

V. ULUSLARARASI KARŞILAŞTIRMALI
EDEBİYAT BİLİMİ KONGRESİ

Vth. INTERNATIONAL COMPARATIVE
LITERATURE CONFERENCE

15-16-17 Ekim / October Mersin Üniversitesi, TÜRKİYE



YEREL BAĞLAMLAR KÜRESEL YAKINLIKLAR

Edebiyatta, Kültürde ve Sanatta
Geçişler, Kopuşlar, Yenileşmeler

BİLDİRİLER

LOCAL CONTEXTS GLOBAL CONNECTIONS

Transitions, Deviations, Innovations
in Literature, Culture and Art

PROCEEDINGS

Yayıma Hazırlayan / Edited By
Cemal SAKALLI

Yayın No: 42

MERSİN
ÜNİVERSİTESİ
YAYINLARI

MERSİN
UNIVERSITY
PUBLICATIONS

Publication No: 42



MERSİN ÜNİVERSİTESİ MERSİN UNIVERSITY
2015

PN
858
.U488
2015
k.1

Uluslararası Karşılaştırmalı Edebiyat Bilimi Kongresi (5. : 2014 : Mersin)

V. Uluslararası karşılaştırmalı edebiyat bilimi kongresi, 15-16-17 Ekim 2014, Mersin : Yerel Bağlımlar Küresel Yakınlıklar : Edebiyatta, kültürde ve sanatta geçişler, kopuşlar, yenileşmeler: Bildiriler = Vth international comparative literature conference, 15-16-17 October 2014, Mersin : Local contexts global connections : Translations, deviations, innovations in literature, culture and art : Proceeding/ ed. Cemal Sakallı .—Mersin : Mersin Üniversitesi

960 s. —(Mersin Üniversitesi ; yayın no. 42. Fen-Edebiyat Fakültesi ; yayın no.10)

ISBN 9789756900482

1.Karşılaştırmalı edebiyat--Kongreler. 2.Literature, Comparative--Congresses.

V. ULUSLARARASI KARŞILAŞTIRMALI EDEBİYAT BİLİMİ KONGRESİ
15-16-17 Ekim / October Mersin Üniversitesi, TÜRKİYE

Vth. INTERNATIONAL COMPARATIVE
LITERATURE CONFERENCE

**YEREL BAĞLAMLAR
KÜRESEL YAKINLIKLAR**

Edebiyatta, Kültürde ve Sanatta
Geçişler, Kopuşlar, Yenileşmeler

BİLDİRİLER

**LOCAL CONTEXTS
GLOBAL CONNECTIONS**

Transitions, Deviations, Innovations
in Literature, Culture and Art

PROCEEDINGS

Yayıma Hazırlayan / Edited By
Cemal SAKALLI



MERSİN ÜNİVERSİTESİ MERSİN UNIVERSITY
2015

YEREL BAĞLAMLAR KÜRESEL YAKINLIKLAR
Edebiyatta, Kültürde ve Sanatta Geçişler, Kopuşlar, Yenileşmeler

LOCAL CONTEXTS GLOBAL CONNECTIONS
Transitions, Deviations, Innovations in Literature, Culture and Art

V. ULUSLARARASI KARŞILAŞTIRMALI EDEBİYAT BİLİMİ KONGRESİ
Vth. INTERTANIONAL COMPARATIVE LITERATURE CONFERENCE
Bildiriler /Proceedings

ISBN: 978-975-6900-48-2

©Mersin Üniversitesi Yayınları 2015
Yayın No: 42

Bu kitabın basım, yayım ve satış hakları Mersin Üniversitesi'ne aittir.
Copyright 2015 by Mersin University. All rights reserved.

Mersin Üniversitesi'nin yazılı izni olmadan kitabın tamamı ya da bir bölümü/bölgümleri, elektronik, optik, mekanik veya diğer yollarla basılamaz, çoğaltılamaz ve dağıtılamaz.

No part of this book may be printed, reproduced or distributed by any electronical, mechanical or other means without the written permission of the Mersin University.

Kitapta yer alan bildiri metinlerinden, kaynak göstermek koşuluyla, alıntı yapılabilir.
Texts can be quoted from papers in the book on condition that the source text is indicated.

Bildiri kitabında yer alan yazılardan/düşüncelerden yazarları sorumludur.
The moral and/or legal rights of the author have been asserted.

Kapak Tasarım: Nazan Uslu/Muzaffer Yılmaz
Dizgi: Burin Reklam İth.-İhr./Burcu Yastı
Baskı, Cilt: Yonca Ofset/Mersin

Kitap isteme adresi:
Mersin Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Karşılaştırmalı Edebiyat Bölümü,
Çiftlikköy Kampüsü, 33343 Mersin.
Tel: 0324 3610001-4674

Kurullar/ Committees

Kongre Onursal Başkanı/ Honorary President of Conference

Prof.Dr. K. Süha AYDIN (Mersin Üniversitesi Rektörü)

Düzenleme Kurulu Onursal Başkanı/ Honorary President of Organizing Committee

Prof.Dr. A. Murat GİZİR (Fen-Edebiyat Fakültesi Dekanı)

Düzenleme Kurulu Başkanı/ President of Organizing Committee

Doç. Dr. Cemal SAKALLI

Düzenleme Kurulu/ Members of the Organizing Committee

Prof. Dr. Sergül VURAL KARA

Prof. Dr. Ali GÜLTEKİN

Prof. Dr. Nevzat KAYA

Yrd. Doç. Dr. Aşkın ÇOKÖVÜN TURUNÇ

Yrd. Doç. Dr. Nesrin MENGİ

Yrd. Doç. Dr. Hasan YÜREK

Yrd. Doç. Dr. Nazik GÖKTAŞ

Yrd. Doç. Dr. Yelda ŞAHİN

Yrd.Doç.Dr. Emra DURUKAN

Yrd.Doç.Dr. Erdiç ASLAN

Öğr. Gör. M.A. Maren SCHWERGER

Öğr. Gör. M.A. Sibylla WOLFGARTEN

Okt. Doktorand Esmeray ÜNAL

Okt. Doktorand Fahriye ÇAKIR

Ar. Gör.Dr. Rahman AKALIN

Ar. Gör.Doktorand Nesrin ŞEVİK

Ar. Gör. Doktorand Meriç BOZ

Ar. Gör. Gamze ÖZER

Bilimsel Danışma Kurulu/ Members of Scientific Advisory Committee

Prof. Dr. Kubilay AKTULUM (Hacettepe Üniversitesi)

Prof. Dr. Mustafa APAYDIN (Çukurova Üniversitesi)

Prof. Dr. Bedrettin AYTAÇ (Ankara Üniversitesi)

Prof. Dr. Hans BERTENS (ICLA Başkanı, Utrecht Üniversitesi)

Prof. Dr. Francis CLOUDON (Paris/Viyana Üniversitesi)

Prof. Dr. Handan İNCİ ELÇİ (Mimar Sinan Üniversitesi)

Prof. Dr. Monika SCHMITZ-EMANS (Ruhr Üniversitesi Bochum)

Prof. Dr. Hüseyin Can ERKİN (Ankara Üniversitesi)

Prof. Dr. Mediha GÖBENLİ (Yeditepe Üniversitesi)

Prof. Dr. Sibel IRZİK (Sabancı Üniversitesi)

Prof. Dr. Tuğrul İNAL (Ufuk Üniversitesi)

Prof. Dr. Adnan KARAİSMAİLOĞLU (Kırıkkale Üniversitesi)
Prof. Dr. Mahmut KARAKUŞ (İstanbul Üniversitesi)
Prof. Dr. Sündüz KASAR (Yıldız Teknik Üniversitesi)
Prof. Dr. Ayla KAŞOĞLU (Gazi Üniversitesi)
Prof. Dr. Hicabi KIRLANGIÇ (Ankara Üniversitesi)
Prof. Dr. Yüksel KOCADORU (Anadolu Üniversitesi)
Prof. Dr. Ramazan KORKMAZ (Ardahan Üniversitesi)
Prof. Dr. Onur Bilge KULA (Hacettepe Üniversitesi)
Prof. Dr. Necati KUTLU (Ankara Üniversitesi)
Prof. Dr. Christian MOSER (DGAVL, Bonn Üniversitesi)
Prof. Dr. Türkan OLCAY (İstanbul Üniversitesi)
Prof. Dr. M. Emin ÖZCAN (Ankara Üniversitesi)
Prof. Dr. Nevin ÖZKAN (Ankara Üniversitesi)
Prof. Dr. Kemal ÖZMEN (Hacettepe Üniversitesi)
Prof. Dr. Ali Osman ÖZTÜRK (Konya Üniversitesi)
Prof. Dr. Jale PARLA (İstanbul Bilgi Üniversitesi)
Prof. Dr. Ralph PAULE (Salzburg Üniversitesi)
Prof. Dr. Zeynep SAYIN (İstanbul Üniversitesi)
Prof. Dr. Monika SPRIDION (ICLA, Bükreş Üniversitesi, Romanya)
Prof. Dr. Jüri TALVET (Estonya Tartu Üniversitesi)
Prof. Dr. Nurseren TOR (Mersin Üniversitesi)
Prof. Dr. Abdu'n-Babi USTİYF (Şam Üniversitesi)
Prof. Dr. Jürgen WERTHEIMER (Tübingen Üniversitesi)
Prof. Gökay YILDIZ (Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi)
Doç. Dr. Senem DURUEL ERKILIÇ (Mersin Üniversitesi)
Doç. Dr. Beliz GÜÇBİLMEZ (Ankara Üniversitesi)
Doç. Dr. Ahmet GÜRATA (Bilkent Üniversitesi)
Doç. Dr. Birkan KARGI (Ondokuz Mayıs Üniversitesi)
Doç. Dr. Ersel KAYAOĞLU (İstanbul Üniversitesi)
Doç. Dr. Rafael Carpintero Ortega (İstanbul Üniversitesi)
Doç. Dr. Medine SİVRİ (Eskişehir Osmangazi Üniversitesi)
Doç. Dr. Faruk YÜCEL (Ege Üniversitesi)

Sekreteryası/ Secretariat

Yrd. Doç. Dr. Yelda ŞAHİN
Yrd. Doç. Dr. Erdiç ASLAN
Öğr. Gör. M.A. Maren SCHWARGER
Öğr. Gör. M.A. Sibylla WOLFGARTEN
Okt. Doktorand Esmeray ÜNAL
Okt. Doktorand Fahriye ÇAKIR
Ar. Gör. Dr. Rahman AKALIN
Ar. Gör. Doktorand Nesrin ŞEVİK
Ar. Gör. Doktorand Meriç BOZ
Ar. Gör. Gamze ÖZER

Karşılaştırmalı edebiyat bilimi, uluslararası bir edebiyat bilimidir; sınırlarda gezinen, sınırların ötesine geçen bir edebiyat bilimidir. Ancak bu sınır dilin, kültürün, bilincin, düşüncenin, beğenin eşliğinde gelişen bir sınırdır. Karşılaştırmalı edebiyat bilimi, eleştirel bilinci besleyen bir disiplindir. Eleştirel bilinç dilin, kültürün, düşüncenin sınırları aşmasıyla yetkinleşir. Sınırlar geçildiğinde bakışlar değişir; kopuşlar, yenileşmeler başlar. Kongrenin temasının alt başlığı olan Geçişler, Kopuşlar, Yenileşmeler, bu gerçeğe gönderme yapmaktadır.

Kongrenin üst başlığı olan “Yerel Bağlamlar, Küresel Yakınlıklar”, sınırların genişlemesine, hatta kaybolmasına vurgu yapar. Anlam her daim yerel bağlamda oluşur. Ancak anlam diller ve kültürler arasında dolaşıma girebildiğinde, edebiyatın, kültürün ana gövdesine dahil olduğunda, daha üst bağlamlara, insanlığın hayat damarında, bilincinde akmaya başlar, aksi durumda hep yerel bağlamda kalır. Yabancı olan sınırları aşıp yerel bağlama dahil olsa da, farklı olmanın devindirici, verimli özünü hep saklı tutar.

Yazmak, okumak dilsel ve düşünsel bir seyahattir. Yazmak sınırdaki gezinmek, düşünmektir, okumak bir sınırdaki olma halidir. Okurken kendi dil ve kültür sınırınız ile bir başka dilin, kültürün, yapının, üslubun, karakterin, anlatıcının sınırındasınızdır. Bizler de bu kongrede bir sınır durumu yaşadık. Ülkemize, dilimize, kentimize üniversitemize yabancı olan konuklarımız, kendi gerçeklikleriyle buradaki gerçeklikleri birarada yaşadılar. İşte bu birarada olma halidir sınır. Ne tamamen buradasınız, ne tamamen geldiğiniz yerde. Hem burada hem geldiğiniz yerdesiniz. Sınır, canlı ve üretken bir temas bölgesidir; bir karşılaşma, karşılaştırma, buluşma, diyalog ve yenileşme anıdır. Sınır, ortak kültürel gövde ile yerel miraslarımızın karşılaştığı, kavuştuğu, üretken gerilim anıdır. “Başka yerlerden gelmek, “buralı” değil de “oralı” olmak ve dolayısıyla da aynı anda hem “içeride” hem de “dışarıda” olmak, tarihlerin ve hafızaların kesiştiği yerlerde yaşamaktır; bu tarih ve hafızaların hem ilk çözülüş ve dağılışını, hem de keşfedilen yollar boyunca yeni ve daha geniş düzenlemelere tercüme edilmesini deneyimlemektir (Chambers 2005, 16). Sınır, geçiş, kopuş, yenileşmedir.

Ülkemizde karşılaştırmalı edebiyat bilimi akademik anlamda yeni yeni kurumsallaşıyor. Türkiye’de akademik ve kurumsal anlamda karşılaştırmalı edebiyat biliminin doğum yılı 1996’dır. Karşılaştırmalı edebiyat bölümü anılan yılda İstanbul Bilgi Üniversitesi’nde özerk bir bölüm olarak açıldı. Ardından Eskişehir Osman Gazi Üniversitesi’nde, sonra Konya Selçuk, Dokuz Eylül Üniversitelerinde kuruldu. Bazı vakıf üniversitelerinde ise lisansüstü programlar olarak yürütülüyor.

Karşılaştırmalı edebiyat bilimi bölümü, 2014 yılında Mersin Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi’nde de kuruldu. Bu girişimi destekleyenleri, başta

Rektör sayın Süha Aydın'ı, bölümün kurulduğu yıl Fen-Edebiyat Fakültesi dekanlık görevini yürüten değerli mesai arkadaşımız sayın Fevzi Demir'i, bölüm önerisini Fakülte Akademik Kuruluna taşıyarak desteklediğinden dolayı saygıyla anıyoruz. Ayrıca Fakültemiz Akademik Kurulu'na, Üniversitemiz Senatosu'na, adını burada anamadığımız meslektaşlarımıza, karşılaştırmalı edebiyat bilimi adına, ileride bu bölümde öğrenim görececek öğrenciler adına şükranlarımızı sunuyoruz. Dekanımız Sayın A. Murat Gizir'e, şahsında Fakülte yönetimine de çok özel bir teşekkür borçluyuz. Bölümün kurulmasından sonra hem bölüme hem de kongreye desteğini ve ilgisini hiç esirgemedi, kongrenin her aşamasında hep yanımızda oldu, bize inandı ve büyük destek verdi.

Kongrenin tematik başlığı, yukarıda da değinildiği gibi, "Yerel Bağlımlar-Küresel Yakınlıklar. Edebiyatta, Kültürde ve Sanatta Geçişler, Kopuşlar, Yenileşmeler" olarak belirlendi. Dört ayrı seksiyon halinde, alt konu başlıkları saptandı. Tematik alan sınırlı, konu başlıkları ise geniş tutuldu. Karşılaştırmalı edebiyat biliminin ilişkide bulunduğu tüm disiplinleri içine alan bir etkinlik olması amaçlandı. Çoğu disiplinin bu alana olası katkısı ortaya çıkarılmak istendi.

Kongrenin bir önemli etkinliği de "Retimleme" başlıklı resim sergisidir. Veli Mert, Zeynep Güray, Hülya Karaçalı küratörlüğünde gerçekleştirilen resim sergisi, sanatın bütünlükçü anlayışına dayanmaktadır. Bu açıdan, Medya Komparatistiği alanından bir etkinliktir, kongrenin temasını ve ruhunu tamamlamıştır.

Kongreye toplam 240 civarında bildiri özeti gönderildi. Bildirilerin seçiminde Bilimsel Danışma Kurulu Üyelerinin çoğunluğu değerlendirme yaptı, işimizi kolaylaştırdı. 134 bildiri özeti kongre programına dahil edildi. Kongreye katılmayanlar, bildiri sunup, bildirimlerini gönderemeyenler oldu. Gönderilen bildiri metinlerinden bazıları yeniden hakem değerlendirmesine tabii tutuldu. Sonunda, planladığımızdan biraz gecikerek de olsa kongre bildiri kitabını yayımlayabildik.

Kongreye mali destek konusunda Tübitak'a 'bilimsel etkinlik desteği' başvurusunda bulduk, maalesef olumlu veya olumsuz herhangi bir cevap almadık. Kongremize sponsor olarak destek veren başta Mersin Büyükşehir Belediyesi'ne, Akdeniz, Mezitli, Toroslar, Erdemli belediyelerine çok teşekkür ediyoruz. Bir özel teşekkür de Arbella Makarna'ya, Sayın Mahmut ve Hüseyin Arslan'a borçluyuz.

V. Uluslararası Karşılaştırmalı Edebiyat Bilimi Kongresi'nde bir yazarımızı ağırlamayı, akademik eleştiri dünyasını bir yazarla buluşturmayı düşündük. Kongrenin tematik içeriğine uygun olarak, edebiyatın her türünde, müzik, sinema, radyo oyunu gibi farklı medya türlerinde ürün vermiş olan, dilimize, insanlığın diline 70'in üzerinde çok değerli eserler kazandıran şair, yazar, oyun yazarı sayın Murathan Mungan'ı 'Kongre Onur Yazarı' olarak ilan ettik. Sayın Murathan Mungan davetimizi kırmadı, çok yoğun olmasına rağmen, yazı

masasından kalktı ve iki gününü bize ayırdı. ‘Şairin Romanı’nda “su insanları birleştirir” der şiirin filozofu Moottah. Edebiyat da su gibidir; bir medeniyettir, insanları buluşturur, birleştirir. Onca eseriyle, onca sözüyle, diliyle, yaratıcı dehasıyla bizi birleştirdiği, bizi biraraya getirdiği için sevgili Murathan Mungan’a, onun şahsında insanlığın ortak vicdanına dokunan, diline seslenen, dünyanın tüm dillerinde ürün veren yazarlara, şairlere, sanatçılara buradan selam yolluyoruz.

Kongre Onur Yazarı’nın dışında, iki davetli konuşmacıyı ağırladık. Fransa’dan gelen konuşumuz Sayın Francis Claudon, Paris ve Viyana Üniversitelerinde görev yapmıştır, merkezi Paris’ te bulunan Uluslararası Karşılaştırmalı Edebiyat Bilimi Birliği Yönetim Kurulu (ICLA) üyeliğinde bulunmuştur, hem Avrupa’da hem de ülkemizde iyi tanınan bir bilim insanıdır. Kendisi karşılaştırmalı edebiyat biliminin doğduğu ülkeden geldi. Hazırladığı ‘Romantizm Ansiklopedisi’ ülkemiz sanat camiasında ve Güzel Sanatlar Fakültelerinde iyi bilinir. Sayın Claudon müzik ve edebiyat, sanat akımları ve romantizm konusunda yetkindir. Kongremize katıldığı ve bizimle olduğu için kendisine çok teşekkür ediyoruz.

Bir diğer davetli konuşmacı konuşumuz, sayın Onur Bilge Kula, Almanların deyimiyle, burada görev yapan birçok meslektaşımızın doktora babasıdır, hocamızdır. 1990’lı yıllarda karşılaştırmalı imgebilim alanında yaptığı araştırmalarıyla bu alanın ülkemizde bir disiplin olarak gelişmesine çok önemli katkı sağladı. Alman Kültüründe Türk İmgesi, Batı Edebiyatında Oryantalizm, Marks, Kant, Hegel Estetiği ve Edebiyat Kuramı, Brecht, Lukacs, Bloch Sanat ve Edebiyat, Marks, Benjamin, Adorno- Sanat ve Edebiyat gibi büyük çaplı, edebiyat kültürümüze, edebiyat birikimimize önemli katkıları olan çalışmaları hazırladı. Ayrıca Kültür ve Turizm Bakanlığı, Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü yaptığı yıllarda Edebiyat Müze Kütüphaneleri projesini hayata geçirmiş, bir kenarda kalmış yazarlarımızı, yapıtlarını yeniden yayımlayarak ülkemizin güncel kültürel hafızasına yeniden kazandırmıştır. Kendisi ayrıca fakültemizin kurucu dekanıdır, Mersin Üniversitesi’nin kuruluşunun her aşamasında emeği, katkısı vardır. 14 yıl sonra kendisini kuruluşunda yer aldığı Mersin Üniversitesi’nde aramızda görmekten, ağırlamaktan, kendisini yeniden dinlemekten onur duyduk.

İki yılda bir düzenlenen bu kongrenin bir sonraki durağı Konya Selçuk Üniversitesidir. Selçuk Üniversitesi, Karşılaştırmalı Edebiyat Bölümü’nde görev yapan meslektaşlarımız, kongreyi 2016 yılında düzenlemeye talip olmuşlardır. Kendilerine şimdiden başarılar diliyoruz.

Kongre bildiri kitabının basımı ve yayımlanması konusunda uygun bir yayınevi ararken, yönetime gelir gelmez yayın konusunu üniversitemizin öncelikleri arasında gören, kongre kitabının üniversitemiz yayını olarak yayımlanmasını teşvik eden Rektörümüz sayın Ahmet Çamsarı’ya, Rektör Yardımcımız sayın Hakan Arslan’a Kongre Düzenleme Kurulu adına içten

şükranlarımızı sunuyoruz. Kongre Bildiriler Kitabının Türkiye’de karşılaştırmalı edebiyat biliminin gelişmesine, yerleşmesine ve yeni çalışmalara, tartışmalara vesile olmasını temenni ediyoruz.

Cemal Sakallı
Karşılaştırmalı Edebiyat Bölümü ve
Kongre Düzenleme Kurulu Başkanı

A. Murat Gizir
Fen-Edebiyat Fakültesi Dekanı
Kongre Düzenleme Kurulu
Onursal Başkanı

İÇİNDEKİLER/CONTENS

Sayfa/Page

V. Uluslararası Karşılaştırmalı Edebiyat Bilimi Kongresi, Mersin: <i>Başlarken</i>	I
Murathan Mungan: Türler ve Biçimler Arasında Bir Gezgin <i>Cemal SAKALLI</i>	1
Kongre Onur Yazarı/ Conference Honoured Author <i>MurathanMUNGAN</i>	5
Türkiye’de Edebiyat Üretimi ve Edebiyat Bilimi The Production of Literature and Literary Studies in Turkey <i>Onur Bilge KULA (Davetli Konuşmacı/Invited Speaker)</i>	20
La Turquie et ses contrepoints culturels : J.J.Ampère, Hammer- Purgstall, Fazıl Say <i>Francis CLAUDON (Davetli Konuşmacı/ InvitedSpeaker)</i>	37

CİLT I: Edebiyatlararası, Kültürlerarası İlişkiler ve Karşılaştırmalar VOLUM I: Interliterary and Intercultural Relations and Comparisons

Karşılaştırmalı Edebiyat Bilimi: Bugünden Bakınca Vergleichende Literaturwissenschaft: Von Heute Betrachtet <i>Cemal SAKALLI</i>	50
Michel Foucault ve XIX. Yüzyılda Dildeki Epistemik Kırılma Michel Foucault Et La Casse De La Langue Dans La XIX. Siécle <i>Veli URHAN</i>	57
Yerelden Küresele: Ulusal Edebiyatların Küresel Ortamda Yer Bulma Sorunsalı From Local to Global: Representation of National Literatures in Global Markets <i>Hülya YILDIZ</i>	65
Mo Yan in the Context of Globalization and Localization <i>Zhaoming LIU</i>	74
Literary Mindscapes: Poetic Oscillations Between Real and Imaginary Geography <i>Brita MELTS</i>	82

<p>Predrag Matvejević'in "Akdeniz'in Kitabı" ve Cevat Şakir Kabağaçlı'nın "Altıncı Kıta Akdeniz" Adlı Eserlerinin Coğrafya- Edebiyat- Kimlik Bağlamında Karşılaştırılması A Compare Of "Geography – Literature - Identity" Context: Predrag Matvejević's "Mediterranean: A Cultural Landscape" and Cevat Sakir Kabağaçlı's "Sixth Continent: Mediterranean" Zeliha ÖZTÜRK</p>	91
<p>City and Man in the Works of Eduardo Mendoza and Ahmet Hamdi Tanpınar Eduardo Mendoza ve Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Eserlerinde Şehir Teması Özlem ŞENYILDIZ</p>	101
<p>Elif Şafak'ın <i>Mahrem</i> Romanında Doğu-Batı Kültür Unsurlarının <i>Nazar Sözlüğü</i> Aracılığıyla Kullanılması The Employment of Eastern and Western Cultural Elements Through <i>Evil Eye Dictionary</i> in Elif Safak's <i>Mahrem</i> Mustafa EVER.....</p>	111
<p>Karşılaştırmalı Bir Yaklaşımla Orhan Pamuk'un Romanlarında Doğu- Batı Sorunsalı Une Approche Comparative: La Question de L'Orient et L'Occident dans les oeuvres de Orhan Pamuk Tülin KARTAL GÜNGÖR.....</p>	123
<p>Doğu ve Batı'dan İki Sosyalist Ütopya Two Socialist Utopias from the East and the West Çiğdem PALA MULL.....</p>	133
<p>19.Yüzyıl Türk-Gürcü Edebi Etkileşim Süreci 19th Century Turkish- Georgian Literary Relations Process Gül MÜKERREM ÖZTÜRK</p>	140
<p>Turkish Novels Published in Arabic and Armenian Script: Anxiety of Influence 19. Yüzyılda Yazılan Arap ve Ermeni Harfli Türkçe Romanlarda Etkilenme Endişesi Meltem ŞAFAK.....</p>	147
<p>Yahya Kemal'in Şiirinin İnşasında Etkilerin Kesişimi The Intersection of Influences in the Construction of Yahya Kemal's Poetry Pınar AKA.....</p>	155

L'effet poétique de Maurice Maeterlinck sur "Mehlika Sultan" de Yahya Kemal Beyatlı Yahya Kemal Beyatlı'nın « Mehlika Sultan » Şiirinde Maurice Maeterlinck Etkisi Duran İÇEL	166
Georges De Hongrie'nin <i>Türkler/ Türklerin Gelenek Göreneklere ve İhaneti Üzerine</i> Adlı Eserinde Yapay Olarak Üretilen Olumsuz Türk İmgesi, Kalıpyargı/Önyargı Artificially Produced Negative Turk Image, Sterotypes/ Prejudices in the Work of Georges De Hongrie Named <i>The Turks / On Their Traditions, Customs and Perfidy</i> Medine SİVRİ	176
Baudelaire ve Tarancı'nın Şiirinde Yalnızlık ve Kaçış İmgesi Loneliness and Escape Image in the Poem of Baudelaire and Tarancı Mustafa AYDEMİR	188
Rezeption von Stoffen und Motiven zwischen deutschen und aserbajdschanischen Literaturen Azerbaycan ve Alman Edebiyatı Arasında İzlek ve Motif Alımlamaları Khanım ZAIROVA	204
Nobel Ödüllü Alman Yazar Herta Müller'in Türkiye'de Alımlanması Üzerine Interkulturelle Aspekte der Rezeption von der deutschsprachigen Nobelpreisträgerin Herta Müller in der Türkei Ali Osman ÖZTÜRK & Umut BALCI	210
Modern Intellectual's Alienation from Society: A Comparative Glance at Modernist Works of James Joyce and Oğuz Atay Modern Aydının Toplumdan Soyutlanması: James Joyce ve Oğuz Atay'ın Modernist Eserlerine Karşılaştırmalı Bir Bakış Yiğit SÜMBÜL	226
Murat Gülsoy ve Daniel Kehlmann'ın Öykülerinde Üstkurmaca Metafictional Elements in the Short Stories of Murat Gülsoy and Daniel Kehlmann Arzu YETİM	238

Pierre Corneille'nin "Le Cid" İle Abdülhak Hamid'in "Nesteren" Adlı Tiyatroları Üzerine Mukayeseli Bir İnceleme Comparative Examination On The Plays Pierre Corneille's "Le Cid" and Abdülhak Hamit's "Nesteren" Fatih SAKALLI	247
Heiner Müller'in <i>Hamlet Makinesi</i> Adlı Oyununda Artaud'nun "Vahşet Tiyatrosu" Fikrinin Yansıması The Reflections of Antonin Artaud's 'Theatre of Cruelty' in Heiner Müller's Play Hamletmaschine Ozan Ömer AKGÜL	256
Nedim Gürsel'in <i>Yüzbaşımın Oğlu</i> Adlı Romanı ile Aleksandr Puşkin'in <i>Yüzbaşımın Kızı</i> Adlı Romanının Zamanlararası ve Metinlerarası Bağlamda Karşılaştırması Ein zwischenzeitlicher und intertextueller Vergleich des Romans <i>Yüzbaşımın Oğlu</i> von Nedim Gürsel und des Romans <i>Die Hauptmannstochter</i> von Alexander Pusckin Gülşah KIRAN	265
Karanlığın Yüreği'nden Imperium Adasına Metinlerarası Bir Yolculuk An Intertextual Journey from Hearth of Darkness to the Imperium Island Ülfet DAĞ İLHAN	275
İrrasyonel Olanın Rasyonelleştirilmesi Süreçlerinde Savaşın Meta- Etik Açından Sorgulanması: " <i>Garp Cephesinde Yeni Bir Şey Yok</i> " ve "Çanlar Kimin İçin Çalıyor" Meta-Ethical Questioning of War in the Process of Rationalizing the Irrational: " <i>All Quiet on the Western Front</i> " and " <i>For whom the Bell Tolls</i> " Engin BÖLÜKMEŞE & Pınar İNCEEFE	284
Oğuz Atay'ın "Korkuyu Beklerken" ve Franz Kafka'nın "Babama Mektup" Yapıtlarında Baba İzleği Das Vaterbild in Oğuz Atays Werk "Korkuyu Beklerken" und in Franz Kafkas Werk "Brief an den Vater" Fatma KARAMAN	292

Bir Halk Hikâyesinin İki Kültüre Yansıması Şah İsmail/Şêx Smayil The Reflection Of A Folk Tale To The Two Cultures Şah İsmail/Şêx Smayil <i>CanserKARDAŞ</i>	306
Kastilya Sınır Şiirleri. "Öteki" ne Ortaçağ'dan Bakış Castilian Medieval Frontier Ballads (Castilian "Romances Fronterizos") Spanish medieval perceptions of the Other <i>María Jesús HORTA SANZ</i>	314
Günümüz Latin Amerika Şiiri: Kesişen Yönler, Ayrılan Özellikler Contemporary Latin American Poetry: Common Aspects, Different Characteristics <i>Ebru YENER GÖKŞENLİ</i>	324
Pablo Neruda ve 27 Kuşağı - Edebi Etkileşim Pablo Neruda and the Generation of 27 - Literary Interaction <i>E. Zeynep ÖNAL</i>	331
Edgar Allan Poe'nun Horacio Quiroga'nın Öykülerine Etkisi The Influence of Edgar Allan Poe on the Short Stories of Horacio Quiroga <i>Leman GÜRLEK</i>	342
Gottfried Keller'in "Köydeki Romeo ve Jüliet" ile Fakir Baykurt'un "Yılanların Öcü" Yapıtlarındaki Realist Özellikler Realistische Züge in den Werken „Romeo und Julia auf dem Dorfe“ von Gottfried Keller und „Die Rache der Schlangen“ von Fakir Baykurt <i>Ahmet CUMA</i>	350
İhsan Oktay Anar'ın <i>Puslu Kıtalar Atlası</i> Adlı Romanında Büyülü Gerçekçilik Akımının Yansımaları The Reflections of the Magical Realism in İhsan Oktay Anar's Novel <i>Puslu Kıtalar Atlası</i> <i>Mehmet İLGÜREL</i>	360
Dünya Edebiyatında Postmodernizm ve Onun XXI Yüzyıl Azerbaycan Edebiyatına Etkisi Postmodernism in The World Literature and Its Influence On The Twenty First Century Azerbaijany Literature <i>Nergiz CABBARLI (ABDULLAYEVA)</i>	369

Die stereotype Wahrnehmung der türkischen Migranten in Deutschland anhand der ausgewählten Satiren von Osman Engin The stereotypical perception of Turkish immigrants in Germany on the example of the chosen satires by Osman Engin <i>Anna WARAKOMSKA</i>	381
Martin Mosebach'ın "Die Türkin" ve Selim Özdoğan'ın "Im Juli" Romanlarında Ötekileştirme Das Verfremdungsmotiv in den Romanen „Die Türkin“ von Martin Mosebach und „Im Juli“ von Selim Özdoğan <i>Filiz İlknur CUMA</i>	390
Kamp Gerçeğinden Edebiyata: İlk Çember, İvan Denisoviç'in Bir Günü, Gulag Takımadaları From the Camp Realities to Literature:In the first Circle, one day in the Life of Ivan Denisovich, the Gulag Archipelago <i>Ayla KAŞOĞLU</i>	400
Angela Carter'ın <i>Kanlı Oda</i> ve Murathan Mungan'ın <i>Kırk Oda</i> Öykü Kitaplarında Değişen ve Dönüşen Yapılar: İngiliz ve Türk Edebiyatında Yapısökücü Masallar Changing and Transforming Structures in <i>Bloody Chamber</i> by Angela Carter And <i>Kırk Oda</i> by Murathan Mungan: Deconstructive Fairy Tales in English and Turkish Literatures <i>Gaye KURU</i>	410
<i>Bülbülün Gözündeki Cin İle Tante Rosa</i> Eserlerinde Kadın Karakterlerin Kimlik Arayışı The Search for Identity in Life of Female Characters in <i>The Djinn in the Nightingale's Eye</i> and <i>Tante Rosa</i> <i>Ali GÜLTEKİN & İnci ARAS</i>	420
Kate Chopin'in "Uyanış" ve Nilüfer Kuyaş'ın "Serbest Düşüş" Adlı Eserlerinde Kadın Kimliği Female Identity in "Awakening" by Kate Chopin and "Free Fall" by Nilüfer Kuyaş <i>M. Taner TÜRK</i>	431
A Study of the Experiences and Literature of Korean New Women Writers in Korea's Colonial Era <i>Jung SUK YOO</i>	440
<i>Renklerden Moru ve Kadının Adı Yok</i> Eserlerinde Geleneksel Kadın Algısından Kopuş ve Amerikan-Türk Kültürlerinde Cinsiyet	

Rollerine Yapı Bozumsal Bir Yaklaşım Deviation From Traditional Woman Perception in Color Purple and Kadının Adı Yok: Deconstructive Approach to Gender Roles in American-Turkish Cultures Emel UĞUZ	451
<i>La Gaviota</i> ve <i>Indiana</i> Romanlarında Kadının Varolma Mücadelesi The Struggle Of Women For Existence In The Novels Of <i>La Gaviota</i> and <i>Indiana</i> Zeliha DURAN	461
Marguerita Yourcenar'ın "Ateşler"i ve Margaret Atwood'un "Penelopia" sında Mit Yıkımı ve Kadın-Erkek Dikotomisi Debunking of Myths and Male-Female Dichotomy in Marguerita Yourcenar's "Fires" and Margaret Atwood's "The Penelopia" Sibel KUŞÇA & Medine SİVRİ	470
Hikmet Temel Akarsu'nun "Aseksüel Koloni Ya Da Antioppe" Eserinde Amazon Kültürü ve Mitik Kahramanlar Bağlamında Kadın Erkek İlişkisi The Women and Men Relationship as Part of Amazon Culture and Mythic Heroes in Hikmet Temel Akarsu's Novel "Asexual Colony Or Antioppe" Fulya ÇELİK & Mehmet Salih ÖZSOY	481
Euripides, Goethe ve Selahattin Batu'da Ortak Mitolojik Kahraman olarak <i>Iphigenie</i> <i>Iphigenie</i> als eine gemeinsame Heldin bei Euripides, Goethe und Selahattin Batu MügeARSLAN	492
Avusturya ve Türk Yazınından Seçili Yapıtlarda Gaia Miti İzdüşümleri ve Toprakta Açan Sevgiler Die auf der Erde blühende Lieben und Reflektierung des Gaia Mythos in den ausgewählten Werken von den österreichischen und türkischen Literatur Birkan KARGI	504
<i>Değişen Başlar</i> ve Kız Efsanesinin Thomas Mann'ın <i>Değişen Kafalar</i> Adlı Eserinde Metinlerarası Bağlamda Yeniden Yazımı Rewriting Of The Legend Of <i>The Swapped Heads and Girl</i> In The Work Of Thomas Mann <i>The Transposed Heads</i> In The Context Of Intertextuality ZeynepÇİFTÇİ	513

Romantik Ekoloji ve Halit Ziya'nın Mensur Şiirlerinde Tabiatın Yeniden Keşfi Romantic Ecology and The Rediscovery of Nature in Halit Ziya's Prose Poems <i>Hazel Melek AKDİK</i>	523
20.yy İlk Amerikan Edebiyatında Doğa Tahribatı Eleştirisi Örnekleri Some Samples Of The Echo Criticism In The Early 20th Century American Literature <i>Tahir YAŞAR</i>	532
Farsça Şuara Tezkirelerinde Türkçe Yazan Şairler ve Şiirleri Poets Who Wrote in Turkish in Persian Anthologies and her Poems <i>Adnan KARAIŞMAİLOĞLU</i>	540
Cactus Belly: Dib's Algeria through the Lens of <i>Diwan Ifrikiya</i> <i>Madeleine CAMPBELL</i>	547
Mütenebbi ile Nef'i'nin Övgü Kasideleri (Fonetik ve Semantik İnceleme) Al Mutanabbi and Nefi's Praise Poems (Phonetic and Semantic Study) <i>Samia BADAWI & Amani ADLI</i>	558
Travel Literature of Arabs in Terms of Comparative Literature Araplarda Karşılaştırmalı Edebiyat Açısından Seyahat Edebiyatı <i>Ali Muhammed Ali GHARİB</i>	570

**CİLT II : Edebiyat ve Sanatlararası İlişkiler, Sanatlarüstü Karşılaştırmalar
VOLUM II: Literature and Interartistic Relations, Tansartistic Comparisons**

Edebiyat Biliminde Yeni Bir Yaklaşım Olarak Medyalararasılık Intermediality as a New Approach in Literary Science <i>Ersel KAYAOĞLU</i>	584
Sinema'da Edebiyat Uyarlamalarına Bir Bakış; Nabokov'un Lolita'sından Stanley Kubrick Sinemasına A Glance at the Literal Adaptations in Cinema; From Nabokov's Lolita to Stanley Kubrick's Cinema <i>Rana İĞNECİ SÜZEN</i>	595

Metinlerarası Bağlamda Masaldan Sinemaya “Anlat İstanbul” From Fairy Tale to Cinema: Intertextuality in “Anlat İstanbul” Ümral DEVECİ	605
‘Transformation of The Beast’ in William Shakespeare’s Play <i>Othello</i> and Walt Disney’s Movie <i>Beauty and The Beast</i> William Shakespeare’in <i>Othello</i> isimli eseri ile Walt Disney’in <i>Güzel ve Çirkin</i> isimli Animasyon Filminde ‘Canavarın/Yaratığın Dönüşümü’ Hatice GÜNEYELİ	614
Sözlü Kültürden Dijital Kültüre Dönüşen Ütopik Vizyon Changing Utopian Vision in the Context of Conversion of Oral Culture to Digital Culture Erol GÜLÜM	625
Rainer Werner Fassbinder’in “Korku Ruhu Kemirir” İle Tunç Okan’ın “Otobüs” Adlı Filmlerinde Göçmen İmgesi Das Migrantenbild In Den Filmen Von Rainer Werner Fassbinders “Angst Essen Seele Auf” Und Tunç Okans “Bus” Meryem NAKİBOĞLU & Semra ÖĞRETMEN	635

CİLT III : Kültür ve Bilgi Aktarımı Olarak Çeviri
VOLUM III: Translation as Transfer of Culture and Knowledge

Karşılaştırmalı Edebiyat ve Çeviribilim: Kültürler ve Dillerarası Etkileşim Alanları Comparative Literature and Translation Studies: Intercultural and Interlingual Interaction Fields Sergül VURAL KARA	648
Karşılaştırmalı Edebiyat Bilimi ve Translation Studies Arasındaki Çevrilmiş/ Döndürülmüş İlişki: Metin ve Kültür Açısından İmge Oluşturmadaki Çeşitlilikte Çevirinin Rolü Umkehrendes Verhältnis zwischen Vergleichende Literaturwissenschaft und Translation- Studies: Die Rolle der Translation in Bezug auf die Diversität der Bild-Bestimmung von Text und Kultur Sevil ÇELİK TSONEV & Ensa FİLAZİ	654
An Overview of the Romanian Discourse on Translation Ana-Magdalena PETRARU	667

Maşenka'nın Yolculuğu Mashenka's Journey <i>Esra BİRKAN BAYDAN & Svetlana ERTURK</i>	677
Postmodern Çağda Çeviri ve Çevirmenin Rolü The Role of Translation and Translators in the Postmodern Era <i>Mehmet GÜNDOĞDU & Meriç BOZ</i>	685
Çeviri Teknolojilerinin Çevirmenin Sınırlarını Belirlemedeki Rolü Le Rôle Des Technologies De Traduction Pour Déterminer Les Limites Du Traducteur <i>Erdinç ASLAN</i>	697
Kültürlerarası İletişim Bağlamında Uzman Çevirmenin Rolü Die Rolle der Translator als Experte im Rahmen der Kulturellen Kommunikation <i>Gamze ÖZER</i>	704
Elif Şafak'ın "Bit Palas" Romanının Fransızca ve Almanca Çevirilerine Yönelik Yorumlayıcı Yaklaşımla Bir Çeviri Çözümlemesi A Basically Hermeneutic Translation Analysis Regarding the French And German Translations of Elif Şafak's Novel "Bit Palas" (Flea Palace) <i>Aşkın Ç. TURUNÇ & Emra DURUKAN</i>	711
Wahrnehmung Kultureller Diversität Kültürel Farklılıkların Algısı <i>Yelda ARKAN</i>	722
Translator's Invisibility: A Comparative Case Study on the Translation of Nadsat in <i>A Clockwork Orange</i> Çevirmenin Görünmezliği: Otomatik Portakal Romanında Yer Alan Nadsat Argosunun Çevirisi Üzerine Karşılaştırmalı Olay İncelemesi <i>Fatma Ülkü KAVRUK</i>	735
Farsça-Türkçe Edebi Çeviri Etkinliğine Eleştirel Bir Yaklaşım: Füruğ Ferruhzad Örneği A Critical Approach To Persian-Türkish Literary Translation Activity: Füruğ Ferruhzad Sample <i>Farzaneh DOULATABADİ & Betül Havva YILMAZ</i>	746

Fransız Çeviri Tarihinde Kadın Çevirmenler Traductrices Dans L'Histoire De La Traduction Française <i>Nazik GÖKTAŞ</i>	757
--	-----

CİLT IV: Edebiyat ve Disiplinlerarası Karşılaştırmalar
VOLUM IV: Literature and Interdisciplinary Comparisons

Felsefe –Edebiyat Etkileşimi: Felsefi Roman The Relationship between Philosophy and Literature: Philosophical Novel <i>Ülker ÖKTEM</i>	770
Dostoyevski ve Nietzsche'de "Suç" ve "Vicdan" Temaları Üzerine Karşılaştırmalı Bir Çalışma: "Suç ve Ceza " ve "Ahlakın Soykütüğü" A Comparative Study On The Themes "Crime" and "Conscience" In The Works Of Dostoyevsky and Nietzsche: "Crime" and Punishment" and "On The Genealogy Of Morality" <i>Nükhet ELTUT KALENDER & Eren RIZVANOĞLU</i>	778
Hüseyin Cavid ve Batı Felsefi Düşüncesi Hüseyin Javid und Westlicher Philosophischer Gedanke <i>Cavide MEMMEDOVA</i>	786
Don Quijote ve Kopernikus Devrimi Üzerine Concerning <i>On Don Quixote</i> and The Copernican Revolution <i>Samet BAĞÇE</i>	795
Reflections Of Mid -17th- Century Plague Epidemics in Science and Literature <i>Gerhard F. STRASSER</i>	805
Belleğin Metaforları Metaphors of Memory <i>Mediha GÖBENLİ</i>	819
Primo Levi'nin Tanıklığı The Witness of Primo Levi <i>Elif ERGÜN</i>	829

İktidarın Kısılcacında Sıkıştırılmış Hayatların Romanları: Bin <i>Dokuz Yüz Seksen Dört</i> ve <i>Gizli Emir</i> Romanlarına Mukayeseli Bir Bakış Denemesi The Novels Of The Lives Pressed In The Power Clamp: A Comparative Overview Essay On <i>Nineteen Eighty-Four</i> and <i>Secret Order</i> <i>Nilüfer İLHAN</i>	836
“The Unbearable Heaviness of Being” A Philosophical Study on Tezer Özlü’s <i>Yaşamın Ucuna Yolculuk (A Journey to The Edge of Life)</i> “Varolmanın Dayanılmaz Ağırılığı” Tezer Özlü’nün <i>Yaşamın Ucuna Yolculuk</i> Romanı Üzerine Felsefi Bir Çalışma <i>Derman KIZILAY</i>	849
Tezer Özlü ve Thomas Bernhard’ın Eserlerinde Gerilim, Varoluş Sorunsalı, Nihilizm ve Ölüm Tension, Existence Problematic, Nihilism and Death Within The Literary Work of Tezer Özlü and Thomas Bernhard <i>İlker ÇÖLTÜ</i>	856
Ahmet Oktay’ın Şiirlerinde Varoluşçuluğun İzleri Traces of Existentialism in the Poetry of Ahmet Oktay <i>Hasan YÜREK</i>	869
Kuruluş ve Kurtuluş Romanlarında Beden Temsilleri: Bir Edebiyat Sosyolojisi Denemesi Representations of The Body In The Novels of The Establishment Period and The Independence Period: An Attempt For Sociology of Literature <i>Hüseyin ÇİL</i>	880

CİLT V: Sanat Sergisi: Retimleme
VOLUM V: Art Exhibition: Picription

Göz ve Kulak Eşiğinde: Retimleme On the Threshold of Eye and Ear: Picription <i>Veli MERT</i>	893
Kongre Programı Conference Programme	914

Murathan Mungan: Türler ve Biçimler Arasında Bir Gezgin

Cemal SAKALLI (Mersin Üniversitesi)

Edebiyat bilimi yazarları, yapıtları eleştiri gelenekleri doğrultusunda çözümleyerek, değerlendirerek sınıflandırır. Sınıflandırma işi yazar açısından, yapıtlar açısından bir haksızlıktır elbette. Ancak ne yazık ki, bu böyledir. Fakat edebiyat biliminin niyeti, sınıflandırarak edebiyata, yazara haksızlık yapmak değildir. Edebiyat eleştirisi yazarları, yapıtları çözümleyerek anlamak, anlaşılır kılmak, edebiyat tarihine veri sunmak ister. Edebiyat tarihi, eleştiriye ihtiyaç duyar; yapıtların eleştirisi olmasa, bir yazarın, yapıtın çözümlemesi yapılmazsa, edebiyat tarihçileri herhalde ömürlerini sadece kitap okumakla geçirirlerdi. Sadece edebiyat tarihi değil, yazarlar da iyi eleştirilere ihtiyaç duyarlar. Yazarlar, nasıl anlaşıldıklarını, nasıl okunduklarını en iyi edebiyat eleştirilerinden izleyebilirler. Kongre vesilesiyle biz de burada sayın Murathan Mungan'a ilişkin bazı değerlendirmelerde bulunacağız, bağışlanabilir bir haksızlık yapacağız.

Edebi yapıtların, yazarların sınırları aşma halleri, süreçleri, geçiş, kopuş, yenileşme anları, sanatsal devingenlik, çoklu okuma geleneğine sahip olan karşılaştırmalı edebiyat biliminin temel ilgi alanını oluşturur. Murathan Mungan şiir, öykü, roman, anlatı, metin, makale, deneme, inceleme, oyun, senaryo, şarkı sözü yazar, dolayısıyla türler ve biçimler arasında gezgin bir yazardır. O nedenle Murathan Mungan'ın yapıtları, üretme, yaratma tarzı, teknikleri, yazma anlayışı, karşılaştırmalı edebiyat bilimi açısından araştırılmaya, tartışmaya değerdir.

Murathan Mungan, edebi estetiğini, kurgu üslubunu türlerin ve biçimlerin sınırında, deneyerek gerçekleştirir. Bir yenileştirme üslubuyla yazar. *Stüdyo Kayıtları*'nda bunu kendisi de açıkça dillendirir. “Disiplinler ve türler arası alan geçişlerinden, yazınsal türlerin zarını zorlamaktan her zaman hoşlanmışımdır. Geleneksel malzeme bile ancak çağın diğer verileri ve deneysel yaklaşımlarla günceller kendini. Bu nedenle yazdıklarım içinde Taziye’yi, Erkekler için Divan’ı güncel kılan da budur. Türlerin yapılarını ve kurallarını bilmeyi, ama onları istediğim gibi dönüştürerek, bozularak kullanmayı her zaman sevdim. Sanıyorum okurlarım da beni bunun için sevdi. Türlerin disiplin dilleri, geçmişteki belli başlı örnekleri, dramaturjik yapı teknikleri ve kurgulama çeşitleri üzerine yıllardır kafa yoran biri olarak, onlarla “seçilmiş tercihlerle” bilinçli bir biçimde oynama hakkını kendimde görüyorum ve bu anlamda kendimi özgür hissediyorum” (Stüdyo Kayıtları 2010, 52). Yapılan, türler arasında biçimsel ve içeriksel geçitler, yollar kurmaktır. Geleneksel olanı yeniden güncellemek demek, geleneksel olanı yapıbozuma uğratmak, yeniden yazmak, yeniden oluşturmak demektir. Bunun için salt tarihe, geleneğe vakıf olmak yetmez, türler bilgisine, teknik donanımına, sanatın güncel birikimine de sahip olmak gerekir. Murathan Mungan, “çağın gramerini” bilen, bunu izleyen

bir yazar ve şairdir.

Murathan Mungan, farklı sanat türlerinin biçimleri arasında geçitler kurar. Bu geçitler hem türsel, biçimsel hem içerikseldir. Bu biçimsel, türsel ve içeriksel geçitler, bugün bütünlükçü sanat anlayışına denk gelir. Bütünlükçü sanat anlayışı, bilindiği gibi Friedrich Schelling'e dayandırılır. Friedrich Schelling, sanatçının yarattığını tabiatın yarattığıyla özdeş tutar. Ona göre tabiatın yarattığında ayırım yoksa, sanatçının yaratımında da ayırım olamaz. Bu anlayış daha sonra Wagner'de devam eder.

Çağdaş Türk edebiyatının önemli, en üretken yazarlarından Murathan Mungan, türlerin biçimsel farklılıklarını edebi yaratımının çıkış noktası yapmış, sanatın her türü arasında geçiş denemeleri gerçekleştirerek, bütünlükçü bir sanat anlayışıyla ürünler vermiş, farklılıklardan beslenmiş bir şair, yazar ve oyun yazarıdır.

Murathan Mungan, çağın gramerini bilir, fakat onda yerel kültür iklimi her zaman daha öndedir. "(...) kurmaca metinlerimde evrensel izleklerin çevresinde bütün zamanları birbirine bağlayan arketipler, metaforlarla örüntülenmiş katmanlar kurmayı sevdiğimden, modern ve postmodern zamanların yeryüzünü kuşatan bigi ve birikiminden yararlanarak kendi içimde "yerli" bir bireşime gitmeyi önemseydiğimden söz ederim"(Stüdyo Kayıtları 2010, 122). Mezapotamya Üçlemesi'nde yer alan Mahmud ile Yezida, Taziye, Geyikler Lanetler, Lal Masallar, Dumrul ile Azrail Anadolu kültürünün temel renklerini izleyen, nefesini tazeleştiren izleklerdir. Çağdaş kaygıyla yazan, "yazı"nın bir oyun olduğunu bilen, bu oyunu layıkıyla oynayan bir yazardır kendisi.

Murathan Mungan, kendi adlandırmasıyla, remix şiirler yazmıştır. Müzik sanatının teknik deneyselliğinden esinlenerek, bunu şiirde gerçekleştirmiştir: bir tür kolaj, yapboz denemesidir remix şiir. "*Ortaya çıkan bu yeni şiirin, hem şairin sesini taşımasını amaçlıyorum, hem de kendi sesimle buluşturmaya çalışıyorum*"(Stüdyo Kayıtları 2010, s. 39-40). Dramaturjik bir kurgu denemesi olan remix şiir, türlerarasılık, biçim, üslup, anlam bakımından tartışmaya, çözümlemeye ve anlamaya değer diyalojik bir şiir kurgusudur.

Her edebi yapıt yenidir, özgündür. Bazen bilinmeyeni bazen düşünülmeyeni bazen de unutulmanı söyler. Edebiyat bazen çağın söylediğini, bazen de çağın söylediğinin tam aksini söyler. Çağının, yaşanılanların tam aksini söyleyen edebiyat, bir geleneği sonlandırabilir, yeni başlangıçların, yeni geleneklerin öncüsü olabilir. «Şairin Romanı»na getirmek istiyorum sözü.

"Şairin Romanı" bir anti-çağ, bir "saf tabiat", bir "hatırlatma" romanıdır. "Tabiatın koynundayken daha mutlu olduğunu düşünüyordu Gamen. İrili ufaklı şehirlere yığıldıkça insanların ruh kurummasına uğradığını, hayatın şiirinin söndüğünü düşünüyordu" (343). Romanda geçen "Şimdiki zaman körlüğü"(355) insanın ve çağımızın yanılığası olarak okunmalıdır.

"Şairin Romanı", zamanın telaşlı, gürültülü, kaygılı, koşuşturmacalı ve

hızlı yaşandığı çağımızda, okuru zamanın yavaş aktığı, anın keyifle yaşandığı masalımsı bir çağa, dünyaya, tabiata götürür. O nedenle bir “anti-çağ” romanıdır. Zamanın ağır ve anın anlamlı, keyifli yaşandığı olgun bir hayat tasvir edilir romanda. “Şairin Romanı” zamanımızın ruhuna (Zeitgeist) denk bir roman değil, tabiatın ruhunu (Naturgeist) yaşamın aktığı anın ruhunu bizlere hatırlatan, bir yönüyle pagan kültürüne göndermeler içeren bir doğa felsefesi romanıdır. Zihnimizi uyuşturan, çağımızın zaman algısı içinde kaybolan insana, tabiatı, anlamı, yitirilen anın resmini, bozulan insan-doğa dengesini, kadim zamanın kadim anlamlarını hatırlatan çağımızın eleştirel romanıdır “Şairin Romanı”. Zamanın anlamı, yaşamı tüketen yapısını dile getirmeden eleştiren bir romandır. Bu günün karşıt görüntüsü, bilinmeyen ve bugüne uzak bir yerde kurgulanır.

“Şairin Romanı”, oryantalist olmayan romantik bir romandır; yaşamın, bilgeliğin, bilginin, şiirin büyüünün, saf duyguların romanıdır. “Dünya romantikleştirilmelidir” diyen Alman şairi Novalis, “Alelade olana yüksek anlam, alışılmışa gizlilik, bilinene bilinmeyenin saygınlığı, sonlu olana sonsuz bir nitelik verilerek” dünyanın romantikleştirilebileceğine inanır. “Şairin Romanı” bunun tam aksine, bilginin bilinmeyende, anlamın anın içinde olduğunu, yaşamın ve şiirin andaki saf ışıktan, doğadan doğduğunu bize yeniden hatırlatan bir romandır.

Mungan, romandaki dünyayı, hayatı şiirleştirerek dünyayı romantikleştirir. Şiirle kurulan dünya aforizmaların estetik ve derin anlam içeriğiyle desteklenir. Usta-çırak ilişkisi ve çırakların ustalaşması, yolculuklar, rüyalar, romantik motiflerdir. Roman, bir sanatçı romanı, sanatın, şiirin romanı, aynı zamanda anlama doğru açılan yolun, yolculuğun romanıdır. Yaşama sanatı, şiir ve hayat bilgisi Moottah figürüyle; şiir sanatı ve şiirle hayatın, doğanın bütünlüğü ise şair Bendag figürüyle bütünlüştür.

Murathan Mungan, hemen hemen bütün yapıtlarında olduğu gibi, “Şairin Romanı”nda da yazarlara, şairlere, yapıtlara göndermelerde bulunur, okurun ufkunu romanının ufkundan kısa süreli uzaklaştırır. “Ölmeye yatmak”(30) (396), “yeni bir hayat”(50), “safran sarısı” (283) “Omayra” (290), “Bir kafes kuş aramaya çıkmış” (487), “matematik şenbilimdir” (163) gibi sözler alıntılanarak çağımız yazarlarına ve çağımıza göndermelerde bulunurken, aynı zamanda okurun okuduğu çağda değil yaşadığı çağda kalmasını sağlar. Otantik kişi, şehir ve bitki isimleri, örneğin “mavi kamass çiçeği”, “yıprak sayfaları”,(36-37), “ruvaş çayı” (46), “darokran hasır”, “nahmoran yıldızı”, “Gölge Kuşu”, “Sarisabır ağaçları”, “Udbera”, “sırtoplayıcılar”, “kasreina”, “Kasreina Yolu”, “guhmana taneleri”(120), “Mor pavlownia yaprakları”(121), “Oakuna”, “Suavana kuşları” (129), “yün ve lohuma eğirerek” (133). “Gaveleana menekşesi”(133), “guhmana taneleri”(134), “tuaranag postu” (140), “cereseh otu” (141), “suhuma kuşları”(144) gibi isimler yaratmalar, okuru tarih öncesine,

hatta ilk zamanlara, bilinmedik yere, bilinmedik zamana, dolayısıyla masalımsı bir dünyaya götürmektedir.

“Şairin Romanı” şiirin, tabiatın, kadim duyguların, kadim insanlığın, saf duyguların, unutulmuş hafızanın romanıdır. Bilinen ile hayal edilen, gerçek ile fantastik olan, akılcı ile sezgisel olan eşit ve birlikte vardır; kaynaşmıştır, insanın gördüğüyle, duyduğuyla, içiyle, dışıyla bütünleşmesi, yapının önemli izleksel özelliğidir. Zamanı geldiğinde, dünya edebiyatı saf tabiatı, saf duyguları, saf sözü bu romanda bulacaktır.

Edebiyat eleştirisinde özellikle de son yıllarda söylem çözümlemesi, metinlerarasılık, yapısalcılık gibi romanı yazarından soyutlayan ve edebiyat biliminin asıl araştırma malzemesinin “metin” olduğunu vurgulayan o nedenle de örneğin “yazarın ölümü” gibi kavramlarla bunu somutlaştıran Umberto Eco gibi eleştiri ustalarına da sanki bir cevap verir. “Şairin Romanı”nda şair değil, şiir bilgini ölür.

“Şairin Romanı” tersine bir yapıbozumdur. Yukarıda sözlere, deyişlere, kitaplara yapılan göndermeler, okuru bugüne bağlarken, Haritacı Kaa, Qkhanyus, Horad gibi isimler “ömürlerini yerkürenin, evrenin ve insanın sırlarını öğrenmeye adanmış” (164) bilginler olarak anılır ve romanın geçtiği çağa yerleştirilir. Bir bakıma da, roman geçmiş yüzyıllara, yılların ruhuna yerleşir.

Murathan Mungan yapıtlarında tıpkı «Şairin Romanı»nda olduğu gibi, hafızamızın unuttuğu deneyimleri, anlamları, simgeleri bize yeniden hatırlatmıştır. Sadece “dil altında, kül altında” kalmış sözcüklere değil, mitlere, masallara, efsanelere yeniden hayat vermiştir. Bunu yaparken onları günümüzün duyarlılığıyla yeniden yazmıştır, hafızamızdan silinenleri yeniden keşfetmemize olanak vermiştir.

Eski olanı yeniden yazmak, anlatılmış olanı yeniden anlatmak bir yazar için büyük risktir. Murathan Mungan bu riski almış, kadim mitleri, masalları, efsaneleri yeniden yazmış, onlara yeni hayatlar kazandırmıştır. Bunu da başarıyla gerçekleştirmiştir.

“Şairin Romanı”nda şiir filozofu Moottah şöyle der. “Şairin ayakları doğduğu topraklara sağlam basarken, sözlerini bütün yerküreye söyleyebilmelidir (71). Murathan Mungan doğduğu topraklara basarak yazan, bütün dünyaya söyleyen bir şair, yazar, oyun yazarıdır. Yerelden küresele, küreselden yerele yolculuğun yazarıdır. Sınırlarda yaşayan, sınırlar arasında seyahat eden bir şairdir.

Sayın Murathan Mungan, zor ve dar bir zamanda çalışma masanızdan kalkıp kongremize katıldınız, bizimle buluştunuz. Ömrünüzden iki gününüzü çaldık. Bizi başışlayın lütfen. Bizimle olmanızdan büyük onur duyduk. Çok teşekkür ediyoruz, geldiğiniz ve bizimle beraber olduğunuz için.

Kongre Onur Yazarı/ Conference Honoured Author

Murathan MUNGAN

Az önceki sunuş konuşmasında sayın Cemal Sakallı bana, “Ömrünüzden iki gününüzü çaldık,” diye seslendi. Aman efendim, bu ülke bizim ömrümüzü çaldı, iki günün lafı mı olur!

Kongre Düzenleme Kurulu’na teşekkür ediyorum. Öncelikle böyle bir etkinlik düzenledikleri için, beni “kongre onur yazarı” olarak seçip konuk ettikleri için, yeniden Mersinlilerle buluşturdıkları için... her şey için teşekkür ediyorum...

Bu kongrede yapılan tüm konuşmaların dinleyiciler ve katılımcılar için yararlı, kışkırtıcı, yeni düşünceler esinleyici olmasını diliyorum.

Bundan bir süre önce bir psikiyatrist arkadaşım, bir Latin Amerika ülkesinde yapılan uluslararası psikiyatri kongresine katılmıştı. Her zamanki gibi Türkiye’nin o zaman da karışık günleriydi, çok bunalmıştı gündemden. Dönüşünde dedi ki, “Ruhum dinlendi, çünkü orada iki cümle için saatlerce uğraştık, bir paragrafın başında geceledik, işimizi hatırladık, bilgiyi hatırladık, bunların kıymetini hatırladık.” Gerçekten de gündem hayatımızı o kadar kilitliyor ki, artık işimizi düşünemiyor oluyoruz. Özellikle bizde insanların, hoşuna gitmeyen durumlar karşısında “artistlik yapma, edebiyat yapma, edebiyat paralama!” diye aşağılamaya çalıştığı edebiyatın, sanatın ciddiye alındığını gösteren bu tür etkinliklere kendi adıma ayrı bir önem veriyorum. Çünkü aslında uğraşımızın ne kadar ciddi bir iş olduğunu biliyorum. Hemen her alanda ciddiyet kaybı yaşayan bir ülkede bir şeyi ciddiye almanın ne denli önemli olduğunu da biliyorum. Ciddiyeti “asık suratlılık” sananlar, mizahın da, güldürünün de, eğlenmenin de hakkını en çok verenlerin hayatı ciddiye alanlar olduğunu bilmezler. Varsın bilmesinler, biz işimize bakalım!

Az önce anlattığım arkadaşımın öyküsü bana Ahmet Hamdi Tanpınar’ın bir sözünü hatırlatmıştı. Tanpınar, “Ne yazık ki bu memleket, kendisinden başka hiçbir şeyle ilgilenmemize müsaade etmiyor,” der. Ne yazık ki Tanpınar’dan bu yana ülkemizin gündemi pek fazla değişmedi. Ne iş yaparsak yapalım, yine “asıl işimiz, nikâhlı eşimiz” Türkiye’nin sorunları oluyor. Kendi mesleğimiz, temel uğraşımız da dahil olmak üzere, neredeyse her şeyle ancak metreslik düzeyinde ikincil bir ilişki kurabiliyoruz. Çünkü hepimiz öncelikle Türkiye’nin sorunlarıyla evliyiz.

Akademik çalışmalara duyulan gereksinimden, bunun öneminden ne denli söz edilse de, ne yazık ki Türkiye bu konuda özlenen, arzulanan birikime, bir inceleme, araştırma toplamına sahip değil. Bunu karşınızda edebiyatın birçok dalında kalem bilemiş biri olarak söylüyorum. Özellikle aramızda bulunan yabancı konuklar için sayacak olursam, bunlar şiir, oyun, öykü, roman, deneme, inceleme, şarkı sözü, film senaryosudur... Farklı yazın türleriyle uğraşıyorsanız, aynı zamanda bu türlerin doğası üzerine de düşünüyorsunuz demektir, o yazı

disiplinine adını veren, o türü tanımlayan özellikler üzerine de düşünüyorsunuz demektir. Neden şiir, neden öykü, neden roman gibi soruların yanıtlarını ilkin kendinize veriyorsunuz, demektir. Yazın türleri üzerine, hatta farklı sanat disiplinleri üzerine düşünmek, sizin omuzlarınıza sanat, kültür sorunları üzerine derinleşmek, yenilikleri izlemek sorumluluğunu da yükler. Bu da hayat boyu dersini çalışmak demektir.

Kimi okurlarımın bildiği gibi, akademik anlamda tiyatro, sinema eğitimi aldım, tezler yazdım. Edebiyatımı yalnızca hayatım, ham yeteneğim ya da yaratıcılığım değil, aynı zamanda eğitimim, kuramsal donanımım da besledi. Biraz da bu nedenle akademik dikkatin, kuramsal takibin önemini erken yaşlarda kavramış biriyim. Bugün burada sözünü edeceğim konular, temalar, başlıklar büyük ölçüde deneme kitaplarımda değindiğim, ele aldığım, üzerinde durduğum konular zaten. Bugün burada pek yeni şeyler söyleyebileceğimi, öyle büyük sözler edebileceğimi sanmıyorum. Bu noktada gene müzminleşmiş bir Türkiye gerçeği çıkıyor karşımıza: Memleketteki bütün sorunlar, yıllardır halledilememiş uzatmalı gerçekler olduğu için, sevgili ülkemiz pek de yeni şeyler söylenmesine izin vermiyor. Bakın yıllardır hâlâ düşünce özgürlüğü, insan hakları, üniversitelerin özerkliği falan diyoruz. Memleket yeni dertler edinmemize bile izin vermiyor. Bugüne değin çoktan çözülmüş olması gereken sorunların etrafında dolanıp duruyor, çağın takviminin gerisinden yürüyoruz. Pençesine kısırıldığımız temel sorunlar değişmediği sürece, ürettiğimiz sözler de ne yazık ki aynı repertuardan beslenmekten kurtulamıyor.

Bugünkü konuşmamı birkaç ana başlık altında örgütlemeye çalışacağım. Kendimi işimde tanımlarken, sanatımda birbirini tamamladığına inandığım şu ikili özelliğe dikkat çekmeye çalışırım: şamanlık ve teknisyenlik... Şaman olmak, bir tür ümmi olmaktır; bu içinde, dipte, derinde saklı duran ham güçle ilgilidir. Bu güç sayesinde sahip olduğun, diyelim hayal kurarak inşa etme becerini, başka âlemlerle irtibat kurabilme yeteneğini yitirmemişsin, onu gündeliğin gürültüsüne teslim etmemişsin demektir. Bu, yaratıcı sanatçı olarak “olmazsa olmaz”ındır. Kanuna yazılmış gibidir. Kaynağı nedir, nereden gelir, çocukluk yaralarının ne kadarına iner, ne kadarı genetik mirasla devralınmıştır bilemem, ama varlığını bütün mevcudiyetimde sezerim. İkinci olarak da teknisyen, mühendis olmayı önemserim. Malzemenin inşası, işin işçilik yanı için bir gerekliliktir bu da; bilgi, birikim, gözlem, deneyimle beslenir, biçimlenir. Eğer kuramsal donanımınız yeterli değilse, teknisyen yanınız zayıf kalacak, mühendisliğiniz gelişmeyecektir. Öte yandan ruhunuzda bir şaman yaşamıyorsa, ne kadar okursanız okuyun, sadece mühendis olarak kalırsınız. Akılla yazar, teknikle çoğaltırsınız. Böylelerine “yaratıcı sanatçı” demekte zorlanırım. Bir tür zanaatkârdırlar, küçümsüyorum sanmayın, bu da az şey değildir, başarılı örnekleri de vardır. Öte yandan yalnızca şamanistik yanına yaslananların da zamanla bir tür uyurgezere dönüşmesi tehlikesi vardır.

İçlerinin pınarı bütün ömürlerine yetmeyebilir. Sanatçının ham yeteneğini bilgi ve görgüyle işlemesi, zenginleştirilmesi gerekir. Fizik ve kimyanın kanunları her yerde işler. Bu nedenle hem kuramsal donanım, hem küresel takip, harcanan emek ve çalışkanlık benim için önemlidir. Kuşkusuz bunlar bana ait düşünceler, dolayısıyla başkalarının itirazlarına açık görüşlerdir. Küresel takipten dünya ölçeğindeki gelişmelerin izlenmesini kastediyorum elbet. Bu kongrenin başlığı, içeriği de bu nedenle önemli benim için; yıllardır etrafında gezdiğim temel meseleleri kuşatıyor. Benim için gözden kaçırılmaması gereken temel noktalardan biri şudur: Edebiyat dil üreten bir disiplin olduğundan, temelde millilik esası üzerine kuruludur. Sanatlar içinde belki de en milli olanıdır; çünkü o dilin edebiyatını yapar. Ancak çeviri yoluyla aktarılır. Ayrıca ne kadar çevrilse, aktarılsa da sonunda gelip dayandığı sınırlar vardır. Bir metnin üretildiği dilde ve kültürde verdiği haz, çok daha özdeş bir hazdır. Yazar, şair asıl virtüözitesini gücünü aldığı dilde gösterir. Bu yüzden ben de pek çok yazar gibi, dünyanın her yerinde okunmak, beğenilmek isterim elbet. Ama benim için öncelikle kendi topraklarında, kendi kültüründe anlaşılır, kavranır olmak önemlidir. Bakın sevilme, demedim; çünkü insanlar bazen yanlış anladıkları için de sevebilirler sizi. Şu sözlerimden, edebiyatın evrenselliğinin şüpheli olduğu, başka coğrafyalarda, başka kültürlerde anlaşılmayacağı, hatta onlara bir şey ifade etmeyeceği sonucu çıkarılsın istemem. Her iyi sanat yapıtı doğası, organizması gereği evrenseldir, tüm dünyaya seslenir. Ben burada edebiyattaki dil payının gücüne, önemine dikkat çekmek istiyorum yalnızca. Örneğin, Ahmet Haşim'in belki de dünyanın en yalın dizelerinden biri olan "akşam, yine akşam, yine akşam" dizesini ele alalım. Hangi dile, nasıl çevirirseniz çevirin, sadece mealini vermiş olursunuz. En azından oradaki k-ş-a seslerinin verdiği tını, müzikal ton, o şiirin, o dizinin milli hususiyetine kilitlidir. Bu nedenle bazı şairler bazı dillerde daha iyi karşılık bulur, bu nedenle oralarda daha çok sevilirler. Örneğin, Lorca Türkçeye çok yakışan, Türkçede şık duran bir şairdir. Ama sesinin Almancada pek karşılığını bulamadığı söylenir. Türkçe Lorca'dan aldığınız hazzı Almanca Lorca'da bulamayabilirsiniz. Çeviri söz konusu olduğunda şiir en sert örnektir kuşkusuz, ama işin doğası üzerine düşünen, yazan çizen insanları her seferinde yeni örnekler üzerinden yeniden tartışmaya çağırır. Karşılaştırmalı edebiyat öncelikle karşılaştıracığımız malzemede neleri karşılaştırmamız gerektiğini bilmeyi zorunlu kılar.

Gene benim özel önem verdiğim bir diğer konu sanatta kültürel soyaçekim, iklim ve toprak sürekliliğidir. Bunun için başka bir sanat disiplininden, sinemadan örnek vermek isterim. Örneğin, 1979 sonrasında uğradığı bütün toplumsal değişimlere, baskılayıcı koşullara rağmen, İran sineması nasıl varlığını dünya ölçeğinde kanıtlayan önemli bir sinema olabildi? Baskıysa baskı, sansürse sansür, ama bugün dünyanın hemen her yerinde İran'da iyi filmlerin yapıldığından söz ediliyor. İran sineması benim de sevdiğim, kendine özgü kimliği, estetiği olan

bir sinemadır. 227 Sayfa adlı kitabımda yer alan kısa denemede bu konuda şöyle bir yorumda bulunurum: “İran sinemasının dünya arenasında yaptığı çıkışta, özellikle sinema dili ve estetiği açısından yakaladığı başarıda, gelenekle kurulan doğru bir ilişki stratejisi gördüğümü söylemek isterim. İran sineması, “sinema bir görüntü sanatıdır, eh İslam’da “suret yasağı” vardı, ama bizde de bunlar,” var diye minyatürlerden, levhalardan, nakışlardan, kilimlerden birebir medet ummadı. Bunları sinemaya tahvil etmeye çalışarak resim sanatında güçlü bir geleneğe sahip, arkasında koca bir Rönesans tarihi olan, 20. yüzyıla kadar kaç akımın çemberinden geçmiş, kaç çeşit görüntüler, göstergeler imparatorluğu kurmuş Batı’yla resim, görüntü yarıştırmaya kalkışmadı.

“İran Sineması, filmlerinde kendi tarihinde en güçlü olduğu geleneği kullandı: şiiri. İran Sineması kamerayla şiir yazmaya başladı. Bir İran filmi seyrederken, aynı zamanda Firdevsi, Sadi, Ömer Hayyam seyrediyoruz.”

Elbette her bir yönetmenin tek tek kendi dünyası olmakla birlikte, kültürel kaynaklarıyla doğru ilişki kurarak, kadim şiir geleneğini beyazperdede üsluplaştırarak bugün adına, “İran Sineması” dediğimiz şeyi oluşturdular.

Şiirin izinden giderek bizim edebiyatımızdan örnekler vermek isterim. Gerçekten büyük şairlerimiz var; ne yazık ki dünyanın tanımadığı büyük şairlerimiz... Onlar çağdaşları olan dünya şairlerini tanır, bilirken, ne yazık ki dünya onları tanıyamadı. Şiir, bizim milli yalnızlığımızdır. Özellikle “edebiyat madalyalarına” meraklı olanlar için söyleyeyim: Diyelim, Melih Cevdet Anday Fransızca yazıyor olsaydı, şimdiye kaç defa Nobel almıştı! Sonra Edip Cansever, Oktay Rifat, Ece Ayhan, Turgut Uyar, Behçet Necatigil... Bana göre, edebiyatımızın en güçlü olduğu alan şiirdir. Edebiyatımız büyük piramitlerini şiirin topraklarına dikmiştir. Bunun bence birkaç nedeni var. İlki, ontolojik neden, dilin ontolojik olanağı. Türkçe şiire çok yatkın bir dil, çünkü aslında belirsizlik dili... Gizli özne kullanımı başlı başına bir belirsizlik alanı yaratır örneğin. Dil çeşitli örtülemelerle adeta kendi içinde tuhaf mahremiyet alanları yaratır. Belirsizliklerle ilgili sıradan, biraz da komik bir örnek vereceğim, diyelim akşam yemeği yenmiştir, ortalığın toplanması için herkes birbirinin gözünün içine bakar, sonra birileri yüksek sesle dillendirmek gereği duyar: “Ya şu bulaşıklar yıkansın. Ortalık toplansın.” Sanırım dünyanın pek çok dilinde öznesi bu kadar belirsiz bir cümle kuramazsınız. Kim toplayacak, kim yıkayacak belli değil! Yani o “yıkansın”, “toplansın” sözündeki edilgin ton, Türkçeye kaçak güreşme imkânı verir. Yapıvermek, edivermek fiilleri, miş’li geçmiş zamanın dile kazandırdığı uzaklık, özneyi ya da eylemi saklama ya da belirsizleştirme olanakları şiire hizmet eder. Arapçada birine “gel” dediğiniz zaman kadına mı, erkeğe mi dediğiniz bellidir, fiilin kendisi seslenen kişinin cinsiyetini de içerir çünkü. Ya da “Geldiler” dediğiniz zaman gelenlerin kadın mı, erkek mi, karışık bir topluluk mu olduğunu gene kullanılan fiilden anlarsınız. Ama Türkçede biz kimin ya da kimlerin geldiğini hep ikinci, üçüncü sorular yardımıyla öğrenmeye

çalışırız.

Kuşkusuz her dilin kendi içinde artıları ve noksanları vardır. Dolayısıyla diller hiyerarşik anlamda sınıflandırılmaz. Her dilin yazarına, şairine tanıdığı imkânlar da farklıdır elbet. Çeviriyi zor bir uğraş haline getiren de budur zaten. Bir çevirmen iyi bir edebiyat eserini iki katmanda çevirmek zorunda kalır, hem yabancı bir dilden kendi diline çeviri yapar, hem de o yazarın, şairin sesini kendi dilinde var edecek özel, kişisel dili arar. Öte yandan bir de istatistiki gerçeklik diye bir şey vardır. Yani bilmem kaç bin sözcüklü İngilizcede roman yazmakla, çok daha az sözcük sayısına sahip Türkçede roman yazmak aynı şey değildir. Bu nedenle her dilin kendi zenginliğini ayrı terazilerde tartmak gerekir. Şimdi demin sözünü ettiğim Türkçenin şiire yatkın ontolojik yapısının üzerine bir de şiir geleneğimizin tarihini oturtun. Gücünü sadece Türkçeden alan bir şiir geleneğinden söz etmiyorum burada. Aynı zamanda Farsî yazılmış, Arapça yazılmış, Osmanlıca'nın içine yerleşmiş terkipler, tamlamalar, mazmunlarla zenginleştirilmiş köklü bir gelenekten söz ediyorum. Pek çoğu sonraki kuşaklar için gün günden anlaşılabilir ve uzak olan bir dille yazılmış olan şiirlerin yer aldığı bu gelenek okur katında gün günden hafızasını yitirmiş, yitiriyor... Bu özneyi belirsizleştiren, zemini kaypaklaştıran dil öte yandan felsefenin, kesinlik gerektiren bazı terim ve kavramların gelişmesini de engellemiş. Türkçede felsefe terimlerinin çoğu ancak Türk Dil Kurumu'nun yıllara yayılan çalışmalarıyla ortaya çıkmaya başlamış. Batı dünyası rasyonalizm, ampirizm, pragmatizm gibi çeşitli felsefe akımları çıkarırken, Almanlar kendi kültüründe önemli bir yeri olan "Sturm und Drang" akımıyla uğraşırken biz felsefenin dilsiz olmuş, köklü bir felsefe geleneği geliştirememişiz. Kuşkusuz sadece dilin yapısıyla açıklanamayacak çok bileşenli bir sorun bu, ama galiba en acıklısı, maalesef hâlâ kendi dilini üç yüz sözcükle konuşup ölen insanların ülkesinde yaşıyor oluşumuz... Bence bu daha büyük bir dilsizlik... Toplumsal dilsizlik ile toplumdaki şiddet arasındaki ilişkiyi de ek bir konu olarak ayrıca düşünmenizi isterim. Kendini ifade etme yetersizliği fiziksel ifadeye giden şiddetin yolunu açar çünkü. Özellikle genç arkadaşlarım sosyal medyadan biliyorlardır, o üç yüz kelimenin günümüzde nasıl daha da azalıp dilin iyice daraldığını... Örneğin, internette bazı twittlere bakıyorum, zaten yüz kırk karakterden oluşan düz bir cümleyi nasıl bu kadar yanlış anlayabiliyorsun? Yüz kırk karakterden oluşan bir cümleyi bu kadar yanlış anlıyorsan, yüz kırk bir sayfadan oluşan bir kitaptan ne anlıyorsun acaba? Dil yoksulluğu beraberinde düşünce yoksulluğunu da getirir. Harfleri tanımak, okuma yazma bilmek demek değildir. Okumayı bilmek de her yazılanı anlamak demek değildir. Öğrenmek, anlamak, kavramak, çıkarım yapmak birbirine bağlı, zamanla geliştirilmesi gereken melekelerdir. Hayatını üç yüz kelimeyle idare edenlerin çoğunlukta olduğu bir ülkede vazgeçtim edebiyattan, derdini anlatmak kolay değildir. Dolayısıyla mecaz, kinaye, istiare, ironi, metafor gibi dolaylımlamaların algılanması iyice zorlaşmıştır. Ki aslında

şu saydıklarımın bizim yazılı ve sözlü geleneğimizde bir karşılığı, zengin örnekleri vardı; anlayacağınız geçmişte sahip olduklarımızı bile yitirdiğimiz zamanlara geldik. Şimdi yazdığının altına «şaka yaptım» demeniz ya da «gülme» ikonu koymanız gerekiyor. Kabaca çizmeye çalıştığım bu tabloda hem bir gelenekten kopuş söz konusu, hem de zihni kopuş... Kopuşların beraberinde getirdiği boşlukları neyle dolduracaksınız? Bir kitap yalnızca bir kitaptır, sessiz bir nesne. Ama o kitap, okunmaya başladığı anda, okuyan insan sayısı kadar çoğalır. Mevlânâ'nın çok sevdiğim bir sözü vardır. Genellikle Mevlânâ'nın pek çok sözünü yerli yersiz anarlar, ama herhalde ucu kendilerine dokunduğu için şu söyleyeceğim deyişi en az anılanıdır. «Herkes kâbına göre alır,» der Mevlânâ. Bu kadar. Aynı kitabı okuyan insanlar o kitaptan aynı şeyi almazlar. Yani okuduğundan anladığın kadarsın. Kitap fazla şey söylüyor, ama sen onu ancak eksilterek, seyrelterek anlıyorsun, yanlış anlıyorsun ya da anlamak istemiyorsun. Okuduklarımızı anlamamanın, anladıklarımızı zenginleştirmenin yolu edebiyattan geçer. Edebiyat bir lüks değildir, edebiyat “paralanacak” bir şey değildir, edebiyat burun kıvrılacak bir şey değildir. Edebiyat bizim içimizi zenginleştiren, aklımızı aydınlatan, ruhumuzu eğiten, duygularımızı terbiye eden, bizi olduran, kısacası hayatı hayat yapan bir şeydir. Efendim, pek çok söyleşimde dillendirmişimdir: Hepimizin bir tane enayi hayatı var, ister zengin ol, ister fakir, ister ünlü, ister sıradan, ister ona inan ister buna... sonuçta hepimiz bir tane, çoğunlukla da enayice geçen bir hayat yaşıyoruz. Baş, ortası, sonu olan ve sandığınızdan çok daha kısa bir hayat! Ne kadar kısa olduğunu bile ancak otuzundan, kırkıktan sonra anlamaya başlıyorsun. Ama edebiyatla tanışmaya başladığında, kitapların içine girdiğinde birden fazla hayatın oluyor, pek çok hayatın içinde geziniyor, çeşitli varoluş biçimleri tanıyor, birden çok olasılık, seçim, olanak, kimlik deniyorsun. Bir anlamda insanlıkla yüzleşiyorsun. Belki de bu yüzden pek çok edebiyatsever için edebiyat, hayattan daha çok hayattır. Kelimeleri yaşadığımız toplumdan alır, harfleri okulda tanır, ama dilimizi edebiyattan öğreniriz. Bugün Türkiye nüfusuna, bu nüfusun okuma oranına baktığımızda, kaç kişinin sahiden edebiyatla, sanatla zenginleşmiş bir hayat yaşadığını söyleyebiliriz?

Öte yandan Batı toplumlarının Doğululaşma, Batı edebiyatının Doğu edebiyatı gibi bir derdi olmamış, ama biz iki yüz yıldır “Batılılaşma meselesinin” kıskacında yaşıyoruz. Osmanlı İmparatorluğu zamanında başlayan Batılılaşma hareketi, 1839'da Tanzimat Fermanı, 1923 sonrasında gelen inkılaplarla ivme kazanmış, kültürel mirasla ciddi kopmalar yaşanmıştır. İnkılapların sonuçlarından hoşnut olan ve olmayanların tartışmalarını bir kenara koyuyorum. Edebiyatımızda, yazılı kültürde önemli değişikliğe yol açan şeylerden biri de Latin alfabesine geçmek olmuştur. Yazılı tarih bir tür hafıza bölünmesi yaşamıştır. Sonrasında kaç kez imla kılavuzu değiştirdi bu ülke, sözcüklerin farklı yazılışlarıyla uğraştı; onun üzerinde şapka vardı,

bunun üzerinde niye yoktularla cebelleşti. Her yeni uygulama bir sürü kafa karışıklığına yol açtı. Dilin kendisi “sorunumuz” oldu. Bu dilin yazarları, bir İngiliz, bir Alman yazarın uğraşmadığı ikincil, üçüncül sorunlarla cebelleşmek zorunda kaldı.

Halid Ziya Uşaklıgil bu dilin yetiştirdiği en büyük üstatlardandır. Fakat liselerde ders zoruyla okutuldukları için olsa gerek, pek çok kişi Halid Ziya’nın ne kadar kıymetli bir yazar olduğunu sonradan anlar, ya da hiç anlamadan geçer gider. Halid Ziya Uşaklıgil’i anmam boşuna değil. Onun kendi zamanında, dönemin diliyle yazdığı bir metinden aldığımız zevk çok farklıdır. Türkçede okunması gereken yüz kitap varsa, biri bence Uşaklıgil’in “Kırk Yıl” adlı beş ciltten oluşan anılarıdır. Onu eski baskılarından okumakla sadeleştirilmiş halini okumak arasındaki lezzet farkı basit bir karşılaştırmada bile hemen ortaya çıkar. Aslında Osmanlı tınlı Türkçede adeta “sörf yapan” Halid Ziya, günümüzün diline çevrilmiş Türkçesinde daha düz, daha kısa erimli, anlam düzeylerinde seyreltmelerle konuşur. Bu anlamda edebiyatımız kendi içinde bile ironik bir “karşılaştırmalı edebiyat” konusudur. Bugün Halid Ziya ve benzerlerinin dilini istesenez de yeniden üretemezsiniz. Dillerin ve üslupların da dönemleri vardır. Örneğin, ne kadar bayılırsanız bayılın, şimdi kalkıp Ahmet Hamdi Tanpınar üslubuyla yazamazsınız; miadını doldurmuş, kendi takvimiyle mühürlenmiş bir dildir o. Gene pek çok söyleşimde dile getirmişimdir: Bazen sırf dilini özlediğim için dönüp eski kitaplarını okuduğum kimi yazarlar vardır. Adını andıklarımın yanı sıra, örneğin Reşad Ekrem Koçu, bin kere okusam bıkmam. Abdülhak Şinasi Hisar’ın bütün kitaplarını okumuşumdur, ama döner gene okurum. Ziya Osman Saba diliyle içinizi sızlatır, Ahmet Rasim gönlünüzü şenlendirir, Refik Halid Karay ruhunuzu parlatır. Yakın tarihli bir örnek verecek olursam, Bilge Karasu’yu her seferinde aynı hayranlıkla okurum. Sevim Burak’ın büyüsunü özlerim. Elindeki metnin öyküsünü biliyordur, başını, sonunu, ortasını, ne anlattığını, ama bir yazarı biz dilini özlediğimiz, anlatımını sevdiğimiz için döner yeniden okuruz, çünkü edebiyatın ana malzemesi dildir. Bir insanın sesini, sohbetini özlemek gibidir bu. Batılılaşma hareketiyle başlayan dil kopukluğunun bizi pek çok temel kaynaktan uzaklaştırmış olduğu gerçeğini kabul etmemiz gerek. Pek çok eski yazar sesini yitirmiştir, hele daha eskilere giderseniz bize yazdıklarının konusunu izlemek kalmıştır yalnızca. Öte yandan biz edebiyattaki “tür modellerini” Batı’dan almışız. Örneğin bizde ilk roman yazılana kadar Batı’da kaç roman yazıldığına bir bakın! Bir tarihte Fransa’da, Strasbourg’da bir konuşma yapmıştım. Server Tanilli hoca hayattaydı, beni dinlemeye tekerlekli sandalyesiyle gelmiş olması yazarlık hayatımın kıymetli hatıralarından biridir. Konuşmamın başlığı şuydu: “Fransız Edebiyatının Bir Kolu Olarak Türk Edebiyatı”. Tabii bazıları bozulmuşlardı; ne demek “Fransız Edebiyatının Bir Kolu Olarak Türk Edebiyatı”! Şu demek: Zaten Frankofon kültür çerçevesinde Batılılaşmışsın, belli başlı okulların Fransızca eğitimden

geçiyor, milli eğitimde Fransız modeli uyguluyorsun, çevirilerin hemen hepsi Fransızcadan, mütercim dediklerinin çoğu yalnızca Fransızca biliyor, öykü, oyun, roman uyarlamalarının hemen hepsi gene Fransız edebiyatından... O dönem dünyanın önemli bölümünde hâkim olan kültür de, kolonyalist, emperyalist politikaların dili de Fransızca... Fransızcanın dünya üzerindeki egemenliğini İngilizceye kaptırmadığı zamanlardan söz ediyoruz. Zaten bugün dünya konjonktüründe İngiltere ile Fransa arasında halen süren gizli kan davasının nedenlerinden biri de budur. Tanzimat döneminde yazılan öykülerin pek çoğu Fransız edebiyatından uyarlamadır. Bir bölümü adlı adınca uyarlamadır, pek çoğu da çaktırmadan alınmıştır. İzini sürerseniz bulması zor değildir. Ahmet Vefik Paşa'nın oyunlarını hatırlayalım. Tamamına yakını Molière uyarlamasıdır. Geçmişe müdahale edemeyiz, tarihe karışamayız, olanları değiştiremeyiz, ama tarihten öğrenebiliriz. Neler yapılmış, niye yapılmış, nasıl yapılmış ve şimdi ne yapmalıyız üzerine sakin düşünebiliriz. Böyle bakıldığında etkisi günümüze kadar gelen ithal, taklit, aktarmacılık ve kopyacılığın tarihi ortaya çıkmaya başlar. Yani yıllardır bunlarla beslenmiş bir ülkede yaşadık. Edebiyatımızda sadece konuları değil, temaları, karakterleri, olay örgülerini, metin inşa biçimlerini, entrika ve kurgu formlarını da almış, kendimize uygulamışız. Ama alamadığımız şeyler de var. Nedir onlar? En başta dil elbet, kendi edebiyat dilinizi kendiniz yapacaksınız. Ondandır söz etmiyorum. Kültürden, kültürel sosyolojiden, kültürel dokudan söz ediyorum. Kaç yüz yıllık imparatorluk tarihi boyunca ümmet olmuşsunuz, millet olmamışsınız. Birey yetiştirememişsiniz. Edebiyat, roman, temelde birey sanatıdır; bireyini yetiştirmiş toplumların sanatıdır. Bu konuya ilişkin bence en tipik örnek, Batı'da bir kişinin adının ve soyadının bir romana ad olarak verilebilmesidir. İlk akla gelen birkaç örneği analım: Henry Fielding'in *Tom Jones*, Émile Zola'nın *Therese Raquin*, Balzac'ın Eugénie Grandet, Cesar Birotteau, Charles Dickens'in Oliver Twist, David Copperfield, Martin Chuzzlewit romanları gibi... Bizde diyelim, Ali Çakır, Selma Güney diye bir roman yazamazsınız. Yazarın adı sanırlar, karıştırırlar. Evet, bizde soyadı kanunu 1934'te çıktı, demeyin, çıktı da ne oldu, birden adlı soyadlı romanlar mı yazılmaya başladı? Ben burada başka bir olguya işaret ediyorum. Bireyleşme olgusunu örneklemek için bir metafor bu. Bireyini yetiştirememiş toplumlarda bir romana adını verecek kadar kişiselleşmiş karakterler ortaya çıkmaz, ama kahramanlar, mitselleşmiş figürler, temsil figürleri çıkar. Karaoğlan, Malkoçoğlu çıkar. Gene Balzac'ın Goriot Baba, Kuzen Bette, Albay Chabert gibi belli bir kişiye işaret eden kitaplarını hatırlayalım. Değindiğim olgu için tam bir örnek sayılmasalar da Abdülhak Şinasi Hisar'ın *Fahim Bey ve Biz*, Ali Nizami Bey'in *Alafrangalığı ve Şeyhliği*, Memduh Şevket Esendal'ın *Ayaşlı ve Kiracıları* aradaki açığı kapatmaz. Bir romanın adını, kahramanının ad ve soyadından alması demek, tek bir kişinin hayatının anlatılması demek değildir. Birinin hatıra defterine göz atmak değildir.

Örneğin, “Goriot Baba” dendiğinde yalnızca Balzac’ın romanındaki kişiyi değil, bir “Goriot Baba” olma halini anlarız. Ele alınan birey tekinde evrensel bir insanlık hali somutlaşır. Molière’nin “Tartuffe”ü, “Cimri”si de öyledir. Övgüyle söz ettiğim Halid Ziya, Abdülhak Şinasi gibi yazarlar da dönemleri ve eğitimleri gereği Fransız edebiyatından etkilenmişlerdir elbet, ama eserlerini bu kültürel iklimden beslenen yerli bir ruh ve kavrayışla biçimlendirmişlerdir.

Benim kuşağımdan olanlar hatırlayacaklardır, bir zamanlar “Türkçe Sözlü Hafif Batı Müziği” diye, herhalde hiçbir dile kolayca çevrilemeyecek bir adlandırmayla anılan bir müziğimiz vardı. Bu adı taşıyan radyo programları yapıldı. Önce yabancı şarkıcılar geldi Adamo, Peppino di Capri, Patricia Carli, Marc Aryan, Mina, Sacha Distel... Kendi şarkılarını Türkçe sözlerle, hayli bozuk bir aksanla plağa okuyup giderlerdi. Bozuk bir Türkçeyle konuşan yabancıları öteden beri pek sevimli buluruz nedense. Sonra bizim yerli şarkıcılarımız da o şarkıları aynı bozuk aksanla söylemeye başladılar. Zaten Türkçe söylüyorsun, niye Batılının aksanını da taklit ediyorsun? Niye Adamo gibi söylemeye çalışıyorsun? Böyle okuyunca daha mı çok Batılılaşmış oluyoruz? Asıl hakikat kaybı başka yerde tabii... Sonuçta ortaya çıkan Türkçenin taklidinin taklidinin taklidi oluyordu. Aslında Baudrillard Türkiye’de yetişmiş olsaydı bence “simülasyon” düşüncesini çok daha önce bulurdu. Çünkü bu bir süreç... Çoğaltmacılık alışkanlığı, ilk taklitle yetinemeyecek kadar açgözlü işleyen hologramik bir döngüdür. Tüketene kadar kuyruğunu kemirir.

Sözünü ettiğim farklılıkların yanı sıra Batı edebiyatıyla aramızda metin inşa biçimi açısından bir de şöyle bir fark var: Tıpkı bireyini yetiştirmiş olup olmamak gibi kültürel farka içkin olan bir şey. Kabaca, Batı’da hikâye kurulum, Doğu’da anlatılır, diye özetleyeceğim. Bizde masal geleneğinden gelen bir şeydir bu. Anlatanın tarafını tutarsın, en azından onun bakış açısından yaklaşır, onunla duygudaş bir ilişkiye girersin. Örneğin, “O kadar kötü bir kadındı ki,” diye başlıyorsa, okur olarak sen de o kadının ne kadar kötü olduğunun önkabulüyle başlarsın. Batı’da ise hikâye kurulum, kurma, kurmaca, kurgu gibi sözler teknolojik olarak gelişmiş toplumların kavramlarıdır. İşin teknisyenlik boyutunu, mühendislik dikkatlerini öne çıkarır. Hikâyenin kuruluş ve anlatılış biçimi sadece anlatanına ya da kahramanına değil, okuruna da olup biteni tanımlama, değerlendirme alanı bırakır. Demokrasi kültürü böyle bir şeydir. Sana karar hakkı tanır. O beğenmediğimiz sıradan Amerikan dizilerinde bile, yaratıcı yazarlık atölyelerinde ders diye okutulacak nitelikte iyi diyaloglara rastlanır. Niye, çünkü arkalarında çok güçlü bir hikâye ve drama geleneği vardır; durum yaratmak konusunda bir John Steinbeck’ten, bir Ernest Hemingway’den öğrendikleri vardır. Bizde olaylar, durumlar anlatıcının yorumlarına boğulurken, Batılı metin inşasında yazarlar duruma aracılık etmekle yetinirler. Bizim özellikle popüler sanatlarda diyalogdan ne anladığımız üzerine bir örnek vereyim: Sanırım “Malkoçoğlu” filmlerinden birindeydi, tek gözlü Bizans

Tekfurunu oynayan Behçet Nacar, “Hadi gidelim şu Osmanlılara biraz kalleslik yapalım,” diyordu. Kim kendi yaptığı şeyin adına kalleslik der, değil mi? Seyircinin gördüğü durumdan kendi çıkarımını yapmasına izin vermeyecek kadar dayatmacı bu tutum aslında tüm yapıyı inşa eder, algıyı yönlendirir. Şu andığım gibi bazı kaba örneklerde apaçık olan bu durum, daha sinsi örneklerde okur ya da seyirci dikkatinden gizlenmeyi başarır. Buradan kalkarak benzer örnekleri çoğaltabilirsiniz.

Ben bir durum yaratayım, kişileri bir araya getireyim, bir eylem kurayım, ama olup bitenlerden sonuç çıkarmak konusunda kararı okurun kendisi versin tarzı bir metin inşası, okurun algısına mesafe tanıyan bu tutum aslında demokrasi kültürünün ürünüdür. Hikâyenin merkezine herkes eşit uzaklıktadır. Yazar da, okur da, hatta hikâyenin kişileri de... Elbet yazar, metnini inşa ederken kendi görme biçiminin, bakış açısının keşfedilmesini, benimsenmesini ister, ipuçları bırakarak varılması gereken tahmini sonuca giden yolu işaret eder, ama bunu dayatmaz. Amerikan drama geleneğinin iyi örneklerinde de ve bence Brecht’in epik tiyatro örneği oyunlarında da olan ve başarılı budur.

Benimle yapılan çeşitli söyleşilerde, hikâyeciliğimden söz ederken, hikâyelerimde Doğu’da “anlatılan” ile Batı’da “kurulan” arasında bir denge bileşimi gerçekleştirmek istediğimi dile getirmişimdir hep.

Bu konuşmada anmak istediğim bir diğer örnekse şu: Ben 80’li yıllarda Mahmut Yesari’nin oyunlarıyla Fassbinder filmlerini aynı anda keşfettim. Mahmut Yesari 30’lu yıllarda yazdığı *Serseri* ve *Sürtük* oyunlarını “dönem eğrileri”nin aksine, sonunda kötülerin kazandığı karanlık bir dünya üstüne kurar. O dönemde en sıradışı “film-noir” örnekleri bile sonunda kötülerini cezalandırırken, Yesari bu anlamda gayet modern bir yaklaşım sunarak, adeta zamanı öncelemiştir. Bu oyunlardaki karanlık adeta bir sınıflı toplum gerçeğidir ve Fassbinder sinemasının 80’li yıllarda işlediği temalarla benzerlik gösterir. Eminim Fassbinder, Mahmut Yesari’nin *Sürtük*’ünü okumuş olsaydı mutlaka filme alırdı. Aslında dünyayla aramızda bir de böyle bir zaman makası var. Bu nedenle örneğin, Cortazar’ı tanıyan dünyanın Bilge Karasu’yu tanımamış olmasına hayıflanırım.

Batı’yla ilişkilerimizin şemsiyesi altında bir de şuna bakalım: Biz bu Batılılaşmadan ne anlamışız ya da Batılılaşırken taklidin dışında neler yapmışız? Hatırlar mısınız, bir dönem birçok Müslüman, –ki halen var–, insanoğlunun aya ayak bastığına inanmadığını, bunun Hollywood stüdyolarında düzenlenmiş bir oyun olduğunu iddia ediyor, hatta aya ayak basmanın zaten günah olduğunu söylüyordu. Bu tartışmalar uzun zaman sürdü. Sonra, aynı insanlar, “İnsanoğlunun aya gideceğinin zaten Kuran’da yeri var,” demeye başlayıp pay çıkardılar. Vardıysa niye söylemedin? Bu örneği şunun için veriyorum. Bu tutum, bu yaklaşım, bu kabullenme süreci, hayatın hemen her alanında bize ömür, hayat, zaman kaybettirmiştir. Batıda “Absürd tiyatro” ortaya çıktığında

hemen bizde de taklitleri yapılmaya başladı. Ama asıl üzücü olan, dönüp Kaygusuz Abdal'ın, Yunus Emre'nin nice şiirini, Nasreddin Hoca hikâyelerini hatırlayıp, "Bu absürd ögeler bizde çok önceden vardı," diye böbürlenmelerdi. Tiyatroyla ilgilenenler bilir: "Yabancılaştırma etmeni" Brecht'in oyunlarında kullandığı bir oyun tekniğidir. Brecht'in "Epik Tiyatro" anlayışıyla tanıştıktan sonra, bu sefer de dönüp "yabancılaştırma ögelerine" bizim geleneksel tiyatromuzda, "Ortaoyunu"nda, "Karagöz"de de rastlandığı keşfedildi. Madem sende vardı, daha önce parmak kaldırsaydın ya dünyaya! Kendi hazineni görmek için niye Batı'nın keşfetmesini bekledin? "Çıktım erik dalına / anda yedim üzümü," demiş Yunus Emre, daha o zaman, müthiş bir derya sunmuş sana. Tarih karşısında elini çabuk tutsana! Kimde, neyin, ne kadar olduğu tek başına önemli değildir aslında. Önemli olan, sende olandan, başkasında olandan, senin şimdi ne yaptığındır, şimdi ne inşa ettiğindir. Bakın, 2005 yılı Eurovision şarkı yarışmasında birinci olan Yunanistan'ın şarkısı Türkiye'de gereksiz tartışmalara konu olmuş, kahvemizden, rakımızdan, baklavamızdan, Karagöz'ümüzden sonra horonumuzu da çaldılar, yollu feryat figan sözler edilmişti.

Tuğla kitabımda yer alan "Yüzleşme Korkusu" başlıklı yazımın sonunda bu konuya ilişkin şöyle bir bölüm vardır: "Milliyetçilik körlüğünün, gündeliğin sıradan ayrıntılarında bile görülebilen yüzleşme zaafına fıkra gibi bir örnek: Yunanistan'ın 2005'te Eurovision birincisi olan Helena Paparizou'nun seslendirdiği şarkının, aslında bizim Karadeniz horonundan araklama olduğunu iddia eden bir büyük gazetemiz, konuyla ilgili attığı manşetin hemen altında, "Horon" sözcüğünün, Yunancadaki "Horeia"dan geldiğini söylerken, o iki santimetrekarelik alan içinde bile kısıtıldığı kör noktayı göremiyordu: Söz, sahiptir."

Benzer örnekleri çoğaltabiliriz. O coğrafya senden çok daha önce onların atalarının ayak teptiği bir coğrafya, eh olacak o kadar! Ama sen daha sonra onu geliştirmişsindir, ona yeni bir şeyler katmışsındır, ona bakacaksın. Gene Kemeç'e'nin Bizans kökenli olduğu, üç telinin, İznik Konsülü tartışmalarından sonra "baba-oğul-kutsal ruh"u temsil ettiği söylenir. Kemeçenin geçmişini inkârla uğraşmak yerine, sonrasında kemeçeyle senin ne yaptığına, dünyaya ne kattığına bakacaksın. İnsanlık tarihinin taş taş üstüne koyarak ilerlemiş olduğunu unutmayacaksın. Klasik Türk Sanat Musikîsi benim çok sevdiğim, zevkle dinlediğim, bilgilenmek için emek verdiğim bir müziktir. Buna ilişkin çeşitli yazılarım bir yana, *Kadından Kentler* kitabımda yer alan "Burası Ankara İl Radyosu" adlı öyküm başlı başlına bir örnektir. Pek çok müzikolog bu müziğin köklerinin Bizans müziğine dayandığını, musikimizin temel formlarının Bizans Kilise müziğinden çıkma olduğunu iddia eder. Ben de dinlediğim Fransa basımlı 13. yy. Bizans müziği plaklarında bu su götürmez benzerliği fark ettim. Bu müziğin geçmişteki kökleri nereye kadar inerse insin, sen almış Dede Efendi, İtrî, Hacı Arif Bey, Şevki Bey, Bimen Şen gibi kolay sayıma gelmez büyük ve

müstesna bestekârlar yetiştirmişsin. Tarihten mal kaçırarak yaşanmaz. Böylelikle kendi yetiştirdiğin bu sanatçıların büyüklüklerine de gölge düşürüyorsun. Bizim geçmişten şimdi ne yaptığımız önemlidir. Süreklilik dediğim şey budur. Karagöz dediğimiz de, aslında pek çok şey gibi Hindistan'dan çıkmadır, Çingeneler vasıtasıyla Anadolu'ya gelir, yanılmıyorsam Erzurum ya da Kars'ta gösterilir ilk kez. Hocam Metin And anlatır bunları. İlk figürler tenekeden yapılmadır, zamanla deve derisine geçilir. Karagöz Osmanlı'da yepyeni bir renk ve içerik zenginliğine, oyun dağarcığına kavuşur, doruğunu bulur.

Onca deprem görmüş İstanbul'da Ayasofya hep ayakta kalmıştır. Bunda Mimar Sinan'ın Ayasofya'ya yaptığı destek ekinin öneminin büyük olduğu, tepedeki ağırlığı yanlara eklediği kemerler vasıtasıyla yüzeye yayarak hafiflettiği, böylelikle binaya güç kazandırdığı söylenir. Aslında bu kemer yardımıyla yükü yayma, baskıyı hafifletme yöntemi çok önce İç Anadolu dağlarındaki mağaralarda saklanmak zorunda kalan Hıristiyanlarca bulunmuş. Çocukluğu Kayseri'de geçen, Ermeni devşirmesi olduğu kuvvetle muhtemel Mimar Sinan'ın da bu bilgileri gezdiği mağaralarda edinmiş olduğu tahmin edilir. Bu durum Mimar Sinan'ın Ayasofya'ya katkısını gölgelemez, anısını gücendirmez elbet. Kültür mirası, toprağın belleği ancak büyük sanatçıların eserlerinde birbirine harmanlanır. Hangi işi yaparsak yapalım, mayamızda tüm bir Anadolu tarihi olduğunu unutmamak gerek. Konuşmamda çeşitli sanat disiplinleri arasında gezinmemin, farklı alanlardan örnekler vermemin bir nedeni de o edebiyatın yapıldığı ülkenin sosyolojik kumaşına dikkat çekmek içindir.

Yeniden edebiyata dönecek olursak, edebiyat ve sanat bizde öteden beri hep siyasetin yedeğinde değerlendirilmiş, ona salt bir eğitim aracı gözüyle bakılmıştır. Örneğin, Cumhuriyetin kuruluşuyla birlikte onun Cumhuriyet ilkelerini, Kemalist ideolojiyi yaymakta "mühim bir vasıta" olması beklenmiştir. Aynı anlayış sosyalist, komünist düşüncenin yükseldiği yıllarda sol kültür tarafından devralınmış, edebiyat bu kez de devrime hizmetle görevlendirilmiştir. Bireyselliğin gelişmediği anonim kültürlerde taklit, çoğaltma, yanındakine bakarak kopya çekme, komşuna bakarak hareket etme, hayatını elâlemin diyeceklerine göre yaşayıp biçimlendirme yaygın bir tutumdur. Dolayısıyla anonimleştirilmiş kültür, hem bireyselliğin gelişmesini engeller, hem de genel anlamda bir gerileme yaratır. Batı'da sanatçılar arasında bu tür öbekleşmeler sanat akımları çerçevesinde gelişirken, bizde siyasi çerçevede biçimleniyordu. Örneğin, Cumhuriyet ideolojisini yaymaya hizmet etmediği düşünülen, Türkleşme ve Türkçeleştirme akımına uymayan, yazılarında Osmanlıca kullandığına hükmedilen yazarlar çok yıllar göz ardı edildi, edebiyatlarının kıymeti bilinmedi. Örneğin, Nahid Sırrı Örik, görülmek için 80'leri, Safiye Erol 90'ları bekledi. Bu listeye Ahmet Hamdi Tanpınar'dan Oğuz Atay'a çeşitli adlar eklenebilir. Bir dönem "Köy Edebiyatı" egemen oldu. Elbette iyi yazarlar vardı aralarında, ama sırf köylü ve öğretmen diye bir sürü adam uzun süre ortalıkta

romancı, hikâyeci diye dolandı. Çoğunun bugüne sadece sosyolojik değeri kalmış kitapları, o dönemin edebiyat anlayışını, zevkini oluşturdu. Nerdeyse hepsi köyde geçen bu hikâyelerde anlatılan yoksulluk, sefalet, adaletsizlik büyük şehirlerde yaşayan okurların acıma ve merhamet hislerine seslendi; kırsaldan gelenlerinse nostaljisi oldu. İlginçtir, 1960 başlarında Fikret Otyam'ın "Gide Gide" diye başlayan gezi notları dizisi, Harran, Hasankeyf röportajlarıyla birlikte geniş bir okur kesimi birdenbire Doğu'yu keşfetti. 70'lerde hikâye kitaplarıyla yıldızı birdenbire parlayan Bekir Yıldız'ı hatırlayalım, Osman Şahin'i... Memleketin Batı'sında oturanlar en azından oralarda bir yerde Zap suyunun, Hakkârî'nin varlığını öğrendi. Oralara okul götürsek, falan dendi. Orada yaşayanların Kürt olduğu göz ardı edildikçe, dramlarına da olaylar sanki bir Latin Amerika ülkesinde geçiyormuş mesafesinden bakıldı. Kürt sorununun siyasallaşmasıyla birlikte birdenbire o kitaplar okunmaz, o yazarlar anılmaz oldu. Yalnızca bu kitaplardan vazgeçmekle kalmadılar; bir zamanlar okudukları kitaplardaki vicdanlarını titreten o hikâyelerin gerçek yaşamdaki karşılıklarına da sırtlarını döndüler.

Hatırlayacaksınız, 12 Mart, hemen ardından bir 12 Mart edebiyatı çıkarmıştı ortaya, bunların pek çoğu yaşananların benzerliği nedeniyle değil, yazarlarının yetersizliğiyle açıklanacak bir örneklikte kitaplardı. Gene öncesinde, 60'lı yıllarda Batı'da, özellikle Fransız'da Sartre, Camus gibi yazarların rüzgârıyla yükselen varoluşçuluk akımı bizde de hemen karşılığını buldu. Pek çoğunda sahici bir sancıdan çok, ülkemizde de bir McDonalds şubesi açmak gibi ithalci bir çaba görülüyordu. Köy edebiyatında, 12 Mart romanlarında olduğu gibi, bu akımın rüzgârına kapılanlarda aynı bir örneklik görülüyordu. Bireyin, bireyselliğin keşfi bile bizde anonim yaşandı. Belirtmeye gerek var mı bilmem, zamanla kendi yazısını, imzasını, kişisel dünyasını olduran yazarları bunun dışında tutuyorum elbet.

Meskalin 60 Draje adlı kitabımda yer alan "Nakış ve Sıçrama" başlıklı yazımı bu kongrenin teması bağlamında özellikle anmak isterim. Batı ve Doğu sanatlarının dönemselliklerini orada kabaca şöyle nitelendiririm: Doğu'da sanat var olanı nakışlayarak ilerler, Batı'da ise kesin kopuşlar ve sıçramalarla başka bir evreye geçer. Batı'da biri biter, diğeri başlar. Realizm, romantizm, gerçeküstücülük, Dadaizm, Kübizm bıçakla kesilmiş gibi ortaya çıkar. Her akım ömrünü tamamlayana dek kendi sözünü söyler. Bizde ise kilim, halı dokumasında görüldüğü gibi "eldeki örnek" çoğaltılır. Mevcut motife en fazla bir yaprak daha eklersin. Onu da kaynanasının dikkatinden kaçırmaya çalışan gelin gibi, gizli, çaktırmadan yaparsın. Bu nedenle hiza bozmamaya özen gösteren anonim kültürlerde olduğu gibi bizde de büyük atılımlar, hamleler, sıçramalar olmadı; yeni akımlar çıkmadı. Batı'da ortaya çıkan akımların ardına takılmakla yetindik. Burada kalın çizgilerle genellemeye çalıştığım bu konu hakkında, sözünü ettiğim "Nakış ve Sıçrama" başlıklı yazımda daha ayrıntılı

bilgi bulabilirsiniz.

Biz romana başladığımızda, Batı'da roman sanatı olgunlaşarak büyük örneklerini çoktan vermeye başlamıştı bile. Kökü halk masallarına, Bin Bir Gece Masalları'na, seyahatnamelere dayanan bir hikâye geleneğimiz vardı elbet, ama Batılı anlamda "kısa hikâye" türüyle gene Tanzimat döneminde tanıştık. Hani Marksizm için "kökü dışarıda ideoloji" derler ya, sanki milliyetçilik kökü içeride ideoloji! Zamanında Jön Türkler Paris'e gitmeseydi, milliyetçilikle tanışmayacaktık bile! Kimse kusura bakmasın, Milliyetçilik de bize Fransa'dan geldi arkadaşlar. Namık Kemal tarzı Osmanlıcılığın da, Yahya Kemal tarzı milliyetçiliğin de menşei, yani kaynağı Fransa'dır. Gittiler, gördüler, beğenip alıp geldiler. Özneyi Türkleştirdiğinde, zihniyet de Türkleşmiyor. Sonuçta bize yabancılardan yabancı beğenmek kaldı. Bu arada belirtmeden geçemeyeceğim: Bence Türkiye'nin tarihte dışarıdan aldığı en kötü ideoloji "milliyetçilik"tir. Milliyetçilik bana göre bir insanlık kanseridir.

Az önce sözünü ettiğim Batı dünyası ile aramızdaki makas konusuna, başlık düzeyinde de olsa şunları eklemek isterim: Bizim edebiyatımız dünya ölçeğinde ortalama bir edebiyattır, ama elbette çeşitli dünya dillerine çevrilmeyi çoktan hak etmiş iyi romancılara, iyi hikâyecilere de sahiptir. Öte yandan Türkçe dünyada az bilinen bir dildir. Buna bağlı olarak Türkçeden başka dillere çeviri yapacak insan sayısı azdır; iyi çevirmenlerin sayısı daha da azdır. Diyelim bir İtalyan, bir İspanyolsan o dili bilen yirmi-otuz çevirmen arasından beğendiğini seçersin. Bizim böyle bir şansımız yok maalesef. Hele üslupçu bir yazarsanız işiniz iyice zorlaşır. Ne zaman eserlerimin çevirisi konusu açılrsa, şöyle derim: Dünyada en zor bulunan şeyin sevgili olduğunu zannedirdim, meğer çevirmen bulmak daha zormuş. Üstelik, bir denizcinin her limanda bir sevgili bulması gibi, sizin de her dilde bir çevirmen bulmanız gerekiyor. Bunun yanı sıra dünyada pek çok ülke yazarlarını dünyaya tanıtmak için önemli fonlar ayırır. Ama bizdeki devlet geleneği öteden beri yazanı çizeni kendisine düşman olarak görmüştür. Kültür Bakanlığı'nun son yıllardaki TEDA uygulamasının tarihi hayli yenidir, bunun uygulanması konusundaki aksaklıklara hiç girmiyorum bile.

Biz, eğitilmiş okurlar ya da yazarlar diyelim, Batılı bir yazarın romanını okurken, onun arkasındaki edebi geleneği az buçuk bilir, o edebiyatın ustalarını tanırız. Oysa bir Batılı okuryazar bizim hakkımızda neredeyse hiçbir şey bilmeden tanışır kitaplarımızla, yazdıklarımızın üstüne gölgesi vuran geçmiş ustalarımızdan haberi yoktur. Buna bir de ortalama Batılı okurun Doğu'dan gelen bir yazardan oryantalist, egzotik beklentilerini de eklerseniz işimizin zorluğu daha iyi anlaşılır. Tipik bir örnek olması bakımından anacağım: Fransa'da tarihi popüler aşk ve entrika romanlarının önemli bir çoğunluğu Osmanlı sarayında geçer. Yani anlayacağınız, bu konudaki tırnak içinde "uluslararası best-seller pazarını" da yabancılara kaptırmışız.

Bugün dünya hızla koca bir küresel köye dönüşürken, herkesin sesi, sözü,

yazısı eskiye göre çok daha hızlı biçimde birbirine ulaşıyor. Kùltürler birbirine daha çok değip dokunuyor. Adeta ortak bir mekân ve zamana doğru ilerleniyor. Ama bu durum, farklılıkların ortadan kalktığı bir anonimleşme, bir aynılaşıma tehlikesini de beraberinde getiriyor. Dahası yayıncılık dünyası her geçen gün biraz daha piyasanın pazarlama kanunlarına teslim oluyor. Kapitalizmin doymak bilmez pazar yaratma ve tüketme iştahı, kùltürün endüstrileşmesi, hemen her şeyin vasatın ortak paydasında buluşturulması, yaratıcı sanatçıların has edebiyat yapma olanaklarının önünü tıkıyor. Günün “trend” kovalayan spotlarının çığ ışığında tarih ve zaman kararıyor. Bu karmaşada has sanatçının kendini öldürmesi, sesini bulması, kişisel dünyasını kurması, stilini yaratması, yaşadığı coğrafyanın belleğini biçimlendirmesi güçleşiyor. Kitapçıların bir bir kapanıp, yerini kitap süpermarketlerinin aldığı bu çağda okuma alışkanlığını, edebiyat zevkini, güzellik tutkusunu, ruhunu, sesini, yazısını, imzasını, sorularını korumayı başarmış, okur ve yazar arkadaşlarıma, güzel zamanlar, güzel kitaplar, iyi okumalar, iyi edebiyat ve sanat eserleriyle tanışma fırsatları diliyorum. Beni sabırla ve dikkatle dinlediğiniz için hepinize çok teşekkür ediyor, herkesi sevgi ve saygıyla selamlıyorum.

15 Ekim 2014

Türkiye’de Edebiyat Üretimi ve Edebiyat Bilimi

The Production of Literature and Literary Studies in Turkey

Onur Bilge KULA (Davetli Konuşmacı/Invited Speaker)

Türkiye’de Kitap ve Edebiyat Üretimi

Türkiye’de 2013 yılında toplam 47. 352 yeni başlık, bir başka deyişle, yeni kitap yayımlanmıştır. 47. 352 yeni başlıktan 6118 edebiyat, 7622 kültür, 6464 çocuk ve gençlik yayınları, 10.939 eğitim, 4542 akademik, 2964 inanç/din yayınlarını kapsamaktadır.¹ 01. 01. 2014- 30. 09. 2014 tarihleri arasında ISBN alan yayın sayısı 38.402’dir. Söz konusu 47. 352 yeni başlık kitabın yayımı, toplam 6776 yayıncı tarafından gerçekleştirilmiştir. Bu yayıncılardan 6118’ kurumsal yayınevi, 330’u ise, kişisel yayıncıdır.

Almanya’da 2013’te yayımlanan yeni başlık sayısıysa, yaklaşık 93.600 kitap yayımlanmıştır. Bunlardan yaklaşık 82.000’i ilk basımdır. İlk basımlarda edebiyat yapıtları %19,1 ile en yüksek orana sahiptir.² Almanya’da 2013’te yayımlanan toplam kitap sayısı içinde edebiyat yapıtlarının sayısı 15.610’dur (%19,1). Alman edebiyatına ait yazınsal yapıt sayısı 11.894; çocuk ve gençlik edebiyatı 8. 268; başka dillerden Almancaya çevrilen kitap sayısıysa, 10. 731’dir.³

Yayıncılar 2013’te ürettikleri kitaplardan 5,8 milyar ciro yapmıştır. Aynı gazetede yer alan bilgiler uyarınca, bu 93.600 yeni başlık kitap yayımı, yaklaşık 3000 yayınevi ve bunların çalıştırdığı 24.500 kişi tarafından gerçekleştirilmiştir. Ayrıca, Almanya’da yaklaşık 31 000 kişinin çalıştığı 6000 kitapçı ve/veya kitap satış yeri vardır. Bu sayı, kapatma ve birleşmelerden ötürü azalma eğilimindedir. Kitap satımından elde edilen toplam ciro yaklaşık 10 milyar Avro’dur. Almanya’nın nüfusunun yaklaşık 82 milyon olduğu göz önünde tutulunca, bu sayısal verilerden yola çıkarak, Türkiye’nin kitap üretiminde ortada düzeyde bir ülke olduğu söylenebilir.

Alman halkının “satın alma ve okuma davranışları” hakkında sayısal veriler şöyledir: kitap okuma, “en sevilen boş zaman uğraşı” sıralamasında 14. Sırada gelmektedir. Görüşüne başvuru alanların 20,7’i “sıklıkla kitap okuduğunu”, 28,2’i “ara sıra” eline kitap aldığını belirtmiştir. Buna karşın, %51,1 “seyrek” veya “hiç” kitap okumamaktadır. 2013’te Alman kadınların % 67’si, erkeklerinse %53’ü satın alarak kitap okuduğunu; yine kadınların % 46’sı, erkeklerinse, %30’u “her gün veya haftada birçok kez” kitaptan yararlandığını belirtmiştir.⁴

İlk ve ortaokulu bitirenlerde kitap satın alma oranı %41’dir; lise veya yükseköğrenimi bitirenlerdeyse bu oran %81’e yükselmektedir. İlk ve ortaokulu bitirenler arasında “her gün veya haftada birçok kez” kitaptan yararlananların

¹ TC Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdüğü

² Bu veriler, Bild Zeitung, (08. 10. 2014) adlı Almanca günlük gazetede yer almıştır.

³ Kaynak: Börsenverein des deutschen Buchhandel e. V. 2014. Aus: Buch und Buchhandel in Zahlen 2014

⁴ Börsenverein des Deutschen Buchhandels, 01.08.2014, Buch und Buchhandel in Zahlen

oranı %25'tir; lise ve yükseköğrenimi bitirenler arasında "her gün veya haftada birçok kez" kitaptan yararlananların oranıysa %57'dir.⁵ Aynı kaynağın verilerine göre, 2013 yılından 14- 19 yaş arası gençlerin %57'i haftada "en az bir kitap" satın aldığını; bu yaş kümesinin %44'üyse "ya her gün ya da haftada birçok kez" kitap okuduğunu açıklamıştır.

Türkiye Edebiyatı Özünde Bir Ara-Edebiyattır

Çağdaş Türkiye toplumunun edebiyata yöneliminin tarihsel kökleri de vardır. Anadolu tarihinin her döneminde önemli bir edebiyat ülkesi olmuştur. Çeşitli uygarlıklara yurt olan Anadolu'da hemen her yazınsal türde edebiyat yaratılmıştır. Anadolu'da yaşayan her halk kendi dilinde edebiyat üretmesine karşın, özellikle Osmanlı toplumunda geliştirilen edebiyatın en belirgin özelliği, çok-kültürlülük ve çok-dilliliği oluşturan farklı halkların yazınsal geleneklerinin harmanlanması ve bireşimleşmesidir. 10. yüzyıldan itibaren önce Selçuklu, daha sonra da çok-etnili ve çok-dilli Osmanlı toplumunda da Türkçe ve diğer dillerde edebiyat üretimi ve bu edebiyatlar arasındaki etkileşim sürmüştür.

Anadolu'da edebiyatın kökleri ve geçirdiği değişimleri serimlemek amacıyla, kısa bir tarih yolculuğu yapılabilir. Christian Marek'in Antik Dönemde Küçük Asya'nın Tarihi"⁶ adlı kitabının "Şairler/Yazarlar" bölümündeki anlatımına göre, epik veya düz-yazı anlatı sanatı alanında "Homer'in sürdürücüsü", İzmirli Quintus'un "kökeni belirsizdir." Narandalı Nestor "Kayser Septimus zamanında (193-211) harf eksiltme yöntemiyle bir İlias yazmıştır." Üretimi ilgi çekici olan bu yazarın Kıbrıs, Efes ve Roma gibi yerlerde bulunan "boy heykeli, onun tanınmışlığını" kanıtlamaktadır. "Helenistik çağda yeni komedi alanında bir üçlü oluşturan Sinoplu drama yazarı Diphilos" düzeyinde bir yazara, prenslikler döneminde Asya topraklarında rastlanmamıştır. Augustus döneminde İznikli veya Bursalı olan "Gülme Dostu" adını taşıyan "fıkra derlemesinin" yazarı Philistion "tanınmış bir sanatçıdır." Çeşitli türlerde ve biçimlenimlerde oluşturulan "erotik edebiyatın Helenistik Küçük Asya'da" kahramanları vardır. Romalı tarihçi I. Cornelius Sisenna'nın (M. Ö. 1. yüzyıl) "Latinceye çevirdiği 'Milet Öyküleri' adlı yapıtın yazarı Miletli Aristeides (M. Ö. 2. yüzyıl?)", İyon öykücülüğünün önde gelen yazarı olarak bu kapsamda anılabilir. Petron yakınlarında anlatılan "Efesli Dul" öyküsündeki kadın kahraman "ahlaklılığın ve ölen eşe bağlılığın örneği" olarak anılır. "Üçüncü Mitradatik savaşta tutsak olarak Roma'ya götürülen" İznikli Parthenios, Roma'da "Aşk Acısı" (erotika pathemata) adlı düz-yazı yapıtını kaleme almıştır. Roma'da "büyük bir etkinlik geliştiren Parthenios, Vergil'in öncüsü" olarak alımlanmıştır. Aşk temasını konulaştıran ve "roman" türünün ilk örneğini veren Aphrodisiaslı Chariton "Romeo ve Julia çiftinin öncüsü sayılan Chaires ve Kallirhoe'nin Syrakus'taki aşklarını" yazınsallaştırmıştır. Efesli Ksenophon "Ephesiaka" adlı romanında

⁵ Quelle: Allensbacher Markt- und Werbeträger-Analyse, 2013

⁶ Christian Marek: "Geschichte Kleinasiens in der Antike"; Verlag C. H. Beck, München 2010. Bu bölümdeki alıntı ve göndermeler anılan kaynağın ilgili bölümündedir. Sayfa numaralarını ayrıca belirtmedim.

“Habrokomes ve Antheia’nın karşılaşmaları nedeniyle Artemis tapınağında düzenlenen” töreni başlangıç noktası olarak ele alır ve Rodos’ta gerçekleşen *“mutlu sonu”* anlatır.

Kilikya’daki Soloi kentinden olan Arat (M. Ö. 3. yüzyıl ortası) ağızdan ağza aktarılan *“öğretici şiirler”* ve özlü sözler yazarı olarak tanınmıştır. Bu *“çok-yönlü bilgin ve şair”*, Atina’da Stao okuluna gitmiştir. Sideli Markellos ve Korykoslu Oppianus gibi *“Küçük Asyalılar”* imparatorluk döneminde öğretici şiir geleneğini sürdürmüştür.

Helenizm’in başlarında, diyesi, M. Ö. 4. yüzyıldan 3. yüzyıla geçişte İskenderiyeli *“kütüphaneci, bilgin ve şair olan”* Kallimachos’un arkadaşı Halikarnossoslu Herakleitos da *“Taç”* adıyla bilinen *“loğusa yatağında yaşamını yitiren bir kadına ilişkin yası anlatan muhteşem bir şiir antolojisinde (Anthologia Palatina 7, 465)”* yerini almıştır. Bitinyalı Demetrios ve Sardeisli (Sardis) Straton da yergiler/taşlamalar yazmıştır. Çeşitli toplulukların tapınma ve dua metinleri birbirine karışarak, yeni içerik ve biçim kazanarak, varlığını sürdürmüştür. *“Kibele”* etrafında oluşan *“eski Anadolu tanrı(ça)ları Helen figürlere”* dönüştürülmüştür.

