakımdan sosyal dışlanma ve göç hem nedensel olarak hem de sonuçları bakımından birbirine bağlı kavramlardır.

Kömür Karası Çocuk isimli eserde Malili Salif ve ailesi ile birlikte aynı kaderi yaşayan göçmenler, yeni geldikleri yerlerde hayata tutunmaya çalışırken birtakım çevrelerce dışlanmaya maruz kalmışlardır. Salif'in müzik öğretmeni Behçet de düşük ücretle çalışan bir babanın oğlu olarak bireysel temelde sosyal dışlanma yaşamaktadır. Nedenleri farklı olsa da Behçet ve Salif'i birleştiren ortak nokta her ikisinin de yaşadıkları ortamda sosyal olarak dışlanmış olmalarıdır. İkisinin yaşadıkları görünürde farklı olsa da çıkış ve varış noktası olarak aynı temele dayanmaktadır: Göçmen çocuğu olarak maddi imkânsızlıklar ve ten rengi bakımından ayrımcılığa uğrayan Salif ve ekonomik bakımdan nispeten yetersiz şartlara sahip olan bir babanın esmer tenli bir oğlu olan Behçet öğretmeni. Her ikisi de ten rengi veya maddi imkânsızlıklar yüzünden bir ayrımcılığa tutulmuş olsalar da sonunda ikisi de hayata sağlam bir şekilde tutunabilmeyi başarmıştır.

Sosyal Dışlanma Kavramının Roman Figürleri Üzerindeki Yansıması



Toplumsal yaşamdaki birtakım kişi veya kişilerin kendilerinden farklı olarak nitelendirdikleri insanlara karşı kasıtlı veya kasıtsız olarak uygulamış oldukları her türlü ayrımcılık insanlar arasında olumsuzlukların yaşanmasına neden olmaktadır. Sosyal dışlanma kavramı ile, insanların belirli bazı imkânlarla ulaşamaması nedeniyle içinde buldukları toplumdaki kendilerini izole etmeleri ya da söz konusu toplum tarafından dışlanmaları kastedilmektedir. Roman kahramanları açısından bakıldığında ten rengi ve maddi imkânsızlık yüzünden, babasının patronu ve onun oğlu tarafından ikinci sınıf muamele gören Behçet öğretmeni ve göç yüzünden Türkiye'ye gelmek zorunda kalan ve bu süreçte anne babasını geçici olarak kaybeden Salif, eserin merkez iki figürü konumdadırlar. Sosyal dışlanmanın nedenlerini ve boyutlarını gözler önüne sermek açısından Behçet öğretmeni, işinden dolayı

ezilmek zorunda kalan babası ve ona bu hissi yaşatan patronu; Salif'e ilk zamanlar düşmanca davranan Sinan ve onun yabancı düşmanı babası; ülkesini maddi imkânsızlıklar yüzünden terk etmek zorunda kalan müzik âşığı Koca Reis ve onun kara oğlu Salif figürlerinin bütün olarak ele alınması yerinde olacaktır. Bu nedenle konu ve olay bütünlüğünün net bir şekilde görülebilmesi için roman figürleri baba oğul ilişkisi temelinde ele alınmıştır. Söz konusu durum, başkahraman Salif ve babası Koca Reis; Salif'in Türkiye'deki en büyük destekçisi Behçet Öğretmeni ve onun babası ile olan

ilişkisi; son olarak da sınıf arkadaşı Sinan ve yabancılara karşı hoş duygular beslemeyen babası şeklinde bir sıralamayla ele alınmıştır.

Eser boyunca başlarına gelen ve gelebilecek tüm zorluklara rağmen hep dirayetli kalarak gülümsemeyi bırakmayan ve umudunu kaybetmeyen bir tip olarak tasvir edilen Koca Reis, oğluna da her zaman ve her koşulda aynı şeyleri yapmasını salık verir. Babasının öğütleri doğrultusunda umudunu asla kaybetmez Salif, asla pes etmez. “*Salif ise inadına gülüyor. Babası öyle tembiledi ona*” (İplikçi, 2014, s. 14). Ülkesi Mali’deki kötü şartlar ve yaşanan kargaşalar yüzünden artık yeterince para kazanamayan Koca Reis, Türkiye üzerinden Avrupa’ya (Fransa’ya) geçmek zorunda olduklarını oğluna açıklarken sanki bu durumu bir zorunluluk değil de mutlu bir olay gibi anlatır. “Önce İstanbul’a gideceğiz. Yolumuz açıksa, oradan uuu yeni pasaportlarımızla yepyeni yerlere, daha da uzaklara gideceğiz,” dedi. Bunları derken, dişlerini göstere göstere, göbeğini hoplata hoplata güldü (İplikçi, 2014, s. 14).

Salif için babası bir kahramandır. Hayata umutla bakabilmenin sembolü niteliğindedir. Kendisine “Salif” ismini verendir. Malili ünlü müzisyen Salif Keita’yı “Efsane” olarak tanımlayan Koca Reis, oğluna da onun adını verir (İplikçi, 2014, s. 15).

Koca Reis, babaların en iyisidir. Şakacı, çılgın bir baterist, müzik âşığı ve çocuktur. Oğluna notaları, notaların sırlarını, ritmi saymayı, bir de bir de... ah evet, bir de ıslık yarışını öğretendir! Koşarken ıslık çalmayı aşılıyandır Koca Reis. Zor ıstır bu. Ancak, Koca Reis zor olanı sevendir. Yufka yürekli ıslıkçıdır. ıslık yarışında şakacıktan oyunu hep kaybedendir. Sonrasında da, oyunu kaybetti diye, Salif’in dediklerini harfi harfine yapandır. Sırf bu yüzden, Salif’e bateri çalmayı öğretendir (İplikçi, 2014, s. 15).

Salif, bir yıla yakın bir süredir babasından haber alamamakta, onun Türkçe anlamını bile bilmediği bir sözcük olan “kodes”te olduğunu Koca Reis’in yanında kaldığı Afrikalı arkadaşlarından öğrenir (İplikçi, 2014, s. 17). Koca Reis, ufku geniş bir kişi olarak oğluna her zaman ileriye bakmasını salık verir. Müziğin, insan hayatındaki sınırları aşmada bir araç olduğunu daima ona hatırlatır. “*Müziği duy Salif, duy, Sınırları aş ve ona göre yaşa!*” (İplikçi, 2014, s. 22) diyerek müziğin önemini oğluna henüz çok küçük yaşlarda aşılar. Böylelikle müziğin ulusal sınırları aşır uzak-yakın ayrımını muğlâklaştırarak mülteciliğin/göçmenliğin birey üzerindeki dayanılmaz yükünü almıştır (Yılmaz, 2022, s. 119).

Salif, babası Koca Reis’ten sadece müziğe dair şeyler öğrenmez; aynı zamanda yaşama dair de çok şey kazanır. Anadilinin önemini oğluna anlatırken bir yandan da yabancı olanı ötekileştirmeden kabul etmesi gerektiğini söyler. “*Fransa yeni yurdumuz olduğunda, Fransızca’yı anadilin kadar iyi konuşmalısın Salif*” (İplikçi, 2014, s. 27) diyerek gittikleri ülke neresi olursa olsun dilini iyi bilmesi gerektiğini aksi takdirde kabul görmeyebileceklerini de şu sözlerle dile getirir: “*Yoksa seni hep ikinci sınıf vatandaşı sayarlar.*” (İplikçi, 2014, s. 27).

Bu noktada yine Bourdeiu’nün habitus kavramı ve bu kavramla ilintili kültürel sermaye kavramı devreye girmektedir. Koca Reis, kendi ülkesindeyken ve henüz yaşamın kendilerini mülteci olarak bir yerlere savuracağına dair herhangi bir şey düşünmemişken bile oğluna sanatın değerini aşılıyarak onda kültürel sermaye sağlamıştır. Eserde Koca Reis’in oğluna müziği hissetmesini salık vermesi üzerinde özellikle durulmuştur; çünkü bu sayede çocuk sınırların ötesinde yaşamayı öğrenecektir. Durum ve şartlar değişse bile kendisinde mevcut olan güç ve

yetenek sayesinde zorlu koşulların üstesinden gelmeyi başarabilecektir. Gidecek oldukları ülkenin dilini öğrenmesini de özellikle vurgular, bu noktada da dilin sınır aşıcı gücünü ve bu sayede kişinin üstünlük kazanacağını bilincindedir.

Salif, her ne kadar çeşitli zorluklarla karşılaşmış olsa da onlarla baş edebilmeyi bir şekilde öğrenebilmiştir. Arseven (2016, s. 47) Salif'in zorlukların üstesinden gelebilmesini Lacancı bir yaklaşımla ele alarak "Ayna Evresi" bağlamında açıklar. Ona göre çocuk, anneden ayrıldıktan sonra kültür ve uygarlığın dünyasına girer ve o andan itibaren doğal olanın değil kültürel olanın etkisi altında yaşamaya başlar. Bu noktada içine girdiği bu çevreyi anlamlandırma sürecinde kırılmalar yaşamakta ve paramparça olmaktadır. Ayna evresi ise çocuğun bu parçalanmışlıktan kurtularak kendini bir bütün olarak kurgulaması ve yeniden üretme aşamasıdır.

Arseven (2016, s. 48), Lacan'ın ayna evresini bebeğin anneden ayrılıp birey olma ve kendi var oluşunu gerçekleştirme süreci olarak tasvir eder. Doğumdan sonra ister istemez anneden ayrılan bebek, çevresini izleyip taklit ederek içine doğduğu kültürün değer, davranış ve düşüncelerini öğrenip kendi Ben'ini oluşturur. Söz konusu bebeğin annesinden ayrıldığında toplumun ve kültürün içinde yeni bir birey olma yolunda yaşamış olduğu sancılı süreci, Salif'in vatanından kopuşu ve geldiği ülkede baş etmek zorunda kaldığı durumlarla kıyaslar. Tıpkı Lacancı bakış açısıyla ele alınan ve kendi Ben'ini oluşturmaya çalışan bebek gibi, Salif de içine yeni girdiği kültüre ayak uydurmaya çalışmaktadır. Lacancı bir yaklaşımla bakıldığında vatan toprakları da Salif için bebeğin annesinden ayrılmadan önceki tüm ihtiyaçlarının karşılandığı ana kucağı gibidir; yaşamak zorunda kaldığı ülke ise kendi Ben'ini keşfedip inşa etmesine yarayan bir aynadır.

Eserde dikkat çeken kahramanlardan biri de Behçet'tir. Behçet karakterinin roman kahramanı olan Salif'e sergilemiş olduğu davranış kalıpları da yine Bourdieu'nun habitus kavramı ile anlaşılabilir. Salif'in diğer mültecilerle birlikte kaldığı 58 numaralı evin bulunduğu mahalledeki okulda müzik öğretmenliği yapan Behçet, parasızlık yüzünden uzun zamandır nişanlı olduğu kızla bir türlü evlenemeyen ve erkenden kaybettiği annesi ve nişanlısına canı gönülden bağlı olan biri olarak karşımıza çıkar. "[...] *Behçet'in akıl hocası, âdeta erkencecik yitirdiği annesi ve canından çok sevdiği uzatmalı nişanlısıydı.*" (İplikçi, 2014, s. 38). Behçet'in annesine ve nişanlısına böylesine bağlı olmasının nedeni ise babasının onun hayatında iyi bir rol model olamayışı yüzündendir.

Olumsuz baba tutumları çocukların ileriki yaşlarında daha düşük bilişsel beceriler edinmesine neden olmaktadır. Babaların çocuklarının hayatlarındaki katılımcı, işbirlikçi ve olumlu ebeveyn özellikleri, çocukları bilişsel açıdan daha fazla zenginleştirmekte; bu sayede çocuklarda özdenetim ve diğer bilişsel beceriler daha fazla gelişmektedir (Aslan, 2020, s. 33). Aslında fazla idealist biri değildir Behçet, kendini bir öğretmenden çok sanatçı olarak görür ve baskı altında olmaktan hiç hoşlanmaz. Bu bakımdan Behçet Öğretmenin yaşamının şekillenmesinde babasının etkisi göz ardı edilemez. Her ne kadar babası, onun gözünde ezilmişliğin sembolü olarak beliriyor olsa da bugün sahip olduğu empati duygusunun asıl mimarı babasıdır. Behçet öğretmen, eğer babasının ev sahibi ve aynı zamanda patronu olan Kıl Muharrem karşısındaki çaresizliğini görmemiş olsaydı bugün belki de Salif'in Sinan ve onun baskıcı babası karşısında çektiklerine duyarsız kalabilirdi. Hâlbuki çocukluğunda yaşadıkları, yani kendi babasının bir başkası karşısında çaresiz kalması, Behçet öğretmene otorite karşısında ezilmişliği kabul etmemesi ve asla babası gibi olmaması gerektiğini

öğretmiştir. Maddi olarak güçlü olanların güçsüzler üzerinde kurduğu tahakkümü daha o yaşlarda öğrenip nefret eder Behçet öğretmen.

Sosyal dışlanma kavramı çerçevesinde roman değerlendirildiğinde, sosyal dışlanmaya neden olan faktörlerden biri de başka bir ülkede göçmen olmaktır. Göçmenler yeni geldikleri toplumlarda sıklıkla damgalanma, etiketlenme, nefret nesnesi olma, yabancı görülme, öteki olma gibi birbirinden olumsuz çağrışım yapan tüm durumlarla sıklıkla karşılaşmaktadırlar. Yılmaz (2022: 113)'a göre, başka farklı kültür ortamından gelme, değişik etnik gruplara ait olma, göçmen/mülteci olma ya da kendini alt sınıf olarak görme gibi durumlar dışlanmaya neden olan unsurlar arasındadır. Söz konusu özelliklere sahip kişi ve kişiler hak ettiği yaşamı sürdürememekte dolayısıyla diğer insanlarla uyum içinde olmadığından sosyalleşme sorunu yaşamaktadırlar.

Romanda Salif yeni geldiği toplumda birçok kişi için potansiyel suçlu olarak görülerek sosyal dışlanma pratikleri ile karşı karşıya kalmıştır. Behçet öğretmenin çalıştırdığı orkestradan gelen müziğin sesine dayanamayarak okulun bahçesinden içeriye bakan Salif, orkestradaki öğrencilerin dikkatini dağıtır. Öğretmenlerinin kendilerine dikkatsizlikleri yüzünden kızdığını gören çocuklar durumu açıklar: “Öğretmenim, çalamıyorum, aklım hep karışıyor! Şu dışarıdaki kara oğlan durmadan bağırtıyor, öğretmenim!” (İplikçi, 2014, s. 37), “Evet, Behçet Öğretmen'im!” diye bağırdı Kemancı Oya. “Deminden beri bize bakıyor.” (İplikçi, 2014, s. 38). Orkestrasının düzeninin bozulmasına sinirlenen Behçet Öğretmen, kara çocuğu yakalamak için bahçeye çıktığında belediyenin göçmenlerden sorumlu ekibinin başındaki kişi olan Korkuluk Ziya'nın kendisinden önce davrandığını ama kendisinin aksine çocuğa acımasızca yaklaştığını fark eder. Salif'in savunmasız bir şekilde Korkuluk Ziya'nın elleri arasında hırpalanması Behçet Öğretmeni, çocukluğuna götürür ve bir anda aslında bahçeden uzaklaştırmak niyetiyle çıktığı çocuk için kendini belediye görevlisine karşı bir savunma içinde bulur. “Kıl Muharrem'e karşı mücadele eden o tombul yanaklı bıçkın oğlan Behçet'ti artık.” (İplikçi, 2014, s. 45). Korkuluk Ziya'ya karşı tepkisi öylesine serttir ki, kendisi bile buna ilk anda anlam veremez. “Asıl siz kim oluyorsunuz da, benim koromdaki bir öğrenciyi, kendi okulunun önünde böyle çekiştiriyorsunuz?” (İplikçi, 2014, s. 46) diyerek öfkesini çok net ve keskin bir şekilde gösterir. Behçet öğretmen, bu ani ve sert tepkisinin sebebini her ne kadar ilk etapta somut bir şekilde dile getiremese de durum aslında çok açıktır: “Tek bildiği, karşısındaki adamın hık demiş Kıl Muharrem'in burnundan düşmüş olmasıydı. Kıl Muharrem'eyse sadece kıl olunurdu, o kadar.” (İplikçi, 2014, s. 46). Behçet öğretmenin bu ani ve kararlı çıkışı Salif ve kendisi için yeni bir başlangıç noktası olur. Korkuluk Ziya'nın Salif'i oradan kendi isteği olmaksızın alıp götürmesine engel olmak için ona yalan söylemek zorunda kalan Behçet Öğretmen, adres olarak kendi evini gösterir. Kayıtlara 58 Numaradaki mülteci evinde kalan göçmen çocuk yerine, “Müzik Öğretmeni Behçet Bey'in evinde yaşayan yeğeni Salih” (İplikçi, 2014, s. 48) olarak geçen Salif, annesi ve diğer mültecilerin kaldıkları evin belediye görevlilerince apar topar tasviye edilmesi nedeniyle öğretmeni ve destekçisi Behçet Öğretmen ile yaşamaya başlar.

Behçet Öğretmen, Korkuluk Ziya'nın karşısında çaresiz ve savunmasız kalan Salif'e yardım etmesinin nedenini her ne kadar tam olarak anlamlandıramasa da onunla çocukluğunda Kıl Muharrem'in elinden kurtardığı kedi yavrusu arasında bağlantı kurar. Söz konusu bağlantı eserde şu şekildedir:

Derken, ev sahipleri Kıl Muharrem'le babasının ilişkisini hatırladı. Babasının Kıl Muharrem'in karşısındaki ezikliğini ve yoksulluğunu. Kıl adamlara, "beyim" derdi babası. "Beyim" der ve başını on santim bükerti. Kıl Muharrem hem ev sahipleri, hem de babasının çalıştığı kasabın sahibi olduğu için mi bu böyleydi, yoksa babası gerçekte korkak bir adam mıydı? Bunu çözmeye hiçbir zaman gerek duymamıştı Müzik Öğretmeni Behçet. Belki de o yüzden, babasını ne zaman hatırlasa, içi öfke dolardı. Öfke bütün detayları siler ve ulaşılabilecek bütün kıyıları sisli ve uzak kılardı (İplikçi, 2014, s. 50).

Patronu karşısında bu derece korkak bir tutum sergileyen babası, söz konusu durum çocuğuna karşı olduğunda kaplan kesilir adeta. Kıl Muharrem'in mahalledeki kedilerden birine şiddetle tekme atmasına dayanamayan çocuk Behçet'in, kendini tutamayarak babasının patronuna saldırması, babasına ve Kıl Muharrem gibi olan herkese karşı hayatında nefret duymaya başlamasının başlangıç noktası olur. Olay sonrası, bir taraftan Kıl Muharrem şiddetle babasını tehdit ederken diğer taraftan da babası oğlunun haklı olup olmadığına bakmaksızın onu patronundan özür dilemeye zorlar. *"Ya Kıl Muharrem'in elini öpecek, af dileyecek ve kurtulacaklar, ya da zor bela geldikleri bu diyardan basıp gideceklerdi. Babasından okkalı bir şekilde yiyeceği dayak da cabası. Hangisi?"* (İplikçi, 2014, s. 51). Özgürce seçim yapabilme şansı verilen tek durum mecbur bırakıldığı iki olumsuzluk arasındaki tercihtir.

Babasının Kıl Muharrem karşısındaki umarsız; oğlu karşısındaki zorba tavrından tiksinen Behçet Öğretmen'in çocukluğuna dair hafızasında kalanlar genç bir adam olduğunda bile onu psikolojik olarak rahatsız eder. Babasının patronu karşısındaki ekonomik yetersizliği, ona boyun eğmesine, dediği her şeyi koşulsuz kabul etmesine neden olmaktadır. Bu yüzden Behçet, büyüyüp bir öğretmen olmuş olsa da çocukluğunda tecrübe etmek zorunda kaldığı bu ezilmişlik yüzünden hayatında hep bir özdenetimsizlik hissetmiştir.

Behçet Öğretmen, geçmişinde yaşadıkları ve belki de babasının maddi durumu nedeniyle sosyal hayatta elde edemedikleri yüzünden başkaları karşısındaki ezilmişliğine içerlemektedir. Bu yüzden babasına öfke duymaktadır. Ona olan öfkesi o kadar büyük ve tepkisi o kadar serttir ki artık huzurevinde olan babasından nişanlısına tek kelime etme gereği bile duymaz. Ara sıra gerçekleştirdiği ziyaretlerinde babasıyla doğru düzgün konuşmadan yanından ayrılır. Ona göre çocukluğu, babasının ev sahibi ve patronu Kıl Muharrem karşısındaki ezikliğinden ibarettir (bkz. İplikçi, 2014, s. 50).

Behçet'in Kıl Muharrem'e haddini bildirmesi ve babasının ezilmişliğinin intikamını alması ise Kıl Muharrem'in ufak bir kedi yavrusuna acımasızca tekme atmasıyla gerçekleşir. Gözlerinin önünde kedinin acı çektiğini gören Behçet, daha fazla dayanamaz ve Kıl Muharrem'e saldırır. Kıl Muharrem'in intikamı ise Behçet'in babasını işten atarak tüm aileyi evden çıkarmak olacaktır (a.g.e, s. 51). Behçet'in o zamanlar yaptığı tercih eserde açıklanmaz; fakat kendi çocukluğunu bulduğu mülteci çocuk Kara Salif'e sahip çıkması ile geçmişte nasıl bir karar verdiğini tahmin etmek mümkündür: O zamanlar haksızlığa ve adaletsizliğe karşı çıkan küçük çocuk, bugünün Behçet öğretmeni olmuştur artık.

Mahallenin en zenginlerinden birinin oğlu olan ve okul orkestrasına da ancak babasının birtakım maddi yardımlarından dolayı müdüre dayatmaları sonucu katılabilen tembel ve mızıkçı Sinan'a öfke duymasının nedeni de geçmişindeki ezen-ezilen ilişkisini hatırlamasındandır. Salif'te

kendi çocukluğunu gören Behçet Öğretmen, her ne kadar bunu somut bir şekilde dile getirmese de yaptıklarıyla açık bir şekilde göstermektedir. Nişanlısı Handan'ın "*Behçet'çiğim, sen bu Salif oğlanı çocukluğunla özdeşleştiriyorsun. Doğru mu yapıyorsun, bilmiyorum!*" (İplikçi, 2014, s. 56) demesine karşı çıksa da gerçekte olan aslında tam anlamıyla budur.

[...]Ancak, görünen köy kılavuz istemezdi! Kendi esmerliğinden ötürü, Kıl Muharrem'in kıl oğlundan da az çekmemişti Müzik Öğretmeni. Sonradan bu hırçın oğlanın futbol maçlarına gidip tribünlerde Afrikalı futbolculara muz kabuğu attığını duyunca, daha da sinirlenmiş, ama bir şey yapamamıştı. Şimdi Sinan da karşısında, bütün kıl oğlanları temsil edercesine duruyordu. Oğlunun orkestradaki herkese babasının su bayisiyle ilgili anlattıklarından bunalmış, adamın okula hükmetmesinden daralmıştı (İplikçi, 2014, s. 56).

Sinan'ın Salif'e düşmanca davranarak sürekli "*Arap! Arap!*" diye hakaret etmesi ve sonrasında yanında getirdiği muzları "*Ye bunları*" diyerek zorlaması Behçet Öğretmeni çileden çıkarır (İplikçi, 2014, s. 55). Sinan'ın tüm yalvarmalarına rağmen onu orkestradaki görevinden alarak yerine yedekte duran Salif'i geçirir: Sinan'ı orkestradan çıkarmayı hem çocukluğuna hem de Salif'e karşı bir borç olarak gördüğünü nişanlısı Handan'a ağzından geçirir (İplikçi, 2014, s. 58).

Ani bir kararla yedekteki Salif'in bir anda Orkestradaki asıl davulcu olmasını çabuk kabullenen diğer çocuklar, durumu gayet doğal karşılarlar. Bu durumu "*Galiba herkesin, kendinden sakladığı bir Salif yanı vardı*" (İplikçi, 2014, s. 58) diye dile getiren yazar, Behçet Öğretmenin haklı çabasını bir kez daha gözler önüne serer.

Sinan'ın babası eserde otoriter bir kişilik olarak ortaya çıkmaktadır. Sert ve otoriter baba figürü ise, çocukta olumsuz tavırların oluşmasına ve onun uyumsuz bir birey olmasına yol açabilir (Yavuzer, 2014, s. 141). Babası tarafından sürekli olarak kontrol edilerek baskı altında tutulan Sinan, esere girdiği andan itibaren uyumsuz tavırları ile dikkati çeker. Okul çevresinde kabul görebilmesinin tek bir sebebi mahallenin tek zengini ve sahibi olduğu su bayisi ile tüm okulun su ihtiyacını bedavaya karşılayan babasıdır (İplikçi, 2014, s. 37). Hâlbuki çocuklarının okul başarısına katkı sağlamak isteyen anne ve babalar öncelikli olarak kendi çocuklarını iyi tanımalı, onun olumlu olumsuz tüm davranış, ilgi ve eğilimleri hakkında bilgi sahibi olmalıdır. Aksi durumda ailelerin çocuklarını hayata hazırlayıp onlara yeterli desteği sağlayabilmeleri mümkün olmamaktadır (Aslanargun, 2007, s. 120).

Sinan'ın babası da okul orkestrasındaki tüm müzik aletlerinin parasını karşıladığı için müdüre baskı yapmış, Sinan'ın orkestraya girmesini sağladığı gibi bir de orkestraya adını verdirmiştir. "*Derman orkestrası olup çıkmıştı orkestranın adı! Eee, parayı veren düdüğü çalardı. Müdür öyle söylemişti!*" (İplikçi, 2014, s. 37). Sinan'ın okulda kabul görebilmesinin tek yolu babasının okula yaptığı maddi bağışlardır aslında. Oğlunu yeterince tanımak yerine ona sürekli kendi hayatından örnekler vererek bir zamanlar bizzat çekmiş olduğu sıkıntıları yaşamasını istememektedir. Bunu yaparken onun ihtiyaçlarını göz önünde bulundurmamak yerine yok saymakta, sadece önüne çıkan engelleri kendince ortadan kaldırmaya çalışmaktadır. Eserde her ne kadar somut bir şekilde dile getirilmemiş olsa da baba, geçmişte çektiği sıkıntılar yüzünden büyük bir ezilmişlik hissetmekte; bu yüzden de oğluna sürekli güçlü olması gerektiğini söylemektedir. Ona göre hayatta kazananlar ve kaybedenler diye iki grup vardır. 58 numaralı evde oturan "*Goril Araplar*"ın kazanma şansı yoktu, hâlbuki kendisi

de şu anki maddi imkânlarını yokluktan var edebilmiştir. Bu yüzden altta kalanlara hiç acımamakta ve oğlunun da onlara acımaması gerektiğini, aksi takdirde onun da kaybedenlerden olacağına düşünmektedir. Oğlunun orkestradan atıldığını duyunca öfkeden müdürün kapısına dayanmasının da nedeni budur aslında (bkz. İplikçi, 2014, s. 61).

Sinan, babasının önyargılı davranışlarının etkisi altında kalarak ilk başlarda Salif'i kabullenmezken zamanla onunla sağlam bir dostluğun temellerini atar, fakat bu dostluk sanıldığı kadar kolay kurulamaz. Babasının yabancılara olan düşmanlığı ve para hırsı, 58 Numaralı evde oturanlara kadar ulaşır. 58 numaralı evin sahibi Bay Baycan ile Sinan'ın babası kuzendir ve ikisi bir olup mahallelerindeki insanları mültecilere karşı kıskırtırlar. Oğlunun da kendisi gibi acımasız olması gerektiğini yoksa hayatta kaybetmesinin kaçınılmaz olduğunu her fırsatta dile getirerek içindeki merhameti köreltmekte ve insanlara karşı nefret duymasına neden olmaktadır. "*Bir kere karşındakine hak vermeye başlarsan bitersin oğlum!*" dedi ve gururla ekledi: "*Bu bir tek senin kaybın olur, bilesin!*"[...] "*Kes şu ağlamayı! İşimi gücümü bırakıp, senin yüzünden nelere kalkıştım! Peki, sen ne yapıyorsun? Kızlar gibi ağlıyorsun! Yıkıl karşımdan, gözüm görmesin seni,*" diyerek oğluna sözde hayat dersi vermektedir (İplikçi, 2014, s. 61).

Sinan'ın babasının mültecilere karşı söyledikleri de dikkat çekicidir: "*Oğlumun gururunu kırmak neymiş göstereceğim hepinize, pis goriller!*" (İplikçi, 2014, s. 62) diye hitap etmesi, nefret söylemlerinin de iyiliğe dair her şey gibi ilk olarak evde öğrenildiğini kanıtlar. Bu durumda aslında çocuk eğitiminde önemli olan bir noktaya vurgu yapmakta yarar vardır: Bir çocuğa iyi ve güzel davranışları öğretmenin asıl yolu ailenin ciddi bir eğitime tabii tutulmasıdır. Sinan'ın babasının mülteciler "pis goriller" ifadesini kullanıyor olması sınıf algısını akla getirir. Böylece onları insan olmayan sadece insani bazı özelliklere sahip ikinci sınıf canlılar olarak görmektedir. Ona göre mülteciler tehlikeli özelliklere sahip alt sınıfa (underclass) ait kişilerdir ve dışlanmalıdırlar.

58 numaralı evin apar topar boşaltıldığı sırada Salif orkestrada olduğu için babası gibi annesini de kaybeder. Uzun süre annesini arayan Salif'in bu süreçteki en büyük destekçisi Behçet Öğretmen ve sınıf arkadaşları olur. Hatta Sinan bile, kendisine ıslık yarışını öğreten kömür karası oğlanla arkadaş olmayı başarır, hatta o kadar yakın arkadaş olurlar ki, annesine kavuşmasına yardım eder.

SONUÇ

Sosyal dışlanma kavramı çoğu zaman yoksullukla ilintili kullanılsa da fakir olan herkesin her durumda sosyal olarak dışlanacağı anlamına gelmez. Dışlanma olgusu tek bir faktöre bağlı olarak ortaya çıkmaz. Farklı kültür ortamlarından gelmek, değişik etnik gruplara ait olmak, göçmen/mülteci olmak ya da bireysel temelde bakıldığında ekonomik yetersizlik ve yoksunluklardan dolayı diğerlerinin sahip olduğu imkânlardan faydalanamadığı için kendini toplumdaki ayrı ve farklı hissetmek dışlanmanın değişik nedenlerde ve düzeylerde ortaya çıktığını göstermektedir.

Sosyal olarak dışlanan insanlar toplum tarafından birtakım engellerle karşılaşabileceği gibi kendilerini de toplumdaki izole etme yoluna gidebilirler: Bu noktada sosyal dışlanmanın toplumsal ve bireysel etkilerinden söz edilmektedir. Çocuğunun duygu, düşünce ve davranışlarını göz ardı ederek sadece kendi bildiği doğruları ona aktarmaya çalışan otoriter babaların çocuklarında

tembellik, uyumsuzluk, öfke veya başkalarına karşı nefret gibi davranış özellikleri daha fazla görülürken; çocuğunu kültür ve sanatın tüm olumlu etkileri içerisinde yetiştirmeye çalışan bilinçli babaların çocukları üstesinden gelinmesi zor durum ve şartlarda bile hayata tutunmayı başarır. Bunun yanında rol model olma aşamasında çocuğuna farkında olmadan olumsuz duygular yaşatarak, ileriki yaşantısında kendisiyle olan benzerliği tamamen reddetmesine neden olan baba tutumları da bulunmaktadır.

Çalışmaya konu olan göç, göçmen/mülteci, dışlanmışlık, empati gibi ifadeler, çocuklara layığıyla açıklanabilmesi zor kavramlardır. Bu bakımdan ileride onların hayatlarını olumsuz etkileyebilecek durum ve etkenlerden kaçınmak için söz konusu kavramların edebi eserlerde işlenmesi büyük bir özen gerektirir. Edebiyatın gücü, çocuk veya yetişkin tüm bireylere ulaşmaktadır; o yüzden onun iyileştirici yönü daha fazla ön plana çıkartılmalıdır. Edebi eserler yoluyla bir taraftan hayatın gerçekliği çocuk ve gençlere aktarılırken diğer taraftan da karşılaşılan zorluklarla başa çıkabilmeleri için gerekli beceriler kazandırılmaktadır. Bunu yaparken etrafındaki tüm insanların da en az kendisi kadar değerli ve biricik olduğu gerçeğini göz ardı etmemesi gerektiği bilinci çocuklara aşılmalıdır.

Kömür Karası Çocuk, göç olgusunun insan hayatının her aşamasında mevcut olabileceğini ve önemli olanın kişinin göç sonucunda meydana gelen veya o süreçte karşılaşılan sorunlarla nasıl başa çıkabileceğini göstermesi bakımından önemlidir. Söz konusu eser sayesinde çocuk okur, dünyanın çeşitli yerlerinde herhangi bir çocuğun kendininkiyle benzer sorunları olduğunu ama bu sorunların üstesinden gelinebileceğini bilir. Kendi kültürel gelişimlerinin hayatlarının ileriki dönemlerinde karşılaşılabilecekleri sorunları ortadan kaldırmaya dair çıkarımda bulunabilir. Önemli olanın zorluklar yaşamak değil o zorluklara kendi birikimleri ile nasıl tepki verebildikleri gerçeği olduğunu algılar. Bu açıdan söz konusu eserin incelenmesi çocuk edebiyatı açısından göç olgusuna farklı bir bakış açısı getirmiştir.

KAYNAKÇA

- Adıgüzel, Yusuf ve Tekgöz, Nursen (2020). "Göç". *Kent Çalışmalarına Giriş*. Murat Şentürk ve Yusuf Adıgüzel (Ed.). Ankara: Nobel Akademik Yayıncılık. s. 303-349.
- Albiz, Ümmügülüm (2022). *Habitus, Kültürel ve Sembolik Sermayesiyle*. Nurullah Ataç (Çev.). *Erdem*. 82, s. 1-24. DOI:10.32704/erdem.2022.82.00.
- Arseven, Tülin (2016). "Kömür Karası Çocuk" Adlı Romanda Göç Olgusu". *Uluslararası Çocuk ve Gençlik Edebiyatı Sempozyumu Bildiriler*. Melike Günyüz, Bican Veysel Yıldız, Tacettin Şimşek (Ed.) İstanbul: Step Matbaacılık. s. 45- 52.
- Aslan, Hatice Selcen (2020). "Çocuk Gelişimi ve Baba Katılımı". *Erken Çocukluk Gelişimi ve Eğitiminde Baba Katılımı* (2. Basım). Şenil Ünlü Çetin (Ed.). Ankara: Nobel Yayıncılık. s.31-46.
- Aslanargun, Engin (2007). Okul- Aile İş birliği ve Öğrenci Başarısı Üzerine Bir Tarama Çalışması. *Manas Sosyal Bilimler Dergisi*. 9/18. s. 119-135.
- Baltacı, Ali (2018). *Habitus: Dini İnanç Habitusunun Oluşumu Üzerine Kavramsal Bir İnceleme*. *Adnan Menderes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*. 5/2. s. 1-24.

- Bulut, Sevilay (2018). Çocuk Edebiyatına Sığınanlar: Zorunlu Göç Öyküleri. *OPUS Uluslararası Toplum Araştırmaları Dergisi*. 8/14, s. 383-410.
- Bourdieu, Pierre (1990). *The Logic of Practice*. Cambridge: Polity Press. s. 52-65.
- Bourdieu, Pierre ve Wacquant, Loïc (2003). *Düşünümsel Bir Antropoloji İçin Cevaplar*. (1. Baskı). Nazlı Ökten (çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Çakır, Özlem (2002). Sosyal Dışlanma. *Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*. 4/3. s. 83-104.
- Çelik, Handan ve Göre, Zehra (2021). "Göç ve Göçmenlik Konularını Ele Alan Çocuk edebiyatı Eserleri Üzerine Bir İnceleme". *International Journal of Languages' Education and Teaching*. 9/4. s. 64-75.
- Dedeoğlu, Saniye ve Ekiz Gökmen, Çizel (2020). "Göç, Sosyal Dışlama ve Entegrasyon". *Göç Sosyolojisi*. Fuat Güllüpinar (Ed.). Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları. s. 44-83.
- Frater-Mathieson, Kaaren (2019). "Mültecilerin Yaşadığı Travma, Kayboluş ve Hüzün Hissi". *Mülteci Çocuklara Yönelik Eğitim Müdahaleleri Teorik Bakış Açuları ve En İyi Uygulama Örnekleri* (Richard Hamilton ve Dennis Moore). Burak Olur & Gürbüz Ocak (Çev.). Ankara: Pegem Akademi. s. 13-37.
- Gülmez, Selin Cennet ve Öztürk, Ahu (2018). "Göç Yaşantısı Çerçevesinde Çocukta Psikososyal Uyum Süreci Üzerine Bir İnceleme". *Sosyal Politika Çalışmaları Dergisi*. 40/2 s. 449-481.
- Gür, Didem ve Koçancı, Mustafa. (2019). *Çöpü Toplamak Sınıf-Tabakalaşma ve Sosyal Dışlanma Bağlamında Geri Dönüşüm İşçileri*. (1. Baskı) Bursa: Dora Basım-Yayın Dağıtım Ltd. Şti.
- Hood, Bruce. (2019). *Benlik Yanılsaması. Sosyal Beyin, Kimliği Nasıl Oluşturur?* Eyüphan Özdemir (Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- İplikçi, Müge (2020). *Kömür Kararı Çocuk*. 9. Baskı. İstanbul: Günışığı Kitaplığı.
- Karaköse, Şaban ve Karaköse, Rukiye (2019). *Çocuk Eğitiminde Baba Etkisi*. (3. Baskı). İstanbul: Rağbet Yayınları.
- Kocacık, Faruk (2003). *Toplumbilim Ders Notları*. Sivas: C.Ü. Yayınları No:92.
- Kosinski, Jerzy (2001). *Boyalı Kuş*. Aydın Emeç (Çev.). İstanbul: E Yayınları.
- Lecaj, Fjolla. (2019). Küreselleşme ve Kadın. *Uluslararası Beşerî ve Sosyal Bilimler İnceleme Dergisi (UBSBİD)* 3/1. s. 49-58. DOI: 10.26449/sss.1399
- Nel, Philip (2018). *Introduction: Migration, Refugees, and Diaspora in Children's Literature*. Children's Literature Association. s. 357-362.
- Silver, Hilary ve Miller Seymour Michael (2003). *Social Exclusion The European Approach to Social Disadvantage*. Erişim: <https://www.humiliationstudies.org/documents/SilverSocialExclusion.pdf> (09.08.2023).
- Solak, Çağlar ve Teközel, Mert. (2019). "Sosyal Dışlanma Olgusu Üzerine Genel Bir İnceleme". *Celal Bayar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*. 17/4 s. 293-315. Doi: 10.18026/cbayarsos.585260
- Şahin, Tijen (2009). *Sosyal Dışlanma ve Yoksulluk İlişkisi*. Sosyal Yardım Uzmanlık Tezi. Ankara: Başbakanlık Sosyal Yardımlaşma ve Dayanışma Genel Müdürlüğü. Erişim: <https://www.aile.gov.tr/uploads/sygm/uploads/pages/uzmanlik-tezleri/7-sosyal-dislanma-ve-yoksulluk-iliskisi-tijen-sahin.pdf>. (01.09.2024)

- Şeker, Aziz ve Özcan, Emre. (2023). Yabancıya Şiddet: İkinci Dünya Savaşı Yıllarında "Boyalı Kuş" Olmak. *Söylem Filoloji Dergisi*, 8/1 s. 24-36. <https://doi.org/10.29110/soylemdergi.1229388>
- Tatlıcan, Ümit ve Çeğin, Güney. (2007) "Bourdieu ve Giddens: Habitus veya Yapının İkiliği," *Ocak ve Zanaat: Pierre Bourdieu Derlemesi* (1. Baskı) Güney Çeğin, Emrah Göker, Alim Arlı ve Ümit Tatlıcan (Ed.) İstanbul: İletişim Yayınları, s. 303-366.
- Temur, Murat ve Ertem, İhsan Seyit. (2019). Çocuk Edebiyatında Göç ve Göçmenlik. *Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi SBE Dergisi*, 9/2 s. 451-466.
- Tuncer, Can Ozan. (2021). *Türkiye'de İç Göç Ekonomik ve Ekonomik Olmayan Belirleyiciler*. (1. Basım) Ankara: Tiav.
- Türk Dil Kurumu (2011). "Göç". *Türkçe Sözlük*. s. 954.
- Türkyılmaz, Ümrân. (2019). "Müge İplikçi'nin Kömür Karası Çocuk Adlı Yapıtında Göç Olgusunun Çocuk Boyutu". *IX. Ulusal Sosyoloji Kongresi Toplum 4.0 Bildiriler Kitabı*. Akın Bakıoğlu (Ed.). Ankara: Sosyoloji Derneği Yayın. s. 693-703.
- Yakar, Yasin Mahmut. (2017). Türk Çocuk Edebiyatında Göç Olgusu. *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*. TAED 58. s. 339-353.
- Yanıklar, Cengiz. (2010). Kültürel Sermaye, Eğitim ve Toplumsal Tabakalaşma: Pierre Bourdieu'nün Yeniden Üretim Kuramına Eleştirel Bir Bakış. *Sosyoloji Dergisi*. 22 s. 121-138.
- Yavuzer, Haluk. (2014). *Çocuk Psikolojisi Doğum Öncesinden Doğum Sonuna*. (37. Basım). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Yılmaz, Yasemin. (2022). Müge İplikçi'nin Çocuk ve Gençlik Romanlarında Altkültür ve Dışavurumcu Sanat. *Nesir: Edebiyat Araştırmaları Dergisi*. 2 s. 109-130. <https://orcid.org/0000-0003-4770-4497>
- Yolasıǧmazoǧlu, Hülya. (2016). "Göç ve Göçün Beraberinde Getirdiği Sıkıntılar Karşısında Bir Çocuk: Kömür Karası Çocuk". *III. Uluslararası Çocuk ve Gençlik Edebiyatı Sempozyumu Bildiriler*. Melike Günyüz Bican, Veysel Yıldız, Tacettin Şimşek (Ed.). İstanbul: Step Matbaacılık. s. 55-62.

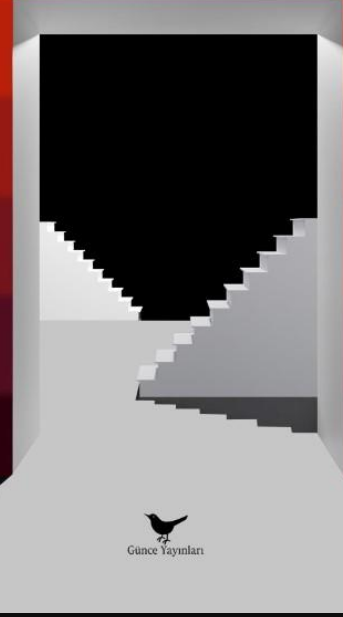
27 MAYIS DARBESİ'NİN TÜRK ROMANINA YANSIMASI

DR. FERHAT ÇETİNKAYA



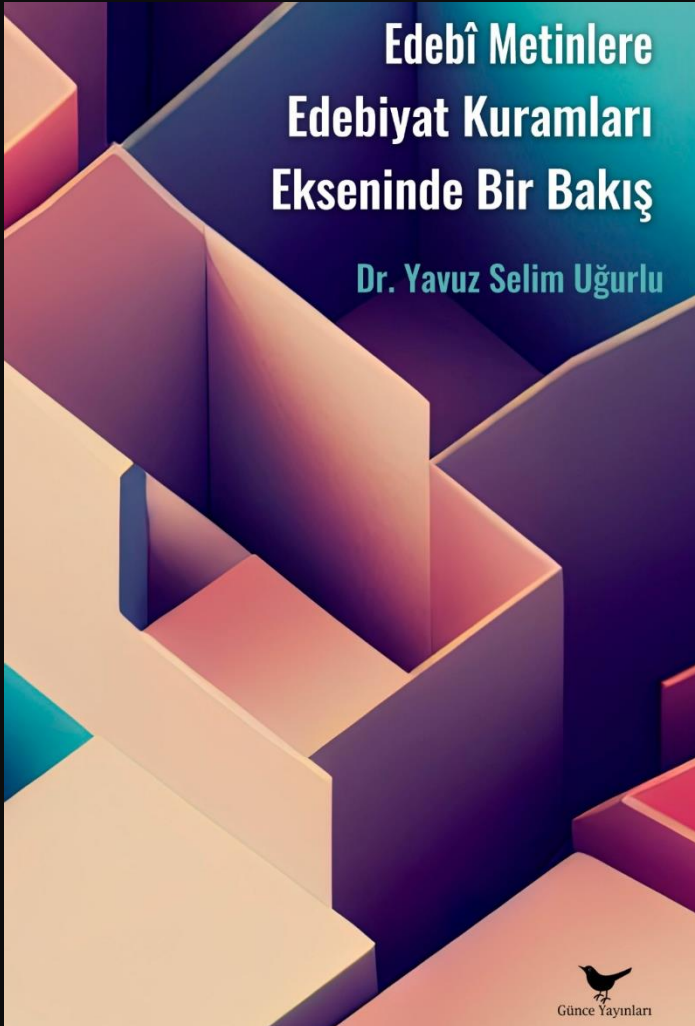
Türk Romanında Arzunun Görüngüleri

Ömriye Bayrak



Edebî Metinlere Edebiyat Kuramları Ekseninde Bir Bakış

Dr. Yavuz Selim Uğurlu



Ertuğrul Gazi Derhem

Türk Romanında Narsisizm



Hayvan Kuramı Tartışmalarına Yerel Bir Eklenti: Mahmut Özay'ın Kusurlu Hayvan Tercihleri

DR. ÖĞR. ÜYESİ ŞÜKRÜ CAN BALTA*

Öz

II. Meşrutiyet döneminde Manastır'da dünyaya gelen Mahmut Özay, Balkan Savaşları'nı ve I. Dünya Savaşı'nı bizzat yaşamış bir yazardır. Hikâyelerinde de sık sık bu iki hadiseye gönderme yapan sanatçı, Millî mücadele başta olmak üzere belirli tarihsel olaylarla bağlantı kurmuştur. Savaş, göç ve geçim başlıklarının yanında olay örgüsünde özellikle hayvan kahramanların varlığı dikkat çekmektedir. Özay'ın edebî metinlerindeki hayvan değerini farklı kılan en belirgin husus ise birer hikâye kahramanı olan bu canlıların çeşitli açılardan karşı karşıya kaldıkları fiziksel ve biyolojik engelle sahip olmalarıdır. Farklı sebeplerle belirli uzuvlarını kullanamayan hayvanlar, toplum içinde fiziksel şiddete maruz bırakılmalarının yanı sıra emsal teşkil edecek onarıcı ve yapıcı yaklaşımlara da şahitlik etmiştir. Özay, sıklıkla tekrar ettiği trajik hayvan örnekleriyle okurun konu bağlamında dikkatini çekmiş ve insan-hayvan ilişkisi üzerine yeniden düşünmeye olanak tanımıştır. Ayrıca bu tür noksan ve muhtaç canlılara karşı kolektif farkındalığı sağlama gayretindedir. Hayvan tartışmalarının kökenini geçmişe götürmek mümkün olsa da kuramsallık açısından hayvan meselesi, özellikle Derek Ryan'ın *Hayvan Kuramı*, Peter Singer'ın *Hayvan Özgürleşmesi* ve Donaldson ile Kymlicka'nın ortak çalışması olan *Zoopolis* sonrasında sistematik bir zemin kazanmıştır. Bu çalışmada ise temel hayvan kuramı savlarından istifade edilerek Türk edebiyatının eğitimci yazarlarından olan Mahmut Özay'ın siyasi gelişmelerden ve kültürel verilerden hareketle hayvan tartışmalarına katkıda bulunulması hedeflenmektedir.

Anahtar sözcükler: Mahmut Özay, hikâye, hayvan, hayvan kuramı, kusurlu hayvanlar

A LOCAL ADDENDUM TO THE ANIMAL THEORY DEBATES: MAHMUT ÖZAY'S FLAWED ANIMAL PREFERENCES

Abstract

Mahmut Özay, who was born in Monastery during the Second Constitutional Monarchy period, is a writer who personally experienced the Balkan Wars and World War I. The artist, who frequently refers to these two events in his stories, has established a connection with certain historical events, especially the National Struggle. In addition to the topics of war, migration and livelihood, the presence of animal heroes in the plot draws attention. The most distinctive aspect that makes the animal references in Özay's literary texts different is that these creatures, who are the protagonists of the stories, have physical and biological disabilities that they face in various aspects. Animals, who cannot use certain limbs for different reasons, have witnessed restorative and constructive approaches that set a precedent as well as being subjected to physical violence in

* Karamanoğlu Mehmetbey Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, E-Posta: sukrucanbalta@gmail.com, ORCID: 0000-0002-3987-3090.

Gönderilme Tarihi: 30 Eylül 2024

Kabul Tarihi: 11 Kasım 2024

society. Özay draws the reader's attention to the subject with his frequently repeated tragic animal examples and allows the reader to rethink the human-animal relationship. He also endeavours to ensure pluralistic awareness towards such fond creatures. Although it is possible to trace the origins of animal debates back to the past, the animal issue has gained a systematic ground especially after Derek Ryan's *Animal Theory*, Peter Singer's *Animal Liberation* and Donaldson and Kymlicka's joint work *Zoopolis*. This study aims to contribute to the animal debates by utilising the basic animal theory arguments of Mahmut Özay, one of the educator writers of Turkish literature, based on political developments and cultural data.

Keywords: Mahmut Özay, story, animal, animal theory, defective animals

GİRİŞ

II Meşrutiyet döneminde Manastır'da dünyaya gelen Mahmut Özay (1909-1980), Türk edebiyatının eğitimci kökenli yazarlarından. Ailesiyle birlikte Balkan Savaşları sırasında Nazilli'ye yerleşen yazarın ilk hikâye kitabı olan *Yorgo*, 1964'te yayımlanır (Işık, 2004, s. 1414). Tür olarak hikâyede ısrarcı olan Özay, hikâyelerinde daha çok gerçekçi ve otobiyografik bir kurgudan yana tavır almıştır. Özellikle Balkan Savaşları'nı çocukluk döneminde bizzat deneyimlediği için savaş psikolojisinin yanında muhacirlerin yaşadığı aidiyet ve geçim sorunları ile millî mücadele gibi tematik başlıklardan istifade etmiştir. Şekil açısından kapalı bir üslup kullanmayan Özay, yayımlanmış çoğu hikâyesinde anlaşılır ve açık bir dil kullanmıştır. Özellikle kahramanlar arasında geçen konuşmalarda yöresel ifade biçimlerinin yanında ağızların söz varlığından da yararlandığı görülmektedir.

İzmir Öğretmen Okulu yıllarında *İctihad* ve *Sebilürreşad* dergilerini takip eden Özay, ilk hikâyelerini *Varlık* ve *Hisar* dergilerinde yayımlarken ilerleyen yıllarda *Mücadele* ve *Aydınca* dergilerinde de kaleme aldığı hikâyeleriyle boy göstermiştir (Tonga, Erişim Tarihi: 19.10.2024). İlk hikâye kitabı olan *Yıldırım Han Zevcesi Tireli Hafsa Hatun*'u 1946 yılında yayımlayan yazarın, okurla buluşturduğu diğer eserleri kronolojik olarak; *O Mübarek Serviler* (1950), *Yorgo* (1964), *İhtiyar Elma Ağacı* (1966), *Babam Babam* (1970) ve *Deli Manda* (1974)'dır. Mahmut Özay'ın toplu hikâyeleri ise 2007 yılında *Deli Manda: Bütün Hikâyeleri* adıyla okurun dikkatine sunulmuştur. Yazarın, *Kırklar Meclisi* (1952) ile *Kelile ve Dimne'den Manzum Masallar* (1960) adlı derleme ve uyarlama türünde yayımladığı iki eseri de bulunmaktadır.

İnci Enginün, Cumhuriyet dönemi Türk hikâyecilerinden olan Mahmut Özay'ı, "1900 Sonrası Doğan Hikâyeciler" başlığı altında ve "Sait Faik" maddesi sonrasında ele almaktadır. Enginün'e göre özellikle Özay'ın çocukluk izlenimleriyle bir araya getirdiği metinler, etkili ve güzel bir uyumla muhatabına aktarılmıştır. Ayrıca eğitimci kimliği sebebiyle öğretmen-öğrenci ilişkisinin göz ardı edilmediği bu anlatılarda, herhangi bir etnik ya da siyasi içerikli, kışkırtıcı bir üslup kullanmak yerine; sevgi-sevgisizlik diyalektiğinin ağır bastığı görülmektedir. Böylelikle insan, farklı yönleriyle anlaşılmaya çalışılmıştır (Enginün, 2006, s. 326). 1965 yılında emekli olması sonrasında özellikle 1965-1967 yılları arasında



Mahmut Özay

yazı etkinliğini artıran Özyay, *Yorgo* adlı eseriyle Sait Faik Abasıyanık Hikâye Armağanı'nı (1965) almaya hak kazanmıştır. Mesleğinin etkisiyle Anadolu insanını yakından gözlemlene fırsatı bulan sanatçı, taşrada yaşanan çeşitli olaylara yakinen tanıklık ederek bölgeye özgü gerçeklikleri, metinlerine aktarma gayretinde olmuştur (Şen, 2004, s. 48). Mekânsal açıdan daha çok Ege bölgesini konu edinen Özyay, olabildiğince süsten uzak, anlaşılır ve akıcı bir anlatım tarzından yanadır. Sıralanan tematik başlıkların dışında, yazarın metinlerinde sıklıkla karşılaşılan hayvan değişimini farklı kılan nokta, bahsedilen bu canlıların çoğunluğunda görülen fiziksel eksikliklerdir. Savaşların, çatışmaların ve göçlerin gölgesinde ilerleyen olay örgüsündeki acı ve mücadeleden etkilenen yalnızca insanlar değildir. Yazarın, böylesine hayati ve ciddi başlıklara eğilirken birçok defa hayvanların bakımsız, uzuv kaybına uğramış, ilgiye muhtaç ve gözetimden uzak durumlarına ilgi göstermesi, üzerinde düşünülmesi gereken bir veridir.

Tarihin en kritik dönemeçlerini çoğu zaman birlikte deneyimleyen insan ve hayvan arasındaki ilişki, zamana, kültüre, inanca ve bilimsel koşullara göre değişkenlik göstermiştir. Tarihsel süreçte aşamalı bir düzenle evcilleştirilen belirli hayvan türleri, dolaylı olarak yeni ve aşına olunmayan toplumsal yaşam biçimlerinin kurulmasına etki etmiştir. Nitekim toplumlara ve yerleşik halka geçim, fiziksel gereksinimler ve en önemlisi hayatta kalma açısından güven veren hayvan varlığı ve hayvansal ürünler, insanlara yalnızca güven vermemiş, aynı zamanda gelecek planlaması yapılmasına da ortam sağlamıştır.

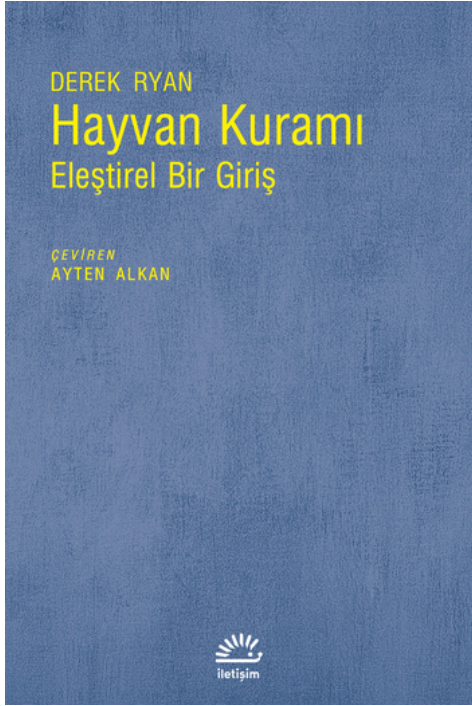
Teknik ilerlemeler başta olmak üzere çeşitli deneyimler, insanın keşfedilmemiş benliğini cezbetmiş ve edinilen muktedir kimlik, hayvanlara dair sergilenen tutumu da değişime uğratmıştır. Diğer bir ifadeyle modern birey, taşıdığı kabiliyeti yeterli gördüğü andan itibaren fiktörel ve davranışsal türçülüğe başlayarak köktenci bir yaklaşım içerisinde tabiatla olan bağlılığını sorgulama ihtiyacı hissetmiştir (Balta, 2022, s. 7). Böylesi bir ortamda koşullar, birbirine zıt felsefelerin ve tezlerin ortaya çıkmasına sebebiyet vermiştir. Hümanizm ve transhümanizm gibi insan temelli yaklaşımların yanında posthümanist ve ekolojik savları yayma gayretinde olan düşünce akımlarının varlığı son elli yıldır artış kaydetmektedir. İnsanın biricikliği ilkesi etrafında yoğunlaşan olguya göre insan haricindeki diğer varlıklar, tipik birer araçtan fazlası değildir. Kabaca insan merkezli görüşe göre birey, olağanüstü ve kendini zamana göre yenileyebilen bir donanıma sahiptir. İsteğe bağlı olarak sınırların dışına çıkabilir ve potansiyelini sonuna kadar zorlayabilme yeterliğindedir. İnsana kıyasla kendilerine uygun gördükleri habitatlarda yaşam sürme refleksindeki hayvanlar ise oldukça klasik ve sabit bir daire içinde etkinliğini sürdürme gayretindedir.

Tüketici algıya göre genel çerçevede ekolojik çevreye atfedilen değer ile daha özel bir konumdaki hayvana getirilen yorum arasında paralel bir bağ bulunmaktadır. Hedefteki özel ve genel olmak üzere iki birim de insan soyunun devamına hizmet etmektedir. Dolayısıyla insan çıkarını gözetmek, daimî hedeftir. Antroposantrik bu çıkar doğrultusunda etiklik ilkesini gözetmek elzem değildir. Hayvan kuramı ve hayvan hakları tartışmaları da böylesi bir ortamda yayılım olanağı bulur. Çeşitli kanallarla ötekileştirilen, hor görülen, keyfî sebeplerle doğal yaşam alanlarından koparılan hayvanların, kalıcı kanunlarla koruma altına alınması gerekmektedir. Hayvan hakları savunucularına göre insan, kendi eliyle bozduğu düzenin, bizzat onarıcısı olmalıdır.

Şimdiye kadar her türlü kalıcı haktan mahrum bırakılan hayvanlar, ancak kolektif bir eylem planıyla asıl ve doğal kimliklerine rücu edecektir.

Tartışmaya İlişkin Temel Savunular ve Anlatıdaki Hayvan

Kuramcı ve eleştirmen Derek Ryan'ın, konu bağlamında bir araya getirdiği kültürel ve mukayeseli yorumlardan da istifade ederek geliştirdiği *Hayvan Kuramı* adlı çalışması, 2015 yılında yayımlanmıştır. Ryan'a göre bu çalışma, doğrudan hayvanat bahçeleriyle ilgili olmamakla birlikte, yaşam boyu karşılaşılabilecek çeşitli hayvan türleriyle bağlantılıdır. Birçok hayvan kuramcısı ve ekoeleştirmen gibi Derek Ryan da hayvan çalışmaları üzerine son çeyrek asırdır hatırı sayılır oranda çalışma yürütüldüğü kanısındadır. Diğer bilimsel çalışmalarda olduğu gibi *Hayvan Kuramı* da



hayvanların küresel tarım endüstrisi, tıbbi ve kozmetik araştırmalar, avlanma, doğal yaşam çevrelerinin ortadan kaldırılması, evcilleştirme ve hayvanat bahçelerinde tutsaklık benzeri konu başlıklarına odaklanmaktadır (Ryan, 2019, s. 29). Ryan'ın nihai amacı, özellikle Batı'daki aydınlanma sonrasında felsefecilerin hayvan türüne dair getirdikleri yeni anlam örüntülerinden yola çıkarak türler arasındaki çağdaş sorunları, anlaşmazlıkları ve çıkmazları ortaya koyabilmektir. Kant, Freud, Nietzsche, Derrida, Haraway ve Deleuze-Guattari gibi ileri gelen düşünürlerin yorumlarını da şerh eden yazar, hayvanları ontolojik açıdan da ele almıştır. Sözü geçen çalışmasında "hayvan etiği" tartışmalarını sürdüren Ryan, yalnızca fabrika usulü çiftliklerdeki ve hayvanat bahçesi uygulamalarındaki hak ihlaline değinmemiş, evde bakılan hayvan meselesini de gündeme getirmiştir.

İnsan-hayvan ilişkisine odaklanan *Hayvan Kuramı*, zihniyet açısından Batı ekseninde ilerleyen bir yapıdadır. 20. ve 21. yüzyıla dek Avrupa'da indirgemeci ve yok sayıcı düşünce modellerinin varlığı, günümüzdeki radikal ve rasyonel yaklaşımlara da sirayet etmektedir. Örneğin Derrida, temel haklar konusunda hayvanların, insanın ahlaki mevzuatına dâhil edilmesine direnç göstermiştir (Ryan, 2019, s. 201). Hayvanların, çoğu insanın nazarında et gereksinimini karşılayan varlıklar olarak addedilmesi meselesi, eser içinde dikkat çekici noktaların başında gelmektedir. Et tüketmek, elbette göreceli bir eylemdir. Bu kadim eylem, kimilerine göre kaçınılmaz ve zaruri bir durumken, bazı görüşlere göre açık bir vahşetten farksızdır. Konu bağlamında Jean-Jacques Rousseau'da olduğu gibi et tüketiminin kültürel boyutunu göz ardı etmeyen yaklaşımlar da çalışmaya dâhil edilmiştir. Hayvan kuramcıları, etin keyfi bir tercih olduğunu öne sürerek hayvan haricindeki gıdaların beslenme alışkanlığının merkezine alınması gerektiğine inanmaktadır. Ayrıca ileri gelen kuram savunucuları, vejetaryenlik önerisinde bulunmaktan sakınmaz. Ryan'ın alıntıladığı, et içermeyen diyetin en erken savunucularından olan filozof Plutarhos'a ait paragrafta Plutarhos, hayvan eti yemeyi, açıkça "katliamla" bağdaştırır. Günümüzde et yeme oranının oldukça yüksek bir noktada seyrettiğinin altını çizen Derek Ryan, alternatif beslenme modellerini paylaşır.

Nitekim özellikle endüstriyel hayvancılık, canlılar için tehlike verici bir noktadadır. Bu tür dar ve sağlıksız ortamlarda patojenik bir istila söz konusudur (Ryan, 2019, s. 224). Kendi dışkıyla aynı ortamda gelişen hayvan, “serbest gezen” etiketiyle satışa sunulmaktadır. Bununla birlikte sadece hayvanın bulunduğu ortamda serbestçe geziyor oluşu da gıdayı ve hayvanı güvenilir kılmamaktadır. Kimyevi ve katkılı gıdalarla hızlandırılmış bir beslenme programına tabi tutulan besi hayvanlarına tanınan geniş alan özgürlüğü, dolaylı sorunlara sebebiyet vermektedir.

Hayvan hakları hususunda manifesto niteliğinde bir çalışma olan Peter Singer’ın *Hayvan Özgürleşmesi* (İlk baskı 1975) adlı eseri, sadece döneminde değil, günümüzde de etkinliğini sürdürmektedir. Kitapta, “türcülük” anlayışının aleni ve potansiyel tehditleri üzerine yoğunlaşmıştır. Çözümüne giden yol, hayvanların da insanlarla eşdeğer haklara sahip olmasından geçmektedir. Keyfiyet içeren avlanmalar, kürk üretimi ve tedarik zinciri, hayvan esareti, işkence etmek suretiyle hayvanlardan yararlanma, betonlaşan yeryüzündeki doğal yaşam alanlarının hızla ortadan kaldırılması ve benzeri meseleler, Singer’ın eserindeki değinilerin başında gelmektedir (Singer, 2005, s. 62). Peter Singer, Descartes’in “otomat” olarak tanımladığı hayvan görüşünün aksine, tıpkı insanlar gibi hayvanların da acıyı hissedebildiklerini izah etme gayretindedir. Eserde, kümes hayvanlarının maruz bırakıldığı sağlıksız ve hijyenden uzak ortamlardan modern balıkçılıktaki ve avlanma mekanizmasındaki aksayan yönler kadar karada ve denizde bulunan canlıların yaşadığı türlü olumsuz hadise, ayrıntılarıyla izah edilmeye çalışılmıştır. Derek Ryan’da olduğu gibi Peter Singer da “hayvan sömürsüne” ket vurulması amacıyla bazı temel alışkanlıkların gözden geçirilmesi taraftarıdır. Bu bağlamda et yerine bitkisel besinlerin tüketilmesi, sınıai çiftlik yumurtasından ziyade köy yumurtasının tedarik edilmesi ve süt, peynir gibi hayvansal gıdaların bırakılarak soya sütü, tofu ve diğer bitkisel ürünlerin tercih edilmesi elzemdir (Singer, 2005, s. 247). Temkini elden bırakmama gayretinde olan Singer bu noktada okura, her şeye rağmen süt ürünlerinin tamamen terk etme zorunluluğunun hissedilmemesi gerektiğini ifade eder. Bununla birlikte artış kaydeden ortak tepkiyle beraber kısmen de olsa birtakım yanlış uygulamalarda düzenlemeye gidilmektedir. Örnek olarak İsveç’teki besi hayvanlarının tutulduğu ortamlarda kökten ve olumlu adımlar atılmaktadır. Özellikle yaz aylarında hayvanların otlağa çıkarılması yasal bir zorunluluk hâline getirilmiştir. Keza kürk ticareti de görünür derecede azalmaktadır. Singer’ın ileri sürdüğü bu tasarısında “eşitlik” meselesi, merkezî bir konumdadır (Ryan, 2019, s. 184). Ayrıca, insanlığın, insan olmayan varlıklar üzerindeki tahakkümüne karşı sistemli bir muhalefet geliştirmek hedeflenmektedir. İnsanlar gibi hayvanlar da eşit muameleyi hak etmektedir. Hayvanların, bireysel hak ve özgürlüklerini talep etme ve maruz kaldıkları ötekileştirmeye karşı protesto kararını uygulama yetisinden mahrum olduğunu dile getiren Peter Singer, insanın elinde tuttuğu gücü, diğer canlıların lehine kullanması gerektiği görüşündedir.

Hayvan hakları tartışmasının siyasal kuramı olarak tanıtılan *Zoopolis* adlı kitabı kamuoyunun dikkatine sunan Sue Donaldson ve Will Kymlicka, en yalın ifadeyle hayvanların varoluş amacının insan çıkarına hizmet etmek olmadığını fakat köle muamelesine maruz bırakıldığını dile getirir. Oysa bu canlıların her biri, mutlak olarak saygı duyulması gereken öznel birer varlıktır (Donaldson vd. 2016, s. 12). Her iki araştırmacıya göre hayvanların kullanılmasına sınır getirilmesini savunan her birey, özünde hayvan hakları savunucusudur. Dahası hayvanlar da insancıl bir muameleye tabi

tutulmalıdır. *Zoopolis*'te öne çıkan konuların başında hayvan ve olası vatandaşlık kazanımı gelmektedir. Eserde, yaban hayvanlarına kıyasla evcil hayvanların insanlara karşı tutumunun farklı olduğu vurgulanarak yalnızca insanlarla uyum gösteren, onlara güvenen ve iletişim becerileri yüksek hayvanların evcilleştirildiği hatırlatılır. Bu sebeple evcil hayvanlar, bazı temel kıstaslardan geçtiği için vatandaşlık elde etme hakkını da taşımış olurlar (Donaldson vd. 2016, s. 119). Nitekim elde edilen özgün meziyetler, o hayvanın sıradan ve diğer türlere mesafeli olmadığını ispatlamaktadır. Eserin isim kaynağı ise şehir planlamacısı ve coğrafyacı Jennifer Wolch'tur. Kavramdaki anlamsal gönderme, kabaca doğaya karşıt olarak görülen insan kültürüyle yabanılığını muhafaza etmiş hayvan nüfusunun aynı ortamı paylaşma durumu ve ihtimalleri üzerinedir.

Zoopolis'in giriş bölümünde, hayvan hakları savunuculuğunun tarihçesi ele alınmıştır. Donaldson ve Kymlicka, modern dönemdeki ilk Hayvanlara Yönelik Şiddeti Engelleme Cemiyeti'nin 1824'te Britanya'da kurulduğunu ve bu kurumun amacının arabalara koşulan atların suistimal edilmesini engellemek olduğunu söylemektedir (Donaldson vd. 2016, s. 9). Meseleye ilişkin Osmanlı sahasına bakıldığında ise tarihsel açıdan daha da geriye gidildiği görülecektir. Özellikle 15. ve 16. yüzyıllarda uygulamaya konulan kanunnameler ve cezai yaptırımlarla at, eşek ve katır gibi yük hayvanları koruma altına alınmaya çalışılmıştır. 16. yüzyılın sonlarında sarayda hekim olarak görev yapan Hierosolimitano Domenico'nun gözlemlerine göre atına fazla ağırlık yükleyenler, oldukça ağır cezalara çarptırılmıştır. Öyle ki cezaya maruz kalan kimse, hayvana sergilediği benzer muameleye tabi tutularak bir nevi mütekebbiliyet ve kısas yöntemiyle halka açık bir alanda teşhir edilmiştir (Işın, 2008, s. 2). II. Meşrutiyet dönemine bakıldığında "sokak hayvanları", zaman zaman kamuoyu nezdinde tartışılan bir mesele haline gelmiştir. Abdullah Cevdet ve İbrahim Şinasi gibi isimlerin bizzat müdahil oldukları bu tartışma neticesinde 1910 yılında sokak köpeklerinin toplatılması kararı alınmış ve hayvanlar, Hayırsız Ada'ya taşınmıştır (Cansız, 2021, s. 196). Tecrübe edilen bu ve benzeri hadiseler sonrasında çevre korumacı gruplar örgütlenmeye başlamıştır. Böylelikle 1912 yılına gelindiğinde, Alice Washburn Manning önderliğinde İstanbul Himâye-i Hayvânât Cemiyeti'nin temelleri atılmış olur (Cansız, 2021, s. 200).

Heidegger'e göre hayvan dünya yoksunu, insan ise dünyaya biçim verendir. Hayvan eylemleri tekrar edicidir ve programlandığı şekilde hareket edebilir. Bu, onların dürtüleriyle hareket etmesiyle ilgili bir durumdur (Agamben, 2012, s. 54-56). Heidegger bu tespitiyle hayvanların sınırlılığına işaret ederek insanla olan bariz farklılığı gösterme niyetindedir. Hayvanın dürtüleri karşısında insan, olağanüstü koşulları fark etme ya da beklenmedik koşullara karşı çözüm üretme becerisine sahiptir. Hayvan kuramı tartışmalarıyla birlikte ise insanın sorunun mu yoksa çözümün mü bir parçası olduğu sorgulanmaktadır.

Günümüz insan-hayvan ilişkilerinde hâlen belirgin bir sorunsallık göze çarpmaktadır. İnsana öncelik tanıyan görüşler, dünya nüfusunun hızla çoğaldığını, dolayısıyla iskân yayılımının ve tür kaybının kaçınılmaz bir durum olduğu iddiasındadır. Bu teze muhalif görüş bildiren zümre ise akılcı ve çoğulcu politikalarla türleri korumanın mümkün olduğu konusunda fikir beyan etmektedir. Üçüncü görüş ise deyim yerindeyse karma ve melez bir yapıdadır. Türler, birlikte ve gerektiğinde ortak yaşam alanlarında hayat sürmeyi öğrenmek durumundadır. Bakıldığında her üç yorumun da destekçisi bulunmaktadır. İnsan-hayvan kıyası, tarihsel süreçte çeşitli zaviyelerden ele

alınmaya devam etmektedir. Güç, akıl, acı eşiği, dayanıklılık, sorun çözme yeteneği, yeni koşullara uyum sağlama, iletişim becerileri ve hayatta kalma güdüsü gibi çeşitli başlıklarla iki tür arasındaki farklı, ortak ve üstün yönlerin saptanması hedeflenmiştir. Hayvanların sınırlı bir beceri mekanizmasına sahip olduğu klasik görüşlerin yanında, özel olarak son yarım asırda hayvan türlerinin olağanüstü yetenekleri ve anatomisi üzerine yapılan bilimsel çalışmalarda da belirgin bir artış yaşanmaktadır. Bu gözlemlerin belirli bir yüzdesinde arıların, kuşların, karıncaların ve bilumum diğer hayvanların insan yaşamına sağladığı mucizevi katkı da ayrıntısıyla izah edilmektedir.

Hayvanlara dair radikal bir yorum getiren Descartes'in hayvan kuramına olan en önemli katkısı, hayvan ve insan arasındaki ilişkinin sorgulanmasına sebebiyet vermesidir (Ergün, 2020, s. 454). Hâlihazırdaki bu gerilimin temelinde yatan etmenleri, tarihsel, toplumsal, psikolojik, ekonomik, mitolojik ve teolojik yönden aydınlatmak maksadıyla dünya sathında çeşitli çalışmalar yürütülmektedir. Tarih boyunca insan ve hayvan arasındaki etkileşimi salt "gerilim" ve "uyuşmazlık" kavramlarıyla açıklamak elbette eksik kalacaktır. Fakat geçmişte yaşanan beklenmedik ve olumsuz bir hadise sonrasında insan belleğinin koruma refleksiyle "genelleme" mekanizmasının devreye girme ihtimali yüksektir. Diğer bir ifadeyle hafıza, potansiyel tehlike karşısında içgüdüyü tetikleyebilir. Öte yandan hayvanlar, yalnızca düşman imgesine eş değer kabul edilmemiştir. Aksine kültürler arasında kutsal addedilen çeşitli hayvan türleri bulunmaktadır. Bu veri, hayvanların insan nazarında daima hor görülen, ötekileştirilen ve yok sayılan bir konumda seyretmediğini, yeri geldiğinde insan türünün manevi değerini de geride bırakarak oldukça yüksek ve saygın bir vaziyete dönüşebildiğini göstermektedir. Bazı görüşler, kültürler aracılığıyla hayvanlara tanımlanmış bu yüksek payeyi, henüz ilerlememiş teknik yetersizliğe ve korku ütopyasına bağlayabilir. Ancak yapay zekâ çağında dahi insan dışı türlere ekolojik ve korumacı bakış açısıyla yaklaşan azımsanmayacak oranda bireyler ve tüzel kişilikler bulunmaktadır.

Derek Ryan'a göre "edebiyatta hayvan hayatını anlatma denemeleri çoğunlukla evde bakılan hayvanlara odaklanır ve seçilen tür de yine çoğunlukla köpeklerdir" (Ryan, 2019, s. 169). Ryan, bu görüşünü desteklemek amacıyla Paul Auster'ın 1999 yılında yayımladığı *Timbuktu* romanını örnek gösterir. Romanın kahramanı olan Bay Kemik'in açıkça düşünen bir hayvan olduğu anlaşılmaktadır. Ancak bu noktada Ryan'ın saptamasını mümkün merteye genişletmek mümkündür. Zira dünya literatüründe köpekler haricinde de birçok hayvan türü eserin merkezinde yer almıştır. Örnek olarak Anna Sewell'in *Siyah İnci'si*, Jack London'ın *Beyaz Dişi'si*, Herman Melville'nin *Moby Dick'i* ve Michael Morpurgo tarafından kaleme alınan *Savaş Atı* adlı eserlerin olay örgüsü, hayvan odaklı ilerler. Türk edebiyatında ise Cengiz Aytmatov'un *Dişi Kurdun Rüyalari* ile *Elveda Gülsarı* adlı eserlerinin yanında Abbas Sayar'ın *Yılkı Atı* romanında da bariz bir hayvan dokunuşu bulunmaktadır. Yine yakın dönem Türk edebiyatında Yaman Koray, Faruk Duman ve Yılmaz Haluk Aytekin gibi isimler, ekolojik kurgularında hayvanları ihmal etmemiştir. Dünya edebiyatında insan-hayvan kıyası ve hayvanların anatomisi üzerine yazılmış ve geniş bir okur kitlesinin dikkatini çeken eserlerin başında ise *Dr. Moreau'nun Adası* gelmektedir. İngiliz yazar Herbert George Wells tarafından 19. yüzyılın sonlarında yayımlanan roman, hayvanlar ve deneysellik ilişkisini konu edinmektedir. Pasifik'teki bir deniz kazası sonrasında kendini gizemli bir adada bulan doğa bilimci

Edward Prendick, burada, geçmişte yayımladığı kan nakli makaleleriyle adını duyuran fakat daha sonra İngiltere'yi terk etmek zorunda kalan Dr. Moreau'yla tanışır. Prendick, kısa sürede Moreau'nun sır gibi sakladığı ameliyathanesini fark eder. Türlü cerrahi aletlerden ve kan lekelerinden müteşekkil bu yer, Prendick'e oldukça korkunç ve acımasızca görünmüştür. Adada, Prendick'in "hayvaninsanlar" ve "Hayvan Milleti" dediği garip ve korkutucu varlıklar dolaşmaktadır. Maymun, tembel hayvan, puma, leopar, tilki, ayı, köpek ve lama gibi çeşitli egzotik hayvan, insan eliyle dönüştürülmeye çalışılmıştır. Doktor, operasyona tabi tutulan bu canlıları, "insanlaştırılmış hayvanlar" şeklinde tanımlar. Uygulanan bu cerrahi işlemle türler arasında uzuv ve doku nakli yapılarak yeni bir form meydana getirilmeye çalışılmıştır. Bu niyetle şekillenen ilk ciddi çalışma, bir goril üzerinde olmuştur ve bu hayvana alfabe ve sayı sayma gibi temel dil becerileri de öğretilmiştir. Bu süreçte doktoru en fazla zorlayan aşama, beyin üzerindeki müdahaleler olmuştur. Sürecin tamamlanmasıyla birlikte hipnotize edilmiş, varlığından haberdar olmayan ve deyim yerindeyse "ara türler" ortaya çıkar. İşleme tabi tutulan canlılar, sınırlı dehalarıyla inlerini inşa edebilmekte, temel besin maddeleri toplayabilmekte ve hatta kendi aralarında evlenebilmektedir. Adada bu şekilde altmış aşkın hayvaninsan üretilmiştir. Sözü edilen sıra dışı varlıklar için insan, diğer bir ifadeyle Dr. Moreau, kanun koyucu, otoriter ve yetkili tek kişidir. Canlılar, bu kurala göre tasarlanmıştır. Romanda, "hayvanlar epeyce saldırgan ve kurnaz olmayı başarabilir ama yalan söylemek gerçek insan işidir" (Wells, 2024, s. 157) sözüyle, insan-hayvan kıyasının yanında ince bir antroposantrik eleştiri de yapılmıştır. Bahsedilen deneysel arzunun ulaşmak istediği temel gaye, hayvanların da istendiğinde insan olmaya yaklaşabileceğini ispatlamaktır. Fakat ironik bir şekilde et yeme yasağını çiğneyen "Hayvan Milleti", çok geçmeden aslına dönüş yapar ve doğanın tepkiselliği açığa çıkar.

Hayvan kuramı, insanlara tanınan ayrıcalıkların benzerinin, hayvanlar için de düzenlenmesi gerektiğini savunur. Diğer taraftan her iki türün niteliğinin kesin sınırlarla çizilmesini de tavsiye eder. Bu bağlamda antropomorfizm tartışmaları kendini gösterir. "Ekoeleştirisinin ve hayvan çalışmalarının üzerinde en çok durduğu ve hayvana bakışta sorunlu gördüğü konulardan biri antropomorfizmdir" (Özdemir, 2022, s. 22). Antropomorfizm, genel itibarıyla insana özgü davranışların insan dışı varlıklara uyarlanması ve aktarılması anlamını karşılamaktadır. İnsani niteliklerin aktarıldığı hedef birim yahut varlık ise deşikendir. Sözlükler, bu aktarım sürecindeki nihai varış birimini Tanrı, hayvan veya nesnelere şeklinde belirlemiştir. Bazı araştırmalar, on binlerce yıllık geçmişe sahip insandaki antropomorfik eğilimin kaçınılmaz olduğu görüşündedir. Hatta birtakım veriler, bu tutumun insandaki sosyallik motivasyonundan kaynaklandığını söylemektedir (Sonmez vd. 2022, s. 590).

Görünüm ve Nitelik Açısından Mahmut Özey'in Hayvan Kahramanları

Mahmut Özey'i çağdaşları arasında farklılaştıran hususların başında hayvanlara karşı duyduğu özel ilgi gelmektedir. Özey'in yayımlanmış hikâyeleri dikkate alındığında, hayvanların metin kurgusunda anahtar birer rol üstlendiği gözlenecektir. Özey'in metinlerindeki belirgin hayvan ısrarının temelinde benzer şekilde çocukluk anıları bulunmaktadır. Zira yazarın hayatında ve sanatında kalıcı izler bırakan öğretmeni Ali Rıza Efendi'nin kendine özgü ders işleme yöntemleri

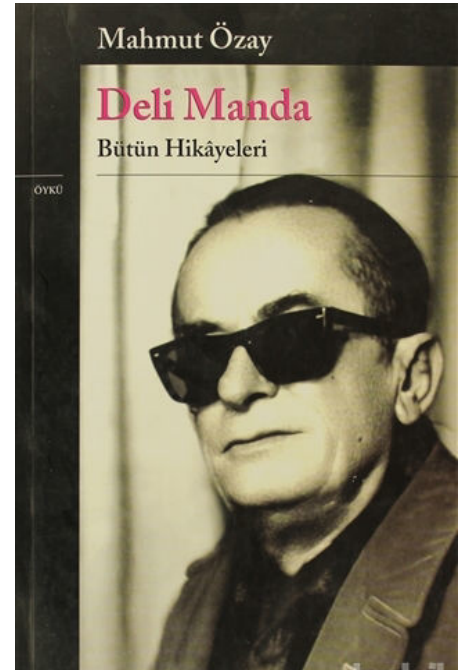
vardır. Ali Rıza Efendi, böylelikle öğrencilerinin belleğinde kalıcı olabilmektedir. O, sadece Lafontaine'den fabl anlatmakla kalmaz, hayvan odaklı anlatıları öğrencilerine kırlarda dramatize de ettirir (Toker vd. 2004, s. 85). Dolayısıyla özellikle temel çocuk eğitimi için adı geçen hayvan masalları ve hikâyelerinin önemini genç yaşta kavrayan Özay, hikâyelerini de bu kadim anlatılara sirayet eden iyilik ve sevgi anlayışı üzerinden şekillendirmiştir (Lekesiz, 2017, s. 314-315). Şu farkla ki Mahmut Özay metnindeki hayvan eklentisi, tipik doğacı söylemden ayrılmaktadır. Öyle ki hikâye içinde yer verilen hayvan kahramanların çoğunluğunda fiziksel açıdan noksanlıklar göze çarpmaktadır. Hâlihazırdaki noksanlığın gerekçeleri birden fazla olsa da yazarın sözü edilen tercihinde ısrar etmesi, bu hikâyeleri dikkate değer kılmaktadır.

Kusurlu hayvan tercihlerine ilk örnek, "Deeh...Deh!" adlı hikâyedir. Yazarın vurgusuyla I. Dünya Savaşı yıllarında geçen metinde, insanı her açıdan zorlayan koşulların gölgesinde baba ve oğulun, total bir sıpanın bakımını üstlenmesi anlatılmaktadır. Geçirdiği kaza sonrası sol ön ayağı kaval kemiğinden kırılan sıpa, mesleği memurluk olan baba tarafından bilinçli bir tutumla sahiplenilmiştir. Evin annesi, dört kişiden müteşekkil ailenin yeterince geçim derdi varken eşinin kusurlu ve işlevsiz bir hayvanı alıp evin avlusunda bakımını üstlenmesine anlam veremez. Baba ise usulca Mevlâna öğretilerinden istifade ederek "ruh, ıstırap, merhamet, yaratan ve yaratıkla ilgili bir konuşma yapmak suretiyle meramını izah etmeye çalışmıştır" (Özay, 2007, s. 100). Bu noktada erkek çocuğun sorumluluk alarak babasının sıpayı sahiplenme sürecine özverili bir şekilde destek vermesi oldukça önemlidir. Nitekim çocuk, kısa sürede sıpayla kaynaşmış ve erginleşme sürecine girmiştir. Metnin devam eden bölümlerinde de çoğu zaman çocuk-sıpa ilişkisi üzerine yoğunlaşmıştır. Çocuğun, aksayan bir eşek yavrusuyla olan yakınlığı, akranları tarafından açıkça alay konusu edilmiştir. Tartışmalara müdahil olan okul müdürü, hayvan bakımının ve dahi çobanlığın utanılacak bir durum olmadığını vurgulayarak söz konusu mesleğin incelikleri üzerine kısa bir konuşma yapar. Çocuk, sıpanın fiziksel açıdan sınırlı olduğunun bizzat farkındadır fakat bu yoksunluk onun, sevimli bir hayvanla gönül bağı kurmasına engel değildir. Sıpanın fiziksel ve ruhsal gelişimi için gerçek anlamda mesai harcayan kahraman, zaman içerisinde onunla sarsılmaz bir bağ kurmuştur. Hayvan, kendisine gösterilen bu onarıcı ve müşfik tutum karşısında olumlu tepkiler vererek her açıdan güçlenmiş ve gelişim kaydetmiştir. Akabinde civar komşuların da etkisiyle bu sempatik hayvana "total kadın" denilmeye başlanır. Birtakım badireler sonrasında aile içindeki geçim sorunu ortadan kalkmaya başlamışken düşman birliklerinin cepheyi yarararak sivil yerleşim yerlerine doğru hareket ettiği haberi alınır. Bunun üzerine soğukkanlılığını elden bırakmayan baba, ailesine en acil ihtiyaçların hazırlanarak eşeğe yüklenilmesi talimatını verir. Çocuk ise benzer bir olgunlukla artık yeterince sağlıklı görünen eşeğin bakımını yapıp karnını doyurarak onu bu göçe kısa sürede hazırlar. Metnin başında muhtaç ve zavallı bir halde bulunan hayvan, nihai noktada dört kişilik bu aile için vazgeçilemez ve kurtarıcı bir niteliktedir. Bununla beraber yazarın "Yol Boyunca" metni, bahsi geçen hikâyenin devamı mahiyetindedir. Babanın, olası Yunan mezaliminden dolayı sıklıkla "yürü, yürüyün" komutlarının hâkim olduğu anlatıda "total kadın" bahsi yinelenmiştir.

"Bir Soygun" adlı hikâye de yukarıda ele alınan metinle kurgusal yakınlığa sahiptir. Hasan Efendi ismindeki baba beraberindeki çocuk, nahiye pazarındaki kazançlı satışları sonrasında "total kadın" adında bir eşek satın alır. Pazar sonrası haydutlar tarafından soyguna uğrayan iki

kahramanın yanında eşek de bulunmaktadır. Soygun esnasında ise ilk bakışta vasıfsız addedilen engelli eşeğin sahiplerine iki mühim yardımı olur. Öncelikle eşeğin acınası vaziyetinden dolayı soyguncular baba ve oğulun üzerini üstünkörü aramıştır. Hayvanın diğer olumlu etkisi ise kazanılan esas para miktarının semerinde gizlenmiş olmasıdır. Özay, alt metinde kamu tarafından göz ardı edilen ve değer biçilmeyen engelli hayvanların da somut ve soyut düzeyde koruyucu işlev taşıdığını anlatmaktadır.

Vaka zamanının II. Dünya Savaşı olduğu “Civan” metninin baş kahramanı soylu bir attır. Karacabey Harası’nda dünyaya gelen ve Arap-İngiliz melezi olan Civan, dış görünüş ve yetenek yönüyle ilgiyi üzerine çekmekte oldukça mahirdir. Endamlı bir fizik taşıdığına farkında olan at, ehil gözler tarafından keşfedilmesi sonrasında ordunun hizmetine alınarak topçu alayında subay bineği görevini yürütmeye başlar. Civan, yeni ortamına kısa sürede uyum sağlasa da bir koşu esnasında dizginlerin kopması sonucu sırtındaki subayla birlikte hendeğe yuvarlanır. Düşmesiyle birlikte hissedilir derecede korku yaşayan at, bununla beraber ağır hakaretlere de maruz kalmıştır. Seyis, atın sol gözündeki kanamayı fark ettiğinde durumun ciddiyetini de kavrar (Özay, 2007, s. 151). İki ay süren yoğun tedavi programı, yaralı gözdeki kalıcı hasarı engelleyememiş ve heybetiyle hayran bırakan çevik at, bir gözünü kaybetmiştir. Dile getirilen bu beklenmedik hadise, yalnızca fiziksel noksanlığa sebebiyet vermeyerek Civan’ın ürkek bir hâle evrilmesine de etki eder. Üstelik bazı tanıklar, geceleri atın sağlam gözünden acıyla gözyaşı döktüğünü iddia etmiştir. Açık artırma usulüyle kasaba belediyesine satılan hayvan, artık çöp arabasını çekmekle yükümlüdür. Civan’ın bu elim vaziyeti görünürde onun aleyhine izlenimi verse de belediyenin emektar çöpçüsü Recep Çavuş’la olan tanışıklığı, talihini hızla değiştirecektir. Hayvanın soylu bir ırk taşıdığına bilincinde olan Recep Çavuş, her şeye rağmen bu kısırağın tay vermesi gerektiğini düşünür. Özel ihtimamla tay sahibi olan Civan, doğum sonrasında mutluluk, özgüven ve özgürlük duygularını aynı anda hissetmeye başlar. At, temel bir uzvunu kaybetmiş olsa da “sağlam gözünün bakışlarında bir annenin derin şefkati vardı” (Özay, 2007, s. 154). Hikâyede, hayvanın deneyimlediği eksiklik hâli, kutsal bir hadiseyle onarılmaya ve mümkünse unutturulmaya çalışılmıştır. Dünyaya gelen tay ise kısırağın tabiattaki sağlıklı iz düşümüdür.



Mahmut Özay’ın “Azatlı” hikâyesindeki kusurlu hayvanı, yine bir eşektir. Harman sonu döneminde sırtına yüklenen ağır arpa çuvallarından dolayı tökezleyerek hendeğe düşen eşeğin sol ayağı kalça bölgesinden çıkmış ve hayvanda kalıcı sakatlık meydana gelmiştir. Kötürüm kalması sebebiyle serbest bırakılan eşek, bu ânın hayalini yaklaşık yarım asır beklemiştir. Özay, ortalama bir binek hayvanının yaşayacağı zorlukları, “Azatlı” özelinde ironik ve hiddetli bir üslupla aşağıdaki şekilde değerlendirmiştir: “Ama sonra takmışlardı başına yuları; vurmuşlardı üstüne semeri... Seksen kilo, yüz kilo dememişler, yüklemişlerdi hep! Binmişlerdi bazen iki, hatta üç kişi...Ha babam

koşturmuşlardı! Eh, işte hayatının sonlarına doğru; topallaşması yüzü suyu hürmetine merhamete layık görülmüştü nihayet! Buna da şükür!" (Özay, 2007, s. 187). Savunmasız hayvan, son hâliyle de eziyete maruz kalmıştır. Örneğin haylaz çocuklardan oluşan bir grup, eşeğin son durumundan istifade edip onunla alay etmekle kalmayarak onu taşlamıştır. Metin içinde bazı hayvan kuramcılarının sıkça dile getirdiği güncel bir değini olan hayvanların insana karşı duyumsadığı bağımlılık meselesine değinilmektedir. Nitekim evcilleştirilen ve aşamalı olarak hafızasında taşıdığı hayatta kalma reflekslerini ve becerilerini yitiren hayvan, davranışsal açıdan başkalaşmaktadır. Temel yaşam içgüdüleri, yerini yapay ve sonradan eklenmiş alışkanlıklara bırakmaktadır. Hikâyede, yaklaşık çeyrek asırdır doğada yalnız dolaşmayan ve korunaklı engeller bulunmaksızın uyumamış olan hayvan, yabanda trajik bir biçimde bocalamaktadır. Özay'ın ironik göndermeleri benzer şekilde devam etmektedir: "Şimdi ahır kim bilir ne kadar sıcaktır! Yemlikte mis gibi otlar, âlâ arpa samanı!" (Özay, 2007, s. 188). Aşına olmadığı bu hayat tarzını benimsemekte güçlük çeken eşek, geceleyin daha güvenli hissettiği yerleşim yerine doğru gitme niyeti taşısa da bu hedefini gerçekleştiremez. Zira aksadığı için hızlı hareket edemeyen yaşlı "Azatlı", vahşi hayvanlar tarafından parçalanarak öldürülmüştür. Metnin sonunda hayvan, artık hiçbir yere ait değildir. Onun bir kaza sonucunda fiziksel becerisini yitirmesi ilkin fırsat olarak görülse de doğanın kendine özgü kuralları karşısında zayıf ve eksik bir vaziyette bulunması, eşeği çıkmaza sevk etmiştir. Hikâyeye, okuru, 21. yüzyılda hayvanlar için ideal yaşam alanının neresi olduğu hususunda sorgulatmaktadır.

"Kodaman" adlı metnin merkezinde yaşlı ve çelimsiz haldeki bir köpek bulunmaktadır. Hikâyeye, Ege'de nadiren görülen karlı bir günle başlamaktadır. Dışarıda oyun oynamakla meşgul olan bir grup genç, hayvanı fark edip güvenli ve sıcak bir bölgeye getirerek velilerinin de onayını aldıktan sonra köpeği sahiplenmiştir. Zavallı görünüşüyle hastalıklı olduğu zannedilen köpek, "Kodaman" adıyla çağrılmıştır. İhtiyar Kodaman'a sahip çıkan çocuklar, köpeğin türlü ihtiyacını gidermek için âdeta seferber olur. Anlatının son bölümünde bakımını üstlenen ailenin tatil gezisinden dolayı yalnız bir hâldeyken bulunduğu yeri terk eden Kodaman, yeniden eski ve köhne hayatına dönmüştür. Buna karşın hayvanlarla kurulan çıkarsız ve korumacı irtibatın çocuk davranışı ve psikolojisi için gelişim namına artı bir kazanç olduğu görülmektedir.

Yazarın öne çıkan ve hayvanı konu edinen hikâyelerinden biri de "Deli Manda"dır. Denizli Sarayköy'den yüklenerek öncelikle İzmir'e, oradan da yurtdışına satılmak istenen onlarca büyükbaş hayvanlardan biri de metne konu edilen mandadır. Diğer anlatılardaki noksan ve zayıf türlerin aksine heybetli duruşuyla satıcıları ve diğer hayvanları ürküten genç manda, liderlik vasfına sahip olsa da sürü içinde yalnız kalmayı tercih etmiştir. İzmir'e ulaştıktan sonra sırayla damgalanan hayvanlar, vinç yardımıyla gemiye yüklenir. Genç manda, bu işlem için en sona bırakılmıştır. Benzer bir yöntemle halatlarla gemiye doğru yüklenirken güçlü fiziğinin etkisiyle gövdesine sarılan kuşağı kopartmayı başaran hayvan, kendini denizin sularına atar. Hayvanın kaçış eylemini kıydan izleyen birkaç vatandaşın dile getirdiği manidar gözlemler ve yorumlar şu şekildedir: "-Ne intiharı yahu...! Kurtuluş istiyordu o! Aferin mandaya...! (...) Gavur kursağına yem olmak istemezmiş meğer!... Sevesim geldi içimden şu mandayı be!

- Amerikan mandası mı?

- Yok devenin nalı!..Onun üstüne mi konuşuluyor şimdi?.." (Özay, 2007, s. 265).

Yukarıdaki çeşitli diyalogların hikâyesinin ortasında konumlandırılmasında elbette birtakım gerekçeler bulunmaktadır. Sözelimi siyah tüylerinden dolayı genç manda, yazar tarafından Afrikalı özgürlük savaşçılara benzetilmiştir. Benzer şekilde hayvanların İzmir'e getirildikleri ve orada bekletildiği yer tasvir edilirken Amerikan Okulu'nun zikredilmesi de diğer bir göndermedir. Ayrıca bir sembol olarak da okunabilen genç mandanın, Türk sınırları içinde yaşama arzusundayken öldürülmesi, bağımsızlığın devamına işaret etmektedir (Korkmaz Toprak, 2020, s. 151). "Deli Manda" metni, önceki örnekler düşünüldüğünde çevik ve atik bir hayvan kahraman içermiş izlenimi verse de "yeşile, çayıra kavuşmak için" (Özay, 2007, s. 266) var gücüyle koşan manda, ait olduğu yere erişmeden silahla vurulmuş ve böylece hayallerinin yanında hayatını da tamamlayamadan noksanlığı farklı boyutlarda deneyimlemiştir.

Mahmut Özay'ın tematik başlıkla irtibatlı son hikâyesi, Temmuz 1979 tarihinde *Varlık* dergisinde yayımladığı "Kastrasyon"dur. "Civan"da olduğu gibi "Kastrasyon" anlatısının baş kahramanı da göz alıcı bir attır. Hikâyeyi aktaran ben anlatıcı, topçu birliğinde görevli ve rütbeli bir askerdir. Özellikle askeriyedeki bu sınıfta, topların taşınımı için binek hayvanlara ihtiyaç duyulmuştur. "Doru" isimli at da bu niyetle orduya dâhil edilir. Doru, metne genç ve enerjik bir hayvan olarak başlar. Fakat yaşının verdiği atiklikle ordudagörevli başka bir kısraqla birlikte sergilediği, hayvanlar için tabiatlarına son derece uyumlu fakat ordu mensupları gözünde disiplinsiz hareketleri sonucunda Doru'nun hadım edilmesine karar verilir. Söz konusu müdahaleye kadar oldukça atılgan bir yapıya sahip genç at, yalnızca tek hedefe yoğunlaşması için temel reflekslerinden birini kaybetmiştir. At, belirgin şekilde başkalaşım geçirmiştir: "Eşinmiyordu, tepinmiyordu. Arada sırada kişniyordu yine ama artık eski kişnemeler değildi" (Özay, 2007, s. 307). Özay'ın daha evvel örnek gösterilen hayvan kahramanları gibi Doru da bir çeşit biyolojik yetersizliğe maruz bırakılmıştır.

Bununla beraber Mahmut Özay'ın hikâyelerinde tahkir edilen ve dışlanan hayvan türlerinin yanı sıra insan manzaraları da iç açıcı değildir. Savaşların ve yağmaların gölgesindeki sağlıklı koşullar, insanı da her yönden zayıf düşürmüştür. Örneğin "Kınalı Bozgununda" hikâyesinde baba figüründen bahsedilirken "şimdi ayağı kütük gibi olan babam bile total total bir işler görüyordu" (Özay, 2007, s. 214) ibaresi kullanılmıştır. Dahası yazar, bilinçli bir hareketle ve muhtelif metinlerinde hayvan haklarını anımsatma niyetindeyken, insanı daima hedef göstermekten de imtina etmiştir. Diğer bir ifadeyle dengeli bir üslupla insan-hayvan birlikteliğine atıfta bulunmuştur. Olay örgüsünde yer alan kişilerden bazıları, hayatta kalma noktasında dahi bocalarken sorumluluklarını üstlendikleri hayvanları ikinci plana almamıştır. Bilakis bazı durumlarda, kendi ihtiyaçlarından ziyade onlara öncelik verilmiştir. "Kınalı Bozgununda" ve "Doktor İlya" metinlerini paylaşımcı yaklaşım üzerinden değerlendirmek mümkündür. Balkan Savaşları'nın yansımalarından istifade edilen "Kınalı Bozgununda" hikâyesinde, baba ve ağabeyler, belirli bölümlerde büyükbaş hayvanlarının ihtiyaçlarını giderme gayretindedir. Sözü edilen uygulama, anlatıda birkaç kez tekrar edilmiştir: "Anam sofraya bezini, yiyecekleri getirirken babamla ağabeylerim de öküzleri suladılar, sırtlarını, karınlarını, bacaklarını parmaklarıyla, tırnaklarıyla tarayıp kurumuş çamurlardan, yaş çamurlardan temizlediler, kepek torbalarını taktılar başlarına" (Özay, 2007, s. 221).

Savaş atmosferinin gölgesinde kaleme alınan diğer bir hikâyeye de “Doktor İlya”dır. İşgalci kuvvetler tarafından yağmalanan yerleşim yerlerindeki hayvanlar da bu aleni eziyetten payını almıştır. Üstelik savunmasız bir manda, doğrudan kurşunlanmış ve ölüme terk edilmiştir. Her açıdan yaşam alanları dağıtılan aile efradı ise bakım ve onarım işlemine hayatta kalan hayvanları rehabilite ederek başlamıştır: “Önce öküzler sulanıp tımar edildi, ahıra çekilip yemliklerine bol samanla karışık kepek döküldü. İnek ve buzağı da ahıra çekilip bağlandı. Yaralı mandamızın yanına suyu ve yemi getirilerek kondu...Ablamın “Kara Kız”ıydı o; henüz yavrulamamıştı, düveydi...Ama kurtulmasına imkân yoktu ki!” (Özay, 2007, s. 226-227).

Mahmut Özay’ın hikâyelerinde, hayvanlara karşı ihtimam gösterilmesinin sebeplerini şu şekilde sıralamak mümkündür: Her şeyden öte makine gücünün henüz yaygınlaşmamasından dolayı ileri gelen evcilleştirilmiş hayvan türleri, özellikle kırsal bölgede yaşayan sakinler için gerçek anlamda birer dayanaktır. Besicilik, taşımacılık ve tarım alanlarındaki ayrılmaz birliktelik, ele alınan dönemde hâlen yaygınlık göstermektedir. Bunun haricinde, çeşitli zaman dilimlerinde Anadolu coğrafyasında görülen ve I. Dünya Savaşıyla birlikte bu gölgede yeniden etkisini hissettiren “Veba-i Bakarı” denilen hayvan hastalığına da değinmek gerekmektedir. Özay’ın temas hâlinde bulunduğu şehirlerde de yayılım gösteren bu salgın, I. Dünya Savaşı sırasında zaman zaman orduların hareket kabiliyetini sarsacak derecede büyük kayıplar verdirmiştir (Kardaş, 2021, s. 232). Dolayısıyla normal şartlar altında beşerî hayatı kolaylaştıran ve günlük yaşam için hâlihazırda elzem görülen hayvan varlığı, adı geçen salgından dolayı daha da değerlenmiştir.

SONUÇ

Çetin koşullarda deneyimlediği öz yaşamından ve çocukluk anılarından oldukça yararlanan Mahmut Özay, tarihî olaylar açısından Osmanlı’nın son dönemleriyle birlikte Cumhuriyetin ilk yılları üzerine mesai harcamıştır. Tarihsel değiniler haricinde Özay’ın bilhassa üzerinde durduğu meselelerden biri de insan-hayvan ilişkisinin olumlu ve olumsuz yansımalarıdır. Onun hayvan temasını karakteristik kılan hususların başında ise sağlıklı türler yerine birçok kez eksiltilmiş, bakıma muhtaç veya engelli hâldeki canlıları anlatması gelmektedir. Bu değinilerin yoğunluğu metne göre değişkenlik göstermekle birlikte hikâyenin baş kahramanı olarak kurguladığı birçok hayvan türünden bahsetmek mümkündür. Verilen örnekler dikkate alındığında, eşek, at, köpek ve mandanın sözü edilen hayvan türlerini oluşturduğu görülmektedir. Sıralan türlerin çoğunluğunu büyükbaş hayvanlardan ibarettir. Elde edilen bu veri, Türk toplumunun henüz evcil hayvanların kapalı ortamda bakımını üstlenme evresine belirgin olarak geçiş yapmadığını da göstermektedir. Dolayısıyla hayvan gücünün hâlen değerli olduğu bir zaman diliminde, çeşitli türlerin kolaylıkla ve bilinçsizce hor görülmesi, üzerinde durulması gereken bir sorundur. Bununla birlikte hayvan araştırmacılarının özellikle altını çizdiği, “hayvanın insana olan bağımlılığı” meselesi de unutulmamıştır. Medeniyetle olan birlikteliği sonrasında hayvanların sadece beslenme ve barınma alışkanlıkları değişime uğramamış; temel biyolojik işlevleri de birtakım gerekçelerle ve insan müdahalesiyle ortadan kaldırılmıştır. Özay, modern zamanla birlikte hızla baskılanan şefkat ve merhamet duygularını öne çıkarmaya gayret etmek suretiyle hayvanların zor şartlar altında duyumsayacakları dışlanma ve hor görülme korkusunu tasavvur ettirmektedir. Bir hayvan gözüyle

manevi ve paylaşımcı dinamiklerle onların da temel yaşam haklarına sahip olabileceği, korkabileceği, acı eşiğinin bulunduğunu, sosyalleşme ihtiyacı taşıdığını ve rehabilitasyon beklentisine girebileceğini izah etme gayretindedir.

Özay, Anadolu'nun belirli bölgeleri özelinde insan ve hayvan arasındaki etkileşime ve simbiyotik ilişki üzerine de düşündürmektedir. Nitekim insan, dönem itibarıyla hayvanlara bağımlıdır. Yazar, köktenci yaklaşımlardan ziyade uzlaşıdan yana olma taraftarıdır. Fakat bu tavır, insanlığın acımasız ve ötekileştirici eylemlerine karşı anlatıcı tarafından eleştiri getirmesine engel teşkil etmemektedir. Hikâyelerde, kendi menfaati uğruna hayvan varlığını ve gücünü bilinçsizce istismar eden tipler olduğu gibi en beklenmedik anda sorumluluğu altındaki ve acınası hâldeki canlılara karşı korumacı bir tavır takınan şahsiyetler de bulunmaktadır. Özay'ın birtakım özel durumlarda ve kusurlu hayvanların gözetilmesi için çocuk kahramanları aracılığıyla mesaj verme alışkanlığı göze çarpmaktadır. Yayınlanmış metin seçkileri göz önünde bulundurulduğunda ve istisnalar dışında, çocuk kahramanların, yetişkinlere kıyasla daha az peşin hükümlü ve paylaşımcı olduğu gözlenmektedir. Ayrıca düşkün ve noksan nitelikteki hayvanlarla diyalog kuran çocuk kahramanlar, mevcut etkileşimin, kişisel gelişim süreçlerine de katkı sağladığını gözlemlemiştir.

Mahmut Özay, tekrarlı bir tutumla ele aldığı "zayıf" görünümlü hayvan kahramanlarıyla kronikleşen ön yargıları da azaltmaktadır. Öyle ki toplum genelinde katbekat iğneleyici bakışlara ve ötekileştirici yaklaşımlara maruz kalan bu tür hayvanların, günlük yaşama ilişkin beklenmedik etkileri ve somut işlevleri olabilmektedir. Engelli hayvanların, hayat pratikleri karşısında kendilerini gerçekleştirebilmesi için yalnızca koşulsuz desteğe ve en önemlisi hoşgörüyü ihtiyacı vardır. Bununla beraber herhangi bir uzuv veya işlev kaybı yaşayan söz konusu canlılar, yeterli ve özverili tutum sonrasında kimlik bulgusu açısından iyileşme veya uyum sürecine girebilmektedir.

KAYNAKÇA

- Agamben, Giorgio (2012). *Açıklık: İnsan ve Hayvan*. Meryem M. Çilingiroğlu (Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Balta, Şükrü Can (2022). "Cihat Burak'ın Hikâyelerinde Ekolojik Temas ve İnsanmerkezciliğin Dereceleri". *The Journal of Turkic Language and Literature Surveys (TULLIS)*. C.7. S.1. ss.1-15.
- Cansız, Demet (2021). "II. Meşrutiyet Döneminde Hayvan Hakları (1908-1918)". *Uluslararası Tarih Araştırmaları Dergisi*. C.5. S.2. ss.187-215.
- Donaldson, Sue ve Will Kymlicka (2016). *Zoopolis*. Mine Yıldırım (Çev.). İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.
- Enginün, İnci (2006). *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Ergün, Elif (2020). "Ruhsuz Makine: Hayvan". *Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi*. S.29. ss.441-456.
- Işık, İhsan (2004). *Türkiye Yazarlar Ansiklopedisi*. Ankara: Elvan Yayınları. C.2. ss. 1414.
- Işın, Priscilla Mary (2008). "Yabancı Seyahatnamelere Göre Osmanlı Kültüründe Hayvan Hakları ve Hayvan Sevgisi". *II. Ulusal Veteriner Hekimliği Tarihi ve Mesleki Etik Sempozyumu*: Konya. ss.1-10

- Kardaş, Abdulaziz (2021). "Cumhuriyetin İlk Yıllarında Halkı Yoksullaştıran Salgın: Veba-i Bakarı". *Kuram ve Uygulamada Sosyal Bilimler Dergisi*. Y.5. S.2. ss.231-247.
- Korkmaz Toprak, Meltem (2020). *Mahmut Özay'ın Hikâyelerinde Yapı ve Tema*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Gaziantep: Gaziantep Üniversitesi.
- Lekesiz, Ömer (2017). *Öykü Menzilleri I*. İstanbul: Şule Yayınları.
- Özay, Mahmut (2007). *Deli Manda*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Özdemir, Fatih (2022). *Modern Türk Şiirinde Hayvan İmgesi*. İstanbul: Kabalcı Yayıncılık.
- Ryan, Derek (2019). *Hayvan Kuramı*. Ayten Alkan (Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Singer, Peter (2005). *Hayvan Özgürleşmesi*. Hayrullah Doğan (Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Sonmez, Fatih ve Sima Nart (2022). "Antropomorfizm: Kavramın Tarihi, Teoriler ve Tüketici Davranışları Bağlamında Bir Literatür İncelemesi". *İnönü Üniversitesi Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi*. C.11. S.2. ss.580-613.
- Şen, Ayşe (2004). *Mahmut Özay'ın Hayatı ve Eserleri Üzerine Bir İnceleme*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İzmir: Ege Üniversitesi.
- Toker, Şevket ve Ayşe Şen (2004). "Bir Öğretmen Hikâyeci: Mahmut Özay". *Ege Eğitim Dergisi*. C.5. S.1. ss.81-87.
- Tonga, Necati (2018). "Mahmut Özay". (Erişim Tarihi: 19.10.2024) <https://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/mahmut-ozay>
- Wells, Herbert George (2024). *Dr. Moreau'nun Adası*. Deniz Keskin (Çev.). İstanbul: Koridor Yayıncılık.

OKTAY YİVLİ

Kırk Yama

AŞK, EDEBİYAT ve ÖTEKİ ŞEYLER



Günce Yayınları

(İnanışlar ve Gelenekler Bağlamında)

TÜRK ve SLAV KÜLTÜRLERİNDE RENK SEMBOLİZMİ

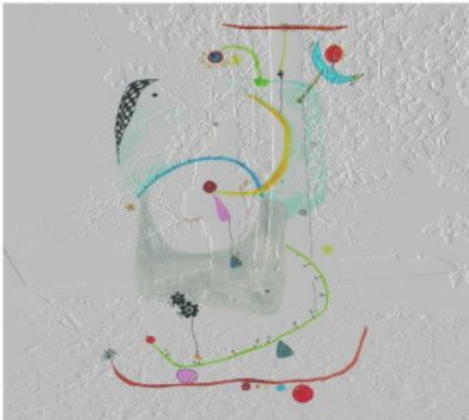
DR. HAKAN SARAÇ



Günce Yayınları

Dr. Zuhal Emirosmanoğlu

Fenomenolojik Bir 'Çeviri İşi': Bachelard-Düşçüzileri



Günce Yayınları

Mahmut Babacan

Üniversiteler İçin

Türk Dili Kompozisyon Bilgileri



Günce Yayınları

İmgebilimsel Bir Karşılaştırma Çalışması: *Yonca Kız ve Fadiş*

DR. ÖĞR. ÜYESİ FARUK DÜNDAR*

Öz

Bu çalışmada Kemal Bilbaşar'ın yazdığı *Yonca Kız* romanı ile Gülten Dayıoğlu'nun kaleme aldığı *Fadiş* romanı doküman incelemesi yöntemiyle, imgebilimsel olarak karşılaştırılmıştır. Çocuklar için yazılan ve 1971 yılında yayımlanan her iki romanın da ana karakterleri kasabada yaşayan küçük kızlardır. İki roman farklılıklar barındırsa da çok fazla benzer yönlere sahiptir. Bu kızlar ilk kez büyükşehir taşınmak ve orada yaşamak durumunda kalırlar. Anneleri zenginlerin evinde hizmetçilik yaparken, aynı zamanda evin çocukları tarafından kendilerine yapılan olumsuzluklara karşı da sabırlı davranırlar. İki romanda da öne çıkan imgeler benzerdir. Büyükşehirler, büyükşehirlerde yanlarında çalıştıkları zengin kadınlar, bu kadınların çocukları, *Fadiş* ve *Yonca Kız*'in babaları olumsuz olarak sunulan imgelerdir. *Fadiş*, *Yonca Kız* ve onların anneleri romanlardaki olumlu imgeler olarak okuyuculara tasvir edilmektedir.

Anahtar sözcükler: İmgebilim, çocuk edebiyatı, *Fadiş*, *Yonca Kız*, Gülten Dayıoğlu, Kemal Bilbaşar

A COMPARATIVE STUDY ON IMAGOGY: *YONCA KIZ* AND *FADIŞ*

Abstract

In this study, the novel *Yonca Kız* written by Kemal Bilbaşar and the novel *Fadiş* written by Gülten Dayıoğlu were compared imagologically using the document analysis method. In both novels, written for children and published in 1971, the main characters are little girls living in their small towns. Although there are differences between the two novels, there are also many similarities. These girls have to move to the big city and live there for the first time. While their mother works as a maid in the house of the rich, they are also patient with the negative behaviour of the children in the house. The prominent images in both novels are similar. Metropolises, the rich women they work for in the metropolises, the children of these rich women and the fathers of *Fadiş* and *Yonca Kız* are negative images. *Fadiş*, *Yonca Kız* and their mothers are presented as positive images in the novels.

Keywords: Imagology, children's literature, *Fadiş*, *Yonca Kız*, Gülten Dayıoğlu, Kemal Bilbaşar

GİRİŞ

İmge, Türkçede “1. Zihinde tasarlanan ve gerçekleşmesi özlenen şey; hayal. 2. Genel görünüş; imaj 3. Duyu organlarının dıştan algıladığı bir nesnenin bilince yansıyan benzeri; hayal, imaj. 4. Duyularla algılanan, bir uyaran söz konusu olmaksızın bilinçte beliren nesnelere ve olaylar; düş, hayal, imaj.” (TDK, 2022) şeklinde tanımlanmaktadır. Yazarlar da zihinlerinde kurguladıklarını, imgeler aracılığıyla okurlarına aktarırlar. Bu bağlamda imge, “sanatçının çeşitli duyularıyla algıladığı özel, özgün bir görüntünün dile aktarılışı” (Aksan, 1993, s. 32) olarak da açıklanabilir. Ulağlı (2018) imgelerin bireysel inanç ve düşünceler, toplumsal değerlerle oluştuğunu belirtir. Yazarların imgeler vasıtasıyla bireysel duygu ve düşüncelerini, toplumsal sorunlara bakışını dile getirmesi; edebiyat eserlerinde sıkça görülen bir durumdur. İmgeler, gerçekle ilişkili olsa bile kişide bulunan algılardır (Burçoğlu, 2005). Çocuk edebiyatı eserleri de imgelerden örüldür. Yazarlar çocuklar için yazdıkları eserlerle çocuklara seslenirler ve çocuklara iletmek istedikleri mesajları imgelere yükledikleri anlamlar aracılığıyla iletirler.

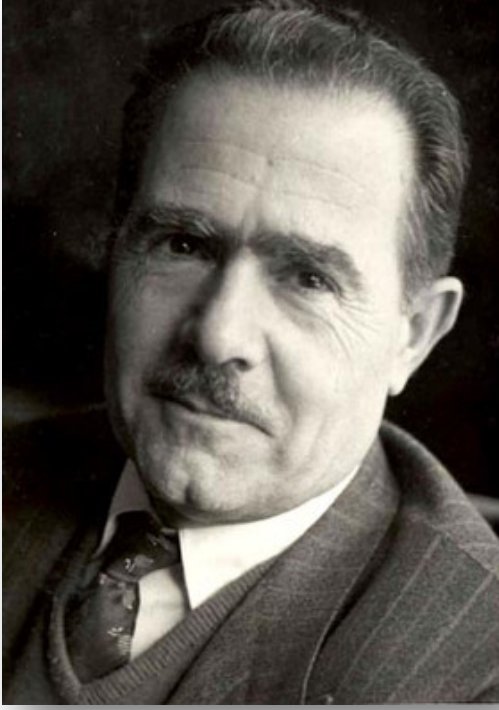
İmgebilim, imgeleri inceleyen, imgelerin ortaya çıkışını ve anlamlarının zamana, olaylara ve kültürlere göre değişimini araştıran, özellikle “ötekiliğe” odaklanan bir edebiyat alt dalıdır (Atalay, 2019). İmgebilim çalışmalarında temel nokta “öteki” olanı tanımlamaktır. İmgebilim, imgenin doğuş nedenini, oluşum biçimlerini, zaman içindeki değişimini, değişimin neden ve nasıl gerçekleştiğini araştırmaya çalışır (Millas, 2000). İmgebilim çalışmalarında; en sık görülen kavramlar olarak “ötekilik”, “söylem”, “kimlik”, “millet” ve “millî kimlik/millî karakter” sayılabilir (Engin, 2012). Disiplinler ve kültürlerarası bir araştırma alanı olarak imgebilim, ötekinin yorumlanması ve 'ben' ya da 'biz' ile 'öteki' arasındaki ilişkinin ifade edilmesi açısından önemlidir (O'Sullivan, 2005).

Her ne kadar imgebilim çalışmaları farklı milletlerin birbirine bakışı ile ilgili olsa da farklı kültürlerin birbirine bakışını da kapsamaktadır. Bu çalışmaya konu edinilen *Fadiş* ve *Yonca Kız* romanlarında da şehirlilerin “köylü” veya “kasabalı” olarak nitelenen insanlara bakışı imgeler yoluyla okuyuculara aktarılmıştır. Bu anlamda romanlarda “öteki” konumundaki “kasabalılar”, “biz” konumundaki “şehirliler” tarafından betimlenmektedirler.

Her iki roman da 1971 yılında yayımlanmıştır. 1970'li yıllarda, toplumsal sınıflar arasındaki eşitsizlikler, sanayileşmenin getirdiği sorunlar ve köyden kente göçlerin artmasıyla belirginleşmiştir. Sanayileşmenin hızlanması; aynı zamanda köyden kente göçlerin artmasına, Ankara ve İstanbul gibi şehirlerde nüfusun yoğunlaşmasına ve yurt dışına işçi olarak gitmek isteyenlerin sayısının artmasına neden olmuştur. Köyden kente göçle birlikte, göç edenlerde şehir yaşamına uyum sorunları görülmüştür (Sarıtunalı, 2021). Bu yıllarda toplum, halk ve halktan olmayanlar, ezenler ve ezilenler olarak gruplandırılmaktadır “...halk, kendi emeğiyle geçinen, gelirinin ve başkasının sömürülmesine dayanamayan, toplumda ayrıcalık gözetmeyen, topluma ve yönetime kendi olanaklarıyla ağırlık koyamayan, ezilen ve sömürülen; köylü, işçi, memur, esnaf ve zanaatkârlardan oluşmaktadır.” (Okur Çakıcı ve Doğanay, 2022, s. 454-455) Bu çalışmada ele alınacak olan eserlerin, yazıldıkları dönemin özelliklerini yansıttıkları görülmektedir.

Cumhuriyet döneminde toplumcu-gerçekçi bir anlayışla yazan Kemal Bilbaşar, Türk edebiyatında hikâye, roman, şiir ve oyun türlerinde eserler vermiştir. Eserlerinde toplumsal gerçekçiliği ön planda tutmuş ve yaşadığı dönemin toplumsal sorunlarını dile getirmiş; özellikle

kasaba ve köylerde yaşayan insanların yaşamlarını, toplumsal değişim süreçlerini ve bu süreçlere verdikleri tepkileri gerçekçi bir şekilde anlatmıştır. Eserlerinde toplumun ezilen kesimlerinin sorunlarını ele almış ve bu sorunlarla nasıl başa çıkılabileceğine dair bilgiler sunmuştur (Yılmaz, 2019). *Yonca Kız* romanında da zorluklar, zenginlik-fakirlik, ezilen-ezen ilişkileri gibi konulara yer vererek, romana toplumsal bir içerik kazandırmıştır.



Kemal Bilbaşar

Kemal Bilbaşar tarafından kaleme alınan *Yonca Kız* adlı çocuk romanında Yonca Kız adlı küçük bir kızın yaşadığı olaylar anlatılmaktadır. Yonca Kız, annesi Gonca Ana ve babası Mehmet Torlak ile Kale adında küçük bir kasabada yaşamını sürdürmektedir. Babasının zengin bir işadamı olan teyze oğlu İbrahim Bey'den iş istemek için İzmir'e gitmesi Yonca Kız'ın yaşamında bir dönüm noktası olur. Bir süre sonra kasabaya dönen Mehmet, Yonca Kızı ve eşi Gonca'yı alarak İzmir'e döner. İbrahim Bey, Mehmet'i kapıcı, Gonca'yı da kendi köşkünde hizmetçi olarak çalıştırır. Evin hanımı ve kızı bu aileyi küçümserler. Sadece Mehmet'in teyzesi Ayşe Hanım ve köşkte çalışan Sultan Bacı onları çok sever. Bir gün evin kızı Şehvar, Yonca Kız'ın kendi oyuncaklarıyla oynadığını görünce, oyuncaklarını kırarak Yonca Kız'a iftira atar. Bunun üzerine, evin hanımı Yonca

Kız'a ceza verir. Bu olaydan dolayı, Yonca Kız ve ailesi köşkten ayrılır, fakat Mehmet Torlak, İbrahim Bey'in fabrikasında çalışmaya devam eder. Fabrikadaki işçilerin boğaz kenarında gecekonduyu yaptıklarını duyan Mehmet, kendisinin de gecekonduyu yapması gerektiğini düşünür. Bir gün gecekonduyu için arazi kavgasına karışır ve bıçaklanarak öldürülür. Katil bulunamaz. Bunun üzerine, Mehmet'in teyzesi Ayşe Hanım, Yonca Kız'ı ve annesini Bursa'da yaşayan kız kardeşi Hatice Hanım'ın yanına gönderir. Hatice Hanım Yonca Kızı ve annesi Gonca Ana'yı çok sever. Burada mutlu bir şekilde yaşamaya başlayan Yonca Kız, Uludağ'da tatildeyken çingeneler tarafından kaçırlır ve adı "Asiye" olarak değiştirilir. Bir süre çingenelerin yanında tutsak olarak kalan Yonca Kız, bir fırsatını bulur ve kaçmayı başarır. Çocuğu olmayan Kezban ve Ali'ye rastlayan Yonca Kız, evlatlık olarak onlarla beraber yaşamaya başlar. Bir gün panayır yerine giden Yonca Kız, kendisini kaçıran çingeneleri görür ve onları yakalattırır. Daha sonra beraber yaşadığı aileye durumu anlatır ve Bursa'daki ailesine kavuşur. İbrahim Bey'in talimatıyla babasının öldürülmesinin ve Yonca Kız'ın kaçırılmasının ortaya çıkması üzerine İbrahim Bey hapse konulur. Yonca Kız, annesi ve İbrahim Bey'in kızı Şehvar Bursa'da, Hatice Hanım'ın evinde beraber yaşamaya başlarlar.

Gülten Dayıoğlu, edebî eserlerinde sevgi temasını merkezine alarak, çocukların ve gençlerin dünyasına hitap eden bir yazardır. Hayata bakış açısında sevginin yüceltildiği bir dünya görüşü benimseyen Dayıoğlu, eserlerinde sevginin eksik olduğu bir dünyada insanları sevgiye davet eder. Dayıoğlu eserleriyle, çocuklara ve gençlere olumlu değerleri ve davranışları, hayatın içinden seçtiği

canlı örneklerle aktarmayı amaçlamaktadır. Eserlerinde, aile hayatı, sosyal yaşam, eğitim, millî değerler ve insanın insana değer vermesi gibi konuları işlerken, yaşamın her alanındaki sorunların çözümünün sevgiden geçtiğini vurgular. "Fadiş" ile başlayan romanları, aile ilişkilerini ve sosyal değişimlerin çocuklar üzerindeki etkilerini işlemiştir. 1980 sonrası bilim-kurgu romanları kaleme alan Dayıoğlu, 1990 sonrasında gençler için de eserler yazarak, gençlere hayatı tanıtmayı hedeflemiştir (Sinar Çılgın, 2005).

Gülten Dayıoğlu'nun 1970'lerde yazdığı çocuk romanlarında (*Fadiş*, *Dört Kardeşiler*, *Yurdumu Özledim*, *Ben Büyüyünce*), hayatın zorluklarına karşı direnç gösteren çocuk karakterler ön plandadır. Bu çocuklar, maddi sıkıntı içindeki ailelerden gelir ve yoksulluk, yaşamın doğallığı içinde işlenir. Yoksulluğun getirdiği zorluklar, çocukları çok yönlü etkiler; çevreleri tarafından ezilir, hak etmedikleri muamelelerle karşılaşır ve yaşlarının üstünde sorumluluklar üstlenirler. Çocukluklarını tam anlamıyla yaşayamamalarına rağmen, mücadeleci, iradeli, umutlu ve iyimserdirler. Bu zorluklar onları erken yaşta olgunlaştırır ve sadece kendi yaşamlarını iyileştirmekle kalmaz, çevrelerindeki yetişkinlerin de hatalarını fark etmelerini sağlarlar (Sinar Çılgın, 2005).

Fadiş adlı çocuk romanı, Gülten Dayıoğlu'nun ilk çocuk romanıdır. İki bölümden oluşan romanda, Fadiş adlı küçük bir kızın yaşadığı olaylar anlatılmaktadır. İlk bölümde Fadiş, annesi Cemile ve babası Kamil Bey ile Toroslu adında küçük bir kasabada yaşamaktadır. Bir gün babası iş kurmak amacıyla şehre gider. Bir süre sonra Fadiş ve annesini de şehre götürmek için geri döner, fakat Cemile yatalak olan annesi Naciye Kadın'a bakmak için şehre taşınmayı reddeder. Babası yalnız olarak tekrar şehre döner. Annesinin vefat etmesi üzerine Cemile de kocasının yanına taşınmaya karar verir. Fakat Kamil Bey, başka bir kadınla yaşamaktadır. Kamil Bey Cemile'den boşanıp bu kadınla evlenmek istemektedir. Fakat Cemile boşanmış kadına iyi gözle bakılmayacağını düşünerek boşanmayı da kabul etmez. Bunun üzerine Cemile, Fadiş ile beraber hizmetçi olarak çalışmak için İstanbul'a gider. Bir gün Fadiş, evin oğlu Aydın tarafından fırının içine atılır ve elbiseleri kapkara kurum olur. Aydın yalan söyleyerek Fadiş'in ceza almasını sağlar. Günden güne evin hanımı Cemile'ye daha çok yüklenir ve Fadiş'e sürekli cezalar vermeye başlar. Tüm olumsuzluklara katlanmaya çalışan Cemile'yi bir gün evden kovar. Cemile kızıyla birlikte başka bir evde hizmetçilik yapmaya başlar. Evin hanımı onlara iyi davranır. Bir gün Kamil Bey kızı Fadiş'i gezdirme bahanesiyle eve gelir ve Fadiş'i kaçıtır. Fadiş'i Gülsüm Kadın'a bırakan Kamil Bey, Cemile'yi yine boşanmaya zorlar. Gülsüm Kadın, Fadiş'e kötü muamele eder. Fadiş'in yerini öğrenen Cemile, kızını kurtarır. Bir süre iş arayan Cemile, kimsenin çocuklu hizmetçi istemediğini görünce kızını tekrar kasabaya götürür ve dul ve kimsesiz yaşlı bir kadın olan Hafize Nine'ye



Gülten Dayıoğlu

bırakır. Annesi, Hafize Nine'ye para gönderirken Fadiş de kendi kasabasında tekrar mutlu günlerine geri döner. Bir süre sonra Kamil Bey tekrar Fadiş'i kaçırarak Fadiş'i kardeşi ve yengesinin evine bırakır. Yenge de Fadiş'e kötü davranır. Cemile Fadiş'i oradan alarak, Örenköy adında bir köyde yaşayan teyzekızı Zehra Kadın'a bırakır. İkinci bölümde Fadiş köyde, Zehra Kadın'ın evinde yaşamaya başlar. Okula gider, yine eski güzel günlerine döner. Cemile hizmetçilik yaptığı evin beyinin yardımıyla Fadiş için Ankara'da yatılı bir okul bulur ve Fadiş'i bu okula kaydeder. Romanın sonunda Fadiş, köydeki okuluna ve arkadaşlarına veda ederek, parasız yatılı olarak okuyacağı bu okula doğru yola çıkar.

Alanyazında, Yiğit (2023), *Yonca Kız* romanını değerler eğitimi açısından incelemiştir. Temür ve Ertem (2019) ise romanı, göç ve göçmenlik konusunda, bu konu üzerine yazılmış diğer 22 çocuk edebiyatı eserleriyle birlikte ele almıştır. Ayhan ve Arıcı (2022), incelediği 15 çocuk edebiyatı eserinin arasında yer verdiği *Yonca Kız* romanını romandaki öğütler bakımından incelemiştir. Set (2020), çeviri çocuk romanları ile yerli çocuk romanlarını kişiler bakımından karşılaştırdığı yüksek lisans tezinde *Yonca Kız* romanını da çalışma örneğine dâhil etmiştir. Kurğa Örmek (2018), Kemal Bilbaşar'ın romanlarındaki kalıplaşmış ifadeleri incelediği yüksek lisans tezinde *Yonca Kız*'daki kalıplaşmış ifadeleri irdelemiştir.

Fadiş romanını Şengül (2018), Özdemir ve Arslan (2023), çocuk edebiyatı bağlamında tek eser olarak incelemiştir. Karşılaştırmalı çalışmalarda ise *Fadiş*'i; Genç ve Yalınkılıç (2011), tasarım ve içerik özelliklerinin eserlerin eğitsel yönüne etkileri yönünden *Küçük Prens* ile; Dilidüzgün (2013), yardımcı ve engelleyici eyleyenler açısından *Yeşil Kiraz* ile; Küçük (2007), çocuk edebiyatında kültürel değerler bağlamında *Şeker Portakalı* ile karşılaştırmıştır. Yüksek lisans tezlerinde ise *Fadiş*; Kadioğlu (2007) tarafından Christina Nöstlinger'in *Konrad ya da Konserve Kutusundan Çıkan Çocuk* eseriyle çocuk eğitimi açısından, Sanlı Çeloğlu (2007) tarafından Gülten Dayıoğlu'nun *Dört Kardeşiler* eseriyle tümce anlambilim yönünden, Sezer (2019) tarafından Christine Nöstlinger'in kitaplarıyla ailenin çocuk eğitimindeki rolü konusunda karşılaştırılmıştır. Önel (2009), Gülten Dayıoğlu'nun eserlerindeki çocuklar üzerine yaptığı çalışmada; Konuk (2019), ideoloji kavramı açısından Türk çocuk romanlarını ele aldığı araştırmasında *Fadiş*'e yer vermiştir. Topçu (2009), yüksek lisans tezinde *Fadiş* romanındaki sözcük gruplarını olarak tespit etmiş ve bulgularını Türkçe öğretimi bakımından değerlendirmiştir. Çubukçu (2023), "Türk Çocuk Edebiyatındaki Öyküleyici Metinler İle Türkçe Ders Kitaplarındaki Öyküleyici Metinlerin Söz Sanatları Bakımından İncelenmesi" başlıklı doktora tezinde *Fadiş*'e de yer vermiştir.

Alinyazına bakıldığında, aynı yıl, benzer içeriklerde yazılmış bu iki çocuk romanının karşılaştırmasıyla ilgili bir çalışma olmadığı görülmektedir. Bu bağlamda, iki romandaki imgeleri karşılaştırması bakımından bu çalışma önem kazanmaktadır.

Bu çalışmada, farklı yazarlar tarafından aynı yıl yazılan ve iki küçük kızın benzer hikâyelerini anlatan *Fadiş* ve *Yonca Kız* romanları karşılaştırılacaktır. Karşılaştırmalar, imgebilim temelinde doküman incelemesi yöntemiyle yapılacaktır.

1. İMGELER

Bu bölümde Gülten Dayıoğlu'nun *Fadiş* ve Kemal Bilbaşar'ın *Yonca Kız* romanlarındaki imgeler analiz edilecektir.

1.1. Büyükşehir İmgesi

Fadiş ve *Yonca Kız* romanlarında büyükşehir imgesi, karakterlerin yaşadığı kültürel ve sosyal soklar üzerinden işlenmiştir. Her iki karakter de küçük kasabalarından çıkıp büyüğe geldiklerinde, kendilerini yabancı ve "öteki" olarak hissetmektedirler. Bu durum, romanların yazıldıkları dönemde köyden kente göç eden bireylerin şehirlerde yaşadıkları uyum sorunlarıyla da benzerlik göstermektedir.

Fadiş ve *Yonca Kız*, büyüğe geldiklerinde, kalabalıklar, büyük binalar ve şehir yaşamının diğer unsurları karşısında şaşkınlık ve ürküntü yaşamaktadırlar. Örneğin, *Yonca Kız*'ın İzmir'deki pazarı ve denizi gördüğünde hissettiği şaşkınlık, onun bu yeni çevrede "öteki" olarak algılanmasına neden olmaktadır:

O gün şehrin pazarı olduğundan hanın avlusu hayvan doluydu. Sokaklarda, caddelerde pazarcular bağırsıyorlardı. *Yonca Kız* bunca insanı hiçbir arada görmemişti. Kaynaşan insan kalabalığına, yolun kenarında yükselen büyük binalara ürkek gözlerle bakıyordu. Bunlar Zelha Ana'nın anlattığı peri padişahının sarayları mıydı ki? (Bilbaşar, 2006, s. 23-24)

Fadiş'in İstanbul'daki deniz karşısındaki hayranlığı ve şaşkınlığı şu ifadelerle anlatılmaktadır: "Vapurun bu kadar insanla batmadan denizin üstünde durabilmesi, denizin mavi rengi, hanımların tüylü şapkaları onu şaşkınlığa düşürüyordu." (Dayıoğlu, 2016, s. 18)

Bu durum, aynı şekilde *Yonca Kız*'da da görülmektedir:

Kale'nin gurbetçileri, İzmir'e ikindiüstü vardılar. Otobüs bayram yerinde yolcuların bir kısmını indirmek için durduğunda *Yonca Kız*, gözün alabildiğine yayılan İzmir'i, deniz denen büyük mavi aynayı gördü. (Bilbaşar, 2006, s. 30)

Bu ifadeler, her iki karakterin de büyükşehirdeki ilk deneyimlerinde yaşadıkları şaşkınlık ve hayranlığı vurgulamaktadır.

Yazarlar, bu romanlarda büyükşehir imgesini kullanarak, okurlara şehir yaşamının cazibesi ve zorlukları hakkında mesajlar vermektedirler. *Fadiş* ve *Yonca Kız*'ın deneyimleri, şehirlerin sunduğu fırsatların yanı sıra, bu ortamlarda yaşanan yabancılaşma ve uyum sorunlarını da gözler önüne sermektedir. Yazarlar, bu imgeler aracılığıyla, okurlara büyükşehirlerin sadece hayranlık uyandıran yerler olmadığını, aynı zamanda bireylerin kimliklerini ve aidiyet duygularını sorgulamalarına neden olan karmaşık mekânlar olduğunu anlatmaktadırlar. *Fadiş* ve *Yonca Kız*'ın büyükşehirdeki deneyimleri, çocuk okurlara, farklı ortamlarda karşılaşabilecekleri zorluklar ve bu zorluklarla başa çıkma yolları hakkında önemli dersler sunmaktadır.

Sonuç olarak, *Fadiş* ve *Yonca Kız* romanlarında büyükşehir imgesi, "öteki" kavramı üzerinden işlenmiştir. Yazarlar, okurlara şehir yaşamının karmaşıklığını ve bireylerin bu ortamlarda yaşadığı yabancılaşmayı etkili bir şekilde aktarmaktadırlar. Yazarlar, bu imgelerle, çocukların farklı çevrelerde karşılaşabilecekleri zorlukları anlamalarına ve bu zorluklarla başa çıkma yollarını keşfetmelerine yardımcı olmaktadır.

1.2. Zengin Kadın İmgesi

Fadiş ve *Yonca Kız* romanlarında, zengin kadın karakterlerin, yanlarında çalışan hizmetçilere karşı sergiledikleri acımasız ve gaddar tutumlar, toplumsal sınıf farklılıklarını ve adaletsizlikleri belirtmektedir. Romanlar, yazıldıkları dönemde yaygın olarak görülen köylülerin ezilmesi durumunu da yansıtmaktadırlar. Bu bağlamda, zengin ev sahipleri, kasabadan gelen *Fadiş* ve *Yonca Kız*'ı kirli olarak görmekte ve onları ilk iş olarak banyoya sokmaktadır. *Fadiş*'in annesiyle birlikte hizmetçilik yapacağı eve vardığında yaşadığı deneyim, bu durumu açıkça ortaya koymaktadır:

Hanımın gösterdiği yerde ellerini yüzünü sabunladı. *Fadiş*'in yüzü sabunlanırken gözüne köpük kaçtı. Ağlamaya başladı. Cemile sıkılıyor, *Fadiş*'i, "Ağlama, sus!" diye dürtüklüyordu. Bu sırada hanımla küçük Aydın da banyo kapısına geldiler. Hanım, "Ne oluyor çocuğa?" diye sordu. Cemile onları görünce daha çok sıkıldı. "Hiç," dedi. "Gözüne köpük kaçtı da..." Hanım uzaklaşırken söylendi. "Bağırtma çocuğu!" (Dayıoğlu, 2016, s. 19)

Benzer bir durum *Yonca Kız* için de geçerlidir. İbrahim Bey'in evine vardığında, o da hemen banyoya sokulur:

Sultan Bacı, kokulu sabunlar, dürürlü havlular, çarşafklar, içinde kıpır kıpır yapan balık bulunan sarı hamam tasları getirdi. Banyonun yerini gösterdi. Banyo, kapılarının karşısındaydı. Kırmızı işaretli musluktan sıcak, mavi işaretli musluktan soğuk su aktığını söyledi. (Bilbaşar, 2006, s. 49)

Bu sahneler, ev sahiplerinin kasabalı karakterleri pis olarak görmelerini ve onları şehirli standartlarına uygun hale getirme çabalarını simgelemektedir. İmgebilimin önem verdiği "öteki" kavramı burada belirgin bir şekilde ortaya çıkmaktadır. *Fadiş* ve *Yonca Kız*, şehirli ev sahipleri tarafından "öteki" olarak algılanmakta ve bu algı, onların hizmetçi olarak çalıştıkları evlerdeki konumlarını belirlemektedir.

Her iki romanda da hizmetçilik yapan anneler, yiyecek bolluğunda bir şey yemeden çalışmak zorunda bırakılırlar. *Yonca Kız* da benzer bir şekilde annesinin hazırladığı leziz yemekleri yiyememektedir:

(Gonca Ana) Bütün gün bulaşık küvetinin önünde dikiliyor, eli sıcak, sodalı sulardan çıkmıyordu. Buruşuk buruşuk, beyaz beyaz olmuş, tüm şişmişti elleri. Ayaklarının sızısı da hiç kesilmiyordu. Sofrada öğle, akşam yemeklerinde Sultan Bacı'nın önüne sürdüğü onca güzel yemeklere, sarı sarı böreklere, kaymaklı baklavalara el sürmüyordu. (Bilbaşar, 2006, s. 57)

Bu anlatımlar, hizmetçilerin kendi hazırladıkları yemeklerden bile yiyememeleri üzerinden, çocuk okuyuculara sınıfsal eşitsizliğin somut bir örneğini sunmaktadır. Yazarlar, bu tür imgeler aracılığıyla, çocuk okuyuculara toplumsal sınıf farklılıklarını ve adaletsizlikleri erken yaşta fark ettirmeyi amaçlamış olabilirler. Zengin kadın figürlerinin acımasız bir şekilde resmedilmesi, çocukların zenginlik ve güç sahibi bireylere karşı eleştirel bir bakış açısı geliştirmelerine katkıda bulunabilir. Bu anlatım tarzı, çocukların toplumsal adaletsizlikleri sorgulamalarını ve bu konular üzerinde düşünmelerini teşvik edebilir.

Yazarların, bu imgeler aracılığıyla, çocuk okuyucuların adalet, eşitlik ve insan hakları gibi kavramlarla tanışmalarını sağlamayı hedefledikleri söylenebilir. Romanlarda çocuk karakterlere yönelik sert ve kötü davranışların tasviri, çocuk okuyuculara toplumsal adaletsizliklerin ve sınıf

çatışmalarının ne kadar yaygın olduğunu göstermeyi amaçlamaktadır. Bu tür anlatımlar, çocukların empati yeteneklerini geliştirmelerine ve toplumsal eşitsizliklerin farkına varmalarına katkıda bulunabilir. Yazarların, bu temalar aracılığıyla, çocuk okuyucularını sosyal adalet ve eşitlik konularında bilinçlendirmeyi ve bu konular üzerinde düşünmeye teşvik etmeyi amaçladıkları söylenebilir.

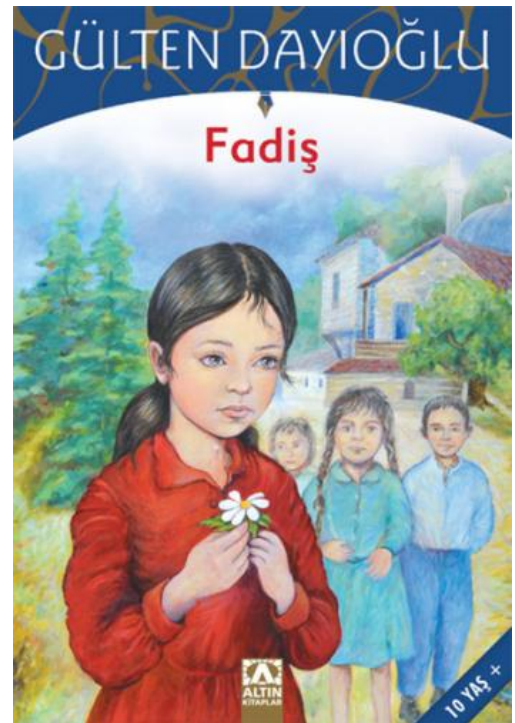
Sonuç olarak, yazarların bu tür bir algı oluşturma çabası, çocuk okuyucuların toplumsal eleştiri yapabilme yetilerini geliştirmeyi ve daha adil bir toplum arayışına katkıda bulunmalarını sağlamayı amaçlamaktadır. Bu bağlamda, eserler, çocukların toplumsal yapıyı sorgulamalarına ve daha adil bir dünya için düşünmelerine olanak tanıyan edebî bir araç olarak değerlendirilebilir. Yazarlar, "öteki" kavramını ve sınıfsal eşitsizlikleri işleyerek, çocuk okuyuculara empati ve eleştirel düşünme becerileri kazandırmayı hedeflemektedirler.

1.3. Zengin Çocuk İmgesi

İmgebilimin odaklandığı "öteki" kavramı, bireylerin ve grupların toplumsal yapılar içinde nasıl konumlandığını ve algılandığını anlamak için önemli bir araçtır. Bu kavram, özellikle çocuk edebiyatında, genç okuyucuların empati geliştirmesi ve toplumsal farkındalık kazanması açısından önemlidir. İki romanda da zengin çocuk imgesi, bu bağlamda dikkat çekici bir şekilde ele alınmıştır. Her iki romanda da Yonca Kız ve Fadiş'in annelerinin hizmetçi olarak çalıştıkları evlerde, zengin çocuklar yüzünden ceza almalarını anlatmaktadır.

Fadiş evin oğlunun yalanları yüzünden ev sahibesi tarafından cezalandırılır (Dayıoğlu, 2016, s. 25). Benzer şekilde evin kızı Şehvar da Yonca Kız'a iftira atarak Yonca Kız'ın ceza almasına neden olur. Yonca Kız ve Şehvar oyuncak odasında oynarken, Şehvar odadan dışarı çıkar. Yonca Kız da Şehvar'ın uyuyan bebeği ile oynamaya başlar. Bunu gören Şehvar çok sinirlenir ve ortalığı birbirine katarak bebeğin kafasını koparır. Bunu gören evin hanımı Yonca Kız'a ceza verir ve saçlarını kökünden keser. Bundan sonra o odaya girmesini ve kızı Şehvar ile oynamasını da yasaklar (Bilbaşar, 2006, s. 60). Bu olaydan önce de zaten Şehvar, Yonca Kız'ın oyuncaklarıyla oynamasına asla müsaade etmez (Bilbaşar, 2006, s. 58). Bu tür olaylar, zengin çocukların fakir çocukları ötekileştirmesi ve bu ötekileştirmenin toplumsal yapılar üzerindeki etkisini vurgulamaktadır.

Romanlarda zengin çocuk imgesi, okuyucularda olumsuz düşünceler uyandıracak şekilde tasvir edilmiştir. Zengin çocukların, kasabadan gelen ve hizmetçilik yapan kızları suçlu görmeleri, zenginlerin fakirleri hor görmesiyle ilişkilendirilir. Bu durum, okuyucularda zengin çocuklara karşı olumsuz duyguların oluşmasına neden olmaktadır. Romanlarda, büyükşehre geldiklerinde etraflarında gördükleriyle büyülenen iki kız, kasabalı ve fakir oldukları için şehrli anneler ve



çocukları tarafından ötekileştirilir. Bu ötekileştirme, zengin ve fakir arasındaki toplumsal çatışmayı ve sınıf farkını göstermektedir.

Yazarlar, bu tür imgelerle okuyuculara toplumsal adaletsizlikleri ve sınıf farklılıklarını sorgulatmayı amaçlar. Çocuklara yönelik yazılan bu romanlarda, ötekileştirme ve adaletsizlik temaları, genç okuyucuların empati geliştirmelerine ve toplumsal farkındalık kazanmalarına yardımcı olabilir. Bu nedenle, "öteki" kavramının çocuk edebiyatında işlenmesi, çocukların sosyal ve duygusal gelişimlerine katkıda bulunabilir.

Sonuç olarak, bu imgeler, toplumsal yapılar ve sınıf farklılıkları hakkında genç okuyuculara önemli dersler sunmaktadır. Yazarlar, bu imgeler aracılığıyla okuyuculara empati, adalet ve toplumsal farkındalık gibi değerleri aşılama hedefler. Bu tür edebî eserler, çocukların dünyayı daha geniş bir perspektiften görmelerine ve toplumsal adaletsizliklere karşı duyarlılık geliştirmelerine yardımcı olabilir.

1.4. Baba İmgesi

İki romanda da babalar, iş için kasabadan şehre göç ederler ve bu göç, aile yapısında önemli değişikliklere yol açar. Yonca Kız'ın babası, ailesi için çabalayan ve onların onurunu korumak için mücadele eden bir figür olarak tasvir edilirken, Fadiş'in babası Kamil Bey, kızına karşı sevgisiz ve şiddet uygulayan bir baba olarak betimlenir. Bu iki farklı baba imgesi, okuyuculara farklı toplumsal ve duygusal mesajlar iletir.

Fadiş romanında, romanın başkarakteri Fadiş, babası Kamil Bey'den sözlü ve fiziki şiddet görmektedir:

(Kamil Bey Fadiş'e) "Eğer bir daha annenin adını anacak olursan, seni trenden aşağıya atarım," demişti. Fadiş ise korkuyla babasının eline yapışmış, "Atma, atma!" diye yalvarmıştı. "Kâmil Bey yerinden fırlayıp Fadiş'i iyi bir patakladı. (Dayıoğlu, 2016, s. 36)

Küçük bir çocuk olan Fadiş, babasının istediği cevapları vermediği için şiddete maruz kalmaktadır. Bu nedenle Fadiş, babasının kendine karşı tutum ve davranışlarını şu şekilde sorgulamaktadır:

Babam başkalarının babalarına hiç benzemiyor. Tıpkı bir yabancı gibi diyerek iç çekti. Mahalledeki çocukların babalarını gözünün önüne getirdi. Akşamüstleri işten dönen babalar, çocuklarını kapı önlerinde nasıl kucaklıyor, sımsıkı sarılıp nasıl öpüyorlardı. Fadiş bunları derin derin düşündü. Babası kendisini hiç öpmemişti. Ona candan sarılmamıştı. (Dayıoğlu, 2016, s. 66)

Romanın sonunda Kamil Bey Cemile'den boşanmayı başarır. Kamil Bey boşanma davası açar ve Cemile de Kamil Bey'den umudunu kestiği için boşanmayı kabul eder. Kamil Bey bu boşanmadan sonra, Fadiş ile iletişimi keser ve izini kaybettirir. Kamil Bey için ne eşi ne de kızı önemlidir. İsteddiği olduğunda onları siler ve yeni bir yaşama başlar (Dayıoğlu, 2016, s. 154).

Fadiş romanında, baba imgesi, sevgi ve şefkatten yoksun, otoriter ve şiddet yanlısı bir karakter olarak çizilmiştir. Kamil Bey, kızına karşı fiziksel ve sözlü şiddet uygulayarak, onu kendi ailesi içinde bile "öteki" konumuna iter. Bu durum, Fadiş'in babasıyla olan ilişkisini sorgulamasına ve babasını bir yabancı gibi görmesine neden olur. Kamil Bey'in, ailesine karşı sorumluluklarını yerine getirmemesi ve sonunda ailesini terk etmesi, onun başarısız bir baba imgesi olarak sunulmasına yol açar. Bu bağlamda, Kamil Bey, toplumsal normlara uymayan, ailesini ihmal eden ve kendi çıkarları

doğrultusunda hareket eden bir "öteki" olarak konumlandırılır. Fadiş'in babasıyla olan olumsuz ilişkisi, onun psikolojik gelişimini derinden etkiler. Babasının sevgisiz ve şiddet dolu tavırları, Fadiş'in kendine olan güvenini zedeler ve onu sürekli bir korku ve güvensizlik içinde bırakır. Fadiş, diğer çocukların babalarıyla olan ilişkilerini gözlemleyerek, kendi babasının eksikliklerini daha da derinden hisseder. Bu durum, Fadiş'in kendi kimliğini ve değerini sorgulamasına neden olmaktadır.

Yonca Kız romanında, baba imgesi ailesi için fedakârlık yapan, onurlu ve çalışkan bir karakter olarak tasvir edilmiştir. Ancak, bu baba imgesi de "öteki" kavramı çerçevesinde değerlendirildiğinde, toplumun normlarına aykırı bir şekilde, kaçak bir gecekondu inşa etme çabası içinde öldürülmesiyle "öteki" konumuna düşmektedir. Her ne kadar *Yonca Kız*'ın babası, ailesi için fedakârlık yapıyor gibi görünse de, bu fedakârlıkların sonuçsuz kalması ve babanın erken ölümü, onun da başarısız bir baba imgesi olarak algılanmasına yol açmaktadır. *Yonca Kız*'ın babasının erken ölümü, onun hayatında derin bir boşluk yaratır. Babasının yokluğu, *Yonca Kız*'ın ailesi için mücadele etme ve sorumluluk alma bilincini erken yaşta geliştirmesine neden olur.

Her iki romanda da baba imgelerinin başarısız olarak sunulması, yazarların okuyuculara aile içi ilişkilerdeki sorunları ve bu sorunların çocuklar üzerindeki etkilerini göstermek istediklerini düşündürmektedir. Yazarların, babaları "öteki" olarak konumlandırarak, okuyuculara aile içi şiddet, sorumluluk ve fedakârlık gibi konularda eleştirel bir bakış açısı sunmayı amaçladıkları söylenebilir. Bu romanların çocuklara yönelik yazıldığı göz önünde bulundurulduğunda, yazarların bu konuları ele alarak çocukların aile içi ilişkilerdeki farklı dinamikleri anlamalarına yardımcı olmayı hedefledikleri söylenebilir.

Baba imgelerinin ötekileştirilmesi, toplumsal normlar ve bireysel sorumluluklar arasındaki çatışmayı da ifade etmektedir. Kamil Bey, toplumsal normlara uymayan bir baba olarak, bireysel çıkarlarını ailesinin önüne koyar. *Yonca Kız*'ın babası ise, ailesi için mücadele ederken hayatını kaybeder. Bu durum, okuyuculara toplumsal normların ve bireysel sorumlulukların aile içi ilişkiler üzerindeki etkilerini sorgulamalarını sağlar.

Sonuç olarak, her iki romanda da yazarların okuyuculara aile içi ilişkilerdeki sorunları ve bu sorunların çocuklar üzerindeki etkilerini göstermeye çalıştıkları anlaşılmaktadır. Bu bağlamda, baba imgeleri, okuyuculara aile içi ilişkilerdeki farklı dinamikleri ve bu dinamiklerin çocuklar üzerindeki etkilerini sorgulama fırsatı sunmaktadır.

1.5. Anne İmgesi

Romanlardaki olumsuz baba imgelerine rağmen, olumlu anne imgeleri görülmektedir. *Yonca Kız* ve *Fadiş* romanlarında, anneler kasabalı ve fakir olmalarına rağmen, şehirdeki zorluklara göğüs gererek kızları için mücadele eden figürler olarak resmedilir. Bu anneler, fedakârlıkları ve güçlü amaçlar uğruna verdikleri mücadele ile öne çıkarlar.

Yonca Kız'ın annesi, kızından bir an olsun ayrılmayan bir karakter olarak tasvir edilir. Bu, annelik rolünün sürekli bir bağlılık ve koruma içgüdüsüyle tanımlandığını gösterir. Fadiş'in annesi ise, kızının iyiliği için onu akrabalarının yanına göndermek zorunda kalır. Ancak, bu ayrılık fiziksel bir mesafeden öteye geçmez; çünkü Fadiş'in annesi sürekli kızını düşünür ve onun için çalışır. Şehirde hizmetçilik yaptığı zenginlerin kızını istememeleri nedeniyle ondan uzakta yaşamak zorunda kalması, toplumsal sınıf farklarının ve önyargıların bir yansımasıdır.

Fadiş'in annesi kızı hakkında şöyle düşünmektedir:

Herkes, yaşamını sürdürmek için bir yol seçmiş. Yaşamak güzel. Güçlü bir amaç için çalışmak, yaşamı daha da güzelleştiriyor. Fadiş'im için var gücümle çalışırım. Onu büyütür, belki de okuturum. Hele okuyup bir meslek edinirse... Bunları düşünürken Cemile'nin içi, pırıl pırıl sevinçle doldu. Artık hiçbir şeyden korkmuyordu. (Dayıoğlu, 2016, s. 42).

Fadiş'in annesi, kızının geleceği için çalışmanın ona güç verdiğini ve yaşamını anlamlı kıldığını düşünür. Bu düşünceler, annelerin fedakârlıklarını ve güçlü amaçlar uğruna verdikleri mücadeleyi vurgulamaktadır. Annenin içsel monologları, okuyucuya annelik rolünün derinliğini ve zorluklarını hissettirmektedir.

Bu romanlarda dikkat çeken bir diğer unsur ise, zengin annelerin kendi çocuklarını önemsemelerine rağmen, kasabalı çocukları sırf fakir ve kasabalı oldukları için küçümsemeleri ve onlara karşı olumsuz tutum ve davranışlarıdır. Yonca Kız ve Fadiş'in anneleri, kendi hazırladıkları yemekleri bile sırf saygısızlık olmasın diye kendi çocuklarına bile yedirmeyerek onlardan üstün konuma gelmektedirler. Bu şekilde yapılan betimlemeler, okuyucuda nezdinde şehirli anne imgesine olumsuz, kasabalı anne imgesine ise olumlu yaklaşma ayırımına yol açmaktadır. Yazarlar, kasabalı ve fakir anneleri olumlu bir şekilde sunarken, şehirli ve zengin anneleri olumsuz bir şekilde betimleyerek, toplumsal sınıf farklılıklarına ve önyargılara dikkat çekmektedirler. Bu imgeler aracılığıyla okurlara, toplumsal eşitsizliklerin ve önyargıların eleştirisi yapılmakta ve empati geliştirilmesi teşvik edilmektedir.

1.6. Kasabalı Çocuk İmgesi: Yonca Kız ve Fadiş

Romanlardaki imgelerden en önemlileri, okuyucuların roman boyunca takip ettikleri ana karakterler olan Yonca Kız ve Fadiş'in nezdinde kasabalı/köylü çocuk imgeleridir. İmgebilim açısından Yonca Kız ve Fadiş karakterleri, kasabalı/köylü çocuk imgelerinin idealleştirilmiş temsilleri olarak dikkat çekmektedir. Bu karakterler, toplumsal ve kültürel değerlerin yansıması olarak, okuyuculara belirli erdemleri ve davranış kalıplarını sunmaktadır.

Yonca Kız, ev sahibesi ve evin kızı tarafından maruz kaldığı olumsuz davranışlara rağmen sabırlı ve hoşgörülü bir tutum sergilemektedir. Bu, onun karakterinin idealleştirilmiş bir yönünü ortaya koymaktadır. Örneğin, Şehvar'ın oyuncaklarını sergilemesi ve Yonca Kız'a elletmemesi karşısında, Yonca Kız'ın kıskançlık göstermemesi ve sessizce izlemesi, onun sabrını ve alçakgönüllülüğünü vurgulamaktadır:

Odaya girdiklerinde Şehvar bütün oyuncaklarını ortaya seriyordu. Ama Yonca Kız'a birini elletmiyordu. Onu bir kenarda oturtuyor nispet verir gibi her oyuncuğun marifetini gösteriyordu. Oysa Yonca Kız kıskanmadan, bir şey söylemeden onu seyrediyordu. (Bilbaşar, 2006, s. 58)

Okul hayatında da Yonca Kız, arkadaşlarıyla iyi geçinen ve başarılı bir öğrenci olarak tasvir edilmektedir. Onun alçakgönüllülüğü ve paylaşımcılığı, arkadaşları tarafından sevilmesini sağlar:

Aralarında anlaşmazlık çıkanlar gidip öğretmene şikâyet edeceklerine ona geliyorlar, kendilerini uzlaştırmasını istiyorlardı. Çoğu zaman Yonca Kız onları darıltmadan uzlaştırmamanın bir yolunu buluyordu. Yonca Kız'ın alçakgönüllülüğü de onlara kendisini

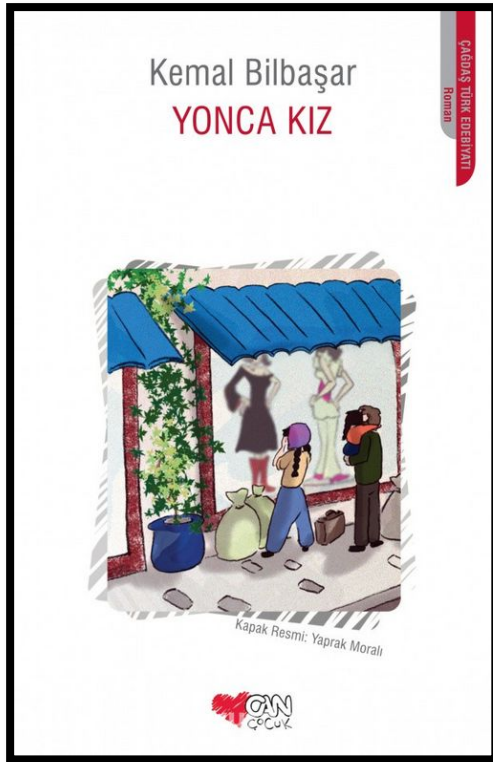
sevdiriyordu. O da büyük bir konaktan gelmesine karşılık, bazı zengin arkadaşları gibi kibirli değildi. 'Öğle paydosunda çocuk parkına gidip salıncağa binelim!' dediler mi, hemen aralarına katılıyordu. Yiyeceklerini, çerezlerini her zaman arkadaşlarıyla paylaşıyordu. (Bilbaşar, 2006, s. 103).

Fadiş de benzer şekilde, toplumsal uyum ve iyimserlik imgeleriyle betimlenmektedir: Mahalledeki çocuklarla kurduğu ilişkiler, onun sosyal becerilerini ve liderlik özelliklerini ön plana çıkarır:

Fadiş, mahallede kendi yaşındaki tüm kızlarla ve oğlanlarla arkadaş oldu. Köylü çocuklar onu çok seviyorlardı. O, sokağa çıkmadan hiçbir oyun kurmuyor, aralarına katılmasını bekliyorlardı. (Dayıoğlu, 2016, s. 98).

Fadiş'in oyunlardaki adil tutumu ve uzlaştırıcı rolü, onun karakterinin idealleştirilmiş yönlerini göstermektedir:

Fadiş, iyimser bir kızdı. Oyunlarda mızıkçılık yapmaz, hep haklıdan yana olurdu. Oyun kurmakta birinciydi. O, birkaç çocukla oyuna başladı mı, öteki çocuklar hemen kendi oyunlarını bırakıp onlara katılırlardı. Kimseyle kavgaya etmezdi. Kavgaya etmek isteyen arkadaşlarına da engel olup, kavgacıları yatıştırırdı. (Dayıoğlu, 2016, s. 98-99).



Yonca Kız ve Fadiş karakterleri, kasabalı ve köylü çocuk imgelerinin idealleştirilmiş temsilleri olarak, okuyuculara toplumsal ve kültürel değerlerin önemini vurgulayan güçlü mesajlar sunmaktadır. Bu karakterler, sabır, hoşgörü, alçakgönüllülük, paylaşımcılık, sosyal uyum ve liderlik gibi erdemleri temsil ederken, çocuk okurlara bu değerlerin günlük yaşamda nasıl uygulanabileceğini göstermektedir. Bu karakterler aracılığıyla yazarlar, çocuk okurlara toplumsal değerlerin ve erdemlerin önemini aşılama amaçlamaktadır. Yonca Kız ve Fadiş, çocukların kendi yaşamlarında uygulayabilecekleri olumlu davranış kalıplarını temsil ederken, aynı zamanda okuyuculara empati, dayanışma ve toplumsal uyumun değerini öğretmektedir. Bu mesajlar, çocukların kişisel gelişimlerine katkıda bulunarak, onları daha duyarlı ve sorumlu bireyler olmaya teşvik etmektedir.

SONUÇ

Gülten Dayıoğlu'nun *Fadiş* ve Kemal Bilbaşar'ın *Yonca Kız* eserleri, 1971 yılında yayınlanmış ve yazıldıkları dönemin özelliklerini yansıtan romanlar olarak görülmektedir. Bu çalışmada, söz konusu romanlar imgebilimsel açıdan karşılaştırılmış ve her iki eserde yer alan imgeler detaylı bir şekilde incelenmiştir. Analiz edilen altı ana imge (büyükşehir imgesi, zengin kadın imgesi, zengin çocuk imgesi, baba imgesi, anne imgesi ve kasabalı çocuk imgesi) 1970'lerin Türkiye'sinin toplumsal ve kültürel yapısını anlamak için önemli veriler sunmaktadır.

Büyükşehir imgesi, her iki romanda da kasabadan şehre göç eden karakterlerin yaşadığı yabancılaşma ve "öteki" olma duygusunu yansıtmaktadır. Yonca Kız ve Fadiş'in, büyükşehirin kalabalığı, büyük binaları ve hızlı yaşamıyla karşılaşmaları, onların kendilerini yabancı ve dışlanmış hissetmelerine neden olmaktadır. Bu imge, şehir hayatının bireyler üzerindeki baskısını ve uyum zorluklarını da göstermektedir.

Zengin kadın imgesi, şehirli ve varlıklı ev sahiplerinin, kasabadan gelen hizmetçilere ve onların çocuklarına karşı sergiledikleri küçümseyici ve acımasız tutumlarla belirginleşir. Bu imgeler, toplumsal sınıf farklılıklarını ve adaletsizlikleri açıkça göstererek, okurları sosyal eşitsizlikler konusunda düşünmeye sevk etmektedir. Hizmetçilerin maruz kaldığı haksız muameleler, toplumdaki önyargıları ve ayrımcılığı vurgulamaktadır.

Zengin çocuk imgesi, zengin ailelerin çocuklarının şımarık, bencil ve acımasız davranışlarını ortaya koymaktadır. Yonca Kız ve Fadiş'in bu çocuklar tarafından ötekileştirilmesi ve haksızlığa uğramaları, sınıfsal ayrımların çocuklar arasındaki ilişkilere nasıl yansıdığını göstermektedir. Bu imge, çocuk okullarda adalet duygusunu pekiştirirken, empati ve anlayış geliştirmelerine de katkıda bulunmaktadır.

Baba imgesi, iki romanda da farklı şekillerde ele alınmıştır. Fadiş'te baba, sevgisiz ve şiddet uygulayan bir figür olarak olumsuz bir imge çizerken, Yonca Kız'da baba, ailesi için mücadele eden ancak erken ölümüyle ailesini yalnız bırakan bir karakter olarak sunulmaktadır. Baba imgeleri, aile içi ilişkilerdeki sorunları ve çocuklar üzerindeki olumsuz etkilerini yansıtmakta, babaların aile içindeki rollerini sorgulamaktadır.

Anne imgesi ise her iki romanda da olumlu ve fedakâr bir şekilde resmedilmiştir. Anneler, zorlu şehir yaşamında çocukları için her türlü fedakârlığı yapan, güçlü ve dirençli karakterlerdir. Bu imge, anneliğin kutsallığını ve anne sevgisinin gücünü vurgulayarak, okuyuculara güçlü ve olumlu bir mesaj iletmektedir.

Kasabalı çocuk imgesi, Yonca Kız ve Fadiş karakterleri üzerinden idealleştirilmiş bir şekilde sunulmuştur. Onların sabırlı, hoşgörülü, alçakgönüllü ve paylaşımcı tutumları, toplumsal ve kültürel değerlerin önemini ortaya koymaktadır. Bu imgeler aracılığıyla yazarlar, çocuk okullara olumlu değerler aşılama, empati ve dayanışma duygularını geliştirmeyi amaçlamaktadır.

Sonuç olarak, Fadiş ve Yonca Kız romanları, işledikleri imgeler aracılığıyla toplumsal sınıf farklılıkları, aile içi ilişkiler ve bireylerin toplum içindeki konumlarını etkili bir şekilde yansıtmaktadır. Yazarlar, dönemin sosyal sorunlarını ve sınıfsal farklılıklarını karakterler ve onların deneyimleri üzerinden işlemekte, böylece okullara mesajlar iletmektedir. Romanlardaki imgeler, çocukların, dönemin Türkiye'sini daha geniş bir perspektiften algılamalarına yardımcı olarak, sosyal adalet, empati ve eşitlik gibi değerlere erken yaşta aşina olmalarını sağlamaktadır. Bu yönüyle her iki eser de, yazıldıkları dönemin özelliklerini yansıtarak çocuk edebiyatının toplumsal bilinç oluşturmadaki rolünü güçlendirmektedir.

KAYNAKÇA

- Aksan, Doğan (1993). *Şiir Dili ve Türk Şiir Dili*. İstanbul: BE-TA Basım Yayım.
- Atalay, İrfan (2019). *Karşılaştırmalı Edebiyat*. İstanbul: Hiperlink.
- Ayhan, Sinem Nur ve Ali Fuat Arıcı (2022). "Türk Çocuk Edebiyatı Eserlerinde Öğütlerin İncelenmesi: Kuşaklar Arası Bir Bakış", *Türkiye Eğitim Dergisi*, 7(1), 229-248.
- Bilbaşar, Kemal (2006). *Yonca Kız*. İstanbul: Can Çocuk.
- Burçoğlu, Nedret Kuran (2005). "Disiplinlerarası Bir Bilimdalı Olarak İmgebilim", *Edebiyat ve Eleştiri*, (81), 105-107.
- Çubukçu, İsmail (2023). *Türk Çocuk Edebiyatındaki Öyküleyici Metinler İle Türkçe Ders Kitaplarındaki Öyküleyici Metinlerin Söz Sanatları Bakımından İncelenmesi*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Ankara: Ankara Üniversitesi.
- Dayıoğlu, Gülten (2016). *Fadış*. İstanbul: Altın Kitaplar.
- Dilidüzgün, Şükran (2013). "Gülten Dayıoğlu'nun 'Fadış ve Yeşil Kiraz' Romanlarında Yardımcı ve Engelleme Eylemleri", *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 6(28), 55-71.
- Engin, Ertan (2012). "İmagoloji", *Selçuk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, (27), 57-66.
- Genç, Hanife Nalan ve Kadir Yalınkılıç (2011). "'Fadış' ve 'Küçük Prens' Adlı Eserlerin Tasarım ve İçerik Özelliklerinin Eserlerin Eğitsel Yönüne Etkileri", *Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, (9), 99-114.
- Kadıoğlu, Evrim (2007). *Kindererziehung bei Christine Nöstlinger und Gülten Dayıoğlu (Am Beispiel der Werke "Konrad oder das Kind aus der Konservenbüchse" und "Fadış")*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Samsun: Ondokuz Mayıs Üniversitesi.
- Konuk, Mehtap (2019). *İdeoloji Kavramı Açısından Türk Çocuk Roman Örnekleri Üzerine Bir İnceleme*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Balıkesir: Balıkesir Üniversitesi.
- Kurğa Örmek, Filiz (2018). *Kemal Bilbaşar'ın Romanlarındaki Kalıplaşmış İfadeler Üzerine Bir İnceleme*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: İstanbul Arel Üniversitesi.
- Küçük, Salim (2007). "Çocuk Edebiyatında Kültürel Değerler Açısından Şeker Portakalı ve Fadış Üzerine Bir Değerlendirme", *II. Ulusal Çocuk ve Gençlik Edebiyatı Sempozyumu (Gelişmeler, Sorunlar ve Çözüm Önerileri)*, Ankara Üniversitesi, 297-306.
- Millas, Herkül (2000). *Türk Romanı ve "Öteki"*. İstanbul: Sabancı Üniversitesi Yayınları.
- Okur Çakıcı, Fatma ve Taylan Can Doğanay (2022). "Türkiye'nin 1970'li Yıllarında Toplumsal Sınıfların Gündelik Hayatını Kapıcılar Kralı Filminden İzlemek", *Gümüşhane Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi*, 10(1), 440-468.
- O'Sullivan, Emer (2005). *Comparative Children's Literature*. London: Routledge.
- Önel, Feyza (2009). *Gülten Dayıoğlu'nun Romanlarında Çocuklar*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Konya: Selçuk Üniversitesi.
- Özdemir, Mehmet ve Özlem Mahinur Arslan (2023). "Gülten Dayıoğlu'nun 'Fadış' Romanının Çocuk Edebiyatı İlkeleri Açısından İncelenmesi", *RumeliDE Dil Ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, (37), 147-176.

- Sanlı Çeloğlu, Seda (2007). *Gülten Dayıoğlu'nun Fadiş ve Dört Kardeşiler Adlı Öykü Kitaplarının Tümce Anlambilim Açısından İncelenmesi*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Elazığ: Fırat Üniversitesi.
- Sarıtunalı, Hatice Nur (2021). "1970'li Yıllar Türkiye'sinde Kültürel Ortam ve Toplumsal Yaşam", *Stratejik Ortak Dergisi*, <https://stratejikortak.com/2021/12/1970li-yillari-turkiyesinde-kulturel-ortam-ve-toplumsal-yasam.html> (Erişim: 20.11.2024)
- Set, Gülşah (2020). *Kişiler Bakımından Çeviri Çocuk Romanları İle Yerli Çocuk Romanlarının Karşılaştırılması*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Ordu: Ordu Üniversitesi.
- Sezer, Sevil (2019). *Christine Nöstlinger ve Gülten Dayıoğlunun Çocuk Romanlarında Ailenin Çocuk Eğitimindeki Rolü*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Samsun: Ondokuz Mayıs Üniversitesi.
- Sınar Çılgın, Alev (2005). "Çağın Anlatan Bir Çocuk Edebiyatçısı: Gülten Dayıoğlu", *Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 6(8), 35-46.
- Şengül, Mehmet Bakır (2018). "Çocuk Edebiyatı Bağlamında Gülten Dayıoğlu'nun Fadiş Romanı", *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 35(1), 72-84.
- TDK (2022). Güncel Türkçe Sözlük, <https://sozluk.gov.tr/> (Erişim: 01.09.2024).
- Temur, Murat ve İhsan Seyit Ertem (2019). "Çocuk Edebiyatında Göç ve Göçmenlik", *Neşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi SBE Dergisi*, 9(2), 451-466.
- Topçu, Selin (2009). *Gülten Dayıoğlu'nun 'Fadiş' Romanında Sözcük Gruplarının Tespiti ve Türkçe Öğretimi Bakımından Değerlendirilmesi*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi.
- Ulağlı, Serhat (2018). *"Öteki"nin Bilimine Giriş-İmgebilim*. İstanbul: Motto Yayınları.
- Yılmaz, Mizgin (2019). *1940 Kuşağı Yazarlarından Kemal Bilbaşar'ın Öykücülüğü*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Marmara Üniversitesi.
- Yiğit, Fadime (2023). "Kemal Bilbaşar'ın 'Yonca Kız' Kitabının Değerler Eğitimi Açısından İncelenmesi", *Amasya Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 12(1), 18-27.

BATI

EDEBİYATINDA AKIMLAR

editör
OKTAY YİVLİ

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

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



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

Tehlikeli Oyunlar'da Yalnızlık Duygusunun Deneyimini Mekân ve Beden Üzerinden Okumak: Fenomenolojik Bir Yaklaşım¹

ÖĞR. GÖR. **EBRU VURAL ARSLAN*** - DR. ÖĞR. ÜYESİ **CAFER GARİPER****

Öz

İnsan varoluşunun merkezinde yer alan duygular; bireyin öznelliğini, bilincinin boyutlarını, seçimlerini, özgürlük algısını, edimlerini/edimsizliğini, davranış stratejilerini yorumlamada önemli rol üstlenir. Modern yaşamın çoğulculuğu içinde birey; içinde bulunduğu dünyadaki nesnelere, başkalarıyla, sıradanın ve yapmacıklığın değer yargılarıyla kuşatılmıştır. Bu kuşatılmışlık, kısıtlanmışlık hissini perçinler ve birey kendini her geçen gün daha yalnız, merkezin dışında hisseder. Oğuz Atay'ın *Tehlikeli Oyunlar* romanında yalnızlık duygusu, Hikmet Benol odağında bireyin *başkası* ile ilişkisi, bu ilişkiye yönelik algıları, varoluşunun bedenselliği ve mekânsallığı bağlamında bir deneyime dönüşür. Bireyin öznel deneyiminde ontolojik boyutuyla beliren yalnızlık duygusunun mekân ve bedenle somutlaşan bağı fenomenolojik yaklaşımın olanaklarıyla irdelenecektir. Bu nedenle çalışmanın kuramsal çerçevesi fenomenolojik yaklaşımla yalnızlık duygusunun deneyimini içerir. Çalışmanın inceleme kısımlarında ise Hikmet Benol'un başkası ile arasındaki gerilimde yalnızlığı nasıl deneyimlediği, yer arayışı ve edimleri öne çıkarılmıştır.

Anahtar sözcükler: Yalnızlık, duygu, mekân, beden, fenomenoloji

READING THE EXPERIENCE OF THE FEELING OF LONELINESS THROUGH SPACE AND
BODY IN *TEHLİKELİ OYUNLAR*: A PHENOMENOLOGICAL APPROACH

Abstract

Emotions at the core of human existence play a crucial role in interpreting an individual's subjectivity, dimensions of consciousness, choices, perception of freedom, actions/inactions, and behavioral strategies. Within the plurality of modern life, the individual is surrounded by the objects in their world, others, and the value judgments of the ordinary and artificial. This sense of being surrounded intensifies the feeling of being trapped, and the individual feels increasingly lonely and marginalized. In Oğuz Atay's novel *Tehlikeli Oyunlar*, the feeling of loneliness, through

¹Bu çalışma, Süleyman Demirel Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı bünyesinde, Dr. Öğr. Üyesi Cafer GARİPER danışmanlığında hazırlanmakta olan "Yusuf Atılgan, Oğuz Atay ve Ferit Edgü'nün Romanlarında Duygu" başlıklı doktora tezinden üretilmiştir.

*Süleyman Demirel Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Öğrencisi; Isparta Uygulamalı Bilimler Üniversitesi, Gelendost Meslek Yüksekokulu, e-posta: ebruarslan@isparta.edu.tr, ORCID: 0000-0002-7402-6073.

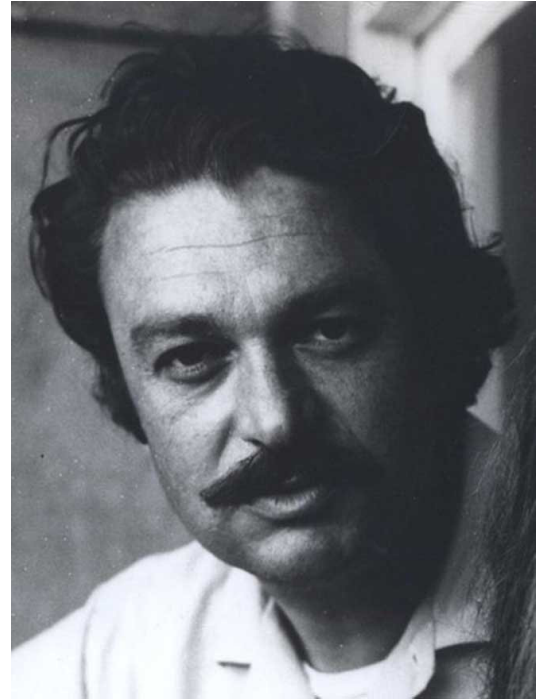
**Süleyman Demirel Üniversitesi, İnsan ve Toplum Bilimler Fakültesi, e-posta: cafergariper@sdu.edu.tr, ORCID: 0000-0002-1778-0168

the lens of Hikmet Benol, becomes an experience grounded in the individual's relationship with the other, their perceptions of this relationship, and the corporeality and spatiality of their existence. The connection between the feeling of loneliness, which emerges with an ontological dimension in the individual's subjective experience, and space and body will be examined through the possibilities offered by the phenomenological approach. Therefore, the theoretical framework of this study involves the phenomenological exploration of the experience of loneliness. In the analysis sections, Hikmet Benol's experience of loneliness in the tension between himself and the other, his search for a place, and his actions are emphasized.

Keywords: Loneliness, emotion, space, body, phenomenology

GİRİŞ

Oğuz Atay, romanlarında insanı; bedeni, *başkası* ile ilişkisi, içinde bulunduğu dünya, anlam arayışı, bilinç düzlemleri bağlamında ele alır. Atay, bireyin dünyayla ilişkisini duyguları, bilinci ve edimleriyle kavramaya olanak tanıyan ve fenomenolojiden beslenen varoluşçu felsefeyle bağ kurarak ortaya koyar. Kendilik meselesi, seçimler, özgürlük ve ahlak sorunu gibi temaları yabancılaşma, korku, kaygı, yalnızlık, bunalım, hiçlik, iç sıkıntısı gibi duygularla irdeler. “Oğuz Atay, insan ve topluma bakışı ile varoluşçu yazarlarla aynı çizgidedir. Varoluşçu yazarlar çağımız insanının yalnızlığını, umutsuzluğunu, güvensizliğini belirtmekle kalmazlar kişinin kendini tanımasını, baskıdan kurtulmasını da isterler” (Kaya 2001, s. 79). Atay'ın roman kahramanları “içine düştüğü sosyal çıkmazdan kurtulmaya çalışmadan önce kendi benliğini sorgular; kimliğini tespiti çalışır.” (Balci, 2004, s. 51). Atay'ın romanlarında bireyin bedensel duyularını, başkasıyla olan ilişkisini, dünyada-oluşunu, dünyayı idrak edişini ve bunlara yönelik yargılarını açığa çıkarmada duygular önemli bir işleve sahiptir. Zaman zaman başkası tarafından görülme arzusu, zaman zaman başkasının bakışıyla gündeme gelen nesneleşme tehdidi ve bazen de başkasının bireye yönelik yargıları farklı duyguları açığa çıkarır. Nurdan Gürbilek, “horlanmışlığın insanın iç dünyasında yol açtığı yaraya; yoksulluğun, aşağılanmışlığın, terk edilmişliğin iç burkucu yalnızlığına çok az yazar yoksul ama mağrur kahramanların yaratıcısı Dostoyevski kadar yakından bakabildi” (2018, s. 28) der. Oğuz Atay'ın kahramanları her ne kadar yoksul olmasa da Gürbilek'in Dostoyevski için kullandığı bu ifadeyi Atay için de kullanmak yanlış olmayacaktır. Atay, gerek *Tutunamayanlar*'da gerek *Tehlikeli Oyunlar*'da okuru akıl-duygu çatışması içine çekerek (Gürbilek, 2018, s. 56) bu olguları irdeler ve insan gerçekliğini tüm karmaşıklığıyla sergiler.



Oğuz Atay

Tehlikeli Oyunlar'da (1973) romanın merkezinde yer alan yalnızlık duygusu; ben ve başkası probleminden doğan gerilimde hor görülmüştük, değersizlik, suçluluk ve hınç gibi duygularla iç içe işlenir. Psikolojik, ontik ve sosyolojik olmak üzere farklı katmanlarda, farklı yaklaşımların yorumlarıyla incelenen yalnızlık duygusu; *Tehlikeli Oyunlar*'da ontolojik boyutuyla belirir. Roman kişisi Hikmet'in bilinci düzleminde kendiliğinin, dünya-içindeki yerinin ve olanaklarının farkındalığıyla başlayan, özgür seçimleriyle kendini yeniden kuran bir deneyime dönüşür. Sözü edilen *deneyim*, kişinin mekânla, nesnelere ve başkalarıyla ilişkide bulunduğu, bu ilişki sonucunda kendini kurma/varolma sürecini imler (Lupton, 2002, s. 40). Hikmet Benol'un dünya-içinde kendini nasıl konumlandığını, birlikte-varolma durumunu, *şeylerle* çevrili modern yaşamı nasıl algıladığını ve bu yaşamda kendini nasıl kurduğunu anlamak için fenomenolojinin olanaklarından yararlanmak gerekir.

Fenomen (*phainomenon*), Yunancada *görünüş/görüngü* anlamına gelir. Fenomen terimine ilk defa J. Lambert'in *Neues Organon* adlı eserinde rastlanır. Lambert'te görünüş türlerini birbirinden ayırt etme görevini üstlenen fenomenoloji, Herder'de görsel algı odağında estetik alan için kullanılır (Cevizci, 1999, s. 342; Koç, 2024, <http://www.klufelsefe.com/kelime/fenomenoloji/> Erişim Tarihi: 25.10.2024). Kant'ın fenomen ile numen (kendinde-olan/kendinde şey ile görünür-olan/verili-olan) arasında ayırım yapmasıyla fenomenoloji, deneyimin doğası düzleminde tartışılmaya başlanır (Solomon, 2021, s. XVI ve s. 24-25; Lewis ve Staehler, 2020, s. 20). Hegel, dikkatini fenomen-numen ayırımından doğal bilincin mutlak bilgiye/kendinin bilincine ulaşmadaki deneyim sürecine yöneltir (Özcangiller, 2016, s. 137). Kant ve Hegel gibi düşünürlerden hareketle fenomenolojiyi sistemleştiren Husserl, dünyadaki her şeyin anlamının ve ontolojik geçerliliğinin farklı türden bilinç etkinlikleri yoluyla kazanacağını ileri sürer (Koç, <http://www.klufelsefe.com/kelime/fenomenoloji/> Erişim Tarihi: 25.10.2024). Husserl'in fenomenolojisinin temelini oluşturan *yönelimsellik* (*intentionality*) ve *paranteze alma* (*epokhe*) kavramları bilincin etkinliklerini kavrama; kişinin etrafındaki nesnelere, dünyayı ve kendini nasıl kurduğunu anlamlandırmayı sağlar. Yönelimsellik kavramının tarihi Aristoteles'e dek uzanmakla birlikte Brentano'nun çalışmaları sayesinde felsefe tarihinde yankı uyandırmıştır. Brentano nesnelere bilinçte yönelimsel varoluşundan söz eder, bilincin nesnelere ilişki kurma ve onlara yönelme yeteneğine odaklanır yani ona göre nesnenin varolma kipi yönelimseldir. Husserl de yönelimsellikten hareketle bilinç ile dünya arasındaki ilişkiyi aydınlatmayı amaçlar (Zahavi, 2014, s. 168-170). Fenomenolojik yaklaşımda kişi ve dünya birbirinden ayrı düşünülemez. Bilinç, daima bir şeyin bilincidir. Yönelindiği nesneyi aktif biçimde kurar. Bu kurma etkinliği ise doğal tavrı paranteze alarak mümkündür. Fenomenolojik tavrda artık nesne gerçek nesne değildir; nesnenin gerçekliğini paranteze alarak etkin biçimde o nesnenin özünü yorumlama, kavrama uğraşısı söz konusudur (Topakkaya, 2009, s. 124; Eagleton, 2017, s. 75-76; Tura, 2010, s.101-102). Bu çalışmada roman kişisi Hikmet'in yalnızlık deneyiminin mekânla ilişkisi daha çok varoluşçu felsefeyle fenomenoloji arasında bağ kuran Hegel, Heidegger, Sartre ve Merleau-Ponty'nin düşünceleriyle irdelenecektir.

Roman kişisi Hikmet'in yalnızlık deneyimi; *başkası*, kendilik bilinci, mekân ve beden ekseninde açılır. Kişinin içinde bulunduğu mekân, fiziksel mekândan ötesidir. Hikmet, içinde bulunduğu mekândaki nesnelere kendi gerçekliklerinden sıyrarak yani onları paranteze alarak

kendi algılarıyla kavrar. Bu kavrayışta da duyguları önemli rol oynar. İçinde bulunduğu mekânı algıları doğrultusunda deneyimler ve bu deneyimi ona mekânı dönüştürme ve kurma olanağı tanır. Kısacası dış ve için etkileşimi ve birlikteliği söz konusudur. Fenomenoloji temelli yaklaşımlarda kuramcılar mekânı kavramsallaştırırken farklı boyutlarıyla irdeler. “Martin Heidegger’in düşüncelerinde ‘yer’leşme, Gaston Bachelard’ın ‘Mekânın Poetikası’nda imgelem ve yer ilişkisi, Merleau-Ponty’nin bedenleşme üzerine yaptığı fenomenolojik çalışmalarda yer, kesin cevaplardan kaçınılarak sorgulanmaktadır” (Bolak Hisarlıgil, 2008, s. 25). Heidegger’e göre Dasein, dünya-içinde-varolmayla yaşama uyumlandığı için onun özünde mekânsallık vardır. Bu nedenle mekân, dünyayı onunla *birlikte* kurar (2021, s. 180). Sartre da mekân dünya değildir dünyanın hareketli münasebetleridir, diyerek devingenliği vurgular. Kişi dışsallığı kendiliğinden yansıtarak mekânı mekânsallaştırır yani dönüştürür (2011, s. 263-264). Merleau-Ponty ise “dünyanın deneyimini kurucu bilincin bir saf edimi olarak düşünen klasik kavrayış”ın (2020, s. 330-331) yönelimsellik anlayışının sınırlı ölçüde başarılı olabileceğini öne sürerek yeni bir yönelimsellik yaklaşımına ihtiyaç olduğunu söyler. Bu yaklaşımda dünyayla bilinç arasında bağ kuran bedene ve insanın algılarına odaklanılır. “Mekân algısı, ‘bilinç halleri’nin veya edimlerin tikel bir sınıfı değildir ve kiplikleri her zaman öznenin toplam yaşamını, kendi bedeninden ve dünyasından geçerek bir geleceğe doğru uzamasını sağlayan enerjiyi ifade eder” (Merleau-Ponty, 2020, s. 383). Tüm bu görüşlerden hareketle şunları söylemek mümkündür. Mekân, insanın dünyayı kavrayışında duygusal deneyiminin parçası ve insan bilincinin ürünü olarak belirir. Bu çalışmayla amaçlanan, Oğuz Atay’ın *Tehlikeli Oyunlar*³ romanında bireyin kendilik algısını, dünyaya yönelişini, varoluş problemini yalnızlık duygusu⁴ temelinde mekân ve beden olgularıyla ilişki kurarak ele almaktır. *Tehlikeli Oyunlar*’ın baş kişisi Hikmet’in yalnızlık duygusu; fenomenoloji odağında bireyin öznelliğini, bilinç katmanlarında dünyayı ve kendini nasıl algıladığını sergileyen yapıda irdeleneceğinden toplum normları ve neden-sonuç ilişkileri dışında tartışılacaktır

Fenomenolojik Yaklaşım ve Yalnızlık

Duygular içsel bir fenomen olmasının yanı sıra bireyin başkasıyla ilişki kurmasında ve dünyaya bağlanmasında rol oynayan sosyo-kültürel dinamiklerdir. Günümüzde duygular, farklı disiplinlerin de katkılarıyla çok katmanlı yapıda, farklı bağlamlarda ele alınır. Son yıllarda yapılan

²Bachelard’ın mekân çalışmaları fenomenoloji temelli olmasa da imgeleme yer verdiği için zaman zaman fenomenolojiyle kesişen bir yapıya sahiptir.

³ Yıldız Ecevit, “*Tehlikeli Oyunlar*, yazarının yaşamındaki en yalnız ve en mutsuz dönemin ürünüdür.” diyerek Oğuz Atay’ın kendine acı veren tatsızlıklardan kurtulmak için yazdığını belirtir. Atay, roman kişisi Hikmet Benol’u da içinde bulunduğu yalnızlıktan ve saçma duygusundan kaçmak için oyunlara başvuran bir karakter olarak kurgular. Ecevit, yazmanın Oğuz Atay’da tümüyle ontolojik bir işleve sahip olduğunu, Oğuz Atay’ın benliğinin romanlarına dağıldığını ileri sürer. Ona göre Atay’ın romantik ilişkilerinin sona ermesi sonucu ortaya çıkan büyük yalnızlığının izini bu romanlarda sürmek mümkündür (2021, 332-333). Bu çalışmada fenomenolojik yaklaşım odağında yalnızlık duygusu sadece metin bağlamında ele alınacağından otobiyografik unsurlarla bağ kurulmayacak, roman-yazar ilişkisi paranteze alınacaktır.

⁴ 19. yüzyıl süresince haz, tutku, duygulanım, duyarlık ve duyguları içeren farklı tipolojilerin yerine kapsayıcı bir terim olarak duygu kategorisinin benimsenmeye ve kullanılmaya başlandığı görülür. Bu durum da psikolojinin sekülerleşmesiyle ilişkilidir. Thomas Dixon, duygu (emotion) terimini seküler anlamıyla kullanan ilk kişinin Thomas Brown olduğunu ileri sürer (Dixon, 2003, s. 17-18). Günümüzde duygu teriminin kullanımı, daha önce tutku, arzu, duygulanımlar ve duyarlıklar olarak kategorize edilmiş birçok duyguyu kapsayan bir çatı görevindedir. Bu çalışmada bir duygu terimi çatı terim olarak kullanılmakla birlikte duygu durumunu işaret eder.

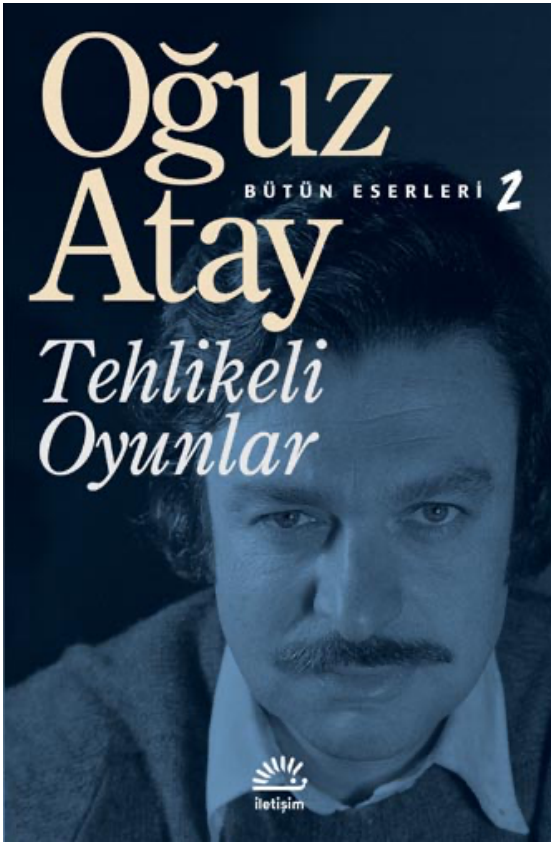
duygu çalışmaları, edebiyat ürünlerinin duygular tarihi alanına sunduğu/sunacağı katkının öneminden söz eder. Edebî metinler, duygu normlarını ve duygusal deneyimleri içermesi bakımından insan deneyimiyle ilgili kaynaklara ulaşma konusunda alternatif olarak kullanılabilir (Afacan, 2023, s. 11-12). Roman başta olmak üzere tüm edebiyat türlerinde duygular, bireyin varoluş tarzlarını ve deneyimlerini içermesi bakımından dikkate değer fenomenlerden biridir. Getirmiş olduğu betimleyici/betimsel yöntemle varoluş felsefesine katkı sunan fenomenoloji, varoluş felsefesinin önemli kaynaklarından biri olmuştur. Başta Sartre ve Jaspers olmak üzere Marcel ve kısmen Heidegger, fenomenolojinin sunmuş olduğu betimsel yöntemi çalışmalarında kullanmışlardır (Kırkoğlu, 2019, s. 28). Lambert, Kant, Fichte, Hegel fenomenoloji terimini kullanmış olsalar da bugün anlaşıldığı biçimde fenomenolojiyi kuran ve sistemleştiren Edmund Husserl'dir. Husserl'in fenomenolojik sisteminin temelini oluşturan transendental bilincin içkinliği fikri ile aşkınlık ve açıklık olarak yönelimsellik fikri üzerinden geliştirilen yorumlar günümüzde özne ile nesne arasındaki muğlaklığı farklı biçimlerde ele alır (Şan, 2013, s. 87-89). Bu çalışmada yalnız içsel yahut dışsal olana değil iç ve dış arasındaki varlık ilişkisine odaklanılacaktır. Bilincin içkinliği varoluşun bir boyutu olduğu gibi aşkınlık da diğer boyutudur. "Aşkınlık ihtiyacı, 'ben'in kendini bilme ve kurma kaynağı olarak kendi dışındaki şeylerle temas kurma ihtiyacıdır. (...) bireyi zıt yönlerde sınırlayan sınır durumlarını açığa çıkaran 'ben'in kendini tanıması için kendi dışına kaçışı kaçınılmazdır." (Magill 1992'den akt. Balcı, 2023, s. 35). Duygular kişinin aşkınlık ihtiyacını ve kendini tanımasına olanak tanıyan içkinliğini anlamada rehberlik yapar.

Duygu konusuna fenomenolojinin olanaklarından yararlanarak yaklaşan fenomenolojik duygu kuramı; duyguların deneyimine, bu deneyimin kişinin kendine, nesnelere ve başkalarına yönelik değerlendirmelerine yoğunlaşması bakımından bilişsel kuramlar/değerlendirme kuramları çerçevesinde ele alınır. Duyguları duygusal deneyimin iç ve dış algıları bağlamında ele almak için tercih edilir. Deborah Lupton, "Duygu ve kendilik: Fenomenolojik yaklaşım" başlığıyla ele aldığı bu kuramı "kendilik" odağında açıklarken J. Finkelstein, N. Crossley ve -çoğunlukla- N. Denzin'e atıfta bulunur. Lupton, Norman Denzin'in kendini hissediş vurgusuna odaklanır ve fenomenolojik duygu kuramını kendilik ekseninde yorumlama çabası gösterir. Her ne kadar duygular, kişinin kendine ve başkalarına ilişkin hislerini içerse de her zaman kendine-gönderimlidir. Fenomenolojik yaklaşım, duygusal kendinin ontolojisini açıklamak için önem taşır, duygusal deneyimle bireysel eyleyen arasında bağ kurar (Lupton, 2002, s. 40-45). Bu nedenle bu yaklaşımla yapılan çalışmalarda bilinç, algı, özne-nesne ilişkisi, öznelerarasılık, deneyim gibi kimi kavramlar anahtar kavramlar olarak görülmelidir.

İnsan gerçekliğinin odağına *kendi* kavramını ve varoluşu koyan Heidegger'in fenomenolojik görüşüyle (Sartre, 2017, s. 14-15) Husserl'in yöntemini birleştiren Sartre'a göre ise duygular, "bilincin varoluş kipidir, 'dünya-içinde-olmasını' idrak etme (Heidegger'in diliyle 'verstehen') biçimlerinden biridir" (2017, s. 72). Sartre; insanın varoluşunu duygu-bilinç-edim arasında bağ kurarak ele alır:

"İnsanı dünya ile ilişkisinde tanımlayan iki klasik görüşten bahsedilebilir ve Sartre'ın mutlak anlayışı bu iki görüşe karşı çıkar. İlk görüşe göre insan kendisini mutlak olarak dışarıdan belirleyecek fiziki ve sosyolojik etkilerin sonucudur ve bu onu diğer şeyler arasında bir şey haline getirir. İnsanın fiziki, organik ve sosyal çevreye bağımlılığını konu

edinen bu görüş, onu neredeyse şartlanmış bir nesne halinde tasvir etmeye götürür. Böylece, mutlak öncelik dışsallığa, birbirlerine dışsal ve nedensellik bağlarıyla örülü olguların çokluğu anlamında dünyaya atfedilir. İkinci görüş ise insanın varlığı ve değeri kuran yönünü öne çıkarır ve dünyayı insanın temsillerine indirger. Böyle bir yaklaşım, tam bir otonomi içinde nesnelere ortaya koyan bir bilince, içselliğin mutlaklığına öncelik tanır. İlkinde insan dünyanın parçasıdır oysa ikincisinde dünyanın kurucu bilincidir. Sartre'a göre bu iki görüş yeterli değildir. (...) Dünya ile kurduğumuz söz konusu bağlanma (engagement) ilişkisi özgürlüğün hem olumlanması hem de sınırlanmasıdır. Dolayısıyla bu ilişki, klasik idealizmin söylediği gibi nesnenin özne tarafından kurulan bir şey olarak tezahür ettiği bir bilgi ilişkisine indirgenemez çünkü öznenin bizzat kendi bedeni, dünyası ve durumu olduğu ve onlara bir biçimde bağlandığı bir varlık ilişkisidir" (Şan, 2019, s. 191-192).



Çalışmaya konu olan *Tehlikeli Oyunlar* romanında Hikmet'in dünya ile ilişkisinde Hikmet'i etrafındaki nesnelere kuran bir özne olarak ele almak çalışmayı eksik kılar. Hikmet, kurucu bilinç olduğu kadar kendilik probleminde başkalarının da kendini kurduğunun farkındadır. Bedeniyle, içinde bulunduğu yerle, duygu durumuyla dünyaya yönelir ve ona bağlanır. Bireyin varoluş tarzlarını, aşkınlık ihtiyacını, dünyaya bağlanma, onu kurma ve dönüştürme stratejilerini sunması bakımından yalnızlık duygusu romandaki merkezî duyguların başında gelir. Yalnızlık; temel duygu kuramlarında insan fizyolojisiyle ilişkilendirilen ve farklı kuramcılar tarafından farklı sayılarda ele alınan arzu, nefret, endişe, korku, keder, mutluluk, öfke, şaşkınlık, tiksinti gibi temel duygulara göre modern bir duygudur. Fay Bound Alberti, yalnızlık sözcüğünün 18. yüzyıl öncesi matbu metinlerinde

pek az görüldüğünü, bu sözcüğün 1800'lerden itibaren sık kullanılmaya başlandığını ve yirminci yüzyıl sonunda sözcüğün kullanımının zirveye ulaştığını ifade eder. Onun yaptığı sözlük ve metin araştırmalarına göre yalnızlığın 16., 17. yüzyıllarda ideolojik ve psikolojik ağırlığı olmayıp fiziksel yalnız olma durumunu karşıladığı, günümüzde ise bu durumun farklılaştığı, yalnızlığın farklı boyutlarıyla irdelenen modern bir olgu olduğu görülür (2022, s. 36-38). Yalnızlık duygusu psikolojik ve sosyolojik kuramlar çerçevesinde farklı formlarda ve deneyimlerle ele alınır. Bu yalnızlık formları arasında "metafizik yalnızlık, epistemolojik yalnızlık, iletişimsel yalnızlık, ontolojik yalnızlık, etik yalnızlık, varoluşsal yalnızlık, duygusal ve sosyal yalnızlık, kültürel yalnızlık, kozmik yalnızlık" (McGraw, 1995, 43-64'ten akt. Koç, 2021, s.45) sayılabilir. *Tehlikeli Oyunlar*'da Hikmet Benol'un yalnızlık duygusu ontik boyutuyla belirir.

Ontolojik yalnızlık, bireyin dünya-içinde-varlık olarak kendiliğinin farkına varıp kabullenmesinde ve dünyayla ilişkisinde tek başına olduğunu imler. Kendi varlığının ve başkasıyla arasındaki ayrımın farkındalığı, bireyi yalnızlık deneyimiyle baş başa bırakır. Birey tarihselliği ve dünyanın anlamsızlığı karşısında bir başınadır ancak aynı zamanda dünya içindeki varlığının anlamı ve kendilik inşası, ilişkiselliğiyle mümkündür. “(...) yalnızlık içindeki varolanın durumu, şurda ya da burda benzer özelliklerle kendini gösterir. Varolanın çektiği başlıca acı, kendini başkalarına doğrudan iletmedeki varoluş yetersizliğidir” (Mounier, 2019, s. 95). Varolanın başkasıyla kurduğu ilişki sınırlıdır, sosyal ve duygusal ilişkilerinde yabancılık ve yalnızlık duygusu kendini hep duyumsatır. Heidegger’e göre Dasein, kendi seçmediği bir dünyaya fırlatılmıştır (geworfenheit) ve kendi varoluşunun bilincine varıp dünyayı kurarken olanakları ve seçimleriyle baş başadır. “Bu dünyadaki terk edilmişliğim, yalnızlığı ve terk edilmişliği algılayışım, tüm hayatımın temel motifi ve durumudur” (Blackham, 2005, s. 97). Ontolojik yalnızlık deneyimi, bireyin yalnızlık duygusunun ve özgürlüğünün bilincinin yanı sıra kendine yönelik bilincini de kavramayı sağlar. Fenomenolojik yaklaşım, ontolojik boyutuyla beliren yalnızlık duygusunu ve deneyimini açıklarken kişinin öznel deneyimine odaklanmayı, kişinin bu duyguyu nasıl yaşadığını ve bu duygunun bilinç düzlemindeki yansımalarını ortaya koymaya olanak sağlar. Bu bağlamda fenomenolojik yöntem; yalnızlık duygusunun bireyin ilişkiselliğindeki konumunu, bireyin kendilik inşasındaki işlevini, bu duygunun deneyiminde zaman-mekân-beden ilişkisini anlamaya yönelik alan açar.

DÜNYA-İÇİNDE-OLMAK

Heidegger’in *Varlık ve Zaman*’ında yer alan *dünya-içinde-olmak (In-der-Welt-sein)* kavramı “Dasein”in yalnızca dünyanın içinde olmasını, içindelik ilişkisini imlemez. Buradaki içindelik, Dasein’in kendini var etmesi bağlamında dünyayı açıklamasını ve olanaklarını kurmasını işaret eder. Dasein, kendini dünya içine fırlatılmış bulur. Bu fırlatılmışlık; Dasein’in varoluşunun dünyayla olan bağı, duygu durumlarını ve olanaklarını şekillendirir (Ökten, 2021, s. 119-120). “Duygu-durumu-içinde-olmaklık Dasein’i kendi fırlatılmışlığıyla *yüzyüze* getirir. (...) kendi Dasein’ime yüzümü döndürmek veya yüzümü ondan çevirmek minvaliyle kendini açıklar” (Heidegger, 2021, s. 340). Başkalarıyla, nesnelere ve yaşam biçimleriyle etkileşim hâlinde olan insan, hep anlamlandırma çabası içindedir. Dışla için etkileşimi kişinin kendine yönelik tasarımını kurar ve kendiliğini var eder. Kişi başkalarıyla ve çevresini kuşatan şeylerle beraberdir. Birlikte-varolma, Dasein’i varoluşsal açıdan belirler ve yalnızlık da bu birlikte-varolmanın yoksunluğu anlamına gelir. Olgusal yalnızlık kendi dışında biriyle birlikte olmanın olgusal yalnızlığı ortadan kaldıracığı anlamına gelmez. Başkasıyla birlikte olduğunda da yabancılık ve kayıtsızlık duygularıyla yalnızlığı derinden kavramak mümkündür (Heidegger, 2021, s. 191-192).

Tehlikeli Oyunlar’da yalnızlık deneyimi; farklı mekânlar, farklı kişiler ve nesnelere, farklı bedenler üzerinden Hikmet’in öznelliğiyle ve kendi imkânlarını kuruşuyla karşımıza çıkar. Romanda Hikmet’in kendiliğini fark etmesi başkalarının bakışı aracılığıyla belirli bir mesafeden mümkün olmakla birlikte, *kendi-içinliğini* kurmaya çalışırken oyunu bir araç olarak kullanması söz konusudur. Her iki süreçte Hikmet’in içinde bulunduğu mekânların kasveti ve sınırlılığı dikkatleri çeker. Fırlatıldığı dünyada sıkışan, sıkıştıkça aşkınlığını arzulayan Hikmet, kendi evinde -*gecekondu*- gerçeğe düşün bulanıklığı içinde kendi bilincine ulaşma savaşımı verir.

Evinde Olmamak: Yalnızlık Duygusunu *Başkasıyla/Başkalarıyla* Deneyimlemek

“Sizin, birbiriniz var: Nazminiz var, Bilgeniz var. Bizim ancak benimiz var. Ha-ha.” (Atay, 2020, s. 100).

İnsan-gerçekliği, dünya-içindeki sınırları çerçevesinde kendisini özgür ya da özgür-olmayan olarak kavrar. Kişinin kendini oradaki-varlığının mutlak olgusu olarak var etmesi ilişkisellikte olanaklıdır. Bu ilişki her zaman çift yönlü olmayabilir. Tek yönlü de olsa bu ilişki nihayetinde ilişkidir ve bu durum, kişinin olduğu şeyle olmadığı şey arasındaki ilişkiyi ortaya çıkarır (Sartre, 2011, s. 615-617). Ne olduğunu ya da ne olmadığını kavramak için birey, varoluşunu ve neredolmaklığını sorgular. Bilincin özbilince evrilişinde farkında-oluş fenomeni ilk basamağı oluşturur. Bu nedenle kişinin öncelikle kendi varlığının, duygularının, nerede olduğunun, eylemlerinin farkına varması beklenir.

Yayımlanmış ilk büyük eseri olan *Tinin Fenomenolojisi*'nde (1807) Hegel, gören ama kendi kendisinin farkında olamayan bilincin öz bilince doğru evrildiği diyalektik farkındalık sürecini fenomenolojik olarak betimlemektedir. Kendinde nesnenin ne olduğu sorusundan başlayan fenomenoloji, doğal bilincin kendine dair öz farkındalık kazanması ve felsefi bilince dönüşmesiyle tamamlanır. Bilinç, yeni bir aşamaya yükselirken kendini nesneleştirip bir önceki aşamadaki deneyiminin içsel koşullarını ve hatalarını öğrenmektedir (Sarıkaya, 2023, s. 68). Hegel'e göre bilincin döngüsel sürecinin başlaması için “ben” kavramının ortaya çıkması, bunun için de bilincin boyutlanması, kişinin çevresiyle arasına mesafenin girmesi gerekir. Bu mesafe aracılığıyla “ben” demek mümkündür ve “ben” diyebilen birey arzusunun bilincine varır, arzusunun bilincine varan zorunlu olarak kendinin bilincine varır (İzmir, 2019, s. 78). *Tehlikeli Oyunlar*'da Hikmet'in kendi benliğini kavramasına olanak tanıyan bu mesafedir ve bu mesafe daha romanın başlarında belirir. Roman, Hikmet'in gördüğü kâbusun aktarımıyla başlar. Uykudaki bilinç, Hikmet'in ne/kim olduğuna yahut olmadığına yönelik çerçeve çizer. Kâbusta Hikmet, *yandaki odadan* Asuman ile *ölmüş dayısının sağ kalmış karısı* Naciye Hanım'ın kendisi hakkında konuştuklarını duyar.

“HİKMET: Neden alçak sesle konuşuyorlar? (Düşünür.) Yatakta, bütün sesler insana boğuk gelir. Hayır, alçak sesle konuşmuyorlar; sesleri uzaktan geldiği için öyle sanıyorum. Allah kahretsin! Bütün söylediklerini anlıyorum. (...) Duymak istemiyorum homurtularınızı işte! (Başını kaldırarak, seslerin geldiği yöne çevirir.) Kapı aralık olduğu halde kimseyi göremiyorum.” (Atay, 2020, s. 13).

Hikmet'in uykusundaki bilinci, onun roman kurgusundaki duygusal deneyimini anlamının anahtarı olarak görülebilir. Hikmet'in yan odada, yatakta oluşu, kimseyi görememesi ve sesin uzaktan gelmesi Naciye Hanım ve Asuman'la Hikmet arasında yer alan fiziksel mesafeden çok daha fazlasını imler. “Ben ile tüm şeyler arasındaki fiziksel veya geometrik mesafeden başka, benim için varolan ve önemli şeyleri bana ve birbirlerine bağlayan bir yaşanan mesafe vardır. Bu mesafe her an benim yaşamımın genişliğini ölçer.” (Merleau-Ponty, 2020, s. 387). Asuman ile Naciye Hanım'ın diyalogu ve Hikmet'in bu diyaloga -onların duymayacağı biçimde- verdiği cevaplar, Hikmet'in kendi benine ve nerede olduğuna belirli bir mesafeden baktığını gösterir. Hikmet'in algısını ve dikkatini konuşmalara vermesi, başkasının kendine bakışını bu konuşmalar üzerinden deneyimlemesi, nesne konumunda olmanın verdiği dehşet, bu esnada sürekli yere

düşen ve bir tarafı ısınan yastık problemi, düşen yastığın sesinin duyulup duyulmadığı endişesi, Hikmet'in bir taraftan sesini dolayısıyla varlığını duyurmak istemesi öte yandan yorganı başına çekip kaybolmanın olanaklarını düşünüp yok olmayı arzulaması, bir türlü eyleme geçemeyişi, kendini orada bir sığıntı gibi görmesi romandaki ontolojik yalnızlık duygusunun kendiliğini ve bilincini duyumsatan görünümleridir. Hikmet, Naciye Hanım ve Asuman'ın kendisini hor gören konuşmaları karşısında, yatağının sınırlı alanında sıkışmış, savunmasız ve yalnızdır. Kendini sığıntı, yük, çaresiz, suçlu ve bir başına hisseder. Başkasının yargılarıyla yüzleştikçe nesnenin alanına kaçar, nesnelere olan mesafesine ve ilişkisine göre Hikmet'in kendilik algısı, duyguları ve düşünceleri boyutlanır. Bireyin sınırlı bir mekânda nesnelere kuşatılması orada yapayalnız olduğunu vurgulamak için kullanılır. Hikmet'in orada yalnızlık duygusunu giderecek ve sorunlar karşısında dayanışma içinde olacak başka kimsesi yoktur. Naciye Hanım ve Asuman'ın söylediklerine karşı çıkmayla karşı çıkmama, varlığını duyurmayla tüm duyduklarını hiçleme arasında seçim yapmak durumundadır ve bu ona bunaltı verir. Çaresizlik, hınç ve bunaltının eşlik ettiği yalnızlık deneyimine nesnelere de dâhildir. Kendini suçlu ve küçük görerek dışlanmışlık duygusuyla başa çıkmaya çalışır. Bu sırada parmaklarının bütün gücüyle sıkıldığı yorganı bırakır; yastığı başının altında çevirir. Yastığa bir yanının çok ısındığını söyleyerek bu çevirme davranışının nedenini açıklar, ondan özür diler. Sonra tekrar yastığa başını dayar. Bu düşüncelerle nereye gideceğini, ne yapacağını bilemez, çaresizdir. Yastık, o an Hikmet'in bütünleşebileceği ve bu zor durumla başa çıkmasına yardım edecek tek şeydir ancak o da durmadan düşer, divanın baş tarafı duvara ulaşmaz. Hikmet, konuşulanlara tahammül edemedikçe yorganı hırsıyla iki yanına sarar, yorganı başına çeker, yatağın içinde büzülür, yorganı üstünden atar sonra yine çeker, gözlerini tavana diker (Atay, 2020, s. 13-17). Odadaki yatak, koltuk, yastık, yorgan, tarak gibi nesnelere, Hikmet'in duygularının yoğunluğunu vurgulayıp başkasıyla arasındaki mesafe üzerinden yaşantısına odaklanmamızı sağlar. Hikmet de bu mesafe ve ilişki aracılığıyla kendinin ne olduğunu yahut olmadığını kavramaya çalışır. Bu kavrayış için de iki olanak söz konusudur:

"1) *olduğum şeyden kurtulmak ve onu hiçlemek*, öyle ki, *varedilen* olmakla beraber, kendisi olduğum şey yine de bir münasebetin sonu olarak açılabilir. Bu münasebet, gerçekten de, nesnelere sıradan teması içinde değil (...) dolaysız eylemimizde (...) dolaysız bir biçimde verilir ve bu haliyle de oradaki-varlık olmamın anlaşılmasını içerir. (...) 2) *kendisi olmadığı ve kendisine ne olduğumu duyurduğum dünyanın-ortasında-buradakilerden içsel olumsuzlamayla kaçmak*. Daha önce gördük, bunları keşfetmek ve bunlardan kaçmak, bir ve aynı olumsuzlamanın sonucudur. (...) benim yerimi bana veren ve beni konumlandırarak bu yeri benim yerim olarak tanımlayan, benim özgürlüğumdür; ontolojik yapım ne isem o olmamak ve ne değilsem o olmak olduğu için, kendisi olduğum bu oradaki-varlıkla kesin bir biçimde sınırlı olabilirim." (Sartre, 2011, s. 617-619).

Oradakilerin -Hikmet'i odasında bir başına bırakanların- yargısı üzerinden değerlendirme yapan Hikmet, Naciye Hanım'ın kendisine yönelik *pis, kötü kokulu* yargısını olumsuzlarken bu yargı üzerinden kendine yönelik yeni bir yargıda bulunur: Suçluluk! Hikmet, tüm bu olan bitenin sorumlusu olarak kendi suçluluğunu görür ve bunu ispata kalkışır (Atay, 2020, s. 16-17). Önce kendini pısrık bir suçlu olarak yargılar, sonra *pısrık* yargısını başkalarının kendisi için

kullandığını anımsayınca bunu olumsuzlayıp kendini miskin bir suçlu ilan eder (Atay, 2020, s. 16). Başkası Hikmet'i ne olarak betimliyorsa Hikmet büyük bir hınçla içsel olumsuzlama yoluna başvurur ve kendisi olduğu oradaki-varlığa döner. Naciye Hanım'ın Hikmet'e oğlan demesi üzerine "ben oğlan değilim" diye bağırır. Yine yastığı çevirmek ister, bu esnada eline ıslak ve yumuşak bir cisim takılır. Bu bir sümüklü böcektir. Nerede olduğunu fark eder. Bodrum, rutubet, saçlarının arasından ellerine bulaşan ıslaklık onu ürpertir. Sümüklü böcek parçalarından bir an önce kurtulmak ister. Bu evde böyle iğrenç olayların yalnız onun başına geldiğini düşünür. Tüm bunların nedeni olarak suçluluğunu görür. Naciye Hanımların da suçlu olduğunu belirtir. Öteki-beni, başkalarının suçlu olmasının kendi suçunu azaltmayacağını söyleyince suçluluğu ve içinde bulunduğu saçmalık midesini bulandırır:

"Yalnız benim başıma gelir böyle iğrenç olaylar bu evde. Suçlusun da ondan. Onlar daha suçlu. Bu senin suçunu azaltmaz. (Saçlarını, hırsıyla yastığa sürter.) Midem bulanıyor. (Kımıldamadan sırtüstü yatar bir süre.) Pirelerin ısırıldığı yerler de tam bu sırada kaşınır. (Birden doğrulur.) Sümüklüböcekti! Allah kahretsin. (Yatar.) Kalkıp yıkanamam da. Gerçekten de çok sık yıkanmıyorum galiba. Bir haftadır aynı çorabı giyiyorsun. Anladık!" (Atay, 2020, s. 18).

Bilincini başkasının bakışı üzerinden kendine yönelttiğinde Hikmet, *kendini aldattığını* (*mauvaise foi*) fark eder. Pis oluşu gerçeğini başkalarından duyduğunda olumsuzlar ancak yukarıdaki alıntıda gerçekten sık yıkanmadığını ve çoraplarının durumunu fark eder. Bu fark edişe karşılık "Anladık!" cevabı onun yeniden hiçlemeye başvurduğunu gösterir. Hikmet, oraya uymadığının, sorumluluklarından kaçtığının farkındadır. *Kendinde-varlıktan kendi-için-varlığa*⁵ uzanan yol zahmetlidir, bireyi ağır bir sorumluluk ve baş döndüren özgürlükle yüzleştirir.

Hikmet'in uykudaki bilinci üzerinden yapılacak okumada kendinde-varlık ile kendi-için-varlık arasındaki ayrımın yol açtığı bunaltının mekânın kasvetiyle belirginleştirildiği görülür. Hikmet'in içinde bulunduğu kasvetli oda Hikmet'i yalnızlık ve yalnızlığın beraberinde getirdiği duyguların içine hapseder. Dünyaya bu mekânın sınırları içinde ve duyguları aracılığıyla yönelir. Yalnızlık duygusu zemininde oluşan diğer tüm duygular yalnızca dışsal uzamda değil Hikmet'in vücutsal uzamında da deneyimlenir. Dünya içinde belirli bir uzamda konumlanan beden, dünyaya yönelme ve bağlanma aracıdır (Zafer Esenyel, 2022, s. 277-278). Kasvetli, dağınık ve pis olan dışsal uzamda deneyimlenen yalnızlık duygusu Hikmet'in bedenindeki huzursuzluğu da artırır. Hikmet'in uykuyla uyanıklık arasında duygularını bedeninde nasıl deneyimlediği verilir. Hikmet; gördüğü kâbustaki bunaltıyı, içindeki hiçlik ve boşluk duygusunu, odasındaki yalnızlığını bedeninde deneyimler.

"Bana dayanılmaz baskılar yapıyordu. Kim? Göğsüme doğru yükselen boşluk. Hangi şehirde? Kollarıma, bacaklarıma... sözlerimi gayrı ciddiye... ellerimi bu korkunç boşluğa..."

⁵*Kendinde-varlık (En-Soi)* ve *kendi-için-varlık (Pur-Soi)* kavramları Sartre'in fenomenolojik ontoloji denemesini içeren *Varlık ve Hiçlik* kitabında yer alan iki temel kavramdır. Kendinde-varlık, "ne ise *odur*" olarak formüleleştirilen *som* varlıktır. Başkası ile bağ kurmayan, amaçlılık taşımayan, bilinç olmadan sınırlandırılmamış biçimde var olan varlıktır. Kendinde-varlık olduğu gibidir (Sartre, 2011, s. 43-44). *Kendi-için-varlık* ise kendinde-varlığın boşluksuz, sıkı yapısının çözülmeye başladığı, içinde çatlakların bulunduğu bir varlık kipidir. Kendine mevcut olma hali, içinde hiçliği barındırır. Hiçlik de varlığın tek imkanıdır. Bu varlık kipi kendi varlığını kendine olan mesafe üzerinden temellendirir. "Ne ise o olmayan, ne değilse o olan" biçiminde formüleleştirilebilen ve tamamen bilinçli olma durumunu içeren bu varlık kipi olumsuzlama yoluyla kendini kavrır, özgürlüğüyle yüzleşir ve seçimde bulunur (Sartre, 2011, s. 139-141).

sus... uyanınca düzelecek. (...) Birkaç kere daha gözlerini açtığını düşündü; sonunda, beyaz bez perdelerden sızan ışığı, sokak lâmbasının ışığını gördü. Sonra, rüyanın korkusuyla yatağa bağlı duran vücudunu seyretti. Korkunç bir rüya gördüm. (...) Bu evde yalnızım, kendi evimdeyim. (Sümüklüböcek! Hayır, yıllarca önceydi.) Gecekonuda değil miyim? Pencereye baktı: Gerçek bir pencere, gerçek karanlık, yarı karanlık. Elini bacağına bastırdı. (Acıyor. Gerçekten uyandım.) Karanlıkta bir süre kıvıldamadan yattı. İçindeki korku boşluğu küçülmüş, karnına yerleşmişti. Ellerini karnının üstüne koydu: Bir şeyler yemeliyim, bu boşluğu ortadan kaldırmalıyım” (Atay, 2020, s. 21- 22).

Hikmet, gördüğü kâbus karşısında dehşete kapılır. Bedenine belirli bir mesafeden yönelen bakış, bedenli bir varlık olduğunun farkına varış, gerçek pencere, gerçek karanlık, gerçekten uyanma... Hikmet gerçekliğin alanına geçer geçmez önce bedenini duyumsamak ister. Elini bacağına bastırıp acıdığını hissedince kendi evinde -gecekonuda- ve *yalnız* olduğunu anlar. Bedenindeki boşluğu ortadan kaldırmak için harekete geçer. “Bir şeyler yemeliyim” diyerek varlığının farkına varmak ister. Dehşet duygusundan da boşluktan da ancak böyle kurtulabilir.

Romanda Naciye Hanımların evindeki odanın yanı sıra Hikmet’in arkadaşlarının evi, evlenince Sevgi’yle kullandıkları ev ve Sevgi’yle ayrıldıktan sonra tek başınalığı seçip yerleştiği gecekondu Hikmet’in yalnızlık duygusunu nasıl deneyimlediğini göstermede işlevsel role sahiptir. İç monolog tekniği aracılığıyla Hikmet’in *her evde bir yatağının olduğu* buna karşın yalnızlık duygusundan bir türlü uzaklaşamadığı anlaşılır. Bekârlık günlerinde her geceyi başka bir arkadaşında geçirip sabahları kimse uyanmadan kalkan ve *yalnızlığın dinini* yayan bu adam, *yuva sahibi cahil insanların rahatlığından* rahatsız olur. Birbirlerine benzeyememenin verdiği öfke içinde Hikmet, arkadaşlarının *duvarlarına takvimler asıp daireye çevirdikleri evlerinde* kendisine acımayla karışık sevgi hissetmelerinden, *bitmez tükenmez dolaşmalarının sonunun* gelmesi için Hikmet’e uygun birini bulmaya çalışmalarından hoşnut değildir (Atay, 2020, s. 23). Hikmet, durup dururken babasının evinden çıkıp küçük ve fakir, tek somyalı penceresiz perdesiz bir odaya yerleşir. Başka eşyaya gereksinim duymaz çünkü kimse onun evine gelmekten, böyle bir yerin varlığından bile söz etmez (Atay, 2020, s. 236). Arkadaşlarıyla uyumsuzluğu, arkadaşlarının kendisine acıyarak bakması, evine gelmemeleri Hikmet’in yalnızlığını derinleştirir ve bu yalnızlık duygusuyla başa çıkmak için olanaklar içinden evlenmeyi seçer. Sevgi’nin yalnızlığını gün ışığına çıkarmak için Sevgi’yi evine davet eder. “Acele iki kişilik bir ülke kurul[ur]” (Atay, 2020, s. 117). Sevgi’yle evlenince yeni tuttıkları evlerinin bir köşesine sığınır. Büyük kısmı boş evin sınırlı alanına sığınan iki yalnızdır Hikmet ile Sevgi (Atay, 2020, s. 30). Bu sınırlı alan her ikisinin de başkaları tarafından kabul görmediğini, yalnız bırakıldığını gösterir. “İkisi de daha önce toplumun bir kenarına itilmişti. İkisi de küçümsenmişti” (Atay, 2020, s. 236). Evin büyük kısmının boş olması, yalnızlık duygusunun beraberinde getirdiği boşluk duygusuyla koşuttur. Hikmet de Sevgi de aslında çok odalı, mobilyalı evlerde oturmak ister (Atay, 2020, s. 237). Büyük kısmı boş olan ev birden yeni akrabalarla dolar. Yemek masası etrafında toplaşan kalabalığın bakışları, yeni alaylarla ve sahte ilgilerle Hikmet’i henüz evliliğin nasıl bir deneyim olduğunu anlamadan yorar, bitkin bırakır. Saçmanın, uyumsuzluğun ve anlamsızlığın Hikmet’i yeniden yapayalnız ve savunmasız bıraktığı görülür. Çevresine ve kendine yabancılaşan Hikmet, olup bitenler karşısında edimsiz ve seçeneksiz kaldığı için içinde bulunduğu duygu durumunun bilincine bedeniyle yönelir. Evin

boşluğu, sohbetlerin boşluğu midesinden başına doğru yükselen boşlukta kendini gösterecektir (Atay, 2020, s. 30).

Hikmet, iki yalnızın tek bir mekânda buluşarak içinde buldukları dışlanmışlık, terk edilmişlik durumundan kurtulacağını umar. Ülkenin sorunlarına *mavi yollu perdelerini* kaparlar ancak H.'nin beceriksizliği, evin orasında burasında biriken kitapların verdiği bulantı, S.'nin evin her noktasında biriken bulaşıkları, mutfak eşyalarıyla çamaşırların oluşturduğu eşya denizi, sonu gelmek bilmeyen yorgunluk ve uyku seansları evlilik oyununun sürmesine olanak tanımaz. Her şeyi *evlerine bir türlü alamadıkları tül perdenin gerisinden* bulanık görmeye başlar. Hikmet, her zamanki gibi bu işin de sonunu getirememiştir ve oyunun sonunu merak edecek gücü kalmamıştır (Atay, 2020, s. 117-119). Evine, karısına ve kendine belirli bir mesafeden bakan Hikmet, kim olduğunu sorgular. İçinde işine gelmeyen zamanlarda susan, Sevgi'yi ve Hikmet'i çileden çıkararak acımasız bir H. vardır. Bu bilinçlilik durumu onu dehşete düşürür. Kendi-için-varlık, kendindeliğini nesneleştirerek hiçler.

“(…) dehşetimi besleyen şey, dünyada-olmanın ne anlama geldiğini fark etmemdir. Dehşet beni uğraşılarımdan uzaklaştırır, beni yalnızlığa iter; ki orada da kendim olup olmayacağıma karar vermeye mecburumdur. Bu anda kişisel gerçekliğim bana görünür ve bundan böyle ne olacağımı seçmiş olurum. Çünkü dehşet beni ilişkilerime ve uğraşılarıma gömülmüş ve onlar içinde kaybolmuş dünyadaki hayatımın ilgilerinden ve anlamlarından ayırır ve bu farkındalık içinde beni izole eder; böylece, ya kişisel olmayan biçimde belirlenmiş bu özgün olmayan varoluşa devam edebilirim, ya da kahramanca bir çabayla kendi varoluşumun kişisel sorumluluğunu alabilirim; ve bu da asla hiçbir durumda olmadığımı ama her zaman olacağımı zira olmayı arzulayabileceğimi gösterir.” (Blackham, 2005, s. 99).

Hikmet, arkadaş çevresinin ve evliliğin değer ölçütleriyle, küçük burjuva kültürüyle bir türlü uyuşamaz; “çevresindeki, eşya ve insanlarla kavgalıdır. Hikmet Benol, kendini ötekileşmiş olarak hissettiği dünyanın bir eseridir. O, ilişki ve iletişim kurma yetisinin elinde olmadığı bir dünyada yaşadığını fark eder” (Şahin, 2010, s. 28). Ne yeni akrabalarla ne evlerini ziyaretine gelen arkadaşlarıyla ne de Sevgi'yle bütünleşebilir. Bağ kuramadıkça, başkalarının bakışı karşısında değersiz, önemsiz olduğunu fark ettikçe yalnızlık ve yabancılaşma duygularını derinden yaşar. Söz konusu duyguların yanı sıra hayatın akışına kapılıp gitmemek için dünya-içindeki anlam ve kimlik arayışı onu yeni bir mekâna yönlendirir: “bu geniş dünyada böyle bir gecekonduya sıkışmak mecburiyeti hasıl olu[r]” (Atay, 2020, s. 68). Hikmet, yaşamını ve yalnızlık duygusunu gecekonduda yeni bir deneyimle kuracaktır.

Yalnızlığın Bilincine Varmak

“‘Bize basit bir oyun yaz,’ dedi Bilge, kahveleri getirirken. ‘Anlayabileceğimiz bir oyun.’ Bilge ve kahve, hayalleri eritti. ‘Size şiddetli bir oyun yazacağız,’ diye karşılık verdi Hikmet. ‘Yalnızlığımızın ve horgörölmüşlüğümüzün bütün şiddetiyle hepinizi, yerden yere vuracağız.’ Bilge, kahvesinin üstüne biraz süt koydu: ‘Siz kimsiniz?’” (Atay, 2020, s. 147).

Gecekondu ya da gecekonducularla sarılmış eski ev (Atay, 2020, s. 22) romanın merkezinde yer alır. Hikmet, kabuğuna çekilmenin anlamının farkındadır. Başkaları tarafından başka mekânlarda inşa edilen Hikmetler ordusuyla karşı karşıya gelip gerçek Hikmet'in, "Benol" manın peşine düşer ve bu dünyaya nasıl bağlanacağını yollarını tek başına arar. Nasıl yaşamak gerektiği üzerine düşünür. Artık gecekonduya düşünmek için vakti vardır. *İçindeki bazıları* geçmişini düşünmek için gecekonduya çekildiğini söylese de (Atay, 2020, s. 141) kendi gibi kent kökenli biri için aykırı olan bu gecekondu; Hikmet'in soyut iç dünya atmosferini ve yalıtılmışlığını göstermek için kullanılır (Ecevit, 2021, s. 342). Hikmet, içsel yalnızlığın bölgesinde bu kutu gibi, otele benzeyen evde yeni bir hayat tasarlar. Hikmet gerek sosyalliğini sağlayacak dışsal mekânlarda gerekse kendi benliğiyle baş başa kalmasına olanak tanıyan içsel mekânlarda kişilere ve varlıklara belirli mesafeden bakıp onları birbirinden ayırma ve anlamlandırma yeteneğine sahiptir. Bu yetenek "bilincin farklılaşmamış kendinde varlık kütesinden anlamlı nesnelere, bireyler yaratmasına izin verir." (Lewis ve Staehler, 2020, s. 217). Hikmet bir yandan kendini yalnız bırakan, yabancı hissettiren herkesten kaçıp güvenli alana sığınır, öte yandan yeni yaşamını kuracağı gecekonduya güven veren bir arkadaş tasarımında bulunur. Kişi, varlığı gereği bir başka varlığa ihtiyaç duyar. Yalnız bırakıldığı için başkalarına yönelen hıncı, onu yalıtılmış bir yaşam arzusuyla bırakır ancak bu yalnızlık ve kaçış deneyimini bir başına sürdürmek olanaklı değildir. Hikmet, gecekonduya zaman zaman kendinde-varlığına dönüp kendi-için-varlığıyla bağ kurar, benin başkasına duyduğu ihtiyacı hep duyumsar ve bilinci aracılığıyla başkalarını tasarlar. Çünkü Heidegger'e göre dünya-içinde-olmak başkalarıyla birlikte-varolmak demektir (2021, s. 188). Burada başkası, Hikmet'in dışındaki herkes değildir, Hikmet'in kendisini *başkalarından* ayırt edemediği, aralarında da olduğu kimselerdir. Hikmet'in gecekonduya birlikte-varolduğu kişi, kişiler ya da Hikmetler, tek bir kişinin, Hikmet'in bilincinin ürünleridir. Hikmet onları gecekonduya kendileriyle birlikte varolması için kurar. Kısacası Hikmet, gecekonduya kendini izole etmek ve yaşamını tasarlamak için taşınacağını düşünürken başkalarını da gecekonduya taşımıştır.

Gecekondu Hikmet'in içsel yalnızlığını ve dünya-içinde, birlikte-varolma durumunu yansıtır. Hikmet'in kendi bilincindeki karmaşa, üzerindeki bezginlik hissi, her şeyin farkında oluşunun verdiği acı, odanın çıplaklığını daha da ortaya çıkaran eşya onu bunaltır. Eşya kalabalığının arasında insana güven veren, karanlıkta görülmeyip yalnız varlığını duyuran, Hikmet'in yakınmalarını dinleyen bir arkadaş tasarlar (Atay, 2020, s. 22-23). Gecekondu onun için yalnızca yaşamını sürdüreceği bir mekân değildir. Bilincinin farklı boyutlarında deneyimlediği yalnızlığın, çaresizliğin, varolma imkânının mekânıdır. Sevgi'yle birlikte yaşadığı evde olduğu gibi bu evde de mutfak öne çıkan alanlardan biridir. Gecekonduya mutfak eşyası azalmıştır. Yaşantısının kolaylaşmasına karşın içindeki yalnızlık ve bezginlik onu bir türlü terk etmez. Olayları daha yaşamadan eskitir, hayallerinin içine itirazlar karışır, *kafasında gerinerek uyanan arkadaşı* ona kadınların her şeyi başka türlü yapacağını hatırlatır (Atay, 2020, s. 23). İçinde bulunduğu durumla tek başına mücadele etmenin verdiği bezginliktir bu:

"Bu sırada mutfaka ulaşmıştım albayım. (...) mutfaka gidip rafadan yumurta yaptım, ekmek kızarttım. Fakat bir bezginlik gelmişti üzerimize. (Ben de yorgun hissettim kendimi; mutfaka gidip buz gibi suyla bardakları çalkalamak içimden gelmedi. Oysa, çaydanlığa biraz daha fazla su koyabilirdim önceden.) Hayalimdeki günleri bile böyle

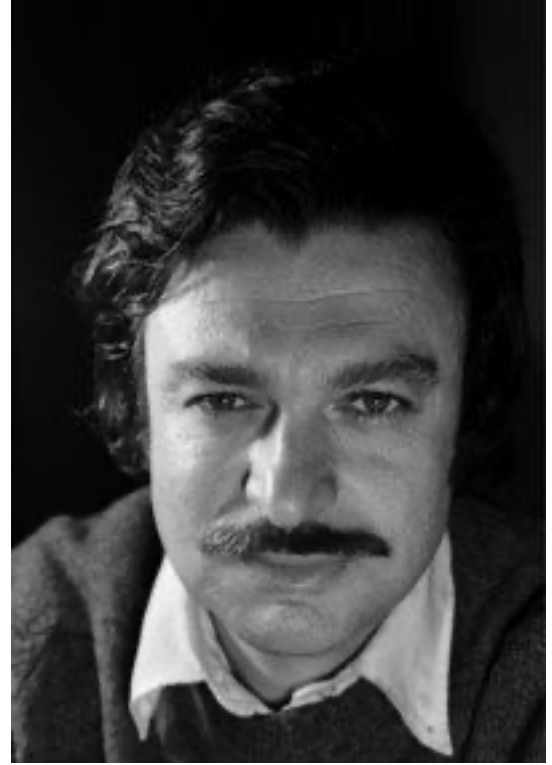
küçük hesaplarla geçirdim işte albayım. Aklımın içini örümcek ağları sardı; kafamın sandalyelerinde elbiseler, gömlekler, çoraplar birikmeğe başladı; kurduğum hayaller, bir bekâr odasının dağınıklığına boğuldu. Düşüncemin duvarlarına resimler asmak istediğim halde bir türlü olmadı. Belirli noktalara biriken eşya, odanın çıplaklığını daha çok ortaya çıkardı.” (Atay, 2020, s. 23-24).

Düş ile gerçeğin iç içeliği, Hikmet’in etrafını saran ama bir türlü odanın boşluğunu -boşluk duygusunu- gideremeyen eşya; Hikmet’in varoluş tarzlarını ve dünya-içinde nesneye nasıl yöneldiğini, onu nasıl alımladığını anlamının yolunu gösterir. “Halüsinasyona veya mite yol açan, yaşanan mekânın daralması, şeylerin bedenimize kök salması, nesnenin başdöndürücü yakınlığı, insanla dünyanın dayanışmasıdır” (Merleau-Ponty, 2020, s. 394). Fenomenolojik yaklaşımda kendiliğin inşası bireyin dünya içindeki varlığının farkına varmadan önce sahip olduğu deneyimle kendi varlığının farkına vardığından sonraki deneyim arasında değerlendirme yaptığı bilme sürecini kapsar. Bu süreçte birey; düşüncelerini, davranışlarını, hezeyanlarını, başkasının bakışı karşısında kendini ve özgürlüğe giden yoldaki seçimlerini duygusal deneyimiyle birlikte algılar. Bu bağlamda gecekonduda, Hikmet’in yalnızlık duygusu odağındaki duygusal deneyimi ve bilinçliliğini ortaya koyma işlevini taşır. Gecekonduda yaşamayı seçerek küçük burjuvanın alışlagelmiş normlarına başkaldıran Hikmet, varoluş problemini seçimleri ve özgürlük kavramlarıyla irdeler. Gecekondudan önceki mekânlar horgörülmeleşliğün, edimsizliğin mekânlarıyken gecekonduda düşünmenin, yazmanın, yaratmanın mekânıdır. Tarihin kölesi olmamak için gerekirse dünya tarihini yeni baştan yazmayı göze alır. Kendisine uygun görülen kadere her yerde karşı çıkmanın gerekliliğini savunur. Kendini pahalı yaşantıların yüksek soğukluğundan kurtarmıştır. Gecekondudaki yaşamı dört renkli ve resimli bir yaşamdır ve işte gerçek özgürlük budur (Atay, 2020, s. 70- 71). O güne kadar “varlığını dışarıdan edinmiş, edilginliğiyle malûl” (Sartre 2011, s. 34) olan Hikmet, hiçliğin ve boşluğun içine itilmişken gecekonduya taşındıktan sonra “varlığının yükümlülüğünü” (Sartre, 2011, s. 35) üstlenerek kendiliğini yaratma, kendi kendini seçme girişiminde bulunur. Daha önce kendini bağladığı dünyayla ilişkisini koparıp geçmişin şimdiiyle, şimdinin gelecekle bağlarını yeniden kurmaya (Sartre, 2011, s. 92) çalışır. Albay Hüsamettin’le yazdığı oyunların yanı sıra “hayat kadar büyük bir boşluğu dolduracak” (Atay, 2020, s. 326) dev bir *Hayat Bilgisi Ansiklopedisi* ve Hikmetler kalabalığını açıklayacak *Hikmet Ansiklopedisi* onun gecekondudaki düşünsel yaşamında önemli yer kaplar. Yazarak varolan Hikmet’in gecekonduda tasarladığı farklı içerikli oyunlar, kurduğu düşler, yarattığı kişiler, bu kişilere dilediğini söyletmek, onları bir satranç taşı gibi ileri sürmek (Atay, 2020, s. 297) Hikmet’in yalnızlık deneyiminin görüngüleridir. Hikmet, “oyunbazlığı bir ‘kabuk’ gibi kullan[ır], onu alay-geçirmez bir zırha, bir soytarlık kalkanına dönüştür[ür]” (Gürbilek, 2018, s. 70).

Yazan-özne olmanın hürriyetini duyumsayan Hikmet, gerçekliği dilediği gibi belirsizleştirip büker, benliğini parçalara ayırır. Belirli bir süre sonra “erginlik öncesi hayallerini sıcak bir görüntüyle teselli edilebilmesi uğruna tüm soyutluktan vazgeçip” (Atay, 2020, s. 327) sorumluluğunu unutup dış gerçekliğin gerçek kişilerini bu oyunların içine karıştırır. Özellikle de bedeninin yalnızlığını giderebilecek tek kişi olan Bilge’yi. “Hikmet’in yaşantısında elle tutulur, gözle görünür canlı bir varlığın olmasını yadırgayan” Albay Hüsamettin, “sözlerin canlı bir insan biçimine dönüşmesi”nden rahatsız olur ve ilişkilerinin sarsıldığını düşünür. Bu oyunlarda ne

Bilge'ye ne Napolyon'a ne de Schlick'e yer vardır. Albay, Hikmet'e sorumluluğunun farkına varmasını ve kendine gelmesini söyler. Hikmet'in onları bu durumdan bir an önce kurtarmasını ister (Atay, 2020, s. 296-297). Hikmet, Bilge'ye bir mektup yazar, gecekondudaki varlıklarla birlikte yaşamak istediğini söyler. Burada varlık sözcüğünü bilinçli seçtiğini çünkü birlikte yaşadığı varlıkları kavram olarak düşünmek istemediğini belirtir. Gecekonduda bu varlıklarla hayaller iç içe geçer, Hüsamettin Albay ya da Nurhayat Hanım'la karışır fakat yine de o bilincinde her şeyi istediği gibi düşünüp her şeye istediği gibi şekil verir. Sadece Bilge'ye istediği gibi şekil veremez. Bilge, zihninde "olduğu gibi" yaşamak ister, karşısına varlıkkavram olarak çıkar. İşte bu nedenle kurmak istediği dünya Bilge'yle sarsılır, oyunları anlamını kaybeder (Atay, 2020, s. 326).

Hikmet'in erk sahibi olduğu korunaklı alanda kurmak istediği dünyanın yıkılmaya başlaması Bilge'nin bu oyunlara girmek istemesiyle ve Hikmet'in buna karşı çıkamamasıyla ilgilidir. Hikmet, Bilge'nin varlığının kendi varlığını tehlikeye sokma tehdidi ile Bilge'nin varlığına duyduğu ihtiyaç arasında gelgitler yaşar. Hikmetlerden hangi biriyle hesaplaşacağını bilemez. Hikmetler karşısındaki Hikmet de tek bir varlığın ürünü değildir. Çaresizce başını tutan Hikmet, hayatı boyunca cam kırıklarını beyin zarının üstünde taşıdığını ve onları oynatmadan son derece hesaplı düşünmek zorunda kaldığını söyleyerek bilincinin parçalanmışlığını dile getirir. Bilinci ve vücudu onun dünya-içinde başkasıyla olan ilişkiselliğini anlamlandıran içsel evidir. Bilinci tekin olmamaya başlamıştır, bu durumu ona kaygı verir. Bu kaygıyla "içinde-olmaklık bir eksistensiye 'modus' olan *evinde-olmamaklığa* dönüşür. İşte 'tekinsizlikten' bahsettiğimizde tam bundan söz ediyoruz" (Heidegger, 2021, s. 289). Vücudu ise zaten başkalarının organlarının bir araya gelmesiyle oluşmuştur. Bacakları dünya yüz metre şampiyonundan, ellerini yeni gömülmüş bir adamdan - kadınları okşamasını biliyor muydu acaba? -, bazı iç organları mezbahadan alınmıştır. Yalnız kalbi ona aittir (Atay, 2020, s. 335-336).



"İşte buna dayanamıyorum. Ayrıca, bu kadar parça içinde artık 'Ben' diye bir şey söz konusu olabilir mi? (...) Hangi parçamın esiriyim? Kalbimin esiri. Ha-ha.' (...) Bütün organlarım böyle hastalıklı bir başın buyruğunu dinlemek istemiyorlar. Hastalıklı beynimin de oyunları var: Büyük hayaller kuruyor ve ne yazık ki beceriksiz organlarıma söz geçiremiyor. Onlar da aklımın yaşantısını rezil ediyor" (Atay, 2020, s. 336-337).

Hikmet, alanını daraltan Hikmetler ve başkalarından alınmış organlar kalabalığının içinde de yalnız, çaresiz ve savunmasız hissetmektedir. Akıl ile duygunun, başkası ile benin, dış ile için çatışmasını ve etkileşimini bilincinin tüm boyutlarıyla kavrayan, bedeninin her parçasında duyan Hikmet büyük bir yalnızlık içindedir. Oyunun sorumluluğunu taşıyamadığı için de kendini suçlamaktadır.

Romanın “Son Yemek” başlıklı kısmında İsa’nın Son Akşam Yemeği’nin parodisi yapılmaktadır. Hikmet’in öznel bilinciyle ilişkilendirilebilecek deneyim, Son Akşam Yemeği parodisiyle vücut bulur. Hikmet, İsa’ya ihanet eden Yahuda’ya karşı sempati besler, onunla özdeşlik kurar çünkü o da Hüsamettin Albay’a ihanet etmiştir. Bu ihanet, Hikmet’i kendine belirli bir mesafeden bakmasına ve kendinin farkına varmasına yöneltir. Bu yönelim de Hikmet’in başkalarıyla olan ilişkisindeki deneyiminin ve duygularının ontolojik boyutunu açığa çıkarır. Hikmet’in bilinci sürekli sapmalar yaşar, bu sapmalar anlam arayışının bilinçteki boşluğunu imler. Hikmet’in gecekondusundaki akşam yemeğine Bilge dışında herkes katılır. Masa kalabalıktır, hareket, sesler, gelip giden yemekler hepsi Hikmet’in başkalarıyla kurmaya çalıştığı birliktelik bilincini imler. İsa’nın kendisini tutuklamaya gelenlerden kaçmaması konusu gündeme gelene kadar masada karnaval havası eser. Bu tartışma sırasında masadakilerden Dumrul, İsa’nın yalnızlığının üstüne bir de korkaklığını eklediği için akıllılık ettiğini dile getirir. Hikmet buna dayanamaz. Başkalarının değerlendirmelerinin ve yargılarının o kişiyi yalnız bırakacağını, o kişiyi yaşarken öldüreceğini ileri sürer. Herkes o an başka bir şeyle ilgilenmeye başlar ve bu Hikmet’i daha çok sinirlendirir. Yine yalnız bırakılmıştır, onu ne duyan vardır ne gören. Herkes telâşla masayı, odayı, mutfağı toplamaya koyulur. Her yer temizlenir ve sonra evi terk ederler. Hikmet’in bilincinin yöneldiği anlam yaratma çabası, bunun mümkün olmadığını deneyimledikçe ortaya çıkan karmaşa ve nihayetinde anlam yitimi yani boşluk hissi Hikmet’in yalnızlık deneyiminin bir parçası olarak okunabilir. Hikmet “Beni yalnız bıraktılar albayım,” diye derdini anlatır, buna karşılık Albay “Üzülme oğlum, ben varım. Bu yetmez mi sana?” der. (Atay, 2020, s. 445-447). Yani yalnız kendisi vardır.

“Düşüş” bölümü Hikmet’in yatağında tavana gözlerini dikmesiyle başlar. Uyku ve uyanıklık arasında yaşamı üzerine düşünür. Hikmet’in yükselişi ve düşüşünü küçümseyenleri, onu hor görenleri ayıklar. “Bu Hikmet, Dumrul gibi değildi, Fikret gibi hiç değildi. Üç katlı bir evde yaşardı. Bu eve kendisi şey derdi, ne derdi? geçegeldi, geceoldu gibi bir şey işte. (...) [Hikmet] ağlayamadığı için kapanmıştı, içine kapanmıştı, gecekonduya kapanmıştı. Aşkın gözyaşları onu bırakmıştı” (Atay, 2020, s. 456-457). Hikmet, Bilge’nin kendisini bırakıp yalnızlığa terk etmesinden derin üzüntü duyar.

“Hava da çok soğudu albayım, eve dönmek istiyorum. Biliyor musunuz, Bilge beni evde bekliyormuş gibi geliyor bana. Yoksa eve dönmek istemiyorum. Beni bekleyen yalnızlığı ve karanlığı istemiyorum. Bilge’den akıllı olduğum halde neden bu duruma düştüm acaba? Neden herkes benden kaçıyor albayım? Yaşamamı bilmiyorum da ondan mı?” (Atay, 2020, s. 461)

Hikmet, eve dönmeye cesaret edemez çünkü evde onu yalnızlığı bekliyordur, acemiliğini, beceriksizliğini yüzüne çarpacaktır. Öteki-beni Hüsamettin Tambay, Hikmet’i eve girmesi için ikna etmeye çalışır, yazdıkları oyunları hatırlatır ancak Hikmet’in içine bezginlik çökmüştür. Oyunlar da yalnızlığı da bilincinin ürettiği kişiler de onu yormuştur. Bilge’nin onu yapayalnız ve çaresiz bırakması gerçekliğiyle yüzleşmekten korkar, dünyayla yeniden başa çıkmak için güçsüz ve bitkin hisseder:

“Eski ve karanlık odamda korkuyorum Bilge. Sizlerle yapamıyorum albayım. İşte sokağıma geldim. Odama çıkamam albayım. Bilge’nin orada beni beklememesine

dayanamam. Biraz daha dolaşsam mı acaba? Daha erken. Fakat yorulduğum albayım. Artık hiç bir şey yapmak istemiyorum. Gerçekten hiç bir şey yapmak istemiyorum. Hiç bir şey yapmak istemiyorum. Korkuyorum. Hiç bir şey yapmak istemediğim için kötü bir şey yapmak istemiyorum. Yavaşça yukarı çıkmalıyım. Albaya belli etmemeliyim. Korkuyorum albayım. Beni tutacak mısınız acaba? Hayır, albayıma belli etmemeliyim. (s. 462) Acaba ağlar mı? Yazık, ben göremeyeceğim. Bu oyunu kendi başınıza oynayacaksınız albayım” (Atay, 2020, s. 461-463).

Düşüş bölümünde Hikmet’in yalnızlık duygusunun deneyimine ve Hikmet’in kendilik algısına uzun yer verilir. Hikmet; kendini, mekânını, yalnızlık duygusu etrafında biçimlenen başkalarına yönelik duygularını kurmak için sığındığı gecekonduya oynadığı oyunlarla yeni bir olanağı denemiş ancak bu olanak onu yeniden yalnızlığıyla ve yalnızlığın ruhunda bıraktığı ızdırapla karşı karşıya bırakmıştır. Bu durum duyguların da bilincine varılabileceğini ancak bunun yine bir başkasıyla mümkün olduğu gerçeğini ortaya çıkarır. “Izdırap çekenin her yakınması, fizyonomisindeki her değişiklik, ızdırabın kendinde heykelini yontmayı hedefler. Ne var ki bu heykel yalnızca ve her zaman başkaları aracılığıyla, başkaları için var olacaktır” (Sartre, 2011, s. 155). Solomon da Sartre’ı destekleyerek ben ile başkasının birbirine bağlı olduğunu, “olgusalılık ve aşkınlık arasındaki tek boyutlu gerilim[in] her zaman Başkaları İçin Varoluş tarafından kesintiye uğra” dığını belirtir (2006, s. 183). İnsanı var eden ilişkiselliğidir ve Hikmet, bilinç ile özbilincin karşılıklı onanma mücadelesi karşısında “başkası gibi” olup “mış gibi” yapmaktansa otantikliğini korumayı tercih eder ve bu otantik olma hâli onu parçalanmış benliğiyle karşımıza çıkarır.

SONUÇ

Yalnızlık duygusu, modern insanın bireyleşme sürecinin bir ürünü olduğundan diğer temel duygulara görece modern bir duygudur. Modernizmle birlikte yaşam pratiklerinin farklılaşması, bireyin başkalarıyla, toplum normlarıyla ve eşyanın çoğulluğuyla çepeçevre kuşatılması söz konusudur. Oğuz Atay’ın *Tehlikeli Oyunlar* romanında Hikmet Benol, bu kuşatılmışlık içinde kendini yalnız ve yabancı hisseder. Bu duygu, Hikmet Benol’un kendini başkasından ayırt etmesini, kendiliğini keşfetmesini, özgürlüğünün sınırlarını ve aynı zamanda olanaklarını görünür kılar. İnsan, bedenli bir varlıktır. İçinde bulunduğu yerde başkasıyla ilişki içindedir. *Tehlikeli Oyunlar*’da Hikmet’in diğer bedenler arasındaki varlığı ele alınırken başkaları tarafından horgörölmüşlüğü, görmezden gelinip dışlanmışlığı, yapmacık ilişkiler ağı, aidiyetsizliği öne çıkarılır. Bu durum onun yalnızlık duygusunu derinleştirip kendiliğinin ve duygularının bilincine vararak aksiyon almasını sağlar. Hikmet’in yalnızlık duygusunu somutlaştırmaya olanak tanıyan beden ve mekân deneyimleri onun bu dünyada yerinin yurdunun olup olmadığı sorununu gündeme getirir.

Romanın ilk bölümünde Hikmet; *dışarıda* olup bitenleri yatağının sınırlı alanından algılama çabası gösterir. Başkalarının bakışı ve yargıları üzerinden kendiliğini, dünyada oluşunun nasıl bir anlam taşıdığını kavramaya çalışan Hikmet, yalnızlık duygusunu suçluluk, başkalarına yönelen hınç duygularıyla deneyimler. Hikmet, başka evlerde sığıntıdır. Bir yere ait olamayışı, başkasıyla özdeşlik kuramaması nedeniyle kendini güvende hissetmemektedir. Hikmet, yalnızlık duygusunu evlenerek aşmayı dener. Bu defa aynı evi paylaşan iki yalnızın deneyimini boşluk duygusu

üzerinden okuruz. Hikmet'in Sevgi'yle paylaştığı evin büyük bir bölümü boştur ve karı-koca evin bir köşesine sığınmıştır. Hikmet, Sevgi'nin gözüne girebilmek, onun onayını alabilmek için mutfağın sınırlı alanında bulaşık işleriyle kendini meşgul eder. Mutfak işlerinin çokluğu, Sevgi'nin sürekli uyuması, Hikmet'in gürültü çıkarmamaya çalışması, ortak paylaşımın yok denecek kadar az olması, Hikmet'in Sevgi'yle kurması gerektiği iletişimi tabaklarla -kendiyile- kurması Hikmet'i anlamsızlığa sürükler. Hem fiziki alanın hem düşünsel alanın darlığı, Hikmet'in içindeki yalnızlık duygusunun gün geçtikçe büyümesi, Hikmet'in bilinç süreçleriyle ve bedenindeki deneyimiyle verilir. Başkası/başkaları, Hikmet'i her defasında yalnızlığıyla karşı karşıya getirir. Yalnızlık duygusunun başkalarıyla birlikte olduğu hâlde dinmediğini, aksine derinleştiğini gösterir. Bu defa Hikmet,yalıtılmış bir yaşam imkânı sağlayan gecekonduya taşınır. Gecekonduya varoluşunu sürdürmenin, dünyaya bağlanmanın yolu oyunlar kurmakla mümkündür. Bu oyunlar sayesinde gerçekliği dilediği gibi belirsizleştirip bükerek, benliğini parçalara ayırır, öteki-benler yaratır. Yazmanın ve özne olmanın özgürlüğünü duyumsayan, ironiyle modernizmin ve sahte ilişkiler ağının eleştirisini yapan Hikmet, sorumluluğunu unutarak bu oyunlara gerçek olanı yani Bilge'yi karıştırır. Bilge, artık o eve gelmekle kalmayıp oyunların içine de yerleşir. Hikmet, bu durumla da başa çıkamaz. Başkalarıyla birlikte olduğu hâlde bütünleşememenin yol açtığı yalnızlık duygusunun deneyiminde Hikmet dünyayı dıştan, başkasının gözünden kendini nesneleştirerek kavrar. Hikmet'e ait olan tek şey bilinci ve duygularıdır. Bedeni bile kendine ait değildir. Başka bedenlerin toplamı olan bedeninin içinde kim olduğunu, dünya-içindeki konumunu kavramaya çalışır. İrade göstererek gecekonduya taşınan Hikmet, başkaları probleminin oyunlarında da açığa çıkmasıyla birlikte kendiliğinin, duygularının ve edimlerinin bilincine varır. Romanın başlangıcında olduğu gibi *Düşüş* bölümünde de yalnızlık duygusunun deneyimi *ben* ve *başkası* diyalektiği kurularak yatağın sınırlı alanından verilir. Gözlerini tavana dikmiş durumda hareketin, kalabalığın kendi canlılığını imlediğini sandığını ama yanıldığını fark eder. Yattığı yerde bir durumdan başkasına geçme arzusu duyar. Bilinci ancak o zaman özgürdür. Uyku hâlindeyken dilediği kişiyle birlikte olma, dilediği şeyi yapma imkânı bulur. Romanın sonunda Bilge'nin de kendisini terk etmesiyle Hikmet, mutlak gerçek olan ölümlülüğüyle bir başına kalır. Ölümlü olmanın açığa çıkardığı kaygı Hikmet'in yalnızlık duygusunu daha da derinleştirir. Varoluşun başkasıyla mümkün oluşunu kavrayan Hikmet, gecekonduya, güvenli alanına, evine girip girmemenin kararsızlığını yaşar ve bir bekleyeninin olmamasından korkar.

Başkalarının varlığının Hikmet'in bilincinde yarattığı paradoks, yalnızlık duygusunu ontik bir problem durumuna getirir. Söz konusu ontolojik yalnızlık duygusunun açığa çıkardığı çatışmalar, varoluşa yönelik sorgulamalar, aidiyetsizlik sorunu mekân ve bedenle bağ kurularak ortaya konur. Hikmet Benol'un sürekli başkalarıyla derinleşen yalnızlık duygusu, yaşadığı dar alanlarla ve başkalarının parçalarından oluşan bedeniyle somut ve fiziksel bir düzleme taşınır.

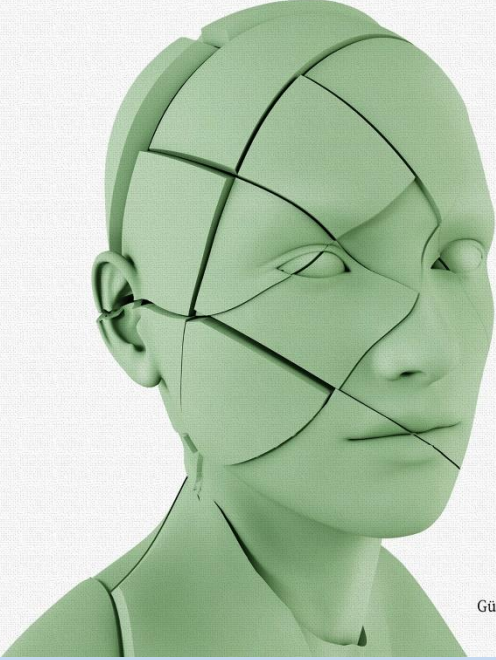
KAYNAKÇA

- Afacan, Şeyma. (2023). "Sunuş: Normların Ötesinde: Tarih, Edebiyat ve Duygular Üzerine Birkaç Not". *Edebiyat ve Duygular*. İstanbul: Vakıfbank Kültür Yayınları. ss. 7-17.
- Alberti, Fay Bound. (2022). *Yalnızlığın Biyografisi Bir Duygunun Tarihi*. Çev. Ebru Kılıç, İstanbul: Albaraka Yayınları.
- Atay, Oğuz (2020). *Tehlikeli Oyunlar*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Balcı, Yunus. (2004). "Oğuz Atay'ın Romanlarında Kahramanlar", *Pamukkale Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, s. 16, ss. 39-53.
- Balcı, Yunus. (2023). "Parça-Bütün Diyalektiğinde Çağdan Yazara, Yazardan Kurgu Kişisine Oğuz Atay", *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*. c. 15, s. 29, ss. 19-39.
- Blackham, H. J. (2005). *Altı Varoluşçu Düşünür*. Çev. Ekin Uşşaklı. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Bolak Hisarlıgil, Beyhan. (2008/2). "Martin Heidegger'de 'Mekan' Düşüncesi: Hermeneutik-Fenomenolojik Bir Yaklaşım". *Sosyal Bilimler Dergisi*. s. 25, ss. 23-34.
- Cevizci, Ahmet. (1999). *Paradigma Felsefe Sözlüğü*. İstanbul: Paradigma Yayınları.
- Eagleton, Terry. (2017). *Edebiyat Kuramı Giriş*. Çev. Tuncay Birkan. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Ecevit, Yıldız. (2021). "Ben Buradayım..." *Oğuz Atay'ın Biyografik ve Kurmaca Dünyası*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Gürbilek, Nurdan. (2018). *Mağdurun Dili*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Heidegger, Martin. (2021). *Varlık ve Zaman*. Çeviri: Kaan Ökten. İstanbul: Alfa Yayınları.
- İzmir, Mutluhan. (2019). *Öznenin Diyalektiği: Hegel, Sartre ve Lacan*. Ankara: İmge Kitabevi.
- Kaya, Muharrem (2001), "Oğuz Atay'ın Yapıtlarında Yaşamöyküsel Unsurlar", *Adam Sanat*, s. 183, Nisan, s. 74-79.
- Kırkoğlu, Serdar Rifat. (2019). "Varoluşçuluk ve Emmanuel Mounier". *Varoluş Felsefelerine Giriş*. Ankara: Fol Kitap.
- Koç, Çağlar. "fenomenoloji" <http://www.klufelsefe.com/kelime/fenomenoloji/> [Erişim Tarihi: 25.10.2024].
- Koç, Emel. (2021). "Ontolojik/Varoluşsal Yalnızlık, Birlikte Varoluş ve Kendini Gerçekleştirme Üstüne". *Sosyal Bilimler Dergisi/The Journal of Social Sciences Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, s. 54, ss. 43-76.
- Lewis, Michael ve Staehler, Tanja. (2020). *Fenomenoloji*. Çev. Osman Baran Kaplan vd. Ankara: Fol Kitap.
- Lupton, Deborah. (2002). *Duygusal Yaşantı Sosyo-Kültürel Bir İnceleme*. Çev. Mustafa Cemal. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Merleau-Ponty, Maurice. (2020). *Algının Fenomenolojisi*. Çev. Emine Sarıkartal ve Eylem Hacımuratoğlu. İstanbul: İthaki Yayınları.
- Mounier, Emmanuel. (2019) *Varoluş Felsefelerine Giriş*. Çev. Serdar Rifat Kırkoğlu, Ankara: Fol Kitap.
- Ökten, Kaan H. (2021). *Varlık ve Zaman: Bir Okuma Rehberi*. İstanbul: Alfa Yayınları.
- Özcangiller, İhsan Berk. (2016). "Tin'in Fenomenolojisi'nin Amacı, İlerleyiş Biçimi ve Yöntemi Üzerine Bir İnceleme". *Felsefi Düşün Akademik Felsefe Dergisi*. S. 7. Nisan. ss. 137-173).

- Sarıkaya, Nazım. (2023). "Hegel'in Kendilik Bilinci Kavramıyla Komediye Yönelik Okuma Modeli". *Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi*. S. 36. ss. 63-90.
- Sartre, J. Paul. (2011). *Varlık ve Hiçlik/Fenomenolojik Ontoloji Denemesi*. Çev. Turhan Ilgaz ve Gaye Çankaya Eksen. İstanbul: İthaki Yayınları.
- Sartre, J. Paul. (2017). *Heyecanlar Üzerine Bir Kuram Taslağı*. Çev. Kenan Sarıalioğlu. İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi.
- Solomon, Robert C. (2006). *Dark Feelings, Grim Thoughts: Experience and Reflection in Camus and Sartre*. New York: Oxford University Press.
- Solomon, Robert C. (2021). *Akılcılıktan Varoluşçuluğa Varoluşçular ve 19. Yüzyıldaki Kökleri*. Çev. Reha Koldaşlı. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Şahin, Veysel. (2010). "Oğuz Atay'ın Anlatılarında Ben, Öteki ve Benlik". *Türk Dili Dil ve Edebiyat Dergisi*, c. XCVIII, s. 697, ss. 23-32.
- Şan, Emre. (2013). "Merleau-Ponty, Patočka ve Fenomenolojik Bir Felsefe Üzerine". *Doğu Batı Düşünce Dergisi*. s. 66/Marjinal Sohbetler II, ss. 87-101.
- Şan, Emre. (2019). "Sartre ve Giacometti: Varoluşçu Sanat Üzerine Düşünceler". *Felsefi Düşün Akademik Felsefe Dergisi*, s. 12/Varoluşçuluk, ss. 182-212.
- Topakkaya, Arslan. (2009). "E. Husserl'de Noema ve Noesis Kavramları". *FLSF (Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi)*. C. 4 S. 7. ss. 121-136.
- Tura, Saffet Murat. (2010). *Freud'dan Lacan'a Psikanaliz*. İstanbul: Kanat Kitap.
- Zafer Esenyel, Zeynep. (2022). *Vücutun Fenomenolojisi: Husserl, Sartre ve Merleau-Ponty*. Ankara: Nobel Yayınları.
- Zahavi, Dan. (2014). "Yönelimsellik ve Bilinç". Çev. Çağlar Koç. *Kaygı (Kaygı Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Felsefe Dergisi)*. s. 22. ss. 167-182.

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

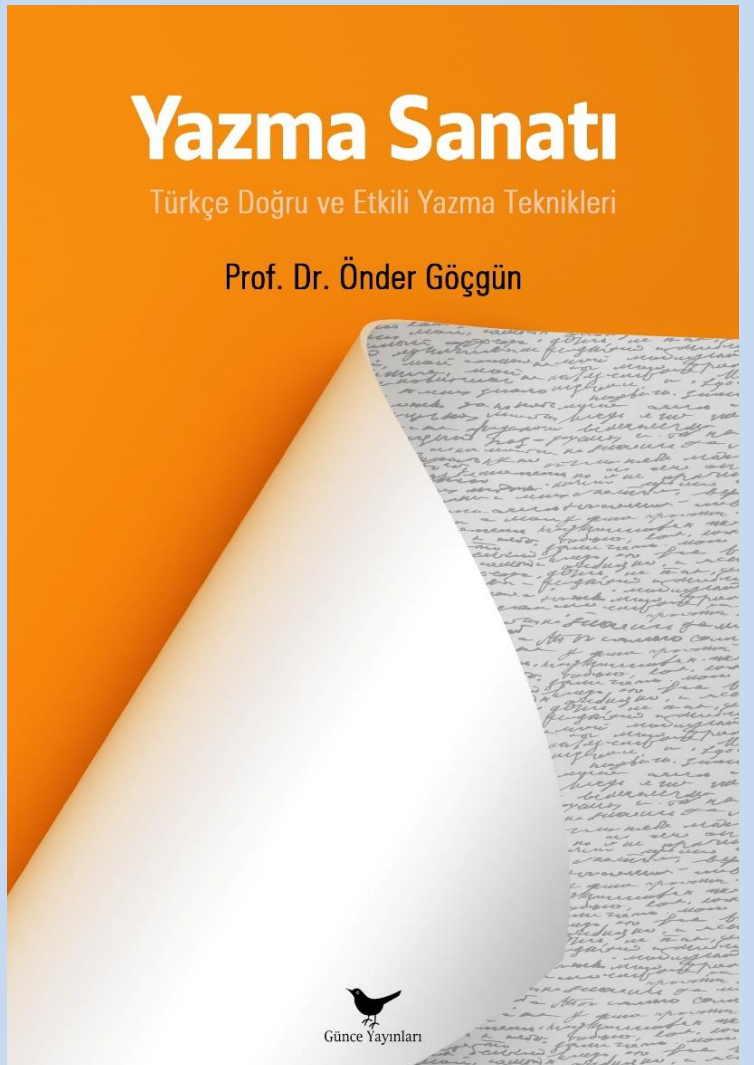


Günce Yayınları

Yazma Sanatı

Türkçe Doğru ve Etkili Yazma Teknikleri

Prof. Dr. Önder Göçgün



Günce Yayınları

Maziden Günümüze Edebî Bir Esinti: *Rûzigâr* Dergisi

DR. DERVİŞ ERDAL*

Öz

Taşra dergileri, yerel ve ulusal söylemler arasında bir diyalog kurma ve kökenlerinin özgünlüklerini yansıtan bir ses oluşturma yeteneğine haizdir. Kültürel merkezîliğe karşı yeni seslerin duyurulmasına olanak tanıyan bu dergiler, yerel kültürel üretimin zenginliğini ve çeşitliliğini gözler önüne serer. Taşra dergileri içerisinde edebiyat dergilerinin temel özelliklerinden biri de bölgelerinin kendine özgü kültürel dinamiklerini yansıtmaya yeteneğidir. 1995-1996 yılları arasında Sivas Cumhuriyet Üniversitesinde eğitim gören Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü öğrencilerinden Erol Arslan, Hüseyin Kaya ve Hasan Kaya tarafından çıkarılan *Rûzigâr*, tarihsel ve kültürel açıdan birçok zenginliği barındıran bir edebiyat dergisidir. Dergi, toplamda 13 sayı yayımlanmıştır. Yayın hayatına başladığı günden itibaren hem yerel hem de ulusal düzeyde kültürel dinamikleri göz önünde bulundurmaya ilke edinen *Rûzigâr*; şiir, hikâye, deneme, eleştiri, mektup, çeviri alanında yayımladığı ürünlerle Türk edebiyatına katkıda bulunmuştur. *Rûzigâr*, sayfalarında ulusal ve yerel kalemlerin ürünlerinin yanı sıra Batı edebiyatından yapılmış çevirilere de yer veren çok yönlü bir dergidir. Bu yönüyle *Rûzigâr* sadece taşradaki kültürel üretimin marjinal bir parçası olarak değil, ulusal hatta uluslararası düzeyde dinamizm ve kültürel zenginliğinin de bir göstergesi olarak görülmelidir. Çalışmada bu bağlamda dönemin edebiyat eğilimi göz önünde bulundurularak *Rûzigâr* dergisinin incelenmesi amaçlanmıştır. Çalışmanın Sivas dergileri ve taşradaki edebiyat dergileri üzerine inceleme yapacak araştırmacılara katkı sağlayacağı düşünülmektedir. Araştırmada veri toplama aracı olarak doküman tarama ile betimsel analiz yöntemleri tercih edilmiştir. İnceleme sonrasında elde edilen veriler, içerik analizi tekniğine göre müstakil başlıklar altında değerlendirilmiştir.

Anahtar sözcükler: *Rûzigâr* dergisi, süreli yayınlar, edebiyat dergileri, taşra dergileri

A LITERARY BREEZE FROM THE PAST TO THE PRESENT: THE *RÛZİGÂR* JOURNAL

Abstract

Regional journals possess the ability to establish a dialogue between local and national discourses and to create a voice that reflects the specificities of their origins. These journals, which allow new voices to emerge against cultural centralism, reveal the richness and diversity of local cultural production. One of the fundamental features of literary journals within regional publications is their ability to reflect the unique cultural dynamics of their regions. *Rûzigâr*, which was published between 1995-1996 by Erol Arslan, Hüseyin Kaya and Hasan Kaya, students of Sivas Cumhuriyet University Faculty of Literature, is a literary journal that encompasses numerous historical and cultural richness. The journal published a total of 13 issues. Since its inception, *Rûzigâr* has adopted the principle of considering cultural Dynamics at both local and national levels; through

* MEB, (Sivas, Türkiye), dervis.erdal@hotmail.com, ORCID: 0000-0003-0152-4837

Gönderilme Tarihi: 27 Ekim 2024

Kabul Tarihi: 16 Aralık 2024

its publications in poetry, short stories, essays, criticism, letters, and translations, it has contributed to Turkish literature. *Rûzigâr* is a versatile journal that, in addition to publishing works by national and local authors, also includes translations from Western literature.. In this respect, *Rûzigâr* should be seen not only as a marginal part of cultural production in the regions, but also as an indicator of dynamism and cultural richness at the national and even international levels. In this study, the aim is to examine the literary *Rûzigâr* journal in all aspects taking into account the literary trends of the period in this context. It is thought that the study will contribute to researchers who will conduct analysis on Sivas journals and regional literary journals. In the research, document scanning and descriptive analysis methods is preferred as data collection tools. After the examination, then obtained data is evaluated under separate headings according to the content analysis technique.

Keywords: The literary journal *Rûzigâr*, periodicals, literary journals, regional journals

GİRİŞ

Kültürel üretimin önemli bir parçası olan dergiler, fikirlerin serbestçe dolaşımına imkân tanıdığı gibi yeni estetik ve entelektüel akımların da doğuşuna zemin hazırlanır. Bir derginin sayfalarında bir araya gelen çeşitli görüşler, sanat anlayışları ve düşünce biçimleri dönemsel olarak o toplumun entelektüel atmosferini yansıtır. Bir diğer ifadeyle bu yayınlar, bir dönemin sosyokültürel yapısını ve toplumsal tartışmalarını belgeleyerek bunların kayıt altına alınmasında kilit bir rol oynar.

“Geçmişten geleceğe millî kültürün taşınmasında” önemli bir işlev üstlenen süreli yayınlar (Ayata, 1996, s. 113), bu yönüyle sadece geçmişteki siyasal, sosyal ve ekonomik alandaki önemli gelişmelere ışık tutmaz; aynı zamanda yenilikçi birtakım fikir, görüş ve düşüncelerin anlaşılmasında, toplumun haberdar edilmesinde daha da önemlisi sosyal hayatın şekillenmesinde de önemli bir görev üstlenir (Şimşek 2002, s. 1-2). Bu açıdan bakıldığında sanat, kültür ve edebiyat dergileri, bir yandan sanatçı ve yazarların eserlerini geniş kitlelere ulaştırmasına olanak tanırken diğer yandan entelektüel tartışmaların odağı hâline gelmiştir. Dergicilik faaliyetleri aynı zamanda kolektif bir üretim süreci olarak da karşımıza çıkar. Editörler, yazarlar, şairler, eleştirmenler ve okurlar arasında kurulan diyaloglar, düşünce üretiminin çok sesli bir yapıya kavuşmasına katkıda bulunur. Özellikle taşra dergileri, büyük kent merkezlerinden uzakta kalan bölgelerin kültürel üretimlerinin görünür kılınmasını sağlar.

Taşra dergileri, merkez dışında yerel dergiler ile ortak adı temsil etmektedir (Polat, 2002, s. 17). Mekân bağlamında İstanbul ve Ankara dışında yayımlanan bu dergiler (Erdem, 2002, s. 47), yerel yazar ve şairlerin seslerini duyurabilecekleri, eserlerini sergileyebilecekleri bir platform olarak işlev görür (Gerçel, 2002, s. 38). Bunlar içerisinde taşrada yayımlanan edebiyat dergileri çoğu zaman merkezî kültürel yapının dışında kalan fikirlerin, eserlerin ve yaratıcı süreçlerin paylaşılmasına olanak tanır. Nitekim 2003-2008 yılları arasında Sivas’ta çıkartılan *Sühan* dergisi örneği üzerinden “taşrada edebiyat dergiciliği” konusunda oldukça kapsamlı bir çalışma kaleme alan Evren Karataş Ülger (2023, s. 147-148), taşrada çıkan edebiyat dergilerinin edebiyatımıza yeni bir soluk getirdiğine vurgu yaparken Türk şiirinden yola çıkarak edebiyatımızda taşranın sesinin 1960’lardan sonra daha ziyade taşranın havasını solumuş, orada doğup büyümüş kişiler tarafından duyurulduğunu ve

bunun edebî açıdan yeni bir şey olduğunu belirtir. Taşradaki edebiyat dergileri, bu bakımdan yerel ve ulusal söylemler arasında bir diyalog kurma ve kökenlerinin özgünlüklerini yansıtan bir ses oluşturma görevine de sahiptir. Bu durum, diğer taraftan yereldeki süreli yayınlar bağlamında merkez-taşra ilişkisinin yeniden değerlendirilmesi gerekliliğini de zorunlu kılmaktadır. Zira taşrada çıkan edebiyat dergileri, yalnızca çıkarıldıkları bölgelerdeki entelektüel ortama katkıda bulunmakla kalmaz; merkezin yereldeki kültürel üretimin zenginliğini ve çeşitliliğini görebilmelerine de olanak sağlar. Taşra dergileri, bu işlevi gerçekleştirirken birtakım sıkıntılarla da baş etmek zorunda kalmıştır. Nazım Payam'a göre (2002, s. 83) bu sıkıntıların başında ekonomik güçlükler gelmektedir. Buna baskıda, reklam gelirlerinde ve dağıtımda yaşanan zorlukları da eklemek mümkündür. Bu durum, aynı zamanda yerel dergilerin uzun ömürlü olamamasının da en büyük nedenlerinden biridir (Adanır, 2002, s. 88). Bu kırılma belki de onları bu kadar ilgi çekici kılan unsurlardan biridir. Nitekim Karataş Ülger (2023, s. 150), bahsedilen çalışmada bu tür dergileri tanımlarken "kısıtlı imkânlarla geniş kitlelere ulaşmayı uman mütevazı dergiler" olarak niteler. Her şeye rağmen geçmişte olduğu gibi günümüzde de yerelde kültürel yaşamın güçlü ifadeleri olarak kabul edilen taşradaki edebiyat dergileri, okuru merkezietçi edebiyat dergilerinin sunduğu bakış açılarından dışına çeken kültürel üretim alanlarıdır. Bu durum, taşrada çıkan birçok edebiyat dergisi gibi *Rûzigâr*'ın da ayırt edici bir özelliğidir. *Rûzigâr* gibi taşra dergilerinin temel görevlerinden biri de bölgelerinin kendine mahsus kültürel dinamiklerinin yansıtılmasına olanak sağlamasıdır. Tarihsel ve kültürel açıdan zengin bir mirasa ev sahipliği yapan Sivas'ta *Rûzigâr*'ın yayın faaliyeti, hem yerel geleneklerle hem de daha geniş entelektüel akımlarla ilişki kurma çabası olarak görülmelidir. Derginin yazarları, dönemin özgül sosyopolitik koşullarından ve ulusal düzeyde yankı bulan edebî çalışmalarından etkilenmelerine rağmen diğer kimi taşra dergilerinden farklı olarak Batı edebiyatından yapılan çevirilere yer vermelerine ek olarak fotoğraf yazıları, göstergebilimsel okuma denemeleri gibi türlere de kucak açarak o döneme göre oldukça yeni sayılabilecek bir yayın anlayışını hayata geçirmeyi başarmışlardır. *Rûzigâr* dergisi, bu yönüyle araştırmacılara önemli veriler sunmaktadır. *Rûzigâr* ile ilgili Adnan Mahiroğulları (2018, s. 303), Kadir Pürlü (2019, s. 68) ve Hüseyin Kaya'nın¹ (2005, s. 25-26) daha ziyade dergiyi tanıtmaya mahiyetinde kaleme aldıkları yazıları dışında şimdiye dek doğrudan *Rûzigâr*'dan bahsedilmemiştir. Çalışma, bu eksikliği giderme amacı taşımaktadır. Bu doğrultuda çalışmada *Rûzigâr* dergisinin bütüncül bir bakış açısıyla değerlendirilmesi amaçlanmış olup önce Sivas'taki dergicilik faaliyeti, ardından derginin yayın serüveni, biçimsel özellikleri, yayın anlayışı, yazar kadrosu ve muhtevası ele alınacaktır.

1. SİVAS'TA DERGİCİLİK FAALİYETLERİNE KISA BİR BAKIŞ

Dergicilik, farklı toplumsal sınıflar ve kimlikler arasında köprü kurarak bir topluluğun kültürel belleğinin şekillenmesine katkıda bulunur. Özellikle halkevlerinin kuruluş yıllarında yaygınlaşan yerel dergiler, toplumsal değişim süreçlerinde eğitici ve aydınlatıcı bir rol oynamıştır. Bu nedenle dergicilik sadece kültürel bir ifade aracı değil, aynı zamanda toplumsal değişimlerin aktif bir öznesi olarak da değerlendirilmelidir. Nitekim Osmanlı'dan Cumhuriyet Dönemi'ne

¹ *Rûzigâr* dergisinin orijinal nüshaları derginin yayın koordinatörü ve yazarı Hüseyin Kaya'dan temin edilmiştir. Çalışmaya sağladığı katkıdan ötürü kendisine teşekkür ederim.

uzanan süreçte yerel dergiler, gerek merkezde gerekse içerisinde Sivas'ın da yer aldığı taşrada yeni düşünce sistemlerinin ortaya çıkışını ve modernleşme sürecini belgeleyen bir araç olmuştur.

Cumhuriyet öncesinde Sivas'ta dergicilik faaliyeti ilk olarak 1914'te Gençler Derneği tarafından aynı isimle çıkarılan dergiyle başlamıştır (Nair, 1999, s. 60). Millî Mücadele'den 1928 Harf İnkılâbı'na kadar geçen sürede ise İstanbul, Ankara gibi büyükşehirlerde olduğu gibi Sivas'ta da dergicilik faaliyetlerinde gözle görülür derecede bir canlılık yaşanmıştır. Bu dönemde Sivas'ta eski harflerle *Dilek (Yeni Dilek)*, *Birlik*, *Yeni Nesil* ve *Duygu ve Düşünce* adında dört dergi çıkarılmıştır. Sivas'ta dergicilik faaliyetlerindeki bu hareketlilik Harf İnkılâbı'yla bir süre sekteye uğrasa da sonrasında peyderpey devam etmiştir (Polat vd., 2014, s. IX). Sivas'ta yeni harflerle çıkarılan ilk dergi, 1930'da "fikrî faaliyetleri halka yansıtmak" maksadıyla yayın hayatına başlayan *Adım* dergisidir (Çağdaş 2017, s. 179-180). Bu dergiyi sırasıyla bir grup lise öğrencisi tarafından çıkarılan *Toplantı* (1932-1936), Sivas Halkevi'nin çıkardığı *Orta Yayla* (1936-1938) ve *4 Eylül* (1939-1942), Vehbi Cem Aşkun'un sahipliğini yaptığı *Yayla* (1944-1946) gibi mecmualar takip etmiştir (Mahiroğulları, 2018, s. 291-295; Pürlü, 2019, s. 61-63). 1950'lerde çok partili hayata geçişle birlikte gerek siyasi atmosfer gerekse okur-yazar oranındaki artışla birlikte edebiyat dergilerinin tirajında ve sayılarında bir artış yaşanmıştır (Uçar, 2018, s. 14-16). Ancak Sivas'taki dergiler üzerine araştırma yapan gerek Mahiroğulları'nın (2015, s. 59-61; 2018, s. 288-310) gerekse Pürlü'nün (2019, s. 59-71) konuyla ilgili çalışmaları incelendiğinde 1950-1980 yılları arasında Sivas'ta kültür ve edebiyat dergileri bağlamında *Sivas* (1951-1952), *Su* (1961-1967), *İslam Güneşi* (1974-1979), *Sivas Folkloru* (1975-1979) ve *Birden* (1976-1977) adında beş derginin varlık gösterdiği anlaşılmaktadır. Mahiroğulları (2015, s. 59) "Sivas Dergisi (1951-1952)" başlıklı çalışmasında 1980 sonrası için bu dönemin Sivas dergiciliği açısından bir önceki döneme göre "daha ümitvar bir dönem" olduğunu belirttikten sonra bu süre zarfında içlerinde *Revak*, *Hayat Ağacı*, *Sultan Şehir*, *Sivas Kültür* gibi uzun soluklu dergilerin de yer aldığı yaklaşık yirmi derginin çıkarıldığı bilgisini paylaşır. Günümüzde ise ülke genelinde olduğu gibi Sivas'ta da gerek ekonomik nedenlerden gerekse teknolojik gelişmeler neticesinde dergicilik faaliyetlerinde sayıca bir azalma görülmekle birlikte akademik kimi dergiler dışında *Hayat Ağacı*, *Aşkar*, *Bengi* gibi kültür ve edebiyat içerikli dergiler varlığını devam ettirmektedir.

biz geldik	2
sara	
berat demirci	4
sevmek	
ırfat kütük	5
vefa	
hasan kaya	6
dirilt gözlerini rümesya	
m. çağrı eken	12
kurban	
hüseyin kaya	13
...	
m.t.	16
bezirgân başı	
hazan	17
yazılmamış roman sayfaları	
erol arslan	18
sonbahara özlem	
hüseyin kaya	21
hazan	
hasan kaya	22
nokta	
münir çakmak	24
çeşme başı	
ali çingı	25
seranat	
erol arslan	28
bir mektup	
turan sazık	29
bize gelenler	30
bu günlerde ne okuyorlar	31

Adım

2. RÛZİGÂR'IN YAYIN SERÜVENİ

Rûzigâr, Sivas Cumhuriyet Üniversitesinde eğitim gören Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü öğrencileri tarafından çıkarılmış bir edebiyat dergisidir. Yayın hayatında ilk kez Mart 1995'te varlık gösteren bu dergi, Mart 1996'da "Nihaî Rûzigâr" başlığını taşıyan 13. sayısında T. S. Eliot'un "Başlangıcım dadır benim sonum / Sonumdadır benim başlangıcım" (Mart [1996], s. 2) mısralarıyla okurlarına veda eder.

Rûzigâr'ın dış kapağında "Aylık Edebiyat Dergisi" ibaresiyle birlikte "Mart Rûzigârı", "Nisan Rûzigârı", "Mayıs Rûzigârı" gibi çıktığı ay belirtilmesine rağmen herhangi bir tarih, gün veya yıl bilgisine yer verilmemiştir. Dergide tarih verilmediğinden sayıların basımında bir gecikme olup olmadığı tespit edilememiştir. Bu durum bilinçli bir tercihten ziyade bir ihmalden kaynaklanmıştır. Nitekim derginin yayın koordinatörü ve yazarı Hüseyin Kaya (2005, s. 25), yıllar sonra *Sühan*'da yayımlanan "Rûzigâr'ın Hikâyesi" başlıklı yazısında bu durumun ilk sayı basıldıktan sonra fark edildiğini, sonrasında ise düzeltilmediğini belirtir. Ancak buna rağmen derginin 7. sayısının son sayfasının sol alt köşesinde, sadece dikkatli okuyucuların fark edebileceği, çok küçük bir puntuyla dikey olarak "Şu anda dışarıda yağmur yağıyor. 8 Eylül '95 Cuma 15:48" (Eylül [1995], s. 30) bilgisine yer verilmiştir. Dergiyi yayına hazırlayanların bu küçük notla bir nebze de olsa okuyucunun bu husustaki merakını gidermeyi arzuladığı anlaşılmaktadır.

Derginin 1. sayısında "Taşralı Genç Edebiyatçılar" imzasıyla kaleme alınan "Biz Geldik" başlıklı sunuş yazısında Yahya Kemal'in "Akıncılar" şiirindeki coşkuyu çağrıştıran bir girizgâhtan hemen sonra derginin "Rûzigâr'ın yaprakları" arasında edebiyatseverlerle hemhâl olmak, hasret gidermek amacıyla çıkarıldığı belirtilmiştir:

"Şimdi, elinizde tuttuğunuz bu bir karış derginin yaprakları arasında size geldik; dostlarımızı şöyle bir görelim, hasretlik hafiflesin dedik. Hoş gelelim istedik, hoşluklar getirelim istedik.

(...)

Edep üzere edebiyat için geldik. Tıpkı bize benzeyenler gibi. Söyleyecek bir şeylerimiz vardı -şükür ki- söylüyoruz. Bizi duyuyorsunuz, el ele tutuşuyoruz. Yazmanın ateşiyle el ele tutuşuyoruz. Bizimle birlikte yüreklerimiz de tutuşuyor. Dileğimiz bu, tabii. Bekliyoruz...

Güzel için, güzellik için size sesleniyoruz. Bize seslenin ve bizimle birlikte seslenin. Bekliyoruz..." (Mart [1995], s. 2-3)

Bu ifadeler, dergi sahiplerinin heyecan ve hayallerini sarıh bir şekilde ortaya koyduğu gibi *Rûzigâr*'ın nasıl bir yayın politikası izleyeceğine dair ilkeleri de işaret etmektedir. Aynı yazıda derginin adının neden *Rûzigâr* olduğunun açıklanmasına gerek görülmediği, okuyucunun *Rûzigâr*'ı nasıl olsa bileceği ve anlayacağı ifade edilmiştir (Mart [1995], s. 3). *Rûzigâr*, bilindiği üzere Farsça asıllı bir kelimedir. Kelime, Türkçede bilinen "yel", "rüzgâr" ve "hava" anlamıyla birlikte İran'ın eski lehçelerinden Pehlevîcede "zaman", "vakit", "devir", "çağ", "dünya" gibi anlamları da barındırmaktadır (Kanar, 2016, s. 727). Bu kelime divan edebiyatında ekseriyetle her iki anlama gelecek şekilde tevriyeli kullanılmıştır (Aka, 2015, s. 34). Dergide bu kelimenin Türkçede kullanılan hâliyle değil de eski metinlerdeki şekliyle tercih edilmesi, ilk bakışta derginin dil ve zihniyet bakımından muhafazakâr, en azından gelenekçi bir anlayışı benimsediğini düşündürmektedir. Aylık periyotlarda bin adet basıldığı tespit edilen derginin 1. sayısında sahibinin Erol Arslan, yazı

işlerinden mesul müdürün ise Hasan Kaya olduğu (Mart [1995], s. 2), 9. sayıdan itibaren ise her iki görevi Hasan Kaya'nın tek başına üstlendiği anlaşılmaktadır (Kasım [1995], s. 2). Derginin yayın koordinatörlüğünü ise Hüseyin Kaya yürütmüştür (Mart [1995], s. 2).

3. RÛZİGÂR'IN BİÇİMSEL ÖZELLİKLERİ

Rûzigâr dergisinin şekil ve dizgi açısından diğer taşra dergilerinden farklı birtakım özellikler ihtiva ettiği görülmektedir. Yerelde faaliyet gösteren "Simtaş Matbaacılık" ile "Dilek Ofset" adında iki farklı matbaada 12x16 ebadında kitap formatıyla gazete kâğıdına basılan *Rûzigâr* dergisi, ön ve arka kapaklar dâhil olmak üzere toplamda 32 sayfadan oluşmaktadır. Kaya (2005, s. 25), daha önce bahsi geçen yazısında gerek derginin roman boyutunda basılmasında gerekse matbaa değişikliğinde basım maliyetinin etkili olduğunu belirtir. Nitekim derginin 2. sayısının iç kapağındaki sunuş yazısında dergilerin önemine istinaden Cemil Meriç'ten yapılan alıntılardan hemen sonra "Tüm zorluklarına rağmen nisan ayında da size 'merhaba' diyebildik." (Nisan [1995], s. 2) bilgisi de bu durumu desteklemektedir.

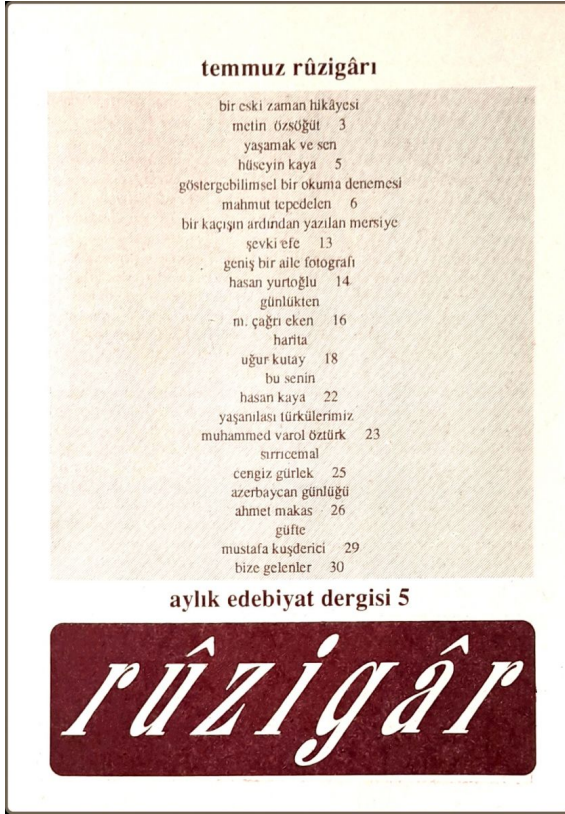
Derginin ön kapağında küçük harflerle derginin adına ve içindekiler kısmına yer verilirken son sayfaları ile arka kapakları, reklamlara ve bilgilendirme metinlerine ayrılmıştır. Derginin o yıllarda 15.000 TL'den satışa sunulduğu, abonelik ücretinin yıllık 150.000 TL, altı aylık 80.000 TL olduğuna yönelik bilgi de yine kapakta belirtilmiştir.

Derginin hemen her sayısında iç sayfadaki bir kutucuk içerisinde taşrada yayımlanan kitap ve dergi tanıtımlarına da yer verilmiştir. Dergide İsmet Emre'nin *Biraz Sonra Yağmur Yağacak* (Mart [1995], s. 15) isimli hikâye kitabı, Selami Ece'nin *Gözyaşı Komedyası Ekim Perdeleri* (Nisan [1995], s. 8) adlı eseri, Osman Karataş'ın üç perdelik *Mehmet Akif ve Oyun İçinde Oyun* (Kasım [1995], s. 15) isimli tarihî piyesi, Durdu Şahin'in *Günümüz Şairleriyle Gülşende Hasbihal* (Eylül [1995], s. 20) isimli mülakatlardan oluşan kitabının yanı sıra 14 farklı şaire ait şiir kitabının tanıtımı yapılmıştır. *Rûzigâr*'da bunun dışında Samsun'da *Yolcu* (Ekim [1995], s. 14), Osmaniye'de *Kırağı* (Nisan [1995], s. 16) ve Gaziantep'te basılan *Bağbozumu* (Temmuz [1995], s. 12) adında aylık olarak çıkarılan sanat, kültür ve edebiyat içerikli üç derginin tanıtımına da yer verilmiştir. Kitap tanıtımlarında herhangi bir ideolojik eğilim dikkat çekmezken bahsi geçen dergilerin yayın politikaları ve muhafazakâr kimlikleri dikkate alındığında *Rûzigâr* ile bu dergiler arasında bir dayanışmanın olduğu görülmektedir. Zira bu tanıtım ve ilanların bir ücret karşılığında yapılmadığı, derginin 3. sayısından itibaren künye kısmında yer alan "Dergi abonelerinin dergi, kitap vs. ilanları dergimizde karşılıksız yayımlanır." (Mayıs [1995], s. 2) bilgisinden anlaşılmaktadır.

Rûzigâr'ın biçimsel özellikleri açısından dikkat çeken bir başka niteliği de her sayının kendinden kapaklı oluşu ve farklı renkte basılmış olmasıdır. Kaya'ya göre (2023, s. 14) yakın tarihimizde dergicilikte bu tarz bir kullanım, 1 Mart 1994 yılında yayın hayatına başlayan *Kırağı* dergisinde uygulanmıştır. *Rûzigâr*'da da bu uygulamaya sadık kalındığı görülmektedir. Benzer bir geleneği sayfa içindeki şiir dizgilerinde de görmek mümkündür. Dergide şiirlerin ekseriyetle sayfa sonunda başlatıldığı göze çarpmaktadır.

Derginin haziran sayısından itibaren iç kapakta sunuş yazısının yerine Cahit Zarifoğlu, Sezai Karakoç, İsmet Özel, Mustafa İslamoğlu, Cumali Ünal, Hasannebioğlu, Hölderlin, T.S. Eliot gibi

tanınmış şairlerden ve yazarlardan yapılan alıntılara yer verilmiştir. 5. ve 8. sayılarda ise bu kurala uyulmamıştır. Derginin 1. sayısındaki font ve sütun tekniğindeki acemilikler, 2. sayıdan itibaren giderilse de dergi tasarımının 5. sayıya kadar yenilenerek devam ettiği görülmektedir. Bu durum, derginin 5. sayısının iç kapağındaki açıklama yazısında *Rûzigâr*'ın "formunu bulmasıyla" izah edilmiştir (Temmuz [1995], s. 2).



4. RÛZİGÂR'IN YAYIN ANLAYIŞI

Rûzigâr dergisinde yayın anlayışıyla ilgili izlenecek politika, derginin 1. sayısındaki "Bize Gelenler" kısmında açıkça ortaya konmuştur. Söz konusu yazıda derginin sayfalarının herkese açık olduğu, okurdan gelen mektupların 2. sayıdan itibaren aynı başlık altında cevaplanacağı belirtilmiştir. Devamında bununla dergiyi çıkaranlar kadar okurun da dergi üzerinde söz sahibi olmasının arzu edildiği ifade edilmiştir (Mart [1995], s. 30). Yazıda derginin politikasına yönelik en dikkat çekici bilgi ise yine aynı yazının ilerleyen satırlarında ortaya konmuştur. Dergilerinin "tamamen amatör bir ruhla" çıkarıldığı, kendilerine gelen ve yayımlanması istenen eserler üzerinde kalem oynatma hakkını kendilerinde görmedikleri ifade edilmekle birlikte gönderilen eserlerin sadece sanat değeri açısından değil, dil bilgisi açısından da hassasiyetle inceleneceği

vurgulanmıştır (Mart [1995], s. 30). Derginin 8. sayısındaki "Bize Gelenler" bölümde Fuat Arpa isimli okuyucunun mektubuna verilen cevapta ise "*Rûzigâr*'da okuyucu eseri, yayımcı eseri ayırımı"nın söz konusu olmadığı bilgisi verildikten sonra yetkin görülen yazı ve şiirlerin kime ait olduğuna bakılmaksızın yayımlandığı belirtilmiştir (Ekim [1995], s. 30).

Rûzigâr, şiir başta olmak üzere farklı edebî türlerden metinlerin geniş yelpazede yansıtıldığı bir taşra dergisidir. Dergi, bir zamanlar Sivas'ta yayımlanan *Gurbet*, *Kızılırmak* gibi dergilere nazaran muhtevası ve yayın kadrosu bakımından oldukça renklidir. Ancak *Rûzigâr*'ın her şeyden önce bir taşra dergisi olması ve eser veren kişilerin çoğunlukla yine taşrada yaşayan kişilerden oluşmasının bu renkliliği yer yer törpülediği söylenebilir. *Rûzigâr*, yayın politikası bağlamında muhtevası açısından bir tavır, duruş ya da fikir dergisi değildir. O, sayfalarında edebiyata dair hemen her konuya yer vermeyi ilke edinmiş bir dergidir.

5. RÛZİGÂR'IN YAZAR KADROSU

Rûzigâr, diğer taşra dergilerinde olduğu gibi dar bir yazar kadrosuna sahiptir. Derginin yazar kadrosunun kimlerden oluştuğuna dair bilgi 13. sayıda "Rûzigâr'ın Tüm Sayıları İçin İçindekiler" başlıklı kısımda ayrıca belirtilmiştir (Mart [1996], s. 25-30). Buna göre şiir ve nesirde toplamda 55

farklı imzanın yer aldığı görülmektedir. Dergide kendi adlarının dışında müstear isimle eser veren yazar ve şairlerin olduğu dikkate alındığında bu sayının belirtilenden daha az olduğu söylenebilir.

Derginin yazar kadrosu incelendiğinde dergide en çok eser veren isim, aynı zamanda derginin mesul müdürü Hasan Kaya'dır. Bu yazarı sırasıyla Hüseyin Kaya, Hasan Yurtoğlu, Burak Melkar gibi isimler takip etmiştir. Derginin yazar kadrosu arasında bugün akademik camiada adlarını sıklıkla duyduğumuz Berat Demirci, İsmet Emre, Rifat Kütük, Selami Ece, Mustafa Ökkeş Evren, Uğur Kutay gibi akademisyenlerin varlıkları da dikkat çeker. Bunların yanı sıra ekseriyeti eğitim camiasına mensup Kadir Pürlü, Cengiz Gürlek, Ahmet Makas, Kadir Ünal, Metin Özsöğüt, Burhan Sakallı, Cevat Akkanat, Nadir Aksoy, Hasan Hüseyin Cesur gibi isimler de yazı ve şiirleriyle dergiye destek olmuşlardır.

Rûzigâr, dönemsel olarak bakıldığında bir öğrenci dergisi olarak düşünülse de dergide yazan öğrenci sayısının dergi sayfalarının yarısını bile dolduramadığı görülmektedir. Derginin daha ziyade şehir dışından gelen isimlerin eserleriyle zenginleştiği söylenebilir. Ercan Sağlam, Orhan Ceylan, Rifat Kütük, Selami Ece, Tayyib Atmaca, Cengiz Coşkun, Mustafa Ökkeş Evren, Ahmet Ayçıl gibi isimler şehir dışından derginin yazar kadrosuna dâhil olmuşlardır. Bu farklı isimlerin dışında 2004-2014 yılları arasında Eskişehir Odunpazarı Belediye Başkanlığı görevini icra eden Burhan Sakallı ile dönemin taşra dergilerinde ismine sıklıkla rastladığımız, aynı zamanda TYB'nin 2007 yılı en iyi yazarı ödülüne layık görülen Mehmet Aycı gibi edebiyatseverler de dergide kendilerine yer edinmişlerdir. Bu durum, bize *Rûzigâr*'ın sadece taşrada değil ulusal düzeyde de tanındığını, desteklendiğini göstermektedir. Yazar kadrosundaki bu çeşitliliğe rağmen dergide yazan kadın yazarlar Emine Çınar, Ü. Hilâl Çivrilili, Mukaddes İlderem, Şengül Kılıç, Fatma Orhan ve Nadide Sude Yılmaz ile sınırlı kalmıştır. Bahsi geçen kadın yazarların dergide daha ziyade bireysel içerikli şiir veya nesir türünde sadece birer eseri yayımlanmıştır. Bu kişilerden lise öğrencisi Emine Çınar ile Fatma Orhan şiir, diğerleri ise nesir türünde eser kaleme almışlardır. Kadın yazarların sayı ve eser açısından az da olsa dergide varlık göstermesi önemlidir. Zira bu durum, aynı zamanda "toplumsal cinsiyet" ve "taşra dergileri" bağlamında kadın yazarların konumunun gözlemlenmesi açısından önemli bir gelişmedir. Ayrıca o yıllarda bir lise öğrencisinin şiirinin dergide yayımlanması, *Rûzigâr*'ın genç yazar ve şairleri yazmaya teşvik eden bir mektep işlevi üstlendiğini de göstermektedir.

6. RÛZİGÂR'IN MUHTEVASI

Rûzigâr, taşrada faaliyet gösteren birçok edebiyat dergisinde olduğu gibi içeriğinde farklı edebî türleri barındırmaktadır. Pürlü'nün deyiimiyle içerisinde "duygu yüklü şiirler, heyecan dolu günlükler, gençlik kokan denemeler, mektuplar, öyküler, arayışlar, tenkitler, tenakuzlar ve daha neler yok ki..." (2019, s. 68). Dergide edebî içerikli metinler ile okurdan gelen mektuplar dışında herhangi bir bilgi ya da haber içeren metne yer verilmemiştir. Ancak *Rûzigâr*'da ilk bakışta şiir türünün diğer edebî türlere nazaran ağırlıkta olduğu göze çarpmaktadır. Dergide yayın çeşitliliğinin 5. sayıdan itibaren artmaya başladığı gözlemlenir. Bu durum, bahsi geçen sayının sunuş yazısında da açıkça ifade edilmiştir. Aynı yazıda *Rûzigâr*'ın sayfalarının herkese açık olmakla birlikte "derginin içeriğini zenginleştirmek ve dergiyi daha seviyeli bir duruma getirmek" amacıyla

yayımlanması için gönderilen şiir ve yazıların ciddi bir ön elemeden geçirildiği belirtilmiştir (Temmuz [1995], s. 2). Bu bağlamda *Rûzigâr*'da yayın kurulu değerlendirmesinden geçmiş, edebî açıdan önem arz eden metinlere yer verildiği söylenebilir.

6.1. Rûzigâr'ın Sayfalarında Sessiz Dizeler

Rûzigâr'da yer alan şiirler, muhteva açısından çeşitlilik gösterir. Dergi bu yönüyle zengin bir içerik arz etmekle birlikte 1980 darbesi sonrasında kendisini hissettirmeye başlayan "Yeni İslamcı Şiir" in etkisi, dergide yayımlanan metinlerde de görülür. Metin Celâl'in (1999, s. 46-47) "Necip Fazıl Kısakürek, Sezai Karakoç, Erdem Beyazıt, Akif İnan, İsmet Özel, Cahit Zarifoğlu gibi şairlerin aynı düşüncenin takipçisi genç şairler üzerindeki etkisiyle açıkladığı" bu şiir anlayışına *Rûzigâr*'ın hemen her sayısında rastlamak mümkündür. Dergide İslami duyarlılıkla kaleme alınmış bu şiirlerle birlikte yine dönemin atmosferine uygun olarak toplumcu gerçekçi diyebileceğimiz şiirlere de yer verilmiştir. Benzer çeşitliliği hecenin yeni formunda kaleme alınmış koşma tarzı halk şiirleri ile gazel nazım şekliyle yazılmış divan şiirlerinde de görmek mümkündür. *Rûzigâr*, bu yönüyle dönemin şiir anlayışına uygun oldukça renkli bir içerik arz etmektedir. Toplamda 96 şiirin yayımlandığı dergide en fazla şiiri bulunan şair 9 şiirle Hasan Yurtoğlu'dur. Yurtoğlu'nu sırasıyla Hüseyin Kaya (7 şiir), Burak Melkar (6 şiir), Selami Ece (6 şiir) ile Mehmet Aycı (5 şiir) takip etmiştir. Dergide yayımlanan ilk şiir, aynı zamanda derginin yayın politikası hakkında ipuçları içeren Sivas'ın tanınmış şairlerinden Berat Demirci'ye aittir. Demirci, dergideki ilk şiiri "Sara" da tam bir İkinci Yeni şiiri örneğini verir:

"...
Savaş görmüş atlar gibi
Deli düşler seker gözlerinde.
Bir mendil uzatan olur mu...
Silmek için köpüklerini,
Sarı kadınların." (Mart [1995], s. 4)

Derginin hemen her sayısında şiir alanında varlığını hissettiren bir diğer şair ise aynı zamanda derginin yayın koordinatörlüğünü yürüten Hüseyin Kaya'dır. *Rûzigâr*'dan sonra çıkardığı *Sühan* dergisiyle şair olarak şöhret kazanan Kaya, *Rûzigâr*'da hem klasik hem de modern şiir türünde eser vermiştir. İlk şiirleri *İslami Edebiyat*, *Türk Edebiyatı*, *Kırağı* gibi dergilerde yayımlanan Kaya'nın bugün *Çekil Gideyim Hayat* (2006), *Kurtarma Yazısı* (2024), *Sessiz Rüya* (2024) kitaplarında olmayan bazı şiirlerine *Rûzigâr*'ın sayfalarında rastlamak mümkündür. Kaya'nın ilk sayıda 7'li hece ölçüsüyle kaleme aldığı "Sonbahara Özlem" adlı şiirinde yer alan kimi dizeleri, imge dili ve söyleyişi açısından Ülkü Tamer'in "Ben Var Ölmek İstemek" şiirini anımsatır:

"...
Yağmur suyu içince
Bir dağın eteğinden
Ellerimde ipince
Kaldım kendiliğimden" (Mart [1995], s. 21)

Kaya'nın 12. sayıda yayımlanan "Son Acı Şarkısı" şiirinde ise biçim ve söyleyiş yönünden yer yer Sezai Karakoç'un "Mona Roza" şiirinin etkileri sezilse de "İsrafil sûrunu çaldı içimde / Yıkıldı

ülkene kazdığım tünel” (Şubat [1996], s. 24) mısralarındaki mistik derinlik, şairin özgün yönünü ortaya koyar. Şairin şiirlerindeki benzer derinliği 8. sayıda yayımlanan “Dokuz Bahar Dokuz Düş” isimli şiirinin “İsmail’in gözleri içimde bağlı durur / Her sabah yüreğimde başka İbrahim ağlar / Bulutsuz yağmursuzum bir damla susuzum yâr” (Ekim [1995], s. 10) dizelerinde de görmek mümkündür.

Rûzigâr’da Sezai Karakoç’un “Mona Roza” şiirine duyulan hayranlık yalnızca Kaya’nın şiiriyle sınırlı değildir. Mustafa Ökkeş Evren’in “Bu Gece Kendimle Savaşacağım” (Eylül [1995], s. 24), Tayyib Atmaca’nın “İstanbul da Düştü” (Ağustos [1995], s. 13), Hasan Kaya’nın “İkimize Hüzün” (Mayıs [1995], s. 3) şiirlerinde de “Mona Roza”nın tematik ve düşünsel havası teneffüs edilir.

Derginin 6. sayısından itibaren tanınmış şairlerin şiirlerindeki artış dikkat çeker. İlk şiirini *Mina*, *Palandöken* dergilerinde yayımlayan Orhan Ceylan’ın yanı sıra yine dönem dergilerinde adlarına sıklıkla rastladığımız Cengiz Coşkun, Yaşar Elmas, Burhan Sakallı, Selçuk Küpçük, Mustafa Pınarbaşı gibi tanınmış isimlerin *Rûzigâr*’a şiir göndererek destek oldukları görülür. Bu aynı zamanda *Rûzigâr*’ın Sivas dışında da takip edildiğinin en azından önemsendiğinin bir göstergesidir. Adı geçen şairlerden Burhan Sakallı’nın dergideki “Direniş Türküsü” başlıklı şiiri, İslami duyarlılığın ön plana çıkarıldığı şiirlerden sadece biridir:

“... ”

Asya baharı olmayan çocukların mevsimi
Serapa yangın yeri yüreğim
Seni ne zor anlatmak dile
Asya yaşamayı yeniden ve yeniden yeşert içinde
Şafak sökmeye başladı bile” (Ağustos [1995], s. 15)

Dergide tanınmış şairlerin dışında yerelde varlık gösteren Hasan Yurtoğlu, Münir Çakmak, Burak Melkar gibi şairler de göze çarpar. Bunlar içerisinde Hasan Yurtoğlu, dergide adı şiirle özdeşleştirilen bir isimdir. Derginin hemen her sayısında Yurtoğlu’nun şiirine rastlamak mümkündür. “Ay Renkli Çocukluğum” başlıklı şiirinde dönemin şiir üslubunu başarıyla yansıtan Yurtoğlu’nun “Ölümler Daha Çok Yaşar” şiirindeki kimi dizelerde İsmet Özel’in etkisi hissedilse de imgelerin özgün bir bakışın ürünü olduğu görülür:

“... ”

Kısraklar çatlar,
Havrular yanar benim uğultumdan
Devrilir dağlar
Aklımın aynasında bir kuğu ağlar, ağlar
Beni yalnız bir fahişe anlar.
Acıyın bana
Barut kokan ağzımı öpün kızlar ?
Tarayın saçlarımı, tarayın
Çünkü taranınca saçları, ölümler daha çok yaşar.
Daha çok yaşar
Aklımın aynasında bir kuğu ağlar, ağlar,
Beni yalnız bir rahibe anlar.
-Kesmece Bunlar-”(Haziran [1995], s. 19)

Melkar'ın "Kemal İçre Kapanıp Yüreğine Kalemî Kırılan Şeydâ'nın Sırlanmış Mısraları" başlıklı uzun soluklu şiirlerinde mistik ve tasavvufî derinlik ilk bakışta sezilir. Dinî terminolojiye ait kelimelerle zenginleştirilen şiirde kişinin günahlarından arınma isteği, tövbe telkinleri yanında lirik ve akıcı bir söyleyişle okura sunulur:

"...

Kör olası günahın elleri yakanda
Gözlerinde görmediğim kadar cennet var
Ağla Şeydâ ağla arınmak gerek
Sen ölürken bu can bana ar
Bu ten sana aşına bu ben yalancı
Eyyub'a dönen yanıma kimse bakmıyor
İsyana dönüyor aslında saatler
Kavline dön
Kabrine dön
Rabbine dön Şeydâ
Dönmemecesine" (Şubat [1996], s. 18)

Dergide günümüz şiir sahasında dikkatleri üzerine çeken bir diğer şair ise Rıfat Kütük'tür. İlk sayıdan itibaren derginin sayfalarında kendine yer bulan Kütük'ün 2. sayıda yayımlanan isimsiz şiirinde geçen "Gözlerimden geceyi ağlarım / Yıldızlar süzerim hüznün gölgesinden" dizeleri, yeni söyleyişler barındıran başarılı mısralardır:

"Sen; kanım gibi damarlarıma vururken yalnızlığı
Kapalı bir kapının ardına durmuş
Gözlerimden geceyi ağlarım
Yıldızlar süzerim hüznün gölgesinden
Ki
Yolsuz yordamsız acıdayım diye
Bir dert üstü çıkagelesin..." (Nisan [1995], s. 3)

1980 darbesinden sonra İkinci Yeni şiiri yeniden kendini hissettirmiştir. Bu yıllarda bilhassa genç şairlerin büyük bir bölümü İkinci Yeni şairlerinin tecrübelerinden faydalanma yoluna gitmişlerdir (Doğan, 2018, s. 270). Derginin genç şairlerinden Münir Çakmak'ın "Öldürmek Gazete Kâğıdına Sarmak Gibi" şiirinde "dil ve imge" açısından İkinci Yeni şiirinin etkileri gözlemlenir:

"Cenevizli çocuklar yitirdiler sana rastlayınca
Atlasta yüzdükleri savaş gemilerini
Çarşılarına dadanan şeytanlarından kalma
Gazete kâğıdına sarmak gibi bir şey öldürmek" (Ocak [1996], s. 15)

Rûzîgâr' da derginin genel karakteristiğini yansıtan şiirlerin dışında klasik edebiyatta sıklıkla karşılaştığımız gazel nazım şekliyle yazılmış şiirlere de rastlamak mümkündür. Dergideki gazeller, klasik edebiyatta olduğu gibi nazım şeklinin adıyla verilmiştir. Dergide bu türe ait en güzel şiir örneklerini Mehmet Aycı, Hüseyin Kaya ve Selami Ece vermiştir. Divan şiirini iyi bildiği anlaşılan bahsi geçen şairlerin, şiirlerinde klasik şiir ile modern şiirin başarıyla harmanlandığı gözlemlenir. Kaya, gazel nazım şekliyle kaleme aldığı şiirinde divan şairlerinin sıkça kullandığı mazmunları özgün bir üslupla işler:

“ ...

Demedim mi titreme ey dil can korkusuyla
Sırrımı mecbur kıldın yâra izhara beni

Yahdın da kül etmedin yel eline vermedin
Bah eyledin dilenci bir dirhem hara beni” (Mart [1996], s. 3)

Derginin farklı sayılarında koşma tarzında yazdığı halk şiirleriyle dikkat çeken Mehmet Aycı ise 9. sayıda divan şiirinde örneğine ender rastlanan kekeme şiir türünün güzel bir örneğini verir:

“Gü-gü-gülme kâ-kâ-kâfir na-na-nâre düşersin
Ha-ha-halden bi-bi-bilmez ya-ya-yâre düşersin

Gö-gö-gönül le-le-lebi se-se-seni mest ider
Yo-yo-yoldan çı-çı-çıkâr da-da-dara düşersin” (Kasım [1995], s. 17)

Derginin 4. sayısında yayımlanan “Onikinci Ay Gazeli” (Haziran [1995], s. 10) başlıklı şiirinde klasik şiiri çok iyi bildiği anlaşılan Selami Ece’nin ise 2. sayıda günümüz modern şiir geleneğiyle yazdığı “Senin Adınla Sevdim Başkasını Sevdimse” şiirinde divan şiirinin söz varlığından ve sanatsal değerlerinden yararlandığı görülür:

“Sana hep ikinci elden yalvardım
Ummadığım şeyler vasıta oldu
Saçınla zülfünle kalmadın aklımda
Fakat bir şey var ter ü taze
Ümitsiz hastaya iksir kâr etmez
Artık işe yaramıyor gönül kandırmak
Boş hevesten hayır gelmez bana
İnkâr etmiyorum bittiğini
Elimde olsa seni bir daha anmayacağım” (Nisan [1995], s. 9)

Rûzigâr’da divan şiirinin gazel nazım şekli dışında Türk halk edebiyatında hem aruzla hem de heceyle yazılan satranç nazım şekline ²de yer verilmiştir. Akademik camiada çocuk edebiyatı üzerine yaptığı çalışmalarla adından söz ettiren Mustafa Ökkeş Evren’in tabiat unsurlarından hareketle bireysel duyguları somutlaştırdığı 14’lü hece ölçüsüyle yazılmış “Satranç Şiir” başlıklı şiiri, aynı adı taşıyan nazım şeklinin başarılı örneklerindedir:

“Ak umutlar eriyor gözlerimde kar gibi
Eriyor bütününle hayalin efkâr gibi
Gözlerimde hayalin sanki bana yâr gibi
Kar gibi, efkâr gibi, yâr gibi, didâr gibi” (Ekim [1995], s. 3)

Günümüzde hece şairi olarak bilinen Tayyib Atmaca’nın şiirleriyle *Rûzigâr*’da varlık göstermesi, derginin halk şiirlerine ve heceye olan duyarlılığının bir başka nişanesidir. Atmaca, hece ölçüsüyle yazdığı “Sâra” şiirinde Seher Atmaca’nın (2019, s. 9) tespitiyle “halk şiirlerinde yaygın olarak ele alınan ‘ayrılık temini’ özgün bir üslupla işler.”

“Yüreğim bir ölü evine döndü

² Satranç şiirinin özellikleriyle ilgili geniş bilgi için bk. Doğan Kaya, *Âşık Edebiyatında Satranç*, https://dogankaya.com/fotograf/dogan_kaya_satranc.pdf (erişim 19.10.2024)

Her gelende biraz senin kokun var
 Ağrı kadar ıssız yapayalnızım
 Kayıp kuşlar tekrar yuvaya döndü
 Yüreğim bir ölü evine döndü.” (Haziran [1995], s. 11)

Rûzigâr'da yayımlanan şiirlere genel olarak bakıldığında şiirlerde ortak bir ideoloji ya da sanatsal bir eğilim görülmesi de gerek biçim gerekse içerik yönünden dinî duyarlılıklarıyla tanınan şairlerin şiirlerine özenildiği anlaşılmaktadır. Ayrıca dergide yer alan şiirlerde muhafazakâr şiir anlayışıyla birlikte 1980 sonrası şiirin eğilimine uygun olarak İkinci Yeni şiirini örnekleyen kimi dizelere rastlamak mümkündür. Bu durumun derginin yayın politikasından ziyade şair kadrosunun ideolojik eğilimlerinden kaynaklandığı anlaşılmaktadır.

6.2. *Rûzigâr*'la Can Bulan Nesirler

Rûzigâr, şiirde olduğu gibi nesirde de konu ve tür bakımından oldukça zengin bir içeriğe sahiptir. Sunuş yazılarında ve “Bize Gelenler” bölümlerinde okurun isteklerini ve beklentilerini dikkate alan bir yayın politikası izlediği anlaşılan dergide; hikâye, deneme, eleştiri, çeviri, mektup, masal gibi nesir türünde pek çok yazıya yer verilmiştir. Bu yazılar, araştırmacılara 1990’ların ortalarında dönemin yazar ve okurunun kültürel duyarlılıkları hakkında birtakım ipuçları sunmaktadır. Derginin bilhassa hikâye konusunda hayli zengin olduğu görülmektedir. Klasik ve modern hikâyeciliğin özelliklerini içeren bu hikâyelerde daha ziyade bireysel temalar ele alınmıştır. Dergide yayımlanan hikâyelerin önemli bir kısmı Hasan Kaya’ya aittir. Derginin ilk sayısında “Vefa” (Mart [1995], s. 6-11) hikâyesiyle okuru selamlayan Kaya’nın farklı sayılarda yayımlanan uzun soluklu hikâyelerinde akıcı bir üslup kullandığı gözlemlenir. Ancak yazarın kimi hikâyelerinde o yıllarda daha ziyade gençler arasında yeni tanınmaya başlayan Mustafa Kutlu’nun veya Sadık Yalsızuçanlar’ın anlatılarında göze çarpan kısa paragraflı hikâyelerin ve imgesel betimlemelerin izleri sezinlenir. Dergide hikâyeleri yayımlanan bir diğer yazar ise İsmet Emre’dir. *Rûzigâr*’ın yayın hayatına başlamasından yaklaşık bir yıl önce basılan *Biraz Sonra Yağmur Yağacak* adlı hikâye kitabıyla dikkatleri üzerine çeken Emre’nin *Rûzigâr*’da yayımlanan “Ayşegül Abla” (Nisan [1995], s. 5-8) başlıklı hikâyesi, gerek kurgusu gerekse kullanılan anlatım teknikleri açısından günümüzde modern kurmaca hikâyeciliğinin birçok özelliğini içinde barındırır. Dönem dergilerinde okurları tarafından daha ziyade şairlik yönüyle tanınan Tayyib Atmaca’nın da *Rûzigâr*’da “Memurüs” (Mayıs [1995], s. 25-27) ve “Bahri” (Ekim [1995], s. 4-9) isimli iki hikâyesi yayımlanmıştır. Atmaca, ilk hikâyesinde ismini vermediği bir “Adam”ın hikâyesini kurguladığı ikinci hikâyesinde Bahri isimli bir gencin iş ve aşk serüvenini anlatır. Uğur Kutay ise derginin farklı sayılarında Borges’e ithafen yazdığı “Büyücünün Lâneti (ya da Yazgı Süreği)” (Haziran [1995], s. 4-5) başlıklı hikâyeyi kaleme almıştır. Kutay, bölümler hâlinde yayımladığı bu hikâyelerinde kurguyu fantastik ve büyülü gerçekçilikle verir. Dergide hikâyeleriyle okurun dikkatini cezbetmeyi başaran bir diğer isim ise Metin Özsöğüt’tür. Sivas’ta tarih öğretmeni olarak bir lisede çalışan Özsöğüt’ün “Bir Eski Zaman Hikâyesi” (Temmuz [1995], s. 3-4), “Uzun Geceler” (Mayıs [1995], s. 4-5), “Aşk ve Yalan” (Nisan [1995], s. 21-22) başlıklı hikâyeleri, klasik hikâye türünün başarılı örneklerindedir. Dergide klasik hikâyeler neşreden bir başka yazar ise dönemin

edebiyat fakültesi öğrencilerinden Erhan Gazi'dir. Hikâyelerinde günlük yaşamın kesitlerini akıcı bir üslupla kurgulaştırmayı başaran Gazi'nin dergide "78-A Bağcılar Otobüsü" (Mayıs [1995], s. 28-29), "Haydarpaşa Haydarpaşa" (Ağustos [1995], s. 4-7), ve "Veys'el" (Ocak [1996], s. 12-14) isimleriyle üç hikâyesi yayımlanmıştır. Muhammed Varol Öztürk'ün de dergide bir hikâyesi yayımlanmıştır. Öztürk'ün "Lili (I)" (Eylül [1995], s. 14-15) isimli hikâyesi, ilk bakışta Sezai Karakoç'un "Liliyar" şiirini akıllara getirir.

Derginin hemen her sayısında deneme yazılarına da rastlamak mümkündür. Mahmut Tepedelen, Ahmet Ayçıl, İsmet Emre, Cengiz Gürlek, Ü. Hilâl Çivrilili, Şevki Efe, Ali Çıngı gibi isimlerin dergide denemeleri yayımlanmıştır. Bahsi geçen yazarlar içinde Mahmut Tepedelen'in göstergebilimin Türkiye'deki tarihinin anlatıldığı "Göstergebilimsel Bir Okuma Denemesi" (Temmuz [1995], s. 6-12) başlıklı yazısı dışında bu türde kaleme alınan yazıların ekseriyetinde derginin sanatsal eğilimine uygun yalnızlık, geçmişe duyulan özlem gibi bireysel temalar ele alınmıştır.

Rûzigâr'da derginin sanatsal anlatılarından farklı olarak film senaryosuna da yer verilmiştir. Uğur Kutay'ın "İki Kısa Film Senaryosu: Oyun, Engizisyon '93" (Kasım [1995], s. 10-15) başlıklı yazısının yayımlanması o yıllarda sadece taşra dergilerinde değil ulusal edebiyat dergilerinde de ender rastlanılan bir durumdur. Bu husus, derginin kültürel zenginliğini göstermenin ötesinde çok yönlü yazar kadrosuna sahip olduğunu da ispatlar niteliktedir.

Dergide nesir türünde kayda değer yazılardan biri de bir zamanlar Azerbaycan'da edebiyat öğretmenliği yapmış Ahmet Makas'ın "Azerbaycan Günlüğü" (Temmuz [1995], s. 26-28) başlıklı yazısıdır. Yazar, bahsedilen yazısında 1990'lı yılların Azerbaycan'ını yansıtmaya çalışır. Makas'ın bu yazısı daha önce bahsedilen Uğur Kutay'ın Borges'e ithafen kaleme aldığı hikâyeleriyle birlikte değerlendirildiğinde derginin dışlayıcı, katı bir yayın politikasının olmadığı söylenebilir.

Rûzigâr'da çeviri yazılarına da yer verilmiştir. İngiliz şairlerinden John Keats'in "Ode On a Grecian Urn" (Kasım [1995], s. 28-30) başlıklı Yunan vazosu üzerine yazdığı şiir, Mahmut Tepedelen'in çevirisiyle dergide yer almıştır. Derginin son sayısında şairinin ismiyle aynı başlığı taşıyan "Lord Byron" (Mart [1996], s. 19-21) başlıklı düzyazı çevirisi de yine Tepedelen tarafından kaleme alınmıştır.

Dergide nesir türünde dikkat çeken edebî metinlerden biri de Hüseyin Kaya'nın derginin farklı sayılarında yayımlanan "Çiçek Neydi" (Mayıs [1995], s. 12-13) ile "Sürgün Kemancı" (Ağustos [1995], s. 16-17) başlıklı mesel ya da masal olarak kabul edilebilecek yazılarıdır. Kaya, imgesel ve şiirsel yönü ağır basan bu yazılarının ilkinde okura şehrin ve modern yaşamın insanlara unutturduğu incelikleri hatırlatmaya çalışırken ikincisinde ise halk ve kral tarafından yanlış anlaşılacak sürgüne gönderilen bir kemancı üzerinden toplum, idare ve sanatçı bağlamında üstü kapalı birtakım mesajlar vermiştir.

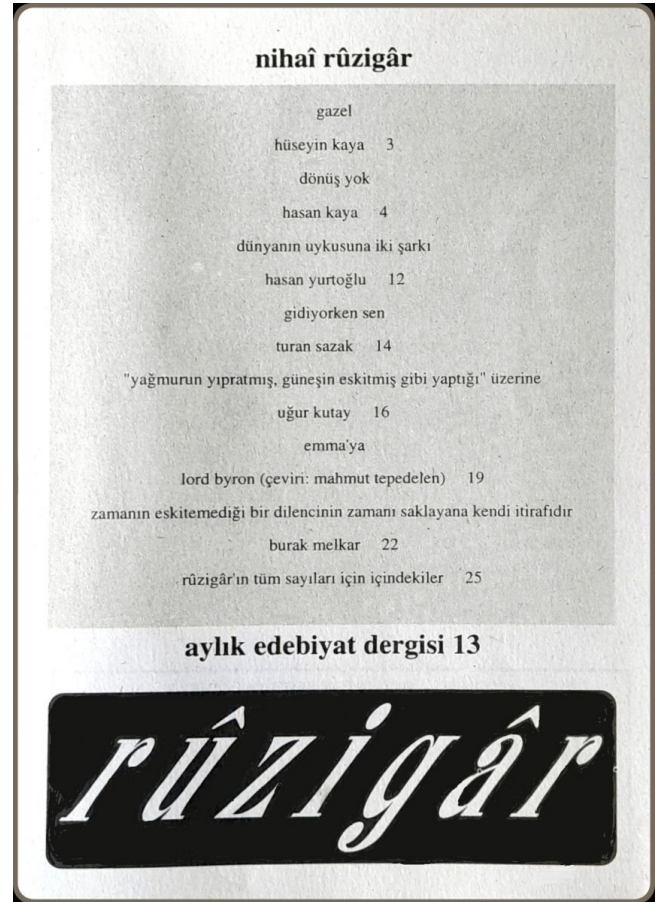
Rûzigâr'ın sayfalarında Turan Sazak ile Şengül Kılıç'ın mektupları da yer almıştır. Sazak, "8 Şubat 19..." tarihli "Bir Mektup" (Mart [1995], s. 29) başlıklı mektubunda ayrılık ve hüznü temlerini melankolik bir ruh hâliyle işlerken Kılıç ise "10. 11. 1995" tarihli "Mektup"unda (Aralık [1995], s. 18-19) kardeşlerin birbirlerine yazdığı özel mektubun tipik örneğini vermiştir.

Dergide nesir sahasında kayda değer bir diğer yazı ise Uğur Kutay'ın "Yağmurun Yıpratmış, Güneşin Eskitmiş gibi Yaptığı Üzerine" (Mart [1996], s. 16-18) başlıklı fotoğraf okumasıdır. Fotoğraf okuma metoduyla kaleme alınan yazılar, sadece o yıllarda değil günümüz dergilerinde de ender rastlanılan bir durumdur. O tarihlerde bu tür yazıların *Rûzigâr*'da yayımlanıyor olması sadece derginin zengin içeriğini değil, okurun kültürel düzeyini de göstermesi bakımından oldukça önemlidir.

Dergide sayıca az da olsa Turan Sazak ile Mahmut Tepedelen tarafından kaleme alınan eleştiri yazılarına da yer verilmiştir. Sazak, "Orhan Pamuk'un Oynadığı Kötü Bir Oyun: Yeni Hayat" (Nisan [1995], s. 14-16) isimli yazısında Orhan Pamuk'un bahsi geçen romanını, okurun sanat kaygısının dikkate alınmayışı ve zaman-mekân-olay kurgularının birbirinden kopuk oluşu gibi sebeplerden ötürü eleştirir. Ancak yazarın bu eleştirileri, akademik bir değerlendirmeden öte bireysel alıntılarla ispat çabası taşımaktadır. Tepedelen ise 12. sayıda kaleme aldığı "Açıklama ve Eleştiri" (Şubat [1996], s. 3-4) adlı yazısında derginin 7. sayısında Jorge L. Borges'in "manevi öğrencisi" olduğunu iddia eden Uğur Kutay'ın "Duvar" öyküsünü eleştirmiştir. *Rûzigâr*'da yayımlanmış bir yazının dergideki bir başka yazar tarafından eleştirilmesi derginin özgürlükçü bir yayın politikasını benimsediğini göstermektedir.

Rûzigâr'da günümüzdeki taşra dergilerinden farklı olarak okur görüşlerine de yer verilmiştir. Okurlardan gelen yazılar ve mektuplar, derginin 2. sayısından itibaren "Bize Gelenler" bölümünde yayımlanmıştır. O yıllarda büyük dergilerde de benzer bölümlerin olduğu göz önünde bulundurulduğunda bununla okur ile dergi ilişkisini diri ve samimi tutmanın amaçlandığı anlaşılmaktadır.

Nesir türündeki çeşitliliğin içerik açısından *Rûzigâr*'a renk kattığı söylenebilir. Bu yazıların ekseriyetinin bireysel temalar üzerine kurgulandığı görülse de geri planda yer yer İslami duyarlılık hissedilmektedir. Bu durum, şiirlerde de olduğu gibi *Rûzigâr*'ın yayın politikasından ziyade yazar kadrosunun ortak hassasiyetleri taşımalarından kaynaklanmaktadır.



SONUÇ

Sürelî yayımlar, var oldukları gündend itibaren sosyal ve kültürel değerlerin aktarımında önemli bir araç olmuştur. Bu yayımlar; fikirlerin, ideolojilerin ve kültürel pratiklerin şekillendiği ve tartışıldığı kilit alanlar olarak da işlev görmektedir. Özellikle Türkiye’de siyasal bildirilerden edebiyat dergilerine kadar uzanan sürelî yayımların çeşitliliği, tarihî ve entelektüel yaşamın zengin dokusunu yansıtır. Bu yönüyle *Rûzigâr* dergisi de tarihsel süreç içerisinde toplumsal değişimlerin, politik mücadelelerin ve kültürel dönüşümlerin izini sürmek isteyen araştırmacılar için önemli bir kaynak teşkil etmektedir. *Rûzigâr*, dönemin sosyopolitik koşullarından ve ulusal düzeyde yankı bulan edebî akımlarından etkilenmesine rağmen kendisine özgü bir farklılık ortaya koymayı başarmış bir edebiyat dergisidir. *Rûzigâr*’ın yayın hayatında bir yıllık varlık göstermesi her şeyden önce hem yerel geleneklerle hem de daha geniş entelektüel akımlarla ilişki kurma çabası olarak görülmelidir. Dergide dönemin edebiyat anlayışına uygun olarak milliyetçi muhafazakâr bir eğilimin hâkim olduğu söylenilebilir.

Rûzigâr’da yer alan metinler, derginin son sayısında yer alan dizinde de belirtildiği üzere şiir ve nesirden oluşmaktadır. Dergide yayımlanan şiirlerin ekseriyetinde geri planda İslami duyarlılık hissedilmektedir. Bu hissiyatla kaleme alınmış kimi şiirlerde Sezai Karakoç, İsmet Özel gibi şairlerin şiirlerine özenildiği görülmektedir. Dergide muhafazakâr geleneklerden beslenen kimi şiirlerde dil ve imge açısından 1980 sonrasında genç şairlerde ilgi odağı hâline gelen İkinci Yeni şiiri anlayışı kendisini hissettirir. Ayrıca *Rûzigâr*’da bireysel temalı şiirlerin dışında sayıca az olmakla birlikte toplumcu gerçekçi perspektifle kaleme alınmış şiirler ile halk ve divan şiirlerinden parçalara da yer verilmiştir. Bu durum, *Rûzigâr*’ın dönemin koşulları içerisinde oldukça zengin bir içeriğe sahip olduğu düşüncesini desteklemektedir.

Dergide nesir sahasında Orhan Pamuk’tan Borges’e, Lord Byron’dan göstergebilim denemelerine, fotoğraf okumalarından film senaryolarına kadar farklı edebî türlerde pek çok yazı yer almıştır. Bunlar içerisinde hikâye türünün öne çıktığı görülmektedir. Modern hikâyelerin özelliklerini yansıtan bu anlatılarda daha ziyade bireysel temalar öyküleştirilmiştir. Taşrada çıkan kimi edebiyat dergilerinden farklı olarak *Rûzigâr*’da yereldeki edebî ve kültürel faaliyetlerle birlikte Batı edebiyatından yapılan tercümelere de yer verilmiştir. Bu tercümelerin çoğunluğunu şiirler oluşturmaktadır. Dergide sayıca az da olsa bilimsel ve akademik yazılar yer almakla birlikte siyasi içerikli metinlere rastlanılmamıştır. Bu durum, derginin “edebiyat dergisi” yönünü güçlü kılmaktadır. *Rûzigâr*’da yer alan dergi tanıtımlarında ise bu dergiler ile *Rûzigâr* arasında dayanışma olduğu görülmektedir.

Derginin yazar kadrosunu Berat Demirci, Hüseyin Kaya, İsmet Emre, Rıfat Kütük, Selami Ece, Mustafa Ökkeş Evren, Uğur Kutay, Tayyib Atmaca, Burhan Sakallı, Mehmet Aycı, Orhan Ceylan, Cengiz Coşkun, Selçuk Küpçük, Yaşar Elmas gibi bugün edebiyat camiasında tanınan yazar ve şairlerin yanı sıra o yıllarda Sivas’ta bulunan muallimler ile üniversite talebeleri oluşturmaktadır. Dergide şehir dışından gönderilen yazı ve şiirlere de yer verilmiştir. *Rûzigâr* dergisi, bu yönüyle taşradaki genç şair ve yazarların seslerini duyurabilmelerine olanak tanıyan bir mektep işlevi görmüştür. Dergide erkek yazarlara kıyasla kadın yazar sayısı oldukça azdır. Hiç şüphesiz ki gerek

Rûzigâr'da yazmış olan bu yazar ve şairlerin eserleri gerekse derginin kendisi geniş çaplı bir araştırma konusudur.

KAYNAKÇA

- Adanır, Hakan (2002). "Yerel Dergicilik". *Kültür Hayatımızda Yerel Dergiler ve Yerel Dergi Yayıncılığı Bilgi Şöleni (2002, Bolu)*, Azize Aktaş Yasa vd. (Haz.). Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları.
- Aka, Belde (2015). *Divan Şiirinde Rûzgâr*. Yayımlanmamış Doktora Tezi. Adana: Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Atmaca, Seher (2019). "Tayyib Atmaca'nın Hece Serüveni Üzerine Bir Değerlendirme". *Karabük Türkoloji Dergisi*, Cilt/Sayı I, s. 1-18.
- Ayata, Yunus (1996). "Utarid Dergisi Üzerine Bir İnceleme". *Türklük Bilimi Araştırmaları*, Sayı 2, s. 113-120.
- Celâl, Metin (1999). *Yeni Türk Şiiri: "80'li Yıllar"*. İstanbul: Çizgi Yayınları.
- Çağdaş, Halûk (2017). *Şehir Yazıları*. İstanbul: Sivas Belediyesi, Sivas Şehrengizi 3.
- Doğan, Mehmet Can (2018). *Modern Türk Şiiri Olgular, Eğilimler, Akımlar*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Erdem, Erdoğan (2002). "Yerel Dergilerin Kültür Yaşamımızdaki Yeri ve İşlevi". *Kültür Hayatımızda Yerel Dergiler ve Yerel Dergi Yayıncılığı Bilgi Şöleni (2002, Bolu)*. Azize Aktaş Yasa vd. (Haz.). Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları.
- Gerçel, Âlim (2002). "Sosyal ve Kültürel Bakımından Mahallî Dergiler". *Kültür Hayatımızda Yerel Dergiler ve Yerel Dergi Yayıncılığı Bilgi Şöleni (2002, Bolu)*. Azize Aktaş Yasa vd. (Haz.). Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları.
- Kanar, Mehmet (2016). *Büyük Türkçe-Farsça Sözlük*. İstanbul: Say Yayınları.
- Karataş Ülger, Evren (2023). "Edebiyatın kılcal damarları: Taşrada edebiyat dergiciliği/Sivas Örneği: Sühan dergisi". *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, Sayı 34, s. 143-157.
- Kaya, Doğan. *Âşık Edebiyatında Satranç*. (https://dogankaya.com/fotograf/dogan_kaya_satranc.pdf) (erişim 19.10.2024).
- Kaya, Hüseyin (2005). "Rûzigâr'ın Hikâyesi". *Sühan Dergisi*, Sayı 10, s. 25-26.
- Kaya, Hüseyin (2023). "Tayyib Atmaca ile Şiir Yürüyüşü /1". *Hece Taşları*, Sayı 99, s. 13-16.
- Mahiroğulları, Adnan (2015). "Sivas Dergisi (1951-1952)". *Hayat Ağacı*, Sayı 28, s. 59-61.
- Mahiroğulları, Adnan (2018). *Bozkırdaki Çekirdek Sivas*. Sivas: Özlem Kitabevi Yayınları.
- Nair, Güney (1999). *1878-1999 Sivas Basını*. Sivas: Dilek Ofset Matbaacılık.
- Payam, Nazım (2002). "Yerel Dergilerin Çok Engelli Müşterekleri ve Öneriler". *Kültür Hayatımızda Yerel Dergiler ve Yerel Dergi Yayıncılığı Bilgi Şöleni (2002, Bolu)*. Azize Aktaş Yasa vd. (Haz.). Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları.
- Polat, N. H., Bozdoğan, A., Ayata, Y. ve Haykır, T. (2014). *Birlik Sivas Türk Ocağının Mecmuası*. Sivas: Es-Form Ofset.

- Polat, N. Hikmet (2002). "Türkiye'de Yerel Basının Gelişimine Kısa Bir Bakış". *Kültür Hayatımızda Yerel Dergiler ve Yerel Dergi Yayıncılığı Bilgi Şöleni (2002, Bolu)*. Azize Aktaş Yasa vd. (Haz.). Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları.
- Pürlü, Kadir (2019). "1914'ten Günümüze Sivas Dergileri". *Erciyes Alık Fikir ve Sanat Dergisi*, Sayı: 500, s. 59-71.
- Rûzigâr* (Mart [1995]). Sayı 1, Sivas: Simtaş Matbaacılık AŞ.
- Rûzigâr* (Nisan [1995]). Sayı 2, Sivas: Simtaş Matbaacılık AŞ.
- Rûzigâr* (Mayıs [1995]). Sayı 3, Sivas: Simtaş Matbaacılık AŞ.
- Rûzigâr* (Haziran [1995]). Sayı 4, Sivas: Simtaş Ofset.
- Rûzigâr* (Temmuz [1995]). Sayı 5, Sivas: Simtaş Matbaacılık AŞ.
- Rûzigâr* (Ağustos [1995]). Sayı 6, Sivas: Simtaş Matbaacılık AŞ.
- Rûzigâr* (Eylül [1995]). Sayı 7, Sivas: Simtaş Matbaacılık AŞ.
- Rûzigâr* (Ekim [1995]). Sayı 8, Sivas: Simtaş Matbaacılık AŞ.
- Rûzigâr* (Kasım [1995]). Sayı 9, Sivas: Dilek Ofset Matbaacılık.
- Rûzigâr* (Aralık [1995]). Sayı 10, Sivas: Dilek Ofset Matbaacılık.
- Rûzigâr* (Ocak [1996]). Sayı 11, Sivas: Dilek Ofset Matbaacılık.
- Rûzigâr* (Şubat [1996]). Sayı 12, Sivas: Dilek Ofset Matbaacılık.
- Rûzigâr* (Mart [1996]). Sayı 13, Sivas: Dilek Ofset Matbaacılık.
- Şimşek, Hüseyin (2002). *Tanzimat ve Mutlakiyet Dönemi Çocuk Dergilerinin Eğitim Açısından İncelenmesi*. Yayımlanmamış Doktora Tezi. Ankara: Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Uçar, Aslı (2018). *1950'ler Türkiye'sinde Edebiyat Dergileri*. İstanbul: Vakıfbank 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

Çağının Düşmanı Olmak: Tanpınar, *Aydaki Kadın* yahut Kendini Arayış

DR. ÖĞR. GÖREVLİSİ BURCU ŞAHİN*

Öz

Ahmet Hamdi Tanpınar, Türk modernleşmesi üzerine yapılacak hemen her tartışmanın başrolü olmuştur. Tanpınar'a yaşarken istediği ilgi gösterilmemiştir. Sonrasında farklı cenahlar tarafından benimsenmiş ancak 2000'li yıllara gelindiğinde ona istediği değer verilmiştir. Bu yıllardan sonra estet oluşu, fikir adamlığı ve edebî değeri görülmüş, eleştirilerin ve incelemelerin sayısı artmıştır. Bir Tanpınar imgesinin olduğu, onun muhafazakâr mı yoksa modern mi olduğu tartışmaları esnasında gözden kaçırılmıştır. İmgenin farkında olan araştırmacılar, Tanpınar'ın arayışına ve bütünlük arzusuna da yoğunlaşabilmiştir. Tanpınar'da esas problematiğin kendilik arayışı olduğunu görmek, onun modernizmle ilişkisini de çözebilmek anlamına gelir. Tanpınar kim olduğunu anlamlandırabilme ve kendiliğini inşa etme kaygısıyla kendine uzaktan bakmak istemiştir. Bütünlük arzusunun uzaktan bakma, tamamını görebilme endişesiyle birlikte anıldığını aslında Tanpınar'ın bütünlük hayalinin sonradan yarım kalış trajedisine dönüştüğünü söylemek mümkündür. Tam bu noktada Türk modernleşmesi içindeki entelektüelin kaygısı ortaya çıkmaktadır. Tamamlanamama, eksik kalma ve bununla ortaya çıkan trajedi söz konusudur. Tanpınar bu trajediyi aşkınlık ve yücelik söylemi içinde yeniden yorumlamıştır. Yarım kalan romanı *Aydaki Kadın*'da yarattığı, romanını tamamlayamayan Selim karakteriyle kendilik meselesine ve eksik/aciz yazar figürasyonuna sonsuza dek sürecek bir devamlılığı içkin hâle getirmiştir. Tanpınar'ın modernizm algısını "estetik" ya da "kültürel modernizm" olarak adlandırmak mümkündür. Kendilik meselesi üzerine kafa yormak, zamanı aşmaya çabalamak, şimdiyi geçmiş ve gelecekle birlikte kurmaya çalışmak için edilen mücadelelerin neticesine Tanpınar, hayatını ve sanatını birbiriyle örerek ulaşmıştır. Böylelikle kültürel modernizmin, kendiliğin inşasının, 'tamamlanmayan' olarak kurulabileceğini iddia etmiştir. Parçalanma, bölünme, yarım kalış aslında bir anlamda çoğulluğa işaret etmektedir. Bu çalışmada Tanpınar'ın dünyasındaki bu çoğulluğun aşkın ve yüce konuma ulaşması için daima arayışla sağlanacağı iddia edilmektedir.

Anahtar sözcükler: Tanpınar, *Aydaki Kadın*, modernizm, modernleşme, kendilik

BEING THE ENEMY OF ONE'S ERA:

TANPINAR, AYDAKİ KADIN OR THE PURSUIT OF SELF-IDENTITY

Abstract

Ahmet Hamdi Tanpınar has played a central role in almost every discussion regarding Turkish modernization. During his lifetime, Tanpınar did not receive the attention he desired. He was later embraced by different factions, but it was not until the 2000s that he received the recognition he

* Sabancı Üniversitesi, benburcusahin@gmail.com, ORCID: 0000-0002-1494-3363

Gönderilme Tarihi: 14 Eylül 2024

Kabul Tarihi: 2 Kasım 2024

deserved. In the years following, his aesthetic qualities, intellectual contributions, and literary value have been acknowledged, and the number of critiques and analyses has increased. However, during the debates about whether Tanpınar is conservative or modern, the image of Tanpınar has sometimes been overlooked. Researchers who are aware of this image have been able to focus on Tanpınar's quest and desire for wholeness. Recognizing that the core issue in Tanpınar's work is the search for self allows us to understand his relationship with modernism as well. Tanpınar, grappling with the concern for self-consciousness, sought to understand and construct his identity by viewing himself from a distance. His desire for wholeness, associated with the anxiety of viewing from afar and seeing the entirety, can be seen as a reflection of Tanpınar's dream of completeness, which ultimately turned into a tragedy of incompleteness. At this point, the intellectual's concerns within Turkish modernization emerge—namely, the issues of incompleteness, inadequacy, and the resulting tragedy. Tanpınar reinterpreted this tragedy within the realms of transcendence and grandeur. In his unfinished novel, *Aydaki Kadın*, Tanpınar addressed the issue of self-consciousness and the figure of the incomplete/inept writer through the character of Selim, who is unable to complete his novel, thus embedding a continuity that will last indefinitely. It is possible to characterize Tanpınar's perception of modernism as "aesthetic" or "cultural modernism." Tanpınar has reached the result of the struggles to ponder the question of self, to strive to transcend time, to establish the present together with the past and the future by interweaving his life and art. Thus, he claimed that cultural modernism and the construction of self-consciousness can be framed as an ongoing process of incompleteness. Fragmentation, division, and incompleteness, in this sense, signify plurality. This study argues that the plurality within Tanpınar's world is continually sought after to achieve an exalted and transcendent status.

Keywords: Tanpınar, *Aydaki Kadın*, modernism, modernization, self-consciousness

Tanpınar, *Aydaki Kadın* yahut Kendini Arayış

Türk modernleşmesi üzerine yazılacağı vakit artık ilk uğrak noktalardan biri olan Ahmet Hamdi Tanpınar'ın kimliği konusunda çokça tartışılmış ve bir Tanpınar imgesinin olduğunun farkına varmak epeyi zaman almıştır. Tanpınar'ın bütünlük arayışı içinde hiçbir zaman tamamlanamayışı, uzun süre gözden kaçmıştır.¹ Tanpınar'da esas problematiğin kendilik kaygısı olduğu ve Türk modernleşmesinin de bu kaygının içinde yaşayan entelektüelin tamamlanamayışında var olduğu görülmektedir. Tanpınar'ın bütün eserlerine yansıyan kendilik meselesi, son ve yarım kalan romanı *Aydaki Kadın*'in de esas meselelerindedir. Türk modernleşmesi bağlamında iddia edilen tamamlanamama hali *Aydaki Kadın* üzerinden takip edilebilir.

En başından itibaren tasarlanmış gibi görünen bir Tanpınar imgesinin varlığı, üzerine konuşulacak çok fazla alan bırakmasıyla birlikte düşünülebilir. Tanpınar kendi hakkında

¹ Tanpınar'ın eserlerine kendilik endişesi ve 'tamamlanamama' meselesi üzerinden yaklaşan bazı araştırmacıları burada anabiliriz. Bu konuda detaylı okuma yapmak isteyenler Nurdan Gürbilek'in, Besim F. Dellaloğlu'nun, İbrahim Şahin'in, Mustafa Kurt'un çalışmalarına bakabilirler.

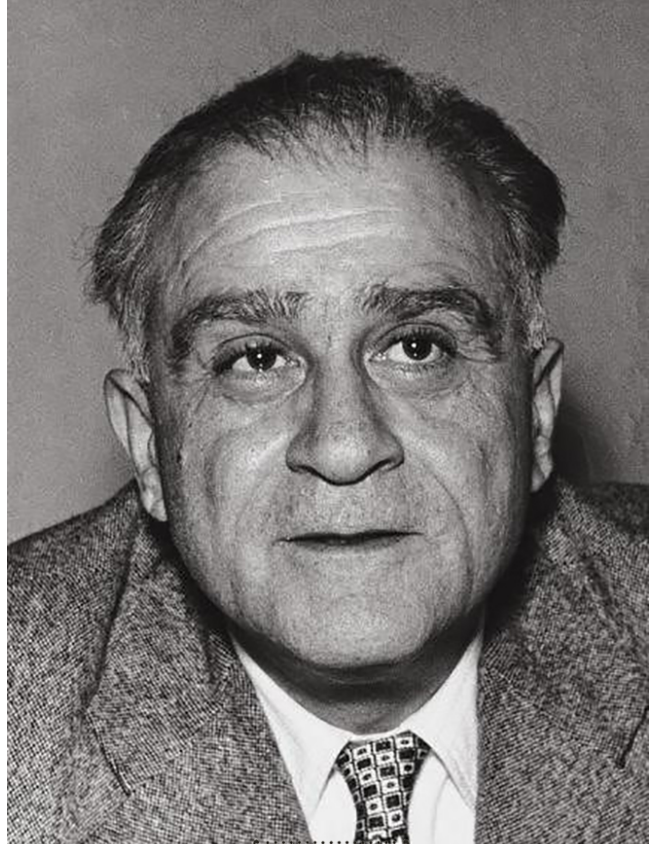
konusulmasını, “tamamlanamama” trajedisi üzerinden kurmuştur. Her ne kadar tamamlanamayıp meselesi uzun süre gözden kaçırılmış olsa da son yıllarda Türk modernleşmesi üzerine yapılan çoğu çalışmanın çıkış noktası entelektüelin kendilik inşasıdır. Tanpınar için de kendilik kaygısı modernizmle birlikte okunabilmektedir. Özellikle *Aydaki Kadın* romanı Tanpınar’ın bütünlük arayışı üzerinde kafa yorduğunu ve yarım kalmanın trajedisini bilinçli bir estetik kaygıya aktardığını düşündürür. Modernist bir metin olarak ele alınan *Aydaki Kadın*’ın tamamlanamaması, müsvedde oluşu, eksik hâli, karakterinin roman yazmaya çalışması ve onun da eksik metin olarak kalışı, bunun üzerine sürekli konuşulması, daima bundan yakınılması tam anlamıyla Türk modernleşmesinin trajedisini ortaya koymaktadır.

Bu trajediyi anlamlandırmadan önce modernleşme ve modernizm kavramları üzerinde durmak gerekebilir. Bu kavramları birbirinden ayıran önemli ayrıntılar bulunmaktadır. İskender Savaşır “Modernleşme ve Modernizm” adlı makalesinde Orhan Koçak’a atıfla modernleşme ve modernizm arasındaki farkın üzerinde durmuştur. Modernleşmenin “birbiriyle ilişkisiz olmayan bir maddi süreçler toplamı” olduğunu yazmıştır. Bu maddi süreçlerin doğrudan kapitalistleşmeyle birlikte okunabileceğini belirtmiştir. Savaşır, Koçak’ın yorumuna düşünsel bir boyut eklemiştir:

“Çok kestirme bir şekilde, özgür düşüncenin kendi hareketi içerisinde, kendi dışında, kendisine yabancı hiçbir dayanak, ilke ya da otoriteye başvurmaksızın keşfettiği kavramlar doğrultusunda, hayatın tamamının yeniden örgütlenmesi tasarısı, diye özetlenebilir. Bu anlamda, düşünce özgürlüğü ideali ile modernleşme tasarısı arasında, yalnızca tarihsel ya da rastlantısal olmayan bir bağ vardır.” (Savaşır, 1995, s. 7)

Modernizmi ise “farklı türden bir yaratık” olarak değerlendirmiştir. Modernizm kolay sınıflandırılabilen, 1880’ler ve 1930’larda karşımıza çıkan kültürel bir harekettir. Edebiyatta, felsefede, müzikte, resimde etkileri görülen modernizm akımı içinde Flaubert, Baudelaire, Schopenhauer, Kierkegaard, Nietzsche, Wagner gibi isimler sayılabilir. Savaşır, edebiyatta modernizmle ilgili şöyle der:

“T. S. Eliot, Virginia Woolf, James Joyce, William Faulkner, olgun Yeats, Ezra Pound, belki daha çok birinci döneme ait özellikleri hâlâ inatla sürdüren Herman Hesse... Modernizmin birinci kuşağı için akılcılığın, gerek karşı çıkılan, sorgulanan bir şey, gerekse de yüceltmeyi andıran bir el çabukluğuyla teknik düzeyine indirgenen bir şey olarak başköşeyi tutmaya devam ettiğini



Ahmet Hamdi Tanpınar

söylemiştik. Yüksek modernizm için de bu türden toparlayıcı bir genellemede bulunmak mümkün mü? Belki ancak şu: Modernist eserler kendilerine, akılcılık gibi kamuoyunun genel sağduyusu (ya da “egemen ideoloji”) tarafından bir düzenleme ilkesinin dayatılmasını reddeden, farklı bir düzenleme ilkesine başvuran eserlerdir.” (Savaşır, 1995, s. 10)

İkinci dalgadaki bu karşı çıkış/reddediş hâli bir yandan da anlam sorununu ortaya çıkarmaktadır. Anlam bireyin karşısında büyük bir sorumluluk olarak durmaktadır. Anlam zemininin sarsıldığı noktada kişi, dayanaksız kalır. Bireyin anlam arayışı edebiyat metinlerinde hiçlik, yokluk, boşluk ya da absürt olanın yansıması şeklinde ortaya çıkar. Tam bu noktada modernist metinlerin zorluğu üzerine konuşulur. “Modernist eserlerin güçlüğü de, temellerinde yatan bu düzenleme ilkesinin bireyselliği ve tekilliği ile yakından ilişkilidir. Modernist sanatçı (ya da aydın) izleyicisi ile arasında karşılıklı anlaşılabilirliği mümkün kılacak ortak zemini yitirmiştir.” (Savaşır, 1995, s. 11) Zeminin kayganlaşması yazar ve okur arasındaki bağın da gelgitli olmasına yol açmıştır. Bu da modernist metinlerin okurlarını ayrı bir kitle hâline getirmektedir. Edebiyat metninin zorlaşması, anlamın kaybolmasından gelenekle bağını koparmasından ontolojik zeminini kaybetmesinden kaynaklanır ve bu anlamı hareketli kılar. Bu hareketin temelinde de büyük toplumsal değişimler bulunmaktadır.

Modernleşmeyi büyük keşiflerin, sanayileşmenin, kentleşmenin sonucu olarak değerlendirmek mümkünken modernizm, kısaca kültürel hareketler ve değerler olarak tanımlanabilir. Bu kültürel harekete karşı bir yüzyıl sonra tepkiler gelmeye başlamıştır. Tepkinin kaynağında savaşlar ve ekonomik buhran yer almaktadır. Modern sanat ve düşüncede kutsallığın anlamsızlığı, yalnız ve yabancılaşmış bireyin ortaya çıkışı çok baskın bir biçimde görülmektedir. Modernist sanat bir yandan akli ve bilimi övmüş diğer yandan idealizmi -tarihsel ilerleme tezi- boşa çıkan bu modernliğe karşı çıkmıştır. Modernizmin ikili doğasında artık modernizmden bahsedildiğinde anlaşılan, modernliğe karşı geliştirilen eleştiridir. Öncelikle Ortaçağ sonrası insan zihninin haritasını oluşturan rasyonalizm, pozitivizm ve hümanizm ana merkezken bir yüzyıl sonra bilginin, bilimin, aklın, insanın kâinatın merkezi olduğu düşüncesinin yıkılmaya başladığı görülür. Einstein, Heisenberg, Darwin, Freud, Marx, Nietzsche, Baudelaire gibi isimlerle düşünsel anlamda boyut değişmiştir. Savaşların ve yıkımın, bilimi ve insanı sorgulatır hâle geldiğinin farkında olarak ideolojiler devrinin kapanması ve bireyselleşme sürecinin devreye girmesi edebiyatta yankısını bulmuştur. Böylelikle insan kendine dönmüş, eleştirel bakış sağlanmıştır.

Franz Kafka, James Joyce, Virginia Woolf, Marcel Proust gibi yazarlar bu yeni gerçekliği edebiyat düzlemine taşımıştır. Değişen kültürel atmosferin edebiyata yansıması; gelenekten kopuş, yerleşik bütün değerlere tepki, mutlak doğrunun olmayışı, her şeyin göreceli olduğu, algının gerçekliğe tekabül ettiği, yabancılaşmanın, kayıp duygusunun, umutsuzluğun, bireyselleşmenin, hayatın düzensizliğinin, kaotik ve karmaşık yapının, ataerkiye tepkinin hâkim olduğu metinler şeklinde karşımıza çıkmıştır. Biçimsel olarak da klasik metinlerin teknikleri aşılmıştır. Bilinç dışı önemlidir, zamanda çizgisellik yoktur artık ve bu teknik açıdan; karmaşa, deneysellik, çoklu bakış açısı, çok seslilik, ironi, kuşkuculuk, bilinçakışı, iç monolog, serbest çağrışım, flashback, ileri geri sıçramalar şeklinde metinlere yansımıştır. Modernist romanda olaylar zinciri yoktur, deneysel biçimcilik ön plandadır. Bütün bu özelliklere bakıldığında metnin yeniden üretildiği görülür.

Modernist metnin zorluğunu aşabilen okur, her okumada elindeki metni yeniden yazar. Yorum alanı, bütün bu teknik gelişmelerle birlikte oldukça genişlemiştir.

Modernist romanın özellikleri kaotik bir yapı halinde okurun karşısında dururken Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *Aydaki Kadın* romanı düşünüldüğünde bu özellikleri yakalamak mümkündür. Genel olarak bakıldığında *Aydaki Kadın*, Tanpınar romanlarının özelliklerini taşıyan bir taslak roman gibidir ve bu özelliğiyle modernist olması arasında sıkı bir bağ vardır. Romanda çizgisel zaman anlayışı aşılmaktadır, bununla beraber yirmi dört saatlik bir zaman diliminde geçmektedir ve eserlerinin genelindeki atmosfer burada da vardır. Diğer eserlerinde olduğu gibi burada da Türkiye meselelerini konuşan ve kendilikleri hakkında kafa yoran karakterlerle karşılaşılır. Romanın başkişisi Selim, roman yazmaya çalışan kültür sanat alanında donanımlı biridir. Kendini bir gözlemci olarak kodlayan Selim, etrafındaki insanlarla diyalog kurmaz. Birey olma mücadelesi veren, toplumdan ayrıksı bir kişidir. Selim'in sesini iç konuşma tekniğiyle duymak mümkündür. Selim evhamlı ve tedirgin bir karakter olarak çizilir. Sürekli kendi kendini dinleyen, kendinin gözlemcisi bir karakterdir ancak bir yandan da roman yazmayı ve neticesinde kendisinden bahsedilmesini, sevmeyi, değer görmeyi istemektedir. Selim'in kendini göz hapsine alması zaman zaman onu boşluk hissine sürüklemektedir. Kendine uzaktan bakabilen Selim'in *angst* (korku/endişe) içinde kıvrandığı sahneler vardır. Selim'in bu denli düşüncede kaybolması, onun bu dünyaya ait olmayan bir estet gibi dolaşması ve hayatın her anını sanata denk saymaya çalışması ancak gündelik yaşamın buna imkân vermediği takdirde boşluk hissini artmasıyla bağlantılı okunabilir. Tanpınar günlüğünde Selim'i şöyle not etmiştir:

"1910'da doğuyor. 1928'de liseden mezun oluyor ve ilk kadın tecrübesini geçiriyor. Aynı anda çok güzel bir kadın tanıyor. Arkadaşının karısı olmasına rağmen seviyor. Kadın ona tatlı çocuk muamelesi yapıyor. 1931'de Paris, 1935'te dönüyor. (...) 1942'de Leyla'yı tanıyor. 1948 Avrupa'ya gidiyor ve ayrılıyorlar. 1949 dönüyor. 1950-1955 Bu hasretle yaşıyor. 1956 Her şey bitiyor ve bir romana çalışıyor. Floransa, Paris, Venedik, Viyana" (Tanpınar, 2015, s. 329)

Aydaki Kadın romanı iki bölümden oluşmaktadır ve genel itibarıyla davette bir araya gelen arkadaşlar üzerinden kurulan hikâyeler anlatılır. Selim'in (arkadaşının eşi) Leyla'ya duyduğu aşk ve bunun yarattığı iç çatışma söz konusu edilir. Selim, Leyla'ya olan aşkının ve genel olarak hayatının eleştirisini yapar. Romanın konusu genel hatlarıyla şöyledir:

"Türkiye'nin meseleleri, ülkenin dünya içindeki vaziyeti, politika bahisleri, samimiyetsizlikler, aşklar, ayartmalar, baştan çıkartmalar, hava atmalar, kendi olmayışlar, antika koleksiyonları, mücevheri arsaya, onu da kata çevirmeler ve bütün bunların karşısında nefes alınacak tek liman gibi görünen sanat, aşk ve tabiat gibi Tanpınar'ın değişmez sığınacak melceleri, *Aydaki Kadın*'ın tematik bahislerini şekillendirir." (Özcan, 2010, s. 245)

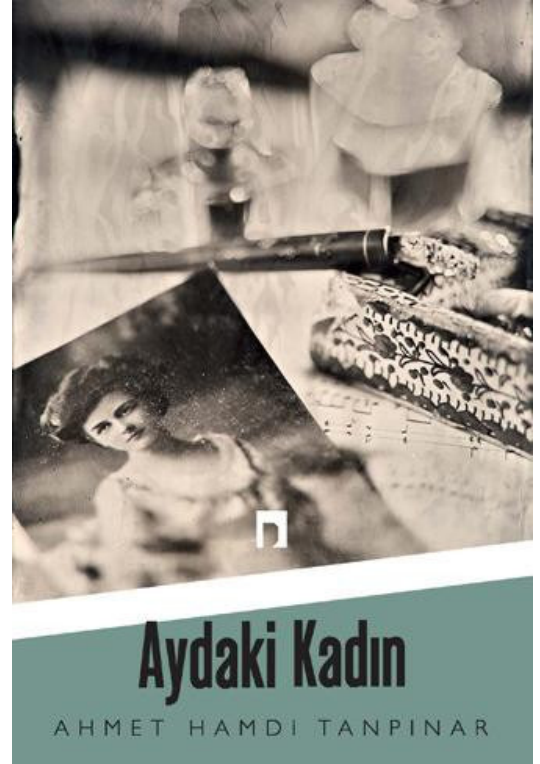
Aydaki Kadın'ın modernleşme bağlamında önemi yalnızca teknik açıdan değil aynı zamanda Selim'in kendiliğini sorgulayışı ve bu esnada yazamadığı romanı üzerinden kurulum. *İflas* adlı romanını yazmaya çalışan Selim'in kendine bakışı, hayatı sorgulayışı, yarımılığı Tanpınar'ın günlüğüne şu cümlelerle yansımıştır: "...hâlâ beyhude gevezelik. Birkaç budala portre ve anekdot.

Portreler de ancak kısa oldukları zaman dokunulup geçtikçe net kalıyorlar. Sonra hepsi birbirine benziyor; çünkü konuşmalarda dağılıyorlar” (Tanpınar, 2015, s. 297)

Tanpınar’ın modernist metni *Aydaki Kadın*’ın yarım kalmışlığı, müsvedde olarak duruşu, tamamlanamaması, üstelik roman kişisi Selim’in de bir romanı tamamlayamayışı Türk modernleşmesi hakkında da çok şey söyler. Her şeyin yarım kalması, sürekli konuşulması, ilerlemenin neredeyse imkânsızlığı, bir müddet sonra her şeyin birbirine benzemesi ve konuşmalarla dağılması... Tanpınar’ın Selim’i romanını tamamlayamayan gözlemci bir karakter olarak yaratması boşuna değildir. Kendi dertlerini yüklediği bir karakter yaratmak, onun için sanatıyla hayatı arasında bir bağlantı kurmak isteğinde olduğu yorumunun yapılmasını sağlar. Kısaca Tanpınar, ne yapamadığının da farkındadır ve bu süreç onun için aşkınlığa giden yoldur, yani sanata tekabül eder.

Çağının Düşmanı Olmak

“Hakikatte insan ömrü[nün] parça parça” olduğunu düşünen Ahmet Hamdi Tanpınar’ın, *Aydaki Kadın*’ında Selim, “İçimizde, dışımızda birtakım şeyleri lehimleyerek yaşıyoruz. . . . Bilir misiniz ki hiçbir zaman artık yekpare olamayız. Daima bildiklerimizi hatırlayacağız.” (Tanpınar, 2017, s. 206) der. Bu düşünce, Tanpınar’ın hemen her eserinde -farklı açılardan da olsay- yer bulur. Ömrü boyunca parçalanan şeyleri bir akış içerisinde algılamaya çalışması ve bunun mümkün olmayacağını idraki, Tanpınar’ın trajedisidir. Parça parça bir ömrü yekpare akış hâlinde görme, şeylere ve hayata uzaktan bakma arzusu, bir nevi ilahi gözlere sahip olmaya çalışmak olarak yorumlanabilir ve bu da ancak sanat eseri yaratmakla mümkün olur. Tanpınar’ın bütün eserlerinde bu “uzaktanbakış” isteği görülür. Bir eser yaratmak, o eserin detayları içinde kaybolmak ve ardından eksiklikleriyle/fazlalıklarıyla eserin bütününe



bakabilmek Tanpınar’ın kimlik sorununu açık eden modernizmle bağıny anlatan noktadır. “Neyim? Kimim? Nelere muvaffak oldum? Hiçbir şey yapamadım mı? Ah, bir kere olsun kendi dışıma çıkıp kendimi görebilsem!” (Tanpınar, 2015, s. 73) diye hayıflanmış Tanpınar, kendini -bir manzaraya bakar gibi- uzaktan seyredilemek ister. Kendini inşa eden, kendi üzerine düşünen bireyin arzusudur bu. Kendine, hayatına neleri kattığını, fazlalıkları yahut eksiklikleri belirlemek için yarattığı eserine/hayatına bir adım geriden ve belli bir aralıktan kendine bakmak, böylelikle mesafe koymak isteği tam anlamıyla gündelik hayatını da bir sanat eserine dönüştürmek arzusuyla ilgilidir. Doğru(!) bir yaşam kurmak ancak kendine mesafeyle bakabilenin işidir ancak bunun ne denli zor ve imkânsıza yakın olduğu da bilinir. Mesafe kurabilmek ve eleştirel bir gözle kendine bakabilmek modernizm ile birlikte düşünülecek bir meseledir.

Tanpınar'ın hayata, sanat eseri gibi -uzaktan- bakmaya çalışmasını, hayatı ve sanatı birbirine eklememesini "appropriation" kavramıyla, yani "kendileme" ile okumak, onun sanat ve hayat hakkındaki görüşlerini apaçık ortaya serer.² Sanat; geçmişi yorumlayan, bugün bahsedildiği için onu canlı kılan ve yarına kalacağı için donduran bir varlıktır adeta. Dolayısıyla Tanpınar'ın zaman, hayat, sanat üçgeninde oluşturduğu kendilik; aidiyetle, şeyleri kendine eklemeye, hayatı kendinin kılmayla, hayatını bir sanat eserine çevirebilmeye kurulmuş ve bunları yapmaya çalışırken de yersizyurtsuzlaşmaya varılmış bir kendiliktir. Nihayetinde bunun farkında olarak ömrünün sonuna doğru yekpare bir akışın imkânsızlığı içinde, birçok şeyle birlikte ve çelişkileriyle, hayatı olduğu haliyle bırakmak ister gibidir. Ve roman yazmak değildir niyeti artık, bir taslak yazmak ister sadece. Düşünce akışının, kılçıkların görüldüğü, mükemmel olmayan, kusurlarıyla insana en yakın biçim olarak taslak, modern dünyanın en iyi ifadesi olabilir. Taslak hâlinde bırakılan ve aslında tasarlanan bir yazının tekinsizliği, modern dünyanın tekinsizliğini de anlatır. Parçalanmış bir metin, yarım kalmış düşünceler, fragmental yapı melankoliyi çağırırsa da bu daha çok modern bir huzursuzluk yaratıyor gibidir. Söylenilecek ve yazılacak çok fazla şey vardır, zaman çok hızlı akmaktadır, doğru(!) bir yaşam kurmak ve kendimizi inşa etmemiz gerekmektedir. Haliyle bütün bunlara yetişmek imkânsızdır, bunun sanat eserine yansımaları da yarım kalış ve bazan eksiklik şeklinde zuhur eder. Tamamlanmış -tamamlandığı varsayılan demek daha doğru olur, nitekim hiçbir eser tamamlanmamıştır da denilebilir- bir eserin kusursuzluğu, anlattığı hikâyeye, mükemmeliyeti bir taslakta görülmez, duyulmaz. Sesli ve hızlı düşünmedir taslak, "hep daha sonra"ya bırakıldır, bir eser/güvenilir alan değildir.

Tanpınar'ın, sanat yoluyla hayatı güvenli bir mekân haline getirmeye çalışması trajedisinin kilit noktasıdır. Bu durum aynı zamanda yekpare olanın yaratılmasıyla ve uzaktan görülmesiyle ilgilidir. "Roman, asırımla temas noktamdır." (Tanpınar, 2015, s. 309) der ve son romanı *Aydaki Kadın*'ı tamamlayamaz, eser -tıpkı asırının artık bir türlü tamamlanamayan olarak kalması gibi- yarım kalır. Ancak romanın, yalnızca ömrü yetmediği için yarım kaldığını düşünmek eksik bir okuma olabilir. Tanpınar zaten yarım kalmışlık, tamam olma, tamlık hayali kurma, kendine ve hayatına uzaktan bir tablo seyrederek gibi bakabilme düşünceleriyle bütün bir ömrünü geçirmiştir ve son zamanlarında bunu *Aydaki Kadın*'in içeriği ile de vurgular. Selim'in "Yarım kalmış roman[1] bir tarafında bir vicdan azabı gibi bekl[er]." (Tanpınar, 2017, s. 36) Son sahnede *İflas* adlı romanını bir türlü yazamayan Selim ve *Aydaki Kadın*'i bir türlü tamamlayamayan Tanpınar vardır karşımızda...

Tanpınar'ın hayatını bir sanat eseri gibi tasarlaması ve bunu hiçbir zaman bitmeyen, tamamlanamayan bir esere dönüştürmesi onun kendine, hayata ve sanata bir mesafeden bakabilmesiyle ilgilidir. Mesafenin nasıl kurulduğu ve bunun modernizmle bağlantısı, Nietzsche'nin filozof tanımı üzerinden çözülebilir: filozof ona göre "çağının düşmanı"dır. Çağının düşmanı olmak ise "çağı aşmayı, yani çağı, çizgisel tarihselliğin ereğinin bir nişanesi olarak değil, yaşam ile, geçmiş ve gelecek ile akışkan ilişkiler kurarak değerlendirmeyi gerektirir." (Esgün vd.

² Ayrıntılı okuma için *Birikim*, sayı 397, Burcu Şahin, "Tanpınar'da Resim, Sanat, Hayat: Ölümün Gölgesiyle Aydınlanan Bir İmge" başlıklı yazı yol gösterebilir.

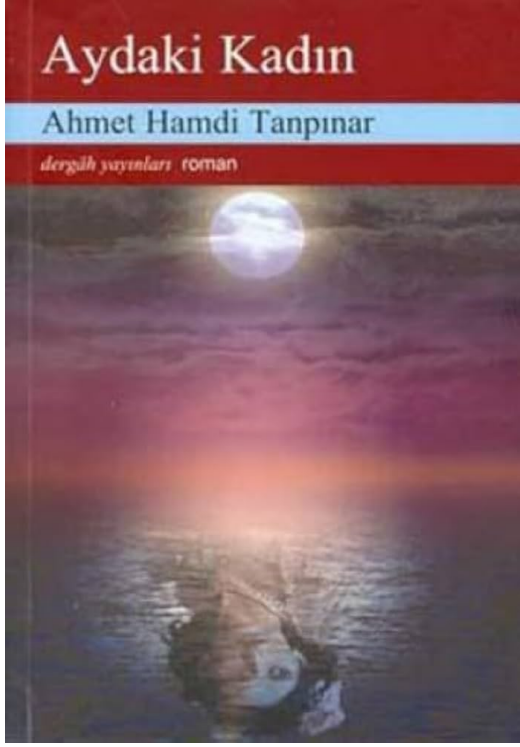
2020, s. 8) Tam da bu cümleden Ahmet Hamdi Tanpınar'a uzanmak mümkündür. Tanpınar, *durée*'nin ortasında, geçmişi ve geleceği şimdide tartışandır ve bu da modern olmanın karşılığıdır: "Modern olmak sanıldığı aksine geçmişi, geleneği, hafızayı, deneyimi reddetmeyi değil, onlarla hesaplaşmayı ve bugünü, yani modern olanı onlara 'göre' de inşa etmeyi içerir." (Dellaloğlu, 2012, s. 85) Burada "zaman" ile hesaplaşmanın, onu aşmanın, olanı biteni tartışmanın ve yorumlamanın kültürel bir mesele olduğu unutulmamalıdır. Bu kültürel meselenin de çağın ötesine ait bir kendilik derdini taşıdığı görülebilir. Öyle ki Tanpınar'da hangi kavramı ya da düşünceyi tartışsak tartışalım, kaynağa ulaşmaya çalıştığımızda karşımıza kendilik bir sorunsal olarak çıkar. "O kadar az kendimiz oluyoruz ki" diyen Tanpınar'ın derdi daima kendi olmaya çalışmaktır ve bu çaba aşkınlığı içerir. Kendilik pratikleri, gündelik hayattan memnun olmayan ve sorgulayan, hayatı sanata benzer bir şey haline getirmeye çalışan bireyler için aşkınlık olarak yorumlanabilir. Yarım kalış/tamamlanamama, içinde taşıdığı gizil tarafla birlikte yüceliği besler. Kendilik bilinciyle hareket etmek, aşkınlığın ve yüceliğin iç içe oluşu düşünülürse, hayatın bir esere dönüşmesindeki en önemli aşamadır. Tanpınar, kendiliği kurmanın, bunu inşa etmenin tamamlanan, biten bir şey olmadığını farkındadır. Ve Tanpınar gibi ifade edilirse, bu muammanın da çözülene kadar mühim olduğu söylenebilir. Üstelik de bu çözülebilen bir mesele değildir. Muammanın, yüceliğin, aşkınlığın birer kavram olarak kalmaması, erdemli bir hayatın anahtarlarına dönüşmesi ve hayatın kendisine tekabül etmesi için uğraşılan bir alanda kendi olmaya çalışan, bunun için bütün bir ömür mücadele eden kişi hiçbir yere/kimseye ait olamaz ve Tanpınar'ın modernizmle ilişkisini de bu minvalde sorgulamak gerekir.

Tanpınar'a "çağının düşmanı" ifadesi atfedilecekse onun düşün dünyasında nasıl bir yer edindiğini de çözmek gerekir. Tanpınar'ın geçmiş, şimdi, gelecek ile kurmaya çalıştığı parçalanmaz akış, çağın düşmanı olma ifadesini destekler niteliktedir ama en çok da onun dünyaya bir estet olarak baktığı vurgulanmalıdır. Onun modernizmle ilişkisi buradan kurulur aslında. O kendini "bir kitaptan çıkmış gibi" hisseder, kendi deyimiyle bir kitaptan "başını çıkarmış gibi"... Belki Rembrandt'ın bir tablosundan bakar öylece... Tamamlanmış yahut tamamlandığı varsayılan bir eserden bakmak veya oradan çıkmak, bir roman kahramanı gibi hayat sürmek ve sürekli düşünme eylemi içinde olmak... Bu minvalden bakıldığında Tanpınar'ın modernizm algısını "estetik" ya da "kültürel modernizm" ifadeleri karşılayabilir. Kültürel modernizmin tanımını kendilik üzerine çalışmak, kendi olmak üzerine düşünmek, zamanını aşmak, aşma eylemi içinde geçmiş ve gelecek ile bağ kurmak, sanatı ve hayatı bu minvalde anlamlandırmaya çalışmak ve benzeri bir yerden kurmak mümkündür. Öyleyse, kültürel modernizm çerçevesinden anlamaya çalıştığımız ve çağının düşmanı bir düşünür, yazar, entelektüel, estet kendiliğini nasıl kurar sorusuna; bölünmüşlikle, parçalanmışlıkla, ikizlikle, yarım kalmışlıkla cevabı verilebilir. Bütün bunların temelinde ise arayış yatar. Arayışla birlikte gelen tamamlanamama hikâyesi, yazarın modernizm ile ilişkisini ortaya çıkarır. *Aydaki Kadın*'in tamamlanamaması, fragmanlardan oluşması, hatta bir taslak olarak kalması Tanpınar'ın hem hayatının hem de düşünce dünyasının, benliğinin/kimliğinin ifadesidir. Artık yarım kalan hiçbir eserimden bahsetmeyeceğim diye yakınsa da *Aydaki Kadın*'i tam da bu yarım kalmışlık üzerinden kıymetli/aşkın/yüce bir hale getirir.

Bütün hayatı boyunca bir merkezden sesleniyormuş ya da oraya varmaya çalışıyormuş gibi görünen Tanpınar, görüldüğü gibi hayatının sonlarına doğru tamamlanamayıp, yarım kalma üzerine kafa yorar. Modern insanın en belirgin özelliği, yarım kalışlar, çelişkiler, tek merkeze, tek doğruya gidememektir denilebilir. Sürekli düşünme hali, bir yere varamama durumu çoklu bir mekanizma işletmek, rizomatik düşünce yapısı, kendiliğin tek bir ifade biçimi olamayacağını gösterir. Tanpınar her ne kadar yekpare bir şeyin peşine düştüğünü söylese de eserleriyle, bütün olarak baktığımızda ve en sonunda günlükleriyle beraber *Aydaki Kadın*'a uzandığımızda mühim olanın yekpare olana ulaşmak değil, daima arayış olduğunu gösterir. Ömrü yetse de bu romanın - özellikle kurgu açısından roman yazamayan bir romancının portresini de düşünürsek- her hâlükârda yarım bırakılacağı hissi uyanır. Kaynağında kendiliğe ulaşmanın olduğu bir düşünce yapısı hâlihazırda rizomatiktir denilebilir. Kendilik çalışmaları, doğası gereği tamamlanamayan daimi bir sürecin ifadesidir. Dolayısıyla Tanpınar'ın baştan sona bir arayış olduğu iddia edilebilir. *Günlükler*'de "Hepsinde kendim değilim. . . . Yahut iki insan." (Tanpınar, 2015, s. 118) ve benzeri ifadeler vardır. Daima "kendimin peşindeyim" (2015, s. 125) diyen Tanpınar'ın Selim'i de "İki başlı yaşamının bütün güçlüğü ile bedbaht, içindeki monoloğa" (Tanpınar, 2017, s. 133) devam eder. Buradaki iki insan ifadesi yahut yazdıklarında görülen bu ikilik meselesi yalnızca Doğu-Batı sarmalında düşünülmemelidir. Hemen her konuda iki şey üzerinde düşünüyor olmak onun tam anlamıyla eşikte olduğunu gösterir. Kendini sürekli göz hapsinde tutan bir yazar olarak Tanpınar'ın modernizmle bağında *eksiklik* ve bununla birlikte *çokluk* kavramı yer alır. Tıpkı *Aydaki Kadın*'ın Selim'i gibi "Daima birçok tecrübelerin ve bilgilerin dışında[dır]. Hayatla etrafında daima birtakım eksikliklerin kuşağı bulun[ur]." (Tanpınar, 2017, s. 76) Haliyle onun eserlerini tek bir merkezde okumanın imkânı yoktur. Ancak burada tek bir merkeze bağlanacaksa da Tanpınar'ın çağının düşmanı olarak birçok meseleyi kendinde barındırması ve sorunsallar bütünü olarak arayan/arayıştaki insan, yani eksik insan sıfatıyla kendini kurduğu söylenebilir.

Tanpınar'ı tek bir hakikatin arayıcısı olarak konumlandırmak bu anlamda kendi içinde çelişir. Ölümle ve yaşamla derdi olan yazarın, zamanla ve kendi olmaklıkla derdi olduğunu söylemek anlamına gelir ve bu da onun düşünce dünyasının yatay bir şekilde kurulduğunu gösterir. Onun meseleleri birbirine bağlayan, aynı zamanda kökünün nerede durduğunu her zaman kolaylıkla anlamlandıramadığımız düşüncelerini hatırlamak gerekir. Hakkında çok fazla yazılan ve tartışılan Tanpınar, çözülemeyen olarak durur aslında. Herkesin okuduğu başka bir Tanpınar olduğu kabulü, onun yazdıklarıyla ve hayatıyla aslında ne kadar çok Tanpınar'ı kendinde taşıdığını gösterir. Üstelik son anında kendi olamadığını da itiraf eder, o arayışın kendisidir. Tam burada Besim Dellaloğlu'nun "Tanpınar, Türkiye modernleşmesinin trajedisini en iyi anlatan yazardır." (2022, s. 216) cümleleri anımsanabilir. Dellaloğlu, aslında bütün modernleşme projelerinin trajik olduğunu da ekler. Tanpınar'da modernlik ve kendilik arayışı birbirinin üstüne kapanıverir ve Dellaloğlu'na göre kültürel Müslümanlık bunun bir sonucudur. Tanpınar'ın ütopyasının "kendilik ütopyası" olduğunu söyler Dellaloğlu. "Modernleşme ülkesinde modernlik arayıcısıdır" (2022, s. 237) Tanpınar. Hâliyle burada, hatta arayışın olduğu her yerde bir kriz olduğunu söylemek çok mümkündür. Dellaloğlu, modernleşme toplumlarının da kriz toplumu ve yazarının da kriz aydını olduğunu söyler. Tanpınar, bu krizden beslenir, kendilikte ısrar eder, tek bir yere ait değildir ve

daima arayışta olandır. Bu anlamda Dellaloğlu'na göre Tanpınar hem modern hem modernisttir, çünkü o tatmin olmamıştır, yetinmemiştir. (2021, s. 74)



Tanpınar'ın ikilemleri, çelişkileri, arzuları, Batı'yı ve Doğu'yu yorumlaması, karşılaştırması ve bütün bunları estetize edebilmesi çoğu yazarı etkileyen esas nedendir. Onun tamlık hayali, iki âlem ortasında olması, belirsizlikleri ve tezadı, daha iyisini yapabilme arzusu, ihtimali ancak bunu yapamadığını düşünmesi yalnızca kendiliğinden olan şeyler değildir. Tanpınar, modernizmin ve kendilik meselesinin ne olduğunu çözmüş biri olarak zaten bu hâlini sanata dönüştüren kişidir. Bu düşüncelerle de çağının çok ötesinde durur. Tanpınar, kendini bir yığın tezadın adamı olarak tanımlarken ve günlüğüne yahut herhangi bir eserine bu ve bunlara benzer cümleleri not ederken, tam anlamıyla kendi olmanın baştan sona sadece bir arayış olduğunun farkındadır. Arayışın, tamamlanamamanın *Aydaki Kadın*'da Selim'in romanını bir türlü yazamamasının yüce

bir eylem olarak kurgulandığı aşikârdır. Jale Parla'nın ifadesiyle "Mükemmeliyete erişmemiş, henüz eksik ve çırak, belki de hep eksik ve çırak yazar figürasyonu, modernist yazının egemen figürasyonudur." (2012, s. 111) *Aydaki Kadın*'da ve diğer romanlarında da görülen yazar, sanatçı kişilerin bir türlü eserini bitirememesi, kendisini bitmeyen bir eser olarak kurgulaması, yani kendini yarım kalmışlık imgesine dönüştürerek yaşatması aşkınlık ve yüceliğin ifadesidir. Romanının büyüklüğünü "İflas hiçbir zaman büyük bir roman olmayacak" cümlesinde saklar. Kısacası Tanpınar, *Aydaki Kadın*'ı bitirememiştir değil, bitirmemiştir demek daha doğru bir ifadedir. "Eksik ve aciz yazar figürasyonu" Tanpınar'da kendini imgeleştirmeye dönüşür ve bu yolla daima çalışan, daima düşünen, daima sorgulayan bir sanatçı imgesi yaratılır. Bunun için kendine uzaktan bakmayı sağlayan rüyalar, geçmişi düşünme ve değerlendirme, başka sanat dallarına bakış, yorumlama ve elbette üreten konumda olarak bitti denilenin bile yarım olması Tanpınar imgesinin kurulduğu kollarıdır. *Aydaki Kadın*'ın rüya sahnesinde de Selim, kendini bir başkası gibi seyrediyor, bunu bilir fakat gördüğü yüzün kendi yüzü olmadığını da fark eder. Uzaktan bakmak, kendini göz hapsine almak, bir bütün olarak manzarayı keşfetmek ister. Bu sırada kendini inşa etmenin derdindedir elbette, neyin eksik neyin fazla olduğunu bir sanat eserine bakıp inceler gibi tahlil etmek ister ve müthiş bir eser olarak hayatını kurgulama arzusuna kapılır. Bunun imkânsız olduğunu da bilir. *Aydaki Kadın*'da "Sadece eninde sonunda olduğun şey olacaksın." (Tanpınar, s. 158) ya da "Fakat neye yarar? Gideceğimiz yerlere hep şartlarımızı götürecektikten sonra..." (s. 199) denmesi boşuna değildir. Kendini aramanın ve inşa etmeye çalışmanın "hayatı ve kendisini olduğu gibi" kabul etmemek manasına geldiğini düşünür. Üstelik "Hayatımızı kendimiz mi yapıyoruz?" (s. 218) diye açık açık da sorar. Cevaplar ise "Belki kendi hayatımı henüz yaşamadığım için." (s. 233) cümlesinde yaşar.

“Kendine üç yaşında rastlayan” ancak hayatının son evresine geldiğinde hâlâ kendini bulamadığını söyleyen Tanpınar, sanatı ve hayatı kendine eklerken bir arayış imgesine dönüştürür kendini. Geçmiş, belleği, geriye bakışı kendi çağının çok ötesinden bir yerden görür ve yorumlar. Bu estetik bilinçle kendiliğini anlamlandırmaya çalışır. Sanatın güvenli alanında nefes alırken son noktada sanatın da tamamlanamayan olarak var oluşunun idraki, Tanpınar’ı çağını aşan bir imgeye dönüştürür. Selim’in “Yarım kalmış romanın masa üzerinde sürünen müsveddelerine bir hüznle ve iç sıkıntısıyla bak[ması]” (s. 35) gibi Tanpınar da inşa ettiği hayata böyle bakar gene de şöyle der: “Bu şartlara rağmen kendimi yapacağım. Kendisini yapmak, yaparken eserini vermek, peşini bırakmamak, bir gün mucize tahakkuk edebilir.” (Tanpınar, 2015, s. 292) Tanpınar, kendi mucizesini yaratmıştır, şeyleri “kendileyerek” sanatçı imgesini oluşturmuş, objesini kendi yaratmış ve bu objeyi kendine eklemiş böylelikle de esere dönüşerek ölümsüzleşmiş, evrensel bir hakikate ulaşmaya çabalamıştır. “Ona göre insan, bütün aşkınlık arayışına rağmen, başkalaşım özlemi içindeki bedenden ve dönüşmeyi arzuladığı nesnelere ayrı düşünülemez.” (Parla, 2012, s. 109) Tanpınar’ın kendini bir sanat eserine dönüştürme eylemidir tezat adamı oluşu, yarım kalışı, tamamlanamaması ve tamamlamayışı. Bu yöntemle Tanpınar, sanatı kendi bedenine ekler, arayışını yazıda kurar. Haliyle daima ve farklı açılardan yorumlanabilecek bir sanat eserine, çoğul bir varlığa dönüşür.

Çağının düşmanı olarak Tanpınar, bu çoğulluk -eksiklik ve fazlalık- içinde “Sanki son kalan vitalite’mi kendimi yıkmak, saat gibi sökmek için kullanıyorum.” (2015, s. 86) der. Bütün hayatı boyunca kendini kurmak için uğraşan Tanpınar, şimdi bunu nasıl yaptığına bakmak için saat gibi sökmek arzusundan bahseder. Neyin tamam olup neyin yarım kaldığı, hangi konularda çeliştiği, yığınla tezadın ne olduğunu son anda da olsa görmek ister. Günlüklerinde hiçbir şeyi bitirememesinden üzülen bahsetmesi, hayatını bir yakınmaya çevirmesi, bunu bilinçli yaptığı ve kurguladığı şeklinde yorumlanabilir. “Artık bitmemiş hiçbir eserimden bahsetmemeye karar verdim” dese de buna engel olamaması, yarım kalanın, muammanın yüce gizil tarafını açık eder ve Tanpınar bu düşünceye tutunmuş gibidir. Tamamlanmayanın, eksik parçanın yarattığı gizemin, Tanpınar’ın modernizmle ve kendiliği ile kurduğu bağın “ağında bekleyen örümcek” imgesiyle nasıl büyüdü bir hale getirildiği görülebilir (*Aydaki Kadın*’ın Selim’i ağında bekleyen bir örümcek olarak olumsuzlanarak anlatılır). Ağdaki örümcek, çoktan çalışmış, evini yapmış, artık bir şeylerin kendisine gelmesini bekleyendir yani tamam olan, uzaktan bakandır. Selim’in de Tanpınar’ın da “tek bir mevzuu vardır: o da kendi” olmalarıdır. Ağlarında yaratmaya çalıştıkları yarım kalmış esere bakarlar ve kendi olmak üzerine düşünürler. “İnsan, kendi meseleleridir.” Ve Tanpınar’ın meselesi de kendi çağının düşmanı olarak “esaslının peşinden” gitmek ve tamamlanamayan olarak kendiliğini inşa etmektir.

Eksikliğin Gizemi, Tamamlanmama Arzusu ve Aşkınlık

Neticede Tanpınar’ın bir arayış imgesine dönüştüğü söylenebilir. O, üç yaşında kendine rastlamış ancak hayatının son anına kadar tam anlamıyla bir bütünlük yakalayamamıştır. Hayat ve sanat arasındaki uçurumu “appropriation” yani “kendileme” yöntemiyle, birbirine eklemiş, buradan bir estetik bilinç oluşturmaya çalışmıştır. Hayatı güvenli bir alan haline getirmenin de bir yolu olarak sanatı, hayata dâhil etmek ve bu şekilde bir tamamlanış sağlamak isteği daima görülür.

Ancak Tanpınar sanatın da tamamlanmayan olduğunu görmüştür. Tanpınar, daima kendini inşa etmek için uğraşmıştır. Kendini bir sanat eseri gibi tasarlamaya çalışmıştır. Böylelikle daima var olacağını düşünmüştür. Sanatı kendi bedenine aktarması, ardından arayışının yazıda sürmesi, onun daimi bir yorum alanında kalacağını gösterir. Böylelikle kendi bedeninin hermeneutiği üzerinden, sanatını ve hayatını bir arada konuşmayı sağlayacak bir aşkınlık yaratmıştır. Bu çoğulluk tam da modernist metnin tanımına götürür okuru.

Kendini yorumlayan, kendini kuran, inşa eden ama bir yandan da ilmek ilmek sökerek anlamaya çalışan Tanpınar, nihayetinde yarım kalmışlık üzerinden okunabilir. O, kendini nasıl yaptığını, mekanizmayı anlamak adına sökmeye çalışır. Uzaktan baktığı, bir sanat eserine çevirdiği hayatını sökmeye başladığı andan itibaren aslında bir yarımılık kurmaya başlar. Üzerine konuşacak şeyin daimiliği onun için önemlidir. Tamamlanmak demek, bitmek anlamına gelir ve Tanpınar için yarım kalış sanatın ve hayatın ta kendisidir. Sanatı bir tamamlanmış olarak görmesi ve hayatı bu nedenle sanatın güvenli alanına taşıması söz konusuysen Tanpınar, bir müddet sonra tamam olanın tekinsizliğine inanmış gibi sanatı da yarım kalış üzerinden yükseltmek ister. Eksik parça, kendi içinde bir gizem taşır. Sanatın yüceliği tamam oluşunda değil, bu eksik parçadadır. Daima yorumlanacak olan bu parçanın yarattığı boşluktur. Tanpınar bu boşluğun estetik boyutunu görmüştür. Kendi hayatını ve sanatını o boşluktan yükseltmiştir. Uzaktan bakış, manzara seyretmek, bütünü görmeye çalışmak çok sık karşılaşılan ifadeler olsa da her bir ifadenin aslında bir türlü tamam olmayanın gizemine işaret ettiği düşünülebilir. O gizemin içinde yıllar boyunca çok başka açılardan Tanpınar yorumları üretilmiştir. Daima konuşulacak olan o eser, Tanpınar'ın hayatına tekabül etmektedir. Türk modernleşmesinin de bir arayıştan oluştuğunu tekrar hatırlamak gerekir. Krizin ve arayışın, bir türlü bitmeyen içinde entelektüelin de eksik olanı arama, kendinde tamamlama arzusu, ölümsüzlük arzusuyla birleştiğinde üzerinde yıllar boyu bambaşka açılardan konuşulabilecek eserler yaratılmasına olanak sağlar. Tanpınar'ın modernleşme sürecinde sanat ve hayat hakkındaki benzer yaklaşımları, onda tamamlanmayanın modernist bir eser ortaya çıkardığı görüşünü oluşturur. Eksik olan parçanın aranışı ve bulunamayışı, bunun farkında olarak yazılamayan romanların kahramanlarını yaratmak çağının ötesini kurgulamak anlamındadır.

Sanatı kendileyerek (appropriation) hayatını bir sanat eserine çeviren Tanpınar, modernleşme ve modernizm üzerine düşünürken aslında bir entelektüel portresi de yaratmıştır. Düşünen, çalışan, okuyan, yazan, üreten, yorumlayan, konuşan ama asla tamamlanmayan ve hep eksik kalan... En nihayetinde bütün bir çabanın "gevezelik" gibi görülebileceği, her şeyin boşa olduğunun düşünüldüğü o ân. Tanpınar'ın farkındalığıyla bu ânın yeniden üretilmesi için sanatın da yarım kalmışlığına vurgu yapması ve roman karakterini kendine benzer bir varlık olarak üretmesi, onun kendiliğini daimilikle birlikte kurduğunu gösterir. Tanpınar, devam kudreti denen şeye inanmıştır. Ölmek için hiç bitmeyen bir eser yaratmak... Bir eserin yarım kalışı anlam üretimi için, üzerine daima konuşulabilecek bir boşluk açar. Düşüncenin canlılığı ve üretimi sonsuzluk anlamındadır.

Bütün bunlar değerlendirildiğinde Tanpınar'ın modernizm algısını "estetik" yahut "kültürel modernizm" şeklinde düşünmek mümkündür. Kendilik üzerinde kafa yormak, zamanı aşmayı düşünmek, geçmiş ve geleceği şimdide bir araya getirmeye çalışmak, hayatı ve sanatı birbirine eklemlenmeye çalışmak kültürel modernizmi tanımlar. Çağının düşmanı bir entelektüel kendiliğini

inşa sürecini bölünmüşlük, yarım kalmışlık, parçalanmışlık ve çoğullukla kurabilir. Çoğulluğun merkezinde de arayış bulunur. Tanpınar devam kudretini arayışla sağlamıştır. Yolda olmanın, yorumlamanın, aramanın eksiklik ve tamamlanamamayla ilişkisi modernizm hakkında konuşma olanağı verir. *Aydaki Kadın* romanı da bahsedilen bütün aşamaların nesnesi olarak durur. Eksik olanın aşkınlığı, estetik olanın yüceliğiyle birleşir ve böylelikle modernizm hakkında sonsuz bir yorum alanı açar.

KAYNAKÇA

- Dellaloğlu, Besim F. (2012). "Tanpınar'ın Muhafazakârlığı Meselesi". *Tanpınar Zamanı Son Bakışlar*. Haz. Handan İnci. İstanbul: Kapı Yayınları.
- Dellaloğlu, Besim F. (2022). *Zamanın İçinden Zamanın Dışından-Gelenek ile Modernlik Arasında*. İstanbul: Timaş Yayınları.
- Dellaloğlu, Besim F. (2021). *Modernleşmenin Zihniyet Dünyası: Bir Tanpınar Fetişizmi*. İstanbul: Timaş Yayınları.
- Esgün, Toros Güneş ve Salman, Gülben (2020). "Nietzsche ile Çağı Aşmak: Yeni Bir Yaşama Doğru". *Tanıdık ve Yeni*. İstanbul: Pinhan Yayıncılık.
- Özcan, Nezahat (2010). "Tanpınar'ın Günlüklerinden Bakıldığında Aydaki Kadın". *Türkbilig* 20, 226-247.
- Parla, Jale (2012). *Türk Romanında Yazar ve Başkalaşım*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Savaşır, İskender (Bahar 1995). "Modernleşme ve Modernizm". *Defter* 23. 7-17.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi (2017). *Aydaki Kadın*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi (2015). *Günlüklerin Işığında Tanpınar'la Baş Başa*. Haz. İnci Enginün-Zeynep Kerman, İstanbul: Dergâh Yayınları.

FEMİNİST EDEBİYAT KURAMI BAĞLAMINDA

GÜLTEN AKIN ŞİİRİ

GÖKAY DURMUŞ




Güncce Yayınları

Berna Akyüz Sizgen

POSTMODERNİZM KAVŞAĞINDA

Selim İleri Romancılığı




Güncce Yayınları

Edebiyat Sosyolojisi ve Sosyoeleştiri

Dr. İrfan Atalay

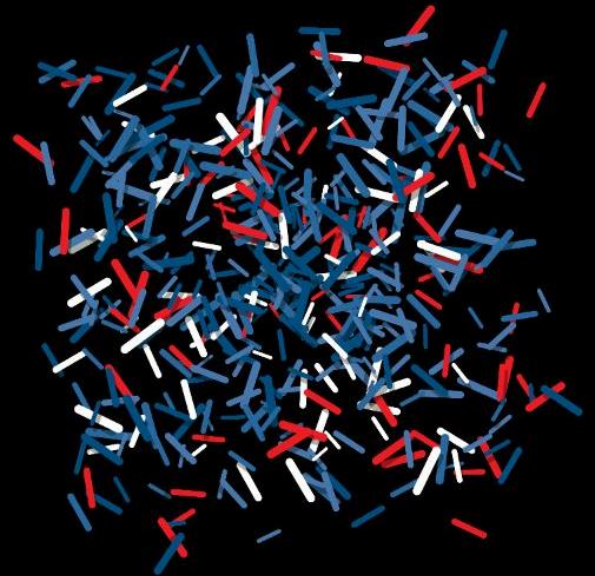



Güncce Yayınları

FRANSIZCA VE TÜRKÇENİN SÖZDİZİMİ

KARŞITSAL VE DAĞILIMSAL BİR ÇÖZÜMLEME

Dr. Yusuf Topaloğlu




Güncce Yayınları

Gadameri Hermeneutik Anlayış Bağlamında Oğuz Atay'ın "Unutulan" Öyküsü

DOÇ. DR. YUSUF AYDOĞDU* - İNCİ ÇAĞDAŞ ASLAN**

Öz

Metin yorumlama ve anlama sanatı olarak gelişen hermeneutik, Antik Yunan'dan günümüze uzanan köklü geleneğe sahip bir kuramdır. Tanrıların mesajlarını insanlara ileten Hermes figüründen ilham alan bu yaklaşım, öncelikle İncil tefsirlerinde kullanılmış, ardından modern dönemde Schleiermacher, Dilthey, Heidegger ve bilhassa Gadamer'in katkılarıyla da felsefî ve edebî yönden sistematik bir yönetime evrilmiş, okuyucunun metni anlama sürecinde aktif bir rol oynadığını ve her okuma eyleminin yeni bir anlam yaratabileceğini savunan bir kurama dönüşmüştür. Özellikle Gadamer'in iki ciltlik *Hakikat ve Yöntem* adlı eseri, hermeneutik üzerine modern tartışmaları derinleştirerek yorumlamanın yalnızca bir açıklama değil, aynı zamanda diyalojik bir süreç olduğunu ortaya koymuştur.

Bu araştırma, Çağdaş Türk edebiyatının özgün seslerinden Oğuz Atay'ın "Unutulan" adlı öyküsünü, Gadameri hermeneutik perspektiften incelemeyi hedeflemektedir. Öykünün barındırdığı çok katmanlı kurgu evreni ve okuru aktif bir anlam arayışına yönlendiren yapısı, metni hermeneutik yaklaşımla çözümlenmek için verimli bir zemin sunmaktadır.

"Unutulan", Atay'ın karakteristik postmodern anlatım tekniklerini yansıtırken, modern kent yaşamında bireyin varoluşsal sorgulayışlarını merkeze alan bir öyküdür. Öykünün başkarakteri olan kadın, toplumsal unutulmuşluğun tetiklediği yabancılaşma ve benlik kriziyle yüzleşirken, öykü de üst-kurmaca, bilinç akışı ve ironik anlatım teknikleriyle örülü bir metin düzleminde işlenir. Bu bağlamda inceleme, öykünün çok katmanlı yapısını Gadamer'in hermeneutik yaklaşımı çerçevesinde çözümlenmeyi ve okur-metin etkileşiminin dinamiklerini ortaya koymayı amaçlamaktadır.

Bu metodolojik yaklaşım, hem Türk öykücülüğünün modernist kanadında önemli bir yere sahip olan Atay'ın eserinin yeni bir perspektiften değerlendirilmesine olanak sağlayacak, hem de Gadameri hermeneutik kuramın Türk edebiyatı incelemelerindeki uygulanabilirliğine katkıda bulunmayı amaçlamaktadır.

Anahtar sözcükler: Hermeneutik, Schleiermacher, Dilthey, Gadamer, Oğuz Atay, öykü, "Unutulan"

* Bingöl Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü Öğretim Üyesi, e-posta: yaydogdu@bingol.edu.tr, ORCID ID: 0000-0003-1013-5278, Bingöl, Türkiye.

** Bingöl Rekabet Kurumu Lisesi Türk Dili ve Edebiyatı Öğretmeni, e-posta: zozan.inci23@gmail.com, ORCID ID: 0009-0002-90720572, Bingöl, Türkiye.

Gönderilme Tarihi: 27 Eylül 2024

Kabul Tarihi: 22 Aralık 2024

READING OĞUZ ATAY'S STORY "UNUTULAN"
IN THE CONTEXT OF GADAMERIAN HERMENEUTICS

Abstract

Hermeneutics, which has evolved as the art of text interpretation and understanding, is a theory with deep-rooted traditions extending from Ancient Greece to the present day. Inspired by the figure of Hermes, who conveyed the messages of gods to humans, this approach was initially used in Biblical exegesis. Later, in the modern period, through the contributions of Schleiermacher, Dilthey, Heidegger, and particularly Gadamer, it evolved into a systematic philosophical and literary method. It transformed into a theory asserting that the reader plays an active role in the process of understanding the text and that each reading act can create new meaning. Especially Gadamer's two-volume work, "Truth and Method", deepened modern discussions on hermeneutics, establishing that interpretation is not merely an explanation but also a dialogical process.

This research aims to examine "Unutulan" (The Forgotten), a short story by Oğuz Atay, one of the distinctive voices of Contemporary Turkish literature, from a Gadamerian hermeneutic perspective. The multi-layered fictional universe of the story and its structure, which directs the reader towards an active search for meaning, provides a fertile ground for analyzing the text through a hermeneutic approach.

"Unutulan" is a story that reflects Atay's characteristic postmodern narrative techniques while centering on an individual's existential questioning in modern urban life. While the protagonist character confronts alienation and identity crisis triggered by social forgottenness, the story is woven in a textual plane comprised of metafiction, stream of consciousness, and ironic narrative techniques. In this context, the study aims to analyze the multi-layered structure of the story within the framework of Gadamer's hermeneutic approach and to reveal the dynamics of reader-text interaction.

This methodological approach will both enable a new perspective on the evaluation of Atay's work, which holds a significant place in the modernist wing of Turkish short story writing, and contribute to the applicability of Gadamerian hermeneutic theory in Turkish literary studies.

Keywords: Hermeneutics, Schleiermacher, Dilthey, Gadamer, Oğuz Atay, story, "Unutulan"

GİRİŞ

İnsanlık tarihi kadar eski bir eylem olan "anlama" ve "yorumlama" faaliyeti, modern düşüncenin en temel sorunsallarından biri haline gelmiştir. Antik Yunan'da tanrıların mesajlarını insanlara ileten Hermes figüründen adını alan hermeneutik, basit bir metin yorumlama tekniğinden, insani bilimlerin metodolojik temeline evrilmiştir. Bu dönüşüm sürecinde, özellikle 19. yüzyılda Schleiermacher ile başlayan, Dilthey ile sistematikleşen ve Gadamer ile felsefi derinlik kazanan hermeneutik gelenek, günümüzde sadece metinlerin değil, tüm insani deneyimlerin anlaşılmasında başvurulan temel bir yaklaşım haline gelmiştir. Hermeneutik düşüncenin bu çok katmanlı yapısı, onu edebiyat eleştirisinden sosyal bilimlere, teolojiden hukuka uzanan geniş bir yelpazede etkili bir yorumlama paradigması olarak konumlandırmıştır. Bu bağlamda, hermeneutiğin tarihsel gelişimini ve temel kavramlarını incelemek, sadece bir düşünce geleneğinin izini sürmek değil, aynı zamanda insanın anlama ve yorumlama serüveninin derinliklerine inmek anlamına gelmektedir.

Hermeneutik kavramı, Yunanca "hermeneuein" fiilinden gelmekte ve çoğunlukla yorumlama, açıklama, ifade etme olarak Türkçeye çevrilmiştir. Hermeneutik; Yunan mitolojisinde tanrıların sözlerini insanlara aktarmakla sorumlu olan, Tanrı ve insan arasında elçi görevi üstlenen Hermes ile ilişkilendirilmektedir. Richard E. Palmer, *Hermenötik* adlı eserinde hermeneutiği söylemek, izah etmek, çeviri yapmak şeklinde üç anlama karşılık gelecek biçimde kullanmakta ve hermeneutiğin bu üç anlamı üzerinde etraflıca durmaktadır:

"Hermeneuein'in temel anlamının ilk yönü ifade etmek, ileri sürmek veya söylemektir. Bu yön, Hermes'in duyurma fonksiyonu ile ilgilidir... Hermeneuein'in ikinci tarz anlamı izah etmek şeklindedir. Bir izah etme olarak yorumlama anlamının dolambaçlı bir yönüne işaret eder; o, yorumun ifade ile ilgili olmaktan ziyade izah yönünü gösterir. Zaten kelimeler sadece bir şey söylemekle kalmazlar; aynı zamanda bir şeyi izah ederler, onu aklileştirirler ve açıklarlar"(Palmer, 2008, s. 40-56).

Hermeneutiği son olarak çevirme anlamında kullanan Palmer, bir dilden başka bir dile çevrilen eserlerde ufuklar arasındaki zıtlıkların olmasından kaynaklı anlama sorunlarının oluşabileceğine vurgu yaparak hermeneutiğin çevirme anlamının önemine vurguda bulunur.

19. yüzyılda Schleiermacher ile birlikte hermeneutik ilk defa geleneksel çizgisinden sıyrılarak modern bir görünüme kavuşmuştur. 1808-1810 yıllarında yazdığı *Genel Hermeneutik* ve 1838 yılında öğrencisi F. Lücke tarafından Schleiermacher'ın ölümünden sonra yayımlanan *Hermeneutik ve Eleştiri* adlı eserleriyle Schleiermacher, kendinden önceki hermeneutik anlayışa karşı çıkarak bu kurama yeni bir perspektif kazandırmış düşünürlerdendir. Schleiermacher'den önce hermeneutik; teoloji başta olmak üzere filoloji, hukuk gibi alanlar için ayrı ayrı kullanılan bir yaklaşım sergilemektedir. Hermeneutiğin genel bir anlama sorunu olduğunu göz ardı eden bu yaklaşımda her bir alan kendi içinde özel olarak incelenmektedir. Dinî metinlerin anlamını tespit etmek için teolojik hermeneutiğe, dilsel metinlerin anlamını tespit etmek için filolojik hermeneutiğe, hukuki durumlarda ortaya çıkan anlaşmazlıkların çözümü içinse hukuki hermeneutiğe başvurulurken Schleiermacher, hermeneutiğe genel olma özelliği atfederek bütün alanlar için geçerli bir hermeneutik anlayış oluşturmaya çalışır. Ona göre, insan zihninin ürünü olan bütün metinler, genel bir anlama yaklaşımıyla pekâlâ incelenebilir. Metinleri hukuki metin, dinî metin olarak ayrı ayrı incelemek ve anlamlarını çözmeye çalışmak hem zaman kaybıdır hem de hermeneutiğin sistemli ve genel bir yöntem olmasını engelleyen bir durumdur. *'Özel hermenötikler konusu kutsal ya da profan, şiirsel ya da hukuki olsun; belirli metinlerin ve metin kategorilerinin anlaşılmasıdır. Oysa genel hermenötik, konusu ne olursa olsun 'metin metindir' anlayışından hareket ediyor ve metinler arasındaki ayrımı kaldırıyor'* (Taşdelen, 2007, s. 191).

Schleiermacher'e göre kutsal metinlerin yorumu ile kutsal olmayan metinlerin yorumu arasında bir ayrım gözetmeye gerek yoktur. Her iki metin türü de anlamanın genel yasaları çerçevesinde ele alınıp yorumlanabilir. Schleiermacher'ın hermeneutiğe getirdiği bir diğer yenilik ise, anlamanın alanına sadece yazılı metinleri değil günlük konuşmalara kadar bütün sözlü ifadeleri dâhil etmesidir. O, hermeneutiğin yazılı ve sözlü bütün eserlerde hatta konuşmalarda bile kullanılması görüşünü savunur. Fakat burada dikkat edilmesi gereken bir husus bulunmaktadır. Sözlü ve yazılı metinlerin hermeneutik açıdan değeri birbirine denk midir? Söz gelimi insanların gündelik konuşmalarının neredeyse tamamı kendiliğinden gerçekleşen, anlama için özel çaba

gerektirmeyen türden konuşmalardır. Bu gündelik konuşmalar sıradan hâle gelmiş, zaten kendiliğinden muhatabı tarafından anlaşılmaktadır. Schleiermacher'ın hermeneutiğin alanına dâhil ettiği sözlü ifadelerin gündelik yaşamı kapsayan bölümü hermeneutik yorumlama ve anlama açısından zengin bir malzemeye sahip değilken yazılı metinler ise, hermeneutik anlama için malzemesi daha bol bir alandır. Öyleyse Schleiermacher'ın hermeneutiğin yazılı ve sözlü bütün ifadelerine uygulanması gerektiğini vurgulamış olması, yazılı ve sözlü metinlerin hermeneutik açıdan aynı kıymete sahip olduğu anlamına gelmemelidir.

Schleiermacher'den önceki klasik hermeneutik anlayışında, "anlama" kendiliğinden gerçekleşen bir kavram olarak düşünülmüş, hermeneutiğe yalnızca anlamamanın gerçekleşmediği durumlarda başvurulmuş bir yöntem gözüyle bakılmıştır. Schleiermacher ise, anlamamanın karşısına anlamamayı koyarak normal olanın anlama değil, anlamama olduğunu vurgular. Bu durum, klasik hermeneutik anlayışında kişinin sıkışmadığı sürece hermeneutiğe ihtiyaç duymadığını göstermektedir. Sadece anlama konusunda emin olmadığı, arada kaldığı durumlarda hermeneutiğe başvururken Schleiermacher'ın hermeneutik anlayışında hermeneutik, kişinin her zaman kullanabileceği bir yöntem olarak karşımıza çıkmaktadır. "*Schleiermacher, bundan dolayı yorumlama sanatı olarak hermeneutik anlamayı 'anlamamaktan sakınma sanatı' şeklinde tanımlar*" (Bilen, 2002, s. 60).

Klasik hermeneutik anlayışında anlama ve yorumlama birbirinden bağımsız iki unsur olarak algılanmakta, yorumlamanın anlamadan daha sonra gerçekleşen bir süreç olduğu görüşü öne çıkmaktaydı. "*Nesnenin dolaysız olarak kavranması olarak anlamayla, onu tamamlayıcı, ancak harici nedenlerle ihtiyaç duyulan yorumlama arasında bir ayrım yapılmakta idi*" (Bilen, 2002, s. 60). Schleiermacher ise, klasik anlayışın yorumlamayı ikincil unsur olarak görme durumuna karşı çıkmış, yorumlamayı anlamamanın birincil unsuru olarak öncelemiştir. Schleiermacher'e göre; yorumlama farkında olmadan dahi sürekli olarak yaptığımız bir eylemdir. En basit ifadelerde bile zihnimiz o ifadeyi yorumlama yoluna gider.

Schleiermacher, hermeneutik anlamamanın gerçekleşmesi için iki yöntem önerir: Bunlar, gramatik yöntem ve psikolojik yöntemdir. Gramatik yöntem, metnin dille ilgili unsurlarını tespit etmek anlamına gelmektedir. Bu yöntemde kelimeler, cümleler dil bilgisel olarak incelenir ve sonraki aşama olan psikolojik yönteme geçilir. Gramatik yöntemle çok eski dönemlerde yazılmış metinler bile dil bilgisel olarak incelenip tarihselci bir tutumla çözümlenir. Bu nedenle metni gramatik yöntemle incelemenin en temel faydası başka dillerden çevrilen eserler ve çok eskide kalmış eserlerle günümüz arasındaki uçurumu kapatmaktır. Gramatik yöntemle psikolojik yöntemi beraber kullanmanın doğru olacağını vurgulayan Schleiermacher, metnin önce gramatik, daha sonra psikolojik yöntemle incelenmesi gerektiğini belirtir. Gramatik yöntemde genel bir dil incelemesi yapılırken psikolojik yöntemde ise yazarın söz konusu genel dili nasıl kullandığı incelenir. Nihayetinde yazar kendine has kişisel özellikleri olan bir bireydir ve dili kendi kültürel gelişimi içerisinde kullanır. Psikolojik yöntemde amaç yazara sezgisel olarak yaklaşmak ve yazarın niyetini ortaya koymaya çalışmaktır. Metin incelenirken yazarın ne anlatmaya çalıştığı, yazarın amacının ne olduğu gibi durumlara ulaşılmaya çalışılır. Gramatik yöntemle metni inceleyip yazara dair izlerin peşini sürmek, Schleiermacher'ın yazara verdiği önemi gözler önüne serer.

“Schleiermacher ile gerek yazar gerekse yorumcu o güne kadar rastlanmayan oranda değer kazanırlar” (Toprak, 2016, s. 162).

Schleiermacher ile başlayan hermeneutiğin evrenselleşme süreci Dilthey ile devam etmiş hatta Dilthey’in hermeneutiği tinsel bilimlerinin yöntemi hâline getirme çabalarıyla bir adım ileriye taşınmıştır. Dilthey’in doğa bilimlerine karşın tinsel bilimlerinden yana tutunduğu tavra geçmeden önce doğa bilimleri ve tinsel bilimlerinin mahiyetini karşılaştırmalı bir şekilde ele almak gerekmektedir. Doğa bilimleri, doğal olayları gözlemler ve deneylerden elde ettiği veriler sonucunda öngörmeyi amaçlayan bir bilim dalıdır. Tanımından da anlaşılacağı üzere doğa bilimleri neden-sonuç ilişkisine dayalı, bilgiye yalnızca gözlem ve deneylerle ulaşılacağı görüşünün hâkim olduğu bir alandır. Doğada gerçekleşen sayısız olay önce teker teker incelenir, daha sonra tekil olaylardan hareketle tümevarım yöntemi kullanılarak bütüne ulaşılır. Dilthey’in hermeneutik yöntem ile anlamlandırmaya çalıştığı tinsel bilimler ise, konusunu insandan alan bir bilim dalıdır. Tin dünyasını “*insanları birbirine bağlayan ortak bir dünya*” (Özlem, 1995, s. 106) olarak tanımlayan Dilthey, metinlerin ve sözlü ifadelerin anlaşılması için kullanılan hermeneutiği tinsel bilimlerde kullanmayı amaçlar. Tinsel bilimler insana özgü olup daha çok insanın içsel duygu durumları üzerine yoğunlaşır. Doğa bilimlerinin yalnızca neden-sonuç ilişkisine dayalı kuralcı yapısına karşın tinsel bilimler anlamıyla çözümlenebilecek her türlü insan davranışlarını ele alır. Edebî metinler, tinsel bilimlerin çatısı altında ele alındığında şu gerçeklik ortaya çıkmaktadır: Bütün edebî metinler nihayetinde bir insanın üretiminden çıktığına göre edebî metinleri doğa bilimlerinin yöntemleri ile değil hermeneutik anlama ile incelemek daha doğru olacaktır.

Dilthey’e göre bir edebî metnin yazılış tarihi ne kadar eski olursa olsun o edebî metin çok farklı zamanlarda yaşamış bir okuyucu tarafından bile anlaşılabilir. Dilthey bu durumu “nesnel tin” kavramı ile açıklar. “*Yorumcu ve yazar açısından nesnel tin bir buluşma yeridir*” (Toprak, 2016, s. 178). Nesnel tine göre her insan benzer duyguları taşır. Bir insan kendisine hiç benzemeyen başka biriyle bile ortak değerler taşıyabilir. Herkesin içinde bir başkasını bulabileceği bir alan vardır. Öyleyse okuyucu da kendisinden bir şey bulduğu yazarla duygudaşlık yaşayabilir, okuyucu ile yazar arasında oluşan zamansal farklılıklar anlamının oluşmasına engel bir durum oluşturmaz. Dilthey, hermeneutik kuramında okuyucuyu o kadar ön plana çıkarır ki okuyucunun kimi zaman metni yazarından bile daha iyi anlayabileceği tezini savunur.

Dilthey’in hermeneutiğinde karşımıza çıkan bir diğer unsur ise anlamayı; *temel* (elementar) *anlama* ve *yüksek anlama* şeklinde ikiye ayırmasıdır:

“*Temel formu Dilthey, tek tek yaşantı ifadelerinin anlamlandırılması olarak tanımlar. Anlamanın yüksek formu, bir taraftan temel anlamada anlayan ile anlaşılması gereken yaşantı ifadelerindeki özsel fark olarak ortaya çıkan zıtlık, belirsizlik ve zorluklara bir reaksiyon iken, diğer taraftan da bireyin farklı yaşantı ifadelerinin sonucu olan karakter özelliklerini anlama işlevidir*” (Toprakkaya, 2020, s. 82).

Temel anlama çoğunlukla gündelik konuşmaları içeren, anlamak için özel çaba gerektirmeyen, doğal olarak anlaşılabilen durumları kapsar. Doğal olarak kendiliğinden anlamının gerçekleşmediği durumlarda ise yüksek anlama işin içine girer. Özellikle anlaşılması güç olan edebî metinlerde yazarın kendine has üslubu ve öznel tutumları olması nedeniyle yüksek bir anlamaya ihtiyaç duyulur.

“Temel anlama düzeyinde, bireyleri ortak yönleriyle anlarız. Temel anlamamanın sonuçsuz kaldığı zaman ise farklı ve özel bir yetenek gerekir. Çünkü başka bir insanı kendi özgünlüğü içinde onu genelin bir temsilcisi saymadan anlayabilmenin özel bir yetenek gerektirdiğini kabul etmek gerekir. Yüksek anlamayı, kişilerin doğal yeteneğine bırakmak yerine, onu, kuralları öğretilir ve öğrenilebilir bir yöntem altında belirlemek gerekir” (Bilen, 2002, s. 86).

Özetle, 19. yüzyılda Schleiermacher ile modern hermeneutiğin temellerinin atıldığı; hukuki, dinî, edebî metin ayrımı yapılmadan tüm metinler için geçerli ortak bir hermeneutik anlayışının oluştuğunu söylemek mümkündür. Schleiermacher, hermeneutiğin temel bir anlama ve yorumlama faaliyeti olduğuna vurgu yaparak bütün disiplinlerin benzer yöntemlerle okunabileceğini göstermekte ve hermeneutik kuramı sistemli bir görünüme kavuşturmuştur. Schleiermacher'ın her alan için geçerli ortak hermeneutik anlayışı Dilthey ile bir adım öteye taşınmıştır. Dilthey, hermeneutiğin yalnızca metinsel durumlar için kullanılan bir yöntem olmadığını; insanı ilgilendiren bütün durumlara uygulanabilirliğini ortaya koymaktadır.

1. GADAMER'İN HAKİKAT VE YÖNTEM ADLI ESERİ IŞIĞINDA HERMENEUTİK ANLAMAMANIN UNSURLARI

Gadamer'in felsefi hermeneutiğinin temellerinde, hocası Martin Heidegger'in düşünsel mirası belirgin bir şekilde görülmektedir. Her ne kadar ilerleyen dönemlerde bazı felsefi ayrışmalar yaşanmış olsa da Gadamer'in anlamayı varoluşsal bir süreç olarak kavramsallaştırması, açıkça Heidegger'in fenomenolojik hermeneutiğinden beslenmektedir. Her iki düşünür de anlamayı, insanın “dünya-içinde-varlık” olarak deneyimlerinden ayrı düşünülemez ontolojik bir boyut olarak ele alır. Heidegger'in varoluşsal hermeneutiği, varlığın mahiyetini sorgularken, bu sorgulamanın bizzat kendisini anlamamanın varoluşsal bir boyutu olarak konumlandırır. Bu bağlamda, kendi varlığını sorgulayan insan, yaşam deneyimleri aracılığıyla kaçınılmaz olarak hermeneutik bir anlama sürecine girer. “Gadamer'e göre de anlama insan varoluşunun yalnızca eylemlerinden biri değil, hayat tecrübesinin yapısına aittir” (Bilen, 2002, s. 113).

Gadamer'in hermeneutik yaklaşımının ayırt edici özelliklerinden biri, anlamayı belirli disiplinlere özgü metodolojik bir faaliyet olmaktan çıkarıp evrensel bir insanî deneyim olarak yeniden tanımlamasıdır. Bu perspektifte anlama ne doğa bilimlerinin ne de tinsel bilimlerin tekelinde olan metodolojik bir sorun değil, insan varoluşunun temel bir boyutudur. Gadamer, hermeneutiği salt metodolojik bir araç olmaktan kurtarıp anlama ve yorumlamanın ontolojik boyutlarını öne çıkaran felsefi bir soruşturma alanı olarak yeniden konumlandırır. Nitekim başyapıtı “Hakikat ve Yöntem”de (Wahrheit und Methode) hermeneutik hakikatin, metodolojik yaklaşımların ötesinde, daha temel bir varoluşsal deneyim olduğunu vurgular. Bu yaklaşımıyla Gadamer, modern bilimsel yöntem fetişizmini eleştirirken, hakikatin yöntemden önce geldiğini ve hermeneutik anlamamanın katı metodolojik kurallara indirgenemeyeceğini savunur.

1.1. Anlama Ufku

Anlama, insanın var oluş probleminden doğan ve dünyaya tutunmasını sağlayan bir kavramdır. Dilthey'in anlamayı epistemolojik olarak incelemesi Gadamer'de Heidegger'in etkisiyle epistemolojik değil, ontolojik bir karşılık bulur. Anlama ve yorumlama arasında ayırım yapmak doğru olmayacaktır zira Gadamer'e göre anlama aynı zamanda bir yorumlama işidir.

Anlama ve yorumlamanın birbirini tamamlayan iki unsur olduğunu belirttikten sonra esas soruyu sormak gerekir: Doğru bir anlama ve yorumlama nasıl gerçekleşir? Gadamer'e göre doğru yorumda bulunabilmenin ilk şartı; anlamamanın kaynağını teşkil eden nesneye yönelmekle mümkündür. Bir edebiyatçı yahut filolog, anlamını ortaya çıkarmaya çalıştığı metne odaklanmalıdır. Doğru bir anlamamanın oluşması için incelenen metnin bizatihi kendisini ele almak zorunlu bir husustur. Metni anlamaya ve yorumlamaya çalışan kişinin zihninde birden fazla fikrin oluşması da pekâlâ mümkündür. Metnin yorumlayıcısı söz konusu fikirler arasında doğru bir tercihte bulunarak anlama ve yorumlama sürecini tamamlar.

Metni anlamaya çalışan kişinin önünde iki gerçeklik bulunur: bu gerçekliklerden ilki kendisidir; yani yorumcunun zihni, dünyaya bakış açısı, ön bilgilerini söylemek mümkündür. İkincisi ise, metnin müstakil olarak ortaya koymaya çalıştığı anlamdır. Metni yorumlarken yorumcunun yapması gerekenleri *Hakikat ve Yöntem* adlı eserinde Gadamer şu şekilde açıklar:

"Bir şeyi anlamaya çalışan kişinin baştan, kendi arzı ön-anlamlarına teslim olmaması gerekir; anlamına inatla kulak asmazsa metnin gerçek anlamını işitemez ve böylece metnin asıl anlamını bertaraf etmiş olur. Metni anlamaya çalışan kişi daha ziyade, onun kendisine bir şey söylemesine hazır olmalıdır. Hermenoytik eğitilmiş/donanımlı bilinç daha baştan metnin farklılığına duyarlı olmak zorundadır. Fakat bu duyarlılık türü ne içerik konusunda nötrlük gerektirir ne de kişinin kendisini ortadan kaldırmasını gerektirir" (Gadamer, 2009, s. 8-9).

Bu tespitlerden de yola çıkarak Gadamer, metni anlamaya çalışan kişinin kendi ön yargılarının esiri olmaması gerektiğini vurgularken, aynı zamanda tamamen nesnel ve tarafsız bir okuma pozisyonunun da mümkün olmadığına işaret etmektedir. Gadamer'e göre ideal okur, metne karşı hem açık hem de eleştirel bir tutum sergileyebilen, metnin sesini duyabilmek için kendi sesini tamamen bastırmayan, ancak metnin farklı ve özgün yanlarına da duyarlı kalabilen kişidir. Bu yaklaşım, hermeneutik anlama sürecinin diyalojik doğasını vurgularken, okur ile metin arasındaki dinamik etkileşimin önemini de ortaya koymaktadır.

1.2. Ön Yargı ve Otorite

Bir kimse ya da bir şeyle ilgili önceden edinilmiş olumlu veya olumsuz yargı anlamına gelen ön yargı kavramı; günümüzde olumlu tarafını neredeyse tamamen kaybetmiş, çoğunlukla olumsuz anlamlar çağrıştıran bir kavram haline gelmiştir. Bir kişi ya da nesneye yaklaşırken ön yargıları bir kenara bırakmak; kişi veya nesnelere baştan olumsuz bir bakışla yaklaşmamak gerektiği hâkim olan görüştür. Günümüzde ön yargının tanımındaki olumlu tarafın unutulmuş olması Gadamer'in dikkat kesildiği hususların başında gelir. Ön yargının sadece negatif bir anlam içermemesi,

Gadamer'in hermeneutik anlayışında önemli bir yere sahiptir. Gadamer için ön yargı bir durumla ilgili yanlı, negatif, olumsuz anlamlar taşımaz.

Gadamer, "ön yargının günümüzdeki olumsuz anlamının sorumlusu olarak Aydınlanma sürecini" görür (Gadamer, 2009, s. 23). Ona göre; ön yargı kavramı başlangıçta negatif bir anlam içermezken Aydınlanma ile birlikte ön yargı kavramı bugünkü gibi yalnızca olumsuz bir anlam taşır duruma gelmiştir. Gadamer'in ön yargısı bir durum hakkında son karar verilmeden önce verilen yargı anlamına gelir. Her anlama mutlak suretle bir ön yargı neticesinde oluşmaktadır. Metni anlamlandırmaya çalışan kişinin zihni; yeni doğmuş bir bebeğin zihni veya boş bir levha gibi değildir. Kişi mevcut olan ön bilgileriyle metne yaklaşır ve anlama kişinin sahip olduğu ön bilgiler bir başka deyişle ön yargılar sayesinde gerçekleşir. Heidegger'de de ön yargı kavramına benzeyen bir "ön yapı" kavramı vardır. Ona göre de anlamamanın ilk şartı bir ön anlayıştan oluşur ve daha sonra anlama eylemi gerçekleşir.

Ön yargı kavramına olumsuz bakan Aydınlanma düşüncesi, otorite ve gelenek karşısında da benzer bir tutum sergiler. "Aydınlanma'nın temel ön yargısı bizatihi önyargıya karşı önyargıdır; bu ön yargı geleceğin gücünü reddeder" (Gadamer, 2009, s. 11). Gadamer, otorite kavramını güçlü olana körü körüne itaat etmek anlamında kullanmaz. Aydınlanmacı düşünce yapısı, her türlü boyun eğmeye karşı çıkar ve bunların karşısına akli ve özgürlüğü yerleştirir. Özgürlük ve otoriteyi birbirine zıt iki unsur olarak görür. Otorite; düşünmeden, sorgulamadan kabul etmektir. Gadamer'e göre ise otoritenin karşılığı bunlar değildir. Gadamer'in otorite kabul ettiği kişi veya varlık; elindeki güç sayesinde bu mertebeye erişmemiştir, kendi çabalarıyla edindiği yoğun bilgi birikimi sayesinde otoritenin gücünü kazanmıştır. Yani Gadamer otoritenin kaynağı olarak bilgiyi görür. Öyleyse bilgisi sayesinde otorite kazanmış kişinin yolundan gitmek bir boyun eğme hali değil, doğru bilgiye ulaşmanın bir yoludur. Gadamer, *Hakikat ve Yöntem* adlı eserinde bu durumu şu şekilde açıklamaktadır:

"Apaçiktır ki otoriteye sahip olanlar öncelikle kişilerdir fakat kişilerin otoritesi nihai noktada aklın köleleştirilmesine ve reddine değil, kabullenme eylemine ve bilgiye yani yargılamada ve öngörüde ötekinin bize üstün olduğunun ve bu sebeple öncelik taşıdığıının, bizim karşımızda ayrıcalıklı olduğunun bilgisine dayanır. Bu otoritenin gerçekte bahşedilememesi, aksine kazanılması ile ilişkilidir ve kişi otorite talebinde bulunacaksa onu kazanmalıdır. Otorite rızaya ve bu sebeple de bizatihi aklın sınırlarının bilincine varma, başkalarının öngörülerine bel bağlama/güvenme eylemine dayanır. Bu anlamıyla otoritenin, doğru tarzda anlaşıldığında, emirlere körü körüne itaatle hiçbir alakası yoktur" (Gadamer, 2009, s. 24).

Sonuç olarak Gadamer'in otorite kavramına getirdiği bu yorum, geleneksel otorite anlayışını yeniden yapılandırmaktadır. Düşünür, otoritenin körü körüne bir itaat ya da aklın teslimiyeti olmadığını, aksine akılcı bir kabul ve bilinçli bir tanıma eylemi olduğunu vurgulamaktadır. Bu bağlamda otorite, baskı ve zorlama ile değil, bilgi ve deneyime dayalı bir üstünlüğün gönüllü kabulü ile oluşmaktadır. Gadamer'in bu yaklaşımı, hermeneutik anlama sürecinde gelenek ve otoritenin rolünü yeniden tanımlarken, aynı zamanda Aydınlanma düşüncesinin otorite karşıtı tutumuna da eleştirel bir yanıt niteliği taşımaktadır.

1.3. Zaman Aralığı

Hermeneutik geleneğin iki önemli düşünürü olan Schleiermacher ve Gadamer'in "anlama" kavramına yaklaşımları, önemli metodolojik farklılıklar içermektedir. Schleiermacher'in "daha iyi anlama" olarak kavramsallaştırdığı ve "sonraki anlamaların üretici anlamının önüne geçmesi durumu" şeklinde tanımladığı yaklaşım, Gadamer'in perspektifinden sorunlu bir epistemolojik zemine dayanmaktadır (Gadamer, 2009, s. 35). Schleiermacher'in yorumlama metodolojisinde, yorumcudan beklenen, kendisini yazarın tarihsel ve psikolojik konumuna yerleştirerek, hatta kimi zaman yazarın niyetini kendisinden daha iyi kavrayabilecek bir empatik anlayış geliştirmesidir. Ancak Gadamer, bu romantik hermeneutik yaklaşımı eleştirel bir perspektifle ele alır. Ona göre, yorumcunun farklı tarihsel ve kültürel bağlamlarda yaşamış bir yazarın zihinsel dünyasına tam anlamıyla nüfuz etmesi ne mümkündür ne de gereklidir.

Gadamer'in özgün katkısı, yorumcu ile metin arasındaki zamansal mesafeyi bir dezavantaj olarak görmek yerine, anlamayı zenginleştiren üretici bir unsur olarak değerlendirmesinde yatar. Nitekim düşünür, "Zaman bundan böyle artık ayırdığı için köprü kurulması gereken bir gedik değildir; aslında şimdinin kök saldıdığı olayların gidişatının taşıyıcı temelidir. Bu da demektir ki zaman mesafesi/uzaklığı aşılması gereken bir şey değildir" (Gadamer, 2009, s. 49) diyerek bu yaklaşımını netleştirir. Bu bağlamda, her yorumcu metni kaçınılmaz olarak kendi tarihsel ufkunun perspektifinden yorumlar ve bu durum, anlamayı kısıtlayan değil, aksine zenginleştiren bir faktör olarak işlev görür. Böylece Gadamer'in hermeneutik anlayışında, Schleiermacher'in "daha iyi anlama" kavramı, "üretici anlama"ya evrilir. Bu paradigma değişimi, yorumcunun metni yazarından daha iyi anlayabileceği fikrini reddetmez, ancak bu anlamının niteliğini yeniden tanımlar: Artık söz konusu olan, yorumcunun kendisini yazarın yerine koyması değil, zamansal mesafeyi verimli bir şekilde kullanarak kendi tarihsel gerçekliği içinde yeni ve özgün anlamlar üretebilmesidir.

1.4. Yazarın Ölümü

Gadamer, Schleiermacher ve Dilthey'den beri süre gelen yazarın önemini alt üst eder. Gadamer'in hermeneutik anlamasında önemli olan yazarın ne söylediği değil, metnin ne söylediğidir. Gadamer'e göre yazarın metni yazarken amacının ve düşüncelerinin bilinmesine gerek yoktur. Hatta yorumcunun yazarın düşüncelerini bilmesi, yorumcunun yorumlama sürecini kısıtlayan bir unsur olarak görülür. Bu anlamda Gadamer, hem Schleiermacher'den hem de Dilthey'den farklı bir tutum sergiler. Yorumcunun kendisini yazarın yerine koyup metnin en doğru anlamını bulmaya çalışması "ölmüş bir anlamın" yeniden ifade edilmesinden başka bir şey değildir. Gadamer'in hermeneutik anlayışında, metnin ontolojik statüsü radikal bir dönüşüm geçirir. Artık metin, yazarının niyetlerinden ve tarihsel bağlamından özerkleşmiş, kendi başına var olan bir varlık alanı olarak karşımıza çıkar.

"Gadamer hermeneutiğinde, nesne artık sadece metnin kendisidir. Önemli olan artık yazarın metne yerleştirdiği anlam değil, o anlamdan bağımsız yazarla bağlarını koparmış olan bağımsız metnin kendi anlamıdır. Gadamer'in metni artık özgür bir metindir ancak özgür olan sadece metin değildir, okur ve özellikle yorumcu da özgürdür. Çünkü o da katı kuralları

olan bir yöntemi izleyerek metnin doğru ve asıl anlamını ortaya çıkaran bir özne olmaktan çıkmıştır” (Toprak, 2016, s. 92).

Ancak Gadamer'in yorumcuya tanıdığı bu özgürlük, sınırsız bir keyfiyet alanı olarak anlaşılmalıdır. Bu özgürlük, dikkatli bir şekilde dengelenmiş metodolojik bir çerçeve içinde işler. Yorumcu, kaçınılmaz olarak kendi tarihsel ufkunun ve ön-anlayışlarının perspektifinden metne yaklaşır. Fakat bu yaklaşım, ne kendi ön yargılarının katı sınırları içine hapsolmalı ne de metni keyfi yorumların açık alanı haline getirmelidir. Gadamer'in önerdiği hermeneutik model, bu iki uç arasında dinamik bir denge kurar: Yorumcu, kendi tarihsel konumunun farkında olarak, ancak metnin özerk varlığına da saygı göstererek bir anlama sürecine girer.

Bu bağlamda, Gadamer'in hermeneutik anlayışında anlam, diyalektik bir sürecin ürünü olarak ortaya çıkar. Metnin anlamı ne yazarın orijinal niyetlerine indirgenebilir ne de yorumcunun öznel yorumlarıyla sınırlandırılabilir. Aksine, anlam, yazarın metne yerleştirdiği orijinal içerik ile yorumcunun tarihsel ufkundan kaynaklanan yeni anlam katmanlarının yaratıcı bir sentezi olarak belirir. Bu sentez hem metnin tarihsel derinliğini korur hem de çağdaş yorumların üretici potansiyelini açığa çıkarır. Böylece Gadamer hermeneutiği; geçmiş ile şimdi, yazar ile yorumcu, metin ile okur arasında dinamik bir diyalog alanı yaratır.

2. GADAMERCİ HERMENEUTİK BAĞLAMDA OĞUZ ATAY'IN “UNUTULAN” ADLI ÖYKÜSÜNÜN ÇÖZÜMLENMESİ



Oğuz Atay

“Unutulan”, Oğuz Atay'ın modern Türk edebiyatının dönüm noktalarından biri sayılan *Korkuyu Beklerken* (1975) kitabının ikinci öyküsüdür. “Beyaz Mantolu Adam”, “Unutulan”, “Korkuyu Beklerken”, “Bir Mektup”, “Ne Evet Ne Hayır”, “Tahta At”, “Babama Mektup”, “Demiryolu Hikâyecileri-Bir Rüya” adlı sekiz öyküden oluşan eser, modernizmin birey üzerindeki yıkıcı etkilerini derinlemesine irdeler. “Unutulan”, Atay'ın kadın anlatıcısı kullandığı tek metnidir. Ancak bu biçimsel farklılığa rağmen, öykü Atay'ın temel izlekleri olan toplumsal uyumsuzluk, varoluşsal yabancılaşma, ontolojik yalnızlık gibi izlekleri işleyen bir eserdir.

Bu çalışmada benimsenen Gadamerci hermeneutik yaklaşım, “yazarın ölümü” ilkesi doğrultusunda, metnin yazarından bağımsız bir varlık olarak ele alınmasını gerektirdiği için biz de çalışmamızda yazarın biyografisini çalışmanın dışında tutmak durumundayız.

Bu perspektifte asıl olan, yazarın niyetinden ziyade metnin kendisiyle kurulan diyalogdur. Okur/yorumlayıcı özne, metodolojik kısıtlamalardan özerk bir biçimde, kendi ön-anlayışlarıyla metne yaklaşır ve anlama sürecini başlatır.

Öykü, “Ben tavan arasındayım sevgilim” (Atay, 2003, s. 27) cümlesiyle başlar ve kadın karakterimizin fiziksel olduğu kadar metaforik bir yolculuğunu konu edinir. Tavan arasına çıkış motivasyonu -eski kitapları satarak sevgilisine maddi destek sağlama arzusu- görünürde pragmatik bir amaca hizmet eder gibi görünse de aslında karakterin bilinçaltına yapacağı yolculuğun başlangıcını işaret etmektedir. Yeni sevgilinin kadına verdiği el feneri, bu karanlık yolculukta hem fiziksel hem de sembolik bir rehber işlevi görmektedir.

Tavan arasındaki nesnelere; -anne baba fotoğrafları, eski balo ayakkabıları, küflenmiş kıyafetler- karakterin geçmişiyle yüzleşmesini tetikleyen sembollerdir. Anne-baba fotoğrafları üzerinden başlayan sorgulama, sevgisiz bir evliliğin mirası olan duygusal travmaları açığa çıkarmaya başlar. Mezarda bile yan yana yatmak istemeyen ebeveynler imgesi, karakterin kendi başarısız ilişkilerinin kökenini hakkında da okura bazı işaretler verir. Öykünün dramatik doruk noktası ise; eski sevgilinin cesedinin keşfiyle gerçekleşmeye başlar. Ancak cesedin tasviri -bir yandan hiç bozulmamış olması, diğer yandan hamam böceklerinin istilasına uğraması- gerçeklik algısında bir kırılma yaratır. Sol elinde tabanca tutan cesedin intihar etmiş olduğu anlaşılır, fakat bu sahnenin gerçekliği öykünün sonuna kadar muğlak bırakılır.

Karakterin cesetle karşılaşma anındaki tepkileri ve sonrasındaki iç hesaplaşması, öykünün psikolojik ve gerilimli atmosferini oluşturur. Eski bir kavganın hatırlanması ve ardından gelen suçluluk duygusu, karakterin bastırılmış duygularını açığa çıkarmaya başlar. Hamam böceklerinin cesedin “beyninin en yumuşak yerlerini” yemesi sahnesi hem gotik bir unsur olarak hem de zihinsel çözümlenin metaforu olarak ilgi çekici bir durumdur.

Öykü, “Seni çok mu yalnız bıraktılar sevgilim” (Atay, 2008, s. 34) cümlesiyle doruk noktasına ulaşır. Bu sözün aşağıdaki sevgilisi tarafından duyulması ve karakterin “hiç kendi kendime konuşuyordum” (Atay, 2008, s. 34) yanıtı, tüm anlatının gerçeklik düzlemini sorgulatan ustaca bir final oluşturur. Bu son, tavan arasında yaşanan deneyimin fiziksel mi yoksa zihinsel bir yolculuk mu olduğu sorusunu askıda bırakır ve öykünün çok katmanlı yapısını pekiştirir.

2.1.Geçmişle Yüzleşme ve Bir Yabancılaşma Mekânı Olarak Tavan Arası

“Unutulan” öyküsünde olaylar, kadının çıktığı tavan arasında cereyan etmektedir. Tavan arası; gerçek hayatta da tek başına çıkılmaya cesaret edilemeyen, eski eşyalarla dolu, insan zihninde kirliliği ve pis yer tahayyülü oluşturan bir mekândır. “Unutulan”da da tavan arası; kadının eski eşyalarını koyduğu, hamam böcekleriyle dolu, örümcek ağlarıyla kaplanmış bir vaziyettir. Tavan arasındaki eşyalar, el fenerinin ışığıyla teker teker aydınlanır ve okuyucuya gösterilir. Kadının anne babasının fotoğrafları, eski balo kıyafeti, çürümüş ayakkabıları, eski kitaplardan oluşan bütün nesnelere bir bakıma geçmiş zamanın hatırlatıcısı olur. Nesnelere baktıkça geçmişe yolculuk yapan kadın karakter, çıktığı tavan arası ile zamanda geriye doğru bir yolculuğa başlar. Bu yolculukta kadının yüzünde küçük bir tebessüm uyandıracak hiçbir şey bulunmamaktadır. Anne ve babasının fotoğraflarını görünce birbirlerini hiç sevmediklerini hatırlar. Bu durum kadının sevgisiz bir aile ortamında yetiştiğini gözler önüne serer. Daha sonra eski kocasının fotoğrafı aracılığıyla kadının da birkaç kez evlendiğini fakat mutluluğu bulamadığı anlaşılmaktadır.

Öykü karakteri kadın, yüzleşmeye cesaret edemediği bütün eşyaları tavan arasına atmıştır. Üstelik kadının unuttukları arasında yalnızca kitap, kıyafet, ayakkabı vb. de bulunmaz. Eski sevgilisini de tavan arasında unutmuştur. *“Sevgilisini de bir eşya gibi unutmuştur. Tavan arasına yani bilincin derinlerine itmiştir. Fotoğraflar, eski eşyalar ve eski sevgili üzerinden iç hesaplaşmaya gidilir. Tavan arası, modern hayattan kaçıştır”* (Kurucu, 2021, s. 192). Kadın gündelik hayatın içerisinde sürekli bir koşuşturma içerisinde. Bu koşuşturma içerisinde eski sevgilisi başta olmak üzere çoğu şeyi unutmuştur:

“Beni üzmem için inmediğini düşündüm önceleri. Sonra... Bir türlü olmadı işte... Çıkmadım: Gelenler, gidenler, geçim sıkıntısı, yemek, bulaşık, evin temizliği, onun bakımı- çocuk gibiydi kendisine bakmayı bilmiyordu- babamla annemin ölümü, bir şeyler yapma telaşı, önümde hep yapılması gereken işlerin yığılması. Orada tavan arasında olduğunu unuttum sonra. Onu unutmadım tabii. Ne bileyim, daha mutsuz insanlar vardı onlarla uğraştım” (Atay, 2023, s. 31).

Kadının çıktığı tavan arası ve sevgilisinin aşağıdan evin içerisinden seslendiği bölümler, öyküde birbirine zıt iki mekânın olduğunu göstermektedir. Kadının evi, gündelik yaşamın koşuşturması içinde geçen gerçek hayatı temsil etmektedir. Burada herkes gibi kadın da yapması gereken işlere yoğunlaşır. İş gücünden düşünmeye vakit bulamaz. Tavan arası ise, kadın için gerçek hayattan kaçtığı bir hayal âleminin kapılarını aralar. Eski sevgilisinin cesedini görmesi de gerçeklikten iyice kopan bireyin kurduğu sancılı bir düşün dışavurumudur.

Unutulan öyküsünde tavan arasının temsil ettiği anlamları şu şekilde sıralamak mümkündür:

- Tavan arası, bilinç dışının açığa çıktığı yerdir.
- Tavan arası, modern hayattan kaçıştır.
- Geçmişle hesaplaşma mekânıdır.
- Bireyin kendiyile yüzleşme mekânıdır.
- Unutulan nesnelere hatırlatıcısıdır.
- Hayali zamana açılan kapıdır.

Öyküde bir diğer dikkat çeken unsur ise, başkarakterin iç dünyasındaki parçalanmışlığın ve modern bireyin yabancılaşma sürecinin ustalıklarla aktarılmasıdır. Özellikle tavan arasında geçen sahnelerde, kadın karakterin zihnindeki düşüncelerin kronolojik olmayan, kesintili ve çağrışımsal akışı, onun gerçeklik algısındaki bulanıklığı gözler önüne sermektedir. Karakterin eski sevgilisinin cesediyle karşılaşması (ya da karşılaştığını sanması) anından itibaren, bilinç ve bilinçdışı arasındaki sınırlar belirsizleşmeye başlar.

Örneğin; *“Başka türlü yaşayamazdım çünkü. (Çünkü’yü cümlemin başında söylemeliydim, şimdi kızacak. Evet, her an onun sözlerini düşünerek yaşadım, şimdi acaba ne der diye düşündüm.) Yalnız bu kadarı çürümüş. İyi.”* (Atay, 2023, s. 32) tarzında kurulan cümleler, kadının yaşadığı yabancılaşma ve zihinsel karmaşayı yansıtmaya bakıldığında dikkat çekerken *“Sonra... Bir türlü olmadı işte. Çıkmadım: Gelenler, gidenler, geçim sıkıntısı, yemek, bulaşık, evin temizliği ‘onun’ bakımı (çocuk gibiydi, kendisine bakmasını bilmiyordu), babamla annemin ölümü, bir şeyler yapma telaşı, önümde hep yapılması gereken işlerin yığılması”* (Atay, 2023, s. 31) gibi cümlelerde de kadının yaşadığı zamansal yabancılaşmayı yansıtan ifadelerdir. Ayrıca, yıllardır tozlu halde kalmış

dağınık ve birbiriyle ilişkisiz birçok eşyanın yer aldığı, örümcek ağlarıyla örülmüş olan tavanarası, karakterin mekânsal yabancılaşmasını imlerken burada yer alan “ayna” motifi ise, çift katmanlı bir sembolik anlam taşımaktadır: Hem karakterin kendini tanıma/tanımama paradoksunu hem de modern bireyin benlik krizini işaret eden bir unsur olarak dikkat çekmektedir.

2.2. Gotik Unsurlarla Kaplı Unutulan'ın İronisi

“Unutulan” öyküsü, gotik edebiyatın karakteristik özelliklerini postmodern bir duyarlılıkla harmanlayan çok katmanlı bir metin olarak karşımıza çıkar. Öykü hem karakterizasyon hem de mekân tasvirinde gotik unsurlara başvururken, bu unsurları ironik bir alt metinle ustaca birleştirir.

Gotik edebiyatın temel karakteristiklerini oluşturan "tekinsizlik, belirsizlik duygusu, korku ve rahatsız edicilik" (Kılıçkaya, 2016, s. 685), öyküde sistematik bir şekilde işlenir. Tavan arasının klasik gotik mekân özelliklerini taşıyan atmosferi -hamam böcekleri, örümcek ağları, küflenmiş eşyalar ve karanlık ortam- daha cesed'in keşfinden önce bile okuyucuda tekinsizlik duygusunu tetikler. Eski sevgilinin gözleri açık cesedinin keşfi ve beynini yiyen hamam böcekleri tasviriyle doruk noktasına ulaşan bu gotik atmosfer, ancak metnin barındırdığı incelikli ironik katman sayesinde tam anlamıyla kavranabilir. Öykünün gotik atmosferini kıran ve cesedin gerçekliğini sorgulatan ironik göstergeler şu şekilde analiz edilebilir:

- Karakterin Paradoksal Tepkileri: “Ah! Kendini mi öldürdü yoksa? Olamaz! Bir şey yapsaydı ben bilirdim; her şeyi söylerdi bana. Öyle konuşmuştuk. Beni bırakmazdı yalnız başıma” (Atay, 2023, s. 30). Bu ifadelerde, cesetle karşılaşma anında beklenen travmatik tepki yerine, karakterin sergilediği soğukkanlı sorgulama, gerçeklik algısında bir kırılmaya işaret eder. Kadının asıl kaygısının ölüm gerçeği değil, terk edilmişlik duygusu olması, cesedin sembolik boyutunu öne çıkarır.
- Cesedin Zamansızlığı: “Gözleri açıldı, canlıydı... Hiç bozulmamış; son gördüğüm gibi, gözleri bile açık” (Atay, 2023, s. 30-31). Cesedin zamanın yıkıcı etkisinden muaf olması, onun fiziksel bir gerçeklikten ziyade, karakterin zihinsel projeksiyonu olduğunu düşündürür. Bu "bozulmamışlık" hali, travmatik bir anın zihinsel donukluğunu simgeler.
- Varoluşsal Çelişkiler: “Hayır, gerçekten ölmedi” (Atay, 2023, s. 31) ifadesi, karakterin gerçeklik algısındaki parçalanmışlığı yansıtır. Bu çelişkili söylem, cesedin fiziksel bir gerçeklikten ziyade, karakterin iç hesaplaşmasının dışavurumu olduğunu gösterir.
- İronik Vicdan Muhasebesi: “Ayrıca, kaç kere tavan arasına çıkmayı içimden geçirdim. Hele kendini öldürdüğünü duysaydım muhakkak çıkardım. Dargın olduğumuza falan bakmazdım” (Atay, 2023, s. 32). Bu ifadelerdeki alaycı ton, karakterin suçluluk duygusunu ironik bir mesafeyle ele alışını gösterir. Bu ironik mesafe, cesedin gerçekliğini daha da şüpheli hale getirir.

Atay'ın ustalığı, gotik unsurlara başvururken bunları postmodern bir ironi katmanıyla örmesinde yatar. Öykü, klasik gotik edebiyatın korku ve gerilim unsurlarını kullanırken, bunları karakterin zihinsel parçalanmışlığını ve varoluşsal krizini yansıtan metaforik bir düzleme taşır.

Böylece “Unutulan”, gotik türün konvansiyonlarını modern bireyin iç dünyasını keşfetmek için bir araç olarak kullanan sofistike bir metne dönüşür.

2.3. Unutulan Nesnelerin İmgesel Gücü

“Unutulan” öyküsü, modern yaşamın labirentlerinde benliğini yitiren ve varoluşsal bir yabancılaşma yaşayan kadının tavan arasındaki sembolik yolculuğunu merkeze alırken, ustaca yerleştirilmiş nesnelere üzerinden çok katmanlı bir anlam evreni inşa eder. Öyküde kullanılan her nesne -el feneri, ayna, balo ayakkabısı, yumuşak terlik, hamam böceği, fotoğraf- yalnızca fiziksel varlıklarıyla değil, taşıdıkları metaforik ve sembolik anlamlarla da metnin derinliğine katkıda bulunur.

Öyküde merkezi bir metafor olarak karşımıza çıkan el feneri hem fiziksel hem de metaforik düzlemde bir aydınlanma aracı işlevi görür. Karakterin tavan arasındaki keşif yolculuğunda kullandığı el fenerinin şimdiki sevgilisi tarafından verilmiş olması, kadının varoluşsal karanlığında başkasının rehberliğine olan ihtiyacını simgeler. “Gülümsediğimi gösteren bir ayna olsaydı, biraz da ışık” (Atay, 2008, s. 27) cümlesi, karakterin içsel karanlığını ve aydınlanma özlemini çarpıcı biçimde ortaya koyar. Bu bağlamda ayna motifi, kendini tanıma ve benlikle yüzleşme arzusunun somut bir göstergesi olarak belirir.

Öyküdeki nesne-sembol örüntüsünün önemli bileşenlerinden biri olan balo ayakkabısı ve yumuşak terlik ikilemi, geçmiş ile şimdi arasındaki gerilimi somutlaştırır. Çürümüş, küflenmiş balo ayakkabısı, karakterin travmatik geçmişinin maddi bir temsili olarak işlev görürken, yumuşak terlikler güvenli ancak tekdüze şimdiki zamanın sembolü haline gelir. Bu karşıtlık, karakterin geçmişle kurduğu sorunlu ilişkiyi ve şimdiki zamana sığınma çabasını ustaca yansıtır.

Öyküde tekinsiz bir motif olarak beliren hamam böcekleri, yüzeysel okumada tavan arasının fiziksel çürüyüşünü temsil ederken, derin yapıda zihinsel çözülmenin ve bilinçaltının karanlık yönlerinin metaforik bir yansıması olarak okunabilir. Özellikle böceklerin “cesedin beyninin en yumuşak yerini taşımaları” imgesi, karakterin zihinsel parçalanmışlığının çarpıcı bir alegorisi olarak karşımıza çıkar.

Anne-baba fotoğrafları ise öyküde travmatik aile geçmişinin ve kuşaklararası aktarılan duygusal yaraların somut bir temsili işlevini görür. Bu fotoğraflar aracılığıyla, karakterin başarısız ilişkilerinin kökeninde yatan aile dinamikleri açığa çıkar. Sevgisiz bir evliliğin ürünü olan protagonist, adeta ebeveynlerinin duygusal mirasını tekrar yaşamaya mahkûm edilmiş gibidir. Bu



bağlamda fotoğraflar, sadece geçmişin donuk bir kaydı değil, şimdiki zamanı da şekillendiren travmatik bir bellek deposu olarak işlev görür.

Bu nesne-sembol örüntüsü, öykünün anlam katmanlarını zenginleştirirken, modern bireyin varoluşsal krizini, yabancılaşmasını ve geçmişle hesaplaşmasını çok boyutlu bir şekilde yansıtır. Atay'ın ustalığı, bu nesnelere salt dekoratif unsurlar olmaktan çıkarıp, öykünün anlam evrenini derinleştiren organik bileşenler haline getirmesinde yatar.

SONUÇ

Oğuz Atay'ın "Unutulan" öyküsü, Gadamerci hermeneutik yaklaşımın sunduğu metodolojik çerçeve içerisinde incelendiğinde, metnin çok katmanlı yapısı ve derin anlam örüntüleri daha belirgin bir biçimde açığa çıkmaktadır. Gadamer'in "her anlama bir yorumlamadır" önermesinden hareketle, öykünün gotik unsurlarla örülü atmosferinin altında yatan varoluşsal sorgulamalar, bilinçdışı süreçler ve yabancılaşma temaları, metnin kendi iç dinamikleri üzerinden okunmuştur.

Gadamer'in öne sürdüğü "etkin tarihsel bilinç" kavramı bağlamında öykünün anlam evreni, okur ve metin arasındaki diyalojik ilişkinin tarihselliği içerisinde şekillenmektedir. Bu yaklaşım, metnin salt gerçeklik-kurmaca ikileminin ötesine geçerek, daha derin bir varoluşsal sorgulamanın alanına taşınmasına imkân tanımıştır. Tavan arası metaforu, Jung'un "kollektif bilinçdışı" kavramıyla da ilişkilendirilebilecek bir sembolik alan olarak karakterin bastırılmış duygularıyla yüzleşmesinin arketipsel bir temsili olarak karşımıza çıkmaktadır.

"Unutulan" öyküsünün hermeneutik döngü içerisinde parça-bütün ilişkisi bağlamında incelenmesi, kullanılan sembolik unsurların (ayna, ışık, kitaplar, eski balo ayakkabısı, hamam böcekleri) karakterin zihinsel bölünme ve yabancılaşma sürecini yansıtan çok boyutlu göstergeler olarak işlev gördüğünü ortaya koymaktadır. Bu semboller, Gadamer'in "anlam ufku" kavramı çerçevesinde, metnin anlam katmanlarını derinleştirirken, okurun yorum perspektifini de genişletmektedir. Gadamer'in "önyargı ve otorite" düşüncesi doğrultusunda, okur olarak metne yaklaşırken kendi ön anlayışlarımızın farkında olmak, metnin anlamının daha sağlıklı bir şekilde açığa çıkmasına katkıda bulunmuştur. Bu bağlamda, öyküdeki cesedin varlığı/yokluğu meselesi, karakterin bilinçdışı süreçlerinin dışavurumu olarak yorumlanmış ve metnin kendi iç tutarlılığı içerisinde anlamlandırılmaya çalışılmıştır. Gadamer'in "zaman aralığı" kavramı ise, metin ve okur arasındaki diyalektik ilişkinin dinamik yapısını vurgulamakta ve öyküdeki anlam katmanlarının sürekli yeniden yorumlanmaya açık olduğunu göstermektedir. Bu durum, metnin çağdaş okur için taşıdığı anlamın, tarihsel bağlamın ötesine geçerek güncelliğini koruduğunu ve zamana yenilmediğini kanıtlamaktadır.

Sonuç olarak, "Unutulan" öyküsü, Gadamerci hermeneutik yöntemin sunduğu zengin yorumlama olanakları sayesinde, okuru metinle aktif bir diyaloga davet eden, çok katmanlı bir anlam evrenini barındıran karmaşık/sofistike bir metin olarak değerlendirilebilir. Bu çalışma, metnin kendi iç dinamiklerinin, anlamın ortaya çıkarılmasında ne denli belirleyici olduğunu göstermeyi amaçlamış ve Gadamerci yaklaşımın edebî metin çözümlemelerindeki etkinliğini ortaya koymayı bir nebze de gerçekleştirmeye çalışmıştır.

KAYNAKÇA

- Atay, Oğuz (2023). *Korkuyu Beklerken*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bilen, Osman. (2002). *Çağdaş Yorum Bilim Kuramları*. Ankara: Kitabiyat Yayınları.
- Gadamer, Hans-George (2009). *Hakikat Ve Yöntem 2*. Cilt. Hüsametin Arslan, İsmail Yavuzcan (Çev.). İstanbul: Paradigma Yayınları.
- Kılıçkaya, Derya. (2016). "Oğuz Atay'ın "Unutulan" Ve Korkuyu Beklerken" Hikâyelerinde Gotik Unsurlar". *Çankırı Karatekin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Sayı. 7/1, s. 685- 696.
- Kurucu, Nesligül. (2021). "Oğuz Atay'ın Öykülerinde Bireyin Eşyaya Yabancılaşması". *Hacettepe Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, 35, s. 185-198.
- Özlem, Doğan (1995). *Hermeneutik (Yorum Bilim) Üzerine Yazılar*. Ankara: Ark Yayınevi.
- Palmer, Richard E. (2008) *Hermönitik*. İbrahim Görener (Çev.). İstanbul: Ağaç Yayınları.
- Taşdelen, Vefa. (2007). "Çağdaş Hermeneutiğe Doğru: Schleiermacher ve Genel Hermeneutik". *Felsefe Dünyası Dergisi*, S. 2, s. 46.
- Toprak, Metin (2016). *Hermeneutik ve Edebiyat*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Toprakkaya, Arslan (2020). *Antik Yunan'dan Günümüze Hermeneutik*. İstanbul: Nobel Yayınları.

27 MAYIS DARBESİ'NİN TÜRK ROMANINA YANSIMASI

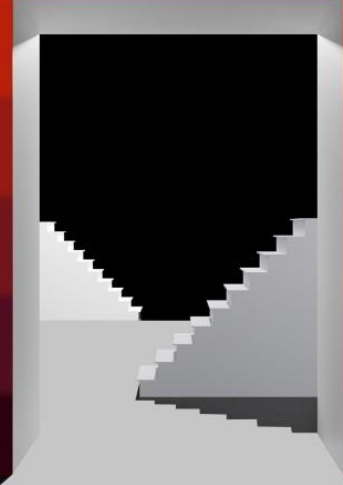
DR. FERHAT ÇETİNKAYA



Günce Yayınları

Türk Romanında Arzunun Görüngüleri

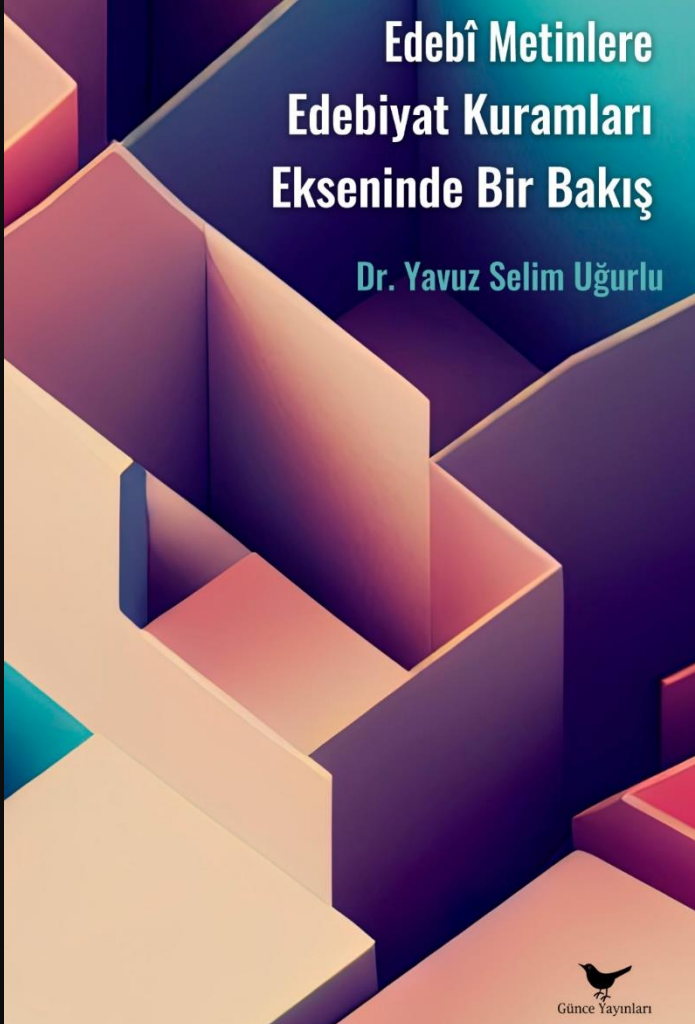
Ömriye Bayrak



Günce Yayınları

Edebî Metinlere Edebiyat Kuramları Ekseninde Bir Bakış

Dr. Yavuz Selim Uğurlu



Günce Yayınları

Ertuğrul Gazi Derhem

Türk Romanında Narsisizm



Günce Yayınları

Göstergebilim (Semiyotik) Açısından "Kam Püre Oğlu Bamsı Beyrek" Hikâyesi'nin Analizi

DR. RAHİME DEVECİ¹

Öz

Göstergebilim, anlamlı bir bütünün hangi anlamsal katmanlardan oluştuğunu, bunu üst dil aracılığıyla dizgeleştirerek nasıl sunduğunu ve anlamın eklemeli biçimini araştırmayı amaçlar. Anlamın hangi süreçlerden geçerek üretildiğini sorgulayan göstergebilimin içeriğinin biçimine yönelik bir anlamlama yöntemi olduğu kabul edilir. Bu çalışmada Dede Korkut Kitabı'nın Dresden nüshasının Muharrem Ergin neşri esas alınmış ve bu neşirdeki "Kam Püre Oğlu Bamsı Beyrek" hikâyesi Fransız göstergebilimcilerinden Algirdas Julien Greimas'ın geliştirdiği göstergebilim modeline göre analiz edilmiştir. "Kam Püre Oğlu Bamsı Beyrek", Dede Korkut hikâyeleri içinde halk kültüründe daha fazla yansımaları olan hikâyelerdendir. Hikâyenin çok sayıda varyantının teşekkül etmesi ve masal formuna da dönüşmesi bu durumun göstergesidir. Bununla birlikte göstergebilimsel çözümlenmeye uygun yapıda oluşu hikâyenin seçilmesinde etkili olmuştur. Çalışmada Kam Püre Oğlu Bamsı Beyrek hikâyesi; anlatı düzeyi, söylem düzeyi ve mantıksal-anlamsal düzeyler olmak üzere üç aşamalı olarak incelenmiştir. Söylem düzeyinde kişi, zaman, mekân unsurları incelenmiştir. Anlatı düzeyinde kesitlerdeki edimler eyleyenler şeması doğrultusunda belirlenmiş, eyleyenlerin özellikleri, işlevleri ve anlatı izlenceleri ortaya konulmuştur. Temel yapı (mantıksal-anlamsal) düzeyde ise anlatıdaki karşıtlıklar belirlenmiş ve karşıtlıkların ortaya çıkardığı anlamlardan yola çıkılarak yorumlamalar yapılmıştır. Böylece hikâyenin derin yapısı ortaya çıkarılmıştır. Yüzeysel görüngüde Bamsı Beyrek ve Banu Çiçek'in kavuşma serüvenini anlatan anlatının derin yapısının doğa/kültür karşıtlığı üzerine kurgulandığı görülmüştür. Anlatıda özne eyleyen Bamsı Beyrek'in kültürleşme süreci -"doğal varlığın" "sosyal varlığa"- dönüşümü, bir başka deyişle başlangıçta toplumun ve kültürün dışında olan öznenin aşama aşama toplumsal mekanizmaya dâhil oluşunun anlatıldığı tespit edilmiştir.

Anahtar sözcükler: Göstergebilimsel çözümleme, Greimas yöntemi, "Kam Püre Bey Oğlu Bamsı Beyrek" hikâyesi

ANALYSIS OF THE STORY OF "KAM PÜRE'S SON BAMSİ BEYREK" IN TERMS OF SEMIOTICS

Abstract

Semiology aims to investigate which semantic layers a meaningful whole consists of, how it is presented by systematizing it through metalanguage, and the way meaning is articulated. Semiology, which questions the processes through which meaning is produced, is accepted as a method of meaning-making directed at the form of the content. In this study, Muharrem Ergin's publication of the Dresden copy of the Book of Dede Korkut was taken as the basis, and the story

¹ MEB Türk Dili ve Edebiyatı Öğretmeni, E-posta: rahimeozdogan1@gamil.com, Orcid: 0000-0001-5178-0519.

Gönderilme Tarihi: 15 Eylül 2024

Kabul Tarihi: 10 Ekim 2024

of "Kam Püre Oğlu Bamsı Beyrek" in this publication was analyzed according to the semiotic model developed by French semioticians Algirdas Julien Greimas. "Kam Püre Oğlu Bamsı Beyrek" is one of the stories of Dede Korkut that has more reflections in folk culture. The formation of many variants of the story and its transformation into a tale form are indicators of this situation. In addition, the fact that it has a structure suitable for semiotic analysis was effective in the selection of the story. In the study, the story of Kam Püre Oğlu Bamsı Beyrek was examined in three stages: narrative level, discourse level, and logical-semantic levels. At the level of discourse, the elements of person, time and space were examined. At the level of narrative, the actions in the sections were determined in line with the scheme of actors, and the characteristics, functions and narrative programs of the actors were revealed. At the level of basic structure (logical-semantic), the oppositions in the narrative were determined and interpretations were made based on the meanings revealed by the oppositions. Thus, the deep structure of the story was revealed. It was seen that the deep structure of the narrative, which narrates the reunion adventure of Bamsı Beyrek and Banu Çiçek in the superficial appearance, was constructed on the nature/culture opposition. It was determined that the acculturation process of Bamsı Beyrek, the subject actor in the narrative - the transformation of the "natural being" into the "social being" - in other words, the gradual inclusion of the subject, who was initially outside of society and culture, into the social mechanism was narrated.

Keywords: Semiotic analysis, Greimas method, The Story of "Kam Püre Bey's Son Bamsı Beyrek"

GİRİŞ

Göstergebilim (Semiyotik) yeryüzündeki tüm insanların kendi toplumsal grupları içerisinde oluşturmuş oldukları doğal dilsel göstergeleri inceleyen bilim, dilbilim; dil de dâhil olmak üzere her türlü göstergeyi kendine inceleme konusu yapan bilim dalı (Günay, 2001, s. 48) olarak tanımlanır. Göstergebilimin konusu, göstergelerin kendi aralarında nasıl bir ilişki kurarak arkalarında sakladıkları anlamı çözmek; bu süreci takip edebilmek, anlamın olduğu karşılıklı ilişkilerin temelinde neyin bulunduğunu öğrenmek; bir başka deyişle evrenin üst-dilini, üst şifrelemesini çözmektir (Kıran, 2004, s. 54). Göstergebilimsel çözümlemenin temelinde, "okuma davranışı" vardır. Ancak bu okuma sıradan metin veya görüntü okuma değil anlamın düzenlenişini, eklemleme biçimini yani "içeriğin biçimi"ni çözümlemidir. Göstergebilimsel çözümlemede amaç; bir metnin ya da görüntünün belirgin, apaçık ortada olan anlamını değil, arkasında yatan anlamın keşfedilmesini sağlamaktır (İmançer-Özel, 2006; akt. Dağlı, 2012, s. 21). İşte "göstergebilim" dil de dâhil olmak üzere anlam üreten tüm dizgelerin anlam üretme süreçlerini konu edinen bilimdir.

Algirdas Julien Greimas göstergebilim çalışmalarında ayrı bir yere sahiptir. Greimas, Propp'un masal çalışmalarında ileri sürdüğü fikirlerle birlikte L. Hjelmslev'in biçim/töz ayırımından esinlenmiş, Hjelmslev'in dil metinlerine uyguladığı metodu dil dışı dizgelere uygulamıştır. Bunu yaparken Georges Dumezil ve Claude Lévi-Straus'un izinden giderek sözlensel yapıtların bir yüzey yapısının bir de derin yapısının olduğunu kabul etmiş, geliştirdiği

çözümleme metodunu üç aşamadan oluşacak şekilde düzenlemiştir. Greimas'ın önerdiği üç aşamalı çözümleme düzeyinin birinci ve üçüncü aşaması her türlü yapılara uyarlanabilir. Bir söylem için olduğu kadar müzik ya da felsefi bir yazı için de geçerli bir yöntemdir. İkinci aşama ise daha çok anlatmaya dayalı iletişimsel yapılara uygulanabilen aşamadır (Günay, 2004, s. 30). Greimas, her tür anlamlı bütününcünün incelenmesine yönelik genel bir göstergebilim modeli tasarlamıştır. Anlamlı bütün incelemesine sadece yazı, metin, vb. dilsel göstergeleri değil, aynı zamanda resim, reklam vb. dil dışı göstergeleri de dâhil etmiştir. Greimas hem anlamlama üzerine genel bir düşünce hem de nesnelere çözümleme yolunda bir yöntemler bütünü olmaya yönelmiştir. Greimas'ın göstergebilim yöntemi, özü bakımından bir betiğin bir söylemin anlamını değil, anlam kuruluşunu çözümlemede yararlanacak gereci sunar (Greimas, 1995, s. 10).

Greimas'a göre, anlamlı bir bütüncünün üretim süreci temelden derin yüzeye doğru üç ana katmanda gerçekleşir, anlam da söylemdeki bu eklemlemelerle derin yapılardan başlayarak yüzeye doğru oluşur. Metin derin yapıdan başlanarak okunabildiği gibi yüzeyden derine doğru da okunabilir (Kıran, 2000, s. 129). Bu üç aşamalı çözümleme süreci, sözdizim ve anlam bileşenlerinin hem yatay (dizimsel ilişkiler) hem de dikey (dizisel ilişkiler) boyutlarındaki eklemlemesine dayanır. Söylemsel (betisel) düzeyde dilsel ve biçimsel dış yapı unsurları olan söylem kişilerinin, zamanların ve uzamların bir dil yetisi aracılığıyla nasıl düzenlendiğine cevap aranır. Anlatısal düzey (eyleyenler düzeyi), söylem düzeyindeki kişilerin anlatı izlencesinde eyleyenlere dönüştüğü aşamadır. Bu aşamada metin eyleyenler ve eyleyenlere bağlı olarak anlatı izlenceleri açısından değerlendirilerek eyleyenlerin işlevlerini belirlemek ve olayların bir anlatı izlencesi içinde nasıl eklemlemendiğini ortaya çıkarmak amaçlanır. Anlatı izlencesi içinde öznenin nesnesine ulaşma çabası sözdiziminin parçalara ayrılması suretiyle ortaya çıkarılır. Eylem ağırlıklı bir çözümleme yönteminin izlendiği bu düzeyde eyleyenlerin işlevleri ve edim sözceleri ortaya çıktıkça derin düzey bağıntıları da belirlemeye başlar. Mantıksal-anlamsal (izleksel) düzey; söylem ve anlatı düzeyindeki parçaların tamamının görevsel eklemlemeleri neticesinde ortaya çıkabilen, asıl verilmek istenen anlamın oluştuğu en soyut, derin ve evrensel olan aşamadır (Kıran, 2000, s. 247). Rifat'a (2011, s. 45) göre bu aşamadaki temel ve mantıksal ilişkiler, anlamın temellendiği, kaynaklandığı gücül yapıları oluşturur.

Greimas, Propp'un tespit ettiği otuz bir işlevi altıya indirmiş ve bunlara "eyleyen" adını vermiştir. Bir sözcede "eylemin belirttiği oluşa etkin ya da edilgen biçimde katılan varlık ya da nesne" (Kıran, 2000, s. 147) olarak tanımlanan eyleyen kavramı, anlatısal sözdiziminde yer alan bir işleve karşılık gelir, bu işlevi yerine getiren kişiye ise oyuncu adı verilir (İşeri, 2008, s. 124). Greimas'ın eyleyenleri şunlardır: Özne (sujet), Nesne (anti-sujet), Gönderen (destinateur), Alıcı (anti-destinateur) Destekleyici (destinataire), Engelleyici (anti-destinataire)dir. Bir sözcede altı eyleyenin tamamı ya da birkaçı görülebilir, tek bir öge iki üç eyleyen işlevini birden de üstlenebilir. Ancak bir anlatı izlencesinin oluşabilmesi için en az iki eyleyenin (özne, nesne) bulunması zorunludur (Dağlı, 2012, s. 72). Eyleyenlerin açıklaması şu şekildedir:

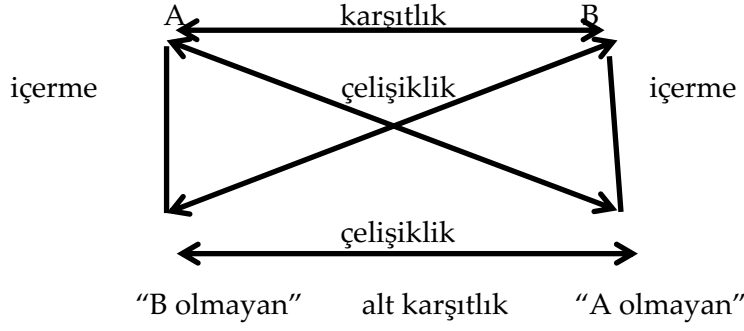
Gönderen/ Gönderici: Anlatıyı harekete geçirir. Arayışın Nesne'sini belirler ve eksikliği duyulan bu Nesne'nin bulunması için bir kişiyi (kahramanı, özneyi) göreve çağırır; 2. Nesne: Anlatıda aranan eyleyen; arayışın konusu; 3. Özne: Gönderenin çağrısına uyarak onunla bir anlaşma (sözleşme) yapan ve arayışın konusu olan

Nesne'yi bulup getirmekle görevlendirilen eyleyen (kahraman); 4. Karşıçikan/Engelleyici: Özne'nin arayışını durdurmaya, engellemeye çalışan eyleyen; Karşı-Özne; 5. Yardımeden/ Yardımcı: Özne'nin arayışını kolaylaştıran, ona görevini yerine getirmede katkıda bulunan eyleyen: Özne/ Nesne arasındaki iletişimi kolaylaştırır. 6. Gönderilen/ Alıcı: Arayışın konusu olan Nesne'yi Özne'nin arayışı sonunda elde eden ve Özne'yi ödüllendiren eyleyen. Özne'nin başarısızlığı karşısında da onu başlangıçta yapılan anlaşma gereği cezalandıracak olan eyleyen (Rifat, 2019, s. 74).

Eyleyenler aralarında kurdukları ilişkilerle anlam eksenleri oluştururlar. Gönderici, nesne ve alıcı arasında "iletişim eksenini" oluşturur. Bu ekseninde gönderici, alıcıyı bir nesnenin elde edilmesi için etkiler. Özne ve nesne arasında ise "isteyim eksenini" oluşturur. Bu eksen isteklerin elde edilmesini için meydana gelen edimleri ifade eder. Yardımcı, özne ve engelleyici arasında "edim eksenini" kurular. Edim eksenini, öznenin kendi yeteneği ve/veya yardımcı eyleyenlerin yardımıyla engelleyicileri ortadan kaldırarak nesnesine ulaşmasını ifade eder (Yücel, 2005, s. 148-149).

Başlangıç durumunu sonuç durumuna ulaştırılan temel dönüşümün gerçekleşme sürecine ya da bir edim sözcüğünün bir durum sözcüğünü etkileyip yeni bir durum sözcüğüne dönüştürmesi süreci anlatı izlencesi olarak adlandırılır (Rifat, 2011, s. 41). Bir anlatı izlencesi; *eyletim, edinç, edim ve yaptırım* olmak üzere dört aşamadan oluşur. *Sözleşme ya da Eyletim Aşamaları*: Anlatı izlencesinin başlangıç noktasını ifade eder. Gönderici ile özne arasında bir sözleşme bulunur. Bu evrede, gönderen ile özne arasında bir ilişki vardır. Gönderen izlenceyi uygularken özneye baskı kurarak onu etkisi altına almaya çalışır. Özne de gönderenin iletilerini yorum süzgecinden geçirir ve eylemi yapıp yapmamaya karar verir. *Edinç Aşamaları*: Bu aşamada özne, nesneye hükmetmek için gerekli donanımları sağlar. Edinç evresinde öznenin eylemi gerçekleştirebilmek için o alanda belirli bir yetkinliğe sahip olması gerekmektedir. Harekete geçen özne engelleyicilerle karşılaşır. Bu evrede göndericinin işlevi sonlanır. *Edim Aşamaları*: Bu evrede özne eylemini gerçekleştirir, edindiği yetiler ve/veya yardımcıları yardımıyla amaçladığı nesnesini elde eder. *Tanınma ve yaptırım evresi*: Öznenin eyleminin gönderen tarafından değerlendirildiği evredir. Özne başarılı ya da başarısız olma durumuna göre ödül veya ceza ile karşılaşır (Rifat, 2011, s. 41-43).

Metnin derin anlam yapısını ortaya çıkarmayı amaçlayan çözümleme yönteminin son aşamasını oluşturan temel yapı (mantıksal-anlamsal yapı) düzeyinde; önceki iki düzeyde elde edilen değerlerin gösterdiklerinin ötesinde göstermek istediklerini ortaya çıkarmak, ele alınan anlam birimciklerinin kendi aralarındaki ilişkilerinden yola çıkılarak nihai anlamsal boyuta ulaşmak amaçlanır. Bir başka deyişle, anlam üretiminin temel yapıları kavranmaya çalışılır (Rifat, 2011, s. 45). Bu nedenle öncelikle temel söz diziminin gerçekleşmesini sağlayan ilişkiler belirlenir ve aralarındaki mantıksal dönüşümün nasıl gerçekleştiği araştırılır. Daha doğrusu ilişkilerin türleri (*karşıtlık, çelişiklik, içermeye ya da tümleme* bağıntıları) mantıksal dönüşüme göre belirlenmeye çalışılır: *Değilleme, varlama* (ve dolayısıyla içermeye). Bu amaçla da model olarak hem ilişki türlerini hem de aralarındaki mantıksal dönüşümü gösteren göstergebilimsel dörtgene başvurulur (Rifat, 2011, s. 45).



Göstergebilimsel dörtgen, anlamsal yapı ve sözdizimsel yapıları ortaya çıkarmaya yarayan soyut ve mantıksal bir şemadır ve herhangi bir anlamsal kategorinin mantıksal eklemlenişinin görsel sunumunu ortaya koyar (Uçan, 2008, s. 129-130). Greimas'a göre anlam içeren bütün sistemler, sistem içindeki birimlerin birbiriyle olan farklılıklarıyla anlam kazanırlar. Farklılıkları algılamak, aynı anda mevcut iki nesne ya da terim arasındaki ilişkiyi kavramak ve bunları birbirine bağlamak anlamına gelir. Bu nedenle bağıntı, daha çok aralarındaki karşıtlıkları belirlemek amaçlıdır. Yapı, bu iki terimin varlığı ve aralarındaki ilişkiden oluşur. Siyah olmadan beyaz; karanlık olmadan aydınlık; büyük olmadan küçük anlaşılabilir. Nesnelere arasında farklılıklar olduğu gibi ortak ve benzer yönleri de vardır (Uçan, 2008, s. 52). Nesnelere arasında bir karşıtlık ya da özdeşlik bağıntısının varlığı bunlar arasında ayırma ve seçme yapabilmeyi olanaklı kılar. Bağıntılar da "gösteren" ve "gösterilen" düzlemlerinde birbirlerine eklemlenirler (Yücel, 2005, s. 130).

Daha çok çağdaş edebiyat ve dil çalışmalarında kullanılan göstergebilimsel analiz yöntemiyle halk edebiyatı anlatıları da çözümlenmiştir. Bu anlatılardan masallar oldukça fazla olmakla birlikte halk hikâyeleri üzerine yapılan çalışmalar da vardır. Bu çalışmalardan birisi "Koroğlu'nu Greimas'la Okumak: "Koroğlu'nun İstanbul Seferi"ne Yapısal Bir Yaklaşım" dır (Özdemir, 2019, s. 69-89). Çalışmada Koroğlu'nun İstanbul Seferi "Sözdizimsel Model" ya da "Beşli Şema" ve Greimas'ın "Eyleyenler Modeli" kullanılarak incelenmiştir. Yapılan çözümlemelerde herhangi bir anlatı unsurunun, metnin yapısını nasıl etkilediği; bu unsurların anlatıya nasıl dâhil edildiği veya anlatıdan çıkarıldığı ayrıca unsurların anlatıya eklenip çıkarılırken yaratıcı ya da aktarıcının nasıl bir yol izlediği gösterilmiştir. Bir diğer çalışma ise "Tahir ile Zühre Hikâyesinin Göstergebilimsel Çözümü" dir (Şahin, 2024, s. 125-146). Çalışmada Tahir ile Zühre hikâyesi Greimas'ın göstergebilimsel çözümleme yöntemiyle ele alınmış; söylem çözümlemesi, anlatı çözümlemesi ve mantıksal-anlamsal yapı çözümlemesi yapılmıştır. Çalışma, Tahir ile Zühre hikâyesinin salt bir aşk öyküsü olmadığı, aksine Türklerin kültürel belleğinin önemli kaynaklarından biri olduğu sonucunu ortaya koymuştur. Göstergebilim analiz metodu ile Dede Korkut Hikâyeleri de analiz edilmiştir. Bu çalışmalardan birisi "Greimas'la Bir Başkaldırı Hikâyesini Okuma: İç Oğuz'a Taş Oğuz Asi Olup Beyrek Öldüğü Boy" (Bars, 2024, s. 132-152) adını taşır. Çalışmada adı geçen hikâye J. M. Adam, Greimas ve P. Larivaille gibi göstergebilimcilerin geliştirdiği beşli şema, Greimas'ın oluşturduğu eyleyenler modeli ve göstergebilimsel dörtgene göre analiz edilmiştir. Çalışma, hikâyenin Oğuz töresi etrafında şekillendiği sonucuna ulaşmıştır. Dede Korkut anlatıları üzerine yapılan bir diğer çalışma "İmge ve Göstergeler Uzamı: Dede Korkut Hikâyeleri" dir (Eliuz, 2015, s. 75-88). Greimas'ın göstergebilim metodunun kullanıldığı çalışmada, on iki hikâyenin anlatı düzeyinde karakterleri, konusu ve izleği tespit edilmiş, söylem

düzeyinde eyleyenler, eksenler ve anlatı izlenceleri belirlenmiştir. Derin düzeyde ise hikâyelerdeki zıtlıklar verilmiş, hikâyelerin ekseninde “insani öz ve kendi olma mücadelesi” olduğu belirtilmiştir.

Bu çalışmada, “Kam Püre Bey Oğlu Bamsı Beyrek” hikâyesi Greimas’ın göstergebilimsel çözümleme metoduna göre incelenmiştir. Hikâyenin Dede Korkut Kitabı’ndaki diğer hikâyelerden motif zenginliği ve konusu itibarıyla ayrılması (Akpınar, 2023, s. 245), bununla birlikte hikâyenin, sözlü gelenek içinde gerek hikâye gerek masal formunda çok sayıda varyantının oluşması bağlamında Türk belleğinde daha kalıcı olması etkili olmuştur. Ayrıca hikâyenin yapısının metoda uygun oluşu da bu hikâyenin seçilme nedenidir. Hikâye üzerinde bu metotla müstakil bir çalışma yapılmamıştır. Çalışmamız, yukarıda sözü edilen çalışmadan Bamsı Beyrek hikâyesinin tek başına incelenmemiş olması dışında pek çok yönden farklılık arz etmektedir. Bahsi geçen çalışmada hikâyeler kesitlere ayrılarak, kesitlerin eyleyenler örnekçesi, kiplikleri, eksenleri ve anlatı izlenceleri ayrı ayrı belirlenmemiştir. Belirlenen inceleme başlıkları altında sadece belirli hikâyelerden örnekleme şeklinde değerlendirmeler yapılmıştır. Ayrıca metodun önemli bir parçasını oluşturan göstergebilimsel dörtgen derin yapının ortaya çıkarılması için kullanılmamış, derin yapı incelemesi zıtlıkların tespitinden ibaret kalmıştır. İlâveten uzam ve zaman unsurlarına yer verilmemiştir. Sözü edilen yönlerin ele alındığı çalışmamızda “Kam Püre Bey Oğlu Bamsı Beyrek” hikâyesi söylemsel, anlatsal ve temel (mantıksal-anlamsal) olmak üzere üç aşamalı bir yapı şeklinde incelenmiştir. Çalışmada; üç katmanlı yapının bileşenleri olarak söylemsel düzeyde kişi, zaman ve mekân unsurlarının analizi yapılmıştır. Anlatsal düzeyde ise her bir kesit ayrı ayrı olmak üzere eyleyenler ve eyleyenler örnekçe şemaları, eksenler ve anlatı izlenceleri ve kipliklerin tespiti ve analizi yapılmıştır. Son olarak temel yapı (mantıksal-anlamsal) düzeyinde ana izleği oluşturan karşıtlıklardan hareketle belirlenen göstergebilimsel dörtgen incelenerek temel yapı analiz edilmiştir.