Eski Anadolu tanrıçalarının, Helen figürlere dönüştürülmesi, hemen her kültür ürünü için geçerlidir. Her hangi bir kültür ürünü, üretildiği andan itibaren biçimini, özünü, niteliğini ve işlevini değiştirebilir; yeni içerik, biçim ve işlev kazanarak varlığını sürdürebilir. İnsanlığın kültürel gelişiminin sürekliliğinin veya tarihselliğin kaynağı bu kültürel dönüştürümlerdir. Kültürlerin ve uygarlıkların beşiği ve gelişim/değişim ortamı olan Anadolu, kültür ürünlerinin dönüştürümlerinin de ortamıdır. Marek’in anlatımıyla, Küçük Asyalı Helenlerden olan Theophanes ve Metrodoros *“bir yanda Pompeius’un öbür yanda Pontus Kralı Mithradates (M. Ö. 2.- 1. yüzyıl) ve Ermenistan Kralı Tigranes’in (aynı yüzyıllar) yaptıklarını”* anlatmıştır. Amasyalı coğrafyacı Strabon *“Augustus ve Tiberius, 47 kitaptan oluşan tarih yapıtı üzerinde”* çalışmıştır. *“Helenizm ve imparatorlar döneminde Küçük Asya’da yöre ve kent tarihi ve mitoloji ile ilgili yazılar ve çok-renkli bir popüler edebiyat”* geliştirilmiştir. Bu yazıları ve/veya yazınsal ürünleri verenler arasında *“Lıkyalılar üzerine yazan Ksantoslu Menekrates (M. Ö. 4. yüzyıl); Eratosthenes’in öğrencisi Efesli Menandros; yurdu Truva’nın doğa görünümünün betimlemesi olarak Truva kataloğuna ilişkin İlias yorumunu biçimlendiren”* Skepsisli Demetrios anılabilir. İlionlu (Truva) Polemon (M. Ö. 2. yüzyıl) *“yazıtları ve eski eserleri derlemiş, kent kuruluşlarını irdelemiş, tapınma açısından önemli yerler, nesnelere ve mucizevî şeyler”* hakkında çok şey yazmıştır. *“Çok bilen”* olarak nitelendirilen ve *“üçüncü Mithradates savaşında tutsak edilen ve daha sonra Roma’da özgürlüğüne kavuşarak ünlünen”* Miletli Aleksandros *“Ön Asya halkları ve yörelerini”* ayrıntılı anlatmıştır. Büyük bir olasılıkla Küçük Asya kökenli olan mitograf Konon *“elli öyküsünü, Kapadokyalı Archelaos Philopator’a ithaf etmiştir.”*

Yukarıdaki serimlemeden de görüleceği üzere, Anadolu her türlü sanatı,

dolayısıyla da bir anlatı sanatı olan edebiyatı da fazlasıyla özendirmiştir. Bu özendirici ortamın ve yaşam koşullarının etkisiyle Anadolu'da her türlü yazınsal türde yapıt üreten yazarlar-şairler yetişmiştir. Başta Avrupa edebiyatının kurucusu olarak görülen Homer olmak üzere, bu yazarlar-şairler, Avrupa edebiyatının temelini oluşturmuştur. Edebiyat tarihine ilişkin araştırmalar yürüten İngiliz ve Avusturyalı araştırmacıların öne-sürümü uyarınca, Homer'in biçem özellikleri Çukurova'ya özgüdür. Bu bilgiyi burada bir küçük açıklama olarak belirtelim.

Tarih yazımı, felsefe ve diğer bilimsel çalışmalara gelince: Christian Marek'in değerlendirmesi uyarınca, imparatorlar dönemi tarih yazımı alanında Halikarnossoslu Dionysios'u "*İzmitli Arrianus ve İznikli Cassius Dio*" izlemiştir. Arrianus'un "*yazınsal çalışması, salt İskender tarihi, avcılık ve taktik ile ilgili yazılarla*" sınırlı değildir; Karadeniz hakkındaki "*denizcilik el kitabı*" da ona aittir. Tarihçi ve biyograf olan bu yazar, "*vali olarak 131- 137 (M. S.) yılları arasında Kapadokya'da*" görev yapmıştır.

Gramerci/dilbilimci Tarsuslu Antipatros (M. Ö. 2. yüzyıl) aynı zamanda bir Stoacıdır. Strabon, Bergama sarayında da bulunan Malloslu Krates'i "*en büyük*" filozoflardan biri olarak değerlendirmiştir. Ünlü Dionysios Thraks'ın "*öğrencisi*" ve Strabon'un "*öğretmeni*" olan Amasyalı Tyrannion, "*ülkesinde köleleştirilmiş ve daha sonra özgürleştiği Roma'da Sezar ve Çiçero'yu tanımıştır.*" Ayrıca, "*kuşkuculuk*" akımının temsilcilerinden Phliuslu Timon'un "*iğneleyici eleştirel sözlerine ilişkin yorumunu İmparator Tiberius'a ithaf eden*" Apollonides ve "*Attika dilindeki komik ve trajik deyimler*" üzerine bir incelemenin yazarı olan Epitherses de İzniklidirler.

Christian Marek'e göre, felsefe, retorik ve sofist alanlarında da öne çıkan birçok Küçük Asyalı vardır. Samsatlı (Adıyaman) gezgin ve yazar Lukian (M. S. 115- 190) Küçük Asya'yı "*iyi tanıyanlardan ve zamanın akıllı gözlemcilerinden*" biridir ve "*Symposion ve Lapitler*" adlı yapıtında Odysee'de anlatılan "*mitolojik düğündeki savaşımı*" dönemine uyarlamıştır. Marek kitabında bu yapıtı ayrıntılı anlatır. Stoacı felsefe, Küçük Asyalılar arasında yaygınlık kazanmıştır: Bugünkü Solili (Mersin/Viraşehir) Chrysippos'un anadili Yunanca değildir. Bu düşünür, (M. Ö. 3. yüzyıl) "*ancak Atina'da doğru dürüst Yunanca öğrenmiştir.*" Frigya'daki "*kutsal kent*" (Hierapolis) diye anılan Denizli/Pamukkaleli Epiktet (M.S. 50- 125) bir başka önemli Stoacıdır.

Retorik, Marek'in deyişiyle, imparatorlukta "*her türlü yükseköğrenimin temel bilimi*" olmuştur. Manisalı Helenist yazar Hegesias "*Asya'ya özgü ağıdalı anlatım tarzının kurucusu*" olarak görülür. Doğanıyurt/Aydın kökenli Hierokles ve kardeşi Menekles "*söz sanatı*"nda ünlenen yazarlardır. Halikarnaslı Aelius Dionysios "*Attika'ya özgü sözleri*" derlemiştir; Tarsuslu Hermogenes (tahminen 160) bir "*biçem bilgisi*" kitabı yayımlamıştır ve bu kapsamda "*güçlü bir biçemin*" nasıl geliştirileceğini ve edimselleştirileceğini irdelemiştir. Bu filozof öyle ünlenmiştir ki, "*İmparator Marcus Aurelius onu dinlemek istemiştir.*" Frigya'daki

Laodikeia (Lâdik/Denizli) kökenli konuşma sanatçısı (retorikçi) “*çeşitli konu ve tiplerde örnek konuşmalar üzerine bir deneme*” kaleme almıştır. İzmitli sofist Quirinus “avukat” olarak ünlenmiş ve “*dünya kenti olan Antakya’da valinin özel kalemi*” düzeyine yükselmiştir.

Küçük Asya içlerindeki kentlerde ve yörelerde doğup büyüyen birçok düşünürle “geri” diye alay edilmiştir; çünkü bu kentler taşra sayılmıştır. Örneğin, Kapadokyalı Sofist Pausanias “*ourgusunun kötülüğü*” nedeniyle, “*en güzel yiyecekleri hazırlarken berbat eden bir aşçıya*” benzetilmiştir.

İzmir, her alanda öne çıkan düşünürler ve bilimciler için bir çekim merkezi olmuştur. İzmir’e gelenler arasında Skopelianos, Herakleides, Hippodromos sayılabilir. İzmir’e “*İyonlar, Lidyalılar, Frigyalılar ve Karyalıların dışında Kapodakyalılar, Suriyeliler, Fenikeliler ve Mısırlar, hatta Yunanistan’dan ‘Helenler’ de*” gelmiştir. Marek’in Philostratos’a dayanarak aktardığına göre, “*dünyanın yarısının gözü üzerinde olan bu kentte iyi davranış göstermek ve kendini iyi sunmak bir yükümlülüktü.*” Polemon ve Aristeides gibi sofistler bu kente “*cömert yatırımlar*” yapmıştır. Bunlardan her biri Hadrian’dan “*on milyon Drahmi almıştır*” ve bu para “*bir tahıl pazarı, bir lise ve bir tapınağın yapımında*” kullanılmıştır.

Bu anlatımlar, İzmir’in o zamanlarda da görgü ve zarafetin önemsendiği, estetiğin yüceltildiği bir kent olduğunu ortaya koymaktadır. Marek’in belirlemesiyle, burada anılan düşünür ve bilimcilerin büyük çoğunluğu köken olarak toplumun üst kesimlerinden gelmiştir. Örneğin, İzmirli Polemon’un atalarının kökeni Pontus krallığına dayanır. Filozof Aelius Flavianus Sulpicius Ankara’da yönetici konumda bulunmuştur. Hierapolisli Antipatros “Bitinya valisi” olarak görev yapmış ve “*abartılı idam cezası*” vermesi ve bunları uygulaması nedeniyle görevinden alınmıştır. Birçoğu da çok varlıklı insanlardır. Örneğin, İzmirli Niketes “*büyük bir kent kapısı*” yapımının giderlerini karşılamış; Efesli Damianos “*kentin giriş kapısıyla Artemision arasına yaklaşık 200 m uzunluğunda mermerden bir sütunlu yol*” inşa ettirmiştir.

Bütün bu bilgiler, Anadolu’nun değişik yörelerinde ve çok-kültürlü ortamında bilimin, sanatın, felsefenin ve edebiyatın değişik yoğunluklarda geliştirildiğini, somut yapıtlara dönüştürülerek gelecek kuşaklara aktarıldığını göstermektedir. O dönemlerde Avrupa, Anadolu’da geliştirilen bilim, sanat ve felsefe açısından çok gerilerde kalmıştır. Fakat aynı Avrupa, 14. yüzyıldan itibaren söz konusu alanlardaki birikimi edinmek ve geliştirmek bakımından övgüye değer bir verim ortaya koymayı da başarmıştır. Bu verim, Rönesans, hümanizm ve Aydınlanma hareketini beslemiş ve onlara kaynaklık etmiştir.

Anadolu’nun yukarıda serimlemeye çalıştığım felsefe, estetik ve edebiyat birikimi, elbette tümüyle yok olup gitmemiştir. Bu birikimler, Selçuklu ve belli ölçülerde zayıflamakla birlikte iz bırakmıştır. Konu bütünlüğü içinde farklı yazarlarca yazılmış bölümlerden oluşan ve edebiyat tarihi ve yazınsal eleştiriyle ilgili kuram oluşumunu konulaştıran “Tanzimat ve Edebiyat, Osmanlı

İstanbul’unda Modern Edebiyat Kültürü”⁷ adlı kitapta yer alan bazı saptamalar, Osmanlı İstanbul’undaki yazınsal üretim ve benzeşim açısından işlevli olabilir.

Osmanlı edebiyatında, kitabı yayına hazırlayanların “sunuş”taki deyişyle, on dokuzuncu yüzyılda “eş-zamanlı işleyen iki eğilim” belirgindir.

-Birinci eğilim, “farklı anadillerden, milletlerden, dinlerden, kökenlerden” yazarların Osmanlıca edebiyatın oluşumuna yaptıkları katkı;

-İkincisiye, “farklı dillerde ve daha dar kültürel kimliklere hitap eden, sonraları ‘ulusal edebiyatların’ kısmen sahipleneceği” edebiyatlarda somutlaşır.

Tümünün toplamı Osmanlı edebiyat ağını oluşturan ve farklı okuma ve yazma edimleri olan etnik toplulukların ürettiği bu alt-edebiyatlar, özgün içerikleri ve biçimleriyle, imparatorluk edebiyat üretimini boyutlandırmıştır. Johann Strauss bu kitapta yer alan “Osmanlı İmparatorluğu’nda Kimler Neleri Okurdu” adlı yazısında Osmanlı toplumunu “okuyan” bir toplum olarak niteler. Çok-uluslu imparatorluk toplumunun ürettiği edebiyatın “bir ulusun tek bir dildeki yazınsal üretimine” indirgenemeyeceğinin altını çizer. Bu kapsamda 1851’de yayımlanan “Akabi Hikâyesi” adlı “Ermeni Türkçesi” ile yazılan romanın, “Türkçe yazılmış ilk roman” olduğunu belirtir.

Bu yazar, Osmanlı başkentinin, “Paris ya da diğer Avrupa başkentlerine benzer bir basım ve yayıncılık merkezi” olduğunu, yazınsal üretimin Türkçe kitaplarla “sınırlı olmadığını”, İstanbul’un Rumlar, Bulgarlar, Ermeniler, Yahudiler ve Araplar için “pek çok açıdan kültür merkezi” niteliği taşıdığını vurgular. Anılan araştırmacının anlatımıyla, yazınsal anlatım aracı olarak önem kazanan Türkçe başta olmak üzere, Osmanlı topraklarında özellikle Tuna Beyliklerinde, on yedinci yüzyıldan itibaren matbaalar kurulmuş, dergiler ve kitaplar, Türkçeye çevrilerek, yayımlanmıştır. İstanbul’da on sekizinci yüzyıldan itibaren kitapçılar açılmıştır. 1600’lü yıllarda Türkçe edebiyatın gelişmesini özendiren çeviri edebiyat yapıtları basılmıştır. Çeviri edebiyat okuyan Türkler, Rumlar, Ermeniler, Bulgarlar ve Yahudilerin “aynı yazarları sevmeleri”, Osmanlı toplumunda estetik-yazınsal beğenin benzeştiğini göstermektedir.

İmparatorluk edebiyatını oluşturan etnik edebiyatlar arasındaki yoğun estetik-yazınsal etkileşim, özellikle tiyatrodan öncü işlevi gören Osmanlı Ermenileri için geçerlidir. Bununla birlikte, neredeyse “tümü iki-dilli” olan ve Türk yazarları Türkçe okuyan ve yazan Ermeniler dışında, Osmanlı edebiyatçılarının “azınlıkların ürettiği modern edebiyatı” ile ilgilendikleri pek söylenemez.

Canlı ve çoğul edebiyat üretiminin yanı sıra, geniş bir edebiyat okuru topluluğuna sahip olan Osmanlı Türkiye’sinin Avrupa ülkeleriyle estetik

⁷ Mehmet Fatih Uslu/Fatih Altuğ (yayına Hazırlayanlar): “Tanzimat ve Edebiyat, Osmanlı İstanbul’unda Modern Edebiyat Kültürü”; İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2014

yazınsal bakımdan yarışır durumda olduğunu kanıtlayan bu saptamalar önemsenmelidir. Osmanlı toplumu, özellikle bilim, teknoloji ve felsefede Batı'dan geri kaldığının bilincindedir ve geri-kalmışlığı aşma çabalarını yoğunlaştırmıştır.

Kitabın yayıncılarından Fatih Altuğ, Osmanlı edebiyatında yerlilik-yabancılık ikilemi kapsamında imparatorluk edebiyatında belirgin olan çoğulluk ögesinin yanı sıra, kitaptaki deyişle, imparatorluğun düşünce dünyasındaki *"tahakküm ve şiddeti"* temsil eden öğeleri irdeler. Bu araştırmacıya göre, ulusal edebiyat anlayışı, *"tek-dilli, tek-etnili ve tek-dinli"* bir edebiyat kurgulamıştır. Bu paradigmayı aşacak bir edebiyat anlayışının, *"dillerin, dinlerin, etnik kökenlerin ve alfabelerin heterojen birlikteliğini"* kavrayacak güçte olması gerekir. Tekçi ve tekleştirici yazınsal yaklaşım, doğal olarak bazı eğilimleri *"merkezileştirir"*, bazılarınıysa periferileştirir, diyesi, kıyılaştırır.

Bu tümelci anlayış, öncelikle edebiyat eleştirisinde başatlaşır; ulus-toplum ve ulus-devlet bilincinin gelişmesine koşut olarak her alanda yeniden üretilir. Tekleştirici yazınsal gelenek, *"kültürel ve edebi anlamda çoğulcu bir ideali"* önemsemez. Buna karşın, imparatorluk edebiyatı, öz-yapısına uygun olarak çoğulcu bir yaklaşımla ve dönemin başat sanatsal, siyasal edimleri arasındaki *"simgesel veya gerçek şiddeti"* gözeterek ele alınmalıdır. Bu bakımdan on dokuzuncu yüzyıl Osmanlı edebiyatı, *"kültürel çoğulculuk ve tahakküm arasındaki gerilim ilişkisi"* gözetilerek doğru irdelenebilir.

Öte yandan, Fatih Altuğ'un Osmanlı edebiyatının *"ortak bir edebiyat alanından çok, kompartımanlara ayrılmış edebiyat alanlarından"* oluştuğu savına eleştirel yaklaşmak gerektiği kanısındayım. Bu belirleme, ancak azınlıklar arasında ulus bilincinin güçlenmesi bağlamında anlamlı olabilir. Anılan araştırmacı, bu öne-sürümünü, *"imparatorluğun her dilden, dinden ya da milletten edebiyatçısının eserlerini ortaya koyduğu birbiriyle temas halinde olduğu bir alan söz konusu değildi"* saptamasıyla gerekçelendirir. Fakat hemen bu gerekçenin altında divan edebiyatında *"farklı etnik ve dinsel kökenlerden"* edebiyatçıların *"Osmanlı üst-kimliğinde erimiş olarak"* ürün verdiklerini, *"farklı milletlerin edebiyatları arasında bir ortaklık ya da paralellik doğduğunu"* belirtir ve böylece yukarıdaki öne-sürümünü göreceleştirir. Osmanlı edebiyat(lar)ı belirgin bir *"melezlik"* özelliği taşır. Eğer etkileşimsiz bir yan-yanalık olsa, melezlikten söz edilemezdi.

Murat Cankara "Ermeni Harfleriyle İlk Türkçe Romanlar Üzerine" adlı bölümde Hasmik Stepanyan'ın "Emeni Harfli Türkçe Kitaplar ve Süreli Yayınlar Bibliyografyası 1727- 1968" (2005) başlıklı çalışmasını öne çıkarır. Bu kaynağa dayanarak, toplam 1756 kitabın, Ermeni tiyatro gruplarınınca sahnelenen 366 tiyatro yapıtının ve 1840'tan sonra yayınlanan 99 süreli yayın (dergi), 20 elyazması gazete ve derginin yayımlandığını belirtir. Burada verilen bilgilere göre, elyazmaları 14. yüzyıla, basılı yapıtlar 1727'ye, basın ise 1840'a kadar geriye götürülebilir. Söz konusu yapıtlar, 50'ye yakın şehirde ve 200'e yakın

matbaada basılmıştır. Bu yayınların yüzde yirmi yedisi, yazınsal yapıtlardan oluşmaktadır.

Johann Strauss'un "Osmanlı Rumlarının Osmanlı Edebiyatına Katkısı" başlıklı diğer yazında verdiği bilgilere göre, gayri Müslimlerin Türkçe öğrenmelerindeki zorlukların yanı sıra, Tanzimat Reformları sonrasında "İmparatorluğun resmi gazetesinin yanı sıra, birçok vilayet gazetesi de hem Rumca hem Türkçe" yayımlanmıştır. Bu dönemde imparatorluk yönetimin benimsediği liberal politikalar, "vilayetlerdeki anadilleri Türkçe olan Rum Ortodoks cemaatinin büyük bir kısmının 'yeniden-Helenleştirilmesine" ortam hazırlamıştır.

Neologos adlı İstanbul Rumlarının "barometresi" olan gazetede Batı'da uygulanan dil asimilasyonunun Doğu'da olmadığı anlatılır. Buna göre, "Doğu", "farklı milletlerin, dillerin ve inançların teknik olarak ve üstünkörü birleştiği bir mozaiktir." Osmanlı Rumları arsında özellikle "gerçek bir Osmanlı" olarak nitelendirilen Teodor Kasap (1835- 1897), Osmanlıca ve Rumca yazan Giritli Andriya Kopasi Efendi (1856- 1912), Kapadokyalı ve "Helenlik düşüncesinin ateşli bir savunucusu" ve Almanya'da eğitim görmüş olan Karolidi Efendi (1849- 1930) gibi Rumların, imparatorluk edebiyatına katkıda buldukları söylenebilir. Bununla birlikte, bütün bu potansiyele karşın, Rumların Osmanlı edebiyatına katkısı "şaşırtıcı ölçüde kısıtlı kalmıştır."

Osmanlı edebiyat birikimini üstlenen Türkiye'de hem Türkçenin dışında edebiyat üretimi 1990'lı yıllara değin büyük ölçüde yok sayılmıştır. Bu yok sayma tutumu, hem Türkçe dışındaki dillerde edebiyat üretimini olumsuz etkilemiş, hem de diğer etnik topluluklardan yazarları Türkçe yazmaya yöneltmiştir. Diğer azınlıklara göre, sayısal çokluklarından ötürü özellikle Kürt yazarlar Türkçe edebiyat üretiminde öne çıkmıştır. Bununla birlikte, farklı etnik kökenlerden yazarlar, çağdaş Türkiye edebiyatında önemli yapıtlar vermiştir ve vermektedir. Bu yapıtlar, çağdaş Türkiye edebiyatının da çoğul öz-yapısını sürdürmesine, dolayısıyla yazınlar-arası bir yazın niteliğini taşımasına katkı yapmaktadır.

Anadolu'da Diğer Dillerde Üretilen ve Türkiye Edebiyatını Çoğullaştıran Yapıtların Yayımı

Bir edebiyat ve dil bilimci olarak Anadolu'nun çeşitli halklarının ürettiği edebiyatların bireşimleşmesi sonucu ortaya çıkan bu ara-edebiyat birikimini güncel bilince çıkarmayı görev bildim. Bu amaçla, Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürü olarak görev yaptığım süre içerisinde Kürt şair Ahmedî Hani'nin "Mem u Zin" (2010), Molla Ahmed-i Ceziri'nin "Divan" (2012) adlı yapıtlarının Kürtçe asıllarının Türkçe çevirisiyle birlikte basımının gerçekleşmesini sağladım. Ayrıca, kilise ataları tarafından "Kutsal Ruh'un Kavalı" olarak adlandırılan "Süryani Mor Efrem'in Şiirleri"nin (2012) Süryanice özgününü Türkçe çevirisiyle birlikte yayımlanmasına ön ayak oldum.

Böylece, Türkiye Cumhuriyeti tarihinde ilk kez Kürtçe iki, Süryanice bir yapıt, devlet tarafından yayımlanmıştır. Bu, söz konusu Anadolu halklarının edebiyatlarını tanımak, onların estetik-yazınsal değerlerini ortaya çıkarmak demektir. Bu edebiyatlar, Anadolu edebiyatının ayrılmaz bir parçasıdır. Bunlar yok sayılamaz.

Burada bir noktayı dile getirmeden geçemeyeceğim. Anadolu'nun kadim halklarından biri olan Ermeni halkının da yazınsal yapıtlarının asılları ve çevirileriyle yayımlanması için çok uğraştım. Eremyan Çelebi'nin Ermenice "Günlükler"inin (16. yüzyıl) ve Sayyad Nova'nın (19. Yüzyıl) Ermenice şiirlerinin Türkçe çevirileriyle birlikte yayımlanması için her türlü ön hazırlığı yapmama karşın, yayımlanmasını sağlayamadım. Bunun için çok üzgünüm. Umarım, Türkiye çok geç kalınmış olan bu insancıl görevi yerine getirir.

Aynı anlayışla, 14. yüzyılın son yarısıyla 15. yüz yılın ilk çeyreğinde yaşayan ve Nazım Hikmet'in anıtsal yapıtı "Şeyh Bedreddin Destanı"nda ebedileştirdiği Şeyh Bedreddin'in "Letaifül İşarat", "Camiul Fusuleyn" ve "Teshil" adlı önemli üç yapıtının Arapça aslının, güncel Türkçeye çevirisiyle birlikte yayımını sağladım. Artık Şeyh Bedreddin, sağlam bilgiye dayanmayan ve cepheleşme malzemesi olarak kullanmaya eğilimli tartışmalarda araçsallaştırılmayacaktır.

Anadolu'da edebiyatın bütün türlerinde güçlü bir Türkçe edebiyat yaratılmıştır. Gür bir ırmak gibi akan halk edebiyatının en önde gelen temsilcisi Yunus Emre, şiirin yanı sıra, düz-yazıda da ürün vermiştir. Eremyan Çelebi, tarihsel yapıtlarının yanı sıra, anı ve günlük türünde yapıt ortaya koymuştur. Aynı şekilde on yedinci yüzyılın sonunda birkaç kez sürgüne gönderilen ve Yunus Emre'nin önemli ardıllarından biri olan Niyazi Mısri, şiir ve düzyazı biçiminde edebiyat üretmiştir. Niyazi Mısri, sürgün edebiyatına da önemli bir örnektir. Anadolu'da "sürgün edebiyatı" alanında Namık Kemal'i önceleyen yazar-şairdir.

Anlatı Sanatı Olarak Edebiyat ve Yazarlar

Edebiyatın üretimi veya üretim aşaması tümüyle sanattır; bu aşamada sanatın bütün kuralları ve mutlak özgürlük ilkesi geçerlidir. Her sanat, kullandığı malzemeyi biçimlendirir. Edebiyat sanatının malzemesi dildir. Dolayısıyla, edebiyat, dilin veya dilsel malzemenin estetikleştirilmesi, sanatsallaştırılmasıyla oluşur. Dili sanatsallaştıran ise yazardır. Dilsel malzemeyi sanatsallaştırmanın araçları öncelikle sözcükler ve retorik figürlerdir. Sözcükleri ve retorik figürleri seçen, sıralayan, düzenleyen ve tasarımı yaptığı veya kurguladığı anlatı kapsamında onlara şiirsellik/yazınsallık özelliği kazandıran yazarın, yazış tarzı, dil beğenisi, kısacası dili estetikleştirmek için izlediği yol ve yöntemlerin tümü, o yazarın biçimini oluşturur.

Bir anlatı sanatçısı olan yazar, konu ve izlek seçiminde, anlatısını/öyküsünü, tasarımı, kurgulama ve dilselleştirmede tümüyle özgürdür. Sanat, her

anlamda ve düzeyde mutlak özgürlük gerektiren bir yaratım eylemidir. Hiç kimse, hiçbir güç veya yetke, sanatçıya/yazara, şu konuyu seç, şunu seçme diyemez veya şöyle anlat, böyle anlatma gibi dayatmada bulunamaz.

Türkiye genç, üretken, yabancı dil bilen, diğer kültürleri, dolayısıyla da okur/alımlayıcı tutumunu ve beklentilerini tanıyan, bu niteliklerinden ötürü de yurtdışında giderek daha fazla okunan bir yazarlar topluluğuna sahiptir. Bu, Türkiye için en büyük değerdir. Çok değil, daha elli yıl önce dünya okurlarının, Türkiye edebiyatına ilişkin okuma olanakları ve deneyimleri, beş-on yazar ve/veya şairle sınırlıydı. Bu günse, yüzlerce yazarın/şairin yapıtları, dünya okurunun estetik-yazınsal beğenisine sunulmuştur.

Yazar topluluğu içerisinde kadın yazarların önemli varlığı ve sayılarının giderek artması, eril edebiyat geleneğini ve anlayışını göreceleştiren bir önemli bir etmendir. Kadın yazarların öne çıkması, kadın erkek eşitliği, çoğulcu demokrasinin gelişimi ve Türkiye toplumunun uygarlaşması açısından büyük önem taşımaktadır.

Anadolu'nun kadim dillerinin, hem varlığını koruması, hem de sanatsal açıdan yetkinleşmesi edebiyat açısından da çok gerekli ve yararlıdır. Türkiye yazarlar topluluğu, etnik kökenleri ve anadilleri farklı olan, çoğunlukla Türkçe edebiyat üreten ve farklılıklarını yazınsal yaratımlarına yansıtan yazarları da kapsamaktadır. Bu, hem edebiyat üretimini, hem de toplumsal-kültürel yapıyı çoğullaştırmakta ve toleransı geliştirmekte, hem de böylece siyasal yaşamda çoğulcu-demokrasinin belirginleşmesine ortam hazırlamaktadır.

Edebiyat Üretimini Desteklenmesi

Nitelikli edebiyat üretimi, kamu kurum ve kuruluşlarının parasal desteğiyle daha fazla özendirilebilir. Bu düşünceyle Mart 2010- Mart 2013 tarihleri arasında yürüttüğüm Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü görevim sırasında Türkiye tarihinde ilk kez edebiyat üretimini desteklemeye yönelik bir Yönetmelik hazırlanmasını ve bağımsız bir bütçe ayrılmasını sağladım. Söz konusu yönetmelik uyarınca, edebiyat üretimine verilecek destek miktarı ve süresinin esas olarak edebiyat yayıncılığı ile ilgili kuruluşların özgür istençleriyle belirleyecekleri temsilcilerince ve saydam yöntemlerle kararlaştırılması güvence altına alınmıştı. Ancak, ben söz konusu görevi kendi isteğimle bıraktıktan sonra Aralık 2013'te yapılan bir yönetmelik değişikliğiyle, bağımsız kuruluşların karar sürecinden dışlandığı görülmektedir. 2013'te bu kapsamda edebiyata verilen teşvik miktarı toplam 463 bin liradır. Yeni Yönetmelik'te öngörülen seçici kurul ve destek verilen yazarlar kamuoyuna açıklanmamaktadır.

Görevim sırasında yayımlanan Mart 2012 tarihli Yönetmelik uyarınca, Bakanlık temsilcisi Genel Müdür veya görevlendireceği Genel Müdür yardımcısı, aynı zamanda Komisyonun başkanı ve daimi üyesidir. Edebiyat

Eserleri Teşvik Projesi Danışma ve Değerlendirme Komisyonu, aşağıda belirtilen kurum veya kuruluşlardan birer temsilci olmak üzere, toplam 8 üyeden oluşur. Bakanlığın kurulda tek bir kişiyle temsil edilmesiyle, destek verilecek yapıtların seçimini tümüyle edebiyat kuruluşlarının temsilcilerinin kararına bırakılması amaçlanmıştır. Söz konusu yönetmelik uyarınca, Danışma ve Değerlendirme Kurulu;

- a) Uluslararası PEN Kulüpleri Federasyonu Türkiye Merkezi,
 - b) Türkiye Yazarlar Birliği,
 - c) Ankara Edebiyatçılar Derneği,
 - ç) Türkiye Yazarlar Sendikası,
 - d) İlim ve Edebiyat Eseri Sahipleri Meslek Birliği (İLESAM),
 - e) Edebiyat ve İlim Eseri Sahipleri Meslek Birliği (EDİSAM),
 - f) Bilgi Eğitim ve Sosyal Araştırmalar Merkezi (BESAM)
- temsilcilerinden oluşmuştur.

Aralık 2013 Yönetmeliği uyarınca, Danışma ve Değerlendirme Kurulu'nun yapısı değiştirilmiştir. Kurul; *"Müsteşar veya ilgili müsteşar yardımcısı başkanlığında, Genel Müdür ve edebiyat alanında temayüz etmiş kişiler arasından Bakanlık onayı ile belirlenecek 5 kişi olmak üzere toplam 7 üyeden oluşur"* hükmü getirilmiştir. Böylece, desteklenecek yazınsal yapıtların seçimi, siyasal otoritenin istencine bağımlılaştırılmıştır. Öte yandan, bu yönetmelik değişikliğine karşı daha önce kurulda yer alan kuruluşlardan da, en azından basına yansıyan, bir karşı çıkış gelmemiştir. Bu olgu, Türkiye'de sivil toplum bilincinin ve duyarlılığının bir göstergesidir.

Edebiyat Dergiciliği

Türkiye'de 2013'te Kültür ve Turizm Bakanlığı'ndan İSSN alarak yayımlanan edebiyat dergilerinin sayısı 543'tür. Ayrıca aynı zaman diliminde yayımlanan estetik, sanat ve felsefe konulu dergi sayısı, yaklaşık 645'tir. Türkiye'de yönelim çeşitliliği ve estetik bilgi birikimi bakımından hoşnutluk veren düzeyde bir edebiyat dergiciliği olduğu söylenebilir. Bununla birlikte, hemen her ülkede olduğu gibi, Türkiye'de de edebiyat dergilerinin çoğu, büyük bir özveriyle yayımlanmakta ve varlığını sürdürmektedir. Böyle olunca, bazı edebiyat dergilerinde tanıdık-bildik yazarların yapıtlarına ve eleştirmen veya kitap tanıtım yazarlarının yazılarına öncelik verilmektedir.

Öte yandan, Almanya'da edebiyat dergiciliğinin yüzyıllara uzanan bir geleneği vardır. Edebiyat dergileri arasında özellikle edebiyat eleştirisine ağırlık veren dergilerin uzun bir tarihi olduğunu vurgulamak gerekir. Györgi Lukacs'ın nitelemesiyle, edebiyat kuramı ve eleştirisi üzerine denemeler yazan Gottsched, Lessing, Schiller, Goethe gibi "yazar-eleştirmenleri" bu bağlamda anmak gerekir. Edebiyat dergiciliği alanında Türkiye'de yaşanan zorlukların ve sorunların benzerlerine Almanya'da da rastlanılabilir; ancak Almanya'da

Türkiye’den çok fazla sayıda edebiyat dergisinin kurumsallaştığını özellikle belirtmek gerekir.

Yazınsal Yapıt da Pazarlanan Bir Nesnedir

Bir yazınsal yapıt, yazım, yayım ve alımlayım aşamalarıyla tümlenir. Bu aşamaların gerçekleşmesi, estetik bir nesne olan yazınsal yapıtın kitap durumuna getirilmesiyle olanaklıdır. Bu işlemlerin çoğu, yayınevleri ve dağıtım şirketleri tarafından yapılır. Dolayısıyla, başta telif hakkı olmak üzere, yazarın yaşamını ve üretimini sürdürmesini kolaylaştıran hakları ve olanakları sunabilen kurumsallaşmış yayın evlerinin varlığı belirleyici önemdedir. Türkiye’de 1811 yayınevi veya yayıncı, 150 dağıtımçı ve yazınsal yapıtları pazarlayan 6000 kitapçı vardır.⁸

Yazınsal yapıtın niteliğinin yanı sıra, yazarına acı vermekle birlikte, kitabın satılabilirlik düzeyini yükseltmeye yönelik tanıtım, diyesi, reklam da kitap pazarının önemli belirleyenlerinden biridir. Kitle iletişim araçları, artık başat tanıtım dolayimleri olarak işlev görmektedir. Bu nedenle, güçlü ve kurumsallaşmış yayınevleri genellikle görsel ve yazılı kitle dolayimlarıyla iyi ilişkiler içerisinde olmaya özen göstermektedir. Ayrıca, yazarlar da hem bireysel ilişkilerini, hem de öznel yeteneklerini kullanarak yapıtlarının tanıtımını yapmaktadır.

Yayınevi sayısı bakımından Türkiye Yayıncılar Birliği ile T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü’nün verileri arasında farklılık olduğu görülmektedir. Yukarıda belirttiğim gibi, Türkiye Yayıncılar Birliği yayınevi sayısını 1811 olarak vermesine karşın, anılan Genel Müdürlük, Türkiye’de 2013 yılında halk kütüphanelerine alınan kitapları yayımlayan yayınevlerinin toplam sayısını 6776 olarak açıklamaktadır. Yayımladıkları kitap veya kitaplar alınmayan yayınevlerinin varlığı da düşünülürse, bu sayının yaklaşık 8000 olduğu söylenebilir. Yayın çeşitliliğini ve yeni yazarların tanıtımı bakımından bu sayı iyi olmakla birlikte, bunların ne kadarının bağımsız yayınevi olduğunu söylemek zordur.

Kitap pazarında bağımsız yayıncıların çoğalması ve çeşitlenmesi ve dijital yayıncılık gibi yeni meydan okumalarla baş edecek duruma gelmeleri, hem yeni yazarların tanıtılması ve edebiyat yapıtlarının geniş bir yelpaze içinde yayımlanması, hem de Türkiye toplumunda çoğulcu demokrasi bilincinin etkinleşmesi ve pekişmesi bakımından büyük önem taşımaktadır.

Bu amaçla, küçük yayıncıların desteklenmesi ve basım-yayım sektöründe tekel konumunda olan İstanbul’un dışında, yeni yayın yerlerinin/kentlerinin ortaya çıkmasını desteklemek gerekir. Bütün bunların bir sonucu olan kitap kültürünün de demokratikleşmesi, her uygar toplum için önemli bir görevdir.

Türkiye’de en büyük kitap alıcı, KTB Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü’dür. Bu kurumun 2013 verileri uyarınca, Halk Kütüphanelerine

⁸ Kaynak: Türkiye Yayıncılar Birliği 2013 verileri

alınan kitaplar için kullanılan toplam ödenek miktarı 10.725.000 TL'dir; seçilen yayın çeşidi toplam 4.176'dır. Seçilen yayın adedi toplam 1.114.839'dir. Bunlardan 1.501 edebiyat, süreli yayın/dergi 257, edebiyat dergileriye 67'dir.

En büyük alıcı olması bakımından Kütüphaneler ve Yayınlar Genel Müdürlüğü'nün kitap alım ilkeleri, saydam denetlenebilir ve demokratik olmalıdır. Bu amaçla, görevde bulunduğum süre içerisinde halk kütüphanelerine alınan kitapların seçimi ve alımına ilişkin karar süreçlerine yayıncılık ve edebiyat kuruluşlarının temsilcilerinin katılabilmesi için yönetmelik değişikliği yapılmasını sağladım.

Yapılan yönetmelik değişikliğiyle, "Yayın Seçme Kurulu"nun yapısı, saydamlaştırılmış ve çoğullaştırılmıştır. Başvuru yapan hemen her yayinevinden, halk kütüphanelerinin okur çeşitliliği ve gereksinimleri gözetilerek, hiçbir ayırım yapmaksızın, kitap alımı ve dergi aboneliği gerçekleştirilmiştir. Bundan sonra da öyle olması, yayın sektörünün çeşitlenmesi ve çoğulculaşması bakımından önemli olacaktır.

Türkiye'de ve Almanya'da Okur Görünümü ve Davranışları

Türkiye Cumhuriyeti tarihinde ilk kez 2011'de başkanlık ettiğim yürütme ekibince, "Türkiye Okuma Kültürü Haritası"⁹ adıyla tasarılan ve yürütülen alan araştırmasıyla okur görünümü çıkarılmıştır. Araştırma sonuçlarına göre, Türkiye genelinde bir yılda bir kişi ortalama 7 kitap okumaktadır. Türkiye'nin ezici çoğunluğu, özellikle Ege ve İç ve Güney Doğu Anadolu'nun bir bölümü macera "temalı" kitap okumayı yeğlemektedir. "Tarih" (Trakya Karadeniz ve Akdeniz) ikinci, "polisye" (Orta Karadeniz) üçüncü, "aşk" (Van, Bitlis, Hakkâri, Muş) ise dördüncü sırada yer almaktadır.

Yazınsal türler arasında en fazla okunan romandır. Roman, özellikle macera temalı roman neredeyse okurların %90'ı tarafından yeğlenmektedir. Romanı öykü izlemektedir. Okurların seçtiği kitapların "konusu" açısından dinsel kitaplar birinci; yazınsal kitaplar ikinci, eğitim üçüncü, tarih dördüncü sırada gelmektedir. En çok okunan basılı materyal kitap (% 47.11), ikinci en çok okunan basılı materyal gazetedir (% 34,5). Elektronik dolayımarda (internet) okuma oranı yaklaşık % 6 iken, basılı materyalde (kitap) okuma yaklaşık % 82,5 olarak gerçekleşmektedir.

Her dört kişiden biri, kitap okuma alışkanlığı edinmiştir. Araştırmaya katılardan yaklaşık % 75'i okuma alışkanlığını kendisinin edindiğini açıklamıştır. Eğitim kurumlarının/öğretmenlerin etkisi yaklaşık %16'dır. Türkçe yazılmış kitapları yeğleyenlerin oranı, çeviri kitap okuyanların üç katına yakındır.

En çok öğütlenen kitap okunuyor (%61,5); her dört okurdan biri, kitap seçiminde "kitabın adı"nın, yine bir o kadarı da "dergi/gazete kitap ekleri"nin etkili olduğu kanısındadır.

Araştırmaya katılanların % 84'ünün açıklamasına göre, "düzenli olarak

⁹ Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayınlar Genel Müdürlüğü: "Türkiye Okuma Kültürü Haritası"; Ankara 2011

okunan yazar" bulunmamaktadır. % 90'dan fazlası, kitap seçiminde "yayınevi" tercihi yapmamaktadır.

Okurların % 83'ü kitapları satın alarak, % 38'den fazlasıysa arkadaşlarından ödünç alarak okumaktadır. % 84'den fazlası "korsan kitapları" yeğlemiyor.

Okur cinsiyeti bakımından hem Türkiye'de, hem de Almanya'da "kadınlar" öne çıkmaktadır. Almanya'da yaşlı ilerlemiş ve büyük kentlerde yaşayan kadınlar daha fazla okumaktadır. Bu ülkede kadınların % 46'sı her gün kitabı eline alırken, bu oran erkeklerde % 30'da kalmaktadır. Kadınlar kitap satın alımında da önde gelmektedir. İnsanlar, özellikle de büyük kentliler en fazla 60-69 yaş arasında kitap okumaktadır. Aynı Türkiye'de olduğu gibi, Almanya'da da yazınsal yapıtlar okunmaktadır. Satılan kitapların yaklaşık % 40'ı edebiyata aittir. Türkiye'nin kitap başkenti İstanbul, Almanya'nın ise Berlin'dir. Türkiye'de İstanbul kitap basımında tekel konumunda olmasına karşın, Almanya'da yayınevi sayısı bakımından Berlin (178) birinci sırada, Münih (134) ikinci sıradadır; bunları Frankfurt am Main ve diğer kentler izlemektedir.

Alman kitap pazarı, Amerika'dan sonra dünyanın ikinci pazarıdır. Her yıl 10 000'den fazla kitap Almancaya çevrilmektedir. Kitapta da Almanya "ihracat ülkesi"dir. Çin, Almanya'dan en fazla kitap lisansı satın alan ülkedir. Çin'i İspanya ve İtalya izlemektedir. Türkiye, kitap satımında henüz başlangıç noktasında bulunmaktadır.¹⁰

Almanya'da ve Türkiye'de Bağımsız Yayınevleri

Serbest yazar Mathis Vogel'in Kurt Wolff Vakfı Başkanı Stefan Weidle'ye dayanarak verdiği bilgilere göre, Almanya'da yaklaşık 1000 bağımsız yayınevi vardır.

Sadece 120'sinin "sağlam yapı" kurabildiği bu bağımsız yayınevlerinin büyük çoğunluğu ya "düzensiz" olarak yayın üretmekte ya da yılda tek kitap yayımlayabilmektedir.¹¹ Bu yayınevleri genellikle "az tanınan" veya henüz hiç tanınmayan yazarların kitaplarını ve şiir yayımladıkları için, yayınlarının miktarını çoğu kez 500 adetle sınırlandırmaktadır. Bağımsız yayınevlerinin en büyük sorunu, yayımladıkları kitapları pazarlamak, örneğin, kitapçı vitrinlerinde kitaplarının sergilenmesini sağlamaktır.

Türkiye'de bağımsız yayınevi sayısı, Almanya'yla karşılaştırılamayacak ölçüde azdır. Banka ve gazete türü bazı kuruluşların yayınevleri dışında tutulduğunda, Türkiye bağımsız yayıncılık açısından iyice yoksullaşmaktadır. Öte yandan, bağımsız ve kişisel yayıncılar, sadece Türkiye'de değil, dünyada da güçlü ve tekel konumunda bulunan yayıncılardan yakınmaktadır. Örneğin, özellikle internet üzerinden kitap satımında ve dijital yayıncılıkta pazarın eğilimini belirleyen kuruluşlara karşı tepkiler yaygınlaşmaktadır. Bu bağlamda sadece yayıncılar değil, bağımsız yayıncılığı önemseyen, dünyanın çeşitli

¹⁰ Almanya'da okur görünümü ve davranışıyla ilgili veriler, Frankfurter Börsenverein "Buch und Buchhandel in Zahlen" ve 08. 10. 2014 tarihli Bild Zeitung

¹¹ Kaynak: Goethe-Institut, Internet-Redaktion, Mai 2014

ülkelerinden 909 ünlü yazar Amazon adlı yayın kuruluşunu protesto etmiştir (Spiegel, 10 August 2014).

Türkiye Edebiyatının Dünya Dillerine Çevirisi

Her tekil edebiyat, yalnızca çeviri yoluyla dünya edebiyatına eklenilebilir. Dolayısıyla, Türkiye edebiyatının dünya okurlarının alımlayımına sunulması ve böylece dünya edebiyatının bir parçası durumuna gelmesi de kuşkusuz yazınsal çeviri yoluyla gerçekleşmektedir. Nitelikli yazınsal yapıtların en geniş çeşitlilik içinde dünya okurlarıyla buluşturulması, elbette ki nitelikli çeviriyle olanaklıdır. Her çeviri gibi, yazınsal çeviri de bir yeniden yazımdır. Dolayısıyla, yazınsal çeviri, özgün yazınsal yaratımın bütün niteliklerini yansıtabilmelidir.

Türkiye tarafından 2013 itibariyle Türk Edebiyatının Dışa Açılımı Projesi (TEDA) kapsamında 54 dilde 1456 yazınsal yapıt için çeviri ve basım desteği verilmiştir. Bunlardan 1233'ü ilgili dillerde yayımlanmıştır. Türkiye edebiyatı bugün dünyanın yaklaşık 60 ülkesinde ve dünya nüfusunun % 70'i tarafından okunabilir durumdadır. Bu desteğin artarak sürmesi son derece yararlıdır.

Türkiye edebiyatını dünya dillerine çeviren çevirmen sayısı (yaklaşık) 150'dir. Kütüphaneler ve Yayınlar Genel Müdürlüğü görevim sırasında Türkçe-İngilizce olarak düzenlenen sadece bir çeviri çalıştay yapılmaktaydı. Buna ek olarak Türkçe-Almanca, T-Arapça, T-Çince, T-Fransızca, T-İngilizce, T-İspanyolca, T-İtalyanca, T-Rusça, T-Lehçe çalıştaylarının da düzenli olarak yapılmasını ve bu çalıştaylara kurumsal bir yapı kazandırmayı sağlamaya özen gösterdim.

Almanya'da çeviri ile ilgili veriler şöyledir: Almanca olarak ilk kez yayımlanan çeviri yapıt sayısı 2013'de 11.567'dir. Yayımlanan yeni başlıklar arasında çeviri yayınların oranı 12,4'tür. Almancaya çevrilen diller arasında İngilizce açık ara birinci sıradadır. Aynı yıl içinde İngilizceden Almancaya çevrilen kitap sayısı 6.861 (%63,9) olarak belirlenmiştir. 2013 yılında Almanya'da 4.048 çeviri yazınsal yapıt yayımlanmıştır. Bunların %70'ini İngilizceden çevrilen ve yayımlanan yazınsal yapıtlar oluşturmaktadır.¹²

Yurtdışında düzenlenen kitap fuarlarına katılmak, Türkiye edebiyatının uluslararası düzeyde tanıtımı bakımından büyük önem taşımaktadır. Bu amaçla, Türkiye'nin Abu Dabi, Bosna, Budapeşte, Frankfurt, Leipzig, Londra, Paris, Madrid, Pekin, booksexpo Amerika gibi uluslararası kitap fuarlarına katılmasını gerçekleştirdim.

Ayrıca, Ankara Üniversitesi Çocuk ve Gençlik Edebiyatı Araştırma Merkezi ile birlikte Çocuk ve Gençlik Edebiyatı Çalıştayını düzenlenmesi ve bu çalıştayın kurumsallaşması amacıyla, anılan Üniversite ile bir sözleşme imzaladık.

Edebiyat ve Telif Ajansları

Üzerinde özenle durduğum kuruluşlardan biri de telif ajansları olmuştur.

¹² Almancaya çeviriyle ilgili veriler: Frankfurter Börsenverein "Buch und Buchhandel in Zahlen 2013"

Telif ajanslarının kurulmasını ve kurumsal yapılarını yetkinleştirmesine öncelikli bir görev olarak gördüm. Telif ajanslarının dünya kitap fuarlarına katılmalarına parasal katkı sağlayarak, Türkçe yazınsal yapıtların telif haklarını satmalarına büyük özen gösterdim. Bugün Türkiye’de ondan fazla telif ajansı etkinlik göstermektedir. Bunların başlıcaları şunlardır:

1. Nurcihan Kesim Telif Hakları Ajansı, 2. Akçalı Telif Hakları Ajansı, 3. ONK Ajans, 4. İstanbul Telif Ofisi, 5. Kalem Fikri Haklar Koordinasyon Merkezi, 6. Aslı Karasuil Telif Hakları Ajansı, 7. Marcon Telif Hakları ve Çeviri Ajansı, 8. Nisan Ajans, 9. ZNNCORP. Telif Ofisi, 10. Anatolialit Telif ve Tercümanlık Hizmetleri Tic. Ltd. Şti. ve 11-Bengü Telif Ajansı

Bazı Türkiye Üniversitelerinde Edebiyat Biliminin Durumu

Ankara Üniversitesi DTCF Alman Dili ve Edebiyatı Bölümü’nde edebiyat tarihi, metin çözümlemesi ve söz varlığı çalışmaları ağırlıklı bir eğitim-öğretim programı vardır. Fransız Dili ve Edebiyatı’nda yürütülen eğitim-öğretim programında kuramsal eğilim belirgindir. Özellikle Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, edebiyat ve estetik kuramı bakımından yetersiz görünmektedir.¹³

Atatürk Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü’nde çağdaş Türk edebiyatı, hoşnutluk verici düzeydedir. Bu üniversitenin Alman Dili ve Edebiyatı bölümünde dil, edebiyat ve estetik kuramı yeterince sunulmamaktadır. Fransız Dili ve Edebiyatı, özellikle edebiyat ve estetik kuramı ile ilgili dersler bakımından yetersizdir.

Bilkent Üniversitesi Türk Edebiyatı Bölümü’nün (sadece yüksek lisans ve doktora öğrenimi) görünümü şöyledir: Hazırlık programında Türk (divan ve halk) edebiyatına giriş, edebiyat kuramları, edebi çeviri, Türk edebiyatında modernleşme, Türk edebiyatına eleştirel yaklaşımlar gibi dersler verilmektedir. Doktora programındaysa, dünya edebiyatında roman-öykü, Evliya Çelebi ve seyahatname gibi dersler öne çıkmaktadır.

Boğaziçi Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümünde yazınsal türler, dönemler, akımlar, edebiyat kuramı ve yazınsal çeviri ile ilgili dersler sunulmaktadır. İngiliz Dili ve Edebiyatı Bölümünde iki yarıyıl edebiyat kuramı ve eleştiri dersi verilmektedir. Bu konu daha zenginleştirilebilir.

Hacettepe Üniversitesi TDE Bölümünde halk edebiyatı, edebiyat tarihi, yazınsal türler, popüler edebiyat, gençlik edebiyatı, modern eleştiri kuramları, yazınbilim, karşılaştırmalı edebiyat bilimi, dil ve edebiyat öğretimi, çağdaş Türk romanı, şiiri, tiyatrosu gibi dersler verilmektedir. ADE ve FDE bölümlerinde de seçme metinlerle yazınsal türler, ilgili dilde üretilen roman, tiyatro, şiir çözümlemesi, edebiyat eleştirisi ve yazınsal çeviri öne çıkmaktadır.

İstanbul Üniversitesi TDE bölümünde edebiyat okumaları, edebi türler,

¹³ Burada konuşturdığım üniversitelerin edebiyat ile ilgili birimlerine ilişkin bilgileri, anılan üniversitelerin internet sayfalarından edindim. Ders adları konusunda ilgili bölümlerin dil beğenisini yansıtmaya çalıştım.

metin tahlili, çocuk edebiyatı, milli edebiyat, edebiyat teorisi ve tenkit, Türk romanı, şiiri, tiyatrosu gibi dersler sunulmaktadır. Kayseri Erciyes Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü'nde yazınsal akımlar, karşılaştırmalı Türk ve Batı edebiyatları, öykü inceleme gibi, edebiyat kuramı kapsamında değerlendirilebilecek dersler yer almaktadır. Kayseri İngiliz Dili ve Edebiyatı: yazınsal eleştiri, İngiliz romanı, edebiyat kuramı bağlamında değerlendirilebilir.

ODTÜ'nün TDE bölümünde anlatım yeterliliği ve eleştirel toplum ve yazın bilinci geliştirmeye yönelik derslerin varlığı göze çarpmaktadır.

Söz konusu üniversitelerin anılan bölümlerinde yürütülen eğitim-öğretim programları hakkında şu gözlemlerin altını çizmek yararlı olabilir. Üniversitelerin özellikle TDE bölümlerinde edebiyat bilimi, çoğunlukla edebiyat tarihine indirgenmektedir. Edebiyat tarihi, edebiyatın kuram gelişimi bakımından "en rahat" bölümüdür; çünkü bu alanda ya daha önce üretilen kuramsal bilgi yeniden üretilir, diyesi, yinelenir; ya da bir yapıt güncel Türkçeye aktarılır. O güncel Türkçeyi de ancak ilgili uzman çevre anlayabilir. Edebiyat biliminin başlıca alt alanı olan edebiyat kuramı, edebiyat eleştirisi ve karşılaştırmalı edebiyat bilimine, eğitim-öğretim programlarında yeterince yer verilmemektedir. Durum böyle olunca, özellikle edebiyat kuramının ihmal edildiği söylenebilir. Her bilim dalı gibi, edebiyat biliminin de kuramları, yöntemleri, kavram bilgisi/örgüsü olması gerektiği çoğunlukla unutulmaktadır.

Bir başka gözlemim veya izlenimime göre, edebiyat bilimi alanında "indirgemeci" bir anlayış başattır. Bu indirgemeci yaklaşımın bir türevi olarak edebiyat, yalnızca söz sanatına indirgenmekte; söz sanatı da çoğu kez Divan Edebiyatı ile özdeşleştirilmektedir.

Türk dili ve edebiyatı bölümlerinin eğitim-öğretim programlarında görece eski bir dil kullanımı göze çarpmaktadır. Bu durum, İstanbul Üniversitesi TDE bölümünün eğitim-öğretim programında yer alan derslerin adlandırılmasında görülebilir. Bu bölümde görece eski dil beğenisi, eleştiri yerine tenkit; çözümleme yerine tahlil sözcüklerinin yeğlenmesinde görülebilir.

Burada eleştirel değerlendirilmesi gereken konu, "milli edebiyat" kavramıdır. Milli/ulusal edebiyat nedir? Bir edebiyatı ulusal edebiyat yapan özellikler/nitelikler nelerdir? Hemen akla geldiği üzere, bir yazınsal yapıtı veya edebiyatı, ulusallaştıran etmen, dil midir? Eğer dil ölçüt almırsa, Anadolu edebiyatının ayrılmaz bir ögesi olarak görülen, ancak bütün yapıtlarını Farsça yazmış olan Mevlana Celalettin'in yazınsal üretimi nasıl nitelendirilmelidir? Ayrıca, Amerika, İngiltere, İskoçya, Avusturalya'da İngilizce konuşulmasına karşın, niçin bu ülkelerin edebiyatları tek bir ulusal edebiyat sayılmamaktadır?

Eğer dil, bir edebiyatı ulusallaştıran tek ölçüt değilse, çok-dilli Selçuklu ve Osmanlı Türkiye'si edebiyatını, daha açık anlatımla, Anadolu edebiyatını nasıl adlandırmak gerekir?

Bilimin temel öğelerinden biri yöntem(ler)dir. Yöntem açısından Türkiye'de edebiyat bilimi değerlendirildiğinde, bu alanda çok belirgin bir "yöntem milliyetçiliği" olduğu söylenebilir.

La Turquie et ses contrepoints culturels :

J.J. Ampère, Hammer-Purgstall, Fazıl Say

Francis CLAUDON (Davetli Konuşmacı/Invited Speaker)

Le congrès qui nous réunit propose de relier les contextes locaux et les connexions globales, dans le domaine des choses de l'esprit. J'évoquerai pour ma part deux intermédiaires culturels du 19^es. le comparatiste français J.J. Ampère, l'orientaliste viennois J.von Hammer-Purgstall et un musicien turc de notre temps : Fazıl Say, compositeur de récents « Goethe Lieder » (2011). Ils ont en commun une sympathie envers la Turquie, son histoire, ses responsabilités intellectuelles et morales ; ils partagent un projet : relier deux espaces : l'Orient moyen et l'Occident européen ; ils partagent un risque : celui de s'adresser à très peu de lecteurs et de n'être compris que de moins encore peut-être. Mon propos se focalise sur le 19^esiècle, certes, mais il se pourrait qu'il nous renseigne sur la difficulté des transferts culturels, même quand ils sont enthousiastes, sur leur réalité et leur efficace aussi, même quand ils paraissent ponctuels ou anecdotiques.

AMPERE

Un fondateur du comparatisme

Jean Jacques Ampère écrivain, comparatiste, historien des idées, de la littérature et de la langue, fils du physicien André-Marie Ampère, est né à Lyon le 12 août 1800 et mort à Pau le 27 mars 1864. Admirateur de Senancour, de Byron, il se découvrit une passion pour la mythologie, l'histoire et les voyages.

En 1830, il enseignait la poésie scandinave à l'Athénée de Marseille avec un succès dont Sainte Beuve s'est bien souvenu. Suppléant de Villemain à la Sorbonne, Ampère fut aussi Maître de conférences à l'École Normale Supérieure de 1830 à 1834, tout en succédant à François Andrieux, à partir de 1833, dans la chaire de Littérature française du Collège de France, qu'il occupa jusqu'en 1864.

Auteur de récits de voyage J.J. Ampère, tout en développant ses travaux d'historien et de critique, fut l'un des premiers à défendre l'idée d'une histoire des littératures comparées qui intègre l'expérience du dépaysement culturel à celle des lectures préalables au déplacement: « Littérature et voyages. Allemagne et Scandinavie » [1833] fit de lui, en contemporain exact de Xavier Marmier, l'initiateur du genre du tableau culturel; le « Voyage en Égypte et en Nubie » [1846] montrait en Ampère les reflets de la séduction orientale si commune à l'époque. » La Grèce, Rome et Dante. Études littéraires d'après nature » , » Promenade en Amérique, États-Unis, Cuba, Mexique » [1855] amplifiaient la méthode et synthétisaient les leçons de son instinct précurseur. « Heures de

poésie » [1850], et « César », poème historique en vers [1859], ainsi que « Saint-Paul », fragment d'un drame manuscrit [1864], méritent encore de retenir l'attention, même si les travaux d'érudition d'Ampère sont aujourd'hui restés plus présents à l'esprit. « L'Histoire littéraire de la France avant le XIIe siècle » [1839-1840, en trois gros volumes, rappelant les Leçons du Collège de France de 1836-1837] retrace une évolution de la civilisation qui requiert la flexibilité, la science, l'intelligence.

Par les relations qu'il a entretenues avec l'univers savant des philologues de son époque: Rémusat, Burnouf, Mohl, auprès desquels il s'initia à l'orientalisme sanscrit, arabe et chinois, Ampère demeure le représentant par excellence du comparatisme romantique, alliant un sens poétique indéniable à une vive conscience scientifique.

Pour présenter ici sa manière on doit rappeler le projet qu'il énonce dans la préface de « La Grèce, Rome et Dante, Etudes littéraires d'après nature »:

“Les trois études que je présente au public appartiennent à un genre de critique assez nouveau, et qu'on pourrait appeler la critique en voyage. Comparer l'art à la réalité qui l'a inspiré, et l'expliquer par elle, tel est le but que j'ai poursuivi dans mes courses (...). Pour moi, voué à la culture des lettres et passionné par les voyages, j'ai cherché à mettre d'accord deux goûts qui ne se trouvent pas toujours réunis. La critique a été souvent un peu casanière, j'ai voulu lui faire voir le monde! (...) J'ai étudié sur les lieux trois poésies: la poésie grecque en Grèce, en Sicile et dans l'Asie mineure; à Rome la poésie de Rome, en Toscane et dans le reste de l'Italie la poésie de Dante” .(II)

Sainte Beuve l'a dit peut-être encore mieux: *“Le nouveau, le simple et le primitif, les racines en tout et la fleur première avant le fard et le luxe de seconde main, avant la superfétation de culture, avaient sa prédilection presque exclusive”* ¹

La Turquie et l'Ionie vers 1840

Ampère a visité l'Asie mineure en 1841. Il prolongeait ainsi un séjour en Grèce continentale. Il était accompagné, en Turquie, de Mérimée ; les deux amis formaient un groupe avec l'archéologue Lenormant et son adjoint Jean de Witte. Le but de la tournée était donc avant tout historique. Tout ceci est expliqué dans la relation expédiée à Sainte-Beuve : « Une course dans l'Asie mineure. Lettre à Monsieur Sainte-Beuve » . Elle a été publiée une première fois dans la Revue des Deux Mondes en 1842 puis reprise dans « La Grèce, Rome et Dante- Etudes littéraires ».

Ampère n'a pas vu la plus grande partie du sous-continent. Car son

¹ Sainte-Beuve : “J.J. Ampère”, “Nouveaux lundis” (repris de “Revue des Deux Mondes” du 1.IX.1868) Paris, 1870, t.XIII p.111

but était bien déterminé : la Lydie et l'Ionie, plus particulièrement Ephèse, Sardes, Magnésie, c'est-à-dire les vieilles capitales où les civilisations et les empires proposent une beauté originale, une histoire complexe et subtile :

« ainsi l'antiquité grecque, Rome païenne et chrétienne, le moyen âge, ces trois grandes phases de l'humanité me sont devenues intimes et familières : je les ai visitées comme on visite un ami. Ce sont trois voyages accomplis tous ensemble à travers les lieux et à travers les temps » (II).

Au premier abord le texte d'Ampère comporte beaucoup d'aspects folkloriques, ceci étant entendu dans tous les sens du terme. Il regarde les Turcs et la Turquie avec amusement, avec une sympathie assez condescendante. Dès les premiers contacts l'exotisme règne magistralement :

« Ce guide nous fut recommandé comme Français, mais il n'avait de français que le nom, Marchand, comme le valet de chambre de Napoléon : du reste une étrange figure qui tenait du Juif, du Turc et du nègre ; parlant fort bien le turc et le grec, mais le français très peu (...) Sur le cheval qui marche en tête de notre petite caravane est Ahmet, garçon d'une jolie figure, d'une égalité d'humeur inaltérable, avec un certain air de dandy turc et le flegme à toute épreuve d'un vrai musulman, le turban sur le côté de la tête, poignard et pistolets à la ceinture et (...) de grands pantalons de laine brodée qui ne couvrent que le devant de la jambe et tombent sur le pied » (353).

Pour égayer le récit Ampère le parsème de petits vocables turcs de première nécessité : il est porteur d'un « *bouiourdi* » délivré par le pacha de Smyrne, Marchand est évidemment coiffé d'un « *fez* », il lance solennellement son « *ouroular* » (bon voyage). Nos cavaliers se reposent volontiers dans les « *kafenet* » : « ces cafés qui tiennent lieu d'auberge sont souvent des corps de garde. Quand on descend de cheval, les soldats du poste, au lieu de vous demander votre passeport, vous apportent une petite tasse d'un café excellent, très chaud et sans sucre, avec une pipe allumée. On s'assied sur une natte, on boit lentement ce café, on fume voluptueusement cette pipe, puis on remonte à cheval et on continue sa route » (355). Le signalement porté sur les passeports (« *tcheskérés* ») est des plus comiques : celui de Mérimée porte « cheveux de tourterelle et yeux de lion » (353). On s'accommode volontiers des logis les plus rustiques :

« Cette fois nous avons un café à notre disposition. Notre chambre

à coucher était l'espace d'estrade qu'on trouve dans tous les cafés d'Orient, et sur laquelle on s'assied ou on s'accroupit pour fumer la pipe ou le narguilé. Nous étions là comme les acteurs sont placés vis-à-vis du parterre, et le parterre ne nous manquait point »(368).

Au-delà du pittoresque pointe la réflexion critique :

« Une partie de la population regardait avec beaucoup de curiosité les Francs ôter leurs bottes ou se laver les mains. Cette population était grecque, c'est-à-dire chrétienne ; mais parmi ceux qui la composaient bien peu connaissaient un autre idiome que le turc. Il en est souvent ainsi dans le pays que nous avons parcouru, et, quand ces Grecs d'Aïse veulent parler leur langue, ils prononcent des mots barbares »(368).

Pourtant Ampère n'est pas hostile à la civilisation turque ; plus exactement il aime un certain type de paysage, une ambiance particulière :

« Nous étions dans un pays entièrement inconnu(...) ce furent d'abord quelques collines assez rocailleuses, égayées de loin en loin par un peu de verdure. De belles montagnes, presque point d'habitations ; de loin en loin, des Turcs voyageant comme nous à cheval et bien armés. Pour la première fois nous avons le plaisir de nous sentir en Orient (...) j'ai peine à comprendre le charme mêlé d'un peu d'inquiétude que j'éprouvais à voir s'avancer ces hommes (...) qui passaient silencieusement en laissant tomber sur moi un impassible regard (...) Du reste une certaine tristesse d'imagination se mêlait à ce sentiment du lointain, de l'isolement et de la solitude « (354/5).

Il évoque aussi, bien sûr, la religion des Turcs, l'islam, le *ramazan*, il discerne la casuistique, il pointe les accommodements, les nuances, les degrés :

« Pour Ahmet, je ne lui ai jamais vu faire sa prière ; il était trop 'jeune-Turquie' pour obéir scrupuleusement aux préceptes de la loi. Le ramazan allait commencer ; nous lui demandâmes s'il comptait l'observer.-Quand vient le ramazan, répondit-il, je ferme les portes et les fenêtres de ma maison pour l'empêcher d'entrer »(358).

Il y a surtout, chez Ampère, un grand respect de l'altérité, une réelle ouverture d'esprit, même –ou surtout– quand elle se cache dans la naïveté :

« Ce que j'ai vu des Orientaux m'a donné l'idée d'une certaine urbanité naturelle, différente de la nôtre, mais qui ne manque point de tact et de délicatesse. Elle frappe d'autant plus, qu'on est loin de l'attendre de ces hommes à visage rébarbatifs, toujours affublés de poignards, de pistolets, de fusils » (356)

Une fonction de contact

Bien sûr, il y a dans cette relation de voyage un aspect brillant qui rappelle la littérature de salon, telle que la pratiquaient Mme.de Sévigné et le Président de Brosses. Mais ce n'est pas ici le lieu d'en parler. Il y a davantage une leçon d'histoire de l'art, une recherche sur l'Ionie antique, son évolution. Ampère a regardé soigneusement des monuments célèbres (le temple de Diane, le stade, le théâtre à Ephèse, l'acropole, le temple de Cybèle à Sardes, le temple de Diane à Magnésie) ; il défend habilement l'ensemble de la civilisation hellénistique, celle d'Alexandre mais aussi des apôtres Paul et Jean : « *Mérimée (...)* me faisait remarquer les plus fines beautés de l'architecture grecque (...) et moi, toujours occupé à chercher dans l'art antique une traduction de la merveilleuse poésie des Grecs, j'aimais à retrouver les procédés de l'un dans les secrets de l'autre » (p.387) . Il y aurait, en troisième lieu, un subtil jeu d'allusions et de paraphrases. Car Chateaubriand, Byron, Lamartine ou Mérimée-Mérimée nouvelliste, auteur de « La double méprise » - se profilent souvent au détour d'une ligne .

En fait, pour nous, l'essentiel est ailleurs ; il réside, précisément, dans les rapprochements. Le voyage d'Asie mineure est ordonné selon une espèce de contrepoint. Sans cesse Ampère nous fait balancer entre jadis et aujourd'hui, entre l'hellénisme et les Ottomans . A un site archéologique grec correspond une cité turque moderne. Et le parallèle n'est jamais négatif.

Sur la route, à proximité de Magnésie, on traverse Berghir. Dans une maison « *je trouvais un livre imprimé en caractères grecs. Je l'ouvris et ne pus comprendre une parole. Je m'aperçus bientôt que ce grec était du turc. C'était une traduction turque des psaumes, imprimée en lettres grecques* » (p.381). A Tireh, tout se mêle, étonnante étape : « Pour avoir opiniâtement persisté à nous rendre en ligne droite d'Ephèse à Sardes , nous avons eu le spectacle d'une ville purement turque, spectacle que ni Smyrne, ni surtout Constantinople ne nous ont donné » (p.374). Merveille ! « En regard des ruines de la ville antique d'Ephèse sont les ruines de la ville moderne d'Aia-Suluk ; elles complètent l'effet mélancolique du paysage. J'errai longtemps sur la montagne (...) Enfin j'arrivai à une assez grande mosquée construite en marbre noir et blanc, comme la cathédrale de Pise (...) A l'intérieur s'élevaient de magnifiques colonnes de granit africain, semblables à celles que j'avais vues gigantesques dans les marais de la plaine [d'Ephèse]... Les mosquées de Constantinople, toutes plus modernes (...) sont en général beaucoup plus grandes, mais m'ont paru bien inférieures par le style à la mosquée déserte

d'Aïa-Soluk » (p.362).

Ampère est très sensible à la mosaïque ethnique qui est la base de l'Empire ottoman. Par exemple, à Tireh, ville d'environ trente mille habitants, les deux tiers sont Turcs, le reste est composé d'Arméniens, de Juifs, et surtout de Grecs :

« Le soleil, près de se coucher derrière nous, frappait de la plus vive lumière un ensemble radieux de minarets blanchissants parmi les cyprès, de maisons diversement colorées, semées au milieu de beaux jardins sur le flanc verdoyant de la montagne et dans la fertile plaine qui s'étendait au loin. Toutes les figures étaient fortement caractérisées (...) On nous indiqua un khan, espèce d'auberge, placé dans une situation ravissante (...) et dans laquelle nous trouvâmes des divans et des tapis. Toutes les chambres donnaient sur une grande galerie ouverte, semblable à ce que les Italiens nomment une loge. Nous n'avions pas les arabesques de Raphaël, mais l'horizon qui s'offrait à nous ne le cède pas à celui que l'on contemple dans les loges du Vatican. A peine installés nous courûmes bien vite (...) pour copier une inscription que nous avons aperçue sur un tombeau romain converti en fontaine » (p.376)

L'histoire de Thémistocle est, au fond, l'excellent symbole de ce creuset des civilisations. Thémistocle, comme on sait, est le vainqueur de Salamine, mais les Athéniens l'ont banni, et il finit sa vie en Asie mineure :

« Ici [à Magnésie] vécut dans son opulent exil ce Thémistocle qui, à travers les ménagements de l'histoire (...) me paraît avoir eu avec Xerxès des relations un peu suspectes, dont il se fit plus tard un titre auprès de lui. C'est ici qu'après avoir rempli pendant une trentaine d'années le rôle de serviteur et favori du grand roi, il mourut volontairement pour ne pas combattre les Grecs » (p.364)

Bien sûr les Perses ne sont pas les Ottomans, bien sûr Ampère, Français et philhellène, obéit aux modes de son temps et nourrit certains clichés parisiens, mais on aurait tort de négliger sa réelle curiosité pour la Turquie moderne, sa sympathie et son respect des Ottomans. Ce qu'il aime, en voyage, c'est précisément qu'on mélange les civilisations, les peuples, les cultures, les usages.

HAMMER – PURGSTALL

L'homme et ses pérégrinations

Né à Graz en 1774, le diplomate et orientaliste Joseph von Hammer entre à l'Académie impériale de l'Orient où il étudie le français, le latin, le grec, le

turc, le persan et l'arabe. Entre 1799 et 1807 il effectue un séjour au Levant et passe deux années (1802-1804) comme secrétaire de la légation autrichienne à Constantinople. Après son retour en Autriche, son conflit avec Metternich empêche sa carrière d'évoluer. Il est envoyé en relégation, en quelque sorte, au consulat autrichien de Iasi. Et puis il devient responsable des bibliothèques pendant l'occupation napoléonienne de Vienne (1809) ; Hammer-Purgstall est l'auteur de plusieurs ouvrages sur l'Orient ainsi que de traductions de poètes orientaux en allemand (Baki et Hafiz). En 1837, il voit se réaliser son projet de création d'une Académie des Sciences, dont il est le premier président de 1848 à 1849. Il meurt à Vienne en 1856. Il a été évoqué, par exemple, par Balzac dans sa correspondance lorsque cet auteur voyage en Autriche et par Hofmannsthal dans un dialogue imaginaire, composé au début du 20^es.

Hammer-Purgstall connaissait excellemment la Turquie, sa langue, son histoire. Et il nous attire d'abord par ses souvenirs fort pittoresques, par exemple sa découverte des Îles des Princes,

Le traducteur de Baki

Mais Hammer-Purgstall était surtout un traducteur.

Voici comment on accueillit ses traductions en 1826² :

« De tous les peuples de l'Orient, le Turc est celui qui aime le plus des études sérieuses, les sciences utiles. Il méprise généralement les vaines frivolités, qui ont occupé les autres peuples musulmans. Il met l'érudit historien, l'habile jurisconsulte, le profond mathématicien, bien au-dessus du poète (...)

Il ne faudrait pas croire cependant que les Turcs ont négligé l'art des vers : comme tous les peuples musulmans, ils possèdent, dans les divers genres usités chez eux, un grand nombre de poésies, dont plusieurs seraient dignes de passer dans nos langues d'Europe. Cependant on n'avait traduit jusqu'ici que quelques courts fragments.

M. de Hammer, qui avait déjà enrichi la littérature allemande de productions remarquables de l'Asie, a voulu faire aussi connaître à ses compatriotes les oeuvres du plus estimé des lyriques turcs Abd-ulbaki (serviteur de l'Eternel) ou simplement Baki, le seul poète ottoman, selon M. Hammer, qui méritât d'être traduit dans une langue d'Europe.

Dans sa préface, M. de Hammer dit entre autres choses, qu'après avoir traduit Hafiz et Moténabbi, il lui restait encore à donner aux Allemands la traduction de Baki, enfin de rendre complète l'alliance des trois souverains poétiques des trois principales langues musulmanes, lesquels ont été reconnus par leurs concitoyens comme des princes, les rajahs et les empereurs de la Perse, et les Khans et Khacans de la poésie de leurs nations.

² . la critique d'une traduction de Hammer, parue dans le Bulletin des sciences historiques..., tome V, 1826 et reprise sur le net : <http://turquie-culture.fr/pages/litterature-turque/livres-et-documents/baki-traduit-par-hammer-une-critique-1826.html> (consulté le 21/08/2014)

Les oeuvres de Baki se composent de 14 casidah, sorte de chant héroïque, de 204 gazelles [ghazel] ou odes érotiques, et de quelques vers détachés. M. de

Hammer a traduit ces différents morceaux en vers allemands (...)

Les gazhels sont rangées selon l'ordre alphabétique de leurs rimes, ainsi les pièces dont les rimes se terminent par a forment la 1ere section, celles qui se terminent par b, la 2e, et ainsi de suite. La série des différentes pièces de vers dont les rimes se terminent alternativement par les lettres de l'alphabet arabe, est ce que les Musulmans nomment spécialement Divan. Leurs poètes aspirent tous à l'honneur d'écrire une composition de ce genre. Là, leur imagination prend un libre essor, elle n'est retenue par aucun sujet déterminé. La tendre gazelle (qui a donné son nom à ce genre de poésie), le rossignol et la rose, tous les êtres de la nature, images de Dieu ou de l'homme, viennent apparaître dans ces chants en brillantes allégories. Un court gazhel de Baki suffira pour faire connaître ce genre au lecteur.

"Le tendre rossignol gémit auprès de la rose dans les jardins émaillés de fleurs.

Voici le printemps, saison du plaisir : Va t'y livrer dans la

campagne, où la nature déploie tous ses charmes. Fais disparaître dans ton coeur les brèches de la haine, comme sous la main d'un aiguiser habile l'acier ébréché reprend son fil tranchant. L'air des champs est pur comme la conscience de l'homme de bien. Les fleurs qui y sont éparses en forment le plus bel ornement : elles ressemblent aux étoiles brillantes qui parent la voûte des cieux. Viens, ouvrons notre coeur à la félicité, le bonheur nous attend dans ces coteaux pittoresques."

Le ghazel en langue européenne : Aragon

Pour apprécier Baki il faut certainement être un grand connaisseur de la cour ottomane ; le poète pose, au fond, les mêmes problèmes que Racine à un lecteur non-Français, voire non-Européen. Il est caractéristique à mes yeux que « l'Anthologie de poésie turque -13^e-20^es) » livrée par Mme.Nimet Arzik en 1968 chez Gallimard (Connaissance de l'Orient),Paris présente plutôt,pour évoquer Baki son « Ode à Soliman le Magnifique ». La traductrice savait les périls, mais il n'est pas sûr que ce dernier choix soit si heureux ; au fond que dirait un lecteur non-Français si une évocation de Racine débutait par la traduction d'une de ses premières œuvres l'ode « La Nymphes de la Seine »,composée pour le mariage de Louis XIV en 1660.

Les formes de la poésie orientale ont eu un grand succès en Europe à partir du 19^es.En particulier le ghazel. Les Anglais³, les Allemands : Rückert (« Orient Rosen »), le comte von Platen, l'Espagnol Garcia Lorca ont écrit à son propos ou selon ses règles ; voici un ghazel de Lorca :

³ 'A Persian Song of Hafiz' (published bis Sir William Jones in his Poems, consisting chiefly of Translations from the Asiatick languages, 1772 was admired by Byron,Shelley and Thomas Moore

Federico García Lorca (1898-1936)

“Gacela de la Terrible Presencia”.

*Yo quiero que el agua se quede sin cauce,
yo quiero que el viento se quede sin valles.
quiero que la noche se quede sin ojos
y mi corazón sin flor del oro;
que los bueyes hablen con las grandes hojas
y que la lombriz se muera de sombra;
que brillen los dientes de la calavera
y los amarillos inunden la seda.
puedo ver el duelo de la noche herida
luchando enroscada con el mediodía.
resiste un ocaso de verde veneno
y el arco roto donde sufre el tiempo.
pero no ilumines tu limpio desnudo
como un negro cactus abierto en los juncos.
déjame en un ansia de oscuros planetas,
¡ pero no me enseñes tu cintura fresca !*

En France Hugo, Banville, Leconte de Lisle s’y sont chacun essayé, mais curieusement pas Baudelaire qui maniait le pantoum malais, ni Claudel imitant le haïku. Je préfère citer Aragon, dans « Le Fou d’Elsa »(1963).

Gazel au fond de la nuit

*Je suis rentré dans la maison comme un voleur
Déjà tu partageais le lourd repos des fleurs au fond de la nuit*

*J’ai retiré mes vêtements tombés à terre
J’ai dit pour un moment à mon cœur de se taire au fond de la nuit*

*Je ne me voyais plus j’avais perdu mon âge
Nu dans ce monde noir sans regard sans image au fond de la nuit*

*Dépouillé de moi-même allégé de mes jours
N’ayant plus souvenir que de toi mon amour au fond de la nuit
Mon secret frémissant qu’aveuglément je touche
Mémoire de mes mains mémoire de ma bouche au fond de la nuit*

*Long parfum retrouvé de cette vie ensemble
Et comme aux premiers temps qu’à respirer je tremble au fond de la nuit
Te voilà ma jacinthe entre mes bras captive
Qui bouge doucement dans le lit quand j’arrive au fond de la nuit*

*Comme si tu faisais dans ton rêve ma place
Dans ce paysage où Dieu sait ce qui se passe au fond de la nuit*

*Ou c'est par passe-droit qu'à tes côtés je veille
Et j'ai peur de tomber de toi dans le sommeil au fond de la nuit*

*Comme la preuve d'être embrumant le miroir
Si fragile bonheur qu'à peine on peut y croire au fond de la nuit*

*J'ai peur de ton silence et pourtant tu respirez
Contre moi je te tiens imaginaire empire au fond de la nuit*

*Je suis auprès de toi le guetteur qui se trouble
A chaque pas qu'il fait de l'écho qui le double au fond de la nuit*

*Je suis auprès de toi le guetteur sur les murs
Qui souffre d'une feuille et se meurt d'un murmure au fond de la nuit*

*Je vis pour cette plainte à l'heure où tu reposes
Je vis pour cette crainte en moi de toute chose au fond de la nuit*

*Va dire ô mon gazel à ceux du jour futur
Qu'ici le nom d'Elsa seul est ma signature au fond de la nuit !*

Même s'il s'agit d'un exercice rhétorique la maîtrise est parfaite, le ton aussi ; on oublie qu'il s'agit d'une forme difficile, réputée non-française. Aragon, pour sa part, virtuose amoureux savait qu'il cultivait ici l'étrangeté et il pensait sans aucun doute à Baki et Hafiz, plutôt qu'au ghazel ourdou ou hindi.

« Goethe Lieder »

GOETHE & Fazıl SAY

Il n'y a guère de meilleur transfert culturel que celui qui réunit deux arts, par exemple la littérature et la musique. Surtout quand il s'agit de deux langues différentes, deux cultures en principe éloignées, deux artistes distants dans le temps et l'espace. J'évoquerai pour terminer les « Goethe Lieder » composés récemment par Fazıl Say.

La genèse et la 'Première'

L'éditeur de musique Schott a décrit l'œuvre de la manière suivante. Fazıl Say a choisi, pour ses cinq lieder adjoints d'un finale, des textes très divers, tirés du cycle de Goethe « West-Östlicher Divan ». Dans son recueil de poèmes, Goethe porte un regard admiratif sur la pensée occidentale dans son rapport à la mystique orientale. La transposition musicale de Say contient des passages sous forme ou d'arioso ou de récitatif, les derniers étant marqués par un

accompagnement à peine rythmé et en même temps d'un chant improvisé. C'est de là que proviennent les parties arioso fortes et dramatiques : dans les mesures à neuf temps, typiques de Say, métriquement différentes, dominent rythmes et mélodies arabes. Say insiste, dans sa composition, sur sa compréhension du texte et laisse la voix la plupart du temps chanter sous forme de syllabes des intervalles augmentés et des lignes chromatiques, tandis que les mélismes plus importants sont composés sous forme de vocalises.

Dans ses œuvres précédentes, Say intégrait déjà dans l'appareil orchestral les sonorités de son pays d'origine, des instruments de musique turcs et établissait ainsi l'atmosphère, reconnue au niveau international, qui lui est propre. Avec ses compositions et ses programmes de concert, Say apporte régulièrement un apport d'importance à un échange culturel et musical :

« J'ai joué en Turquie Beethoven et Mozart – une musique que l'on entend rarement là-bas. Et ici, j'intègre la musique turque dans mes compositions. Que l'on me qualifie d'ambassadeur ou pas : je le fais de toute façon. C'est dans ma nature, cela se fait tout seul. » déclare-t-il dans le programme du concert de la première exécution

Les "Goethe-Lieder" sont une commande de l'orchestre de chambre de Stuttgart (Stuttgarter Kammerorchester). La première a eu lieu le 23 juin 2013 (Stuttgart, Liederhalle, Beethoven-Saal · Norma Nahoun, Sopran · Conductor: Oswald Sallaberger · Stuttgarter Kammerorchester). L'œuvre a eu un très bon accueil, selon la presse de Stuttgart .

Contenu

Voici le plan du recueil :

I "Offenbar Geheimnis"

II Fetwa: "der Mufti las"

III Zu besserem Verständnis: " Wer das Dichten will verstehen"

IV Tefkir Nameh: « Haben sie von deinen Fehlen »

V" *Betrogener, betrüge*"!

VI Finale : "Wer das Dichten"

Face à ce choix on remarquera avant tout que Fazıl Say s'est démarqué de compositeurs antérieurs : Schubert, Schumann, Reger, etc. avaient tous privilégié le Livre de Suleika. La thématique amoureuse les avait captivés exclusivement. Plainte de la femme faible mais passionnée, solitude des amants, impossibilité de la passion dans le cadre de la vie quotidienne. Cela n'intéresse pas Fazıl Say qui se retourne vers des poèmes plus philosophiques, plus abstraits, codés peut-être aussi à ses yeux .

Car Fazıl Say est un compositeur engagé ⁴, politiquement suspect pour le gouvernement turc actuel, sulfureux même, en raison d'un agnosticisme

⁴ Cf. 2014: " Gezi Park" 3 pieces for Orchestra and Soprano / Opus 55

proclamé. L'oratorio qu'il a composé précédemment en l'honneur de Nazim Hikmet l'atteste puissamment ⁵.

Mais il croit surtout à la complémentarité des cultures et à la force de l'esprit libre. Il se dit, sur son site internet « *Weltbürger* »⁶ de ce fait parfaitement en accord avec Goethe. Deux œuvres pour orchestre nous orientent vers plus de richesse encore : la Symphonie n° 2 « Mesopotamia », opus 38 (2011) et la Symphonie n° 3 « Universe », opus 43 (2012) démontrent que Fazil Say veut voir large ⁷ et remonter très loin dans la chronologie des cultures. Pas d'opposition Turquie/Occident, pas d'opposition progrès/réaction, mais une vision stratifiée et ascendante de l'histoire autour d'un point focal : l'Orient central, l'Asie qui devient majeure pour l'humanité. En ce sens je comprends que Fazil Say ait recouru au poète persan Hafiz, tel que le revoit Goethe. La Perse ancienne semble plus importante aux yeux de Say que la poésie du Divan de la cour ottomane : celle de Baki ou de Nedim ou celle d'un nostalgique comme Yahia Kemal.

Il semblerait qu'au point où nous arrivons les extrémités se rencontrent heureusement. Ampère visitait l'Asie mineure pour retrouver la Grèce, mais il constatait que passé et présent se mêlent, que Turc et Grec se ressemblent, que l'histoire de la culture a planté ses racines en cette terre. L'idée d'exclusivité ou de prééminence est absolument absente chez Ampère. Il en est tout de même pour le musicien Fazil Say, réinterprétant Goethe et son « Divan » Mais peut-être que rien ne serait – ou n'aurait été – possible sans ces érudits, ces traducteurs, ces intermédiaires tellement choyés par les comparatistes, surtout les comparatistes français. Hammer-Purgstall, en son temps, en a été l'excellent représentant. Le jeu comparatiste est un jeu à somme nulle, pour qui le joue de bonne foi. Mais c'est un jeu. A ce titre il peut attirer ou rebuter, c'est selon. Mais il n'appauvrit jamais le joueur, au contraire il l'enrichit et le polit grandement.

⁵ « Nazim » : oratorio pour piano, chanteurs, narrateur, orchestre et chœur, opus 9 -2001- commandé par le Ministère de la culture de Turquie- sur seize textes de Nazim Hikmet

⁶ Cf. "Fazil Say: Pianist – Komponist – Weltbürger" Berlin, Henschel Verlag 2011 " et son site internet : "it is in this sense that the artistic itinerary and the **world-view** of the Turkish composer and pianist Fazil Say should be understood" (<http://fazilsay.com/biography/> consulté le 26/08/2014)

⁷ Cf. sa notice biographique : " Taking his inspiration from the poetry (and the biographies) of the writers Nâzım Hikmet and Metin Altıok, he composed works for soloists, chorus and orchestra which, especially in the case of the oratorio Nâzım, clearly take up the tradition of composers such as Carl Orff." (<http://fazilsay.com/biography/> consulté le 26/08/2014)

CİLT I
Edebiyatlararası, Kültürlerarası İlişkiler ve Karşılaştırmalar

VOLUM I
Interliterary and Intercultural Relations and Comparisons

Karşılaştırmalı Edebiyat Bilimi: Bugünden Bakınca

Vergleichende Literaturwissenschaft: Von Heute Betrachtet

Cemal SAKALLI (Mersin Üniversitesi)

ÖZET: Türkiye karşılaştırmalı edebiyat biliminin uğrak yerlerinden biri olmuştur. 1940'lı yıllarda Türkiye'de zorunlu olarak ikamet eden Leo Spitzer ve Erich Auerbach, bu bilim dalını sadece Türkiye'ye taşımakla kalmamışlar, aynı zamanda Türkiye'den bu bilim dalına kalıcı katkılar yapmışlardır. Spitzer ve Auerbach'ın bakış açıları bugün de güncelliklerini korumaktadır. Karşılaştırmalı edebiyat bilimi tarihinde bugün Jacques Derrida ve Paul de Man, retorik, Franco Moretti mesafeli okumalara yoğunlaşırlar. Ancak günümüzde edebiyat "durağan" değil, "devingen" bir biçim almıştır. Küreselleşmenin bir sonucu olan ve "yeni dünya edebiyatına", "medyalararasılığa" evrilen günümüz edebiyatı, çokkültürlü, çokbağlamlı, kültürlerarası ve metinlerarası bir edebiyattır. Bağlamsal ve medyasal alanı genişleyen edebiyatın kapsamının sınırlandırması zorlaşmıştır. Edebiyatın kültürlerarasılığını, medyalararasılığını, bağlamlararasılığını kısacası uluslararası çoğulluğunu sınırlandırmak için araştırma konusunu, malzemesini bir sistem olarak yapılandırmak gerekiyor. Genelde edebiyatı özelde ise yeni dünya edebiyatını bir Autopoeisis olarak yapılandırmak, karşılaştırmalı çözümleme ve yorum için bir çıkış noktası olabilir.

ZUSAMMENFASSUNG: Die Türkei war eine der wichtigsten Orte der vergleichenden Literaturwissenschaft. In den 1940'er Jahren mussten sich Leo Spitzer und Erich Auerbach in der Türkei aufenthalten. Sie importierten die Komparatistik nicht nur in die Türkei, sondern trugen auch zur Komparatistik aus der Türkei einen wichtigen permanenten Beitrag bei. Ihre Perspektiven bewahren auch heute noch ihre Gültigkeit. In der Geschichte der vergleichenden Literaturwissenschaft fokussierten sich Jacques Derrida und Paul de Man auf das "rhetorische" und Franco Moretti auf das "distanzierte" Lesen. Aber die gegenwärtige Literatur hat keine starren Grenzen mehr, sondern zeichnet sich durch eine 'mobile' Form aus. Infolge der Globalisierung hat sich die Literatur der Gegenwart, in Richtung einer neuen Weltliteratur, die intermedial, multikulturel, interkontextuel, interkulturel, und intertextuel ist, entwickelt. Die Mobilität der gegenwärtigen Literatur erschwert die Eingrenzung ihres kontextuellen, medialen Umfeldes. Um die Interkulturalität, Intermedialität und Interkontextualität bzw. die internationale Pluralität der Literatur eingrenzen zu können, sollte der komparatistische Forschungsgegenstand als ein System konstruiert werden. Die Konstruktion der Literatur im allgemeinen und die neue Weltliteratur im besonderen als ein Autopoeisis, scheint für die vergleichenden Studien und Analysen als Ausgangsbasis anebracht.

Türkiye farklı kültür coğrafyalarının, farklı kültür iklimlerinin, dil renklerinin bulunduğu bir sınır bölgesidir. Anadolu, Doğu ve Batı ana kültür gövdesinin birleştiği, Ortadoğu, Balkanlar ve Akdeniz bölgesi kültür coğrafyalarının bağlandığı yerdedir. Anadolu'nun kültürel çeşitliliği, doku zenginliği bu farklı kültürlerin etkileşiminden kaynaklanır. Karşılaştırmalı edebiyat bilimi açısından Türkiye kültürü, çalışılmayı bekleyen hakiki bir laboratuvardır. Ancak, "Karşılaştırmalı Edebiyat Türkiye'de henüz

keşfedilmemiş bir alan"dır(Kahraman 2014, 314). Ülkemizde karşılaştırmalı edebiyat tarihi ve eleştirisinin bunca yıl gecikmiş olması, cılız gelişmesi, Türkiye kültürü, dili ve edebiyatı açısından önemli bir eksikliktir.

"(...) Türk romanını Avrupalı bir gözle tetkik eden, mevcut temayülleri anlatan, zayıf ve hareketli noktaları gösteren, memleketteki sanata ve hariçteki edebiyata karşı olan alakalarını tesbit eden bir tek tenkit tecrübemiz yoktur". Tanpınarın bu sözünü alıntılayan Murat Gülsoy, Tanpınar'ın saptamasını şöyle tamamlıyor. «Bu satırların yazıldığı tarih 1936... Tanpınar'ın romanımızın altmış yıllık bir geçmişi olduğunu söylemesinin üzerinden bir o kadar zaman daha geçti. Ancak işaret ettiği sorunlar bence bugün tazeliklerini koruyorlar» (Gülsoy 2011, s.22-23).

Türkiye'de 1936 yılında 20 roman yayımlanırken, 1998-2007 yılları arasında yılda ortalama 234 roman yayımlanmıştır. Örneğin sadece 2006 yılında 389, 2007 yılında ise 354 roman yayımlanmıştır (Türkeş, 2007). Böylesine zenginleşen, çeşitlenen bir ulusal edebiyat, edebiyat eleştirisi olmadan hakiki sanatsal değere ulaşamaz.

Karşılaştırmalı edebiyat bilimi 1940'lı yıllarda İstanbul'da uyanış devrini yaşamıştır. 1941 yılında İsmail Habib Sevük "Avrupa Edebiyatı ve Biz" adlı makalesini yayımlar. 1943 yılında Yusuf Şerif Kılıçel Paul Van Tieghem'in 'Mukayeseli Edebiyat'ını çevirir. Yine 1940'lı yıllarda estetik kaygısı yüksek bir şahsiyet olan Ahmet Hamdi Tanpınar 'Edebiyat Yazıları'yla, XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi çalışmasıyla, romanları ve eleştiri yazılarıyla etkinleşir. Tanpınar'ın kuramsal olarak beslendiği kaynaklar, dönemin tanınmış karşılaştırmalı edebiyat bilimcilerinden Brunetiére, Julius Petersen, Albert Thibaudet, Hippolyte Taine'dir. O yıllarda İstanbul'da Leo Spitzer, bir de Erich Auerbach vardır. Auerbach göçmendir. Kütüphanesi olmadığı halde, maalesef dilimize halen çevrilmemiş olan 'Mimesis'i yazar. Bu çalışması Avrupa gerçekçiliğinin tarihidir, anıtsal bir çalışmadır. Auerbach anılan çalışmasında Batı edebiyatları üzerinden 'Figuratif Gerçekçilik' kavramını geliştirir.

Auerbach'ın 'Mimesis'i gerçekçilik ekseninde Avrupa edebiyat kültürünün 'kopuş' ve 'bağlanma' serüveninin izini sürer. Auerbach'ın da belirttiği gibi, gerçeği taklit bağlamında 19.yy. romantik ve realizm akımı, 16. yy. antik kültürüne bağlılıktan kopma çabası gösterir (bkz. Auerbach 2001, 516). Oysa Avrupa kültürü 16. yy.da hümanizma akımıyla Antik Grek-Roma kültürünü yeniden keşfetmiş ve ona bağlanmıştır.

Kader Konuk'un "Doğu Batı Mimesis, Auerbach Türkiye'de" adlı çalışmasında Mimesis'in ilginç bir tarihi ana tanıklık ettiği ortaya çıkmakta. Mimesis'in yazıldığı yıllarda Türkiye kültürü kendi tarihsel geleneklerinden kopuş ve antik hümanist kültüre bağlanma sürecini yaşamaktadır. Bu sancılı sürecin bir ucunda antik hümanist kültüre yakınlaşma, diğer ucunda milliyetçi bir ideoloji oluşturma çabası vardır. Auerbach'ın Türkiye'ye mesafeli ve biraz da

ilgisiz durmasının sebebi bu olsa gerek.

Leo Spitzer ise bugün küresel anlamda “Karşılaştırmalı Edebiyatın İcadına” (Apter 2003, 102) İstanbul’dan çok önemli bir katkı yapar. “David Damrosch’a göre, Auerbach’ın, metinlerin düzen ve ilişkiselliği keşfettiği bir metinsel özerklik ahlakı kurduğu noktada, Spitzer özgünlerin çevirilere teslim edilmediği, aksine özgürce birbirlerini bulduğu, başarısızlık ve şaşkınlık pahasına bağlantı kurmaya çalıştığı benzer bir “özgünün dili” ahlakı kurmuştur” (Apter 2003, 114). Emily Apter, yazısını bugüne şöyle bağlar: “Geri bakıldıkta, Spitzer’in İstanbul’da karşılaştırmalı edebiyatı icadı filolojiyi bugün uluslararası hümanizmin psikik yaşamı olarak tanınabilen bir şeye dönüştürdü” (Apter 2003, 114).

Hasan Bülent Kahraman’ın çok yerinde imlediği gibi, Leo Spitzer’in değişik çalışmalarıyla karşılaştırmalı edebiyat bilimi kültür ve uluslararası anlayışa ilk evrimini İstanbul’da yaşamıştır (Bkz. Kahraman 2003, 96-101) Spitzer’in uluslararası edebiyat bilimi anlayışını René Etiemble’in de sürdürdüğü görülür. Emily Apter, Etiemble’in çalışmasının Leo Spitzer’den esinlendiğini ve “günümüzdeki uluslararası ve sömürgecilik-sonrası edebiyat incelemelerinde yapılan çalışmalarla uyum içindedir” (Apter 2003, 105) saptamasını yapar.

Yukarıda kısmen betimlenen karşılaştırmalı edebiyat biliminin ‘uluslararası’ yönelimi ilkin Türkiye’de, Leo Spitzer ile başlar. Erich Auerbach ise canlı ve gizli ‘ilişkiler’, ‘alımlamalar’ alanında ilerler. Her iki filolog karşılaştırmalı edebiyat biliminin iki ana akımını İstanbul’a taşıyarak bu alanın bir ölçüde uyanışına ve devamına vesile olmuşlardır. Bunu o dönemin Avrupasında gerçekleştirmeleri söz konusu değildir. Fakat bu serüven ülkemizde kısa sürmüştür. İstanbul Üniversitesi Romanoloji bölümü etkinlikleri ve birkaç ders ve makale dışında, karşılığı ne yazık ki istenilen düzeyde olmamıştır. Milli Eğitim Bakanlığı bünyesinde kurulan Çeviri Bürosu çalışmaları ve ardından başlayan Batı Doğu kültürü ekseninde gelişen Batıcılık, Doğuculuk, Avrupacılık, Asyacılık, Anadolu, Mavi Anadolu, Yeni Yunanilikle ilgili pro-contra tutumları, 1960’lı yıllarda romantik toplumcu gerçekçilik anlayışıyla canlılığını yitirmiştir. Edebiyat nehrimiz bundan sonra her on yılda bir yatak değiştirirken, onu ortaya koyacak güçlü akademik eleştiri geleneği oluşmamıştır.

Yaygın görüşe göre 19.yy. karşılaştırmalı yöntem yüzyılıdır. Karşılaştırma yöntemiyle genel edebiyat tarihi araştırması, 1840’lı yıllarda Avrupamerkezli olarak Fransa’da başlar. Abel Villemain, Jen-Jacques Ampere İngiliz ve Fransız edebiyatlarının karşılıklı etkileşimlerini, özellikle Fransız edebiyatının İtalyan edebiyatına etkisini konuştururlar. Karşılaştırmalı edebiyat biliminin gelişme merkezi, 1850’li yıllarda İsviçre’ye kayar. Karşılaştırmalı hukuk tarihçisi Joseph Hornung karşılaştırmalı edebiyat bilimi dersi vermek üzere 1850 yılında Lozan Akademisi’nde görevlendirilir. İlk karşılaştırmalı edebiyat tarihi dergisi 1877 yılında şimdiki Macaristan’da yayın hayatına başlar. Karşılaştırmalı edebiyat biliminin bilimsel olarak yaygınlaşmasını ve genel kabul görmesini sağlayanlar,

bu alanda ilk doktora çalışmasını yapan kişiler olan Luis Paul Betz ve Joseph Texte'dir.

Karşılaştırmalı edebiyat bilimi Batı'da, özellikle René Wellek'in eleştirisiyle bir değişim yaşar. Wellek ve yeni eleştiri anlayışı Van Tieghem ve Fernand Baldensperger'in Fransa'da başlattığı "gerçek ilişkiler" araştırma anlayışını "edebi" olmadığı gerekçesiyle reddeder. Bu karşı geliş, aynı zamanda pozitivist anlayışadır. En az iki eser üzerinden yapılan ve edebiyatta her türden "ilişkinin", "etkinin" kanıtlanmasına dayanan "ilişkiler" anlayış, daha sonra yine Fransa'da "alımlama" araştırmasına evrilsede, sonuçta yine bir "ilişki" araştırması olmuştur. Wellek, karşılaştırmalı edebiyatın bir sosyolojik, psikolojik, biyografik araştırmadan öte bir yorum, bir eleştiri sanatı olması gerektiğini vurgulamıştır. "Hakiki edebiyat bilimi için ölü olgular değil, değer ve nitelik önemlidir" (Wellek 1971, 207). Ona göre, saptanabilir ilişkiler olmadan da edebiyatlar arasında karşılaştırmalar yapılabilir. Bu kırılma sadece bir ekolleşme sürecinin başlangıcını oluşturmaz, aynı zamanda karşılaştırmalı edebiyat tarihi ile karşılaştırmalı edebiyat eleştirisinin de ayrı mecralarda gelişmesine vesile olmuştur. Fransız ekolü karşılaştırmalı edebiyat bilimini bir edebiyat tarihi araştırması olarak görmüştür. Amerikan ekolü, örneğin Wellek ise aynı bilim dalını bir edebiyat eleştirisi olarak kabul etmiştir.

Karşılaştırmalı edebiyat bilimi ulusüstü (supranational) ve disiplinlerarası yönetime dayanır; edebiyat araştırmalarında bir eserin bir eserle "yüzleştirilmesi"nden, "ilişkiler araştırmasına", bugün ise "poetika" ve "retorik" yoruma evrilmiştir. Wellek ekolünde karşılaştırmaların ana eksenini "edebilik" iken Derrida ve Paul de Man "retorik" yöntemi uygulamalar (Bkz. Parla 2008, 88-89).

Paul de Man'ın retorik okumaları, aslında yapısökümcü anlayışın ürünüdür. "Dekonstrüksiyon bizim metne ilave ettiğimiz bir şey değil, aksine metni ilk elden kuran bir unsurdur"(de Man 2008, 20). Anlamsal olarak metni güvenilir bulmayan, literal, dilbilgisel bir okuma ile metnin derinliğine inilemeyeceğine inanan, o nedenle de figural dili okumayı önceleyen bu yöntem, göstergebilim olanaklarından da yararlanarak, gramere dönüştürülmüş retoriği ortaya koyma çabasıdır.

Karşılaştırmalı edebiyat bilimi artık çoğulcu ve çokkültürcü bir ortamda, bir dünyada çok daha farklı bir boyuta, içeriğe ve kapsama sahip olabilmelidir(bkz. Kahraman 2003, 98). Çoğulculuk ve çokkültürlülük, sınırların içiçe geçmesi halindedir. Dilin ve kültürün sınırı siyasal sınırlar gibi belirlenemez. Düşünce de, anlam da, sözcükler de siyasal sınırları kolayca aşarlar. Her düşünce, her söz, bir başka dil kültürünün, toplumsalın, tarihin sınırları içine girdiğinde, biçim, anlam değiştirir, dönüşür. Bugün çoğulculuk ve çokkültürlülük aynı zamanda tarihten de besleniyor. "Tarih ekinler gibi biçiliyor ve harmanlanıyor, kurgulanıyor, konuşturuluyor, hatırlanıyor, yeniden okunuyor ve yeniden yazılıyor ve

dil, bu geçiş sürecinde, yorumlandıkça ve tercüme edildikçe yeniden hayat buluyor”(Chambers 2005, 13). Dolayısıyla çoğulculuk sadece eşzamanlılığın değil ardzamanlılığın da birarada olması ile gerçekleşiyor. Son yıllarda yaşanan ve yorum olanaklarını çeşitlendiren, bir o kadar da karmaşıklaştıran moda paradigmlar, örneğin *cultural turn*, *performative turn*, *spatial turn*, *iconic turn*, *emotional turn*, *postcolonial turn*, *translational turn*, *cognitive turn*, *aural turn*, *philological turn*, *material turn* (Liebrand/Kaus 2014, 7) v.d. düşünüldüğünde, karşılaştırmalı edebiyatın kapsamının, araştırma alanının çeşitlendiği, daha da genişlediği görülür. Edebiyatın “dijital edebiyata” ya da “dijital medyaya” dönüşmesi, “yeni medya” sanatlarının oluşması, sadece edebiyatı değil, edebiyat bilimini de dönüşmeye, evrilmeye zorlamıştır.

Anılan paradigmlar ve medya değişimleri henüz yerleşmemiş, akışkandır, bir yapı oluşturmamıştır, o nedenle de anlamlandırma, genel tarihsel ilkeler oluşturma bakımından güvenilir bilgi vermeyebilirler. Ya da tam aksi, edebiyat bilimi ve edebiyat bilimciler bu “yeni” durumu layıkıyla anlamlandıramayabilirler. Edebiyatın çokkültürlü, çoğul, yeni medya ortamlarında hayat bulması, yeni ortamlara evrilmesi, süreçlerin izlenmesini zorlaştırıyor gibi gözükse de, “autopoietik” bir sistem oluştururlar. Autopoiesis, edebiyatın ya da sanatların kendi içindeki bileşenlerle devingen bir iletişimsel ağ oluşturmaları olarak yorumlanabilir (Bkz. Luhmann 1997, 81). Bu devingen iletişimsel ağ, diğer sistemlerden uzak, kendi içinde homojen bir sistem oluşturur. Yeni medya çağında, autopoiesis yaklaşımı, karşılaştırmalı edebiyat araştırmalarına “malzemesini, kapsamını sınırlandırma konusunda” önemli bir olanak sunabilir.

Dünya tarihinin önemli bir parçası olan dünya edebiyatı(bkz. Eggebrecht 1985, 20) “yeni” bir boyuta evrilmektedir. Bu yeni boyut, edebiyatın küreselleşmeye koşut gelişmesidir. Yeni dünya edebiyatı, yeni medya kültürü hareketlilik (mobility) ve göç ile biçimlenmektedir. Dünya edebiyatı kapsamı bugüne değin büyük yazarlar, büyük eserler, evrensel temalar, izleklerdi ve o nedenle durağan bir araştırma konusuydu, şimdi ise “hareketli” bir “sorun” oldu. Yeni dünya edebiyatı anadille yazılmayan edebiyat, “aksanlı” edebiyat, “dinamik, hızla gelişen, etnik olmayan, ulusaşırı edebiyattır; belli ikameti olmayan, göçmenler tarafından yazılan, kültürler arasında salınan” bir edebiyattır (Löffler 2014, 17). Edebiyat da küreselleşmenin eş yapısını sergilemektedir. Bu eş yapı, akışkanlıktır. Ancak küreselleşmenin bir benzeri olarak görülse de, edebiyat kendini koruyan mekanizmalara sahiptir. Örneğin kültürelliğini, yerelliğini vurgulayarak, son derece özgün olanı geliştirebilir. Buna rağmen “yeni dünya edebiyatı”, geleneksel ulusal edebiyat ölçütlerine uymayan, iki ya da çok dilli küresel bir edebiyattır. J.M. Coetzee, Doris Lessing, Hanif Kureishi, Salman Rushdi, Sinan Antoon, Nuruddin Farah, Amin Maalouf, Dzevad Karahasan, Emine Sevgi Özdamar, bu yeni edebiyatın bazı isimleridir.

Küresel çok dilli edebi metinler bugün çokkültürlülük, çokanlamlılık ve bağlamlararasılık özelliğine sahiptir. Küresel boyutta biçimlenen edebiyatı yorumlamak için “yeni” olanın belli başlı özelliklerini bilerek bir okuma perspektifi geliştirilebilir. Küresel edebiyatın özelliklerinin başında, bağlamlararasılık, bağlamsal çeşitlilik, anlamı belirleyen çeşitli kültürlerin kod göstergeleri, küresel olarak oluşan özgün metaforlar gelmektedir (Kırş. Reichardt 2010, 131). Frank Damrosh dünya edebiyatının yerleşmiş, sabit metin kanonları olmayıp, bir okuma biçimi olduğunu yazar (bkz. Reichardt 2010 134). Bu görüşten hareketle, günümüz yeni dünya edebiyatına dillerarası, çoğulcu, çokkültürlü, medyalararası bir okuma anlayışı geliştirilebilir.

Franco Moretti “Dünya edebiyatı bir nesne değil, bir sorundur, ve de yeni bir eleştirel yöntem gerektiren bir sorun” (Apter 2003, 103) diyerek bu sorunun aşılmasına ‘mesafeli okuma’ önerisi getirir. Moretti, romanın türsel tarihi konusunda yaptığı çalışmada, türün eşzamanlı ve ardzamanlı tarihinin geniş bir alan olduğunu, asıl sorunun ise yöntem olduğunu öne sürer. “Bu genişlikte bir alan münferit vakalarla ilgili bilgi parçacıklarını bir araya getirerek anlaşılmaz, çünkü alan, münferit vakaların bir toplamı değildir; ancak bir bütün olarak kavranabilecek kolektif bir sistemdir”(Moretti 2006, 2). Moretti’nin “Roman, hem senkronik hem de diyakronik bakımdan *türler sistemidir*” (Moretti 2006, 33) saptaması, ampirik edebiyat bilimi perspektifidir, edebiyat sosyolojisiyle karıştırılmamalıdır. İlginç olması salt kitap tarihçiliği üzerinden roman tarihine ilişkin soyut modeller, grafik, harita, ağaç oluşturması değil, yukarıda anıldığı gibi, romanı, edebiyatı bir sistem olarak ele almasıdır. Edebiyatın bu çalışmada bir sistem olarak ele alınması, Niklas Luhmann’ın “Toplumsal Sistem Kuramı”nı, bu kuramın önemli bir parçası olan ve yukarıda anılan “Autopoiesis” kavramını akla getirmektedir.

Autopoiesis, yukarıda da değinildiği gibi, çevre sistemlerden bağımsız, çevreden soyutlanamasa da, kendi sistemi içinde kendi kendine oluşan sistemdir ve sistemin çevreden soyutlanarak gözlemlenmesine dayanır (Bkz. Luhmann 1997, 2.81). Bu anlayış daha homojen olan türlerin ya da akımların tarihini, gelişimini oluşturmada ilk basamak olarak işlevsel olabilir. Moretti de bunu yapmıştır. Bunu yaparken de, farklı disiplinlerin kavram içeriklerinden yararlanmış, uygulamış ve somut olanın varlığını soyut modellere çevirmiş, yeni bakış açıları, yeni kavramlar üretmiştir. Bu çaba, yukarıda da değinildiği gibi, çözümlene için bir ön basamak niteliğindedir. Çözümlene ise her daim bir yakın okumaya gereksinim duyar.

Dünya edebiyatı genel tarihten ayrılamaz bir parça olsa da, kendi kendini üreten bir kolektif sistemdir; ulusal, bölgesel, kültürel, dilsel, türsel, tematik alt sistemlere de sahiptir. Mesafeli ya da uzak okumalar kolektif sistemleri, onların alt sistemlerini, ya da Autopoiesis’lerin yapılandırılmasına olanak sağlar. Ancak edebiyat sonuçta bir çözümlene, anlama, yorumlamadır ve mesafeli okuma

genel olanın bilgisini, yakın okumalar daha özel olanın bilgisini, yorumunu olanaklılaştırır.

Karşılaştırmalı edebiyat bilimi kendi ruhuna, bilincine uygun biçimde “münferit” olanı “bütünü” anlama kaygısıyla araştırdığında, özel olandan genele ulaşabilir.

KAYNAKÇA

- Auerbach, Erich (2001), *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*. 10. Auflage. Tübingen und Basel, A. Francke Verlag.
- Apter, Emily (2003), *Küresel Translation: Karşılaştırmalı Edebiyatın “İcadı”, İstanbul 1933*. Yasakmeyve İki Aylık Şiir Dergisi, Kasım, Aralık, Sayı:5 (içinde). İstanbul, Komşu Yayınevi. S. 102-117.
- Chambers, Lain (2005), *Göç, Kimlik, Kültür*. Çeviren: İsmail Türkmen, Mehmet Beşikçi. İstanbul, Ayrıntı Yayınları
- De Man, Paul (2008), *Okuma Alegorileri. Rousseau, Nietzsche, Rilke ve Proust'ta Figürel Dil*. Çeviren: Mustafa Zeki Çıraklı. İstanbul, Paradigma Yayınları.
- Eggebrecht, Axel (1985), *Meine Weltliteratur*. Berlin, Bonn. Verlag J.H.W. Dietz.
- Gülsoy, Murat (2011), *Büyübozumu. Yaratıcı Yazarlık*. İstanbul, Can Yayınları.
- Kahraman, Hasan Bülent (2003), *Karşılaştırmalı Edebiyatın Doğum Yeri: Türkiye*. Yasakmeyve İki Aylık Şiir Dergisi, Kasım, Aralık, Sayı:5 (içinde). İstanbul, Komşu Yayınevi. S. 96-101.
- Kahraman, Hasan Bülent (2014), *Türkiye’de Yazınsal Bilincin Oluşumu. Türkiye’de Modern Kültürün Oluşumu II*. İstanbul, Kapı Yayınları.
- Konuk, Kader (2013), *Doğu Batı Mimesis. Auerbach Türkiye’de*. İstanbul, Metis Yayınları.
- Löffler, Sigrid (2014), *Die neue Weltliteratur und ihre grossen Erzähler*. München, C.H.Beck Verlag.
- Liebrand, Claudia, Kaus, J. Rainer (Yay.) (2014): *Interpretieren nach den Turns. Literaturtheoretische Revisionen*. Bielefeld, Transcript V.
- Luhmann, Niklas (1997), *Die Gesellschaft der Gesellschaft*. Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag.
- Moretti, Franco (2006), *Bir Edebi Teoriye Soyut Modeller. Grafikler, Haritalar, Ağaçlar*. Çevirenler: Ebru Kılıç, Nurçin İleri, Esin Düzel. İstanbul. Agora Kitaplığı.
- Parla, Jale (2008), *Kuruluşundan Bugüne Karşılaştırmalı Edebiyat*. Kitap-lık Aylık Edebiyat Dergisi, Nisan, Sayı: 115. İstanbul, YKY Yayınları.S. 85-92.
- Reichardt, Ulfried (2010), *Globalisierung. Literaturen und Kulturen des Globalen*. Berlin, Akademie Verlag.
- Türkes, Ömer (2007), İstanbul. Virgül Dergisi, Şubat 2007
- Wellek, René (1971), *Grundbegriffe der Literaturkritik*. II. Basım. Amerikan İngilizcesinden çeviren: E. ve M. Lohner. I. Basım. 1965. Stuttgart, Verlag W. Kohlhammer.

Michel Foucault ve XIX. Yüzyılda Dildeki Epistemik Kırılma

Michel Foucault Et La Casse De La Langue Dans La XIX. Siècle

Veli URHAN (Gazi Üniversitesi)

ÖZET: Dilin klâsik çağda, kelimelerin düşünceyi temsil etmek görevini ve gücünü üstlenmiş olmalarından dolayı, hem egemenlik hem de gizlilik içinde bulunduğunu düşünen Foucault, klâsik çağda, temsil edilmemiş olan hiçbir şeyin belirli bir şey olamayacağını ve dilin düşünceyi, düşüncenin kendi kendisini temsil ettiği gibi temsil ettiğini öne sürer.

Klâsik çağda Genel Gramer bu dönemin *epistemesi* tarafından açılmış bulunan tablo halindeki alanı açıklayan işaretler ve temsil hakkındaki genel bir teoriye bağlanır; ve onun çeşitli unsurları arasındaki bağları kendiliğinden oluşturmak gücüne sahip olan temsil, bu gücü onsekizinci yüzyılın sonuna doğru Batı düşüncesinde büyük bir kopuşun yaşanmasına kadar elinde tutar.

Dilin ilk kaynağında, bireylerin kendilerine göre seçtikleri bir işaretler sisteminden oluştuğunu, bireylerin temsilleri bu işaretler aracılığıyla hatırlayabildiklerini, birleştirip ayırabildiklerini ve onların üzerinde işlem yapabildiklerini öne süren Foucault, kelimelerin sözü edilen keyfilikleri ya da kolektif karakterleriyle tanımlanabileceği konusunda ilgili olarak, Locke'un ve Hobbes'un düşüncelerini paylaştığına işaret eder.

Klâsik çağın Genel Grameri, kelimelerle kurulmuş olan sözel düzenin, temsil etmekle yükümlü bulunduğu şeylerin nesnel düzeniyle ilişkilerinin eşzamanlı olarak incelenmesidir.

Foucault tarafından mantığın dile basit bir uygulaması olarak nitelenen ve onsekizinci yüzyıl boyunca felsefe için çok önem taşıdığı öne sürülen Genel Gramer'ine bilimin doğal formu gözüyle bakılıyordu, çünkü Genel Gramer onyedinci ve onsekizinci yüzyıllarda işaretler ve temsil hakkındaki genel teorinin özel bir modeli konumundaydı.

Bütün bu çözümlemelere ve karşılaştırmalara bağlı olarak, onsekizinci yüzyılın sonundan itibaren dış görünüşünü değiştirmeye başlamış bulunan Genel Gramer'in yerini Filoloji'ye terk etmeye hazırlandığı söylenebilir.

Anahtar sözcükler: Genel Dilbilgisi, epistemik kırılma, filoloji, klasik çağ, modern çağ

Résumé: D'après Michel Foucault, dans le siècle classique, les mots représentent les idées; et pourtant aucun chose qui ne sont pas représenté n'est pas une chose déterminé.

La Grammaire Générale est lié, par l'épisteme de ce siècle, à une théorie générale du représentation qui explique un espace du savoir; et à la fin de xviii. siècle, dans la pensée Occidentale, ce représentation vie une cassure épistémique.

Michel Foucault pense qu'il y a un système des signes qui sont choisi par les humains, dans la première source de la langue; et les humains se peuvent souvenir les représentations par ces aignes et ils se peuvent faire le travail sur les représentations.

La Grammaire Générale est étudié en même temps l'ordre oral qui est construit par les mots et les relations avec l'ordre objectif des choses qui sont représentées.

Dans le xviii. siècle, La Grammaire Générale était pensée comme la forme naturelle de la science; parce que La Grammaire Générale était un modèle spécifique de la théorie générale de signe et représentation, dans la xvii. et xviii. siècle.

D'après ce tous les analyses, dans la xix. siècle, La Grammaire Générale laisse à la philologie ta pièce.

Les Mots De Cle: La Grammaire Générale, le coupé d'épistémique, la philologie, l'époque de

classique, lépoque de moderne

1926-1984 yılları arasında yaşamış olan Michel Foucault'nun asıl uzmanlık alanı Düşünce Sistemleri Tarihi'dir. Eserlerinde, Alman filozofu Kant'ı eşik kabul ederek, Foucault, xvii. ve xviii. yüzyılları *klasik çağ*, xix. yüzyıl ve sonrasını da *modern çağ* olarak adlandırır.

Xix. yüzyılda, özellikle, insanın *yaşama*, çalışma ve *konusma* alanlarına ilişkin çok önemli *epistemik* kırılmalar yaşandığını düşünen Foucault için, bu kırılmaların eşliğinde, klasik çağın *Doğa Tarihi*, *Servet Analizi* ve *Genel Gramer* adlı bilgi disiplinleri modern çağda yerlerini *Biyoloji*, İktisat Politikası ve *Filoloji*'ye bırakır.

Bizim bu bildiride ele alacağımız asıl konu, klasik çağdan modern çağa geçişin eşliğinde gerçekleşen *epistemik* kırılmayla *Genel Gramer*'in yerini nasıl *Filoloji*'ye bıraktığına ilişkin olacaktır.

Xvii. yüzyıl ampirizminin önde gelen isimleri olan John Locke ile David Hume'a göre, insan akli dış dünyanın nesnelere bilgisini, bu nesnelere duyumlara bağlı olarak insan zihninde oluşmuş temsilcileri olan *ideler* arasında ilişki kurarak oluştururken, zihindeki *ideler* nesnelere, dildeki *sözcükler* de ideleri temsil ederler.

Locke'un ve Hume'un da işaret ettikleri gibi, klasik çağda, sözcüklerin ideleri, idelerin de nesnelere temsil etmek ödevini ve gücünü üstlenmiş olmaları nedeniyle, düşüncede ve dilde temsil edilmemiş olan hiçbir şeyin belirli bir şey olamayacağı iddiası, klasik çağ hakkındaki düşünceleri bakımından, Foucault için de geçerlidir (Foucault, 1966: 92).

Klasik çağ *epistemik* belirlendiği alanı açıklayan temsilci işaretler hakkındaki genel bir teoriye dayanan *Genel Gramer*'in çeşitli unsurları arasındaki bağları kendiliğinden oluşturmak gücünde olan temsil, bu gücünü xviii. yüzyılın sonuna doğru Batı düşüncesinde büyük bir *epistemik kırılmanın* yaşanmasına kadar devam ettirir (Marietti 1985: 66).

Klasik çağ *epistemik* dili düşünceden ayırmadığı kanısını taşıyan Foucault'ya göre, temsiller anlamlarını kendisinden aldıkları bir dünyanın içine kök salamazlar; kendilerine özgü bir alanda kendiliklerinden ortaya çıkarlar ve işte dil de temsillerin kendine açtığı bu aralıkta oluşur (Foucault, 1966: 92).

Klasik çağın *Genel Gramer*'inden modern çağın *Filoloji*'sine geçişi sağlayan dönüşümün, öteki iki alanda olduğundan daha yavaş seyrettiğini düşünen Foucault, dilin böylesine büyük bir değişime uğrayabilmesi için, klasik çağın *temsillerinin* kendisine varıncaya kadar her şeyi değiştirecek güçte daha derinlikli olayların meydana gelmesi gerektiğine inanır (Foucault, 1966: 245).

Dil çözümlemelerinin, xix. yüzyılın başlarına kadar, çok az değişime uğradığını öne süren Foucault, aynı varlık biçimini kendilerine toptan uygulayan söylemin potansiyel unsurları olarak, sözcüklerin her zaman temsil

etme değerlerinden hareketle incelendiklerini düşünür (Foucault, 1966: 246).

Buna göre, klâsik çağın *Genel Gramer*'inin, sözcüklerle kurulmuş olan sözel düzenin, temsil etmekle yükümlü bulunduğu şeylerin nesnel düzeniyle ilişkilerinin eşzamanlı olarak incelenmesi olduğu söylenebilir (Foucault, 1966: 97).

Foucault tarafından mantığın dile basit bir uygulaması olarak düşünülen (Marietti 1985: 68) ve XVIII. yüzyıl boyunca felsefe için çok önem taşıdığına işaret edilen *Genel Gramer*'e, genelde, bilimin doğal formu gözüyle bakılıyordu (Foucault, 1966: 98); çünkü *Genel Gramer* XVII. ve XVIII. yüzyıllarda göstergeler ve temsil hakkındaki genel teorinin özel bir modeli konumundaydı (Foucault, 1969: 88).

Bu nedenle, klasik çağda felsefenin asıl konusu haline gelmiş bulunan söylem, sözel göstergelerin belirlediği temsil olduğundan (Marietti 1985: 67,79), *Genel Gramer*'in konusunun da ne düşünce ne dil değil, sözel göstergelerin bir dizgesi olarak anlaşılan *söylemin* kendisi olduğu öne sürülebilir (Foucault, 1966: 97).

Söylemi oluşturan bu sözel göstergeler dizgesinin bütün dillerde aynı olmadığını, bazılarının yüklemi cümlelerin ortasına bazılarının da sonuna yerleştiğini, bazılarının önce temsilin temel konusunu bazılarının ise ikinci dereceden durumları nitelediğini belirten Foucault, farklı dilleri birbirlerine duyarsız kılan şeyin, sözcüklerinin farklılığından ziyade, göstergelerinin dizilişindeki bu bağdaşmazlık olduğunu öne sürer (Foucault, 1966: 97).

Diller için eğer pozitif bir zaman varsa, bunun dışarıda değil, sözcüklerin düzenlenişinde, söylemin oyuğunda aranması gerektiği fikrini taşıyan Foucault, XVII. yüzyılın ikinci yarısında ortaya çıkmış ve XVIII. yüzyılın sonlarına doğru da ortadan kalkmış olan *Genel Gramer*'in, diller arasında yakınlıklar kuracak ölçüde karşılaştırmalı dilbilgisi olmadığını, onun böyle bir yöntem kullanmadığını söyler (Foucault, 1966: 105-106).

Klasik çağın bu gramerinin genelliği, dille ilgili bütün alanlarda ortak olan ve her dilin yapısını ideal bir birlik halinde ortaya koyan gramer kurallarını tespit etmesinden ileri gelir. Söylemin temsile dayanan işlevini gramer kurallarının altında göstermek istediği ve dilleri birbirine eklemleyen bir temsil olarak ortaya koyduğu ölçüde o geneldir (Foucault, 1966: 106).

Her dildeki temsilin kendisini *karakterlerle* ele vereceğini düşünen Foucault, *Genel Gramer*'in bu karakterlerin varsayıldıkları ve kullandıkları aynılıklar ile farklılıkların sistemini tanımlayacağını, her dilin *taxinomie*'sini (yani dillerin her birinde bir söylem tutturmanın imkânını oluşturan şeyi) kuracağını öne sürer (Foucault, 1966: 106).

Foucault'nun *Kelimeler ve Şeyler*'in "Konuşmak" başlıklı bölümünde her birini ayrı birer teori olarak incelediği ve dil dörtgeni adını verdiği önerme, *eklemleme*, *adlandırma* ve *türeme* *Genel Gramer*'in temel konularını oluşturur

(Foucault, 1966: 131).

Dilin, klâsik ve klâsik-öncesi çağlarda, Tanrı tarafından insanlara verildiği düşünülen ilk biçiminde, şeylere benzediği için onların kesin ve şeffaf işareti olduğunu, tıpkı gücün aslanın bedenine, krallığın kartalın bakışına yerleştirildiği gibi, adların da gösterdikleri şeylerin üzerine konulduklarını düşünen Foucault, bu şeffaflığın, insanları cezalandırmak için, Babil’de bozulduğunu öne sürer.

Dilin ilk varlık nedeni olan şeylere bu benzerliğinin silinmesi ölçüsünde dillerin birbirlerinden ayrıldıklarını öne sürerken Foucault, Tanrı’nın kendisini dinleyen insanlara seslenmek için kullandığı İbranice’de, Babil cezasının insanlar tarafından unutulmaması için, ilk adlandırmanın işaretlerinin kalıntı halinde bulunduğunu öne sürmeyi de ihmal etmez.

Tanrı’da, Adem’de ve dünyanın ilk zamanlarındaki hayvanlarda dilin ortak olduğunu göstermek için sadece İbranice’nin koruduğu bu köklü benzerlikleri İbranice’nin dışındaki öteki dillerin muhafaza edemediklerinin de o altını çizer (Foucault, 1966: 51).

Tanrı’nın dünyanın içine yerleştiği şeyler, yazılmış sözcüklerdir; Adem hayvanlara ilk adlarını verdiği zaman, bu gözle görülebilir ve sessiz işaretleri okumaktan başka bir şey yapmamıştır (Wittgenstein, 1961: 36); çünkü “Yasa” insanların hâfızasına değil “Levhalar” a emanet edilmiştir (Foucault, 1966: 53).

Buna dayanarak, Foucault Vigenère’in ve Duret’nin doğada yazının her zaman için sözden önce geldiğini öne sürdüklerini kaydeder (Foucault, 1966: 53).

Sözcüklerin ve şeylerin ortak bir alanda böylesine birbirlerinin içine geçmelerinin yazının mutlak bir ayrıcalığını varsaydığını düşünen Foucault, bu ayrıcalığın bütün Rönesans dönemine egemen olduğunu ve matbaanın icadının, Doğu elyazmalarının Batı’ya gelişinin, dinsel metinlerin yorumunda geleneğin ve Kilise öğretisinin dışına çıkılmasının buna tanıklık ettiğini öne sürer (Foucault, 1966: 53).