SÖYLEM ÇÖZÜMLEMESİ

Bamsı Beyrek: “Kam Püre Bey Oğlu Bamsı Beyrek” hikâyesinin anlatı izlencesini ortaya çıkaran eyleyenidir. Anlatı, doğumundan Banu Çiçek’e kavuşmasına kadar devam eden süreçte Bamsı Beyrek’in gereken tüm araçları donanmış olarak yetişkin bir birey olması ve ait olduğu topluma katılmasını hikâye eder. Doğumu, kahramanlık yaparak ad alması, düğün gecesi kaçırılması, tutsaklıktan kurtulma mücadelesi, Banu Çiçek’le evlenmek isteyen Yaltucuk ile mücadelesi, kâfirlerle savaşı, en sonunda evlenmesi serüvenin parçalarıdır. Bamsı Beyrek Pay Püre Bey’in oğlu, yedi kızın erkek kardeşi, Oğuz’un dualarla sahip olduğu bireyidir. Güç, cesaret, kahramanlık, hız, yardımseverlik, sadakat, doğruluk, ahde vefa gibi gücül niteliklerin somutlaştırıldığı anlatı kişisidir. *Banu Çiçek:* Bamsı Beyrek’in beşik kertme nişanlısı, Pay Piçen Bey’in kızı, Deli Karçar’ın kardeşidir. Güzellik, sadakat, çeviklik, cesaret gibi özelliklere sahiptir. Bu özelliklere sahip oluşu onu Oğuz’un idealize ettiği bir kız yapar.

Kam Gan Oğlu Han Bayındır: Oğuz toplumunun yöneticisi olan Bayındır Han, anlatıda hanlar hanı olarak nitelenir. *Oğuz ilindeki sosyal yapının mimarı ve oğuz ilinin mükemmel temsilcisidir. Toplumun ideal insan tipinin temsilcisi olarak kuvvet ve kudreti temsil eder. Bayındır Han verdiği şölenler*

ile sosyal birliği korumak ve sosyal düzeni sağlamak ister (Eliuz, 2001, s. 79). Salur Kazan'ın kayınpederidir. Anlatı onun her yıl tertip ettiği şölen sahnesiyle başlar. Hikâye izlencesindeki rolü Oğuz toplumunu temsil etmesi ve karar verici olmasıdır. Anlatıda çok fazla görünür değildir. Savaşa katılmaz ancak savaş ganimetinden pay alır. Fiziksel görünümüne ilişkin bilgi yoktur. *Salur Kazan*: Bayındır Han'ın güveyisidir. Hikâyede Oğuz'un en etkili kişisi ve lideri olarak yer alır. Bayındır Han, Salur Kazan'ın üstünde bir konuma sahip olmasına rağmen Salur Kazan daha işlevsel ve daha etkin roller üstlenir. *Burla Hatun*: Bayındır Han'ın kızı, Kazan Bey'in eşidir. Boyu uzun niteliğiyle fiziksel görünümüne ilişkin bilgi verilir. Kadınlar meclisinde söz sahibidir.

Pay Püre Bey: Bamsı Beyrek'in babası ve Kalın Oğuz beylerinden biridir. Anlatıda Püre Bey'in ak saçlı, aksakallı şeklinde tasviri dışında fiziksel görünümüne ilişkin bilgi yer almaz. Kişilik özellikleri açısından ise ideal bir baba olarak resmedilmektedir. O, Oğuz toplumunun normları doğrultusunda iyi bir erkek evlat yetiştirir. Bamsı Beyrek'in ad alması, evlenmesi ve esaretten kurtulması aşamalarında üstüne düşen görevleri yerine getirir. Bamsı Beyrek esir düştüğünde ağlamaktan gözleri kör olur, bu durum güçlü bir evlat sevgisinin göstergesidir. *Pay Piçen Bey*: Banu Çiçek ve Deli Kaçkar'ın babasıdır. Anlatının sadece birinci kesitinde yer alır. Pay Piçen, kızını Pay Püre'nin oğluna beşik kertme vermiş ancak sözünü tutmamıştır. Bu açıdan Pay Piçen, Oğuz'un değerlerine aykırı, olumsuz bir karakterdir. Ayrıca oğlu, Deli Kaçkar'ın da aykırı bir karakter olmasından dolayı iyi bir erkek evlat yetiştirememiş olması bağlamında ideal bir baba değildir, bu açıdan Pay Püre ile aralarında zıtlık bağıntısı vardır.

Kırk Yiğit: Bamsı Beyrek'in en yakınında yer alan kişilerdir. Bunların aynı zamanda Bamsı Beyrek'i hayata hazırlayan kişiler olduğu söylenebilir. Umay Günay'ın belirttiği üzere: *Türk hayatında beyin oğlunun yetiştirilmesinde 40 yiğidin eğiticilik görevini de üstlendiğini biliyoruz* (Günay, 1998, s. 8). Hikâyenin beşinci kesitine kadar kırk kişidirler. Bamsı Beyrek kaçırılırken bir yiğit öldürülür ve otuz dokuz kişi kalırlar. Anlatı izlencelerinde sadakat ve kahramanlık rollerini yerine getirirler. *Bezirgânlar*: Anlatı izlencesinde, Bamsı Beyrek'e ergenlik sembolü olan ok, yay ve at getirmek ve Bamsı Beyrek'i esir olduğu Bayburt Kalesi'nden bulmak ve haber getirme işlevlerini yerine getirirler. Mallarını ve canlarını kurtaran, gerçek kimliğini bilmedikleri Bamsı Beyrek'in istediği nesnelere beylerinin oğulları için götürdüklerini, bu nedenle veremeyeceklerini söylemelerinden anlaşılacağı üzere sadakati temsil ederler. *Boz Aygır*: Bamsı Beyrek'in atıdır. At, Beyrek'in Bayburt Hisarı'ndan kaçmasına yardımcı olur. Ayrıca Boz Aygır, sadık bir dost gibi insanî niteliklere sahiptir. *Çobanlar*: Sadakat rolünü oynayan çobanlar, bunu Banu Çiçek ile Yaltacuk'un evlenmelerini istemediklerini ve buna engel olmaya çalıştıklarını yola taş yığmak eylemleriyle ortaya koyarlar. *Bamsı Beyrek'in Kız Kardeşleri*: Aktif rolleri olmayan kızlar, Beyrek'in ölümüne duydukları acı üzerinden vefa duygusu gücül değerini somutlaştıran rolleriyle ön plana çıkarlar. *Şöklü Melik'in Kızı*: Bamsı Beyrek'e âşıktır ve Beyrek'in kaçmasına yardım eder. Beyrek'in vefa ve sözünde durma değerlerinin üzerinde somutlaştığı anlatı kişisidir.

Hikâyelerin anlatıcısı ve aynı zamanda kişileri arasında yer alan *Dede Korkut*, sadece Bamsı Beyrek hikâyesine bağlı olarak ele alındığında akıllı, bilge ve velayet sahibi bir derviş özellikleriyle ön plana çıkar. Anlatı izlencesinin kimi bölümlerinde aktif roller üstlenir. Yol göstermek, rehberlik etmek, ödüllendirmek rollerinin yanı sıra toplum içinde yapıcı ve birleştirici özellikleri de vardır.

Umay Günay'ın (1998, s. 6) *Dede korkut enerji ve dinamizm ile doludur. Bu enerji ve dinamizm öldürmeye ve yıkmaya değil, ayrılmış olanı birleştirmeye, uyumsuzlara uyum kazandırmaya yöneliktir, şeklindeki tespitleri incelenen anlatıda tam olarak mevcuttur*

Deli Karçar: Anlatının engelleyici rolünü üstlenen kişilerinden biridir. Banu Çiçek'in kardeşi, Pay Piçen'in oğludur. Deli Karçar toplum normlarına aykırı bir kişidir. Oğuz'un kutsal kabul ettiği Dede Korkut'u öldürmek ister. *Oğuz'un, mitin, törelerin temsilcisi olan Dede Korkut'a karşı çıkışı, ona saldırışı aslında düzene karşı bir saldırdır* (Eliuz, 2001, s. 80). O, toplum dışında yaşar, kendisinden korkulur. Bu durum kız kardeşini Bamsı Beyrek'e istemek için gelen Dede Korkut'a söylediği şu ifadelerden anlaşılmaktadır: *Ayakkular buraya geldiği yok, ağızlılar bu suyumdan içtiği yok, sana noldu* (Ergin, 2016, s. 125). *Yalancı Oğlu Yaltacuk*: Anlatının engelleyici rolünü üstlenen bir diğer kişisidir ve karşı öznedir. Bamsı Beyrek'in gömleğini kana bulamak suretiyle Beyrek öldü yalanını söyleyerek Banu Çiçek'i almaya teşebbüs etmiştir. Aynı zamanda korkak ve çabuk pes eden mücadeleci ruha sahip olmayan özellikleriyle karşımıza çıkar. O, Bamsı Beyrek'in idealize niteliklerini ortaya çıkaran zıtlıklara sahip rolleri yerine getirir. Yalan, aldatma, hile, korkaklık ve vefasızlık nitelikleriyle Bamsı Beyrek'in karşıtı bir karakterdir. *Bayburt Hisari Beyi Şöklü Melik*: Kâfirdir, düşman karakterdir, Beyrek ve arkadaşlarını uykuda kaçırıp esir eder. Uyuyan kişilere saldırması bağlamında namert ve hilecidir.

Anlatılarda yer alan zaman türlerinden birisi "süredizimsel" zamandır. "Tüm insan toplulukları süredizimsel zamanı doğa olaylarının yinelenmesine dayanarak bir takvime bağlamışlar ya da bölümlenmişlerdir. Gündüz gece dönüşümü, güneşin görünür devinimi, ayın evreleri, gelgit olayları, iklim ve bitki örtüsüyle mevsimler, vb" (Benvenise, 1995, s. 30; akt. Soydaş, 2014, s. 31). İncelenen hikâyede yıl, mevsim, ay, hafta, gün gibi süredizimsel zamana işaret eden hiçbir gösteren bulunmamaktadır. Bir başka deyişle anlatının süredizimsel zamanı belirsizdir. Bir diğer zaman çeşidi "dilsel zaman"dır. "Bu zamanın en önemli özelliği, tümcede konu edilen akış ânını, tümceyi üretenin anlatma ânına bağlamasıdır. Dilsel zamanın ilginç yönü örgensel olarak söz edimine bağlı olması ve söyleme göre tanımlanıp düzenlenmesidir. Dilsel zamana ilişkin olarak en sık görülen sınıflandırma türü şimdiki, geçmiş, gelecek zaman bölümlenmesidir" (Soydaş, 2014, s. 31). Hikâyede dilsel zaman olarak di'li geçmiş zaman ya da hikâye geçmiş zaman kullanımı çoğunluktadır. Bu zaman kullanımı anlatıcının olayları görmüş olduğu izlenimi vererek metne gerçeklik niteliği vermektedir. Bununla birlikte anlatının karşılıklı konuşmaların olduğu yerlerinde ve manzum bölümlerinde geniş zaman kullanımı yaygındır.

Bir anlatıda beş tip öyküleme zamanı vardır. Bunlar: "Artsüremsel öyküleme", "önsüremsel öyküleme", "katılımlı öyküleme" ve "eşzamanlı öyküleme" zamanıdır. Artsüremsel öyküleme, olaylardan sonra yapılan öykülemedir. Olayların yaşandığı zaman ile kurgulama zamanı arasında değişken zaman aralığı vardır. Önsüremsel öyküleme olaylardan önce yapılan öykülemedir. Öyküleme esnasında henüz cereyan etmemiş olaylar anlatılır. Eşzamanlı öykülemede olayların zamanı ile kurgulama zamanı aynıdır. Katılımsal öyküleme ise anlatıcı konuştuğu veya yazdığı zamanı merkeze alarak geçmişe ve geleceğe giderek canlı, okura yakın bir söylem üslubuyla olayları anlatır (Kıran ve Kıran, 2007, s. 218). İncelenen anlatıda olayların gerçekleşme zamanından sonra hikâye edilmesinden ötürü artsüremsel öyküleme zamanı

kullanılmıştır. Bir anlatıda kahramanların yaşadığı olayların geçtiği zamana “kurmaca zaman” denir ve dakika, saat, gün, hafta, ay, yıllarla ölçülür. Öykünün anlatılması için belirlenen zaman ise “öyküleme zamanı”dır. Bu da paragraflar, bölümler ve sayfalarla ölçülür (Z. Kıran, A. Kıran, 2007, s. 227). İncelenen anlatının kurmaca zamanına ilişkin açık bir bilgi olmamakla birlikte kahramanın dönüşümleri arasında geçen süreler belirtilmiştir. Kalın Oğuz Beylerinin duasından sonra geçen hamilelik süresi dikkate alındığında bu zaman, dokuz ay, on günlük süreye karşılık gelir. Kahramanın doğumundan ad almasına kadar geçen süre on beş yıl olarak belirtilir. Beyrek’in esaret süresi de on altı yıldır. Buradan hareketle anlatının kurmaca zamanı yaklaşık otuz iki yıldır.

Anlatıların olay dizileri ile olayların kronolojik düzeni arasındaki ilişkiye “ritim” denir. Anlatılarda zaman ritmi dört çeşit yöntemle düzenlenir: Birincisi *duraklamadır*. Olayların akışını kesen anlatıcının betimleme veya yorum yapması duraklama olarak adlandırılır. İkincisi *sahnedir*. Sahne anlatı içinde söyleşmelerin yer aldığı bölümdür (Soydaş, 2014, s. 33). Üçüncüsü *özetlemedir*. Özetleme anlatıda “birkaç gün, ay ya da yılın, eylem ya da konuşma ayrıntılarına girmeden birkaç paragraf ya da sayfada anlatılmasıdır” (Genette, 2020, s. 89). Son olarak *eksilteli yöntem* ise bazı olayların geçiştirilerek bir olayın hızlandırılmasıdır. Bir diğer ifadeyle zaman içindeki sıçramalara eksilteli anlatım denir (Soydaş, 2014, s. 33). Atlanan sürenin belirtilmesi durumunda bu, “belirli eksilti”, belirtilmedi ise belirsiz eksilti olarak adlandırılır (Genette, 2020, s. 99). Anlatıda duraklama yönteminin genel olarak Dede Korkut’un dua ettiği manzum kısımlarda kullanıldığı görülmektedir. Bununla birlikte metin içinde de duraklama yöntemine rastlanır. Örnekler şöyledir: *Ol zamanda biglerin alkışı alkış kargışı kargış idi* (Ergin, 2016, s. 117). *Ol zamanda bir oğlan baş kesme kan dökmese ad komazlar idi* (Ergin, 2016, s. 118). *Haberi yok ki alacağı ala gözli kızun otağı olsa gerek* (Ergin, 2016, s. 122). *Oğuz zamanında bir yiğit ki ivlense oh atar idi* (Ergin, 2016, s. 129). *Meger kâfir bigünün bir bikir kızı vardı* (Ergin, 2016, s. 135). *Derin olsa baturur kalabalık korhudur, at işler er öğünür, yayan erin umudu olmaz* (Ergin, 2016, s. 130). Hikâyede sahne tekniği oldukça fazla kullanılmıştır. Çoğunlukla “aydur”, “ayıttı”, “ayıttılar ve mere” ifadelerinin kullanıldığı yerlerde sahneleme tekniğinin mevcut olduğu görülmektedir. Bununla birlikte anlatıda sahneleme tekniği kullanımı manzum bölümlerde daha fazladır. Özetleme tekniği de geniş bir zaman dilimini kapsayan anlatıda kullanılan zaman ritmi yöntemlerindedir. Ayrıntılara yer vermeyiş ve ardı sıra fiil kullanımı özetleme teknikleri olarak kullanılır. İlaveten “daha sonra, bir gün sonra, bir zaman sonra” vb. kalıp ifadeler de özetlemeye yardımcı olur. Anlatıda eksilteli yöntem uzun yılları kapsayan dönüşüm eşiklerinde kullanılmaktadır. Bamsı Beyrek ve Banu Çiçek’in doğumu sıçramalar yapılarak *Bunun üzerine birkaç zaman geçti* (Ergin, 2016, s. 117), şeklinde ifade edilir. Bamsı Beyrek’in büyüme sürecindeki sıçramalar da: *Pay Pürenin oğlu biş yaşına girdi, biş yaşından on yaşına girdi, on yaşından on biş yaşına girdi* (Ergin, 2016, s. 118) şeklindeki ifadelerle on beş yıl atlanır. Yine Bamsı Beyrek’in Bayburt Hisarın’da geçen on altı yıllık esaret süreci, *bunun üzerine on altı yıl kiçdi, Beyregün ölüsün dirisin bilmediler* (Ergin, 2016, s. 131), biçimindeki sıçrama kalıbıyla ifade edilerek eksilteli yöntemle başvurulur. Atlanılan sürelerin belirtilmesi açısından ise eksiltelerin türü belirtili eksiltidir.

Anlatıda uzama ilişkin detaylı tasvirler bulunmamakla birlikte olayların geçtiği uzamların isimleri zikredilir. “Oğuz ili”, “Oğuz’un hududu”, “Nagah Paşarun Bayburd Hisarı”, “Gürcistan”, “Kara Dervent”, “Rum İli”, “İstanbul”, “Karşı Yatan Kara Dağ”, “Ala Dağ”, “Ağır adlı şehirler”dir. Adı geçen bu uzamlar gerçekte var olan uzamlardır. Başka bir deyişle “dildışı” gerçek uzamlardır. Bir anlatıda uzamın varlığı öyküleme ve betimleme olmak üzere iki yolla vurgulanabilir. Öykülemeye anlatıcı betimlendiği uzam içinde hareket eder ve gözlemlediklerini anlatır. Betimlemeye ise anlatıcı bir fotoğraf karesi gibi dondurulmuş bir ânı tasvir etmeye çalışır (Soydaş, 2014, s.30). buna göre incelenen anlatıda yer alan uzamların öyküleme yoluyla gösterildiği görülmektedir.

Uzam anlatılarda değişik işlevler üstlenebilir. Kişilerin yer değiştirmelerini, ruhsal durumlarını, karakterlerini açıkladığı gibi uzamın olay örgüsünün gelişiminde engelleyici, gönderici ve yardımcı eyleyen olmak üzere değişik rolleri de olabilir (Soydaş, 2014, s. 30). İncelenen anlatıda yer alan bazı uzamların dönüştürücü işleve sahip olduğu görülmektedir. Dönüştürücü uzam, burası ve başka bir yer zıtlığı üzerine temellenmiştir. Burası kahramanın içinde yaşadığı, bildiği ve tanıdığı belli bir uzamdır. Başka bir yer ise bilinmezliği, uzaklığı, yeniliği içeren yabancı bir yerdir. Hikâyede burası uzamına Oğuz İli, başka bir yer uzamına ise kâfir illeri karşılık gelmektedir. Bamsı Beyrek’in on altı yıl esir tutulduğu başka yer olarak Bayburt Hisarı dönüştürücü işleve sahip uzamlardan biridir. “Halk anlatılarında kahramanın yetişkinliğe geçiş süreci uzaklaşmayla ilişkilendirilir. Kendini kanıtlamak üzere kahraman alışık olduğu çevreden ve ailesinden uzaklaşır. Propp şemasında gidiş/uzaklaşma kahramanın dönüşümünü tamamlamaya götüren 20. İşlev olan geri dönüşle tamamlanacaktır” (Öztoğat, 2015, s. 70). Bamsı Beyrek de on altı yıl esir tutulduğu Bayburt Hisarı’nda olgunlaşmış, Oğuz’a geri döndüğünde kendisinden beklenen olgunluk düzeyine ulaşmıştır. Doğa/kültür zıtlığı üzerine temellenmiş uzamlar da hikâyede dönüştürücü işleve sahiptir. Bamsı Beyrek’in ad almasını konu edinen kesitte uzam, yerleşim yerinden uzakta bulunan Oğuz hududur. Aynı kesitte Kahramanın Ebnük Kalesinin kâfirleriyle savaştığı ve dönüşümüne sebep olan uzam da yerleşim yerlerinden uzak, yabancı uzamdır. Hikâyede Bamsı Beyrek’in dönüşümünün bir başka evresi olan Banu Çiçek ile nişanlanma da uzaklaşmayla ilişkili ve doğa/kültür karşıtlığında temellenen uzamdır. *Boz aygırın çekdürdi Beyrek bindi. Ala Tağa ala leşker ava çıkıdı* (Ergin, 2016, s. 121). Bu durum, özellikle inisiyasyon ritüellerinde belirgin olarak, erginlenme adaylarının sosyal alanlarından ayrılarak genellikle orman ve mağaralar gibi vahşi ve gizli alanlara götürülüp bir süre tecrit edilmesi ve bir dizi inisiyasyon işlemlerine tabii tutulması biçiminde görülür. Tanıdık ve alışılmış mekândan ayrılma çeşitli kültürlerde cezalandırıcı, arındırıcı, bilişsel, öğretici, terapötik, dönüştürücü ve diğer birçok yön ve fonksiyona sahip olabilir (Turner, 1974, s. 195-196). Bunun nedeni, Güngören’in (1998, s. 45) cümleleriyle ifade edersek: Bilinmeyen, ıssız, yabancı bölgelerin, yaratılış öncesine -kaosa- ilişkin sayılmalarına dayandırılır.

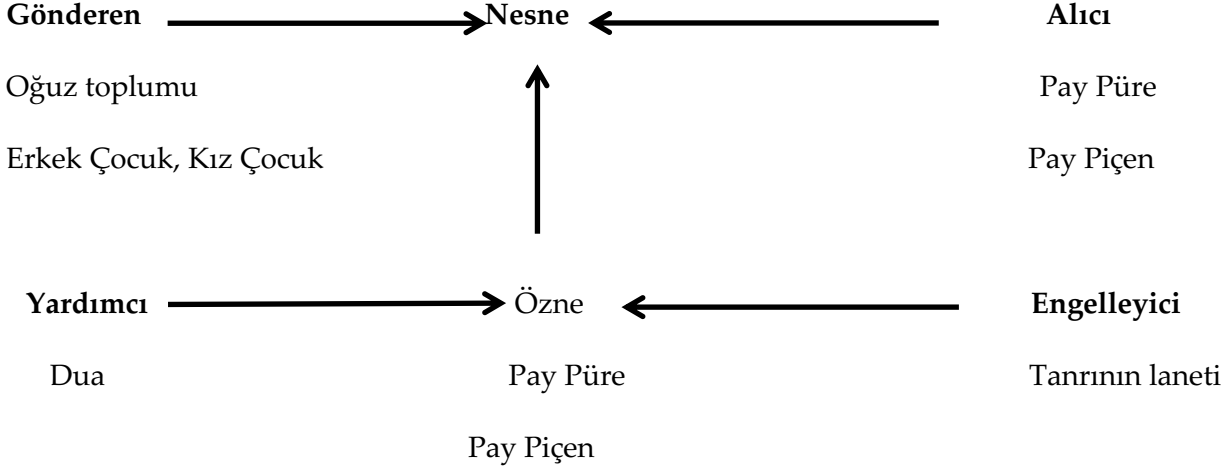
2. ANLATI ÇÖZÜMLEMESİ

Birinci Kesit: Bamsı Beyrek ve Banu Çiçek’in Doğumu

Anlatının giriş bölümünü oluşturan birinci kesitte hikâyenin ana tipleri olan Bamsı Beyrek ve Banu Çiçek’in doğumu anlatılır. Anlatının asıl öznesi Bamsı Beyrek olmasına rağmen bu kesitte

olaylar Pay Püre ve Pay Piçen etrafında gelişmektedir. Bu nedenle eyleyen özne Pay Püre (Ö1) ve Pay Piçen'dir (Ö2). Pay Püre için ulaşılmak istenen değer nesne bir erkek evlat, (N1) Piçen için ise kız evlat (N2) sahibi olmaktır. Gönderen, anlatı izlencesi açısından özneyi bir eyleme zorlayan eyleyendir. Eyleyenler kişi olabildiği gibi insan dışında başka değerler, duygular da olabilmektedir. Bu bağlamda anlatıda Pay Püre'yi harekete geçiren motivasyonun Oğuz toplumunun değerleri olduğu görülür. Söz konusu değer, toplumun erkek evlada yüklediği anlamla ilişkilidir. Pay Püre'yi erkek evlat isteğine zorlayan nedenler diğer bir deyişle gönderen eyleyen, toplumun erkek çocuğuna verdiği değer ve bununla bağlantılı olarak babadan oğula devredilen saltanat ve mal mülktür. Ayrıca Bayındır Han ve toplum nezdinde itibar sahibi olmak da Pay Püre'yi erkek çocuk isteğine zorlayan gönderendir (G1). Öznenin nesnesine ulaşmasına engel olarak işlev gösteren eyleyen Tanrı'nın bedduasıdır (E1). Beddua engelini ortadan kaldırmak için Oğuz beyleri el kaldırıp dua ederler. Bu bağlamda beylerin duası (Y1) bu kesitin yardımcı eyleyeni işlevi yerine getirmektedir. Pay Piçen (Ö2) açısından bakıldığında gönderen eyleyen doğacak kızını Pay Piçen'in oğluluyla evlendirip onunla akraba olma isteğidir (G2).

Birinci kesitin iletişim eksenini, Oğuz toplumunun değerleri (G1) ve Pay Püre'nin erkek çocuk sahibi olma isteği (N1) ile Pay Püre'ye kızını verip onunla akraba olmak isteyen (G2) Pay Piçen'in kız evlat isteği (N2) oluşturmaktadır. İsteyim eksenini Pay Püre'nin (Ö1) erkek evlat (N1), Pay Piçen'in (Ö2) kız evlat istekleri (N2) oluşturmaktadır. Güç eksenini ise Oğuz beylerinin duası (Y1), Allah'ın bedduası (E1), Pay Püre (Ö1) ve Pay Piçen (Ö2) eyleyenleri arasında kurulmaktadır. Eyleyenler örnekçesi şu şekildedir:



Şema 2: Birinci Kesitin Eyleyenler Örnekçesi

Birinci kesit öznenin kiplikleri açısından değerlendirildiğinde Pay Püre (Ö1) ve Pay Piçen'in (Ö2) tam bir isteme kipliğine sahip oldukları görülür. Ö1 erkek evlat, Ö2 kız evlat ister. Ö1'in içinde bulunduğu bir diğer kiplik bilme kipliğidir, şöyle ki; Pay Püre, neden erkek evladının olmadığını, göstergebilimsel terimle ifade edecek olursak engelleyici eyleyeni bilmektedir. Lanetleme engelini ortadan kalkmasını sağlayan "dua" edimini Pay Püre ve Pay Piçen gerçekleştiremezler. Ö1 ve Ö2 "yapmayı bilmek", "yapabilmek" kipliği ile donanmamışlardır; bu nedenle yapabilmek durumunda değillerdir. Bu kipsel ögelerin eksikliği Ö1 ve Ö2'nin

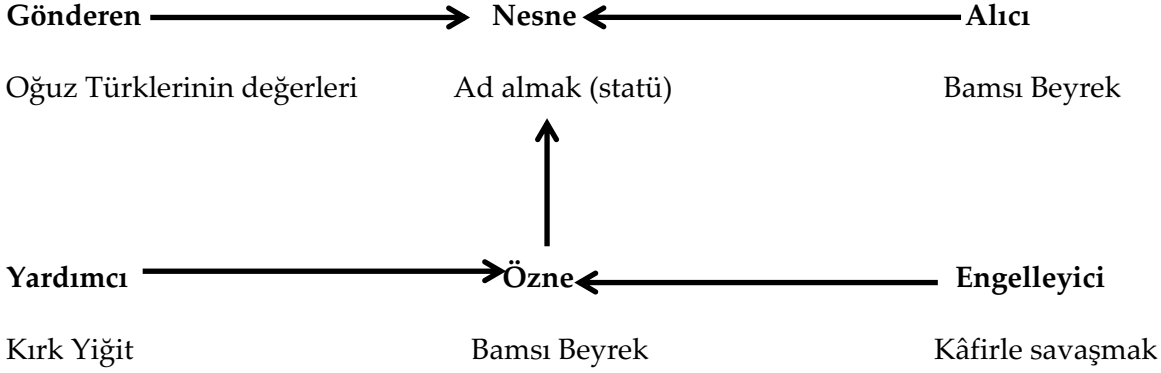
başarısızlığıdır. Pay Püre ve Pay Piçen, nesnelere Oğuz beylerinin yardımıyla (Y1) elde ederler. Oğuz beylerinin yapabilme gücüne sahip oldukları anlatıda şöyle ifade edilir: *Ol zamanda biglerin alkışı alkış kargışı kargış idi* (Ergin, 2016, s. 117). Başlangıç durumunda Ö1 ve Ö2 öznelere nesnelere durumundaki erkek ve kız evlatlar ile ayrışım durumundayken kesitin sonunda çocukların doğmasıyla birlikte Ö1 ve Ö2 nesnelereyle bağlaşım durumuna gelmiştir. Bu durumun simgesel gösterimi şöyledir: $A1 = \text{Ö1 } \text{Ö2 } U \text{ N1 } \text{N2} = \text{Ö1 } \text{Ö2} \cap \text{N1 } \text{N2}$.

Başlangıçta erkek/kız çocuk eksikliği bulunan Ö1 ve Ö2, sonuçta erkek/kız çocuk sahibi olma durumuna dönüşmüştür. İzlenenin dört evresi şöyledir: Eyletim evresinde gönderen belli bir izleneyi gerçekleştirmek için özneyi etkilemeye çalışır. Anlatıda gönderenin Oğuz toplumunda erkek evlada sahip bir babanın toplum içinde ve özellikle boyun lideri nezninde sahip olduğu statü, güç gibi değerler olduğu görülmektedir. Gönderen güç, özneyi eyleme geçirmiştir. Özne toplum önünde güç kazanmak, gururlanmak eylemiyle erkek evlada sahip olmak ister. Oğuz beylerinin oğullarını gören Pay Püre'nin erkek evlat isteğinin depreşip ağlaması bir başka ifadeyle özneyi nesneye zorlayan gücün sergilendiği bölüm izlenenin eyletim aşamasını oluşturur. Anlatının edinç evresini Salur Kazan'ın sorması üzerine Pay Püre'nin niçin ağladığını anlatması ve yapabilmek, gücü yetmek kipliğinin ortaya konulduğu *Ol zamanda biglerin alkışı alkış kargışı kargış idi, duaları müstecab olur idi*, (Ergin, 2016, s. 117) ifadeleri oluşturmaktadır. Edim evresinde özne aktif değil pasiftir. Tanrının lanetini ortadan kaldırmak için gereken edimi gerçekleştiren Oğuz beyleridir. Bu evre anlatıda şu şekilde ifade edilir: *Kalın oğuz bigleri yüz göge tutdılar, el kaldurup du'a eylediler, Allah Ta'ala sana bir oğul virsün didiler* (Ergin, 2016, s. 117). Anlatı izlencesinin yaptırım aşaması Bamsı Beyrek ve Banı Çiçek'in doğumunu anlatan bölümdür. *Bunun üzerine birkaç zaman kiçti, Allah Ta'la Pay Püre Bige bir oğul, Pay Piçen bige bir kız viridi. Kalın Oğuz bigleri bunu işittiler, şad olup sevindiler* (Ergin, 2016, s. 117).

İkinci Kesit: Bamsı Beyrek'in Ad Alması:

Anlatının ikinci kesiti, Bamsı Beyrek'in bezirgânların malını ve canını kâfirlerden kurtarması üzerine ad almasını konu edinir. Eski Türklerde erkek çocuklarına doğduğunda gerçek sayılmayan geçici bir ad verilir. Kalıcı ad ise önemli bir kahramanlık yaptığında konulurdu. Buradan hareketle kesitin göndereni, birinci kesitte olduğu gibi Oğuz Türklerinin kültürel değerleridir (G1). Sözü edilen değer metinde şöyle ifade edilir: *Ol zamanda bir oğlan baş kesme kan dökme ad koymazlar-idi* (Ergin, 2016, s. 118). Bamsı Beyrek'ten yardım istemek yoluyla onu eyleme yönlendiren bezirgânlar da toplumsal değerleri gücüllükten çıkarıp somutlaştırmak suretiyle kesitin bir diğer gönderen (G3) eyleyeni olarak işlev üstlenirler. Kesitin eyleyen öznesi ve alıcısı Bamsı Beyrek'tir (Ö3). Bamsı Beyrek bu kesitte on beş yaşında delikanlıdır. Kesitin özne tarafından ulaşılmaya çalışılan nesne eyleyeni, Oğuz'un kültürel değerleri bağlamında baş kesip kan dökmek yoluyla ad almak ile sembolize edilen ya da figürleştirilen erkek olma, tanınma, onaylanma durumu bir başka ifadeyle kültürel kişilik kazanmadır (N3). Öznenin yardımcı eyleyenleri ise Bamsı Beyrek'in "Kırk Yiğit" olarak adlandırılan arkadaşları (Y3) ve atıdır (Y4). Öznenin nesnesine ulaşmasına engel olan eyleyenler de kâfirlerle savaşma cesaretini ve yeteneğini göstererek bezirgânların canını ve malını kurtarmaktır (E2).

İkinci kesitte eksenler şöyledir: Oğuz'un kültürel değerleri mucibince bir erkek çocuğunun toplumun kabul ettiği birey olmasının şartı olarak gösterilen kahramanlık yapmak suretiyle ad alma ile Bamsı Beyrek arasındaki ilişki iletişim eksenini oluşturur. Bamsı Beyrek (Ö3) ile baş kesip kan dökmek yoluyla ad almak ile sembolize edilen erkek olma, onaylanma durumu bir başka ifadeyle kültürel kişilik kazanma (N3) arasında isteyim eksenini kurular. Yardımcı eyleyenler cesaret, savaşıma yeteneği, at ve kırk yiğit ile kâfirlerle savaşmak(E3) ve eylemi gerçekleştirme cesaretini göstermek (E4) mücadele ya da güç eksenini oluşturmaktadır. Kesitin eyleyenler örnekçesi şu şekildedir:



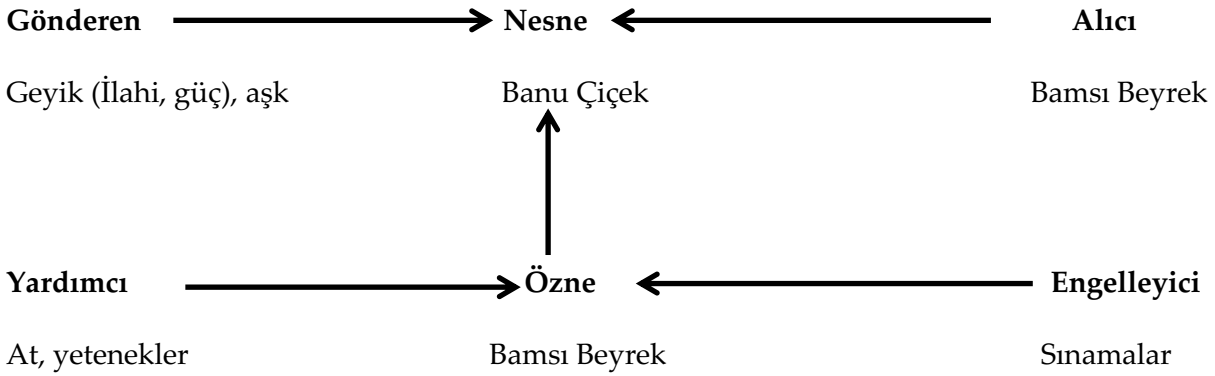
Şema 3: İkinci Kesitin Eyleyenler Örnekçesi

İkinci kesitteki anlatı izlencesinin dört aşaması şöyledir: Anlatıda yer alan *Ol zamanda bir oğlan baş kesmese kan dökmese ad koymazlar-idi*, (Ergin, 2016, s. 117) şeklinde ortaya konulan Oğuz toplumunun değer yargısı özneyi nesneye ulaşmaya zorlayan güç olarak anlatının eyletim aşamasını oluşturmaktadır. Bu aşamada yaptırmak kipliği egemen olup özne nesnesine ulaşmak için gerekeni yapmak üzere eğitilmiştir. Özne gönderenin bu isteğini geleneksel olarak bilmektedir. Gönderenle özne arasında sözleşme doğal olarak kurulmuştur. Edinç ya da edinim aşaması ise anlatıda Bamsı Beyrek'in bu edim için gereken yaşa gelmiş olması ve fiziksel özellikleri bakımından bekleneni yapabilme yetisine sahip olduğu şeklinde ifadeler yoluyla yer almaktadır. Bezirgânların Bamsı Beyrek'ten yardım istemesi anlatı izlencesinin edim aşamasının başlangıcını ifade eder. Burada yapmaya zorlamak kipliği ile yapmayı isteme kipliği birlikte yer alır. Bamsı Beyrek'in kâfirlerle savaşması, savaşı kazanıp bezirgânları ve mallarını kurtarması anlatı izlencesinde edim evresinin sonucunu ifade eder ve özne artık yapmak kipliği içindedir. O yaşına kadar edindiği donanımlarla yapabilmek, yapmayı bilmek ya da gücü yetmek kipliklerini sergiler. Anlatı izlencesinin yaptırmak aşaması ise Bamsı Beyrek'e ad verilmesini anlatan tören sahnesidir. Özne, kahramanlık yapmış ve ad almayı hak etmiştir. Tören yapılır, Dede Korkut dua eder, özneye adını verir. Adıyla birlikte ok, yay ve at da verilir ki bunlar ad gibi kültürel birey olmanın eşya düzlemindeki göstergeleridir. Oğuz toplumunu temsil eden Oğuz beyleri tanıklık ve dua ederler. Bu öznenin gönderenin takdirini kazandığı anlamına gelir. Aynı zamanda kültürel birey olmanın bir diğer gerekliliğidir. Bu noktada anlatı izlencesinin özne ile nesnenin beraberliği yani bağlaşımı ile sonuçlandığı görülmektedir. Anlatının öznesi Bamsı Beyrek (Ö3) başlangıç durumunda nesnesinden ayrı iken (Ö3 ∪ N) sonuç durumunda (Ö3 ∩ N3) nesnesiyle birleşir.

Üçüncü Kesit: Bamsı Beyrek ve Banu Çiçek'in Nişanlanması

Anlatının üçüncü kesitinde Bamsı Beyrek ile Banu Çiçek'in tanışmaları ve nişanlanmaları anlatılır. Kesitin öznesi Bamsı Beyrek'tir (Ö3). Nesne Banu Çiçek'tir (N4). Bamsı Beyrek anlatının dönüşüm mekânlarından olan Ala Dağ'a ava çıktığı bir günde bir geyiği kovalayarak Banu Çiçek'in otağına gelir. Özneyi eyleme zorlayan güç geyiktir. Geyiğin eyleyensel rolü gönderen (G4) olmakla birlikte asıl gönderen eyleyen kutsal bir güç olup geyik, kutsal gücün temsilcisi olarak işlev görmektedir. Bamsı Beyrek ve Banu Çiçek'in henüz doğmadan, Oğuz beylerinin şahit olduğu, Pay Püre ve Pay Piçen arasında gerçekleşen bir sözleşme ile beşik kertme olmaları ve aynı anlam evreninde var olmaları için edilen dua bir arada ele alındığında bu yorumu yapmak mümkündür. Bu açıdan beşik kertme olma durumu kesitin bir diğer göndereni olmaktadır (G5). İlâveten çadırın kime ait olduğunu soran Bamsı Beyrek'e Kısırca Yenge'nin Banu Çiçek'in olduğunu söyledikten sonra: *Eyle olsa hanum, Beyregün kanı kaynadı* (Ergin, 2016, s. 122) ifadelerinden anlaşılacağı üzere aşk (G6) özneyi eyletime zorlayan bir diğer gönderen eyleyendir. Öznenin nesnesine kavuşma macerasında işlevsel olan engelleyici eyleyenler, Banu Çiçek'in sınamaları olan ilk başta avdan pay isteme yoluyla cömertlik, sonrasında at yarışı olarak hız, güç olarak güreş, ok atma şeklinde de yetenektir (E3). Bu sınamalara karşın Ö3'ün kendi yetenekleri ve edimsel nitelikleri yardımcı eyleyen olarak işlevseldir (Y5).

Kesitin eksenleri şöyledir: Bamsı Beyrek ve Banu Çiçek ile beşik kertme olma durumu, aşk ve geyik arasındaki ilişki iletişim eksenini oluşturur. Bamsı Beyrek ile Banu Çiçek arasında isteyim eksenini kurular. Bamsı Beyrek'in yardımcı eyleyenleri olan cömertliği, yeteneği, çevikliği ve atının desteğiyle Banu Çiçek'in cömertlik, at yarışı, ok atma, güreş engellerinin aşılması mücadele ya da güç eksenini oluşturmaktadır. Kesitin eyleyenler örnekçesi şu şekildedir:



Şema 4: Üçüncü Kesitin Eyleyenler Örnekçesi

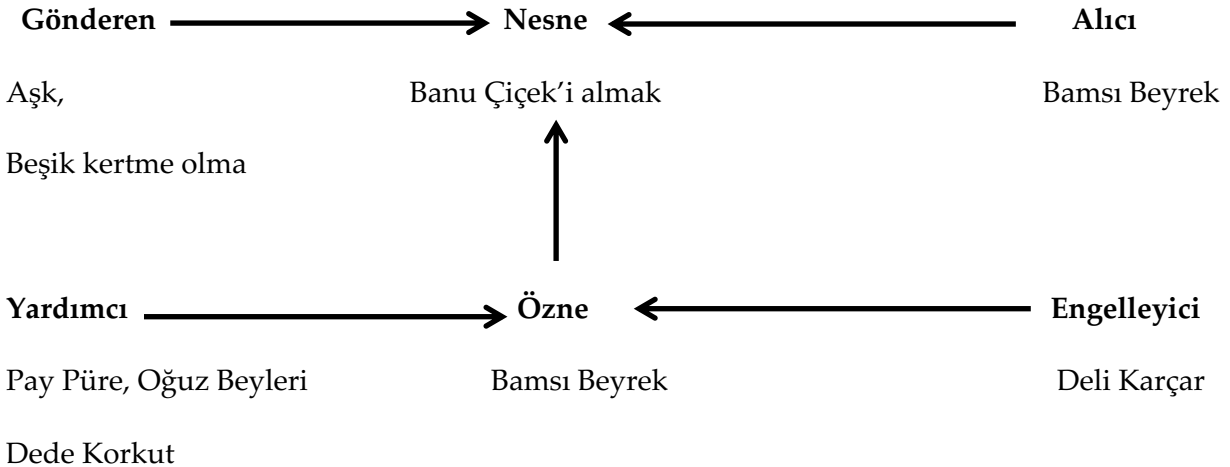
Bamsı Beyrek, av esnasında bir geyiğin ardına düşüp Banu Çiçek'in otağına gelir. Özneyi burada eyleme yönlendiren geyiktir ve bu kısım anlatı izlencesinin eyletim evresinin ilk basamağını oluşturur. Geyiğin kaçarak Bamsı Beyrek'i peşinden sürüklemesi çatışmanın başlamasına bir diğer deyişle durum sözcüğü olan Ö3'ün edim sözcüğü olma yolunda izlence oluşturmaya sebep olur. Geyik, Bamsı Beyrek'i Banu Çiçek'in otağının önüne kadar götürür. Bamsı Beyrek burada geyiği vurur. Edinç aşamasında Bamsı Beyrek yaban geyiğini avlayacak ve Banu Çiçek'in sınamalarından geçebilecek yetenek, zekâ, güç ve cesarete sahiptir. Anlatının edim aşamasında Bamsı Beyrek yaban geyiğini süre süre Banu Çiçek'in otağına gelir. Geyiği avlar. Banu Çiçek'in sınamalarından başarıyla geçer. Yaptırım aşaması ise Bamsı Beyrek'in Banu Çiçek'e

yüzüğünü takıp nişanlanmalarından oluşur. Anlatı izlencesinin başlangıcında iki özne arasında birliktelik değil ayrılık ilişkisi vardır. Bu ilişki biçimsel dille şöyle gösterilir: Kesitin başında $\text{Ö3} \cup \text{N4}$ olan durum, kesitin sonunda sınamaları başarıyla geçen öznenin nesnesiyle bağlaşım durumuna geçmesi sonucu $\text{Ö3} \cap \text{N4}$ durumu oluşur. Anlatı izlencesinin sonunda nişanlı olma durumuna geçen özne açısından bir dönüşüm gerçekleşir.

Dördüncü Kesit: Banu Çiçek'in Deli Kaçkar'dan İstenmesi ve Alınması

Kesitin öznesi Bamsı Beyrek (Ö3), nesne eyleyeni Banu Çiçek'in ailesinden istenip alınmasıdır (N5). Özneyi eyletime zorlayan güç olarak beşik kertme olma durumu (G4), aşk (G5) ve Ö3'ün Banu Çiçek'e verdiği söz (G6), anlatı izlencesinin gönderici eyleyenleridir. Gönderici eyleyenler Özne (Ö3) Bamsı Beyrek'i evlenme mücadelesine sürükler. Üçüncü kesitte nişanlı olma durumuna dönüşen özne bundan sonra evli olma durumuna dönüşmek ister. Bu durum anlatı izlencesinin temel çizgisini oluşturur. Ö3, değer nesnesi Banu Çiçek ile evlenmek için babasının iznini ister. Baba gelenek çerçevesinde Banu Çiçek'i istemek için Oğuz beylerini toplar. Pay Püre (Y6) ve Oğuz beyleri (Y7) bu kesitin yardımcı eyleyenleridir. Banu Çiçek'in kardeşi Deli Kaçkar kız kardeşini isteyen öldürmektedir. Bu bağlamda öznenin amacına ulaşmasında kardeş (E4) engelleyici eyleyendir. Oğuz beylerinin ortak kararı olarak Banu Çiçek'i isteme görevi Dede Korkut'a verilir. Burada Dede Korkut (Y8) da yardımcı eyleyen olarak işlev görür. Dede Korkut Deli Kaçkar ile mücadelesinde yedek bir atla kaçmayı başarır bununla birlikte kendisinin sahip olduğu ilahi güçler anlatının diğer yardımcı eyleyenleridir. Deli Kaçkar kız kardeşine karşılık olarak istediği bulunması zor nesnelere anlatının engelleyicileri olarak karşımıza çıkar (E5).

Buna göre anlatının dördüncü kesitinin eksenleri şu şekildedir: Bamsı Beyrek ve Banu Çiçek'i almak ile tanrının huzurunda verilen söz verme olarak kutsal bir beşik kertmeliği durumu, aşk ve verilen söz arasındaki ilişki iletişim eksenini oluşturur. Bamsı Beyrek ile nesne eyleyeni Banu Çiçek'i almak arasında isteyim eksenini kurular. Bamsı Beyrek ve yardımcı eyleyenleri olan Pay Püre, Oğuz beyleri, Dede Korkut ile engelleyiciler Deli Kaçkar, bulunması zor nesnelere arasında mücadele ya da güç eksenini oluşturulmaktadır. Kesitin eyleyenler örnekçesi şu şekildedir:



Şema 5: Dördüncü Kesitin Eyleyenler Örnekçesi

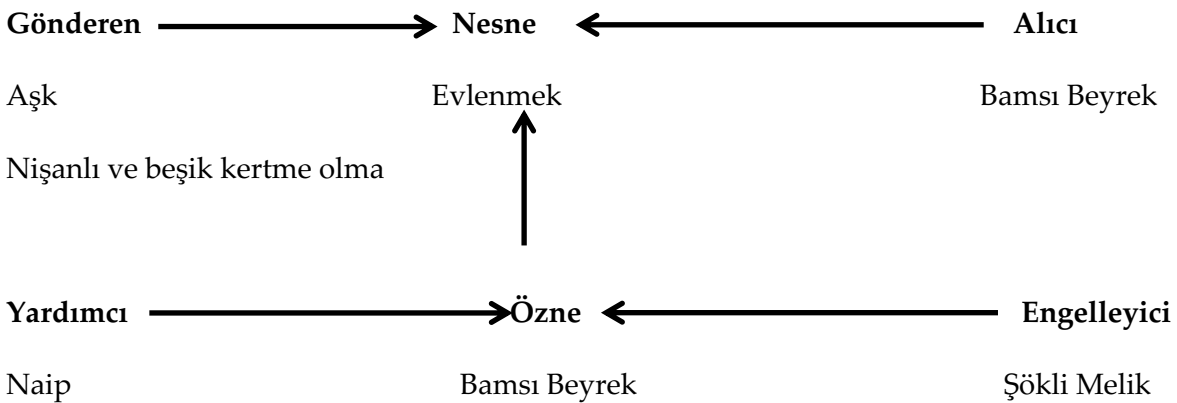
Bamsı Beyrek'in babasına Banu Çiçek ile evlenmek istediğini söylediği bölüm kesitin eyletim evresidir. Edinç evresini yardımcı eyleyen Pay Püre'nin Oğuz beylerini toplaması, Oğuz beylerinin

kızı istemeye Dede Korkut'u göndermeye karar vermeleri, Bayındır Han'ın tavlasından Dede Korkut için at temin edilmesi ve Dede Korkut'un bilgeliği ve olağanüstü özellikleri oluşturmaktadır. Edim aşamasında Dede Korkut, Deli Karçar ile mücadele eder, Pay Püre'nin de yardımıyla Deli Karçar'ın Banu Çiçek'e karşılık başlık olarak istediği bulunması zor nesnelere temin eder. Yaptırım aşamasında Banu Çiçek alınır: *Allahun inayeti, erenleriün himmeti oldu, kızı aldum didi. Beyrege ve anasına ve kız kardaşlarına muştucu geldi, sevindiler, şad oldılar*" (Ergin, 2016, s. 127). Bu kesitte özne dönüşüm geçirerek nişanlı olma durumundan toplumun onayladığı evlenme durumuna geçmiştir. Dönüşümün simgesel gösterimi şöyledir: $A1 = \text{Ö3} \cup N5 = \text{Ö3} \cap N5$.

Beşinci Kesit: Bamsı Beyrek ve Arkadaşlarının Düğün Gecesi Esir Edilmesi

Beşinci kesit, Bamsı Beyrek ve Banu Çiçek'in düğünlerini ve Bamsı Beyrek'in kaçırılmasını konu edinir. Bu kesitte yeni bir hedef belirlenir ve buna bağlı olarak da eyleyenlerin rolleri değişir. Kesitin yeni hedefi düğündür. Kesitin gönderini bir önceki kesitte olduğu gibi beşik kertme nişanlı olma durumu ve aşk duygusudur (G4), (G5), (G6). Özne ise Bamsı Beyrek (Ö3), nesne de Banu Çiçek ile evlenme (N6) olarak gösterilebilir. Bamsı Beyrek ve Banu Çiçek'in düğünü başlar, Bamsı Beyrek ok atarak gerdek çadırının yerini belirler, gerdek çadırı kurulur. Düğün devam ederken bir gece Şöklı Melik, Pay Piçen'nin Banu Çiçek'i kendisine vermeyi söz verdiği gerekçesiyle Bamsı Beyrek ve arkadaşlarını kaçırarak esir eder. Bu kesitin engelleyici eyleyeni Şöklı Melik (E6), yardımcı eyleyen de Bamsı Beyrek'in kaçırılmasına karşı koyan arkadaşlarından naiptir (Y8).

Buna göre anlatının beşinci kesitinin eksenleri şu şekildedir: Bamsı Beyrek ve evlenmek ile Tanrı'nın huzurunda verilen bir söz verme olarak kutsal bir beşik kertmeliği durumu, aşk ve Banu Çiçek'e taktığı yüzük ile simgelenen nişanlı olma ve bu bağlamda verilen söz arasındaki ilişki iletişim eksenini oluşturur. Bamsı Beyrek (Ö3) ve nesne eyleyeni Banu Çiçek ile evlenme isteği (N6) arasında isteyim eksenini kurular. Bamsı Beyrek ve naip ile Şöklı Melik arasında mücadele ya da güç eksenini oluşturulmaktadır. Kesitin eyleyenler örnekçesi şu şekildedir:



Şema 6: Beşinci Kesitin Eyleyenler Örnekçesi

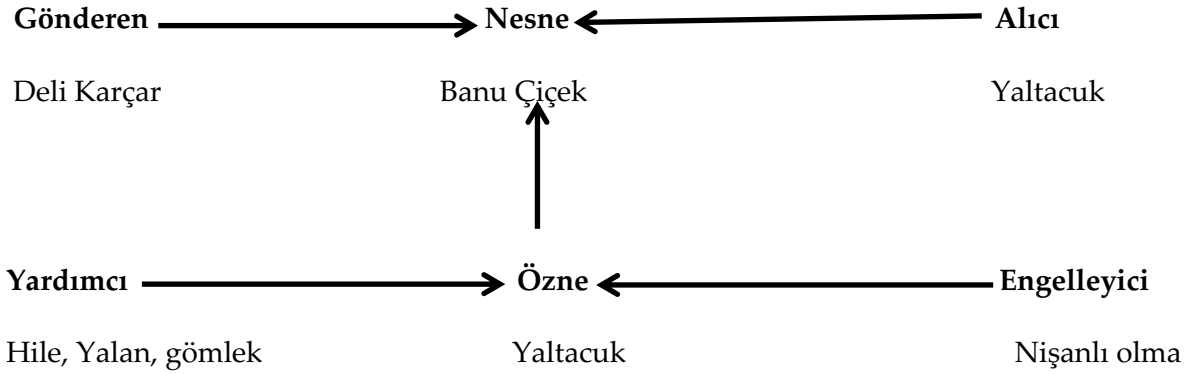
Bamsı Beyrek'in Banu Çiçek ile evlenmek istemesi kesitin eyletim aşamasıdır. Edinç aşaması ise önceki kesitlerde yerine getirilen sınavların ve engellerin aşılmasını içerir. Edim evresinde düğün başlar, gerdek çadırı kurulur. Şöklı Melik düğün gecesi Beyrek ve arkadaşlarını kaçırtır. Yaptırım aşaması kesitin sonunda Bamsı Beyrek ve arkadaşlarının Bayburt Hisarı'nda esir olmasıyla cezalandırıcı dönüşümden oluşur. Bu kesit genel anlatı izlencesinde bir dönüşüm meydana getirir, var olan durumdan yeni bir geçişe neden olur. Söz konusu değişim özgürlükten

esarete doğrudur. Özne hem nesnesi Banu Çiçek'e kavuşamamış, nesnesiyle ayrışım durumuna geçmiş hem de özgürlüğüyle ayrışım durumuna dönüşmüştür: $A\dot{I}= \dot{O}3 \cup N6= \dot{O}3 \cup N6$.

Altıncı Kesit: Yaltacuk'un Banu Çiçek'i Alması

Hikâyenin beşinci kesitinde Yaltacuk'un Banu Çiçek'i hile ile alması anlatılır. Bamsı Beyrek kaçırıldıktan sonra aradan on altı yıl geçer. Kimse ona ne olduğunu bilmez. Deli Karçar, Bayındır Han'a gider ve Bamsı Beyrek'in ölüsü ya da dirisinin haberini verene Banu Çiçek'i vereceğini söyler. Bunun üzerine Yaltacuk, Beyrek'in gömleğine kan sürerek onun öldüğü yalanını söyler. Böylece Banu Çiçek'i alır. Nişan yapılır, sıra düğüne gelir. Kesitin göndereni Deli Karçar (G7), alıcısı ve öznesi Yaltacuk (Ö4), nesnesi Banu Çiçek ile evlenmek (N7), engelleyici eyleyen de Banu Çiçek'in Bamsı Beyrek ile nişanlı olması şeklindeki toplumsal değerlerdir (E7). Bayındır Han bu değerlerin temsilcisi olarak işlev üstlenir. Bamsı Beyrek'in öldüğünün ispatı bu engeli ortadan kaldıracaktır. Bu bağlamda Yaltacuk'un, Bamsı Beyrek'in gömleğine kan sürüp öldü yalanını söylemesi şeklinde ortaya koyduğu hile kesitin yardımcı eyleyenidir (Y9).

Kesitte Deli Karçar, Yaltacuk ve Banu Çiçek'le evlenme arasında iletişim eksenini; Yaltacuk ile Banu Çiçek arasında isteyim eksenini; Banu Çiçek'in Bamsı Beyrek'in nişanlı olması ile Yaltacuk ve hile güç eksenini oluşturur. Kesitin eyleyenler örnekçesi şu şekildedir:



Şema 7: Altıncı Kesitin Eyleyenler Örnekçesi

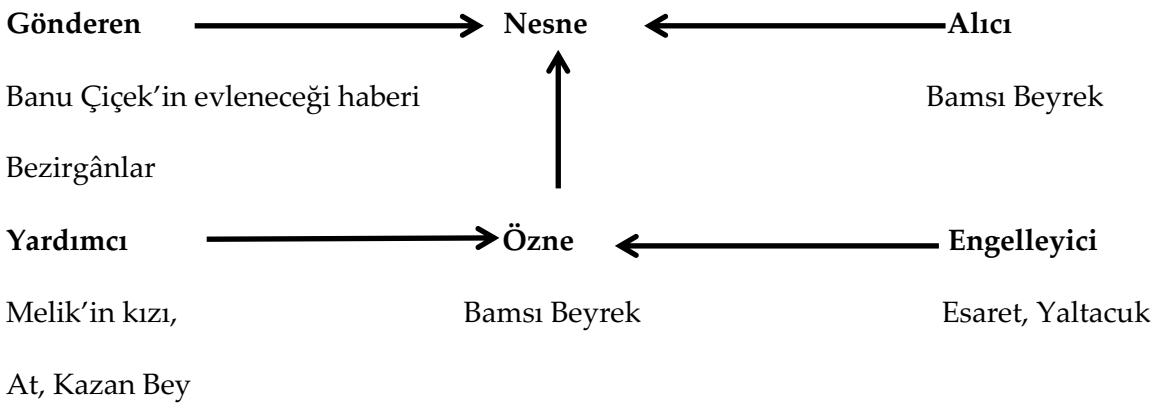
Deli Karçar'ın Bayındır Han'a gidip Bamsı Beyrek'in ölüsünün ya da dirisinin haberini getirene kız kardeşini vereceğini söylemesi, Banu Çiçek ile evlenmek isteyen Yaltacuk'u eyletime geçirir. Bu bölüm anlatının eyletim evresini oluşturur. Eyletim evresinde "yaptırmak" kipliği vardır. Deli Karçar, özneyi eyletir. Böylece "gönderici ile özne arasında bir sözleşme" gerçekleşir. Anlatı izlencesi bu eyletim ile başlar. Edinç evresinde özne, "yapmayı istemek", "yapabilmek", "yapmayı bilmek" koşullandırılmalarını edinir. Kesitin edim evresinde Yaltacuk Bamsı Beyrek'in gömleğini kana bulayarak getirip Beyrek'in öldüğünü söyleyerek nesnesine ulaşmasında engel olan Beyrek'i ortadan kaldırır ve amacına ulaşır. Yaptırım evresi Yaltacuk ile Banu Çiçek'in nişanlanmasıdır. Kesitte Yaltacuk nesnesi Banu Çiçek ile nişanlanarak amacına ulaşmış, dönüşüm meydana gelmiştir: $A\dot{I}= \dot{O}4 \cup N7= \dot{O}4 \cap N7$.

Yedinci Kesit: Bamsı Beyrek'in Geri Dönüşü ve Düğüne Engel Olması

Pay Püre, bezirgânları Bamsı Beyrek'i aramaları için görevlendirir. Bezirgânlar Beyrek'i bulurlar ve ona Banu Çiçek'in Yaltacuk ile evlenmek üzere olduğunu haber verirler. Anlatı izlencesinin bu noktasından itibaren özne yeni bir hedef belirler. Öznenin amacı nişanlısının

başkasıyla evlenmesine engel olmaktadır. Özneyi harekete geçiren güç, Pay Püre'nin emriyle hareket eden bezirgânların getirmiş olduğu haberdur. Bu bağlamda izlencenin göndereni Banu Çiçek'in Yaltacuk ile evleneceği bilgisi veren bezirgânlardır (G3). İzlencenin nesnesi ise Banu Çiçek'in Yaltacuk ile evlenmesine engel olmaktadır (N8). Öznenin nesnesine ulaşma yolunda önüne çıkan engellerden ilki onu esir tutan Şöklı Melik'tir (E6). Diğer bir engel de Yaltacuk'tur (E8). Esaret engelinin ortadan kalmasını sağlayan yardımcı eyleyen ise Melik'in kızıdır (Y10). Melik'in kızı Beyrek'in kaçmasına yardım eder. Beyrek Oğuz iline atının yardımıyla ulaşır. Burada at da bir diğer yardımcı eyleyen olarak işlev görür (Y4). Bamsı Beyrek, Oğuz iline ve düğüne kılık değiştirerek ozan kılığında gider. Yetenek ve yiğitliğiyle (Y5) Yaltacuk'u alt ettikten sonra Salur Kazan'ın (Y11) izin vermesiyle düğün yemeğini döker, düğünü dağıtır. Ardından kadınların arasına giderek Banu Çiçek'in sevgisinden ve sadakatinden emin olduktan sonra kimliğini açığa vurur ve Yaltacuk'a diz çöktürür.

Bamsı Beyrek, bezirgânlar ile Banu Çiçek'in Yaltacuk ile evlenmesine engel olmak arasında iletişim ekseni; Beyrek ile Banu Çiçek'in Yaltacuk ile evlenmesine engel olmak arasında isteyim ekseni; Bamsı Beyrek, Melik'in kızı, at, Salur Kazan ile Şöklı Melik ve Yaltacuk arasında güç ekseni oluşturulur. Kesitin eyleyenler örnekçesi şu şekildedir.



Şema 8: Yedinci Kesitin Eyleyenler Örnekçesi

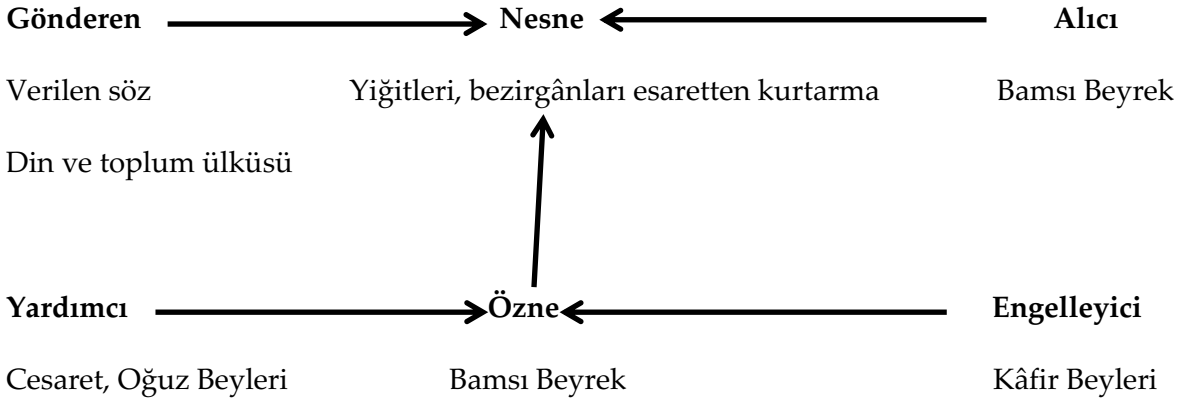
Pay Püre'nin gönderdiği bezirgânların Bamsı Beyrek'i bulmaları ve Banu Çiçek'in evlenmek üzere olduğu haberini vermeleriyle Bamsı Beyrek'in düğüne engel olmak istemesi kesitin eyletim aşamasıdır. Burada "yaptırmak" kipliği vardır, bezirgânlar getirdikleri haberle özneyi eyletir. Böylece gönderici ile özne arasında bir sözleşme gerçekleşir. Anlatı izlencesi bu eyletim ile başlar. Edinç evresinde özne, "yapmayı istemek", "yapabilmek", "yapmayı bilmek" koşullandırılmalarını doğal olarak edinmiştir. Edim aşamasında özne, esaretten kurtulur, kılık değiştirerek düğüne gelir ve düğünü dağıtır, Yaltacuk'a diz çöktürür. Kesitin yaptırm aşaması Salur Kazan'ın Bamsı Beyrek'e, "gel Banu Çiçek'le murada er" dediği bölümden oluşur. Bu teklif, öznenin boyun lideri tarafından başarılı bulunduğunu, onaylandığını ifade eder. Kesitte özne, Yaltacuk'un Banu Çiçek ile evlenmesine engel olarak amacına ulaşmış, dönüşüm meydana gelmiştir: $A\dot{I}= \ddot{O}3 \cup N8= \ddot{O}3 \cap N8$.

Sekizinci Kesit: Kâfirle Savaş

Salur Kazan, Bamsı Beyrek'e Banu Çiçek ile evlenmesini teklif eder ancak Beyrek, arkadaşlarını, bezirgânları kurtarmadan ve Hisar'ı almadan evlenmek istemez. Bu bağlamda

sonuçlandırıcı edim ertelenir, anlatıya yeni bir izlenec eklenir. Bu kesitte Bamsı Beyrek'in arkadaşlarının, bezirgânların kurtarılması, Melik'in kızının alınması, Kâfir beylerinin öldürülmesi, Bayburt Hisarı'nın Müslümanlaştırılması anlatılır. Bunlar Bamsı Beyrek'in amaçlarını oluşturan izleneciye ifade eder. Bu yönüyle bakıldığında kesitin gönderen eyleyenleri; verilen söze sadakat (G8), din ve toplum ülküsü (G9) alıcı ve özne Bamsı Beyrek (Ö3), nesne ise otuz dokuz yiğidi, bezirgânları esaretten kurtarmak (N9); Melik'in kızını almak (N10), kâfir ülkesini fethetmek (N11) olarak gösterilebilir. Anlatı izlencesinin güç ekseninde ise yardımcı eyleyenler olarak Oğuz beyleri (Y1), engelleyen eyleyen olarak da Şöklı Melik önderliğinde (E6) diğer Kâfir beyleri (E9) yer almaktadır.

Kesitte verilen söze sadakat, din ve toplum ülküsü ile Bamsı Beyrek ve otuz dokuz yiğidi, bezirgânları esaretten kurtarmak; Melik'in kızını almak, kâfir ülkesini fethetmek arasında iletişim ekseni kurulur. Beyrek ile otuz dokuz yiğidi, bezirgânları esaretten kurtarmak; Melik'in kızını almak, kâfir ülkesini fethetmek arasında isteyim ekseni vardır. Bamsı Beyrek ve Oğuz beyleri ile Şöklı Melik ve diğer Kâfir beyleri arasında güç ekseni oluşturulur. Kesitin eyleyenler örnekçesi şu şekildedir:



Şema 9: Sekizinci Kesitin Eyleyenler Örnekçesi

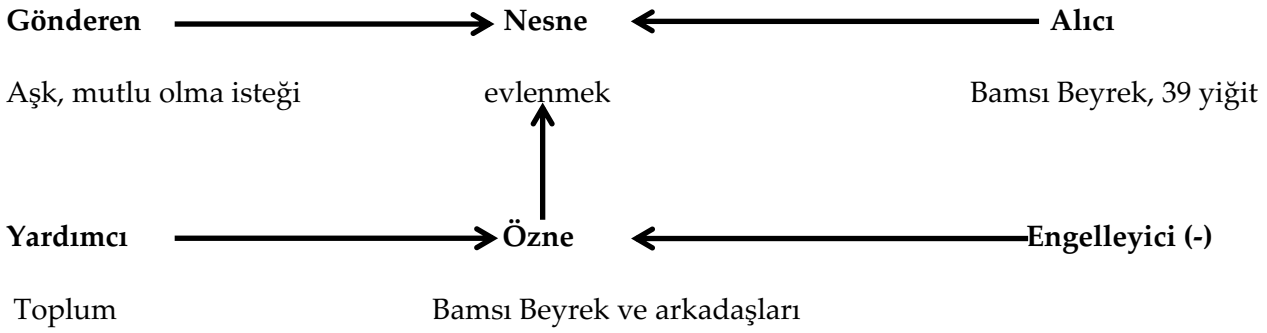
Bamsı Beyrek'in Melik'in kızına verdiği sözü yerine getirmek, arkadaşlarını ve bezirgânları esaretten kurtarmak ve kâfir ülkesini fethetmek istemesi kesitin eyletim aşamasıdır. Anlatı izlencesi bu eyletim ile başlar. Edinç evresinde özne, "yapmayı istemek", "yapabilmek", "yapmayı bilmek" koşullandırılmalarını doğal olarak edinmiştir. Edim aşamasında Bamsı Beyrek ve Oğuz beyleri kâfirler ile savaşır ve onları yenerler. Kâfir yurdunu müslümanlaştırırlar. Bamsı Beyrek, arkadaşlarını ve bezirgânları kurtarır, Melik'in kızını alır. $Aİ = Ö3 \cup N9, N10, N11 = Ö3 \cap N9, N10, N11$. Kesitin yapıtım aşaması ise bir sonraki kesitle birleşir.

Dokuzuncu Kesit: Düğün

Anlatı izlencesinin sonuç bölümünü oluşturan bu kesitte Bamsı Beyrek ile Banu Çiçek'in ve otuz dokuz yiğidin evlenmeleri konu edilir. Anlatı izlencesinin bu kesitte gönderen eyleyeni aşk, mutlu olmak isteğidir (G10). Alıcısı ve öznesi Bamsı Beyrek (Ö3) ve otuz dokuz yiğittir (Ö5). Nesne ise evlenmektir (N6, N12). Güç ekseninde yardımcı eyleyen olarak Oğuz toplumu (Y12) işlev görmektedir. Kesitin engelleyici eyleyeni ise bulunmamaktadır.

Kesitte aşk, mutlu olmak isteği ve evlenmek ile Bamsı Beyrek ve otuz dokuz yiğit, arasında iletişim ekseni kurulur. Beyrek, otuz dokuz yiğit ile evlenmek arasında isteyim ekseni vardır.

Bamsı Beyrek, otuz dokuz yiğit ve toplum arasında güç eksenini oluşturulur. Son kesitin eyleyenler örnekçesi şu şekilde gösterilebilir:



Şema 10: Dokuzuncu Kesitin Eyleyenler Örnekçesi

Son kesit, genel anlatı izlencesinin yaptırım aşamasını oluşturmaktadır. Öznenin başarısı ya da başarısızlığının değerlendirildiği; başarısızlığın cezalandırıldığı, başarının ise ödüllendirildiği yaptırım evresinin, incelediğimiz anlatıda iki ödül düzeyinden oluştuğu görülmektedir. Birincisi Bamsı Beyrek'in değer nesnesi olan Banu Çiçek'le evlenmesi, diğeri de Oğuz toplumunda bir kahraman olarak kabul edilerek statü sahibi olmasıdır. Bu noktada anlatı izlencesi bağlaşımla sonuçlanmıştır. Hikâyenin sonuç bölümünde Dede Korkut'un dua edip Bamsı Beyrek'in kahramanlığına ilişkin destan düzdükten sonra "bu boy da Bamsı Beyrek'in olsun" ifadeleri bu durumu ortaya koymaktadır. Dede Korkut'un destan okuyup dua etmesi öznenin başarısının başkalarınınca tanınması ve onaylanması olan onurlandırıcı deneyime karşılık gelmektedir. Anlatı izlencesinin başkişisi Bamsı Beyrek başlangıç durumunda değer nesnesinden ayrıken sonuç durumunda $A\dot{I} = \dot{O}\ddot{3} \cap N6, N13$ değer nesnesiyle birleşir. Anlatı izlencesi işlemci-edici özne olan $\dot{O}\ddot{3}$ 'ün başarısıyla tamamlanmıştır. Özne, Oğuz toplumunun yetişkin bir erkeği sayılabilmesi için gerekli olan nitelikleri kazanarak anlatı izlencesinin son aşamasına gelmiş ve Oğuz'un takdirini kazanıp statü sahibi olarak onurlandırılmıştır.

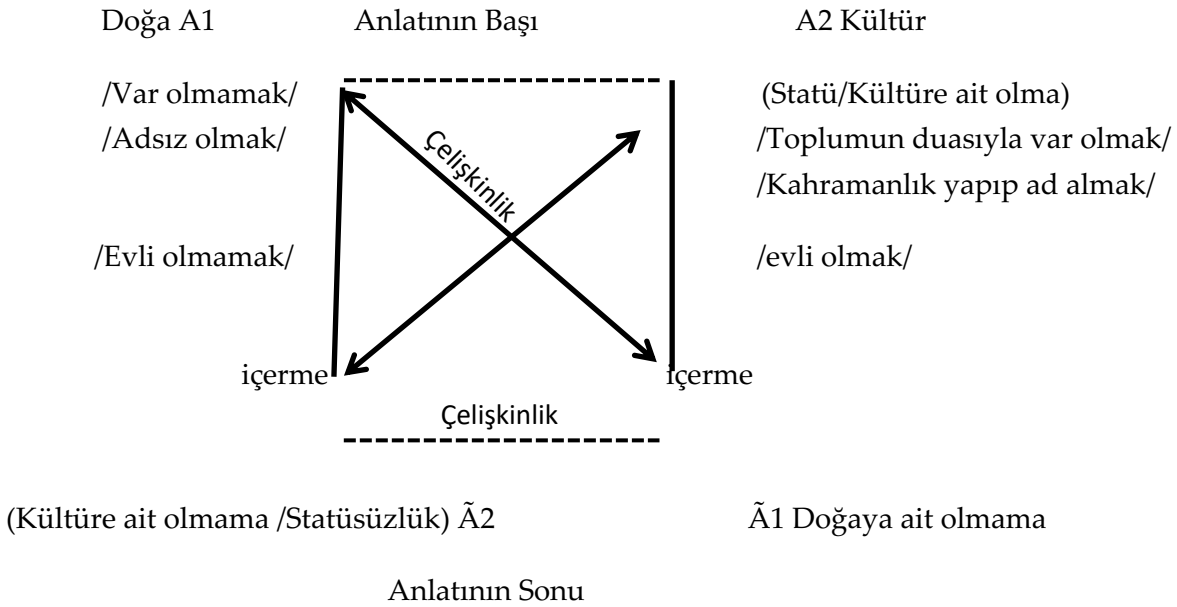
3. TEMEL YAPI (mantıksal-anlamsal yapı) ÇÖZÜMLEMESİ

Temel yapı (mantıksal-anlamsal) söylem ve anlatı düzeyinde ortaya çıkan, belirlenen ilişkilerin kavrandığı düzeyi meydana getirir. Anlatı adını verdiğimiz bütünü "dil" biçimlendirir ama sonuç dilsel olmayan bir olgudur. Bu boyut evrensel hayatla ve bu hayattaki temel karşıtlıklarla ilgilidir. Bu sebeple metnin dışına çıkılır ve edebiyat dışındaki dizgelerle, evrensel problemlerle bağlar kurulur. Çünkü edebiyatın toplumsal hayatla ilgisi vardır. Kurmaca olarak karşımıza çıkan şey aslında derin yapıda insanın bireysel ve toplumsal varoluş sorunlarının bir ifade şeklidir (Akerson, 2005, s. 147). Göstergibilimin temellendiği yapısalcı kurama göre "yapı" tüm insanlar için ortak bir karakteristikler dizisi, psikobiyolojik karakterli, doğuştan bir nitelik olarak tanımlanmakta, bu kuram insan görüngüsünü de belirli bir zaman ve mekânda ortaya çıkışlarıyla somutlanmış, bedenleşmiş zihinsel faaliyetler olarak görmektedir. Yalnızca bir model kullanımıyla anlaşılabilir gizli bir boyut olarak bu yapı Kantçı anlamında, yani insan aklının düzenleyici mekanizmalarının bulunduğu kabulü anlamında, bilinçdışıdır. İnsanın dünyayla ilişkisi, bu ilişkiyi kavramsallaştırmada kullandığı zihinsel araçlarla dolaylanmaktadır. Beyin, genetik olarak kalıtıldığı programı, ikili kodlar (gece-gündüz, soğuk- sıcak, siyah-beyaz, yaşam-

ölüm, eril-dişil...) aracılığıyla izler. Toplum bir iletişim mübadelesi mekanizmasıdır; toplumsal görüngüler iletiler, dil ise bu iletileri dönüştüren izgedir (code) (Özbudun vd., 2016, s. 200, 201).

Lévi-Strauss, kültürel ürünlerin çerçevesini çizen kuralların, arka planda yatan tek ve bilinçdışı zıtlık gramerinin kırılmaları olduğu kanısındadır. Bilinçdışı modellerin gerisinde insan akli yatmaktadır ve araştırmanın asıl hedefi, insan zihninin evrensel ilkelerine ulaşmak olmalıdır (Özbudun vd., 2016, s. 219). Göstergibilim mantık düzeyinde iki temel karşıtlık öne sürmüştür, bunlar: Bireyselle ilişkin karşıtlık: /yaşam/ ve ölüm/; toplumsala ilişkin karşıtlık: /Kültür/ ve /doğa/ dır (Kurtul, 2013, s. 90).

Yüzeysel görünümde Bamsı Beyrek ve Banu Çiçek'in birbirine kavuşma mücadelesini anlatan Kam Püre Oğlu Bamsı Beyrek anlatısının ana izleğini toplumun normlarına göre biçimlenen birey olma süreci oluşturur. Daha açık bir ifadeyle hikâyeye, Oğuz toplumunun idealize ettiği bireyin oluşumunu, kimlik kazanmasını ya da statü sahibi olarak toplumsal mekanizmaya dâhil oluş serüvenini anlatır. Serkan Köse'nin (2020, s. 72) de belirttiği gibi "Toplumlar zihinsel varoluşlarını belirlerken bir yandan kendi, diğer yandan ötekini inşa etmektedirler. Kendi ve ötekini tanımlama ihtiyacını hisseden toplumlar, kültürel-zihinsel kodları aracılığıyla belirli bir davranış kalıbını oluşturur". Doğum, ad alma, ait olduğu toplumun düşmanlarıyla savaşma ve evlenmeye doğru Bamsı Beyrek'in geçirdiği dönüşüm süreci üç anlatı izlencesinin birbirine eklenmesiyle meydana gelir. Eyleyensel düzlemde beliren bu izlenceler Bamsı Beyrek'in dönüşümlerinin aşamalarıdır. Betisel açıdan var olmayan, adsız, bireysel ve eşsiz bir kişiden; var olan, adı yani toplumsal kimliği olan, toplumsal ve evli bireye evrilmesini gösteren dönüşüm, doğal olandan kültürel olana doğru bir sürece karşılık gelir. Bu bağlamda anlatının derin yapısı doğa/ kültür arasındaki karşıtlık üzerine kurgulanmıştır. Bu karşıtlıktan hareketle anlatının derin yapısında yatan anlam göstergibilimsel dörtgen modelinde şu şekilde gösterilebilir:



Şema 11: Göstergibilimsel Dörtgen

A1 ve A2: Karşıtlık: Doğa –Kültür

A1 ve Ñ1 Çelişiklik: Kültür- Doğaya ait olmama

A2 ve Ñ2 Çelişiklik: Kültüre ait olma-Kültüre ait olmama

A1 ve Ñ2 İçerme (tümleyen): Doğa-Kültüre ait olmama

A2 ve Ñ1 İçerme (tümleyen) : Kültür-Doğa

Ñ1 ve Ñ2 Altkarşıtlıklar: Kültüre ait olmama-Doğaya ait olmama

İnsan, doğal ve toplumsal çevresindeki nesnelere sınıflandırarak dünyasına bir örüntü, bir düzen dayatır. Bu kategorilerin sınırları keyfidir ve yüzeysel benzerlik ya da farklılıklar üzerine temellenmektedirler. Ancak aralarındaki ilişkiler daha temel bir karakter sergilemektedir. Sistemlerin terimleri zıt çiftler olarak toplanmıştır ve bu çiftler birbirlerine zıtlıklar sistemi oluşturacak şekilde ilişkilendirilir. Bu, başka ilişki şekilleri, özellikle de toplumsal gruplar arasındaki ilişkiler üzerinde düşünmeye olanak sağlayan bir model oluşturmaktadır (Kuper, 1083, s. 178, akt. Özbudun vd., 2016, s. 220). Lèvi Strauss'un (Lèvi-Strauss'dan akt. Fiske, 2015, s. 128-129) tüm sistemin üzerine yaslandığını düşündüğü temel zıtlık, "doğa-kültür" zıtlığıdır. Bu zıtlık bütün toplumların anlamlı hâle getirmeye çalıştığı en önemli sınırdır. Kültür bir anlam yaratma sürecidir ve yalnızca dışsal doğayı ya da gerçekliği değil, onun bir parçası olan toplumsal sistemi ve bu sistem içindeki insanların toplumsal kimliklerini ve gündelik etkinliklerini de anlamlandırır. Kendimiz, toplumsal ilişkilerimiz ve gerçeklik hakkındaki algılarımız aynı kültürel süreçlerce üretilmektedir. Ancak çoğu kültür, kendimizi ve toplumu anlamlandırma ile gerçeklik ya da doğayı anlamlandırma arasında bir süreklilik olduğunu kabul etmez, doğa ve kültür arasında açık bir ayrım yapar ve bunlarda görülen anlamları ya da kategorileri doğallaştırmaya çalışır.

Temel mantık yapısı doğa/kültür karşıtlığı üzerine kurgulanan anlatıda özne eyleyen Bamsı Beyrek'in kültürleşme süreci -"doğal varlığın" "sosyal varlığa"- dönüşümü, bir başka deyişle başlangıçta toplumun ve kültürün dışında olan öznenin aşama aşama toplumsal mekanizmaya dâhil oluşu anlatılır. Sözlü kültür ürünleri ait olduğu toplumun değer yargılarını yansıtır. İncelenen anlatının derin anlam düzeyinde toplumun değer yargıları ve buna bağlı olarak idealize ettiği bireyin nitelikleri resmedilmektedir. Söz konusu niteliklerin her biri toplum tarafından üretilir bir başka deyişle kültürel bir nedene doğal olana karşıtlık oluşturur. Çocuk, yeni doğduğunda doğa ile kültür dünyası arasında eşikte konumlanır. Henüz hiçbir yere ait değildir. Çocuğun kültür dünyasıyla birleşmesi veya geçişin sağlanabilmesi için art arda atlaması gereken eşikleri vardır. Canlı varlığın kültüre özgü araçlarla tanımlanması, doğa dünyasından getirdiklerinden ayrılması, buna bağlı olarak da yaşamsal kritik noktalardan güçlü bir şekilde geçebilmesi, böylece tam olarak canlı statüsünü kazanabilmesi gerekir. Söz konusu bu gereklilikler yardımıyla toplumun yeni üyesi, zaman içerisinde yaratılış kaosundan getirmiş olduğu nitelikleri kaybederek kültürün kozmosuyla tanımlı hâle gelir. "Kam Püre Bey Oğlu Bamsı Beyrek" hikâyesinde doğal ve kültürel arasında karşıtlık oluşturan dönüşümler, doğum, ad alma ve evlenme eşiklerinde gerçekleşir. Öznenin bu eşiklerden geçmesi birtakım sınavları başarması ve bazı niteliklerle donanması sonucunda mümkün olur. İlk eşik Bamsı Beyrek'in biyolojik

doğumdur. Bu eşik öznenin doğumunu içermekle birlikte esasında Pay Püre Bey'nin de bir erkek çocuk sahibi olarak toplumsal mekanizmaya dâhil oluşunu anlatır.

İkincisi ad alma eşiğidir. Kişiye verilen adlar kullanıcıyı tanımlamakta ve ona sosyokültürel bir statü sağlamaktadır. Bu yönüyle de ad, sahibini tanımsız olmaktan çıkarıp onu toplumun bir üyesi yapmaktadır (Calp, 2014, s. 28). Etnografya gerçeğinde adın özelliği, bireyin toplumun sosyal yapısındaki yerini belirlemek amacını taşımaktadır. Geleneksel kültürlerde ad verme, kuşkusuz sosyal statünün belirlenmesinin önemli bir biçimi olmuştur. Türk dillerinde at teriminin "ad" "isim" gibi anlamlarının yanında "san, unvan ve şöhret" anlamlarında da kullanılması tesadüf değildir (Lvova vd., 2013, s. 189). Anlatıda kahramanlık yapmayan, baş kesip kan dökmeyen çocuğa gerçek, kalıcı adını vermemek Oğuz toplumunun bir normu olarak gösterilir. Bamsı Beyrek, bezirgânların yardım isteği üzerine kâfirleri öldürmesi sonucunda ad alır. Burada toplumsal mekanizmaya dâhil olmak için öznenin cesaret, savaşma yeteneği gibi niteliklerine sahip olması gerektiğine işaret edilir. İkinci kesitin sonunda kahramanlık yapan Bamsı Beyrek'e Dede Korkut önderliğinde ad verme töreni düzenlenip adıyla birlikte atı ve savaş aletleri verilir. Ad vermenin toplum huzurunda gerçekleştirilmesi, adın bireyin topluma -kültür dünyasına- kabul edilmesinin basamaklarından biri olması anlam çerçevesinde kişinin statü değişimine toplumun tanıklık ederek onaylaması, bireyin yeni durumunun meşrulaştırması anlamlarını taşımaktadır.

Anlatının bir diğer dönüşüm eşiği olan evlenme, biyolojik dürtülerin kültüre özgü ajanlarla denetim altına alınması yönüyle Lévi Strauss'a (1994, s. 13) göre doğa/kültür karşıtlığına denk düşmektedir. Aile doğal bir ilişki biçimi değil, kültürel olarak belirlenen bir toplumsal bağıttır. Temel yasa, evlilik ilişkisini kurala bağlayarak, kültürün egemenliğinin, çiftleşmeye dayalı doğanın egemenliğinin üstüne eklenmesidir. Benzer düşünce Türk kültüründe de bulunmaktadır. Türk mitolojik bilincinde evlilik, kültürün en önemli kurumu olarak görülür. Geleneksel toplumda, farklılığın giderilmesinin kesin yolu evliliktir; bunun sonucunda genç kişi, eşit haklarla akrabaları arasına girmektedir (Lvova vd., 2013, s. 208). "İnsanlara ölümle birlikte gönderilen evlilik, onları ebediyen mitolojik ve farklı oluş yabaniliğinin mutlu zamansızlığından kurtarmıştır" (Lvova vd., 2013, s. 208, 209, 210). Türk topluluklarında ailesi bulunan ve mülk sahibi olan erkekler, kamuoyu önünde toplumun tam üyesi olarak görülür. Bekâr olan ve yalnız yaşayan insan yarım insan kabul edilir (Lvova vd., 2013, s. 227, 228). Buradan anlaşılmaktadır ki Türklerin geleneksel dünya görüşlerinde de evlilik, bireylerin kültürleşme sürecinin önemli bir basamağı olarak görülmektedir.

Bamsı Beyrek adını aldıktan sonra devam eden kesitlerin hepsi evlenme macerasını konu alır. Anlatıda evlenme, birbirine eklenmiş birden fazla anlatı izlencesi oluşturmuştur. Bu izlencelerin her birinde öznenin belirli sınamalardan geçtiği ve bazı edinçleri kazandığı bir başka ifadeyle dönüştüğü görülmektedir. İlk izlencede Bamsı Beyrek, Banu Çiçek ile nişanlanır ve nişanlı olma statüsü kazanır. Bunun için güç, yetenek, cesaret ve cömertlik gibi değerler üzerinden sınanır ve başarılı olur. İkinci izlencenin konusunu kız isteme oluşturur. Bu aşama baba, toplum ve onları temsil eden Dede Korkut yardımıyla geçilir. Üçüncü izlençe Bamsı Beyrek ve arkadaşlarının kaçırılıp esir edilmesiyle olumsuz sonuçlanan düğündür. İzlencede şu ayrıntı dikkat çeker: Bamsı

Beyrek, Banu Çiçek'in gönderdiği kırmızı kaftanı giyince arkadaşları üzürlüler. Burada sembolik dille öznenin arkadaşlarıyla dolayısıyla da toplumla bütünlük oluşturmadığı, kolektif bilince sahip olmadığı vurgulanmak istenir. Özne henüz istenen olgunlaşma seviyesine gelmemiştir. Bu nedenle evlenme ve bu durumun sonucu olan özneye sosyal kimlik verecek olan statü kazanımı gerçekleşmez. Özne yeniden edinç evresine döndürülerek onun toplumun normlarına uygun birey olması için dönüşüm geçirmesi amaçlanır. Bu dönüşüm yabancı bir yerde esir olma şeklinde kurgulanarak gerçekleşir. Sonraki anlatı izlencesinde on altı yıl Bayburt Hisarı'nda esir tutulan Bamsı Beyrek, Banu Çiçek'in başkasıyla evlendiği haberi üzerine Hisar'dan kaçır. Kaçarken arkadaşlarını ve ona yardım eden Melik'in kızını geri dönüp alacağına dair söz verir. Oğuz'a gelip Banu Çiçek'i yeniden kazanan Bamsı Beyrek, Kazan Bey'in düğün teklifini kabul etmeyerek bütün Oğuz Beylerinin katılımıyla kâfir üzerine düzenlediği seferle arkadaşlarını kurtarır, Melik'in kızına verdiği sözü tutar, kâfir ilini alır ve İslamlaştırır. İzlencede özne sözünü tutmuş, arkadaşlarını kurtarmış, Oğuz ve İslam için savaşarak kazanımlar elde etmiştir. Buradan öznenin toplumun idealize ettiği birey kıvamına geldiği anlaşılır. Onu eyletime iten güç kendisidir ve durum olgunlaşmanın gerçekleşmesi bağlamında önemli bir detaydır. Anlatının son izlencesinde Bamsı Beyrek ve arkadaşları evlenirler. Öznenin arkadaşlarıyla birlikte evlenmesi kolektif bilince eriştiğinin göstergesidir. Toplumun istediği nitelikleri kazanan özne, evli olma statüsünü kazanmak suretiyle kültürleşme/sosyalleşme evrimini tamamlamıştır. Bir diğer deyişle doğal olandan kültürel olana geçiş gerçekleşir.

SONUÇ

Çalışmada Greimas'ın geliştirdiği göstergebilimsel çözümleme yöntemi kullanılarak *Dede Korkut Kitabı*'nda yer alan "Kam Püre Bey Oğlu Bamsı Beyrek" hikâyesi incelenmiştir. İlk olarak söylem analizi yapılmış anlatının kişi, zaman ve uzam görünümü belirlenmiştir. Daha sonraki aşama olarak anlatı analizi yapılmış, her bir kesit ayrı ayrı olmak üzere eyleyenleri saptanarak eksenleriyle birlikte şemaları oluşturulmuş, anlatı izlencelerinin dört aşaması tespit edilmiştir. Son olarak da anlatının derin düzeyi çözümlenmeye çalışılmış bu amaçla anlamsal-mantıksal yapısı tespit edilerek göstergebilimsel dörtgenle ortaya konulmaya çalışılmıştır.

Yapılan analiz neticesinde yüzeysel görüngüde Bamsı Beyrek ve Banu Çiçek'in kavuşma serüvenini anlatan anlatının temel mantık yapısının doğa/kültür karşıtlığı üzerine kurgulandığı görülmüştür. Anlatıda özne eyleyen Bamsı Beyrek'in kültürleşme süreci -"doğal varlığın" "sosyal varlığa"- dönüşümü, bir başka deyişle başlangıçta toplumun ve kültürün dışında olan öznenin aşama aşama toplumsal mekanizmaya dâhil oluşunun anlatıldığı tespit edilmiştir. Toplumsal mekanizmaya dâhil olma ad alma ve evlenmeyle edinilen statü sonucunda mümkün olmakta bu statüleri kazanmak için de öznenin Oğuz Boyu'nun normlarına göre belirli nitelik, özellik ve değerlere sahip olması gerekmektedir. Bir başka deyişle özne, sözü edilen aşamaları geçmek için belli ölçütler uyarınca sınanmakta, olgunlaşması ve istenen özellikleri kazanması beklenmektedir. Anlatıda sınanma betileri olarak; cesaret, güç, yetenek, savaşçılık, doğru sözlü olma, verilen sözü tutmak, sadakat, bencil değil diğergâm olmak, dini ve toplumu için savaşma gibi nitelikler gösterilmektedir. Bu özelliklere sahip olabilen bir erkek toplum nezdinde kimlik kazanabilmekte,

toplumun bir bireyi olabilmektedir. Doğa-Kültür zıtlığı ve toplumların bireylerini kültürleştirmeleri evrensel bir olgu olsa da nasıl kültürleştirdikleri veya kültürleştirme ajanları millîdir. Bu bağlamda incelenen anlatıda tespit edilen kültürleştirme ajanlarını oluşturan değer yargıları Oğuz'un dahası Türk milletinin kodlarıdır. Bu çalışmayla görülmüştür ki pek çok alanda kullanılan göstergebilimsel çözümleme yöntemi sözlü kültür ürünü olan halk edebiyatı alanına ait bir metnin anlamının anlaşılmasında ve Dede Korkut hikâyeleri gibi Türk kültürünün önemli kodlarını taşıyan metinlerin çözümlenmesinde oldukça işlevseldir. Metinlerin derin yapısını ortaya çıkarmayı amaçlayan bu yöntemin Türk milletinin tarihi, kültürel kodlarını ihtiva eden metinlerin çözümlenmesinde kullanılması faydalı olacaktır.

KAYNAKÇA

- Akerson-Erkman Fatma (2005). *Göstergebilime Giriş*. İstanbul: Multilingual Yayınları.
- Akpınar, Ahmet (2023). "Bamsı Beyrek Destanı'nın Uşak Varyantı ve Bu Varyantta Tanıklanan Limitatif İşlevli Bir Gramer Yapısı". *Korkut Ata Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, S. 11, s. 245-262.
- Bars, Mehmet Emin (2024) "Greimas'la Bir Başkaldırı Hikâyesini Okuma: İç Oğuz'a Taş Oğuz Asi Olup Beyrek Öldüğü Boy". *Çukurova Üniversitesi Türkojoloji Araştırmaları Dergisi*, 9(1), 135-152.
- Calp, Mehrali (2014). "Kişi Adları Üzerine Dilbilimsel Bir Çalışma (Ağrı İli Örneği)". *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, S. 52, sf. 27-49.
- Dağlı, Ahmet (2012). *Yapısalcı Açından Amasya Efsaneleri*. Doktora Tezi. Samsun: On Dokuz Mayıs Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Ergin, Muharrem (2016). *Dede Korkut Kitabı I-II*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Fiske, John (2015). *İletişim Çalışmalarına Giriş*, (Çev.: Süleyman İrvan). Ankara: Pharmakon Yayınevi.
- Eliuz, Ülkü (2001). "Dede Korkut Hikâyelerindeki Şahıs Kadrosunun Karakter Yapıları Bakımından İncelenmesi". *Bilig Dergisi*, S. 18, s. 63-86.
- Eliuz, Ülkü (2015). "İmge ve Göstergeler Uzamı: Dede Korkut Hikâyeleri". *Türk Dünyası İncelemeleri Dergisi*, C15, S. 2, s. 75-88.
- Gènette, Gerard (2020). *Anlatının Söylemi*, (çev.: Ferit Burak Aydar). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Greimas, Algirdas, Julien (1995). *Kusur Konusunda*, (çev.: Ayşe Kıran). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Günay, Veli Doğan. (2001). *Metin Bilgisi*. İstanbul: Multilingual Yayınları.
- Günay, Veli Doğan (2004). "Fransız göstergebiliminde yeni açılımlar". *Dilbilim*, 29-46. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/iudilbilim/issue/1086/12292> (Erişim Tarihi: 08.15.2024).
- Günay, Umay (1998). "Dede Korkut Hikâyelerindeki Karakterlerin Tahlili". *Milli Folklor Dergisi*, S. 37, s. 3-12.
- Güngören, Ahmet (1998). *Bir Antropoloji El Kitabı İçin Yazılar: Caduların Günbatımı*. İstanbul: Yol Yayınları.
- İşeri, Kamil (2008). "Ömer Seyfettin'in 'Yüz Akı' Öyküsünün Göstergebilimsel Çözümlemesi". *Modern Türklük Araştırmaları Dergisi*, C. 5, S. 3, s.117-139.
- Kıran, Ayşe Eziler (2004). *Göstergebilim ve Yazınsal Çözümlemeler, Disiplinlerarası Ortam ve Yöntem Sorunları*, (Haz. Nedret Öztokat), İstanbul: Multilingual Yayınları.
- Kıran, Zeynel ve Kıran, Ayşe (2000). *Yazınsal Okuma Süreçleri*. Ankara: Seçkin Yayınları.

- Kıran, Zeynel ve Kıran, Ayşe (2007). *Yazınsal Okuma Süreçleri*. Ankara: Seçkin Yayınları.
- Köse, Serkan (2020). Dede Korkut Kitabı'nı Kaos ve Kozmos Bağlamında Okuma. *Milli Folklor Dergisi*, S. 125, s. 71-81.
- Kurtul, Kamil (2013). "Cellat ve Ağlayan Yüz Adlı Hikâyenin Göstergebilimsel Çözümlemesi". *The Journal of Language and Linguistic Studies*. Vol. 9, no, 1, April, s. 81-94.
- Lèvi-Strauss, Claude (1994). *Yaban Düşünce* (Çev.: Tahsin Yücel) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Lvova, E. L, vd. (2013). *Güney Sibiryâ Türklerinin Geleneksel Dünya Görüşleri-İnsan ve Toplum*. C. II. (Çev.: Metin Ergun). Konya: Kömen Yayınları.
- Özbudun, Sibel; Balkı, Şafak; Altuntek, Serpil (2016). *Antropoloji: Kuramlar, Kuramcılar*. Ankara: Dipnot Yayınları.
- Özdamar, Fazıl (2019). "Köroğlu'nu Greimas'la Okumak: "Köroğlu'nun İstanbul Seferi"ne Yapısalcı Bir Yaklaşım". *Milli Folklor Dergisi*, C. 16, S. 123, s. 69 – 89.
- Öztoğat, Nedret (2015). "Anadolu Masalına Göstergebilimsel Bir Bakış". *Millî Folklor Dergisi*, Yıl 27, S. 108, s. 60-73.
- Rifat, Mehmet (2011). *Homo semioticus ve genel göstergebilim sorunları*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Rifat, Mehmet (2019). *Göstergebilimin ABC'si*. İstanbul: Say Yayınları.
- Soydaş, Hakan (2014). *Eric Emmanuel Schmitt'in Nuh'un Çocukları (L'enfant De Noe) Adlı Hikâyesine Göstergebilimsel Bir Yaklaşım*. Yüksek Lisans Tezi. Erzurum: Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Şahin, Fatma Zehra (2024). "Tahir ile Zühre Hikâyesinin Göstergebilimsel İncelemesi". *Söylem Filoloji Dergisi*, C 9, S 1, s. 125-146.
- Turner, Victor Witter (1974). *Dramas, Fields, and Metaphors Symbolik Action in Human Society*. New York: Cornell Universty Press.
- Uçan, Hilmi (2008). *Dilbilim Göstergebilim ve Edebiyat Eğitimi*. Ankara: Hece Yayınları.
- Yücel, Tahsin (2005). *Yapısalcılık*. İstanbul: Can Sanat Yayınları.

OKTAY YİVLİ

Kırk Yama

AŞK, EDEBİYAT ve ÖTEKİ ŞEYLER



Günce Yayınları

(İnanışlar ve Gelenekler Bağlamında)

TÜRK ve SLAV KÜLTÜRLERİNDE RENK SEMBOLİZMİ

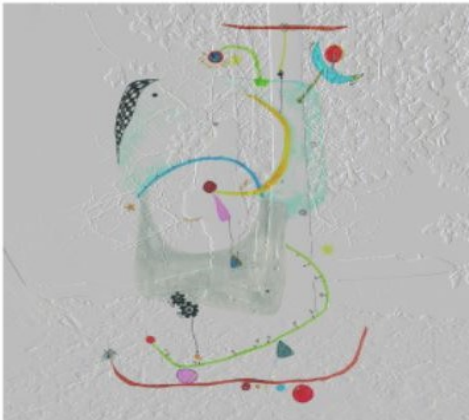
DR. HAKAN SARAÇ



Günce Yayınları

Dr. Zuhal Emirosmanoğlu

Fenomenolojik Bir 'Çeviri İşi': Bachelard-Düşçüzileri



Günce Yayınları

Mahmut Babacan

Üniversiteler İçin

Türk Dili Kompozisyon Bilgileri



Günce Yayınları

Muğla Türkülerinde Kadına Yönelik Şiddet ve Şiddet Türleri

FİLİZ ERDİR* - DOÇ. DR. ZERRİN EREN**

Öz

Toplum ve kültürün, bireyin şiddeti öğrenmesi ve içselleştirmesindeki rolü yadsınamaz. Masal, fıkra, atasözü, deyim, türkü gibi sözlü kültür öğelerinde yer alan kadına yönelik şiddet temaları ya da kadına yönelik şiddeti onaylayan ve destekleyen anlatımlar, erkeğin kadın üzerinde kurduğu tahakkümün devamlılığını sağlayabilir. Halk edebiyatı ürünlerinden olan türkülerde yer alan kadına yönelik şiddetin dilden dile dünden bugüne aktarılması ve sıklıkla tekrarlanması bu olgunun kanıksanmasına, olağanlaşmasına ve devamlılığının sağlanmasına neden olabilir. Bu nedenle, bu çalışmanın amacı, Muğla yöresi türkülerinde kadına yönelik şiddet içeren türkülerin olup olmadığını tespit etmek, eğer şiddet içeren türküler varsa, bu yapıtlarda ne tür şiddetin dillendirildiğini ortaya koymaktır.

Bu amaçla Muğla yöresi türkülerinde nitel içerik analizi yöntemiyle incelenmiş; incelenen türkülerde kadına yönelik şiddet olduğu belirlenmiştir. Bu türkülerdeki kadına yönelik şiddet türleri açısından irdelendiğinde, sözel, fiziksel, duygusal, cinsel, sembolik şiddet bulgularına ulaşılmıştır. Bu türlerin yanı sıra, Muğla türkülerinde kadına yönelik şiddetin en uç noktası olan kadın cinayetlerinin de betimlendiği tespit edilmiştir. Bu tespitler, türkülerde yer alan kadına yönelik şiddetle ilgili betimlemeler ve ifadeler konusunda farkındalık oluşturulmasına, kadına yönelik şiddet içeren kültürel öğelerin tekrar gözden geçirilmesini sağlayarak kadına yönelik şiddetin önlenmesine katkı sunabilir.

Anahtar sözcükler: Türkü, Muğla türkülerinde, şiddet, kadına yönelik şiddet, kadın cinayetleri

VIOLENCE AGAINST WOMEN AND TYPES OF VIOLENCE IN MUĞLA FOLK SONGS

Abstract

The role of society and culture in an individual's learning and internalizing violence cannot be disregarded. Violence themes or expressions approving and supporting violence against women in oral literary products such as tales, jokes, proverbs, idioms, and folk songs may ensure the continuity of the domination of men over women. The oral transmission of such songs from the past to the present by word of mouth and frequent repetition of violence against women in their lyrics may cause violence against women to be taken for granted, normalized, and sustained. Therefore, the aim of this study is to determine whether there are Muğla folk songs containing violence against

* Akdeniz Üniversitesi, Kadın Çalışmaları ve Toplumsal Cinsiyet Ana Bilim Dalı Doktora Öğrencisi, erdirfiliz48@outlook.com, ORCID ID: 0000-0003-1163-4431

** Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, erenz@omu.edu.tr, ORCID ID: 0000-0002-8579-6639

Gönderilme Tarihi: 18 Eylül 2024

Kabul Tarihi: 13 Ekim 2024

women in their lyrics; if there are folk songs containing violence against women, to display what types of violence are uttered in such folk songs.

This paper used qualitative content analysis to study Muğla folk songs, and in the Muğla folk songs under scrutiny, violence against women was determined. When the types of violence against women were examined, verbal, physical, emotional, sexual and symbolic violence against women in Muğla folk songs were found out, as well as femicide. The findings are significant as they may contribute to raising awareness about the descriptions and expressions of violence against women in folk songs and may form the basis for reconsideration of the cultural products containing violence against women to prevent violence against women.

Keywords: Folk songs, Muğla folk songs, violence, violence against women, femicide

GİRİŞ

Siddet, bireyin günlük yaşamda kimi zaman mağduru olduğu, kimi zaman tanığı olduğu ya da gazete ve televizyon haberlerinde veya sosyal medyada karşısına çıkan bir olgudur. Bireyin gündelik yaşamında çeşitli biçimlerde ve yollarla karşısına çıkan şiddet olgusu insanlık tarihi kadar eskidir. Dünya Sağlık Örgütü, şiddeti, “fiziksel güç veya iktidarın kasıtlı bir tehdit veya gerçeklik biçiminde bir başkasına uygulanması sonucunda maruz kalan kişide yaralanma, ölüm ve psikolojik zarara yol açması ya da açma olasılığı bulunması” (2002, s. 5) olarak tanımlar. Şiddet, birey ya da bireylerin sahip oldukları fiziksel, ekonomik, statüsel güçlerini kullanarak karşısındaki kişi ya da kişiler üzerinde maddi veya psikolojik zararlara neden olması ya da neden olabilecek davranışlarda bulunması olarak da açıklanabilir.

Bireylerin mağduriyetine neden olan şiddet, maruz kalan gruplara göre, “Kadına yönelik şiddet”, “Çocuğa yönelik şiddet”, “Yaşlıya yönelik şiddet”, “Akranlar arası şiddet”, “Kardeşler arası şiddet”, “Flört şiddeti”, “Engelliye yönelik şiddet”, “LGBT şiddeti”, “Mülteci şiddeti”, “Kişinin kendine yönelik şiddeti” olarak sınıflandırılır (Polat, 2016, s.16). Bu şiddet türlerinden kadına yönelik şiddet, erkeklerin kadınlar üzerinde hâkimiyet kurmasına ve kadınlara yönelik ayrımcılık yapmalarına neden olmaktadır. Pekin Deklarasyonu ve Eylem Platformu, kadına yönelik şiddeti, “kadının fiziksel, cinsel veya psikolojik zarar görmesiyle veya acı çekmesiyle sonuçlanan veya sonuçlanması muhtemel olan, bu tip hareketlerin tehdidini, baskıyı ya da özgürlüğün keyfi engellenmesini içeren ister toplum önünde ister özel hayatta meydana gelmiş olsun, cinsiyete dayalı her türden şiddet” (1995, s. 46) şeklinde tanımlamaktadır. Kadına yönelik şiddetin, “kadınlar ve erkekler arasındaki tarihten gelen eşit olmayan güç ilişkisinin tezahürü olduğu” (Birleşmiş Milletler,1993, s. 182); kadınların erkeklere kıyasla ikincil bir konumda kalmasını sağlayan bir mekanizma işlevi yürüttüğü kabul edilmektedir. Kadına yönelik şiddet farklı türlerde meydana gelmektedir. “Psikolojik şiddet, fiziksel şiddet, cinsel şiddet, ekonomik şiddet, tek taraflı ısrarlı takip, kadın ticareti, flört şiddeti, dijital şiddet, mobbing (yıldırma)” (Kadın Dayanışma Vakfı, 2018, s. 3) kadınların maruz kaldıkları şiddet türleri arasında yer almaktadır. Kadına yönelik şiddetin diğer bir boyutunu da kadın cinayetleri oluşturmaktadır.

“OECD Kadına Yönelik Şiddetin Sona Erdirilmesi Konulu Üst Düzey Konferansı” (2022, s. 6) kayıtlarında, OECD ülkelerinde bulunan kadınların ömrü boyunca yakın bir partner tarafından

uygulanan fiziksel ve/veya cinsel şiddete maruz kalma oranı ortalama %23 iken, Türkiye’de bu oran %38’dir. Türkiye, OECD ülkeleri arasında Arjantin’den (%42) sonra kadına yönelik şiddet konusunda ikinci sırada yer almaktadır. Twentify’ın “Kadına Yönelik Şiddet Araştırması 2020” verilerinde de Türkiye’de kadınların %56’sının fiziksel şiddete maruz kaldığı ya da şahit olduğu bulgulanmıştır. Kadın Cinayetlerini Durduracağız Platformu tarafından hazırlanan raporda; 2021 yılında 280 kadın cinayeti, 217 şüpheli kadın ölümü; 2022 yılında 334 kadın cinayeti ve 245 şüpheli kadın ölümü; 2023 yılında ise 315 kadın ölümü ve 248 şüpheli kadın ölümü yer almıştır (Kadın Cinayetlerini Durduracağız Platformu, 2023). Bu veriler kadın cinayetleri ve şüpheli kadın ölümlerinin her geçen yıl artma eğiliminde olduğunu göstermektedir. Birleşmiş Milletler “Kamu alanları ve özel alanlarda, bütün kadınlara ve kız çocuklarına yönelik, kadın ticareti, cinsel ve her türlü istismarı da kapsayan şiddetin her türünün ortadan kaldırılması” (Sürdürülebilir Kalkınma Amaçları, 2023) maddesi ile kadına ve kız çocuklarına yönelik şiddeti ortadan kaldırmayı hedeflemektedir. Birleşmiş Milletler, Ekonomik Kalkınma ve İş Birliği Örgütü (OECD) gibi örgütler de kadına yönelik şiddeti sonlandırmayı amaçlamaktadırlar.

Şiddeti engelleyebilmek için şiddetin nedenlerini tespit etmek gerekmektedir. Şiddetin nedenlerini anlamak için çeşitli kuramlar ileri sürülmüştür. Bu kuramları Gök şöyle sıralar: “Yapısal sistem sorunlarına odaklanan kuramlar”, “Kültürel kuramlar”, “Toplumsal cinsiyet kuramları”, “Feminist kuramlar”, “Psikanalitik kuramlar”, “Sosyal öğrenme kuramı”, “Ekolojik sistem kuramı” (2016, s. 458-467). Günümüzde şiddetin altında yatan nedenleri açıklamada kullanılan en yaygın model ise “ekolojik model”dir (Polat, 2016, s. 17). “Ekolojik modele göre her birey içinde bulunduğu kişisel, ailesel, çevresel ve toplumsal etmenlerden etkilenir” (Ögel, Tarı ve Eke, 2005, s. 10) ve söz konusu bu unsurlar şiddet davranışının ortaya çıkmasında risk faktörü olarak kabul edilir. Lori L. Heise, kadına yönelik şiddetin varlığına ve sürdürülmesine sebep olan bireysel, durumsal ve sosyokültürel unsurların etkileşiminin ekolojik model bağlamında açıklanabileceğini belirtir (1998, s. 263). Heise’nin ekolojik modelinde ontojenik faktörler, mikrosistem, ekzo sistem ve makro sistem olmak üzere dört öge yer almaktadır. Ontojenik faktörler, kişilik özellikleri, beceriler, kişisel geçmiş gibi bireysel belirteçleri ifade eder. Mikrosistem, bireyi çevreleyen yakın bağlamı, yani aile biriminin kendisini içerir. Ekzo sistem, bireyi çevreleyen yakın ortam üzerinde etkisi olan resmi ve gayri resmî kurumlardan, sosyal yapılardan oluşur. Makro sistem ise, toplumsal ve kültürel değerleri ve normları içerir (Heise, 1998, s. 266-281). Bireylerin içinde buldukları çevreden büyük ölçüde etkilendiğini söyleyen ekolojik model, bireyi de içine alan; bireyin faal bir unsuru olduğu ortam ve bağlam ile ilişkisini ve etkileşimini anlamlandırabilmek için faydalı bir bakış açısı sağlamaktadır (Sayılan, 2017, s. 67). Sosyal çevreye vurgu yapan bu modelde, kültürel değerler ve normlar da şiddet ortamının oluşmasına neden olabilecek ögeler arasında yer almaktadır. Bu model göz önüne alındığında, şiddetin toplumsal cinsiyet ile ilgili olabileceği çıkarımı yapılabilir.

Toplumun şiddet ve saldırganlıkla ilgili özellikleri, erkeksi özellik olarak nitelendirmesi, bu sorunun toplumsal cinsiyet kalıp yargı ve rolleriyle ilişkili olduğu anlamına gelebilir. Kadın ve erkek ile ilgili yapılan çalışmalarda iki farklı terimin, cinsiyet (sex) ve toplumsal cinsiyet (gender) terimlerinin kullanıldığı görülür; iki farklı terim iki farklı kavramın göstergesidir. Bunlardan, cinsiyet, kadın ya da erkek olmanın biyolojik yönüne işaret ederken; toplumsal cinsiyet toplumun

kadın ya da erkek olmaya yüklediği anlamları ve beklentileri anlatmaktadır (Dökmen, 2009 s. 20). Toplum kadın ve erkeğin farklı davranmasını, farklı özelliklere sahip olmasını bekler. Toplumun kadınların nasıl davranmaları, nasıl giyinmeleri, hangi işleri/meslekleri yapmaları, hatta hangi kişilik özelliklerine sahip olmalarıyla ilgili beklentileri kadınsılık kalıp yargı ve rollerini, erkeklerle ilgili bu tür beklentileri ise erkeksilik cinsiyet kalıp yargı ve rollerini oluşturur. Toplumumuzda erkeğin sokakta kavga etmesi, argo konuşması, öfkesini kontrolsüz bir şekilde dışa vurması normal kabul edilmektedir. Bu bağlamda toplumumuzda erkeğin kadına yönelik şiddeti “hem döver hem sever”, “erkektir, yapar” deyimleriyle olağanlaştırılırken; kadına da erkek şiddetinin alın yazısı, kader olduğu söylenir. Kadın ve erkeğe yüklenen toplumsal cinsiyet rolleri doğrultusunda meydana gelen kadın ve erkek arasındaki dengesiz güç ilişkisi, toplumdaki pek çok bireyde ve toplumun genelinde kadınlara yönelik şiddeti meşru gören bir zihniyetin oluşmasına neden olmuştur (Kadına Yönelik Aile İçi Şiddetin Önlenmesi Projesi, 2012, s. 17). Kadın üzerinde iktidar kurma aracı olan şiddet kadının erkeğe karşı çıkması, erkeğin kadına istediğini yaptıramaması gibi durumlarda erkeğin sarsılan iktidarını yeniden kurmasına hizmet ederken, erkeğin güçsüzlüğünün hıncını almasını da sağlamaktadır (Öztürk, 2014, s. 72-73). Görüldüğü gibi, erkek tarafından yürütülen güç ilişkileri, kadınları mağdur ederken, ataerkil zihniyet erkeklerin kadınlar üzerindeki üstünlüğünü korumak için erkeğin kadına yönelik şiddetini hak olarak görmekte ve bu hakkı doğallaştırmaktadır.

Ekolojik kuram bağlamında toplumsal cinsiyet rolleri, toplumun erkeğe yüklediği değer makro sistem içinde yer almaktadır. Makro sistemde yer alan diğer bir unsur ise kültürel değerlerdir. İçinde yaşanan toplumsal yapıdan ve kültürden de öğrenilen şiddet kavramı kültürel bir miras olarak aktarılmaktadır (Ulusoy Yılmaz vd. 2021, s. 1653). Kültürel miras içinde yer alan türkülerde de kadına yönelik şiddet olgusu yer alabilir. Bireylerin şiddeti tamamen türkülerden öğrendikleri söylenemese bile, türkülerde var olan kadına yönelik şiddet çeşitleri, bireylerin kadına uygulanan şiddeti içselleştirmesine, kadına uygulanan her türlü şiddeti doğal karşılamalarına ve kadını şiddet uygulanabilir ikinci sınıf bir varlık olarak algulamalarına neden olabilir.

Nitekim, şiddetin kültürel ürünlerden öğrenilebileceği savı, yurt dışı ve yurt içinde de bazı araştırmacıları kültürel ürünlerde kadına yönelik şiddetin olup olmadığıyla ilgili çalışmalar yapmaya yöneltmiştir. Ulaşılabilen alan yazını taramasında, yurt dışında, Hutson’un (1999) 19. yüzyılda Güney Amerika halk müziğinde yer alan kadına yönelik şiddet konulu çalışması, Gröndahl’ın (1999) kadına yönelik şiddet içeren Ingrian halk şiirlerinin sunumu ve akademisyenler tarafından yorumlanma şekillerinin saptanmasına yönelik çalışması tespit edilmiştir. Bunların yanı sıra, Cherecheş (2019) Romen sözlü edebiyatında kadına yönelik fiziksel ve sözel şiddetin yansımalarını düğün ve aşk şarkıları bağlamında analiz ederken, Newman (2020) cinayet teması içeren türküler arasından kadına yönelik şiddet konulu türkülere dikkat çekmektedir.

Yurt içindeki çalışmalarda ise, Genç (2006) “Kadın, Şiddet ve Bazı Türkülerdeki Yansımaları” çalışmasında kadına yönelik fiziksel, duygusal/psikolojik şiddet ve kadınların evlenmeye zorlanmalarından söz ederken, Sol (2017) “Rumeli Türkülerinde Kadına Şiddetin İzleri” çalışmasında kadına yönelik fiziksel, duygusal/psikolojik ve cinsel şiddet konulu Rumeli türkülerinin olduğu tespit etmiştir. Güvendi ve Erciş’in (2023) “Feminist Eleştirel Teori Bağlamında

Kitle İletişimi: Kadına Yönelik Şiddetin Analizi” çalışmasında kadının zorla evlendirmesi ve çocuğu olmayan kadına yönelik baskının yer aldığı türküler incelenmiştir.

Alan yazınında Muğla türkülerinde kadına yönelik şiddet konusunu ele alan bir çalışma bulunmamaktadır. Bu çalışmada Muğla türkülerinde kadına yönelik şiddetin bulunup bulunmadığı, varsa bu türkülerde bulunan şiddet türlerinin neler olduğu tespit edilerek alan yazınına katkı sunulması hedeflenmektedir.

Çalışmada Ümral Deveci'nin *Deniz Üstü Köpürür Muğla Türküleri ve Hikâyeleri (Tasnif ve İnceleme)* ve Ümmügülsüm Çelik ve İlhan Kurt tarafından hazırlanan *Fethiye Türküleri* kitaplarında yer alan türküler içerik analizi yöntemiyle incelenmiştir. İçerik analiz yöntemi bir metnin içeriğini yani mesajlarını, anlamlarını ve sembollerini görmemize ve açığa çıkarmamıza olanak sağlamaktadır (Neuman, 2019, s. 586-589). Çalışmada türkü metinleri dikkatli bir şekilde okunarak kadına yönelik şiddet içeren türküler tespit edilmiştir. Kadına yönelik şiddetin türünü belirlemek amacıyla türkülerde kadınları betimlemek için kullanılan sıfatların sözlük anlamları ile birlikte çağrışımsal ve örtük anlamları incelenmiştir. Türkülerde kadınların şiddete maruz kalmalarının ya da öldürülme nedenlerinin anlaşılması için türkü öykülerine başvurulmuştur. Türkülerin öyküleri için Mehmet Ali Eren'in *Öyküleri ile Muğla Türküleri* ve Tarcan Oğuz'un *Yatağan'da Söylenen Türküler ve Öyküler* kitapları kullanılmıştır.

1. MUĞLA TÜRKÜLERİNDE KADINA YÖNELİK ŞİDDET TÜRLERİ

1.1. Sözel Şiddet

İncelenen Muğla türkülerinde kadına yönelik sözel şiddet tespit edilmiştir. Sözel şiddet, “bağırarak, hakaret etmek, küfür etmek, iğneleyici ya da aşağılayıcı sözler söylemek, kadının kendisini kötü hissetmesine neden olan cümleler kullanmak ya da alay etmek” (Kadının Statüsü Genel Müdürlüğü, 2013, s. 7) olarak tanımlanır. Tanımda da görüldüğü gibi, sözel şiddet farklı şekillerde ortaya çıkar. İncelenen türkülerde tespit edilen doğrudan kadına ya da kadının aile bireylerine yönelik sözel şiddet örnekleri şunlardır:

“Eli elekli gelin” ilk dizeli türküde erkek anlatıcı selam vermeden geçip giden geline “hain yürekli gelin” (Deveci, 2007, s. 115) şeklinde seslenmiştir. “Zarar vermektten, üzmetten veya kötülük yapmaktan hoşlanan (kimse); çıyan” (TDK, 2024) anlamına gelen “hain” sözcüğü ile kadın olumsuz bir şekilde nitelenmektedir. Yörük Kızı türküsünün “Gidi kahpenin kızı” (Deveci, 2007, s. 105) sözlerinde yer alan “namussuz kadın” (TDK, 2024) anlamına gelen “kahpe” sözcüğü ile hem kadına hem de kadının annesine hakaret edilmektedir.

“Buhurcular Türküsü”nün “Selam da söyleyin şu dürzünün kızına” dizesinde hem baba hem de kızı (Deveci, 2007, s. 278) “ağır hakaret ve küfür sözü” (TDK, 2023) olan düzrü kelimesi ile aşağılanmaktadır.

Halk arasında “çoğunlukla öfke, sitem, kızgınlık gibi duygulara dayalı kahır içeren ve daha çok ‘insafsız, acımasız, ne yapacağı belli olmayan, kendisinden her şey beklenebilen kişi’ anlamlarında” kullanılan gâvur sözcüğü (Deveci, 2018, s. 40) “Demirciler Türküsü”nde (Deveci, 2007, s. 285), “Zeytin dalı çürük olur basmaya gelmez” ilk dizeli türküde (Deveci, 2007, s. 315), “Yansın Bodrum Yansın” ilk dizeli türküde (Deveci, 2007, s. 424) “gavur kızı”; “Şahboylum”

türküsünde (Eren, 2003, s. 62) ise “cavır gızı” şeklinde yer almıştır. “Gültin Kız” türküsünde ise erkek anlatıcı sevdiği kızın annesine “Ah dedim de çok yalvardım/ Senin zalım anana/ Ah adip de çok yalvardım/Senin cavır anana” (Çelik ve Kurt, 2012, s. 275) sözleriyle seslenmiş ve kızın annesinin acımasız olduğunu dile getirerek, kız annesine sitem etmiştir. Burada kız annesi “cavır” ve “zalım” sıfatları ile betimlenmiş, kız annesine yönelik olumsuz duygular dile getirilmiştir. “Şu Kısığın Deresi” türküsünde erkek anlatıcı “Seni bene vermeyen/ Anandır geberesi” (Çelik ve Kurt, 2012, s. 268) sözleriyle kızın annesine ilenmektedir. Kızın annesinden “gebermesini” isteyecek kadar hoşlanmayan erkek anlatıcı, duygularını kızın annesini aşağılayarak ifade etmektedir.

İncelediğimiz türkülerde erkek anlatıcıların kızlara, kız annelerine ya da babalarına hakaret ettikleri, onları aşağılamak için “gâvur”, “dürzü”, “geberesi”, “zalım” gibi olumsuz çağrışımları olan sıfatlar kullandıkları görülmektedir. Kendisine selam vermeden geçen kadınlara ya da kız vermeyi layık görmeyen annelere öfke duyan erkek anlatıcıların, isteklerine ulaşamadıklarında söz konusu kadınlara hakaret ettikleri anlaşılmaktadır. Diğer yandan erkek anlatıcıların kadına yönelik küfürler ve küçük düşürücü ifadelerle kadını aşağılayarak kendi iktidar alanını korumaya çalıştığı da söylenebilir.

1.2. Fiziksel Şiddet

Türkülerde ortaya çıkan diğer bir şiddet türü ise fiziksel şiddettir. Fiziksel şiddet, sıklıkla “kaba kuvvetin bir korkutma, sindirme ve yaptırım aracı olarak kullanılması” şeklinde gerçekleşmektedir (Yetim ve Şahin, 2008, s. 50). Tokat atmak, vurmak, itmek veya bıçak, sopa gibi farklı araçlar vasıtasıyla bireye zarar vermek fiziksel şiddetin farklı uygulanma biçimleridir.

Fiziksel şiddeti erkek, kadın üzerindeki hâkimiyetini göstermek amacıyla, şu örnekte olduğu gibi kullanabilir. “Tıska vurun uslanırlar/ Üzümlü’nün güzelleri” (Çelik ve Kurt, 2012, s. 98) sözlerinde “parmak ucuyla vuruş, fiske” (TDK, 2023) anlamına gelen tıska ile kadınların davranışlarının erkek tarafından şiddet aracılığı ile düzeltilebileceği ima edilmektedir. Nitekim uslanmak kelimesi de “yadırganan, ayıplanan davranışlardan vazgeçmek, davranışlarına düzen vermek; akıllanmak” (TDK, 2024) anlamına gelmektedir. Erkek kaba kuvvet kullanarak, kadını kendi arzusuna göre kalıba sokabilir ya da kadına boyun eğdirebilir. Nitekim “kızını dövmeleyen, dizini döver” atasözünde de kaba kuvvet ile kız çocuklarının erken yaşlardan itibaren toplum tarafından şekillenen kalıplara sokulması ve kız çocuklarına boyun eğdirilmesi düşünceleri yer almaktadır.

1.3. Duygusal/Psikolojik Şiddet

Duygusal/psikolojik şiddet toplumsal kabullerden destek alır ve psikolojik anlamda bireyler üzerinde yıkıcı bir etkisi vardır. “Bireysel kararlara saygı duymama, korkutma, dayak ve ölümle tehdit, aşağılama, küçük düşürme, kıskançlık, kişiye kendini değersiz ya da suçlu hissettirme gibi durumlarda” (Sol, 2017, s. 264) duygusal şiddet söz konusudur. İncelenen türkülerde rastlanılan duygusal/psikolojik şiddet örnekleri aşağıda verilmiştir.

“İrmeden Gel İrmeden Türküsü”nde erkek anlatıcı “Kız bana varacak mısın .../ Şu kamayı yemeden ...” (Deveci, 2007, s. 130) sözleri ile kızı “silah olarak kullanılan, ucu sivri, iki ağzı da keskin uzun bıçak” (TDK, 2023) anlamına gelen kama ile tehdit etmekte gerekirse kamayı kullanarak kızı

öldürebileceğini de ima etmektedir. Kadını ölümlle tehdit eden erkek anlatıcı, kadına yönelik duygusal/psikolojik şiddet uygulamaktadır.

“Eli elekli gelin” ilk dizeli türküde, erkek anlatıcı sevdiği kızın başka erkekler tarafından sevilmesinden dolayı duyduğu kıskançlığın büyüklüğünü “Kız verem ettin sen beni/ Ben nasıl verem olmam/ Eller seviyor seni güzelim” (Deveci, 2007, s. 115) sözleriyle dile getirmektedir. Erkek anlatıcı, “çok üzme, dert sahibi yapmak” (TDK, 2023) anlamına gelen “verem etmek” ifadesi ile kıza yönelik suçlayıcı bir dil kullanarak duygu sömürsü yapmaktadır. Sevdiği kıza aşırı derecede kıskanan erkek anlatıcının, kıza yönelik suçlayıcı bir dil kullanması ve duygu sömürsü yapması psikolojik/ duygusal şiddet bağlamında değerlendirilebilir.

“Akdağ Türküsü”nün “Benim olur sandım ben .../ Kendi malım sandım ben” (Deveci, 2007, s. 83) sözlerinde ve “Kumralım” türküsünün “Bir gün bana döneceksin/ Artık seninim diyeceksin” (Çelik ve Kurt, 2012, s. 62) sözlerinde erkek anlatıcılar kadınları kendilerine ait herhangi bir eşya konumuna indirgeyip değersizleştirmektedirler. “Gıdı Gıdı Halime” türküsünde erkek anlatıcı sevdiği kızın kendisine gelen dünürçülerden sonra değiştiğini, artık erkek anlatıcıya bakmaz olduğunu “Sen benimdin eveli/ Selam sabah vermeyon/ Dünürçüler geleli” sözleriyle dile getirmektedir. Erkek anlatıcı “Kimselere yer etmem/ Alıvercem kendime” (Çelik ve Kurt, 2012, s. 171) dizelerinde ise sevdiği kızla ne olursa olsun evleneceğini ifade etmektedir. Buradan erkek anlatıcının kadını sahiplendiği, sahibi sandığı kadından da vazgeçmeyeceği anlaşılmaktadır. Erkek anlatıcıların kadınların sahibi olduklarını söyleyerek kadınlara değer atfetmemeleri, kadınları nesneleştirmeleri kadına yönelik duygusal/psikolojik şiddet bağlamında ele alınabilir.

“Kına Havası” türküsünün “Oğlansız evler de duman tüter mi/ Beş kız bir oğlanın yerini tutar mı” (Deveci, 2007, s. 244) ve “Bey oğlum nerdesin” ilk dizeli türkünün “Oğlansız evlerde duman tütmez/ Geride üç kız yerini tutmaz” (Deveci, 2007, s. 317) sözlerinde erkeklere kadınlardan daha fazla değer verildiği görülmektedir. Türkülerde üç ya da beş kadının bir erkeğin yerini tutmayacağı söylenerek kadınların erkek kadar değerli olmadıkları yani değersiz oldukları doğrudan ifade edilmiştir.

İncelenen Muğla türkülerinde kadınların kama ile tehdit edilmesi, aşırı derecede kıskanılması, erkek tarafından sahiplenilen herhangi bir nesneye indirgenmesi ve kadının değersiz olduğuna yönelik söylemler kadına yönelik psikolojik/duygusal şiddet kapsamında değerlendirilebilir.

1.4.Cinsel Şiddet

İncelenen Muğla türkülerinde kadınların cinsel şiddete de maruz kaldıkları belirlenmiştir. Taciz, tecavüz, ensest, zorla evlendirme gibi “kadına istemi dışında yöneltilen her türlü cinsel içerikli söz ya da eylemler”den (Karal ve Aydemir, s. 23) oluşan cinsel şiddet “cinselliğin bir tehdit, sindirme ve kontrol etme aracı olarak kullanılmasıdır” (Yetim ve Şahin, 2008, s. 49).

Cinsel şiddet kapsamında değerlendirilen zorla evlendirmeler, incelenen Muğla türkülerinde görülmektedir. “Zorla evlendirme, evlilik konusunda özgürce karar verme, bedensel-cinsel bütünlük hakları da dahil olmak üzere bir dizi uluslararası insan hakları normunu çiğneyen insan hakları ihlali olarak kabul edilmektedir” (Sabbe ve ark., 2015, s. 136). Ataerkinin baskın olduğu ailelerde gençlere evlilikleriyle ilgili söz söyleme ya da tercih yapma hakkı verilmemektedir (Aydemir, 2011, s. 18). Bu durum türkü dizelerine de yansımış, türkülerde kız annelerinin ya da

babalarının kızların yapacağı evliliklere müdahale ettikleri tespit edilmiştir. “Gök Keçinin Ayrılan Türküsü”nde yer alan “Annem sana veriyor” (Deveci, 2007, s. 87) sözünde ve “Düğün Türküsü”nün “Annem beni veriverdi/ Düşürmedi dengime” sözlerinde (Deveci, 2007, s. 121) kızın evleneceği erkeğe annenin karar verdiği anlaşılmaktadır. “Kaleden indim yayan” ilk dizeli türkünün “İstedim de vermedi /Kör olası anası” (Deveci, 2007, s. 132) sözlerinde ve “Yörük Gızı” türküsünde (Çelik ve Kurt, 2012, s. 257) anne, kızının hangi erkekle evlenmeyeceğine de karar vermektedir. “Üzüm Aldım Bal Oldu” türküsünün hikâyesinde dayısının kızıyla evlenmesine izin verilmeyen erkek anlatıcının sevdiği kızı zorla kaçırdığı anlatılmaktadır (Çelik ve Kurt, 2012, s. 230). Burada erkek anlatıcının kızı “zorla” kaçırdığını söylemesi, kızın kaçmaya gönüllü olmadığını göstergesi şeklinde yorumlanabilir. “Gelin Kızın Türküsü”nde gelin kızın evliliğe zorlandığı ve bu evliliğe boyun eğdiği “Kurbanlık koyun gibi/Ayırıyorlar sürüden” (Deveci, 2007, s. 326) sözleriyle sezdirilmektedir. “Hayıtlı’dan Çıktım İmanım” (Deveci, 2007, s. 197) türküsünün çıkış noktası olan iki hikâyede de kızının evleneceği kişiye babanın karar verdiği anlaşılmaktadır (Eren, 2003, s.39-40). “Böğürtlen Dikeni Türküsü”nün “Dere içi giderken/ Geçemedim böğürtlenden/ Yanıp da ayrı düşene/ Yanmadığa böğürtlen” sözlerinde de sevdiğiyle kavuşamayan aşğın olduğu; türkünün hikâyesinden, birbirini seven iki gencin ailelerinin bu evliliği istemediği ve kız tarafının kızlarını başkasıyla evlendirdiği (Oğuz, 2004, s. 74) bilgisine ulaşılır. Sevdiği gençle evlenemeyen kızın, ailesi tarafından bir başka erkekle evliliğe zorlandığı çıkarımı yapılabilir. “Uşak Maarın Gedikleri” türküsü sevdiği erkekle evlenemeyen, ailesi tarafından fakir bir oğlan ile evlendirilen kadın anlatıcının ağzından söylenmiştir (Çelik ve Kurt, 2012, s. 334). Yukarıda tartışılan Muğla türkülerinde kızların istekleri ve rızaları dışında evlilik yapmaya zorlandıkları, evlenecekleri erkekleri seçme konusunda özgür olmadıkları anlaşılmaktadır.

İncelenen Muğla türkülerinde kadına yönelik cinsel çağrışımlı ifadelerin kullanıldığı tespit edilmiştir. “Bir incecik yolum gider Serez’e” ilk dizeli türküde erkek anlatıcı “Yok mu bize al yanaktan bir meze” (Deveci, 2007, s. 246) diyerek kadına seslenmektedir. Burada erkek anlatıcının kadına yönelik cinsel arzusunu sezdirmeye çalıştığı, kadını cinsel nesne olarak değerlendirdiği ve kadını erkeğin içki masasında tadına bakılacak herhangi bir mezeye indirgeyerek aşağıladığı düşünülebilir. “Keklik Türküsü”nde erkek anlatıcı “Al yanaktan ısırdım/ Altın dişim kanadı” (Deveci, 2007, s. 135) sözleriyle kadının yanağını kendi dişini kanatabilecek derecede yani güçlü bir şekilde ısırdığını dile getirmektedir. Bu durumda erkek anlatıcının kendi cinsel arzularını kadının yanağını yaralama yoluyla yani kadın bedenine zarar vererek tatmin ettiği çıkarımları yapılabilir. “Dağ içinde değirmen” ilk dizeli türküde erkek anlatıcı “Eğil eğil öpeyim/ Dişlerimi değirmem” sözleri ile kızı öpme arzusunu dile getirmektedir. Erkek anlatıcı ikinci dörtlükte “Kız sana bir şey dedik mi/ Al yanaktan öptükse/ Kız biz seni yedik mi” (Deveci, 2007, s. 102) sözleriyle kadını yakınlığına dile getirmektedir. Burada erkek anlatıcının kıza, sadece öptüğünü dile getirerek, sitem etmesi kızın söz konusu yakınlıktan hoşlanmadığına yönelik ima içerebilir. “Şu Köyceğiz yolları” ilk dizeli türküde erkek anlatıcı “Bir kerecik öpmeyle Gül benzin Ayşe’ m soldu mu” (Deveci, 2007, s. 165) diyerek Ayşe’ye sitem etmektedir. Burada da Ayşe’nin erkek anlatıcının öpmesinden rahatsızlık duyduğu ya da erkek anlatıcıyla yakınlaşmak istemediğine yönelik çıkarımlar yapılabilir. Kız kaçırma olayına dayandırılan (Çelik ve Kurt, 2012, s. 191) “Kınık Türküsü”nün

“Kınık’ın alt yanı dere/Isırmışlar her yanı bere” (Deveci, 2007, s. 304) sözlerinde kadını kaçıran erkeğin, kadına yönelik uyguladığı cinsel saldırı, şiddet eyleminin göstereni olan ısırma sözcüğü ile ima edilmektedir.

İncelenen türkülerde kızların zorla evlendirilmeleri, kadına yönelik cinsel çağrışımlı ifadeler kullanılması, erkeğin kadının rızası olmadan kadına cinsel yakınlık göstermesi kadına yönelik cinsel şiddet başlığı altında değerlendirilmiştir.

1.5. Sembolik Şiddet

Sembolik şiddet, Bourdieu'ye göre, sembolizm ve anlam sistemlerinin (yani kültürün) gruplara veya sınıflara meşru olarak deneyimlenecek şekilde empoze edilmesidir. Böylece söz konusu dayatmanın başarılı olmasına izin veren güç ilişkileri belirsiz hâle gelir. Meşru kabul edildiği ölçüde kültür, bu güç ilişkilerine kendi gücünü katarak onların sistematik yeniden üretimine katkıda bulunur (Jenkins, 1992, s. 66). Sembolik şiddet, tahakküm pratiklerinin açık bir şekilde fark edilmesini ve anlaşılmasını engellemektedir (Bayraktar, 2018, s. 102). Kadınların kendileri için tasarlanan ideal kadın betimlemelerini benimsemeleri ideal olanın içerdiği şiddeti görünmez kılar; “kadınların ideal olana ulaşma çabasını gönüllü, mutlu ve istekli bir biçimde sürdürdükleri söylemi”ni (Nas, 2015, s.16) de inşa etmektedir. “Kadının kendisine atfedilen toplumsal cinsiyet rolünü içselleştirmesi, tahakkümü doğal ve olağan olarak algılaması” (Nas, 2015, s. 17) simgesel şiddetin bir sonucu olarak değerlendirilebilir. İncelenen Muğla türkülerinde de kadına yönelik sembolik şiddet uygulandığı tespit edilmiştir.

“Yengeler yakar kınayı” (Deveci, 2007, s. 234) ve “Getirin geline kına yakalım” (Deveci, 2007, s. 259) ilk dizeli türkülerde geline “Vardığın yerlerde dilin tatlı olsun” denilerek; gelinin eşi ve eşinin ailesi ile kuracağı iletişimde sert ve kaba bir dil kullanmaması tembihlenmiştir. “Kına Türküsü” (Deveci, 2007, s. 257) ve “Pazarda Bal Var” (Deveci, 2007, s. 264) türkülerinde de gelinden tatlı dilli olması beklenmektedir. Türkülerde yer alan tatlı dilli kadın beklentisi, kadınların gönül alıcı ve hoş sözlerle duygu ve düşüncelerini ifade etmelerinin makbul olacağına işaret etmektedir. Kadınların kullanacakları dil konusunda yönlendirilmeleri kadına yönelik sembolik şiddet olarak değerlendirilebilir.

İncelenen Muğla türkülerinde erkek anlatıcılar kendileri için güzel kadın arzuladıklarını dile getirmişlerdir. “Zeytin dalı çürük olur basmaya gelmez” ilk dizeli türküde erkek anlatıcı “O gavurun kızı pek güzelmiş gözüm de kaldı/ aman aman gözümde kaldı” (Deveci, 2007, s. 315) sözleriyle güzel bir kadına sevdalandığını ifade etmektedir. “Keklik olsam kaya dibi deşerim” ilk dizeli türküde ise erkek anlatıcı “Çekersek biz güzel kahrı çekelim” (Deveci, 2007, s. 211) diyerek çekeceği kahra deşecek güzel bir kadın arzuladığını söylemiştir. “Bir Gemim Var Türküsü”nün “Şimdi de rağbet aman güzel ile zengine” (Deveci, 2007, s. 275) dizesinde erkeklerin güzel kadınları tercih ettikleri anlatılmaktadır.

“Muğla Türkülerinde erkeklerin güzel kadın bedeni üzerinden kendi arzularını ve erotik duygularını dile getirdikleri” (Erdir, 2016, s. 66) de görülmektedir. “Koca Dağ Başı Türküsü”nün “Güzellerin koynunda sabah tez olur/ .../Çirkinlerin koynunda sabah güç olur” (Deveci, 2007, s. 307) sözlerinde, erkek anlatıcı cinsel birlikteliğin keyifli olmasını ya da olmamasını cinsel birliktelik yaşayacağı kadının beden güzelliği ile ilişkilendirmiş; güzel kadın bedenleri ile yaşanan cinsel

birlikteliklerin keyif verdiğini ima etmiştir. “Abo Gök Soğan’ın Cibciği” türküsünde (Oğuz, 2004, s. 45), “Halep’in Yolları Türküsü”nde (Deveci, 2007, s. 387), “Sürmelim Türküsünde” (Deveci, 2007, s. 335), erkek anlatıcılar güzel olarak betimledikleri kadınlarla yaşanan cinselliğin kendilerine zevk verdiğini; çirkin olarak betimledikleri kadınlarla yaşanan cinselliğin keyifsiz olduğunu dile getirmişlerdir. “Bu bağlamda erkeklerin talep ettiği güzel kadın bedeni, erkeklerin göz zevkine ve cinsel tatminlerine hizmet edecek nesnelere indirgenmektedir” (Erdir, 2016, s. 67). Burada “güzellik kadın için mutlak, dinsel bir buyruğa” (Baudrillard, 2015, s.168) dönüşürken, güzel kadın betimlemesinin dışında kalan kadınlar “çirkin kadın” şeklinde ötekileştirilmektedir. Erkek anlatıcılar çirkin olarak betimledikleri kadınlarla birlikte olmak istemezken, “çirkin” kadınlarla yaşayacakları gönül ilişkisinin ya da cinsel birlikteliğin de “çirkin” ya da keyifsiz olacağını ima etmektedirler. Burada kadının bedensel güzelliği adeta sihirli bir değnek gibi erkeğin hayatını güzelleştirebilirken çirkin olarak betimlenen kadınların erkeğin hayatını çekilmez bir hâle getirebildikleri ifade edilmektedir. Türkülerde makbul olanın güzel kadın olduğu vurgulanarak kadına yönelik sembolik şiddet uygulanmaktadır.

Kadının cinsel saflığı kadın bedeninde somutlaşır, kadının evlilik öncesi bakireliği ve cinsel saflığı kızlık zarında aranır (Bağlı ve Özensel, 2013, s. 56.; Yıldız Tahincioğlu, 2011 s. 77). Kızlık zarının sağlamlığı kadının cinsel saflığını gösterir ve bu zarın “mührünü koparma işi” (Millet, 2011, s. 86) kadının kocası tarafından gerçekleştirilmelidir. “Bana bir yâr olsa da küçücük olsa” ilk dizeli türküde erkek anlatıcılar “Öpülmedik kokulmadık gonca gül olsa” (Deveci, 2007, s. 274) diyerek bakire kadın arzularını “henüz tam olarak açılmamış ve bu yüzden koklanmamış gonca gül” (Erdir ve Eren, 2022, s. 216) üzerinden söylemişlerdir. “Yağmur yağar aman yer yaş olur” ilk dizeli türkünün “.../Kız kokusu bir hoş olur/.../ Kokulmadık gonca gül olaydı” (Deveci, 2007, s. 266) sözlerinde de bakire kadın arzusu dile getirilirken, bakire olan ve olmayan kadının koku bağlamında da farklı olduğu söylenmiştir. “Arıya bak arıya” ilk dizeli türküde erkek anlatıcı “Gelin misin kız mısın” (Deveci, 2007, s. 358) sorusuyla bekâret bağlamında kız ve gelin ayrımı yapmaktadır. “Yüce Dağ Başında Bir Koyun Meler” türküsünün “Elmanın irisini yüke tutarlar/ Çürük çarığını yabana atarlar/ Kız ile gelini ah aman aman bir mi tutarlar” (Deveci, 2007, s. 341) sözlerinde de kız ve gelin ifadeleri ile bekârete atıf yapılmaktadır (Erdir, 2013, s. 32). Kız iri elmaya benzetilirken, gelin çürük elma şeklinde betimlenmiştir. Gelinin çürük elmaya benzetilmesi üzerinden bakire olmayan gelinin, kadının, “sağlam olmadığı”; “sağlam olmayanın” da yabana atılacağı yani önemsiz ve değersiz olacağı ima edilmiştir. “Bahçalarda Kum Darı” türküsünün “Ben istemem dul garı/ Olursa da gız olsun/ On parmağı gınalı” (Çelik ve Kurt, 2012, s. 126) sözlerinde erkek anlatıcı bakire kadın arzusunu “kız” sözcüğüyle ifade ederken dul kadın istemediğini de belirtmektedir.

Yukarıda verilen türkü örneklerinden yola çıkarak erkek anlatıcıların birlikte olacağı kadının bakireliğine yani cinsel saflığına önem vermesi kadına yönelik sembolik şiddet bağlamında değerlendirilebilir. Günümüzde de bekâret kadının namusunu değerlendirmede önemli bir gösterge olarak kabul edilmektedir. Üniversite öğrencilerinin bekârete ilişkin görüşlerinin değerlendirildiği araştırma verilerinde, erkek öğrencilerin evlenecekleri kadında bekârete önem verdikleri ve kadınların evlenmeden önce deneyimledikleri cinsel birlikteliği onaylamadıkları tespit

edilmiştir (Kaya vd. 2007, Vefikuluçay vd. 2009, Çağlayan, 2019). Türküler, toplumda yer alan makbul kadının bakire kadın olduğuna dair inancının günümüzde de devamlılığını korumasına yol açan faktörlerden birisi olabilir.

İncelenen Muğla türkülerinde sözel, fiziksel, duygusal/psikolojik, cinsel ve sembolik şiddet içeren türkülerin yer aldığı saptanmıştır. Tüm bu şiddet türlerinin yanı sıra, Muğla türkülerinde, kadına yönelik şiddetin uç noktası olan kadın cinayetlerinin de yer aldığı tespit edilmiştir.

2. Muğla Türkülerinde Kadın Cinayetleri

Ataerkil düzen, insanların doğuştan gelen cins farklılıklarını doğal ve kültürel olarak iki farklı kategoriye ayırmaktadır ve erkeğin üstünlüğünü doğanın erkeğe verdiği bir özellik şeklinde sunmaktadır. Erkeğin hanedeki hiyerarşik üstünlüğü kadının bağımlı, edilgen ve güçsüz bir varlık gibi anlaşılmasına ve erkek şiddetinin olağanlaşmasına neden olmaktadır (Kümbetoğlu, 2010, s. 42). Erkekleri el üstünde tutan ataerkil düşünce yapısı kadınları denetler ve kontrol altında tutmaya çalışır. Şiddet kullanan erkek otoritesini sağlamlaştırırken kadın ve erkek arasındaki asimetric ilişki katlanarak devam eder.

Muğla türkülerinden bazılarının kadın cinayetlerini de içerdiği görülmüş ve kadınların öldürülme sebeplerinin anlaşılması amacıyla türkülerin öykülerine ulaşılmıştır. “Pek Yokuşmuş Cavır Asar’ın Yolları” türküsünün “.../ Hamamcılında Havse geline seçdin mi/ Topallan Memed nahada gıydın Havseye/ Gaşık da gaşık al ganını da içtin mi” (Eren, 2003, s. 55) sözlerinden, Havse (Hafize) gelinin Topalların Mehmet tarafından öldürüldüğü; türkünün üçüncü dörtlüğünde yer alan “Havse gelinin sol budundemiş yarası” (Eren, 2003, s. 55) sözünden Hafse gelinin sol bacağından yaralandığını anlaşılmaktadır. Topalların Mehmet Efe, Hamamcı Hafse’nin evindeki eğlence sırasında Hafse’ye türkü söylemesi için ısrar eder. Hafse yakın zamanda komşulardan birisinin vefat ettiğini bu yüzden türkü söylemenin ayıp olacağını söyler ve bu isteği yerine getirmez. “Topaloğlu Mehmet Efe de sinirlenerek, gözdağı vermek amacı ile bıçağını Hafize’nin sol bacağına hafifçe batırır. Hafize de kan kaybından ölür” (Eren, 2003, s. 55). Hikâyeden yola çıkarak Havsa’nın sol bacağına hafifçe batırılan bir bıçak sonrasında kan kaybından ölmesinin çelişkili bir durum olduğu söylenebilir. Burada öldürülen kadının ölüm sebebinin hafifçe batırılan bıçak şeklinde verilmesi, hikâyeyi aktaranın da olayı hafifletmeye ve faili temize çıkarmaya çalıştığına dair çıkarımlar yapılmasını mümkün kılmaktadır. Fail aklanmaya çalışılsa da türkü dizelerinde yer alan “kaşık kaşık kan içmek” (Eren, 2003, s. 55) ifadesi, kadının basit bir şekilde yaralanmadığını ve çok miktarda kan kaybettiğini anlatmaktadır. Burada erkek, kendisine itiraz eden kadını öldürerek otoritesine yönelik tehdidi “ortadan kaldırmıştır”.

Kadınların öldürülmesinin hiçbir nedeni ve açıklaması olamaz ancak ataerkil politika kıskançlık, gurur, namus gibi bahaneleri kullanarak kadın cinayetlerini meşru bir zemine oturtmayı hedeflemektedir. “Milas’ın İçinde” (Deveci, 2007, s. 229) türküsünde erkek anlatıcı sevdiği kadının, Yüksel’in, ölümünü anlatmaktadır. Erkek anlatıcı “Kabahat ne ondaydı ne de bendeydi/ Alnımıza yazılmış bu bir eceldi” (Deveci, 2007, s. 229) diyerek Yüksel’in ölümünü kader ve alın yazısı ile açıklamaya çalışırken, türkünün hikâyesinde Yüksel’in kasıtlı bir şekilde öldürüldüğü bilgisi yer alır. İbrahim yalnız olduğu bir anda âşık olduğu Yüksel’i evine sürüklemeye çalışır. Yüksel’in direnmesi üzerine Yüksel’i yirmi iki yerinden bıçaklayarak öldürür (Eren, 2003, s. 64). Ataerkil

toplumlarda boyun eğmesi beklenen kadınlar, erkeklerin taleplerine itiraz ettiklerinde ya da söz konusu talepleri yerine getirmediklerinde en ağır şekilde cezalandırılabilir. Kasten işlenen cinayetlerin alın yazısı, ecel, kader gibi unsurlarla açıklanması failin de mağdur olduğuna dair “kader kurbanı” gibi söylemlerin oluşturulmasına, failin sorumluluk almamasına ve kadınların erkekler tarafından öne sürülen çeşitli bahanelerle öldürülmelerinin normalleşmesine neden olmaktadır.

“Hayıtlı’dan Çıktım İmanım” türküsünde de erkek anlatıcının kadını nasıl öldürdüğüyle ilgili ayrıntılar yer almaktadır. Türkünün ikinci dörtlüğünde erkek anlatıcı “Aldım tüfeğimi elime *a canım*/ Çıktım keklik avına/Keklik avı değil *a canım*/ Çıktım insan avına” (Deveci, 2007, s. 197) diyerek birden fazla insan öldürdüğünü anlatmaktadır. Erkek anlatıcı üçüncü dörtlükte “Kıza mektuplar yazdım/ Vardım astım koluna/ Etini de pay pay ettim/ Serdim günlük dalına” (Deveci, 2007, s. 197) sözleriyle kadını nasıl öldürdüğünü betimlemektedir. Türkü hikâyesinin iki tane kaynağı vardır. Birinci kaynakta, Gülsüm’ü bir topalla nişanlarlar ancak daha iyi birini bulunca kızı Topal’dan ayırırlar. Bu durumu gurur meselesi yapan Topal, kızın b/abasını ve kızın yeni nişanlısını öldürür, Gülsüm’ü kaçıır. Kızı keser, etini parça parça ederek günnük ağacının dallarına asar. Jandarmadan kaçamayacağını fark edince kendini öldürür (Eren, 2003, s. 39). Diğer bir kaynağa göre, Topal Salih üvey kızı Hörü’yü yanında çalışan Mustafa’yla sözlendirir ancak sonra sözünden vazgeçer. Bunun üzerine bunalım geçiren Mustafa, Hörü’yü kaçıır ve yukarıda anlatıldığı gibi önce kızı sonra kendini öldürür (Eren, 2003, s. 40). Yukarıda verilen hikâyelerde, nişanı bozulan erkeğin kendi onurunu korumak adına kızlardan ve kızların ailelerinden intikam aldığı görülmektedir. Burada kendi evlilikleri üzerinde söz hakkı olmayan kızların, anne ve babalarının kararlarından dolayı erkeğin hedefi haline gelmesi de dikkat çekici bir durumdur.

Ataerkil değerler kadına ve hayvana yönelik şiddeti ilişkili hale getirir. Kadın ve hayvanlara yönelik tahakküm biçimlerinin anlaşılmasını sağlayan kayıp gönderge kavramsallaştırmasında; kayıp gönderge ile eti yenen hayvanlar ifade edilmektedir. Etten bahsederken kullandığımız dilde cesetlerin olmadığı gibi kültürel şiddet açıklamalarında da kadınlar kayıp gönderge konumundadır (Adams, 2020, s. 102). Erkek anlatıcı ağzından söylenen bu türküde de kadın kayıp göndergedir; yani bir zamanlar yaşayan bir kadının yerini artık parçalanmış beden parçaları almıştır.

Yukarıda yer alan “Pek Yokuşmuş Cavır Asar’ın Yolları”, “Milas’ın İçinde” ve “Hayıtlı’dan Çıktım İmanım” türkülerinde ve türkülerin hikâyelerinde kadınlar kıskançlık, erkeklik gururu gibi bahanelerle öldürülmüşlerdir. İncelenen Muğla türkülerinde ve başvurulan hikâyelerinde kadının namusu bağlamında yapılan iddialar da kadın cinayetleri için bahane olarak kullanılmıştır. Türk Dil Kurumu namus kavramını “bir toplum içinde ahlak kurallarına ve toplumsal değerlere bağlılık, iffet” ve “dürüstlük, doğruluk” (TDK, 2023) şeklinde tanımlamıştır. Bu tanımlar, namus kavramının birbirinden farklı iki anlama geldiğini söylemektedir. Ataerkil toplumlarda ahlak kurallarına ve toplumsal değerlere bağlılık ve iffet daha çok kadınların namusunu tanımlamak için kullanılır. Nitekim namuslu sıfatı Türk toplumunda kadınlara uygun görülen bir sıfattır ve kadınların namuslu olması beklenir (Kavuncu, 1987, s. 56; Tezcan, 1974; Erdir ve Eren, 2022, s. 223). Söz konusu toplumsal değerler ve gelenekler bağlamında şekillenen namus kavramının içeriğini oluşturan

cinsel saflık “kadının evlenmeden önce cinsel saflığını koruması, evlendikten sonra ise cinselliğini sadece kocasına sunması” anlamına gelmektedir (Tezcan, 1999, s. 21).

Namus kavramının kadın ve erkek arasındaki rol dağılımı, cinsel saflıkla ifade edilen erdemini kadınlara, kadının erdemini savunma görevinin de erkeklere devredilmesi ile gerçekleşmektedir. Bu nedenle bir erkeğin “toplumda prestij ve itibarını tanımlayan” (Ökten, 2018, s. 539) onuru, erkeğin kendi annesinin, karısının ve kızlarının cinsel saflığına bağlıdır (Ritt-Rivers, 1966, s. 45). “Yörük Kızı” türküsünde de erkek şerefini korumak ve sürdürmek için kız kardeşini öldürür. Yörük kızının kardeşi, Halil, hapiste yatarken bir grup genç Yörük kızını kaçıtır ve tecavüz ederler. Hapisten çıkan Halil kız kardeşinin başına gelenleri öğrenir. Kız kardeşinin birden fazla erkeğin tecavüzüne uğradığını öğrenince de kız kardeşini öldürür, kız kardeşinin cesedini kireç ocağındaki taşların arasına atar (Eren, 2003, s. 67). “Yörük Kızı” türküsünün varyantlarında yer alan “Kalkın gidelim baskına/Yörükte kızının üstüne” (Deveci, 2007, s. 106-108) dizelerinde Yörük kızının birden fazla kişi tarafından ele geçirilmek istendiği ima edilmektedir. Türkünün “Niçin almazlar beni” dizesinde yansıtıldığı gibi toplumsal baskının kurbanı olan Yörük kızı artık toplumun bazı kesimlerinde “değer olma” özelliğini kaybetmiştir (Deveci, 2018, s. 107). Halil Efe için namusuna, kız kardeşine, birden fazla kişinin tecavüz etmesi kendi namusunun da defalarca çiğnenmesi anlamına gelmektedir. Halil Efe suçları cezalandırmak yerine kız kardeşini öldürerek kendi adını korumak ve saygınlığını sürdürmek istemiştir. Halil Efe, toplum nezdinde namusuna gelen “lekeyi” kız kardeşinin kanını akıtarak temizlemiştir. Bu durumda “kadının cansız bedeni, erkeğin şerefine sembolü” (Erdir, 2016, s. 28) olmuştur.

“Zühra’m Türküsü”nün “Kurşun Zühre’ye değdi” (Deveci, 2007, s. 347) sözü Zühra’nın bir kaza kurşunu sebebi ile öldüğünü ima etse de türkünün hikâyesi Zühra’nın “namus meselesinden” dolayı öldürüldüğünü anlatmaktadır. Zühra’nın evli bir erkek ile görüştüğünü duyan Şeh Mehmet Efe, ablasını “... Yarın evli bir erkekle kaçıp giderse; Benim efelik namım beş para olur... Zühra’yı öldürmek zorunda kalırım” (Oğuz, 2004, s. 57) sözleriyle uyarır. Birkaç gün sonra Zühra görüştüğü erkekle kaçır, dayısı tarafından yakalanır ve sorgulanır. Dayısı Zühra’nın kendi isteği ile kaçtığını öğrenince, Zühra öldürülür. Şeh Mehmet Efe, kızın cansız bedenini ablasına getirir. Ablası kızını neden affetmediğini sorduğunda “Affetseydim insanların yüzüne bakamazdım. Kızanlarım benim sözüme itibar etmezdi” (Oğuz, 2004, s. 57) yanıtını verir. Kadınların davranışları üzerinden tanımlanan namus kavramında kadından cinsel saflığını koruması ve geleneksel roller çerçevesinde davranması beklenir. Kadının namusu kadının içinde bulunduğu grubun kimliğini ve onurunu da temsil eder (Ozyegin, 2009, s. 111). Yeğenin bir adamla kaçması Şeh Mehmet Efe’nin onurunu zedelemiş ve ona utanç getirmiştir. Erkeklerin evlerine utanç getiren kadınları öldürerek namuslarını temizlemesi ataerkil toplumlarda onaylanabilir. Şeh Mehmet Efe’nin de utançtan kurtulmak ve efelik namını sürdürebilmek için yeğenini öldürdüğü görülmektedir.

“Feray” türküsünün “Feray’dir kızın adı Feray /Yandım aman esmer yârim de/ Aman da aman Feray” sözlerinde hem Türkmen kızının güneş yanığı esmerliği hem de “yandım aman” seslenişi ile ayrılık ve kavuşulmamış bir aşk hikâyesi dile getirilmektedir (Deveci, 2018, s. 124). Menteşe Beyi’nin oğlu İlyas Bey arkadaşlarıyla ava çıkar; av esnasında Türkmen kızı Feray’i görür ve kıza âşık olur. İlyas Bey, anne ve babasını Feray’in obasına gitmeye ve kızı istemeye ikna eder.

Ferayî'nin abisi "Benim kardeşim, bey oğlu beyi nerede görmüşte söz vermiş" (Eren, 2003, s. 34) diyerek bu evliliğe itiraz etse de Ferayî'nin ailesi bu evliliği onaylar. Ferayî ve İlyas bir gün Dipsiz Kapuz'da, buluşmaya sözleşirler. Ferayî buluşma yerine vardığında onu takip eden abisi Mıstık, Ferayî'nin önüne çıkar, "Birde kaçarsın ha!" diyerek belindeki hançeri kız kardeşine saplar ve Ferayî'yi Dipsiz Kapuz'dan aşağı bırakır (Eren, 2003, s. 34). Kadınlar ailenin onurundan sorumlu tutuldukları için kadınların davranışları ve hareketleri yakın bir erkek akraba tarafından sürekli takip edilir çünkü ataerkil anlatılar erkeği kadını utanç verici olarak tanımladığı davranışlardan sakındırmak ile görevlendirmiştir (Gill, 2013, s. 255). Burada da Ferayî ve İlyas'ın birbirleriyle tanışmaları konusunda şüpheleri olan ağabey kız kardeşini gizlice takip etmiştir. Ailenin onurundan sorumlu tutulan kız kardeşin İlyas ile izinsiz görüşmesini utanç verici bulan erkek kardeşin, kız kardeşini öldürerek ailesinin onurunu koruduğuna inandığı söylenebilir.

Kadın evlenmeden önce ailenin erkek bireyleri kendilerini kadının namus bekçisi olarak görürler; kadının evlenmesinden sonra da kocası namus bekçiliğini üstlenir. Bunun sonucunda, "Kızılcağız Damları Türküsü" de örneklendiği gibi, kadının namusuyla ilgili dedikodular onun öldürülmesine neden olabilir. "Kızılcağız Damları Türküsü" kocasına sadık kalmadığı düşünülen kadının, kocası tarafından öldürülmesinin ardından yakılmıştır. Genç ve güzel Fahri'yi çekemeyenler, Fahri hakkında dedikodular yayarlar ve bu dedikodular Fahri ve Süleyman arasındaki düzen ve dirliğin bozulmasına neden olur. Kavga ettikleri esnada Süleyman Fahri'yi bıçaklayarak öldürür (Oğuz, 2004, s. 73). Fahri ağzından yakılan türkünün "Gelip sormak var iken/ Neden eli dinledin" (Deveci, 2007, s. 428) sözlerinde, Süleyman'ın eşi yerine dedikodulara kulak verdiği ima edilmektedir. Kadının sadakatine dair çıkan söylentiler de kadının namusuna gölge düşürebilir; burada da eşinin sadakati ile ilgili tereddüte düşen Süleyman eşini öldürmüştür.

İncelenen Muğla türkülerinde kadınların kıskançlık, erkeğin gururu, kadın hakkında çıkan dedikodular ya da namus bahanesi ile öldürüldükleri tespit edilmiştir. Namus bahanesi ile işlenen cinayetlerin Muğla türkülerinde de tespit edilmesi, namus cinayetlerinin sadece Doğu ve Güneydoğu Anadolu Bölgelerinde (Anar, 1991; Sarıhan, 1999; Yıldız, 2008) olmadığını, ataerkil düzenin mevcut olduğu tüm topraklarda namus cinayetlerine rastlanabileceğini göstermesi bakımından önemlidir.

SONUÇ

Kadın erkek arasındaki dikotomik ilişkide erkeğe atfedilen "olumlu" sıfatlar kadın ve erkek arasında hiyerarşi oluştururken erkeğe atfedilen üstünlük kadına yönelik şiddetin önünü açmaktadır. Atasözleri, deyimler, masallar, türküler gibi kültürel ürünler de kadına yönelik şiddetin kuşaktan kuşağa aktarılarak devamlılığını korumasına neden olmaktadır. Bu bağlamda halkın duygu ve düşüncelerini yansıtan türkülerin geçmişten günümüze gelmesi ve sık sık tekrarlanması kadına yönelik şiddetin nesilden nesile aktarılmasına ve kadına yönelik şiddetin olağanlaşmasına yol açabilir.

Kadınları korkutma, terbiye etme ve kadınlara gözdağı verme gibi çeşitli bahanelerle karşımıza çıkan şiddet Muğla türkülerinde de saptanmıştır. Muğla türkülerinde kadına yönelik şiddet türlerinin analiz edildiği bu çalışmada kadına yönelik sözel, fiziksel, duygusal, cinsel ve

sembolik şiddet olduğu görülmüş; kadına yönelik şiddetin en uç boyutu olan kadın cinayetleri de tespit edilmiştir. İncelenen türkülerde erkek anlatıcıların, kızlara ya da kız annelerine hakaret etmeleri; onları aşağılamak için “gavur”, “geberesi”, “zalim” gibi olumsuz çağrışımları olan sıfatlar kullanmaları kadına yönelik sözel şiddet bağlamında değerlendirilmiştir. Kadına yönelik fiziksel şiddet içeren türküde kaba kuvvet ile kadına boyun eğdirme, kadını kalıba sokma düşünceleri ima edilmektedir. Türkülerde kadınlar duygusal/psikolojik şiddetin de mağdurlarıdır. Kadının dayak ile tehdit edilmesi, aşırı derecede kıskanılması, erkek tarafından sahiplenilen herhangi bir nesneye indirgenmesi ve kadının değersiz olduğuna yönelik söylemler kadına yönelik psikolojik/duygusal şiddet kapsamında değerlendirilmiştir.

Türkülerde kızların zorla evlendirilmeleri, kadına yönelik cinsel çağrışımlı ifadelerin kullanılması, erkeğin kadının rızası olmadan kadına cinsel yakınlık göstermesi kadına yönelik cinsel şiddet başlığı altında yer almıştır. İncelenen türkülerde erkek anlatıcılar bir yandan kadınların cinsel yönlerini ön plana çıkarırken, diğer yandan kadın için tanımladıkları “namus” çerçevesinin dışına çıkan kadınları öldürmektedirler. Bu çalışmaya konu olan türkülerin hikâyelerinde erkekler şereflerini ve namuslarını korumak için cinayet işlediklerini söyleyerek söz konusu cinayetleri meşru bir zemine oturtmaya çalışmaktadırlar. Türkülerde erkeğin talebini yerine getirmeyen, aşkına karşılık vermeyen, mahallede dedikodusu çıkan kadınların öldürüldüğü görülmüştür. Ayrıca türkülerde nişanı bozulan bir erkeğin, intikam almak için sevdiği kızı vahşi bir şekilde öldürdüğü de tespit edilmiştir.

İncelenen türkülerde kadına yönelik sembolik şiddet tespit edilmiştir. Gelin olan kızlara tatlı dilli olmaları yönünde verilen öğüt, erkek anlatıcılar tarafından dile getirilen güzel kadın betimlemeleri, bakire kadın vurgusu sembolik şiddet bağlamında değerlendirilmiştir. Ataerkil zihniyet makbul olanın tatlı dilli, güzel ya da bakire kadın olduğuna dair söylemler üreterek kadınlar üzerinde tahakküm kurmaktadır.

Kadına yönelik şiddet olgusunun türküler aracılığıyla nesilden nesile aktararak devamlılığını koruduğu, normalleştiği hatta görünmez ya da fark edilemez hale geldiği söylenebilir. Bu bağlamda doğrudan ya da örtük şekilde kadına yönelik şiddet içeren türküler konusunda hassasiyet geliştirilmesi önemlidir. Türkülerde yer alan kadına yönelik şiddetle ilgili ayrıntılar ve ifadelerle ilgili farkındalık oluşturulması, kadına yönelik şiddeti içeren kültürel öğelerin tekrar gözden geçirilmesini sağlayarak kadına yönelik şiddetin önlenmesine katkı sunabilir.

KAYNAKÇA

- Adams, Carol James (2020). *Etin Cinsel Politikası*. G. Tezcan ve M. E. Boyacıoğlu (Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Anar, S. (1991). “Türkiye’de Kan Davası”. İhsan Seza (Ed.). *Türk Aile Ansiklopedisi*. Ankara: Aile Araştırma Kurumu Yayınları. s. 656-658.
- Aydemir, Elvan (2011). *Evlilik mi Evcilik mi? Erken ve Zorla Evlilikler: Çocuk Gelinler*. Ankara: USAK Yayınları.

- Ayman, Zelal ve Nevin Şenol (2012). *Kadına Yönelik Aile İçi Şiddetin Önlenmesi Projesi*. ECORYS. https://vatandas.jandarma.gov.tr/KYSOP/uzaktan_egitim/Documents/2%20KYAIS.pdf (erişim: 15.02.2024)
- Bağlı, Mazhar ve Ertan Özensel (2011). *Türkiye’de Töre ve Namus Cinayetleri*. İstanbul: Destek Yayınevi.
- Baudrillard, Jean (2015). *Tüketim Toplumu*. H. Deliceçaylı ve F. Keskin (Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Birleşmiş Milletler (1993). *Pekin Deklarasyonu ve Eylem Platformu. Kadınlara yönelik Şiddetin Ortadan Kaldırılması Bildirgesi*. <https://dspace.ceid.org.tr/xmlui/bitstream/handle/1/352/ekutuphane3.5.1.4.4.pdf> (erişim: 28.09.2023)
- Cherecheş, Alexandra (2019). “Little Bride, You will Drink Your Own Blood: Verbal and Physical Violence Against Women in Romanian Oral Literature.” *Philobiblon: Transylvanian Journal of Multidisciplinary Research in Humanities*, 24/1, s. 25-60.
- Çaylan Çağlayan, Merve (2019). *Erkek Üniversite Öğrencilerinde Kadın ve Namus Algısı*. Yüksek Lisans Tezi. Samsun: Ondokuz Mayıs Üniversitesi.
- Çelik, Ümmügülsüm ve İlhan Kurt (2012). *Fethiye Türküleri*. Ankara: Pelin Ofset.
- Deveci, Ümral (2007). *Deniz Üstü Köpürür. Muğla Türküleri ve Hikâyeleri (Tasnif ve İnceleme)*. Muğla: Muğla İl Kültür Müdürlüğü Yayınları.
- Deveci, Ümral (2018). *Altın Tasta Gül Kuruttum (Türkü Metni Çözümlemeleri)*. İstanbul: Kesit Yayınları.
- Dökmen, Zehra Yaşın (2009). *Toplumsal Cinsiyet, Sosyal Psikolojik Açıklamalar*. İstanbul: Remzi Kitapevi.
- Dürzü. *Türk Dil Kurumu Güncel Türkçe Sözlük* içinde. <https://sozluk.gov.tr/> (erişim: 15.02.2024).
- Erdir, Filiz (2016). *Muğla Türkülerinde Kadın ve Erkek Temsillerinin ve Rollerinin Toplumsal Cinsiyet Açısından İncelenmesi*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Samsun: Ondokuz Mayıs Üniversitesi.
- Erdir, Filiz ve Zerrin Eren (2022). “Muğla Türkülerinde Kadınsılık ve Erkeksilik Özellikleri.” *Ondokuz Mayıs Üniversitesi Kadın ve Aile Araştırmaları Dergisi*, 2/2, s. 199-228.
- Eren, Mehmet Ali (2003). *Öyküleri ile Muğla Türküleri*. İzmir: Aymar Yayıncılık.
- Genç, Hanife Nalan (2006). “Kadın, Şiddet ve Bazı Türkülerdeki Yansımaları”. *Kadın/Woman 2000*, 7/2, s. 99-128.
- Gill, Aisha (2013). “Feminist Reflections on Researching So-called ‘Honour’ Killings.” *Feminist Legal Studies*, 21, s. 241-261.
- Gök, Maide (2016). “Kadına Yönelik Şiddetin Kuramsal Temelleri ve Çözüm Önerileri”. *Electronic Turkish Studies*, 11/2, s. 451-472.
- Gröndahl, Satu (1999). “Violence Portrayed in Folk Poetry”. *Women’s Studies Quarterly*, 27(1/2), s. 218-230.

- Güvendi, Nurgül Ergül ve Mehmet Erciş (2023). "Mass Communication in the Context of Feminist Critical Theory: Analysis of Violence Against Women". *Contemporary Issues of Communication*, 2/1, s. 2-9.
- Hain. *Türk Dil Kurumu Güncel Türkçe Sözlük* içinde. <https://sozluk.gov.tr/> (erişim: 15.02.2024)
- Heise, Lori L. (1998). "Violence Against Women: An Integrated, Ecological Framework." *Violence Against Women*, 4/3, s. 262–290. <https://doi.org/10.1177/1077801298004003002>
- Hutson, C. Kirk (1996). "Whackety Whack, Don't Talk Back: The Glorification of Violence against Females and the Subjugation of Women in Nineteenth-Century Southern Folk Music." *Journal of Women's History* 8/3, s. 114-142. <https://doi.org/10.1353/jowh.2010.0516>
- Jenkins, Richard (1992). *Pierre Bourdieu*. London: Routledge.
- Kadın Dayanışma Vakfı (2018). *Kadına Yönelik Şiddet Nedir?* Ankara: Şen Matbaa.
- Kadın Cinayetlerini Durduracağız Platformu. (2023). *Kadın Cinayetlerini Durduracağız Platformu 2022 Yıllık Veri Raporu*. <https://www.kadincinayetleriniDurduracagiz.net/kategori/veriler> (erişim: 12.08.2023)
- Kadının Statüsü Genel Müdürlüğü (2013). *Kadına Yönelik Şiddetle Mücadele El Kitabı*. Ankara: Başbakanlık Kadının Statüsü Genel Müdürlüğü Yayınları.
- Kahpe. *Türk Dil Kurumu Güncel Türkçe Sözlük* içinde. <https://sozluk.gov.tr/> (erişim: 15.02.2024)
- Kama. *Türk Dil Kurumu Güncel Türkçe sözlük* içinde. <https://sozluk.gov.tr/> (erişim: 15.02.2024)
- Karal, Dilek ve Elvan Aydemir (2012). *Türkiye’de Kadına Yönelik Şiddet*. Ankara: USAK Yayınları.
- Kapuz. *Türk Dil Kurumu Güncel Türkçe sözlük* içinde. <https://sozluk.gov.tr/> (erişim: 15.02.2024)
- Kavuncu, Ayşenur (1987). *Bem Cinsiyet Rolü Envanteri’nin Türk Toplumuna Uyarlama Çalışması*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Ankara: Hacettepe Üniversitesi
- Kaya, Fide vd. (2007). "Eğitim Fakültesi Birinci Sınıf Öğrencilerinin Cinsel Yaşamlarına İlişkin Yaklaşımlarının Belirlenmesi". *TSK Koruyucu Hekimlik Bülteni*, 6/6, s. 441-448.
- Kümbetoğlu, Belkıs (2010). "Değersizleştirme: Kadınları Maruz Kaldıkları Şiddette Toplumsal Cinsiyet Rollerini ve Beklentilerinin Önemi." Yasemin İnceoğlu ve Altan Kar (Ed.). *Dişilik, Güzellik ve Şiddet Sarmalında Kadın ve Bedeni*. s. 39-65. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Millett, Kate (2011). *Cinsel politika*. Seçkin Selvi (Çev.). İstanbul: Payel Yayınları.
- Namus. *Türk Dil Kurumu Güncel Türkçe sözlük* içinde. <https://sozluk.gov.tr/> (erişim: 15.02.2024)
- Nas, Alparslan (2015). "Kadına Yönelik Simgesel Şiddet Aracı Olarak Temizlik Ürünleri Reklamlarının Eleştirel Analizi". *Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, 24, s. 11-30.
- Neuman, W. Lawrence (2019). *Toplumsal Araştırma Yöntemleri Nicel ve Nitel Yaklaşımlar*. Ö. Akkaya (Çev.). Ankara: Siyasal Kitapevi.
- Newman, Daniel (2020). Murder ballads and death in song. *Australian Feminist Law Journal*, 46/1, s.17-38. <http://dx.doi.org/10.1080/13200968.2019.1810894>
- OECD High Level Conference on Ending Violence Against Women. (2022). *Taking Public Action to End Violence at Home*. Erişim adresi: <https://www.oecd.org/gender/VAW2020-Issues-Notes.pdf> (erişim: 15.04.2024)
- Oğuz, Tarcan. (2004). *Yatağanda Söylenen Türküler ve Öyküler*. Muğla: Anıl Ofset & Tipo Matbaacılık.

- Ozyegin, Gül (2009). "Virginal Facades: Sexual Freedom and Guilt among Young Turkish Women". *European Journal of Women's Studies*. 16/2, s. 103-123.
- Ögel, Kültekin vd. (2005). *Okullarda Suç ve Şiddeti Önleme*. İstanbul: Yeniden Yayınları.
- Ökten, Şevket (2018). "Kan Davasının Toplumsal-Kültürel Bağlamı". *Journal of International Social Research*. 11/55.
- Öztürk, Aslıhan Burcu (2014). "Eşine Şiddet Uygulayan Erkeklerin Evlilik Yaşantıları ve Şiddet". *Toplum ve Sosyal Hizmet*, 25/2, s. 61-74.
- Pitt-Rivers, J. (1966). Honour and social status. In J. G. Peristiany (Ed.) *Honour and shame: the values of Mediterranean society*. s. 18-77). University of Chicago Press.
- Polat, Oğuz (2016). "Şiddet". *Marmara Üniversitesi Hukuk Fakültesi Hukuk Araştırmaları Dergisi*, 22/1, s. 15-34.
- Sabbe, Alexia vd. (2015). "Women's Perspectives on Marriage and Rights in Morocco: Risk Factors for Forced and Early Marriage in the Marrakech Region". *Culture, Health & Sexuality*, 17/2, s. 135-149.
- Sarıhan, E. (1999). "Namus Cinayetlerinde Avukatların Sorumluluğu". *Töre Cinayetleri*. s. 59-69. Ankara: T.C. Başbakanlık Kadının Statüsü ve Sorunları Genel Müdürlüğü Yayınları.
- Sayılan, Gülden (2017). "Öldüren Erkek (lik) ler: Eşine Şiddet Uygulamış Cezaevindeki Erkekler Kitap İncelemesi". *Masculinities: A Journal of Identity and Culture*, 8, s. 67-72.
- Sol, Selma (2017). "Rumeli Türkülerinde Kadına Şiddetin İzleri". *Route Educational and Social Science Journal*, 4/7, s. 258-270.
- Sülün, Hazal ve Elif Topçu (2020). *Kadına Şiddet Araştırması 2020*. <https://www.twentify.com/tr/blog/kadina-siddet-arastirmasi-2020> (erişim: 02.03.2024).
- Tezcan, Mahmut (1974). "Türklerle İlgili Stereotipler (Kalıp Yargılar) ve Türk Değerleri Üzerine Bir Deneme". *Ankara Üniversitesi Eğitim Fakültesi Yayınları*, 44.
- Tezcan, Mahmut (1999). "Ülkemizde aile içi töre ya da namus cinayetleri". *Töre Cinayetleri* s. 21-29. Ankara: T.C. Başbakanlık Kadının Statüsü ve Sorunları Genel Müdürlüğü Yayınları.
- Tıska. *Türk Dil Kurumu Derleme Sözlüğü* içinde. <https://sozluk.gov.tr/> (erişim: 15.02.2024)
- Toplumsal Cinsiyet Eşitliği. *Sürdürülebilir Kalkınma için Küresel Amaçlar*. <https://www.kureselamaclar.org/amaclar/toplumsal-cinsiyet-esitligi/> (erişim:19.03.2024)
- Ulusoy Yılmaz, Duygu vd. (2021). "Halk Türkülerinin İçinde Varlığını Sürdüren Şiddet Çağrışımı İfadeler". *Anemon Muş Alparslan Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 9/6, s. 1651-1666.
- Uslanmak. *Türk Dil Kurumu Güncel Türkçe Sözlük* içinde. <https://sozluk.gov.tr/> (erişim:19.02.2024)
- Vandello, Joseph A. ve Cohen, Doy (2003). "Male Honor and Female Fidelity: Implicit Cultural Scripts that Perpetuate Domestic Violence". *Journal of Personality and Social Psychology*, 84, s. 997-1010.
- Vefikuluçay Yılmaz, Duygu vd. (2009). "Üniversite Öğrencilerinin Toplumsal Cinsiyet Rollerine İlişkin Görüşleri". *Uluslararası İnsan Bilimleri Dergisi*, 6/1. s. 775-792.
- World Health Organization. (2002). *World Report on Violence and Health*. http://www5.who.int/violence_injury_prevention/download.cfm?id=0000000582. (erişim: 02.04.2024)

- Verem etmek. *Türk Dil Kurumu Güncel Türkçe Sözlük* içinde. <https://sozluk.gov.tr/> (erişim:19.02.2024)
- Yaşmak. *Türk Dil Kurumu Türk Dil Kurumu Güncel Türkçe Sözlük* içinde. <https://sozluk.gov.tr/> (erişim:19.02.2024)
- Yetim, Dilek ve Erkan Melih Şahin (2008). "Kadına Yönelik Şiddete Yaklaşım". *Aile Hekimliği Dergisi*, 2/2, s. 48-53.
- Yıldız Tahincioğlu, Ayşe Nevin (2011). *Namusun Halleri*. İstanbul: Postiga Yayınları.
- Yıldız, M. Cengiz. (2008). "Türkiye'de Töre Baskısına Bağlı İntiharlar ve Töre Cinayetleri". *Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 16/1, s. 209-231.

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



Sâdık Hidâyet'in Sâsân Kızı Pervin Adlı Oyununun Yapı ve İzlek Açısından İncelenmesi

DR. ASLI SÜRGİT*

Öz

Sâdık Hidâyet, modern İran edebiyatının önemli simalarındandır. Romancı, halkbilimci, oyun yazarı, denemeci, araştırmacı, çevirmen ve ressam kimlikleriyle de tanınan sanatçı, en çok öykücü kimliğiyle maruftur. İran'da öykü türünün gelişmesinde ve yeni bir zemine oturmasında büyük rolü olan Sâdık Hidâyet, modern anlatım tekniklerinden yararlanmaya özen göstermiş, bu yönüyle kendisinden sonra gelen genç yazarlara ışık tutmuştur. Sâdık Hidâyet, hüznü insanların hayatlarını, duygu ve düşünce dünyalarını eserlerinin odak noktası olarak belirlemiştir. Sanatçı, tiyatro türünde de ürünler vermiştir. 1930 yılında yayımladığı *Pervîn Duhter-i Sâsânî* (*Sâsân Kızı Pervin*) ile adından sıkça söz ettirmiştir. Uzun asırlar hüküm sürmüş görkemli Sâsânî İmparatorluğu'nun çöküş günlerini anlatan bu eser, tarihî bir olayı konu alması açısından dikkate değerdir. 642 yılında Araplarla İranlılar arasında vuku bulan Nihâvend Muharebesi'ni işleyen *Pervîn Duhter-i Sâsânî* (*Sâsân Kızı Pervin*), bu çalışmada yapı ve izlek açısından değerlendirilmiştir. Çalışmada öncelikle Sâdık Hidâyet'in yaşam öyküsü, edebî hayatı ve eserleri üzerinde durulmuştur. Daha sonra bahsi geçen tiyatro oyunu olay örgüsü, kişi, mekân, zaman ve izlek bakımından ele alınmıştır. Ayrıca Sâdık Hidâyet'in İran'ı fetheden Müslüman Araplara yaklaşım biçimi de örneklenerek ortaya konulmuştur.

Anahtar sözcükler: Sâdık Hidâyet, Modern İran edebiyatı, tiyatro, *Sâsân Kızı Pervin*, Sâsânî İmparatorluğu

ANALYSIS OF SÂDIK HİDÂYET'S PLAY *PERVİN THE DAUGHTER OF SÂSÂN* IN TERMS OF STRUCTURE AND THEME

Abstract

Sâdık Hidâyet is one of the important figures of modern Iranian literature. The artist, who is also known as a novelist, folklorist, playwright, essayist, researcher, translator and painter, is best known for his storyteller identity. Sâdık Hidâyet, who played a major role in the development of the story genre and placing it on a new ground, took care to benefit from modern narration techniques, and in this respect, he shed light on the young writers who came after him. Sâdık Hidâyet has determined the lives, emotions and thoughts of sad people as the focus of his works. The artist has also produced theater products. He made a name for himself with *Pervîn Duhter-i Sâsânî*

* E-posta: surgitasli@gmail.com, ORCID: 0000-0002-7618-0971.

Gönderilme Tarihi: 17 Eylül 2024

Kabul Tarihi: 17 Kasım 2024

(*Pervin, the daughter of Sassan*), which he published in 1930. This work, which tells about the collapse days of the glorious Sassanid Empire, which ruled for many ages, is remarkable in terms of being about a historical event. *Pervîn Duhter-i Sâsânî* (*Pervin, the daughter of Sassan*), who dealt with the Battle of Nihâvend, which took place between the Arabs and the Iranians in 642, was evaluated in terms of structure and theme in this study. In the study, firstly, the life story, literary life and works of Sâdik Hidâyet were emphasized. Then, the mentioned play was discussed in terms of structure and theme. Then, the aforementioned play was discussed in terms of plot, character, place, time and theme. In addition, Sâdik Hidâyat's approach to the Muslim Arabs who conquered Iran was presented with examples.

Keywords: Sâdik Hidâyet, Modern Iranian literature, play, *Pervin the daughter of Sâsân*, Sassanid Empire

1. SÂDIK HİDÂYET'İN MODERN İRAN EDEBİYATINDAKİ YERİ

Sâdik Hidâyet, Türk kökenli soylu bir aileye mensuptur (Mahdızadeh, 2016, 16). 1903 yılında Tahran'da dünyaya gözlerini açar. İlim irfana meraklı bir ailede büyüyen Hidâyet, orta öğrenimini Batılı tarzda eğitim veren Saint Louis Lisesi'nde tamamlar. Kendisine ders veren papazın vejetaryen olmasından etkilenerek vejetaryen olur ve vejetaryenlik ile ilgili iki küçük kitap kaleme alır (Mahdızadeh, 2016, 16). Yükseköğrenim için Paris'e giden Hidâyet, burada döneminin önde gelen aydınlarıyla tanışır (İnal Savi, 2008, s. 394). Bozorg-i Alevî ile olan birlikteliği, Hidâyet'in hayatının dönüm noktasını teşkil eder. Sâdik Hidâyet, siyasî görüşlerini ve ideolojisini açıkça ortaya koymaktan imtina eder ve tıpkı Bozorg-i Alevî gibi siyasî partilere gizlice destek verir. Halkın sorunları ile ilgilendiği bu zaman diliminde Sâdik Hidâyet'in benliğini bir hüznün ve açıklanamayan bir karamsarlık kaplamaya başlar. Bu olumsuz ruh hâli, onun alkole ve uyuşturucu maddelere bağımlı hâle gelmesine sebebiyet verir (Özpalabıyıklar, 2005, s. 15). Mühendislik eğitimi için gittiği Belçika'da aslında mühendis olmak istemediğinin farkına varan Hidâyet, tahsilini yarım bırakıp Paris'e geçer. Yazma konusunda yetenekli olduğunu keşfeder ve yazar olmaya karar verir. Artık Hidâyet'in tek amacı kendisini geliştirmek ve iyi bir yazar olmaktır. 1934 yılında Müctebâ Mînovî, Bozorg-i Alevî ve Mes'ûd-i Ferzad ile bir araya gelerek "Dörtler" adlı edebiyat topluluğunu kurar. 1936 yılında seyahat etmek amacıyla gittiği Bombay'da Pehlevî dili ve Hint felsefesiyle yakından ilgilenir. Ardından İran'a geri döner (İnal Savi, 2008, s. 394).

Sâdik Hidâyet'in yaşamı ve eserleri, Meşrutiyet'in başarısızlıkla neticlendiği, adaletin ve özgürlüğün olmadığı, modernizmin geleneğe yenik düştüğü yıllardaki İran toplumunun içinde bulunduğu durumun en açık özetidir (Âbidînî, 2002a, s. 65). Sâdik Hidâyet, yaşadığı gibi yazan ve yazdığı gibi yaşayan bir aydındır (Dereli, 2019, 14). Hidâyet, ilk eserlerini realist bir üslupla kaleme alır. Bu metinlere depresif bir ruh hâli hâkimdir. Okuyucunun karşısına çıkan karakterler çoğunlukla yaşamaktan bezmiş,

karamsar, mutsuz ve umutsuz insanlardır (İnal Savi, 2008, s. 393). Eserlerinde karakterlerin ruh hâllerine geniş yer veren Hidâyet, betimleme konusunda güçlü bir yazardır.

Iraj Bashiri, Sâdık Hidâyet'in Saint Louis Akademisi'nde Batılı edebiyat kaynaklarına ulaşmak için çok uğraş verdiğini belirtir (Bashiri, 2019, s. 2). Hidâyet, Edgar Allan Poe, Guy de Maupassant, Rainer Maria Rilke, Franz Kafka, Anton Çehov ve Fyodor Dostoyevski gibi yazarların eserlerini hayranlıkla okur ve onlara öykünerek yeni eserler ortaya koymaya çalışır ("Sadeq Hedayat", 2024). Batı edebiyatını iyi bilen yazar, Batılı teknikleri uygulama konusunda son derece başarılıdır. Sâdık Hidâyet'i Sâdık Hidâyet yapan ve onun dünyaca ünlü bir yazar hâline gelmesini sağlayan eser ise *Kör Baykuş*'tur ("مقاله صادق هدایت", 2024). Behçet Necatigil, Sâdık Hidâyet'in *Kör Baykuş* isimli eseriyle İran edebiyatına Avrupa modernizmini getirdiğini kaydeder. Ayrıca Hidâyet'in eserlerinde en belirgin leitmotiflerin boşluk duygusu ve ölüm olduğunu vurgular (Necatigil, 2022, s. 281-282).

Haleh Estekanchi'nin tespitine göre Sâdık Hidâyet, İranlı yazarlar arasında iki kültürel millî kaynağı aynı anda ele alan nadir isimlerden biridir. Sanatçı, dilini ve fikirlerini geliştirmek için eski İran dili ve edebiyatı hazinesinden faydalanır ve nostaljik unsurlara yer veren birkaç eser ortaya koyar. Ayrıca İran'ın halk dili, halk kültürü ve geleneksel inançlarına da ilgi duyar ve bu alanda da bazı yazılar yayımlar. Bu yazılar, sanatçının vefatından sonra bir araya getirilerek *Niviştehâ-yi Perâkende-i Sâdık Hidâyet* başlığıyla yayınlanır. Hidâyet'in yazarlık serüveninde söz konusu iki millî unsurun birleşimi, onun kendine has düşünceleri ve etkileyici dilinin asıl kaynağı olarak bilinir. Bahsi geçen kaynaklara yazarın Hayyâm'dan ve Kafka'dan aldıklarını da eklemek gerekir (Estekanchi, 2014, s. 184).

Uzun yıllar Paris'te yaşayan Hidâyet, Fransız diline ve edebiyatına son derece hâkimdir. Hatta Fransızca birkaç öykü de yayımlar. Bu öykülerde göze çarpan, düşünceli ve toy bir delikanlının şaşkınlığı ve bir o kadar da savunmasızlığıdır. Sâdık Hidâyet, herkesin hoşlandığı şeylerden hoşlanmayan, herkesi mutlu eden şeylerden mutlu olmayan aykırı bir sanatçıdır (İstî'lâmî, t.y, s. 109). Bundan ötürü ne Batı'da ne de Doğu'da rahat edebilir. Her daim huzursuz ve depresif bir ruh hâli yaşar ve bu durumunu eserlerine de yansıtır (Dereli, 2019, s. 20).

Sâdık Hidâyet, insanların acizliğine ve zayıflığına son derece duyarlıdır. Bu duyarlılık, Hidâyet'in gitgide kendini tüketmesine, daha da kötümser bir hâlet-i rûhiyeye bürünmesine sebep olur (Lashgari, 1982, s. 34). Yazar, Paris'teyken ruhsal bunalımlarının artması sebebiyle intihar girişiminde bulunur. Başarısız olunca kahramanlarının kaderini çizer, onları intihar ettirir (Âbidini, 2002a, s. 66). Paris'ten İran'a dönen Hidâyet, birçok eserini art arda yayımlar. *Zinde be-gûr* (1309/1930), *Pervîn Duhter-i Sâsân* (1309/1930), *Se Katre Hûn* (1311/1932) bunlardan birkaçıdır (Âbidini, 2002a, s. 66).

Sâdık Hidâyet, duru, anlaşılır ve akıcı bir üslup kullanmaya özen gösterir. Gösterişten uzak ve yalın bir anlatım dilini benimsemesi onun geniş bir şöhrete kavuşmasına vesile olan faktörlerdendir.

Hidâyet, İbrahim Gülistan'ın deyişiyle, "İran'da yaşadığı halde, kalbi hep dış dünyada" olan bir aydındır (Âbidini, 2018, s. 12). Doğu felsefesiyle yakından ilgilenen Hidâyet, Budizme ilişkin okumalar yapar ve Buda'nın bazı eserlerini Farsçaya çevirir. Sâdık Hidâyet, Sanskritçe ve Pehlevinceye de vâkıftır (Âbidini, 2018, s. 12). Hidâyet'in eserlerinin büyük bir bilgi birikimi neticesi ortaya çıktığı açıktır. Bu bilgi birikimi, sanatçının eserlerinin çok katmanlı bir yapıya sahip olmasına zemin hazırlar. Öykücü, romancı, halkbilimci, oyun yazarı, denemeci, araştırmacı, çevirmen ve ressam kimlikleriyle tanınan Sâdık Hidâyet, hemen bütün eserlerinde, İran'ın toplumsal hayatını gerçekçi bir bakış açısıyla yansıtır. Toplumun ezilen insanların dramlarını konu edinir. Hidâyet'in kahramanları genellikle, köylüler, işçiler, öğretmenler ve kadınlar zümresindedir. İnsan sevgisi onun eserlerinde açıkça görülür (İnal Savi, 2008, s. 384).

Sâdık Hidâyet, mensup olduğu Doğu medeniyetine bir aydın gözüyle, dışarıdan bakar. Toplumda gördüğü aksaklıkları değiştiremediği için hayıflanır. Toplumunun uygarlaşmasını, sosyo-ekonomik açıdan daha insanî koşullara kavuşmasını temenni eder. Bir aydın olarak değişimin sancılarını en derinlerinde hisseden ve yer yer İran medeniyetiyle ters düşen görüşler benimseyen Hidâyet, bu durumu eserlerine de yansıtır. Yaşadığı toplumla barışamayan, huzursuz karakterler çizer (Âbidini, 2002b, s. 131).

Sâdık Hidâyet'in eserlerinin muhtevaları göz önünde bulundurulduğunda bunların, ince hayallerin ve keskin bir zekânın ürünleri olduğu gözden kaçmaz. Sanatçının karakterleri yaşadıkları hayattan memnun değildir. Tıpkı Hidâyet gibi başka hayatlar yaşamaya meyillidirler ve buldukları konumdan fazlasıyla mustarıptirler (Yüzücü, 2017, s. 30).

Oğuz Demiralp'e göre Sâdık Hidâyet, yaşadığı toplumla bir türlü uyuşamayan, tabiri câizse "uyumsuz özne[dir]". Karanlık bir tip olan Hidâyet, yeryüzünde "zorla tutu[luyormuş]" gibi bir hâl içindedir (Demiralp, 2001, s. 15). Selahattin Özpalabıyıklar, çoğu yazar gibi Sâdık Hidâyet'in yaşamının da çelişkilerle dolu olduğu yorumunu yapar (Özpalabıyıklar, 2005, s. 7).

Sâdık Hidâyet gerek fikirleri gerekse yazmaya olan yeteneği dolayısıyla sınırları İran'ı aşan bir popüleriteye kavuşur. Batı edebiyatını yakından takip edip eserlerine adapte etmesi, Hidâyet'in James Joyce ve Franz Kafka gibi büyük yazarlarla yarışır hâle gelmesine olanak sağlar. Halkı ve halkın sorunlarını odağa alması, Hidâyet'in dünyaca üne kavuşmasına sebep olan bir diğer faktördür. Sanatçı, soylu ve nüfuzlu bir ailenin bir mensubu olmasına rağmen halkın sorunlarına seyirci kalmaz. Hastalık, fakirlik, ölüm ve çaresizlik gibi herkesin mustarip olduğu konulara ağırlık verir. Tiyatroya da alaka duyan Sâdık Hidâyet, döneminin tiyatro yazarları ve oyuncularını ile görüşür ve onları

destekler. Şehrâd gibi önemli tiyatro yazarları ile arkadaşlık eden Hidâyet, Fransız gazetelerinden okuduğu tiyatro haberlerini onlara aktarır. Kendisi de tiyatroya duyduğu ilginin etkisiyle *Pervîn Duhter-i Sâsânî* (1930), *Efsâne-i Âferîneş* (1930) ve *Mâzyâr* (1933) adlı oyunları kaleme alır (Estekanchi, 2014, s. 358).

Sâdık Hidâyet, önemli eserlerini yazdıktan sonra zamanının hemen hemen tümünü Batılı yazarların eserlerini çevirmeye vakfeder. Özellikle Kafka'yı çevirmek için yoğun mesai harcar. Yazmaya ve yeni eserler ortaya koymaya alışkın olan Hidâyet bir süre sonra hiçbir şey yazamaz hâle gelir. Yeni eserler ortaya koyamamak Hidâyet'in depresif kişiliğini daha da çökertir. İntihar planları yazarın zihninde iyiden iyiye şekillenir (Özpalabıyıklar, 2005, s. 18). Hidâyet, 1950 yılında tekrar Paris'e gider. Yaşamaktan memnun olmayan yazar 1951 yılında evinde kendi eliyle yaşamına son verir.

2. OYUNUN YAPI VE İZLEK AÇISINDAN İNCELENMESİ

2.1. Olay Örgüsü

Kurmaca bir metnin en önemli iki temel taşı, karakter ve olay örgüsüdür. Bir metnin olmazsa olmazı olan olay örgüsü uzun zaman boyunca karakterden daha fazla önemsenmiştir. Nitekim Aristoteles, *Poetika*'sında olay örgüsünün karakterden daha önemli olduğunu belirtmiştir (Aristoteles, 2008, s. 13). Eski Yunan'da olay örgüsü metnin en önemli unsuruyken zaman içinde karakter ön plana geçmiştir (Özdemir, 2001, s. 42).

Mehmet Tekin, *Roman Sanatı* adlı çalışmasında, vaka ve olay örgüsü kavramlarına değinir. Tekin'e göre hikâye, olandır; vakanın biçimlendirdiği serüvendir. Vaka ise sözlük anlamı itibariyle "olup geçen şey" demektir (Tekin, 2004, 69). Vakaya "şahıs-mekân-zaman" düzleminde canlılık kazandıran ise dildir. Vaka, esas karakteri itibariyle 'taklit' ve 'yansıtma' eylemleriyle biçimlenen anlatıma dayalı türlerin vazgeçilmez bir elemanıdır. Çünkü vaka, anlatı sisteminin ruhudur. Bir anlatı sisteminde vaka yok sınırına çekilebilir, fakat yok edilemez (Tekin, 2004, s. 70-71).

Sâsân Kızı Pervîn'de İranlılar ve Araplar arasında geçen Nihâvend Savaşı sırasında Zerdüş inancına mensup soylu bir ailenin başından geçenler söz konusu edilir. Yaşlı ressam, kızı Pervin, uşağı Behram ve köpeği Raşno ile birlikte Rey şehrindeki konağında sakin bir yaşam sürer. Günün birinde İran halkı savaş gerçeğiyle burun buruna gelir. Araplar ile İranlıların mücadelesi sırasında insanlar güvenli noktalara göç eder. Başka bir yere gitmeyi reddeden ressam ve ailesi ise bunun bedelini ödemeye mahkûm edilir.

Ressamın iki çocuğundan biri olan Pervin, nişanlı bir genç kızdır. İran ordusunda görev yapan Perviz'le evleneceği günün hayaliyle zorluklara göğüs gerer. Savaşta yaşanan gelişmeler, İranlıların aleyhine cereyan eder. Arap ordusu hız kesmeden ilerler. Şehri terk etmeye çalışan İranlı kadınlar, yaşlılar ve çocuklar yollarda perişan olur. Birçok kişi gıdasızlık ve hijyen eksikliği nedeniyle hayatını kaybeder. Savaşın hız kazandığı günlerde Perviz'den haber almak iyice zorlaşır. Pervin ve ailesi Perviz'in hayatta olup olmadığından endişe duyarken genç komutan birdenbire çıkagelir. Perviz,

ressam ve ailesini güvenli bir yere göndereceğini söyler. Ardından ordusuna geri döner. Aynı günün akşamında Araplar, ressam ve ailesinin konağının çevresini sararlar. Evdeki kıymetli eşyaları yağmalarlar. Aile şaşkınlık içerisinde olup biteni izler. Sıra, Pervin'e gelir. Araplar, Pervin'in güzel bir kız olduğunu fark edince onu komutanlarına sunmaya karar verirler. Bu manzaraya tanıklık eden ressam ve Behram, yağmacıları durdurmaya çalışır. Fakat bir sonuç alamazlar.

Pervin'i Arap komutanlarına götüren yağmacılar, bu hizmetlerinin karşılığında kıymetli hediyeler alırlar. Komutan, Pervin'i görür görmez ona âşık olur. Pervin ile tercümanı aracılığıyla iletişim kurar. Müslüman olması karşılığında onunla evleneceğini, ona hazinelerini hediye edeceğini söyler. Pervin ise nişanlı olmasını gerekçe göstererek komutanın teklifini reddeder. Ayrıca dinini değiştirmeyeceğini söyler. Komutan bunu duyunca öfkelenir. O sırada tercüman, Pervin'in nişanlısının vefat ettiği haberini duyurur. Pervin buna inanmak istemez. Fakat Perviz'e verdiği yüzüğü görünce tercümana inanır ve kahrolur.

Arap komutan, Pervin ile evlenme fikrinden vazgeçmez. Onun yanından bir dakika bile ayrılmaz. Pervin, komutanın belindeki hançeri alıp onu kendi göğsüne saplar. Kanlar içinde yere yığılır. Arap komutan, Pervin'in cansız bedenini mücevherlerle bezer.

2.2. Şahıs Kadrosu

Gerçek dünyada, gündelik hayatta, iletişim ve etkileşim ağı nasıl insan etrafında kurulmuşsa, gerçek dünyayı yansıtmak iddiasında olan sanat eserinin kurmaca dünyasında da insan veya insanî nitelik kazandırılmış herhangi bir figür, aynı konumdadır (Tekin, 2004, 79). Anlatı sisteminde kişi, öteden beri önemli olmuştur. Çünkü kişiler, olayı canlandırmak için vazgeçilmez öğelerdir. Ancak kişinin olay açısından bir değer ifade etmesi, olaya dayalı geleneksel anlatıda daha dikkat çekicidir. Kişi, olayın canlandırılması, okuyucunun anlatı dünyasına çekilmesi açısından değeri ve önemi tartışılmaz bir elementtir (Tekin, 2004, s. 86).

Kişi, metinde olay örgüsünün meydana gelmesine ve şekillenmesine katkı sunan yapı unsurlarından biridir. Yeri geldiğinde olayları anlatan, vakayı sürükleyen bir konuma da sahiptir (Kalkan, 2024, s. 53). Anlatıma bağlı olarak karşımıza çıkan kurmaca metinlerde, kişiler, kendilerine yüklenen karakteristik özelliklere ve olayın merkezine yakınlıklarına göre değerlendirilirler (Özkara, 2023, s. 93).

Sâsân Kızı Pervin isimli eserde, ana karakterlerin tamamı İranlı olup bunlar ressam, Pervin, Behram ve Perviz'den ibarettir. Arap komutan, Arap tercüman ve dört yağmacı Arap ise yan karakterlerdir. Ana karakterler iyi niyetli, cesur, sözünü sakınmayan, vatansever, dindar ve mazlum insanlar olarak gösterilir. Yan karakterler ise ürkütücü bir görünüme sahip olan, her tarafı yakıp yıkan, zalim, zorba, kötücül ve karanlık kişiler olarak betimlenir.

Ana Karakterler

Ressam

İsmi okurla paylaşılmayan ressam, kırk beş yaşlarında kibar, nahif, güler yüzlü, yüce gönüllü bir adamdır. Gür, uzun kır saçlıdır. İhtişamlı kıyafetler giyer (Kanar, 2003, 192). Zamanının büyük bölümünü tuvalinin başında çalışarak geçirir. Ressam, evini genç yaşlarda iken gönlünce resim yapıp dinlenebilmek için satın almıştır. Eşi, oğlu, kızı, uşağı Behram ve köpeği Raşno ile beraber uzun yıllar boyunca burada huzur içinde yaşamıştır. Eşinin ölümüyle derinden sarsılmıştır. Çok geçmeden oğlunun Arapların Rey şehrindeki taarruzu esnasında yaşamını yitirmesi Ressam için ikinci bir felaket olmuştur. O, bu elim kayıplardan sonra tüm hayatını kızına adamıştır.

Savaş döneminde eski neşesini yitiren yaşlı ressam, günlerini düşünceli bir şekilde geçirir. İran topraklarının savaş gerçeğiyle karşı karşıya kalması, özellikle genç kızların Arap komutanlar tarafından gözlem altında tutulmaları sanatçıyı perişan eder. Adamın tek hayali, kızının nişanlısına kavuşması ve mutlu bir evliliğe adım atmasıdır. Bununla birlikte ressam, içinde bulunduğu zor durumdan kurtulmak için harekete geçecek gücü kendinde bulamaz. Zayıf ve edilgen bir portre çizer.

Sâsâniler, üçüncü kez Araplarla karşı karşıya gelmişlerdir. Fakat bu kez durumları hiç de parlak değildir. Oldukça vatansever bir insan olan ressam, bu gerçeğe rağmen umudunu korur. İran halkının son derece cesur bir millet olduğunu, kolay kolay yenilmeyeceğini kendine ve çevresine telkin eder. İran askerlerinin zafer kazanması için devamlı surette dua eder. Tanrı'nın ateşinin kendilerini koruyacağına inanır.

Pervin

Pervin, yirmi yaşında, uzun boylu, sarışın, genç bir kızdır. Zarif ve sakin tabiatlıdır. Babasıyla sessiz ve durgun bir hayat sürer. Babasına ve nişanlısı Perviz'e çok düşkündür. Rey şehrinin Araplar tarafından fethedilmesine üzülür. Gerek atalarının dinine gerekse vatanına son derece bağlı bir insan olan Pervin, doğup büyüdüğü şehirde özgürce yaşamak ister. Cephede geçirdiği zor günlere sabretmesi için nişanlısına, hatıra olarak üzerinde Ahura Mazda'nın resmi olan bir yüzük verir (Kanar, 2003, s. 204).

Arap askerler, ressamın evine düzenledikleri baskında Pervin'i gözlerine kestirirler. Kızı kendi komutanlarına teslim etmeleri karşılığında ödüllendirilirler. Arap komutan, Pervin'in güzelliği karşısında âdeta büyülenir ve Müslüman olması karşılığında Pervin'e sandık sandık mücevherler vereceğini, onu evinin biricik kadını yapacağını dile getirir. Buna rağmen Pervin ne dinini değiştirmek ister ne de pahalı hediyelere tevessül eder. Arap komutanına şu cümlelerle başkaldırır:

"Sen bizim bilimimize, kutsal kitabımız Avesta'ya aşinasın; neden böyle konuşuyorsun? Biz biliyoruz; sizin tek hedefiniz fütuhatta bulunmak. İranlılara kin gütmek ve düşmanca davranmaktan ibaret. Dini bahane etmişsiniz kendinize. Kızları evlerinden kaçırıp dağ başında satmaya dininiz müsaade ediyor mu? Evleri ateşe vermeye, tarlaları çiğnemeye, kadınları, çocukları kılıçtan geçirmeye izin veriyor mu? Bütün bunlar Ehrimen'in işi değil mi? Evet, savaşı biz başlattık; çünkü dininiz biz İranlıların işine yaramaz. Belki sizin için iyidir. Çünkü yırtıcı hayvanlar gibi

yaşıyorsunuz. O sizi doğru yola davet etti. Ama biz çok uzun zamandır iyi ile kötüyü ayırt ediyoruz. Rica ederim dininizi bahane etmeyin; cenneti, cehennemi bırakın bir kenara. Ne yapabilirsiniz, bugün yapın. Askerleriniz bize karşı üstün gelse de, anlatılamayacak şeyler yaptılarsa da, gücünüz bize yetmeyecek. Bir gün gelecek, sizi ülkemizden kovacağız; eski ateşi yeniden yakacağız. Getirdiğiniz din doğruysa, savaş ve kıyımı kabul etmez. Duymadınız mı hiç, doğru söz kılıçtan keskindir...” (Kantar, 2003, s. 217-218).

Yukarıdaki pasajdan da anlaşılacağı üzere genç kız, Arap milletine oldukça olumsuz bir bakış açısıyla yaklaşır. Araplar için ağza alınmayacak sözler sarf eder. Arapları açıkça aşağılar, onları hakaretamiz sıfatlarla anar. Pervin, Araplar için “açgözlü”, “gözü gönlü aç”, “ne oldum delisi şeyler” gibi ifadeler kullanır. Ona göre Araplar, “yırtıcı hayvanlar” gibi yaşayan “dünkü insancıklar[dır]”. İranlı kız görünürdeki yenilgiye rağmen çok geçmeden Arapları İran’dan geri göndereceklerini ileri sürer.

Behram

Ressamın konağında uşak olarak çalışan Behram, elli yaşlarında, cesur, itaatkâr ve güvenilir bir adamdır. Yerel bir şiveyle konuşur. Ressam ve ailesine sadakatle bağlıdır. Hiçbir akrabası olmayan Behram, Pervin ile babasının güvenliğini her şeyin üzerinde tutar. Onların iyiliğini düşünmekten âdeta ihtiyarlar. Rey’i hâlen terk etmemiş olmalarına bir türlü anlam veremez. Billhassa kızı gibi gördüğü Pervin’in selameti için çok endişelenir. Arapların genç kıza zarar vermesini engellemek için çözüm yolları arar. Pervin’in nişanlısı Perviz’i bulmak maksadıyla defalarca cepheye gider (Kantar, 2003, s. 195).

Perviz

Perviz, yirmi beş yaşında, yiğit bir delikanlıdır (Kantar, 2003, 193). Sâsâni İmparatorluğu’nun ordusunda Cavidan Süvarisi olarak görev yapan bir komutandır. Namuslu, dürüst ve vatansever mizacıyla dikkat çeker. Pervin’le nişanlı olan Perviz, İran’ı Arap taarruzundan kurtarmak ve onu eski güvenli günlerine geri döndürmek ister. Arapları bozguna uğratmak için çalışan Perviz, Pervin ile babasını savaş ortamından uzaklaştırmanın yollarını arar.

Yan Karakterler

Arap Komutan

Arap komutan, Urve bin Zeyd el-Hayl et-Tâ’î’dir. Kısa boylu, göbekli, kalın enseli, sakallı bir adamdır. Yüzü korkunç ve siyahtır (Kantar, 2003, s. 193). Pervin’i gördüğü anda ona âşık olur. Kıza dokunmak ister. Pervin’in uzaklaşmaya çalışması üzerine ona “Kaçma benden ceylan gibi” diye seslenir. Pervin’e evlenme teklifinde bulunur ve Müslüman olup onunla evlenmesi karşılığında tüm servetini İranlı kızın ayaklarının altına sereceği vaadinde bulunur. Ayrıca diğer eşlerinden daha üstün konumda olacağına dair Pervin’e söz verir.

Yağmacı Araplar

Pejmürde kılıklı, yalın ayak erkeklerdir. Yüzleri esmer, bıyık ve sakalları siyah ve kabarıktır. Vahşi bir görünüme sahip olan bu adamlar oldukça zalimdirler. Kesici aletlerle dolaşır Rey şehri sakinlerine zarar verirler (Kanar, 2003, s. 193). Ressamın evini yağmalarlar. Ayrıca Pervin'i bayıltıp kaçırlar.

Arap Tercüman

Eserde olumlu kurgulanan tek Arap olan tercüman, nazik ve anlayışlı bir adamdır. Pervin ile Arap komutan arasındaki iletişimi sağlamaktan sorumludur. Pervin'i sakinleştirmeye ve ortamı yumuşatmaya çalışır. Konuşma sırasında Pervin, Müslüman Araplara ve İslamiyet'e hakaret etmekte çok ileri gider. Arapların tüm işlerinin kin, nefret, ahlaksızlık ve alçaklık temelleri üzerine oturtulduğunu iddia ederek Arap milletine duyduğu nefreti açığa vurur. Allah için "Sizin taptığınız Tanrı, Ehrimen, savaş tanrısı, cinayet tanrısı, kinci tanrı ve kan isteyen yırtıcı tanrı" (Kanar, 2003, s. 216) gibi çirkin ifadeler kullanır. Buna karşın sağduyulu bir adam olan tercüman yumuşak bir üslupla Pervin'i, İslamiyet'in sert ve acımasız bir din olmadığına ikna etmeye çalışır. Tercüman, başkalarına doğru yolu göstermek için çabaladıklarını, bu uğurda fetih yapmaya niyetlendiklerini, ölmeleri durumunda cennetle ödüllendirileceklerini belirtir. Tercüman, Pervin ve ailesinin dininin sapkın ve batıl bir din olduğunu da sözlerine ekler.

2.3. Mekân

Mehmet Tekin, mekân unsurunun, bir tanıtım veya takdim sorununun ötesinde işlevsel bir özellik taşıdığı düşüncesindedir. Mekân, olayların cereyan ettiği çevreyi tanıtmak, anlatı kahramanlarını çizmek, toplumu yansıtmak ve atmosfer yaratmak için kullanılır (Tekin, 2004, s. 143).

Sâsân Kızı Pervin'de olaylar bugünkü Tahran yakınlarında bulunan Rey (Raga) şehrinde vuku bulur. Birinci ve ikinci perde, geleneksel İran mimarisi tarzında inşa edilmiş bir konakta geçer. Ressamın evi, son derece ihtişamlıdır. At başlı sütunlar oldukça görkemlidir. Duvarda ve kemerde kahverengi tezyinat görülür. Sâsânî ve Hahamenîşî mimarisi tarzında geniş bir eyvan göze çarpar. İki basamaktan oluşan eyvana göz alıcı renkleriyle dikkat çeken iki halı serilidir. Eyvanın önünde bir toprak yığını, hemen ileride bir bahçe vardır. Ufka Demavend Dağı'nın manzarası hâkimdir (Kanar, 2003, s. 194-195).

Oyunun üçüncü ve son perdesi, Arap komutanın sarayında geçer. Görkemli halılarla döşenmiş salonda ipek döşekler mevcuttur. Salonun ortasında arslan pençesi şeklinde, kısa ayaklı, arslan başlı, oymalı, değerli bir taht yer alır. Mobilyaların çekmeceleri ağzına kadar mücevherle doludur. Pirinç buhurdanın içinde ıtır tütmektedir (Kanar, 2003, s. 213).

2.4. Zaman

Mehmet Tekin'e göre zaman, insan zihnini en fazla meşgul eden kavramlardan biri, belki de en önemlisidir. Bu kavram sadece felsefenin değil, aynı zamanda,

matematiğin, fiziğin, hatta bilimsel gelişmelere paralel olarak diğer birçok disiplinin gündeminde yer almış, her disiplinin kendi bakış açısından değerlendirilmiştir. Tarihsel süreçte zaman kavramı, diğer kavramlar gibi birtakım değişmelere maruz kalmıştır. Ancak zaman kavramının değişim süreci, diğerlerine kıyasla hayli uzun sürmüş ve bu değişimin kabulü epey bir zor olmuştur. Anlatı, ister söz, ister yazıyla sunulsun, inşa edilmiş bir yapıdır. Doğal olarak, belirli bir amaç doğrultusunda inşa edilen bu yapı, zamana bağlı olarak asıl kıymetini bulur ve zaman içinde idrak edilir. Bu nedenle bir anlatıda hikâye, mutlaka belirli veya belirsiz bir zamanda cereyan eder. Yine bu hikâye, belli bir süre sonra duyulur ve belli bir süre içinde kaleme alınıp anlatılır (Tekin, 2004, s. 119).

Ali Yaşar Bolat, zaman için “Bir anlatıda ortaya konulan olayların gerçekleşme süresi ya da metnin geneline etki eden olayı içine alan süredir. Öykü zamanı, eserlerde geçen zamansal ifadelerden, eser içerisine yerleştirilmiş teknik ilerlemelerden veya yazarın üslubu içerisinde bulunan bazı yöntemlerle de ortaya çıkarılabilir” tespitini yapar (Bolat, 2021, s. 9).

Sâsân Kızı Pervin isimli eserde olaylar, 642 yılında Hz. Ömer’in hilafeti döneminde Arap-İran savaşı sırasında vuku bulur. Üç perdeden müteşekkil olan eserde vaka, yirmi dört saatlik bir zaman diliminde tamamlanır. Birinci perdede, Ressam, Behram, Pervin ve Perviz’in diyalogları öne çıkar. Bunların dilinden İran’ın mevcut durumu hakkında bilgi verilir. İkinci perdede, Ressam, Pervin ve Behram aracılığıyla Arapların İran’da hâkimiyet kazanmalarından bahsedilir. Bu sırada ressamın evi yağmalanır; Pervin bayıltılarak kaçırılır. Üçüncü perdede, Pervin’in Arap komutanın huzuruna getirilişi ve sonrasında cereyan eden olaylar söz konusu edilir.

2.5. Oyunun Kimliği

Pervîn Duhter-i Sâsânî (پروین دختر ساسان), Sâdık Hidâyet’in 1930 yılında yayımladığı bir tiyatro oyunudur. 2003 yılında Mehmet Kanar tarafından Türkçeye çevrilmiştir. Eserde, Sâsânî İmparatorluğu döneminde İranlıların Araplarla yaptığı Nihâvend Savaşı konu edilir. Nihâvend savaşı, İslâm tarihinde önemli bir dönüm noktası olarak kabul edilmiştir. Çünkü Sâsânîler, Araplara mağlup olmalarının ardından bir daha toparlanamamışlardır. Nihâvend Savaşı, İran’ın birçok önemli şehrinin fethedilmesinin de önünü açmıştır (Sarıçam, 2007, s. 98).

Bahsi geçen dönemde İranlılar, Zerdüştlük dinine bağlıdır (Niray, 2001, s. 1). Sâdık Hidâyet’in Zerdüştlük ile ilgili yaptığı uzun araştırmalar sonucunda elde ettiği bilgi birikiminin ışığında ortaya koyduğu *Sâsân Kızı Pervin*, İranlıların eski inançlarına, gelenek ve göreneklerine ışık tutması sebebiyle önemlidir. Eserde, Pervin karakteri üzerinden savaşın sivil halkın üzerinde yarattığı maddî ve manevî tahribat gözler önüne serilir. Ayrıca Zerdüş İran halkının Müslüman Araplara menfî yaklaşımını ortaya koyar.

Sâsân Kızı Pervin’de özellikle yaşlı ressam ve ailesinin savaş sırasında yaşadığı olaylar üzerinde durulur. Hamasî duyguların ağırlıklı bir şekilde işlendiği eserde, İranlıların millî ve manevî değerlerinin tehdit altında olduğu vurgulanır. Burada Sâdık

Hidâyet'in Araplara olumsuz bir bakış açısıyla yaklaştığı görülür. Yazar, fütuhât gayesi içindeki Müslüman Arapları vahşi, ilkel, cahil ve zalim olmakla itham eder. Kendi ırkının Araplardan üstün olduğunu ileri sürer. Ayrıca Arapların onlardan öğrenecek çok şeyleri olduğunu vurgular.

3. İZLEK

Kurmaca metin belli bir duygu ve düşünceye dayalı olarak oluşturulur. Her metnin iletmek istediği bir mesaj vardır. Daha çok soyut bir kavram olan izlek (tema, tem) duygu ve hayalleri içine alır. Yazar, eserinde birden fazla izleğe yer verebilir (Daşçı, 2018, s. 33). İzlek, metnin üzerine konumlandığı konunun yazarın duygu ve düşüncesinde öznel bir yargı hâlinde ortaya konan sentezi olup metnin nihai hedefi ve yazarın asıl amacıdır (Çetin, 2021, s. 123). *Sâsân Kızı Pervin* isimli tiyatro eserinde savaş ve sevgi izlekleri ön plana çıkar.

3.1. Savaş

Zerdüştlük inancını benimsemiş olan İran halkı mutlu ve bayındır bir yaşam sürer. Bu ülke günün birinde Araplar tarafından fethedilir. Araplar bütün gayelerinin İran'ı İslamlaştırmak ve beraber kardeşçe yaşamak olduğunu söyleseler de İran halkını kendilerine inandıramazlar. İnsanlar güvenli ülkelere göç etmek isterler. Kaçmaya çalışanlar yollarda perişan olur. Canlarını kurtarmayı başaranların bazıları açlıktan ölür. Şehirlere tam anlamıyla bir kaos hâkimdir. Kıyameti anımsatan bir tablo söz konusudur. Bu durum eserde Behram'ın dilinden şu cümlelerle verilir:

"Sordum... Yol yok demedim mi? Gittim, kendi gözümle gördüm. Yollarda aç İranlı yaşlılar, kadınlar, çocuklar görülmüyor. Varlarını yoklarını doldurduğu küçük arabaları iteliyorlar. Sürülerinden kalanları yanlarına almış, nereye gittiklerini bilmeden yürüyorlar. Yollar kesilmiş. Yaşlılar hastalanıp ölüyor. Analar çocuklarının ellerinden tutmuş, toz toprak içinde taşlı yollardan geçiyorlar. Her taraf ana baba günü; kim kime dum duma. Herkes aç. Araplar öldürmezse, açlıktan öleceğiz. Arapların bu gece Raga'yı alacağı söyleniyordu Şehirde. Biliyor musun, kızları satıyorlar. Kızını ne yapacaksın? Bir ona üzülüyorum zaten. Benim de kızım sayılır. Onu ben büyüttüm, ben yetiştirdim. Hep ona üzülüyorum..." (Kanar, 2003, s. 195).

İranlılara göre fetih demek kaos demektir. Gökyüzü kapalı ve kasvet vericidir. Araplar şehre üşüşmüş, binaları yakıp yıkmış, insanları öldürmüştür. İran'ın bütün güzellikleri yok olmuştur. Yeryüzünün cenneti olan İran, "Müslümanların hazırladığı korkunç bir mezarlık hâline gel[miştir]" (Kanar, 2003, s. 207). Ateşkedeler hâk ile yeksân olmuştur.

Yaşanan tüm olumsuzluklara rağmen İran ordusu, Rey'i canla başla savunur. Askerler kaybedeceklerine ihtimal vermeyip sebat etmeyi sürdürürler. "Felaket" diye nitelendirdikleri bu durumdan kurtulabileceklerini düşünen şehir halkı, İran'ın galip gelmesi için Ahura Mazda'ya dua eder. Ressam şöyle söyler:

"Doğru; Şu Tanrı düşmanı ve baş belası Araplar yüzünden hep kaygılıyım; ama elimizden ne gelir? Kaç aydır savaşıyoruz; bu üçüncü savaş. Yiyecek stoklarımız

tükendi; bütün insanlar aç. Şimdiye kadar direndik. Korkma, Allah büyüktür; bu kez zafer bizim olacak. İki kere ikinin beş ettiğini duydun mu hiç? Bizim ordumuz tam donanımlı; bir Rey yapamayacaklar. Arapların eline geçen şehirlerde ayaklanmalar başlamış. İki üç gün daha direnebilirsek Deylemliler yiyeceklerle birlikte yardımımıza gelecekler... Hayır, Raga şehri düşman eline geçmeyecek; Tanrı ateşi bizi koruyacak. Boş yere üzme kendini..." (Kantar, 2003, s. 196).

Oyunda ırkçı ve İslam dini karşıtı bir söylem ağırlıklı olarak okurun karşısına çıkar. İranlı karakterler, Müslüman Araplardan bahsederken son derece sert, aşağılayıcı ve kibirli bir üslup kullanırlar. Onları medeniyetten, insanlıktan uzak mahlûklar olarak görürler. Arap askerlerini "baş belası", "Tanrı düşmanı", "cahil", "deli", "yırtıcı hayvan", "canavar", "alçak" ve "vahşi" gibi sıfatlarla anarlar (Kantar, 2003, s. 196). Halife Hz. Ömer'i "hunhar" diye nitelendirirler. Arapların daha geç modernleşmelerini gerekçe göstererek kendi ırklarını Araplardan üstün bir konumda görürler. Uzun yıllar boyunca İranlılara haraç vermek zorunda kalan Arapların büyük bir güce erişmesini, kendilerine üstün gelmesini kabullenemezler. Aşağıdaki pasaj, bu yaklaşıma örnek teşkil eder:

"Mehâbâdîlerin cihan hükümdarlığından bu yana İran ülkesi böyle bir felaket görmemişti. Sanki Hürmüz hâkimiyeti sona ermiş, Ehrimenler, devler onun yerine geçmiş. Dilimizin, töremizin, varlığımızın kökünü kazımak istiyorlar; yeni bir din getirme bahanesiyle hiçbir zulümden geri durmuyorlar. Maksatları fetihde bulunmak. Askerleri buğday tarlasını vuran çekirge sürüsü gibi. Mamur yerlerimize saldırıyor, dinimizi terk etmeye, aksi takdirde haraç vermeye zorluyorlar. Bir kısmı atalarımın toprağına veda edip yabancı ülkelere göç etti. Yıllarca emrimizde yaşayıp bize haraç veren, kertenkele yiyen çöl Araplarına bakın!..." (Kantar, 2003, s. 200).

Burada açıkça ifadesini bulduğu üzere, oyunda fetih için harekete geçen Müslüman Arap askerleri, "daha dünkü insancıklar", "kertenkele yiyen çöl Arapları", "buğday tarlasını vuran çekirge sürüsü" diye vasıflandırılır. Ayrıca Arapların hilekâr, düzenbaz, hırsız, pis, çıplak ve aç olduğu vurgulanır. "Onlardan üstün olmamız için ve kendi dinlerini kolayca beynimize işlemek için bilimimizi, varlığımızı yok ediyorlar." (Kantar, 2003, s. 201-202) cümlesiyle Arapların bilim düşmanı olduğu öne sürülür.

İranlıların İslam diniyle ilgili yorumlarının da oldukça sert bir ton içerdiği gözden kaçmaz. Arapların Zerdüştlük dini hakkında konuşmaya hakkı olmadığına inanan Pervin, "Dünya ne kadar eskiyse bizim dinimiz de o kadar eski" diye konuşur (Kantar, 2003, s. 216). Kendisini atalarının dinine yani Zerdüştlüğe sahip çıkmakla yükümlü görür. Genç kız, Arapları eleştirirken İslam dininin kutsallarını da alaya alan bir tavır sergiler. Kin ve nefret dilini ön plana çıkarır.

Eserde İran askerlerinin mukavemetli ve dirençli olduklarının altı çizilir. Yine de Araplara mağlup olmaktan kurtulamamışlardır. Arap tercümanın bu hususta söylediği "Kader böyleymiş. Biz İran'ın çelik vücutlu askerlerini yenemiyorduk. Bu sefer Allah bizi bu işle görevlendirdi. Onun yardımıyla sizi yendik; doğru yolu göstermek için" (Kantar, 2003, s. 216) cümlesi gayet anlamlıdır.

3.2. Sevgi

Aşkın temelinde sevgi yatar. Sevgi ise çok katmanlı ve çok boyutlu bir kavramdır. Aşk, maddeyle sınırlı olabilirken sevgi çok daha geniş ve evrensel boyutlarda karşımıza çıkar. Örneğin annenin çocuğuna olan sevgisi, kedi veya köpeklere duyulan sevgi gibi çeşitlendirilebilir.

Ayfer Yolcu'nun ifade ettiğine göre; insan hayatını olumlu yönde etkileyen ve insana değer katan en önemli faktörlerden biri sevgidir. Sevgi; yakınlaştıran, birleştiren ve bütünleştiren, ruhsal ihtiyaçları gideren, psikolojik dünyamızı iyileştiren bir olgu olarak yaşamın her alanında etkin bir güce sahiptir. Ancak küreselleşmenin yoğun etkisi altında kalındığı bir zamanda sevgiye duyulan ihtiyaç ve eksiklik sağlıklı ve verimli bir yaşamı daha da zorlaştırmıştır. Bu açıdan bakıldığında sevginin varlığı, bireysel ve toplumsal hayat için yaşamsal bir değer ve önem taşır (Yolcu, 2022, s. 59).

Sâsân Kızı Pervin'de çeşitli sevgi türleri karşımıza çıkar. Vatan sevgisi ağırlıklı olarak işlenen bir meseledir. Buna göre İranlılar, vatanlarına büyük bir minnet ve sadakatle bağlıdır. "Yeryüzünün cenneti" olarak gördükleri İran'ı her şeyden çok seven bu insanlar, ordularının bir an evvel galip gelmesini isterler. Ülkelerinin selametini her şeyin üzerinde görürler. Sâdık Hidâyet, eserinin ana karakterlerini vatanına ve dinine son derece bağlı, hürriyet sevdalısı, gözü kara ve cesur insanlar olarak okuyucuya sunar. Bunlar ülkelerinin eski parlak günlerine geri dönmesini ümit ederler. Güzel hatıraların verdiği güçle ayakta durmaya çalışırlar (Kanar, 2003, s. 207).

Ressamın uşağı Behram da Ressam ve ailesini her şeyden çok sever. Onların sağlığını ve iyiliğini her şeyin üzerinde tutar. Behram, yanında kaldığı ailenin güvende olması için her ayrıntıyı ince ince düşünür.

Eserde işlenen bir başka sevgi, iki gencin birbirine duyduğu sevgidir. Ressamın kızı Pervin, nişanlısı Perviz'e büyük bir aşkla bağlıdır. Perviz de Pervin'i temiz ve masum bir aşkla sever. İki gencin en büyük temennileri, savaşın son bulması ve evlenmeleridir. Mutlu bir hayat tasavvuru besleyen eden bu iki genç, kavuşmak ve güzel günler görmek için çabalarlar.

Pervin, savaşta asker olan nişanlısı Perviz'i savaş ortamında göremediği için hüznüldür. Öyle ki genç kız, Perviz'e olan hasretinden sararıp solmuştur. Perviz'in başına bir şey gelmesinden endişelenen Pervin ve ailesi, Perviz'den haber almaya çalışır. Savaş günlerinde iki genci ayakta tutan şey, birbirlerine olan aşkları ve sadakatleridir. Onlar aşkları sayesinde kötü günleri geride bırakacaklarına dair umut beslerler. Savaş koşullarında birbirlerini korumaya çalışan Pervin ve Perviz'in aşkları yarım kalır. Her ikisi de hayatlarını kaybederler (Kanar, 2003, s. 204).

4. SONUÇ

Modern İran edebiyatının önde gelen isimlerinden biri olan Sâdık Hidâyet hem kendi köklerinden beslenmeyi hem de Batılılaşmayı önemseyen bir yazardır. Batılı tarzda eğitim almış olan Hidâyet, Batı edebiyatının anlatım tekniklerini öğrenmiş ve

kendi eserlerinde başarılı bir biçimde kullanmıştır. Modern İran öyküsünü sağlam temeller üzerine kurmayı başarmış bir yazar olan Sâdık Hidâyet, kaleme aldığı eserlerde özellikle toplumsal sorunlara odaklanmıştır.

Bu çalışmanın konusunu oluşturan *Sâsân Kızı Pervin (Pervîn Duhter-i Sâsânî)*, Sâdık Hidâyet'in hamasi duygularla kaleme aldığı bir tiyatro eseridir. Zerdüştlük dinini benimsemiş olan İran coğrafyasının Araplar tarafından fethedilmesi politik, kültürel ve sosyal sonuçlar doğurur. İran medeniyeti değişir ve dönüşür. Buna karşın Sâdık Hidâyet, bu olayı bahsi geçen eserinde son derece yanlı bir bakışla ele alır. Yazar, Arap düşmanı, ırkçı bir söylem benimser.

Bu metinde Arap ırkıyla Fars ırkını adeta bir mukayeseye tâbi tutan sanatçı, Fars ırkının Araplardan üstün bir konumda olduğunu ileri sürer. Her fırsatta İranlıları öven Hidâyet, İranlıları köklü bir medeniyete sahip, dürüst, namuslu, vatansever, dindar ve cesur insanlar olarak karakterize eder. Zerdüş Rey halkını olabildiğince sükût sahibi, sevecen ve iyi kalpli insanlar olarak okuyucuya sunar. Kendi halkını göklere çıkaran yazar, Müslüman Arapları çok sert bir dille eleştirir. Arapları aç, çıplak, pis, kaba, vahşi ve zalim kimseler olarak çizer. Hidâyet, Araplara tepeden bakar, onları devamlı aşağılar.

Sâdık Hidâyet, Arapların fetih hareketini "işgal" olarak değerlendirir. Ayrıca Arap askerlerini "çekirge sürüsüne" benzetir. Görüldüğü gibi Hidâyet, *Sâsân Kızı Pervin*'de Müslüman Araplara son derece menfi bir bakış açısıyla yaklaşır. Bu çalışmada Sâdık Hidâyet'in İran'ı fetheden Müslüman Araplara yaklaşım biçimi örneklenerek ortaya konulmuştur.

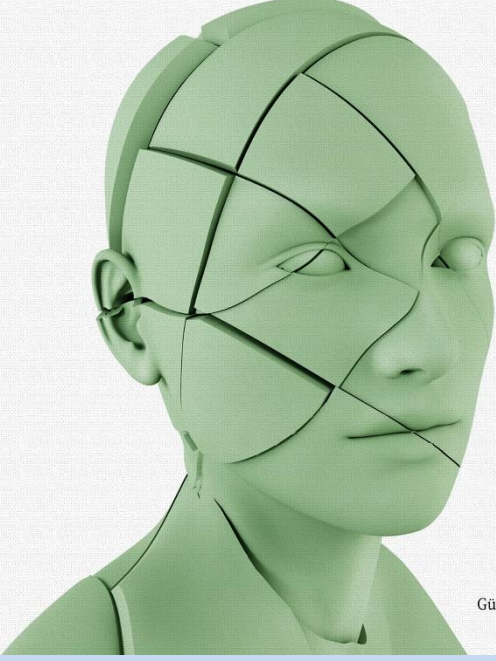
KAYNAKÇA

- Âbidînî, Hasan-i Mîr (2002a). *İran Öykü ve Romanının Yüzyılı I* (Çev. D. Örs). Ankara: Nüsha Yayınları.
- Âbidînî, Hasan-i Mîr (2002b). *İran Öykü ve Romanının Yüzyılı II* (Çev. H. Kırilangıç). Ankara: Nüsha Yayınları.
- Âbidînî, Hasan-i Mîr (2018). *İran Öyküleri* (Çev. Z. Özel). İstanbul: Erdem Yayınları.
- Aristoteles (2008). *Poetika*. İstanbul: Mitos- Boyut Yayınları.
- Bashiri, Iraj (2019). Life of Sadeq Hedayat, *Bashiri Working Papers on Central Asia and Iran*. 1-26.
- Bolat, Ali Yaşar (2021). *Emine Işımsu'nun Tiyatrolarına Zaman, Mekân Ve Karakter Bağlamında Anlatıbilimsel Bir Bakış*. Yüksek Lisans Tezi. Niğde: Niğde Ömer Halis Demir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Çetin, Nurullah (2021). *Roman Çözümleme Yöntemi*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Daşçı, Aynur (2018). *Kâmuran Şipal'in Romanlarında Yapı ve Tema*. Yüksek Lisans Tezi. Kırıkkale: Kırıkkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Demiralp, Oğuz (2001). *Kör Okur*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Dereli, Tarık (2019). *Ölümün ve Yaşamın Apaçıklığı: Sâdık Hidâyet'in Eserlerinde Uyuumsuzun İzini Sürmek*. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Bilgi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

- Estekanchi, Haleh (2014). *Türk ve Fars Edebiyatlarının Modernleşme Süreci (Benzerlikler- Etkileşimler)*. Doktora Tezi. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Hidâyet, Sâdık (2005). *Hidâyetnâme* (Çev. M. Kanar). İstanbul: İletişim Yayınları.
- İnal Savi, Saime (2008). Sâdık Hidâyet. *D.İ.A.* (Cilt 35, ss.69-70). İstanbul: T.D.V. Yayınları.
- İsti'lâmî, Muhammed (t.y). *Modern İran Edebiyatına Giriş*. (Çev. M. Kanar). İstanbul: Çantay Kitabevi.
- Kalkan Seda Nur (2024). *Tarık Tufan'ın Romanlarında Yapı ve İzlek*. Yüksek Lisans Tezi. Gümüşhane: Gümüşhane Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Kanar, Mehmet (2003). İran Tiyatrosundan Bir Eser: Sâdık Hidâyet'in Sâsân Kızı Pervin'i. *Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi*, (2), 185-223.
- Lashgari, Deirdre (1982). Absurdity and Creation in The Work of Sadeq Hedayat. *Iranian Studies*, 15 (1-4), 31-54.
- Mahdızadeh, Ali (2016). *Metin ve Mekân Diyalektiği (Sâdık Hidâyet'in Kör Baykuş Adlı Romanı)*. Yüksek Lisans Tezi. Trabzon: Karadeniz Teknik Üniversitesi.
- Necatigil, Behçet (2022). *Düzyazular I*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Niray, Nasır (2001). Sâsâni İmparatorluğu'nun Devlet Yapısı Üzerine Bir İnceleme. *Muğla Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, (5), 1-23.
- Nutku, Özdemir, (2001). *Dram Sanatı*. İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- Özkara, Okan (2023). *Pınar Kür'ün Romanlarında Yapı ve İzlek*. Doktora Tezi. Ardahan: Ardahan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Özpalabıyıklar, Selahattin (2005). Sâdık Hidâyet: 'Garip' İranlı. *Hidâyetnâme içinde*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Sadeq Hedayat. *Britannica*. (Erişim Tarihi: 4.7.2024)
<https://www.britannica.com/biography/Sadeq-Hedayat>
- Sarıçam, İbrahim. (2007). Nihâvend. *D.İ.A.* (Cilt 33, ss. 98-99). İstanbul: T.D.V. Yayınları.
- Tekin, Mehmet (2004). *Roman Sanatı I*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Yolcu, Ayfer (2022). Sevginin Birey, Aile, Toplum ve Eğitim Üzerindeki Etkileri. *Akademik Platform ve Helal Yaşam Dergisi*, 4(2), 59-71.
- Yüzücü, Ömer (2017). *Tezer Özlü ve Sâdık Hidâyet'in Eserleri Üzerine Karşılaştırmalı Bir İnceleme*. Yüksek Lisans Tezi. Ankara: Hacettepe Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- پروین دختر ساسان. *Wikipedia*. (Erişim Tarihi: 10.7.2024)
https://fa.wikipedia.org/wiki/پروین_دختر_ساسان
- مقاله صادق هدایت. (Erişim Tarihi: 05.7.2024) <https://bankmaghaleh.ir>

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

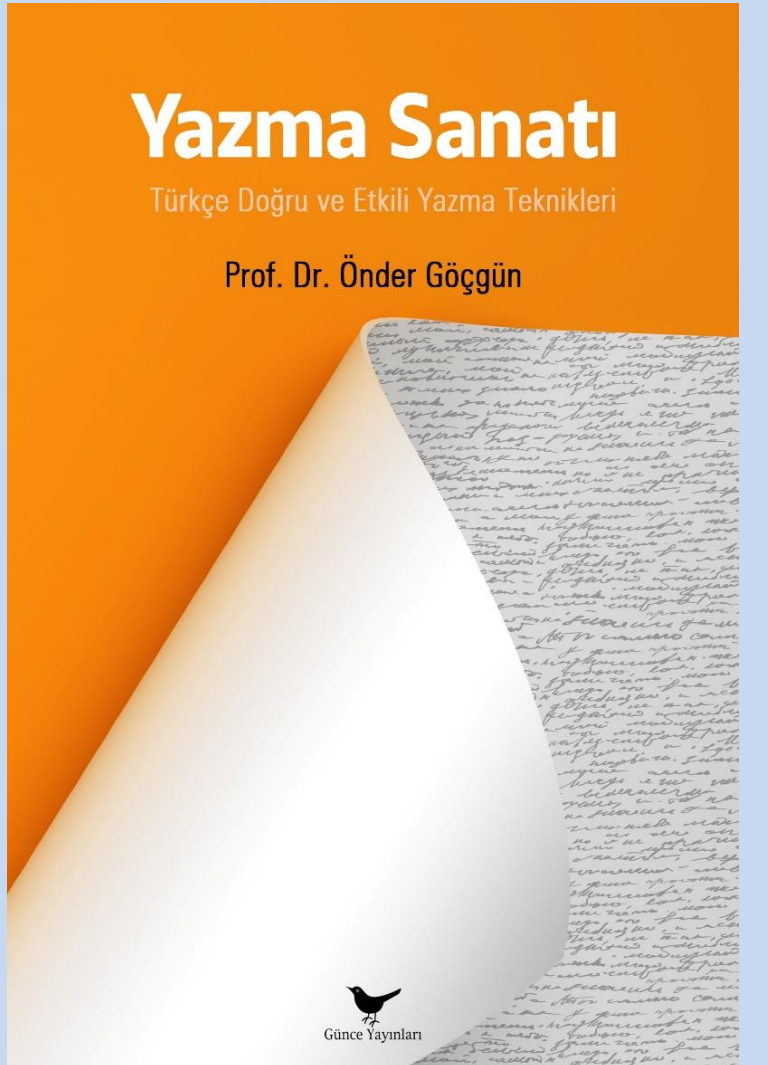


Günce Yayınları

Yazma Sanatı

Türkçe Doğru ve Etkili Yazma Teknikleri

Prof. Dr. Önder Göçgün



Günce Yayınları

Sıradan Olanın Derinliği: *En Mutlu Gün*

DR. ÖĞR. ÜYESİ İMGE KINA*

Öz

Kısa öykü türünün güçlü isimlerinden biri olan ve Anton Çehov tarzı hikâyeler kaleme almasıyla bilinen Viktoriya Tokareva, XX. yüzyıl Rus edebiyatının önemli yazarlarından. Ortaya koyduğu eserlerde öncülü olan Çehov gibi sıradan, gündelik konuları işleyen ancak bu konularda derin anlamlar barındıran yazar, çağdaşlarından yaşadığı toplumu önemsiz gibi görülen hikâyeler üzerinden net bir şekilde aktarmasıyla ayrılır. Çağdaş Rus kadın yazarlar arasında da yer alan Tokareva'nın modernleşme dönemindeki Rusya'ya özgü sorunları ve bu sorunların çözümünü kendi bakış açısıyla yansıtması, onun kadın nesri içinde güçlü bir duruş sergileyerek öne çıkmasını sağlamıştır. Onun mizahi bir dille yazdığı ve gündelik hayatın çeşitli yansımalarıyla donattığı eserlerinin ortak noktası, insanlığın varoluşundan günümüze kadar hep tartışlagelen mutluluk kavramı üzerine kışkırtıcı sorgulamalarını sürdürmesidir. Mutluluk olgusunun ise kişinin yaşamında hangi içsel ya da dışsal etkenlere bağlı olarak ortaya çıktığı sosyal bilimlerin pek çok alanında ele alınmış felsefe, sosyoloji, psikoloji, din ve edebiyat gibi disiplinler de bu tartışmanın odak noktasında yerlerini korumuştur. Çalışmada Rus yazar Viktoriya Tokareva'nın *En Mutlu Gün* başlıklı eserinde cevabı aranan mutluluk tanımı düşünürlerinin mutluluğa bakış açıları üzerinden değerlendirilmiş ve bu görüşler öyküde geçen karakterler bağlamında incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Rus edebiyatı, Sovyet edebiyatı, Mutluluk, Tokareva, Çehov

THE DEPTH OF THE ORDINARY: *THE HAPPIEST DAY*

Abstract

Viktoriya Tokareva, one of the strongest names in the short story genre and known for writing stories in the style of Anton Chekhov, is one of the important writers of twentieth century Russian literature. The author, who, like her predecessor Chekhov, deals with ordinary, everyday subjects in her works, but harbours deep meanings in these subjects, differs from her contemporaries by clearly conveying the society she lives in through stories that seem insignificant. Tokareva, who is also among the contemporary Russian women writers, has come to the fore with her strong stance within women's prose, reflecting the problems specific to Russia during the modernization period and the solutions to these problems from her own perspective. The common point of her works, written in a humorous language and decorated with various reflections of daily life, is that she continues her provocative questioning of the concept of happiness, which has always been a subject of debate since the existence of humanity. The fact that the phenomenon of happiness emerges depending on which internal or external factors in a person's life has been discussed in many fields of social sciences, and disciplines such as philosophy, sociology, psychology, religion and literature have maintained their place at the focal point of this discussion. In this study, the definition of

* Artvin Çoruh Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Batı Dilleri ve Edebiyatları Bölümü, Rus Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, imge_kina@artvin.edu.tr, ORCID: 0000-0002-3321-2785

Gönderilme Tarihi: 4 Eylül 2024

Kabul Tarihi: 3 Ekim 2024

happiness, the answer to which is sought in Russian writer Viktoriya Tokareva's *The Happiest Day*, is evaluated through the perspectives of philosophers on happiness and these views are analysed in the context of the characters in the story.

Keywords: Russian literature, Soviet literature, happiness, Tokareva, Chekhov

GİRİŞ

Mutluluk, her bireyin yaşamında amaç konumuna yükselen çeşitli araçlarla desteklenip ulaştırılması arzu edilen bir olgudur. Her birey kendi dünya görüşünden hareketle mutluluğa ulaşmayı amaç edinin kişisel yaşantısında da bu amaç uğruna savaşlar verir. Genel inançlar kişinin mutluluğa ulaşmasını kişinin haz noktasında yaşadığı tatmin olarak ifade etse de mutluluğun aslında bir oluş biçimi, bir süreklilik hali olduğu düşünülebilir. Kişilerin bulunduğu durum, yaşadıkları olaylar, hayattan beklentileri mutluluk tanımlarını farklılaştırır da bu olgunun aslında kişinin belirlediği amaçlara en erdemli yollardan ulaşmak olduğu söylenebilir. Bu açıdan erdeme aykırı kazanılan mutluluğun iç huzuru zedeleyen nihayetinde kişiyi o oluş halinden uzaklaştıran bir kavram olduğu da ileri sürülebilir. Buna benzer pek çok şekilde tanımlanabilen mutluluk olgusunun aslında ne olduğu kişiden kişiye göre değişiklik gösterir.