Ham ve ilkel varlığı içinde, bir yazının, şeylerin üzerindeki bir izin, dünyaya atılmış ve onun silinmez biçimlerinden birini meydana getiren bir işaretin basit ve maddî formu altında var olan dil, xvı. yüzyıl Batı dünyasında, Stoalılardan hatta ilk Yunanlı gramercilerden beri devam edip gelen “gösteren-gösterilen-bağ” üçlü gösterge sistemiyle, xvıı. yüzyıldan itibaren de, Port-Royal mantığıyla birlikte, yalnızca “gösteren-gösterilen” ikili göstergeler sistemiyle kendini tanımlar (Foucault, 1966: 57,78,79).

Klasik çağa kadar, hep bir göstergenin gösterdiği şeyi nasıl gösterdiği sorulurken, xvıı. yüzyıldan itibaren dilin kazandığı bu yeni konumuyla birlikte, artık göstergenin gösterdiği şeye nasıl bağlanabileceği sorulur; ve klasik çağda bu soruya *temsilin*, modern çağda ise *anlamın* çözülmesi aracılığıyla cevap verilir (Foucault, 1966: 58).

Bundan dolayı, dil klâsikler için *temsilin*, modernler için de *anlamın* özel bir

durumundan başka bir şey olmaz.

Böylelikle, modern çağa kadar egemenliğini sürdürmüş bulunan, dünya ile dilin birbirlerine olan derin aidiyetleri bozulur, yazının söze olan önceliği askıya alınır, *kelimeler* ile şeylerin sonsuzca kesiştikleri şu tekdüze alan yok olur (Marietti 1985: 59-60), göstergelerin anlamını Rönesans'ın "benzerlik" *epistem*esinin egemenliğinden kurtaran klasik çağla birlikte, kültürün temsiline içinde yeniden örgütlenmesi gündeme gelir (Foucault, 1966: 58,93).

Klasik çağın bilgisine epistemolojik çerçevesini veren *Mathesis* xix. yüzyıldan itibaren parçalanır; Descartes'ın ve Leibniz'in döneminde, bilginin felsefi bir düşünce halinde evrenselleştirilmesinin özel bir düşünme biçimini gerektirmeyeceği konusunda, bilgi ile felsefenin karşılıklı şeffaflıkları tam iken, Kant'tan itibaren durum değişir ve artık bilgi kendisini bir *Mathesis*'in birleşik ve birleştirici zemininde ortaya koyamaz hale gelir (Foucault, 1966: 260).

Batı *epistem*esi, böylece, xviii. yüzyılın sonunda klasik çağı bitirip modern çağı başlatacak olan, daha önce de sözünü ettiğimiz, o büyük kırılmaya sahne olur (Foucault, 1966: 261); bu kırılmayla birlikte ortaya çıkacak olan dönüşümler *emek*, *hayat* ve *dil* olmak üzere üç pozitiflik ya da deneysellik alanında kendini gösterir (Eribon, 1991: 185).

Rönesans, klasik ve modern çağlardan her birinin belirleyicisi olan farklı *epistem*elerin içinde dilin işleyişinin farklı olduğuna inanan ve onun şeylerin gerçek düzenini şeffaf bir biçimde temsil edeceği ya da gerçekten olduğu haliyle geçmişe göndermede bulunacağı yolundaki beklentilerin ağırlığını taşıyamadığına ilişkin modernist anlayışı benimseyen Foucault için, artık dilin *temsil* yetkisi sorgulanır hale gelir (Munslow, 2000: 199).

Postmodernistlerin bilginin giderek açıklık ve seçikliğini yitirdiği eğilimini taşımalarının ve tarihin geleneksel temellerini reddetme arzularının gerisinde yatan etkenin, dilin bu *temsil* yetkisinin modernizm tarafından reddedilmesi olduğu söylenebilir (Munslow, 2000: 199).

Rönesans döneminin dili benzerliklerin ve Tanrı tarafından şeylerin içine atılmış *imzaların* büyük dağılımının içinde yer alır (Foucault, 1966: 50).

Tanrı tarafından insanlara ilk verildiği zamanki şekliyle, dilin şeylerin kesin ve şeffaf bir işareti olduğunu düşünen Foucault, xvi. yüzyılın kaba ve tarihsel varlığı içindeki dilin keyfi bir sistem olmadığını, dünyanın içine önceden yerleştirilmiş bulunduğu için, xvi. yüzyıldaki gramer incelemelerinin doğa tarihi denilen disiplinlerle aynı epistemolojik düzene dayandığını öne sürer (Foucault, 1966: 50).

Kelimeler ve Şeyler'in Rönesans döneminin *epistem*esinin betimlenmesine ayrılmış olan birinci bölümünde, Petrus Ramus'un ilk kez 1572 yılında yayınlanan ve sözcüklerin "etimolojisi" ile "sentaks"ının incelendiği iki bölümden oluşan *Grammaire* (Foucault, 1966: 50) adlı eserine, bu dönemin dili açısından büyük bir değer verildiği dikkati çeker (Merquior, 1986: 70).

Foucault'nun, Ramus'un adı geçen eserini harflerin, hecelerin ve sözcüklerin içsel özelliklerinin sempati ve antipati gibi büyüsel güçlerin gizli işaretleri olarak incelenmiş iyi bir örnek olduğu kanısını taşıdığını öne süren Merquior, onun bu kanısının tarihsel bir yanlığı olarak değerlendirilmesi gerektiğini düşünür; çünkü, Ramus'un eserinde ortaya koyduğu dil teorisinin, Foucault'nun söylediğinin tam tersine, empirik ve rasyonel bir nitelik taşıdığı George Huppert tarafından gösterilir (Merquior, 1986: 70).

Klasik çağın *Genel Gramer*'i dilin dudaklardan çıkan gürültünün harf haline geldiği zaman doğduğunu kabul ederken, modern çağda Rask, Grimm ve Bopp'la birlikte ilk kez, bu ilk çığıklara geri götürülmeksizin, onun fonetik unsurların bir toplamı olarak incelendiği görülür (Foucault, 1966: 298).

Böylelikle, etimoloji doğanın ilk çığıklarıyla dolu ilkel bir dile doğru geriye gidişi bırakır, kendisinden hareketle oluştuğu kökü kelimenin içinde bulmak için belirli ve sınırlı bir çözümleme yöntemi haline gelir (Foucault, 1966: 301).

Bu da bize, semitik dillerin genelde üç harften oluşan çift heceli, Hint-Avrupa dillerinin ise tek heceli olduklarını tespit etme olanağını verdiği (Foucault, 1966: 301) gibi, bu iki dil ailesi arasında, birinden ötekine geçişi olanaksız kılan, *süreksizliğin* bulunduğunu da gösterir (Foucault, 1966: 305).

Böylelikle, tarihsellik canlıların dünyasına olduğu gibi dilin alanına da sokulur; dillerin tarihinin düşünülebilmesi için, onları ilk kaynağa varıncaya kadar kesintisiz bir biçimde birbirlerine bağlayan bu büyük kronolojik süreklilikten koparılmaları gerekir (Foucault, 1966: 306).

XIX. yüzyıldan itibaren, kendi içine kapanmış, kendine özgü yoğunluğuna kavuşmuş, yasalarını ve kendi nesnellliğini ortaya koymuş olan dil, canlı varlıkların ve hayatın, servetin ve değer, olayların ve insanların tarihinin yanında bir bilgi konusu haline gelir (Foucault, 1966: 309).

Sözcüklerin temsil ettikleri şeylerle kesişmeyi ve o şeylerin bilgisini kendiliğinden çerçevelemeyi terk ettiklerinde, artık klasik çağdan modern çağa geçiş eşiğinin aşılması olduğunu öne süren Foucault için, temsilden kopmuş bulunan dil bundan böyle ve günümüzde sadece dağılmış bir biçimde var olur (Foucault, 1966: 315).

Kelimeler ve Şeyler'de dilin düşünce alanına doğrudan ve kendisi için ancak XIX. yüzyılın sonunda girebildiğine işaret ettikten sonra, Foucault, konuyla ilgili dikkat çekici çalışmaları bulunduğu için kendisinden övgüyle söz ettiği filolog Nietzsche'nin, XX. yüzyılda, dil üzerine bir teemmül ve tefekkürün (derin düşünmenin) felsefi işleviyle ilk ilgilenen kişi olduğunu kaydeder (Foucault, 1966: 316).

Dille ilgili çözümlerinin büyük çoğunluğunun, XVIII. yüzyılda, *Genel Gramer*'e ait şu iki ilkeye bağlandığı görülür (Foucault, 1966: 247):

- 1) Dillerin doğuşunda payı olan ilk ve ortak bir dil.
- 2) Dili dışarıdan etkileyen göç ve istila, bilginin ilerlemesi, siyasal

özgürlük ya da kölelik gibi tarihsel olaylar.

Oysa, xviii. yüzyılın sonunda, diller arasında yapılan karşılaştırmalar, içeriklerin eklemelenmesi ile köklerin değeri arasında aracı bir biçimin varlığını ortaya çıkarmıştır ki; söz konusu olan biçim *bükülme*(flexion)dir (Foucault, 1966: 247).

Bu *bükülme* olgularını uzun zamandan beri bilen genel gramerciler, onları sadece temsil etme değerleri üzerinden çözümledikleri halde, xviii. yüzyıldan itibaren, dış görünüşü bakımından değişmeye başlamış bulunan *Genel Gramer* kendisinin farklı teorik kesimlerini aynı biçimde tam olarak birbirine bağlayamamaktadır (Foucault, 1966: 248).

Bu da artık klasik çağın *Genel Gramer*'inin yerini yavaş yavaş modern çağın *Filoloji*'sine bırakmaya hazırlandığı anlamına gelmektedir.

Bu geçişin ilk işaretleri olarak, artık ilk ifade değerlerini değil de, sesleri, sesler arasındaki ilişkileri ve onların birbirlerine dönüşümlerini inceleyen bir fonetik ile karşılaştırmalı dilbilgisine ilişkin ilk taslakların ortaya çıkışından söz edilebileceğini öne süren Foucault, fonetikle ilgili olarak, 1781 yılında Helwag'ın tanımladığı *sessel üçgeni* örnek gösterir (Foucault, 1966: 248).

Artık diller, sözcüklerin gösterdikleri şeyler aracılığıyla değil de, onları birbirine bağlayan bağ aracılığıyla karşılaştırılacaklardır.

Artık onlar temsil ettikleri genel ve anonim düşünce aracılığıyla değil de, sözcükleri düzenleyen görünüşte birbirine indirgenemez, çok kırılğan ama sürekli olan ince enstrümanlar sayesinde, birbirleriyle doğrudan doğruya iletişim kuracaklardır (Foucault, 1966: 249).

Foucault, yukarıdaki düşüncelerini desteklemek için, *Kelimeler ve Şeyler*'de, Lord Monboddo'nun şu düşüncelerini aktarır (Foucault, 1966: 249): "Dillerin işleyiş biçimi sözcüklerin telaffuzundan daha az keyfi ve daha çok kurallı olduğundan, biz söz konusu işleyişte dillerin arasındaki yakınlığı belirlemek için mükemmel bir ölçüt buluruz. Bundan dolayı, iki dilin türeme, kompozisyon ve büküm gibi büyük dil işlemlerini aynı şekilde kullandıklarını gördüğümüz zaman, bundan dillerden birisinin ötekenden türediği ya da her ikisinin de aynı ilkel dilin lehçeleri olduğu sonucunu çıkarabiliriz".

Foucault'ya göre, dil klasik çağdaki gibi söylem olarak tanımlandığı sürece, temsillerin tarihinden başka bir tarihe sahip olamayacaktır.

Oysa modern çağla birlikte artık her bir dilin yalnızca bireyselliğini değil, birbirleriyle olan benzerliklerini de belirleyen, dillerin bir iç *işlerliğinin* var olduğuna inanılır; ve kendisi aracılığıyla tarihselliğin sözüün derinliğinin içine sokulabileceği bu iç *işlerlik* tarihin desteği haline gelir (Foucault, 1966: 249).

KAYNAKÇA

- Eribon, D., *Michel Foucault*, Flammorion, Paris 1991.
Foucault, M., *L'archéologie du savoir*, Gallimard, Paris 1969.
Foucault, M., *Les mots et les choses*, Gallimard, Paris 1966.
Marietti, A.K., *Michel Foucault*, Librairie Générale Française, Paris 1985.
Merquior, J.-G., *Foucault ou le nihilisme de la chaire*, PUF, Paris 1986.
Munslow, A., *Tarihin Yapısökümü* (çev. Abdullah Yılmaz), Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2000.
Wittgenstein, L., *Tractatus logico-philosophicus* suivi de *Investigations philosophiques*
(trad. de l'Allemand par Pierre Klossowski), Gallimard, 1961.

Yerelden Küresele: Ulusal Edebiyatların Küresel Ortamda Yer Bulma Sorunsalı

From Local to Global: Representation of National Literatures in Global Markets

Hülya YILDIZ (Orta Doğu Teknik Üniversitesi)

ÖZET: Son yıllarda gözlemlenen farklı alanlardaki globalleşmeye paralel olarak edebiyat alanı da hem üretim hem de tüketim anlamında global bir faaliyet haline gelmiştir. Dolayısıyla, edebiyat alanını da kendi dar ulusal ortamı içerisinde değil de global bir çerçeve içerisinde anlamak gerekmektedir. Bu çalışma, bir ülkenin edebiyatını “temsil eden” isimlerin dünya edebiyatı sahnesinde yer alma süreç ve mekanizmalarının Orhan Pamuk örneği üzerinden eleştirel bir analizidir. Bu anlamda, çalışma Orhan Pamuk örneğine odaklanarak, ulusal edebiyatın bölgesel, linguistik ve kültürel sınırları aşarak nasıl dünya pazarında dolaşıma girdiği ve bu süreci nelerin etkilediğini araştırmayı hedeflemektedir. Günümüzde edebi metnin ve yazarın nasıl değerlendirildiği meselesi sadece söz konusu metnin kendisi değil aynı zamanda o metnin yazarının etrafında örülen referanslar ve algılama sistematiği ile de ilgilidir. Bu süreci etkileyen bazı temel faktörler şunlardır: yazarın rolü (“persona” ve “celebrity author” konumu); yazarın kamusal alanda görünürlüğü; eserin hangi ortamlarda nasıl tanıtıldığı (kitap fuarları, dergi ve gazete yazıları, konferanslar, mülakatlar vb.); edebiyat ajansları ve ajanlarının rolü; edebi ödüller; yayınevleri ve editörler gibi. Çalışmanın daha kapsamlı versiyonunda bu süreçlerin tümünün irdelenmesi hedeflenmektedir; ancak bu bildiri de çok kısaca, söz konusu sorunsalın dünya edebiyatı tartışmalarındaki yerine, daha sonra da sadece bu süreci etkileyen üç faktöre kısaca değinilecektir: yerel edebiyatların dünya platformunda yer almalarında yayınevi ve yayın süreci; çevirinin ve yazarın rolü.

Anahtar Sözcükler: dünya edebiyatı, ulusal edebiyatların temsili, Orhan Pamuk, globalizm ve edebiyat, çeviri edebiyat sektörü

ABSTRACT: Along with globalization in other fields, literary field has also become a globalized activity both in terms of production and consumption. Therefore, one needs to understand the literary activity not in its narrow national context but with its intricate relationship to the global context. This study is an examination of the processes and mechanisms playing significant roles in the foregrounding of certain authors as “representatives” of a certain national literature in the global publishing markets. As such, it is a critical analysis of the Turkish case with a focus on Orhan Pamuk as the primary example. The study aims to understand how a certain author from a periphery literary market enters into the global literary scene.

In today’s literary culture, appreciation of a certain literary text or author depends not only on the text itself but also on perception mechanisms surrounding that author and the text. Some of the factors that influence this perception process include the following: the role of the author (his position as a “celebrity author,” for instance); public persona of the author; methods and environment that the work is being promoted (book fairs, print media, academic conferences, interviews, etc.); literary agents, literary prizes, publishing houses, and editors. In the extended version of this study, all of these factors are planned to be examined; however, in this paper, only three of the factors influencing the process will be briefly analyzed: the role of publishing houses and publication process, translator’s role, and the role of the author.

Keywords: world literature, representation of national literatures, Orhan Pamuk, globalism and literature, translated literature

Son yıllarda gözlemlenen farklı alanlardaki globalleşmeye paralel olarak edebiyat alanı da hem üretim hem de tüketim anlamında global bir faaliyet haline gelmiştir. Dolayısıyla, edebiyat alanını da kendi dar ulusal ortamı içerisinde değil de global bir çerçevede içerisinde anlamak gerekmektedir. Bu çalışma, bir ülkenin edebiyatını “temsil eden” isimlerin dünya edebiyatı sahnesinde yer alma süreci ve mekanizmalarının Türk Edebiyatı örneği üzerinden eleştirel bir analizdir. Bu süreç ve mekanizmalar, orijinal metnin yazıldığı dil ve çeviri imkânları gibi konularla birlikte Nobel Ödülü ya da diğer büyük uluslararası ödül mekanizmaları, yayınevleri, edebiyat ajanslarının ve ajanlarının rolü gibi pek çok farklı etmeni kapsamaktadır. Bu anlamda, çalışma Orhan Pamuk örneğine odaklanarak, ulusal edebiyatın dünya pazarında nasıl dolaşıma girdiği ve bu süreci nelerin etkilediğini araştırmayı hedeflemektedir.

Edebi eserlerin görünürlüğü sorunsalı nedense edebiyat çalışmaları alanında pek de görülmeyen hatta çoğu zaman görmezden gelinen bir konudur. Edebi eserlerin görünürlüğü sorunsalı derken kast ettiğim edebi eserin içsel dinamiklerinden ziyade edebiyat ortamını yönlendiren faktörlerdir. Ki bu süreç, yazarın yaşadığı ortamdan dolayı ya da dolaysız etkilenmesinden, kitabın yayımlandığı yayınevi ve editoryal kararlara; kitabın kapağından, sunumuna (baskı kalitesi; kullanılan kâğıt vb.); dağıtım sonrasında yapılan/ ya da yapılmayan etkinlikler/promosyonlara pek çok faktörü içermektedir. Edebiyat eserinin gerçek dünyada var oluşunu, dolaşıma girme şansını; nerelerde dolaşıma girdiğini; kısacası “görünürlüğünü” de bu süreç ve faktörler belirlemektedir. Çalışmanın daha kapsamlı versiyonunda bu süreçlerin tümünün irdelenmesi hedeflenmektedir; ancak burada çok kısaca, önce bahsettiğim sorunsalın dünya edebiyatı tartışmalarındaki yerine, daha sonra da sadece bu süreci etkileyen üç faktöre kısaca değineceğim: yerel edebiyatların dünya platformunda yer almalarında yayınevi ve yayın süreci; çevirinin rolü ve yazarın rolü.

Kuramsal Bağlam

Genellikle edebiyattan bahsettiğimizde, İngiliz, Amerikan, Fransız edebiyatı gibi ulusal sınırlar ve diller içerisinde yer alan edebiyatı kast ederiz. Ancak, son yıllarda dünya edebiyatı üzerine yapılan kuramsal çalışmalar yerel edebiyatların bölgesel, dilsel ve kültürel sınırları aşarak nasıl dünya edebiyatı statüsüne geçtiklerine odaklanarak, *dünya edebiyatı* kavramını ve alanını tartışmaya açmışlardır. Ulusal edebiyat sınırlarını aşan edebi eserlerin nasıl okunması gerektiği, bunların dilsel ve kültürel sınırları nasıl aştığı üzerine yapılan çalışmalar son 10 yıl içerisinde artmıştır.

Dünya edebiyatı nedir konusunda önemli çalışmalar yapan David Damrosch (2003), çeviri yoluyla ya da anadilde kendi kültürel çıkış noktalarının ötesinde dolaşıma giren bütün eserleri dünya edebiyatı çatısı altına almak taraftarıdır. Ancak bu tanım edebiyat endüstrisinin yarattığı eşitsiz rekabet koşullarını

göz ardı etmekte ve bütün edebiyatların eşit olduğunu ancak bazılarının (çıktıkları ülkenin zenginliği, gücü, ekonomisi, dili vb. gibi sebeplerden dolayı) diğerlerinden daha eşit olduğu gerçeğini görmezden gelmektedir. Böyle bir yaklaşım, günümüz yayıncılık sektöründe İngilizcenin hegemonik pozisyonunu dikkate almaz, örneğin. Benim bu çalışmada yapmak istediğim ise, ulusal edebiyatların dünya edebiyatı kapsamında dolaşıma girmesini sağlayan koşulların araştırılması için bu sürecin bütün aşamalarının göz önüne alınması gerektiğini vurgulamaktır.

“Dünya edebiyatı” (*weltliteratur*) kavramını ilk kullanan Alman yazar Goethe olmasa da, genel olarak kabul görmesini sağlayan ilk yazarlardan birisi olarak görülebilir. Goethe, ilk defa 1827 yılında Peter Eckermann’la yaptığı bir konuşma sırasında “Ulusal edebiyat kavramının artık pek bir anlamı kalmadığını; Dünya Edebiyatı döneminin yaklaştığını, herkesin de bunu hızlandırmak için elinden geleni yapması gerektiğini” söylemiştir (Eckermann, 1998, s. 165-166).¹ Ancak, çoğumuzun bildiği gibi, Goethe’nin düşüncesi, dönemde pek kabul görmemiş, ondokuzuncu yüzyılın ikinci yarısı ve yirminci yüzyıl, ulusal edebiyatların yılları olmuştur. Özellikle iki binli yıllardan sonra ise, karşılaştırmalı edebiyat disiplini içerisinde gelişen ve halen de hararetle devam eden bir *dünya edebiyatı* tartışması başlamıştır. Bu tartışmanın başlangıcını, Franco Moretti’nin 2000 yılında *New Left Review* dergisinde yayınlanan “Dünya Edebiyatı Üzerine Düşünceler” adlı makalesine ve daha sonra bu makaleye cevaben yayınlanan, özellikle karşılaştırmalı edebiyat ve çeviri bilim alanında çalışan akademisyenlerin katıldığı tartışmalara dayandırabiliriz.² Moretti bahsi geçen makalesinde, dünya edebiyatı kavramına metodolojik olarak yaklaşmanın bir yolu olarak “uzak/mesafeli okuma” (*distant reading*) metodunu, dünya edebiyatı için, Immanuel Wallerstein’in dünya sistemleri teorisine benzer bir sistem yaratmak amacıyla önerir. Ancak, bu metoda her edebi metne özgü biricik ve spesifik olanı göz ardı ettiği (örneğin, Parla); batı edebiyatları ve diğer edebiyatlar arasındaki hegemonik ilişkiyi koruduğu ve sorgulamadığı gibi haklı eleştiriler getirilmiştir.

Yayıncılık Endüstrisinin Rolü

Edebiyat endüstrisi kavramından kast edilen edebiyat üretimini sağlayan materyal koşulların, okuyucuların edebiyata ulaşımını ve edebiyatı tüketmelerini sürdüren sistemin bütünüdür. Bu sistem hem üretim hem de tüketim koşul ve süreçlerini kapsamaktadır. Bu süreci daha iyi anlamak için

¹ Metinde geçen İngilizceden Türkçeye yapılan bütün çeviriler yazara aittir.

² Bu tartışmaya katılan bazı önemli isimler ve eserleri şunlardır: Franco Moretti, “More Conjectures,” *New Left Review* 20 (2003): 73-81. Pascale Casanova, “Literature as a World,” *New Left Review* 31 (Jan. Feb. 2005): 71-90. Efrain Kristal, “Considering Coldly...”: A Response to Franco Moretti,” *New Left Review* 15. Jonathan Arac, “Anglo-Globalism?” *New Left Review* 16. Emily Apter, “Global Translatio: The ‘Invention’ of Comparative Literature, Istanbul, 1933,” *Critical Inquiry*, 29, 2003. Parla, Jale. “Object of Comparison” *Comparative Literature Studies* 41.1 (2004): 116-125. Prenderdast, Christopher. “Negotiating World Literature” *New Left Review* 8, (2004): 100-121.

yayıncılık endüstrisinin nasıl işlediği incelenmelidir.

Yayınevleri ve yazar ajansları nelerin edebi değer taşıdığına karar verme mekanizmasında önemli bir role sahiptir ve okuyucunun neyi okuyacağını belirleyen unsurlardır. Bu anlamda yayınevleri ve editörler edebiyatta sosyolog Pierre Bourdieu'nün (1984) kullandığı anlamda "taste-maker" rolündedirler; yani bu kişi ve kurumlar edebi zevki şekillendirdikleri gibi yeni edebi zevkler ve talepler de yaratırlar. Dolayısıyla edebiyat üretimi ve tüketimi çok yakından birbirleriyle ilgilidirler. Bir yazarın çalıştığı editör, yayınevi, edebiyat ajansı, o yazarın hangi edebiyat ortamına nasıl sunulduğunu ve kimler tarafından okunduğunu da etkiler.

1980'lerden itibaren yayıncılık sektörü giderek çok uluslu bir hale gelmiştir; bu durum modern edebiyatı farklı şekillerde etkilemiştir. Bir yandan, çokuluslu yayınevleri birlikte çalışmaya karar verdikleri yazarları, dolayısıyla yatırım yapmayı düşündükleri metinleri, küçük ve yerel yayınevlerine nazaran çok daha etkili tanıtma ve yayma imkânlarına sahip olduklarından bu yazar ve metinlerin daha geniş ve çeşitli okuyucu kitlelerine ulaşmalarını sağlamaktadırlar. Diğer yandan ise, bu yayınevleri sadece sayılı birkaç yazar üzerine yoğunlaştıklarından, çeşitli sebeplerden dolayı seçilen yazar birdenbire geldiği ülkenin edebiyatını temsil eden tek ya da birkaç yazardan birisi haline gelmektedir. Bu da o ülkenin diğer yazarlarının geniş okuyuculara ulaşma şansını azalttığı gibi aynı zamanda temsil edilen ülkenin edebiyatı hakkında daha kapsayıcı bir fikre sahip olunmasını engellemektedir. Bir diğer deyişle, bir ülke edebiyatının bütün çeşitliliği göz ardı edilerek o ülkenin edebiyatı sadece seçilen yazar üzerinden tanıtılmaktadır. Bu anlamda, yayınevleri ve diğer ilgili kişi ve kurumların dâhil olduğu süreç, hem okuyucu alışkanlıklarını hem de modern edebiyatın ne olduğu hakkındaki düşüncelerimizi şekillendirmektedirler.

Orhan Pamuk Etkisi

Türk Edebiyatının daha geniş kitlelere duyurulması anlamında 2005 yılı belki de bir dönüm noktası olmuştur. 2005 yılında, yayıncılık piyasasında oldukça prestijli bir ödül olarak görülen Alman Kitap Endüstrisi Barış Ödülünü, o zamana kadar zaten bazı çevrelerce Nobel adaylığı konuşulan Orhan Pamuk aldığı anda, Nobel almasının yakın olduğu çok daha kuvvetli bir şekilde konuşulmaya başlanmıştır. Nitekim 2006 yılında da, Orhan Pamuk'un Nobel Edebiyat ödülünü kazanmasıyla birlikte, Türkiye'de daha önce olmadığı kadar Nobel Edebiyat ödülünün edebi değeri, kimlere neden bu ödülün verildiğine dair son derece hararetli ve taraflı bir tartışma başlamıştır. Ulusal edebiyatları uluslararası arenada görünür kılan önemli araçlardan birisi olan ödül mekanizmaları başlı başına bir araştırma konusudur ve maalesef bu tebliğin sınırlı süresi içerisinde daha fazla detaylandırmaya fırsat yoktur.

Orhan Pamuk'un 2006 yılında Nobel Edebiyat ödülünü alan ilk Türk yazar

olması, Türkiye’de pek çok tartışmaya yol açsa da, genel kabul, bu ödülle beraber dünya edebiyat sahnesinde Türk edebiyatına olan ilginin artacağı ve daha fazla Türkçe yazarın eserlerinin başka dillerde okunma fırsatı bulacağı yönünde idi. Bu beklenti kısmen doğru olmakla birlikte, ödül pek üzerinde durulmayan şöyle bir durumu da beraberinde getirmiştir. Orhan Pamuk’un eserlerinin yabancı dillerde yayınlanan tanıtım ve eleştiri yazıları incelendiğinde, eserlerinin tanıtımında kullanılan belirgin ve tekrar eden motif ya da argüman, Türkiye’nin Doğu ve Batı arasında kalmış bir ülke olması ve Pamuk’un bu durumun yarattığı çelişkiyi en iyi yansıtan yazar olarak sunulmasıdır. Bu etki o kadar belirgindir ki, bu proje çerçevesinde görüştüğüm Türkiye’nin en büyük ve etkin yazar ajanslarından birisinin kurucusu, bu durumu şöyle ifade etmiştir: “Gittiğimiz her kitap fuarında, yabancı yayınevi temsilcileri ile yaptığımız satış ön görüşmelerinde sıklıkla şu cümleyi duyar olduk: bize yeni Orhan Pamuklar önerin!” (Mollaoğlu). Bu durum, takdir edilecektir ki, bir dilin edebiyatının çeşitli ve farklı seslerinin temsilinden ziyade, kabul gören ilk ismin benzerlerinin yayıncılık piyasası tarafından tercih edildiğini göstermektedir.

Çeviri Pazarı

İngilizce konuşulan ülkelerdeki edebi çeviri pazarı üzerine yayınlanan bir rapora göre, Birleşik Krallıkta yayınlanan kitapların sadece % 1,5-2 kadarını çeviri kitaplar oluşturmakta, bu oranın çok daha küçük bir kısmını da edebi çeviriler kaplamaktadır. Birleşik Krallık ve İrlanda’da yayınlanan çeviri kitaplar üzerine *Sınır Ötesi Edebiyat* (Literature Across Frontiers) kurumunun yayınladığı bir rapora göre, İngilizceye en fazla çeviri yapılan kaynak diller arasında Fransızca, Almanca ve İspanyolca gibi yine diğer Avrupa dilleri gelmektedir. Çeviri kitaba olan negatif yaklaşım, İngilizce kitap piyasasının en büyük pazarlarından olan Amerika Birleşik Devletlerinde de söz konusudur. Rocherster Üniversitesinin hazırladığı bir rapora göre, Amerika’da basılan bütün kitapların sadece %3’ü çeviri kitaplardır ki bunlar da sadece edebiyat çevirilerini değil, başka dillerden çevrilen bütün kitapları kapsamaktadır. Bu yüzde üçlük çeviri pazarının içerisinde, Türk edebiyatından çevrilen kitaplar ise giderek artmakla birlikte sayıca hâlâ son derece azdır. Örneğin, 2008 yılında, Birleşik Krallık ve İrlanda’da yayınlanan çeviri kitap listesinde yılda en az 10 kitabın çevrildiği dillerin arasında Türkçe bulunmamaktadır. Diğer bir deyişle, 2008 yılında Türkçeden ilgili piyasada yayınlanmak üzere ondan daha az kitap çevrilip yayınlanmıştır [ki bu iki önemli dış faktöre rağmen bu oranda kalmıştır: yani Pamuk’un 2006’ta Nobel’i alması ve Kültür Bakanlığı’nın 2005’te başlayan Türk Edebiyat eserlerinin başka dillere çevrilmesini destekleyen TEDA projesine rağmen—]. Çeviri kitap sayısının az olmasının önemli bir sebebi, pek çok başka sebebin yanı sıra, yayınevlerinin çeviri kitapları ticari açıdan bir risk olarak görmeleridir. O halde, zaten çok sınırlı olan çeviri kitap havuzunda yer

bulmayı sağlayan faktörler nelerdir?

Yabancı Dile Çevrilecek Eserlerin Belirlenmesi

Yabancı dile çevrilecek olan eserleri belirlemedeki kriterler nelerdir? Yabancı yayıncılar ne tür yazar ve eserleri tercih etmektedirler? Şu ana kadar çevrilen eserler Türk edebiyatını gerçekten temsil etmekte midir?

Yabancı yayınevlerinin kendi dillerinde yayınlayacakları eserleri belirleme sürecinin en önemli sorunlarından birisi istenen, tercih edilen kitabın, yayınevinin kafasındaki “Türkiye” imajına uygun olup olmadığı ile ilgilidir. Bu konuyla ilgili olarak, Türkiye yayıncılık piyasasının etkili isimlerinden, editör ve çevirmen Müge Sökmen, İsveç PEN tarafından 2002 yılında Stockholm’de düzenlenen bir toplantıda ilginç bir tespitte bulunur; “iyi” edebiyatın kaçınılmaz olarak “iyi satan” edebiyat olmadığına da dikkat çekerek, Avrupalı yayıncıların kendisine sıkça “elinde iyi bir hikâyesi olan Türk kadın yazarları olup olmadığını” sorduklarını belirtir. Ki burada “iyi hikâyeden” kast edilen, Sökmen’in daha sonra anladığı üzere, “aile içi şiddet, kadın dövme, zorba Orientaldan görülen taciz gibi edebi belgesellerdir” (Sökmen, 2002).

Diğer tercih konusu kriter de romanın geçtiği yerle ilgilidir. Pek çok yabancı yayıncı özellikle İstanbul’da geçen romanları tercih etmektedirler. Örneğin, ünlü ve piyasada etkili diğer bir edebiyat ajanı, Mehmet Murat Somer’in, Beyoğlu’nda geçen, ana kahramanı travesti olan cinayet romanının, ya da Ayşe Kulin’in İstanbul’da geçen romanlarının yabancı yayıncılara çok daha cazip geldiğini belirtmiştir (2013, aktaran Tekgül ve Akbatur, s. 35).

Türkçeden çevrilecek eserlerden beklenen başka bir unsur da “etnografik” bilgi içermeleridir. Antropolojik bilgiden kasıt (ki bu sadece Türkçeden değil genel olarak daha az bilinen “Batı-dışı” edebiyatlardan istenen bir kriterdir): eserin sadece iyi bir edebiyat eseri olması değil aynı zamanda okuyuculara kaynak ülke ve kültür hakkında bilgi vermesi de istenmektedir. Ki bu bilginin de daha çok, seçimi yapan ajans, yayınevi temsilcisi ve editörün kafasındaki imaja uygun olan bir bilgi olması istenmektedir. Bu durumu, görüştüğüm ajans sahiplerinden birisi, “Kapalı Çarşı temalarına” olan ilgi olarak özetlemiştir (Mollaoğlu).

Yazarın Rolü

Yazarı genellikle sadece edebi metni üreten kişi olarak düşünürüz ancak günümüzde yazar aynı zamanda edebi metnin piyasaya ve okuyucuya sunumunda yaratılan bir *personadır*. Kamusal alanda var olduğu haliyle yazar, kamusal etkinliklere katılan, en az yazdığı metin kadar (hatta yazarın varlığının/personasının ürettiği metni aştığı pek çok durum da söz konusudur) kamusal alanda söyledikleri, yaptıkları ya da yapmadıkları ve oluşu/duruşu ile belirli bir kimlik arz eden bir karakterdir. Bu anlamda bir eserin okuyucu tarafından algılanmasında edebi metin kadar hatta bazen metinden ziyade

yazarı etrafında kurulan *kurgusal kimlik* (fictional identity) daha fazla etkili olmaktadır. Dolayısıyla, günümüzde bir eserin nasıl algılandığı eserin yazarına dair okuyucunun kafasında oluşan izlenimlerle de doğrudan ilgilidir.

Belli başlı edebiyat ajansı sahipleriyle yaptığım görüşmelerde de günümüzde yabancı yayınevlerinin tercih ettikleri yazar profilinin yaşayan, genç, kadın yazar yönünde olduğu; iyi bir yabancı dil, tercihen İngilizce bilen, sosyal becerileri kuvvetli, gerektiğinde festivallerde, imza ve okuma günlerinde okuyucunun önüne çıkabilecek olan, seyahat edebilen yazarların yabancı dillerdeki haklarını satmanın çok daha kolay olduğunun altını çizmişlerdir. Yazarın kimliğinin etkin rolü konusunda, bir edebiyat ajansı daha da ileri giderek şunları söylemiştir: tercih edilen yazarın “ilginç bir kişisel hikâyesi olmalı. Yazarın siyasi görüşleri, kazandığı ödüller, etnik kimliği, kendisine açılmış davalar, daha önce yayımlanan kitapları,” yazarın yayın haklarını satın almayı düşünen yabancı yayınevleri tarafından son derece ciddi ve detaylı olarak sorulmakta ve karar aşamasında etkili olmaktadır (2013, aktaran Tekgül ve Akbatur, s. 38).

Çevirmenin Rolü

Edebiyat eserlerinin yabancı dilde yaygın olarak satmasının ve okunmasının diğer çok önemli bir unsuru da, elbette ki yapılan çevirinin hedef dilde kabul görüp görmemesidir. Bununla ilgili detaylara girmek için burada pek yer yok ancak sadece bir örnek vermekle yetineyim: Güneli Gün’ün Orhan Pamuk’un *Kara Kitap* ve *Yeni Hayat* çevirileri özellikle “Amerikan argosunu” çok fazla kullandığı gerekçesiyle İngiltere’de sıkça eleştirilmiş, çeviri de kullanılan dilin Pamuk’un yazım tarzına uygun olmadığı söylenmiştir (Mars-Jones, 1997; Thomas, 1997; Wright, 1997). Buna karşın, yine Pamuk’un, kendisi de yazar ve akademisyen olan Maureen Freeley tarafından yapılan çevirileri ise çok başarılı bulunmuştur. Pamuk’un İngilizce okuyucularca sevilmesinin önemli unsurlarından birisi olarak Freeley’in çevirilerini görenler hiç de az değildir. Örneğin, Adam Shatz, *London Review of Books* için, Pamuk’un eserleri üzerine yazdığı detaylı tanıtım yazısında, Pamuk’u Türkçe ve İngilizce okumanın çok farklı deneyimler olduğunu söyleyerek, şunları da belirtmiştir: “Pamuk uzun, süslü cümlelerle yazıyor, ki bunu da pek çok Türkçe okuyucu ayırtırmakta zorlanıyor. İngilizcede, özellikle Maureen Freeley’in çevirilerinde, Pamuk’un metni basitleştirilerek, *New Yorker* dergisinde kendini evinde hissedecek kadar keyif verici bir düzeye getirilir” (2010, s. 15).

TEDA Programı

Açık olan şudur ki, burada bahsedilen ve yer ve zaman sınırlamasından dolayı bahsedilemeyen pek çok başka sebepten dolayı, ulusal edebiyatların uluslararası platformlarda tanınması ve “temsili” oldukça çetrefilli bir süreçtir.

Bu süreci, beraberinde getirdiği problemlere rağmen, olumlu etkileyen bir faktör olarak, 2005 yılında Kültür ve Turizm Bakanlığı tarafından geliştirilen bir projeden bahsetmek gerekir. Bu proje kısaca TEDA adı verilen bir Çeviri Destek Projesidir ki tanımı şöyle yapılmaktadır: “TEDA, Türk kültür, sanat ve edebiyatının klasik ve çağdaş eserlerinin ilgili ülkelerin tanınmış yayınevlerince Türkçe dışındaki dillere çevrilmesi, o dilin konuşulduğu ülke veya ülkelerde yayınlanması esasına dayalı özünde bir ‘çeviri ve yayım’ destek projesidir” (<http://www.teda.gov.tr>). TEDA programı, ulusal edebiyatlara kurumsal destek sağlandığında neler olabileceğini somut olarak göstermesi açısından önemlidir ancak özellikle verilen desteğin miktarı, desteklenen eserlerin Türk edebiyatını “temsil etmediği” gibi konularda eleştiri konusu da olmuştur—ki bu konu başlı başına araştırılması gereken bir husustur.³

Orhan Pamuk’un 2006 yılında Nobel Edebiyat ödülünü almasının ardından, 2007 yılında Frankfurt Kitap Fuarı bir sonraki yılın konuk ülkesinin Türkiye olduğunu duyurur. Ki o yıl, birdenbire 150’den fazla kitabın yabancı dillere çeviri ve yayım hakkı satılmıştır. 2008 yılında Türkiye Frankfurt Kitap Fuarınının, 2013 yılında da Londra Kitap Fuarınının onur konuğu olur—bütün bunlar da geniş okuyucu kitleleri tarafından olmasa bile yayıncılık dünyasında Türk Edebiyatının varlığına dikkat çeker.

Sonuç Yerine

Özetle altını çizmek istediğim nokta şudur. Globalleşme ile birlikte edebi metnin “içsel özellikleri” ve değerinden ziyade; metnin uluslararası yayıncılık ağında var oluş süreci çok daha fazla önem kazanmıştır. Diğer bir yandan ise, uluslararası okuyucuya ulaşabilen eserlerin bir ülke, toplum ya da dilin tamamını temsil eder konumda görülmesi ya da sunulması söz konusudur. Bu anlamda, bu çalışmanın amacı ulusal edebiyatların dünya edebiyatı konumuna ulaşmasını sağlayan faktör ve süreçleri inceleyerek, çeşitli sebeplerden dolayı bu sürece dâhil olmayan ya da olamayan yazar ve eserlerin üzerindeki örtüye dikkat çekmektir. Son yıllarda uluslararası düzeyde Türk edebiyatına ilgi artmış olsa da, bu ilginin daha çok birkaç isimde yoğunlaşmış olması ciddi bir sorundur. Daha gerçek anlamda bir “temsilden” söz edilecekse, gerek edebi tür gerekse konu anlamında çok daha geniş bir yelpazedeki eserin daha fazla çevrilmesi ve tanıtılmasına gerek vardır.

³ Ayrıca, Türkçe eserin yabancı dildeki yayın haklarını satın alması muhtemel ajans, editör ve yayınevlerine sunmak üzere hazırlanan, örnek çeviri metinlerinin de TEDA tarafından desteklenmesi gerektiği; desteklenen çevirilerin sayıları kadar niteliklerinin de önemli olduğu ve bunun bir denetim mekanizmasının olmadığı gibi konular da TEDA projesine getirilen önemli ve göz önüne alınması gereken eleştirilerin bazılarıdır.

KAYNAKÇA

- Apter, E. (2003). *Global Translatio: The 'Invention' of Comparative Literature*, Istanbul, 1933. *Critical Inquiry*, 29, 253-281.
- Apter, E. (2005). *The Translation Zone: A New Comparative Literature*. Princeton, N.J.: Princeton University Press.
- Arac, J. (2002). "Anglo-Globalism?" *New Left Review*, 16, 35-45.
- Bourdieu, P. (1984). *Distinction: a social critique of the judgement of taste*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Casanova, P. (2005). *Literature as a World*. *New Left Review*, 31, 71-90.
- Damrosch, D. (2003). *What is World Literature? Translation and Transnation*. Princeton, N.J.: Princeton University Press.
- Donahaye, J. (2012). *Three Percent? Publishing Data and statistics on translated Literature in the United Kingdom and Ireland*. Retrieved from <http://www.lit-acrossfrontiers.org/wp-content/uploads/2013/03/Publishing-Data-and-Statistics-on-Translated-Literature-in-the-United-Kingdom-and-Ireland-A-LAF-research-report-March-2013-final.pdf>.
- Eckermann, J.P. (1998). *Conversations of Goethe*. Oxford: Da Capa.
- Jusdanis, G. (2003). *World Literature: The Unbearable Lightness of Thinking Globally. Diaspora*, 103-130.
- Kristal, E. (2002). 'Considering Coldly...': A Response to Franco Moretti. *New Left Review*, 15, 61-74.
- Mars-Jones, A. (1997, October 5). *The West has Eaten our Underpants. The Observer*, 18.
- Mollaoğlu, N. (2014). *Kişisel Görüşme*. 5 Ağustos 2014. İstanbul: Kalem Ajans.
- Moretti, F. (2000). *Conjectures on World Literature*. *New Left Review*, 1, 57-67.
- Moretti, F. (2003). *More Conjectures*. *New Left Review*, 20, 73-81.
- Parla, J. (2004). *Object of Comparison*. *Comparative Literature Studies* 41.1, 116-125.
- Prenderdast, C. (2004). *Negotiating World Literature*. *New Left Review* 8, 100-121.
- Shatz, A. (2010). *Wanting to be Something Else*. *London Review of Books*, 15-17.
- Sökmen, M. (2002). *Being a Woman Publisher in Islamist Country*. Muge Gursoy Sokmen's address during the roundtable in Stockholm at October 4, 2002 organized by Swedish PEN. <http://www.bianet.org/bianet/people/14841-being-a-woman-publisher-in-islamist-country>
- TEDA Nedir? <http://www.teda.gov.tr/>.
- Tekgül, D. & Akbatur, A. (2013). *A report on Literary Translation from Turkish into English in the United Kingdom and Ireland, 1990-2012*. Wales: Aberystwyth University.
- Thomas, D. M. (1997, April 6). *Crash*. *Times Literary Supplement*.
- Thomsen, M. R. (2010). *Mapping World Literature*. London: Continuum. Three Percent: a resource for international literature at the University of Rochester. <http://www.rochester.edu/College/translation/threepercent/index.php?id=3610>.
- Wright, D. (1997, October 10). *From a Breeze-Block Istanbul*. *Times Literary Supplement*, 23

Mo Yan in the Context of Globalization and Localization

Zhaoming LIU (Shandong University China & Erciyes University)

ABSTRACT: Against the background of globalization, Mo Yan, winner of the Nobel Prize in Literature in 2012, shows distinctive Chinese identity in his novels. He rooted his novels in the profound and traditional Chinese culture and local folk culture, expressed Chinese stories and cultural elements with Chinese characteristics, so forms a charming literary world and shows the national culture with oriental glamour and Chinese style; meanwhile he learned from foreign literature, the literary means of artistic expression, absorbing nutrition from the novel writing techniques of foreign writers such as Kawabata Yasunari, Faulkner and Garcia Marques, which displayed the broad vision and concept of world literature. On the background of globalization, Mo Yan's winning of the Nobel Prize further increases worldwide interest in, understanding of and respect for China's culture and image. Mo Yan's contribution to world literature lies in that he promotes the integration of Chinese literature into the world, and probed into the way in which world literature incorporates traditional Chinese narratives.

This paper is an attempt to discuss how Mo Yan's novels combine nativeness and globality in the context of globalization, how the globality affected his creation, how the nativeness is expressed in his novels, and what limitations exist with expressions of nativeness.

Key Words: Mo Yan, Context, Globalization, Localization.

Mo Yan was heavily influenced by European, American and Japanese writers, because he grew up during the period of China's Reform and Opening-up. These influences opened up Mo Yan's eyesight of creating novels, changed his perspective of novels and polished up his techniques of novel-writing. But these influences didn't affect the roots and basics of his writing, because Mo Yan's works were mainly based on local experience, getting resources from traditional cultures as well as the cultures of different tribes.

In the context that literature is being globalized, the Chinese literature which Mo Yan represents is not only just a part of Asian literature, but also an important part of world literature. This review of literature on Mo Yan focuses on these four questions.

I - Mo Yan's brief summary of literature creations

1. Mo Yan's biography summary

Mo Yan, who originally named Guan Moye, was born in one village in Gaomi County, Shandong Province in 1955. Mo Yan went to school in 1961 at the age of six. In 1966, after the Cultural Revolution broke out, he dropped out from a school to farm in his hometown, as well as some part-time jobs. In 1976 which year the Cultural Revolution ended, Mo Yan participated in the army, and in his spare time, Mo Yan wrote his first novel *Falling Rain on a Spring Night* in 1981, then became a professional full-time author. He went to People's Liberation Army Arts College to study in 1984. His book *A Transparent Radish* debuted in

1985 and got noticed in the Chinese literary world. Another book, *Red Sorghum* was published in 1986. Mo Yan made a turn in his career in 1997, first worked in *Procuratorial Daily*, then worked in Chinese National Academy of Arts.

2. The reasons for Mo Yan's creations

The path that Mo Yan took had a lot to do with the environment as well as his experiences. When he was young, the living conditions and economy for normal people in China were very poor, always facing hunger. Mo Yan (2012) once said, "Hunger and loneliness were the reasons for creations" (Mo Yan, 2012, p.51). For him, the reason he was writer at first was to feed himself, hunger was what affected Mo Yan and what became a part of his precious life experiences. The novels he wrote afterwards, especially *Big Breasts & Wide Hips* and *Life and Death Are Wearing Me Out* were specifically based on the experiences of hunger and survival. Also, because of his appearance and his habit for staying quiet, nobody wanted to talk to him, this made him lonely. Writing was his escape from that. Mo Yan (2002) said, "The reason I can keep writing and not feel tired is because living in the village for twenty years gave me a strong base" (Mo Yan & Wang Yao, 2002, p.19).

3. Mo Yan's Main Works

Red Sorghum Clan

The Garlic Ballads

Thirteen Steps

The Herbivorous Family

Big Breasts & Wide Hips

The Republic of Wine

Red Forest

Sandalwood Death

Life and Death Are Wearing Me Out

Pow

Frog

White Dog and the Swing (30 short stories, 1981-1989)

Meeting the Masters (45 short stories, 1990-2005)

Joy (8 novellas; six of them are published in English as *Explosions and Other Stories*)

The Woman with Flowers (8 novellas)

Shifu: You'll Do anything for a Laugh (9 novellas)

II - Mo Yan's fiction under influence of foreign writers

When Mo Yan started his creations, China just ended the Cultural Revolution, and started Reform and Opening up. At that time, the literature had lots of politics, revealing Cultural Revolution, and had the use of educating people. Under these circumstances, Mo Yan's creations obeyed the rules of

traditional realism. But from 1984, following the change, standing in front of all kinds of foreign literature, Mo Yan was shocked and got a lot of inspirations.

He said, "I think from the 1980s until now, the first twenty years is for Chinese writers to be apprentices. The first ten years, we need to read and take advice from the Western because we have cut off all the connections with western literature for twenty years. We need to know what the writers all over the world have been doing in the past twenty years while we were having our revolution, that's what we're missing and what we need to regain, and in the process the best idea that I thought of was to copy" (Mo Yan, 2013, p.313).

When Mo Yan was looking back on his literature path, he also thought about how he copied the western novels. In that category, there were successful and unsuccessful novels. He tried to copy James Joyce *the Dead*, which was very unsuccessful. He also copied H.Sienkiewica *the Lighthouse Keeper* in his earlier novels where he wrote about his life in military. He also copied Julio Cortázar *Autopista Sur* and wrote *On Broad Way to sell Cotton*.

In the 1980s, because of García Márquez *One Hundred Years of Solitude* Magic realism fiction was trending in the Chinese literature society. "Like my early novelette *Blonde Baby*, *Ball Lightning* had very obvious fantasy-realistic fiction, the process was very normal, maybe even very important, if we didn't have the period of time when we had the obsession of learning from the western countries, Chinese writers wouldn't have today's calm and mature writing" (Mo Yan & Wang Yao, 2002, p.16).

In the time when Mo Yan was learning and accepting western literature, Mo Yan's perspective on novel-writing had impacts and inspirations like never before. When reading Kawabata Yasunari *Snow Country*, "A black and fierce Akita-ken dog laid there on a rock, licking the hot water for a long time", he said, "like the light tower in the dark, shining on the path I'm taking, I understood what a novel is, and what novel I'm going to write as well as how to write it. Before reading this I was having trouble with what I should write and how I should write it, not finding a story that suits me or speak my own voice" (Mo Yan, 2002, p.28). Under this inspiration, Mo Yan wrote a medium-length novel *White Dog and the Swing*. And in this novel, the North-eastern Gaomi County, a literary geographic concept appeared for the first time.

To Mo Yan, the most influential western writer was Faulkner. Mo Yan (2002) once talked about the emotions he had after the first time he read Faulkner's novel. "After reading Faulkner, I was amazed of how a novel can be so plain and non-sense, the little things that happened in a village can be written into a novel" (Mo Yan, 2002, p.31). Mo Yan thought Faulkner broke the narrative routine in *The Sound and the Fury*, which encourages him to create more bravely: "When I broke the narrative routine, I always worry about it. Then it seems that Faulkner talk to me: just do it guy. Beat down the old world, and brilliant shine

will spread everywhere around the new world" (Mo Yan, 2013, p.289). This impact not only made Mo Yan's perspective on writing change, but also had an impact on him creating his literature kingdom North-eastern Gaomi County.

Yoknapatawpha County Faulkner created in his works, had direct impact on North-eastern Gaomi County that Mo Yan created in his novels. After he read the preface written by Li Jun for *The Sound and the Fury*, Mo Yan was enlightened up, then he decided to create his own literary geography. Mo Yan (2002) said: "North-eastern Gaomi County is a literary geographic concept. It is not conservative but open, not geographic but literary concept" (Mo Yan, 2002, p.20). North-eastern Gaomi County is one typical Chinese village. It doesn't exist exactly in Gaomi County. Mo Yan said, "It is just one living environment which makes me easily to evoke my childhood memory. There is no wall and boundary in this village" (Mo Yan, 2000, p.13).

Mo Yan placed his fiction and imagination towards the world in this space, the things that originally weren't there, mountains, rivers, sand pits and other natural sceneries can appear in North-eastern Gaomi County. Mo Yan can tell his stories, his family's stories, his neighbor's stories, the stories that he heard, even the stories he imagined, all people, words and dialogues, stories, legends have a place to land. In this kingdom full of art, Mo Yan can fully use his imaginations creating marvelous pieces of work one after another. "If North-eastern Gaomi County didn't exist, the stories wouldn't feel like my stories. If I put the stories in North-eastern Gaomi County, even Heilongjiang's stories can be mine. From this point of view, North-eastern Gaomi County is my mental home" (Zhou Gang & Mo Yan, 2002, p.36). Meanwhile, Mo Yan thinks writer's creation can't be limited by one space, writer need suppress the limited space. From this sense, Mo Yan said: "Hometown is more like one kind of imagination in my works. It is one endless place" (Chen & Mo Yan, 2003, p.1).

The Modernism and the Postmodernism from the western countries made a big impact on Mo Yan. He not only created North-eastern Gaomi County, but also took in and examined the techniques of Modernism and Postmodernism, and "with hallucinatory realism merges folk tales, history and the contemporary." (Award winning speech) Because of the impacts brought by Modernism and Postmodernism, Mo Yan's novel writing subjects and performing techniques knocked down barriers of the traditional realism, showing his very unique personality writing. "The works from the main topic to characters, time, settings, to endings, all have the essential features of Postmodernism such as uncertainty, non-integrity, non-normative, non-purposeive. The works are leaning towards creations that have no limits, different sides changing, random kinds, non-fluent kinds, reality and fiction combined, absurdity, acentric expression" (Hu & Xia, 2014, p.130). The dialogue between the dead and the alive in *Reunion of Comrades*, *A Transparent Radish's* black kid having extraordinary powers, *Life*

and Death Are Wearing Me Out which the human dies and uses an animal point of view to look at society, and so on. The works of Mo Yan got more and more extreme and his imagination is more and more out of the ordinary.

III - The Chinese Identity of Mo Yan's works

When Mo Yan was interviewed by a Chinese reporter, talking about what moved the Nobel Prize Committee, Mo Yan (2012) said, "My works are Chinese literature as well as a part of world literature. My literature showed the lives of people of China, the unique culture style and traditions of China. At the same time, my novels showed a variety of different people, always standing on a person's perspective writing about a person." Because of this, Mo Yan's biggest success was adding the aspects of China, writing Chinese stories, showing China's culture. "Based on my simple understanding, I realized that only copying the western style was not a good idea, if writers want to be successful, they have to get information from the Chinese culture and create works that has a Chinese style"(Mo Yan & Wang Yao, 2002, p.16).

1. China's stories

Although Mo Yan's novels create an artistic world, it is closely related to China's history and reality. For a long time, there has been some ambiguity in the world's understanding of China. However, in Mo Yan's writings, the life, stories and figures of China are real and original. In Mo Yan's novels, North-eastern Gaomi County is a literary geographic concept, like Yoknapatawpha County in Faulkner's works or the Town of Macondo in Garcia Marque's writings. For readers, North-eastern Gaomi County is a remote, mysterious and distinctive world, where you can see real history, hunger, wars, as well as major historical events such as the Boxer Uprising, the Anti-Japanese War, the Land Reform, the Collectivization, the Cultural Revolution and the Reform and Opening up. *Big Breasts and Full Hips* demonstrates almost a hundred years' history of China in the twentieth century through the life experience of "my" mom Ms Shangguan Lu and her children, and writes about history from the perspective of common people; while *Life and Death Are Wearing Me Out* makes use of the Six Reincarnations in Buddhism, and describes from the perspective of animals a series of major historical events that Ximen Nao, the landlord experienced after his death, including the Land Reform, the Cultural Revolution and other reforms of the new era. The stories told by Mo Yan include those of himself, his loved ones, his villagers and ancestors. These stories, combined with the natural environment of North-eastern Gaomi County as well as the history of different families and the village itself, bring about a natural, real and friendly feeling while leading to a magnificent sense of historical vicissitudes. *Transparent Radish* is close in feeling to the author's experience of hunger, *Frog* takes his aunt as

the archetype, and *Big Breasts and Full Hips* is based on many life experiences of the author's mother in North-eastern Gaomi County. He once said that his grandfather, grandmother, father, mother, brother, sister, aunt, uncle, wife and daughter all appear in his works. Their stories are very real and can be written without much difficulty while being approachable and touching to readers. All these stories make up the story of China; to tell the story of his hometown is to tell the story of China; to write about his hometown is to write about China. These stories show the history and destiny of China, and present a real and vivid image of China to the world.

2. China's literary tradition

Mo Yan's novels have influences from Chinese literary tradition. "Marcus, Faulkner, influenced me from the outside, but the core influence is from Pu Songling that was always beside me when I grew as a writer" (Mo Yan & Liu Chen, 2012, p6). Although Mo Yan's novels were influenced by western writers and what's trending, but, Pu Songling and Chinese traditional literature influenced him the most. In Mo Yan's novels, the unimaginable imaginations came from Pu Songling, and the weird yet interesting stories came from local folk legend. "Mentally, in the sense of culture, I'm more alike with Pu Songling. Of course, I inherited his literature vibes, I think Pu Songling influenced me more" (Mo Yan & Liu Chen, 2012, p.7). Pu Songling, one Qing Dynasty writer, one famous folk story-teller. He collected the folk stories that were later published in *Strange Stories from a Chinese Studio*. Pu Songling's hometown is close to that of Mo Yan. This is one important reason that Pu Songling and his work influenced Mo Yan so much. The place where stories originated, the ability of telling these stories and the incredible imaginations all fulfilled Mo Yan's world of literature.

A lot of techniques in Mo Yan's novels came from the old traditional Chinese novels. Like in the novel *Sandalwood Death*, he used the China ancient drama structure, "Fengtou", "Zhudu", "Baowei". In the part of "Fengtou " and "Baowei" , he used the first-person perspective, Sun Bing, Sun Meiniang, Qian Ding, Zhaojia, Zhao Xiaojia tell their own story. But in part of "Zhudu" part, Mo Yan used the full third-person perspective to tell the story. Different narrative techniques make the fiction more flexible and exciting. Moreover, in *Life and Death Are Wearing Me Out*, there are many techniques reflected the literary tradition of ancient Chinese literature, such as dropped head, storyteller's tone. Mo Yan (2005) said in "Honor Ancient Chinese Novel": I hope *Life and Death Are Wearing Me Out* revives the tradition of ancient novel, and defends the dignity of full-length novel" (Mo Yan, 2005, December29).

3. China's folk culture

Mo Yan's novels are rooted in his hometown, and he is obsessed with

showcasing local stories, folk art and folk culture. He emphasizes seeking resources for his literary creation from traditional culture and folk culture, as well as expressing cultural elements with Chinese characteristics and regional features, so as to form a charming literary world and to show the national culture with oriental glamour and Chinese style. Mo Yan (2013) said, "I grew up with the company of folk culture. I was raised around these cultural elements, and when I pick up my pen for literary creation, these folk cultural elements inevitably enter my novels, and influence or even determine the style of my works" (Mo Yan 2013, July1). The folk art in Gaomi County is vividly displayed in Mo Yan's writings, such as lifelike clay sculptures in *Frog*, the touching Maoqiang in *Sandalwood Death*, the uniquely miraculous Six Reincarnations in *Life and Death Are Wearing Me Out*, the child with superman sensibility and special ability to endure sufferings in *A Transparent Radish*; undoubtedly, all the ghost stories, historical legends and interesting anecdotes broaden the horizon for readers around the world and show the unique charm of Chinese folk culture. Mo Yan (2013) once said, "The cultural and historical background against which characters in novels survive, in my opinion, contributes to the special characteristics of literary works" (Mo Yan, 2013, July1). These special characteristics contain cultural elements with regional features and constitute the unique charm of Mo Yan's novels.

IV - Limitation of the spreading of Mo Yan's works

Mo Yan's works demonstrate a magic realism, twist on reality. It is the speciality in his works. The locations in his works are vividly realistic but his works do not reflect a reality of Chinese society completely. Instead, sometimes they symbolize something else.

For example, *Sandalwood Death* is actually a bloody show towards hundreds and thousands of years China's Onlooker Culture. In *Big Breasts & Wide Hips*, Shangguan Jin Tong's breast fetish is actually also a symbol.

In *the Republic of Wine*, "eating children" is a symbol towards Chinese history's culture of "People-eating". But some western reporters believed it seriously. And Mo Yan feels frustrated by this, "From the traditional literature point of view, *the Republic of Wine* extended Mr. Lu Xun's literary tradition of exposing 'People-eating Culture'. It is one literature terms, symbolic terms, not actually eating people. but the biggest problem, and what makes me the most frustrated is that a lot of western readers and critics, they have to see *the Republic of Wine* as actually eating people, but not seeing the symbolism behind it, I think what caused this is what different cultures we have"(Mo Yan & Liu Chen, 2012, p.7).

REFERENCES

- Mo Yan & Wang Yao. (2002). From <Red Sorghum> to <Sandawood Death>. *Contemporary Writers Review*, No.1, 10-22.
- Mo Yan. (2013). *The Selected Works of Mo Yan's Works*. Wuhan: Changjiang Literary and Arts Press.
- Mo Yan. (2002). Personal Statement. *Novel Commentary*, No.6, 28-32.
- Gang Zhou & Mo Yan. (2002). Discovering hometown, expressing myself. *Novel Commentary*, No.6, 33-40.
- Qiaosheng Chen & Mo Yan. (2003). *The Selected works of Mo Yan's works*, Shenyang: Chunfeng Literary and Arts Press.
- Mo Yan. (2000). *Series of Mo Yan's Competitive Works*. Shanghai: Shanghai Literary and Arts Press.
- Tiesheng Hu & Wenjing Xia.(2014). Faulkner's Influence on Mo Yan and Mo Yan's Innovation, *Seeking Truth*, Vol.41, No.1, 126-133.
- Mo Yan. (2012) Hunger and loneliness were the reasons for creations, *Creation and Criticism*, No.11, 51-53.
- Mo Yan. (2012). Great Contributions of Chinese Characteristic to World Culture. Retrieved October 2012, from http://news.xinhuanet.com/local/2012-10/11/c_123812264.htm
- Mo Yan & Liu Chen. (2012). Put North-eastern Gaomi County on Territory of World Literature. *Dong Yue Tribune*, Vol. 33, No.10, 5-10.
- Mo Yan. (2013). How to Imagine and Write about China. *Guangming Daily*, July 1.
- Mo Yan & Jingze Li. (2005). Honor Ancient Chinese Novel, *Beijing News*, December 29.

Literary Mindscapes: Poetic Oscillations Between Real and Imaginary Geography

Brita MELTS (University of Tartu)

ABSTRACT: In mental geography, mindscape is the description of landscape as understood by us (Downs & Stea, 1977). This allows landscape representations to be enriched by sensory experiences, memories, dreams and the imaginary. But what will happen if the idea of mindscapes is augmented with the semiotic theory of *Umwelt*? It leads to important conclusions. Firstly, *Umwelt* is limited, completely subjective and selective understanding of the surrounding environment. Secondly, it involves the principle of choice which enables different objects to emerge in the sensory space of the individual, so it's also the space created by the individual's mind, choices and aspirations. Also the literary mindscape is not limited to purely geographic features. Instead, it also contains different sensory details, perceptions, poetic images, visions, memories, emotions. As *Umwelt* is subject-centered, also the literary mindscape is the writer's surrounding environment, and the centre of this creative space is only the autobiographical self-narrator whose identity overlaps with the writer's. Therefore, the literary mindscape contains more or less clearly recognisable geographical features, but the border between the real and imaginary geography remains still vague as it is a subjective world based on the writer's senses and aspirations. I will give an overview of some of the best examples of literary mindscapes of Estonian literature, signified by clearly fictional toponyms: Poet's Peace, Arcadia, Paradise and Airootsi. All these descriptions of the environment embody the authors' autobiographical landscape experiences mixed with dreams and fiction.

In this paper, I wish to use the frameworks of *Umwelt* philosophy, and mental geography to give a brief overview of a certain new trend in Estonian contemporary literature. Whereas the first decade of the 21st century saw a good reason to talk of confessional writing and a life-story boom happening in fiction; in the middle of the second decade, we can draw attention to a spatial or landscape-focused boom in Estonian contemporary writing. More than ever, Estonian fiction writers are producing books that can be described as a kind of "life-mapping". This is a term used by Griselda Pollock (2007) to characterize the autobiographical landscapes or cultural bio-geo-graphy in the works of Walter Benjamin. Books considered as life-mapping include a description of the topography of writer's home landscape, which is brought forward through memories, emotions, dreams, everyday life, and the mentality of the writer and those close to him or her. The writer clearly tells a story of his own life, but this life story is intertwined with the home landscapes or other subjectively significant spaces, bringing thus into the story, for example, the geography and architecture of the actual surroundings. In some cases, the description of places is based on solely autobiographical events, in other cases the temporal aspect is broadened by including other documentary evidence. In the latter case, knowledge is also mediated about the history of the region and everyday life there in general, or sometimes the author adds even biographical abstracts,

telling the reader about prominent local people in addition to the self-narrator.

After the spatial turn in cultural theory, it is almost to be expected that such a trend would appear in fiction. And if we start looking for parallels in cultural history, we can find some temporally quite distant origins, since the followers of this creative approach in Estonian literature can very well be compared to those works of Walter Benjamin that connect autobiography to topography. And later, these have been followed up by Latvian geographer and cultural scholar Edmunds Valdemars Bunkše with his essayistic landscape-mapping “Geography and the Art of Life” (2004). But there is one significant difference: in Estonian contemporary fiction, the documentary aspect is very often mixed with imagination, and the memory landscapes presented to the reader are obfuscated by daydreaming, fables, and other features reinforcing fictionality. Therefore, books like that are oscillating somewhere between fiction and reality. Although the books are presented rather more as fiction, they are actually fully neither; neither pure fiction nor purely autobiographical memoirs or geographical depictions of memory landscapes. It is an interesting phenomenon, a mixture of fiction, documentary prose, subjective landscape perceptions, local history, autobiography and cultural-geographical essay writing.

Such literature is of course a very tempting research subject, for example for human geography that is focused on the experience and social construction of place, landscape and space, using the methods of humanities and social sciences intertwined with geography. The main directions of literary geographical analysis are, for example: 1) comparison between literary landscape descriptions and real landscapes; 2) looking for the symbolic meanings of the landscape, both on the level of individuals and social groups; 3) trying to explain the phenomenon of place-perception; 4) finding out the importance of the spatial component in human identity (that is, the question of rootedness or rootlessness) (Tüür, 2002, p. 104). One relatively new method or critical practice is also geocriticism that enters an interdisciplinary field and offers interactions among disciplines like literary studies, geography, urbanism and architecture (Westphal, 2011). But geocriticism, even if notifying that “the perception of space and the representation of space do not involve the same thing” (Westphal, 2011, p. 1), focuses on representations of visible and general spaces rather than on individual ones, which are emotionally and mentally perceived.

But literary mindscapes are individual, completely subjective and the works I am treating here offer even more. Literary mindscapes are consciousness, but still literary representations of surrounding environments, that are denoted by clearly fictional toponyms. But the world we find in the fictional works is based on real environments and contains clearly recognisable geographical features. Nevertheless, these descriptions of the environment are the authors’ autobiographical experiences mixed with dreams and fiction. These are

literary environments formed by subjective choices and will. And this kind of self-mythologizing, autobiographically nuanced, but selective description of the home, the replacement of real place names with made-up ones, and the fictionalization of *genius loci* has led me to a theory of literary *Umwelt*, a combination of the semiotic *Umwelt* theory (Uexküll, 2012) in literature, and mental or literary geography. I will explain more closely why it is that I have found ways to expand spatial research particularly through the semiotic approach to *Umwelt*.

In Estonian we have a very good translation to the *Umwelt* ('*omailm*'), but here I'm using the term *mindscape* in the meaning of *Umwelt* instead of the words *surrounding environment*. Actually in mental geography, *mindscape* is the description of landscape the way we believe it to be (Downs & Stea 1977, p. 7). This allows the landscape representations to be enriched also by the sensory experiences, memories, dreams and the imaginary. But literary mindscapes are not limited to geographic landscape features. They also contain, for example, different sensory details, interiors, memories and emotions, social connections, and certainly different natural and man-made objects. It's important to stress out that these literary environments are not just descriptions of landscapes or views, they are not just visual and static, as is one of the possible definition of landscapes. Instead, the subject or – in other words – the writer himself lives inside the space he describes; the *mindscape* is more or less his actual surrounding environment with all emotions it is causing, his real lived space that he is turning into creative literary space, and he or she alone is the centre of that environment – just like semiotic *Umwelt* is subject-centered environment.

Another important aspect is the principle of choice which enables the different objects to emerge in the perceptual space of the individual. The meaningful features of this sphere can be unfolded with the help of the *Umwelt* discourse. The subjective *Umwelt* contains not only perceived landscapes, but it's also a space created by the individual with the individual's mind, selections and aspirations (Undusk, 2011). It is, of course, based on the real environment, but *Umwelt* is never identical with the physical reality (Deely, 2009), as not all the features of the real environment are transferred to the sensory space of an individual. Only the elements that are somehow useful, biologically necessary, subjectively meaningful or able to cause certain reactions and states of mind are transferred to that space (Uexküll, 2012). This is also the basis for the formation of a literary *mindscape* or literary *Umwelt*, as it is limited, completely subjective and selective space.

So, the literary *mindscape* can be seen as a purposefully and selectively created subjective world that is based on the writer's senses/perceptions, will and aspirations, but it also contains different poetic images, visions, memories, feelings, social preferences. It's like a creative interpretation of the environment

that surrounds writer. Thus it can be viewed as the mental analogue to the real environment, visible only in fiction. Nevertheless, the inevitable and recognisable basis for it is the author's biographical experience of landscapes. The literary mindscape is the meeting place of real and fictional geography. It involves both the landscapes created in texts and the prototypical real landscape of the writer's home area. Also the world of the inner self, his perception of the environment and his dreams are added to the mindscape as a mixture of autobiographical and literary elements. And a selection of the elements that make up the literary space is depending also on the mental or emotional preferences.

So, one literary mindscape synthesizes the semiotic *Umwelt*, the mental or cultural geography, the poetics of space and even life writing studies. As *Umwelt* is limited, completely subjective and selective understanding of the surrounding environment, also the literary mindscape is the writer's surrounding environment that is turned into creative literary space, and the centre of this creative space is only the autobiographical self-narrator whose identity overlaps with the writer's. Even if it literary mindscape contains more or less clearly recognisable geographical features, still the border between the real and imaginary geography remains still vague as it is a subjective world based on the writer's senses, will and aspirations.

In this framework, I will now introduce some of the best examples of literary mindscapes of Estonian literature, signified by clearly fictional toponyms: 1) Arcadia, meaning Estonian landscapes mixed with Mediterranean countries and the Isle of Skye (Ristikivi, 1942, 1972, 1993); 2) Poet's Peace, based on a little inland Estonian village (Kasemaa, 2008, 2009, 2012); 3) Paradise, a little village on the island in the Baltic Sea (Õnnepalu, 2009); 4) Airootsi, a mental analogue to the coastal landscapes in periphery of Estonia (Pilter, 2014). All these descriptions of the environment embody the authors' autobiographical landscape experiences mixed with dreams and fiction.

By researching them comparatively, firstly it becomes important that it is above all peripheral or in some other way marginal regions that have been selected for literary depiction. And, as already said, they are given fictional place names. Secondly, we can see how real landscapes are presented consciously and very selectively, obfuscating their borders and extent. As the third common denominator, it is important to emphasize the essential property of literary *Umwelt*: its core and its shaper is a subject overlapping with the identity of the author.

My questions are: What and where are they? How have the writers formed them through their works? To what extent do the environmental experiences of the writer and the lyric self overlap? Which are the meaningful objects that form the basis for literary mindscapes and how do these mindscapes become visible to the reader? What is the most characteristic detail of these literary mindscapes?

ARCADIA. I will begin with Arcadia, because it is something of an exception as a literary mindscape or *Umwelt*, and its analysis as one might even be questionable. The Arcadia-motif is, after all, very well known in European cultural history, and it includes various developments from peaceful pastoral to darkness clouded by *memento mori* – in the creative Arcadia of European culture, harmony and order are always combined with wilderness and disobedience. But one Estonian exile writer, Karl Ristikivi, has developed the motif of Arcadia into a literary mindscape.

Karl Ristikivi (1912–1977) was one of the most renowned Estonian writers who in 1943 escaped to Sweden and lived in Stockholm for the rest of his life. He was also one of the most **well-travelled** Estonian writers and his most frequent destination were the Mediterranean countries.

The motif of Arcadia is found only in three works by Ristikivi (1942, 1972, 1993), and I will only briefly describe it in general. At the outset, Arcadia designates some kind of an idyllic, paradise-like place of longing that is mentally tied to the Hellenic culture, but lacks any connection to the geographical Arcadia of Greece. Rather, it develops into an imaginary ideal landscape that is feeding the author's dreams about Mediterranean spaces. Then, however, the author finds his Arcadia in contemporary Italy. Just as once the art historian Winckelmann learned to know the heritage of the antique through Rome, without having been to Greece, and Virgil wrote about Arcadia by following the landscapes of Italy, so too did Ristikivi root out his mental Arcadia from its geographical origins and made it conform to the landscapes that had most influenced him. This also explains why, in the end, Ristikivi's mental Arcadia was carried incomprehensibly far away – to the north of Scotland. It was there he located his dream island of Skye, hinting at a continuity in this grandiose idyl. In other words, there are several landscapes that are being combined in Karl Ristikivi's Arcadia as a literary mindscape: Estonia, as the native land of the author; Greece, the home of the original Arcadia; Italy as Arcadia found in reality, and finally the small Scottish isle of Skye as a place of dreams (Kronberg & Melts, 2012). By intentionally constructing Arcadia in such a way, through its literary development, the author mentally revisits all the different depictions of Arcadia-longing from Theocritus and Virgil to Schiller: once wild, dark and straggly place similar to the actual geographical county of Arcadia; the other time delicate, light and idyllic Arcadia, the origins of which can be found in Theocritus' idyllic landscape descriptions from 3rd century B.C.. Doing that, Ristikivi is active somewhere between real and imaginary geography, connected by emotions, dreams and physical space fused together in his literary art.

POEEDIRAHU, it means, Poet's Peace, is a very systematically formed literary space based on young Estonian writer Andrus Kasemaa's integral cognition of his home environment located deep inland of Estonia. The

writer's creation of space consists of four methods: 1) description of nature and real geographical objects; 2) mapping of emotional or cognitive landscape experiences as a subjective sketch of the clearly defined home environment; 3) description of seemingly realistic but strange facts about the present or recent past of Poet's Peace, its people and events; 4) presenting an overview of Poet's Peace's hundred years old history, its inhabitants (mostly widows!), also its buildings and landscapes that have transformed in time (Melts, 2013, p. 394).

PARADISE involves similarly the description of the details of the nature, its inhabitants and deeply personal cognitive experiences of the landscape, also the historical perspective is similar. Paradise is created by Estonian writer Tõnu Õnnepalu (2009), and it is a literary modification of a village on Estonia's second biggest island that was the writer's home for a dozen years. But it differs from Poet's Peace because while the subject and author of Poet's Peace do live in his world, the writer of Paradise has long gone from his mindscape and has returned only briefly to write about it. Thus the book brings with itself not only the spatial dimensions, but also temporal layers: Paradise consists of three phases, 1) the period the narrator had not experienced first hand, but has heard about from others; 2) a period the narrator himself lived in the area and the describing of which in the present is a revival of memoryscapes; 3) the changed milieu which reveals itself to the writer who has after years returned there for a short period (Melts, 2014, p. 515–516). Paradise, the place with a metaphoric toponym is thus formed through experiencing the memories and changed landscapes through the moment during which it is written.

In both cases, it's the writer who states that his literary mindscape has no clear borders, that it's a collection of his favourite places. Thus both Poet's Peace and Paradise are perceived by the readers only in ways the writer wants these to be perceived. They are direct outcomes of the joining of places meaningful and liked by the writer. Interestingly, we can find even drawn maps of these poetic landscapes, map of Paradise is even given in the book titled "Paradise" (Õnnepalu, 2009).

From the viewpoint of mindscapes or literary *Umwelt*, this kind of selective and subjective formation of space is inevitable. A mindscape is a personal interpretation of the reality. Thus we can say that these mindscapes oscillate between reality and imagination as outside of writers works we cannot find an environment that would match the descriptions of Poet's Peace or Paradise perfectly, even though it's possible to identify the prototypical area in Estonia of mindscape thanks to the autobiographical landscape experiences and the real place names found in the text which, unlike Paradise or Poet's Peace, aren't metaphoric.

AIROOTSI. Very similar to Poet's Peace is Airootsi, present in the texts of Lauri Pilter (2014), a writer, literary scholar and translator. As all previously

mentioned also this literary toponym is fictitious, but yet does not alienate this literary mindscape from the real landscapes that have been its inspiration. Therefore, can be said with certainty that the literary Airootsi is the same as the Noarootsi peninsula at the south-west corner of Estonia, once inhabited by the Estonian Swedish minority. At the same time, it is the childhood playground and summer home of the author, and it is easy to recognize these autobiographical details in the text. It is a beautiful peripheral landscape, but the author has chosen in his descriptions of Airootsi to highlight properties such as wilderness, vagueness of the borders of the landscape, and its sparse inhabitation. At the same time, Airootsi is perfect in its display of various distinctive characters and warm emotions. Pilter's intimate landscape mapping does not unfold as direct descriptions of the environment, but the place functions rather as something giving a certain kind of rhythm to narratives about local people. The author makes his personal mindscape visible by telling stories about people significant to him, so, what is happening is actually a mapping of the author's personal memories. Therefore, Airootsi can be seen as an umbrella designation for a signifying mental space or inner map, that is based on a definitely identifiable geographical place, but where the real geography has melted together with subjective delimitation of time-space, different personal emphasis, memories, emotions and psychological motifs.

As a conclusion I can say that literary mindscapes can be seen first and foremost as a vision of the environment formed in the author's mind and inner world: it refers to actual geography, but the description of the environment is deviated by memories, emotions and visions. They are writer's own poetic worlds oscillating between reality and the imaginary that have been created intentionally with the writers' sensory experiences, selection and aspirations. The subject makes very conscious choices about which of the objects, natural features and emotions related to these objects should be described and pointed out to the readers. What's most important – the centre of these literary mindscapes is the autobiographical self-narrator whose identity overlaps with the writer's.

The way one literary mindscape is presented may vary. In the description of some details it is possible to actually see a deliberate intent of detaching the readers from the real geography. The parameters of mindscape only exist in the writer's mind.

All the literary mindscapes in question undergo are based on totally different real environments, but what is similar are the types of moods and emotions used in interpreting the surrounding environment, as well as their changeability – and, first and foremost, their ambivalence. Because just as the semiotic *Umwelt* is based on the environment that is developmental already by its physical nature (Deely, 2009), so is the natural environment that is the

basis of literary mindscape causing oscillating emotions between opposites. It actually gives proof of an individual's selective and purposeful attitude towards the physical environment. In literary mindscapes, the perceptions of the inner world and the outer landscapes come together. Literary mindscapes show the variations in the mental states of the perceiving individual, as well as in the spatial experiences from different moments of time; which is why there are different ways of explicating the same *Umwelt*.

Paradise and Arcadia are, above all, spaces of dreams and emotion-based daydreaming, longing for something distant, unreal and elusive. At the same time, they can also be related to some certain geographical places, thus becoming, in a way, "places of longing." The latter can be characterized as places existing in reality, that are also the objects of longing: "Places of longing can be individual, such as the childhood home, or to be found in mythical thinking that has deeper cultural roots." (Kuldkepp, 2013, p. 72).

Poet's Peace and Airootsi depict, above all, stable surroundings, which are made special by local people who have influenced the authorial subject's creative perception of the environment.

As interesting common denominators, I can highlight a few more details in addition to the selective presentation of the environment and its variability. Namely – the books depicting literary *Umwelt*'s are illustrated with photographs supporting the documentary impression. The photos usually depict either some very concrete objects in the landscape, buildings or local people. (Arcadia is an exception). And another thing – no subject of a literary *Umwelt* is a native inhabitant of the environment they have shaped. The subject has entered the environment by chance, either already in the childhood or as an adult. Rootlessness, in turn, confirms one of the principles of the *Umwelt* – selectiveness. The subjects have not been forced to stay in these places, they do so by their own choice.

One literary mindscape visible to the readers is precisely what and how the author wants to present from his environment in that moment in his works. Despite their becoming complete only through fictional works, literary mindscapes are phenomenon which lend themselves to the use of the semiotic *Umwelt* model in literature.

REFERENCES

- Bunkše, E. V. (2004). *Geography and the Art of Life*. Baltimore, Maryland: The John Hopkins University Press.
- Deely, J. (2009). *Basic of Semiotics*. Tartu: Tartu University Press.
- Downs, R. M., Stea, D. (1977). *Maps in Minds: Reflections on Cognitive Mapping*. New York: Harper & Row, Publishers.
- Kasemaa, A. (2008). *Poedirahu*. Tartu: Ilmamaa.
- Kasemaa, A. (2009). *Lagunemine*. Tallinn: Eesti Keele Sihtasutus.
- Kasemaa, A. (2012). *Leskede kadunud maailm*. Tallinn: Varrak.
- Kronberg, J., Melts, B. (2012). Karl Ristikivi rändav Arkaadia. *Keel ja Kirjandus*, 10, 721–733.
- Kuldkepp, M. (2013). Ameerika ja igatsus. In J. Tomberg, S. Vabar (Eds.), *Katsed nimetada saart. Artikleid fantastikast* (pp. 75–85). Tallinn-Tartu: Eesti Kirjandusmuuseumi kultuuri- ja kirjandusteooria töörühm.
- Melts, B. (2013). Poedirahu – Andrus Kasemaa kirjanduslik omailm. *Keel ja Kirjandus*, 6, 393–408.
- Melts, B. (2014). Paradiis – Tõnu Õnnepalu kirjanduslik omailm. *Keel ja Kirjandus*, 7, 509–524.
- Õnnepalu, T. (2009). *Paradiis*. Tallinn: Varrak.
- Pilter, L. (2014). *Vilekoor ja teisi jutte*. Tallinn: Tuum.
- Pollock, G. (2007). Life-Mapping, Or, Walter Benjamin and Charlotte Salomon never met. In G. Pollock (Ed.), *Conceptual Odyssseys: Passages to Cultural Analysis* (pp. 63–88). New York: I. B. Tauris.
- Ristikivi, K. (1942). *Rohtaed*. Tartu : Tartu Eesti Kirjastus.
- Ristikivi, K. (1972). *Inimese teekond*. Luuletusi. Lund: Eesti Kirjanike Kooperatiiv.
- Ristikivi, K. (1993). Itaalia capriccio. In K. Ristikivi, *Mälestusi ja reisikirju* (pp. 37–73). Tallinn: Periodika.
- Tüür, K. (2002). Koht ja kohatus Karl Ristikivi romaanides „Kõik, mis kunagi oli“ ja „Ei juhtunud midagi“. In A. Pilv, K. Tüür, *Sündmus. Koht* (pp. 69–192). Tallinn: Underi ja Tuglase Kirjanduskeskus.
- Uexküll, J. von (2012). *Omailmad*. Tartu: Ilmamaa.
- Undusk, J. (2011). Umweltphilosophie und Naturdenken im baltischen Raum. Zur Einführung und Irritation. In L. Lukas, U. Plath, K. Tüür (Eds.), *Umweltphilosophie und Landschaftsdenken im baltischen Kulturraum. Environmental Philosophy and Landscape Thinking* (pp. 15–21). Tallinn: Underi ja Tuglase Kirjanduskeskus.
- Westphal, B. (2011). *Geocriticism: Real and Fictional Spaces*. (R. T. Tally Jr. Transl.) New York: Palgrave Macmillan.

Predrag Matvejević'in "Akdeniz'in Kitabı" ve Cevat Şakir Kabaağaçlı'nın
"Altıncı Kıta Akdeniz" Adlı Eserlerinin Coğrafya- Edebiyat- Kimlik
Bağlamında Karşılaştırılması

A Compare Of "Geography – Literature - Identity" Context: Predrag
Matvejević's "Mediterranean: A Cultural Landscape" and Cevat Sakir
Kabaagaçlı's "Sixth Continent: Mediterranean"

Zeliha ÖZTÜRK (Bilecik Şeyh Edebali Üniversitesi)

ÖZET: Edebiyat; dil, kimlik ve coğrafyadan ayrı düşünülemez bir kültürel birikimdir. Coğrafya, kimlik ve edebiyata kaynaklık eder. Edebi metin, kurgusunda coğrafyayı doğrudan ya da dolaylı fon olarak kullanır. Bu edebi metinlerin bazıları doğrudan coğrafyanın konu olduğu metinlerdir. Üzerinde en çok edebi metin yazılmış coğrafyalardan biri Akdeniz'dir. Hem Doğu hem de Batı medeniyetine mekân olan Akdeniz, yüzyıllar içinde hem Doğu'dan hem de Batı'dan kültürel miraslar almakla birlikte, Doğu'dan ve Batı'dan ayrı bir medeniyet meydana getirmiştir. Akdeniz'e kıyısı olan coğrafyaların insanları, öncelikle bu medeniyetin bireyleridir. Predrag Matvejević ve Cevat Şakir Kabaağaçlı da kendilerini bu medeniyete ait hissetme noktasında ortak duygulara sahiptirler. "Akdeniz'in Kitabı" ve "Altıncı Kıta Akdeniz" eserleri onların Akdeniz coğrafyası etrafında edebiyat üzerinden yeni bir kimlik, medeniyet ve ruh yaratma gayretidir. Bildirimizde Akdeniz'e farklı yerlerden bakan bu iki yazarın ve iki eserin "Akdenizli/lik"e yaptıkları katkılar ve "Akdeniz"i edebi coğrafya olarak nasıl algıladıkları karşılaştırılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Akdeniz, mekân, edebi coğrafya, kimlik.

ABSTRACT: Literature is the cultural background which can not be considered without language, identity and geography. Geography is resource of identity and literature. Literary text uses geography as the background, unclear or clear. Some literary texts take the geography as a subject, one of the most subject is Mediterranean. Mediterranean has placed both West and East civilization but at last, it developed its own civilization. The people, who live in shore of Mediterranean, are firstly belong to Mediterranean civilization. Predrag Matvejević and Cevat Sakir Kabaagaçlı have common feelings about to belong to Mediterranean civilization. "Mediterranean: A Cultural Landscape" and "Sixth Continent: Mediterranean" are works that, they build up new identity, civilization and collective soul around the mediterranean geography by way of literature. In this article, we will compare with two authors -who lives in two different of the Mediterranean shore-, their perception about Mediterranean and their contribution of Mediterranean.

Keywords: Mediterranean, place, literary geography, identity.

"Karşılaştırmalı Edebiyat" alanının ilk çalışmaları karşılaştırmadan doğmuş olmakla birlikte bu tabir bugün için sorunlu bir adlandırmadır. Bu çalışma yalnızca edebiyatların karşılaştırılması değildir. Karşılaştırma kelimesinin yönlendirdiği eylem ve yöntem, bir diğerini açıklamak ve anlamlandırmak için eskiden beri kullanılır. Karşılaştırmalı çalışmaların üzerinde durduğu önemli bir konu, ulusları etkileyen ortak konu, hisler, kaynaklar, imgeler ve bunların edebiyatlarda doğurduğu sonuçlardır. Her ne kadar iki farklı edebi

ürünün birbirinden etkilenmesi çalışmaları ön planda olsa da ortak kaynaktan etkilenme ve bunun farklı yansımalarını ortaya koymak ve bunları yorumlamak da yine karşılaştırmalı edebiyat biliminin önemli çalışmalarındandır. Rousseau ve Pichois, *Karşılaştırmalı Edebiyat* adlı eserlerinde bu alan üzerine şöyle bir tanım yapmışlardır: “Karşılaştırmalı edebiyat, anoloji, akrabalık ve etkileşim bağlarının araştırılması suretiyle edebiyatı diğer ifade ve bilgi alanlarına ya da zaman ve mekân içerisinde birbirine uzak ve yakın durumdaki olaylarla edebi metinleri birbirine yaklaştırmayı amaçlayan yönlemsel bir sanattır.” (Rousseau ve Pichois, 1994: 182).

Karşılaştırmalı edebiyat incelemelerinin en yaygın çalışmalarından biri “ortak konu” ve “motif” merkezinde yapılan çalışmalardır. Bunları, incelenen her iki metinde de tespit etmek yalnızca edebi metni ayıklamak demektir. Burada önem arz eden çalışma bu tespitlerin incelenerek yorumlanmasıdır. Tespit edilen motifler edebi metinlerde hangi şekillerde kullanılmaktadır, kullanılan bu motifler ait olduğu edebiyat için ne anlam taşımaktadır gibi sorulara yanıt vermek karşılaştırmalı çalışmanın esas amacı olmalıdır. Bu incelemelerde karşılaşılan farklılıklar ve benzerliklerin tespiti ile bu tespitlere dair yorumlamalar genel edebiyat bilimine dair malzemeler de sunacaktır.

Buradan yola çıkarak ortak konusu Akdeniz coğrafyası olan Predrag Matvejević’in “Akdeniz’in Kitabı” ve Cevat Şakir Kabaağaçlı’nın “Altınca Kıta Akdeniz” adlı eserleri, akrabalık bağları çerçevesinde -hem birbirine yaklaşan yönlerini hem de birbirinden ayrılan yönlerini- inceleyerek bunun sebep ve sonuçlarını irdelemeye çalıştık.

Karşılaştırmamızın ortak kaynağı “Akdeniz”dir. Yalnızca bir coğrafya olmayan Akdeniz, edebiyat için başlı başına bir esin kaynağıdır. Antik çağlardan bu yana edebi gücünü, metinlerde hissettiren Akdeniz, kültürleri ve edebiyatları kat kat içinde barındıran bir coğrafyadır.

Edebiyatın coğrafyadan etkilendiği su götürmez bir gerçektir. Her milletin edebiyatı olduğu gibi her coğrafyanın da kendine mahsus özellikleri olan edebiyatları vardır. Söz gelimi bugün bir Doğu-Batı ve Kuzey-Güney edebiyatlarından bahsetmekteyiz. Bu durumda edebiyatın coğrafyadan etkilenen yönünün de bir araştırma-inceleme alanı olarak ele alınması gerekmektedir. Bugün söz edildiği üzere bir Doğu ya da Batı edebiyatı varsa bunu ortaya çıkaran etmenler, temsilcilerinin ortak özellikleri, coğrafyaya dair taşıdıkları karakterler ve bunların edebiyattaki temsilleri, coğrafya ile ilişkilendirilecek bir araştırmaya muhtaçtır.

Edebiyatın coğrafya ile ilişkisinin temelinde insanın coğrafya ile ilişkisi yatmaktadır. İnsan ile coğrafya bitmez bir ilişki içerisinde ve birbirlerini şekillendirmeye devam ederler. Yüzyıllar boyunca insanın sergilediği davranışlar ile ortaya koyduğu eserlerde yaşadığı coğrafyanın izlerine rastlamamak imkânsızdır. İnsanın coğrafya ile ilişkisi üzerine ilk bilimsel yoruma

İbn-i Haldun'un 1375'te kalem aldığı *Mukaddime* adlı eserde rastlanmaktadır. *Mukaddime* bugün dahi itibarını koruyan bir sosyoloji ansiklopedisidir. İbn-i Haldun bu eserinde, her coğrafya insanının yaşadığı coğrafyadan kaynaklı farklı özelliklere sahip olduğunu söyler. İbn-i Haldun'a göre insanı soylara göre değil coğrafyaya göre ayırmak daha makuldür: "Toplumları birbirinden ayırmak ancak soylarıyla olur, ölçü yalnızca soydur. Oysa bu gerçek değildir. Öyleyse güney ya da kuzey gibi belirli bir coğrafya kesiminde yaşayan halkları, falancanın çocuklarıdır, filancanın soyundan gelmelidir biçiminde belirli bir kimseye dayalı yargıda bulunacak genelleme yapmak, soyun bulunduğu babada bulunan inanç, renk ve niteliği yaygınlaştırıp o soydan geldiği ileri sürülen toplumu bu ölçüyle toplumlardan ayırmaya kalkmak büyük yanlışlıklardandır" (İbn-i Haldun, 1977: 222). İbn-i Haldun bu düşünceler üzerine insanları, iklimin ve coğrafyanın önderliğinde birliklere böler ve onlar hakkında iklime göre hükümler verir. Örneğin orta bölgelerde-orta enlemlerde yaşayan insanlar uygarlık olarak normal özellikler gösterirler. Daha soğuk ya da daha sıcak olan uç bölgelerde yaşayanlar ise daha keskin karakterlere sahiptirler. Sıcak iklimlerde yaşayan insanlar sıcağa bağlı olarak gevşeme-sevinç ve yeğnilik gibi durumlardan kaynaklanan boşvermişlik, rahatlık, tembellik gibi genel özellikler gösterirler.

Bunun gibi iklim-coğrafya-insan arasında ilişkiyi irdeleyen bir isim de Batı dünyasından bir isim olan Montesquieu'dur. O kaleme aldığı *Kanunların Ruhunu Üzerine* adlı eserde insanların coğrafya göre tanınabileceğini ve tanımlanabileceğini söyler. Montesquieu'ya göre bir yasa her yerde aynı etkiye sahip değildir. Her coğrafyanın insanı -coğrafyaya bağlı olarak- farklı özellikler gösterdiğinden bu insanlara ve toplumlara ona coğrafyasının karakterine vermiş olduğu özellikler dikkate alınarak yasa yapılmalıdır. Coğrafyanın insan ile ilişkisinden doğan sonuçlar insan yaratımı edebiyatı da etkilediğinden edebiyatın da coğrafyalar üzerinden konuşulabileceği bir gerçektir. Batı'da edebiyat ve coğrafya bağlantısı noktasından hareket den isim ve eserler bizdeki edebiyat bilimine nazaran çok daha fazladır. Bu isimlerden biri olan Madame de Steal de *Edebiyat Üzerine* adlı eserinde Kuzey ve Güney edebiyatlarını insan-coğrafya-edebiyat ilişkisi içerisinde tasnif eder ve bu edebiyatlara has özelliklere yer verir. Tarihçi Hippolyte Taine ise edebi esere bilimsel bir yöntemle yaklaşırken üç ölçütün göz önünde bulundurulabileceğini söyler. Bunlar, "ırk", "zaman" ve "muhit"tir. "Muhit" hususu bizi edebi eserin üretildiği coğrafyaya yönlendirir ve bir edebi eserin bununla açıklanabileceğine dair bilimsel bir yöntem sunar. Bir diğer örnek Fransız araştırmacı Andre Ferré'nin *La Géographie* adlı çalışmasıdır. Bu alanda en etkin sayılabilecek çalışmalardan biri olan eser, edebi eser incelemelerinde coğrafyayı ana mesele edinmiş bir çalışmadır. , Ferré eserinde "edebiyat coğrafyası" diye bir alan öne sürer. Çalışmasında biyografik haritalar oluşturmuş ve eserleri ile isimleri coğrafyayla izah etmenin

yoluna gitmiştir. Çevrilmemiş bu eserin dilimize çevrilerek yeni bakış açıları kazandırılması ve yeni mevzular sunması bu alan adına önem arz etmektedir. *Uygarlıkların Grameri, Bellek ve Akdeniz* isimli eserleriyle coğrafyayı ön plana alan Fernand Braudel ise toplumun mekânsal incelenmesi ve toplumun coğrafya öncülüğünde izah edilmesi fikriyle coğrafyaya yeni bir bakış açısı sunar. Bu açıklama edebi ürünler için de uygulanabilir makul çözümler getirir.

Edebiyat ve coğrafya ilişkisi üzerinde çalışanların Lamartine'in bu konudaki görüşlerine de sıkça yer verdikleri görülür. Lamartine, edebi eser - sanatçı - coğrafya ilişkisi üzerine şunları söyler: "Büyük bir yazarın yeryüzündeki macerası boyunca yaşadığı, yaşamak için seçtiği memleket, bana daima onun en anlamlı ve en sağlıklı imajı olarak görünmüştür; dehasının ve eserlerinde bir bölümü sessiz kalan ruhunun, hayatının, düşüncelerinin canlı yorumudur" (Kefeli, 2006: 16). Bu yorumuyla Lamartine de edebi metin çözümlemelerinde coğrafya disiplininin kullanımına yönelik bir fikir sunar.

Türk edebiyatında ya da Türkiye'deki edebiyat bilimi alanında "edebiyat coğrafyası" alanını bilimsel olarak fark eden Mehmet Kaplan olmuştur. O, *Nesillerin Ruhunu* adlı kitabında "Edebiyat Coğrafyası" başlıklı makalesinde bir yöntem sunmaktan ziyade dikkatleri bu konu üzerine çekmek istemiştir. Kültür araştırmalarında tarih kadar coğrafyaya da yer verilmesi gerektiğini belirten Kaplan, bu konuda Batı dünyasından dikkat çeken örnekleri verir:

Mademki coğrafya kültür hadiseleri üzerinde bu kadar müessirdir, şu halde kültür araştırmalarında tarih kadar ona da yer ayırmak icap eder. ... Mme Steal "De L'Allemagne" adlı eserinde Kuzey ve Güney edebiyatlarından bahsederken coğrafi şartlara büyük bir yer ayırır. Fakat son zamanlara gelinceye kadar edebiyat ve coğrafya arasındaki münasebetler müstakil bir ilim mevzuu olarak ele alınmamıştır. Fransız ilim adamlarından Andre Ferre, 1946'da neşrettiği "Geographie Litteraire" adlı kitabında bu münasebetlerin edebiyat tarihine müvazi olarak edebiyat coğrafyası şeklinde müstakil bir ilim mevzuu olabileceğini ileri sürüyor (Kaplan, 2012: 152).

Bu örneklerden yola çıkarak Türk edebiyatında edebi eser-coğrafya ilişkisi üzerine dikkat çekmiş isimlere ve görüşlerine yer verir. Bu anlamda ilk olarak modern dönemde "coğrafya" fikrini öne çıkaran Yahya Kemal'in "Fransız toprağı bin yılda Fransızları yarattı" fikrinden yola çıkan Kaplan, coğrafya üzerinde düşünmeye ve üretmeye sevkeder. Nihayetinde insan ebeveynlerinden çok muhitine - tarihine ve coğrafyasına benzer. Kaplan'ın bir diğer örneği ise Tanpınar'dır. Tanpınar'ın meşhur sözü "coğrafya kaderdir" yine insanın coğrafyadan ayrılmaz ve onsuz açıklanamaz yapısına işaret etmektedir. Kaplan'ın coğrafyayla edebiyatı açıklamaya çalışan örneklerinden bir diğeri de

Halide Edip'in İngiliz Edebiyatı Tarihi adlı yapıtıdır. Kaplan, Halide Edip'in coğrafyanın milletler ve edebiyatlar üzerindeki tesirine dair söylediği u sözlere dikkat çeker: "Dağ, ova, yayla, deniz kenarı, çöl vesaire gibi başka başka tabiat içinde yetişen insanların kendilerine mahsus hususiyetleri oluyor ve bunlar edebiyatlarında daima sayılacak tesirler bırakıyor" (Kaplan, 2012: 152). Tüm bu görüşlere dayanarak Kaplan, dünya edebiyatlarının hepsinde yaşanan coğrafyanın damgasının görüleceğini söylerken, edebi metin üzerinde coğrafya merkezli bir okuma yapılabileceğine dair öneri de getirir.

Bizdeki bilimsel olarak -yönteme de yer vererek- yapılmış en ciddi çalışma Emel Kefeli'nin *Edebiyat Coğrafyasında Akdeniz* adlı çalışmasıdır. Kefeli, "edebiyat coğrafyası" tarzı bir çalışmaya dayanak oluşturacak yönteme açıklık getirmeyi dener. Kefeli "edebiyat coğrafyası" kavramının/çalışmasının okuru metnin üretim sürecine taşıyan bir çaba olduğunu söyler. Fransızca'da terimleşen "geolitteraire" tabiri "Metnin dokusundaki gerçek ya da kurgusal mekâna ait tasvirler, metnin coğrafi içeriği, yazarın hayat coğrafyası ve coğrafi deneyimlerin metni anlamlandırmak üzere kullanıldığı çalışmaları kapsar. Seçili bir bölgenin farklı yazarların edebiyat coğrafyalarında hangi nedenlerle yer aldığı, yazarın duyuş tarzına etkileri, hangi belirgin ve ortak motifler kullanılarak, nasıl işlendiği edebiyat tarihi, edebiyat sosyolojisi incelemelerine ve metin çözümlemelerine yeni açılımlar kazandırmaktadır. Seçilen coğrafya-yazar ilişkisinde eserlerde belli coğrafyaların hangi karakteristik özellikleri ile yer aldıkları, ırk-zaman-yer çerçevesinde nasıl bir değişim gösterdikleri karşılaştırmalı edebiyat incelemeleri bakımından önemlidir" (Kefeli, 2006:7). Kefeli yönteme dair açıklık getirdikten sonra Akdeniz kültürüne kısaca değinmiş ve Türk edebiyatında Akdeniz'e coğrafya olarak yer vermiş yazarların eserlerinden örnekler vererek Akdeniz'i nasıl algıladıklarını çözmeye çalışmıştır. Kefeli, eserin sonuna yazarların edebiyat ve hayat coğrafyalarını kronolojik bir sırayla ekleyerek farklı bir çalışmaya imza atmıştır.

Doğusunda Türkiye'nin Batısında İtalya-İspanya'nın kuzeyinde Yunanistan-Hırvatistan'ın ve güneyinde Kuzey Afrika'nın yer aldığı, birçok medeniyetin buluşma noktası ve bu medeniyetlerin harmanlanıp yeni bir medeniyet oluşturduğu yerdir Akdeniz. Herhangi bir kültüre ait olmayan kendi başına bir medeniyet yaratabilmiş bir coğrafyadır. Edebiyatın ilk büyük, en büyük ürünleri bu coğrafyanın eserleridir. *Odyseus*, *Aineis* ve İlahi Komediya'nın yolu Akdeniz'den geçer.

Akdeniz, coğrafya ve kültür bakımından birçok edebi ürüne ilham kaynağı ve malzeme olmuştur. Bu edebi ürünlerden ikisi Avrupa'da "Akdeniz" deyince akla gelen Matvejević ve onun *Akdeniz'in Kitabı* adlı eseri ile bizde "Akdeniz" deyince akla gelen Cevat Şakir Kabaağaçlı'nın *Altıncı Kıta: Akdeniz* adlı eseridir. Her ikisi de Akdenizli olan, Akdeniz'i konu edinen yazılarıyla bu coğrafyanın sınırlarını sorgulayan ve Akdenizlilik kimliğini peşine düşmüş bu iki yazar,

Akdeniz ve medeniyetine farklı yerlerden bakarken hem farklı hem de ortak his ve düşünceler ile bu medeniyete katkıda bulunur.

Akdeniz'in Kitabı, coğrafyayı kurgusal olarak sunan bir eserdir. Görünürde Matvejević'in Akdeniz üzerine denemeleridir fakat bu yazılar denemenin sınırlarını aşarak romanın, şiirin, sözlükçülüğün ve nihayetinde kültür tarihinin sınırlarını aşan bir türe dönüşmüştür. Matvejević, Akdeniz'i kültür tarihinden algılamayla yola çıkar. Matvejević'e göre Akdeniz tarihin ve uygarlığın döl yatağıdır. Ne yalnızca coğrafya, ne yalnızca tarih, ne yalnızca gündelik yaşam, Akdeniz bunların hepsidir. Yolculuk öyküleri, kutsal kitaplar, gezginler, söylenceler ve bunlar gibi bir yığın malzeme Akdeniz'e ait bir kültürün -daha özel anlamda- bir edebiyatın varlığını işaret etmektedir. Akdeniz karalarla çevrilmiş bir deniz, denizlerle çevrilmiş bir kıyı-karadır. Bir toprak denizidir. Bu yüzden her daim çelişkilidir. Biraz Doğu ve biraz Batı oluşu gibi örneğin. Diyonosos neşesi ile Sisifos söylencesi arasında iki uçlu bir karakteri vardır. Atlantik ve Pasifik uzaklık denizi iken Akdeniz komşuluk denizidir, medeniyetlerin, ülkelerin, milletlerin buluştuğu yerdir.

Matvejević, kitabını bir antoloji gibi dizayn etmiştir. Kitabı baştan sona coğrafyaya ait malzemelerle doludur. Batı kıyılarından başlayarak adım adım Akdeniz toprağını gezen Matvejević, gezdiği yerlerdeki, yer adlarına kültürlerine, edebi ürünlere, söz varlıklarına göz atar. Her birini Akdeniz'e ait kültürün bir parçası olarak açıklamaya çalışır. Kitabı özel kılan ise coğrafyayı kitabına bolca eklediği haritalarla takip etmesi ve yorumlamasıdır.

Cevat Şakir Kabaağaçlı edebiyatımızda daha sık kullanılan ismi ile Halikarnas Balıkcısı da Akdeniz'i yüreğinin derinliklerinden gelen bağlılıkla anlatmaya çalışmıştır. Akdeniz'e ait makalelerinden derlenen *Altıncı Kıta Akdeniz* ise coğrafya ve insanı birlikte ele alan ve coğrafyanın ruhunu yakalamaya çalışan lirik bir eserdir. Akdeniz'in tüm eski kıtalara yakınlığına rağmen onlardan ayrı bir kültür oluşturduğu anlayışından yola çıkan Cevat Şakir Kabaağaçlı'nın da çıkış noktası yine kültür tarihidir. Akdeniz'i başka bir kıta olarak algılamak isteyen Kabaağaçlı eserinin daha en başında şöyle bir öneri ile karşılar bizleri:

Bu Akdeniz yöresi, bir coğrafya teriminde birleşen bu üç kıtanın her birinden daha gerçekçi bir birliğe sahiptir. Coğrafyacılar beş ana kara (kıta) sayıyorlar. Ben size diyorum ki Akdeniz bunların altıncısı, hatta birincisidir (Kabaağaçlı, 2007: 16).

Coşkuyla anlattığı Akdeniz topraklarını Dante'den de esinlenerek "evet" in gürlendiği, güneşin insanlar ve toprak üzerinde parıldadığı güzel ülke olarak gören Kabaağaçlı "Akdenizlerin kaderi "hayır demekten çok "evet" demeye yatkındır. "Evet" demek istenir. Evet demek o kadar kolaydır ki; Aksine "hayır" deyince bir sıkıntı duyulur. Altıncı Kıta "Evet, Evet" ülkesidir" der (Kabaağaçlı,

2007: 24).

Cevat Şakir Kabaağaçlı aldığı eğitimin de etkisiyle tarih ve mitolojiyi yazılarında ön planda tutar. Birçok makalesinde Akdeniz'i büyümlü bir coğrafya olarak görür ve ona kadim metinlerin ve mitolojinin ardından bakmayı dener. Mesela onun gözünde Altıncı Kıta Akdeniz'in başlangıcı Tanrıça Hera'da gizlidir. Onun dayanak gösterdiği bir de efsanesi vardır. "Tanrıça Hera, tanrısal göğüslerini sıkır. Sütün fışkırmasıyla gökkubbede geniş bir yay çizer ve böylece samanyalu yaratılmış olur. Sütten Akdeniz'e düşen damlalardan, çılgın ada galaksileri oluşur. Bu altıncı kıtanın başlangıcıdır (Kabaağaçlı, 2007: 18). Kabaağaçlı, Akdeniz'i mito-poetik bir açıyla anlatır. Cevat Şakir Kabaağaçlı'yı Akdeniz kültürü adına önemli kılan bir husus da onun kaynağını Asya'da arıyor oluşudur. Akdeniz'e kaynaklık ettiği kabul edilen Yunan-Roma mirasını Cevat Şakir Kabaağaçlı çok daha gerilere Anadolu'ya -Mezopotamya'ya- çeker ve birçok malzemeyi bilimsel ve akılcı bir şekilci bir şekilde Küçük Asya'ya dayandırmayı başarır.

Kefeli, *Edebiyat Coğrafyasında Akdeniz* adlı eserinde Akdeniz medeniyetinin edebi eserlerde bir Akdeniz söylemi oluşturduğunu belirtir ve bu söylemin özellikleri hakkında şu tespitleri yapar:

Akdeniz coğrafyasının yarattığı edebi eserlerde doğanın, çevrenin ayrıntılı betimlemeleri, yoğun görsel imgeler, büyümlü ve mitik bir anlatım özellikler olarak görülür. Bölgedeki siyasi çalkantılar, savaş, tarih, mitoloji, sömürgecilik, çok kültürlülük, melez kimlikler ve kimlik arayışı da bu coğrafyanın yarattığı eserlerin ortak izleklerini oluşturmaktadır (Kefeli, 2006: 24).

Kefeli tüm araştırmacılar gibi Akdeniz edebiyatının lirik bir yapısı olduğunu söyler ve bunu da yine coğrafya ve iklim ile ilişkilendirir. Ona göre edebi metinlerdeki bu coşkun üslubun ardında Akdeniz'in parlayan güneşi yatmaktadır. Kefeli'nin Akdeniz menşeli edebiyata dair belirttiği bu özellikler *Akdeniz'in Kitabı* ve *Altınca Kıta Akdeniz*'de de hem içerik hem üslup olarak örneklenebilecek malzemeler barındırır. İki farklı yerden aynı denize bakan Matvejević ve Kabaağaçlı, benzer üslup ve bakış açıları sergilerken, içerikte de zaman zaman birbirlerine yaklaşırlar. Ortak coğrafya Akdeniz, onlara hem içerik anlamında bir malzeme olmuş, hem de üslubunu ve bakış açılarını etkileyerek onları ortak bir noktada buluşturmuştur.

Farklı iki millete ait yazarlar olarak Akdeniz'i algılayışındaki benzerlikleri ortaya koymaktan yana olan tavrımızın yanında bu algılayışın farklılıklarını ortaya koymak da bu karşılaştırma çalışmasına katkı sunacaktır.

Öncelikle bir Batı medeniyetine mensup (Matvejević) ve bir Doğu medeniyetine mensup (Kabaağaçlı) iki yazarın, ait oldukları medeniyetin bakış

açılına sahip olacağı ve bu sebeple aynı olay ve olguya farklı bir bakış açıları getireceği bir gerçektir. Her ne kadar Akdeniz gibi ortak vadede buluşuyor olsalar da aynı denize Batı'dan ve Doğu'dan bakan iki ayrı yazardır. Bu ayrılık, bazı noktalarda bakış açılarında belirgin farklılıklar yaratmıştır. Akdeniz'i Matvejević, Batı odaklı algılamaya çalışır ve ona her ne kadar diğer milletlerin katkılarını inkâr etmese de Batı medeniyetinin kaynağı olarak bakar. Kabağaçlı ise Akdeniz'i daha yerel bağlamda irdelemeye çalışır ve ona Anadolu'nun penceresinden bakmayı dener. Her iki yazar da her ne kadar tarafsız gözle dolaşmaya çalışsa da Akdeniz'i ait oldukları medeniyete dâhil etmek için çabalar. Bu durumda Akdeniz, Matvejević'e göre Batılı, Kabağaçlı'ya göre ise kaynağını Asya'dan-Doğu'dan alan bir medeniyettir. Matvejević, Akdeniz'in kaynağını -Büyük Yunan- mirasında arar, bu kültürden adeta büyülendir. Kabağaçlı'ya göre ise bu kaynak çok daha eskilerde-gerilerde Anadolu menşeli kavimlerde -Sümerlerde, Fenikelilerde- yatmaktadır. Bu durumda Kabağaçlı, Matvejević'e göre daha ilksel düşünür. Matvejević Akdeniz'i Batının hâkim olduğu din sonrası toplumların toprağı olarak dolaşır. Oadaki birçok malzeme tarihsel olarak takip edilebilir. Kabağaçlı, buna nazaran din öncesi, tarih dışı bir zamanda -mitolojiler çağında- dolaşır. Bu sebeple bu arayışta Matvejević'in malzemesi sosyal hayatken Kabağaçlı'nın malzemesi mitolojidir. Kabağaçlı, bu konuda genelden özele bir tavır sergiler ve Akdeniz medeniyetinden Ege'nin, Anadolu'nun topraklarına ulaşır. Matvejević ise tek tek toprakları gezerek, onların ortak kültürlerinden genel bir Akdeniz medeniyetine ulaşır. Bu anlamda Matvejević, Kabağaçlı'ya göre daha kuşatıcı ve gerçekçi bir tavır ve üslup sergiler.

Bu farklılıklara karşın tavrımız aynılıkları, benzerlikleri ortaya çıkararak bu iki eseri çoğunluklar potasında birleştirmekten yanadır. Bu anlamda bu iki eserin farklılıklarından ziyade birçok noktada benzediğini söylemek mümkündür. Bu benzerliğin kökeninde Akdeniz coğrafyasının ve kültürünün insanda-sanatçıda yarattığı karakterin yattığını söylemek isabetli olacaktır.

Hem *Altıncı Kıta Akdeniz'*de hem de *Akdeniz'in Kitabı'*nda Akdeniz'e ait olma duygusu çok güçlüdür. İkisinin de amacı yaşadıkları coğrafyayı Akdeniz medeniyetine ait kılmaktır. Bu sebeple coğrafyanın, iklimin, bitki örtüsünün ve karakterlerin üzerinden ortak bir Akdenizlilik kimliği yaratmaya çalışırlar ve daha sonra bu kimlik içerisinde kendilerine bir yer ararlar. Bu kimliğe Matvejević Batı'dan, Kabağaçlı ise Doğu'dan getirdiği malzemelerle katkıda bulunurlar. Her iki yazara göre de bu kimliği yaratan Akdeniz coğrafyasının her yerden biraz alınmış fakat hiçbir yere benzemeyen bir kültür yarattığıdır. Onun kendine has bir ruhu vardır. O, coğrafyadan ve tarihten öte bir kahramandır. Tarihe, coğrafyaya, iklime ve insanlara şekil veren Akdeniz bir kahraman olduğu kadar bir ruhtur.

Akdenizli kimliği benimsemiş bu iki yazarın iki eserinde de egosantrik bir

bakış açısı vardır. Her iki yazara göre de Akdeniz'deki her şey farklıdır ve o her şeyin kaynağıdır. Güneş bu coğrafyada ayrı bir güzellikte parlamakta, rüzgâr tüm coğrafyalardan ayrı bir şekilde esmektedir ve toprak hiçbir yerde olmadığı kadar bereketli ve doğurgandır. Akdeniz hiçbir yerde benzeri bulunamayacak coğrafyadır. Bu görüşler, yazarların bu coğrafyaya karşı olan bağlılıkların romantik bir yansıması olarak görülebilir.

Her iki yazarın da coğrafyanın insana bahsettiği karaktere değindiğini ve bu karakter etrafında bir Akdenizli kimliği oluşturmaya çalıştıklarını görürüz. "Akdenizli kimdir?" sorusunun cevabında herhangi bir millete işaret etmezler ve ikisinin de cevabı Akdeniz kıyılarını yurt edinmiş, gönül birliği kurmuş insanlardan yana olur. Bu bir soy birliği değil, coğrafyanın bütünlüğü bir birliktir. Her iki yazar da bu kimliği hümanizmin ışığında tanımlar.

"Akdeniz neresidir?" sorusu iki eserin ortak sorusudur. Her iki yazar da Akdeniz'i gören her kıynın Akdeniz medeniyetine dâhil olmadığını söyler. Bu bakımdan Matvejević, daha betimleyici örnekler sunar. Akdeniz kıyılarını ve ülkelerini çok büyük oranda gezmiş olan Matvejević, kimi zaman kıyıda uzak yerlerin kıyılarındaki Akdeniz medeniyetini yaşatamadıklarına şahit olurken kimi kıyılarınsa denizle gerçek bir bağ kuramamış olmamaları sebebiyle bu medeniyete ait olamayacağına söyler. Kabağaçlı ise bu aidiyeti iklim ve bitki örtüsü ile beraber mitlerle ölçer. "Akdeniz neresidir?" sorusunun cevabını mitlerin ve bunların oluşturduğu semboller sisteminin izlerini sürebildiği coğrafyalarda arar.

Bu iki eser bilimin kaynağını da yine Akdeniz'de bulur. Herodot, Thales ve Aristo gibi onlarca isim hem sosyal bilimlerin hem de fen bilimlerinin temellerini bu coğrafyada atmıştır. Akdeniz burada her şeye kaynaklık ettiği gibi bilime de kaynaklık etmiştir.

Akdeniz'in Kitabı ve *Altıncı Kıta Akdeniz'in* en önemli ortak yönü Akdeniz'in sosyal hayatına ve folkloruna ait malzemeler içermesidir. Bu malzemeler ikisinde de Akdenizli kimliğini yaratmak üzere kullanılır. Örneğin süngercilik, zeytin ve zeytincilik, limanlar, bitki örtüleri, mimari, her şeyiyle Akdeniz'e özgü malzemeler olarak sunulur ve bu malzemelerin etrafında yükselen bir kültüre işaret edilir. Bu malzemelerden en çok göze çarpanı Akdeniz'e mahsus anlatılardır. Her iki yazarın metninde de bu coğrafyaya ait çok sayıda ortak efsanelere, söylencelere rastlarız. Bu anlatılarda kim zaman fırtınaların, kimi zaman denizlerin ve balıkların, kimi zaman gemilerin ve denizcilerin öykülerine rastlarız. Bu çerçevede Matvejević kaynağını halk anlatılarına dayandırırken Kabağaçlı, mitolojiye ve mitlere dayandırır.

Son olarak her iki eserin de lirik bir üsluba sahip olduğunu görürüz. Matvejević, eserinde şiirsel bir üslubu benimser. Örneğin her paragrafın "... ülkesidir Akdeniz" ifadesi ile bittiğine şahit oluruz ve bu ifadeler eser boyunca göze batmayacak bir şekilde devam eder ve kendi içinde bir estetik

oluşturur. Bu üslup hem içerikle hem de onun yüceltmış olduğu Akdeniz ruhu ile bir bütünlük arz eder. Matvejević'deki şiirsel üsluba karşın Kabağaçlı'nın öykücü üslubu tercih ettiğini görürüz. Bunda dayanağının mitler olması ve Akdeniz'i mitolojinin penceresinden görme çabası etkin rol oynamıştır fakat lirizm anlamında Matvejević ile aynı üslubu yakalamış olduğunu söylemek mümkündür.

Sonuç

Akdeniz'e iki farklı yerden bakan *Akdeniz'in Kitabı* ve *Altıncı Kıta Akdeniz* eserleri küçük farklılıklarına karşın büyük benzerlikleriyle Akdeniz'i bir kez daha edebiyata kazandırmıştır. Coğrafya üzerinden yola çıkan her iki yazar da netice itibariyle Akdeniz kültürüne, insanına, edebiyatına ve folkloruna ulaşır. Bu yolculuk esnasında hem Akdeniz'in kaynağına, hem de "Akdenizlilik" kavramının kimlik bağlamında coğrafya ile alakalarına rastlanır. Her iki eser de coğrafyanın edebiyatını yapabilmiş eserler olarak Akdeniz edebiyatını bizlere aktarmış ve kendileri de üslup ve içeriğe dair katkıları ile bu edebiyatın hazinesine dâhil olmuşlardır.

KAYNAKÇA

- Bachelard, G. (2013). *Mekânın Poetikası*, İthaki Yayınları: İstanbul.
- Braudel, F. (2014). *Uygurlıkların Grameri*, İmge Kitabevi Yayınları: İstanbul.
- _____. (2013). *Akdeniz/ Tarih, Mekân, İnsanlar ve Miras*, Metis Yayınları: İstanbul.
- _____. (2013). *Bellek ve Akdeniz Tarih Öncesi ve Antikçağ*, Metis Yayınları: İstanbul.
- Boldrini, L. (2012). "The Uncertain Mediterranean Borders of European Comparative Literature," IV. Uluslararası Karşılaştırmalı Edebiyat Bilimi Kongresi "Kültürler ve Değerler Buluşması" Bildiriler Kitabı, s. 441-454, Kırıkkale.
- Collot, M. (2011). "Pour Une Géographie Littéraire", Fabula LHT, <http://www.fabula.org/lht/8/collot.html>.
- Ferré, A. (1946). *La Géographie Littéraire*, Paris.
- İbn-i Haldun. (1977). *Mukaddime I*, (Çev. T.Dursun), Onur Yayınları: Ankara.
- Kabağaçlı, C. Ş. (2007). *Altıncı Akdeniz*, Bilgi Yayınevi: Ankara.
- Kaplan, M. (2012). "Edebiyat Coğrafyası" *Nesillerin Ruhu*, s.151-154, Dergâh Yayınları: İstanbul.
- Kefeli, E. (2006). *Edebiyat Coğrafyasında Akdeniz*, 3F Yayınları: İstanbul.
- _____. (2009). "Coğrafya Merkezli Okuma" *Turkish Studies Volume 4/1-I Winter*.
- Matvejevic, P. (2004). *Akdeniz'in Kitabı*, Yapı Kredi Yayınları: İstanbul.
- Montesquieu, B. (2011). *Kanunların Ruhu Üzerine*, Hiperlink Yayınları: İstanbul.
- Rousseau ve Pichois. (1994). *Karşılaştırmalı Edebiyat*, MEB Yayınları: İstanbul.
- Stael, Mme. (1989). *Edebiyata Dair*, MEB Yayınları: Ankara.
- Wellek ve Arren. (2012). "Genel, Karşılaştırmalı ve Millî Edebiyat" *Edebiyat Teorisi*, Dergâh Yayınları, İstanbul.

City and Man in the Works of Eduardo Mendoza and Ahmet Hamdi Tanpınar *

Eduardo Mendoza ve Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Eserlerinde Şehir Teması

Özlem ŞENYILDIZ (İstanbul Üniversitesi)

ABSTRACT: In his works Ahmet Hamdi Tanpınar mainly focuses on the problematique of 'Westernization' and he handles with it in terms of love, music, city, religion, history, culture and intellectuals. According to him, the reason of the problem is the absence of the link between the past and the present. So, we have to re-build this connection again if we want to solve this problem. In this sense, Istanbul is deadly important for being the climax of that idealized culture. Meanwhile, in the works of Eduardo Mendoza, one of the great figures of Spanish Literature, the protagonists don't take care of an inner peace or don't have great targets. The city is like a labyrinth and full of chaos which are the main reasons for the protagonists escaping from the city. Although the protagonists can vary from a businessman to a prostitute, from a mad man to an alien, only the aliens can put up with living in Barcelona.

The purpose of this study is to analyze the role of the city in the works of Eduardo Mendoza and Ahmet Hamdi Tanpınar focusing mainly on the two cities: Barcelona and Istanbul. In spite of living in different countries in different periods, both writers deal with the theme of city. The aim of this study is to indicate the similarities and the distinctions in the works of Mendoza and Tanpınar.

Keywords: The image of city, Ahmet Hamdi Tanpınar, Eduardo Mendoza, Istanbul and Tanpınar, Barcelona and Mendoza.

ÖZET: Ahmet Hamdi Tanpınar'ın eserlerinin başlıca konusu "Batılılaşma" sorunudur. Tanpınar, bu konuyu aşk, müzik, şehir, din, tarih, kültür ve fikir adamları gibi başlıkları ele alarak işler. Ona göre, sorunun kaynağında, geçmişle bugün arasındaki bağlantının kaybolmuş olması yatar. Bu sebeple, sorunu çözmek istiyorsak, öncelikle bu bağı yeniden kurmalıyız. İşte bu noktada, İstanbul, bahsi geçen ve ulaşılmak istenen kültürün zirve noktasını oluşturur. İspanyol Edebiyatı'nın önemli isimlerinden Eduardo Mendoza'nın eserlerinde ise roman kişilerinin bu türden büyük amaçları ve fikirleri yoktur. Şehir bir labirenti andırır ve kaosun kaynağıdır. Bu sebeple, bir iş adamı, bir fahişe, bir akıl hastası ya da bir uzaylı gibi geniş bir yelpazede uzanan roman kişilerinin tek amaçları şehirden bir şekilde kaçmaktır. Herkes bir şekilde şehirden kaçmayı başarırken, Barselona'da yaşamayı başabilen tek roman kahramanı bir uzaylıdır.

Bu çalışmanın amacı, Eduardo Mendoza ve Ahmet Hamdi Tanpınar'ın eserlerinde şehrin rolünü incelemektir. Bu noktada iki şehir üzerinde yoğunlaşmıştır: Barselona ve İstanbul. Farklı dönemlerde ve farklı coğrafyalarda yaşamış olsalar da, iki yazar da eserlerinde şehir temasını sıkça kullanır. Bu çalışmanın amacı da, bahsi geçen iki yazarın eserlerinde şehiri ele alışları arasındaki benzerlik ve farklılıkları vurgulamaktır.

Anahtar Sözcükler: Şehir ve edebiyat, Ahmet Hamdi Tanpınar, Eduardo Mendoza, İstanbul ve Tanpınar, Barselona ve Mendoza.

Ahmet Hamdi Tanpınar is one of the greatest figures of Turkish literature in the 20th century. He is a writer of many short stories and essays, a poet and a successful novelist who has inspired other great writers such as Oguz Atay

* This subject is inspired by the master thesis named "Ahmet Hamdi Tanpınar ve Eduardo Mendoza'da Mekândan Öte Şehirler: Huzur'un İstanbul'u ile Mucizeler Kenti'nin Barcelona'sı" and defended by Özlem Sandalcı Şenyıldız in 2009 at İstanbul University.

and Orhan Pamuk. In this respect, we can say that he is the pioneer of modern Turkish novelists.

Tanpınar is born in 1901 in Istanbul, in the capital city of Ottoman Empire. He is grown up seeing the last decade of a fallen empire and the miserable face of The War years. He witnesses Istanbul, the beloved capital of the empire, transforming day by day and degenerating into a wreckage. The nostalgia of his childhood's city metamorphoses and turns into a symbol of the nostalgia of a powerful era of the last empire which will affect all of his writings. This influence mainly comes from his teacher, Yahya Kemal Beyatlı. Just as the great poet reflects all his dreams about the great Ottoman victories in Balkans, Tanpınar shows the reminiscences of the last bright days of the Ottoman Empire in his works. After this deep impact of the lectures of Yahya Kemal at Istanbul University, he is graduated from the faculty of letters in 1923. He writes his books while working as a lecturer at Istanbul University or as a parliamenter in the Turkish National Assembly for a short time. Actually he wants to become a parliamenter to be able to have more time to focus on writing his books. He writes his books in great misery of which he complains in many of his letters to his friends. Also he faces with a most common problem of writers: the critics don't like what he writes which hurts him a lot. Some of these criticisms go on after his death until the critics start to value his books as the first examples of the modern Turkish novels. He dies in 1962 in Istanbul.

In his works Tanpınar mainly focuses on the problematique of "Westernization" that starts after the Tanzimat period and grows with the Republic, and discusses its effects on the characters of his novels. He handles Westernization in terms of love, music, city, religion, history, culture and intellectuals. According to him, the reason of the problem is the absence of the link between the past and the present. To be able to solve this problem we have to re-construct this connection again. Because, the solution lies beneath the idea of the combination and the continuation. (*terkip ve devam*). These two words are the key to the solution. In this sense, Istanbul is deadly important for being the climax of that idealized culture.

His first work is a story book named *Abdullah Efendi'nin Rüyaları* (çev. The Dreams of Abdullah Efendi) that he writes in 1943. It's a kind of surrealist story about the dream of a man, Abdullah Efendi, who lives between the reality and the dream. We see two man in the story which are the two different identities of Abdullah Efendi and we witness the struggle between them. This dilemma between the reality and the dream or the mutual escape of two identities of a man turns this long dream into a nightmare that never ends. The idea of two identities and their natural transmission among the lines of the story remind us the stream of consciousness which was a very new technique for those days in Turkish literature.

His second book is *Beş Şehir* (çev. Five Cities) that combines the writings on the cities of Ankara, Erzurum, Konya, Bursa and finally Istanbul. He dedicates this book to his teacher and mentor, Yahya Kemal. If we look deeply the part of Istanbul in *Beş Şehir*, we can see the memory of a former capital and feel the sense of nostalgia. He starts the preface of the book with these words:

“The main subject of *Beş Şehir* is the deep sorrow we feel after the losses in our lives and the desire for the new.” (Tanpınar 2001: 1) **

He starts the part of Istanbul with an old woman’s memory on the water fountain of Istanbul and tells about “the water culture” of the city. Then he mentions about the different aspects of Istanbul such as its history, architecture, music and the changes that Istanbul has lived till that time. Although these changes have ruined the common memory of the people, Istanbul still has something special in its veins and this speciality can only be seen for the ones who seek it among the old streets of the city. In the following pages Tanpınar mentions about the different neighbourhoods of Istanbul and the diversity of them and says that these differences are so deep that one takes the form of the place where he lives. In this case, a person who lives in Bosphorus is different from the one who lives in Beyoğlu. He describes it with these words:

“İstanbul establishes a coherence in our souls with the neighbourhoods like Uskudar which carries the last values of the world heritage and changes our dreams and requests; on the other hand, Beyoğlu reminds us the poverty of our lives with its interrupted imitation of Paris.” (Tanpınar 2001: 143-4)

While telling about the deep change that Istanbul lives, Tanpınar admits that every city changes, but Istanbul changes ‘in a very different way’. According to him, the most important thing is not to avoid the changes, but to do it without losing the spirit of Istanbul. In this sense, architecture is so important for Istanbul having an ancient heritage that is still alive and the Turks should seek for the real “Turkish Istanbul” in this architectural heritage.

For Tanpınar İstanbul is the climax of the Turkish civilization and the most powerful summary of the Turks. This situation can be seen in every detail of Istanbul such as arts, literature, architecture, music, culture of fashion, gastronomy and entertainment. Although we see this idea in every work of Tanpınar, *Beş Şehir* is most detailed and direct work of his. While we see Istanbul through the eyes of his characters in his novels, in *Beş Şehir* we witness the comments of Tanpınar himself. The idea of the combination and the

** Türkçe eserlerden yapılan alıntılar İngilizce’ye bildirinin yazarı tarafından çevrilmiştir.

continuation becomes visible in every part of Istanbul.

He writes *Huzur* (A Mind at Peace) in 1949 which is said to be his masterpiece. The novel has four parts of which one is named after the four main characters of the book İhsan, Nuran Suad and Mümtaz. Mümtaz is the protagonist and the other three characters are the ones who influence his life somehow. The first part starts in Istanbul on a day in August just before the Second World War and the last part finishes with the announcement of the war. In the second and the third parts we go back to one year ago and read the affair between Mümtaz and Nuran. According to Berna Moran, *Huzur* is written as if it were a piece of music.

“ There is no doubt that Tanpınar has tried to organise the parts of *Huzur* in a musical form (...) first part is anxious, second part is cheerful, third part is melancholic and the fourth part is too anxious. (...) The social problem that is symbolized with the war theme in the first part and the esthetics that is discussed in the second and third parts are compared in the fourth part as a clash of values. In another words, the clash of values that causes the depression of Mümtaz in the final pages is also reflected in the whole text.” (Moran 1983:207)

The first part named “İhsan” starts in Istanbul just before the Second World War breaks out. Mümtaz, the protagonist, goes out to find a nurse for his cousin İhsan who has pneumonia. After he loses his parents, he moves to İstanbul to live with İhsan and his family in Şehzadebaşı, a historical neighbourhood of İstanbul and he starts working as an assistant at the İstanbul University. The relationship between İhsan and Mümtaz, his influence on Mümtaz and being the mentor of Mümtaz remind us the relationship between Yahya Kemal and Tanpınar. Berna Moran talks about the same relationship:

“We know that İhsan is Yahya Kemal in many aspects.” (Moran 1983 : 208)

Mümtaz goes to Kocamustafapaşa to find a nurse for İhsan. The misery and poverty of this neighbourhood remind him his responsibilities as an intellectual. He can't find the nurse. İhsan is too ill and Mümtaz is too upset about that. Actually there are two more things that make him feel desperate and upset: Having separated from Nuran and the danger of the war. This first part of the novel tries to reflect the effects of these three problems on Mümtaz and their damage in his soul. Before he goes back to home he walks around the streets of Beyazıt and Nuruosmaniye where he sees the poor people in the streets. These neighbourhoods have the traces of the fallen empire. Finally Mümtaz comes across a friend of Nuran and hears from him that Nuran has made up with his exhusband Fahir and they have decided to move to İzmir. This part finishes

with this horrible news for Mümtaz.

At the second part Tanpınar makes us go back to one year ago. On the contrary of the previous part, this one is full of love and happiness. While Mümtaz and Nuran have an affair, they take a tour in every part of Istanbul as if they wanted İstanbul to witness their love. More than a place, Istanbul turns into a protagonist that accompanies the lovers. They create a synthesis with the contribution of the following: love, arts and Istanbul.

Nuran is a single mother who has just broken up with his husband. Though she has grown up within the neighbourhood of Bosphorus, she also knows the details of the Anatolian culture. Nükhen Esen explains the reason why Nuran lives in Kandilli while Mümtaz lives in Emirgan:

“Nuran lives in Kandilli. It’s both an ancient Ottoman neighbourhood like Emirgan and a place that has every beauty of the Bosphorus. It’s also meaningful that two lovers live on the mutual parts of the Bosphorus. Nuran has grown up with the Anatolian culture, (...) so it’s significant that Nuran lives in the Asian part of the Bosphorus.” (Esen 2006: 189)

Mümtaz and Nuran live every part of the Bosphorus so deeply that they sometimes confuse what they really love: Do they love each other or the Bosphorus? But finally they decide they can’t think their love without Istanbul. According to Berna Moran:

“The power of these love parts mainly comes from that just like tasting an old wine Tanpınar can make us hear the beauty of Istanbul and its lyrical atmosphere combined with the history.” (Moran 1983: 212)

After the lovers spend the summer with the tense of their love and Istanbul, the autumn comes with all of its big problems. Fatma, Nuran’s little daughter, doesn’t like Mümtaz. Nuran who is so upset about that decides to leave her house in Kandilli and move to a house in Beyoğlu. In this new neighbourhood she starts to see their family friend Adile who wants Nuran to go back to her husband Fahir who lives in Beyoğlu, too.

“Adile Hanım lives in Taksim. This is so significant, because Taksim is one of the first places that lives the effects of ‘the Westernisation’ in Istanbul. Taksim was thought to be the center of the city. This is a very appropriate place for Adile Hanım, because she has to be in the center where she can see and get in touch with everyone to be able to watch them and control their lives.” (Esen 2006: 190)

Adile Hanım invites Nuran to the home parties and Nuran can't find time to meet with Mümtaz which leads Mümtaz to hire an apartment in Beyoğlu to be able to see Nuran. The third part starts with the appearance of another key character of the novel: Suat. He is a friend of Mümtaz who once loved Nuran. When he hears of the relation between Mümtaz and Nuran, he envies her and commits suicide in the house of Mümtaz leaving a love letter to Nuran. When the two lovers see this scene, Nuran decides to break up with Mümtaz saying that she can't move on leaving behind this tragic end.

The last part starts where the first part ends. Nuran has made up with Fahri and moved to Izmir. Mümtaz buys the medicine for İhsan and goes back to home. He sits on the stairs of the house and he hears on the radio the news about the blow out of the Second World War which is the final of the novel. Some critics say that Mümtaz also commits suicide while Berna Moran disagree with that. (Moran 1983: 222) It's meaningful to think that Mümtaz whose life has become upside down with the breaking up with Nuran realizes that there are more important things in this world such as a world war than his personal problems and that he, as an intellectual who is aware of his responsibilities, prefers life to death.

One of Tanpınar's great works is *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* (The Time Regulation Institute) that is published in 1962. It's a satire about a society that is stuck between two cultures: traditional and the Western. The tragicomic protagonist of the book is Hayri İrdal who tries to found an institute with his friend and mentor Halit Ayarlı to regulate the time and set all of the clocks in Turkey according to the Western time. Just before they accomplish their mission, a committee comes from the United States to make an examination at the institute and decides to close it declaring that it's nonsense to found such an institute to follow the Western time. Because the boat has been missed long ago and we can't catch it just by setting the clocks.

Saatleri Ayarlama Enstitüsü doesn't let the readers see the scenes of Istanbul as much as in his other works. The characters live in Istanbul, but Istanbul doesn't play a big role in their lives, but the Time Regulation Institute. Despite that, we read some of the ancient neighbourhoods of Istanbul such as Şehzadebaşı, Fatih, Edirnekapı where Hayri İrdal lives or walks around which is very significant for a protagonist who represents the past. On the other hand, the first offices of the institute are planned to open in Teşvikiye, Galatasaray and Beyoğlu where every innovation is very well received and accepted without questioning.

As we have seen, Istanbul for Tanpınar is a city that puts every beauty together. It's the last point that Turkish culture and the civilization can reach. Tanpınar shows every aspect of this beloved city which he admires and he goes further than using it as a decoration by turning it into a protagonist of his novels.

We see a similar use of city in the Works of Eduardo Mendoza in Spanish

literature. The protagonists of Mendoza are from Barcelona. As a city, Barcelona, has a great effect on the lives of the characters. Also, Mendoza gives detailed description of every part of Barcelona. The good and the bad, the rich and the poor live together and these are the details that form the city of Barcelona. Unlike Istanbul that is admired for its beauty, Barcelona is reflected with all of its details, good and bad parts. But, both writers convert the cities into the novel characters.

Eduardo Mendoza Garriga is born in 1943 in Barcelona. He moves to New York in 1963 and works there as an interpreter for the United Nations till 1982. He publishes his first novel *La verdad sobre el caso Savolta* (The Truth about the Savolta Case) in 1975.

La verdad sobre el caso Savolta takes place just before the Spanish Civil War in the first years of the last century in Barcelona. These are the years that many syndicalists are assassinated and Mendoza starts his novel with the court scene of a murder case. A famous businessman Savolta is assassinated in the New Year's Eve and the police officer Vázquez gets in charge to investigate the case. He interrogates Savolta's rich Franch son-in-law Lepprince, newly rich Javier Miranda, the journalist Pajarito de Soto that investigates the dirty business of Lepprince and the story develops with their memories, their witnesses and interrogations. Meanwhile, we learn the political atmosphere and the social cracks of Barcelona. In these years it's a city of assassinations, protests and strikes. The novel finishes with the death of Lepprince and the immigration of Javier Miranda to New York with his wife. Abandoned by the protagonist, Barcelona is left to its fate.

El misterio de la cripta embrujada (The Mystery of the Bewitched Crypt) and *El laberinto de las aceitunas* (The Labyrinth of the Olives) are the detective stories whose protagonist is an unnamed detective who stays at a mental hospital and is hired by an unsuccessful police officer, Sr. Flores, to investigate some mysterious cases in Barcelona. The situations are totally absurds and the books are full of parodies. What the unnamed detective lives while investigating the cases is so weird and funny and what they react all these weird things is so normal that we remember the Cervantes' Don Quijote. It's as if Mendoza wrote these two books to make fun of the detective books just like Cervantes has written Don Quijote to ironise the knight books.

When the unnamed detective goes out from the mental hospital, firstly he goes to his neighbourhood and sees that nothing has changed for five years. His sister works as a prostitute and when he sees her on the back streets of Barcelona, they salute each other and she goes back to bargain with her customer. He decides to stay at a cheap hotel whose name is Cupido which refers to the Roman mythological character of 'Cupid', the God of love. The hotel room smells piss, he finds a dirty sock with a hole under the carpet; but, he still thinks that the

hotel is so luxurious and at least it has a toilet. The situation of the hotel and the hotel's name Cupido reflects the contrast between the idealised love and the rotten reality of Barcelona.

In his other novel *Sin Noticias de Gurb* (No Word From Gurb) the protagonist is an alien who seeks for his alien friend, Gurb, in Barcelona. Gurb once is sent to Barcelona for investigation of the lives of the people in Barcelona and when his friend can't receive any news from Gurb, he decides to look for him himself. The novel goes on with the reports of the other alien who seeks for Gurb in the streets of Barcelona. As the protagonist narrates the story himself, the reader can not know what Gurb has done or why he has got lost or where he is now; so, the readers can only witness what the unnamed alien sees and reports in the streets of Barcelona while looking for Gurb. And no need to say that these reports are full of irony. For instance, he comes across a liquid in the middle of a street and as a scientist and responsible alien he immediately decomposes the material: hydrogen, oxygen and poop! In the final, our protagonist gets accustomed to live in Barcelona. He starts to go the bars just like all of the Spanish and even he falls in love with his neighbour and finally he becomes one of the citizens of Barcelona. The reader can see that this city embraces everyone.

Mendoza publishes one of his the most important novels, *La Ciudad de los Prodigios* (The City of Marvels) in 1986. It's definitely the story of Barcelona. The novel tells the two world exhibitions that take place in 1888 and in 1929 in Barcelona and narrates the city's story with the evaluation of its protagonist, Onofre Bouvila. The life of Onofre and the development of Barcelona between 1888 and 1929 can not be separated. In this respect, we can also say that it's a city chronicle which involves in some fantastic elements.

From the beginning of the 19th century the economy of Barcelona starts to develop despite all of the social and the political problems. Being a city near the sea, having a harbour and the newly seen textile industry help this development and Barcelona becomes a big city with the emigrants that come to look for a job. The protagonist of the novel, Onofre, is one of this emigrants that comes to Barcelona with the hope of finding a good job and becoming rich.

The novel starts with the preparation of the first world exhibition in Barcelona. The municipal authority of Barcelona wants to show the development of the city to the world by organising a big exhibition which will convert Barcelona into a European city. As the capital city of Madrid doesn't like the idea of the first world exhibition taking place in Barcelona, the government doesn't support the municipality of Barcelona and forces them to organise the exhibition with their own financial sources which cause so many problems in Barcelona and the preparations can not be finished until 1888. In these days Onofre comes from a small village near Barcelona and starts to stay at a cheap pension where he meets Delfina, the young and ugly daughter of the pension's

owner. Onofre is poor but intelligent. He finds a job in the construction area of the exhibition. He distributes some handouts of syndicates among the workers. When it's forbidden and some of his friends are arrested by the police, he leaves the pension and becomes a member of a gang. To be able to widen the construction of the exhibition, some of the historical parts of Barcelona are destructed. The city starts to lose his past to be able to establish its future. Onofre is luckier than Barcelona. He becomes a rich man as he forgets his past. Now he is a real estate agent and his financial condition is perfect. Finally the exhibition takes place successfully, but the result isn't what the Barcelona has been waiting for. What the city has after the exhibition is a ruined city and a horrible debt which will reflect on the salaries as a tax.

Spain doesn't enter The War, but this doesn't keep them away from smuggling. Although Onofre starts to smuggle weapons and makes a fortune, one day he leaves everything and goes to live in a house in the outskirts of Barcelona. These are the years of the dictator Primo de Rivera and all of the people in Barcelona have the same feeling of escaping from the country. The escape of Onofre is not something related to the political situation of the country as he knows how to survive under every circumstances. But, what Onofre and Barcelona live go collaterally somehow in the novel.

One day he comes back to the city and becomes rich again engaging in the diamond trade. He is so rich that he accepts to finance a man who has invented a plane after falling in love with the inventor's daughter, Maria. The plane project is kept in secret and is announced that Onofre Bouvila will introduce an extraordinary invention to Barcelona in the opening day of the second world exhibition in 1929. Despite of all the difficulties, the big day arrives and while the king, the mayor, the elite visitors and all of the foreign guests are ready for the opening ceremony, they hear a horrible noise and see a plane taking off which carries Onofre and his girlfriend Maria. The plane goes towards the shore and disappears above the sea. Since then no news can be heard from Onofre nor Maria. Although the country and Barcelona have to face with so many tragical incidents like the Civil War, the dictatorship of Franco and the misery of the post war years, nothing can make Barcelona amaze as the disappearance of Onofre above the sea. When the people remember this disappearance of Onofre in 1929, they come up with the idea that it's the year when he disappears and when every catastrophe starts for the Spanish. The destiny of Onofre and Barcelona coincides for the last time.

The story that has both real and fictional elements turns into a surrealistic dimension with the disappearance of Onofre above the sea. It's an escape from a city that becomes a labyrinth for the protagonist through the narration. As in every novel of Mendoza, the protagonist achieves to escape from the city. He dies, or goes mad or disappears. Onofre is the one who fulfills to escape

by disappearing. We can say that 'only the aliens can put up with living in Barcelona.' (Schwarzbürger 2002: 211)

Although Tanpınar and Mendoza have lived in the different parts of the world in different periods and had different points of view, we can say that both writers deal with the theme of city. The way they use it is obviously different. While Tanpınar's protagonists are generally intellectuals and educated people or his novels are realistic and full of detailed descriptions, Mendoza's protagonists can vary from a businessman to a prostitute, from a mad man to an alien and what Mendoza writes can be defined as surrealistic. The characters of Tanpınar relaxes as they see Istanbul while Barcelona is like a labyrinth and full of chaos for the protagonists of Mendoza. Finally, for Tanpınar, Istanbul is an ancient empire city and doesn't need to connect with the abroad, but it needs to re-connect with its past. Meanwhile, in the novels of Mendoza, Barcelona has to connect with the abroad to be able to escape from Madrid. What Tanpınar and Mendoza have in common is that they don't use the city just as a setting, but give it a bigger role and convert it into one of the protagonists of their novels. We can not think Tanpınar without Istanbul nor Mendoza without Barcelona.

BIBLIOGRAPHY

- Esen, Nüket (2006), *Modern Türk Edebiyatı Üzerine Okumalar*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Mendoza, Eduardo (1992), *Mucizeler Kenti*, Can Yayınları, İstanbul.
- Mendoza, Eduardo (2001), *La verdad sobre el caso Savolta*, Editorial Seix Barral, Barcelona.
- Mendoza, Eduardo (2001), *El misterio de la cripta embrujada*, Editorial Seix Barral, Barcelona.
- Mendoza, Eduardo (2001), *El laberinto de las aceitunas*, Editorial Seix Barral, Barcelona.
- Mendoza, Eduardo (2001), *Sin noticias de Gurb*, Editorial Seix Barral, Barcelona.
- Moran, Berna (1983), *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 1*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Schwarzbürger, Susana (2002), "La ciudad narrada. Barcelona en las novelas urbanas de Eduardo Mendoza. La relación entre texto y ciudad", *Revista de Filología Románica*, anejo III, p. 203-220.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi (2001), *Beş Şehir*, MEB Yayınları, Ankara.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi (2004), *Huzur*, Dergah Yayınları, İstanbul.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi (2013), *Hikayeler*, Dergah Yayınları, İstanbul.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi (2003), *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*, YKY, İstanbul.

Elif Şafak'ın *Mahrem* Romanında Doğu-Batı Kültür Unsurlarının *Nazar Sözlüğü* Aracılığıyla Kullanılması *

The Employment of Eastern and Western Cultural Elements Through *Evil Eye Dictionary* in Elif Şafak's *Mahrem*

Mustafa EVER (Anadolu Üniversitesi)

ÖZET: Elif Şafak, *Mahrem* romanında metinlerarasılık çerçevesinde birçok edebiyat ve edebiyat dışı unsuru kullanmıştır. Görmeye ve görülmeye ilişkin Doğu ve Batı kökenli birçok kültürel unsuru, *Nazar Sözlüğü* adını verdiği bir sözlük aracılığıyla romana yerleştirmiştir. Sözlükte toplam 113 madde vardır. Bu maddeler, romanın kurgusuyla bağlantılı olarak önce Z'den A'ya doğru, sonra da A'dan Z'ye doğru sıralanmıştır. Sözlük, metin dışı bir unsur olarak değil, roman kahramanı Be-Ce'nin kişisel sözlüğü olarak metne dâhil edilmiştir. Ancak romanda yer alış biçimi, roman metninden ayırt edilebilecek biçimdedir. Sözlükte yer alan maddelerin sıralanması, sözlüğün maddelerinde anlatılanlarla, romanın olay örgüsünün aşamaları arasında ortaklık oluşturacak tarzdadır. Sözlükte yer alan maddeler, olay örgüsünde yer alan temalara ve izleklere ayna tutmakta, romanın anlaşılmasına hizmet etmektedir. Öte yandan, romanı kültür tarihiyle de, edebiyat dışı disiplinlerle de ilişkiye sokmaktadır. Hem Batı hem de Doğu kültüründen unsurların yer alması, romanda anlatılan görme ve görülmeye kavramlarının evrenselliğine hizmet etmektedir.

Anahtar Sözcükler: Elif Şafak, *Mahrem*, metinlerarasılık, *Nazar Sözlüğü*, Doğu ve Batı kültürü

ABSTRACT: In her novel *Mahrem*, Elif Şafak uses many literary and extra-literary devices within the framework of intertextuality. She integrates many Western and Eastern cultural elements regarding seeing and being seen through a dictionary called *Nazar Sozlugu* (*Evil Eye Dictionary*). There are 113 entries in the dictionary. These entries are organized first from Z to A, and then from A to Z, with reference to the structure of the novel. The dictionary is incorporated into the novel not as an extra-literary phenomenon, but as the personal dictionary of the protagonist Be-Ce. Yet, the dictionary reflects the texts of the novel. The organization of the entries corresponds to the unfolding of the narrative. The entries mirror the themes in the novel, serving to the novel's intelligibility. Moreover, the dictionary also places the novel within a conversation with cultural history and other disciplines. The elements from Western and Eastern cultures emphasize the universality of the concepts of seeing and being seen.

Key Words: Elif Şafak, *Mahrem*, intertextuality, *Evil Eye Dictionary*, Eastern and Western cultural elements

Elif Şafak'ın *Mahrem*'i görme ve görülmeye konsepti üzerine kurgulanmış bir romandır. Roman, kapağından alt başlığına, epigrafından bölüm başlıklarına kadar bu konsept gözetilerek hazırlanmıştır. Yazar, romanın ilk baskılarda kapakta panjur arkasından bakan bir göz resmine yer vermişken yayınevi değişikliğinden sonraki baskılarda ise bir nazar boncuğu resmi kullanmıştır. İç kapak sayfasında konsepti vurgulamak üzere "Görmeye ve Görülmeye Dair Bir Roman" alt başlığı yer alır ki Türk romanında bu tür bir alt başlık uygulaması

* Bildiri, yazarın "*Pinhan* ve *Mahrem* Romanları Odağında Elif Şafak'ın Romanlarında Görülen Klasik Türk Edebiyatı Dönemi Kültür Unsurları" adını taşıyan yüksek lisans tezinden üretilmiştir.

pek görülen bir şey değildir. Epigraf sayfasında ise Refik Halit'ten yine görme ve görülmeye ilişkin bir alıntı vardır:

Her kafes ardında mütecessis gözler vardır; denilebilir ki, kafeslerin her bir deliği baklava biçimi bir casus gözüdür; binlerce tahta çerçeveli göz mahalleyi bekler. Refik Halit, Üç Nesil Üç Hayat

Bu konsept uygulaması, kuşkusuz bir güdüm kurgusu uygulamasıdır (Ergiydiren, 2007, s.62) ve -Lyotard'dan mülhem- postmodern bir durum karşısında olduğumuz söylenebilir.

Postmodern bir durumda roman üretmek, yazarın kendisini konumlandırması açısından, Sait Faik'in, "Yazmasam deli olacaktım." tarzındaki o edebiyatı hayati bir şey olarak görme yaklaşımına benzememektedir. Artık romancı modern anlamda bir yazar değil, bir roman üreticisidir; roman da bir sanat eserinden ziyade, ne kadar çok satarsa o kadar iyi olan bir üründen ibarettir. Sanat eserine yaklaşım bu tarzda olunca, edebiyatta da konseptlerden söz etmenin yadırgatıcı olmayacağı kanısındayız.

Postmodern romanda, Yıldız Ecevit'in de dediği gibi, her şey sanatsal düzlemde bir oyuna dönüşür (2001, s. 72). Önemli olan şey, yazarın, hayatın bir meselesine ilişkin derdini sanat eserinde yansıtması değil, bir metin ortaya koymaktır. Bu metinde; tarih de, hukuk da, siyaset de, edebiyat da aynı düzlemde yer alacaktır. Bu, elbette yeni bir metin anlayışının ürünüdür. Kristeva ve Barthes'ten beri kabul edilen metin anlayışında her metin, çok sayıda metnin kesiştiği noktada bulunur ve bir alıntılar mozayığı, ayrışık unsurların bir araya geldiği bir uzam olarak kabul edilir (Aktulum, 2000, s. 9). Derrida, o nedenle, "Hayat bir metindir, ama bu durumda kuralları, metin kavramını değiştirmemiz gerekir ve benim yapmaya çalıştığım şey budur," diyecektir (2004, s.28), yani hayat da, onu algılama çerçevemiz anlamında, metin olarak kabul edilecektir. Bu metinlerde, ortaya bir kolaj çıkar. Söz konusu olan şey, yazının kendi anlamını ürettiği dünyanın metinsel bir görünümünü sunmaktır. Bu tür metinlerin özelliği olan metinlerarasılık ise, postmodern romanların tek değil ama en belirgin yönü olmuştur.

Postmodern bir metin olan *Mahrem* romanında da Elif Şafak ana hikâyesini anlatırken, görme ve görülme konseptinde olduğunu düşündüğü Doğu ve Batı kültüründen derlediği ve dönüştürdüğü metinleri/ metin parçalarını malzeme olarak kullanmıştır. Ortaya onlarca hikâyeden, söylenceden, kıssadan, özdeyişten, aforizmadan, alıntıdan oluşan yeni bir metin çıkmıştır. Anlatı içinde anlatı olarak tanımlanan (Jahn, 2012, s. 55) bu tür hikâyelerde anlatı, içine sokulduğu hikâyeyi yansıtma amacı taşır (Aktulum, 2000, s. 159). Bu iç anlatılar, ana metinle izleksel ve anlamsal düzeyde bir benzeşiklik ilişkisi kurar; eserin konusunu yinelediği gibi, anlamına da açıklık getirir, bir tür ayna işlevi görür.

Wolfgang Iser'in kavramlarıyla söyleyecek olursak, bir tematik bağ kurulmasını sağlar (Ergiydiren, 2007,s. 67). Elif Şafak, roman kahramanlarından biri olan Be-Ce'ye yazdırdığı ve *Nazar Sözlüğü* adını verdiği sözlükte 113 madde içinde romanın ana hikâyelerini yansıtacak, onları çoğaltarak ve bütün zamanlara ve mekânlara yayarak bir anlamda evrenselleştirecek olan ve hepsi de bir biçimde *görme* ve *görülme* kavramlarıyla ilişkili ya da ilişkilendirilmiş kıssalara, anlatılara, tanımlara, alıntılara yer verir.

Sözlüğün işlevinin anlaşılabilmesi için öncelikle romana da adını veren *Mahrem* sözcüğünün anlamına bakmak gerekiyor. Sözlükler, mahremi 'haram, gizli olan, herkesçe bilinmemesi gereken' olarak açıklıyor. Develioğlu, sözcüğün bir anlamını daha veriyor: "Tasavvufta, Tanrı'nın sırlarını öğrenmeye başlayan kimse." Böyle bir sözcüğün roman adı olarak seçilmesinin yazarın, kültürel tarihimize kurmak istediği bağa bir referans olarak düşünülebilir. Ama aynı zamanda *Nazar Sözlüğü*'nün romanın kurgusundaki işlevi üzerinde de durmak gerekir. Çünkü romanda sözlük yazarı Be-Ce, Şişko kadının sırlarını, iç dünyasını öğrenmeyi ve öğrendiklerini bu sözlük aracılığıyla sergilemeyi amaçlamaktadır. Çatışma da burada ortaya çıkmaktadır: Romanda anlatılan bütün hikâyeler, mahrem olana gereken saygının gösterilmemesiyle başlamaktadır. Ayrıca romanın içinde yine MAHREM adı verilen bir iç roman daha vardır ki *mahrem* adıyla edebi bir oyun oynandığının da işaretlerinden birisi olarak görülebilir. *Nazar* sözcüğüne gelince, Artun (2002, s. 132) sözcüğün bakma, bakış, görme gibi anlamlarını açıklarken Tasavvufi açıdan onun "içe bakış" anlamını öne çıkarıyor ki bu, *Nazar Sözlüğü*'nün işlevini anlamak açısından bir anahtardır. Biri görülmeme diğeri ise görme anlamında yoğunlaşan *mahrem* ve *nazar* sözcükleri dikkat edilirse, birbirinin karşısında yer alarak bir zıtlık oluştururlar. Bu zıtlık, roman için ayrıca özel bir önem taşımaktadır.

Bir başka oyun, ithaf ile ilgilidir. Romanın iç kapak sayfasının arka yüzünde "B. C. İçin" ithafı vardır. Ebced hesabına göre Arapçada 'B' harfinin rakamsal karşılığı 'iki', 'C' harfinin rakamsal karşılığı 'üç'tür. Sıralamada eksik olan 'bir' ise ithafı yapan Elif Şafak'ın adında gizlidir. 'Elif' harfinin rakamsal karşılığı 'bir'dir. Elif, alfabenin ilk harfi olarak Türkçede 'A' harfine tekabül eder ve üçünü birleştirdiğimizde alfabe anlamına da kullanılan ABECE'yi elde ederiz. Bunu, romanın bir yerinde Be-Ce'nin sözleriyle de destekleyebiliriz. İthaftaki 'B' ve 'C' harflerinin sesletiminden oluşan adıyla Be-Ce, neden bu adı seçtiğini açıklamaktadır: "Be-Ce hoşuma gidiyor. Hem, alfabenin ikinci ve üçüncü harfi. Yan yana güzel duruyorlar. İki ve Üç'üm sanki. Bir'i arıyorum. Bir önceki rakamdan bir şeyler eksik kalmış, tamamlanmamış, ben de o yüzden böyle olmuşum sanki. Kendi kendime uyduruyorum işte. Ne oldu? Niye bu kadar şaşırıdın? Çok mu saçma? (s. 207)." Be-Ce, ayrıca, "Ama rakamları hafife alma. Rakamların cinleri vardır, unutma (s. 207)." da diyecektir.

Bu oyun aynı zamanda Be-Ce'nin sadece kurgulanmış metinsel bir figür

olduğuna da işaret eder. Be-Ce'nin ifadesiyle söyleyecek olursak, sadece rakamların değil, birer rakamsal karşılığı olan harflerin de cinleri vardır. Be-Ce'nin uyarısı Şişko kadına olduğu kadar, kitabın kurgusunda önemli bir işlevi olan *Bir, İki ve üç* sayılarının özel kullanımına okurun dikkatini çekmek içindir de. Bu sayılar romanın bölüm başlıklarında kullanılır ama daha önemlisi Şişko'nun semptomu olmasıdır. Şişko, 132 kilodur ki bu sayı da dikkat edilirse *bir, iki, üç* rakamlarından oluşturulmuştur ve denebilir ki *Mahrem* romanı, bu sayılarla ilişkili olarak, bu geçen kadının, günlük yaşamında Őiřkoluđu nedeniyle karşılaştığı hem fiziksel olayları hem de ruhsal olayları anlatır. Bu noktada romanın ana hikyesini özetlemek gerekir.

Bu ana hikye, aslında Şimdiki zaman ve geçmiş zaman olarak ayrılabilir i içe geçmiş iki hikyeden oluşmuştur. ereve hikye, hikyenin Şimdiki zamanını oluşturur ve İSTANBUL -1999 başlığında anlatılır. Şişko kadının dolmuşta yaşadıkları, Be- Ce ile ilişkisi de bu zaman dilimine aittir. Be-Ce, *Nazar Szlgn* bu yıl içinde yazar.

Şişko kadın, birinci kişi anlatıcı olarak, İstanbul'da bir Şehir içi minibsnde, Őiřmanlıđı nedeniyle yaşadığı sorunlardan birini anlatmaktadır. Minibüsün n koltuğunda rahat edebilmek için iki kişilik ücret ödediği hlde yanına önce çocuklu bir kadın, sonra bir geçen kız oturmuştur. Şişko kadın, bundan rahatsız olmuştur. Bu arada çocukla geçen kız sayı sayma oyununa girişmişlerdir. ocuk, durmaksızın "Bir, İki, üç..." diye e kadar sayıp geri dönmektedir.

Çocuğun sayma oyunu Şişko'ya çocukluğunda yaşadığı birtakım kötü olayları hatırlatır ve Şişko, rüyaya dalar. Bu noktada Şişko kadının 1980 olarak belirtilen geçmişine döneriz. Şişko, beş yaşlarındayken, babasının ihaneti nedeniyle annesi aklını oynatmış ve babaannesine emanet edilmiştir. Orada, bir gün saklambaç oynarken saklanmak zorunda kaldığı kmrlkte yabancı bir adamın oral tecavüzüne uğramıştır. Saklambaç oyunundaki ebe 'Bir', 'İki' diye sayarken tecavüzcü adam da kmrlkte, "Ben 'Bir' dediğimde gözünü yumacaksın. 'İki' dediğimde açacaksın. Ben 'üç' demeden oyun bitmez. 'üç' demeden kmrlkten çıkmak yok. Anlaştık mı?" (s. 189) diyecektir. Ancak bir türlü 'üç' sayısı gelmeyecektir.

Şişko, olay sırasında ağlamamış, sadece altına kaçırmıştır. Olaydan önce adamın gözlerini, ellerini güzel bulmuştur, kaçma çabasına girişmemiştir, olaydan sonra da kusmuştur. ocuk, ağlamamış olması, adamın gözlerini ve ellerini güzel bulmuş olması yüzden sonraki yıllarda suçluluk duyacaktır. O sırada olanları pencereden Elsa (Aragon'un Şiirine gönderme) adlı kedi grmştir. ocuk daha sonra kediyi; olayı, yani mahrem olanı gördüğü için öldürecektir. ocuk artık sürekli bir Şeyler yiyecek, sürekli kusacak ve Őiřmanlayacaktır. ocuk günün birinde bir psikoloğa götürülür. Seansların birinde boyaması için bir resim verilir. ocuk her Şeyi boyadığını zannetmektedir; ancak pencereden kck görünen bir uçan balonu fark etmediği için

boyamamıştır. Neden boyamadığı sorulunca, babaannesinin ona namaz kılmayı öğretirken, “Tanrının her şeyi görebildiğini” söylediğini hatırlar. İçine, pencereden Tanrının olanları görmüş olabileceği kuşkusu düşer. Artık çocuk gökyüzünde olduğunu düşündüğü Tanrıya olup biteni görüp görmediğini sorabilmek için uçan balona dönüşmek isteyecek ve rüyalarında sürekli uçan balon görecekler ki romanın birçok bölümü bu yüzden rüya sahnesiyle başlar. Çocuk, zaman içinde şişmanlar, 132 kilo olur. İnsanlar, gittiği her yerde artık onun şişmanlığına bakar. Şişko, bir seyirlik nesneye dönüşmüştür ve seyirlik nesne oluşun sorunlarını yaşamaktadır.

Kadın, günün birinde fotoğrafını çeken bir cüceyle tanışır. Cücenin adı Be-Ce’dir. Şişko, Be-Ce’ye şişmanlığını sorun etmediği ve insanların da cüceliğine bakmalarından rahatsızlık duymadığı için âşık olur, onun evine taşınır. Ancak birlikteliklerinin oluşturduğu zıtlık çok dikkat çekici olduğu için dışarıya çıkamazlar. Dışarıya çıkabilmek için zaman zaman tebdili kıyafet etmek zorunda kalırlar. Bu arada Be-Ce *Nazar Sözlüğü* hazırlamaya başlar. *Nazar Sözlüğü*nün maddelerini biz okurlar da daha küçük bir puntuyla dizilmiş ve romanın çeşitli yerlerine serpiştirilmiş olarak okuruz fakat Be-Ce sözlüğü kadından gizler. Bir gün kadın sözlüğü gizlice okuduğunda, Şişko maddesine gelince, “Çocukluğunu araştır” notunu görür, sözlüğün kendisi için hazırlandığını – elbette okurla birlikte-anlar, çok üzülür. Çünkü sırrı ortaya çıkmıştır. Ancak yazarın Be-Ce’ye *Nazar Sözlüğü*nü yazdırma amacı da zaten budur. *Nazar Sözlüğü*, okur açısından hikâyenin anlaşılmasına hizmet eden bir ayna işlevi görmektedir. Madde şöyledir:

şişko: O kadar şişmanmış ki, ne zaman insan içine çıksa herkes işini gücünü bırakıp onu seyredermiş. O da gözlerden o kadar rahatsız olurmuş ki, gidip daha çok yemek yer, daha çok şişmanlarmış. (Şişkonun çocukluğunu araştır) (s. 210)

Şişko, Be-Ce’nin, merakı giderilince kendisini terk edeceğini anlamıştır. Kadın o sıralarda yaptığı zayıflama rejimini bırakır ve ne bulursa yemeye başlar. En sonunda havagazına ağzını dayar. Komşular kapıyı kırdıklarında pencereden bir uçan balon gibi havalanır, bulutların arasına yükselir ki zaten ulaşmak istediği de budur. Bulutları geçince Tanrıya yaklaşacak ve çocukluğundan beri kafasını kurcalayan, ‘Tanrının kendisini görüp görmediğine ilişkin o soruyu’ soracaktır. Fakat bir kuşun saldırısına uğrar. Patladığı sırada uyanır. Bütün bunların, kadının romanın en başında gördüğümüz dolmuştaki kısa yolculuğu sırasında gördüğü rüya olduğunu anlarız. Şişko kadın dolmuştan iner, eve giderken mahallede insanların delirmiş bir kadının etrafına toplanmış seyretmekte olduklarını görür. O da seyircilerin arasında yerini alır. Artık kendisi de – tıpkı Be-Ce gibi- bir gözetleyiciye dönüşmüştür. Romanın ana hikâyesi kısaca budur.

Maddeler okundukça fark edilir ki metnin içine rastgele değil, olayların gelişimine uygun olarak yerleştirilmiştir. Sadece olayların gelişimine de değil, romanın biçimine, kurgusuna işaret edecek biçimde yerleştirilmiştir. Be-Ce, maddeleri yazmaya, alışılmışım aksine tersten başlamıştır. İlk madde 'z' harfiyle başlar.

Zahir: Tanrının doksan dokuz isminden biri olan zahir, "gözden saklanmayan" demektir. (s. 73)

*Nazar Sözlüğü*nün ilk maddesinin **zahir** olması romanın konseptine uygundur. Roman, görünenden görünmeyene, yani **zahirden batına** doğru ilerlemektedir. Ayrıca sözcük, romanın temel izleklerinden biri olan bireysel ve toplumsal yaşamımızda görünüşün kazandığı önemin yarattığı sorunlara işaret etmektedir. Şişko ve Be-Ce, görünüşleri yüzünden sosyal yaşama katılamamaktadırlar. Yine romanda hikâyesi anlatılan Keramet Mumî Keşke Memiş Efendi de yüzünün görünüşü yüzünden bunalıma girmiş ve sonra temel uğraşını görünüşler üzerine kurmuştur. Ayrıca Batılılaşmayla birlikte Osmanlı toplumu değişmiş, "Artık neyin nasıl görüldüğü" nün (s. 47) önemli olduğu zamanlara gelinmiştir. Bu açıdan, Elif Şafak'ın **zahir** gibi Tasavvuf inancının önemli bir kavramını kullanmayı tercih etmesi üzerinde durulmaya değerdir. Çünkü sözcükler daima geldikleri kültürel çerçeveyi de beraberinde getirirler. Kaldı ki Elif Şafak, burada sözcüğün doğrudan dinî, Tasavvufî anlamını vermektedir. Yazarın, zahiri olana eleştirel yaklaştığı, kavramın zıttı olan Batniliği çağrıştırarak Batnilerin tutumlarıyla paralellik gösterdiği söylenebilir. Bilindiği üzere Batniler, *Kur'an*'ın iç anlamına ermeyi amaçlarlar (Gölpinarlı, 1977, s. 87). Aslında bu, yazarın kurguya ilişkin olarak verdiği bir işaret olarak da okunmalıdır. Çünkü romanın kurgusu da dıştan içe, dolayısıyla sondan başa doğrudur. Sözlüğün **zahir** maddesi, bir adamın, Hayalifener apartmanının kapısında şişkolluğu nedeniyle sıkışıp kalan Şişko'ya, "Kıpırdama!" dediği bölümün hemen başında yer alır. Bu emir, aynı zamanda kadının çocukluğunda tecavüze uğradığı anları da hatırlatacaktır. Be-Ce, haftada bir gün modellik yapmakta ve kıpırdamadan durmaktadır; Şişko, bunu da hatırlayacaktır. Anlatıcının Şişko'nun aklından geçenleri yansıttığı şu cümle önemlidir: "İnsan kendini nasıl teşhir ederdi? Hem niye?" (s. 75). Be-Ce bu soruları cevapsız bırakır. Sözlüğün **zaman** maddesi de romanda hemen bu sorunun ardından verilecektir:

zaman: Mahallenin gaddar veletlerinin kuyruğunu kopardığı kara kedi, yeni doğan yavrusunu uzun uzun yalayıp temizledikten sonra terk etmişti. Yavrulardan birini alt katta oturanlar aldı, ötekini de üst katta oturanlar. Üst kattakilerin aldıkları yavru hızla büyüyüp,

gürbüzleşirken; alt katın kedisi de büyüyordu ama aheste revan. Oysa her iki kedi de aşağı yukarı aynı şeyleri yiyorlardı. Aynı evin üst katında farklı, alt katında farklı işliyordu zaman. ...Seneler böyle geçti. Kediler yaşıyorlardı. Üs kattaki kedi hızla hantallaşıyor; alt kattaki kedi kocamakta geri kalıyordu. Şimdi zaman geriye işliyordu. (s.76)

Özellikle maddenin son cümlesi anlamlıdır: *Zaman şimdi geriye doğru işliyordu.* Romanda kurgu, Şişko'nun şimdiki zamanından çocukluğuna, yani geri doğru, iç dünyasına doğru ilerler. Burada, Şişko'nun sayma oyunundan neden bu kadar rahatsız olduğu, neden bu kadar çok yiyip şişmanladığı, neden kusmak için yediği, neden görme ve görülme sorunlarını takınak haline getirdiği anlaşılacaktır.

Zarf maddesini de **zahir** maddesiyle birlikte düşünmek gerekir. Zarf, içindeki mektubu gizleyendir. Maddenin açıklamasının bir yerinde geçen, "Zarfın, üzerlerinde adres yazılı olduğu için değil, yazıları gözlerden sakladıkları için elzem olduklarına inanırdı. Mektubu mektup yapan bu kapalılık, bu gözden ıraklığı (s.77)." cümlelerini Şişko'nun iç dünyasında sakladığı, kimsenin bilmesini istemediği sırrına yönelik olarak okumak gerekir. Maddenin burada verilisinin nedeni, Be-Ce'nin öğrencilere çıplak olarak modellik yapması ve Şişko'nun da aynı şeyi yapmasını istemesidir. "Madem her görenin ilgisini çekecek kadar şişmanmışım, madem seyirlikmişim, ben de inadına kendimi teşhir etmeliymişim."(s.77) Oysa bunun 'düşüncesi bile' Şişko'nun 'kanını dondurmaya yeter.' Şişko ile Be-Ce bu açıdan da zıtlık oluştururlar.

Romanda, Çin kutuları gibi, iç içe geçmiş üç hikâye daha vardır. Bu hikâyeler de, romanda, *Nazar Sözlüğü'nün zaman* maddesinde Be-Ce'nin işaret ettiği gibi, geri doğru gidilerek anlatılır. Romanın bölüm başlıklarında da bu geri doğru gidişi vurgulamak üzere tarihler ve mekânlar belirtilir. Önce, Be-Ce'nin kim olduğunu geri doğru giderek anlayacağımız, Şişko'nun hikâyesiyle ilk bakışta ilgisi yok gibi görünen Keramet Mumî Keşke Memiş Efendi'nin hikâyesini görürüz. Hikâye, PERA-1885 başlıkları altında işlenir. Keramet Efendi, Pera'da kurduğu büyük gösteri çadırında, erkeklere Fransa'dan İstanbul'a getirilen la Belle Anabelle'in güzelliğini sergilemektedir; kadınlara ise, Sibiry'a'dan gelen Samur-Kız'ın çirkinliğini sergilemektedir. Burada kuşkusuz güzellik-çirkinlik zıtlığına yapılan vurgu dikkat çekicidir ki Keramet Efendi'nin Doğu ve Batı unsurlarını kullanmasındaki amaç da bu zıtlığı vurgulamaktır.

Memiş Efendi tuhaf bir adamdır. Tuhaflığı doğumuyla başlamıştır. Anası onu doğururken ölmüştür ve çocuk, saydam yüzlü olarak doğmuş ve halası, bebeğin yüzüne şekil vermeye çalışmıştır. Vakit dar olduğu için göz yerine ancak bir çizgi çekebilmiştir. Keramet Mumi Keşke Memiş Efendi gözlerinin acayıplığı yüzünden hayatı boyunca sıkıntı çekecek, evlendiği gün karısı kendisini bu acayıplık yüzünden istemeyince uzun süre eve kapanacaktır.

Başka bir kisvede tekrar doğmak istemektedir ki bunu da tenasüh inancına bir işaret olarak okumak mümkündür. Memiş Efendi, sokağa çıkmaya karar verdiğiğinde Osmanlı'nın değişmiş olduğunu görür. Memleketin kadınlarına ve erkeklerine bir haller olmuştur. Neyin nasıl görüldüğünün önemli olduğu devirlere gelinmiştir. Memiş Efendi de bunu fırsat bilip Pera'ya devasa bir çadır kurarak orada erkeklere güzel kadınlar, kadınlara da çirkinliğin gösterildiği gösteriler düzenleyecektir. O çadırın yerinde, romanın şimdiki zamanında Be-Ce'nin oturduğu Hayalifener Apartmanı vardır. Yazar, mekân aracılığıyla Keramet Efendi ile Be-Ce bağlantısını ortaya koymaktadır. Buradan anlayacağımız şey şudur: Be-Ce, Keramet Efendi'nin mazharıdır. Onun yeniden dünyaya gelmiş halidir. Burada, yazarın Keramet Efendi ile Be-Ce bağlantısı aracılığıyla günümüzde yaşanan *görme*, *görülme* ve *mahremiyet* kavramlarıyla ilişkili sorunları, Osmanlı'nın Batılılaşma serüveniyle bağlantılı olarak ortaya koymak istediği açıktır, kanısındayız.

Samur-Kız'ın hikâyesi de Memiş Efendi'nin hikâyesiyle bağlantılı olarak doğumundan itibaren SİBİRYA -1648 başlığı altında anlatılır.

Samur avcısı Timofei Ankidinov, bir sepetin içinde bir oğlan çocuğuyla bir samurun vuslatını görmüştür. Oğlan çocuğu, töre gereği şaman olma sınavı vermektedir. Avcı, olayı gördüğü için vuslat yarım kalır. Samur-Kız, yarım kalan bu vuslattan doğan ikizler neslinden geldiği için çirkinlik alameti olarak İstanbul'a getirilip Keramet Efendi'ye satılacaktır. Samur-Kız, İstanbul'da, Pera'da, Keramet Efendi'nin çadırında kadınlara ürkünç çirkinliğini sergileyecektir.

la Belle Anabelle'in Hikâyesi de Memiş Efendi'nin hikâyesiyle bağlantılı olarak Fransa-1868 başlığı altında anlatılır.

Madame de Morelle, efsaneye göre açmaması gereken bir sandığı açar, sandıkta saklı duran ve onu gören bakirelerin aklını alan güzel bir delikanlının tablosunu görür. Ondan sonra malikâneye gelen bir delikanlıya âşık olur. Ama aslında kocasını o delikanlı sanmaktadır. Arzularına gem vuramaz, bir gün delikanlıyla nehrin kenarında buluşur. Niyeti bir kere vuslata erip ölmektir. Bu ilişkiden biri güzel biri çirkin olan ikizler doğar. Güzel olan la Belle Anabelle'dir; yüzünün güzelliğini tablodaki delikanlıdan almıştır. Dini inançları nedeniyle çatışma yaşayan kadın ve kızın güzelliğinin tablodan geldiğini anlayan koca, la Belle Anabelle'i bir kumpanyaya verirler. Kumpanya, kızı Memiş Efendi'ye satacaktır.

Yukarıda kısaca özetlemeye çalıştığım hikâyeler incelendiğinde, olayları başlatan şeylerin her zaman bir yasağa uymamak, bir başka deyişle *mahrem* olana saygı göstermemek olduğunu görürüz. Elif Şafak, bunu dört hikâyede somutlaştırmıştır. 1) Samur avcısı Ankidinov, görmemesi gereken şaman adayı oğlanla samurun birleşmesini görmüştür, 2) Madame de Moralle, görmemesi gereken tabloyu görmüştür, 3) Hala, Keramet Efendi'nin doğumunda çocuğun

yüzüne göz çizerek doğaya müdahale etmiştir, 4) Şişko, babaannesinin sözlerini dinlemeyerek kömürlüğe girmiş ve orada tecavüze uğradığı, kedi Elsa tarafından görülmüştür.

Bu hikâyelerin hepsine ayna tutan ve 113 maddeden oluşan *Nazar Sözlüğü*nde yer alan maddeler sırasıyla şunlardır:

zahir, zaman, zarf, zayıç, zehir, Zeliha, zenne, zevahir, zırh, zıtlık, zihin, zilzal, zina, ziya, zorba, Zühre, Adem ile Havva, aşk, ay, ay çiçeği, ay tutulması, ayn-el-yakin, ayna, Babil Kulesi, Basilisk, baykuş, cadı, kamera, obscura, cemal, cennet-cehennem, ceviz ağacı, cin, çekirdek, Dabbetülarz, Ef'i, Elsa'nın gözleri, fal, Fames, fotoğraf albümleri, gölge, gölge oyunu, gözbağı, göz bebeği, gözçü, gözlük, halisünasyon, haremağası, hayal, hayalbilim, Hümay, iğne deliği, jakuzi, Janus, Kalipso, kedi, kem göz, keşif, kimlik, komşu kadın, korse, körebe, kör, köstebek, kurban, kurşuna dizilenler, kurşun dökme, Kyklop, Lamia, makyaj, masa altı, merak, maske, mikrop, model, Morpheus, mucizevi göz, nokta, oryantalizm, Pandora, Pamuk Prenses, paravan, pencere, perde, pervane, portre, prizma, rasathane, renk körü, röntgen, rüya, sahne, saklambaç, samur, sarık sandalı, Şems, şişko, taht-ı revan, tebdil gezmek, televizyon, temaşa, theatrum mundi, ultrason, unutmak, veda, vitrin, yabancı, yaldızcılık, yalın göz, yaşam, yay, yılanın ayağı, Zümrüdüanka.

Sözlüğün 'z' harfinden 'a' harfine dönülünce **Adem ile Havva** maddesi ile başlaması, kuşkusuz meselenin insanlık tarihiyle başladığına işarettir. Sözlüğün son maddesi ise tekrar 'z' harfine dönerek **Zümrüdüanka** ile daireyi, Tasavvuftaki devir felsefesini hatırlatacak şekilde tamamlar.

Sözlükte yer alan maddelerin hepsini burada te tek ele almaya gerek yoktur. Genel bir değerlendirmeden sonra birkaç sözcük üzerinde durabiliriz. Ancak dikkatle baktığımızda yazarın, Doğu ve Batı kültürüne ait, geçmiş zamana ve şimdiki zamana ait dini, tasavvufi epizot, kişi ve kavramlara yoğunluklu olarak yer verdiği söylenebilir: **Zahir, Zeliha, zıtlık, zilzal, Zühre, Adem ile Havva, aşk, ayn-el-yakin, Babil Kulesi, cemal, Dabbetülarz, Hümay, Şems, taht-ı revan, rüya, tebdil gezmek, temaşa, yaldızcılık, Zümrüdüanka** gibi maddelerin karşısında ya da yanında **Basilisk, Ef'i, Elsa'nın gözleri, Fames, Janus, Kalipso, Kyklop, Morpheus, Pandora, Pamuk Prenses, röntgen, theatrum mundi, ultrason** gibi maddelerin varlığını görmekteyiz. Genel olarak bir zıtlık vurgusunun romana hâkim olduğu belirtilmelidir. Çünkü roman büyük ölçüde zıtlıklar üzerine kurulmuştur. Maddenin açıklamasını romanın bu yönüne işaret eder:

zıtlık: Göze sormuşlar: “En çok ne görmekten hoşlanırsın?” “Zıtlık,” demiş, “bana zıtlık gösterin.” Yaratıcı tanrıça Afrodit ile yıkıcı tanrı Ares’in yasak aşkını göstermişler.

Afrodit ile Ares sadece geceleri buluşup, gün ağarmadan ayrılarak ilişkilerini gizlice sürdürüyorlarmış....

“Siz buna zıtlık mı diyorsunuz şimdi?” demiş göz. Sizce Afrodit’in yıkıcı tanrı ile kaçamağı mı zıtlık, yoksa ruhu da kendi gibi çirkin Hephaistos’a sadık kalması mı? Siz bana zıtlık gösterin, zıtlık yok mu?” (s.83)

Elif Şafak, özellikle Keramet Mumî Keşke Memiş Efendi’ye vişne rengi devasa çadırda, epizoda yanıt vermek istercesine, zıtlıkları sergiler. Bu daha çok bize ait zıtlıktır. Çadır, kanaatimizce her şeyin zıddıyla birlikte bulunduğu anlayışını, yani hayatın iki veçhesini temsil etmektedir. Sadece çadır değil, çadırın kurulduğu İstanbul da birbirine zıt iki kıtayı birleştiren mekân olarak, hayatın iki veçhesini sembolize etmektedir. Tasavvufa göre de Allah, bütün eşyayı zıddıyla yaratarak kâinata düzen vermiş, birini diğerinin anlaşılmasına vasıta kılmış, bütün zıtlıkları bir araya getirerek birliği meydana getirmiştir. Su, ateş, hava ve toprak gibi zıt unsurları Kâinatın asıl maddesi kılmıştır. (Güftâ, 2004, s. 88) Niyazi Mısri, bazı sıfatların birbirine zıtlığını şöyle yorumlar: “Lütuf ve Kahır gibi bazı sıfatlar görünürde farklı ve zıt olmasına karşın, hakikatte aynıdır.” Aynı şeyi tarihsel açıdan Pera- 1885 için de söyleyebiliriz. Bu tarih Osmanlı’nın modernleşme sürecinin girdiği 1839 Tanzimat Fermanı’nın ilanından biraz sonrasına denk gelir. Pera, değişimin somut olarak yaşandığı mekândır. Keramet Efendi’nin çadırı kurma gerekçesi de zaten bu değişimle, yani modernleşmeyle ilgilidir ki Atilla Birkiye de romanı moderniteyle ilgili bir sorgulama olarak okumuştur (Cumhuriyet, 28 Kasım 2000).

Sözlüğün maddeleri, yukarıda da belirttiğimiz gibi, hikâyenin akışına uygun olarak romanın ilgili kısımlarına yerleştirilmiştir. Örneğin **zilzâl** maddesi ile Be-Ce, Şişko’nun sırrının oraya çıkacağını haber vermektedir. Nitekim romanın sonunda bir uçan balon olan Şişko, patlayarak içindekileri kusacaktır.

Zilzâl: Depremler anlamına gelen zilzâl, Kuran’ın doksan dokuzuncu sûresinin ismidir. Sûreye göre, yeryüzü, içindeki bütün ağırlığı dışarıya kusacaktır. O zaman yerin altındaki görünmeyen katmanlar, yerin üstüne çıkıp görünür olacaktır. (s. 84)

Kur’an’da sure şu şekildedir: “1,2,3,4,5. Yerküre kendine has sarsıntısıyla sallandığı, toprak ağırlıklarını dışarıya çıkardığı ve insan “ Ne oluyor buna” dediği vakit, işte o gün (yer) Rabbinin ona bildirmesiyle bütün haberlerini anlatır.”(Zilzal Suresi)

Şişko kadın, Be-Ce'nin evine gidip gelmeye başlayınca apartmandaki kadınlar dedikoduya başlar. Bu kısımda **Zeliha** maddesi yer alır.

Zeliha: “Koskoca vezirin karısı bir köle için yanıp tutuşuyormuş,” diye gülüşüyordu kadınlar Zeliha ise, güzele baktığı için gözlerini cezalandırmasını bekleyenleri anlayamıyordu. Merak ediyordu, acaba bu fitne kumkuması, dedikodu ustası kadınlar nasıl görüyordu şu âlemi. . Nihayet bir gün, sevdiğini sevmediklerine göstermek için kadınları evine davet etti. Onlara meyve ve bıçak verdi. Sonra da Yusuf’u misafirlerin yanına çıkardı. Gözlerini Yusuf’tan alamayan kadınlar, o odadan çıkana kadar, meyve yerine parmaklarını doğradıklarının farkına varmadılar. Zeliha, tabakları toplarken vakur ve sakindi: “Görün işte,” dedi, “gözlerimin bana çektiydiklerini.” (s. 80)

Zeliha maddesi, Türk, İran ve Arap edebiyatlarının ortak konusu olan *Yusuf ile Züleyha*’dan alınmadır. Kuran’da Ahsenü’l-kasas (Kıssaların en güzeli) olarak nitelenir. Yusuf, edebiyatta güzellik simgesi olarak geçer. Elif Şafak, hikâyeyi **Zeliha** açısından anlatarak hikâyeye yeni bir boyut katmıştır, denebilir. Güftâ, “Hz. Yakub ve Züleyha, Hz. Yusuf’un güzelliğini idrak etme şerefine nail oldular.”(2004, s. 49) diyerek Züleyha’nın Yusuf’a olan aşkının Tasavvufî yönünü, yani hakiki aşkı öne çıkarır. Hikâye, romanda çocuğun adamın ellerini ve gözlerini güzel bulmasıyla ilişkilendirilir.

Pandora maddesi tam da Şişko kadının Be-Ce’nin sözlüğünü gördüğü anda verilir. Be-Ce’nin de kadının da sırları ortalığa saçılmıştır.

Pandora: Kutunun içinde ne olduğunu görmek için açınca kapağı, bütün kötülükleri saçmış yeryüzüne. (s. 170)

Son madde **Zümrüdüanka**’dır. Aslında burada da bir oyun vardır. **Zümrüdüanka** adı var kendi yok bir kuştur (Pala, 1989). Madde, Şişko’nun havada patladığı yerde verilir. Şişko uyanınca, roman da bitmiş olur. *Mahrem* romanı da Şişko’nun rüyasıdır.

Zümrüdüanka: Gücünü ve güzelliğini hiç görülmemiş, ama hep görülmek istenmiş olmasından alan efsanevi kuş (s. 227).

Yazar, romanın sonunda, olayların en başına, yani Ankidinov ve Madame de Moralle’in hikâyelerine döner. Bu kez hikâyeler başka türlü anlatılacaktır. Yeni hikâyelerde kahramanlarımız yasağa uyacaklar, mahreme saygı göstereceklerdir. Ankidinov, bu kez Denizcinin uyarısını dinler; sepetin içine bakmaz, dolayısıyla Samur-Kız’ın hikâyesi olmaz, Sibiry’a’nın laneti

gerçekleşmez. Madam le Moralle, hizmetçiyi dinler, sandığı açmaz, tabloyu görmez, efsanede anlatılanlar gerçekleşmez; dolayısıyla la Belle Anabelle diye birisi de olmaz. Onlar olmayınca Keramet Efendi de, dolayısıyla Be-Ce de olmaz.

Yazar, şu sözlerle bütün bu anlatılanların kurmaca olduğunu, yani bir metinden ibaret olduğunu ifade eder: “Her şey başka türlü olabilirdi. Demek ki her hikâye başka türlü nakledilebilirdi (s. 216).”

Sonuç olarak diyebiliriz ki Elif Şafak, *Mahrem* romanının görme ve görülmeyle ilişkin hikâyesine, kahramanlarından birine yazdırdığı *Nazar Sözlüğü*nde yer alan Doğu ve Batı kültüründen derlediği *görme* ve *görülme* kavramlarına ilişkin 113 madde aracılığıyla ayna tutmuş, hikâyeyi zenginleştirmiş, çoğaltmış ve böylece *görme* ve *görülme* sorununu bütün zamanlara yaymıştır.

KAYNAKÇA

- Aktulum, K. (2000). *Metinlerarası ilişkiler* (2. B.). Ankara : Öteki.
- Artun, E. (2002). *Dini-tasavvufî halk edebiyatı*. Ankara: Akçağ.
- Birkiye, A. (2000). *Karnaval dünyasına yol alış*. Cumhuriyet 28 Kasım
- Ecevit, Y. (2001). *Türk romanında postmodernist açılımlar*. İstanbul: İletişim.
- Ergydiren, Sevinç (2007). *Eleştiride fenomenolojik yaklaşımlar*. Ankara: Hece.
- Gölpınarlı, A. (1985). *100 soruda tasavvuf* (2. B.). İstanbul: Gerçek.
- _____ (1977). *Tasavvuftan dilimize geçen deyimler ve atasözleri*. İstanbul.: İnkılâp ve Aka.
- Güftâ, H. (2004). *Divan şiirinde ilim*. Ankara: Akçağ.
- Kur'an-ı Kerim ve açıklamalı meâli* (Özek, A., Karaman, H., ve diğerleri). Ankara: TDVY
- Lyotard, J. (1990). *Postmodern durum* (Ahmet Çiğdem, Çev.). İstanbul.: Ara.
- Jahn, M. (2012). *Anlatıbilim* (Dervişcemaloğlu, B. Çev.). İstanbul: Dergâh
- Pala, İ. (1989). *Ansiklopedik divan şiiri sözlüğü*. Ankara: Akçağ.
- Payne, M. & Schad, J. (2004). *Teoriden sonra hayat* (Ebru Kılıç, Çev.). İstanbul: Agora.

Karşılaştırmalı Bir Yaklaşımla Orhan Pamuk'un Romanlarında Doğu- Batı Sorunsalı

Une Approche Comparative: La Question de L'Orient/L'Occident dans
les oeuvres de Orhan Pamuk

Tülin KARTAL GÜNGÖR (Gazi Üniversitesi)

ÖZET:Edebiyatta da doğululuk, diğer bir deyişle oryantalizm, Batı'nın yarattığı bir kavramdır. Edebiyattaki Doğu imgesi özellikle ortaçağ tarihçilerinin eserlerinde, genellikle kendilerinden farklı olan dini ve politik değerler ile Avrupa şehirlerinden farklı olan şehirlerin örf ve adetlerini konu alan eserlerde kendini gösterir. Edward Said oryantalist düşünceyi eleştirerek Batı'nın kendi dışında toplumlarla kurmuş olduğu bu ilişkinin öncelikle egemenlik ilişkisi olduğuna vurgu yapmış ve Oryantalizmi Doğunun Batı tarafından inşası olarak nitelendirmiştir.

Ancak, 20 yüzyıl sonlarından itibaren postmodernizmle beraber dilde ve tarihte görünen gerçeklik sorgulanmaya başlar. Artık dil, gerçekliği yansıtmada yetersizdir. Tarih ise ideolojik boyutu olan bir tür söylem olarak algılanır. Dolayısıyla Doğu ve Batıyı tanımlama çabası da boşunadır çünkü toplumla ilgili kesin bir yargı ortaya atılamaz. Parçalanmışlık, bölünmüşlük, farklılığın ve özgün olmanın yüceltiildiği postmodernite çok çeşitliliği ve durmadan değişen kimlikleri olumlar. Orhan Pamuk'un romanlarında da Doğu ve Batı imgesi, kültürlerin buluşması, sentezi, uyumu, kimi zaman da çatışması olarak karşımıza çıkar. Yazar romanlarında belirsizliği, farklılığı, etnikliği, alt kültürleri ve yerelliği ön plana çıkarır.

Bu bildiride, Orhan Pamuk'un postmodern bir yaklaşımla, Benim Adım Kırmızı ve Beyaz Kale adlı romanlarında, Doğu ve Batı sorunsalını nasıl ele aldığını ana hatlarıyla değerlendirmeye çalışacağız.

Anahtar sözcükler: Orhan Pamuk, doğu-batı, oryantalizm, postmodernizm, metinlerarasılık

ABSTRACT: En littérature, la notion d'Orient est une création occidentale. Cet Orient littéraire presque imaginaire est présent dans les textes littéraires et dans les chroniques dès le Moyen-âge, ces expéditions à la fois religieuses et politiques ont permis de découvrir des contrées, des villes très différentes de celles de l'Europe, des mœurs et des coutumes étranges. Edward Said fait une critique acerbe de ce type de posture, considérant qu'elle n'est que le reflet de la domination occidentale.

A partir du 20ème siècle, avec le postmodernisme, la réalité visible de la langue et de l'histoire a commencé à être remise en question. La langue ne reflète plus la réalité. L'Histoire est perçue comme une sorte de discours idéologique. La société ne peut pas être le sujet d'une théorie définitive. La désintégration, la division, l'originalité et la variété sont les thèmes principaux du postmodernisme ceux qui compte c'est la diversité et la pluralité. Dans les romans de Orhan Pamuk aussi, l'image de l'Orient et l'Occident apparait comme la rencontre des cultures, la synthèse, l'harmonie et même parfois comme conflit.

Dans ce travail, nous allons analyser comment ces deux grandes cultures s'approchent, s'interprètent et s'imaginent l'une l'autre dans les romans de l'écrivain et comment la problématique s'exprime à travers les thèmes du double, de l'identité et de la création. Nous allons voir son effort de mettre en évidence la diversité, la pluralité et la polyphonie.

Keywords: Orhan Pamuk, orient-occident, orientalisme, postmodernisme, intertextualité

Doğu- Batı sorunsalı tarih boyunca ele alınan konulardan biri olmuştur. Batı, çok eski çağlardan beri Doğu uygarlığına ilgi duymuş, 17. ve 18. yüzyıla gelindiğinde ise toplumsal, siyasal ve ekonomik gelişmelerin etkisiyle, Batının ilgisi “Oryantalizm” olarak adlandırılmaya başlanmıştır. Oryantalizmde, Doğu ve Batı birçok karşıtlıklar ve farklılıklar çerçevesinde değerlendirilir. Roman, seyahatname, sinema, reklâm ve tanıtım filmleri gibi ürünler aracılığıyla Doğu ve Batıya ilişkin çeşitli imgeler üretilir. Doğu imgesi özellikle ortaçağ tarihçilerinin eserlerinde, genellikle kendilerinden farklı olan dini ve politik değerleri, Avrupa şehirlerinden farklı olan şehirlerin örf ve adetlerini konu alan eserlerde kendini gösterir. Doğuya olan bu hayranlık, 19 yüzyıl edebiyat ve sanatında oryantalizm düşüncesi olarak yerini alır ve 20. yüzyılın ortalarına kadar süregelir. Oryantalist yaklaşımda batılı gezginlerin kaleminden çıkan Doğu imgesi kimi zaman egzotik bir yer, kimi zaman maceralı bir yolculuk, kimi zamanda ilkel bir topluma dönüşür.1711 yılında AntoineGalland tarafından çevrilen “*Bin Bir Gece Masalları*” bu büyüleyici, mistik ve gizemli doğu imgesini destekler niteliktedir.

Bu bildiride, Orhan Pamuk’un postmodern bir yaklaşımla, *Benim Adım Kırmızı* ve *Beyaz Kale* adlı romanlarında, Doğu ve Batı sorunsalını nasıl ele aldığını ana hatlarıyla değerlendirmeye çalışacağız.

Edward Said oryantalist düşüncüyü eleştirerek, Batı’nın kendi dışındaki toplumlarla kurmuş olduğu bu ilişkinin öncelikle egemenlik ilişkisi olduğuna vurgu yapar ve Oryantalizmi Doğunun Batı tarafından inşası olarak nitelendirir. (Said 1998, 14) Oryantalizm Doğu’yu sınıflandırma ve karalama yönüyle özel bir Batı kimliği yaratma görevini üstlenir. Oryantalizmde, Doğu – Batı karşıtlığı çerçevesinde, Doğu ötekileştirilir ve bütüncül bir Doğu tanımı yapılır. Batı “düzen”, “adalet”, “barış” gibi olguları temsil eden evrensel bir güç olarak yansıtılırken, Doğu bunun tam karşıt imgesi olarak yerini alır. Edward Said ‘in dediği gibi “Oryantalizm bir çeşit yazarların eserlerinden alıntı sisteminden başka bir şey değildir” (Said 1998, 27). Sosyolojik olarak ele alındığında ise Oryantalizm Jacques Derrida’nın bazı ayrıcalıklı ikili karşıtlıkları “yapı bozuma uğratmak” ya da Foucault’un bilgi iktidar tartışmasına dayandırılabilir.

Orhan Pamuk’un oryantalizm tanımı da Edward Said’le benzerlikler taşır. Kendisini yerli Oryantalist olarak itham edenlere bir röportajında:“*Kendimi bir oryantalist gibi görmüyorum. Oryantalizm benim için Doğu kültürünün Batılılar tarafından algılanışdır ve çarpıtılışıdır. Ve bu algılanışın sonucu olan iktidar ve hükmetme ilişkileridir. Edward Said’in kastettiği anlamda budur oryantalizm. Batılılar, Doğu kültürünü çarpık bir şekilde temsil ederler. İrrasyonel, mantıksız, fanatik, acayip, anlaşılmas, bizden aşağıdır derler. Bunu da kendi emperyalist ilişkilerini oraya sokarken, kendi hükmetme ilişkilerine bir kılıf olabilsin diye ileri sürerler. Hatta bu bağlamda yardım edebilecek, kendi oryantalistliklerini içselleştirerek Doğu’da inanmış kişiler çıksın isterler. Benim kitaplarımın da bununla çok alakası yok. Ben hayata esrarengizlik*

katmıyorum, hayatın kendisi zaten esrarengizliklerle dolu.”(Dursun 1995. <http://www.aksiyon.com.tr/aksiyon/haber>) der.

Pamuk, *İstanbul, Hatıralar ve Şehir* adlı yapıtında 1840-1850 yılları arasında İstanbul'a gelen G.de Nerval, G. Flaubert, T. Gautier gibi seyyah yazarların İstanbul'a bakış açılarını anlatırken, Batılı gezginlerin Doğuyu görmek ve anlamakla kendilerini yükümlü hissettiklerine vurgu yaparak, doğuya önyargılı ve bütüncül bir gözle bakan gezginleri eleştirir. Örneğin 1850 yılında İstanbul'a gelen Flaubert 'in İstanbul'da planladığından az kalmasının ve ilgisizliğinin nedenini *“İstanbul'un onun aradığı Doğu olmamasına”*(Pamuk 2003, 267), onun daha egzotik ve vahşi bir doğu imgesi aramasına bağlar. Pamuk *“Melling'in Boğaz Manzaraları”* adlı yazısında Fransız seyyah, mimar ve ressam olan Melling'e olan hayranlığını ise önyargılı oryantalist ressamlardan onu ayıran farkı ortaya koyarak şöyle açıklar: *“İstanbul'da aradıkları büyüül ve egzotik havayla Melling hiç ilgilenmedi. Binbir Gece Masallarından ve o yıllarda özellikle Fransa'da büyük bir yükseliş gösteren Doğu romantizminden çıkma ve basmakalıplaşmış görüntülerde onu hiç heyecanlandırmadığı için resimlerinde hayali atmosferlere uygun gölge ve ışık oyunları, sis ve bulutla etki yapmaya ve şehri ve insanlarını olduklarından daha yuvarlak, kıvrımlı, tombul, arabesk ya da ezik çizmeye girişmedi hiç. Melling'in bakışı şehrin içinden çıkar”*(Pamuk 2003, 76-77). Öte yandan, yazar bu gezginleri tamamen yadsımaz. Onların yapıtlarında kendi şehrine nasıl bakıldığını görme ve kendi kültürünün gizemini keşfetme imkânı bulduğuna ve onların gözlemlerinin geçmişin hatıralarının canlanmasına yol açtığını belirtir.

Pamuk yaşadığı şehrin sadece kendi şehri olmadığını, ötekinin bakış açısıyla da ona bakabilmek gerektiğini vurgular. Orhan Pamuk, modern oyuncak dediği ve batı edebiyatından etkiler taşıyan romanı ise şöyle tanımlar : *“Hem zaten, roman denen modern oyuncak, batı medeniyetinin en büyük buluşu, bizim işimiz değil. Bu sayfaların içinde okurun benim kart sesimi duyması da, artık kitaplarda kirlenmiş, iri düşüncelerle bayağılaşmış bir düzlemde konuştuğum için değil, bu yabancı oyuncakın içinde nasıl gezineceğimi hâlâ bir türlü çıkaramadığım için.”* (Pamuk 1994, 227).

Bu yabancı oyuncakla nasıl oynayacağı konusunda çok gelişme kat eden yazar, Türk ve Dünya Edebiyatının geçirdiği bu gelişim sürecinde kendini sürekli yenileyerek farklı teknikler ve anlatım biçimleri dener. *Cevdet Bey ve Oğulları*'nı klasik gerçekçi tarzda kaleme alan Pamuk, *Sessiz Ev'* de modern anlatı tekniklerini kullanır. *Beyaz Kale, Kara Kitap, Yeni Hayat* ve *“Benim Adım Kırmızı* romanları ise postmodern anlatı öğeleri taşır.

Genel anlamda postmodernizm, son birkaç yüzyıldır Batı'da üzerine yaşamın kurulduğu pek çok kültürel kesinliğin bir reddiyesi olarak kabul edilir (Sim 2006). 20 yüzyıl sonlarından itibaren postmodernizmle beraber dilde, tarihte ve sanatta gerçeklik sorgulanmaya başlar. Birden fazla ve şartlara göre değişebilen gerçeğin olduğu düşüncesi bilim ve sanat etrafında yeniden düşünülmesine sebep olur. Artık dil, gerçekliği yansıtmada yetersiz, tarih ise

ideolojik boyutu olan bir tür söylem olarak algılanır. Postmodernizme göre temel, zemin, hakikat, birlik veya evrensellik gibi kavramlar tahakkümün büyük anlatılarını meşrulaştırmak için kullanılabilir. (Suchs&Sandoval 2008, 118). Lyotard, postmodernizmi meta-anlatılara inanılmazlık olarak tanımlar (Lyotard 2000, 12). Postmodern anlatılarda tarih kurgulanarak yeniden yazılmaya başlanır ve bu tür anlatılar için farklı okuma biçimleri geliştirilir. Kültürel farklılıkları ve çoğulculuğu ön plana çıkaran postmodernizm, sosyolojik açıdan toplum içinde var olan geleneksel hiyerarşilere meydan okur. Dolayısıyla postmodernizmde Doğu ve Batı toplumunu bütüncül bir yaklaşımla tanımlama çabası da boşunadır. Çünkü postmodern düşüncede topluma, insana, değerlere ilişkin kesin bir yaklaşım ortaya atılamaz. Parçalanmışlık, bölünmüşlük, farklılığın ve özgün olmanın yüceltiği postmodernite çoğulculuğu, çok sesliliği ve durmadan değişen kimlikleri olumlar.

Bauman'a göre yaşam dünyalarının çoğullaşmasıyla nitelenen postmodern toplumun en göze batan özellikleri: *Çeşitlilik, olumsuzluk ve muğlaklık, kültürlerin, komünal geleneklerinin, ideolojilerin, yaşam biçimlerinin sürekli ve indirgenemez çoğulculuğunun yanı sıra "modern" dönemi niteleyen (ve artık ütopyik olarak küçümsenen ya da totaliter olarak suçlanan) birçok hedefin itibarının düşürülmesi, onlarla alay etmesi ya da bunları toptan reddetmesidir* (Bauman 2000, 223).

Orhan Pamuk romanlarında, Postmodern anlatılarda görülen serbest fikir çağrışımları, kısırdöngüler ve paranoyalar vardır. Yazarın yapıtlarında Doğu-Batı imgesi, bu iki kültürün karşılaşması, sentezi, uyumu/ uyumsuzluğu, genellikle de çatışması olarak karşımıza çıkar. Pamuk romanlarında belirsizliği, farklılığı, etnikliği, alt kültürleri ve yerelliği ön plana çıkarır. Ancak yapıtlarında sıklıkla Doğu kültürü öğelerini ele alması ve postmodernist anlatılarda görülen "değerleri itibarsızlaştırma" yaklaşımı onun oryantalist olarak algılanmasına ve eleştirilmesine neden olmuştur. Ona göre roman "*bütün seslerin çatıştığı bir bölgedir ve çatışma sahasında güzellik ve açıklık kadar, karanlık ve kolay anlaşılmaz yerler de olacaktır* (Pamuk 1999, 103)"

Yazarın yapıtlarında Doğu ve Batı dünyasının etnik, sosyal ve dini tüm bileşenleri ile yol almasının nedeni bu iki kaynaktan besleniyor olmasındandır. Yazar kendisi için asıl olanın bu birlikteliğin sanata yansması olduğunu söyler. "*Doğunun efsaneleri, hikâyeleri ve masalları arasında kendimi evimde ve rahat hissediyorum. Batının hikâyeleri ise kendimi değiştirmek ve sarsmak için bana gerekli*" (Pamuk 1999, 338) diyen yazar, romanı için gerekli olan ruhsal karmaşayı, çatışmayı ve malzemeyi buradan topladığını ima eder. Edebiyatın bu iki kültürü buluşturması gerektiğini savunur ve kendi sesini ve özgürlüğünü de bu iki kültür arasında seçim yapmamasına bağlar. "*İnsanın kendi sesini duyması demek aslında iki değişik kaynaktan beslendiğini fark edip, aptalca birisini seçme telaşına düşmeden, bütün gücüyle iki kimliğe de, iki kaynağa da daha çok sarılarak bir yeni üçüncü sesi çıkarmaya çalışmasıdır*" (Pamuk 1999, 338).

Böylece yazar, okura bu iki dünya arasındaki kararsız iletişimi ama birbirini tamamlayan etkileşimi hissettirir. Yapıtlarında Doğu - Batı birbirine yakınlaşır, birbirini yorumlar ve hayal eder. Çok sesli, çok katmanlı bir dokuya sahip olan yapıtlarında “insanlardan, eşyalardan, hikâyelerden, görüntülerden, durumlardan, inançlardan, tarihten ve bütün bunların yan yana gelmesinden oluşan bir doku vardır.” (Pamuk 2011, 54)

Yazar, Harvard Üniversitesinde verdiği derslerden derlenen “*Saf ve Düşünceli Romancı*” adlı yapıtında, roman yazmanın bütünü görebilme ve özgürleşme eylemi olduğunu belirtir. “*Kültür, tarih, sınıf, cinsiyet farklılıklarını aşip her türlü kahramanı yaratabilmek –kendi dışımıza çıkıp bütünü görme, araştırma isteği – roman yazmayı ve okumayı çekici yapan temel bir özgürleşme dürtüsü olduğu kadar, insanın insanı “anlama” sınırlarının farkına da varmaktır*” (Pamuk 2011, 56-57) der.

Orhan Pamuk, *Öteki Renkler* adlı denemesinde ise *Benim Adım Kırmızı* adlı romanıyla ilgili, “*Bence bu kitapta temel sorun Doğu-Batı değil, nakkaşların çilesi, sanatçının derdidir*” (Pamuk 1999, 155) sözleri ile romanının merkezine aldığı konunun sanatçı olmanın zorluğu olduğunu dile getirir.

16. Yüzyılda Osmanlı’da nakkaşlığın ve onun etrafında gelişen olayların anlatıldığı *Benim Adım Kırmızı* romanında, nakkaşlar arasında çıkan anlaşmazlıklar konu edilir. Romanın faili meçhul bir cinayet ile başlaması kurguyu oluştururken yazara geniş bir özgürlük alanı sunar. Elli dokuz bölüme ayrılmış olan roman kendi içinde bir bütünlük arz etmez. Bilindiği gibi postmodern anlatılar bölme, parçalama gibi yöntemler kullanarak, açık uçlu olana ve sonu olmayana olanak tanır. Yazar yapıtlarında bütünlük ve tamlığa önem vermez zira onun için önemli olan diğer anlatıları yapılandırma yollarıdır. *Benim Adım Kırmızı*’da bütünlük hissini bozmak için kimi zaman okura seslenir, kimi zamanda metni aralarla, başlıklarla, kısa parçalara böler ya da eski bir hikâyeye yer verir. Anlatıcıların kimliği ise hem realite içinde kalan hem de fantastiğe yönelen nitelikler taşır. On dokuz farklı karakterin ağzından ve onların bakış açısından anlatılan romanda postmodern anlatıların önemli özelliklerinden biri olan çoğullaştırma tercihi görülür. Böylece hâkim yazar dili yıkılır. Çoğullaştırma tercihi merkezci bir düşüncenin doğruluğunun reddi olarak da nitelendirilebilir. Romanda çoksesli bir ortam yaratılmaya çalışılır. Romanın sonunda, Şeküre okuru oğlu Orhan’a inanmamaları konusunda uyarır ve “*hikâyesi güzel olsun da inanalım diye kıvrımayacağı yalan yoktur*” (Pamuk 1998, 470) diyerek okura her şeyin bir oyun olduğunu itiraf eder. Böylece roman sanatının da bir kurgudan ibaret olduğu ve her türlü gerçekliğin sorgulandığı bir evren kurulur. Yazar yapıtlarında okura kendi rengini, görüşünü, tutumunu belirtmek için değil hayata renk katmak, edebi bir renk cümbüşü yaratmak için yazdığını hissettirmeye çalışır. Nitekim yazarın “*Öteki Renkler*” adlı denemesinin Şeyh Galip’in “*Her renge boyanda renk verme*” epigrafi ile başlaması tesadüfî değildir. Ancak, yazar yapıtında ne kadar

ya da nereye kadar tarafsız kalabilir? Kendini ne kadar saklayabilir? Ötekinin yerine geçerken ne kadar kendi kimliğinden sıyrılabilir? Bu kuşkulu ve oldukça zor bir durumdur. Sanırım büyük yazar olmanın sırrı da buradadır.

Postmodern anlatı karakterlerinde çoğunlukla hissedilen duygulardan biri paranoyalardır. Romanın paranoyak karakterleri entrikalar üretirler. Örneğin, *Benim Adım Kırmızı*'da, dine ve geleneğe aykırı olduğu iddiasıyla, Frenk usulü üsluba karşı çıkılır. Roman karakterlerinden Zarif paranoya yaşar. Erzurumîler olarak bilinen mutaassıp grubun bu yeni üslup girişiminden haberdar olmalarından korkar ve diğer nakkaşları şikâyet etmeyi tasarlar. Postmodernist düşünce biçiminin kuralları, kesin yargıları yoktur ve her şey tartışmaya açıktır. Pamuk'un anlatılarında Doğu –Batı kültürüne ait değerler bilinçli olarak çatışır. Yazar kimi zaman “değerleri” metin içinde soyutlayarak kurgunun bir parçası konumuna indirir. *Benim Adım Kırmızı*'da nakkaş Osman, gelenekten ayrılan yeni tekniklere karşı çıkar. “Gerçekten beğenilecek yeni bir şey olmadığı için beğenmiyoruz yeni hiçbir şeyi” (Pamuk 1998, 269) sözleriyle Pamuk geleneksel olanı benimseyen tek sesli ve merkezci sanat anlayışına sahip olan bu hükmü karakterlerin ağzından dile getirerek geleneksel anlatılara gönderme yapar. Örneğin *Beyaz Kale*'de, dönemin önemli sanatı olarak görülen minyatürün artık günün gerçeklerini yansıtmadığı ifade edilerek sanattaki gerçeklik sorgulanır: “Gerçek eskiden böyleydi. (...) şimdiyse her şey üç boyutlu, ... (A.g.y.52.)” der.

Benim Adım Kırmızı'da Doğu, bireyselliğe müsaade etmeyen; Batı ise toplumu değil bireyi öne çıkaran özellikleriyle yer alır. Peki, mutlak doğulu ya da batılı bir edebiyat olması mümkün müdür? Kitaplar arasında çizilecek bir ayrım o yazarın Batı kültüründen ya da doğu kültüründen olmasıyla ilişkilendirilebilir mi? Bu iki kültürden herhangi biri edebiyatta merkez üssü olma görevini üstlenebilir mi? Daha da ötesi edebiyatın bir merkezi var mıdır? Bu soruların cevabını roman karakterlerinden Enişte “Saf hiçbir şey yoktur” diye yanıtlar. “Nakışta, resimde ne zaman harikalar yaratılsa, ne zaman bir Nakkaş hanede gözlerimi sulandıracak, tüylerimi ürpertecek bir güzellik ortaya çıksa, bilirim ki orada daha önceden yan yana gelmemiş iki ayrı şey birleşip bir yeni harikayı ortaya çıkarmıştır. Doğu'da Allah'ındır, Batı'da. Allah bizi saf ve karışmamış olanın isteklerinden korusun” (A.g.y.186).

Benim Adım Kırmızı'da Doğu kültürünün efsaneleri, hikâyeleri ile Batı kültürünün sanatı söyleşim gerçekleştirmek üzere söz alırlar. Yazar sorunsal hâline gelen felsefi, tarihî, sosyolojik, psikolojik bir durumu, olguyu ya da kavramı romanına konu alarak bu alanlardaki farklı görüşleri, tezleri, öğretileri çatıştırarak irdeler. Örneğin *Benim Adım Kırmızı*'da Doğu -Batı resim sanatı ve kültürü çatıştırılarak tekçi ve otoriter tavra karşı çıkılır. Burada amaç birbirlerine olan üstünlüklerini ya da doğruları dile getirmek değildir. Çünkü ‘doğru’, zaman ve yerle sınırlıdır ve bir çağın ya da coğrafyanın doğru kabul ettiği bilgiler, kavramlar bir başkasında niteliğini kaybedebilmektedir. Gerçekliliğin

sadece ilişkilerden yola çıkılarak kurulabileceği düşüncesinde olan postmodern düşünceye göre geçmiş edebiyat her zaman şimdiki edebiyatın içinde var olmaya devam eder. Bu nedenle Orhan Pamuk çok katmanlı ve zengin anlatılar kurgulayabilmek için başka yazma yöntemlerine, alıntılara, ansiklopedik yazıma, geleneklere, resim, minyatür gibi farklı sanat dallarına başvurur. Böylece okur kendi bilgi birikiminden ve yazarın sunduklarından faydalanarak roman dünyasından kendi anlamını çıkarır. Yazarın yapıtlarında farklı türleri, kültürleri veya imgeleri kullanması postmodernist melezleşme için ona ideal kullanıma hazır biçimler sunar. Edebiyatta doğu kültürüyle batı kültürünü birleştirir. *“Bütün kitaplarım Doğu’nun ve Batı’nın yöntem, usul, alışkanlık ve tarihinin karışımından yapılmıştır ve kendi zenginliğimi de buna borçluyum* (Pamuk 1999, 155) der.

Farklı kültürlerden, dinlerden, edebiyatlardan malzemeler toplayarak bunları yapıtlarında harmanlayıp çarpıştıran yazar, gerçekliği parçalayarak düşsel dünyalar yaratır ve okuyucuyu buraya çeker. Okurun ipuçlarını kovalanmasını ister çünkü bu okuru metinsel anlam bulmacasına doğru yönlendirir. Dış ya da psikolojik gerçekliği yansıtmak gibi amacı olmayan yazar, anlatılarına kimi zaman rastlantısallığı da katarak, okuru metinlerin sanal gerçekliği içinde yolculuğa çıkarır. Okur da artık bu kurgusal sürecin bir parçası haline gelir ve böylece gerçek ile kurmaca iç-içe geçer. Benim Adım Kırmızı’da *“Ben bir ağacın kendisi değil, manası olmak istiyorum”* cümlesinde ifade edildiği üzere onun için asıl olan bu kurmaca gerçekliktir.

Yazarın romanlarında sıklıkla başvurduğu yöntemlerden biri de romanlarında tarihî malzemelerin kullanımudur. Bunu yaparken tarihî gerçek ile kurgusal gerçeği birbirine karıştırarak tarihin birden çok yorum ve anlamlara açılabilmesini de okuyucuya gösterir. Tarihsel roman deyince, bir dönemin toplumsal sorunlarını ya da gerçeklerini anlayan okuru eleştiren Pamuk, Beyaz Kale’de *“Bu romanda anlattıklarının bir tarihsel dönemim sorunlarını dile getirmek için değil, bir hikâyeyi daha canlı tutabilmek için tarihe oturtulmuş”* (Pamuk 1999, 133) olduğunu açıkça belirtir. Postmodernist anlatılar tarihe yönelirken modern romancıların yaptığı gibi olduğu gibi yansıtmacılık tavrından vazgeçerek, tarihin günlük hayatını, sıradan olaylarını ve kişilerini anlatarak tarihî romanın idealist dünyasını sıradanlaştırırlar. LindaHutcheon’ a göre: *“postmodernizm “çelişkili bir girişimdir: onun sanat biçimleri geçmişin sanatının eleştirel ya da ironik yeniden okumaları(içinde)...geleneği kullanır ve suiistimal eder, yerleştirir ve sonra istikrarsızlaştırır.”* (Hutcheon 1988).

Örneğin, *Beyaz Kale’de* dönemin önemli siyasi olaylarından ya da karakterlerinden ziyade, Hoca ile Venedikli köleyi görürüz. Biri Doğuyu diğeri Batıyı simgeler. Beyaz Kale’de amaç bir dönemin tarihi gerçekliğini dile getirmek ya da Doğu –Batı kimliğini ele almak değildir. Yazarın amacı tam da bunun aksini yapmaya çalışmaktır. Yazar, tarihe ve kültürel değerlere yüklenen

anlamı itibarsızlaştırarak, her türlü kimlik bunalımından kurtulmak ister. Bir Doğu ülkesinde Batılı olduğuna inandırılarak yetiştirildiğini söyleyen Pamuk kimlik derdinin bir dönem onun için önemli olduğunu ama artık Doğulu muyuz? Batılı mıyız? Neyiz? Kimiz? diye bakmadığını itiraf ederek aslında *Beyaz Kale’yi* yazmaya başlamadan önce *her zaman içimizde alev alev yanan Doğu –Batı sorununun ciddiyetinden kurtulacak, onu hayatında tuttuğu vahim, önemli yerden bir oyuna düşürebilecek bir nokta aradığına* (Pamuk 1999, 135) vurgu yapar. Pamuk’un Kimlik sorununu oyunsallaştırması, Doğunun ve Batının birbirinden ne kadar uzak ya da yakın olduğunu ifade etmek için değil, bu sorunsalın ötesine geçmek ve bu kalıplaşmış imgeleri yok saymak içindir. *Öteki Renklerde* ifade ettiği gibi: “*Rudyard Kipling’in “East is East, West is West mısraları vardır. Kitabım belki bu basmakalıp tutumdan kurtulmak için yazılmıştır. Doğu Doğu olmasın, Batı da Batı olmasın isteği var bu kitapta.”* (A.g.y. 136). Bunu yaparak kendini her hangi bir kimliğin kalıbına sokmadan özgürleştirmek istediğini ifade eder. Hoca ile Kölesi arasındaki ilişki, dolaylı olarak Doğu –Batı sorununa gönderme yapar, ancak daha açık olarak bir baskı, yalnızlık, çevrenin şiddeti altındaki iki çaresiz, ama hırslı insanın otuz yıllık ilişkisidir (A.g.y. 136)

Beyaz Kale karakterlerinde de paranoyalar görülür. İtalyan Köle Hocaya, Hoca da Köleye güvenmez. Bu yaklaşım, Doğu ve Batı diye sınıflandırılmaya maruz kalmış toplumlarda görülen kendisine benzemeyene, bilinmeyene diğer bir deyişle “ötekine” karşı hissedilen toplumsal paranoyaya güzel bir örnektir. Romanda, İtalyan kölenin şüpheleri bir süre sonra kimlik paniği üretir. Doğu-Batı sorunsalı etrafında kimlik sorunları Ben kimim? Ben ben miyim? gibi felsefi oyunlar ve ikilemlerle devam eder. Yazar anlamlandırmaya ya da anlamsızlaştırmaya çalıştığı ‘doğu –batı’ ve “kimlik” sorunsalını tartışmaya açarken ezberletilmiş anlamlarını bozarak yeniden kurar. Anlatıda bu konuyla ilgili açık uçlu sorular yöneltilir ancak bu sorular cevap bulmaz; çünkü bu konuda her okurun cevabı farklıdır ve bir kesinliğe ulaşmak zordur. Tıpkı roman karakterleri gibi, her okurun dünyayı nasıl ve nereye kadar algıladığı, kendisiyle ilişkili ve o oranda sınırlıdır. Postmodernistlere göre özne bir kurmaca, inşa edilen bir şeydir, sadece bir maske, bir rol, en kötü anlamda ideolojik bir inşa, en iyi anlamda nostaljik bir surettir (Rosenau 1998, 82). *Beyaz Kale’de*, Hoca kendisine kısıtlamalar getiren Doğu kültüründen kaçarak Batı kültüründe, Venedikli de Hoca’nın yerine geçerek Doğu kültüründe yaşamaya başlar. Böylece, başından beri hissedilen toplumsal ve kültürel paranoya ikisinin de birbirine benzemesi ve dönüşmeleriyle son bulur. Bu dönüşümle birlikte yazarın başından beri yapmak istediği “Doğu Doğudur, Batı Batıdır” önyargısı yıkılır. Kültürel değerler, sınırlar birbirine yakınlaşır saflık bozulur ve melezleşme başlar. Her türlü kesinliğin yolu kapatılarak, dünyaya, değerlere, kültürlerle yüklenen anlamlar gittikçe çelişik bir kimlik kazanır. Pamuk *Beyaz Kale’de* “...yalnız kitap kahramanlarının değil, kitap okuyucularının da Doğu–Batı

*ayrımıyla ilgilenir görünmeleri şaşırtıcıdır. Tabii şunu da eklemek gerek: Bu ayrımın heyecanıyla yüzyıllardır yapılmış onca kuruntu olmasaydı bu hikâye de kendini ayakta tutacak renklerin birçoğunu bulamazdı (Pamuk 1985, 192).”*der.

Sonuç

Pamuk yapıtlarında Doğu - Batı sorunsalını oryantalist bir yaklaşımla değil postmodern bir yaklaşımla ele almış, tek sesliliğe karşı farklılıkları etkin kılama çabasına girişmiştir. Yapıtlarında, Doğu- Batı sorunsalını bizler-ötekiler gibi yüzeysel bir bakış açısıyla değil, onları buluşturarak, harmanlayarak, çoğunlukla da çatıştırarak ele alır. Romanlarında Doğu- Batı imgeleri birbirine karışır ve melezleşir. Anlatının zenginliği ve çeşitliliği için gerekli olan malzemeleri buradan toplar. Ona göre roman, bütün seslerin, bütün renklerin çatıştığı özel ve çok renkli bir bölgedir. Okuru, bilinmeyene, çok sayıda gerçeğin, çok sayıda kimliğin olabileceği, edebi bir yolculuğa çıkarır. Yapıtlarında genellikle edebi olanla metaforik olan birbirine girer. *Benim Adım Kırmızı* ve *Beyaz Kale*'de olduğu gibi romanın sonunda her şeyin bir oyun olduğu itirafı ile okuyucu sarsılır. Edebi ve kültürel birikimlerini okuyucuyla paylaşıp onlara çok yönlü okuma biçimleri sunar. Zengin alt metinler, üst gerçeklikler kurarak, klasik anlatı yapısını alaşağı eder. Yazar, edebiyatta aynı anda hem Doğulu hem de Batılı olunabileceğini gösteren, üçüncü bir sesin varlığına inanır. Doğu ve Batı kültürüne, edebiyatına ait alıntılar ve göndermeleri kullanmasının temel amacı, “modern oyuncak” diye nitelendirdiği romanı çok boyutlu ve ilginç kılmaktır. Ayrıca, yapıtlarında modern roman değerlerinin gelenekselleşmiş bütünlüğünü bozma çabası da vardır. Pamuk’un edebi dünyasında “Ne Doğu, ne de Batı” merkezdedir, anlatılarında merkez değil çok merkezlilik esastır. Orhan Pamuk’a göre edebiyat doğu ve batı sorunsalının çok daha ötesinde bir yaşam, bir inanç biçimidir. Doğunun ve Batının tüm tatlarını, renklerini içselleştirerek sınırları aşan melez tatlar sunmaya çalışır. Onun için asıl olan roman yazma sanatının kendisidir. Bir röportajında ifade ettiği gibi : “Modernizmden öğrendiğim ve bizim tasavvuf geleneğimizden izler taşıyan edebiyat bir ibadet biçimidir” (Ecevit 2008).

KAYNAKÇA

- Bauman, Z. (2000), *Postmodernlik ve Hoşnutsuzlukları*, Çev. İ. Türkmen, İstanbul, Ayrıntı Yayınları.
- Ecevit, Y. (2002), *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*, İletişim Yayınları, 2. Baskı, İstanbul.
- (2008). *Orhan Pamuk'u Okumak*, İletişim Yayınları, 2. Baskı, İstanbul.
- Fuchs, C., & Sandoval, M. (2008), Positivism, postmodernism, rcriticaltheory? A case study of communications students understandings of criticism. *The Journal for Critical Education Policy Studies*, 6(2), 112-141.
- Hutcheon, Linda (1998), *APoetics of Postmodrnisim: History, Theory, Fiction*.
- Lyotard, J. F. (2000), *Postmodern Durum*, Çev. A. Çiğdem, Ankara, Vadi Yayınları.
- MORAN, Berna (1999), *Türk Romanı ve Batılılaşma Sorunsalı*, Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 1, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Pamuk, Orhan (1985), *Beyaz Kale*, İstanbul, Can Yayınları.
- (1994), *Yeni Hayat*, İstanbul, İletişim Yayınları.
- (1998), *Benim Adım Kırmızı* İstanbul, İletişim Yayınları.
- (1999), *Öteki Renkler*, Seçme Yazılar ve Bir Hikâye, İstanbul, İletişim.
- (2003), İstanbul, Hatıralar ve Şehir, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları.
- (2011), *Saf ve Düşünceli Romancı*, İstanbul, İletişim Yayınları.
- Rosenau, P. M. (1998), *Postmodernizm ve Toplum Bilimleri*, Çev. T. Birkan, İstanbul, Ark Yayınları.
- Said, Edward W. (1998), *Oryantalizm*, IV. baskı, İstanbul.
- Uçan, H. (2008) , "J. Derrida ve Dil Bağlamında Postmodernizm" Hece Dergisi, "Düşüncede, Edebiyatta, Sanatta Postmodernizm Özel Sayısı" S: 138–139–140, s. 467–487, Ankara.

Doğu ve Batı'dan İki Sosyalist Ütopya

Two Socialist Utopias from the East and the West

Çiğdem PALA MULL (Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi)

ÖZET: Amerikalı yazar Edward Bellamy'nin 1888 yılında yayınlanan eseri *Looking Backward* (2000'den 1887 Yılına Geri Bakış), sosyalist bir ütopyayı konu eder. Romanda 19. Yüzyılda doğmuş olan Bostonlu Julian West, hipnotik bir uykudan uyandığında kendisini 2000 yılında bulur. 19. yüzyılda insanlar arasındaki sınıf ayrımları, sosyal ve kültürel bölünmüşlükler ve bunun sonucu olan isyan ve anarşi, 2000 yılında yerini politik ve ekonomik eşitliğe bırakmıştır.

Kırımlı yazar İsmail Gaspıralı da Türk ütopya edebiyatının en önemli örneklerinden biri olan *Darürrahat Müslümanları* adlı eserini, 1895 yılında *Tercüman* gazetesinde yayınlamıştır. Bu eserde başkarakter Türkistanlı Molla Abbas, kendisini Endülü's'te sadece yeraltındaki tünellerden ulaşılabilen, diğer ülkelerle hiçbir bağlantısı olmayan, hiç kimsenin bilmediği bir ülkede, *Darürrahat* ülkesinde bulur. Tamamen kendi kendine yeten, bilim ve teknolojiye çok ilerlemiş olan bu ülkede Müslüman halk, barış içinde, sınıfsız bir toplumda, eşitlik ilkesiyle yaşamlarını sürdürmektedir.

Aynı dönemde yazılmış olan bu iki ütopya, yazıldıkları dönemle ilgili kaygılarını, daha iyi bir dünya hayaliyle dile getirmektedir. Bu çalışmada, Doğu'dan ve Batı'dan iki ütopya örneği, eğitim, bilim, inanç, kadınların toplumdaki konumu ve hakları, sosyal eşitlik gibi başlıklar altında karşılaştırılacaktır.

Anahtar sözcükler: Ütopya, Sosyalizm, Doğu, Batı, 19. Yüzyıl.

ABSTRACT: American writer Edward Bellamy's socialist utopia *Looking Backward* was published in 1888 and became very popular in Europe. In the novel, Bostonian Julian West who was born in 19th century, wakes up from a hypnotic sleep and finds himself in the year 2000. Instead of the class struggles, social and cultural divisions and the resulting anarchy and riots of the 19th century, 20th century offers political and social equality for everyone. Crimean writer İsmail Gaspıralı wrote one of the most important examples of Turkish utopian literature, *Darürrahat Müslümanları* (Muslims of the Peaceful Country) in 1895. In this narrative, the main character, Molla Abbas from Turkistan travels to Andalusia and finds himself in an unknown country that can only be reached through underground tunnels. In this country called *Darürrahat*, the Muslims created a social system without class differences. In this completely self-sufficient country, science and technology together with religion guide the society.

Both of these two utopian novels from the same period in completely different places reflect the anxieties of the times that they were written in. They are both written with the hope of a better life. In a comparative mode, this study will examine these two utopian novels from the East and the West under the headings of education, science, belief, social justice, the roles and rights of women in society.

Keywords: Utopia, socialism, the East, the West, 19th century.

Ütopyaların tarihi çok daha eski dönemlere dayansa da ütopya kavramı Thomas More'un 1515 de yazdığı *Utopia* adlı kitabı ile ortaya çıkmıştır. Bu türün ilk örneği olarak Platon'un (M.Ö. 427-347) *Devlet* (M.Ö. 375) adlı eseri düşünülmür. Ortaya çıkışı itibariyle Batı kültürünün bir ürünüdür ancak mevcut

düzene alternatif bir ideal toplum hayali, doğuda ve batıda birçok sanatçının eserine ilham konusu olmuştur. Ütopyalarda iki amaç bir arada görülür: bunlar toplumu değiştirip dönüştürme ve mevcut sosyal adaletsizlikleri ortaya koyup eleştirmektir.

1888 yılında Amerikalı yazar Edward Bellamy, *Looking Backward: 2000-1887* (2000'den 1887 Yılına Geri Bakış) adlı ütopyik bilim kurgu romanını yayınlamıştır. Basıldığı dönemde çok satan kitaplar arasına giren kazanan bu roman, 19. Yüzyılın sonlarından II. Dünya Savaşına kadar olan dönemde milyonlarca okuyucu için bir umut kaynağı olmuştur. Edward Bellamy'nin romanından 50 yıl sonra yazılan Aldous Huxley'nin *Brave New World* (Cesur Yeni Dünya) adlı romanı ise sunduğu gelecek betimlemesi ile kendisinden sonra gelecek sayısız distopyaya ya da anti-ütopyaya model oluşturmuştur. Bellamy'den sonra gelen iki dünya savaşı, Nazi kamplarının vahşeti, Rusya'da sosyalizmin gelişimi, çevre kirliliği, nükleer savaş gibi oluşumlar, açgözlülüğün ağır bastığı bir dünyada yaşananlar, ütopyalar için gerekli umut ve iyimserliği imkânsız hale getirmiştir. Belki de bu yüzden artık günümüzde ütopyalardan daha çok anti-ütopya ya da distopyalara rastlıyoruz.

Geri Dönüş'te ağır bir uykusuzluk probleminden mağdur olan başkahraman Julian West, özel olarak yaptırdığı yeraltı odasında, özel doktorunun yardımıyla hipnoz ile uyumaktadır. Bir gece yine bu şekilde uykuya daldığında, evi tamamen yanar. Isı ve ses geçirmeyen özel odasında korunmuş bir haldeyken 113 yıl boyunca uyur. Dr. Leete tarafından bulunduğu artık alışık olduğu 19. yüzyılın Boston'unda değil, sosyalist bir ütopyaya dönüşmüş 2000 yılının Boston'undadır. 19. yüzyıldaki insanlar arasındaki sınıf ayrımları, sosyal ve kültürel bölünmüşlükler ve bunun sonucu olan isyan ve anarşi gitmiş, bunun yerine sosyal ve ekonomik özgürlüğün sağlandığı bir dünya gelmiştir.

1887 yılının Boston'unda Julian West bencil bir yaşam sürmektedir. Zengin ve ayrıcalıklı yaşamı, sadece kişisel işleriyle uğraşması, nişanlısı Edith Bartlett ile yaklaşan evliliğinden başka bir şey düşünmemesi, ait olduğu sınıfın toplumun sorunlarına karşı kayıtsız tutumunu yansıtmaktadır. İnşaat sektöründeki anlaşmazlıklar, işçilerin huzursuzlukları, ardı ardına gelen grevler yeni lüks evinin tamamlanmasını engellemektedir. 19. yüzyıldaki son gecesinde de işçilere olan kızgınlığından ve nefretinden söz eder. Ardında özel olarak yaptırdığı ses geçirmez odada uykuya dalar. John L. Thomas'a göre bu oda bir tür mezardır ve Julian'ın "ruhen ölü" olduğunun bir göstergesidir. (s. 238) Julian'ın uykusuzluk hastalığı gizli ve derin bir suçluluk duygusunun ürünüdür. Bu nedenle uzun bir uykuya yatması ve ardından da ahlaki olarak yeniden uyanışı söz konusudur. Julian West 113 yıl sonra yeniden doğacaktır. Olay örgüsü adeta günahkâr bir kişiyi doğru yola getirme üzerine kuruludur.

Edward Bellamy, bu romanda Hıristiyanlığın Milenyum inancına gönderme yapar. Bu inanca göre kaos ve karmaşanın ardından bin yıllık Hıristiyan Altın

Çağ gelecektir. 1887'de Boston'da yaşanan sınıf çatışmaları, huzursuzluklar ve kavgalar, Altın Çağ'ın öncesindeki kaos dönemine işaret eder. Bellamy romanında uyku motifini kullanmıştır böylece kendi 2000 yılı tasarısını, o günlere nasıl geldiğini anlatmaya gerek duymadan ortaya koymuş olur. 1887 den 2000 yılına geçiş, problemsiz, kavgasız, kansız bir geçiştir. Bellamy'nin Altın Çağ gerçekten inananların inançları ve eylemleri sayesinde çok yakındır. Aslında Bellamy'nin amacı Altın Çağ rüyasını uyandırmak ve okuyucuların dini duyarlılıklarını arttırmaktır. Bu nedenle Julian West karakteri ile birlikte bütün okuyucuları bu rüyaya inanmaya çağırır. Dr. Leete ve kızı Edith'in sayesinde 2000 yılı hakkında bilgi sahibi oldukça West, bencilliğini bir kenara bırakır ve Bellamy'nin sosyalist devletinin yararlı bir üyesi olmaya başlar. Ütopya anlatılarının çoğunda olduğu gibi *Geri Bakış* romanı da zaman kavramıyla oynayarak okuyucuları kendi "şimdiki zaman" larını sorgulamaya sevk eder. Bellamy'ye göre insanların maddi ihtiyaçları karşılandığında manevi duyguları ve dini inançları güçlenecektir.

Bellamy'nin 2000 yılı için hayal ettiği Boston'da 19. yüzyılda yaşanan problemlerin çoğu çözülmüştür. Tamamen sanayileşmiş bu toplumda en zor işleri makineler yapmaktadır. Üretim son aşamaya gelmiştir ve artık her şeyden herkese yetecek ölçüde mevcuttur. İşçiler 'Sanayi Ordusu'nda eşit ücret alarak ancak yine de uzmanlıklarına göre katı bir hiyerarşi içinde çalışırlar. Bu yönüyle oldukça otoriter görünen bu sistemde, bütün işçiler kurallara ahlaki bir sorumluluk gereği uyarlar, bir ordunun parçası olmanın gerektirdiği bir sadakatle görevlerini yerine getirirler. Kendi işlerini kendileri seçerler, daha zor ve az talep edilen işler daha az süre çalışmayı gerektirir. Bu ütopya da 45 yaşına gelen herkes emekli olur ve ilgi alanlarına göre kendini geliştirmek ve daha iyi bir vatandaş olmakla uğraşır. Bellamy'nin "sanayi ordusu" askeri bir benzetme üzerine kurulmuştur. Ataerkil otorite kendisini sanayi ordusunda göstermektedir. Sanayi ordusu askeri hiyerarşinin disiplinine sahiptir, bütün bireyler ve bütün sanayi milliyetçi amaçlara yönelmiştir.

Eğitimde önemli değişiklikler yapılmıştır. Bütün bireyler 21 yaşına gelene kadar aynı standart eğitimi alır, hiç kimse kültür açısından bir diğerinden üstün değildir. Daha sonra üç yıl boyunca her birey hizmet sektöründe çalışır. Bu dönemin sonunda profesyonel mesleklere yetiştiren okullara girmek için bir sınav yapılır. Herkes kendine en uygun olan işte çalışır ve bütün çalışanlar aynı krediye sahiptir. Bu krediyi günümüzdeki katologtan alışverişe benzer bir şekilde harcarlar.

Bellamy'nin hayalindeki sosyalizm, daha sonra Sovyetler Birliği'nde ortaya koyulan sosyalizmden farklıdır. Onun kurgusal toplumu, bir yandan bilimsel, teknolojik bir mantığa diğer taraftan da bireyselliğin ve özgürlüğün arayışına bağlıydı. Bellamy'nin ütopyasında teknolojinin getirdiği kolaylıklar, bireylerin yaşamında kendi ilgi alanlarına, din, sanat, müzik, edebiyat gibi konulara

yönelmelerini sağlayacak boş zamanları yaratmıştır. 2000 yılında suç oranı çok düşmüştür, suçlular zihinsel rahatsızlığı olan bireyler olarak değerlendirilip tedavi edilir. Hapishaneler ortadan kalkmıştır.

Ütopyaların çoğunda rastladığımız gibi *Geri Bakış* romanında teknolojik alanda da birçok yenilikten söz edilir. Bütün evlere yayın yapan bir telefon sistemi, dini vaazları, müzik performanslarını herkese ulaştırmaktadır. Özellikle kadınlar Pazar ayinlerinin radyodan sunumlarına çok ilgi gösterirler. Bellamy bu sistemi hayal ederken medyanın toplum üzerindeki manipülasyonunu, dini, kültürel, politik propaganda aracı olma ihtimalini düşünmemiş olmalıdır.

19. yüzyılın sonlarında sanayileşmiş dünyada büyük değişimler yaşanmaya başlandı. Çalışma hayatı, kadın hakları gibi birçok konuda reform hareketlerindeki artış birçok yerde gözlenmeye başlandı. Bellamy de ütopyasında kadınların sosyal konumu konusuna önemli bir yer ayırmıştır. Ancak 19. yüzyılda kadınların verdiği oy mücadelesinin karşılığı olarak Bellamy'nin sunduğu seçenek oldukça kısıtlı ve yetersizdir. Kadınlar sanayi loncalarında kendi liderlerini seçerler ama başkanlık seçimlerinde herhangi bir etkileri yoktur. Politika yine erkeklerin mecrasıdır. Kadınlar tarafından seçilmiş olan bir lider, sadece kadınları ilgilendiren konularda veto hakkına sahiptir.

Bu romanda kadınlar evlenmeden ve anne olmadan tam bir birey olamazlar. Bellamy'nin kadınları ev işlerinden kurtulmuştur ama eş ve anne olarak toplumsal cinsiyet rollerinde sınırlanmışlardır. Dr. Leete, Julian'a kadınların en önemli işlevinin erkeklere çalışmaları için ilham kaynağı olmaları olduğunu söyler. Sylvia Straus (1988)'ın "Ütopyada Toplumsal Cinsiyet, Sınıf ve Irk" adlı makalesinde belirttiği gibi "Bir feminist ve sosyalist olan Bellamy, kendi döneminin ve sınıfının önyargılarını, ataerkil tavrını aşamamıştır." (s. 80) Bellamy'nin ütopyasında kadınlar hala ikinci sınıf vatandaştır, farklı ırklar ise tamamen göz ardı edilmiştir. Edward Bellamy'nin ütopyası ataerkil, orta sınıf, beyaz okuyucular için yazılmıştır.

Ütopya batı kökenli bir edebi türdür. Oğuz Demiralp (2004) "Yok Böyle Bir Ülke" adlı yazısında "Çok kabaca söylersek, ütopya, ilerlemeci Batı uygarlığının cenneti yeryüzünde kurmak iddiasının bir dışavurumu haline gelmiş" demiştir. (s. 67) *Geri Bakış* adlı romanda başkarakterin soyadı olan West (Batı) arayışı, hareketi, gelişmeyi, ilerlemeyi sembolize etmektedir. Doğu'ya baktığımızda ütopyalar yoktur tezi birçok araştırmacı tarafından ortaya atılmış ve tartışılmıştır. Örneğin Edward Said "Doğu kültürlerinde var olan dünyayı değiştirmek ya da alternatif bir dünya yaratmak isteği yoktur" der. (s.199) Doğu'daki ütopyaların az oluşunun nedenlerinden biri edebi metnin dünyayı değiştirmeyi değil dünyayı güzelleştirmeyi sağlayan bir yaratıcılık ürünü olarak görülmesidir. Doğuda bu dünyanın geçici bir yer oluşu, inananların sınılandığı bir mekân oluşu ve bu nedenle de daha ideal bir dünya hayaline ihtiyaç duyulmaması söz konusudur ama Batı'da olduğu kadar çok olmasa da Doğu'da ütopyalar vardır.

Doğudaki ütopyalar genellikle bir iç yolculuğun sonucudur, Batı'da ise yeni bir cennet, yeni bir dünya hayali içerdiği gözlenebilir. Doğu'daki ütopyalar daha çok ideal bir geçmişe yönelik hikâyelerdir.

Sadık Usta'ya (2014) göre "Türklerin ütopya yazınıyla tanışması, 19. Yüzyılın ortalarına denk gelir. Ütopyanın felsefi, siyasi ve edebi açıdan incelenmesi ve kavramın özellikle de akademik çevrelerde ele alınması ancak 1960'lı yıllarda olur." (s.14) 1851 yılında Kırım'da doğan İsmail Gaspıralı, toplumsal sorunlara yaklaşımı ve Türk aydınlanmasına katkıları açısından çok önemli bir yazardır. "Gaspıralı yayımladığı dergi ve gazetelerde toplumsal sorunlara parmak basıyor, sosyalizmi, halkçılığı, aydınlanmayı ve özellikle de Batı'nın emperyalist tahakkümünden kurtulmayı amaçlayan Türkçülüğü işliyordu." (Usta, 2014, s. 94) Teori ve pratiği birleştiren yeni bir eğitim modeli öne sürmüştü. Kadınların aydınlanmasına, erkekler kadar eğitim almasına, özgürleşmesine ayrıca önem veriyordu.

Gaspıralı, "çevresinde sosyalizm hakkında yazan ilk Müslüman aydın olarak tanınıyordu" (s. 95) Avrupa'da birçok sosyalist aydını tanıyordu. "Hatta o dönemlerde Edward Bellamy'nin, Avrupa'da pek ünlü "2000'den 1887 Yılına Geri Bakış" başlıklı sosyalist ütopyasını gazetesinde tefrika da etmişti." (s. 95) Gaspıralı'nın *Darürrahat Müslümanları* adlı ütopyası, 1895 yılında Tercüman gazetesinde yayınlanmıştır.

Romanın başkahramanı Taşkentli Molla Abbas, Taşkent'te eğitim aldıktan sonra Fransa'da eğitimine devam etmiş bir öğrencidir. İki yıl Fransa'da kaldıktan sonra Paris'ten yola çıkarak trenle Güney İspanya'ya gider. Uzun bir yolculuktan sonra Endülüs'e varan Molla Abbas, Endülüs Emevi Devleti zamanında inşa edilmiş olan El-Hamra Sarayını ziyaret eder. Orada gecelerken 12 peri kızının sarayın avlusunda dolaştığını görür ve peşlerine takılır. Kızlara, Molla Abbas'ın Paris'te tanıştığı Şeyh Celal Efendi yol gösterir. Elektrikli fenerlerin ışığında uzun bir tünele girerler. Birkaç saatlik yürüyüşle dört tarafı dağlarla çevrili cennet gibi bir ülkeye varırlar. Mimarisi ve doğal güzellikleriyle bu görüntü Molla Abbas'ı büyüler: "Gördüğüm ülkeye baktıkta kaldım! Türkistan'da Zerefşan, Frengistan'da civar-Paris gayet hoş ve güzel yerlerdir, amma Darürrahat daha güzel imiş!" (s. 224)

Dağların arasında saklı kalmış bu ülkeye sadece yeraltındaki tünellerden ulaşılmaktadır ve etrafındaki ülkelerle hiçbir bağlantısı yoktur. Kendi kendine yeten, hiç kimsenin bilmediği bu ülkede bilim ve teknolojiye önemli adımlar atılmıştır. Romanda elektrikli ışıklandırma, köyler arası iletişimi sağlayan telefona benzer araçlar, demir yollarında ilerleyen arabalar, kuyudan su çıkaran düzenekler, kimyasal gübreler, tıbbi ameliyatlardan söz edilir.

Eğitim açısından diğer İslam devletlerinden çok ileridedirler, Molla Abbas'a bir "nadan ve bedevi" gözüyle bakarlar (s. 222). Şeyh Celal Efendi şöyle der: "Hazırda Darürrahat hastalık yok derece azdır... Bilirim, hayran oluyorsun, bu

nasıl şeyler deyü taacüp ediyorsun; ama oğlum ayıp etme, doğru söz ile sana nadansın demekten gayri çarem yok! Pek çok şeylerden haberin yok.” (s. 232) Molla Abbas, İslam ülkelerinde “din ve şeriattan maada gayri fen ve ulum tahsil olunmuyor” diye belirttiğinde Şeyh Celal Efendi’nin tepkisi Gaspıralı’nın düşüncelerini yansıtır: “Acayip hal! Hükümetleriniz nasıl idare, nasıl muhafaza olunuyorlar?...Ne ayanc, ne korkunç gaflettir bu! Yahu oğlum, gözü bağlı kişi yürür mü? Toprağı bilmez, saban ekersiz; suyu bilmez su içersiz; dünyayı bilmez; ömür ve günü edersiz... Vah ne yazık, vah ne gaflet!” (s. 233)

Bu ülkede eğitim 8 yaşından 12 yaşına kadar kız erkek bütün çocuklara verilir. Erkekler okuma yazma, hesap ve din öğrenirler. Daha sonra ziraat, kimya ve hikmet okurlar, çiftçilik ve hayat için gerekli zanaatları talim ederler. Kızlar ise okuma yazma, ev idaresi, dikiş ve annelik için gerekli sağlık ve tıbbi bilgileri öğrenirler. (s. 234) Buna karşılık, Molla Abbas, kendi memleketindeki eğitimden şöyle söz eder: “Bizim vatanımız âdetince sıbyana aş berirler, bazı söğerler, bazı horlar ve döverler, bazı okşar ve severler, eğlendirir, nazlandırır... Terbiyemiz böyle hâsıl olur.” (s. 239) Romanda İslam ülkelerinin ilimde, fende geri kaldıkları birçok kez vurgulanır.

Darürrahat’ta hapisane yoktur, kamçı vurma cezası yoktur. Suçlu kimseler ıslah oluncaya kadar toplumdan soyutlanıp, herkesten uzak bir yerde yaşar. Hatalarını düzelttiklerinde tekrar topluma katılmaya hak kazanırlar.

Kadın hakları konusunda önemli gelişmeler gerçekleşmiştir. Molla Abbas’ın saray avlusunda gördüğü kızların hepsi de eğitilidir. Bu kızların arasından Feride Banu, Molla Abbas’a yol gösterme ve ülkeyi tanıtmaya görevini yüklenir. Her iki romanda da kadın karakterler erkek başkahramana rehberlik yaparlar. Kadınların konumuna baktığımızda bilimde ve eğitimde erkekler kadar ilerlediklerini görürüz. Bu ülkede kitaplar basılır ve herkese bedava verilir. Kadınlar hem yazar hem de okur olarak karşımıza çıkar. Kadınlar istediği ilimi öğrenmekte serbesttir. Mal gibi alınıp satılmazlar. Molla Abbas’ın ifadesiyle “Kart kişiye yaş kız akdolunmuyor imiş” (s. 262) Boşanmak da hukuken düzenlenmiştir.

Anlatının sonunda Molla Abbas uykusundan uyanınca kendisini Gırnata’da Ogustin şifahanesinde bulur. Doktor onu Elhamra civarında bulup getirdiklerini söyler. Darürrahat’tan söz etse de kimse ona inanmaz. Paris’e gidip Şeyh Celal’i arar. Onun da İspanya’ya gittiğini ve bir süredir orada olduğunu duyunca Darürrahat’ın hayal değil gerçek olduğuna ikna olur. Benzer bir şekilde *Geri Dönüş* romanının sonunda Julian West rüyasında kendisini 19. yüzyıla geri dönmüş olarak görür. Uyandığında geçmişe dönüşünün bir rüya, 2000 yılının ütopyasının da mutlak gerçeklik olduğunun farkına varır.

Wilfred M. McClay’e (1995) göre “Ütopya sadece sosyal fikirlerin yaratıcı bir yansıması değil aynı zamanda toplumun hoşnutsuzluğunun biçimini ve nedenini kendi kendine itiraf etme şeklidir.” (32) Ütopyalar bir dilek, bir

temenni olarak değil, gerçekliğin ta kendisi olarak bize sunulurlar. Yazıldıkları dönemdeki toplumsal sorunlara bir çözüm arayışı içinde toplumu dönüştürmeyi amaçlarlar. Aynı dönemde yaşamış Doğu'dan ve Batı'dan bu iki yazar kurguladıkları dünyalarda eğitim, kadın hakları, teknoloji, inanç gibi konuların üstünde durmuşlardır. İsmail Gaspıralı özellikle Müslüman ülkelerdeki eğitim konusuna, ilim ve fende Batılı devletlerden geride kalındığına dikkat çeker. Bellamy ise toplumdaki sosyal eşitsizliklere inanç yoluyla çözüm arar.

KAYNAKÇA

- Bellamy, Edward. (1992) *Looking Backward 2000-1887*. 1888. Önsöz. Cecelia Tichi. New York: Viking Penguin Inc.
- Demiralp, Oğuz. (2004) Yok Böyle Bir Ülke. *Kitap-lık* 76, Ekim 2004, 67.
- Gaspıralı, İsmail. (1890) *Darürrahat Müslümanları*. Sadık Usta (2014) *Türk Ütopyaları: Tanzimattan Cumhuriyet'e Ütopya ve Devrim*. İstanbul: Kaynak Yayınları, 211-279.
- McClay, Wilfred M. (1995) Edward Bellamy and the Politics of Meaning. *Current*. 375 Sept.1995, 31-37.
- Said, Edward (1985). *Beginnings*. New York: Columbia University Press.
- Straus, Sylvia. (1988) Gender, Class and Race in Utopia. *Looking Backward and Essays on Edward Bellamy*. Ed. Daphne Patai. Amherst, Massachusetts: The University of Massachusetts Press
- Thomas, John L. (1983) *Alternative America: Henry Georg, E.B. Henry Demarest Lloyd and the Adversary Tradition*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Usta, Sadık. (2014) *Türk Ütopyaları: Tanzimattan Cumhuriyet'e Ütopya ve Devrim*. İstanbul: Kaynak Yayınları.

19.Yüzyıl Türk-Gürcü Edebi Etkileşim Süreci

19th Century Turkish- Georgian Literary Relations Process

Gül MÜKERREM ÖZTÜRK (Batum Şota Rüstaveli Üniversitesi)

ÖZET: Gürcistan, sahip olduğu jeostrajik konumu nedeniyle, hem Kafkasya bölgesi, hem de Türkiye için önem arz etmektedir. Ancak Gürcistan ve Türkiye'nin ilişkileri yüzyıllara uzanmasına rağmen bu iki ülke arasındaki edebi ilişkiler yakın geçmişe dayanmaktadır. Türk edebiyatının Gürcü okuyucularla erken tanışması, Tiflis Devlet Üniversitesi ve Doğu Bilimleri Enstitüsündeki tanınmış Gürcü Türkologların hizmetleri sayesinde ortaya çıkmıştır. Bu bilim adamları, Türkiye Cumhuriyeti Anayasasını Gürcüceye çevirerek yayımlanmış, Gürcistan arşivlerinde bulunan el yazmalarının kataloglarını düzenlemiştir. Gürcü edebiyatı ise Türk toplumuna daha geç erişebilme fırsatı bulmuştur. Bugün Gürcü-Türk kültür ilişkilerini yayma girişimi Çvneburî dergisiyle başlamıştır. Daha sonra Mamuli ve Pirosmani kültürel dergiyle yayınlanmaya devam etmiştir. Sayısız birçok monografi, tez, makale, araştırma, Gürcü-Türk tarihi ya da edebi ilişkileri, Gürcüce ve Türkçe deyimler topolojisi Türk dilin özelliklerine göre yazılmıştır. 1991 yılında Gürcü edebiyatın önemli yazarlarından Şota Rustaveli'nin "Vephisyaosani (Kaplan Poslu Şövalye) adlı eseri Prof.Dr. Bilal Dindar tarafından Türkçeye çevrilmiştir. Dede Korkut Masalları, Köroğlu, Celalettin Rumi, Yunus Emre, Muhammet Fuzuli Nafi, Ahmet Haşim, Mihri Hatun, Mehmet Emin, Yakup Kadri, Sabahattin Ali, Tevfik Fikret, Hayrullah Efendi, Fakir Baykurt, Suat Derviş, Ruhi Bağdadi ve diğer ünlü yazarlar ve şairlerin hayatıyla ilgili eserler Gürcüceye çevrilmiştir. Bildirimizde, bugün iki ülke arasındaki kültürel ve edebi ilişkilerin geliştirilmesinde her iki ülke yazar ve şairlerinin eserlerinin karşılıklı olarak çevrilmesindeki önemine değinilecektir. Bu sayede ikili ilişkilerin kültürel boyutu geliştirilirken diğer taraftan iki ülke toplumunun birbirini daha yakından tanımalarına katkıda bulunulacaktır.

Anahtar Kelimeler: Şota Rustaveli, Gürcü Edebiyatı, Vephisyaosani, Çvneburî, Mamul, Pirosmani

ABSTRACT: Georgia is important for Caucasia and Turkey because of its geostrategic position. Although Turkey- Georgian relations date back to old times, literary relations go back to early date. Thanks to famous Georgian Turcologists in Tbilisi State University and Institute Of Oriental Sciences, Georgian readers have met Turkish literature. These scientists have translated The Constitution Of The Republic Of Turkey into Georgian and published and organized handwritten manuscript in Georgian Records. But Georgian Literature have met Turkish society later. Today spreading attempts of Turkish- Georgian Culture Relations have began with a magazine named Çvneburî and continued with Mamuli and Pirosmani. Numerous monographies, academic dissertations, essays, searches, Georgian- Turkish history or literary relations and Georgian- Turkish topology of idioms have been written as Turkish language. In 1991 one of Georgian literature's important writers Şota Rustaveli's work "Vephisyaosani (Knight with Tiger Skin)" was translated into Turkish by Prof.Dr. Bilal Dindar. Dada Gorgud Epic, Köroğlu, Celalettin Rumi, Yunus Emre, Muhammet Fuzuli Nafi, Ahmet Haşim, Mihri Hatun, Mehmet Emin, Yakup Kadri, Sabahattin Ali, Tevfik Fikret, Hayrullah Efendi, Fakir Baykurt, Suat Derviş, Ruhi Bağdadi and works about other famous authors and poets' life have been translated into Georgian. On our paper, today we are going to refer to importance of mutual translation of both countries' authors and poets' work for developing cultural and literary relationship between two countries. Thus on one hand cultural dimension of mutual relations will be developed on the other hand both

countries will have opportunity to get closely acquainted with each other.