Tanımlı, ne olduğu geçmişten günümüze tartışılmaya devam eden mutluluk olgusu pek çok disiplin tarafından ele alınır. Bu olgunun bu denli tartışmaya açık olması Din felsefecisi Fatma Baynal tarafından şu sözlerle ifade edilir:

“Aristoteles’ten Farabi’ye, Kant’tan Fromm’a kadar filozofların ve psikologların ortak konusu olan mutluluk, günümüzde de ele alınmaya devam etmektedir. Her bireyin arzu ettiği ve erişmek istediği bir duygu olan mutluluğun mahiyetine dair farklı görüşler vardır. Mutluluk ile ilgili yapılan tanımlarda bireysel veya dış etkenler üzerinde durulmaktadır. Bu tanımlamalara göre mutlu olmak için olumlu düşünceden, insan ilişkilerine, ekonomik koşullardan dindarlığa kadar geniş bir yelpaze söz konusudur. Felsefede, mutluluğun kaynağının ne olduğu araştırılmış; insanların nasıl mutlu olacağı ile ilgili çeşitli görüşler ortaya konulmuştur” (Baynal, 2020, s. 251).

Bu bağlamda çalışmada düşünürlerin bakış açılarından hareketle Viktoriya Tokareva’nın “En Mutlu Gün” (**Самый счастливый день-1990**) adlı eseri temele yerleştirilerek gerçek mutluluğa dair arayışlar irdelenecektir.

TOKAREVA’DA MUTLULUK ARAYIŞI

Araştırmacılar tarafından Çehov geleneğini sürdürdüğü ileri sürülen Viktoriya Tokareva, XX. yüzyıl Rus edebiyatı öykücülerindendir. Yaratıcılığı çağdaşlarından insanların kişilik özelliklerini, yaşam koşullarını ve psikolojik dönüşümlerini sıradan bir biçimde aktarmasıyla ayırt edilen yazar, aynı zamanda çağın portresini kendine has özellikleri çerçevesinde yansıtmasıyla da bilinir. Yaşamını, izlenimlerini ve olayları “*hayatın anlamı hayatın kendisindedir*” (Kondraşeva, 2021, s. 124) şeklindeki söylemiyle ifade eden Tokareva, bir anlamda Çehov tarzı öykücülüğün koşulu olan olağanlığa vurgu yapar. Yaratıcılık için de aynı şeyi belirten yazar, yazmanın her yaratıcı çalışma gibi kendini anlatmak olduğunu “*yazmanın anlamı sürecin kendisindedir*” (Kondraşeva, 2021, s. 124) cümlesiyle açıklar. Yazarın “Yalansız Bir Gün” (**День без вранья**) başlıklı ilk kısa öyküsü *Molodaya*

Gvardiya dergisinde 1964 yılında, "Olmamış Şeyler Hakkında" (**О том, чего не было**) adını verdiği ilk kısa öykü kitabı ise 1969 yılında yayımlanır. Romanlar, denemeler ve uzun öykü türüne örnek gösterilen eserler kaleme almış olmasına rağmen yazar genel olarak kısa öyküleri ve novella tarzı eserleri ile bilinir. "Edebiyat Dersi" (**Урок литературы**), "Mimino" (**МИМИНО**) gibi eserleri senaryoya uyarlanan ve bu filmlerle Moskova Film Festivali'nde altın ödül kazanan yazarın tanınırlığı daha da artar (Kondraşeva, 2021, ss. 123-124).

Rus araştırmacı Kondraşeva'ya göre Tokareva'nın yaratıcılığı sıradan durumları kendine özgü bir şekilde renklendiren yumuşak ve ince bir mizahla karakterize edilirken karakterlerin içinde bulunduğu durumlar, karakterlerin diyalog ve analogları ironik bir tona sahiptir. Düzyazılarında, kurmaca dünya ile gerçek dünya karşılıklı olarak birbirlerini etkilemekte ve iç içe geçerek yeni bir gerçeklik oluşturmaktadır. Bu bağlamda yazar biyografik malzemeyi de dönüştürerek kendi yaratımında dünya görüşünü de gözler önüne serer (Kondraşeva, 2021, s. 124). Genel anlamda bakıldığında yazarın yaratıcılığı Tan'ın aktarımıyla şu ifadelerle belirtilir: "Tokareva'nın sanatı tarihsel bir boyutta incelendiğinde yaşamın kendisi gibi aynı, sıradan, hep aynı tonda ilerleyen bir havadadır; eğer onu günlük yaşam gibi düşünürseniz öyle görürsünüz, aynı şekilde şaşırtıcı olarak nitelendirirseniz de öyle. Tabii onun sistemini bilerseniz, eserlerinin dayanağını kavrayabilirsiniz!" (Tan, 2012, s. 22). Bu bağlamda sıradan bir nesnenin öyküsünde bile derin anlamlar barındıran Çehov gibi Tokareva'nın öykülerinde de bilinen sıradanlığın nasıl algılandığının aslında okurun bakış açısıyla paralellik gösterdiği ileri sürülebilir. Çalışmamızın konusunu oluşturan ve yazarın 1990 yılında kaleme aldığı "En Mutlu Gün" adlı eseri ise, öykü kahramanlarının sıradan olan yaşamlarında mutluluk arayışlarının temelini felsefi boyutta incelemek adına ele alabileceğimiz önemli eserlerdendir.

1990'ların başındaki Rus yaşamını anlatan eser, öğretmenin öğrencilerine hayatlarındaki en mutlu gün üzerine bir kompozisyon yazmasını istemesiyle başlar. Öğretmenin öğrencileriyle mutluluk hakkında bir tartışma başlatması öğrencilerine insanoğlunun varoluşunun evrensel amacı olan mutluluk arayışını sorgular. Öğrencilerden her birinin bu soruya farklı cevaplar vermesi ile mutluluk kavramının özünü kavramak, tanımlamak ve bu olguya dair tutumları belirlemek insanoğlunun bireyselliğine ve bu bireyselliğin altında yatan olguyu daha net anlamamıza olanak sağlar. Genel anlamda Tokareva açısından mutluluk olgusu Tan'a göre şu cümlelerle karşılık bulur: "Tokareva'nın eserlerinin okurlarca benimsenmesi yazarın onlara yardımı dokunan bir dost eli gibi kafalardaki sorulara bir cevap niteliği taşır. Her öykü kendi içinde farklı özellikler taşısa da ortak bir düşüncede birleşir. O da, günlük yaşamın farklı sıkıntıları ve her şeye rağmen her gün yeniden başlayan mutluluk arayışındır" (Tan, 2012, s. 22). Ele aldığımız eserde de mutlu olmanın faydacılıkla, başarıyla, erdemli olmakla, aile birlikteliğini sağlamakla, amaca ulaşmakla, amaca ulaşmak adına gidilen yolla ya da henüz yaşanmamış olan güzel günler adına duyulan umutla bağlantılı olması bu olgunun çeşitli bakış açıları üzerinden değerlendirilmesine olanak sağlar. Bu açıdan öykü karakterlerinin mutluluğu tanımlamak adına verdiği cevaplar her ne kadar küçük çocukların bakış açılarını yansıtırsa da genel düzlemde insanoğlunun hayattan beklentileriyle bağlantılı olduğunu söyleyebiliriz.

Mutluluk konusu üzerine görüşlerini yansıtan Antik Çağ düşünürü Sokrates'e göre, yalnızca iyilik ve erdem yasalarına göre yaşayan insanlar gerçek mutluluğa ulaşabilir. Başka bir deyişle düşünür, gerçek mutluluğun kişinin iyi ve kötü ayrımının yapılabilmesiyle alakalı olduğunu ileri sürer. Bu bakış açısından hareketle iyi olanı istemek yani erdemli olan davranışları sergilemek insanı mutluluğa götürecektir. Şevçenko'nun aktarımıyla "Yalnızca erdemli insan mutludur... Erdemsiz ve kötü düşünceye sahip bir insan her zaman mutsuzluğa mahkûmdur" (Şevçenko, 2022, s. 224) ifadesini kullanan Sokrates mutluluğun karşılığını iyi erdemde bulur. Bu açıdan bakıldığında Öğretmen Marya Efremovna, Sokrates'in bakış açısıyla paralellik yaratarak bu düşüncesini eserde "bir insan ancak başka insanlar için iyi şeyler yaptığında gerçekten mutlu olur" (Tokareva, 2018, s. 165) cümlesiyle ifade eder. Düşünürü göre mutluluk ancak erdemli olmakla kazanılır. Vatandaş'a göre "erdem ne olduğunu göstermeye çalışan, felsefi öğretisinde evrensel ahlâk yasasına ulaşmayı hedefleyen Sokrates, sorgulanmamış bir yaşamın yaşam olmayacağını söyleyerek bilgiye ahlâki bir değer katmıştır" (Vatandaş, 2017, s. 3). Bu düşünce ise ders süresince mutluluğun ne olduğunu anlamaya çalışan eserin ana karakteri olan küçük kıza anlamlı gelmemektedir. Çünkü annesiyle birlikte ayakkabısını kaybetmiş sarhoş bir adamı evine götürmesi küçük kız için erdemi yansıtan bir davranıştır ancak bu onun mutlu olacağı bir gün şeklinde ifade edilememektedir. Küçük kızın mutluluğu tanımlarken "Dört ay önce bir pazar günü babamla birlikte sinemaya gittikten sonra doğrudan büyükannemin evine gittik. Böylece iki kat eğlence yaşamıştık" (Tokareva, 2018, s. 165) şeklinde kullandığı ifadeler öğretmen Marya Efremovna'nın savunduğu Sokrates'in mutluluk düşüncesine uygun düşmemektedir.

Eserde geçen bir diğer karakter olan Maşa Gıvozdeva ise matematik alanında çok başarılı, bilime çok düşkün yetenekli bir kızdır. Onun hayatının en mutlu günü eski sinkrotronların patladığı ve ona yenisini verdikleri gündür. Küçük kıza göre arkadaşı Maşa hangi fakülteyi seçeceğini bile şimdiden bilir. Bu durum küçük kızın bakış açısıyla "Onun bir hayat amacı vardı" (Tokareva, 2018, s. 165) cümleleriyle belirtilir. Eserde geçen ifadelerle göre Maşa'nın okul bittikten sonra entelektüel birine dönüşecek olması ve zekâsının insanlık için çok fayda getireceğine inanması Sokrates'in öğrencisi olan Platon'un doğruluk ve bütün öteki değerler insanı iyiye götürürse yararlı olabilirler düşüncesiyle örtüşür. "Devlet" eserinde mutluluğun iyi, faydalı olan şeyle bilgiyi eşleştirmesi olduğunu ifade eden Platon'un mutluluk düşüncesinin özünde şu görüş mevcuttur: "Platon, iyi ve erdem üzerine ahlâk felsefesini temellendirir. En iyiyi veya mutluluğu bulmayı hedefler. Mutluluğu da iyi edimde arar. Bunun için idealara yönelir. İdealardaki uyum durumunu insan iç dünyasında yakalarsa mutlu olabilir" (Vatandaş, 2017, s. 4). Öyküde adı geçen Maşa da mutluluğu iyi olan, faydalı olan eylemleri bilgiyle harmanlamakta bulmasıyla Platon'un öğretisini yansıttığı ileri sürülebilir. Çünkü gerçekten de Maşa'nın en büyük hedefi bilimle iyiliği bir arada tutmakla bağlantılıdır. Maşa'nın yazdıklarını okuyan küçük kız hâlâ mutluluğun gerçekten ne olduğunu sorgular ve bir gün radyo yayınından mutluluk hakkında geçen mutluluğun amaca ulaşmak olduğu şeklindeki düşüncüyü dile getirerek "Mutluluk, bir şeyi istediğiniz ve ona ulaştığınız zamandır. Çok daha büyük bir mutluluk ise bir şeyi çok istediğiniz ve ona ulaştığınız zamandır. Ama onu elde ettiğinizde, mutluluk sona erer çünkü mutluluk doyuma giden yoldur, doyumun kendisi değil"

(Tokareva, 2018, s. 166) şeklindeki duyduklarını düşünür ve mutluluk arayışı üzerine düşünmeye devam eder.

İslam filozoflarından Ebu Yusuf Yakub bin İshak el-Sebbah el-Kindî'nin mutluluk hakkındaki görüşlerine bakıldığında ise düşünürün mutluluğu ancak aramakla bulunan bir olgu olarak yorumladığı ileri sürülebilir. Düşünüre göre insanın kendini, mutluluğunu engelleyecek durumlardan kurtarması gerekir bu da kendisine üzüntü verecek olgulardan kaçınmasıyla mümkündür. Eserde de yaşamının aslında anlatılmayacak kadar şahane olduğunu düşünen küçük kız, annesine insanların ne için yaşadığını sorar. Annesi insanların acı çekmek için yaşadığını ve bunun çok normal olduğunu dile getirir. Annesiyle tamamen tezat düşünen babası ise acı çekmenin aptallar için normal olduğunu söyleyerek "insan mutluluk için yaratılmıştır" (Tokareva, 2018, s. 167) cevabını verir. İslam düşünürü Kindî'nin *Üzüntüden Kaçınmanın Çareleri* adlı kitabında yer alan düşüncelere göre insan elinden geldiğince mutlu olmanın yollarını aramalıdır. Düşünür, insanın elinden geldiğince mutluluk için çabalaması ve mutsuzluktan uzak durması gerektiği görüşündedir. Bunun da ancak insanın gerçekleştirebileceği durumları istemesiyle mümkün olacağını belirterek başaramayacağı şeyleri isteyen bir kimsenin istekleri gerçekleşmediği zaman mutsuz olacağı görüşüne sahiptir (Kindî, 2014, s. 296). Dolayısıyla insan ancak yaratılış doğası takdirinde isteklerde bulunmalı ve hayat amacını da bu doğrultuda oluşturmalıdır. İnsanlar kendini üzüntüye sürükleyecek şeyler yapmamalı ve hayattaki çeşitli olumsuz olayları geçici olarak görmelidir. Bunun yanı sıra Rus felsefesi uzmanı Pavlova'nın aktarımıyla düşünür, kaybedilmesi muhtemel olan ve daha sonra üzüntü ve hayal kırıklığına neden olacak şeyleri sınırsızca elde etmeye çalışmamamızı tavsiye eder (Pavlova, 2021, s. 933). Bu açıdan bakıldığında küçük kızın babasının mutluluk hakkındaki düşüncelerinin Kindî'nin bakış açısına uygun düştüğü, mutluluğu da mutsuzluğu da insanın kendi seçimi doğrultusunda olduğuna inandığı söylenebilir.

Babasıyla mutsuz olduğunu ileri sürerek boşanmak istediğini söyleyen annesine:

"Sen yüzde yüz mutlu olan birini nerede gördün? Sokağın karşısında çalışıyorsun, işini seviyorsun, herkes sana saygı duyuyor Hayatta bir yerin var. İşte şimdiden yüzde elli. Ben başarılı bir çocuğum. Sağlıklı ve gelişmişim. Bir yüzde kırk beş daha. Herhangi bir hastalığın yok bu da yüzde bir. Al sana yüzde doksan altı. Yüzde doksan altı mutlusun. Geriye yüzde dört kalıyor ama yüzde yüz mutlu birini nerede gördün? Birini bile söyle!" (Tokareva, 2018, s. 168)

cevabını veren küçük kıza göre annesi başkalarının mutluluğu ya da mutsuzluğuyla ilgilenmeyip kendinde eksik kalan yüzde dört için büyük acılar çeker. Bu açıdan bakıldığında annesinin Schopenhauer'un mutluluğa ulaşmanın imkânsız olduğu düşüncesini benimsediği ileri sürülebilir. Düşünür, mutluluğun bir aldatmaca olduğunu, hayat insanlara bir güzellik veriyorsa onu geri almak için verdiğini, bu bağlamda insanlar tarafından en çok tutunulan olgu olan mutluluğun da geçici olduğunu ileri sürer. Arthur Schopenhauer'un, "Uzağın cazibesi bize cennet gibi güzellikler gösterir ancak onların cazibesine kapıldığımızda optik bir yanılsama gibi yok olurlar. Bu nedenle mutluluk her zaman gelecekte ya da geçmişte yatar. Bu nedenle şimdiki zaman bizi asla tatmin etmez dolayısıyla bizi aldatan umut duygusudur" (Schopenhauer, 2020, s. 181.) şeklinde ifade edilen düşüncesiyle annesinin görüşleri paralellik göstererek mutluluk halinin devamlılığının insan doğasına aykırı olduğu ileri sürülebilir. Bu açıdan bakıldığında insan, edindiği haz ve tatminle yetinmeyip hayatı boyunca hep başka şeyler dilemektedir. Dolayısıyla küçük kızın annesi de mutlu

olmayı bir türlü beceremez hatta öykünün sonunda kızın mutluluğu tanımlarken kullandığı lezzetli bir sofraya bile annesine güzel gelmez.

Kızın annesinin karakter yapısına, düşünce biçimine tezatlık oluşturan sınıf arkadaşı Lenka'nın annesi ise her daim mutludur. Kadın, üç çocuğunu kocası olmadan büyütmesine, maddi durumunun kötü olmasına üstelik annesinin de kör olmasına rağmen hayata daima olumlu bakar. İki kedileri bir de köpekleri olan bu aile hep neşeli ve gürültülüdür. Çünkü annesinin hüznü konuları düşünmeye vakti yoktur. Bu durumu hayatta mutlaka mutlu olacak şeyler bulmanın mümkün olduğuna inanan kadının Aristoteles'in "eudaimonia" olarak bilinen mutluluk anlayışına atıfta bulunduğu ifade edilebilir. Rus felsefeci Minnullina'nın öğrencileriyle kaleme aldığı *Antik Çağ Felsefesinde Mutluluk Anlayışı* başlıklı çalışmaya göre Aristoteles, mutluluğa dış etkenlerde ulaşmaktan ziyade kendi özümüzde bunu bulmak durumunda olduğumuzu ifade eder. Eudaimonia, kısa süreli bir mutluluk duygusundan ziyade bir bu mutluluğun sürekliliğini ve sürdürülebilirliğini temel alır. Mutluluğun kaynağı, kişiye neşe ve ahlaki tatmin getiren ruhun erdemli olmasıyla bağlantılıdır, çünkü en yüksek iyi hem mutluluk hem de amaçtır. Mutluluğun eğlence ve anlamsız uğraşlarda değil, sosyal çabalarla ortaya çıktığına inanır. Mutluluğu bir yazgı veya doğuştan gelen bir şey olarak nitelendirmeyen düşünür, mutluluğun akılla ve kendi özünü gerçekleştirmeyle bağlantılı olduğunu üstelik kişinin bunu istemesi gerektiğini söyler (İlyuza vd. 2019, ss. 234-235). Bu açıdan bakıldığında Lenka'nın annesinin de Aristoteles'in düşüncesiyle örtüşerek her durumda mutluluğu bir olma hâli olarak gördüğü ve mutlu kalmayı hedef haline getirdiği ileri sürülebilir.

Küçük kıza bakıldığında ise ona mutluluk verecek şey en başta dokuzuncu sınıfa geçecek olmasıdır. Bir de eski montunun yerine yenisini almayı hayal eden kız, yazacağı kompozisyonda kendini öğretmeni Marya Efremovna'nın dediklerine uygun bir yazı kaleme almak zorunda hisseder. Faydacılığa önem verdiğini, iyi ve erdemli biri olduğunu göstermek adına ilk başta okul çevresine ağaç dikmesi gerektiğini anlatmaya karar veren kız, mutluluğu sırf öğretmeni beğensin diye bununla ilişkilendirir. Kompozisyona bir kitapta okuduğu: "Her insan hayatı boyunca bir ağaç dikmeli, bir çocuk sahibi olmalı ve yaşadığı dönem hakkında bir kitap yazmalıdır" (Tokareva, 2018, s. 169) cümlelerini aktarmaya karar veren kız, en sonunda kendi içinde muhasebe yaparak dürüst davranmaya karar verir. Babası ve ninesiyle geçen günün onu çok mutlu ettiğini düşünür ve yazısında bu günü anlatmaya başlar. Sınıf arkadaşlarının yazıları ve kızın yaşam adına edindiği tecrübelerin bir yansıması olarak asıl mutluluk kız için tüm ailesiyle bir arada olmaktır. Masada oturup birlikte balık yediği günü anlatan ama aslında asıl mutluluğun yemek değil ortam olduğunu düşünen, herkesin onu çok sevdiğini ve kızın da herkesi çok sevdiğini ve sevgiyle fayda getirdiğini üstelik herkesin aynı şeyi hissettiğini anlatan kız bir tek annesinin mutlu olmadığına tanık olur. Mutluluğu: "Bir ağaç gibiydik. Büyükannem kökü, babam gövdesi, ben ise güneşe uzanan dallarıydım. Ve bu anlatılamayacak kadar harikaydı" (Tokareva, 2018, s. 170) cümlesiyle belirtir. Ancak öykünün sonunda yer alan "Ve henüz en mutlu günümü yaşamadım. O benim önümdeki günlerde" (Tokareva, 2018, s. 170) ifadesi ile küçük kızın aslında mutluluğa dair tanımının umudu daima korumak olduğu çıkarımını yapmamıza olanak tanır. Bu açıdan bakıldığında küçük kızın

mutluluğa dair tanımının Schopenhauer'un düşüncesiyle tezatlık oluşturduğu daha çok Kindi'nin bakış açısıyla örtüştüğü ileri sürülebilir.

SONUÇ

Tokareva'nın sıradan olanın öyküsünü kaleme aldığı "En Mutlu Gün" adlı eserde mutluluğun ne olduğuna farklı karakterlerin kişisel düşünceleri üzerinden bir yanıt aranmaya çalışılmıştır. Sokrates, Platon, Aristoteles, Kindi ve Schopenhauer gibi düşünürlerin görüşlerinin öykünün farklı karakterinde yansması aslında ebediyen tartışılan mutluluk olgusunun günümüzde dahi farklı bakış açıları tartışıldığını anlamamıza olanak sağlar. Öykünün ana karakteri olan küçük kızın sırf çıkarlarının ve isteklerinin gerçekleşmesi için hissettiği düşünceleri yansıtması ilk başta mutluluğu amaçtan ziyade araç olarak görme fikrinde olduğu çıkarımına varmamızı sağlar. En sonunda içsel muhasebesini yapan, kişisel çıkarlarından arınarak gerçek mutluluğu tanımlama amacıyla olan kız en derinlerinde bu duygunun birliktelikten geldiğini ve sevdiği insanlarla geçirdiği günün ona mutluluk verdiğini belirtir. Bu, küçük kız için mutluluk sebebidir ancak öğretmenin istediği en mutlu günü ise değildir. Küçük kız umuda tutunarak güzel olacak günlerin onu beklediğinden emin bir şekilde ulaşılması hedeflenen en mutlu günün gelecekte olduğuna inanır. Bu açıdan öykünün sıradan bir kompozisyonu konu alan ancak okuyucuya farklı perspektifler sunan bir derinliği olduğunu söylemek mümkündür. Mutluluk ise kişiden kişiye tanımı değişen bir olgu olarak tartışılmaya devam edecektir.

KAYNAKÇA

- Baynal, Fatma (2020). "Mutluluk Kavramının Felsefi, Psikolojik ve Dini Açısından İncelenmesi". *Darulfunun İlahiyat*. XXXI (2):247-274.
- İlyuza, Mannapova vd. (2019). "Ponyatiye şçastya v drevnegreçeskoy filosofii". *Voprosı studentçeskoy nauki*. XXXII (4):233-236.
- Kindi (2014). *Üzüntüyü Yenmenin Çareleri* (Kindi Felsefi Risâleler içinde, ed. Mahmut Kaya), İstanbul: Klasik Yayınları.
- Kondraşeva, Ekaterina (2021). "Transformatsiya biografiçeskogo materiala kak printsip sootnoşeniya hudojestvennoy i vnehudojestvennoy realnosti (na materiale prozi Viktorii Tokarevoy)". *Gumanitarniy Nauçniy Vestnik*. VII: 123-126.
- Pavlova, Olga (2021). "İslamskaya kontseptsiya şçastya: psiholojiçeskiy analiz". *Minbar. Islamic Studies*. XIV (4):923-950.
- Şevçenko, Osip (2022). "Filosofskiye kontesptı şçastya i stradaniya" (25.05.22). *Mejdunarodnaya nauçno-praktiçeskaya konferentsiya 'Aktualniye problemi gumanitarnih, sotsialnih i estestbennih nauk'*. Gjel: Gjelskiy gosudarstvenniy universitet:224-225.
- Şopengauer, Artur (2020). *Golod, strah smerti i polovoy instinkt. "Mir est gospital dlya umalişennih*. Moskva: İzd. Rodina.
- Tan, Eda (2012). *V. S. Tokareva'nın Öykülerinde Metropol Yaşamındaki insanın Güncel Kaygıları*. Kayseri: Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans tezi).
- Tokareva, Viktoriya (2018). *Samuy şçastliviy den*. Moskva: Azbuka-Attikus.

Vatandaş, Saniye (2017). "Felsefenin Kadim Bir Konusu Olarak Ahlâk ve Ahlaki Eylemin Amacı Olarak "Mutluluk". *Uluslararası Yönetim ve Sosyal Araştırmalar Dergisi*. IV (VII): 1-9.

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

Paradoxical Binary and Kafka

SAMAN HASHEMİPOUR*

Abstract

Franz Kafka seeks a mythical dimension of truth amid the contradictions, which is the central ambiguity of the existential approach within this context. In *The Trial*, Kafka uses contradicting paradoxes to express themes such as heretical solitude, constant control, domination, alienation, loneliness, and the burden of guilt. The questions of the matter discussed in *The Trial* are thematic paradoxes, such as confusion or equivocation between different levels of abstraction in tragic space and timing. Kafka's protagonists are lonely and isolated figures consigned to oblivion and trapped amid the notion of good and evil—the central dilemma timelessly. Displayed through binary opposition of paradoxes, Kafka's protagonist questions his identity, which is double bonded in the corrupt world he belongs to and the current alienated one. Besides, *The Castle* represents the individual's struggle against the system of bureaucracy; *Metamorphosis* demonstrates Gregor Samsa's animal form in opposition to his human mentality, and "The Hunter Gracchus" shows alienation between self/I and man/body. Kafka utilizes the binary to present the meaning defined by everything surrounding it—striking Derrida's Deconstruction theory. Kafka creates paradoxical contradictions, and the symbols in Kafka's works—whether they are animals or authorities such as the father, *The Trial*, or the castle—represent the inconsistent two-way tensions of the protagonist's inner life, which can neither be this nor that. This conflict is in the realm of the struggles of the protagonist and the constraints of realizing reasoning inclination to the human subconscious.

Keywords: Binary Oppositions, *The Trial*, *The Castle*, *Metamorphosis*, Paradoxes

KAFKA VE PARADOKSAL İKİLİ KARŞITLIK

Öz

Franz Kafka, öykülerinde mitsel boyutu çelişkiler vasıtasıyla bulmayı ve bu bağlamda, varoluşun belirsizliğini açıklamaktadır. Kafka *Dava'*da mahremiyeti ihlal etme, sürekli kontrol edilme, tahakküm, yabancılaşma, yalnızlık ve suçluluk duygusu gibi temaları göstermek için ikili karşıtlık kullanmaktadır. Trajik ortamda, farklı soyutlama seviyeleri arasındaki kafa karışıklığı veya ikirciklilik gibi tematik paradokslar, *Dava'*da tartışılan temel unsurdur. Kafka'nın kahramanları, unutulmaya mahkûm edilmiş ve günümüz dünyasının en büyük acıları olan ve iyi ve kötü kavramların ortasında kapana kısılmış yalnız ve izole figürlerdir. Paradoksların ikili karşıtlığı üzerinden sergilenen Kafka'nın kahramanı, ait olduğu yozlaşmış dünyayla ve şimdiki yabancılaşmış dünyada çifte kimliğini sorgulamaktadır. *Şato*, bireyin bürokrasi sistemine karşılık verdiği mücadeleyi temsil ederken; *Dönüşüm*, Gregor Samsa'nın insan zihniyetine karşı hayvan formunu ve "Avcı Gracchus" ise kişi/ben ile insan/beden arasındaki yabancılaşmayı

* T.C. Haliç University, Faculty of Arts and Sciences, American Culture and Literature Dept., samanhashemipour@halic.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0003-1756-3929>.

Gönderilme Tarihi: 6 Eylül 2024

Kabul Tarihi: 10 Kasım 2024

sergilemektedir. Kafka, insanı çevreleyen şey tarafından tanımlanan anlamı, Yapısöküm teorisini ikili karşıtlık çerçevesinde sunmaktadır. Kafka paradoksal ikili karşıtlık—baba, mahkeme veya kale gibi hayvanlar veya yetkililer—yaratarak, semboller ile kahramanın içsel ve iki yönlü tutarsızlığını gösterir. Bu çatışma, bir seçim için sebep arayışında olan ve mücadele etmeyen insanlığın bilinçaltında olan kahramanın sınırlarının ötesinde değildir.

Anahtar Kelimeler: İkili Karşıtlık, *Dava*, *Şato*, *Dönüşüm*, Paradokslar

INTRODUCTION

Assigned implicit meanings adopt Kafka's works of art as a surreal transmission of commentaries; "Frequently literature is thought of as a form of philosophy, as 'ideas' wrapped in form; and it is analyzed to yield 'leading ideas'" (Wellek & Warren, 1956, p.110). In this realm, comparative studies pave the way for the advancement of literature (Wellek et al., 2009) by expanding the scope of literary studies through "other areas of knowledge and belief" for "the comparison of literature with other spheres of human expression" (Remak, 1961, p.3). Utterly, writers and artists herald interdisciplinary analysis of form and content, the impact of literature/arts, and their combination. (Gaither, 1961, p.154) These "natural affinities" "suggest the parallels, the influences, the borrowings" (Gaither, 1961, p.170) in the service of literary texts to clarify contradictions, such as binary opposition, in the form of symbols and signs play a crucial role accordingly. This study deals with the aspects of dual binary oppositions to study apparent frameworks of modernism unbarred for Kafkaesque protagonists.

Binary Oppositions, adapted by Claude Lévi-Strauss to explore the relationships between different social groups and their cultural/class differences, is a paradoxical system in literature for perceiving alterations. For Saussure, the binary opposition elucidates paradoxical themes to generate a perspective for the perception of subcategories through sign systems. Nietzsche deconstructs the human system through its hierarchization of opposites, engaged in a valuation process that favors an end over process, being over becoming, foundation over the surface, and good over evil, and says: "There exists neither 'spirit', nor 'reason' nor 'thinking', nor 'consciousness', nor 'soul', nor 'will', nor 'truth': all are fictions that are of no use" (1967, p.480).

The Binary Opposition and Truth

In Kafka's work, binary thinking reflects a situation of either/or dichotomies—e.g., between poles after irrational fear. In literature, binary opposition deconstructs the dangers of binary thinking, which causes suspicion, prejudice, irrational fear, and preferring a side. Kafka utilizes the binary of opposites through contradictions, favoring characters that reflect other defined concepts.

Unlike Nietzsche, Kafka asserts the absolute and unbridgeable distinction between what he calls in various ways the sensory and the allegorical worlds. And unlike Nietzsche, his attachment to the *opposition* of sense and spirit precisely involves holding on to the concept of property, of 'belonging to.' For Kafka, the concept of belonging to, in the relation of language and referent, is not a fiction; it is necessarily the case. (Corngold, 1988, p.149)

Kafka implicitly provides multiplicity within the very world that accommodated itself to antithesis. Kafka's suspicions about oppositions emerge as self-evaluated: "My repugnance for [oppositions] is certain...They make for thoroughness, fullness, and completeness, but only like a figure on the 'wheel of life' [a toy with a revolving wheel]; we have chased our little idea around the circle. They [antithesis] are as undifferentiated as they are different" (1976, p. 157). Interpretations gleaned from Kafka's stories cause contradicted readings of the protagonists' situations, who struggle to find the truth. In *Metamorphosis*, a metamorphosed protagonist identifies his inner self; however, he cannot reconvert to his former human state after becoming an insect. Herewith, he is "separating humans from other animals" and "exposes the construction of the human/animal binary, and also deconstructs this binary" (Harel, 2020, p.22). For the protagonist, "This binary opposition in Georg's nature is hinted by his father who denounces him 'an innocent child' and at the same time a 'devilish human being'" (Şafak, 2014, p.259). Here, "the father collapses, and with him, the easy binary opposition of father and son, judge and criminal, is at least called into question" (Rolleston, 2006, p.90). Accordingly, "...these tales typically reinforce the human/animal binary, as well as the anthropocentric paradigm, by presenting a psychophysical split. While the human body is transformed into a nonhuman body, the mind remains human throughout the plot, allowing the human and the nonhuman to oppose and define each other" (Harel, 2020, p.34).

In *The Truth about Sancho Panza*, "the dualism ... is personified in the characters of Sancho and the Don, and their particular relationship casts the issue of self-awareness" (McCort, 2007, par.25). Besides, Kafka puts himself in the shoes of the innocent Karl, the protagonist of *Amerika*, who endures the pains and sufferings of life: "[He] had displayed the misery of his heart, now they might as well see the rags that covered his body, and then they could thrust him out" (Kafka, 1981, p.39). When he reaches the promised land, the statue of freedom, which holds a sword—not a torch—, which is reminiscent of the angels who prevented him from approaching immortality after Adam's sin and expulsion from heaven. Karl enters the city of Ramses, referencing the Exodus in *The Torah*—the Egyptians employed the people of Israel in Ramses city. Amerika, where innocent Karl visits—is not the promised heaven but symbolizes the Hell in Eden. Similarly, in "Josephine the Singer, or the Mouse Folk," the community is in awe of the influence of Josephine's singing, which consists of the sound of prevalent "piping" of society. Thereby, "Josephine's art is a fiction ... originates from the sound of piping ... a higher and an aesthetic form of a musical song", and "Josephine narrates the truth about that society and her art derives from the very basic societal behaviour of piping" (Nas, 2010, par.3).

In "The Hunter Gracchus," a boat carrying the long-dead Hunter Gracchus leads him to the promised land; however, the ship is not at the helm and wanders into the depths of the land of death. Hunter Gracchus suffers the fate of a rural man, who prevents him from reaching the truth. The mayor of Riva visits a man with a hat and a crepe ribbon, introduces himself as the mayor, who is probably a known church member in the port and guides him to Gracchus's coffin. He walks over to Gracchus's dead body, removes the coffin, kneels, prays, and tells the mayor that he was killed many years ago in the black oak wood in Germany while he was hunting mountain

goats. The black oak wood does not symbolize the misguidance of the people who blocked Jesus, but a reference to the belligerence of the Germans may allude to Germany's history. Gracchus tells the mayor that his death ship is lost and cannot enchant lands due to the negligence of the boatman (the church), who was supposed to go to the colonized countries. His boat is wide on the ground, and he fails to deliver the valid message of Jesus and his teachings are misinterpreted. Due to abuses of the Church—including the reign of the Inquisition—the corruption of clergies, the suppression of religious movements, the massacre of rebels, and Galileo's forcing to seek forgiveness, Jesus failed in his mission and walked in the mire between life and death. Jesus—alive or dead—cannot be resurrected after the crucifixion, and his ship has no rudder; it is subject to the wind that blows to the death.

Gracchus wears a dirty shroud, and his gray hair is messy. His body is covered with a scarf and a sacred candle burns above his head. A miniature painting on the wall shows a forest man holding a spear behind a shield. Kafka's portrayal is an allusion to the past civilization of the primitive African tribes, who left behind traces of civilization and are now in decline. Or, the decline of Christianity—due to the false teachings of the Church—made religion inconsistent with scientific advances. Gracchus faces the horrible fact that sacrificing one's life for the sake of God does not untie the knot of human problems with unknown innate delinquency, confirmed by a dogmatic belief in original sin. Life is nothing but a leap that is constantly irreversible. We live in a world of judiciary, absenteeism, and misunderstandings so that we may be arrested, tortured, and executed groundlessly.

The danger that "K," the protagonist of *The Castle*, poses to society is his unbearable characteristics. Like Kafka, he enters the mysterious land; the palace is an ideal and unattainable, and K's attempt to enter it is a struggle to reach the truth. When K steps into the village, the palace is encased in a thick fog, plunged into darkness, in the middle of the snow, and rockbounded except on foot. The mayor of the palace ruling West-west (sunset) and the traveler who passes through the emptiness of snow to reach his homeland find nothing except the sub-zero cold, darkness, and eternal sunset. The fact that the ruler of the mysterious palace is in silence gives us the impression that the truth is silent. Here, officials constantly change, appearing as a delegation in the village/palace and experiencing reincarnation after drinking beer. When an official is asleep, his appearance differs, or their appearance change while being alone. Whenever an official's mood changes, his face changes, and the fear/hope is predicted. Wearing black, an official's appearance remains static; the truth is constantly changing, but clothes are always black. Like the gods of ancient Greece, such as Zeus, palace officials had intercourse with the females of the village, and the villagers boasted of this honor. For K, the truth is unattainable, invisible, and incomprehensible; he wants to speak with the official and waits for him on a snowy night, who does not show up. He also wants to visit the ruler of the West and a surveyor who hopes to seek the truth by discussing it logically.

The central theme of Kafka's *The Castle* is the palace of sincerity, representing human efforts to achieve the truth. The protagonist is a surveyor, and when the man is about to get salvation, he can find the truth. However, K has been chosen for salvation/reach the world of meaning; he wants

to reach an unattainable world through logic, but he fails—like humanity in strange to go beyond the fact. Kafka demonstrates how we are trapped in life, and like K, we try to reach the palace but get frustrated. K's perseverance and indefatigability give the book philosophical value—as our efforts give meaning to our lives. There is only one way for K to be saved, and as the village peasant, he illogically accepts the myths about the palace. Truth can be reached only through love, not reason. “[*The Castle*] challenges the reader to ‘locate’ the rest of K—and thereby reveal a hidden metaphysical truth and the inner logic lurking underneath the surface narrative” and “What is K.’s status in *The Castle*’s infrastructure?” (Pehar, 2017, p.99)

In *The Great Wall of China*, dignitaries live in an inaccessible place that no one has ever been to. This Great Wall is a philosophical and mental force that rules the people of China. This command center is located in the heart of China, but Chinese citizens cannot reach its center. The emperor is dead, and the Chinese people only dream of the message of the empire. Similarly, in *The Trial*, Kafka constantly reminds us that the truth is absent and altering it is impossible. The law or the court oppresses, and the courtiers lie to Josef K when they finally convince him a limited number of people control the rules. They hide the documents, the charges, the court verdict, and whatever he is accused of to leave him in ambiguity. *The Trial* is secret/public, and the truth—hidden/obvious—is visible/invisible. The staff and guards of this court are not aware of the secrets of the mysterious court, and Kafka, here, stands in awe.

The mysterious court in *The Trial* reveals Josef K's guilt, who is unaware of his crime when he is arrested. Even when the knife is inserted into K's throat and twisted, he is still unaware of his crime. A night before, no one told him that he would be killed tomorrow, although he was aware of it. The next day, he wears black clothes, sits waiting for personal inmates, and becomes a victim of a court that convicts and executes every human being for a crime he did not commit. Although no one is innocent, asking for forgiveness from that court is also futile. He is not aware that trial is the essence of lifecycle and everyone is a prisoner—with no iron bars or shackles: “Through punishments, societies mimic the divine in an attempt to get to an objective *truth* and balance a cosmic scale in the search for an ultimate Justice” (Cerfedda, 2019, p.109).

The Binary Opposition and Sin

Kafka developed his thoughts globally by transforming mythological issues. To achieve his ideals, Kafka deprived himself of his family and never got married to touch his entire life in art. Kafka engaged three times: twice with Felice Bauer and once with Julie Wohryzek, neither of which led to marriage. (Canetti & Middleton, 1974) Insomnia and the torment of long-term writing caused them to experience ‘sin’ as the subject of his writings. Kafka was born into a Jewish family in Prague in 1883—a minority in Prague then—and played a crucial role in Kafka's works, and its traces are seen in most of his stories, including *The Trial*. Although the impact of being a minority, Jewish neighborhoods on Kafka's works are not overlooked, and *The Trial* narrates mainly his personal life and suffering of living in hard conditions.

There is a reference to the lack of sufficient air in *The Trial*; only K notices lousy weather, and other people easily accept every circumstance. Through a young man summoned to court for an unknown sin in *The Trial*, Kafka hints at the inner sense of guilt in his relationship with his father.

According to Kafka (2015), his father behaved coldly away from paternal affection, which is the source of corruption in Kafka's soul, explicitly addressed in *Letter to My Father (Dearest Father)*.

If you sum up your judgment of me, the result you get is that, although you don't charge me with anything downright improper or wicked (with the exception perhaps of my latest marriage plan), you do charge me with coldness, estrangement, and ingratitude. And, what is more, you charge me with it in such a way as to make it seem my fault, as though I might have been able, with something like a touch on the steering wheel, to make everything quite different, while you aren't in the slightest to blame, unless it be for having been too good to me. (Kafka, 2015, p.6)

It reminds the last sentence of *The Trial*: "It seemed as if his shame would live on after him." (Kafka et al., 2009, p.165) In *Dearest Father*, Kafka always felt his father's shadow on his acts and thoughts. He writes to his father: "I am afraid of you" (Kafka, 2015, p.5) but confesses, "My writing was all about you; all I did there, after all, was to bemoan what I could not bemoan upon your breast." (Kafka, 2015, p.36) He even does not realize his father's mental dominance over him and says, "What was always incomprehensible to me was your total lack of feeling for the suffering and shame you could inflict on me with your words and judgments. It was as though you had no notion of your power" (Kafka, 2015, p.12).

In Kafka's world, everything is upside down, and the reader of *The Trial* realizes something has happened to Josef K, disturbing others' peace. In *The Trial*, instead of K being interrogated in bed, a man calms the old couple, whose peace is disturbed by K. The opening scene of *The Trial*, formed by the unexpected arrival of an unknown man in K's room, is reminiscent of the memory that Kafka describes in *Dearest Father*:

One night I kept on whimpering for water, not, I am certain, because I was thirsty, but probably partly to be annoying, partly to amuse myself. After several vigorous threats had failed to have any effect, you took me out of bed, carried me out onto the *pavlatche*, and left me there alone for a while in my nightshirt, outside the shut door (Kafka, 2015, pp.8-9).

There is an unknown feeling of innate delinquency in the heart of humanity, confirmed by dogmatic belief—due to the theology of original sin. Accordingly, people are sentenced to death, and life is a continuous and irreversible leap into sin—due to the first fault of humans and the lasting fault of others. Kafka means resistance to predestination, and the protagonist—ensured to be defeated—obstinately resists. Kafka takes up the gauntlet to discover new possibilities through the old textual medium by demonstrating the protagonist's innocence and the overflow of tragedies that highlight the multifaceted contradiction between the political and sociological aspects of *The Trial*.

In *The Trial*, Kafkaesque characters are accused of an insignificant, vague sin and subject to condemnation; here, the crime is less important than the punishment. The boundary between Kafkaesque realism and imagination is formed in his charmed stria between reality and fantasy, as the surreal story combines symbolism with imagination to reach Kafkaesque meta-reality on existence. Kafkaesque binary opposition doubts a skepticism on partial phenomena of existence interspersed with optimism. K.'s composure in facing his condemnation proves his innocence; the

humor and horror hidden in the ridiculous world demonstrate the confusion of the Kafkaesque figure. K.'s composure makes him wander an alien world, which ironically is symbolic and portrays sinful humanity who is aware of neutrality of condemnation—whatever it is—but not their guilt in the core of their presence. Even Gregor Samsa's unavailing effort, without being surprised or horrified by such disgust, is to restore the former mood. The reaction of others alongside the protagonists does not tackle the trapped vortex; it is a form of a social phenomenon in the modern era. The Kafkaesque phenomenon does not belong to any generation and reveals terrible facts about the human contented parade of life. Kafka witnesses social contradictions: loneliness, alienation, and human suffering impasse in the Kafkaesque labyrinth of becoming a victim of the power of modern capitalism.

CONCLUSION

Fiction is an exemplary reflection of the literary spirit of nations or civilizations, and Kafka narrates stories from the declination of modern Western societies. Kafka expresses a realist interpretation of 20th-century literary modernism; he passes through fantasy to get to reality or quite the opposite. His purgatory of superficial modernity narrates the catastrophic collapse that sustains modernity's imaginariness on the substance of the deterioration of obliterated heritage. His protagonists, with the realization of transformations of self and time, challenge cultural and traditional factors and epitomize the consciousness of the weird situation imposed upon them by destiny. By observing the Kafkaesque themes minutely, the similarity in protagonists' resistance is quite apparent. Binary opposition in the sense of diametrical opposition between characters leads readers to apprehend duality in Kafkaesque narration of diversity hinted as a universal remedy.

The concept of binary opposition is central to structuralist conventions of a text by the imposition of order. "Western society and culture are grounded on a set of binary oppositions" (Rojas, 2015, p.74), and by opposing its unification with the truth, Kafka shows the contradiction between justice and injustice or paddling in bureaucratic systems by the binary opposition. Kafka refers to a duality or contradiction in human existence that, on the one hand, draws us to others because we need them and, on the other hand, keeps us at a distance from them—to be ourselves. Here, deconstruction examines "analogical oppositions" to show "how a text undermines the imposition of binary structure on it ... through its inherent 'disseminations'" (Cuddon, 1999, p.83). In *The Trial*, for example, an unusual mood against the usual assortments contradictory elements with metaphorical realism; it is a poignant topic of humanistic tragedy, and the mislaid truth in Kafkaesque writings pushes the protagonist to end up symbolically in court or analogically in a simulant setting. Thus, the implications behind the contradictions are the main subject of this study.

REFERENCES

- Canetti, E. (1974). *Kafka's other trial: The letters to Felice*. (C. Middleton, Trans.). Schochen Books.
- Cerfedda, D. (2019). *The performance of perversion in Kafka's literature and its adaptations* (dissertation). Minerva Access, The University of Melbourne, Melbourne.
- Corngold, S. (1988). *Franz Kafka: The Necessity of Form*. Cornell University Press. <http://www.jstor.org/stable/10.7591/j.ctt207g62q>
- Cuddon, J. A., & Preston, C. E. (1999). *The Penguin Dictionary of Literary Terms and literary theory, 4th ed.* Penguin, 82-83.
- Gaither, M. (1961). Literature and the Arts. In *Comparative literature: Method & Perspective*. Newton P. Stallknecht & Horst Frenz (Eds.). Southern Illinois University Press, 153-170.
- Harel, N. (2020). *Kafka's Zoopoetics: Beyond the human-animal barrier*. University of Michigan Press.
- Kafka, F. (1981). *America*. Penguin Books.
- Kafka, F. (1976). *Diaries 1910-1923*. Schocken Books.
- Kafka, Franz. (2015). *Letter to the father, brief an den vater* (E. Kaiser & E. Wilkins, Trans.). Schocken Books.
- Kafka, F., & Robertson, R. (2009). *The Trial*. (M. Mitchell, Trans.) (Vol. Oxford World's Classics). Oxford University Press.
- McCort, D. (2007, February 1). *Kafka and the coincidence of opposites*. Romantic Circles. Retrieved May 5, 2022, from <https://romantic-circles.org/praxis/buddhism/mccort/mccort.html>.
- Nas, A. (2010, March 21). *The lucian of samosata project*. Where is Giambattista Vico's "New Science" in 20th Century: Deconstruction, Adorno & Horkheimer, Kafka, Bakhtin, Lacan [The Lucian of Samosata Project]. Retrieved May 5, 2022.
- Nietzsche, F. (1967). *Will To Power*. (Walter Kaufman Trans.). Vintage Books.
- Pehar, L. (2017). *Kafka: A Blueprint of Desire* (dissertation). University of Toronto Library, Toronto.
- Remak, H.H.H. (1961). Comparative Literature, Its Definition and Function. In *Comparative literature: Method & Perspective*. Newton P. Stallknecht & Horst Frenz (Eds.). Southern Illinois University Press, 1-37.
- Rojas, C. (2015). Writing on the wall: Benjamin, Kafka, Borges, and the Chinese imaginary. *452ºF. Revista De Teoría De La Literatura Y Literatura Comparada*, (13), 71–81. Recuperado a partir de <https://revistes.ub.edu/index.php/452f/article/view/14132>
- Rolleston, J. (2006). *A companion to the works of Franz Kafka*. Camden House.
- Şafak, Z. (2014). An Examination of the Judgment Through the Reader-Response and Reception Theory. *The Journal of International Social Research*, 7(33), 253–260.
- Wellek, R., Melas, N., & Buthelezi, M. (2009). The crisis of comparative literature. In D. Damrosch (Ed.), *The Princeton Sourcebook in Comparative Literature: From the European Enlightenment to the Global Present* (Vol. 22, Ser. Translation/Transnation, pp. 161–172). essay, Princeton University Press.
- Wellek, R., & Warren, A. (1956). *Theory of literature* (3rd ed.). Harcourt, Brace & World.

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

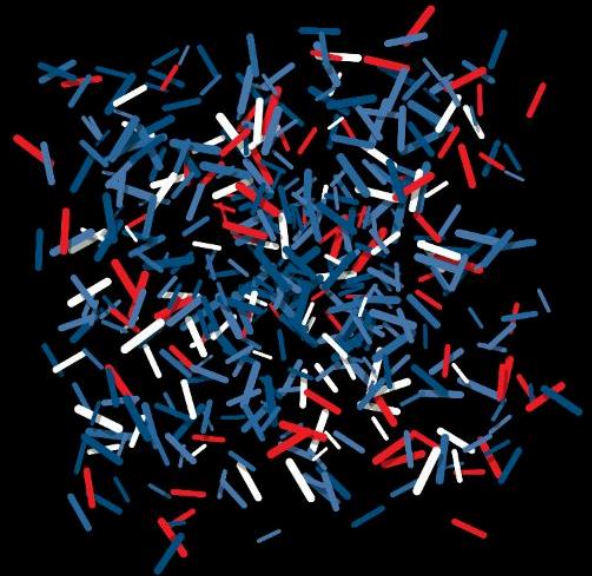



Günce Yayınları

FRANSIZCA VE TÜRKÇENİN SÖZDİZİMİ

KARŞITSAL VE DAĞILIMSAL BİR ÇÖZÜMLEME

Dr. Yusuf Topaloğlu




Günce Yayınları

A Postpatriarchal Vision: Transmodern Themes of Unity, Gender Equality, and Sustainability in *The Perfect Nine*

ASST. PROF. DR. LEYLA ADIGÜZEL*

Abstract

This article aims to offer a transmodern analysis of the epic poem by Kenyan novelist, academic, and author Ngũgĩ wa Thiong’o, who is often considered a strong contender for the Nobel Prize in Literature, with the author’s particular focus on feminism, unity, and critique of imperialism and Eurocentrism. In this effort, the study underscores the author’s emphasis on the significance of unity with nature, globalization, sustainability, and family values regarding transmodern philosophy. During a significant paradigm shift in the relationship between science, ethics, and society, some contemporary writers and theorists introduced “transmodernity,” a new philosophical and cultural term that aims to surpass and integrate elements of modernism and postmodernism. Transmodernism redefines and provides solutions to complex and contemporary fundamental perspectives on people’s beliefs, cultures, economies, and politics. Considering this information, this study aims to analyse *The Perfect Nine* through a transmodernist lens, which encompasses all of the aforementioned topics, even though each one is worth examining individually. In this regard, *The Perfect Nine* exemplifies transmodern writing in contemporary literature, offering essential principles that seek to create equal and wealthy civilizations founded on peaceful and virtuous interactions between humanity and the environment. Blending folklore, mythology, adventure, and allegory, the book delves into the essence of God and human existence while recounting the myth of the Gikūyū people.

Keywords: transmodernism, Ngũgĩ wa Thiong’o, *The Perfect Nine*, Gikūyū Myth, unity.

POST-PATRIARKAL BİR VİZYON:

THE PERFECT NINE'DAKİ BİRLİK, CİNSİYET EŞİTLİĞİ VE SÜRDÜRÜLEBİLİRLİK ÜZERİNE TRANSMODERN TEMALAR

Öz

Bu makale, Nobel Edebiyat Ödülüne güçlü bir aday olarak değerlendirilen Kenyalı romancı akademisyen ve yazar Ngũgĩ wa Thiong’o’nun destansı şiiri *The Perfect Nine*’in transmodern bir analizini, yazarın özellikle feminizme, birliğe ve emperyalizm ile Avrupamerkezcilik eleştirisine odaklanarak sunmayı amaçlamaktadır. Bu çaba kapsamında çalışma, yazarın transmodern felsefe açısından doğayla bütünleşmenin, küreselleşmenin, sürdürülebilirliğin ve aile değerlerinin önemine yaptığı vurgunun altını çizmektedir. Bilim, etik ve toplum arasındaki ilişkide önemli paradigma

* Yüzüncü Yıl University, Faculty of Letters, Department of English Language and Literature, leylaadgzl@yyu.edu.tr, ORCID: 0000-0003-3102-2053

Gönderilme Tarihi: 6 Eylül 2024

Kabul Tarihi: 25 Kasım 2024

değişimi yaşanırken, bazı çağdaş yazarlar ve teorisyenler hem modernizm hem de postmodernizm unsurlarını aşmayı ve entegre etmeyi amaçlayan yeni bir felsefi ve kültürel terim olan “transmodernite”yi kullanmaktadırlar. Transmodernizm, insanların inançlarına, kültürlerine, ekonomilerine ve politikalarına ilişkin karmaşık ve çağdaş temel bakış açılarını yeniden tanımlar ve bunlara çözümler sunar. Bu bilgiler ışığında, bu çalışma, *The Perfect Nine* eserini her biri ayrı ayrı incelenmeye değer olsa da yukarıda belirtilen tüm konuları kapsayan transmodernist bir bakış açısıyla analiz etmeyi amaçlamaktadır. Bu bağlamda, *The Perfect Nine*, çağdaş edebiyatta transmodern yazımı örnekleyerek, insanlık ve çevre arasındaki barışçıl ve erdemli etkileşimlere dayanan eşit ve zengin medeniyetler yaratmayı amaçlayan temel ilkeler sunmaktadır. Folklor, mitoloji, macera ve alegoriyi harmanlayan kitap, Gikūyū halkının mitini anlatırken Tanrı'nın ve insan varoluşunun özünü araştırır.

Anahtar sözcükler: transmodernizm, Ngūgĩ wa Thiong'o, *The Perfect Nine*, Gikūyū Miti, birlik.

INTRODUCTION

Transmodernism is an attempt to create a new synthesis by bringing together diverse cultural, philosophical, and social perspectives from multiple scholars. Enrique Dussel argues that the concept of “postmodernism” is insufficient to characterize the current state of humanity. Instead, he calls our age the age of “transmodernism” and defines it as a new era that merges different perspectives and ideas.

The transmodern project achieves with modernity what it could not achieve by itself—a corelization of solidarity, which is analectic, analogic, syncretic, hybrid and mestizo, and which bonds centre to periphery, woman to man, race to race, ethnic group to ethnic group, class to class, humanity to earth, and occidental to Third World cultures. This bonding occurs negation, but via a subsumption from the viewpoint of alterity [...]. (1995, p. 138)

Dussel asserts that the full realization of modernity will not occur by transitioning from potentiality to actuality, but rather by transcending itself through a blending with its previously denied otherness and through a reciprocal process of creative fertility. Thus, he posits that transmodernism prioritizes cultural diversity and integrity while striving to eradicate boundaries, categories, and ideologies.

In a similar vein, Susana Onega, an influential figure who conducts extensive research on the notion of transmodernism, underscores the capacity of transmodernism to foster a more comprehensive and interconnected comprehension through its ability to surpass modern and postmodern thought. This movement, according to her, presents a more holistic, dialogical, and inclusive worldview.

Transmodernism intersects with various facets of Marxist thought. Hence, the act of surpassing limits, classifications, and certain ideas is a highly significant aspect of the movement. Based on Rodríguez Magda's assessment that transmodernity forms a dialectic triad with modernity and post-modernity (Magda, 1989), Irena Ateljević, explains the concept as follows

transmodernism is critical of modernism and postmodernism while at the same time drawing elements from each. In a way it is a return to some form of absolute 'logic' that

goes beyond the Western ideology and tries to connect the human race to a new shared story, which can be called a global relational consciousness. (2013, p.4)

Ateljević, builds upon Magda's argument by asserting that transmodernism may be understood as a dialectical trio consisting of modernity, postmodernity, and transmodernity. This perspective involves incorporating components from each of these periods while also offering a critical analysis of them. She highlights the elements of transmodernism that seek to establish a connection between the entire human race through a shared narrative. She asserts her intention to establish a connection between the human race and global relational consciousness, which is a type of absolute logic that transcends Western ideology.

One of the other primary objectives of transmodernism is to infuse vitality and modernity into tradition, as opposed to eradicating or altering it. In contrast to modernism and postmodernism, it prioritizes reverence for antiquated modes of existence. In contrast to postmodernism, transmodernism places an emphasis on religion. Transmodernism, which exhibits remnants of numerous philosophical movements, is predominately shaped by transcendentalism and idealized various mid-19th-century American figures, most notably Ralph Waldo Emerson. Transmodernism, akin to transcendentalism, challenges the boundaries of modernism and endeavours to rekindle humanity's intrinsic principles, spiritual dimensions, and connection to the natural world. Thus, during a period when both the public and private spheres are disappearing, a transmodern discussion suggests the need to redefine concepts of selfhood and community without relying on a binary opposition to a particular external factor (Mura, 2012). In this sense, it can be considered "postsecular" since it establishes a new connection between religions and politics that revitalizes the world's interest in spiritual direction. This new approach encourages individuals to base their personal behaviours and governmental policies on spiritual principles, while simultaneously rejecting religious divisions and rigid beliefs.

In addition, and above all, transmodernism and feminism share a common perspective that surpasses the limitations of modernism. They both promote a more comprehensive, analytical, and equitable worldview. Transmodernism supports feminism's pursuit of "the utopian tradition of imagining a world without gender" (Haraway, 1987, p. 3). Within this frame, transmodernity is fundamentally "postpatriarchal," as it acknowledges the crucial importance of women's perspectives and insights in collaboratively devising new and necessary solutions. It is a collaborative endeavour by both men and women to strive for a more promising future by rejecting principles of authority and subjugation (Ateljević, 2013). The transmodern initiative aims to further the feminist agenda by integrating men, women, and all other species into its principles of care and relationality while simultaneously revaluing the caregiving qualities traditionally linked to women. Despite the current revival of patriarchal resistance to feminist ideals, the transmodern feminist ethos permeates our consciousness, promoting a more emotive, polyphonic, and relational perspective. The strength of contemporary feminist philosophy resides in its multiplicity, which is a defining quality of the transmodern era. In this sense, transmodernism incorporates the principles of eco-feminism to explore the negative outcomes of dualistic division and highlights the interconnectedness and fusion of various components. In that manner, this methodology, which

converges with posthuman feminist theory, questions the male-centric presumptions regarding human superiority and the hierarchy of species and acknowledges humans as an essential component of ecosystems, akin to other living organisms (Braidotti, 2016). Hence, the transmodern initiative seeks to realize its emancipatory objectives by dissociating the concept of liberation from the myth of European modernity and its developmentalist fallacy, emphasizing inclusivity, and promoting reciprocal, creative enrichment.

Within this framework, transmodernism is also characterized by its opposition to imperialism as well as its commitment to a shared viewpoint on cultural matters. It espouses anti-imperialist ideologies and opposes the uniformist, centrist and oppressive systems introduced by globalization and modernism. The impetus is to surpass Western ideology by embracing an absolute logic and to establish a new collective narrative, referred to as “a global relational consciousness,” (Rifkin, 2005) that unites humanity. Jeremy Rifkin expands on the proposition to adopt a greater focus on mutuality and interconnection by offering a detailed examination of empathy’s historical development. He argues that humans possess an innate capacity for empathy and that society has progressively gotten more empathic throughout time. Rifkin also questions whether humanity can “reach global empathy in time to avoid the collapse of civilization and save the Earth” (2009, p. 3) as he explores the concept of biosphere consciousness. Hence, he puts forward transmodernism as promoting a perspective that opposes the economic, cultural, and environmental influences of imperialism and argues for a more equitable, egalitarian, and environmentally conscious worldview.

In view of such information, in *The Perfect Nine*, Ngũgĩ wa Thiong’o exemplifies transmodern literature by articulating essential principles aimed at fostering equitable and prosperous societies through harmonious and ethical relationships between humanity and the environment while recounting the myth of the Gikũyũ people. Ngũgĩ wa Thiong’o is a Kenyan academic and writer known as East Africa’s most influential novelist. He has written in English and Gikũyũ, covering various genres such as fiction, plays, memoirs, essays, and children’s literature. His latest work, *The Perfect Nine*, published in 2020, is his first attempt at epic poetry and a successful example of the genre. In the book, Ngũgĩ wa Thiong’o narrates the cosmogenic epic story of the Gikũyũ people of Kenya, blending folklore, mythology, adventure, and allegory in a highly feminist portrayal of Kenya. It provides a new visionary solution to the challenges posed by postmodern thought, which asserts that “the world is neither significant nor absurd. It is quite simply” (Robbe-Grillet, Howard, 1996, p. 37). By revisiting the primordial history of humanity and its teachings and virtues, Thiong’o believes this solution is feasible. When viewed from this standpoint, the Gikũyũ myth on which the author bases his epic poem holds significance in the realm of preserving and reviving indigenous cultural narratives that face the risk of vanishing due to the influence of modernism and globalization. However, of more significance, this myth can offer an alternate viewpoint on the ethical, ecological, and social challenges facing the contemporary world as part of a global cultural dialogue. The Gikũyũ myth not only provides significance to the local identity and heritage of the Gikũyũ people but also establishes a link to universal human experiences. This observation indicates

a strong correlation between the Gikūyū myth and transmodernism, a movement that aims to establish a connection between local cultures and universal values.

Within this framework, the concept of embracing cultural diversity, which brings transmodernism and *The Perfect Nine* on a common ground, might be viewed as a form of resistance against Western othering and discriminatory tendency. Thiong'o concurs with the assessment that the transmodern viewpoint confronts the anguish of our contempt for our very existence, while also providing a path and optimism for the future. An additional viewpoint supported by the author in this context is that by reassessing the cultural unconscious from a transmodernist standpoint and augmenting Jung's assessment of the worth of humanity by integrating postmodern critiques into our strategies for subjugating the other we can substantially broaden the spectrum of our emotions, thoughts, criticisms, and actions (Bilsel, 2022). Furthermore, from a posthumanist perspective, it is worth noting that the modern epic evokes archetypal heroic qualities including beauty, unity, harmony, courage, and resilience, which serve as symbols of hope. Given the aforementioned details, the objective of this research is to present a transmodern interpretation of *The Perfect Nine*. Within this frame, the study delves into the transmodern components that are considered feminist, anti-Eurocentric and anti-imperialist. It insists on the importance of unity, spirituality, family values, women's centrality, globalism, environmentalism, sustainability, and ecology in the development of liveable and healthy societies, as described by the Kenyan author in his modern epic.

A TRANSMODERN ANALYSIS OF NGŪGĨ WA THIONG'O'S *THE PERFECT NINE*

Maybe one day we and the others will unite,
 because
 All people born of humans,
 [...] They are our siblings, members of the human clan,
 Yes, proud sons and daughters of the human.
 [...] Come, let us embrace in friendship.
 [...] Every human is human because of other humans. (Thiong'o, 2020, p. 60-61)

Thiong'o recounts the cosmogenic myth of the Gikūyū people in *The Perfect Nine* from a strong feminist standpoint, stating, "The epic came to [me] one night as a revelation of ideals of quest, courage, perseverance, unity, family, and the sense of the divine in human struggles with nature and nurture" (p. x). In the narrative in verse that blends folklore, mythology, adventure, and allegory, the author tells the story of Gikūyū and Mūmbi, the male and female counterparts of Adam and Eve, and of Gikūyū's beautiful and accomplished daughters, each representing virtues such as kindness, loyalty, generosity, humility, and justice, who will become the matriarchs of the ten (perfect nine) clans. The girls, whose outer beauty manifests their inner nature, represent humanity's highest ideals of beauty. Consistent with the ancient myth, Thiong'o's narrative centres on the arduous ordeals endured by the ninety-nine suitors in order to secure the marriages of the ideal nine. Asked to make wise mate choices for themselves, the nine perfect daughters must embark on an arduous quest with their suitors to find a magical cure for their youngest sibling Warigia, who is afflicted with a mobility impairment. The challenge is initiated by Gikūyū and Mūmbi's journey to their ancestral abode of Mūkūruweinĩ, where they face hazardous ogre-filled adventures through

the Mountain of the Moon. Most aspirants are eliminated by these dangerous ogres that represent human frailties and shortcomings that they are either not good enough for or perhaps that the perfect nine reject. As they make their way up the mountain, the number of suitors dwindles, and the sisters test their wits and brave hearts, overcoming various ogres, doubt, and fear to return home. In this manner, the author employs Gikūyū wedding customs to reinterpret the history of his own people and the traditional culture of ancient Kenya in his own distinctive manner.

Within this frame, Thiong'o highlights the significance of women in *The Perfect Nine*, a modern reinterpretation of an ancient myth that illuminates the power dynamics of women in Gikūyū society by means of a remarkable transformation of the epic genre. In the contemporary epic, like an ancient myth, the nine daughters of Gikūyū and Mūmbi do not have any male siblings. Their parents provide them with a comprehensive education that encompasses various skills necessary for self-sufficiency, including weapon crafting, self-defence, and house construction. The author provides the following statement regarding the perfect nine; "Self-reliance was central to their character. Theirs was the union of mind, heart, and hands. The embodied wholesome beauty. The perfect nine would seem to be the original feminist" (Thiong'o, 2020, p. x). Each of the nine perfect girls possesses distinct attributes, including farming, handicraft, dancing, singing, and combat, which often overlap. In this context, the author, in his feminist-oriented work, assigns the role of clan leader to a female figure, similar to the ancient story. These ten matriarchs possess the qualities described above that enable them to be self-reliant, therefore negating the necessity for a man. The perfect nine express their independence and self-reliance, stating that they were raised to be capable of defending themselves. However, they still lament being labelled as "bewitched" (p. 101) due to patriarchal bias and the belief that "[Our] being able to endure and do things just like the men. Facing danger without complaint showed that we were witches" (p. 100). This quote is exactly in line with Kristeva's identification of women in philosophy as "demonic, a witch" (1986, p. 296) and Cavanagh's justification for this identification as "the male fear of seductive women on the one hand, and of strong, independent women on the other" (1994, p. 46).

In her book *The Chalice and the Blade: Our History and Our Future* (1987), Riane Eisler presents the argument that ancient societies, which were characterized by women's dominance over men, were founded on matriarchal principles that revolved around women's roles in nurturing and fertility. Nevertheless, she contends that in the present era dominated by male authority, these essential feminine qualities of giving life and nurturing have been supplanted by actions that cause death, annihilate life, oppress others, and enforce compliance (Eisler, 1987). In the book *Sacred Pleasure: Sex, Myth and the Politics of the Body* (1996), Eisler proposes a solution that advocates for the equal recognition of feminine and masculine features. This approach aims to address the exhaustion caused by the stagnant state of polarized thinking. In this regard, numerous references can be found to the prevailing egalitarian atmosphere in *The Perfect Nine*, thereby supporting Eisler's assertion that the epic employs an inclusive and unifying narrative perspective using the pronoun 'We.' For instance: "As it was now our tradition, there was no saying this is men's or women's work we did tasks according to ability and necessity and inclination" (Thiong'o, 2020, p.103). The author also draws attention to the fact that "Whether men or women, [we] were on the same journey" (Thiong'o,

2020, p.100). This is a remarkable observation, as it highlights the idea that everyone, regardless of gender, is part of the same human experience, facing similar challenges, desires, and goals.

Transmodernism challenges the linear and universalist interpretations of modernism, offering a more nuanced and multifaceted exploration of identity and reality. From a transmodernist perspective, individuals' social identities are shaped by a dynamic interplay of social, cultural, and personal factors, emphasizing their fluid and non-uniform nature. In this framework, feminism's advocacy for transcending rigid gender binaries to embrace diverse identities and experiences aligns with transmodernism's recognition of varied perspectives and pluralistic realities. Gender, viewed both as a biological characteristic and a socially and culturally constructed identity, benefits from this dual approach. Feminism, when enriched by transmodernist insights, deepens our understanding of the fluid and evolving nature of gender, identity, and individual existence. This synergy fosters a more inclusive approach to social equality and human experience. Ngũgĩ wa Thiong'o, for instance, highlights the shared journey of women and men, emphasizing collaboration rather than conflict. He advocates for cross-gender partnerships to dismantle patriarchal structures. In *The Perfect Nine*, he underscores this ethos with statements such as "A boy has achieved as much as a girl" (p. 26), which affirms gender parity in strength and capability. The narratives of ogres in African traditions, particularly within Gikũyũ culture, further illustrate these dynamics. Such stories often serve as allegories, warning of societal collapse under unchecked male dominance and patriarchal excess (Kabira, *Daily Nation*, 2019). Thiong'o's work deconstructs these traditional myths, critiquing their hierarchical frameworks while envisioning a society rooted in equality and mutual respect. In *The Perfect Nine*, this vision of egalitarianism resonates with the principles of transmodernism, particularly its emphasis on addressing systemic deprivations, including the promotion of women's rights and dignity.

The concepts of respect for nature and sustainability, which transmodernism brings to the fore, are key themes that Thiong'o prioritizes in his book. The recognition of the interconnectedness between humans and nature, as highlighted in ancient myths and essential for the ongoing existence of humanity, is a crucial matter that is overlooked by the capitalist postmodern society. Gikũyũ's statement in his epic, where he underscores that "All citizens of nature - plants, animals, and birds - are our friends" (p. 79) might be interpreted as a universal appeal to all of humanity. Thus, the narrative is grounded on the principle of the interdependence between nature and humanity, and sustainability. In the Brundtland Report, which establishes the fundamental principles for sustainable development, the concept of sustainability is defined as "development that meets the needs of the present without compromising the ability of future generations to meet their own needs" (1987, p. 41). However, despite the Gikũyũ people's lack of familiarity with the concept of sustainability, they have long exhibited their understanding of the vitality of safeguarding future generations. This is evident in their old story, which advises against killing "an animal unless in defense of self or to satisfy hunger. [...] And if one uproots a tree, one must plant another to replace it" (p. 69). Thiong'o states in his epic narrative how sustainability is essential to the survival and development of the Gikũyũ people and, by extension, humanity as a whole. The Gikũyũ people recognize that their existence and welfare are contingent upon maintaining a harmonious

relationship with their surroundings. In this manner, the aforementioned quote affirms the significance of environmental sustainability, a concept underscored by transmodern philosophy, which advocates for coexistence with nature rather than its exploitation. In this regard, the transmodern process, which Rifkin characterizes as “humanity finds itself, once again, at a crossroad between a dying old order and the rise of a new age” (2005, p.181), could be seen as the initial steps toward an all-encompassing and sustainable order that liberates humanity from the destructive constraints of materialistic thought. The impositions of the capitalist world order deprive humanity of numerous human-defining virtues, including equality, tolerance, respect, gratitude, trust, and sharing.

Regarding this matter, French anthropologist Etienne Le Roy cautions that mankind is currently facing a complex dilemma due to globalization and the dominance of the capitalist market system (Le Roy, 2016). In response, Thiong’o proposes solutions by drawing on the wisdom of ancient mythology. He constructs what he refers to as “the circle of life” based on complete egalitarianism and reverence, while also emphasizing:

Among water, earth, air, and sun, there is no superior.

Together they make the primal seed of life.

Life is one:

Humans, animals, birds, worms, creatures of the sea-

Every being takes its share from the common ocean of life. (2020, p. 39)

The aforementioned argument appears to be in accordance with the ethics of mutuality, as described by feminist writer Gloria Steinem as the circularity paradigm. She articulates her thoughts, which are also observed to be scattered throughout *The Perfect Nine*, in the following manner: “If we think of ourselves as circles, our goal is completion - not defeating others. Progress lies in the direction we haven’t been...Progress is appreciation. If we think of work structures as circles, excellence and cooperation are the goal - not competition” (1993, pp. 189-190). Steinem considers that progress evolves into mutual support and interdependence. By revering nature and each living being as a microcosm of the natural world, we concurrently recognize the remarkable marvel of our own life. Consequently, we have reverted to the origin.

In addition, Edgar Morin, the French philosopher and sociologist known for his contributions to transmodern philosophy using complexity theory, focuses attention on the notion that humanity should not merely perceive nature as a provider of resources. Emphasizing the presence of numerous living organisms in nature, he underscores the importance of individuals recognizing their obligations in preserving ecological equilibrium. Morin discusses the concept of ‘anthropo-ethics’ as a scientific field that seeks to humanize humanity. The notion entails the skilful management of the world in a harmonious and equitable manner, embracing the essence of life while also providing guidance, and attaining a state of cohesion amidst a range of differences. Furthermore, this concept emphasizes the importance of acknowledging and valuing the unique qualities and similarities of others, fostering unity, and advocating for mutual understanding. Morin also draws attention to ‘unity and vener,’ which serve as the fundamental tenets of transmodernity (1999, p.78). Similarly, Ken Wilber underlines that internal metamorphosis is crucial in comprehending the connection between humanity and the natural world. Being a proponent of

transmodern philosophy, he adopts a multifaceted perspective on sustainability and the interplay between humans and the natural world. He stresses the need to live in harmony with the environment and work towards a future that is both internally and externally sustainable (Wilber, 2000).

Within this frame, *The Perfect Nine* consistently draws crucial allusions to the importance of respecting and expressing gratitude towards nature, as reinforced by transmodernism. The song that Mũmbi and Gikũyũ perform to show their gratitude for the sun is highly significant:

Sun, the ruler of the universe,

Without you there is no light.

Without you there is no heat.

The sun keeps animals warm.

The sun keeps all plants warm.

The sun keeps men, women, and children warm. (Thiong'o, 2020, p. 127)

The secret they discover is that "Trees, fire, wind, human and animal alike- Everything owns a sound, loud or soft" (p. 80) denotes a harmony and orchestra made up of the musicality of entities inside the universe. Through these expressions of gratitude, *The Perfect Nine* not only emphasizes humanity's reliance on natural forces but also underscores a worldview in which all beings—living and non-living—exist in symbiotic unity, each contributing to the universal harmony that sustains life.

Moreover, transmodernism encompasses a wider array of societal issues; however, it evidently derives inspiration from transcendentalism, emphasizing personal autonomy, the natural environment, and inner consciousness, as mentioned above. The analysis of *The Perfect Nine* about its transmodern elements reveals that the work corresponds with the previously indicated viewpoints. In the epic, the author uses the pronouns "He, She, and It" to refer to God, who is perceived as the intrinsic nature of his creations rather than being distinct from them. He demonstrates an exceptionally inclusive and accepting attitude by encompassing the concept of God from various religions and cultures under the term "Giver Supreme." When discussing God, he underlines that the corresponding figure in all religions represents the identical concept:

In some parts of Africa, they call it Mulungu, but it
is the same Giver [...]

Mohammedans call Him Allah, and he is the same
Giver [...]

God has many names, and they all point to the
Giver Supreme. (p. 15)

The idea of Oneness, as a fundamental conception and reality of the universe in Hinduism, Buddhism, and many other beliefs, is placed at the centre of the book as follows "God is Life. God is One. Life is One" (p. 17). The focus on the oneness of existence highlights the interdependence of all life forms and questions the dualistic views that frequently influence human thinking. It encourages readers to rethink the distinctions between the self, others, and the divine.

In view of this, *The Perfect Nine*, with its profound comprehension, transcends being only a narrative of extraordinary battles against giants, as it encompasses the ideals of affection, empathy,

cooperation, and reverence for nature, to which all paths converge. The text possesses profound wisdom that can be seen as a guidebook, a framework, or even a holy scripture bestowed upon humanity to achieve a sustainable and habitable world, which is also the central focus of transmodernism. The book, characterized by its chapters' consistently positive outcomes, serves as a catalyst for reviving humanity's waning optimism amidst the pervasive influence of corrupt materialism. The author presents a fusion of remnants of the spirituality observed in indigenous African communities with insights from many religious systems. The striking resemblance between the messages conveyed and the understated manner in which they are presented in *Wizard of the Crow* is rather astounding: "All life is one and it flows like a river or the waters of the sea. Plants, humans, animals down to the creatures that crawl, all draw their share from the one indivisible river of life, just as they all draw breath from the air" (Thiong'o, 2006, p. 3). In this vein, Thiong'o rejects the principles upon which colonial powers and totalitarian regimes were established, aligning himself with transmodern ideology. This statement is in line with the perspective of British cultural theorist Couze Venn, who argues that modernity sprang from colonialism and that transmodernity necessitates the rejection of all types of exploitation associated with colonialism, such as capitalism, patriarchy, and racism (Venn, 2002).

In *The Perfect Nine*, the author's political perspective is to delve into the past and trace the footsteps of their ancestors in order to dismantle the exploitation of Africa and the recurring negative patterns on the continent, which aligns with the concepts advocated by Waita (2020). In this context, the chapter titled "Ogres in White Masks" is identified as a manifestation of resistance against colonialism, drawing inspiration from Franz Fanon's influential work *Black Skin, White Masks* (Raia, 2021, p. 5). The chapter vividly portrays the challenges faced in a society where the dominance of white beauty is prioritized over black beauty, as exemplified by the question "when does chalk beauty beat black beauty?" (Thiong'o, 2006, p. 164). The fact that one of the monsters they encounter disguises itself as white chalk and leads the suitors to their doom refers to a subplot in *Wizard of the Crow* in which a greedy businessman is cursed with the desire to be white. This subplot delves into the ongoing identity difficulties that persist in post-colonial Africa, as well as the enduring fascination with the West and the resulting consequences. The greedy businessman's ambition for whiteness ultimately leads to his physical and spiritual demise, thereby presenting the reader with a profound irony. This narrative irony not only critiques the internalization of colonial values but also serves as a powerful commentary on the psychological impact of colonialism, illustrating how the desire to emulate Western ideals can distort one's identity and lead to self-destruction.

In this particular framework, in *The Perfect Nine*, there is a clear critique of dominant power dynamics, highlighting a perspective that aligns with transmodern thought. Transmodernism posits that racism is a consequence of modernism and ideologies that are centered around the Western world. It argues that modernism, which has historically prioritized human reason and enlightenment, has also been used to justify Western hegemony over other cultures. This defies the hierarchies established via colonial strategies and refutes the Western assertion of universality, which is the basis of racism. Accordingly, Thiong'o posits that the progress and destiny of a country can only be achieved by cultivating individuals who are deeply dedicated to the customs and

heritage of that nation (Mutahi & Kabira, 1987). The wind of truth, with its exceptional expertise, dispels the illusion created by chalk, so revealing the concealed and empty decay. In a similar vein, Dussel proposes the substitution of postmodern criticism with a transmodern viewpoint. He argues for the development of a marginalized metanarrative that will subvert the Eurocentric endeavour, allow for the inclusion of the modern project, and confront its shortcomings. In *The Perfect Nine*, Thiong'o makes a point of the importance of narratives that uplift and advocate for individuals who have been marginalized, oppressed, and condemned by modernism and post-modernism, instead of aligning with these movements (Dussel and Martinez, 2003).

Moreover, transmodernism provides a fresh viewpoint on the essence of humankind and society, reevaluates the mechanics of individual and societal relationships, and scrutinizes the importance of familial principles. Transmodernism views the family as both an establishment and an environment that fosters the social and personal development of individuals. Duane Elgin defines humanity as a family and suggests that; "With its inclusive and reconciling nature, an integral perspective offers the hope that the human family will overcome its many differences and work together to build a sustainable, satisfying, and soulful future" (1997, p. 21). Upon analysing the work within this particular context, it becomes evident that the notion of the family holds great significance. The ninety-nine suitors face a stringent examination to acquire a mystical feather from the ogre's tongue, believed to possess curative qualities for Warigia, the youngest and tenth daughter of *The Perfect Nine*. The sisters embark on a challenging voyage with their suitors in order to find a cure for Warigia. Therefore, the story's premise revolves around the collective commitment and solidarity demonstrated in assisting a family member. The author highlights the need for strong familial connections based on love, respect, empathy, teamwork, inclusivity, generosity, trust, gratitude, equality, positivity, perseverance, hard work, and unity. The narrative emphasizes the need for robust familial cohesion in fostering resilient societies, while also highlighting the notion that all of mankind ought to be regarded as one family. It stresses the necessity of preestablishing a connection with the essential emotions, concepts, and ethical attributes that characterize our humanity, often overlooked by modern society. Thus, the story shows the vitality of humanity returning to a pure state, free from the misdeeds that often plague us. Hence, Mũmbi's instruction to her daughters and their potential partners before their arduous journey is of utmost importance.

"Did you come here for love or War?

[...] In my house blood will not be spilled over any of
the nine,

unless that of a goat for food or blessing." (Thiong'o, 2006, p.58-59)

Gikũyũ, in this respect, articulates his aspiration for the younger generation to cultivate a tranquil and harmonious atmosphere inside their future families and clans. He excessively underlines the significance of unity, interdependence, and collaborative efforts as a team for the betterment of all. He also states that he and his only wife came from far away "in search of peace" (p. 60). Like his wife, he also underscores the significance of "combined power" (p. 96), unity, and mutual dependence in regard to humanity as a family. The following quote from the epic poem holds significant meaning within this context:

A human is human because of the other humans.

All people are people because of other people.
 that is the meaning of greetings.
 Your hand and my hand shake in a union of friendship.
 Small and big, man and woman, husband and wife,
 We built a new community, a new tomorrow.
 He who does not accept that ruling, let him leave in peace. (p. 67)

Additionally, *The Perfect Nine*, representing the resurgence of the African nation, might be considered a noteworthy instance of transmodern literature due to its universal and timeless teachings in the transition process of humanity. It provides instructions on establishing wholesome and righteous connections between nature and humans, as well as between humans themselves, leading to just, equal, and successful civilizations founded on interdependence and harmony. The author emphasizes that the violence humans perpetrate against each other significantly exceeds the harm that animals can inflict on humans. He concludes his study by emphasizing the efficacy of hope, which is reassuring. The book concludes with Gikuyu's final testament to his daughters and sons-in-law, which is as follows:

I leave you with these words:
 Don't look for me in wicked deeds.
 Don't look for in theft and robbery.
 Don't look for in idleness
 Don't look for in senseless violence.
 Don't look for in hatred.
 Don't look for meaningless wars.
 Don't look for bloodletting strife. (p. 226)

Thus, as can be inferred from the aforementioned quote, the author seeks not only to safeguard Gikūyū cultural traditions but also to illustrate to contemporary society the means of cultivating thriving communities marked by valour, integrity, harmony, solidarity, and respect, as reflected in the ancestral wisdom of the Kenyan people. As a result, *The Perfect Nine* places a significant emphasis on global interconnectedness, ecological considerations, sustainable practices, feminist ideals, familial dynamics, and an appreciation for cultural diversity. The text, utilizing ancient myth, acts as an important signal to humanity of enduring principles such as aesthetics, harmony, tranquillity, bravery, and adaptability, which will empower us to transcend the challenges posed by the capitalist postmodern system we currently inhabit.

CONCLUSION

Thiong'o's epic poem *The Perfect Nine*, based on the teachings of the ancient Gikūyū myth, can be regarded as a remarkable instance of transmodern writing that explores the essence of divinity and human existence. The book espouses the fundamental principles of transmodernism, promoting a feminist perspective on achieving gender equality as the basis for a thriving, secure, self-reliant, and environmentally-friendly society that highlights the interconnectedness of nature and humanity. Within this frame, the author lays stress on the importance of women in Gikūyū society by reinterpreting the influence and authority of females using the epic literary style. Prioritizing women's centrality the modern epic explicitly traces transmodernity, which acknowledges the vital

significance of women's perspectives and insights in the joint development of new and necessary solutions and is considered postpatriarchal in this sense. In consequence, it challenges the dominant patriarchal perspective by drawing a parallel between the masculine gender and a woman who possesses the strength and capability to be independent without relying on a man.

The Perfect Nine also recounts the Gikūyū tale while emphasizing the quest for beauty, the value of individual bravery, the relevance of human and familial connections, and the presence of a divine benefactor. The divinity of the Giver Supreme symbolizes the harmonious coexistence of various global religions. The book integrates folklore, mythology, adventure, and allegory, underscoring humanity's ancient origins and teachings and proposing a transmodern solution to the challenges posed by the postmodern capitalist order. This is accomplished by alluding to the rudimentary, unadulterated condition of Kenyan society. Thiong'o revives the traditional epic qualities of unity, peace, courage, and perseverance, providing a glimpse of hope for a world that is more conducive to living.

The Perfect Nine emphasizes the preservation of nature, unity among all beings, and the importance of sustainability, echoing transmodernist ideals by uniting "all citizens" of the cosmos on an equal basis—an inclusive view that contrasts sharply with postmodern notions of human superiority. In the context of transmodern thought, which is influenced by transcendentalism, there is an emphasis on individual freedom, the natural world, and inner reality. God, considered the essence of his creation, is expressed as "Giver Supreme" with the pronouns "He, She, and It." Transmodernism's philosophy of dealing with different cultures, religions, and beliefs on a universal basis is confirmed in the epic embracing, tolerant, and respectful language and view. In his works, the author frequently employs the notion of 'hope,' particularly in relation to African women who have suffered prolonged exploitation and to his own community. However, this concept can be seen as a means of addressing the plight of humanity, which has become entangled in a web of corrupt materialism. Notably, in this particular work, with a happy ending in every chapter. Thiong'o uses a straightforward and concise style in his story to convey impactful truths that challenge notions rooted in colonial governance and autocratic systems. He adopts a discerning perspective on dominant power dynamics and associates himself with the transmodern philosophy. As a result, he believes that a nation's future can only be developed and safeguarded if it is deeply rooted in its customs and practices. The author's transmodern viewpoint on his nation's history serves as both a metaphor for the African people's rebirth and a valuable contribution to all of humanity. Therefore, this study's argument concludes that *The Perfect Nine*, by transcending and integrating elements of modernism and postmodernism, is a noteworthy transmodern piece that offers novel approaches in the process of a significant paradigm shift in the relationship between science, ethics, and society.

REFERENCES

- Ateljević, Irena (2013). "Transmodernity: Integrating Perspectives on Societal Evolution". *Futures*, 47, 38-48. <https://doi.org/10.1016/j.futures.2013.01.002>.
- Bilsel, Hande (2022, September 27). "Transmodern Ufuklardan Bir Umut Huzmesi Süzülebilir mi?" *Gerçek Gündem*. <https://www.gercekgundem.com/yazarlar/dr-hande-bilsel/4782/transmodern-ufuklardan-bir-umut-huzmesi-suzulebilir-mi>
- Braidotti, Rosi (2016). "Posthuman Feminist Theory". In L. Disch & M. Hawkesworth (Eds.), *The Oxford Handbook of Feminist Theory* (pp. 673). Oxford: Oxford University Press.
- Cavanagh, Shelia T. (1994). *Wanton Eyes and Chaste Desires: Female Sexuality in "The Faerie Queene"*. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press.
- Dussel, Enrique (1995). *The Invention of the Americas: Eclipse of "the other" and the Myth of Modernity*. New York, NY: Continuum.
- Dussel, Enrique and Aquilina Martinez (2003). *Philosophy of Liberation*. Eugene, Or.: Wipf. & Stock Publ.
- Eisler, Riane (1987). *The Chalice and the Blade: Our History and Our Future*. San Francisco: Harper and Row.
- Eisler, Riane (1996). *Sacred Pleasure: Sex, Myth and the Politics of the Body*. New York: Harper San Francisco.
- Elgin, Duane (1997). *Global Consciousness Change: Indicators of an Emerging Paradigm*. San Anselmo: Millennium Project.
- Haraway, Donna (1987). "A Manifesto for Cyborgs: Science, Technology, and Socialist Feminism in the 1980s". *Australian Feminist Studies*, 2(4), 1-42.
- Kabira, Wanjiku (2019). "Interview with Wanjiku Maina", *Daily Nation*.
- Kristeva, Julia (1986). "A New Type of Intellectual: The Dissident," *The Kristeva Reader: Julia Kristeva*, Ed. by., Toril Moi, New York: Columbia University Press, pp. 294-300.
- Roy, É. L., By, Helfrich, S., & Bollier, D. (2016, January 20). How I Have Been Conducting Research on the Commons without Knowing It. Heinrich Böll Stiftung. <https://www.boell.de/en/2016/01/20/how-i-have-been-conducting-research-commons-thirty-years-without-knowing-it>.
- Morin, Edgar (1999). *Seven Complex Lessons in Education for the Future*, United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization, unesdoc.unesco.org/images/0011/001177/117740eo.pdf, Paris.
- Mura, Andrea (2012). "The Symbolic Function of Transmodernity". *Language and Psychoanalysis*, 1(1), 68-87. <https://doi.org/10.7565/landp.2012.0005>.
- Onega, Susana (2014). "The Notion of Paradigm Shift and the Roles of Science and Literature in the Interpretation of Reality." *European Review* 22: 491-503.
- Our Common Future: Report of the World Commission Environment and Development. <https://sustainabledevelopment.un.org/content/documents/5987our-common-future.pdf>

- Raia, Annachiara (2021). *The Perfect Nine: The Epic of Gĩkũyũ and Mũmbi* (The New Press, 2020) / *Kenda Mũiyũru: Rũgano rwa Gĩkũyũ na Mũmbi* (East African Educational Publishers, 2018, ISBN 978 1620975251, 240 pp.)
- Rifkin, Jeremy (2005). *The European Dream: How Europe's Vision of the Future is Quietly Eclipsing the American Dream*. New York: Penguin Group.
- Rifkin, Jeremy (2009). *The Empathic Civilization: The race to global consciousness in a world in crisis*. Los Angeles, CA: Tarcher.
- Robbe-Grillet, Alain and Richard Howard (1996). *For a New Novel: Essays on Fiction*. Northwestern University Press.
- Steinem, Gloria (1993). *Revolution from Within*. USA: Gloria Steinem.
- Thiong'o, Ngũgĩ wa (2020). *The Perfect Nine*. London: Penguin Random House.
- Thiong'o, Ngũgĩ wa (2006). *Wizard of the Crow*. Trans. from Gĩkũyũ by the author. New York: Anchor.
- Venn, Couze (2002). "Altered States: Post-Enlightenment Cosmopolitanism and Transmodern Socialites", *Theory, Culture & Society*, 19(1-2): 65-80.
- Waita, Zachary N. (2020). "Ngugi wa Thiong'o' Cosmogenic Meta-Myth in the Perfect Nine: The Epic of Gikuyu and Mumbi (Kenda Muiyuri: Rugano Rwa Gikuyu Na Mumbi)" *International Journal on Studies in English Language and Literature (IJSELL)*, vol 8, no. 7, 2020, pp. 28-34. doi: <http://dx.doi.org/10.20431/23473134.0807004>.
- Wilber, Ken (2000). *Integral Psychology: Consciousness, Spirit, Psychology, Therapy*. Boston: Shambhala.

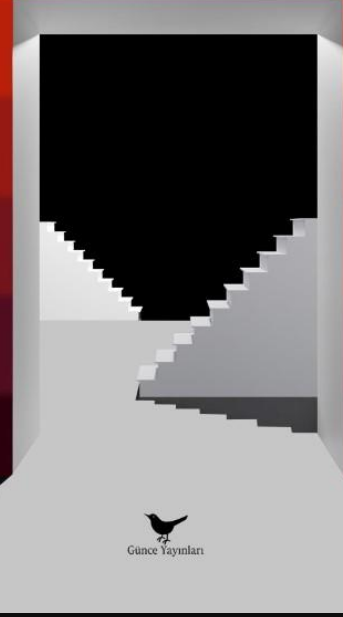
27 MAYIS DARBESİ'NİN TÜRK ROMANINA YANSIMASI

DR. FERHAT ÇETİNKAYA



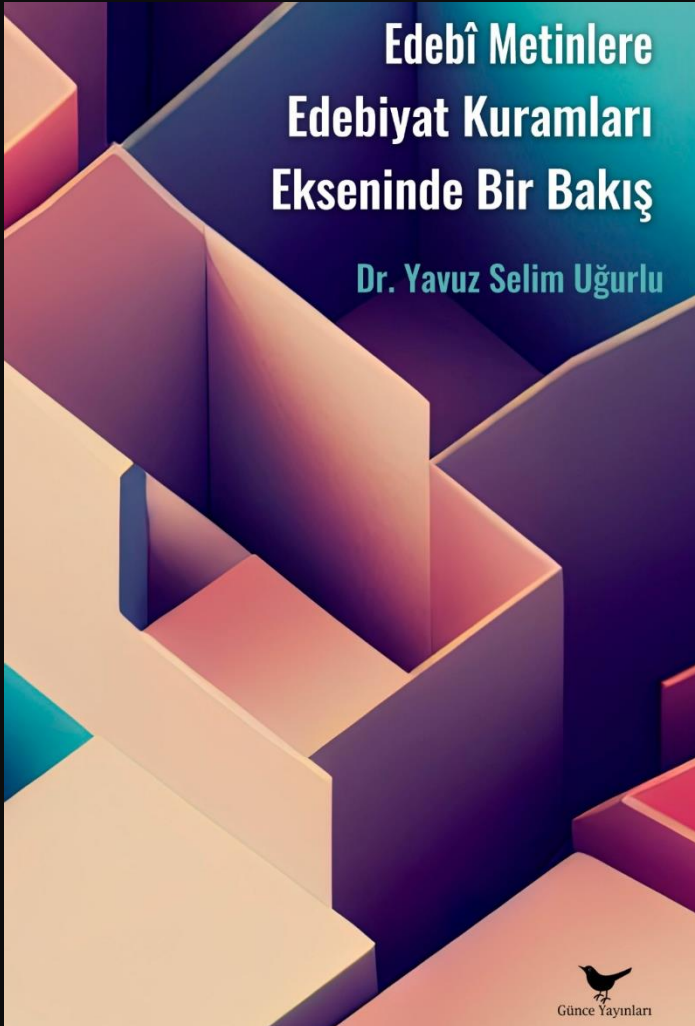
Türk Romanında Arzunun Görüngüleri

Ömriye Bayrak



Edebî Metinlere Edebiyat Kuramları Ekseninde Bir Bakış

Dr. Yavuz Selim Uğurlu



Ertuğrul Gazi Derhem

Türk Romanında Narsisizm



Bir Négritude Okuması: *Le Sanglot de l'Homme Noir*

DR. ÖĞR. GÖREVLİSİ CANSU AVCI*

Öz

Batı egemenliğinin sarsıldığı dönem olan 1930'lu yıllarda, Frankofon entelektüeller, yazarlar ve politikacılar "Négritude" adı verilen eleştiri ve edebiyat kuramı çerçevesinde Afrika ve diasporası genelinde "siyahi bilinci" geliştirmeyi amaçladılar. Bu hareketin öncülerinden Aimé Césaire, Léon Gontran Damas ve Léopold Sédar Senghor, Fransız sömürgeciliğine karşı bir araya gelerek Négritude hareketiyle siyah-beyaz ayrımını ve siyahilere karşı önyargıları aşma amacı güdüler. Négritude kuramının kurucusu olan Césaire, *Discours sur la Négritude* isimli eserinde de Afrika halkına uygulanan baskının aslında tüm toplumlarda yaşandığını, toplumları ayrıştırmak yerine onların bir arada yaşamaları gerektiğini vurgular. Böylelikle Césaire, Négritude kavramı ile Avrupa siyasi egemenliğine karşı koyacak yeni bir düşüncenin ana hatlarını belirlemiş olur. Romancı, şair ve akademisyen Alain Mabanckou da eserlerinde, sömürgeleştirilmiş Afrika halkını ele alması ve en çok ödül alan siyahi Fransız yazar olması bakımından çağdaş Fransız ve Afrika edebiyatında önemli bir yere sahiptir. Mabanckou, *Le Sanglot de l'Homme Noir* isimli makalesinde Négritude sorunu üzerinde incelemeler yapar ve bu sorunu dünya edebiyatının merkezine koyar. Bu bağlamda yazarın bu çalışması, Afrikalı siyahilere yeni bir dünya bakışı sunması açısından Négritude edebiyatında oldukça önemlidir. Bu çalışmanın amacı, Césaire'in, Damas ve Sédar'ın ortaya koyduğu Négritude kuramı bağlamında Alain Mabanckou'nun *Le Sanglot de l'Homme Noir* adlı makalesini analiz etmektir. Çalışma bu bağlamda, Avrupa'nın sömürgecilik tarihini ve Afrika ülkelerinin bağımsızlık sonrası yaşadıkları zorlu deneyimleri Mabanckou'nun bilgi, görüş ve gözlemlerinden aktarmak adına önem arz etmektedir.

Anahtar sözcükler: Négritude kuramı, Alain Mabanckou, Aimé Césaire, Léon Gontran Damas, Léopold Sédar Senghor

A NÉGRITUDE READING: *LE SANGLOT DE L'HOMME NOIR*

Abstract

In the 1930s, a period when Western dominance was shaken, Francophone intellectuals, writers, and politicians aimed to develop "black consciousness" across Africa and its diaspora within the framework of a critical and literary theory called "Négritude". The pioneers of this movement, Aimé Césaire, Léon Gontran Damas and Léopold Sédar Senghor, came together against French colonialism to overcome the black-white discrimination and prejudices against black people through the Négritude movement. Césaire, the founder of Négritude theory, also emphasizes in his work *Discours sur la Négritude* that the oppression applied to African people is in fact experienced by all

* Marmara Üniversitesi, Yabancı Diller Yüksekokulu, Fransızca Hazırlık Birimi, cansu.avci@marmara.edu.tr, ORCID: 0000-0001-9336-8127

societies, and that instead of separating societies, they should live together. Thus, with the concept of Négritude, Césaire outlines a new idea that would challenge European political domination. Alain Mabanckou, a novelist, poet, and academic, holds an important place in Francophone literature due to his focus on colonized African people in his works and being the most awarded black French writer. In his essay *Le Sanglot de l'Homme Noir*, Mabanckou analyzes the problem of Négritude and puts it at the center of world literature. In this context, the study of the author is very important in Négritude literature in terms of offering a new world view to African blacks. This study aims to analyze Alain Mabanckou's essay *Le Sanglot de l'Homme Noir* within the framework of the Négritude theory established by Césaire, Damas, and Sédar. In this regard, the study is important in terms of conveying the colonial history of Europe and the difficult experiences of African countries after independence through Mabanckou's knowledge, views and observations.

Keywords: Négritude theory, Alain Mabanckou, Aimé Césaire, Léon Gontran Damas, Léopold Sédar Senghor

GİRİŞ

İnsan ruhunun derinliklerini en ince ayrıntısına kadar betimleyen şiir, hikâye, roman ve diğer edebi türler toplumları anlama ve analiz etme konusunda yol gösterici olabilmektedir. Zira bu türler, geçmişten günümüze kimi toplumların maruz kaldığı ırkçılığı, ötekileştirilmeyi, sürgün edilişi; kimi toplumların da değişim ve gelişimlerini ele alarak geçmişe, bugüne ve geleceğe ışık tutar.

Batı toplumunun otoritesini sarsılmasına tanık olunduğu 1930'lu yıllar, genç Afrikalıların, Madagaskarlıların ve Batı Hintlilerin, Paris'te yaşayan siyahilerin durumlarıyla ilgili deneyimlerini ve düşüncelerini paylaşmak için Fransa'da bulunduğu dönemdir. Bu bağlamda, Négritude[†] adı verilen edebi kuram ve hareket, siyahilerin kaderine dair tutkulu özgürlük ve sorumluluk talebini temsil eder ve sömürgeciliği kınayarak Batı egemenliğini reddeder. Önemli olan, siyahi dünyanın medeniyet değerlerinin bir bütünü olarak kabul görmesidir (Senghor, 1956, s. 8-10). Bu dönemde, siyahilerin beklentilerine, arzularına ve acılarına uygun olmayan bir evrenin artık kabul edilmediğini ifade eden bu yeni edebiyat kuramı artık kendini kabul ettirmeye başlar. Bu da Afrika diliyle yazılmış Afrika edebiyatıdır (Bočková, 2010, s. 7).

Fransız sömürgeciliğinin ve ırkçılığın tarihsel durumuna karşı bir başkaldırının ifadesi olan Négritude, 1920'li yılların sonlarında Paris'te farklı Fransız kolonilerinden gelen başta Martinikli Aimé Césaire (1913–2008) olmak üzere, Guyanalı Léon Gontran Damas (1912–1978) ve Senegalli Léopold Sédar Senghor (1906–2001) isimli üç siyahi öğrencinin karşılaşmasının ürünüdür. Bu Afrika kökenli yazarların karşılaşmaları ise tüm siyahileri birleştirecek ve köleliğin yarattığı ayrılığı ve siyahilere karşı önyargıları aşacak bir kavramdır (Césaire, 2000, s. 28).

Négritude hareketinin kuruluş anı ise 1934-1935 yılları arasında başka bir süreli yayın olan *L'Étudiant martiniquais*'in yerini alan *L'Étudiant noir* dergisinin yaratılmasıdır. Bölgesel köken düşüncesinden Aimé Césaire, evrensel siyahilik bilinci için Négritude kavramını icat eder. *Le Petit*

[†] Fransızcada "siyahi" anlamına gelen "Négritude" kelimesi, bir edebiyat teorisi olduğu için çalışmada özgün haliyle kullanılmıştır.

Micro (1998, s. 756) sözlüğünde Latinlik (fr. latinité/ ing. latinity) anlamına gelen “Latin dünyası, Latin uygarlığı” ifadelerinden esinlenerek Césaire, *Négritude* (ing. negritude) kavramı da “kendini ifade etme biçimi, yerli karakter, yerli dünyası ve yerli uygarlığı (Senghor, 1956, s. 269) şeklinde tanımlar. Césaire, bu terimle aslında tanınmak, itibar ve eşitliği yeniden kazanmak için kendi özel dehalarını öne çıkarmak isteyen şairleri niteler (Savonnet-Guyot, 1986, s. 205). Bu terimi daha sonra 1939 yılında bir ana motif olarak da *Cahier d'un Retour au Pays Natal* adlı şiirinde kullanır. Négritude terimi Martinikli yazar için, insanlığın ilerlemesine katkıda bulunabilecek derin bir kültürü tanımak ve dikkate almak bakımından son derece önemlidir.

Césaire, *Discours sur la Négritude* (1951) adlı eserinde, yerli halkların maruz kaldığı baskının, dışlanmanın, ayrımcılığın, direnişin ve toplumsal cinsiyetçiliğin aslında neredeyse tüm toplumlarda yaşandığını belirtir bu nedenle tüm toplulukları kapsayan bir birlikteliği teşvik eder. Bu bağlamda, Négritude'ü hem bir öz savunma ve direniş mekanizması hem de toplumsal ve politik dönüşüm projesi olarak sunar. Césaire, bu kavram ile Avrupa kimlik hegemonyasına karşı koyacak yeni bir paradigmanın ana hatlarını da çizer. Bunu da “Afro-merkezliliği” başka bir ifadeyle, Afrika'nın çıkarlarına, değerlerine ve bakış açılarına odaklanan bir düşünme ve eylem biçimi olarak tanımlar (Césaire, 2000).

Césaire'in Négritude ile ilgili düşünceleri, öğrencileri René Depestre, Frantz Fanon, Maryse Condé ve Édouard Glissant gibi yazarlar ve Afrika diasporasından birçok başka yazar üzerinde de etkiler bırakır. Öyle ki Césaire'le, Fransızca konuşan Batı Hindistan edebiyatı kimlik sorunsalı bağlamında derinden meşgul olur. Bunun yanı sıra, şairin sözleri dilsel engelleri aşarak Richard Wright gibi Afrikalı-Amerikalı yazarları da etkiler. 20. yüzyılın başında siyahi bilinç, sürrealist şair André Breton, filozoflar Jean-Paul Sartre ve Emmanuel Mounier, André Gide ve Albert Camus gibi entelektüeller arasında da coşkulu ve ikna edici bir destek bulur. Frankofon şairler Birago Diop, Alioune Diop, Bernard Dadié, Léon Gontran Damas, Guy Tirolien ve Suzanne Roussi de Négritude'ün geliştirilmesinde Césaire'in yanında yer alarak *Présence Africaine* dergisinde düşüncelerini dile getirirler (Thésée & Carr, 2009, s. 208-209).

1920'li yıllarda, Paris'te edebiyat öğrencisi olduğu sıralarda Négritude ideolojisi Senghor'un hayatında da dönüm noktası olur. Bu ideoloji, 1940'ların ortalarında memleketine döndüğünde de şairin ana motifi olur ve 1958'de Senegal'in ilk cumhurbaşkanı olmanın arifesinde kurduğu siyasi parti Senegal İlerici Birliği'nin (UPS) resmi ideolojisi haline gelir (Toudoire-Surlapierre, 2019, s. 6-7). *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgaché*'in (1948) önsözünde Négritude kavramını çarpıcı bir şekilde tanıtan Senghor, beyaz insanlara şiirsel bir deneyim yoluyla bu kavramın anlatılması gerektiğini belirtir (Redouane, 2009, s. 17). Şaire göre Négritude, siyahiler de dâhil olmak üzere, evrensellik için tüm medeniyetlerin kaynaşmasını sağlayacak bir adımdır. Yani, şairin umudu toplumların melezişme olasılığıdır. Senghor, bu ülkü doğrultusunda, daha iyi bir dünya yaratmak için bir halkın maneviyatının ve teknolojisinin örnek alınabileceğini ifade eder (Senghor, 1956, s. 8-10).

Damas ise 1937'de *Pigments* başlıklı şiir koleksiyonunda, o dönemde Fransa'da hüküm süren kölelik sonrası asimilasyon politikasını şiddetle kınar. Siyahi dünyanın kendine ait bir düşüncesi, sanatı ve sözü olduğu fikrini savunan kuramcı, kendi kimliğine sahip çıkan, sömürge sisteminin

kötülükleriyle mücadele ederek siyahi adamın maruz kaldığı her türlü kısıtlama nedeniyle çektiği maddi, psikolojik ve ahlaki sıkıntıları dile getirir. Özellikle, Paris'te Négritude hareketinin yayılması için dergilerde düşüncelerini ifade eder (Damas, 1947, s. 9-10).

1947 yılında geldiğinde, Damas ve bir yıl sonra Senghor, Négritude'ün estetik ve edebi bir hareket olarak varlığını ortaya koymak için şiir *Antolojileri*'ni yayımlarlar. Yoksulluk, cehalet, insanın insan tarafından sömürülmesi, ırkçılık, zorla çalıştırma, eşitsizlikler, yalanlar, teslimiyet, önyargılar, kayıtsızlık, korkaklık, başarısızlıklar ve özgürlük adına işlenen suçlar (Damas, 1947, s. 10) Fransızcadaki yerli şiirin temalarını oluşturur.

Bu hareket, toplumda yaygın olarak paylaşılan temsillere, ahlaka, politikaya, bilgiye, çalışma programlarına ve medyaya yansır. Örneğin Sartre, bu kavramın özünü Césaire ve Senghor'da tespit eder. Entelektüel ve ahlaki niteliklere sahip bir durum ya da tanımlanmış bir dizi kötü alışkanlıklar ve erdemler değil, dünyaya karşı belirli bir duygusal tutum şeklinde bir Négritude teorisi geliştirir. Sartre'a göre bu "Négritude ruhunu", bu yeni varoluşu ancak şiir açıklayabilir. Sartre'ın desteği, Négritude şiirinin tanınmasında önemli bir rol oynar (Césaire, 2000). Böylelikle yazıları Afrika şiirine bir alan oluşturur ve Négritude sorununu tanımlanmış bir şiirsellik içerisine yerleştirir. Afrika şiirinin Fransız dilindeki bu ilk yükselişine paralel olarak Négritude hareketi, 1947 yılında Paris ve Dakar'da eşzamanlı olarak başlatılan ve aynı zamanda bir yayınevi olarak Afrika edebiyatının tanınması ve tanıtılması için büyük bir etkinlik oluşturan *Presence Africaine* dergisine de yansır. İlk nesil romancıları, kısa öykü yazarları ve denemecileri bu dergide ortaya çıkar (Chevrier, 2000, s. 24).

Frankofon edebiyatının önemli isimlerinden romancı, gazeteci, şair ve akademisyen Alain Mabanckou (1966-) ise tüm eserlerinde çağdaş Afrika'yı ve Fransa'daki Afrika diasporasını ele alır. Afrika ve Fransız sömürge edebiyatının hem birbirinden ayrılmaz hem de birbirine zıt olduğunu belirten Mabanckou, çağdaş Afrika edebi eserlerin ve diasporik romanların okunması gerektiğini vurgular. Sömürgeci geçmişi yeniden anlamak, yerlilerin dünyasını, daha geniş anlamda, ezilen ırkların bugünden daha iyi bir yaşam umuduyla geleceği keşfetmeye olanak tanımak gerektiğini savunması bakımından Négritude edebiyatının önemli temsilcileri arasında yer alan yazar, çalışmanın da temelini oluşturan ve aşağıda da ayrıntılarıyla ele alınan *Le sanglot de l'homme noir* (2012) adlı makalesiyle Siyahi Afrikalıları yeni bir kimlik oluşturmaya davet eder. Özgürleşmek için Afrika kültürünü çağdaş dünyanın dayanışma merkezi haline getirmek (Mabanckou, 2012) gerektiğini vurgulayan yazar, böylelikle Négritude hareketi ile yeni bir hümanizma hareketini destekler.

1. ALAIN MABANCKOU'NUN EDEBİ KİMLİĞİ

1966 yılında Kongo-Brazzaville'de doğan Alain Mabanckou, pazarcılık yapan annesi Pauline Kengué ve bir otelde resepsiyon görevlisi olan üvey babası Roger Kimangou tarafından büyütülür. Biyolojik babası ise, Mabanckou henüz doğmadan kendisini terk eder ve amcası René Mabanckou'nun soyadını alır. Çocukluğunu sahil kasabası Pointe-Noire'in Tié-Tié bölgesinde geçiren Mabanckou'nun anne ve babası bağımsızlıktan önce Fransız Kongosu'nda doğdukları için

Kongo vatandaşlığı talebinde bulunmamış, bu nedenle de Fransız vatandaşı kabul edilmişlerdir (King, 2012, s. 134-135).

Karl-Marx Lisesi'nde edebiyat ve felsefe alanında lisans derecesi aldıktan sonra hukuka yönelen Mabanckou, Brazzaville'deki (Kongo Cumhuriyeti) Marien-Ngouabi Üniversitesi'nde kazandığı bursla 28 yaşında Fransa'ya gider. Ardından Paris-Dauphine Üniversitesi'nde (Paris IX) eğitimine devam eder ve burada İşletme Hukuku alanında diploması alır. Hukuk okuduktan sonra kendini yazmaya adanmış Mabanckou, 2007'den itibaren de Los Angeles'daki Kaliforniya Üniversitesi'nde (UCLA) Fransız edebiyatı dersleri vermektedir.

Alain Mabanckou'nun kariyeri örnek niteliğindedir. Edebiyat dünyasına ilk adımlarını atmasına olanak tanıyan tür ise şiirdir. 1993 yılında *Au jour le jour*; 1995 yılında *L'Usure des lendemains* (Fransız Şairler Derneği Jean-Christophe ödülü) ve *La Légende de l'Errance* şiirlerini yazar. Aynı yıl *La légende de Verrance*'ı kaleme alır ve eserini ölen annesine ithaf eder. 1999 yılında ise *Quand le coq annoncera l'aube d'un autre jour* isimli şiir kitabını yayımlar. 1997 yılına gelindiğinde Mabanckou, *Les Arbres aussi Versent des Larmes* adlı şiirini yazar. 1998 yılında da *Bleu blanc rouge* adlı ilk romanı ile *Le Grand prix littéraire d'Afrique noire* ödülünü alır (Presence Africaine, 1998). Bu mizah dolu kitapta Mabanckou, Paris'teki pek çok Afrikalı göçmenin üzücü kaderini anlatır. 2001 yılında *Et Dieu seul sait comment je dors* ve 2005 yılında *Verre cassé* eseri ile *RFO ve Cinq Continents de la Francophonie* ödüllerine layık görülür. *Mémoires de porc-épic* eseri de 2006 yılında *Renaudot* ve *Prix de La Rentrée littéraire* almasına vesile olur. 2007 yılında yine aynı eser *Créateurs sans frontières* ödülünü alır. Yayımladığı makalelerle Afrika'dan Avrupa'ya kadar bir bakış açısı sunan Mabanckou, özellikle *Lettre à Jimmy*'de (2007) ırkçılığa dair görüşlerini belirtir. Mabanckou'nun 1995 ile 2001 yılları arasında yayımladığı dört şiir kitabı da 2007 yılında *Tant que les arbres s'enracineront dans la terre* isimli kitapta toplanır.

Mabanckou özellikle romanlarıyla tanınır. Yazar, 15 Mart 2007 tarihinde *Le Monde*'da yayımlanan *Fransız Dünya Edebiyatı Manifestosu*'nun kırk dört imzacısı arasındadır. 2009 yılında yazarın *Black Bazar* eseri ise yılın en çok satan yirmi romanı arasına girer ve 2010 yılında *Demain j'rai deux ans* edebiyat dünyasının büyük romanları arasında anılır. Eserleri yaklaşık on beş dile tercüme edilen Alain Mabanckou, 2010 yılında *Légion d'honneur Şövalyesi* rütbesine atanır ve nişanını Kültür Bakanı Frédéric Mitterrand'dan alır (Devésá, 2012, s. 94). Diğer yandan, romancı, şair ve deneme yazarı olarak Paris'teki *Présence Africaine*'de edebiyat danışmanlığı yapar ve Frankofon edebiyatın gelişmesine büyük katkıda bulunur. Yakın zamanda *Fransız Akademisi* tarafından tüm çalışmaları nedeniyle *Institut de France*'ın *Le Grand Henri Gal* edebiyat ödülüne layık görülen yazar, özellikle *Le sanglot de l'homme noir* (2012) adlı son makalesiyle birçok tartışmaya konu olur.

Mabanckou, uzun zamandır en çok ödül alan ve en çok beğenilen siyahi Fransız yazar olma yolunda ilerlemektedir. Kendisi, bugüne kadar metinleri *Gallimard*'ın prestijli "beyaz" koleksiyonunda yayınlanan ilk siyahi Afrikalıdır. Mabanckou ayrıca Alioune Diop tarafından 1947 yılında kurulan *Négritude* ve *Pan-Africanizm*'in merkezi olan kültürel, politik ve edebiyat dergisi *Présence Africaine*'e katılır. Bu yayıncı değişikliğinin şüphesiz sembolik bir önemi vardır. Bu da kendisinin tanınması ve kimliğin onaylanmasıdır. Fransız yazar ve edebiyat eleştirmeni Antoine Compagnon'un teklifi üzerine de 2015-2016 akademik yılı için *Collège de France*'da Sanatsal Yaratılış

Kürsüsü'ne konuk profesör olarak seçilen Mabanckou, kurulduğu 2004 yılından bu yana bu görevi üstlenen ilk yazardır. 2021 yılından bu yana da Éditions Points'teki *Points Poésie* koleksiyonunu yönetmektedir ve aynı yıl *Royal Society Uluslararası Yazarlarının* ilk 12'sinden birisidir (URL 1).

2. LE SANGLOT DE L'HOMME NOIR ESERİNDE NÉGRITUDE ALGISI

Batı tarafından yasaklanan veya el konulan Afrika kültürünü ortaya çıkarma isteği Négritude edebiyatının doğmasına sebep olmuştur. Senghor, Césaire ve Damas tarafından başlatılan Négritude hareketinin bir parçası olan Alain Mabanckou'ya göre de kimlik, bir toprak ya da kan bağı meselesi değil, bir kültür meselesidir. Bu da yazarın Négritude edebiyatının sömürgeciliğin kurulmasıyla ivme kazandığı fikrini doğrular niteliktedir (King, 2012, s. 134-135).

Bu çalışmada, Négritude hareketinin öncülerinden Césaire, Damas ve Senghor'un kuramlarından hareketle Alain Mabanckou'nun *Le Sanglot de l'Homme Noir* başlıklı makalesindeki Négritude hareketiyle ilgili bilgi, gözlem, yorum, görüş ve düşüncelerinin analiz edilmesi amaçlanmıştır. Bundan dolayı araştırma, nitel araştırma yöntemlerinden literatür taraması ile yapılandırılmıştır. Literatür taraması, Toker'in de belirttiği gibi önceki çalışmaları sentezler bilgi boşluklarını belirler ve yeni teorik çerçeveler geliştirir. Böylelikle araştırmanın konusuyla ilgili eleştirel tartışmayı sağlar (2022, s. 316).

Mabanckou'nun, siyahları ve beyazları ilgilendiren sorunları derinlemesine incelediği *Le Sanglot de l'Homme Noir* (2012) adlı makalesi, Afrika edebiyatını veya Afrika kökenli edebiyatı temsil etmesi açısından önemlidir. Aslında makale siyahiliğe, Fransızca yazıya ve kimliğe ilişkin sorulara yanıtlar sağlama iddiasında değildir. Bundan ziyade, Mabanckou gibi siyahi bir adamın yolculuğuna dair fikir verme amacındadır. Eser, yayımlanmasından bu yana çokça eleştirilmiş olsa da alışlagelmiş fikirlerin sorgulanmasına olanak tanır ve okuyucuyu Alain Mabanckou gibi hümanist bir yazarın bakış açısından bakmaya davet eder.

Fiziksel ve entelektüel bir biçimde sunulan bu otobiyografik metin, başlıkları "Kanunların Ruhu" ya da "Yabancı Öğrenci" gibi ünlü metinlerden alınmış on iki makaleye bölünmüştür. Mabanckou, ister havaalanında birkaç dakikalık bir buluşma, ister Kongo-Brazzaville'deki çocukluğu olsun, eserde hayatındaki anları resmeder. Özellikle, çağdaş Afrikalı yazarların entelektüel ve estetik özgürlüğünü içeren konular ya da Fransa, Avrupa ya da Afrika'da bugün siyahi olmak ve bu statüye ilişkin bireysel ve kolektif kimlik inşası süreçleri bir ana tema etrafında döner. Bu temanın doğal sonucu da özgün ve polemikçi bir yaklaşımla ele alınır (Hadjiral & Yamina, 2023, s. 674-675). Genel olarak eserlerinde ahlâkçı bakış açısından ya da abartılı duygusallıktan uzak durmakta ısrar eden Mabanckou, edebi metnin yalnızca biçimlendirilmiş kurgulara, beyaz ve siyah kısımlara bölünmüş şehirlerin maruz kaldığı sömürgeciliğe bir eleştiri olmadığını vurgular. Yazarın amacı siyahiliğin de tıpkı diğer renkler gibi kimliğinin bir parçası olduğunu savunmaktır (Toudoire-Surlapierre, 2019, s. 11).

Le Sanglot de l'Homme Noir, kimlik sorunu gündeme getirmesi açısından da dikkat çeken bir denemedir. Her biri birbirinden bağımsız olan bölümlerde, Bernard Dadié'den Montesquieu'ya, Amin Maalouf'tan Ferdinand Oyono'ya kadar birkaç referans yazarın etkisi görülür. Eser, başlangıçta Fransız yazar Pascal Bruckner'in *Le Sanglot de l'Homme Blanc* (1983) adlı eserine bir

cevaptır. Bruckner, bu eserinde Batı dünyasının siyasi solunun Üçüncü Dünya'ya nasıl bir bakış açısına sahip olduğunu anlatır (Bruckner, 1983). Mabanckou ise *Le Sanglot de l'Homme Noir*'da Frankofon yazarlar Patrice Nganang ve Boubacar Boris Diop ile tartışmaya başlar. Bu tartışmalar, yazarın kişisel argümanları ve yaklaşımlarıyla Fransızca'ya ve bu dili konuşan Afrikalı yazarların Fransa ile ilişkilerine yansımalarıdır:

“Bu ilişkilerde inişler ve çıkışlar vardır. Bazıları size Fransa'yı suçlamamız gerektiğini, dünyanın tüm günahlarını ona yüklememiz gerektiğini söyleyecektir. Ben de Afrika tarihinin sabırla, sükunetle yazılması gerektiğini savunanlardanım. Teraziyi öyle ya da böyle eğmeyin. Diğer Afrikalılar daha fazla Afrika talep edecek ve onların Kara Kıta'sı insanlığın beşiği olarak kabul edildiğinden, Avrupa'nın yüzyıllar süren kölelik ve onlarca yıl boyunca bize yaşattığı kötülüğün bedelini ödemesi gerektiğine sizi ikna etmeyi başaracaklar” (Mabanckou, 2012, s. 9).

Yukarıdaki paragraftan da anlaşılacağı üzere, Mabanckou Afrika halkının Avrupa ile ilgili kin ve suçlayıcı düşüncelerinin hiçbir faydası olmayacağını ve Afrika'nın aslında gurur duyulması gereken bir tarihinin olduğunu belirtir. Bununla birlikte Mabanckou, Afrika'ya dair mağduriyet söylemlerinin yararsızlığı ve zararlı sonuçlarına ilişkin eleştirisini sunar:

“Bazı Afrikalıların, Kara Kıta'nın talihsizliklerini -tüm talihsizliklerini- Avrupa ile karşılaşmadan dolayı olduğuna dair açıklamasını tanımlayacağım [...]. Gözyaşları içindeki bu Afrikalılar, sanki intikam tarihin rezaletlerini silebilir ve Avrupa'nın ihlal ettiği iddia edilen sözde gururu bize geri getirebilirmiş gibi, beyaz insanlara karşı durmaksızın nefreti körüklerler. Avrupa'dan körü körüne nefret eden [...] Afrika'ya körü körüne âşık olan kişi kadar hastadır” (Mabanckou, 2012, s. 10).

Makale, bazı Afrikalıları ve Kara Kıta'nın talihsizliklerini Avrupa'yla karşılaştırarak iki kıta arasındaki farklılıkların ve Afrika halkını geri plana iten eğilimin altını çizer. Mabanckou'nun oğluna yazılan mektup da konuyu belirler: “Sevgili küçüğüm, hoşgörüsüzlüklerin en kötüsü sana benzeyen, seninle aynı ten rengine sahip insanlardan gelen hoşgörüsüzlüktür. Fanatizm, deneyim alanını ilk olarak aynı kökenden gelen insanlar arasında bulur, daha sonra yavaş yavaş intikam ruhunun körüklediği bir şiddet ile diğer ırklara yayılır” (Mabanckou, 2012, s. 13). Bu doğrultuda yazar, herhangi bir duruma, olaya ya da olguya körü körüne bağlanmamak gerektiğini, en büyük erdemin kişilerin ve toplumların birbirlerine hoşgörüsüyle yaklaşmaları gerektiğini vurgular.

Mabanckou, sonucu ise şu cümlede özetler: “Bu tuzağa düşmemeniz için size bu mektubu bir uyarı zili olarak gönderdim. Burada doğdunuz, kaderiniz burada ve bunu gözden kaçırmamalısınız. Hiçbir karşılık beklemeden bu vatana ne getirdiğinizi kendinize sorun” (2012, s. 20). Yazar, oğluna Fransa topraklarının vatani olduğunu, bu ülke için de karşılıksız elinden gelenin en iyisini yapması gerektiğini belirtir.

Négritude sorunu, Mabanckou'nun kıtanın tarihini düşünmek, yeniden anlatmak ve yeniden yazmaktan oluşan projesinin bir bölümünü temsil eder. Öyle ki Senghor'un desteklediği kardeşlikten, Césaire'in içten ve ebedi haykırışından ve özellikle Amerikalı yazar James Baldwin'den etkilenen Mabanckou, Négritude kavramını dil aracılığıyla yeniden düşünür. Burada vurguladığı nokta ise imparatorluk dili ve Afrika'da tanıştığı yerel diller arasındaki iletişimdir. Bu da Afrika'nın yerli dilleridir (Hadjiral & Yamina, 2023, s. 674): “Fransa'da Senegalliler, Reunionlular ve Kongolular birbirlerine yabancıdır; Afrika'nın ortak dilini değil Fransızca'yı konuşurlar” (Mabanckou, 2012, s. 35). Mabanckou, Siyahilerin birbirlerini tanımadığını, ilişkilerinin esas olarak Batı dünyasının

köleliği veya sömürgeleştirmeyi meşrulaştıran önyargılarına dayandığını ifade eder. Diğer yandan Mabanckou, makalede siyah ve beyaz renklerinden bahsederken bir ülkeye veya kıtaya ait olma sorununun yanı sıra başka değerlere sahip olan “siyahi topluluk” ifadesini kullanır. Mabanckou, makalede aynı zamanda Afrika’yı cüretkâr bir şekilde inceler. Yazarın, söz konusu çalışması Fransa’daki Siyahilerin kimliği ve yeri hakkında anlamlı sorulara dönüşür:

“Afrika çeşitli ve parçalı olduğundan, bir ülkenin kültürünün diğerinde mutlaka aynı olması gerekmez. Sömürgeciliğin savunucuları, Afrikalıların birbirlerini anlamaları için çoğunlukla eski efendilerinden miras aldıkları dilleri kullanmaları nedeniyle, Avrupa’nın Kara Kıta’nın farklı halkları arasında diyalogu mümkün kıldığını iddia edebilir. Fransa’da, hatta Avrupa’da yaşayan, birbirine yabancı siyahiler, ten rengi ve aynı kıtaya ya da diasporaya mensubiyet dışında başka mantığa dayanan bir farkındalığa sahip değiller” (Mabanckou, 2012, s. 15).

Bütün eseri modern insan komedisi olarak düşünülebilecek Mabanckou, çalışmasında Négritude konusunu gizli ve gelişen bir kavram olarak gündeme getirir. Mabanckou’ya göre Afrikalılar dünyayı siyah ve beyaz olarak görme eğilimindedir: “Ağlayan siyahlar, hayatta kalmamızın, beyaz ırkın yok edilmesini ya da en azından tarihin akışındaki rollerin tersine çevrilmesi gerektirdiğine inanıyorlar. Onların gözünde Beyaz insan, bu dünyada siyahi olmanın ne demek olduğunu birkaç saatliğine de olsa hissetmelidir” (Mabanckou, 2012, s. 12). Yani, Afrika’daki sorunları Avrupalıların hatası olarak açıklarlar.

Esasen Alain Mabanckou, Avrupa ve Afrika’dan uzakta, şimdiki zamanda sorular sormayı, bunları çözmeye çalışmayı ve bir tür varoluşçuluk yaratmayı önerir. Önemli olan da bir sonraki kuşaklara yaşanabilir bir bölge bırakmaktır: “[...] Çünkü dünya böyle: gölgelerde, ışıktaki olduğundan daha fazla kahraman var” (Mabanckou, 2012, s. 16). Yazar, hiç bilinmeyen ve hiç deneyimlenmeyen bir tarihin rehinesi değil, geleceği biraz daha ilginç kılacak şeylere, şimdiki zamana bakılmasının önemini üzerinde durur. Böylelikle siyahi insanlar arasında farkındalık yaratmayı amaçlayan Négritude’ün yeni bir versiyonunu etkili bir şekilde günceller ve siyahilerin kendilerine yeni bir hayat inşa etmeleri gerektiğini belirtir.

Bununla birlikte Mabanckou, makalede çeşitlilik içeren ve parçalanmış bir Afrika’dan da bahseder: “Afrikalılar çoğu zaman Fransa’yı beyazların ülkesi olarak hayal etmişlerdir. Tıpkı bazı Fransızlar için Fransa’dan bahsetmenin beyazların yaşadığı bir ülkeden bahsetmek anlamına geldiği gibi” (2012, s. 33). Mabanckou, Fransa’daki Afrikalıların öncelikle birbirlerini tanıması gerektiğine, ten rengi ve aynı kıtaya mensup olma adına kendilerine “kardeş” demelerinin anlamsız olduğuna dikkat çeker (2012, s. 33). Zira bir Senegallinin, bir Batı Hindistanlının, bir Malilinin ve Fransa’da doğmuş bir Siyahinin ortak noktası sadece “siyah” ten rengine sahip olmak değildir. Önemli olan farklı ırk ve kültürde bir arada yaşamaktır.

Mabanckou ayrıca, dünyanın her yerindeki Siyahilerin kimliği üzerindeki ağırlığın ve çoğu için ten renginden dolayı ortaya çıkabilecek sorunların farkındadır. Fransa’daki siyahi toplulukta belki de bir rahatsızlık olduğunu vurgular: “Doğduğunuz ya da yaşadığınız Fransa’da bugününü ele alan bir "siyahi bilinç" hareketi bilmiyorum, çünkü bizim aktivistlerimiz bakışlarını hâlâ dikiz aynasına dikmiş durumda. Bu nedenle gündelik kaygıları temel almak yerine, bu efsanevi geçmişe dayalı bir birlik inşa ettiler” (Mabanckou, 2012, s. 14). Bu rahatsızlık, Fransa’da yaşayan siyahilerin

ortak bir geçmişe sahip olmaması ve aynı taleplere sahip olmamasıyla bağlantılıdır. Bütün bunlar da bir topluluk oluşturamaz.

Makale boyunca Alain Mabanckou, Fransa'nın, kimliğin, siyahilerin ve Fransızca konuşan dünyanın sorduğu tüm soruları sorgulamak için kendi deneyimlerinden bahsetmeyi de bırakmaz. Bu bağlamda Mabanckou, bir insanın kimliğinin ne doğduğu toprakla ne de kanıyla bağlantılı olduğunu, bunun yerine ortak ve varsayılan bir kaderi olumlu bir şekilde inşa edebilecek kişisel bir seçimin sonucu olduğunu dile getirir. Fransız doğmak değil, Fransız olmak söylemi üzerinde ısrar eden yazar, milliyetten farklı olarak kişinin kendi ruhu ve vicdanıyla seçtiği vatandaşlık kavramının altını çizer:

“Ama burada, Los Angeles havaalanında, mevzuat dersi almayı düşünmüyordum. Bu Norman'la benim aramda bir duvar vardı. İki tür Fransız'ı oynadık. O, kişinin doğal olarak Fransa'da doğduğu, Fransız ebeveynlerden, doğal olarak beyaz olduğu ve benim, kişinin ruhu ve vicdanı ile seçtiği ve tarafının iradesini ima eden, Fransız vatandaşlığından dolayı elde ettiği dar anlamda bir milliyet tanımına bağlıydı” (Mabanckou, 2012, s. 42).

Mabanckou, Afrika'da kendisini hayrete düşüren haritanın yanı sıra Fransa karşısında yaşadığı hayal kırıklığını gösterir. Kimlik kavramının doruğa çıktığı yer burasıdır: “Genellikle otomatiktir: Biri beyaz diğeri siyah iki Fransız karşılaştığında, birincisi kaçınılmaz olarak dolaylı kanallar aracılığıyla ikincisinin gerçek kökenlerini sorar” (Mabanckou, 2012, s. 40). Yazara göre, insanı kan bağıyla tanımlamak, kültür çeşitliliğinin fazla olduğu toplumlarda hümanist yaklaşıma zarar verecek ölçüde ayrıştırıcı bir bakış açısını yansıtmaktadır.

Diğer yandan Mabanckou, Afrikalı bir çocuk için: “Avrupa'ya giden yol, genç Afrikalıya, macera yoluyla sanki sihirli bir değnek dalgasıyla sefaletinin sona ereceği izlenimini veriyor” (2012, s. 81) diyerek özellikle Afrikalı çocuklar için Avrupa zenginliğin, görkemin ve mutluluğun merkezi konumunda olduğuna işaret eder. Ancak yazar: “15 yaşında iki genç, 2 Ağustos 1999 tarihinde Bruksel-National havaalanında bir uçağın iniş takımlarında ölü bulundu” (2012, s. 122) örneğini vererek de Afrika'daki yoksul yaşamdan kurtulmak için Avrupa'ya gitmeye çalışan iki gencin hazin sonunu hatırlatır. Bu Avrupa sevgisinin ve umudunun her zaman olumlu sonuçlanmadığına dikkat çeker.

Mabanckou'ya göre Avrupalıların suçu sömürgecilikten ve kapitalizmden kaynaklanmaktadır. Yazar, makalesinin “gözyaşı” olmayan bir yansıma sunduğu konusunda ısrar ederek artık “gözyaşı döken siyah insanları” tanımlamakla yetinilmeyeceğini ifade eder. Yılmamak gerektiğini ve sorular sormaktan hiçbir şekilde alıkonulmaması gerektiğini vurgular: “Ama Nantes'a dönelim. Sorbonne'a kayıt başvurum çok geç ulaştığı için açıkçası bazı pişmanlıklar hissetmişim; [...] Ancak bu şehrin beni kabul ettiğini görünce bu pişmanlıklar hızla dağıldı. Yanımdan geçen insanlara baktım ve bu şehrin neyi sembolize ettiğinin farkında olup olmadıklarını merak ettim” (Mabanckou, 2012, s. 83).

Bunun yanı sıra Mabanckou, coğrafi sınırlarını belirtirken Kongo'nun ana vatanı olduğunu, Fransa'nın hayallerinin ülkesini temsil ettiğini, Amerika'nın ise gezdiği yerlerde izlerini baktığı bir köşe olduğunu dile getirir. Bütün yazılarına ilham veren etmenin ise seyahat etmek olduğunu söyler:

“Memleketimden uzaklaştıkça farklı bir gözle baktım. Tamamı Kongo'da kaleme alınan ilk yazılarımda bazı parçaların eksik olduğunu, karakterlerimin kapandığını, zorlukla nefes alabildiğini ve benden daha fazla alan istediklerini hissettim. Göç, benim gözümde her

türlü yaratıcı sürecin temelini oluşturan bu kaygının bende güçlenmesine yardımcı oldu. Bir şeyler ters gittiği için yazıyoruz, çünkü dağları yerinden oynatmak ya da bir fili iğne deliğine sokmak istiyoruz. Yazmak aynı zamanda hem bir köklenme hem gecede bir çağrı hem de ufka doğru uzanan bir kulak oluyor..." (Mabanckou, 2012, s. 96)

Göçmen bir yazar olan Mabanckou, yazarlığın sadece kendi kültürünün yaşam biçimlerini kaleme almanın yeterli olmadığını, bunun da ötesinde yaşadığı tüm bölgelerde insanların mutluluklarını, hüznlerini, şehirlerin yaşam modellerini betimlemek gerektiğini, insanlar arasında siyah-beyaz ayırt etmeksizin hepsini bir bütün halinde değerlendirmek gerektiğini vurgular:

"Geçtiğim tüm şehirleri seviyorum, çocukluğumdakilere benzemeyen her yere hayran kalıyorum. Oraya hafif bir kalple, kafam tüm düşüncelerden arınmış halde varıyorum. Varlığımızı, davranışlarımızı, geleneklerimizi, zevklerimizi, bizi kabul eden ülkeye kabul ettirdiğimizde, göçmen değiliz. Yaşadığımız yer "doğal çevremize" o kadar zıt ki, kendi çocukluğumuzun görüntüleri, sokaklarımızın gürültüsü, halkımızın acıları ve sevinçleri birdenbire yeniden yüzeye çıkıyor" (Mabanckou, 2012, 96).

Bununla birlikte, Mabanckou: "Evde kalırken bile evinizi özleyebilirsiniz. Ben nostaljik değilim. Bir gün bizi birbirimize bağlayan bu küçük detayı keşfetmeden bu dünyadan ayrılacak olma endişesiyle kara kara düşünüyorum" (2012, s. 97) ifadesiyle bütün yapılması gerekenin her ayrıntıyı okuyucuya yansıtmak olduğunu belirtir.

Öte yandan yazar, Kara Kıta yazarlarının çoğunun ana dillerinde konuştuklarını yazı dilinde ise ustalaşmadıklarını ifade eder. Bu sebeple Afrika ülkelerinin yetkilileri, bir dil politikası yürüterek yeni bir dilbilgisi oluşturma önerisinde bulunur. Akademiler kurarak, sözlükler yayımlayarak ve gazeteler çıkararak kısacası Afrika dilinin sıradanlığından kurtulmak için atılımlarda bulunarak eskilerin kültürün aktarımında oynadığı rolden gurur duymayı bırakmak gerektiğini ve diğer dillere önem verilerek Afrika'nın geliştirilebileceğini vurgular:

"Fransızca konuşan bir Afrikalı yazarın kitabının bir Afrika diline çevrilmesi yasak değildir. Cheikh Hamidou Kane'in yazdığı *Les Gardiens du temple* Fransızca yazılmış, daha sonra Ouolof diline çevrilmiştir. Mesele sadece bir Afrika dilinde yazmak değil; Fransızları, Çinlileri veya Rusları kendi dillerini okumaya hazırladığımız gibi, Afrikalıları da bu dili okumaya hazırlamalıyız" (Mabanckou, 2012, s. 106 -107).

Mabanckou, sözde "yeni dalga" Afrikalı yazarlarının görünüşe göre bir kimlik krizi yaşadıklarını ve önceki yazarlarla Afrika'ya farklı bir gözle bakmaya çalışanlar arasında tartışmaların devam ettiğini belirtir. Bu çerçevede Mabanckou, genç Afrikalı romancıların hayal ürünü Afrika'dan ilham almayı ve günümüzün Afrika'sını ve derin değişimleri kelimelere dökmeyi reddettikleri görüşündedir: "[...] Césaire, Damas, Senghor, Langston Hughes, Rabemananjara'dan [...] bile daha iyi yüceltiklerine ikna olmuş durumdalar. Kendi adlarına konuşmaya cesaret edemedikleri için vekaleten yazıyorlar. Kendilerini özgürleştiremedikleri için bize karikatürize edilmiş bir Afrika vizyonu satıyorlar" (Mabanckou, 2012, s. 113).

Ancak Mabanckou, Afrika'nın da eski Kara Kıta olmadığını, coğrafi bir kavramla sınırlandırılmaması ve yeniden tanımlanması gerektiğine işaret eder. Bu doğrultuda Afrikalı yazarların da gelişim ve değişime açık olmaları, farklı halkları tanımaları ve bilmeleri gerektiğini dile getirir ve evrenselliği vurgular:

"Afrika artık sadece Afrika'da değil. Afrikalılar dünyanın dört bir yanına dağılarak başka Afrikalar yaratır ve Kara Kıta'nın kültürlerini tanıtmak için faydalı olabilecek başka maceralara girerler. Afrikalılık iddiası köktenci ve hoşgörüsüz bir tutumdur. Doğduğu

ağaçtan asla uçamayan kuş, göçmen arkadaşının şarkısını anlayabilecek mi? Bir yüzleşmeye, kültürlerin yüz yüze buluşmasına ihtiyacımız var” (Mabanckou, 2012, s. 116).

Makalenin sonunda Mabanckou geçmişe döner ve Afrika'nın görkemli, savaşız, çatışmasız ve homojen bir yapısı olduğuna dikkat çeker: “Geleneksel toplumlar inşa etmek gerekiyordu, geçmişin ihtişamını yeniden canlandırmak gerekiyordu, nüfusu harekete geçiren bir özgünlük patlamasıyla leopar derileri giymek gerekiyordu. Ve eğer bir hükümet kıtadaki bir ülkeyi yoksullaştırdıysa bunun önemi yoktu, bu beyaz adamın hatasıydı” (Mabanckou, 2012, s. 120). Yani, yapılması gereken tek şey Beyaz adamın gelişinden önceki cenneti tekrar yaratmaktır.

SONUÇ

Batı'nın otoritesini sarsılmaya başlandığı dönem olan 1930'lu yıllarda Afrikalı yazarlar, şairler ve aydınlar Fransız sömürgecilğine karşı çıkararak tepkilerini Négritude adı verilen edebi kuram ve hareket ile dile getirirler. Başta Aimé Césaire olmak üzere, Léon Gontran Damas ve Léopold Sédar Senghor, tüm siyahileri bir araya getirecek olan bu edebi hareketin öncüleri olarak, Afrika'yı yeniden canlandırmak ve bu kıtanın kültürel değerlerini ortaya çıkarmayı amaçlarlar. Négritude terimi bundan sonra insanlığın ilerlemesine katkıda bulunabilecek bir edebi, kültürel ve sosyo-politik hareket olarak önemini korur. Köklerinden, evrenden ve insanlıktan ayrılmış olmanın dağınıklığını bir araya getirmek isteyen Négritude hareket, geçmişin olumsuzluklarına odaklanmak yerine şimdiki zaman ve geleceğe umutla bakmaya ve tüm toplulukları bir arada yaşamaya teşvik eder.

Afrika ve Fransız sömürge edebiyatının gelişmesine büyük katkıda bulunan ve Négritude edebiyatının önemli temsilcileri arasında yer alan isimlerden biri de Alain Mabanckou'dur. Yazar, *Le Sanglot de l'Homme Noir* başlıklı makalesinde Négritude'ü bir hümanizma hareketi olarak düşünür ve türlü baskıyla karşı karşıya kalmış Afrikalıların kimliğine ve değerlerine önem veren özgürleştirici bir hareket olarak tanımlar. Mabanckou, eserinde Négritude hareketinin bir tarih ve kültür olduğunu bundan dolayı da tekil ve değiştirilemez bir kimliğe sahip olunmasını sağladığını dile getirir. Fransızca konuşan dünyayla ilişkisinde sömürgecilğe de karşı duran bu harekette asıl önemli olansa yerli Afrika'nın geleneksel değerlerini yüceltmektir.

Bununla birlikte, *Le Sanglot de l'Homme Noir*'da Mabanckou, Afrika'nın çağdaş seviyeye taşınması için bu kıtanın kültürünün 20. yüzyılın gerçeklerine dahil etmek gerektiğine, Négritude değerlerine inanarak ve önem vererek ancak siyasi bağımsızlığın ve kültürel değişimin olacağına vurgu yapar. Négritude sorununu dünya edebiyatının temel bir sorunu olarak gören Mabanckou, bu bağlamda Afrika kıtasına yönelik farkındalıklar ortaya çıkarmayı amaçlar ve Fransa'daki siyahilerin kimlik krizi, dışlanmaları ve dil sorunları ile ilgili detaylı incelemeler yapar. Siyahiliğin tüm toplumlarda toplumsal kimliğin bir parçası olduğunu okuyucuya göstermek isteyen Mabanckou, Afrika kıtasının tarihini yeniden düşünmek, keşfetmek ve anlamak gerektiğine işaret ederek farkındalık yaratır. Bununla birlikte yazar, dünyanın herhangi bir yerinde doğan bir siyahinin diğer siyahilerle ortak noktasının sadece ten rengi olmadığını, toplumsal farklılıkları temsil eden tüm kesimlerle bir arada yaşayabilmek olduğuna vurgu yapar ve evrenselliğe işaret eder.

Son olarak, Mabanckou Négritude hareketi ile siyahilere karşı bakış açılarının değişime uğradığını bu bağlamda dünya görüşünün de artık sömürgeleştirilmiş yerli halkın bakış açısıyla şekillendiğini ve radikal bir dönüşüm sağlandığını ifade eder.

KAYNAKÇA

- Bočková, Hana (2010). *L'Exil et les Histoires Identitaires dans la Littérature Africaine Francophone : Daniel Biyaoula et Alain Mabanckou*. Masaryk Üniversitesi Sanat Fakültesi, Yüksek Lisans Tezi, Brno.
- Césaire, Aimé (1939). *Cahier d'un Retour au Pays Natal*. Paris: Présence Africaine.
- Césaire, Aimé (2000). *Discours sur le Colonialisme, Suivi de: Discours sur la Négritude*. Paris: Présence Africaine.
- Chevrier, Jacques (2000). *Littératures d'Afrique Noire de Langue Française*. Paris: Nathan.
- Damas, Léon-Gontran (1947). *Poètes d'Expression Française*. Paris: Éditions du Seuil.
- Devésa, Jean-Michel (2012). "L'Afrique à l'Identité sans Passé d'Alain Mabanckou d'un Continent Fantôme l'Autre". *Afrique contemporaine*, (241): 93-110.
- Fanon, Frantz (1952). *Peau Noire, Masques Blancs*. Paris: Les Éditions du Seuil.
- Hadjiral, Haddj El Mrabet ve Yamina, Sehli (2023). "Repenser la négritude chez Alain Mabanckou: De l'homme noir au monde à l'homme noir du monde". *Revue Qirâ'ât*, 15(1), 673-688.
- King, Adele (2012). "Le Sanglot de l'Homme Noir. By Alain Mabanckou". *Research in African Literatures*, 43(3): 134-135.
- Le Robert Micro (1998). *Le Robert Micro, Dictionnaire de la Langue Française*. Paris: Édition Poche.
- Mabanckou, Alain (2012). *Le Sanglot de l'Homme Noir*. Paris: Fayard.
- Redouane, Najib (2009). "Leopold Senghor et Aimé Césaire: Pour Quelle Négritude ? " *Négritude: Legacy and Present Relevance*. Ed. Isabelle Constant ve Kahiudi Mabana. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing. s. 10-18.
- Savonnet-Guyot, Claudette (1986). *État et Sociétés au Burkina: Essai sur le Politique Africain*. Paris: Karthala.
- Senghor, Léopold Sédar (1956). "The Spirit of Civilisation, or the Laws of African Negro Culture". *Presence Africaine-Cultural Journal of the Negro World*, (8-9-10): 51-64.
- Smeralda-Amon, Juliette (2002). *La Racisation des Relations*. Paris: Éditions L'Harmattan.
- Thébia-Melsan, Annick ve Lamoureux, Gérard (2000) *Aimé Césaire, Pour Regarder le Siècle en face*. Paris: Maisonneuve & Larose.
- Thésée, Gina ve Carr, Paul R. (2009). "Le Baobab en Quête de Ses Racines : la Négritude d'Aimé Césaire ou l'Éveil à un Humanisme Identitaire et Écologique dans l'Espace Francophone". *Éducation et francophonie*, 37(2): 204-221.
- Toker, A. (2022). Bir Araştırma Metodolojisi Olarak Sistemik Literatür İncelemesi: Meta-Sentez Yöntemi. *Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 22(Özel Sayı 2): 313-340.
- Touidoire-Surlapierre, Frédérique (2019). "Des Couleurs Francophones?" *Norsud*, (13): 5-24.
- URL 1: <https://mondesfrancophones.com/publications/alain-mabanckou-le-sanglot-de-lhomme-noir/> (Erişim tarihi: 22.08.2024).

OKTAY YİVLİ

Kırk Yama

AŞK, EDEBİYAT ve ÖTEKİ ŞEYLER



Günce Yayınları

(İnanışlar ve Gelenekler Bağlamında)

TÜRK ve SLAV KÜLTÜRLERİNDE RENK SEMBOLİZMİ

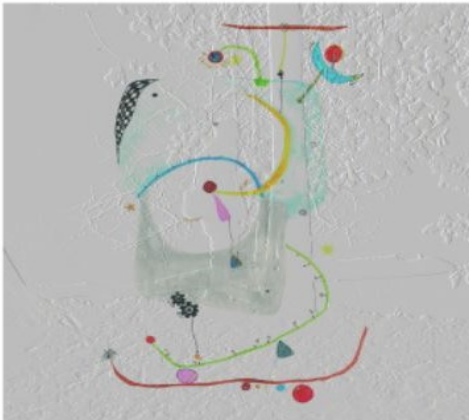
DR. HAKAN SARAÇ



Günce Yayınları

Dr. Zuhalemirosmanoğlu

Fenomenolojik Bir 'Çeviri İşi': Bachelard-Düşçüzileri



Günce Yayınları

Mahmut Babacan

Üniversiteler İçin

Türk Dili Kompozisyon Bilgileri



Günce Yayınları

Ay'ın Aynasında Dünya'yı Gösteren Adam Cyrano De Bergerac

DOÇ. DR. ENGİN BEZCİ*

Öz

Hercule Savinien de Cyrano de Bergerac'ın (1619-1655), dogma tanımayan, olguları din dışı ve materyalist bir bakış açısıyla değerlendiren, bilime inanan, düşünce ve vicdan özgürlüğünü savunan 17. yüzyıldaki Özgür Düşünce (fr. la libre-pensée) eğiliminin Fransız edebiyatındaki en önemli temsilcisi olduğunu söylemek abartılı olmaz. Fransız edebiyatının ilk bilim kurgu romanı olarak kabul edilen *Öteki Dünya/Ay Devletleri ve İmparatorlukları*'nin (1657) yazarı olan Cyrano, fantastik Ay dünyasında, değerleri, gelenek ve görenekleri, yaşam ve düşünce biçimleri bizimkilerden farklı olan, ama bazı yönleriyle de bir o kadar bize benzeyen "tersine" bir dünya yaratır. Yazdıkları ütopyalarda ideal bir toplum düzeni öneren Thomas More ve Campanella gibi hümanistlerin aksine, Cyrano'nun romanında, Ay dünyası ve insanları bize gerçekte ne olduğumuzu gösteren bir ayna gibi tasarlanmıştır. Yapıtını savaş, din, yaratılış, eleştirel düşünce, bilim, mantık, düşünce ve vicdan özgürlüğü, kültürlerin göreceliliği gibi, o günün koşullarında güncel olan kimi sorunları tartışacak biçimde kurgular. Antik düşünceye olan ilgisi ve kültürüyle gerçek bir hümanist olduğunu düşündürten Cyrano, sorunlara yaklaşımıyla da hümanist tavrın somut bir örneğini oluşturur. Ele aldığı sorunların, tıpkı 16. yüzyıl hümanizmi ve 18. yüzyıl Aydınlanma düşüncesinde olduğu gibi, zaman ve mekân fark etmeksizin, bütün insanlığı ilgilendiren ve insanın doğasına ilişkin sorunlar olması, Cyrano'nun yapıtına evrensel bir boyut kazandırmıştır. Bu anlamda Fransız edebiyatının en evrensel dönemleri olduğunu düşündüğümüz söz konusu yüzyıllar arasında düşünsel devamlılığı sağlayan bir köprü işlevi de görür. Bu makale, *Öteki Dünya/Ay Devletleri ve İmparatorlukları* romanında izi sürülen hümanist izlekler çerçevesinde, Cyrano de Bergerac'ın düşüncesinin evrenselliğini ortaya koymaya çalışmaktadır.

Anahtar sözcükler: Cyrano de Bergerac, *Öteki Dünya/Ay Devletleri ve imparatorlukları*, hümanizm, aydınlanma, roman, bilim-kurgu

THE MAN WHO SHOWS THE EARTH IN THE MIRROR OF THE MOON CYRANO DE BERGERAC

Abstract

Hercule Savinien de Cyrano de Bergerac (1619-1655) is one of the most important representatives in the French literature of the free-thinking movement of the 17th century. He defended freedom of thought and conscience, rejecting dogmas and preconceived ideas and looking at facts from a non-religious, materialist point of view. Cyrano's *The Other World: Comical History of the States and Empires of the Moon* (1657), the first science fiction novel in French literature, creates an

* Galatasaray Üniversitesi, ebzci@gsu.edu.tr, 0000-0002-0266-9547

Gönderilme Tarihi: 12 Ekim 2024

Kabul Tarihi: 25 Kasım 2024

'upside-down world' in his fantastic lunar world, a world whose values, customs, ways of life and thinking are both different from and very similar to ours. Unlike humanists such as Thomas More and Campanella, who propose an ideal social order in their utopia, Cyrano sees the lunar world and its inhabitants as a mirror of us. He constructs his novel in such a way as to discuss popular issues such as war, religion, the creation of the world, critical thinking, science, logic, freedom of thought and conscience and the relativity of cultures. Cyrano, a humanist in his own right for his curiosity for ancient thought and culture, is also a manifestation of the humanist attitude through his approach to problems. Cyrano's work has a universal dimension because it tackles problems linked to the nature of human beings regardless of time and place. This article attempts to reveal the universality of Cyrano de Bergerac's thought in the context of the humanist themes found in the novel *The Other World: States and Empires of the Moon*.

Keywords: Cyrano de Bergerac, *The Other World: States and Empires of the Moon*, humanism, enlightenment, novel, science fiction

L'humanisme, ce n'est pas dire: "Ce que j'ai fait, aucun animal ne l'aurait fait", c'est dire: "Nous avons refusé ce que voulait en nous la bête."

André Malraux

GİRİŞ

Adı belleklere daha çok Edmond Rostand'ın 19. yüzyılın sonunda yazdığı lirik tiyatro oyunundaki büyük burunlu romantik silahşör imajıyla kazınsa da gerçek Cyrano de Bergerac kuşkusuz oradaki imajdan çok daha fazlasıdır. Nitekim Cyrano üzerine yazılan pek çok makalenin bu olgunun altını çizerek başlaması rastlantı değildir. Rostand'ın yapıtının birçok kez sinemaya uyarlanmasıyla kazandığı büyük popülerite bu imajın yaygınlaşmasında önemli bir rol oynamıştır. O kadar ki, izleyicilerin/okurların bir bölümü onun tarihsel bir kişilikten çok kurgusal bir kahraman olduğunu düşünür. Bu olgunun bir diğer önemli nedeni de, yalnızca Cyrano'nun değil, neredeyse bütün bir Barok edebiyatın, 19. yüzyıl Romantikleri onu yeniden keşfedinceye kadar, yaklaşık iki yüz yıl boyunca unutulmaya yüz tutması ve nasıl ele alınacağını bilinememesidir. Romantiklerle birlikte uyanan ilgi, Eugénio d'Ors, Marcel Raymond ve Jean Rousset gibi isimlerin öncü çalışmalarıyla ancak 20. yüzyıl'da ilk meyvelerini vermiş ve ayrı bir dönem olarak ele alınmaya başlanan Barok edebiyat gerçek anlamda bir görünürlük kazanmıştır.

Kariyerine şair ve oyun yazarı olarak başlayan Hercule Savinien de Cyrano de Bergerac (1619-1655), 17. yüzyıl Barok dönemi Fransız edebiyatının en özgün ve ilginç simalarındandır. Kılıcı kadar kalemi de keskin bir yergi ustası olarak bilinmesinin yanı sıra, Fransız edebiyatının ilk bilim-kurgu romanları olarak kabul edilen *Öteki Dünya/Ay Devletleri ve İmparatorlukları* (1657) ile *Güneş Devletleri ve İmparatorlukları* (1662) romanlarının da yazarıdır. Söz konusu romanlarda, anlatıcı-kahraman

kendi yaptığı araçlarla önce Ay'a, sonra da Güneş'e yaptığı yolculukların hikâyesini anlatır. Bu yolculuklar onun farklı kültürler ve bakış açılarıyla karşılaşmasına olanak verecektir. Anlaşılacağı gibi, Cyrano'nun amacı hümanist yazarlar Thomas More'un *Ütopya*'sında (1516) ya da Tommaso Campanella'nın *Güneş Ülkesi*'nde (1623) ve sonrasında yazılan benzeri yapıtlarda olduğu gibi, dönemin Fransa'sına (Avrupa'sına) ayna tutmak, sansür ve benzeri nedenler yüzünden açıkça dile getirilemeyenleri başka kültürler üzerinden tartışarak, mutlak olarak kabul edilen kimi değerleri sorgulamak ve eleştirmektir. Yaklaşık bir yüzyıl sonra, *İran Mektupları*'nda (1721) Montesquieu'nün döneminin Fransa'sı üzerine yaptığı gözlem ve eleştirilerini, sansürden kaçınmak için İranlı roman kişileri üzerinden aktarmak zorunda kalması, Cyrano'nun uzam olarak neden "öteki dünya"yı tercih ettiğini daha iyi anlamamıza yardımcı olur.

Materyalist felsefenin o dönemdeki en önemli temsilcilerinden olan Gassendi'nin de öğrencisi olan Cyrano de Bergerac, yukarıda anılan iki romanı çerçevesinde savaş, din, yaratılış, eleştirel düşünce, bilim, mantık, düşünce ve vicdan özgürlüğü, kültürlerin ve değerlerin göreceliliği gibi, o günün koşullarında güncel olan kimi sorunları ele alır. Ele aldığı sorunların başka zamanlarda ve coğrafyalarda, farklı biçimlerde hâlâ güncelliğini koruyan ve bütün insanlığı ilgilendiren sorunlar olması, Cyrano'nun romanlarına evrensel bir boyut kazandırmıştır. Bu bağlamda, işledikleri sorunlar bakımından Fransız edebiyatının en evrensel dönemleri olarak niteleyebileceğimiz Hümanist 16. yüzyıl ile Aydınlanmacı 18. yüzyıl arasındaki düşünsel diyaloga ve devamlılığa da önemli bir katkıda bulunur. İçinde yer aldığı, olgulara din dışı ve materyalist bir pencereden bakan, bilime inanan, düşünce ve vicdan özgürlüğünü savunan 17. yüzyıldaki Özgür Düşünce hareketinin (fr. la librepensée) edebiyattaki en önemli temsilcilerindendir.

Cyrano de Bergerac'ı, özellikle de eleştirel düşünce ve kültürlerin göreceliliği gibi pek çok kavram açısından 16. yüzyıl Fransız hümanist düşünce geleneğinin bir taşıyıcısı olarak görmek yanlış olmaz. Voltaire ve Diderot gibi 18.yüzyıl yazarlarının esin kaynakları arasında yer alan Cyrano'nun önünde, diğer pek çok Avrupalı hümanistin yanı sıra, özellikle Jean de Léry ve Montaigne gibi iki önemli örnek vardır.

Bu makalenin amacı yukarıda anılan *Öteki Dünya/Ay Devletleri ve İmparatorlukları*¹ romanı çerçevesinde, Cyrano de Bergerac'ı bir hümanist olarak ele almaktır.



¹ Bundan böyle *Öteki Dünya* olarak anılacaktır.

*Fransızca kaynaklardan yapılan alıntıların çevirileri tarafımızdan yapılmıştır.

Ay ya da “tersine” bir Dünya

17. yüzyılda yazıldığı göz önüne alındığında, *Öteki Dünya*'yı anakronik bir biçimde fantastik bir bilim-kurgu romanı olarak nitelemek yanlış olmaz. Her ne kadar Fransız edebiyatında bir ilk olsa da türünün ilk örneği değildir kuşkusuz. Katolik kilisesinin tezleriyle çelişen Güneş merkezli evren modelinin savunucusu olan ünlü gökbilimci Johannes Kepler'in (1571-1630) 1608'de yazdığı ve ölümünden sonra yayımlanan 1634 tarihli *Somnium ya da Ay Astronomisi (Songe ou astronomie lunaire)* başlıklı romanı kimi eleştirmenlerce ilk bilim kurgu yapıtı olarak selamlanır (Poole, 2010, s. 73). Kepler'in romanını cehalet ve her türlü bağnazlıkla mücadele etmek için yazdığını söylemesi dikkat çekicidir (Kepler, 1984, s. 51): “*Somnium*'unun amacı, *Dünya'nın hareketi lehinde bir argüman sunmak, ya da daha doğrusu, Ay örneğini kullanarak, bunu kabul etmeyi reddeden insanlığın bir bütün olarak formüle ettiği itirazlara bir son vermektir. Bu eski cehaletin gerçekten öldüğünü ve akıllı insanların onu belleklerinden söküüp attığını sanıyordum, ama o yaşıyor ve bunca asrın sıkılaştırdığı düğümlerin içinde mücadele ediyor.*” Kepler'in bu sözleri hümanist ve aydınlanmacı söylemleri akla getirir. Bu bağlamda İngiliz yazar Francis Godwin'nin 1638'de yayımlanan ve on yıl sonra Fransızcaya çevrilen öyküsü *Ay'daki Adam (The Man in the moon)* anlatısı da bu türün Avrupa'daki ilk örneklerinden biri olarak hatırlanmalıdır. Nitekim Cyrano, esin kaynaklarından olan Godwin'e açık göndermelerde bulunur romanında: *Öteki Dünya'nın anlatıcısı Ay'da Godwin'in kahramanı Domingo Gonzales'le karşılaşacaktır. Cyrano'nun romanının Kepler ve Godwin'ilerden düşünsel olarak daha derinlikli, yazınsal olarak da daha üstün olduğu rahatlıkla söylenebilir. Bunun nedenini onun şair ve yazar olmasında aramak yanlış olmaz.*

Öteki Dünya'da anlatıcı-kahramanın adı hiç anılmaz; isminin Drycona olduğunu ancak Güneş'e yaptığı yolculuğun anlatıldığı devam niteliğindeki ikinci romanda öğreniriz². Drycona, Cyrano'nun anagramıdır; yani adında (Cyrano d') bulunan harflerin farklı bir biçimde sıralanmasıyla elde edilmiş bir isimdir. Dolayısıyla romanlarındaki anlatıcı kahraman Cyrano'nun kendisidir. Nitekim romanında, gerçek yaşamında kişisel ilişkilerinin olduğunu bildiğimiz Gassendi, Tristan l'Hermit, Moth La Vayer gibi çağdaşlarından ve güncel tartışmalardan söz eder.

Romanda, kendilerini insan olarak adlandıran (hatta Drycona iki ayaklı olduğu için onu insan olarak görmezler) dört ayaklı devasa varlıkların yaşadığı, yaşlıların çocuklara itaat ettiği, insanların yataklar yerine çiçeklerin içinde uyduğu, soyluların müzikle, halkın da mimiklerle konuştuğu, insanların kokularla beslendiği, hesabın şiirle ödendiği, kitapların bir küpe büyüklüğündeki aparatlar aracılığıyla doğrudan kulaklara okunduğu renkli ve fantastik bir «Dünya»'dır Ay. Bizim yeryüzünde söylediğimizin aksine, Aylılar kendi gezegenlerini Dünya, bizim dünyamızı da Ay olarak görürler. Böylelikle Cyrano de Bergerac, Ay'da değerleri, gelenek ve göreneklere, yaşam ve düşünce biçimleri bizimkilerden oldukça farklı olan “tersine” bir dünya yaratır. Batılı değerlerin ve *ötekinin*, yani kendisine benzemeyenin taşıdığı anlamı tartışır. Ay'a Dünya değil de Ay dediği için mahkemede yargılanan Drycona ile, sanık sandalyesine Avrupa uygarlığı oturtulur aslında. Başka türlü söylemek gerekirse, Dünya'nın ne olduğunu gösteren bir ayna olarak tasarladığı Ay'dan hareketle, Avrupalının gözünde yüce olarak görülen kimi değerlerin bile aslında nasıl da göreceli olduğunu ortaya koymaya çalışır. Dönemin tarihsel ve düşünsel koşullarının bir sonucu olarak

² Cyrano ile karışmaması için bundan böyle Drycona olarak anılacaktır.

ortaya çıkan kültürlerin göreceliliği düşüncesi, “Yeni”, ya da o zamanki bir diğer adıyla “Öteki Dünya”nın, yani Amerika’nın ve yerli halklarının keşfedilmesiyle girer Avrupalıların gündemine.

“Öteki” ya da Kültürlerin Göreceliliği

Onu mümkün kılan diğer pek çok etkenin yanında, Rönesans’ın oluşumu ve bugün bildiğimiz biçimiyle şekillenmesinde iki karşılaşmanın rolü yadsınamaz. İlki, Antik Yunan ve Roma kültürlerinin yeniden keşfiyle somutlaşan, hümanistlerde hayranlık uyandıran “eski”, yani Antik insanla karşılaşmasıdır. O kadar ki, Avrupalılar kökenlerini çok uzunca bir süre, kültürel, düşünsel ve bilimsel gelişmişliğiyle göz kamaştırıcı, bir mucize olarak görülen bu Antik uygarlıklara dayandırmaya çalışmışlardır. Bu nedenle olsa gerektir, pagan kültürler olmalarına rağmen, kendi kültürlerini onlarınkiyle bağdaştırmaya çabalamışlar ve bu anlamda “eski insanı” öteki olarak görmemişlerdir. İkinci önemli karşılaşma ise, dili, dini, kültürü, en çok da derisinin rengi kendisine hiç benzemediği için küçümsediği, barbar olarak nitelendiği, hatta insan olarak bile görmediği, yeni kıtanın “yeni” insanıyla olan karşılaşmalarıdır. Bu karşılaşma, bilim ve teknik alanlarındaki önemli gelişmelere koşut olarak büyük bir atılım yapan denizciliğin sayesinde 15.yüzyılın ilk yarısında başlayan ve 17. yüzyılın ortalarına kadar devam eden coğrafi keşifler çağının doğurduğu önemli sonuçlardan biridir. Başta Portekizliler ve İspanyollar olmak üzere, yeni kıtanın yeraltı ve yerüstü zenginliklerini yağmalamak için birbirleriyle yarışan Avrupalı devletler sömürge imparatorluklarına dönüşmeye başlamışlardır. Yayılmacı bir zihniyetle, elbette topraklara ve doğal kaynaklar el koymakla yetinmeyecekler, daha üstün gördükleri kültürlerini, dillerini ve dinlerini de dayatarak, işi yerel halkların ve kültürlerin yok edilmesine kadar vardırıacaklardır. Bu karşılaşma kaçınılmaz olarak bir karşılaştırmaya yol açar ve Avrupalı hümanistler Amerikan yerlileri üzerinden kendi değerlerini sorgularlar. Cyrano’nun da *Öteki Dünya*’da yaptığı gibi, hümanistler ötekinin aynasında kendisine bakacak, onun üstünden kendi değerlerini, kurumlarını, toplumsal yapılarını, doğayla ilişkilerini, nihayetinde, insanı, hatta kendi insanlıklarını yargılayacaklardır. Kültürlerin göreceli olduğunu ortaya koymaya çalışan Jean de Léry ve Montaigne gibi bazı hümanistlerin, bu barbar ve yamyam olarak nitelenen yerel halklara gösterdikleri ilginin, sempatinin, hatta hoşgörünün temelinde, bu yüzyılda başlayan ve sonraki yüzyıllar da devam eden Katolik-Protestan çatışmasının belirgin bir etkisi vardır. Bu çatışma, İrlanda örneğinde olduğu gibi, 20. yüzyıla kadar bile taşınmıştır. Aynı tanrıya ve dine inanan Katoliklerin, din kardeşleri olan Protestanlara karşı gösterdikleri tahammülsüzlük 1562-1598 tarihleri arasında sekiz iç savaşa neden olurken, insan aklının almakta zorlandığı kıyımlara yol açmıştır. Alexandre Dumas’ın *La Reine Margot* başlıklı romanına da konu olan, Paris’te bir gecede binlerce Protestanın öldürüldüğü 24 Ağustos 1572’deki Saint-Barthélemy katliamı, din savaşlarının en kanlı safhalarından biri olarak tarihe geçmiştir. Bu katliamı izleyen sonraki haftalarda ölü sayısı on binlerle ifade edilir. Farklı olana gösterilmesi beklenen, talep edilen hoşgörü böylelikle girer hümanistlerin gündemine. Engizisyonu bir silah gibi kullanan Katolik Kilisesi’nin öğretisi ve dogmalarını eleştiren herkesi kolaylıkla aforoz ettiği, yakarak öldürdüğü bir iklimde, bu hoşgörü talebinin Amerikan yerlileri üzerinden dile getirilmesi kuşkusuz daha tedbirli bir yoldur. Altın peşinde koşan Portekizli ve İspanyolların Hristiyan kimliğinin altını özellikle ve cesurca çizen Jean de Léry ve Montaigne, yerli kabilelerin

barbar olup olmadığı ya da gerçekte kimin daha barbar olduğu sorunsalını din savaşları mezalimiyle paralellik kurarak ele alırlar.

Amerikan yerlileri üzerinden olmasa da söz konusu göreceliğin ele alındığı ilk yapıtlardan birisi, İngiliz hümanist Thomas More'un ideal bir devlet yapısı ve toplum düzeni önerdiği, bu yazınsal türe de adını veren *Utopia*'dır. Kültürlerin göreceliği Ütopya'nın başkenti Amaurate'a devlet işlerini görüşmek üzere gelen Anemolya elçileriyle ilgili bir anekdot üzerinden anlatılır. Ütopyalıların kültürünü, yaşam biçimlerini, törelerini bilmeyen; onların yoksul oldukları için kaba saba ve bir örnek giyindiklerini düşünen Anemolya elçileri, üstün olduklarını göstermek için oraya en şatafatlı kıyafetleriyle gelirler. Üstlerinde sırmalı kaftanlar, boyunlarında altın zincirler, ellerinde altın yüzükler, kulaklarında altın küpeler, başlarında da inci ve elmaslarla süslenmiş başlıklarla ortalıkta göründüklerinde önce bir şaşkınlık olur halkta. Yaratmayı bekledikleri etkinin aksine, herkes onlara acıyarak ve ayıplayarak bakar; hatta alay konusu olurlar. O kadar ki, bazıları onların elçilerin soytarları olduklarını düşünür. Çünkü Ütopya'da "*kölelere ve mahkûmlara ceza olarak takılan, çocuklara oyuncak diye verilen ne varsa hepsini takıp takıştırmışlar*"dır (1992, s. 53). Oysa daha önce orada buldukları için "*Ütopyalıların süse değer vermediklerini, ipeği, altını hor gördüklerini*" bilen diğer ülke elçileri, olabildiğince sade giyinmişlerdir (1992, s. 75). Ütopya'da altın ve gümüş, örneğin, bir demir kadar değerli değildir. Ancak büsbütün faydasız madenler de sayılmazlar: kölelere zincir ve mahkumlara işaret yapmakta kullanılırlar. Hatta bu nedenden dolayı olsa gerektir, doğanın daha yararlı şeyleri daha kolay bulunabilecek yerlere koyarken, altını ve gümüşü en derinlerde gizlediğini düşünürler. Ütopyalıların gözünde her şey ancak doğadaki yeri ve faydası ölçüsünde değerlidir. Elmas gibi değerli taşlara gelince, çocukların oyalanmaları için ellerine verilen, oynadıkları nesnelere, sonuçta her şey bir bakış açısidir ve özellikle kültür söz konusu olduğunda, hiçbir bakış açısı mutlak değil, görecelidir. Çünkü bazı şeyler bizim onlara attığımız değer ölçüsünde değerli ya da değildir ancak. Elçiler Ütopyalıları biraz tanıyıp, onların "*kendilerinininkinden çok başka düşünceleri, töreleri olduğunu*" anladıktan sonra süslü giysilerini çıkarırlar (1992, s. 76). Thomas More'un "*yabancı töreler bizimkilerden ne kadar ayrıysa o kadar az inanılır onlara*" sözü, Montaigne'nin, yüzyılın başında keşfedilen Brezilya'nın yerli kabilelerinden Tupi'lerle ilgili verilen barbar yargısı hakkında söylediklerini çağrıştırır (2023, s. 217): "*herkes kendinde olmayan alışkanlıkları barbarlık olarak görüyor. Çünkü işin aslı, gerçek ve akıl için yaşadığımız ülkemizde gördüğümüz örnekler, duyduğumuz fikir ve alışkanlıklardan başka ölçütlerimiz yok.*" Montaigne'in bu konudaki görüşlerine geçmeden önce, 1556'te yaklaşık yaklaşık bir yıl bu kabileyle yaşamak zorunda kalan Jean de Léry'nin *Histoire d'un voyage faict en la terre du Brésil* (1578) başlıklı kitabından söz etmek gerekir. Montaigne'in bu konudaki en önemli kaynaklarından birisi Léry'nin kitabıdır. Bir Malta Şövalyesi olan Fransız Amiral Nicolas de Villegagnon, Brezilya'da bir Fransız kolonisi kurmak için Calvin'i de kullanarak, Kral II. Henri'yi ikna eder. Calvin'e Protestanların sığınabileceği, inançlarını özgürce yaşayabilecekleri güvenli bir liman, Krala da sömürgeleştirilecek topraklar vaat eder. Zorlu bir yolculuktan sonra Brezilya'ya ulaşan Vilgagnon, Rio de Janeiro körfezindeki Coligny adasında bir kale inşa edip, ilk Fransız kolonisini kurar. Calvin'den hem kendilerine rehberlik edecek hem de Protestanlığı yayacak din adamları göndermesini ister. Jean de Léry işte bu ekipte yer alan çömezlerden biridir. Ne var ki, çok geçmeden, Villegagnon mezhep değiştirip yeniden Katolik olur.

Mezhep farklılıklarından kaynaklı sorunlar baş gösterince Protestanlar koloniden kovulurlar. Jean de Léry Fransa'ya dönmek için bir yol buluncaya kadar, yaklaşık bir yıl boyunca Tupi'lerle yaşamak zorunda kalır. Jean de Léry'nin kitabını, yaşadığı bu deneyimden yirmi yıl sonra, din savaşlarının Fransa'yı kasıp kavurduğu bir dönemde yayımlaması anlamlı ve dikkat çekicidir. Villegagnon'un seferine katılıp on hafta gibi kısa bir süre sonra Fransa'ya dönen Kralın kozmografı Adré Thévet'nin 1557'de yayımladığı *Les Singularités de la France antarctique* adlı kitapta, Tupileri Amerika'nın insan eti yiyen en acımasız ve insanlık dışı halkı olarak nitelemesi ve koloninin başarısızlığa uğramasından Protestanları sorumlu tutması, arkadaşlarının da teşvikiyle, Jean de Léry'i kendi deneyimini yazmaya itmiştir. Léry'e göre Thévet'nin kitabı yalanlarla doludur. Thévet'nin yerlilere bakışı, sömürgeci ve yayılmacı zihniyeti temsil eden etnosantrik bir bakıştır. Yeni Dünya'nın insanlarını, daha üstün gördüğü kendi toplumunun norm ve değerleriyle yargılar. Bu bakışın tek temsilcisi o da değildir. Tupi yerlilerine tutsak düşen Alman denizci Staden'e göre (1979), yerlileri insandan çok hayvan olarak görmek gerekir, zira insan eti yiyebilmek hayvanlığın bir göstergesidir. İnsanı kültürle, daha doğrusu Hıristiyan Batı kültürüyle tanımlayan Staden'e göre, bu kültürsüz vahşileri insandan da saymamak gerekir. Jean de Léry'nin, kendilerinininkinden çok farklı da olsa, onların da kendi kültürleri olduğunu göstermeye çalışması bu anlamda dikkat çekicidir. Tıpkı *Supplément au voyage de Bougainville*'de Diderot'nun yaptığı gibi, yarattığı hayali diyaloglarda yerlilere büyük bir bilgelik atfederek, Avrupa'da inanıldığı gibi, onların akıldan yoksun varlıklar olmadığını göstermeye çalışır. Léry kitabında, doğaya saygı ve güven üzerine kurulu dengeli bir yaşam süren yerlilerin töre ve törenlerini, çocuklarıyla olan ilişkilerini, kendilerini ziyaret eden dostlarını nasıl karşıladıklarını, düşmanlarına nasıl davrandıklarını, nasıl avlandıklarını bir etnolog özeniyle anlatır.

Tupi kabilesinde insan eti yemenin bir beslenme biçimi olmadığını, düşmanlarına korku salmak ya da intikam almak amacıyla yapılan bir çeşit ritüel olduğunun altını çizen Léry, Brezilya yerlileri üzerinden kimin barbar olduğu sorunsalını din savaşları bağlamında dile getirir. Brezilyalı vahşilerin düşmanlarına karşı gösterdikleri tüyler ürpertici acımasızlıklara pek çok örnek verilebileceğini, ancak barbarlığın ölçüsünün sadece insan eti yemek olmadığını, Hıristiyan unvanını taşıyan kişilerin zalimlikte onlardan aşağı kalmadığını belirtir. Kaldı ki, Katolikler de aynı dine mensup yurttaşları olan Protestanları yemekte hiç tereddüt etmemişlerdir (Léry, 1995, s. 374-376):

[...] insan etini çiğnemek ve yemek (dediğimiz gibi) gibi vahşi bir eyleme gelmek istersek, bu bölgelerde, bu tarafta ve hatta hem İtalya'da hem de başka yerlerde Hıristiyan unvanını taşıyanların arasında düşmanlarını acımasızca öldürmekle yetinmeyip, ciğerlerini ve kalplerini yemeden cesaretlerini tatmin edemeyenler olmadı mı? Anlatılara atıfta bulunuyorum. Ve daha uzağa gitmeye gerek yok; Fransa'da olanlar ne? (Ben bir Fransızım ve bunu söylemekten utanç duyuyorum) O zamanlar krallığın her yerinde işlenen korkunç eylemlerden biri olan, 24 Ağustos 1525'te Paris'te başlayan [...] kanlı trajedi sırasında insan bedenlerinin yağı [...] en yüksek ve son teklifi verene alenen satılmadı mı? Bazılarının ciğerleri, kalpleri ve vücudunun diğer parçaları [...] kudurmuş katiller tarafından yenmedi mi? Benzer şekilde, Auxerre şehrinde Reform dinine mensup Cœur de Roi adında bir adam, aşağılık bir biçimde katledildikten sonra, bu cinayeti işleyenler onun kalbini

parçalara ayırıp, nefretten gözü dönmüş insanlara satmak için teşhir etmediler mi? ve nihayetinde onu kömürlerin üzerinde kızartıp, çoban köpekleri gibi öfkelerini tatmin ettikten sonra, yemediler mi? [...]

Bunlar göz önüne alındığında, yamyam vahşilerin, yani insan yiyenlerin zalimliği artık o kadar da iğrenç gelmiyor: çünkü, görüldüğü gibi, içimizde öyleleri var ki, onlar, yalnızca kendilerine düşman olan uluslara karşı saldıranlardan [Tupi'lerden] daha iğrenç ve daha kötüdürler. Çünkü onlar ellerini akrabalarının, komşularının ve yurttaşlarının kanına buladılar. Bu tür korkunç ve dehşet verici şeyleri görmek için onların [Tupi'lerin] ülkesi kadar uzaklara ya da Amerika'ya gitmemize gerek yok.

Din adına yapılan kıyımlara, akıl almaz işkencelere yakından tanıklık eden Montaigne'nin (2023, s. 222) Tupi'lerden söz ederken "her türlü barbarlıkta onlardan katbekat üstünüz" demesi Jean de Léry'inin söylemlerini çağırıştırır:

Bence en büyük barbarlık ölü bir insanı değil, canlı birini yemektir; henüz hissetme yeteneği olan bir insanı işkencelerle parçalamak, küçük parçalar halinde kızartmak, köpeklere ve domuzlara parçalattırmak (bunları sadece okumadık, kısa süre önce gördük ve eski düşmanlar arasında değil, komşular ve yurttaşlar arasında; daha da beteri dindarlık ve din adına). Bir bedeni öldükten sonra kızartıp yemekten daha büyük bir barbarlıktır bu (2023, s. 221).

Dinsel fanatizmi mahkûm eden Montaigne, yıllar sonra, "Acımasızlık üzerine" başlıklı denemesinde bu konuyu yeniden ele alır. Gerçek barbarlığın ne olduğunu şu sözlerle ifade eder (2023, s. 479):

İç savaşlarımızın getirdiği düzensizlikler yüzünden çirkinliğin ve sapkınlığın sayısız ürkütücü örneğinin olduğu bir çağda yaşadım. Bizim her gün tanık olduğumuz bu kötü görüntülerin daha beteri tarihte katiyen görülmemiştir. Ama ben buna kesinlikle alışmadım. Sadece zevk için cinayet işleyebilmek, baltayla kol bacak kesebilmek, yepyeni işkence ve öldürme yöntemleri bulabilmek için çırpınmak; gözümle görmeden önce böyle canavarların olabileceğine kesinlikle inanamazdım. Üstelik bütün bunlarda düşmanlık, çıkar gibi şeylerin söz konusu olmaması, amacın sadece korkunç acılar içinde can veren bir insanın acı veren hareketlerini keyifle seyretmekten, içler acısı iniltilerini ve çığlıklarını duymaktan alınan zevk olması. İşte acımasızlığın varabileceği son nokta budur.

Görüldüğü gibi, Cyrano'nun Ay'ından önce, öteki dünya Amerika kıtası, *öteki* de yeni keşfedilen kıtanın yerlileridir. O dönemde, Fransa'nın kendi içindeki *ötekisi* Protestanlardır. Montaigne ve Jean de Léry'in yaptığı gibi iki konu kaçınılmaz olarak bir arada gündeme gelir. Aydınlanmacı 18. yüzyılın ısrarla üzerinde durduğu vicdan özgürlüğü ve talep ettiği dinsel hoşgörü, tarihsel bağlamın ortaya çıkardığı ve ilk örneğini hümanistlerde gördüğümüz kültürlerin göreceliliği düşüncesinin bir sonucudur. Din savaşlarına son veren 1598 tarihli Nantes Fermanı'yla, Protestanlara inanç özgürlüğü hakkı verilecektir. Bu, tansiyonu bir süreliğine yatıştırmış gibi görünse de, Katolikler ve Protestanlar arasındaki çatışma bir biçimde hep devam edecek ve 1685'te yayımlanan Fontainebleu Fermanı'yla, daha önce verilen haklar iptal edilerek Protestanlık şiddetli bir biçimde yasaklanacaktır. Dolayısıyla materyalist Cyrano'nun, aynı zamanda sözcüğün dinsel

anlamına da gönderme yapan *Öteki Dünya*'sını böylesi çalkantılı bir dönemde yazması anlamlı, bir o kadar da kaçınılmaz gibidir.

Tersi ve Yüzü: Aynanın İçindekiler



Daha gelişmiş olduklarını düşündürebilecek bütün farklılıklarına, tuhaflıklarına ve renkliliklerine rağmen, Cyrano'nun Ay'da bir ütopya, yani alternatif, ideal bir dünya yaratmadığını hemen belirtmek gerekir. Aylıların dünyası, o günün dünyasını, insanını ve farklı alanlardaki çatışmalarını yansıtan bir aynadır sadece. Bir argümantasyon yöntemi olarak Barok edebiyatın çokça başvurduğu karşıtlığın (fr. *contraste*) öteki ucudur. Yaşam biçimleri, fiziki görünüşleri dünyalılardan çok farklı görünse de romanda gündeme taşınan ve tartışılan sorunlardaki tavırları göz önüne alındığında fazlasıyla o dönemin insanını yansıtır. Yarattığı bu karşıtlık ve paralellik, Cyrano'ya, mutlak olarak kabul edilen pek çok şeyin aslında göreceli, yani tartışmaya açık olduğunu söyleme olanağı verir.

Romanın en başında, anlatıcı ve dört arkadaşı, birlikte yaptıkları bir ziyaretten dönerlerken, Paris yakınlarında bir yerde dolunayı görürler. Her biri Ay'ın ne olduğu hakkındaki görüşünü dile getirir. Birisi onun "evrenin sırrına açılan bir pencere", diğeri "Artemis'in Apollon'a verdiği av etiyle dolu platin tepsi", bir üçüncüsü de onun "kendisi etrafta yokken dünyada neler olup bittiğini gözetlemek için ışıklarını söndüren güneşten başkası olmadığını" söyler (Bergerac, 2021, s. 5). Bu görüşler dünyanın düz olduğu ve bir öküzün boynuzunda oturduğu türünden, hiçbir bilimsel dayanağı olmayan söylemleri anımsatır. Oysa akla, gözleme, eleştirel düşünceye dayanmayan bilgi de görecelidir. Anlatıcı, bilimsel dayanağının Pisagor, Epiküros, Demokritos, Kopernik ve Kepler olduğunu belirttiği görüşünü dillendirdiğinde, diğeri onunla alay ederler (2021, s. 5): "Sizin zamanı çabucak geçirmek için saydığınız bu fikirlerle alay etmiyorum fakat bana sorarsanız, Ay aslında tıpkı bizimki gibi bir dünya ve bizim dünyamız da onun Ay'ı [...] Hatta belki tam şu anda Ay'da yaşayan birileri de buraya Dünya dediği için alay konusu oluyordur."

"Ayın da bir dünya olduğunu" insanlara söyleyebilmek için şüphelerinden kurtulmalı ve iddiasını kanıtlamalıdır. Ay'a yolculuk yapma düşüncesinin temelinde işte bu olgu vardır. Çiy damlalarıyla doldurduğu şişeleri vücuduna bağlayarak göğe yükselmeye başlar, ancak yarım günde dokuz yüz fersah yol alarak, Ay yerine Yeni Fransa olarak adlandırılan Kanada'ya iner. Bu olağanüstü durum Kanadalı otoritelerde, özellikle de onun bir büyücü olduğunu düşünen Cizvit papazlarında kuşku uyandırır. Anlatıcı göğe iki fersah yükseldikten sonra Kanada'ya inmesinin nedenini, o havadayken dünyanın dönmüş olmasına bağlar. Cyrano böylece konuyu dünyanın düz

mü yuvarlak mı olduğu ve güneşin mi dünyanın etrafında döndüğü, yoksa dünyanın mı güneşin etrafında döndüğü tartışmalarına ve kilisenin aldığı pozisyona getirecektir. İçinde Batlamyus, Brahe, Gassendi, Kopernik gibi gökbilimcilerin tezlerinin gündeme getirildiği uzun bir tartışmaya girer. Dünyanın döndüğüne inanan, ancak dünyanın oluşumunda olduğu gibi, bu olguyu teolojik bir biçimde açıklayan bir papazın görüşleri bu tartışmada gündeme gelir. Bu elbette gülünç bir açıklamadır (2021, s. 12): *“Aslında ben de Dünya’nın döndüğüne inanıyorum, fakat Kopernik’in ileri sürdüğü sebeplerden değil. Bana göre, Kutsal Kitap’ta öğretildiği gibi, Dünya’nın merkezindeki cehennem ateşine atılanlar, oradan kurtulmak için durmadan yukarı tırmanıyor, böylece kafesteki farenin tekerleği döndürmesi gibi, Dünya’yı döndürüyorlar.”* Romanda dile getirilen bilimsel ve felsefi tartışmalar o dönemin gerçek tartışmalarıdır ve kitaptaki bilimsel söylemler o günün ilerici tezlerine dayanır (Seguin Maria, 2004, s 159-171). *Öteki Dünya* yayımlandığında, Galileo’nun ölümü üzerinden sadece 15 yıl geçmiştir ve konu bütün canlılığıyla hala gündemdedir. Aya çıkma hayalinden vazgeçmeyen kahramanımız, ilk fırsatta yaptığı bir makinayla hedefine varacaktır. Ancak, ileride yeniden değineceğimiz gibi, kendisini ekseninde din-bilim çatışması ve düşünce özgürlüğünün olduğu benzeri tartışmaların içinde bulacaktır.

Ay’a vardığında, Aylı insanlarla karşılaşmadan önce, “Yeryüzü Cenneti”ne düşer. Yaptığı münasebetsizlik yüzünden dinsizlikle suçlanıp, kendisini o cennetten kovduracak, giderken gizlice Bilgi Ağacı’ndan bir elma çalacak, tadına baktığı anda ruhuna bir “karaltı” çöktüğünü hissedecektir (Bergerac, 2021, s. 33). Sonrasında, dört ayaklı oldukları için ilk bakışta hayvan olduklarını sansa da ilginç bir biçimde cüsselerinin, görünümünün ve yüzlerinin bizimkine benzediği, böğürdüklerinde canavara benzeyen, ortalama on iki dirsek boyundaki devasa varlıklarla karşılaşır. Bunların Ay insanları olduklarını anlar. Dili dillerine benzemeyen, iki ayağının üzerinde duran, kendilerinininkine kıyasla cüssesi çok küçük olan kahramanımızın insan olduğuna inanmazlar. Onun ne olabileceğine dair bir tartışma başlar. Kraliçe’nin küçük hayvanının dişisi olabileceği tahmin edilir. Söz konusu hayvan, kendisi gibi Ay’a yolculuk yapan, daha önce sözünü ettiğimiz İngiliz yazar Francis Godwin’in “Aydaki Adam” anlatısının İspanyol kahramanı Domingo Gonzales’dir. Uzunca bir süre müzakere ettikten sonra, bir hayvan olduğuna kanaat getirilir; ancak türünden emin olamazlar. “Nadir hayvan bakıcısı” bir hokkabaz, Kraliçe’ye götürülünceye kadar kendisinin ona emanet edilmesi için yalvarır. Kimse karşı çıkmayınca, ona “heykelcik olmayı”, “takla atmayı”, “yüzünü ekşitmeyi” öğretir, akşamları kapı önünde gösteri yaptırıp para toplar (2021, s. 34-35). Bir maymun gibi sergilenen, insanları eğlendirmesi beklenen kahramanımız, bu kendisinden farklı olan insanların içinde bir sirk hayvanı muamelesi görür. Kahramanımızın böyle bir sirk hayvanı gibi sergilenmesi, Avrupa’da, özellikle 19. yüzyılda bir moda haline gelen ve 20. yüzyılın ortalarına kadar varlığını koruyan “insanat bahçeleri”ni akla getirir. Ucube gibi görülen cücelerin, albinoların, kamburların sergilenmesi olgusu oldukça eski olsa da Amerika’nın keşfiyle birlikte sergilenen insanların arasına kıtanın yerlileri de eklenir. Colomb çıktığı seferden getirdiği altı yerliyi İspanyol Sarayı’nda takdim eder. 1550’de Rouen’da düzenlenen Brezilya festivalinde, yukarıda andığımız Tupi yerlilerinden günlük hayatlarını resmeden bir gösteri yapmaları istenir. 1644’te Danimarka Kralına göstermek için Grönland’lı yerliler kaçırlır. 1686’da, Siyamlı elçiler 14. Louis’ye egzotik bir gösteriymiş gibi takdim edilir. 18. ve 19. yüzyıllarda, gerek Koloni ve etnografya sergilerinde,

gerekse Evrensel Sergi'lerde, yerlilerin teşhir edildiği bölümler oldukça popülerdir. Milyonlarca izleyicinin bilet parası ödeyerek katıldığı bu sergilerin arka planında korkunç ve trajik hikâyeler vardır (Bancel vd. 2000). Drycona'ya dönecek olursak, hokkabazın onu "bir ipin ucunda kukla gibi hoplattığı" bir gün, sonradan adının Sokratesin Cini olduğunu öğrendiğimiz, bizim dünyamızın dilini konuşan bir adam, Jean de Léry ve Montaigne'nin söylemlerini anımsatan şu sözlerle onu teselli eder (Bergerac, 2021, s. 35): "*Burada da, oradaki gibi, alışlagelmeyen şeylerin düşüncesine tahammül etmeme adiliği vardır. Lakin bilin ki sizin dünyanızda da insan olduğunu söyleyen bir yabancı çıksa, sizin alimleriniz de onu bir canavar ya da şeytanın maymunuymuş gibi boğardı.*" Kralın sarayına getirilen Drycona, orada İspanyol Gonzales'le karşılaşır. İki ayaklı oldukları için Drycona ve Gonzales küçümsenirler; zira Dünya'dakilerden çok da farklı olmayan rahiplere göre, insan dört ayaklı bir canlıdır. Söylemlerini dinsel bir temele dayandırarak, dört ayaklı olmalarını Tanrının kendilerine bahsettiği bir lütuf olarak görürler (2021, s. 60):

Onlarla aramızdaki farklılara bakın. Biz dört ayak üzerindeyiz, çünkü Tanrı bizim gibi değerli varlıkların yere daha sağlam basmasını istedi. İnsanı kendi kaderine bırakmak istemedi, bu yüzden de düşmesin diye onu dört ayak üzerine koyma zahmetine girdi. Lakin bu iki yabancı var edilirken karışmadı. Onları tabiatın keyfine bıraktı, tabiat da kaybetmekten kokmadığı bu varlıkları iki ayak üzerinde bıraktı... Kuşlar bile onlar kadar hor görülmedi. En azından ayaklarının zayıflığını örtmek yahut bizden kaçarken kendilerini havaya atabilmek için kanatları var.

Mademki kuşlar gibi iki ayakları vardır, o halde kuş olsalar gerektir. Halkı onun bir kuş, tüyleri yolunmuş bir papağan olduğuna ikna etmeye çalışırlar. Nitekim Yüksek Meclis'in kesin emriyle Drycona kafese kapatılacaktır. Sorun şu ki, bir hayvan göre biraz fazlaca akıllıdır. Zekâsıyla takdir görmeye başlayınca, rahipler, hangi sınıfa mensup olursa olsun herkese, onun akıllı olduğuna inanmayı katiyen yasaklayan ve zihinsel her hareketini ona içgüdülerinin yaptırdığını söyleyen bir kararname yayınlamak zorunda kalırlar (2021, s. 61). Kafeste büyük ilgi gören kahramanımız zamanla gelip gidenlerden onların dilini de öğrenmeye başlar. Rahiplerin aforoz ve dışlanma tehditlerine rağmen halkın bir bölümü, onun hayvan olduğuna ilişkin verilen bu dinsel görüşe katılmadıkları için Devletler Meclisini toplayıp onu yargılamak zorunda kalırlar. Felsefe, fizik gibi pek çok konuda sorgulanır. Kitapta, bizim burada değinmediğimiz, ciddi bir Aristoteles eleştirisi vardır. Pek çok şey söylemesine rağmen mahkemenin ikna olmaya niyeti yoktur. Son çare olarak Drycona Aristo'nun ilkelerini öne sürer, ama işe yaramaz. Karşı argüman olarak, Aristoteles'in felsefesini ilkelere uyarlayacağı yerde, ilkelerini felsefeye uyarladığını, üstelik en azından bu ilkelerin başka inançlardan daha mantıklı olduğunu kanıtlaması gerekirken, onun bunun bile yapmadığını söylerler. Dolayısıyla Aristoteles'in düşüncelerine inanmamakta hiçbir sakınca yoktur (2021, s. 62). Mahkeme söz konusu ilkeleri reddeder; dahası Drycona'nın itiraz etmesini de yasaklayarak, oybirliğiyle onun insan olmadığına karar verir (2021, s. 62). Ayrıca başını böyle dik tuttuğuna bakılırsa, bir deve kuşu olabileceği ihtimali de vardır. Böylelikle kafesine geri tıklması emredilir. Bir süre sonra, bu de kez fizik konusunda sorguya çekilmek üzere saray erkânının huzuruna çıkartılır. Sorguya başkanlık eden kişi uzun uzadıya dünyanın yaratılışıyla ilgili düşüncelerini anlatır ve bunun mutlak olduğunu söyler. Bu tez Hristiyanlık öğretilerine aykırı olduğu için Drycona buna itiraz eder. Cyrano hem sansürden kaçınmak hem de *heretik* ilan edilip

aforoz edilmemek için kahramanını Hristiyanlığın temsilcisi gibi göstermeyi tercih eder bütün kitap boyunca. Hristiyanlık eleştirisini Ay insanların ağzında duyarız. Drycona Tanrının dünyayı altı günde yaratması konusunda ne diyeceğini sorduğunda, adam buna cevap vermek yerine gülmekle yetinir. Bu alaycı tavra öfkelenen kahramanımız, kendisini tutamayarak “onların Dünyası’nın ancak bir Ay olduğuna inanmaya başladığını” söyler. Geldiği ayın Dünya, onların dünyasının da Ay’dan başka bir şey olmadığını söylemesi hemen papazlara yetiştirilir. Papazlar bu inkârın, onun su cezasına çarptırılması için yeterli bir sebep olduğunu söylerler ve Galileo’nun davasını anımsatan bir biçimde üçüncü kez sanık sandalyesine oturtulur. Anlaşılacağı üzere, suda boğulma cezası, bu “tersine dünyada”, dünyadaki yakılma cezasına tekabül eder. Bu bağlamda, Kopernik’in güneş merkezli evren teorisini desteklediği için Engizisyon mahkemesi tarafından ölüm cezasına çarptırılan felsefeci ve din bilimci Giordini Bruno’nun 1600 yılında yakılarak öldürüldüğü, ancak sonradan düşünce özgürlüğünün simgelerinden biri haline geldiği hatırlanmalıdır. Böylelikle bir kez daha sanık sandalyesine oturtulan Drycona’nın davası, tıpkı daha öncekiler gibi, adil olmayan koşullarda görülmeye başlar. Suçlamaları yönelten başpiskoposa, mahkeme heyetinin mantıklı düşünmesini engellemek için bilerek seçtiği yüksek sesli bir trompet müziği eşlik eder. Suçlamalara karşı kendisini savunmak için ayağa kalkan Drycona’nın imdadına, bir kez daha, her defasında farklı görünüm ve kimlikle ortaya çıkan Sokrates’in Cini koşar. Onun avukatlığına soyunan Sokrates’in Cini, eğer sanık iddia ettiği gibi bir insansa, sırf düşüncesini söyledi diye için ona ceza verilemeyeceğini söyler (2021, s. 69):

Efendiler, beni dinleyin. Bu adamı, maymunu veya papağanı, geldiği Ay’a Dünya dediği için cezalandıramazsınız! Ay’dan gelme bile, eğer bir insansa, tüm insanlar özgür olduğundan, o da istediğini düşünmekte özgür değil midir? Ne yani! Onu sizin gibi düşünmeye zorlayabilir misiniz? Şimdi onu Ay’ın Dünya olmadığına zorlayacaksınız. Oysa buna gerçekten inanmayacak. Nitekim bir şeye inanmak için insanın zihninde, o şeye ilgili hayırlardan çok evetlerin çokluğu teşkil ettiği olasılıkların bulunması gerekir. Siz ona olasılıkları gösteremedikten yahut o bunları kendi mantığına oturtmadıktan sonra size inandığını söylese bile aslında inanmayacaktır.

Cyrano bu sözlerle, 16. yüzyıl hümanizmiyle birlikte sistematikleşmeye başlayan düşünce etiğinin temel direkleri olan düşünce özgürlüğü (fr. *liberté d’esprit*), özgür irade (fr. *libre arbitre*) ve eleştirel düşüncenin (fr. *esprit critique*) altını çizer. Sokrates’in Cini, eğer sanık, kendi söylemlerine aykırı olan her şeyi şeytanlaştıran papazların iddia ettiği gibi bir hayvansa, zaten bir cezaya çarptırılmaz, çünkü hayvanların cezai ehliyeti yoktur (2021, s. 69):

Farz edelim ki dediğiniz gibi mantıksız bir hayvan, o halde, siz hangi mantıkla onu mantığına karşı günah işlemekle suçlayabilirsiniz? Ay’ın bir dünya olduğunu söylemiş. İyi de hayvanlar zaten içgüdüleriyle hareket eder, öyleyse bunu kendisi değil, içgüdüdür. [...] Tutkular size ilkelerinizi unutturduğunda bile doğanın hayvanları yönlendirmediğini akıl edin ki bir hayvanın tuhaflığından dolayı endişelenmek hiç değilse biraz yüzünüzü kızartsın. Beyler, bir karınca yuvasının başında bekçilik eden orta yaşlı bir adam görseniz ve bu adam, eşini düşüren bir karıncaya fiske atsa, kimi zaman komşusundan buğday tanesi çalan bir karıncayı cezalandırır veya yumurtalarını bırakıp giden anne karıncayı adalete teslim etmeye çalışsa, bu adamın boyundan büyük işlere kalkıştığını ve mantıksız

hayvanları boşu boşuna mantıklı olmaya zorladığını düşünmez misiniz? Öyleyse saygıdeğer piskoposlar, bu minik hayvanın tuhaflıklarından nasıl bir fayda beklersiniz?

Bu etkili savunmanın sonucunda, Kralın fermanıyla bundan böyle insan sayılacak ve özgür bırakılacaktır. Ancak insan olmanın kuşkusuz bir bedeli vardır: suda boğulma cezası utanç verici başka bir cezaya çevrilecektir. Bu yeni fikir(ler)in “zayıf ruhlar”ın üzerinde olumsuz etkilere yol açmaması için, Ay’a Dünya değil de Ay dediğini herkesin önünde inkar edecektir. Ferman okunduktan sonra, üzerine “utanılacak derecede şatafatlı kıyafetler giydirilip, boyunduruğa vurulmuş dört prensin çektiği gösterişli bir arabaya” bindirilir ve şehrin dört bir yanındaki kavşaklarda şunları söylemeye zorlanır (2021, s. 70):

Ey ahali, söylemek isterim ki bu ayak bastığımız bir ay değil, dünyadır ve şu aşağıdaki, bir dünya değil, aydır. Papazlar buna inanmamızın en hayırlısı olduğunu buyurur.

Öteki Dünya’nın yayımlanmasından yaklaşık 25 yıl önce, 1633’te, Engizisyon Mahkemesi’nin piskoposları da Galileo’ya, dünyanın dönmediğine ve evrenin merkezinin güneş değil Dünya olduğuna inanmanın en hayırlısı olduğunu buyurmuşlardır. Bu sahne işkence ve aforoz edilme tehdidiyle (Baretta, 1999, s. 457), Engizisyon’un önünde diz çökerek, Kopernik’in güneş merkezli evren modelini inkâr etmek zorunda kalan Galileo’nun yargılanmasına açık bir göndermedir. Farklı olana gösterilmeyen hoşgörü, farklı düşünene de gösterilmez. Nihayetinde Drycona’nın kimliğinden (türünden) dolayı değil de düşüncesinden dolayı mahkûm edilmesi dikkat çekicidir.

Kimi örneklerde görüldüğü gibi, Ay insanları da dönemin Avrupalıları gibi etnosantriktir. Kendi kültür, değer ve inançlarıyla yargılarlar Drycona’yı. 16. yüzyıl hümanist düşüncesinin önemli izleklerini gündeme getirecek biçimde tasarlanan romanda, *Öteki Dünya*’nın farklı insanların kültür ve yaşam biçimleri de farklı olacaktır kuşkusuz. Böylelikle göreceliğin altı defalarca çizilir. Drycona, halkın, sağ dizine fiske vurarak kışkanç ve nankör olduğunu teyit ettiği, Parlamento’nun da kendi yatağında, eceliyle ölmeye ve öldükten sonra da gömülmeye mahkûm ettiği, “ahlâksız” bir adamın cenaze törenine rast gelir: “Bizim ülkede uzun ömür, huzurlu bir ölüm ve kalabalık bir cenaze büyük bir lütuf sayılırken sizin ülkenizde ibretlik bir ceza olarak görülüyor” der (2021, s. 101-102). Muhatabı daha da şaşkındır (2021, s. 102):

Ne, gömülmeyi nimetten mi sayıyorsunuz? İçinden kurtlar çıkan, yanaklarını yiyecek kurbağaların merhametine teslim edilmiş bir cesetten ve musibete batmış bir insan bedeninden daha korkunç bir şey düşünebilir misiniz? [...] Götürülürken gördüğünüz bu sefil, bir kuyuya atılarak aşağılanmanın yanı sıra yüz elli arkadaşından oluşan bir konvoyla taşınmaya mahkûm edildi. Arkadaşlarına da böylesi kışkanç bir nankörü sevmelerinin bedeli olarak üzgün suratla cenazeye katılmaları emredildi. Aslında yargıçlar adamın bazı suçlarını kıt aklı yüzünden işlediğine kanaat getirip ona acımasaydı, arkadaşlarına ağlama cezası da verirlerdi.

Suçlular haricinde herkesin yakılarak uğurlandığı bu dünyada, bize oldukça tuhaf gelebilecek kendi törelerindeki ideal ölüm biçimini, sonrasında yapılan cenaze törenini ve bütün bunların nedenlerini kendi mantığı içinde ayrıntılı bir biçimde anlatır. Diğer ayrıntılar bir yana, törenin son safhasında, ölen kişinin arkadaşları üç dört gün boyunca, onu yeniden ve başka bir biçimde yaşatmak umuduyla, “sadece ölünün çiğ etini yiyerek besleni[p]”, kendileri için seçilen genç kızlarla birlikte olurlar (2021, s. 103).

Evinde misafir olduğu genç adamla Avrupa toplumunda bir tabu olan cinsellik üzerine konuşurken *“Vah vah, üreme simgelerinin edepsiz, yok edicilerin onurlu sayıldığı zavallı ülke! Üstelik de bu uzva, sanki hayat vermekten daha müthiş, hayat olmaktan daha alçakça bir şey varmış gibi “utanç verici kısımlar” demişsiniz!”* der (2021, s. 106). Bu diyalog Montaigne’in *Denemeler*’indeki sözlerini anımsatır (2023, s. 936): *“Son derece doğal, gerekli ve meşru olan cinsel ilişki insanlara ne yaptı da utanmadan konuşulmuyor, ciddi ve doğru düzgün oldukları söylenen sohbetlerden dışlanıyor? Öldürmek, çalmak, ihanet etmek gibi kelimeleri pervasızca kullanıyoruz ama bu ilişkiden alçak sesle, fısıldayarak bile söz edemiyoruz.”* Konudan rahatsız olan Drycona, genç ev sahibini kendi dinine, yani Hristiyanlığa döndürme isteği duyar içinde. Zira, ona göre *“Tanrıyı anlayabilecek kabiliyetteki”* bu kadar akıllı biri kendi dehasını boşa harcamamalı, bunu kendisini *“hayvan güruhundan”* çekip almakta kullanmalı ve böylece inançlı bir insan olarak ölümsüzlüğü [ruhun ölümsüzlüğü] tatmalıdır. Genç adam kahkahalarla güler Drycona’nın düşüncesine (Bergerac, 2021, s. 106):

Ne! dedi. Ruhumuzun hayvanlarınkinden farklı şekilde ölümsüz olduğunu mu sanıyorsunuz? Doğrusunu isterseniz sevgili dostum, gururunuz pek cüretkâr! Peki söyler misiniz, bu ölümsüzlüğün hayvanların aleyhine olduğunu nereden çıkardınız! Onlarda bulunmayan mantık yeteneğine sahip olduğumuz için mi? Öncelikle buna itiraz ediyorum ve ne zaman isterseniz, onların da bizim gibi mantık yürütebildiğini size kanıtlarım. Üstelik mantığın yalnızca bizim türümüze özgü olarak dağıtıldığı ve yine yalnızca bize özgü olduğu doğruysa bile, insanoğlunu zaten mantıkla ödüllendirmiş Tanrı’nın onu bir de ölümsüzlükle zenginleştirmesi gerektiğini mi söylüyorsunuz?

Kendisini hayvanlardan ayıran akıllı, iradesi ve düşünme yetileriyle, bu nitelikleri bahşeden Tanrı’nın ayrıcalıklı varlığı olduğunu düşünen, Pascal’ın deyimiyle kendisini *“evrenin övüncü”* olarak gören (Hristiyan) insanın kibri eleştirilir bu sahnede. Zira, insanı bu yetilerinden dolayı bunca yücelten hümanizm, makalemizin en başında alıntıladığımız André Malraux’nun dediği gibi (2004, s. 899), *“benim yaptıklarımı hiçbir hayvan yapamaz”* demek değildir; insanın içindeki hayvanın isteklerine hayır diyebilmesi, onları yontması, bir anlamda içindeki hayvanı ehlileştirmesidir. Bu da ancak kültürle, bilgiyle, eğitimle, kendisine benzemeyene gösterdiği hoşgörülle mümkündür. İnsan kendisini aşarak en iyi haline ancak böyle ulaşabilir. Bunun içindir ki pek çok boyutu olan hümanist düşünce, her şeyden önce bilginin ve buna erişimin yolu olan eğitimin kutsanmasıdır. Gargantua’nın, dünyanın yağmur yağmadığı için bütünüyle susuz kaldığı bir dönemde doğan oğluna, kendi uydurduğu bir etimolojiyle, *“ölesiye susamış”* (fr. tout assoifé) anlamına gelen Pantagruel adını koyması boşuna değildir. Söz konusu dönem, Rabelais’in bir canavar olarak gördüğü cehaletle özleştirdiği Ortaçağ, susuzluk da bilgiye olan susamışlıktır. Zamanı gelince, kendisini uçsuz bucaksız bir *“ilim deryası”* olarak görmek istediği oğlunun, bütün susamışlara efendilik etmesini hayal ederek koymuştur bu ismi (Rabelais, 2023, s. 20). Bu nedendir ki, Erasmus’tan Rabelais’ye, Montaigne’den La Boétie’ye, burada adını anmadığımız pek çok hümanist eğitimin önemini özellikle vurgular yapıtlarında. La Boétie’ye (2015, s. 40) göre, eğitim sadece önemli değil, hayatıdır de. Tiranların, insanları gönüllü kulluk yapmaya alıştırmak için farklı yöntemler kullanarak unutturduğu özgürlüğü, bir gün özgürlük dünyadan tamamen kaybolursa bile, onu asla unutmayacak ve bir gün mutlaka geri getirecek olanların *“zihinlerini eğitimle ve bilgiyle düzeltmiş”* kişiler olacağını söyler. Gargantua’nın *“ilahi bir esinle”* (Rabelais, 2023, s. 54) icat

edildiğini söylediği matbaa, bilgiye erişimi kolaylaştırarak insanlığın çehresini değiştirmiştir. *Öteki Dünya*'da bilgiye erişmek daha da kolaydır; bizim dünyamızdaki gibi insanların bilgileri kitaptan okumasına ihtiyaç yoktur. Pikabın çalışma prensibini anımsatan bir sistemle, yazarlar kitaplarını küpe büyüklüğündeki küçük makinalara kaydediler; insanlar da bu aparatları kulaklarına takarak, istedikleri zaman, istedikleri yerde, üstelik yazarlarının kendi sesinden dinlerler kitapları. Kendisine hediye edilen iki kitaptan birinin elmaştan yontulmuş bir kutuda, diğerinin ise ikiye ayrılmış devasa bir incinin içinde bulunması bilgiye verilen yüksek değer in işaretidir (Bergerac, 2021, s. 101):

Bu mucizevi kitabın icadı üzerine kafa yorarken, bu ülkenin on sekizlik gençlerinin bizim sakalı ağarmışlardan daha bilgili olmasına artık şaşırıyordum. Konuşmaya başlar başlamaz okumayı da öğreniyorlar, onu aksatmıyorlar; odada, yürüyüşte, kasabada, yolculukta, ayakta, at sırtında ya ceplerine koyarak ya da eyerlerinin kayışına bağlayarak böyle otuz kitabı yanlarında taşıyorlardı. Bir ya da birkaç bölümü veya keyifleri yerindeyse tüm kitabı okumak için tek bir yayı germeleri yetiyordu. İşte böylece ölü ya da diri, ebediyen bütün büyük insanları bizzat kendi seslerinden dinleyebiliyorsunuz.

Gargantua'ya göre (Rabelais, 2023, s. 54), matbaa nasıl ilahi bir esinle icat edildiyse, savaşlarda büyük yıkımlara yol açan toplar da bir o kadar şeytani bir esinin ürünüdür. Kuş muamelesi gördüğü dönemde kafeste tutulan Drycona, Ay insanların dillerini de iyice öğrendikten sonra, kendisini ziyarete gelenlerle farklı konularda uzun sohbetler yapar. Bu konuşmalardan birinde gündeme gelen konulardan birisi de savaştır. Kral'ın kızımdan ülkelerine savaş ilan edildiğini öğrenen Drycona "*Ne yani, burada da bizim dünyadaki gibi krallar arasında savaş mı çıkıyor*" diyerek şaşkınlığını gizleyemez (Bergerac, 2021, s. 62). Orada, adil olmak adına, savaşların eşit sayıda ve nitelikte askerlerin arasında yapıldığını öğrenmek şaşkınlığını daha da arttırır. Bir kral düşmanını adil bir biçimde yense bile, savaş henüz sonuçlanmış sayılmaz: "*görece daha az sayıdaki bilgin ve fikir adamlarından oluşan başka ordular da vardır ve devletlerin nihai galibiyeti ile mağlubiyetini, onların mücadelesi belirler*" ve "*bu yolla kazanılan galibiyet, cephe kazanılan üç galibiyete denktir*" (2021, s. 63). Böylece, bir kez daha, bilim ve düşünce adamlarına verilen değer altı çizilir. Drycona, sadece kendi haklılıklarına inanarak ve buna dayanarak başka ülkelere savaş açan Avrupalı krallar için savaşta her şeyin "mübah" olduğunu söyler. Genç kız herkesin kendisini haklı gördüğü bir durumda, neden tarafsız bir hakeme başvurmak, mevcut pozisyonlarını korumak, hatta çekiştikleri topraklar için bir el iskambil oynamak gibi daha barışçıl başka seçenekler varken, "*kendilerinden iyi, dört milyondan fazla insanın başı uçurulurken*" bu kralların, alay edercesine, makamlarında rahat rahat oturmasına isyan eder (2021, s. 64). Cyrano, kendi hırsları için halklarını savaşlarda kurban eden kralları eleştirir burada. Bu eleştirilerin onun gibi savaşlara aktif olarak katılmış gözü pek bir askerden gelmesi de ayrıca anlamlıdır.

İroni ve mizahı bir kalkan gibi kullanan Cyrano'nun, Ay'ın aynasında yansıttığı, ancak yer darlığı nedeniyle bizim burada hepsine değinemediğimiz önemli başka izlekler de var kuşkusuz. Romanın sonunda Dünya'ya dönen Drycona, devam niteliğindeki *Güneş Devletleri ve İmparatorlukları*'nda, Ay'da yaşadıklarını anlattığı zaman Colignac Papazı tarafından büyücülükle suçlanarak tutuklanacaktır. Tutulduğu kuleden kaçmak için yaptığı araç, bir hesap hatası nedeniyle Güneş'e doğru yol alır.

SONUÇ

Cyrano de Bergerac, düşünce adamlarının, düşüncelerinden dolayı Engizisyonun emriyle yakıldığı bir dönemde, tıpkı 16. yüzyıl hümanistlerinin yaptığı gibi, dinsel inançlar da dahil olmak üzere, her türlü dogmayı reddederek düşünmüş, düşündüğünü de dile getirmeye cesaret etmiştir. Antik kültüre ilişkin bilgisi ve ele aldığı konuların çeşitliliğiyle gerçek bir hümanist profili çizer. *Öteki Dünya'nın* bilimkurgu romanlarına özgü fantastik evreni, özellikle de yazıldığı zaman göz önüne alındığında, kuşkusuz etkileyicidir ve yazarın engin hayal gücünü yansıtır. Ancak Cyrano de Bergerac adının yazın ve düşünce dünyasında hep anılacak olmasının nedeni, bu makalede ortaya koymaya çalıştığımız gibi, yapıtındaki hümanist tavidir. Bu anlamda, 16. yüzyıl hümanist düşüncesiyle, 18. yüzyılın Aydınlanmacı düşüncesinin arasındaki düşünsel devamlılığı sağlayan köprülerden biri olmuştur. Aradan geçen yüzyıllara rağmen, 16. yüzyılda Hümanistlerin, 17. yüzyılda Özgür Düşünceler'in ve 18. yüzyılda Aydınlanmacıların hemen hemen aynı sorunları ele alması, daha doğrusu almak zorunda kalması, insanlığın bu sorunları aşamadığının en somut göstergesidir. Başka biçimlere bürünse de bütün insanlığı ilgilendiren söz konusu sorunlar, ne yazık ki bugün bile, dünyanın farklı coğrafyalarında hâlâ gündemdedir.

KAYNAKÇA

- Bancel, Nicolas, Blanchard, Pascal, Lemaire, Sandrine (Août 2000). "Des exhibitions racistes qui fascinaient les Européens, Ces zoos humaines", *Le Monde diplomatique*.
- Baretta, Francesco (Juillet 1999). "Le Procès de Galilée et les archives du Saint-Office: Aspects judiciaires et théologiques d'une condamnation célèbre", *Revue des Sciences philosophiques et théologiques*, 83, s. 3.
- Bergnec (de), Cyrano (2021). *Öteki Dünya/Ay Devletleri ve İmparatorlukları*. Ezgi İnanç (Çev.). İstanbul: Karbon Kitaplar.
- Bergerac (de), Cyrano (2020). *Güneş Devletleri ve İmparatorlukları*. Mustafa Emin Demirkan (Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Dumas, Alexandre (1995). *La Reine Margot*. Paris: Le Livre de Poche.
- Godwin, Francis (2021). *Ay'daki Adam*. Eray Karakoç (Çev.). İstanbul: Firhist Kitap.
- Kepler, Johannes (1984) *Songe ou astronomie lunaire* (Trad. Michèle Ducos). Nancy: Presses universitaires de Nancy.
- La Boétie, Etienne de (2015). *Gönüllü Kulluk Üzerine Söylev* (Çev. Ayşır Meral). İstanbul: Alfa.
- Léry (de), Jean (1994). *Histoire d'un voyage fait en la terre du Brésil*. Paris: Librairie Générale Française.
- Malraux, André (2004). "Les Voix du Silence", in *Oeuvres complètes, (Ecrits sur l'art)*, tome IV. Paris: Gallimard.
- Maria, Susana Seguin (2004). "Raison et invention dans Les États et Empires de la Lune et du Soleil: du discours scientifique au discours littéraire", *Littératures classiques. Supplément au n°53, Cyrano de Bergerac*. Les États et Empires de la Lune et du Soleil.
- Montaigne (de), Michel (2023). *Denemeler*. İsmail Yerguz (Çev.). İstanbul: Alfa.
- More, Thomas (1992). *Utopia*. Sabahattin Eyüboğlu, Mina Urgan, Vedat Günyol (Çev.). İstanbul: Cem Yayınevi.

- Poole, William (2010). "Le Songe de Kepler et L'Homme dans la lune de Godwin: naissances de la science-fiction 1593-1638", *La figure du philosophe dans les lettres anglaises et françaises (Sous la direction de Alexis Tadié)*. Paris: Presses universitaires de Paris Nanterre.
- Rabelais, François (2023). *Pantagruel* Nurullah Yıldız (Çev.). İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- Staden, Hans (1979). *Nus, féroces et anthropophages, préfaces de M. Bouyer et J.-P. Duviols*. Paris: Editions Métailié.

Fedor İvanoviç Buslayev'in Hayatı ve Fikirleri Üzerine

DOÇ. DR. HANİFE ERDOĞAN YAŞARSOY*

Öz

Rus filolog kimliğiyle ön plana çıkan Fedor İvanoviç Buslayev, halk kültürü, edebiyat, mitoloji ve sanat tarihi alanında yaptığı çalışmalarla tanınan bir bilim insanıdır. Buslayev, dilbilimde mantıksal yaklaşımın temsilcisi olarak bilinir. O, Rus dili, halk edebiyatı ve görsel sanatlar arasındaki etkileşimleri geniş bir perspektiften inceler. Moskova Üniversitesi'nde 30 yıl boyunca Rus dili ve Edebiyatı kürsüsünü yöneten Buslayev, eğitim ve sanat alanlarında öncü çalışmalar yapar. Bu makalede, Fedor İvanoviç Buslayev'in (1818-1898) hayatı, eserleri ve fikirleri üzerine bilgi verilmesi amaçlanır. Bu amaç doğrultusunda Buslayev'in kendi yazdığı kaynaklar ile Buslayev ve eserleri hakkında yazılan çalışmalar irdelenir. Bu bağlamda çalışmada betimsel analiz yöntemi kullanılır. Bu çalışmada, Buslayev'in eğitimci kimliği, akademik başarıları ve çeşitli disiplinlere olan ilgisi vurgulanır.

Anahtar sözcükler: Fedor İvanoviç Buslayev, dilbilim, edebiyat, sanat tarihi, mantıksal yaklaşım

ON THE LIFE AND IDEAS OF FEDOR IVANOVICH BUSLAEV

Abstract

Fedor Ivanovich Buslayev, who came to the forefront as a Russian philologist, is a noted scientist with his studies in the fields of folk culture, literature, mythology and art history. Buslaev is known as a representative of the logical approach in linguistics. He examined the interactions between the Russian language, folk literature, and visual arts from a broad perspective. He led the Department of Russian Language and Literature at Moscow University for 30 years and made pioneering contributions in the fields of education and art. This article aims to provide information on the life, works, and ideas of Fedor Ivanovich Buslaev (1818-1898). To this end, both Buslaev's own writings and studies about Buslaev and his works were examined. In this context, the descriptive analysis method was used in the study. The study highlights Buslaev's identity as an educator, his academic achievements, and his interest in various disciplines.

Keywords: Fedor Ivanovich Buslaev, linguistics, literature, art history, logical approach

* Kastamonu Üniversitesi, Yabancı Diller Yüksekokulu, E-posta: h.erdogan@kastamonu.edu.tr; ORCID: 0000-0002-2760-765X

GİRİŞ

Rus filolog Fedor İvanoviç Buslayev (1818- 1898), halk kültürünü inceleyen yenilikçi bir eğitimci olarak adından söz ettirir. Dilbilimin yanı sıra Buslayev edebiyatçı kimliği ile de ön plana çıkar. Ayrıca Slav dil bilimi tarihini, Y. Dobrovski, F. Bopp, Y. Grimm, A. H. Vostokov gibi isimlerle birlikte çalışarak karşılaştırmalı dilbiliminin öncüsü olur (Nikitin, 2018, s. 181). Buslayev, otuz yıl boyunca Moskova Üniversitesi'nde Rus Dili ve Edebiyatı Kürsüsünü yönetir. Bilimler Akademisi'nin asil üyesi olarak seçilir, Moskova Üniversitesi'nde "Zatî Profesör" unvanını alır. Rus Edebiyatı Doktoru ile Sanat Kuramı ve Tarihi Doktoru unvanlarını elde eder. Bununla birlikte Petersburg, Kazan ve Odessa Üniversitelerinde, Kazan Tarih ve Arkeoloji Derneğinde, Petersburg Arkeoloji Derneğinde, Moskova Etnografya Derneğinde, Fransız Dilbilim Derneğinde ve diğer birçok kurumda onur üyesi olarak kabul görür (Obraztsova, 2008, s. 12). Buslayev, dilbilimden edebiyata, tarihten arkeolojiye kadar farklı disiplinlere ilgi duyan, inceleyen, araştıran donanımlı bir bilim insanı olarak karşımıza çıkar.

Buslayev, folklor, edebiyat, ikonografi, mimari, resim vb. olmak üzere farklı sanat türlerinde benzer ruhsal süreçleri ortaya çıkarmak için karşılaştırmalı analiz kullanır (Zlobina, 2008, s. 69). Buslayev, dilbilgisinde mantıksal yaklaşımın bir temsilcisidir. Onun çalışmaları günümüze kadar önemini korur. Buslayev, halk edebiyatının, yazılı eserlerin, edebiyatın ve görsel sanatların etkileşimini ayrıntılı bir şekilde inceler (Obraztsova, 2008, s. 12). Buslayev, yaptığı araştırmalarda incelediği kaynakları geniş bir perspektiften ele alarak analitik ve kapsamlı bir araştırma yöntemi kullanır.

Dilbilimci, halk bilimci, edebiyatçı ve sanat tarihçisi kimlikleri ile ön plana çıkan Buslayev, Rus mitoloji okuluna da başkanlık eder (Rarenko, 2019, s. 117). Ayrıca söz konusu tüm bu alandaki çalışmaları yalnızca Rusya'da değil, yurt dışında da geniş çapta tanınır (Obraztsova, 2008, s. 19).

Bu çalışmanın çıkış noktasını Aleksander Veselovski, Vsevolod Miller, Aleksey Şahmatov, Ivan Jdanov, Aleksey Sobolevski ve Nikodim Kondakov gibi ünlü Rus bilim insanlarını yetiştirmeyi başaran Fedor İvanoviç Buslayev'in yaşamı ve eserleri üzerine ülkemizde bir çalışma yapılmamış olması oluşturur. Bu merakla ortaya çıkan çalışmamız "Giriş", "F.İ. Buslayev'in Yaşamı" ve "F.İ. Buslayev'in Eserleri ve Fikirleri Üzerine" başlıklarından oluşur. Bu çalışmada Buslayev'in şahsiyetinin oluşumundaki dönüm noktaları ve hayatını adadığı çalışmaları ve eserleri hakkında bilgi verilmesi amaçlanır. Bu amaç doğrultusunda ise Buslayev'in kendi yazdığı kaynaklar ile Buslayev ve eserleri hakkında yazılan çalışmalar irdelenir. Bu bağlamda çalışmada betimsel analiz yöntemi kullanılır.

1. FEDOR İVANOVIÇ BUSLAYEV'İN YAŞAMI

Fedor İvanoviç Buslayev 1818 yılında Penza kentinde dünyaya gelir. Buslayev beş yaşına geldiğinde, babası ağır bir şekilde hastalanarak 1823 yılında vefat eder. Babasının ölümünün ardından Buslayev'in tüm bakımını annesi üstlenir ve karakterinin şekillenmesinde büyük ve olumlu bir etki yaratır. Annesi tüm zamanını onun eğitime ve yetiştirilmesine adar. Buslayev de annesini hayatı boyunca hep güzel anar (Rarenko, 2019, s. 117). Varlıklı bir ailede dünyaya gelen Buslayev, babasının vefatının ardından maddi yaşamını şöyle özetler: "Annem, babasından, yani

büyükbabamdan miras kalan köle hizmetçilere sahipti. Dul kaldığında hem kendine yeterli olan hem de refah yaşamımızı sağlayan iyi bir mal varlığına sahipti." (Buslayev, 1987, s. 52). Annesi her ne kadar hayatını oğlu Buslayev'e adanmış olsa da Buslayev'in erken yaşta babasını kaybetmesi onun hayatında farklı ve olumsuz bir etki bırakır.

Akıllı, girişken ve kararlı bir kadın olan Buslayev'in annesi, sistematik bir eğitim almamış olmasına rağmen çok okuyan bir kadın olarak karşımıza çıkar. Buslayev'in kendisinin de kabul ettiği üzere, annesi, edebiyatla ilgili çalışmalarında ona gerçek bir rehber olur (Rarenko, 2019, s. 118). Buslayev, Penza'da annesiyle yaşadığı evi anlatırken içindeki samimi ortamı "Anılarım" (Мои воспоминания) adlı eserinde şöyle tarif eder: "Evimiz asma katıydı ve sahil yoluna bakan bir bahçeye açılıyordu. Bahçede çiçek tarlalarının arasında kumla kaplı yollar vardı; tel örgüler boyunca alçak boylu yasemin ve lavanta çalıları yükseliyordu. Evimizin ön kısmı bir salon ve oturma odasından oluşuyordu; bu oda, annemle benim için hem oturma hem de çalışma odasıydı. Burada birlikte kitap okur veya ben ders çalışırken annem bir şeyler yapardı." (Buslayev, 1897, s. 50). Annesiyle birlikte kitap okuması Buslayev'in daha sonra edebiyatla da yakından ilgilenmesine temel hazırlar.

Erken yaşta dul kalan annesinin 1825 yılında ikinci kez evlenmesi sonucu Buslayev üvey babasıyla yaşamaya başlar. Ancak bu evlilik başarısız olur. Buslayev üvey babasıyla yaşamaya başladığı süreci şöyle ifade eder: "Üvey baba sadece içki içiyordu, haftalarca ortadan kayboluyordu ve eve deli gibi dönüyordu, sonunda da annemin tüm mal varlığını tüketti." (Buslayev, 1897, s. 56). Öz babasının vefatından sonra annesi oğlu ile birlikte huzurlu iki kişilik yaşamı kurar, ancak daha sonra hayatlarına üvey baba girmesi hayatlarını zorlaştırır ve bu durum onlar için ikinci yıkım olur.

Oğlunun mutluluğu için sıkıntılara katlanmayı göze alan annesi, Buslayev'in iyi bir eğitim almasını sağlar. Buslayev, evde özel eğitim alır (Obraztsova, 2008, s. 12). Üvey babasının içki düşkünlüğü, mal varlığının yok olması ve yoksulluk, Buslayev'in çocukluğunda derin iz bırakır, ancak bu durum, onu kötümserliğe sürüklemeyi başarmaz. Buslayev'in kendi itirafına göre, ona sadece utangaç, çekingen ve temkinli bir kişilik kazandırır (Rarenko, 2019, s. 119). Aslında tüm bu yaşadıkları -erken yaşta babasını kaybetmesi, annesiyle yaşadığı hayatı ve üvey babanın hayatına girmesi- Buslayev'i Buslayev yapan unsurlardır.

Buslayev, 1828 yılında bir yıl süren hazırlık okulundan sonra Penza gimnaziumuna kayıt yaptırır (Rarenko, 2019, s. 119). Burada geleceğin ünlü Rus edebiyat eleştirmeni V. G. Belinski'yi tanıma fırsatı bulur (Obraztsova, 2008, s. 12). Rusça dersleri veren Belinski'nin, Buslayev'in dil ve edebiyat konusundaki görüşlerinin temelini oluşturmasına etkisinin büyük olduğu düşünülür (Rarenko, 2019, s. 120). 1833 yılında Buslayev, gimnaziumu tamamlayıp bir yıl boyunca kendini Yunanca ve Latince öğrenmeye adanır. Ardından 1834 yılında Moskova'ya gelir (Rarenko, 2019, s. 122). Buslayev, felsefe fakültesinin filoloji bölümüne girer, ciddi şekilde dil, edebiyat ve tarih üzerine çalışır. Buslayev'in, üniversite sınavını başarıyla geçmekten başka çaresi yoktur; zira bu, sadece kabul edilmek değil, aynı zamanda devlet burslu öğrenci olarak kabul edilmek anlamına gelir (Obraztsova, 2008, s. 14). Üniversite hayatı boyunca Buslayev'in üzerinde büyük etki yapan isimlerin başında M.P. Pogodin, S.P. Şevıryov ve I.I. Davidov gelir. Pogodin'in tavsiyesiyle Buslayev, J. Grimm'in "Almanca Grameri" ile tanışır. Genç Buslayev, çalışkanlığı ve sabrı ile tanınan

bir şahsiyettir. Bilimle büyük bir hevesle ilgilenen Buslayev, azimli ve istikrarlı bir şekilde çalışarak, tanınmış profesörlerden gelecekte iyi bir bilim insanı için gerekli olan en değerli bilgileri edinir. Herhangi bir materyali dikkatlice inceleme, birincil kaynakları kullanma, seçilen konu üzerindeki yerli ve yabancı literatürü inceleme gibi kısacası bilimsel çalışmanın metodolojisini ve tekniklerini tüm incelikleriyle öğrenmeyi başarır (Rarenko, 2019, s. 122). Buslayev, 1838 yılında Moskova Üniversitesini bitirir. 1847 yılından itibaren ise aynı üniversitede Rus Dili ve Edebiyatı kürsüsünde ders verir. 1861 yılından profesör olur (Kondraşov, 2009, s. 85).

Buslayev'in hayat ve bilim yolculuğunda önemli etki yaratacak bir diğer husus ise Sergey Grigoryeviç Stroganov'un ailesiyle Batı Avrupa'ya (İtalya'nın yanı sıra Almanya ve Fransa'ya da) yaptığı seyahattir. Bu seyahat ona dünya sanatının, özellikle antik sanatın, mükemmel eserleriyle tanışma fırsatı sunar, ayrıca genç bilim insanının bilimsel görüşleri ve ilgi alanları üzerinde büyük bir etki yaratır (Rarenko, 2019, s. 125). Bu dönemde antik sanata ilgi duymaya başlayan Buslayev, arkeoloji ile antik resim üzerine çalışmalar yapar. Buslayev bu süreci "Anılarım" (Мои воспоминания) adlı eserinde şöyle dile getirir: "Kahvaltı ile öğle yemeği arasındaki serbest saatlerimi her gün müzede geçirirdim, tatiller dışında ve akşamları o gün öğrendiğim şeyler hakkında notlar alırdım: sanki Moskova Üniversitesi'nde dinlediğim dersleri hazırlıyormuşum gibi gelirdi" (Buslayev, 1897, s. 195). Buslayev, Avrupa'yla, Avrupa'nın harika müzeleriyle, resim galerileriyle ve mükemmel kütüphaneleriyle canlı canlı tanışma fırsatı bulur. Sadece kitaplar ve profesörlerin dersleri aracılığıyla tanıdığı bu yeni dünyayı hayranlıkla seyretme, okuma, inceleme ve sindirme imkânını elde eder. İtalya'da gördüğü ve düşündüğü birçok şey, daha sonra Avrupa sanatı üzerine yaptığı araştırmalarına dâhil olur. Buslayev, Batı Avrupa'yı - Almanya, Fransa ve İtalya - seyahat etmiştir. Bu seyahatler, ona dünya sanatının, özellikle de antik sanatın özgün örneklerini görme fırsatı sunar (Obraztsova, 2008, s. 17). Bununla birlikte Buslayev'in Abbe Marchi ile tanışması da sanat hayatına olumlu etki bırakır. Abbe Marchi, zengin bir Roma antikaları koleksiyonuna, özellikle Etrüsk eserlerine sahip Kircherian Müzesinin yöneticisidir ve ayrıca çok geniş bir eski Roma madeni paraları koleksiyonuna sahiptir. Buslayev, burada, yeni çağın ilk bin yılında İtalya'da yaşayan eski kabilelerin bronz eserlerini ve ünlü Roma mezarlarının zindanlarını dolduran erken Hristiyan sanat eserlerini inceleme imkânı bulur (Obraztsova, 2008, s. 17). Tüm Avrupa'da edindiği deneyim ve gözlemler Buslayev'in akademik yaşantısına olumlu bir şekilde yansır.

Erken yaşta babasını kaybeden Buslayev, hayatı boyunca genç bir bireyin neye ihtiyacı olduğunu iyi anlar ve bunun sonucunda öğrencilerle ilişkileri hep sıcak ve güven dolu olur. Buslayev'in demokratik eğilimleri gençleri kendisine çeker. Buslayev'in pedagojik çalışmaları oldukça verimli olur. Aleksander Veselovski, Vsevolod Miller, Aleksey Şahmatov, Ivan Jdanov, Aleksey Sobolevski ve Nikodim Kondakov gibi ünlü Rus bilim insanlarını yetiştirmeyi başarır. Ayrıca Alexander Kirpiçnikov, Aleksander Kotlyarevski, Vasiliy Klyuçevski gibi isimleri de eğitir (Obraztsova, 2008, s. 18). Tüm bu açıklamalar ışığında Buslayev'in büyük isimlere hocalık ettiği ve onların hayatlarına dokunduğunu söylemek mümkündür.

1881 yılında, 1 Mart olaylarından 'hemen sonra, üniversitelere yönelik yeni baskılara denk gelmeden, Buslayev sağlık durumunun kötüleşmesi nedeniyle emekli olur. 30 yıl boyunca yönettiği bölümü bırakır ve tüm enerjisini "Rusya'nın Yüz Apokalipsi: XVI–XIX. Yüzyıllara ait Rus El Yazmalarındaki Yüz Apokalipslerinin Görsellerinin Derlemesi" (Русский лицевой апокалипсис, свод изображений из лицевых апокалипсисов по русским рукописям XVI – XIX веков) (1884) adlı kapsamlı araştırmasını tamamlamaya yönlendirir. Bu çalışma, ona uluslararası ün kazandırır (Obraztsova, 2008, s. 16). Buslayev'in sağlık sorunları onun çalışmasına engel olmaz ve araştırmalarına kendi imkânları dâhilinde devam eder.

1887 yılında, henüz 70. yaş gününden önce Buslayev, sol gözündeki görme bozukluğunun kötüleştiğini fark eder. Göz doktoruna gitmesi de bir sonuç vermez ve kısa süre içinde diğer gözü de görmemeye başlar. Buna rağmen 1888 yazında Buslayev, Rus dili grameri üzerine olan ders kitabının yeni bir baskısını kendi başına hazırlar, eklemeler ve değişiklikler yapar. Bu, alan yazınına kazandırdığı son çalışmasıdır. 1888–1889 kışında görmesi o kadar zayıflar ki, doktorlar Buslayev'in okumasını yasaklar. Buslayev, Haziran 1897'de, Moskova'nın Lyublino köyündeki yazlığına gittikten sonra, kısa süre içinde tamamen yatağa düşer ve 31 Temmuz'da hayatını kaybeder. Buslayev, Moskova'daki Novodeviçiy Manastırı'na gömülür (Rarenko, 2019, s. 148-149). Sürekli çalışarak, emek vererek geçen bir hayatın ardından geriye alan yazınında hala önemini koruyan eserler kalır. Çalışmanın bir sonraki bölümünde bu eserlerinden ve fikirlerinden bahsedilecektir.

2. FEDOR İVANOVIÇ BUSLAYEV'İN FİKİRLERİ VE ÇALIŞMALARI ÜZERİNE

Buslayev'in, erken dönem eserlerinin başında "Ana Dilin Öğretimi Üzerine" (О преподавании отечественного языка) (1844) ve "Hristiyanlığın Slav Dili Üzerindeki Etkisi. Ostromirovo İncil'i Üzerine Dil Tarihi Denemesi" (О влиянии христианства на славянский язык. Опыт истории языка по Остромирову евангелию) (1848) adlı çalışmaları gelir. O, bu tür "sade" metinlerde gizlenen yüksek manevi güç ve halkın akli hakkında defalarca söz eder. Şarkılar, atasözleri, eski şiirler, efsaneler gibi sözlü ifadeler onun için her zaman, atalarının mitolojik bilincine nüfuz ettiği, duygusal deneyimlerini ve ahlaki arayışlarını yakaladığı, geçmiş zamanların imgelerini gördüğü kaynaklar olur (Nikitin, 189). Böylelikle Buslayev'in halk kültürüne, mitolojiye, edebiyata olan ilgisinin ortaya koymuş olduğu ürünler alan yazınında kendini gösterir.

Buslayev, eğitim alanına da önemli katkılarda bulunur. Buslayev, eğitim materyalleri ve metodolojik kılavuzlar hazırlar, mevcut ders kitapları hakkında yorumlar yapar. "Rus Dili Ders Kitabı" ile yıllarca okulda öğretim yapılır. Dil öğretiminde bilimsel yöntemlerin kurucusudur. "Ana Dilin Öğretimi Üzerine" adlı kitabı, okul eğitim sisteminin yenilenmesinin başlangıcı olarak kabul görür (Obraztsova, 2008, s. 18). Yıllar boyunca Buslayev öğretim faaliyetini bilimsel çalışmalarla uyumlu bir şekilde sürdürür. "Ana Dilin Öğretimi Üzerine" (Moskova, 1844. Cilt 1-2) adlı çalışması uzun yıllar boyunca Rusça öğretmenliği yapmasının bir sonucu ve ürünü olarak ortaya çıkar. Bu çalışmanın 335 sayfalık birinci bölümü, 'Pedagoji İlkeleri' başlığını taşır ve didaktik konulara ayrılır.

¹ Rus Çarı II. Aleksandr'ın "Halkın İradesi" (Народная Воля) örgütü tarafından suikast düzenlenir. Yerine geçen III. Aleksandr otokratik otoritenin gücüne ve doğruluğuna olan inançla ülke yönetimini üstlenmiştir (Nikanorova, 1991, s.11, 148).

Bu bölüm, okuyucuları ana dilin öğretimine yönelik çağdaş görüşlerle tanıştırır, Batı Avrupa ülkelerinde geliştirilir ve uygulanmış çeşitli öğretim yöntemlerini sunar, bilimsel-pedagojik ilgi alanlarına giriş yapar (Rarenko, 2019, s. 127-128).

Rus dili üzerine yaptığı çalışmalarda karşılaştırmalı-tarihsel yöntemi savunan Buslayev, "Ana Dilin Öğretimi Üzerine" adlı eserde, sadece yenilikçi bir pedagojik yaklaşım sergilemekle kalmayıp, aynı zamanda büyük bir dilbilimci olarak da öne çıkar. Rus filolog, bu çalışmasında dil ile edebiyat arasındaki bağlantıyı vurgular. Eser, Rus dilbilgisi ve üslubu üzerine materyaller de içerir. Buslayev, Rus edebi dilinin tarihine dair çeşitli denemeler sunarak, "dil yoluyla halkın tüm yaşamının ifade edildiğini" gösterir. Kitap, yazılı belgeler ve halk konuşmaları arasından toplanan değerli materyalleri bir araya getirir ve dilin tarihsel gelişimi boyunca tüm yönlerinin incelenmesi gereğini ortaya koyar. Buslayev'e göre, modern dil, yüzyıllar süren tarihsel bir hareketin sonucudur ve onu anlamak için, yakın ve uzak atalarımızın nasıl konuştuklarını bilmek gerekir. Bu nedenle, dilin anıtlarını incelemek önemlidir (Obraztsova, 14-15). "Ana Dilin Öğretimi Üzerine" adlı kitabında Buslayev, sadece okulda ana dilin öğretimindeki görevleri, yöntemleri ve somut teknikleri açıklamakla kalmayıp aynı zamanda öğrencilerin yeteneklerini geliştirme ve kültürel seviyelerini artırma amacıyla ana dilin öğrenilmesini etkili bir araç haline getirmek için çeşitli pedagojik düşünceler sunar. Yıllar sonra akademisyen A.A. Şahmatov, bu çalışmayı "yeni bilimin temeli" olarak nitelendirir ve mütevazı bir lise öğretmeninin nasıl bu kadar kapsamlı bir şekilde Rus dili biliminin ve öğretiminin içeriğini ele alabildiğini, gelecek nesil öğretmenler ve dilbilimcilerin izlemesi gereken yolları belirlediğini hayretle belirtir (Obraztsova, 2008, s. 15). Buslayev, ana dil öğretiminde skolastik düzene karşı çıkar (Kondraşov, 2009, s. 85). Bunun üzerine düşüncesini şu cümlelerle ifade eder: "Hâlâ kendi dilimizi Latin ve Yunan dillerine benzer şekilde hazırlanmış dilbilgileri üzerinden öğreniyoruz; dolayısıyla, bir yandan dilbilimsel unsurlardan eksik, diğer yandan özellikle ayrıntılı kurallarda fazla bilgi içeren bir durumdayız." (Buslayev, 1941, s. 31). Ardından Batı Avrupa ülkelerinde (öncelikle F. Bopp, Ya. Grimm ve V. Humboldt'un çalışmalarıyla) Rus okuyucuları karşılaştırmalı tarih dilbilimi çalışmalarıyla tanıştırır (Kondraşov, 2009, s. 85). Buslayev dilin, kültürü ve halk yaşantısını özetlediğinin altını çizerek dilin tarihsel gelişiminin incelenmesinin önemini vurgular.

Buslayev'e göre, dil öğretiminde öğrencinin okuduğunu veya duyduğunu anlayabilmesi için onun kişiliğini göz ardı etmemek gerekir. Buslayev "Anadil, her bireyin kişiliğiyle o kadar iç içe geçmiştir ki, onu öğretmek aynı zamanda öğrencinin ruhsal yeteneklerini de geliştirmek anlamına gelmektedir" der. Buslayev'in kitabının ikinci bölümü tam olarak Rus edebi dilinin tarihiyle ilgili ilginç materyalleri içerir: Rusça kelimelerin ve biçimlerin diğer Slav dilleriyle karşılaştırılması ve açıklanması, en önemli kelimeler ve kavramlar üzerine stilistik ve etimolojik notlar, ödünclemeler, arkaik terimler vb. Sonuç olarak bu kitap, dil olgularına tarihsel yöntemle araştırma uygulamasının mükemmel bir örneği olur. Öncelikle Rus dili tarihiyle Rus halk tarihi arasındaki bağlantı gösterilir (Kondraşov, 2009, s. 86). Ana dil ile kişiliğin ve ruhsal yetilerin birbirine sarmal şekilde bağlı olduğunu ve dil öğretimi aşamasında bu durumun önemli bir unsur olduğunu tespit eder.

1850'lerin başında Buslayev, 24 Aralık 1848 tarihinde yüksek derecede onaylanan askeri eğitim kurumları öğrencilerinin eğitimi için talimatnameye dayanarak iki büyük eser hazırlamayı düşünür:

ilki daha sonra “Rus Dili Tarihsel Grameri Üzerine Deneme” (Опыт исторической грамматики русского языка) (1858) adıyla yayımlanır, ikincisi ise “Kilise Slav ve Eski Rus Dillerinin Tarihsel Antolojisi” (Историческая хрестоматия церковнославянского и древнерусского языков)(1861) adıyla ortaya çıkmıştır (Nikitin, 2018, s. 182). “Kilise Slav ve Eski Rus Dillerinin Tarihsel Antolojisi” bir eğitim kılavuzu olarak, o yılların dilbilim çalışmalarında zirve noktasıdır. Buslayev tarafından geliştirilen, Kilise Slavcası ve eski Rus dillerinin öğrenim metodolojisine dair yeni bir tür kaynaştırma rehberidir. Bu, basitleştirilmiş veya uyarlanmış bir türden değil; yüksek bilimsel araştırma potansiyeline sahip bir çalışmadır (Nikitin, 2018, s. 192). “Rus dilinin Tarihsel Dilbilgisi” (Историческая грамматика русского языка) adlı kitap, Rus gramer düşünce tarihinde önemli rol oynar (Kondraşov, 2009, s. 86). Çalışma, daha sonra yukarıda belirtildiği üzere “Rus Dili Tarihsel Grameri Üzerine Deneme” adını alır. Bu çalışmanın materyali, XII–XIX. yüzyıllara ait yazarların eserlerinden alınan dil verileridir. Buslayev, yalnızca Rus dilinin geleneksel anlamlarının ve gramer sisteminin değişim mekanizmalarını göstermekle kalmayıp, aynı zamanda Rus yazarlarının, Arzamas çevresi² üyelerinin de dâhil olduğu, bireysel üslubunu da karakterize eder. Karşılaştırmalı-tarihsel yöntemin ve birçok somut örneğin kullanımı hem yabancı etkileri hem de konuşma dili etkisini, fonetik, kelime oluşumu, kelime bilgisi ve sözdizimi alanlarında ortaya çıkarmayı mümkün kılar (Zlobina, 2016, s. 136). Bu bağlamda akademik yaşamının erken dönemlerinde farklı dillerin grameri ile tanışması, Yunanca ve Latince öğrenmesi gibi detaylar Buslayev’i dilbilgisel çalışmalarında karşılaştırmalı yöneme sürükler.