Key words: Şota Rustaveli, Georgian Literature, Vephisyaosani, Çveneburi, Mamul, Pirosmani.

Giriş

İlk olarak Gürcü edebiyatının Türk okuyucularla tanışmasını ele alırsak Gürcü edebiyatı Türk toplumuna daha geç dönemlerde erişebilme fırsatı bulmuştur. 1940 yılında Niyazi Ahmet Banoğlu Gürcü edebiyatıyla ilgilenmiş fakat onun bu çabaları yeteri kadar dikkat görmemiştir. Gürcü edebiyatıyla ciddi temaslar 1960 yılından itibaren baş göstermiştir. 1968 yılında Ahmet Melaşvili "Gürcistan1" adlı bir kitap yayınlamıştır. Bu kitapta okuyuculara Gürcistan ve Gürcü edebiyatıyla ilgili bilgiler yer almaktadır.1969 yılında ise Gürcü yazar Nodar Dumbadze'nin "Güneşi Görüyorum" eseri Mehçure Karaören tarafından Türkçeye çevrilmiştir. Mehçure Karaören daha sonra Gürcüceden çevrilen Nodar Dumbadze'nin diğer eserlerinin Türkçesi üzerine de çalışmıştır. Bunlardan "Sonsuzluk Yasası" ve "Kukaraça" 1990 yılında yayınlamıştır. "Ben, Ninem, İliko ve İlarion", "Güneşli Gece" ve "Beyaz Yapraklar" eserleri üzerinde de çalışmaya devam etmektedir. Ahmet Özkan Melaşvili 1973 yılında Gürcü edebiyatının önemli yazarlarından olan Aleksandre Yazbeki'nin "Mzağo ile Elguca"2 adlı eserini Türkçeye çevirmiş ve yayınlamıştır. Ahmet Özkan Melaşvili'nin mesleği mimarlıktır. Ataları 1877-1878 yılları arasında Rusya-Osmanlı savaşında Gürcistan'dan Türkiye'ye göç etmişlerdir. O Gürcistan tarihine, Gürcü edebiyatına, Gürcü sanatına, Gürcü halk bilimine ilgi duyan bir kişidir.

Bugün Gürcü-Türk edebi ilişkilerini geliştirme girişimi Çveneburi dergisiyle başlamıştır. Çveneburi dergisi Türkiye'de yayınlanan, Türkiye'de yaşayan Gürcüler ve Gürcistan'la ilgilenen Türkler için iki ayda bir yayınlanan bir dergidir. İlk sayısı 1977 yılında Türkçe olarak ve Türkiye'de yaşayan Gürcü kültür temsilcileri önderliğinde Stockholm'de yayınlanmıştır. Derginin editörü Ahmet Özkan Melaşvili'dir. O yıllarda derginin 2. ve 3. sayısı çıkmıştır ve daha sonraki yıllarda da 4. ve 5. sayısı yayınlanmıştır. 1979 yılında da Ahmet Melaşvili tarafından 6. ve 7. sayısı yayınlanmıştır. Bu sırada Ahmet Melaşvili, Çveneburi dergisinde Gürcü edebiyatının önemli yazarlarından Şota Rustaveli'nin Vephisyaosani (Kaplan Poslu Şövalye) adlı eserinin birkaç bölümünü çevirerek yayınlamıştır. 5 Haziran 190 yılında ölümünden sonra Çveneburi dergisinin yayını durmuştur. Ölümünden 13 yıl sonra derginin yeniden yayınlanması için birtakım girişimler olmuştur. Uzun süre Fahrettin Çiloğlu editörlüğünde tekrar yayınlanmaya başlamıştır. Fahrettin Çiloğlu Ordu'nun Ünye ilçesinde doğmuş ve İstanbul Üniversitesi gazetecilik bölümünü bitirmiştir. Yazar ve şairdir. Çiloğlu birkaç tarihi kitap, Gürcü şairlerin şiirlerini, düzyazı eserlerini çevirmiştir. Gürcistan tarihiyle, Gürcü kültürüyle ve Gürcü edebiyatıyla

ilgilenmiştir.

Çveneburi dergisi; hem şair, hem yazar hem de tercüman için Gürcistan ile bağlantı kuran işlevdedir. “Çveneburi” ismi “bizden” anlamındadır. Gürcistan’da yaşayan Müslüman Gürcülere verilen isimdir. Buradan hareketle derginin başlığı bu şekilde oluşmuştur. Derginin içeriği çok kapsamlıdır. Okuyucular Gürcü edebiyatıyla, Gürcü halk bilimiyle, sanatıyla, kültürüyle, tarihiyle, etnografyasıyla, sosyal ve ekonomik durumuyla ilgili bilgilerle karşılaşmaktadır. Ayrıca çocuklar içinde Gürcü çocuk yazarlığından hikâyelere ve şairlerin şiirlerine yer verilmiştir. Bu dergiyle Gürcistan ile Türkiye arasındaki ilişkiler daha da gelişmeye başlamıştır. Derginin edebiyat kısmını da ele alırsak Fahrettin Çiloğlu’nun “5. Yüzyıldan Bugüne Kadar Gürcü Edebiyatı” adlı yazısı yer almaktadır. Ayrıca Ahmet Melaşvili’nin “Svaneti Destanları” adlı çalışmasının Türkçe çevirisine de yer verilmiştir. Akaki Tsereteli, Nikoloz Barataşvili, Galaktion Tabidze, Ana Kalandadze, Otar Çiladze, Tamaz Çiladze gibi önemli Gürcü yazarlarının şiirleri Hasan Çelik Türkçeye çevirmesiyle dergide yayınlanmıştır.

Çveneburi dergisinden sonra Türkiye’de yayınlanan “Mamuli” dergisidir. İstanbul’da Ocak 1997- Mayıs 1998 yıllarında Türkçe olarak beş sayısı yayınlanmıştır. Bu dergide yine Çveneburi dergisinin devamı niteliğindedir. Dergide Gürcistan ve Kafkasya’ya ait yazılar ve makaleler yer almaktadır. Ayrıca Evliya Çelebi’nin Seyahatnamesi’nden Kafkasya hakkındaki bölümlere de yer verilmiştir. Gürcü bilim adamı Şuşana Putkaradze, Levan Cioşvili ve Tina Sioşvili’nin İstanbul’da Fransız Anadolu Araştırmaları Enstitüsünde verdikleri seminer metinlerini de yayınlamıştır. 1997 yılında İsmail Yerguz’un Gürcü edebiyatının romantik şiir öncüsü Nikoloz Barataşvili’nin “Sevgilim” ve “Dostlarıma” adlı şiirini Türkçe’ye çevirisi, Gürcü yazar K.Salia’nın Bedi Kartlisa dergisinden önemli Gürcü yazar İlya Çavçavadze hakkındaki yazıyı Fransızcadan Türkçeye çevirisi, önemli Gürcü yazarlardan Şota Rustaveli ve “Kaplan Poslu Şövalye”(vephisyasani) eserini Türkçeye çevirisi, Gürcü yazar Aleksandre Kazbeki hakkındaki makale çevirisi, “Bedi Kartlisa” dergisinde Gürcü yazar Akaki Tsereteli adlı yazıyı Fransızcadan Türkçeye çevirerek “Mamuli” dergisinde yer almıştır. Yine 1997 yılında dergide Fahrettin Çiloğlu’nun Gürcü yazar Otar Çiladze’nin şiirlerini Türkçeye çevirisi, Gürcü yazar Galaktion Tabidze’nin şiirlerinin Türkçeye çevirisi, Köroğlu’nun Gürcü versiyonunun Türkçeye çevirisi yer almaktadır. 1990 yılında Mamuli dergisinde Ali Altun’un Gürcü yazar Nodar Dumbdze’nin “Sonsuzluk Yasası” adlı eserinin Türkçeye çevirisi yayınlanmıştır.

Mamuli dergisinden sonra “Pirosmani” dergisi Türkiye’de Türkçe ve Gürcüce iki dili olarak 2007 yılının Temmuz ayında yayınlanmaya başlamıştır. Bu güne kadar 21 sayısı çıkmıştır. Bu derginin editörlüğünü Fahrettin Çiloğlu ve Şenol Taban yapmaktaydı. Son sayısı 2010 yılında çıkmış ve

ekonomik sebeplerden dolayı yayınlanması sona ermiştir. Bu dergide diğer iki kültürel dergi gibi Gürcü sanatı, Gürcü edebiyatı, Gürcü kültürü, Gürcü dili üzerine konular içermektedir. Bu dergide İbrahim Goradze'nin Türkçeye çevirdiği Yusuf Pağava'nın "Sönmeyen Ocak" adlı eseri, Gürcü yazar Miheil Cvahişvili'nin "Şeytan Taşı" adlı eserinin Türkçe çevirisi, Gürcü yazar Simon Kvarani'nin "Büyük Savaşçı – Giorgi Saakadze" adlı eserini Türkçeye çevirisi yayınlanmıştır. Dergide Hayri Hayrioğlu Gürcü masallarından "Tembel Adam"(1983) ve "Güneşin Kızı" (1986) eserleri Türkçeye çevirisi yayınlanmıştır. Hayri Hayrioğlu'nun ailesi Gürcistan Açara bölgesinden Türkiye'ye yerleşmiştir. Gürcüceyi ailesinden öğrenmiştir. Sanat Enstitüsü Mimarlık fakültesinden mezun olmuştur. Şiirler, bilimsel makaleler, araştırmalar yapmıştır. Daha sonra da bilimsel çalışmalarına Kafkasya alanında ilgilenmeye başlamıştır. Fahrettin Çiloğlu yine dergide Gürcü bilim adamı İvane Caiani'nin "Borkça Mektupları" adlı eserini Türkçeye çevirerek yayınlanmıştır. Bu eser Müslüman Gürcülerle yaşadığı dönemdeki durumları ve oradaki halkla ilgili bir kitaptır. Doktor Mehmet Arif İsmetzade tarafından "Sinatle" yayınevinde 2002 yılında "Gürcü Köyleri" adlı kitabı yayınlanmıştır. Bu iki kitapta Türkiye'de yaşayan Gürcüler hakkındaki izlenimlerini ele almaktadır. Fahrettin Çiloğlu Abdul Mikaladze'nin "Açara'dan Mektuplar" adlı eserini Gürcüceden Türkçeye çevirmiştir. Abdul Mikaladze 1853 yılında aşağı Çara bölgesinde doğmuş ve ailesi halk hekimliği yapmıştır. Mikaladze Trabzon'da medrese de eğitim görmüş sonradan o da halk hekimliğiyle ilgilenmiştir. Gürcüce okuma yazma bilmiyordu, fakat Gürcüce harfleri biliyordu. Daha sonra Gürcüce okuma yazmayı da öğrenmişti. 1882-1884 yıllarında Gürcü edebiyatı önemli şair ve yazar İlia Çavçavadze ve öncü yazarların eserleriyle tanışmıştır. 1987 yılında İstanbul'da yayınlanan Nodar Dumbadze'nin "Sonsuzluk Yasası" eserini Ali Altun Gürcüceden Türkçeye çevirmiştir. Ali Altun Gürcistan'da Gürcü dili ve edebiyatı bölümünü bitirmiş Türkiyeli Gürcülerdendir. Gürcü yazar Pridon Halvaşi'nin "En Sonunda4" adlı eserini 1988 yılında Fakir Baykurt ve Abdurrahman Çetinkaya Türkçeye çevirmiştir.

Prof. Dr. İlyas Üstünyer'in "Gürcü dili ve Edebiyatı Üzerine okumalar" adlı eseri 2010 yılında yayınlanmıştır. İlyas Üstünyer Gürcistan'da yaşamaktadır. Aslen Bartınlıdır. Gürcistan Uluslararası Karadeniz Üniversitesi'nde Türk dili hocasıdır. Gürcüce biliyor ve Gürcü edebiyatıyla ilgilenmiştir. Ayrıca "Kaf Dağının Güney Yüzü Gürcistan" ve "Gürcistan'da Türk Edebiyatı Üzerine Çalışmaları Lisansüstü Tezler" adlı kitabı da yayınlanmıştır. Gürcü yazar İlia Çavçavadze'nin şiirlerini, Fahrettin Çiloğlu, Osman Nuri Mercan, Tahsin Saraç, Hasan Çelik, Asmat Japaridze (Yolcunun Mektupları) Türkçeye çevirmişlerdir. Ali Altun İlia Çavçavadze'nin "Rahip" adlı şiirini Türkçeye çevirmiş ve Gürcü yazar Akaki Tsereteli'nin "Hoca" şiirini de Türkçeye çevirmiştir. Türkiye'den Gürcü sanatıyla, tiyatrosuyla, yazarlığıyla ilgilenen Türk yazarlar da Gürcistan'da

bulunmuşlardır. Örneğin, 1979 yılında Temmuz ayında Türk yazar Ömer Faruk Toprak "Politika" adlı gazetede Gürcistan'daki anılarının yer aldığı bir makalesi yayınlanmıştır. Türk yazar Zeynep Oral "Sanat" dergisinde, ayrıca Refik Erduran ise "Güneş" gazetesinde Gürcü tiyatroları üzerine makaleleri yayınlanmıştır. Necati Cumali "Revizyonis" kitabında, Tarık Dursun, "Yeni Ortam" gazetesinde ve Haldun Taner de Gürcistan anılarını yayınlayan yazarlardır. Hayati Asilyazıcı "Mayıs" dergisinde 1969 yılında Ocak-Ağustos sayılarında Gürcü tiyatrosu ve yazarlığı üzerine makaleleri yayınlanmıştır. Ayrıca 1987 yılında Hayati Asilyazıcı ve Aziz Çalışlar İlia Çavçavadze'nin Tiflis'teki 150. doğum yılı anma töreninde bulunmuş ve Türkiye'ye döndüklerinde oradaki izlenimleri ve görüşleri "Broy" dergisinde, 1987 Kasım sayısında, 1988 yılının Ocak-Şubat 26. ve 28. sayılarında ise "Yolculuk İzlenimleri"ni yayınlanmıştır. Türk yazarlardan Fakir Baykurt İlia Çavçavadze'nin doğum yılının anma töreninde bulunmuştur. Onun teşebbüsüyle 4 Ekim 1987 yılında Batı Almanya'da çıkan "Türkiye Postası" İlia Çavçavadze hakkındaki yazısıyla Gürcü yazarlığı Alman okuyucusuyla tanışmıştır. Gürcü yazar Şota Nişnianidze'nin "Sen ve ben", "Anımsa" adlı şiirini, Gürcü yazar Tamaz Çiladze'nin "Tbilisi" adlı şiirini, Gürcü yazar Muhran Mcavariani'nin "O An" ve "Sessiz Çağrı" adlı eserini, Ana Kalandaze'nin "Dut" ve "Ölülerin Güneşiyim" adlı eserini, Tsitsian Tabidze'nin "Doğuyor, Aydınlatıyor" ve "Karmaşa" adlı eserini Fahrettin Çiloğlu Gürcüceden Türkçeye çevirmiştir. Önemli Gürcü edebiyatı yazarı Şota Rustaveli'nin "Kaplan Poslu şövalye" adlı eserini 1991 yılında Prof. Dr. Bilal Dindar tarafından Türkçeye çevrilmiştir. Fakat bu tercüme doğrudan Gürcüden değil Azerbaycan Türkçesi ve Fransızca tercümelerden çevrilmiştir. İlia Çavçavadze'nin "Mum" adlı şiirini Hüseyin Uygun Türkçeye çevirmiş ve Cumhuriyet- Kitap' da yayınlanmıştır.

Türkiye tarihi, Türk dili ve edebiyatı her zaman için Gürcistan'da da ilgi odağı olmuştur. Bugün de aynı ilgi devam etmektedir. Çok sayıda monografi, tezler, makaleler, bilimsel araştırmalar, Türk dilinin özellikleri ve Türk diline girmiş Türkçe kelimeleri, Gürcü-Türk tarihi ve edebi ilişkileri hakkında yazılar yazılmıştır. Türk edebiyatının Gürcü okuyucularla erken tanışması, Tiflis Devlet Üniversitesi ve Doğu Bilimleri Enstitüsündeki tanınmış Türkologların hizmetleri sayesinde ortaya çıkmıştır. Bu bilim adamları, Türkçenin gramer kurallarını, Türkçe ve Gürcü arasındaki ilişkileri, Gürcücede kullanılan Türkçe kelimeleri, Türk dili ve şivesine girmiş Gürcüce kelimeleri, Gürcistan'da yaşayan Türklerin ağız ve şivelerini ve yine Türkiye'de yaşayan Gürcülerin halk dilini Türk arşiv kaynaklarındaki dilsel açıdan ve Orhun yazıtlarının dilini incelemişlerdir. Gürcü Türkologlar Tiflis Devlet arşivinde bulunan Osmanlıca kaynakları dilsel açıdan öğrendiler ve ilginç monografileri yayınladılar. Arşivde korunan 18. Yüzyıla ait Türk dili kitabı, Gürcü alfabesiyle yazılmış "Koroğlu" ve Kuranı Kerim'in Gürcüce versiyonlarını ve daha başka çeşit kaynakları bu şekilde incelemişler. Türkçe-Gürcüce ve Gürcüce-Türkçe sözlükler, konuşma kılavuzları ve kitapları

oluşturdular. 2001 yılında iki ciltlik Türkçe-Gürcüce sözlüğü ve Türkçe-Gürcüce deyimler yayımlanmıştır. Türk edebiyatına değinecek olursak “Dede Korkut Kitabı”, “Köroğlu” destanı, Celalettin Rumi’nin, Ruhi Bağdadi’nin Yunus Emre’nin, Muhammet Fuzuli’nin, Nefi’nin, Ahmet Haşim’in, Mihri Hatun’un, Mehmet Emin’in Yakup Kadri’nin Sabahattin Ali’nin, Tevfik Fikret’in, Hayrullah Efendi’nin, Fakir Baykurt’un, Haldun Taner’in, Suat Derviş’in ve başka ünlü yazar ve şairlerin hayatını ve şiir sanatını öğrenmişlerdir. Gürcüceye yapılan çevirilere olarak Türk masallar, Nasrettin Hoca’nın Fıkraları, “Dede Korkut” kitabını, Nazım Hikmet’in şiirlerini, Sabahattin Ali’nin, Ömer Seyfettin’in, Orhan Hançerlioğlu’nun, Haldun Taner’in “İstanbul’a Yağmur Yağıyordu) eserlerini, ayrıca Aziz Nesin’in, Suat Derviş’in, İsa Necati’nin, Reşat Nuri Güntekin’in, Yakup Kadri Karaosmanoğlu’nun, Ahmet Haşim’in, Bekir Yıldız’ın, Fazıl Hüsnü Dağlarca’nın, Adalet Ağaoğlu’nun, Oktay Rıfat’ın, Orhan Pamuk ve diğer ünlü yazılarını gösterebiliriz.

Tüm bunları dikkate aldığımızda Türk-Gürcü edebi ilişkileri konusunda şöyle bir değerlendirmede bulunabiliriz: İkili edebi ilişkilerin tarihi oldukça yeni sayılabilir. Zira uzun süre Gürcü edebiyatı Türk toplumunda daha geç dönemlerde tanınmaya başlamıştır. Fakat 1990’lardan sonra Türkiye’nin eski Sovyet Cumhuriyetleri, özellikle komşu devletlerle ilişkilerinde yeni dönem başlamıştır. Bu ilişkiler sadece ekonomik ve siyasi değil, aynı zamanda kültürel ilişkileri de kapsamaktadır. Ayrıca bugün iki ülke arasındaki kültürel ve edebi ilişkilerin geliştirilmesinde her iki ülke yazar ve şairlerinin eserlerinin karşılıklı olarak çevrilmesi de büyük önem taşımaktadır. Bu sayede ikili ilişkilerin kültürel boyutu geliştirilirken diğer taraftan iki ülke toplumunun birbirini daha yakından tanımalarına katkıda bulunulacaktır.

KAYNAKÇA

- Baykurt, Fakir (1982), "Çilli Kadın", Çev.: İbrahim Gorgadze, Batum.
- Cavalidze, Elizbar (1968), "Ruhi Bağdadi: Yaşam, Dünya Görüşü", Lirik Şiiri/ Doğu Bilimleri Enstitüsü, Tiflis, s. 172.
- Cavalidze Elizbar, "Fuzuli", Tiflis 1972
- Cavalidze, Elizbar, "Türkçe Şiir Sanatı", Yönetmen: A. Silagadze, E. Sarişvili: Tiflis 1988, s. 430.
- Cavalidze, Elene (2006), "Türkçe Sembolizm Tarihi için (Ahmet Haşim'in şiir anlayışı için)", Doğu Bilimleri Enstitüsü, Dil ve Edebiyat, Tiflis, s.243.
- "Mükemmel Ayna" Türk Halk Masalları Çev.: E. Gudiaşvili; L. Gudiaşvili, Tiflis 1961, s. 126.
- Cikia, Sergi, (1971), "Türkçe Okuma Kitabı", Tiflis.
- Cikia, Sergi, (1965) " Türkçe Okuma Kitabı", Tiflis, s. 1-2..
- Çiloğlu, Fahrettin, (2006), "Sınırdışı Düşünceler", Çev.: Lela Dadianma, Nana Kaçarava, Mirian Maharadze, Artanuci Yay., Tiflis, s. 150.
- Çlaidze, Lia (1978), "Koroğlu Destanı'nın Gürcüce versiyonu", Tiflis.
- Derviş, Suat, (1967), "Fosforlu Ceiriye", Çev.: Nana Canaşıa, Tiflis, s. 248. "Dede Korkut Kitabı", Çev.: Elizbar Cavalidze ve Giorgi shayulaşvili, Gürcistan 1987, s.191.
- Emre, Yunus(1240-1320) (1996), "Düşüncenin Doruk Noktası", Çev.: İmid Mamedli, Redaktör: Mayvala Gonaşvili, Tiflis, s.91.
- "Fıkralar ve Hoca Nasrettin" (1926), s. შახბარათოვოს გამოცემა, Kutaisi, s.15.
- Güntekin, Reşat Nuri, (1961), "Çalığı", Çev.: Nana Gvarişvili, Batum, 161
- Güntekin, Reşat Nuri, (1965), "Tanrı Misafiri", Çev.:Sergi Cikia, "არმაღანო,, dergisi, Doğu yazarlığı örnekleri. Tiflis, s. 219-227
- Güntekin, Reşad Nuri, (1988), "Bir Gümrük Kaçakçılığı", Çev.: Viktor Çikaidze, "არმაღანო,, dergisi, Doğu yazarlığı örnekleri. Tiflis, s. 195-198.
- Güntekin, Reşat Nuri, (1988), "Tehdit", Çev.: Maka Sonia, " არმაღანო,, dergisi, Doğu yazarlığı örnekleri. Tiflis, s.189-193.
- Hikmet, Nazım, (1956), " Şiirler", Batum, s. 124.
- Hikmet, Nazım, (1983), "Yaşam İyi şeydir, Arkadaş", Çev.: Guram Batiaşvili, Tiflis, s. 199.
- Kanık, Adnan Veli, (1988) "Yüksek Toplum", Çev.: Mzia Gurgenidze; "არმაღანო" dergisi. Doğu yazarlığı örnekleri, Tiflis, s. 202-205.
- Kemal, Orhan, (1974) "Kötü yol", Çev.: Nana Gvarişvili, Batum.
- Kemal, Orhan, (1978), "Hanımın Çiftliği", Çev.: İbrahim Goradze, Batum, Açara, s. 276.
- Kemal, Orhan, (1990), "El Kızı", Çev.: İbrahim Goradze ve Niko Baraidze, Batum, s. 399.
- Kemal, Yaşar, (1986), "İnce Memed", Çev.: Niko Baramidze ve İbrahim Goradze, Tiflis.

Turkish Novels Published in Arabic and Armenian Script:
Anxiety of Influence

19. Yüzyılda Yazılan Arap ve Ermeni Harfli Türkçe Romanlarda
Etkilenme Endişesi

Meltem ŞAFAK (İstanbul Şehir Üniversitesi)

ABSTRACT: The 19th century Ottoman literature is developed through translation of Western literary texts and adaptation of new genres to the classical literature. In this regard, experiencing “novel” can be considered as the pick point of modernization process in Ottoman literature. In one hand, purification in the language, encountering new genres, reconstructing the empire; on the other hand, conserving social moral norms, habit of classical literature genres, and fear of wrong westernization create important conflicts and dilemmas in the perception of initially Tanzimat writers then the next stages of Turkish literature. All these conflicts and dilemmas reflect as “hysteria” in the literary texts of the period.

In addition, modernization process is different for all countries and even all nations around the world. Ottoman writers met new genres; however, novel was the crucial one of them to reach and educate the society according to the missions of writers. Moreover, writing novel occurred in a different way for all nations in the Ottoman Empire. Ottoman novels are mostly attributed to Turkish novels which are written in Arabic script; however, nowadays this perception has begun to change. Armenian, Greek or Bulgarian literatures also have begun to be accepted as the part of the Ottoman literature. In this research my main focus will be the perception of modernization in Turkish novels which were written in Arabic and Armenian script.

I am planning to make close reading to *Akabi Hikayesi* of Vartan Paşa and *Felâhın Bey ve Rakım Efendi* of Ahmet Mithat in order to analyze both similarities and differences of characters, plot, and the political positions of narrators and the effects of Ottomanism and Nationalism in the novels. Tanzimat novels consist of various terms for different mental illnesses which end up attempted suicide, insensibility, and phthisis. The repeated physical and mental reactions to the certain circumstances are one of the fundamental dynamics of these novels. Furthermore, I want to compare and contrast writers’ anxieties in these novels and its effects on the development of hysterical characters which are derived from the pressure of modernization process on the writers as Nurdan Gürbilek mentions in her book *Kör Ayına, Kayıp Şark*.

Keywords: tanzimat, anxiety, modernization, ottoman, armenian.

ÖZET: 19. yüzyıl Osmanlı edebiyatı, Batı edebiyatından yapılan çeviriler ve yeni edebi türlerinin klasik edebiyatın hâkim türlerine dâhil edilmesi ile gelişim gösterir. Dönemin yazarlarının roman türü ile tanışması sadece edebiyatta modernleşme sürecinin kilit noktalarından birini oluşturmakla kalmaz, melez bir edebiyatın ortaya çıkmasını da tetikler. Dilde sadeleşme, yeni edebi türlerin kullanılması, imparatorluğun yeniden yapılandırılması bir taraftan; toplumun ahlaki yapısının korunması, geleneğe sahip çıkılması, klasik edebiyat türlerine olan alışkanlık, yanlış batılılaşma endişesi dönemin yazarlarını önemli bir çatışma ve ikileme sürecine sürükler. Tüm bu çatışma ve ikiliklerin sonucunda edebi ürünlere “histeri” ve “melankoli” unsurlarının sıkça yansması dikkat çekicidir.

Buna ek olarak, modernleşme süreci tüm ülkeler bir kenara Osmanlı sınırları içinde konumlanmış tüm etnik grup ve milletler için farklı şekillerde ortaya çıkar ve devamlılık

gösterir. Osmanlı edebiyatı pek çok yeni türle tanışmasına rağmen; roman, yazarların topluma ulaşma ve eğitime misyonunu destekleyen yönlerinden ötürü bu türler içinde büyük öneme sahiptir. Dahası, roman yazımı tüm milletler için farklı bir süreç ve emeğin ürünüdür. Osmanlı romanı yakın zamana dek çoğunlukla Arap harfli Türkçe metinlere atfedilmekteydi ancak bu algı günümüzde değişim göstermektedir. Osmanlı topraklarına dâhilken kaleme alınan Arap, Ermeni ve Bulgar edebiyatlarına ait ürünler de Osmanlı edebiyatı şemsiyesi altında incelenmeye başlanmıştır. Bu çalışmada benim odak noktam modernleşme sürecinde Arap harfli ve Ermeni harfli kaleme alınmış Türkçe metinlerin taşıdıkları sosyal, politik ve edebi algı üzerine olacaktır.

Çalışmam süresince Ahmet Mithat'ın *Felâhatı Bey ve Rakım Efendi* romanı ile Vartan Paşa'nın *Akabi Hikâyesi* adlı romanına yakın okuma yaparak romanlardaki karakterlerin, içeriğin ve yazarların politik konumlarının taşıdığı benzerlik ve farklılıkları incelerken, Osmanlılık ve Milliyetçilik hareketlerinin etkilerini de gözlemleyeceğim. Tanzimat romanları baygınlık, verem, ölüm gibi olaylarla noktalanarak pek çok ruhsal ve fiziksel bozukluk örneği içerir. Belli durumlar karşısında ortaya konan, fiziksel ve psikolojik kendini tekrarlayan tepkiler bu romanların dinamiğini arttıran unsurlardır. Buradan yola çıkarak, söz ettiğim romanlarda ortaya çıkan ve Nurdan Gürbilek'in *Kör Ayna, Kayıp Şark* adlı çalışmasında belirttiği yazarlık endişesi ile birlikte modernleşme sürecinden doğan baskının histerik karakterlerin oluşum ve gelişimi sürecindeki etkisini inceleyip, karşılaştıracam.

Anahtar sözcükler: Tanzimat, endişe, modernleşme, Osmanlı, Ermeni

Meeting modernized European culture and civilization affected Ottoman Empire in many ways. Politics, socio-economic issues, and finally everyday life have begun to be reshaped according to new codes. Literary works have been an important part of this alteration and they are also the most useful and reliable evidences about this process. Literature was a crucial element to manipulate and educate people; in addition, novel genre is the main actor of the didactic statements. Modernization process is different for all countries and even all nations around the world. In this regard, in Ottoman Empire obviously modernization in literature reached the peak point in Tanzimat Period.

When we talk about Ottoman literature and writers, there is always an image of Muslim writers and Turkish novels published in Arabic script in our minds. However, this perception has begun to change by the help of new researches on the Non-Muslims literature in the Ottoman.

Especially in Armenian literature, there are many Turkish novels which were in Armenian script. These novels demonstrate both similarities and differences comparing to modernization of Muslim Ottoman Literature. Mehmet Fatih Uslu discusses the alteration of Armenian language in his essay "Osmanlı Türklerinin ve Ermenilerinin Edebiyatlarını Beraber Okumak: Çatışmalar ve Uzlaşılar". He refers to three different periods in Armenian literature, which were affected by respectively Classism, Romanticism, and Realism. In Turkish literature only Romanticism and Realism have been taken into account since it did not have strong boundaries with Western literature as much as Armenian literature did during Classism.

All nations in Ottoman were affected by the process of modernization

similarly; besides, in some way they reflected their own perspectives and experiments on this phenomenon in literature. The most widespread topics of the period are morality, snobs, wrong Westernization, the comparison with European culture, and daily anxieties.

Comparing and contrasting to Europe shapes the main content of Tanzimat novels. Notions of “alafranga” and “alaturka” can give a clue about the hybrid modernization of Ottoman; since, in one side there was a need to catch technology, and civilization of the West and the other side, the writers who had mission of being educator of the society had to protect tradition and moral codes.

This hybrid period’s writers who have mission to reach and educate society were also part of this hybrid mechanism. Nurdan Gürbilek explains the condition of writers who mixed up in affairs with the word “anxiety”. She mainly mentions about Muslim writers who support the Islamic moral rules and the idea of Ottomanism; in addition to that, I plan to consider both Muslim and Non-Muslim perception of modernization.

Nurdan Gürbilek insistently mentions Harold Bloom’s notion of “anxiety of influence” about the Turkish novel writers in her work *Kör Ayna, Kayıp Şark* (2004, p. 30). The anxiety of writers is stem from a paradox. In a way every writer wants to be unique; on the other hand, they are influenced by the older ones. Psychoanalytically Freud’s “Oedipus Complex” also can help to explain this issue. A son always models his father; however, he is also afraid of him due to his authority and power. Tanzimat writers’ authority is threatened by two different power in this sense during the process. They were grown in traditional codes and their works were also affected by traditional Eastern writers, Persian and Arabic literature mostly; in addition, going to the European type modernized schools also influenced their understandings in literature. They met French and English writers’ texts and they were also influenced by them. As a result of that, they tried to protect their personal originalities at first; in addition, at the same time they tried to be protected by the overdose incomings of western culture (Gürbilek, *Kötü Çocuk Türk*, 2010, p. 98).

In this regard, Nurdan Gürbilek claims that writers reflect their own modernization anxiety to the characters in the novels and these characters mostly women or womanish male figures (*Kör Ayna*, 2004, p.55). Since woman is always considered as vulnerable, impressible, and weak; therefore, first they tried to imitate and be part of the modernized Western world according to Tanzimat writers, as well. In the first step of this research I am going to express how Ahmet Mithat and Vartan Pasha reflect their anxieties to the characters of *Felâatun Bey ile Rakım Efendi* and *Akabi Hikayesi*. In addition, I plan to observe that are there any hysterical sides of these characters not only feminized men and women but also ideal male ones and how they reflect political positions of narrators.

Being influenced is an important reaction of Ahmet Mithat against the European culture. He tries to establish a hierarchy between the Ottoman and European cultures and in his novel Ottoman culture dominates European one as Orhan Okay mentions in *Batı Medeniyeti Karşısında Ahmet Mithat Efendi* (1975, p.276).

In *Felatun Bey ile Rakım Efendi* Rakım teaches Ottoman Turkish to an English family's girls Can and Margrit. Normally, we are accustomed to the condition of Eastern women who are easily influenced by French novels; however, in this case these two English girls are really affected by the romantic poems of Hafız. Direction of the influence changes the way in this novel since Can falls in love with Rakım and gets physically sick due to the romantic expressions and the power of Hafız's literary language and works. It is possible to describe her illness as "hysteria" since she gets ill because she cannot talk about her emotions to Rakım. Luce Irigaray also describes hysteria as a physical reaction which is originated from women who are not able to speak and express themselves with words (1985, pp.136-137).

Besides, the concubine of Rakım also begins to learn French and Ottoman Turkish at the same period with English ladies, she is always represented smarter than others; however, we never learn what she reads or if she reads or not. Canan does not represent any symptoms of hysteria; moreover, she is never influenced by novels either Ottoman or Western literature.

On the other hand, in *Akabi Hikayesi* it is obvious that there is a pressure on education of women among Armenian society. Akabi -with the help of her mother- secretly learns French and to play piano. Nevertheless, reading novel is not taken into account as being influenced matter, reading is supported by the narrator but never develops in a hysterical way. Vartan Pasha never fights against the Western culture. He mostly emphasizes only positive sides of modernization. There is no struggle to protect the tradition of Armenians; on the contrary, he tries to create new society which does not have any conflict between Catholics and Orthodoxies with the help of Westernized education system. Their perception of modernization is the one crucial point which reflects the distinction between Ahmet Mithat's and Vartan Pasha's fundamental anxieties. Ahmet Mithat writes to defence the Ottomanism against wrong Westernization; on the other hand, Vartan Pasha writes to solve the conflicts in the Armenian society by the help of Westernization. He takes Westernization process into account; however, the main issue is about "sectarian strife".

The narration of both *Akabi Hikayesi* and *Felatun Bey ile Rakım Efendi* set around the idealized and snob characters to express the main topics in the novels. All characters seem so similar at first sight; however, in my opinion there is some difference between the ideal characters of Ahmet Mithat and Vartan Pasha: Rakım and Hagop; in addition, their snob characters Felatun and

Rupenig are parallel figures. In the next part, I am going to examine all four of them one by one.

Rakım Efendi is the ideal character in *Felâhî Bey ile Rakım Efendi* symbolizes correct Westernization of Ottoman Empire. However, in my opinion Rakım is also a reaction of Ahmet Mithat's own anxiety of Westernization. All unexpected immoral behaviours and opinions of Rakım is suppressed by the voice of narrator, we never focus directly the mind of him. He is easily impressed by the women even though they are non-Muslim; there is always a way to make it legitimized by the narrator. For instance, he falls in love with a non-Muslim lady Yosefino who elder than him twenty years, has sex with her without marriage, and drinks Rakı for the first time. All these situations are probably unacceptable by the society of the period. And the figure Fedayî can be considered as the representation of the society in the novel in many ways. When Rakım's Kalfa Fedayî Judges his attitudes, the authority of the text takes the control of the situation and Yosefino manipulates Rakım to make him to obey the norms of the society. It is possible to say that Yosefine helps the narrator to change the immoral conditions about Rakım in the second half of the text. For instance, Yosefine convinces Rakım that Canan is more suitable for him and he should go and love Canan instead of Yosefino herself. After that, in the same day Rakım begins to feel love for Canan and he has sex with his concubine and becomes friend with Yosefino.

After that, when Can becomes ill due to her love for Rakım, he blames Canan for Can's illness and he behaves badly to Canan until Yosefino comes to visit and warn him about his bad attitudes against Canan. Again the authority appears to correct the situation and with the help of Yosefino Rakım apologizes to Canan and another way is invented to cure Can's illness without love of Rakım. If Rakım chooses Can in this case the story turns into a melodrama, Ahmet Mithat does not use melodramatic elements at the end of the novels since he is really optimistic about the future of the Ottoman and he tries to make people feel the same optimism. Ahmet Mithat uses Yosefino and the authority of narrator to manipulate negative sides of Rakım and exhibits him as an ideal character. It can be read in the way that Ahmet Mithat equates his own life experiences and understanding of morality to figure of Rakım and exposes his own truths to the reader by this way.

On the other hand, as different from Rakım Efendi, Hagop is never supported by the narrator's interventions directly. Happenings in the novel make people feel sorry for Hagop without any manipulation; thus, there is no need to additional defending from the narrator. Hagop is considered as right in his case and he can be defined as more likely "romantic hero" who is not anti-social; on the contrary, is sensitive about social issues and who fights for his ideals and suffers because of it (Reed, 1974, p.5).

One other point that I need to add about Hagop is the issue of

“motherlessness” in Armenian literature. Murat Cankara claims that In Arabic-script Turkish novels; a father figure is emphasized, which represents authority and causes his child’s life to be ruined by his lack of existence or the nurture he fails to provide. (at this point, Jale Parla’s *Fathers and Sons* comes to mind as an example) However, the emphasis in Armenian-script Turkish novels is the mother, who either gets its place in the middle of the daughter and the authority of her father, or cannot do that since she does not exist. In other words, while the narrator in Arabic-script Turkish novels try to fill the gap of authority, which arises from the absence of father, in Armenian-script Turkish novels, the narrator takes sides with the mother, who objects the authority of the father and rebels, is expected to put herself in between this authority and her daughter and in fact occasionally succeeds; but fails to achieve what she aims in any case (Cankara, 2014). Both Akabi and Hagop suffer since the absence of their mothers. There is no information about Hagop’s mother; on the other side, Akabi’s mother does not have power to change course of events. There is no power against their fathers who operate the negative developments; as a result of that, the undesirable end comes early in the novel.

The cause of creating a character like Felatun Bey in Ahmet Mithat’s novel to exhibit negative side-effects of wrong Westernization and to symbolize what happens to the Fatherless Ottoman in the worst case. Felatun Bey is a lazy man who does not go to work and everyday goes to recreation spot in order to meet a woman. He orders every hot off the press; nonetheless, he never reads them just collects in his library. Felatun Bey does not know anything about both Ottoman Turkish and French languages and always be ashamed by Rakım Efendi in the public, especially in front of non-Muslim societies. He is the most ridiculous person in the novel to represent negative effects of being ignorant about Ottoman morality and tradition and not being imposed by technology and civilization of the West instead of its morality and culture. He tries to wear the most fashionable clothes in the catalogues of Beyoğlu and spends all his time in front of the mirror in order to imitate models in the photographs (Ahmet Mithat, 2007, pp. 31-32).

Rupenig in *Akabi Hikayesi* also represents some parallel symptoms with Felatun Bey; therefore, he can be described as snob, as well. He spends his time in front of the mirror in order to impress the girl who he loves and at the end he decides really awkward and inappropriate clothes when he goes to visit her and he is teased by his beloved due to his ridiculous colours of clothes. Until this point Rupening’s representation seems similar to Felatun Bey; however, in my opinion, indeed the reason for creating the character of Rupenig to show how horrible to be an uneducated and ignorant person. The moral codes in *Akabi Hikayesi* and *Felatun Bey ile Rakım Efendi* are so different from each other. For instance, Felatun is criticized because he allows his lover to meet another

men and appears with her in the public; on the contrary, when Rupenig and M. Fasidyen talk about Rupenig's beloved Fulik, Rupenig says that if he marries her, he never allows her to go out without veil, it is horrible for him to make appear his wife in public (Vartan Pasha, 1991, p.116).

One other difference between Felatun and Rupenig is that even though he does not read, Felatun always buys books and he is affected by the morality and the culture of Europe. In contrary, Rupenig is criticized since he is not educated in European schools and to imitate Europe only in appearance, he does not read books or even have any picture of important figures in Europe as I mentioned before. He is blamed for being uneducated and ignorant about the Western culture and morality. There are some dialogue between the narrator and the narratee which aims to judge Rupenig's house since there is no picture of philosophically or historically important Western figures on the walls. Narrator tries to criticize their ignorance about the innovations and important developments in the West.

Narrator always attacks people who oppose to unity between Armenians; in addition, according to him European schools and correct Westernization can help to solve conflicts in Armenian society. In my opinion, there is a confrontation to historical conflicts and ignorance perceptions in tradition; therefore, as distinct from Ahmet Mithat, Vartan Pasha blames tradition for preventing Armenian society from peace and improvements. The ignorance of the society induces many miserable stories in the novel. Stories of Hagop, Akabi, Fulik, Anna Dudu, and Boğos end miserable since the authority and the pressure of obsessive and conservative people in Armenian society.

As a final topic that I am going to examine is how the notions of "Ottomanism" and "nationalism" are represented in the novels of the writers who belong to different nationalities. Initially, the idea of Ottomanism is reflected in *Felatun Bey ile Rakım Efendi* insistently. Rakım has really good relations with non-Muslim groups, as well.

All important figures in the novel except for Rakım, Felatun, Canan, and Fedai are non-Muslim and in my opinion, this situation tells us important things about how the ideal relations between the different communities in Ottoman Empire should be according to Ahmet Mithat. The only way of protecting Ottoman is saving the balance among different societies and creating a common culture and morality, which must be dominated by Ottoman culture and morality mostly.

On the other hand, there is no reference to Ottoman Empire and the nations except for Armenians in *Akabi Hikayesi*. It can be explained that the problems of Armenian community are much more important for Vartan Pasha compared to protecting the unity of the Empire in one way. Another explanation of this situation is that different communities were affected in a different way by the

Westernization. For instance, Armenians had much closer connections with Europe than Muslims; in addition, the idea of “nationalism” could have an effect on focusing on only Armenian community in the Empire. It is possible that the problems of the Empire might have not been considered as the problem of Armenians in 19th century anymore due to the new awareness of nationality.

To sum up, Modernization is processed in the same period; but with different contents in both Arabic-script and Armenian-script Turkish novels. Protecting Ottoman moral codes are the main anxiety in the Muslim societies; on the other hand, adapting culture, civilization and morality of West is aimed by Armenians in the same period. To sum up, Modernization is processed in the same period; but with different contents in both Arabic-script and Armenian-script Turkish novels.

REFERENCES

- Vartan Pasha. (1991). *Akabi Hikayesi*. Haz. A Tietze. İstanbul: Eren Yayıncılık.
- Ahmet Mithat Efendi. (2007). *Felâhî Bey ile Rakım Efendi*. İstanbul: Özgür yayınları.
- Gürbilek, N. (2004). *Kör ayna, kayıp şark*. İstanbul: Metis.
- Gürbilek, N. (2010). *Kötü Çocuk Türk*. İstanbul: Metis.
- Uslu, M. F. (2014). *Çatışma ve Müzakere: Osmanlı'da Türkçe ve Ermenice Dramatik Edebiyat*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Cankara, M. (2014). *Ermeni Harfleriyle İlk Türkçe Romanlar Üzerine*. Altuğ ve Uslu. *Tanzimat ve Edebiyat: Osmanlı İstanbulu'nda Modern Edebi Kültür*. İstanbul: İş Bankası Yayınları.
- Reed, W. L. (1974). *Meditations on the Hero: A Study of the Romantic Hero in Nineteenth-Century Fiction*. New Haven: Yale University Press.
- Irigaray, Luce. (1985). *This Sex which is not One*. Trans. Catherine Porter and Carolyn Burke. New York: Cornell University Press.
- Okay, Orhan. (1975). *Batı Medeniyeti Karşısında Ahmed Midhat Efendi*. Ankara: Baylan Matbaası.

Yahya Kemal'in Şiirinin İnşasında Etkilerin Kesişimi

The Intersection of Influences in the Construction of Yahya Kemal's Poetry

Pınar AKA (Araştırmacı, İstanbul)

ÖZET: Yahya Kemal'in hem Batı, hem de Osmanlı şiir geleneklerini özümseme konusunda gösterdiği çaba, onu ya Batı şiir geleneğine ya da Osmanlı şiir geleneğine eklenen şairlerden ayrı bir konuma yerleştirir. Bu yazıda, söz konusu iki gelenek içerisinde, Yahya Kemal'i etkileyen sayısız şair arasından öne çıkan Baudelaire ve Nedim'in etkisinin ve bunların arasındaki etkileşimin nasıl bir araya geldiği ve Yahya Kemal'in şiirinin inşasında nasıl bir rol oynadığı ele alınacaktır. Etkiler çerçevesinde sübjektif, kültürel ve şiirsel unsurlar kesişmekte ve şiiri inşa eden yapıda sabitlenmektedir.

Anahtar sözcükler: Yahya Kemal, Nedim, Baudelaire, etki, 'oluş'.

ABSTRACT: Yahya Kemal's effort to embrace both occidental and Ottoman poetic traditions, puts him in a privileged position compared to poets that join themselves to either one of these traditions. This article will try to elaborate how the influences of Baudelaire and Nedim, stronger than the influences of many other poets, come forward, interact and play a role in the construction of Yahya Kemal's poetry. In the framework of influences, subjective, cultural and poetic elements intersect and crystallize in the structure constructing the poem.

Keywords: Yahya Kemal, Nedim, Baudelaire, influence, 'being'.

Yahya Kemal'in şiirinin inşasında iki etki, Baudelaire ve Nedim'in etkisi, diğer sayısız etki arasından öne çıkmaktadır. Bu iki şairin etkisi, bir yandan şiirin modern oluş'uyla geleneksel oluş'u, diğer yandan da şiirde kültürel olanın ve sübjektif olanın görünür oluş'u arasındaki ilişkiyi ortaya koymaya olanak sağlar. 'Oluş', Deleuze ve Guattari'nin *Mille Plateaux* (Bin Yayla) adlı kitaplarında ortaya koydukları bir kavramdır. Deleuze ve Guattari'nin belirttiğine göre "'Oluş' ('devenir') kendinden başka bir şey üretmez. Eğer, ya taklit ediyorsunuzdur ya da neyseniz o'sunuzdur, dersek, ortaya yanlış bir seçenek koymuş oluruz. Gerçek olan, oluş'un kendisi, oluş bloku'dur; yoksa, onun içinden geçtiği şey neyse, o geçişte aracılık eden sözde sabitlenmiş terimler değil" (1980, s. 291).

Andrews, her 'oluş'un ('devenir') karşılıklı olduğunu vurgular (2004, s. 30). Örneğin Türk'ün Osmanlı oluşu, Osmanlı'nın Türk oluşundan bağımsız bir şekilde düşünülemez (Andrews, 2004, s. 30). "Bu, bizim şairler ve bilim insanları olarak, Osmanlı'yı anlamaya giriştiğimizde, kendimizin bizzat Osmanlı oluşumuz ve Osmanlı'yı çağdaş bir obje olarak yeniden yaratmamız anlamına gelir. Osmanlı, biz onu ne yapmışsak ona dönüşür" (Andrews, 2004, s. 30). Bu durum, modernleşme meselesiyle birlikte sıkça karşımıza çıkan geleneksel-modern, Doğulu-Batılı, Osmanlı-Avrupalı, dinsel-seküler, ben-öteki gibi ikiliklerin hepsi bağlamında geçerlidir.

Diğer taraftan, Yahya Kemal'i Türk şiir tarihinde olduğu gibi Türk entelektüel dünyasında da bir öncü kılan, onun, ya Batılı ya Doğulu olmak

dışında başka bir yol daha olduğunu keşfetmiş olmasıdır. Bu da hem Batılı hem Doğulu olmaktır. Yahya Kemal'in bu bakış açısı, onun görüşlerinin ve şiir anlayışının, yine Deleuze ve Guattari'nin ortaya koyduğu bir kavram, 'meşru ayırıcı sentez' (synthèse disjonctive) kavramı çerçevesinde ele alınmasına olanak verir. Eugene W. Holland, *Deleuze ve Guattari'nin Anti Cædipus'u* adlı kitabında bu kavramı şöyle tanımlar: "[...] meşru ayırıcı sentezle ya bu ya da şu olma değil, sürekli olarak gerçek alternatifler araştırma ve (eskiden olduğun şeyden ya da şimdi olduğun şeyden) daima başka türlü oluş söz konusudur: bu.... ya da bu.....veya bu.... ya da bu" (2006, s. 93).

Gerçekten de Türk entelektüelleri ve sanatçıları tarafından aranan Doğu-Batı sentezinin pekçok boyutu vardır. Doğulu ya da Batılı olmak, hem coğrafi, hem tarihî, hem dinî, hem kültürel, hem dilsel bir meseledir. Doğulu ya da Batılı oluşu bu unsurlardan birine indirgemek mümkün değildir. Öte yandan Doğu ve Batı da birbirinden bağımsız olarak varolamayan iki kavramdır. Doğu (Doğulu) oluş, Batı (Batılı) oluşla birlikte vardır.

Şiir söz konusu olduğunda mesele daha da karmaşık bir hale gelir. Şiirde etki meselesi, gerek etkilenen gerekse etkileyen şairle ilgili olarak kültürel ve sübjektif faktörlerin devrede olduğu ve bu faktörlerin şiirin dinamikleri içinde kaynaştırıldığı ve bir yapıda sabitlendiği çok boyutlu bir meseledir. Zira metinlerarası bazı göndermelerde kendini gösteren basit bir etkiyle, şairin şiirinin tamamına yayılan ve belli bir 'mantık' etrafında şekillenen derin bir etkiyi aynı kefeye koymak mümkün değildir. Diğer taraftan, Yahya Kemal'i etkileyen şairler arasında, biri Osmanlı şiir geleneğine, diğeri Batı şiir geleneğine mensup, biri klasik, diğeri modern iki şairin, Nedîm'in ve Baudelaire'in öne çıkması, karşılaştırmalı bir edebî incelemeyi zorunlu kılar.

Bu yazıda, böyle bir karşılaştırmalı yöntem ve yukarıda sözünü ettiğimiz kavramlar ışığında Yahya Kemal'in şiirinin inşasında devreye giren dinamiklerin boyutları ortaya konmaya çalışılacaktır. Bunlar arasında hem Doğulu, hem Batılı olmak istemek gibi kültürel boyutlar olduğu gibi, hem bu dünyanın nimetlerinden faydalanıp hem de ölü anneye kavuşmak istemek gibi kişisel, hem klasik, hem de modern bir şair (ve modern şiirin kurucusu) olmak, hem görseelliği, hem sesi, hem mitsel, hem de sessel unsurları, hem imge-merkezli, hem de ses-merkezli bir lirizmi öne çıkarmak gibi şiirsel boyutlar var. Yahya Kemal'de şiirin kendisinin, ya o ya da o olmayı dayatan ikiliklerin aksine, hem o hem o, hem o olmanın önünü açan 'meşru ayırıcı senteze (synthèse disjonctive) olanak veren bir alana dönüştüğü örneklerle gösterilecektir.

Yahya Kemal'in Nedîm'in şiiriyle özellikle Lâle Devri'ni konu edindiği bazı şiirlerinde, sevgili imgesi dolayımında metinlerarası bir ilişki kurduğunu görüyoruz. Örneğin bu şiirlerden biri olan "Mükerrer Gazel"de "Nizâm-ı âlemi bir fitne-î nigâhıyla/ Verir gibiydi o şûh ihtilâle devrinde" (Beyatlı, 2004, s. 24) beyti, Nedîm'in "Niçin kanlar döker tîg-i nigâhın/ Niçin sen böyle âşûb-ı

cihansın (Bakış kılıcın neden kanlar döküyor. Niçin sen böyle cihanı birbirine katıyorsun?)” (Mazıoğlu, 1988, s. 190) dizelerini çağrıştırır. Yahya Kemal’in “Bir Sâki” şiirinde de aynı dizeleri akla getiren ve yukardaki şiirdekine benzeyen bir beyit bulunmaktadır: “On altı yaşına dâhil o şûh-ı Sa’dâbâd/ Cihânı verdi idi ihtilâle devrinde” (Beyatlı, 2004, s. 23).

Yahya Kemal’in “Mâhurdan Gazel”i, sevgili imgesinde, Nedîm’le başlayan bir dönüşümü devam ettirir. Bu şiirde anlatılan sevgili, Divan edebiyatındaki sevgilinin soyutluğundan sıyrılmakta ve Barthes’ın deyimiyle “gerçek etkisi” yaratan elle tutulur somut bir sevgili görünümüne bürünmektedir.

Yahya Kemal’in Nedîm’in sevgili imgesinde nasıl bir dönüştürüm gerçekleştirdiğine geçmeden önce, Nedîm’in Divan edebiyatının vazgeçilmez unsuru olan bu sevgili imgesinde nasıl bir semantik dönüşüm meydana getirdiğine bakalım.

Divan edebiyatında âşıklarına asla merhamet etmeyen zâlim ve acımasız biri olarak resmedilen sevgili, aynı zamanda iktidarın mutlak hâkimi olarak gösterilir. Bu sevgiliye birkaç örnek verelim: “Ağladuğumca ben ol şûh-ı sitemgâr güler/ Bir olub düşman ile her nefes oynar güler (Ağladığım sürece ben o zâlim yâr güler/ Birlik olup düşman ile her an oynar güler) (Necdet, 1995, s. 184-185) der Ahmed Paşa. Necâtî, “Âdeti hûbların cevri ü cefâdur ammâ/ Bana itdüklerini kimselere itmediler (Güzellerin âdeti ezâ ve cefâdur ammâ/ Bana ettiklerini kimselere etmediler) (Necdet, 1995, s. 192-193); Ali Şîr Nevâî, “Yolıda cân birdim ötti körmeyin cânân ni sûd/ Körse hem kermeske salıp zâyî’ oldı cân ni sûd (Yolunda can verdim görmeden geçti cânân ne fayda/ Görse de görmezden gelip yitiverdi can ne fayda) (Necdet, 1995, s. 202-203); Babur, “Tamâm ümrüde Babur’ğa üç söz itiptür/ Biri söğünç ü biri katık u biri yalğan (Bütün ömründe Babur’a yâr üç söz söylemiştir/ Biri sövgüdür biri azar ve biri yalan) (Necdet, 1995, s. 214-215); Fuzûlî, “meni cândan usandurdı cefâdan yâr usanmaz mı/ Felekler yandı âhumdan murâdum şem’i yanmaz mı (Beni candan usandırdı cefâdan yâr usanmaz mı/ Felekler yandı âhımdan murâdım mumu yanmaz mı) (Necdet, 1995, s. 230-231) dizeleriyle sevgilinin acımasızlığını tasvir ederler.

Divan edebiyatının geleneğiyle uyumlu bir şekilde zâlim sevgili imgesi Nedîm’in şiirinde de varlığını sürdürür. Ancak Nedîm’in şiirlerinde zâlim sevgili imgesi bağlamında bazı farklılıklar gözlemlemek de mümkündür. Öncelikle bu şairde sevgilinin eskisi kadar ulaşılmaz olmadığı söylenebilir. Bu durumsa, sevgilinin artık Tanrı’ya gönderme yapar şekilde tasarlanmamasının bir sonucu olarak değerlendirilebilir. Dünyevî bir yaşam tarzının övülmesine ve şarabın da dinî anlamından uzaklaşıp gerçek şarabı imler hâle gelmesine koşturularak zalim sevgili imgesi yerini sarhoş edici bir sevgili imgesine bırakır. Örneğin “Câm-ı lebiyle mest edip evvel edâların/ Mestâne sonra gönderir âgûş-i câna dek ((Sevgili) önce dudağının kadehiyle sarhoş edip sonra edalarını sarhoş

halde canın kucağına kadar gönderir) (Mazıoğlu, 1988, s. 152-153) beytinde ve “Sevdiğim câm-ı meye hâcet nedir lâl-i lebin/ Bir şeker-handeyle mest-i bî-mecâl eyler beni (Sevdiğim şarap kadehine ne ihtiyaç var. Lâl gibi kırmızı dudağın bir tatlı gülüşle beni mecalsiz sarhoş eder) (Mazıoğlu, 1988, s. 174-175) beytinde böyle bir sevgili tasvir edilir. Aşağıdaki gazeldeyse yine sarhoş edici olarak tanımlanan sevgili, “zulüm şarabından” sarhoş olmuştur:

Çeşmânı siyeh-mest-i sitem kâkülü pür ham

Ebrûları pür çîn

Benzer ki bu dil-dâr-ı cefâ-kâr senindir

Bî-çâre Nedîmâ

(Gözleri zulüm şarabından kör kütük sarhoş, kakülü kıvrım kıvrım, kaşları çatılmış. Zavallı Nedîm! Bu cefacı güzel (herhalde) senin sevgilin olmalı). (Mazıoğlu, 1988, s. 142-143)

Divan edebiyatının bütününe bakıldığında, sevgilinin soyutluğundan arınıp daha somut ve elle tutulur hale gelmesine koşut olarak, zalim sevgili tasvirlerine daha ender olarak rastlandığını söyleyebiliriz. Güçlü ve zalim sevgili imgesinin Divan edebiyatından giderek silinmesini ise, simgesel anlamda Osmanlı imparatorluğunun ve kültürünün gücünü kaybetmesiyle ilişkilendirmek mümkün görünüyor.

Güçlü ve tehlikeli sevgili imgesinin Yahya Kemal’in şiirlerinde tekrar karşımıza çıkması bu bağlamda anlamlı. Örneğin “Deniz” şiirinin sonunda erkeğe tuzak kuran ve büyümlü tesiriyle onu kendine çeken bir kadın resmedilir: “Kırpikleri süzgün o ihânet dolu gözler,/ Rikkatle bakarken bile bir fırsatı özler” (Beyatlı, 1967, s. 134).

“Deniz” şiirinin öznesi, ona “Boynundan o cânân dediğin lâşeyi silk, at!” (Beyatlı, 1967, s. 134) diyen sesin telkiniyle, “Ric’ât” şiirinin öznesiyse “mâcerâ başlamadan” oradan uzaklaşarak dünyevî ve tehlikeli kadının çekim gücünden kendini kurtarır. Ancak “Ses” şiirinde tasvir edilen kadın, ‘güzelliğiyle’ şiirin öznesini kendine boyun eğdirmeyi başarır:

Her yerden o, hem aynı bakış, aynı emelde,

Bir kanlı gül ağzında ve mey kâsesi elde;

Her yerden o, hem aynı güzellikle, göründü,

Sandım bu biten gün beni râmettiği gündü. (Beyatlı, 1967, s. 132)

Nedîm’in ve onu izleyen Yahya Kemal’in, Tanrı’ya ve siyasî otoritenin sahibi olan Sultan’a ait olan iktidarı sanata kaydırmaları bağlamında, şiirin öznesine boyun eğdirmeyi başaran kadının güzelliğinin öne çıkarılması anlamlı. Bu durum, aynı zamanda Baudelaire’in etkisinin görünür olduğu noktalardan biri

olur. Zira, Yahya Kemal'in "Büyük Şiir"inde Baudelaire'den zikrettiği üç şiiirden biri olan "La Beauté"nin (Güzellik) ilk kıtasında da gücünü güzelliğinden alan bir kadın vardır.

Güzelim, ölümlüler ! ben taştan düş gibi,
Bu herkesin incindiği göğsümse, bana,
Düşündüreyim diye verilmiş ozana
Madde gibi dilsiz, ölümsüz bir sevgiyi. (1996, s. 53)

Yahya Kemal sanata ve özellikle de şiire bir canlandırma işlevi yükler. Şairin şiirlerinde en fazla geçen sözcüklerden biri olan 'hayâl', bu bağlamda büyük önem taşıırken Baudelaire'in şair üzerindeki etkisini gösteren yeni bir ipucu olarak değerlendirilebilir. "Deniz Türküsü"nde geçen "İnsan âlemde hayâl ettiği müddetçe yaşar" (Beyatlı, 1967, s. 97) dizesinin ve "Göztepe Gazeli"nde yer alan "Dünyâ biter o yerde ki mağlûb olur hayâl/ Temdîd-i ömre kudreti kalmaz tahayyülün" (Beyatlı, 2004, s. 40) dizelerinin ortaya koyduğu gibi çoğunlukla yaşamla ilişkilendirilen ve şairin şiirini anlamlandırmak açısından temel kavramlardan biri olduğu anlaşılan 'hayâl'i, Baudelaire için aynı derecede önemli olan 'imagination' (hayalgücü) kavramıyla ilişkilendirmek mümkün görünüyor. Nitekim Hugo Friedrich de "Baudelaire'in hayalî kavramı üzerinde düşünmesi, kuşkusuz modern şiir ve sanatın ortaya çıkışına en önemli katkısını oluşturur" (1999, s. 73) dedikten sonra şunu ekler: "Rüya ile aynı düzleme yerleştirdiği hayalgücü, ona göre yaratıcı gücün kendisidir" (1999, s. 73). Gerçekten de Baudelaire'e göre gerçek dünyayı kendi estetik dünyasına çevirirken sanatçının başvurduğu en önemli araç, 'hayalgücü'dür. Şairin aşağıdaki sözleri bunu açıkça ortaya koymaktadır:

Gizemli bir yeti bu yetilerin kraliçesi! Bütün diğerleriyle ilişkili; onları kışkırtıyor, onları savaşmaya teşvik ediyor. Onlarla karışacak kadar onlara benziyor, oysa hep kendi olarak kalıyor ve sarsamadığı insanlar, yaratım yeteneklerini İncil'deki incir ağacı gibi kurutan bilmem hangi lânet ile ayırt edilebilir. O, analizdir, sentezdir oysa analiz konusunda maharetli olan ve bir özet yazabilen insanlar hayalgücünden yoksun olabilir. O, şudur ve tam olarak şu değildir. O, duyarlılıktır oysa çok duyarlı, belki de fazla duyarlı olan bazı kişiler ondan nasibini almamıştır. İnsana renk, profil, ses ve parfüm konusunda iyiyi kötüden ayırt edebilme sezgisini öğreten hayalgücüdür. Dünyanın başlangıcında analoji ve metaforu yaratmıştır. Bütün yaratımı parçalara ayırır ve kökeni yalnızca ruhun en derin noktalarında bulunabilecek olan kurallar uyarınca toplanan, elde olan malzemelerle yeni bir dünya yaratır, bir yenilik hissi yaratır. Dünyayı yarattığı için (sanırım bunu

dinî bir anlamda bile söyleyebiliriz), onu yönettiği de doğrudur. [...] Hayalgücü gerçek olanın kraliçesidir ve *olanaklı* olan, gerçek olanın yan alanlarından biridir. Olumlu anlamda sonsuzlukla ilişkilidir. (Baudelaire, 1992, s. 280-281)

Burada Baudelaire'in hayalgücünü 'reine des facultés' (yetilerin kraliçesi) olarak tanımlaması özellikle dikkat çekici. Bu kraliçe, şairin şiirlerinde geçen 'reine des adorées' (tapınılanların kraliçesi), 'reine de mon cœur' (kalbimin kraliçesi), 'reine des pêchés' (günahların kraliçesi) gibi sevgi nesnesi kadın zorbanın şiirsel karşılığı gibi durmakta.

Ancak Baudelaire'in hayalgücünü aynı zamanda 'la reine du vrai' (gerçeğin kraliçesi) olarak tanımladığına da dikkat etmek gerekiyor. Şairin tasavvurunda gerçeklikle şiirsel olanın kesişim noktasında olarak tasarlanan hayalgücünün, Yahya Kemal'e Doğu ve Batı şiir geleneklerini ve geleneksel şiirle modern şiiri örtüştürme olanaklarını sunacak olması ilginç bir noktadır.

Bu noktada Baudelaire'in hayalgücünü yaratılmış olan düzeni parçalara ayırıp bu malzemeyle yeni bir dünya inşa eden bir güç olarak tasarlaması üzerinde özellikle durmak gerekiyor. Modernitenin insanı evrenin öznesi konumuna yerleştirmesine koşut olarak modern şairin (ve genel anlamda modern sanatçının) kendine, Tanrı'ya meydan okumasına olanak verecek bir yaratım gücü atfetmesi dikkat çekici. Ancak aynı olguya Divan edebiyatında da rastlamak mümkün.

Gerçekten de bir "övgü edebiyatı" olduğu sık sık vurgulanan bu edebiyatta şairin, başkalarıyla birlikte kendini övmesi de bir gelenek haline gelmiştir. Fahriye geleneği, Divan şairlerinin siyasî iktidarın merkezindeki Sultan'la kendilerini eşit görmelerine, hatta ona meydan okumalarına imkân sağlar. Nitekim bir gazelinden alınmış olan şu beyitten Bâkî'nin kendini şiirin hükümdarı olarak gördüğü anlaşılmaktadır: "Ezelden şâh-ı aşkın bende-i fermâniyüz cânâ/ Mahabbet mülkünün sultân-ı âli-şâniyüz cânâ (Ezelden beri aşk şâhinin emir kuluyuz ey yâr/ Muhabbet ülkesinin en ünlü sultânıyız ey yâr) (Necdet, 1995, s. 272-273). Nef'î ise Sultan Murad'a sunduğu kasidesinden alınmış şu beyitte kendini şiirin hükümdarı olarak görmekle kalmaz, şiirinde hükümdara adeta meydan okur: "Sen bir şeh-i zî-şânsın şâhen-şeh-i devrânsın/ Ya'ni ki sen hâkaansın devrinde ben Hâkaani'yem (Sen şanlı bir padişahsın padişahlar padişahı/ Sen hâkansın ben de senin devrinde şair Hâkanî) (Necdet, 1995, s. 292-293).

Divan edebiyatında siyasî iktidarla hesaplaşmakla yetinmeyip Tanrı'ya meydan okuyan şairler de vardır. Tanrı'ya meydan okuma Nef'î'de iyice belirgin bir hal alır. O, evrenin Tanrısıysa Nef'î de şiirin Tanrısıdır.

Benim ol Nef'î-i rûşen-dil ü sâfi-gevher
Feyz alır câm-i safâ meşreb-i bî-bâkimden

Âsmân himmet umar kevkebe-i tab'ımdan
Akl-ı kül ders okur endîşe-i derrâkîmden
[...]

Feyz-i Hak bark urur âyine-i endîşemden
Çeşm-i cân rûşen olur maşrık-ı idrâkimden

Devreder şeş ciheti hem yine merkezde mukîm
Çok değıldir bu tecessüs dil-i çâlâkimden

Kâ'be-i ma'nîye bir yoldan ilette beni kim
Kudsîyân sürme çeker gerd-i reh-i pâkimden

Âlem-i ma'niyim âzâde kaza hükmünde
Kimse rencide değıl gerdiş-i eflâkimden

Kulzum-i ma'rifetim ceyb ü kenârım pür dür
Sâhilim pâkdir âlâyiş-i hâşâkimden

Ben bu âletle tenezzül mü ederdim şî're
Neyleyim kurtulamam tab'-i hevesnâkimden

(Ben o açık kalpli özü temiz Nef'iyim ki
Feyz alır safâ kadehi yiğıt meşrebimden

Gökler himmet umar bendeki tantanadan
"Akl-ı kül" ders alır akla uygun fikrimden
[...]

Hakkın feyzi şimşekler çakar fikir aynamdan
Can gözü aydınlanır doğuda idrâkimden

Altı yönü devretse yine merkezde durur
Çok değıldir bu merak kıpır kıpır gönlümden

Beni Mâna Kâbesi'ne öyle bir ilette ki
Melekler sürme çeker tozuyla pâk yolumdan
Mâna âlemiyim ben hürüm kader gereğı
Kimse incinmiş değıl dönen feleklerimden

Bir irfan deniziyim her yanım inci dolu
Kıyılarımsa temizlenmiştir çerçöpümden

Ben bu hâlimle şi're tenezzül mü ederdim
Böyleyim kurtulamam şairlik hevesimden) (Necdet, 1995, s. 288-289)

Baudelaire'in şiire atfettiği dünya inşa etme gücüne dönecek olursak, şairin bu şiirsel dünyayı hayâl yoluyla estetize edilmiş ve bir sanat eserine dönüştürülmüş bir mekân olarak tasarladığını söylemek mümkün. "L'Invitation au voyage" (Yolculuğa davet) adlı düzyazı şiirinden alınmış olan şu bölümün ortaya koyduğu gibi sanatın doğaya olan üstünlüğüne koşut olarak bu dünya da gerçek dünyadan üstündür: "Nasıl rüyanın yeni bir biçim verdiği, düzelttiği, güzelleştirdiği ve yeniden elden geçirdiği sanat doğadan üstünse, öyle eşsiz, özgün, öteki ülkelerden üstün bir ülke" (Baudelaire, *Petits poèmes en prose*, s. 51). Üstelik bu şiirsel dünya gerçek dünyadan daha estetik olmakla kalmaz, aynı zamanda ondan daha gerçektir. "Şiir en gerçek olan, ancak başka bir dünyada tamamen hakiki olan şeydir" (Baudelaire, 2005, s. 189) diyen Baudelaire'in bu sözleri, Yahya Kemal'inkilerde yankısını bulur: "Şiir ne din ne de dinsizlik bilir. Şiir başka bir âlemdir" (Uysal, 1959, s. 47).

Baudelaire'e göre gerçek dünya, sanatçının ve şairin ona bakarak şiirsel dünyayı hayâl etmesini sağlamak için vardır yalnızca. "Dünyayı ve orada olup bitenleri Gökyüzünün toplu bir görüntüsü, bir yansıması olarak değerlendirmemize sağlayan, Güzel'in bu hayranlık uyandırıcı, ölümsüz içgüdüsüdür" (Baudelaire, 2005, s. 229) diyen şairin sözlerinin devamı onun şiirsel dünya kavramını öte-dünya tasavvuruyla örtüştürür:

Ötede bulunan her şeye karşı olan ve yaşamın ortaya koyduğu bu dindirilemez susuzluğumuz, ölümsüzlüğümüzün en canlı kanıtıdır. Ruh, mezarın arkasında bulunan ihtişamı şiirle ve şiir dolayımında, müzikle ve müzik dolayımında öngörür ve seçkin bir şiir insanın gözlerini nelmendirdiğinde, bu gözyaşları, bir haz fazlalığının kanıtı değildir, kıskırtılmış bir melankoliye, gerilmiş sinirlere kusurlu olanda sürgün olan ve hemen bu dünyada, vadedilen bir cenneti ele geçirmek isteyen bir doğaya tanıklık ederler. (Baudelaire, 2005, s. 229-230)

Şiiri hayâlî bir öte-dünyayla ilişkilendiren bu tasarımın da Divan şiirinde karşılığı vardır. Divan şairleri gerçek dünyayı ya Hayâlî'nin "Hayâlî devlet-i bî-i'tibâra bakmadun gıtdün/ Bize besdür bu kim dillerde bir efsânemüz kaldı (Hayâlî o itibârsız devlete bakmadan gittin/ Bize bu yeter ki dillerde bir efsânemiz kaldı)" (Necdet, 1995, s. 248-249) beytinde olduğu gibi küçümserler ya da Nesimî gibi yok sayarlar: "Bîvefâ dünyâdan usandı gönül/ Yok dedi

dünyâyı yok sandı gönül (Vefâsız dünyadan usandı gönül/ Yok dedi dünyayı yok sandı gönül) (Necdet, 1995, s. 148-149).

Kemâl Paşazâde'ye göre dünya bir rüyadır: "Geh hayâl-i yâr ile geh hâb-i gamla ey gönül/ Hôş geçür vaktüni kim âlem hayâl-i hâbdur (Ey gönül, bazen sevgilinin hayali bazen gam uykusuyla vaktini hoşça geçir; çünkü dünya bir rüyadır.)" (Şentürk, 1999, s. 208). Rûhî'ye göreyse gerçek dünyayı unutmalıdır: "Çün oldu harâm ehl-i Hak'a dünyâ vü ukbâ/ Cehdeyle ne ukbâ ola hâtırda ne dünyâ (Doğruya haram olduysa dünya ve âhiret/ Dünyayı ve âhireti unutmaya gayret et)" (Necdet, 1995, s. 276-277).

Dünyanın değersizliğinin sebebi, orada şiirden anlayanların azlığıdır. "Kadrin anlar yok bilür yok her dür-i sencidenin/ Çârşû-yi kaabiliyyetde terâzû kalmamış (Yok bileni anlayanı her tartılmış incinin/ Kabiliyet çarşısında bir terazi kalmamış)" (Necdet, 1995, s. 320-321) diyen Nâbî ve "Belâ bezminde zâr olsam aceb mi çeng ü nây âsâ/ Kani bir merd-i kâbil bu cihânda kıyl ü kâl anlar (Belâ meclisinde çeng ve ney gibi inlesem buna şaşılır mı? Bu cihanda sözden anlayan kabiliyet sahibi bir yiğit nerede var?)" (Şentürk, 1999, s. 351) diyen Rahmî insanların bu anlayışsızlığından şikayet eder.

Nev'î'nin söylediği gibi kalıcı olan, sadece sözdür: "Âhum yilinden kıl hazer kim sana kılmasun eser/ Sözdür cihânda mu'teber devründe bî-şân oldı âh (Âhımın rüzgârından sakın ki sana tesir etmesin. Cihanda muteber olan sözdür [ama] senin devrinde değeri kalmadı.)" (Şentürk, 1999, s. 429). Şiirin dünyası ise her bakımdan gerçek dünyadan üstündür. Şiirin "cevherine" sahip olan şairin ise artık başka bir şeye ihtiyacı kalmamıştır. Nef'î, bunu bir kasidesinde şöyle dile getirir:

Zerresin mihre gubârın rûzgâra kim virür
Cevherîyim ben cihâna virmem öyle gevheri

Böyle cevher var elümde n'eyleyim dünyâyı ben
Başına çalsun felek âyîne-i İskenderi

Âlemi teshîr için hâtem ne lâzım tab'uma
Ben Süleymân-i hayâlim n'eylerim engüşteri
([O iksirin cevherinin] zerresini güneşe, tozunu rüzgâra verir miyim hiç!.. Ben bir kuyumcuyum. Öyle cevheri dünyaya değişmem.

Elimde böyle bir cevher varken ben dünyayı ne yapayım?
Felek İskender'in aynasını başına çalsın!..
Dünyayı etki altına almak için tabiatıma mühür gerekmez.
Ben hayal [ülkesinin] Süleyman'ıyım, yüzüğü ne yapayım...)
(Şentürk, 1999, s. 518)

Dünyanın ve dünyaya ait olan her şeyin gelip geçici ve değersiz olduğu bir ortamda şair, Bâkî'nin dediği gibi şiirleri sayesinde ölümsüz olacaktır: "Minnet Hudâ'ya devlet-i dünyâ fenâ bulur/ Bâkî kalur sahîfe-i âlemde adımız (Şükür Tanrı'ya dünya saltanatı sonludur/ Bâkî kalır dünya sahifesinde adımız)" (Necdet, 1995, s. 270-271). Hayretî ise sultanı olduğunu söylediği "başka bir dünya"dan söz eder:

Ne Süleymân'a esrüz ne Selim'ün kuluyuz
Kimse bilmez bizi bir Şâh-ı Kerîmün kuluyuz

Kul olan ıška cihân beğlerine eğmedi baş
Başka Sultân-ı cihânuz gör e kimün kuluyuz
(Ne Süleymân'a esiriz ne Selim'in kuluyuz
Kimse bilmez ki bir kerem sahibinin kuluyuz

Aşka kul olan dünya beylerine eğmedi baş
Başka bir dünya sultanıyız gör kimin kuluyuz) (Necdet, 1995, s. 216-217)

Bütün bu örnekler, şiirin gerçek dünyadan başka bir dünyayı imlemesinin modern bir tasavvur olmadığını ortaya koyuyor. Nitekim modern yazar ve düşünürlerin sözleri de bu bağlamda şiirin tamamına göndermede bulunmakta. İşte birkaç örnek: Ahmet Hamdi Tanpınar'a göre şiir, bir dünyayı terkedip başka bir dünyaya girmenin aracıdır. "[Ş]iirde lâ-yetegayyer ve sadece lisanın vuzuh ihtiyaçlarından gelmiş bir kanuna göre dizilen kelimelerin dünyasından çıkarız; bu büsbütün başka bir nizamın yanyana getirdiği gizli kıymetleri birbirini tamamlayan parçalar âlemine gireriz" (Tanpınar, 1998, s. 18). Yves Bonnefoy'ya göre "şiir dünyayı inşa eder" (Bonnefoy, 1990, s. 323). Jacques Lacan ise şiirin bir dünya inşa etme gücünü ve bunu ne şekilde gerçekleştirdiğini şu sözlerle ortaya koyar:

Ne zaman ki bir metin bizi bizimkinden farklı bir dünyaya götürür ve bize bir varlık, temel bir ilişki vererek onun bizim dünyamız olmasını sağlar, orada şiir vardır. [...] Şiir, dünyayla yeni bir sembolik ilişki düzeni üstlenen bir öznenin yaratılmasıdır. (Lacan, 1981, s. 91)

Yahya Kemal'in şiir anlayışının da bu görüşlerle paralellik gösterdiğini ifade etmek mümkün. Şairin şiirlerinde 'hayâl' sözcüğünün 'âlem' ve 'dünyâ' gibi sözcüklerle birlikte kullanılmış olması bu açıdan anlamlı. Önceden zikrettiğimiz "İnsan âlemde hayâl ettiği müddetçe yaşar" (Beyatlı, 1967, s. 97) dizesi ve "Dünyâ biter o yerde ki mağlûb olur hayâl/ Temdîd-i ömre kudreti kalmaz tahayyülün" (Beyatlı, 2004, s. 40) dizelerine ek olarak "Deniz

Türküsü”nde geçen “Ömrünün geçtiği sâhilden uzaklaştıkça/ Ve hayâlinde doğan âleme yaklaştıkça” (Beyatlı, 1967, s. 96) dizelerini, “Yol Düşüncesi”nde “Ölüm yabancı bir âlemde bir geceyse bile/ Tahayyülümde vatan kalsın eski hâliyle” dizelerini ve “Rindlerin Akşamı”nda da “Cihâna bir daha gelmek hayâl edilse bile,/ Avunmak istemeyiz öyle bir teselliyle” (Beyatlı, 1967, s. 92) dizelerini örnek verebiliriz. Yahya Kemal’in şiirinde şiirsel dünyanın inşasının hayâl vasıtasıyla gerçekleştiğini söylemek mümkün.

Böylece Baudelaire’in ‘hayalgücü’ (imagination) kavramının yankısı gibi görünen Yahya Kemal’in ‘hayâl’i, Nedîm’le birlikte Divan edebiyatından silinen uhrevî göndermelerin ve dinî-tasavvufî semantik düzlemin dönüşmüş bir şekilde de olsa geri dönüşüne olanak verir. Hayalgücü, bir yandan zorba sevgiliye gücünü şiirsel düzlemde iade ederken, şaire Tanrı’yla eşdeğer bir yaratım gücü atfetmekte, onun inşa ettiği dünya ise hayâlî bir öte-dünya olarak tasarlanmaktadır.

KAYNAKÇA

- Andrews, W. G. (2004). Stepping Aside: Ottoman Literature in Modern Turkey [Kenara Çekilmek: Modern Türkiye’de Osmanlı Edebiyatı]. *JTL Dergisi*, 1, 9-32.
- Baudelaire, C. (1992). *Critique d’art*. Paris: Gallimard.
- _____. (2005). *Écrits sur la littérature*. Paris: Librairie Générale Française.
- _____. (1996). *Kötülük Çiçekleri*. Çev. Sait Maden. İstanbul: Çekirdek Yayınlar.
- _____. (t. y.) *Petits Poèmes en Prose*. Paris: Calmann-Levy.
- Beyatlı, Y. K. (2004). *Eski Şiirin Rüzgârıyla*. İstanbul: Yapı Kredi.
- _____. (1967). *Kendi Gökkubbemiz*. İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti.
- Bonnefoy, Y. (1990). *Entretiens sur la poésie*. Paris: Mercure de France.
- Deleuze, G., Guattari, F. (1980). *Mille Plateaux: Capitalisme et Schizophrénie*. Paris: Les Éditions de Minuits.
- Friedrich, H. (1999). *Structure de la poésie moderne*. Paris: Librairie Generale Française.
- Holland, E. W. (2006). *Deleuze ve Guattari’nin Anti-Cedipus’u* (A. Utku ve M. Erkan, Çev.). İstanbul: Otonom Yayınları.
- Lacan, J. (1981). *Les psychoses*. Paris: Editions du Seuil.
- Mazıoğlu, H. (1988). *Nedim*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Necdet, A. (1995). *Bugünün Diliyle Divan Şiiri Antolojisi*. İstanbul: Adam Yayınları.
- Şentürk, A. A. (1999). *Osmanlı Şiir Antolojisi*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Tanpınar, A. H. (1998). *Edebiyat Üzerine Makaleler*. Haz. Zeynep Kerman. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Uysal, S. S. (1959). *Yahya Kemal’le Sohbetler*. İstanbul: Kitap Yayınları.

L'effet poétique de Maurice Maeterlinck sur "Mehlika Sultan" de Yahya Kemal Beyatlı

Yahya Kemal Beyatlı'nın « Mehlika Sultan » Şiirinde Maurice Maeterlinck Etkisi

Duran İÇEL (Université de Kırıkkale)

Résumé: Écrit pendant la jeunesse, à Paris, sous l'influence du courant symboliste français, "Mehlika Sultan" est l'un des poèmes impressionnants de Yahya Kemal Beyatlı (1884-1958), non seulement pour la sobriété et la musicalité de son style mais aussi pour son contexte mystique. En fait, ce contexte a comme image évocatrice une certaine femme majestueuse qui s'appelle "Mehlika Sultan" et qui est un personnage fictif car nous ne remarquons nullement un tel nom en chair et en os dans l'histoire turque. Le poème est composé par le poète turc comme une sorte de conte impliquant le sujet de sept jeunes amoureux mis en route à la recherche de la figure féminine mystérieuse dont on ignore le sort. La biographie de Yahya Kemal Beyatlı nous montre que le poète turc a subi largement l'influence des représentants du symbolisme en France; toutefois, à partir de la lecture de "Mehlika Sultan" nous remarquons que le poème porte assez de traces du poème intitulé "Les sept filles d'Orlamonde" de Maurice Maeterlinck (1862-1949), poète symboliste belge d'expression française, par plusieurs aspects similaires tels que l'agencement de l'histoire, la présence de la figure féminine énigmatique et le chiffre du "sept" symbolique. Notre étude consistera en effet une approche comparative entre les deux poèmes en contenu et en forme pour en déployer la part de l'influence-emprunt chez Yahya Kemal Beyatlı.

Mots-Clés: Symbolisme, Influence, Yahya Kemal Beyatlı, Mehlika Sultan, Maurice Maeterlinck, approche comparative.

ÖZET: Yahya Kemal Beyatlı'nın (1884-1958) gençlik yıllarını geçirdiği Paris'te kaleme aldığı « Mehlika Sultan » adlı şiiri, dönemin şiir akımı Fransız Simgeciliğinin etkisinde yazılmıştır. « Mehlika Sultan », yalnızca biçimin yalınlığı ve müzikalitesi açılarından değil, aynı zamanda mistik bağlamıyla de ilginç bir şiirdir. Şiir, « Mehlika Sultan » adında, gerçekte var olmamış, çağrışımcı ve simgesel özellikteki esrarengiz bir kadın imgesini içermektedir. Şiir Yahya Kemal tarafından bir çeşit öykü tarzında oluşturulmuş; söz konusu bu öyküde, şiirin ilk dizelerinde de belirtildiği üzere, Mehlika Sultana aşık yedi gencin kendisini aramak üzere yola düşüşleri ve o yoldan geri dönmemeleri anlatılmaktadır. Yahya Kemal'in edebi hayatında ve hatıratlarında, Fransız Simgeciliğinin önde gelen isimlerinden çok etkilenildiğine vurgu yapılmaktadır. Bununla birlikte, Yahya Kemal'in « Mehlika Sultan » şiirinde, Baudelaire ve Mallarmé'ye göre daha çok ikinci sırada sayılan Belçikalı frankofon şair Maurice Maeterlinck'in (1862-1949) « Les sept filles d'Orlamonde » (« Orlamonde'un Yedi Kızı ») şiirinin izleri görülebilmektedir. İki şiir karşılaştırıldığında, hikâyenin işlenişi, esrarengiz kadın imgesinin ve « yedi » rakamının simgesel varlığı gibi benzer unsurlar söz konusudur. Bu çalışmada, Yahya Kemal'in Maeterlinck'ten ne denli esinlendiği-etkilendiği konusunda bir sonuca varabilmek amacıyla, « Mehlika Sultan » ve « Orlamonde'un Yedi Kızı » içerik ve biçim yönleriyle karşılaştırılmıştır.

Anahtar Sözcükler: Simgecilik, Etki, Yahya Kemal Beyatlı, Mehlika Sultan, Maurice Maeterlinck, Karşılaştırmalı Yöntem.

0.Introduction

Avec la fuite vers la ville de Paris en 1903, la conséquence des effets politiques des Jeunes Turcs de l'époque parmi tant d'autres plus personnels, la

vie de poète de Yahya Kemal Beyatlı¹ s'ouvre dans une toute nouvelle sphère dans laquelle les anciennes coutumes poétiques sont de plus en plus bannies en faveur d'un nouveau langage poétique sobre qui puise ses sources en grande partie dans la poésie parnassienne et symboliste françaises. Le séjour parisien de neuf ans signifie pour le poète turc une véritable révélation non seulement en matière de la poésie mais aussi par de nouvelles visions politiques et culturelles. En effet, le poète turc parle, à plusieurs reprises, de ces influences en question qui déterminent sa voie littéraire après son retour en Turquie en 1912. Les témoignages de Yahya Kemal Beyatlı sont aisément repérables dans ses vers évocateurs :

« Une vie s'est écoulée dans le vieux Paris ;
 A l'époque fortement retentissante de Jaurès,
 Rodin était le dieu donnant la vie au bronze.
 La poésie était une extase magique; issue du mélange
 De l'absinthe de Verlaine et de l'opium de Baudelaire. » (In *Eski Paris*)

A part l'influence des grands noms du symbolisme comme Charles Baudelaire et Paul Verlaine, on peut voir que c'est particulièrement le parnassien José-Maria de Heredia qui est privilégié. Toutefois, Yahya Kemal Beyatlı subit aussi l'influence des poètes moins glorieux tels que Jean Moréas, Emile Verhaeren et Maurice Maeterlinck². Ce dernier, représentant du symbolisme belge, influe sur le poète turc par une poésie musicale dotée de mysticisme. Selon les notes de Yakup Kadri Karaosmanoğlu¹, de Sermet Sami Uysal² et de Mina Urgan³, Yahya Kemal Beyatlı compose les vers de « Mehlika Sultan » sous l'influence de Maurice Maeterlinck. D'ailleurs, Yahya Kemal Beyatlı avoue lui-même qu'il s'est inspiré du poète belge: «J'aimais bien les poètes belges. D'ailleurs, j'ai écrit 'Mehlika Sultan' sous l'influence des 'Serres Chaudes' de Maurice Maeterlinck. La Belgique a très bien allié la civilisation ancienne à la nouvelle.» (ALKAN

¹ Né à Skopje (Macédoine), Yahya Kemal Beyatlı (1884-1958) passe un moment de sa jeunesse à İstanbul-ville de prédilection de sa poésie puis à Paris, lieu de la révélation de sa conscience culturelle, historique et poétique. Et dès sa rentrée au pays en 1912, Yahya Kemal Beyatlı devient l'un des plus grands noms de la littérature turque par la musicalité de ses vers et la sobriété de son langage, fruit de la culture et littérature françaises. L'amour de la bien-aimée se mêlant à l'amour de la ville d'İstanbul, le mysticisme vigoureux sous une posture épicurienne, le souffle épique des sujets glorifiant le passé ottoman forment les sujets les plus privilégiés par le poète turc.

² Issu d'une famille flamande (Gand), Maurice Maeterlinck (1862-1949) se trouve à l'âge toute jeune dans le milieu littéraire belge; toutefois, c'est à partir de son séjour à Paris qu'il s'empregne véritablement du symbolisme à travers la rencontre de certains représentants (tels que Villiers de l'Isle -Adam) du courant poétique en question. La carrière littéraire de Maeterlinck débute avec la poésie: "Serres Chaudes" et "Douze Chansons" représentent des vers caractéristique du symbolisme. Toutefois, la conception d'art de Maeterlinck ne se borne pas à la poésie symboliste puisque nous voyons une variété d'écrits remarquables à l'instar des pièces de théâtre ("Pelléas et Mélisande", "Les Sept princesses", "l'Oiseau bleu" etc.) et des essais ("Le Trésor des humbles", "Le Grand secret", "La grande porte" etc.) qui sont en grande majorité nourris de philosophie. Ce qui marque d'ailleurs l'œuvre de Maeterlinck, c'est-par diverses formes de représentation- la recherche de l'inconnu, en d'autres termes, l'arrière-plan ou l'envers de la réalité concrète tel a été le cas chez plusieurs grands noms du symbolisme. Le poète belge connaît la gloire de son vivant; il reçoit le prix Nobel de la littérature en 1911.

1995 : 409) A travers cette étude, nous cherchons à mettre en évidence la part d'influence des poèmes de Maeterlinck sur « Mehlika Sultan » de Yahya Kemal Beyatlı. Et afin de mieux s'initier à cette inspiration dont parle le poète turc, il serait nécessaire de tracer d'abord les traits généraux de la poétique de Maurice Maeterlinck.

1. Maurice Maeterlinck : le poète des chants fabuleux

Le premier aspect de la poésie maeterlinckienne à attirer tout de suite notre attention c'est la répétition des mots ou des vers formant une certaine musicalité, à part leurs fonctions suggestives. Fidèle à l'idéalisme poétique de Mallarmé, Maeterlinck est à la recherche d'une poésie où les mots rayonnent par leur pouvoir d'analogie et de suggestion pour en devenir des symboles. Maeterlinck s'initie à la sphère littéraire par la poésie avec « Serres Chaudes » publiées en 1889. Déjà le nom de l'œuvre est suggestif : les *serres* décrivent un univers clos transparent, empli de solitude angoissante.

Ô serre au milieu des forêts !
Et vos portes à jamais closes !
Et tout ce qu'il y a sous votre coupole !
Et sous mon âme en vos analogies ! (*Serres Chaudes*)

A travers ces vers retentissants - à la manière de Verlaine -, cependant assez modeste à comprendre, on peut remarquer que Maeterlinck attribue une grande importance plus à l'harmonie musicale qu'à la forme ou à la mesure poétique ; ce qui n'est pas évident par contre pour la plupart de ses contemporains décadents. Dans « Préliminaires à une lecture des quinze chansons de Maurice Maeterlinck », Eddy Rosseel (1982 :155) précise que seul le titre « Serres chaudes » comporte un symbolisme négatif. Le titre au pluriel exige donc aussi une lecture plurielle de la part du lecteur pour en arriver à des significations plus profondes, voire existentielles relatives à son auteur.

Yahya Kemal Beyatlı, pour sa part, n'a-t-il pas subi cet « effet de serres » à une époque où il fuyait de sa patrie, estimée morne et insupportable, pour un univers consolateur qu'est la France ? Cependant, la vie littéraire brillante à Paris n'a, au fur du temps, que stimuler le sentiment d'exil. Dans ce contexte, on peut comprendre l'intérêt de l'auteur turc à la poésie de Maeterlinck ; à notre avis, les « Serres chaudes » furent pour Yahya Kemal Beyatlı une sorte de va-et-vient des sentiments refoulés pour son terroir natal. D'ailleurs, le chant des vers circulaires dans « Serres chaudes » capte d'emblée toute âme sensible ; les mots se répètent, les expressions se répètent, et en somme les existences se répètent, prises dans la routine de la vie et le silence déchirant du Temps. Les « Serres chaudes » de Maeterlinck, au-delà de toute recherche due aux mystères de la

vie, deviennent à cet effet l'expression d'un cri intérieur et par là une quête de soi.

Le recueil qui suit « Serres chaudes » est publié d'abord sous le nom de « Douze chansons » (1896) puis reviennent en « Quinze Chansons⁴» (1900). Notre présente étude se porte particulièrement sur la confrontation de l'un des poèmes de ces chansons maeterlinckiennes: « Les Sept filles d'Orlamonde » (la septième chanson) et de « Mehlika Sultan » de Yahya Kemal Beyatlı. Toutefois, à travers les aspects similaires entre les deux poèmes, il faut également prendre en considération une série d'influences qui se poursuivent depuis les « Serres Chaudes ». Dans son contexte général, les chansons ne sont pas très indépendantes des « serres » mélancoliques: le mystère ou le suspens, la nuit ou l'ennui, la dialectique de la vie-mort sont, là aussi, abordés mais avec un lexique beaucoup plus simple et rythmé :

Quand l'amant sortit
(J'entendis la porte)
Quand l'amant sortit
Elle avait souri...
Mais quand il rentra
(J'entendis la lampe)
Mais quand il rentra
Une autre était là...
Et j'ai vu la mort
(J'entendis son âme)
Et j'ai vu la mort
Qui l'attend encore... (X^e Chanson)

Comme en témoigne cette chanson, il y a fréquemment d'objets-mots-signes (la porte, la lampe, l'amant, la mort etc.) qui se succèdent dans toutes les autres aussi. Nous sommes face, dirait-on, à un « conte de fée » ; toutefois, il faut peut-être s'interroger à quel niveau le conte maeterlinckien diffère du conte de fée traditionnel.⁵ Nous sommes dans un univers imaginaire merveilleux, il y a des personnages en plein décor noir, à la recherche d'une lumière céleste (« illumination miraculeuse») ; pourtant cette recherche, comme nous l'avons déjà précisé, n'aboutit pas à une fin (heureuse ou triste) et consiste donc à des cheminements initiatiques, toujours inachevés.

0. «Mehlika Sultan» ou le conte de l'amour idéalisé

MEHLİKA SULTAN³

Sept jeunes, amoureux de Mehlika Sultan,
Sortirent de la porte de la ville, la nuit;
Sept jeunes, amoureux de Mehlika Sultan,
Furent de fervents amoureux, tous épris.

Depuis que cette beauté terrestre pénétra,
Tel un fantôme, leurs mondes oniriques,
Ils devinrent tous joyeux et se mirent en route
Vers le mont Qaf, aller voir la belle énigmatique.

Tous, ayant des âmes emplies de chagrin,
Errèrent, bues au dos, des jours et des jours;
Et dirent: "c'est la dernière soirée peut-être"
Chaque fois que la nuit cerna l'horizon du jour.

Il n'y a point de bout dans cette errance de souhait;
Les chemins toujours allongés et les cœurs brisés.
Tant qu'ils seraient en vie les nomades marcheront,
Et périront quelque part sans parvenir au point visé.

Les fervents amoureux de Mehlika
Allèrent près d'un puits sans rouet;
Les fervents amoureux de Mehlika
Regardèrent l'eau avec des yeux effrayés.

Ils virent "au miroir un univers secret où
Des cyprès de la mort contourment l'horizon.
Ils crurent voir émerger un instant
Cette fée aux yeux grands et aux cheveux longs.
Le plus petit de ces voyageurs pitoyables
Contempla quelque temps ce puits isolé.
Et retirant de son doigt un anneau d'argent,
Il le jeta dans l'eau un moment après.

L'eau comme retirée fut un véritable rêve!
Ils se trouvèrent à la fin de cette déambulation.
Se présenta dès lors un monde d'imagination;
Ils s'insinuèrent tous dans cet univers de rêve.

Sept jeunes, amoureux de Mehlika Sultan,
Ne furent pas encore revenus, il y a des années;
Sept jeunes, amoureux de Mehlika Sultan,
On dit qu'ils ne reviendront plus jamais.

MEHLİKA SULTAN⁴

Mehlika Sultan'a âşık yedi genç
Gece şehrin kapısından çıktı:
Mehlika Sultan'a âşık yedi genç
Kara sevdalı birer âşıkı.

Bir hayalet gibi dünya güzeli
Girdiğinden beri rü'yalarna;
Hepsi meshur, o muamma güzeli
Gittiler görmeye Kaf dağlarına.

Hepsi, sırtında aba, günlerce
Gittiler içleri hicranla dolu;
Her günün ufkunu sardıkça gece
Dediler: "Belki bu son akşamdır"

Bu emel gurbetinin yoktur ucu;
Daima yollar uzar, kalp üzülür:
Ömrü oldukça yürür her yolcu,
Varmadan menzile bir yerde ölür.

Mehlika'nın kara sevdalıları
Vardılar cıkırgı yok bir kuyuya,
Mehlika'nın kara sevdalıları
Baktılar korkulu gözlerle suya.

Gördüler: "Aynada bir gizli cihan..
Ufku çepçevre ölüm servileri....."
Sandılar doğdu içinden bir an
O, uzun gözlu, uzun saçlı peri.

Bu hazin yolcuların en küçüğü
Bir zaman baktı o viran kuyuya.
Ve neden sonra gümüş bir yüzüğü
Parmağından sıyrıp attı suya.

Su çekilmiş gibi rü'ya oldu!..
Erdiler yolculuğun son demine;
Bir hayal âlemi peyda oldu
Göçtüler hep o hayal âlemine.

Mehlika Sultan'a âşık yedi genç
Seneler geçti, henüz gelmediler;
Oradan gelmeyecekmiş dediler!
Mehlika Sultan'a âşık yedi genç

³ Traduit du turc par Dr. Duran İÇEL

⁴ Yahya Kemal BEYATLI (in *Kendi Gök Kubbemiz*, 1961)

Dans son article « L'amour et la mort chez Yahya Kemal », Selâmi İzzet Sedes⁶ souligne que, d'après les témoignages de İsmail Habip (Sevük), le poète turc écrit « Mehlika Sultan » en 1907. Pourtant la publication du poème date, selon Kemal Y. Aren (2008) de février 1919. Selon les notes de Sermet Sami Uysal (2006) Yahya Kemal Beyatlı avoue lui-même qu'il s'est inspiré de Maeterlinck dans la composition de « Mehlika Sultan ». Dans ses mémoires, Yahya Kemal Beyatlı (BANARLI 1997 : 86) précise qu'« en 1907, sous l'atmosphère plaisante de la pensée et de la poésie françaises je vivais à la manière d'un poisson dans l'eau. » Cette date correspond donc à un temps où le poète turc s'engage de plus en plus à une nouvelle voie poétique. İsmail Çetişli (2010 : 195) constate que « Mehlika Sultan » est l'un des premiers poèmes de l'époque où Yahya Kemal Beyatlı rejette la conception poétique néo-hellénistique (fondée dans la littérature turque avec Yakup Kadri Karaosmanoğlu). Les premiers essais du poème moderne contiennent évidemment plusieurs influences des grands noms de la poésie française de l'époque. A cet égard, il est possible de citer quelques poèmes tels que « Les femmes de Byblos (Biblos Kadınları) », « Les filles de la Sicile » (Sicilya Kızları) ainsi que plusieurs poèmes épiques portant l'influence des poètes français et particulièrement celle de José-Maria de Heredia.

Le poème « Mehlika Sultan » n'est pas l'unique poème à être composé en forme de conte, il y a aussi le poème « Nazar ». D'autre part, on peut retrouver l'allure fabuleuse dans plusieurs poèmes de Yahya Kemal Beyatlı. Dans son article sur Yahya Kemal, Ahmet Kabaklı (2008 : 263-282) met en évidence cet aspect de conte qui domine dans beaucoup de poèmes du poète turc. L'histoire dans « Mehlika Sultan » est apparemment agencée comme un conte ; les personnages imaginaires (Mehlika : la figure féminine majestueuse, les sept jeunes amoureux), le décor sans borne et énigmatique (une ville quelconque, un long cheminement vers le mont Qaf), des objets symboliques (le puits, l'anneau d'argent). Toutefois, on a plusieurs leçons morales ou messages qui se diffusent de toutes les composantes du poème, à partir même du titre « Mehlika » ayant la signification de « très belle femme, d'une beauté céleste, lunaire ». Yahya Kemal n'évoque rien sur le sens intime de son poème. « Mehlika Sultan » pourrait signifier, pour la plupart des lecteurs, l'histoire des sept jeunes épris de l'amour de Mehlika Sultan. En effet, le poème raconte cette aventure des sept jeunes en route à la recherche de cette beauté féérique. Cependant, certains critiques commentent le poème tout autrement : pour Cemil Meriç par exemple, « Mehlika Sultan » relate l'histoire des « jeunes ottomans » (dont l'appellation connue est « Jeunes Turcs ») qui ont expérimenté plusieurs idéalismes politiques notamment l'occidentalisation – qui a engendré en grande partie la désillusion - et malgré tout qu'ils sont toujours à la recherche du « nouveau » :

« Le caractère commun de ces jeunes était la grande admiration pour

l'Occident. Toutefois, ceux-là n'étaient pas aliénés comme la génération suivante. Il est vrai que l'intelligentsia de la dernière époque n'est pas une masse uniforme possédant les mêmes idées [...] Et, il ne faut donc pas condamner toute une époque à partir de quelques hommes malhonnêtes... » (ARMAĞAN 2010 :221)

Par ailleurs, pour Kemal A. Yaren (2008), la publication tardive (1919) de « Mehlika Sultan » est le résultat d'une sensibilité nationaliste de la part de Yahya Kemal Beyatlı qui voit combien la guerre mondiale a troublé profondément les jugements de valeur des peuples. Les diverses doctrines et courants politiques issus de la Révolution n'ont pas apporté le bonheur et la paix qu'attendaient les peuples ; les grandes guerres ont déterminé l'instauration de nouveaux ordres et parfois ça a été l'inverse. Dans ce contexte, on peut évaluer « Mehlika Sultan » comme l'allégorie de la conscience nationale. En somme, il y a un amour idéalisé à travers une figure emblématique bien que les approches soient toujours subjectives et se diffèrent selon les circonstances et les besoins des époques. Tout en tenant compte cette nature plurielle du poème, nous allons maintenant nous focaliser sur certains aspects révélateurs de la poétique de Yahya Kemal Beyatlı. Pour ce faire, nous allons nous référer au poème de Maeterlinck « Les sept filles d'Orlamonde ».

1. La part des « Sept filles d'Orlamonde » de Maurice Maeterlinck dans « Mehlika Sultan » de Yahya Kemal Beyatlı

VII
Les sept filles d'Orlamonde,
Quand la fée fut morte,
Les sept filles d'Orlamonde,
Ont cherché les portes.

Ont allumé leurs sept lampes,
Ont ouvert les tours,
On ouvert quatre cents salles,
Sans trouver le jour...
Arrivent aux grottes sonores,
Descendent alors;
Et sur une porte close,
Trouvent une clef d'or.

Voient l'océan par les fentes,
Ont peur de mourir,
Et frappent à la porte close,
Sans oser l'ouvrir.

(Maeterlinck, *Quinze Chansons*)

A la manière du poème de Maeterlinck, le sujet de « Mehlika Sultan » implique la marche continue de sept personnes: Chez Yahya Kemal ce sont *sept fervents amoureux* tandis que chez le poète belge ce sont les *sept filles d'Orlamonde*. Le sujet pivote autour d'une figure majestueuse ou sainte : il s'agit de la « fée » qui est morte dans le poème français et de « Mehlika Sultan » dont on ignore l'identité véritable, car ce nom ne figure pas dans l'histoire turque. En tant que personnage non-vivant, soit « Mehlika Sultan », soit « la fée d'Orlamonde », elles sont comme les images stimulantes de l'aventure de leurs admirateurs ; toutefois, elles font aussi figure de « femme fatale » qui diffuse ses sortilèges, un thème cher aux symbolistes français.

« Chez la femme fatale, l'être disparaît sous l'apparence, le corps sous l'artifice, elle séduit les âmes fin-de-siècle car elle stimule l'imagination. Elle incarne le mystère, l'ambiguïté physique et morale, l'équivoque, le danger. »⁷

Le danger ! En effet, dans tous les deux poèmes l'aventure des personnages est disposée d'un danger de mort inévitable. Pour les sept amoureux de « Mehlika Sultan », « l'amour » est synonyme de « la mort ». Ces deux thèmes universels sont présents ici dans un contexte plus ou moins mystique mais également romantique puisqu'il s'agit d'une marche vers l'idéal/l'absolu.

Il faudrait aussi souligner la symbolique du chiffre « sept » que l'on peut constater dans plusieurs contes merveilleux. Dans le Dictionnaire des symboles⁸ on a de nombreuses descriptions concernant le chiffre « sept » ; que ce soit d'une nature religieuse ou non, on remarque généralement des définitions et équivalents positifs dans la majorité des textes. Selon le dictionnaire en question, le « sept » représente pour l'humain, la totalité de l'univers (y compris le temps et l'espace) en mouvement. La pesanteur mystique de la poésie doit donc beaucoup à cette symbolique de « sept » ; les sept amoureux mobiles de « Mehlika Sultan » relatent, par leur tentative obsessionnelle, le sacrifice bénévole à une image admise en tant que « sainte ».

En ce qui concerne l'espace et le temps de l'histoire de ces personnages on n'en a aucune précision. Cependant, en tant que décor spatio-temporel on a la couleur « noire » qui domine toute l'histoire des personnages. Les sept amoureux de « Mehlika Sultan » se mettent en route pendant la nuit et l'histoire s'achève en plein décor noir ; les *Sept filles d'Orlamonde* avancent dans des espaces sombres « sans trouver le jour ». L'objet commun entre les deux aventures c'est « la porte » qui est un comme un élément de transition d'un univers à un autre. Tandis que dans le poème de « Mehlika Sultan » la porte permet le passage à l'espace extérieur (Sortirent de la porte de la ville, la nuit), dans celle des *Sept filles d'Orlamonde*, l'histoire se déroule dans un espace

intérieur « Salles ; grottes...) et les filles cherchent une porte pour se délivrer de cette situation qui s'avère infernale et sans issue. D'autres objets significatifs notamment pour un « conte » sont présents encore dans les deux poèmes. A part la « porte », nous avons par exemple « l'anneau d'argent » dans *Mehlika Sultan* formant une certaine analogie avec la « clef d'or » dans les *Sept filles d'Orlamonde*.

A la linéarité de la marche horizontale des personnages (déterminé par la « porte transitionnelle »), interviennent d'autres objets de transition comme le « puits sans rouet » dans *Mehlika Sultan* et la « grotte sonore » dans les *Sept filles d'Orlamonde*. Ce qui est curieux, cette fois-ci on a une image « verticale » qui annonce dirait-on une autre dimension de l'univers, la cosmogonie. On peut aussi commenter comme la chute de la vie des personnages qui trouvent l'âpre vérité qu'est la mort ; soit dans un contexte mystique ou religieux, le cheminement des personnages se lie après une certaine strate à la descente à l'enfer. C'est peut-être pour une telle raison que, dans tous les deux poèmes, les personnages témoignent de la peur devant ces images sonores, à travers lesquelles retentissent peut-être leurs sorts fatals. Dans son étude sur « Quinze chansons » de Maurice Maeterlinck, Rosseel Eddy (1982 : 163) résume les étapes de cet agencement de l'initiation en ces phrases :

« Le scénario initiatique traditionnel comporte trois étapes, sans lesquelles il serait incomplet : l'établissement du lieu isolé, la mort initiatique (épreuves, voyages...), et la renaissance. Les chansons qui sont structurées comme des parcours initiatiques présentent la particularité que, à chaque fois, l'initiation est inachevée, manquée, parce qu'incomplète. »

Ce qui forme d'ailleurs la trame de l'histoire des deux poèmes, c'est cette renaissance perpétuelle d'un dessein ou idéal malgré tous les cheminements épineux qui se contredisent et qui suscitent à chaque démarche le risque de la mort.

2. Conclusion

Le symbolisme est l'art de suggestion. Fidèle à cet idéalisme, le poète belge, Maurice Maeterlinck crée un souffle évocateur à travers « Les sept filles d'Orlamonde » et les autres *chansons*, emplies de mystères et de symboles. La philosophie ou le sens profond sous-tendent les vers qui se poursuivent harmonieusement avec diverses situations fabuleuses. La récurrence des sujets universels (par excellence la femme, l'amour, la mort) est relatée par des refrains qui forment une composition esthétique. Cet aspect de l'esthétique poétique est également très apparent chez Yahya Kemal Beyatlı. Comme nous l'avons déjà constaté dans « *Mehlika Sultan* », agencé tel un conte, il n'est en somme pour lui

qu'une composante de sa conception de l'esthétique. Bilge Ercilasun (1980:32) met parfaitement en évidence la caractéristique poétique du poète turc : « ses poèmes doivent leurs originalités aussi bien au contenu qu'à la forme ». Maeterlinck ainsi que d'autres poètes de la culture occidentale sont des sources parmi tant d'autres qui nourrissent l'esthétique de Yahya Kemal qui n'a qu'un dessein essentiel : pouvoir créer un « langage poétique pur ».

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages consultés

- Alkan, Erdoğan (1995), *Şiir Sanatı*, Yön Yayıncılık, İstanbul.
- Aren, Kemal Y. (2008), « *Mehlika Sultan ve Yahya Kemal* », Kubbealtı Akademi Mecmuası, sayı 148.
- Armağan, Mustafa (2010), *Cemil Meriç'in Dünyası*, Timaş Yayınları, İstanbul 2010.
- Banarlı, Nihad Sami (1997), *Yahya Kemal'in Hatıraları*, İstanbul Fetih Cemiyeti.
- Beyatlı, Yahya Kemal (1993), *Kendi Gök Kubbemiz*, İstanbul Fetih Cemiyeti.
- Çetişli, İsmail (2010), *Metin Tahlillerine Giriş/1 Şiir*, Akçağ Yayınları, Ankara.
- Ercilasun, Bilge (1980), « *Yahya Kemal ve Şiiri* », Töre sayı 112, Ankara.
- Kabaklı, Ahmet (2008), *Şiir İncelemeleri*, Türk Edebiyatı Vakfı Yay., İstanbul.
- Karaosmanoğlu, Yakup Kadri (1969), *Gençlik ve Edebiyat Hatıralarım*, Bilgi Yayınları, Ankara.
- Rosseel, Eddy (1982), « Préliminaire à une lecture des 'quinze chansons' de Maurice Maeterlinck ». In cahiers de l'Association internationale des études françaises, no34, pp.153-164.
- Urgan, Mina (2000), *Bir Dinozorun Anıları*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Uysal, Sermet Sami (2006), *Şiire Adanmış Bir Yaşam*, Bilge Sanat Yapım Yay., İstanbul.
- Yetiş, Kazım (1998), *Yahya Kemal İçin Yazılanlar*, Cilt 2, İstanbul Fetih Cemiyeti.

NOTLAR

- ^I "Gençlik ve Edebiyat Hatıralarım", Bilgi Yayınları-Ankara, 1969.
- ^{II} "Şiire Adanmış Bir Yaşam... Yahya Kemal Beyatlı", Bilge Sanat Yapım Yay. İstanbul, 2006.
- ^{III} "Bir Dinozorun Anıları", p.214; YKY, İstanbul 2000.
- ^{IV} Après les « Quinze chansons » Maeterlinck quitte la voie de la poésie pour exprimer son symbolisme par les œuvres de théâtre.
- ^V Dans Larousse, on a cette définition: "Le conte de fée est un récit merveilleux peuplé de personnages imaginaires bons ou mauvais et d'animaux fabuleux souvent doués de parole. En général, le récit s'organise sous la forme d'une quête, laquelle est généralement motivée par le désir de délivrer une princesse ou un prince charmant d'un mauvais sort. Tours de magie, envoûtements et sortilèges scandent le récit qui la plus plupart du temps se finit bien."
- ^{VI} "Yahya Kemal için Yazılanlar", Kazım Yetiş, Tome 2 p.98, İstanbul Fetih Cemiyeti 1998
- ^{VII} Sabine De La Haye "Cette femme fatale: approche d'un thème de prédilection du Symbolisme pictural belge", La chronique de l'Université, ULg-Juillet 2002. <http://www.art-memoires.com/lettre/lm2123/23ulgfmfat.htm> (07.09.2014)
- ^{VIII} <http://gnese.free.fr/Projects/PingouinManchot/PingouinManchot/sept/sept.html> (07.09.2014)

Georges De Hongrie'nin *Türkler/ Türklerin Gelenek Göreneklere ve İhaneti Üzerine* Adlı Eserinde Yapay Olarak Üretilen Olumsuz Türk İmgesi, Kalıpyargı/Önyargı

Artificially Produced Negative Turk Image, Stereotypes/ Prejudices in the Work of Georges De Hongrie Named *The Turks / On Their Traditions, Customs and Perfidy*

Medine SIVRİ (Eskişehir Osmangazi Üniversitesi)

ÖZET: XV. yüzyılda, Roma'dan eğitimi için gittiği ülkede, bir savaş sırasında Osmanlı İmparatorluğu'nun askeri güçleri tarafından çok genç yaşta tutsak alınan Georges de Hongrie, ömrünün yirmi yılını (1438-1458 yılları arasında) Osmanlı topraklarında tutsak olarak geçirir.

İtalyan yazar Georges de Hongrie İtalya'ya tekrar döndükten sonra çok üst düzey kurumlarda mütercim-tercüman olarak görev yapar, din değiştirmenin vicdan azabıyla bu anı kitabını Latince yazar ve 1481'de Roma'da "**Tractatus de moribus, condicionibus et nequitia Turcorum**" başlığı altında yayımlar. Eser, Latince aslından, ilk kez Martin Luther tarafından Almancaya çevrilir ve oradan bütün Avrupa'ya yayılır.

Georges de Hongrie'nin "**Türkler/ Türklerin Gelenek-Göreneklere ve İhaneti Üzerine**" adlı eseri, hem Türk tarihi ve kültürü, hem de Avrupa tarihi ve kültürü açısından, kültürlerarası karşılaşmanın doğurduğu sonucun somut bir örneğini oluşturması açısından da son derece önemli bir anı kitabıdır çünkü XV. yüzyılda Osmanlı topraklarında yaşayan Georges de Hongrie'nin bizzat yaşadığı olaylardan hareketle o döneme tanıklık edilmektedir.

Georges de Hongrie, söz konusu bu eserinde, içinde yirmi yıl boyunca yaşadığı 15. yüzyıl Osmanlı toplumunu, yaşam biçimini, gelenek ve göreneklerini, askeri dehalarını, Anadolu'da yaşayan ve çeşitli faaliyetler gösteren Bektaşî dervişlerini ve onların mucizelerini müthiş bir "ötekileştirici" bakış açısıyla ve "şeytan işi" olarak ele alır ve Hıristiyanlığın düşmanı olarak gördüğü bu insanları, genel olarak da Hıristiyanlık için büyük bir tehlike olarak gördüğü Türkleri, klasik Ortaçağ Katolik Hıristiyan bakış açısıyla değerlendirir.

Biz de bu çalışmada, imgebilimin olanaklarından yararlanarak tarihsel ve sosyolojik, etno-psikolojik bakış açısıyla, Türkler hakkında Ortaçağ Avrupa'sında yaratılan bu yapay olumsuz Türk imgesini, kalıp yargıları ve önyargıları söz konusu kitap aracılığıyla ele almaya çalışacağız.

Anahtar Sözcükler: Georges de Hongrie, Olumsuz Türk İmgesi, Kalıpyargı/Önyargı, "Türkler".

ABSTRACT: Georges de Hongrie, who was taken prisoner at a very young age by the military forces of Ottoman Empire during a war in the country to which he had gone for his education in the 15th century, has spent twenty years of his life (between 1438-1458) in captivity in the Ottoman lands.

Italian author Georges de Hongrie served as a translator-interpreter in very high-level institutions after returning to Italy. He wrote this memoir in Latin with the remorse of conversion and got it published under the "**Tractatus de moribus, condicionibus et nequitia Turcorum**" title in Rome at 1481. Martin Luther firstly translated this work from Latin to German and it has spread all over Europe from there.

The work of Georges De Hongrie named "**The Turks / On Their Traditions, Customs And Perfidy**" is an extremely important memoir for history and culture of both Turks and Europeans in terms of being a concrete example occurred as a result of the intercultural encounter. Since, Georges de Hongrie, lived in Ottoman territories in the 15th century, witnessed to the period in the light of the events that he personally experienced.

Georges de Hongrie approaches to the Ottoman society, lifestyles, traditions and customs, military genius, Bektashi dervishes who lived in Anatolia and involved in various activities, and their miracles with a terrific “alienating” perspective as a “devil’s work”. He evaluates those people that he sees as the enemy of Christianity, and Turks that he generally sees as a great threat to Christianity with a classic medieval Catholic Christian perspective.

In the current study, we will try to deal with the artificial and negative Turk image, stereotypes and prejudices, created about Turks in Medieval Europe through the book in question, from the historical and sociological, ethno-psychological point of view with the opportunities of imagology.

Keywords: Georges de Hongrie, The Negative Turk Image, Stereotypes/ Prejudices, “The Turks”

Giriş

Karşılaştırmalı edebiyatın önemli çalışma alanlarından biri olan imgebilim, dünyada “öteki”ni anlamak, ötekileştirmenin bilgisizlik ve tanınmazlıktan kaynaklandığını ortaya koymak, kendine benzemeyeni tanıyıp onunla özdeşim kurabilmek ve böylece önyargıları yok edebilmek, farklılıklarımızın zenginliklerimiz olduğunun farkına vardırarak ve böylece demokratik kültürü geliştirebilmek adına çok önemli bir araştırma ve inceleme sahasıdır. Bunu yaparken araştırmacılar öteki imgesini yaratan toplumun örf ve adetlerini, gelenek ve göreneklerini, tarihsel ve kültürel gelişim çizgisini, buna bağlı olarak söz konusu toplulukla ilgili edinilmiş bilgilerin gelişim ve dönüşüm evresi ve toplumsal yapısını da göz önünde bulundurur.

Serhat Ulağlı’ya göre: “Toplumların ve ulusların kendilerini tanımlarken kullandıkları argümanlar bir anlamda kendilerinden olmayanları nasıl nitelediklerini de gösterir. Kendi öz niteliklerini ön plana çıkarma süreci sonucunda “öteki” ve “o” imgesi de belirmiş olur” (Ulağlı, 2006a: 40). Antisemitik öğeler üzerine hazırladığı yayınlanmamış yüksek lisans tezinde Fulya Çelik ise bu alanı şöyle tanımlar:

İmgebilim, bir ülke edebiyatı farklı bir kültürden gelen insanlar tarafından nasıl alınıyor? Bir ülke edebiyatına farklı kültürler nasıl bir imgeyle yansıyor ya da yansıtılıyor? gibi sorular sorarak bu soruların yanıtlarını bulmaya çalışmaktadır. Daha çok kültürlerarası etkileşim üzerinde yoğunlaşan karşılaştırmalı edebiyat bu sebeple yalnızca edebiyat metinlerinden değil; felsefe, sosyoloji, psikoloji ve siyaset bilimi gibi farklı disiplinlerin bulgularından da yararlanılmasını öngörmektedir. Dolayısıyla karşılaştırmalı edebiyat bilimi, çalışmalarının kültürel ve tarihsel boyutunu temsil eden imgebilim ile yakından ilişkilidir. (Çelik, 2014:3)

Bu anlamda sanat ve edebiyat eserleri, gezi yazıları aracılığıyla zihinlerde yaratılan “öteki” tasarımı bireylerin birbirlerini olumlu ya da olumsuz

değerlendirebilmelerine, kendi beklentileri ve düşünceleri doğrultusunda bunları istedikleri gibi manipüle etme olanağına sahiptir. İmgebilim araştırmalarında ayrı bir yer tutan ve birbirlerini tamamlayan “kalıpyargı ve önyargı”yı bu bilim, sanat ve edebiyat eserlerinde sosyolojik, filolojik, linguistik, tarihsel, psikolojik, sosyal psikoloji ve folklorik açıdan disiplinlerarası unsurları göz önünde bulundurarak inceler. “Öteki”ne olumsuz bakış açısını doğrudan beraberinde getiren “kalıpyargı ve önyargı” genelleyerek nesnelliği yok eder ve belki gereksiz yere araya mesafe koyar ve böylece dünya barışını ve paylaşımı baltalar. Tarihte bolca örneklerini gördüğümüz din savaşlarının ve insanlığın kanını emen şiddetin temelinde ne yazık ki hep bu önyargılar ve kalıpyargılar vardır.

O halde kalıpyargı ve önyargı nedir diye bir soru sormak gerekir. Bu alanda çalışan Stangor, Heine, Mc Garthy, Heinemann, Bauman, Eggers, Ağaçsapan, Göregenli, Kula, Ulağlı gibi çeşitli araştırmacılar ve kuramcılar farklı bakış açıları dile getirirler de ortak bir noktada buluşurlar ve genelde bu iki kavramı ayrı ayrı ama birbirini tamamlayan kavramlar, tarihsel süreçte birey sosyalleşirken kültürle edinilen çoğunlukla olumsuz kalıp düşünceler olarak ele alırlar. Örneğin Heinrich Heine önyargıyı somut ve toplumsal açıdan ele alırken, bunu anlamlandırma süreciyle sınırlı tutar ve bu kavramın anlamını tarih anlayışıyla bütünleştirir. Onun için önyargı ve kalıpyargılar geçmiş dönemin izlerini taşırlar (bkz. Ağaçsapan, 1988: 139).

Önyargıya tarihsel bir bakış açısıyla yaklaşan Stangor onu özetle üç başlık altında toplayarak tanımlar: “Eskilere göre önyargı bir öncel demektir. Daha önceki karar veya deneyimlere dayanan bir yargı idi; Daha sonra terim, İngilizcede, gerçeklerin değerlendirilmesi ve incelenmesine bağlı olarak şekillenen bir yargı anlamını kazandı ve sonuç olarak terim şu andaki, daha önceki ve desteklenmemiş yargıya eşlik eden olumlu ya da olumsuz duygusal boyutuna ulaştı.” (bkz. Stangor, 2000: 21-22). Ona göre; “Kalıpyargılar kültürün bir parçası olduğu için kısa sürede öğrenilmekte ve davranışlara yansıtılmaktadır”. Böylece önyargıyı tamamlayan bir kavram olarak kalıpyargılar, sosyal sınıflandırmanın belki de en kapsamlı araştırma örneklerini oluşturmaktadırlar (bkz. Stangor, 2000: 18-57).

Göregenli ise genel özellikleri açısından kalıpyargıyı şu şekilde tanımlar: Kalıpyargılar, belli bir objeye ya da gruba ilişkin bilgi boşluklarını dolduran, böylece onlar hakkında karar vermeyi kolaylaştıran, önceden oluşturulmuş zihinsel izlenimler, atıflar bütünü olarak zihnimizde oluşturduğumuz imgelerdir. Özellikle yeni olgu, obje ya da grup ile karşılaştığımızda, onlar ile ilgili bilgimiz bu tür imgeler ışığında biçimlenir (Göregenli, 2012: 22).

Heinemann da bu konuya dair düşüncelerini şu şekilde ifade eder; sürekli olarak tekrarlanagelen kalıpyargılar insanlararası iletişimde rutin olarak kullanılabilen ifade kalıpları olduklarından içselleştirilmiş görüntülerdir ve

aynı zamanda davranış tutumlarıyla ilişkilendirildiklerinde yeni bir boyut kazanmaktadır. Söz konusu boyut, kalıpyargının başka bir anlamını ortaya çıkarmaktadır. Bu durum, zihnimizde var olan kalıpyargı izlenimlerinin, günlük yaşamda kullandığımız, insanlara, ülkelere, tarihsel olaylara ama aynı zamanda iyiye ve kötüye, doğruya ve yanlışla dair izlenimlerden daha fazla olduğu anlamına gelmektedir (bkz. Heinemann, 1998: 8).

Esaret anlatıları özellikle kalıpyargıların ve önyargıların işlendiği önemli eserlerdir. Charles D. Sabatos esaret anlatılarının çeşitli ulusların “öz biçimlenmesi” açısından önemli örnekler teşkil ettiğini söyler. Kuzey Amerika’da temel bir tür sayılan bu anlatılar Avrupa’dan ithal edilmiştir ve Irvin Cemil Schick’den hareketle en eski esaret anlatılarının Osmanlı döneminde Türklere esir düşmüş Avrupalılar tarafından yazıldığını belirtir. Ona göre Macar, Slovak ve bir dereceye kadar Çekler gibi Orta Avrupalılar için, Türk Esareti, din değiştirme tehlikesi nedeniyle “öz biçimlenmeleri” açısından en büyük tehdidi oluşturuyordu. Bunlardan biri de Martin Luther’in düşman Osmanlı’ya saldıran yazılarının önemli bir kaynağı olan Georges de Hongrie idi ve ayrıca 16. Yüzyıldaki Hırvat Bartolomej Georgijević gibi esaret anlatısı yazarları için de bir model işlevi görmüştür (Bkz. Sabatos, 2014: 32-34)

Georges de Hongrie’nin bu eserinde Türk imgesi etno-psikolojik açıdan ele alınacaktır zira imgebilim alanında da imge çalışmaları siyasal imgeler, sosyal imgeler, edebi imgeler, etno-psikolojik imgeler gibi çeşitli başlıklar altında toplanmaktadır. Ulağlı etno-psikolojik imge incelemesini şu şekilde tanımlar:

“Toplumun ortak geçmişinin yaratmış olduğu kolektif bellek tarafından üretilen ve toplumun büyük bir kısmı tarafından kabul gören Etno-Psikolojik imgeler, toplumların ortak düşünce şekillerini ve nedenlerini, toplumun öteki hakkında üretmiş olduğu önyargıların etkisini belirlemeye yarar. Bu aşamada araştırmacı sosyal-psikoloji kuramına göre o ülkede imgesi araştırılan toplum ile ilgili üretilen bütün stereotiplerin bir incelemesini yaparak, toplumda bu tür bir algının nedenlerini incelemelidir.

Bu aşamada tarihsel süreç içerisinde imgenin oluşumundan günümüze kadar olan süreçte imgenin toplumların birbirlerini algılamalarındaki roller incelenmeli ve bir anlamda imgesel dizgelerin nasıl olup da günümüz ikili ilişkilerinde hala birincil dereceden etkili olduğu araştırılmalıdır. Sonuç olarak Etno-Psikolojik imgelerin incelenmesi, stereotiplerden imgeye dönüşüm sürecindeki olumsuz algılamaların minimum düzeye indirgenmesi için yeni stratejiler üretmede yardımcı olacaktır.” (Ulağlı, 2006a: 68)

Bu tanımlamadan da anlaşıldığı üzere, incelememize konu olan bu kitap

etno-psikolojik açıdan incelenmeye değer bir eserdir zira Ortaçağ'da siyasal, toplumsal, ekonomik, ideolojik ve dini nedenlerle Avrupa'da yaratılmış olumsuz Türk imgesi ne yazık ki günümüze kadar aktarılagelmiştir ve günümüz ilişkilerini de olumsuz etkilemeye devam etmektedir.

Türkler Kitabından Örneklerle Yapay Olarak Üretilen Olumsuz Türk İmgesi, Kalıpyargı/Önyargı

XV. yüzyılda, Roma'dan Romanya'ya eğitimi için gittiği sırada Osmanlı İmparatoru II. Murat'ın (1404-1451) Macaristan seferinde tutsak alınan Georges de Hongrie, ömrünün yaklaşık yirmi-yirmi beş yılını (1438-1458? yılları arasında) Osmanlı topraklarında esir olarak yaşar. Öncelikle Edirne'ye gelen yazar, bu yirmi-yirmi beş yılının bir kısmını İstanbul'da ve büyük bir bölümünü de Anadolu'da çeşitli kentlerde geçirir. Defalarca esir olarak alınır, satılır. Bu sırada din değiştirir, Bektaşî tekkelerinde dervişlik yapar ve Yunus Emre'nin dizelerini ezberden okur.

İtalyan ama kimi kaynaklara göre de Macar kabul edilen Georges de Hongrie'nin İtalya'ya tekrar döndükten sonra başından geçenlerle ilgili; Dominiken Tarikatı'na1 katıldığını ve Roma'da Papa IV. Sixtus'un hizmetinde mütercim-tercüman olarak görev yaptığını ve din değiştirmenin vicdan azabıyla bu anı kitabını Latince yazdığını ve 1481'de Roma'da "Tractatus de moribus, condicionibus et nequitia Turcorum" başlığı altında yayınladığını bilmekteyiz. Eser, Latince aslından, ilk kez Martin Luther tarafından Almancaya çevrilir ve oradan bütün Avrupa'ya yayılır. Daha sonra söz konusu eser öncelikle 1994 yılında, M. R. Klockow tarafından Almancaya çevrilir ve Köln-Weimar-Wien'de, Böhlau Verlag Yayınevinde basılır. Fransızca 2003'de Joël Schnapp tarafından "Des Turcs /Traité sur Les Moeurs, Les Coutumes et La Perfidie des Turcs" (Türkler /Türklerin Gelenek-Görenekleri ve İhaneti Üzerine) başlığıyla çevrilir ve Toulouse'da, Anacharsis Yayınlarında (Anacharsis Éditions) 2003 ve 2007'de basılır. Bu söz konusu Fransızca çeviri, Sosyal Bilimler Meslek Yüksek Okulu'ndaki M. Gilles Veinstein'in yönetiminde yürütülen bir bilimsel çalışmanın ürünüdür (Bkz. Hongrie, 2003, 2007: 9).

Georges de Hongrie'nin "Türkler/ Türklerin Gelenek-Görenekleri ve İhaneti Üzerine" adlı eseri, hem Türk tarihi ve kültürü hem de Avrupa tarihi ve kültürü açısından, kültürlerarası karşılaşmanın doğurduğu sonucun somut bir örneğini oluşturması açısından da son derece önemli hem bir anı kitabı, hem bir otobiyografi, hem bir tutsaklık öyküsüdür çünkü XV. yüzyılda Osmanlı topraklarında yaşayan Georges de Hongrie'nin bizzat yaşadığı olaylardan hareketle o döneme tanıklık edilmektedir.

¹ 1215'de Aziz Dominiken'in Katolik Hristiyanlığı yayma amacıyla kurduğu, Thomas Aquinas'ın da üyesi olduğu tarikattir. Siyah kardeşler adıyla da anılır. Daha sonraları Papa Gregory tarafından engizisyon yönetimine getirilmişler ve kent kent, kasaba kasaba dolaşp bütün günahkârları, özellikle cadı diye nitelendirdikleri kadınları, milyonlarca insanı din adına yakarak öldürmüşlerdir. Vatikan'ın iç siyasetinde ve çekişmesinde etkili olan dört dinsel akımdan biridir. Bunlar için önemli olan kilisenin sürekliliğinin korunması ve her koşulda savunulmasıdır.

Ayrıca çok önemli bir anı kitabı olma özelliği göstermesinin diğer bir nedeni de; Rönesans ve Reform hareketlerinden önce Ortaçağ Avrupa'sında okunması ve belki de bu hareketlere önderlik edecek Martin Luther, Erasmus, Calvin, Sebastian Frank gibi kişilere o dönemin karanlığından kurtulup daha insancıl ve daha paylaşımcı bir toplum yaratılması noktasında az da olsa bir ufuk açmasıdır². Çünkü Avrupa on üçüncü yüzyılda Anadolu'daki felsefi zenginliği, tasavvufi derin alt yapıyı, kültürel zenginliği ve yaşanan aydınlık dönemin öncüleri Seyit Battal Gazi'yi, Hacı Bektaş Veli'yi, Yunus Emre'yi, Aşık Paşa'yı, Elvan Paşa'yı ve daha bir çoklarını, bu anı kitabı sayesinde ilk kez okur ve onları yakından tanıma fırsatı yakalar.

Georges de Hongrie, söz konusu bu eserinde, içinde yirmi-yirmi beş yıl boyunca yaşadığı 15. yüzyıl Osmanlı toplumunu, yaşam biçimini, gelenek ve göreneklerini, askeri dehalarını, Anadolu'da yaşayan ve çeşitli faaliyetler gösteren Bektaşi dervişlerini ve onların mucizelerini müthiş bir "ötekileştirici" bakış açısıyla ve "şeytan işi" olarak ele alır ve Hristiyanlığın düşmanı olarak gördüğü bu insanları, genel olarak da Hristiyanlık için büyük bir tehlike olarak gördüğü Türkleri, klasik Ortaçağ Katolik Hristiyan bakış açısıyla değerlendirir. Ortaçağda Türkler hakkında yapay olarak yaratılan kalıp yargılarda ve önyargılarda payı büyüktür çünkü Martin Luther ve Erasmus gibi Hristiyanlık âleminin önemli inanç önderleri, bu dönem Osmanlı toplumunu ve toplum yapısını, inanç biçimini ve kültürel dokuyu onun kaleminden okuyup bütün Avrupa'ya aktarırlar. Her ne kadar 18. yüzyılda, özellikle Fransa'da, Aydınlanma Yüzyılı'nın etkisiyle "ötekileştirme"ye yönelik olumlu adımlar atılsa da, Hristiyanlığı yüceltme ülküsüyle ve dinlerinin tehlikede olduğu düşüncesiyle yaratılan bu önyargıları ve kalıp yargıları yok etmek ne yazık ki hiçbir zaman tam anlamıyla mümkün olamamıştır. Daha kitabın önsözünde Georges de Hongrie'nin Türkler hakkında kullandığı niteleme sıfatları ve isimler Avrupa'daki basmakalıp düşüncelerin devamı niteliğindedir ve müthiş bir nefretle kaleme alınmıştır:

"Korkunç ejderha ve canavar görüntüleri, göğün ve gök cisimlerinin insanı dehşete düşüren hareketleri ve cennetteki ruhların tuhaf davranışları yoluyla, Eski ve yeni Ahit'te geleceği önceden bildirilen ve açıklanan, insanların değil şeytanın işi olan tüm bu korkunç kıyımları,

² Erdoğan Alkan, **Yunus'tan Luther'e Çağrı** adlı romanının giriş kısmında yazdığı "bir açıklama" bölümünde bu duruma ait çok önemli bir bilgi aktarımında bulunur: " İtalya'nın Dante'si gibi Yunus Emre, Türk şiirinin ve Türk şiir dilinin kurucusu diyebileceğimiz büyük bir şair, büyük bir ozan... Louis Aragon, Pablo Neruda, René Char, Paul Eluard ve Nâzım Hikmet gibi büyük şairlerin yakın dostu, *Poètes d'Aujourd'hui* (Günümüz Şairleri) yayınlarının sahibi Pierre Seghers, kendisinin, Halbout du Tanney'nin, Güzin Dino'nun çevirilerini yayınladığı *L'Amour Sublime* (Yüce Aşk) adlı Yunus kitabında şunları söyler: 'Yunus'un şiirleriyle Batı dünyası ilk kez, 1438 ve 1458 yılları arasında Osmanlı zindanında yatan bir İtalyan sayesinde karşılaştı. Bu İtalyan'ın çevirilerini 16. yüzyılın başlarında Martin Luther, Erasmus ve Sebastian Frank kendi dillerine aktararak Avrupa'ya tanıttı. Şöyle bir soru akla geliyor: Rönesans'ın bu üç hümanistin zihinlerine, onları zincirlerinden kurtaran düşüncenin ilk tohumlarını, onlardan yüz küsur yıl önce yaşayan bu genç Türk şairi, bu genç Türk dervişi mi attı acaba?'".

tüm bu **işkenceleri**, sıkıntıları ve kıyametin gelmiş olmasından dolayı duyulan korkuları, işte tüm bunları şimdiye kadar yalnızca kitapları okuyarak öğrendik. Ancak bugün, bütün bunları görebilmemiz için kitaplara ihtiyacımız kalmadı. Aslında şimdi, **tüm bu dehşetin, gözleri kör eden bir ışıkla** ve çok açık işaretlerle kapılarımıza dayanmış olduğunu ve hiç kuşkusuz çok yakın bir zamanda **kafalarımızı uçurmak için hazır beklediğini** görebiliyoruz.

Ama belki de bu kanlı **Canavar**'ı, Çarınıhtaki İsa'nın düşmanını, aramızdaki bu **zalim Ejderha**'yı- tabii ki **kâfir Türklerden** ve dinlerinden söz ediyorum- hâlâ fark edebilmiş değiliz. Önce tüm Doğu topraklarını **yağmaladılar** sonra da **veba kokan nefesleriyle, inançsızlıklarının zehriyle, sayılamayacak kadar çok sayıda Hristiyan'a inançsızlıklarını ve kâfirliklerini bulaştırdılar...** Bu **Canavar**'ın, **kocaman ağızyla** hiç yorulmak bilmeden **yalayıp yuttuğu** ve **kendi lanetinin mirasçılarını yaptığı** o zavallı ruhlar için kim acı çekmez ki? Ah bu **korkunç zulümler! Eşi benzeri görülmemiş bu cinayetler! Bu canavar**, kendinden önceki **canilerin yaptığı gibi yalnızca bedenlere değil ruhlara da saldırıyor** ve aşikâr bir iyilik gösterip bu zavallıların canlarını almazsa, **insanların içindeki imanı çekip almaya ve ruhlarını şeytanî bir kötülükle tüketmeye çalışıyor.**" (De Hongrie, 2009: 23-24)

Georges de Hongrie devamında aynı acımasız adlandırmalarla kurtuluşa inanan Hristiyanların zorla dinlerinden uzaklaştırıldığını, öldürülmeyip esir edildiklerini, ruhlarının yavaş yavaş zehirlendiğini ve alçakça bir şekilde dinlerini terkettirildiklerini yazar. Bu yazma işlemi bilinçli yapılan ve tedbir amaçlı bir girişimdir. Bizzat bunu kendi yaşadıklarıyla ve kendisiyle çağdaş Rus tüccar Athanase Nikitine (Bkz. Nikitine, 1982: 42-47) gibi seyyahların ve XIV. yüzyılda Türk istilasına tanık olan Bizanslı Démétrios Cydonès'in "Hergün bir yığın Hristiyan Müslüman oluyor" (Studi et Testi, 1931: 374) görüşlerini de işin içine katarak destekler şöyle ki:

"Bu bizzat kendimin de tecrübe ettiği bir gerçek. Ben ki, İsa adına toprağa düşeceğim günleri büyük bir sevinçle beklemiştim. Oysa daha sonra anlatacağım gibi, ateşin içinden yarı ölü bir halde çekip alınan ben, zamanla yaşama döndürülmüştüm. Artık onların ellerinde tutsaktım ve neredeyse **sapkınlıklarıyla zehirlenmek üzereydim**. Hatta Hristiyanlık inancımı ciddi olarak sorgulamaya başlamıştım; Tanrı'nın inayeti ve bağışlayıcılığı olmasaydı, Tanrım beni koruyup esirgemeseydi belki de ben de alçakça bir biçimde dinimden, imanımdan dönecektim.

İşte bu nedenle, bu incelemeyi yazmaktaki amaçlarımdan biri, yaşadıklarım aracılığıyla, Türklerin gelenek göreneklerinden,

âdetlerinden ve hinliklerinden ne öğrenebildiysem hepsini yazıya dökmek, kayda geçirmektir. Öyle ki ikinci kez ellerine düşersem, artık yaşlandığım için- Tanrı beni korusun, korktuklarıma uğratmasın- gençliğimde yaptığım hataları tekrar etmeyeyim ve **onların günahlarına karşı kendimi koruyabileyim**. Bu zor günlerde, her inananın, bu türden sözleri duymasının, incelemesinin ve okumasının büyük yararı olduğuna inanmaktayım. Özellikle bugünlerde çok yararlı olacağına inanıyorum; çok açık bir biçimde görebilmekteyiz, pek çok Hristiyan hatta sayılamayacak kadar çok sayıda Hristiyan her geçen gün İsa'ya olan inançlarını reddediyorlar." (De Hongrie, 2009: 24-25)

O dönemde Anadolu'da ve Balkanlarda, hatta Mısır'a kadar uzanan bir geniş bir coğrafyada Hacı Bektaş Veli ve onun ocağından yetişen dervişlerin, Mevlana'nın, Yunus Emre'nin insanları tavır ve davranışları, yaşam biçimleriyle gönüllü olarak Müslümanlığa döndürdüğü görülür. Birçok Hristiyan hiçbir zorlama olmadan kendi istekleriyle Müslüman olmuştur bu da Hristiyanlık için büyük bir tehdit olarak algılanmıştır.

Georges de Hongrie'nin söz konusu kitabı 223 sayfadır ve kitabın başında kısa bir tanıtım yazısından sonra (s. 5-7), Joël Schnapp tarafından uzun bir giriş yazısı (s. 9-21) kaleme alınmıştır. Bunu takiben yazar tarafından kısa bir giriş yazısı (s. 25-28) ve arkasından başlangıç, öndeyiş yerine kısa bir bölüm (s. 29-34) yazıldıktan sonra bölümlere geçilmiştir. Kitap 23 bölümden oluşmaktadır (s. 35-201) ve kitabın sonunda, son söz yerine bir sonuç yazısı (s. 203-205) ve Fransa'da, Provence Üniversitesi'nde öğretim üyesi olan Prof. Dr. Michel Balivet tarafından kaleme alınan "Türk Korkusu" başlıklı bir makale (s. 207-220) ilavesi bulunmaktadır.

Başlangıçta, anı edebiyatı alanında verilen eserlerin kültürlerarası karşılaşmalarda ne kadar somut örnek teşkil ettiklerini destekleyen bilgiler verilmektedir. "1481 yılında kıtalararası ilk büyük seyahatlerin yapıldığı dönemde, Roma'da Georges de Hongrie'ye mal edilmiş "Türklerin gelenek görenekleri ve ihaneti üzerine" adlı bir kitap yayınlanır. Bu kitabın ortaya çıkması, çok sayıda teolojik, polemik, etnografik veya stratejik, tarihi kitapların yanı sıra Türklere ve Osmanlı İmparatorluğu'na atfedilen gezi ve elçilik yazılarının da işaretidir. Bunlara "Turcica" adı verilir. XV. ve XVI. yüzyılın en tanınmış yazarlarının hemen hemen hepsi giderek artan bir ilgiyle Türk tehdidi üzerine yazılar yazarlar. Erasmus ve Luther de bu konuya oldukça duyarlıdılar. Reformcu Luther bu konuya dair üç küçük kitap yazar (Turkenbüchlein-Türkkitabı) ve bu kitabın 1530 yılında yapılan ilk Almanca yayınında kendi elinden bir giriş yazısının yazılması hiç de şaşırtıcı değildir." (De Hongrie, 2003, 2007: 9-10)

Aynı giriş yazısında, o dönemde AEneas Piccolomini tarafından yeniden

canlandırılmaya çalışılan ama başarısızlıkla sonuçlanan Haçlı seferlerinden söz edildikten sonra Türklere gösterilen yoğun ilgiden ve onlarla ilgili yazılan yazılardan ve faaliyetlerden söz edilir. Türkler Batı'nın ilgi odağıdır. Batı dünyasında ve Osmanlı İmparatorluğu'nda yaşanan gelişmelerden ayrıntılı olarak bahsedilir.

Georges de Hongrie, kitabın birinci bölümünde Türklerin Batı'daki ülkelere ve topraklara nasıl sahip olduklarını ve oralara nasıl yerleştiklerini, Anadolu'nun nasıl beyliklere ayrıldığını, kilise ve hıristiyanlık düşmanı olduklarının üstüne basabaşa anlatır ama Doğu'da Türk otoritesinden daha büyük bir güç olmadığını da altını çizer: *"Bu arada bu din, kötülüklerinin ve hainliğinin meyvelerini, 1280'li yıllara doğru, gerçekleştirdiği söylenen sözde mucizeler ve kutlu olaylarla toplamaya başladı. Bugün bile pek çok mucize gerçekleştirmektedir."* (De Hongrie, 2009: 31-34)

Türklerin dinlerini nasıl yaydıklarını ve Türk adını nasıl aldıklarını anlattığı ikinci bölümde De Hongrie, İslamiyet'in dinine yeterince sahip çıkmayan Hristiyanlara gönderilmiş bir ceza olduğunu savunur. XV. yüzyılda, Anadolu'daki ve Balkanlar'daki Hristiyanların Türklere gönüllü olarak katılmasının diğer Hristiyanların katledilmesine dolaylı yoldan yardım ettiğini iddia eder ve böyle olan Hristiyanları da çok acımasız bir biçimde eleştirir. O dönemde tasavvuf ehillerince topluma yayılan hoşgörü ve insan sevgisi herkesi etkisi altına almıştır. Ancak De Hongrie tüm bu gelişmeleri sapkınlık, dinden çıkma şeytanın buyruğuna uyma, purperestlik olarak nitelendirmektedir. Bu insanları, kuzu postuna bürünmüş sapkınlık, iman görüntüsü altında kösnül arzu peşinde koşanlar, itaatkârlık ve alçak gönüllülük kisvesi altında sapkın kibirliler olarak anar ve inanç merkezlerini de Deccal'ın kilisesi olarak görür. (Bkz. A.g.e.: 37-38)

Üçüncü bölümde, De Hongrie Türklerin dininin ne kadar korkunç olduğundan ve ondan ne kadar korkulması gerektiğinden söz eder. O dönemde ortaya çıkan tüm olumlu gelişmeleri kıyamet alameti ve dünyanın sonu olarak değerlendirir ve en çok korkulması gereken şeyin kanlı bir Canavar olan bu Türk bu dini olduğundan bahseder. Tanrıyı korku değil sevgi temelli öğreten ve her şeyin insanın özünde yattığını, kendini tanımakla ve özünü temizlemekle mümkün olduğunu, her şeyden önemlisinin insan gönlünü kazanmak ve onu kırmamak olduğunu savunan bu dini anlayış onun için korkunç bir tehdit kaynağıdır zira bu durumu şu şekilde yorumlar:

"Çünkü bilinen öldürmek yönteminde beden ruhtan ayrılır; oysa bu insanlık dışı hatta şeytani durumda, kastedilen, ruhu öldürmek ve bunu henüz canlı bedeninin içine, çürümekte olan bir ceset gibi gömmektir. Böylelikle ötekileri de kendi çürümüş soluğuyla etkileyebilecektir... Ayrıca kötülük yayan bu din sadece şiddetle değil sabır ve iknayla da çekip almaktadır zavallı rıhlardan kurtuluş arzusunun. Ruhları

en derinden etkilemekte ve bunların kararlılıklarını kırmaktadır, en sadık, en bağlı kalpleri bile fethetmekte, insanın tüm dimağını kör etmektedir; öyle bir noktaya varır ki bu körlük, bu korkunç kötülük hastalığına yakalanan ve yenilen ruh, bir zamanlar canını uğruna feda edebileceği imanını en aşağılık biçimde reddetmekte, bu inanca arkasını dönmektedir. Bu kadar kötü bir güçten kim kaçabilir? O kadar acımasız ki, bir insanın hem bedenini hem de ruhunu öldürüyor; üstelik bunula da kalmıyor, ruh hâlâ bedendeyken, ruhu cehenneme mahkûm ediyor.” (A.g.e.: 41)

Cehennemlik olarak gördüğü tüm Türkleri hem bedenleri hem de ruhları katletmekle suçlar. Dördüncü bölüm bunun üzerinedir. Beşinci bölümde Türklerin Hristiyanları tutsak etmek ve onları köle pazarlarında satarak para kazanmak konusundaki maharetlerinden söz eder. Hatta Türklerin hinlikleriyle ilgili ciltler dolusu kitap yazılabileceğini söyler. (A.g.e.:49)

Altıncı bölümde; Türklerin esirlere nasıl baktıkları ve onları nasıl “akıldan yoksun bir hayvan” gibi alıp sattıkları, kadın erkek demeden, mahremiyete aldırmandan çırlı çıplak nasıl dolandırıldıkları, onların onurlarını nasıl kırdıkları ve köle olduktan sonra ölümle kıyaslanamaz nasıl bir davranışa maruz bırakıldıkları üzerinde durur.

Tüm bu olumsuzlukları diğer bölümlerde Türklerin köle ve hizmetçi edinme tutkularının anlatıldığı metinlerle destekler. Köleler nasıl kaçır ve özgürlüklerini elde ederler? Ruhlar nasıl yavaş yavaş tutsak edilir? On birinci bölümün sonuna kadar bunlardan bahsedilir. On ikinci bölümde, nihayet Türk kadınlarını edep açısından Avrupa kadınlarına göre övdüğü ve onların günlük yaşantılarını anlattığı bir bölüm yer alır. Daha sonra on üç, on dört, on beş ve on altıncı bölümlerde; Türklerin inanışları, Hz. Muhammed ve Kur’ân, ibadet biçimleri, namaz, gusül, abdest, temizlik, oruç, bayram vb. ritler ve erenlerin gösterdikleri mucizeler, doğa üstülük, nefes oğlu tabiri, hastaları iyileştirmeleri ve dileklerin kabulü, Seyyid Gazi, Âşık Paşa, Elvan Paşa, Hacı Bektaş Veli yol önderleri ve Hıdrellez inancı anlatılır. Daha sonra yazar on yedinci bölümden yirmi ikinci bölüme kadar kendince tüm bu bilgileri, kendi gerçek anlayışı penceresinden Türkleri sapkın gösterecek şekilde yeniden yorumlar ve onlara inanılmaması için kendince geçerli gerekçeler ortaya koymaya çalışır. Son bölüm olan yirmi üçüncü bölümde de Hristiyan dininin üstünlüğünü onun özelliklerini sıralayarak ve ibadet biçiminin güzelliğini, kutsallığını anlatarak kanıtlamaya girişir.

Türlere bilinçli olarak yüklenen tüm bu olumsuz özellikler, hatta bunun bir basmakalıba dönüşmesinin altında psikososyal açıdan Avrupalı'nın bilinçaltında yatan müthiş bir Türk korkusu ve dokuz yüz yıldır bileğini bükemediği, Avrupalıya alternatif güçlü bir Türk modelidir. Kitabın sonunda

Michel Balivet'nin de belirttiği gibi:

“Türklere karşı bu güvensiz ve küçümseyici tutumun hemen akla gelen tarihsel bir açıklaması vardır: Avrupa, bilinçli ya da bilinçsiz olarak, toplu hafızasında, dokuz yüz yıldır peşini bırakmayan Türk Korkusu’nu bir türlü unutamamakta ve affedememektedir... İşte bu nefret ve haset, çok uzun bir süre mayalanarak, sonunda oldukça karanlık bir yakıştırma ile bir stereotipin oluşmasına yol açmıştır: Tüm şeytanlıklar ve her tür kaba sabalık, Türklerin ya da Asya’nın içlerindeki ırak bozkırlardan çıkıp gelen her göçebe yabancı ulusun harcıdır.” (A.g.e.: 146-147)

Kendisi de bir Avrupalı araştırmacı olan Michel Balivet'nin bu satırlarda Avrupa'nın diğer toplumlara, özellikle de Türklere Avrupa merkezli ve tepeden bakan oryantalist ve ötekileştiren bakış açısını çok net ortaya koyduğunu görmekteyiz.

Sonuç

Çok uzun süreden beri özellikle Avrupa’da hem medyada, hem edebiyatta, hem tiyatro ve sinemada, hem de güzel sanatlarda elbirliğiyle Türklere hakkında kasıtlı olarak yeniden yeniden üretilen kalıpyargılar ve önyargılar ne yazık ki günümüze kadar etki alanını sürdürmüştür ve hâlihazırda gelinen son nokta olan Avrupa Birliği Türkiye ilişkileri açısından da baktığımızda olumsuz etkiler sürmeye devam edecek gibi görünmektedir.

Bu psikopatolojik durumu Avrupalı sanatçılar, yazarlar, şairler ve ressamlar yüzyıllardır devasa bir olumsuz sanatsal tarih arşivi yaratarak ölümsüzleştirmişler ve Türkleri; barbar, korsan, gaddar, cani, gözü dönmüş, fanatik derviş, kan emici, canavar, ejderha, sapkın, dinsiz, kâfir, inançsız, şehvet düşkün, kaba olarak nitelendirmişlerdir. Ama tüm bu olumsuzluklara karşı Türk’ün adaleti, misafirperverliği, disiplinliliği ve gözü pekliği, cesareti, dayanıklılığı ve yöneticilerine tam bağlılığı da zaman zaman vurgulanmıştır.

Bir tarih müzesi gibi okuyabileceğimiz bu kitap, her ne kadar kendi olumsuz bakış açısıyla olsa da, dönemin toplumunu yaşadığı deneyimlerden hareketle en ince ayrıntılarına kadar anlatmıştır. Türkçeyi kendi anadilini unutacak kadar iyi öğrenen ve Ortaçağdaki Türk Tasavvuf felsefesinin derinliğini bizzat derviş olarak deneyimleyen, hatta öğrenci yetiştirecek kadar bu sistemin içine giren, o dönemin derin yapılı, çok katmanlı deyiş ve nefeslerini anlayarak özümseyen, bunları başka dillere çeviren Georges de Hongrie'nin söz konusu bu kitabı yukarıda anlatılan tüm bu nedenlerden ötürü oldukça önem arz eden bir yapıttır ve disiplinlerarası çalışmalara malzeme olacak niteliktedir. Hem tarihin, hem sosyolojinin, hem halkbilimin, hem filolojilerin çalışma alanlarına malzeme sunan bir özellik arz etmektedir. Atalarımızın söylediği “kalem

kılıçtan keskindir” sözünü adeta doğrular niteliktedir ve o dönemde Avrupa’da koparttığı gürültünün sesi hala günümüzde duyulmaktadır.

Koparılan bu gürültünün olumsuz sesini bastırmak için bu çalışmanın eleştirel bir incelemesi yapılarak o döneme ışık tutulmalı ve on üçüncü yüzyıl Anadolu aydınlanması hak ettiği şekilde anlatılmalı ve Avrupa dillerinde yayınlanmalıdır.

KAYNAKÇA

- Ağaçsapan, A. (1998). “Önyargı ve Kalıpyargı”, Anadolu Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, Cilt 8, Sayı 1-2, 138-144.
- Akpınar Dellal, N. (2000). “Karşılaştırmalı Yazınbilim: İmgebilim”, Evrensel Kültür Dergisi, Sayı 103, ss. 19-22.
- Aktulum, K. (2011). *Metinlerarasılık/ Göstergelerarasılık*, Ankara: Kanguru Yayınları.
- Alkan, E. (2010). *Yunus’tan Luther’e Çağrı*, Ankara: Arkadaş Yayınevi.
- Burnett, Ron. (2007). *İmgeler Nasıl Düşünür?*, Çev. Güçsal Pusar, İstanbul: Metis Yayınları.
- Çelik, F. (2014). *Emir Kırırcık’ın “Büyükelçi” ve Elie Wiesel’in “Gece” Adlı Eserlerine Yansıyan Antisemitik Ögeler: Bir İmgebilim Çalışması*, Yayınlanmamış Yüksek lisans Tezi, Eskişehir.
- De Hongrie, G. (2003, 2007). *Des Turcs /Traité sur Les Moeurs, Les Coutumes et La Perfidie des Turcs (Türkler / Türklerin Gelenek-Görenekleri ve İhaneti Üzerine)*, Traduit du Latin par Joël Schnapp suivi de *La Peur du Turc* par Michel Balivet, Toulouse: Anacharsis Éditions.
- Göregenli, M. (2012). “*Temel Kavramlar: Önyargı, Kalıpyargı ve Ayrımcılık*”, (Der. Kenan Çayır ve Müge Ayan Ceyhan). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- György, Macaristanlı. (Kasım 2009). *Türkler /Türklerin Gelenekleri, Görenekleri ve Hinlikleri Üzerine Bir İnceleme*, Michel Balivet, Türk Korkusu, Çev: Lale Aslan Özcan, İstanbul: Bilge Kültür Sanat Yayınevi.
- Heinemann, Margot. (1998) *Sprachliche und Soziale Stereotype*, Peter Lang Europäischer Verlag der Wissenschaften.
- Hourani, A. (1994). *Batı Düşüncesinde İslam*, İstanbul: Sarmal Yayınevi.
- Kaygusuz, İ. (2006). *Müslümanlık ve Hıristiyanlığın İnanç Öğretilerinde Öteki Gerçek(lik)ler*, İstanbul: Su Yayınları.
- Kula, O. B. (2012). *Batı Felsefesinde Oryantalizm ve Türk İmgesi*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Lewis, B. (1997). *Çatışan Kültürler: Keşifler Çağında Hıristiyanlar, Müslümanlar, Yahudiler*, Çev. Nurettin Elhüseyni, İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları.
- McGarty, C. (2002). *Stereotypes as Explanations*, Cambridge University Press.
- Nahya, N. (2011). “*İmgeler ve Ötekileştirme: Cadılar, Yerliler, Avrupalılar*”, Atılım Sosyal Bilimler Dergisi, Cilt 1, Sayı 1, 27-38.
- Sabatos, C. D. (2014). *Mit ve Tarih Arasında Orta Avrupa Edebiyat Tarihinde Türk İmgesi*, Çev: Oğuz Cebeci- Charles D. Sabatos, İstanbul: Bilge Kültür Sanat.
- Said, E. W. (2004). *Freud ve Avrupalı Olmayan*, İstanbul: Aram Yayıncılık.
- Soykan, T. T. (2000). *Osmanlı İmparatorluğu’nda Gayrimüslimler*, İstanbul: Ütopya Kitabevi Yayınları.
- Stangor, Charles . (2000). *Stereotypes and Prejudice*, Psychology Press, Philadelphia.
- Ulağlı, S. (2006a). *İmgebilim “Öteki”nin Bilimine Giriş*, Ankara: Sinemis Yayınları.
- Ulağlı, S. (2006b). *Symposium International d’Imagologie/ Uluslararası İmgebilim Sempozyumu, Les Modalités de la Perception dans les Représentations de l’Altérité/ Ötekinin Sunumlarındaki Algılama Farklılıkları*, Tome/Cilt II, Muğla: Muğla Üniversitesi Basımevi.
- Yılmaz, F. (2008). *Avrupa’da Irkçılık ve Yabancı Düşmanlığı*, Ankara: Uluslararası Stratejik Araştırmalar Kurumu (USAK).

Elektronik Kaynaklar

- Durmuş, M. (2011). “*İmge- Sembol Kavramlarını Yorumlama Projesi ve Melih Cevdet Anday Şiirinde İmge*”, http://www.turkishstudies.net/Makaleler/162274050_45_mitat_durmu%C5%9F.pdf, 12 Ekim 2014.

Baudelaire ve Tarancı'nun Şiirinde Yalnızlık ve Kaçış İmgesi

Loneliness and Escape Image in the Poem of Baudelaire and Tarancı

Mustafa AYDEMİR (Ağrı İbrahim Çeçen Üniversitesi)

ÖZET: Modern toplumlarda korku, yalnızlık, huzursuzluk, tedirginlik içinde kıvranan bunalımlı insanın kendine ve toplumuna yabancılaştığı görülmektedir. Yalnızlık ve kaçış; benlik yitimi, kaygı durumları, umutsuzluk, köksüzlük, kötümserlik, değer ve inanç yitimi, uyumsuzluk gibi kavramlara bağlı olarak ortaya çıkar.

Sanayileşme ile birlikte hız kazanan değişime kendini kaptıran bireyin yeni hayat tarzının eski değerleri kuvvetle sarsmasına bağlı olarak topluma karşı yabancılaştığı görülür. Yabancılaşmanın bir sonucu olarak ortaya çıkan yalnızlık duygusu, kişiyi, çevreden ve toplumdan soyutlama durumunu ifade eder. Toplumla uyuşamama, şehir hayatına adapte olamama, kuşaklar arası çatışma, yalnızlığın sebeplerinden birkaçıdır. Ferdin yaşadığı toplumun değerler sistemiyle çatışmasından ötürü bir kaçış psikozuna girmesi kaçınılmazdır. Ancak bu kaçış, bir kurtuluş değil, bir avunmadır.

Kendi iç dünyasında yalnızlaşan ve bunun sonucunda yaşadığı toplumdan kaçan insanların yaşadığı bu trajedi, gerek Batı, gerekse Türk edebiyatında geniş yer bulur. Türk edebiyatında Baudelaire tesirinde kalan şairlerimizden biri Cahit Sıtkı Tarancı'dır. Şair, hem şiir sanatı bakımından hem hayatı ve evreni algılama bakımından Baudelaire ile büyük benzerlikler gösterir.

Bu çalışmanın amacı; Baudelaire ve Tarancı'nun şiirinde yalnızlık ve kaçış temalarının ele alınış biçimlerini ve farklı kültürlere ait iki şairin bu temalara, benzer ve farklı yaklaşımlarını tespit etmektir. Ayrıca bu temalardan hareketle hem şairleri yakından tanıma hem de şiirlerini daha iyi anlama da amaçlanmaktadır.

Anahtar Sözcükler: Yalnızlık, Kaçış, Yabancılaşma, Baudelaire, Tarancı

ABSTRACT: In modern societies it is observed that the depressed man who suffers from fear, loneliness, unrest, anxiety becomes alienated to himself and his society. Loneliness and escape appear as depending on concepts such as depersonalization, anxiety conditions, hopelessness, pessimism, loss of value and faith.

It is observed that the individual who is engrossed in the change gaining speed with the industrialization becomes alienated to the society as a consequence of the fact that the new life style of the individual shakes the old values. The loneliness appearing as a result of alienation means keeping the individual of the environment and the society. Inconsistency with the society, not adapting to the city life, conflict between the generations are some of the reasons of loneliness. It is inevitable that one gets into the escape psychosis because of the conflict of individual with the values of the society. But this escape is not a way out, but a consolation.

This tragedy of the people who are alone in their inner world and run away as a result of this is issued widely in both West and Turkish literature. One of our poets who are under the influence of Baudelaire in Turkish literature is Cahit Sıtkı Tarancı. The poet shows great similarities with Baudelaire with respect to both poetry, his life and perceiving the universe. The purpose of this study is to determine the handling way of the themes of loneliness and escape and similar and different approaches of these two poets of different cultures to these themes. It is also aimed to understand both the poets and their poems more closely with respect to these themes.

Key words: Loneliness, Escape, Alienation, Baudelaire, Tarancı.

Giriş

Fransız sembolizminin önemli şairlerinden Charles Baudelaire (1821-1867), sadece Fransız edebiyatının değil, dünya edebiyatının da önemli bir temsilcisidir. Şiire getirdiği yeni bir solukla modern şiirin ilk büyük eserlerinden biri sayılan *Kötülük Çiçekleri*, temelde “ben”in şiiridir. Bu yönüyle Cumhuriyet’ten sonra gittikçe ferdileşen Türk şiirini geniş bir şekilde etkilemiştir. Türk edebiyatında Baudelaire tesirini gösteren şairlerin başında Cahit Sıtkı Tarancı (1910-1956) gelmektedir. Şair, hem şiir sanatı hem yaşama biçimi hem de hayatı ve evreni algılama açısından Baudelaire ile büyük benzerlikler göstermektedir (Kolcu, 2011: 352).

Baudelaire’in Tarancı üzerindeki tesiri sadece manzume, mısra ya da imaj seviyesinde kalmamış, onun tercih ettiği yaşama biçimi de kendisini etkilemiştir. Kendini gerçekleştirme yolunda Fransız şairini takip eden Tarancı’nun şiir vadisinde zamanla Baudelaire’in etkisinden kurtulmayı başarsa da yaşama tarzı ve ruhunda biriktirdiği sıkıntılardan kolay kolay kurtulamamıştır. İki şair arasında sadece bir sanat ilişkisi değil, bir kader birliği ve yaşama üslubu da söz konusudur. Tarancı da Baudelaire gibi, ilk gençlik yıllarını ailesinden uzakta, yatılı okullarda yaşamak zorunda kalmış, ustasının çektiği frengi ve mide ağrılarına karşı o, fiziki çirkinliğini ve boyunun kısalığını bir kompleks olarak görmüş ve bir iç sıkıntısına sebep kılmıştır (Özmen, 1995: 122). Kader son cilvesini de göstererek her iki şairi 46 yaşında hoşnut olmadığı bu dünyadan felçli olarak ayırmıştır.

Tarancı’nun Baudelaire ile tanışması, yatılı olarak okuduğu Saint-Joseph Lisesi ile Galatasaray Lisesi yıllarına rastlar. Bu iki okulda geçirdiği altı yıl, ahlakî ve düşünsel plânda içe kapalı şiir heveslisi bu genci, farklı bir duyarlılığın içine çekerek dönüşümüne ortam hazırlar. Dönemin diğer şairleri gibi, Tarancı da poetikasını idealist bir dünya görüşü çerçevesinde bir lirizme dayalı kurar. Verdiği söyleşide de şiirinin başlangıç yılları ve Baudelaire’e olan yakınlığı hakkında bilgiler verir. Okul yıllarında annesinden uzak kalması, ruhunda “yabancı ve sıkıntılı” bir havanın oluşmasına sebep olur. Kendini Batılı yazarlardan Corneille, Racine, Moliere, Lamartine’i okumaya adar. Bu yıllarda hayata bakışını değiştirecek olan Baudelaire’in *Kötülük Çiçekleri*’yle tanışır. Böylece “suyun dibine inmeyi” ve “iç ile dış” arasındaki farkı anlar. Baudelaire ve Verlaine’ı sıkça okuyan Tarancı, kişiliğini bulmada bu “ağabey ve dost şairlere” borçludur (Tarancı, 2006: 9).

Şiire Baudelaire ile başlamış olmasını bir şans olarak gören Tarancı, bunun için “sabah akşam dua etmek” gerektiğini belirtir (Tarancı, 1957: 159). Baudelaire’i kendi ruh yapısına yakın bulan Tarancı, hayatını “Baudelaire’ okumadan evvel, Baudelaire okuduktan sonra” diye ikiye ayıracak kadar ondan etkilenir. Baudelaire, Tarancı için sadece etkilendiği ve şiir estetiğini beğendiği bir şair değil, aynı zamanda onu edebiyata ısındıran ve şiire ciddi bir

uğraş olarak bakmasını sağlayan önder olmuştur. Hatta Tarancı, onu okuyup etkilenmekle kalmamış, ondan “Seyahate Davet”, “Balkon”, “Ne Dersin Bu Akşam”, “Akşamın Ahengi” gibi şiirler de çevirmiştir.

Tarancı, Baudelaire’in hayatla şiir arasında kurduğu ilişkiyi örnek alarak “insanın derin benini, iç yaşamını, içten gelen dürtülerini, çelişkilerini” şiirine yansıtmıştır. İlk şiirlerinde tema ve sözcük düzeyinde Baudelaire’in etkisinde kalan Tarancı’nın daha sonraki şiirlerinde ise, Baudelaire ile olan hayat deneyimlerindeki benzerlikler ve mizaç yakınlıklarının etkisiyle daha genel bir etkilenmenin içine girdiği görülür (Özmen, 2013: 14).

Gerek Baudelaire’in gerekse de Tarancı’nın şiirine hâkim olan temaların başında yalnızlık ve kaçış gelmektedir. Zira toplumdan soyutlanıp yalnız kalma beraberinde bir kaçışı getirir.

1.Modern İnsanın Kaderi: Yalnızlık

Yalnızlık, modern insanın üstesinden gelemediği kaçınılmaz problemlerden biridir. İnsanlar arası iletişimin zayıflaması, duygusal yönü ağır basan bireylerin azalması, halden anlayanların kısırlaşması bu duygunun şiirde sıklıkla işlenmesini zorunlu hale getirmiştir.

Altı yaşındayken babasını kaybeden ve üvey baba elinde büyüyen Baudelaire, mizacına mağlup olan şairlerdendir. İç dünyasında mukaddes bir varlık olarak gördüğü annesinin General Jacques Aupick’le evlenmesi ve sonrasında gelen disiplinli yaşam, onu tamamen hayattan uzaklaştırır. Üvey babanın Baudelaire’i önce yatılı okul Lyon Koleji’ne sonra da Paris’teki Louis le Grand Koleji’ne vermesi, ömrünün sonuna kadar sürecek yalnızlığın başlangıcı olur. Böylece hayatı otellerde, pansiyonlarda, arkadaş ve dost evlerinde geçer. Evsizlik, onda küçüklüğünden beri hayatın dışına atılma korkusunun doğurduğu bir psikoz halini alır. Hayatın dışına atılma, Baudelaire’in hem mizacını hem de sanatını derinden etkiler (Kolcu, 2011: 28).

Baudelaire’in *Kötülük Çiçekleri*’nin ilk bölümünde (Spleen et Ideal), şairin içinde bulunduğu iç sıkıntısı ve yalnızlığı anlatılır. Annesine yazdığı mektupta da bu kelimenin kendi ruh haline nasıl uygun düştüğünü yazar. Çekilmez bir yalnızlık ve bilinmedik bir felaketin bütün benliğini esir aldığını ve bitip tükenmek bilmeyen bir isteksizliğin olduğunu belirtir (Baudelaire, 1983: 88).

Şair, “Spleen” şiirinde kış ayının soğuk geçtiği zemheri günleri, yoksulluk ve ölüm kokan Paris kentinin manzarasını çizer. Hayatta olduğu gibi tabiatta da sıkıntının sebep olduğu bir yalnızlık vardır. Tabiat, bütün kente öfkelenmiştir ve adeta ölüm saçmaktadır. Zira acımasız soğuktan en çok etkilenenler iyi beslenemeyen ve ısınıp barınamayan yoksullardır. Yalnızlığın ve kimsesizliğin sebep olduğu soğuk, o kadar fazladır ki komşu mezarlığın sakinleri yani ölüler bile etkilenmektedir. Bu karamsar tabloyu şaire yazdıran şüphesiz ki onun çektiği yalnızlıktır. Şair kendini yalnız olması yönüyle sokak kedisine benzeterek onun

sığınacak bir ev aramasıyla kendi durumu arasında ilişki kurar. Şiirin genelinde maddî olanla ruhanî olan bir arada gösterilir. Yalnız kalan şair, artık ölümler ve onların ruhlarıyla bir arada yaşamaktadır:

“Zemheri bütün kente öfkelenmiş yine,
Sisli mahallelere ölüm ekiyor,
Komşu mezarlığın solgun sakinlerine
Testisinden zifiri bir soğuk döküyor.” (Baudelaire, 2013: 131).

Manzumenin son bölümlerinde hayata dair acı tablolardan biri daha bu soğuk zemheri gecede kendisini göstermektedir. Kaybedenlerin ve yalnızların hayatı bu zemheri gecesinde bedbîn bir şairin bedbîn bir manzumesine malzeme olur. Şiirin geneline ideallerini kaybeden ve gittikçe yalnızlaşan bir ruh hali hâkimdir. Bir sığınak olan doğa, sıkıntının ve yalnızlığın kaynağı olarak Baudelaire’in melâl ve yalnızlıkla yoğrulmuş ruhundaki karamsarlığı daha da belirginleştirir. Ağır gökyüzü, tıpkı bir kapak gibi ruha çökmekte ve ufuk, sonsuz gök çemberini kucaklayıp gecedan daha hazin bir gün dökmektedir.

“Basık, ağır gökyüzü tıpkı bir kapak gibi
Sıkıntının kurbanı ruhumuza dökerken,
Ve ufuk kucaklayıp sonsuz gök çemberini
Gecedan daha hazin kara bir gün dökerken;” (Baudelaire, 2013: 135).

Şiirin devamında dünya nemli bir hücreye dönüştürülerek insanların burada yalnız yaşadığı dikkatlere sunulur. Ayrıca sosyal olaylar, toplumun vurdumduymazlığı ve kör tutuculuğu, şairi yalnızlığa itmektedir. Hayat, korkunun ve tedirginliğin cirit attığı bir alandır. Bu yüzden şair, kendini çaresiz ve yalnız hissetmektedir. Bu, aslında şairin iç beniyi hesaplaşmasıdır. Zira şair, bedeninden şikâyetçi bir ruha sahiptir. Şiirin sonuna doğru Baudelaire, yalnızlık duygusuyla kuşatıldığını şöyle ifade eder:

“Çizgi çizgi düşerken loş bir hapishanenin
Parmaklıkları gibi. Örumceği andıran
Dilsiz ve sağır bir halk karanlık ağlarını
Beyinlerimizin dibine gerdiği zaman,

Birdenbire öfkeyle, hiddetle sıçrar çanlar,
Korkunç sesler çıkarıp ulurlar siyah göğşe,
Yurtsuz başıboş gezgin ruhlara benzer onlar,
İnatla, hiç susmadan başlarlar inlemeye.” (Baudelaire, 2013: 135).

Baudelaire, yalnızlıktan kurtulmak için kendisini içkiye, afyon ve esrara vererek yapma bir cennet oluşturur. “Yalnızın Şarabı” şiirinde Baudelaire, şarabı metnin merkezine alarak yalnızlık duygusunu işlemeye çalışır. Şarap şişesine seslenerek her derde derman olduğunu, insanı Tanrılara denk kıldığını söyler:

“Son kese, kumarbazın son umut kaynağıdır;
Pek çapkındır sıska Adeline’in öpüşleri
Ve sinir bozan hırçın müziğin ezgileri
Çekilen acıların sanki çılgınlardır.” (Baudelaire, 2013: 199).

Yalnız bir insanın duyguları “Bir Yalnızın Yakınmaları” şiirinde de dile getirilmektedir. Yalnızlık duygusuyla toplumdan kaçan şiirin öznesine göre, hayat kadınlarından geçinenlerin rahatı ve keyfi yerindedir; ancak kendisi kolları kırık bir şekilde sonsuz bulutları sarmaktadır. Yıldızların sayesinde güneşten arta kalan anılarıyla avunmaktadır. Yalnızlıktan kurtulmak için yardım dilediği mekânlar bile ona çare olamamaktadır. Zira onu çevreleyen yalnızlık uçurumu hayatla ilişkisini kesmiştir:

“Fayda etmiyor yanıp tutuşmak
Güzelliğin, güzelin aşkı ile
Beni yutan bu uçuruma bile
Adımı vermem nasip olmayacak.” (Baudelaire, 2013: 320).

Kendisini ve hayatı yeniden tanımay ve yorumlamaya çalışan Tarancı da modern insanın bir çıkmazı olarak görülen yalnızlık duygusunu Baudelaire gibi şiirinde sıklıkla işlemiştir. Çocuk yaşta Diyarbakır’daki aile ocağından ayrılarak öğrenimi için İstanbul’a giden Tarancı, yalnızlık duygusunu daha o yıllarda tadar. Böylece uzun sürecek olan pansiyon ve bekâr odaları hayatı da başlar. Çok istemesine rağmen evlenip bir yuva kurma hayalinin gecikmesi de onun hassas kalbindeki yalnızlık duygusunu besler ve kuvvetlendirir. Dolayısıyla Tarancı’nın yalnızlığı, ailesinden koparılan taşralı bir çocuğun yabancı bir çevrede duyduğu sıkıntılarla başlar ve sırasıyla sevgisiz ve kadınsız olmanın huzursuzluğuna dönüşür.

Tarancı’nın mizacına geniş ölçüde tesir eden yalnızlık duygusu, daha ilk şiirlerinden itibaren hâkim bir tema olarak görülmeye başlanır. 1930’da yazdığı “Gidiyorum” şiirinde “Çölde bir yolcu gibi yalnızlığım içinde/ Kavrulup gidiyorum” (Tarancı, 2006: 25) diyen şair için yalnızlık, daha küçük yaşlarda başlar. Hayatın cilve ve sürprizleriyle kavga etmektense, onları kabullenmeyi tercih eder. Annesi, onu dünyaya getirirken yavrusunun yalnızlıktan ne kadar korktuğunu hesaba katmamıştır. Bir çocuğun anne şefkatinden uzaklaşmasını bir yalnızlık olarak gören şair, annesine olan bu sitemini “Anne Ne Yaptın?”

şairinde dile getirir:

“Bir kere doğurdunsa, sonra niçin büyüttün?
Kundakta, beşikte de bir zahmetim mi vardı?
Koynundan niçin attın yavrunu bütün bütün?
Bilmiyor muydun ki o yalnızlıktan korkardı?” (Tarancı, 2006: 30).

“Kuyu” şiirinde şaire hayatı derin ve karanlık bir kuyu olarak gösteren de yalnızlıktır. Yalnızlık duygusu, “karanlık”, “kuyu”, “gece” gibi imgelerle işlenir. Terk edilmişliği çağrıştıran kuyu imgesi, yalnız insanın ruhundaki yaradır. Gün ışığına hasret olan insan, yalnızlığın içinde kaybolur. Şair, yalnızlığın bitmesi için şöyle feryat eder:

“Bitsin, bitsin bu yalnızlık;
Kuyuda açılmaz yelken” (Tarancı, 2006: 69).

Aydınlığa çıkmak için yalnızlığın bitmesi gerekir. “Aynalarda Gece”de yalnızlığın sebebi günün bitmesi olarak gösterilir. Şiirde maddi bir yalnızlığa çare aramaktan ziyade, kısıtılmış ve itilmiş bir ruhun yaşadığı parçalanmışlığa son verme arzusu hâkimdir:

“_O biten gündür. Ne ışık
Ne de renk bıraktı bize;
Boş değil ağladığımız,
Geceler içinde kaldık
Yine kendi kendimize,
Yine öyle yapayalnız.
O biten gündür: Ne ışık,
Ne de renk bıraktı bize.” (Tarancı, 2006: 66).

“Havuz” şiirinde yalnızlık duygusu yine karanlık imajıyla verilir. Havuzlu bir evde büyüyen Tarancı için bu, çok şey ifade etmektedir. Yalnızlığını ve içinde bulunduğu psikolojisini çocukluğunun güzel günlerini hatırlatan bu imge ile ifade etmeye çalışmaktadır. Dış dünyaya ve insanlara duygularının penceresinden bakan şair, eskiden ışıldayan havuzu şimdi karanlık olarak görmektedir. Havuzu şaire karanlık gösteren, içindeki derin yalnızlık duygusudur:

“Eskiden ne vakit baksam ışıldayan
O dünya ne oldu, nedir bu karanlık?
Bir kara kedi mi aramızda zaman?
Yalnızım; havuzu doldurdu karanlık.” (Tarancı, 2006: 74).

“Neden Sonra” şiirinde yalnızlığın kabir boyunca devam etmek için hayatta başladığını söyleyen şair, “Yalnızlığa Dair” şiirinde de asıl yalnızlığın ölümden sonra olduğunu söyler. Şiirde yalnızlığın o mutlak sonla tamamlanacağını söylemesi, yalnızlık-ölüm ilişkisini gündeme getirir. Burada yalnızlık, bedensel ve ruhsal anlamdaki telakkileri aşarak ölüm fikriyle bütünleşir. Karşılık gözetmeksizin cömertçe davranan tabiat, yalnızlık konusunda da şairin dert ortağıdır. Tabiat, yeni bir teselli kaynağı olarak görülmektedir. Kendini tabiatın kucağına atan şaire göre, masmavi gökyüzü, anne şefkatiyle üstüne eğilmiş; deniz ise öfkesi ve durgunluğu sebepsiz olmayan dosttur. Bu yüzden can yoldaşına gerek yoktur. Derdini, rüzgâra, yaprak verip sır vermeyen ağaçlara açmaktadır. Ancak insan öldüğü zaman bunların hiçbiri olmayacağı için asıl yalnızlık da o zaman başlar. Öte dünya, yalnızlığın yoğun olarak yaşandığı yer olarak bir baskı unsuru olur:

“Ve kış yaz
Dalda kuş eksik olmaz.
Dağ başında duman.
Yalnızlık nedir göreceksin öldüğün zaman.” (Tarancı, 2006: 185).

Kendisiyle özdeşleşen “Otuz Beş Yaş” şiirinde ölümle beraber sonuçlanan yalnızlık duygusu işlenir. Şair, kısacık ömründe hayatın manasını kavrarken ölümün getirdiği yalnızlığa dikkati çekerek yalnızlığın günden güne arttığını ifade eder:

“Hayata beraber başladığımız
Dostlarla da yollar ayrıldı bir bir;
Gittikçe artıyor yalnızlığımız.” (Tarancı, 2006: 188).

Son yıllarında şair, yalnızlığı daha çok hisseder. “Yalnızlık Macerası” şiirinde derdini paylaşacak dost bulamamaktan, aile çevresinden uzaklaştığından şikâyet eder. Kendisinin de masal kahramanları Mecnun, Kerem ve Ferhat gibi yalnız kalıp çile çektiğini; ancak ne Leyla ne Aslı ne de Şirin’in kendisine yar olduğunu söyler. Bütün bu çektiği sıkıntılar karşısında yine tek sığınağı annesinin hayali olur:

“Öyle yalnız kaldım ki hayatımda
Kimi gün öldüm kimi gün ilâh oldum
Çok zaman annemin dizlerine hasret
Koydum başımı kendi dizlerime
Doya doya ağladım” (Tarancı, 2006: 200).

Tarancı'nın kendini yalnız hissetmesinin sebeplerinden biri de çirkinliği ve kısalığıdır. Şair, bu saplantının, psikolojini nasıl bozduğunu her fırsatta tekrarlar. Çirkinliğinden ve kısalığından “şeytanî” bir zevk duyduğunu, aynanın karşısına geçerek “ne kadar küçük, ne kadar maskara” olduğunu söyleyerek belirtir. Bu durum, Tarancı'da “ağır ve derin bir kompleks” olarak varlığını hep devam ettirir (Tarancı, 1989: 10). Şair, “Dar Kalıp” adlı şiirinde insanlardan kaçarak yalnız aynanın karşısındaki ruh ve beden hesaplaşmasını şöyle yapar:

“İnsanlar içinden kurtulup ne zaman
Aynamla baş başa, yapayalnız kalsam,
Akislerle susup, nihayet bir insan
Olduğumu bana hatırlatır aynam.” (Tarancı, 2006: 51).

Bu manzumede çirkinliğin sebep olduğu iç sıkıntısı ve yalnızlığın feryada dönüşen çığlığı vardır. Çirkinlik kompleksi, onda onulmaz bir saplantı olarak mevcudiyetini hep korumuştur. Hatta ondaki intihar düşüncesinin kaynağını da burada aramak gerekir. İnsanlardan kaçmak için sığındığı ayna, ona ürkütücü gerçeği gösterir. Hatta şair, daha da ileri giderek şiirdeki “form meselesi”ne neden bu kadar takılıp kaldığını kendi “fizikî çirkinliği”ne bağlar. Zira o, formsuz bir güzelliğin olamayacağı kanaatindedir (Tarancı, 1957: 102).

Tarancı'nın şiirinde Ahmet Haşim'inkine benzer “kırık, küskün, çileli bir ruhun yükü altında ezilmiş acılı bir insanın yankılarını” bulmak mümkündür. Bu yankılar aslında “anlaşılmamanın belki de sevilmemenin yankıları”dır. Onun yalnızlığı, Verlaine'nin, Baudelaire'in yalnızlığıdır (Yağcıoğlu, 1965: 4). “Çaresiz” şiirinde yalnızlıktan kurtulamamanın verdiği daralma açıkça hissedilmektedir. Şiirin ilk dörtlüğünde bir sevgiliye ulaşamamanın verdiği hüznün dile getirilirken ikinci dörtlükte de bütün çabalarına ve güzel hasletlerine rağmen ulaşmak istediği mutluluğu elde edememenin çığlığı yankılanmaktadır. En yakınına dahi açılmayan şairin sıkıntısı, giderilmesi mümkün olmayan bir çözümsüzlük gibi durmaktadır:

“Ne güler yüz kâr etti, ne tatlı dil;
Çaresiz bıraktı bu sahil;
Karım, kardeşim, anam, babam dâhil;
Hiç kimselere dert anlatamadım.” (Tarancı, 2006: 162).

Tarancı'nın yalnızlığını ve iç sıkıntısını “İkaros Kompleksi”yle¹ açıklamak

¹ Yunan Mitolojisi'nde geçen “İkaros Kompleksi”nin hikâyesine göre, İkaros'un babası Daidalos'a kızan Kral Minos, onu oğlu İkaros'la birlikte labirente kapatır. Buradan ancak uçarak kurtulmak mümkündür. Baba Daidalos, kendisi ve oğlu için birer çift kanat yapıp onları balmumuyla omuzlarına yapıştırır. Uçmadan önce İkaros'a ne çok alçaktan uçmasını ne de fazla yükselip güneşin ışınlarına yakın gelmesini salık verir. Ancak havalandıktan sonra İkaros, babasının verdiği nasihatı unuttur, başarısından dolayı gurura kapılır, yükseldikçe yükselir. Güneş ışınlarına aldırış etmeden özgürlüğe kavuşmanın sevinciyle Güneş Tanrısı Helios'u küçük görür. Böylece Güneş Tanrısı da kanatlarını tutan balmumunu eritir ve İkaros, denize düşüp boğulur (Erhat, 1972: 194-195).

mümkündür. Kendi içindeki karanlık ve karmaşık örüntülerle bir labirenti andıran koridorlarda gezinirken yalnızlık duygusu artar. İkaros'un dolambacından farklı olarak duvarlar şairin içindedir. O da İkaros gibi şeytanî hapisneden uçarak özgürlüğüne kavuşacaktır. "Bulutlar" şiirinde İkaros kompleksini çağrıştıran imgelere şöyle yer verir:

"Sizinle beraberim bu seferde,
Boşlukta çırpınan yoldaş kanatlar.
Neden sonra gördüm bulutlar nerde...
Geç kaldık. Boştur bu telaş, kanatlar
Düşeceğiz.. Arzın cazibesi var.
Bütün felaketimiz şu bulutlar." (Tarancı, 1957: 51).

Tarancı'nın yalnızlığında inançlarını yitirmiş olmasının da etkili olduğu görülür. Kâinatın düzenini kendince sorgulayan şair, sürekli bir tedirginlik halini yaşamakta ve toplumla uyuşamamaktadır. Böyle durumlarda kendisine sığınılacak bir liman bulamamış da onu yalnızlığa ve toplumdaki uzaklaşmaya iter. Her ne kadar "Allah'ı Ararken" şiirinde bu yalnızlığını Allah'a sığınarak gidermeye çalışsa da kendisini bir yere ait hissedemediğinden bu düşüncesinde pek başarılı olamaz. Bütün sevdikleri arasında tek başına yaşayan Tarancı, ruhuna teselli kaynağı olan inancını kaybettiğini (Güvemli, 1956: 10) "Bugün Cuma" şiirinde şöyle dile getirir:

"O zaman inandığım gibi,
Sahiden bir öbür dünya varsa eğer" (Tarancı, 2006: 154).

Tarancı'nın yalnızlığını tetikleyen bir diğer unsur, uzun süren bekârlığıdır. "Peyzaj III" şiirinde tabiatın muhteşem dengesi karşısında yalnızlığını iyice hissetmektedir. Burada yalnızlık, kadınsızlığın ve tatminsizliğin bir sonucu olarak karşımıza çıkar. Kendini bildiğinden beri sürekli bir yuva kurma özlemi duyan şair, bunu başaramayınca da "kozmetik düzene ait nizamın dışına çıktığının" farkına varır (Korkmaz, 2002: 151). Leyleklerin birlikteliği, ona yalnızlığını hatırlatır. "Garip Kişi" şiirinde bekârlığından, bir aile oluşturamadığından şikâyet etmektedir. Şiirde geçen "bekâr oda, meyhane ve soğuk yatak" sözcükleri, şairin yalnızlığının sembolik olarak dışa vurumudur. Bu mekânları dikkate sunarak yalancı mutluluklardan ve geçici zevklerden vazgeçtiğini belirtir:

"Bu akşam ilk olarak ağladım,
Bekâr odamın penceresinde
Hani ev bark? Hani çocuk çocuk?"

Ne geçti elime bu hayatın
Meyhanesinde, kerhanesinde?
Yatağım her gece böyle soğuk,
Saadet bu ömrün neresinde? (Tarancı, 2006: 182).

2.Modern İnsanın Avunma Denemesi: Kaçış

Ferdin yaşadığı toplumun değerleriyle çatışması, onu bir kaçış psikozuna sokar. Bu kaçış, bir kurtuluş değil, avunmadır. Baudelaire'in kaçış psikozu, modern dünyanın cehennemi olarak kabul ettiği Paris'in fenalıklarla dolu labirentlerinden bir İkaros gibi uzaklaşma, huzura kavuşma şeklinde ortaya çıkar (Özmen, 1994: 53-60). Şiirlerinin bir kısmı (Tableaux Parisien), büyük kentin oluşturduğu dış dünyadan bir kaçış denemesidir; ancak bu da şaire huzur getirmez. Baudelaire'in kaçışı, düşsel cennet ülkesi olan çocukluğa, cinselliği simgeleyen kadına ve ütopyik düşüncenin ağır bastığı egzotik diyarlara yöneliktir (Kolcu, 2011: 79).

Paris, Baudelaire için hem bir sıkıntı hem de bir zevk kentidir. Tanrı'nın yarattığı evreni beğenmeyen şair, cennet ve cehennemini kendisi yaratır. Bu kent, şair için hem cennet hem de cehennemdir. Şair, hayatın sıkıcı gerçekliğinden kaçmak için yapay ve hayalî bir dünya yaratır. "Manzara" şiirinde düşleri dolduran mavimsi tatlı gökler, gece gündüz cıvıldaayan kuşlar, bahçeler, fiskiyeler, çocuksu duygular, günah ve fuhuş ikliminden uzak bir Paris manzarasıdır.

"Dolduracak düşlerimi mavimsi, tatlı gökler,
Gece gündüz cıvıldaayan kuşlar ve öpücükler,
Bahçeler, fiskiyeler, mermerde ağlayan sular,
Ve çoban türküleri, o çocuksu duygular." (Baudelaire, 2013: 149).

Baudelaire'in "Seyahate Davet" manzumesi, yaşanan yerin sıkıntıya sürükleyen ve bunaltan havasından uzak iklimlere "kaçış"ı anlatan şiirlerinden biridir. Şair, sevgilisini düzenin, ihtişamın, sükûn ve huzurun olduğu yere davet etmektedir. Sisler arasında ıslanmış güneşlerle dolu göklere sahip bu yer ile sevgilisi arasında benzerlikler kurmaktadır. Şiirde görüldüğü gibi, şair hayata dair önceliklerinden ya da yaşama biçiminden şikâyet etmemekte, aksine sükûn, ihtişam ve şehvetin de olduğu bir yere gitmeyi arzulamaktadır.

"Kardeşim, yavrum,
Sana benzeyen bir yer
Düşünüyorum;
Gidip orda beraber
Yaşamamın sevmenin

Sevmenin ve ölmenin
O yerde bir gün,
Saadetini düşün.
Orda ne varsa süs, sükûn ve şehvet
İntizam ve güzellikten ibaret.” (Tarancı, 2006: 225-227).

Bu manzume, düşsel bir yolculuktur. Yaşanılan hayatın tekdüzeliğinden sıkılan şairin ruhu, düşler kurmaktadır. Bu durum, şairin bir mekâna bağlı kalmanın verdiği sıkıntıların ürünüdür. Şair, içinde bulunduğu hayattan ve çevreden kurtulma isteğini tek başına değil, sevgilisiyle birlikte gerçekleştirme niyetinde olduğu için onu, ideal bir tabiata doğru seyahate davet etmektedir.

Baudelaire’in kaçış düşüncesi, yeni coğrafi mekânlar görmek için değil; ruhunun sükûn bulacağı, sevdikleriyle birlikte yaşayacağı bir cennet aramaya yöneliktir. Paris’in ruhlara sıkıntı veren durumu, şairi Şark’ın ruhanî ve gizemli dünyasına çekmektedir. “Bir Küçük Yerli Kıza” şiirinde Fransa’ya gelmek isteyen Hintli bir kadına bu arzusunun vazgeçmesini söyler. Zira şaire göre Fransa, “modern dünyanın çirkeflikle dolu cehennemi”dir. Bununla şair, “iri, kadife gözlü” kadının orada bütün güzelliğini, saflığını kaybedeceğini ve yapay bir kültürün nesnesi haline geleceğini haber verir:

“Gözyaşları dökeceksin bu özgür günler için,
Neden geldim buralara deyip dövüneceksin
Ve dar bir korse sıkarken cendere gibi seni
Belki de çirkeflerde arayıp yemeğini,
Satacaksın kokunu, bu büyülü bedenini,
Siyah albenisiyle başdöndüren tenini (Baudelaire, 2013: 293).

“Serseri ve Hüznün” adlı manzumesi, Baudelaire’in kaçış arzusunun dile getirdiği metinlerinden biridir. Bu şiirde şair, çocukluk günlerinin cennetine tren ve gemiyle büyülmüş bir yolculuk yapmaktadır. İstek ve duygularını, sevgilisi Agathe aracılığıyla vermeye çalışır:

“Al götür beni tren! Al götür beni gemi!
Gözyaşlarımızdan yapılmış çamur burada!
Gerçek midir, Agathe’in bazen üzgün yüreği
Dermiş ki: azaptan, suçtan, acıdan uzağa
Al götür beni tren, al götür beni gemi.” (Baudelaire, 2013: 117).

Çocukluk günleri, mutsuz yetişkinlerin sığındığı bir mutluluk limanıdır. Ancak mutsuz bir çocukluk geçirenlerin bu limandan mahrum kalmaları kaçınılmazdır. Buna rağmen Baudelaire, mutsuz çocukluk günlerini bile yaşadığı

hayata ve çevreye göre “mutlu dönem” olarak kabul eder. Ulaşılmak istenen yer, “bakir, saf ve aydınlık” bir okyanustur. Şair, suyun simgelediği saflığı, temizliği ve sonsuzluğu kullanarak mazi cennetinde bir huzur aramaktadır.

Baudelaire’de dış uyarıcıların başında şarap, afyon ve esrar gelir. Süflî lezzetlere kaçış, onda sadece bir yaşama biçimi değil, aynı zamanda bir felsefedir. Baudelaire, iç sıkıntısından (spleen) kurtulmak için sık sık bu uyarıcı maddelere müracaat eder. Bu müptelalık, onda hayattan ve onun zorluklarından kaçışı hızlandırır. Şairin iç sıkıntılarını bertaraf etmek için dış uyarıcılara başvurması düşündürücüdür. Ruhunun derinliklerinde fırtınalar kopan şairin bir kaçış psikozu içinde şaraba, afyona ve esrara sığınması, onun zayıf iradesiyle açıklamak mümkündür.

“Şişelerden şakıyıp akşam şarabın ruhu,
Dedi: Cam hapishanem, kızıl mührüm altından,
Dinle, bu ışık dolu, dostluk, kardeşlik dolu
Şarkımı senin için söylüyorum, ey insan!” (Baudelaire, 2013: 192).

“Uyuşumlar” şiirinde, kalabalıklardan uzak, tabiat denilen tapınakta canlı sütunlarla dolu, zaman zaman anlaşılmaz sözler fısıldayan, tanıdık bakışların kendisini gözlediği ormanlara kendini atar şair. İnsanlardan uzak tabiatta, her şey aydınlık kadar sonsuz ve gece kadar engindir. Kokular, renkler ve sesler bir ahenk içinde ruhlara huzur verir:

“Bir tapınaktır doğa, orda canlı sütunlar
Anlaşılmayan sözler fısıldar zaman zaman;
Tanıdık bakışlarla kendisini gözleyen
Sembol ormanları arasından geçer insan.
Aydınlık kadar sonsuz ve gece kadar engin,
Kapkaranlık ve derin bir birliğin içinde
Uzaklarda birleşen uzun yankılarleyin
Kokular, renkler, sesler uyuşur birbiriyle.” (Baudelaire, 2005: 36).

“Bir İkar’ın Sızlanmaları” şiirinde Baudelaire, İkaros gibi labirentten kurtulma ve uçamama sıkıntısını dile getirir. Onun labirentini oluşturan hüüzün, metresine bütünüyle sahip olamamanın sıkıntısı yatmaktadır. Metresi Jeanne Duval’i başka erkeklerle paylaşmak istememenin ıstırabı söz konusudur. Ancak şair, bulunduğu bu sıkıntılı durumdan kaçamamaktadır. Zira o, uçma yeteneğini kaybetmiş bir İkaros’tur.

“Bulmak istedim boşuna
Fezanın içini ve sonunu;

Bilmem hangi ateş gözaltında
Duyuyorum kanadımın kırıldığını;
Ve güzellik aşkıyla yanarak
Kavuşamayacağım yüce şanına
Adımı vermenin o uçuşuma
Ki benim mezarım olacak.” (Baudelaire, 1957: 231).

Küçük yaşta cennet olarak telakki ettiği ailesinden koparılıp İstanbul gibi büyük bir şehirde yatılı okula mecbur edilmesi, Tarancı'nun hayata karşı ilk yenilgisi olarak görülür. Baudelaire gibi Tarancı'nun da kaçış psikozunun arkasında, bunalmış bir ruhun mekân değiştirerek soluklanma arzusu yatmaktadır. Dış dünyanın gerçekleriyle kuşatılan insan ruhu, bundan kurtulmaya çalışır. Zaten sanat da böyle bir kurtuluş ihtiyacından doğar. Tarancı, gerek yaşadığı olumsuz hayat tecrübeleri gerekse de mizacı dolayısıyla kendisini sürekli karşı konulmaz bir can sıkıntısının pençesinde hisseder. Bu yüzden “ötelere çağrısı”na sıkça icabet ederek toplumdan kaçmayı yeğler (Korkmaz, 2002: 164).

Tarancı'nun Baudelaire'den çevirdiği “Seyahate Davet” şiirinden etkilenecek yazdığı “Düşündüğüm Yer” şiirinde kaçış imgesinin ele alındığı görülür. Şiirin hemen başında kaçılacak yerin güzellikleri dikkate sunulur. Burada gökler, bakırdan çadır kurmuş bir kervan, bulutlar diyardır. Sular, mat bir gümüş gibi, şimşekli havaları sabah akşam buğulamaktadır. Baudelaire'de olduğu gibi Tarancı da sevgilisine benzeyen yerin tasvirini yapar:

“Orası izin midir,
Gölgen mi, aksin midir?
Yer, gök, su, kuş ve çiçek
O donuk güzellikler,
Orda her şey sen demek;
O kadar sana benzer.

Sevgilim, burdan uzak
Uzarlarda yaşamak,
Sevmek ve ölmek için
Açılıp denizlere,
Birgün gitsek mi dersin
Sana benzeyen yere.” (Tarancı, 2006: 80).

Tarancı, “Sarayımız” şiirinde de “saray/konak” tasvirini kendi duyuş tarzıyla ifade ederek sevgilisiyle bütünleştirir. Burası, inlerden cinlerden uzakta, yanan alınların serinlediği, mis kokularını duyulduğu, içlerinden

gelen ahenkle sarhoş oldukları huzurun mekânıdır. Bu ütöpic mekân, şairin arınmak ve teselli bulmak için sığındığı hayalî bir yerdir. Tarancı'nın "kaçış" psikozunu işlediği bir başka manzumesi de "Robenson"dur. Şiirde toplumdan ve kalabalıklardan kendi değerlerine ve yalnızlığa bir kaçış söz konusudur. Şair, Robenson'un bulunduğu adaya giderek toplumdan kaçış arzusunu vermeye çalışmaktadır. Burada şair, kaçışın biçimini de kendi kültürel kodlarıyla tayin eder. "Robenson"da Baudelaire ve Batı edebiyatında görülen uzak diyarlara gitme havası söz konusudur. Tarancı'nın bu tip "kaçış" isteği, "tercüme" veya "yabancı" tesiriyledir. Şairin Robenson'un yaşadığı gibi bir ada hülyası, yabancı bir tesir olarak görülmelidir. Bir bunalımın mahsulü olan şiirde, gerçek bir dost bulamamaktan ve samimi bir sevgilinin kollarına atılamamaktan şikâyet edilmektedir.

"Robenson, akıllı Robenson'um,
Ne imreniyorum sana bilsen!
Göstersen adana giden yolu;
Başımı dinlemek istiyorum.
.....
Robenson, halden bilir Robenson,
Adan hâlâ batmadıysa eğer,
Alıp götürsen beni oraya,
Deniz yolu kapanmadan evvel! (Tarancı, 2006: 146).

Tarancı'nın Baudelaire'den etkilenecek "kaçış psikozu"nun yansıttığı bir diğerk manzumesi, "Her Günkü Şarkım" şiiridir. Şehrin kasvetinden kurtuluşun yolu olarak başka bir yere gitmeyi seçen şair, "gençlik, rüzgâr ve hürriyet" gibi unsurlardan faydalanır. Diğerk şiirlerinde olduğu gibi bu şiirde de kaçış yöntemi olarak "suyolu" tercih edilmiştir. Zira denizle ilgili argümanlar Baudelaire'de olduğu gibi "kaçış"ı kolaylaştırmaktadır.

"Edip şehre veda,
Niçin acep niçin
Sen de bir geminin
Yolcusu değilsin?
Şehirde bu kasvet,
Rüzgârda bu davet,
Enginde hürriyet,
Serde gençlik varken." (Tarancı, 2006: 133).

Tarancı'nın toplumdan ve insanlardan "kaçışı"nın belirten bir diğerk şiiri ise, Baudelaire'in "Uyuşumlar" şiirinden etkilenecek yazdığı "Uzak Bir İklimde"

şiiiridir. Burada Tarancı, Baudelaire'in etkisiyle tabiat unsurlarının, güneşin, göğün, yerin, denizin, olgun meyvelerin ve kuşların bahar manzarası içinde fısıldayışını anlatır.

“Uzak bir iklimin ılık havasında
Güneş, yer, gök, deniz iç içe kaynaşır,
Olgun meyvalarla kuşlar fısıldaşır,
Bahar manzarası dallar arasında.
Uzak bir iklimin ılık havasında
Seslerle kokular el ele dolaşır;
Renklerle şekiller, sevişip anlaşır,
Bir mükemmeliyet orkestrasında.” (Tarancı, 2006: 60).

“Uzak Bir İklimde” şiirinde gerçek hayattan kaçan şairin kâinatla kucaklaştığı gamsız, kedersiz bir sevgi dünyasına özlem duyulurken; “Bir Kapı Açıp Gitsem” şiirinde içinde yaşadığı bu dünyada kendini tamamen yabancı hisseden şair, başka bir dünya hasreti ile tutuşmaktadır. Kendisini çağıran sese uyarak kimseciklere duyurmadan bir kapı açıp ait olduğu ve özlemini çektiği dünyaya gitmeyi arzulamaktadır:

“Uyanır gibi birden bir korkulu rüyadan,
-O içimden sevdiğim, benim olan dünyadan,
Bir ses bana: “Gel!” dese, ben o sesi işitsem;-
Kimsecikler duymadan bir kapı açıp gitsem!” (Tarancı, 2006: 52).

“Uzak bir iklimin ılık havasında,
Seslerle kokular el ele dolaşır;
Renklerle şekiller sevişip anlaşır,
Bir mükemmeliyet orkestrasında.” (Tarancı, 2006: 60).

Sonuç

Tarancı'yı edebiyatla tanıştıran ve şiire ciddi bir uğraş olarak bakmasını sağlayan Baudelaire ile Tarancı, arka plân çağrışımları zengin olan iki şair olarak göze çarpar. Farklı medeniyet havzalarına ait bu iki şairin yalnızlık ve kaçış temalarına yaklaşımları, sahip oldukları düşüncelerin izlerini taşır.

Çocuk yaşlarda evden uzaklaştırılan bu iki şairin şiirini oluşturan temaların başında yalnızlık gelir. Sevgilisiz olmak; hayat karşısında kötümser bir tavır takınan bu şairler için acıların en büyüğü, yalnızlıkların en çekilmezi olur. Dolayısıyla şiirlerinde kendi yaşamlarından hareketle çağdaş insanın yalnızlığına dikkat çekilir. Her iki şairin de öncelikle aileden kopuşla başlayan yalnızlığı, ilk önce kadınsız ve sevgilisiz oluşa, daha sonra da hem bu dünyada

hem de öte dünyada yalnız bırakmayan psikolojik bir ruh yalnızlığına dönüşür.

Hayat hikâyeleri ve mizaçları itibariyle benzerlik yaşayan Baudelaire ve Tarancı'nın ötelere çağrısına cevap vererek kaçıışı denedikleri görülür. Anneyle geçen çocukluk yıllarına sığınma, aynı ölçüde olmasa da Baudelaire'in de Tarancı'nın da başvurduğu kaçış yollarından biridir.

Baudelaire'in labirenti ile Tarancı'nın labirentinin kaynağı, iç sıkıntılardır. Zira şehir ve beraberinde getirdiği olumsuzluklar, her iki şairin de insanı ezen ve yok eden realiteden kaçarak yapay cennetlere, hayalî, ıssız ve egzotik mekânlara sığınma arzusunu tetikler. Ayrıca yalnızlık ve kaçış temleri, varoluşçu düşüncüyü anımsatan bir bireysel derinleşmeyi ve örtülü bir mesajı da beraberinde verir.

KAYNAKÇA

- Baudelaire, Charles (1957). *Elem Çiçekleri*, (Çev. Vasfi Mahir Kocatürk), Ankara: Buluş Yayınları.
- Baudelaire, Charles (1984). *Baudelaire'in Mektupları*, (Çev. Bedia Kösemihal), İstanbul: Düşün Yayınları.
- Baudelaire, Charles (2005). *Elem Çiçekleri*, (Çev. Alişanzade İsmail Hakkı; Haz. Ali İhsan Kolcu), Erzurum:Salkımsöğüt Yayınları.
- Baudelaire, Charles (2013). *Kötülük Çiçekleri*, (Çev. Erdoğan Alkan), İstanbul: Varlık Yayınları.
- Erhat, Ezra (1972). *Mitoloji Sözlüğü*, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Güvemli, Zahir (1956). "*Cahit'in İstirabı Yalnızlıktı*", Varlık, 1 Aralık 1956, Nr. 443, s.10.
- Kolcu, Ali İhsan (2011). *Albatros'un Gölgesi, Baudelaire'nin Türk Şiirine Tesiri Üzerine Bir İnceleme*, Erzurum: Salkımsöğüt Yayınları.
- Kokmaz, Ramazan (2002). *İkaros'un Yeni Yüzü Cahit Sıtkı Tarancı*, Ankara: Akçağ Yayınları.
- Özmen, Kemal (1994). "*İkaros'un Kavşağında İki Şair: Baudelaire ve Tarancı (I)*", Frankfoni, S.6, Ankara, s.53-72.
- Özmen, Kemal (1995). "*Yeni İkaros'un İzinde Bir Şair: Tarancı (II)*", Frankfoni, S.7, Ankara, s.115-139.
- Özmen, Kemal (2013). "*Cahit Sıtkı Tarancı ve Fransız Şiiri*", Doğumunun 100. Yılında Cahit Sıtkı Tarancı Sempozyumu 7-9 Ekim 2010, Diyarbakır: Atatürk Kültür Merkezi Yayını.
- Tarancı, Cahit Sıtkı (1957). *Ziya'ya Mektuplar, "Cahit'le Günlerimiz"*, İstanbul: Varlık Yayınları.
- Tarancı, Cahit Sıtkı (1989). *Evime ve Nihal'e Mektuplar*, (Haz. İnci Enginün), Ankara: TDK Yayınları.
- Tarancı, Cahit Sıtkı (2006). *Otuz Beş Yaş*, (Der. Asım Bezirci), İstanbul: Can Yayınları
- Yağcıoğlu, Halim (1965). "*Cahit Sıtkı Tarancı*", Çağrı, Nisan 1965, Nr. 87, s.4.

Rezeption von Stoffen und Motiven zwischen deutschen und aserbaidshanischen Literaturen

Azerbaycan ve Alman Edebiyatı Arasında Izlek ve Motif Alımlamaları

Khanım ZAIROVA (Nationale Akademie der Wissenschaften Aserbaidshans)

ZUSAMMENFASSUNG: Das Problem der Rezeption von Stoffen und Motiven in der schönen Literatur zwischen Ost und West beginnt schon von der Volkskunde (von der Folklore). Bei den Märchen wird ähnliche Stoffen und Motiven begegnet. Der berühmte Denker J.W. Goethe hat in seinem "West-Östlichen Divan" an der orientalische Literatur gewendet, die West-Literatur hat eine Reihe der Leitsätzen der Philosophie des Sufismus von der Ost-Poesie rezipiert. Das hat die Widerspiegelung nach der üblichen poetischen Ausdruckweise der Ost-Poesie in der deutschen Literatur verursacht. Seit Ende des XIX Jahrhunderts wurde im Orient an westlichen Literatur gewendet. Zwischen den Tragödien "Faust" von Goethe, der im Westen - in Deutschland die Gestalt Mephistophel geschaffen hat, und "Iblis" von H.Javid, der ungefähr nach einem Jahrhundert in Orient - in Aserbaidshan die Gestalt von Iblis (Teufel) geschaffen hat, gibt es viele typologische Ähnlichkeiten und Verschiedenheiten. Obwohl beide Werke nach dem Thema und Problem unterschiedlich sind, gibt es zwischen ihnen Ähnlichkeit von Motiven und Ideen. Den Ursprung aus der mythischen Tradition Persiens stammende "Teufelbündnis-Motiv", den die deutsche Literaturforscherin E. Frenzel in ihrem Werk "Motive der Weltliteratur" erklärt hat, wird in beiden Werken begegnet. In beiden Werken wird die philosophisch-ästhetische Analyse der die Menschheit aufgeregte (beunruhigte) Probleme, und die Lösung der brennenden Probleme der Gegenwart als mythologische Gestalt gezeigt. Wenn (als) im "Faust" von Goethe die natürliche Neigung der Menschen zum Böse verneint wird, zeigt H.Javid mit der Gestalt "Iblis", dass es immer, überall und sogar in inneren Welt des jeden Menschen einen Teufel gibt. In gleicher Zeit betont H. Javid, dass bei den geschehenen Unzuverlässigkeiten nicht nur der Mensch, sondern auch die gesellschaftliche Umwelt ein Teufel ist.

ÖZET: Edebi eserler üzere Doğu ve Batı arasında izlek ve motifin karşılıklı etkileşimi meselesi folklor örneklerinden başlamaktadır. Folklorun en eski türü olan masallarda benzer konu ve motiflere tesadüf olunmaktadır. Dahi Alman düşünürü Y.V. Goethe ünlü "Bati-Doğu Divanı"da Doğu edebiyatından esinlenmiştir. Batı edebiyatı da kendiliğinde Doğu şiirinden sufizm felsefesinin bazı müddalarını benimsemiş, bu da Doğu şiirinin sanatsal anlatım tarzının Alman edebiyatına da geçmesine neden olmuştur.

XIX. yüzyılın sonlarından itibaren Doğuda da Batı edebiyatına müracaat edilmeye başlanmıştır. Batıda – Almanya'da Mefistofel imajını oluşturmuş Y.V. Goethe'nin "Faust", yaklaşık bir asır sonra (1918) Doğuda – Azerbaycan'da H.Cavid tarafından kaleme alınmış "İblis" faciaları arasında tipolojik benzerlik ve farklar var. Her iki eser içerik ve konu açısından farklı olsa da, onlar arasında motif ve bir düşünce birliği söz konusudur. Alman araştırmacısı E.Frenzel'in "Motive der Weltliteratur" eserinde yorumladığı kökü İran'ın mifik geleneklerinden kaynaklanan "şeytanla anlaşma motifi"ne de her iki eserde rastlanılmaktadır.

Eserlerin her ikisinde beşeriyeti düşündüren sorunlara felsefi estetik yaklaşım, dönemin sorunlarının çözümü mitolojik imaj aracılığıyla betimlenmektedir. Eğer Y.V. Goethe'nin "Faust"unda insanların şere yaratılıştan eğilimli oldukları inkar edilirdiyse, H. Cavid İblis'in diliyle her zaman, her yerde, hatta insanların her birinin içinde bir İblisin varolduğunu

göstermekle birlikte, aynı zamanda, bütün ihanetlerde yalnız insanların değil, toplumsal ortamın da İblis olduğunu gösterir.

Die literarische Beziehungen sind wichtige Faktoren bei der Aneignung der Literatur eines Volkes durch die Literatur eines anderen Volkes.

Stoff- und Motivgeschichte, Rezeption haben bedeutende Rolle in der Entwicklung der literarischen Beziehungen. Rezeption ist vom lateinischen Wort „*recipere*“ abgeleitet und bedeutet „aufnehmen“. „Ursprünglich gehört der Begriff in die Rechtsgeschichte und bezeichnete dort die Aufnahme des römischen Zivil- und Prozeßrechtes in den europäischen Ländern zur Zeit der Renaissance. Dieser juristische Terminus konnte mit Gewinn in die Literaturgeschichte übernommen werden, denn: Rezeption meint nicht allein die passive Bewahrung, sondern auch »die tätig-umgestaltende Aufnahme überlieferten Kulturgutes in die eigene geistige Welt« “ (Moog- Grünewald, 1981: 51).

Nach Metzler Literatur Lexikon wird “Rezeption” erklärt: allgemein ist die Rezeption über geschichtliche Zeiträume und die Grenzen der Nationalliteraturen sich erstreckende Art und Weise der Überlieferung, Verbreitung und Wirkung einzelner Werke oder Stile. Seit Mitte der 60-er Jahre hat sich der Begriff inhaltlich erweitert und kennzeichnet nicht mehr nur ein Gebiet der historischen vergleichenden Literaturwissenschaft, sondern allgemein jede Art der kommunikativen Aneignung von Literatur durch Leser oder Hörer. Nach Moog-Grünewald werden 3 Kategorien der Aufnahme eines literarischen Werkes unterschiedet:

1. Die *passive Rezeption* durch die breite Lesermasse.
2. Die *reproduzierende Rezeption* durch Kritik, Kommentar, Essay, durch Briefe oder Tagebuchaufzeichnungen und andere Dokumente mehr ... bemüht sind.
3. Die *produktive Rezeption* durch Literaten und Dichter, die angeregt und beeinflußt durch bestimmte literarische, philosophische, psychologische, bildkünstlerische Werke, ein neues Kunstwerk schaffen (Moog- Grünewald, 1981: 58).

Stoff- und Motivgeschichte, anders gesagt, Thematologie, ist einer von der Predmeten von Komparatistik. Thematologie untersucht im diachronen und interkulturellen Vergleich die Ausprägungen, Überlieferungen und historisch bedingten Modifikationen literarischer Stoffe, Motive und Themen. E.Frenzel hat in ihrem Buch “Stoffe der Weltliteratur” Stoff und Motive solcherweise charakterisiert: “*Motiv schlägt einen Akkord an, wo der Stoff die ganze Melodie bietet*” (Frenzel, 2008: VIII).

Das Problem der Rezeption von Stoffen und Motiven in der schönen Literatur zwischen Orient und Okzident beginnt schon von der Volkskunde. Bei den Märchen werden ähnliche Stoffen und Motiven begegnet.

H.A.R. Gibb hat in seinem Beitrag "Literature" betont, dass die Beziehungen zwischen Orient und Okzident schon vor XVIII Jahrhundert angeknüpft sind und im XIX Jh. auch fortgesetzt werden:

".....the German romantics turned again to the East, and for the first time made in their conscious aim to open a way for the real heritage of oriental poetry to enter into the poetry of Europe." (Said, 2003: 209).

Vom Standpunkt der Stoff - und Motivgeschichte aus, hat sich deutsche klassische Poesie vom Orient beeinflusst, anders gesagt, "orientalisierende Dichtung" war in der deutsche Literatur widerspiegelt. Das ist eine Phase deutscher Dichtung, die mit Goethes "West-östlichen Divan" eröffnet wird und orientalischen Dichtformen wie Ghazel und Makame pflegt.

Es werden drei Arten der Einwirkung der orientalisierenden Dichtung auf deutschen Literatur unterscheidet:

- 1.Rezeption orientalischen Stoffe und Themen;
- 2.Produktive Aneignung orientalischen Ideen und Philosopheme;
3. Nachbildung orientalischen Literatur, vor allem Lyrik nach Form und Gehalt. (Metzler, 1990: 335)

Der berühmte Denker J.W. Goethe hat in seinem "West-Östlichen Divan" an der orientalische Literatur gewendet, die West-Literatur hat eine Reihe der Leitsätzen der Philosophie des Sufismus von der orientalischen Poesie rezipiert. Das hat die Widerspiegelung nach der üblichen poetischen Ausdruckweise der orientalischen Poesie in der deutschen Literatur verursacht. Als Beispiel dafür können wir Y.W.Goethes Gedicht "Selige Sehnsucht" aus "West-Östlicher Divan" zeigen. In diesem Gedicht wurde von Y.W.Goethe den poetischen Ausdruck „Brennen als Schmetterling“, der für die orientalische Dichtung charakteristisch ist, benutzt:

Keine Ferne macht dich schwierig,
Kommst geflogen und gebannt,
Und zuletzt, des Lichts begierig,
Bist du Schmetterling verbrannt. (Goethe (a), 423)

Wenn es in den XVIII- XIX Jahrhunderten in der westlichen Literaturen aus dem Orient rezipiert wurden, begann seit Ende XIX Jahrhundert die Rezeption

von der westlichen Literatur im Orient. Über Goethes „Faust-Rezeption“ von vielen Völkern wurde viele Werke und Beiträge geschrieben.

Hüsejn Javid und Johann Wolfgang Goethe. Von einander nach Zeit und Ort weit, aber nach dem Geist sehr nahe Genies. Einer hat im Westen - in Deutschland - die Gestalt Mephistophel, anderer hat circa ein Jahrhundert später im Orient - in Aserbajdschan die Gestalt von Iblis (Teufel, Satan) geschaffen und damit den Westen nach Aserbajdschan gebracht.

In der Geschichte der Weltliteratur wird zahlreiche Teufelsmotiv begegnet, wie z.B. „Das verlorene Paradies“ von J.Milton, „Cain“ von G.G.Byron „Fausts Leben, Thaten und Höllenfahrt“ von F. M. Klingler, „Faust“ von J.W.Goethe, „Die Brüder Karamasow“ von F.M.Dostoyevski, „Demon“ von M.Y.Lermontov, „Meister und Margarita“ von M.A.Bulgakov, „Le troisieme Faust“ von Taufik Al-Hakimin, „Der Aufstand Satans gegen Gott“ von Abdurauf Fitrat usw.

Was für eine Nahe, typologische Ähnlichkeit und Unterschied gibt es zwischen den Tragödien von Goethe und Javid? Obwohl beide Werke nach dem Thema und Problem unterschiedlich sind, gibt es zwischen ihnen Ähnlichkeit von Motiven und Ideen.

In beiden Werken wird die philosophisch-ästhetische Analyse der die Menschheit aufgeregte (beunruhigte) Probleme, und die Lösung der brennenden Probleme der Gegenwart als mythologische Gestalt gezeigt. In beiden Werken gibt es das gleiche Teufelbündnis-Motiv.

Dieses Motiv wird sowohl in der Westliteratur, als auch in der orientalischen Literatur begegnet. Da das Teufelbündnis-Motiv Elemente wie Sündenfall, Verdammnis und Bekehrung moviert, ist es in älterer Zeit vorwiegend Ingrediens der Legende. Den Ursprung aus der mythischen Tradition Persiens stammende „Teufelbündnis-Motiv“, den die deutsche Literaturforscherin E. Frenzel in ihrem Werk „Motive der Weltliteratur“ erklärt hat, wird in beiden Werken begegnet.

Im „Faust“, im „Prolog im Himmel“ lernen wir den Mephistophel kennen. Beim Gespräch mit dem Gott wird bestimmt, dass Mephisto nicht völlig negative Gestalt ist. Er liebt auch den Gott, und Herr Gott hat ihm auch die Aufgabe gegeben.

Ich habe deinesgleichen nie gehaßt.
Von allen Geistern, die verneinen,
Ist mir der Schlak am wenigsten zur Last.
Der Menschen Tätigkeit kann allzu leicht erschaffen,
Er liebt sich bald die unbedingte Ruh,
Drum geb ich gern ihm den Gesellen zu,
Der reizt und wirkt und muss als Teufel schaffen. (Goethe (b), 16)

In gleicher Zeit ist diese Beliebtheit gegenseitig. Mephisto bestätigt, dass manchmal er selbst den Gott sehen möchte:

Von Zeit zu Zeit seh ich den Alten gern,
Und hüte mich, mit ihm zu brechen.
Es ist gar hübsch von einem großen Herrn,
So menschlich mit dem Teufel selbst zu sprechen. (Goethe (b), 16)

Wenn Mefisto am Anfang des Werkes dem Gott anbetet, steht dann in negativer Position. Aber er kann den Grund der Böse nicht finden. Vielleicht zeigt hier der Dichter die Mephistos Position gegen das Leben. Er möchte, dass Nichts realisieren werden kann und versucht den Gang des Lebens stoppen.

Im „Faust“ hat sich dieser bösertige Geist – Mephistophel, der sich „Gottesgesandte“ und „Gottesknecht“ nennt, am Ende sündig gehalten. Aber obwohl der Iblis aus dem Paradies raus gesetzt wird, sagt, dass dieser Niedertracht ihn erhoben hat und sein Name immer mit dem Gottes Namen zusammen gesagt wird:

Jetzt bin ich Feuer, aber früher war ich ein Engel,
Und immer hatte ich dem Gott gebetet.
Früher haben Engel mich gelobt
Aber ein unhöflicher Mensch hat mich verleumdet.
aber meinen Ruhm wird sich nicht gesunken, sondern erhöht.
Meinen Namen wird immer mit den Gottes Namen zusammen gesagt.¹
(*Interlinearübersetzung*)

Im Goethes „Faust“ haben Gott und Mepisto begegnet, aber im Javids „Iblis“ haben Iblis und Engel getroffen. Javid hat Gute als Engel und Böse als Iblis symbolisiert.

Im „Faust“ wird den Kampf der Guten und Bösen durch den Gott und Mephisto gezeigt. In „Iblis“ ist dramatische Leitlinie mit dem Mensch-Teufel Gegensatz verbunden. Im „Faust“ gewinnt der Mensch den Böse. Im „Iblis“ war der Iblis gegen die Ungerechtigkeit und Gesellschaftsordnung.

In beiden Werken sehen wir auch das Liebethema. Liebe zwischen Faust und Margareta wird im „Iblis“ als „Liebesdreieckform“ (Chaver-Arif-Rena und Arif-Rena-Vassif) beschreiben. Sowohl Faust, der die Menschen nach der Freiheit und Glück fahnden versucht und im Leben den richtigen und

¹ Cavid, Hüseyin, Eserleri, (haz. Azer Turan), Istanbul, Küsene, 2013, 167-168
Ben imdi bir ateş, fakat evvelce melekdim,
Hep halike tesbih idi, tehlil idi virdim,
İlk önce melekler beni takdis ediyordu,
Adem gibi bir saygısız ahir leke vurdu.
Alçalmadı, yükseldi fakat şöret ü şanıım,
Allah ile bir zikir edilir nam ü nişanıım.

wirklichen gesucht hat, als auch Arif, der Humanismus propagiert und Feind des Blutvergießens war, haben dem Satan geglaubt, sein Wein getrunken und sind nach ihm gegangen. Obwohl Faust Margrit und Arif Rene liebt, begehen sie Verbrechen und in derselben Zeit die Andere ins Verbrechen geschleppt haben. Faust ermordet den Gretchens Bruder, deswegen wurde Gretchen Mörder eigener Mutter und eigenes Kind und wurde selbst im Kerker gestorben. Arif wurde der Mörder eigenes Bruders und eigener erster Liebe Chaver. Und in beiden „Liebesdreieck“ ist Arif Mörder – Mörder-Bräutigam, Mörder-Bruder. Iblis's Tricks haben ihn ins Verbrechen geschleppt.

Wenn im Goethe's "Faust" die natürliche Neigung der Menschen zum Böse verneint wird, zeigt H.Javid mit der Gestalt "Iblis", dass es immer, überall und sogar in inneren Welt des jeden Menschen einen Teufel gibt. In gleicher Zeit betonte H. Javid, dass bei den geschehenen Unzuverlässigkeiten nicht nur der Mensch, sondern auch das gesellschaftliche Milieu ein Teufel ist:

Wer ist der Iblis?

- Der Anstifter alles Verbrechens.

Wer ist der Mensch, der Verräter ist?

- Er ist derselbe Iblis!!!²

(Interlinearübersetzung)

LITERATUR

- Cavid, Hüseyin (2013), *Eserleri*, (haz. Azer Turan), Istanbul, Küsene.
- Frenzel E, (2008), *Motive der Weltliteratur*. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte. 6. überarbeitete und ergänzte Auflage, Stuttgart: Alfred Kröner Verlag.
- Gibb H.A.R. (2003), "Literature" in *The Legacy of Islam* ed. Thomas Arnold & Alfred Guillaume. Oxford: Clarendon Press, 1931, p.209. zitiert: Said Edward W., *Orientalism*, London, Penquin Books, 5th print.
- Goethe, Johann Wolfgang, (a) *Gesammelte Werke* in 7 Bänden. (Hrsg. Berndt von Heiseler) I Band, Gütersloh, Bertelsmann.
- Goethe, Johann Wolfgang, (b) *Gesammelte Werke* in 7 Bänden. (Hrsg. Berndt von Heiseler) III Band, Gütersloh, Bertelsmann.
- Metzler Literatur Lexikon (1990), *Begriffe und Definitionen*, (Hrsg. Schweikle Günter und Irmgard), zweite überarbeitete Auflage, Stuttgart, Metzler, 1990
- Moog-Grünewald, Maria (1981), *Einfluß- und Rezeptionsforschung, Vergleichende Literatur-wissenschaft:Theorie und Praxis*,(Hrsg. Manfred Schmelting), Wiesbaden, 1981, S. 49-65

² Cavid, Hüseyin, *Eserleri*, (haz. Azer Turan), Istanbul, Küsene, 2013, s.259
İblis nedir?- Cümlə hiyanetlere bais...
Ya herkese hain olan insan nedir?
-İblis!..

Nobel Ödüllü Alman Yazar Herta Müller'in Türkiye'de Alınlanması Üzerine

Interkulturelle Aspekte der Rezeption von der deutschsprachigen Nobelpreisträgerin Herta Müller in der Türkei

Ali Osman ÖZTÜRK (Necmettin Erbakan Üniversitesi)
Umut BALCI (Batman Üniversitesi)

ÖZET: 2009'dan önce Herta Müller, Türkçeye çevrilmiş iki romanı olmasına rağmen, pek tanınmayan bir yazardı. Müller'in 2009 Nobel Edebiyat Ödülünü alması Türkiye'de tanınması açısından bir dönüm noktası oldu ve Türk edebiyat çevrelerinin bütün ilgisini üzerine çekti. Bu çalışmada, 2009 öncesi ve sonrasında Herta Müller'in Türkiye'de alınmasını ele alacağız. Çalışmamızda, Müller'in Türkiye'deki alınması üzerine yoğunlaşp, yapıtlarının içerik analizine girmeyeceğiz. Fakat yapıtlarında sık sık ön plana çıkan ve yazarın konu ve biçimini etkileyen *Romanya'nın siyasi tarihi*, *otobiyografi*, *Çauşesku Diktatörlüğü* gibi kavramlara yeri geldiğinde kısaca değinilecektir.

Müller'in Türkiye'deki alınmasını irdelerken, hakkında yazılmış akademik çalışmalar (bildiri, makale ve tezler) ve gazete haberleri tek tek ele alınacaktır. Böylelikle yazarın Türkiye'de hangi açılardan ele alındığı, 2009 Nobel Edebiyat Ödülü'nden sonra Türkiye'deki edebiyat eleştirmenlerinin yazarın hangi özelliklerine dikkat kesildiğini saptamak ilginç olacaktır.

Anahtar Sözcükler: Nobel Edebiyat Ödülü, Kültürlerarasılık, Alımlama, Herta Müller, Edebi Yeterlilik.

ZUSAMMENFASSUNG: In der Türkei war Herta Müller vor 2009, trotz zwei Romanübersetzungen, eine fast unbekannte Schriftstellerin. Nach der Literatur-Nobelpreisverleihung 2009 zog sie das Interesse der türkischen Literaturszene auf sich. Ausgehend von dem Wendepunkt 2009 haben wir vor, die Phasen der Rezeption von der Schriftstellerin Herta Müller in der Türkei darzulegen. In unserem Beitrag beschränken wir uns vor allem auf die Rezeption der Schriftstellerin und verzichten darauf, uns mit ihrem Werk ausführlich auseinanderzusetzen. Lediglich können solche Begriffe und Tatsachen wie zum Beispiel Diktatur, politische Geschichte Rumäniens, Autofiktion, Machtregime *Causeskus* u.ä. kurz angesprochen werden.

Dafür haben wir neben den wissenschaftlichen Veröffentlichungen der türkischen Germanisten und populären Schriften auch Presse-Berichte in Betracht gezogen. Es war interessant, festzustellen, aus welcher Perspektive Herta Müller in der Türkei wahrgenommen wurde und auf welches interkulturelle Spezifikum von ihr die türkische Literaturkritik nach der Nobelpreisverleihung im Jahre 2009 aufmerksam geworden ist.

Schlüsselwörter: Nobelpreis, Interkulturalität, Rezeption, Herta Müller, literarische Qualität.

Giriş

Herta Müller'in Türkiye'deki alınmasını araştırmak, Türk edebiyat çevrelerinin göçmen asıllı bir yazarı ne şekilde ele aldıklarını, yapıtlarını hangi açılardan değerlendirdiklerini ve 2009 yılı Nobel edebiyat ödülünün yazarların bakış açılarını ne şekilde etkilediğini ortaya koymak açısından önem arz etmektedir. Bu bağlamda, Türk edebiyat çevrelerinin Herta Müller'i alımlama

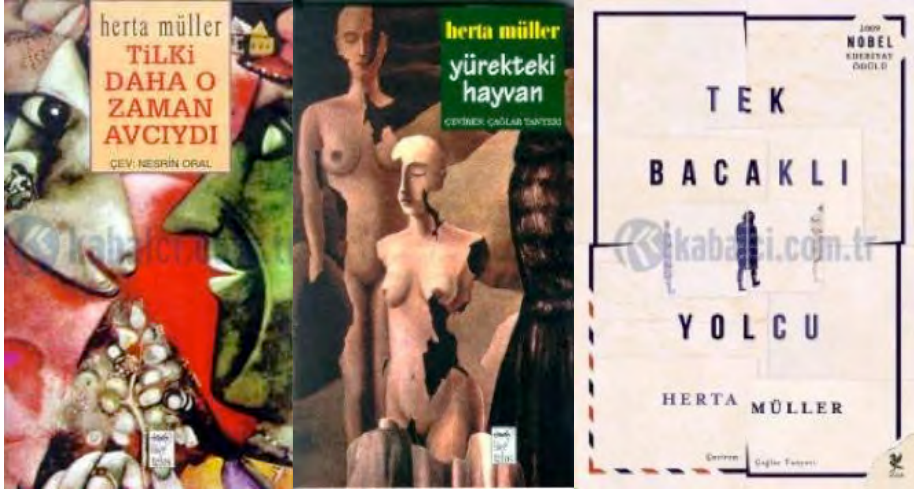
sürecinde Nobel edebiyat ödülünün dönüm noktası oluşturup oluşturmadığını, bu ödülün Müller'e yönelik alımlama boyutunu değiştirip değiştirmediğini ortaya koymaya çalışacağız.

Çalışmamızda Müller'in Türkiye'deki alımlanma sürecini iki açıdan ele alacağız: Her iki adımda da 2009 Nobel edebiyat ödülünü dönüm noktası kabul edip 2009 öncesi ve sonrası alımlama şeklinde karşılaştırmalı olarak ele alacağız. Çalışmamızın ilk aşamasında Türkiye'deki akademisyenlerin Müller'i alımlaması üzerine yoğunlaşmış çeviri yapıtlardan başlamak üzere, bildiri, makale, yüksek lisans ve doktora tezi gibi akademik araştırmaları inceleyeceğiz. İkinci aşamada ulusal basın-yayın kuruluşlarının (gazete ve dergi) Herta Müller ile ilgili haberlerini kronolojik bir sıraya koyup, 2009 yılının medyada çıkan haberlerin nitelik ve nicelik boyutuna etki edip etmediği araştırılacaktır.

Yukarıdaki bilgiler doğrultusunda, çalışmamızın temel amacı, Müller'in Türkiye'de 2009 yılı öncesinde ne şekilde alımlandığını ve 2009 sonrası alımlamada herhangi bir değişiklik olup olmadığını kronolojik veri analizinden yola çıkarak ortaya koymaktır.

1. Çeviri yapıtlar ve alımlama

Roman çevirileri			
Çevirmen	Yıl	Eser adı	(Orjinal başlık)
• Çağlar Tanyeri	(1997)	<i>Yürekteki Hayvan</i>	[HERZTIER]. Telos Yayınları. (Roman)
• Nesrin Oral	(1998)	<i>Tilki Daha O Zaman Avcıydı</i>	[DER FUCHS WAR SCHON...]. Telos Yayınları. (Roman)
• Çağlar Tanyeri	(2013)	<i>Tek Bacaklı Yolcu</i>	[REISENDE AUF EINEM BEIN]. Siren Yayınları. (Roman)
Öykü çevirileri			
(Niederungen [Çukurlar] adlı eserinden)			
• Mualla Öztürk	(1998)	<i>Çöpçüler</i>	[Strassenkehrer]. <i>Konya Çalı</i> , Sayı: 12, Sayfa 22.
	(2003)	<i>İşgünü</i>	[Arbeitsstag]. <i>E-debiyat Yıllığı</i> , İzlenim Yayıncılık, İstanbul. Sayfa 166.
	(2004)	<i>Kıbrıt Kutulu Adam</i>	[Der Mann mit der Zündholzschatel]. <i>Düşüvje Yaz, Kültür Edebiyat ve Sanat Dergisi</i> , Sayı 1, Sayfa 7.
• Ali Osman Öztürk	(2002)	<i>Süabya Banyosu</i>	[Das schwäbische Bad]. http://www.izedebiyat.com/yazi.asp?id=2697 (17.09.2013)
	(2002)	<i>Kara Park</i>	[Schwarzer Park]. http://www.izedebiyat.com/yazi.asp?id=3003 (17.09.2013)
	(2002)	<i>Anne, baba ve küçük</i>	[Mutter, Vater und der Kleine]. http://www.izedebiyat.com/yazi.asp?id=3245 (17.09.2013)
	(2002)	<i>Alman tıraşı ve Alman bıyığı</i>	[Der deutsche Scheitel und der deutsche Schnurbart]. http://www.izedebiyat.com/yazi.asp?id=3897 . (17.09.2013)
	2003	<i>Siehe ausserdem noch "Alman Tıraşı ve Alman Bıyığı"</i>	2003 E-debiyat Yıllığı . İzlenim Yayıncılık, İstanbul. 2003, s. 164-165.
	(2002)	<i>Pencere</i>	[Das Fenster]. http://www.izedebiyat.com/yazi.asp?id=4625 (17.09.2013)



2. Akademik Alımlama: Biçem analizi

Müller'in yapıtlarını ele alıp yorumlayan toplam beş akademik çalışma tespit edilmiştir. Bunlardan üçü 2009 öncesinde, kalan ikisi ise 2009 sonrasında kaleme alınmıştır. Bu çalışmaların hepsi Türkiye'de Germanistik (Alman Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalları, Almanca Öğretmenliği Anabilim Dalları, Mütercim-Tercümanlık Bölümleri) bölümlerinde görevli akademisyenler tarafından yazılmış veya yönetilmiştir.

Serdar Hastürk'ün 1998 tarihli lisans bitirme çalışması olan *Die Interpretation von Herta Müllers Herztier* başlıklı çalışması Türkiye'de Müller üzerine yapılan ilk akademik çalışmadır. Bu çalışma Selçuk Üniversitesi'nde hazırlanmış ve çıkış noktasını – herhangi bir sorunsalı konulaştırıp çalışmanın merkezine oturtmadan – *Herztier* (Yürekteki Hayvan) adlı yapıtı genel hatlarıyla yorumlamak oluşturmuştur. Hastürk, yapıtın anlatım tekniğini analiz edip yorumlama yolunu seçmiş, fakat bunu da ciddi anlamda başardığını söylemek yanlış olur.

Hastürk, yapıttan fazla özenilmeden yapılan alıntılar çerçevesinde yazarın anlatım tekniğini işlemeğe çalışmış, fakat bu durum hem Hastürk'ün hem de çalışmaya yöneten danışmanının bu tarz bir çalışmayı bilimsel kriterler bağlamında ele alma konusunda eksikliklerini ortaya koymuştur. Tüm bunlara rağmen adı geçen çalışma, Müller'in *Herztier* adlı yapıtının anlatım tekniğini ve diktatörlük sorunsalını konulaştıran bir öğrenci çalışması (sunumu) olarak akademik araştırmalar arasındaki yerini almıştır.

Öztürk ve Balcı 2005 yılında İstanbul'da düzenlenen "V. Dil-Yazın ve Deyişbilim Sempozyumu"nda *Herta Müller'de Biçem* başlıklı bir bildiriye, yazarın dil kullanımını ele alan stilistik (biçem) bir araştırma yapmışlardır (Öztürk ve Balcı 2006a). Öztürk ve Balcı, *Niederungen* (Çukurlar) adlı öykü kitabındaki

öykülerden hareketle yazarın biçimini ele almış ve bu doğrultuda yazarın öykülerindeki cümle yapılarını (ağırlıklı olarak kısa cümleler), zaman seçimini (sürekli bir şimdiki zaman kullanımı), sözcük seçimini (fiil ağırlıklı sözcük kullanımı), mecazi anlatımını ve sözcüklerin kendi aralarındaki paradoksal (çelişik) ilişkisini bol örneklerle analiz etmişlerdir.

Bu çalışmanın önemi, 2009 Nobel edebiyat ödülü öncesinde Müller'in biçimini ele alan Türkiye'deki ilk çalışma olmasıdır.

Müller'in bir romanını ele alan ikinci çalışma da aynı akademisyenler tarafından kaleme alınmıştır (Öztürk ve Balcı 2006b). Bu çalışmada öncelikle Herta Müller ve Emine Sevgi Özdamar karşılaştırmalı olarak incelenmiş, devamında Müller'in *Der Mensch ist ein großer Fasan auf der Welt* ve Özdamar'ın *Das Leben ist eine Karawanserei* adlı yapıtları dilsel yapıların kullanımı açısından yine karşılaştırmalı yöntemle ele alınmıştır. Çalışmada ayrıca her iki yazar bağlamında göç (Migration) sorunsalı işlenmiş (ikisi de 80li yıllarda Almanya'ya göç etmiş olmalarına rağmen, göç nedenleri farklıdır: Müller siyasi, Özdamar ise ekonomik ve ailevi nedenlerden dolayı doğduğu yeri terk etmiştir) ve böylece kültürlerarası alımlama farklılığı karşılaştırmalı bir şekilde tartışılmıştır.

Yapılan karşılaştırma sonucunda iki yazar arasında benzer ve farklı dil kullanımları tespit edilmiştir. Her iki yazar da yapıtlarını Alman dilinde yazmışlardır. İşlenen konular bağlamında karşılaştırma yapıldığında: Müller yapıtlarında devamlı olarak diktatörlük rejiminin olumsuz etkilerini işlerken, Özdamar özbenlik arayışındadır. Biçimsel karşılaştırmada ise daha çok benzerlikler göze çarpmaktadır: Yerel kültürde kullanılan deyim ve atasözlerinin Almancaya bire bir çevirisi söz konusudur. Türkçeden veya Rumenceden Almancaya uyarlanan deyim ve atasözleri Almanya'da büyük bir ilgi görürken, bu tarz bir tutum Türkiye ve Romanya'da eleştirilerin odağı haline gelmiştir. Dil kullanımı açısından tespit edilen diğer benzerlikler ise aşağıdaki gibidir: Grotesk, gerçek dışı öyküler, batıl inanç, komik unsurlar, sözcük tekrarı, rüyalar, geriye dönüş tekniği, özbenlik, masumiyet, önyargılar, ölüm, mezarlık, ahlak, pornografik betimlemeler ve göç tarihi.

Yukarıda özetlenen çalışmalardan sonra ve özellikle 2009 Nobel edebiyat ödülünün etkisiyle 2011 yılında Herta Müller üzerine ilk karşılaştırmalı doktora tezi (Savaş 2011) hazırlanmıştır. Mune Savaş, *Herztier* adlı romandaki kadın imgesini çalışmasının merkezine oturtmuştur. Müller, Schmitter, Scheinhardt ve Zaimoğlu'nun günümüz Alman edebiyatının önemli göçmen yazarları olmalarından dolayı Savaş, çalışmasında Türk, Rumen ve Alman asıllı yazarların yapıtlarındaki kadın imgesini karşılaştırmalı bir şekilde ele almıştır.

Müller'i çalışmasına dahil etmesinin nedeni olarak da Müller'in Nobel ödüllü bir yazar olmasını göstermiştir. Çalışmasının amacı, bir yandan gerçek hayattaki kadın imajının yansımalarını diğer yandan edebi yapıtlarda işlenişini ele almaktır. Savaş, tezinde ulusal, kültürel ve dinsel koşulların kadının

kimliğine ve yaşam tarzına nasıl etki ettiğini göstermeye çalışmıştır. Uygar dünyanın başlangıcından beri “yabancı”nın durumunun ve farklı toplumların “yabancı”ya bakış açısının sürekli değiştiğini dile getirmiştir. Bazı insanlar için “yabancı” ilgi çekici ve kültüre zenginlik katan bir şey iken, bazıları içinse korku verici, tehlikeli ve kaçınılması gereken bir şeydir.

Müller üzerine yapılan son çalışma ise Yüksel Gürsoy’un (2013) *Romancı Yönüyle Herta Müller* adlı doktora çalışmasıdır. Gürsoy tezinde, Müller’in romanlarını detaylıca analiz etmiş, Gürsoy, Müller’in romanlarının sorunsalını, *Romanya’da Komünizm, arkadaşlık, ahlaksız davranışlar, İstihbarat teşkilatı* vb. gibi kavramlar çerçevesinde Çavuşesku Rejimi bakımından değerlendirmiştir. Bunun için temsili olarak romanlardaki (çocuklar, yetişkinler, kadınlar, erkekler ve yaşlılar gibi) ana figürleri ve (aile, ahlak, alkol, açlık, takibat ve intihar gibi) izlekleri, (hiciv, motif, sembol, kıssa, dilsel özellikler ve mecaz gibi) biçim özellikleri çalışmasının odak noktaları olarak belirlemiştir. Gürsoy, Müller’in yapıtlarını yapısal olarak da ele almış ve buradan hareketle *geriye dönüş tekniği, bilinç akımı, kısa anlatı* ve *yirmidört saat romanı* kavramlarına da değinmiştir.

Bilimsel-Akademik Alımlama

Yazar	Tarih	Çalışmanın Türü	Araştırma alanı	İncelenen Eser
Hastürk	1998	Bitirme Tezi	Anlatım Tekniği	Herztier
Öztürk/Balci	2005 (2006a)	Bildiri	Üslup	→ Niederungen
Öztürk/Balci	2006b	Bildiri	Dil Kullanımı	→ Der Mensch ist ein grosser Fasan...
Savaş	2011	Doktora	Kadın İmgesi	→ Herztier
Gürsoy	2013	Doktora	Romancı olarak	→ Herztier - Der Fuchs war damals schon... - Atemschaukel - Heute wäre ich mir...

3. Medyatik Alımlama: Politik tutum

Türkiye’de çok sayıda gazete yayınlanmaktadır. Bunlardan toplamda 31 farklı ulusal gazeteyi taradık. Bunların neredeyse yarısı (*Akşam, Evrensel, Güneş, Halka Tercüman, Ortadoğu, Sözcü, Star, Şok, Vakit, Vatan, Yeni Akit, Yeni Asya, Yeni Çağ* und *Yeni Mesaj*) şaşırtıcı bir şekilde Müller’i hiç haberleştirmemiş, onun hakkında ne Nobel ödülü öncesinde ne de sonrasında yazı yayınlamamıştır. Altı gazetede (*Bugün, Dünya, Posta, Referans, Takvim* ve *Yeni Şafak*) 2009 Nobel Edebiyat Ödülü “Nobel Edebiyat Ödülü Herta Müller’e verildi” üst başlığıyla aktarılıp devamında komitenin gerekçesine yer verilmiştir: **Şiirin yoğunluğu**

ve nesrin açıklığını kullanarak yoksulların dünyasını tasvir edişiyile ödül kazanmıştır.

Kalan 11 gazetede ise Herta Müller'in Nobel Edebiyat Ödülünü alması pek çok kez haberleştirilmiş ve bu haberler ağırlıklı olarak Nobel Komitesinin "Neden Herta Müller" şeklindeki açıklaması üzerine yoğunlaşmıştır. Fakat zamanla bu kısa haberler daha detaylı işlenmeye başlanmış ve Müller'in sanatı (yapıtları) çok farklı açılardan tartışmaya açılmıştır.

Çalışmamızın devamında Türkiye'de yayımlanan gazeteleri politik tutumlarını göz önünde bulundurarak sırasıyla ele alacağız ve Müller üzerine yazılmış haberleri, haberlerin içeriklerini ve eleştiri ya da övgülerin odak noktasını tespit etmeye ve böylece Müller'in Türkiye'de ne şekilde alımlandığını ortaya koymaya çalışacağız.



3.1. Sol eğilimli gazeteler: Müller'in politik tutumu

Birgün gazetesinde Müller ile ilgili toplam 5 habere yer verilmiş ve bu haberlerde Müller'in yapıtları belirgin biçimde sert bir dille eleştirilmiştir. Selami İnce (İnce 2009) 18 Ekim 2009 tarihli "Müller'e niçin Nobel verildi?" başlıklı yazısında Müller'i ve yapıtlarını tartışmaya açmıştır. İnce, yazısının giriş kısmında son Nobel Edebiyat Ödülü'nün sahibi Herta Müller'in bütün dünyada olduğu gibi ülkesi Almanya'da da tanınan bir yazar olmadığından bahsetmektedir. Müller'in, İkinci Dünya Savaşı'nın tek suçlusu Almanya mı? sorusuna 'hayır' diyenlerin yazarı olduğunu da vurgulamaktadır. İnce, Herta Müller'in Romanya'daki Alman azınlığına ait biri ve romanlarında 'Almanların Nazi işgali sonrasında Sovyetik devletten neler çektiğini, komünizmin ne kadar kötü bir şey olduğunu sürekli anlatıp duran bir yazar olduğunu, dolayısıyla "hayır" cevabının bu doğrultudaki tartışmaları alevlendirdiğini

dile getirmektedir. Ayrıca Müller'in bütün yapıtlarında ve röportajlarında II. Dünya Savaşı sonrası Sosyalist rejimini çok sert bir dille eleştirdiğini, fakat bunun bir yanığı olduğunu, çünkü Alman asıllı Banatlıların savaşın sonuna kadar Nazilerle işbirliği yaptıklarını ve Nazi ordusuna cephelerde büyük destek verdiklerini vurgulamaktadır. İnce'nin eleştirilerinden Alman sağ ve Doğu Avrupa'dan savaşın sonra sürülmüş Almanlar Birliği de (Müller'in ödülünü büyük bir coşkuyla karşıladıklarından dolayı) payını almıştır. İnce ayrıca Polonyalı edebiyat tarihçisi Jacek Cieslak'ın *Rzeczpospolita* gazetesinde yayımlanan ve Müller'in 'tarihi gerçeklikleri saptırdığını' vurgulayan yazısına atıfta bulunmuştur. Cieslak, Müller'in romanlarında sanki savaş olmadığını, Almanların Romanya'yı işgal etmediğini ve Hitler faşizminden neredeyse hiç bahsedilmediğini belirtiyor. Cieslak makalesinde "elbette Herta Müller'in babasının İkinci Dünya Savaşı sırasında bölgedeki birçok Alman gibi Faşist Hitler Ordusu'na katılmasından sorumlu tutulamayacağını, ama Hitler yenildikten sonra bölgedeki Almanların yaşadığı sürgünün nedenlerinden birinin de faşizme destek olduğunu bilmesi gerektiğini" belirtiyor.

Canbolat (2010) "*Herta Müller veya faşizme dair*" adlı yazısında ise Herta Müller'e sürekli övgüler yağdıran Türk medyasını eleştirmektedir. Nobel Ödülünün gerekçesi ve Türkçeye çevirisini ele alan Canbolat, Nobel Ödülü'nün resmi sitesindeki İngilizce ifadenin "who, with the concentration of poetry and the frankness of prose, depicts the landscape of the dispossessed" Türkçeye "yoksulların sesi" şeklinde çevrildiğini fakat orijinal metinde böyle bir ifadenin olmadığını dile getirmektedir. Canbolat aynı şekilde satranç oyunundaki piyonlara benzettiği Müller'i ve eşini sert bir dille eleştirirken, eskiden bir Nazi askeri olan babası da bundan payını almaktadır.

Birgün gazetesinin 09 Kasım 2009, 07 Ekim 2010 ve 23 Ocak 2013 tarihli sayılarında Herta Müller'in ödülü tekrar gündeme taşınmış ve yapıtları ile siyasi tutumu diğer haberlerde olduğu gibi sert bir dille eleştirilmiştir.

Cumhuriyet gazetesi Müller'in ödülünü 6 farklı haberde eleştirel bir tutumla ele almış, hem Müller'in yapıtlarını hem de komitenin ödül kriterlerini tartışmaya açmıştır. 8 Ekim 2009 tarihli haberde Nobel Edebiyat Ödülünün Müller'e verilmesinin gerekçesi, ayrıca Müller'in biyografisi bağlamında siyasi tutumu ve Çauşesku'ya muhalif, Almanca konuşan, ifade özgürlüğü arayışındaki genç yazarların oluşturduğu *Aktionsgruppe Banat*'a katılımı işlenmiştir. Haberde özellikle vurgulanan nokta, Müller'in yapıtlarının ve edebi kişiliğinin Romanya'da kabul görmemesi, buna karşılık Almanya'da baş tacı edilmesidir.

Deniz Kavukçuoğlu 21 Ekim 2009 tarihli *Frankfurt Notları* adlı yazısında Müller'in ailesinden bahsetmiş, ayrıca yapıtlarında sıkça tekrarlanan antikomünist ifadelerden dolayı edebi değerini yitirdiğini dile getirmiştir:

“Herta Müller, toprakları II. Dünya Savaşı sonrası kurulan sosyalist rejim tarafından kollektifleştirilmiş bir büyük toprak sahibinin torunu. Rejim karşıtı olan annesi Sovyetler Birliği’ne sürgüne gönderilmiş, babası ise Nazilerin askeri kolu Waffen-SS’in bir üyesi, Alman ordusunda savaşmış. Kendisi ise 1987 yılında Romanya’yı terk ederek Almanya’ya göçmüş bir antikomünist. Hemen tüm kitaplarında ele aldığı konuları bu eksene oturtarak Romanya’daki reel sosyalist rejimi eleştiriyor. Doğal ki edebiyat yapıtlarında da toplumsal eleştiri yazarın en doğal hakkı, fakat bu sıklıkta yinelenince, eleştiri bir reflekse dönüşüp mekanikleştikçe yapıtların tümü ele alındığında belirgin bir “kuruluk” gözlemleniyor. Şu sıralar onun bu yıl çıkan son kitabını (Atenschaukel/Soluk Salıncağı) okuyorum. Herta Müller bu kitabının konusunu da aynı eksene oturtmuş, Romen-Alman bir gencin Rusya’daki bir çalışma kampındaki yaşamından kesitler sunuyor. Bakalım sonunu getirebilecek miyim?”

Osman Çutsay 5 Aralık 2009 tarihli yazısını Beatrix Caner ile yaptığı Müller söyleşisine ayırmıştır. “Doğu hep kötüdür, Batı hep iyi...” başlıklı söyleşide, Müller’in romanlarında çoğunlukla Çauşesku rejimini eleştirdiğini anlatan Caner, yazarın son romanının da komünist rejim hakkında hastalıklı bir nefret içerdiğini söylüyor ve yazarı ırkçı olarak tanımlıyor. Müller’in Almanya’nın yanı sıra diğer ülkelerde de tanınmadığını ve yapıtlarına dair 2009 öncesi hiç akademik çalışmanın yapılmadığını, ödül verilirken siyasi tutumun göz önünde bulundurulduğunu vurgulayan Caner, sözlerini şöyle sürdürüyor:

“Birkaç yıl önce Macar yazar Kertész bu ödülü aldığı zaman, onun Alman faşizminin hiç de o kadar kötü olmadığını, istendiği zaman o sistemin de pekala yaşanabilir bir sistem olduğunu savunması hoş görülmüştü. Öne çıkarılan tema buydu. Herta Müller’in eserlerinde ise komünizm insanlık dışı bir sistem olarak gösterilmektedir. O zaman, Nobel alan yazarların eserlerine bu açıdan bakılırsa, kısa yoldan şu kanıya varmak mümkündür: Batı’daki sistemler en kötü halleri ile bile üstündür, Doğu sistemleri ise – komünizm dahil – insanlık dışı, ilkel ve acımasızdır, hatta sadece yıkıcıdır. Tabii, bu mantıkla giderseniz, buna Atatürk’ü de dahil etmeniz gerekir!”

Radikal gazetesinde Müller’le ilgili 5 haber yayınlanmış, bunların arasında en ilgi çekici olanı Z. Heyzen Ateş’in (2009) ödülün zamanlamasına dair göndermesini içeren yazısıdır. Ateş’e göre ödül Müller’e komünizmin çöküşünün 20. yıl dönümünde verilmiş ve bu kesinlikle tesadüfi değildir, tersine Nobel komitesinin diplomatik bir adımdır. Haberde ayrıca Müller’in siyasi nedenlerle Almanya’ya göç etmek zorunda kaldığı, Romanya’da sansürlendiği ve bundan

dolayı yıllarca düşünce özgürlüğü için çalıştığı vurgulanmıştır. Yazının ilgi çekici bir diğer noktası ise, daha önce Nobel almış Almanca yazarın 13 yazar arasında en az tanınanı olduğunun ifade edilmesidir.

3.2. Liberal Gazeteler: Herta Müller Kimdir ve Neden Herta Müller?

Taraf gazetesinin 09 Ekim 2009 tarihli baskısında Ali Murat Hamarat, Müller'in gerçekten bir casus olup olmadığını tartışmıştır:

“1973-1976 yılları arasında Temeşvar üniversitesinde Rumen ve Alman edebiyatı okudu. O dönemde Almanca konuşan yazarların oluşturduğu Aktionsgruppe Banat grubunda yer aldı ve Çavuşesku yönetimine karşı ifade özgürlüğünün genişletilmesi için mücadele etti. Bir fabrikada çevirmenlik yaparken Rumen Gizli Polis Teşkilatı Securitate'nin işbirliği teklifini reddetmesi onun kaderini çizdi. 1982'de ilk kitabını yayımlayan Müller, 1987'de kocasıyla birlikte Almanya'ya göç edinceye kadar yazdığı her satırın sansürden geçmesine razı gelmek zorunda kalmıştı. 1997'den beri PEN'in Almanya Şubesi'ne bağlı olan yazar, geçen yaz Romanya Kültür Enstitüsü'nün Berlin'deki toplantılarına katılan tarihçi Sorin Antohi ve Alman edebiyatçısı Andrei Corbea Hoişie'nin Securitate'ye bilgi vermekle suçladığında, bir anda ortalık gerilmişti. Carl Gibson'ın *Symphonie der Freiheit / Özgürlüğün Senfonisi* kitabında açıkça Çavuşesku rejimine sempati duymakla suçlanmıştı. Bu kavga bu yaz Securitate ajanı olduğuna dair belgelerin ortaya çıkmasıyla yeniden alevlenmişti. Ya ajandı, ya da ajanlık payesi üzerine verilmek istenen bir dezenformasyonun kurbanı.”