Buslayev’in dilbilgisi çalışmalarında karşılaştırmalı yöntemi kullandığı Buslayev’in “Kilise-Slav ve Eski Rus Dillerinin Tarihsel Antolojisi” (Историческая хрестоматия церковнославянского и древнерусского языков) (1861) XIX. yüzyılın eğitim ve bilim literatüründe özel bir yere sahiptir. Bu eserle, ulusal filolojik eğitim sisteminin oluştuğu dönemde yayımlanır ve tarihi anıtların, halk arkaiklerinin, şarkıların, efsanelerin ve manevi-dünyevi içerikli el yazmalarının incelenmesi giderek daha fazla dikkat çeker. Bunların birçoğu yıllarca arşivlerde ve kütüphane koleksiyonlarında saklanır. Buslayev, akademisyen A. H. Vostokov’un eski anıtları yayımlama, eşsiz antik koleksiyonları açma ve bunları kamuoyuna sunma çağrısını adeta devralır. Buslayev, bu belgeleri bilimsel tartışmaların bağlamına dâhil ederek nadir belgeler ve halk sanatı eserleriyle geniş bir okuyucu kitlesine ulaşmasını sağlar, vatan sevgisini aşılamaaya çalışır, onları yeni aydınlatıcı geleneklerle eğitir (Nikitin, 2018, s. 182). Buslayev’in metadile yönelik düşünceleri, Slav dillerinin dilbilimsel düşünce gelişiminin modern konseptlerinin birçok ilkesini öngörür ve bu düşünceler, onun temel eseri “Kilise-Slav ve Eski Rus Dillerinin Tarihsel Antolojisi”nde yansıtılır. Eserde, XI. ve XII. yüzyıllara ait 135 Kilise Slavcası ve Eski Rus yazını anıtının parçaları sunulmakta olup, bunların büyük bir kısmı (69) ilk kez yayımlanır. Askeri eğitim kurumları için öğretim kılavuzu olarak belirtilmiş olan “Kilise-Slav ve Eski Rus Dillerinin Tarihsel Antolojisi” bilimsel bir derlemedir. Metinler, dilbilimcilere yönelik yazılı eserlerin gerektirdiği tüm grafik ve ortografik özelliklerle yeniden oluşturularak, önemli farklı okumalar ortaya koyulur. Ayrıca metin sonrası bölümler, Buslayev’in öğretim materyali türüne uygun olarak “tarihsel ve dilbilgisel notlar” olarak adlandırdığı, tam anlamıyla bilimsel bir yorum sunar (Kuzminova, 2018, s. 110).

² 1815 yılında kurulan Rus edebiyatı topluluğu (Panov, 2015, s. 179).

XIX. yüzyılın etkili bilimsel ekollerinden biri, akademisyen F. İ. Buslayev'in ekolüdür ve onun öğrencisi A. A. Şahmatov'dur. Yazarların bireysel üslubunun incelenmesi, tarihsel-edebi yöntem, yapı bilimciliği reddetme, anlam bilimi problemlerine, Rus gramerine ve diğer konulara dikkat etme gibi alanlarda yapılan çalışmalar, Buslayev ekolünün geleneklerini devam ettirir (Zlobina, 2016, s. 140). Buslayev, Rus halk kültürü, Rus halk şiiri sanatı ve eski Rus ikonografisi gibi yeni bilimsel çalışma alanları için kuramsal, estetik ve ahlaki temeller sunar. Ayrıca bu alanlarda temel eserler kaleme alır ve bu çalışmalar bugün bile geçerliliğini korur. Buslayev, bilimsel ekollerin ve yaklaşımların kurucusu olup arkasında çok sayıda öğrenci ve takipçi bırakır. Bunlar arasında A.N. Veselovski, A.N. Afanasyev, A.A. Potebnya, A.I. Kirpiçnikov ve N.P. Kondakov gibi isimler bulunur (Rarenko, 2019, s. 149).

Buslayev'in ortaya koyduğu ilgi çekici düşüncelerden biri ise; "Tüm kelimeler genel fikirlerin veya kavramların isimlerinden başka bir şey değildir, bu nedenle aynı kelime farklı nesnelere fikrini ifade edebilir." Fiilin özneye eklenmesiyle yargı oluşur. Yargı ise sözcüklerle ifade edilen bir cümledir. Yargının tüm gücü fiildedir. Fiilsiz yargı olamaz. Buslayev'e göre cümlede mantıken iki öge vardır: özne ve yüklem. Gramer açısından ise ana öğelerden ayrı olarak cümleyi açıklayan veya tamamlayan ikinci dereceden öğeler vardır (Kondraşov, 2009, s. 87). Buslayev, özne ve yüklemi temel öğeler, zarf ve nesne gibi öğeleri ise ikincil öğeler olduğunu ileri sürer.

Rus dilindeki araştırmalarına paralel olarak, Buslayev, yerli edebiyat sorunlarına da ilgi gösterir. 1850'li yıllarda halk şiiri ve eski Rus edebiyatı konularına yönelir. "Rusya ile İlgili Tarih ve Hukuk Bilgisi Arşivi" (Архив историко-юридических сведений, относящихся до России») dergileri, "Anavatan Notları" (Отечественные записки), "Moskvityanin" (Москвитянин), "Rus Habercisi" (Русский вестник), "Moskova Gazeteleri" (Московские ведомости) gibi yayınlarda "Ukrayna Şiirinin Epik İfadeleri Üzerine" (Об эпических выражениях украинской поэзии) (1850), "Epik Şiir" (Эпическая поэзия) (1851), "Rus Atasözleri" (Русские пословицы и поговорки) (1854), "Acı ve Talihsizlik Hikâyesi" (Повесть о Горе и Злосчастии) (1856), "Eski Rus Edebiyatı ve Sanatında Milliyetçilik Üzerine" (О народности в древнерусской литературе и искусстве) (1857), "Eski Rus Edebiyatında Halk Şiiri" (О народной поэзии в древнерусской литературе) (1859), "XI. ve XII. Yüzyıl Başlarındaki Rus Şiiri" (Русская поэзия XI и начала XII века) (1859) başlıklı makaleleri yayımlanır. Bu makaleler daha sonra "Rus Halk Edebiyatı ve Sanatının Tarihsel İncelemeleri" (Исторические очерки русской народной словесности и искусства) (1861) başlıklı iki ciltlik çalışmasında toplanır. Buslayev'in halk bilimi üzerine sonraki çalışmaları, "Halk Şiiri. Tarihsel İncelemeler" (Народная поэзия. Исторические очерки) (1887) kitabında derlenir. Bu çalışmalardan "Rus Ruhsal Şiirleri" (Русские духовные стихи) (1861) ve "Rus Kahramanlık Destanı" (Русский богатырский эпос) (1862) makaleleri, halk biliminin gelişiminde özel bir öneme sahiptir. Buslayev'in geç dönem çalışmalarından, "Halk Yaşamı ve Şiirinin Karşılaştırmalı İncelemesi" (Сравнительное изучение народного быта и поэзии) (1872–1873) makalesi, XIX. yüzyılın ikinci çeyreğindeki temel mitolojik teorilere eleştirel bir bakış sunması açısından ilgi çekicidir. Buslayev'in edebiyat tarihine dair geç dönem araştırmaları, "Boş Zamanlarım" (Мои досуги) (Moskova, 1886. Cilt 1–2) adlı kitabında toplanır (Rarenko, 2019, s. 147). Bununla birlikte Buslayev, Rus sanat biliminin önde gelen temsilcilerinden biridir. Buslayev'in görüşleri özellikle "Rus İkonografisi

Üzerine Genel Kavramlar” (Общие понятия о русской иконописи) (1866) adlı çalışmasında kendini gösterir (Obraztsova, 2008, s. 16).

Buslayev, çok çeşitli ilgi alanlarına sahip bir bilim insanı olarak karşımıza çıkar. Filoloji dışında, eski Rus ikonografisi, minyatürler ve süsleme sanatı üzerinde de çalışmalar yapar. Bu alandaki en önemli eserlerinden bazıları şunlardır: "Rus Resminin Genel Kavramları" (Общие понятия о русской живописи) (1866) ve "Rus Yüz Apokalipsisi. 16. Yüzyıldan 19. Yüzyıla Kadar Rus El Yazmalarında Yüz Apokalipsislere Dair Görsellerin Derlemesi" (Русский лицевой апокалипсис. Свод изображений из лицевых апокалипсисов по русским рукописям с XVI века по XIX-й) (1884). (Rarenko, 2019, s. 149).

Tüm dilbilimsel, edebiyat ve mitoloji çalışmaları dışında Buslayev yaşamını ve deneyimlerini "Anılarım" başlıklı çalışmada aktarır. Bu kitap, bilim insanının 70 yaşına geldiğinde görme yetisi büyük ölçüde bozulduğu için arkadaşlarına dikte ettirdiği yaşam öyküleridir. "Anılarım" adlı eser, üç yıllık bir çalışma sonucunda ortaya çıkar ve 1890, 1891 ve 1893 yıllarında "Vestnik Yevropı" dergisinde yayımlanır, ardından Moskova'da G. Lisker ve A. Geshel'in matbaasında ayrı bir kitap olarak basılır. Kitap, 387 sayfadan oluşur ve 13 bölümden meydana gelir. Her biri belirli bir tarihsel dönem kapsar: yazarın çocukluk dönemi ve eğitimi (bölümler I-IX); yazarın İmparator I. Nikolay dönemindeki faaliyetleri (bölümler X-XVI); yazarın İmparator II. Aleksandr dönemindeki faaliyetleri (bölümler XVII-XXX) (Obraztsova, 2008, s. 19). Buslayev'in dilbilim, edebiyat ve sanat tarihi gibi farklı alanlarda ortaya koyduğu çalışmaların yanı sıra, "Anılarım" başlığıyla yazdığı otobiyografik eseri de onu daha yakından tanımamızı sağlayan bir başyapıttır.

1881 yılında, sağlık durumu nedeniyle üniversitedeki öğretim görevini bırakmak zorunda kalan Buslayev, 1888 yılına kadar eski kutsal kitaplardaki minyatürlerin özel bilimsel incelemesiyle ilgilenir. 1884 yılında, Eski Yazılar Meraklısı Derneği, Buslayev'in "Rus Yüz Apokalipsisi Üzerine" (О русском лицевом апокалипсисе) adlı yaptığı araştırmayı ve bir çizim albümünü, Sergey Dmitriyeviç Şeremetyov'un mali desteğiyle yayımlar (Rarenko, 2019, s. 148). Tüm bu bilgiler ışığından Buslayev'in son nefesine kadar çalışmalar yapmaya devam ettiğini ve bilime büyük katkı sağladığını söylemek mümkündür.

SONUÇ

Fedor İvanoviç Buslayev, dilbilim, edebiyat, halk kültürü ve sanat tarihi gibi birçok farklı alanda derinlemesine çalışmalar yapmış, çok yönlü bir bilim insanıdır. Hem dilbilim ve edebiyat hem de sanat ve halk kültürü alanındaki çalışmalarıyla sadece Rusya'da değil, uluslararası alanda da önemli bir etki bırakır. Buslayev'in karşılaştırmalı dilbilim ve halk edebiyatı üzerine yaptığı araştırmalar, günümüzde de değerini koruyan bilimsel katkılar olarak kabul edilir.

Buslayev'in edebiyat ve dil ilişkisini vurgulayan pedagojik yaklaşımı, Rus dilinin öğretimine ve gelişimine yaptığı katkılar ile yenilikçi bir eğitim modeli oluşturur. Ayrıca, öğrencileri ve yetiştirdiği bilim insanları üzerinde bıraktığı etki, onun eğitimdeki başarısını ve kalıcı mirasını gösterir. Buslayev, hayatındaki zorluklara rağmen bilimsel çalışmalara olan adanmışlığı ve disiplinler arası yaklaşımı sayesinde bilim dünyasında saygın bir yer edinir. Buslayev'in hayatı boyunca süren bilimsel üretkenliği ve dil ile kültürün bir bütün olarak ele alınması gerektiğini

savunan kapsamlı yaklaşımı, Slav dünyasının bilimsel düşüncesine kalıcı bir miras bırakır. Onun çalışmaları, yalnızca döneminin akademik dünyasında değil, günümüzde de dilbilim ve halk bilimi araştırmaları için değerli bir kaynak olmaya devam eder.

Fedor İvanoviç Buslayev'in Temel Çalışmaları

1. Buslayev, F.İ. (1863). Rus Dilinin Tarihsel Dilbilgisi (Историческая грамматика русского языка, составленная Ф. Буслаевым). Moskova: Univ. Tip.
2. Buslayev, F. İ. (1861). Kilise Slavcası ve Kadim Rus Dillerinin Tarihsel Antolojisi (Историческая хрестоматия церковнославянского и древнерусского языков). Moskova: Univ.tip.
3. Buslayev, F. İ. (1861). Rus Halk Edebiyatı ve Sanatının Tarihi Eskizleri (Исторические очерки русской народной словесности и искусства). Sankt Petersburg: Издание Д.Е. Кожанчикова: Типогр. товарищества «Общественная польза».
4. Buslayev, F. İ. (1917). F.I. Buslayev'in El Yazmalarındaki Rus Süslemeleri üzerine Tarihsel Eskizler (Исторические очерки Ф.И. Буслаева по русскому орнаменту в рукописях). Petrograd: Отд-ние рус. яз. и словес. акад. Наук.
5. Buslayev, F. İ. (1905). Rus Edebiyatı Tarihi. İmparator Ekselansları Veliaht Prens Nikolay Aleksandroviç'e Verilen Dersler 1859-1860 (История русской литературы. Лекции, читанные его императорскому высочеству наследнику цесаревичу Николаю Александровичу 1859-1860).
6. Buslayev, F. İ. (1897). Anılarım (Мои воспоминания). Moskova: V. g. fon- Bool.
7. Buslayev, F. İ. (1886). Boş Zamanlarım (Мои досуги). Moskova: В Синод. тип.
8. Buslayev, F. İ. (1887). Halk Şiiri: F. İ. Buslayev'in Tarihsel Denemeleri (Народная поэзия: Исторические очерки орд. акад. Ф.И. Буслаева). Sankt- Petersburg: тип. Имп. АН.
9. Buslayev, F. İ. (1848). Hıristiyanlığın Slav Dili Üzerindeki Etkisi Üzerine: Ostromirovo İncil'i Üzerine Dil Tarihi Denemesi (О влиянии христианства на славянский язык: Опыт истории языка по Остромирову Евангелию) Yüksek lisans tezi. Moskova: Унив. тип.
10. Buslayev, F. İ. (1844). Ana Dilin Öğretimi (О преподавании отечественного языка) Moskova: Унив. Тип.
11. Buslayev, F. İ. (1858). Eski Edda'nın Sigurd Hakkındaki Şarkıları ve Murom Efsanesi: (Halk Şiiri Tarihi Derslerinden Dört Ders). (Песни древней Эдды о Зигурде и Муромская легенда: (Четыре лекции из курса об истории нар. поэзии), Atenev dergisi, 4, s. 191-229.
12. Buslayev, F. İ. (1870). Rus Antolojisi: Tarihî, Edebî ve Dilbilgisel Açıklamalarla, Sözlük ve Dizin ile Birlikte Kadim Rus Edebiyatı ve Sözlü Halk Sanatının Eserleri (Русская хрестоматия: Памятники древнерусской литературы и на родной словесности, с историческими, литературными и грамматическими объяснениями, с словарем и указателем: Для средних учебных заведений), Moskova: tip. Graçeva.
13. Buslayev, F. İ. (1884). Rus El Yazmalarına Göre 16. Yüzyıldan 19. Yüzyıla Kadar Resimli Vahiy Kitaplarından Derleme (Свод изображений из лицевых апокалипсисов по русским рукописям с XVI-го века по XIX-й.) Moskova: Sinod. Tip.

14. Buslayev, F. İ. (1908, 1910, 1930). F. İ. Buslayev'in Denemeleri. Arkeoloji ve Sanat Tarihi Üzerine Denemeler. (Сочинения Ф.И. Буслаева. Сочинения по археологии и истории искусства). (3 cilt). Birinci ve ikinci cilt- St. Petersburg: Отд. рус. яз. и словесности Имп. акад. Наук 2. Üçüncü cilt: Leningrad: Акад. наук СССР.
15. Buslayev, F. İ. (1873). Kilise Slavcası ile Yakınlaştırılmış Rus Grameri Ders Kitabı, Dilbilgisel Çözümleme Örnekleriyle Birlikte: Orta Öğretim Kurumları İçin" (Учебник русской грамматики, сближенной с церковнославянской, с приложением образцов грамматического разбора: Для средних учебных заведений). Moskova: в Унив.
16. Buslayev, F. İ. (1896). Moskova Üniversitesi Tarihinden Bölümler (Эпизоды из истории Московского университета). Moskova.

Fedor İvanoviç Buslayev Üzerine Yapılan Başlıca Çalışmalar

1. Berezin, F. M. (1984).F. İ. Buslayev'in Çalışmalarının Karşılaştırmalı Tarihi Dilbilimin Gelişimi için Önemi (Значение трудов Ф.И. Буслаева для развития сравнительно исторического языкознания), Dilbilimsel Öğretiler Tarihi (История лингвистических учений) ed. Berezin F. M. (Moskova: Vısşaya şkola. s.62-63.
2. Berezin, F. M. (1984).F. İ. Buslayev'in Çalışmalarında Genel Dilbilim Sorunu (Общезыковедческая проблематика в трудах Ф.И. Буслаева), Dilbilimsel Öğretiler Tarihi (История лингвистических учений) ed. Berezin F. M. (Moskova: Vısşaya şkola. s.60-62.
3. Yazıkov, D. (1897). Fedor İvanoviç Buslayev. (Федор Иванович Буслаев), Russkiy vestnik, No:9, s.379.
4. Şahmatov, A. A. (1898). Rus Dilinin Tarihsel İncelemesinin Kurucusu Olarak Buslayev (Буслаев как основатель исторического изучения русского языка), "F.İ. Buslayev Hakkında Dört Konuşma, 21 Ocak 1898'de Komenskiy Bölümü Toplantısında Okunan..." (В кн.: Четыре речи о Ф. И. Буслаеве, читанные в заседании От дела Коменского 21-го января 1898 года...) ed. A.A. Şahmatov, St. Petersburg. S.7-16.
5. Nikitin, O. V. (2018). Fedor İvanoviç Buslayev ve Ana dili (Doğumunun 200. Yıldönümüne Armağan) (Федор Иванович Буслаев и язык Отечества (к 200 летию со дня рождения). Russkaya reç, s.48-56.
6. Miller, V. F. (1898). Fedor İvanoviç Buslayev'in Eserleri (Памяти Федора Ивановича Буслаева,) Fedor İvanoviç Buslayev'in Eserleri (Памяти Федора Ивановича Буслаева) ed. Miller V. F. s.5-42.
7. Çurmayeva, N. V. (1984). F. İ. Buslayev. Öğrenciler için Kitap (Ф. И. Буслаев. Книга для учащихся.) Moskova: Prosveşçenie.
8. Selivanov, F. M. (1968). .İ. Buslayev'in Teorik Görüşlerinin Evrimi Üzerine (Doğumunun 150. Yıldönümüne Armağan) (К вопросу об эволюции теоретических взглядов Ф.И. Буслаева (к 150летию со дня рождения), No: 2.
9. Azbelev, S. N. (1991). F.İ. Buslayev ve Öğrencileri: Halk Destanının Tarihi ve Günlük Yaşam Temelleri Üzerine (Ф. И. Буслаев и его ученики об историко-бытовых основах народного эпоса), Russkaya literatura.

KAYNAKÇA

- Buslayev, Fedor İvanoviç (1897). *Moi vospominaniya*. Moskova: V. G. fon- Boolya.
- Buslayev, Fedor İvanoviç (1941). *O prepodavanii oteçestvennogo yazıka*. Moskova.
- Kondraşov, Nikolay Andreyeviç (2009). *İstoriya lingvistiçeskih učeniy*. Moskova: Knijny dom "LİBROKOM"
- Kuzminova, Yelena Aleksandrovna (2018). "F. İ. Buslayev i istoriya slavyanskoy grammatiçeskoj traditsii", *Stephanos*, 30(4), 109-117.
- Nikanorova, Ye. B. (Ed.). (1991). *1 Marta 1881 goda: Kazn imperatora Aleksandra II*. Lenizdat.
- Nikitin, Oleg Viktoroviç (2018). "Akademik F.İ. Buslayev i ego "İstoriçeskaya hristomatiya tserkovnoslavyanskogo i drevnerusskogo yazıkov", *Studia Slavica Hung*, 63(2), 181-197.
- Obraztsova, Vera Vasilyevna (2008). "F. İ. Buslayev: Filolog, iskusstvoved, pedagog", *Mir çeloveka*, 3, 12.
- Panov, Sergey (2015). İz literaturnoy poçtı "Arzamas". *Literaturnoe obşçestvo "Arzamas": istoriya i sovremennost*. Moskova.
- Rarenko, Mariya Borisovna (2019). "Fedor İvanoviç Buslayev: K 200-letiyu rojdeniya", *Literaturovedçeskiy jurnal*, 45, 116-154.
- Zlobina, Nadejda Fedorovna (2008). "F.İ. Buslayev- Uçitel A.N. Veselovskogo", *Prepodavatel XXI. vek.*, 1, 69-73.
- Zlobina, Nadejda Fedorovna (2016). Problema izmeneniya grammatiçeskoj sistemı russkogo yazıka v konferetsiyah F.İ. Buslayeva, V.V. Vinogradova. Sbornik nauçnih statey po materialam Mejdunarodnoy nauçnoy konferentsii "XIV Vinogradovskie çteniya" (Moskova, 16-17 Ekim, 2015) Tom.1. ed. Ye. S. Yarıgina ve Ye. Yu. Geymbuh. Moskova: Moskovskiy gorodskoy pedagogiçeskiy universitet.

Polonya Kökenli Bir Yazar Olan Faddey Bulgarin'in Rusya'daki Edebî ve Yayıncı Kimliğine Bir Bakış*

DR. İSMAİL SERDAR

Öz

1789 yılında Polonya-Litvanya Birliği'ndeki Piraşevó'da doğan ve 1859 Livonya'daki Karlova aile mülkünde hayata gözlerini yuman **Faddey¹ Venediktoviç Bulgarin** (Фаддей Венедиктович Булгарин) Rus edebiyat tarihinin en renkli ve dikkat çekici isimlerinden biridir. Son derece karmaşık kişiliğiyle Faddey Bulgarin 19. yüzyılın 20-30'lu yıllarında en çok okunan yazarlardan biri hem de adı en çok tartışılan isimlerinden biri olmuştur. Çeşitli romanlar, novellalar, masallar, tarihî makaleler, ahlâkî denemeler ve felyetonlar kaleme almıştır. Ayrıca bir edebiyat eleştirmeni, editör ve yayıncı olan Bulgarin'in Polonya kökenli birisi olarak Rus kültüründe bıraktığı izler hiç de az değildir. Başta *Severnaya pçela* olmak üzere birçok gazete ve derginin de editörlüğü ve yayıncılığını üstlenerek Rus yayıncılığına öncülük etmiştir. 71 yıllık yaşamına birçok çalışma sığdıran Bulgarin, yaşadığı dönemde gerek yüksek edebiyat çevresiyle gerekse Çarlık yönetimiyle çalkantılı ilişkiler yaşamıştır. Özellikle Rusya iç istihbarat örgütü 3. Daire ile olan ilişkisi nedeniyle jurnalcilikle anılması ve Puşkin ile olan mücadelesindeki tutumu dolayısıyla çokça eleştirilmiştir. Çalışmamızda Bulgarin'in Rusya'daki yayıncılık ve edebî faaliyetleri ile çağdaşlarıyla olan ilişkileri ele alınacaktır. Çalışmamızın Bulgarin çalışmalarına katkı sağlayıp, daha sonraki araştırmalar için esin vermesini umuyoruz.

Anahtar sözcükler: Rus edebiyatı, Faddey Bulgarin, Aleksandr Puşkin, yayıncılık

AN OVERVIEW OF FADDEY BULGARIN'S LITERARY AND PUBLISHING IDENTITY IN RUSSIA AS A WRITER OF POLISH ORIGIN

Abstract

Born in 1789 in Pirashevo in the Polish-Lithuanian Union and died in 1859 on the family estate of Karlova in Livonia, **Faddey² Venediktovich Bulgarin** (Фаддей Венедиктович Булгарин) is one of the most colourful and remarkable figures in Russian literary history. With his extremely complex personality, Faddey Bulgarin became one of the most widely read writers of the 20-30s of the 19th century, as well as one of the most controversial figures. He wrote various novels, novellas, fairy tales, historical essays, moral essays and feuilletons. Bulgarin was also a literary critic, editor and publisher, and as a person of Polish origin, his influence on Russian culture is not small. He was the editor and publisher of many newspapers and magazines, notably *the Northern Bee*, and was a pioneer in Russian publishing. In his 71 years of life, Bulgarin had turbulent relations with both the high literary circles and the Tsarist administration. He was widely criticised for his relationship with

* i.serdar.35@hotmail.com; ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5015-6666>

Gönderilme Tarihi: 26 Eylül 2024

Kabul Tarihi: 30 Kasım 2024

¹ Lehçede adı Thaddeus olarak geçer.

² His name is Thaddeus in Polish.

the Russian domestic intelligence organisation, The 3rd Department, and for his struggle with Pushkin. In this study, Bulgarin's publishing and literary activities in Russia and his relations with his contemporaries will be discussed. We hope that our study will contribute to the study of Bulgarin and inspire further research.

Keywords: Russian literature, Faddey Bulgarin, Aleksandr Pushkin, publishing

GİRİŞ

Faddey Bulgarin, Nikolay Greç (1787-1867) ile birlikte 1825 yılında siyasi bölümlü ilk özel gazete olan *Severnaya pçela*'yı (Kuzey Arısı) kurdu ve 30 yıldan fazla editörlüğünü yaptı. *Severnıy arhiv* (Kuzey Arşivi), *Sın oteçestva* (Anavatanın Oğlu), *Literaturnie listki* (Edebî Broşürler), *Polyarnaya zvezda* (Kutup Yıldızı), *Destkiy sobesednik* (Bebek Muhabbetleri), *Ekonom* (Ekonomi), *Repertuar russkogo i Panteon vseh yevropeyskih teatrov* (Rus repertuarı ve tüm Avrupa tiyatrolarının Pantheon'u), tiyatro almanağı *Russkaya talia* gibi süreli yayınlar Bulgarin'in denetimi altında yayınlandı. (Viktorovna, 2002, s. 3) Bunların yanında birçok edebî eser de kaleme almış olmasına rağmen Bulgarin, özellikle 19. yüzyılda Rus edebiyatının üvey çocuğu gibi algılanmış, dahası, adı jurnalcilikle de anılmıştır. Peki durum gerçekten böyle mi?

1. FADDEY BULGARİN'İN YAŞAMINA BİR BAKIŞ



Resim 1. Faddey Bulgarin Portresi ³

Bulgarin hayatı boyunca Rusya ile Polonya arasında bir ikilem içinde kalmıştır. Bir tarafta doğduğu, kültürünü ve dilini taşıdığı atalarının toprağı Polonya, diğer tarafta hayatını sürdürdüğü

³ Çevrimiçi: https://vk.com/@gattaka_club-gazeta-severnaya-pchela

ve geçimini sağladığı Rusya. Aslen Polonyalı olan Bulgarin, Polonya'nın bağımsızlığının kesin olarak kaybedildiği bir dönemde, aristokrat bir ailede doğar. Babası, Polonya'nın Rusya'dan bağımsızlığı için mücadele veren ünlü Polonyalı lider Tadeusz Kosciuszko'nun (1746-1817) ayaklanmasına katılmış ve oğluna da onun adını vermiştir. Bulgarin daha sonra bu konudan hiç bahsetmemiş, babasının bir Rus generalini öldürdüğü için sürgüne gönderildiğinden söz etmemiştir. (Nikolayeva, 2005, s. 1)

Bulgarin'in çocukluk döneminde Prusya ve Rusya arasında Polonya-Litvanya bölgesinin ikinci bölünmesi gerçekleşir ve ailesinin yaşadığı topraklar Rusya'ya geçer. Beş yaşındayken geldiği Rusya'da zor zamanlar geçirir. Hem Polonyalı olduğundan hem de Rusça bilmediğinden okulda zorbalığa uğrar. Polonya'dan Rusya'ya gelişi için "Tam bir özgürlüğün tadını çıkarırken birden kendimi bir kafesin içinde buldum. Öğretmenlerimin bana Rusça anlattığı hiçbir şeyi anlamıyordum" diye yazar. (Akt. Efimova, s. 4). Bu zorluklara rağmen Thaddeus kısa sürede okula ve çevreye uyum sağlayarak başarılı olur.

Gençlik yıllarında askerî kariyer yapmak isteyen Bulgarin ironik şekilde bir süre Rusya tarafında, bir süre de o dönemde Rusya karşıtı Napolyon Fransa'sı tarafında yer alır. Öncelikle Rus ordusunun soylular kolordusunda eğitim gördükten sonra Çareviç⁴ Konstantin Pavloviç tarafından mızrakçı alayına alınır. 1807'de Napolyon'un birliklerine karşı yapılan ve Rusya'nın ezici bir yenilgiye uğradığı Friedland Savaşı'nda yaralanır ve cesaretinden dolayı 3. derece Aziz Anna Nişanı ile ödüllendirilir. Ancak sonraları Çareviç hakkındaki hiciv şiirlerinden dolayı cezalandırılarak teğmen rütbesiyle ordudan tasfiye edilir. İlerleyen süreçte Napolyon'un, Rusya Seferi başarılı olursa Polonya'nın bağımsızlığının geri verileceğini ilan etmesi üzerine Fransız ordusuna katılımını Bulgarin şöyle yazar: "Ülkemin bağımsızlığını kazanmak için Beyaz Kartalların⁵ peşinden gittim." (Akt. Petrova, Glezerov, 2017, s. 7)

Ancak peşinden gittiği "Beyaz Kartallar" ona hayal ettiği başarıyı getirmez. Bulgarin 1812'deki Rus Vatan Savaşı sırasında Napolyon'un tarafında Rusya'ya karşı savaşır, hatta Napolyon Berezina Nehri'ni geçerken, Bulgarin'in yolu gösterdiği iddia edilir. Savaşın sona erdiği 1814'te Bulgarin Prusyalılar tarafından esir alınır, daha sonra bir takasla kurtularak Varşova'ya ulaşır. Fakat savaş bittikten sonra Rusya aleyhine savaştığını duyurmamak için çabalar. (Petrova, Glezerov, 2017, s. 7) Bulgarin konuyla ilgili olarak Nikolay Greç'e şu itirafta bulunur: "Napolyon'un seferi başarısız olmasaydı, şimdi Loire'da⁶ bir yerde üzüm yetiştiriyor olacaktım! Kader başka türlü karar verdi ve ben de ona boyun eğdim." (Akt. Nikolayeva, 2005, s. 2)

Daha sonraları Napolyon'un Rusya Seferi'ne katılmasından dolayı Bulgarin Rusya'da hain olmakla suçlanmışsa da kendisi bunu asla kabul etmemiştir. Kendisine göre, sadece, anavatanı Polonya'nın bağımsızlığını isteyen ve bu uğurda savaşan biridir. Haklı bir görüş olsa da aleyhine savaştığı ülkenin Rusya olması ve Rusya'nın da artık içinde yaşadığı ve hayatını kazandığı ülke olması, kendisini zor duruma düşürmüştür. Savaş ve esaret yıllarından sonra Polonya'ya dönen Bulgarin artık geleceğini sivil yaşam üzerine kuracaktır. Akıllı ve eli kalem tutan biridir. Polonya'da

⁴ Veliht prens

⁵ Polonya'nın amblemi

⁶ Fransa'da bir vilayet

Vilna Üniversitesi'nin aydınlanmacı çevresi Şubravtsi'nin üyeleriyle bir araya gelir ve yazmaya başlar.

Bulgarin'in devlet yönetim ideolojisine bakılırsa, onun otokrasi taraftarı olduğu görülür. Ancak Bulgarin'in bu konuda samimi olduğunun altını çizmek gerekir; hükümete yaranma amacı taşımaz. Batılı siyasi görüş ve kavramların Rusya'da uygulanamazlığından hareketle Avrupa ile karşılaştırdığında Rusya için en uygun yönetim şeklinin mutlak monarşi olduğuna inanır. Fransa'daki devrimlere, Polonya'nın yıkımına ve 1830-1831 Polonya Ayaklanmasına ilişkin gözlemleri ona devrimlerin fayda getirmeyeceği ve tek adam yönetiminin daha istikrarlı olduğunu düşündürmüştür. (Reytblat, 2012, s. 48) Bu bağlamda Bulgarin, Rus kültüründeki çarlık iktidarının ataerkil doğasının önemini defalarca vurgulamıştır. Ona göre Ruslar, "Çar baba" tarafından yönetilen tek bir ailedir. Dolayısıyla merkezî hükümeti Rusya'daki değişimin itici gücü olarak görür:

"Rusya'nın hacmine bakın, üzerinde yaşayan halkları hesaplayın, iklim, toprak, ahlâk, inanç ve dil bakımından birbirinden çok farklı olan bölgelerinin çeşitli ihtiyaçlarını göz önünde bulundurun; kavrayın, muhakeme edin ve Rusya'nın, alanı vilayetlerimizin birkaçıyla karşılaştırılabilecek ve tabiri caizse nüfusu yoğun bir kitleye dönüşmüş olan İngiltere ve Fransa gibi yönetilemeyeceğine ikna olacaksınız... Yönetim birliğine karşı olan her şey Rusya için kötü ve hatta zararlıdır, çünkü iradenin bölünmesi tüm parçalarını zayıflatır ve onun gidişatını yavaşlatır." (Akt. Reytblat, 2012, s. 48)

Bu açıdan bakıldığında Bulgarin'i bir muhafazakârdan ziyade, reformların merkezî hükümet tarafından, yani yukarıdan aşağıya olacak şekilde destekleyen biri olarak nitelendirmek daha doğru olacaktır. Örneğin Bulgarin'in o dönem için önemli bir toplumsal ve siyasi sorun olan **köylü sorununa yaklaşımı** da özgürlükçü ve dikkat çekicidir. Toprak reformu öncesindeki durum için serfleri yavaş yavaş özgürleştirmek gerektiğine inanan Faddey 3. Daire'ye yazdığı bir notta "köylüler için henüz hiçbir şey yapılmadı" diye yakınır ve çözüm için zamana yayılan bir program önerir: "...Özgürlüğü aniden ilan etmek korkutucudur, ancak yavaş hareket edebilirsiniz, böylece 50 yıl içinde mesele kolayca halledilecektir. Ama bir yerden başlamak gerekir." (Akt. Reytblat, 2012, s. 45)

Bulgarin'in Rusya'daki yayıncılık faaliyetleri 1819'da Peterburg'a kalıcı yerleşimiyle başlar. Burada başkentin edebiyat çevreleriyle temas kurar; N. Karamzin, N. Greç, K. Ryleyev, A. Bestujev, V. Kuchelbecker, A. Griboyedov, A. Korniloviç ile dostluk ve iş ilişkileri kurar. (Brovko, 2008, s. 2) İki yıl içinde bir tarih ve coğrafya dergisi olan *Severnıy arhiv*'i yayınlamak için izin almayı başarır. (Nikolayeva, 2005, s. 3) Tarihe son derece düşkün olan Bulgarin adı geçen dergide birçok arşiv belgesi yayınlar. A. Bestujev-Marlinski bu konuya şöyle değinir: "*Severnıy arhiv*, arkeoloji feneriyle antik çağımızın gelişmemiş madenlerine indi ve önemli materyaller toplayarak Rus tarihine büyük bir hizmette bulundu." (Akt. Nikolayeva, 2005, s. 4)

Bulgarin'in Rusya'ya en büyük katkısı şüphesiz gazete ve dergi yayıncılığı olmuştur. Bu alanda Rusya'nın başat aktörü olduğunu söylemek mümkündür. Nitekim kendisine asıl şöhreti, 1825'ten itibaren yayınlamaya başladığı, tam anlamıyla hükümet yanlısı olan yarı resmi *Severnaya pçela* gazetesi getirir. Adı geçen gazete o dönemde hükümetin siyasi bilgi yayınlamasına izin verdiği tek süreli yayın olması bakımından dikkate değerdir. 1830'larda günlük hale gelen gazete dokuz-on bin tiraja ulaşan ilk büyük tirajlı özel Rus gazetesidir.



Resim 2. Severnaya pçela'nın 13. Sayısı ⁷

Bulgarin ayrıca Nikolay Greç ile *Russkiy İnvaid* gazetesinde işbirliği yapmaya başlar. Aynı yıllarda ilk Rus tiyatro almanağı olan *Rus Talia'yı* yayınlamaktadır. (Petrova, Glezerov, 2017, s. 2) Yaşadığı dönemde Bulgarin'e yönelik eleştirilerin önemli bir kısmı da süreli yayınların satışından elde edilen maddi gelir olmuştur. Yayıncılığı bir ticaret uğraşısı haline getirmesiyle suçlanır. O dönemde *Severnaya pçela'nın* tirajı on bin kopyaya ulaşır ve yıllık abonelik elli ruble olur. Gazete özellikle yetkililer arasında popülerdi. Bulgarin'in çağdaşlarından biri *Severnaya pçela'nın* önemini şu sözlerle açıklar: “Devlet yetkilileri kutsal yazı olarak inandıkları *Severnaya pçela* dışında hiçbir şey okumazlar.” (Akt. Brovko, 2008, s. 3) Brovko bu konuda şöyle yazar:

“Bulgarin, edebî kariyerinin en başından itibaren eserlerini kitlesel okuyucuya ve edebiyata ticari yaklaşıma yönelttiği için okuyucuların ve genel olarak Rus toplumunun eğitilmiş kesiminin ilgisini çekmiştir. Böyle bir yaklaşım o dönem için bir yenilikti, ancak soylulardan gelen edebiyatçıların çoğu tarafından olumsuz algılandı. Bulgarin'in makaleleri ve diğer eserleri, diğer yazarlardan farklı olarak, eğlenceli materyaller, ahlâkî betimleme ve polemik keskinliği ile nitelendirildi.” (Brovko, 2008, s. 4)

Yayıncılık ve gazeteciliğin yanı sıra Bulgarin çeşitli türlerde edebî eserler de kaleme almıştır. Özellikle birçok felyeton yazan Bulgarin bu türün Rusya'daki öncüsü kabul edilir. 1820 yılında ise *Polonya Edebiyatı Üzerine Kısa Bir İnceleme* adlı makaleyle Rus edebiyatına giriş yapar. *Esterka* (1828), *Düzmece Dmitri* (1830), *Mazepa* (1834) tarihsel romanları yayımlandığında Rusya'da heyecan uyandırır. Bulgarin'in edebiyatta adını duyuran eseri ise *İvan Vijigin* romanı olur. 1829'da yayınlanan iki bin kopyalık tiraj, bir hafta içinde hızla tükenerek edebiyat çevrelerinde olağanüstü bir etki yaratır. Bu romanın böylesine rağbet görmesi üzerine Bulgarin 1831 yılında eserin devamı niteliğinde olan *Peter İvanoviç Vijigin'i* yazar. Ancak adı geçen eser, ilk cilt kadar beğeni toplayamaz.

⁷ Çevrimiçi: https://vk.com/@gattaka_club-gazeta-severnaya-pchela

İvan Vijigin, Walter Scott türündeki ilk Rus tarihsel romanı olarak adlandırılrsa da Puşkin buna karşı çıkmıştır. Bu konuda Puşkin'e atfedilen anonim şu epigram dikkat çekicidir: "Herkes onun Walter Scott olduğunu söylüyor, / Ama ben, bir şairim, ikiyüzlü biri değil, / Kabul ediyorum, o sadece bir sığır, / Ama onun Walter Scott olduğuna inanmıyorum." (Akt. Petrova, Glezerov, 2017, s. 3) Buradaki "sığır" kelimesiyle Puşkin kelime oyunu yapmaktadır. Rusçada "skot" (скот) sığır anlamına gelmektedir. İngiliz yazarın soyadıyla aynı seslenime sahip olduğu için, sığır kelimesiyle Bulgarin'e müstehzi bir gönderme yapar.

Bulgarin Rus fantastik edebiyatının da öncülerindendir.⁸ Otuzlu yaşlarında ütopya eseri *Makul Uzun Masallar ya da Yirmi Dokuzuncu Yüzyılda Dünyayı Dolaşmak* (1824) ve distopya eseri *İnanılmaz Uzun Masallar ya da Dünyanın Merkezine Yolculuk'u* (1825) yayımlar. (Nikolayeva, 2005, s. 7)

Bulgarin'in eserlerinin tam koleksiyonu ölümünden sonra yedi bölüm halinde Peterburg'da yayımlanır. (Brovko, 2008, s. 5) Günümüzde Bulgarin'in romanları, çevirileri, edebiyat eleştiri yazıları dahil olmak üzere tüm eserleri ve mektupları elektronik ortamda mevcuttur.⁹ Görüldüğü üzere Bulgarin hem yayıncılık hem de edebiyat ve eleştiri alanlarında oldukça üretken bir yazardır. Araştırmacı Darya Efimova, Bulgarin'in geniş kapsamlı okuyucuya hitap etmesini şu sözlerle açıklar:

"Bulgarin her zaman orta sınıfı (tüccarları, memurları, kasabalıları) okur kitleleri olarak gördü. Ve bu kitle onun dergi ve romanlarının raflarını silip süpürdü. Ortalama okuyucu, elitist, süslü ve cilalı 'edebî aristokratlar' sloganıyla ilgilenmiyordu. Ama Kırgız esaretinde ve savaşta bulunmuş bir yetimin maceralarını anlatan Bulgarin'in *Ivan Vijigin'*ini okudular. Karizmatik kahraman 19. yüzyılın Ostap Bender'iydi ve kitabın kendisi de ilk yerli bestseller oldu. Roman sadece Rusya'da değil, Avrupa'da da sevildi; Fransızca, İngilizce, Almanca, İtalyanca, Lehçe, İsveççe, Hollandaca ve Çekçeye çevrildi. Ve yabancı dergiler Bulgarin'den önde gelen bir Rus yazar olarak bahsetti." (Efimova, s. 6)

Bu girişimci ve yoğun çalışmalarına karşın Bulgarin'in adı Rusya'da çoğu zaman **jurnalcilikle** anılmıştır. Bu durumun başlangıcı Dekabrist İsyanını (Aralıkçılar İsyanı, 26 Aralık 1825) işaret eder. 14 Aralık 1825 tahta geçen I. Nikolay'a karşı isyan hareketi başladığında 36 yaşındaki Bulgarin fiziki olarak isyana katılmamış olsa da Rusya'nın anayasal düzene geçmesi için liberal görüşlü Dekabrist hareketten taraf olmuştur. Ancak kısa süre sonra kendisinin de soruşturulduğunu öğrenince taraf değiştirmek zorunda kalmıştır. Daha trajik olanı, polisin yoğun baskısı sonucunda isyancılardan V. Küchelbecker'in eşkalini vermek zorunda kalır. (Nikolayeva, 2005, s. 5) Ancak diğer taraftan isyancılardan Kondratiy Ryleyev tarafından kendisine emanet edilen arşivi de saklar, ki bu sayede Aleksandr Griboyedov gibi birçok yazar ve Dekabristin kurtulduğunun altını çizmek gerekir. (Efimova, s. 5) Gerçekten de Bulgarin'in Griboyedov'a kol kanat gerdiği bilinmektedir. Griboyedov'un *Akıldan Bela* (Го́пе отъ яма, 1825) eseri söz konusu dönem için oldukça ağır bir hiciv olmasına rağmen Bulgarin'in çabaları sayesinde sansürden geçerek, *Rus Talia* almanağında

⁸ Bulgarin'in aşağıdaki beş öyküsü Ömer Ürenden ve Varol Tümer çevirileri ile ilk kez Türkçeye çevrilmiştir: *Mitrofan'ın Ay Serüveni*, *İnanılabilir Kurgular veya 29. Yüzyıla Yolculuk*, *İnanılmaz Kurgular veya Arzın Merkezine Seyahat*, *Yeniçeriler ya da İç Savaş Kurbanları*, *Ömer ve Öğretisi* (Aktaran: Galip Çağ: *Puşkin'in Zirdelisi ile Aya Seyahat: Faddey Venediktoviç Bulgarin*. Çevrimiçi: <https://birikimdergisi.com/guncel/10293/pushkinin-zirdelisi-ile-aya-seyahat-faddey-venediktovic-bulgarin>)

⁹ Bulgarin'in eserleri ve kendisi hakkında yazılan makaleler ve kitaplar için bkz. Çevrimiçi: http://az.lib.ru/b/bulgarin_f_w/

yayımlanmıştır. Dahası, Griboyedov tutuklandığında da Bulgarin yardımlarını esirgemez; bir gardiyan aracılığıyla ona kitap ve para gönderir. (Efimova, s. 5)

Bilindiği üzere, I. Nikolay'ın tahta geçmesiyle Rusya'da baskı rejimi hüküm sürmeye başlar ve bir ay içinde hükümdar, Rusya iç istihbarat örgütü olan 3. Daire'yi kurar. Bulgarin'in "jurnalci görevi" de özellikle bu noktada başlar. Bulgarin hükümetin hışmından korunmak için 3. Daire için çalışmaya başlar. Bu çerçevede 3. Daire'ye birçok konuda rapor ve notlar yazdığı arşivlerden bilinmektedir. Yazarın 3. Daire'yle olan ilişkisi hakkında genel görüş ikiye ayrılır; bir kısım onun jurnalci olduğunu ileri sürerken, bazı kesimler onu jurnalci olarak değil, hükümete bir nevi bilirkişi ya da danışman göreviyle "notlar ve görüşler" aktardığına inanır. Nikolayeva bu konuya şöyle değinir: "Notlarının büyük bir kısmı, 3. Daire'nin ofis müdürleri M. J. von Fock ve A. H. Benckendorff'un özel taleplerine yanıt olarak derlenmiştir. Bulgarin kültürel konularda bir uzman olarak hareket etti, Polonya ve Baltık ülkelerinin sorunları, sansür ve toplumdaki ahlâkî durum üzerine "incelemeler" yazdı. Ancak zaman zaman rapor yazması, kültürel figürleri, yetkilileri vb. açıklaması da gerekiyordu." (Nikolayeva, 2005, s. 5) Araştırmacı Petrova ise bu konudaki düşüncelerini şöyle açıklar:

"Bulgarin bu şekilde gizli polisle işbirliği yapmaya başladı. Bu tür faaliyetlerin zirvesi 1826-1831 yılları arasındaydı. 3. Daire'nin ücretli bir ajanı değildi, gizli bir casus değildi, daha ziyade edebiyat, sansür, Polonya ve Litvanya meseleleri, kamuoyu duyarlılığı gibi çok çeşitli konularda danışmanlık yapıyordu. Evet, Bulgarin bazen 3. Daire'ye mektuplar getirir ve bunlar yazı işleri personeli tarafından alınır. Bazen de belirli şahsiyetlerin profillerini hazırlaması emrediliyordu." (Petrova, Glezerov, 2017, s. 5)

Ayrıca, Bulgarin çalışmalarına yakın tarihlerde yaptığı arşiv çalışmalarıyla modern soluk getiren edebiyat tarihçisi A. Reytblat'ın bu konudaki çalışmaları özellikle dikkate değerdir. Reytblat da Bulgarin'in 3. Daire'ye, bir dizi konuda yetkin bir uzman olarak hareket ettiğine, düzenli olarak güncel nitelikte bilgiler sağladığına ve bir editör olarak *Severnaya pçela*'ya uygun veriler sağladığına inanmaktadır.¹⁰

Tüm bu karşıt iddia ve görüşlere rağmen yaşamının daha sonraki yıllarında (1819-1830) Bulgarin Rusya ile iyiden iyiye hemhâl olur; Polonyalı gazeteciden, ünlü bir Rus yazar ve editöre dönüşür. Dergilerinde Polonya kültürünü Rus toplumunda popülerleştirmeyi amaçlayan makaleler ve incelemeler yayımlar, Rusya'daki Polonyalı yazarlara hamilik eder. Ancak Bulgarin'in 1830-31 Polonya bağımsızlık ayaklanmasına soğuk ve mesafeli yaklaşımı Polonyalıların Bulgarin'i "Ruslaşmış bir hain" olarak görmelerine neden olur. (Vodneva, 2021, s. 192) Bu nedenle Bulgarin hem Ruslar hem de Polonyalılar tarafından zaman zaman "hainlikle" suçlanmıştır. Ancak burada hem Rus hem Polonyalı gençlere ön ayak olduğunu belirtmek gerekir. Örneğin Nikolay Gogol'e, Maksim von Fok aracılığıyla 3. Daire'nin kançılıyasında iş bulmasına yardımcı olur. Fakat kısa süre sonra Gogol gizli polisin kötü şöhreti nedeniyle burada devam etmeyi istemeyerek görevinden ayrılır. (Efimova, s. 4)

¹⁰ Reytblat A. I. *Bulgarin i III otdelenie // Vidok Figlarin: pisma i agenturnye zapiski F. V. Bulgarina v III otdelenie*. M.: NLO, 1998. S. 31. (Akt. Vodneva, 2021, s. 192)

2. Bulgarin'in Aleksandr Puşkin ile İlişkisi

Bulgarin yaşadığı dönemde gerek mesleki çalışmaları gerekse ideolojik düşüncesiyle Rusya'da çok tartışmalı isimlerden biri olmuştur. Dönemin birçok yazar, aydın ve bürokratiyle yakından ilişkisi olmuş, kimilerince sevilmiş ve benimsenmiş, kimilerince dışlanmış. Rus yüksek edebî çevresinden etkileşimde olduğu kişilerden biri de Aleksandr Puşkin (1799-1837) olmuştur.

1812 yılında Rus Vatan Savaşı sırasında, Moskova Fransızların eline geçtiğinde ateşli bir vatansever olan genç liseli Aleksandr Puşkin Peterburg'daki Tsarkoe Selo Lisesi'nde okurken, Faddey Bulgarin Polonya birliği altında Rusya'ya karşı savaşan bir teğmendir. Aslında Bulgarin'in amacı Rusya'nın işgal edilmesi değil, uğruna çarpıştığı vatani Polonya'nın bağımsızlığıdır. Çünkü Rusya'yı yenilgiye uğratmak isteyen Napolyon, o dönemde tarihin gördüğü en büyük orduyu kurmak için diğer birçok milletten olduğu gibi Polonya'dan da asker toplamak istemişti: Elbette karşılığında Rusya'ya bağlı olan Polonya topraklarına bağımsızlık vaadi sunarak.

Önceden bahsettiğimiz üzere, savaşın Fransa ve dolayısıyla Bulgarin aleyhine sonuçlanması üzerine Bulgarin askerî kariyeri bırakıp Rus başkenti Peterburg'da sivil yaşama geçmiştir. Bulgarin'in vaktiyle düşman çizmesi ile Rus toprağını ezmiş olması aslında başlarda Puşkin ve genel olarak diğer edebiyat çevresi için bir sorun olmamıştır. Nitekim bazı ortak yönleri de bulunan bu iki ismin ilişkileri son derece dostane başlamıştır. Puşkin 1827 sonbaharında Bulgarin'le şahsen tanışır ve evine sık sık konuk olur. Bulgarin 6 Ocak 1828'de Uşakov'a yazdığı mektupta Puşkin için "yargılarında ketum, toplum içinde sevimli ve kalbinde bir çocuk" diye yazmıştır. (Akt. Skrinnikov, 1999, s. 42)

Farklı dönemlerde aynı liseden, yani Tsarskoe Selo Lisesi'nden mezun olan Puşkin ve Bulgarin edebiyat yolculuklarının başında benzer dünya görüşüne sahiptir; hatta birlikte *Severnaya pçela*'da edebî projelerde yer alırlar. Bulgarin 1828 yılında, Boris Godunov'un yayımlanan ilk bölümleri için Puşkin'e iltifatlar yağdırır: "Boris Godunov trajedisinde yeteneğinin ne kadar kıvrak olduğunu, karakterleri, insan kalbini, yerel koşulları ne kadar iyi bildiğini kanıtladı. Shakespeare'in, Schiller'in temsilcileri sevinin!" (Akt. Skrinnikov, 1999, s. 43) Puşkin de vaktiyle "Kınamalarına ya da övgülerine saygı duyulabilecek ve duyulması gereken az sayıdaki edebiyatçıdan birisiniz" diyerek Bulgarin'i övmüştür.

Puşkin ve Bulgarin siyasi ve toplumsal bazı konularda da benzer görüşlere sahiptir: Petro'nun reformlarını överler ve Rusya'nın isyanlar ve devrimler olmadan, hükümetin iradesiyle yavaş yavaş gerçekleşmesi gereken siyasi ve ekonomik gelişimini desteklerler. Her ikisi de reformlardan yanadır: serf ve köylülerin durumlarının rahatlatılması ve özgürleştirilmesi, hukukun üstünlüğü, sansürün gevşetilmesi ve devlette ve toplumda var olan sorunların açıkça tartışılabilmesi. Onlara göre, aydınlanmış ve eğitilmiş insanların görevi, bu çabalara mümkün olduğunca katkıda bulunmaktır. Dolayısıyla, başlangıçta Puşkin ve Bulgarin kabaca aynı ılımlı reformcular grubundaydı. Aralık Ayaklanmasından önce, hem Puşkin hem de Bulgarin liberalist kampa mensuptu, bu nedenle hükümet tarafından güvenilmiyorlardı. I. Nikolay iktidara geldiğinde, her ikisi de reformist faaliyetlerin artık hükümet girişimleri dışında mümkün olmadığını anlamış ve hükümetle farklı boyutta olsa da ittifak kurmak durumunda kalmıştır. (Duşenko, 2013, s. 86-91)

Ancak ilk yıllardaki benzer tutum ve bu olumlu ilişki I. Nikolay döneminde, yani 1830'lara doğru bozulmuştur. Başlangıçta, Bulgarin'in 3. Daire ile olan ilişkisinden hiç kimse şüphelenmiyordu. Puşkin'in de bundan haberi yoktu. Daşkov'dan Bulgarin'in gizli polisle işbirliği

yaptığına dair bilgi alan Puşkin, bunu doğrulamaya çalışır. Mart 1830'da Benckendorff ile yaptığı yazışmalarında Benckendorff, Puşkin'e Bulgarin'le "yılda sadece iki ya da üç kez görüştüğünü" belirtir. Ancak işin özünde Bulgarin'in jandarma şefini sık sık görmesine gerek de yoktur, çünkü Bulgarin 3. Daire'nin kançılara müdürü Maximilian von Fok ile sıkça görüşmektedir. (Skrinnikov, 1999, s. 45)

Burada özellikle belirtmek gerekir ki Puşkin her şeyden önce ulusal şair rolünü oynamış bir şairdir ve Rus kültürü için asıl önemi de budur. Ancak ilgi duyduğu çeşitli alanlar arasında gazetecilik de vardı ve böylece Bulgarin'in başarılı işler yaptığı bu alana girerek onunla rekabet etmeye başlar. (Reytblat, 2012) Dolayısıyla başlangıçta iki yazar arasında edebî tartışmayla başlayan bu ayrılık, basit bir tartışmanın ötesine geçerek iki edebiyat devi arasında gerçek bir çatışmaya dönüşür. Ana anlaşmazlık, edebî eserlerin yaratılmasındaki estetik ilkeler ve edebiyatın sanatsal ve eğitsel değerini birleştirme olasılığıyla ilgiliydi.

Puşkin, edebiyatın her şeyden önce duyguları uyandırabilen ve dünyanın güzelliğini aktarabilen sanatsal bir eser olması gerektiği fikrini savunurken, Bulgarin edebiyatın eğitici ve aydınlatıcı bir role hizmet etmesi gerektiğini öne sürmüştür. Dolayısıyla sanatsal yön, edebî üslup ve estetik ilkeler konusundaki görüş ayrılıkları, birbirlerine saygı duyan bu yazarları karşı karşıya getirir. Puşkin kısa süre sonra Bulgarin'in *Severnaya pçela*'sından ayrılarak kendi dergisi *Sovremennik*'i (Çağdaş) kurar. İki yazar arasındaki polemik daha çok Puşkin ve Bulgarin'in dergilerde yayınladıkları epigram ve eserlerin eleştirileri üzerinden ilerlemiştir. Bu çatışma her iki yazarın ölümüne dek sürer ve her iki yazar da eserleriyle kendi savlarını savunmaya çalışır.

Puşkin 24 Mart 1830'da Benckendorff'a yazdığı diğer mektubunda Bulgarin'den duyduğu rahatsızlığı dile getirerek korunma talep eder: "Sizin üzerinizde etkisi olduğunu iddia eden Bay Bulgarin, bana atfettiği bir eleştiri yüzünden en azılı düşmanlarımdan birine dönüştü. Hakkımda yayınladığı aşağılık makaleden sonra, onun her şeyi yapabileceğini düşünüyorum. Bu adamla olan ilişkilerim konusunda sizi uyarmaktan başka bir şey yapamam, bana sonsuz derecede zarar verebilir..." Nitekim Bulgarin 3. Daire'yle yaptığı işbirliğinin ifşa olmasıyla, yüksek edebiyat çevresinden aforoz edilerek muhalif yazar ve sanatçılar tarafından dışlanır. Özellikle ünlü yazar P. Vyazemski'nin, Bulgarin'e **Vidok Figların** adını takması yüksek edebiyat ve yayıncılık çevrelerindeki kutuplaştırmayı körükler. Vidok Figların ismi jurnalcilikle ünlenmiş Paris polis şefi Eugène-Francois Vidocq'tan gelir. 1877'de Rusya'da *Paris Gizli Polis Şefi Vidocq'un Notları* yayınlanmıştı. Puşkin, 1830'un başında Vidok isminden hareketle Bulgarin hakkında şöyle der: "*Literaturnaya Gazeta*'nın bir sayısında Paris celladının "*Notlar*"ından bahsediyorlardı; bir polis dedektifi olan Vidok'un ahlakî çalışmaları daha az iğrenç, daha az ilginç bir fenomen değildir. Bir adam düşünün... günlük raporlarla yaşayan... alçak olduğu kadar utanmaz da olan korkunç bir düzenbaz... eğer yapabilirseniz, böyle bir adamın ahlakî yazılarının ne olması gerektiğini hayal edin..." Ayrıca daha sonra Puşkin Vidok takma adını Bulgarin için 1830 yılında kaleme aldığı epigramında şöyle kullanır:

"Polonyalı olman o kadar da kötü değil:
Kosciuszko bir Polonyalı, Mickiewicz de bir Polonyalı!
Bir Tatar da olabilirsin,
Bunda utanılacak bir şey görmüyorum;
Yahudi ol, o da sorun değil;

Vidok Figlarin olman utanç verici.”¹¹

Aslında bu metin, Bulgarin’i bir jurnalci olarak ifşalamak amacıyla yazılmıştır. Bundan sonraki süreçte ikili arasındaki “düello” daha da büyüyerek devam eder. *Sın oteçestvo’nun* (Anavatanın Oğlu) 26 Nisan 1830 tarihli 17. sayısında Bulgarin, Puşkin’in epigramını, hükümetin haberdar olması amacıyla basar. Vidok Figlarin adı yerine doğrudan Faddey Bulgarin adını koyarak beklenmedik bir karşı saldırı gerçekleştirir ve şu açıklamayı yapar: “Ünlü bir şairin bir epigramı Moskova’da dolaşüyor ve bize kadar geldi. Muhafiflerimizi ve okuyucularımızı memnun etmek ve bu değerli eseri yazışmalarda tahrif edilmekten kurtarmak dileğiyle basıyoruz...” (Petrovski, 2019)

Puşkin ise 5 Mayıs 1830’da Pletnyov’a şöyle yazar: “Canım! Zafer! Çar, *Godunov*’u ilk haliyle basmama izin veriyor... Bir önsöz yazmayı düşünüyorum. Ellerim kaşınıyor, Bulgarin’i ezmek istiyorum. Ama Rusya’nın karşısına *Boris Godunov* ile çıkan ben Aleksandr Puşkin’e Taddeus Bulgarin hakkında konuşmak yakışıyor mu? Yakışksız görünüyor... Söyleyin bana: *Severnaya pçela* eleştirisinin *Onegin*’in gelişimi üzerinde bir etkisi oldu mu? Bunu merak ediyorum. Biliyor musun? *Faddey Vijigin* adlı roman için elimde büyüleyici bir malzeme var. Şimdi zamanım yok ama zamanla yazabilirim. Vidok hakkındaki makalenin genel ve özel olarak nasıl bir etkisi oldu?”

Yine 1830’da Bulgarin cenahına yakın olan yayın *Severnny Merkuriiy* (No. 49-50), Delvig, Kireyevski ve Puşkin’in modacı esnafına düşük kaliteli mal satarken resmedildiği *Spletnitsa* (Dedikoducu Kız) adında felyetonu yayınlanır. Daha sonra *Severnaya pçela*’nın 7 Ağustos 1830’daki 94. sayısında Bulgarin’in kaleme aldığı *Karloff’tan Kamennyy Adasına İkinci Mektup* adlı felyetonda Puşkin’in Afrika kökenli dedesine yönelik son derece sert ifade içeren bir yazı yayımlanır: “İspanyol Amerika’sından bir zenci, şair özentisi Byron’un atası bir şişe rom karşılığında satın alınmıştı.” (Akt. Petrovski, 2019) Bunun üzerine Puşkin de atalarını anlatan *Soyağacım*’ı (Моя родословная) kaleme alır. Elbette buradaki asıl amaç, köle olarak satın alınan zenci atası Ganibal’ı küçümseyen Bulgarin’in felyetonuna cevap vermektir. Şair bu eserin *post skriptum* kısmında şu satırlarla Bulgarin’i eleştirir:

“Figlarin evde otururken karar verdi,
Zenci büyükbabam Ganibal
Bir şişe rom için satın alındı
Ve bir kaptanın eline esir düştü.”

Dahası Puşkin bu eserin ilk versiyonunda daha ağır ifadeler kullanır: “Diyorsun ki: bir fıç rom karşılığında / Bu kıskanılacak bir eşya değil / Sen daha pahalısın, evde oturuyorsun / Kalemimi satıyorsun...” Eserin sonunda ise doğrudan Bulgarin’in eşine yönelik ifade yer alır. Bu ifade vaktiyle Peterburg’daki Meşçanskaya Caddesindeki genelevde çalıştığı iddia edilen Bulgarin’in eşine yönelik bir göndermedir: (Petrovski, 2019)

“İlham alan Figliarin karar verdi:
Ben soylular arasında bir burjuvayım.
O onurlu ailesinde ne yapıyor?
O mu? O Meşçanskaya Sokağı’nda bir asilzade.”

Buna karşılık 10 Kasım 1831’de *Severnaya pçela*’nın 255. sayısında Puşkin’in *Merhum İvan Petroviç Byelkin’in Hikayeleri*’ni hicveden bir analizi yer alır: “Yakın bir arkadaş çevresinde... zeki,

¹¹ A. S. Pushkin *Sobr. soch.* v 10 tt. T. 2 Stikhotvoreniya 1823—1836 (1830)

eğitimli bir adamın hikayelerini dinlemek ne kadar hoştur, sıradan şeyler hakkında hikayeler: olağanüstü bir olay hakkında... garip bir rüya hakkında. Anlatıcı sizi sadece yeni bir masalda uygun olabilecek ayrıntılarla sıkımsıyor... ayrıca bu hikayelerin içeriğinin çok basit olduğundan da şikayet ediyorlar... sadece bu mu? - Evet, eğer bundan memnun değilseniz, başka bir kitap alın, daha kalın, ki daha ucuz olacaktır..." Bu ifadelerle Bulgarin söz konusu hikayelerin aslında sanatsal eserler olmayan ıvır zıvır olduğunu ileri sürer. (Petrovski, 2019)

Bu süreçte dozu artan tartışmalar sonucunda Puşkin'in yakın arkadaşı olan liberal yazarlardan A. Delvig¹², Bulgarin'i düelloya davet eder. Bulgarin'in cevabı oldukça ironik olur: "Baron'a söyleyin, ben onun gördüğü mürekkepten daha fazla kan gördüm" diyerek düelloyu reddeder. (Akt. Nikolayeva, 2005, s. 6) Kendisine yöneltilen bu söylemlerden son derece rahatsız olan Bulgarin, İmparator Nikolay'a yazmak zorunda hisseder: "Majesteleri, bana Tanrı'nın bir lütfunu yapın ve beni dizeleriyle rahatsız eden Puşkin'i durdurun." Ancak bilindiği kadarıyla imparatorun buna cevabı olmamıştır.

Diğer yandan Bulgarin *Severnaya pçela*'nın 35. sayısında Puşkin'in *Yevgeni Onegin* manzum romanına ağır bir eleştiri getirir: "Şiirimizin çölünde yine *Onegin* belirdi, solgun, zayıf... Bu renksiz tabloya bakınca insanın yüreği acıyor! ...Tüm girişler ve ekler... o kadar önemsiz ki, böyle önemsiz şeylerin basılmasının mümkün olduğuna inanmak istemiyoruz!... Büyük Byron tüm bu maskaralıklarla bizi o kadar sıktı ki, biz de istemsiz bir bitkinlik hissediyoruz..." Bu eleştiriye kızan I. Nikolay, Benckendorff'a şöyle yazar: "*Severnaya pçela*'nın bugünkü sayısında yine Puşkin'e karşı çok haksız ve kaba bir makale var; bu eleştiri muhtemelen devam edecek; bu nedenle Bulgarin'i aramanızı ve bundan sonra edebî eserlerle ilgili herhangi bir eleştiri yayınlamasını yasaklamanızı ve mümkünse dergisini yasaklamanızı öneririm." Ancak Benckendorff araya girer ve Çar'a konunun sulh içinde kapanacağına dair teminat verir. Böylelikle *Severnaya pçela* kapanmaktan kurtulur. Ancak Bulgarin'in bir başka eleştiri makalesi yine Çar'ın öfkesini çeker. *Severnaya pçela*, Zagoskin'in *Yuri Miloslavski*¹³ adlı romanı hakkında olumsuz bir eleştiri yayımladığında, Çar, editörlerin uyarılmasını ister. Bulgarin'in 25 Ocak 1830 tarihli mektubunun üzerine şunları yazar: "Eleştiri azarlama değildir; asil duygulara sahip olmayanları azarlamak uygundur." Ancak Bulgarin ve Greç'in bu uyarıyı dikkate almamaları üzerine İmparator 30 Ocak 1830'da gazetenin her iki editörünün de 3. Daire'ye çağrılmalarını ve yirmi dört saatliğine hapse atılmalarını emreder. (Skrinnikov, 1999, s. 47)

Bulgarin ile Puşkin'in arasını açan bir başka konu ise 1830 yılında yayımlanan Bulgarin'in romanı *Düzmece Dimitri*'deki intihal iddialarıdır. 1830'da romanın yayımlanmasından sonra Puşkin, Bulgarin'i kendi tragedya eseri *Boris Godunov*'dan intihal yapmakla suçlar: "Bulgarin'in tarihsel romanını rastgele açtığımda, onun romanında da Şuyski'nin *Düzmece*'nin ortaya çıkışını Çar'a duyurmak için geldiğini gördüm. Boris Godunov'un Basmanov'la özel olarak Mestniçestvo'nun yok edilmesi hakkında konuşması var. Bu, Bay Bulgarin'de de var. Tüm bunlar dramatik bir kurmaca, tarihsel bir konu değil"¹⁴ diyerek Bulgarin'in kendi kurmaca hikayesinden faydalandığını ileri sürer. 18 Şubat 1830'da Bulgarin, Puşkin'e bir mektup göndererek *Düzmece Dimitri* romanı hakkındaki suçlamalar için kendisini şöyle savunur:

¹² Anton Antonoviç Delvig (1798-1831) Rus şair ve yayıncı. Puşkin'in yakın arkadaşlarından biridir.

¹³ 16. yüzyıldaki Rus Karışıklık Dönemi'ni ele alan eser, birkaç ay farkla Bulgarin'in aynı konuyu işleyen *Düzmece Dimitri* romanından önce yayımlanarak Walter Scott tarzı tarihî roman alanında Rusya'daki ilk eser olmuştur.

¹⁴ Pushkin A. S. *Polnoe sobranie sochineniy. V 16 tomah. M., L.: Izd-vo AN SSSR, 1937-1949. S. 154.*

“Yüce hükümdarım Aleksandr Sergeyeviç! Büyük bir şaşkınlıkla duydum ki sanki trajediniz *Boris Godunov*'u çaldığımı, şiirlerinizi düzyazıya aktardığımı ve romanım için trajedinizden sahneler aldığımı söylüyorsunuz! Aleksandr Sergeyeviç! Namınızı koruyun! Benim hakkımda böyle yalanlar söylemek adil mi? Tragedyanızı basılı alıntılar dışında okumadım, sadece okuyanlardan ve sizden dinledim. Duyduklarımdan anladığım kadarıyla, karakter ve eylem olarak birbirimize tamamen zıtız... Halk ne diyecek? Bunu kanıtlamak zorundasınız... Önce romanı okuyun, sonra bana söyleyin!... Kulaktan dolma bilgilerle nasıl hırsızlık yapabilirim? ... Onurunuz ve edebiyatınız için böyle düşünebileceğinize inanmam ve inanmak da istemiyorum. Sizin hakkınızda öyle bir kanaat edindim ki, bu haberi bir masal olarak nitelendiriyor ve itibarınıza zarar veren bir söylenti olarak size bildiriyorum.” (Akt. Vinokur, 1936, s. 4)

Puşkin'in bu mektup üzerine Bulgarin'e cevap verip vermediği bilinmemektedir. Ancak Puşkin ve Delvig gerçekten de Bulgarin'i ciddi şekilde *Düzmece Dmitri* romanında Boris Godunov'dan intihal yapmakla suçlamışlardır. (Vinokur, 1936, s. 2) Bu iddia sonrasında Bulgarin de Puşkin'i *İvan Vijigin*'den intihal yapmakla ironik şekilde suçlama girişiminde bulunur. Bunun üzerine *Literaturnaya Gazeta* (Edebiyat Gazetesi) dergisinde bu iddiaya karşı müstehzi bir yaklaşımla Puşkin ve Delvig imzasız olarak şöyle yazar: “Puşkin'i daha da önemli bir hırsızlıkla da suçlayalım; *Düzmece Dmitri* romanından çok şey ödünç aldı ve bu hırsızlıklarla, kendisine özgü bir sanatla, *Boris Godunov* adlı tarihî trajedisini başarıyla süsledi, ancak garip bir tesadüf eseri, Bulgarin'in tarihsel romanının doğuşundan beş yıl önce yazıldı.” (Akt. Vinokur, 1936, s. 2)

İntihal suçlaması hakkındaki görüşlerini Puşkin üzerine araştırmalar yapan Vinokur şöyle açıklar:

“Bulgarin'in romanı olgusal kısmında, Puşkin'in *Boris Godunov*'u yazarken kullanmadığı, başta Lehçe olmak üzere bir dizi kaynağa dayanmaktadır. Ancak her ikisinin de ortak olduğu en önemli kaynak Karamzin'dir. Bu nedenle, Bulgarin'in romanı Puşkin'in trajedisine pek çok özel tesadüfe sahiptir ve bunlar elbette bir intihal sonucu olarak açıklanamaz. Bununla birlikte, genel kaynakta açıklanamayan ve Bulgarin'in *Boris Godunov* ile basılmadan önce tanıştığından şüphelenmemize neden olan bazı tesadüfleri fark etmek mümkündür.” (Vinokur, 1936, s. 3)

Ayrıca yayıncılık faaliyetleri de Bulgarin ile Puşkin'in arasının daha da açılmasına neden olur. Puşkin *Severnaya pçela* gibi, siyasi haberler veren bir gazete yayınlamak için hükümetten izin talep eder ancak bu talebi geri çevrilir. Çarlık yönetimi yarı resmî sayılan Bulgarin'in yayını *Severnaya pçela*'yı zaten desteklemekte ve onu yeterli görmektedir. Ayrıca Bulgarin ve Greç'in kendi yayınlarıyla rekabet edecek özel gazeteler yayınlama projelerine direndikleri bilinmektedir. Diğer yandan Çar ve hükümetin Puşkin'den pek de haz etmediği düşünülünce Puşkin'in geri çevrilmesi olağandır. Yine de Puşkin'e sadece edebî bir dergi yayımlaması için izin verilir. Bu izinle 1830 yılında Delvig ve Puşkin *Literaturnaya Gazeta*'yı kurar. Bu gazetede dönemin ünlü yazarların eserleri ve Avrupa edebiyatlarından popüler yazarların çevirileri yayımlanır. Ancak *Literaturnaya Gazeta* Rusya'da beklenen ilgiyi uyandırmaz ve tirajı düşük kalır. Çünkü hem halk hem de genel olarak

entelektüel kesim Bulgarin'in hükümet raporlarını yayınlama hakkına sahip olan *Severnaya pçela*'yı tercih eder. (Skrinnikov, 1999, s. 45)

Tüm bu gelişmelerin doğal sonucu olarak Bulgarin ile Puşkin ve diğer liberal yazarlar arasındaki uçurum daha da derinleşir. Bulgarin iyiden iyiye yüksek edebiyat çevresinden soyutlanır. Yayıncılık ve edebiyat alanında 19. yüzyıl Rusya'sına büyük katkısı olan Bulgarin, Rusya için verdiği emeklerin hak ettiği değeri görmediğini hayıflanarak şöyle açıklar:

"Tüm eserlerimin Rus yazar dostlarım tarafından zulme uğramasının nedenlerini kamuoyuna açıklamanın yararsız olduğunu düşünüyorum. ... Gerçeği severim ve bunu her fırsatta, yazılı ve sözlü olarak cesaretle ifade ederim ve edebiyatta kişilerin değil, zarif olanın egemenliğini tanır ve yalnızca ona hayranlık duyarım. Hiçbir edebî gruba ait değilim ama tüm gruplar tarafından zulüm görüyorum! Muhaliflerime göre en ufak bir yeteneğim yok ve tüm yazdıklarım değersiz!... Tarafsız Rus kamuoyunun eserlerime gösterdiği ilgi, yabancı kamuoyunun teveccühü ve yabancı edebiyatçıların dürüst yargısı (beni hiç de yeteneksiz bir yazar olmadığımı ve eserlerimin bir saygınlığı olduğuna inandırıyor. Muhaliflerimin acımasızlığı da bunun bir kanıtı." (Bulgarin, 1830, Düzmece Dmitri, 2. Önsöz, s. 1)

Görüldüğü üzere Puşkin ve Bulgarin arasındaki atışmalar oldukça çetrefilli geçmiştir. 1825-1837 yılları arasındaki *Severnaya pçela*'da Puşkin'le ilgili toplam 265 not içermesi Bulgarin ile Puşkin arasındaki çatışmanın yoğunluğu göstermektedir. (Petrovski, 2019) Nitekim ikili arasındaki mücadele, Çar'a kadar ulaşmıştır. Bu durum 3. Daire Başkanı Benckendorff ve Çar I. Nikolay'ın mektup ve yazışmalarına da fazlasıyla yansır. Bulgarin'in Puşkin'e olan kızgınlığı Puşkin'in ölümünden sonra da devam etmiştir, gerek anılarında gerek eleştirilerinde Bulgarin, Puşkin'i yeren ifadeler kullanmaya devam etmiştir. Bulgarin'in Puşkin hakkındaki görüşlerini özetler niteliğindeki *Pismo o russkoy literature* (Rus Edebiyatı Üzerine Mektup) adlı makalesindeki şu metin dikkat çekicidir:

"Puşkin edebiyat tarihimizde bir çığır açmıştır. Derjavin ile klasik ve lirik şiirin sonunu getirdik; Jukovski şiir dilinde yeni bir ahenk yarattı... Puşkin ortaya çıktı. Çocukluk eşiğini zar zor aşan Puşkin, kendinden öncekileri dev adımlarla geçti ve Puşkin'in rekabet halinde olmadığı iki şair olan Derjavin ve Krılov'un hemen ardından birinci sıraya yerleşti. Halk, eski idollerini bırakarak, kendisine yeni bir dil konuşan ve şiirini yeni biçimlerde sunan, yeni duygular ve yeni düşünceler uyandıran Puşkin'e koştı... Puşkin orijinal olmasına rağmen, onun orijinallliği Byron'ın orijinallliği gibi meyve vermeyecektir. Puşkin'in birçok taklitçisi vardır ve olacaktır (iğrenç kabile!), ancak kendisi Byron'un bir sonucu olduğu gibi Puşkin'in bir sonucu olmayacaktır. Puşkin çağdaşlarını büyüledi, sevindirdi ve onlara pürüzsüz, temiz şiir yazmayı öğretti, onlara dilimizin tatlılığını hissettirdi, ancak çağını taşımadı, haz yasalarını oluşturmadı, Byron ve Goethe gibi kendi okulunu kuramadı. Puşkin'in kendisi de edebiyatımızı canlandırması gereken o ilahi alevle ısındı; ama biz hâlâ bütün bir nesli canlandırmak için ilahi ateşin fitilini yakacak olan Prometheus'u bekliyoruz." (Bulgarin, 1833)

Her iki yazar arasında geçen karşılıklı söylemlerden görüldüğü üzere Puşkin ve Bulgarin kendi dönemlerinin birinci sınıf edebî düelloocularıdır. Ancak bu çatışmadan Bulgarin'in daha zararlı çıktığını söylemek mümkündür. Bulgarin'in saldırıları şairin Çar ile ilişkilerini pek bozmasa da, Puşkin'in yazıları ve söylemleri Bulgarin'in itibarını olumsuz etkilemiştir. Nitekim her iki ismin sonraki dönemlerde anılması çok farklı olmuştur. Puşkin adı Rus edebiyatının büyük ozanı ve kurucusu olan bir deha olarak anılırken, Bulgarin adı daha çok ajanlık ve gericilikle anılmıştır. Bunun önemli bir nedeni Puşkin'in çoğu okuyucuya yakın olan ve duygusal bir tepki uyandıran benzersiz imgeler yaratma yeteneğidir. Ayrıca Puşkin karizmatik bir kişiliktir. Eserleri ve yaşayış tarzıyla halkın dikkatini çekmeyi başarmıştır. Bulgarin ise kitlelerle iletişim kurma konusunda aynı etkiye sahip değildir. Edebî eserleri, değerli niteliklere sahip olsa da, Puşkin'de olduğu gibi güçlü duygular uyandırmadı ve okuyucuları o kadar etkilemedi. Bunun muhtemel nedeni kendisinin daha pragmatik ve eğitici tarzı ile ağırlıklı olarak yayıncılık işleriyle ilgilenmesidir. Puşkin'in hâlâ popülerliğini koruması ve Bulgarin'in ise genellikle unutulmasının temel nedeni budur. (Petrovski, 2019)

Günümüz itibarıyla bakıldığında Rus edebiyatında Bulgarin ve Puşkin'in zıt kutupları temsil ettiği görülmektedir. Puşkin, içerisinde Turgenev, Gogol, Belinski, Delvig gibi liberal görüşlü toplulukta yer alırken, Bulgarin, Greç, A. Homyakov, S. Şevıryov gibi daha muhafazakâr ve otokrat tarafın grubunda yer alır. Bu nedenle Bulgarin, özellikle hayatta olduğu dönemde sol cenah tarafından olumlu bakılmayan biri olmuştur. Reyttbat, aslında bu konuda Bulgarin'e haksızlık yapıldığını öne sürerek Bulgarin'e yönelik yerleşik algının şöyle olduğunu belirtir: "Puşkin nasıl en yüksek estetik ve etik değerleri temsil ediyorsa, Bulgarin de mutlak kötülüğün, ahlâksızlığın ve edebî sıradanlığın sembolü haline geldi." (Reyttbat, 2012, s. 5) Gerçekten de o günlerden günümüze, arşiv çalışmaları gün yüzüne çıktıkça Bulgarin'in genellikle olumsuz anılan adının pek de haklı bir tarafı olmadığı ortaya çıkmaktadır. Siyasi şartlar yüzünden Rusya ve Polonya arasında kalmasına rağmen, ne Rusya ne de Polonya açısından bir "vatan haini" olmadığı, jurnalcilik durumunun da kısmen geçerli olduğu (özellikle Reyttblat'ın derinlemesine yaptığı arşiv çalışmaları sayesinde) artık genel kabul gören bir gerçektir.

Sonuç olarak, jurnalcilik ve dönemin otokratik yönetimiyle ilişkisi konusunda bazı olumsuz noktalar olsa da Bulgarin'in Rus yayıncılığı, arşivciliği ve edebiyatı için son derece önemli bir değer olduğu; editörlük ve yayıncılık faaliyetleriyle Rus edebiyatının ve gazeteciliğinin profesyonelleşmesine büyük katkıda bulunduğu anlaşılmaktadır.

KAYNAKÇA

- Brovko, Vladimir. (2008) *Aleksandr Pushkin i Faddey Bulgarin ch. 2* Erişim Adresi: <https://proza.ru/2008/10/22/82> Erişim Tarihi: 19.08.2024
- Bulgarin, Faddey. (1994) *Dimitriy Samozvanets*: Ist. roman / Pod obshch. red. i s primech. S. YU. Baranova.-- Vologda: PF "Poligrafist". Erişim Adresi: http://az.lib.ru/b/bulgarin_f_w/text_0260.shtml Erişim Tarihi: 19.06.2024

- Bulgarin, Faddey. (1833) *Pisma o russkoy literature*. Erişim Adresi: http://az.lib.ru/b/bulgarin_f_w/text_0200.shtml Erişim Tarihi: 13.11.2024
- Bulgarin, Faddey. (1848) *Vospominaniya o moyey jizni* Erişim Adresi: <http://bulgarin.lit-info.ru/bulgarin/vospominaniya/o-moej-zhizni/index.htm> Erişim Tarihi: 11.07.2024
- Çağ, Galip. *Puşkin'in Zirdelisi ile Aya Seyahat: Faddey Venediktoviç Bulgarin*. Erişim Adresi: <https://birikimdergisi.com/guncell/10293/puskinin-zirdelisi-ile-aya-seyahat-faddey-venediktovic-bulgarin> Erişim Tarihi: 16.07.2024
- Duşenko, Konstantin. (2013). *A. I. Reytblat. Pushkin kak Bulgarin: k voprosu o politicheskikh vzglyadakh i zhurnalistskoy deyatel'nosti F. V. Bulgarina i A. S. Pushkina*. Vestnik kul'turologii, (2 (65), 71-83.
- Efimova, Darya. *Shpion, vyidi von: kak Faddey Bulgarin voshel v istoriyu*. Erişim Adresi: <https://www.culture.ru/materials/210924/shpion-vyidi-von-kak-faddei-bulgarin-voshel-v-istoriyu>. Erişim Tarihi: 11.07.2024
- Eydelman, Natan. (1985) *Pushkin i yego druzya pod taynum nadzorom*, "Voprosy literatury" № 2. Erişim Adresi: <http://vivovoco.astronet.ru/VV/PAPERS/NYE/NADZOR.HTM>. Erişim Tarihi: 11.07.2024
- Gippius, Vasiliy. (1941) *Pushkin v borbe s Bulgarinym v 1830—1831 gg // Pushkin: Vremennik Pushkinskoy komissii / AN SSSR*. In-t literatury. — M.; L.: Izd-vo AN SSSR — [Vyp.] 6. — S. 235—255.
- Nikolayeva, A. (2005) *Faddey Bulgarin - "Bednyy Yorik" Russkoy Zhurnalistiki*, Nauka I Zhizn: Erişim Adresi: <https://www.nkj.ru/archive/articles/1501/> Erişim Tarihi: 15.08.2024
- Petrov, Sergey. (1964) *Russkiy istoricheskiy roman XIX veka*. Moskva.
- Petrova, Yekaterina; Glezerov, Sergey. (2017) *Beda, chto ty Vidok Figlyarin* Erişim Adresi: https://spbvedomosti.ru/news/nasledie/beda_chto_nbsp_ty_nbsp_vidok_figlyarin/ Erişim Tarihi: 19.08.2024
- Petrovski Yuriy. (2019) *Pushkin i Faddey Bulgarin. duel slovom glava iz knigi - "Pushkinu - vechno vash Gogol'!"*
- Reytblat, Abram. (2012) *Pushkin kak Bulgarin: K voprosu o politicheskikh vzglyadakh i zhurnalistskoy deyatel'nosti F.V. Bulgarina i A.S. Pushkina // NLO*. — M., — № 115. Referiruyetsya elektronnoya versiya stat'i. Erişim Adresi: <http://magazines.russ.ru/nlo/2012/115> Erişim Tarihi: 09.06.2024
- Skrinnikov, Ruslan. (1999) *«Duel Pushkina. Rekonstruktsiya tragedii»* Literaturnaya beseda. Sankt Peterburg.
- Viktorovna, Janna. (2002) *«Istoricheskaya Proza F. V. Bulgarina, Zhanrovoye Svoeobrazie»*, Kandidat Filologicheskikh Nauk Erişim Adresi: <https://www.dissercat.com/content/istoricheskaya-proza-f-v-bulgarina-zhanrovoe-svoeobrazie> Erişim Tarihi: 16.07.2024
- Vinokur, Grigoriy. (1935) *«Boris Godunov»*. Lektsiya professora biblioteka-chitalnya imeni A.S.Pushkina· 4 aprelya goda. Kopyia stenogrammy.
- Vinokur, Grigoriy. (1936) *Kto byl tsenzorom "Borisa Godunova"?* // Pushkin: Vremennik Pushkinskoy komissii / AN SSSR. In-t literatury. — M.; L.: Izd-vo AN SSSR, — [Vyp.] 1. — S. 203—214.
- Vodneva, Yevgeniya. (2021) *The Legacy of F. V. Bulgarin (1789–1859): Experience of Modern Study*, Belarusian State University, Minsk, Republic of Belarus.

Yesipov, Vasiliy. (2021) *Perepiska A. S. Pushkina s A. KH. Benkendorfom.* — SPb. : Nestor-Istoriya.

Resisting Transhumanism in Matt Haig's *The Humans*

DR. CİHAN YAZGI*

Abstract

Humankind has always pushed its limits both to survive and to thrive. The advent of industry, however, has accelerated the slow progress of its advancement beyond imagination to be further amplified with the advent of advanced techno-science later in the mid-twenty-first century. Armed with new possibilities, humans have aspired to be *Übermensch* ever since Nietzsche pointed this out, and *transhuman* ever since Julian Huxley coined the term in 1951. Yet, the worth of these pursuits or the questions regarding humanity's ultimate direction are still topics for debate, maybe more immediate than ever in our age of autonomous robots and artificial intelligence. Matt Haig's novel enters the conversation at this point, within the context of the 2010s, which witnessed a considerable increase and intensification in research and in both academic and popular debates about transhumanism. While the overall impression that these debates leave the public with is one of unanimous endorsement by all kinds of positivist authorities, inviting people to embrace a transhuman future outright, Matt Haig's *The Humans* attempts to introduce a pause to this narrative –if not a full-stop altogether. His ultimate argument is that perhaps the answer for humanity is in seeking to become not *super-* or *trans-*humans but simply to become contended *humans*, retaining and making one's peace with one's fundamental humanity. This paper analyses Matt Haig's *The Humans* (2013) as a response to transhumanism that resists transhumanist aspirations for human enhancement.

Keywords: Matt Haig, *The Humans*, humanism, transhumanism, utopia.

MATT HAİĞ'İN İNSANLAR ROMANINDA TRANSHÜMANİZME DİRENİŞ

Öz

İnsanların hem hayatta kalmak hem de gelişmek için daima sınırlarını zorladıkları bilinen bir gerçektir. Ancak endüstrinin ortaya çıkışı ile yavaş ilerlemekte olan bu süreç hayal edilebileceğinin ötesinde hızlanmış ve yirmi birinci yüzyılın ortalarında ileri teknoloji ve bilimin ortaya çıkmasıyla farklı bir boyut kazanmıştır. Edindiği yeni imkânlarla donanan insan, Nietzsche buna işaret ettiğinden beri *Übermensch* olmayı arzulamış; Julian Huxley'nin 1951'de *transhüman* terimini ortaya atmasından bu yana da *transhüman* olmaya öykünmüştür. Yine de, bu arayışların ne denli manalı olduğuna ve insanlığın nihai gidişatına dair sorular tartışma konusu olmayı sürdürmekte ve belki de otonom robotların ve yapay zekânın ortaya çıktığı çağımızda her zamankinden daha yakıcı sorunlar olarak belirlemektedir. Matt Haig'in romanı tam da bu noktada, transhümanizm araştırmalarının ve hem akademik hem de popüler tartışmalarının önemli bir artış ve yoğunlaşma gösterdiği 2010'lar bağlamında söz sahibi olmayı amaçlar. Tüm bu tartışmalar kamuoyunda, her

* Ankara Hacı Bayram Veli University, cihan.yazgi@hbv.edu.tr, ORCID: 0000-0001-5914-156X

Gönderilme Tarihi: 30 Eylül 2024

Kabul Tarihi: 18 Kasım 2024

türden pozitivist otoritenin oybirliğiyle transhümanizmi onayladığı ve insanları transhüman bir geleceği tamamen benimsemeye yönlendirdiği izlenimini oluştururken, Matt Haig'in *İnsanlar* eseri, aksi yönde bir tavır alır —hatta buna belki büsbütün itiraz eder. Eserin nihai bakışı, insanlık için cevabın *süper-* ya da *trans-*hüman olmaya çalışmaktan ziyade sadece insan olmaktan mutlu olmaya ve insanlığıyla barışık olmaya çalışmakta olduğudur. Bu makale, Matt Haig'in *İnsanlar* (2013) adlı eserini, transhümanizme ve onun insan varlığının pekiştirilmesine yönelik amaçlarına direnen bir yanıt olarak okumaktadır.

Anahtar sözcükler: Matt Haig, *İnsanlar*, hümanizm, transhümanizm, ütopya.

INTRODUCTION

Humanism, since its revival in the Renaissance and its elevation by the Enlightenment, has long been a guiding philosophy in Western societies with its emphasis on the ultimate importance of human beings. Transhumanism, however, provides alternatives to traditional humanist perspectives by intensifying them to envision a future where humans transcend —and, for some, transgress— their limitations, flaws, and imperfections mostly through the use of high technology and advanced science. Transhumanism throws the essence of humanity into question and proposes radical transformations that could redefine human existence altogether.

Be it the frequent mistake of conflating the two terms or the popularity of one over the other, transhumanism and the controversy surrounding it hold a larger presence in today's discourse than posthumanism. As will be discussed in greater detail below, the term transhumanism appears more than a quarter of a century before posthumanism and builds itself upon a long history of meliorist and eugenicist debates. In addition to its longer history, transhumanism appeals to a greater audience since its arguments address more immediate and practical concerns unlike posthumanism's complex philosophical arguments, one of the reasons why transhumanist fantasies find more frequent appearance in popular science fiction and dystopian blockbusters. In addition, posthumanism has a vaguer frame of reference than transhumanism. This mainly stems from its usage as an umbrella term that is frequently used to refer to several different philosophies that address the future of humanity. In this respect, transhumanism is also a posthumanist philosophy in the sense that transhumanism seeks to explore what is beyond human, in other words, what is *post*-human. However, as will be discussed below, critics are careful to distinguish the two philosophies mainly on the grounds of their contrasting views of anthropocentrism (Ferrando, 2019, pp. 27-28). Therefore, in line with the critical literature that will be explored below and as Stefan Herbrechter openly suggests (2013, p. 36), this paper distinguishes transhumanity from posthumanity and uses the term transhumanism to refer to a more anthropocentric posthumanism that deals with human enhancement and the term posthumanism to refer to a more critical posthumanism that deals with the de-anthropocentrism of human society.

Matt Haig's novel *The Humans* explores both transhumanism and posthumanism. Yet, it engages to a greater extent and more openly with transhumanist ideas and fantasies. The novel follows an extraterrestrial being from a transhuman society on the planet of Vonnadoria who is

sent to Earth on a mission to prevent humanity's techno-scientific leap via a mathematical breakthrough (the Riemann hypothesis, the key to prime numbers) that will –according to the Vonnadorian authorities' calculations– accelerate human advancement beyond what is deemed safe –again by the same authorities. As the alien navigates Earth and human life (even though only that of the twenty-first-century Britain and the USA), it gradually comes to appreciate this species that it initially abhors and ridicules, eventually going against the aforementioned authorities' orders and advocating for the value of fundamental human traits. Even though the alien comes from an apparently perfect transhuman utopia, it chooses to convert and become human, a *he*, in the end. Ultimately, the alien's preference for an "imperfect" human existence over a "perfect" transhuman one makes up the crux of the novel's comparison of human and transhuman worlds.

It will be argued here that Haig's novel advocates retaining a certain notion of fundamental humanness in contrast to transhumanist aspirations. By comparing the twenty-first century human civilisation on Earth with the utopian transhumanist-posthuman civilisation on Vonnadoria through the eyes of not a human being but an alien who is enhanced in line with transhumanist aspirations, *The Humans* offers a critique of the pursuit of such transhuman desires. It clearly calls for a re-evaluation of the aspirations to become an *enhanced* human.

1. TRANSHUMANISM

Contemporary debates on the human and its exceptional position in the universe extend all the way back to Protagoras's dictum *homo mensura*, which declares that "man is the measure of all things" (Plato, 2014, p. 17). Against such immutability can be posited its poststructuralist rejection, which concludes that "man is an invention of recent date. And one perhaps nearing its end" (Foucault, 2005, p. 422). Just as there are different trends in humanism that spring from *homo mensura*, there are different trends in philosophy that address the meaning and manner of the end of the human being and what may exist beyond that point. These are generally categorised under the two interrelated but dissimilar philosophies of transhumanism and posthumanism. While the former views the end of humankind not as a conclusion but as the dawn of the new enhanced human, the latter adopts a more critical perspective towards traditional Western humanism and embraces the end of its 'remorseful' reign (Ranisch & Sorgner, 2014, pp. 7-8).

Posthumanism is not the focus of this study nor is it to compare the two philosophies, but, be that as it may, the clear distinction between a critical posthumanism and a transhumanist posthumanism should be noted, as explained by Cary Wolfe's following brief statement in his influential book *What Is Posthumanism?* (2010): "posthumanism is the opposite of transhumanism, and in this light, transhumanism should be seen as an intensification of humanism" (p. xv). What distinguishes transhumanism from posthumanism, then, is its obvious emphasis on human enhancement and (dis)embodiment and its technocentrism, which not so much breaks away from an exceptional human at the centre of the universe as seeks to intensify his position and his being (Dinerstein, 2006, p. 570; Coursen, 2011, pp. 417-18). This might be an important reason why it has gained a wider audience around the world and has been disseminated more widely than

posthumanism. Its popularity is also thanks to its more sensational and exciting programme and to its frequent appearance in science fiction and popular science. Compared to the more sober and critical posthumanist considerations (Mahon, 2017, p. 195), transhumanism “is exciting, enticing, cool, and sexy. Philosophers fantasise about the wonderful lives we are all going to enjoy [...], and the media are eager to spread the good tidings and do their best to whet our appetite for our own terminal transformation” (Hauskeller, 2016, p. 121). Hence, the overall impression is that of a unanimous endorsement by all kinds of positivist authorities, inviting people to embrace a transhuman future outright and enjoy the fact that the embodied human being as they know it will end with the dawn of a new kind of human, the enhanced transhumanist posthuman.

Originally, the term “transhumanism” appeared in the 1950s and is attributed to Julian Huxley, who first proposed the idea in 1951 and then established it further in his essay of the same title in his 1957 collection of essays *New Bottles for New Wine*. In his essay, Huxley envisions transhumanism as both a pragmatist meliorist and a eugenicist programme where he sees it to be

man’s responsibility and destiny —to be an agent for the rest of the world in the job of realising its inherent potentialities as fully as possible. [...] Whether he wants to or not, whether he is conscious of what he is doing or not, he is in point of fact determining the future direction of evolution on this earth. That is his inescapable destiny, and the sooner he realises it and starts believing in it, the better for all concerned. (1957, pp. 13-14)

Following this metaphor of man as the artist in front of a broad canvas, Huxley then places the human itself within that canvas as one of the objects of this (re)creative force. Writing in the mid-twentieth century, he says that although humanity’s scientific and technical advances have opened up all kinds of previously impossible possibilities in front of them, “even the most fortunate people are living far below capacity, and that most human beings develop not more than a small fraction of their potential mental and spiritual efficiency” (p. 15). He urges humanity to seize upon the opportunity and invest everything they have in consciously realising the potentials of this advanced techno-scientific stage so that “no one need be underfed or chronically diseased, or deprived of the benefits of its technical and practical applications” (p. 15). Huxley regards human’s current state as “a subnormal standard of physical health and material living” (p. 15) and hence maintains that transcending it is not only possible but also necessary and inevitable; it is “man remaining man, but transcending himself, by realising new possibilities of and for his human nature. [...] the human species will be on the threshold of a new kind of existence, as different from ours as ours is from that of Pekin [*sic*] man” (p. 17). Evidently, the meaning Huxley invests in the prefix of *trans* is both a *transcendence* and a *transformation* but never a *transgression*. There are three important aspects to his programme: that it is necessary and an outright destiny, that it will make humans and their lives better, and that it is going to create an altogether new species of humans.

The latent anthropocentrism of transhumanism manifests itself in its first aspect; in the fact that transhumanism interprets both the human itself and the human’s world as humankind’s artistic canvases and believes that this is humankind’s unique destiny. Staying true to Huxley’s original framework, later transhumanists, as Michael Hauskeller summarises brilliantly, consider “radical human enhancement [as] more than just an option: it is a moral obligation” (2016, p. 121).

Pramod K. Nayar draws attention to the same point by discussing how transhumanism reasserts the human's central position by imagining the future of the universe simply as a human *telos*, a sort of "myth of the white man's technological superiority and progress" to be achieved "almost exclusively through technology" (2014, p. 18). He then points out the anthropocentrism inherent in this transhumanist agenda (2014, pp. 17-18). Francesca Ferrando, another important scholar in the field of posthumanities, has a similar argument regarding the difference between transhumanist posthumanities and critical posthumanities. She states that transhumanism, with its anthropocentric agenda, "should not be confused with the post-anthropocentric and post-dualistic approach of (philosophical, cultural, and critical) posthumanism" (2013, p. 27). In a similar manner, Nick Bostrom locates contemporary transhumanist thought in the larger history of "[t]he human desire to acquire new capacities" by discussing such desires to be "as ancient as our species itself" (2005, p. 1). He traces the development of humanity's "search for a way around every obstacle and limitation to human life and happiness" beginning with the *Epic of Gilgamesh*, which accentuates the essential anthropocentric elements of the transhumanist thought. Overall, this means that transhumanism from the very beginning starts not merely as a philosophy that seeks to address the concerns and challenges humanity faces in the twentieth century but also as a movement that programmatically dedicates itself to a cause, a radical extension of traditional Western humanist exceptionalism (Nayar, 2014, p. 18).

The second aspect of transhumanism is its promise to make humans and their lives better, which might be its main difference from humanism. Benjamin Ross summarises this transhumanist argument by saying that "transhumanism is a way of thinking about the future premised on the idea that the human species in its current form is an early phase. Prophetic statements speculating on the bodies of future humans have a long history drawn from myth, religion, and scientific speculation" (2020, p. 7). Therefore, drawing its ideas from all sorts of narratives, transhumanists aim to create "a technological advanced 2.0 human that is distinct from our current 1.0 species in terms of longevity, intellect, and psychological capacities" (Ross, 2020, p. 11). That is to say, contrary to traditional humanism, which has no concern of reshaping or disembodimenting the human being, transhumanism relies on the conviction that the human being is lacking and that it can be, have, and do more if enhanced. The whole transhumanist agenda is "driven by the deep conviction that the present condition of humanity is utterly deplorable and a diseased state. If the human condition is the primary disease, then radical human enhancement is the cure" (Hauskeller, 2016, p. 121-122). Critical posthumanism also considers the current condition of humanity as 'deplorable' and 'diseased;' however, the transhumanist perspective differs from the critical posthumanist critique of traditional humanist exceptionalism and anthropocentric hierarchies. Unlike critical posthumanism, transhumanism retains human's exceptional and unique place as a species. It merely seeks to make it better, greater, and ever more powerful by primarily addressing human corporeality and its biological limits (Bostrom, 2003, p. 494), which, as Andy Clark in his article "Re-Inventing Ourselves: The Plasticity of Embodiment, Sensing, and Mind" tries to show, has always been the goal of humanity throughout human history (2013, pp. 113-14). Yet, it is never clear in the transhumanist programme what the measure

of human's deficiency or lack is. Hauskeller points out this contradiction by stating that "[s]peaking of 'making better human beings' implies [...] that there are better and worse ways of being human. [...] This means that there must be some standard by which to measure the quality of a human. But is there? And if there is, what might this standard be?" (2013, p. 3). The standard for being a better human is therefore nowhere positively explained or clarified in transhumanism. For instance, Benjamin Ross states that "[t]he goal of transhumanism is not only to create a posthuman with vastly extended capabilities, but to extend those capabilities to *infinity*. For example, while transhumanists are concerned with life extension, the horizon for this concern is a functional *immortality*" (2020, p. 167; *emphasis mine*). The two key words Ross uses, 'infinity' and 'immortality,' reveal the inexplicable immeasurability of the transhumanist goals very well. Similarly, Nick Bostrom is only able to categorise transhuman enhancements under two broad categories of "positive" and "negative" ones without being able to come up with a clear definition of these categorical values (2003, pp. 500-502), and elsewhere he delegates this job of definition to the posthumans of the future by concluding that "our ability to imagine what posthuman life might be like is very limited" since we do not know what transhumanist enhancements will really make viable (2013, p. 32).

Then, it can be concluded from these points that it appears that when transhumanists talk about addressing a lack, they are not so much talking about something truly lacking in being human as referring to dreams and aspirations for something beyond being human. In other words, rather than suffering from a true lack or disease, humans seem to be dissatisfied with being *mere* humans, and they seem to harbour an ambition to transcend. The idea that humanity needs to be more and to do more can be traced back, first to Friedrich Nietzsche's *Übermensch* from his 1883 book *Thus Spoke Zarathustra*, and then all the way back to ancient idealist philosophers and their "ideal of becoming godlike" (Remes, 2016, p. 74), and this marks the third and final aspect of the transhumanist programme. The third and transformative aspect of the programme particularly emphasises the process of human's disembodiment and consequent breaking free from all his biological and physical boundaries (Herbrechter, 2013, p. 108 & p. 177) and the assumed inherent goodness of this process (Bostrom, 2013, p. 29). Apparently, for humans to have better and happier lives, they need to be immortal (Ritchie, 2011, p. 357) and become something other than or more than a human, and this will be realised thanks to the utilisation of technology (Ross, 2020, p. 171). This would mean that transhumanism needs to be seen as covering more than a wish or aspiration to transcend human limits, as, for instance, Faust did when he made a pact with the devil to obtain more than what is readily available to humans, or as Mary Shelley's Dr Frankenstein (1818) did when he sought to achieve something beyond the capabilities of the humankind. Yet, while these two examples do not register an attempt to become something other than a human despite aspiring to know, to do, or to have more, transhumanism wants the human to become something else altogether: an enhanced, disembodied, immortal, and autonomous being, which is basically an expansion of the fantasies "inherited from humanism itself" (Wolfe, 2010, p. xv).

2. THE HUMANS

As will be discussed below, *The Humans* responds to all three aspects of the transhumanist enhancement programme as laid out above in the previous section: that it is humankind's destiny, that it is going to make human lives better and more fulfilling, and that it is going to improve the human condition to a godlike station. However, the narrative's resistance to transhumanist fantasies is not of a philosophical posthumanist nature that rejects human exceptionalism but of a neo-Romantic humanist one that seeks to conserve a certain notion of fundamental humanness that transhumanism is ready to abandon.

In his final note at the end of *The Humans*, Matt Haig describes his novel as an attempt to heal himself and the people who experience similar trauma regarding their human selves, adding that this was "the story [he] first wanted to tell. The one that attempted a look at the weird and often frightening beauty of being human" (2014, p. 293). Meanwhile, at the narrative level, the unnamed alien-narrator writes a metafictional preface to his tale in which he directly addresses the silent narratee —its own kind on Vonnadoria— to instruct them in "the true value of human life" (p. x), and then he declares in the opening chapter that "[t]his book, this actual book, is set right *here*, on Earth. It is about the meaning of life and [...] about how to become a human" (p. 3). That is to say, Haig's *The Humans* does not hide it at any level; even his title openly gives it away that the novel is written in praise of being a human. This praise is not exactly of a *homo mensura* kind that openly makes anthropocentric arguments but one that claims merely to celebrate the "frightening beauty" and joy of being human —albeit a privileged Anglo-Saxon male in the twenty-first century UK and US. As part of its attempts to celebrate it, the main plot of the novel concerns the narrator's own conversion story in which an alien from a transhuman utopia discovers the "uniqueness" of human beings and ends up worshipping their "exceptionality." As part of his conversion story, the alien-narrator puts human and transhuman societies and worlds on display and contrasts them with an obvious bias in favour of the human one. It is particularly through this comparison that the novel engages with transhumanist desires and fantasies in order eventually to debunk them.

To challenge transhumanist desires and fantasies, Haig first uses the alien's defamiliarizing gaze to document and appreciate the complex interplay not only of joy, pleasure, love, and purpose but also of imperfections, struggle, lack, and pain in human life in such a way that undermines the transhuman aspirations to become godlike by eliminating the "negatives." As the reader learns from the alien-narrator's descriptions, transhumanists seek to eliminate the seemingly negative forces and elements from this complex structure for the sake of enhancing the human, not realising the fact that it would also eliminate the dialectical balance of this complexity and the processes of creative struggle and self-overcoming. Although such a utopian vision holds intuitive appeal at first glance, its promise of a perfect and easy life without boundaries would at the same time make for a joyless existence of indolence, such as the one on Vonnadoria, where self and subjectivity evaporate. Secondly, and connected with the first, the narrative questions transhumanism's emphasis on rationality and efficiency in its programme to make human lives more fulfilling. Yet, without disregarding the role of reason in human lives, the alien-narrator highlights emotions as the true source of happiness and fulfilment. He compares emotion and pure

reason in terms of their necessity for happiness for the individual, and his experience of both worlds gives him the only licence of authority to draw a legitimate conclusion to this comparison, which falls in favour of emotion over reason and efficiency. Lastly, the narrative addresses the notion of human's destined transformation into transhuman entities and rejects this idea by way of the alien's ultimate conversion in the opposite direction, openly indicating a preference for the former.

The conversion story begins with the alien's mission to Earth to prevent a mathematical breakthrough by Professor Andrew Martin "who had just solved the most significant mathematic puzzle the humans had ever faced [... which] advanced the human race beyond anyone's imagining" (p. 16). Upon noticing Martin's achievement, the Vonnadorians immediately abduct and kill him and then send one of them to Earth under Martin's guise to infiltrate Martin's life and family so as to destroy any remaining evidence of his discovery elsewhere. At first contact, for the alien, humans compare poorly with Vonnadoria. Initially, he perceives humans as primitive and flawed beings driven by irrational emotions and self-destructive behaviour. In his initial account, a human is a "bipedal lifeform of mid-range intelligence, living a largely deluded existence on a small water-logged planet in a very lonely corner of the universe" (p. ix). He further notes that humans are "strange" and that the Vonnadorians "would be appalled by their physical appearance" since humans have "hideous" faces, "primitive external" organs, and "unfathomably pointless eyebrows" (p. ix). It is not only humans' physical presence that disturbs the alien but also their "manners and social customs too" (p. ix). Humans have strange customs like "body shame and clothing etiquette" (p. ix), and they speak a "primitive" language (p. 3) that they only use to hide the things they actually "want to be talking about" (ix). Vonnadorians know humans as

an arrogant species, defined by violence and greed. They have taken their home planet, the only one they currently have access to, and placed it on the road to destruction. They have created a world of divisions and categories and have continually failed to see the similarities between themselves. They have developed technology at a rate too fast for human psychology to keep up with, and yet they still pursue advancement for advancement's sake, and for the pursuit of the money and fame they all crave so much. (p. 46)[†]

In a manner that caps this depreciatory portrayal of humanity, the alien-narrator announces that he is "scared" to be on Earth, to which the hosts reply: "[y]ou have every right to be. You are among the humans" (p. 24). As the story unfolds, though, the alien's initial disdain for these monsters/human beings gives way to a fascination with and appreciation for everything that is human. Through contact and interaction with Professor Martin's family, particularly his wife Isobel and son Gulliver, and with Martin's best friend, the alien starts reconsidering human imperfection and concludes that "that is what beauty was, for humans. Accidents, imperfections, placed inside a pretty pattern. Asymmetry. The defiance of mathematics" (p. 100). Although their lives were imperfect as compared to Vonnadorian mathematical perfection, they experienced joy and happiness more fully as compared to Vonnadorians.

[†] If not otherwise explained, the italics in quotes from *The Humans* are all original, and they are intentionally used by Haig to mark the Vonnadorian hosts' inter-galactic messages which are delivered telepathically to the narrator-alien on Earth.

A large part of the narrative functions as a sort of apology for humans' biological, psychological, and social struggles and imperfections as being indispensable to the complex nature of the human condition. The alien registers them in a range from their simplest forms, like feeling cold, to their most extreme forms, like experiencing death. He arrives on Earth naked in Martin's shape and is at first struck by the physical challenges of an embodied being: "The cold was a shock. The cold hurt my lungs, and the harsh wind beating against my skin caused me to shake. I wondered if humans ever went outside. They must have been insane if they did" (p. 6). For the alien, whose species has long transcended corporeality, being human on Earth is a terrible circumstance. He acknowledges that humans must deal with a harsh and hostile nature. Meanwhile, on Vonnadoria, there is "[t]he eternal light. The smooth, floating traffic. The advanced plant life. The sweetened air. The non-weather" all of which are "the simple splendours [the Vonnadorians] have grown up with" (p. 10). As the alien is further immersed in life on Earth, he struggles to become familiar with the other simple facts of human life like bodily care, safety, natural phenomena, navigating interpersonal relationships, manners, social etiquette, food, sleep, sex, work, and many more. The alien's defamiliarizing gaze on life's simple but incessant difficulties aims brilliantly, especially in the first quarter of the novel, both towards eliciting empathy from the fictional Vonnadorian readers and towards reminding the actual readers (humans) of the struggles, challenges, inconveniences, and all kinds of similar imperfections that they endure day-in and day-out and reminding them of the fact that these forces have become such integral parts of their lives that humans have forgotten to congratulate and compliment themselves for overcoming and surviving them. In light of the transhumanist agenda explained in the previous section, then, the narrative's celebration of the human struggle against life's imperfections as valiant undertakings and essential qualities of the human condition contradicts the transhumanist view of them as limits to be eliminated and shortcomings to be enhanced.

Among these, though, the alien is mostly struck with the fact of death, a concept the Vonnadorians have no notion of. In the opening chapter of the novel, the alien-narrator apologises to his Vonnadorian readership for mentioning "death" a few times since this negative concept sets a "grim tone" for the Vonnadorians (pp. 3-4), whereas for humans, the alien realises, death, and not only death but also the knowledge that one has the power to kill, is a simple daily fact (p. 191). Several chapters in the novel are dedicated to an exploration of these facts of violence, loss, and death, and this exploration is carried out in such a way as to strike the right chord in the hearts of both the real human readers and the fictional Vonnadorian readers exemplified by the alien's following remark: "[W]e may know brief pain, but this did not seem of that type. It reminded me that this was a place of death. Things deteriorated, degenerated, and died here. The life of a human was surrounded on all sides by darkness. How on Earth did they cope?" (p. 20). Such an appeal to emotion – or more precisely, an appeal to pity – by the alien-narrator continues when he refers to the fact of death to explain the failed human progress, saying that "humans have to read books. They actually need to sit down and look at each word consecutively. [...] No wonder they were a species of primitives. By the time they had read enough books to actually reach a state of knowledge where they can do anything with it they are dead" (p. 18). While humans are patted on

the back for enduring a life of imperfections and struggle, the Vonnadorians are dismissed for not needing to face any since, for instance, vis-à-vis the example of reading, the latter can easily “pop a word-capsule” to “chew different tomes simultaneously, or gulp down near-infinite knowledge in a matter of seconds” (p. 18). As the story progresses, the alien-narrator grows to dislike such Vonnadorian comforts and, contrary to transhumanist goals, portrays them as guilty of killing the creative satisfaction that results from overcoming obstacles and imperfections.

In other words, the differences between an imperfect human world and a perfect Vonnadorian world are noted by the alien in such a way that highlights the unique resilience of the human race against all odds. While comparing the two species and their worlds, the alien-narrator admiringly designates humans as role models for their strength of character in contrast to the indolent Vonnadorians, not the other way around —i.e., in a way that would praise the advanced Vonnadorian society for having done away with such imperfections and lacks in the first place. Haig’s alien-narrator seems to make use of every opportunity to praise humans and applaud “human life [as] an act of defiance” (p. 172). This goes as far as mythologising human existence in his following lengthy tribute to human life and its miraculous ways:

You see, when you looked at a human’s face, you had to comprehend the luck that brought that person there. Isobel Martin had a total of 150,000 generations before her, and that only includes the humans. That was 150,000 increasingly unlikely copulations resulting in increasingly unlikely children. That was a one in quadrillion chance multiplied by another quadrillion for every generation. Or around twenty thousand times more than the number of the atoms in the universe. But even that was only the start of it, because humans had only been around for three million Earth years, certainly a very short time compared to the three and a half billion years since life first appeared on this planet. Therefore, mathematically, rounding things up, there was no chance at all that Isobel Martin could have existed. A zero in tento-the-power-of-forever chance. And yet there she was, in front of me, and I was quite taken aback by it all; I really was. (p. 207)

Therefore, once again, as opposed to transhumanism, which seeks “to be a healer of humanity” (Hauskeller, 2016, pp. 121-122), Haig’s alien-narrator sees nothing wrong with being a human as it presently is. Instead, he considers it to be a divine “marvel,” the work of a divine and mystical power that transcends the mathematics that used to govern everything for him. Mathematics stops working when he tries to formulate and calculate human individuality and joy; human life is never as predictable, safe, efficient, comfortable, or logically correct as that of a transhuman Vonnadorian’s, nor is human society. Yet, the alien finds more satisfaction and happiness in what remains outside transhuman perfection. It is, in fact, this quality of human life that makes it valuable, attractive, and sacred for the alien —i.e., its being limited, imperfect, unpredictable, and at times irrational.

As such, he chooses to become human by embracing its imperfections. For instance, the alien-narrator makes the following comparison between the two worlds to argue for the value of the fundamental human condition and to call into question the perfection that transhumanist enhancement aims to achieve. After relating the heavenly perfection on Vonnadoria, he continues to add:

But what happened in Heaven? What did you do there? After a while, didn’t you crave flaws? Love and lust and misunderstandings, and maybe even a little violence to liven

things up? Didn't light need shade? Didn't it? Maybe it didn't. Maybe I was missing the point. Maybe the point was to exist with an absence of pain. Yes, to exist with an absence of pain. Yes, maybe that was the only aim you needed in life. It certainly had been, but what happened if you'd never required that aim because you were born after that goal had been met? (p. 174)

For the alien who has never experienced imperfection or struggled with anything, their absence becomes a problem in itself. Without imperfections to struggle with or the room that an incompleteness leaves for creative self-fashioning, heaven becomes a boring flatness. It neither rewards nor satisfies its inhabitants. This eventually becomes one of the reasons why the alien-narrator is drawn to human imperfection and moves away from Vonnadorian transhumanist mathematical perfection and certainty.

Similarly, he chooses to become a human by embracing its irrational aspects. When he takes Gulliver's revenge by viciously attacking his bullies at school, for instance, he says: "[o]n Vonnadoria I had never done anything so vindictive. Nor had I ever felt quite so satisfied" (p. 184). Acting against his better judgment and rational thinking, or simply put, acting with impulse and emotion awakens something within the alien. He feels good to have pursued self-interest and self-satisfaction, both of which go against his initial Vonnadorian perspective on the self or the individual and would be better explained by Nietzschean will-to-power. Elsewhere in the narrative, upon entering Professor Russell's home office, the alien remarks: "I looked around at all the certificates on the wall and felt thankful to come from a place where personal success was meaningless. [...] I don't have a name. Names are a symptom of a species which values the individual self above the collective good" (p. 90). Yet, later on, after spending some time among humans and within a human body, he makes decisions that are not only very personal and for personal success but also very irrational and juvenile, let alone the fact that he enjoys doing so.

In the same way, he enjoys the unpredictabilities this irrationality might entail, such as the predicament he finds himself in after Gulliver's death. He feels a new kind of joy and satisfaction when he goes against all Vonnadorian logic to resurrect Gulliver by using his "gifts." When Gulliver falls from the roof and dies, the alien checks for his pulse and finds none; he concludes that Gulliver "was dead" (p. 170). With his super-senses, he notices that Gulliver's body temperature is already dropping, and he thinks that "[r]ationally, [he] should have resigned [himself] to this fact" (p. 170). Yet, he finds that he cannot let go; and he notes: "I knew that the whole of human history was full of people who tried against the odds. Some succeeded, most failed, but that hadn't stopped them. Whatever else you could say about these particular primates, they could be determined. And they could hope" (p. 170). Then, he once again prefers emotion to rationality:

And hope was often irrational. It made no sense. If it had made sense it would have been called, well, sense. The other thing about hope was that it took effort, and I had never been used to effort. At home, nothing had been an effort. That was the whole point of home, the comfort of a perfectly effortless existence. Yet there I was. Hoping. Not that I was standing there, passively, just wishing him better from a distance. Of course not. I placed my left hand – my gift hand – to his heart, and I began to work. (p. 171)

With this incident, the alien is ultimately attempting to prove its readers – both the real human readers and the fictional Vonnadorian ones – that the individual, his personal needs, or his

personal benefits might get prioritised and that there is more to life than mathematical certainty, efficiency, rationality, and logic. Therefore, once again, the narrative goes against transhumanist beliefs and objectives. It argues that the fact that something seems irrational, senseless, or illogical does not directly necessitate or prove the need for its elimination, nor should this elimination necessarily be considered an enhancement for the better.

Finally, he chooses to become a human by embracing its ultimate biological limits. Indeed, on the first morning of his irreversible conversion into a human being, the alien makes the following note: "I awoke feeling terrible. My eyes itched with tiredness. My back was stiff. There was a pain in my knee, and I could hear a mild ringing. Noises that belonged below a planet's surface were coming from my stomach. Overall, the sensation I was feeling was one of conscious decay. In short, I felt human" (p. 196). Contrary to transhumanism, which views decay as a biological limit, the alien does not regret his choice. His highly neutral and brief statement at the end of the quote indicates that to slowly decay is merely and in point of fact what it means to be a human: it is not something to deny, change, or eliminate but something to embrace in a way to make one's peace with one's own and essential humanity. This is further explored in a chapter entitled "Where we are from" in which the alien compares human society with that of Vonnadonia (pp. 95-96). Epitomising the transhumanist aspirations for godlike existence, the members of the Vonnadonian society in the novel are all-knowing, omnipresent, immortal, and self-sufficient. They have long done away with necessity, sustenance, limits, or concerns of corporeality; they have only two, and for that matter, godlike concerns: "[t]he advancement of mathematics and the security of the universe" (p. 269). The transhumanist plan for humankind, with his limitless ambitions —the sources of which Irina Deretić finds in Protagoras' mythos (2016, pp. 22-24 & passim)—, is to radically transgress all boundaries to re-imagine and re-create himself as just that, a god. Indeed, Hauskeller argues that transhumanists would actually "prefer to be gods rather than cyborgs" (2016, p. 163). Pauliina Remes (2016) explains the ideal to become godlike as a desire to become an "invulnerable being untouched by worldly desires and contingencies" (p. 74). Yet, she suspects it is "a breach of categories" and "an unrealistic and inhumane ideal to become another kind of creature" (p. 74). Remes continues to criticise this ideal, saying, "[o]ne may wonder what the ethical benefits of such a goal are: The best life for human beings would be a life that actually does not resemble a human living at all, and would not, thus, be an actualisation of humanity or its best part, but an abandonment of it" (p. 74). When the alien gives up his godlike immortality and purposefully embraces human decay, then, the narrative makes its human readers question the validity and desirability of the whole transhumanist agenda. After all, as Remes has it and the alien-narrator would like the reader to acknowledge, this breach of categories may lead humanity to ruin, contrary to what transhumanists envision: if there is no joy beyond that point of no return, no love, or no self, would it not make heaven into a prison house of predictability and loneliness?

As such, after contrasting the two worlds, the alien-narrator gives up all his powers, comfort, and immortality to live a life on Earth —which equals merely the blink of an eye compared to eternity— among the people whom he now considers to be his family. When the hosts call him and say that "[he] must come home," he refuses to abide because, he says, "[he] never had a family"

on Vonnadoria (p. 178). He chooses human mortality *for* its imperfections and limits because the complexity they provide for an individual makes him happier or, as he likes to quote Emily Dickinson, his favourite poet: “That it will never come again, Is what makes life so sweet” (p. 206). He chooses the “warmth” he feels when he experiences solidarity with other human beings in the face of the imperfections and struggles attached to the human condition. He relates “the pathos of [...] being a mortal creature who was essentially alone but needed the myth of togetherness with others. Friends, children, lovers. [...] It was a myth you could easily inhabit” (p. 148). His resolution at the end of the novel sums up his conversion:

[D]istant suns and planets shone above me, like a giant advert for better living. On other, more enlightened planets, there was the peace and calm and logic that so often came with advanced intelligence. I wanted none of it, I realised. What I wanted was that most exotic of all things. I had no idea if that was possible. It probably wasn't, but I needed to find out. I wanted to live with people I could care for and who would care for me. I wanted family. I wanted happiness, not tomorrow or yesterday, but now. What I wanted, in fact, was to go home. (pp. 290-291)

Clearly, the advert that the alien is talking about is an advert for an enhanced transhumanist future like that of Vonnadoria. The fact that he gives up the transhumanist promise of happiness for “tomorrow” and opts for the sort of happiness he can find “now” in his imperfect human life and with his family at home becomes the ultimate verdict of the narrative on the transhumanist enhancement programme. In that sense, the alien-narrator's resolution exposes the quasi-universals of transhumanist arguments as mere assumptions and points out the inherent controversies of trying to determine an entire species' perception of happiness.

Although the life on Vonnadoria depicted by the alien seems to have satisfied all the fantasies of transhumanism as laid out in the previous section, it still falls short of producing a “happy” society. The alien-narrator's discrediting depictions of his own transhumanist society align well with critics of transhumanism such as Michael Hauskeller who criticises transhumanism's techno-reductionism by saying that “[i]t is assumed that we already know the end and we all agree on the desirability of it, so that we only need to discover the appropriate means for achieving it. In other words, even if we do not yet know how to make better humans, we *do* know what would make a better human. But do we really?” (2013, p. 3). Indeed, arguments for the desirability of human enhancement appear to rely on the premise that “individuals will regard their own quality of life as higher when their emotional, physical, and intellectual abilities are enhanced and their healthspans are extended. Whoever commands greater capacities and remains alive longer in a healthy condition generally leads a more comfortable life” (Sorgner, 2020, p. 12). Yet, Hauskeller once again argues, “we cannot, or should not, think of the better human as the (in a subjective sense of the word) *happy* human” (2013, p. 187, *emphasis* original). Hauskeller is suspicious of the transhumanist promise to make human lives ‘wonderful beyond imagination,’ and, he states, “even if they will be one day, in the sense that all worries and all suffering will have vanished from human experience, it is not obvious that this would be good for us” (2013, p. 187).

It is suggested in the narrative that it is not evident if a transhumanist revolution would in fact bring fulfilment or happiness since, as exemplified by the alien's disavowal of his “perfect” society, in the hopes of providing a happier and more fulfilling life for humans by removing limits

and imperfections, that revolution would at the same time eradicate, together with those limits and imperfections, the joy, pleasure, love, caring, and empathy that exist as their complements to make up a complex totality. Their removal is seen to disrupt the dialectical balance and rhythm of the human condition, which arranges itself in complementary opposites by replacing it with a monistic version that eliminates certain forces and conditions within that complexity with a dedicated belief in the validity of its choices. The alien discusses this with Gulliver at the end of the novel and describes Vonnadonia as follows:

Well, just existing is different. No one dies. There's no pain. Everything is beautiful. The only religion is mathematics. There are no families. There are the hosts – they give instructions – and there is everyone else. The advancement of mathematics and the security of the universe are the two concerns. There is no hatred. There are no fathers and sons. There is no clear line between biology and technology. And everything is violet. [...] It's dull. It's the dullest life you can imagine. Here, you have pain, and loss, that's the price. But the rewards can be wonderful Gulliver. (p. 269)

Without the price, there seems to be no reward; where there is no imperfection or necessity, there is also no satisfaction or happiness. Haig seems to be arguing –incorporating Lacanian and Nietzschean concepts in the background of his notion of *human*– that without desire, a will-to-power, or some creative struggle, there is no human self or subject. Tomáš Sigmund (2021) argues for similar conditions that are necessary for subjectivity by referring to Hannah Arendt's philosophy. He states that although transhumanism considers the human condition to be “loaded with necessities and duties” and although it promises to “provid[e] man with the full autonomy, removing every necessity and barrier to his free will,” those barriers, necessities, and duties are what makes us human (p. 65). He points out that humans need those necessities and duties so that they can act upon them because “[m]en are free as long as they act. Action means the ability to begin something new. [...] Action includes both speech and action and allows man to disclose himself to others and to distinguish from others as a unique individual” (p. 66). Therefore, Sigmund concludes, “[t]ranshumanists have lost the respect for intentionality, bodily existence, freedom, involvement and other phenomena that characterise human existence in the world” (p. 76). The overall argument of the comparison is hence that although the transhumanist programme envisions and promises a better future for humanity, becoming transhuman seems to lead to a “transgression, or a point of no return from which humanity will suffer a most grievous, irretrievable loss” (Lilley, 2013, p. 18). What is transgressed and lost in the process is nothing other than human subjectivity and humankind's fundamental humanity, which, in the eyes of the transhuman alien-narrator, are in fact the most rewarding and valuable aspects of the human world.

In addition to these aspects of being human, the narrative addresses the notion of human emotions. The alien-narrator slowly discovers that humans' remedies for the struggles of being human are emotions. He learns that above everything else, humans rely on emotions to survive and thrive. In contrast to their absence in life on Vonnadonia, which is ruled by pure “*mathematical certainty*” and “*logic*” that always define “*what needs to be done*” (p. 46), the alien notes that “emotions have a logic. Without emotions humans wouldn't care for each other, and if they didn't care for each other the species would have died out. To care for others is self-preservation. You

care for someone and they care for you" (pp. 177-178). The alien first notices humans' care for each other and how their emotions bind them together when he kills Professor Martin's rival colleague Professor Russell. The reader learns that Russell must be disposed of because apparently Martin had sent the proof of his mathematical discovery to Russell just before he was abducted. In this scene, while Russell's wife is trying helplessly to tend to her dying husband on the floor, the alien thinks that

[a]s I watched her I felt a strange sensation. A kind of longing for something, a craving, but for what I had no idea. I was mesmerised by the sight of this human female crouched over the man [...] His head was on her knee. She kept caressing his face. So this was love. Two life forms in mutual reliance. I was meant to be thinking I was watching weakness, something to scorn, but I wasn't thinking that at all. (pp. 93-94)

Faced with human love and care, which are romantically depicted as immeasurable, the alien finds it difficult to interpret this human quality at first. More importantly, he registers a lack in his own life; a lack he had not known existed. Later, the alien himself experiences similar emotions when Isobel treats and dresses his wounds after Gulliver attacks the alien while sleepwalking. The alien notes his satisfaction in being taken care of and says: "[...] she had cared for me. No one in the universe cared for me. (You didn't did you?) We had technology to care for us now, and we didn't need emotions. We were alone. We worked together for our preservation but emotionally we needed no one. We just needed the purity of mathematical truth" (pp. 127-128). The alien-narrator further explains: "[i]t still felt strange, and new, having someone be worried about me. I didn't fully understand this concern, or what she gained by having it, but I must confess I quite liked being the subject of it" (p. 153).

As the alien states, even though human love and care are at odds with Vonnadorian mathematical logic, such emotions slowly conquer the alien, without it fully realising what was happening (p. 109). In the end, it becomes emotions that make the alien, who "belong[s] to the most advanced race in the known universe" (p. 9), regard humans as superior and admirable beings and give everything up and convert to the human side. This, in a quite heroic and victorious gesture reminiscent of romances where the hero saves the girl and saves the day, leads to the alien defying the Vonnadorian hosts. Even though the hosts insist that Isobel and Gulliver need to be killed since mathematical certainty requires so, the alien lets his newly-found emotions guide him and ends up refusing these orders. He gives up his "special powers" and permanently becomes a human to live and die in Professor Martin's snatched body. Then, he fights against the next Vonnadorian alien who is sent to finish the assignment and manages to kill it, one of his own kind. Finally, after a period of being forced away from home – which is what Professor Martin's family now means for the alien –, he reunites with Isobel and Gulliver to lead a happy life. This marks the final words of the novel's last chapter entitled "Home" where the alien-narrator quotes lyrics from Talking Heads's song "This Must be the Place:" which says: "Home – is where I want to be / But I guess I'm already there" (p. 291).

3. CONCLUSION

All in all, Matt Haig's portrayal of a trans-posthuman alien's willing conversion into a human being is a story of resistance against the transhumanist effacement of the neo-Romantic

human, who is very much a product of his struggles, imperfections, subjectivity, and emotions. It is a story about exposing transgressive transhuman fantasies and replacing them with the joy of being human, or as the alien-narrator describes it, “the beautiful melancholy of being human, captured perfectly in the setting of a sun” (p. 282). It is a story about celebrating the human ability and capacity to look at sunsets with eyes “blurred by tears” and see the “beauty” of their “transfixing” colours and be “hypnotised by them” (p. 282) contrary to the experience of a transhuman for whom “a sunset [is] nothing really but the slowing down of light” and for whom the colours do not produce an emotional response but a rational one that only aims to explain but not to enjoy them (p. 282). Unlike the Vonnadorian vision of seamless rationality and perfection, Haig’s narrative finds value in the complexities and unpredictabilities of being human. Through its emphasis on emotion, fragility, and relationality, *The Humans* champions a humanist response that holds life’s imperfections as essential to beauty and fulfilment.

As such, this study aimed to show the ways in which Haig’s *The Humans* responds to transhumanism and its attempts to establish enhancement as the only meaningful and possible destiny for humankind. Haig’s portrayal of a character who ultimately rejects technological transcendence for an “imperfect” life encourages readers to reflect on humanity’s current trajectory in an era marked by rapid advancements in artificial intelligence, biotechnology, and autonomous systems. By humanizing the alien and alienating the transhuman, Haig invites us to question the ethical and existential costs of transhumanist pursuits. Giving his alien-narrator the authority to speak for both human and transhuman worlds, Haig is able to interrogate transhumanist claims to know what humanity needs to have better and more fulfilling lives.

Yet, it is not that the civilisation of Vonnadoria in the novel collapses or turns into a dystopia; hence, it is not a fully-fledged project to crusade against transhumanism. Nor is it an ambition to celebrate human exceptionality and to reestablish an anthropocentric view of the universe ruled by the dictum of *homo mensura*. It merely questions the transhumanist aspirations to become godlike and the confidence and readiness with which they are embraced. As a cautionary narrative, it suggests that in the quest to overcome boundaries, humans must be wary of ideals that might render humanity obsolete. *The Humans* thus serves as a critical reflection on humanity’s present and a call to preserve the aspects of humanity that make life meaningful. It can be read as a suggestion to reroute humanity’s advancement from a direction that would transgress and breach categories to a direction that returns to “the true value of human life” as the alien-narrator puts it (p. x). As was quoted earlier, it is Haig’s attempt to show “the weird and often frightening beauty of being human” (p. 293). According to Haig’s portrayal, human happiness and fulfilment relies, as his oxymoron in this statement indicates, on the complex and complementary aspects of the human life where imperfections are complemented by creative struggles, and both those imperfections and the struggles attached to them are complemented by human emotions and experiences of love and solidarity, finally producing the unique joy and beauty of being human.

REFERENCES

- Bostrom, Nick. (2003). Human Genetic Enhancements: A Transhumanist Perspective. *The Journal of Value Inquiry*, 37(4), 493–506. DOI: 10.1023/b:inqu.0000019037.67783.d5
- Bostrom, Nick. (2013). Why I Want to be a Posthuman When I Grow Up. In Max More, & Natasha Vita-More (Eds.), *The Transhumanist Reader* (pp. 29-55). Wiley Blackwell.
- Clark, Andy. (2013). Re-Inventing Ourselves: The Plasticity of Embodiment, Sensing, and Mind. In Max More, & Natasha Vita-More (Eds.), *The Transhumanist Reader* (pp. 113-127). Wiley Blackwell.
- Coursen, Jerry. (2011). "Against Species Extinction Transhumanism and Contemporary Technological Culture." In Hava Tirosh-Samuelsen, & Kenneth L. Mossman (Ed.s), *Building Better Humans?: Refocusing the Debate on Transhumanism* (pp. 417-439). Frankfurt am Main: Peter Lang Edition.
- Deretić, Irina. (2016). "On the Origin and Genesis of Humans and Other Mortals in Plato's Protagoras." In Irina Deretić, & Stefan Lorenz Sorgner (Eds.), *From Humanism to Meta-, Post- and Transhumanism?* (pp. 21-36). Frankfurt am Main: Peter Lang Edition.
- Dinerstein, Joel. (2006). Technology and Its Discontents: On the Verge of the Posthuman. *American Quarterly*, 58(3), 569-595. <https://www.jstor.org/stable/40068384>
- Ferrando, Francesca. (2019). *Philosophical Posthumanism*. London: Bloomsbury.
- Ferrando, Francesca. (2013). Posthumanism, Transhumanism, Antihumanism, Metahumanism, and New Materialisms Differences and Relations. *Existenz*, 8(2), 26-32. <https://existenz.us/volumes/Vol.8-2Ferrando.pdf>
- Foucault, Michel. (2005). *The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences*. London: Routledge.
- Haig, Matt. (2014[2013]). *The Humans*. Edinburgh: Canongate.
- Hauskeller, Michael. (2013). *Better Humans?: Understanding the Enhancement Project*. Durham: Acumen.
- Hauskeller, Michael. (2016). *Mythologies of Transhumanism*. Cham: Palgrave Macmillan.
- Herbrechter, Stefan. (2013). *Posthumanism: A Critical Analysis*. London: Bloomsbury.
- Huxley, Julian. (1957). *New Bottles for New Wine*. London: Chatto & Windus.
- Lilley, Stephen. (2013). *Transhumanism and Society: The Social Deabte Over Human Enhancement*. New York: Springer.
- Mahon, Peter. (2017). *Posthumanism: A Guide for the Perplexed*. London: Bloomsbury.
- Nayar, Pramod K. (2014). *Posthumanism*. Cambridge: Polity.
- Plato. (2014). *Theaetetus*. (John McDowell, Trans.) Oxford: Oxford University Press.
- Ranisch, Robert, & Sorgner, Stefan Lorenz. (2014). "Introducing Post- and Transhumanism." In Robert Ranisch, & Stefan Lorenz Sorgner (Eds.), *Post- and Transhumanism: An Introduction* (pp. 7-27). Frankfurt am Main: Peter Lang Edition.
- Remes, Pauliina. (2016). "'For Itself and From Nothing': Plotinus' One as an Extreme." In Irina Deretić, & Stefan Lorenz Sorgner (Eds.), *From Humanism to Meta-, Post- and Transhumanism?* (pp. 71-88). Frankfurt am Main: Peter Lang Edition.

- Ritchie, Barry G. (2011). In Hava Tirosh-Samuelsen, & Kenneth L. Mossman (Ed.s), *Building Better Humans?: Refocusing the Debate on Transhumanism* (pp. 357-377). Frankfurt am Main: Peter Lang Edition.
- Ross, Benjamin. (2020). *The Philosophy of Transhumanism: A Critical Analysis*. Emerald Publishing.
- Sigmund, Tomáš. (2021). "Senseless Transhumanism." In Wolfgang Hofkirchner, & Hans-Jörg Kreowski (Eds.), *Transhumanism: The Proper Guide to a Posthuman Condition or a Dangerous Idea?* (pp. 65-78). Cham: Springer.
- Sorgner, Stefan Lorenz (2020). *On Trans-humanism*. (Spencer Hawkins, Trans.) Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press.
- Wolfe, Cary. (2010). *What is Posthumanism?* Minneapolis: University of Minnesota Press.

False Reality and Frontier Myth in *Waiting For The Barbarians* and *The Tartar Steppe*

YASİN ACAR^{1*}

Abstract

In borderlands where different cultures interact, the lines dividing 'the civilised' and 'the uncivilised' emerge both physically and symbolically. As borderlands are ascribed with a litany of meanings about what 'civilisation' is, they are divided by these seen and unseen boundaries. Through this separation, a third space of interaction emerges between two opposing components, in which one culture typically dominates over the other. The dominant frontier settlers' culture always fears the threat posed by the 'barbaric' exterior beyond this space, anticipating a danger to its own existence. Consequently, the mission of the frontier settlers becomes the establishment of a liberated territory for the preservation of civilisation. These encounters between 'the civilised' and 'the uncivilised' produce myths integrated into the dominant culture, such as in the old Western narratives between a courageous cowboy and a treacherous Indian, in which one side is glorified while the other is undermined. The space created within this area offers fertile ground for different narratives, often demonising the inferior 'othered' subject. The representation of the othered subject is embedded into the very culture that produces it. As a result, the study of this representation offers new insights about how such ideas are formed. In this paper, I aim to analyse the frontier myth as developed by Richard Slotkin and frontier orientalism as proposed by Andre Gingrich, focusing on the creation of a liberated territory between two opposing cultures and the recurring myths inherent to imperialist culture, as illustrated in J. M. Coetzee's *Waiting For the Barbarians* and Dino Buzzati's *The Tartar Steppe*. I will further analyse the concept of propaganda and underline how it works in effecting the creation of false realities in the aforementioned works in imperialist settings. My objective is to combine Slotkin's and Gingrich's theories and to apply these to the selected works by highlighting the role of propaganda in the creation of a false reality.

Keywords: frontier myth, barbarians, imperialism, border, false reality

TATAR ÇÖLÜ VE BARBARLARI BEKLERKEN ESERLERİNDE ÖNCÜ MİTİ VE SAHTE GERÇEKLİK

Öz

Farklı kültürlerin etkileşim içinde olduğu sınır bölgelerinde, 'medeni olan' ile 'medeni olmayan' arasındaki çizgiler hem fiziksel hem de sembolik olarak ortaya çıkar. Medeniyetin ne olduğu ile ilgili anlamlar, sınır bölgelerine atfedildiği için bu bölgeler hem görünür hem görünmez hudutlarla bölünürler. Bu şekilde meydana gelen ayırım sebebiyle, iki karşıt bileşen arasında, birinin

¹ Batman University, School of Foreign Languages, yasin.acar@batman.edu.tr ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5243-7464> Istanbul Yeni Yuzyil University, Department of English Language and Literature, A PhD Candidate.

diğerine üstünlük sağladığı üçüncü bir etkileşim alanı oluşur. Sınırlara yerleşenlerin daha baskın olan kültürü, bu etkileşim alanının ötesindeki yani dışarıdaki 'barbarlardan' gelecek tehditlerden korktuğu için daima kendi varlığına karşı bir tehlikeden endişe etmektedir. Böylece sınır yerleşimcilerinin görevi, medeniyetin korunması için kurtarılmış bir bölge oluşturmak haline gelir. 'Medeni olan' ile 'medenî olmayan' arasındaki her türlü etkileşim sonucunda, baskın kültürün bir parçası olan mitler ortaya çıkar. Örneğin Amerikan Eski Batı hikayelerindeki cesur kovboy ile hain Kızılderili arasındaki çatışma gibi bir tarafı yüceltirken diğerini küçümseyerek oluşturulan mitler bunlardan biridir. Etkileşimin yoğun olduğu bu üçüncü alan, aşağı görülen ve 'ötekileştirilen' kültürün öznesini şeytan gibi gösteren anlatılara oldukça açık olur. Ötekileştirilen öznenin temsiliyeti, kendisini yaratan kültürün içine işlemiştir ve sonuç olarak da bu temsiliyetin incelenmesi, bu özne ile ilgili fikirlerin nasıl oluşturulduğunun anlaşılmasında oldukça faydalıdır. Bu çalışmada, Richard Slotkin tarafından geliştirilen Öncü Miti ile Andre Gingrich tarafından tasarlanan Öncü Şarkiyatçılığı teorilerini, iki karşıt kültür arasındaki kurtarılmış bölgenin yaratılması ve emperyalist kültürün yinelenen mitleri bağlamında, John Maxwell Coetzee'nin *Barbarları Beklerken* ve Dino Buzzati'nin *Tatar Çölü* adlı eserlerinde incelemeyi amaçlıyorum. Ayrıca propaganda kavramını irdeliyor ve emperyalizmi ele alan bu söz konusu eserlerdeki sahte gerçekliğin yaratılmasında, propagandanın nasıl işlediğini çözümlenmeyi hedefliyorum. Amacım, Slotkin'in ve Gingrich'in teorilerini birleştirmek ve bunları seçili eserlere uygulayarak, sahte gerçekliğin yaratılmasında propagandanın oynadığı rolün altını çizmektir.

Anahtar sözcükler: öncü mit, barbarlar, emperyalizm, sınır, sahte gerçeklik

INTRODUCTION

"We're going to confront the national-security crisis on our southern border. And we're going to do it one way or the other... we have an invasion of drugs, an invasion of gangs, an invasion of people."

Donald Trump, White House Speech,
15th February 2019 (quoted by Lach, 2019)

Human history is full of conflicts based on binaries, between the self and the other, the similar and the different, black and white, believer and non-believer, civilised and uncivilised, and so on. To explain the existence of 'the other', one creates a notion that differentiates the self from the other, and most of the time, disparages its perceived opposite. Dominant power shapes the image of this 'othered' subject according to its own gains because power needs these kinds of fragmentations to preserve its existence. Expectedly, this results in the centralisation of power and it enables authorities to exercise a strict form of control over their subjects. In *The Tartar Steppe*, Buzzati depicts an empire that demonises and fears barbaric tribes, which form a threat to the 'civilisation' it represents. The Empire constantly anticipates danger coming from the invisible hordes of murderous barbarians. In *Waiting For the Barbarians*, Coetzee also describes a similar picture, with the added instrument of torture which is used to brutalise the native population. Both of these empires fear the invisible yet somehow perceived threat from the 'uncivilised' other, and feed on the image of the murderous barbarian to continue their hold on

society. Their success in creating and maintaining their authority is dependent on the functioning of myths, especially the 'frontier myth', which concentrates the 'civilised' imperial identity as opposed to its 'savage' other. The frontier myth is functional in the analysis of how imperial ideology affects the creation of a false reality, as it helps to uncover the fictitious nature underlying the assumptions of the 'civilised self' about the 'uncivilised other'.

Richard Slotkin, the American critic and scholar who developed the term 'frontier myth', asserts that the earlier American borderlands of the 18th century have been mythologised in the cultural imagination of the Americans, as places of freedom and individuality. Consequently, the image of borderlands suggests more than the sole idea of 'barbarians coming from the borders to attack us', as it can be observed in the quotation from the speech of the 45th US President Donald Trump. Trump declares that the US borders are to be protected for the sake of the American nation as they separate 'us' from 'them'. Trump invokes the centuries-old myth of the 'savages' beyond the border, and underlines the impending threat to 'civilisation', by relying on the perceived differences of race and culture between Americans and Mexicans. Borders need to be crossed not by the 'uncivilised' as it would become a menacing 'invasion' of darkness, but by the 'civilised' to spread democracy and freedom to those who lack these blessings. The frontier myth, although American in origin, is so much ingrained into Western societies that a similar notion, 'frontier orientalism', has been put forward by Austrian scholar Andre Gingrich. Gingrich suggests that the West shapes its identity in opposition to the East, appropriating the perceived differences of 'self' against the 'other'. In this article, the frontier myth and frontier orientalism will be utilised in the analysis of how borderlands are perceived in the selected literary works. In *The Tartar Steppe*, there is an incessant wait for the barbarian attack that never materialises. Fort Bastiani, the military stronghold of the Empire, stands out as a symbol of light against the darkness of the barbarous Northern Kingdom neighbouring it. While there has been a relative peace between the Empire and the Northern Kingdom, the threat and the consequent fear of an immediate attack stay in the memory of the inhabitants of Fort Bastiani. The frontier myth is useful in understanding how this false reality is created. Similarly, in *Waiting For the Barbarians*, the other is demonised and always expected to assault the people of the Empire in Coetzee's work. The 'uncivilised' other is attributed qualities that directly oppose those of the 'civilised' white settlers in the unnamed frontier town, such as being lazy and immoral. Both Gingrich's and Slotkin's theorisations will be utilised in the analysis of these works to understand the functioning of myths about the other, and to underline how these myths shape the false reality created consequently.

THE FRONTIER MYTH, FRONTIER ORIENTALISM AND FALSE REALITY

Myths are in our collective memory, and they are based on both experience and imagination. They are a part of the discourse that we use every day. French anthropologist Claude Levi-Strauss suggests that "language is myth" because myth is produced in language and reproduced in collective memory over long periods of time (Strauss, 1955, p. 430). One of the most persistent myths in the western world is the frontier myth. The frontier, the place that divides the civilised (the familiar) from the uncivilised (the unfamiliar), is the area where conflict arises between two

opposing ends. An American historian of the late 19th century, Frederick Jackson Turner, in his theorisation that is commonly known as 'Frontier Thesis', argues that earlier American settlers define the frontiers by drawing a border between their civilisation and the unknown wilderness that stretches beyond it. According to Turner, these settlers are the pioneers of American democracy because they help both to determine the boundaries of the country and to spread the American ideal (1920, p.74). Turner philosophises over the progressive movement of these pioneers who roamed through the mid-western wilderness, stressing that they possess the real 'American' spirit. He states that they symbolise the independent individualism which is the base of American democracy (Turner, 1920, p. 38). Turner relies heavily on myths to support his argument, taking his lead from "a mythical conception of the West as the Garden of the World that had slowly taken form through many decades as an imaginative interpretation of the westward movement" (Smith, 1950, p. 4). This understanding of continuous progress is inherent in Western societies, as scientific advancement is the most valued investment in the USA and many European countries. Turner involves other mythical elements in his theorisation of the frontier, such as rebirth and rejuvenation, which gives rise to the emergence of an ideal America (Limerick, 1987, p. 82). He suggests that the frontier is a space where civilisation and its opposite, the wilderness, meet, and this contact allows the American society to regenerate and renew itself through violence inflicted upon the 'uncivilised' and the surrounding nature. Turner's conceptualisation of progress in mythical terms has been criticised by scholars who deconstructed his work in the twentieth century. One of these scholars, Richard Slotkin, elaborates on Turner's theory and points out that a "frontier myth" arises from this idealisation of nationhood (1998, p. xvii). Slotkin argues that the encounters between American settlers (of European origin) and native Americans in the borderlands provide the basis for such myths to arise as the hero American cowboys fighting against "the savages of the plain" (1998, p. 9). Such myths help to make the general public undermine the violence inflicted upon the native Americans and other oppressed groups because the American settlers are believed to be fighting for the noblest causes of democracy and freedom. Slotkin starts off from Turner's suggestion of the frontier as a space of boundless possibilities and proposes that Turner's theory has given expansionists, like 26th American president Theodore Roosevelt, the ideology they need to develop their aggressive policies, forming the base of American foreign policy onwards (1998, p. 52). Slotkin criticises the ambitious and enterprising spirit of the government policies of the USA, which takes its base from Turner's theory of the frontier: "In America, the frontier myth was continually reshaped and revalued by the ongoing process of adjustment to American conditions." (2000, p. 447) Slotkin suggests that continuous use of violence and aggression is justified in the name of progress by the Americans. The West, symbolising advancement, boldly conquers the East, the undeveloped and the uncultivated. This full authority to exert power over the other is given as a natural attribute to the 'civilised' and it entails the responsibility to correct the ones that are not civilised. For example, bringing democracy and freedom to the ones who lack it is the notion that American presidents followed in their administration during the 20th century and onwards. This can be evidenced in the style of speech that many American presidents use, such as the 43rd American president George W. Bush, who proposed similar arguments when the US attacked Afghanistan and Iraq after 9/11

events. Again, the courageous American heroes were taking over the mission of civilising the barbaric nations with their democracy and introducing them to such superior socio-political systems as theirs. Probably by a slip of the tongue or just out of sheer insensitivity, Bush called their war on terror a “crusade” (Waldman, 2001). Thus, he referred to the centuries-old myth of the Crusaders bringing their civilised ideas to the east by invading the oriental land but in fact wreaking havoc on the occupied countries.

The idea that borders divide civilisation and its other is prominent in Western society in general. Andre Gingrich states that always expecting a threat from the other or the “oriental” is inherent in both American and European cultures, because there is a perceived difference in terms of culture between western European countries and Middle-Eastern Muslim countries, which Gingrich defines as “frontier orientalism” (2015, p. 60). This type of thinking creates “an eternal ‘we’ that is in direct, close confrontation with the ‘Oriental’” (p. 61). However, its difference from other types of orientalism is that it is very close, at the border and always posing a threat to civilisation. The West gathers its data from the close encounters that have been made with the East; and orientalist thinking of the East, as Edward Said proposes it, arises out of these encounters, attributing features to the unknown other. Said applies Foucault’s theory of discourse to postcolonial context in *Orientalism* and suggests that the image of the other is created by the language the West uses to describe the Orient, its ‘other’ (Loomba, 2005, pp. 55-56). According to Said, the Orient does not constitute a geographical entirety, it is rather a concept that separates the civilised ‘we’ (as the subject) from the uncivilised ‘them’ (as the object):

A group of people living on a few acres of land will set up boundaries between their land and its immediate surroundings and the territory beyond, which they call “the land of the barbarians.” In other words, this universal practice of designating in one’s mind a familiar space which is “ours” and an unfamiliar space beyond “ours” which is “theirs” is a way of making geographical distinctions that can be entirely arbitrary. (Said, 2003, p. 55).

The distinction between ‘us’ and ‘them’ creates a “fictional reality” which Said stresses by pointing out the imaginary nature of this creation (2003, p. 58). And, usually in orientalism, the ‘other’ is exotic and far away, therefore it is much fantasised upon. However, in frontier orientalism, the foreign subject is very close at hand and able to cause harm to ‘us’. Consequently, it is ingrained in the thinking of everyday life. Gingrich suggests that frontier orientalism is an essential part of “folk culture” and featured in its myths defining the very fabric of communal and national character of a people, and in Gingrich’s example, it is the Austrian society (2015, p. 63). Frontier orientalism gives the necessary means to dominant power to discriminate against the perceived other, and as in frontier myth, it provides the justification for violence inflicted upon those who are seen as threats to civilisation.

Power creates its own version of reality by utilising the myths about the dangerous, uncivilised other. In the frontiers, this false reality is formed as a result of justifying the self and demonising the other. Since reality can be easily manipulated, it can result in the adoption of distorted interpretations of events, groups of people, nations, and so on. Slavoj Žižek uses the term ‘false reality’ to describe the complex web of social, cultural, political, and economic relations that

shape how people perceive the world. Žižek highlights the manipulation of reality in *Welcome to Desert of Real* with the example of the attack carried out over the World Trade Centre by Militant Islamist Organization, Al-Qaeda: “[...] when we watched on TV screen the two WTC towers collapsing, that it became possible to experience the falsity of the ‘reality TV shows’: even if these shows are ‘for real,’ people still act in them - they simply play themselves...” (Žižek, 2013, p. 37). Žižek suggests that false reality is created by ideology which tampers with public perception and makes people miss the truth behind falsified information. Ideology creates this false reality by latently imposing certain ways of thinking and acting, and people believe that their actions and thoughts are solely their own, without any manipulation whatsoever. What we perceive to be our own is actually a distorted version of the truth, and as a result, we accept specific social norms and power structures as naturally existing. Within the specificity of the borderlands, the imperial power creates its own enemy through patriotic discourse that pervades almost every way of thinking. Individuals are just players in the false reality of an impending doom, which is illustrated in *Waiting For the Barbarians* and *The Tartar Steppe*, because they act out their roles without questioning. Reality, as a result of its easily-manipulated nature, can only be determined if it is real or not, according to the person who has produced it. As in the example Žižek gives, we live in a simulated, superficial world. That is because of power-holders’ mentality changes pursuant to their pragmatics. The ambitious spirit of the West in following its aim of never-ending progress is maintained by the functioning of myths in society, especially the myths about the ‘uncivilised’ other whose existence directly opposes that of the self. The frontier myth and frontier orientalism are useful in understanding how reality is shaped by dominant discourse of power, and the false reality that is created consequentially. *The Tartar Steppe* and *Waiting For the Barbarians* will be analysed by focusing on the functions of myths in the creation of false reality.

BEYOND-THE-BORDER NOVELS: *THE TARTAR STEPPE* AND *WAITING FOR THE BARBARIANS*

Power separates two opposing ends by setting them apart in a dichotomous relationship: the strong and the weak, the cultivated and the uncultivated, and as in the example of imperial power, the civilised and the uncivilised. The other is mythologised because of its uncanny, unpredictable nature. Myths about the other in folk memory are embedded so deeply into the Western society that it shapes the dominant discourse. Especially when the ‘other’ is in close proximity to the ‘self’, the danger that the other imposes on the self is perceived to be greater. For example, Dino Buzzati depicts the frontier of a Western empire with a ‘barbarous’ other in *The Tartar Steppe*. Fort Bastiani, the main setting of Buzzati’s work, is situated right across the border with the Tartars’ land, the Northern Kingdom. The soldiers at the fort are in incessant fear of a threat to their land from the barbaric tribes that live across the borders:

Drogo seemed to feel them, the mysterious Tartars, lurking among the bushes, in the crevices of the rocks, motionless and silent with clenched teeth. They were waiting for the dark to attack. And meantime others were arriving, a threatening swarm coming slowly out of the northern mists. They had no bands nor songs, no gleaming swords,

no fine banners. Their arms were dull so as not to glint in the sun and their horses were trained not to neigh. (Buzzati, 1985, p. 105)

The 'barbaric' other always poses a threat to the self. Although these hordes of barbarians are never to be seen throughout Buzzati's work, their existence represents the opposite values of Western civilisation. Similarly in J. M. Coetzee's *Waiting For the Barbarians*, the indigenous non-white people are taken as barbarians who are plotting against the ruling Empire. The fear of the other is deeply seated within the social fabric of the little frontier town, in which there is an occasional encounter with the barbarian other:

Once in every generation, without fail, there is an episode of hysteria about the barbarians. There is no woman living along the frontier who has not dreamed of a dark barbarian hand coming from under the bed to grip her ankle, no man who has not frightened himself with visions of the barbarians carousing in his home, breaking the plates, setting fire to the curtains, raping his daughters. (Coetzee, 2007, p. 20)

It is acknowledged that these two works have similarities as Coetzee himself informs the reader that he has been largely influenced by Buzzati's work (Sévry, 1991, p. 208). Pugliese, in her comparative study of these two works, states that they "share some crucial elements in common" as the "similar climate of political claustrophobia and insecurity as well as a sense of looming disaster" underlies the whole premise of the works of these two distinct authors (Pugliese, 2001, p. 58). As well as the political undertones of the setting, both works revolve around the image of the murderous and plotting barbarians living beyond the borders or sometimes infiltrating through those borders, which pose a threat to the foundation of western civilisation because they are not directly under the control of its authority.

In both *Waiting For the Barbarians* and *The Tartar Steppe*, the idea of a deadly barbarian impact is inherent in society. The empires expect a latent danger from those barbarians, and this idea goes unchallenged most of the time because it is accepted by the community at large. Slotkin's proposition of the frontier myth is practical in analysing the source of this latent fear of the other, as he suggests that "myth, as much as any other aspect of reality, that creates the 'fatal environment' of expectations and imperatives in which [...] a whole political culture, can be entrapped" (2017, p. 28). The whole atmosphere in both works is intensified with a hatred of the other. This entails the 'civilised' with the mission and authority to correct or at least control the untamed other. Consequently, anticipating a threat from the other, beyond the border, makes the border and the other, subjects of fear and hatred simultaneously. For example, in *Waiting For the Barbarians*, the officers of the Empire unjustifiably detain the natives of the land as prisoners, on account of them being suspects of a non-existent crime. One of these prisoners, the so-called 'barbarian' girl, is harmed for being an 'other' within the Empire, therefore, she is atrociously tortured by Col. Joll. The 'barbarian girl', who is captured and mistreated unlawfully by the Empire's top officer, Col. Joll, symbolises the silent yet apparent menace to civilisation. Her mere existence is a threat to the Empire because of her demonised position in society (Hashemipour, 2019, p. 2710). She just exists as a native person in a town, and her silence is perturbing for the authorities: "You know you are not supposed to be in town. We could expel you at any time and send you back to your people." (Coetzee, 2007, p. 37) In addition, the language she uses is not understood by the antagonistic Col. Joll, which

becomes a reason enough to be labelled as a disobedience to the Empire. If power does not recognise the language spoken in the territory under its realm, then, those people who speak their own language can be seen as barbarians by the ruling power. However, most of the time, the othered subject enters the discourse. These invaders or alien subjects infiltrate through the borders and threaten to change 'our' way of life and make it fit to theirs. To notice and differentiate that danger, authorities find ways to deal with minorities in a society, either by excluding them from the political scene or by demonising and isolating them in the process. Nazi Germany is an example for making ethnical differences a subject of propaganda and dominating ideology. It was not only the German Army who strengthened Hitler's rule over the country during the Second World War, the successfully executed propaganda helped to make Führer's realm reach throughout Central Europe (Balfour, 1988, pp. 121-126). Nazi propagandists played on the common fears of average Germans and thus, they were able to easily manipulate masses into executing the Nazi agenda (Kallis, 2005, pp. 178-182). Nazis used the myth of adversarial and covetous Jewish people because it had been already deeply rooted in the German populace, 'us' against outsider elements that had always waited for their opportunity to strike and damage 'our civilisation'. These othered subjects either live beyond the borders or among us, and their existence is a direct threat to our 'civilised' and 'superior' ways of living. Similarly in Coetzee's work, the natives are oppressed and discriminated against by the ruling powers who rely on the myths about the other against the self. The natives are faced with "the settlers' litany of prejudice: that barbarians are lazy, immoral, filthy, stupid" (Coetzee, 2007, p. 39). Gingrich proposes that speculations about the other, form the prevailing image of the other in society, relying mostly on folk memory. As the natives in *Waiting For the Barbarians* are seen thusly, the myths about their attacks are widely accepted in society. Similar to the frontier myth that relies on the constructed image of the uncivilised 'other' as opposed to the superior values and characteristics of the civilised 'self', frontier orientalism takes its form from this same dichotomy. The myths about the subject of fear and hatred, the 'uncivilised', function so properly that individuals embrace it without questioning.

Myths about the other limit the self's perception of anything related to the 'other'. In Buzzati's work, in the very beginning, the protagonist Drogo is depicted as a newly despatched officer from the Royal Military Academy, an officer who has been educated with the propaganda of the Empire to be a killing machine. "This was the day he had looked forward to for years-the beginning of his real life" (Buzzati, 1985, p. 1). By these lines, Buzzati defines the limits of Drogo's character and sets Drogo's purpose. After graduating from the Academy like other officers, Drogo is ready to be assigned to the frontier fort. Thus, once it is announced that his new post is to be a lieutenant in Fort Bastiani, it is the day that his dream comes true. Otherwise, it is not the job of any wise man to accept such a position since it is a dead border where there are no signs of life other than the soldiers guarding it from the largely invisible enemies. Drogo willingly accepts the duty he is given without ever questioning it because he has been immersed in the propaganda of the Royal Military Academy. Drogo, just like other soldiers at the fort, immediately embraces the prospect of a glorious war with the Northern Kingdom, even though there is no sign of an apparent aggression of the Tartars: "It was from the northern steppe that their fortune would come, their adventure, the miraculous hour

which once at least falls to each man's lot. Because of this remote possibility which seemed to become more and more uncertain as time went on, grown men lived out their lives pointlessly here in the Fort." (Buzzati, 1985, p. 68) Even though the soldiers know there is no real threat, they still cannot leave Fort Bastiani which has been the setting of their dreams of glory for years. One of the older officers who has been at Fort Bastiani for many years, Prodocimo, reflects on his stay at the fort: "How should I know? Of course no one will come. But the colonel has studied the maps, he says there are still Tartars, the remains of an old army, he says, roaming up and down." (Buzzati, 1985, p. 66) Prodocimo's indecision reflects the inner dilemma of many other soldiers inhabiting Fort Bastiani, including Drogo. Drogo wishes to be a brave soldier in battle, defending civilisation against the darkness of the barbarians across the border. However, as years go by, not unlike others, he realises that he has wasted his life pursuing this unrealistic dream:

Major Giovanni Drogo, worn with illness and the years, a poor mortal, thrust against the great black gateway and saw the doors fall apart leaving the way clear to the light. [...] Then he saw how unimportant it had been to wear himself out on the ramparts of the Fort, to scan the desolate northern steppe, to strive after a career, to wait such long years. There was no need even to envy Angustina. (Buzzati, 1985, p. 258)

He has kept waiting for the never-coming barbarians and wasted his life for this fruitless pursuit. As he is immersed in the ideology of the Empire, his judgement has been clouded regarding the true nature of events. The frontier myth of the danger coming from the borders, keeps individuals like Drogo on hold, enabling them to fulfil their anticipated roles in society.

Slotkin proposes that frontier myth is not just a historical theorisation but a prominent factor affecting the ideology and the state policy of the USA, and this can be appropriated to other Western countries, namely European countries. Gingrich, taking on from Slotkin's theorisation, suggests that frontier orientalism is common to western European nations. The perceived 'other' who is at the border with the civilisation of the West, is much speculated on by the 'self' who situates itself in direct opposition to it. Frontier myth and frontier orientalism both justify the use of excessive violence in the name of protecting civilisation against barbarity. Especially in *Waiting For the Barbarians*, the Empire gives full control to Col. Joll, the leading officer of the Third Bureau (which reminds the Third Reich of Nazi Germany), in his dealings with the natives. Col. Joll never refrains from going to extreme lengths when he interrogates, or in other words, tortures the native population to get information from them. He is authorised by the Empire to do so, and except for the Magistrate, who has been in charge of the unnamed frontier town until Joll and his officers arrive, nobody questions Joll's actions:

"Those pitiable prisoners you brought in are — they the enemy I must fear? Is that what you say? You are the enemy, Colonel!" I can restrain myself no longer. I pound the desk with my fist. "You are the enemy, you have made the war, and you have given them all the martyrs they need starting not — now but a year ago when you committed your first filthy barbarities here! History will bear me out!" (Coetzee, 2007, p. 154)

The Magistrate, the only "Just Man" in the frontier town, is also the only person who opposes the brutality inflicted on the natives of the land. He objects to their mistreatment, and in retaliation from the Empire, he is stripped of all his powers and even his dignity: "Believe me, to people in

this town you are not the One Just Man, you are simply a clown, a madman. You are dirty, you stink, they can smell you a mile away. You look like an old beggar-man, a refuse-scavenger. They do not want you back in any capacity. You have no future here.” (Coetzee, 2007, p. 159) The Magistrate is also the only person who is not mystified by frontier orientalism, as he sees the natives as human-beings who deserve dignity and respect from the white settlers of the land. However, his rejection of conforming to the dominant ideology brings him to the margins of society.

The demonisation of the natives in *Waiting For the Barbarians* and condemnation of the Tartars in *The Tartar Steppe* are similar to the scapegoating of the Jews in Germany, as they rely on myths. These myths are effortlessly employed by the power of ideology to manipulate the public perception about the deviant other. Drogo, Col. Joll, and Prosdocimo spend all their time guarding the outposts of their empires against non-existent enemies. Dedicating their lives for such a meaningless goal may be explained with how they are intoxicated by the power’s propaganda. For example, in *The Tartar Steppe*, Drogo is the only one among the officers who voluntarily enrolls to guard the fort. And in *Waiting For the Barbarians*, the antagonist, Col. Joll, hides his savagery against the locals behind his wrinkled forehead and dark glasses. His perception of truth is merely related to whether it matches with his understanding or not. For Col. Joll, to torture locals is true because he assumes that these uncivilised savages can be civilised only through torture: “I am speaking of a situation in which I am probing for the truth, in which I have to exert pressure to find it. First I get lies, you see this is what happens first lies, then pressure, — — then more lies, then more pressure, then the break, then more pressure, then the truth. That is how you get the truth.” (Coetzee, 2007, p. 10) He inflicts immense pain on his victims, and when the victim can no longer withstand this pain, they agree to whatever crime he is accusing them of. Col. Joll wills the prisoners into admitting to his own beliefs and undermines the truth. Subversion of truth as Joll executes it, is intentionally employed by the Empire to control both its subjects and the concept of enemies in the subjects’ minds. For example, a local or a landless peasant might be a bandit in public perception if the authorities wish it to be. All mythical and off-the-border beings threaten the power of the Empire because they are outside the reach of the Empire’s propaganda measures. Foucault suggests that what we conceive as truth is determined by a number of institutions that govern the circulation of knowledge (2002, pp. 148-150). Law, ethics, customs, schools, medicine, and so on, establish the acceptable forms of knowledge, and they exclude and even deem any kind of knowledge contradicting their own as ‘irrational’. Foucault explains this with the concept of ‘discourse’, by which he refers to the power that demarcates our way of thinking. It can be said that the discourse relating the native subjects in both *The Tartar Steppe* and *Waiting For the Barbarians* is feeding from social and state institutions in their respective societies. The ‘truth’ about the barbarian other is constructed by the dominating powers and no room is left to challenge this readily accepted truth. Consequently, the natives are pictured as dangerous beings and this knowledge is almost never questioned by the ‘civilised’ in these works. And when it is questioned, it is usually disregarded or in the case of the Magistrate in *Waiting For the Barbarians*, this act is severely punished. Coetzee illustrates the functioning of propaganda not on the main character but on the antagonist, Col. Joll. Col. Joll is contrary to the

protagonist, the Magistrate, for he is cruel and heartless; he is completely indoctrinated with the nationalist propaganda. His “black glasses” and “cold hands” are portrayed like the grim reaper due to his merciless and remorseless actions against the native inhabitants of the Empire (Coetzee, 2007, p. 61). Col. Joll, representing the Empire and its fascist agenda, is immersed in its propaganda. Similarly, Drogo, who is also under the spell of the falsity of an impending attack from the unseen enemy, keeps himself bound to Fort Bastiani for life, wasting his most precious years waiting for the enemy that never comes.

Imperialist propaganda works in numerous ways to shape the understanding of the general public about what to believe and how to think. European colonists needed an ideology to justify their actions in the invaded lands. History of European colonisation from the 17th century onwards, was written mostly from the perspective of the colonisers themselves (Lehning, 2013, pp. 82-89). The reality of invasions and wars was constructed without considering the impact left on the ‘conquered’ people and land, through both historical and fictional texts. Imperialist and colonialist ideology is used to create a reality with these texts, where damage to the conquered land and people is mostly non-existent but the exertion of power and the interplay of dominant discourse with an oppressed object are observed. Today, through globalisation, such realities are being created with the help of mass media. Baudrillard suggests that this rewriting of history is the creation of a false reality with the use of communicative technologies such as media and cinema (1994, pp. 20-26). Baudrillard purports that strong states like the USA can harvest the power of mass media and control the public’s perception of everything as they did during the Gulf War. Baudrillard asserts that the Gulf War did not take place, at least not in the way it was presented by the US media (1995, pp. 14-16). The background story was supported by a bombardment of images provided by the US military, with aeroplanes flying and dropping bombs and Americans watching them on TV as they continue their daily lives. The reality created thusly exists nowhere but in the media. Although the sophisticated technology of the late 20th and early 21st centuries does not exist in either *The Tartar Steppe* or *Waiting For the Barbarians*, a false reality of murderous and invading barbarians is created by the dominant ideology and executed with the help of imperial officers. Institutions of the Empire, such as the Royal Military Academy in *The Tartar Steppe* and the Third Bureau in *Waiting For the Barbarians*, help to maintain the centralised power’s authority over all its subjects as its officers exert power over the local populations. For example, the Royal Military Academy is where soldiers are trained for their future posts. They are educated on the art of war, and they are simultaneously immersed in the political ideology of the Empire:

It is because of the Tartars that they have built the walls of the Fort and there use up great stretches of their lives; it is because of the Tartars that the sentries pace up and down day and night like clockwork. And some of them feed their hope every morning with new faith; others keep it hidden in the bottom of their hearts; others again – believing it lost – are not even conscious of harbouring it. (Buzzati, 1985, p. 115)

The Third Bureau functions similarly, with the added instrument of brutal force inflicted upon native populations. The general public is already made to fear the natives, which gives this institution its unquestionable power:

Officers of the general staff were sent on tours of the frontier. Some of the garrisons were strengthened. Traders who requested them were given military escorts. And officials of the Third Bureau of the Civil Guard were seen for the first time on the frontier, guardians of the State, specialists in the obscurer motions of sedition, devotees of truth, doctors of interrogation. (Coetzee, 2007, p. 17)

One of the Third Bureau's most prominent officers, the abominable Col. Joll, executes his power to the utmost extent by employing his methods of 'interrogation'. These institutions help power to maintain its authority over its subjects by making the public live in constant fear of the other.

Power creates its own reality in the works analysed in this article. "The road has been abandoned and no one will ever come from the north." (Buzzati, 1985, p. 56). This sentence gives us the clue of a non-existent enemy created by the power of dominant ideology. The fundamental goal of ideology is to control individuals' actions and thoughts, and so ideology aims to maintain its hegemony on its own people as well as on others within its reach, through false reality. In *Waiting For the Barbarians*, false reality results in mindless destruction for both those who incite violence and those who oppose it; they torment the Magistrate, trivialise him, and then ruin the lives of people in his town by leading them to despair: "In the shelter of our homes, with the windows bolted and bolsters pushed against the doors, with fine grey dust already sifting through roof and ceiling to settle on every uncovered surface, film the drinking water, grate on our teeth, we sit thinking of our fellow-creatures out in the open who at times like this have no recourse but to turn their backs to the wind and endure." (Coetzee, 2007, p. 198) In *The Tartar Steppe*, although there is no evidence of torture and mutilation, almost all officers are exposed to propaganda (intentionally or unintentionally) of power. Therefore, they have to guard a gothic isolated fort from (never-appearing) enemies called Tartars. These kinds of propaganda manipulate reality too. It cannot be traced or identified as real or not. Žižek's proposition that people act themselves in real life, rather than living authentic lives, can be applied to the analysis of the false reality created in the two works studied in this article. The myth of the menacing 'barbarians' invading the land of the 'civilised' is functional in creating and maintaining false realities. For example, at first, Drogo is willing to serve at the fort and defend the Empire. However, as his years go by in the fort, he recognises that the idea of invading barbarians has been created by the Empire and he understands, right before he dies, that it is pointless to wait for them. The Magistrate, as an official of the Empire, has come to serve his people who turn their backs on them too quickly. After experiencing many years in service, the Magistrate too realises that there are no barbarians or enemies but only native people living there. He sees the wrongness of the Empire in demonising these people as villains and he opposes their mistreatment. However, this rebellious act is punished severely by the Empire, whose officers strip him of his power and dignity.

CONCLUSION

Waiting For Barbarians and *The Tartar Steppe* are two masterpieces that show us how propaganda manipulates public perception and how the masses tend to believe false realities. Power creates myths about the borderlands and their inhabitants, shaping them in the public mind as in

the best form that serves its interests. Since every act or understanding related to society has a political meaning to it, naturally the ideas that shape the public mind are heavily influenced by the political agenda of states. In both of the books analysed in this study, the Empires propagate their own understanding through their subjects and play on the myth of an ever-present danger from a non-existent enemy, materialised in the image of the native, non-white populations. What is real and what is not real are all determined by power (or dominant ideology) through propaganda, and this creates a kind of false reality, whose truthfulness is usually not even questioned. However, sometimes imperial subjects question the validity of their reality, as in the case of Drogo and the Magistrate, and when they do that, they are immediately thrown out of the system that bore them. They understand the futility of their existence and in the Magistrate's situation, this provokes animosity from others. These individuals come and go, and power maintains its dominance on all the others because manipulating public perception through age-old methods such as myth-making, have always become successful. The persistence in believing in myths and refusal to question reality, as illustrated in these texts, will perpetuate the system that uses myths in public understanding, and dominant ideologies will always remain unchallenged.

REFERENCES

- Balfour, Michael (1988). *Withstanding Hitler in Germany, 1933-45*. New York: Routledge.
- Baudrillard, Jean (1994). *Simulacra and simulation*. Lansing: Michigan University Press.
- Baudrillard, Jean (1995). *The Gulf war did not take place*. London: Power Publications.
- Buzzati, Dino (1985). *The Tartar steppe*. Manchester: Carcanet.
- Coetzee, John Maxwell (2007). *Waiting for the barbarians*. Groningen: Wolters-Noordhoff.
- Foucault, Michel (2002). *Archaeology of knowledge*. New York: Routledge.
- Gingrich, Andre (2015). "The nearby frontier: Structural analyses of myths of orientalism", *Dioegenes*, 60 (2), pp. 60-66.
- Hashemipour, Saman (2019). "J. M. Coetzee's fictions of fragmentation: A literary oeuvre by accentuating waiting for the barbarians", *Journal of Social and Humanities Sciences Research*, 6 (42), pp. 2708-2715.
- Kallis, Aristotle A. (2005). *Nazi propaganda and the second world war*. New York: Palgrave Macmillan.
- Lehning, James R. (2013). *European colonialism since 1700*. London: Cambridge.
- Lévi-Strauss, Claude (1955). "The structural study of myth", *The Journal of American Folklore*, 68 (270), pp. 428-444.
- Limerick, Patricia Nelson (1987). *The legacy of conquest: The unbroken past of the American west*. New York: Norton & Company, Inc.
- Loomba, Ania (2005). *Colonialism/Postcolonialism*. New York: Routledge.
- Said, Edward W. (2003). *Orientalism: Western conceptions of the orient*. London: Penguin Publishing.
- Sévry, J. D. (1991). "Reviewed work(s): Countries of the mind: The fiction of J. M. Coetzee by Dick Penner", *Research in African Literatures*, 22(3), pp. 207-209.
- Slotkin, Richard (1998). *Gunfighter nation: The myth of the frontier in twentieth century America*. Norman: University of Oklahoma Press.

Slotkin, Richard (2000). *Regeneration through violence: The mythology of the American frontier, 1600-1860*. Norman: University of Oklahoma Press.

Slotkin, Richard (2017). *Fatal environment: The myth of the frontier in the age of industrialization, 1800-1890*. Norman: University of Oklahoma Press.

Turner, Frederick Jackson (1920). "The significance of the frontier in American history", *The Frontier in American History*. New York: Henry Holt and Company.

Žižek, Slavoj (2013). *Welcome to the desert of the real*. London: Verso Books.

Electronic Sources

Lach, Eric (2019). "I Didn't need to do this": Donald Trump declares a national emergency. Retrieved 12 November, 2023, from <https://www.newyorker.com/news/current/i-didnt-need-to-do-this-donald-trump-declares-a-national-emergency>.

Pugliese, Cristiana (2001). *Waiting On The Border: A Comparative Study Of Dino Buzzati's Il Deserto Dei Tartari And J.M. Coetzee's Waiting For The Barbarians*. 58-79. *African Journal Online*. Retrieved 19 November 2023, from <https://www.ajol.info.issa.article.view>.

Smith, Henry Nash (1950). *The Frontier Hypothesis and the Myth of the West*. 3-11. *American Quarterly*. Retrieved 19 August 2024, from <https://www.jstor.org/stable/2710571>.

Waldman, Peter (2001). 'Crusade' reference reinforces fears war on terrorism is against Muslims. Retrieved 6 December, 2023, from <https://www.wsj.com/articles/SB1001020294332922160>.

Marginalized Visibility: Exploring Magical Realism and Social Injustice in *If You Could See the Sun*

DR. ÖĞR. ÜYESİ EMRAH ÖZBAY*

Abstract

This study examines the theme of invisibility in Ann Liang's novel *If You Could See the Sun*, focusing on protagonist Alice's struggle against marginalization. Set in the elite environment of Airington, a prestigious school in Beijing, Alice contends with significant socioeconomic disparities between herself and her affluent classmates. The novel employs the device of magical realism, particularly through Alice's unique ability to become invisible, to explore themes of invisibility and marginalization. This seemingly fantastical power serves as a metaphor for Alice's feelings of being unseen and undervalued in a world dominated by privilege. By analysing Alice's initial use of her invisibility for financial gain and her subsequent journey towards self-acceptance and empowerment, this study aims to enlighten the complex relationship between her marginalized status and her transformation. *If You Could See the Sun* not only depicts the personal growth of a young girl but also offers a commentary on the social and psychological impacts of marginalization, enriched by the novel's adept use of magical realism.

Keywords: magical realism, marginalization, Ann Liang, invisibility, social injustice

ÖTEKİLEŞTİRİLMİŞ GÖRÜNÜRLÜK: EĞER BENİ GÖREBİLSEYDİNİZ'DE BÜYÜLÜ GERÇEKÇİLİK VE SOSYAL ADALETSİZLİĞİN İNCELENMESİ

Öz

Bu çalışma, Ann Liang'ın *Eğer Beni Görebilseydiniz* adlı romanındaki görünmezlik temasını, romanın baş kişisi Alice'in ötekileştirmeye karşı verdiği mücadeleye odaklanarak incelemektedir. Pekin'de prestijli bir okul olan Airington'un elit ortamında geçen romanda Alice, kendisi ve varlıklı sınıf arkadaşları arasındaki önemli sosyoekonomik eşitsizliklerle mücadele etmektedir. Ann Liang'ın bu romanında, görünmezlik ve ötekileştirme temaları ele alınırken büyümlü gerçekçilik, özellikle de Alice'in görünmez olma yeteneğinden istifade edilir. Görünüşte fantastik olan bu güç, Alice'in ayrıcalıklarının hakim olduğu bir dünyada görülmeme ve değer görmeme duyguları için bir metafor işlevi görmektedir. Bu çalışma, Alice'in başlangıçta görünmezliğini maddi kazanç için kullanmasını ve ardından kendini olduğu gibi kabul etme ve güçlenme yolunda yaptığı ilerlemesini analiz ederek, ötekileştirilmiş statüsü ile yaşadığı dönüşümler arasındaki karmaşık ilişkiyi gözler önüne sermeyi amaç edinmektedir. *Eğer Beni Görebilseydiniz* sadece genç bir kızın yaşadığı kişisel gelişimi anlatmakla kalmaz, aynı zamanda romanda büyümlü gerçekçiliğin ustaca kullanılmasıyla zenginleşen, ötekileştirmenin sosyal ve psikolojik etkileri üzerine de kapsamlı bir yorum sunar.

Anahtar sözcükler: büyümlü gerçekçilik, ötekileştirme, Ann Liang, görünmezlik, sosyal adaletsizlik

* Erzincan Binali Yıldırım Üniversitesi ozbay@erzincan.edu.tr <https://orcid.org/0000-0002-3051-8527>

Gönderilme Tarihi: 6 Eylül 2024

Kabul Tarihi: 25 Aralık 2024

INTRODUCTION

This study focuses on Alice's invisibility in Ann Liang's *If You Could See the Sun* to explore her struggle against marginalization. Set in the elite environment of Airington, a prestigious school in Beijing, Alice struggles against the strong socioeconomic disparities between herself and her wealthy classmates. The novel employs the device of magical realism, particularly through Alice's unique ability to become invisible, to emphasize themes of invisibility and marginalization. Power of invisibility, while seemingly a fantastical element, serves as a metaphor for Alice's feelings of being unseen and undervalued in a world dominated by privilege. By examining Alice's initial use of her invisibility for financial gain and her subsequent journey towards self-acceptance and empowerment, this study aims to highlight the intricate relationship between her marginalized status and her transformative path. Ultimately, *If You Could See the Sun* not only portrays the personal growth of a young girl but also provides a broader commentary on the social and psychological impacts of marginalization, enriched by the novel's successful use of magical realism.

Published in October 2022, *If You Could See the Sun* tells the story of Alice Sun. Alice has always felt unnoticed at her prestigious international boarding school in Beijing, where she stands out as the only scholarship student amidst China's wealthiest and most influential teenagers. However, she soon begins to turn invisible—literally. When her parents inform her that they can no longer afford her tuition, even with the scholarship, Alice devises a plan to capitalize on her unique ability by uncovering the scandalous secrets of her classmates for a fee. As the demands shift from minor scandals to serious crimes, Alice faces a moral dilemma: whether to compromise her conscience—or risk her life.

Alice's invisibility will serve as a tool to analyse the dynamics of social stratification and privilege in elite educational institutions in China. Alice's ability to become invisible symbolizes the often-overlooked struggles of marginalized individuals in spaces dominated by wealth and power. This power also serves as a metaphor for the hidden labour and emotional toll endured by those trying to navigate and succeed within such hierarchies. Turning her invisibility into money, Alice's actions lead to a deeper examination of the ethical implications of using personal advantage to survive in an unjust system.

A BRIEF OVERVIEW OF MAGICAL REALISM

In *If You Could See the Sun*, Alice's ability to become invisible is a magical element and it is woven into her otherwise realistic life at an elite boarding school. The narrative treats her invisibility as a given, without extensive explanations or justifications, which is a hallmark of magical realism. When the German art historian Franz Roh coined the term magical realism in 1925, he had absolutely no idea how far and over what geographical areas it would spread. As stated by Bowers "For Roh, the most important aspect of magic realist painting was that the mystery of the concrete object needed to be caught through painting realistically" (2005, p. 10). Following the publication of Angel Flores's article on magical realism in 1955, the concept gained prominence in literary criticism and was subsequently applied to authors who incorporated specific themes and techniques into their

works. Flores regards magical realism as “an amalgamation of realism and fantasy” (1955, p. 189) and explains it by referring to Kafka’s *Metamorphoses*: “The unreal happens as part of reality. The transformation of Gregor Samsa into a cockroach or bedbug [...] is not a matter of conjecture or discussion: it happened, and it was accepted by the other characters as an almost normal event” (1955, p. 191). In *If You Could See the Sun*, Alice’s invisibility is integrated into the fabric of her everyday life, much like Gregor Samsa’s transformation in Kafka’s *Metamorphosis*. Both narratives embody the essence of magical realism, where the fantastical is not questioned but accepted within the parameters of a realistic world. By presenting the extraordinary as ordinary, Liang and Kafka emphasize the relation between reality and fantasy, challenging readers to reconsider the boundaries of what is plausible.

In magical realism, as defined by Amaryll Beatrice Chanady, the fictitious world is not entirely divorced from reality (2020, p. 19). In magical-realist texts, magical elements are a natural part of the objective reality of the world depicted. They are supernatural phenomena that cannot be explained by science, but they occur in everyday life and are perceived and accepted as ordinary events that need no rational, logical or psychological explanation, let alone as dreams or hallucinations.

Some of magical realist writers are Gabriel García Márquez, Jorge Luis Borges, Toni Morrison, Salman Rushdie, Haruki Murakami and Günter Grass. However, young writers are also interested in magical realism and Ann Liang is one of them. Ann Liang is a New York Times and Indie bestselling author renowned for her critically acclaimed young adult novels *If You Could See the Sun*, *This Time It’s Real*, and *I Hope This Doesn’t Find You*. Born in Beijing, Liang spent her formative years travelling between China and Australia, ultimately acquiring an American accent. Liang, a rising figure in contemporary young adult fiction, has quickly garnered attention for her storytelling and keen insight into the adolescent experience. Liang’s multicultural background allows her to weave intricate narratives that resonate with a diverse readership. Her debut novel, *If You Could See the Sun*, exemplifies her ability to blend fantastical elements with pressing social issues, through her work, Liang not only entertains but also challenges readers to reflect on the complexities of modern adolescence, making her a significant voice in the genre.

As stated, the novel will be examined as an example of magical realism on the one hand, and on the other hand, in terms of a high school girl’s struggle against marginalisation. Marginalization, a pervasive social phenomenon, involves the systematic exclusion of individuals or groups from full participation in societal, economic, and political life. This exclusion often stems from factors such as socioeconomic status, race, ethnicity, gender, or other identity markers, leading to diminished opportunities and invisibility within mainstream society. In Ann Liang’s novel *If You Could See the Sun*, the protagonist Alice Sun epitomizes the struggles faced by marginalized individuals within a privileged educational setting. In their study Causadias and Umaña-Taylor define marginalization as follows: “We define marginalization as a multidimensional, dynamic, context-dependent, and diverse web of processes, rooted in power imbalance and systematically directed toward specific groups and individuals, with probabilistic implications for development. (2018, p. 707). In the context of *If You Could See the Sun*, marginalization is depicted as a multifaceted and evolving experience for the protagonist, Alice Sun. In Causadias and Umaña-Taylor’s study the definition of

marginalization as a “multidimensional, dynamic, context-dependent, and diverse web of processes” is exemplified through Alice’s life at Airington, a prestigious school where socioeconomic disparities create a significant power imbalance. Alice’s marginalization is not limited to one aspect of her life but spans various dimensions, including social, economic, and educational realms. Her family’s financial struggles impact her ability to fit in socially and access the same opportunities as her wealthy classmates. Furthermore, Alice’s potential for personal and academic development is significantly affected by her marginalization. The financial pressures and social exclusion she faces threaten her ability to achieve her goals, reflecting marginalization’s impact on an individual’s development.

MARGINALIZATION AND THE FUNCTION OF INVISIBILITY IN *IF YOU COULD SEE THE SUN*

The novel opens by describing Alice’s poverty and the luxurious lives in her school -Airington. Alice’s inner voice highlights the importance of the school for her when she is on the stage during an award ceremony for being one of the most successful students of the school.

In my peripheral vision, I see the school slogan, Airington is Home, printed out in giant letters on a strung-up banner. But Airington isn’t home or isn’t just a home for someone like me; Airington is a ladder. The only ladder that could lift my parents out of their dingy flat on the outskirts of Beijing, that could close the distance between me and a seven-figure salary, that could ever allow me to stand as equals with someone like Henry Li on a large polished stage like this. How the hell am I meant to climb my way to the top without it? (2022, p. 30).

Alice sees Airington not just as an educational institution but as an important tool for social mobility. The metaphor of school as a ladder summarizes Alice’s ambition and the socioeconomic pressures she experiences. The ladder symbolizes the challenges of opportunity, progress and social ascension. It conveys the idea that education at Airington is Alice’s primary means of achieving her goals. The imagery of climbing the ladder also emphasizes the precarious nature of Alice’s aspirations, implying effort, struggle, and the potential for both success and failure. This reflects the broader theme of ambition and desire for upward mobility, a common motif in literature examining class dynamics. Annette Lareau’s book *Unequal Childhoods: Class, Race, and Family Life* provides valuable insights into how socioeconomic status influences children’s educational experiences and opportunities. Lareau describes how middle-class parents engage in “concerted cultivation,” (2011, p. 2) actively fostering their children’s talents and skills through organized activities and sustained interaction with institutions like schools. In contrast, working-class and poor parents often rely on the “accomplishment of natural growth” (2011, p. 3) where children have more unstructured time and less direct intervention in their educational activities. Alice’s perception of Airington as a ladder to success can be seen as an attempt to access the benefits of concerted cultivation, seeking the resources and opportunities that her wealthier peers take for granted.

Also, the slogan “Airington is Home” indicates a warm and nurturing environment. However, Alice’s comment reveals the opposite and highlights the irony of the school’s message. For her, Airington is a means to an end rather than a comforting home. This contrast underlines the disparity

between the idealized image of the school and the harsh reality faced by students from less privileged backgrounds. Elizabeth Aries and Maynard Seider in their study try to understand how class-based aspects of identity shape the college experience, and how the college experience influences the class-based aspects of the identity of lower-income students and conclude that lower-income students often feel out of place in elite educational environments, where the majority of their peers come from more affluent backgrounds (2005, p. 420). This sense of alienation is similar to Alice's experience at Airington, where she feels that the school is not truly a home for her but rather a means to achieve her goals.

Further, these sentences open a window into Alice's motivations and internal struggles and help the readers get to know the protagonist better. Her determination to lift her family out of poverty and achieve financial success demonstrates her strong sense of duty and resilience. Alice's awareness of her social position and desire to be equal to someone like Henry Li reveals her keen awareness of social hierarchies and her drive to overcome them. Henry Li is another major character in the novel. He is the son of one of the richest men in China and in contrast to other rich students, Henry is the most successful student at the school, along with Alice. Also, the urgency and desperation in Alice's rhetorical question, "How the hell am I meant to climb my way to the top without it?", conveys her anxiety and the high stakes of the educational journey. This emotional tone adds depth to Alice's character and makes her struggle more relatable for readers. These thoughts, just before Alice discovers her invisibility, help readers understand why she chooses to use her magical power for money since she needs it for school fees.

Alice's loneliness in the school made her feel like she was invisible at school. After she literally becomes invisible her life becomes more complicated for her. When she discovers that she is invisible she would like to share it with someone she trusts but she confesses that: "I do a quick mental scan of all the people I know, and what I end up with is a harsh, painful truth: I'm friendly with everybody...but I'm friends with nobody" (2022, p. 34). These ideas powerfully capture Alice's feelings of marginalization and identity struggles in a school dominated by wealthy students. This feeling of being marginalized is intensified by the economic differences between Alice and her classmates. The other students' wealth and privilege form an unseen barrier that hinders Alice from forming genuine relationships. Being "friendly with everybody" suggests that while she is known and perhaps liked on a surface level, there is a lack of deeper, more meaningful connections just because of her lower financial status as she explains her relationship with her roommate Chanel:

When we first moved into our dorms at the start of Year Seven, part of me had hoped we'd grow to become best friends [...] But then she started asking me to go out shopping with her and her rich fuerdai friends at places like Sanlitun Village and Guomao, where the designer bags sold probably cost more than my parents' entire flat. After I turned her down the third time with some vague, stammered excuse, she simply stopped asking (2022, p. 26).

Chanel's invitations to high-end shopping trips with her rich "fuerdai" (second-generation wealthy) friends at luxury locations like Sanlitun Village and Guomao highlight the stark economic disparities between Alice and her peers. These activities are financially inaccessible to Alice, emphasizing the gap between their worlds. This economic divide creates an "invisible barrier" that

prevents Alice from participating in the social activities that bond with her peers, thereby exacerbating her sense of marginalization. In her study, Lareau states that: (Middle class) peers are never denied participation in an activity because of its cost. [...] In both white and Black working-class and poor homes the opposite is true. Financial matters are discussed openly and nearly constantly, and children are well aware of what their parents can or cannot afford to spend money on" (2011, p. 59). Alice's exclusion from Chanel's high-end shopping trips mirrors the economic stratification that Lareau describes, where financial constraints shape a child's social interactions and opportunities. Just as Alice's awareness of her family's financial limitations influences her decisions and deepens her social isolation, Lareau's analysis highlights how economic disparities create tangible and intangible barriers woven into the fabric of everyday life.

Lareau explains that since economic concerns are openly discussed in the households, children of working-class and poor families are acutely aware of their financial limitations. These children often face social exclusion because they cannot afford to participate in certain activities that are accessible to their wealthier peers. This dynamic is evident in Alice's experience at Airington. Alice's roommate, coming from a wealthy background, invites Alice to join her and her wealthy friends for shopping trips to high-end areas where the cost of goods is exorbitant. This invitation, although seemingly friendly, highlights the economic gap between Alice and her peers. Alice's inability to participate in these activities due to financial constraints forces her to repeatedly decline the invitations. Her vague and stammered excuses reflect her awareness of her economic limitations and her discomfort in openly discussing them. After turning down these invitations several times, Alice's roommate stops asking, which indicates a subtle but significant social exclusion based on economic disparity. Alice's experience exemplifies Lareau's observation that participation in social activities is often dictated by economic capability, and those who cannot afford to join are effectively marginalized. Thus, Lareau's insights into how financial constraints impact social interactions provide a clear framework for understanding Alice's marginalization at Airington. Her economic background not only isolates her socially but also deprives her of the opportunity to form meaningful connections, reinforcing the divide between her and her wealthier classmates.

Alice goes to Henry's room after some thought about who to share her invisibility with. She sits next to him and calls out. Alice is shocked by Henry's calm reaction to this extraordinary situation. The interaction begins with Henry's calm response to an extraordinary event, showing one of the key elements of magical realism: the coexistence of the mundane and the magical. Henry's reaction, described as a "severe understatement," contrasts sharply with the gravity of the situation, highlighting how the characters perceive and respond to the magical elements interwoven into their reality:

Then, unbelievably, his usual mask of calm falls back into place.

"How...strange," he says after a long silence.

I roll my eyes at this severe understatement, then remember that of course, he can't see me.

Great. Now I can't even spite him properly.

"It's more than strange," I say aloud. "It should be—I mean, this should be impossible."

(2022, p. 37)

Here Alice's frustration with Henry's calmness and her emphasis on the impossibility of the situation reflects the tension between accepting and questioning the magical elements. Her internal conflict "I roll my eyes...he can't see me" adds a layer of humour and irony, typical of magical realism, where characters often navigate the absurd with a mix of disbelief and acceptance. Alice's statement, "It should be—I mean, this should be impossible," directly addresses the tension between the rational and the magical. Her struggle to articulate the impossibility reflects the genre's tendency to undermine the ordinary with the extraordinary. The dialogue captures the essence of magical realism by presenting the impossible as a part of everyday life, challenging the characters and readers' understanding of what is real. In *Magical Realism: Theory, History, Community*, Zamora and Faris explore how magical realism integrates the supernatural into the everyday, presenting it as an accepted and normalized aspect of reality. They examine several magical realist texts and conclude that: "the supernatural is not a simple or obvious matter, but it is an ordinary matter, an everyday occurrence — admitted, accepted, and integrated into the rationality and materiality of literary realism. Magic is no longer quixotic madness, but normative and normalizing" (3). In this dialogue, Henry's reaction to Alice's invisibility exemplifies the integration of the supernatural into the everyday. His calm response, "How...strange," suggests that he sees Alice's invisibility not as an impossible anomaly, but as something that, while unusual, can be accepted and integrated into their reality. This aligns with Zamora and Faris's assertion that in magical realism, the supernatural is admitted and accepted as part of the rational world.

Alice, who cannot make close friends at school because of her low income and whose family wants her to leave school next year because they cannot afford to pay the school instalments, is aware that she is stigmatised as poor in her life and that this stigma makes her 'other', even though she is not explicitly told this. In this sense, she decides to use her sudden invisibility to earn money. She sets up a mobile application named 'Beijing Ghost' with Henry's support and starts to collect requests for money from there. Alice's thoughts and her plans on this subject are as follows:

But right now, my wants are bigger than my fears. [...] With the profit I make, I could stay here at Airington and complete my IBs instead of taking the gaokao or moving across the world, pay the 250,000 RMB needed for my school fees, maybe even my college tuition, and give all the extra money to my parents, to Aunt. I could treat Baba and Mama to a real feast, at a proper Peking duck restaurant where they carve the meat right in front of us, buy Mama expensive hand creams and lotions to undo the damage from all that scrubbing and soaking around in disinfectants at the hospital, get her and Baba a car so they never have to squeeze into the subway at peak hour again...(2022, p. 59).

The expression "my wants are bigger than my fears" reveals Alice's desperation and ambition. Her willingness to pursue a risky plan shows how marginalization can drive individuals to take bold actions in hopes of improving their circumstances. This ambition is rooted in a desire not just for personal advancement, but for alleviating her family's hardships. Her plans to help her parents highlight the burden she feels to lift her family out of poverty. Alice's detailed plans for how she would use the money reflect her acute awareness of her family's financial struggles. The specificity of her desires—paying school fees, treating her parents to a feast, buying a car—illustrates the tangible impacts of socioeconomic marginalization on her and her family's daily lives. Her reference

to the 250,000 RMB needed for school fees indicate the economic barriers she faces in accessing education, a key factor in her sense of marginalization at Airington. The contrast between Alice's current life and the life she envisions with financial success emphasizes her marginalized status. The idea of treating her parents to a "real feast" and buying "expensive hand creams" for her mother contrasts sharply with their current financial constraints. This contrast highlights the gap between Alice's reality and the wealthier environment of Airington, where such luxuries are likely taken for granted by her peers. Alice's contemplation of her future—staying at Airington versus taking the gaokao or moving across the world—reflects her struggle with identity and belonging. The financial barriers she faces at Airington show her marginalization within a privileged environment. Her plans are not just about financial security but also about securing a place where she feels she belongs, further emphasizing the connection between economic status and social inclusion.

Alice's thoughts provide a vivid depiction of her sense of marginalization and the contrast between her socioeconomic background and the affluent environment she finds herself in. Her first job through the mobile app is to find out whether a student's father is cheating on her mother. Alice goes to a shopping mall where rich people hang out to follow the man. The contrast she experiences there is expressed as follows: "It's a completely different world from the tiny supermarkets that always stink of raw fish and the rundown shops near my parents' flat [...] I can't help feeling like a dog who's wandered into wolf territory" (2022, p. 69). The comparison between the "tiny supermarkets that always stink of raw fish" near her parents' flat and the presumably upscale environment she is currently in highlights the significant economic disparities she experiences. This contrast emphasizes her marginalized status, as she comes from a lower socioeconomic background and now navigates a world of wealth and privilege.

Alice's expression of feeling "like a dog who's wandered into wolf territory" powerfully conveys her sense of marginalization and vulnerability. The imagery of a dog among wolves suggests that she feels out of place, threatened, and inferior in this new environment. Also, the imagery of a "dog" versus "wolves" implies a hierarchy where she sees herself as less powerful and more vulnerable compared to those around her. This sense of not belonging is a common experience for individuals who are marginalized, as they often feel out of place and unwelcome in spaces dominated by those with more power and privilege. The metaphor of a dog in wolf territory also suggests themes of survival and adaptation. Alice's awareness of her marginalized position implies a need to be cautious and strategic to navigate this new environment successfully. This aspect of her thoughts reflects the broader experience of marginalized individuals who must often develop resilience and adaptability to survive in spaces where they feel unwelcome or threatened. According to Beverley Skeggs in *Formations of Class & Gender: Becoming Respectable*, respectability is seen as the property of the affluent, those who are valued and legitimized by society. She explains that "Respectability would not be something to desire, to prove and to achieve, if it had not been seen to be a property of 'others', those who were valued and legitimated" (1997, p. 1). When Alice's feeling highlights her outsider status in a world where respectability is inherent to the wealthy patrons. The respectability embodied by the mall's patrons is a marker of their socio-economic status and legitimacy, which Alice feels she lacks. Based on Skeggs's analysis it is seen that respectability is

associated with affluence, highlighting the systemic inequalities that shape Alice's interactions and self-perception.

Alice's thoughts reveal a deep longing for the normalcy and ease that her wealthier peers experience when she goes to another luxurious shopping mall for another request from the mobile app, she is again shocked by what she sees, compares her life with her classmates and thinks: "Is this how it feels? [...] To be someone like Chanel, Rainie, or Henry? To come to a place like this on any old weekday and just...have fun? Just *live*, without worrying about opportunity costs and paying out school fees?" (2022, p. 149). She yearns to "just...have fun" and "just live" without the constant anxiety about financial issues and educational costs. This longing indicates her desire to escape the pressures of her marginalized status and experience the carefree lifestyle that she observes in others. The mention of "opportunity costs" and "paying out school fees" highlights the financial burdens that dominate Alice's life. These economic pressures affect her ability to enjoy life and participate fully in the same activities as her wealthier peers. This focus on financial burdens illustrates how socioeconomic status can limit one's experiences and opportunities, leading to a sense of exclusion and marginalization. Alice's thoughts reveal the profound impact of socioeconomic marginalization on her daily life, emotional state, and aspirations. Her reflections show the significant differences between her experiences and those of her wealthier peers, highlighting the broader implications of economic inequality and the desire for a more inclusive and equitable society. Further, Alice is expressing her envy and longing for the effortless lifestyle enjoyed by her wealthy peers. She desires not just financial stability but the freedom to enjoy life without constant worries about money as stated by Andrew Sayer in his study *The Moral Significance of Class*: "The poor are not clamouring for poverty to be legitimised and valued. They want to escape or abolish their class position rather than affirm it [...] they do not merely want more material wealth, but recognition and respect" (2005, p. 53). Sayer highlights that those in poverty seek to escape their disadvantaged position and aspire to be recognized and respected in society, not just to acquire more wealth. Alice's envy of her classmates' ability to 'just live' shows her desire for a life where she is not constantly burdened by financial stress. More than just wanting money, Alice craves the respect and recognition that come with being able to participate fully and freely in social activities.

As a scholarship student in an elite environment, Alice is acutely conscious of the societal and economic divides that define her position. Her longing for wealth and respect shows her desire to escape the limitations imposed by her marginalized identity, yet her abrupt realization highlights the internal struggle between ambition and the inescapable realities of her background. One day her English teacher asks what she wants in life. She tells many things, but her first sentence is "I want to be respected. I want to be rich" (2022, p. 152). But she stops suddenly, and she is described as follows: "With a sharp jolt I feel all the way down to my bones, as if I've fallen from a great height, I remember who I am, and who I am not" (2022, p. 152). Alice's initial declaration reflects her deep-seated desire to overcome her marginalized status. Respect and wealth are seen as means to gain social validation and escape the limitations imposed by her socioeconomic background. These aspirations highlight the impact of her current struggles, where financial insecurity and social marginalization drive her to seek a future that offers stability and recognition. The abrupt change in her demeanour signifies

a moment of acute self-awareness. This physical description shows the intensity of her realization and the emotional impact it has on her. This moment of realization brings her back to the present reality of her situation, contrasting her lofty aspirations with her current marginalized status. Alice's sudden stop and the ensuing self-reflection highlight the internal conflict between her dreams and the reality of her circumstances. Her aspirations to be respected and wealthy clash with her current identity, shaped by socioeconomic limitations. This conflict is a common experience for marginalized individuals who aspire to transcend their current status but are constantly reminded of the barriers they face. Sennett and Cobb in their study claim that "the activities which keep people moving in a class society, which make them seek more money, more possessions, higher-status jobs, do not originate in a materialistic desire, or even sensuous appreciation, of things, but out of an attempt to restore a psychological deprivation that the class structure has affected in their lives" (1972, p. 171).

Sennett and Cobb argue that the pursuit of wealth and status in a class society stems from a desire to heal the psychological wounds inflicted by class structures. Alice's yearning for respect and affluence reflects this drive. Her ambitions are not merely about acquiring material possessions but about restoring her self-worth and gaining the validation denied to her by her socio-economic status. Both the novel and Sennett and Cobb's work reveal that the pursuit of higher status and wealth is fundamentally a quest to address the psychological deprivation imposed by class society. Alice's experience is a clear example of how marginalized individuals seek not just material success, but also the respect and self-worth that come with it.

Since more and more people begin to 'Beijing Ghost', Alice starts earning money by fulfilling the requests coming through it with her invisibility power and keeping her name secret. The money she saves gives her self-confidence and she makes close friends with both Henry and her roommate Chanel. She describes this change as "It's nice being noticed. Really nice" (2022, p. 102). Alice's appreciation of being noticed indicates her struggle for recognition and visibility. If being noticed feels particularly nice to Alice, it suggests that her usual reality involves being ignored or marginalized. Alice, as a marginalized individual, likely due to her socioeconomic status and possibly other factors, experiences a sense of invisibility or being overlooked. Being noticed provides Alice with a sense of validation and boosts her self-worth. For marginalized individuals, recognition from others can affirm their existence and value, countering feelings of insignificance and low self-esteem. Her emphasis on the experience being "really nice" highlights how starved she feels for such positive attention, indicating how rare and precious these moments of recognition are for her. Kuriloff and Reichert conducted a qualitative study of boys attending one elite school and based on students' expressions they concluded "the school deliberately or unconsciously privileged its wealthy students and they in turn often excluded poorer students, acted insensitively towards them, or simply failed to see them" (2003, p. 761). In elite educational environments, as Kuriloff and Reichert argue, the system is structured in a way that favours rich students. This often results in the exclusion, insensitivity, or invisibility of less privileged students. Alice's remark highlights the stark contrast between being unnoticed in a system that predominantly acknowledges the wealthy and the rare moments when she feels seen and valued. Alice's feeling of being acknowledged contrasts

sharply with the typical experience of poorer students who are often excluded or overlooked, as described by Kuriloff and Reichert. The momentary recognition Alice receives offers a glimpse into what it feels like to be valued, which is a rare and cherished experience for marginalized students. Further, being noticed can be seen as a step towards social inclusion and a sense of belonging. These moments of attention can help bridge the gap between exclusion and acceptance for marginalized people. Alice's enjoyment of being noticed indicates her desire to be part of the social fabric of her environment, and to be acknowledged as a valuable and equal member of her community. Her statement can be seen as an expression of the need for recognition and the emotional and psychological effects of marginalization. It highlights how significant it can be for a marginalized individual to receive attention and acknowledgement, offering a glimpse into her internal struggles and desires for acceptance and validation. It is also ironic that she is being noticed thanks to her invisibility power.

The last request coming to the "Beijing Ghost" is the most challenging one. Alice is expected to help kidnap one of her classmates to prevent the student's father from being appointed as the CEO of one of the biggest companies in China. They offer one million yuan for this job. Alice is informed that her classmate will get no harm and will be released as soon as his father declines to be appointed as CEO. When Alice shares this new offer with Henry, first he declines it and tries to understand why Alice accepts this dangerous request. Alice's inner voice explains the reason. Alice thinks she is close to: "Earning enough money for me and my family. To feeling safe for once in my life. To never having to worry about those awful school brochures again. One million RMB. Do you have any idea what that means to me? (2022, p. 160). This situation places Alice in a moral dilemma, where her need for financial security conflicts with legal and ethical boundaries. Her willingness to consider such a drastic action reflects the severity of her economic pressures. This duality highlights the complex emotions that come with marginalization, where opportunities for improvement are fraught with significant risks and moral compromises. The promise of one million yuan is a transformative amount for Alice, who constantly grapples with financial insecurity. Her thoughts reveal how marginalized individuals may feel driven to extreme actions when traditional means of financial stability seem unattainable. The substantial sum represents not just money, but the potential to escape the cycle of poverty, to "feeling safe for once," and to alleviate the persistent worries about her education and future. According to Jannick Demanet and Mieke Van Houtte in their article "Socioeconomic Status, Economic Deprivation, and School Misconduct: An Inquiry into the Role of Academic Self-Efficacy in Four European Cities," individuals from economically deprived backgrounds are more prone to engage in deviant behaviours due to perceived goal blockage (2012, p. 3). This aligns with Alice's situation, where her socioeconomic challenges push her towards accepting an unethical job to secure financial security for herself and her family.

Alice, who is in a dilemma between her conscience and money, first helps kidnapping while she is invisible, but then changes her mind and saves her friend with the help of Henry. However, as a result of this action, she is suspended from school. When Henry comes home to see her, he is surprised by the small size of Alice's house and the poor neighbourhood she lives in. When Henry asks Alice why she used her invisibility power just for money, Alice's answer shows her inner world

as it is: “You—you and all the kids at Airington... All you have is light. Light and glory and power and the whole world laid out for you, just waiting for you to take whatever you like [...] Is it really too much to ask? For people like me to want a bit of that light for ourselves?” (2022, p. 220)

Alice’s words to Henry reveal her deep feelings of marginalization and desire for equality. This passage is rich in themes of socioeconomic disparity, privilege, and the yearning for opportunity. Alice’s statement highlights her acute awareness of the privilege enjoyed by Henry and her other wealthy classmates at Airington. She perceives them as having access to “light and glory and power”—symbols of opportunity, influence, and a promising future. This perception emphasizes the contrast between her own life and that of her privileged peers, emphasizing the social and economic divide that separates them. Alice’s desire for “a bit of that light” can be interpreted as a quest for validation and empowerment. She wants to be seen, acknowledged, and given the chance to prove her worth and capabilities. Her longing for light is not just about material wealth but also about the recognition and respect that come with it, which are often denied to marginalized individuals. By expressing her feelings to Henry, Alice attempts to bridge the gap of understanding between them. She humanizes her struggle, making it clear that her desire for a share of the “light” is a basic human aspiration for dignity, opportunity, and a better life. This moment can evoke empathy, encouraging her privileged peers to recognize the challenges faced by those less fortunate and to consider the broader implications of their own advantages. Sennett and Cobb deals with the concept of dignity and states that the burden of class in a society should be uncovered and things such as “the feeling of not getting anywhere despite one’s efforts, the feeling of vulnerability in contrasting oneself to others at a higher social level, the buried sense of inadequacy that one resents oneself for feeling” (1972, p. 58) should be eliminated from society. Alice’s frustration and yearning for a share of the privileges enjoyed by her wealthier peers reflect these hidden injuries of class. Her struggle is not just for financial equality but for the intangible sense of respect, recognition, and equal opportunity. It shows that the deeper societal issue where individuals from lower socioeconomic backgrounds are not just deprived of material wealth but also suffer from profound psychological wounds inflicted by systemic inequality and social stratification. Sennett and Cobb argue that these feelings of inadequacy and resentment should be eliminated from society, advocating for a more equitable social structure that acknowledges and addresses these hidden injuries.

Alice’s confession in this way helps her regain the self-confidence she lost a long time ago. She has now become a person who speaks her mind more courageously. Her words to the school principal before leaving the school support this argument: “The neglected ones, the unlucky ones, the ones who want more than they’ve been given. The ones who have to crawl and scrape and fight their way up from the very bottom, who have to game a system designed for them to lose. Always the first to be punished and blamed when things go wrong. Always the last to be seen, to be saved” (2022, p. 233).

Alice’s words to the school principal are a strong critique of systemic inequality and marginalization. They reflect her deep understanding of the struggles faced by those who are disadvantaged. Her words highlight the inherent biases and inequalities in the educational and

social systems. She refers to a system “designed for them to lose,” pointing to structural disadvantages that marginalized individuals face. This critique suggests that the system is rigged against those who are less fortunate, making it difficult for them to succeed regardless of their efforts. Her description of having to “crawl and scrape and fight their way up from the very bottom” points out the immense effort required for marginalized individuals to achieve something in this system. Further, the assertion that they are “always the first to be punished and blamed when things go wrong” reflects the scapegoating and disproportionate punishment that marginalized individuals often face. Alice’s words resonate with a sense of empathy and solidarity with others who share her struggles. She speaks on behalf of “the neglected ones, the unlucky ones,” positioning herself as part of a collective facing similar challenges. This solidarity highlights the shared experiences of marginalized individuals and the need for collective action to address systemic injustices. There is a call for change in Alice’s words. By articulating the injustices faced by marginalized individuals, she urges those in power to recognize these issues and take steps to create a more equitable system.

CONCLUSION

Alice’s journey in *If You Could See the Sun* tells the deep struggles and resilience of a marginalized individual navigating a world of privilege and inequality. Initially driven by desperation to use her power of invisibility for material gain, Alice’s actions reflect the harsh realities faced by those at the bottom of the social hierarchy who are forced to resort to extreme measures to secure their basic needs. However, her self-realization and subsequent transformation add up to a powerful narrative of empowerment and self-worth. By the end of the novel, Alice has transformed from a character filled with fear and uncertainty to one who bravely challenges the systemic injustices she once felt powerless against. Her demand for recognition and justice not only highlights her personal growth but also serves as a broader commentary on the need for systemic change to uplift and support marginalized individuals. Alice’s story is a testament to the strength and resilience of the human spirit, emphasizing the importance of empathy, equality, and the pursuit of justice.

Throughout the novel, Alice’s use of her invisibility power serves as a complex response to her marginalized status at Airington, a prestigious school dominated by wealth and privilege. While her initial aim appears to be pragmatic—earning money to cover her school fees and support her family—her deeper motivations reveal a desire for acceptance and respect within the school community. The invisibility power becomes a metaphor for her struggle to be seen and acknowledged in an environment where she always feels overlooked and undervalued. However, by the end of the story, Alice’s journey of self-discovery leads to a significant transformation. She comes to accept her identity as it is, recognizing her inherent worth beyond societal validation. No longer feeling the need to hide behind the veil of invisibility, Alice makes peace with herself, embracing her unique strengths and experiences. This profound shift shows the central theme of the novel: the journey from seeking external approval to achieving self-acceptance and empowerment.

If You Could See the Sun successfully connects the narrative of a marginalized student with elements of magical realism, creating a compelling and multilayered story. Alice’s journey through

the socio-economic disparities of a wealthy school community is enriched by the fantastical element of her invisibility power, which serves as both a literal and metaphorical tool. The novel employs magical realism not just to highlight Alice's struggles, but to reveal the emotional and psychological depths of her experiences. This blend allows readers to engage with the harsh realities of marginalization while also exploring the imaginative and symbolic aspects of Alice's invisibility. The integration of these two features—social commentary and magical realism—enhances the novel's impact, making it a thought-provoking work that resonates on multiple levels. Through this synthesis, the story not only addresses the themes of identity, acceptance, and empowerment but also situates them within a rich, imaginative framework that challenges readers to reflect on the complexities of seeing and being seen in a world rife with inequities.

REFERENCES

- Aries, Elizabeth and Maynard Seider (2005). "The interactive relationship between class identity and the college experience: The case of lower-income students", *Qualitative Sociology*, 28(4), 419-443. <https://doi.org/10.1007/s11133-005-8366-1>.
- Bowers, Maggie Ann (2005). *Magic(al) realism*. London: Routledge.
- Causadias, Jose M. and Adriana J. Umaña-Taylor (2018). "Reframing marginalization and youth development: Introduction to the special issue", *American Psychologist*, 73(6), 707-712. <https://dx.doi.org/10.1037/amp0000336>.
- Chanady, Amaryll Beatrice (2020). *Magical realism and the fantastic: Resolved versus unresolved antinomy*. London: Routledge.
- Demagnet, Jannick and Mieke Van Houtte (2012). "Socioeconomic status, economic deprivation, and school misconduct: An inquiry into the role of academic self-efficacy in four European cities", *Social Psychology of Education*, 15(1), 73-100. <https://doi.org/10.1007/s11218-011-9161-3>.
- Flores, Angel (1955). "Magical realism in Spanish American fiction", *Hispania*, 38(2), 187-192. American Association of Teachers of Spanish and Portuguese.
- Kuriloff, Peter and Michael C. Reichert (2003). "Boys of class, boys of color: Negotiating the academic and social geography of an elite independent school", *Journal of Social Issues*, 59(4), 751-769. <https://doi.org/10.1046/j.0022-4537.2003.00089.x>.
- Lareau, Annette (2011). *Unequal childhoods: Class, race, and family life* (2nd ed.). California: University of California Press.
- Liang, Ann (2022). *If you could see the sun*. Inkyard Press.
- Sennett, Richard and Jonathan Cobb (1972). *The hidden injuries of class*. W. W. Norton & Company.
- Skeggs, Beverley (1997). *Formations of class & gender: Becoming respectable*. SAGE Publications.
- Sayer, Andrew (2005). *The moral significance of class*. Cambridge University Press.
- Zamora, Lois Parkinson and Wendy B. Faris (Eds.). (1995). *Magical realism: Theory, history, community*. Duke University Press.

T.S. Eliot's "Burnt Norton" and "East Coker": The Patriarchal Word, Space and Temporal Unbound*

ASST. PROF. ZEHRA GÜNDAR**

Abstract

This study aims at analyzing the maternal and the feminine in T.S. Eliot's "Burnt Norton" and "East Coker" in his *Four Quartets* benefiting from post-structural feminist theories. An elaborate understanding of his poetry and these two poems in terms of gender relations and the maternal involves an analysis that is a combination of Eliot's biography, his relations to women including his marriages, his fluctuating religious life and participation to the Anglican Church, which actually involves a desire to find the essence. His formal passage to the Church of England and pursuit of a milder version of Anglo-Catholicism is significant for a deeper understanding of the maternal in that this sect of the religion included doctrines of incarnation and sublimation of Mary. These two aspects are particularly important in the discussion of gender in T.S. Eliot's late works since they open up space for the blurring of boundaries, the unification of opposites and the significance of the feminine element in reaching the ultimate. Besides, instead of treating women as objects of desire and clinging to heterosexual norms, the female becomes the divine element in his late works and particularly *Four Quartets*, which is quintessential for a meaningful existence and the completion of the soul's journey towards unity.

Keywords: East Coker, Burnt Norton, Maternal, Gender, Phallogocentrism

ERİL SÖZ, MEKÂN VE ZAMANIN ÇÖZÜNMESİ: T.S. ELIOT'UN "BURNT NORTON" VE "EAST COKER" ADLI ŞİİRLERİ

Öz

Bu çalışma, T.S. Eliot'ın *Dört Kuartet*'indeki "Burnt Norton" ve "East Coker" adlı şiirlerindeki anaç ve dişil olanı, post-yapısalcı feminist teorilerden yararlanarak analiz etmeyi amaçlamaktadır. Eliot'un bütün şiirlerinin ve bu iki şiirin cinsiyet ilişkileri ve anaç açısından ayrıntılı bir şekilde anlaşılması, Eliot'ın biyografisi, evlilikleri de dahil olmak üzere kadınlarla ilişkileri, dalgalı dini yaşantısı ve Anglikan Kilisesi'ne geçişinin bir kombinasyonu olan bir analizi gerektirir; ki bu aslında özü bulma arzusuyla bağlantılıdır. Eliot'un İngiltere Kilisesi'ne resmen geçişi ve Anglo-Katolisizm kadar sert olmayan bir kilise versiyonu arayışı, dinin bu mezhebinin enkarnasyon ve Meryem'in sublimasyonu doktrinlerine daha yakın olması anaç kavramının daha derin bir şekilde anlaşılması için önemlidir. Bu iki husus, T.S. Eliot'ın son dönem çalışmalarındaki cinsiyet tartışmasında özellikle önemlidir, çünkü bu hususlar sınırların bulanıklaşmasına, zıtlıkların birleşmesine ve nihai olana ulaşmada dişil öğenin öneminin anlaşılmasına alan açarlar.

* This article is based on the fourth chapter of my PhD thesis entitled "Re-reading modernist verse: a poststructural feminist approach to selected poems by Marianne Moore, H.D., Ezra Pound and T.S. Eliot", in Erciyes University.

** Cumhuriyet University, Faculty of Tourism, Tourism Management Department, e-mail: zehragndar@gmail.com,
ORCID: 0000-0002-1942-4618

Öte yandan, kadınları arzu nesnesi olarak ele alıp heteroseksüel normlara tutunmak yerine, son dönem eserlerinde ve özellikle *Dört Kuartet*'te kadın, anlamlı bir varoluş ve ruhun birliğe doğru yolculuğunun tamamlanması için olmazsa olmaz olan ilahi bir unsur haline gelir.

Anahtar Kelimeler: East Coker, Burnt Norton, Anaç, Toplumsal Cinsiyet, Falogosentrizm

INTRODUCTION

Even though there are some critics like Gilbert and Gubar defending that Eliotic texts have a tendency to kill the female based on Eliot's own lines going as "any Eliotic text has to, needs to, wants to in one way or another, do a girl in; and if it fails to achieve that goal, it is itself murderously threatened by the girl" (as cited in Pondrom, 2005, p. 323), there are also some other critics who contend that Eliot's texts require a more in depth analysis and if points that sublimate women are revealed, then Eliot's representations of gender can be understood at a different level rather than confining his poetics to that of a heteronormative legacy. Although Eliot's poetic style is generally regarded to be masculine, bringing together his personal life, his spiritual journey and his relations to women through a psychoanalytical frame helps us understand his stance towards women and the maternal.

Though it is not totally irrelevant to mention such objectification and misogyny in his early poetry and the anxiety of the 'New Woman', his latest poems unravel a transformed feminine who is an indispensable part and condition of the male poet's transcendence and significance. As Dekoven (1999) suggests, modernist writing's preoccupation with gender led to "a male modernist fear of women's new power" (p. 75). However, at the same time, this misogyny "was almost universally accompanied by its dialectical twin: a fascination and strong identification with the empowered feminine" (Dekoven, 1999, p. 75).

Despite the fact that the highly paternalistic upbringing of Eliot (Geary, 2016) might have led him to become cautious in representing women and to undergo anxiety of the female and preserve the Kristevan symbolic order, the semiotic can be said to be resurfacing despite Eliot's efforts to repress it. That is to say, his early misogynistic attitudes can be read as part of a reaction to the semiotic resurfacing of the feminine in him through the rhythms, phonic drives and unboundedness of meaning. To put it more rigidly, even if his early writings represent a poet hostile to women and the maternal (Geary, 2016), his later writings show us a writer who reconciled with women.

Even in his early works, which are known for their misogynistic and phallogocentric aspects, there is "the threat of feminine hysteria" (Li, 1997, p. 325). Therefore, in Eliot's writing - whether early, middle or late- we witness a distorted relationship between feeling and meaning and a hysterical self that is unable to express itself anymore in the language of the father but leaning towards Kristevan maternal non-linguistic elements to reconstruct the self and meaning. However much repressive Eliot might have been and however much improperly ordered the literary form is, it is indeed "a symptom of symbolic weakness in relation to the overflowing instinctual drive" (Kristeva, 1980, p. 196). Thus, even if Eliot has long been associated with "a masculinist, and reactionary conception of early modernist culture" (Laity, 2004, p. 2) the

poststructuralist theories allow us to go through his texts to find the pre-oedipal phallic mother in disguise and a semiotized symbolic through reading what is unsaid, absences and gaps. Avoiding the tenets of the high modernist logocentric episteme he was living in, Eliot tended towards a language that is unfinalizable. Eliot may then be said to be approaching towards a semiotic language that is defined by Kristeva (1980) in her book *Desire and Language* as characterized by a “rhythm of a drive that remains forever unsatisfied” (p. 142).

In *Four Quartets*, which is the final work of the poet, the persona is an isolated one detached from the linear time frames of Western history, is constantly within and out of time, going through a disembodied and ungendered experience in which he seeks for a reconstructed theology that would ontologically settle his disillusioned existence. The poet seeks ground for his existence in the cyclical patterns of time, which makes us read these two poems within the framework of post-structural feminism and as having aspects of *parler femme* or *écriture féminine*. Since the time frame Eliot explores in *Four Quartets* is not linear and monologic, he experiences moments of time in which he comes closer to understanding eternal reality. Despite being a totally transcendental poet in his later poetics, Eliot brings together the time and the timeless and gradually blurs the demarcating lines of all that runs opposite to one another. Sudden illuminations coming through the beats of rain, the philosophy of incarnation pervading all throughout the *Four Quartets* provide the reader with a context in which there is a poetic legacy of patriarchal denunciation and the binaries have lost significance, paving the way for a non-dualistic pattern of self-reconstruction. Particularly as regards the structure, Eliot works beyond the literal meanings of the words and he resorts to a musical analogy in the *Quartets*, hence moving away from the phallic discourse of signification.

Each part of the *Quartets* is spatially marked with a name that carries a link with the poet's past and childhood. Though now desolate and deserted, the places once had special meanings for the author and signified an unspoiled relationship between the poet and the nature. Nonetheless, though warfare has destroyed the appearance of those beautiful places, there are timeless moments for the poet through which he can reiterate the beauty of the eternal, the coming together of the transient and the eternal. “Burnt Norton” signifies a country house visited by Eliot in 1934. “East Coker” refers to a village where Eliot's family lived in the 17th century. This place has yet another symbolic importance in that Eliot's ashes were to be brought to here following his death and Eliot's constant remark through the *Quartets* that the beginning and end are synonymous is the central theme of this part. “The Dry Salvages” refers to a place where Eliot used to spend his summers as a child and signify for the poet an eternity, a point of unification- of rocks and ocean. The final part of the *Quartets*, “Little Gidding” again refers to an old place where there were dedicated Christians. The names of the titles are all chosen from either childhood times or the past, when things were not rotten or had meaning in them.

Throughout the *Quartets*, the poet concerns himself with a temporality in which “all is always now” (Eliot, 1963, p. 176). He moves away from the linear, progressive frames of temporality and instead seeks for a point that implies hope and redemption. At this point, Eliot's use of mythic structures adds another momentum to his philosophy and to his efforts of avoiding

“the iron grip of the symbolic” as defined by Kristeva (as cited in Lorraine, 2001, p. 11). Therefore, while initiating himself into a realm outside the symbolic law/language of the father, Eliot may be said to be going back to the pre-oedipal jouissance through aesthetic experience, poesis of sounds, rhythms, words as images and myths. As myths represent the collective unconscious, their contribution to an understanding of the repressed feminine becomes invaluable.

“BURNT NORTON”: FADING BINARIES AND THE MELTING OF HISTORY FOR THE BIRTH OF THE MATERNAL

“Burnt Norton” opens up with the poet’s meditation on time and being. The first lines of the poem “Time present and time past / Are both perhaps present in time future” (Eliot, 1963, p. 175) subvert the traditional understanding of time as something being linear and progressive. If time is something that is not linear but paralyzed and unable to move on, then this provides us with a concise background for understanding the rest of the *Quartets*. Eliot the poet seems to be trapped in the “presence of the past in a present that is perpetually merging flawlessly with the future” (Murphy, 2007, p. 196). Since “Burnt Norton” temporally and spatially refers to the “fantasies of the primal scene and castration” (Kristeva, 1981, p. 22), the poet freezes the progressive time and creates yet another temporal frame into which he can insert a new history, a history of the distorted subject.

As “Burnt Norton” refers to a place for Eliot where his ancestors lived beforehand when war was at stake on no accounts, it symbolizes a scene for primal fantasy through which Eliot can find a linkage to the maternal. That is, since he associates these places with his childhood and therefore pre-entry into the symbolic realm of the European heteronormative legacy, the language he produces is not bound by syntax and the meaning moves in multiple directions.

To Kristeva, “the permanence and quality of maternal love condition the appearance of the first spatial references” (Kristeva, 1981, p. 15). Most possibly that accounts for the reason why Eliot returned back to those primal sites to seek a mystical union with the maternal through the pre-oedipal rhythmical and musical moanings, since through this way the poet can experience “extrasubjective time, cosmic time, vertiginous visions and unnameable jouissance” (Kristeva, 1981, p. 16).

In the logocentric world, time can be equated with subjectivity, the subjectivity of the male master. This male subject, together with the consciousness of history and sequence, becomes the one who systematically controls the episteme within a set, closed system of thought. However, the feminine unconscious is exempt from the sequences of time and the meaning multiplies in various directions, without being clung to bilateral relationship between the sign and the signifier. Therefore, the feminine epistemology grows out of enclosed and bounded terrains and unravels what is beneath and beyond the linear frames of space and time. The poet Eliot, writing the unconscious, also moves away from chronology and seeks for the interstices of time with eternity.

In Kristeva’s own terms, the cyclical and monumental temporalities generally deemed as feminine can also be observed as “conceptions of time in numerous civilizations and experiences, particularly mystical ones” (1981, p. 17). Therefore, this brings us to a platform where we can associate the feminine subjectivity with the mystical union and the distorted, subversive

experiences of time. Besides, since war brings a crisis on the civilization and language becomes impotent of meaning, the self who can no longer speak in the words of patriarchy becomes a hysteric and “would, rather, recognize his or her self in the anterior temporal modalities: cyclical or monumental” (Kristeva, 1981, p. 17). This tendency for a monumental time frame is best seen in the following lines:

If all time is eternally present
 All time is unredeemable.
 What might have been is an abstraction
 Remaining a perpetual possibility
 Only in a world of speculation. (Eliot, 1963, p. 175)

By moving from a progressive time frame to a cyclical and eternal one, Eliot can be alleged to unfold the submerged feminine element in secular humanist Western history. Since the war and the terror it creates and the killing of thousands of young men and civilians led to the collapse of pride in history as a male concept, Eliot dreams of a world that works on feminine principles of no-history and no-progress. To Middleton (2004), “the wartime Burnt Norton...stages phallic display...as a scene of melancholy-inducing loss in which manhood will be valued as an essential component of the war effort” (p. 90). Since Eliot sees man as the culprit of war and his psychic devastation, he refutes the idea of a linear (masculine) history that implies progress and the episteme in which meanings are organized in a binary pattern.

The idea of war as a source of disillusionment and despair permeate through the *Four Quartets*. The war is seen as a cause of cultural decay and spiritual desolation. The dualistic Western episteme grounds its existence on its history and language. Since it is language that keeps history intact, the collapse of history as a male concept runs parallel to the collapse of language. The language of the patriarchy (and perhaps of God) is “a world of speculation” (Eliot, 1963, p. 175), which in turn implies a vagueness and vanity of meaning. Language as the embodiment of the binary logic is ill and therefore an everlasting meaning cannot be produced in this man-made closed system, since “Words strain, /Crack and sometimes break, under the burden, / Under the tension, slip, slide, perish” (Eliot, 1963, p. 180). As well as the emphasis on the restricted meaningfulness of the logocentric ways of thinking, the poet exposes the gaps, absences and silence in the poem, which in turn dismantle the unconscious and the hysteric aspect of the *Four Quartets*. The lines “Footfalls echo in the memory/ Down the passage which we did not take/ Towards the door we never opened” (Eliot, 1963, p. 175) highlight that the poet is experiencing the unknown and is beyond the expected frames of time and space. His selection of the word ‘echo’ is also significant in that echo is a reflection of a sound articulated by somebody and it comes through hitting against a natural surface or walls, namely a closure. To Blamires, “the echo of footfalls brings the first concrete realization of that possible Other”. (1969, p. 8). Therefore, these echoes and the absences might be a strong indicator of the poet’s ‘periplum’ towards the unknown, towards the lost contact with the feminine element.

Eliot might be mourning the loss of masculinity and facing the ‘coming-in of the other’ as well as implying the deficiency and discontinuity of being a male. The “drained pool”, “empty

alley" (Eliot, 1963, p. 176) as symbols refer to a total lack or total absence. These symbols lead us to think that the culture and history the poet is living in is exhausted and burnt-out and he is trying to find a way to recuperate his impotent self through the anima inherent in nature: "And the pool was filled with water out of sunlight, / And the lotos rose, quietly, quietly" (Eliot, 1963, p. 176). Regarding lotus as a sacred symbol, Nancy K. Gish (1981) contends that the lotos "signifies meditation, an awakened heart and spiritual enlightenment"(p. 99). Then, through the symbols of lotos and water, the poet discovers "a lost world of innocence" (Gish, 1981, p. 99) and these symbols help the poet to bring together all those opposites such as time and the eternal, and human and divine.

Corollary to what is all said, in "Burnt Norton" absence as the feminine speaks. Only by returning the feminine to language is it possible to end the oppositions which deny a place for language "for those who are Other to the white, middle-class, heterosexual and able bodied male" (Gatens, 1991 as cited in. Healy, 2000, p. 50). It is a well known fact that Christian theology permeates the *Four Quartets*; yet Christianity as a religion is paternalistic. Though Eliot alludes to so many phenomena of Christian theology, it is because he is after a different spirituality that will combine him to the God, perhaps the God having feminine attributes such as healing war-torn people. On one side Eliot establishes this new spirituality on the terms of lack and absence and on the other hand postulates the need for getting rid of sensual desire and highlights the spirit's need to be purged through darkness, to be reborn through the lines:

World not world, but that which is not world,
Internal darkness, deprivation
And destitution of all property,
Desiccation of the world of sense,
Evacuation of the world of fancy,
Inoperancy of the world of spirit,
This is the one way, and the other. (Eliot, 1963, p. 179)

Kevin Hart (2015) contends that Eliot in one sense gets away or escapes from mainstream Christian theology and offers "becoming an alter christus" (p. 244) to get rid of one's sinful situation. This case signifies Eliot's passage to Anglican Catholicism in 1927 and the real implication beneath this is that the prevalent modes of theology and the logocentric thinking drove the poet towards seeking alternative sites of meaning through which he can recuperate the original form. Therefore, the fact that both past and future point towards an eternal moment that is gendered feminine are inextricably connected with the search of a semiotic self or returning back to the semiotic self. "Rose garden", "birds", "echoes", "rose-leaves" are all phenomena that can be gendered feminine since these are indispensable parts of nature, while man represent culture, civilization and history (See Longenecker, 1997). All these words in turn combine to form "our first world" (Eliot, 1963, p. 175), which is the semiotic realm where the poet is seeking an "unnameable jouissance" (Kristeva, 1981, p. 16). This first world is being re-established through a musical analogy "with frontiers of consciousness beyond which words fail, though meanings still exist" (Eliot, 1957, p. 30). Despite the pronouns 'we' and 'they', it becomes impossible to clearly locate

their referents, since the garden is filled with “other echoes” (Eliot, 1963, p.175). In a poststructural feminist context, the following lines can be read as the depressed/castrated male subject’s retrospective journey towards the semiotic to unearth the maternal within.

Inhabit the garden. Shall we follow?
Quick, said the bird, find them, find them,
Round the corner. Through the first gate,
Into our first world, shall we follow. (Eliot,1963, pp. 175-6)

As the lines above imply, the poet removes his persona from the masculine havoc of war and seeks relief in “our first world”(Eliot,1963, pp. 175-6). Contrary to traditional modes of masculinity, gender loses ground in the “Burnt Norton” and through a skillful re-writing of or alluding to the *Genesis* 2:4-3-24¹, Eliot associates Eve with a thrush which is known for its ability to articulate musical, rhythmical sounds. Therefore, subverting the whole history of “Eve as the seductress”, Eliot comes up with the idea that Eve speaks not in the language of God and Adam, but has her own way of communication through music. The single question mark Eliot uses in the “The deception of the thrush? Into our first world” (Eliot, 1963, p. 175) is sufficient on its own to claim a subversive poetic legacy for Eliot, since these lines evoke the presence of a feminine poet trying to save Eve from the position of being a seductress and transform her into a figure who is capable of reproduction and is gifted with the knowledge of good and bad. When read as a revisionist story of the Genesis, the first part of “Burnt Norton” depicts a persona torn between confusion and paralysis but at the same time knowing the peace and relief in the Kristevan semiotic which “in which multiple meanings and semantic non-closure prevail” (Butler, 1989, p. 105).

The second part of “Burnt Norton” can be said to be the poeticized form of Salvador Dali’s painting named *The Persistence of Memory*. The matter turns from hard to liquid and moves in multiple directions. This fluidity in turn eradicates boundaries between body/spirit, form/matter and time/timeless. In Murphy’s words, in “Burnt Norton” “the past and the present, for example, or the present and the future, memory and experience—are so near to each other as to be barely perceptible” (2007, p. 195). What the poet pays attention to is actually the still point, the intercession of time and timeless rather than present or future.

The poet’s insistence on this still point can be linked with the desire to move away from linear temporalities and a return to the pre-oedipal world where things can neither be named nor located, as language is non-existent there. Eliminating both temporality and spatiality from the poem, the poem seems to dismantle the different layers of existence and becoming. What is more, the male subject is defined through time and history in Western metaphysics; however, the newly constructed ‘I’ is on no accounts rooted or located in history. The poet as a persona who is seeking mystical union and spiritual illumination through primal fantasy needs to release his self from the temporal, in order to find the unchanging, the essence. In addition, he also has to get rid of the male self through mystic experience and language that is beyond time, not within it or temporally

¹The quotations from Genesis are taken from <https://www.biblegateway.com/passage/?search=Genesis%202%3A4-3%3A24&version=NIV> accessed 15.08.2021

bound. Seeing that the modern science and epistemology and understanding of progress cannot help him to achieve this illumination, Eliot writes,

At the still point of the turning world neither flesh nor fleshless,
Neither from nor towards, at the still point, there the dance is,
But neither arrest nor movement And do not call it fixity,
Where past and future are gathered. Neither movement from nor towards,
Neither ascent nor decline. Except for the point, the still point. (Eliot, 1963, p. 177)

The poet is in an in-between state, oscillating between the bodily and the divine. This is explicitly related to the hero's repressed yearning "to lapse out into maternal protectiveness" (Pinkney, 1984, p. 119). He is in a world where 'being' is not defined through progress of time or identification with a place. When looked at from an Irigarayan perspective, the poet seems to be in a fluid state of "self and not self" (Battersby, 1998, p. 99), despite his insistence on the "still point". The patriarchal self now seems to be a castrated one, undulating between the self and the object of that 'I', the (M)other or experiencing a relational connection to the God as (m)other. The poet tears himself away from the linear temporal frame of the father and says "To be conscious is not to be in time" (Eliot, 1963, p. 177), asserting his existence in a timeless maternal realm.

The outcome of this oscillation between "self and not self" is going beyond the Law-of-the-Father and getting spiritually rid of a desiring body. If the embodied subject has grown out of being a desiring 'I', then this means that a semiotic self is being reconstructed. "Inner freedom", "practical desire", "suffering" are concepts that are used widely in the poem and linked with the body. Thus, if the "still and moving" white light helps the poet to see his mirror image of the body, it also helps him to get rid of the excesses of freedom and desire. In the face of all this turmoil, the poet struggles on an unruly border, pushes the boundaries of his existence to a limit and discovers the maternal side of his existence.

The feminine, towards the end of "Burnt Norton" becomes the element that arises when the patriarchal self is dissolved when he says "This is the one way, and the other is the same" (Eliot, 1963, p. 179). Even if Eliot might be alluding to the ways of redemption and transience in Christian theology, the fact that he evades from linearity and desire bring forth a self in pure form, ungendered yet. Despite the fact that music and language moves in relation to time and are in flux, there is an unchanging pattern that deems them meaningful, just as in the case of the Chinese jar. The aesthetic quality that gives birth to the jar is the fact that pro-creation of patterns and stillness brings forth eternity.

The stillness, as a Chinese Jar still
Moves perpetually in its stillness
Not the stillness of the violin, while the note lasts,
Not that only, but the co-existence,
Or say that the end precedes the beginning,
And the end and the beginning were always there
Before the beginning and after the end.
And all is always now. (Eliot, 1963, p. 180).

Besides focusing on the idea of the transience of time and a search for eternity through a newly reconstructed mysticism, Eliot reminisces the fragility and futility of words to convey meaning and the depths of experience. In Murphy's words, the poem is obsessed with "philosophical abstractions and metaphysical speculations regarding time and experience" (2007, p. 203). The decenteredness and deterioration of the language of the father and its artificiality seems to bother the poet who is after the unchanging truth. Nevertheless, it is poetry, rather than speech or prose, which enables the production of meaning and exposing the depths of emotion.

"EAST COKER": THE DESIRE FOR THE LAND OF THE MOTHER AND MATRILINEALITY, THE MATERNAL BODY REVISITED

The musical qualities in *Four Quartets* continue to persist also in "East Coker". The music in the poem seems to be dispersed all throughout the lines and because Eliot uses words as images rather than conveyors of meanings, reading the whole poetry turns into listening to a musical composition that speaks in another language unheard so far. In other words, Eliot heightens the limits of poeticity in "East Coker" more through maternal rhythms, alliterations, melodies and opposites, thereby making the poem flow like a river. Keeping in mind that a post-structural feminist analysis does not pay attention to the core linguistic aspects, i.e. the construction of meaning through structures, it can be proposed that Eliot establishes meaning through plurality and open-endedness implied through the non-stop cycle of decay and regeneration.

In "East Coker", the paradoxes become an important means for Eliot to articulate his personal philosophy. As Sheena J. Vachhani (2019) states, the politics of *écriture féminine* and includes "ambiguities, contradictions, paradoxes, or being exiled or personally attacked for these endeavours" (p. 20). As an example to how paradox and subversion function in "East Coker" and how the forgotten, misrepresented other could be brought to speech, Murphy expresses that the very first lines of "East Coker" allude to Mary, "the queen of Scots" and her being "executed for treason in 1587" (2007, p. 204). Popping out as a refrain throughout the poem, "In my beginning is my end" refers to a mind-set "that all too often seems to be on the verge of slipping away into the vagueness of reflection" (Murphy, 2007, p. 204). The paradox in Mary Stuart's motto therefore "is in itself an instance of that emphasis upon circularity rather than upon straight-line progress as the basis of meaningful patterning, which the poem as a whole insists upon" (Blamires, 1969, p. 41). What is more, this line entails a philosophy which purports that everything is together with or combined to or co-exists with its opposite. Paying attention to the principle of difference, this line is the representative of a philosophy that revolts a dualistic worldview and defends that there is a realm in which there is no hierarchy or classification. Taking into consideration the mystic tone of the poet, this realm may be taken as the spiritual attainment or a purgatorio; yet, for the purposes of our discussion what holds important is the elision of boundaries between binaries and the desire of the poet to escape from the patriarchal realm of the mundane. Actually, as the poet emphasized beforehand "the imprecision of words", he tries to go to the roots where meaning and eternity are entrenched and unbound to language. Here is surely either the maternal or a locus arrivable through the maternal body.

The story of Mary's persecution does not only function to imply the blurred boundaries between opposites. Since Eliot's great grandfather was also a dissenter "from the so-called established church headed by the king" (Murphy, 2007, p. 204), he had to leave the place for reasons of security. As well as giving the message that language goes in many directions and the opposites created by it are actually fluid, Eliot also touches upon his own story to provide justification for how an end may lead to a beginning and vice versa.

The fact that "East Coker" symbolizes earth, "the ancestral soil from which the poet is sprung" (Schneider, 1975, p. 188), strengthens the idea of motherhood embedded into *Four Quartets* in general and "East Coker" in particular. His use of water and fire in the following parts again veer around the transformative and somewhat reproductive power of these natural elements. How fire can be reproductive bedazzles the mind; however, it might be either through cleansing of the soul from worldliness and sin or turning back to original state by burning. While on the one hand dismissing the importance of all man-made systems including modified forms of religion, law, epistemology, science and language and focusing on natural phenomena, Eliot superimposes a new philosophy of the maternal. Stone (2012) contends that "In Western civilization there has been a widespread tendency to understand the maternal body and the self in opposition to one another" (p. 10). If one is to become a subject, that person has to tear the bonds with the mother. However, Eliot does the reverse. He turns back to the mother, tries to strengthen the ties to form another form of semiotic subjectivity. Through this new philosophy, Eliot grants the feminine natural elements a power, therefore a position of subjectivity.

Eliot's desire to escape from the "iron grip of symbolic" as stated by Kristeva can also be read through Irigarayan mother-daughter perspective (as cited in. Lorraine, 2001, p. 11). Since psychoanalysis is not confined to gender but its implications at the symbolic and metaphorical level, the mother-daughter theory fits in the discussion of "East Coker" in which the poet tries to "institute basic social justice and rescue the natural world from destruction...through continued questioning of the primary symbols of our culture, including religion and law" (Joy et al., 2002, p. 69). Therefore, Eliot's search for a new theology and spiritual attainment and resorting to myth with the hope of redemption can be linked to his search of an undistorted history, as "history as expressed in myth is more closely related to female, matrilineal traditions" (Irigaray, 2002, p. 71). Besides, even if Eliot is not a daughter, his poetry can still be read in the light of Irigarayan mother-daughter theory, since the psychoanalytical process in Irigaray's terms "finds the threads of her entry into the Underworld, and if possible, her way out" (Irigaray, 2002, p. 72). Despite the fact that Irigaray here revisits an ancient myth related to Demeter and Persephone's union, the same case applies for Eliot who is unable to speak in the margins of the symbolic law and language and needs a re-union with the mother to redeem his existence through "going back in time" and "to find the traces of her estrangement from her mother" (Irigaray, 2002, p. 2). What Irigaray defends in all these statements is that the symbolic realm separates the individual from the maternal to ensure its continuity and a process of matricide endlessly goes on. The poet, becoming aware of this, questions history to dismantle a possible connection to the primal jouissance and depicts how the ideas of reason, science and progress fail, as can be understood from "the late November", "the

disturbance of spring" and "snowdrops writhing" (Eliot,1963, p.184), all of which implicitly allude to the barrenness in his *Waste Land*. The lines in *Ecclesiastes* below are truly the opposite of what Eliot says in "East Coker", in which time as a concept is distorted and disillusionary.

There is a time for everything,
and a season for every activity under the heavens:
a time to be born and a time to die,
a time to plant and a time to uproot,
a time to kill and a time to heal. (3:1-3)²

As opposed to the *Ecclesiastes*, for Eliot "Houses live and die: there is a time for building/And a time for living and for generation" (Eliot, 1963, p. 182). Even if everything seems to be bound with time, there is a constant evolution in nature and the world and things happen in a different time frame than of God's. Therefore, it is impossible for boundaries to remain fixed all the time. Instead, one thing becomes transformed to the other in the course of time. While our existence turns into corpses, making us inside-out when heard and therefore is abject, the meaning of the social, political, economic and cultural systems made by man lose their significance. And if they are discursive, can we talk about their stability and fixity? Nonetheless, the fact is that all these discursive systems are impotent and unable to generate eternal and infinite meanings. Even if time seems to govern all the courses of events in the world, the end-result is decay and perishment. Only through the blessing of nature (M)other, what decays turns back in another form, rejuvenated and embellished. However, manly constructions are always apt to get lost.

Irigarayan maternal philosophy defends that one must be separated from the maternal body to enter into the symbolic or become a subject. So long as one is together with the maternal body, he/she cannot become a true subject in the paternal discourse. Whereas in the maternal realm there is yet no differentiation between the subject and object, the paternal realm divides everything into two opposites. Eliot undulates towards the maternal and seeks to bring the opposites to a reconciliation by exposing the inherent cycle in nature. All things mingle with their opposites and nature hosts a continuous transformation within itself. The poet elsewhere again brings the opposites together by subverting the linear processing patterns of the mind and leads us to think in an upside-down manner. This opposition to linear processing patterns of the mind is also associated with a revolt to male time, the time of history. Eliot escapes from the fixed boundaries of space and time while saying "In order to arrive at what you are not/You must go through the way in which you are not" (Eliot,1963, p. 187). These lines also hint towards a non-patriarchal, non-western, non-rational and non-invasive ways of a new epistemology. In this epistemology, the idea of self is annihilated and instead there is an 'I' positioned afloat, without an opposite 'object'.

If absence and silence are feminine and the function of poetic language is to bring back what is lost and repressed, the lines below refer to a moment when logos as a discourse loses supremacy over what it has dominated. In other words, the poem describes a scene of paralysis of expression, a silent hysteria on faces and following these is a stage of liminality in which the poet is on the verge of illumination. The darkness is an element through which the soul will undergo purgation

² The quotes are taken from [Ecclesiastes 3 NIV - A Time for Everything - There is a time - Bible Gateway](#)

and the self will be dissolved. Either in a theological or a deconstructionist feminist context, the oblivion of self opens up a space for the 'other'.

And the conversation rises and slowly fades into silence
 And you see behind every face the mental emptiness deepen
 Leaving only the growing terror of nothing to think about,
 Or when, under ether, the mind is conscious but conscious
 of nothing. (Eliot, 1963, p. 186)

In "East Coker", the gaps between the lines give us hints of the loss of patriarchal consciousness and the diffusion, not the erection of a feminine voice that either articulates itself through divinity or the mixed boundaries and cyclic time of the nature. Though these two seem to be different, in fact they are the same in the sense that nature is the reflection of the divine. As opposed to the divine image of man as the representative of the patriarchal God, Eliot's theological assumptions are ones that are modified in favour of the feminine and motherhood of God. He brings man and woman together in the dance, writing of no hierarchy.

The association of man and woman
 In daunsinge, Signifying matrimonie-
 A dignified and commodious sacrament.
 Two and two, necessarye conuinciton,
 Holding eche other by the hand or the arm
 Whiche betokeneth concorde. (Eliot, 1963, p. 183)

Eliot's allusion to his great grand father Thomas Elyot and the use of archaic language in the above stanza may be associated with "phantasy of the 'Primal Scene'—Desire here symbolised by both music and bonfire, drum and pipe allegorizing male and female as they hold hands circling the flames" (Brown, 2003, p. 9). Haffey (2019) develops a parallel line of thought concerning this and reads these lines as a moment of reconciliation of time and eternity (male-feminine) by maintaining that "the dance is the place at which seemingly contradictory elements are able to coexist, including time and timelessness" (p. 75). She further highlights this recurring theme of the reconciliation of opposites and the stillness and movement in these words: "For Eliot, this union between movement and stillness, between time and timelessness, is significant because it represents the place in which humans can achieve momentary union with God" (Haffey, 2019, p. 75), which in turn strengthen the mystical and non-patriarchal/feminine aspect of *Four Quartets* in general and the dance scene in particular. Eliot therefore moves from fantasy and worldliness towards a mystical union of opposites through the figure of dance which embodies harmony, cyclicity and rhythm. The cycle of life that consists of birth, growth, maturation, breeding, old age and death is meaningless. Instead of these progressive moments coming after one another, the still point in which there is not any difference but the union is important. The point where he converges the mystical and spiritual union holds significance for the poet since he is incapable of expression and cannot exist anymore within the enclosed space of human language: "A periphrastic study in a worn-out poetical fashion/ Leaving one still with the intolerable wrestle/ With words and meanings The poetry does not matter" (Eliot, 1963, p. 184). In the face of this

wrestling with meaning and the (male) surgeon's inability to heal, the (feminine) healer/saviour arises like Christ. The wounded surgeon may be alleged to be Christ as he is the supposed saviour and Eliot again comes up with the idea of godliness of the feminine and the femininity of God, since compassion will resolve the fever.

The wounded surgeon plies the steel
That questions the distempered part,
Beneath the bleeding hands we feel
The sharp compassion of the healer's art
Resolving the enigma of the fever chart. (Eliot, 1963, p. 187)

Constantly reiterating the compassionate and healing side of the (maternal) God in "East Coker", Eliot's focuses on attainment of spiritual union and bringing together the opposites for the sake of unity. Establishing his own spiritual theology and philosophy of knowledge, Eliot pays attention to experience as the source of information. In Western Aristotle-based thinking, the source of illumination and knowledge is senses and reason. Being quite a deterministic and dualistic epistemological stance, the Western philosophy is founded upon these concepts and the same philosophy harnesses the religion within its paternalistic ends. Nevertheless, Eliot deconstructs the accumulative (knowledge as a cumulative, progressive concept) nature of Western epistemology and replaces the concept of knowledge with 'wisdom' that depends more on experience than on senses and reiterates the idea of dynamism behind wisdom formed after each experience. As opposed to the hubris of the modern man who knows all through reason, Eliot comes up with humility, a prophetic stance, "which opens up selfhood to the other" (Brown, 2003, p.12). Besides exposing the importance of humility against patriarchal standards of "old men", Eliot hammers the dualistic (subject-object) aspect even prevalent in the human and God dichotomy.

Do not let me hear
Of the Wisdom of old men, but rather of their folly,
Their fear of fear and frenzy, their fear of possession,
Of belonging to another, or to others, or to God.
The only wisdom we can hope to acquire
Is the wisdom of humility. Humility is endless. (Eliot, 1963, p. 185)

Four Quartets indeed works on two basic premises. One is the purgation and purification of the patriarchal self through matrilineality and its transcendence and unity with the God and the second is the vanity of worldliness and meaninglessness of personal experience that is defined by time. The poet, who at the same time behaves like a social scientist and observer, protests against the idea that (patriarchal) civilization rests on progress and hierarchical ordering. This can be exemplified with the lines: "O dark dark dark. They all go into the dark / The vacant interstellar spaces, the vacant into the vacant, / The captains, merchant bankers, eminent men of letters" (Eliot, 1963, p.186). The poet loads the darkness with multiple meanings. The first meaning, the darkness where all go implies oblivion and vanity. Suddenly the poet leaps towards a second meaning, which is contextually the opposite of the first one. It is the darkness at the threshold of

illumination. Whereas the first darkness is literally associated with death and a total loss, the second darkness, "darkness of God" (Eliot, 1963, p. 186) is reproductive and signifies the rebirth of a self that is cleansed and purged and united, not split into two. As well as putting forward a harsh criticism against the trends of modern and 'already' dead society, the poet delineates the disillusionary nature of rational-patriarchal Western civilization. Furthermore, he implicitly states that being civilized is getting far away from the prime essence of humanity, our mothers and God. I also read the words "do not let me hear" (Eliot, 1963, p. 186) as an instant of hysteria on the poet's part, since he will not be able to respond back in the symbolic language if he hears something and his body or existence seeks ways of a re-expression in another language, the very first language of the mother, in the form an escape.

CONCLUSION

In *Four Quartets* Eliot aims at perceiving the whole through fragments, on one hand showing the transience of time and on the other hand trying to reach salvation and unity through eternity. Creating a distinct theology of his own, Eliot creates a space that is out of the reach of the symbolic realm and uses poetry, the language of the mother, to conquer the ultimate reality. Subtly interweaved with themes from religion, philosophy and history, "*Burnt Norton*" and "*East Coker*" lay bare the significance and indispensability of the maternal as savior. Blurring the language's relation to immediate space and temporality, Eliot writes from memory and of imagined territories of childhood, which Kristeva sees as an exploration of primal jouissance and mingles myth, religion and subconscious to subvert the classical notions of time and space and to come up with a solution to the crisis of (masculine) authorship and war.

The two poems veer around the idea of the intersection of time with timeless and a desire to cling to the 'still point' in the face of a relentless warfare and a heedless technology turning lives upside down. This 'still point' refers to the maternal, which will save the child from the Blitz of war besides reconstructing the wretched patriarchal self of the poet., The feminine –though not always being an opaque figure- is a governing element. As opposed to the representations of women in Eliot's early poetry usually within a misogynistic or 'vulva dentata', the female as monster context, in *Four Quartets* the feminine becomes transformed from 'absence and silence' to the one who will save and open up the boundaries or constraints of male-normed theology, philosophy and epistemology.

REFERENCES

- Battersby, C. (1998). *The phenomenal woman: Feminist metaphysics and the patterns of identity*. Routledge.
- Blamires, H. (1969). *Word unheard: A guide through Eliot's Four Quartets*. Methuen.
- Brown, D. (1996). HD.'s "Trilogy": Modern gnosticism? *Literature and Theology*, 10 (4), 351-360.
- Butler, J. (1989). The body politics of Julia Kristeva. *Hypatia*, 3(3).
- Dekoven, M. (1999). Modernism and gender. In M. Levenson (Ed.), *The Cambridge Companion to Modernism* (pp. 174-193). Cambridge University Press.

- Eliot, T. S. (1963). *Collected poems, 1909-1962*. Harcourt, Brace & World. (Original Work Published 1934)
- Geary, M. K. (2016). *T. S. Eliot and the mother: Ambivalence, allegory and form*. (Published Doctorate Thesis). University of Birmingham.
- Gish, N. K. (1981). *Time in the poetry of T.S. Eliot: A study in structure and theme*. Barnes & Noble Books.
- Haffey, K. (2019). *Literary modernism, queer temporality: Eddies in time*. Palgrave Macmillan.
- Hart, K. (2015). Eliot's Rose Garden: Some phenomenology and theology in "Burnt Norton". *Christianity and Literature*, 64(3), 243-265.
- Healy, K. (2000). *Social work practices: Contemporary perspectives on change*. Sage Publications
- Irigaray, L. (2002). The Forgotten Mystery of Female Ancestry. In M. Joy, K. O'Grady & J.L. Poxon (Eds.), *French feminists on Religion: A Reader* (pp.68-75). Routledge.
- Kristeva, J. (1980). *Desire in language: A semiotic approach to literature and art*. L.S. Roudiez (ed), T. Gora, A. Jardine & L. S. Roudiez (trans.). Columbia University Press. (Original work published 1977)
- Kristeva, J. (1981). Women's time. (A. Jardine & H. Blake, Trans.). *Signs*, 7(1), 13-35.
- Li, V. (1997). T. S. Eliot and the language of hysteria. *Dalhousie Review* 77(3), 323-34.
- Longenecker, M. (1997). Women, ecology, and the environment: An introduction. *NWSA Journal*, 9(3), 1-17.
- Lorraine, R. C. (2011) *Recovering Jouissance: Feminist Aesthetics and Music*. In K. Pendle(Ed.), *Women & Music: A History* (2nd Edition) (pp.3-18). Indiana University Press. (Original work published 1991)
- Murphy, R. E. (2007). *Critical companion to T.S. Eliot: A Literary Reference to His Life and Work*. Facts On File.
- Pondrom, C. (2005). Conflict and concealment: Eliot's approach to women and gender. In D. Chinitz (Ed.), *A Companion to Eliot* (pp. 323-334). Wiley-Blackwell.
- Schneider, E. (1975). *T. S. Eliot: The pattern in the carpet*. University of California Press.
- Stone, A. (2012). *Feminism, psychoanalysis, and maternal subjectivity*. Routledge.
- Vachhani, S. J. (2019). Rethinking the politics of writing differently through écriture Féminine. *Management Learning*, 50(1), 11-23.

Reanalysis of the Literary Works of Sarah Grand, Charlotte Perkins Gilman, And Yaşar Nezihe from A Feminist Orientalist Perspective

DR. ZELİHA IŞIK*

Abstract

We examine women's rights and freedoms using a comprehensive framework that includes all races, ethnicities, and socioeconomic categories and is based on a systematic, conceptual, and theoretical approach. However, during the late nineteenth and early twentieth centuries, it was difficult to speak of a well-established and comprehensive feminist movement. In addition to the fact that there are many limits on movement and the need for reliable and fair sharing of information across different countries, social classes, racial groups, and genders, the orientalist view of the Western world has also affected the quality of feminist literature. Some major Western studies on women have portrayed Turkish women in a negative light, suggesting that they are oblivious to feminist principles. However, upon retrospective examination of British, American, and Turkish literary works created in the late nineteenth and early twentieth centuries, it becomes evident that each society has exhibited analogous quests for women's rights and freedoms. This article aims to reveal the collective experiences of women, irrespective of their race, socioeconomic class, or ethnicity. It also aims to show how male-dominated discourse and orientalist perspectives obscure these experiences, revealing similarities in areas like education, work rights, representation, and violence, from the past to the present. Accordingly, this article provides a comparative examination of following literary works from feminist orientalist perspective: "When the Door Opened" (1908) by Sarah Grand, "The Yellow Wallpaper" (1892) by Charlotte Perkins Gilman, and "For May 1" (1923) by Yaşar Nezihe Bükülmez.

Keywords: orientalism, feminism, "When the Door Opened__", "The Yellow Wallpaper", "For May 1", Mary Wollstonecraft

SARAH GRAND, CHARLOTTE PERKINS GILMAN VE YAŞAR NEZİHE'NİN EDEBÎ ESERLERİNİN FEMİNİST ORYANTALİST BİR BAKIŞ AÇISIYLA YENİDEN ANALİZİ

Öz

Günümüzde sosyoekonomik sınıfların yanı sıra tüm ırk ve etnik grupları kapsayan geniş bir çerçeveden yararlanarak kadın hak ve özgürlüklerini metodik, kavramsal ve teorik bir yaklaşımla araştırmaktayım. Ancak, on dokuzuncu yüzyılın sonları ve yirminci yüzyılın başlarında, bu kadar köklü ve kapsamlı bir feminist hareketten bahsetmek zordu. Bununla birlikte, bilginin çeşitli

* *Karabuk University, Department of English Language and Literature, e-mail: i.zeliha@karabuk.edu.tr

ORCID: 0000-0001-5150-0601

Gönderilme Tarihi: 29 Ağustos 2024

Kabul Tarihi: 27 Aralık 2024

uluslara, sosyal katmanlara, etnik kökenlere ve cinsiyetlere güvenilir ve tarafsız bir şekilde yayılmasının zorluğu gibi birçok nicel kısıtlamanın yanı sıra, Batı dünyasının oryantalist bakış açısı feminist çalışmaların kalitesini etkilemiştir. Batıda kadınlarla ilgili bazı önemli araştırmalar Doğulu/Türk kadınlarını olumsuz bir şekilde tasvir etmiş ve onların feminist ilkelerden habersiz olduklarını öne sürmüştür. Ancak on dokuzuncu yüzyılın sonlarında ve yirminci yüzyılın başlarında üretilen İngiliz, Amerikan ve Türk edebiyat eserleri geriye dönük olarak incelendiğinde, her toplumun kadın hak ve özgürlükleri konusunda benzer arayışlar sergilediği ortaya çıkmıştır. Bu makalenin amacı, ırk, sosyoekonomik sınıf veya etnik kökene bakılmaksızın kadınların deneyimlerinin kolektivitelerini göstermek ve erkek egemen söylem ve oryantalist bakış açılarıyla gölgelenen kadın deneyimlerinin eğitim, çalışma hakkı, temsil ve şiddet gibi alanlarda benzer olduğunu göstermektir. Bu doğrultuda bu makale, Sarah Grand'ın "Kapı Açıldığında_" (1908), Charlotte Perkins Gilman'ın "Sarı Duvar Kağıdı" (1892) ve Yaşar Nezihe Bükülmez'in "1 Mayıs İçin" (1923) adlı eserlerin feminist oryantalist bir perspektiften karşılaştırmalı bir incelemesini sunmaktadır.

Anahtar sözcükler: oryantalizm, feminizm, "Kapı Açıldığında", "Sarı Duvar Kağıdı", "1 Mayıs İçin", Mary Wollstonecraft

INTRODUCTION

Despite the significant contributions made by women in several fields, including law, art, literature, and science, they continued to be overshadowed by patriarchal dominance. Regrettably, the patriarchal narrative fails to acknowledge women's achievements. All cultures, religions, and regions, on the other hand, emphasize the prevalence of masculinist social behaviors while disregarding the contributions of women. History has established masculinist social behaviors as the normative standard (Harding, 1987, pp. 2–6). Men have largely shaped fields such as history, literature, science, and medicine, reflecting their dominant roles and centrality in these domains. Consequently, the experiences and achievements of women throughout history have often been overlooked or marginalized. Nevertheless, it is important to acknowledge the contributions of poets, writers, and intellectuals who have advocated for women's rights and challenged the oppression and devaluation of women. In this regard, Jeffrey R. Di Leo addresses the historical context of the feminist movement, stating that "the first wave of feminism is most often considered to begin in the late eighteenth century with figures such as Abigail Adams and Mary Wollstonecraft"; however, it goes back much earlier (2023, p.179):

The origins of the first wave of feminism—or, alternately, the *old-* or *classical* feminism—can be stretched all the way back to the ancient Greek poet Sappho, who flourished in the second half of the seventh century BCE, which is about a century after the time of Homer and two centuries *before* Plato. In her poetry, Sappho celebrates the existence of women and advocates for their worth. She is also often the leading figure in an educational circle of choruses of unmarried girls (*parthenoi*). (Di Leo, 2023, p.179)

The historical presence of women's rights advocates illustrates that in contexts of oppression and injustice against women, there exists the potential for discourse around the pursuit of rights and freedom. Women have been building the foundations of today's feminist movement for generations.

Historically, women who have achieved the opportunity for education or financial autonomy have played an active role in women's movements, working for the collective benefit of all women. For example, Fâtima El Fihri is an unexpectedly prime example of Eastern women's significant contributions to the field of education and deserves acknowledgment and appreciation. She built the first university, known as "Karaviyyin," in the Moroccan city of Fez in 859 AD. (Özer, 2023, p. 105). It is regarded as the earliest university in history. This demonstrates that women, regardless of their geographic areas, have universally expressed their desire for the right to education, participation in the workforce, and representation.

However, in addition to the ongoing oppression upheld by the patriarchal system, the colonial powers imposed their orientalist viewpoint, utterly ignoring the representation and achievements of other women from other cultures. "Western feminism as a way of Orientalizing, deepening stereotypes" has obscured these feminist endeavors of the Eastern women in the late nineteenth century and the early twentieth century (Maggi, 2020, p. 91). It took a while for feminist organizations to recognize and rally behind the struggle of women of various colors, ethnicities, and nationalities. The recognition of women's rights, achievements, and liberties for women belonging to various skin tones, ethnicities, nationalities, faiths, and cultures was only achieved during the third wave feminist movement in the 1990s.

In this study, I highlight the accomplishments of women who are marginalized by patriarchal oppression and biases, taking into account an orientalist viewpoint. I aim to examine the literary works of women writers who came to prominence in the late 19th and early 20th centuries from a historical standpoint. I particularly compare British and American works from the same era to feminist Turkish literature, as well as the identity of Turkish women, which is stereotyped and otherized by both patriarchal and orientalist tendencies. I argue that in contrast to the orientalist viewpoint, British, American, and Turkish literary works addressed similar subjects at roughly the same time. I examine the common themes that appear repeatedly in the writings of Sarah Grand, Charlotte Perkins Gilman, and Yaşar Nezihe. These themes include equity in representation, equal participation in the workforce, and equal access to education.

Edward Said defines orientalism as "a style of thought based upon an ontological and epistemological distinction made between 'the Orient' and (most of the time) 'the Occident'", and then he furthered to explain its purpose as "dominating, restructuring, and having authority over the Orient" (Said, 1979, pp. 2-3). The point of convergence between the orientalist perspective and feminist views is where the West creates binary oppositions to assert its dominance over the East. It attributes anti-feminism, barbarism, and backwardness to the Eastern identity while elevating the Western identity as feminist, modern, and civilized. In relation to Edward Said's orientalism theory, Diego Maggi defines feminist orientalism as "any form of domination or superiority, not only political and economic but also cultural, from the West on the East, justified by women's rights and/or Western feminism" (Maggi, 2020, p. 91). Therefore, I use feminist orientalism as a theoretical framework to analyze the patronizing stance of Western feminism towards women from the East or Turkey, as well as their endeavors to get educational rights, career opportunities, and representation. I will examine the topics of educational rights, professional chances, and

representation in “When the Door Opened__” in *Emotional Moments*, “The Yellow Wallpaper,” and “For May 1,” published in *Kadınlar Dunyası (Women’s World Magazine)*, which are British, American, and Turkish works, respectively.

While it is often acknowledged that 19th-century women’s suffrage campaigners played a significant role in starting women’s movements, women across the globe have incessantly strived for equal rights, educational opportunities, and participation in the workforce. There is a rich and lengthy history behind the feminist movement. Olympe de Gouges, for example, emphasized her concern about women who contributed to the French Revolution but were denied the rights and freedoms they deserved. Gouges addressed French women in “The Declaration of the Rights of Woman” in 1791:

Enslaved man increased his power and had to have recourse to yours in order to break his fetters. Freed he became unjust towards his companion. Oh women! Women, when will you cease to be blind? What advantages have you gained through the Revolution? A greater scorn, a more pronounced disdain. (de Gouges, 1791, pp.124-129)

Olympe de Gouges, acknowledged as a forerunner of French feminist organizations, encouraged women to rise and demand their rights, and she fearlessly stated the existence of “ignorance, neglect, or contempt for the rights of women” (de Gouges, 1791, pp.124-129). Despite facing accusations of unnatural behavior and guillotine punishment from the male-dominated social system, Olympe de Gouges inspired women across Europe.

Soon after “The Declaration of the Rights of Woman” was announced in 1791, Mary Wollstonecraft wrote *A Vindication of The Rights of Woman* (1792), which is regarded as a trailblazer and influenced the following generations. *A Vindication of The Rights of Woman* (1792) can be viewed as a criticism of the patriarchal system and those masculinist remarks in Jean-Jacques Rousseau’s *Emile* and Edmund Burke’s *Reflections on the Revolution in France*. Rousseau’s image of a woman as “an alluring object of desire, a sweeter companion to man, whenever he chose to relax himself” in the book *Emile* lays the basis of misogynistic prejudices (Wollstonecraft, 2004, p. 19). Wollstonecraft criticizes both men who subjugate women and women themselves for their “uncultivated understandings,” which stem from their adherence to stereotypes of submissive and ornamental femininity (Wollstonecraft, 2004, p. 24).

The significance of Wollstonecraft’s work for this research lies in its exemplification of feminist orientalism. Wollstonecraft asserts from the onset of her assertion that Western intellectuals’ misogynist and disparaging attitudes are founded in Islam and that these misleading beliefs have an impact on them. Wollstonecraft begins her criticism by claiming that “all the writers...from Rousseau to Dr. Gregory, “have contributed to render women more artificial, weak characters” (Wollstonecraft, 2004, p. 10). She especially emphasizes Rousseau’s misogynist declaration: “Rousseau declares that a woman should never for a moment feel herself independent, that she should be governed by fear to exercise her natural cunning, and made a coquettish slave” (Wollstonecraft, 2004, p. 19). She aligns the misogynistic ideas of these intellectuals, whom she describes as “men of genius,” with Islam at the very beginning of the book (Wollstonecraft, 2004, p. 39). Here is where the idea of patriarchal oppression having been projected onto other religious and political groups, especially Islamists, is rooted (Zonana, 1993; Lewis, 1993; Özcan Demir, 1999;

Heffernan, 2000; Cahill, 2019; Maggi, 2020). Wollstonecraft separates misogynistic views, societal actions, and the perception of women as inferior from Western culture and associates them with Eastern civilization and its religious principles, stating that “the books of instruction, written by men of genius, have had the same tendency as more frivolous productions; and that, in the true style of Mahometanism” (Wollstonecraft, 2004, p. 2). In doing so, Wollstonecraft “displaces the source of patriarchal oppression onto an ‘Oriental,’ ‘Mahometan’ society,” and as Joyce Zonana terms it, she creates “feminist orientalist discourse” (Zonana, 1993, p. 593). Because of its influence on the generations that followed, this work has a significant influence on feminist orientalism.

Due to her influence on subsequent feminist literary and creative works, Mary Wollstonecraft propagated both orientalism and feminist principles. Virginia Woolf describes Wollstonecraft’s influence in her essay “Four Figures” as follows: Mary Wollstonecraft “is alive and active; she argues and experiments; we hear her voice and trace her influence even now among the living” (p. 163). In parallel with Virginia Woolf’s comment on the influence of Wollstonecraft on future generations, we see the feminist orientalist discourse, which was made popular by Mary Wollstonecraft, has also been transmitted to the next generations. In company with feminist oriental perspective, “the vocabulary of oriental misogyny” became “an invisible component in feminist representations” in the 1800s, as evidenced by Charlotte Brontë’s famous work, *Jane Eyre* (Perera, 1991, p. 79). In *Jane Eyre* (1847), Charlotte Brontë uses oriental misogynistic imagery to portray a negative characteristic of a Western woman, associating it with the perceived qualities of an Eastern lady, whom she portrays as “cross-legged, like a Turk” (39). Furthermore, Brontë satirically refers to the sultan/slave binary in Eastern culture to criticize patriarchal domination in the West, which is modeled on “the true Mahometan strain” (Wollstonecraft, 2004, p. 10), writing, “He smiled; and I thought his smile was such as a sultan might, in a blissful and fond moment, bestow on a slave his gold and gems had enriched” (Brontë, 1985, p. 297). As a result, due to their feminist orientalist perspective, Western writers who supported women’s rights often distorted the portrayal of Eastern female identity, hence perpetuating a sense of inferiority regarding Eastern/Turkish female identity. Regarding the feminist orientalist discourse, Joyce Zonana states that:

If the lives of women in England or France or the United States can be compared to the lives of women in “Arabia”, then the Western feminist’s desire to change the status quo can be represented not as a radical attempt to restructure the West but as a conservative effort to make the West more like itself. Orientalism—the belief that the East is inferior to the West, and the representation of the Orient by means of unexamined, stereotypical images—thus becomes a major premise in the formulation of numerous Western feminist arguments. (Zonana, 1993, p. 594)

The struggles of women from non-Western cultures to achieve independence and rights, as well as their efforts to shape their own identities, were overlooked because of the stereotypical depiction of Muslim and Eastern women perpetuated by orientalist views. Due to Orientalist perspectives and the assumption of Western superiority, women of all races and ethnicities faced significant barriers in being adequately portrayed.

Teresa Heffernan argues in her article “Travelling East: Veiling, Race and Nations” that the desire to “rescue and modernize” Muslim women, as Edward Said noted, is driven by Europe’s self-

interest rather than a genuine concern for the long-standing oppression of women (Heffernan, 2011, pp. 159-167). Heffernan says that the idea that Ottoman women were slaves led to calls to free them from their harems and headscarves. These calls created a mixed population and hybrid influence, which made it impossible for society to be stable and homogeneous. These calls were made because the colonial governments didn't like how cosmopolitan Ottoman society was (Heffernan, 2011, pp. 159-167). Nevertheless, in contrast to the notion popularized by feminist orientalism, feminism has consistently been ingrained in Turkish society. Although Eastern or Turkish women have been represented as far more oppressed, passive, and in need of liberation than the Western women, Turkish women encounter comparable problems to those faced by women in the West, and they fight for comparable rights and freedoms. The situation for Turkish women is no worse than that of Western women. Considering authentic Turkish social and cultural context, in fact, even before the Turks converted to Islam in 751, Turkish women were even far ahead of Western women in terms of social status, privileges, and freedoms. In time, women in the Ottoman Empire and its successor the Turkish Republic fought for further gender equality throughout several aspects of social life and held significant positions in state administration, as well as in domestic and commercial spheres, in comparison to the Western women. In his book *The Principles of Turkism*, Ziya Gökalp stresses the rooted feminism and the equality of men and women in Turkish culture:

A newly married couple would pool their belongings and acquire a jointly owned house. They would not live in either the groom's family heart or the bride's *törkün* but would establish a new household (house). This is why a new household is resulted from every marriage among the Turks, hence the term *evlenmek* and *ev bark sahibi olmak* as synonyms for "to marry"...Among the ancient Turks, as among the Arabs a house belonged not to the husband alone but to the husband and wife jointly. The man of the house was called *öd ağası*, the woman *ev kadini* (Gökalp, 1923, p. 111).

Citing these cultural practices as an example, Ziya Gökalp stated, "Just as the most democratic people in the world were the ancient Turks, so are the most feminist generation" (Gökalp, 1923, p. 151). The Ottoman Empire passed on sharia law, which protected women's rights, in addition to adopting the feminist traditions of the ancient Turks into their cultural standards in succeeding generations. The Ottoman Empire followed Islamic law up until 1917. Although Islam, as an Abrahamic religion, is as restrictive in certain versions as Catholicism, Protestantism, or Judaism, the feminist orientalist perspective of the West, driven by prejudice, portrayed Islam as a source of violence that suppresses and silences women. In fact, Turkish women were subject to religious restrictions to a similar extent as Western women faced religious oppression. Furthermore, despite the efforts of the feminist orientalist perspective to depict women in Western civilization as superior, it can be argued that Turkish women experienced greater freedom in comparison to their Western counterparts. We can infer that, despite major religious restrictions, Turkish women's rights were protected under Islamic law and that, compared to women in the West, they enjoyed better economic and legal rights. For example, according to Taşçıoğlu (1958), "property separation was crucial in Ottoman society. By law, women had the right to use their property any way they wanted" (p. 9). Marriage would be only permitted under Islamic law if the lady consented and could be witnessed by two women or one male. To make the marriage valid, the husband had to give the woman he

was marrying an amount of money or property decided by the woman. This would ensure the woman's security in the event of divorce or widowhood (Sancar, 1999, p. 20). If the husband and wife agreed, they might divorce by mutual consent, or the lady could petition the court for a divorce. During the marriage, the husband was responsible for household expenses, and for three months after the divorce, it was determined if the lady was pregnant or not, and the expenses and obligations for a potential child fell back on the father (Sancar, 1999, p. 21). In terms of inheritance, although women receive fewer shares than men, their rights are safeguarded by the court and left to their own discretion (İnan, 1982, p. 60).

In addition to feminist orientalist writers and travelers, there are other writers that challenge traditional beliefs about Turks and promote the societal standing of Turkish women. In her *Turkish Embassy Letters* (1763), which was compiled by Robert Halsband in *The Complete Letters of Lady Mary Wortley Montagu* (1967), Lady Mary Montagu criticized orientalist notions and myths about Turkish ladies and their status, and she demonstrated that Turkish women were in better condition than Western women, remarking in one of her letters, "Your whole letter is so full of mistakes from one end to t'other. I see you have taken your ideas of Turkey from that worthy author Dumont, who has writ with equal ignorance and confidence" (p. 368). In her letters, Lady Mary Montagu observed and described the lifestyles and experiences of Turkish women. According to her, Ottoman women had a greater degree of independence compared to women in the Western world. She even went as far as to say that Turkish women "are perhaps freer than any ladies in the universe" (p. 406). It is well known that women in the West throughout the 18th and 19th centuries had little to no legal rights in contrast to Turkish women. Until the French Revolution, the subject of whether "women are human beings" was debated (Pizan, 1985). In the nineteenth century, Western women "were not authorized to stand security or make a loan. Similarly, they were prohibited from serving as witnesses in trials" because they were considered "incompetent to enter into contracts or appear in court" (Gerhard and Meunier, 2016, p. 254). It was "French women—the first to demand human rights for women" in Europe (Gerhard and Meunier, 2016, p. 251). In comparison to Muslim Turkish women, French women were only able to exercise their "freedom to divorce" starting in 1792 and were granted the ability to inherit property as late as 1793 (Gerhard and Meunier, 2016, p. 257).

When it comes to employment prospects, Joan W. Scott and Louise A. Tilly (1975) give an account of the civil status of British women, focusing on the influence of religion on women's roles. It is evident that there was no change in the proportion of employed women during the transition from the late 19th century to the early 20th century, despite the emergence of women's movements during this period.

In Great Britain, a Protestant country, the civil status of women was reformed through the married women's property acts of the late nineteenth century, and political emancipation in the form of suffrage came in 1918. In 1851 and 1861, about 25 percent of British women worked; in 1921, the figure was still about 25 percent. (1975, p. 37)

The circumstances for the Islamic Ottoman populace were largely same. In terms of job opportunities, women were permitted to perform domestic tasks like childcare and housework, irrespective of their nationality. While Islamist writers held the belief that women should be responsible for domestic tasks such as maternity and childcare, there were also pro-Western writers

who shared this viewpoint. In his article titled “What Should We Teach Our Daughters?” published in the *İslam Dünyası Magazine*, İsmail Safaih, who is thought to be associated with the Young Turks, stressed that women’s main responsibilities were within the home and contended that they should refrain from pursuing education as it would hinder them in their domestic duties. He made comparisons to British society to support his point. Ismail Safaih states that:

Girls being educated in this manner causes men to lose interest in marrying them. This is exactly what happened in England. There were men who preferred not to marry educated women. It is because these educated women believe they are superior to their husbands because of their knowledge and expertise in science or art, which hinders the development of a healthy marital relationship.¹

While feminist orientalists accuse Eastern cultures and Islam of sexism and anti-feminist social norms, it is worth noting that Eastern intellectuals such as İsmail Safaih model themselves after Western social order. This illustrates that patriarchy and male supremacy transcend cultural boundaries and doctrines of religions. Western civilization erred by exonerating itself and seeking external causes for the male-dominated social structure. Nevertheless, it is documented that women from both the eastern and western cultures resist the notion of being subservient, a stance that implies that women are “beings only designed by sweet attractive grace and docile blind obedience to gratify the senses of man” (Wollstonecraft, 2004, p. 10). Nevertheless, in the Ottoman Empire, women’s rights activists such as Müfide Ferit, Fatma Aliye, Nezihe Muhiddin, and Yaşar Nezihe campaigned for women’s access to employment and education. During a conference on feminism, Mufide Ferit made the following statement:

Due to the economic status of our society, it is necessary for everyone to engage in employment in order to meet their financial needs. In essence, it exerts a compelling force on you, compelling you to take action. From an ethical perspective, women are no longer required to tolerate the disgrace of being subordinate to males and depending on them for survival. Currently, Turkish feminism is focused on advocating for the right to work.²

Müfide Ferit contends that the foremost necessity for women is to have access to education and the chance to get employment opportunities, enabling them to attain equal representation alongside men. This is the unifying goal of all women's movements around the world, regardless of nationality. Comparisons of British women’s status and educational rights to Turkish women's status demonstrate that, despite feminist orientalist notions, women struggled against the same patriarchal framework and male dominance regardless of nationality. Women are urged to engage in education, have equal chances in employment, and be treated with respect in order to achieve representation in the public sphere in English, American, and Turkish society. Literary works, “When the Door

¹ The original quote from İsmail Safaih’s article: “Kızların bu usulde terbiye görmeleri izdivâca rağbetten düşmelerine bâis olur. Nitekim İngiltere’de böyle olmuştur. Orada erkekler mütefennine kadınlar ile izdivâca rağbet etmemişlerdir. Çünkü evvela o kadın sâhibe-i ilm ve fen olmak itibariyle zevcine karşı kendinde daima bir ruchân ve tefevvuk gördüğünden hüsn-ü muâşeret te’sis edemez.”

² The original quote from Müfide Ferit’s speech: “Bizim cemiyetimizin iktisadi vaziyeti, herkesin çalışmasını, kendini beslemesini icab ettiriyor. Ahlaken de kadın artık erkeğe tabi olmak, erkekten ekmeğini beklemek zilletinden kurtulmalıdır. Demek ki Türk feminizmi, şimdilik gaye olarak, tabii muvakkat bir gaye olarak ‘hakk-ı mesai’yi isteyecek. Kadınların çalışmak tabiatlarına, iktidarlarına göre her bir mesleğe girmek hakkını talep edecektir. Bu cihetten erkeklere tamamıyla müsavi bir hak isteriz.”

Opened__", "The Yellow Wallpaper", and "For May 1" have effectively tackled the rights to education, employment, and representation, which are commonly addressed by women's movements.

1. "WHEN THE DOOR OPENED__"

Sarah Grand, who is considered one of the primary advocates of feminist resistance following Mary Wollstonecraft, introduced the phrase "new woman" and effectively conveyed the challenges faced by women in her novels and short stories. The word "new woman" quickly became a symbol of an independent woman over the world (p. 271). Sarah Grand introduces the new awakened woman who rejects the assigned subordinate subject position and advocates for women's right to equal representation alongside men. She argues that women who reject their submissive status and demand respect are often criticized for being unfeminine and unnatural women. Centuries ago, Olympe de Gouges faced allegations of being an unnatural woman too. It is evident that the prevailing mindset, which is dominated by men, lacks familiarity with women who deviate from their assigned roles. Moreover, they mock women who advocate for rights and liberties beyond what is already bestowed upon them and condemn them as not being natural women. Sarah Grand raised awareness about this similar matter and introduced males to the notion of enabling and empowering women who defy patriarchal conventions in her writings.

"The New Aspect of the Woman Question" (1894) by Grand is a groundbreaking piece of writing that challenges harmful gender stereotypes by arguing that women deserve respect and equality in society. In this article she presents a new awakened woman that seeks equality and respect in addition to the two stereotyped categories. Following Mary Wollstonecraft's critique of women perpetuating the stereotype of female submissiveness and reliance on men, Sarah Grand categorized women into three distinct groups in 1894. These groups include the "scum-woman," who employs deceitful tactics to garner male admiration and attention, the "cow-woman," who dutifully adheres to all societal rules dictated by the patriarchal system, and finally, "the new woman," who fights for equal access to representation, employment, and education (Grand, 1894, p. 271). In her short story collection *Emotional Moments*, she has a short story titled "When the Door Opened__" in which she illustrates men's obliviousness to the unfathomable new woman. The husband questions if his wife is a good or evil woman, but it turns out that she is a new woman who belongs in neither category.

In "When the Door Opened__" the narrative features an unknown man and his unnamed wife. An unnamed husband erroneously accompanies a woman to a masquerade party, mistakenly believing that she is his wife and is a "scum-woman," meaning an immoral and promiscuous woman (Grand, 1894, p. 271). By inviting the woman to his house, he intends to test her loyalty as the person he claims to be his spouse. At the very moment when the husband is beginning to grasp his own frailty, he is interrupted by the sound of his wife's latchkey ringing at the door. He understands that the woman he accompanies is not his wife. The man gets off the train before telling the ending, leaving the reader and the narrator in suspense. The story centers on the true identity of a woman

and the false assumption that is held by her husband. In this way, Sarah Grand introduces a new woman identity to the readers.

Sarah Grand's work centers on the investigation of women's identity and portrayal, particularly through the use of disguise, with a focus on the unrecognized and unfamiliar aspects of female subject. The author uses a masquerade party as a literary tool to represent the societal constructs of gender roles, which are established on false assumptions, thereby obscuring the genuine essence of both males and females. Sarah Grand offers an evaluation of the matter concerning the representation and man-made gender roles in this short story portraying a speechless woman who is unable to express herself and engages in the narrative through the interpretations that the man ascribes to her. When portraying the male character, Sarah Grand intentionally leaves out the husband's name in order to create the impression that she is portraying any other man belonging to the patriarchal social structure. In this way, by intentionally not naming the main characters, Sarah Grand has successfully emphasized the importance of gender identity and representation in society as the main theme of "When the Door Opened__".

I read "When the Door Opened__" as an exploration of the Victorian men's ignorance and false assumptions towards the subject position of women. In the patriarchal society of the Victorian era, males typically perceive women as either the idealized "angel in the house" or as promiscuous beings in public (Hoffman, 2007, p. 264). Because of this, the husband concentrates on two preconceptions of women that society holds: the obedient/angel and the scum/bad, while he looks into the identity of the woman, he believes to be his wife. The story ends before the spouse reaches a decision about the woman's identity, and this inconclusive story implies that the woman does not fit into conventional stereotypes of female subjects. So, I regard the wife as a new woman who occupies an alternative role or position than "the cow-woman" or "scum-woman," which the husband is unfamiliar with (Grand, 1894, p. 271). Because she symbolizes a newly emerging female identity that is yet unidentified at the fin de siècle, the woman in the story remains unknown.

The husband's attempt to identify his wife only based on her clothing rather than her demeanor can be interpreted as a critique of women's objectification and the issues of not recognizing their individuality. Moreover, observing his spouse in a public situation beyond their customary domestic surroundings elicits feelings of insecurity and skepticism within him. It is because in Victorian society, males have perceived women in the domestic sphere as submissive and obedient, akin to docile cows. However, women in the public sphere have been often stigmatized as immoral, deceitful, or even prostitutes. That is why the unnamed husband in "When the Door Opened__" perceives the lady outside of her domestic realm as filthy and undesirable.

The incompatibility and noncommunication between men and the new woman are highlighted by Grand, who states, "The new woman is a little above him, and he never even thought of looking up to where she has been sitting apart in silent contemplation all these years, thinking and thinking" (Grand, 1894, p. 271). The new woman in the story does not occupy the place where the husband looks at. This new woman defies conventional categories and stereotypes her husband is familiar with. She has the liberty to attend a masquerade party and have a door key, as her husband does. However, these equal terms with the husband do not mean "unsexing" for the

woman, but they are a demand for equal rights for representation (Grand, 1894, p. 270). Notwithstanding Sarah Grand's suggestion of developing a new female identity, the author deliberately leaves the story unresolved. Thus, she portrays female identity as a phenomenon that falls well outside the realm of definition by men.

2. "THE YELLOW WALLPAPER"

Sarah Grand exerts a significant impact on later feminist studies, the same as she has been impacted by feminist writers who came before her. Sarah Grand and her contemporary Olive Schreiner were successful feminist followers of Mary Wollstonecraft's *A Vindication of the Rights of Woman*, which is accepted as the first instance of feminist movements in feminist literature. Similarly, English literary figures endeavors and their advocacy for equal rights, encompassing women's education and involvement in working life, have had an impact on Margaret Fuller and Elizabeth Cady Stanton and many literary figures in the USA too. Elizabeth Cady Stanton advanced the pursuit of women's rights movements in the United States. She organized the first Convention for the Rights of Women in 1848, along with Martha Coffin Wright, Mary Ann M'Clintock, Lucretia Mott, and Jane Hunt. She co-wrote the Declaration of Sentiments for the meeting, which served to raise awareness for women's suffrage. Alongside these social strides towards women's representation and equal rights, Charlotte Perkins Gilman wrote "The Yellow Wallpaper" in 1892 as a culmination of these feminist attempts. In this article I specifically examine the influence of domestic violence and financial dependence on mental well-being in "The Yellow Wallpaper," stressing the prevalence of issues related to access to education, economic independence, and equal representation tackled in English, American, and Turkish literature.

The story of "The Yellow Wallpaper" revolves around an unnamed protagonist who suffers from postpartum depression after having a baby and her husband, John, while they live in a remote place. In an attempt to alleviate her depression, her spouse John plans to take a "rest cure" by spending the summer renting a country house. However, along the course of the narrative, her emotional condition shifts from depression to psychosis. The unnamed protagonist, who is also the narrator, becomes consumed by a strong fixation on the yellow wallpaper in his bedroom, resulting in a psychosis. Jennie, who is John's sibling, resides with them and contributes to household chores in order to assist the family with their domestic duties. John, a physician, and his sister Jennie seem to aid the narrator in restoring this health condition. However, the underlying cause of the wife's suffering is domestic violence, where the husband and Jennie exert control and power over the narrator, the unnamed wife. The narrator's husband, representing patriarchal ideals, has imposed restrictions on her physical environment, ability to express herself, autonomy, and professional opportunities, thus confining her within their rental country house. I analyze Charlotte Perkins Gilman's nuanced criticism of the restricted mobility, lack of liberty, and restricted access to education and jobs that housebound wives face through a few instances from the story.

Similar to Sarah Grand's persona, Gilman revolves around a woman who is rendered completely inert when her voice is suppressed. Charlotte Perkins Gilman criticizes the identities of subjugated women in marriage and social life through the nameless and silenced subordinate wife

who fades into dysfunctional agency. The female narrator, who remains unidentified throughout the story, introduces her husband, John, as “a physician of high standing,” and herself as a figure who possesses no authority, no name, no profession, or a saying in the house (Gilman, 1997, p. 18). This can be seen as a subtle criticism against male and female subject positions. The man of the house is portrayed in such a higher, superior, and represented subject position that the narrator emphasizes his profession, name, high standing, and assertiveness, whereas the wife is in such a lower, lesser, and under-represented subject position that her name or profession is not mentioned. Despite the detrimental impact it has on her well-being, the main character is a submissive woman who dutifully obeys her spouse's every directive and refrains from expressing protest towards him for fear of rebuke.

This story also exemplifies the impact of cultural norms and male-dominated power dynamics inside marriage, which reduce a woman to a vulnerable and dependent being, akin to an infant. The story centers on the sick woman as she endures her husband's dominance, domestic violence, constraints, and prohibitions. By the end of the story, the woman's health has deteriorated to the point where she is seen crawling on the floor, resembling an infant incapable of communicating, functioning, making decisions, or speaking. Despite the negative consequences it has on her overall health and happiness, the narrator obediently follows her spouse's every command and refrains from voicing any kind of dissent towards him due to presumed male superiority. The narrator mentions that she has experienced psychological violence and that her fundamental rights, like the ability to express herself and her thoughts and feelings, are being violated. She goes on to say that her husband makes fun of her whenever she does so, saying that this kind of behavior is so common that “one expects that in marriage” (Gilman, 1997, pp. 18-19). John asserts his dominance over his wife by regularly exercising control over all aspects of their lives, including dictating her health condition, establishing her needs, selecting their place of residence, and prohibiting her from engaging in writing or socializing activities, all of which she must comply with. This controlling manner impairs her cognitive functions and self-regulation, ultimately leading to a complete loss of sanity.

Although she knows that he has a serious depression and she needs “congenial work, with excitement and change” to get better, she chooses to remain silent, avoiding disputing the decisions of John, who “assures friends and relatives that there is really nothing the matter with one but temporary nervous depression—a slight hysterical tendency” (Gilman, 1997, p. 18). It is because the narrator recognizes the insignificance of her words compared to those of her husband, and she chooses not to communicate her feelings and ideas, even when she knows that John and his dismissiveness are the source of her prolonged illness. She cannot openly express herself but privately writes about her sentiments and thoughts in her diary that “John is a physician, and perhaps—I would not say it to a living soul, of course, but this is dead paper and a great relief to my mind—perhaps that is one reason I do not get well faster” (Gilman, 1997, p. 18). The woman possesses awareness of the current problem at hand, yet she opts to maintain silence due to her awareness that her ideas will not be well received inside the patriarchal structure.

On one hand, I consider the narrator's ineptness in confronting her husband as her consent of John's authority and superiority because he is a scientist and "practical" (Gilman, 1997, p. 18). In other words, she views herself as mentally ill and therefore irrational and weak, while positioning John as a rational and arbiter subject. John's domineering acts have rendered the narrator unable to articulate her health situation. On the other hand, the narrator says that her husband is not the only one, as her physician brother prescribes the same things as her husband. This leads to a consensus among long-established patriarchal figures in the family whom she must face. As a result, I conclude that the narrator submits to her husband's authority after growing weary of fighting against the patriarchal majority. The narrator's frequent use of the phrase "What can one do?" reinforces the notion that she becomes exhausted and ineffectual when confronted with the patriarchal throng (Gilman, 1997, p. 18). Rather than appreciating and acknowledging the emotions of the narrator, everyone depends on the words of the husband, indicating that in any situation, the husband is considered the esteemed figure in the family.

As a husband, John has entire authority over his wife, restricting her right to work or express how she feels or what she needs for herself. The narrator states that she is "absolutely forbidden to 'work' until [she is] well again" (Gilman, 1997, p. 19). She cannot protest against work prohibitions or being restrained in a creepy yellow wallpapered room, but the narrator defies one of her husband's commandments, which is not to write, by covertly keeping a diary. Not only does she feel fatigued, but she cannot continue her clandestine attempts at writing. On this subject, she states that "I did write for a while in spite of them, but it does exhaust me a good deal—having to be so sly about it, or else meet with heavy opposition" (Gilman, 1997, p. 20). In this way, the male figure in the family prohibits the narrator from expressing herself, which eventually drives her to create an imaginary person who is imprisoned in the wallpaper, and she associates herself with that imprisoned woman in the wall.

Through the narrator, Charlotte Perkins Gilman examined women who were denied the right to work, denied the opportunity to socialize, imprisoned in an undesirable residence, and denied mental and psychological comforting opportunities and rights such as reading and writing, criticizing the inequality in women's identity across borders. She used a powerful example of women being denied their rights and freedoms to criticize the male-dominated, repressive social structure. In this regard, it is obvious that Charlotte Perkins Gilman's contribution to the women's rights movement was both inspired by and a forerunner to subsequent work in the field.

3. "FOR MAY 1"

The feminist literary works I study, "When the Door Opened__" in *Emotional Moments* (1908) by Sarah Grand, "The Yellow Wallpaper" (1892) by Charlotte Perkins Gilman, and "For May 1" (1923) by Yaşar Nezihe Bükülmez, were written in the late nineteenth and early twentieth centuries, about 15 years apart, and show how women in the same era dealt with similar challenges to freedom and rights of work, education, and representation. It is apparent that English, American, and Turkish women, regardless of geography, religion, language, or color, are all concerned with women's

fundamental rights and freedoms, such as the right to an education, the right to representation, and the liberty to work in these literary works.

Regarding the women's movement in the Ottoman Empire, aside from Yaşar Nezihe, the initial cohort of Ottoman women who participated in the movement hailed from affluent and prominent family backgrounds. As a result, the children of wealthy households were either educated or enlightened ladies capable of following European and global events. Influenced by modernizing movements, the Young Ottomans, in tandem with prominent Turkish feminist women like Fatma Aliye Topuz (1862-1936), Selma Rıza Feraceli (1872-1931), Nezihe Muhiddin (1889-1958), and Halide Edip Adivar (1884-1964), endeavored to inspire women to engage in politics, national affairs, and women's associations, especially after the Second Constitutional Monarchy (1908). To that end, it was around this time that the Turkish women's movement originally gained momentum. The widespread printing press allowed prominent educated Turkish women to work towards the goal of granting Muslim Turkish women the same rights as Western women. The press has played a significant role in popularizing modernization movements, such as women's rights to education, employment, and equal representation, as well as other related causes.

Ottoman women used to get informed about the changes, social events, and women's movement through the journals. The first women's journal *Terakki-i Muhadderat* specifically addresses Muslim women. Additionally, women were allowed to express themselves and raise awareness of women's issues by directly publishing their letters in this newspaper. This newspaper features a letter penned by Rabia, in which the female author redefines the notion of female identity. Rabia states that:

While men are capable of supporting themselves and others through their abilities and talents, why should we not also possess the strength to acquire knowledge and skills?...Is it solely the disparity in our genders that has caused us to behave this way? If that were indeed true, European women would possess similar characteristics to ours. (Rabia, 1869)

Rabia's comments indicate that she is making comparisons between herself and European women regarding educational chances. This demonstrates her awareness of the advancements in women's rights and standing in Europe. While many Turkish Muslim women used pseudonyms such as Rabia to maintain their anonymity, leading figures like Yaşar Nezihe Bükülmez, Ulviye Mevlan, and Mükerrerrem Belkıs actively contributed to multiple publications, notably *Kadınlar Dünyası* magazine, which was specific to women and enabled Ottoman women's voices to be heard in the press via their poems and writings.

In this article, I focus on the distinguished Turkish feminist poet, Yaşar Nezihe Bükülmez, and her poem "For May 1" (1923). Yaşar Nezihe stands out from other feminist writers and poets for three reasons. First and foremost, Yaşar Nezihe hails from the lowest rung of Turkish society, having learnt Arabic and Persian on her own and educated herself. Secondly, despite all of the violence and abuse she faces, she consistently fights not only for women's rights but also workers' rights.

As a third point, Yaşar Nezihe's works hold great literary and political/cultural importance due to the fact that she is known as the first to write a poem specifically devoted to the Turkish Republic's Labour Day. Yaşar Nezihe adeptly conveys economic disparities and the injustice of a female individual's subordinate status through her personal encounters. Yaşar Nezihe, a female poet

from a lower social rank, distinguishes herself through her poem "For May 1" and advocates for the rights of under-represented and impoverished working-class individuals, irrespective of their gender. Her efforts deserve acknowledgement in a world where women are often silenced and lack agency.

Yaşar Nezihe stands out as the only poor and uneducated woman who can be associated with the Turkish/Muslim women's movement. Yaşar Nezihe was born in a highly disadvantaged and unfavourable environment. It is known that she lacked an affluent family to provide for her, a loving father to support her schooling pursuits, and the sociocultural readiness to support her development. She reveals the scale of the poverty she was born into by such words: "On a cold night when the storm rocked the roofs, I was born on a poor street in Silivrikapı. The night I was born, our house had no drop of gas" (Toros, 1992, p.125). Yaşar Nezihe's account of her personal past reveals her keen understanding of social concerns, her comprehension of class consciousness, her recognition of the injustice inherent in social hierarchies, and her awareness of unequal distribution of capital and resources across various social strata. For example, she mentions the particular locality of Silivrikapı where impoverished individuals reside without access to basic amenities such as gas. The poet Yaşar Nezihe champions the plight of women and workers in her writings after she endures the starvation deaths of her two children and works many jobs to make ends meet. Yaşar Nezihe overcomes several social and economic obstacles to acquire an education for a year, which enhances her skills and abilities. That's the only education she receives. In an interview with Taha Toros (1992), she states that:

I couldn't get over my passion for reading. I did not have any money. I used to collect daisy and hibiscus seeds along the streambanks and sell them to herbalists. I would give 40 liras of my earnings to my teacher and 40 liras to her trainee. (pp.125-142)

Yaşar Nezihe attends lessons at the local school secretly. When her father hears this, he mockingly says, "Are you going to be a secretary to the Sublime Porte?" and kicks her out of the house (Uraz, 1941, p.144). Facing dire circumstances due to domestic violence, Yaşar Nezihe steadfastly refuses to relinquish her rights to education and a job, persistently pursuing self-improvement. Her background as a disadvantaged child who had to work from a young age makes her sensitive to both working-class and feminist issues. Poverty, which the poet endures from childhood, and patriarchal barriers to her education influence her feminist and socialist identity. Therefore, Yaşar Nezihe develops the capacity to recognize and comprehend the distinctions among different professional and social divisions, as well as their presumed hierarchy, and the underrepresented female individuals who were denied educational or vocational opportunities.

O, Worker!

While you have the right to live freely.

The bosses took that right away from you.

With your efforts, you enrich the parasites.

Why don't you hold any malice against him? (Bükülmez, 1923, p. 377)

The poet compares capitalism bosses to parasites, "tufeyli," in her poem "For May 1" (Bükülmez, 1923, p. 377). In this poem, Yaşar Nezihe advocates for the working class, claiming that capitalists abuse their labor and unfairly distributed incomes, preventing them from achieving the

quality of life they deserve. By writing these lines, she not only fights for women's rights, but she also portrays a strong female figure capable of defending the rights of repressed men. It is because she addresses working men and women without discrimination, whose labor has been undervalued and exploited. It can be seen that the subjects that she explores in her poems echo those that she explores in her life. However, her writings, including "For May 1," published in *Aydınlık Magazine*, lead to her detention on communist allegations. Despite all of this, Yaşar Nezihe campaigns for the rights of workers and education, opposing the abuses of capitalism and masculine superiority. In this way, she shows what a woman can accomplish on her own.

Furthermore, Yaşar Nezihe faces several anti-feminist attitudes as well as economic hardships that extend to hunger. Despite being a victim of violence and being subjected to physical abuse, Yaşar Nezihe seeks the right to an education and economic independence for both subordinated women and the working class. She is known to have been subjected to physical violence, verbal abuse, and forced marriage while living on the streets during her critical developmental years. Similarly, she is denigrated and unrepresented due to her gender in the domestic sphere. For example, her husband believes he has the right to name his wife in the same manner he names his pet, based on men's perceived dominance in society. Although the poet's name is originally Yaşar Zeliha, her husband says that he detests the name Zeliha and changes it to Yaşar Nezihe on the day of their wedding. In response to this, when the surname law was passed in 1934, she chose the surname Bükülmez, which means unbending and determined, which fits her personality and stance. According to İlknur Tatar Kırılmış, Yaşar Nezihe "thus turned her survival into an act of representation in exchange for her never-ending misery" (2015, p. 29). After all, she has exhibited her intelligence, skills, and reasoning by actively creating, rather than succumbing to the subjugation of women and the destitution they encounter. She has actively engaged in labor associations and women's rights associations, and she has written numerous essays and poems advocating for the protection of women's and workers' rights (Tatar, 1997, p. 32). It is also known that she joined the Müdafaa-i Hukuk-i Nisvan Association (women's rights defense association) in 1913. Her involvement with these civil defense groups, however, causes her problems. The following are the verses from "For May 1" that advocate workers' rights and caused Yaşar Nezihe to be imprisoned on charges of communism.

This world was not the same yesterday when you were working.

Look, the factories seem to have gone sleeping.

Everyone is on foot; there is no train or tram.

Always consider these to be personal honors.

People were taken aback when the worker abruptly quit his job.

Every clamor vanished like a light, leaving no sound behind. (Bükülmez, 1923, p. 377)

After writing similar poems themed on socialist issues, Yaşar Nezihe was detained on June 3, 1925, on allegations of communism (Tatar, 1997, p. 32). The fact that she wrote for *Aydınlık* magazine, known as a communist magazine, and supported the strikes in her poems leads to her imprisonment (Tatar, 1997, p. 30). Yaşar Nezihe's "For May 1" suggests that the workers' strike has had far-reaching consequences, paralyzing daily life. The poet further proposes that the profound effect of the strike should be regarded as a "personal honor" for the workers (Bükülmez, 1923, p. 377). In this way,

Yaşar Nezihe reminds the subaltern of their power and impact on the privileged capitalist who establishes dominance over the subordinated working class.

Finally, Yaşar Nezihe is featured on the cover of *Kadınlar Dünyası Magazine's* 124th issue, headlined "The Great Poet, Ms. Yaşar Nezihe," in 1913 (Kırılmış, 2015, p. 17). "Sadly, her writings were not printed in Latin"; however, what set her apart was her fearlessness in speaking out for social justice and women's rights (Çakır, 2021, p. 142). She had a great impact on Turkey's socialist and feminist movements due to the fame she achieved as a consequence of her life story, articles, and poems in socialist and feminist journals. Among her poems, "For May 1" distinguishes itself by being the first poem written for Labour Day in the Turkish Republic, which is significant for both literary and political/cultural history. At the same time, Yaşar Nezihe's poem "For May 1" earned her the title of "May 1 Poet" (Halavut, 2021, p. 83). Similarly, she posed as the first underclass feminist. Yaşar Nezihe Bükülmez, a significant feminist figure at the time, created a feminine identity that was recognized and admired all over the world from scratch. Consequently, her accomplishments made her an exemplary figure and a beacon of optimism for workers and women hailing from disadvantaged situations.

CONCLUSION

I began the article by discussing the orientalist perspective of western feminist literature. I argued that the assertions that women in the East or Turkey are inherently anti-feminist or have fewer rights than their Western counterparts are unfounded. I illustrated my points with instances to show that the facts do not support this orientalist viewpoint and that Turkish and Eastern women work hard to secure employment, representation, and education. Furthermore, I evaluated and contrasted feminist writings from Britain, America, and Turkey that were written fifteen years apart at the close of the nineteenth and the start of the twentieth centuries. The case of Yaşar Nezihe demonstrates that, in contrast to Mary Wollstonecraft's perception of Eastern women as mere instruments designed to provide pleasure to males, Turkish women stand up for visibility, equitable access to employment prospects, and education. As a result, I concluded that Western orientalist works attempt to assert superiority over the East by associating anti-feminist characteristics with the Eastern civilizations. Given that British, American, and Turkish feminist literature all espouse similar feminist principles and critiques of male hegemony, it may be concluded that all women invariably encounter patriarchal violence. As Sarah Grand and Charlotte Perkins Gilman, Yaşar Nezihe Bükülmez stands for all women who pursue educational opportunities, stay up to date on current events, work and support their families, and even possess the resilience to risk imprisonment to defend their male counterparts' rights.

APPENDICES

برلوره دوتيا ايشيلىرى بىرلشكنا

آيدىلىق

۰.۴

مايس ۱۳۲۳-۱۳۲۹

اجتماعى ، تربوى ، ادبى آيلىق مجموعه در

مايى ۱۵

۱ مايس اچون

باشدن باشه ايشته قوجه دونيا حر كتمسز ؟
يىلرجه بوبرلكنده دوام ايليكسرسز .

باطرونده فقير ايشجيلر ك قدرنى بيلسون
تعظيم ايله ، حرمله سكا باشلر اكيلسون .

دون سن چاليشيركن بوجهان بويله ده كلدى .
باق فابريقالر اوبقوره دالمش كى شيمدى .

هر كس يايلا قالدى ، نترن وار ، نترامواى .
سن بونلرى هب كندك اچون شان وشرف صاى .

يزكون براقينجه ايشى خلق شاشقينه دوندى .
سس قالمادى ؟ هر ولوله بر موم كى سوندى .

. . .

سايا كده سعادتله مظهر بشريت ؟
سن اولماسه ك اتمزدى تعالى مدنيت .

بوينو كدن اسارت باغنى پارجالا ، كس ، آت !
قونده در حق ، حقى حقسزله اكلات .

بشار نيزه

أى ايشى !

أى ايشى ! ..
بو كون حر يشامق حقى سنك كن
باطرونلر اوحق سنك المشر الكدن .

سعيكه ايدرسكده « طفلى » لرى زنيكين .
قلبكده بچين يوق اوكا قارشى بيه بر كين ؟

راحت يشابور ؟ ايشى آنك امرينه منقاد ؟
لا كن سنى فقر اجمده كوندن كونه بر باد .

زنيكينلره پاى و برمه ، يازيقدر امكنندن .
عزم ايتده اسارت باغى قوبسون بيله ككدن .

سن بوينو كى قالدبركه اونك بوينى بوكولسون .
بر پارچه ده اولادلرينك چهره سى كولسون .

. . .

أى ايشى ! ..

مايس برده ؟ بو برلشمه كونده
بى شهبه بوكون قالمادى بر مانع او ككده ..

REFERENCES

- Brontë, Charlotte (1985). *Jane Eyre*. New York: Penguin.
- Bükülmez, Yaşar Nezihe (1923). "1 Mayıs İçin", *Aydınlık*, May. p. 377.
- Çakır, Serpil (2021). *Osmanlı Kadın Hareketi*, İstanbul: Metis Yayınları.
- de Gouges, Olympe (1791/1996). "The Declaration of the Rights of Woman". In L. Hunt (Ed. & Trans.), *The French Revolution and Human Rights: A Brief Documentary History* (pp. 124–129). Boston/New York: Bedford/St. Martin's.
- Di Leo, Jeffrey R. (2023). *Contemporary Literary and Cultural Theory: An Overview*. London: Bloomsbury Academic.
- Ferit, Müfide (1916). "Feminizm", *Türk Kadını Journal*, Vol. 21, p. 325.
- Gerhard, Ute and Meunier, Valentine (2016). "Civil law and gender in nineteenth-century Europe" *Women, Gender, History*, Editions Belin, No.43, pp. 250-275.
- Gilman, Charlotte Perkins (1997). *The Yellow Wallpaper and Other Stories*. Mineola, New York: Dover Publications.
- Gökalp, Ziya (1968). *The Principles of Turkism* (R. Devereux, Trans.), Leiden: E.J. Brill Publishers. (Original work published 1920).
- Grand, Sarah (1894). "The New Aspect of the Woman Question", University of Northern Iowa, Vol. 158, No. 448, pp. 270-276.
- Grand, Sarah (1908). "When the Door Opened__" *Emotional Moments*. London: Chapel River Press.
- Halavut, Hazal (2021). *Kadınlar Hep Vardı: Türkiye Solundan Kadın Portreleri*. Ankara: Dipnot Yayınları.
- Halsband, Robert (Ed.) (1967). *The Complete Letters of Lady Mary Wortley Montagu*, 3 vols. Oxford: Clarendon Press.
- Harding, Sandra (1987). "Introduction: Is There a Feminist Methodology?" In S. Harding (Ed.), *Feminism and Methodology* (pp. 1-14). Bloomington, IN: Indiana University Press. <https://doi.org/10.1520/STP20024S>
- Heffernan, Teresa (2000). "Feminism Against the East/West Divide: Lady Mary's Turkish Embassy Letters", *Eighteenth-Century Studies*, The Johns Hopkins University Press, Vol 3, No.2. pp. 201-215.
- Heffernan, Teresa (2011). "Traveling East: Veiling, Race and Nations", *The Poetics and Politics of Place: Ottoman İstanbul and British Orientalism*, pp. 157-165.
- İnan, Ayşe Afet (1982). *Tarih Boyunca Türk Kadınının Hak ve Görevleri*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Kırılmış, İlknur Tatar (2015). *Yaşar Nezihe Bükülmez*, Ankara: Gece Kitaplığı Yayınları.
- Lewis, Reina (1993). "Only Women Should Go to Turkey': Henriette Browne and Women's Orientalism", *Third Text*, 22, pp.53-64.
- Maggi, Diego (2020). "Orientalism, Gender, and Nation Defied by an Iranian Woman: Feminist Orientalism and National Identity in Satrapi's Persepolis and Persepolis 2", *Journal of International Women's Studies*, 21(1), pp.89-105.

- Özcan Demir, Nilufer. (1999). "II. Meşrutiyet Dönemi Osmanlı Feminizmi", *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 16 (2).
- Özer, Leyla (2023). "An Example of Humanity from Heritage to the Birth of Christ: Fatima El Fihri", *Ahmet Yesevi Dergisi*, Vol.1, Issue 2, pp.105-112.
- Perera, Suvendrini (1991). *Reaches of Empire: The English Novel from Edgeworth to Dickens*. New York: Columbia University Press.
- Pizan, Christine de (1985) [1405]. *The Treasure of the City of Ladies*. (Sarah Lawson, Trans.). New York: Penguin.
- Rabia (1869). "Birinci Mesele: Terbiyet-i Hatıramızın Vucub-i Islahı". *Terakki-i Muhadderat*, (5).
- Safâih, İsmail (1911). "Kızlarımıza Ne Okutalım?", *İslam Dünyası*, Vol: 1 No: 24, pp. 388-389.
- Said, W. Edward (1978). *Orientalism*. New York: Pantheon Books.
- Sancar, A. Asli (1999) *Osmanlı Toplumunda Kadın ve Aile*. İstanbul: Hanımlar Eğitim ve Kültür Vakfı Yayınları.
- Scott, Joan W. and Louise A. Tilly (1975). "Women's Work and the Family in Nineteenth Century Europe", *Comparative Studies in Society and History*, Cambridge University Press, Vol. 17, No., pp.36-64.
- Taşcıoğlu, Muhaddere (1958). *Kadının Sosyal Durumu ve Kadın Kıyafetleri*. Ankara: Akin Matbaası.
- Tatar, İlknur (1997). *Yaşar Nezihe Bükülmez Hayati ve Şiirleri (Master Thesis)*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Toros, Taha (1992) *Mazi Cenneti*, İstanbul, İletişim, p.125-142.
- Uraz, Murat (1941). *Kadın Şair ve Muharrirlerimiz*. İstanbul: Tefeyyüz Kitapevi.
- Woolf, Virginia (1986). "Four Figures", *The Common Reader*, 2nd Series, (ed. Andrew McNeillie). London: Hogarth Press, 163.
- Wollstonecraft, Mary (2004). *A Vindication of the Rights of Woman*. London: Penguin Books.
- Zonana, Joyce (1993). "The Sultan and the Slave: Feminist Orientalism and the Structure of "Jane Eyre", *Signs*, The University of Chicago Press, Vol 18, No.3, pp. 592-617.

Sanata Engelsiz Erişim: Türk İşaret Dili Şiiri ve Çevirisi

DR. ÖĞRETİM ÜYESİ A. ZEYNEP ORAL*

Öz

Bu makale Türkiye’de ilk defa gerçekleşen, *Poesi: Şiir ve İşaret: Genç Sanatçılar Türk İşaret Dili Şiiriyle Buluşuyor* projesi çıktılarından hareketle kaleme alınmıştır. Erişebilirlik kavramı Sağır ve işitme kayıplı toplumun her türlü içeriğe erişimini sağlayarak onların sosyal ve kültürel gelişimlerini öngörmektedir. Erişimin sağlanması engelsiz erişim için çeviri türleriyle mümkün olmaktadır. İşaret dilleri Sağır ve işitme kayıplı bireylerin ana dilleridir ve onların kültürleri hakkında önemli veriler sunmaktadır. Bu açıdan yaratıcı bir dil kullanımına olanak veren işaret dili şiiri, sağır bireylerin görsel dünya deneyimlerini, bilgilerini, sağır toplumun sosyal, dilsel ve kültürel kimliklerini ifade ederek yansıtan edebi bir tür ve performans sanatıdır. Bu zengin kültürün işiten topluma aktarımı ancak işaret dili çevirisiyle mümkündür. Türk İşaret Dili’nde üretilen işaret dili şiirinin çeviri yoluyla aktarımı Türk Sağır ve işitme kayıplı toplumun kültürünü, somut olmayan mirasını işiten toplumla paylaşımını ve Sağır ve işitme kayıplı toplumun sanata engelsiz erişimini mümkün kılmaktadır. Proje çıktılarının işaret dili şiiri bağlamında Türk işaret dili şiiri ve edebiyatı ve sanata engelsiz erişim konusunda yeni araştırma ve projelere ışık tutarak bu alanda yapılacak çalışmalara rehber oluşturacağı düşünülmektedir.

Anahtar sözcükler: Türk işaret dili, Türk işaret dili şiiri, sağır kültürü, engelsiz erişim, Türk işaret dili şiiri çevirisi

UNIMPEDED ACCECIBILITY TO ART: TURKISH SIGN LANGUAGE POETRY AND TRANSLATION

Abstract

This article is based on the outputs of the project “Poesi: Poetry and Signs: Young Artists Meet Turkish Sign Language poetry”, which took place for the first time in Turkey. The concept of accessibility envisages the social and cultural development of the deaf and hearing impaired community by providing them with access to all kinds of content. Accessibility is possible through translation and interpretation for this community. Sign languages are the native languages of Deaf and Hard of Hearing impaired people and provide important information about their cultures. Sign language poetry, which allows for a creative use of language in this regard, is a literary genre and a performance art that expresses and reflects the visual world experiences, knowledge, and social, linguistic and cultural identities of the Deaf community. The interpreting of sign language

* Hacettepe Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Mütercim ve Tercümanlık Bölümü, Fransızca Mütercim ve Tercümanlık Anabilim Dalı, E-posta: a.zeynep.alp@gmail.com, ORCID: 0000-0001-6378-5464

Gönderilme Tarihi: 4 Eylül 2024

Kabul Tarihi: 16 Kasım 2024

poetry produced in Turkish Sign Language makes it possible for the Deaf and Hard of Hearing community to share its culture and intangible heritage with the hearing community and for the said community to have access to art. The outputs of the project are expected to provide guidance for new researches and projects in Turkish Sign Language poetry, literature and accessibility to art.

Keywords: Turkish sign language, Turkish sign language poetry, deaf culture, accessibility, interpreting of Turkish sign language poetry

GİRİŞ

Bu çalışma, 15/04/2022 tarihinde başlayarak 15/06/2023'te sona eren "Poesi: "Şiir ve İşaret: Genç Sanatçılar Türk İşaret Dili Şiiriyle Buluşuyor" Projesi çıktılarından hareketle kaleme alınmıştır. T.C. Kültür Bakanlığı'nın desteği ile İstanbul Üniversitesi Latin Dili ve Edebiyatı kürsüsünden Dr. Ekin Öyken'in ve "Sağır sanatçı" Levent Beşkardeş'in girişimiyle gerçekleşen bu projeye çeşitli kurum ve disiplinlerden akademisyenler ve sanatçılar katılmıştır. Söz konusu proje, Türkiye'de " Türk İşaret Dili (TİD) ile ilgili çalışma ve araştırmalarda henüz çok incelenmemiş Sağır kültürü odaklı edebi ve sanatsal bir alanın varlığına dikkat çekmiştir. Diğer taraftan işaret dili çalışmalarında yeni açılımlara öncülük etmesinin yanı sıra, hem işiten hem de Türk Sağır toplumunda belli bir farkındalığın oluşmasını sağlaması bakımından ses getirmiştir. Fransa'da yaşayan, işaret diliyle özgün şiirlerin yaratıcısı, Türk edebiyatı şiirlerini Fransız İşaret Dili'ne uyarlayarak çeviren Türk performans sanatçısı Levent Beşkardeş, Türk edebiyatının hem Fransa'da hem de Fransız Sağır toplumunda tanınmasında önemli bir kanal oluşturmaktadır. Bu açıdan Levent Beşkardeş'in sanatçı, şair ve çevirmen kişiliğiyle söz konusu projeye destek vermiş olması süreç, kalite ve çıktılar için önemlidir. Sağır ve işitme kayıplı toplumu, akademisyen ve sanatçıları edebi bir tür olan işaret dili şiiri temasıyla buluşturan proje, işaret şiiri genelinde Türk şiiri, bu şiirin Türk İşaret Dili çevirisiyle aktarımı ve Sağır kültürüne ilişkin önemli veriler ortaya koymuştur. Proje sürecinde, akademisyenlerin sunumları ve Sağır sanatçı Levent Beşkardeş'in eşlik ettiği 15'i Sağır 10'u işiten olmak üzere 25 gençle 2'şer saatlik 5 oturuma ek olarak, çevrimiçi gerçekleştirilen hazırlık eğitimleri ve çalışmaları yapılmıştır. İşitenler, işaret dili çevirmenleri ve Sağır ve işitme kayıplıların da yer aldığı atölye şeklindeki çalışmalarla Türk İşaret Dili şiirinde performansa dayanan sanatsal üretim irdelemiş ve gözlemlenmiştir. Ayrıca projenin merkezindeki atölyelerle de büyük katkı sağlanmıştır. Atölyede 3 gün boyunca toplam 17 oturumda, akademisyenlerden ve sanatçılardan oluşan 8 eğitimci, Sağırlara ve işitenlere ayrı ayrı, bazılarında iki gruba da ortak olmak üzere işaret dili şiirini ilgilendiren muhtelif konularda dersler vererek sunumlar yapmıştır. Etkinliğin performans kısmında atölye katılımcıları, proje kapsamında ürettikleri işaret dili şiirlerini seyirci karşısında icra etmişler ve tüm bu süreç dijital kayıt altına alınmıştır.

Bir başka katkı ise ortaya konan belgesel filmidir. Belgesel filmi, projenin ulusal ve uluslararası düzeyde tanınmasını sağlayarak bu türden başka projelere ilham verecek ve kültür endüstrilerinin bu alanında yeni girişimlerinin önünü açacaktır. Dijital platform, proje sürecinde üretilip, kaydedilecek olan Türk işaret dili şiirlerinin, bilişsel metafor ve ikon değerli temsilin öne çıktığı diğer (sesli) şiirlerin ve bu şiirlerin icralarının kalıcı olmasını sağlayacaktır. Atölye çalışması

sonraki yıllarda Türkiye'nin farklı yerlerinde yeni katılımcılarla tekrarlanarak gelenekselleşebilecek biçimde tasarlanmıştır. Temelde Türk İşaret Dili şiiri sanatıyla ilgili olmakla birlikte Sağır ve işitme kayıplı bireylere katkı sağlayacağı, diğer genç sanatçılarla ve kültür endüstrisinin başka aktör ve bileşenleriyle ilişki kurarak kültürel, toplumsal ve profesyonel anlamda yararlanabileceği bu proje, sosyal sorumluluğun da önemini vurgulamaktadır.

Süreç boyunca görsel-uzamsal diller olan işaret dilleriyle işitsel-sözel düzgüyü kullanan konuşma dilleri arasındaki farklılık, Türk İşaret Dili (TİD) ve Türkçe konuşma dili özelinde analiz edilmiş, işiten ve Sağır kültürü arasındaki farklılıklar deneyimlenmiştir. Makalenin amaçlarından biri Türkiye'de başarılı bir projeye ışık tutmak, diğeri ise uluslararası çalışmalarda işaret dili edebiyatı başlığı altında incelenen işaret dili şiiri olgusunu okura tanıtmak ve bu alanın çeviribilim ile kesişiminde bir araştırma ortaya koymaktır. Çalışmanın ilk bölümünde *Poesi* projesinin tasarımı ve izlenen yöntem anlatılmıştır. İkinci bölümde sanata engelsiz erişim konusunun altı çizilmiş ve *Poesi* projesinin bu alana katkısının üzerinde durulmuş, üçüncü bölümde işaret dili şiirinin her şeyden önce kültürel bir üretim olduğu olgusu doğrultusunda Sağır kültürü ele alınmıştır. Dördüncü bölümde işaret dillerinin genel özelliklerinden hareketle Türk İşaret Dili'nin özellikleri, işaret dili şiirinin üretimine ilişkin dilbilgisi yapıları incelenmiş, dördüncü bölümde, işaret dili şiiri ve edebiyatıyla ilgili temel literatüre değinilmiştir. Beşinci bölümde ise kültürel ve sanatsal bir üretim olan işaret dili şiiri çevirisinde alan literatüründeki çalışmalardan hareketle işaret dili çevirmeninin niteliği, performans dayalı icrası, benimsenen yaklaşımlar ele alınmış, örnekler verilmiş, Türk İşaret Diliyle ilişkilendirilmeye çalışılmıştır. Sonuç ve tartışma bölümünde ise proje çıktılarında hareketle genel çerçeve altında işaret dili şiiri ve çevirisinin Türk İşaret Dili çalışmalarında farklı ve yeni açılımlar oluşturması bakımından önemi vurgulanarak bu tür projelerin işiten ve Sağır toplumunu birleştirici bir yönü olduğu ortaya konmuştur. Bunun yanı sıra sanat ürünlerinin engelsiz erişiminde kalite ve erişebilirliğin sağlanmasında Sağır şair, Sağır ve işitme kayıplı toplum ve işitenlerin eşgüdümünün önemi vurgulanmıştır. Bu doğrultuda, Sağır çevirmen ve sanatçı Levent Beşkardeş'in Türk şiirini yurt dışında erişebilir kılmak ve tanıtmak adına işaret dili şiiri çevirisinin etkili, ilgi çekici ve farklı kültürleri buluşturmasındaki rolü işaret dili şiiri performansı çerçevesinde ele alınmıştır. Diğer taraftan, çalışmanın Türk İşaret Dili ile ilgili araştırma ve uygulamalarına yönelik dilbilim, çeviribilim, eğitim, Sağır kültürü ve erişebilirlik alanlarında yapılan akademik araştırmaların yanı sıra yeni bir açılım ve araştırma alanı olduğu, yeni çalışmalarla geliştirilebileceği üzerinde durulmuştur. Temeli söz konusu projeye atılan Türk İşaret Dili şiirinin irdelenmesi, Türk İşaret Dili'nin Sağır kültürünü yansıtan kullanım özellikleri, zengin ve derin ifade biçimlerinin ortaya koyması açısından da önemli bir girişimdir. Çalışma aynı zamanda Türk İşaret Dili şiiri ve edebiyatı kavramlarını tartışmaya açmıştır.

1. Projenin Tasarımı ve Yöntemi

Temel perspektifi yukarıda anlatılan proje, işaret dili şiirinin dünyadaki en önemli temsilcilerinden Levent Beşkardeş başta olmak üzere sanatçıları, sanat tarihi, edebiyat eleştirisi, işaret Dilleri ve çeviribilim gibi ilgili alanlarda çalışan öğrenci, uzman ve akademisyenleri sanatçı

adaylarıyla buluşturmuştur. 15 sağır, 10 işiten gençle 2'şer saatlik 5 oturuma ek olarak, çevrimiçi olarak gerçekleştirilen hazırlık eğitimleri ve çalışmaları yapılmıştır. Proje kapsamında üretilen şiir ve icralar kaydedilmiş, çevrilmiş ve bir dijital platformda, Türk işaret dili şiirine özgü bir performans kütüphanesi kurulmuştur. Bu kütüphanenin zaman içinde de genişlemesi umulmaktadır. Ayrıca atölye süreci Ramin Matin yönetmenliğinde bir belgesel filme de konu olmuştur. Çevrimiçi atölye etkinlikleri çerçevesinde bazı konulara odaklanılmıştır. Bunlar işaret dili şiiri, işaret dili çevirisi, iz-işaret-imge: işaret ve el, işaret dilleri olarak sayılabilir. Yüz yüze atölyelerde ise Sağır ve işiten gençlerden oluşan gruplarla ayrı ayrı ve birlikte oturumlar yapılmıştır. Projenin hedef kitlesi yukarıda da değinildiği üzere 16-29 yaş aralığında Sağır ve işiten gençler olmak üzere iki ana gruptan oluşmuştur. Hedef kitlenin şiir, teatral temsil, hikâye ve masal anlatımına ilgi duyan, bu alanlarda sanatsal üretim yapan ya da yapmayı amaçlayan Sağır ve işitme kayıplı gençler veya şiirdeki görsel temsile ilgi duyan, edebiyata meraklı işiten gençlerden oluşması hedeflenmiştir. Bu gruplarla ilgili olarak hedef kitle tanımlamaları yapılmıştır. Sağır katılımcılar Türk İşaret Dili'ni bilenlerden seçilmiştir. Tüm sürecin sonunda *Poesi* işaret dili projesi tanıtım filmi çekilmiş ve proje web sitesinden paylaşılmıştır.¹ Projenin web sitesinde yapılan tanıtıma ek olarak Proje yürütücüsü Doç. Dr. Ekin ÖYKEN 17 Eylül 2022 tarihinde, ABD'deki UC Berkeley'de düzenlenen The Future of the Past in Academia and Society sempozyumunda "Poetry and Sign: A Glance at the Social Constructive Role of Sign Language Poetry" başlıklı bir bildiri sunarak "Şiir ve İşaret" projesini tanıtmıştır.

Şiir ve işaret projesinin çok farklı bakış açılarını barındıran ve değişik uzmanlık alanlarından oluşan ekibinin zenginliği projenin başarısında önemli bir etken olarak görülebilir. Projedeki ana amaçlara hizmet edebilecek uzmanlıkları aralarında paylaşan paydaş grup bir anlamda da projenin farklı açılım ve etkilerinin adeta temsilcileri olabilecek vasıftadır. Alan uzmanlarının özellikle işaret dili, sanat, şiir, edebiyat, film gibi farklı alanlardaki uzmanlıklarının projeye getirdiği katkı yadsınamaz. Projeyi ortaya koyan ekibin aşağıda yer alan anlatısıyla projenin biçimlenişi oldukça ilginçtir:

"Şiir ve İşaret projesi İstanbul Üniversitesi'ndeki Latin şiiri derslerinden birinde, esin, merak ve sorularla dolu bir sınıf tartışmasında, öğrencilerin somut katkılarıyla doğdu. Bu şiir geleneğindeki biçimsel temsil araçları bağlamında ses olgusunun vezin ve işitsel imgeler dolayısıyla öne çıktığı ve sözü estetik ifade aracı olarak kullanmanın yolları değişse de ses olgusunun şiir geleneklerinin çoğunda merkezi konumda olduğu bilinmektedir. Antik şiirin daha az bilinen bir yönüyle, manifestosunu 20. yüzyılda ilan eden somut şiir ya da görsel şiir gibi doğrudan görsel temsile dayalı, yumurta, balta, pan flüt gibi gündelik nesnelere de dâhil olmak üzere varlıkları, durum ve olayları, ifade etmek ya da çağrıştırmakla kalmayıp gerçek anlamda resmeden örnekleri bulunduğudur.

Öyleyse resmedilen şeyler ve resmediş biçimleri değişse de, görsel şiir Batı kültüründe binlerce yıldır vardır ve dönem dönem unutulsa da, şiirle ilişkimizin sadece işitmeye bağlı olmadığını, sesin yüksek surlarına tekrar tırmanarak hatırlatır. Şiirdeki resmediş oyunlu bir manifestodan ibaret değildir. Genel olarak şiirler harflerin biçimlerinden, kelimelerin uzunluğuna,

¹ <https://poesi.istanbul.edu.tr/poesi-isaret-dili-projesi-tanitim-filmi/>

sıralanışına ve konumuna kadar, görsel dünyayı taklit eden ikonik temsillerle doludur ve bunların kaynağı sadece şairin hayal gücü değil, aynı zamanda dillerin doğasıdır.

Her dil gibi tarihsel zaman ve mekâna özgü olmakla birlikte, görsel ikonların sesli dildekinden çok daha yoğun olduğu işaret dili de tam bu noktada devreye girmektedir. Örneğin çınar ağacını ifade etmek için farklı işaret dillerinde ayrı işaretler kullanılmaktaysa da, bunların çeşitli biçimlerde duyumsadığımız o varlığın bazı fiziksel özelliklerini, eller başta olmak üzere bedenle taklit etme yönü ortaktır. İşaret dili şiiri, söze ya da yazıya dökülerek doğan şiirin çevirisi olmayıp, imge ve anlatıların doğrudan işarete döküldüğü ya da işarete doğduğu bir şiir formudur. İşaret dili şiiri bu dili sanatsal ifadenin sadece aracı değil aynı zamanda nesnesi yaptığından, işaret diliyle icra edilen diğer temsil sanatlarından ayrılır. Dili, belirli bir sağır kültürünün ürünü olduğundan işaret dili şiiri pantomimden de farklıdır.” (Şiir ve İşaret: Genç Sanatçılar Türk İşaret Dili Şiiriyle Buluşuyor, 2022).²

2. ENGELSİZ ERİŞİM

Birleşmiş Milletler Engelli Hakları Sözleşmesi (United Nations Convention on the Rights of Persons with Disabilities [UNCRPD], 2006) ve AB Engellilik Stratejisi (2010), engellilerin hak ve hukuklarına yönelik uluslararası yeni düzenleme ve uygulamaları gündeme getirmiştir. Türkiye, Sözleşme’yi 30 Mart 2007 tarihinde imzalamış ve gerekli düzenlemeler yapılmaya başlanmıştır.³ Sözleşme’de yeni bir açılım olarak engelsiz erişim kavramının altı çizilmiştir. Bu kavram görme, işitme, zihinsel ve bedensel engelli bireylerin kültürel çeşitliliğine saygı duyarak, ayırım yapmaksızın geniş topluma her açıdan tam katılımı ve fırsat eşitliğini ifade etmektedir. Türkiye’de 2020 yılının “Erişebilirlik Yılı” ilân edilmesiyle engellilere yönelik ulusal düzenleme ve iyileştirmelerle engelsiz erişim alanında yapılan akademik çalışmalar, araştırmalar artmıştır. Bunun yanı sıra STK, devlet kurumları ve akademi eşgüdümüyle yapılan projelerle engellilerin kamusal hizmetlerle engelsiz erişiminde somut adımlar atılmıştır. Makalenin odak kitlesi olan Türk Sağır ve işitme kayıplı toplum için de önemli düzenlemeler yapılmıştır. Türk İşaret Dili çevirisi Türkiye’de yaşayan Türk Sağır toplumu için erişimde kilit rol oynamaktadır. Oral (2021), “Sağır ve İşitme Engelliler için Erişim: İşaret Dili Çevirisi” başlıklı kitap bölümünde T.C. Aile Sosyal Hizmetler Bakanlığı, T.C. Sağlık Bakanlığı ve Milli Eğitim Bakanlığı gibi özellikle kurumsal girişimleri konu alan pek çok sayıda projeye ve girişime değinmektedir (bkz. Oral, 2021, ss. 229-267). Engelsiz erişim fiziksel erişimin yanında bilişsel erişimi de kapsamaktadır. Bu doğrultuda medyaya erişim kapsamında RTÜK bünyesinde engelsiz erişim alanında çalışma yapan Hacettepe Üniversitesi Mütercim ve Tercümanlık Bölümü uzman akademisyenlerinin, ilgili STK’ların, görme, Sağır ve işitme kayıplı bireylerin de katılımıyla *Sağır ve İşitme Engellilerin Görsel-İşitsel Medya Hizmetlerine Erişiminin İyileştirilmesi Çalıştayı* düzenlenmiştir. Bu çalıştayın ardından 15 Ocak 2016’da yeni düzenleme ve iyileştirmeleri içeren bir sonuç bildirgesi yayımlanmış ve *Sağır ve İşitme Engellilerin Yayın Hizmetlerine Erişiminin İyileştirilmesine*

² <https://poesi.istanbul.edu.tr/siir-ve-isaret-genc-sanatcilar-turk-isaret-dili-siiriyle-bulusuyor/>

³ <https://www.resmigazete.gov.tr/eskiler/2009/07/20090714-1.html>

İlişkin Usul ve Esaslar Hakkında Yönetmelik yayımlanmıştır. Söz konusu yönetmelik 11 Ekim 2019 tarihli ve 30915 sayılı resmi gazetede ilan edilerek yürürlüğe girmiştir (T.C. Resmi gazete, 2019).

Türkiye’de Sağır ve işitme kayıplılara yönelik düzenleme ve iyileştirmelerden hareketle bu toplumu hedefleyen projelerin eğitim, afet, sağlık, medya hizmetlerine erişim veya mesleki eğitim gibi konulara yönelik olduğu görülmektedir. Diğer taraftan yazın bir toplumun kültürel mirasını yansıtmakta önemli bir araçtır. Bu anlamda yukarıda sayılan pratik veya hayat kalitesine dair alanlara ilişkin verilen emeğe çok büyük bir saygı duymak gerekirken diğer yandan da geniş toplum içinde yaşayan Sağır ve işitme kayıplı bireylerin toplumun duygularına, kültürel ortak alanına, belki de özüne erişmesini sağlayacak bir anlamda bu bireylerin tam anlamda entegrasyonu için sanatsal veya edebi faaliyetlerin de yürütülmesi çok önemlidir. Birleşmiş Milletler Engelli Hakları Sözleşmesi’nin 30. Maddesinde bu konunun önemine özellikle dikkat çekmek uygun olacaktır:

“Madde 30 Kültürel Yaşam, Dinlenme, Boş Zaman Aktiviteleri ve Spor Faaliyetlerine Katılım

1. Taraf Devletler engellilerin diğer bireylerle eşit koşullar altında kültürel yaşama katılım hakkını tanır ve engellilerin aşağıda belirtilenlerden yararlanmasını sağlamak için gerekli tüm tedbirleri alır:

(a) Kültürel materyallere ulaşılabilir biçimleri aracılığıyla erişmek;

(b) Televizyon programlarına, filmlere, tiyatroya ve diğer kültürel etkinliklere ulaşılabilir biçimleri aracılığıyla erişmek;

(c) Tiyatro, müze, sinema, kütüphane ve turistik hizmetler gibi kültürel etkinliklerin yapıldığı veya hizmetlerin sunulduğu yerlere ve ayrıca mümkün olduğu ölçüde ulusal kültür açısından önemli anıtlar ve alanlara erişmek.

2. Taraf Devletler, sadece engellilerin yararı için değil, toplumu zenginleştirmek amacıyla da engellilerin yaratıcı, sanatsal ve entelektüel kapasitelerini geliştirme ve kullanma imkanına sahip olmalarını sağlayıcı gerekli tedbirleri alacaklardır.

3. Taraf Devletler, uluslararası hukuka uygun olarak, fikri mülkiyet haklarını koruyan yasaların, engellilerin kültürel materyallere erişimine uygun olmayan veya ayrımcılık yaratan bir engel çıkarmaması için tüm uygun tedbirleri alır.

4. Engelliler, diğer bireylerle eşit koşullar altında, kendilerinin özel kültürel ve dil kimliklerinin, örneğin işaret dilleri ve işitme engelliler kültürü, tanınması ve desteklenmesi hakkına sahiptir.” (Resmi Gazete, 2009: [Engellilerin Haklarına İlişkin Sözleşme | Human Rights Center | İstanbul Bilgi University.](#))

Bu madde engellilik bağlamında kültürel materyale erişim, kültürel etkinliklere ulaşılabilirlik biçimleriyle erişim, ulusal kültür açısından önemli olana ulaşma fikri, engellinin yaratıcılığını, sanatsal ve entelektüel kapasitesini geliştirme ve kullanma imkanına sahip olması, kendi özel kültürel ve dil kimliklerini koruma gibi hususların altını çizmektedir. Yukarıda sayılan projelerin ve girişimlerin kapsamında özellikle hizmetlere ve bilgiye erişim öncelenmiş olup sanat ve edebiyatla ilgili girişimlerin sayısının azlığı dikkat çekmektedir. Kamuya hizmetleri ve kent planlamaları dahil olmak üzere tüm sistemin geniş topluma göre düzenlenmiş olması ve bu

yapının evrensel tasarım kavramıyla giderek değişmesi ile hayata geçirilen düzenlemelere rağmen Sağır ve işitme kayıplı bireylerin sağlık, eğitim, hukuk gibi alanlarda erişimi günümüzde halen kısıtlıdır. Bu bireylerin tiyatro, yazın ve şiir gibi sanat dallarında kendilerini ifade etme ihtiyaçlarının genellikle daha az önemsenmesi yadsınacak bir konu değildir. Bu bağlamda makalede söz edilen proje, Türkiye’de büyük bir boşluğu doldurmaktadır. Sağır ve işitme kayıplı bireylerin ana iletişim dili olan ve kültürlerini yansıtan Türk İşaret Dili’nin yaygınlaşması, işiten toplumun onların zengin kültürünü tanımalarına, bu topluluğa dair çeşitli ön yargıların silinerek bakış açısında bir evrime de işaret etmektedir. Literatürde özel bir alan olarak ele alınan işaret dili edebiyatı bağlamında işaret dili şiiri ve Türk İşaret Dili şiiri konularına değinmeden önce Sağır toplumun dünya görüşleri, yaşam şekilleri, alışkanlıkları ve işaret dillerinin önemli bir bileşeni olan Sağır kültürü ve sonrasında da işaret dillerinin genel yapısından hareketle Türk İşaret Dili’nin özelliklerini ele almak uygun olacaktır. Nitekim işaret dili edebiyatı bağlamında işaret dili şiiri kültürel bir üretilimdir ve işaret dillerinin yapısına ilişkin önemli veriler ortaya koymaktadır.

3. SAĞIR KÜLTÜRÜ

Geniş toplumda, sağır ve işitme kayıplı kavramları sıklıkla birbirlerinin yerine kullanılmaktadır. Bununla birlikte bu kavramların içeriği birbirinden farklıdır. Alan yazınında sağır ve işitme kayıplı bireyler fizyolojik ve sosyo-kültürel olmak üzere iki farklı yaklaşımla tanımlanmaktadır. Ana akımdaki en geleneksel görüş olan fizyolojik yaklaşımda sağır bir engellilik olarak görülmektedir. Sağır olarak doğan çocuk işiten insanlar gibi konuşmalı, işitebilmeli ve sosyalleşebilmelidir (Cleall 2015; Lane, 1995, 2005). Diğer taraftan sosyo-kültürel yaklaşım ise sağır kültürü, dilsel ve etnik azınlığın bir parçası olarak kabul etmektedir. Bu yaklaşımda sağır bir kimlik ve aidiyeti simgeler (Van Cleve ve Crouch, 1989; Parasnis, 1997, Delaporte, 2002). 1960 ve 1970’li yıllarda Amerikan İşaret Dili’nin bir dil olduğunu ve sağır insanların kültürlerinin, tarihlerinin ve eğitsel uygulamalarının öğrenilmesinin önemli olduğunu kanıtlamak için çalışan Amerika’daki bazı bilim insanlarının hareketlerinden doğan Sağır Çalışmalarıyla sağır kültürü, topluluğu ve kimliği mercek altına alınmıştır (Myers ve Fernandes’ten akt. Y. Kemaloğlu, 2016, s. 121). Sağır Çalışmalarıyla birlikte sağır ve işitme kayıplı kavramları da birbirinden ayrılmıştır. Bu doğrultuda *sağır* sözcüğü baş harfi küçük (s) olarak yazıldığında belirli derecede işitme kaybı olan bireye yani fizyolojik bir duruma; baş harfi büyük yazıldığında (S) *Sağır* sözcüğü, kültürel bir kimliğe ve Sağır topluluğa aidiyete, öncelikli iletişim dili olarak işaret dilini kullanan, bu toplulukla ortak kültürü paylaşan Sağır bireylere işaret etmektedir (Virole, 2006, s. 9). Engelsiz erişimde erişim için çeviri türleri geniş bir yelpazede tüm Sağır ve işitme kayıplılara erişimi amaçlamaktadır (bkz. Okyayuz, 2019). Mottez (1993), Sağır insanların dernek, federasyon, spor müsabakaları, tiyatro ve güzel sanatlar gibi sanatsal faaliyetlerde bir araya gelerek sosyalleştiğini, kendi aralarında iletişim problemi yaşamadıkları için, kendi kimliklerinin farkına vardıklarını, birbirleriyle dayanışma içinde yaşayarak öz güvenlerinin arttığını ifade etmektedir. Sağır kültürünün en önemli özelliği görerek algılama, anlamlandırma ve anlam üretimidir. Bu açıdan görsellik merkezi konumdadır. Yönetmen ve yapımcı Sandrine Herman 2009 yılında Sağır ve işitme kayıplıları konu alan bir belgesel çekerek Sağır kültüründe görselliğin

önemini anlatmaya çalışmıştır. Bu belgeselde Herman, Sağır küçük bir kız çocuğunun yağmur damlalarının düşüşünü bir şarkının notalarına benzettiğini ve çok eğlendiğini dile getirmiştir (Houwenagbel & Risler, 2020, s. 2). Sağır kültürünü oluşturan önemli unsurlar arasında Sağır toplumunun ortak deneyim ve yaşantısı, dünya görüşü ve değerleri ile ilgili veriler ortaya koyan işaret dili ve bu dilin kullanımı yer alır. İşaret dili şiiri de Sağır toplumunun görsel kültürünü ve işaret dilinin gösterimsel özelliğini öne çıkarmakta, Sağır deneyimine ve dünyayı algılama biçimine ilişkin zengin veriler sunmaktadır.

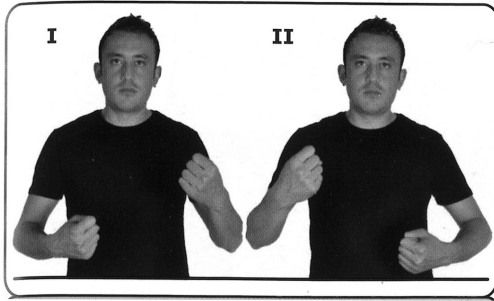
4. İŞARET DİLLERİNİN GENEL ÖZELLİKLERİ ve TÜRK İŞARET DİLİ

Sağır kültürünün önemli bir bileşeni olan işaret dilleri, Sağır ve işitme kayıplı bireylerin kendi aralarında ve işiten bireylerle iletişim kurmak amacıyla kullandıkları görsel-uzamsal dillerdir. Bu diller, konuşma dillerinin sunduğu sosyal ve bilişsel işlevleri benzer bir biçimde yerine getirmekle birlikte işitsel-sözel düzgüyü kullanan konuşma dillerinden kullandıkları görsel-uzamsal yöntemler bakımından ayrılmaktadırlar (Sandler & Lilo-Martin, 2006).

Geniş toplumda yaygın inanın aksine dünyanın her ülkesinde kullanılan ortak bir işaret dili yoktur; başka bir deyişle işaret dilleri evrensel değildir. Nitekim dil, dünya görüşü ve kültür arasındaki ilişki düşünüldüğünde her ülkenin Sağır ve işitme kayıplı toplumunun birbirinden farklı olduğu yadsınamaz. Bu nedenle Amerikan İşaret Dili, Fransız İşaret Dili, Türk İşaret Dili vb. farklı işaret dilleri yaşayan dillerdir ve bu dillerin kendilerine özgü sözdizimsel, anlambilimsel yapıları ve söz varlığı vardır. Bununla birlikte farklı ülkelerin Sağır ve işitme kayıplı bireyleri uluslararası spor olimpiyatları, toplantı, tiyatro, güzel sanatlar vb. ortak kültürel faaliyetlerde bir araya geldiklerinde “uluslararası bir işaret sistemi” sayesinde birbirleriyle anlaşabilmektedirler. (Sallandre, 2020, s. 10). Bunun en önemli nedeni ise görsel kültür, işaret dillerinin söz dizimindeki benzerlik, Sağır oluşla ilgili işiten toplumun kendilerine bakış açısı ve yıllar boyunca damgalanmaları sonucu oluşan ortak geçmiş ve deneyimleridir (Moody, vd. 1989, s. 27; Holcomb & Golaszewski 2016, s.10).

İşaret dilleri üzerinde yapılan ilk dilbilimsel çalışmalarda bu dillerin konuşma dillerinden türemediği, doğal diller olduğu ortaya konmuştur (Klima ve Bellugi 1979 ; Stokoe, 1960 ; Tervoort, 1953). İşaret dilleri yazılı diller değildir ve konuşma dilleri gibi karmaşık, kurallı ve zengin yapılar içermektedir. İşaret dilleri dil modaliteleri ve temsil yetileri bakımından konuşma dillerinden ayrılmaktadır. Konuşma dillerinde anlamsal yapıların üretimi ardışık ve ses telleri gibi küçük kasların kullanımıyla, işaret dillerinde ise el, kol hareketleri gibi büyük kasların devreye girmesiyle eş zamanlı olarak gerçekleşmektedir (Moody vd. 1989, s. 45). Bu dillerin konuşma dillerinde olduğu gibi kendine özgü dilbilgisi kuralları vardır (Arık, 2016; Karaca & Bayır, 2018; Dikyuva vd. 2015; Oral, 2016; Moody vd. 1989; Klima & Bellugi, 1979). İşaret dillerinde beden tamamı, özellikle eller, gövde, yüz ve işaret alanı dilbilgisinin temel bileşenleridir. Konuşma dillerinde konuşan kişi işaret dillerinde işaretçi olarak adlandırılmaktadır. İşaret alanı işaretçi bedeninin etrafını kaplayan üç boyutlu alan olarak tanımlanmaktadır. İşaretçiler nesnel arasındaki mekânsal ilişkileri kurarken ve gönderimde buldukları kişileri belirtmek için bedeni ve işaret alanını kullanmaktadırlar (Arık, 2013, s. 315).

Türk İşaret Dili, Türkiye’de bulunan Sağır toplumunun kullandığı kendine özgü dil bilgisi, söz varlığı, kullanım özellikleriyle Türk Sağır toplumunun kültürünü yansıtan doğal, görsel-uzamsal bir dildir. (Zeshan, 2003; Akalın, 2013; Kubuş vd. 2016; Oral, 2016). “En eski işaret dillerinden biri olduğuna inanılan TİD, diğer işaret dilleri ile tarihsel olarak doğrudan ilişkili değildir. Yani başka bir işaret dilinden türememiş olup kendine özgü yapısal özellikler sergileyen bir işaret dilidir” (Dikyuva vd. 2015, s. 53). Türk İşaret Dilinde cümlelerin yapımı TİD dil bilgisi kurallarına göre gerçekleşmektedir. Ayrıca işaret dilleri konuşma dillerindeki kelimelerin işaret karşılıklarının ardı ardına yapılmasıyla oluşturulan bir dil değildir. (Kubuş vd. 2016, Dikyuva vd. 2015). Bu nedenle sadece işaretleri bilmek Sağırlarla iletişim kurmak, anlamlı cümleler oluşturmak için yeterli olmamaktadır. Bu özellik (TİD) için de geçerlidir. Örneğin “Ben araba kullanıyorum” sözcüğü işaretçinin ellerini uzamda bir direksiyonu kavrar gibi tutması ve direksiyonu çevirme hareketini yapması eş zamanlı olarak gerçekleşir.



Resim1: Araba/araba kullanmak işaretinin TİD’de gösterimi

İşaret dillerinin dilbilgisinde, temel olarak işaretin oluşması ve işaret dilinde sözce yapımını düzenleyen kurallar bulunmaktadır. (Moody vd. 1998, ss. 50-51). İşaret dili alanında önemli araştırmalar yapan dilbilimciler, ikonik yapılarından hareketle işaret dillerini göstergebilimsel bir bakış açısıyla ele almışlardır (Cuxac, 2001; Lakoff & Turner, 1989; Taub, 2001). İkonik göstergeler Sağır toplumunun deneyimi, kültürü ve dünyayı görerek algılama biçimi

doğrultusunda oluşmaktadır. İkoniklik bir sözcüğün anlamı ile yapısı arasındaki ilişkinin nedensiz olmayıp fiziksel benzerliklere dayanmasıdır (Lakoff & Turner 1989; Taub, 2001). İşaret dillerinin gösterimsel özelliği anlam üretiminde temel yapılardan biridir. Bu yapılar standart işaretler, parmak abecesi ve parmakla işaret ederek göstermek gibi yapılardan ayrılmaktadır. Gösterimselliğin zihinsel modellerdeki görünümüne bakıldığında, iki varlık arasında karşılaştırma (benzerlik açısından) yapılırken, yapı koruyucu uyumlar oluşturulmaktadır (Taub, 2001). Böylece, varlığın yapısı algılanıp bu yapı başka bir varlığa aktarılmaktadır. Örneğin “çaydanlık” sözcüğünün işaretinde sağ ve sol el yumruk yapılır ve iki el dikey şekilde üst üste konur, alttaki el çaydanlığın su haznesini, üstteki el ise demliği simgeler. Böylece çaydanlık en belirgin yönleriyle yansıtılmış olur.

İşaret dillerinde, anlamlı birimlerden oluşan dördü ele ait, dördü ise el dışı hareketler içeren sekiz sesbilimsel parametre bulunmaktadır. Bu özellik Türk İşaret Dili (TİD) için de geçerlidir. (Cuxac, 2001, s. 12; Dikyuva vd. 2015, ss. 101-115). Bu parametreler aşağıda belirtilmiştir:

- Elin şekli: Elin açık, kapalı, parmakların düz, kıvrık, vb. kullanılması,
- Elin yönelimi: Elin yönü (sağ, sol, çapraz, ön, arka, yukarı, aşağı vb.),
- Elin Konumu: İşaretin yapıldığı yer (baş seviyesi ya da üstü, gövde, omuz, çene vb.),
- Elin hareketi: Kolun, bileklerin, parmakların ve elin büyükçül ve küçükçül hareketi.

Bu parametrelerin dışında el dışı hareketlerden oluşan ve işaretler gibi dil bilgisel ve anlamsal yapıları barındıran dört parametre bulunmaktadır. “Alanyazınında el dışı hareketler (EDİ) gözler, kaşlar, dudaklar, yanaklar ve dil hareketleri dahil olmak üzere baş, yüz ve vücudun üst kısmı kullanılarak üretilen işaretler olarak adlandırılmaktadır” (Liddell, 2003, ss. 3-12). İşaret dillerinde el dışı hareketler, konuşma dillerinde anlamın oluşmasının desteklenmesi ve duyguların ifade edilmesi gibi benzer yapılar ortaya koymaktadır. Fonagy (1983), Bouvet ve Morel (2002), konuşma dillerinde de kullanılan ve konuşmadaki anlamın oluşmasına yardımcı sözsüz ve dil ötesi yapılar olan jest ve mimiklerin ikinci bir ses gibi konuşmaya sürekli eşlik ettiğine işaret etmektedir. İşaret dillerinde de el dışı hareketler hem dilbilgisi yapısının bir parçası hem de işaretçinin duygularını ifade etmeye yarayan dilbilgisinden bağımsız dil ötesi yapılarıdır (Dikyuva, 2015, s. 298). Türk İşaret Dili üzerine yapılan dilbilimsel çalışmalar EDİ'nin olumsuzlama, soru, odak gibi farklı türdeki dilbilgisel yapıları işaretlediğini göstermiştir. (Dikyuva & Zeshan, 2008; Gökgöz, 2009; Makaroğlu, 2012). El dışı hareketler sözlüksel düzeyde olduğu gibi eylem görünüşünü de kodlamaktadır. Aşağıda ağız jest ve hareketleri kısmında daha detaylı olarak anlatılacağı üzere Türk İşaret Dili'nde Dikyuva ve Zezhan (2008), bitmişlik görünümü kodlayan “bn” ve sürerlilik görünüşünü kodlayan “lele”yi araştırmışlardır.

- Gözler ve kaş hareketleri: İşaret dillerinde gözlerin odaklanması, karşılıklı konuşmada nesne ve kişi gibi göndermeleri belirleyerek dilsel bilgiyi aktarmaktadır. (Liddell, 1980). İşaret dili alanyazınında kaş hareketlerinin sözdizimsel rolü olduğu ve diğer el dışı işaretlerle birlikte kullanıldığında bürünsel role sahip olduğu öne sürülmektedir (Wilbur 2000, 2003; Wilbur ve Patschake, 1999'dan akt. Makaroğlu, 2020, s. 12).

Soru sorulduğunda işaretçinin gözlerini açarken kaşlarını kaldırması buna örnek gösterilebilir.

- Yüz ifadeleri: Dudak, yanak ve çene olmak üzere yüzde farklı bölgelerin hareketiyle gerçekleşmektedir: Örneğin kağıt ve rüzgar işaretinde yanak şişirilir.

- Vücut hareketleri: İşaret alanı içinde işaretçinin vücudunu nesne ve kişi gibi göndergelere ve iletişimde söz alan kişiye göre sağ ve sola doğru konumlandırması, sağa, sola hareket ettirmesidir.

- Ağız jest ve hareketleri: Ağız jestleri işaret dilinin bir parçasıdır. Örneğin Türk İşaret Dilinde “ff” “Seni çok seviyorum” sözcüğünde işaretçinin sevmek işaretini yaparken gözlerini kılması ve “ff” şeklindeki ağızlaşma şeklini kullanması “çok” anlamını vermektedir. Ağız jestlerine örnek olarak yukarıda bahsedilen bitmişlik görünüşünü kodlayan “bn” ve sürerlilik görünüşünü kodlayan “lele” jesti verilebilir. Bitmişlik görünüşünde eylemin üretimi sürecinde dil ucu dışarı çıkar ve dişlerin arasına sıkıştırılır (Dikyuva, 2016, ss. 304-305). Örneğin “İSTANBUL + GİTMEK + BN”, “Ben İstanbul'a gittim” sözcüğünde işaretçi gitmek eyleminin el hareketini ve “bn” jestini kullanır. Sürerlilik görünüşü ise bir olayın konuşma zamanı içinde devam ettiğini göstermektedir. TİD'de bu görünüş türü dilin alt ve üst dişlere ardı ardına vurmasıyla meydana gelir. (bkz. Dikyuva, 2011). “O + DOKTOR + OLMAK + YÜZÜNDEN ARAMAK + lele sözcüğü “O kadın/erkek doktor olduğu için sürekli arıyorlar” şeklinde ifade edilir.

Ağız hareketleri ise Sağır ve işitme kayıplı konuşma dilinin etkisiyle işaret üretiminde kullanılan hareketlerdir. (Dikyuva vd. 2015, ss. 116-117). Bu hareketler işiten kişinin dudak ve ağız hareketlerinin taklit edilmesiyle meydana gelmektedir.

İşaret dili çalışmalarına göstergebilimsel bir bakış açısı getiren Cuxac ve ekibi (2001) işaret dilinde anlam üretiminde birbirlerinden farklı iki temel yapının bulunduğunu belirtmektedir. Bunlardan ilki "büyük ikonosite" (grande ikonocité) ya da transferler (aktarımlar), diğeri ise standart işaretler, parmak abecesi ve de parmakla işaret etmek, göstermektir. TİD ile ilgili çalışmalarda "büyük ikonosite" terimi yer almamakla birlikte özellikle kişi, hayvan ve nesnelere bahsedilirken işaretçinin aktarımlara başvurduğu görülmektedir. Kişilerden bahsederken ise söz konusu kişinin fiziksel görünümünün ya da karakterinin en belirgin özelliği taklit edilmektedir. Büyük ikonosite bir olayı anlatırken, bir nesneyi ya da kişiyi betimlerken görselleştirmek, hikâyeleştirmek söz konusudur. Transferler (aktarım) dört ayrı şekilde incelenmektedir:

- Şeklin ve boyutun aktarımı: Elin veya vücudun bahsedilen nesne ya da varlığın şekli ve boyutunu alması, Bu aktarımda TİD'de de kullanılan ebat ve şekil göstericiler ile sınıflandırıcılar söz konusudur. Sınıflandırıcılar nesnelere, şekilleri ve nesne kullanımlarını sınıflandırmaya yarayan çok bileşenli, birden fazla işaret değişkesine sahip karmaşık işaret öbekleridir (Özyürek vd., 2010; Arık, 2013).

- Bir olayın, durumun aktarımı: İşaretçinin olay ya da durumu işaret alanı içinde görselleştirerek aktarması (Cuxac, 2001, s.14). Örnek olarak "kedi ağaca tırmanıyor" cümlesi verilebilir. Burada işaretçinin kolu dirsekten kıvrılarak dikey, yukarı doğru uzanır, parmaklar açık adeta ağacın dallarını simgeler işaretçinin diğer eli kedinin patisi şeklini alır ve dik duran kolun üzerinde dikey olarak tırmanma hareketini yapar.

- Kişilerin aktarımı: İşaretçinin gönderme yaptığı kişinin, fiziksel görünüşüne ve karakter özelliklerine öykünmesi (Cuxac, 2001, s. 14). Burada sadece kişiler değil özellikle çocuk alıcı için işaret diliyle anlatılan masal ve fabllarda anlatıcının ya da çevirmenin hayvan ya da bitkilerin karakterine büründükleri, onlara öykündükleri gözlemlenmektedir (bkz. Oral ve Ören, 2023).

- Çift aktarım: İşaretçinin aynı anda hem bir kişiye öykünmesi hem de bir durumu, olayı aktarmasıdır (Cuxac, 2001, s.15). Bu aktarıma örnek olarak *Ağaç ve Ben* başlıklı Türk İşaret Dili şiiri performansı verilebilir. Burada bu şiir CODA bir işaret dili çevirmeni tarafından icra edilmektedir. Kişinin bir kolu ağaç gövdesi, parmakları ağacın dalları olurken diğer eli bir kuşun uçuşunu anlatmaktadır.⁴

- Transfer (aktarım) ve büyük ikonosite (Cuxac, 2001): Transfer ve büyük ikonosite Sağır toplumun mizahı, komik anlatıları, hikâyelerinde ve de işaret dili şiirinde çok belirgin olarak gözlemlenmektedir. Bedenin ve üç boyutlu fiziki bir alan oluşturan işaret alanının kullanımı daha gösterimsel simgelerin kullanılmasına olanak sağlamaktadır. Bedenin bu üç boyutlu alan içindeki hareketi tiyatro sahnesi ya da film karesi gibi düşünülebilir.

⁴ <https://www.facebook.com/watch/?v=1662974453818331>



Şekil 1: İşaret alanı

İşaret dili şiirinin üretiminde işaret alanının kullanımı ön plandadır (bkz. Şekil 1). Burada işaret alanının şair tarafından kullanımı ve izleyicilerin şairin performansını işaret alanında izlemesi, sahnede canlı bir performansın izlenimine benzetilebilir. İşaretçinin işaret alanını kullanma biçimi, işaretçinin kişisel özellikleri ve anlatılan konu, söylem türü işaret alanının kullanımını etkileyebilir. İşaretçi çekingen ya da utangaç biri ise, küçük bir grup içindeyse işaret alanını daraltarak anlatımını yapar. Eğer işaretçi kalabalık bir topluluğa hitap ediyorsa işaret alanı genişlemektedir (Moody vd., 1989, s. 82). Bunun dışında bedenini, ellerini ve yüz ifadelerini kullanan

işaretçinin iletisini ve ne demek istediğini anlamak için erek kişi ya da kişiler işaretçinin hem ellerine, hem bedenine, hem de

yüzüne aynı anda bakamayacakları için sadece işaretçinin yüzüne odaklanırlar ve diğer işaretler periferide gerçekleşir. Bu açıdan anlam örüntülerini veren en zor işaretler ve hareketler, ağız hareketleri, ağız jestleri, bakış, kaş hareketlerinin gerçekleştiği yüzde biçimlenir. Yüzden uzaklaşan periferideki hareketler ise simetrik ve iki elin kullanıldığı, daha kolay anlaşılabilen yapıları ve daha büyükçül hareketleri içerir. Bu bağlamda erek kitle işaret alanı içinde yüz ve periferideki hareket ve işaretleri birleştirerek anlamı oluşturur (Guitteny, 2021, s. 215). “İşaret alanı pek çok düzleme bölünebilir. En az üç düzlem veya eksen vardır: yatay düzlem, dikey düzlem, çapraz düzlem veya sağ-sol eksen, dikey eksen ve ön arka eksen” (Arık, 2015, s. 321). Bu düzlemler karşılıklı iletişimdeki işaretçileri ya da işaretçinin bahsettiği kişi ya da objeleri ifade etmeye yardımcı olur. Örneğin işaretçi bir olayı anlatırken orada bulunmayan birine yada bir kişiye gönderme yaparken sağında ya da solunda bir konumlama yapar, kişinin yada nesnenin orada olması durumunda ise parmakla gösterir. Buna örnek olarak işaretçi doktor ve hastadan bahsederken sağda doktoru solda ise hastayı konumlandırır. Böylece iletişim ya da anlatı boyunca kimden bahsedildiği anlaşılır.

5. İŞARET DİLİ EDEBİYATI VE İŞARET DİLİ ŞİİRİ

İşaret dilleri dilbilim, eğitim, tarih, sosyoloji, işaret dili çevirisi, engelsiz erişim vb. farklı disiplinlerin inceleme konusu olmaktadır. Türkiye’de İşaret dili edebiyatı altında yer alan işaret dili şiirini inceleyen bir çalışma bulunmamakla birlikte Şükrü Haluk Akalın’ın *Türk İşaret Dili* (2022) ve *Türk İşaret Dili Tarihi* (2023) adlı kitabında Türk basın tarihinde röportajlarıyla tanınan Feridun Es’in Türkiye Sağır, Dilsiz ve Tesanüt Cemiyetinin başkanı Süleyman Gök’le yaptığı röportajlardan Sağırın Türk edebiyatına olan ilgisinden bahsetmektedir. Süleyman Gök Feridun Es’e İstanbul’un Aksaray Semti’ndeki bir apartmanın bütün dairelerine sağır aileleri yerleştirdiğini ve buradaki ailelere akşamları *Mai ve Siyah*, *Çalığışu*, *Eylül* gibi Türk edebiyatına ait eserleri işaret diliyle anlattığını ifade eder (Akalın, 2022, s. 182). Bunun yanı sıra Hikmet Feridun Es, 16 Aralık 1942 yılında yazdığı bir köşe yazısında Türk Sağır toplumunda işaret diliyle şiir seyrettiğini ifade ederek sağırın arasında şairlerin de bulunduğunu belirtir. Es, Sağır bir şairin ellerini,

parmaklarını ve yüz ifadelerini kullanarak duygu yüklü bir şiiri anlattığını ifade eder. Bu şiirde “şair parmaklarıyla birtakım hareketler yaparak uzakta, dağlar arasında kalan sevgilisinin acılarını, kayalara çarpan dalgaları, kıskançlık ıstıraplarını anlatmaktadır” (Akalin, 2022, s. 183). Sağır şairi seyredirken hüznlenerek sanki şairin duygularını yaşarlar. Şiiri çok beğenen sağır şairler Es’in de bu şiiri anlaması için bu manzumeyi “dilsizceden dilliceye” çevirmek isterler. “Çeviriyi yapacak sağır eline kağıt kalemi alır, şair “dilsizce şiirin dizelerini” işaret diliyle anlatmaya başlar. Çevirmen işaret diliyle anlatılanları, Türkçeye çevirerek kağıda yazmaktadır. Ancak şair ikide bir fena halde sinirlenmekte, yapılan çeviriyi beğenmemektedir” (Akalin, 2022, s. 183). Es, şairin, şiirin çevirisinin duygularını ve ne demek istediğini tam olarak ifade etmediği ve anlaşılmadığı için hırçınlaştığını ifade eder. Çevirmene bir hayli sinirlenen şair kalemi eline alır ve şu sözleri yazar: “Nafile... Bu şiiri dilliceye tercüme etmek imkânsızdır... Kelimelerin, hislerin, hayallerin manalarını bozuyor, değiştiriyor. Bu şiiri ancak dilsizce işaretleri ile anlatmak lâzımdır: “Dillice” buna kâfi değildir” (Akalin, 2022, s. 183). Bu veriler Türk Sağır toplumunun edebi bir tür olarak şiire merakını gösterirken, işaret dili çevirisiyle şiirin konuşma diline aktarımının çok zorlu bir edim olduğu ve tam olarak anlam ve etkinin erek kitleye iletilemediğini de göstermektedir. Türk Sağır ve işitme engelli toplumunu *Türk Sağır ve İşitme Engelli Halk Bilimi* adlı doktora tezinde halkbilim bakış açısıyla inceleyen Sömen, işaret dili edebiyatının bir parçası olarak Türk Sağır ve işitme kayıplılar tarafından oynanan özgün halk oyunları ile işiten kültürden uyarlanan halk oyunlarına, (Karagöz Hacivat), stand-up ve meddah gösterilerini incelemiş ve alana farklı bir katkı sağlamıştır (bkz. Sömen, 2022).

İşaret dili şiirine yönelik uluslararası temel literatür tarandığında işaret dili şiiri, işaret dili edebiyatı başlığı altında yer almaktadır. İşaret dili şiirinin karakteristik özelliklerinin incelendiği bu çalışmaların daha çok Amerikan, İngiliz, İtalyan ve Hollanda İşaret Dilleri üzerinde yoğunlaştığı görülmektedir. (Miles, 1976; Klima & Bellugi, 1979; Valli, 1993; Mirzoeff, 1995; Ormsby, 1995; Cohn, 1999; Peters 2000; Sutton-Spence, 2005; Bauman vd., 2006; Sutton-Spence & Kaneko, 2016; Giuranna & Pizzuto 2001; Russo, 2005; Crasborn, 2005). Raniolo (2022), işaret dilini dilbilimsel açıdan araştıran çalışmalarla çeviribilimin kesişmesinin Sağır toplumun kültürleri hakkında önemli veriler sunan işaret dili edebiyatına olan farkındalığın artmasıyla oluştuğunu ifade eder. İşaret dili şiirini çeviribilim bağlamında hem teori hem de uygulama açısından ele alan çalışmalar nispeten yakın tarihlidir (bkz. Celo, 2009; Catteau & Blondel; Chateauvert, 2016; Fontana, 2016; Pollitt, 2019; Houwenagbel & Risler, 2020; Raniolo, 2021). Sağır toplumunun kültürü ve deneyimleri hakkında oldukça zengin veriler sunan işaret dili şiirinin ilk öncüleri kendileri de Sağır olan İngiliz Dorothy Miles, Amerikalı Paul Skott ve Clayton Valli’dir. Dorothy Miles 1970’li yıllarda Amerika Ulusal Sağır Tiyatrosu ile ortak performanslar sergilemiştir. Daha sonra Paul Skott Miles’in çalışmalarından etkilenerek kendi stilin oluşturmuş, Clayton Valli de Gallaudet Üniversitesinde Amerikalı çağdaş şairlerle çalışmıştır. Her ne kadar farklı ülkelerden olsalar da bu üç şairin ortak yanı Sağır kültür, kimlik ve deneyimleri performanslarında sergilemiş olmalarıdır. Bu durumda Sağır toplumun bir folkloru olduğunun altı çizilmiştir (Sutton-Spence & Müller de Quadros, 2005, s. 177). Sağır şair Dorothy Miles işaret dili şiirinin anlamı çok kısa bir şekilde ifade etmenin bir yolu olduğunu ve böylece insanların bunu göreceğini ve bu anlamı ve

duyguyu tam olarak hissedeceklerini ifade ederken Clayton Valli, işaret dili şiirini sözcüklerin alışılmadık dışında kullanılması ve gösterimi için estetik ölçütler kullanmak olduğunu, ifadenin güzelliğinin, hareketin yoğunluğunun ve tekniğin ustalığının şiirin özü olduğunu belirtmektedir (Sutton-Spence, 2005, s.1). Bu konuda birçok araştırmalar yapan Sutton-Spence için ise işaret dili şiirinin "Standart dilin estetik olarak amaçlı bir şekilde çarpıtılması" fikirleri alışılmadık derecede özlü bir şekilde, yüksek "sanat" dili aracılığıyla ifade etmenin bir yolu" olduğunu belirtir (Sutton-Spence & Kaneko, 2016). İşaret dili şiirinde sanatçılar yeni fikirleri, yeni dilsel formlar kullanarak yeni yollarla sunarlar. Bu şiir, odak noktası genellikle güçlü bir görselliğe sahip olan net ve güçlü görsel imgeler yaratarak duygusal etkiyi en üst düzeye çıkarmak için dikkatle inşa edilen estetik dildir. Form genellikle kısadır, nadiren üç dakikadan fazla ve ortalama olarak yaklaşık iki dakikadır. Görsel olarak çok yoğundur ve tam anlamı genellikle başlangıçta belirsizdir. Bu nedenle izleyicinin anlamı anlamak için dilin biçimi hakkında dikkatlice düşünmesi gerekir. Böylece dilin düzenli ya da düzensiz oluşu ön plana çıkarılır (Leech, 1969). Şiirler, sağır bireylerin görsel dünya deneyimlerini ve bilgilerini ve sağır toplum üyelerinin sosyal, dilsel ve kültürel kimliklerini ifade eder ve yansıtır (Bahan, 1994). Fransız araştırmacı Julie Chateaubert işaret dilinin edebiyata nasıl bir katkısı olduğunu sorgulayan *Poétique du Mouvement* (2014) (Hareketin Poetiği) başlıklı tezinde işaret dillerini dilbilimsel bir bakış açısından ziyade estetik açıdan ele almıştır. Chateaubert (2014), işaret dili şiirinin performans, edebiyat ve hareket sanatı olduğunu, aynı zamanda da görsel sanat olan işaret dili şiirinin dar kapsamlı edebiyat tanımının çok ötesine geçerek kendine münhasır bir sanat formu olduğunu ifade eder (Chateaubert, 2014). René Huyghe (1965, s. 55) tarafından tanımlandığı şekliyle sanat eseri, "yeni bir gerçekliğin ortaya çıkmasıdır. Gerçeklik, hem evrenin fiziksel gerçekliğinden hem de psişik gerçeklikten bağımsızdır ve yine de birinin diğeriyle ilişkisinden oluşur". Her sanat eseri bireyin kendi vizyonunu ve değerlerini yansıttığı için tek ve özgündür. Sanatçı bu tek ve özgün eseri erek kitleyle paylaşarak estetik duygunun oluşmasını sağlarken belli bir mesajı da iletir. İşaret dillerinde icra edilen eserler söz konusu olduğunda, eser özünde hareket halindeki bedenin bir performansıdır. İşaret dilinde şiir her zaman anlık bir performanstır ve her şair, aynı şiir olsa bile kendi bakış açısını, stilini ve Sağır deneyimini yansıtan bir performans sergiler ve bunlar birbirlerinden çok farklı olabilir. İşaret dili şiiri hakkında çalışma yapan araştırmacılar performansın herhangi bir kayıt olmaksızın canlı olarak icra edilirken ya da video formatında kayıttan izlenerek incelenebileceğini belirtmektedirler (Sutton-Spence & Woll, 1999, Crasborn, 2006).

Nancy Frishberg (1988) işaret dili ile üretilen eserler için bir sınıflandırma öneren ilk kişi olmuştur. Frisberg bu ürünleri üç kategoriye ayırmıştır:

- Hitabet: Sağır toplumu bilgilendirmek ya da farkındalık yaratmak amacıyla bir işaretçinin erek kitleye hitap etmesi.
- Folklor: Sağır kültürünün ve deneyiminin ürünü olan mizah, anlatılar, hikayeler.
- Performans sanatı: Belli bir izleyici kitlesine gösterilmek üzere hazırlanmış ve prova edilmiş eserleri kapsayan ürünler.

1993 yılında Amerika Birleşik Devletleri'nde dilbilim alanında doktora yapan ilk sağır kişi olan Clayton Valli ise şiir ve performans sanatına odaklanarak bir sınıflama önerisi getirmiştir:

- Sağır insanlar tarafından İngilizce yazılmış şiirler,
- İngilizce yazılmış şiirlerin birebir çevirileri,
- Doğrudan işaret dilinde üretilen şiirler.

2007 yılında Benjamin Bahan ise kendine göre bir sınıflandırma yapmıştır:

- Şarkılar,
- Anlatısal türler,
- Sağır kültürünün ürünü olan hikayeler (Sutton-Spence & Müller de Quadros, 2005, s. 4).

Bedenin, bakışın, ellerin ön planda olduğu görsel bir performans olan işaret dili şiiri bir sanat olarak düşünülebilir. İşaret dili şiiri bir performans sergilemenin yanında işiten toplumda farkındalık oluşturmaya, Sağır toplumun düşünce ve dünyayı algılama biçimini ortaya koymaya ve Sağır kimliğinin bir göstergesi olması açısından da önemlidir. Burch (1997) işaret dili şiirinin kültürel önemini şu şekilde ifade etmektedir: "Dolayısıyla sağır şiirini değerlendirmek, izleyicinin Sağır ve işiten topluluklar arasındaki iletişimin sadece bir modunu değil, aynı zamanda Sağır topluluğunun tüm dünyasını Sağırın nasıl algılanmak istediklerini ve kendilerini nasıl algıladıklarını anlamasına yardımcı olabilir." (Burch, 1997, s. 123). Benzer bir yaklaşım çalışmanın çıkış noktası olan *Şiir ve İşaret Projesi'*nde de belirtilmektedir:

"...ikincil sayılan bu ihtiyaç alanının önemini şiir perspektifinden vurgulamayı, şiirin genellikle varsayıldığı gibi salt sese dayalı bir sanat formu olmadığına dikkat çekmeyi ve sağır gençleri şiire, işiten gençleri de şiirin görsel yönüne yakınlaştırmayı amaçlıyor. Böylece yaşamı hem ortak hem de, ortak olanı yeterince kavrayamadığımız için apayrı deneyimleyen bu gençlerin kültürel ve sosyal etkileşime gireceği, birbirlerinin iletişim ve sanat dillerini tanıyacağı doğal, zevkli ve yaratıcı bir alanın açılması da hedefleniyor." (Şiir ve İşaret: Genç Sanatçılar Türk İşaret Dili Şiiriyle Buluşuyor, 2022.⁵)

Bu proje kapsamında Sağır sanatçı ve şair Levent Beşkardeşin Sağır, işiten ve CODA çevirmenlerden oluşan performansa dayalı şiir atölyesindeki işaret dili şiiri performansları hem işaret dili hem de Türk İşaret Dili'nin özellikleri hakkında daha fazla bilgiler edinmemize olanak sağlamıştır. Bu atölyeler sürecinde işaret dili şiirine yönelik gözlemlediklerimiz aşağıda alt başlıklar halinde belirtilmiştir:

a) Antropomorfizm (İnsanbiçimcilik): Yunanca anthrōpos (insan) ve morphē (form, biçim) kelimelerinden türetilen antropomorfizm, insana özgü niteliklerin insan dışı varlıklara atfedilmesini ifade etmektedir (Epley, Waytz ve Cacioppo, 2007; Guthrie, 1995'den akt. Sönmez ve Nart, 2022, s. 581). Türk Dil Kurumu sözlüğünde de, "insanın niteliklerinin başka bir varlığa, özellikle Tanrı'ya aktarılması" şeklinde tanımlanmıştır. Literatürde işaret dili şiiri alanında yapılan çalışmalarda Sutton-Spence ve Napoli (2010) İngiliz işaret dili şiirinde ve işaret dilinde hikâye anlatımında özellikle antropomorfizm konusunu ele almaktadır. Bu özellik işaret dili şiirinde işaretçinin/şairin bedeninin gönderme yapılan kişinin, nesne olay ya da hayvanın şekline girmesi, yani aktarım ve transferle açıklanabilir. Örneğin kelebeğin bir gününü anlatan bir performansta ellerin ve vücudun tırtılın kozadan çıkmasını daha sonra kanatların oluşmasını, ellerin simetrik olarak iki yana açılması ve sağa sola hareket ederek uçuşu, gözlerle de kelebeğin uçarken duyduğu heyecanın yansıtılması. Tamamen görsel imgeye dayalı bu temsil Bauman'ın

⁵ <https://poesi.istanbul.edu.tr/siir-ve-isaret-genc-sanatcilar-turk-isaret-dili-siiriyle-bulusuyor/>

(2008) da belirttiği üzere uluslararası Sağır toplumda oldukça yer eden bir sanatsal tür olan “Visual Vernacular” a (VV) gönderme yapmaktadır. Latince yerli ve yöreye özgü “vernaculas” sözcüğünden gelen vernaküler (Dean, 1994, s. 153), bir grup, topluluk veya bölgeye ait olan kişilerin kendi aralarında iletişim kurmak için kullandıkları gündelik dil olarak da tanımlanmaktadır (Ambrose & Harris, 2006, s. 220). “Visual Vernacular” da işaret dilinde uzlaşım sal işaretler yerine bağlama ve performansın içeriğine yönelik olarak sanatçının ikonik göstergeleri yorumlaması söz konusudur (Blondel & Millet, 2019, s. 6).

- b) Sanatçının bakışı: Kendini izleyen bir seyirci kitlesi önünde şair/işaretçi izleyiciyle göz teması kurarak bakışları vurgulamak istediği bir öge üzerine yoğunlaştırabilir. Bu uzamda hareket halinde bir el, bir işaret olabilir. Örneğin Levent Beşkardeş’in *Kırmızı* adlı şiirinde her yerde bombaların patlaması gösterilirken ellerin seri olarak kapanıp açılmasıyla seyircinin dikkati ellere odaklanmaktadır.⁶
- c) Bağlama göre yeni bir işaretin ya da jestin anlık olarak yaratılması ya da işaretin uzlaşım sal kullanımının dışına çıkması, deforme edilmesi: Burada bağlama göre konuşma dillerinde de olduğu gibi özellikle sanatsal ve edebi metinlerin çevirisinde çevirmen yaklaşımlarından biri olan yeniden yaratım stratejisi söz konusudur. İşaret dili şiirinde şiirin anlamı, işaret dili kullanımından çok jest, mimik ve vücut hareketleriyle oluşan estetik formlar aracılığıyla oluşturulmaktadır. Konuşma dillerinde şiirin estetiği ve lirizmi işaret dil şiirinde adeta jestlerin estetik dansı şeklinde açıklanabilir. Öyle ki işaret dilini bilmeyen bir izleyici bile şiirin anlamını anlayabilmektedir (Moody vd., 1988, s.181). Bu aşamada işaret dilinde jestlerin anlık olarak yaratılması işaret dili şiirinin doğal bir özelliği olarak kabul edilebilir.
- d) Duygunun aktarımı: Sanatçı şiirin tema ve bağlamına göre el dışı hareketlerle duyguyu yansıtır. Bir savaş, ölüm, doğum, zafer, mutluluk, hüznün, korku vb. duygular söz konusu olduğunda bu duygular göz, yüz mimikleri ve beden hareketleriyle yansıtılır. Örnek olarak Levent Beşkardeş’in savaş ve ölüm temalı *Kosova* adlı şiiri gösterilebilir.⁷
- e) Ritim: Konuşma dillerinde şiirin icrası sırasında anlamı ve iletilmek istenen duyguyu daha iyi verebilmek için hece sayısı, tekrar, değişim ses tonlaması arasındaki ahenk önemlidir. İşaret dili şiirinde ise bu ritim, işaretlerin yapılışında yavaşlama, hızlanma, bazı işaretleri tekrar kullanma, duraklama ve vücudun sallanması şeklinde gerçekleşmektedir (Giamie, 2014). Levent Beşkardeş’in *V* adlı şiiri bu özelliğe örnek gösterilebilir.⁸

Bütün bu verilerin ışığında söz konusu proje kapsamında işaret dili şiirinin tanımı aşağıda yer almaktadır:

“Genel olarak şiirler harflerin biçimlerinden, kelimelerin uzunluğuna, sıralanışına ve konumuna kadar, görsel dünyayı taklit eden ikonik temsillerle doludur ve bunların kaynağı sadece şairin hayal gücü değil, aynı zamanda dillerin doğasıdır. Her dil gibi tarihsel zaman ve mekâna özgü olmakla birlikte, görsel ikonların sesli dildekenden çok daha yoğun olduğu işaret dili de tam bu noktada devreye girmektedir. Örneğin çınar ağacını ifade etmek için farklı işaret dillerinde ayrı işaretler kullanılmaktaysa da, bunların çeşitli biçimlerde duyumsadığımız o varlığın bazı fiziksel özelliklerini, eller başta olmak üzere bedenle taklit etme yönü ortaktır. İşaret dili şiiri, söze ya da yazıya dökülerek doğan şiirin çevirisi olmayıp, imge ve anlatıların doğrudan

⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=Cd-qb202RBO>

⁷ <https://youtu.be/TG1wGpqqKZc?si=EgI0jmYI1piVfSGB>

⁸ <https://youtu.be/yOGzP2RcCNE?si=z4H0fjGu8ylkzo7N>

işarete döküldüğü ya da işarete doğduğu bir şiir formudur. İşaret dili şiiri bu dili sanatsal ifadenin sadece aracı değil aynı zamanda nesnesi yaptığından, işaret diliyle icra edilen diğer temsil sanatlarından ayrılır. Dili, belirli bir sağır kültürünün ürünü olduğundan işaret dili şiiri pantomimden de farklıdır.” (Şiir ve İşaret: Genç Sanatçılar Türk İşaret Dili Şiiriyle Buluşuyor, 2022).⁹

5.1. İşaret Dili Şiiri ve Çevirisi

Geniş toplum içinde yerel alt-kültürler olarak yaşayan Sağır toplumla iletişim kurmak, bu toplumun kültür ve dünyasını anlamak için de çeviri merkezi konumdadır. İşaret dilinden konuşma diline ya da konuşma dilinden işaret diline çeviri özünde göstergeler arası bir çeviri türüdür. Nitekim işitsel-sözel bir düzgüden görsel-uzamsal bir düzgülüye yada görsel-uzamsal bir düzgülüden işitsel-sözel bir düzgülüye bir aktarım söz konusudur. Bu iki dil arasındaki aktarım işaret dili çevirmenleri aracılığıyla yapılmaktadır. Türkiye’de işaret dili çevirmenleri çoğunlukla CODA’dır. CODA sözcüğü Sağır Ebeveynlerin Çocukları’nın (Child of Deaf Adult) kısaltmasıdır. CODA’lar hem Türkçe konuşma diline hem de Türk işaret diline hakim oldukları için çift dilli ve çift kültürlüdür (Erdoğan vd. 2018, s. 92). CODA’lar çocuk yaşlardan itibaren ailelerine ve yakın çevrelerine yardımcı olmak için gönüllü olarak çeviri yapmaktadır. Yıllar içinde Sağır Federasyonları, Dernekler, spor faaliyetleri, hastane, mahkeme vb. kamu kurumları ve çeşitli etkinliklerde çeviri yaptıkları için bu iş küçük yaştan itibaren onların yaşantılarının bir parçası haline gelmiştir. Ayrıca Sağır çeviri için kendi kültürlerini içselleştirmiş ve yakından tanıdıkları bir çevirmeni tercih etmektedirler (bkz. Şen Bartan vd. 2021). Bu bakış açısından bakıldığında CODA’lar bir nevi Sağır toplumun sesi olmaktadır. Bununla birlikte son yıllarda işaret dili çevirmenliği yapmak için işaret dilini sonradan öğrenen işiten bireyler de bulunmaktadır. Türkiye’de işaret dili çevirmenliğine yönelik bir lisans eğitiminin bulunmaması nedeniyle mesleklaşma konusunda belli standart ve yeterlilikleri belirlemek amacıyla Mesleki Yeterlilik Kurumu ve akademi işbirliğiyle hazırlanan Türk İşaret Dili Çevirmeni Mesleki Yeterliliği 2020 yılında yayımlanmıştır.¹⁰

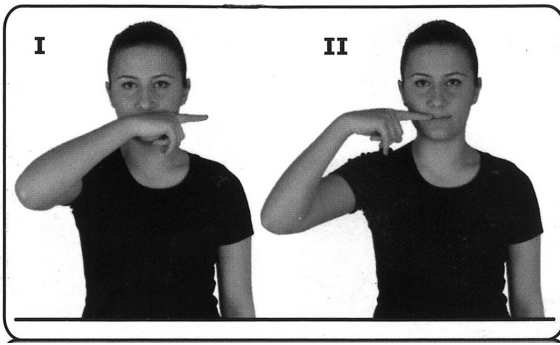
Söz konusu Yeterlilik Türkiye’de yayımlanan ilk çevirmen yeterliliği olması nedeniyle dikkat çekmektedir. İlgili Yeterlilikte Türkiye gerçeklerinden yola çıkarak konferans işaret dili çevirmen yeterliliği, toplum işaret dili çevirmen yeterliliği, görsel-işitsel işaret dili çevirmen yeterliliği ve eğitimde eşlikçi çevirmen yeterliliği olmak üzere dört kategoride çevirmen becerileri ve başarımlarını kapsayan yeterlilikler hazırlanmıştır. İşaret dili çevirmeninin yetkinlikleri çeviri yapacağı alana göre farklılaşmaktadır. Her bir alan farklı çeviri stratejilerini, yaklaşımlarını, yetkinlikleri ve deneyimleri işe koşturmaktadır. Bu nedenle her ne kadar işaret dili çevirmeni işaret diline ve konuşma diline hakim de olsa, engelsiz erişim alanında çeviri yapan bir CODA çevirmen ile konferans çevirmeninin çeviri sürecindeki seçim, yaklaşım ve yetkinlikleri farklı olacaktır. Bu durum proje sürecinde uzman ve deneyimli işaret dili çevirmenleri tarafından da dile getirilmiştir. Proje boyunca Sağır ve işiten bireylerle iletişim CODA ve işiten deneyimli işaret dili çevirmenleri

⁹<https://poesi.istanbul.edu.tr/siir-ve-isaret-genc-sanatcilar-turk-isaret-dili-siiriyle-bulusuyor/>

¹⁰<https://www.myk.gov.tr/index.php/trhaberler/34-meslek-standartlar-dairesi-bakanl/1794-isaret-cevirmeni-seviye-6-taslak-yeterliliği-hazırlandı>

sayesinde gerçekleşmiştir. Proje sürecinde işaret dili çevirmenleri, çeviribilim ve diğer disiplinlerde uzman akademisyenlerin genel sunumlarında anlam, bilgi ve içeriği daha rahat aktarabildiklerini ancak her ne kadar mesleklerinde uzmanlaşmış olsalar da özellikle Sağır Sanatçı Levent Beşkardeş'in şiir performansını çevirirken bu tür bir çeviriyi ilk kez deneyimledikleri için çok zorlandıklarını ve söz konusu projenin işaret dili şiirinin çevirisinde kendi yetkinlikleri açısından bir öz değerlendirme imkânı sağladığını dile getirmişlerdir. Bu doğrultuda daha önce hiç ihtiyaç duyulmadığı için işaret dili şiirine yönelik olarak çevirmenlerin bu alandaki deneyimlerinin diğer alanlara göre kısıtlı olduğu görüşü ortaya konmuştur.

İşaret dili şiiri çevirisine yönelik literatür araştırıldığında işaret dili şiirinin Fransa'da Chantal Liennel'in girişimiyle 1970'li yılların sonunda *International Visual Theater*'da ve 1980'li yılların başında Sağır komedyen ve şair Levent Beşkardeş'in öncülüğüyle ilk adımlarının atıldığı görülmektedir. (Houwenaghel & Risler, 2020). Fransa'da yaşayan ve proje sürecinde beraber çalıştığımız Levent Beşkardeş ana vatanı Türkiye'de edebiyatta görsel şiir türünden esinlenerek Türk İşaret Dili şiiri fikrinin oluştuğunu ifade eder. Sanatçı işaret dili şiirindeki ilk çalışmalarını 1960'lı yıllarda gerçekleştirdiğini, Türkçeye çok hakim olmadığı için ifadede sıkıntılar yaşadığını belirtmektedir. Sanatçının Türk İşaret Dili'nde ilk şiiri *Kırmızı* (Rouge) şiirinde ne anlatmak istediği Türkçe notlar alınarak kayıt altına alınmıştır. Daha sonra sanatçının Nazım Hikmet gibi ünlü Türk şairlerinden Fransız İşaret Dili'ne uyarladığı şiirler çok ilgi görmüştür.¹¹ Fransa'da 2000'li yıllarda işaret dili şiiri çevirisi gelişmeye başlamıştır. Farklı çeviri süreçleri denenmiştir. Bunlardan biri işaret dilinde yazılmış şiirlerin işiten şairler tarafından çevrilmesidir. Levent Beşkardeş, Türkçe yazdığı ve daha sonra Fransız İşaret Dili'ne uyarladığı *Kırmızı* adlı şiirinin hem anlam, hem içerik, hem de biçim bakımından mümkün olduğunca en uygun bir şekilde çevrilmesi için işiten şair, işaret dili çevirmeni ve şairin hep birlikte çalışması gerektiğini düşüncesinden hareketle beş gün süren bu eşgüdümlü çalışmayı bir laboratuvar ortamına benzeterek *laboratoire poétique* (şiir çevirisi laboratuvarı) adını vermiştir (Houwenagbel & Risler, 2020, s. 12). Sanatçı şiirini, ilk iki gün bir işaret dili çevirmeni aracılığıyla iki işiten şaire işaret diliyle sunmuş ve şairlere şiirin içeriği konusunda bir açıklama yapmamıştır. Daha sonra şairler şiirin çevirisini yapmaya başlamışlardır. Şiirde her kıtanın sonunda kırmızı sözcüğünün işareti yapılmaktadır. Uzlaşımsal olan bu işaret, işaret parmağının dudaklar üzerinde dikey şekilde yukarıdan aşağıya doğru hareketiyle



Resim 2: Kırmızı sözcüğünün TİD'de gösterimi

gerçekleşmektedir. Türk İşaret Dili'nde de kırmızı işareti, aşağıda gösterildiği şekliyle işaret parmağının yatay bir şekilde dudaklar üzerinde hareketiyle gerçekleşmektedir. Şairler işaret dili bilmediklerinden parmağın ağız üzerindeki hareketinden esinlenerek kırmızı sözcüğünün işaretini şairin eliyle ağızını gösterdiğini düşünerek "ağız" sözcüğünü kullanarak çevirmişlerdir.

¹¹ <https://www.youtube.com/watch?v=bvgOMI7Y0yg>

Buradaki problem şairlerin şiirin üretiminde sadece jestlere odaklanmasıdır. Her ne kadar Levent Beşkardeş şiirin geri kalan kısmının iyi çevrildiğini düşünse de şiirin anlamı değişmiştir. Çeviri yanlışları giderildikten sonra şiirin hem işaret dili versiyonu hem de çevirisi geniş kitleye sunulmuştur (Houwenagbel & Risler, 2020, s. 13).

İşaret dili çevirisi bir performans sanatı olarak düşünüldüğünde, bu sanatın bir amacı da işaret dili bilmeyen kişileri işaret dilinin tüm bileşenleriyle buluşturmadır. Bu durumda çevirinin birleştirici yönü ortaya çıkmaktadır. Böylece çeviri sadece Sağır bir izleyici için erişilebilir olmakla kalmamakta, aynı zamanda işaret dili bilmeyen işiten bir izleyici için de eğlenceli hale gelmektedir (Raniolo, 2022, s. 4). Dünyada hareket eden bir bedeni yaşamak, işaret dili bilen ve bilmeyenleri birleştiren ve işaret dili bilgisinin ötesine geçen bir katılıma izin veren bir kimlik paradigması haline gelir (Fontana, 2016, s. 134). Bununla birlikte toplum, konferans, ve eşzamanlı çeviride erek kitlenin işaret dili ediniminin olmaması durumunda çevrilen içeriğin anlaşılması neredeyse imkansızdır. Finnegan'ın (1977) belirttiği gibi konuşma dillerinde iletişim sözün dışında sözsüz ve dil ötesi öğelerle de gerçekleşmektedir. Bir şey üzerinde konuşurken bakışımızı, ellerimizi, kollarımızı ve vücudumuzu da kullanırız, aslında bir performans sergileriz. İşaret dili şiirinin icrasında beden ve bedenin hareketinin birincil ifade aracı olarak kullanılması işaret dili şiiri çevirmenini diğer işaret dili çevirmenlerinden de ayırmaktadır. Nitekim, konferans çevirisinde işaret dili çevirmeni salonda konuşmacının yanında ve alıcı kitlenin karşısında durur. Medyada örneğin haberlerin çevirisinde ekranın sağ alt köşesinde çeviri yapar. Toplum çevirmenliğinde işaret dili çevirmeni Sağır ve işitme kayıplı bireye mahkeme, hastane gibi kurumlarda eşlik eder. İşaret şiiri çevirisi söz konusu olduğunda ise işaret dili çevirmeni adeta bir sahne performansı sergiler. İster zevk için isterse profesyonel koşullar altında işaret diline çeviri yapan çevirmen "sahneye çıkmanın" gerekli olduğunu iyi bilir. Burada bazı durumlarda bir tiyatro gösterisi sırasında Sağır oyunculara çeviri yapmak gibi gerçek bir sahneden söz edilebilir. Sahne çevirinin anlam yaratmaya yardımcı olan görselin gerçekleştiği alandır (Raniolo, 2022, s. 4). Levent Beşkardeş şiir çevirisinde dilin yanı sıra kültüre hakimiyetin üzerinde durarak Türkçe yazılan şiirleri Fransız İşaret Dili'ne çevirmeden önce şiirin bütün nüanslarını anlayabilmek için önce Fransızcasını okuduğunu daha sonra anlam ve etki odaklı bir çeviri yapmaya çalıştığını belirtmiştir. Sanatçı, proje sürecinde işaret dili şiiri çevirisi ile ilgili olarak çeviri şiirin her şeyden önce sahnede seyircilere yönelik bir görsel performans olduğunu ve bir dilden diğerine geçişte estetiğin önemini de vurgulamıştır. Sanatçı, çeviri şiirin Sağır topluma erişilebilir hale getirilmesinin merkezi konumda olduğunu, bunun için de kelimelere bağlı kalmadan Sağır kültürü ve deneyimi odağında bir çeviri yapmaya özen gösterdiğini belirtmiştir. Şair, standart işaret dilini kullanmayarak, bağlama ve iletiye göre yeni işaretler, görsel etkiyi arttıracak estetik hareketler ve konuşma dillerinde kullanılan söz oyunları gibi işaret oyunları ve serbest bir stili tercih ettiğini vurgulamıştır. Çevirmen Carlos Carreras'da çeviri sürecinde benzer yaklaşımları benimsediğini ve erek kitlede kaynak şiirle aynı etkinin uyandırılmasının önemli olduğunu ifade etmiştir (Eckert-Poutot, 2016, s. 15). Bu örneklerden yola çıkarak işaret dili şiiri çevirisinde diğer çeviri türlerinden farklı olarak çeviri süreci ve erek ürünün oluşturulmasında benimsenen yaklaşımlar aşağıdaki gibidir:

• Sağır şair, işiten bir şair ve işaret dili çevirmeni eşgüdümlü olarak çalışabilir. Bu çalışma çeviriye hazırlık aşaması gibi düşünülebilir ve uzun bir sürece yayılabilir.

• İşiten şairin işaret dili bilmemesi ve şiirin görsel performansına odaklanmasıyla kaynak üründeki anlam ve içeriği yanlış çevirme riski oluşabilir. İşaret dili çevirmeni işiten şaire bu durumu aktararak işiten şairin çeviriyi düzeltmesini sağlar.

• Sağır şair tarafından çeviri şiirin anlamı, içerik, etki ve estetik olarak görsel bir performans yaratıp yaratmadığı ve de Sağır toplum için erişilebilir olup olmadığı kontrol edilir.

• İşaret dili şiiri çevirmeni Sağır şairin kendisi de olabilir. Bu durum Fransız ya da Amerikan işaret dilindeki bir şiirin Türk İşaret Dili'ne aktarılması gibi daha çok iki işaret dili arasında yapılan şiir çevirisinde söz konusudur ve temelde bir öz çeviridir.

• İşaret dili çevirmeninin işaret dili ve konuşma diline hakimiyetinin yanı sıra Sağır kültür ve deneyimini çok iyi bilmesi, konuşma dilinden işaret diline çıkışta el dışı hareketleri ve bedenini işaret alanı içinde çok iyi kullanması, görsel bir performans sergilemesi gerekmektedir.

• İşaret dili çevirmenin engelsiz erişim için çeviri yaklaşımlarına hakim olması ve çevirisinin Sağır toplum için erişilebilir olup olmadığını değerlendirme yetisine sahip olması gerekmektedir.

• İşaret dili çevirmenin video performanslar söz konusu olduğunda Sağır şair ve Sağır editörler tarafından erişim bağlamında kontrolü alımlama için önemlidir.

Şiir ve İşaret Dili Projesinde performansa dayalı etkinliklerde Sağır, işiten ve işaret dili çevirmenlerinden oluşan altı farklı grup oluşturulmuştur. Bu gruplarda, her bir grup üyesi Türk İşaret Dili şiirine yönelik performanslar sergilemişlerdir. Levent Beşkardeş her grubun performansını izleyerek değerlendirmiş, Sağır kültürü bağlamında yorumlarını belirtmiştir. Eşgüdümlü çalışmalar sonunda ortaya çıkan ürünler grup temsilcileri tarafından sahnelenmiştir. Performanslar sergilenirken işaret dili çevirmeni de aynı anda Türkçeye çevirmiştir. İşaret dili şiiri çevirisiyle ortaya konan ürün kültürel, toplumsal ve akademik olarak aşağıda belirtilen yeni açılımlara olanak tanıyacaktır:

• Sağır toplumda şiir okumaları, işaret dilinde şiiri atölyelerine katılım, standart işaret dili kullanımının dışında görsel hareketlerde ve işaretlerde yaratıcılık, günlük hayatın rutininden uzaklaşmak ve kültürlenme,

• Türk İşaret Dili'nin daha geniş kitleye yayılması,

• İşiten toplum ve Türk Sağır Toplumunun karşılıklı etkileşiminin sağlanması,

• Türk İşaret Dili'nde tiyatro, işaret dili şiirinde şarkı vb. yeni sanatsal performansların oluşması,

• Türk İşaret Dili çalışmalarında çeviribilim bağlamında yeni çalışma alanlarının oluşması. Örneğin şairlerin profili ve çevrilmiş şiirlerin incelenebileceği betimsel yaklaşımlar, işaret alanının kullanımı, işaretin ve hareketin yapısı ve yeni işaretlerin oluşturulması gibi Türk İşaret Dili dilbilgisinin konusu olan teorik yaklaşımlar ve çeviri ürünleri erişim bağlamında değerlendiren uygulamaya dayanan yaklaşımlara ilişkin gözlem ve değerlendirmeler.

TARTIŞMA VE SONUÇ

Sağır ve işitme kayıplı gençlerin merkeze alındığı bu proje temelde bir sosyal sorumluluk projesi olmanın ötesinde kültür endüstrileriyle ilgili bir sanat projesidir. Nitekim projenin üç ana ayağı olan atölye, belgesel film ve dijital platform sadece bu gençlere değil, şiir ve sanatla ilgilenen tüm gençlere ulaşmakta ve onlara bu yepyeni, ilginç ve engelleri kaldıran sanat formu konusunda kılavuzluk etmektedir.

Proje ayrıca sosyo-kültürel gelişime de katkı sunmuştur. Öncelikle, Türkiye’de henüz pek bilinmeyen bir kültür endüstrisi alanı olan işaret dili şiiri için zemin oluşturarak, sanat ve edebiyatla ilgilenen Sağır ve işitme kayıplı gençler başta olmak üzere, bu alanda üretim yapabilecek genç sanatçıları ve onlara katkı sağlayabilecek kurumları bir araya getirmiştir. Her ülkenin standart işaret dili farklı olduğundan, işaret dili şiirleri de bu dillere özgüdür. Bununla birlikte henüz tam anlamıyla bir Türk İşaret Dili şiirinden söz edilemez. Söz konusu proje bu eksiği gidermeye yönelik önemli bir adım atmakla kalmayıp millî kültürümüzün ve kültürel üretimimizin Sağır ve işitme kayıplıları da içeren tüm bileşenleriyle uluslararası düzeyde temsiline de katkı sağlamıştır.

İşaret dili şiiri ve edebiyatı konusunda yurt dışında yapılan çalışmalara kıyasla Türkiye’de Türk İşaret Dili şiiri oldukça yeni bir alandır. Söz konusu bu proje süreci, Türkiye’de Türk İşaret Dili’ni, dilbilim, çeviribilim, eğitim, kültür ve erişim alanlarında ele alan çalışmalara ek olarak genel olarak işaret dili edebiyatı ve şiiri bağlamında Türk İşaret Dili özelinde bir “Türk İşaret Dili şiiri” kavramını gündeme getirmiştir. Sağır sanatçı, şair ve tiyatrocu Levent Beşkardeş’in Türk şiirini yurt dışında sağırlara olduğu kadar tüm topluma erişimini işaret dili şiiri çevirisiyle sağlaması, işiten ve sağır olarak farklı kültürleri buluşturması açısından çok etkili ve ilgi uyandıran bir yaklaşımdır.

Akademik çerçevede ele alındığında söz konusu projenin, Ankara ve Hacettepe Üniversitesi bünyesinde açılmış olan Türk İşaret Dili çalışma ve araştırmalarına yönelik tezli ve tezsiz yüksek lisans programlarında yürütülen tez, proje, araştırma ve çalışmalara rehber olması açısından yeni bir açılım olarak görülebilir. Bu alanda yapılacak çalışmaların Türk işaret dilinin dilbilgisinin ötesinde ifade zenginliğini, çeşitliliğini ve sağır kültürüne ilişkin yapıları ortaya çıkarması açısından da etkili olacağı, aynı zamanda çevirmenlere de yeni bir bakış açısı getireceği düşünülmektedir. Bu tür çalışmalar doğrultusunda Türk İşaret Dili şiiri, hatta Türk İşaret Dili edebiyatı ve üretim şekillerinin tartışmaya açılarak bu alanda verilerin zaman içinde toplanarak ilgili alanda bir literatür oluşturulması düşünülmektedir.

KAYNAKÇA

- Akalın, Şükrü. Haluk. (2013). “Türk İşaret Dili”. *Yeni Türkiye Dergisi*, 9(55), 1496–1502.
- Akalın, Şükrü Haluk. (2022). *Geçmişten Günümüze Türk İşaret Dili*. İstanbul: Elginkan Vakfı.
- Ambrose, Gavin ve Harris, Paul. (2006). *Görsel Tasarım Sözlüğü*. İstanbul: Literatür Yayınları.
- Arık, Engin. (2013). Türk İşaret Dili’nde Sınıflandırıcılar Üzerine Bir Çalışma. *Bilig*, 67, 1-24.
- Arık, Engin. (2016). “Türk İşaret Dilinde Mekânsal Dil”. E. Arık (Ed.), *Ellerle Konuşmak: Türk İşaret Dili Araştırmaları* içinde, 315-336. İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları, 315-336.

- Bahan, Benjamin. (2008). "Upon the formation of a visual variety of the human race" (ed. Dirksen Bauman ve Heidi Rose). *Open your eyes: Deaf studies talking*, 83-99. Minneapolis: University of Minnesota Press
- Bauman, H. Dirksen vd. (2006). *Signing the Body Poetic : Essays on American Sign Language Literature*. California: Universty. of California Press.
- Bauman, Richard. (2008). The Philology of the Vernacular. *Journal of Folklore Research*, 45(1), Indiana University Press, 29- 36. <http://www.jstor.org/stable/40206961?origin=JSTOR-pdf>. [Erişim tarihi: 1.04.2024].
- Bonnefoy, Yves. (1992). *Translating Poetry. Theories of Translation* (ed. J. Biguenet ve R. Schulte). Chicago: Chicago University Press.
- Bouvet, Danielle. Morel, M. Annick. (2002). *Le ballet et la musique de la parole*. Paris: Editions Ophrys.
- Burch, Susan. (1997). "Deaf Poets' Society: Subverting the Hearing Paradigm". *Literature and Medicine* 16(1), 121-134. <https://dx.doi.org/10.1353/lm.1997.0002> (erişim 15.09.2024)].
- Catteau, Fanny ve Blondel, Marion. (2016). Stratégies prosodiques dans la traduction poétique de la LSF vers le français, in *Double sens. Revue de l'association des interprètes et traducteurs en langue des signes (AFILS)*, 27–38.
- Celo, Piedro. (2009). *I Segni del '900. Poesie italiane del Novecento tradotte nella Lingua dei Segni Italiana Con DVD*. Venezia: Libreria Editrice Cafoscarina.
- Chateauvert, Julie. (2014) *Poétique du mouvement : ce que les langues des signes font à la littérature*. Thèse de doctorat. Montréal: Université du Québec. <http://poetiquels.net/>
- Chateauvert, Julie. (2017). "Le tiers synesthète: espace d'accueil pour la création en langue des signes". *Intermédialités*, (27). <https://doi.org/10.7202/1039816ar> (Erişim: 1.04.2024).
- Cleall, Esmé. (2015). "Silencing deafness: Displacing disability in the nineteenth century". *Portal Journal of Multidisciplinary International Studies*, 12(1), 1-16. Doi: <https://doi.org/10.5130/portal.v12i1.4379> (Erişim: 15.09. 2024).
- Cohn, Jim (1999). *Sign mind: studies in American Sign Language poetics*. Museum of American Poetics Publications.
- Crasborn, Onno. (2006). "A linguistic analysis of the use of the two hands in sign language poetry". *Linguistics in the Netherlands*, 23 (1), 65–77. DOI:[10.1075/avt.23.09cra](https://doi.org/10.1075/avt.23.09cra) (Erişim: 15.09. 2024).
- Cuxac, Christiane. (2001). "Les langues des signes une perspective sémiogénétique: normes et variations". *Acquisition et Interaction en Langue Etrangère*, 15(21), 11-36. <https://doi.org/10.4000/aile.73> (Erişim: 15.09. 2024).
- Delaporte, Yves. (2002). *Les Sourds C'est Comme Ça*. Paris: Editions de la Maison des sciences de l'homme.
- Dean, Darron. (1994). "A slipware dish by Samuel Malkin: an analysis of vernacular design". *Journal of Design History*, 7 (3), 153-167.
- Dikyuva, Hasan ve Zeshan, Ulrike. (2008). *Türk İşaret Dili Birinci Seviye* . Ankara: Ishara Press Yayınları.

- Dikyuva, Hasan vd. (2015). *Türk İşaret Dili DilBilgisi Kitabı*. Ankara: T.C. Aile ve Sosyal Politikalar Bakanlığı Yayınları.
- Eckert-Poutot, E. (2016). L'interpoète. *Le journal AFILS*, 92, 13- 15.
- Erdoğan, Furkan vd. (2018). "İki Dünya Arasında: İşitme Engelli Ebeveynlerin İşiten Çocuklarının (CODA'ların) Kimlik Gelişimleri". *Değerler Eğitimi Dergisi*, 16(35), 93-139.
- Fontana, Sabina. (2016). *Tradurre la poesia: un percorso possibile tra segni e parole?* (ed. Bilitry), 129–142. Pisa: Edizioni ETS.
- Finnegan, Ruth. (1977). *Oral Poetry*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Frishberg, Nancy. (1988). "Signers of tales: The case for literary status of an unwritten language". *Sign Language Studies*, 59, 149-169. <https://www.jstor.org/stable/26203896> (Erişim: 10.09.2024).
- Gökgöz, Kadir. (2009). *Topic in Turkish Sign Language (Türk İşaret Dili-TİD) Syntax: Verb Movement, Negation and Clausal Architecture*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi.
- Guitteny, Pierre. (2011). "Traduction audiovisuelle et la langue des signes". *Traduction et médias audiovisuels* (ed. Adriana Şerban ve Jean-Marc Lavour). France: Presses universitaires du Septentrion. <https://books.openedition.org/septentrion/46337> (Erişim: 24.04.2024).
- Guidère, Mathieu. (2010). Introduction à la théorie analytique de la traduction et de l'interprétation. *Babel*, 56 (4), 299-312. Doi:[10.1075/babel.56.4.01gui](https://doi.org/10.1075/babel.56.4.01gui). (Erişim: 10.09.2024).
- Holcomb, Thomas. (2016). *Introduction à la culture sourde*. Toulouse: Publications Eres.
- Huyghe, René. (1965). *Les puissances de l'image*. Paris: Flammarion
- Houwenaghel, Pénélope ve Risler, Annie. (2018). "Traduire la poésie en langue des signes : un defi pour le traducteur". *TIPA. Travaux Interdisciplinaires Sur La Parole et Le Langage*, (34). <https://doi.org/10.4000/tipa.2384> (Erişim: 2.04.2024).
- Houwenaghel, Pénélope ve Risler, Annie. (2020). *Traduire la poésie signée. La traduction épistémique: entre poésie et prose* (ed. Tatiana Milliaressi). France: Presses universitaires du Septentrion. <https://hal.science/hal-04379295> (Erişim: 2.04.2024).
- Karaca, M. Fatih ve Bayır, Şafak. (2018). "Türk İşaret Dili İncelemesi: İletişim ve Dil Bilgisi". *Ulusal Eğitim Akademisi Dergisi*, 2(2), 35-58. <https://doi.org/10.32960/uead.455509>. (Erişim: 16.09.2024).
- Kemaloğlu, Yaprak Kemaloğlu. (2016). "Türkiye'de Sağırılığın Görünürlüğü ve Toplumsal ve Eğitsel Sorunları Üzerine Demografik Bir İnceleme". E. Arık (Ed.) *Ellerle Konuşmak: Türk İşaret Dili Araştırmaları içinde*, 51–85. İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.
- Klima, Edward ve Bellugi, Ursula. (1979). *The Signs of language*. Cambridge: Harvard University Press.
- Kubuş, Okan vd. (2016). "Türkiye'de İşaret Dili Planlaması ve Türk İşaret Dili'nin Yasal Durumu". E. Arık (Ed.) *Ellerle konuşmak: Türk İşaret Dili araştırmaları içinde*, 23-49. İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.
- Lakoff, George ve Turner, Mark. (1989). *More Than Cool Reason: A Field Guide to Poetic Metaphor*. Chicago: University of Chicago Press.

- Lane, Harlan. (1995). "Constructions of deafness". *Disability & Society*, 10(2), 171-190. <https://doi.org/10.1080/09687599550023633> (Erişim: 16.09.2024).
- Lane, Harlan. (2005). Ethnicity, ethics, and the Deaf-World. *Journals of Deaf Studies and Deaf Education*, 10 (3): 291-310. Doi:[10.1093/deafed/eni030](https://doi.org/10.1093/deafed/eni030) (Erişim: 16.09.2024).
- Liddell, Scotte. K. (1980). *American Sign Language Syntax*. The Hague: Mouton
- Liddell, Scotte. K. (2003). *Grammar, Gesture, and Meaning in American Sign Language*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Makaroglu, Bahtiyar. (2012). *Türk İşaret Dili'nde soru: Kaş hareketlerinin dilsel çözümlemesi*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Ankara: Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Makaroglu, Bahtiyar. (2020). "Türk İşaret Dilinde Anlamsal Bağlantılığın ve Gösterimselliğın Sözlüksel Erişime Etkisi". *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 37(2), 276-289. <https://doi.org/10.32600/huefd.673802> (Erişim: 16.03.2024).
- Miles, Dorothy. (1976). *Gestures. Poetry in Sign Language*. Newyork: Joyce Motion Picture Company.
- Mirzoeff, Nicholas. (1995). *Silent Poetry: Deafness, Sign, and Visual Culture in Modern France*. Princeton: Princeton University Press.
- Moody, B. vd. (1998). *La langue des signes, tome I. Histoire et Grammaire*. Paris: International Visual Théâtre Edition IVT.
- Mottez, Bernard. (1993). "The Deaf mute banquets and the birth of the Deaf movement. Looking back: A reader on the history of Deaf communities and their sign languages, (ed. Lane) 143-156. Signum.
- Okyayuz, A. Şirin. (2019). *Görsel İşitsel Çeviri ve Engelsiz Erişim*. Ankara: Siyasal Kitabevi.
- Oral, A. Zeynep (2011). "Sağır ve İşitme Engelliler için Erişim: İşaret Dili Çevirisi". *T.C. İletişim Başkanlığı Engelsiz Erişim ve İletişim*, 229-267. Ankara: T.C. İletişim Başkanlığı Yayınları.
- Oral, A. Zeynep (2016). *Türk İşaret Dili Çevirisi*. Ankara: Siyasal Kitabevi.
- Oral, A. Zeynep ve Ören, Tuğçe. (2023). "Sağır ve İşitme Engelli Çocukların Erişimi Bağlamında Fablların Türk İşaret Dili'ne Çevirisi Üzerine Bir İnceleme". *Çeviribilim ve Uygulamaları Dergisi*, 35, 128-141. <https://doi.org/10.37599/ceviri.1028428> (erişim 29.04.2024).
- Ormsby, Alec. (1995). *The Poetry and Poetics of American Sign Language*. Stanford: Stanford University.
- Özyürek, Aslı vd. (2010). Locative Expressions in Signed Languages: A View from Turkish Sign Language (TID). *Linguistics*, 48 (5): 1111-1145.
- Parasnis, Ila. (1997). "Cultural Identity and Diversity in Deaf Education". *American Annals of the Deaf*, 142 (2), 72-79. <https://doi.org/10.1353/aad.2012.0648> (Erişim: 10.08.2024).
- Perrine, Laurence. (1956). *Sound and Sense. An Introduction to Poetry*. Newyork: Newyork-Burlingame. Harcourt, Brace and World Inc.
- Peters, L. Cynthia (2000). *Deaf American Literature. From Carnival to the Canon*. Washington: Gallaudet University Press.
- Pollitt, Kyra. (2018). "Affordance as Boundary in Intersemiotic Translation: Some Insights from Working with Sign Languages in Poetic Form". *Translating across Sensory and Linguistic Borders*. (ed. M. Campel ve R. Vidal), 185-216. Palgrave Macmillan.

- Raniolo, Erico. (2021). Senso, ritmo, multimodalità. Uno studio comparativo dei processi traduttivi nelle lingue dei segni (LIS e LSF). Yayınlanmamış Doktora Tezi. Università degli Studi di Palermo.
- Raniolo, Erico. (2022). "Translating Poetry in Sign Language: An Embodied Perspective". *Frontiers in Communication*, 7. <https://doi.org/10.3389/fcomm.2022.806132> (Erişim: 21.04.2024).
- Russo, Tomasso vd. (2001). "Italian (LIS) poetry: Iconic properties and structural regularities". *Sign Language Studies*, 2, 84-112. DOI:[10.1353/sls.2001.0026](https://doi.org/10.1353/sls.2001.0026) (Erişim:16.09.2024).
- Sallandre, Marie. A. (2020). "Comparaisons typologiques entre les langues des signes, une approche sémiologique". *Lalies*, 40, 9-30. Presses de l'École normale supérieure. <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-03254264>. (Erişim: 15.04. 2024).
- Sandler, W. Wendy ve Lillo Martin, Diane. (2006). *Sign Language and Linguistic Universals*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Sutton-Spence, Rachel ve Woll, Bencie. (1999). *Extended use of language in BSL*. Cambridge: Cambridge University Press, 254-276.
- Sutton-Spence, Rachel. (2005a). "What is Sign Language Poetry?". In: *Analysing Sign Language Poetry*, 13-24. London: Palgrave Macmillan. https://doi.org/10.1057/9780230513907_2 (Erişim: 3.04.2024).
- Sutton-Spence, Rachel ve Ronice Müller de Quadros (2005b). "Sign language Poetry and Deaf Identities". *Sign Language & Linguistics*, 8(1-2), 177-212. John Benjamins Publishing. <http://dx.doi.org/10.1075/sll.8.1.10sut> (Erişim: 20.04. 2024).
- Sutton-Spence, Rachel ve Donna Jo Napoli. (2010). "Anthropomorphism In Sign Languages: A Look At Poetry and Storytelling With a Focus on British Sign Language". *Sign Language Studies*, 10(4) , 442-475. DOI: 10.1353/sls.0.0055. (Erişim: 03.10.2024).
- Sutton-Spence, Rachel ve Kaneko, Michiko. (2016). *Introducing Sign Language Literature: Folklore and Creativity*. UK: Macmillan Education.
- Sönmez, Fatih ve Nart, Sima. (2022). "Antropomorfizm: Kavramın tarihi, teoriler ve tüketici davranışları bağlamında bir literatür incelemesi". *İnönü Üniversitesi Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi, (İNİJOSS)*, 11(2), 580-613
- Sömen, Onur. (2022). *Türk Sağır ve İşitme Engelli Halkbilimi*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü.
- Stokoe, William. C. (1960). "Sign Language Structure: An Outline of the Visual Communication Systems of the American Deaf". *Journal of Deaf Studies and Deaf Education*, 10(1), 3-37.
- Şen Bartan, Özgür vd. (2021). "Sign Language Court Interpreters in Turkey: Professionalization and Impartiality". *Translogos*, (4),1, (26-56).
- Taub, Sarah. F. (2001). *Language from the Body: Iconicity and Metaphor in American Sign Language*. Cambridge, UK: Cambridge University Press.
- Tervoort, Bernard T. (1953). *Structurele analyse van visueel taalgebruik binnen een groep dove kinderen*. University of Amsterdam.
- Valli, Clayton. (1993). *Poetics of American Sign Language Poetry*. USA: The Union Institute Graduate School.

Van Cleve, John Vickrey ve Crouch, Barry. A. (1989). *A place of their own: creating the deaf community in America*. Washington: Gallaudet University Press.

Virole, Benoît. (2006). *Psychologie de la surdit , Questions de personne*. Belgique: De Boeck.

Zeshan, Ulrike. (2003). "Aspects of T rk  şaret Dili (Turkish Sign Language)". *Sign Language & Linguistics*, 6(1), 43–75.

Elektronik Kaynaklar

Avrupa Engellilik Stratejisi 2010-2020: Engelsiz Avrupa için Yenilenmiş bir Taahh t. (2010). <https://www.turged.org.tr/Hukuk-Engelli>

[Mevzuati/Avrupa Engellilik Stratejisi 2010 2020.doc](https://www.turged.org.tr/Hukuk-Engelli).(Erişim: 20.04.2024).

Birleşmiş Milletler Engelli Kişilerin Haklarına Dair Uluslararası S zleşmesi. (2008).

<https://treaties.un.org/Pages/Home.aspx>. [Erişim Tarihi: 23.03. 2024].

İstanbul  niversitesi Edebiyat Fak ltesi Resmi Sitesi. (20/05/2022). "["POESI: Şiir ve  şaret" Projesi,  şaret Dilini Şiirle Buluşturacak \(istanbul.edu.tr\)](https://www.istanbul.edu.tr/POESI) (Erişim: 22.03.2024).

Korkmaz, H.H. *Ağaç ve Ben*. <https://www.facebook.com/watch/?v=1662974453818331> (Erişim: 29/04/2024).

Mesleki Yeterlilik Kurumu (MYK). (2020).  şaret dili evirmeni (Seviye 6) ulusal yeterliliği onaylandı. <https://www.myk.gov.tr/index.php/trhaberler/34-meslek-standarlar-dairesi-bakanl/1794-isaret-cevirmeni-seviye-6-taslak-yeterliliği-hazirlandi>. (Erişim: 20/04/2024).

Poesi  şaret dili projesi tanıtım filmi <https://poesi.istanbul.edu.tr/poesi-isaret-dili-projesi-tanitim-filmi/>. [Erişim: 20/04/2024].

RT K. (11 Ekim 2019). Sağırların,  şitme ve G rme Engellilerin Yayın Hizmetlerine Erişiminin İyileştirilmesine İlişkin Usul ve Esaslar Hakkında Y netmelik. Resm  Gazete. <https://www.resmigazete.gov.tr/eskiler/2019/10/20191011-15.htm> (Erişim: 21.04.2024).

Youtube

Beşkardeş, L. *Kırmızı*. <https://www.youtube.com/watch?v=Cd-qb202RBQ>. [Erişim: 20/04/2024].

Beşkardeş, L. Nazım Hikmet , *Masalların Masalı*. <https://www.youtube.com/watch?v=bvgOMI7Y0yg> (Erişim: 29/04/2024).

Beşkardeş, L. *Kosova*. <https://youtu.be/TG1wGpqqKZc?si=brTH0YGpGyXBLolB> (Erişim: 29/04/2024).

Beşkardeş, K. V. <https://youtu.be/yOGzP2RcCNE?si=vIUyds5xZAEq87St> (Erişim: 29/04/2024).

Poesi: Şiir ve  şaret Belgeseli <https://www.youtube.com/watch?v=FyM74O94fTM&t=26s> (Erişim: 29.04.2024).

Kültürlerarasılık: Çin Edebiyatının İspanya'daki Temsili Üzerine Bir İnceleme

ÖĞRETİM GÖREVLİSİ DR. NESLİHAN KOCAMAN*

Öz

Bu çalışma, Çin edebiyatının İspanyol kültüründe ve literatüründe temsiline odaklanarak, kültürlerarasılık kavramını edebi çeviri bağlamında ele almaktadır. Çin ve İspanya arasındaki tarihsel, coğrafi ve kültürel farklılıklar, iki ülkenin edebi geleneklerinin etkileşimini şekillendirmiştir. Araştırma, hem klasik hem de modern Çin edebiyatının İspanyolcaya çevirilerinin tarihsel süreçlerini ve bu çevirilerin kültürel, estetik ve sosyopolitik etkilerini incelemektedir. Özellikle Lu Xun, Lao She, Mo Yan ve Gao Xingjian gibi önemli yazarların eserlerinin dolaylı çeviriler yoluyla İspanyol edebiyatına kazandırılması, çeviri etkinliklerinin arka planındaki kültürel ve ideolojik unsurları ortaya koymaktadır. Ayrıca, İspanya'daki Sinoloji çalışmalarının gelişimi, çevirmenlerin rolü ve Çin edebiyatının İspanyol okuyucular üzerindeki etkisi analiz edilmiştir. Bu bağlamda, Çin edebiyatının İspanya'daki temsili hem bir çeviri süreci olarak hem de iki farklı kültürel dünya arasındaki köprülerin inşası olarak değerlendirilmektedir.

Anahtar sözcükler: Çin edebiyatı, İspanyolca edebi çeviri, Nobel, kültürlerarasılık, birebir ve dolaylı çeviri

INTERCULTURALITY: AN EXAMINATION OF THE REPRESENTATION OF CHINESE LITERATURE IN SPAIN

Abstract

This study focuses on the representation of Chinese literature within Spanish culture and literature, examining the concept of interculturality in the context of literary translation. The historical, geographical, and cultural differences between China and Spain have shaped the interaction of their literary traditions. The research investigates the historical processes of translating both classical and modern Chinese literature into Spanish and analyzes the cultural, aesthetic, and sociopolitical impacts of these translations. The works of significant authors such as Lu Xun, Lao She, Mo Yan, and Gao Xingjian have been introduced into Spanish literature, primarily through indirect translations, highlighting the cultural and ideological factors underlying translation activities. Furthermore, the development of Sinology studies in Spain, the role of translators, and the influence of Chinese literature on Spanish readers are analyzed. In this context, the representation of Chinese literature in Spain is evaluated both as a translation process and as the construction of bridges between two distinct cultural worlds.

Keywords: Chinese literature, Spanish literary translation, Nobel, interculturality, direct and indirect translation

* Ankara Sosyal Bilimler Üniversitesi, Yabancı Diller Yüksekokulu, neslihan.kocaman@asbu.edu.tr

ORCID: 0000-0001-7220-0966

Gönderilme Tarihi: 19 Eylül 2024

Kabul Tarihi: 29 Kasım 2024

GİRİŞ

Dil, kültürün tercümanı (Özgüzel, 2013, s. 150) ise çeviri edimi de diller arası aktarımla beraber bir kültürün diğerine tanıtılması olarak görülür (Doğan, 2021: 39). Kùltürlerin statik olmaktan öte dinamik süreçlerden oluşması ve yeniden üretimi gerekli kılması sebebiyle kùltürlerarasılık çeviri aracılığıyla etkin bir hal alır ve birbirine yabancı olan kùltürlerin kesişimi meydana gelir. Çimen Karayürek'in de belirttiği üzere (2024, s. 585) teknolojik gelişmeler, küreselleşme, göç ve farklı kùltürlerle etkileşim gibi etmenler diller üzerinde doğrudan etkiler yaratmakta ve dillerin değişime açık olduğunu göstermektedir.

Çeviri yalnızca kelimelerin bir dilden diğerine çevrilmesi değil, aynı zamanda bir kùltürün sembollerinin, değerlerinin ve anlatı biçimlerinin de aktarılması anlamına gelir. Dilsel bir aktarımla sınırlı kalmayan çeviri edimi kùltürel kodların, düşünce yapılarının ve dünyaya bakış açılarının da karşılıklı olarak paylaşılmasını içerir. Çin ve İspanya'nın birbirine uzak kùltürel kodları, çeviri edimi sürecinde yeniden üretim yoluyla hedef dil okuyucularına ulaşır. Çin edebiyatı, tarih boyunca Taoizm, Konfüçyüsçülük ve Budizm gibi derin felsefi sistemler üzerine inşa edilmiştir. Bu felsefi katmanlar, İspanyol okurlar için yeni ve farklı bir anlam dünyası sunar. Çevirmenler, bu metinleri aktarırken sözcükleri çevirmekle kalmaz, bu metinlerin arka planındaki dünya görüşünü de İspanyol okuyuculara sunmaya çalışır. İki kùltür arasında yapılan çeviri faaliyetleri, bir müzakere süreci olarak da değerlendirilebilir. Çeviri edimi, her iki ülkede de yeni edebi türlerin ve biçimlerin keşfine kapı aralar. Çin edebiyatı, İspanya'da yalnızca klasik anlatılarıyla değil, aynı zamanda modern distopyalar, fütüristik anlatılar ve toplumsal eleştirilerle de ilgi görmektedir. Bu da çeviri yoluyla farklı kùltürlerin edebi gelişimlerine katkıda bulunur.

On altıncı ve on sekizinci yüzyıllar arasında Çin ve İspanya arasında tarihte ilk izlerini bırakanlara bakıldığında, Avrupa'da Çin'in tanınmasına ve anlaşılmasına olanak sağlayan; 1540-1617 yılları arasında yaşamış Augustinus felsefesini benimsemiş rahip Juan González de Mendoza'nın yazdığı *Historia de las cosas más notables, ritos y costumbres del Gran Reino de la China* (Büyük Çin Krallığının En Dikkat Çeken Şeylerinin, Geleneklerinin ve Göreneklerinin Tarihi) isimli eseriyle karşılaşılır. Bu kitap Çin hakkında çok fazla bilgi vermesinin yanı sıra, Çin'in gelişmiş hukuk sistemi, hükümetin merkezileşmesi, alfabesindeki güçlük ve memurların işe alımına kadar detaylı bilgiler sağlamaktadır. 1585 yılında Roma'da İspanyol dilinde yayımlanırken; otuz altı adet baskısı yapılmış ve yedi dile çevrilmiştir.¹

İlk Çince-İspanyolca sözlüğü, 1575 yılında Çin'i dolaşan bir başka İspanyol rahip Martín de Rada (1533-1578) tarafından yazılmıştır.² Bir diğer önem arz eden nokta ise İspanya'da Çin edebiyatına ait 1592 yılında rahip Juan Cobo tarafından çevirisi yapılan *Espejo Rico del Claro Corazón* (Temiz Bir Kalbin Yansımaları) isimli eserdir (Arbillaga, 2003, s. 222). Çin ve İspanya tarihinde, yaşayan bir batı diline çevirisi yapılan ilk Çince kitaptır. Bu eser bir derlemedir ve Konfüçyüs, Mencius ve Laozi gibi büyük filozofların altı yüzden fazla atasözü ve deyişinden oluşmaktadır.

¹ "La histórica relación cultural entre China y España". Web: <https://spanish.visitbeijing.com.cn/article/47IHAcRQvBt>. (Erişim Tarihi: 12.09.2024).

² "La histórica relación cultural entre China y España". Web: <https://confuciomag.com/china-espana-relacion-historica>. (Erişim Tarihi: 05.09.2024).

On yedinci yüzyılda İspanya Çin'den gelen çok sayıda tez, hikâye ve mektup örneğine ev sahipliği yapmıştır, bununla birlikte İspanyolca Çin ve Avrupa arasındaki bilgi iletişimde öncü bir rol üstlenmiştir. Ye ve Ollé (2021, s. 469-470) on yedinci yüzyılda İspanyolların Çin'de önemli bir misyoner gücüne sahip olduklarını, Shandong, Guangdong, Guangxi, Fujian ve Jiangxi gibi şehirlerde aktif rol aldıklarını ve İspanyol misyonerlerin Çin'e seyahat ederek Çin kültürünü, dilini ve düşüncesini anlamaya çalıştıklarını belirtmişlerdir. On sekizinci yüzyıla gelindiğinde ise Cao Xueqin'e ait *Kızıl Odanın Rüyası* yankı bulmuştur. On sekizinci ve on dokuzuncu yüzyıllarda yapılan çevirilerin az olması sebebiyle çoğu eser, Fransızca, İtalyanca ve İngilizce gibi diğer Avrupa dillerinden yapılmıştır. *Kızıl Odanın Rüyası* isimli klasik eserin tam çevirisi on sekizinci yüzyılda yapılmamış olsa da eser Avrupa'da, özellikle Fransızcadan yapılan dolaylı çevirilerle tanınmıştır.³

Yirminci yüzyılın sonlarına doğru yapılmaya başlanan çevirilerde ise Rovira-Esteva ve Sáiz López'e göre (2008, s. 236) İspanya'da Çince edebi eserlerin seçimini belirleyen asıl faktörler Avrupa'daki metinlerarasılık konusu, önemli ödüllerin verilmesi ve Çin'deki bazı eserlerin sansürü, içsel estetik ve kültürel değerlerdir. Çince eserlerin İspanyolca çevirisinde kültürlerarasılık, eserin içindeki toplumsal eleştirilerin ve sosyo-politik mesajların nasıl karşılanacağı sorusunu da gündeme getirir. Çin'de devletin sansür politikaları veya bireysel özgürlükler üzerine eleştiriler, İspanya'daki tarihsel ve toplumsal deneyimlerle ve okuyucuların bu eleştirileri kendi sosyopolitik bağamlarına yerleştirebilmesi çeviri ve sosyoloji birlikteliğini yeniden göz önüne sermektedir. Çin'in toplumsal ve politik yapısı, İspanyol kültüründen oldukça farklıdır. Bu nedenle, eserde yer alan eleştirilerin İspanyol okuyucular tarafından anlaşılması, bazen eserin çeviri sürecinde belirgin hale getirilen tarihsel ya da politik arka planına bağlı olabilir. Çevirmen, bu konulara nasıl yaklaştığıyla, Çin'in toplumsal yapısını doğru ve dengeli bir şekilde yansıtarak kültürlerarası bir diyalog yaratabilir.

1. XX. YÜZYILDA ÇİN EDEBİYATININ İSPANYA'DAKİ GENEL DURUMU

Jervis Hidalgo (2024, s. 3-5) Hispantik dünyada Çin edebiyatına ait eserlerin pazarlanması sorunsalı ile genel bir bilgi eksikliğinin bulunduğunu belirtirken İngilizce ve Fransızca konuşan ülkelerin edebiyat dünyasındaki egemenliği ve Çin edebiyatının İspanyolcaya çevrilmesindeki zorlukların da yer aldığını ifade eder. Özetle bunun ardında yatan temel sebeplerin başında ülkelerin kültürel ve coğrafi bağlamda birbirlerine uzak oluşları gösterilebilir. İspanya, tamamen yok sayılmasa da Sinoloji alanında hatırı sayılır bir çalışma geleneğine sahip olmamıştır ve Çince'den direkt yapılan çevirilerden ve çalışmalardan tarihsel açıdan yoksun kalmıştır. Bauer (1999, s. 22) bu bağlamda ara dillere olan ihtiyacın, iki ülke arasında var olan coğrafi ve zamansal mesafelerle birlikte dilbilimsel, mental ve kültürel uzaklıklarla da ilintili olduğunu dile getirmiştir.

Yirminci yüzyılın ilk yarısına gelindiğinde İspanya'da Çince'den yapılan çevirilere rastlamak pek mümkün olmasa da 70'li ve 80'li yıllarda Tang Hanedanlığından Li Bai⁴ ve Du Fu⁵ şairlerine ait

³ "China, Literatura". Web: <https://phte.upf.edu/dhte/panoramas-generales/china-literatura/>. (Erişim Tarihi: 09.11.2024).

⁴ Li Bai, Tang Hanedanlığının en büyük romantik şairi olarak düşünülmüştür. Ölümsüz şair olarak anılan Li Bai, Çin edebiyat tarihinin en saygı duyulan şairleri arasındaki yerini almıştır. Günümüzde yaklaşık olarak bin adet şiiri bulunan şair, abartılı hayal gücü ve şiirlerinde görülen Taocu imgelerle tanınmaktadır.

⁵ Du Fu, Tang Hanedanlığı döneminde yaşamış Çinli bir şairdir. Şiirleri politik ve toplumsal bir karaktere sahip olan şair, şiirlerinde yaşamışlıklara önem vermesi sebebiyle realist bir üsluba sahiptir.

şiiir çevirilerini bulmak söz konusudur. Aynı dönemde öykü türünde yapılan çevirilerle birlikte, Laozi, Konfüçyüs, Mensiyüs, Zhuangzi ve Sun Zi filozoflarına ait felsefi eserlerin çevirilerine de rastlanır. Bunların yanı sıra tıp, gastronomi, mimari ve atasözleri gibi Çin kültürünü temsil eden kitap çevirileri de bulunmaktadır (Wang, 2016, s. 69).

90'lı yıllar itibariyle Madrid, Barcelona, Granada, Alicante, Sevilla, Málaga ve Salamanca şehirlerinde oryantalist çalışmalara yönelik merkezlerin kurulması ve gelişmesine rağmen, İspanya hâlihazırda İngiltere, Almanya ve Fransa'nın gerisinde kalmaya devam etmektedir. Hem kültürel değişimler hem de Çin edebiyatına ait çeviriler hususunda yeterli bir seviyeye ulaşmış değildir (Wang, 2016, s. 77). İspanyol çeviri geleneği, çevirisi yapılan eserlerin sayısı ve kalitesine bakıldığında oldukça önemli bir yer teşkil etmektedir ve bu sebeptendir ki Çin edebiyatına ait eksiklik göze çarpmaktadır. Bunun aksine İngiliz, Fransız ve Alman edebiyatları tarihsel ilişkileri sebebiyle Hint, Çin, Japon, Kore ve Vietnam edebiyatlarına ait sayısız çevirilerle zenginleşmiştir (Arbillaga, 2003, s. 184).

İspanya'daki bu eksikliğin sebebi sadece tarihsel, coğrafi ve kültürel sebeplerden değil, aynı zamanda İspanyol üniversitelerinde Sinoloji bölümünün sayıca çok olmayışından da kaynaklanmaktadır. Günümüzde Sinoloji bölümüne sahip İspanyol üniversiteleri şunlardır:

Madrid Özerk Üniversitesi: Asya ve Afrika Çalışmaları Lisans Programı: Arapça, Çince ve Japonca.

Madrid Complutense Üniversitesi: Genel ve Karşılaştırmalı Edebiyat Bölümü: Çin Kültürü, Dili ve Edebiyatı Lisans Programı.

Barcelona Otonom Üniversitesi: Doğu Asya Çalışmaları Lisans Programı.

Rey Juan Carlos Üniversitesi: Avrupa Birliği ve Çin Yüksek Lisans Programı.

Granada Üniversitesi Konfüçyüs Enstitüsü

Valencia Üniversitesi Konfüçyüs Enstitüsü

Sinoloji bölümü ve İspanyol üniversiteleri söz konusu olduğunda özellikle üzerinde durulması gereken Madrid Özerk Üniversitesi'dir. Zira bu okulda ilgili bölümün kurulmasını ve Çincenin tanınmasını ve önem kazanmasını sağlayan akademisyen Taciana Fisac⁶ 'ın çalışmaları kapsamlıdır.

Taciana Fisac, 9 Ekim 1992 yılında Madrid Özerk Üniversitesi Eğitim Kurulunun almış olduğu kararla Doğu Asya Çalışmaları Merkezinin kurulmasını sağlamıştır. 14 Şubat 2003 yılında ise İspanya'da Sinoloji alanında çalışmalar yapan diğer üniversitelerle bağlantıya geçmiş ve 172/2003 sayılı Kraliyet Kararnamesi ile merkezin adı Doğu Asya Çalışmaları olarak değiştirilmiştir (Ramírez Ruiz, 2018, s. 3).

⁶ Taciana Fisac Madrid Özerk Üniversitesi Öğretim Üyesi, Doğu Asya Çalışmaları Çin Dili ve Edebiyatı Bölümü. Küçük yaşlarından itibaren ailesinin desteği ve isteği doğrultusunda Çince öğrenmeye başlamış ve bu alanda "Mujer, Literatura y Sociedad en la China contemporánea" (Çağdaş Çin'de Kadın, Edebiyat ve Toplum) isimli teziyle doktora derecesini almıştır. 1978 yılında Kral Juan Carlos ve Kraliçe Sofía'nın tercümanı olarak Çin'e ilk resmi seyahatini gerçekleştirmiştir. Bu ziyaret iki ülke arasındaki diplomatik ilişkileri güçlendirmiş ve de İspanya'da Sinoloji alanı için dönüm noktası olarak düşünülmüştür.

Unesco Index Translationum⁷ 'un 1979-2024 yılları arasında gerçekleşen çeviri faaliyetleri raporuna göre İspanya, Çin edebiyatına ait toplamda dört yüz seksen dokuz eser çevirisine sahiptir.⁸

2. KÜLTÜRLERARASILIK: EDEBİ ÇEVİRİLER BAĞLAMINDA ÇİN VE İSPANYA ÖRNEĞİ

Kültürlerarasılık, farklı kültürler arasında anlamlı ve etkili bir iletişim ve etkileşim kurma sürecini ifade eder. Bu kavram, kültürler arası anlayış ve etkileşimi teşvik etmek için kullanılan bir dizi strateji ve yaklaşımı içerir. Kültürlerarasılık, kültürel farklılıkları anlamak ve bu farklılıkların ötesine geçerek ortak bir zemin oluşturmak için çaba sarf eder. Ergün Atbaşı'nın da ifade ettiği üzere (2021, s. 2425) edebi çalışmalarda farklı kültürleri ve metin yapılarını inceleyen kültürlerarası edebiyat iki veya daha fazla kültürün kaynaşmasını ve de özgün eserler ortaya çıkarılmasını amaçlar. Dolayısıyla edebi çeviri ve kültürlerarasılık arasındaki ilişki, kültürel anlayış ve etkileşimi teşvik etme açısından oldukça önemlidir. Edebi çeviri, bir kültürün edebi eserlerini başka bir dile aktararak, o kültürün sembollerini, değerlerini ve anlatı biçimlerini diğer kültürlerle tanıtır. Bu süreç, kültürlerarası anlayışın artmasına yardımcı olur.

Kartarı (2014, s. 29) iki farklı toplumda kökleri bulunan ve her iki toplumun kültürel birikimlerinden ayrı ayrı beslenen üçüncü kuşak yazarlarının ürettikleri eserleri, kültürlerarasılık edebiyatı kavramı altında toplanabileceğini belirtir. Bu kavram, köklerin çatışmasından veya karşılıklı ayrışan noktaların incelenmesinden ziyade, bu köklerin birleşerek yeni bir oluşum meydana getirmesini ifade eder. Kültürlerarasılık bağlamında ele alındığında, bu kavram; farklı açılardan ele alınarak incelenen ve sürekli olarak kendini yenileyen bir kültürün, belirli bir toplum tarafından yaratılmış olan fiili varlığına atıfta bulunur. Yazar farklı kültürel geçmişlere sahip ülkelerin yeniden üretim yoluyla bir araya gelmesiyle ortaya çıkan çok kültürlü ortamı ve bu bağlamda gelişen yeni kültürü, kültürlerarasılık perspektifiyle yorumlamaktadır.

Kültürel çeşitlilik, farklı kültürel grupların karşılıklı fayda sağlayacak şekilde diyalog kurmalarına zemin hazırlayan bir ortam oluşturur. Çeşitli sanatsal, edebi, müzikal, ahlaki ve diğer gelenekler, birbirleriyle etkileşime geçerek karşılıklı olarak sorgulama ve inceleme süreçlerine girerler. Bu süreçte kültürel unsurlar birbirlerinden esinlenerek yeni denemelerde bulunur ve sonuçta, her birinin tek başına yaratamayacağı özgün fikirler ve duyarlılıklar doğar (Parekh, 2002, s. 215). Albert Einstein'ın da dediği gibi, "Hayal gücü bilgiden daha önemlidir." Bu etkileşimler, kültürel sınırları aşarak yeni ufuklar açar ve yaratıcılığı besler. Özdemir (2011, s. 35) kültürlerarası iletişimin yerelden evrensele doğru bir ivme kazandırdığını ve global düşünmeye sevk eden kültürel bir bilinç edinme ya da bu bilinci yükseltme çabası olduğunu ifade eder. Farklı kültürlerin edebi birikimlerinin erek dillere aktarılması ile kültürlerarası iletişim sağlanır ve dil ve edebiyatın önderliğinde uzak olanlar tamamen olmasa da yakınlaşabilir (Gimatdinova ve Öztürk, 2021, s. 123-125). Bu bağlamda Çince felsefi derinlik taşıyan ve mitolojik eserler ile İspanyol dilinde yazılmış

⁷ Unesco'nun çevirisi yapılan kitaplara ait veri tabanı (<http://www.unesco.org/xtrans/>)

⁸ <https://www.unesco.org/xtrans/bsresult.aspx?a=&stxt=&sl=zho&l=spa&c=&pla=&pub=&tr=&e=&udc=&d=&from=1979&to=2024&tie=a>. (Erişim Tarihi: 09.09.2024).

büyülü gerçekçilik gibi anlatı yapıları, çeviri aracılığıyla farklı toplumlar tarafından tanınır hale gelir.

Bu çalışmada verilen bilgilerin tümü “castellano” ya da “español” olarak adlandırılan İspanyolcaya ait çevirileri içermektedir⁹. Nitekim İspanya’da konuşulan ve resmi olarak kabul gören başka diller de bulunmaktadır. Bunlar Katalanca, Galiçyaca ve Baskçadır. Bu ayrıntının verilmesinin nedeni öncelikle herhangi bir karışıklığa yol açmamak, diğer taraftan İspanya’nın özellikle Katalonya bölgesinde Çinceye ait Katalan dilinde yüksek oranda akademik ve çeviri çalışmalarının bulunuyor olmasıdır. Katalonya’da ikamet eden sinologların yanı sıra Çinli öğrencilerin çoğunluğu da bu bölgede öğrenim görmektedir. Barcelona’da yer alan Edicions Bellaterra yayınevine ait “Çağdaş Çin Kütüphanesi¹⁰” Çin üzerine çalışan İspanyol araştırmacılar için oldukça fayda sağlayan bir internet sitesidir; burada hem İspanyol uzmanlar tarafından yazılmış Çince eserlere hem de dünyada Sinoloji alanında yapılan çalışmaların çevirilerine ulaşmak mümkündür.

Maria Tymoczko¹¹ “The Metonymics of Translating Marginalized Texts” isimli makalesinde Batı Perspektifi olarak adlandırdığı ve dünya edebiyatının dışında kalan metinleri, marjinal edebiyat adını verdiği bir sınıflandırmanın içine yerleştirir (1995, s. 12). Bu tanımlamaya göre Çin edebiyatı İspanya perspektifinden bakıldığında marjinal edebiyat kategorisi içinde yer alabilir, zira Çin kültürüne ait eserler İspanya gibi batılı bir ülke için kanon ya da standartların dışında kalmış olarak görülmektedir.

Tymoczko’ya göre her edebi metin kendinden önce yazılanlara sıkı bir biçimde bağlıdır ve bunun sebebinin daha önceden yazılan eserlerin dilsel sözleşmelerine, türlerine, yazarların üsluplarının daha sonra yazılan edebi eserler üzerindeki yadsınamaz etkisine bağlar. Bunu da “yeniden yaratım” ve “yeniden yazım” olarak tanımlamaktadır (1995, s. 11-12). Çin edebiyatının ve Çin kültürünün hedef kültür olan İspanyol okurlarına uzak oluşu sebebiyle çevrilen eserlerin İspanyol halkı için yeniden yazımdan ziyade yeni bir hikâyeye dönüştüğünü söylemek doğru olacaktır. Yeniden üretimin görüldüğü çeviri faaliyetlerinde farklı kültürlerin kesişimi zorunlu bir hal alır. Arı’nın da ifade ettiği üzere (2016: 29-30) kültürlerin kesişme noktaları yapılan çevirilerdir ve kültürlerarası gerçekleştirilen her bağlantı çeviri aracılığıyla sadece sözcüklerin ve kavramların aktarımı ile limitli olmayıp yabancı düşünce şekillerinin, kültürel sembollerin de aktarımı anlamına gelir.

Bu bağlamda ilk olarak klasik edebiyat kategorisinde Ming ve Qing Hanedanlıklarından çevirisi yapılan eserlerle başlamak uygundur. Bunlar sırasıyla ve geleneksel kanonik romanlardan olan *Viaje al Oeste: las aventuras del Rey Mono (Batıya yolculuk: Maymun Kralın Maceraları)* 1992 yılında çevrilmiştir, *Sueño en el Pabellón Rojo (Kızıl Odanın Rüyası)* ilk kez Mirko Laufer tarafından *Sueño de las mansiones rojas* ismiyle İngilizceden İspanyolcaya çevrilmiştir. Eserin direkt yapılan çeviri ise Zhao Zhejiang (赵振江) ve José Antonio García Sánchez tarafından 2005 yılında yapılmıştır (Dai, 2021, s. 152). *Erudito de las Carcajadas (Kahkaha Bilgesi)* 2010 senesinde ve Qing Hanedanlığının

⁹ Belirtilmesi gereken bir diğer önemli husus ise eser isimlerinin çevirisidir. Bu çalışmada adı geçen eserlerin Çince İspanyolcaya olan çevirilerinde İspanyolcada eserlere verilen isimlerin Türkçe birebir karşılığı verilmiştir. Adı geçen bazı Çince kitapların Çince Türkçeye olan çevirilerindeki isimlerde farklılıklar bulunmaktadır.

¹⁰ Web: <https://www.bellaterra.coop/es/colecciones/biblioteca-de-china-contemporanea>. (Erişim Tarihi:12.09.2024)

¹¹ Maria Tymoczko Massachusetts Üniversitesi Karşılaştırmalı Edebiyat Bölümü Öğretim Üyesi.

sonlarına doğru ortaya çıkan eleştirel romanlardan *Los Viajes del Buen Doctor Can (Güzel Yürekli Doktor Can'ın Seyahatleri)* 2004 yılında çevrilmiştir.

Çinceden yapılan çevirilerde 80'li yıllardan günümüze değin İspanya'da daha hareketli bir dönem söz konusu olmuştur. Özellikle İspanya açısından 80'lerin önemini vurgulamak gerekir. Nitekim Franco¹² rejiminin 1975 yılında sona ermesi, Anayasanın iyileştirilmesi, demokrasiye geçiş gibi İspanyol toplumunu etkileyen sosyal değişimler yaşanmaya başlamıştır. Aynı zamanda Demokrat İspanyol Hükümetinin girişimleriyle İspanya'nın Avrupa Ekonomik Topluluğuna katılımı ve çok kültürlülüğün yeniden canlanması için hazırlanan siyasi girişimler İspanyol toplumunun da dünyaya açılmasına ve diğer kültürlerle etkileşime girmesine sebep olmuştur (Wang, 2016, s. 69). Pedro San Ginés ve Sean Golden gibi isimler Çinceyi tanıtmak için mücadele etmelerine rağmen 80'li yılların başı İspanya için adeta bir sinoloji çölü olarak kalmıştır. Bu uğraşların temel sebebi tüm dünyanın Çin'in dünya ticaretinin merkezine ve Yirmi birinci yüzyılın önde gelen ve beklenmedik siyasi aktörüne dönüştürecek olan küresel jeostratejik öneme sahip olduğunun farkında olmalarıdır (Ramírez Ruiz, 2018, s. 1). Aydın (2020, s. 74) Çin'in ekonomik gelişimi sayesinde Çin kültürü ve diline küresel çapta dikkat çekildiğini vurgulamaktadır. Çin edebiyatının Çin kültürünü dış dünyaya tanıtmının en önemli araçlarından biri olarak kabul edildiğini dile getirirken Çin kültürünü yakından tanıyan Howard Goldblatt, Wolfgang Kubin ve Julia Lovell gibi sinologların bu gelişimi hızlandırdıklarını belirtir.

Modern Çin edebiyatına bakıldığında İspanya'daki çeviri durumunun çoğunlukla dolaylı çeviri üzerinde yoğunlaştığını söylemek gerekir; bunun en bilindik örneği ise Nobel Edebiyat Ödülü sahibi Mo Yan'ın İspanyolcaya çevirisi yapılan yedi eserinin altısının Howard Goldblatt'ın İngilizce çevirileri üzerinden yapılarak İspanyol edebiyatına kazandırılmış olmasıdır. (Marín-Lacarta, 2012, s. 2). Bu eserler arasında *Sorgo Rojo (Red Sorghum)*, *Big Breasts and Wide Hips (Grandes pechos, amplias caderas)* bulunur (Yu, 2019, s. 266). Çeviri üzerinden yapılan çeviriler, bir bakımdan, farklı edebi sistemlere ve o ülkelerdeki trendlere yönelik fikir sahibi olunmasını kolaylaştırmaktadır.

Modern edebiyat kategorisinde İspanyolcaya çevirisi yapılan ilk eser Xie Bingyin'in otobiyografisi olan *Autobiografía de una muchacha china (Çinli Bir Kızın Otobiyografisi)*'dir. 1949 yılında İngilizce versiyonundan Rosa María Topete tarafından İspanyol literatürüne kazandırılmıştır. Bir sonraki çeviri faaliyeti 1962 yılına kadar gerçekleşmemiştir, dönemin az bulunan Çince çevirmenlerinden Marcela de Juan aynı yıl *Segunda antología de la poesía china (İkinci Çince Şiir Antolojisi)*'ni gerçekleştirmiştir.

¹² Francisco Franco, 1939'da İspanya İç Savaşı'nı kazandıktan sonra 1975'teki ölümüne kadar ülkeyi yöneten İspanyol bir diktatördür. İktidarı boyunca otoriter, milliyetçi ve sağcı bir rejim kurmuş; demokratik özgürlükleri baskılamış ve kültür, basın ve genel siyaset üzerinde sıkı bir sansür uygulamıştır. Franco rejimi toplum üzerinde sıkı bir kontrol sağladığı için Avrupa'nın ve dünyanın büyük bir kısmından izole olmuştur. 1980'ler, İspanya'nın Franco sonrası dönemde demokrasiye ve modernleşmeye geçiş yaptığı bir dönemi ifade ettiği için özellikle önemlidir. Franco'nun 1975'teki ölümünden sonra, İspanya 'Transición española' yani 'İspanyol Geçiş Dönemi' olarak bilinen bir sürece girerek diktatörlükten parlamenter demokrasiye geçmiştir. 1978 yılında yeni bir anayasa kabul edilerek parlamenter monarşi kurulmuş, hak ve özgürlükler garanti altına alınmıştır. Ayrıca 80'ler, sosyal, politik ve ekonomik reformların yapıldığı bir dönemdir ve İspanya, 1986'da Avrupa Ekonomik Topluluğu'na (bugünkü Avrupa Birliği) katılarak Avrupa ile entegrasyonunu sağlamış ve ekonomik gelişimini hızlandırmıştır. Bu dönem, İspanya'nın diktatörlükten, halkına daha fazla özgürlük ve fırsatlar sunan modern bir demokrasiye geçtiği önemli bir değişimi simgelemektedir.

Modern Çin edebiyatında öne çıkan yazarlardan Lu Xun modern Çin edebiyatının babası olarak görülmesinin yanında 4 Mayıs Hareketinin en önemli temsilcisi; Solcu Yazarlar Derneğinin üyesi ve klasik Çince yerine modern Çincenin kullanımının en büyük savunucularındandır. Yazarın kısa öykülerden oluşan Nahan isimli koleksiyonu 1978 yılında Pekin'deki İspanya Büyükelçiliğinin ilk Çince çevirmeni olan İñaki Preciado tarafından birebir çevrilmiştir (Marín-Lacarta, 2012, s. 3). Bir diğer önem arz eden yazar ise Lao She'dir. Kendisi bir dil üstadı olarak görülmekte ve neredeyse üç milyondan fazla Çinli karakterin olduğu romanlar serisine imza atmıştır. Eserleri İspanyolcaya çevrilen Shen Congwen ise 1988 yılında Nobel Edebiyat Ödülüne aday gösterilen ve modern Çin edebiyatına katkı sağlayan bir diğer yazardır. Son olarak ise bu kategoride değinilmesi gereken yazar Qian Zhongshu'dur. İngilizce, Fransızca, Almanca, İspanyolca ve Latince gibi birçok dilden tercüme yapan yazar batı kültürünün Çin'de tanınmasını sağlayan öncü isimler arasında yerini alır. (Marín-Lacarta, 2012, s. 4-5). Adı geçen yazarlar içerisinde Lao She'nin *El Camello Xiangzi (Xiangzi Devesi)* ve Qian Zhongshu'nun *La Fortaleza Aseidiada (Kuşatılmış Kale)* romanları dünya genelinde modern Çin edebiyatının en fazla çevrilen eserleridir.

İspanya genelinde de neredeyse tüm dünyada olduğu üzere, bir başka ülkede yankı uyandıran eserlerin etkisinin diğer ülkelere de sıçradığına şahit oluyoruz. İspanya için özellikle Fransız editörlerin yaptıkları edebi eleştirilerin her zaman daha fazla etki sahibi olduğu görülmüştür. Marín Lacarta (2012, s. 30) Çin'in modern ve çağdaş edebiyatının İspanya'da dolaylı çevirinin artmasıyla beraber Anglosakson ve Fransız edebiyatlarının İspanya'yı etkilemesine bağlamaktadır. Diğer yandan Fransa ve İspanya'nın komşu ülkeler olmasından kaynaklandığı da söylenebilir. Bu sebeple Bi Feiyu'nun birçok eseri önce Fransa'da ardından Avrupa ülkelerinde tanınırlık kazanmıştır. *Las Ferozes Aprendices de Wang (Wang'ın Vahşi Çıraqları)* isimli eseri Joan Artes Morata tarafından Fransızcadan İspanyolcaya çevrilmiştir.

1995 yılında Xu Xing, Le Nouvel Observateur dergisi tarafından dünyada ses getiren iki yüz kırk roman yazarı arasındaki yerini almıştır. 2003 yılında Fransa ve Almanya'da büyük başarı sağlayan *Aventuras y Desventuras de un Pícaro Chino (Çinli Bir Haydutun Maceraları ve Talihsizlikleri)* romanı 2004 yılında İspanyolcaya çevrilmiştir.

Çin'de polemik unsuru teşkil eden ya da sansürlenmiş eserler Batıda daha fazla ilgi görmüştür. İspanya'da da bu eserlerden üç tanesi öne çıkar: Zhang Xianliang'ın *La Mitad del Hombre es la Mujer (Erkeğin Yarısı Kadındır)*, Yan Lianke'nin *Servir al Pueblo (Halka Hizmet Etmek)* ve Wei Hui'nin *Shanghai Baby* isimli eserleridir. Marjinal kadın yazarlar kategorisinde ise İspanya'da ses getiren isim Chun Sue olmuştur; feminizmin gelişimini destekleyen ve 80'lerde dünyaya gelen yazarların öne çıkan isimlerindedir. 2002 yılında otobiyografisini yazdığı *La Muñeca de Pekín (Pekinli Bebek)* eseri 2003 yılında İspanyolcaya çevrilmiştir.

Bu çalışmada İspanya perspektifinden bakıldığında öne çıkan en büyük etmenlerden biri de Nobel Edebiyat Ödülü'dür. Ödüllü eserlerin çevirisi, sadece dilsel bir dönüşümü değil, aynı zamanda kültürel bir transferi de içerir. Bir eserin aldığı ödül, o eserin kaynak kültürdeki prestijini artırır ve hedef kültüre taşındığında bu prestiji de beraberinde getirir. Eserin çevirisi, kaynak kültürdeki önemli meselelerin hedef kültüre aktarılmasını sağlar. Ödüllü eserler, genellikle evrensel temalar üzerinde yoğunlaştıkları için, bu eserlerin çevrilmesi kültürlerarası diyalogu derinleştirir.

Ulusal edebiyatlar, ödüllü eserlerin çevirisi yoluyla uluslararası edebiyat sahnesine dahil olur. Bu eserler, hedef dildeki edebi ve kültürel kanona katkı sağlayarak, farklı kültürel perspektiflerin daha geniş bir okuyucu kitlesine ulaşmasını sağlar. Karaca (2011: 352) çeviri ve sosyokültürel gerçekliğin temas halinde olduğunu ve bu iki olgunun çok boyutlu dinamiğini anlayabilmek için farklı bakış açılarının hesaba katılması gerekliliğini vurgular. Ödüllü eserler, çoğu zaman kaynak kültürdeki önemli toplumsal, politik veya kültürel meseleleri yansıtır. Bu eserler, toplumun belirli kesimlerini, tarihi olayları ya da kültürel kimlikleri temsil edebilir. Ödüllü bir eserin çevirisi, bu temsillerin farklı bir kültüre nasıl ve ne ölçüde aktarılacağı sorusunu gündeme getirir. Çin edebiyatı, uzun bir tarihsel ve kültürel arka plana sahip olup, ödüllü eserleri genellikle Çin toplumundaki önemli toplumsal, politik ve kültürel meseleleri yansıtır. Bu meseleler, Çin'in modernleşme süreci, Mao dönemi, Kültür Devrimi, toplumsal eşitsizlikler, hızlı şehirleşme ve geleneksel değerlerin modern dünyada nasıl yer bulduğu gibi temalar olabilir. Mo Yan'ın Nobel Edebiyat Ödülü kazanması, Çin'in modern tarihini ve toplumsal değişimlerini küresel bir sahnede görünür kılmıştır. Bu tür eserlerin İspanyolcaya çevrilmesi, İspanyol okurlarına Çin'in toplumsal dinamiklerini daha yakından tanıma fırsatı verir. Ancak, bu sürecin önemli bir sorusu, cümlede de belirtildiği gibi, bu toplumsal ve kültürel temsillerin ne ölçüde ve nasıl İspanyol okurlara doğru şekilde aktarılacağıdır.

1997 yılında Çin vatandaşlığından ayrılan Fransız yazar Gao Xingjian İspanya'da 2000'li yıllar itibarıyla tanınırlık kazanmıştır. Kendisinin 2000 yılında Nobel alması İspanya'da modern Çin edebiyatının dönüm noktası olarak değerlendirilebilir. Nitekim Çin edebiyatına olan ilgi arttığı gibi, yazarla ilgili birçok makale yayımlanmıştır. İspanya'da bazı eleştirmenler durumun üzücü olduğundan bahsederek (Golden, 2001, s. 2), Xingjian'ın ödül aldığı *La Montaña del Alma (Ruh Dağı)* isimli romanının o zamana kadar çevrilmiş diğer Çince öykü ve şiirlerden daha üst seviyede bir ilgiyle karşılanması gerektiğini (Conte, 2001, s. 13) ve başka yazarların eserlerinin de basılması yönünde yayınevlerinin teşvik edilmesi gerektiğini belirtmişlerdir (Golden, 2001, s. 2).

Bir diğer Nobel ödüllü Çinli yazar Mo Yan da 2012 yılında bu ödülü aldıktan sonra İspanya'da daha fazla ilgi görmeye başlamıştır. Öncelikle yazarın bu ödülü almadan önce İspanyolcaya çevrilen eserlerine ve ödülün ardından arka arkaya çevrilen eserlerine bakıldığında ödül bakış açısına dair önemli bir vizyon edinilmesini sağlar. Yazarın Nobel öncesinde çevirisi yapılan eserleri şu şekildedir: *Sorgo Rojo (Kızıl Darı Tarlaları)*, *La Vida y La Muerte Me Están Desgastando (Yaşam ve Ölüm Beni Yıpratıyor)*, *Las Baladas del Ajo (Sarımsak Baladı)*, *La República del Vino (Şarap Cumhuriyeti)*, *Rana (Kurbağa)*, *Shifu, Harías Cualquier Cosa Por Divertirte (Shifu Eğlenmek İçin Her Şeyi Yaparsın)*, *Cambios (Değişimler)*. Bahsi geçen dolaylı çeviri örneklerinden biri olan Mo Yan'ın *Sarımsak Baladı* ve Gao Xingjian'ın *Ruh Dağı eserleri* "kamufle edilmiş" dolaylı çeviri kapsamında ele alınmaktadır. Lacarta bu çeviri türünü dolaylı çevirinin varlığını gizlemek olarak yorumlamaktadır. Bir başka ifadeyle, buradaki amaç dolaylı olarak yapılmış olan çeviriyi birebir çeviri gibi göstermektir (Marín-Lacarta, 2008, s. 3). Bu tip çevirilerde herhangi bir aracı metin ya da çevirmenden söz etmek mümkün değildir, okunan eserin yalnızca kaynak dildeki orijinal adı görülmektedir.

Yazarın Nobel alması İspanyol piyasasında daha fazla kabul ve ilgi görmesine sebep olmuş ve art arda üç kitabı çevrilmiştir: 2013 yılında Boom 2014 yılında *El Suplicio del Sándalo (Sandal Ağacının*

Çilesi), ve 2015 yılında *Trece Pasos (On üç Adım)*. Mo Yan'ın Nobel'in ardından kitaplarını basan yayıncı şirket Kailas sadece İspanya'da değil Latin Amerika'da da ilginin arttığını vurgulamıştır.

Bu bölümde altı çizilmesi gereken asıl nokta Çin edebiyatının İspanyolcaya çevirilerine ait kararlar dünya üzerinde edebi sahada dominant ve prestij sahibi olan Anglo-Amerikan ve Fransız etkisi altında alınmakta ve yayın evleri çevirisi yapılacak eserlerin kendi ülkesindeki etkisini göz ardı ederek, bu dillerde çevrilen eserleri baz alıp İspanyol literatürüne kazandırmaktadır. Marín-Lacarta (2008, s. 4) yayıncıların eserin İngilizce ya da Fransızca çevirisini okuduktan sonra yayımlamaya karar verdiklerini ve bu süreçte Çin edebiyatı ile hiçbir bağlantılarının olmadığını belirtmektedir. Bir diğer ifadeyle, aracı dil ile yapılan çevirinin orijinalinde ve kendi topraklarında nasıl bir etki yarattığından bihaber olarak literatüre 'kazandırdıklarını' söylemek yanlış olmayacaktır.

SONUÇ

Çin ve İspanya arasındaki çeviri edimi, kültürlerarasılık açısından yalnızca iki farklı dilin değil, aynı zamanda iki farklı dünya görüşünün, tarihsel deneyimin ve estetik anlayışın buluşma noktasıdır. Bu süreç, her iki toplumun da birbirini daha iyi anlamasına ve zenginleşmesine katkıda bulunur. Bununla birlikte coğrafi, kültürel ve dilbilimsel etkenler göz önüne alındığında iki ülke arasındaki edebi kopukluk normal karşılanabilir. Ayrıca, Çin edebiyatının uluslararası edebiyat kapsamında marjinal bir konumda bulunması İspanya'da da çevirinin azlığına yol açmaktadır.

Kültürlerarası etkinin özellikle İngiliz ve Fransız kültürünün İspanya'da büyük bir etki sahibi olduğu görülmektedir ancak bu dillerden dolayı olsa bile yapılan çevirilerin sayısı hâlihazırda istenilen seviyeye ulaşmamıştır. İngiltere ve Fransa rüzgârı İspanya'da dolaylı çevirinin ivme kazanmasına yol açarken, çevirmen sayısındaki yetersizlik, üniversitelerde ilgili bölümün diğer alanlara göre azlığı gibi sebepler çeviriyi öksüz bırakmıştır. İspanyol üniversitelerinde Sinoloji bölümünün yetersizliği ve bununla doğru orantılı olarak Çin dili ve kültürünü tanıyacak öğrenci sayısındaki azlık da çevrilecek metinlerin istenilen düzeyde olmayışının ardında yatan bir diğer önemli faktör olarak sunulabilir.

Çin edebiyatının İspanya'daki temsili, kültürlerarası etkileşim açısından önemli bir inceleme alanı sunmaktadır. İspanyolca çeviriler, Çin'in tarihsel ve kültürel birikimlerini İspanyol okuyuculara aktarmanın ötesinde, bu iki kültür arasında diyalog da oluşturmaktadır. Ancak, coğrafi uzaklık, kültürel farklılıklar ve Sinoloji alanındaki sınırlı çalışmalar, çevirilerin nicelik açısından gelişimini kısıtlamıştır. Özellikle dolaylı çeviriler ve İngilizce veya Fransızca gibi aracı dillerin etkisi ve direkt yapılan çeviri sayısının az olması Çin ve İspanyol edebiyatı arasındaki sınırlayıcı faktörler arasında yer almaktadır.

Bununla birlikte, Nobel ödüllü yazarların eserlerinin çevrilmesi gibi önemli girişimler, Çin edebiyatının uluslararası tanınırlığını artırarak, İspanyol okuyucuların Çin kültürüne olan ilgisini canlandırmıştır. Özellikle Gao Xingjian ve Mo Yan gibi yazarların eserleri, Çin'in modernleşme süreci ve toplumsal değişimlerine dair zengin bir perspektif sunmuştur. İspanya'da Sinoloji programlarının artışı ve çeviri çalışmalarına olan akademik ilgi, bu alandaki eksikliklerin giderilmesine katkı sağlayabilir. Bu bağlamda, Çin edebiyatının İspanyolcaya çevirisi iki farklı dilin

ve iki farklı dünya görüşünün bir araya gelmesine olanak sağlayarak, kültürlerarası anlayışın derinleşmesine katkıda sağlamaktadır.

KAYNAKÇA

- Arbillaga, Idoia (2003). *La literatura china traducida en España*. Alicante: Publicaciones Universidad de Alicante.
- Arı, Sevinç (2016). *Çeviri ve Kültürel Semboller*. İstanbul: Değişim Yayınları.
- Aydın, Leyla (2020). Avrupa ve Amerika'da Modern ve Çağdaş Çin Edebiyatı Çevirileri, *Şarkiyat Mecmuası - Journal of Oriental Studies*, 36, 73-88.
- Bauer, Wolfgang (1999). The role of intermediate languages in translations from Chinese into German in "De l'un au multiple: Traductions du chinois vers les langues européennes=Translations from Chinese to European languages", Viviane Alleton and Michael Lackner (eds.), Paris, Maison des Sciences de l'Homme, 19-32.
- Conte, Rafael (2001). Un viaje chino hasta el fin de la noche, *El Cultural ABC*.
- Çimen Karayürek, Esra (2024). Diliçi Çeviride Yanmetinsel Unsurlara Bakış: Ankara Mahpusu Örneği, *Uluslararası Dil, Edebiyat ve Kültür Araştırmaları Dergisi (UDEKAD)*, 7(3), 584-595.
- Dai, Xin (2021). Sueño en el pabellón rojo, *Estudios de Asia y África*, 56 (1), 151-166.
- Doğan, Coşkun (2021). Göç, Çeviri ve Kültürlerarasılık, *Kültürlerarasılık&Çeviri*, Çanakkale: Paradigma Akademi.
- Ergün Atbaşı, Nurtaç (2021). Alev Tekinay'ın Ağlayan Nar Romanında Kültürlerarasılık, *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 5(4), 2420-2439.
- Gimatdinova, Fatıma ve Öztürk, İlyas (2021). Çeviri Üzerinden Kültürlerarasılığı Okumak, *KARE, Özel Sayı*, 115-132.
- Golden, Seán (2001). Literatura china: la sequía llega a su fin, *La Vanguardia*.
- Jervis Hidalgo, Isabel (2024). Desafíos de la publicación de literatura china contemporánea en el mundo hispano, *OLAC Universidad de Buenos Aires*, 1-31.
- Karaca, Zuhail (2011). Disiplinlerarası Bağlamda Çeviribilim ve Sosyoloji, *Çeviribilimden Kesitler*, İstanbul: Multilingual.
- Kartarı, Asker (2014). *Kültür, Farklılık ve İletişim*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Marín-Lacarta, Maialen (2008). La traducción indirecta de la narrativa china contemporánea al castellano, *Revista de Historia de la Traducción*, 2-9.
- Marín-Lacarta, Maialen (2012). Mediación, recepción y marginalidad. Las traducciones de literatura china moderna y contemporánea en España. Tesis doctoral Universitat Autònoma de Barcelona.
- Marín-Lacarta, Maialen (2012). A Brief History of Translations of Modern and Contemporary Chinese Literature in Spain (1949-2009) (1), *Revista de Historia de la Traducción*, 2-8.
- Özdemir, İlker (2011). Kültürlerarası İletişimin Önemi, *Folklor/Edebiyat*, 17(66), 29-38.
- Özgüzel, Seyfi (2013). Batı Avrupa'da Çok Kültürlü Toplum Olgusu ve Kültürlerarası İletişimin Önemi, *21. Yüzyılda Eğitim ve Toplum*, 2(4), 143-152.

- Parekh, Bhikhu (2002). *Çokkültürlülüğü Yeniden Düşünmek*, (Çev. Bilge Tanrıseven), Ankara: Phoenix Yayınevi.
- Ramírez Ruiz, Raúl (2018). Taciana Fisac y la fundación de la nueva sinología española, *Encuentros multidisciplinares*, 20(60), 1-9.
- Rovira-Esteva, Sara ve Sáiz López, Amelia (2008). La traducción de la literatura femenina china y la construcción cultural de género, *Nuevas perspectivas de investigación sobre Asia Pacífico*, 231-251.
- Tymoczko, Maria (1995). The Metonymics of Translating Marginalized Texts, Duke University Press, *Comparative Literature*, Vol. 47, No. 1, 11-24.
- Wang, Chenying (2016). La traducción de la literatura china en española, *Estudios de Traducción*, 65-79.
- Ye, Junyang ve Ollé, Manel (2021). The Economy of the Spanish Franciscan Mission in China During The 17th Century: The Funding Sources, Expenditures, Loans and Deficits, *Hispania Sacra*, 73(148), 469-481.
- Yu, Jingxian (2019). Traducción indirecta y directa del chino al español: la obra de Mo Yan en España, 1616: *Anuario de Literatura Comparada*, 9, 263-272.

Çevredilbilim ve Dilin İmkânlarını Kullanmak: Çöp Kutularındaki Yazılar Üzerinden Çevre Bilinci Oluşturmada Hamburg Örneği

DR. ÖĞR. ÜYESİ ÖZNUR DURGUN*

Öz

Yaşadığımız çağda çevre sorunlarının giderek artması, çevre bilinci oluşturmak üzere dilden mümkün mertebe yararlanmanın önemini, dolayısıyla da dilin, çevre sorunlarına karşı eleştirel tavır alma ve farkındalık yaratma noktasında kullanımına vurgu yapan, görece yeni bir disiplin olan çevredilbilim çalışmalarını gündeme getirmiştir. Bu çalışmada öncelikle çevredilbilim kavramı ve gelişimine ana hatlarıyla yer verilecek, ardından, topluma çevre bilinci aşlamak üzere dilin imkânlarından ne ölçüde istifade edildiği/edilebileceği, Hamburg'daki çöp kutuları yazılarının analiziyle gösterilecektir. Almanya'nın en yeşil kenti olarak bilinen, çevre bilinci ve sürdürülebilir kentsel gelişim projelerinden ötürü farklı kurumlarca ödüllere layık görülen Hamburg'un dört bir tarafına konuşlandırılmış küçük kırmızı çöp kutuları üzerindeki kısa, öz, bir o kadar da çarpıcı ifadeler, belli kelime oyunları popöler kültür unsurları, edebiyat, sanat, müzik ve gündelik hayattan örnekler içermekte, böylece insanlar çöp kutularını kullanmaya teşvik edilmektedir. Hamburg'da çöp kutuları üzerindeki yazılarla nasıl ekolojik mesajların verildiğinin gösterileceği bu çalışma şüphesiz, Türkçenin bu husustaki imkânlarına dair de ciddi bir fikir verecektir.

Anahtar sözcükler: Çevredilbilim, Hamburg, çöp kutusu yazıları, söylem, çevre bilinci

ECOLINGUISTICS AND USING THE POSSIBILITIES OF LANGUAGE:
THE HAMBURG EXAMPLE OF CREATING ENVIRONMENTAL AWARENESS
THROUGH PHRASES ON GARBAGE CANS

Abstract

The increasing environmental problems of our time have brought to the fore the importance of employing language as much as possible to create environmental awareness, and thus the relatively new discipline of ecolinguistics, which emphasizes using language to take a critical stance against environmental problems and to create awareness. This study will first outline the emergence and development of the concept of ecolinguistics. It will then go on to show how the possibilities of language are/can be used to create environmental awareness in society through an analysis of the phrases on garbage cans in Hamburg. The short, concise and striking phrases on the small red garbage cans dotted around Hamburg, known as Germany's greenest city and awarded by various institutions for environmental awareness and sustainable urban development projects, include

* İstanbul Medeniyet Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, İstanbul, Türkiye. Orcid: 0000-0001-5574-0987, E-Posta: oznur.durgun@medeniyet.edu.tr

Gönderilme Tarihi: 22 Eylül 2024

Kabul Tarihi: 19 Ekim 2024

certain puns, elements of popular culture, examples from literature, art, music and everyday life, encouraging people to use bins. This study will undoubtedly give a serious idea of the possibilities of Turkish in this regard, showing how ecological messages are conveyed through the phrases on the garbage cans in Hamburg.

Keywords: Ecolinguistics, Hamburg, garbage can phrases, discourse, environmental awareness

GİRİŞ: ÇEVREDİLBİLİM KAVRAMI VE GELİŞİMİ

Çevredilbilim (*Ecolinguistics*, *Ökolinquistik*), dil ile toplum arasındaki ilişkilerin konu edindiği toplumdilbilim/sosyolengüistik (*sociolinguistics*) disiplininden doğan; dilin gelişim, etki ve dönüşümünü, toplumsal bağlamından ziyade daha geniş bir çerçevede, diğer türler ve fiziksel çevreyle ilişkisi merkezinde inceleyen bir disiplindir. Dilin, toplumsal sorunlara yönelik farkındalık oluşturmak için kullanımı noktasında ciddi imkânları barındıran çevredilbilim, her ne kadar toplumdilbilimle örtüşse de dil ile fiziksel çevre ilişkisinin çok daha güçlü şekilde vurgulanması ve dilin kullanımıyla yaşadığımız dünyaya ilişkin sorunlar konusunda farkındalık oluşturulmasına katkı sağlamasıyla toplumdilbilimden ayrılır ve onu bir nevi daha ileri bir aşamaya taşır.¹ Bu bağlamda “çevredilbilim, dil bilimine yeni bir soluk getirerek onun dinamik doğasını daha iyi anlamamıza yardımcı olur” (Angelov, 2017, s. 160).

Görece yeni bir disiplin olan çevredilbilimin mahiyeti ve sınırlarını daha iyi kavramak adına *International Ecolinguistics Association* (Uluslararası Çevredilbilim Cemiyeti) tarafından yapılan tanımlama aydınlatıcı olacaktır. Burada çevredilbilim; dilin, insanların diğer türler ve fiziksel çevre ile ilişkileri çerçevesinde hayatın devamını sağlayan “etkileşimlerde” edindiği rolünü inceleyen bir alan olarak tanımlanırken, iki temel amacının olduğu vurgulanır. Bunlardan ilki, “insanları yalnızca toplumun bir parçası olarak değil, aynı zamanda daha büyük ekosistemlerin bir parçası olarak gören dil teorileri geliştirmek”, diğeri ise “dilbilimin, iklim değişikliği ve biyolojik çeşitlilik kaybından çevresel adalete kadar temel ekolojik sorunları ele almak için nasıl kullanılabileceğini göstermektir.” (The International Ecolinguistics Association). Dolayısıyla çevredilbilim araştırmaları, birincisi dilin, içinde bulunduğu “fiziksel” ve “toplumsal” çevreden nasıl etkilendiğini incelemek, ikincisi ise “dil” ve “söylem”in “çevre” ve “ekoloji” üzerindeki etkisini tespit etmek üzere iki yöne sahiptir (Stanlaw, 2020). Çevredilbilim, yeni bir disiplin olmasının yanı sıra birbirinden farklı iki yöne sahip olması nedeniyle kesin tanımı konusunda hâlâ uzlaşıya varılamayan, belirsizlik içeren bir kavram olarak da değerlendirilmiştir.²

¹ Toplumdilbilime ve dilin, içinde geliştiği toplumla ilişkisine dair şu çalışmalara müracaat edilebilir: (Wang vd, 2023, s. 1-9), (Trudgill, 2000), (Öztürk Dağabakan, 2019), (Çolak, 2019), (İmer, 1987, s. 213-230), (Aksan, 1977), (Aşkın Balcı, 2019, s. 45-55).

² “Çevredilbilimin ne olduğu konusundaki belirsizliğe” değinen Tahir Balcı, Fill tarafından yapılan şu tanımlara (Fill, 1996) dikkat çeker: “En geniş anlamda çevrebilimle dilbilimin buluştuğu üstalan olarak “Çevredilbilim”, “Çevrebilimden ödünclenen kavram ve ilkeleri dile uygulayan dilbilim” alanı olarak “çevrebilimsel dilbilim”, “dil ile çevresel sorunlar arasındaki ilişkileri araştıran alan” olarak “dil çevrebilimi”, “Çokdilliliğe, dillerin korunmasına ve geliştirilmesine vurgu yapılarak dillerarası etkileşimi araştıran alan” olarak “diller çevrebilimi”. Fakat Balcı, içerik ve yöntem açısından belirsiz olması nedeniyle çevredilbilimi, “uygulamalı dilbilim” alanı olarak görmeye mesafeli yaklaşmaktadır. Bkz. (Balcı, 2005). Türkçe literatürde çevredilbilim çalışmaları hayli azdır. Balcı’nın çalışmasının yanı sıra, Erdoğan Boz’un çokdillilik ile

Doğadaki biyolojik çeşitliliğin ‘dil’ için bir metafor olarak kullanılması, yani bazı biyolojik türler gibi dillerin de zaman içerisinde yok olma tehlikesiyle karşı karşıya kalabileceği olgusu temelinde çevredilbilim, kavramdan ziyade bir fikir olarak 1960’lı yıllarda ortaya çıkmıştır denebilir.³ Amerikalı dilbilimci Charles F. Voegelin ve eşi Florence M. Voegelin, belirli bir bölgedeki dillerin çeşitliliği, birbirleriyle ilişkileri ve hayatta kalma biçimlerini incelemek üzere kullandıkları *linguistic ecology* “dilbilimsel ekoloji” kavramıyla dillerin, yalıtılmış bir mekânda varlıklarını sürdürmelerinden ziyade ancak birbirleriyle iletişim hâlinde hayatta kalabileceklerine dikkat çekiyorlardı. Bu nedenle, dilsel ekolojinin “belirli bir dille değil, belirli bir alanla ve seçici bir dikkatle birkaç dile değil, o alandaki tüm dillere kapsamlı” şekilde yaklaşması gerektiğini savunuyorlardı (Voegelin ve Voegelin, 1964, s. 2).

Voegelinlerin “dilbilimsel ekoloji” yaklaşımı, ilerleyen yıllarda Amerikalı dilbilimci Einar Ingvald Haugen tarafından geliştirildi. Haugen’e göre dilbilimsel ekoloji, “herhangi bir dil ile çevresi arasındaki etkileşimlerin incelenmesi” anlamına geliyordu (1972, s. 325). Haugen’in çalışmalarında, bir toplumda azınlıkta olanların konuştuğu diller, yok olma tehlikesiyle karşı karşıya kalan diller, dil ölümü, dil emperyalizmi, bireysel ve toplumsal çok dillilik gibi konulara dikkat çekiliyordu (Fill, 2018, s. 12). Çevredilbilimi biyolojik ve dilsel çeşitlilik bağlamında değerlendiren bir diğer isim Macar kökenli Amerikan dilbilimci Ádám Makkai idi. Chicago’daki bir konferansta *ecolinguistics* terimini ilk kez Makkai’ye sözlü olarak aktaran da Haugen’di (Couto, 2014, s. 124). Makkai, çevredilbilimi sistematik biçimde tartışmak yerine “dil, insanlar, hayvanlar, bitkiler”, “dil ve gruplar”, “dil ve çatışma”, “etnolinguistik”, “dillerin ekolojisi” gibi temel konulara eğilmiş; çalışmalarını, Voegelin ve Haugen’in geliştirdiği şekilde biyolojik ve dilsel çeşitlilik ilişkisi eksenine oturtmuştu (Couto, 2014, s. 125).⁴ Çevredilbilim (*Ecolinguistics*) kavramını yazılı bir metinde ilk kez kullanan ise psikodilbilim uzmanı Kurt Salzinger idi. Salzinger, çevredilbilim kavramını çevrenin dile olan etkisine dikkat çekmek üzere psikodilbilim, nörodilbilim ve toplumdilbilimle ilişkilendirerek kullanmıştı (Salzinger, 1979, s. 109-129).⁵

İlk kez Alman doğabilimci Ernst Haeckel tarafından kullanılan “ekoloji” (*Ökologie*) kavramının doğuşunda, Charles Darwin’in, biyolojik türlerin çevreye uyum sağlamaları ve zayıf olan bazı türlerin yok olmasıyla birlikte güçlü olanların ayakta kalması temelindeki *Evrin Kuramı*’nın yer aldığını düşünürsek, insanın ve çevresinde ilişkili olduğu her şeyin evrimsel gelişimini konu edinen ekolojinin, dil alanına uygulanması ve çevredilbilim (*Ecolinguistics*)

dillerin korunup geliştirilmesi ekseninde çevredilbilime dikkat çeken şu çalışması zikredilebilir: (Boz, 2013, s. 60-63). Literatürü değerlendiren bir çalışma olarak ayrıca bkz. (Miçooğulları, 2021, s. 462-487).

³ Çevredilbilim disiplininin ortaya çıkışı ve gelişimi konusunda hayli kapsamlı bir çalışma olarak bkz. (Fill, 2018a, s. 7-23.)

⁴ Çevredilbilim yaklaşımında, dilin kendi yapısındaki dönüşümlerinden ziyade çevresel faktörlere vurgu yapan Makkai de yeni doğmakta olan bu disiplinin, kat etmesi gereken çok mesafe olduğunu belirtmiş, sınırlarının belirsizliğini vurgulamıştı. Bkz. (1993, s. 8).

⁵ Bununla birlikte, daha önceleri “çevredilbilim” kavramının ilk kez Fransız dilbilimci Claude Hagège tarafından *L’Homme de paroles* adlı eserde kullanıldığı da iddia edilmişti. Hagège, Fransız Devrimi’yle birlikte artan merkezîyetçi dil/kültür politikaları neticesinde kaybolma tehlikesiyle karşı karşıya kalan diyalektlerin korunması için bir ‘*écolinguistique*’ oluşturmak gerektiğini düşünüyordu. Aslında, Salzinger’den önce Henri Gobard, 1976 tarihli *L’Aliénation linguistique* adlı eserinde Joe Darwin Palmer’in “dil ekolojisi” yaklaşımıyla çevredilbilim disiplini önerdiğini belirtmişti. Aynı zamanda bir başka Fransız dilbilimci Jean-Baptiste Marcellesi, çevredilbilim kavramını, yine dilsel çeşitliliğin korunması bağlamında 1975 yılında yazdığı bir makalesinde üç kez kullanmıştı. Bkz. (Fill, 2018b, s. 2).

kavramının doğuşu da kaçınılmaz olacaktır (Fill, 2018b, s. 1-2). Nitekim Haeckel'in, ekolojiyi "organizmalar ile onların canlı ve cansız ortamları arasındaki karşılıklı ilişkilerin (aynı türdeki ve diğer türdeki organizmalar dahil) incelenmesi" şeklinde tanımlaması, dilbilimcilerin dil ile ekoloji arasındaki ilişki üzerine yeni perspektifler geliştirebilme imkânlarına da zemin hazırlıyordu (Fill, 2018b, s. 1-2).

Çevredilbilim, bağımsız bir araştırma alanı olarak özellikle dilbilimci Michael Halliday'in 1990 yılında *World Congress of Applied Linguistics* (Dünya Uygulamalı Dilbilim Kongresi)'te yaptığı "New Ways of Meaning: The Challenge to Applied Linguistics" (Anlamın Yeni Yolları: Uygulamalı Dilbilime Meydan Okumak) başlıklı konuşmasıyla birlikte farklı bir biçimde gelişmeye başladı. Voegelinler ve Haugen gibi isimlerin öncülük ettiği "Dilbilimsel ekoloji" yaklaşımından ziyade dilin, çevresel farkındalık yaratma ve doğa sorunlarına eleştirel tavır alma noktasında kullanılmasına vurgu yapan Halliday, bahsi geçen konuşmasında, fiziksel ve biyolojik çevreyi anlamlandırmada dilin ne denli önemli olduğuna dikkat çekiyor; insanların, "gündelik dilinde" bir taraftan etrafındaki "doğal dünyayı göz ardı edip değersizleştirdiğini" diğer taraftan da "ekolojik sorunların" artarak devam etmesine yol açan bir söylem kullandığını ifade ediyordu (Stanlaw, 2020). Halliday, "sıradan insanların" (Halliday, 2001, s. 193) ekolojik farkındalığa sahip olmalarının marjinalite değil normal bir durum olduğunun özellikle altını çiziyor, uygulamalı dilbilimin insanlar ve diğer canlıların geleceği için aktif biçimde harekete geçirilebileceğini düşünüyordu. Halliday bu bağlamda, "gelişme (*growthism*), türlerin yok olması, kirlilik vb. sorunlar, yalnızca biyologların ve fizikçilerin değil, aynı zamanda uygulamalı dil topluluğunun da sorunudur" (2001, s. 199) diyerek, dilin imkânlarının eleştirel bir ekolojik perspektif geliştirmek üzere kullanılması ve dilbilimcilerin de buna yönelik çalışmalara eğilmesi gerektiğine dikkat çekiyordu. Ekolojik sorunlara yönelik farkındalık oluşturma anlamında çevredilbilimin, 2000'li yıllarda Halliday'in açtığı yoldan ciddi bir ilerleme kat ettiği söylenebilir. Hatta Voegelinler ve Haugen'in öncülük ettiği "dilbilimsel ekoloji" yaklaşımında ekolojinin gerçek anlamda sorunsallaştırılmadığı, sadece metaforik olarak kullanıldığı görülürken Halliday'in yaklaşımının metodolojik ve kuramsal anlamda çevredilbilim için tutarlı bir çerçeve sunduğu iddia edilmiştir (Stanlaw, 2020).