Aynı gazetenin 10 Ekim 2009 sayısında “*Siyasi gerekçeler mi yoksa edebi nitelik mi?*” başlıklı bir yazı daha yayınlanmış ve Alman basınının tavrı aktarılmıştır: Alman gazetelerinin bir kısmında ödülün siyasi gerekçelerle verildiği, Müller'in çok da iyi bir yazar olmadığı ifade edilirken, bir kısım gazetede ise edebî niteliği sayesinde ödülü hak ettiği belirtilmiştir. *Frankfurter Allgemeine Zeitung*'da Müller, göç etmek zorunda kalan ailesinin kaderini, ihanetlerle dolu ve hainlerle keşişen hayat öyküsünü, korkularını, kapalı yerlerde nefes alamayışını, vurdumduymazlığını ifade ederken, son kitabı *Atemschaukel* de dahil, yapıtlarında genellikle kendisinin de mağdur olduğu devlet kaynaklı baskılardan söz ettiğini yazdı.

Haber Türk gazetesinde Müller'e dair 3 haber yer almış, ilk haberde (8 Ekim 2009) Müller'in biyografisine ve 2009'da kadınların ödül bağlamında rekor kırdıklarına yer verilmiştir. 12 Ekim 2009 ve 10 Aralık 2009 tarihli haberlerde ise daha detaylı bilgiler sunulmuş, Romanya siyasi tarihi, kültürü ve Banat bölgesinin insanları tanıtılmıştır. Son haberde ise Martin Chalmers'in *The*

Guardian gazetesindeki yazısı alıntılanmış ve İsveç akademisinin Müller'e Nobel edebiyat ödülü vermesinin gerekçesi ortaya konmuştur:

"Müller'i edebiyat dalında 2009 Nobel Ödülüne layık gören İsveç akademisi kanımca iki şey yapmaya çalışıyor: ilk olarak, bir kere daha, "güzel yazma"nın dar açılımı ile ne demek istediğini anlatmaya çalışan ve İngiliz dilini pazarlamayı güçlendiren İngiliz merkezli çiliğine meydan okuma. Ve belki de - İngiliz dilinin tüm evrenselliğine rağmen - Avrupa edebiyatı ile yıldızı bir türlü barışamayan İngiliz kültürünün karşısında akademi kendine en yakın yansımaya, en taşralı, en yöresel olanda görüyor."

Hürriyet gazetesinde de Müller'e dair 4 haber yayınlanmış ve ödülün gerekçesi tartışmaya açılmıştır. Özdemir İnce (2009) ise bu ödülü farklı bir açıdan ele almış ve Müller'in edebi kişiliğini övmüştür:

"*Herta Müller*'in Nobel Ödülü'nü kazandığını bana Telos Yayıncılık'ın ortaklarından *Hasan Yılmaz* haber verdi. Telefonda "*Abi Nobel Edebiyat Ödülü'nü kazandık!*" dedi. Ben de *Orhan Pamuk*'tan sonra gene bir Türk yazarı kazanmış, acaba kim kazandı diye düşünürken, "*Senin Herta Müller kazandı!*" diye ekledi. Benim *Herta Müller*? (...) 1995'te kış uykusunda yaşayan Telos Yayıncılık'ı yönetmeye başladım. İlk iş olarak *Herta Müller*'in kitaplarını getirttim Almanya'dan. Gelen kitapları Türkçeye çevrilmek üzere *Nesrin Oral*'a ("*Tilki Daha O Zaman Avcı İdi*") ve *Çağlar Tanyeli*'ne ("*Yürekteki Hayvan*") verdim. Yazar arkadaşım *Herta Müller*'in değerini abartmamıştı. Benzersiz bir yazardı. Güneşin bir "kızgın kabak" olduğunu yazıyordu. Tam anlamıyla bir şairdi. "*Yürekteki Hayvan*"nı 1997'de, "*Tilki Daha O Zaman Avcı İdi*"yi de 1998 yılında Telos Yayıncılık'ta yayınladık. Zaten Telos'ta geleceğin yazarlarını yayınlıyorduk. Bu nedenle şu anda Telos'un deposunda tozlanmakta olan yazarlara dikkat etmenizi salık veririm. (...) *Hasan Yılmaz*'ın telefonundan sonra televizyonlar, gazeteler beni aramaya başladılar. *Herta Müller*'in kim olduğu bilen hiç kimse yokmuş Türkiye'de. Şimdi gazetelerin kültür sayfalarına, kitap eklerine bakıyorum: Haber ve tanıtım yazıları yazanların hepsi *Herta Müller* hakkında yeterli bilgi bulunmamasından şikâyetçi. Ama akıllarına şu iki kitabı alıp okumak da gelmiyor. Okusalar, ya da ellerine alsalar, arka kapak için yazdığım tanıtım yazılarından yararlanabilirler. Ama burası Türkiye, okumadan âlim, yazmadan kâtip olanların güzel memleketi!"

08 Ekim 2009 tarihli *Milliyet* gazetesinde *Herta Müller Kimdir?* başlıklı yazı

yayınlanmış ve yazıda hiç tanınmayan yazar Müller'in biyografisine, Çauşesku Romanyası'na ve yazarın Batı'ya göç etmesinin nedenlerine yer verilmiştir. Haberde, 1982 yılında Romanya'da sansürlenerek yayınlanan *Niederungen* adlı yapıtın 1984'te Almanya'da sansürsüz yayınlanmasına dikkat çekilmiş, ayrıca Müller'in Türkçeye çevrilen iki yapıtı da eleştirilerin hedef noktası olmuştur.

3.3. Sağ eğilimli gazeteler: Övgü

Sabah gazetesinin 08 Ekim 2009 tarihli sayısında Müller'in kendine has edebi üslubu, iki dilliliği (Almanca-Rumence) ve romanlarının yanı sıra şiirleriyle de ünlü oluşu övülmektedir.

Seda Mimaroglu (*Sabah*, 28 Ekim 2009) "*Nobelle gelen şöhrət*" adlı yazısında Müller'in hayat öyküsüne ve edebi kişiliğine yer vermiştir. Mimaroglu, Müller'in uzun yıllar Çauşesku diktatörlüğünün gölgesinde kaldığını ve 1987'de Berlin'e göç ettiğini yazmıştır. Müller'in yapıtları ile ilgili görüşü şöyledir:

"Müller'in eserleri melodik, estetik, dilsel güzelliklerinin altında aslında tam da bu korku, terör ve güvensizlik ortamının izlerini yansıtıyor. Anadili Almanca'nın doğduğu coğrafyada bir azınlık dili olmasının ve küçük yaştan beri Rumenceye ilgisinin de etkisiyle Müller, kelimelerle ve Alman diliyle yeni, kendine özgü bir ilişki kuruyor ve denemelerinden, şiirlerine tüm eserlerine bu dil damgasını vuruyor. Herta Müller'in önce sansürlü haliyle Romanya'da, sonra eksiksiz olarak Almanya'da yayımlanan ilk kitabı *Niederungen*'den, yani 1984 yılından beri edebiyat çevrelerinde tanındığını ve eserlerine olan ilginin giderek arttığını söylemek yanlış olmaz. Fakat kitaplarının aldığı olumlu tepkilere ve eserlerine verilen çok sayıda prestijli (Carl Zuckmayer Madalyası; Kleist, IMPAC, Aristeion edebiyat ödülleri ve Franz Werfel İnsan Hakları Ödülü gibi) ödüle rağmen Müller tanınan ve çok okunan bir yazar değildi."

İslami (Milli görüş) özelliği ağır basan *Milli Gazete*'de ise 10 Ekim 2009'da "**Ödül Adonis'e değil Müller'e gitti!**" başlıklı bir yazı çıkmıştır. 2009 yılı Nobel edebiyat ödülü adayları arasında, "protest müziğin" öncülerinden Amerikalı şarkıcı, şair Bob Dylan, İsraili yazar Amos Oz, Amerikalı yazarlar Joyce Carol Oaets, Philip Roth, Suriyeli şair Adonis ile Cezayirli romancı Asya Cebbar'ın da adları geçiyordu. *Milli Gazete*'nin haberinde ayrıca Müller'in pek tanınan bir yazar olmadığı, ülkesinde sıkça eleştirildiği de ifade edilmektedir.

İlimli İslamcı tanınan gazetelerden olan *Zaman*'da ise Müller'in Nobel Edebiyat Ödülünü almasına yönelik 9 adet haber yapılmış ve bu haberlerin hepsinde Nobel Komitesinin Müller kararı sevinç ve mutlulukta karşılanmıştır. 09 Ekim 2009 tarihli haberin başlığı "*Nobel Edebiyat Ödülü Yoksulların Sesine*"

şeklinde verilmiş ve Nobel Komitesinin Müller aracılığıyla Romanya’da ezilen insanların sesi olduğuna vurgu yapılmıştır.

Rüya Karlıova (2009) ise Müller’i “edebiyatı dört koldan kuşatan yazar” olarak nitelendirmiştir.

“Eserleri 20 dile çevrilmiş olsa da Müller’in, Almanya dışında büyük bir okur kitlesine sahip olmadığını, bu nedenle Philip Roth, Adonis ve Amos Oz gibi yıllardır Nobel almaları beklenen isimlerin arasından sıyrılarak Nobel’i almasının altında yine politik ve “Avrupamerkezci” nedenler aranmaya başlandı”ğını ifade etmiştir.

Karlıova, Müller’in yapıtlarına da değinmiş ve onun baskı rejimini “yazmak için yaşadı”ğını, “hikâye ile başladığı yazarlığını dört koldan deneme, şiir, roman ve hikâye yazarak sürdürdüğünü fakat hep aynı konuyu yazdığını ifade etmiştir: totaliter rejimin altında yaşayan “insana” ne olduğunu. Karlıova yazısının devamında bazı edebiyatçıların eleştirilerine de cevap vermektedir:

“Kimi edebiyat çevrelerinde Müller, “tek bir konuya takılı kaldığı” ve durmadan “o ölü atı” anlattığı için eleştiriliyor. O ise bu eleştirilere cevaben bir söyleşisinde, “Yazdıklarımnda konu diktatörlük. İlk romanımda da böyle oldu, sonra da. Başka bir şey bilmiyorum. Başka bir şey görmedim. Bu nedenle bunu yazmayı sürdürüyorum.” diyor. Müller’e göre “yaşamın bazı yazarlara dayattığı konular var ve bu bir ölçüde biyografik olan bir edebiyat türünü oluşturuyor”. Müller de bu edebiyat türünün yazarı olarak aynı konuyu kuşatıyor eserlerinde, öyle ki asırlar öncesinde yaşamış olsa yazdıklarının bir destanın parçaları olduğu söylenebilirdi. Romanya’dan Berlin’e göçü anlattığı *Reisende auf einem Bein* (Tek Bacakla Seyahat) adlı eserinde dilin yoğunluğu son derece çarpıcı bir etki yapıyor. Müller, bir yandan hikâyeyi anlatıyor, bir yandan düşünce ve dil arasında kurduğu köprünün sağlamlığını yokluyor durmadan. Tam da bu nedenle, Müller okumanın yoğun deneyimi yer yer yorucu ve huzursuz edici bir sürece dönüşebiliyor. Başladığınızı yerindiğiniz, bitirdiğinize sevindiğiniz ama bir daha olsa yine başlayacağınız bir deneyim Müller’i okumak.”

4. Müller ve 2012 Nobel Edebiyat Ödülü

Taraf gazetesinin 26 Kasım 2012 tarihli sayısında çıkan haberde ise Müller’in 2012 yılı Nobel Edebiyat Ödülü ile ilgili düşüncelerine yer verilmiştir. 2012 yılı Edebiyat Ödülü’ne Çinli yazar Mo Yan’ın layık görülmesini tam anlamıyla “felaket” olarak nitelendiren Müller, İsveç’in *Dagens Nyheter* gazetesine verdiği demeçte, bu yıl Nobel Edebiyat Ödülü’ne Mo Yan’ın layık görüldüğünü

öğrendiğinde neredeyse ağlayacağını ve çok üzüldüğünü belirtti.

28.11.2012 tarihli *Radikal Kitap* ekinde yer alan “*Nobel, Mo Yan’la sansürü ödüllendirdi*” başlıklı yazıda Müller’in görüşlerine yer verilmiş ve Nobel edebiyat ödülünü 2009 yılında kazanan Alman yazar Herta Müller’in, bu yılın Nobel edebiyat ödülünün Çinli yazar Mo Yan’a verilmesinin “demokrasi ve insan hakları için çabalayan herkesin yüzüne atılmış bir tokat” olduğunu söylediğine vurgu yapılmıştır. Müller, yazıda Mo Yan’ı Mao’nun kopyası olarak belirtmiştir.

5. Sonuç

Herta Müller’in Türkiye’de alımlanması 1997 yılındaki ilk roman çevirisi (*Herztier/Yürekteki Hayvan*) ile başlar ve bu çeviriyi bir yıl sonra ikinci roman çevirisi (*Der Fuchs war schon damals der Jäger/ Telki o zamanlar daha avcıydı*) takip eder. *Niederungen* (Çukurlar) adlı öykü kitabından yapılan çeviriler 1998’de başlar 2004’e kadar devam eder. Bu süreçte adı geçen öykü kitabından 9 adet öykü Türkçeye çevrilir ve farklı (kısmen elektronik) edebiyat dergilerinde yayınlanır. 2009’dan sonra ise yalnızca *Reisende auf einem Bein* (Tek Bacaklı Yolcu) adlı romanın çevirisi yayınlanır.

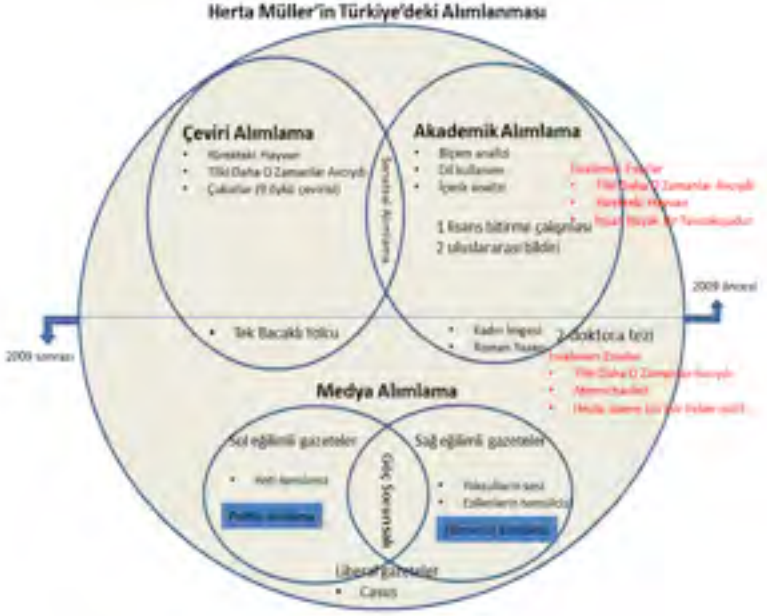
Akademik alanda yapılan çalışmalar ve Müller’in bilimsel alımlanma süreci 2009 öncesi 3 çalışmayla temsil edilmektedir ve bunlar Müller yapıtlarının ağırlıklı olarak biçem boyutunu (stilistik) ele almışlardır. 2009’dan sonra ise geniş kapsamlı iki doktora çalışması hazırlanmış, bu çalışmalarda Müller’in yapıtları hem stilistik ve içerik hem de kültürel açılardan analiz edilmiştir.

Müller’in basın-yayın organlarında alımlanma süreci ise 2009 yılında, yani Nobel Edebiyat Ödülünü almasıyla birlikte başlamıştır. 2009 öncesi basın-yayın organlarında Müller’e yönelik herhangi bir habere rastlanmamıştır. Çalışmamızda tarih sırasıyla ele alınan gazetelerin Müller ile ilgili haberleri de söz konusu yayının siyasi çizgisine göre değişiklikler göstermiştir.

Sol eğilimli gazetelerde Müller’in antikomünist tutumu ve diktatörlük konusunu sürekli işlemesi edebi (sanatsal) yetersizlik olarak eleştirilmiş ve bu tutumun evrenselliğe ulaşmasını engellediği dile getirilmiştir. Yapıtları sanatsal olmaktan öte siyasidir. Çocukluğundan beri komünizmden o denli nefret etmiş ki, neredeyse bütün yapıtlarında, denemelerinde ve röportajlarında bu doğrultudaki eleştirilerini dile getirmiştir. Dolayısıyla bu nefret kendisinde bir travmaya dönüşmüştür.

Liberal gazeteler ise (Müller’i casus olarak değerlendiren *Taraf* gazetesi dışında) Müller’in yapıtlarını dördörtlük sanat olarak yorumlamışlardır. Sağ eğilimli İslamî gazeteler de ise Müller “yoksulların sesi” ve “diktatörler tarafından ezilenlerin sesi” olarak sunmuşlardır. Bu gazetelerde Müller, diktatörlükten sürekli bahsetmesine rağmen, hümanist bir yazar olarak değerlendirilmiş, Nobel Edebiyat Ödülünü almasının arka planında siyasi, avrupamerkeziyetçi gerekçeler aramanın yanlış olduğu, tam tersine onun uluslararası arenada kabul

görmüş bir yazar olduğu vurgulanmıştır.



KAYNAKÇA

- Güroy, Yüksel (2013): *Romancı Yönüyle Herta Müller*. [Herta Müller als Romancier] Ankara Üniversitesi, Institut für Sozialwissenschaften, Abteilung für Deutsche Sprache und Literatur, Unveröffentlichte Doktorarbeit, Ankara.
- Hastürk, Serdar (1998): *Die Interpretation von Herta Müller "Herztier"*. Selçuk Üniversitesi, Institut für Sozialwissenschaften, Abteilung für Deutsche Sprache und Literatur, Unveröffentlichte Abschlussarbeit.
- Öztürk, Ali Osman / Balcı, Umut, (2006a): "Herta Müller'de Biçem. [Zum literarischen Stil von Herta Müller]". In: *Edebiyat, Edebiyat Öğretimi ve Değişibilim Yazıları*, Cilt: II. Yay. Haz. Cemal Yıldız ve Latif Beyreli, Ankara: Pegem/A Yayıncılık, S. 618-626.
- Öztürk, Ali Osman / Balcı, Umut, (2006b): "Herta Müller ve Emine Sevgi Özmar'da Dilsel Yapıların Kullanımı. [Die Verwendung der sprachlichen Strukturen bei Herta Müller und Emine Sevgi Özdamar]". In: *II. Uluslar arası Karşılaştırmalı Edebiyatbilim Kongresi, Kongre Bildirileri*, Cilt: I. Yay. Haz. Binnaz Baytekin ve T. Fatih Uluç, Sakarya Üniversitesi Basımevi, S. 35-49
- Savaş, Mune (2011): *Karşılaştırmalı Yazınbilim Çerçevesinde Herta Müller, Elke Schmitter, Saliha Scheinhardt ve Feridun Zaimoğlu'nun Birer Eserinde Kadın İngesine Eleştirel Yaklaşım*. [Eine komparatistisch-kritische Annäherung an das Frauenbild in je einem Werk von Herta Müller, Elke Schmitter, Saliha Scheinhardt und Feridun Zaimoğlu] Çukurova Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Alman Dili ve Eğitimi Anabilim Dalı, Adana. Unveröffentlichte Doktorarbeit.

ONLINE-KAYNAKLAR:

- Ateş, Z. Heyzen (2009): "Nobel'de sürpriz bir isim". <http://www.radikal.com.tr/Radikal.aspx?aType=RadikalDetayV3&ArticleID=959209&CategoryID=40>. www.radikal.com.tr, 16. 10. 2009 [11. 11. 2013]
- Canbolat, Sertaç (2010): „Herta Müller veya faşizme dair". http://www.birgun.net/book_index.php?news_code=1264770525&year=2010&month=01&day=29 www.birgun.net [29. 01. 2010]
- Çutsay, Osman (2009): "Doğu hep kötüdür Batı hep iyi..." http://www.cumhuriyet.com.tr/haber/103482/Dogu_hep_kotudur_Bati_hep_ iyi....html. www.cumhuriyet.com, 05. 12. 2009 [11. 11. 2013].
- Hamarat, Ali Murat (2009): "Nobel Edebiyat Ödülü Müller'in". <http://www.taraf.com.tr/haber/nobel-edebiyat-odulu-muller-in.htm>, www.taraf.com.tr , 09.10.2009 [11. 11. 2013].
- Ince, Özdemir (2009): "Herta Müller'in Nobel Ödülü." <http://hurarsiv.hurriyet.com.tr/goster/ShowNew.aspx?id=12716364>. www.hurriyet.com.tr, 18. 10. 2009 [10. 11. 2013].
- Kavukçuoğlu, Deniz (2009): "Frankfurt Notları". <http://www.cumhuriyetarsivi.com/katalog/192/sayfa/2009/10/21/15.xhtml>. www.cumhuriyet.com.tr, 21.10.2009 [11. 11. 2013].
- Mimaroğlu, Seda (2009): "Nobelle gelen şöhret" http://www.sabah.com.tr/kultur_sanat/edebiyat/2009/10/28/nobelle_gelen_sohret. www.sabah.com.tr, 28. 10. 2009 [23. 07. 2013].
- Münir, Metin (2009): "Zavallı kalbimi rahatlat". <http://www.milliyet.com.tr/default.aspx?aType=YazarDetay&ArticleID=1175694>. www.milliyet.com.tr, 19. 12. 2009 [11. 11. 2013].
05. 10. 2008: "Amerikalılara Nobel yok!". http://www.zaman.com.tr/kultur_amerikalilara-nobel-yok_745594.html, www.zaman.com.tr [11. 11. 2013].
08. 10. 2009: <http://www.haberturk.com/kultur-sanat/haber/177946-nobel-edebiyat-odulu-aciklandi>. www.haberturk.com [11. 11. 2013].
08. 10. 2009: "Edebiyat Nobel'i Herta Müller'in". <http://www.radikal.com.tr/Radikal.aspx?aType=RadikalDetayV3&ArticleID=958233&CategoryID=82>. www.radikal.com.tr [11. 11. 2013].
08. 10. 2009: "Herta Müller kimdir?". <http://www.milliyet.com.tr/default.aspx?aType=SonDakika&ArticleID=1148004>. www.milliyet.com.tr [10.11.2013].
08. 10. 2009: "Nobel Edebiyat Ödülü Açıklandı. Ödül Müller'e verildi". <http://www.haberturk.com/kultur-sanat/haber/177946-nobel-edebiyat-odulu-aciklandi>. www.haberturk.com [11. 11. 2013]

08. 10. 2009: "Nobel Edebiyat ödülü Müller'in". http://www.cumhuriyet.com.tr/haber/91162/Nobel_Edebiyat_odulu_Muller_in.html. www.cumhuriyet.com.tr [11. 11.2013]
08. 10. 2009: "Nobel Ödülü'nün sahibi belli oldu". <http://www.bugun.com.tr/haber-detay/80097-nobel-odulu-nun-sahibi-belli-oldu-gundem-haberi.aspx>. www.bugun.com.tr [08. 10. 2009]
09. 10. 2009: "Nobel Edebiyat jürisi yoksulları hatırladı". <http://hurarsiv.hurriyet.com.tr/goster/ShowNew.aspx?id=12652551>. www.hurriyet.com.tr [11. 11. 2013].
09. 10. 2009: "Nobel Edebiyat Ödülü, yoksulluğun sesine". http://www.zaman.com.tr/anasayfa_nobel-edebiyat-odulu-yoksullugun-sesine_901078.html [11. 11. 2013]
10. 10. 2009: "Nobel'in derdi herkesi gerdi". <http://www.taraf.com.tr/haber/nobel-in-derdi-herkesi-gerdi.htm>, www.taraf.com.tr [11. 11. 2013]
10. 10. 2009: "Ödül Adonis'e değil Müller'e gitti!". http://www.milligazete.com.tr/haber/Odul_Adonise_degil_Mullere_gitti/136947. www.milligazete.com.tr [10.11.2013].
10. 10. 2009: "Siyasi gerekçeler mi yoksa edebî nitelik mi". <http://www.taraf.com.tr/haber/siyasi-gerekceler-mi-yoksa-edebi-nitelik-mi.htm>, www.taraf.com.tr [11. 11. 2013].
12. 10. 2009: "Herta Müller, çünkü.." <http://www.haberturk.com/kultur-sanat/haber/178665-herta-muller-cunku..> www.haberturk.com [11. 11. 2013]
15. 10. 2009: "Müller: Para sahibi olmak az tecrübe ettiğim bir durum". <http://www.radikal.com.tr/Radikal.aspx?aType=RadikalDetayV3&ArticleID=959350&CategoryID=82>, www.radikal.com.tr [11. 11. 2013].
17. 10. 2009: "Frankfurt'ta Herta Müller'e yoğun ilgi". http://www.zaman.com.tr/anasayfa_frankfurtta-herta-mullere-yogun-ilgi_904320.html [11. 11. 2013].
18. 10. 2009: "Herta Müller'e niçin Nobel verildi?" http://www.birgun.net/sunday_index.php?news_code=1255875581&year=2009&month=10&day=18. www.birgun.net [18. 10. 2009]
09. 11. 2009: „Savaşan dünyada bir şaşırtmaca; Nobel Barış Ödülü”. http://www.birgun.net/writer_index.php?category_code=1235991432&news_code=1257769789&year=2009&month=11&day=09. www.birgun.net [09. 11. 2009].
- 28.11.2009: "Müller'e ajan sataşması -Guardian". <http://www.taraf.com.tr/haber/mullere-ajan-satasmasi.htm>. www.taraf.com.tr [11. 11. 2013].
07. 10. 2010: „Edebiyatçılar Frankfurt Kitap Fuarı'nda". http://www.birgun.net/culture_index.php?news_code=1286474914&year=2010&month=10&day=07. www.birgun.net [07. 10. 2010]
- 26.11.2012: "Neredeyse ağlayacaktım". <http://www.taraf.com.tr/haber/neredeyse-aglayacaktim.htm>, www.taraf.com.tr [11. 11. 2013].

Modern Intellectual's Alienation from Society: A Comparative Glance at Modernist Works of James Joyce and Oğuz Atay *

Modern Aydının Toplumdan Soyutlanması: James Joyce ve Oğuz Atay'ın Modernist Eserlerine Karşılaştırmalı Bir Bakış

Yiğit SÜMBÜL (*Gazi Üniversitesi*)

ABSTRACT: Modernist literature is a universal phenomenon. Many authors throughout the world deal with similar subject matters and themes in their works with a strong emphasis on modern individuals' spiritual paralysis, isolation from society, feeling of 'nothingness', existential questionings, lack of communication and bad consequences of urbanization. Among these modernist authors, Joyce's contributions to modernist literature are huge and he influences many modernist authors from different nations. For instance, being a passionate reader of Joycean literature, Oğuz Atay reflects the same issues in his modernist works by making intertextual references to Joyce's texts and adjusting the subject matters into Turkish context. Both authors give voice to modern intellectual characters in their works with an emphasis on their similar breakaway from society and social institutions, though with different preoccupations.

In this study, the portrayals of modern intellectuals in Joyce's and Atay's modernist works are examined in the light of the two authors' cultural, social, political and economic backgrounds during the process of modernization in Europe. With this objective in mind, the similarities and differences in the portrayals of modern intellectuals in major works of the two authors are comparatively analyzed to reveal that Atay is highly influenced by Joyce to some extent and to come to a conclusion that Atay does not simply copy Joycean concept of 'intellectual' in his works; but he comes up with his own concept of intellectual by adjusting Joycean intellectuals into his own cultural, social and national environments. The present study focuses on the two authors' intellectual characters with their distance to society and social institutions and the reasons and urges behind such isolation.

Keywords: Modern intellectual, modernism, disconnectedness, alienation, society

ÖZET: Modernist edebiyat evrensel bir olgudur. Dünya çapında birçok yazar modernist eserlerinde modern bireyin ruhsal bunalımı, toplumdan soyutlanması, hiçlik duygusu, varoluşsal sorgulamaları, iletişimsizlikleri ve kentleşen dünyanın kötü yansımalarını vurgulayarak benzer konulara değinmişlerdir. Bu yazarlar arasında James Joyce'un modernist edebiyata katkıları oldukça büyüktür ve yazarın farklı uluslardan birçok yazarı etkilemesini sağlamıştır. Örneğin, kendisi de ciddi bir Joyce okuru olan Oğuz Atay benzer konuları yine Joyce'un eserlerine metinler arası göndermeler yaparak ve bunları Türk toplumuna uyarlayarak yansıtmıştır. Her iki yazar da eserlerinde modern aydının toplumdan ve toplumsal kurumlardan soyutlanması ve bunlara yabancılaşması sorununa farklı açılardan da olsa yer vermiştir.

Bu çalışma, bu iki yazarın kendi kültürel, politik, sosyal ve ekonomik ortamlarında modernleşme sürecinin modern aydın tipi üzerindeki etkilerini yansıtmadaki farklılıklarını ve benzerliklerini araştırmaktadır. Bu amaçla, söz konusu yazarların eserlerinden seçilmiş belirli modern aydın tiplerine modernizm ve modern birey teorileri ışığında bir çözümleme uygulanmıştır. Burada amaç, Atay'ın Joyce'dan büyük ölçüde etkilendiğini gözler önüne sermek ve onun Joyce etkisiyle sınırlı kalmayıp onun aydın anlayışını kendi kültürüne, toplumsal ve ulusal yapısına uyarlayarak kendi aydın tipini yarattığını göstermektir. Bu

* This article is extracted from the Master's thesis submitted to the Institute of Social Sciences at Erciyes University on February 2014.

çalışmada iki yazarın eserlerindeki aydın portrelerinin topluma ve toplumsal kurumlara mesafeleri ve bu denli bir soyutlanmanın nedenleri üzerinde durulmaktadır.

Anahtar sözcükler: Modern aydın, modernizm, tutunamama, soyutlanma, toplum.

1. Introduction

James Joyce's contributions to European modernist literature prove invaluable with his mastery of the technique of 'stream-of-consciousness', his genius in blending Irish culture with the general condition of men in the world and his true-to-life reflections of modern individuals from his pure artistic spectacles. His fictional works present the reader with pictures of 'the' modern urbanization and mechanization of human life from the artistic point of view. His characters usually repeat the same theme of spiritual paralysis and the climactic point of life, which he calls 'epiphanies', a kind of moment of importance that every man experiences in his life at least once. His short story collection, *Dubliners*, gives the reader a detailed tableau of a modern city with its outcast lives. Apart from that, Joyce's highly autobiographical novel, *A Portrait of the Artist as a Young Man* (1916), intends to place art as 'the' medium of expression. Atay, on the other hand, does what Joyce did in Irish literature as the leading figure in Turkish literature in the second half of the 20th century, blending modernist themes and techniques with those of post-modernism in a very skilful way. Like Joyce, Atay dwells on social issues with his exceptional preoccupation with the future of his nation and he reflects the concerns and state of mind of Turkish intellectuals in most of his texts. Besides, Atay re-appropriates his life-memory into fictional narrative like Joyce.

Comparing these two giants of fiction, this study explores the differences and similarities between the reflections of this new era on different cultures and literatures. Consequently, the two writers concerned in this study are open to comparison with their attitudes towards life, their literary styles, subject matters and artistic stances although they are from distinct cultural and social backgrounds, as stated before. Therefore, in this article, it will be argued that Atay's and James Joyce's portrayals of modern intellectuals have some common basis in their backgrounds, their styles and literary techniques, and some distinct features regarding their choice of people with both similar and different preoccupations like religion, nationalism, family, politics, the tradition and their approaches to the situation as intellectuals. In addition to this, this study aims to prove that what Atay does is not a slavish imitation of Joycean fiction, but an adjustment of it into Turkish literary and cultural environment. It is visible in the two authors' depictions of modern intellectuals with similar distance to modern society though with different impulses.

2. Joyce's Intellectualism as Self-Exile or Alienation from Society

Joyce embodies his own aspirations and expectations like what he calls a life not wasted in Stephen's character in *A Portrait of the Artist as a Young Man* and assumes that an intellectual person like him can only find peace within his own private artistic self. There are, of course, some other critics who oppose such kind of interpretations that view Stephen's break with the society as a pure positive action. For instance, Friedman (2002:68) claims that "Stephen's flight is essentially negative: from his father and all that he embodies—familially, culturally, politically, historically, and performatively—rather than toward his goal of artistic creation". Stephen's choice is an intellectual attitude to modern life. His flight towards the light is actually one of betterment and moral uplift when the artistic and intellectual depth he possesses in his consciousness is taken into consideration. His choices and rejections isolate him from society into the ivory tower of the intellectuals with a sense of social criticism, but no physical involvement in earthly business on Dublin streets.

Similarly, Joyce's other intellectual character Little Chandler, the protagonist of his short story "A Little Cloud", also experiences such a breakaway with any social institutions that stand as an obstacle between him and his intellectual dreams to be a poet or to travel across Europe and be free of the responsibilities of a married life. Just like Stephen, Chandler defines family, nation, society and the responsibilities imposed on individuals as the heaviest burdens on modern intellectuals' shoulders in the modern times. For him, in order to achieve himself, the intellectual person must tear down all his connections with these institutions blindfolded, with no room for self-doubt and self-blame. During his conversation with his friend Gallaher at the bar, Chandler enters into a questioning of his own values and present condition of living, which turns into a harsh damnation of his life standards in comparison with his friend's, who "was his inferior in birth and education" (Joyce, 2008:61). As a modern intellectual, he gets consumed with what pulls him down from his flight, which he reflects as a reaction against his wife and his little child after his meeting with Gallaher. Through Chandler, Joyce manages to give voice to his own intellectual concerns and spiritual suffocation as a young artist in the depressing city of Dublin, and, in a way, he finds a way to justify his blowing off his duties and responsibilities as the voice of grumpy old Ireland.

Joyce presents the reader with another dimension of Dublin intellectuals' alienation from society in his story "A Painful Case", in which Mr. Duffy, after he reads the news about Mrs. Sinico's suicide, comes to a realization that he lost his only hope for salvation, a lifelong happiness. He feels in the end that "he was outcast from life's feast, [...] that he was alone" (2008:90). The story follows Mr. Duffy's self-othering and othering of Mrs. Sinico consequently deepening his own isolation into his own shell and, thus, giving the story an air of tragedy

both on behalf of Mrs. Sinico and himself, as her death convicts him for life-long agony. Mr. Duffy, on the other hand, lives a life of escapism just like Stephen Dedalus, not concerning himself about “religion, family ties, love, friendship, marriage, politics, art and the rest- he avoids, as well as, life itself” (Peake, 1977:36). Joyce portrays such a breakaway with all social institutions in the city of Dublin in modern times in his whole literary canon and reflects Mr. Duffy’s, and through him all modern intellectuals’, deliberate isolation from daily life and concerns in this particular story.

Joyce’s final short story in his *Dubliners*, “The Dead”, may also be traced as a source of alienation on behalf of the Irish intellectuals with Gabriel Conroy’s self-estrangement and lack of communication with people around him veiled under seemingly intimate social meetings with his petit-bourgeois family members. Joyce’s constant references to the snow covering the Irish earth slowly can be taken as a metaphor symbolizing the state of paralysis falling upon this Irish intellectual and his increasing level of alienation day by day like the mounting snow. The image of death of the nature by the snow pervades the story as a strong reference to the spiritual death of modern Irish intellectuals. Dynamically, the snow image takes the story into the climactic point in which Gabriel is to realize how he has been buried under layers of snow, blinded by his glasses of an elitist and his over-indulgence in his trivial pursuits. It functions to “externalize Gabriel’s prospective rebirth after his crisis and [...] to map a paralysed space to be left behind, associated with his dead past and his former ideal ego” (Monterrey, 2011:73). The revelation at the end of the story marks the end of Gabriel’s winter and the snowy season of his life, and it ascertains the spring of his brand-new self-consciousness.

In short, as a socially alienated intellectual himself, Joyce pays much attention to his intellectual fellow-Dubliners in his fiction, with their spiritual paralysis under the crippling effects of modern Irish society. Joyce’s intellectuals are generally depicted with an emphasis on their escapist tendencies, which they express either as a reaction to their nation, religion as a social institution or as damnation of the present economic, political and familial conditions they suffer from. These people get isolated from the general public which they view as devoid of meaning and sense; and thus, they turn into their own shells for artistic fulfilment or weighting off their minds. Just like Joyce himself, these intellectuals keep aloof from society and ordinary people with a certain degree of separatism, or even elitism, though their social consciousness is what causes their alienation. What they stand against most is that the ordinary Irish society’s unquestioning dependence on the institutionalized social institutions and contentment with their meaningless material lot. Most of these intellectuals cannot find the opportunity to free themselves from these crippling effects of modernity. In the cases of Joyce’s intellectuals, the result is inevitably the

alienation into one's own personal intellectual space.

3. Atay's Intellectualism as 'Disconnectedness' and Self-Sacrifice

Atay's *The Disconnected* (1972) focuses on the passage of Turgut Özben from 'connectedness' with his orderly family life, proper job and social status into 'disconnectedness' with his sudden estrangement from his family, social circles, home and business. Atay draws this 'disconnection' with the society as a virtue on behalf of the intellectuals and creates similar characters in his works. Atay's other intellectuals like Hikmet Benol, Coşkun Ermiş and Server Gözbudak appears as examples of one kind, all echoing each other including Selim and Turgut with their total disengagement with society though with a deep feeling of social consciousness. However remote these intellectuals are from society, they are still uneasy about the future of their people and mindful about the development of their nation.

Turgut sets off to explore the reasons behind this, follows Selim step-by-step through his notes, talks to Selim's acquaintances and gets disconnected during this journey like Selim did. Earlier, Turgut prefers a good job, a happy family and a comfortable house to being Selim; and all the order he has established gets broken into pieces by just one letter Selim leaves behind. After the letter, he feels that it is high time he took action. Turgut Özben, "on a day of May, substitutes his friend Selim Işık after he commits suicide and takes leave of this world of his own accord" (2012b:722). In order to advance in his mission, Turgut primarily has to get rid of the burdens on his shoulders, the pre-established bourgeois order and even his family; as these are the number one conditions to get disconnected.

Bayar (1972:1) argues that Atay, in *The Disconnected*, "makes a merciless criticism of the city-dwelling intellectuals of the republic period in Turkey. But, this is not a generally positive, battering, shovring or triggering kind of criticism. It seems like the reflection more of a suffocation and a precise pessimism". However logical this evaluation sounds, the general concurrence regarding Atay's attitude towards the concept of 'disconnectedness' reveals that he deliberately idealizes his 'disconnected' characters and he places his own voice among those characters. What Turgut Özben achieves at the end of the novel is depicted as something worth losing his wife, children, house, job and all the connections with the material life; and the reader cannot help sympathizing with the 'disconnected' intellectual.

When compared to his close friend Turgut, Selim appears to have led a more lonesome, alienated and outcast life. Ecevit compares this alienation to Atay's own situation, as this kind of life with a strong will power to free it from any artificiality is the common point of the two men. What Selim has actually escaped from is, Turgut reveals, the mass of people that can be named the

'connected' involved in meaningless business of the bourgeois system. Selim carries out this escape by inventing his own methods: "Selim as a disconnected manages to avoid petit-bourgeois habits by inventing games for only himself" (Apaydın, 2007:50). Selim begins to keep diaries, write poetry and little stories, which gives him the opportunity to create any character with any traits he wishes. These games are the common shelters that Atay's 'disconnected' intellectuals generally take. "The only thing that the hero is able to do is playing games" (Balcı, 2004:43) in such a case.

Atay's second novel, *Dangerous Games* (1973), deals with a similar alienation of an intellectual from society into his own shell no matter what the consequences are. The protagonist of the novel, Hikmet Benol moves to a new neighbourhood at the beginning of the novel and isolates himself both physically and spiritually from the environment and even divides himself into many personalities which fight each other to conquer the body they inhabit. His past experiences full of regret push Hikmet into an environment which he defines as 'shanty' world. The time when all the Hikmets rebel against the real self and take control of his body corresponds to this period of his life. After running away from the people, Hikmet finds the sufficient time to question his identity and to jump into a world of games, like Selim did in *The Disconnected*. With a feeling like "This world owes me a lot" (2010:158), he questions the past, brings everything he could and could not experience in the past to light. "He moves up to finding his own true self in order to get away from the world of othering and othered values" (Şahin, 2010:28). As a result of this questioning, he assumes himself as valueless, insignificant and foreclosed.

Atay, in Hikmet's process of getting 'disconnected', does not put any blame on Hikmet, but he takes the society responsible for the lack of necessary interaction and mutual understanding. Although Hikmet is a good-willed and educated person in essence, he has always been repressed, othered and abhorred and he is depicted as an intellectual whose problems are always belittled by the others around. Atay apparently possesses a great sympathy and understanding towards Hikmet, like he does towards all his characters. Hikmet's only fault is that he has always given the mission of understanding him to the others without any further effort to explain what he means. This situation has, of course, brought along the inevitable feeling of disappointment. Hikmet, unlike Selim Işık, has been brought to the brink of suicide without leaving any trace behind, from which people might understand him though after his death. Hikmet sacrifices himself for his good folk as the symbol of human suffering, like Jesus, by literally hosting a last supper for his acquaintances.

Similarly, Atay's only dramatic work *Those who Live by Games* (1975) presents another socially alienated Turkish intellectual with a much bigger feeling of responsibility regarding the future of his nation. Coşkun Ermiş, especially after

his retirement from his tenancy as a teacher of history, isolates himself from his environment into his own intellectual pursuits like writing plays and he gradually gets 'disconnected' from his family, home and society beginning to live as a character in the plays he himself writes. Coşkun's suffocation in the domestic environment leads to his breakaway with his family members and he makes new friends from theatre circles and has a secret affair with a young actress, Emel. This young lady reminds him of the unfulfilled dreams, unsatisfied desires of his youth and his wasted opportunities. Just like in previous works of Atay, death comes again at an early age after a highly painful process of alienation, but this time through natural means. Coşkun's life as a suffocated intellectual has worn him out both in spiritual and physical ways.

Coşkun Ermiş leaves a tragic impression of waste on the audience or the reader, as he dies away together with a bunch of unsatisfied dreams. The fact that Atay uses such kind of an intellectual profile in his only dramatic work as well just like in his novels stands out as the general attitude of the writers of the early republican period of Turkey. While reviling against the bourgeois artificiality on one hand, Atay also "characterizes those men of games, who stick to the traditions but never find a place in society to realize themselves, as the role models for the future generations" (Çevik, 2005:57) on the other hand. This issue is seen as one of the most frequently mentioned themes in whole modernist Turkish literary canon.

The last example for intellectual alienation in Atay's literature is Prof. Server Gözbudak's, the protagonist of Atay's last novel *Science of Action* (1998), gradual breakaway with the entire social environment including his family and the faculty. Prof. Gözbudak is, perhaps, the most autobiographical character among Atay's other 'disconnected' intellectuals; as he is a product of the socio-political environment Atay himself is a part of during his faculty membership in the university. It is no surprise that Atay gives voice to a 'disconnected' intellectual from the socio-political chaos surrounding his own self in the universities. However, besides the present political turmoil, Prof. Gözbudak is also in a fight with his own past, just like Atay's other 'disconnected' intellectuals.

In *The Science of Action*, Atay tries to go through the issues such as "the dullness of teachings, the touching failure of experience of the dreams [...] the need to take action out of personal doneness and a feeling of fear and indifference within the action" (2012a:232). Server Gözbudak has managed to rise to the level of professorship of mathematics as a result of his negligence of his personal passions, spirits of youth and political views, which leads to the lack of personal satisfaction in the end. He is an idealist and self-contained professor in appearance, but with an intrinsic reaction against the artificiality of the intellectual circles, the dominant imitation of the western values and the anti-student policies of the administration in essence. Atay, in a way, writes the

manifesto that science and intellectuals must take action at once for the sake of the nation and intellectuals must be rid of their social alienations. Server Gözbudak appears to be torn between his attempts to exercise what he knows and his attempts to tell himself of what he wants to exercise.

The level of social isolation in Atay's intellectuals reaches a physical or spiritual collapse, in which they find death as a solution to the meaningless struggles and concerns of daily life. All these intellectuals possess pessimistic worldviews regarding the future of their nation and the people, as common people lack the necessary willpower to take action against the underdevelopment of their nation. The inability of the intellectuals to get their voices heard by these people loosens their ties with the material life and they gradually sink into hopelessness and fade away. At this point, it is necessary to pay special attention to the social and political consciousness of Atay's intellectuals as a major factor in their drift away from society.

4. Joyce's and Atay's Intellectuals in Comparison

Irzık (2003:553) notes that Atay's literature is "dominated by a voice from the grave", by which she means that Atay's masterpieces respond to many modernist voices in the literatures of Europe. For Çapan (1987:1), in the last years of his life Atay has been strictly following the works of such modernist writers as Joyce, Mann, Proust and Musil with an increasing interest in existential philosophy, especially the writings of Kierkegaard. Similarly, Whitby (Ecevit, 2011:253) states that Atay has felt a huge admiration for the novels of the post-war Europe; and Salman (Ecevit, 2011:302), one of Atay's best friends, says that Atay sometimes accepted her advices for correction of some Turkish words; but sometimes he was too insistent: "He used to say: 'I have a reason to use this expression like this. Here, I am imitating some certain author's writing style; it must seem obvious enough in these lines.'" Atay admits that he has been following the footsteps of a famous European modernist author in his complicated expressions, a complex language and hard-to-translate neologisms. It is not hard to figure out the identity of the famous modernist European author at this point; as one can easily assume that Atay imitates and makes use of Joyce's style and techniques when all the abovementioned references are taken into consideration. Gürle (2008:15) argues:

What both Joyce and Atay share as modernist authors is an ability to draw upon the literary past and deliver it to the present in an enriched form. Yet, each does it in his own way. When he writes, Joyce stands on his own ground, his feet deeply rooted in the language and tradition, of which he is, one way or the other, aware of being a part. Atay, however, is a total stranger in the sense that he is dealing with a material other

than his own whenever he draws upon the western canon. So, when he writes, he finds himself face to face with his absolute Other, i.e., the West.

Atay's intellectual characters, in this sense, suffer from the underdevelopment of their nation. Atay and Joyce have different ideas of intellectualism as a result of the political and economical atmosphere dominating the periods in which they live. At this point, a comparative critical glance at the two authors' intellectual characters has been necessitated in order to reveal the impacts of social, cultural, religious, political and economic conditions on the authors' development as artists and the intellectual characters' development as types in the literary traditions of the two nations.

In his monumental works, Atay reflects the very realities of being an intellectual in a developing country, emphasizing the intellectuals' feelings of guilt and responsibility for the development of their nation, together with their predicament between east and west. Intellectuals are role models and consciously isolated from society into a world of games for the sake of finding the true self and meaning of human existence. They stand up for a complete freedom of the intellectual from all crippling elements in the modern society, as Joyce does in the case of Stephen Dedalus.

As a representative of intellectuals, Atay has more social concerns than Joyce. He is very much interested in the enlightenment and advancement of his nation. His moral obligations sometimes dominate over his creativity. While Joyce is critical of individuals in his fiction, Atay always sublimates the chaotic situation of his characters. Joyce's critical stance verges on elitism, as he generally undermines the triviality of everyday life. Joyce uses well-structured and regular language of least flaw, in opposition to everyday language which is seen as devoid of sense. Atay is not an elitist; he prefers the trivial daily concerns of common people. He expresses his own discontentedness with the elitist bourgeois life standards of Turgut from Selim's perspective. Selim thinks that Turgut is wasting his life with "petit-bourgeois services he benefited in accordance with the amount of his money" (2012b:26).

Atay and his intellectual characters are in conflict due to the problems of development and clash of traditional values with modern ones. Joyce's intellectuals, on the contrary, are critical of the consequences of the industrial revolution, the oppression of the British government and the effects of the First World War with an intensity of scepticism against the generations that brought such corruptions. Atay's characters, representative of the Turkish intelligentsia, feel responsible for the enlightenment of the community and motivation of national development. Turkish intellectuals, in Atay's works, are the voice of the whole nation. Like Atay himself, they are subject to disappointment, alienation

and frustration. Atay's intellectual is a real Saidian intellectual who is "always an outsider, living in self-imposed exile, and on the margins of society. He or she speaks to, as well as for, a public, necessarily in public, and is properly on the side of the dispossessed, the unrepresented and the forgotten" (Jennings and Kemp-Welch, 1997:1-2). Atay (2012a:128), like Said, describes the intellectuals as exiled and alienated from society.

On the contrary, Joyce himself and his fictional intellectuals are always critical of the problems of their nation and do not feel responsible for cultural, political and economic underdevelopment of their nation. Joyce's modern intellectuals have bourgeois attitudes. Joyce spends his years of maturity in many other European cities. Similarly, his intellectual characters are all depressed by the atmosphere and problems of Dublin. Little Chandler, for instance, even curses the underdevelopment and powerlessness of his nation and the lack of opportunities he faces as an artist; and he alienates himself from Dublin society. However, Atay's Selim Işık, for instance, does not sacrifice social problems to aesthetic concerns. Rather, he does his best to be heard by the disinterested public. Selim, like Stephen Dedalus, is isolated from his family, friends, love, work, religion and even his own self. Yet, he does not break away from the subject. He is an intellectual in exile, but with a strong belief in his nation's future prosperity and enlightenment.

Atay and his characters cannot escape from the dilemma of inbetweenness: One side of the conflict is the East where the whole nation's past glory lies; and the other side is the West which all future prosperity of the nation depends on. The fact that Atay is born into a generation that begins to take the west as a role model in national development both in science and arts causes a great conflict for his intellectuals who are condemned to betray the glory of their ancestors and turn to the West. That is why almost all disconnected intellectuals in Atay's literature are alienated from society into a kind of private self, looking for meaning and a way out of this inbetweenness. On the other hand, Joycean approach to Irish nation never goes beyond futile discussions about Parnell's nationalism which, in the end, ends up with the intellectuals' alienation.

5. Conclusion

Considering the similarities and differences between Atay and Joyce, it can be argued that Atay does not slavishly imitate Joyce. There is an inevitable degree of influence; yet Atay creates his unique style and perspective in his works. In particular, the idea and role of intellectuals in Atay's works have significant differences from Joyce's. Atay's intellectuals are the voice of their nation in the process of crisis and development. The crisis urges Atay to create a socially responsible intellectual type who can guide the public to the salvation. Thus, Atay's intellectuals are scapegoats whereas Joyce's are irresponsible, escapist

artists.

The aforementioned portrayals of modern intellectuals in the modernist works in question offer different reflections of the two authors' cultural, social, political and economic backgrounds on their literatures. The results of the present study indicate that Joyce has a great influence on Atay who imitates and appropriates similar themes and techniques in his works. Thus, both authors deal with contemporary problems like meaninglessness of life, alienation and isolation of modern intellectuals. They are both in-between two worlds: Joyce being between Ireland and England and Atay being between Turkey and Europe. Both of them are subject to disappointment and failure following their nations' economic crisis and cultural conflict. Joyce's quest is an aesthetic one, but Atay has a spiritual and metaphysical quest to enlighten the public. Although Atay adopts Joyce's modernist themes and techniques like 'stream-of-consciousness' and intertextuality, he re-appropriates them to his own purpose. Atay even reflects the same issues by making intertextual references to Joyce's major works and adjusts the subject matters into Turkish social and cultural condition. In this respect, Atay's sense of intellectualism sounds much more humane and intimate than Joyce's scowling, distanced, escapist and cold-hearted intellectualism.

BIBLIOGRAPHY

- Apaydın, Mustafa. (2007). "Oğuz Atay'ın *Tutunamayanlar* Adlı Romanında Mizah ve Hiciv Öğeleri." (The Elements of Humour and Satire in Oğuz Atay's *The Disconnected*) Ç.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi. (Çukurova University The Journal of Social Sciences). Vol 16. N.1. pp.45-68.
- Atay, Oğuz. (2012). *Günlük* (The Diary). İstanbul: İletişim Yayınları.
- . (2011). *Oyunlarla Yaşayanlar* (Those who Live by Games). İstanbul: İletişim Yayınları.
- . (2010). *Tehlikeli Oyunlar* (Dangerous Games). İstanbul: İletişim Yayınları.
- . (2012). *Tutunamayanlar* (The Disconnected). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Balcı, Yunus. (2004). "Oğuz Atay'ın Romanlarında Kahramanlar." (Heroes in Oğuz Atay's Novels). *Pamukkale Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi* (Pamukkale University The Journal of Faculty of Education). n.16. 2. pp.39-53.
- Bayar, Zühtü. (1972). *Barış gazetesi*. (Barış Newspaper). 9.8.1972.
- Çapan, Cevat. (1987). *Zaman Gazetesi*. (Zaman Newspaper). 4.11.1987.
- Çevik, Adnan. (2005). "Sahnedeki Kültürel Travma: *Oyunlarla Yaşayanlar*." (The Cultural Trauma on Stage: *Those who Live by Games*). *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*. (Journal of Theatre Studies). 20. pp.41-69.
- Ecevit, Yıldız. (2011). *Ben Buradayım: Oğuz Atay'ın Biyografik ve Kurmaca Dünyası*. (Here I Am: The Biographic and Fictional World of Oğuz Atay). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Gürle, F. Meltem. (2008). "Oğuz Atay's Dialogue with the Western Canon in The Disconnected". Diss. Boğaziçi UP.Friedman, Alan Warren. "Stephen Dedalus's non serviam : Patriarchal and Performative Failure in A Portrait of the Artist as a Young Man". *Joyce Studies Annual*. Volume 13. Summer. pp.64-85.
- Irzık, Sibel. (2003). "Allegorical Lives: The Public and the Private in the Modern Turkish Novel." *The South Atlantic Quarterly*. 102.2/3. pp.551-566.
- Jennings, Jeremy and Anthony Kemp-Welch, eds. (1997). *Intellectuals in Politics: From the Dreyfus Affair to Salman Rushdie*. London: Routledge
- Joyce, James. (2008). *Dubliners*. New York: Oxford UP.
- . (1963). *A Portrait of the Artist as a Young Man*. Penguin Books.
- Monterrey, Tomás. (2011). "Framed Images as Counterpoints in James Joyce's 'The Dead'". *Atlantis, Journal of the Spanish Association of Anglo-American Studies*. 33.2. December. pp.61-74.
- Peake, C. H. (1977). *James Joyce: The Citizen and the Artist*. Stanford, California: Stanford University Press.
- Şahin, Veysel. (2010). "Oğuz Atay'ın Anlatılarında Ben, Öteki ve Benlik". (I, the Other and the Self in Oğuz Atay's Narratives). *Türk Dili*. (Turkish Language). C.XVIII. S.697. Ocak. pp.23-31.

Murat Gülsoy ve Daniel Kehlmann'ın Öykülerinde Üstkurmaca Metafictional Elements in the Short Stories of Murat Gülsoy and Daniel Kehlmann

Arzu YETİM (Eskişehir Osmangazi Üniversitesi)

ÖZET: Bu çalışmanın amacı Türk yazar Murat Gülsoy ve Alman yazar Daniel Kehlmann'ın öykülerinde yer alan üstkurmaca öğelerini metne dayalı yöntem ile karşılaştırmaya çalışmaktır. Gülsoy ve Kehlmann'ın öykülerinde ve romanlarında üst kurmaca tekniğinden yoğun bir biçimde yararlandıkları, yaratma sürecini ve yazma edimini sorunsallaştırdıkları bilinmektedir. Gülsoy'un *Âlemlerin Sürekliliği ve Diğer Hikâyeler* ile Kehlmann'ın *Sesler: Dokuz Öykülü Bir Roman* adlı eserleri, üstkurmaca öğeler içeren öykülerden oluşmaktadır. Çalışma, üstkurmaccanın en yoğun olarak var olduğu *Âlemlerin Sürekliliği ve Diğer Hikâyeler* adlı öykü kitabında yer alan *Kasiyer* ile *Sesler: Dokuz Öykülü Bir Roman* adlı eserde yer alan *Tehlikede* adlı öyküler ile sınırlandırılmıştır. Çalışmada, Gülsoy ve Kehlmann'ın adı geçen öykülerinde üstkurmaca öğelerin kullanımı ortaya konmaya çalışılacaktır.

Anahtar sözcükler: Murat Gülsoy, Daniel Kehlmann, Üstkurmaca, öykü

ABSTRACT: The aim of this paper is to compare the metafictional elements in the short stories of Turkish writer Murat Gülsoy and German writer Daniel Kehlmann through a text based approach. Gülsoy and Kehlmann are two contemporary writers who problematise the process of writing and make use of metafiction in their works frequently. Gülsoy's *Âlemlerin Sürekliliği ve Diğer Hikâyeler* and Kehlmann's *Fame: A Novel in Nine Episodes* are consisted of metafictional short stories. This study is restricted with one story form each book: "Cashier" from *Âlemlerin Sürekliliği ve Diğer Hikâyeler* and "In Danger" from *Fame*.

Keywords: Murat Gülsoy, Daniel Kehlmann, metafiction, short story.

Gülsoy'un dördüncü öykü kitabı olan *Âlemlerin Sürekliliği ve Diğer Hikâyeler*, içice geçmiş ve bir şekilde birbirine bağlanan öykülerden oluşmakta, yazarlık, yazma süreci ve edebiyatın yaşamdaki gibi konular üzerine yoğunlaşmaktadır. Alman yazar Daniel Kehlmann'ın bu çalışmada ele alınan eseri *Sesler, Dokuz Öykülü Bir Roman* alt başlığı ile sunulmaktadır. Eserdeki dokuz öykü birbirine ilk okumada fark edilmesi güç bir biçimde bağlanmıştır. Pek çok eleştirmenin de belirttiği gibi Kehlmann, öyküler arasında kasıtlı olarak kurduğu zayıf bağlantılarla okuru aldatmaktadır. Gülsoy ve Kehlmann'ın öykülerinde; yaratma sürecine, yazar ve karakterleri arasındaki ilişkiye odaklandıkları ve üstkurmaca tekniğinden yararlandıkları görülmektedir.

Üstkurmaca (metafiction) terimi sözlük anlamı olarak edebiyattan sonra ya da edebiyat hakkında anlamına gelmektedir. Üstkurmaca, yazma edimini nesnesi olarak kullanan bir edebiyat tekniği olarak tanımlanabilir. Üstkurmaccayı Narsistik olarak nitelendiren Linda Hutcheon ise terimi, kurmaca hakkında yazılmış, kendi anlatımına ya da dilsel yapısına yorum getiren bir kurmaca olarak tanımlar (bkz. Hutcheon, 1980,1). Üstkurmaccanın gerçekçi romanın illüzyon etkisini sarsmak için kullanıldığı ve pek çok eserde yazarın eserinin

içinde bir karakter olarak yer aldığı söylenebilir (bkz. Klinkowitz, 1998, 836). *Yaratılan anlatı ile yaratıcısının kurduğu ilişki gözler önüne serilir, yazar anlatıyı kurgularken kendisinin de bu sürecin bir parçası olduğunun farkındadır ve okurdan (hatta anlatıdan) bunu gizlemez, irdelenmeye açık bir şekilde varoluşunu ortaya koyar* (Gülsoy, 2009, 75). Özellikle son elli yılda yazılan edebiyat eserlerinde karşımıza çıkan üstkurmaca terimi ilk kez 1960 sonlarına doğru William Gass tarafından kullanılmıştır (bkz. Currie, 1995, 1; Akt, Demir, 2002, 16). Üstkurmaca ilk kez modern ve postmodern edebiyatla ilişkilendirilmiştir; ancak, üstkurmaca öğelerine *Binbirgece Masalları*'nda, Chaucer'ın *Canterbury Hikayeleri*'nde ve Boccaccio'nun *Dekameron*'unda rastlanmaktadır. Roman türünde ise üstkurmacanın ilk örnekleri olarak Cervantes'in *Don Kişot* ve Laurence Sterne'ün *Tristram Shandy* adlı romanları kabul edilmektedir (bkz. Hutcheon, 1980, 8). Edebiyatın başlangıcından bu yana varlığını sürdüren üstkurmaca, 1960'ların başlarında John Barth, Robert Coover ve William H.Gass gibi yazarlarca kullanılmaya başlanmış ve böylelikle edebiyatta bir araştırma konusu olarak ele alınmaya başlamıştır.

Üstkurmaca edebiyatın içinde en erken dönemden itibaren yer almakla birlikte, diğer sanat dalları içinde de var olmuştur. Bu noktada üstkurmacanın edebiyat dışında kullanımıyla ilişkili olarak "mise en abyme" (sonsuzca düşüş) kavramına değinmek yerinde olabilir. Resim sanatında kullanılan bir teknik olan mise en abyme, kısaca resim içinde resim olarak tanımlanabilir. * Resmin bütünü veya bir parçası resim içinde tekrar edilmek suretiyle sonsuzluk hissi yaratılmaktadır. Andre Gide *Günlükler*'inde sonsuzca düşüş kavramına değinerek bu tekniği edebiyattaki oyun içinde oyun, anlatı içinde anlatı örneklerini açıklamak için kullanmaktadır. Diğer bir deyişle Gide, daha sonra üstkurmaca olarak adlandırılacak "romanın içinde romancının romanı yazmakta olduğunun anlatılması" tekniğini *mise en abyme* kavramı ile karşılamaktadır (bkz. Gülsoy, 2009, 21-28). Resimdeki "sonsuzca düşüş" gibi edebiyattaki üstkurmaca da okura sonsuzluk hissi vermektedir.

Modernist ve postmodernist eserlerdeki üstkurmaca kullanımının amacının, gerçek ile kurmaca arasındaki ilişkiyi sorgulamak için bilinçli ve sistemli olarak dikkati, anlatının bir kurmaca olduğuna çekmek olduğu görülmektedir. Bu bağlamda üstkurmaca, ele aldığı yaratma sorunsalı ile felsefi boyut ve derinlik taşımaktadır. 1984'te yayımlanan *Metafiction* adlı eseri ile bu alanda yapılan ilk kuramsal çalışmalardan birine sahip olan Patricia Waugh, üstkurmacanın özelliklerini şöyle tanımlar:

Üstkurmaca, metnin yazınsal-kurmaca özelliğinin farkında olmak ile okurun içine çekilebileceği imgesel gerçeklikler, alternatif dünyalar yaratma arzusu arasında dengeli bir gerilim oluşmasını sağlar. Ancak,

* Bu teknik armacılıkta da kullanılmakta ve armanın genelindeki süslemenin küçültülmüş hali armanın içinde ayrıntı olarak yer almaktadır.

yazar kendini metinsel ilişkiler sonucunda üretilmiş bir yapı olarak algılamaya başladığında, dünyalar, metinler ve yazarlar dil tarafından kapsanır. Bu noktada, gerilim zarar görür; gerçekçi yansımaların yapılanması ile yapısızlaştırılması arasındaki denge yok olur ve gerçeküstü öğeler, tuhaflıklar ve tesadüflük metne egemen olur (Waugh, 130; Akt. Özata, 2003, 8).

Üstkurmaca tekniğinin modern ve postmodern yazarlar tarafından, gerçekçi romanın özelliklerine aykırı olduğu için tercih edildiği söylenebilir. Uyanık'ın da belirttiği gibi;

Geleneksel roman yansıtmacı yöntemiyle gerçekliğin tablosunu çizmeye kendini yükümlü görürken; üstkurmaca, yansıtmacı olmayan bir deney olarak kendine özgü sistemi içinde işlevselliğini gerçekleştirir. Üstkurmaca okurun üstkurgusal romanda gerçeklik hakkında bir şey öğrenemeyeceğini, bunun yerine yazının işlevselliği üzerine bir bilinç geliştireceğini vurgular (Uyanık, 2011, 90).

Üstkurmancanın, postmodern yazarların sıklıkla kullandığı bir teknik olmasının altında değişen gerçeklik algısının yattığı söylenebilir. İkinci Dünya Savaşı'nın ardında modernizmin ilkelerinin çöküşü ile birlikte zaman ve gerçeklik algısının da değiştiği ve bu durumun sanata ve edebiyata yansıdığı görülmektedir. Waugh, gerçekçi edebiyatın benimsediği materyalist ve pozitivist dünya görüşünün artık geçerli olmadığını, gerçekliğin geçici ve sahte olduğu anlayışının benimsenmesiyle üstkurmancanın önem kazandığını belirtmektedir (bkz. Waugh, 1984, 7).

Yıldız Ecevit de edebiyatın son yıllarda gerçeklikle olan ilişkisinin farklılaştığını ifade etmektedir; *Son birkaç yüzyıldır bilimin neden-sonuç ilişkisini temel alan ve kesinlik / değişmezlik üzerine kurulu saptamaları, yerini giderek belirsizlik / olasılık / görecelik kavramlarının yön verdiği yeni bir doğa bilim eğilimine bırakmaktadır. Bilim artık geleneksel edebiyatın fantastik diye adlandırdığı türden bir gerçeklik anlayışı sunmaktadır insanoğluna* (Ecevit, 2009, 27). Bu "belirsiz gerçeklik" anlayışı eserin zaman, mekân, kişi ve olay örgüsüne yansiyarak alışılmış kalıpların kırılmasına neden olmuştur.

J.L. Borges, üstkurmancanın okuru rahatsız ettiğini düşünmekte ve bu rahatsızlığı sebebini sorgulamaktadır:

Bir haritanın içinde yine o haritanın olması ya da Binbir Gece Masalları'nın Binbir Gece Masalları kitabını içermesi neden rahatsız eder bizi? Don Quijote'nin *Don Quijote*'nin okuru olması ya da Hamlet'in kendi oyununun izleyicisi olması neden rahatsız eder?

Cevabı bulduğumu sanıyorum: bir kurmacanın karakterlerinin kendi kurmacalarının okurları ya da izleyicileri olabileceğini öneren bu tersine çevirmeler, bizlerinde birer okur ya da izleyici olarak kurgusal varlıklar olabileceğimizi söyler (Borges, 2000, 231; Akt. Gülsoy, 2009, 81).

Demir'e göre roman sanatını anlamak açısından üstkurmaca önemli bir işleve sahiptir:

Üstkurmacyı irdelemek, romana kimliğini kazandıran hususların farkına varmaktır. Bunu yapmaktaki temel amaç ise; kurmaca ve gerçeklik arasındaki ilişkiye dair sorular üretebilmektir. Yazılan roman sistematik olarak dikkati bu noktaya çeker; okur kurmacanın içerisinden geçerek, oluşturulan kurgu metindeki yapıyı anlamaya çalışır. Böylece, üst kurmaca metin, kendi 'yapısallaşma/yapılaşma metodu ile ilgili eleştiriler hazırlamakla, sadece kurmaca anlatıların temel/esas yapıları konusunda tartışmalar oluşturmakla kalmaz, aynı zamanda, edebî kurmaca metinlerin dışındaki dünyanın olabilir kurmacalığına da açıklamalar/göndermeler yapar (Demir, 2002, 16-17).

Mirjam Sprenger, okuyucu ile gerçekleştirilen bir iletişim düzleminin, öykünün düzlemini terk edip okuyucu ile bir konuşmaya dönüşmesi, metnin alımlanmasının ve yazılma sürecinin tematize edilmesi, yazınsal bir etkinlik üzerine yapılan bir yorumun kurmaca dünyaya sıkışıp kalmaması, tersine kurmacanın sınırlarını aşması durumunda üstkurmacadan söz edilebileceğini belirtir (Bkz. Sprenger, 1995, 107; Akt. Uyanık, 2011, 89)

Bu çalışmada öyküleri ele alınan Murat Gülsoy ve Daniel Kehlmann, postmodern yazarlar olarak üstkurmaca tekniğini eserlerinde sıklıkla kullanmaktadır. *Âlemlerin Sürekliliği*'nde ve *Sesler*'de yer alan öykülerin geneline bakıldığında yazarların üstkurmaca tekniğini farklı yoğunlukta olmakla beraber hemen her öyküde kullandığı görülmektedir. *Sesler*'de üç öykünün başkahramanları yazar iken, iki öykü, öykü içinde öykü olarak kurgulanmıştır. Öykülerdeki karakterlerin yazarla bir çeşit diyalog halinde olduğu görülmektedir. Benzer biçimde *Âlemlerin Sürekliliği*'nde iki öykü dışındakilerin tümünün kahramanları yazardır ve yazma edimi, öykülerin ana sorununu oluşturmaktadır.

Çalışmada ele alınacak iki öykü olan Murat Gülsoy'un *Kasiyer* ve Daniel Kehlmann'ın *Tehlikede* adlı öykülerinde başkahramanlar yine yazardır. *Kasiyer*'de kendisinin de bir yazar olduğunu belirten anlatıcı başka bir yazarın romanını nasıl yazdığını anlatmaktadır.

Birçok okuyucunun yakından tanıdığı çok başarılı bir yazarın başından

geçen bir olayı anlatacağım [...] Sakıncası yoksa, olaylarımız New York'ta geçiyor. Ve hikâyemizin bir tanecik kadın kahramanı Betty, Barnes & Noble Kitabevi'nde kasiyer olarak çalışıyor Şu anda Betty'yi kasada bir müşteriye parasının üzerini ve fişini verirken görüyoruz (Gülsoy, 2002, 14-15).

Tehlikede adlı öyküde de benzer bir biçimde okur, bir yazarın öyküsünün oluşumuna tanıklık etmektedir.

Yanında Leo not defterini çıkarıp bir şeyler karalamaya başladı. Ne zannediyordu ki, yoksa kendini Andre Malraux filan mı sanıyordu? Leo'nun omzunun üzerinden bakmaya çalıştıysa da, sadece birkaç kelime görebildi: "Salon... televizyonun kapanması... oyun parkı... komşu kadın." Leo dönüp Elisabeth'in bakışlarını yakaladı. "İlham, geldi!" dedi. "Bir fikir sadece." (Kehlmann, 2010, 168-169).

Kasiyer'de anlatıcı aslında Türkiye'de geçtiğini söylediği bir olayı kişilerin ve mekânların adlarını değiştirerek anlatır. Böylelikle oluşan ikinci bir öykü katmanı söz konusudur. Öyküdeki ilk düzlem anlatıcının okura kendini tanıttığı ve okurlarından gelen "hikaye nasıl yazılır?" sorusuna cevap verdiği anlatıdır. Anlatıcı konumundaki yazarın Paul ve Betty arasındaki ilişkiyi anlattığı bölümde yeni bir öykü düzlemi oluşur, bu ilişkinin aslında Paul tarafından yeni kitabında kullanılmak üzere kurgulandığının ortaya çıkması ile üçüncü bir öykü düzleminin varlığı ortaya çıkmaktadır. Böylelikle *Kasiyer* öyküsünün içinde üç öykünün iç içe geçmesi söz konusudur.

Ve bir gün, Betty'nin bu hikâyenin kahramanı olmasını sağlayan olay oldu. Paul ile tanıştı. Paul Couller iki kitabı peş peşe yayınlanmış, yıldızı parlamakta olan bir yazardı. Postmodern aşk hikâyeleri yazıyordu. Eleştirmenler öyle diyordu; aslında bildiğimiz aşk hikâyelerini biraz Doğu mistisizmi ve bolca edebi gönderme ile süslüyor, yeni bir şeyler yapmış gibi yutturuyordu [...] Çünkü yazarlık Paul için lunaparkta üç atış yapıp kazandığı oyuncak ayı gibi kucağına düşmüş bir şanstı. Belki de o yüzden bunu taşırken zorlanıyordu (Gülsoy, 2002, 17-18).

Kehlmann'ın *Tehlikede* öyküsünde *Kasiyer*'e paralel olarak çift katmanlı bir öykü söz konusudur. Gülsoy'un da belirttiği gibi üstkurmaca, *okura daha katmanlı okuma fırsatı yaratır: Okur, kurmacanın anlattığı hikâyenin yaratılma aşamalarına tanık olur. Bu tanık olma hali, yaratma süreci hakkında okura bir içgörü kazandırır. Yaratma sürecinin farkında olarak yapılan okuma sanat, sanatçı ve okur arasındaki ilişkinin sorgulanmasına olanak tanır* (Gülsoy, 2009, 75). *Tehlikede* öyküsünün ilk katmanının Elisabeth ile yazar Leo Richter'in Afrika seyahatinin bir anı oluşturmaktadır, ikinci katman ise öykünün aslında yazar Leo'nun yazdığı Lara

Gaspard öykülerinden biri olduğunun anlaşılmasıyla başlamaktadır:

“Tüm bunlar gerçekten olmuyor,” dedi Elisabeth, “değil mi?” “Nasil tanımladığına bağlı.” Leo bir sigara yaktı. “Gerçek. Bu sözcük o kadar anlamlı ki, hiç anlamı kalmadı artık.” “Bu yüzden böyle tepeden bakabiliyorsun. Bu kadar ihtiyatlı olman, her şeyi bilmen bu yüzden. Çünkü bu senin versiyonun, bu, senin yaşananlardan çıkardığın şey. Eskiden yaptığımız yolculuktan ve işim hakkında bildiklerinden çıkardıkların. Tabii Lara da burada.” “Ben neredeysem Lara da hep oradadır.” “Bana bunu yapacağını biliyordum. Öykülerinden birinde geçeceğimi biliyordum! İstemediğim şey buydu işte!” (Kehlmann, 2010, 173).

Her iki öyküde de yazar kahramanların eserlerini oluştururken yakın çevrelerindeki insanları birer edebi malzeme olarak kullandıklarına tanık oluruz. Gülsoy ve Kehlmann’ın, yazarların öykülerini nasıl oluşturduklarını sorgularken her şeyi hikaye konusu haline getirebilen yazar karakterleri oluşturduğu görülmektedir. *Tehlikede*’nin kahramanı Leo Richter ve *Kasiyer*’in kahramanı Paul Couller sevgililerini dahi birer öykü kişisi haline getirmiş kimselerdir. Leo’nun Elisabeth ile Paul’un Betty ile ilişki yaşamalarının amacı farklı yaşamlar tanıyarak bunları öyküye dönüştürebilmektedir.

Komiktir, Betty daha Paul’ün varlığını fark etmeden çok önce Paul onu gözüne kestirmişti. Haftada bir uğrayıp özellikle kendi kitaplarının bulunduğu ikinci kattaki kafeteryada kahvesini yudumlayarak çaktırmadan okuyucularını gözetleyen Paul, geçtiğimiz ay Betty’nin farkına vardı (Gülsoy, 2002, 19).

Öyküde Paul’un, Betty’e planlı bir biçimde yaklaştığı, yaşadıkları ilişkiyi romanında kullanmak üzere kurguladığı görülmektedir. Aynı şekilde Leo da kendi öykü kahramanlarından Lara Gaspard’a hem fiziksel olarak benzeyen hem de Gaspard gibi doktor olan Elisabeth ile ilişki yaşamaktadır. Diğer bir deyişle Elisabeth, Lara Gaspard’ın gerçek hayatta vücut bulmuş şeklidir.

Ve kahverengi saçlı kadına uzaktan gülümsedi. Kadın da onun bakışına karşılık verdi [...] Kapı açıldı, kahverengi saçlı kadın içeri girdi ve ilaçların üzerine doğru eğildi. “Sizinle tanışmadık.” Elisabeth kadına elini uzatıp adını söyledi. “Affedersiniz.” El sıkışı hem yumuşak hem kuvvetliydi. “Çok memnun oldum. Ben Lara Gaspard.” “Yani siz...” Elisabeth alnını ovuşturdu. “Siz... Amerika’da değil miydiniz?” “Uzun hikâye. Çok karmaşık. Hayatım arapsaçı gibi öykülerden ibaret.”

“Hayret,” dedi Rotmann, “birbirinize ne kadar benziyorsunuz.” “Öyle mi?” diye sordu Lara (Kehlmann, 2010, 171-172).

Elisabeth’in bir öykü kahramanı olan Lara Gaspard ile aynı düzlemde bulunması ile birlikte öykünün iki düzlemi arasında geçiş sağlanmış olur. Uyanık’ın da vurguladığı gibi *Üstkurmacada gerçeklik ve yazınsal yapıt, aynı zamanda gerçeklik ve okur arasındaki ilişkiler kopar. Hatta gerçeklik kurmaca üzerindeki egemenliğini etkisini tamamen kaybeder* (Uyanık, 2011, 90). Leo Richter ve Paul Couller’in sevgililerini birer öykü kahramanına dönüştürmesi ile gerçeklik ve kurmaca iç içe girmektedir. Paul Couller “gerçek” Betty’i, onun hislerini ve geleceğini önemsemez, onun için önemli olan yarattığı eserdir.

Paul nihayet üçüncü kitabını bitirdiğini (bu sefer bir roman!) ve hiç yapılmamış bir şey denediğini söyleyerek başladı konuşmaya [...] Hemen Paul’e kitap yayınlandıktan sonra Betty’ye ne olacağını sordum. Bu soruyu hiç beklemediği gibi omuzlarını silkerek, “Bilmiyorum, diğer aşklar nasıl bitiyorsa, bu da bitmiş olacak,” dedi. Daha sonra yüzüzlüğü ele alarak, Betty’nin önce kızacağını fakat edebiyat tarihine geçtiğini fark ettikten sonra ona teşekkür borçlu olacağını söyledi (Gülsoy, 2002, 40).

Görüldüğü gibi Betty, önce bir roman kahramanına dönüşmüş, sonra yaşadığı süreci anlatan ve yine bir yazar olan anlatıcının elinde öykü kahramanına dönüşmüştür. Burada Betty’nin iki kez kurgulanması söz konusudur. *Tehlikede* öyküsünde yer alan Elisabeth de öykünün sonunda, Leo’nun öyküsünün karakterlerinden biri olmuştur. Leo öykünün içinden çıkarak *Tehlikede’* nin ikinci öykü düzleminin yazarı olur.

Elisabeth gözlerini kırıştırdı ama Leo’yu artık göremiyordu. Leo ona gerçek gibi gelmiyordu, neredeyse şeffaflaşmıştı artık, kendisi değil, kendisinin yerine geçen bir başkasıydı sanki [...] “Leo nerede acaba?” Müliner başını kaldırıp baktı. “Kim?” Elisabeth başını salladı. Erkekler böyle yapar, sorumluluktan kaçarlar böylece. Leo her yerdedi artık, şeylerin arkasında, gökyüzünün üzerinde, yerin altında, tıpkı ikinci sınıf bir tanrı gibi ve ona hesap sorma imkânı kalmamıştı (Kehlmann, 2010, 174-175).

Kehlmann’ın Leo Richter’i dolayısıyla da yazarı bir yarı tanrıya benzetmesi dikkat çekicidir. Her iki öykünün yazar kahramanları tanrı rolünü oynayarak insanların kaderini belirlemektedir. Kehlmann ve Gülsoy eserlerindeki yazar karakterlerinin tanrısal yaratma edimine odaklanarak yazarlığı ve yaratıcılığı

sorgulamaktadır denebilir. Üstkurmaca edebiyat metninin kendisine ayna olması ve böylelikle birçok düzlemde kendine bakabilmesini sağlamaktadır. Bu durum *Tehlikede'*nin kahramanı yazar Leo Richter'in sözleriyle açıklık kazanır: *Biz hep öykülerin içindeyiz [...] Öykülerin içindeki öykülerin içindeki öyküler. Birinin nerede bitip diğerinin nerede başladığı asla anlaşılıyor! Aslında hepsi iç içe geçiyor. Sadece kitaplarda belirgin olarak birbirinden ayrı duruyorlar (Kehlmann, 2010, 173).* Birbirinin içinden çıkan sonsuz sayıda anlatı ile edebiyat sonsuz bir metin halini almaktadır.

Murat Gülsoy ve Daniel Kehlmann'ın öykülerinde yer alan üstkurmaca öğelerinin metne dayalı yöntem ile karşılaştırılmaya çalışıldığı bu çalışmada, *Kasiyer* ve *Tehlikede* öyküleri karşılıklı olarak incelenmiştir. İki farklı kültüre ve edebiyata ait bu öykülerin üstkurmaca tekniği açısından incelenmesi ile karşılaştırmalı edebiyat bilimine bir katkı sağlamak amaçlanmıştır. Gülsoy ve Kehlmann'ın öykülerinde üst kurmaca tekniğinden yoğun bir biçimde yararlandıkları, yaratma sürecini ve yazma edimini sorunsallaştırdıkları tespit edilmiştir.

İncelenen tüm öykülerde metinlerarasılıktan yararlanılmış, başka edebiyat eserlerine yapılan doğrudan veya dolaylı göndermelerle okurun bir kurmaca içinde olduğu hissettirilmiştir. Gülsoy ve Kehlmann'ın incelenen öyküleri üstkurmacanın bir özelliği olarak birkaç öykü düzeyinden oluşmaktadır. Öykülerde ayrıca yazarlar gerçeklik algısı ile oynamakta, okur neyin kurmaca neyin gerçek olduğunu sorgulamaktadır. Murat Gülsoy ve Daniel Kehlmann'ın incelenen öykülerinde saptanan benzerlik ve paralellikler, farklı kültürlere ait olmalarına karşın benzer edebiyat anlayışına sahip olduklarını gösterir niteliktedir. Murat Gülsoy ve Daniel Kehlmann'nın birbirinin çağdaşı yazarlar olması ve her ikisinin de içinde bulunan dönemin kültürel, edebi özelliklerinden etkilenerek yazdığı düşünülebilir. İncelenen öykülerden yazarların edebiyatın oluşum aşaması ve özellikle de yazma edimi üzerine düşündükleri ve bunu eserlerin de yansıttıkları anlaşılmaktadır.

KAYNAKÇA

- Aytaç, G. (1999). *Genel Edebiyat Bilimi*. İstanbul: Papirüs Yayınevi.
- Demir, Y. (2002). *Zaman Zaman İçinde Roman Zaman İçinde: Müşahadat (Bir Üstkurmaca Olarak Müşahadat)*. İstanbul: Dergah Yayınları.
- Ecevit, Y. (2009). *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Gülsoy, M. (2009). *602. Gece: Kendini Fark Eden Hikaye*. İstanbul: Can Yayınları.
- Gülsoy, M. (2002). *Alemlerin Sürekliliği ve Diğer Hikayeler*. İstanbul: Can Yayınları.
- Hutcheon, L. (1980). *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*. Wilfrid Waterloo & Ontario: Laurier University Press
- Kehlmann, D. (2010). *Sesler: Dokuz Öykülü Bir Roman*. İstanbul: Can Yayınları.
- Klinkowitz, J. (1998). Metafiction. *Encyclopedia of the Novel*. Vol. II. (Edt. Paul Schellinger), Chicago, London: Fitzroy Dearborn Publishers, 836-838.
- Özata, J. (2003). Bilge Karasu'nun Gece'sine Metin ve Okur Odaklı Bir Yaklaşım, Bilkent Üniversitesi Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Edebiyatı Anabilim Dalı Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara.
- Uyanık, G. (2011). *Peter Stamm'ın Agnes Adlı Romanında Üstkurmaca ve Metinlerarası İlişkiler*. Erzurum: Salkımsöğüt Yayınları.
- Waugh, P. (2001). *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. New York & London: Routledge Pub.

Pierre Corneille'nin "Le Cid" İle Abdülhak Hamid'in "Nesteren" Adlı Tiyatroları Üzerine Mukayeseli Bir İnceleme

Comparative Examination On The Plays Pierre Corneille's "Le Cid" and Abdülhak Hamit' s "Nesteren"

Fatih SAKALLI (Gazi Üniversitesi)

ÖZET: Abdülhak Hamit'in tiyatrolarında, Fransız klasik yazarlarından etkilerinde belirtilebilir. Corneille'de bu yazarların başında gelir. Hâmit'in Nesteren adlı tiyatro eserini, Corneille'in Le Cid isimli eserinden etkilenecek yazdığı görülür. Gerek olay örgüsü, gerekse şahıs kadroları bakımından bu iki eser birbirine çok benzer. Nesteren, Hamit'in altıncı tiyatro eseridir. Paris'te yazılmış ve yayımlanmıştır. Bu eser aynı zamanda Hamit'in memuriyetinin sonlanması ve maaşının kesilmesine sebep olur. Bu çalışmada Türk ve Fransız yazınının iki ismi Hamit ve Corneille'nin "Nesteren" ve "Le Cid" eserlerindeki benzerlikler ve farklılıklar üzerinde durulacaktır. Her iki eser, olay örgüsü, şahıs kadrosu, mekân vb. unsurlar etrafında incelenecek ve bir karşılaştırma yapılacaktır. Yazıldıkları dönemde büyük yankı uyandıran "Nesteren" ve "Le Cid" oyunları hakkında bir fikir elde edilecek, Nesteren'in "Le Cid" adlı eserden ne kadar etkilenecek yazıldığı vurgulanmaya çalışılacaktır. Böylece Türk ve Fransız tiyatrosunun iki önemli eseri mukayeseli bir şekilde incelenmiş olacaktır.

Anahtar Kelimeler: Pierre Corneille, Le Cid, Abdülhak Hamid, Nesteren, Tiyatro, Mukayese, İnceleme

ABSTRACT: It is possible to state that Abdülhak Hamit was influenced by classical French authors in his plays. And Corneille is the very first of them. It is seen that Hamit wrote the play "Nesteren", being influenced by Corneille's "Le Cid". These Works are both a like fictive structure and characters. "Nesteren" is the sixth play of Hamit. It was written and published in Paris. This work also caused Hamit to lose his employment in state. In this study, similar and different features of these Works will be indicated. Both Works will be investigated in fictive structure, characters, location etc. And there will be made a comparison. The purpose is to demonstrate to what extent "Nesteren" is influenced by "Le Cid". Thus two significant works of Turkish and French theatre are going to be discussed comparatively.

Keywords: Pierre Corneille, Le Cid, Abdülhak Hamid, Nesteren, Theatre, Comparison, Examination.

Giriş

Tanzimat Dönemi edebiyatının önde gelen şairlerinden biri olan Abdülhâk Hamit Tarhan, aynı zamanda birçok tiyatro eserinin de sahibidir. Yazarın altıncı tiyatro eseri olan Nesteren de bunlardan bir tanesidir. Hamit'in Nesteren'i, Fransız yazar Pierre Corneille'in Le Cid adlı eserinden etkilenecek yazdığı ifade edilebilir. Bu çalışmada bu iki eser olay örgüleri, şahıs kadroları mekân vb. hususlar etrafında incelenecek ve böylece iki eserin benzerlik ve farklılıkları ortaya konacaktır. Abdülhak Hamit Nesteren'i 1878 yılında Paris'te yayımlar. "Kaynaklarda hep bu eserin Hâmid'in Paris'teki görevinden alınmasına

sebepe olduğu söylenmektedir. Hâlbuki Hamid, Hatıralar'da azli için başka bir sebepe daha söylemektedir. Fakat ne hikmetse kimse bundan bahsetmek istememektedir. Bu yüzden burada onu da vermek istiyoruz. Hâmid'in söylediği bu diğer sebepe de şudur: Sefir Safvet Paşa'nın iltimasıyla Paris'te bir müsteşarlık ihdas edilerek Sartenski Efendi buraya atanmıştır. Maaşının karşılanması için de ikinci kitabetlerden birinin lağv edilmesi gerekmektedir. Bu da Hamid'in kâtipliğidir. İşte Hâmid, Paris'teki görevinden Sartenski Efendi'nin müsteşarlık maaşının karşılanması yüzünden alınmıştır. Asıl sebepe budur. Nesteren ise bunun bahanesi olmuştur. Fakat şimdiye kadar bu bilgi hep atlanmıştır. Araştırmacılar nedense buna yer vermemişlerdir." (Safi, 2006: 212) Hâmid, yine hatıralarında Nesteren'i Türk – Rus Savaşı'ndan esinlenerek yazdığını ifade eder. Ayrıca Hamit, bu oyun vasıtasıyla bir hükümdarın nasıl olması ve ne yapması gerektiği hususunda da alegorik bilgiler verir. Hükümdarın yaşa göre değil, liyakata göre seçilmesi gerektiği, ayrıca bir hükümdarın ordularının başında savaşa katılması gerektiği, hükümdarın halkına zulmetmemesi ve onları küçümsememesi gerektiği gibi hususlar üzerinde durulur.

Olay Örgüleri

Kitabın başında "mukaffa bir facia" olarak nitelendirilen Nesteren, beş fasıllık bir dramadır ve eserdeki olaylar şöyle gelişir: "Nesteren'in vakası Kâbil'de geçer. Kabil Meliği olan Gazanfer ile Behram kardeşitler. Gazanfer, halk tarafından sevilmeyen zalim bir yöneticidir. Behram ise halk tarafından sevilen veliahttır. Adı geçen iki kardeşin çocukları olan Nesteren ve Hüsrev de birbirilerine âşıktırlar. Gazanfer, halk arasındaki kendisine karşı olan hoşnutsuzluğun müsebbibi olarak gördüğü kardeşi Behram'a ülkeyi terk etmesini söyler. Behram buna karşı çıkar. Gazanfer ile Behram arasında geçen sözlü tartışma, Gazanfer'in Behram'a tokat atması ile başka bir boyut kazanır. Behram, oğlu Hüsrev'e bunun bir namus meselesi olduğunu ve öcünü alması için Kabil Meliği Gazanfer'i öldürmesi gerektiğini söyler. Hüsrev, bir gece Gazanfer eşi Nesrin uyurken odalarına girer ve Gazanfer'i düelloya davet eder. Bu mücadele Hüsrev, Gazanfer'i öldürür. Hüsrev'de gönlü olan Nesrin, cinayeti üstlenir. Mahkeme kararı gereğince Nesrin asılacaktır. Ancak Hüsrev sonra halk mahkemesinde işlediği cinayeti itiraf eder. Mahkeme Hüsrev'in ülke için gösterdiği yararlılıkları göz önünde tutarak asılması yönündeki talepleri reddeder. Nesteren, bunun üzerine babasını öldürenin sevdiği adam olduğunu öğrenir ve aynıyla karşılık verip onu öldürmeye yemin eder. Nesteren, bu iş için iri yapılı Bender'e Hüsrev'i öldürmesi karşılığında kendisiyle evleneceğinin sözünü verir. Ama diğer taraftan da sürekli ikilem yaşar. Bir an Hüsrev'in ölümünü ister, başka bir an bundan vazgeçer. Hüsrev'i öldürmeye giden Bender, Hüsrev'i öldürmez sadece yaralar. Hüsrev, ordunun başında yeni bir sefere çıkar. Bu seferden zaferle dönmesi halinde Nesteren'den evleneceğine dair söz

alır. Hüsrev, savaştan zaferle döner. Gerdek gecesi Hüsrev'i öldürmeyi düşünen Nesteren, önce kendisi zehir içer ve ölür. Ardından sevgilisinin öldüğünü gören Hüsrev, hançer ile kendisini öldürür." (Karaburgu, 2012, 274, 275)

1636 yılında yayımlanan *Le Cid* ise "Arapça'da yaklaşık olarak ağa, bey, ileri gelen başkan, paşa unvanlarına denk gelen seyyid sözcüğünün Fransızlaştırılması sonucu oluşan sözcüktür. Oyun, Huillem de Castro'nun *Mocedades del Cid* (1621) oyununun üzerine kuruludur." (Corneille, 2009: 6) *Le Cid*, aynı zamanda Corneille'in en iyi oyunu sayılır.

Oyundaki olaylar şöyle gelişir: "Olay, İspanya'da Kastil krallığında geçer... Kral oğluna atabey olarak Rodrigue'in babasını seçmiştir; çünkü onun yurda büyük emekleri geçmiş, savaşlarda üstün yararlılıkları görülmüştür. Kralın bu ödeve Don Diegue'i seçişi, Chimene'nin babası Kont Gomes'i kıskandırdı; üstelik benlik kavgaları yüzünden araları iyi değildi. Don Diegue çatıp onu tokatlar. İhtiyar Don Diegue, titrek elleriyle kılıcına davranır. Fakat öteki, bir kılıç vuruşuyla onunkini yere düşürür. İhtiyar gidip oğlunu bulur; öcünü alması için ona 'Sen de erkeklikten eser var mı?' diyerek Rodrigue'i kanta karşı kışkırtır... Rodrigue, Chimene'in babasıyla vuruşmayı hiç düşünmemesine rağmen kontu bulur. Onu düelloya çağırır, saraydan dışarı çıkıp çarpışmaya giderler. Olan biteni duyan Chimene de düello yerine koşar ve orada babasını ölü bulur. Bunun üzerine Chimene krala gider, kisas ister. Kral da adalet neyi gerektiriyorsa onu yapacağını söyler; sonra Chimene yanında genç Don Sanche olarak evine dönmek üzere oradan ayrılır... Don Sanche ona 'izin verirse babasının öcünü kendi kılıcıyla alacağını söyler. Kız da şimdilik bekleyelim diye karşılık verir. Don Sanche gider; Chimene dadısına üzüntülerini anlatmaktadır. Hem Rodrigue'in başını istiyor, hem de onu çıldırması sevir; ikizi bir duygunun baskısı altında kalmıştır. Bu sırada Rodrigue gizlendiği yerden çıkar. Chimene'e kılıcını uzatır, babasının öcünü kendi elleriyle alması için yalvarır... Şimdi sıra Chimene'nindir. O da öç almalıdır. Fakat kral adaleti yerine getireceğini söylemiştir. Bunun için Chimene bekleyecektir... Bu sırada, Rodrigue'i içten içe seven kralın kızı Dona Uryak, Chimene'ye gelir, onu kısıstan vazgeçirmeye çalışır, Chimene direnir. Sonra Rodrigue'i kralın yanında görüyoruz. Kral ona gece yarısından sonra baskına gelen Mağriplilerle nasıl çarpıştığını anlattırmaktadır. Bu arada Chimene krala gene adalet istemeye gelir, o daha içeri girmeden Rodrigue savuşturulur. Chimene kralın Rodrigue'i koruduğunu görünce o da : 'Hangi şövalye Rodrigue'in başını getirirse ben onunla evleneceğim yeter ki kral böyle bir çarpışmaya izin versin!' Yollu meydan okur. Kral izin verir, Don Sanche Rodrigue'le çarpışmayı göze almıştır. Kim yenersen kral onu elinden tutacak ve kız da onu kocası bilecektir. Chimene evine geldiğinde Rodrigue'i orada bulur... Chimene öcünü alsın diye o seve seve ölecektir, kızsız bütün kinine karşılık gene de ölmesine hele Don Sanche'e yenilmesine rıza göstermez; üstelik "Beni Don Sanche'in elinden kurtarmak

için benim için çarpış” diye yalvarır... Rodrigue çarpışmaya gider... Bir zaman sonra Don Sanche gelir. Chimene'nin ayakları altına bir kılıç koymak ister... Böylece o kılıçla delikanlının Rodrigue'ı öldürdüğü sanılır; oysa Rodrigue daha ilk vuruşta Don Sanche'in kılıcını yere düşürmüş, sonra da onu öldürmekten vazgeçmiştir. Kral haber beklediğinden ona sonucu bildirmeğe gitmiş zafer kılıcına da Don Sanche'la Chimene'ye göndermiştir. Fakat kız, üzüntüsünden söyleneni dinlemez bir türkü. Kral, yanındakilerle onun evine gelir; Chimene, Rodrigue'ı ölmüş bildiğinden gözyaşlarını tutamaz ve krala Rodrigue'ı çok sevmiş olduğunu itiraf eder. Kral onu yatıştırır ve Rodrigue çıka gelir; Chimene sevinir, ama babasının ölüsü daha soğumamıştır bile. Kral onların birleşmesini zamana bırakır.” (Akıncı, 1954: 67-69)

Şahıs Kadroları

Le Cid:

Don Fernand: Kastilya Kralı, / **Dona Urrique:** Kralın Kızı, / **Don Diegue:** Don Rodrigue'nin Babası / **Don Gomes:** Gorma Kontu, Chimene'nin Babası / **Don Rodrigue:** Chimene'nin Sevgilisi / **Don Sanche:** Chimene'e Âşık Bir Genç, Don Rodrigue ile çarpışan genç/ **Don Arias:** Kastilyalı Bir Soylu / **Don Alonse:** Kastilyalı Bir Soylu / **Chimene:** Don Gomes'in Kızı / **Leonor:** Kralın Kızının Mürebbiyesi / **Elvire:** Chimene'nin Mürebbiyesi

Nesteren:

Gazanfer: Kabil Meliği, Nesteren'in babası / **Behram:** Şehzade sonra cülus eder, Hüsrev'in babası / **Hüsrev:** Behram'ın oğlu / **Nesteren:** Gazanfer'in Kızı / **Nesrin:** Gazanfer Şah'ın Hatunu, Melike ve Nesteren'in üvey validesi / **Hürmüz:** Nesteren'in Süt Annesi / **Bender:** Şüceandan Bir Asil, Hüsrev'le Çarpışan Delikanlı

Oyunlardaki roller eşleştirildiğinde şu şahısların birbirlerini karşıladıkları görülür:

Le Cid	Nesteren
Don Rodrigue	Hüsrev
Chimene	Nesteren
Don Diegue	Behram
Don Gomes	Gazanfer
Don Sanche	Bender
Don Urrique	Nesrin
Elvire	Hürmüz

Oyunlarda; Don Rodrigue ve Hüsrev, Chimene ve Nesteren'i seven gençlerdir. Don Diegue ve Behram genç kızları seven erkeklerin babasıdır. Don Gomes ve Gazanfer ise genç kızların babalarıdır ve oyunda öldürülen şahıslardır. Don Sanche ve Bender ise genç kızları seven erkeklerle, o kızların

babalarının intikamı için düelloya tutuşan gençlerdir. Don Urrique ve Nesrin ise Don Rodrigue ve Hüsrev'i gizlice seven kadınlardır. Elvire ile Hüzmüz ise Chimene ve Nesteren'in en yakınında dertleştikleri kadınlardır.

Mekânlar

Le Cid (1636)	Nesteren (1878)
<i>İspanya'da Sevil'de bir sarayda geçer.</i>	<i>Kâbil'de bir melik ve onun kardeşi arasında geçer.</i>

Oyunların Kurgusundaki Benzerlik ve Farklılıklar

Abdülhak Hamit'in Nesteren adlı tiyatrosunun birçok yönden Pierre Corneille'in Le Cid'e benzediği aşikârdır. Hatta bazı araştırmacılara göre Nesteren, Le Cid'in aynısıdır. Oyunlardaki benzerlik ve farklılıklar ortaya konulduğunda iki oyun arasındaki ilişki daha iyi yorumlanabilecektir. Öncelikle oyunlardaki benzerlikler üzerinde durmakta fayda vardır.

Benzerlikler

1. Her iki oyunda da aşk teması ön plandadır. Nesteren'de Hüsrev ile Nesteren aşkı ön plandayken Le Cid'te Don Rodrigue ile Chimene aşkı merkezde yer alır.
2. Her iki oyunda da erkekler babaları yüzünden sevdiği genç kızın babasını öldürmek zorunda kalırlar. Erkek kahramanların yaşadıkları bu çelişki oyunlarda şöyle anlatılır:

Don Rodrigue:

Bir hakaret, yaralayan babamı
Ve hakareti eden de, Chimene'nin babası
Ne zor bir çarpışma içimdeki!
Aşkım onuruma karşı!
Bir babanın öcünü almak gerek ve kaybetmek bir sevgiliyi.
Biri kalbimi canlandırıyor, kolumu tutuyor diğeri
Boyun eğmek bu üzücü seçime
Ya ihanet etmek aşkıma
Ya da yaşamak alnımdaki lekeyle
Acım sonsuz, her iki yanımda

.

.

Babama olduğu kadar sevgilimi de borçluyum çünkü
Onun kinini ve öfkesini kazanacağım, alırsam öcümü

Almazsam, babam küçük görecek beni.
Sadakatsiz kılacak biri,
Diğeri uzaklaştırarak sevdiğimi. (Corneille, 2009: 26)

Hüsrev:

Babam intikamsız teselli bulmaz
Kendini urmakla ahz-ı sâr olmaz
Ahz-ı sâr ederken urulmak başka
Borcum bu, bunun da tesiri aşka,
Ancak silah aşk için kuşanılmaz.
Bu âlemde namussuz yaşanılmaz.

.

.

Dareynde bâis-i saadetim,
Meleğim, mâlike-i irâdetim,
Zevkiyatım, lezzetim, nimetim o!
Ruhum, hayatım, rızkım, kısmetim o!
Ondan ayrılmak dünya ve ahiret
Hem ye's-i ikbal hem ye's-i mağrifet!
Hicranı azab-ı kabrden berzah!
Bana bir ebedi azab-ı duzah!
Her maşuka benzemez, bu müstesna:
Onsuz yaşasam da ölsem de fena!
Neyleyim Yarabbi! Ne yol bulayım?
Bu derde nasıl çare-yâb olayım?
Selamet umduğum yol nâ-hemvâr!... (Enginün, 2002: 191 – 192)

3. Her iki oyunda da “tokat atma hadisesi” vardır. Le Cid’te Chimene’nin babası Don Gomes, Don Rodrigue’in babası Don Diegue’e tokat atar. Nesteren’de de Nesteren’in babası Gazanfer, Hüsrev’in babası Behram’a tokat atar. Bu tokat atma olayı her iki oyunda da olayları tetikleyen unsur durumundadır.
4. Her iki oyunda, kadın kahramanların en yakınındaki kadınlarla dertleşmelerinin olduğu sahnelerle başlar. Le Cid’te oyunun başında Chimene, mürebbiyesi Elvire ile konuşurken Nesteren’de oyunun başında Nesteren, sütanesi Hürmüz ile konuşmaktadır.
5. Her iki oyunda da erkek kahramanı gizlice seven kadınlar vardır. Le Cid’te kralın kızı Don Urrague, Don Rodrigue’i gizlice severken, Nesteren’de Gazanfer’in eşi Nesrin, Hüsrev’i gizlice sevmektedir.
6. Her iki oyunda 5 bölümden oluşmaktadır. Le Cid’in başında “5 Perdelik Trajedi” ibaresi yer alırken Nesteren’in başında “Mukaffa Bir Facia”

ibaresi yer alır ve oyun beş fasıllık bir dramdır.

7. Her iki eserin sonunda da erkek kahramanlarla düelloya giren başka erkekler vardır. Le Cid'te Don Rodrigue ile Don Sanche düelloya girerken Nesteren'de Hüsrev ile Bender düelloya girerler.
8. Her iki oyunda da kadın kahramanlar, düelloda sevdiği erkeklerin kaybetmesini istemezler fakat bunu babalarının intikamı sebebiyle açıkça ifade edemezler.
9. Her iki oyunda da erkek kahramanların düşman askerleriyle savaştığı, mücadele ettiği görülür. Le Cid'te Don Rodrigue baskına gelen Mağriplilerle savaşır ve onları savuştururken Nesteren'de Hüsrev, ordunun başında yeni bir sefere çıkar ve bu seferden zaferle döner.

Farklılıklar

1. Oyunlardaki en büyük farklılık sonlarında görülmektedir. Le Cid'te Don Rodrigue oyunun sonunda düellodan sağlam bir şekilde gelir. Kral, Chimene ve Don Rodrigue'nin birleşmelerini zamana bırakır. Nesteren de ise gerdek gecesi önce Nesteren (zehir içerek) sonra da Hüsrev (kendisini hançerleyerek) intihar ederler ve ölürlür. "*Cevdet Perin, Abdülhak Hamid'in Le Cid'ten farklı olarak neden intiharla neticelenen bir son hazırladığına dair şu saptamayı yapar: Çünkü Hâmid bir şarklı idi ve konuyu kendi zaviyesinden görmüş, düşünmüş, değiştirmiştir. Şarklı zihniyeti, bir kızın babasının katili ile evlenmesini hiçbir suretle kabul edemez. Bunun için iki gencin ya ayrılmaları yahut da ölmeleri gerekti.*" (Karaburgu, 2012: 292 – 293)
2. Her iki oyunda beş perdeden oluşmasına rağmen Hamit, fasılalara ilave-i fasıla adı altında dört fasıla daha ekleyerek oyunu gereksiz yere uzatmıştır.
3. Nesteren'de Gazanfer ve Behram kardeş iken Le Cid'te Don Gomes ve Don Diegue arasında bir kan bağı yoktur. Ayrıca Nesteren'de kızın babası Gazanfer oğlanın babası Behram'dan yaşça büyük iken Le Cid'te kızın babası Don Gomes, oğlanın babası Don Diegue'dan yaşça küçüktür, gücü kuvveti yerindedir. Oğlanın babası ihtiyarlamıştır. Bu nedenle kendisine tokat atan kızın babasına cevap veremez. İntikamını oğlu Don Rodrigue'nin almasını ister. Oysa Nesteren'de oğlanın babası Behram, kızın babası Gazanfer'den daha gençtir ve gücü kuvveti yerindedir. Buna rağmen intikamını oğlu Hüsrev'e aldırır. Akıncı bu çelişkiyi şöyle ifade eder: "*Şah Gazanfer, sınırı geçip yurtlarına saldıran düşmana karşı gidip dövüşmediği hâlde, Behram onlarla savaşmış zaferler kazanmıştır. Kısacası Behram bize o gün bile tuttuğunu koparabilecek bir adam olarak tanıtılmıştır, bunun için Behram'ın beceriksizliği Hamit'in yüzündendir. Behram'ın öcünü Hüsrev'in alması yersizdir, bir zorlamadır; bunu salt Corneille'e sadık kalmak için yapmış oluyor ve oyunda bu hemen sırtıyor.*" (Akıncı, 1954: 81-82)

4. Le Cid'te oyunun sonundaki düelloda Don Rodrigue, Don Sanche'i yenmesine rağmen öldürmez iken, Nesteren de oyunun sonundaki düelloda Bender, Hüsrev'i öldürmez ve yararlar. Nesteren'de Hüsrev'i gizlice seven Gazanfer'in eşi Nesrin, Hüsrev'in suçunu üstlenerek Gazanfer'i öldürdüğünü söylese de mahkeme günü Hüsrev giderek gerçeği itiraf eder. Le Cid'te ise böyle bir suçu üstlenme olayı yoktur.
5. Le Cid'te Chimene kraldan adalet için çarpışmaya izin vermesini ister ve hangi şövalye Don Rodrigue'in başını getirirse onunla evleneceğini belirtir. Kral, düellonun galibiyle Chimene'yi evlendirecektir. Nesteren'de ise Nesteren bizzat olayları Bender'e kendisi anlatır ve Hüsrev'i öldürmesi halinde onunla evleneceğini belirtir.
6. Le Cid adlı oyunda Le Cid (Seyyid) erkek kahramanın (Don Rodrigue'in) lakabı iken ve oyuna adını vermişken Nesteren'de kız kahramanın yani Nesteren'in ismi oyuna adını vermiştir.
7. Le Cid adlı oyunda tokat atma hadisesinin sebebi kralın oğluna seçeceği atabeylik iken Nesteren'de iki kardeş arasındaki meliklik mücadelesidir.

Sonuç

Tarihin her döneminde kültürler arasında çeşitli etkileşimler olmuştur. Edebi bir tür olan tiyatro eserlerinde de bu etkileşimlerin olması normaldir. Tanzimat dönemi edebiyatının önemli isimlerinden olan Abdülhak Hamid'in Paris'te yazdığı ve 1878 yılında yayımladığı Nesteren adlı eserin konusunu, Fransız yazar Pierre Corneille'in 1636 yılında yayımladığı Le Cid adlı eserden aldığı, Abdülhak Hamid ile ilgili araştırmalar yapan çeşitli araştırmacılar tarafından ifade edilmiştir. Bu araştırmacılar, Hamid'in Eşber adlı eserinin önsözünde kullandığı "*Nesteren, Le Cid'den muktebes olduğu gibi*" ifadesinden de hareket ederek Nesteren'in adaptasyon bir eser olduğunu kabul ederler. Yukarıda her iki eserin olay örgüleri, şahıs kadroları, mekânları, benzerlikleri ve farklılıkları üzerinde durulmuştur. Şu ifade edilebilir ki Hamid'in Nesteren'i Corneille'in Le Cid'i ile birçok yönden örtüşmektedir. Bizim farklılıklar başlığı altında verdiğimiz maddeler ise kurguyu çok etkilemeyen küçük değişiklikler olarak nitelendirilebilir. Dolayısıyla Hamid, Paris'te iken okuduğunu ifade ettiği bu eserden (Le Cid) etkilenmiş ve Türk Rus Savaşı'ndan esinlenerek de Nesteren'i kaleme almıştır. Eserlerde, küçük değişiklikler dışındaki en belirgin farklılık Le Cid'in Batı'ya Nesteren'in ise Doğu'ya has bakış tarzını yansıtmış olmasıdır. Bu husus eserlerin sonuç bölümünde bizzat ortaya çıkmaktadır. Nitekim Le Cid'de Don Rodrigue ve Chimene'nin birlikteliklerinin zamana bırakılması, Nesteren'de ise Nesteren ve Hüsrev'in intihar ederek ölmeleri Le Cid'in Batı'yı, Nesteren'in ise Doğu'yu temsil etmesinin en belirgin örneğidir.

KAYNAKÇA

- Akıncı, Gündüz (1954) *Abdülhak Hamit Tarhan: Hayatı, Eserleri ve Sanatı*, AÜ DTCF Yay. Ankara
- Corneille, Pierre (2009) *Le Cid*, Çev: Gülay Oktar Ural, Mitos Boyut Yay. İstanbul
- Enginün, İnci (2002) *Abdülhâk Hâmid Tarhan Tiyatroları 7: Macerâ-yı Aşk*, Nesteren, Zeynep, Hakan, Dergâh Yay. İstanbul
- Karaburgu, Oğuzhan (2012) *Şairin Sahneye Düşen Gölgesi: Abdülhak Hâmid Tarhan'ın Tiyatroları Üzerine Bir İnceleme*, Kesit Yay. İstanbul
- Sâfi, İhsan (2006) *Mahpus Şarkısı*, Kutup Yıldızı Yay. İstanbul

Heiner Müller'in *Hamlet Makinesi* Adlı Oyununda Artaud'nun "Vahşet Tiyatrosu" Fikrinin Yansıması

The Reflections of Antonin Artaud's 'Theatre of Cruelty' in Heiner Müller's Play *Hamletmachine*

Ozan Ömer AKGÜL (İstanbul Medeniyet Üniversitesi)

ÖZET: XX. yüzyılın başından itibaren Batı tiyatrosu tarihsel avangartlarla birlikte kendinden önceki tiyatronun dilini, üslûbunu ve biçimini dönüştürme çabasına girmiş, kimi zaman da klasik tiyatro paradigmasını sarsmak niyetinde olmuştur. Bu kırılmaların en önemlisi seyreden ve eyleyen uzamlarının sorunsallaştırılmasıdır. Fütüristler, Sembolistler, Gerçeküstücüler, Dadaistler metinsel ve sahneleme bağlamında seyirci pratiğini değiştirmeye çalışmışlardır. Bu girişimler belirli bir kırılma yaratsa da modernizmin tarih ve geçmişle kurmuş olduğu ilişki gelişmemiş, aydınlanamamış ve ilerlemeyi bekleyen bir düşüncenin ürünü olmaya devam etmiştir. Bu çalışmada bir zamanlar Gerçeküstücüler ile birlikte adı anılmış Antonin Artaud'un "Vahşet Tiyatrosu"nun kendisinden sonraki tiyatro biçimine nasıl etki ettiği konu edilecektir. Bu bağlamda Heiner Müller'in *Hamlet Makinesi* adlı oyununda Artaud'un izleri aranacaktır. Artaud'un *Tiyatro ve İkizi* adlı kitabı kendisinden önceki tiyatro fikrini alayağı eden birçok düşüncüyü barındırmaktadır. Bunun başında tiyatrodaki seyircinin ve metnin sorunsallaştırılması gelmektedir. Antik Yunan'dan bugüne değin tragedya formu ile birlikte ortaya çıkan eyleyen ve seyreden ayrımı Artaud'nun tiyatro fikrinde neredeyse ortadan kaldırılmıştır ve bilinçdışına hapsedilmiş insanın tüm "vahşi ve dayanılmaz" dürtü ve uygulamalarının ortaya çıkması gerekliliğinin üzerinde durulmuştur. Bu düşüncelerle birlikte "yazarın ölümü" gibi, Artaud da "metnin ölümünü" bir nevi ilan etmiştir. Yukarıdaki açıklamalar ışığında *Hamlet Makinesi* Artaud'un tiyatro fikri üzerinden değerlendirilecektir.

Anahtar sözcükler:Artaud, Heiner Müller, Vahşet Tiyatrosu, Metnin Ölümü, Hamlet Makinesi

ABSTRACT: In the very first half of the 20th century Western Theatre aimed to transform the language and style of the conventional theatre thanks to avant-garde artists while deconstructing the paradigms of the conventional theatre. One of the most significant rupture is to problematize the positions of the actors and spectators. Futurists, Symbolists, Surrealists and Dadaists struggled to change the stand of spectator in terms of texts and stagings. Despite the fact that these practices created a somehow rupture, the link between past and present did not flourish and enlighten and kept on being a product of the thought that waited to progress. The aim of this article is to consider how Antonin Artaud's "Theatre of Cruelty" effected the language of the theatre that came after him. Within this scope the traces of Artaud's thoughts is to be followed in Heiner Müller's *Hamletmachine*. Artaud's book entitled "Theatre and its Double" has the notion that deconstructs the ideas of conventional theatre. Additionally there comes the questioning of the stand of text and spectator in theatre. Artaud's understanding of theatre blurred the distinction between the actor and spectator, a convention that has been founded by the Tragedy firstly in Ancient Greek and focused on the necessity of the freeing the instincts that has been suppressed into subconscious. Together with these ideas Artaud declared the "death of the texts" as in the case of "death of the author". Under the light of above mentioned issues *Hamletmachine* is to be considered with the theoretical background of Artaud.

Key words: Artaud, Heiner Müller, Theatre of Cruelty, Death of the Texts, Hamletmachine

XX. yüzyılın başından itibaren Batı tiyatrosu tarihsel avangartlarla birlikte kendinden önceki tiyatronun dilini, üslûbunu ve biçimini dönüştürme çabasına girmiş, kimi zaman da klasik tiyatro paradigmasını sarsmak niyetinde olmuştur. Bu kırılmaların en önemlisi seyreden ve eyleyen uzamlarının sorunsallaştırılmasıdır. Fütüristler, Sembolistler, Gerçeküstücüler, Dadaistler metin ve sahneleme bağlamında seyirci pratiğini değiştirmeye çalışmışlardır. Bu girişimler belirli bir kırılma yaratsa da modernizmin tarih ve geçmişle kurmuş olduğu ilişki gelişmemiş, aydınlanamamış ve “ilerlemeyi bekleyen” bir düşüncenin ürünü olmaya devam etmiştir.

Bu çalışmada bir zamanlar Gerçeküstücüler ile birlikte adı anılmış Antonin Artaud’un “Vahşet Tiyatrosu”nun kendisinden sonraki tiyatro biçimine nasıl etki ettiği konu edilecektir. Bu bağlamda Heiner Müller’in *Hamlet Makinesi* adlı oyununda Artaud’un izleri aranacaktır ve ayrıca Müller’in yazınında mit, dil, tarih ve tiyatronun bizatihi kendisiyle kurduğu ilişki Artaud ile karşılaştırılacak

Artaud’un *Tiyatro ve İkizi* adlı kitabı kendisinden önceki tiyatro fikrini alaşağı eden birçok düşüncüyü barındırmaktadır. Bunların başında eyleyenin, seyreden ve metnin sorunsallaştırılması gelmektedir. Antik Yunan’dan bugüne değin tragedya formu ile birlikte ortaya çıkan eyleyen, seyreden ayrımı ve metin Artaud’nun tiyatro fikrinde neredeyse ortadan “kaldırılmıştır” ve bilinçdışı hapsedilmiş insanın tüm “vahşi ve dayanılmaz” dürtü ve uygulamalarının ortaya çıkması gerekliliğinin üzerinde durulmuştur. Bu düşüncelerle birlikte “yazarın ölümü” gibi, Artaud da “metnin ölümünü” bir nevi ilan etmiştir.

1. Antonin Artaud’nun Tiyatro Fikri Üzerine

Artaud, *Tiyatro ve İkizi* adlı çalışmasında tiyatro düşüncesinin temel öğelerini yansıtmaya çalışmıştır. Bu fikrin temelinde tiyatronun/tragedyanın kökenine dönme fikri en belirgin olanıdır. Özellikle Antik Yunan’da kent ve kırsal Dionysos şenliklerindeki form temel aldığı fikirler arasındadır. Dionysos şenliklerine katılanlar gündelik yaşamda bastırdıkları birçok durum veya olayı bu şenliklerde gün yüzüne çıkarırlar, maskeler kullanarak kendileri dışına çıkarlar “kimliksizleşirler”. Bu kimlik yitimi, yani var olduğu biçim dışına çıkarak bilinçdışıdaki tüm “dışlanmışlıkları” geri çağırırlar. Toplumsal ahlâk ve yaşama biçimlerinin sınırlarını zorlayan bu şenliklerin en önemli özelliği de seyreden ve eyleyenin birbirine karışmış halleridir. Yani böyle bir ayrım söz konusu değildir ve metnin de kendisi ortada yoktur.

1.1. Eyleyen ve Seyreden Sınırlarına Dair

Tiyatronun politik tavrı yapısına içkindir, ama Batı tiyatrosu tarihselliğinde Antik Yunan’dan bugüne değin geçen sürede iktidarla kurduğu ilişki her zaman güçlü olmuştur. Batılı anlamda tiyatronun/tragedyaların ortaya çıkış sebebi tamamen politiktir. Antik Yunan’da altıncı yüzyılda dönemin tiranı Peisistratos,

Dionysos şenliklerini kontrol altına almak için yarışmalar düzenlemiş ve tragedyalari kurumsal bir yapılanmaya sokmuştur. Çünkü özellikle kent Dionysos şenlikleri,

(...) başından beri organik olarak özerkçe gelişmiş değil, daha ziyade yapay olarak meydana getirilmiş bileşimlerdir. (...) Dionüso Bayramı'nın devreye sokuluşu, öncelikle Atina tiranlarının, dayandıkları alt katmanlara bir hediyesiydi, bir ödünüydü besbelli. (...) yine tüm resmi makamların çılğın esriklik tanrısı Dionüso'su uysallaştırma çabalarını göstermekte; uysallaştırma, aynı zamanda haklin enerjisini kendi çıkarlarına döndürme şansını da taşıyor. (Latacz, 2006: 32, 33)

İktidar kontrolsüzlüğü bir tehdit olarak görmekte ve onu denetim altına alma çabasına girmektedir. Çünkü esrime (vecd) hali sınırların ortadan kalktığı bir durumdur. Kuralların ve kontrolün yittiği bir alandır. Dolayısıyla düzeni tehdit eder. Batı tiyatrosunun kökeni olarak anımsayacağımız Dionysos şenlikleri ve Ditramboslar'da seyirci ve oyun alanı sınırının kalktığı hatta böyle bir ayrımın, hiyerarşinin bulunmadığını söylemek mümkündür. Ancak İ.Ö. VI. yüzyılda tiyatronun kurumsallaşmasıyla birlikte seyir alanı ve oyun alanında belirli sınırlar meydana gelmiştir. Bu sınırlar oyunun kurallarını da yani tragedya formunun nasıl olması gerektiğine dair kuralları ortaya çıkartmıştır. Bu sınırlar içerisinde tragedyalarda seyreden konumu da tartışılmaya değer bir noktaya gelmiştir. Çünkü bu sınırlar içerisinde seyreden eylemini "yitirmeye" başlamıştır:

Seyirci bir görünüşün karşına geçer, ama o görünüşün üretim sürecini veya gizlediği gerçekliği bilmez. (...) bakmak, eylemenin zıddıdır. Edilgen olan seyirci yerinde olduğu gibi, hareketsiz durur. Seyirci olmak, hem bilmek kabiliyetinden hem de eylemek kudretinden kopmak demektir. (Ranciere, 2013: 10)

Tiyatronun Antik Yunan'dan bugüne değin taşıdığı en büyük paradoks seyircinin bizatihi kendisidir. Yunan tragedya yarışmalarından hatta Thespis'ten önce bile böyle bir ayrımın yani "seyirci" denen ayrımın olmadığını bilincindeyiz. Yukarıda da bahsettiğimiz gibi ne zaman iktidar düzeni elinde tutmak istemiş o zaman "düzensiz gösterim" düzenli hâle getirilip bir forma sokulmuştur. "Formsuzluğu" forma sokma girişimi özünde bugün adına tiyatro dediğimiz "formsuz olanın" ikizini yaratmıştır. Yani bir nevi formsuz olana bir seçenek sunmuş "alternatif" bir tavırla başka bir gösterim biçimi sunulmuştur.

Tiyatro kelimesinin kökeni olan *theatron* eski Yunanca'da bakılan yer anlamına gelmektedir. Yani oturlan sıra *theatron*dur. *Theatron*dan sahneye

bakan biri sunulmuş olan izler. Görünüşe çıkanı seyreder, böylece eyleyen ve seyreden sınırı oluşturulmuş olur. Artık seyretme hâliyle birlikte bir fiziksel pasifisasyon ortaya çıkar. İktidar belirli bir karşıtlık yaratarak ve karşıtlıkların hiyerarşisini kurarak ve iki kavramı da birbirine mahkûm kılarak sınırları belli, formu belli, tekinsiz olandan uzaklaşmış bir süreç yaratır. Artık kontrol edilebilir bir süreçtir bu. Her zaman denetlenebilir, sınırları ve de formu her zaman değiştirilebilir.

2. Artaud'cu Söylemle Tiyatroya Bakış

Artaud'un Batılı tiyatro fikrine saldırısının altındaki başat neden tiyatro kavramının kendisidir. Çünkü *theatron*dan bakan fiziksel olarak pasif bir seyirci değil, konumu her zaman değişen ve hatta seyirci konumunun farkında olmayan bir tiyatro fikrini önerir. Artaud Vahşet Tiyatrosu Bildirisi'nin başlarında, "(...) tiyatronun metne bağımlılığını kırmak ve jestle düşünce arasında kalan bir tür benzersiz dil kavramını yeniden bulmak önemlidir," der (2009: 81). "Vahşet Tiyatrosu", tiyatronun tarihselliğinde bastırılmış olan tüm duygu ve hâllerin ortaya çıkmasına olanak tanır. Yani bir nevi bilinçdışının "özgürleştirilmesi"dir. Şiddet, zaaf, yalanlar, kasmuk, dışkı, idrar, vb... gibi insana ait olup da nereye konumlandırılacağını bilemediği *abjectler*¹ bastırılmak ya da gizlenmek yerine ortaya çıkan, dökülen, saçılan, savrulan bir hâlde zuhûr eder Artaud'un tiyatro fikrinde. Onun vahşeti sadece bilinçdışına ötelenmiş, hapsedilmiş "artıkları" ortaya çıkarmak değil, onların orada hapsediğünün bilincine de vardırmasıdır. Artaud'nun tanımlamasıyla,

" (...) [tiyatro eylemi] insanları, kendilerini oldukları gibi görmeyi iterek maskelerini düşürür, yalanı, yakışsızlığı, alçaklığı, iğrençliği, ikiyüzlülüğü keşfeder; duyguların en ince noktalarına dek işleyen maddenin boğucu devinimsizliğini silkeler; ve geniş topluluklara karanlık, gizli kalmış güçlerini göstererek, onların alını yazısı karşısında, o olmadan hiçbir zaman takınamayacakları yiğitçe ve üstün bir tutum takınmaya çağırır. (2009: 31)

Böylece alışlagelmiş olan tiyatro kavramına radikal bir biçimde yaklaşarak bir alternatif değil, Ranciere'in de dediği gibi (Artaud ve Brecht için söylediği), "Bu denemeler[le] tiyatroyu dönüştürdüklerini iddia etmişlerdir, oysa yaptıkları teşhis tiyatronun ortadan kaldırılmasını öngörüyordu." (2013: 12)

Artaud'un Bali tiyatrosundan esinlenip oluşturduğu tiyatro fikrinde "önceden" belirlenmişlik fikrinin olmamasıdır. Yani bu durum bir nevi "metnin ölümü" olarak yorumlanabilir. Artaud'un tiyatro fikri ve kutsal olanla, yani hem dinsel hem de toplumun kutsal saydığı değerlerle hesaplaşmanın da bir göstergesidir. Artaud belirtilen konuda Batı tiyatrosu için tavrını net olarak

¹ Ayrıntılı bilgi için bkz., Kristeva, J. (1985), *Powers of Horror: An Essay on Abjection (European Perspectives Series)*, New York: Columbia University Press, çev. Leon S. Roudiez

koyar ve durumu şöyle dile getirir:

Her ne olursa olsun, söylemekte sabırsızlanıyorum, sahneye koyma ve sahneye uygulamayı, yani salt tiyatroya özgü olan her şeyi metnin boyunduruğu altına sokan bir tiyatro, aptalın, delinin, evirtiğin, dilbilginin, bakkalın, ozan düşmanının ve olgunun tiyatrosu, yani Batı tiyatrosudur. (2009: 38)

Bu söz, Batı tiyatrosunun “değerler dizisine” kökten bir saldırıdır. Bir alternatif değil (*avantgarde* düşüncede olduğu gibi) bizatihi iktidar mekanizmasına da bir saldırıdır. Düzenin kodlarıyla oynayan, durmadan tekinsiz bir alan yaratan ve süregelen bir düşüncedir çünkü. Bu sistem aynı zamanda tehdit edendir, sarsandır ve eklemlenmeyendir.

Şunun bilincindeyiz: Artaud tiyatro fikrini pratiğe dökebilmiş midir, bu büyük bir soru işareti taşısa da hem düşüncel anlamda hem de kendisinden sonraki tiyatroyu etkilemesi bağlamında düşündüğümüzde tiyatro paradigmasının “seyirci-sahne alanı ve metnin” büyük bir kırılma yarattığını görmekteyiz. Bu yüzden bu çalışmada Artaud ile *avantgarde* isimlerini anmamızın sebebi, “iktidar-tiyatro-alternatif söylem” üçlüsüne vurgu yaparken, Batı tiyatrosunun XX. yüzyılda takındığı tavrı göstermektir.

3. *Hamlet Makinesi’nde Vahşet Tiyatrosunun İzleri*

Yukarıdaki açıklamalar bağlamında Müller’in metninde Vahşet Tiyatrosu’nun izlerini sürmek mümkündür. Temelde Müller’in diğer metinlerinde de olduğu gibi, tiyatronun (konvansiyonel) sınırları zorlamaktadır. Müller *Hamlet Makinesi’nde*, Batı sanatının, politikasının ve felsefesinin de söylemlerini alaşağı etmektedir.

Aslında Artaud’un “metnin ölümü”nü ima ettiği gibi Müller de hem metnin hem yazarın hem de tiyatronun bir nevi “ölümüne” göz kırpmaktadır. Çünkü Batı tarihinin tüm kutsal saydığı değerlere, “umutsuz” devrime ve tiyatronun bizatihi kendisine saldırmaktadır.

HAMLET: Soba tütüyor huzursuz Ekim’de. /KÖTÜ BİR SOĞUK
ALGINLIĞINA YAKALANDI BU YÜZDEN TAM DA EN KÖTÜ
ZAMANDA TAM DA EN KÖTÜ ZAMANI YILIN BİR DEVRİM İÇİN
/ Banliyölerde çimento tomurcuklanır / Doktor Jivago ağlar / KİŞİN
BAZEN KÖYE İNER BİR KÖYLÜYÜ PARÇALARDI (Müller, 2008: 163)

Ve aynı zamanda tiyatrodaki gizlenen, sahne dışına bırakılan ve “olanaksız” olanın metninde/sahnedeki gösterme çabasına girmiştir Müller. Örneğin “Kadının Avrupası” bölümünde “Enormous room. Ophelia. Yüreği bir saat” (2008:

161) tanımlaması; “Skerzo bölümünde ise, “(...) Bir salıncakta meme kanserli Meryem Ana. (...) Meme kanseri bir güneş gibi parlar” (2008: 162) şeklinde sahne direktifi; ve son kısımda “Okyanusun derinlikleri. Ophelia tekerlekli sandalyede. Yanında balıklar enkazlar cesetler ve ceset parçaları geçer” (2008: 166) şeklinde belirtilmiş açıklama. Bu sahne direktifleri hem oyuncu hem de reji bağlamında değerlendirildiğinde ve konvansiyonel tiyatro yönelimleriyle karşılaştırıldığında bu metin sahne uzamını ve düşüncesini yıkmaktadır. Dramatik yazımda ve uygulamada kullanılmayacak ve kullanılmayacağından dolayı sahne ardı edilen bu düşüncelere *Hamlet Makinesi*’nde rastlamaktayız.