Çevredilbilimin Alwin Frank Fill, Peter Mühlhäusler, Hildo Honório do Couto ve Hermine Penz gibi isimlerin yanı sıra, Wilhelm Trampe (1990) ve Arran Stibbe (2021) gibi araştırmacıların çalışmalarıyla günümüzde dilbilimin rafine bir alt disiplini hâline geldiği söylenebilir.⁶ Konu ekoloji ile dil arasındaki ilişki olduğunda çevredilbilim, etrafımızdaki doğal dünyayı, azami yarar düşüncesiyle sömürmeyi ve doğada insan türü dışındaki varlıkları, kendilerinden hoyratça yararlanılacak nesnelere dönüştürmeyi meşru hâle getirmeyi eleştirmektedir. Ayrıca çevredilbilim, doğaya ve doğada insan dışındaki tüm varlıklara saygı duymayı ve onları korumayı gerekçelendirmeye hizmet edecek bir anlayış için dilin imkânlarından yararlanma amacı taşımaktadır. Bu söylemin odak noktasında ise "insanların diğer organizmalarla ve fiziksel çevreyle olan karşılıklı ilişkilerinin dikkate alınması" gerektiğini vurgulayan, "ekolojik uyum ve denge" felsefesi olarak tanımlayabileceğimiz *ecosophy* (ekosofi, ekofelsefe) kavramsallaştırması yer alır (Ruijie vd. 2018, s. 263; Alexander vd. 2014, s. 104-110). Bu bağlamda "çevredilbilim, ekolojik yıkıma

⁶ Çevredilbilim çalışmalarının son 50 yıllık tarihine dair şu çalışmaya bakılabilir: (Zhou, 2021, s. 461-486).

sebebiyet veren dil biçimlerini eleştirmekle ve insanlara doğal dünyayı koruma konusunda ilham veren yeni dil biçimlerinin araştırılmasına yardımcı olmakla ilgili” (Stibbe, 2021, s. 1) bir alan olarak büyük bir potansiyel taşımaktadır.

Çevredilbilime ilişkin tartıştığımız temel fikirler, bu makalenin odak noktasıyla örtüşmektedir. Ekolojik sorunlara yönelik farkındalık ve çevre bilinci oluşturmak, bu bağlamda dilin imkânlarından yararlanmak üzere çevredilbilim çalışmaları yapılmaya devam etmektedir. Öte yandan, dil ve görsel unsurların bir arada kullanılması suretiyle ekolojik farkındalık ve çevre bilincinin topluma aşılmasının çok daha etkili sonuçlar vereceği göz önünde bulundurulduğunda, uygulamaya yönelik örneklerin değerlendirilmesi de büyük bir önem arz edecektir. Bu bağlamda, topluma çevre bilinci aşılacak üzere dilin imkânlarından ne ölçüde istifade edildiği/edilebileceği, Almanya’nın en yeşil kenti olarak kabul görmüş Hamburg’da bulunan ve fotoğrafları tarafımda çekilen çöp kutusu yazılarının ilk defa bu makalede yapılacak olan analiziyle ortaya konmaya çalışılacaktır⁷. Hamburg sokaklarında bulunan küçük çöp kutuları üzerindeki kısa, öz, bir o kadar da çarpıcı ifadeler, belli kelime oyunları popüler kültür unsurları, edebiyat, sanat ve gündelik hayattan örnekler içermekte, insanlar çöp kutularını kullanmaya teşvik edilmektedir. Bu güçlü söylem, insanların, yaşadıkları çevreye saygılı çok daha iyi bir vatandaş olmalarına katkı sağlamasının yanı sıra, çevredilbilimin temel amaçlarının başında gelen ekolojik farkındalığa dikkat çekilmesine de iyi bir örnek teşkil etmektedir. Hamburg’da çöp kutuları üzerindeki yazılarla nasıl ekolojik mesajların verildiğinin gösterileceği bu çalışmanın, Türkçenin ekolojik bir söylem geliştirmedeki kullanımına dair ciddi bir fikir vereceği muhakkaktır.

HAMBURG VE ÇEVRE BİLİNCİ

Hamburg, başkent Berlin’in ardından nüfus olarak Almanya’nın ikinci büyük kentidir. Hamburg’un, Almanya’nın en büyük limanı ve Avrupa’nın da Rotterdam (Hollanda) ve Antwerp (Belçika)’ten sonra en büyük üçüncü limanına (*Hafen*) sahip olması (Spiegel, 2016), deniz bağlantısı sınırlı olan Almanya’nın asırlardır dünyaya açılan kapısı olmasını da beraberinde getirmiştir. Almanya’nın denizaşırı ticaretinin lokomotifini olan Hamburg, uluslararası limanı sayesinde dünyanın muhtelif yerlerinden insanların karşılaşma kaynaştıkları, girişimci ve yenilikçi bir kent olmuştur. Nitekim kozmopolit bir liman kenti olan Hamburg, Almanya’ya uluslararası nitelikteki birçok yeniliğin girişinde de önemli bir rol oynamıştır (Jefferies, 2011, s. x-xi).

Çevre bilinci ve sürdürülebilir kentsel gelişim projeleri nedeniyle 2011 yılında kendisine Avrupa Komisyonu tarafından *European Green Capital* (Avrupa’nın Yeşil Başkenti) unvanı verilen Hamburg (Schuppert, 2011, s. 254-256), 2021 yılında *The European Centre for Architecture Art Design and Urban Studies* and *The Chicago Athenaeum: Museum of Architecture and Design* (Avrupa Mimarlık Sanat Tasarımı ve Kent Çalışmaları Merkezi ve Chicago Athenaeum: Mimarlık ve Tasarım Müzesi) tarafından verilen *Good Design Award* (İyi Tasarım Ödülü)’ü almaya hak kazanmıştı (Hamburg News, 2021). Hamburg’a bu unvanların verilmesinde şüphesiz, Almanya’da siyasi olarak yaklaşık 50 yıllık geçmişe sahip güçlü bir ekolojik hareketin varlığı etkili olmuştur. Zira kökleri 1970’lere

⁷ “TÜBİTAK 2219-Doktora Sonrası Yurt Dışı Araştırma Bursu (2023-2024)” ile Hamburg’da bulunduğum süre zarfında çektiğim bu fotoğraflar, çalışma sonundaki “Ekler” bölümünde görülebilir. Böyle bir çalışmanın ortaya çıkmasına vesile olan TÜBİTAK’a, ayrıca bazı çöp kutuları üzerindeki Almanca ifadeleri Türkçeye tercüme ederken yardımlarını gördüğüm kıymetli hocam Ahmet Şefik Şenlik’e teşekkürü borç bilirim.

dayanan *Die Grünen* (Yeşiller) Hareketi, o tarihlerde Doğu ve Batı olarak ikiye bölünmüş Almanya'nın Batı tarafında, ekolojik sorunlara duyarlı, Nükleer silahlanma karşıtı, sivil hakları önceleyen bir siyasal oluşum olarak ortaya çıkmıştı (Burchell, 2002, s. 53). 1980 yılında Batı Almanya'da kurulan Yeşiller Partisi, Batı ve Doğu Almanya'nın 1990'da birleşmesinin ardından, Doğu Almanya'da benzer fikirlere sahip fakat çoğunlukla sivil haklara vurgu yapan muhalif gruplardan *Bündnis 90* (Birlik 90) ile 1993 yılında birleşmişti (Probst, 2007, 173-188).

Yeşiller Hareketi, özellikle 1990'lı yıllarda ve 2000'lerin başında popüler bir siyasi hareket olmuştu. Merkez-sol bir parti olarak tanımlanabilecek *Bündnis 90/Die Grünen* (Birlik 90/Yeşiller), 1998'den 2005'e kadar *Sozialdemokratische Partei Deutschlands* (= SPD: Alman Sosyal Demokrat Partisi)'in koalisyonundaki küçük ortağı olmuş ve ekolojik duyarlılık noktasında koalisyonundaki büyük ortağını da kısmen etkilemişti (Carter, 2018, s. 125-128). Dolayısıyla, 26 Eylül 2021'deki Federal Seçimler'den bu yana *Freie Demokratische Partei* (= FDP: Sosyal Demokratlar ve Özgür Demokratik Parti) ile koalisyon ortağı olan Yeşiller Hareketi, Alman seçimlerinde hiçbir zaman birinci olamasa da ortaya çıkışından itibaren, koalisyonda olduğu dönemlerde veya muhalefetteyken ekolojik bilinç vurgulu siyasi projelerinden ötürü Alman siyasetinde etkisini her zaman hissettirmiştir. Yeşiller Hareketi'nin ekolojik temelli siyasi görüşleri, büyük oranda Avrupa Parlamentosu bünyesinde etkili olan, Alman Yeşiller Hareketi'nin de bir parçası olduğu çok uluslu *European Green Party* (= EGP: Avrupa Yeşil Partisi) tarafından da benimsenmektedir. Dolayısıyla "Yeşil" siyasi fikirler, sadece Almanya'da değil, Avrupa'nın birçok ülkesinde büyük destek görmekte ve bu politikaları benimseyen partiler, kendi ülkelerinin yönetiminde söz sahibi olabilmektedirler.⁸

Genel itibarıyla Avrupa Birliği, özelde ise Alman siyasetinde ekolojiyi öne çıkaran, sürdürülebilirlik ve geri dönüşümü vurgulayan, iklim krizine karşı tedbirler almayı ve geliştirmeyi hedefleyen, ekosistemin korunmasına yönelik olarak hazırlanan toplumsal projeler, Hamburg'da hayli belirgin şekilde kendini göstermektedir. Bunda şüphesiz, çevre politikalarına duyarlı siyasi görüş sahiplerinin Hamburg yönetiminde uzun süredir hâkim konumda olmalarının rolü vardır. Dolayısıyla, Hamburg'da ekolojiyle ilgili toplumsal projelere öncelik veren siyasi kültür kökleşmiş ve bu da çevre duyarlılığının gelişmesini beraberinde getirmiştir. Hamburg'un çevre dostu bir kent olmasını sadece belirli siyasi görüşlerden partilerin etkisiyle açıklamak elbette doğru olmaz. Esasında bu, Hamburg yöneticilerinin, halkı yeşil alanlarla bütünleştirmeyi önceleyen 100 yıllık şehir planlama perspektiflerinin bir ürünüdür. Bu şehir planlama perspektifi, 1919 yılında şehir planlamacısı Fritz Schumacher'in Hamburg'un kentsel alanını halkın kolayca ulaşabileceği yeşil alanlarla birleştirme projesine dayanarak gelişmiştir. Bu bağlamda, "yeşil liman kenti" olarak adlandırılan, Avrupa'nın sürdürülebilirlik açısından en önde gelen şehri kabul edilen ve kentsel mekânının %44,5'i doğal alan olan Hamburg'da ekolojik bilinç oldukça yüksek düzeydedir.⁹

Ekolojik bilinç düzeyinin geliştirilmesi hususunda Hamburg yönetimi inisiyatif olarak, kent sakinlerini de bu inisiyatifin bir parçası kılarak projeler üretmekten geri durmamaktadır. Almanya genelinde artan ekolojik duyarlılık temelinde, geri dönüşüme gidecek atıkların titizlikle ayrıştırılmasından atıkların doğal alana zarar vermesinin önüne geçilmesine kadar bir dizi proje

⁸ Ayrıntılı bilgi için bkz. (Emilie van Haute, 2016).

⁹ <https://www.hamburg.com/residents/green/green-network-18996> <https://www.gds.earth/destination/Hamburg/2023/>

hayata geçirilmektedir. Gerek Hamburg halkını bilinçlendirme gerekse halkın bu konuda yapıcı ve aktif bir rol almasını sağlamaya yönelik çevreci projelerin başında şehrin dört bir tarafına konuşlandırılmış canlı kırmızı renkteki küçük çöp kutuları gelmektedir.¹⁰

Çevreci anlayışın göstergesi olarak, 2005 yılında Hamburg'un muhtelif noktalarında bulunan yaklaşık 18.000 çöp kutusu, uyarı-sinyal ışıklarını hatırlatır biçimde canlı kırmızı renge boyanmış ve neredeyse hepsinin üzerine konuşma kutucuğu/balonu çizilmiştir.¹¹ Küçük çöp kutularını, konuşan bir birey gibi yansıtan bu tasarım, Hamburg'daki çevreci anlayışın özgün bir örneği olmakla birlikte, Almanya'nın Münster ve Berlin gibi bazı şehirlerinde ve Avusturya'da kısmen örnek alınmış, buralarda da benzer şekilde çöp kutuları tasarlanmıştır.¹² Fakat – makalenin sonundaki "Ekler" kısmında da görüleceği gibi – üzerindeki yazıları ve görselliği itibarıyla dikkat çeken bu küçük çöp kutusu tasarımı, hiçbir yerde Hamburg'daki kadar kentle bütünleşen bir görüntü arz etmez.

HAMBURG'UN ÇÖP KUTULARI VE ÇEVREDİLBİLİMSEL SÖYLEM

Hamburg'un küçük çöp kutuları üzerindeki yazılar, aşağıda analiz edileceği üzere, yerel-kültürel motiflerin yanı sıra genel anlamda Alman kültürü ve evrensel kavramlara göndermeler içeren, çevreyi korumaya yönelik mesajlar vermektedir. Kimi zaman güldüren, kimi zaman düşündürülen bu mesajlar, çevredilbilimin amaçlarına uygun şekilde, kent insanı ile atıklar arasında bir ilişki kurmakta, çevre bilincinin insanlara aşılması hususunda önemli bir rol oynamaktadır. Bu çalışmada örnek olarak seçilen 30 çöp kutusu yazısının söylem analizine şimdi geçebiliriz.

Hamburg'un küçük çöp kutularında bazen farklı kültür ve dillere göndermeler yapılmaktadır. Bazı çöp kutularındaki *Mülle Grazie!* ifadesi bu bağlamda dikkat çekicidir (Bkz. Ek 1). İtalyancada 'Çok teşekkürler!' anlamına gelen "*Mille Grazie!*" ifadesi, Almancada 'çöp' anlamına gelen "*Müll*" kelimesine referansla "*Mülle Grazie!*" biçiminde yazılarak bir nevi 'çöpler için çok teşekkürler' anlamı verilmek istenmiş ve bu kelime oyunuyla, birey gibi tasarlanan küçük çöp kutusunun, ona atılan çöplerden memnuniyet duyacağı ima edilmiştir. Başka bir dil ve kültür dünyasına referans örneği ise İspanyolcada 'Görüşürüz' anlamına gelen "*Hasta la vista*" ifadesinin kullanımında görülmektedir (Bkz. Ek 2). Bu İspanyolca ifade, herhangi bir söz oyunuyla değiştirilmeden, 'çöp/pislik parçası' manasındaki Almanca "*Dreckstück*" kelimesiyle birleştirilmiş (*Hasta la vista, Dreckstück!* 'Görüşürüz çöp parçası!'), böylece çöpi atan kişinin çöp kutusuyla kurduğu ilişkiye dikkat çekilmiştir.

Başka dile ait bir ifadeyle çöplerin, küçük kırmızı çöp kutularına atılmasının teşvik edildiği yaratıcı örneklerden biri de bazı çöp kutuları üzerindeki "*Stehe hier für Müll-to-go*" 'Burada al-götür atıkları/çöpleri için duruyorum' cümlesidir (Bkz. Ek 3). Evrensel dil niteliğine sahip İngilizcenin, pek çok dil ve kültür dünyasında olduğu gibi Almanca ve Alman kültür dünyası üzerinde de etkin konumda olması bir vakıadır. Bu bağlamda, bir yiyeceğin ya da içeceğin, satın alınan mekânda tüketilebileceği gibi paketle alınıp götürülebileceğine ilişkin İngilizcedeki "*for here or to go*" 'burada mı yoksa alıp götürmek üzere mi?' sorusundaki *to-go* (bu ifade yerine bazen *take away* de kullanılır)

¹⁰ <https://www.hamburg.com/residents/green>

¹¹ <https://www.nach-gedacht.net/bilderserien/hamburg-muelleimer/hamburg-muelleimer-sprueche.htm>

¹² <https://www.pfarre-st-andrae.at/predigten/rein-oder-unrein-ist-das-die-frage/>

ifadesi, 'çöp' manasındaki "Müll" kelimesiyle birleştirilmiş (*Müll-to-go*), böylece tüketim kültürü ve bu kültüre ait ifadelerin evrenselleşmesi nedeniyle bütün dünyaya mal olmuş bir İngilizce kelime, kutuya atılan çöplerin oradan alınıp götürüleceğini belirtmek üzere kullanılmıştır.

Hamburg'da sevimli, küçük bir birey gibi tahayyül edilen çöp kutularına yönelik sempatiyi güçlendirmek üzere bazı ifadelerin kullanıldığı da görülür. Örneğin, bazı çöp kutularındaki "*Hamburgs kleinste Müllkippe*" 'Hamburg'un en küçük çöp kovası' ifadesiyle (Bkz. Ek 4), Hamburg sokaklarındaki küçük çöp kutularının sevimliliklerine dikkat çekilmekte; halkın, çöp kutularını kullanmaları teşvik edilmektedir. Çöp kutularını sevimli, küçük bir birey gibi yansıtmaya ve böylece onları insanlara, kir ve pislik unsurları olarak değil, çevre temizliğini sağlayan sempatik nesnelere şeklinde göstermeye yönelik bir başka ifade de "*Wenn ich groß bin, werd' ich ein Container.*" 'Büyüdüğümde bir konteyner olacağım.' ifadesidir (Bkz. Ek 5). Küçük ve sevimli çöp kutusu, tıpkı bir çocuk gibi büyüyünce ne olacağını söylerken, çok daha büyük hacimlerde atık barındıran konteynerlere bir pislik nesnesi olarak bakılmaması gerektiği; bunların, küçük çöp kutuları gibi sevimli görülmeseler de temizlik işlevlerinden ötürü olumlu şekilde algılanmaları gerektiği mesajını vermektedir.

Halkın çöp kutularını kullanmalarına yönelik teşvik, adeta bir birey gibi düşünülen çöp kutusunun, çöpünü atacak kişiye samimiyetle yönelttiği "*Was Du heute kannst entsorgen,...*" 'Bugün ne atabilirsen,...' (Bkz. Ek 6) ibaresinde de görülmekte, böylece insanların, çöp kutularını düzenli olarak kullanmaları gerektiği mesajı verilmektedir. Çöp kutularından birindeki "*Hier Deine Sorgen einwerfen*" 'Endişeni/kederini buraya at' cümlesiyle (Bkz. Ek 7) ise insanın psikolojik bir durumu olan "endişe" ile "çöp" arasında yaratıcı bir bağ kurulmakta; kişinin, kendini rahatlatmak için psikolojik araçlarla endişelerinden kurtulmasına, adeta endişelerle dolu zihinsel çöp kutusunu boşaltmasına gönderme yapılmaktadır. İnsanın, elinin altındaki kirli nesnelere çöpe atarak onlardan kurtulması, şüphesiz temiz doğasına aykırı bir nesneden uzaklaşmasının vereceği psikolojik rahatlamanın yanı sıra, toplumsal bir görevi yerine getirmekten kaynaklanan bir rahatlamayı da sağlayacaktır.

Birey gibi tahayyül edilen çöp kutusu, başka bir örnekte de çöpü atacak kişiye "*Ich fress' Dir aus der Hand*" 'Senin elinden yiyorum/yemleniyorum' der (Bkz. Ek 8). Almandada metaforik olarak birine kayıtsız şartsız itaat etmeyi (onun bir nevi kölesi olmayı) belirten "*jemanden aus der Hand Fressen*" (Sadıkaj, 2009, s. 96, 99; Demir, 2021, s. 48-482) ifadesinden yararlanılarak çöp kutusunun, insanların atacağı çöplerle besleneceği söylenmekte, bir yandan da onlara olan bağımlılık vurgulanmaktadır. Çöp kutularının beslenmeye ihtiyaçlarının olduğu ve bu suretle insanlara bağımlı olmaları metaforu, bazı çöp kutularındaki "*Bitte füttern!*" 'Lütfen yem verin!' ifadesinde açıkça görülürken (Bkz. Ek 9), bazılarındaki "*Ich fühle mich so leer.*" 'Kendimi o kadar boş hissediyorum ki' ifadesiyle (Bkz. Ek 10), bu ihtiyaçların sadece maddi değil ruhsal da olabileceğini düşündürmektedir. Burada, çöp atılmadığı takdirde boş kalan çöp kutusunun, maddi anlamda aç kalacak olmasının yanı sıra insanda olduğu gibi yalnızlık ve hiçlik hissiyle içsel, duygusal bir boşluğa düşeceğine de işaret edilmektedir. Bir birey gibi tasarlanan çöp kutularından biri üzerinde de "*Wir sollten uns öfter sehen!*" 'Daha sık görüşmeliyiz!' ifadesi yer alır (Bkz. Ek 11). Bir kimsenin, sevdiği biriyle daha sık görüşme talebini hatırlatırcasına insanların çöp kutularını sıkça kullanmaları teşvik edilmektedir. Çöp kutuları, bazı örneklerde adeta bir işyeri gibi tasarlanmıştır.

“*Mich erreichen Sie auch außerhalb der Öffnungszeiten.*” ‘Çalışma saatleri dışında da bana ulaşabilirsiniz’ (Bkz. Ek 12) ve “*24 Stunden geöffnet*” ‘24 saat açık’ ifadeleri (Bkz. Ek 13), çöp kutularının bu kez birey olarak değil bir işyeri gibi addedildiklerini ve adeta 7/24 hizmet verdiklerini göstermektedir.

Çöp kutularında farklı metaforik ifadelerin yer alması da dikkatlerden kaçmaz. Örneğin, yasal ve ahlaki olmayan, “kirli” işler yapmayı belirten “*schmutzige Geschäfte machen*” ifadesi, “*Mache schmutzige Geschäfte*” ‘Pis (karanlık) işlerle uğraşıyorum’ (Bkz. Ek 14) olarak bazı çöp kutularına yazılırken, kirli işler yapmanın çöp atmak söz konusu olduğunda olumlandığı başka bir ibare şöyledir: “*Lass uns schmutzige Dinge tun!*” ‘Haydi kirli işler yapalım!’ (Bkz. Ek 15). Aynı çöp kutusunun diğer tarafındaki “*Bleib sauber, mein Hamburg!*” ‘Temiz kal Hamburg’um!’ ifadesi (Bkz. Ek 16), bu olumlamanın ne kadar akıllıca bir söylemle aktarıldığını gösterir. Zira olumlanan ve özendirilen “kirli iş”, Hamburg’un temizliğine katkı sunmakta; atıkları çöp kutusuna atan Hamburg sakinlerinin, kent temizliğinde üzerlerine düşen vatandaşlık görevlerini yerine getirmelerine gönderme yapılmaktadır.

Atıkların ortadan kaldırılması gerektiği, başka bir çöp kutusunda “*Das Dreckige muss ins Eckige!*” ‘Kirli olan, köşeliye’ ifadesiyle de vurgulanır (Bkz. Ek 17). Fakat burada, kirlilik/pislik kavramı olumlanmaz, aksine kirli olan her şeyin bu “köşeli” çöp kutularına atılarak ortadan kaldırılması ve böylece çevreye zararlı çöplerin def edilmesi gerektiğine dikkat çekilir. Çöp kutuları, asıl işlevleri olan kirlilik/pisliğin ortadan kaldırılması için hazırda beklemektedirler. Çöp kutularından birindeki “*Bin für jeden Dreck zu haben*” ‘Her türlü pis işe varım’ yazısı (Bkz. Ek 18), onların tam da bu işlevine işaret eder. Sokaklardaki küçük çöp kutularının işlevlerini, ancak insanların çöplerini onlara atmakla gerçekleştirebilecekleri, doğru ve toplumsal kurallara uygun olanın, insanların atıklarını çöp kutularına atmak olduğu “*Hinein, hinein, so soll es sein.*” ‘İçine, içine, doğrusu bu.’ yazısıyla da vurgulanır (Bkz. Ek 19). Burada *hinein* [hı'naɪn] ve *sein* [zaɪn] sözcüklerindeki ahengin, ibareyi daha sempatik ve akılda kalıcı kıldığını da belirtmek gerekir. Pis ve zararlı şeyleri, atıkları içine alan başka bir çöp kutusu üzerindeki “*Sauberkeit liegt in meiner Natur!*” ‘Temizlik benim doğamda var!’ yazısıyla (Bkz. Ek 20) ise bir taraftan kirlilikle özdeş görülen çöp kutusuyla çevre temizliğinin sağlandığına, dolayısıyla çöp kutularının temizlikle özdeşleştirilmesi gerektiğine, diğer taraftan temizliğin insan doğasının bir parçası olduğuna dikkat çekilmekte, insan-doğa-temizlik kavramlarının birbirlerinden ayıramayacak kavramlar olduğuna vurgu yapılmaktadır. Bunların dışında, yine bir kelime oyunuyla “*Herzlich Willkommen*” ‘(Yürekten) Hoş geldiniz’ ifadesindeki “*Will*” yerine “*Müll*” ‘çöp’ sözcüğünün kullanıldığı “*Herzlich Müllkommen!*” yazısı, Almancanın imkânlarından yararlanılmasına güzel bir örnek teşkil etmektedir (Bkz. Ek 21). Burada çöp kutusu, kendisine ziyaretçi gelmesinden memnuniyet duyan bir kişi gibi, atılan çöpleri sevinçle karşılamakta ve onlara adeta “Hoş geldiniz çöpler!” demektedir.

Çöp kutularındaki yazılarla, hayvan atıklarının sokaklara ya da park ve bahçelere gelişigüzel şekilde atılmamasına yönelik mesajlar verildiği de dikkatlerden kaçmaz. Zira, Alman toplumunun özellikle köpeklerle kurdukları yakın bağ çok iyi bilinmektedir. İnsanların köpeklerini dolaştırdıkları esnada, bunların bıraktıkları pislikleri çöpe atmamaları zaman zaman tartışma konusu hâline gelmiştir. Hamburg’da bu hususta ciddi bir duyarlılığın geliştiği söylenebilir. Köpek

atık torbalarının kullanılması, bunların en yakın çöp kutularına atılması ve çevreye zararlı plastik atıklardan mümkün olduğunca kaçınılması yönündeki teşvik ve çabaların yansımaları, bazı çöp kutularındaki, köpek atık torbasına gönderme yapan “*Haste mal 'ne Tüte Shit?*” ‘Bir torba pisliğin var mı?’ cümlesinde görülebilir (Bkz. Ek 22).

Yalnızca Hamburg’da değil genel itibariyle Almanya’da üzerinde titizlikle durulan konulardan biri de çöp kutularına atılacak atıkların ayrıştırılmasıdır. Özellikle geri dönüşüm süreci açısından yiyecek atıklarının kağıtlarla veya plastiklerle aynı çöp kutusuna atılmamasına ciddi hassasiyet gösterilmektedir. Bir çöp kutusu üzerindeki “*Dein Abfall hat Potenzial bei mir!*” ‘Atığının/çöpünün bende geleceği (istikbali) var!’ ibaresiyle (Bkz. Ek 23) bu duruma dikkat çekilmektedir. Buradaki “*Potenzial*” kelimesi, atıkların çöp kutularına atılmakla ömürlerini tamamlamadıklarına, bazı atıkların geri dönüşümle kullanıma yeniden kazandırılma potansiyeline yani istikbale sahip olduklarına işaret etmek için bilinçli seçilmiş ve böylece insanların geri dönüşümü hesaba katarak atıklarını mutlaka çöp kutularına atmaları gerektiği vurgulanmıştır. Atıkların ayrıştırılmasına yönelik farkındalık oluşturma amacı, “*Ich will keine Schokolade, ich will lieber das Papier.*” ‘Çikolata istemiyorum, kâğıdı tercih ediyorum.’ ifadesinde de görülebilir (Bkz. Ek 24). Bu ifade ayrıca, Alman oyuncu ve şarkıcı Trude Herr tarafından söylenen ve özellikle 1960’larda popüler olan “*Ich will keine Schokolade (ich will lieber einen Mann)*” şarkısını akıllara getirmektedir ki bu, çöp kutularındaki yazılarda Alman dilinin imkânlarından yararlanılması kadar Alman popüler kültür unsurlarına çağrışımlar yapıldığına da iyi bir örnektir.

Popüler kültür unsurlarının kullanımını konusundaki dikkat çekici ve başarılı örneklerden biri de İngilizce “*You’ll never waste alone!*” ‘Asla tek başına atmayacaksın!’ cümlesidir (Bkz. Ek 25). Bu yazıda, dünyaca bilinen “*You will never walk alone*” ‘Asla yalnız yürümeyeceksin’ adlı İngiliz şarkısına gönderme yapıldığı aşikârdır. İngiltere’nin köklü futbol kulüplerinden biri olan Liverpool’un taraftarlarının 1963 yılından beri adeta takım marşı olarak benimsediği bu parça, COVID-19 sürecinde sağlık çalışanlarına destek amaçlı olarak da sıkça söylenmiştir (Hart, 2013 ve BBC, 2020). Hamburg’un bazı çöp kutularına “*You will never walk alone*” şarkısına göndermeyle “*You will never waste alone*” yazılması, Hamburg ve Liverpool kentleri arasındaki özel bağla da ilgilidir. Birisi İngiltere’nin, diğeri Almanya’nın dünya ile bağlantısında önemli role sahip bu iki liman kenti, 1960’larda gençliğin idolü olmuş Liverpool kökenli İngiliz rock müzik grubu *The Beatles* aracılığıyla da özel bir bağa sahiptir. Zira grup, dünyaca üne kavuşmadan önce Ağustos 1960-Mayıs 1962 tarihleri arasında Hamburg’da sahne almıştır (Halpin, 2018, s. 2-3). Dolayısıyla *The Beatles*’in ortaya çıkışında Hamburg’un apayrı bir yeri vardır ve bunun vurgulanması amacıyla da grubun sahne aldığı Hamburg’un eğlence merkezi St. Pauli semtinde, *Beatles Platz* (Beatles Meydanı) bulunmaktadır. Liverpool’a ait bir şarkının sözlerinin Hamburg’un çöp kutularına yazılmak üzere uyarlanması, uluslararası bağlantıya sahip, evrensel nitelikli popüler kültürel öğelerinin söylem açısından ne kadar başarılı şekilde kullanılabileceğini de göstermektedir.

“*Ich will keine Schokolade (ich will lieber einen Mann)*” ve “*You will never walk alone*” örnekleriyle popüler müziklere çağrışım yapılırken çöp kutularının, klasik müzik temelinde sevimli kılındığı örneklere de rastlanmaktadır. Nitekim “*Hier spielt die 9. Sinfonie in d-Moll*” yazısı buna iyi bir örnek teşkil eder (Bkz. Ek 26). Burada, ünlü Alman besteci Ludwig van Beethooven tarafından bestelenen

(Op. 125) *d-Moll* 9. Senfoninin zikredilmesinin yanı sıra bir müzik terimi olan *d-Moll* (İngilizce *d-minor*), Almandaca ‘çöp’ manasına gelen ‘*Müll*’ sözcüğüne referansla *d-Müll* şeklinde yazılmıştır. Bu çöp kutusundaki “*d-Müll*” ibaresi, bir yandan da ‘*d*-grubuna ait çöp’¹³ manasıyla atıkların gruplandırılması ve ayrıştırılmasına dikkat çeker. Dolayısıyla birden fazla çağrışıma olan bu çöp kutusunda başarılı bir kelime oyunu yapılarak “Burada Beethoven’ın 9. Senfonisi çalıyor” gibi bir anlamın verilmek istendiği söylenebilir. Bu kelime oyunu, çöp kutusunun bulunduğu yer ile daha da anlamlı hâle gelmiştir. Zira bu çöp kutusu, Hamburg’un Elbe Nehri kıyısındaki liman bölgesinde bulunan ve kentin simgelerinden biri olan görkemli konser salonu *Elbphilharmonie* civarındaki bir noktaya yerleştirilmiştir. Ayrıca bu yazı, Hamburg’daki diğer çöp kutularında görülen konuşma kutucuğu/balonu yerine, *Elbphilharmonie*’nin mimarisini çağrıştıran bir tasarım içinde yer almaktadır. *Elbphilharmonie*’den bahsetmesi dolayısıyla benzer biçimde yazılmış olan başka bir çöp kutusunda ise “*Danke, dass Sie für diese neue Attraktion nach Hamburg gekommen sind. Bitte beachten Sie auch die Elbphilharmonie.*” ‘Bu yeni etkinlikten/eğlenceden/şenlikten dolayı Hamburg’a geldiğiniz için teşekkürler. *Elbphilharmonie*’ye de bir göz atmanızı tavsiye ederiz’ ifadesine rastlanır (Bkz. Ek 27). Kentin *Elbphilharmonie*’ye daha uzak noktalarında görülebilecek bu çöp kutusu yazısıyla, kente gelen turistlerin dikkati hem Hamburg’un bu sevimli küçük çöp kutularının özgünlüğüne ve kentteki çevre duyarlılığına çekilmekte, hem de turistler, kentin adeta sembolü olmuş bir yapıyı ziyaret etmeye teşvik edilmektedirler.

Hamburg’un çöp kutularındaki yazılarda kente özgü hususlar, halk kültürü ve edebiyat temelli göndermelerle de karşılaşmak mümkündür. Avrupalı birçok milyonerin yaşadığı kent olma özelliğiyle de bilinen Hamburg’un bu yönüne bir çöp kutusunda dikkat çekilmiş, “*Kim milyoner olmak ister?*” adlı bilgi yarışmasının Almandaca olan “*Wer wird Millionär?*” ifadesi, yukarıdaki bazı örneklerde de görüldüğü üzere (Bkz. Ek 1, Ek 21, Ek 26) ‘çöp’ manasındaki “*Müll*” sözcüğüne referansla ve yine ustaca bir söz oyunu ile “*Wer wird Müllionär?*”¹⁴ şeklinde yazılmıştır.¹⁵

Hamburg, dini inanç ve pratikler açısından insanların görece duyarlı olmadıkları bir kent olarak bilirse de Hristiyan kültürü temelli bir ifadenin bir çöp kutusuna yazılması dikkatlerden kaçmaz: “*Geben ist seliger als nehmen.*” (Bkz. Ek 28). Bu ifade aslında *Yeni Ahit*’in “Elçilerin İşleri Bölümü”nde (20:35) geçen, hayır işlerini teşvik edici nitelikte ahlaki mesaj içeren ve İsa’ya atfedilen “*Geben ist seliger als nehmen*” ‘Verme almaktan daha kutsaldır’ ayetidir¹⁶. Bu ayet, bir özdeyiş olarak günlük dile de yerleşmiştir. Böylece kişinin, atıklarını çöpe atarak doğanın korunmasına katkı sağlamak suretiyle bir nevi hayır işlediği ve ahlaki bir üstünlük edindiği vurgulanır. Bu makalede, söylem analizini yapmak üzere Hamburg çöp kutuları üzerindeki yazılardan seçtiğimiz son örnek

¹³ Almanya’da, hastane atıklarının *A-Abfall*, *B-Abfall*, *C-Abfall*, *D-Abfall*, *E-Abfall* (*Abfall* ‘Atık’) olarak sınıflandırılması ve bu grupların hangi tür atıkları ihtiva ettiğine dair bkz. <https://www.fachkraefteschmiede.de/news/detail/krankenhausabfaelle-abfallarten-in-krankenhaeusern-und-anderen-einrichtungen-des-gesundheitswesens/>

¹⁴ “*Wer wird Müllionär?*”, aynı zamanda *Stiftung Naturschutz Berlin* tarafından finanse edilen, birleşik ortaöğretim okulu (*Integrierte Sekundarschule*) öğrencilerinin medya araçlarından istifade ederek çöple ilgili bilgi yarışmaları hazırlayıp animasyonlar, tiyatro oyunları ve reklam klipleriyle çevre sorununa dikkat çektikleri on aylık bir projenin de adıdır. Ayrıntılı bilgi için bkz. (ufafabrik, 2024).

¹⁵ Bizzat rastlayamadığım için fotoğrafı tarafıma çekilemeyen bu çöp kutusu ve üzerindeki yazı için bkz. <https://elmaaltshift.com/hamburgdan-sokak-reklamleri/>

¹⁶ <https://www.bibleserver.com/search/LUT/geben%20ist%20seliger>

ise “*Rein oder nicht rein? Das ist keine Frage!*” ‘İçeri mi değil mi? Bu sorgulanamaz bile.’ ifadesidir (Bkz. Ek 29). Burada, dünyaca ünlü İngiliz oyun yazarı William Shakespeare’in *Hamlet (The Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark)* oyunundaki meşhur “*To be or not to be, that is the question*” ‘Olmak ya da olmamak, işte bütün mesele bu’ ifadesi temel alınmak suretiyle bir kelime oyunu yapılmıştır. Nitekim *Hamlet*’teki ifadenin Almancasının “*Sein oder nicht sein, das ist hier die Frage*” olmasından bu kelime oyunu çok daha iyi anlaşılacaktır. *Rein* sözcüğünün ‘içeri’ manasının yanı sıra ‘temiz (saf)’ manasına gelmesi de başka bir kelime oyunu olarak dikkat çeker ve verilmek istenen mesajı daha etkili kılar. Bu yazıyla, *Hamlet*’te insanın varoluşunun sorgulandığı meşhur ifadeye gönderme yapılarak, aslında çöp kutularının varlığının hayati önemine dikkat çekilmekte, atıkları çöp kutusuna atmanın tereddüt edilecek bir şey olmadığı ve insanların mutlak surette çöplerini kutulara atmaları gerektiği vurgulanmaktadır.

SONUÇ

Bu makalenin ilk bölümünde, çevredilbilim kavramı ve gelişimi ana hatlarıyla değerlendirilmiş, daha sonra dilin imkânlarından istifade etmek suretiyle topluma çevre bilincinin nasıl aşılanabileceği, Hamburg’daki çöp kutusu yazılarının analiziyle gösterilmeye çalışılmıştır. Almanya’nın en yeşil kenti olarak bilinen Hamburg, Almanya’da siyasi açıdan yaklaşık 50 yıllık geçmişe sahip güçlü bir ekolojik hareket olan *Die Grünen* (Yeşiller)’in etkisinin yoğun şekilde hissedildiği bir kent olmanın yanı sıra, ekolojiyi öne çıkaran, sürdürülebilirlik ve geri dönüşümü vurgulayan, iklim krizine karşı tedbirler almayı ve geliştirmeyi hedefleyen, ekosistemin korunmasına yönelik hazırlanan toplumsal projelerle ayrı bir önemi haizdir. 2005 yılında yaklaşık 18.000 çöp kutusunun canlı kırmızı renge boyanıp üzerlerine, çevreye dair ifadelerin yazılması suretiyle Hamburg, başarılı bir projeye daha imza atmıştır. Bu çöp kutuları üzerindeki kısa, öz ve çarpıcı ifadeler, belli kelime oyunları popüler kültür unsurları, edebiyat, sanat, müzik ve gündelik hayattan örnekler içermekte, böylece insanlar çöp kutularını kullanmaya teşvik edilmektedir. Birbirinden farklı pek çok örneğe rastlamış olsak da sınırı aşacağı düşüncesiyle bu çalışmanın örneklemini – çalışma sonundaki “Ekler” kısmında da görüleceği üzere – otuz çöp kutusu yazısı oluşturmuştur. Kimi zaman güldüren kimi zaman düşündüren bu yazılar, çevre bilincini oluşturmak üzere dilden ne surette istifade edilebileceğini Hamburg örneğiyle gösterir. Böylesi bir farkındalığı oluşturmak ve ekolojik mesajlar vermek üzere köklü bir geçmişi, edebiyatı ve birikimi olan Türkçenin zenginliklerinden de istifade edilebileceği muhakkaktır. Bu çalışma, çevredilbilim çalışmalarının Türkiye’de henüz emekleme aşamasında olduğu hesaba katılırsa, Türkçenin ekolojik mesajlar iletme imkânlarına dair araştırmacılara ciddi bir fikir verecektir şüphesiz.

KAYNAKÇA

- Aksan, Doğan (1977). *Her Yönüyle Dil (Ana Çizgileriyle Dil Bilim)*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Alexander, Richard & Stibbe, Arran (2014). “From the analysis of ecological discourse to the ecological analysis of discourse”. *Language Sciences*, 41, s. 104-110.
- Angelov, Angel G. (2017). “New Paradigm, New Horizons: From Sociolinguistics to Ecolinguistics”. Emilia Slavova, Bozhil Hristov vd. (Ed.). *New Paradigms in English Studies: Language*,

- Linguistics, Literature and Culture in Higher Education, Selected Papers from the Conference held at Sofia University*. Sofia: "St. Kliment Ohridski" University Press, s. 154-166.
- Aşkın Balcı, Hülya (2019). "Etkileşim Dilbilimi ve Toplumdilbilim". *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, C. 12, S. 68, s. 45-55.
- Balcı, Tahir (2005). "'Çevremdilbilim'e Doğru". 17.07. 2024 tarihinde şu adresten alındı: https://www.academia.edu/40991113/ÇEVREDİLBİLİME_DOĞRU.
- Boz, Erdoğan (2013). "Dillerin Kaybolması ve Çevre Dil Bilimi", *Türk Dili Dil ve Edebiyat Dergisi*, S. 746, s. 60-63.
- Burchell, John (2002). *The Evolution of Green Politics: Development and Change Within European Green Parties*. Earthscan Publications Limited: London.
- Carter, Neil (2018). *The Politics of the Environment: Ideas, Activism, Policy*. Third Edition. Cambridge: Cambridge University Press.
- Couto, Hildo Honório do (2014). "Ecological approaches in linguistics: a historical overview". *Language Sciences*, 41, s. 122-128.
- Çolak, Gülcan (2019). *Toplumdilbilimi: Toplumsal Cinsiyet ve Dil*. İstanbul: Bilge Kültür Sanat.
- Demir, Kemal (2021). "Analysis of the Concept of "Hand" in Idioms in Turkish and German with Conceptual Metaphor Analysis Method and Its Pedagogical Implications". *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 25, s. 477-484.
- Fill, Alwin (1996). *Sprachökologie und Ökoluistik: Referate des Symposions an der Universität Klagenfurt, Oktober 1995* (Hrsg.), Tübingen: Stauffenburg Verlag.
- Fill, Alwin (2018a). "Ecolinguistics: Its Origins and its Evolution in the 21st Century". *Revista de Letras - Centro de Humanidades Universidade Federal do Ceará/UFC - Fortaleza-CE*, S. 37, C. 2, s. 7-23.
- Fill, Alwin (2018b). "Introduction". Fill, Alwin & Penz, Hermine (Ed.). *The Routledge Handbook of Ecolinguistics*. New York: Routledge, s.1-7.
- Halliday, Michael A. K. (2001). "New Ways of Meaning: The Challenge to Applied Linguistics," Alwin Fill and Peter Mühlhäusler (Ed.). *The Ecolinguistics Reader: Language, Ecology and Environment*. London and New York: Continuum, s. 175- 202.
- Halpin, Brooke (2018). *Experiencing the Beatles: A Listener's Companion*. Lanham: Rowman & Littlefield.
- Hart, Simon, "Anfield's 50 years of never walking alone", 25 Ekim 2013. 19.08.2024 tarihinde şu adresten alındı: <https://www.independent.co.uk/sport/football/news/anfield-s-50-years-of-never-walking-alone-8905022.html>
- Haugen, Einar (1972). *The Ecology of Language*. Selected and Introduced by Anwar S. Dil. Stanford: Stanford University Press.
- İmer, Kâmile (1987). "Toplum Dil Bilimin Kimi Kavramlarına Kuramsal Bir Bakış ve Dil Türleri". *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Dergisi*, C. 31, S. 1-2, s. 213-230.
- Jefferies, Matthew (2011). *Hamburg: A Cultural & Literary History*. Signal Books: Oxford.
- Makkai, Ádám (1993). *Ecolinguistics: towards a new paradigm for the science of language?*. London: Pinter Publishers.

- Miçoğulları, Mehmet (2021). "Çevre Dil Bilimi Bağlamında David Crystal'ın 'Dillerin Katli' Eseri Üzerine Bir Analiz", *USBAD Uluslararası Sosyal Bilimler Akademi Dergisi*, Yıl 3, S. 5, Nisan, s. 462-487.
- Öztürk Dağabakan, Fatma (2019). *Toplumdilbilim*. Konya: Çizgi Kitabevi Yayınları.
- Probst, Lothar (2007). "Bündnis 90/Die Grünen (Grüne)". Frank Decker & Viola Neu (Ed.) *Handbuch der deutschen Parteien*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften. s. 173-188.
- Ruijie, Zhang & Wei, He (2018). "Ecolinguistics and Ecosophy: For a Harmonious Relationship Between People and Place Through the Intermediate Medium of Language". *Linguistics and the Human Sciences*, C. 14, S. 3, s. 261- 297.
- Sadikaj, Sonila (2009). "Metaphorische Konzepte in Hand-Somatismen des Deutschen und Albanischen. Eine vergleichende Untersuchungim Lichte der kognitiven Linguistik". *Acta Facultatis Philosophicae Universitatis Ostraviensis / Studia Germanistica*. C. 4, S. 5, s. 83-111.
- Salzinger, Kurt (1979). "Ecolinguistics: A radical behavior theory approach to language behavior". Doris Aaronson & Robert W. Rieber (Ed.). *Psycholinguistic Research: Implications and Applications*. Hillsdale: New Jersey, Lawrence Erlbaum Associates.
- Schuppert, Fabian (2011). "Hamburg". Nevin Cohen (Genel Ed.). *Green Cities: An A- to Z Guide*. London: Sage Publications.
- Stanlaw, James (2020). "Ecolinguistics", *The International Encyclopedia of Linguistic Anthropology*. s. 1-2. 20.06.2024 tarihinde şu adresten alındı: <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/full/10.1002/9781118786093.iela0110>
- Stibbe, Arran (2021). *Ecolinguistics: Language, Ecology and the Stories We Live By*. 2nd Edition, London: Routledge.
- Trampe, Wilhelm (1990). *Ökologische Linguistik: Grundlagen einer ökologischen Wissenschafts und Sprachtheorie*. Opladen: Westdeutscher Verlag.
- Trudgill, Peter (2000). *Sociolinguistics: An Introduction to Language and Society*. London: Penguin Books, Fourth Edition.
- van Haute, Emilie (Ed.). (2016). *Green Parties in Europe*. New York: Routledge, 1st Edition.
- Voegelin, Charles F. ve Voegelin, Florence M. (1964). "Languages of the World: Native America Fascicle One". *Anthropological Linguistics*. C. 6, S. 6, s. 1- 149.
- Wang, Jiayu; Guangyu, Jin ve Wenhua, Li (2023). "Changing Perceptions of Language Language in Sociolinguistics". *Humanities and Social Sciences Communications*, 10 (1): 91, s. 1-9.
- Wilhelm Trampe, *Ökologische Linguistik: Grundlagen einer ökologischen Wissenschafts und Sprachtheorie*, Opladen, Westdeutscher Verlag, 1990.
- Zhou, Wenjuan (2021). "Ecolinguistics: A half-century overview". *Journal of World Languages*. 7, 3, s. 461-486.

İNTERNET KAYNAKLARI

<https://www.ecolinguistics-association.org> (Erişim tarihi: 02.06.2024)

“Hamburger Hafen ist nur noch Nummer drei in Europa”, Spiegel, 10.02.2016.
<https://www.spiegel.de/wirtschaft/unternehmen/hamburg-hafen-ist-nur-noch-nummer-drei-in-europa-a-1076645.html> (Erişim tarihi: 27.07.2024)

<https://hamburg-business.com/en/news/hamburg-wins-green-city-year-design-award>, 19 Nisan 2021. (Erişim tarihi: 02.07.2024)

<https://www.hamburg.com/residents/green/green-network-18996> (Erişim tarihi: 18. 07. 2024)

<https://www.gds.earth/destination/Hamburg/2023/> (Erişim tarihi: 18. 07. 2024)

<https://www.hamburg.com/residents/green> (Erişim tarihi: 19. 07. 2024)

<https://www.nach-gedacht.net/bilderserien/hamburg-muelleimer/hamburg-muelleimer-sprueche.htm> (Erişim tarihi: 30.07.2024).

<https://www.pfarre-st-andrae.at/predigten/rein-oder-unrein-ist-das-die-frage/> (Erişim tarihi: 19.07.2024).

<https://www.bbc.com/news/entertainment-arts-52068546> (19.08.2024).

<https://www.ufafabrik.de/de/18007/umweltbildung-wer-wird-muellionaer.html>, “Umweltbildung: Wer wird Müllionär?”, 7 Ağustos 2024. (Erişim tarihi: 01.09.2024)

<https://elmaaltshift.com/hamburgdan-sokak-reklamлари/> (Erişim tarihi: 18.07.2024)

<https://www.bibleserver.com/search/LUT/geben%20ist%20seliger> (Erişim tarihi: 01.08.2024)

<https://kutsakitap.info.tr/?q=elc%2020:%2035-38> (Erişim tarihi: 01.08.2024)

<https://www.fachkraefteschmiede.de/news/detail/krankenhausabfaelle-abfallarten-in-krankenhausern-und-anderen-einrichtungen-des-gesundheitswesens/> (Erişim tarihi: 13.08.2024)

EKLER



Ek 1



Ek 2



Ek 3



Ek 4



Ek 5



Ek 6



Ek 7



Ek 8



Ek 9



Ek 10



Ek 11



Ek 12



Ek 13



Ek 14



Ek 15- Ek 16



Ek 17



Ek 18



Ek 19



Ek 20



Ek 21



Ek 22



Ek 23



Ek 24



Ek 25



Ek 26



Ek 27



Ek 28



Ek 29

Osmanlı Şiirinde Sözcük Oyunlarının Dilbilimsel Unsurları: Bâkî Dîvânı'ndan Örnekler

DR. BAHAR YILMAZ*

Öz

Dilin önemli bir malzemesi olan eş adlı, eş sesli, eş yazımlı, çok anlamlı, yakın adlı kelimeler; gündelik dil ya da gündelik dil dışında önemli işlevlere sahip olabilmektedir. Söz konusu kelimeler, özellikle mizahî içerik üretmek amacıyla sinema, reklam, edebiyat vb. alanlarda kullanılabilir. Kelimelerin farklı anlamlarının bir ifade içinde kullanılması, sözcük oyunu yapıldığının göstergesidir. Sözcük oyunları, temel olarak mizahî amaçlarla kullanılsa da farklı işlevler de üstlenebilmektedir. Mizahî işlev dışında bazı şair ve yazarlar, okuyucuya estetik zevk vermek ya da söz ustalığını göstermek için sözcük oyunlarına başvurabilmektedir. Söz sanatlarının yoğun olarak yer aldığı Osmanlı şiirinde ise sözcük oyunlarına dayalı olarak yapılan tevriye, kinaye, cinas, müşakele, ihâm-ı tenasüp, ihâm-ı tezat gibi sanatları kullanabilmek önemli şairlik göstergelerindedir. *Bâkî Dîvânı* örnekleme üzerinden Osmanlı şiirindeki sözcük oyunlarının dil bilimsel unsurlarını ele alan bu çalışma, belagat ve dil bilimi arasındaki ilişkiyi ortaya koymak için hazırlanmıştır. Bâkî'nin şiir dilini kullanırken başvurduğu dil bilimsel unsurlar, şairin söz söyleme becerisini göstermede önem arz etmektedir. Bu çalışmada şairin kullanmış olduğu sözcük oyunlarının dil bilimsel unsurları; eş adlı, eş sesli, eş yazımlı, çok anlamlı, yakın adlı, eksik kapsamlı olarak çeşitli kategorilere ayrılarak incelenmiştir. Sözcük oyunlarını belirlemek için şairin *Dîvânı*'ı taranmış ve konuya örnek teşkil edebilecek beyitler seçilerek yukarıda sıralanmış kategorilere bağlı olarak incelenmiştir.

Anahtar sözcükler: Osmanlı şiiri, Bâkî Dîvânı, dil bilimi, anlam bilimi, sözcük oyunları

LINGUISTIC COMPONENTS OF PUNS IN OTTOMAN POETRY: EXAMPLES FROM BAKI'S DIVAN

Abstract

Homonyms, homophones, homographs, polysemous words, and paronyms, which are key elements of language, can serve important functions both in everyday language and beyond. These elements are often used in fields such as cinema, advertising, and literature, particularly for creating humorous content. The use of multiple meanings of words in a single expression is an indication of a pun. While puns are primarily used for humorous purposes, they can also serve other functions. One of the most notable of these is their creative use by literary figures. Beyond their comedic value, some poets and authors turn to puns to demonstrate their mastery of language or to offer aesthetic enjoyment to the reader. In Ottoman poetry, where rhetorical devices are heavily employed, the ability to use literary techniques based on puns—such as tawriye, cinas,

* Mardin Artuklu Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Eski Türk Edebiyatı Ana Bilim Dalı,
E-posta: baharyilmaz@artuklu.edu.tr, ORCID: 0000-0001-5645-7489

Gönderim tarihi: 4 Eylül 2024

Kabul tarihi: 15 Aralık 2024

müşakele, ihâm-ı tenasup, and ihâm-ı tezat—serves as an important marker of poetic skill. This study, which explores the linguistic elements of puns in Ottoman poetry through the example of Bâkî's *Dîvân*, aims to highlight the relationship between rhetoric and linguistics. The linguistic features Bâkî uses in his poetry are crucial in showcasing his poetic skill. In this study, the linguistic elements of the puns employed by the poet are categorized into various groups, including homonyms, homophones, homographs, polysemy, paronyms, and zeugma. To identify the puns, Bâkî's *Dîvân* was analyzed, and relevant couplets were selected as examples to be examined according to the categories listed above.

Keywords: Ottoman poetry, Bâkî's *Dîvân*, linguistics, semantics, puns

GİRİŞ

Dil, insanlar arasında etkileşimi sağlamada birinci derecede öneme sahiptir. Etkileşimin en önemli yönü olarak iletişimin gerçekleşmesi için gönderici ve alıcının aynı dili konuşması gerekmektedir. Bu dil ister sözlü ister yazılı isterse de işaret dili olsun her iki taraf da kullanılan dil sistemini doğru bir şekilde yorumlayarak anlamlandırmalıdır.

İnsanlar arasında kullanılan dil; yazı dili, konuşma dili, gündelik dil, edebî dil, akademik dil gibi pek çok şekilde kendini gösterebilmektedir. Dilde göndericiden alıcıya ulaşacak mesaj, kullanıldığı bağlama göre şekillenebilmektedir. Bu sebeple ailede, arkadaş çevresinde, devlet dairesinde, ofiste bizden konum bakımından yüksek bir kişinin karşısında kullanacağımız dil farklılık gösterecektir. Mesaj aynı olsa bile aktarım yönüyle değişkenlik arz edecektir. Çalışmanın konusu olan sözcük oyunları da insanlar arası etkileşimde değişik fonksiyonlar üstlenebilmektedir.

Gündelik dilde kullanılan sözcük oyunlarının birincil işlevi, çoğu zaman gülmece ya da mizah olarak karşımıza çıkmaktadır. Gündelik dilin yer aldığı edebî eserler ya da günlük konuşma diline dönüşebilen sinema dilinde de çoğu zaman söz konusu işlev görülebilir. Kemal Sunal'ın meşhur filmlerinden biri olan *Korkusuz Korkak*'taki aşağıdaki konuşma sözcük oyununun gülmece işlevinin bir örneğidir:

Memur: Ölüme resmen meydan **okudu**. Mülayim Abi, helal olsun!

Bombacı Mülayim: **Okurum** arkadaş, sırası gelince o bana rahmet **okutacak**.

Sinema dilinden alınan yukarıdaki örnekte “okumak” kelimesi üzerinde sözcük oyunu yapılmıştır. “Meydan okumak” ve “rahmet okutmak” ifadelerinde geçen “okumak” sözcükleri birbirinden farklı anlamlar ifade edecek şekilde ustaca kullanılmıştır. Alıcının zihni, ince bir zekâ transferiyle okumak sözcüğünün her iki anlamı arasında geçiş yapmaktadır. Sinema dilindeki bu örneğin benzerlerini, çok rahat gündelik dilde de görebilmek mümkündür.

Sözcük oyununun mizahî işlevi, edebî eserlere de yansiyabilir. Özellikle Osmanlı dönemi Türk edebiyatında mizahın; *Harnâme* ve *Şikayetnâme* gibi nesir örneklerinde sosyal düzensizlik ve adaletsizliğe işaret eden bir üsluba, *Mesnevi*'de öğüt ve ders verici bir hocaya, Nef'i'nin kaleminde yıkıcı bir silaha, beyitlerde ustaca işlenmiş söz sanatlarına ve letâifnâmelerde güldürücü bir şakaya dönüştüğü görülür (Yalçınkaya ve Yılmaz, 2020, ss. 49-50). Bununla birlikte Mehmet Yalçınkaya

(2020), bir başka çalışmasında dil dizgesiyle oluşturulan komik öğelere de yer vermiş ve işlevsel komikliğin oluşturulmasında eş adlılık, çok anlamlılık ve müşakele gibi söz oyunlarından bahsetmiştir. Yalçınkaya'nın müşakele örneği olarak kullandığı aşağıdaki alıntı, sözcük oyununun edebî dilde üstlendiği mizah işlevine bir örnektir:

- Bir öpücükten **ne çıkar**, he güzelim?

-**Göz çıkar, kan çıkar**. Birazdan abim gelince daha **neler çıkacağını** sana ayrıntılı ve uygulamalı bir şekilde anlatır.

Çalışmanın konusunu oluşturan sözcük oyununun ne olduğunu anlamak için öncelikle sözlüklere bakmak gerekir. İngilizce "wordplay" olarak bilinen sözcük oyununu *Oxford Dictionary*,¹ "zeki ve esprili bir şekilde özellikle iki anlama gelen ya da aynı şekilde sesletilen farklı kelimeleri kullanarak şaka yapmak"; *Cambridge Dictionary* de "özellikle zeki bir şekilde kelimelerin anlamlarıyla ilgili şaka yapma aktivitesi" olarak tanımlar. Her iki sözlük tanımında da kelimelerin anlamları üzerinde yapılan bir işlem söz konusudur. Sözcük oyununun isimsel, şekilsel ya da sesletimsel olarak aynı; ancak anlam olarak farklılık ifade eden kelimelerle yapılan biçimi İngilizcede "pun" olarak isimlendirilmektedir. Pun, Osmanlı şiirinde cinas ya da tevriye olarak adlandırılabilir. "Pun" ile ilgili tanımlar da "wordplay" ile benzerlik taşımaktadır.

Sözcük oyunu aslında dil bilimin anlam yönüyle ilgilidir. Bundan dolayı anlam bilim (İng. semantics) başlığı altında değerlendirilmektedir. Dil bilimiyle ilgili çalışmalardan hareketle sözcük oyunu kavramıyla ilgili genel olarak aşağıdaki gibi tanımlamalar yapılmıştır:

Yule (2010, s. 121), anlam bilimiyle ilgili olarak eş adlılık, eş seslilik ve çok anlamlılıktan bahseder ve bu üçüyle ilgili anlamsal ilişkilerden sözcük oyununun ortaya çıktığını belirtir. Çalışmanın ilerleyen bölümlerinde detaylı bir şekilde tanımlanmış olan eş adlılık (İng. homonymy), eş seslilik (İng. homophony), ve çok anlamlılık (İng. polysemy) farklı anlamlara gelen ancak benzer olarak sesletilen ya da yazılan kelimelerdir. Attardo, sözcük oyunlarının kelimelerin işaret ve anlam yönlerini içeren bir olgu olduğunu; konuşma, yazı, grafik ya da işaret dilinde kullanabileceğini belirtir. Eş adlılık, benzer/yakın adlılık, eş seslilik, eş yazımlılık ifade eden kelimelerle sözcük oyunu yapıldığını dile getirir (1994, ss. 109-111). Henri Bergson, kelime oyununun (İng. Pun) iki bağımsız anlamı olan ancak görünüm olarak aynı olan iki kelimenin yer aldığı cümle veya ifadede gerçekleşeceğini belirtir (Augarde, 2003'den akt. Giorgadze, 2014, s. 272).

Tanımlardan anlaşıldığı üzere sözcük oyunu; isimsel, şekilsel ya da sesletimsel olarak birbiriyle aynı ya da benzerlik gösteren kelimelerin iki farklı anlama gelecek şekilde kullanılmasıyla gerçekleşmektedir. Tanımlar, genellikle sözcük oyunun gülmece amaçlı kullanıldığını belirtse de sözcük oyunları, sözün etkisini artırmak ya da okuyucuda estetik zevk uyandırmak amaçlı da kullanılmaktadır. Thaler, sözcük oyunuyla ilgili 19 işlev sıralar. Bu işlevler arasında "alıcıya estetik zevk vermek", "dil kullanımında yaratıcılık kabiliyetini sergilemek"; mizahî işlevden sonra ikinci ve üçüncü sırada yer alır (2016, ss. 51-52).²

¹ Çalışmada kullanılan İngilizce çevrim içi sözlükler, *Oxford Learners' Dictionaries*, *Cambridge Dictionary* ve *Online Etymology Dictionary*'dir. Çalışmadaki İngilizce terimler için bu kaynakların ilgili maddelerine bakınız.

² Çalışma, sözcük oyunlarının söz söyleme kabiliyetini gösterme ya da okuyucuda estetik zevk uyandırma işlevine yoğunlaşmış olduğu hâlde giriş bölümünde sözcük oyunlarının mizahî işlevine değinilmesindeki amaç, sözcük

Osmanlı şiirinde tevriye, iham, iham-ı tenasüp, iham-ı tezat, cinas ve müşakele gibi adlarla anılan sanatların hepsi aslında birer sözcük oyunu örneğidir ve belirli dil bilimsel teknikler aracılığıyla gerçekleşmektedir. En genel tanımıyla tevriye, kelimenin yakın anlamının söylenip uzak anlamının kastedilmesidir (Sekkâkî, Çev. 2017, s. 596; Bulut, 2015, s. 95; Yılmaz Orak, 2013, s. 302; Saraç, 2015, s. 207). Kinaye ise sözcüğün mecaz ve gerçek anlamlarının birlikte kullanılmasıyla ilgilidir. Ancak belagat kitaplarında sözcüğün mecaz ve gerçek anlamlarının birlikte kullanılmasının tevriye olabileceği görüşü de yer almaktadır ve bazı edebiyat araştırmacıları için bu kullanım tevriye olarak adlandırılmaktadır (Coşkun, 2007). Sözcük oyunuyla ilgili diğer önemli bir sanat cinastır. Cinas sanatı ise manzum ya da nesirde anlamları farklı lafızlar arasındaki yazılış ve söyleyiş benzerliğidir (Saraç, 2015, s. 246; Köksal ve Tok, 2013, s. 106).

“Söz içinde yakın ve uzak anlamı bulunan bir kelimenin bağlam içinde kullanılmayan anlamının diğer kelimelerle ilişkili olarak kullanılması” (Yılmaz, 2023, s. 17) şeklinde tanımlanabilecek olan iham-ı tenasüp de sözcük oyunları ile ilişkilendirilebilecek bir sanattır. İham-ı tenasüpte kelimenin iki anlamı kastedilmese bile kastedilmeyen anlama çağrışım yapılır. Benzer bir sanat olan iham-ı tezat da sözcük oyunlarında önemli bir araç olma niteliğine sahiptir. “Bir ibarede kelimenin kullanılmayan anlamının diğer kelimelerle tezatlık oluşturacak şekilde kullanılması” (Yılmaz, 2023, s. 18) şeklinde tanımlanan sanatta kelimenin her iki anlamı kastedilmese de kelimenin bağlamda kullanılmayan anlamının diğer kelimelerle tezatlık oluşturması kelimenin kastedilmeyen anlamına çağrışım yapmaktadır.

“Sözcük oyununun en tesirli kullanımlarından biri olarak nitelendirilebilecek müşakele sanatında tekrar eden iki kelime vardır ve bu kelime ikinci kullanımda birinci kullanımından daha farklı bir anlamda kullanılır” (Saraç, 2015, s. 217). Genel olarak fiillerle yapılır.

Sözcük oyunları ile ilişkilendirilebilecek yukarıda sıralanmış olan sanatlar, söz söyleme kabiliyeti açısından belagatte önemli bir yere sahiptir. Söz konusu söz sanatlarının yapısal analizini ortaya çıkarmak, şairlerin dil kullanımını daha rahat çözümlemeye ve onların söz söyleme gücünü anlamaya yardımcı olacaktır. Bu açıdan düşünülecek olursa edebiyatın ana malzemesi olarak nitelendirilebilecek dilin dil bilimsel işlevleri büyük bir öneme sahiptir. Sözcük oyunlarına dayalı söz sanatlarında da anlamsal geçişler; eş adlı, eş sesli, eş yazımlı, benzer/yakın adlı, çok anlamlı, deyimsel, eksik kapsamlı vb. dil bilimsel unsurlar aracılığıyla gerçekleştirilmiştir.

Bu çalışma, *Bâkî Dîvânı*'nda sözcük oyunlarının estetik ve kabiliyet açısından dil bilimsel olarak nasıl bir görünüme sahip olduğu üzerine yoğunlaşmaktadır. Çalışmada *Bâkî Dîvânı*'nın örneklem olarak seçilmesi tesadüfi bir durum değildir. Bâkî'nin şiirlerinde bir üslup özelliği olarak nitelendirilebilecek anlam oyunları pek çok araştırmacının dikkatinden kaçmamıştır. Şairin anlam katmanları oluşturarak okuyucunun zihnini harekete geçirmesi, üstün bir şairlik yeteneğinin göstergesi olarak değerlendirilebilir.

Hasan Kaplan, şairin tezkirelerde söz söyleme kabiliyetiyle ortaya çıktığına ve sultanu'ş-şuara olarak anıldığına vurgu yapar. Ancak bazı edebiyat tarihçileri tarafından kimi zaman

oyunlarının birincil işlevinin mizahla ilgili olmasındandır. Mizahla ilgili örneklerin sade ve anlaşılır olması, okuyucunun zihninde terimin sınırlarının çizilmesine yardım olacaktır.

eleştirilere de maruz kaldığını belirtir. Kaplan'a göre Bâkî'nin "titiz kelime seçiminin ürünü olan tercihlerini[n] alelaide söz/kelime oyunları olarak gör[ülmesi]" şairi itibarsız kılmıştır (2022, s. 15). Kaplan, Bâkî ile ilgili söylenenlerin çoğunun Fuat Köprülü'ye dayandığını ifade eder ve günümüz edebiyat araştırmacılarının Bâkî ile ilgili söyledikleri üzerine genel bir panorama çizer. Edebiyat tarihlerinde "Bâkî'nin şiirlerinin derinlik taşımadığı, yüzeysel olduğu, anlam katmanları oluşturmadığı, söyleyiş güzelliğini anlama tercih ettiği, tasavvufi zevke hiç yer vermediği..." şeklinde klişeleşmiş ifadelerle karşılaşmak mümkündür (2022, s. 16). Bu bağlamda Bâkî, dünya zevklerini önemseyen bir şair olarak epikürücü ya da hedonist biri olarak tanımlanmıştır. Ancak Bâkî'nin şiirleri; biçim, ahenk ve anlam yönünden uyum içindedir (Kaplan, 2016).

Osmanlı şiirinde bir metnin göstergeleri çoklu göndergelere sahip olmakla birlikte şiirin belli bir muhasebesi ya da şablonu vardır. Buna şiirin matematiği de denilebilir. Şairler, şiirlerini oluştururken aynı formülü ya da şablonu kullanırlar, ancak ortaya çıkan sonuçlar bütün şiirlerde aynı değildir. Bâkî'nin yaptığı da aynı formülle farklı sonuçlar elde etmek ya da şablonun içini farklı şekillerde doldurmaktır. Hasan Kaplan'ın deyimiyle Bâkî'nin yaptığı şiirin "yeniden üretimi"dir. Yani Bâkî, geleneksel şiirin öğelerini değişime ya da dönüşüme tabii tutan bir kelime işçisi olarak nitelendirilebilir. Sözcük oyunları ise bu kelime işçiliğinde büyük bir paya sahiptir.

1. YÖNTEM

1.1. Araştırmanın Yöntemi

Bu çalışmadaki veriler, nitel araştırma tekniğine dayalı olarak doküman taraması yoluyla elde edilmiştir. Taranan veriler, sözcük oyunları ile ilgili dil biliminde kabul görmüş sınıflandırma kapsamında değerlendirilmiştir.

1.2. Araştırmanın Evren ve Örneklemi

Çalışmanın evreni, Osmanlı şiirindeki sözcük oyunlarının dil bilimsel unsurlarıdır. Çalışmanın örneklemini ise sözcük oyunları ile ilişkilendirilebilecek *Bâkî Dîvânı*'ndan seçilmiş beyit örnekleri oluşturmaktadır.

1.3. Verilerin Toplanması ve Analizi

Çalışmada öncelikle Yule'un (2010), *The Study of Language* adlı eserinin anlam bilimi bölümünde sözcük oyununa örnek teşkil edebilecek dil bilimsel unsurlar incelenmiştir. Bu çalışmadan hareketle sözcük oyunlarının yapıldığı kelimelerin özellikleriyle ilgili bir sınıflandırma yapılmıştır. Sözcük oyununun sınırlarını çizmek için çeşitli sözlüklerden (Cambridge Dictionary, Oxford Dictionary, Online Etymology Dictionary) ve Crystal, Attardo gibi yazarların dil bilimsel çalışmalarından faydalanılmıştır. Terimle ilgili bilgi sahibi olunduktan sonra *Bâkî Dîvânı* taranmış ve sözcük oyununa örnek teşkil edilebilecek beyitler seçilmiştir. Yule'un çalışmasından yararlanılarak yapılan sınıflandırmanın *Bâkî Dîvânı*'ndan seçilen örnekler için yetersiz olduğu düşünülerek Thaler'in *Varieties of Wordplay* çalışmasına başvurulmuş ve sınıflandırmanın kapsamı genişletilmiştir. Bu bağlamda eş adlılık, eş seslilik ve eş yazımlılık, çok anlamlılık, yakın adlılık, deyimsel olmak üzere 5 başlık belirlenmiştir. *Komedi Dükkânı*'ndaki sözcük oyunları ile ilgili çalışmada Uçar da benzer bir sınıflandırmayı kullanmıştır. Uçar'ın sınıflandırmasından (2014, s. 27) yukarıdaki başlıklara ek olarak eksik kapsama alınmıştır. *Bâkî Dîvânı*'ndaki sözcük oyunlarının

yapıldığı kelimelerin anlamları için *Türk Dil Kurumu Sözlükleri*, *Kubbealtı Lugatı* ve Ferit Devellioğlu'nun *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lugat'*ından faydalanılmıştır.³

2. BULGULAR VE YORUMLAR

Bâkî Dîvânı örneklemini üzerinden Osmanlı şiirinde sözcük oyunlarının dil bilimsel unsurlarını ele alan bu çalışmada Bâkî'nin sözcük oyunları ile ilgili dil bilimsel olarak eş adlılık, eş seslilik, eş yazımlılık, çok anlamlılık, yakın adlılık ifade eden kelimeleri kullandığı tespit edilmiştir. Şairin sözcük oyunları ile ilgili kullandığı bu kelimelere bakıldığında hepsinin benzer olduğu görülebilir, ancak yukarıda sıralanmış kelimelerin hepsi de farklı özelliklere sahiptir. Bu bağlamda çalışmada kullanılan sınıflandırma tablo 1'de gösterilmiştir:⁴

Tablo 1: Çalışmada esas alınan ulamlar ve ölçütler

Ulamlar	Ölçütler
Eş Adlılık	Sesletimi ve yazımı aynı, anlamları farklı
Eş Seslilik	Sesletimi aynı, yazımı ve anlamı farklı
Eş Yazımlılık	Yazımı aynı, sesletimi ve anlamı farklı
Yakın/Benzer Adlılık	Yazımı ve sesletimi benzer (aynı değil), anlamları farklı
Deyimsel	Eş adlılık, çok anlamlılık, eş seslilik, eş yazımlılık içeren deyimsel ifadeler
Çok Anlamlılık	Sesletim ve yazım aynı, anlamlar arasındaki ilişkilerin bağlantılı olduğu ifadeler
Eksik Kapsama	İki ya da daha fazla sözcüğü yöneten ancak anlamlardan birini kapsayan ifadeler

2.1. Eş Adlılıkla Yapılan Sözcük Oyunları

Türkçede eş adlılıkla ilgili bir terim karmaşası bulunmaktadır. Eş adlılıkla ilgili olarak eş gösterenlilik, eş yazımlılık, eş biçimlilik gibi ifadelerle karşılaşmak mümkündür. Eş adlılık aslında çok basit bir ifadeyle adları aynı olan demektir. Bu terim, İngilizcede "homonym" olarak bilinir. *Online Etymology Dictionary*'e göre Yunanca homonymon kelimesinden gelmektedir. "Aynı" anlamına gelen homos ve "ad/isim" anlamına gelen "onyma" kelimelerinden ortaya çıkmıştır. Türkçeye eş adlı olarak çevrilebilen kelimeyle ilgili olarak çeşitli tanımlar bulunmaktadır.

Oxford ve *Cambridge Sözlükleri*, yazımları ya da sesletimleri veya her ikisi de aynı ancak anlamları farklı olan kelimeleri eş adlı (İng. homonym) olarak kabul etmektedir. Pek çok dil bilimsel çalışmada da benzer tanımlar yapılmıştır. Birkaç tanesinden hareketle terimin sınırlarını çizmek gerekir:

³ Çalışma sözcükte anlama odaklandığı için sözcük oyunlarında yer alan terimlerin her biri için ayrı URL verilmemiştir. Sözcük oyunlarının açıklamalarında yer verilmiş olan sözcüklerle ilgili detaylı bilgi için *Türk Dil Kurumu Sözlükleri*, *Kubbealtı Lugatı* ve Ferit Devellioğlu'nun *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lugat'*ının ilgili maddelerine bakınız.

⁴ Tabloda kullanılan ulamlar ve ölçütlerle ilgili Uçar'ın çalışmasından (s. 27) faydalanılmıştır.

“Anlamsal analizde sözcüksel öğelere atıfta bulunmak için kullanılan aynı biçime sahip ancak anlam bakımından farklı olan bir terim” (Crystal, 2008, s. 231).“Eş adlılar, aynı biçime sahip (yazılı, sözlü veya her ikisi) farklı sözcük birimleridir”(Daulay, 2011, s. 134).“Eş adlı terimini, bir biçimin (yazılı veya sözlü) iki veya daha fazla ilgisiz anlamı olduğunda kullanırız” (Yule, 2010, s. 120).

Yukarıdaki tanımlardan anlaşılacağı üzere eş adlı kelimelerde aynı forma dayalı olarak üç çeşit ortaya çıkmaktadır:

1. Aynı yazıma sahip olan sözcükler (eş yazımlılık-homography)
2. Aynı sesletime sahip olan sözcükler (eş seslilik-homophony)
3. Sesletimi ve yazımı aynı olan sözcükler (eş adlılık-Homonymy)

Yukarıdaki sınıflandırmada yer alan kelimelerin hepsi, genellikle eş adlı olarak kabul edilmekte ve sesteşlik (eş seslilik) ile yazımdaşlık (eş yazımlılık), eş adlılığın alt grubu olarak ele alınmaktadır. Ancak eş adlı ya da homonym sözcüğüne bakıldığında terimin isimlendirilmesine eş yazım ya da eş sesletimin dâhil edilemeyeceği açıktır. Eş yazımlı sözcüklerin aynı şekilde yazılmış olmaları yani grafiksel olarak benzerlik göstermeleri onların eş adlı olduğu anlamına gelmez. Aynı şekilde, sesletimi aynı olan sözcüklerin yazımı farklı olacağı için eş adlı kategorisine girmeyeceği görüşü ortaya çıkmaktadır. Bundan dolayı bu başlık altında hem sesletimi hem de yazımı aynı; ancak anlamı farklı olan sözcükler değerlendirilmiştir. Şunu da hatırlatmakta fayda vardır. Hem yazım hem de sesletimi aynı olan sözcükler, ayrı ayrı eş yazımlı ya da eş sesli olarak değerlendirilebilir. Yani buradan hareketle bütün eş adlı sözcükler, eş yazımlı ve eş seslidir.

Bâkî Dîvânı'nda eş adlılık özelliği taşıyan sözcüklerle yapılan anlam oyunlarını görmek mümkündür. Şairin eş adlı sözcüklerle yaptığı anlam oyunları ile ilgili örnekler aşağıda verilmiştir:

(1)'de yer alan “kara” sözcüğü, ilk bakışta saçla ilişkili olarak kelimenin “renk” anlamına gönderme yapmaktadır. Ancak bağlamsal olarak ikinci dizeye bakıldığında “derya”, “cezr ü med” sözcüklerinden hareketle sözcüğün “yeryüzünün suyla örtülü olmayan kısmı” anlamının da beyte yerleştirildiği görülmektedir. Dostun zülfünün karasını göstermesi, güzellik denizinde boğulanların bazen karayı görebildiklerini de ifade edecek şekilde kullanılmıştır:

- (1) Gösterdi gâh zülfi **karasın** gehî kaşın
Deryâ-yı hüsn-i dûst 'ayân itdi cezr ü med (G. 43/3)

[(Sevgili), bazen zülfünün karasını bazen de kaşını gösterdi; dostun güzellik denizi medcezir gösterdi.]⁵

Klasik Türk şiirinde sözcük oyunu yapılan en önemli sözcüklerden birisi de hem “organ” hem de “kadeh” anlamına gelen “ayak”tır. (2)'deki beyit örneğinde gam meclisindeki gönül ve canın yanıp yakıldığı ve su beklediği anlaşılmaktadır. İçki dağıtıcısı olan sâkî, bu yüzden hızlı davranarak ayağını sürmeli yani bir an önce yürümelidir. Yukarıda belirtildiği üzere ayak sözcüğünün kadeh anlamı da bulunmaktadır. Sâkî, elini hızlı tutarak kadehi meclise sunmalıdır:

- (2) Bezm-i gamında cân u dil yandı yakıldı sâkıyâ
Depret elüñ sür **ayağı** meclisde yârân teşnedür (G. 69/4)

⁵ Kara sözcüğünün benzer bir kullanımı için bakınız (G. 202/5).

[Ey sâkî! Gam meclisinde can ve gönül yandı yakıldı; elini depret, ayağı/kadehi sür, dostlar susamıştır.]

(3)'teki beyitte de yukarıdakine benzer bir kullanım söz konusudur. Ayağı sürmek, mecâzî olarak çabuk davranmak anlamına gelmektedir. Ayak sözcüğünün kadeh anlamı düşünüldüğünde "sür" sözcüğünün "sun" anlamının da beyte yerleştirildiği görülmektedir. "Pây-mâl" sözcüğünde geçen "pây" ayak; "-mâl" ise "süren, sürülen" anlamı katarak birleşik kelimeler yapar. "Pây-mâl" sözcüğü ayağı sürmek ifadesinin çoklu anlamlarını destekler nitelikte kullanılmıştır. "Pür-melâl" ifadesinde de "dolu" anlamındaki pür sözcüğü, kadehin şarapla doldurulmasını hatırlatmaktadır. "Gam-ı hatt" ve "mûr-ı gussa" ifadelerinden hareketle ayva tüyleri ve karınca arasında benzerlik ilişkisi kurulmuştur:

(3) Gam-ı hattıyla yârün nice bir dil pür-melâl olsun

Sür ey sâkî **ayağı** mûr-ı gussa pâ-y-mâl olsun (G. 372/1)

[Gönül, onun ayva tüyelerinin hasretiyle nice zamandır kederle dolsun; ey sâkî! Ayağı/kadehi sür keder karıncası ayaklar altında kalmasın.]⁶

(4)'teki sözcük oyunu, "uçmak" kelimesiyle yapılmıştır. "Uçmaga" kelimesi uçmak için şeklinde anlamlandırılabilir. Sevgilinin cennet gibi mahallesine ulaşmak isteyen âşık, her zaman kol kanat istemektedir. Yani sevgili yüce bir yerdedir ve âşığın ona ulaşması için kanatlarının olması gerekmektedir. "Bâl ü per" ifadesinden hareketle "uçmak" sözcüğü, "kanatlar aracılığıyla yerden yükselmek" anlamında kullanılmıştır. Bununla birlikte "bâg-ı bihişt-i kûy (cennet gibi mahallenin bahçesi)" ifadesinden hareketle söz konusu kelimenin cennet anlamına gelen soğdça "uçmag" olabileceği de düşünülmektedir. Osmanlı şiirinde sevgilinin mahallesi, genellikle cennetle özdeşleştirildiği için "uçmak" sözcüğünün cennet anlamının da beyte yerleştirildiği görülmektedir. Beyitte "irem" sözcüğü de eş adlı sözcük kategorisinde değerlendirilebilir. "İrem" sözcüğünün "erem, ereyim" şeklinde okunması, sözcüğün "ulaşmak" anlamını ortaya çıkarmaktadır. "İrem" sözcüğünün aynı zamanda cennet anlamı da bulunmaktadır. (5)'teki "uçmak" sözcüğü de hem "cennet" hem de "kanatlar aracılığıyla yerden yükselmek" anlamlarının her ikisini de karşılayacak şekilde kullanılmıştır:

(4) Bâg-ı bihişt-i kûyına yârûñ irem diyü

Hakdan hemîşe **uçmaga** bâl ü per isterin (G. 386/2)

[Sevgilinin cennet gibi mahallesinin bahçesine ulaşayım diye Allah'tan her zaman uçmak/cennet için kol kanat isterim.]

(5) Bâkiyâ bir mürğdur gûyâ giriftâr-ı kafes

Kûy-ı yâri añıcak **uçmak** diler cânım benüm (G. 345/5)

[Ey Bâkî! Benim canım, sanki kafese düşmüş bir kuştur; sevgilinin mahallesini anınca uçmak/cennet ister.]⁷

(6)'daki beyitte âşığın gözyaşlarının artması, selvi boylu sevgilinin uzamasına yol açmıştır. Ancak nazik fidan gibi sevgili, boyunun uzayıp serpilmesini sağlayan bu nemden incinmektedir.

⁶ *Bâkî Divânı*'nda ayak sözcüğüyle ilgili yapılan sözcük oyunları için bakınız (G. 117/1), (G. 173/5), (G. 322/3), (G. 366/2), (G.483/4), (G. 18/48), (G. 269/1).

⁷ Uçmak sözcüğünün benzer bir kullanımı için bakınız (G. 307/5).

“Nem-i eşk” tamlaması ile selvi ve fidanların sulak alanlarda bulunması, beyitteki “nemden incinmek” ifadesinde geçen nem sözcüğünün ıslaklık anlamında kullanıldığını göstermektedir. “Nemden incinir” ifadesi aynı zamanda ne(yi)mden incinir şeklinde de düşünebilir. Günlük konuşma dilinde çoğu zaman kaynaştırma –yî'nin düştüğü görülmektedir:

- (6) Kâmeti servin nem-i eşküm ser-efrâz eyledi
N'oldı ol nâzük-nihâle şimdi **nemden** incinür (G. 76/4)

[Gözyaşımın nemiyle o selvinin boyu uzayıp baştan aştı; şimdi o nazik fidana ne oldu da nemden/neyimden incinir?]

(7)'de Türkçe havyan yiyeceği anlamındaki “yem” ve Arapça deniz anlamındaki “yemm” sözcüğünün bağlantısız anlamları üzerinde sözcük oyunu yapılmıştır. Şair, ilk dizede gözyaşlarının akıp denize dönmesinden sûfinin rahatsız olduğunu belirtmektedir. İkinci dizede ise sûfiyi “yemden incinen bir eşek” olarak nitelendirmektedir. Eşeklerin denizden rahatsız olması pek de alışık bir durum değildir. Bu açıdan bakılacak olursa yem sözcüğü deniz anlamında kullanılmıştır. Eşek sözcüğünden hareketle yem sözcüğünün hayvan yiyeceği anlamı da beyte yerleştirilmiştir:

- (7) Gözlerüm yaşını sûfi istemez **yem** kıldugum
Görmedüm bir böyle hâr 'âlemde **yemden** incinür” (G. 76/5)

[Sûfi, gözyaşlarımı denize döndürmemi/yem etmemi istemez; âlemde denizden/yemden incinen böyle bir eşek görmedim.]

Arapça görme anlamına gelen “basar” ve Türkçe “bas-” eyleminin geniş zaman 3. teklik şahıs çekimi, Arap alfabesiyle aynı şekilde yazılmakta ve okunmaktadır. (8)'deki örnekte sözcüğün her iki anlamının da kullanıldığı görülmektedir. Beyitte gözü kapalı olanların sevgilinin ayağının toprağını göremeyeceği ifade edilmiştir. Onun izinin tozu, göze sürülecek kadar kıymetlidir. Bu sürmeyi ancak gözleri görenler çekebilir. Mecazî olarak kalp gözünün açık ya da kapalı olmasına gönderme yapılmıştır:

- (8) Bî-**basar** fark idemez kanda **basar** ol âhû
Yine izi tozını dîde-i bînâ gözedür (G. 67/5)

[Görmeyenler, o ceylanın nereye bastığını gözetemez; onun izinin tozunu yine gözü görenler gözetir.]

(9)'daki sözcük oyunu, “havale” kelimesi üzerinde yapılmıştır. Havale sözcüğü, bir işi başkasına bırakma ya da devretme anlamına gelmektedir. Bu bağlamda beyitte âşığın görmek istediği sevgilinin gözünün cefa kemerinde olduğu ve bunun bela mahallesinde can evine havale edildiği ifade edilmiştir. Yani âşığın bu gözü görmesi için cefa ve bela içinde olacağı anlaşılmaktadır. “Havale” sözcüğünün görmeyi engelleyen mani, örtü, perde ya da tahta vb. anlamı da bulunmaktadır. Metindeki “manzara-i çeşm” tamlamasından hareketle sözcüğün bu anlamının da beyte yerleştirildiği görülmektedir. Kemer anlamına gelen tâk, pencerelerin önünde bulunmaktadır. Göz manzarasının cefa kemerinde bulunması, âşık tarafından bu manzaranın görülmediğine işaret etmektedir ve bu cefa kemeri, can evinin bu manzarayı görmemesi için bir havale yani örtü ya da engel görevi üstlenmektedir:

- (9) Tâk-ı cefâda manzara-i çeşm-i dil-rübâ

Kûy-i belâda hâne-i câna **havâledür** (G. 84/3)

[Cefa kemerindeki dilberin gözünün manzarası, bela mahallesinde can evine havaledir.]

Arapça “kânûn” sözcüğü, toplumsal düzeni sağlamak için yazılı kurallar bütünü anlamına gelmektedir. Yunanca bir kelime olan “kânûn” ise bir çeşit çalgının adıdır. Klasik Türk şiirinde “kânûn” kelimesiyle ilgili sıkça sözcük oyunu yapılmıştır. *Bâkî Dîvânı*’ndan örnek olarak seçilmiş (10) ve (11)’deki beyitlerde de “kânûn” sözcüğünün iki anlamının da beyitlere yerleştirildiği görülmektedir. (10)’daki örnekte “nâle”, “ney” ve “çeng” ifadelerinden hareketle “kânûn” sözcüğünün çalgı anlamına gönderme yapıldığı görülmektedir. Benzer şekilde (11)’de de “çar-pâre”, “ney”, “âh” sözcükleri, “kânûn” kelimesinin çalgı anlamına çağrışım yapmaktadır. “Çar-pâre” sözcüğü de sözcük oyunu olarak değerlendirilebilir. “Çar-pâre”, dört parça anlamına geldiği gibi dört parçadan oluşan bir çalgının da adı olmuştur. Bu açıdan “çar-pâre”, ilerleyen başlıklarda açıklanmış olan çok anlamlılıkla yapılan sözcük oyunlarının örneği olarak nitelendirilebilir:

(10) Ehl-i ‘aşkuñ nâlesin ney kâmetin çeng eyledüñ
Pâdişehsin itdüğüñ şimden girü **kânûn** olur (G. 142/5)

[Âşıkların iniltisini ney, boyunu çeng eyledin; padişahsın, bundan sonra yaptığın kanun olur.]

(11) Olupdur çâr-pâre ney gibi âh itmeden bagrum
Meger kim bezm-i ‘aşkuñ sâkıyâ bu oldı **kânûnı** (G. 538/2)

[Ey sâkî! Bağrım, ney gibi âh etmekten dört parça oldu; meğerse aşk meclisinin kanunu bu oldu.]⁸

(12)’deki “neye dönmek” ifadesi, birinin karşılaştığı zorluklar nedeniyle durumunun kötüleşmesini ifade etmektedir. Çoğu zaman “ne hâle geldik” şeklinde de kullanıldığı görülür. Beyitte belâ meclisiyle ruhların sözleştiği toplantıya yani “kâlûbelâ”ya çağrışım yapılmıştır. Kuran-ı Kerim’in Araf süresinin 172. ayetinde geçen bu toplantıda Allah ruhları yarattıktan sonra onlara “ben sizin Rabbiniz değil miyim? (elestü bi-rabbüküm)” diye sormuştur. Ruhlar ise “Belî (evet)” diye cevap vermiştir. Bu toplantıdan sonra ruhların dünyaya gönderildiğine inanılmaktadır. Mevlânâ’nın mesnevisindeki neyin kamışlıktan koparılıp bir çalgı aletine dönüşmesi de ruhun yaratıcının yanından ayrılıp dünyaya gönderilmesinin bir temsili olarak düşünülebilir. Aşağıdaki beyitte belâ meclisi ile ney çalgısının birlikte kullanılması söz konusu hadiselerle çağrışım yapmaktadır. “Neye döndük” ifadesi, “ne hâle geldik” olarak anlamlandırılabilir. “Ney çalgısına benzedik” şeklinde de düşünülebilir. İnleyiş ve feryadın bağrıları delmesi ise neye benzetilmiştir. Neyin somut olarak delikli bir çalgı olması da bağrını delmek deyimi üzerinde sözcük oyunu yapıldığını göstermektedir:

(12) Bâkıyâ bezm-i belâda **neye** döndük görseñ
Nây-veş bagrumuzı nâle vü efgân deldi (G. 501/5)

[Ey Bâkî! Belâ meclisinde neye döndüğümüzü görsen... İnilti ve feryadımız bağrımızı ney gibi deldi.]

⁸ Kânûn sözcüğüyle ilgili benzer kullanımlar için bakınız (K. 18/40), (G. 544/2).

(13)'teki sözcük oyunu "yıkar" sözcüğüyle yapılmıştır. "Yıkar" yık- fiilinin geniş zaman 3. teklik şahıs çekimi olabilir. Bununla birlikte yıka- fiilinin de geniş zaman 3. teklik şahıs çekimi "yıkar" şeklindedir:

- (13) Rahîk-i câm-ı la' lûnden alur bir cür' a Cemşîdi
Şarâb-ı bezm-i ' aşkuñdan **yıkar** bir kâse Fagfûrı (G. 484/2)

[Kadeh gibi dudağının şarabından bir damla Cemşid'i alır; aşk meclisinin şarabından bir kâse Fagfur'ı yıkar.]

Osmanlı şairleri, "gül" kelimesini hem çiçek hem de fiil anlamında kullanarak sözcük oyunları yapmışlardır. Bunların en bilindiklerinden biri olan (14)'teki beytin ikinci mısrasında gül sözcüğünün her iki anlamı da kullanılmıştır:

- (14) Gül gülse dâ'im aglasa bülbül ' acerb degül
Zîrâ kimine ağla dimişler kimine **gül** (G. 304/1)

[Daima gül gülse, bülbül ağlasa buna şaşılmaz; çünkü kimine ağla, kimine gül demişler.]

"Sormak" fiili birisine soru yönelmek anlamına geldiği gibi emmek manasında da kullanılmaktadır. (15)'teki örnekte zalimin dudağından dolayı acınacak durumda olan âşıkların kimse durumunu sormaz olmuştur yani kimse "bu duruma düştüler" diye onları sormamaktadır. Dudak anlamına gelen leb sözcüğünden hareketle "sormak" sözcüğünün emmek manasının da beyte yerleştirildiği görülmektedir:

- (15) Bâkî lebinden oldu bize hayf o zâlimüñ
Ammâ ne çâre n'eylelüm kimse **sormadı** (G. 521/5)

[Bâkî! O zalimin dudağından dolayı bize yazık oldu; ama ne çare, kimse sormadı, ne yapalım?]⁹

(16)'daki örnekte "esrar" sözcüğü üzerinde sözcük oyunu yapılmıştır. Esrar kelimesi sırlar demektir. Bununla birlikte keyif verici, uyuşturucu, sarhoşluk veren bir madde anlamını da taşımaktadır. Beyitte sûfinin esrâr ve şaraptan uzak durmasına anlam verilememektedir. "Akl-ı dâniş-endûz" ifadesiyle şarabın akılları baştan almasına gönderme yapılmıştır:

- (16) Bize **esrârını** açmaz meye ta' n itmeden geçmez
Gel ey sâkî geçür bundan bu 'akl-ı dâniş-endûzı (G. 530/4)

[Bize sırlarını/esrarını açmaz, şarabı yermeyen geçmez; ey sâkî! Gel, bu çok bilmiş aklı, bundan geçir.]

Osmanlı şairleri, çoğu zaman "hata" kelimesi üzerinde sözcük oyunu yapmışlardır. "Hata" misk ahusunun yetiştiği yerin adı anlamına geldiği gibi kusur, yanlış anlamında da kullanılmaktadır. Çoğu zaman sevgilinin saç, ayva tüyleri ya da beni, kokusundan dolayı "Hata" bölgesiyle ilişkilendirilmiştir. (17)'deki örnekte sevgilinin saçını Çin'e benzetmenin hata yani yanlış olacağı ifade edilmiştir. Bununla birlikte sevgilinin siyah saç, Hata mülkü yani misk ahularının yetiştiği yer olarak da algılanabilir. Farsça eş adlı bir sözcük olarak nitelendirilebilecek "Çin" sözcüğü, hem kıvrım hem de ülke anlamına gelmektedir. "Çin" sözcüğü beyitte ülke anlamında kullanılmıştır, ancak iham-ı tenasüp sanatı aracılığıyla sözcüğün kıvrım anlamına çağrışım yapılmıştır. "Mûy-ı yâr" tamlaması sözcüğün beyitte kullanılmayan saçın kıvrımı

⁹ Sormak sözcüğünün benzer kullanımı için bakınız (G. 53/6).

anlamıyla ilişkilendirilebilir. (18)'deki "hatâ" sözcüğü üzerinde de benzer bir kullanım söz konusudur. Bununla birlikte şair, "var" sözcüğünü "git" anlamında kullanılmıştır. İham-ı tenasüp sanatı aracılığıyla da "var" sözcüğünün "yok" anlamının karşıtı olan "mevcut olan şey" anlamının da "olur" sözcüğüyle ilişkilendirilmesi sözcüğün söz konusu anlamına çağrışım yapmaktadır. *Nişanyan Sözlük'e* göre Her iki "var" sözcüğünün eş kökenli olabileceği düşünülse de bu konuda kesin bir bilgi bulunmamaktadır. Bu yüzden bu iki sözcük eş adlı olarak kabul edilebilir:

- (17) Dil mûy-ı yâri memleket-i **Çine** beñzedür
İller sevâd-ı mülk-i Hutende dir **hatâ** budur (G. 57/4)

[Gönül, sevgilinin saçını Çin memleketine benzetir; eller Hoten mülkünün karası derler, hata budur.]¹⁰

- (18) Var ey Hutende hâli gibi misk olur diyen
Sahrâ-yı **Çini** geşt ü güzâr it **Hatâyı** gör (G. 129/2)

[Ey "Hoten'de onun beni gibi misk olur" diyen! Git! Çin diyarını gezip dolaş da hatayı gör.]¹¹

Sandal sözcüğü, tekne anlamına geldiği gibi güzel kokulu bir ağacın da adıdır. Tütsü için önemli bir malzeme olan sandal ağacı, Osmanlı şiirinde önemli bir yere sahiptir ve çoğu zaman kelimenin tekne anlamının da birlikte kullanılmasıyla sözcük oyunları yapılmıştır. (19)'da "sandal yakdılar" ifadesi, tütsülükte yakılan ağaç olarak anlaşıldığı gibi Osmanlı gemilerinin yakılmasına da gönderme yapmaktadır:

- (19) Bâkiyâ kılson mu' attar bezm-i âfâkı nesîm
Pâdişâhuñ micmer-i 'adlinde **sandal** yakdılar (G. 117/5)

[Ey Bâkî! Padişahın adalet tütsülüğünde sandal yakdılar; rüzgar, felekler meclisine güzel kokular dağıtsın.]

(20)'deki beytin ilk mısrasındaki kabak, bir çeşit çalgının adı olduğu gibi Hindistan cevizinden yapılmış bir nargile çeşidi olarak da bilinmektedir (Onay, 2013, s. 230). Zamanla bu nargile için Hindistan cevizi yerine kabak kullanılmaya başlamıştır. Çalgı ve nargilenin yapımında kabak kullanıldığı için bu ismi almışlardır. İlk mısradaki meclis sözcüğünden hareketle kabak sözcüğünün hem nargile hem de çalgı anlamları üzerinde sözcük oyunu yapıldığı görülmektedir. Minnet çekmek deyiminde çekmek sözcüğü nargilenin çekilerek içilmesi ve çalgının tellerinin çekilmesiyle ilişkilendirilerek somutlaştırılmıştır. Bu açıdan bakılacak olursa "çekmek" sözcüğünde de anlam oyunu yapılmıştır. İlk mısradaki kullanılan kabak ve çekmek sözcükleri üzerinde yapılan sözcük oyunu, ilerleyen başlıklarda yer verilmiş olan çok anlamlılık örneğidir. İkinci mısradaki kabak ise Osmanlı döneminde su kabaklarının kurutulup içinde şarap taşınmasıyla ilişkilendirilebilir. Halk arasında bazı yerlerde kabak, şarap ya da rakı kadehi olarak kullanılmıştır. (Onay, 2013, s. 30). İkinci mısradaki âşîğın gözyaşları şarapla; gözleri ise bu şarabın çanağı olan kadehle ilişkilendirildiği gibi göz kapağına da gönderme yapılmıştır. Kabağın bitki anlamı ve göz kapağı anlamları arasındaki bağlantı eş adlılık örneği olarak değerlendirilebilir. İlk

¹⁰ Çin sözcüğünün benzer kullanımları için bakınız (K. 8/5), (K. 18/45), (K. 26/23), (G. 297/6), (G. 310/4), (G. 368/2), (G. 379/3), (G. 392/4), (G. 399/3), (G. 479/3).

¹¹ Hatâ sözcüğünün benzer kullanımları için bakınız (K. 6/64), (G. 297/6), (G. 398/7), (G. 479/4).

mısradaki kabak hem çalgı hem de nargile olarak kullanıldığı için tevriye örneğiyle ilk ve ikinci mısradaki kabağın farklı anlamlara gelecek şekilde iki kere kullanılması cinas örneğidir:

- (20) Bezm-i gamuñda sanma **kabak** minnetin çekem
Eşküm şarâb u dîdelerümdür baña **kabak** (G. 241/3)¹²

[Gam meclisinde kabak sıkıntısını çektiğimi sanma. Bana gözyaşım şarap, gözlerim kabak olmuştur.]

(21)'deki sözcük oyunu dem kelimesi üzerinde yapılmıştır. Arapçadaki kan anlamındaki dem ve Farsçadaki zaman anlamındaki dem sözcüğü eş adlı sözcük örneğidir:

- (21) Hûn-ı eşküm bir zamân âlûde kıldı işigin
Baña dil-ber Bâkıyâ dahı o **demden** incinür (G. 76/6)

[Ey Bâkî! Kanlı gözyaşlarımı bir zaman onun eşiğine akıttım; dilber de o kandan/andan incinir.]¹³

(22)'de diş kirası ifadesiyle Osmanlı döneminde Ramazan ayında zenginlerin şehirlerindeki hafızları ya da âlimleri iftara davet ederek iftardan sonra bu hafız ya da âlimlere okudukları Kuran için “diyiş kirası” adı verilen bir caize vermelerine (Onay, 2009, s. 138) gönderme yapılmıştır. Başka bir kaynakta ise bu gelenek şu şekilde yer almaktadır: “...Eskiden paşa ve beylerin konakları bütün Ramazan ayı boyunca açık olur, davetli davetsiz herkes iftara gider, yemek sonunda da misafirlere agzınız yoruldu, dişleriniz eskidi anlamına gelen ve diş kirası denen para ve armağan verilirmiş” (Örf ve Âdetlerimiz, 1997, s. 101). Beyitte sevgilinin dudağını bağlamış olması, Ramazan ayında oruç tutan kimselerin bir şey yiyip içmemesiyle de ilişkilendirilebilir. Bununla birlikte sevgilinin dişlerini göstermediği yani gülümsemediği ve konuşmadığı anlamına da gelmektedir. Buradan hareketle ifadenin diş için verilen kira anlamı da ortaya çıkar. Sözcük hem organ hem de söyleyiş, konuşma anlamlarına gelecek şekilde kullanılmıştır:

- (22) Rişteyle bağlayup lebin ol şûh didi kim
Mihmân-ı hân-ı vasluma bu **diş kirâsıdır** (G. 80/2)

[O güzel, dudağını ipe bağlayıp “Bana kavuşmak isteyen misafir için bu bir diş kirasıdır” dedi.]

(23)'te Farsça bir sözcük olan ve cazibe anlamına gelen “ân”, Arapça bir sözcük olan ve zamanın en küçük parçası anlamına gelen “ân” eş adlı sözcük örneğidir. Belî, va'de, sabır sözcükleri, sözcüğün zaman anlamını ortaya çıkarmaktadır. Va'de sözcüğü, zaman ve söz verme anlamına gelmektedir. Beyitte âşığın sevgilinin verdiği mühlete dayanamadığı ifade edilmiştir. “Evet” anlamına gelen “belî” sözcüğüyle Kâlûbelâ'ya yani ruhların sözleştiği toplantı olan bezm-i eleste gönderme yapılmıştır. Kâlûbelâ aynı zamanda en eski zaman olarak da anılmaktadır ve kulların burada verdiği sözle sevgilinin vaadi ilişkilendirilmiştir:

- (23) Gören dil **ân**-ı hüsnin va' de-i cânâne katlanmaz
Belî âşıkda sabr olmaz gönül ol **âne** katlanmaz (G. 196/1)

¹² Kabak redifli olan gazelin tamamı için bakınız (G. 241).

¹³ Dem sözcüğünün benzer kullanımları için bakınız (G. 81/2), (G. 144/5).

[Onun güzellik cazibesini/anını gören gönül, sevgilinin vadesine katlanmaz; evet, âşıқта sabır olmaz, gönül o güzelliğe/ana katlanmaz.]

(24)'teki beyitte sevgilinin yüzü, meyveleri olan bir bahçe olarak nitelendirilmiştir. Bahçenin şeftalisi diyerek renginden ve sulu olmasından dolayı sevgilinin dudağı kastedilmiştir. Sevgilinin çenesi ise şekil olarak elmayla ilişkilendirilmiştir. Meyveli bir bahçeyi andıran bu güzel yüze Bâkî'nin yerine başkaları ulaşmakta ve Bâkî de bunun üzerine "eyvâ" demektedir. "Eyvâ" sözcüğü hem eyvâh hem de meyve olan ayva anlamını karşılayacak şekilde kullanılmıştır. "Vah, yazık" anlamına gelen eyvâh sözcüğü hitap olarak kullanılan "ey" ve yazık manasındaki "vâ" ünlemlerinin bir araya gelmesiyle oluşmuştur. Sözcüğün eyvâ (اِیْوَ) şekli Osmanlı şiirinde karşımıza çıkmaktadır. Meyve anlamındaki ayva ise (اِیْوَ) Farsça âbiye (sulu) sözcüğünden dönüşmüştür. (25)'te de benzer bir kullanım söz konusudur:

(24) İller yiye şeftâlûsını bâg-ı cemâlûñ
Ey sîb-zekan Bâkî nice bir diye **eyvâ** (G.5/5)

[Ey elma gibi güzel çenesi olan! Senin cemalinin bahçesinin şeftalisini eller yesin; Bâkî nice kez "eyvâh/ayva" desin.]

(25) Turuncî gabgabuña el suna diyü rakîb ey mâh
Günüm **eyvâ** ile geçdi vü beñzüm oldı leymünî (G. 538/3)

[Ey ay! Turuncu gerdanına rakip el atacak diye günüm eyvâh/ayva ile geçti, benzim limoni oldu.]¹⁴

(26)'daki örnekte hezâr sözcüğü üzerinde anlam oyunu yapılmıştır. Farsça bir sözcük olan "hezâr", hem bülbül hem de sayı olarak bin anlamlarını karşılamaktadır:

(26) Tutsun cihânı nâle-i mürgân subh-dem
Güller yolunsun âh u figân eylesün **hezâr** (Msm. 1/IV/2)

[Sabah vakti kuşların iniltisi cihanı tutsun. Güller yolunsun, bülbül/binlerce kez feryat etsin.]¹⁵

2.2. Eş Yazımlılıkla ve Eş Seslilikle Yapılan Sözcük Oyunları

Eş yazımlılık ya da yazımdaş kelimeler, adından da anlaşılacağı üzere yazımsal ya da şekilsel olarak aynı ancak anlam olarak farklılık gösteren sözcükler demektir (Cambridge; Oxford; Crystal, 2008, s. 230). Eş yazım kelimesinin İngilizcedeki karşılığı Yunanca homographos'tan gelen homograph'tır. *Online Etymology Dictionary*'e göre "aynı" anlamına gelen "homo" ve "yazım, çizim ya da grafik" anlamına gelen "graph" kelimelerinin birleşmesiyle elde edilmiştir. Adından da anlaşılacağı üzere grafiksel yani şekilsel bir ortaklığı ifade etmektedir. Bu yüzden eş adlı sözcükler, şekilsel bir benzerlik gösterdiği için aynı zamanda eş yazımlı olarak kabul edilebilir. Ancak bu başlık altında eş yazımlılıkla ilgili örneklerde sadece yazım yani şekilsel olarak benzerlik ifade eden ancak sesletiminde küçük farklılıklar olan kelimeler seçilmiştir. Eş yazımlılığı bir örnekten hareketle açıklamak gerekir. Cambridge ve Oxford Sözlükleri, eş yazımlı kelimelere örnek olarak "bow" sözcüğünü verirler. /Bao/ şeklinde telaffuz edilen "bow" selamlamak anlamına gelirken

¹⁴ Eyvâ sözcüğünün benzer bir kullanımı için bakınız (K. 14/15).

¹⁵ Hezâr sözcüğünün benzer kullanımları için bakınız (K. 18/10), (G. 210/4), (G. 233/4), (G. 305/7), (G. 361/4), (G. 379/3).

/bəu/ şeklinde telaffuz edilen “bow” yay anlamına gelmektedir. Bu iki kelime yazım olarak aynı, ancak sesletim ve anlam olarak farklıdır. Bu yüzden eş yazımlı kelime örneğidir.

Eş seslilik ya da sesteş olan sözcükler ise sesletim olarak aynı ancak anlam olarak farklılık göstermektedir (Cambridge; Oxford; Crystal, 2008, s. 231). İngilizcedeki karşılığı homophone’dur. *Online Etymology Dictionary’e* göre “aynı” anlamına gelen “homo” ve “ses” anlamına gelen “phone” kelimelerinin birleşimiyle oluşmaktadır. Eş adlı kelimeler de aynı seslere sahip olduğu için aynı zamanda sesteş kelimelerdir ancak bu çalışmada sesteşlikle ilgili örneklerde sadece sesletimi aynı olan ancak yazımı farklı olan kelimeler esas alınmıştır. Sesteş kelimeler, şekilsel anlamda aynı olmadığı için eş adlı kelimeler kategorisinde değerlendirilmemesi gerekmektedir. Sesteş kelimelere “plane” ve “plain” sözcükleri örnek olarak verilebilir. Her iki kelime de /plem/ şeklinde telaffuz edilir ancak “plane” uçak; “plain” ise ova demektir. Türkçe okunduğu gibi yazılan bir dil olduğu için günümüz Türkçesinde kelimelerin bitişik ya da ayrı yazılması dışında sesletimi aynı ancak yazımı farklı kelimeler bulmak çok zordur.

(27)’deki “zâr/zar” eş yazımlı sözcüklere örnek olarak verilebilir. Farsça bir sözcük olan “zâr”; inleyen, ağlayan, güçsüz, dermansız gibi anlamlarda kullanılmaktadır. Tavlâ oyununda kullanılan küp anlamındaki “zar” sözcüğünün ise kökeni belli değildir. Günümüz Türkçesinde Latin harfleri kullanıldığı için sözcüklerden birinin üzerinde uzatma işareti kullanıldığında bu iki kelime eş yazımlı olarak kabul edilmez. Ancak Arap alfabesi kullanılarak yazılmış olan Osmanlı şiiirinde bu iki sözcük aynı şekilde (ز) yazılmaktadır. Biri kısa diğeri uzun okunacağı için sözcük aynı şekilde yazılmakta ancak farklı şekilde sesletilmektedir. Bundan dolayı eş yazımlılık örneğidir. Beyitte “şesder” ve “güşâd” sözcükleri üzerinde de söz oyunu yapılmıştır. “Şesder”, tavlâda altı kapı demektir. “Güşâd-ı dil” ise açmaz anlamına gelen tavlâ oyunlarının bir çeşididir. Buradan hareketle “zar” kelimesinin tavlâ oyunundaki küp anlamında kullanılmış olduğu söylenebilir. “Şesder” mecazî anlamda dünya kapısı anlamında kullanılmaktadır. “Güşâd” ise açılmak anlamına gelmektedir. Beyitte ise vuslatın kapısının açılmaması söz konusudur. Bu anlamda düşünülecek olursa “zâr” sözcüğü; zayıf, dermansız, inleyen, ağlayan anlamında kullanılmıştır:

- (27) Şes-der-i gamda zâr kaldı gönül
Olmadı vuslatuñ kapısı güşâd (G. 36/4)

[Gönül dünya kapısında dermansız kaldı; kavuşmanın kapısı açılmadı.]

(28)’deki beyitte sözcük oyunu, “al/âl” kelimesi üzerinde yapılmıştır. Farsçadan alınmış olan ve hile anlamına gelen “âl” sözcüğü ile kırmızı anlamına gelen Türkçe “al” sözcüğü, Osmanlı alfabesinde aynı şekilde (آ) yazılmaktadır ancak biri uzun diğeri kısa sesletilmektedir. Günümüz Latin alfabesinde bu iki sözcük uzatma işaretinden dolayı eş yazımlı değil, benzer yazımlı olarak kabul edilebilir. Ancak Osmanlı alfabesinde bu sözcük, eş yazımlılık örneği olarak düşünülebilir. Beyitte “hâl-i fettân”, “fitne” sözcüklerinden hareketle “âl” sözcüğünün hile anlamında kullanıldığı düşünülebilir. Fettan benin “ârız-ı gül-gûn (gül renkli yanak)” üzerinde bulunması ise “al” sözcüğünün kırmızı anlamını ortaya çıkarmaktadır. Beyitte vücuttaki ben anlamına gelen “hâl” ve boş, تنها anlamlarına gelen “hâlî” sözcükleri üzerinde de söz oyunu yapıldığı

görülmektedir. Söz konusu sözcükler, ilerleyen başlıklarda ele alınmış olan yakın/benzer adlılık örneğidir:

- (28) Ârız-ı gül-gûnuñ üzre hâl-i fettânuñ senüñ
Fitneden hâlî degül her lahza âl üstindedür (G. 124/2)

[Senin gül renkli yanağının üstündeki fettan benin, fitneden uzak değildir; her an hile/kırmızı üstündedir.]¹⁶

(29)'daki "yâre sarılmak" ve "yara sarılmak" ifadelerinde geçen "yâre" ve "yara" sözcükleri, eş yazımlılığa örnek olarak gösterilebilir. Osmanlı alfabesinde her ikisi de (ياره) şeklinde yazılmaktadır. Ancak okunuş olarak farklılık göstermektedir. Beyitteki bir diğer sözcük oyunu "sarılmak" kelimesi üzerinde yapılmıştır. İlk mısradaki "sarılmak" sözcüğü, sevgiliye sarılmak yani sevgiliyi kucaklamak anlamında kullanılmıştır. İkinci mısradaki ise yaranın sarılması yani tedavi amaçlı yarayı bağlamak anlamında kullanılmıştır. "Sarılmak" sözcüğü üzerinde yapılan söz oyunu ise çalışmanın ilerleyen başlıklarında açıklanmış olan çok anlamlı kelimelerin iki farklı anlama gelecek şekilde kullanılması örneğidir:

- (29) İsterse n'ola haste gönül **yâre sarılmak**
Mecrûh olıcak lâzım olur **yara sarılmak** (G. 247/1)

[Hasta gönül, yâre sarılmak isterse ne olacak? Yaralı olunca yaranın sarılması gereklidir.]

"Hasır" manasına gelen "bûriyâ" sözcüğü ve "böylesine bir ikiyüzlülük" şeklinde anlamlandırılabilir olan "bu riyâ" ifadesi Osmanlı alfabesinde (بوریا) şeklinde yazılmaktadır. Rintliğe vurgu yapılan (30)'daki beyitte yiyip içme ve dünyadan zevk almanın riyasız olduğu yani dünyanın zevkine varmanın kişiyi Allah'tan uzaklaştırmayacağı ifade edilmiştir. Zevk ve eğlence ile kilim ya da halı demek olan "bisat" arasında ilişki kurulmuştur. İkinci mısradaki ise "cennet ortasında hasır neyler" diyerek zevk ve eğlencenin cennet gibi olduğu ve bu yüzden cennette hasır gibi sert bir döşemenin olamayacağı dile getirilmiştir. Yukarıda da belirtildiği üzere (بوریا) kelimesinin "bu riyâ" şeklinde okunması da muhtemeldir. Bu açıdan bakılacak olursa dünyanın zevklerinden uzaklaşarak Allah'a yakın olacağına inanların aslında riyakâr olduğu ve böylesine bir riyanın da cennet meydanında olamayacağı vurgulanmıştır:

- (30) Bî-riyâdur bisât-ı ' ayş u safâ
Sahn-ı cennetde **bûriyâ** n'eyler (G. 164/4)

[Yeme ve eğlence döşemesi riyasızdır; cennet meydanında bu riya/hasır neyler?]

(31)'deki beyitte sevgilinin yanağının gönüllere ateş düşürmesinden yani mecazî olarak sevgilinin aşkının ıstırabından söz edilmiştir. Bu aşktan uzak olan âşık, saf şarapta sefa bulamamıştır. Meclisteki saz da artık onun ıstırabına eşlik edecek yakıcılıkta değildir. (سوز) şeklinde yazılan "sûz" kelimesi "söz" şeklinde de okunabilmektedir. Bu durumda şair, sazda söz bulunmayacağını ifade etmektedir:

- (31) Derûna tâb-ı ruhi düşmeyince ey Bâkî
Ne câm-ı sâfda buldum safâ ne sâzda **sûz** (G. 198/7)

¹⁶ Al/Âl sözcüğünün benzer kullanımları için bakınız (G. 124/2), (G. 151/2).

[Ey Bâkî! Onun yanağının ateşi gönle düşmeyince ne saf şarapta safa ne de sazda ateş/söz buldum.]

Farsça koku anlamına gelen “bû” ve Türkçe işaret zamiri olan “bu” Osmanlı alfabesiyle (بو) şeklinde yazılmaktadır. Biri uzun okunurken diğeri kısa okunmakta ancak aynı şekilde yazılmaktadır. (32)’deki beyitte sevgili saçlarını dağıtıp “budur” demekle yani âşğın dediğini tasdiklemektedir. Beyitteki “müşğîn”, “mu’attar” sözcükleri ve saçın güzel kokusundan hareketle sözcüğün koku anlamının da beyte yerleştiği görülmektedir. (33)’teki kullanımda da benzer bir sözcük oyunu bulunmaktadır. Bununla birlikte hat sözcüğü üzerinde de anlam oyunu vardır. “Hat” sözcüğü, hem ayva tüyleri hem de yazı anlamına gelmektedir. Beyitte sevgilinin ayva tüyleri, şekil ve renk yönünden yazıyla ilişkilendirilmiştir:

- (32) Didüm müşğîn saçuñ mıdur mu’attar iden âfâkı
Perîşân eyleyüp kâküllerini didi kim **budur** (G. 170/4)

[“Felekleri güzel kokusuyla saran senin saçın mıdır?” dedim; kâküllerini dağıtıp “Budur/Kokudur” dedi.]

- (33) Hat-ı nev-hîzüm ile didi ne dirsın ruhuma
Didüm ol rû da güzel hatt-ı semen-**bû** da güzel (G. 313/2)

[Yanağımda yeni çıkmış ayva tüylerime ne dersin? “O yüz de güzel, yasemin kokulu ayva tüyleri de güzel.” dedim.]¹⁷

(34)’teki örneğin birinci mısrasındaki gülzâr (گلزار) gül bahçesi demektir. İkinci mısradaki ise güle seslenilmekte ve gülün iniltiyi duymadığı ifade edilmiştir. Bu durumda gül ve zâr kelimeleri ayrı (گل زار) yazılmaktadır. İki sözcük, yazımları ayrı ancak sesleri aynı olduğu için sesteş olarak nitelendirilebilir. Bununla birlikte beyitteki bir başka söz oyunu, “hezâr” sözcüğü üzerinde yapılmıştır. Eş adlılık örneği olarak nitelendirilebilecek “hezâr” sözcüğünün hem “bûlbûl” hem de “bin” anlamı bulunmaktadır ve her iki anlamın da beyte uyduğu görülmektedir:

- (34) Fenâya virdi bûlbûl zâr ile **gülzârı** tuymazsın
İşitmezsin hezâruñ zârın ey **gül zârı** tuymazsın (G. 396/1)

[Ey gül! Bûlbûl, iniltisiyle gül bahçesini mahvetti, duymazsın; bûlbûlün/binlercesinin iniltisini işitmezsin, duymazsın.]

(35)’teki beytin ilk mısrasındaki “şehr-i yâr” sözcüğe Farsça yapılı tamlamadır ve sevgilinin şehri anlamına gelmektedir. İkinci mısradaki “şehr-iyâr” ise padişah anlamına gelmektedir. Her iki kelime de [شهریار] şeklinde yazılmaktadır. Bu açıdan bakılacak olursa kelime eş yazımlı olarak kabul edilebilir. Ancak Latin alfabesinde yazımı farklı görünmektedir. Latin alfabesindeki yazımı eş yazımlı değil eş seslidir:

- (35) Cevr ile terk ider mi kişi **şehr-i yârını**
Lâyık mıdur ki terk ide kul **şehr-iyârını** (G. 517/1)

[Kişi, eziyet çekip sevgilisinin şehrini terk eder mi? Kulun padişahını terk etmesi uygun mudur?]

¹⁷ Benzer bir kullanım için bakınız (G 184/1).

(36)'daki sözcük oyunu "pervâ ne" ifadesi üzerinde yapılmıştır. Söz konusu kelime "pervâne" şeklinde de okunabilir. Bu durumda ikisi de [پروانه] şeklinde eş yazımlı olarak düşünülebilir. Ancak Latin alfabesinde "pervâne" sözcüğü birleşik yazılırken "pervâ ne" ayrı yazılır. Bu durumda kelime eş yazımlı değil, eş sesli kategorisinde değerlendirilir. Beyitte kişinin kavuşma mumunun talibi olunca ateşlere yanmayacağı ve böyle bir durumda pervasız yani korkusuz olacağı ifade edilmektedir. Bununla birlikte kişinin kavuşma mumunun talibi olunca ateşte yanarak o mumun pervanesi onun kelebeği olacağı da beyitten çıkarılacak bir diğer anlamdır:

- (36) Tâlib-i şem' -i vasl olunca kişi
Oda yanmaktan aña **pervâ ne** (G. 471/2)

[Kişi, kavuşma mumunun talibi olunca ona oda yanmaktan ne perva?/Kişi kavuşma mumunun talibi olunca oda yanmaktan ona pervane olur.]

(37)'deki beyitte âşık, kendisiyle Kâbe'yi ziyaret eden hacı arasında bir kıyaslama yapmaktadır. Hacı, için Kâbe'yi, âşık için ise sevgilinin memleketini tavaf etmek bin ömre değişilmeyecek kadar değerlidir. Beyitte sevgilinin olduğu yer, Kâbe kadar kutsal sayılmıştır. İlk beyitte geçen "ömre" (عمره) sözcüğü aynı zamanda "umre" şeklinde de okunmakta ve söz konusu anlamın da beyte uygun düştüğü görülmektedir. İki sözcük eş yazımlı olup sesletim açısından farklıdır:

- (37) Bir kez tavâfın itmeği bin **ömre** virmez
Ey hâcî sana Ka'be bana kûy-ı dil-rübâ (G. 10/3)

[Ey hacı! Senin için Kâbe, benim için sevgilinin mahallesi... Bir kez tavaf etmeyi bin ömre/umreye değişmem.]

(38)'deki beyitte "miyân" ve "leb" ile "kîl ü kâl" arasında ilişki kurulmuştur. İncelik ve zariflik anlamına gelen "nâzûk" sözcüğüyle sevgilinin belinin inceliğine gönderme yapıldığı görülmektedir. "Anılmak" eylemi ise söz anlamına gelen "kâl" ile ilişkilendirilebilir. "Kîl ü kâl", boş söz, lakırdı, dedikodu demektir. Sevgilinin belinin ve dudağının vasedilmesi, boş sözlerin bile ince bir hayâle dönüşmesini sağlamaktadır. Arap alfabesinde "Kîl" sözcüğü (قيل) şeklinde yazılmaktadır ve "kıl" olarak da okunabilir. Belin inceliği düşünülecek olursa sözcüğün vücutta beliren tüy anlamının da beyte yerleştirilmiş olduğu görülür. Her iki sözcük de Arap alfabesiyle aynı şekilde yazılmakta ancak farklı şekilde sesletilmektedir. Bundan dolayı sözcük eş yazımlı olarak kabul edilebilir:

- (38) Vasf ideli miyân u lebin ol perîveşün
Nâzûk hayâl ile anılır **kîl ü kâl**ümüz (G. 207/4)

[O peri gibi sevgilinin belini ve dudağını vasedtiğimizden beri sözümüz ince bir hayalle anılır.]

(39)'daki "var" sözcüğü, "mevcut olan şey" anlamına geldiği gibi Farsça bir ek olarak "gibi" anlamına da gelir. Her iki sözcük de Arap alfabesinde (وار) şeklinde yazılır ancak Farsça bir ek olan "-vâr" uzun okunurken Türkçe bir sözcük olan "var" kısa okunur. Beyitte sevgilinin gonca gibi gül renkli kadehe açılmaması gerektiği aksi takdirde onun dudağından haber çekeceği ifade edilmiştir. Bununla birlikte mısra, "Gonca var, gül renkli şarap kadehine açılma!" şeklinde de günümüz

Türkçesine aktarılabilir. Bu durumda goncanın olduğunu ve onun haberlerini şarap kadehine iletceği anlamı ortaya çıkar. Beyitteki bir diğer sözcük oyunu, “açıl-” eylemi üzerinde yapılmıştır. Çok anlamlı bir sözcük örneği olarak kabul edilebilecek “açıl-”, goncanın yapraklarından sıyrılıp gül hâline gelmesini ifade ederken sırları ifşa etmek anlamında da kullanılmıştır. Diğer bir sözcük oyunu ise haber çekmek deyimi üzerinde yapılmıştır. Birinin ağzından laf almak şeklinde kullanılan haber çekmek deyimindeki çekmek sözcüğü katkısız eylem (i. Light verb) olarak düşünüldüğü gibi çekmek sözcüğünün içki içmek anlamı da sezdirilmiştir:

- (39) Açılma câm-ı bâde-i gül-gûna gonca-vâr
Nâzüklük ile la' l-i lebünden haber çeker (G. 163/4)

[Gül renkli şarap kadehine gonca gibi açılma; naziklikle yakut gibi dudağından haber çeker.]

(40)'taki örnekte mevki sahibi olup kendini adam sanarak gerçekte olduğundan farklı görünen insanlar sûfî özelinde verilmiştir. Beyitte Arapça mevki anlamına gelen “kabâ” ve incelikten yoksun anlamına gelen Türkçe “kaba” cinaslı bir şekilde kullanılmıştır. Her iki sözcük aynı şekilde yazılmakta ancak sesletim olarak Türkçe “kaba”nın sonundaki “a” kısayken Arapça kabâ sözcüğünün sonundaki “â” uzundur:

- (40) **Kabâ**-yı câh ile âdem geçinsün her **kaba** cahil
Güher göster güher meydâna gir sen tûg-i 'uryân ol (K. 11/10)

[Her kaba cahil, mevki cübbesiyle adam geçinsin; sen özünü göster, meydana gir, yalın kılıç gibi ol!]

2.3. Çok Anlamlılıkla Yapılan Sözcük Oyunları

Çok anlamlılık ifade eden sözcükler, sözcük oyunu yapmada önemli bir işleve sahiptir. İngilizcede polysemy olarak bilinen çok anlamlılık, konuşma ya da yazı dilinde aynı şekle sahip iki veya daha fazla sözcük ya da ifadenin birbiriyle ilişkili farklı anlamlara sahip olmasıdır (Cambridge; Oxford; Crystal, 2008, s. 374; Yule, 2010, s 12). Çok anlamlılık ifade eden kelimelerle sözcük oyunu yapılırken kelimeler arasında anlamsal olarak ilişki bulunmaktadır. Eş adlı, eş sesli ya da eş yazımlı kelimelerde isim, yazım ya da ses olarak iki veya daha fazla kelime vardır, ancak bu kelimelerin anlamları arasında herhangi bir ilişki bulunmamaktadır. Çok anlamlılıkta ise sözcükler arasında mecaz ya da yan anlam olarak bir ilişki bulunmaktadır. Aşağıdaki örnek, okuyucu zihninde konunun netleşmesine yardımcı olabilir:

1. Ayağım kırıldı. 2. Masanın ayağı kırıldı.

Yukarıdaki iki cümlede geçen “ayak”, çok anlamlılık ifade edilebilecek bir sözcüktür. Ayak sözcüğünün gerçek anlamı insan bedeninde bir organı karşılamaktadır. Masanın ayağı dediğimizde ise sözcüğün yan anlamına geçiş yapılır. Etek sözcüğünün gerçek anlamı, bir kadın giysisini karşılar. Dağın eteği dediğimizde ise sözcüğün yan anlamı devreye girer. Masanın ayağındaki ayak, dağın eteğindeki etek sözcükleri gerçek anlamdaki ayak ve etekten tamamen bağımsız değildir. Söz konusu sözcükler, benzerlik yoluyla başka nesnelere ad olmuştur. *Bâkî Dîvânı*'nda çok sayıda çok anlamlı sözcüklerle yapılmış anlam oyunları vardır. Bunlardan bazıları aşağıda verilmiştir:

(41)'deki beyitte “hatt”, “muhakkak”, “Nûrî” sözcükleri çok anlamlılık örnekleridir. Beyitte yüzdeki ayva tüyleri, Nûn ayetindeki yazıyla özdeşleştirilmiştir. “Hatt” sözcüğü hem ayva tüyleri

hem de yazı anlamında kullanılmıştır. “Muhakkak” da “mutlaka” anlamına geldiği gibi hüsn-i hattaki bir yazı türünün de adıdır. *Kur’an-ı Kerim*’in 68. suresi olan “Kalem”, “Nun, andolsun kaleme ve yazdıklarına” ayetiyle başlamaktadır. Nun harfinin hokkayla şekil olarak benzer olması da beyitteki hüsn-i hat terimleriyle uyum içindedir. Nûrî yazı yani nurlu yazı da *Kur’an-ı Kerim*’in Nûr suresiyle ilişkilendirilebilir:

- (41) Beyâz-ı safha-i ruhsâra ol **hatt**-ı cemâlûñle
Muhakkak hatt-ı Nûrî mi ki yazmış âyet-i Nûn (G. 547/2)

[Yanağın beyaz sayfasına ayva tüyleriyle Nûn ayetini yazan muhakkak Nurî’nin yazısı mıdır?]

“Mâ-cerâ” sözcüğü günümüzde de serüven anlamında kullanılan akıp giden cereyan eden şey demektir. (42)’deki beyitte Bâkî’nin gözyaşlarını gören sevgili, bunu “macera” yani serüven olarak nitelendirmiştir. “Mâ” sözcüğünün su anlamı da bulunmaktadır. Beyitteki gözyaşı, akıp giden şeyin su olduğunu da hatırlatmaktadır. Bu açıdan “mâcerâ” sözcüğünün akıp giden şey yani akan su anlamının da beyte yerleştirildiği görülmektedir:

- (42) Eşk-i çeşmüm yâre ‘ arz itdüm didi
 Bâkıyâ ma’ lûm oldu **mâ-cerâ** (G. 11/5)

[Gözyaşımı yâre arz ettim “Ey Bâkî! Macera belli oldu.” dedi.]

(43)’te “makam” kelimesi üzerinde sözcük oyunu yapılmıştır. “Makam” kelimesi durulacak yer, meclis, mevki, mekân anlamlarına geldiği gibi müzikte belirli bir seyir gösteren seslerin durumunu da tanımlamak için kullanılan bir terimdir. Beyitte bülbül, âşğın iniltisinin nağmesine muaraza kılamamakta yani onun karşısında söz edememektedir. Bülbülün bu durumu olağan karşılanmaktadır çünkü her makamın bahis yani söz götürmeyeceği ifade edilmiştir. “Bahis götürmek” yani “söz götürmek” ifadesi, doğruluğu ya da gerçekliği tartışılmayacak kadar açık olan demektir. Bülbül, mütekellimin makamında yani onun meclisinde onunla iddiaya girememektedir. Bununla birlikte musiki açısından onun iniltisinin makamına erişememektedir:

- (43) Bülbül nevâ-yı nâleme kılmaz mu’ âraza
 Zîrâ götürmez ey yüzi gül her **makâm** bahs (G. 25/4)

[Ey gül yüzlü! Bülbül, iniltimin nağmesine karşı çıkmaz; çünkü her makam söz götürmez.]

(44)’te geçen “hallac”, Arapça bir sözcüktür ve pamuk atıcısı demektir. Bu işle uğraşan kişi, pamuğu yaya benzeyen bir aletle kabartır. Beyitte sevgilinin kaşı, pamuğu kabartmaya yayan yayla ilişkilendirilirken gönül, pamuk olarak nitelendirilmiştir. Bunun neticesinde gönül, pamuk atıcısı gibi aşk ve sevgi yayını asmıştır. Beyitteki “asmak” sözcüğüyle “Hallac-ı Mansur” a gönderme yapılmıştır. “Hallac-ı Mansur, asılarak öldürülmüştür. Babasının mesleğinden dolayı “Hallac” diye anılmaktadır” (Uludağ, 1997, ss. 377-381). Beyte bakıldığında “Hallac” sözcüğünün hem pamuk hem de Hallac-ı Mansur’u ifade edecek şekilde kullanıldığı görülmektedir:

- (44) Asdı **hallâc**-sıfat ‘aşk u mahabbet yayın
 Atılıp penbe gibi dil o kemân-ebûya (G. 479/4)

[Gönül, o keman kaşlıya pamuk gibi atılıp Hallaç gibi aşk ve sevgi yayını astı.]

(45)’teki “perde”, “Hüseynî” ve “hasen” sözcükleri, çok anlamlılık örnekleridir ve kelimelerin her iki anlamının da beyte yerleştirildiği görülmektedir. Beyitte yer alan sözcükleri ilk

olarak musiki bağlamında ele alalım. “Perde” sözcüğü, musikide sesin tizlik ve peslik derecesini göstermektedir. “Hüseynî” ise musikide bir makam adıdır. İniltinin müzikle ilişkilendirildiği beyitte inilti perdesi hüseyinîye çıkmakta yani bu makama ulaşmaktadır. İkinci mısradaki ise güzel yüzün gönlü ağlatma sebebi olduğu ve bundan dolayı iniltinin bu denli yükselmesine şaşırılmaması gerektiği vurgulanmıştır. Beyitteki diğer bir anlam, “Hüseynî” ve “hasen” sözcüklerinin Hz. Hüseyin ve Hz. Hasan’ı hatırlatacak şekilde kullanılmasıdır. “Hüseynî” sözcüğü Hz. Hüseyin’le ilgili olan demektir. “Hasen” sözcüğü de Hasan adının aslıdır:

- (45) Perde-i nâleleri çıksa **Hüseynîye** n’ola
Dili zâr itmege ol vech-i **hasendür** bâ’ is (G. 28/4)

[İnilti perdesi Hüseyinî’ye çıksa ne olur? Güzel yüz, gönlü ağlatmak için yeterlidir.]

(46)’daki “hevâ” sözcüğü “hava” ya da “nefes” anlamında kullandığı gibi musikide bir nağme anlamında da kullanılmıştır. Beyitte “âh çekmek” ve “hava” arasındaki ilişkiye bakılacak olursa âh eden kişinin nefesi ve bu nefesin yani nefes anlamındaki bu havanın hasta Bâkî’ye iyi geldiği ifade edilmiştir. Yine bu ikisi arasındaki ilişkiden dolayı hava sözcüğünün nağme anlamının da beyte yerleştirildiği görülmektedir. (47)’de de benzer bir kullanım söz konusudur:

- (46) Câna râhatdur ser-i kûyuñda âh itdükleri
Ol **hevâlar** Bâkî-i bimâra gâyet hoş gelür (G. 56/5)

[Senin mahallenin başında âh çekmeleri cana rahatlık verir; o havalar hasta Bâkî’ye hoş gelir.]

- (47) Âheng-i âhı turma hemân eyle ey gönül
Sâz u nevâ-yı ‘aşka münâsib **hevâ** budur (G. 57/6)

[Ey gönül! Durma! Hemen ahenkle âh çek! Aşkın saz ve nağmesine uygun olan hava budur.]

(48)’deki beyitte sevgilinin eşliğini makam edinenlerin Isfahan ve Hicaz’ı görmeyeceği ifade edilmiştir. Sevgilinin eşliğiyle kastedilen ayağının tozudur ve bu toz göze çekilecek kadar kıymetlidir. Bu tozu bulanlar, gözlerine sürme çekmek için sürmesiyle meşhur olan “Isfahan” ve “Hicaz”ı bile önemsemezler. Bu açıdan “makam” sözcüğü yer; “Isfahan” ve “Hicaz” ise bölge anlamında kullanılmıştır. “Makam”, “Isfahan” ve “Hicaz” sözcüklerinin musiki anlamlarının da beyte yerleştirildiği görülmektedir:

- (48) **Makâmın** âsitân-ı yâr idenler
Koyup gitmez **Sıfâhân** u **Hicâza** (G. 453/2)

[Sevgilinin eşliğini makam edinenler, onu bırakıp Isfahan ve Hicaz’a gitmez.]

(49)’daki beyitte “hatt” sözcüğü ayva tüyleri anlamına geldiği gibi yazı anlamına da gelmektedir. Beyitte Habeşli bir kölenin adı olarak kullanılan “reyhan” sözcüğü, aynı zamanda hüsn-i hatta bir yazı çeşididir. Bu durumda ayva tüyleri renginden dolayı Habeşli bir köle olarak nitelendirilmiştir. “Hatt” sözcüğüyle birlikte düşünüldüğünde ise reyhanın reyhânî olarak bilinen yazı çeşidi anlamı devreye girer. Bununla birlikte reyhânın aynı zamanda güzel kokulu bir çiçek olması da ayva tüylerinin amber kokusuyla ilişkilendirilmiştir.

- (49) Ruhsâruna **hatt-ı** ‘anber-efşân
‘Abd-i Habeşîdür adı **Reyhân**

[Amber saçan ayva tüyleri, yanağına karşı Habeşli bir köledir, adı Reyhân'dır.]¹⁸

(50)'de geçen "husrev", "selmân", "mu'în", "zahîr" sözcükleri çok anlamlılık örneği içinde değerlendirilebilir. Hüsrev-i Dihlevî (öl. 1325), Selmân-ı Sâvecî (öl. 1376), Zahîr-i Fâyâbî (öl. 1201) tanınmış büyük şairlerdir.¹⁹ Mu'în ise Fars şairlerinden 9 zatın adıdır (Sami, 1898, s. 4335):

(50) **Husrevâ** Bâkî kulun nazm içre **Selmân** olmağa
Hep senün lutfun **mu'în** olmuştur ihsânun **zahîr** (G. 145/5)

[Ey padişah! Senin Bâkî kulunun nazım içinde huzur bulması için hep senin lutfun yardımcı olmuştur, iyiliğin bellidir./Ey Hüsrev! Senin Bâkî kulunun nazım içinde Selmân olması için her zaman senin lutfun Mu'în, iyiliğin Zahîr olmuştur.]

(51)'de lale, başı açık, kıpkızıl bir deli olarak nitelendirilmiştir. Onun bu şekilde olmasının nedeni ise sevgilinin yanağındaki bene sevdalanmasından kaynaklanmaktadır. Kıpkızıl deli ve başı açık deyimleri lâle için kullanılarak somutlaştırılmıştır. Lâlenin tohumlarının siyah olması, muhtel dimağ yani bozuk bir zihin olarak nitelendirilmiştir. Sevdâ; sevgi, âşık olmak anlamına geldiği gibi ahlat-ı erbaadan biridir. Sevda dimağa fazla gittiğinde melankoli olur (Şentürk, 2019, s. 184):

(51) Lâle çemende başı açık kıpkızıl deli
Sevdâ-yı hâl-i yâr ile muhtel dimâğı var (G. 53/4)

[Lale, çimenlikte başı açık kıpkızıl deli. Sevgilinin yanağındaki benin sevdasıyla kafası bozulmuş.]

(52)'de "dokunmak" sözcüğü göz değmesi anlamında kullanılmıştır. Hüsn-i talil sanatı aracılığıyla şarabın üstünde bulunanların hava kabarcığı olmadığı; aslında rüzgârın gül renkli şaraba göz değdirmiş olduğu iddia edilmiştir. "Göz değmesi" anlamında kullanılan "dokunmak" sözcüğünün göz şeklinde olan hava kabarcığı vasıtasıyla somutlaştırıldığı görülmektedir. Bu durumda dokunmak sözcüğünün hem gerçek hem mecaz anlamı ortaya çıkmaktadır. Bununla birlikte "dokunmak" sözcüğünün "bir şeyin sağlığa kötü gelmesi" anlamı da düşünülebilir:

(52) **Tokınuşdur** bâde-i gülgûna çeşm-i rûzgâr
Sâgar üzre sanmanuz peydâ olur yer yer habâb (G. 20/3)

[Gül renkli şaraba rüzgârın gözü değmiştir; kadehin üstünde yer yer hava kabarcığı oluştuğunu sanmayın.]

(53)'teki örnekte sevgili, zikir halkasına girerek bir iki dert sahibi başıboş gezeni dolandırmıştır. Bu açıdan bakılacak olursa "dolandırmak" sözcüğü zikir halkasından dolayı "döndürmek" ya da "gezdirmek" anlamında kullanılmıştır. Beyitte gönül, sevgilinin harcadığı bir para olarak nitelendirilmiştir. Bu gönüllerin sahipleri dertli işsizlerdir. Sevgilinin işsiz olarak nitelendirilen dert sahiplerinin gönül sermayelerini alması "dolandırmak" sözcüğünün birini aldatıp parasını almak anlamını da ortaya çıkarmaktadır. Beytin bağlamı, dolandırıcı mazmunu üzerine kurgulanmıştır:

(53) Gönüller nakdin almış yâr girmiş halka-i zikre

¹⁸ Toz anlamına gelen gubar ve hüsn-i hatta bir yazı çeşidi olan gubarî sözcüklerinin benzer kullanımları için bakınız (G. 530/7), (G. 544/3).

¹⁹ Bu isimlerle ilgili bilgiler için İslam Ansiklopedisinin ilgili maddelerine bakılabilir.

Bir iki derdmend âvâzeyi varmış **tolandurmuş** (G. 219/2)

[Sevgili, zikir halkasına girmiş, gönüllerin sermayesini almış; gitmiş, bir iki tane dert sahibi işsizi dolandırmış.]

(54)'teki beyitte felek; zaman, kader, dünya anlamlarına gelecek şekilde kullanılmıştır. Feleğin döneke olduğu ve sözünde durmadığı ifade edilmiştir. Dönmek eylemi, "geri gelmek" anlamında kullanıldığı gibi feleğin dünyayı karşılaşması durumunda eylemin bir şeyin ekseninde ya da kendi ekseninde dolanmak anlamı da ortaya çıkmaktadır. Dönmek sözcüğüyle yapılan sözcük oyunu, aynı zamanda çalışmanın ilerleyen kısımlarında verilmiş olan eksik kapsama örneği olarak da alınabilir:

(54) Sebât-ı dehre tayanmak olurdu ey Bâkî
Turaydı 'ahdine 'âlemde **dönmeyeydi** felek (G. 265/5)

[Ey Bâkî! Eğer felek, âlemde sözünde durup dönmeseydi zamanın kararlılığına dayanılırdı.]²⁰

(55)'teki beyitte dudağın üzerindeki ayva tüyleri yazı; dudak ise dua olarak düşünülmüştür. "Hat" sözcüğünün hem ayva tüyleri anlamı hem de yazı anlamı bulunmaktadır. Şirinlik sözcüğü ise tatlılık anlamına geldiği gibi insanların karşıdaki kişiye hoş görünmesini sağlayan duanın da adı olmuştur (Onay, 2013, s. 290):

(55) Nûşîn lebinde hattını kim görse
Bâkiyâ **Şîrinlik** yazıldı sanur şeker üstüne (G. 428/5)

[Ey Bâkî! Kim onun tatlı dudağındaki ayva tüylerini görse şeker üstüne şirinlik yazıldığını sanır.]

Şair, mahlası olan ve sonsuzluk anlamına gelen "Bâkî" kelimesi üzerinde de sözcük oyunu yapmıştır. (56) ve (57)'deki beyitlerde şair, söz konusu kelimeyi, hem sonsuz hem de kendi mahlasına gönderme yapacak şekilde kullanmıştır. (57)'deki beyitte ayrıca işkikak sanatı örneği olan bâkî ve bekâ (Kaplan, 2014, s. 96) sözcüklerinde de kökteş sözcüklerle yapılan anlam oyunu vardır:

(56) Âvâzeyi bu 'âleme Dâvûd gibi sal
Bâkî kalan bu kubbede bir hoş sadâ imiş (G. 218/3)

[Ey Bâkî! Bu âleme avazeyi Dâvûd gibi sal! Bu kubbede kalan bir hoş seda imiş./Avazeyi bu âleme Dâvûd gibi sal! Bu kubbede ebedî kalan bir hoş seda imiş.]

(57) Gam degül **Bâkî** bekâ semtine kılsa irtihâl
Nice şehler bu fenâ mülkinde **bâkî** kalmadı (G. 533/5)

[Bâkî, sonsuzluk semtine göç etse gam değil; nice şehler bu yokluk mülkünde sonsuza dek kalmadı.]

Satranç sahnesi üzerine kurulmuş olan (58)'deki beyitte gönül bir vezir; sevgilinin beni ise küçük olması bakımından piyonla ilişkilendirilmiştir. Yani sevgilinin küçücük beni bile âşığın gönlünü alacak güce sahiptir. Satrançta vezir en önemli taş, piyon ise en değersiz olandır. Beyitte eğer sevgili yanağındaki piyon gibi beni saçla örterse âşık, onu göremeyecek ve bu şekilde gönlü açmazdan kurtulmuş olacaktır. Ancak âşık, bu açmazdan kurtulmak istememektedir ve bu yüzden

²⁰ Benzer örnekler için bakınız üstümüze dönmek (G. 2/7), sözünden dönmek (G. 13/3).

vezir gibi gönlünü piyon gibi bene vermeye razıdır. “Açmaz” sözcüğü; karmaşık, içinden çıkılması güç bir durumu ifade ettiği gibi satranç oyununda şahı koruyan taşlardan birinin yerinden oynatılmasına olanak bulunmaması anlamını da karşılamaktadır:

- (58) Beydak-ı hâl-i ruhuñ zülfüñle mestûr eyleme
Almaga şâhum gönül ferzânesin **açmazdan** (G. 364/2)

[Şahımın gönül vezirini açmazdan almaması için yanağındaki piyon gibi beni saçınla örtme.]

(59)'daki beyitte üzüm kızının yani şarabın meydana girdiği ve onun ayağını kim çekebilirse er oğlu er olacağı ifade edilmiştir. “Ayağını çekmek” deyim olarak birinin bir yere gitmesini engellemek anlamında kullanılmaktadır. “Ayak” sözcüğünün kadeh anlamı da bulunmaktadır. Ayak sözcüğü kadeh anlamında kullanıldığında “çekmek” sözcüğü içmek anlamını karşılamaktadır:

- (59) Bâkıyâ duhter-i rez girdi yine meydâne
Ayagın kim **çekebilürse** er oğlu erdür (G. 189/5)

[Ey Bâkî! Üzüm kızı yine meydana girdi; onun ayağını buradan kim çekebilirse er oğlu erdir/onun kadehini kim içebilirse er oğlu erdir.]

(60)'taki beyitte şair, ilmin her türlüşünde olgunlaştığını ancak güzelleri sevme konusunda kendisine söz geçiremediğini ifade etmektedir. “İhtiyar” sözcüğü; seçme, tercih etme, kabul etme gibi anlamlara gelmektedir. “İhtiyar” sözcüğünün beyitte kullanılmayan “yaşlı” anlamı, pîr sözcüğüyle iham-ı tenasüp oluşturacak şekilde kullanılarak söz konusu anlama çağrışım yapılmıştır:

- (60) Huzûr-ı pîre yitişdüm egerçi her fende
Velî güzelleri sevmekde **ihtiyârüm** yok (G. 245/3)²¹

[Meğerse her fende pirin huzuruna yetiştim; ancak güzelleri sevme konusunda ihtiyarım yok.]

(61)'deki “tolu” sözcüğü iham-ı tenasüp sanatı örneğidir. Beyitte “tolu”, buz parçalarından oluşan iri yağmur tanesi anlamında kullanılmıştır. “Tolu” sözcüğünün beyitte kullanılmayan “içki” anlamı; “câm”, “mey”, “dest-i sâkî” sözcükleriyle ilişkilendirilerek söz konusu anlama çağrışım yapılmıştır. Beyitteki “dest” kelimesi “el” anlamında kullanıldığı gibi kelimenin destî yani testi anlamına da çağrışım yapılmıştır:

- (61) **Tolu** urmuş tarlaya döndürdi devrân sohbeti
Câm sınımış mey dökilmiş dest-i sâkî kalmadı (G. 533/4)

[Felek, sohbeti dolu vurmuş tarlaya döndürdü; kadeh kırılmış, mey dökülmüş, sakinin testisi/eli kalmadı.]

(62)'deki Farsça bir sözcük olan dest, el anlamına gelmektedir. Topraktan yapılmış su kabı anlamına gelen testi ise dest kelimesine aitlik anlamı katan +î ekinin eklenmesiyle oluşmuştur. Beyitte sözcüğün her iki anlamına çağrışım yapılmıştır:

- (62) Gül-gûn olurdu çihre-i Bâkî şafak gibi
Devrân sunaydı **destine** bir câm-ı zer-nigâr (G. 160/5)

²¹ Benzer bir kullanım için bakınız (G. 195/2).

[Devir, onun testisine/eline altın işlemeli bir kadeh sunsaydı Bâkî'nin yüzü şafak gibi gül renkli olurdu.]

(63)'teki Farsça "reng" sözcüğü, cisimler tarafından aksettirilen ışığın gözde yaptığı etki sonucu meydana gelen duyum anlamına geldiği gibi mecazî olarak hile anlamında da kullanılmaktadır. Bâkî, gül renkli şarabı içmiş ve yüzü sararmıştır. Bu hâliyle yüzünü sevgiliye göstermek istememektedir. Gül renkli şarabın yüzü sarartması kelimenin renk anlamını vermektedir. Bununla birlikte yüzün özgün hâlinin değişmiş olması, yüzün üzerinde sahte bir görüntü oluştuğunu göstermektedir:

(63) Yâre 'arz eyleyemez çihre-i zerdin Bâkî
Virdüğü **rengi** görüñ aña mey-i gül-gûnuñ (G. 275/5)

[Bâkî, sarı yüzünü yare arz edemez; ona gül renkli şarabın verdiği rengi/hileyi görün.]

(64)'teki beyitte sevgiliden öpücük uman bir âşık söz konusudur ancak sevgili, ona karşılık vermemektedir. Sevgilinin karşılık vermemesi, kederli Kays'a güzellik bahçesinin şeftalisinden ihsan etmeyen Leyla'yla ilişkilendirilmiştir. Leyla'nın yüzü, güzellik bahçesi olarak nitelendirilmiş ve dudağı ise renginden dolayı şeftaliye benzetilmiştir. "Kıyaslama, ölçme" anlamına gelen "Kays", Mecnun'un gerçek adıdır. "Kıyaslama, ölçme" anlamından +î ekiyle türetilen "kaysi" ise, iri cins zerdali demektir. Beyitte "Kays", Mecnun anlamında kullanılmıştır. İham-ı tenasüp sanatı aracılığıyla "bâğ", "şeftâlû" kelimeleri, "kaysi"nin beyitte kullanılmayan zerdali anlamıyla ilişkilendirilmiştir:

(64) Disem bir bûse vir cânâ dir ihsân itdi mi Leylâ
Cemâli bâgınuñ şeftâlûsından **Kays-ı** nâ-şâda (G. 449/3)

["Ey sevgili! Bir öpücük ver" desem; "Leyla, güzellik bahçesinin şeftalisinden kederli Kays'a ihsan etti mi?" der.]

(65)'teki beyitte âşık, kendini deliyle; sevgilinin saçını ise delilerin vurulduğu zincirle ilişkilendirmektedir. Âşığın isteği sevgilinin saçına bağlanmaktır. "Kayd" kelimesi bağlamak anlamına geldiği gibi yazıya geçirme anlamında da kullanılmaktadır. Bundan dolayı sevgilinin âşığı saçına bağladığı ya da deftere deli olarak kaydettiği anlaşılmaktadır. Deli anlamına gelen "dîvâne" kelimesi üzerinde de söz oyunu yapıldığı görülmektedir. "Dîvân", şairlerin şiirlerini topladığı mecmuanın da adıdır. Dîvâne sözcüğü eş adlılık kategorisi içinde değerlendirilebilir. (66)'daki dîvâne sözcüğünde de benzer bir kullanım söz konusudur. Çok anlamlılık örneği olan mecnûn sözcüğü ise hem Leylâ ile Mecnûn hikâyesinin erkek kahramanı hem de deli anlamında kullanılmıştır:

(65) Zülfüñe bend eyle ben mecnûnı didüm dil-bere
Didi **kayd itdüm** seni dîvâne geçdüñ deftere (G. 481/1)

[Dilbere "Benim gibi deliyi saçına bağla." dedim; "Seni kaydettim, deftere deli olarak geçtin" dedi.]

(66) Yazmadı defterine 'âşık-ı **Mecnûn**-sıfatı
Hâsılı sığmadı bir deftere bir dîvâne (G. 410/6)

[O, Mecnûn/deli sıfatlı âşığı defterine yazmadı, sözün kısası bir deli bir deftere sığmadı/o bir deftere/bir divana sığmadı.]

(67)'de açılmak ve salınmak eylemleri üzerinde sözcük oyunu yapılmıştır. Bağın gülü ve nesrini, açık istiare yoluyla sevgilinin sıfatlarından biri olarak düşünülürse özne sevgilidir ve "Ey sevgili! Sen açıl/ortaya çık! O yanağı görsünler." anlamı ortaya çıkar. Bağın gülü ve nesrini, sevgilinin adı olmadığına ise mısra "Ey bağın gülü ve nesrini! Sen bir ortadan çekil de o yanağı görsünler" şeklinde anlamlandırılabilir. "Açıl" sözcüğünün anlam geçişi özneye göre şekillenmiştir. Bununla birlikte "açıl-" eylemi goncanın gül şekline dönüşmesine de çağrışım yapmaktadır. "Salın" eylemi için de aynı durum söz konusudur. İkinci mısra "Ey selvi ve sanavber! Yürü, o yürüyüşteki tarzı görsünler" ya da "Selvi ve sanavberi salın/bırakın da o yürüyüşteki tarzı görsünler" şeklinde anlamlandırılabilir:

(67) **Açıl** bâgun gül ü nesrîni ol ruhsârı görsünler
Salın serv ü sanavber şîve-i reftârı görsünler (G. 55/1)

[Açıl! Bağın gülü ve nesrini o yanağı görsünler. Salın! Selvi ve sanavber o yürüyüşün tarzını görsünler.]

(68)'deki "açılma" eylemi kitabın açılmasına gönderme yaptığı gibi sırlarını dökmek anlamında da kullanılmıştır:

(68) Derûnuñ pür-ma' ârif hem-nişînüñ merd-i ' ârif kıl
Açılma ey yüzi gül şahs-ı nâ-dâna kitâbâsâ (G. 2/3)²²

[Ey gül yüzlü! İçini bilgiyle hünerle doldur; ariflerle otur kalk; cahillere kitap gibi açılma!"]

2.4. Deyimsel İfadelerle Yapılan Sözcük Oyunları

Sözcük oyunları yapmada kullanılan bir diğer dil bilimsel unsur deyimsel ifadelerdir. Osmanlı şairlerinin deyimsel ifadelerde geçen eş adlı, eş sesli, eş yazımlı ya da çok anlamlı sözcükler üzerinde oyunlar yaptığı görülmektedir. Klasik belagatte kinaye olarak bilinen sözcük oyununun bu türü, kelimenin gerçek ve mecaz anlamlarının birlikte kullanılmasıyla ilgilidir. Deyimlerin gerçek anlamından uzaklaşmış yapılar olması, sözcük oyunu yapmada şairler için önemli bir nitelik taşımaktadır. Osmanlı şairleri, deyimlerin bünyesinde bulunan kelimeler üzerinde sözcük oyunları yaparak ifadelerin gerçek anlamına göndermeler yapmışlardır. *Bâkî Dîvânı*'nda ise pek çok deyim üzerinde sözcük oyunu yapılmıştır. Örnek olması açısından aşağıda bazı beyit örnekleri üzerinden açıklamalar yapılmıştır:²³

²² *Bâkî Dîvânı*'nda çok anlamlılık ifade eden sözcüklerle yapılan sözcük oyunları için bakınız rûzgâr (G. 371/1), açmak (G. 323/1), Kara Bağ (G. 374/2); settâr (G. 426/8), beyt G. 125/5), rengîn (G. 24/2), zevâl (G. 168/1), Attâr (G. 110/2), sâzkâr (G. 88/5), üftâde (G. 185/2), Tübâ (G. 217/1).

²³ *Bâkî Dîvânı*'nda deyimsel ifadelerle yapılan sözcük oyunları için bakınız ağzı yanmak (G. 532/3), ağzına sulanmak (G. 524/2), ağzından düşmemek (G. 434/4), ağzını aramak (G. 19/41), akli uçmak (G. 283/4), alnı açık yüzü ak olmak (G. 227/3), ateşlere yanmak (G. 343/3); ayağa düşürmek (G. 100/1), bağı delinmek (G. 503/4), bağı kan olmak (G. 19/43), bağı yanık (G. 13/2), bağı delmek (K. 2/8; G. 253/5), baş üstünde yer edinmek (G. 24/7), başını taştan taşa vurmak (G. 18/37), bel bağlamak (G. 85/2), beyaza çıkmak (G. 503/3), ciğerini delmek (G. 248/3), el almak (G. 371/2), gam/cefa çekmek (G. 44/2; G. 199/3; 340/4), geceden gündüzü ayıramamak (G. 188/4), gömgök tere batmak (G. 24/8), gönülü çekmek (G. 226/2), gönülden geçmek (G. 543/4), göz değmek (G. 434/1), göz kulak olmak (G. 19/16), gözden düşmek (G. 185/5), gözden geçirmek (Msm. 4/IV), gözü aç olmak (G. 31/5), gözün üstünde kaşın var dememek (G. 19/17), gözünü açmak (K. 18/1), itibardan düşmek (G. 371/1), kan ağlamak (G. 5/4), kendini duvardan duvara vurmak (G. 20/1), kurban olmak (G. 253/5), kuru adı kalmak (G. 27/19), sine dövmek (G. 208/4), yüzü kara olmak (G. 244/2; G. 253/3), uykusunu uçurmak (K. 18/10), yüz vermek (G. 427/4; G. 425/1).

(69)'daki beyitte dudak, can alma özelliğiyle vasıflandırılırken sevgilinin beni fitne çıkarmada bir tane olarak nitelendirilmiştir. "Bir tane" mecazî olarak eşsiz, eşi benzeri olmayan, biricik demektir. Deyimin tane şeklinde olan sevgilinin beni için kullanılması deyimin gerçek anlamını ortaya çıkarmaktadır:

(69) Cân almada nâzûklık ile la' lüñe söz yok

Hâlûñ dahî **bir dânedurur** fitnede ammâ (G. 5/2)

[Naziklikle can almada dudağına söz yok ama benin fitne çıkarmada bir tanedir.]

(70)'teki "çekip çevirmek" deyimi; bir şeyi düzene koymak, yönetmek anlamında kullanılmaktadır. Beyitte devrin inzibat memurundan ve onun toplumsal düzeni sağlamak için yaptığı önleyici faaliyetlerden bahsedilmektedir. Beyitte bu düzenleme "çekip çevirmek" şeklinde ifade edilmiştir. Zabitanın şarap ve kebabla ilgili yapacağı düzenleme faaliyetlerine şaşırılmaması gerekmektedir. Çünkü bu ikisi iki kanlı olarak anılmaktadır. Kanlı ifadesi mecazî olarak kâtil demektir. Mecazî olarak şarap ve kebabın insanlar tarafından vazgeçilmez olmasına vurgu yapıldığı görülmektedir. Kanlı olmaları yönünden zabita onlar üzerinde cezalandırma işlemi uygulayabilecektir. Şarabın kırmızı, kebabın ise etten yapılmış olması, kanlı ifadesinin gerçek anlamını ortaya çıkarmaktadır. Kebabın pişirilirken döndürülmesi, şarabın ise elden ele devredilerek içilmesi çekip çevirmek ifadesinin gerçek anlamını ortaya çıkarmaktadır. Bununla birlikte "çekmek" fiilinin içmek anlamı da çekip çevirmek deyiminin gerçek anlamıyla ilişkilidir. (71)'deki "çekip çevirmek" deyimi ve "şarap" arasında da benzer bir kullanım söz konusudur:

(70) Şahne-i devrân n'ola **çekse çevürse** dem-be-dem

İki **kanludur** añılmış bâde-i nâb u kebâb (G. 20/4)

[Kebab ve saf şarap meşhur iki kanlıdır; devrin zabıtası zaman zaman onları çekse çevirse ne olur?]

(71) **Çekdi çevürdi** sâkî-i meclis piyâleyi

Âl ile öpdi diyü leb-i la' l-i dil-beri (G. 504/2)

[Sevgilinin yakut dudağını hileyle/kırmızıyla öptü diye meclis sakisi kadehi çekti çevirdi.]

(72)'deki beyitte ilkbahar mevsimindeki yeşil bir bahçe tasvir edilmiştir. Böylesi bir durum eğlence mevsimi olarak nitelendirilmiştir. Mevsimlerin oluşumu, dünyanın güneş etrafında dönüşüyle gerçekleşmektedir. "Yüz döndürmek" deyimi, mecazî olarak bir şeyden ilgi kesmek demektir. Deyimin dünyanın dönüşüyle ilişkilendirilmesi gerçek anlama gönderme yapmaktadır:

(72) Çarh **yüz döndürmedin** gülşende 'ayş it

Bâkıyâ sebzeler zîbâ hevâlar i'tidâl üstindedür (G. 124/8)

[Ey Bâkî! Felek, gül bahçesinden yüz döndürmeden yaşamaya bak; yeşillikler süslü, havalar ılımandır.]

(73)'teki "el birliği etmek" deyimi, mecazî olarak birlikte davranmak, dayanışma içinde olmayı nitelemek için kullanılmaktadır. Beyitte gönül, yüzük olarak nitelendirilmiştir. Yüzük oyunu, iki takımla oynanan bir oyundur. Takımlardan biri ya avuçlarının içinde ya da fincanların altına yüzüğü saklarlar. Diğer takım ise yüzüğü bulmaya çalışır. Burada zülûf ve kâkülün el birliği yaparak yüzüğü gizlemesi ve bunun yüzük oyunuyla ilişkilendirmesi, gönlün sevgilinin oyuncağı

olduğunu göstermektedir. Şair “ya ondadır ya bundadır” ifadesini kullanarak oyunda gizlenen yüzüğün karşı takım tarafından aranmasına gönderme yapmaktadır:

- (73) Zülfüñ **el bir eyleyüp** turrañla pinhân itdiler
Hâtem-i dil hâsılı ya andadur ya bundadur (G. 157/4)

[Zülüflerin kahkülünle el birliği edip gizlediler; sonuç olarak gönül yüzüğü, ya ondadır ya bundadır.]

(74)'teki “yana yana bağrında yağ kalmamak” deyimi, mecazî olarak birinin uzun süre çektiği acıyı betimlemek için kullanılmaktadır. Beyitte Bâkî'nin yüreğindeki ateş, muma benzetilmektedir. Yana yana bağrında yağ kalmamak deyimi, mumun yanarak erimesiyle ilişkilendirilmiştir:

- (74) Şem'-veş sûz-ı derûnı 'arz ider Bâkî saña
Yana yana kalmadı bî-çârenün **bagrında yag** (G. 227/5)

[Bâkî yüreğindeki ateşi, sana mum gibi arz eder; çaresizin yana yana bağrında yağ kalmadı.]

(75)'teki “posta sarılmak” tasavvufî açıdan şeyhlik rütbesine yükselmeyi ifade etmektedir. İlahî aşkın kokusuyla âşık, bu rütbeye yükselecek duruma gelmiştir ancak sevgili onu bir kılına bile asmamakta yani ilahî aşkıta bu durumun kıl kadar bile değeri bulunmamaktadır. Kılına asmamak deyimi, mecazî olarak birini önemsememeyi ifade etmektedir. Deyimin kıvrım kıvrım saçla ilişkilendirilerek kullanılması, ifadenin gerçek anlamına göndermek yapmaktadır:

- (75) Bûy-ı 'aşk ile sarıldum nâfe gibi posta
Bir kılına asmadı ol kâkül-i pür-ham beni (G. 536/2)

[Aşkın kokusuyla posta misk gibi sarıldım; o kıvrım kıvrım kâkül, beni bir kılına asmadı.]

(76)'daki beyitte gönül, deli; sevgilinin saçları ise delilerin bağlandığı zincir olarak nitelendirilmiştir. Gönlün zincirlenmiş dağınık saçlara düşmesi, onun delirmesine yol açacaktır. Bundan dolayı “aklını başına toplamak” deyimi kullanılmıştır. “Aklını başına toplamak” deyimi, mecazî olarak akla yatkın olmayan davranışları bırakıp mantıklıca hareket etmeyi ifade etmektedir. Beyitte dağınık saçlar ve aklını başına toplamak paradoksal bir kullanımı ortaya çıkarmaktadır. Aklını başına toplamak deyiminin dağınık saçlara düşmüş olan gönlün delirmesiyle ilişkilendirilmesi, ifadenin gerçek anlamını ortaya çıkarmaktadır:

- (76) Düşmesin silsile-i zülf-i perîşânuña dil
'Aklını başına cem' eylesün ol dîvâne (G. 410/4)

[Gönül, senin dağınık saçlarının zincirine düşmesin; o deli, aklını başına toplasın.]

(77)'de geçen kabak, Osmanlı döneminde bir çalgının adı olduğu gibi nargilenin de bir çeşididir. Beyitte sevgilinin dudağı, şaraba benzetilmiş ve şarabın nargileden daha üstün olduğuna gönderme yapılmıştır. Kabağın lakırdaması, mecâzî olarak söylenmek anlamında kullanılmıştır. Bununla birlikte nargilenin içilirken şişe kısmındaki suyun fokurduması da lakırdamanın gerçek anlamını ortaya çıkarmaktadır. Yine çalgı olan kabağın da çıkardığı sese gönderme yapılmıştır:

- (77) Âşık hadîs-i câm-ı lebüñ alsa agzına
Meclisde çok **lakırdamasun** sâkıyâ kabak (G. 241/5)

[Ey sâkî! Âşık senin kadeh gibi dudağının sözünü ağzına alırsa kabak mecliste çok lakırdamasın.]

2.5. Benzerlik Gösteren Kelimelerle Yapılan Sözcük Oyunları

Osmanlı şairlerinin sözcük oyunları yaparken sesletimleri ve yazılışları arasında çok küçük farklılıklar olan kelimeleri de kullandıkları görülmektedir. Türkçeye benzer/yakın adlılık bazen de eş köklülük olarak çevrilen İngilizce “paronymy” sözcüğü, Yunanca “paronymos”dan gelmektedir. *Online Etymology Dictionary*'e göre benzer anlamına gelen para- ön ekinin değişimiyle ve isim anlamına gelen -onymo son ekinin birleşimiyle oluşmuştur. “Paronym”, 1660'larda ortak kökten türemiş kelimelerle ilişkilendirilirken 1980'lerde benzer sese sahip ancak yazım ve anlam olarak farklı olanlar şeklinde tanımlanmıştır. Crystal, terimin bazen aynı kökten gelen kelimeler arasındaki ilişkilere de gönderme yaptığını belirtse de diller arasındaki kelime alışverişlerinde küçük değişimlerin paronym olduğunu ifade eder (2008, s. 351). Attardo, “paronymy”i tanımlarken “sesleri benzer ancak aynı değil” ifadesini kullanır (1994, s.111). Sözcüğün etimolojik kökenine bakıldığında “paronymy” kelimesinin Türkçeye eş köklülük şeklinde değil de benzer/yakın adlılık olarak çevrilmesinin daha uygun olduğu açıktır. Bundan dolayı bu bölümde *Bâkî Dîvânı*'ndan seçilen beyit örneklerinde eş köklü olup olmadığına bakılmaksızın benzerlik gösteren ancak aynı olmayan kelimeler üzerinde yapılan sözcük oyunları esas alınmıştır.

(78)'de esmek fiilinin geniş zaman 3. Teklik şahıs çekimi eser (اسر) ve eser yok ifadesinde geçen ve iz anlamına gelen eser (اثر) sözcükleri kullanılmıştır. Kelimeler birebir aynı değil ancak benzerdir:

- (78) Pür oldı dîdemüz hâk-i rehûnle
Eser yilden velîkin hîç eser yok (G. 246/2)

[Gözümüz senin yolunun toprağıyla doldu; yelden eser ancak hiç eser yok.]

(79)'daki “Kays” sözcüğü, Mecnun'un asıl adıdır. Beyitte kederli gönlün elemnin Mecnun'unkiyle kıyaslanmaması gerektiği ifade edilmiştir. Mecnun'un akli olmadığı için derdinin de büyük olmayacağı vurgulanmıştır. İştikak sanatı olarak değerlendirilebilecek kıyas (قیاس) ve Kays (قیس) sözcükleri aynı kökten gelmektedir:

- (79) Elemin **Kaysa kıyas** itme dil-i mahzûnuñ
Aklı yog idi ne derdi var idi Mecnûnuñ (G. 275/1)

[Kederli gönlün elemni, Kays'la kıyaslama! Mecnun'un akli yoktu, ne derdi vardı?]

(80)'de suya doymuş, suya kanmış anlamına gelen “sîr-âb (سیراب)” ve çöl, çorak arâzi vb. yerlerde atmosferdeki ışık kırılması ve sıcaklık sebebiyle ortaya çıkan su görüntüsü anlamına gelen “serâb (سراب)” kelimeleri kullanılmıştır. Cinas örneği olan söz konusu kelimeler aynı değil, ancak benzerdir:

- (80) Kanmaz şarâb-ı nâba lebûñ ârzû iden
Sîr-âb olur mı teşne-i Kevser **serâb**dan (G. 365/3)

[Senin dudağını arzulayan saf şaraba kanmaz; Kevser'e susamış olan serapla doyar mı?]

(81)'deki beyitte yan bakışı ifade eden “kıya” ve taş kütleli anlamına gelen “kaya” kelimeleri arasında sözcük oyunu yapılmıştır:

- (81) Nazarda merhametden yok eser ey şûh-ı sengîn-dil
Kıya bakışlaruñdan añlanur kalbûñ **kaya** ancak (G. 234/3)

[Ey taş kalpli güzel! İlk bakışta merhametten eser yok; ancak kıya bakışlarından kalbinin kaya olduğu anlaşılır.]

Bâkî Dîvânı'nın farklı bir nüshasında (82)'deki beyitte geçen ve düşman anlamına gelen yağ sözcüğü bâgî olarak yer almaktadır. Bâgî sözcüğü de asi ve bağa mensup demektir ve her iki sözcük de beyte uygun düşmektedir. Her iki sözcüğün Arap harfli yazımında (ياغى/ياغى) sadece bir nokta farkı bulunmaktadır. Nüsha farkından dolayı yakın adlı olan bu iki sözcük üzerinde sözcük oyunu yapıldığı söylenebilir. Beyitteki diğer bir anlam oyunu, çok anlamlı olarak nitelendirilebilecek "yagma" sözcüğü üzerinde yapılmıştır. Bulut sözcüğünden hareketle "yağma" kelimesinin yağmurun gökten yere düşmesi anlamında kullanıldığı söylenebilir. Bir diğer anlam ise leşker ve yağ sözcüklerinden hareketle ortaya çıkmış olan "zor kullanarak karşısına çıkan şeyleri alıp kaçırmaya, talan etme" dir:

- (82) Leşker-i ebr çemen mülkine akın saldı
Turma yagmada yine niteki **yağı/bâgî** Tâtâr (K. 18/5)

[Bulut askeri çimenlik mülküne akın etti. Durma! Çünkü düşman/bağcı Tatar yağmaktadır.]

(83)'teki beyitte sevgilinin saçına asılarak can vermek isteyen ve bu ölüm sehvasını kendisi için yüce bir mevki olarak gören bir âşık söz konusudur. Dâr sözcüğü darağacı anlamına gelmektedir. Bir başka nüshada ise tel anlamına gelen "târ" sözcüğü bulunmaktadır. *Bâkî Dîvânı*'nda nüsha farkı olması tesadüfi değildir. Şairin her iki sözcüğe de çağrışım yapma amacı olduğu düşünülmektedir. Ref', rif'at, ber-dâr, saç sözcükleri; her iki sözcüğün de beytin bağlamına uygun düştüğünü göstermektedir:

- (83) Kâşkî cânı saçun **dârına/târına** ber-dâr itseñ
Hâkden ref' idi bî-çâreye rif'atler idi (G. 502/2)

[Keşke canı, saçının darağacına/teline assan; topraktan yüksekti, biçareye yüksek mevkiydi.]

(84)'te gül bahçesi anlamına gelen "gülzâr" (گلزار) ve gül yanaklı anlamına gelen "gülizâr" (گلزار) sözcükler, yakın adlı olarak nitelendirilebilir. Bununla birlikte "gülzâr" sözcüğündeki yer bildiren "zâr" ve ağlayan, inleyen anlamındaki "zâr" eş adlı sözcüklere örnek olarak gösterilebilir. Klasik belagatte bu sözcükler cinaslı kullanım örnekleridir. İkinci mısradaki "gülizâr" sözcüğünün gül yanaklı anlamının yanında musikide bir makam anlamı da bulunmaktadır. İnleyen, ağlayan anlamındaki "zâr" sözcüğünden hareketle sözcüğün musiki anlamının da beyte yerleştirildiği görülmektedir. Çok anlamlılık kategorisi altında değerlendirilebilecek "gülizâr" sözcüğü üzerinde anlam oyunu yapılmıştır:

- (84) Sen hâr ile salınmada **gülzâr**-ı dehrde
Ben zâr olam reva mıdur ey serv-i **gül-'izâr** (G. 180/6)

[Ey gül yanaklı selvi! Sen âlemin gül bahçesinde dikenle salın; ben ağlayayım, reva mıdır?]

(85)'te "devlet-i dâr-ı cihân" tamlamasında geçen "dâr" sözcüğü savaş, mücadele, ev, dâr ağacı, genişliği az olan yer gibi pek çok anlama gelmektedir. "Pây-dâr"daki -dâr ise "tutan, sahip ve malik olan" anlamlarına gelen bir ektir. Dârâ ise İskender'e mağlup olmuş bir Acem kahramanıdır (Onay, 2013, s. 31). "Dâr" ve "Dârâ" sözcükleri yakın/benzer adlılık örneğidir:

- (85) Devlet-i **dâr**-ı cihân devr-i zamân ey Bâkî
Pây**dâr** olmadugın kıssa-i **Dârâ**dan bil (G. 299/5)

[Ey Bâkî! Bu zamanın devri, dünya mücadelesi devletidir; kalıcı olmadığını Dârâ kıssasından bil.]

(86)'daki beyitte Bâkî'nin hasret çölünde âh çekerek âhûyu yani ceylanı avlayamayacağı ifade edilmiştir. "Ava giderken avlanmak" mesajının verildiği beyitte sevgiliye ulaşamayacağı; kişinin âh çekerek ancak kendisine zarar verebileceği vurgulanmıştır. Cinâs örneği sayılabilecek "âh" ve "âhû" sözcükleri yakın adlılık örneğidir:

(86) Geçit itme deşt-i hasreti **âhuñla** Bâkîyâ
Sayd-ı kemend-i **âh** olur **âhû** degüldür ol (G. 295/5)

[Ey Bâkî! Âhınla hasret çölünü dolaşma; o (av), ceylan değildir, âh kemendinin avıdır.]

2.6. Eksik Kapsamaya Dayalı Sözcük Oyunları

Türkçeye eksik kapsama olarak aktarılan "zeugma", bir sözcüğün bağımsız anlamlarının eş zamanlı olarak kullanılması (Cruse, 1986: 73'den akt. Uçar, 2014, s. 35) olarak tanımlanmaktadır. *Online Etymology Dictionary*, "zeugma"yı bir cümlede iki veya daha fazla isme atıfta bulunmak için kullanılan tek bir sözcük olarak tanımlar. Bu sözcük genellikle fiil ya da sıfat türündedir. *Oxford Dictionary*'e göre eksik kapsamada sözcük, cümlenin bir bölümünde ve diğer bölümünde farklı anlamlara gelecek şekilde kullanılmaktadır. Örnek olarak ise "She filed her nails and then she filed a complaint against her boss" cümlesi verilmiştir. "File" sözcüğü, ilk cümlede törpülemek anlamında kullanılmışken ikinci cümlede şikâyet dilekçesi vermek anlamında kullanılmıştır. *Cambridge Dictionary*'de bir kelimenin aynı anda iki farklı şekilde anlaşılması şeklinde bir tanımlama yapılır. Örnek olarak ise "The bread was baking, and so was I." cümlesi verilir. "Ekmek fırında pişiyor, ben de öyle." şeklinde Türkçeye çevirebileceğimiz cümlede "pişmek" anlamına gelen "bake" fiili, ilk cümlede somut anlamda ekmeğin fırınlanması şeklinde kullanılmışken ikinci cümlede aşırı sığağı vurgulamak için kullanılmıştır. Tanımlar dikkate alındığında eksik kapsamada farklı anlamlarda kullanılan bir kelime (genellikle fiil) bulunur. Kelime, her iki cümlede tekrarlanacağı gibi sadece bir kez de söylenebilir.

Osmanlı şiirinde eksik kapsamaya dayalı sözcük oyunları yapılırken katkısız eylemlerin (İng. Light Verbs) sıkça kullanıldığı görülmektedir. Crystal, katkısız eylemi, "anlamı çok belirsiz olan ve yüklem olarak etkili bir şekilde işleyebilmesi için tamamlayıcıya ihtiyaç duyan fiiler" (2008, s. 281) olarak tanımlar. Uçar ise çeşitli dil bilimcilerin tanımlarından hareketle katkısız eylemleri, "tümce içerisinde kendi başına bulunmayan ve başka bir eylem ya da adsıl (nominal) ile birlikte kullanılan eylemler" (2007, s. 139) şeklinde ifade eder. Yani çekmek, vermek, etmek gibi eylemlerin katkısız eylem yapısında bulunmaları tek başına bir anlam ifade edemeyeceğini göstermektedir. Osmanlı şairleri bu özellikten yararlanarak normal eylem ve katkısız eylemler arasında anlam geçişi sağlamışlardır:

(87)'deki Bâkî'nin meşhur beytindeki "içmek" sözcüğünün eksik kapsama örneği olduğu söylenebilir. Beyitte içmek sözcüğü kadehle ilişkili olarak düşünüldüğünde bir şeyi yudumlamak anlamında kullanıldığı görülmektedir. Ant içmek sözcüğündeki içmek sözcüğü ise katkısız eylem (İng. Light verb) yapısında kullanılmıştır:

(87) Bâkîyi mey-i nâba yemîn itdi dimişler

Gül gibi ele sâgar alup **İÇMEZ** ol andı (G. 524/5)

[Bâkî'nin saf şaraba yemin ettiğini söylemişler; eline gül gibi kadehi alır, o andı içmez.]

(88)'deki beyitte "çekmek" sözcüğü eksik kapsamaya dayalı olarak kullanılmıştır. İlk mısradaki gam çekme ifadesinde sıkıntı içinde olmak anlamında kullanılmıştır. Muhatabın rahatlık şarabını dileyip devrin gamını çekmemesi gerektiği ifade edilmiştir. İkinci mısraya bakıldığında ise "çekmek için sana kan dolu gönlün gül renkli kadehi yeter" anlamı çıkmaktadır. Bu durumda kadeh çekmek, şarap içmek anlamını verir. (89)'da ise birinci mısradaki "gam çekme"; ikinci mısradaki ise "kadeh çekelim" denmiştir. Çekmek fiili birinci mısradaki gamla ilişkilendirilerek katkısız eylem yapısında (İng. Light verb construction) kullanılırken ikinci mısradaki kadeh çekmek yani şarap içmek anlamında kullanılmıştır. (90)'daki örnekte de "çeker" fiilinin her iki mısraya da uyarlanabildiği görülmektedir. İlk mısradaki katkısız eylem yapısında kullanılmışken ikinci mısradaki içmek anlamını karşılamaktadır:

(88) Mey-i râhat dileyü **çekme** gam-ı devrânı

Câm-ı gül-reng yiter sana dil-i pür-hûnuñ (G. 275/4)

[Rahatlık şarabını dileyip devran gamını çekme; sana kanla dolu gönlün gül renkli kadehi yeter.]

(89) Ayş u ' işret demidür **çekme** gam-ı devrânı

Bâkiyâ gel berü sâgar **çekelim** rindâne (G. 437/5)

[Ey Bâkî! Yeme içme zamanıdır, devrin gamını çekme! Beri gel! Rinde yakışır şekilde kadeh çekelim.]

(90) Bâkî **çeker** mi bâde-i engûr minnetin

Her kim ki mest-i cür' a-i câm-ı Elest olur (G. 97/5)

[Bâkî üzüm şarabının sıkıntısını çeker mi? Her kim çekerse Elest kadehinin son damlasının sarhoşu olur.]

(91)'de "çekmek" fiili hem kürek çekmek hem de içmek anlamında kullanılmıştır. Beyitte hem çekmek fiili hem de zevrak kelimesi üzerinde sözcük oyunu yapılmıştır. "Zevrak" kelimesinin kayık ve zezem şişesi anlamlarının her ikisinin de beytin anlamına uyduğu görülmektedir. Zevrak, kayık olarak düşünüldüğünde çekmek fiilinin kürekleri kullanmak anlamı ortaya çıkmaktadır. Zevrak kelimesinin zezem şişesi anlamı ise çekmek fiilinin içmek anlamına gönderme yapmaktadır:

(91) Çıkarşun lüce-i gamdan kenâre keşî-i bâde

Necât ümmîdin eylerseñ bir iki **çek** bu zevrakdan (G. 366/3)

[Şarap gemisi, gam dalgasından kenara çıkarşın; kurtulmayı umarsan bu kayıktan/zevrek şişesinden bir iki tane çek.]

(92)'deki beytin ilk mısrasındaki "çekmek" katkısız eylemdir. İkinci mısradaki ise ne olursa olsun çekeyim ifadesinin keman kaşılıyla ilişkilendirildiği görülmektedir. Bu durumda ikinci mısradaki "çekeyim" sözcüğü hem âh çekme ifadesindeki katkısız eylemi hem de keman gibi yaylı aletleri germek anlamında kullanılmıştır. (93)'teki örnekte ise "adını çekmek" ifadesinde çekmek eylemi katkısız eylem yapısında kullanılmışken "peymâne çekmek"te kadehteki şarabı içmek anlamını karşılamaktadır:

(92) Tîr-i âh-ı seherî **çekdiğüm** ister dildâr

Çekeyin n'olsa gerek kaşı kemânüm özenür (G. 75/6)

[Sevgili seher vakti çektiğim âhın okunu ister; ne olursa olsun çekeyim, keman kaşım ister.]

(93) Ne **çeker** adını eshâb-ı riyâ ikide bir

Tutalum rind-i gedâ bir iki peymâne **çeker**²⁴

[Varsayalım ki biçare rint bir iki kadeh çeker; riyakârlar onun adını ikide bir niye çeker?]

(94)'teki "bağlamak" sözcüğü, eksik kapsama örneğidir. İkinci mısra, "Amber kokulu saç yerine kime gönül bağlayam?" şeklinde anlamlandırılabilir. Gönül bağlamak deyimindeki bağlamak katkısız eylem yapısındadır. Amber kokulu zülûfün kullanılması gönül bağlamak deyimindeki bağlamak sözcüğünün ip ve benzeri bir şeyle tutturmak anlamını ortaya çıkarmaktadır:

(95) Tutalum mihri görem tal' at-i dil-ber yirine

Kime dil **bağlayam** ol zülûf-i mu'anber yirine (G. 422/1)

[Dilberin yüzünün yerine güneşi gördüğümü varsayalım; amber kokulu zülûf yerine kime gönül bağlayayım?]

(96)'daki tutmak sözcüğü ilk mısradaki mecazî anlamda gönülde gizlemek; ikinci mısradaki ise elde bulundurmak olarak gerçek anlamda kullanılmıştır (Kaplan, 2017, s. 39). Beyitte gönülde gam tutulmaması gerektiğine bunun yerine sefa meclisinde erguvan şarabının tutulmasına vurgu yapılmıştır. Yani şarabın gönüldeki kederleri yok edeceği dile getirilmiştir:

Ey sâkinân-ı meygede **tutmañ** gönülde gam

Bezm-i safâda câm-ı mey-i ergavân **tutuñ** (G. 281/2)

[Ey meyhane sakileri! Gönülde gam tutmayın, sefa meclisinde erguvan şarabının kadehini tutun.]

Çık- sözcüğü üzerinde müşâkele sanatının yapıldığı (97)'deki beyit (Kaplan, 2017, s. 39) eksik kapsama örneği olarak değerlendirilebilir. İlk mısradaki çık- fiili yüksekçe bir yer olan kürsiye tırmanma anlamında kullanılmıştır. İkinci mısradaki çık- ise bayrama ulaşmak/yetişmek şekilde anlamlandırılabilir:

Vâ'iz **çıkarsa** kürsîye her cum'a gam degül

Ammâ bolayki lutf ide bayrama **çıkma**ya (G. 474/3)

[Vaiz, her Cuma kürsiye çıkarsa gam değil; ama lütfedip bayrama çıkmasın, inşallah!]

SONUÇ

Osmanlı şiirinde sözcük oyunlarının dil bilimsel unsurlarının incelenmiş olduğu bu çalışmada *Bâkî Dîvânı* örneklem olarak seçilmiştir. Bu bağlamda sözcük oyunlarının gerçekleştirilmesinde kelimelerin dil bilimsel olarak kazandığı işlevlerin önemli bir yere sahip olduğu görülmüştür. *Bâkî Dîvânı*'ndaki sözcük oyunlarının dil bilimsel olarak eş adlı, eş sesli, eş yazımlı, yakın adlı, deyimsel, çok anlamlı ve eksik kapsamalı olduğu tespit edilmiştir.

Bâkî Dîvânı'nda eş adlılık aracılığıyla yapılan sözcük oyunlarında kara (renk-yeryüzünün suyla kaplı olmayan kısmı), ayak (organ/kadeh), uçmak (kanatlar aracılığıyla yerden

²⁴ Kasidenin redifi "çeker"dir. Kasidenin tamamında "çeker" redifi farklı anlamlara gelecek şekilde kullanılmıştır. 79, 153, 154, 163, 183 numaralı gazellerde de aynı durum söz konusudur.

yükselmek/cennet), nem (ne(yi)m/ıslaklık), yem (hayvan yiyeceği/deniz), basar (görme/basmak fiilinin 3. Teklik şahıs çekimi), havale (devretme/engel, örtü), kanun (kurallar bütünü/ çalgı), sormak (soru yöneltmek/emmek), esrar (keyif verici madde/sırlar), hata (kusur/Kuzey Çin), sandal (ağaç/tekne), diş (diyiş/organ), dem (kan/zaman), kabak (nargile çeşidi-çalgı/kapak), ney (çalgı/hangi şey), hezâr (bülbül/bin), dîvâne (deli/divana), eyvâ (ayva/eyvâh (ünlem), Çin (ülke/kıvrım) gibi kelimelerin kullanıldığı tespit edilmiştir.

Eş yazımlılıkla yapılan sözcük oyunlarında kelimelerin Arap harfli yazımları dikkate alınmıştır. Sözcük oyunlarıyla ilişkili olarak divanda tespit edilen eş yazımlı kelime örnekleri şu şekilde sıralanabilir: zâr (ağlayan, inleyen)/zar (tavla oyunundaki küp), âl (hile)/ al (kırmızı), yâre (sevgiliye)/yara (vücutta meydana gelen yarı), bu (işaret zamiri)/bû (koku), bu riyâ (bu sahtelik)/bûriyâ (hasır), sûz (yakıcılık)/söz (kelime, kelime dizisi), umre (Hac ziyaret)/ömre hayata), kabâ (mevki)/kaba (incelikten yoksun), vâr (gibi)/var (mevcut), kîl (söz)/kıl (tüy)...Bu kelimeler latin harflerine aktarıldığında eş yazımlı olarak görünmeseler bile Arap harfleriyle yazıldıklarında eş yazımlıdır.

Çok anlamlılık kapsamında ise *Dîvân'*da tespit edilen sözcükler ise şöyledir: mâcerâ (serüven/akan şey), hallaç (Hallac-ı Mansur/pamuk), Hüseyînî (Hz. Hüseyin'le ilgili/musikî terimi), hasen (Hz. Hasan/güzellik), hevâ (nefes/nağme), makam (konum/musikî terimi), Sıfahan (bölge/musikî terimi), Hicaz (bölge/ musikî terimi), Bâkî (şairin mahlası/sonsuz), şirinlik (tatlılık/muska adı), açmaz (satranç terimi/çıkamaz), (ayak) çekmek (bir yere gitmeyi bırakmak/içki içmek), çekmek (sıkıntı çekmek/sürme çekmek), tolu (buz tanesi/içki), dest+î/i (onun eli/testi), reng (renk/hile), Kays(ı) (kayısı/Mecnûn), kaydetmek (bağlamak/yazıya geçirmek), reyhan (yazı çeşidi/Habeşli köle/çiçek), muhakkak (mutlaka/yazı çeşidi), gubar (toz/yazı çeşidi)... Çok anlamlılık kategorisinde değerlendirilebilecek çekmek, içmek, tutmak, çıkmak, bağlamak fiillerinin aynı zamanda eksik kapsamlı (ing. Zeugmatic) olarak kullanıldığı da görülmüştür.

Çalışmada Bâkî'nin deyimisel ifadeler üzerinde de dikkate değer bir şekilde sözcük oyunları yaptığı görülmüştür. Deyimler ya da deyimisel ifadelerin en önemli özelliği gerçek anlamından uzaklaşmış olmalarıdır. Bâkî'nin söz konusu ifadelerde yer alan sözcüklerin somut anlamlarına çağrışım yaptığı görülmüştür. Bu bağlamda tespit edilen başlıca deyimisel ifadeler ve ifadelerdeki somutlaştırma yolları şu şekildedir: bir tane-sevgilinin beninin tane şeklinde olması; çekip çevirmek-şarabın devredilerek içilmesi, kebabın döndürülerek pişirilmesi, su dolabının döndürülerek kullanılması; yüz döndürmek-yer kürenin dönüşü; el birliği etmek-yüzük oyununda yüzüğün elin içinde saklanması; yana yana bağrında yağ kalmamak-mumun erimesi; bir kılına asmamak ve gönül bağlamak-sevgilinin saçları; aklını başına toplamak-sevgilinin dağınık saçları...

Çalışmada tespit edilen diğer bir husus, Bâkî'nin benzer/yakın adlı kelimeleri de sözcük oyununda kullanmasıdır. Bâkî'nin sîr-âb (suya kanmış)/serâb (hayalî su), kıya (yan bakış)/kaya (taş kütlesi), yağı (düşman)/bâgî (asi, bağa mensup), gülzâr (gül bahçesi)/gülizâr (gül yanaklı), dâr (ev)/Dârâ (Acem kahramanı), âh (ünlem)/âhû (ceylan) gibi benzer/yakın adlı kelimeler üzerinde sözcük oyunları yaptığı görülmüştür.

Sözcük oyunları içinde değerlendirilebilecek tevriye, cinas, müşakele, ihâm-ı tenasüp, ihâm-ı tezat gibi söz sanatlarının dil bilimsel unsurlara sahip olduğu açıktır. Belagat ve dil bilimsel arasındaki ilişkiyi gösteren bu çalışmanın benzer konularda yapılacak çalışmalar için faydalı olacağı düşünülmektedir.

KAYNAKÇA

21. *Yüzyıl Eşiğinde Örf ve Âdetlerimiz (Türk Töresi)*. (1997). Ankara: T.C. Başbakanlık Aile ve Araştırma Kurulu Yayınları.
- Atalay, Mehmet (2013). "Zahîr-i Fâryâbî". *TDV İslâm Ansiklopedisi*, <https://islamansiklopedisi.org.tr/zahir-i-faryabi> (20.11.2024).
- Attardo, Salvatore (1994). *Linguistic Theories of Humour*. New York: Mouton
- Augarde, Tony (2003). *The Oxford Guide to Word Games* (2. Baskı). Oxford: OUP.
- Ayverdi, İlhan. *Kubbealtı Lugatı* <https://lugatim.com/s/M%C3%9CMEYY%C4%B0Z> [Erişim Tarihi: 24.08.2024]
- Bulut, Ali. (2015). *Belagat Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: İfav.
- Cambridge Dictionary*, <https://dictionary.cambridge.org/> [Erişim Tarihi: 24.08.2024]
- Coşkun, Menderes (2007). *Tevriye ve Çeşitleri Üzerine Düşünceler*. *Turkish Studies International*
- Cruse, D. A (1986). *Lexical Semantics*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Crystal, David (2008). *A Dictionary of Linguistics and Phonetics* (6. Baskı). ABD: Blackwell.
- Daulay, Sholihatul Hamidah (2011) . *Introduction to General Linguistics*. Dewi Utami (Ed.). La Tansa Press.
- Devellioğlu, Ferit (2011). *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lugat* (28. Baskı). Ankara: Aydın Kitabevi.
- Giorgadze, Meri (2014). Linguistic Features of Pun, Its Typology and Classification. *European Scientific Journal*, 2, 271-275.
- Kaplan, Hasan (2014). Harften Sese, Harften Görüntüye Bâkî'de Ses-Ahenk-Görüntü. *Türklük Bilimi Araştırmaları*, (36), 207-225.
- Kaplan, Hasan (2016). Bâkî'nin Bir Gazelinde Ses-Anlam İlişkisi. *Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, (36), 85-100.
- Kaplan, Hasan (2017). *Bâkî'nin Ses Dünyası*. İstanbul: DBY Yayınları
- Kaplan, Hasan (2022), Klasik Türk Edebiyatının Aktüelinde Bâkî. Hasan Kaplan (Ed.), *Bu Devr İçinde Benem Pâdişâh-ı Mülk-i Suhan: Bâkî Kitabı* (ss. 25-106) içinde. İstanbul: DBY Yayınları.
- Karaismailoğlu, Adnan (2009). "Selmân-ı Sâvecî", *TDV İslâm Ansiklopedisi*, <https://islamansiklopedisi.org.tr/selman-i-saveci> [Erişim Tarihi: 20.11.2024]
- Köksal, Mehmet Fatih ve Vedat Ali Tok (2013). *Osmanlı Edebiyatı-Belagat-Menemenlizade Mehmet Tahir*. Ankara: Kurgan Edebiyat Yayınları.
- Kurtuluş, Rıza (1995). "Emîr Hüsrev-i Dihlevî". *TDV İslâm Ansiklopedisi*, <https://islamansiklopedisi.org.tr/emir-husrev-i-dihlevi> (20.11.2024).
- Küçük, Sabahattin (1994). *Bâkî Dîvânı*. Ankara: TDK.
- Nişanyan Sözlük*, <https://www.nisanyansozluk.com/> [Erişim Tarihi: 14.11.2024]

- Onay, Ahmet Talat (2013), *Açıklamalı Divan Şiiri Sözlüğü*. Cemal Kurnaz (Haz.). Ankara: Kurgan Edebiyat.
- Online Etymology Dictionary*. <https://www.etymonline.com/> [Erişim Tarihi: 24.08.2024]
- Oxford learners' Dictionaries*. <https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/> [Erişim Tarihi: 24.08.2024]
- Periodical for the Languages, Literature and History of Turkic*, 2(4), 248-261.
- Saraç, Mehmet Ali Yekta (2015). *Klasik Edebiyat Bilgisi-Belâgat*. İstanbul: Gökkubbe.
- Sekkâkî (2017). *Miftâhu'l-Ulûm Belâgat*. Zekeriya Çelik (Çev.). İstanbul: Litera Yayıncılık.
- Şemsettin Sami (1898). *Kamusu'l-'Alâm*. C. 6. Costantinople: Mihran Matbaası.
- Thaler, Verena (2016). Varieties of Wordplay. S. Knospe, A. Onysko ve M. Goth (Ed.), *Crossing Languages to Play with Words: Multidisciplinary Perspectives* (ss. 47-62) içinde. Berlin: De Gruyter.
- Türk Dil Kurumu Sözlükleri*, <https://sozluk.gov.tr/> [Erişim Tarihi: 24.08.2024]
- Uçar, Aygül (2008). Eylemde Çok Anlamlılık ve Sözlük Girdisi Olarak Katkısız Eylemler. Y. Aksan ve M. Aksan (Ed.), XXI. *Ulusal Dilbilim Kurultayı Bildirileri 10-11 May 2007* (ss.137-145) içinde. Ankara: Şafak Matbaası.
- Uçar, Aygül (2014). Gülmece ve Gülme Kaynağı Olarak Sözcük Oyunları. *Dil ve Edebiyat Dergisi*, 11(1), 17-43.
- Uludağ, Süleyman (1997). "Hallâc-ı Mansûr". *TDV İslâm Ansiklopedisi*, <https://islamansiklopedisi.org.tr/hallac-i-mansur> [Erişim Tarihi: 14.11.2024].
- Yalçınkaya, Mehmet ve Yılmaz, Victoria Bilge. (2020). *Humour In Turkish Literature*. Nobel Yayınları, Ankara.
- Yalçınkaya, Mehmet. (2020). *II. Meşrutiyet Dönemi Romanında Mizah*. Yayımlanmamış Doktora Tezi. Ankara: Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Yılmaz Orak, Kadriye. (2013). *Belagat Geleneğimiz ve Belagat-i Lisan-ı Osmanî*. İstanbul: Kitabevi Yayınları.
- Yılmaz, Bahar. (2023). *Çok Anlamlılık Bağlamında Klasik Türk Şiirinde Deyimler*. Yayımlanmamış Doktora Tezi. Malatya: İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Yule, George (2010). *The Study of Language* (4. Basım). Cambridge: Cambridge University Press.

Propaganda Aracı Olarak Totaliter Dilde Kullanılan Metaforlar: Sovyetler Birliği Örneği

DR. ÖĞRETİM ÜYESİ HAKAN SARAÇ*

Öz

Ekim Devrimi'nin gerçekleştiği 17 Ekim 1917 tarihi, başta Rusya olmak üzere dünya siyaset tarihinde yeni bir dönemin başlangıcını işaret etmiştir. Çarlık Rusya'sının yerini alan Sovyet hükümeti, siyasal ve toplumsal yaşamda köklü değişikliklere ve yeniliklere imza atarken, bu dönüşümden Rus dili de etkilenmiştir. Sovyet rejimi, bilinçli ve kasıtlı bir şekilde dilin leksik ve semantik yapısına müdahalede bulunarak "Sovyet Totaliter Dili"nin doğuşunu ve gelişimini sağlamıştır. Sovyet gerçekliğini ve sosyalist ideolojiyi halk bilincine yerleştirmeyi hedefleyen bu rejim, yeni dille birlikte yeni bir üslup ve anlatım mekanizması geliştirmiştir. Nitekim Lenin ve Stalin gibi liderler, politik söylemlerinde özellikle "düşman" imgesi yaratmak, kişi, grup ve olayları manipüle etmek amacıyla metaforik ifadelerle başvurmuşlardır. Bu sebeple Sovyet liderleri, Çarlık Rusya'sını, devrim karşıtı askeri güçleri, burjuvaziyi, entelijansiyayı, kapitalistleri ve sömürgecileri tanımlamak için sık sık metaforlardan yararlanmışlardır.

Sovyet dönemi Rusçasında devrim karşıtları için *haşere, köpek, parazit, örümcek, tiran, köpekbalığı ve hidra (fantastik yaratık)*; sömürgeciler için *örümcekler*; emekçiler için *sinekler*; devrim karşıtı silahlı örgütler için *çete*; *burjuvazi ve kapitalist sistemin çöküşü için gün batımı* gibi metaforlar kullanılmıştır. Bu çalışmada, Sovyet rejiminin totaliter dilde kullandığı bu ve benzeri metaforların anlamsal ve işlevsel özellikleri incelenmektedir.

Anahtar sözcükler: Sovyetler Birliği, politik söylem, Sovyet totaliter dili, metaforlar

METAPHORS USED AS A PROPAGANDA TOOL IN TOTALITARIAN LANGUAGE:

THE CASE OF THE SOVIET UNION

Abstract

The October Revolution of 1917, which took place on October 17, marked the beginning of a new era in world politics, especially in Russia. The Soviet government, which replaced the Tsarist regime, introduced radical changes and innovations in political and social life, and the Russian language was also affected by this transformation. The Soviet regime intentionally inverted in the lexical and semantic structure of the language, leading to the birth and development of the "Soviet Totalitarian Language". Aiming to instill Soviet reality and socialist ideology into the public consciousness, this regime developed a new style and narrative mechanism along with the new language. Indeed, leaders such as Lenin and Stalin resorted to metaphorical expressions in their

political discourse, particularly to create an image of the "enemy", to exaggerate and manipulate individuals, groups, and event. For this reason, Soviet leaders frequently employed metaphors to characterize Tsarist Russian, counter-revolutionary military forces, the bourgeoisie, the intelligents, capitalists, and colonialists.

In Soviet Russian, metaphors such as insects, dogs, parasites, spiders, tyrants, sharks, and hydras were used for counter-revolutionaries; spiders for colonialists; flies for the working class; gangs for counter-revolutionary armed organizations; and sunset for the collapse of the bourgeoisie and the capitalist system. This study examines the semantic and functional features of these and similiar metaphors used in totalitarian language of the Soviet regime.

Keywords: Soviet Union, political discourse, Soviet totalitarian language, metaphors

GİRİŞ

19 17 yılında Rusya'da gerçekleşen Ekim Devrimi sonrasında, iktidarı Çarlık rejiminden devralan Sovyet yönetimi, siyaset, askeriye, ekonomi, eğitim ve sanat gibi yaşamın birçok alanında yeniliklerin ve değişimlerin hayata geçirilmesi için girişimlerde bulunmaya başlamıştır. Rus halkının dinî ve milli geleneklerinin göz ardı edilip unutturulmaya çalışıldığı, bunun yerine sosyalist ideoloji temelli yaşam tarzının halka dayatıldığı yeni bir döneme girilmiştir. Bu gelişmeler, Rus topraklarında yaklaşık yetmiş yıl sürecek olan proletarya diktatörlüğünün yaşanacağını sinyali vermekteydi. Devletin tek partili yönetim sistemi ve tek bir ideolojiyle yönetilmesi, Sovyetler Birliği'nde totaliter bir rejimin ortaya çıkmasına neden olmuştur. Sovyet rejimi yerini sağlamlaştırmak, halkı bilinçlendirmek ve yeni taraftarlar kazanmak için propaganda çalışmalarına hız vermiştir. Rejimin propaganda sürecinde kitleleri politize ve mobilize etmedeki en güçlü silahı ise "Sovyet totaliter dili" olmuştur. Bu yeni lisan Rus dilinde "novoyaz" (yeni söylem) olarak tanımlanmıştır. Siyasi iradenin gücü ve etkisiyle bu yeni dilin leksik yapısı üzerinde hem sözcüksel hem de anlamsal açıdan köklü yenilik ve değişimler yapılmıştır. "Novoyaz"ın sözcüksel ve anlamsal boyutları incelenirken başvurulacak en önemli kaynak söz konusu dönemde dilbilimci Dimitri Nikolayeviç Uşakov editörlüğünde hazırlatılan "Rus Dilinin Açıklamalı Sözlüğü" (Толковый словарь русского языка) olmuştur (Çaylak, 2017, s. 198).

Sovyet politikalarının hayatın tüm alanlarına sirayet etmesi için hükümetin totaliter bir dile ihtiyaç duyduğu açıkça görülmekteydi. Sovyet hükümeti, yeni sosyalist düzenin kitleler tarafından kabul edilmesi ve benimsenmesinin, anlaşılır ve basit bir dille aktarılmasıyla mümkün olacağını farkındaydı. Araştırmacı Jacques Rupnik (1993'den akt. Çetin, 2002, s. 27) bir çalışmasında "totaliter yönetimlerde iktidar silah ve baskı ile elde edilir ama dil ile sürdürülür. Hayatın bütün alanlarını politize etme üzerine kurulu totaliter sistem, dil sayesinde günlük hayatın bütün işlevlerinde etkin rol oynar. Dil topluma yeni bir bilinç kazandırmanın ve belleğin tahrip edilmesinin bir aracı olarak kullanılır" görüşünü ileri sürmüştür. Sovyet Rus dilbilimci Kupina'ya (1995, s. 7) göre toplumsal bilincin bir unsuru olarak ideoloji, öncelikle dilde varlık göstermektedir. İdeoloji, dil vasıtasıyla halkın bilincine nüfuz eder ve bu şekilde orada işlevsellik kazanır. Dolayısıyla totaliter rejimlerde resmî ideolojinin halk üzerindeki etkisi, dil politikaları yoluyla gerçekleştirilir.

Tarihte dil ve siyaset arasındaki ilişkinin en yoğun yaşandığı dönemlerden biri de XX. yüzyılın başlarıdır. Sovyetler Birliği'nin Josef Stalin dönemi bu duruma iyi bir örnektir. Stalin döneminde dilin doğal işleyişine dışarıdan müdahale edildiği zamanlar olmuştur (Yapıcı, 2017, s. 305). Başka bir ifadeyle, siyasi irade doğrultusunda Rus dilinin özellikle kelime dağarcığında kısmi değişiklikler gerçekleştirilmiştir. Dilin halk üzerindeki etkisinin farkında olan Vladimir Lenin ve ardından gelen Josef Stalin, Sovyet dönemi Rus dilinin oluşturulmasında ve geliştirilmesinde en etkili liderler arasında yer almışlardır (Öksüz, 2012, s. 42). Sovyet rejimi, hedeflerine ulaşmada en etkili araç olarak gördüğü dili yeniliklere ve değişimlere tabi tutmuş; bu süreç sonucunda, dilde politik ve ideolojik kodlar içeren yeni ifade ve anlatım biçimleri ortaya çıkmıştır. Böylelikle yaklaşık yetmiş yıl boyunca Sovyet devletine, komünist partiye ve sosyalist ideolojiye hizmet edecek ve bu değerleri toplum hafızasına taşıyacak ve orada yaşatacak olan "Sovyet totaliter dili"nin oluşumu gerçekleşmiştir.

Sovyet gerçekliği ile sosyalist ideolojinin kitleler tarafından benimsenmesi ve toplumsal hayatta varlığını sürdürmesi, yazılı ve sözlü metinlerde metafor, simge ve sembol gibi formların kullanımıyla ilişkilidir. İktidar, ortaya çıkan bu yeni dili metaforik, nükteli ve sembolik anlatım ve ifadelerle süsleyerek genellikle gerçekleri gizlemeye çalışmıştır. Metaforlar birer sembol olmaları hasebiyle sıradan sözcüklere kıyasla duygusal yoğunluğu daha hızlı ve daha belirgin bir biçimde yaratma kapasitesine sahiptir (Robbins, 1995, s. 286). Bu nedenle, Sovyetlerin politik söylemlerinde metaforik kullanımlara sıkça başvurduğu göze çarpmaktadır: başarı mücadelesi (борьба за успеваемость), mahsul savaşı (битва за урожай), temizlik (чистка), değişim rüzgarı (ветер перемен), emperyalist köpek balıkları (империалистические акулы), karşıdevrim hidrası (гидра контрреволюции), uyararak, önceden haber vermek anlamında sinyal (işaret ya da rapor) vermek (сигнализировать, доносить) (Saraç, 2019, s. 32). Yukarıda verilen ifadeler söz konusu metaforik kullanımlardan bazılarıdır.

Bu çalışmanın konusu, Sovyet totaliter dilinde çeşitli tanım ve betimlemelerin oluşturulmasında tercih edilen metaforik kullanımların incelenmesidir. Çalışmanın amacı ise bu metaforik kullanımların semantik açıdan çözümlenmesi ve yorumlanmasıdır. Bunun için "Rus Dilinin Açıklamalı Sözlüğü"nde yeniden yorumlanan, sembolleştirilerek Sovyet dönemi Rusçasında politik ve ideolojik anlamlar kazanan ve Sovyetler Birliği dönemine ışık tutan söz ve söz öbeklerinin önce temel anlamları verilecek daha sonra da bunlara yüklenen ideolojik içerikli metaforik manalar mercek altına alınacaktır. Ayrıca, Sovyet totaliter dilinde sosyalist ideolojiyle ilişkilendirilen bu metaforik kullanımların kültürdilbilimsel açıdan çözümlenmesi yapılacaktır. Çünkü totaliter dil, dil-kültür bağlamında ele alınması gereken bir niteliğe sahiptir ve toplumun tarihinden ve kültüründen ayrı olarak düşünülemez (Kupina, 1995, s. 3). Bu sayede bahsi geçen dönemin söz varlığına yansıyan Sovyet tarihi, kültürü ve toplumsal normları da kısmen açığa çıkarılacaktır.

Tarafımızca yapılan incelemeler sonucunda, Sovyet liderlerin parti kurultaylarındaki konuşmaları ve medya dili üzerinde yapılan incelemeler, Sovyet totaliter dilinde çeşitli metaforik (sembolik) kullanımların varlığını ortaya koymuştur. Ancak, Sovyet totaliter dilinde yaygın olarak kullanıldığı ve dönemin farklı olay ve olgularına ışık tuttuğu tespit edilen on üç metaforik ifade, bu çalışmanın sınırları içinde incelenecektir: *Haşere (вредитель)*, *köpek (собака)*, *hidra (зидра)*, *parazit (паразит)*, *örümcekler (пауки)* ve *sinekler (мухи)*, *tiran (тиран)*, *yuva (гнездо)*, *zakar (закат)* (*günbatımı*),

çürümüşlük (гниль/гнилой), çete (банда), hapishane (тюрьма) ve tasfiye-temizlik (чистка). Bu çalışmada, sözü geçen metaforların anlamsal ve işlevsel yönleri, yukarıda belirtilen yöntemler çerçevesinde incelenecektir.

1. SOVYET TOTALİTER DİLİNDE KULLANILAN METAFORLAR

Tüm totaliter dillerde olduğu gibi, Sovyetlerde de “biz” ve “öteki” mekanizmasının halk bilincine yerleşmesi adına “düşman” imgesi yaratma, üzerinde titizlikle durulan bir konuydu. Sovyet hükümetinin amacı, bir yandan "biz" olanların ortak bir duygu ve düşünce etrafında birleşmelerini sağlamak, diğer yandan ise "ötekiler" olarak adlandırılan devrim karşıtlarını hedef alarak halk nezdindeki güç, imaj ve itibarlarını zedelemektir. Bu hedef doğrultusunda Sovyet rejimi politik söylemlerinde estetik, etik ve semantik açıdan hafızada kalıcı ve derin izler bırakan metaforlara ve sembollere yönelmiştir. Özellikle Vladimir Lenin ve Josef Stalin, parti toplantılarında yaptıkları konuşma ve tartışmalarda “ötekiler” olarak addedilen “düşman” güçlerini olumsuz özellikler taşıyan birtakım hayvanlar ve fantastik figürlerle ilişkilendirmişlerdir. Bolşevikler, devrimden önce Rus asillerini, saray erkânını ve toprak sahiplerini; devrimden sonra ise burjuvaziyi, sömürgecileri ve kapitalistleri aşağılayıcı terimlerle ve vahşi hayvan benzetmeleriyle nitelendirmiştir: *Halk düşmanı (враги народа), yılan yutağı (клубок змей), kudurmuş köpekler (бешеные собаки), faşizm köpekleri (псы фашизма), insanlığın yüzkaraları (выродки человечества), insan kılığındaki canavarlar (чудовища в образе человека), faşist canavarlar (фашистские зверства)* (Saraç, 2019, s. 73). Sovyet döneminin yazılı ve sözlü metinleri mercek altına alındığında “öteki” imgesini tanımlamak için Sovyet totaliter dilinde yirmiden fazla hayvan metaforunun kullanıldığı tespit edilmiştir (Budayev ve Çudinov, 2009). Sovyetlerin politik söylemlerinde hayvan adlarından türetilen, devrim karşıtı “düşman” kesimleri ifade etmede yararlanılan metaforların başında “haşere” (вредитель) metaforu gelmektedir.

1.1. “Haşere” metaforu

Haşere, Sovyet totaliter dilinde “düşman” kavramını sembolize eden bir metafordur. Bu metaforun ulusal ya da uluslararası arenada devrim karşıtlığı yapan kimseler için kullanıldığı göze çarpmaktadır. Sovyet halkına, kurumlarına ve ideolojisine zarar verdiği inanan birey ya da örgütler sembolik olarak “haşere” metaforuyla tanımlanmaktadır. Sovyet politikaları ve ideolojisi çerçevesinde hazırlatılan Rus Dilinin Açıklamalı Sözlüğü’nde ilk olarak “zararlı bir hayvan türü” anlamıyla kullanılan “haşere” sözcüğü kendisine yüklenen ideolojik manasıyla “Sovyet devletinin otoritesini zayıflatmak ve hükümet karşıtı olay ve eylemlerde bulunmayı amaçlayarak devleti siyasi ve ekonomik açıdan zarara uğratan, devrim karşıtı kimse” şeklinde yorumlanmaktadır (Tolkoviy slovar’ russkogo yazıka, 1935-1940, s. 394).

Sovyet liderleri, kurultay konuşmalarında devrim karşıtları için "haşere" metaforunu sıkça kullanmaktadır: “Biz, halk ekonomisinin yeniden yapılandırılmasının bizlere Sovyet ekonomik bürokrasisiyle mücadeleyi güçlendirme, bu bürokrasiyi yozlaşmış ve yabancı unsurlardan, sabotajcılardan, *haşerelerden* ve benzerlerinden temizleme hususunda yeni görevler dikte ettiğini söylüyoruz” (“Мы говорим, что реконструкция народного хозяйства диктует нам новые задачи

по усилению борьбы с бюрократизм советско-хозяйственного аппарата, по очищению этого аппарата от гнилых и чуждых элементов, от вредителей и т.д. и т.п.”) (Stalin, 1929).

1.2. “Köpek” metaforu

Bolşevikler, Rus halkını özellikle de işçileri ve köylüleri hakir gören, yoksullaştıran ve emeğini sömüren Çarlık monarşisine, Rus asillerine, toprak sahibi zenginlere, emperyalistler ile kapitalistlere karşı devrim yapmıştır. Bu sebeple söz konusu kişi ve gruplar, Sovyet liderlerinin gözünde proletarya devrimi, Sovyet politikaları ve sosyalist ideolojinin karşısında duran “ötekiler” olarak nitelendirilen düşman güçleridir. Bu açıdan Sovyet totaliter dilinde Çarlık hükümetine, burjuva sınıfına ve emperyalistlere yardım eden ve onların uşaklığını yapan kişilerin, kurumların, örgütlerin “köpek” (собака) metaforu ile tanımlandığı söylenebilir. Bu benzetme, Rus Dilinin Açıklamalı Sözlüğü’nde “köpek” sözcüğünün “yırtıcı ve tecavüzcü” gibi ideolojik anlam kazanmasına sebep olmuştur: *Emperyalizmin kanlı köpekleri (кровоавные собаки имперуализма)* (Tolkoviy slovar’ russkogo yazıka, 1935-1940, s. 829).

1.3. “Parazit” metaforu

Bir ideoloji olarak sosyalizm/komünizm, üretimin kolektif katılımı ile yapılmasını öngörür. Bu bakımdan Sovyet rejimi tarafından yeni oluşturulan sosyalist toplumda herhangi bir sınıf ayrımı yapılmaksızın her yaştan ve her kesimden (genç/yaşlı, kadın/erkek) bireyin üretime dâhil olarak kalkınmaya katkı sağlaması beklenir. Dolayısıyla yeni sosyalist sistem, alt sınıfların sırtından geçinen asalaklar ve beleşçilerden uzak bir toplum oluşturma amacı gütmüştür (Budayev ve Çudinov, 2009). Sovyet yönetimi bu tip kimseleri ifşa etmek, halkı bilgilendirmek ve emek hırsızlarını “ötekileştirmek” amacıyla çeşitli söylem ve tabirlere başvurur. Bunun için Sovyet liderler halkın emek ve alın terini sömüren ve onların hakkını gasp eden kişiler için “parazit” (паразит) ifadesini kullanır. Böylelikle “parazit” sözcüğü ‘doğası gereği başka canlılar içinde/üzerinde sürekli ya da geçici olarak yaşayıp onlara zarar veren hayvan türü’ temel anlamının yanı sıra bir de ‘halkın alın teri ve emeğini sömüren kişi/kişiler’ şeklindeki ideolojik anlamını kazanmıştır: *“Emekçi kitlelerin parazitleri (паразиты трудящихся масс); Emekçi kitlelerin sırtındaki parazitler (паразиты на шее трудящихся)”* (Tolkoviy slovar’ russkogo yazıka, 1935-1940, s. 39). 1929’da yayımlanan “Devrim Türküleri” (Революционные песни) şiir kitabında derlenen devrim türkülerinden “Enternasyonal” (Интернационален) isimli parçada devrim karşıtlarından “parazitler” olarak bahsedilmektedir:

Лишь мы, работники всемирной Великой армии труда,

Владеть землей имеем право, А паразиты – никогда!

(Yalnızca biz, büyük emek ordusunun işçileri,

Dünyaya hükmetme hakkına sahibiz, ama asalaklar asla!) (Revolutsionniye pesni, 1929, s. 2).

“Varşovalı Kadın” (Варшавянка) isimli Rus-Polonya devrim şarkısında da emek hırsızları için yine “parazitler” metaforunun kullanıldığı görülmektedir:

Мечь беспощадная всем супостатам,

Всем паразитам трудящихся масс!!

(Tüm düşmanlara ve emekçi kitlelerin *asalaklarına* karşı amansız bir intikam!) (Revolutsionniye pesni, 1929, s. 3).

Yine benzer bir şekilde bu duygu ve düşünceler Kızıl Ordu'ya ait bir zırhlı trene "Parazitlere ölüm" (смерть паразитам) adı verilerek de gösterilmiştir (Jorj Niva, 1999'dan akt., Saraç, 2019, s. 80).

1.4. "Örümcekler" ve "Sinekler" metaforu

Sovyet propagandasında toplum içindeki emek ve gelir adaletsizliği ve eşitsizliğine vurgu yapmada faydalanılan yaygın kullanımlardan bir diğeri de "örümcekler" (пауки) ve "sinekler" (мухи) metaforlarıdır. Sovyet totaliter dilinde başvurulan "örümcekler-kapitalistler" ve "sinekler-işçiler" benzetmelerinin ilk olarak kullanıldığı yer aslında Alman siyaset arenasıdır. Böylesi bir benzetmenin ilk defa Alman Sosyal Demokrat Partisi kurucularından olan Wilhelm Liebknecht'in "Örümcekler ve Sinekler" (Die Fliegen und die Spinnen) adlı broşüründe kullanıldığını söylemek gerekir. Sonrasında Bolşevikler de Rusya'daki iç savaş yıllarında bu çalışmadan esinlenerek sözü edilen imgelerden yararlanırlar (Kolonitski, 1996'dan akt. Saraç, 2019, s. 80).

1.5. "Hidra" metaforu

Sovyet sloganlarında düşman güçleri tanımlanırken fantastik figürler ve hayvanlar sıkça kullanılır (Saraç, 2019, s. 73). Bu bağlamda, Sovyet totaliter dilinde amansızca savaş halinde bulunan düşman güçleri ve ögeleri "hidra" metaforuyla tanımlanır (Mokienko ve Nikitina, 1998, s. 117). Rus Dilinin Açıklamalı Sözlüğü'nde "eski Yunan mitolojisinde çok başlı bir yaratık" olarak tanımlanan "hidra" sözcüğü ideolojik olarak 'mücadele etmek için çok çaba ve zaman gerektiren düşmanca ve gizlice yürütülen siyasi hareketler' olarak yorumlanmaktadır: *Karşıdevrim hidrası (гидра контрреволюции); Burjuva hidrası (буржуазная гидра); Kapitalizmin uluslararası hidrası (международная гидра капитализма) vb.*" (Tolkoviı slovar' russkogo yazıka, 1935-1940, s. 557). Devrim sonrası Bolşeviklerin karşısında duran birden fazla unsur olmuştur. Bunların başında burjuvazi ve kapitalistler gelmiştir. Bolşeviklere göre devrim karşıtları hem sayıca fazla hem de çok tehlikelilerdir. Bu yüzden, Sovyetlerin gözünde söz konusu düşman unsurları efsanevi yaratık olan "hidra"ya benzemektedir.

Söz konusu metaforun bilimsel yazılarda ve edebi eserlerde kullanımına rastlanmaktadır: "Bir askerin düşmanları vardır. Eğer ki *hidra* ortaya çıkarsa, Sovyet iktidarını cesurca kuru (A. Nedogonov, Nov. mir, 1947, 1, 34); Frunze dedi ki, son düşmanı, Kırım'ı ez ve yok et (Lugovskiy, 35); Menşeviklerle işimizi bitirip burjuva kobrasının başını keseceğiz. Kobra değil, *hidra*. – diye düzeltti Huriyev (T. 1, 151); Karşı devrimin *hidrasıyla* savaşmaya gitti (A. Tolstoy, 1977, 310); Uluslararası kapitalizmin *hidrası* başını kaldırıyor – dedi baba (Bib. pionera, T. 10-11)." ("У солдата есть враги, *гидра* выпрет – значит смело власть Советов береги (A. Недогонов, Нов. мир, 1947, №1, 34); И Фрунзе сказал: Наступи и задуши последнюю гидру – Крым (Луговский, 35); Вот покончим с меньшевиками, обезглавим буржуазную кобру. – а не кобру, а *гидру* – подсказал Хуриев (T. 1, 151); Пошел биться с *гидрой* контрреволюции (A. Толстой, 1977, 310);

Международная *гидра* капитализма подымает голову – говорил отец (Биб. пионера, т. 10-11). (Mokienko ve Nikitina, 1998, s. 117).

1.6. “Tiran” metaforu

Devrim ve iç savaş yıllarında Bolşevikler, kendilerini halkın efendisi ve halkı da köle olarak gören Çarlık rejimiyle amansız bir mücadele içinde olmuştur. Bolşevikler, iktidarı devralıncaya kadar ülke yönetimini elinde tutan, devletin imkânlarını halk için değil de kendileri için kullanan Çarlık rejimini “tiran” (тиран) olarak adlandırmaktadır. Sovyetlerin hazırladığı Rus Dilinin Açıklamalı Sözlüğü’nde “tiran” kelimesinin ilk ve temel anlamı “eski Yunan’da iktidarı zorla ele geçiren kimse” olarak verilmektedir. Buna ek olarak, sözlükte “tiran” sözcüğünün “keyfi ve zorbalıkla hareket eden hükümdar, despot” şeklinde ideolojik bir anlam kazandığı görülmektedir. Sözlükte “tiran” metaforu için Puşkin’den bazı örnekler verilir: “*Ve son hakarete kadar sana ödetildi, tiran!*” (*И до последней обиды отплатены тебе, тиран!*); “*Dünyanın tiranları! Ve siz, cesur olun ve dinleyin, ayağa kalkın, düşmüş köleler!*” (*Тираны мира! Тренируйте! а вы, мужайтесь, внемлите, восстаньте, падшие рабы*) (Tolkoviy slovar’ russkogo yazıka, 1935-1940, s. 709). “Varşovalı kadın” (Варшавянка) devrim türküsünde de Çarlık rejiminin despot yöneticilerinden “tiran” olarak bahsedilmektedir:

Нам ненавистны тиранов короны,

Цепи народа страдальца мы чтим.

(*Tiranların taçlarından nefret ediyoruz,*

Acı çeken bir halkın zincirlerini onurlandırıyoruz) (Revolutsionniye pesni, 1929, s. 3).

1.7. “Yuva” metaforu

İç savaş yıllarında iktidar kavgası Kızıllar (Bolşevikler) ile Beyazlar (Çarlık yönetimi) arasında yaşanır. Bu süreçte ortaya çıkan sosyo-politik gelişmelere bağlı olarak Sovyet dönemi Rus dilinde başka metaforik kullanımlar da ortaya çıkar. Kızıllar ile Beyazların arasındaki savaş yalnızca cenk meydanında yaşanmaz, aynı zamanda bu mücadele propaganda ve karalama çalışmalarıyla da devam eder. Bu bağlamda, Bolşevikler, Çarlık yanlısı askeri, siyasi ve toplumsal kesimleri kötüleme, aşağılama ve itibarlarını zedeleme amacıyla çeşitli benzetmeler kullanır. Bunlardan bir tanesi de Bolşeviklerin Çarlık yanlısı olan silahlı askeri kuvvetlerin saklandığı yerleri tanımlamak için kullandıkları “yuva” (гнездо) metaforudur. Bu metaforik kullanıma daha sonra Rus Dilinin Açıklamalı Sözlüğü’nde de yer verilir. Sözlükte “kuşların yumurtladığı, kuluçkaya yattığı ve yavrularını büyüttüğü yer” temel anlamı verilen “yuva” sözcüğü ideolojik bir anlam kazanarak “gizli bir saklanma yeri, sığınak” şeklinde de yorumlanmıştır: “*Hırsız yuvası (воровское гнездо), karşıdevrim yuvası (гнездо контрреволюции)*” (Tolkoviy slovar’ russkogo yazıka, 1935-1940, s. 18).

Parti toplantılarında, toprak zenginlerine ait kooperatiflerin paralarını yatırdıkları yerlerden bahsederken de “yuva” (гнездо) metaforu kullanılmaktadır: “Öte yandan, kulak¹¹ kooperatif *yuvaları* bankalar ve diğerleri aracılığıyla aynı şekilde sisteme kök salacaklar. Ancak onlar belli ölçüde

¹¹ Rus. “Кулак”. Bu terim, Sovyetler Birliği döneminde fakir köylülerin emeğini sömüren toprak sahipleri ve zengin köylü sınıfını ifade etmek için için kullanılırdı (Tolkoviy slovar’ russkogo yazıka, 1935-1940: 1545).

yabancı bir unsur olacaklar, tıpkı imtiyazlı işletmeler gibi” (“С другой стороны, кулацкие кооперативные *гнезда* будут точно так же через банки и т.д. вращаться в эту же систему; но они будут до известной степени чужеродным телом, подобно, например, концессионным предприятиям”) (Stalin, 1929).

1.8. “Çete” metaforu

Sovyet totaliter dilinde, devrim ve sosyalist ideoloji karşıtlığı yapan ve bu maksatla savaştan askeri birlikler ile silahlı örgütler için “çete” (банда) benzetmesinde bulunulur. Bu durum, Sovyet hükümetinin iktidarı devraldığı Çarlık rejimini ve ona bağlı askeri birlikleri meşru görmemesiyle ilişkilidir. Bu sebeple Sovyet liderler, Çarlık yanlısı askeri birliklerin devleti temsil etmeyerek meşru olmadıkları, onların eylem ve davranışlarının yasadışı olduğunun mesajını “çete” metaforuyla vermektedir. Muhteva bakımından “çete” sözcüğü belirli bir amaç doğrultusunda yasadışı faaliyet yürüten suç örgütleri anlamına gelmektedir. Kızılara göre, Beyaz Ordunun askerleri ve diğer örgüt mensupları tıpkı bir çete gibi davranmaktadır. Rus Dilinin Açıklamalı Sözlüğü’nde “haydut ya da holigan topluluğu” temel anlamında kullanılan “çete” sözcüğü ayrıca politik ve ideolojik mahiyetiyle “silahlı düşman, devrim karşıtı askeri birlikler” olarak yorumlanmaktadır: *Beyaz Muhafız çeteleri* (Белогвардейские банды). Bununla birlikte “çete” metaforuyla anılan askeri birliklerin her bir üyesi için “haydut” anlamına gelen “bandit” (бандит) tabiri de kullanılmaktadır: *Emperyalist haydutlar* (империалистичские бандиты) (Tolkoviy slovar’ russkogo yazıka, 1935-1940, s. 85-86).

Sovyet siyasetçilerinin konuşmalarında, Çarlık rejimine bağlı askeri birliklere “çete” ifadesiyle atıfta bulunulduğu gözlemlenmektedir: “Guangzhou’da Kuomintang tarafından kurulan devrimci hükümet, işçilerin, köylülerin ve kent demokrasisinin en geniş kitleleriyle zaten bağlantı kurmuş ve onlara dayanarak, emperyalistler tarafından desteklenen karşı devrimci *çeteleri* yenilgiye uğratmıştır” (“Созданное партией Гоминдан в Кантоне революционное правительство успело уже связаться с самыми широкими массами рабочих, крестьян и городской демократии и, опираясь на них, разбило поддерживаемые империалистами контрреволюционные банды”) (Stalin, 1927).

1.9. “Gün batımı” metaforu

Rus iç savaşından zaferle ayrılan Bolşevikler, ağır darbe vurdukları karşı devrimciler ile onların savunduğu burjuva sisteminin çöküşe geçtiğini ve sonlarının yaklaştığını “gün batımı” (закат) metaforu ile vermektedir. Zira gün batımı güneşin gökyüzünden kaybolarak artık günün bitmeye yakın olduğuna işarettir. Sovyet hükümeti “gün batımı” metaforu ile devrim karşıtlarının sonunun geldiğini kastetmektedir. Bu gelişmelere bağlı olarak Rus Dilinin Açıklamalı Sözlüğü’nde “gün batımı” ideolojik içerik yüklenerek yeni bir anlam kazanmıştır. Söz konusu sözlükte ilk olarak “güneşin ufukta kaybolması” temel anlamına sahip olan “gün batımı” ideolojik olarak “son, hayatın sonu, ölüm” şeklinde yeniden yorumlanmaktadır: *Burjuva düzeninin çöküşü* (закат буржуазного строя) (Tolkoviy slovar’ russkogo yazıka, 1935-1940, s. 943).

Bazı bilimsel çalışmalarda, burjuva düzeninin ve kapitalist sistemin çöküşü, “gün batımı” ile özdeşleştirilmektedir: “Kapitalist rejimin yükseliş ve olgunluk dönemi, burjuvazinin kendi

egemenliğine düzenli, barışçıl ve muhafazakar demokratik biçim vermesiyle nitelenebilir; ancak sonunda, kapitalizmin *batışında* burjuvazi, kendi sömürü haklarını korumak için işçi sınıfına karşı iç savaş yöntemlerine başvurmak zorunda kaldı" ("Эпоха расцвета и зрелости капиталистического режима характеризуется тем, что буржуазия обрела упорядоченные мирные, консервативные демократические формы своего господства; но наконец, на закате капитализма, когда буржуазия вынуждена прибегать к методам гражданской войны против пролетариата, чтобы охранить свое право на эксплуатацию") (Троцкий, 1932).

1.10. "Çürümüşlük/Yozlaşmışlık" metaforu

Sovyetler burjuva sisteminin ülkede neden olduğu hukuksuzluk, yolsuzluk ve ahlâksızlıkları "çürümüşlük/yozaşmışlık" (гниль-гнилой) metaforu ile özdeşleştirmektedir. Rus halkı arasındaki adaletsizliğin ve eşitsizliğin bilincinde olan Sovyet hükümeti burjuvazinin yerine sosyalist ideolojinin benimsendiği yeni bir toplum oluşturma çabasıdadır. Öyle ki Çarlık yönetiminin işlevsiz politikaları ile "halkın kanını emen burjuvazinin oyunları" artık kendi devrinin sonuna gelmiştir ve ülkenin her kademesinde derinden hissedilen "çürümüşlük" sendromu giderek daha da belirginleşmiştir. Sovyet hükümeti bu sebeple siyasal ve toplumsal alanlarda çürümeye yüz tutmuş ne varsa hepsini yenilemeye ve değiştirmeye karardır. Bu bakımdan burjuvazinin sembolik mahiyette "çürüme/yozaşma" şeklinde nitelenmesi Rus Dilinin Açıklamalı Sözlüğü'nde de kendine yer bulur. Sözlükte "çürümüş, mahvolmuş, bozulmuş" temel anlamlarında kullanılan "gniloy" sözcüğüne ideolojik açıdan "ahlâki ve fikrî yönden yıkılma aşamasına ulaşmış, içten içe çürümüş" şeklinde bir anlam daha yüklenmiştir: *Kapitalizmin çürümüş temelleri* (гнилые устои капитализма) (Tolkoviy slovar' russkogo yazıka, 1935-1940, s. 578).

Sovyet liderleri, burjuva sisteminin olumsuzluklarını "çürümüşlük/yozaşmışlık" metaforu ile ilişkilendirmektedir: "Biz, halk ekonomisinin yeniden yapılandırılmasının bizlere Sovyet ekonomik bürokrasisiyle mücadeleyi güçlendirme, bu bürokrasiyi *çürümüş/yozaşmış* yabancı unsurlardan, sabotajcılardan, haşerelerden ve benzerlerinden temizleme hususunda yeni görevler dikte ettiğini söylüyoruz" ("Мы говорим, что реконструкция народного хозяйства диктует нам новые задачи по усилению борьбы с бюрократизм советско-хозяйственного аппарата, по очищению этого аппарата от *гнилых* и чуждых элементов, от вредителей и т.д. и т.п.") (Stalin, 1929).

Sovyetler ilerleyen yıllarda Komünist Partisinin kendi içinde meydana gelen yozaşmaları ve bozulmaları da "çürümüşlük/yozaşmışlık" (гнилой) metaforu ile açıklamaktadır: "Aksine, biz bu politikayı uygulayarak, sağ sapmayla ve bu sapmaya karşı uzlaşmacı yaklaşımlarla mücadeleye odaklanmak suretiyle Komintern'i güçlendirdiğimizi, oportünist unsurlardan arındırdığımızı, birimlerini Bolşevikleştirdiğimizi ve Komünist Parti'nin temsilciliklerinin işçi sınıfını yaklaştıran devrimci mücadelelere hazırlamasına katkı sağladığımızı düşünüyoruz. Çünkü parti, *yozaşmadan* arınarak güç kazanır" ("Мы же думаем, наоборот, что, проводя такую политику и заостряя вопрос на борьбе с правым уклоном и примиренчеством с ним, мы укрепляем Коминтерн, очищаем его от оппортунистом, большевизируем его секции и помогаем компартиям готовить рабочий класс к грядущим революционным боям, ибо партия укрепляется тем, что очищает себя от *гнили*") (Stalin, 1929).

1.11. “Tasfiye/temizlik” metaforu

Sovyetler Birliği’nde Komünist Partisi’nin büyümesiyle birlikte parti organlarının görev ve sorumluluklarını yerine getirirken sıkıntı ve aksaklıkların yaşanması hükümeti birtakım kararlar almaya sevk etmektedir. Sovyet liderler partinin politik ve ideolojik olarak sterilize edilmesi ve düşman unsurlardan arınması sürecini “tasfiye-temizlik” (чистка) metaforu ile açıklamaktadır (Kupina, 1995, s. 73). Sovyet lider Stalin döneminde yapılan “büyük temizlik” olayı, milyonlarca insanın tutuklandığı, göstermelik mahkemelerde birkaç dakikaya sıkıştırılan yargılamalarla infaz edildiği veya GULAG toplama kamplarına gönderildiği; “halk düşmanı”, “halk düşmanının babası/oğlu” gibi fişlemelerle tüm toplumun potansiyel suçlu olarak nitelendirildiği 1937-1938 yılları, Rusya tarihinde bir “kıyım süreci” olarak tanımlanmaktadır (Tan Metreş, 2017, s. 68). Tasfiye hareketinin yalnızca parti üyelerini değil, asker, siyasetçi ve sanatçı gibi farklı kesimlerden insanları da hedef aldığı görülmektedir. Devrim karşıtı olanların “temizlenmesi” sürecine, parti içerisinde İ. Stalin’e muhalif olduğu bilinen devrimin kurucu ve sembol isimleri dahi eklenir (Saraç, 2020, s. 901). Bu bağlamda bu süreçte Sovyet totaliter dilinde “çistit” (чистить) fiilinin “tasfiye etmek” ve mastar fiilin isim hali olan “çistka” (чистка) sözcüğünün de “tasfiye” anlamlarıyla politik-ideolojik bir hüviyet kazandığı göze çarpmaktadır. Rus Dilinin Açıklamalı Sözlüğü’nde, “kiri çıkarmak, temizlemek ve arındırmak” gibi temel anlamlarıyla verilen “çistit” sözcüğü metaforik kullanımıyla “zararlı, gereksiz, yabancı unsurlardan kurtulmak, faydalıyı faydasız olandan ayırmak amacıyla denetime tabi tutmak” şeklinde yorumlanmaktadır: *Parti örgütünü arındırmak (чистить партийную организацию)*. Yine “çistit” fiilinden türetilen ve isim hali “çistka” (temizleme, arındırma) olan sözcüğe de Sovyet totaliter dilinde metaforik bir kullanımla “tasfiye ve temizlik” gibi ideolojik bir anlam yüklendiği görülmektedir: *Bürokratik ve idari yapıda temizlik ya da tasfiye yapma (чистка советского аппарата)* (Tolkoviy slovar’ russkogo yazıka, 1935-1940: 1280). Bu dönemde Sovyet kurumlarında çalışanların ve parti organlarının denetime tabi tutulduğu; bunun neticesinde devlete ve sosyalist ideolojiye aykırı davranan zararlı ve yabancı unsurların partiden tasfiye edildiği gözlemlenmektedir. Sovyet lider J. Stalin bir konuşmasında “*Tasfiye, parti tarafından Marks, Lenin ve Stalin doktrinine göre gerçekleştirilir*” (чистка осуществляется партией с позиции учения Маркса – Ленина – Сталина) sözleriyle bir nevi tasfiye eyleminin nasıl bir çerçevede yapıldığına işaret etmiştir (Kupina, 1995, s. 73). Sovyet totaliter dilinde “tasfiye-temizlik” metaforu ile oluşturulmuş önemli slogan ve ifadelerden bazıları şunlardır: *Rusya genelinde “Tasfiye! («чистка!» во всероссийском масштабе); Parti tasfiyesi (партийная чистка (чистка партии); Büyük tasfiye (великая чистка); Stalinist tasfiye (Сталинская чистка)*” (Mokienko ve Nikitina, 1998, s. 662).

Sovyet liderleri, konuşmalarında partinin güçlenmesinin, bürokrasinin zararlı unsurlarının temizlenmesiyle mümkün olabileceğini vurgulamaktadır: “Son olarak, parti *temizliği* sloganı meselesi. Sovyet ekonomik, sendikal ve kooperatif örgütlerimizi güçlendirmenin ve onları bürokrasi pisliğinden *temizlemenin*, partinin kendisini keskinleştirmeden mümkün olabileceğini düşünmek gülünç olurdu” (“Наконец, вопрос о лозунге *чистки* партии. Было бы смешно думать, что можно укрепить наши советско-хозяйственные, профсоюзные и кооперативные организации, можно *очистить* их от скверны бюрократизма, не отточив самую партию”) (Stalin, 1929).

Bu metafor bu dönemde başka mecralarda da kullanılmıştır. Örneğin uluslararası basın, Stalin döneminde Komünist Parti organlarına ve sosyalist ideolojiye zarar verdiği düşünülen parti mensupları başta olmak üzere birçok kesimden insanın maruz bırakıldığı “Büyük Temizlik” operasyonunu ve şiddet içeren bu olayları “Stalin temizlikleri” (Сталинские чистки) olarak nitelemektedir: “Период государственного террора, обрушенного Сталиным на советский союз в 1935-1938 гг. известного на западе как «сталинские чистки» (1935-1938 yılları arasında Stalin’in Sovyetler Birliği’ne uyguladığı devlet terörü dönemi, Batı’da “Stalin temizlikleri” olarak bilinir)” (Mokienko ve Nikitina, 1998, s. 662).

1.12. “Hapishane” metaforu

Geçtiğimiz asrın başlarında Rusya coğrafyasında meydana gelen halk isyanlarının, Ekim Devrimi ile iç savaşın temel nedenlerinden biri, Çarlık hükümeti ve burjuvazinin halk üzerinde artan baskılarıdır. Sovyet hükümeti, Çarlığın ve burjuvazinin asırlar boyunca köylüleri ve işçileri sınıfsal olarak hor görmelerini, onlara hayatın hiçbir alanında adil ve eşit davranmayışlarını ve sömürüye dayalı yaşam şekillerini her fırsatta ağır şekilde eleştirir. Bolşevikler, bu çerçevede Çarlık Rusya’sında sadece saray erkânı, Rus asilleri, din adamları, entelektüeller ile sanatçıların söz sahibi olduğu, köylü ve işçi halkın emeklerinin sömürüldüğü siyasal ve toplumsal düzeni “hapishane”ye benzetirler. Bu metaforik yaklaşım Rus Dilinin Açıklamalı Sözlüğü’nde de karşılık bulmaktadır. Sözlükte ilk olarak “hüküm giymiş kimselerin tutulduğu yer, mesken” olarak tanımlanan “hapishane” sözcüğü, temel anlamına ek olarak “yaşamının zor olduğu ve baskı altında yaşanan bir yer” şeklinde ideolojik bir mana ile karşımıza çıkmaktadır. Örneğin “Çarlık Rusya’sı halkların yaşadığı bir hapishaneydi (Царская Россия была тюрьмой народов)” (Tolkoviy slovar’ russkogo yazıka, 1935-1940, s. 843). 1961’de Moskova’da gerçekleşen Sovyetler Birliği Komünist Partisi Kongresi’nde de yine Çarlık Rusya’sı için “halkların hapishanesi” (тюрьма народов) tabiri kullanılmaktadır:

İktidarı devralan Sovyet hükümeti, Çarlık rejimi dönemini sembolik olarak hapishaneye benzetmektedir: “Çarlık Rusyası “halklar hapishanesi” olarak adlandırılırdı. Sovyetler Birliği ise halkların kardeş ailesi, dostluk ve milletlerin yükseliş ülkesi olarak anılıyor. Sovyet sistemi, daha önce ezilmiş ve haklarından mahrum bırakılmış, tarihsel gelişimlerinin farklı aşamalarında olan, ataerkil-klan düzeninden kapitalizme kadar uzanan tüm halkları yeni bir yaşama yükseltmiş ve onların gelişmesini sağlamıştır)” (“Царскую Россию называли «тюрьмой народов». Советский Союз называют братской семьей народов, страной дружбы и расцвета наций. Советский строй поднял к новой жизни, привел к расцвету все ранее угнетенные и бесправные народы, стоящие на разных ступенях исторического развития, от патриархально-родового строя до капиталистического”) (XXII. Syezd Kommunističeskoj Partii Sovetskogo Soyuza, 1962, s. 153)

Dışarıya kapalı bir devlet olması ve iç bünyesinde kaotik bir toplum yapısına bürünmesi, dağılmasına yakın dönemlerde Sovyetler Birliği için de “hapishane” benzetmesinin kullanılmasına sebebiyet vermiştir:

“Sovyet gerçekliğinde sosyalizmin inşası değil, eski ulusal birliği ve bölünmezliği olan Rusya’nın, eski halklar hapishanesinin yeniden canlanması yaşıyor” (“В советской действительности идёт не строительство социализма, а возрождение старой национальной

единонеделимой России, возрождение старой тюрьмы народов”) (Mokienko ve Nikitina, 1998, s. 615).

SONUÇ

1917 Ekim Devrimi ile birlikte Rus topraklarında yaşanan sosyo-politik süreçlerin etkisi ve siyasal ideolojinin baskılarıyla "Sovyet totaliter dili" adında yeni bir dilin doğuşu kaçınılmaz olmuştur. Dilin düşünceyi ve gerçekliği şekillendirmedeki gücünün farkında olan Sovyet hükümeti hedefine ulaşmada bu yeni dili ideolojik bir araç olarak kullanmıştır. Zira siyasal ideolojiler öncelikle dilde hayat bulurlar. Bu açıdan iktidar politik söylemlerinde, devlet politikaları ile ideolojisini halkın bilincine yerleştirmek ve kalıcılığını sağlamak için sıkça metaforik kullanımlara başvurmuştur. Nitekim metaforlar totaliter yönetimlerde kitlelerin duygu, düşünce ve bilgilerini politize etmede önemli bir role sahiptir. Bu bağlamda söz konusu çalışmada, Sovyet totaliter dilinde kullanılan propaganda aracı olarak metaforların anlamsal ve işlevsel yönleri semantik ve kültürdilbilimsel yöntem çerçevesinde incelenmiştir. Bu araştırmanın neticesinde Sovyet dönemiyle ilgili birtakım bilgi ve bulgulara ulaşılmıştır. Bunlardan bazıları şunlardır:

İncelenen metaforların (haşere, köpek, parazit, hapishane vb.) temel anlamlarının yanı sıra Sovyet totaliter dilinde birtakım politik ve ideolojik anlamlar kazandığı görülmüştür.

Bu metaforların halkın bilincinde "düşman" imgesi yaratma, ideolojik düşmanlığı körükleme ve toplumsal kontrolü sağlama gibi işlevleri olduğu değerlendirilmiştir.

İktidar söyleminde devrim karşıtı addedilen Çarlık Rusya, burjuvazi, entelijensiya ve kapitalistler bu metaforlar yoluyla ötekileştirilmiştir.

Sovyet rejimi, Çarlık Rusya'sını, burjuvaziyi, entelijansiyayı, kapitalistleri, sömürgecileri ve diğer devrim karşıtlarını tanımlamada ve betimlemede çeşitli metaforlardan faydalandığı tespit edilmiştir. Genel olarak devrim karşıtları için *haşere, köpek, parazit, örümcek, tiran, köpekbalığı ve hidra*; sömürgeciler için *örümcekler*; emekçiler için *sinekler*; devrim karşıtı silahlı örgütler için *çete*; burjuvazi ve kapitalist sistemin çöküşü için *gün batımı* gibi metaforik kullanımları tercih ettiği gözlemlenmiştir.

Sovyet hükümeti bu tarz metaforik kullanımlarla olay ve olguları abarttığı ve dönemin siyasi, ekonomik ve toplumsal sorunlarını kamufle etmeye çalıştığı anlaşılmıştır.

Sovyet hükümetinin dil politikaları kapsamında hazırlattığı "Rus Dilinin Açıklamalı Sözlüğü"nde (Толковый словарь русского языка) bu çalışmada incelenen metaforik kullanımların yansımaları görülmüştür. Ayrıca, bu sözlüğün söz konusu döneminde gerçekleşen politik, ideolojik ve toplumsal süreçler ile ilgili sayısız kelime, tanım, terim ve slogan içerdiği tespit edilmiştir. Ancak, Rus topraklarında meydana gelen siyasi ve toplumsal süreçlerden kaynaklı olarak Sovyet dönemi Rusçasında ortaya çıkan söylemlerin çoğu genellikle temel anlamlarıyla kullanılmıştır. Bu çalışmada ele alınan ifadelerin yalnızca temel anlamlarında kullanılmadığı, aynı zamanda ideolojik boyutlar içeren politik söylemler olduğu görülmüştür. Nitekim Sovyet totaliter dilinde kişiler, gruplar, olay ve olguları tanımlama ve tasvir etmede bu söylemlerin ideolojik bağlamda metaforize edildiği (sembolleştirildiği) anlaşılmıştır.

Sonuç olarak, incelenen metaforlara bakıldığında Sovyet iktidarının hedef tahtasında, Çarlık rejimi, burjuvazi (dvoryanlar), entelijansiya, toprak ağaları, kapitalistler, sömürgeciler ve asalaklar

gibi devrim karşıtlarının olduğu ortaya çıkmıştır. Bu çalışmanın, gelecekte farklı totaliter rejimlerin dillerindeki metaforik kullanımları farklı perspektiflerle ele alacak araştırmalar için bir ön adım teşkil ettiği kanaatindeyiz.

KAYNAKÇA

- Budayev, Eduard ve Çudinov, Anatoliy (2009). *Lingvistiçeskaya Sovetologiya (Predisloviye. Vvedeniye. Çast I. Voznikoveniye i Evolutsiya Lingvistiçeskoj Sovetologii*. <http://www.philology.ru/linguistics2/budaev-chudinov-09.htm> (Erişim Tarihi: 27.05.2024).
- Çaylak, Hanife (2017). "Ekim Devrimi'yle Dile Gelen Bir Dil Olgusu Olarak "Novoyaz". *6th International KTUDELL Conference (17-18 Mayıs)*, Trabzon, 194-202.
- Çetin, Halis (2002). "Totalitarizm: İdeolojik ve Toplumsal İnşa Araçları". *C. Ü. Sosyal Bilimler Dergisi*, 1, 15-43.
- Kolonotski, Boris (1994). *Antiburjuaznaya propaganda i "antiburjuyskoye" soznaniye. anatomiya revolyutsii. 1917 god v rossii: massi, partii, vlast'*. Glagol: SPB.
- Kupina, Nataliya (1995). *Totalitarniy Yazık: Slovar' i Reçeviyeye Reaktsii*. Ekaterinburg – Perm': İzdatel'stvo Uralskogo Universiteta.
- Mokiyenko, Valariy ve Nikita, Tatyana (1998). *Tolkoviy slovar' yazıka sovpedepii*. Harkov: Folio press.
- Niva, Jorj (1999). *Vozvraşeniye v Evropu: Stat'i o Ruskoy Literature*. Moskva: Vıssaya şkola.
- Öksüz, Gamze (2002). "Rusya'daki Sosyo-Kültürel Değişimlerin Dil Üzerindeki Etkilerine Ve Rusçanın Geçirdiği Gelişim Aşamalarına Genel Bir Bakış". *II. Uluslararası Asya Dilleri ve Edebiyatları Sempozyumu*, 21. Yüzyılda Asya Dillerinin Öğretimi, Erciyes Üniversitesi, 3-4 Mayıs, 29-46.
- Revolutsionniye Pesni (1929). "İnternatsionalen". Peçernı: İzd. Peçerskogo Uezd. Komiteta. <https://dspace.ut.ee/server/api/core/bitstreams/c0c31414-a2fd-4f11-a799-dd9f0e67188e/content> (Erişim Tarihi: 26.06.2024).
- Revolutsionniye Pesni (1929). "Varşavyanka". Peçernı: İzd. Peçerskogo Uezd. Komiteta. <https://dspace.ut.ee/server/api/core/bitstreams/c0c31414-a2fd-4f11-a799-dd9f0e67188e/content> (Erişim Tarihi: 26.06.2024).
- Robbins, Anthony (1995) *İçindeki Devi Uyandır*, (Çev. Belkıs Çorakçı). İstanbul: İnkılap Kitabevi Yayınları.
- Rupnik, Jacques (1993). *Totalitarizmin Yeniden Değerlendirilmesi. Sivil Toplum Ve Devlet*, (Çev. Ahmet Çiğdem) (Der. John Kean). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Saraç, Hanife (2019). *Sovyet Propaganda Dili (Bir Asrı Geride Birakan Ekim Devrimi'nin Getirdikleri)*. İstanbul: Değişim Yayınları.
- Saraç, Hanife (2020). "'Kurşunlanan Slavbilim': Stalin Tasfiyelerinden Payını Alan Slavistler". *Karadeniz Araştırmaları*. XVII/68: 901-920.
- Stalin, Josef (1949). *Soçineniya*. T. 10. Moskva: OGİZ; Gos. izd. Politiceskoy literaturı, 3-59. (1 Ağustos 1927'de Merkez Komitesi ve Merkez Kontrol Komisyonu'nun birleşik oturumundaki konuşma, https://c21ch.newcastle.edu.au/stalin/t10/t10_01.htm (Erişim Tarihi: 15.03.2024).

- Stalin, Josef. (1949). *Soçineniya*. T. 12. Moskva: Gos. izd., političeskoy literaturı, 1-107 (Nisan 1929'da VKP(b) Merkez Komitesi ve Merkez Kontrol Komisyonu'ndaki açılış konuşması, https://c21ch.newcastle.edu.au/stalin/t12/t12_01.htm (Erişim Tarihi: 15.05.2024).
- Tan Metreş, Eda (2017). "Stalin: Devrim Üniversitesinden Sovyet Olimpos'una". Ayla Kaşoğlu (ed.), *Liderlerin Sovyeti: Devrimden Perestroykaya içinde* (Cilt 1, 41-78). İstanbul: Çeviribilim Yayınları.
- Tolkoviy slovar' russkogo yazıka (1935-1940). Pod. red. D. N. Uşakova (t. I-IV.). Moskva: Gos. İn-t 'Sov. Entsikl', OGİZ, Gos. İzd-vo inostr. İ nats. slov.
- Troçki, Lev (1932). *Burjuaziya, melkaya burjuaziya i proletariat. Oglavljeniye stat'i iz "bulletenya oppozitsiya"*, <https://www.marxists.org/russkij/trotsky/works/trotm325.html> (Erişim Tarihi: 12.03.2024.)
- Yapıcı, Fatih (2017). "Sovyet Dönemi Dil Politikaları". Ayla Kaşoğlu (ed.), *Liderlerin Sovyeti: Devrimden Perestroykaya içinde* (Cilt 1, 291-313). İstanbul: Çeviribilim Yayınları.
- XXII. Syezd Kommunističeskoy Partii Sovetskogo Soyuzı (1962). "İstoričeskiye Pobedy Sotsializma" Moskva: Gos. İzd. Političeskoy Literaturı (Stenograficheskij otchet I), 17-31 Oktyabrya, 149-154, https://istmat.org/files/uploads/52747/22_sezd_chast_1_1962.pdf (Erişim Tarihi: 12.15.2024).

Bireysel Dil Politikasının Oluşumunda Dil Müdahalecilerinin Rolü: Horasan'da İki Dilli Gençlik

DR. ÖĞR. ÜYESİ HASAN GÜZEL*

Öz

Yüzyıllardır çok dilli ve çok kültürlü bir yapıya sahip olan İran topraklarında günümüzde farklı tipolojilere sahip diller konuşulmaktadır. Türkçenin batı kolunu oluşturan Oğuz dilleri ülkenin büyük bir bölümüne yayılmıştır. Günümüzde, Farsça dışındaki diğer tüm diller gibi Türk dilleri de, İran'da azınlık dil konumundadır. Bu çalışma, Razavi Horasan, Kuzey Horasan ve Güney Horasan eyaletlerini içine alan Horasan Bölgesinde yaşayan Türklerin günlük dil pratiklerine yoğunlaşmaktadır. Çalışmanın odak noktasında, gençlerin inşa ettikleri bireysel dil politikalarında dil müdahalecilerinin rolü yer almaktadır. Bu çalışmada, üniversitede okuyan gençlerle yapılan mülakatlardan elde edilen veriler kullanılmıştır. İlk bulgular, gençlerin bireysel dil politikalarının şekillenmesinde aile bireylerinin, öğretmenlerin, akranlarla ve etnik üyelerle iletişimin önemli rolü olduğunu göstermektedir. Bu dil müdahalecilerinin işlevleri Türk gruplarına göre farklılık göstermektedir. Azerbaycan Türklerine mensup gençlerin akranlarıyla olan iletişimlerinde akranlar D1'i koruma yönünde tutum sergilerken Horasan Türklerinde akranlar etnik dillerine karşı daha olumsuz düşüncelere sahip oldukları olabilmektedir. Öğretmenlerin resmi dil Farsçaya olan pozitif tutumları ise genellikle azınlık grubunun bir parçası olan gençlerin çoğunluğu arasında olumsuz duygular uyandırmaktadır.

Anahtar sözcükler: Bireysel dil politikası, İran'da Türk dilleri, azınlık dilleri, dil yönetimi, dil müdahalecileri

THE ROLE OF LANGUAGE INTERVENERS IN THE FORMATION OF INDIVIDUAL LANGUAGE POLICY: BILINGUAL YOUTH IN KHORASAN

Abstract

In Iran, which has had a multilingual and multicultural structure for centuries, languages with different typologies are spoken today. Oghuz languages, which constitute the western branch of Turkic, are spread over a large part of the country. Today, Turkic languages, like all other languages except Persian, are minority languages in Iran. This study focuses on the daily language practices of Turks living in Khorasan Region, which includes the provinces of Razavi Khorasan, North Khorasan and South Khorasan. The focus of the study is on the role of language interveners in the individual language politics constructed by young people. The study utilises data from interviews with young people studying at university. Preliminary findings show that family members, teachers, peers and

* Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Çağdaş Türk Lehçeleri ve Edebiyatları Bölümü, hasan.guzel@hacettepe.edu.tr,
ORCID: 0000-0002-4201-8634

Gönderilme Tarihi: 1 Eylül 2024

Kabul Tarihi: 19 Ekim 2024

communication with ethnic members play an important role in shaping young people's individual language policies. The functions of these language interveners differ according to the Turkic groups. In the communication of young Azerbaijani Turks with their peers, peers tend to protect L1, whereas in Khorasan Turks, peers may have more negative views towards their ethnic language. Teachers' positive attitudes towards the official language Farsi, on the other hand, often arouse negative feelings among the majority of young people who are part of a minority group.

Keywords: Individual language policy, Turkic languages in Iran, minority languages, Khorasan Turks, language interverner

GİRİŞ

Tarihi ve çağdaş İran toprakları etnik ve dilsel çeşitliliği ile ön plana çıkmaktadır. Yüzyıllardır bölgede konuşulan Türk dilleri kültürel mozağın önemli parçasıdır. Bu çalışmanın odak noktası Horasan'daki iki dilli gençliktir. Tarihsel anlamda Horasan her ne kadar Türkmenistan, Özbekistan ve Afganistan'ın bir bölümünü içine alsada bu makalede Horasan, İran'ın kuzeydoğusundaki Razavi Horasan (Horasan-e Rezevi), Kuzey Horasan (Horasan-e Şomali) ve Güney Horasan (Horasan-e Cünubi) bölgelerini kapsamaktadır. İran'ın Horasan bölgesi geçiş bölgesi olması açısından tarihte birçok dile ev sahipliği yapmıştır. Günümüzde de bu bölgede çeşitli diller konuşulmaktadır. Farsça, İran'ın her bölgesinde olduğu gibi burada da en yaygın konuşulan dildir. Resmi dil Farsçanın bölgede konuşulan ağızları ses ve söz varlığı açısından standart Farsçadan farklılaşan özelliklere sahiptir. Oğuz dilleri araştırmalarında kilit bir konumda yer alan Horasan Türkçesi (ISO-3: kmz) günümüzde daha çok Razavi Horasan ve Kuzey Horasan eyaletlerinde konuşulmaktadır. Yaklaşık 2 milyon kişi tarafından konuşulan bu dil Oğuzcanın alt varyantlarından (Doerfer 1987, s. 247, 1993, s. 39; Heyet, 2008, s. 298-299; Doğan, 2022, s. 84; Johanson, 2021, s. 22). İran-Türkmenistan sınırları resmi olarak Rus-İran savaşları sonucunda 1820'lerde çizilmiş olmasına rağmen doğal sınırlar farklılaşmaktadır. İran'da Türkmençe konuşan nüfusun büyük bölümü Kuzey Horasan bölgesindedir. Özellikle Türkmen Sahra bölgesinde yoğunlaşan günümüze kadar büyük oranda dillerini korumuşlardır. Türkmenistan'da konuşulan Türkmenceden farklı olarak bu bölgede dil ilişkileri sonucunda birçok Farsça unsur Türkmençeye kopyalanmıştır (bk. Doerfer, 1988). İran'nın birçok bölgesinde olduğu gibi Azerbaycan Türkçesi bu bölgede de konuşulmaktadır. Hem nüfusun kalabalık olması hem de tarihteki siyasi ve kültürel hakimiyet nedeniyle İran'daki en prestijli Türkçe varyanttır. Kuzey Horasan bölgesi Farsça dışında bir diğer İrani dil olan Kürtçeye de ev sahipliği yapmaktadır. Kürtler özellikle Bocnurd ve çevresinde yoğunlaşmasına rağmen diğer bölgelerde yaşamaktadırlar. Güney Horasan eyaletinde Beluç nüfusunun varlığı nedeniyle Beluççanın da konuşulduğu görülmektedir. Özellikle sınır bölgelerinde yoğunlaşmışlardır. Horasan Bölgesindeki diller üzerine literatürde (Doerfer, 1978, 1993; Doerfer and Hesche, 2002; Tulu 2005a, 2005b, 2009a, 2009b, 2009c; Doğan, 2015, 2016, 2017, 2018, 2022; Rezai ve Esmailabadi, 2018, Esmailabadi 2022) çok fazla çalışma yapılmış olmasına rağmen bireysel dil politikaları ve dil müdahalecileri çalışmalarının odak noktasında olmamıştır.

Dilbilimin önemli alt alanlarından dil politikaları çalışmaları genellikle devletlerin ulusal dil politikaları (makro) ya da yerel yönetimlerin kurumsal olarak uyguladıkları (mezo) dil politikaları

ile ilgilenmiştir. Fakat bireyler kendi bireysel dil politikalarını üstlenirler. Üstelik bu bireysel politikalar daha kapsayıcı makro ve mezo politikalara temel oluşturmaktadır. Bireylerin günlük yaşamlarında söylemsel olarak inşa ettikleri bu politikalar dil politikası ve yönetiminin önemli bir unsuru haline gelmiştir (bk. Spolsky, 2021). Peki dil uygulamaları ve ideolojileriyle çevrelenmiş bireyin dil politikası nasıl oluşur? Etnik azınlığın bir parçası olan iki dilli gençlere ne tür dil müdahaleleri yapılır? Bu müdahaleler içerisinde kişi müzakare edilmiş dil politikasını nasıl oluşturur? Bu çalışmada azınlık durumundaki gençlerin bireysel dil politikalarını oluştururken ne tür dış müdahalelere maruz kaldığı ele alınmaktadır. Daha önce İran'daki Türk dillerini ele alan benzer çalışmalar Tebriz bölgesinde yapılmıştır. Buna karşılık Horasan'daki durumu ele alan bir çalışma yapılmamıştır. Bu çalışmanın alana katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

TEORİK ARKA PLAN, VERİ, KAPSAM ve YÖNTEM

Dil planlaması ve politikası (DPP) çalışmaları, hangi dillerin ne zaman, nasıl ve kimler tarafından konuşulduğuyla birlikte bu dillerle veya varyantlarla ilişkili değerler ve hakları etkileyen politikalarla ilgilenir. Bu politikalar açık olabildiği gibi örtük de olabilir. Bu alanda yapılan çalışmaların çoğunluğu devletlerin makro düzeydeki ulusal dil politikası veya yerel yönetimlerin orta düzeydeki kurumsal dil politikası ile ilgilenmiştir. Mikro düzey dil politikaları çalışmaları tartışmaları aile içinde uygulanan dil politikalarının tartışılması ile sınırlı kalmıştır. Bireylerin dil tutumlarının kurumsal dil politikasıyla ne tür bir ilişki içinde olduğu dilbilimin yeni tartışma alanlarından (Nguyen, 2019b). Kuşkusuz daha önce yapılmış çalışmalarda da bireysel dil politikası kavramı ile ilgili önemli açıklamalarda bulunulmuştur. Fakat kavramın ilgili araştırmaların odağında yer almadığını kolaylıkla görülmektedir. Bireylerde ortaya çıkan dil tutumları, ancak Hornberger (2014) ve Nguyen (2019, 2022) gibi birkaç araştırmacının çalışmalarında merkezi konumda yer alır.

Bu çalışmanın teorik alt yapısının temelinde Nguyen'in (2022) bakış açısı yer almaktadır. O, bireysel dil politikasını daha geniş bir dil politikası bağlamına yerleştirmeye çalışmaktadır. Nguyen, bireylerin dil politikalarını, içinde yaşadıkları veya buldukları ortamlarda işleyen karmaşık dil politikası döngüsünün en temel katmanı olarak tanımlamaktadır. Nguyen, *düzyey, süreç ve hedef* gibi çeşitli kavramlarla ilgili olarak bireysel dil politikasının çoklu katmanlarını vurgulamaktadır. İlk unsur olan 'düzyey', ulusal dil politikaları (makro) ile okul, topluluk ve aile dil politikaları veya diğer kişilerin dil müdahaleleri (mezo/mikro) gibi bireysel dil politikasına aracılık eden dış güçler olarak tanımlanmaktadır. İkinci unsur olan *süreç* ise, *uygulanan, algılanan ve müzakere* edilen üç bileşenden oluşan bireysel dil politikası yapısıyla ilişkilidir. Uygulanan, algılanan ve müzakere edilen dil politikası kavramları, Bonacina-Pugh'un (2012) çalışmasındaki dil politikası fikrine atıfla önerilmiştir. *Uygulanan dil politikası*, bireylerin dil uygulamalarında dil seçimlerini meşrulaştırmak için çeşitli ipuçlarını temsil eder. Bu temsil, iletişim durumları ve bağlamları tarafından düzenlenen belirli norm ve kurallara atıfta bulunur. Nguyen bu durum için azınlık gruplarındaki gençlerin dil seçimlerini örnek gösterir. Örneğin aile ve etnik topluluk, azınlık gençlerinin D1'lerini diğer alanlara kıyasla en sık kullanabildikleri (veya kullanmak zorunda kaldıkları) yerlerdir. Burada ya sadece geleneksel D1 alışkanlıklarını sürdürebilirler ya da D1'e öncelik veren aile ve topluluk dil

politikalarına yanıt vermeleri gerekebilir. Dahası, aile ve etnik topluluğun geleneksel dil yaşamı ve (görünür olmayan) dil politikaları, gençlerin dil inançlarına yansıyan algılanan dil politikasını şekillendirmeye katkıda bulunan ideolojik alanlar yaratabilir. *Algılanan dil politikası*, etnik azınlıktaki gençlerin dil ideolojilerini belirlerken topluluğun dil kurallarından ve normlarından yararlandıkları yeri tutar. Nguyen'e göre, bu ideolojileri, dilsel değer hiyerarşileri ve bu dillerin kimlikler ve duruşlarla nasıl bağlantı içinde oldukları ile de ilgili olabilir. Topluluğun D1 hakkındaki norm halini alan güçlü dil politikaları topluluktaki genç üyelerin dil politikaları üzerinde etkili olmaktadır. Güçlü his ve düşünceler, gençlerin tek bir dili (genellikle D1) etnik kimliklerinin meşru göstergesi olarak görmelerine ve dil ideolojini biçimlendirmene yol açmaktadır. *Müzakere edilmiş dil politikası* ise, bireylerin açık dış dil müdahalelerinde uygulanan ve algılanan dil politikalarını müzakere etmeleri olarak görülmektedir. Azınlık grubundaki gençlere topluluktaki üyelerin D1'lerini düzenli olarak korumaları gerektiği hatırlatıldığında, bu politikayı destekleyerek veya reddederek bu müdahaleye yanıt vermeleri gerekir. Bu durum, müzakere edilmiş dil politikasına örnek olarak gösterilmektedir (Nguyen, 2022, s. 20-22; 2024, s. 3). Bireysel dil politikasının çoklu katmanlarını temsil eden üçüncü ve son unsur olan *hedef*, bireylerin bilinçli veya bilinçsiz olarak ulaşmak istedikleri bireysel dil politikasının bir sonucu olarak tanımlanabilir. Bu çalışmada, bireysel dil politikası, Nguyen'in (2022) çalışmasında olduğu gibi bireylerin söylemsel olarak yarattıkları ve pratikler ve inançlar gibi günlük dil davranışlarında kendilerine uyguladıkları bir tür politika olarak tanımlanmaktadır. Bugüne kadar üzerinde sıklıkla durulan dil politikalarının sadece makro, mezo ve mikro düzeylerde değil bireysel düzeyde de uygulanabileceği ve bu politikacıların eyleyicileri tarafından örtük olarak tanımlanan ve uygulanabilen bir "öz politika" olduğu görüşü desteklenmektedir. Çalışmada İran Türklerinden bir grup söylemsel olarak inşa ettikleri dil pratikleri ve kendi dil davranışlarına uyguladıkları dil politikaları ele alınmaktadır. Özelde ise bu çalışma Horasanlı gençlerin söylemlerinden yola çıkarak bireysel dil politikasının oluşumunda *aile*, *etnik topluluk*, *akran*, *öğretmen* vb. müdahalecilerin ne derece etkili olduğunu tespit etmeyi amaçlamaktadır.

Çalışmanın başlığında yer alan azınlık terimi çalışma boyunca İran toplumundaki, siyasi, sosyal ve politik olarak azınlıklaştırılmış gruplar için kullanılır. Bu çalışma kapsamında, ilgi yalnızca İran'daki baskıcı dil ortamında yaşayan Horasan Türklerinde olacaktır. Ülkenin en büyük ve en kozmopolit şehri olan Meşhed'de yaşayan 21 katılımcının mülakatlarına başvurulmuştur. Katılımcıların izinleri çerçevesinde yaklaşık üç ay boyunca sosyal medya hesaplarındaki paylaşımları takip edilmiştir. Katılımcıların özellikleri aşağıdaki tabloda yansıtılmıştır. Tabloda bireylerin bildikleri diller herhangi bir teste tabi tutulmamıştır. Tabloda gösterilen diller, bireylerin sözlü ifadelerine göre şekillenmiştir.

	Cinsiyet	Yaş	Eğitim Durumu	Bildiği Diller	Doğum Yeri
1. Katılımcı (K)	Kadın	22	Üniversite	Horasan T. - Farsça	Bocnurd
2. Katılımcı (K)	Erkek	21	Üniversite	Horasan T. - Farsça	Meşhed
3. Katılımcı (K)	Erkek	21	Üniversite	Horasan T. - Farsça	Meşhed
4. Katılımcı (K)	Erkek	24	Üniversite	Horasan T. - Farsça –	Meşhed
5. Katılımcı (K)	Kadın	25	Üniversite	Horasan T. - Farsça	Kuçan
6. Katılımcı (K)	Erkek	23	Üniversite	Horasan T. - Farsça	Meşhed

7. Katılımcı (K)	Erkek	25	Üniversite	Horasan T. - Farsça	Bocnurd
8. Katılımcı (K)	Kadın	21	Üniversite	Türkmen T. - Farsça	Meşhed
9. Katılımcı (K)	Erkek	22	Üniversite	Türkmen T. - Farsça	Bircand
10. Katılımcı (K)	Erkek	21	Üniversite	Türkmen T. - Farsça	Bircand
11. Katılımcı (K)	Erkek	21	Üniversite	Türkmen T. - Farsça	Meşhed
12. Katılımcı (K)	Erkek	21	Üniversite	Türkmen T. - Farsça	Meşhed
13. Katılımcı (K)	Erkek	21	Üniversite	Türkmen T. - Farsça	Meşhed
14. Katılımcı (K)	Erkek	21	Üniversite	Türkmen T. - Farsça	Meşhed
15. Katılımcı (K)	Erkek	21	Üniversite	Türkmen T. - Farsça	Bircand
16. Katılımcı (K)	Kadın	25	Üniversite	İran Azb. T. - Farsça	Bocnurd
17. Katılımcı (K)	Erkek	24	Üniversite	İran Azb. T. - Farsça	Bocnurd
18. Katılımcı (K)	Kadın	23	Üniversite	İran Azb. T. - Farsça	Bocnurd
19. Katılımcı (K)	Kadın	22	Üniversite	İran Azb. T. - Farsça	Meşhed
20. Katılımcı (K)	Erkek	22	Üniversite	İran Azb. T. - Farsça	Meşhed
21. Katılımcı (K)	Erkek	23	Üniversite	İran Azb. T. - Farsça	Meşhed

Tablo 1. Katılımcılar

Bireysel dil politikasında kişilerin günlük dil davranışlarını etkileyen psikolojik, sosyolojik, ekonomik vb. süreçler İran'ın farklı azınlıklarında farklı şekillerde ortaya çıktığı için bazı etnik gruplara odaklanmak daha ayrıntılı bilgiler verebileceğinden çalışmada Meşhed'de eğitim hayatını sürdüren bir grup genç iki dilliyeye odaklanılmıştır. Daha önce de belirtildiği gibi, iki dilli katılımcılar, Kuzey Horasan, Güney Horasan ve Razavi Horasan eyaletlerinde yaşayıp Türkmen, Horasan ve Azerbaycan Türklerine mensup etnik azınlıklardan oluşmaktadır. Burada adı geçen etnik azınlıklar iki dilli oldukları koşullar açısından 'elit iki dillilerden' ayrılan 'halk iki dillileri' olarak sınıflandırılır (bkz. Lambert, 1974). Halk iki dillilerinin ana dilleri azınlık dilleridir ve toplumun genelinde sosyal hayata katılmak, çalışmak, eğitim görmek için ikinci dili öğrenmek zorundadır. Almanya'daki ya da Hollanda'daki Türk azınlık bu duruma örnek gösterilebilir. Elit iki dilli kişiler ise, toplumun çoğunluğunun dilini ana dilleri olarak konuşur ve yaşam faydaları için ikinci bir 'prestijli' dil öğrenirler. İran'daki Farsların İngilizce, Britanya'daki İngilizlerin İspanyolca öğrenmesi gibi. Çalışmadaki katılımcıların hepsi halk iki dillileri olarak adlandırılan gruba aittir. Bu çalışma boyunca bazı terimler sıklıkla kullanılmıştır. Çalışmada yaşları 18 ile 25 arasında değişen ve etnik azınlıklardan oluşan *iki dilli* (bilingual) gençlere odaklanılmıştır. Her ne kadar bazı katılımcılar dil repertuarlarındaki Türkiye Türkçesi, İngilizce gibi dilleri de göz önünde bulundurarak çok dilli olduklarını ifade etseler de bu çalışmada iki dillilik Nguyen (2022) ve Clyne (1997)'in eserlerinde olduğu gibi bildikleri dil sayısı çoklu olarak tanımlansa bile katılımcılar iki dilli olarak ele alınmıştır.

BULGULAR

Bireylerin dil yönetimleri karmaşık dil ideolojilerinden ve pratiklerden oluşur. Kuşkusuz dil yönetimi birileri veya bir grup tarafından yapılan basit ya da sistemli müdahalelerin etkisi altındadır. Ulusal düzeydeki (anayasa gibi) politikalardan veya yerel kurumlar (belediyeler gibi) aracılığıyla iletilen sistemli dil politikasının yanında bireyler iletişim kurdukları kişilerin yönelim ve ideolojilerinden etkilenirler. Bu müdahalecilerin başında aile üyeleri, aynı etnik kökenden gelen

diğer üyeler, akrantar ve eğitimciler gelir. Bireyler, kendi konumlarını ve güçlerini kullanarak (Nguyen, 2019b) ve dili değiştirmek isteyen bu kişilerden etkilenebilirler.

Aile

Bu çalışmanın da konusu olan azınlık dillerinin işlev alanları her toplumda farklılık gösterir. İran'da Türkmencenin işlev alanı günlük hayatta çok dar iken Azerbaycan Türkçesinin işlev alanı daha geniştir. Fakat azınlık dilleri söz konusu olduğunda ortak olan yön bu dillerin daha çok aile ve etnik topluluk üyeleri arasında işlev alanına sahip olduğudur. Azınlık dillerini konusunu gruplar homojen yapılar olmadığı için de dilsel müdahalecilerin söylem ve uygulamalarından farklı derecelerde etkilenebilir.

Aile yapılarının homojen olmaması da kuşkusuz dil politikalarını etkileyen önemli bir etkidir. Anne ve babanın aynı etnik topluluk hatta grup içerisinde evlenmesi (endogami-içevlilik) anadilin çocuklara aktarımı konusunda pozitif etkisi olurken anne ve babanın farklı etnik gruplardan gelmesi (egzogami-dışevlilik) resmi dilin çocuklara öğretilmesini pozitif yönde etkiler. Baba ve annenin anadilleri farklı olduğu için çocuğa bu dillerin öğretimi ekstra çaba gerektirmektedir. Bu durumda aileler daha çok çocuklarına sadece resmi dili öğretme yoluna gitmektedir. Örneğin, Yakın bir zamana kadar içevliliğin söz konusu olduğu Halaç toplumunda aile yapıları değişmeye başlamaktadır. Dış evliliklerin arttığı (Halaç-Oğuz Türkleri arasında, Halaçlar ve Farslar arasında) bu durumun da ana dilin aktarımını olumsuz etkilediği görülmektedir. (bk. Güzel, 2022).

Azınlık gruplarında genel anlamda ebeveynler kendi etnik topluluklarının devamı ve dilin korunması için çocuklarıyla genellikle ana dili üzerinden iletişim kurmak istemektedir. Aşağıdaki örneklerden görüleceği gibi gençlerin ebeveynleriyle iletişimlerinde gençlerin bireysel dil politikasını aile içinde sürdürme veya dönüştürme eğilimine yönlendirebilecek en etkili bireyler ebeveynlerdir. Ebeveynler, çoğu durumda (K17, K9, K6) ailenin gençlerinden kendi dil politikalarına uymalarını ve nasıl konuşacakları konusunda talimat veren yetkililerdir. Aşağıdaki katılımcı ifadelerinde (K17, K9) de görüleceği gibi gençlerin bir bölümü ebeveynlerinin etkisi altında, kendi etnik dillerini korumaya karar verirken, bazı katılımcılar (K6) ailenin geleneksel D1 alışkanlığını koruma beklentileri olan ebeveynlerine karşı kendi kararlarını ve kendi dil politikalarını uyguladıklarını ifade etmişlerdir. Azerbaycan Türkleri ve Türkmen Türklerine mensup azınlık gençlerinin ebeveynleriyle iletişimde Farsçayı neredeyse hiç kullanmadığı görülmektedir. Özellikle Azerbaycan Türkleri arasında bu durum bir normdur. Katılımcılar çocukluktan beri böyle bir ortamda olduklarını ifade etmişlerdir.

K17: Asla Farsça konuşmayız. Bütün meselelerimizi Türkçe konuşuyoruz. Farsça konuşsam babam kızar. Saygısızlık olur.

K9: Babamla karışık konuşuruz. Annemle genellikle Farsça konuşuruz. Ama babamla daha az Farsça konuşuruz. O, kendi dilimizi unutmamamız gerektiğini sürekli söylüyor. Din gibi. unutmamalıyız diyor. Ben öyle düşünmüyorum ama Farsçayı daha az konuşuyorum babamla.

Horasan Türklerinde ebeveynlerle iletişimde farklılık görülmektedir. Horasan Türklerinden olan bazı katılımcılar (K4, K6) ebeveynleriyle iletişimde genel anlamda Farsçayı tercih ettiklerini söylemişlerdir. D2'yi korumanın herhangi bir olumsuz etki doğurabileceğini düşünmeyen ebeveynler çocuklarının yetkinliklerinin iyi olması ve alk kültürün bir parçası görünmemesi için

çocuklarıyla iletişimde D1'i kullanmamışlardır. Anne ve babasının ana dili yetkinlik derecesinin Farsça kadar başarılı olmadığını ifade eden K6, iletişimde neredeyse her zaman Farsçayı tercih ettiğini ifade etmiştir. Buna karşılık K1 özellikle babasıyla iletişimde neredeyse tamamen ana dilini kullandığını söylemiştir.

K6: Ben annem ve babamla her zaman Farsça konuşurum. Zaten onlar bize ana dilini çok öğretmediler. Onlar da kendi aralarında Farsça konuşuyor. Bazen Farsça konuşmak istemiyorum. Ama çoğu zaman Farsça konuşmamızı istediler. Farsçayı daha iyi konuşuyoruz. Bence Farsça konuşmak zaten daha iyi. Anlatamıyorum. Bu bizi değiştirmiyor.

Yukarıdaki ifadelerden de (K6) anlaşılacağı üzere Spolsky'nin belirttiği gibi dil pratikleri, sıradan dil kullanımı ve değişken diller ve dil davranışları arasından seçim yapmanın alışılmış örüntüsü ya da insanların dil ile 'gerçekte ne yaptıklarıdır' (bk. Spolsky, 2004). Etnik azınlıklar için dilsel pratikler D1 (burada Horasan Türkçesi), L2 (Farsça) ve diğer diller (İngilizce) arasında seçim yapmak ve bunları kullanmaktır. Azınlık bireyler açısından yönetim, başkalarının müdahalesi altında dil uygulamalarını ve/veya inançlarını sürdürmek veya ayarlamak için stratejiler ve müzakereler uygulamaktır (Nguyen ve Hamid, 2021). Burada ailenin dilsel müdahalesi sonucu resmi dili konuşma eğilimi gösteren gençlerin olduğu görülmektedir.

Aile içinde bireylerin en önemli dil müdahalecilerinden birisi de kardeşlerdir. Aynı zamanda genel eğitim ve toplum deneyimini de yaşayan kardeşler, genellikle gençlerin ev ve okul tarzı dil uygulamaları arasındaki geçişlerinin 'destekçileridir'. Kardeşler aynı kuşağa mensup olduklarından ve dil konusunda daha fazla ortak görüş ve ilgiye sahip olduklarından, kardeşler arasındaki ilişki aynı yaştaki akranlarıyla olan ilişkilerine benzer görünmektedir (Nguyen, 2019a).

Türkmen Türkü katılımcı (K9) kardeşleriyle konuşurken anadilini çok az kullandığını söylemiştir. Telefonla yapılan görüşmelerde ya da yüz yüze görüşmelerde konuşmanın sıklıkla Farsça yapıldığını ifade etmiştir. Ana dil konuşma denemeleri yaptığında abisi tarafında dalga geçildiğini ifade etmiştir. Büyük kardeşin müdahaleleri ve yetersizlik korkusu ile deneyimleme genellikle kısa sürmektedir.

K9: Biz üç kardeşimle de konuşurken Farsça kullanıyoruz. Hep Farsça konuşuyoruz. Tabii bazen kendi dilimizde de konuşuruz ama çok az konuşuruz. Büyük kardeşim iyi konuşamadığımız için dalga geçer ve Farsça konuşur. Evde kardeşimle oturursak sadece Farsça konuşuruz.

Tahran, Meşhed, Şiraz, Tebriz gibi büyük kentlerdeki genç nüfus arasında İngilizce kullanımının bir prestij göstergesi olması dil pratiklerine de yansımıştır. Başka bir Türkmen katılımcı (K10) ablasıyla konuşurken Farsça haricinde sadece bazen İngilizce cümleler kurduğunu söylemiştir. Bir eğitim politikası olarak İran'ın hemen hemen her bölgesinde okullarda yabancı dil olarak öğretilen İngilizce aileler arasında yüksek değere sahiptir.

K10: Ablamla sık sık İngilizce cümleler kurarız. Ablam İngilizce öğretmeni. Sürekli İngilizce konuşmamı istiyor. Ama İngilizce pratik yapmazsak hep Farsça konuşuruz. Başka dil konuşmayız. Eğer tatilde eve gitsek o zaman bazen yemekte ya da çay içerken ana dilimizi konuşuruz. Elbet konuşabiliriz biraz. Ama hep Farsça konuşuruz. İngilizce ve Farsça konuşmak günümüzde daha iyi. Biz iyi hissediyoruz böyle konuşunca. Konuşmayınca aşağı görülürüz. Ablam kızar, arkadaşlarım belli etmese de arkamdan dalga geçer mesela. Biz de öyle yapıyoruz.

Horasan'daki iki dilli gençler, genel anlamda ana akım normlarla da ilişkili olarak İngilizce ve Farsçayı güçlü diller görmüşlerdir. Bu dillerle iletişim, güçlü kişiliğin ve benlik geliştirmenin önemli sembolüdür. Dilleri değerlendirirken ideolojik alanda gelişen bu dönüşüm odaklı dil politikası genç bireylerin kendi öz sosyal değerlerine ve ana akım topluma entegrasyon duygusuyla şekillenmiştir. İngilizce ve Farsça konuşmak gençlerin öz saygılarının artmasına yardımcı oluyor, trend olan İngilizceyi konuşmak toplumun üst kademelerine konumlandırarak sembolik bir güçtür.

Aşağıdaki katılımcı ifadesinde de görüldüğü gibi bölgede yaşayan Azerbaycan Türkleri kardeşleriyle konuşurken sıklıkla ana dilini kullanır. Etnik dilin milli kimliğin bir göstergesi olarak gören katılımcı (K16) küçük kardeşi Farsçayla iletişim kurmak istediğinde büyükleri olarak onu uyardıklarını da ifade etmektedir.

K16: Biz kardeşlerimizle Farsça konuşmayız. Dört kardeşiz hepimiz Türk'üz. Dilimizi iyi biliriz. Bazen elbet okul hakkında konuştuğumuzda Farsça konuşuruz. Ama hep ana dilimizi konuşuruz. Kardeşimiz küçüktür. O çok Farsça konuşmak istese onu uyarırız. Dilini unutmasın. Utanmasın.

Akranlar

Gençlerin bireysel dil politikasındaki sürdürme ve dönüştürme yönelimleri arasındaki iç içelik, kendi etnik topluluklarındaki gençlerle iletişimde kullandıkları dil pratiklerinde de görülmektedir. Kardeşlere olan iletişimlerinde olduğu gibi benzer şekilde, gençlerin köydeki ve şehirdeki akranları da bireysel dil politikasının oluşumunda önemli bir etkidir. Burada şehir ve kırsal biçiminde ayırım yapılmıştır. Çünkü aşağıdaki ifadelerde de görüleceği üzere genç bireylerin şehirdeki ve kırsaldaki akranları farklı dil ideolojilerine sahip olabilmektedir. Bireysel dil müdahalecileri olarak şehirdeki akranlar genel anlamda D2 (Farsça) ile ilgili olumlu düşüncelere sahiptir ve akranları D2 kullanmaya teşvik etmektedirler. Horasanlı gençler tatilde köylerine gittiklerinde kırsaldaki akranların D1'i korumaya yönelik dil politikalarıyla karşı karşıya kalmaktadırlar. Bu durum bazen sosyal medyadaki iletişimlerine de yansımaktadır.

K13: Bazen anadilimizi konuşuyoruz, ama çoğu zaman Farsçayı kullanıyoruz. Küçükken arkadaşlarla oyun oynarken daha çok anadilimizi kullanırdık mesela. Ama daha sonra hep Farsça konuşmaya başladık. Arkadaşlarımla Farsça konuşurum şimdi. Derslerle ilgili konuşuyoruz. Başka dilde konuşamayız ki. Dersler olmadığı zaman ailemi ziyarete gidiyorum. Tatil olduğu zaman orada arkadaşlarımı köyde görüyorum. Ama orada biz Farsça çok konuşmuyoruz. Yani Farsça konuşmayı saçma görürler orada. Herkes köyde dilimi korumadığım için bana kızabilir. Bazen instagramdan da mesaj atıyorlar. Farsça şiir paylaşıyorum mesela. Türkçe şiirler gönderiyor köyden arkadaşlarım. Bizim köy öyle. Benim için de köyde komik olur Farsça konuşmak. Ama bazı köylerde de Farsça dışında neredeyse gençler hiç konuşmaz. Aşağılarlar. Belki söylemezler ama kendilerini üstün göstermek ister gençler. Böyle.

Azerbaycan Türklerine mensup bazı gençler (K16, K17, K20, K21) yerelde akranlarıyla neredeyse tamamen Farsça iletişim kurduklarını söylemiştir. Sosyal statü endişesiyle bazı akranlarının ulusal söylem etkisinde Farsça konuşmak istemesini de negatif karşılamaktadırlar.

K17: Ben köye çok sık gitmiyorum. Ama gittiğimde orada arkadaşlarımla hep Türkçe konuşuruz. Orada daha çok Türkçe konuşuruz. Farsçaya gerek yok ki. Hava atmak için sadece güzel Farsça

konuşmak isteyen olur elbette ama biz anlarız. Onlar çok azdır. Ben köyde arkadaşlarımla hiç Farsça konuşmam. Bak şimdi komşumun çocuğuna ses kaydı atıyorum telegramdan. Türkçe konuşuyoruz. Ne gerek var ki. Ama çocukken hep dilimizi konuşuyorduk. Şimdi bazen kendi aramızda Farsça konuşuyoruz.

Azerbaycan Türklerinden olan K18 ve K19 (aynı sosyal çevrede yaşayan iki arkadaş) ise anadillerini çok iyi bilmelerine rağmen sohbet ederken Farsçayı tercih ettiklerini ifade etmiştir. Yakın erkek arkadaşlarıyla da Farsça kullanmayı tercih eden katılımcılar, bazen arkadaşlarından tepki aldıklarını ama duygularını Farsça daha iyi ifade ettiklerini dile getirmiştir.

K18: Ben yıllardır arkadaşlarımla Farsça konuşurum. Bazen politik ve ekonomik tartışmalarımız oluyor. Bunu Türkçe ile yapmıyoruz. Belki biraz konuşuyoruz ama çoğu zaman hemen Farsçaya dönüyoruz.

K19: Her şeyimizi Farsça ile yapıyoruz. Alışverişe gidiyoruz mesela arkadaşlarımızla. O da aynı dilleri biliyor ama biz Türkçe konuşmuyoruz. Bence Farsça konuşmak daha havalı.

Yukarıdaki katılımcı ifadelerinden gençlerin kendi topluluklarının genç üyeleriyle iletişimde farklı dil eğilimleri olduğunu görüyoruz. Horasan ve Türklerinde akranlar resmi dil Farsçanın kullanımını teşvik ederken, Azerbaycan Türkleri genellikle ana dili kullanımını özendirilmektedir. Benzer sosyal geçmişleri ve dil becerileri olan akran tutumlarının ve tepkilerinin, dil seçimleri ve dilleri kullanma istekleri üzerindeki etkilerini göstermesi açısından önemlidir. Bununla birlikte topluluğun dil normlarını ihlal eden K18 ve K19 çoğunluk dilini kullanımı meşrulaştıran argümanlar sunmuşlardır. Özellikle erkek akranlarıyla dil seçimi konusunda anlayamayan Azerbaycan Türklerine mensup kadın katılımcılar kendi dilsel eylemlerini harekete geçirmişler ve bireysel dil politikalarını oluşturmuşlardır.

Etnik Topluluğun Diğer Yaşlı Üyeleri

İki dilli gençlerin kendi etnik topluluklarında yaşayan yaşlılarla iletişimleri genellikle genellikle etnik grupların diline dayanmaktadır. Yaşlıların geleneksel dile karşı olan pozitif tutumları gençlerin dil politikalarını da etkilemiştir. Gençler genel anlamda yaşlılara saygı duyduklarını ve yaşlılarla iletişim kurarken geleneksel etnik dili (D1) kullanmaya daha fazla önem verdiklerini ifade etmiştir. Örneğin ebeveynleri ve akranlarıyla genellikle Farsça kullanma eğilimi gösteren katılımcı (K6) köydeki yaşlılarla telefonda ya da yüz yüze iletişim kurduğunda etnik dilinde yetkin hissetmemesine rağmen etnik dilde konuşmaya özen gösterdiğini söylemiştir. Etnik dildeki bazı gramer özelliklerini ve sözcükleri unuttuğunu söyleyen katılımcı buna rağmen saygı çerçevesinde etnik dili sürdürdüğünü ifade etmiştir.

K6: Yaşlılar Farsça konuşma konusunda çok isteksizler. Hain olarak görüyorlar sanki. Ama ben de onlarla konuşurken özellikle Farsça kullanmamaya çalışıyorum. Ama bazen karıştırıyorum. Bazı cümleleri Farsça söylüyorum. Bence her iki dili de konuşabiliriz. Ama yaşlılar çok sert.

K20, köyde yaşlılarla iletişim kurarken Farsçayı kullanmanın imkanı olmadığını ifade etmiştir. Yaşlılarla Farsça iletişim kurmak millete ihanet olarak görülebilir.

K20: Büyükbabamla ya da köydeki diğer yaşlılar konuşurken hiçbir zaman Türkçe dışında bir dil kullanmam. Onlar zaten konuşmazlar. Sadece devlet memurlarıyla ya da resmi işlerde Farsça konuşurlar. Biz yaşlılarla resmi bir kuruma gittiğimizde bile kendi aramızda Türkçe konuşur

memurlarla Farsça konuşuruz. Eğer dilimizi konuşmazsak ihanet ederiz. Yaşlılar öyle düşünür.

Biz de öyle düşünürüz. Evet bence yaşlılarla sadece kendi dilimizi konuşmalıyız.

Görüldüğü gibi gençlerin yaşlılarla iletişimde uyguladıkları dil politikası yaşlıların beklentilerine uygun olarak şekillenmiş, aksi bir durumun normlara uygun olmayacağı, bunun etnik kimliğe bir sadakatsizlik göstergesi olacağı ifade edilmiştir. Muhatapların yaşları ve gençlerin iletişimi devam ettirme odaklı yaklaşımı bireysel dil pratiklerinde etnik dilin etkinliğini arttırmıştır.

Tek resmi dilin olduğu devletlerde okullar, ulusal dil politikalarının yeni nesillere öğretildiği ve uygulamaya soktuğu en temel alanlardır. Azınlık gruplarının dilleri üzerinde en güçlü etki devletin resmi okullarında olmaktadır. Resmi okullar, azınlıktaki gençlerin ikinci dil ediniminde ve geliştirilmesinde rol oynar. Dolayısıyla azınlıktaki gençlerin bireysel dil politikalarının şekillenmesinde çok önemli işlevi vardır (bk. Spolsky, 2004). Okul dil politikasının sözcüleri ve en önemli aktörleri olarak öğretmenlerdir. Öğretmenler, ulusal dil politikasını kendi yöntemleriyle (Okul dil politikasına uygun olarak) uygulayabilir veya kendi dil inançlarını gençlere empoze etmeye çalışabilirler. İran'da okullarda resmi dil Farsça öğretilmekte ve eğitim verilmektedir. Ayrıca İran İslam Devrimi ile birlikte Arapçaya anayasal koruma getirilmiştir. Bunun dışında azınlık dilleri ile ilgili anayasal bir kısıtlama olmamasına rağmen işlevleri geliştirilmemekte ve azınlık dillerinde eğitim verilmemektedir. Öğretmenler bu ulusal politikanın temel uygulayıcısıdır.

İran Türkmenlerinden K6 okul öncesi dönemde arkadaşlarıyla iki dilli temas kurduklarını ve her iki dilde de oyunlar oynadıklarını söylemiştir. K6, okul eğitiminin ilk günlerinden itibaren, Farsçanın baskın olduğu alanda öğrenme gerçekleştirdiklerini ifade etmiştir. Sınıf içinde Farsça dışında herhangi bir dilin kullanımının yasak olduklarını bildikleri halde kendi aralarında Türkmence kullanmaya devam etmişlerdir. Bu durum okula gitmeden önce daha çok kendi etnik topluluklarıyla iletişim halinde olan çocuklarda gözlenmektedir. Aile ortamında ve arkadaşlarıyla D1'I sıklıkla kullanan katılımcı D1'den farklı yeni bir dille eğitime başlamanın zorluklarını da söylemektedir. Okullaşmanın bu ilk aşamasında gençlerin dil pratikleri çoğunlukla alışkanlıklarıyla ilgili olduğu anlaşılmaktadır. Bu durum net bir bireysel dil politikasına dayanmasa da, bu dönemde dil pratiklerindeki dönüşüm çizgisinin oluşturulduğu söylenebilir. Lise ve üniversitede ise durum değişmiştir. K6, lisede değişmeye başlayan arkadaş grubunun dil seçiminde etkili olduğunu ifade etmiştir. Kendi etnik topluluğun tamamen değiştiği üniversitede daha çok Farsça kullandığını ama kendi etnik topluluklarından bir arkadaşıyla denk geldiklerinde duruma göre Türkmence konuşma isteğinin olduğunu dile getirmektedir.

K6: Okula gitmeden önce çocukluk arkadaşlarımızla Farsça yanında kendi dilimizi de konuşurduk. Ama okulda hep Farsça konuşuluyordu. Başka bir dil konuşmak okumak yasaktı. Öğretmenler sadece Farsça konuşuyordu. Çok kızıyorlardı başka dil duyunca. Bir ihtimal öğretmen bile ana dilimizi biliyordu ama Farsça konuşmak zorundaydı. Ama ben çocukluk arkadaşlarımla Türk dili konuşurdum. Rahatsız olmuyorduk böyle. Anne ve babamız dikkat etmemizi söylerdi. Dedemden korkunç hikayeler öğrendiğimde mesela arkadaşlarımla konuşurdum. Okulda ilk başta hep Farsça ders alınca çok zorlandık. Farsça da konuşurdum ama hikayeleri Türk dilinde konuştuğumuzu hatırlıyorum. Sonra lisede farklı arkadaşlarımız da çok oldu. Onların bazıları başka dil de biliyordu. Mesela Kürtler vardı. Biz Farsça konuşurduk. Üniversitede de böyle oldu. Neredeyse hep Farsça konuşuluyor. Ama ben arkadaşlarımla

İngilizce de konuşuyorum. Çünkü derslerimiz öyle. Pratik yapıyoruz. Bizim arkadaşlar olursa sadece kendi dilimizde de sohbet etmeyi seviyoruz.

İran Azerbaycan Türklerinden K16, okula başlamadan önce arkadaşlarıyla neredeyse tamamen D1'i konuştuklarını söylemiştir. Azınlık gençleri, başlamanın ilk aşamalarında, kendi dil alışkanlıklarının ortak iklimde kullanılan söylemle aynı olmadığını sıklıkla kısa sürede fark ettiler. Okula başladığında derslerin sadece Farsça olmasına tepkili olan K16, hem aile bireylerinin hem de arkadaş çevresinin bu konuda duyarlı olduğunu ve böylelikle D1leri korumada ve geliştirmede diğer etnik gruplara göre daha başarılı olduklarını ifade etmiştir. Tabii uygun ortamlarda Farsça konuşmayı da tercih ettiklerini ifade eden K16, güçlü asimilasyoncu dil ortamına rağmen, iletişimde kendi etnik dillerini veya Farsçayı uygulayarak iki dilli bir dil stilini seçmiştir.

K16: Biz hep Türkçe konuşurduk okula başlamadan önce. Aile arasında ve çocukluk arkadaşlarımızın arasında başka bir dil konuşulması olmazdı. Sınıfta Farsça konuşurduk. Hocamız en güzel dilin Farsça olduğunu anlatıyordu. Farsçanın geçmişini övüyordu sürekli. Tabii başka milletten biri olduğunda elbette Farsça konuşurduk. Bazı aileler çocuklarına sadece Farsça öğretmeye çalışıyordu. Ben küçükken de onlara hain gözüyle bakıyorduk. Hava atmak için sadece Farsça konuşmaya çalışıyorlardı. Okula gidince daha çok Farsça konuşuyorduk. Ama biz arkadaşlarımızla Türkçe konuşuyorduk. Sonra okulda da Farsça konuşmaya başladık ama okul dışında arkadaşlarımızla Farsça konuşmayı tercih etmiyorduk. Farsça şiirler okumak da hoşumuza gidiyordu artık lisede falan. Tabii Farsçayı iyi öğrenmek de çok önemli. Yoksa ne yapacağız üniversitede mesela? Üniversitede şimdi çoğu zaman Farsça konuşuyoruz. Başka dil kullanmak yasak gibi. Dışarıda arkadaşlarımızla Türkçe konuşuyoruz tabii.

Bu çalışmada, genel anlamda gençlerin dil pratiklerinin eğitim düzeylerine göre farklılık gösterdikleri söylenebilir. D1 kullanımlarında okullaşma ile birlikte azalma görülmüş, çoğunluk dili olan Farsça kullanımlarında ise önemli bir artış yaşanmıştır. Resmi dil politikası ve okuldan gelen baskılara rağmen gençlerin akran ilişkileri, özellikle İran Azerbaycan Türklerinde, onların bu alandaki D1 ve D2 kullanımlarını güçlü bir şekilde etkilemiştir. Bununla birlikte, ilk okuldaki resmi politikalara karşı (ve dil alışkanlıkları olarak görülen) D1 kullanımı, okullaşma ile birlikte dil asimilasyon süreci de azınlık gençlerinin çoğu için oldukça hızlı olmuştur. Her ne kadar bazıları aynı etnik kökene sahip öğretmenleriyle dillerini konuşma fırsatına sahip olsa da, Horasan Bölgesindeki Türk azınlığa mensup gençler, öğretmenlerinin telkinlerinden etkilenerek öğrenim görmelerine yardımcı olabilecek anahtarın resmi dil olduğunu ifade etmişlerdir. Gençler, İran'daki katı dil politikası ortamında dil sorunlarıyla okul ortamında yüzleşmiş ve Farsça konusunda daha yetkin olmaya çalışmışlardır. Böylelikle hem okulun hem de toplumun genelinin bir parçası olmayı ve çoğunluk lehine dönüşüme yardımcı olacak bir bireysel dil politikası uygulamalarına neden olmuştur.

Dini Kurumlar ve Din Adamları

Dini kurumlar, ülkede azınlık halklarının miras dillerinin varlığını devam ettirmesinde önemli bir rol oynamaktadır. Üstelik dini metinlerde ve din dilinde kullanılan ifadeler dilin eskicil versiyonlarını koruyabilmektedir. Spolsky bu nedenle, dini faaliyetlerde cemaatçilerin D1'lerine sıklıkla daha fazla önem verdiğini ifade etmektedir (Spolsky, 2004). Fakat bireylerin farklı

cemaatlere ve kurumlara bağlılığı dil ile ilgili tutumlarda da farklılıklara neden olabilir. Horasan Bölgesindeki üç eyalette de Şiilik büyük oranda Türk azınlığın arasında yaygındır. Kuzey Horasan bölgesindeki İran Türkmenlerinde ise Sünnilik yaygındır. Hem dilsel hem de inanç açısından azınlıkta yer alan İran Türkmenleri miras dillerini yakın zamana kadar bu alanda korumuşlardır. Fakat son yıllarda artan Farsça baskısı gençlerin dini uygulamalarda başka bir dili kullanmamalarında etkili olmuştur. Küçüklüğünde köyde büyüklerin dini konularda daha çok anadilde vaaz verdiğini ifade eden K15 bu durumdan bazen rahatsız olduğunu ifade etmiştir. Bazı din bilginlerinin ev ortamında bile dini vaazları Farsça vermesini anlamsız bulan katılımcı kendi etnik kimliklerinin en önemli parçası olarak gördüğü D1'in korunması için yetkisini kullanmıştır.

K15: Üniversitede namaz kılmıyorum. Önceden eskiden dua ederdim. Tabii Farsça çoğunlukla. Ama yaşlılarımız dini konularda çoğu zaman ana dilimizde konuşurdu. Bu hala beni çok mutlu ediyor. Tabii artık çoğu kişi Farsça anlatıyor dini vecibeleri. Arapça duyunca rahatsız oluyorum bazen. Köye gittiğim zaman ben de dini bir hikaye anlatırken ana dilimi kullanmayı seviyorum. Bizim bazı yaşlılarımız da Telegramda Farsça dini konularda ses paylaşıyorlar. Bak bu Molla'dır. Farsça anlatıyor sadece. Sana göstereyim. Şaşırtıyor beni. Mesajlara bak. Kimse soramıyor. Sorunu Farsça sor diyor. Herkes anlasın diyor.

Horasan Türklerinden katılımcı (K7), genellikle herhangi dini bir etkinliğe son zamanlarda katılmadığını ifade ederken, daha üniversite öncesinde katıldığı Kerbela törenlerinde ritüellerin daha çok Farsça olduğunu dile getirmiştir. Aşağıdaki ifade de görüleceği üzere Molla ulusal birlik ve dini birlik için Farsçanın bütünleştirici bir rolü olduğunu ifade ederken konuşurların dil seçimlerine müdahalede bulunmaktadır.

K7: Ben şimdi dini bir şey yapmıyorum ki. Dua ediyorum. Arapça dua ediyoruz. Elbette Farsça dua ediyoruz. Şimdi dini bir şey yapmıyorum. Kerbela merasimlerini biliyor musun? Biz merasim yapardık. Elbet Farsça merasimlerdi. Birlik için Farsça önemliydi. Mollar böyle söylüyor. Herkes kendi dilinde dua etse olmaz. Türkçe kimse dua etmez. Merasimler Türkçe olmaz.

Gençlerin Farsçayla olan ilişkisi kuşkusuz ana akım toplumla bütünleşme istekleriyle genellikle bağlantılı olmuştur. Yukarıdaki ifade de olduğu gibi entegrasyon arzusu, ana akım normlara uyum ve baskın gruplar tarafından kabul için Farsçanın kullanımının katkı sağlayacağı düşünülmektedir. Dini etkinlikler de bunun önemli parçasıdır.

TARTIŞMA ve SONUÇ

İran'ın hemen hemen her bölgesinde görülen dilsel çeşitlilik Horasan Bölgesi'nde de görülmektedir. İrani dillerin yanı sıra Oğuz grubu Türk dilleri bu bölgedeki dil ekolojisinin en önemli unsurlarıdır. Bu bölgede konuşulan Oğuzca varyantlar Horasan, Azerbaycan ve Türkmen Türkçesidir. Bu çalışma ikidilli Türk gençlerinin dil yönetimlerine odaklanmıştır. İkidilli gençlerin bireysel dil yönetimlerinde ulusal dil politikalarının dışında dıştan müdahaleler olduğu tespit edilmiştir. Her toplumda, devletlerin ulusal dil politikaları daha altta inşa edilen dil politikalarına bir çerçeve sunmaktadır. Ulusal düzeydeki dil politikaları, bireylerin dil politikasıyla doğrudan etkileşim içinde olmayabilir. Yu'nun da ifade ettiği gibi, ulusal söylemler ve politikalar, insanların farkında olmayabilecekleri sıradan yaşamlarında ortak bir dil anlayışı ve doğallaştırılmış dil

ideolojileri ve söylemleri yaratmaktadır (Yu, 2016, s. 709-711). Örneğin İran’da, resmi dil ve tek dillilik ile ilgili politikalar, uzun süredir mevcuttur. İran’daki bu politikalar, hem çoğunluk hem de azınlık için bir çerçeve politika sunmuştur. Horasan bölgesindeki farklı üniversitelerde öğrenim gören üniversite öğrencilerinin verileri, Türk gençlerinin D1 ve D2’ye karşı farklı tutum geliştirdiklerini göstermiştir. Horasan Türklerinde ve Türkmen Türklerinde etnik topluluğun yaşlı üyeleri ve ailenin yaşlıları anadilini korumayı ve devam ettirmeyi bağlılıkla ilişkilendirirken, akranlar, kardeşler ve öğretmenler, çoğunlukla statü, prestij ve sosyal entegrasyonla Farsçayı ilişkilendirmiştir. Veriler Türkmen ve Horasan Türklerine mensup gençlerin arasında Farsçanın işlevinin belirgin şekilde arttığı ve etnik dillerin yavaş yavaş gerilemekte olduğu gözlenmektedir. Kırsal alanda bu Türkçe varyantlar işlev alanını kısmen korumasına rağmen şehir hayatında ana dilin iletişimde kullanılması neredeyse durmuştur. Çünkü azınlık grubunun bir parçası olmak gençler arasında genellikle olumsuz duygular uyandırmaktadır. Gençlerin anadillerine karşı olumsuz düşünceleri dilin kullanım alanını önemli ölçüde azaltmıştır. Kuşkusuz bu durumun ortaya çıkmasında toplumsal nedenlerin yanında bireysel dil müdahalecilerinin tutumları da etkilidir. Etnik dilleri, eski moda veya yoksul bir yaşam tarzı olarak gördükleri şeyin simgesidir. Ana dil ise sosyal entegrasyon ve sosyoekonomik statülerinin geliştirilmesi ile ilişkilidir. Horasan bölgesinde yaşayan Azerbaycan Türkleri arasında ise dil tutumları farklı yönetim göstermektedir. Azerbaycan Türkleri genel olarak etnik dillerini devam ettirmektedirler. Gençlerin dil çeşitleri ve dil tarzları arasından seçim yapma politikası, muhataplarından, konuştukları veya iletişim kurdukları kişilerden ve alandaki dil normundan büyük ölçüde etkilenmektedir. Azerbaycan Türkleri arasında ailenin üyeleri, akranlar, etnik topluluğun diğer üyeleri etnik dilin korunması konusunda müdahaleci bir tutum sergilerler. Ailede ve etnik toplulukta, farklı yaşlardaki muhataplarla iletişimde uygulanan dil politikaları, çoğunlukla muhatapların dil tutumlarına bağlı olarak farklılık göstermektedir.

Bu çalışmada makro, orta ve mikro güçlerin ve kişinin bireysel dil politikasına bireysel müdahale, farklı düzeylerden gelse de bazen iç içe geçmiş, örtüşmüş ve birbiriyle ilişkili olduğu gösterilmiştir. İran’ın sadece bir bölgesinde yaşayan Türk azınlık üzerine yapılan bu çalışma önemli bilgiler sunmuştur. Gençlerin dil yönetimlerinde ailedeki bireylerin, aynı etnik grubun ileri gelenlerin ya da yaşlıların, akranların, öğretmenlerin, din adamlarının gençlerin dil politikasındaki müdahaleci rolü olduğu görülmüştür. İran sahasındaki Türk dilleri birçok dilbilimsel çalışmanın konusu olmasına rağmen toplumdilbilimsel açıdan yeterince incelenmemiştir. Bu çalışma bir çerçeve sunmayı amaçlamıştır. İran’ın hemen her bölgesinde yaşayan Türk azınlığın dil yönetimleri bu çerçevede çalışılmayı beklemektedir.

KAYNAKÇA

- Bonacina-Pugh, Florence (2012). “Researching Practiced Language Policies: Insights from Conversation Analysis”, *Language Policy*. 11 (3), 213-234.
- Clyne, Michael (1997). “Multilingualism”. *The Handbook of Sociolinguistics* içinde. Ed. F. Coulmas. Malden, MA: Blackwell, s. 301–314
- Doerfer, Gerhard (1978). “Das Chorasantürkische”, *TDAY-Belleten*. 1977, 127-204.

- Doerfer, Gerhard (1987). "İran'da Türkler", *Türk Dili*. 431, 242-251.
- Doerfer, Gerhard (1993) *Chorasantürkisch: Worterlisten, Kurzgrammatiken, Indices*. Wiesbaden: Harrassowitz.
- Doerfer, Gerhard (1998). "Turkic languages of Iran", *The Turkic Languages* içinde. Ed. L. Johanson ve É. Á. Csató, London and New York: Routledge, s. 273-282.
- Doerfer, Gerhard, Hesche, Wolfram (2002). "Horasan Türklerinin Tarihi Ve Edebiyatı", Çev. Sultan Tulu, *Türk Dünyası*. 14, 319-336.
- Doğan, Talip (2015). "Günbed Ağzından İki Masal Ve Dil Özellikleri", *Türk Dünyası Dil ve Edebiyat Dergisi*. 39, 41-59.
- Doğan, Talip (2016). *Geşeng Ginle. Horasan Türkçesi Üzerine Bir İnceleme*. Ankara, Akçağ Yayınları.
- Doğan, Talip (2017). "Türkiye Türkçesi ve Horasan Türkçesinin Bochnurd Ağzında "Ve" Anlamında Sıralamanın Görünümü", *Türk Dünyası Dil ve Edebiyat Dergisi*. 43, 87-105.
- Doğan, Talip (2018). "Horasan Türkçesinin Bochnurd Ağzında Kanıtsallık (Evidentiality)", *SUTAD*. 44, 1-14.
- Doğan, Talip (2022). "Horasan Türkçesinin Cüveyn Ağzıyla Yazılmış Bir Ağıt: Gōgādu Kerbelāde", *Hatay Mustafa Kemal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*. 19(50), 83-99.
- Esmailabadi, Ghazale (2022). "Horasan Türkçesinin Gerivan Ağzı Üzerine", *Tehlikedeki Diller Dergisi*. 21, 143-157.
- Güzel, Hasan (2022). "Khalaj literary production in an electronic cultural environment and cultural sustainability", *Milli Folklor*. 136: 94-108.
- Heyet, Cevat (2008). *Türk Dilinin ve Lehçelerinin Tarihi Seyri*, Çev. Mürsel Öztürk. Ankara: TDK Yayınları.
- Hornberger, Nancy H. (2014). "Until I became a professional, I was not, consciously, indigenous: One intercultural bilingual educator's trajectory in indigenous language revitalization", *Journal of Language, Identity and Education*. 13 (4). 283-299.
- Johanson, Lars (2021). *Turkic*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Lambert, Wallace E. (1974) Culture and language as factors in learning and education. *Cultural Factors in Learning and Education* içinde, Ed. F.E. Aboud ve R.D. Meade, Bellingham, WA: Western Washington State University.
- Nguyen, Trang Thi Thuy and M. Obaidul Hamid (2017). "Subtractive Schooling and Identity: A Case Study of Ethnic Minority Students in Vietnam", *Journal of Language, Identity, Education*. 16 (3): 142-156.
- Nguyen, Trang Thi Thuy (2019). "Vietnamese Ethnic Minority Students' Language Practices under the Influence of External Interventions: A Management Perspective", *Language in Society*. 48 (5): 745-767.
- Nguyen, Trang Thi Thuy and M. Obaidul Hamid (2021). "Language Choice of Vietnamese Ethnic Minority Students in Family and Community Interactions: Implications for Minority Language Maintenance", *International Multilingual Research Journal*. 15 (4): 1-15.
- Nguyen, Trang Thi Thuy (2022). *Individual Language Policy: Bilingual Youth in Vietnam*. Bristol: Multilingual Matters.

- Nguyen, Trang Thi Thuy (2024). "Youth's individual language policy in shaping family-community citizenship", *Journal of Multilingual and Multicultural Development*. 1-15
- Rezaei, Mehdi ve Esmailabadi, Ghazale (2017). "Horasan Türkçesinin Cüveyn Ağzı Üzerine". *Avrasya Uluslararası Araştırmalar Dergisi*. 6/13, 13-27.
- Spolsky, Bernard (2004). *Language Policy*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Spolsky, Bernard (2021). *Rethinking Language Policy*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Tulu, Sultan (2005a). *Bocnurd'dan folklor derlemeleri*. Ankara: Ürün Yayınları.
- Tulu, Sultan (2005b). *Horasandan masallar ve halk hikâyeleri*. Ankara: Ürün Yayınları.
- Tulu, Sultan (2009a). *Şehzade Kerem ile Aslı Han* (Horasan Türkçesi varyantı). Konya: Kömen Yayınları.
- Tulu, Sultan (2009b). *Horasan Türklerinden Folklor Derlemeleri* (Bocnurd Ağzı). Konya: Kömen Yayınları.
- Tulu, S. (2009c). *Horasan Türklerinden masallar ve halk hikayeleri*. Konya: Kömen Yayınları.
- Yu, Hua (2016). "Between the national and the international: Ethnography of language ideologies in a middle-class community in China". *The Asia-Pacific Education Researcher* 25 (5), 703–711.

Düşmek Fiilinin Yeni Metaforik Anlamının Değerlendirilmesi*

DR. ÖĞR. ÜYESİ YASEMİN ÇÜRÜK**

Öz

Dil, var olduğu sürece gelişim ve değişimle karşı karşıya kalmaktadır. Bu gelişim ve değişimin en güzel örnekleri ise yeni sözcüklere ihtiyaç duyulması, sözcüklerin değişmesidir veya gramatikalleşmesidir. Bu değişimler kimi zaman biçimbilimsel olarak görülse de kimi zaman sesbilimsel, kimi zaman ise anlambilimseldir. Bu nedenle sözcükler; zamanla ihtiyaçlar ve etkileşimler sonucunda, biçim veya ses değişimi olmaksızın temel anlamının da etkisiyle yeni anlamlar kazanabilir. Sözcükler; zamanla ihtiyaçlar ve etkileşimler sonucunda, biçim veya ses değişimi olmaksızın temel anlamının da etkisiyle yeni anlamlar kazanabilir. Sözcüklerin yeni anlam kazanmasında temel anlamının katkısı yadsınamaz. Yani sözcüklerin kazandıkları yeni anlamlar, diğer bir deyişle çağrışımsal değerler temel anlamdan kaynaklanmaktadır. Bu da metaforlaşma yoluyla gerçekleşir. Temelinde benzetme unsuru olan yeni anlamlar böylece oluşurlar. Türkçede sözcüklerin metaforik anlam kazanması çok sık karşılaşılan bir durumdur. Özellikle de fiillerde harekete dayalı benzerlikten yola çıkılarak metaforik anlamlar oluşmuştur ve oluşmaya da devam etmektedir. Bu çalışmanın konusu, bu nedenle “düşmek” fiilidir. Çünkü Türkçedeki pek çok fiil gibi “düşmek” fiili de çok anlamlıdır. Son dönemde “düşmek” fiilinin sosyal medyanın da etkisiyle, özellikle de z kuşağının çok sık kullandığı yeni bir metaforik anlam kazandığı tespit edilmiştir. Bu çalışmada “düşmek” fiilinin bu anlamından ve bu anlamı nasıl kazandığına dair teorilerden bahsedilecektir.

Anahtar sözcükler: Metafor, metaforlaşma, düşmek fiili, değişim, anlam

AN EVALUATION ON THE NEW METAPHORICAL MEANING OF THE VERB “DÜŞMEK”

Abstract

Language faces development and change as long as it exists. The best examples of this development and change are the need for new words, the change of words or their grammaticalization. Although these changes sometimes appear morphologically, sometimes they are phonological and sometimes semantic. The words; over time, as a result of needs and interactions, it can gain new meanings under the influence of its basic meaning, without any change in form or sound. The contribution of the basic meaning to words gaining new meanings is

* Bu çalışma Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi tarafından 21-22 Ekim 2021 tarihlerinde düzenlenen V. Uluslararası Dil ve Edebiyat Araştırmaları Sempozyumu DTCF’de Türkoloji’nin Yeri adlı sempozyumda sunulan “Düşmek fiilinin kazandığı yeni metaforik anlam üzerine bir inceleme” başlıklı bildirinin genişletilerek geliştirilmiş şeklidir.

** Doğu Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, [ycuruk@dogus.edu.tr/](mailto:ycuruk@dogus.edu.tr)
yasemincuruk@gmail.com. ORCID ID: [0000-0002-8650-2911](https://orcid.org/0000-0002-8650-2911)

Gönderilme Tarihi: 26 Eylül 2024

Kabul Tarihi: 17 Kasım 2024

undeniable. In other words, the new connotative meanings that words acquire, in other words the connotative values, derive from the basic meaning. This happens through metaphorization. New connotations, based on the element of analogy, are thus formed. It is very common for words to gain metaphorical meaning in Turkish. Especially in verbs, metaphorical meanings have been formed and continue to be formed based on the similarity based on action. Therefore, the subject of this study is the verb "to fall". Because the verb "to fall", like many verbs in Turkish, has many meanings. However, recently, the verb "to fall" has a new metaphorical meaning that is used very frequently, especially by Generation Z, with the influence of social media. In this study, this meaning of the verb "to fall" and the theories on how it acquired this meaning will be discussed.

Keywords: Metaphor, metaphorization, the verb "düşmek", changing, meaning

GİRİŞ

Metafor, Türkçede olduğu gibi birçok dilde önemli bir anlatım aracıdır ve dilin zenginliğini artıran bir unsurdur. Metafor, temelde bir kelime veya kavramın, alışılmadık bir şekilde başka bir anlamda kullanılmasıdır. Bu kullanım, kelimelerin veya ifadelerin, doğrudan anlamlarının ötesine geçerek daha derin bir anlam katmanı oluşturmasını sağlar.

Metafor, sadece sanat ve edebiyatta değil, gündelik konuşmalarda da yaygın bir biçimde kullanılmaktadır. Örneğin, "Hayat bir yolculuktur" benzeri ifadeler, hayatın dinamikleri hakkında bir anlayış geliştirirken, yolculuk kavramı üzerinden bir mecaz kullanım sağlamaktadır. Bu tür metaforlar, soyut kavramları somutlaştırarak, insanların düşünce süreçlerini kolaylaştırır ve iletişimde derinlik kazandırır.

Metaforlarda bir kavramın özelliklerinin diğer kavrama transfer edilmesi esastır (Saeed, 2003, 346). Metafor, anlamların transferine dayalı bir yaklaşımdır. Bu transfer, iki kavram alanı arasında benzerlik ya da ilişki kurarak gerçekleşir. Örneğin, "gözden düşmek" ifadesi, birinin ya da bir şeyin öneminin ya da değerinin azalması anlamında kullanılırken, burada göz ile tanıma ve değer biçme süreci arasında mecazi bir ilişki bulunmaktadır.

Metafor, dilin yanı sıra düşünce yapısını da etkiler. İnsanlar, anlaşılması güç olan soyut kavramları, daha somut veya tanıdık kavramlar aracılığıyla anlamaya çalışır. Bu mekanizma, benzetme yoluyla gerçekleşir ve anlamın derinleşmesine katkıda bulunur.

Bir başka önemli nokta ise metaforların kültürel bağlamıdır. Farklı kültürler, belirli metaforları farklı şekillerde yorumlayabilir. Bu da her dilin kendine özgü metaforik yapılar geliştirmesine neden olur. Örneğin, Batı kültüründe "zaman bir parçadır" ifadesi sıklıkla kullanılırken, bazı Doğu kültürlerinde zamanı döngüsel bir kavram olarak algılama eğilimi vardır.

Sonuç olarak, metafor, dilin işlevselliğini artıran, düşünce süreçlerine derinlik katan ve iletişimde zenginlik sağlayan bir anlatım biçimidir. Hem edebi eserlerde hem de günlük konuşmalarda yer alan metaforlar, dinleyici veya okuyucu ile anlam arasında köprü kurarak, daha etkili bir iletişim kurma olanağı sunar. Bu özellikleriyle metafor, dilin hem sanatsal hem de işlevsel boyutunu zenginleştiren temel unsurlardan biri haline gelir.

Metafor, soyut bir kavramı, somut bir kavramdan yararlanarak somutlaştırmak anlaşılmayı da kolaylaştırdığı için günlük dilde de farkında olmadan kullanılabilir. Lakoff ve Johnson da kavram sistemimizin büyük ölçüde metaforik olduğunu öne sürer (2015, s. 27). Kavram sistemimizin metaforik olması, sözcüklerin anlamlarının değişmesinde veya yeni anlamlar kazanmasında da etkilidir. Bu nedenle de anlam değişimleri ve çokanlamlılık konuları incelenirken metaforun etkisinin göz ardı edilmediği de görülmektedir. Gerçekten de metaforlar, sözcüklerin yeni anlam kazanmasında büyük bir etkiye sahiptir. Bunda da iki kavram arasında kurulan ilişkinin katkısı yadsınamaz. Metaforlaşma sürecinde insandan doğaya, doğadan insana, duyular arası, doğadaki nesnelere arası aktarma ve somutlaştırmadan yararlanır. Bu nedenle iki kavram alanından söz edilir. KAVRAM ALANI A, kavramsal metafor olarak da adlandırılan KAVRAM ALANI B'dir. Kavramsal alan ise deneyimlerden oluşur (Kövecses, 2010, s. 4). Bu ilişki daha çok görsel benzerlik üzerine kurulu olsa da başka benzerlikler de kullanılmaktadır. Ancak Lakoff ve Johnson metaforun çoğu zaman benzerliğe dayanmadığını da öne sürer. Hatta geleneksel yaklaşımdan farklı olarak metaforun kavramlara özgü olduğunu, metaforun işlevinin yalnızca sanatsal gereksiz bir süsleme olmadığını ve metaforu sadece üstün yetenekli insanların değil sıradan insanların günlük yaşantıda kolaylıkla kullandığını dile getirmişlerdir (Lakoff-Johnson, 2015, s. 12). Ayrıca metaforlar benzetmelerden farklıdır. Benzetmelerde benzetme edatı kullanılırken metaforlarda edat düşürülür. Yani benzetme "bu onun gibidir" iken metaforda ise "bu odur" demektir (Ricoeur, 2003, s. 28). Metaforda kendi deneyimlerimiz kaynak olarak kullanılır (Luizova-Horeva, 2016, s. 751).

Kavramsal alan olarak da adlandırılan KAYNAK ALAN ile HEDEF ALAN arasında ilişki kurulurken kaynak alanın hedef alana göre daha somut, daha fiziksel ve net alan olduğu; hedef alanın ise daha soyut ve daha az belirginlik taşıdığını belirten Kövecses, en çok kullanılan kaynak ve hedef alanları tespit etmiştir. Buna göre en çok kullanılan kaynak alanlar şöyledir:

- ◆ İnsan vücudu
- ◆ Sağlık ve hastalık
- ◆ Hayvanlar
- ◆ Bitkiler
- ◆ Binalar ve yapılar
- ◆ Makineler ve aletler
- ◆ Oyunlar ve spor
- ◆ Para ve ekonomik işlemler
- ◆ Yemek pişirme ve yiyecek
- ◆ Sıcak ve soğuk
- ◆ Aydınlık ve karanlık
- ◆ Kuvvetler
- ◆ Hareket ve yön

En çok kullanılan hedef alanlar ise:

- ◆ Duygu
- ◆ Arzu
- ◆ Ahlak

- ◆ Düşünce
- ◆ Toplum ve ulus
- ◆ Politika
- ◆ Ekonomi
- ◆ İnsan ilişkileri
- ◆ İletişim
- ◆ Zaman
- ◆ Yaşam ve Ölüm
- ◆ Din
- ◆ Olaylar ve hareketler (Kövecses, 2010, s. 18-22)

Bu tespitlere bakarak hedef alanlar, daha çok psikolojik ve zihinsel durumlar ve olaylar, sosyal gruplar ve süreçler ile kişisel deneyimler ve olaylar olarak sınıflandırılabilir (Kövecses, 2010, s. 22).

Metafor işlevi, doğası ve genellik düzeyine göre sınıflandırılır. Kavramsal metaforlar, gerçekleştirdikleri bilişsel işlevler açısından üçe ayrılır: Yapısal, ontolojik, yönelimsel.

Yapısal metaforlar:

Bu tür metaforlarda kaynak alan hedef kavrama yönelik nispeten zengin bir bilgi yapısı sağlar. Başka bir deyişle metaforların bilişsel işlevi B kaynağının yapısı aracılığıyla konuşmacıların A hedefini anlamalarını sağlamaktır. Örneğin zaman kavramı hareket ve uzaya göre yapılanmaktadır (Kövecses, 2010, s. 37).

Ontolojik metaforlar:

Bu metafor türünde fiziksel nesnelere kendi bedenimizle ilgili tecrübelerle (his, düşünce) ilişkilendirilir. Lakoff ve Johnson'a göre şeyler somut olmadığında onları, fiziksel şeyler olarak kategorize etmek mümkündür (Lakoff- Johnson, 2015, s. 54). Yani bu tür metaforlar, soyut hedef kavramların genel kategorilerine yalnızca yeni bir ontolojik statü vermektedir. Bu yüzden de ontolojik metaforlar daha az bilişsel yapılanma sağlar (Kövecses, 2010, s. 38).

Yönelim metaforları:

Bu metaforlar uzay-mekân yönüyle ilişkilidir, insan ve evren arasındaki yönelimi ortaya koyar: yukarı- aşağı, merkez- çevre, iç-dış gibi... (Lakoff- Johnson, 2015, s. 40). Yukarıda olan pozitif, aşağıda olan negatiftir. Fazla olan yukarıda, az olan aşağıdadır. Sağlık yukarıda, hastalık aşağıdadır. Ayrıca yönelim metaforları ontolojik metaforlara göre hedef kavramlar için daha az kavramsal yapı sağlar. Yönelimsel metaforların bilişsel görevi bir dizi hedef kavramı kavramsal sistemimizde tutarlı hale getirmektir. (Kövecses, 2010, 40). Lakoff'a göre metaforik yönelimler tecrübeye dayalıdır. Bu yüzden kültürden kültüre de değişiklik gösterebilir. Bunu da geleceğin bazı kültürlerde önde, bazılarında arkada olmasıyla açıklamaktadır (Lakoff- Johnson, 2015, 41). Yukarı-aşağı yönelimli metaforlar incelendiğinde bunların fiziksel temelleri olduğu görülür. Eğilmek, kapanmak gibi eylemler depresif bir ruh halini yansıtırken dik duruş özgüveni ve mutluluğu temsil eder (Lakoff- Johnson, 2015, 41).

Çok anlamlılık ve yeni metaforlar:

Çok anlamlılık bir sözcüğün birçok farklı ve aynı zamanda da birbiriyle ilişkili anlamlarının olması durumudur ve bir dilsel belirsizlik olarak da kabul edilir. (Aksan, 1999, s. 89; Panman, 1982,

s. 106; Krovetz&Croft, 1992, s. 116). Sözcükler başlangıçta belli nesneyi veya kavramı karşılarlar, ancak zamanla aynı sözcük bu kavramı veya nesneyi karşılayamaz hale geldiği için yeni sözcükler türetilir veya mevcut sözcüğe yeni anlamlar yüklenir (Kahraman, 2015, s. 15). Çok anlamlılığa mecaz, deyim, terim ve argo gibi anlamların ortaya çıkması neden olur (Kahraman, 2015, 16). Buradan yola çıkarak bir sözcüğün yeni anlam kazanması için özellikle metaforlaşması gerekmektedir denilebilir. Bu nedenle de bir sözcüğün yeni metaforik anlam kazanması o sözcüğü çok anlamlı hale getirir. Türkçede bunun pek çok örneği bulunmaktadır. Bu çalışmanın konusu olan ve yeni metaforik anlam kazanan sözcüklerden biri de düşmek fiilidir.

1. DÜŞMEK FİİLİ VE YENİ METAFORİK ANLAMI

1.1. Düşmek Fiilinin Anlamsal Gelişimi

Düşmek fiili, Türkçede sadece fiziksel bir hareketi ifade etmekle kalmaz, aynı zamanda metaforik bir anlam taşıyarak duygusal, zihinsel veya sosyal bir durumu ifade etmek için de kullanılır. Bu makalede, "düşmek" fiilinin metaforik anlamını ele alacak ve bu anlamın çeşitli bağlamlarını anlamaya çalışacağız.

Düşmek fiili Türkçenin en eski dönemlerinden beri yaygın olarak kullanılan bir fiildir. Bu nedenle pek çok anlamı vardır ve hatta yeni anlamları da ortaya çıkmaya devam etmektedir. Bu bakımdan *Türkçe Sözlük'ü* incelediğimizde sözlükte düşmek fiilinin 33 anlamı olduğu görmekteyiz. Bunlar:

1. -e Yer çekiminin etkisiyle boşlukta, yukarıdan aşağıya inmek.

2. -den Durduğu, bulunduğu, tutunduğu yerden ayrılarak veya dayanağını, dengesini yitirerek yukarıdan aşağıya inmek:

"Çocukken ağaçtan düşüp ayağım kırılmıştı da ağlayamamıştım." - Sait Faik Abasıyanık

3. -e Yere devrilmek, yere serilmek:

Çocuk koşarken yere düştü.

4. -e Hava taşıtları kaza sonucu hızla yere inerek çarpmak.

5. -e Vücuda bol gelen giysi aşağı kaymak.

6. -e Yağmak:

Dağlara kar düştü.

7. -e Vurmak, değmek, rastlamak:

"İnce uzun dallı badem ağaçlarının alaca gölgeleri sahile inen keçi yoluna düşüyordu." -

Ömer Seyfettin

8. nesnesiz Vakti gelmeden ölü doğmak.

9. -den Atlanmak, aradan çıkmak, eksik kalmak:

Kitabın yeni baskısında buradan bir kelime düşmüş.

10. nesnesiz Eksilmek:

"Gündelikleri yarı yarıya düşmüştü." - Necati Cumalı

11. -e Aşırı ilgi veya sevgi göstermek:

Sen bu işin üstüne çok düştün.

12. -e Uğramak, kapılmak:

"Kadınlar yeni baştan telaşa, heyecana, korkuya düştüler." - Aka Gündüz

13. -e Yakışmak, uygun gelmek:

Bu resim buraya iyi düştü.

14. -e Yakışık almak:

"Bize düşen, medeniyetin zorlamaları karşısında bir ayıklamayı başarabilmek olmalıdır." -

İsmet Özel

15. -e Ödevi veya yetkisi içinde bulunmak:

"Bana arada bir bakkaldan tuz, limon almak düşüyor, o kadar." - Haldun Taner

16. -e Bulunmak:

"Birlikte evden çıkmışlar, limanda iskelenin karşısına düşen kahveye doğru yürümüşlerdi." - Necati Cumalı

17. -e Biriyle yaşama, çalışma, birlikte olma durumunda kalmak:

"O asker, gittiğimiz yerde bir aralık benim bölüğüme düşmüştü." - Reşat Nuri Güntekin

18. -e Bir bölüşme sonunda payına ayrılmak:

Mirastan ona bu ev düştü.

19. -e Kötü bir sebeple istenmeden bir yerde bulunmak:

"Bu yaşta mahkemelere düşmek..." - Sait Faik Abasıyanık

20. nesnesiz İşbaşından uzaklaşmak:

Kabine düştü.

21. nesnesiz Hızı, gücü, değeri azalmak:

Arabanın hızı düştü. Paranın değeri düştü.

22. nesnesiz Isı, basınç, ateş vb. eksilmek, azalmak:

"İki gün içinde ateş düştü; ağrılar, sızılar hafifledi." - Reşat Nuri Güntekin

23. nesnesiz Düşkünleşmek:

"Babam balıkçı amma vaktiyle zenginmiş efendim. Sonradan düşmüş." - Reşat Nuri

Güntekin

24. -e Bir yere ansızın gelmek, damlamak, tesadüfen gelmek:

"Bir rastlantı sonucu aralarına düşmüştüm." - Haldun Taner

25. -e Belirli zamana rastlamak:

"Babasının Sütlüce'de yeni bir ev alması bu tarihlere düşer." - Memduh Şevket Esendal

26. nesnesiz Fırsat çıkmak:

Bir kelepir düştü.

27. nesnesiz Olmak, olumsuz bir duruma girmek:

Yorgun düşmek. Zayıf düşmek. Şehit düşmek. Esir düşmek.

28. nesnesiz Savaşta savunulmaz duruma gelerek teslim olmak:

"Medine'nin düştüğünü söylemek istedim." - Falih Rıfkı Atay

29. -e Bazı deyimlerde `yürüme, birlikte gelmek` anlamlarında kullanılan bir fiil:

Önüne, peşine, arkasına düşmek.

30. nesnesiz Bayağlaşmak.

31. nesnesiz Kötü yola girmek:

"Düşmüş kadınları bu dönemin yazarlarının yücelterek duygudaşlıkla çizdiklerini görüyoruz." - Metin And

32. -e Alışmak, müptela olmak.

33. -e, teknik Telefon, sanal ağ vb. alanlarda bağlantı kurmak.

Düşmek fiilinin beşinci maddeden sonra gelen anlamlarının metaforik anlamlar olduğu görülecektir. Çünkü gerçek anlamda bir nesnenin yüksek bir yerden düşmesi söz konusu değil.

Görüldüğü üzere "düşmek", genellikle olumsuz bir durumu, başarısızlığı veya zor bir durumu ifade etmek için kullanılır. Bu kullanım, bir kişinin hedefine ulaşamaması, beklentilerin altında kalması veya zorlayıcı bir durumla karşılaşması durumlarını kapsar. Ancak, "düşmek" kelimesinin metaforik anlamı sadece olumsuzlukları ifade etmekle sınırlı değildir; aynı zamanda kişisel büyüme, değişim ve öğrenme süreçlerini de içerir.

1.2. Sosyal Medyada "Düşmek" Fiilinin Kullanımı

Düşmek fiilinin, yaklaşık son beş on yıldır, sosyal medyada sadece gençlerin kullandığı yeni bir metaforik anlamı karşımıza çıkmaktadır. Her ne kadar sözlükte yer alan on birinci maddedeki aşırı ilgi, sevgi göstermek anlamına yakın gibi görünse de farklı tarafları bulunmaktadır. On birinci maddede düşmek, tek başına değil "üstüne" sözcüğüyle birlikte kullanılmaktadır. Sosyal medyada geçen düşmek fiili ise tek başına kullanılmaktadır. Gençler, beğendikleri bir insan, film ya da kitap için düşmek fiilini kullanmaktadırlar. Bu durum, sosyal medya platformlarının dil üzerindeki dönüştürücü etkisini yansıtır. Crystal, sosyal medya gibi dijital ortamların, dildeki yeni eğilimleri hızla yaygınlaştırdığını ve bu tür mecazi anlam değişimlerinin gençler arasında hızla popüler hale gelmesine yol açtığını ifade eder (2006, s. 62). Sosyal medya, dilin yenilikçi bir yapı kazanmasını sağlar ve gençler bu platformlar üzerinden iletişim kurarken, yaratıcı ifade biçimlerini gündelik dile taşıyarak kendilerine özgü bir dil yaratır.

Sosyal medyada düşmek fiiliyle ilgili yapılan aramalar sonucunda tespit edilen bazı örnekler aşağıda yer almaktadır: ^{††}

⇒ @Asdorcu_aysl (9 Ekim 2021) "Düştüm güzelliğinize"

https://x.com/Asdorcu_aysl

⇒ @Asdorcu_aysl (9 Ekim 2021) "Gözlerine düştüm."

https://x.com/Asdorcu_aysl

⇒ @Asdorcu_aysl (9 Ekim 2021) "Bölüm kapağına düşmüşüm [#AsDor](#) [#Tekİhtiyacım](#)" https://x.com/Asdorcu_aysl

⇒ @Hayal_edelim (11 Ekim 2021) "Ben bu resimden çıkamıyorum düştüm bir kere"

https://x.com/Hayal_edelim

⇒ @eastside_girls (11 Ekim 2021) "Pamuk şeker alan bir tatlı adam var burda ve ben o adama fena düştüm" https://x.com/Eastside_girls

⇒ @asdorxmagic (13 Ekim 2021) "Bu fotoğrafa düştüm."

<https://x.com/asdorxmagic>

^{††} Örnekler eski adıyla Twitter, yeni adıyla X'ten alınmıştır.

- ⇒ @iynemliben (3 Kasım 2024) “- düşmemem lazım, ama düştüm işte.. #Deha” <https://x.com/iynemliben/status/1852835267599622167>
- ⇒ @Svl_rsln (3 Kasım 2024) “Sahnelere düştüm, çıkamıyorum. #Seltan #gönüldağı” https://x.com/Svl_rsln/status/1852852046967538146
- ⇒ @0701thexiahtic (30 Ekim 2024) “Şey ben #NesMer'e düştüm yine ve yine #Teşkilat #ÖmerATMACA #NeslihanTuna” <https://x.com/0701thexiahtic/status/1851461854310109374>
- ⇒ @suibianwe (30 Ekim 2024) “İlk sahneye fena düştüm mecbur bu diziye başlıycam içinde bl'de var miss” <https://x.com/suibianwe/status/1851376081783198043>
- ⇒ @yorgungiirl (30 Ekim 2024) “safişin pür dikkat izlemesine düştüm #elsed” <https://x.com/yorgungiirl/status/1851718430829035531>
- ⇒ @senacanikosu (3 Kasım 2024) “...Altay'a pata küte düştüm, ...” <https://x.com/senacanikosu/status/1853154948420079748>
- ⇒ @_sinems_ (27 Ekim 2024) “Fragmanda sadece Demet evgar'ın güzelliğine düştüm” https://x.com/_sinems_/status/1850632735955812803

Yukarıdaki örnekleri incelediğimizde düşmek fiilinin, sözlükte yer alan anlamları dışında yeni bir anlam kazandığı görülecektir. Türkçede aşka düşmek, İngilizcede fall in love gibi deyimlerin kısaltılmış versiyonu gibi düşünülebilir, ancak düşmek fiilinin burada daha çok beğenmek anlamına geldiği anlaşılmaktadır. Aslında düşmek fiili, genel olarak olumsuz çağrışım yapan bir sözcüktür. Yüksek bir yerden savrulmak, inmek, çarpmak anlamları olumsuzdur. Beğeni ise olumludur. Bu durumda olumsuz bir anlam taşıyan kavramla olumlu anlam taşıyan kavramın bağdaştırılması ilginç görünmektedir. Lakoff ve Johnson'un bahsettiği yönelimsel metaforlar açısından düşürsek olumlu duygular yukarı, olumsuzlar ise aşağı dönük kabul edilebilir. Zaten düşmek fiilinin sözlükteki karşılıklarına bakacak olursak 33 anlamdan sadece 5'inin olumlu bir anlamı olduğu fark edilecektir. Bu 5 örnekten de sadece 1 tanesi aşırı ilgi ve sevgi anlamına gelmektedir. Yönelim metaforlarına göre yönü aşağıya doğru olanın olumsuz olması gerekirken 5 olumlu veya olumluymuş gibi görünen anlam bulunmaktadır.

Düşmek fiiline dönecek olursak, düşmek aşağı doğrudur. Bu durumda birini beğenmek, birinden etkilenme durumunda dayanağını, dengesini yitirerek insanın elinin ayağına dolaşması, yani heyecanlanması sonucu yere düşmesi ile benzerlik sağladığı düşünülebilir. Normalde duygusal anlamda düşünecek olursak beğenme, heyecan duyguların çoğalması, mutluluk ve yükselme ile bağdaştırılsa da burada söz konusu olanın heyecanın etkisiyle sakarlaşıp düşme ile benzerlik ilişkisi kurulduğu anlaşılmaktadır. Çünkü aşırı heyecan sonucu bacakların tutmaması normal bir durum olarak değerlendirilir.

“Bu kitaba düştüm” diyen birinin kitabın üstüne düştüğünü değilse de kitabı okurken duyduğu heyecandan dolayı sakarlaşıp düştüğü gözümüzde canlanabilir. Yoğun duyguların etkisiyle bu tür durumların gerçekleşmesi kaçınılmazdır. Çünkü aşk veya hoşlanma duyguları insanı fizyolojik olarak da etkiler. Kalp çarpıntısı, el ve ayakların birbirine dolanması gibi etkiler kişinin dengesini kaybetmesine neden olur.

“düşmek” fiilinin *Türkçe Sözlük*’te 11. maddede verilen aşırı ilgi ve sevgi göstermek anlamı ile âşık olmak anlamını örnekler üzerinden karşılaştıralım:

(a) *Sen bu işin üstüne çok düştün.*

(b) *Senin bu fotoğrafına düştüm.*

(a)’daki tümcede sevgiden daha çok ilgiden bahsedebiliriz. (b)’de ise beğenmek, hayran olmak anlamına geldiği görülecektir.

(c) *Kızının üzerine çok düşer.*

(d) *Ayşe Ali’ye düşmüş.*

Her ne kadar bu iki örnekte de düşmek fiilinin sevgi anlamı düşünülse de (c)’de sevdiği birine ilgi göstermek, sorumluluk almak anlamı çıkar. (d)’de ise beğenme anlamı vardır. (c) ile (d)’deki düşmek fiillerini değiştirecek olursak, yani üstüne düşmek ile düşmek yer değiştirirse anlam da değişir.

(e) *Kızına düşer.*

(f) *Ayşe Ali’nin üstüne düşmüş.*

(e)’de anlamın bozulduğu açıkça görülecektir. Bunun nedeni düşmek fiilinin aşk ve beğenme anlamına gelmesidir. (f)’de ise Ayşe, Ali’yi önemsiyor, onunla ilgileniyor anlamları çıkar. Bu örneklerden de anlaşılacağı üzere düşmek fiili “üstüne” sözcüğüyle kullanılmadığında metaforik olarak âşık olmak anlamına gelir.

Türkçede düşmek fiilin âşık olmak anlamını kazanması İngilizcenin etkisi sonucunda olduğu da düşünülebilir. Ancak İngilizcede “to fall” fiili doğrudan âşık olmak anlamına gelmemektedir. “love” sözcüğüyle “to fall in love” şeklinde kullanıldığında âşık olmak anlamına gelir. Belki de buradaki anlamında da bir şeyin içine düşmek vurgulanmak istenmiş olabilir. Düşmenin âşk ile bağdaştırılmasında İngilizcenin etkisi olduğu anlaşılrsa da İngilizceden farklı olarak düşmek fiili herhangi başka bir sözcüğe ihtiyaç duymaksızın âşık olmak anlamına gelir.

“Düşmek” fiili, fiziksel düşüşün ötesinde, olumsuz bir metaforik anlam taşır; ancak gençler arasında olumlu bir anlamda kullanılmaya başlanmıştır. Lakoff ve Johnson, insanların soyut duyguları anlamlandırmak için yönelim metaforlarını kullandıklarını belirtir (2010, s. 41). Normalde, “düşmek” fiili yönü itibarıyla aşağıya doğru bir hareketi ifade ettiğinden olumsuz bir anlam taşır. Fakat sosyal medyada gençler, bu ifadeyi olumlu anlamda kullanarak yeni bir mecazi anlam kazandırmıştır. Bu dönüşüm, gençlerin sosyal medya aracılığıyla duygusal durumlarını yaratıcı yollarla ifade etme eğilimlerinin bir yansımasıdır.

Danesi, internetin görsel dil kullanımı üzerindeki etkisini incelerken, sosyal medya platformlarında ortaya çıkan yeni ifadelerin, insanların duygularını ifade etmek için daha yoğun ve çarpıcı yollar aramasına yol açtığını öne sürer. “Düşmek” ifadesi, sosyal medya kültüründe bu tür bir etki yaratarak, gençlerin beğeni veya hayranlık duygularını dile getirmek için kullandıkları güçlü bir mecaz haline gelmiştir (Danesi, 2016, s. 56).

Herring ve Androutsopoulos, dijital iletişim ortamlarının dil üzerindeki etkilerini inceleyerek, sosyal medya gibi platformlarda anlam kaymalarının hızla meydana geldiğini belirtir. Dijital platformlar, gençlerin kendilerini kısa ve etkileyici yollarla ifade etmelerine olanak tanıyarak dilin yeni anlam katmanları kazanmasını sağlar. “Düşmek” fiilinin sosyal medyada popülerleşmesi,

gençlerin duygularını daha çarpıcı bir şekilde ifade etme ihtiyacının bir yansıması olarak görülür. Bu anlamda sosyal medya, metaforik dönüşümlere zemin hazırlayan bir iletişim alanı olarak kabul edilebilir (Herring & Androutsopoulos, 2015, s. 130).

1.3. Kültürel Etkileşimler, Sosyal Medya ve Dil Değişimi

Türkçede “düşmek” fiilinin aşk anlamında kullanılmasının İngilizcedeki “to fall in love” ifadesinden etkilenmiş olabileceği düşünülebilir. Ancak, İngilizcede “fall” fiili doğrudan aşk anlamına gelmez, “in love” tamlamasıyla birlikte kullanıldığında aşık olma anlamı kazanır. Bu durumda “düşmek” fiilinin Türkçedeki kullanımı, İngilizceden kısmen etkilenmiş olsa da, kendi kültürel bağlamında şekillenmiştir (Thurlow & Mroczek, 2011, s. IX).

Geeraerts, dillerdeki anlam kaymalarının kültürel etkileşimlerle nasıl evrildiğini ve farklı toplumların aynı kelimeleri farklı biçimlerde yeniden tanımlayabileceğini belirtir (2010, s. 249). Bu bağlamda, Türkçede “düşmek” fiilinin aşk veya beğeni anlamında kullanılması, Türk toplumunun sosyal medya aracılığıyla yeni bir anlam dünyası yarattığının bir göstergesidir. Gençlerin “düşmek” fiilini, herhangi bir tamlamaya ihtiyaç duymadan beğenmek veya etkilenmek anlamında kullanmaları, bu ifadenin gençlerin duygusal dünyasına nasıl adapte olduğunu gösterir.

“Düşmek” fiilinin Türkçedeki anlam yolculuğu, sosyal medya etkisiyle gençler arasında farklı bir anlam kazanmıştır. Sosyal medya, gençlerin duygusal deneyimlerini daha kısa, etkili ve yaratıcı bir dille ifade etmelerini sağlarken, bu tür yeni ifadelerin hızla yaygınlaşmasına da olanak tanır (Crystal, 2006, s. 16). Dolayısıyla, “düşmek” fiilinin beğenmek veya etkilenmek anlamında kullanımı, sosyal medyanın dil üzerindeki dönüştürücü gücünün ve gençlerin iletişim tarzındaki yenilikçi eğilimlerin bir sonucudur. Ayrıca Crystal, sosyal medya platformlarının dil üzerinde devrim niteliğinde bir etki yarattığını, özellikle genç kullanıcılar arasında yeni kelimelerin ve anlamların hızla popülerleştiğini belirtir (Crystal, 2006, s. 19).. Bu, sosyal medyanın gençlerin dilsel ifadeleri üzerinde güçlü bir etkiye sahip olduğunu ve dilin daha önce olmadığı kadar hızlı bir şekilde evrim geçirdiğini gösterir. “Düşmek” fiilinin sosyal medyada kazandığı yeni anlam, bu fenomenin bir yansımasıdır; gençler, beğeni veya hayranlık ifade etmek için “düşmek” fiilini yaratıcı bir şekilde kullanarak, ona yeni bir anlam katmışlardır. Dahası internet, özellikle onu yeni kimlikler ve dilsel ifadeler yaratmak için bir alan olarak kullanan gençler arasında, dilsel yeniliği teşvik eden anarşik, esnek bir ortamdır (Crystal, 2006, s. 19).

Bucholtz, gençlik kültüründe dilin sürekli olarak yenilendiğini ve gençlerin, kendi kimliklerini yansıtan özgün bir dil yaratma eğiliminde olduğunu ifade eder. Gençlerin sosyal medya dili üzerinden geliştirdiği ifadeler, dilin gençler arasında yenilikçi bir biçimde kullanımına örnek teşkil eder. “Düşmek” fiilinin sosyal medyada beğenmek veya etkilenmek anlamında yaygınlaşması, gençlerin kendilerine özgü bir dilsel ifade arayışının sonucudur. Bu kullanım, gençlerin sosyal medya aracılığıyla kendi aralarındaki iletişimi güçlendirdiğini ve kendilerini farklı bir dil üzerinden ifade etme eğiliminde olduklarını gösterir (Bucholtz, 2000, s. 1450).

Kövecses ise metaforların kültürel bağlamlarla şekillendiğini ve dildeki anlam genişlemelerinin toplumsal değerler ve etkileşimlerle doğrudan ilişkili olduğunu ifade eder. “Düşmek” fiilinin gençler arasında beğeni ve hayranlık anlamında kullanılmaya başlanması,

toplumun değişen değerleri ve gençlerin sosyal medyada geliştirdikleri özgün iletişim biçimleriyle ilişkilidir. Gençler, sosyal medya platformlarında kendilerini ifade etmek için farklı anlamlar ekleyerek bu fiili yeniden tanımlamaktadırlar (Kövecses, 2015, s. 21).

SONUÇ

Zamanın getirdiği yenilikler ve toplumsal değişimler, dilin sürekli olarak evrim geçirmesine neden olmaktadır. Her yeni nesil, kendine özgü bir ifade biçimi oluşturur ve bu da dilin canlı bir yapı olarak gelişmesini sağlar. Günümüzde, özellikle Z kuşağı ve sosyal medya platformlarının etkisiyle, dilde hızlı bir dönüşüm süreci yaşanmaktadır. Bu dönüşümün çarpıcı örneklerinden biri, Türkçede “düşmek” fiilinin kazanmış olduğu yeni anlamdır. Sosyal medyada ve gençler arasında giderek popülerleşen “düşmek” fiili, artık sadece fiziksel bir hareketi değil, aynı zamanda bir şeye veya birine hayran kalma, yoğun ilgi duyma gibi duygusal durumları ifade etmektedir.

Bu anlam değişikliği, dilin nasıl sosyokültürel etkilerle şekillendiğine dair önemli bir örnektir. Gençler, sosyal medya platformlarında günlük dildeki ifadeleri farklı bağlamlarda kullanarak, yeni anlam katmanları eklemekte ve ifadeleri kendilerine özgü bir hale getirmektedirler. “Düşüm” ifadesi, basit bir hayranlık veya beğeni ifadesinin ötesine geçerek, bir şeye ya da kişiye derin bir ilgi duyma durumunu ifade eden güçlü bir mecaz haline gelmiştir. Bu kullanım, dildeki yaratıcı değişimlere güzel bir örnek sunar; çünkü gençler, deneyimlerini ve duygularını bu metaforik ifadeyle daha yoğun bir şekilde yansıtmaktadır.

Sosyal medya, dilin dönüşümünde önemli bir rol oynamaktadır. Dijital platformlar sayesinde, ifadeler ve kelimeler çok kısa bir sürede geniş kitlelere ulaşmakta ve yeni anlamlar kazanarak popüler hale gelmektedir. Sosyal medya, insanların birbirlerini anında etkileyebilmesine olanak tanır ve moda olan kelimeler veya ifadeler hızla yayılır. “Düşmek” fiilinin kazandığı yeni anlam da bu fenomenin bir sonucu olarak görülmektedir. Z kuşağı, sosyal medyada bu ifadeyi yoğun olarak kullanarak, yeni bir dilsel norm oluşturmuştur. Bu norm, sadece çevrimiçi platformlarla sınırlı kalmayıp günlük konuşma diline de yansımaktadır.

Özellikle Instagram, Twitter ve TikTok gibi platformlarda popülerleşen ifadeler, gençlerin birbirleriyle iletişim kurarken sosyal medya dilini gündelik dile taşımasını kolaylaştırmaktadır. Bu platformlarda yapılan yorumlar ve paylaşımlar, “düşüm” gibi ifadelerin farklı bağlamlarda kullanılmasına ve yeni anlamlar kazanmasına yol açar. Bu da genç kuşağın deneyimlerini, ilgi alanlarını ve duygularını daha özgün ve dinamik bir dille ifade etmesine olanak tanır.

Dil, bir toplumun değerlerini, duygu ve düşüncelerini yansıtan bir araçtır. Bu bağlamda, “düşmek” fiilinin yeni anlam kazanımı, gençlerin toplumla olan ilişkilerini ve dünyayı algılayış biçimlerini de yansıtır. Gençler, sosyal medya aracılığıyla etkileşimde buldukları kültürel ve sosyal unsurları kendi ifadelerine katarak, yeni bir toplumsal anlam dünyası yaratırlar. “Düşmek” ifadesi, Z kuşağının dijitalleşen dünyasında beğeni ve hayranlığı ifade eden güçlü bir sembol haline gelmiştir. Aynı zamanda bu, geleneksel anlamdaki “aşka düşmek” kavramından ayrılarak, her türlü yoğun duygusal ilginin ifadesi olarak kullanılmaktadır.

Bu durum, sosyal medyanın ve dijitalleşen dünyanın etkisiyle gençlerin daha önce var olmayan kavramları ifade etme ihtiyaçlarından kaynaklanmaktadır. Sosyal medya platformlarında

kullanılan dil, zamanla genişleyerek ve değişerek yeni bir dil görünümünü yaratır. “Düşmek” fiilinin kazandığı bu yeni metaforik anlam da internetin etkisiyle ortaya çıkan yeni bir dil görünümü olarak değerlendirilebilir. Bu ifade, gençlerin beğeni, hayranlık, etki altında kalma gibi duygusal deneyimlerini kısa ve etkili bir şekilde dile getirmesine olanak sağlar. Bu anlamıyla, dil, Z kuşağının toplumsal ve kültürel yapısını yansıtan, değişen bir araç olarak karşımıza çıkar.

Günümüzde hızla değişen sosyal medya dilinin uzun vadeli etkileri hala tartışılmaktadır. Ancak “düşmek” fiili gibi ifadelerin kalıcı hale gelip gelmeyeceğini belirleyen birkaç önemli faktör bulunmaktadır. Öncelikle, genç kuşağın bu tür ifadeleri uzun vadede kullanmayı sürdürüp sürdürmemesi önemlidir. Sosyal medyada sıkça kullanılan bazı ifadeler, popülerliğini hızla kaybedebilirken, bazıları kalıcı hale gelir. “Düşmek” ifadesinin, gençler arasında çok anlamlı bir hale gelmiş olması, onun uzun vadede günlük dile yerleşme potansiyelini artırır.

Bununla birlikte, bu tür dilsel değişimlerin kalıcılığı, sadece bir neslin kullanımıyla değil, aynı zamanda sosyal medya ve dijital platformların dili ne kadar hızlı ve etkin bir şekilde dönüştürdüğüyle de ilgilidir. Sosyal medyada dil hızla evrildiği için, yeni metaforik anlamların gündelik dile yerleşme ihtimali oldukça yüksektir. “Düşmek” fiilinin bu yeni anlamı da, sosyal medyanın gücüyle birlikte geniş bir kitle tarafından benimsenmeye devam ettiği sürece dilde kalıcı hale gelebilir. Böylece, gençlerin oluşturduğu dilsel yenilikler, topluma yeni ifade biçimleri kazandırarak dilin evriminde önemli bir rol oynar.

Sonuç olarak, “düşmek” fiilinin sosyal medya etkisiyle kazandığı yeni anlam, dilin toplumsal ihtiyaçlara göre sürekli olarak nasıl değiştiğine dair güçlü bir örnek teşkil etmektedir. Gençler, sosyal medya dili aracılığıyla kendilerine ait bir ifade tarzı geliştirirken, geleneksel dil yapısını da dönüştürmektedirler. Sosyal medya, bu dönüşümün katalizörü olarak, genç kuşağın dili esnek ve yaratıcı bir şekilde kullanmasına olanak sağlar. “Düşmek” ifadesi gibi yeni anlamlar, dilin sürekli yenilenen bir yapı olduğunu gösterir ve bu yapı, toplumun ihtiyaçlarına göre gelişmeye devam eder.

Dil, toplumsal ve kültürel değişimlerin bir yansıması olarak, gençlerin etkisiyle dinamik bir şekilde evrilir. Z kuşağının sosyal medya üzerinden ortaya çıkardığı bu tür yeni ifadeler, dilde daha geniş anlam alanları yaratarak, genç nesillerin dünyayı algılama biçimini yansıtır. “Düşmek” fiilinin sosyal medya aracılığıyla kazandığı bu yeni anlam, dilin sürekli dönüşen doğasının bir kanıtı olarak kabul edilebilir. Bu nedenle, sosyal medya diliyle ortaya çıkan bu yeni ifadelerin dil üzerindeki kalıcı etkilerini daha yakından izlemek, dilbilim çalışmaları açısından önemli bir alan olmaya devam edecektir.

“Düşmek” fiilinin sosyal medya ve gençler arasında kazandığı yeni anlamın sözlüğe girmesi ise, aslında oldukça tartışmaya açık bir konudur. Bu tür yeni anlamların sözlüğe girmesi, bir yandan dilin güncel kullanımını kayda alarak dilin yaşayan bir yapı olduğunun göstergesi olurken, diğer yandan bu anlamların dildeki kalıcılığı konusunda belirsizlikler olduğu için bazı çekinceler de doğurur. Bu konuda olumlu ve olumsuz bakış açılarını ele almak, konunun daha net anlaşılmasına yardımcı olacaktır. Buna göre sözlüğe girmesi gerektiği düşünülürse bunun nedenleri şöyle sıralanabilir:

1. Dil, toplumun düşünce yapısını, duygusal durumlarını ve etkileşimlerini yansıtan canlı bir yapıdır. Z kuşağı ve sosyal medya kullanıcıları arasında yaygın bir kullanım kazanmış olan

“düşmek” fiilinin beğenmek veya etkilenmek anlamında kullanımı, genç neslin duygularını ifade etme biçimini yansıtır. Bu kullanımın sözlüğe girmesi, bu anlam değişikliğinin geniş bir toplumsal kabul gördüğünü kayda geçirmeye yardımcı olur.

2. Sözlükler, dildeki değişimleri ve güncel kullanımları kayıt altına alır. Eğer “düşmek” fiilinin bu yeni anlamı yaygın bir şekilde kullanılmaya devam ediyorsa, sözlüğe eklenmesi dilin evrimini belgelemek açısından önemlidir. Günümüzde özellikle sosyal medya etkisiyle çok hızlı bir şekilde popülerleşen ifadeler, kalıcı bir hale geldiklerinde sözlüklerde yer bulurlar. Örneğin, sosyal medyadan yayılan bazı ifadeler veya kelimeler de zamanla günlük dile yerleşerek sözlüklere girmiştir.
3. Z kuşağı, kendine özgü bir dil geliştirmiştir ve bu kuşak, dili yenilikçi bir biçimde kullanma eğilimindedir. "Düşmek" fiilinin yeni anlamı, gençlerin beğenme veya ilgi duyma hissini ifade etmede kendilerini rahat hissettikleri bir mecaz haline gelmiştir. Bu yeni anlam, yeni neslin iletişim tarzını ve duygusal dünyasını anlamak açısından önemli ipuçları sunar. Bu nedenle, sözlüğe girmesi, dildeki kuşak farklılıklarını ve genç nesillerin dile getirdiği yenilikleri belgelemek için önemlidir.

Sözlüğe girmemesi gerektiği düşüncesinde olanların savunusu da şöyle sıralanabilir:

1. Sosyal medya üzerinde popüler hale gelen ifadeler bazen geçici bir moda olarak kalabilir. “Düşmek” fiilinin bu anlamı da sosyal medyada ve gençler arasında popüler olsa da, zamanla unutulma ihtimali bulunmaktadır. Sözlükler genellikle kalıcı ve geniş kabul gören kullanımları kayıt altına aldığından, bu yeni anlamın zamanla kaybolması durumunda sözlüğe eklenmiş olması kafa karışıklığı yaratabilir. Dolayısıyla, bir ifadenin sözlüğe girmesi için daha uzun süreli bir kullanım geçmişi gerekebilir.
2. Sosyal medya dili, hızla değişen ve yaratıcı yapısıyla dikkat çeker; ancak bu dil, her zaman günlük hayata aynı hızla yansımaz. “Düşmek” fiilinin sosyal medya dilinde kazandığı bu yeni anlam, şu an için daha çok çevrimiçi platformlarla sınırlı kalmış olabilir. Bu anlam, günlük konuşma diline tam anlamıyla yerleşmediği sürece sözlüğe eklenmesi gerekmez.
3. "Düşmek" fiilinin geleneksel anlamları, fiziksel bir hareketi veya duygusal bir durumu (örneğin, aşka düşmek) ifade ederken, yeni anlamı beğenme veya etkilenme anlamında kullanılmaktadır. Bu farklılık, kelimenin geleneksel anlamıyla karışıklık yaratabilir. Bu nedenle, sözlüğe girmesi, dil kullanıcıları için bazı anlam kargaşalarına yol açabilir ve bu durumda sözlüklerdeki anlamlandırma sürecini karmaşıktırabilir.

Sonuç olarak, “düşmek” fiilinin sosyal medya ve gençler arasında kazandığı bu yeni anlamın sözlüğe girip girmemesi konusunda, dilin dinamik yapısını ve bu kullanımın kalıcı olup olmayacağını değerlendirmek önemlidir. Eğer bu anlam uzun vadeli bir kullanım kazanır ve sosyal medya dışında günlük konuşma dilinde de yaygınlaşırsa, sözlüğe girmesi uygun olabilir. Ancak, dilin geçici popülerlik kazanan ifadeleri genellikle kalıcı olmadığından, bu kullanımın sürekliliğini gözlemlemek gerekir. Bu tür yeni ifadelerin sözlüğe eklenmesi, dilin yaşayan bir yapı olarak değişimlerini belgelemek için değerli bir katkı sağlar. Dolayısıyla, “düşmek” fiilinin bu yeni anlamı,

zamana karşı direnç gösterir ve kalıcı hale gelirse, sözlüğe girmesi Türkçenin çağdaş kullanımını belgelemek adına yerinde bir adım olabilir.

KAYNAKÇA

- Aksan, Doğan (1999). Anlambilim Konuları ve Türkçenin Anlambilimi. Ankara: Engin Yayınevi.
- Bucholtz, M. (2000). The politics of transcription. *Journal of Pragmatics*, 32(10), 1439-1465. [https://doi.org/10.1016/S0378-2166\(99\)00094-6](https://doi.org/10.1016/S0378-2166(99)00094-6)
- Crystal, D. (2006). *Language and the internet*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Danesi, M. (2016). *The semiotics of emoji: The rise of visual language in the age of the internet*. London: Bloomsbury Academic.
- Geeraerts, D. (2010). *Theories of lexical semantics*. Oxford: Oxford University Press.
- Herring, S. C., & Androutsopoulos, J. (2015). Computer-mediated discourse 2.0. In D. Tannen, H. E. Hamilton, & D. Schiffrin (Eds.), *The Handbook of Discourse Analysis* (pp. 127-151). Chichester, West Sussex: Wiley-Blackwell.
- Kahraman, Selçuk (2015). *Dilde Çokanlamlılık ve Belirsizlik*. Basılmamış YL Tezi. Dokuz Eylül Üniversitesi. <https://avesis.deu.edu.tr/yonetilen-tez/16f73c79-bd18-48cd-b4ad-4e48cd3d9622/dilde-cok-anlamlilik-ve-belirsizlik>
- Kövecses, Zoltan (2010). *Metaphor*. Oxford: Oxford Press
- Kövecses, Z. (2015). *Where metaphors come from: Reconsidering context in metaphor*. Oxford: Oxford University Press.
- Krovetz, Robert, & Croft, W. Bruce (1992). Lexical ambiguity in information retrieval. *Journal of the American Society for Information Science*, 43(1), 56-66. [https://doi.org/10.1002/\(SICI\)1097-4571\(199201\)43:1<56::AID-ASI6>3.0.CO;2-0](https://doi.org/10.1002/(SICI)1097-4571(199201)43:1<56::AID-ASI6>3.0.CO;2-0)
- Lakoff, George, & Johnson, Mark (2015). *Metaforlar: Hayat, Anlam ve Dil* (Çev. G. Y. Demir). İstanbul: İthaki Yayınları.
- Luizova-Horeva, Tsveta (2016). Metaphor in The Semantics. *Linguistics*, Volume: 6, Issue : 4, April 2016 , 751-753.
- Panman, Otto (1982). Homonymy and polysemy. *Lingua* 58,105-136
- Ricouer, Paul (2003). *The Rule of Metaphor*. London: Routledge.
- Saeed, John (2003). *Semantics*. United Kingdom: Blackwell Publishing. <https://sozluk.gov.tr/>
- Thurlow, C., & Mroczek, K. (Eds.). (2011). *Digital discourse: Language in the new media*. Oxford: Oxford University Press. <https://x.com/home>
- Yıldırım, Faruk-Tahir Tahiroğlu (2006). İnternette Türkçe Kullanımı Sorunları. Ed. Gürer Gülsevin-Erdoğan Boz. *Türkçenin Çağdaş Sorunları*. Ankara: Gazi Kitabevi.

Geçmişten Günümüze Bir Saygı İfadesi Olarak "Tensipleriyle"

DR. ÖĞR. ÜYESİ ARDA KARADAVUT*

Öz

Tensip sözcüğü Türkiye Türkçesinde özellikle resmî yazışmalarda ve dilekçelerde kullanılan, Osmanlı Türkçesinden günümüze miras kalmış bir terimdir. Bu terim, özellikle hiyerarşik yapılarda, üst makamlara hitap eden yazışmalarda sıkça kullanılır. Kökeni Arapça *nasaba* نَسَبَ "uygun gelmek" fiili olan sözcük, tef'il babında Türkçede türetilmiştir. Arapçada *tensip* sözcüğü yoktur. 19. yüzyıldan itibaren Osmanlı Türkçesinde bürokratik dilde görülen bir saygı ve nezaket ifadesi olarak *tensibiyle* ve *tensipleriyle* şeklinde kullanılan sözcük, Cumhuriyet'in ilk yıllarında da resmî yazışmalarda görülmüş, ardından kullanım sıklığı gittikçe azalmıştır. 2010'lu yıllardan itibaren sosyal medya platformlarının yaygınlaşması ve siyasetçilerle bürokratların bu platformlarda yer alması sözcüğü daha görünür hâle getirmiştir. 2018 yılından itibaren bürokrasideki üst düzey atamaların hepsinin Cumhurbaşkanı tarafından yapılması *tensipleriyle* "bir işi veya durumu üst mertebedeki bir kişinin uygun görmesi ve onaylaması" ifadesinin tekrardan kullanımının artmasına katkı sağlamıştır. Bu yazıda *tensipleriyle* sözcüğünün kökeni, yapısı ve bir saygı ve nezaket ifadesi olarak kullanılma işlevi üzerinde durulacak ve sözcüğün sözlükselleşme durumu incelenecektir.

Anahtar sözcükler: Osmanlı Türkçesi, nezaket, saygı, tensipleriyle, Türkiye Türkçesi

AS A EXPRESSION OF RESPECT FROM THE PAST TO THE PRESENT
"TENSİPLERİYLE"

Abstract

The word *tensip* is a term used in Turkish, especially in official correspondence and petitions, and has been inherited from Ottoman Turkish. This term is frequently used in correspondence addressed to higher authorities, especially in hierarchical structures. The word, which originates from the Arabic verb *nasaba* نَسَبَ "to come in accordance", was derived in Turkish in the form of tef'il. There is no word *tensip* in Arabic. The word was used in Ottoman Turkish as an expression of respect and courtesy seen in bureaucratic language from the 19th century onwards, in the form of *tensibiyle* and *tensipleriyle*, and was also seen in official correspondence in the early years of the Republic, but its frequency of use gradually decreased thereafter. With the spread of social media since the 2010s, the presence of official institutions and organizations, politicians and bureaucrats on social media platforms has made the word more visible. Since 2018, all high-level appointments

* Zonguldak Bülent Ecevit Üniversitesi, İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü e-posta: ardakaradavutt@gmail.com, ORCID: 0000-0001-9059-0873.

Gönderilme Tarihi: 30 Eylül 2024

Kabul Tarihi: 22 Ekim 2024

in the bureaucracy have been made by the President, which has led to an increase in the frequency of the expression “the approval and approval of a job or situation by a high-ranking person”. In this article, the origin, structure and function of the word “tensipleriyle” as an expression of respect and politeness will be emphasized and the lexicalization of the word will be examined.

Keywords: Ottoman Turkish, politeness, respect, tensipleriyle, Turkish

GİRİŞ

Türkçe Sözlük'te *tensip*, “eskimiş” kaydıyla “yaraştırma” anlamında ve *tensip etmek* “yaraştırmak” anlamında iki farklı şekilde tanımlanan sözcük Osmanlı Türkçesi döneminden itibaren Türkçede görülür. Şemsettin Sami, *Kamus-ı Türkî*'de sözcük için şu açıklamayı yapar: “Münasip görme ve tasvip manasıyla kullanılıyorsa da, Arabîde “nisbet” maddesi tef'il babından asla gelmediğinden yanlıştır.” (2010, s. 1222). Şemsettin Sami'nin bu açıklamasından da anlaşıldığı üzere *tensip* Osmanlı Türkçesine ait bir neolojizmdir¹. Muallim Naci, *Lügat-i Naci*'de sözcüğün Osmanlı Türkçesindeki ortaya çıkan bir neolojizm olduğunu müvelled “sonradan türetilmiş kelime” notuyla açıklar (2009, s. 700). Dönem sözlükçülerinden Şemsettin Sami ve Muallim Naci'nin açıklamalarından görüldüğü üzere Arapçada böyle bir sözcük mevcut değildir. Redhouse, sözcüğe “Uygun ve yerinde olduğuna dair bir yargı; onay, tasdik” anlamını verir. O, ayrıca *tensibine bırak-* birleşik fiiliyle sözcüğün “bir şeyi birinin takdirine bırakmak” anlamını verir (1986, s. 1133).

Sözcüğün Osmanlı Türkçesi döneminde *bırak-* fiilinin yanı sıra *et-*, *kıl-*, *ol-* yardımcı fiillerinin dönüşlü biçimleriyle bir araya gelerek birleşik fiil yapısında kullanıldığı görülmektedir. Örneğin *Mufassal Münşe'ât ve Mu'âmelât-ı Askeriyye* adlı 1900 telif yıllı eserde sözcük *tensib olun-* (2024, s. 82), *tensib edil-* (2024, s. 87) ve *tensib kılın-* (2024, s. 312) biçimlerinde görülür.

Osmanlı Türkçesi döneminde resmî yazışmalarda ve bürokratik dilde sözcük genellikle *tensib* sözcüğüne *-I* üçüncü teklik şahıs iyelik eki ve *-IA* vasıta hâli ekinin getirilmesiyle meydana gelen *tensibiyle* yapısında karşımıza çıkmaktadır. Örnek vermek gerekirse 1913 tarihli *İdâre-İ Umûmiye-İ Vilâyât Kânûnu*'nun dördüncü fasılının sekizinci maddesinde şu cümlede görülür: “Hâmisen, mecâlis-i belediyenin **tensîbiyle** emlâkin takdir-i kıymetine ve verginin sûret-i tarh ve tevzîine memur olan komisyonlar tayin ve ta'lîmât-i mahsûsa ile sûret-i hareketlerini beyân eder.” (2021, s. 136).

Örnek cümlede görüldüğü üzere gayrimenkullerin değerini ve verginin bedelini belediye meclis üyelerinin uygun gördüğü, bir başka deyişle atadığı memurlar açıklar. Yine Osmanlı arşiv belgelerinden tanımlanan spor müsabakalarıyla ilgili şu cümlede *tensibiyle* ifadesi görülür: “İdare hey'etinin tensibiyle kulüb her sene iki büyük ve iki küçük müsâmere ve müsabaka tertib eder.” (2018, 343). *Tensibiyle* zarfı bürokratik dil haricinde Osmanlı Türkçesinde edebî eserlerde de görülür. Örneğin Hüseyin Rahmi Gürpınar tarafından yazılan *Muhabbet Tilsimi* adlı eserde sözcük “Bu kız babamın **tensibiyle** benim odalıklığıma ayrıldı.” (2021, s. 166) cümlesinde tanımlanır. Yine Ahmed Midhat Efendi tarafından kaleme alınan *Felâatun Bey ile Rakım Efendi* adlı eserde aşağıdaki cümlede

¹ Dile giren yeni sözcüklerin, dilde var olan bir sözcüğün türetilen yeni şekillerinin veya yabancı bir dilden alınarak dile uyarlanan bir sözcüğün genel adına neolojizm denir (Karadavut, 2016, s. 246).

geçer: “Peder ve validesi bu hâle ziyadesiyle merak ederek hekimlerin dahi **tensibiyle** her gün kızcağızı arabaya bindirip Taksim’den aşağı kırlara kadar götürür, dolaştırır, eğlendirirdi.” (2021, s. 136).

Tensibiyle biçiminin yanı sıra terimin *tensibleriyle* şekli de Osmanlı Türkçesinde nadiren tanıklanır. Örneğin 1827 tarihli döşemeci esnafına dair İstanbul Mahkemesi 148 numaralı kadı sicilinde şu şekilde görülür:

“... habbâzân kethudâsı ve nizâm ustaları hâzırûn-ı merkûmûnun tasvîb ve **tensibleriyle** cümlemiz bi'l-ittifâk ta'ahhüd eyledik deyü mukırrûn-ı mesfûrûnun bi'l-cümle takrîr-i meşrûhlarını döşemeci esnâfı ustaları mersûmûn tasdîk edip bu vechile külliye kat'-ı nizâ' ve ref'-i husûmet eyledikleri İstanbul Mahkemesi'nden huzûr.” (<https://www.kadısicilleri.org/ayrmetin.php?idno=33476&MetinTmz=tensibleriyle> erişim 25.09.2024)

Sözcüğün bu şekilde +*IAr* çokluk ekiyle genişlemesi üçüncü çokluk şahıs iyelik eki işlevinden ziyade saygı işlevinde kullanılmasından kaynaklanmaktadır. Zira Gabain, bu ekin çokluk işlevinin ikincil bir işlev olduğunu, ekin özellikle Eski Uygurcadaki bodisavatlar gibi saygı gösteren bir isme geldiğinde teklik de ifade edebildiğine dikkat çeker (1988, s. 168). +*IAr* ekinin yazıtlar dönemi Türkçesindeki kullanımı sadece akrabalık adları ve statüsü yüksek kişilerle sınırlıdır. Eski Uygurca döneminde ekin kullanım alanı genişlemiş ve Türkçenin genel çokluk eki kimliğini kazanmıştır. Bununla birlikte saygı işlevini kaybetmeyen ek günümüzde hâlen bir saygı ifadesi olarak kullanılmaktadır.

Yukarıdaki *hâzırûn-ı merkûmûnun tasvîb ve tensibleriyle* tamlamasında görülen *hâzırûn* sözcüğü *hâzır* sözcüğünün çoğul şeklidir. Yine yukarıdaki örnekte verilen *meclîs-i belediye'nin tensibiyle* tamlamasındaki *meclîs* sözcüğü de *meclis* sözcüğünün çoğul şeklidir. Dolayısıyla sözcüğün *tensibiyle* veya *tensibleriyle* şeklinde görülen bu kullanım farkı dilin saygı işlevinden kaynaklanmaktadır.

SAYGI DİLİ NEDİR?

Diller, aynı duyguyu, düşünceyi, olguyu ya da olayı adlandırmada ortak hareket ederlerken anlatım bakımından ayrışmaktadır. Bu ayrışma dillerin yapısı ile konuşurlarının sosyokültürel durumlarından veya dünyayı algılayış biçimleri gibi sebeplerden kaynaklanabilir. Sosyokültürel ayrışma toplumu oluşturan bireyler arasındaki iletişimde de birtakım farklılıklar meydana getirir. Bunun sonucunda dillerdeki saygı ve nezaket ifadeleri ortaya çıkar. Nezaket söylemleri adı altında incelenen bu ifadelerle ilgili çalışanlar nezaket ifadelerini genellikle olumlu ve olumsuz şeklinde ikiye ayırarak inceleseler de bireyler arasındaki statü farkını temel alarak çalışmalarını sürdüren araştırmacılar da vardır (Ağca, 2020, s. 107-108). Örneğin Tekmen, Japoncadaki saygı dilini ele aldığı çalışmada saygı dilini kullanım açısından *yüceltme dili*, *mütevazı dil* ve *kibar dil* şeklinde üçe ayırmıştır (1997, s. 27-32).

Saygı ifadeleri nezaket teorisi içerisinde ele alınsa da saygı dili ile nezaket dili arasında bazı farklar mevcuttur. Ağca'ya göre saygı dilinde statü farkı varken nezaket dilinde böyle bir fark yoktur. Yine saygı dilinde yanlış anlamayı önleme kaygısı varken nezaket dilinde statüye gerek

yoktur (2020, s. 108). Bu yazıda da saygı dili ve nezaket dili arasındaki farklar göz önünde bulundurulacak ve mesele saygı dili özelinde ele alınacaktır.

Saygı, *Güncel Türkçe Sözlük*'te "Değeri, üstünlüğü, yaşlılığı, yararlılığı, kutsallığı dolayısıyla bir kimseye, bir şeye karşı dikkatli, özenli, ölçülü davranmaya sebep olan sevgi duygusu, hürmet, ihtiram." şeklinde tanımlanmıştır. Bireyler arası sağlıklı iletişimin ve toplumsal yapının huzurlu işleyişinin temelinde yatan saygı, sevgi ve korku duygularıyla da yakın ilişkisi olan bir duygudur. Saygı duygusunun ifade edilmesinde kullanılan sözcükler büyük önem taşır. Örneğin kaba sözler sarf etmek veya argo sözcüklerle konuşmak pek çok kültürde saygısızlığın bir göstergesidir (Karadavut, 2023, s. 116). Saygının toplumsal yapının temelinde yatan duygu olması dildeki saygı kavramını toplum dilbilimin araştırma alanına dâhil etmiştir. Kişilerin sosyal statü, yaş, cinsiyet gibi değişkenlere bağlı olarak farklılaşan dil kullanımları, toplum dilbilimin konusudur. Günay Karaağaç, toplum dilbilimi dil ve sosyal yapı ilişkileriyle dil ve sosyal yapı arasındaki farklılıkları inceleyen dilcilik kolu olarak tanımlar (2013, s. 802).

En basitinden kendimizden yaşça büyük biriyle olan konuşmalarımızda sözcük seçimimize kendimizden yaşça daha küçük biriyle olan konuşmalarımızdan daha fazla dikkat ederiz. Yine hiyerarşik açıdan bizden üstün biriyle diyaloga girdiğimizde *sen* zamiri yerine *siz* zamirini tercih ederiz. *Sen/siz* ayrımı dünya dillerinde en sık rastlanan saygı ifadesi biçimlerindedir. Pek çok dilde ikinci teklik şahıs için kullanılan iki farklı zamir söz konusudur.

Her insanın toplumdaki rolüne bağlı olarak bir beklentisi vardır. Bu beklentiye imaj beklentisi adı verilir. Işık, imaj beklentisini kişinin iletişim sırasında kendisini toplumda konumlandığı yere ve kendini algılayışına uygun olarak karşı taraftan umduğu saygı ve nezaket tutum ve davranışları olarak tanımlar (2022, s. 45). İmaj beklentisi kültürden kültüre değişiklik gösterebilmektedir. Örneğin Türk kültüründe astın üste hitap ederken *siz* zamirini kullanması beklenir. Yine bir iş yerine girildiğinde doğrudan talep edilen ürünün sipariş edilmesinden önce müşteriden *günaydın, hayırlı işler, kolay gelsin* gibi nezaket ifadeleri kullanması beklenir. Toplum oluşturulan bireylerin günlük hayatta muhataplarıyla kurduğu iletişim esnasında oluşan bu beklentileri toplum dilbiliminde *nezaket teorisi* adı verilen kuram içerisinde değerlendirilir.

Nezaket teorisiyle ilgili dilbilimsel çalışmalar XX. yüzyıldan itibaren başlamıştır. Dilbilimde nezaketi araştıran ve nezaket prensipleri hakkında önerilerde bulunan ilk isim Robin Lakoff'tur (1973). Lakoff'un ardından Leech (1983) ile Brown ve Levinson'un (1987) çalışmaları öncü rol oynar. Türkiye'de ise son yıllarda Yaylagül (2005), Tröndle (2007), Karasu (2014), Tolkun (2015), İmamova (2016), Seraj (2018), Öner (2019), Ağca (2020), Onursal Ayırır (2020), Alan (2021), Hirik (2022) ve Yaman'ın (2023) çalışmaları dikkat çekmektedir. Yine teoriyi kronolojik açıdan ele alıp Eski Uygurca özelinde çalışan Utku Işık'ın doktora tezi alandaki kapsamlı çalışmalardan biridir. Nezaket teorisinde zaman içerisinde ortaya çıkan yaklaşımları ayrıntılı bir şekilde açıklayan Işık, saygı ve nezaket kavramlarını ele alan çalışmaların Culpeper tarafından birinci akım ve ikinci akım yaklaşımlar şeklinde ikiye ayrıldığını belirtir. Buna göre birinci akım yaklaşımlar literatürde "klasik nezaket teorisi" olarak da ifade edilir. Birinci akım yaklaşımlarda sosyal norm yaklaşımı, konuşma ilkeleri yaklaşımı, imaj koruyucu model ve konuşma mutabakatı yaklaşımları vardır. İkinci dalga nezaket yaklaşımlarında nezaket stratejileri tekrar değerlendirilmiş ve daha esnek bir anlayış

geliştirilmiştir. Bu yaklaşımda konuşurun niyetinden ziyade muhatabın yorumlarıyla daha çok ilgilenilmektedir (Işık, 2022, s. 89-106).

Bu çalışmanın konusunu teşkil eden *tensipleriyle* ifadesi nezaket teorisi yaklaşımlarından imaj koruyucu model içerisinde değerlendirilmiştir. *Tensipleriyle* sadece Osmanlı Türkçesinde kullanılıp unutulmamış, Türkiye Türkçesinde de varlığını sürdürmüştür.

Örneğin Türk Dili Birinci Kurultayı'nda Ragıp Hulusi Özdem tarafından sunulan bildiride *tensipleriyle* ifadesi tanıklanır:

“Türk Dili Tetkik Cemiyeti Yüksek Reisliğinin lütufkâr davet ve **tensipleriyle** bu mevzuun ilk maddeleri, a,b noktaları üzerinde maruzatta bulunmak istiyorum.” (Toparlı, 2000, s. 51).

Görüldüğü üzere Cumhuriyet'in ilk yıllarından itibaren sözcük kullanılmaktadır. *Türkçe Sözlük*'ün ilk baskısı olan 1945 baskısında sadece *tensip* ve *tensip et-* sözcükleri madde başı olarak yer alır. Buna karşın *tensip buyurmak* birleşik fiili de yazışmalarda görülür:

“Amerika Birleşik Devletleri Cumhurbaşkanı müteveffa John F. Kennedy'nin cenaze töreninde Türkiye Cumhuriyetini temsilen hazır bulunmamı emir ve **tensip buyurduğunuzdan** dönüşüme kadar Başbakanlığa Devlet Bakanı ve Başbakan Yardımcısı Ekrem Alican'ın vekillik etmesini yüksek tasviplerine arz ederim” (26.11.1963 tarihli Resmî Gazete erişim 26.09.2024).

XX. Yüzyılın son çeyreğine gelindiğinde sözcüğün kullanım sıklığı azalsa da özellikle bürokratik dilde kullanılmaya devam eder. Örneğin Din Kültürü ve Ahlâk Bilgisi dersinin 1982 tarihli müfredat programında şu yönergede görülür:

“Genelkurmay Başkanlığının 16 Eylül 1981 gün ve 7130-818-81 sayılı emirleri uyarınca, Adalet Bakanlığı “Eğitim Birimi” ile “Bilimsel Kurul” tarafından Din ve Ahlâk Bilgisi müfredat programı hazırlanır. Bu program D.İ. Başkanlığının 1 Nisan 1982 tarih ve D/4-2/552 sayılı görüşleri ve Genel Kurmay Başkanlığının 24 Mart 1982 tarih ve 1700-19-82 sayılı **tensipleriyle** cezaevlerinde uygulanır.” (1982, s. 2-3).

2000'li yılların başlarına gelindiğinde sözcüğün resmî yazışmalarda ve bürokratik dilde nadiren kullanıldığı ancak 2010'lu yıllardan itibaren kullanım sıklığının arttığı görülür. Özellikle sosyal medyanın ülkemizde resmî kurum ve kuruluşlarla bürokratlar ve siyasetçiler tarafından bir kitle iletişim aracı olarak keşfedilmesi *tensipleriyle* sözcüğünü daha görünür kılmıştır. X adlı sosyal medya platformunda *tensipleriyle* ifadesine sıkça rastlanmaktadır:

“Cumhurbaşkanımız Sayın Recep Tayyip Erdoğan'ın tensipleriyle atanan Rektörümüz Sayın Prof. Dr. Eyüp Debik, Rektörlükte gerçekleştirilen devir teslim töreniyle yeni görevine başladı.” (<https://x.com/YildizEdu/status/1838274590310633893> erişim 28.09.2024)

“Sn. Cumhurbaşkanımızın tensipleriyle Kırşehir Valiliği görevine atanmış bulunmaktayım.” (<https://x.com/DemiryurekSefa/status/1836727616163754342> erişim 28.09.2024)

“AK Parti Genel Başkanımız ve Cumhurbaşkanımız Sn. Recep Tayyip Erdoğan'ın tensipleriyle İl Başkanlığına atanmam üzerine, beraber çalışacağımız yeni yönetim kurulunu belirledik.” (<https://x.com/SansiHuseyin/status/1834944171137724805> erişim 28.09.2024)

“Cumhurbaşkanımız Sayın Recep Tayyip Erdoğan'ın tensipleriyle Bursa Valiliğine atanan Valimiz Sayın Erol Ayyıldız, görevine başladı.” (<https://x.com/BursaValiligi/status/1825934743747379375> erişim 28.09.2024)

“Sayın Cumhurbaşkanımızın tensipleriyle kabul ettiğim CHP Genel Başkan Yardımcısı Sayın Yalçın Karatepe’yi protokol kurallarını uygulamadan binanın girişinde karşıladım ve makamda görüşüm.” (<https://x.com/memetsimsek/status/1805556528331546664> erişim 28.09.2024)

“Cumhurbaşkanımız Sayın Recep Tayyip Erdoğan’ın yüksek tensip ve takdirleri ile Emniyet Genel Müdürü olarak atanan Sayın Erol Ayyıldız’ı tebrik ediyor, çalışmalarında başarılar diliyorum.” (<https://x.com/ridvansoylemez/status/1672470590664454144> erişim 28.09.2024)

Örnek cümlelerde görüldüğü üzere *tensipleriyle* ifadesi Cumhurbaşkanı tarafından herhangi bir makama getirilen ya da bir görevi icra etmesi uygun görülen bürokratların ya da siyasetçilerin kullandığı bir sözcük olarak göze çarpmaktadır.

İMAJ KORUYUCU MODEL VE “TENSİPLERİYLE”

Brown ve Levinson (1987) tarafından ortaya atılan imaj koruyucu model, diğer nezaket yaklaşımlarına göre sınırları daha belli, kesin çizgilerle ayrılan kavramlardan oluşturulmuş bir nezaket teorisi yaklaşımıdır. İmaj koruyucu modeli oluşturan Brown ve Levinson’un bir model kişisi vardır. Bu model kişi hem kendisinin hem de karşısındakinin imajını düşünen akılcı biridir. İmaj denilen kavramsa temelde iki arzuya dayanmaktadır: engellenmeme ve kabul görme arzusu. Brown ve Levinson’a göre imaj kavramı herkesin kendisi için istediği toplum içindeki görünüşüdür. İmajı pozitif ve negatif olarak ikiye ayıran Brown Levinson’a göre negatif imaj bir konuşurun başkaları tarafından engellenmeme isteğiyle ilişkiliyken pozitif imaj ise başkaları tarafından onaylanmak, anlaşılacak ve beğenilmektir (Işık, 2022, s. 68).

Pozitif imajı değerlendiren Keser, bu yaklaşımın beklentilerini şu şekilde sıralar:

- Karşı tarafın, isteklerini göz önünde bulundurmamak
- Muhatap tarafından onaylanmanın ne kadar önemli olduğunun farkında olmasını sağlamak
- Karşı tarafla ortak görüşlerinizin, beğenilerinizin olduğunu hissettirmek
- Diyalog sırasında muhatapla sorun yaşamayacak konulardan bahsetmek (2018, s. 133).

İmaj koruyucu modelin özelliklerinden hareketle yukarıdaki örnek cümlelerde Cumhurbaşkanı’nın uygun görmesiyle herhangi bir göreve atanan bürokratların ya da siyasetçilerin mesajlarında pozitif imaj beklentisi içerisinde hem muhatabın üstünlüğünü ifade etme hem de muhatap tarafından onaylanmanın, uygun görünmenin önemini farkında olduğunu göstermek amacıyla *tensipleriyle* terimini kullandıkları görülmektedir. Bu kişiler karşı tarafın üstünlüğünü ifade etmek için mesajlarında başka dillik öğeler de kullanmışlardır. Mesela *sayın* sözcüğü ve *yüksek tensip ve takdirleri ile* ifadesindeki *yüksek* sözcüğü bu saygı ifadelerine örnek gösterilebilir.

İmaj koruyucu modelde kişiler arasındaki güç ve konum farkı arttıkça astın üstten negatif imaj beklentisi azalmaktadır. Aksine, doğrudan Cumhurbaşkanı’nın imzasıyla bir göreve atanan kişiler pozitif imaj kazanmaktadır. Çünkü statü olarak muhatabın konumu ne kadar yükseğe ondan görev alan astın da pozitif imajı o kadar artacaktır.

SONUÇ

Tensipleriyle sözcüğünün bir saygı ifadesi olarak ele alındığı bu çalışmada aşağıdaki sonuçlara ulaşılmıştır:

1. *Tensip* sözcüğü aslı Arapçada olmayan ve Osmanlı Türkçesinde türetilmiş bir sözcüktür.
2. Sözcük, Osmanlı Türkçesi döneminde resmî yazışmalarda hem müstakil olarak hem de *et*, *buyur- ol*, *kıl*, yardımcı fiilleriyle birleşerek ve *+I* ve *+lArI* üçüncü teklik ve çokluk iyelik eklerini alarak sözcüksel ve dil bilgisel bir saygı ifadesi şeklinde kullanılmıştır.
3. Bürokratik dil dışında sözcüğün nadiren edebî eserlerde de konum olarak üstün kişiler için kullanılan bir saygı ifadesi olduğu tespit edilmiştir.
4. Türkiye Türkçesi döneminde sözcüğün *TDK Türkçe Sözlük*'ün ilk baskısı olan 1945 baskısından itibaren *tensip* ve *tensip et-* şeklinde madde başı şeklinde yer aldığı, 1983 baskısından itibaren ise "eskimiş" kaydıyla *TDK Türkçe Sözlük*'te yer almaya devam ettiği görülmektedir.
5. 2010'lu yıllardan itibaren sosyal medya platformlarının ön plana çıkması beraberinde resmî kurum ve kuruluşlarla, siyasetçi ve bürokratların bu platformları etkin bir şekilde kullanmalarına yol açmıştır. Bu kişilerin herhangi bir göreve atanma veya görevde yükselmeleri sonucu sosyal medya platformlarından yayımladığı mesajlar daha geniş kitlelere ulaşır olmuş ve daha fazla dikkat çekmeye başlamıştır. *Tensipleriyle* ifadesi de sosyal medyanın etkisiyle daha görünür hâle gelmiştir.
6. Sözcük toplum dilbilimdeki nezaket teorisi içerisindeki imaj koruyucu model içerisinde ele alınmış ve kişilerin pozitif imajını artırmasına yönelik bir ifade olarak değerlendirilmiştir.
7. Sonuç olarak *tensip* sözcüğü son yıllarda *+lArI* ekinin getirilmesiyle dil bilgisel bakımdan da saygı ifade etmeye başlayan "yeni" bir zarf olarak göze çarpmakta ve hızla sözlükselleşme yolunda ilerlemektedir. Sözcük, *Türkçe Sözlük*'te madde başı olarak yer almasa da kanaatimizce *tensip* maddesindeki "eskimiş" kaydı kaldırılırsa daha doğru olacaktır.

KAYNAKÇA

- Alan, Sümevra (2021). *Doğu Sahası Tarihî Türk Yazı Dillerinde Nezaket ve Saygı Bildiren Söz Varlığı*. (Yayımlanmamış doktora tezi). Kocaeli Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Ağca, Ferruh (2020). "Eski Uygurcada Üçüncü Kişi İyelik Eki ve Dil Bilgisel Saygı Yapıları". "Ed. Emine Yılmaz, Nuran Tezcan Nurettin Demir". *Semih Tezcan Kitabı* içinde (ss. 107-126), Ankara: Nobel Akademi Yayıncılık.
- Brown, Penelope ve Levinson, Stephen (1987). *Politeness, Some Universals in Language Usage*. New York: Cambridge University Press
- Efendi, Ahmed Midhat (2021). *Felâatun Bey ile Râkım Efendi*. (haz. Necat Birinci) Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

- Hirik, Seçil (2022). "Soru Tümceleri Üzerinden Nezaket Stratejisi Kurma". *Karadeniz Araştırmaları*, 19 (76) , 1143-1178.
- Gabain, von Anne (1988). *Eski Türkçenin Grameri* (çev. Mehmet Akalın). Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Gürpınar, Hüseyin Rahmi (2021). *Muhabbet Tılsımı*. (haz. Sezer Özyakamış Şakar). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- İmamova, Holida (2016). "Türkçe ve Özbekçede Nezaket Anlatan Paralinguistik (Dil Ötesi) Olayların Mukayeseli Çözümlemesi". *Turkish Studies (Elektronik)*, 11(10): 333-342.
- Karasu, Kamil (2014). *Türkçe ve Arapça Nezaket İfadeleri: Karşılaştırmalı Bir İnceleme*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Gazi Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü.
- Lakoff, Robin (1973). "Language and Woman's Place". *Language in Society*. II/1: 45-80.
- Leech, Geoffrey (1983). *Principles of Pragmatics*. London: Longman.
- Işık, Utku (2022). *Eski Uygur Türkçesinde Nezaket İfadeleri*. Çanakkale: Paradigma Akademi Yayınları.
- Karaağaç, Günay (2013). *Dil Bilimi Terimleri Sözlüğü*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Karadavut, Arda (2016). "Türkçede Yeni Bir Neoloji Örneği: Fiilleşen Markalar". *Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi* c. 39 ss. 245-252.
- Karadavut, Arda (2023). *Organ Adlarıyla Kurulan Eski Türkçe Deyimlerde Duygular Bilişsel Bir İnceleme*. Konya: Palet Yayınları.
- Keser, Burcu Meliha (2018). *Nezaket, Nezaket Teorileri Ve Türkçede Kullanılan Nezaket Kavramları*. TÜRKÜK Uluslararası Dil, Edebiyat ve Halkbilimi Araştırmaları Dergisi 2018, Yıl:6, Sayı:15
- Komisyon, (2002). *Din Kültürü ve Ahlâk Bilgisi Müfredat Programı*. Ankara: Adalet Bakanlığı Yayınları.
- Komisyon, (2018). *Arşiv Belgelerine Göre Osmanlı'da Spor*. Devlet Arşivleri.
- Komisyon, (2021). *Osmanlı'dan Günümüze Yerel Yönetimler ve Belediyecilik*. Devlet Arşivleri.
- Muhyiddin, Muhammed (2024). *Mufassal Münşe'ât ve Mu'âmelât-ı Askeriyye*. (haz. Uğur Ünal). İstanbul: Türkiye Yazma Eserle Kurumu Başkanlığı.
- Naci, Muallim (2009) *Lügat-i Naci*. (haz. Ahmet Kartal). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Onursal Ayırır, İrem (2020). "Türkiye Türkçesinde Kalıp Sözcükler: Nezaket Kuramı Açısından Edimbilimsel Bir Değerlendirme". *Millî Folklor*, (16): 86-98.
- Öner, Özgür (2019). *Türkiye Türkçesi Tiyatro Metinlerinde Nezaket Dili*. (Yayımlanmamış doktora tezi). Çukurova Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Redhouse, Sir James (1986). *Redhouse Yeni Türkçe İngilizce Sözlük*. (haz. Bahadır Alkım, vd.) İstanbul: Redhouse Yayınevi.
- Sami Şemseddin (2010) *Kamus-ı Türkî*. (haz. Paşa Yavuzarslan). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Sugiyama, Tekmen, Ayşe Nur (1997). *Japonca'da Toplum Bilim Açısından Saygı Dili*. Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doğu Dilleri ve Edebiyatları Japon Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Lisans Tezi.
- Tolkun, Selahattin (2015). "Doğu Türkçesi Metinlerinde Başlangıcından Günümüze Saygı Ve Nezaket İfadesi Sorunu" *Dil Araştırmaları*, Güz 2015/17: 135-157.
- Toparlı, Recep (2000). *Ragıp Hulusi Özdem Dil Bilimi Yazıları*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Tröndle, Aybars (2007). *Alman Ve Türk Ticari Yazışmalarının Kültürlerarası Farklılığı ve Nezaket Açısından İncelenmesi*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Marmara Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü.

Yaman, Hanife (2023). "Türkçe Deyimlerde Nezaket İfadeleri". *Gazi Türkiyat*, 33: 131-151.

Yaylagül, Özen (2005). "Eski Türkçede Nezaket İfadeleri". *Millî Folklor*, 68: 151- 165

Elektronik Kaynaklar:

<https://sozluk.gov.tr/> (erişim 27.09.2024)

<https://x.com/YildizEdu/status/1838274590310633893> erişim 28.09.2024

<https://x.com/DemiryurekSefa/status/1836727616163754342> erişim 28.09.2024

<https://x.com/BursaValiligi/status/1825934743747379375> erişim 28.09.2024

<https://x.com/memetsimsek/status/1805556528331546664> erişim 28.09.2024

<https://x.com/ridvansoylemez/status/1672470590664454144> erişim 28.09.2024

<https://www.kadiscilleri.org/ayrmetin.php?idno=33476&MetinTmz=tensibleriyle> erişim 25.09.2024

Mahur Beste'nin Kuramsal Evreni

DR. ÖĞR. ÜYESİ NESRİN AYDIN SATAR*

Öz

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *Mahur Beste* isimli romanı, karmaşık ancak zengin ilişkiler ve durumlar ağıyla örülmüş bir eserdir. Bu nedenle birçok farklı okumaya elverişlidir. Roman olaylarla değil, kişiler ve birbirleriyle bağlandıkları yönler üzerinden ilerler. Böylelikle klasik olaylara dayanan roman şeklini kırar. Yazarın aynı leitmotif, durumlar ile kişilerden beslenen *Sahnenin Dışındakiler* ve *Huzur* romanları için neredeyse bir el kitabı şeklinde okunabilecek *Mahur Beste*, romanın ana karakteri Behçet Bey'in hayatını kuran, şekillendiren, onu Tanpınar'ın deyimleriyle bir halita hâline getiren şartları yaratan herkes ve her şey hakkındadır.

Bu çalışmada yukarıda da anılan özellikleri nedeniyle *Mahur Beste*'nin edebî eleştiri yöntemlerinden yararlanarak farklı okuma olanakları sunduğunu gösterilir. Edebî metinleri tüm yönleriyle analiz etmek için faydalanılan eleştiri kuramları, *Mahur Beste*'nin karakter kadrosu ve olay örgüsünden yola çıkarak metnin derin yapısını ortaya koymak için kullanılabilir. Makalede *Mahur Beste*; psikanalitik edebiyat kuramı ile postyapısalcılık ve Marksist eleştiri çerçevesinde değerlendirilmiş, böylece romanın bir edebî eleştiri uygulama malzemesi olarak işlevselliğine dikkat çekilmiştir.

Anahtar sözcükler: Ahmet Hamdi Tanpınar, roman, eleştiri, psikanalitik kuram, post-yapısalcılık, Marksist eleştiri

THE THEORETICAL UNIVERSE OF MAHUR BESTE

Abstract

Ahmet Hamdi Tanpınar's novel *Mahur Beste* is a work intricately woven with a network of complex yet rich relationships and situations, making it open to multiple interpretations. The novel progresses not through events but through characters and the ways they are interconnected, thus breaking away from the traditional event-driven narrative form. *Mahur Beste*, which could almost be read as a handbook for Tanpınar's other novels, *Sahnenin Dışındakiler* and *Huzur* -both of which draw from similar leitmotifs, situations, and characters- focuses on everything and everyone who shapes and constructs the life of the main character, Behçet Bey, turning him into what Tanpınar calls a mixture (*halita*).

This study argues that, due to the characteristics mentioned above, *Mahur Beste* provides suitable material for applying various literary criticism theories. Criticism theories, which have emerged to analyze literary texts from all angles, can be used to reveal the deep structure and underlying meanings of the text by drawing on the novel's rich cast of characters and complex situations. In this article, *Mahur Beste* is evaluated within the frameworks of psychoanalytic criticism,

* Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi İlahiyat Fakültesi, İslam Tarihi ve Sanatları Bölümü, Türk İslam Edebiyatı Anabilim Dalı, email: nesrinaydinsatar@mu.edu.tr ORCID: 0000-0003-0559-9983

Gönderilme Tarihi: 25 Eylül 2024

Kabul Tarihi: 30 Aralık 2024

poststructuralist theory, and Marxist theory, thereby highlighting the novel's functionality as material for literary criticism.

Keywords: Ahmet Hamdi Tanpınar, novel, criticism, psychoanalytic criticism, post-structuralism, Marxist theory

GİRİŞ

Başta sanatın nihai tanımını kurmaya çalışan sorular, söz konusu edebiyat olunca da iş görmüş, edebî ürünün yaratım sürecini etkileyen durumları sorgularken kullanılmışlardır. İsmet Emre, edebiyat kuramlarının ontolojisini araştırdığı makalesinde, edebî eserin her bakana farklı yönünü gösterecek bir öz barındırmasının yöntem arayışına sebep olduğunu anlatır (Emre ve Kozlu, 2020, s.3835). Bu arayışın; edebî metni, onu oluşturan sosyal ve psikolojik koşullar ile yazarını, yazarının içinde bulunduğu psikolojiyi netleştirme amacı taşıdığını söyleyen Emre, edebiyat kuramını, edebiyat bilimi için en elzem alanlardan biri olarak yorumlar. Temelde yazar, okur ve metin merkezli okumalara dayanan bu kuramlar, son tahlilde eseri ve parçası olduğu edebî dünyayı anlamaya ve böylelikle “Edebiyat nedir, edebî eserin yazılış amacı nedir?” sorularının cevaplarını bulmaya yarar. Edebiyatın toplumsal ya da sanatsal işlevini sorgulayan kuramsal okumayla; yazarın metni neden ve nasıl kurduğu, okuyucunun metni hangi şartlarda tükettiği gibi meseleler anlaşılır. Böylece, eserin estetik ve edebiyat dışı disiplinlerle (örneğin sosyoloji, psikoloji, siyaset gibi) kurduğu ilişkiler ortaya koyulur. Sonuçta edebî metnin çok yönlü ve katmanlı yapısı ortaya çıkar.

Mustafa Kara'nın Guy Michaud'dan aktardığına göre, “bir eser sonsuz olasılıklar kavşağında bulunur” (2023, s. 415). Michaud, her ne kadar eserin oluşum sürecindeki değişim potansiyeline dikkat çekse de bu söz, eserin alımlanma ve değerlendirilme süreci için de oldukça açıklayıcıdır. Eser okur, yazar ve metin merkezli kuramlardan birinin konusu olabileceği gibi, birkaçının birden de malzemesi olarak da yorumlanabilir. Bu noktada edebî metnin yukarıda da bahsedilen çok katmanlı ya da ilişkisel tarafları ortaya çıkar. Metin; yaratıcısının duygu dünyası ve kişisel tarihinden, oluştuğu çevrenin etkilerinden, dönemin siyasi ve sosyal koşullarından veya onu muhatap kabul eden kitlenin her çeşit algısından etkilenebilir. Tüm bunların edebiyat kuramları aracılığıyla ortaya çıkarılması ise esere dair eleştiri ve sorgulamaların nihayetsiz olabileceğini kanıtlar.

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *Mahur Beste* isimli romanı da metnin yüzey yapısı itibarıyla bile bahsi geçen sonsuz olasılıklar kavşağında durmaktadır. Roman, Behçet Bey isimli sözde ana karakterden doğan ancak metnin ilerleyen kısımlarında her biri birer ana karaktere dönüşen, birbirleriyle bir şekilde ilişkili kişiler ağıyla örülmüştür. Romanın sonunda yer alan ve “*Mahur Beste* Hakkında Behçet Bey'e Mektup” ismini taşıyan bölümde bu tek noktadan doğan kompleks hayatlar, Behçet Bey'in “orkestrala(n)ması” olarak anlatılır. Seval Şahin bu durumu şöyle açıklamaktadır:

“(…) Nitekim yapı olarak *Mahur Beste* “orkestralanmış” bir romandır. Çekirdek zamandan, Behçet Bey'den, dışarıya doğru yayılan ve orkestra içinde her enstrümanın bir nevi solo yapar gibi tek tek sesini duyurduğu bir tekniktir bu ve söz konusu olan Behçet Bey'den etrafına ve diğerlerinin etrafına yayılmadır.” (2010, s. 422)

Şahin, orkestralama kavramının M. Bakhtin'in "polifonik roman" kavramıyla ilgili olduğuna değindiği yazısında, orkestralamanın olanaklarının, metnin herhangi bir parçasına neredeyse sonsuz bir değişiklik kazandırdığını ifade eder (2010, s. 422). En temelde tek bir odak noktasından çıkmalarına rağmen oldukça dağınık görünen kişiler ve hayatlarıyla ilerleyen kurgu, okuyucunun birçok sesi aynı anda duymasına imkân verirken metne dair neredeyse nihayetsiz okuma olanakları sunar. Metnin farklı yorumlamalara imkân veren durumu, yalnız karakterler ve olay örgüsü için değil metin anlatıcısının ikircikli durumu ile de ilgilidir. Bu durum, bir üst kurmaca (*metafiction*) olarak nitelendirilecek mektuptan kaynaklanır. Okuyucuyu; metnin ima edilen yazarı (*implied author*) Tanpınar ile III. tekil şahıs anlatıcı arasında bırakan mektup da *Mahur Beste'*ye dair okumaları çeşitlendiren bir unsurdur.

Yukarıda bahsedilen sebepleri göz önünde bulundurarak bu çalışmada *Mahur Beste'*nin kuramsal okumalar için elverişli bir metin olduğu iddia edilir ve romanın kuramsal evreninin genişliğine dikkat çekilir. Makalenin amacı, edebiyat kuramlarının romana nasıl uygulanacağını göstermek değildir. Bu metinde, *Mahur Beste'*nin birçok farklı okumaya imkân sunan kendine has yapısı farklı eleştiri yöntemleri vasıtasıyla gösterilir. Böylece yukarıda da bahsedilen "orkestra", "halita" gibi kavramlarının yalnız Behçet Bey'e değil metnin derin yapısına da sirayet ettiği anlaşılır. Birinci bölüm, romanın Behçet Bey ve ima edilen yazar arasında gerçekleşen bir psikanaliz seansı olarak okunabileceğini anlatır. Makalenin ikinci bölümünde, metnin yüzeyinde klasik kodlarla çizilen baba-oğul ilişkisinin romanın derin yapısında nasıl altüst olduğunun anlaşılması için post yapısalcı okumadan yararlanabileceği iddia edilir. Üçüncü ve son bölüm, roman karakterlerinin siyasi otoriteye temaslarıyla değişen hayatlarının Marksist bir okumayla analiz edilebileceğini gösterir.¹

1. HASTA VE ANALİST: BİR PSİKANALİZ SEANSI OLARAK MAHUR BESTE

Mahur Beste, olaylarla değil kişilerin hayat hikâyeleriyle ilerleyen bir romandır. Romanın ana karakteri Behçet Bey'in hayatını ve karakterini etkileyen şahısların hayat hikâyeleri takip eder. Romanın sonunda yer alan mektup sayesinde ise okuyucu, tüm karakterlerin Behçet Bey tarafından ima edilen yazara anlatıldığını ve yazarın bu malzemeyi kullanarak romanı yarattığını öğrenir. Anlatıya dair kurgu ve gerçeklik algısını kırarak okuyucuyu arada bırakan bu mektup aslında bir üstkurmaca (*metafiction*) metnidir. Üstkurmaca, Patricia Waugh tarafından "kurmaca yazının kendi yapaylığının farkında olarak, kurgu ile gerçeklik arasındaki ilişkiye dair sorular sormak amacıyla bilinçli ve sistematik bir şekilde bu yapaylığa dikkat çektiği yazım türü" (1984, s. 2) şeklinde ifade edilir.

Mahur Beste romanındaki söz konusu mektupla Behçet Bey'in hem bir kurgu karakter hem de asıl hikâyenin sahibi olduğu anlaşılır. Metnin ima edilen yazarının (sözde Tanpınar) sonu gelmeyen kişi zincirinin arkasına eklediği mektupta ifade edildiğine göre romanın oluşum sürecini başlatan yani hikâye[sini] anlatan Behçet Bey'dir. Yazarın tabiriyle o Behçet'in hayatını yazar ve bu durumu şöyle ifade eder: "Benim yaptığım, sizden dinlediğim gibi hikâyenizdir" (Tanpınar, 2005, s. 146).

¹ Romana dair yapısalcı bir okuma için ayrıca bkz. (Aydın Satar, 2015, s. 113-122.)

Mektubun yazarı Behçet'in "âdeta kapalı bir kutuya benzeyen hayatını yine yalnız Behçet için" açmıştır. Böylece Behçet'e aşına olmadığı birçok saklı yönünü göstermiş; kefelinde "olduğumuz gibi" ile "olmak istediğimiz gibi" olan bir terazide Behçet'in nerede durduğunu söylemiştir. Sonuçta hikâyesini beğenmeyen Behçet ile bu hikâyenin yalnızca böyle olabileceğini, çünkü anlatıcının da salt bunlardan ibaret olduğunu savunan yazar arasında bir düello başlar. Yine de yazar kendi deyimiyle anlatıcının tam bir portresini çizmiş ancak bunu sahibine beğendirememiştir. Gerekçesini de şöyle ifade eder: "Hangi sipariş sahibi resminden memnundur ki?" (Tanpınar, 2005, s. 146)

Görüldüğü üzere, yazım süreci âdeta bir resmetme sürecine dönüşmüştür. Öte yandan yazar, Behçet'e kendisini seyretmesi için bir ayna tuttuğundan böylece Behçet'i nasıl içinde ondan habersiz işleyen bir yığın mekanizmayla karşı karşıya bıraktığından da bahseder. Peki portrede ya da aynada olan kim yahut kimlerdir? Bu sorunun cevabı, Behçet ve hikâye yazarının psikanalitik bir sürecin tarafları olmasıyla alakalıdır. Behçet'in hasta olarak psikanalistine yani yazara anlattığı gereksiz, kalabalık bir yığın ifade, hastanın kendini tanımasına yardımcı olacak şekilde düzenli ancak karmaşık bir ilişkiler ağını gösteren hikâyeye dönüşmüştür. Söz konusu aktarım sırasında anlatılan her kişi aslında Behçet'in karakterini ele veren birer yansımadır.

Psikanaliz; hasta üzerinde belli bir hiyerarşi kurmadan ona, neden sonuç ilişkisine dayanmayan özgür aktarımlarda bulunulmasını salık verir. Hasta böyle bir durumda aklına gelenlerini sıralamadan anlatırken, psikanalist bu aktarımları not eder ve bunlardan hastanın yaşamına ve tedavisine ilişkin düzenli sonuçlar ya da yorumlar çıkarmaya çalışır. Böylece hasta, bastırarak bilinçaltına hapsettiği olayları ve bu olaylara dair hislerini yahut saklı fantezilerini açığa çıkarmış, kişiliğinin bilinmeyen yönlerinin anlaşılması için malzeme yaratmış olur. Bu aktarım psikanaliste hastanın tedavisi için gerekli olan materyali sağlar.

Yukarıda bahsi geçen sürecin bir benzerinin Behçet Bey ve yazar arasında da geçtiğini görmek mümkündür. Behçet Bey, daha çocukluğundan itibaren otorite sembolü olan babayla sorunlar yaşar. Otorite figürü olan babasının kudretine boyun eğmesi Behçet'i tüm ömrü boyunca bir şeylerden saklanan ve gizlenen biri yapar. O aslında ömrünün son demlerinde anlaşılmaya ve bunun için hikâyesinin yazılmasına ihtiyaç duyan psikolojik bir vakadır. Bir ortama girdiğinde yarattığı havaya yahut hayatını anlatırken çevresindeki büyülemesine rağmen Behçet'in bu büyümlü aktarımının patolojik bir yönü olduğu analist tarafından daha en başta keşfedilir. Yazar, Behçet'i dinlerken büyülendiğini, yıllarca kapısı açılmamış bir eve girdiğini söyler ve ekler: "Birdenbire bu kapının gündelik hayata nasıl, hangi sebeplerle kapandığını merak ettim. *Mahur Beste*, bildiğiniz gibi bu meraktan doğdu" (Tanpınar, 2005, s. 147).

Anlaşılabileceği üzere, yazar Behçet Bey'de hastalıklı bir şey keşfetmiş, onun insanlardan ve gündelik hayattan kopuk yaşamıyla ilgilenmek, bu durumun nedenlerini analiz edip sorgulamak istemiş, bu iştihakla romanı vücuda getirmiştir. Nitekim yazar, Behçet Bey'in hikayesinin Charles Nodier, E.T.A. Hofmann ve Edgar Allan Poe tarafından kurgulanmasının şimdiki halinden bambaşka sonuçlar yaratacağını da itiraf eder. Bahsi geçen yazarların Behçet Bey'i yalnız göreceklarını ancak mazisiyle ilgilenmeyeceklerini böylece salt onun kişiliğine dayanarak kurgulayacakları eserlerinin dallanıp budaklanmayacağını anlatır. Tam bu noktada, ima edilen

yazarın kişisel merakının devreye girdiği, Behçet Bey'i bir şeyleri ortaya çıkarmak güdüsüyle analiz ettiği anlaşılır. Yazar bir psikanalist tavrıyla hastasına yaklaşmış ve onun kendini dış dünyaya kapatmasına neden olan tüm sorunlu taraflarının kaynağını merak etmiştir. Böylece Behçet'in mazisi ve bu maziyi yapan herkes ortaya dökülmüştür. Bu yüzden hikâyeye yalnızca Behçet Bey'in hikâyesi olamamıştır. Yazar memnuniyetsizliğini belirtse de böyle olmaması imkânsızdır. Çünkü Behçet'i anlayabilmek için aktarımı sırasında yanında taşıdığı bir yığın insanı da analiz etmek ve anlamak gerekir. Nitekim tüm bu kalabalık, özellikle İsmail Molla ve Atiye, yukarıda da bahsedildiği gibi Behçet'in bir tarafını dolaylı yoldan ifade eden yansımalarıdır. Bu karakterlerin Behçet Bey'in hangi özellikleriyle alakalı olduğunu anlamak için onun çocukluk anılarına odaklanmak gerekmektedir.

Freud psikolojik rahatsızlıkların incelenmesi için bilhassa çocukluk dönemine bakılması gerektiğini belirtir. Ona göre insan hayatı, potansiyel bütün psikolojik rahatsızlıklar ve edimler bu evreyle yakından alakalıdır. Söz konusu evrede, insanın içine doğduğu düzende iki ana karakter vardır: baba ve anne. Freud erken çocuklukta toplumsal kuralları ve sosyal otoriteyi temsil eden baba ile ilkel ve cinsel arzuya meyilli yaradılışı temsil eden anne sembolleri arasında sıkışıp kalmış bireylerin sonraki evrelerde nevrotik, histerik ve bunalımlı bireyler olarak hayatlarına devam ettiklerinin altını çizer.² *Mahur Beste'*nin bir terapi seansı olarak ilk evresi baba ile hesaplaşmadır. "Baba ile Oğul" başlıklı bu bölümde çocukluğundan bu yana Behçet için babanın ne demek olduğu, kimliği sorgulanır. Onu bu içerikteki bir aktarıma iten saik ise karısı Atiye ile olan evlilik hayatlarıdır. Atiye'nin güzelliği ve gücü Behçet'i cinsel yönden yaralamıştır. Evliliğin ilk gecesinde "aralarında bir türlü aşamayacağını sandığı bir duvar" (Tanpınar, 2005, s.53) örülmüş, karısının yanında ne yapacağını, nasıl davranacağını bilemeyen Behçet Bey'i bu defa da Atiye'nin kahkahası susturmuştur. Bu kahkaha, karakterin zaten belli belirsiz cinsel arzusunu baltalamış, onda yatağa girmek yerine bir köşeye saklanma, bir yerde kayboluverme isteği doğmuştur. Behçet eşiyle münasebetinde, aralarında hep "bu kahkaha ve onun kendisine yahut talihe karşı fırlatılmış kin ve isyanı, zehirli istihfafi" (Tanpınar, 2005, s.56) olduğunu da belirtir. Bir cinsel çekinceye dönüşen bu durum, yazarı bir analist tavrıyla Behçet'in çocukluğunu araştırmaya, onun babasıyla olan ilişkisini öğrenmeye itmiştir. *Mahur Beste'*nin "Baba ile Oğul" bölümü bu merakın şekillendirdiği bir psikanaliz süreci olarak okunabilir. Romanın söz konusu bölümünde babanın ezici üstünlüğü, otoritesi altında ezilen, İsmail Molla'nın onu aşağı gören tavırlarına katlanmak zorunda kalan Behçet Bey'in kadınların dünyasına karşı duyduğu sempatiden bahsedilir. Vaktinin çoğunu haremde geçiren Behçet Bey, kadınların giyinişleri ve süslenişleriyle özel bir dikkatle ilgilenir. Kadınlar ve onların dünyasıyla fazlaca haşır neşir olması, İsmail Molla'nın ifadesiyle tabiatında pısrıklık ve zavallılık olan bu adamın cinsel eğilimlerine de etki etmiştir. Romanda bu durumdan şöyle bahsedilir:

"Behçet Beyin bütün gençliği iki ihtiyar ve zavallı kadının "Maşallah, oğlumuz, ciddi ve terbiyelidir, sağa sola bakmaz" yahut "A, vallahi, eminim bütün Emirgân önünde soyunsa, Behçet şöyle yüzünü çevirmez, bir kadın görünce gül gibi kızarır." cinsinden sözlerin çizdiği bir ahlâk düsturunda kendisini

² Freud'un çocukluk döneminde cinselliğin gelişi üzerine fikirlerini paylaştığı daha ayrıntılı bir yazı için bk. Freud, 2014, s. 45-77

idrâk etti. Bazen dadısı veya annesi şaşırırlar, bu sözleri Molla'nın önünde tekrarlarlar, o zaman Molla çileden çıkar, "eğer doğru ise, Allah sizin de, onun da belanızı versin!" diye odadan fırladı." (Tanpınar, 2005, s.27-28)

Alıntıdan da anlaşılacağı üzere babası tarafından beğenilmeyen ve yetersiz bulunan Behçet Bey erkeklerin dünyası yerine kadınların dünyasında vakit geçirmiş, kadınlara karşı davranışlarını yine bu dünya belirlemiştir. Behçet Bey, bu dünyanın şekillendirdiği ahlaki kriterler yüzünden Atiye'ye veya bir başka kadına haz ve şehvetle yaklaşmamıştır. Kadınlara yalnız yüce birer varlık olarak bakmaktan öteye geçmesi mümkün değildir.

İsmail Molla karakterinin roman okuyucusuyla uzun uzadıya paylaşılmasının nedeni, Molla Bey'in Behçet'in karakterini şekillendirmede oynadığı roldür. Yine de ima edilen yazarın İsmail Molla hakkındaki bilgisinin Behçet Bey'in anlattığı kadarıyla sınırlı olduğunu unutmamak gerekir. Behçet Bey'in babasını ona ezici bir şahsiyet atfederek, yönetici ve şekillendirici vasıflarla anlatması baba oğul arasındaki benzerlikten kaynaklanabilir. Zira o da Behçet Bey'in kişiliği etrafında dallanıp budaklanmıştır. Behçet Bey hikâyesine yahut aktarımına istediği gibi yön verir. Dolayısıyla bu anlatının hükümdarı odur. Mektup yazarının tabiriyle o her şeye rağmen "kâinatın etrafında dönmesini ister" (Tanpınar, 2005, s. 152). Bu yüzden herkesten kendi istediği kadar hatta belki de eksik yahut fazla bahsetmiş, hikâyesinin böyle olmasını yine kendisi istemiştir. İsmail Molla'nın Behçet'i yapması gibi Behçet de hikâyeyi yapmıştır. Sonuç olarak, İsmail Molla, Behçet'teki hükümdarlık vasfının bir tezahürü olarak değerlendirilebilir.

Behçet Bey'in kişiliğinin tezahürü olan karakterlerden bir diğeri de Atiye'dir. Okuyucu Atiye'nin hikayesi vasıtasıyla Behçet'in benmerkezci ve neredeyse kişilik bozukluğuna varan tavırlarını öğrenir. Atiye, ölüm döşeğindeyken kocası hakkındaki şikâyeti de söz konusu tavırlarla ilgilidir:

"(...) Bey, bey, demişti, işte ölüyorum. Fena şey ama, ne yapalım?" Sonra kocasının orada yatağın çarşafına başını gömüp ağladığını görünce, o hasta yüzde daha mânalı olan biçare bir tebessümle, fazla kederin yeri olmadığını, Behçet beye bu "darülmihen" da bir kadının en lazım şey olduğunu, kitaplarıyla, saatleriyle, ciltleriyle bundan böyle istediği gibi meşgul olabileceğini, hiç kimsenin kendisini artık rahatsız etmeyeceğini ilâve etmişti." (Tanpınar, 2005, s.14)

Anlaşılacağı üzere, Behçet yalnız eşyayla ilgilenmeyi, kendiyi meşgul olmayı sever. O sadece "tek başına" çok kuvvetlidir (Tanpınar, 2005, s. 60). Kendine has tüm dikkatleriyle Behçet Bey el attığı tüm işlerde; örneğin kitap ciltlemede, saat tamirinde ya da bürokratik kariyerinde son derece başarılıdır. Behçet Bey; kimsenin onun kadar çalışkan ve başarılı olmadığını, devlet yönetiminde etkili bir konumda olduğunu ve bu seviyeye çok hızlı bir şekilde ulaştığını birkaç kez kendine hatırlatır. Atiye de güzel olduğu kadar zeki bir karakterdir. Behçet Bey, ona ölesiye hayranlık duyar ama bir yandan da kin ve kıskançlık besler (Tanpınar, 2005, s. 59). Hatta onu biraz daha çirkin ve ihtiyarlamış görmek arzusu içindedir. "Kendisinden zayıfları sevebilecek yaratılış(ıyla)" (Tanpınar, 2005, s.59) Atiye Behçet Bey'in benmerkezci tutumlarının ve kendini beğenmişliğinin yansımasıdır.

Özetle, *Mahur Beste'*yi çözümlerken psikanalitik okumadan yararlanmanın iki sonucu olduğunu söylemek gerekir. Bunlardan ilki, romanın ima edilen yazar ve Behçet Bey arasında gerçekleşen bir psikanaliz seansı olarak okunabileceğidir. Hasta Behçet Bey, analist ise anlatıcıdır. Analist hastanın aktarımları işlemiş, düzenlemiş ve süreci ortaya koymuştur. İkincisi ise,

psikanalitik okumanın roman karakterlerinin kişilik özelliklerini ortaya çıkarmasıdır. Psikanalize dayanan yöntemin zaman sanatçının psikolojisine yönelmediğini, bazen de doğrudan doğruya eseri çözümlenmeye çalışılabileceğinden bahseden Berna Moran, eserdeki karakterleri psikanalitik açıdan inceleyince bunların davranışlarını, kişiliklerini daha iyi kavrayabileceğimizi anlatır (2008, s.156). Behçet Bey'in yukarıda bahsedilen seans sürecinde anlattıkları ile aktarım sırasında gözettiği sıra ve anlatılan kişiler de onun karakterini çözümlenmek için anlamlı veriler sunar. Bilhassa İsmail Molla ve Atiye karakterleri Behçet'in kişiliği hakkında önemli ipuçları verir. Her ikisi de Behçet Bey'den doğan ve onun kişiliğini yansıtan birer ayna gibidirler.

2. ÖRÜMCEKTEN TANRIYA: MAHUR BESTE'DE YIKILAN OTORİTE

Berna Moran, post yapısalcılıktan bahsederken yapısalcılığın Jacques Derrida, Jacques Lacan, Michel Foucault ve Roland Barthes elinde değişikliğe uğradığını belirtir (2008, s.198). Özellikle Derrida'ya odaklanan Moran, Ferdinand de Saussure'ün yapısalcılık kuramından farklı olarak Derrida'nın gösteren ile gösterilen arasında tek bir bağlantının bulunmadığını bu yüzden anlamın kesinleşmesinin mümkün olmadığını iddia ettiğini anlatır (2008, s. 202). Derrida'ya göre bir metnin anlamı daima ayağı yere basan, sabit bir duruş sergilemez; tersine karmaşık, çok yönlü ve kaygandır. Dolayısıyla hiçbir metnin tek ve kesin anlamı olamaz. Post yapısalcılık, bu yönüyle edebî metinden ilk bakışta kesin doğru gibi görünen sonuçlar çıkarabilse bile bu sonuçların yine metinden çıkan başka verilerle çürütülebileceğini gösterir. *Mahur Beste*'nin post yapısalcı kuramla analiz edilmesi için en elverişli mesele, romandaki baba-oğul ilişkisidir. Bu ilişkiyi irdelemek, klasik bir karşıtlık politikasıyla çizilmiş gibi görünen bu iki kavramın metnin derin yapısında nasıl değiştiğini göstermek bakımından önemlidir.

Behçet Bey'in babası İsmail Molla hem söz konusu bölümde hem de roman boyunca otoritenin değişmez sembolüdür. Gücü ve çevresine etkisiyle tam bir yarı tanrı olarak çizilir. Baba Freudyen bir tavırla sarsılmaz bir otorite figürü sayılır ve bu konumu dolayısıyla oğluyla daimî bir çatışma hâlinde gösterilir. Buna karşılık Behçet Bey, böyle bir babanın karşısında silik ve ezik bir oğuldur. Metinde ifade edildiğine göre o yaratılıştan zavallı doğmuştur ve otoritenin karşısında şahsiyetini bir çırpıda silivermiştir (Tanpınar, 2005, s. 27). Tüm bunlar klasik anlamda baba-oğul ikiliğini yani otorite ve itaat eden çatışmasını destekleyen ifadelerdir. Ancak söz konusu ifadelere rağmen aynı metinde bu yerleşik tanımlamaları yıkan durumlar da mevcuttur.

Behçet Bey roman boyunca aslında yalnız babaya özgü olduğu düşünülen birçok tanrısal sıfatla anılır. Bunlardan ilki, kendi kendine yetmesidir. Behçet daha on iki yaşında, ufak bir çocukken kitap ciltlemeyi öğrenir ama kimse bunu nereden, kimden öğrendiğini bilmez. Başka bir özelliği ise romanda da aynen ifade edildiği gibi her şeyi bilen ve anlayan, hiçbir şeyi unutmayan olmasıdır (Tanpınar, 2005, s. 32). Behçet, babasına yazdığı mektuplarda geçen şeyleri unutmaz ve her birine karşılık ister. Bu tavrında son derece ısrarcıdır. Nitekim babasını bütün ömrünce hiçbir kimseye göstermeği sabrı göstermeye mecbur ederek mektuplar için uzun cevaplar yazmak zorunda bırakmaya muktedir olur. Dahası Behçet objektif ve adalet sahibidir. Molla'ya göre o insanlar ve hadiseler karşısında çok isabetli, çok tarafsız hükümler verir (Tanpınar, 2005, s. 32). Tüm bu tanrısal sıfatların sıralanışından sonra Behçet'in iktidara karşı girişken olduğu belirtilir.

Dolayısıyla Behçet Bey istese bizzat kendi iradesiyle babasıyla arasındaki konum farkının üstesinden gelebilecek güce sahiptir.

Bahsi geçen tanrısal özellikler sayesinde Behçet Bey'e dair negatif vasıflarla çizilen "itaat eden birey" durumu değişir. Boyun eğen aynı zamanda muktedir olan olarak okunabilir. Dahası kudretli İsmail Molla'nın Behçet karşısında acizlik gösterdiği durumlar, söz konusu okumayı destekler niteliktedir. Oğul, babasının beğenmemesine rağmen yaptığı ciltleme işine, çalışkanlığına, kadınlarla olan (ya da olmayan) münasebet şekline o denli bağlıdır ki baba bir süre bunlara karşı gelmeye çalışsa da daha sonra Behçet'in kudreti karşısında âdeta afallar. Sonunda kendi âcze düşüp, karşı çıktıklarına engel olacak kadar bile kudret gösteremez. Yani asıl Molla Bey oğluna karşı âcizdir. Behçet Bey'in eylemlerini ve davranışlarını bu sözde otorite figürüne kabul ettirmesi onun babasından daha kudretli olduğunu gösterir. Baba da oğlunun sahip olduğu güç karşısında otoriteyi aşama aşama kabul eder. İlk basamak, ürkmedir. Molla Bey, Behçet'in asla düzeltemeyeceğini anladığı güçlü duruşu karşısında duramadığı için metinde geçen ifadeyle ürker ve bir daha onu düzeltmekle uğraşmaz (Tanpınar, 2005, s. 27). İkinci basamak ise kaçmadır. Behçet'i tam da babasının nefret ettiği sıfatlarla öven kadınların tavrı üzerine Molla Bey beddua edip odadan kaçar. Tüm bunlardan sonra, üçüncü olarak otoriteyi kabul ve otoriteye uygun düzen değişikliği gelir. Molla Bey, oğlunun istediği gibi yetişmesinden ümidi kestikten sonra, ona karşı davranışlarını büsbütün değiştirir.

İsmail Molla ve Behçet Bey'in arasında klasik kodlarla işleyen bir baba-oğul ilişkisi yoktur. Bunu, Molla'nın oğlunu anlatırken ona yakıştırdığı hayvan isimleri de kanıtlar. Sözde otorite figürü olan baba, kullandığı bu türden isimlerle yine kendi iradesiyle oğlunun iktidarını kabul eder. Bunlardan ilki çalışkan örümcek sıfatıdır. Baba haremde yorgun bir kedi tembelliğinde vaktini geçirdikten sonra oğlunu tavan arasında gönül verdiği iş için çalışırken bulur. Molla'nın nezdinde harem kadının, kadınlığın mekânıdır. Molla gibi bir adam harem havasının tembelliğine kapılmış, ona âdeta teslim olmuş yorgun bir kedi olarak anlatılırken Behçet tembellikten eser görülmecek bir şekilde tek başına ve sadece kendisinin anladığı bir iş için tavan arasındadır. Üstelik uygunsuz koşullara rağmen her şeye katlanıp çalışır. Babası otoriter duruşuna karşı bir kediye o, her şeyi göze alıp iktidarın karşısında duran çalışkan bir örümcek olmuştur. İsmail Molla'nın Behçet'le benzeştirdiği ikinci hayvan ise arıdır. Ona göre oğlu "küçük cüssesiyle her tarafı doldurmaya çalışan" bir arı gibidir (Tanpınar, 2005, s. 32). Yazarın daha önce Behçet'i tarif ederken kullandığı; "küçük ve devamlı çalışan", "sabırlı", "kanaat ve tevekkül eden", "iyi hatta çok iyi işler başaran" sıfatları onun bir arı olarak tarif edilmesiyle uyumludur. Dahası Behçet doğuştan çalışkandır (Tanpınar, 2005, s. 33). Molla Bey ise bunun karşısında nefis sevgisi ve gururlu bir hodbinlikle anılır, kendine hayran olarak yaşar. Sırf bu kendini beğenmişliğin getirdiği güven duygusu ve dik duruş sayesinde ikbal kapılarını aralar ve girdiği her mecliste saygın bir konum elde eder. Onda çaba ve çalışkanlık emaresi yoktur. Ancak Molla Bey'in bu hodbinliği bir süre sonra iş görmez. İsmail Molla'nın iki sene uğraşıp yapamadığı bir işi Behçet Bey bir gün içinde yapacak kadar kudretlidir. Oğlu sayesinde İsmail Molla İstanbul'a yeniden döner.

Sonuç olarak, bilhassa kitabın ikinci bölümünde yoğun olmakla beraber tüm romana sinmiş olan klasik baba-oğul karşıtlığının metnin yalnız üst yapısını/yüzey anlamını şekillendirdiğini

söylemek gerekir. Metnin yüzeyinde otorite-boyun eğen ikiliği üzerinden anlatılan baba-oğul ilişkisi metnin derin yapısında/alt metinde ters düz edilmiştir. Behçet Bey'in huylarını değiştirmekten kaçınan, ısrarcı kişiliği İsmail Molla'nın otoriter tavrının değişmesinde etkili olmuştur. Molla muktedir baba kimliğine rağmen Behçet Bey'i hoşla gitmeyen taraflarıyla kabullenmek zorunda kalmıştır. Behçet Bey ve Molla Bey arasındaki baba-oğul ilişkisi değişmiş, Behçet Bey, babasına rağmen sahip olduğu tanrısal sıfatlarla anlatılmıştır.

3. UNUTULMUŞLUKTAN FARK EDİLMEMEYE: OTORİTEYLE TEMAS VE ÖZNELEŞMEK

Her edebiyat eseri oluşturulduğu dönemin siyasi, sosyal ve kültürel ortamından izler taşır ve bu kaçınılmazdır. Sanatçı eserini yaşadığı çağın etkisiyle ortaya koyar. Özellikle ekonomik koşulların ve toplumdaki sınıflar arası çatışmayı konu edinen Marksist eleştiri, edebî eseri bir üretin nesnesi olarak ele alırken, eserin içeriğini toplumun özellikle ekonomik ve politik şartlarıyla açıklar. Marksizme yeni bir yorum getirmeye çalışan Louis Althusser, toplumsal gerçekliğin ve onda meydana gelen değişikliğin yalnız ekonomik düzeydeki değişikliklerle açıklanamayacağını, buna ek olarak ideoloji ve politikanın da toplumsal gerçekliği oluşturan öğeler olduğunu iddia eder (Moran, 2008, s. 65). Althusser'in toplumsal gerçekliğe dahil ettiği bu iki kavramı, edebî eseri şekillendiren unsurlar olarak değerlendirmek söz konusu eserin nasıl ve neden meydana geldiğini anlamak açısından önemlidir. Tanpınar'ın eseri de toplumsal gerçekliği özellikle ideoloji ve politika mefhumları üzerinden yansıtır. Roman yazma nedenini açıkladığı bir mektubunda Ahmet Hamdi Tanpınar, şiirin susma işi olduğunu, bu gerek yüzünden sustuklarını roman vasıtasıyla anlattığını söyler (2017, s. 319). *Mahur Beste*'de de yazarın, estetik duyarlılık ve sanat endişesi gibi kaygıların etkisiyle şiirinde kullanmadığı, dönemini âdeta bir ayna tutarcasına yansıtan eleştiri ve gözlemlere yer verdiğini söylemek gerekir. Bu romanda Tanpınar, bilhassa döneminin politik durumuna ve siyasi çehrelerine bir bir değinir.

Louis Althusser'e göre sanat asla saf bir şey değildir ve aksi iddia edilse bile bir şekilde döneminden ve o dönemin şekillendirdiği düşünüş ve ifade tarzlarından, davranışlardan nasibini alır. Yazar bilinçli ya da bilinçsiz bir şekilde eserinde çağının yarattığı ve bir gerek hâline getirdiği yapıdan bir şeyler gösterir (Althusser, 2003, s. 61-73). Sonuçta anlatılan şey daima insanla alakalıdır ve insanla ilgili olan bir şey dönemin yarattığı koşullardan ayrı olarak düşünülemez. Bilhassa ideoloji kavramı üzerinde duran Althusser, ideolojinin insanı henüz bir "şey"ken "özne"ye dönüştürdüğü ve bunun otorite eliyle sağlandığını iddia eder (2003, s.102-103). Sürekli değişen toplum içinde birey sabit bir ideoloji-öznellik grafiğinde her an yerini belirlemek durumundadır. Aksi taktirde öznelliği tehlikeye girer. Her özne bir üst mevkide bulunan benzerinin önceden koyduğu kurallara uymaya ve böylece toplumun içinde kendine yer bulmaya çalışır. Söz konusu otorite ise tabii ki ideolojidir. İşte edebiyat eseri hem yaratıcısı hem içeriği hem de alıcısı düşünüldüğünde ideolojiden hiç de bağımsız değildir, aksine doğrudan ya da dolaylı ondan bahseder, onunla birlikte anılır.

Mahur Beste kişiler ağıyla birbirine bağlanan biyografik hikâyelerden oluşur. Bu kitapta, Tanpınar'ın sıklıkla değindiği medeniyet ıslahı ve yeni bir medeniyet kurma sırasında gözden çıkarılanlar, kimlik gibi meseleler karakterlerin düşünceleri üzerinden işlenir. Bu noktada, ilgili

çağın aydın sınıfından izler taşıyan Behçet Bey, İsmail Molla, Ata Molla ve Sabri Hoca önemlidir. Bu dört karakterin ortak noktası; hepsinin bir şekilde devletle, yönetimle bağlantı içinde olmasıdır. Behçet Bey Şurâ-yı Devlet aza mülazımlarındandır. İsmail ve Ata Mollalar kadınlıkla uğraşırken, Sabri Hoca yönetim ve medeniyet meselesi hakkındaki düşünceleriyle ön plana çıkar. Bahsi geçen karakterlerin egemen ideolojiyle temas hâlinde olmaları, onların öznelliklerinde değişime sebep olmuştur. Özellikle Behçet Bey ve Sabri Hoca'nın özneleşme süreçlerinde otoriteyle kurdukları ilişkileri önemli bir etkiye sahiptir. Söz gelimi Behçet; çocukluğundan itibaren ezik, yakışsız, silik bir karakter olarak anlatılır. Babasından yani erken otorite temsilinden farklı temayülleri onu âdeta kimliksiz bir durumda bırakmıştır. Otorite tarafından koşulları belirlenen toplumsal cinsiyetine (erkekliğine) uygun olmayan davranışlarıyla (kitaplara ilgisi, kadınlara ilgisinin cinsellikten uzaklığı, uslu tabiatı, çelimsizliği) bir erkek olarak çağrılmayı hak etmeyen Behçet Bey, bunun yerine örümcek, kuzgun gibi hayvan isimleriyle tesmiye edilmiştir. Bu durum, Behçet Bey'in başka ve daha güçlü bir otoriteyi kabullenmesiyle son bulur. Devletteki mevkiinde süratle ilerleyen Behçet Bey, artık babasının bile meramını anlatamadığı yönetim işlerinde söz geçiren konumundadır. Bu defa küçük cüssesiyle her yeri doldurmaya çalışan bir arı olarak anılan karakter, artık devlet mekanizmasında önemli bir mevkidedir. Bu göreviyle bir önceki otoritenin yani babasının teveccühünü bir şekilde kazanmış; onunla aynı ortamı paylaşan, muhatap alınan bir kişi oluvermiştir. Artık Behçet Bey; her şeyi bilen ve anlayan, insanlar ve hadiseler karşısında çok isabetli ve tarafsız hükümler verebilen, iktidara karşı girişken biri olmuştur.

Öte yandan Sabri Hoca'nın özneliğini kazanması sürecinde ideolojinin değiştirici etkisini daha aşikâr bir şekilde görmek mümkündür. Doğumundan başlayarak unutulmuş ve fark edilmeyen Sabri Hoca her şeyi kendi başına yapmaya alışmış, talihini bir şekilde değiştirebileceğine sessizce inanmıştır. Medrese eğitiminden edindiği garip fikirlerin kafasında yer etmesinin ardından Hoca, makûs kaderini yenmeyi ve varlığı fark edilen bir özne haline gelmeyi başaracağına inanır. Hoca'nın dönemin düşünce ve siyaset adamlarıyla kurduğu yakın temas özneliğini inşa etmesi sürecinin köşe taşıdır. İntisap ettiği paşaların gözünde her geçen gün büyüyen ve fikirleriyle kitleleri etkilemeye muktedir olduğu anlaşılan bu adam artık eskisi gibi fark edilmeyen, çağrılmayan biri değildir. Arkadaşları "bir ayağı dışarıda, biri içeride, kafası gündelik politikanın dedikodusuyla dolu bu adamı daha başka bir gözle görüyor, daha başka türlü" dinliyorlardır (Tanpınar, 2005, s. 74). Kısacası siyasi düşünceleri ve ideolojiyle doğrudan temas kurması, bu karakterin çevresindekiler tarafından fark edilmeye başlamasında etkili olmuştur.

Sonuç olarak, *Mahur Beste'*de belirli ideolojiye yahut otoriteye tabi olmak, bireyin daimî bir toplumsal dönüşüm içinde bir özne olarak anılmasını sağlar. Önceleri silik olan karakterleri yüzünden fark edilmeyen yahut aşağılanan bireyler otoritenin hizmetinde olduklarında yahut onun terimleriyle gölgesinde hayatlarını kurduklarında birer özne olurlar. *Mahur Beste'*de Sabri Hoca ve Behçet Bey egemen özne olan devletle temas hâlinde bulunmuşlar ve böylelikle birer özne hâline gelmişlerdir.

SONUÇ

Berna Moran, edebiyat kuramlarının hiçbirinin edebiyatın doğru tanımını veremediğini ama kendilerine göre önemli gördükleri ölçütlerin savunmasını yaparken her birinin diğer kuramların ihmal ettikleri yönlerine dikkat çektiklerini aktarır (2009, s. 305). Bu yüzden bir edebî eserin birden fazla ve değişik kuramsal okumaya tabi tutulmasıyla hem eserin derinlikli analizi yapılır hem de edebî eserin çok yönlü doğası keşfedilmiş olur. *Mahur Beste*, Behçet Bey'den doğan ve onun hayatını ve şahsiyetini şekillendiren kişilerin birbirleriyle bağlantı hikâyeleriyle ilerler. Ayrıca romanda üst kurmaca metodunun kullanılması ve romanın okuyucuyu yazarın diğer romanlarına hazırlayan bir rehber niteliğinde olması gibi özellikleri *Mahur Beste*'yi farklı kuramsal okumalar için elverişli bir metin yapar. Örneğin, romandaki bütün karakterlerin kendisinden, hayat hikâyesinden doğduğu Behçet Bey'in kişiliğini anlamak açısından psikanalitik kuramla metni gözden geçirmek önemlidir. Böylelikle roman karakterlerinden özellikle İsmail Molla ve Atiye Behçet'in kişiliğinin birer uzantısı oldukları ortaya çıkar. Ayrıca, Behçet Bey'in hayatına dair tüm aktarımı da ima edilen yazar ve ilgili karakter arasında gerçekleşen bir psikanaliz seansı olarak değerlendirilebilir. Diğer taraftan, metnin yüzey yapısında yerleşik kavramlarla kurulan baba-oğul ilişkisinin metnin derin yapısında nasıl değiştiğini anlamak için de post-yapısalcı kuramdan faydalanılabilir. Metnin derin yapısındaki verilerden Behçet Bey'in sinik ve zayıf karakterinin aksine tanrısal vasıfları olduğunu çıkarmak mümkündür. Son olarak, Marksist bir okumayla, roman karakterlerinin siyasi otoriteyle kurduğu ilişkiler anlaşılır Özellikle Behçet Bey ve Sabri Hoca karakterlerinin öznelliklerini kazanmalarının siyasi erk ile temasları sonrası şekillendiğini ortaya koyan bu okuma da bireyin toplumsal düzlemde fark edilmesi için otoriteye tabi olmasının gerekliliğini gösterir. Sonuç olarak, *Mahur Beste*'nin yukarıda da anılan kurgusal özellikleri ile muhtevası bu roman üzerine birçok kuramsal okuma yapılmasına olanak verir. Roman, son tahlilde, bir edebî eleştiri malzemesi olarak oldukça işlevseldir.

KAYNAKÇA

- Althusser, Louis (2003). *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları*. İstanbul: İthaki Yayınları.
- Aydın Satar, Nesrin (2015). "The Problems and Intentions of Structuralist Theory: The Mathematics of *Mahur Beste*". *Journal of History, Culture and Art Research* 4/2, 113-122.
- Emre, İsmet ve Zeynep Gözde Kozlu (2020). "Edebiyat Kuramlarının Ontolojisi". *Journal of Social and Humanities Sciences Research* 7/63, 3834-3846.
- Freud, Sigmund (2014). *Cinsellik Üzerine*. İstanbul: Tutku Yayınevi.
- Moran, Berna (2008). *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*. İstanbul: İletişim Yayınları
- Şahin, Seval (2010). "Mahur ve Mahmur Bir Beste: Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *Mahur Beste* Romanı Üzerine." *Ahmet Hamdi Tanpınar* içinde. (ed.) Abdullah Uçman ve Handan İnci. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi (2005). *Mahur Beste*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi (2017). "Antalyalı Genç Kıza Mektup." *Mektuplar* içinde. (haz.) Zeynep Kerman. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Waugh, Patricia (1984). *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. London and Newyork: Routledge.

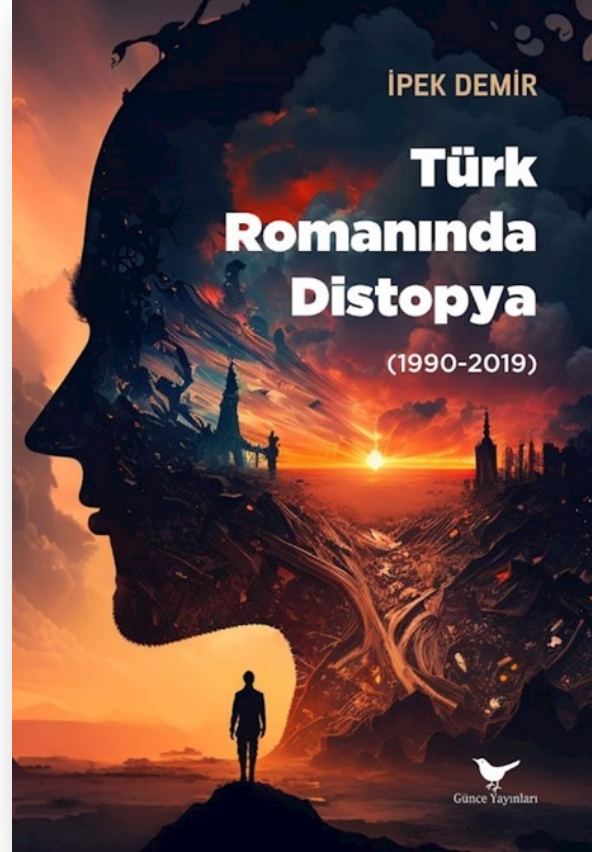
İpek Demir, *Türk Romanında Distopya (1990-2019)*, Günce Yayınları, 2024.

OSMAN MERGEN*

Bu çalışma, İpek Demir tarafından kaleme alınan *Türk Romanında Distopya (1990-2019)* adlı eser hakkındadır. Burada söz konusu çalışmanın öncelikle genel çerçevesi çizilecek, ardından yazarın bir tür olarak distopyayı ve Türk edebiyatında bu türü nasıl ele aldığı irdelenecektir. Böylece eserin literatürdeki yerinin aydınlatılması amaçlanmaktadır. Demir'in çalışması, 2020 yılında Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı'nda Mesut Tekşan'ın danışmanlığında hazırladığı "Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatında Distopik Romanların Kuramsal Analizi ve Tematik Çerçevesi (1990-2019)" başlıklı yüksek lisans tezinin kitaplaştırılmış hâlidir.

Demir, bu eserinde Türk edebiyatında 1990-2019 yılları arasında kaleme alınan distopik romanlara odaklanır. Çalışma, "Giriş" dışında üç ana bölüm ve sonuçtan oluşmaktadır. Giriş kısmında yazar, distopya için kısa bir tanımlama yapar ve distopik romanların neden popüler olduğunu tartışır. Bu doğrultuda distopyanın tanınırlığı ile yazarın ya da yayınevinin tanınırlığı arasında doğrusal bir ilişki kurar. Bu durumu Demir, "Buradan yola çıkarak okuyucuların eserlerden haberinin olması durumunda ütopya ve distopya türünün okunurluğunun her tüketim ve üretim malzemesi gibi reklamlar yoluyla artış göstermesiyle ilişkili olduğu düşünülmektedir" (2024, s. 12) sözleriyle ifade eder.

Birinci Bölüm "Ütopya ve Distopya" başlığını taşımaktadır ve üç alt başlığa ayrılır. Bu alt başlıklardan ilki "Ütopya"dır. Yazar, burada ütopyanın sözcük anlamından, tarihinden, oluşumundan bahseder. Ütopya bağlamında birçok araştırmacının fikrine yer verir. Bu bakımdan geniş bir tanım bölümü oluşturulmuştur. İkinci alt başlık ise "Distopya/Anti-Ütopya/Karşı Ütopya"dır. Burada distopyanın kelime anlamından bahsedilir ve anti-ütopya ile karşı ütopya



* Doktora Öğrencisi, Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı. E-posta: osmanmnn20@gmail.com, ORCID: 0000-0001-5841-7421
Gönderim tarihi: 2 Aralık 2024 Kabul tarihi: 22 Aralık 2024

kavramlarının tanımı sunularak literatürde bunların arasında nasıl bir ilişki kurulduğu üzerinde durulur. “Distopyanın Kısa Tarihi” adlı alt başlıkta distopya kavramının oluşumundan bahseden yazar, kelimenin kötü bir yer anlamına geldiğini ve 20. yüzyılda yaygın bir şekilde kullanıldığını belirtir. Bu bölüm söz konusu kavramların literatürdeki yerlerinin ve alımlanışlarının çeşitli boyutları hakkında genel bir çerçeve çizer. Böylece araştırmacı, kavramı kapsayacak ve ele alacağı metinleri inceleyecek kuramsal bir alt yapı hazırlar.

Eserin ikinci bölümü “Distopik Roman Unsurları” adını taşımaktadır. “Distopik Kurgunun Yapısal Analizi” alt başlığında araştırmacı, distopik romanların muhtevasının, toplumun başından geçen büyük olayların etkisiyle meydana gelen değişim ve gelişimlerden kaynaklandığını dile getirir. Romanların genellikle “devrim, salgın hastalıklar ya da depresyon” (Demir, 2024, s. 39) gibi olayların etkisi çerçevesinde kurgulandığını ifade eder. Distopik romanlarda kurgulanan toplumsal yapının ilk başlarda ütopya ile benzerliği vurgulanır. Ütopyalar her ne kadar mükemmel bir düzen örneği sunsa da hemen hepsi zamanla bir distopyaya evrilir. Bu doğrultuda yazar, başta şahıs kadroları ve mekân kurguları olmak üzere kurmacanın birçok ögesinin distopyalarda temsil bağlamında sembolik bir yer tuttuğunu iddia eder. Böyle bir bakış açısıyla distopik romanların, aslında okur nezdinde tamamlanabileceği söylenebilir. Yazara göre de bu tür eserler içerisinde verilmek istenen mesaj açık bir şekilde değil, üstü kapalı biçimde sunulur.

İkinci bölümün diğer alt başlığı “Distopik Romanda Karakter Dinamikleri”dir. Yazar bu kısımda roman kurgusu içerisindeki karakterlerin önemine vurgu yapar. Bu doğrultuda eserlerdeki en önemli kişi “içinde yaşadığı toplumdan ve düzenin yönetiminden şüphelenmeye” (Demir, 2024, s. 42) başlayan “başkişi”dir. Başkişi hariç diğerleri iktidar tarafından oluşturulan “tek renk, tek tip itaat etmeye müsait” (Demir, 2024, s. 42) kişilerdir. Bu bağlamda yazar, eserlerdeki şahısları “iktidar ve toplum[un]” temsilcileri olarak ayırmaktadır. Yazar toplumu temsil eden kişilerini de üç gruba ayırır:

- a. Uyuşmuş- Uyuşturulmuş Pasif Kişiler
- b. Hareketle Geçmeye Hazır Uyarıcı Eserin Başkişisi
- c. Toplumun Yansıması Olan ve Değerler Temsil Eden Yan Kişiler

Bu bağlamda başta Latife Tekin ve Oya Baydar olmak üzere çeşitli distopik metinler bu ayırım çerçevesinde incelenmiştir. Böylece ele alınan metinlerin karakter kurguları ortaya konulmuştur. İkinci bölümün üçüncü “Distopik Mekanların Derinliklerinde” ismini taşır. Burada Demir, distopik mekânları temelde “Kırılma Öncesi Mekân (Eski Yer)” ve “Kırılma Sonrası Mekân (Yeni Yer)” olarak ikiye ayırır. Buna ek olarak yazar, distopik eserlerdeki mekanları “grotesk” mekânlar olarak tanımlamaktadır. Bu tür eserlerde kötücül ve karamsarlığın yoğun olduğu mekanların seçildiğini belirtir.

İkinci bölümün son alt başlığı ise “Distopik Zaman Çizgileri”dir. Yazar burada distopik eserlerdeki zaman olgusunun geleceğe ait olsa da aslında günümüzü işaret ettiğinin altını çizer. Bu noktada yazar, distopyanın zaman algısını ütopya ile karşılaştırır. Ütopyada zamanın ileriye dönüklüğünden yola çıkan Demir, distopya için görünenin ardında yatan gizli gerçekliğe dikkati çeker. Başka bir deyişle yazarın bakış açısından distopyalar, ütopyalara nazaran eserin

oluşturulduğu zamana işaret etmektedir. Bu doğrultuda zaman kurgularının da sembolik bir anlamı olduğu söylenebilir.

Kitabın üçüncü bölümü “Distopik Romanların Tematik Dokusu” başlığını taşımaktadır. Bu bölümde yazar distopik eserlerde hangi temaların öne çıktığını irdeler. Ona göre distopyalarda “toplulu bencillik, egoizm, açgözlülük, tüketim, kentsel sorumsuzluk ve toplumsal ahmaklık” en yaygın temalardandır. Ayrıca Demir, distopyaların ağırlıklı olarak ileride oluşabilecek olaylara karşı okuyucunun temkinli olması gerektiği mesajı taşıdığı için altını çizer ve bu yüzden roman içerisindeki kişilerin baskı altında olduğunu belirtir. Demir’in çalışmasının odak noktasının da distopyaların tematik dokusu olduğu rahatlıkla dile getirilebilir.

Yazar, tematik dokuyu on bir alt başlıkta inceler. Bu alt başlıklar şu şekildedir: “Amaç ve Araç Arasında: Distopik Romanda İdealler ve İcraatlar”; “Distopyalarda Yol ve Yolculuk: Kaçışın, Keşfin ve Kaderin İzleri”; “Umudun Gölgesinde: Distopyalarda Aydınlik Arayışı”; “Distopyada Tehditler ve Çözümler: Hastalıklı Mücadele ve Toplumsal İyileşme”; “Distopyada Propaganda ve Kitle İletişim Araçlarının Gücü”; “Distopyada İktidar ve Halk Arasındaki Çatışma”; “Tükenen Dünya: Distopik Romanda Üretim ve Tüketim”; “İletişimsizlik, Aile Bağlarının ve Geleneğin Çöküşü”; “Teknoloji Dönüşümü ve Yapay Mutluluk Vericiler”; “Başlangıcı Başlatan Devrimler ve Felaketler”; “Distopyada Çatışma ve Uyum: Sosyal, Psikolojik ve Dini Dengenin Arayışı”.

Yalnızca isimlendirmeden yola çıkıldığında bile bu alt başlıkların distopyaların alabileceği şekilleri gösterdiğini söylemek mümkündür. Demir, çalışmasında bu temaların Türk edebiyatının çeşitli metinlerinde nasıl görüldüğü tespit eder. Bunların anlamlandırılması noktasında ise genel bir yol haritası çizer.

Çalışmanın sonucunda yazarın, distopyayı bir edebî tür olmasının ötesinde eleştirel bir düşünme biçimi olarak değerlendirdiği söylenebilir. Demir’in eseri Türk edebiyatında 1990-2019 yılları arasında ortaya konan distopik eserlerin kişi, mekân, olay, zaman ve tematik kurgularının genel bir çerçevesini çizer. Çalışma edebiyat ve toplum arasındaki ilişki bağlamında distopya türünden yola çıkması ve bu ilişkiye dikkat çekmesi açısından önemlidir. Son zamanlarda distopya ekseninde artan edebî üretimin gittikçe çoğalacağına dikkat çekilir. Çalışma içerisinde birçok yazar ve eseri ele alan Demir, bu türün daha kapsamlı bir şekilde nasıl incelenebileceğini okuyucularına sunmaktadır. Son dönem Türk edebiyatı içerisinde isminden sıklıkla söz ettirmeye başlayan distopya türü açısından bu çalışma, sonraki araştırmalar için bir başlangıç noktası özelliğindedir.

KAYNAKÇA

Demir, İpek (2024). *Türk Romanında Distopya (1990-2019)*. Ankara: Günce Yayınları.

Şinasi'nin Şiir Anlayışına Kuramsal Bir Bakış: Birsel Sağıroğlu, *Şinasi'nin Poetikası: Şiir, Dil ve Anlam Üzerine Bir İnceleme*, Günce Yayınları, 2024.

SEVİM BETÜL BALOĞLU*

Bu çalışma, Birsel Sağıroğlu tarafından yazılan *Şinasi'nin Poetikası: Şiir, Dil ve Anlam Üzerine Bir İnceleme* adlı eser hakkındadır. Söz konusu eser, 2024 yılının Ekim ayında Günce Yayınları tarafından 214 sayfa olarak yayımlanmıştır. Sağıroğlu, çalışmasında Şinasi'nin *Müntehabât-ı Eş'ârım* kitabından yola çıkarak onun poetikasının genel bir çerçevesini çizmektedir. Yazar, eserin literatürden farkını şöyle açıklamaktadır: “Şinasi şiirini kuramsal bir zeminde tartışan başka çalışmaların olmaması bu çalışmayı diğerlerinden ayırmaktadır” (Sağıroğlu, 2024, s. 13). Bu doğrultuda, temel düşünce ve yapı olarak Terry Eagleton'un *Şiir Nasıl Okunur?* adlı kitabından yola çıkmaktadır. Kitap, giriş bölümü hariç on dört bölüm ve sonuçtan oluşmaktadır, bölümlerin belirlenmesinde Eagleton'ın terminolojisinden yararlanılmıştır. Dolayısıyla yazarın çalışmasını kuramsal bir zemine dayandırması, Şinasi şiirine farklı bir boyut kazandırmıştır. Kitabın her bölümünde öncelikli olarak kavramlar açıklanmış, sonrasında bu açıklamalardan yola çıkılarak Şinasi'nin şiir anlayışı, dili kullanma biçimi ve şiirlerinin anlam boyutu derinlemesine incelenmiştir.

Kitabın ilk bölümü “Şiirin Politikası” başlığını taşır. Bu bölümde, Şinasi'nin şiirlerinde politik bir tutumun olup olmadığı tartışılmaktadır. Sağıroğlu, Şinasi'nin yaşadığı dönem gereğince şiirlerinde hem Osmanlı'nın bir yansıması olarak İslami öğelerin olduğunu hem de 19. yüzyılda yaşanan yeniliklerin yer aldığını söylemektedir (2024, s. 18). Tarih ve edebî eserlerin dönemini



* Doktora Öğrencisi, Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı. E-posta: betulbaloglu4296@gmail.com, ORCID: 0000-0002-4806-8317.

Gönderim tarihi: 2 Aralık 2024

Kabul tarihi: 22 Aralık 2024

yansıttığı düşüncesi doğrultusunda, Şinasi'nin şiirlerinde de bu olgunun varlığı ve yeri geldiğinde şairin şiirlerinde politik bir tavır sergilediği görülmektedir. Sağıroğlu, Şinasi'nin şiirlerindeki politik tutumu şu şekilde ifade etmektedir: “*Müntehabât-ı Eş'ârım*'da bir taraftan gelenek diğer taraftan Aydınlanma Dönemi, şiirin karakteristiğini belirleyerek onu araçsallaştırır dolayısıyla şiirin kendinden çok başka göndergelere yöneldiği ve toplum adına sorumluluk aldığı söylenebilir” (2024, s. 30). Bu bölümde incelenen beyitler ve yapılan değerlendirmelerde yazar, Şinasi'nin şiirlerindeki politik yapıyı sunmaktadır.

“Şiirde Deneyimin Anlamı” adlı ikinci bölümde, şiirlerdeki öznenin yansıması incelenmektedir. Bu bölümdeki nihai amaç, Şinasi'nin gelenekten çıkarak bir söylem gerçekleştirip gerçekleştirmediğini sorgulamaktır. Bu kısımda araştırmacı, şairin yeni bir söylemi nasıl kurduğunu şiirlerden örneklerle inceler. Öznenin kültürüyle ilişkisinin ne şekilde oluştuğunu bu bölümde inceleyen Sağıroğlu, “Şinasi şiiri estetik açıdan olmasa da tutarlı ve iyi örgütlenmiş bir inancın ve bu inanca bağlı geleneği yansıtır. Okuru şaşırtan öngörülemez birkaç beyit dışında sıra dışı ifadeye rastlanmaz” (2024, s. 40) tespitiyle Şinasi'nin şiirine dair önemli bir niteliği işaret eder. Bu da bu bölümün ana temasını ortaya çıkarmaktadır.

“Şiir ve Trajedi” bölümünde yazar, Şinasi'nin şiirlerinde birkaç istisna durumu haricinde trajedi çelişkisi olduğundan bahsedilmediğini ifade etmektedir. Bunun şiirlerde deneyimden ziyade, edilgen bir özne olmasından kaynaklı olduğunu dile getirir. Sağıroğlu, bu bölümünü iki grup altında değerlendirmektedir. “Beyitlerin bir kısmı geleneğin yasalarını diğer kısmı 19. yüzyılın akılcı, ilerlemeci iktidarı gözler önüne serer” (2024, s. 51). Şinasi'nin hem geleneği hem de aydınlanmayı şiirlerinde göstermesi, onun bir “ötekilik” anlayışı sunduğu bundan kaynaklı olarak da şair tutumunun net bir şekilde ortaya konulmadığı yazar tarafından bu bölümde belirtilir.

Kitabın bir diğer bölümü “Şiir Mi/Nesir Mi” başlığını taşır. Bu bölümde, söz konusu eserin içerik ve dil bakımından geleneğe uygun olmasının şiir olarak ifade edilebilmesi için yeterli olup olmadığı sorgulanır. Sağıroğlu'na göre, “Şinasi'de ise istisnalar hariç tutulursa şiir; sınırları çizilmiş, bildik hayal unsurları olan bir dünyanın değerlerinin kişiler, nesnelere üzerinden yinelenmesine dayanır. Kutsal ve toplumsal değerler bütün nazım şekillerine sızdığı için şiir nesre yaklaşır” (2024, s. 68). Burada değerlendirilmesi yapılan incelemeler sonucunda Şinasi'nin şiirsel bir yapı kurarken, aynı zamanda gelenekteki gibi nesre yaklaştığını ortaya çıkarır.

“Şiir ve Kurmaca” başlığı da kitaptaki diğer bir bölümdür. Burada Şinasi'nin şiirinin gerçek bir dünyaya mı ait olduğu yoksa kurmaca mı olduğu irdelenmektedir. Yazar, Şinasi'nin şiirlerinde metafizik açıdan kurgusal yanları bulunduğunu yine bir taraftan da didaktik ve hiciv tarzında yazdığı şiirlerinden kaynaklı olarak ise gerçeklik tarafı bulunan şiirleri olduğunu öne sürer. Burada yazarın düşüncesini destekleyen diğer bir konu ise dogmatik yapıdır. Bunun kaynağı da Şinasi'nin şiirlerinde yer alan inanç kavramıdır. Bu durumda Şinasi'nin şiir yapısının dogmatik olmasının meydana getirdiği yazar tarafından açıklanmaktadır. Aynı zamanda yazar, burada verdiği örneklerle de bu düşüncesini desteklemektedir.

Sağıroğlu, buraya kadar olan kısımda şiiri anlam açısından ortaya koymaktadır. Bundan sonraki bölümlerinde şiirin dil kısmıyla ilgili incelemesini yapmaktadır. “Şiirsel Dil” ve “Yabancılaşma, Dilin Cisimleşmesi ve Ses” başlıkları altında yazar. Sağıroğlu, bu bölümü şu şekilde

tanımlar: “Şiir gösterene ya da gösterilene yapılan vurgunun yoğunluğuna göre farklı bir nitelik kazanabilir. Şinasi şiirinde ayrıcalıklı konumda olanın ‘gösterilen’ olduğunu söylemek mümkündür” (2024, s. 81). Aynı zamanda Sağıroğlu’nun tespitleri Şinasi şiirinin klasik bir yapıda, anlatının kısa ve sade yönünde olduğunu göstermektedir. Yazar, bu bölümdeki tespitlerini nazım türlerine göre daha detaylandırarak bir inceleme gerçekleştirmiştir.

Anlam ve dil meselelerinden sonra “Şiirde Biçim” ve “Şiirde Biçim-İçerik Gerilimi” başlıklarında ise çalışmanın odağı biçimdir. Bu bölümlerde, şairin şiirlerindeki biçim oluşumu gösterilir. Yazar, “*Müntehabât-ı Eş’ârım*’da biçimin şiiri belirleyen öge” olduğunu ifade etmektedir (2024, s. 102). Yine bununla beraber, Şinasi’nin şiirinde “biçim ve içerik açısından döneminin ahlaksallığına ve ideolojisine uyumlu” olduğunu ortaya koyar (2024, s. 103). Sağıroğlu, biçim ve içerik açısından ne kadar topluma uyumlu olduğunu söylese de 19. yüzyılda yaşanan kültürel değişmelerin şiirde de biçim ve içerik açısından değişimi meydana getirdiğini belirtmektedir (2024, s. 106). Bu açıdan da Şinasi’nin eskiyi reddeder bir tavır sergilediği ifade edilir. Sağıroğlu’nun değindiği diğer bir diğer nokta ise şiirin performansıdır. Bu da biçim-içerik çelişkisi olarak değerlendirilmektedir. “*Müntehabât-ı Eş’ârım*’da bir taraftan klasik formlu ve içerik bakımından şeffaf şiirler, diğer taraftan klasik formdan uzaklaşan, anlam olarak şeffaf olan ya da olmayan şiirler dikkat çeker” (2024, s. 121). Bu bölümde yazar, şiirdeki içerik ve biçim ilişkisini yine beyitlerden örneklerle ifade etmektedir.

Sağıroğlu incelemelerini belli bir bütünlük içerisinde değerlendirmektedir. Anlam yapısı, dil yapısı ve biçim yapısından sonra ritim ve ölçü bakımından bir inceleme yapar. Bu bölümde “Ritim ve Ölçü” ve “Uyak” başlıklarını taşımaktadır “Şinasi şiirinde vezin/ölçü aruzdur, aruzda yapılan en büyük yenilik ise veznin saf Türkçe şiirlerde de kullanılmasıdır” (2024, s. 130-131). Yazar, biçimsel incelemede başka şairlerin şiirlerinden de örnekler sunmaktadır. “Yahya Kemal” ve “Nazım Hikmet” örnekleri üzerinden kavramın daha anlaşılabilir olmasını sağlar. Şinasi’nin şiirine bakıldığında vurgunun, noktalama işareti kullanılmamasının şiirinin ritmine katkı sağlayan bir olgu olduğu ifade edilir (2024, s. 137). Şinasi şiirinin uyak açısından incelemesi yapılırken şairin gelenekle olan bağından dolayı şiirinin uyaklı ve vezinli olduğu belirtilir. Tek mısralı dizeler haricinde şiirin bütününde uyak olduğu dile getirilir (2024, s. 141).

Kitapta değerlendirilen bir diğer konu ise söz dizimidir. “Söz Dizimi” başlığıyla verilen bu bölümde yazar, Şinasi’nin şiirlerindeki cümle yapısını incelemiştir. Diğer başlıklarda da görüldüğü üzere Şinasi genellikle geleneksel bir anlayış içerisindedir. Bunun sonucunda da yazar, Şinasi şiirinin geleneksel cümle yapısıyla oluşturulduğunu ve şiirde her sözcüğün bu tutarlı estetik anlayışın içinde konumlandırıldığını ifade eder (2024, s. 148). Yazar, geleneksel söz diziminin dışına çıkılan sadece üç tam tarihte ve Sultan Abdülmecit tarafından yazılan marşta şiirin dikey bir gösterim sergilediğini ancak bunun genel bağlamı bozmadığını söyler (2024, s. 149). Aynı zamanda Şinasi’nin şiirlerinde anlamın açık olduğu ve alternatif okumalara gerek kalmadığı da anlaşılmaktadır.

“İmge Mi, Sembol Mü” ve kitabın son başlığı olan “Metafor” bölümünde Şinasi şiirinin başka bir bağlamı yazar tarafından incelenir. Sağıroğlu, Şinasi’nin şiirinde “imgeye çok az yer verdiğini ve sözcükler arasındaki etkileşimde ön plana çıkan şeyin daha çok kıyaslama/benzerlik ilişkisi

olduğunu” ifade eder (2024, s. 158). Araştırmacı, imgenin daha çok sembolik olduğunu ve onun da kültürel alanı içine aldığını belirtir. Aynı şekilde beyitlerde imajlar ve kesik kesik olan resimler olduğu ancak bunun görselleştirme açısından bir bütünlük sağlamadığı ortaya konulan diğer bir bağlamdır. Metafor kavramı, imge ve sembol gibi temsilî bir değer olarak tanımlanır (2024, s. 165). Yazar, Şinasi şiirindeki metaforların “yer-gök”, “ışık-karanlık”, “aşağı-yukarı”, “Tanrı-kul” olduğunu belirtir. Aynı zamanda şiirin kutuplaştırmalar, iyilik/hakikat/ödül ile kötülük/sapkınlık/ceza şeklinde net ayrımlar da içerdiği ifade edilir. Bu son bölümle yazar, *Müntehabât-ı Eş’ârım* adlı şiirin incelemesini tamamlar. Sonuç bölümünde de her bölümde belirttiği başlıkların genel bir değerlendirmesine yer verir.

Sağiroğlu tarafından yazılan bu eser, Şinasi’nin şiir anlayışını kuramsal bir açıdan incelemesi bakımından önemli görülebilir. Ayrıca eser, 19. yüzyıl şiirini biçim-içerik bağlamında bir temele dayandırması bakımından da ayrıcalıklıdır. Yazar, bu eseri ile bir taraftan 19. yüzyıldaki düşünüş biçiminin biçim ve içeriğe ne şekilde sızdığını tartışmış, diğer tarafta bu değerlendirmeleriyle ilgili kapsayıcı sonuçlara ulaşmıştır. Dolayısıyla Sağiroğlu’nun bu çalışmasıyla alışılmadık bir şiir çözümleme yöntemi ortaya koyduğu ve okurları bu özgün bir bakış açısıyla buluşturduğu ileri sürülebilir.

KAYNAKÇA

Sağiroğlu, Birsal (2024). *Şinasi’nin Poetikası: Şiir, Dil ve Anlam Üzerine Bir İnceleme*. Ankara: Günce Yayınları.

Melek İlayda Sarı, *Türk Romanında Bilim Kurgu (1996-2019)*, Günce Yayınları, 2024.

AYŞE YİĞİT*

İnsan, içinde bulunduğu evreni anlamak ve anlamlandırmak için sürekli bir çaba içerisinde olmuştur. Bu durum bir arayışa, amaca dönüşerek buluşların, icatların önünü açmıştır. Bilim ve teknolojinin gelişmesinin etkileri geniş bir alana yayılmıştır. Günümüzde ise bilim ve teknolojinin ilerleyişi hayal sınırlarını zorlayan boyutlara ulaşmıştır. Bilim ve teknolojinin her alana sirayeti edebiyata da yansımış, çeşitli türlerin doğuşuna vesile olmuştur. Bilim kurgu da bunlardan biridir. Bilim kurgu, Türk edebiyatında giderek daha fazla yer bulmakta ve yazarlar tarafından farklı temalarla işlenmektedir. Söz konusu araştırma alanına dumanı üstünde tüten bir çalışma dâhil olmuştur. Melek İlayda Sarı'nın *Türk Romanında Bilim Kurgu (1996-2019)* adlı eseri, Türk romanında bilim kurgu türünün gelişimini ele alan akademik bir çalışmadır. Bu eser, 1996 ile 2019 yılları arasında Türk romanında bilim kurgu türünün nasıl evrildiğini, bu türdeki romanların genel hatlarını, içeriğini, temalarını ele alır. Sarı, bu süreçteki önemli gördüğü eserleri analiz ederek, okuyuculara Türk bilim kurgu edebiyatının örneklerini sunar. Eğer bilim kurgu edebiyatına ilgi duyuyorsanız veya Türk edebiyatındaki bilim kurgu türünün son dönemdeki gelişimini merak ediyorsanız, Melek İlayda Sarı'nın bu eseri sizin için bir giriş niteliğinde olacaktır. Bu yazıda, bilim kurgunun Türk edebiyatındaki seyrine dair az sayıda çalışmalardan biri olan Melek İlayda Sarı'nın *Türk Romanında Bilim Kurgu (1996-2019)* isimli kitabının tanıtılması amaçlanmaktadır.

Türk Romanında Bilim Kurgu (1996-2019), Melek İlayda Sarı'nın yüksek lisans tezinin kitaplaştırılmış hâlidir. 2024 yılının haziran ayında Günce Yayınları tarafından 196 sayfa basılmış olan çalışma, bilim kurgunun kuramsal çerçevesi, tarihi ile birlikte 1996-2019 yıllarında yayımlanmış Türk bilim kurgu romanlarının incelenmesinden oluşmaktadır. Eser, bilim kurgunun tanımından



* Doktora Öğrencisi, Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı. E-posta: yigitayse507@gmail.com, ORCID: 0000-0001-9589-3195.

Gönderim tarihi: 4 Aralık 2024

Kabul tarihi: 24 Aralık 2024

başlayarak tarihçesine, önemli temalarına ve roman unsurlarına kadar geniş bir yelpazeyi kapsar. Sarı'nın çalışmasında, Türk ve dünya edebiyatında bilim kurgunun tanımı ve tarihçesi verilerek, bu türdeki eserlerde yer alan kişi, zaman, mekân, dil ve kurgu unsurları kapsamlı bir şekilde ele alınır. Çalışmanın bütün başlıklarında bilim kurgunun kavramsal çerçevesi çizilir, ardından da buna uygun metin irdelemeleri yapılır. Eserin başlıklarıyla açıklamaya çalıştığı konu uyumludur.

Sarı'nın çalışması giriş ve sonuç bölümlerinin dışında üç ana bölümden oluşur. Birinci bölüm "Bilim Kurgunun Tanımı ve Tarihçesi" başlığını taşır. Bu bölümde ilk önce bilim kurgunun tanımı verilerek, Batı ve Türk edebiyatında bilim kurgudan bahsedilir. Peşi sıra bilim kurgu ile fantastik karşılaştırılır. İkinci bölümün başlığı ise "Bilim Kurguda Roman Unsurları"dır. Burada bilim kurgu romanlarında teknik unsurlar, kurgu, şahıs kadrosunun çeşitliliği, zaman, mekân, dilsel kullanım ele alınır. Üçüncü bölümde ise "Bilim Kurgu Romanlarında Tema" işlenir. Burada nüfus yoğunluğu, yaşam mücadelesi, kıyamet senaryoları, devlet yapılanması; savaş, istila ve bilimsel devrim, uzay ve gezegenler, teknolojik gelişmeler, ekoloji ve ekonomi, geleceğe dair kehanetler, mitoloji ve dinî yansımalar şeklinde yapılan sınıflandırmalar ile bilim kurgu romanlarındaki temalar üzerinde durulur.

Türk Romanında Bilim Kurgu (1996-2019)'da, bilim kurgu etrafındaki kavramlar roman kapsamında ele alınır. Çalışmanın örneklemindeki romanlar, kronolojik değil problematik ilerler. İncelemeye tabi tutulan eserler, ele alınan konuya uygun sırayla değerlendirilir. Başlıklardaki mevzuyu barındıran romanlardan örneklerle bulgular desteklenir. Çalışmanın sonunda 1996-2019 yılları arasındaki bilim kurgu romanlarının kronolojik listesi bulunmaktadır. Okuyucu açısından bu liste işlevseldir. Sarı'nın eserinde konular bilim kurgunun teorik alt yapısını verecek biçimde düzenlenir. Kavram etrafındaki sorunlardan bahsedilir, buna dair tartışmalara yer verilir ardından duruma göre değerlendirmeler yapılır. Burada tespit edilen özellikler, metnin tamamına yayılır. Dolayısıyla bilim kurgu türünün çerçevesinin çizilmesine yardımcı olan bir içerik meydana getirilmiştir. Derinlemesine bir incelemeden ziyade Türk bilim kurgu romanına bir giriş oluşturması, izlenim sunması bakımından önemlidir.

Bilim kurgu, bilimin hayal gücünün imkânları dâhilinde genişletilmesine olanak tanırken, aynı zamanda bazı noktalarda bilime ilham kaynağı olmuştur. Bu tür, mevcut bilimsel verilerden yararlanarak geleceğe ışık tutmakta ve insanların teknolojik gelişmelerle ilgili endişelerini veya umutlarını yansıtmakta olduğu görüşüne dayanarak Sarı, çalışmasının birinci bölümünü meydana getirir. "Bilim Kurgunun Tanımı ve Tarihçesi" adlı ilk bölümde sırasıyla alt başlıklar hâlinde bilim kurgunun tanımına ve tarihçesine yer verilir, fantastik edebiyat ile benzerlik ve farklılıklarına değinilir. Bilim kurgu adlandırılmasının ilk kim tarafından yapıldığından bahsedilerek bu bölüme başlanır. Bilimsel uygulamalar, keşifler, teknoloji, galaksiler, gezegenler bilim kurgunun merkezinde bulunan kavramlardır. Sarı, bilim kurgu ile ilgili kavramları açıklar, romandaki yerlerinden bahseder. Araştırmacıların yaptıkları çeşitli bilim kurgu tanımlarına, bunlar etrafındaki tartışmalara, sorunlara yer verilir. Türün, yeni kelime türetme, hayalî keşifler yapma, geleceğe yön verme, tarihi şekillendirme gibi özellikleri, farklı tanımlamalardan hareketle sunulur, bu durumun alanı daraltıp genişlettiğinden bahsedilir. Sarı, bilim kurgu türünün tanımlamasına dair farklı görüşlere yer verdikten sonra bunlardan hareketle ortak bir tanım sunar. Tüm bunlar türün

edebiyattaki yerini göstermek açısından dikkate değerdir. Ardından bilim kurgunun tarihçesine geçilir.

Birinci bölümde Batı ve Türk edebiyatında bilim kurgunun tarihçesi iki ayrı alt başlıkta ele alınır. Yazar, "Batı Edebiyatında Bilim Kurgu"da bilim kurgunun ortaya çıkışına zemin hazırlayan türlerden başlayarak bilim kurguyu anlamlandırmak amacıyla düşsel gezilere, ütopya ve distopyalara dikkat çeker. Bilim kurgunun öncü eser ve yazarlarından söz eder. Bu kapsamda dünyadaki siyasi, sosyal gelişmeler de dâhil edilerek bilim kurgunun beslendiği kaynaklar sunulur. Türk bilim kurgu edebiyatında yer alan unsurlara, konulara da "Türk Edebiyatında Bilim Kurgu"da başlığı altında kısa bir giriş yapılır. Türk edebiyatında bilim kurgu romanına son yıllarda artan ilgi üzerinde durulur. Türk edebiyatında bilim kurgu ile bağlantılı, bu türün kaynağı konumundaki eserlere, çeviri faaliyetlerine değinilir. Bilim kurgu türündeki ilk edebî eserlerden, yayınlardan, dergilerden örnekler verilir. 2000'li yıllarda bu türün yükselişe geçmesi vurgulanarak çalışmada seçilen eserlerin zaman aralığı da böylece açıklanmış olur.

Birinci bölümün son başlığı olan "Bilim Kurgu ve Fantastik Edebiyat"ta ise, bilim kurgu ile fantastik edebiyatın yakınlığından, etkileşiminden bahsedilir. Fantastik edebiyatın bilim kurgudan ayrılan yönleri belirtilir. Fantastik edebiyatın kökeni, tanımı, özellikleri verilerek, mantık kavramı etrafında bilim kurgu ile fantastik kıyaslanır. Sarı, sözü edilen iki türle ilgili süregelen tartışmaları da gözler önüne serer. Bu bölümün sonunda Türk edebiyatının bilim kurgu türünde öne çıkan yazarlarının isimleri sıralanır.

İkinci Bölüm "Bilim Kurguda Roman Unsurları" ana başlığını taşır. Bu bölümde altı alt başlık bulunur: "Bilim Kurgu Romanlarında Teknik Unsurlar", "Bilim Kurgu Romanlarında Kurgu", "Bilim Kurgu Roman Kişilerinde Çeşitlilik", "Bilim Kurgu Romanlarında Zamansal Çerçeve", "Bilim Kurgu Romanlarında Yaşam Alanları/Mekân", "Bilim Kurgu Romanlarında Dilsel Yaratıcılık". Bu bölümde bilim kurgu romanlarının yapısal özelliklerine odaklanılır. Sarı, "Bilim Kurgu Romanlarında Teknik Unsurlar"da modern, postmodern dönemin getirilerinden söz açar. Bilim kurgu romanlarında anlatım yöntemi, üst kurmaca, bakış açısı gibi postmodernizmle alakalı unsurların kullanılmasının altı çizilir. Burada yürütülen tartışma bağlamında roman incelemeleri de yapılır. İkinci bölümün ikinci alt başlığı olan "Bilim Kurgu Romanlarında Kurgu"da ise bilim kurgu romanlarının olay örgüsü, zaman ve teknolojik öğeler irdelenir. Zaman ve mekânın bilim kurgu eserlerinde işlevi etrafında tartışma yürütülür. Şemalarla bu konu desteklenir. Bilim kurguda zaman ve mekâna göre kültürün, yaşam tarzının, kişilerin ve teknolojik icatların şekillendiği iddia edilir. Bilim kurgunun bilimsel gelişmelere, bilime yaklaşımı odağa distopya alınarak açıklanır. Bilim kurgu eserlerinde diğer bilim dallarında kullanılan terimlere yer verilmesi üzerinde durulur.

İkinci bölümün "Bilim Kurgu Roman Kişilerinde Çeşitlilik" adlı bir diğer alt başlığında bilim kurgu romanlarının şahıs kadrosu irdelenir. Sözü edilen kısımda roman kişileri ayrı ayrı alt başlıklarda özelliklerine göre şöyle sınıflandırılır: "Gerçek Kişiler", "Yapay Varlıklar: Klonlar ve Mutasyon", "Galaktik Kişiler: Uzaylılar", "Teknolojik Kişiler: Cyborg ve Robotlar", "Ölümsüzler". Bilim kurgu romanlarını kişi kadrosunda gerçek kişiler, yarı insan yarı robot olan cyborglar, yapay zekaya sahip robotlar, bilgisayarlar, klonlar, uzaylılar, ölümsüzler, vampirler ve mutasyona uğrayan varlıklar metinlerden örneklerle anılır. Bu kişilerin iyi veya kötü olmasının romanların

temelinde önemli olduğu vurgulanır (2024, s. 53). Bilim kurgu romanlarında yer alan kişilerin konu edilmesi, türün zenginliğini göstermesi açısından da dikkate değerdir.

“Bilim Kurgu Romanlarında Zamansal Çerçeve”de ise bilim kurgu romanlarında zamanın kullanılışı, hayatın akışı, izafiyet teorisi, ölçülebilir zaman ve bilimsel zaman ekseninde değerlendirilir. Bilim kurguda zamanın ışık hızına ulaşması, zamanda yapılan ileriye ve geriye dönük sıçramalar gibi zaman algılarının görüldüğü söylenir (2024, s. 67). Işık hızına ulaşmak, ışınlanmak gibi günümüzde bulunmayan teknolojik sıçramaların da bu tür eserlerde kendi sık sık yer bulduğu öne sürülür. Kuantum mekaniği etrafında uzay zamanda geçmişin varlığıyla ilgili iddialara değinilerek alternatif geçmişler üzerinde durulur. Bir diğer alt başlık olan “Bilim Kurgu Romanlarında Yaşam Alanları/Mekân”da bilim kurgu romanlarında mekânların kapsamı tanımlanıp tartışılır. Bu bağlamda, Dünya ile sınırlandırılmayan farklı yaşam alanları, yazarların hayal gücü ve bilimsel çalışmalarına dayandırılarak açıklanır. Metafizik boyutlar da göz önünde bulundurulur, dinlerden örnekler verilir, eski dönemlerdeki yaratık tasavvurlarına değinilir. Teknoloji ile oluşturulmuş gerçek mekânlar, Güneş Sistemi’nin kolonileşmesi, dünyalaştırma kavramları üzerinden ele alınır. Dünya ekosistemindeki bozulmaların böyle bir yönelişe ittiği de çalışmada vurgulanır. İkinci bölümün “Bilim Kurgu Romanlarında Dilsel Yaratıcılık” adlı son kısmındaysa evrensel, galaktik ve paralel mekânların, bilim kurgunun uzaya açılma amacını göstermesi üzerinde durularak yerlere ve teknolojik icatlarla yeni isimlerin verilmesine dikkat çekilir. Bilim kurgu romanlarında, şartların kullanımı da önemli bir yer tutar. Bu eserlerin ele alınması, bilim kurgunun sunduğu yeni yaşam alanları ve mekân kavramlarının incelenmesine olanak tanımaktadır.

Türk Romanında Bilim Kurgu (1996-2019)’nin üçüncü bölümü “Bilim Kurgu Romanlarında Tema” ana başlığını taşır. Yazar bilim kurgu romanlarında tespit ettiği temaları yedi alt başlığa ayırır: “Apokaliptik/Kıyamet Öncesi ve Sonrası Yaşam Mücadelesi”, “Devlet yapılanması: Toplum, Politika ve Kolonileşme”, “Çatışma Alanları: Savaş, İstila ve Bilimsel Devrim”, “Galaktik Sınırlar: Uzayın Keşfi ve Gezegenler Arası Yolculuk”, “Teknolojik Gelişmeler ve İcatlar”, “Ekolojik Denge ve Ekonomik Sistemler”, “Mitolojik, Kehanetsel ve Dinî Yansımalar”. Diğer bölümlerde de altyapısı oluşturulan söz konusu temalar burada daha detaylı bir şekilde ele alınır. Temalarda ortaya atılan teoriler dikkat çekmektedir. Yazar bunlara genişçe yer verir. Bu bölümle Türk bilim kurgu romanlarının tematik bir sınıflandırması da denenmiş olur. Yapay zekâ, geçmiş ve gelecekle ilgili anlatılar, uzay, teknolojik gelişmeler temaları şekillendiren öğeler olarak sunulur.

Sonuç olarak Melek İlayda Sarı’nın yüksek lisans çalışmasının ürünü olan *Türk Romanında Bilim Kurgu (1996-2019)*’da, 1996-2019 yılları arasında Türk bilim kurgu romanları hakkında genel bir çerçeve çizilmekte, panoramik bir bakış sunulmaktadır. Çalışmada ele alınan metinlerde teknik, kurgu, tema, yapı gibi unsurların incelenmesiyle bilim kurgu anlayışının kavranması için gözlemlerde bulunulmuştur. Türk edebiyatında bilim kurgu türünde yazılan romanların kuramsal çerçevesinin, gelişiminin, biçimsel ve tematik içeriklerinin ortaya konulması bakımından başvuru kaynağı olabilecek bir eserdir. Bu dönemi kapsayan bilim kurgu türünde romanları inceleyen kitap boyutundaki çalışmaların azlığı da Sarı’nın eserini öne çıkaran unsurlardandır. Bilim kurgunun Batı edebiyatından başlayarak yolculuğuna okuyucunun tanık edildiği eser, Türk edebiyatında bilim

kurgu anlayışına bir giriş çalışması olarak kütüphanelerde yerini alır. Aynı zamanda sunduğu verilerle yeni araştırmaların önünü açar. *Türk Romanında Bilim Kurgu (1996-2019)*, akademik bir bakış açısıyla yazılmış olup hem bilim kurgu meraklıları hem de edebiyat araştırmacıları için bir referans kaynağıdır.

KAYNAKÇA

Sarı, Melek İlayda (2024). *Türk Romanında Bilim Kurgu (1996-2019)*. Ankara: Günce Yayınları.