Hamlet Makinesi tam da Artaud’un tiyatro fikrinde olduğu gibi bastırılmış olanı geri çağırıp, bilinçdışının yıkıntılarını seyir alanına getirmiştir. Metnin ilk “sahne”sinde Hamlet cenaze töreninde babasının tabutunu kılıcıyla açarak babasının cesedini insanların yemesi için dağıtır:

(...) Cenaze arabasını durdurdum, tabutu kılıçla kanırtarak açarken kılıç kırıldı, kalan parçayla açmayı başardım ve ölü atayı ET ETİ SEVERMİŞ etraftaki sefil yaratıklara dağıttım. (2008: 159)

Bu sahne tam da Artaud’nun tanımladığı Vahşet Tiyatrosu’na örnek olarak gösterilebilir. Çünkü bastırılmış olanın, yüce olanın sahne/metin üzerinde gösterimidir; ama bu “olanaksız” olanın imkânlı kılma çabası Müller’in en radikal ve Artaud’ya yaklaştığı yanıdır. Yalnızca radikal biçimde sahneye taşınan “vahşet” değil, aynı zamanda düşüncel yıkıntının ve aydınlanmaya çalışan Batı dünyasının düş kırıklığının bir parodisidir. Artaud’un sözleriyle, “(...) Her gösterinin temelinde bir vahşet ögesi olmadan, tiyatro olanaksızdır. Metafizik, içinde bulunduğumuz bu yozlaşma durumunda, insanlara derilerinden sokulmalıdır.” (2009: 89)

Artaud *Tiyatro ve İkizi* adlı kitabının bir bölümünde Vahşet Tiyatrosu’nu tekniği hakkında konuşurken şunları söyler:

Tiyatro, seyircinin cinayete yatkın eğilimlerini, erotik saplantılarını, yabanılığını, karabasanlarını, yaşam ve nesnelere karşısında ütopyik duyumunu, hatta kana susamışlığını içeren düşlerini gerçekten sergilediği, onun düzmece ve aldatıcı bir düzlemde değil, içinden geldiğince arınmasını sağlayamadığı sürece kendini bulamaz, yani, gerçek bir yanılısama aracı olamaz. (2009: 83)

Yukarıdaki sözler, Artaud’un bahsettiği “cinayete” yatkın eğilimlerini ve bastırılmış veya ötelenmiş tüm duygulanımlarını, insanı “insan yapan” şeyin toplumsal ahlâk kuralları olarak belirlenen bir Batı yaşamının tüm duyum ve söylemlerini içermektedir. Çünkü artık “karanlığın yüreğinden” konuşan

ve “buz çağı”na girilmiş bir Batı dünyasından bahsetmekteyiz. Artık Ophelia (Aydınlatma çağıının “çiçeği”) Elektra olarak metnin döneminde Manson ailesinin bir bireyi olarak konuşmaya başlar:

OPHELIA: Elektra konuşuyor. Karanlığın yüreğinde. İşkence güneşinin altında. Kurbanlar adına. İçime giren tüm spermleri dışarı atıyorum. Göğüslerimin sütünü ölümcül zehre dönüştürüyorum. Doğurduğum dünyayı geri alıyorum. Doğurduğum dünyayı bacaklarımın arasında boğuyorum. Onu fercime gömüyorum. Kahrolsun boyun eğmenin mutluluğu. Yaşasın nefret, kin, isyan, ölüm. O elinde kasap bıçaklarıyla yatak odalarınızdan geçtiğinde öğreneceksiniz gerçeği. (2008: 167)

Tüm anlatılar tekinsizleşmiş ve birbirinin içine girmiştir. Söylemlerin/ anlatıların gösterenleri artık muğlaklaşmış ve metin olarak birer “dışkıya” dönüşmüştür. Vahşet kendisini bir mit olmaktan çıkarmış bir olgu/durum olarak belirgin kılmıştır. Anlamlandırma ve anlama yerini yıkıntının resmine bırakmıştır.

3.1. *Hamlet Makinesi ve Mit*

Hamlet Makinesi, tüm mitleri yıkmaya çabasında ve metin olarak kendisini de mitleştirmek istemez, üçüncü bölümde yazarın fotoğrafının yırtılması direktifi verilir. Jonathan Kalb’in tespitiyle söylersek *Hamlet Makinesi* her ne kadar kendisini mitleştirmese de mitleri ve tarihî kişilikleri bir malzeme olarak kullanır:

Yazarın ölümü gibi tiyatronun ölümü de Müller için bir mitti ve bu mit belirsizlik ve diğerlerinin üzerinde gücü deneyen onun adına dörtlü giden çift taraflı bir kurguydu. Müller; Stanilist şiddeti, Doğu Alman politikalarını, Teutonic miti ve birçok şeyi, benzer bir şekilde, malzeme olarak serinkanlılıkla kullandı. (1998: 107)

Elektra, Hamlet, Ophelia gibi Batı dramının en tanınmış isimlerinin rolleri karışmıştır, bilinen söylemin dışına taşınmış mitleri alaşağı etmiştir. Bu yıkıcılık bir nevi toplumsal bilinçdışı olarak tabir edilen alanın ortaya çıkışıdır, çünkü bu metin Batı tarihinin veya Batılı tarihsel insanın da bir artığı olarak karşımıza çıkar.

Hamlet Makinesi’nin bir diğer Artaud’ya yaklaştığı unsuru da kolektif ve koral bir metin olarak karşımıza çıkmasıdır. Çünkü Artaud’nun tiyatro fikirinde kolektif deneyim temel bir öğedir. Bu nedenle yalnızca bireysel bir oyunculuk becerisi değil, gösterime veya sahneye çıkan her oyuncunun bu deneyimi sahne üzerine ya da belirlenen mekânda gerçekleştirilmesi gerekir.

Ancak böyle bir deneyim hem izleyici hem de oyuncu açısından kolektif bir duruma dönüşebilir. Heiner Müller, *Hamlet Makinesi*'ni tanımlarken yukarıda bahsettiğimiz durumların özetini şu şekilde yapar:

Hamlet Makinesi koral bir metin, kolektif bir deneyimdir, kişisel bir deneyim değildir. "Koro/Hamlet" yazdığımda, insanlar onu okumaz, okumak istemezler. Batı'da kolektif deneyimden korkulur, onlar her zaman bireyselleştirilmiş şeylerdir. Fakat *Hamlet Makinesi*'nde birçok Hamlet var.(Carl Weber'den aktaran Scheer, 1995:207)

Metnin üçüncü bölümünde "Hamlet Oyuncusu", artık rolünden sıyrılır ve rol yapmadığını dile getirir. Bu bölümden oyuncu artık birçok sese sahiptir. Kimi zaman kendi adına konuşur kimi zamansa koral bir sesle konuşur:

(...) Günlük cinayetimizi ver bize bugün
Çünkü Senindir hiçlik Tiksendirici
(...) BEN MACBETH'TİM KRAL BANA ÜÇÜNCÜ METRESİNİ
SUNMUŞTU HERBENİBİLİYORDUM KALÇASINDA RASKOLNİKOF
TEK CEKETİN ALTINDAKİ YÜREKTE BALTA \ TEK \ KAFATASI
İÇİN REHİNCİ KADININ
(...) Beynim bir yara izi. Bir makine olmak istiyorum. (2008:166)

Aynı zamanda *Hamlet Makinesi*'nde hem birçok Hamlet olduğu gibi Batı mitine ait isimlere de rastlarız. Elektra da bunlardan biridir. Ophelia, Elektra olarak konuşur ve böylece iki karakteri birlikte kullanarak koral bir yapı oluşturur. Konuşan Ophelia ve Elektra'dır, tek vücut olmuş bir ses değildir. Müller bu koral yapıyı aynı zamanda anakronik da olarak ele alır, Batı tarihine içkin mit kişilerini metnin zamanında yan yana getirir, üst üste bindirir ve bir yıkıntı oluşturur. Bir nevi bu tarihi veya mit kişilerini metnin yazıldığı zamanda birlikte kullanarak yalnızca kolektif ve koral bir yapı oluşturmaz. Walter Benjamin'in tarihin meleği olarak bahsettiği yaklaşımı dile getirmektedir; çünkü

(...) Bizim bir olaylar zinciri gördüğümüz noktada, o [tarihin meleği] tek bir felaket görür, yıkıntıları birbiri yığıp, onun ayakları dibine fırlatan felaket. Melek, büyük bir olasılıkla orada kalmak, ölüleri diriltmek, parçalanmış olanı yeniden bir araya getirmek ister. (...) Fırtına onu sürekli olarak sırtını dönmüş olduğu geleceğe doğru sürükler; önündeki yıkıntı yığını ise göğe doğru yükselmektedir. (2013: 42)

Hem ölüleri uyandırmak ve parçalanmış her şeyi bütünlüğe kavuşturulduğunu hem de onları ilerleme fırtınasında nasıl bir yıkıntı içinde

olduklarını görmekteyiz.

Sonuç

Son kertede, Batı tiyatrosunda seyreden ve eyleyen ayrımıyla birlikte bir denetim ve sınır kavramının yeniden sorgulanması radikal bir düşüncel değişikliğe sahne olmuştur. Artaud'nun tiyatro fikri tam da bu merkezden soluk alarak kendini kurmuş, bu yazı bağlamında incelediğimiz Müller'in *Hamlet Makinesi* adlı oyunu da sirayet etmiştir. Çünkü *Hamlet Makinesi*'nin "metin" olarak ele aldığımızda, oyuncunun (eylenin) ve alımlayanın (seyreden) konumu muğlaktır. Bu metin okuyucunun bilincine bilinçdışı araçlarla saldırarak eyleyen ve seyreden (okuyan) ayrımını ortadan kaldırmakta veya tehdit etmektedir. Bu yaklaşımlar bağlamında okunduğunda *Hamlet Makinesi* Müller'in Artaud'la kurduğu net bir diyalogun göstergesi olarak karşımıza çıkmaktadır.

KAYNAKÇA

- Artaud, A. (2009): *Tiyatro ve İkizi*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, çev. Bahadır Gülmez
- Scheer, E. (1995): "Under the Sun of Torture" – A New Aesthetic of Cruelty: Artaud, Wilson and Müller". *A Collection of Essays From The Sydney German Studies Symposium* 1994. Ed., Gerhard Fischer. *Studies in Contemporary German Literature*, vol.2 Tübingen: Stauffanburg 1995. s. 201-212,s.204
- Latacz, J. (2006): *Antik Yunan Tragedyaları*, İstanbul: Mitos-Boyut Tiyatro Yayınları, çev. Yılmaz Onay.
- Müller, H. (2008): *Hamlet Makinesi*, Ankara, De Ki Basım, çev. Zehra Aksu Yılmaz
- Rancière, J. (2013): *Özgürleşen Seyirci*, İstanbul, Metis Yayıncılık, çev. E. Burak Şaman.

Nedim Gürsel'in *Yüzbaşının Oğlu* Adlı Romanı ile Aleksandr Puşkin'in *Yüzbaşının Kızı* Adlı Romanının Zamanlararası ve Metinlerarası Bağlamda Karşılaştırması

Ein zwischenzeitlicher und intertextueller Vergleich des Romans *Yüzbaşının Oğlu* von Nedim Gürsel und des Romans *Die Hauptmannstochter* von Alexander Puschkin

Gülşah KIRAN (Hacettepe Üniversitesi)

ÖZET: Sanatın bir ifade biçimi olarak gelişimi, aynı zamanda insanlık tarihinin siyasi ve sosyal tarihiyle ilintilidir. Sanat, ortaya çıkışı bakımından olmasa da, sonuçları bakımından topluma, sosyal çevreye ve siyasete çoğu zaman bağımlı olmuştur. Bir toplumun kültürel değerlerinin, tarihi olayların kuşaktan kuşağa aktarılması açısından da edebiyat toplumların geçmiş ve geleceği arasında bağlantı kurar. Sosyal ve siyasal yapıdaki değişme ve gelişmeler edebî ürünlerde de yansısını bulur. Dolayısıyla edebiyat, sosyal ve siyasal yapıların bir yansıması olarak da karşımıza çıkar; çünkü şair ve yazarlar bazı eserlerinde dolaysız bir arka plan unsuru olarak, anlattıkları dönemin sosyal veya siyasi yaşayış biçimini ya da bu yaşayış biçimlerindeki insanların psikolojilerini, eğilimlerini ve deneyimlerini konu edinir. Bu çalışmada, edebiyatın hemen her dalında ürün veren Nedim Gürsel'in *Yüzbaşının Oğlu* adlı romanı ile Rus Edebiyatı'nın kurucusu sayılan Aleksandr Puşkin'in *Yüzbaşının Kızı* adlı romanında tarihi krizlerin edebî metne yansıması; romanlardaki karakterlerin otoriteyle hesaplaşması, düzen eleştirisi, topluma dayatılanlar, yasaklar ve özgürlük isteği zamanlararası ve metinlerarası bağlamda sosyolojik yöntemle incelenecek, toplumsal ve siyasi yaklaşımların karşılaştırması yapılacaktır. Sonuç olarak da, benzer iletiler ve ortak söylemler ortaya konulmaya çalışılacaktır.

Anahtar sözcükler: zamanlararasılık, metinlerarasılık, sosyolojik yöntem, otorite, eleştiri

ZUSAMMENFASSUNG: Die Entwicklung der Kunst als eine Ausdrucksform kohäriert zugleich mit der politischen und sozialen Geschichte der Weltgeschichte. Kunst war im Hinblick, zwar nicht auf ihre Entstehung, aber auf ihre Ergebnisse oft an die Gesellschaft, an dem sozialen Umfeld und an die Politik angewiesen. Die Entwicklung der Kunst als eine Ausdrucksform kohäriert zugleich mit der politischen und sozialen Geschichte der Weltgeschichte. Kunst war im Hinblick, zwar nicht auf ihre Entstehung, aber auf ihre Ergebnisse oft an die Gesellschaft, an dem sozialen Umfeld und an die Politik angewiesen. Die Veränderungen und Entwicklungen in der sozialen und politischen Struktur sind auch in den literarischen Erzeugnissen zu sehen. Deshalb stoßen wir in der Literatur auf eine Reflektion der sozialen und politischen Strukturen, denn die Dichter und Autoren thematisieren in einigen ihren Werken, als ein unmittelbarer Hintergrund, die soziale und politische Lebensart oder die Psychologie, Bildung und Erfahrungen der Menschen dieser erzählten Zeit.

In dieser Arbeit wird in dem Roman *Yüzbaşının Oğlu* von Nedim Gürsel, der fast in allen Bereichen der Literatur etwas geleistet hat, und in dem Roman *Yüzbaşının Kızı* von Alexander Puschkin, dem Begründer der russischen Literatur, die Widerspiegelung der historischen Krisen in diese beiden literarischen Texte, die Autoritätsbewältigung der Charaktere des Romans, die Systemkritik, der Druck/Zwang an die Gesellschaft, die Verbote und der Anspruch auf Freiheit im zwischenzeitlicher und intertextueller Zusammenhang mit einer soziologischen Methode analysiert und die gesellschaftlichen und politischen Ansätze verglichen. Anschließend wird versucht ähnliche Mitteilungen und gemeinsame Diskurse aufzustellen.

Schlüsselwörter: zwischenzeitlich, intertextuell, soziologische Methode, Autorität, Kritik

Giriş

İki veya daha fazla edebiyat eserini inceleyen, bunlar arasındaki farklılıkları ve benzerlikleri araştıran Karşılaştırmalı Edebiyat alanı ilk olarak Fransa'da Villemain tarafından 1827'de kullanılmış, 19. yüzyılda ise Fransız, Amerikan ve Marksist ekolleri olarak farklı dallara ayrılmış bir disiplin haline gelmiştir. (Enginün, 1992: 14) Karşılaştırma, bilim dallarının hemen tümünde önemli bir yöntem olarak karşımıza çıkar. Aytaç, *Karşılaştırmalı Edebiyat Bilimi* adlı kitabında Goethe'nin 1795 yılında yayımlanan karşılaştırmalı anatomi yazısında (Erster Entwurf einer allgemeinen Einleitung in die Vergleichende Anatomie) eserin şu sözlerle başladığını ifade etmektedir: "*Tabiat tarihi zaten karşılaştırmaya dayanır.*" (Aytaç, 2009: 13) İnsanoğlu daima var olanla kendi ürettiği arasında karşılaştırma yapmıştır. Bu yüzden "karşılaştırma" metot olarak hemen hemen tüm bilim dallarında kullanılan bir inceleme yöntemidir. Postmodern dönem olarak adlandırılan 1960lı yıllarda iki ya da daha fazla metnin başka metin ya da metin türleriyle olan bağını incelemek ve ortaya çıkarmak için kullanılan metinlerarasılık kavramı, çoğu zaman karşılaştırmalı edebi eleştiri yöntemi ile karıştırılabilmektedir.

Metinlerarasılık kavramının karşılaştırmalı edebi eleştiriden ayrıldığı nokta, metinlerarasılığın "*bir edebi metnin edebi veya edebiyat dışı metinlerle olan bütün bağları*"nı (Aytaç, 1999: 138) içermesi olarak görülebilir. Aktulum bu konuya ilişkin görüşlerini şöyle dile getirmektedir:

Aralarında hiçbir metinlerarası alışveriş olmayan (alıntı, anıştırma, öykünme vb. bir Türk yazarının yapıtı ile bir Fransız yazarın yapıtı arasında, içerik düzlemindeki benzerlikten dolayı yaklaştırmayı karşılaştırmacı yapar. Oysa metinlerarasında bu ilişki yazarca isteyerek bilerek (yapıtında bir başka yapıta açık ya da kapalı olarak göndererek) kurulur. (Aktulum, 2000: 258)

Romanın son derece metinlerarası bir tür olduğunu ileri süren Bakhtin, romanları bağımsız ve bölünmez yaratımlar olarak değil metinlerarasılığa, kültürler içindeki geçmişe ve bugüne ait söylemlere dayanan ürünler olarak görür. Bu süreci Bakhtin çok dillilik olarak adlandırmıştır. (Sim; Loon, 2012: 57) Özünü Bakhtin'den alan Kristeva kendi kilit kavramı haline getirdiği metinlerarasılık kavramını, *anlatıların diğer metinlerin yankıları ve izlerinden örülen bir ağ ya da "alıntılar mozaiki" olduğunu söylemektedir.* (Sim; Loon, 2012: 76) Metinlerarası ilişkiler üzerine Roland Barthes, Michael Riffaterre, Harold Bloom ve Gerard Genette gibi isimler de çalışmalar yapmıştır. Bunlardan Genette, metinlerarası türleri ve bu türler arasındaki ilişkiyi "*Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*" adlı eserinde *bir metnin başka bir metinle ilişkisiz olamayacağını vurgular ve iki metin arasındaki ilişkiyi Transtextualität terimi üst başlığı altında*

intertextualit t, paratextualit t, metatextualit t, hypertextualit t ve architextualit t olmak üzere beş Şekilde ayırır. (Aktaran: Ekiz, 2006: 50-51-52)

Bu çalışmada, 1951 yılında Gaziantep'te doğan Türk  yk c  ve deneme yazarı olan, yaşantılarını ve gözlemlerini bir kültür birikimi süzgecinden geçirerek sanatlaştıran Nedim G rsel'in *Yüzbaşının Oğlu* romanı ile 1799'da Moskova'da doğmuş olan, birçokları tarafından büyük Rus Şairi, Rus edebiyatının kurucusu sayılan Aleksandr Puşkin'in *Yüzbaşının Kızı* romanı, karşılaştırmalı edebiyat bilimi inceleme yöntemlerince eklektik yöntem çerçevesinde toplumcu gerçekliği yansıtan bir kuram olan, kökeninin Vico'nun *La Scienza Nuova* (1725) adlı kitabında yer alan Homerosa yönelik sosyolojik incelemeye dayanan, eser-toplum ilişkisini tespit etmeyi amaçlayan sosyolojik eleştiri yöntemi (Moran, 2006: 83) ile ve metinlerarası bağlamda incelenecektir.

Yüzbaşının Oğlu – Yüzbaşının Kızı

Rus halkının yaşamından renklerle zenginleştirdiği eserleriyle Rus Edebiyatına katkıda bulunan Puşkin'in *Yüzbaşının Kızı* ve Türk Edebiyatında önemli bir yere sahip, doktorasını karşılaştırmalı edebiyat alanında tamamlamış olan Nedim G rsel'in *Yüzbaşının Oğlu* eserleri, iki farklı kültürün ürünü olmaları ve bağlı buldukları toplumların yaşamış oldukları tarihi önemli olaylarını konu edinmeleri, bu konuları birbirlerine benzer ve farklı yönleriyle ortaya koymaları bakımından karşılaştırmalı inceleme yöntemi kapsamında sosyolojik açıdan incelenmeye uygundur.

Puşkin'in 1836 da yazmış olduğu *Yüzbaşının Kızı* romanında, ünlü bir askerinin oğlu olan Pyotr Andreyi , 17 yaşına geldiğinde genç bir subay olarak Orenburg'a yollanır. Orenburg yakınlarında Kazakların isyan haberleri gelmektedir. Pyotr Andreyi , Orenburg'a giderken tipiye yakalanıp yolunu kaybeder. Yolda karşılaştığı biri onu tipiden kurtarır. Pyotr Andreyi  bu kişiye vefa borcunu ödemek için üstündeki kürkü hediye eder. Bu davranışı onun hayatının dönüm noktası olur. Orenburg'a ulaşan genç subay, kale komutanının kızı Masha'ya aşık olur. Fakat bu görev yerinde tanışıp arkadaş olduğu teğmen Ővabin de Masha'ya aşıktır. Bu aşk yüzünden arkadaşı Ővabin'le arası bozulur, kale de isyancuların eline geçer. Bu olaydan sonra, Masha ve Andreyi 'in aşkları ve hayatları karma karışık olur, onları iyi ve kötü pek çok sürprizler ve olaylar beklemektedir. G rsel'in 2014 yılında yayımlanmış romanı *Yüzbaşının Oğlunda* ise ömrü yurt dışında geçmiş, yaşlı, emekli bir gazeteci boğaz manzaralı evinde geçmişini çocukluk yıllarını, annesini kaybedişini, asker babası ile görev gereği gittikleri yerleri, yatılı okuduğu Galatasaray Lisesini, orada yaşadıklarını ve ilk aşkını, 27 Mayıs Darbesi  ncesi ve sonrasında yaşananları ve o zamanki Beyoğlu'nun durumunu anlatarak bir teybe kaydeder. Karısı tarafından terkedilmiştir, ara sıra kızı ziyaretine gelir. Umulmadık bir olayla intihar eder.

Riffaterre'nin metin, okumaya başlar başlamaz belleksel çağrışımlar uyandırmaya

başlar (Aktaran: Aktulum 2000, 61) deyimiyle yola çıkacak olursak, ilk olarak Gürsel'in romanının ismine bakıldığında Puşkin'in *Yüzbaşının Kızı* romanı akla gelmektedir. Daha önce giriş bölümünde bahsedilen Genette'nin ayrımını yapmış olduğu metinlerarası türlerden *paratextualität*, *metin ile başlığı*, *alt başlığı*, *ara başlığı*, *önsözü*, *sonsözü*, *okur için açıklamaları*, *girişleri*, *dipnotları*, *açıklamaları*, *mottoları vb. arasındaki ilişkileri* (Ekiz 2006, 51) saptar görüşüne bakılırsa bu iki romanın adlarının benzerliği ve birbirini çağrıştırmaları bakımından iki metin başlıkları arasında *paratextual* bir ilişki olduğu göze çarpmaktadır.

Aktulum'a göre *her metin bir alıntılar mozaiki gibi oluşur, kendi içinde başka bir metnin eritilmesi ve dönüştürülmesi* (Aktulum 2000, 41) olduğu için başka herhangi bir metinle ilişkisi olmadan başlı başına kendinden oluşmuş bir metnin olması mümkün görünmemektedir. Aktulum eserinde bununla ilgili olarak Kristeva'nın metinlerarasılık işleminin başka bir metne ait unsurları taklit etmek ya da onları olduğu gibi bir metne sokmak işlemi olmadığını, bir yer ya da bağlam değiştirme işlemi olduğunu ileri sürer ve yine *Kristeva'ya göre bir metnin metinlerarası olmasının nedeni, onun alıntılanan ya da taklit edilen başka unsurları kapsamaması değil onu üreten yazının önceki metinleri bozup bir yeniden dağılım işleminden geçmesi* olduğundan bahseder. (Aktulum 2000, 43-44) Bu bilgiler Gürsel'in romanında Puşkin'in romanından izler, çağrışımlar bulmamızı olanaklı kılmaktadır. Puşkin bağımsız, özgürlükçü kişiliğiyle dönemiminin ilerici okurlarında yaygınlık kazanan, Rus halkının toplumsal özelliklerini ortaya koyan karakterler yaratarak, yaşanmış olan tarihi olaylara da değinen gerçekçi yapıtlar ortaya çıkarmıştır. Rusya'nın Orta Asya'yı istilası karşısında öteden beri rahatsız olan Kazaklar, zaman zaman Ruslara karşı ayaklanır. Çar III. Petro'nun şaibeli ölümü üzerine Kazak beylerinden Pugaçev harekete geçer ve kendisinin çar olduğunu, suikastten kurtularak Asya'ya kaçtığını iddia eder. Bunun sonucunda çevresine topladığı güçlerle bir isyan başlatır. (http://tr.wikipedia.org/wiki/Yemelyan_Puga%C3%A7ov). Bu olay *Yüzbaşının Kızı*nda Belogorsk Kalesi komutanı Yüzbaşı Mironov'a gelen mektupta anlatılmaktadır. Mektupta Don Kazaklarından olan, o günlerde hapisten kaçan YAmelyan Pugaçev adındaki bozguncunun kendisini merhum çarları III. Petro olarak etrafına bir haydut çetesi topladığı, Yayık köylerinde ayaklanmalar çıkarttığı, birkaç kaleyi ele geçirip yakıp yıktığı, her yerde yağmalar yaptığı ve cinayetler işlediğine dair bilgiler yer almaktadır. (Puşkin, 1998: 69)

Bu çapulcu konuşmasının ne anlama geldiğini bilemezdim o sırada. Fakat sonradan 1772'de patlak veren ve bastırılan Yayık Kazanları ayaklanmasından söz edildiği sonucunu çıkardım. (Puşkin, 1998: 35)

Aynı şekilde cinsel tabuları yermesi, yaşadığı dönemin yasakları ve otoritesiyle hesaplaşması diğer yapıtlarında da karşımıza çıkan Gürsel, sahip

olduğu birikime dayanarak değişik tarihi, düşünce, bilgi ve olayları da bu kurmaca eserine eklemiştir.

Babam annesinin dualarına, uyarılarına, kışkırtmalarına, hatta tehditlerine rağmen paşa olmadı. Ama sonradan solcuların dilinden düşmeyecek o ünlü deyimle 27 Mayıs 1960'ta "erke el koydu", hem de albay rütbesiyle. Sonra da biri başbakan ikisi bakan olmak üzere üç siyasetçiyi asan ve nicesini mahkemelerde sürdüren ama ülkeye de demokratik bir anayasa kazandıran ordunun emekliye ayrılarak tabii senatör oldu. (Gürsel. 2014: 28)

Yukarıdaki alıntıda bahsi geçen 27 Mayıs tarihli olay, *27 Mayıs Askeri Müdahalesi*, *27 Mayıs İhtilali* olarak da adlandırılan *27 Mayıs Darbesi*, *Türkiye Cumhuriyeti tarihinde gerçekleşmiş ilk askeri darbedir.* (http://tr.wikipedia.org/wiki/27_May%C4%B1s_Darbesi) Yukarıdaki örneklerde görüldüğü gibi Gürsel'in anlatısında, birebir Puşkin'in romanında geçen Yayık Kazanları Ayaklanması olayı olmasa da, Türkiye'de gerçekleşmiş olan yaşandığı döneme damgasını vurmuş bir olaydan, 27 Mayıs Askeri Müdahalesinden söz etmektedir. Moran, *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri* adlı kitabında Prof. Kemal Karpat'ın *Türkiye'nin sosyal tarihini yazacak olanların ilk sağlam kaynağı şüphesiz ki edebiyat olacaktır* görüşüne yer vermiştir. (Moran, 2006: 86) Aynı kitapta Moran, İngiliz edebiyat tarihini sosyolojik yönden inceleyen Taine'nin *sanat olaylarının fizik olayları gibi belli birtakım nedenlerden doğduğunu* ileri sürdüğünü ifade eder. (Moran, 2006: 83-84) Bu görüşe dayanarak *Yüzbaşının Oğlu* ve *Yüzbaşının Kızında* yazıldığı yılların ortamının ve koşullarının yansıtıldığı birçok örneğe rastlanmaktadır. Moran, Taine'nin edebiyat tarihini incelerken göz önüne alınması gereken nedenleri ırk, ortam ve dönem olarak üç grup altında incelediğinden bahsetmektedir. Bunlarda ortam, onu meydana getiren koşullar olan iklim, toprak, coğrafi durum ve toplumsal koşullar en önemli yeri alır ve insanların mizacına yön verir. (Moran, 2006: 84) Bu ortamlardan eserlere yansıyan siyasi açıdan yukarıda örnekleri verilmiş olan *Yüzbaşının Oğlunda* 27 Mayıs Darbesi ve *Yüzbaşının Kızında* Pugaçev Ayaklanması olarak karşımıza çıkmaktadır. Bir diğer ortama örnek ise, sosyal açıdan bakıldığında rütbeli askerlerin alkol düşkünlüğü, içki masalarındaki eğlence ve sohbetleri verilebilir.

Eserlerdeki karakterleri incelediğimizde ortaya birtakım benzerlikler çıkmıştır. Her iki eserin baş kahramanları edebiyata merak salmış, şiir denemelerinde bulunmuşlardır. *Yüzbaşının Kızında* edebiyatla uğraşmaya başlayan Pyotr, şiir yazmayı denemekte ve yazdığı bir şiiri subay olarak gittiği Belogorsk kalesinde üstteğmen olan Şvabrine okur:

Sevda düşüncesini içimden atmak,

Unutmak istiyorum o dilberi
Ah, Maşa'dan kaçıp kurtulmak
Uçup gitmek bir kuş gibi! (Puşkin, 1998: 49)

Şvabrin şiirin hiç de iyi olmadığını söyler defteri alır ve şiiri alay ederek dize dize deşeler, Pyotr'un canı sıkılır bir daha Şvabrin'e yazdıklarını göstermeme kararı alır. *Yüzbaşının Oğlunda* kahraman, Tambur adını koydukları okul gazetesine yazdığı yazılar dışında Cazibe'ye duyduğu gizli sevdayı dile getiren dizeler de yazmıştır. Bu kez kahramanımız öğretmeni Küfe Sabahat'tan övgüler almaktadır. Puşkin metninde bir Fransızca öğretmenden söz etmektedir. Babası Andrey Petroviç Grinyov oğlu Petruşa için Monsieur Beaupre adındaki bu Fransız, çiftliğin yıllık şarap ve zeytinyağı ihtiyacıyla birlikte Moskova'dan getirtmiştir.

Beaupre'nin asıl mesleği berberlikmiş. Sonra bir ara Prusya'da askerlik yapmış. Sonra da ne anlama geldiğini pek kavramadan pour etre outchel (öğretmen olmak için) kalkıp Prusya'ya gelmiş. İyi bir delikanlıydı. Fakat çok uçarı, çok derbederdi. En güçsüz yanı da karşı cinse aşırı tutkusuydu. Bu yüzden sık sık tokatlanır, günlerce oflayıp puflardı artık. Ayrıca kendi deyimiyle, şişe düşmanı bir adam değildi. Yani, Rusça söylersek içkiye pek düşkündü. (Puşkin 1998, 18)

Petruşa ile hemen dost olan Beaupre, Petruşa'ya Almanca, Fransızca ve diğer ilimleri öğretmekle görevlendirilmiştir. *Yüzbaşının Oğlu*'nda ise iki Fransızca öğretmenden bahsedilmektedir. Bunlardan ilki kahramanın babaannesinin hemşehrisi sıfatıyla evlerine uğrayan lise Fransızca öğretmeni Orhan'dır. Orhan kıvrıkcık saçlı, sarışın, orta boylu bir adamdır, kahramana yabancı kentlerin, dış ülkelerin kentlerinin pullarını getirir, pul koleksiyonunu tamamlamasına yardımcı olurdu. (Gürsel, 2014: 36-37) Bahsi geçen ikinci öğretmen ise roman kahramanının Galatasaray Lisesi'ndeki Fransızca öğretmenidir.

Mösyö Topaze Marcel Pagnol'un ünlü piyesindeki gibi sevimli, saf bir hocaydı, sonradan ne oldu bilmem. O yıl Fransızca'yı iyice söktürdü bize ama kök söktürmedi. Bir daha da görüşmedik. Pagnol'un piyesindeki gibi dikte yaparken oğul sözcüklerin sonundaki s'leri telaffuz etmezdi. Sıkı sıkıya bağlıydı kurallara. Ama Fransızcada kurallar kadar istisnalar da çoktu. Tümünü bellezene dek canım çıktı. Ama Mösyö Topaze'nin sayesinde sevdim Fransızca'yı. (Gürsel 2014, 114)

Bu örneklerden *Yüzbaşının Kızı* ve *Yüzbaşının Oğlunda* anlatılan dönemlerde Fransız etkisi görülmektedir. Bu nedenle Fransızca öğretmenleri karakterleri

ve Fransızca öğrenme eserlerde yer almıştır. Puşkin’de bahsi geçen Fransızca öğretmeni, Gürsel’in metninde karakter olarak iyileştirilmiştir. İki romanda da otoriter kadın karakteri olarak *Yüzbaşının Oğlunda* oğluna sözünü geçiren dominant anne olarak “babaanne”, *Yüzbaşının Kızında* ise kocasının attığı adıma kadar her şeyi bilmek isteyen, kocasının askeri birtakım işlerine karışabilen yüzbaşının karısı, Masha’nın annesi Vasilisa Yegorovna belirlemektedir. Yine her iki eserde babaları tarafından kahramanlarla ilgilenmesi istenen iki veli karşımıza çıkmaktadır. *Yüzbaşının Oğlunda* veliden şu şekilde bahsedilmektedir:

Babam şimdi adını bile anımsamadığım, daha doğrusu anımsamak istemediğim, banka memurluğundan emekli bir uzak akrabasını veli tayin etmişti. Hafta sonları o çıkaracaktı beni, iki gün evlerinde kalmam gerekmiyordu, parasız yatılı sınavını boşuna kazanmamıştım değil mi ya? Bir sinemaya götürüp muhallebi ya da dondurma yedirdikten sonra tekrar okula bırakabilirdi. Ama hiç de umduğum gibi olmadı. (Gürsel, 2014: 95)

Veli olarak ilgilenmesi istenen kişi yalnızca bir kez uğraydıktan sonra bir daha arayıp sormamıştır. Roman kahramanı kaderine terk edilmiş, yalnız kalmıştır. *Yüzbaşının Kızında* roman kahramanı 17 yaşına girdiğinde subay olarak askere gönderilir. Pyotr’a bu yolculuğunda eşlik etmesi için Pyotr için ölümü bile göze alan hizmetkarları Savelyiçi görevlendirirler.

Annem gözyaşları içinde kendime iyi bakmamı öğütledi. Savelyiç’ten çocuğa göz kulak olmasını istedi. Sırtıma tavşan kürkü bir gocuk, onun üstüne de tilki derisinden bir yelek giydirdiler. Savelyiç’le birlikte arabaya oturdum, göz yaşları içinde uğurlandım. (Puşkin, 1998: 22)

Metinlerarası bir alt türü olan anıştırmaya örnek teşkil edecek anonim hikayeler her iki eserde de bulunmaktadır. *Yüzbaşının Oğlunda* kahramanın babası arkadaşları ile birlikte gecenin geç saatlerine kadar oturup ayı hikayeleri anlatırlar. Bu hikayeler genellikle konuştukları konuyla ilgili kıssadan hisse niteliğinde olur.

Tilkiyle ayı ahbap olup yola çıkıyorlar, dere tepe düz giderken karınları acıkıyor. Ne yaparsak da karnımızı doyursak derlerken nadasa biraakılmış bir tarla görüyorlar. Tarla göz alabildiğine, öylesine geniş; toprak yağlı ve gebe. Ne ekersen anında bitecek. Tilki buğday ekmeyi, üstünü kendisinin , altını da ayının almasını öneriyor. Ekin yeşerip sıra hasata gelince de, başaklar tilkiye, sapları ayıya kalıyor. Aptal ayı aldatıldığını anlayınca basıyor küfrü. Sonra da tam tilkiye saldırıracakken

bizim kurnaz, “Sinirlenme yahu” diyor, “sakin ol! Bu sefer de soğan ekeriz olur biter. Sen üstünü alırsın ben altını” Ve yine kandırıyor ayıyı. Mal müdürünün bu çocuk masalından bile ciddi bir “kıssadan hisse” çıkardığını anımsıyorum. Sesi kulaklarımda hala: “Tilkiden dost olmaz” diyor, “ama ayıdan da bir fayda gelmez. Vuralım gitsin deyyusu.” Savcı, iyice kafayı bulmuş olmalı ki, bu kez çok sert karşı çıkıyor: “Ayıyı vurmakla ecdadını vurmuş olursun! (Gürsel 2014, 55)

Yüzbaşının Kızında Pyotr Pugaçev’in ayaklananların arasından bir an önce ayrılması ve Çariçe’nin hizmetine girmesini öğütler. Pugaçev bunun mümkün olmadığını yakalanırsa öldürüleceğini söyler ve bunun üzerine şu hikayeyi anlatır:

Pugaçev, vahşi bir esinlemeyle: Dinle! dedi; bir masal anlatacağım sana. Çocukluğumda yaşlı bir Kalmuk’tan dinlemişim. Bir gün kartal, kuzguna: “Kuzgun kardeş, söylesene” demiş; “şu dünyada nasıl oluyor da sen üç yüz yıl, bense topu topu otuz yıl yaşıyorum?” Kuzgun: “Şundan, azizim” diye yanıtlamış onu; “Sen taze kan içiyorsun, bense leşle besleniyorum.” Kartal düşünmüş: “Haydi, ben de leşle beslenmeyi bir deneyeyim” demiş. Tamam mı, tamam. Kartalla kuzgun uçup gitmişler. Derken bir at leşi görmüşler aşağıda. İnip çökmüşler başına. Kuzgun bir yandan gagalıyor, bir yandan övgüler düzüyormuş leşin lezzetine. Kartal bir gagalamış, iki gagalamış, sonra kanat çırpıp havalanırken, “Yok arkadaş” demiş kuzguna; “üç yüz yıl leşle beslenmektense, bir kere taze kan içmek çok daha iyi, sonrası Allah kerim”. (Puşkin 1998, 128)

Yukarıdaki örnekler dışında Gürsel, eserinde Türk edebiyatından birçok yazar ve isimler belirterek göndermeler yapmıştır. Roman kahramanı *Yüzbaşının Oğlunu* diğer roman kahramanı olan *Yüzbaşının Kızı* ile kıyaslayarak Puşkin’in eserine göndermede bulunmuştur:

“Yüzbaşı’nın Oğlu”ydum. Ya bir de, Puşkin’in ünlü hikayesindeki gibi “Yüzbaşının Kızı” olaydım? Onun başına gelen felaketler benim de başıma gelseydi? Ülkenin ücra bir köşesinde, bir kışla kentinde büyümüştüm ben de, babımın görevi düşmanı beklemek, ona göre savunma planları hazırlamaktı. Oysa düşmen yoktu görünürde, hiçbir zaman da gelmeyecek, kışla ya da kaleyi kuşatıp ortalığı kasıp kavurmayacaktı. Karla kaplı tepeler, talime çıkan askerler ve başkentten çok uzakta bir taşra kasabası vardı benim de hayatımda, bir köşede paslanan toplar da vardı ama şiddet ve ölüm yoktu. Henüz yoktu. İple sallandırmalar

sonradan girdi hayatıma, daha doğrusu hayatımıza. Asiler, Puşkin'in öyküsündeki gibi dehşet saçmıyor, kahraman subaylar kanlarını cennet vatan uğruna dökmüyorlardı. Ama iç düşmana karşı savaşacaklardı sonradan. Çok sonradan değil birkaç yıla varmadan. Annemle babam Yüzbaşı'nın kızı Maşa'nın kızı gibi asilerce öldürülmemiş, ne var ki babaannem oğlunu Puşkin'in öyküsündeki Vasilisa Yegorovna'nın benzeri bir zorbalıkla zapturapt altına almıştı. Bense, İstanbul'a gelip yatılı okula girmekle kendimi güvenli bir ortamda bulmuştum. Talihim yaver gitmişti anlayacağınız; yine de Cazibe Hanım, "Ah kıyamam!" diyordu, "Parasız yatılı sınavını kazanmasaydın kim bilir neler gelirdi başına, nerelerde harcanır giderdin!" (Gürsel 2014, 159)

Bu örnekte ise Gürsel, Puşkin'in örneksediği metni *Yüzbaşı'nın Kızının* başına gelenleri anlatarak, metni ana hatlarıyla özetlemiştir. Bunu yapmaktaki amacı iki metnin ana hatlarla benzese de olayların seyri ve sonucu bakımından farklı olduğunu ortaya koymaktır.

Sonuç

Edebiyat, doğa, insan ve evren üzerine olan duygu, düşünce ve hayallerin sözlü ya da yazılı olarak, etkili bir biçimde anlatılması amacını güttüğü içindir ki, yaşamdan beslenen bir sanat koludur ve insanı ilgilendiren her şey edebiyatta kendine yer bulmuştur. Bir toplumun kültürel değerlerinin, tarihi olayların kuşaktan kuşağa aktarılması açısından da edebiyat toplumların geçmişi ve geleceği arasında bağlantı kurar. Sosyal ve siyasal yapıdaki değişme ve gelişmeler edebî ürünlerde de yankısını bulur. Dolayısıyla edebiyat, sosyal ve siyasal yapıların bir yansıması olarak da karşımıza çıkar; çünkü şair ve yazarlar bazı eserlerinde dolaysız bir arka plan unsuru olarak, anlattıkları dönemin sosyal veya siyasal yaşayış biçimini ya da bu yaşayış biçimlerindeki insanların psikolojilerini, eğilimlerini ve deneyimlerini konu edinir.

Bakhtin, Barthes, Kristeva, Riffataire, Genette gibi kuramcıların geliştirdiği edebi eleştiri metodu olan metinlerarasılık, okura metnin derin anlamlarını ortaya çıkarma görevini üstlendirir ve yazarın önceki yazılmış olanlarla ilişkilerini, geçmiş birikimini ortaya koyar. Metinlerarasılığın postmodernist romanda uygulama yöntemlerinden biri olan parodi "*önceki metin*"den "*sonraki metin*" oluşturmak, deyim yerindeyse "*bir metni yeni bir metin yaratmak için*" kullanmaktır. (Sazyek 2002, 503) Karşılaştırmalı Edebiyat Bilimi çerçevesinde ele alınmış olan biri Türk diğeri Rus edebiyatına ait *Yüzbaşı'nın Oğlu* ve *Yüzbaşı'nın Kızı* adlı iki eser metinlerarası ve sosyolojik eleştiri yöntemi ile incelenmiş ve eserlerde göze çarpan metinlerarası öğeler, sosyolojik olayların ortak ve farklı yönleri tespit edilmiştir. Buna göre Gürsel örneksediği *Yüzbaşı'nın Kızı* metni ile kendi metni karşılaştırıldığında kitap adlarının benzerliği ve birbirini

çağrıştırması bakımından iki metin başlıkları arasında *paratextual* bir ilişki olduğu tespit edilmiştir. Bunun yanısıra sosyolojik açıdan *Yüzbaşının Kızı* adlı eserde geçen Pugaçev Ayaklanması ve etrafında yaşanan olaylar, *Yüzbaşının Oğlunda* 27 Mayıs Darbesi ve bu sırada yaşanan olaylar olarak karşılık bulmaktadır. Gürsel'in *Yüzbaşının Oğlunda* yeniden yazma uygulaması olarak *Yüzbaşının Kızında* olduğu gibi, mekan olarak kahramanın kışla hayatını deneyimlemesi, küçük yaşta aileden uzaklaşması ve gittiği yerde ilk aşkını yaşaması, asker çocuğu olması, iktidarı elinde bulunduran, otoriter kadın figürlerine yer vermesi, tarihi bir olaya şahitlik etmesi metinlerarası ilişki bakımından belirlenmiştir. Sonuç olarak Gürsel, Puşkin'in metnini ad, konu, sosyolojik ve tarihi gerçekler bakımlarından yerelleştirerek yeni bir metin oluşturmuştur diyebiliriz. Farklı iki kültürün eserlerinde sosyolojik olayların edebi metinlere yansıma şekillerini zamanlararası bağlamda incelemeye ve metinlerarası bağlantılar keşfetmeye yönelik yapılmış olan bu çalışma, karşılaştırmalı edebiyat alanındaki araştırmalara katkı sağlamak amacıyla hazırlanmıştır.

KAYNAKÇA

- Aktulum, K. (2000). *Metinlerarası İlişkiler* (2. Baskı) Ankara: Öteki Yayınevi
- Aktulum, K. (2011). *Metinlerarasılık/ Göstergelerarasılık*, Ankara: Kanguru Yayınları
- Aytaç, G. (2009). *Karşılaştırmalı Edebiyat Bilim*, (2. Baskı) Ankara: Say Yayınları
- Aytaç, G. (1999). *Genel Edebiyat Bilimi*, İstanbul: Papirüs Yayınları
- Ekiz, T. (2006). *Almanca Yazan Türklerde Metinlerarasılık*, Ankara: Çankaya Üniversitesi Yayınları
- Enginün, İ. (1992). *Mukayeseli Edebiyat*, İstanbul: Dergah Yayınları
- Gürsel, N. (2014). *Yüzbaşının Oğlu*, İstanbul: Doğan Kitap
- Moran, B. (2006). *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, (15. Baskı) İstanbul: İletişim Yayınları
- Puşkin, A. (1998). *Yüzbaşının Kızı*, (Ataol Behramoğlu Çev.), İstanbul: Yenigün Haber Ajansı Basın ve Yayıncılık. (Eserin orijinali 1836 yılında yayımlanmıştır.)
- Sakallı, C. (2006). *Karşılaştırmalı Yazınbilim ve Yazınlararasılık/ Sanatlararasılık Üzerine*, Ankara: Seçkin Yayıncılık.
- Sazyek, H. (2002). *Türk Romanında Postmodernist Yöntemler Ve Yönelimler*, Hece- Türk Romanı Özel Sayısı, s.493-509.
- Sim, S. & Loon, B. van (2012). *Eleştirel Teori*, (Akın Emre Pilgir, Emrah Arıcalar Çev.), (2. Baskı) İstanbul: NTV Yayınları
- 27 Mayıs Darbesi Erişim: 12.10.2014 22:00 http://tr.wikipedia.org/wiki/27_May%C4%B1s_Darbesi Yemelyan Pugaçov Erişim: 13.10.2014 00:25 http://tr.wikipedia.org/wiki/Yemelyan_Puga%C3%A7ov)

Karanlığın Yüreği'nden Imperium Adasına Metinlerarası Bir Yolculuk

An Intertextual Journey from Hearth of Darkness to the Imperium Island

Ülfe DAĞ İLHAN (Selçuk Üniversitesi)

ÖZET: Joseph Conrad *Karanlığın Yüreği* (1899) isimli romanını denizci olduğu yıllarda Kongo'ya yaptığı bir yolculuktan esinlenerek kaleme almıştır. Roman başkahraman Marlow'un karşılaştığı durumları genel itibariyle sömürgecilik çatısı altında birleştirirken aynı zamanda insan ruhunun derinliklerine yapılan bir yolculuğu da yaşatır.

Christian Kracht *Imperium*'da (2012), Conrad gibi, yaşanmış gerçeklikten yola çıkar, August Engelhardt'ın maceraperest yaşamını kendi bakış açısından süzerek okura yansıtır. Engelhardt Avrupa medeniyetinden uzakta kendi hindistancevizi imparatorluğunu kurmak ister fakat ruhsal çöküşler sebebiyle delilik içerisinde yok olur.

İki romanı aynı noktada birleştiren unsur Avrupa sömürgeciliğinin acımasızlığı olmuştur. Bir tarafta Kongo'nun karanlığı ve acımasızlıklarla dolu bir dünya yer alırken diğer tarafta küçük bir imparatorluk kurmak isteyen Engelhardt'ın ütopyası Imperium iki yüzyıl aradan sonra tarihi yeniden keşfederek geçmişti tazeler.

Çalışmamızda söz konusu eserler bahsedilen unsurlar doğrultusunda metinlerarası ilişkiler bağlamında ele alınacaktır çünkü metinlerarası ilişkiler yazarın etkilendiği kaynakların ortaya çıkarılması ve metnin daha iyi anlaşılmasına olanak sağlamaktadır. Bu bağlamda *Karanlığın Yüreği* ve *Imperium*'a konusu ve üslubu açısından metinlerarasılık yöntemiyle karşılaştırmalı olarak yeni bir bakış getirmeyi amaçlamaktayız.

Anahtar kelimeler: *Karanlığın Yüreği*, *Imperium*, metinlerarasılık, karşılaştırmalı edebiyat.

ABSTRACT: Joseph Conrad wrote the book named *Hearth of Darkness* (1899) inspired by a trip to Congo when he was a sailor. While the novel is combining the situations of the protagonist Marlow faced, under colonialism in general and also experienced a journey into the depths of the human soul.

Christian Kracht in *Imperium* (2012), like Conrad, sets off from the reality experienced, reflects August Engelhardt's adventurous life from his own perspective by straining to readers. Engelhardt wants to build his own empire of coconut away from European civilization but he disappears in the madness because of mental collapse.

The same point combining two novels is brutality of European colonialism. On one side, Congo where a world filled with darkness and cruelty, on the other side Imperium, utopia of Engelhardt who wants to build a small empire, dates back again after a lapse of two centuries, refreshes history by exploring.

In our study these works in accordance with the mentioned factors, will be discussed in the context of intertextual relations because intertextual relations reveal the author's sources that affected and provides better understanding of the text. In this context, we intend to bring a new look to *Heart of Darkness* and *Imperium* in terms of subject and style with intertextuality method as comparative.

Keywords: *Hearth of Darkness*, *Imperium*, intertextuality, comparative literature.

Çalışmamızın bu kısmında söz konusu eserler hakkında kısa bir bilgi vermek yerinde olacaktır. Daha öncede belirtildiği gibi Joseph Conrad denizci olduğu yıllarda Kongo'ya yaptığı seyahatten esinlenerek *Karanlığın Yüreği* adlı novellasını kaleme almıştır. Marlow Thames Nehri üzerindeki "Nellie" adlı

gezi teknesinde yanındaki üç kişi ile birlikte altı yıl kadar Hint Okyanusundan Çin Denizine kadargezmiştir. Fakat çocukluk hayali olan Kongo'ya gitmeyi çok arzulamaktadır. Eserin baş anlatıcısı Marlow, Belçikalı bir ticaret şirketinde kendisinden önceki kaptanın küçükanlaşmazlık yüzünden yerliler tarafından öldürülmesi üzerine işe alınır. Bir şirketin gemi kaptanı olarak Belçika'nın sömürgesi Kongo'ya gider, yola çıktığı andan itibaren sürekli Mr. Kurtz adını duyar ve bu kişi hakkında oldukça meraklanır çünkü herkes ondan hayranlıkla söz etmektedir. Onunla tanışma fırsatı ise Mr. Kurtz'un tek başına ve hasta olduğu duyulunca karşısına çıkar ve Mr. Kurtz'u bulup İngiltere'ye geri götürmek için yola çıktıklarında ise yerlilerin maruz kaldığı sefalete, açlığa ve eziyete nasıl maruz kaldıklarına şahit olur. Kurtz, Kongo'da bir tanrı gibidir, yerlileri fildişi toplamak için köle gibi çalıştırır hatta dilediği gibi yüzlercesini öldürür. İngiltere'ye dönmek istememesine rağmen, gemiye biner ve ölür.

Imperium 20. Yüzyıl başlarında Alman toplumu ters düşüp ülkesinden ayrılan ve Alman Güney Deniz sömürgelerinde kendisine ait küçük bir imparatorluk kurmak isteyen August Engelhardt'ı konu edinir. Yanında getirdiği bin iki yüz kitabıyla kurnaz sömürgecilerin eline düşen Engelhardt bütün parasını değersiz bir adaya yatırır ve birkaç yıllık üretimini de ipotek etmek zorunda kalır. Kısa bir süre sonra ada yerlileri ile tanışır hatta Makeli isimli bir yerliyi himayesi altına alarak ona hem Almanca öğretir hem de her akşam kitap okur. Bir taraftan adanın efendisi diğer taraftan yerlilerin geleneklerine saygılı olmaya çalışır ve genelge yayımlar.

Kendi kurduğu imparatorluğuna gelmek isteyenler için mektup göndermeye başlar. Davet ettikleri arasında doğa hayatı yaşamak isteyenler, vejetaryenler ve nüdistler de vardır. Mektuplar karşılığını bulur, adaya yeni misafirler gelir fakat sivrisinek sürüsünün saldırısına uğrarlar ve sıtmaya tutulurlar. Beklenmedik bu saldırı ve yakalandığı cüzzam hastalığı Engelhardt'ın çöküşüne zemin hazırlar. Manevi anlamda da büyük bir bozgun içindedir Engelhardt, öyle ki bütün kötülüklerin nedeni olarak Yahudileri görür. Adanın durumu I. dünya savaşı ile değişmeye başlarken II. Dünya Savaşı'nın sonuna kadar geçen sürede Engelhardt'tan bir daha haber alınmaz.

Gerçek bir figürden August Engelhardt'tan yola çıkılarak kaleme alınmış olan Imperium ile ilgili Almanya'da yapılan değerlendirmeler ağırlıklı olarak Kracht'ın okurları geçmişe götürdüğü, Thomas Mann, Hermann Hesse ve Joseph Conrad gibi yazarları anımsattığına dairdir. Eser kullanılan dil ve kurgusundaki karmaşık yapısıyla tarihi romanın yeniden keşfi olarak değerlendirilmektedir (Bkz. <http://www.regal-literary.com/clients/christian-kracht>).

Tarih sayfalarındaki August Engelhardt, 1870 yılında Nuremberg'de doğan, erken yaşta okulu terk eden ve bir eczacının yanında kalfa olarak çalışmaya başlamış bir kişidir. Sağlıklı yaşam, vejetaryenlik ve nüdizm ile ilgilenmiştir. 1902 yılında Kabakon isimli adayı satın alır ve orada her zaman çıplak gezen bir

vejetaryen olarak hayatını sürdürmeye başlar. Sürekli Hindistan cevizi yiyerek tanrı gibi ölümsüz olacağını düşünür. Arkadaşı Maz Lützwow da adaya gelir ve daha sonra 30 nüdistin de gelmesiyle hastalıklar ortaya çıkmaya başlar. Kısa bir süre sonra Kabakon ölüme terk edilir(Bkz. (<http://www.auspostahistory.com/articles/1644.php>).

İki romanı bu çalışmanın konusu yapan birkaç etmen bulunmaktadır. Öncelikle söz konusu eserler yaşanmış bir gerçeklikten yola çıkar. Bir taraftan Conrad'ın denizcilikle uğraştığı yıllarda yaşantısının yansımaları diğer taraftan August Engelhardt'ın geçmişte başarmak istediğinin günümüze uyarlanmış kurgusu...Kurgu ya da gerçek bir hikayeden yola çıkılarak yazılan birçok eserde gezilen adalardan, Afrika ve Amerika kıyılarında geçen maceralarından, ve bu adalardaki yerli haklardan bahsedilir. Avrupa sömürgeciliği, bu sömürgeciliğin yerli halka olan acımasızlığı ve emperyalizmin barbarlığı Marlow ve Engelhardt'ın sözlerinden bizlere ulaşmaktadır. İki eserinde arasında iki asır olmasına rağmen işlenen konunun güncel kalması, geçmiş yaşamdan alınıp yeniçağa yönelik eleştiri olarak kullanılması, geçmişle yüzleşme bu iki eseri aynı mozaikte buluşturmaktadır. Çalışmada metinlerarasılık yöntemini kullanmamızın nedeni de iki eser arasında zaman farkı olmasına rağmen aynı konunun işlenmesidir. İşlenen konunun benzer yönleri, geçmişteki bakış açısı ile günümüz şartlarıyla geçmişe yeniden bakış değerlendirilecektir. Modernitenin ve Avrupa medeniyetinin zaman tüneline yaşadığı ve yaşattıkları hem Marlow'un hem de August'un deneyimlerinden hareketle karşılaştırmalı bir biçimde ele alınacaktır.

1960'lı yıllarda Julia Kristeva ve Roland Barthes öncülüğünde ortaya çıkan metinlerarası kavramı 1960'lı yıllardan sonra Yeni Roman adı verilen postmodern yazarların eserlerinde yoğun bir şekilde kullanılmaya başlanmıştır. Çalışmamızın yöntemi olarak belirlediğimiz metinlerarasılık kavramının çeşitli kişiler tarafından yapılan tanımlamalarına yer verilecektir. Öncelikle kavramın öncülerinden sayılan Julia Kristeva'nın tanımı şu şekildedir: *Her metin bir alıntılar mozaiki gibi oluşur, her metin kendi içinde başka bir metnin eritilmesi ve dönüşümüdür* (Aktulum, 1999:41). Julia Kristeva metinlerarasılık kuramını geliştirmek için Bakhtin'in diyalojizm kuramından faydalandığı 1969'daki ünlü makalesi *Word, Dailogue, and Novel* sayesinde olmuştur. Diyaloji, ya da söyleşim, edebiyattaki ya da konuşma dilindeki tüm söylemlerin farklı seslerin kesişmesi olduğunu iddia eder (Bkz. Hitchcock, 2008:94-95). Barthes ve Kristeva'ya göre de her metin göndermeler yoluyla daha geniş bir anlam bağlamı sağlayan büyük bir metinler alanının parçasıdır. Her metin diğer metinlerle diyalog halindedir. Buradan çıkan sonuç ise metnin sadece yazara değil okur, metin ve metnin öne sürdüğü daha geniş kavramsal ağlar arasındaki ilişkiler açısından çıkarıldığıdır (Bkz. A.g.e.:105-106).

Metinlerarası yöntemler ve metinlerarası ilişkiler, metnin anlamının

incelenmesinde büyük önem taşımaktadır. Yazarın etkilendiği kaynakların ortaya çıkarılması ve metnin daha iyi anlaşılmasına olanak sağlar. Terry Eagleton ise daha evrensel bir boyut çizer ve bütün edebi metinlerin başka edebi metinlerle örüldüğünü fakat bunun klasik anlamda bir başka metnin izlerini taşımak gibi bir anlama gelmediğini, daha önce yazılmış yazıların yeniden işlenmesi demek olduğunu dile getirirken aynı zamanda ilk metin diye bir şey olmadığını, bütün edebiyatın metinlerarası olduğunu söylemektedir (Bkz. Eagleton, 2003:123).

Bir metindeki metinlerarası ilişkileri ortaya çıkarmak karşılaştırmalı edebiyatın sınırları içerisine girer çünkü karşılaştırmalı edebiyat farklı yazınların pek çok metinleri ile iç içedir. İki metin arasındaki alışveriş, konuşma ya da söyleşim biçimi olarak tanımlanan metinlerarasılık bu özellikleri ile karşılaştırmalı edebiyat çalışmaları için önemli bir kaynaktır (Bkz. Sivri, 2012:527). Bir yapıtta metinlerarası ilişkileri aramak karşılaştırmalı bir çalışmadır. Bu bölümde kısaca eserlerden bahsederek, çalışmanın sınırlarını belirleyerek yöntem hakkında bilgi verilmesinin ardından *Karanlığın Yüreği* ve *Imperium'u* metinlerarası yöntem ile karşılaştırmalı bir şekilde sömürgecilik temeline dayalı bir şekilde ele alacağız.

Hemen hemen birçok sömürge romanında yeni bir keşif vardır. Beyaz ve batılı figür, el değmemiş zenginlikleri olan topraklara doğru yola koyulur ve bu beyaz insanlara hizmet eden yerliler olmazsa olmazdır. Yerliler barbar, aciz, muhtaç varlıklar olarak betimlenir. *Karanlığın Yüreği* 'nde Marlow Kongo'ya gitmeden önce gideceği yer ve orada yaşayan insanlar hakkında öğrendiklerini okurla paylaşır. Elde ettiği bilgileri genellikle orada yaşayan yerli halk ve kendileri arasında bir karşılaştırma yaparak dile getirir. Böylece aslında Avrupalı insanların Afrikalı insanlarla nasıl bir ayrıma maruz kaldıkları gözler önüne serilir: *Kum tepeleri, bataklıklar, orman lar, vahşiler- medeni bir insanın yiyebileceği pek az şey var, içmek içinse Thames'in suyundan başka bir şey yok* (*Karanlığın Yüreği* , 41). Orada yaşayan insanlar ve medeni insanlar ayrımı öncelikle yiyecek ve içecek ihtiyaçları açısından karşılaştırılmış ve yerli halk öncelikle gıda ihtiyacı bağlamında medeniyetten uzak olduğu vurgulanmıştır. *Tanrı'nın terk ettiği ıssız ve bakir alanları andıran yerlerden vergi toplamak için gümrük memurlarını indirdik* (a.g.e.: 53) diyen Marlow yerli halkın görünümünü de şöyle betimler:

kaburgalarını tek tek görebiliyordum, kol ve bacak eklemleri bir ipe atılmış düğümlere benziyordu; her birinin boynunda demir bir tasma vardı ve yürüdükçe aralarında ritmik bir sesle çınlayan bir zincirle birbirlerine bağlanmışlardı (a.g.e.:57).

Tanrı'nın terk ettiği toplardaki insanlardan vergi toplayan gümrük memurları, onları zincirlere ve tasmalara bağlayarak köle gibi çalıştıran zihniyeti

de Conrad ironik bir şekilde dillendirmektedir: *o ticaret şirketi, Avrupa'ya ait bir şirketti, anlatabiliyor muyum?*(a.g.e.:44). İnsanları bu şekilde kullananların Avrupalı olduklarını dile getirirken yapılanları eleştirmekten de geri durmaz:

Şiddetin, açgözlülüğün ve şehvetli arzuların yarattığı acılara tanık oldum; fakat Tanrı aşkına! İnsanları- insanlar diyorum bakın- hakimiyetleri altına alıp güden güçlü, kanlı canlı, gözlerini kan bürümüş , iblislerdi bunlar (a.g.e.:58).

August Engelhardt da Marlow gibi içinde yaşadığı dünyanın gerçeklerinin farkındadır. Moderniteden bir kaçış içerisindedir. Engelhardt'ın satın aldığı adanın üzerinde öne doğru attığı kararlı adım, aslında geriye, en harika barbarlığa doğru atılmış bir adımdır (Bkz. Imperium, 53). En harika barbarlığın yaşandığı yer ada olarak görülse de aslında Engelhardt'ın kaçıp kurtulmak istediği dünya *gereksiz şeyleri biriktiren, hayvanları kesen ve insanın ruhunu yok etmek dışında bir çabası olmayan bu zehirli, kaba, gaddar, eğlence düşkünü ve içten içe çürüyen* bir dünyadır (a.g.e.:71). Engelhardt'ın vejetaryenliğinin de aralarında yaşadığı insanların alışkanlıklarından ortaya çıktığını söylemek mümkündür.

Avrupalıların kötü huylarını tek tek sıralayarak onları aşağılar Engelhardt... fakat kaçış isteği sadece kendilerine verdikleri zarar değil kendilerinden olmayan zencilere yaptıkları zulümden dolayıdır aynı zamanda:

Başından öyle bir olay geçmişti ki: içkili bir lokalin ahşap kapısı itilerek açılmış ve sakallı bir zenci- görüldüğü kadarıyla Pasifikli bir ada sakini-gerisin geriye düşerken boğuk, homurtuya benzer bir çığlık atarak toprak yola yuvarlanmıştı. Siyah adam zorlukla yüzükoyun döndü ve Engelhardt'a doğru sürünmeye başladı, bu arada zencinin peşi sıra lokalden çıkan bir grup beyaz Avustralyalı, adam kanlar içinde öksürerek ve bir kolunu öne uzatmış vaziyette Engelhardt'ın önünde kalana kadar tekmelemeyi sürdürdü. Kendisinin de bir seferinde Doğu Prusya'daki o kumsalda böyle dövüldüğünü hatırlayan Engelhardt dizlerinin üstüne çökerek kurbanı omuzlarından tutup ayağa kaldırmaya çalıştı, ancak insanlıklarını yitirecek kadar sarhoş olan beyazlar, Enghelhardt'ı kabaca geriye ittirip nigger-lover gibi bayağılıklar sıralamaya başladı (a.g.e.: 79).

Yukarıda eserlerden alınan bölümlerden hareketle manevi ve insani değerlerden yoksun olan öteki bilincinin şekillendiğini görebiliriz. Sartre'ın Avrupa'nın sömürgeci zihniyetini dile getiren "Avrupa, ağzından insan sözcüğünü düşürmemiş; fakat bir yandan da her rastladığı yerde, kendi sokaklarının her köşesinde, dünyanın her yerinde insanı katletmiştir"(Sartre,

2011:17 Frantz Fanon'un "Yeryüzünün Lanetlileri" adlı eseri için yazdığı ön sözden) sözlere de alıntıları destekler niteliktedir. Bu aynı zamanda Edward Said'in Oryantalizm kavramındaki batılı ve batılı olmayan temasından uzak değildir. Said'e göre şarkiyatçılık, Aydınlanma sonrası dönemde beyaz Avrupa- merkezci kültürün Şark'ı siyasi, sosyolojik, askeri, ideolojik, bilimsel ve yaratıcı anlamda idare edebilmesine- hatta üretebilmesine- olanak sağlayan devasa sistematik bir disiplin olarak görür (Bkz.Hitchcock, 2008: 301). Bu sistematik disiplin daha çok, jeopolitik bilincin araştırmaya metinlerine, estetik, iktisat, sosyoloji, tarih, filoloji metinlerine dağılımıdır; yalnızca temel, coğrafi bir ayırımın değil, araştırmaya dayalı buluş, filolojik yeniden yapılandırma, psikolojik çözümleme, manzara betimi ile sosyolojik betimleme gibi araçlarla Şarkiyatçılık tarafından yaratılıp kalıcı kılınan bir çıkar öbeğinin de işlenip inceltmesidir; düpedüz farklı bir dünyaya yönelik, belirli bir anlama, kimi durumda denetleme, değiştirme hatta şekillendirme istencinin ya da niyetinin dile getirilişi olmaktan öte, bu istencin, niyetin ta kendisidir (Bkz. Said, 2003: 21-22).

Oryantalizm ile alakalı şu noktayı da gözden kaçırmamak gerekir. Said'e göre Avrupa kendi kimliğini ancak Şark'ın karşıt yapılandırılmasında bulmuştur. Kavramın Avrupa 'ya Greko-Latin medeniyetinden miras kaldığı söylenebilir. Eshilos'unun oyunu *Persler* Şarkiyatçı edebiyatın en erken örneği olarak görülür. Şark hakkındaki olumsuz basmakalıp tanımlar aslında Perslerin kaos, mantıksızlık ve dişilikle eş anlamlı tutulduğu Yunan sanatında saklıdır (Hitchcock, 2013: 302). Oryantalizm, sadece Batılı'nın *Batılılar* ve *batı dışı toplumlar* şeklinde öteki algısının yanında sömürgecilik hesabına bilgi toplamak ve Batı dışı toplumları egemenlik altına almak niyetiyle de kullanılmıştır. O halde oryantalizme bir şeyi daha dahil edebiliriz: ötekileştirme.

Eserlere bakıldığı zaman yazarlar, yaşadıkları toplumu özgürce, istedikleri kelimelerle özeleştirir yapabilmişlerdir. Avrupalıların aslında barbar olarak kendileri dışındakileri ötekileştirmeleri bilakis kendilerinin bayağı, acımasız ve zalimliklerini örtme amaçlı bir bahane olduğu ortaya çıkmaktadır. Gerek Conrad gerekse Kracht bu ikiyüzlülüğü gözler önüne sererler. Engelhardt medeniyetten kaçarken tam tersi Marlow Afrika'ya medeniyet götürülebileceği inancıyla yola çıkar ve *beyaz adamlar* tarafından yerlilere yapılan zulmü görür, şirketin tek amacının daha fazla fildişi toplamak olduğunu anlayınca hayal kırıklığına uğrar. Engelhardt'ın modernite anlayışı düşüncelerine şöyle yansımıştır:

Engelhardt, yeni başkenti çevreleyen doğanın gözle görülür bir şekilde zapturapt altına alındığını, cengelin biraz daha geriye püskürtüldüğünü ve Herbertshöhe'de olduğundan daha çok sayıda düzgün bulvarlar yapıldığını fark etti. İnsanın organik kaosa karşı başkaldırısına, düzen yaratma girişimine, ektoplazmayı önceden belirlenmiş yörüngelerle sınırlama çabalarına kim karşı koyabilir ki diye düşündü. Medenileştirmek buydu demek, buraya çıkıyordu

bütün yollar, ahlak, beslenme ve pişirme adetleri... (Imperium, 129).

Engelhardt'ın kaçtığı modernite Marlow zamanında Afrikaya'ya götürülmek istenen modernitedir. Bu modernitenin altında yatan ya da tabiri caizse sömürgeciğe uydurulan kılıf olan modernite kavramı aslında insanları daha açgözlü olmaya itmiş, yeni hammadde keşiflerine zorlamıştır. Kongo'yu sömürgeleştiren Belçika ve Kabakon'u (Papua Yeni Gine) sömürgeleştiren Almanya modernitenin tam tersi barbarlığı temsil eder konumdadır.

Kongo'ya giden Avrupalı insanların amacı fildişi toplamaktır. Eserde sıkça bahsedilen *hacılar* ise fildişi toplamak için Avrupa'dan gelen kâşiflerdir. Marlow, onların bu özelliklerini şu şekilde anlatır:

Gemide müdür ve ellerinde bastonlarıyla üç dört hacı vardı, tam takım bazen, nehir kıyısına yakın, Bilinmeyen'in eteklerine tutunmuş bir istasyona denk geliyorduk. Yıkık dökük, ahıra benzer kulübelerden fırlayarak büyük bir neşe ve şaşkınlık gösterileriyle bizi karşılayan beyaz adamların görünüşleri çok garipti, adeta bir tılsım onları orada tutsak etmiş gibi bir görüntüleri vardı. 'Fildişi' sözcüğü bir süre havada çınladı (Karanlığın Yüreği , 90).

Marlow geminin içindeki durumu böyle anlatırken devam eden satırlarda gemisini küçük bir böceğe benzetir, bu küçük böcek kendisi için Mr. Kurtz' doğru ilerlerken hacılar yani fildişi toplamaya gelen tüccarlar için ise bir şeyi elde etmeyi umdukları bir yere doğru ilerler (Bkz. a.g.e.91).Conrad'ın kitabında bahsettiği bu *hacılar*, sömürgeciliğin ve emperyalizmin ne kadar ileri bir boyutta algılandığını adeta dini bir vazife gibi önem kazandığına ve yüceltildiğine dair bir gönderme olabilir.

Hacılar dışında eserde en dikkat çekici kişi Mr. Kurtz'dur. Marlow onun adını pek çok yerde duyar. Kurtz aslında eserdeki simgesel kimliklerden biridir. Avrupa egemenliğinin karanlık köşelerini açarken bitmek tükenmek bitmeyen enerjisi, kâşifliği ve sözde kahramanlığı ile aslında büyük oranlarda fildişi elde etme arzusunun yarattığı ekonomik bir metadır. Kurtz'un kim olduğuna dair pek çok söylenti vardır. Fildişi avcısı ya dünyaya çapında tanınan bir dahi olması gibi pek çok kafa karıştırıcı söylemler vardır. Fakat Kurtz'un Marlow tarafından aktarılan şu sözleri dikkate değer niteliktedir:

Kurtz bir söylev verdi. Bir ses! Bir Ses! Son anına kadar derin derin çınladı. Yüreğinin anlamsız karanlığını, güzel sözlerin muhteşem kıvrımları içine saklamak için gücünü muhafaza etti. Mücadele etti! Hem de ne mücadele! Yorgun beyninin çorak topraklarına hayal meyal görüntüler dayanmıştı şimdi, bastırılıp yok edilemez asil ve kibirli ifade yeteneğinin etrafında yaltaklanırcasına dönüp duran zenginlik ve şöhrat

imgeleri. Benim müstakbel eşim, benim fildişim, benim istasyonum, benim meslek hayatım, benim fikirlerim, ara sıra dile getirdiği soylu hislere tabi olan konular bunlardı(A.g.e., 145).

Marlow tarafından aktarılan Kurtz'un sözlerinde dikkate değer en önemli husus *benim* sözcüğüdür. Çıkarları uğrunu doğayı mahvetmeye çalışan, bütün evreni matematikleştirip her şeyi kendisine ait gören bir Avrupa, Karanlığın Yüreği nin köklerinin aslında kendisinde olduğu izlenimi bırakır ve sahip olma içgüdüsünün aslında kapitalizmi doğurduğunu kapitalizmin de faşizmin içkin olduğunu söyleyebiliriz.

Engelhardt bu sahiplenme ve bundan dolayı doğaya zarar veren anlayışı terk ettiği için kapitalizm ve faşizme karşı dik duran bir duruş sergiler çünkü sadece kendisi için değil tüm insanlık için bir şeyler yapma peşindedir. Vejetaryen, nüdist, eşcinsel, anti-semitist pek çok insanı kendi imparatorluğunda yaşaması için davet eder ve karşılığını da alır. Küçük imparatorluğunda hiçbir şekilde hiyerarşiye yer yoktur. Adadaki bütün eşyalar ortak mülkiyetten sayılmaktadır (Bkz. Imperium, 142).

Sonuç

Metinlerarası yöntemle sömürge kavramını karşılaştırmalı olarak ele aldığımız çalışmamızda her iki eserde de benzer özellikler tespit edilmiştir. Öncelikli olarak her iki eserin de yaşanılmış bir gerçeklikten hareketle kaleme alındığını belirtmemiz gerekir. Joseph Conrad, daha önce yaptığı seyahatten esinlenirken, Kracht, August Engelhardt isimli tarihte yaşamış gerçek bir kişinin yaşamını yeniden kurgulamıştır.

Batılı insanın keşif adı altında yerli halka yönelik yaptığı zulüm ve o bölgenin zenginliklerinden faydalanma arzusu eserlerde oldukça net bir şekilde vurgulanmıştır. Bu bağlamda iki yazarın da olaylara yansız bakışı, olanı olduğu gibi gösterme kaygısı dikkat çekmektedir. 19. Yüzyılda bu tarz bir yansızlıkla kaleme alınmış *Karanlığın Yüreği* dönemin şartları düşünüldüğünde oldukça cesur ifadeler içerir. Imperium ise, *Karanlığın Yüreği* olduğu gibi, geçmişe yönelik bir özeleştiri olarak değerlendirilebilir. Christian Kracht'ın sömürge konusunu yaşamış bir figürden yola çıkarak ele alınmasını bir mesaj verme kaygısı olarak yorumlanabilir. Günümüzde sömürge konusu fazla göz önünde gibi durmasa da Kracht'ın bu konuyu ele alması aslında o dönemde sömürge yapılan ülke halklarının çektiklerini dile getirmesi ve bunun adına modernite denilerek, bunu reddeden insanların er ya da geç baskın sömürgeci ülkeler tarafından cezalandırıldığı düşünülebilir.

Conrad, sömürgeyi, sömürülen yerlerin durumunu Marlow'un gözünden betimler, yaptığı bir durum değerlendirmesidir. Kracht ise bir yandan durumu anlatırken, bu durumun yarattığı sonucu da dile getirir. I.Dünya Savaşı'nın bu

modernite (ya da sömürgecilik) kaygısından çıktığını dillendirmiştir. Bu da geçmişe yönelik bir günah çıkarma olarak da yorumlanabilir.

KAYNAKÇA

- Aktulum, Kubilay (1999). *Metinlerarası İlişkiler*, Ankara: Öteki Yayınevi.
- Conrad, Joseph (2011). *Karanlımın Yüreği*, Çeviren: Erhun Yücesoy. İstanbul: Can Yayınları.
- Eagleton, Terry (2003). *Edebiyat Kuramı*, Çeviren: Esen Tarım. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Hitchcock, A. Louise (2008). *Kuramlar ve Kuramcılar Çağdaş Düşünce Antik Edebiyat*, Çeviren: Seda Pekşen. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Kracht, Christian (2012). *Imperium Bir Küçük İmparatorluk*, Çeviren: Etem Levent Bakaç. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Said, Edward (2003). *Şarkiyatçılık - Batının Şark Anlayışları*, Çeviren: Berna Ülner İstanbul: Metis Yayınları.
- Sartre, Jean Paul (2011). *Yeryüzünün Lanetlileri*, Çeviren: Şen Süer. İstanbul: Versus Yayınları.
- Sivri, Medine (2012). *“Karşılaştırmalı Edebiyatta Metinlerarasılığın Yeri ve Örnek Bir Uygulama: Hamlet İle Hitler”*. IV. Uluslararası Karşılaştırmalı Edebiyat Bilimi Kongresi- Kültürler ve Değerler Buluşması. Kırıkkale Üniversitesi.

İnternet Kaynakları:

- <http://www.auspostalthistory.com/articles/1644.php>(Erişim tarihi: 12.06.2014).
- <http://www.regal-literary.com/clients/christian-kracht>(Erişim tarihi: 23. 05.2014).

İrrasyonel Olanın Rasyonelleştirilmesi Süreçlerinde Savaşın
Meta-Etik Açından Sorgulanması: “Garp Cephesinde Yeni Bir Şey Yok”
ve “Çanlar Kimin İçin Çalıyor”

Meta-Ethical Questioning of War in the Process of Rationalizing the
Irrational: “All Quiet on the Western Front” and “For whom the Bell Tolls”

Engin BÖLÜKMEŞE & Pınar İNCEEFE (Eskişehir Osmangazi Üniversitesi)

ÖZET: Savaşın haklılığı ya da usdışılığı problemi ilkçağlardan günümüze değin sürekli sorgulana gelmiştir. Bu sorgulama siyaset biliminde, felsefede, sosyolojide ele alındığı gibi sanat yapıtlarında da üzerinde sıkça durulan bir tema olmuştur. Bir yandan yıkıcı, yok edici yönleriyle insanın yaşamsal varlığına her koşulda ters bir durumu içermesi dolayısıyla şiddetle karşı durulması gereken bir olgu olarak ele alınırken, öte yandan insanın giderek de toplumun varlığını anlamlı kılan süreçlerinde savaşın kendisi kahramanlık, cesaret ve vatan sevgisi gibi değerlerle ilişkilendirilebilmiş ve bir mantık eksenine oturtulmaya çalışılmıştır.

Savaş politik bir kabul edilebilirlik midir? Politik kabul edilebilirliği savlanan savaş için etik değerlerden söz etmek mümkün müdür? Yoksa savaş her haliyle us dışı, yıkıcı, kıyıcı, insan varlığına aykırı bir olgu mudur? Bu çalışanın amacı, Amerikalı yazar Ernest Hemingway’in “Çanlar Kimin İçin Çalıyor” ve Alman yazar Erich Maria Remarque’ın “Garp Cephesinde Yeni Bir Şey Yok” adlı eserlerini savaşın ya da savaş dolayımındaki içselleştirme ve uygulamaların meta-etik bir çözümlemesini yaparak karşılaştırmaktır. Çalışmanın sonucunda, ele alınan yapıtlarda evrensel bir olgu olarak savaşın rasyonelize edilip sözde anlamlandırılması ve uygulanmasının içeriksizliği ve boşunluğunun nasıl aktarıldığı, ve sorgulandığını tespit etmek hedeflenmektedir. Çalışma için felsefeye dayalı inceleme yöntemi uygun görülmüştür.

Anahtar Sözcükler: Çanlar Kimin İçin Çalıyor, Garp Cephesinde Yeni Bir Şey Yok, Savaş.

ABSTRACT: The problem of justification or irrationality of war has been constantly questioned from the antiquity to the present. This questioning has been a theme frequently used in the art works as well as it is discussed in political sciences, philosophy and sociology. While, it is adressed as a phenomenon which is involved to be against as its devastating, destructive effect to human existence in all circumstance, on the other hand war itself could be associated with the values as heroism, courage, patriotism in the process of making the existance human and society meaningful, and it is tried to rationalize logically.

War is a political acceptability, or not? Is it possible to discuss ethical values for war which the political acceptability is asserted? Or, is war a irrational, destructive, cruel, unnatural and inhumane phenomenon? The aim of the current study is to compare the novels of American writer Ernest Hemingway’s “For Whom The Bell Tolls” and German writer Erich Maria Remarque’s “ All Quiet On The Western Front” by doing a meta-ethical analysis of war and internalizations and implemantations on war.

In the consequence of the study it is targetted to determine the rationalization of war as a universal phenomenon, and how the vainness and ineptness of war is discoursed and questioned. For the study philosopycal method will be employed.

Key Words: For Whom The Bell Tolls, All Quiet On The Western Front, War.

“Aydınlanmanın Diyalektiği” adlı kitapta “Vahşetten insancılığa götüren

bir evrensel tarih yoktur, ama sapandan bombaya götüren bir evrensel tarih vardır” (Adorno ve Horkheimer, 2010, s.12) denilmektedir. Gerçekten de insanlık, silah teknolojisinden söz etmenin mümkün olmadığı tarih öncesi çağlarda bile bedensel gücün kullanıldığı taşlar, çomaklar, sapanlar gibi ilkel silahlarla da olsa savaşa tanıktır. Üretim ilişkilerinin toplama ve avlanmaya dayandığı, ortaklaşa mülkiyetin hüküm sürdüğü en ilkel topluluklar da bile şiddete işaret eden izlere rastlandığı bilinmektedir. Bu ilkel toplulukların giderek özel mülkiyet hegemonyası altına girmesi ve şehir devletlerin, imparatorlukların kurulmasının ardından büyük savaşların çıkması fazla zaman almamıştır. O günlerden bu güne değin dünya birçok kez savaşı en kıyıcı şekliyle tecrübe etmiştir; ancak hiçbir zaman savaştan ve savaşmaktan da vazgeçmemiştir.

Mitolojik dönemlerden başlayarak savaşın hüküm sürdüğü; tanrıların tanrılar, yarı tanrılar ve insanlarla bitmek bilmeyen bir çatışma ve savaş içerisinde olduğu görülür. İster göklerin ve tanrıların tanrısı Zeus olsun, ister savaş tanrısı Ares, ister barışın tanrısı Athena, ya da Hera tüm tanrılar hem kendi aralarında, hem de insanlarla bitmek bilmeyen bir savaş içindedir. Hatta Tanrıların kendi yarattıkları insanlar bile zaman zaman tanrılarına baş kaldırıp savaş açabilmiştir. İnsanlığın çocukluk dönemlerinden başlayıp bugünlere değin bu çatışma çeşitli biçimlerle yeniden yeniden üretilmiştir.

Yaşamın kendisi kadar savaşı da vazgeçilmez kılması ilkçağ filozoflarından bugüne birçok düşünürün bu olgunun üzerine eğilmesine neden olmuştur. Çoğu İlkçağ filozofuna göre bir arada yaşayan canlıların arasında kalıcı bir barış hali ancak bir ütopyada olasıdır. Antik çağlarda bile savaşın meşruluğu üzerine onlarca düşünce birtakım değerlerle ilişkilendirilerek öne sürülmüştür.

Yunanlı ilkçağ filozofu Herakleitos, *“savaş her şeyin babası ve kralıdır, Kimini tanrı, kimini insan olarak ortaya çıkarır; kimini köle, kimini özgür kılar”* (Herakleitos, 2005: 45) şeklindeki sözüyle her şeyin karşıtlıkların bir mücadelesi olduğunu kabul ettikten sonra zıtlıkların mücadelesinin savaşla ortaya çıktığını savlar. Bu sebeple de birçoklarına haksız ve kötü görülen savaş Tanrı için iyidir ve adildir. Çünkü zıtlıkların mücadelesi evrenselidir ve bu mücadelede güçlü olan yanın egemen olması adaletlidir. Herakleitos’un bu düşüncesinde felsefe ile temellendirilmiş olan *“hak kuvvetlinindir”* doktrinin ilk izleri görülmektedir (Bkz. Şenel, 1970: 153).

Platon ise savaşı insanlığın başına musallat olmuş bir bela olarak değerlendirmekle beraber, orduyu ve silahlanmayı çoğunlukla savunma amacıyla zorunlu bulmuştur. Öyle ki sayısal çoğunluğa karşı koyabilmek ve azınlığın yönetim ve egemenliğini güvene alabilmek için aristokratların askeri bir sınıf olmalarını gerekli görmektedir. (Bkz. A.g.e. : 390).

Aristoteles, felsefesinde kuvvetin değil erdemün üstünlüğünü savlar. Aristoteles’e göre ilke olarak kuvvet kullanmak doğru değildir. Ancak kuvvet kullanımında amaç erdem ise böylesine bir eylemeyi doğru bulur. Savaşın

sebebi yasal ise savaş ve savaş köleliği de yasal, değilse savaş ve köleliği de yasal değildir. Burada hangi savaşların yasal olduğu problemi söz konusudur. Savaş sanatını bir tür doğal elde ediş sanatı olarak gören filozofa göre doğa tarafından kaderi boyun eğmek olduğu halde boyun eğmeyen insanlara karşı yapmak zorunda kalınan savaşlar yasal değildir. Buna karşılık özgür yaratılmış ulusları köle kılma amacıyla olan savaşlar yasal değildir. Bu özgür yaradılışlı uluslar Yunan uluslarıdır. Oysa barbarlar Yunanlılara göre doğadan köle ruhludurlar. İşte bu sebeple yalnız köle ruhlu uluslara karşı savaş açılıp onlardan köle sağlanmalıdır (Bkz. A.g.e.: 439). Filozof, barbarlardan köleler sağlama amaçlı savaşlara karşı değildir. Savaşı, zorunlu bir avcılık sanatı olarak görür. Onun bu görüşü köle sağlama amacı için Hellen olmayan uluslara savaş açılmasından yana olduğunu gösterir (Bkz. A.g.e. : 455).

Kant, "bir arada yaşan insanlar arasında tabii hal bir barış hali değil, her zaman ilan edilmiş olmasa bile her an patlayabilecek gibi görünen bir harp halidir" (Kant, 1960: 22) diyerek bir arada uyum içinde yaşamının güçlüğüne dikkati çeker. Bir arada yaşama üzerine kurulmuş toplumsallaşma süreci Rousseau ve Marx gibi düşünürlerce ise doğadan uzaklaşma gereğini kapsar. Yani insan doğadan ne denli uzaklaşırsa o oranda toplumsallaşabilir ve bu uzaklaşma sadece sınırlı bir toplumsallaşma getirebilir. Başka bir ifadeyle, insan doğadan sınırlı bir biçimde uzaklaşabilmekte, özündeki vahşi doğaya ait özelliklerin tümünü ortadan kaldırmaya yetkin olamamakta, istençli ya da istençsiz vahşi güdülerinin ortaya çıkmasına neden olmaktadır. Psikanaliz ve psikoloji disiplinleri, savaş ve şiddeti kolaylaştıran bu nefret ve yıkıcılığın insanın doğuştan gelen bir içgüdü, yani insan doğasının bir parçası mı olduğu yoksa insan yavrusunun insanlaşması sürecinde ortaya çıkan "insani" bir özellik mi olduğunu hala tartışmaktadır. Freud, Einstein'a gönderdiği "Neden Savaş" başlıklı mektubunda, İçimizdeki nefret ve yıkıcılık, savaş tacirlerinin işini yarı yarıya kolaylaştırır (Einstein ve Freud, 2003: 12) der. Freud bu ifadesiyle, aslında savaşların, sosyal, ekonomik, kültürel gibi dışsal nedenlerinin yanında, insanın doğasında olan nefret ve yıkıcılık üzerine dikkati çeker.

İlk algıda şiddetin, yıkımın, ölümün olduğu bir düzlemde rasyonel ya da estetik olanın varolabileceği ihtimali uzak görünse de bu düşüncelerden de hareketle düşünce tarihinde savaşın rasyonalize ya da estetize edilebildiğini söylemek olasıdır. Savaşın estetize edilmesi, özellikle 20. Yüzyılda fütürizm akımıyla gündeme gelmiştir. Fütürist düşünüşe göre, eski düzeni yıkacak, yeni düzenin habercisi sayılacak her şey savaş da olsa güzeldir. Bombalarda insanoğlunu zafere taşıdıkları, doğanın ve diğer canlıların üzerindeki hakimiyeti sonsuz kıldıkları için güzellik içkindir. Özgürleşmek ve yeniden başlamak için yıkım şarttır, zira yeni medeniyetler yıkımla doğmaktadır (Bkz. Fromm, 1995: 19).

Alasdair MacIntyre, savaşlara gerekçe oluşturan nedenleri genel geçer kabul edilen şu üç ifade üzerinden anlatır; birincisi, ulaşılabilecek iyinin, savaşı

sürdürmenin yaratacağı kötülöklere göre daha ağır basacağı ve silahlı asker ile sivil halk arasında ayrımın yapılabildiğı savaş adildir. İkincisi ise, eğer barış isteniyorsa, savaşa hazır olunmalıdır çünkü barışı sağlamının yolu potansiyel dışmanları caydırmaktır. Bu nedenle silahlanma sürdürölmelidir. Üçüncüsü de, büyük güçler arasında çıkacak savaş tam anlamıyla yıkıcı olacaktır; ancak özellikle Üçüncü Dünya’da baskı altında tutulan grupları özgürlüğe kavuşturmak amacıyla yapılacak savaşlar, insanlık ile mutluluk arasında dikilen sömüröye dayalı tahakkümün ortadan kaldırılması yolunda kullanılabilecek zorunlu ve dolayısıyla meşru bir araçtı (Bkz. McIntyre, 2001: 20,21). Tüm bu dışünceler haklı savaş (just war) kavramını oluşturulmuştur.

Haklı savaş kavramının aslında savaşı gerekelendirmek, meşrulaştırmak için oluşturulmuş bir kavram olduğunu söylemek yanlış olmaz. Savaş için vatan sevgisi, zafer, kahramanlık, yiğitlik gibi illüzyon erdemler üretilmiş, vatan için ölünebileceğı dışüncesi şehitlik gibi bir değerı ortaya çıkarabilmiş ancak savaşanlar hiçbir zaman bu dışüncelerin üreticileri olmamıştır. Savaş hangi dönemde yaşanmış olursa olsun gerçekte, insan için korku, esaret, acı ve ölümden başka bir anlam içermemiştir.

Homer’in Truva Savaşlarını cesaret, yiğitlik gibi erdemlerle anlattığı İlyada ve Odysseus eserlerinden bugüne kadar savaş, sanat için önemli bir motif haline gelmiştir. Zaman zaman edebiyatla savaş propagandası yapılırken sıklıkla da savaşın anlamsızlığı, boşunalığı, barışın elzemliğı üzerine eserler oluşturulmuştur. “Çanlar Kimin İçin Çalıyor” ve “Garp Cephesinde Yeni Bir şey Yok” adlı romanlarda da insan üretimi olan savaşın, insan ve insana ilişkin tüm değerler üzerindeki yok edici etkileri üzerinde durulmaktadır. Bu çalışmada bu iki eserde savaş olgusunun ele alınışı karşılaştırmalı olarak çözümlenmeye çalışılacaktır.

“Batı Cephesinde Yeni Bir şey Yok” adlı romanda, Birinci Dünya Savaşı sırasında 19 yaşındaki Paul, Katzinsky, Müller ve Leer adlı dört lise arkadaşının, öğretmenleri Profesör Kantorek’in bir asker olarak savaşa katılmanın onurlu ve erdemli bir mevki olduğuna dair görüşlerinden etkilenererek gönüllü olarak Alman ordusuna katılmaları ve savaşmaları anlatılır. Savaşın ne kitaplarda yazdığı gibi ne de Kantorek’in anlattığı gibi onurlu bir yanının olmadığını gören gençler Batı cephesinde mücadele ederlerken bedeneni ya da ruhen birer birer ölürleri.

“Çanlar Kimin İçin Çalıyor” adlı romanda, İşpanyol İç Savaşının yaşandığı dönem Cumhuriyetçilerin perspektifinden aktarılır. Cumhuriyetçi cephede yer alan Robert Jordan Milliyetçi saldırıları engellemek adına köprüyü havaya uçuracaktır. Jordan, roman boyunca görevlerini ve savaşı sorgulamaktadır. Romanın başından sonuna değin cumhuriyetçilerin ağzından dışman milliyetçiler “Faşistler” “faşist köpekler” gibi ifadelerle nitelendirilmiştir. Öldürölen milliyetçi “insanlar”, cumhuriyetçiler için bir onur bir gurur

olabilmiştir. Çünkü doğası gereği savaş ötekileştiricidir. Böylelikle savaşanlar açısından vatan kavramı, vatan için ölmek kutsanmış, barışa karşı savaşın kendisi, taşıyıcıları açısından negatif olsa da bir değer olarak öne sürülmüştür. Roman kişileri, düşman faşist ya da-yoldaş diye ayrılan iki grubunda insan olduklarının ve aynı insani değerlere sahip olabilecekleri bilincinin uzağındadır.

Romanlarda sıklıkla savaşın simgeler boyutu üzerinde durulmakta, bu simgelerin savaşı içselleştirme ve haklılaştırma süreçlerine nasıl katkı sağladığına vurgu yapılmaktadır. Vatanın kendisinde cisimleştiği simgeler için ölümün ve öldürmenin erdemine dikkat çekilmektedir.

“Batı Cephesinde Yeni bir Şey Yok” adlı romanda da, gençlerin öğretmenleri Profesör Kantorek’e göre bir yurttaş olarak cephede savaşmak çok onurlu ve erdemli bir mevkidir. Savaşa gitmezden önce askerliğin erdemine ikna edilmiş gençler, savaşın reel yüzüyle karşılaştıklarında, umulanla gerçekliğin arasında sıkışıp kalmanın düş kırıklığını ve insani acısını yaşamaktadırlar: “*Onlar vatan borcunun dünyada her şeyden üstün olduğunu söylemişlerdi. Oysaki biz can çekişme acısının daha güçlü olduğunu öğrenmiştik bile*” (Remarque, 1994: 10). Ölüm ve yedeğindeki acı kaçınılmazdır, savaş söz konusu olduğunda mutlak hakikat, insanı ortadan kaldıran, yok sayan ölümün kendisidir.

Romanlarda savaşın meşruluğuna katkı zaman zaman ise mitoslar üretmekle koşut kılınmıştır. Savaşabilmek için ilk olarak savaşın ussallaştırılması gereklidir. Kendisini bir biçimde savaşın içinde bulanlar yaşadıkları anlamsızlığı, uydurulmuş metafizik öykülerle ve kahramanlık söylenceleri ile içselleştirmeye çalışmışlardır. Bu bir yandan bugünün savaşını olumlamaya katkı sağlarken, gelecek savaşların da hazırlığıdır bir anlamda. Kurbanı kurban demek mümkün olmadığına göre, vahşice ölen mağdurlar kahraman, aziz ilan edilmiştir.

Cephede olmayan savaş karar vericilerinin binlerce insanı ölüme sürüklemesinin trajikomikliği romanlar boyunca öne sürülür. Bu karar vericiler, ölmeyi emrederler ama kendileri ölmezler. Kendi konforları içerisinde olanı biteni izleyen bir oyun kurucu olarak kalırlar. Kitleler yok olurken bu kurucular kendi varlıklarına dokunurlar. Kazanamı olmayacak bir vahşetin içeriksiz sahibi olarak kalırlar:

Kropp ise daha filozof. O, savaşın, söz gelimi boğa güreşleri filan gibi bir umuma seyir, bir çeşit maç olmasını öneriyor. Bando-mızika çalmalı, seyircilere bilet filan kesilmeliymiş. Sonra savaşan iki devletin başkan ve bakanları güreş mayoları giyip ellerine sopalar alarak savaşa başlamalıymışlar. Kim ayakta kalırsa onun ülkesi savaşı kazandı sayılmalıymiş. (...) O şimdilik savaşlarda, en dövüşmemesi gereken kimselerin dövüştüğünü ileri sürüyor (A.g.e. : 33)

Vahşetin kanıksandığı yerde yabancılaşmanın yaşanacağı açıktır. Hemen

ardından sürekli tekrardan kaynaklanan anlamsızlıkla karşı karşıya kalınır. Neden niçin sorularının olmadığı sürekli yinelemeye dayalı eylemdir artık söz konusu olan. Öldürmenin bizatihi kendisi amaca dönüşmüştür:

Vahşi birer hayvan haline geldik. Dövüşmek değil, yaptığımız. Yok olmamak için kendimizi savunuyoruz. El bombalarımızı insanlara fırlatmakta olduğumuz aklımıza bile gelmiyor. İnsan diye bir şey bilmiyoruz şu anda! (Remarque, a.g.e.: 91).

Kaç kişi oldu öldürdüklerin diye sordu kendi kendine. Bilmem. Sence birini öldürmeye hakkın var mı? Hayır yok. Ama öldürmek zorundayım. Öldürdüklerimin kaç gerçek faşistti? Çok azı. Ama hepsi güçlerine karşı güç kullandığımız düşmanlarımız. (...) adam öldürmenin yanlış bir şey olduğunu biliyor musun? Evet. Ama onu yapıyorsun değil mi? Evet. Ve hala amacının haklı olduğuna kesinlikle inanıyorsun (Hemingway, 2012: 322).

Giderek aklını, bilincini ve ruhunu yitirmiş insansızlaşmış kitlelerin oyunu sahnededir. Romanların asal temasını oluşturan düşünüş, savaş etrafında oluşturmaya çalışılan ahlak ya da ahlaklar üzerine sorgulamayı içermesidir. Ölüm ve ahlak ikiliği üzerinde durulmakta, yaşamın olmadığı yerde kurgusal ahlaki değerlerin anlamsızlığı vurgulanmaktadır. Başlı başına kendisi bir değer olan insanın ortadan kaldırılmasına gerekçe oluşturan düzmece ahlaki değerler eleştirilmektedir:

İnsan düşününce tuhafına gidiyor (...) biz ana yurdumuzu korumak için geldik buraya. Fransızlar da ana-yurtlarını korumak için geldiler. Peki, haklı olan kim? (...) Bizim profesörlerimiz, papazlarımız ve gazetelerimiz salt bizim haklı olduğumuzu söylüyorlar. (...) beri yandan Fransız profesörleri, papazları ve gazetecileri de kendilerinin haklı olduğunu söylüyorlar (Remarque, a.g.e. : 91).

Babamız cumhuriyetçi olmasaydı, şimdi Eladio da ben de faşistlerin askerleri olacaktık; insan onların askeri olduğunda bir sorun kalmıyor. Emirleri uyarsın, ölürsün ya da yaşarsın, sonunda da ne olacaksa olur. Bir rejimde yaşamak o rejime karşı savaştan çok daha kolay doğrusu (Hemingway, a.g.e.: 389).

Mutlak kötü ölümün kendisidir ve buna yol açan her tez her kavram sorgulanmalıdır. Bu yönüyle aslında yapılan şey, cesaret, kahramanlık, şehitlik gibi değerler üzerine dikkati çekmek ve bu gibi değerlerin özü itibarıyla

mümkün olup olamayacakları irdelenmektedir.

Arkadaş ben seni öldürmek istememiştim, diyorum. Şimdi gene buraya atlasan ve mantıklı davranacağını bilsem seni vurmazdım. Ama şimdiye kadar sen benim için yalnızca bir fikirdin. Ben de bu fikre göre davrandım. Hançerimi bir fikre sapladım ben. Ama şimdi, ilk olarak görüyorum ki sen de benim gibi bir adamsın. Önceden hep senin el bombalarını, süngünü, tüfeğini düşünürdüm. Şimdi ise aileni düşünüyorum. Senin yüzünü görüyor, kardeş olduğumuzu anlıyorum (Remarque, a.g.e.: 175).

Öldürdüklerim yüreğimi acıyla dolduruyor.(...) öldürdüklerimi canlandırabilecek olsam yapardım bunu (Hemingway, a.g.e.: 225) .

Alıntılarda da görüldüğü üzere eylemlerine vatan, toprak, bayrak, millet gibi değerleri idealize ederek yön verenler, buradan hareketle eylemin içeriksizliği ile karşı karşıya kaldıklarında, başlangıçta taşıyıcısı oldukları bu değerleri sorgulayıp nasıl geçersiz olduklarını gözler önüne sermektedirler. Savaşların kime/kimlere hizmet ettiği, Paul ve arkadaşları (Garp Cephesinde Yeni Bir Şey Yok) ya da Robert ve arkadaşları (Çanlar Kimin İçin Çalıyor) tarafından sıklıkla sorgulanır hale gelmiştir:

Savaşların çıkmasına daha çok neden olan şey, bir ülkenin diğer bir ülkeye karşı kötü davranıp onu kızdırmasıdır. (...) Öyleyse benim burada işim yok, çünkü ben kimseden kötülük görüp kızmış değilim. (...) Öyleyse savaşın amacı ne? (...) her halde savaş bir takım kişilerin işine yarıyordur (Remarque, a.g.e. :162)

Çok yüce çıkarlara hizmet ediyor olmalı. (...)Ne sen ne bu yaşlı adam önemlidir. Görevini yapacak birer araçsınız siz. Senin suçun olmayan buyruklar vardır; bir köprü vardır; bu köprü insan soyunun geleceğinin dönüm noktası olabilir. Bu savaştaki her şeyi değiştirebilir. Yapacak tek bir şeyin var, onu yapmalısın. Tek bir şey lanet olsun, diye düşündü (Hemingway, a.g.e.: 54).

Gerçekte bu sorgulamalar metaetiktir. Üzerinde uzlaşılan sözüm ona değerlerin mercek altına alınışına ve çözümlenmeye çalışılmasına tanık oluruz. Artık burada savaşı olumlayan bütün normlar ve onun ahlaki öncülleri eleştiriye açılmış olur. Böylesi bir yüzleşmenin ardından savaşın mutlak kötülüğü insansızlaştırıcı etkisi gözler önüne serilir. Buna karşılık kendisi başlı başına bir değer olan insan ve onun yaşamının vazgeçilmezliğine ve doğal olarak barışa vurgu yapılır.

Savaşın söz konusu olduğu yerde değerlerin değerler adına harcandığı, ortadan kaldırıldığı şan, şeref kahramanlık gibi erdemler öne sürülürken insanın ortadan kaldırıldığı sıklıkla görülen bir olgudur. İnsan ve ona bağlı değerleri kendisine konu edinen edebiyat sanatı da bu konuya dikkati çekegelmiştir.

Bu çalışmada savaş, evrensel bir olgu olarak nitelendirmiş ve değerlendirilmiştir; insanların belleğinde giderek de toplumsal bellekte özü itibariyle irrasyonel yani usdışı olan bu olgunun insan zihninde haklılaştırma/normalleştirme yargıları metaetik bir düzlemde incelenmeye çalışılmıştır. Çalışmaya konu olan eserler, haklı savaş (just war) kavramı çerçevesinde savlanan cephe savaşı ve sivil halkın da dahil edildiği savaş ayrımı göz önünde bulundurularak belirlenmiştir. Hemingway'in "Çanlar Kimin İçin Çalıyor" adlı romanında sivil halkın da içinde bulunduğu bir işgal savaşı anlatılır. Remarque'ın "Garp Cephesinde Yeni Bir Şey Yok" adlı eserinde ise anlatılan cephe savaşıdır. İki eserde de kimlerin nerede savaştığı önemli olmaksızın gözler önüne serilen savaşın nasıl meşrulaştırıldığı, savaşa değin nasıl usdışı bir bilinç oluşturulduğu ve bunun insanlar tarafından ne şekilde içselleştirildiğinin sorgulaması, savaşan insanların yaşadıklarından ve tanıklıklarından hareketle savaşın anlamlılaşması, acımasızlığı ve vahşetidir. Eserlerde savaşlara gerekçe oluşturan sözde değerlerin gözden geçirilmesi sağlanmakta ve bunların geçersizliği öne sürülmektedir. Bu bir anlamda kanıksana gelmiş normların eleştirisi, mümkün olup olamayacakları sorgulamasını da içermektedir. Bu yönüyle üzerinde uzlaşıldığı düşünülen birtakım değerlerin eleştirisi yapıldığı ölçüde metaetik bir sorgulama içinde olduğunu da söylemek olasıdır.

KAYNAKÇA

- Adorno, T. W., Horkheimer, M. (2010) *Aydınlanmanın Diyalektiği*, çev. Nihat Ünler, Elif Öztarhan Karadoğan, İstanbul: Kabalıcı Yayınevi.
- Bachmann, I. (1989). *Frankfurt Dersleri*, çev. Zeynep Sayın, İstanbul: Bağlam Yayınevi.
- Einstein, A. ve Freud S. (2003) *Neden Savaş*, İstanbul: YGS Yayınları.
- Fromm, E. (1995). *Sevgi ve Şiddetin kaynağı*, çev. Selçuk budak, Ankara: öteki yayınevi.
- Hemingway, E. (2012). *Çanlar Kimin İçin Çalıyor*, çev. Erol Mutlu, Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Herakleitos, (2005). *Fragmanlar*, çev. Cengiz Çakmak, İstanbul:Kabalıcı Yayınevi.
- Kant I. (1960). *Edebi Barış Üzerine Felsefi Bir Deneme*, çev. Yavuz Abadan, Seha L. Meray, Ankara: Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi Yayınları.
- MacIntyre, A. (2001) *Erdem Peşinde*, çev. Muttalip Özcan, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Remarque, E. M. (1994). *Garp Cephesinde Yeni Bir Şey Yok*, çev. Nihal Yeğinoğlu, Ankara: Engin Yayıncılık.
- Şenel, A. (1970) *Eski Yunanda Eşitlik ve Eşitsizlik Üzerine*, Ankara: Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi Yayınları.

Oğuz Atay'ın "Korkuyu Beklerken" ve Franz Kafka'nın "Babama Mektup" Yapıtlarında Baba İzleği

Das Vaterbild in Oğuz Atays Werk "Korkuyu Beklerken" und in Franz Kafkas Werk "Brief an den Vater"

Fatma KARAMAN (Çukurova Üniversitesi)

ÖZET: Bu çalışmada biri Prag'da diğeri Türkiye'de farklı zamanlarda ve yerlerde yaşamış iki yazarın eserlerinden yola çıkılarak baba izleğinin eserlere nasıl yansıdığı incelenmiştir. Bunlardan biri Franz Kafka'nın "Babama Mektup"u diğeri ise Oğuz Atay'ın "Korkuyu Beklerken" adlı eseridir. Çalışmada her iki yazar önce ayrı ayrı ele alınıp eserlerindeki baba izleğinin nasıl yansıtıldığı ortaya konulmuş, Franz Kafka'yla dünya edebiyatına giren "kafkaesk" kavramı açıklanıp bu kavramın Atay'ın eserinde görülüp görülmediği incelenmiştir. Daha sonra iki yazarın bu izlekleri karşılaştırılarak aradaki fark ve benzerlikler vurgulanmıştır. Kafka'nın "Babama Mektup" adlı eseri uzun tek bir mektuptan oluşmaktadır. Atay'ın eseri ise yedi öyküden ve bir mektuptan oluşmaktadır; ancak çalışmada sadece Atay'ın babasına yazdığı mektup ele alınmıştır. Öykülerindeki baba figürü kapalı olarak ele alındığı için yeri geldiğinde sadece göndermeler yapılmıştır. Yapılan inceleme sonucunda her iki eserde baba imgesinin sık sık kullanıldığı ve eserlerin birbirini çağrıştırdığı saptanmıştır. 1919'da Kafka'nın babasına yazdığı mektupla Atay'ın 1974'te kaleme aldığı mektup içerik açısından paralellik göstermektedir. Her iki yazar da babalarının yüzlerine karşı söylemeye cesaret edemedikleri suçlamaları, mutsuzlukları, haykırışları, hoşnut oldukları ve olmadıkları duygu durumlarını mektup aracılığıyla babalarına duyurmaya çalışmışlardır. Aslında babalarına böyle bir mektup yazmalarının nedeni bu bunalımlı durumdan kurtulmayı ve rahatlamayı (Katarsis) istemeleridir. Her iki yazar metinlerini biyografik gerçekliklerle kurgulayarak edebi bir biyografi yaratmışlardır. **Anahtar sözcükler:** Franz Kafka, Oğuz Atay, Baba, Kafkaesk.

ZUSAMMENFASSUNG: In dieser Studie wird das Vaterbild in "Brief an den Vater" und "Korkuyu Beklerken" thematisiert, deren Autoren Franz Kafka und Oğuz Atay in verschiedenen Ländern und Zeitabschnitten lebten. Zuerst wird jeder Autor einzeln bearbeitet, dann werden die beiden Werke auf ihre Gemeinsamkeiten und Unterschiede verglichen. Hierbei kommt jedenfalls der Begriff "kafkaesk", der durch Kafka in die Weltliteratur eintritt, zum Ausdruck. Wir haben auch untersucht, ob dieser Begriff in Atays Werk erscheint. Kafkas Werk "Brief an den Vater" besteht aus einem langen Brief. Dagegen handelt es sich bei Atays Werk um sieben Geschichten und einen Brief. In dieser Studie wurden nur die Briefe behandelt, ohne auf die übrigen sieben Geschichten von Atay Rücksicht zu nehmen. Auf die Geschichten wurde insofern zurückgegriffen, als sie im Hinblick aufs Vaterbild relevant sind, zumal das Vaterbild in den Geschichten latent vorkommt.

Die Analyse hat ergeben, dass das Vaterbild oft verwendet wird und beide Werke in dieser Hinsicht einander assoziieren. Der 1919 von Kafka geschriebene Brief ist in Anbetracht seines Inhalts parallel zu dem 1974 von Atay verfassten. Auch beide Autoren versuchen, ihre Leiden bzw. Freudlosigkeiten, ihren Jammer, ihre glücklichen und unglücklichen Gefühlszustände, die sie gegenüber dem Vater nicht zum Ausdruck bringen konnten, durch die Briefe zu äußern. Eigentlich ist der Grund des Schreibens von Briefen, diese Krise loszuwerden und sich zu entspannen. Auch die beiden Autoren gestalten eine literarische Realität, indem sie ihre Texte mit biografischen Motiven ausschmücken.

Schlüsselwörter: Franz Kafka, Oğuz Atay, Vater, Kafkaesk.

Giriş

Sanatsal bir yaratma süreci olarak edebiyat; din, dil, mekân ve ırk ayrımı yapmadan kişisel, toplumsal, tarihi, siyasi, kültürel gerçekliği ve tarihi süreçten günümüze kadar hayata konu olan her şeyi kendine has yöntemiyle okuruna sunma çabasıdır. Mekânın farklılaşması edebiyat malzemesini çeşitlendiren unsurların dadeğişeceği anlamına gelmemektedir. Bu bağlamda farklı coğrafyalarda, farklı siyasi, tarihi ve toplumsal tabanlarda aynı dokuya sahip konuların, motiflerin ve izleklerin edebi eserlerde işlenmesi ve birbirinden etkilenmesi olası bir durumdur.

Çalışmada Franz Kafka'nın "Babama Mektup" ve Oğuz Atay'ın "Korkuyu Beklerken" adlı yapıtlarında baba izleğinin nasıl ele alındığı araştırılacaktır. Franz Kafka'yla dünya edebiyatına giren "kafkaesk" kavramı açıklanıp bu kavramın Atay'ın eserinde görülüp görülmediği inceleneyecektir. Her iki yazar ayrı ayrı ele alınarak eserlerde babanın izinin nasıl yansıtıldığı ortaya konulacaktır. Sonuç bölümünde ise her iki yazar ve metin arasındaki ortak, farklı noktalar karşılaştırılacaktır. Çalışmada pozitivist yöntem uygulanmıştır. Bu görüş gereğince eseri çözümlerken yazarın hayatı ön plana alınır ve onun bıraktığı mektup, yazılar gibi belgelerden kimden ne aldığı ve bunu eserinde nasıl işlediği belirlenmeye çalışılır. Buna göre edebi eser, yazarının hayat hikâyesine bağlı, hayat hikâyesinin ürünü olduğuna inanıp hayat-eser ilişkilerini keşfetmek amacı taşır (Aytaç, 2013: 130- 109).

Mektuplar her ne kadar kurmaca özellikler gösteren edebi bir metin olarak değerlendirilse de birebir yazarlarla ilgili somut veriler sunmada yeterli olmuştur. Kafka ve Atay kendilerini birebir ilk ağızdan okura duyumsatmışlardır. Bu nedenle okur, mektup aracılığıyla yazarların iç dünyası, düşünceleri, hayatı, istekleri ve kırgınlıkları hakkında bilgi edinebilmektedir. Yani her iki mektupta da Ben Anlatıcı (Ich Erzähler) sahip oldukları 'beni' ortaya koyabilmişlerdir. Postmodernist öğeler içeren eserlerinde okurun karşı karşıya kaldığı ve kahramanlarının büründüğü o karmaşık ve bulanık havanın, çözülemeyen gizemin yerini mektuplarda-mektup türünün bir özelliği olarak- net ve açık bir manaya bıraktığı görülmektedir. Yazarların diğer eserlerinde yarattığı herhangi bir kahramanını (Tutunamayanlar'da bu durum vardır), anlamlandırmak için edebiyata dayanak oluşturan psikoloji, psikanaliz veya sosyoloji gibi diğer disiplinlere ihtiyaç duyulmadan ilk elden veriler olarak kendilerinin kaleme aldığı mektuplardan faydalanıldı.

Kafkaesk Kavramı

"Kafka'nın adından türetilen kafkaesk sözcüğü birçok ülkede gündelik dile girmiş bir kavramdır. Bu dillerin sözcüklerinde "kafkaesk" karşılığında korku, güvensizlik, yabancılaşma, dehşet, suç, umutsuzluk, yargı, anlamsızlık ve çaresizlik gibi anlamlar bulunmaktadır (Ecevit, 1989:79). Kafka'nın eserlerinde

kurguladığı kahramanlarına korku, yabancılaşma, suç ve anlamsızlık gibi duygu durumlarını yüklemesi neticesinde dünya yazınına, Kafka'yı çağrıştıran bir kavram girmiştir. Böylece zamanla kafkaesk öğeler, yazın dünyasına eser veren diğer yazarlar tarafından da kullanılmaya başlanmıştır. Bunların başında çalışmanın diğer kolunu oluşturan Oğuz Atay gelmektedir. Atay'ın gerek "Tutunamayanlar" gerekse "Korkuyu Beklerken" gibi eserlerinde Kafka'nın etkileri görülmektedir.

Kafka için yazma edimi bir çeşit ruhsal arınma yöntemi olmuştur. Bu nedenle yapıtlarında kendisinden izler taşıyan kahramanlar vasıtasıyla okur, Kafka'nın ruhsal durumu, düşünceleri, inançları umutsuzluğu ve karamsarlığı hakkında bilgi edinebilmektedir. Kafka'nın sadece Babama Mektubunda değil, yazdığı hemen hemen diğer bütün hikâyelerinde babasından, müdüründen korktuğunu, kendisinin haklı olduğu bir durumda dahi ne babasına karşı ne de müdürüne karşı kendisini savunarak haklı gösterebilmiştir. Kafka'nın içekapanık, kendi dünyasında yaşamayı ister hali ve sosyal çevreye mesafeli tavrı, çevresindeki insanlardan korkmasına neden olmuştur.

Hem Kafka'nın hem de Atay'ın eserlerinde çevresini saran kişilerle uyuşamayan, yabancılaşmış, sorunlu, hayata tepkili, yalnız, anlaşılmaz ve daha birçok olumsuz tipe rastlanmaktadır. Atay da Kafka gibi yapıtlarında kendine ve figürlerine sürekli bir iç hesaplaşma, iç çatışma hali yaratmıştır. "Atay'ın, hikâyelerinde kurguladığı kahramanlar aracılığıyla toplumdaki kendini soyutlayan, yalnızlaşan ve bunun neticesinde içselleşen problemlili insanları anlattığı söyleyebilir (Sakallı, 2011: 1658).

Kafka' da Babanın Görünümü

Kafka, babasına mektup yazmayı Prag'dayken planlamıştır. Prag'ın ilçelerinden olan Schelesen'de babasıyla arasındaki ilişkileri açıklığa kavuşturmayı amaçladığı uzun mektubu 1918'de kaleme almıştır. Babasının karşısında düşüncelerini serinkanlılıkla ve mantıksal bir çerçevede dile getiremeyen Kafka, bu mektupla kendini ifade etme yoluna gider. "Yazılarımda senden söz açıyor, senin göğsünde dile getiremediğim yakınmaları bu yazılarda açığa vuruyordum" (Kafka, 2012: 67). Kafka yazma edimiyle iç rahatlatma yaşayarak babasıyla iletişime geçmeyi denemiştir. Babama Mektupta yazma edimine neden yöneldiğini şu şekilde ifade etmektedir:

"Yazıp çizmeme ve senin bilmediğin buna ilişkin diğer kimi çabalarımın karşı gösterdiğin soğukluk daha etkiliydi. Bu noktada gerçekten biraz bağımsızlığa yönelip senden uzaklaşmıştım; Bir ölçüde kendimi güven içinde hissediyordum" (Kafka, 2012: 66).

Kafka, hayatı boyunca otoriter bir babanın baskıcı manevi yükünü

omuzlarında taşımıştır. Babası tarafından düşünceleri önemsenmemiş, babanın her söylediği ve her düşündüğü doğru olup onun sözünün üzerine söz söylenememiştir. Kafka “Babama Mektup ”taokura oğlunun düşüncelerini önemsemeyen, kendine sınırsız güvenen, her şeyi bilen, kendini sürekli haklı çıkaran bir baba imgesi çizmektedir.

“Bütün bunlara uygun düşen bir şey de, senin manevi alandaki o baskın otoritendi... Kendi düşüncelerine karşı sınırsız güvenin vardı... Senin düşündüğün şey doğru, seninkinden başka her düşünce kaçık, zıppır, anormaldi” (Kafka, 2012: 19).

Babanın söz konusu bu otoriter yapısı oğlun zihninde ve düşüncelerinde ilerde sosyal, özel ve eğitim hayatını etkileyecek bir baskı oluşturmuştur. Baba, aklına uymayan ve kaynağını kendisinden almayan bir durumu sertçe eleştirir, bunu geniş bir bakış açısıyla, değerlendiremezdi. Çünkü babanın diktatör doğası böyle bir duruma hiçbir zaman müsaade etmezdi. “Bütün düşüncelerim senin ağır baskın altındaydı, seninkilerle uyuşmayan düşüncelerim de bunların içindeydi ve özellikle söz konusu düşüncelerde baskın kendisini daha çok duyuruyor,..” (Kafka, 2012: 20).

Oğul babasının vücuduyla kendi vücudunu kıyaslamaktadır. Baba iri yarı, uzun boylu, geniş yapılı bir görünümdeydi. Babanın kurduğu otoriter yapıyla vücudunun büyüklüğünü bağdaştırarak korku öğeleri arasına yenilerini eklemektedir. Çünkü kendi vücudu babasının vücuduyla kıyaslanamayacak kadar sıksa ve zayıftır. Bu durum onun cesaretini kırmakta, hayattan korkmasına neden olmaktadır. “Her bakımdan yüreklendirilmeye gereksinim duyuyordum. Çünkü sadece vücut yapın, moralimi çökertmeye yetmişti. Ben sıksa, zayıf, ince bir oğlandım; sense iri yarı, uzun boylu, geniş bedenliydin... Benim için her şeyin ölçüsü sendin” (Kafka, 2012: 18).

Kafka’nın babasına oranla zayıf, sıksa ve güçsüz olması babasının otoritesi karşısında daha da ezilmesine, kendini güçsüz hissetmesine neden olmuştur. Kendi bedeninin sıksalığıyla babanın ona haksızlık yapması ve babaya karşı savunmasız kalması arasında ilişki kurmaktadır. Kafka’nın gerek babasının heybetli vücudu gerekse de otoritesi karşısında hiçlik duygusuna kapıldığı mektubun birçok yerinde geçmektedir. Babasının kendisine güleryüz göstermemesi ve cesaret vermemesi oğulda ilerde telafisi yapılamayacak yaralar açacak Kafka’nın kendisini değersiz görmesine neden olacaktır.

“...Dev gibi bir adamın, yani, babamın gözümde en güçlü bu otoritenin yani babam karşısında böylesine bir hiç olduğum gibi kahredici duygunun altında ezilip durdum hep. Ama şimdibenı çokluk saran hiçlik duygusu büyük bölümüyle senin üzerimdeki etkenden kaynaklanıyor”

(Kafka, 2012: 16-17).

Kafka'nın babanın tavrıyla bağlantılı olarak hiçlik duygusunu yaşamasının diğer bir nedeni de oğlun hevesli bir şekilde yaptığı bir iş sonucunda onu ödüllendirmemesi, onunla alay etmesi ve yaptığı şeyi küçümseyerek beğenmemesidir. Bu tavır ise Kafka'da düş kırıklığı yaratmaktadır.

“Bir olaydan ötürü mutlu, yüreğim sevinçle dolup taşarak söz konusu olayı açığa vurmaya kalksam, hemen alaylı bir göğüs geçiriş, onaylamayan bir baş sallayış, parmaklarla masayı tıklatış yanıt yerine hazırdu. “Ama ben bir şey gördüm, daha güzeldi”, diyor ya da şöyle söylüyordun” (Kafka, 2012: 20-21).

Tıpkı küçük bir çocuğun yaptığı en ufak bir şeyin ebeveynler tarafından ödüllendirilmesini istemesi gibi oğul da bunu babasından beklemektedir. Kendisine verdiği değerden çok babasının ona değer vermesini arzularak içten güdülenme yerine dıştan yani babası tarafından güdülenmeye, yüreklendirilmeye ihtiyaç duymaktadır. Fakat baba ona değer vermemekte, babası değer vermediği için kendisini işe yaramaz görmektedir. “Benim kendime vereceğim değer, başka herhangi bir şeyden, dıştaki başarıdan daha çok sana bağlıydı; çünkü dıştaki başarı, bir anın sağladığı toparlanmaydı ancak. Oysa senin ağırlığın, her vakit, çok daha büyük bir güçle beni aşağılara çekip alıyordu” (Kafka, 2012: 72).

Babama Mektubun ilerleyen sayfalarında baba izleği hem bedensel hem de psikolojik bir korku kaynağı olarak karşımıza çıkmaktadır. “Bir balık gibi parçalar, didik didik ederim seni!” sözü korkunçtu” (Kafka, 2012: 30). Kafka babasından o kadar çok korkmaktadır ki babasına kendisinden korktuğunu söyleyememekle birlikte bunu mektupta dile getirirken dahi korkunun onda yarattığı psikolojik durumdan dolayı söylemek istediklerini yine okuruna duyumsatamamaktadır.

“Bana son günlerde bir ara, senden korktuğum gibi bir savı hangi nedenle ileri sürdüğümü sormuştun. Her zamanki gibi bir yanıt bulup verememiş, bu da işte biraz yine senden korkmamdan, biraz senden korkmamın nedeninin pek çok ayrıntıyı içermesinden, dolayısıyla bunları yarı buçuk da olsa sözle belirtmeyeceğimden kaynaklanmıştı. Şimdi sana yazıyla yanıt vermeye kalkıyorsam, bu yanıtta da yine pek çok boşluk kalacak, çünkü söz konusu nedeni kaleme alırken, senden duyduğum korku ve bunun yol açacağı sonuçlar sana karşı özgür davranmaktan beni alıkoyacak” (Kafka, 2012: 9).

Tasavvur edilemeyen bu korku oğulda her şeyden kaçma, kendini çevresinden soyutlayarak içe kapanma, duygularının donuklaşması gibi olumsuz durumlara yol açmıştır. Aslında oğlu babayı bütün yaptığı kötülöklere rağmen anlamaya çalışmaktadır. Babanın gösteremediği olgunluk ve anlayışı o göstermektedir. Kendi yaradılışına uygun olarak bağıırıp kızmalarını baba penceresinden yorumlamış bütün bunları çocuğunun iyi olması için yapabileceğini düşünerek babayı haklı göstermeye çalışmaktadır. “Çocuğa, sertlikle, bağıırıp çağırarak, birden kızıp parlamalarla davranabilirsin; nitekim böyle bir yol izlemeyi bir başka nedenden pek uygun gördün, çünkü beni güçlü ve gözüpek bir delikanlı gibi yetiştirmeyi diliyordun” (Kafka, 2012: 15).

Oğul, babası tarafından sevinç, üzüntü, umut, heyecan gibi insani hasletleri olan bir birey olarak görülmemekte, bu tarz duygu durumları baba tarafından yok sayılmakta ve onay bekleyen oğul aşığılanmaktadır. “Duygularımı hiç umursamaksızın, yargılarımı hiç dikkate almaksızın atıp tutmalar, kara çalmalar, aşığılamalarla seğirtiyordun” (Kafka, 2012: 21). Oğul, babasının aşığılayan, küçük düşüren, yargılayan, duygudaşlık kuramayan, korku objesi olma halinin geçmişte kalmasını ve yeryüzünde babanın olmadığı coğrafyalarda yaşamayı umut etmektedir. Burada babadan kaçış söz konusudur.

“Bütün yinelenip duran küçük düşürülmelerin ve barbarca davranışlara konu edilmelerin hepsi geçmişe karışacaktı. Bazen ortaya yayılmış bir dünya haritasının üzerine seni boydan boya uzanmış olarak tasarlıyorum hayalimde. O vakit bana öyle geliyor ki, içinde yaşayacağım bölgeler senin ulaşamadığın yerlerdir ancak” (Kafka, 2012: 86-88).

Oğlu babasının şefkat göstermemesinden yakınmaktadır. Babanın güler yüz ve şefkat göstermesi durumunda hayata bağlanacağını, giriştiği her işte başarılı olacağını mektupta şu şekilde ifade temektedir. “Güler yüzü bir sözün, elimden sessizce bir tutuşun, tatlı bir bakışın istediğin her şeyi benden koparıp alamayacağına da inanmıyorum” (Kafka, 2012: 15). Baba oğlunun benlik oluşumunu olumsuz etkilemektedir. Karşısına alıp onunla kötü konuşmayı dahi ona layık görmemektedir. Ona söylemesi gereken bir durumu oğlu orda olsa da o yokmuş gibi annesine söylemektedir. Ona toplumda bir rolünün olabileceğini, bir birey olarak var olması gerektiğini hissettirmemektedir. Babanın bu tavrı oğlun kendisine güvenmemesine neden olmuş, hem ailesinde hem de sosyal çevresinde bulunan kişilerle ilişkisini olumsuz etkilemiştir. Çocuğun çevresiyle olan ilişkisinin başarılı olup olmaması öncelikle ailesiyle kurduğu münasebetine bağlıdır. Dolayısıyla aile içinde kazanılan güven duygusu, çocuğun toplumda da kendisini iyi hissetmesini sağlamaktadır. “İnsana üçüncü bir kişiymiş gibi davranışın, yani karşına alıp kendisiyle kötü kötü konuşmaya bile onu layık görmeyişindi” (Kafka, 2012: 31-32). Çocuğun çevresiyle olan ilişkisinin başarılı

olup olmaması öncelikle ailesiyle kurduğu münasebetine bağlıdır. Dolayısıyla aile içinde kazanılan güven duygusu, çocuğun toplumda da kendisini iyi hissetmesini sağlamaktadır.

Babanın üçüncü kişi aracılığıyla oğluyla iletişime geçmesine bağlı olarak oğlu da bir üçüncü kişi (anne) vasıtasıyla iletişim kurmaya çalışmaktadır. Böyle yaparak babanın kötü bir sözüne karşı kendini koruduğunu düşünmektedir. “Yanı başında oturan anneme sorup sana ilişkin bilgi almak, benim için daha az korkulu bir yoldu” (Kafka, 2012: 32).Başta babasının iletişimsiz hali oğulda da babasına karşı iletişimi engellemiş zamanla babasından iletişimsizliği öğrenmiştir. Bu durumun olmasında önceleri babayı suçlarken ilerleyen yaşlarda kendisinde de suç bulmaktadır. Bunun sonucunda oğul ailesine, çevresine hatta kendisine karşı yabancılaşmıştır.Kafka ile babası arasında iletişimin kurulamamasına bağlı olarak kuşak çatışmasına da mektupta karşılaşılmaktadır. Baba Hermann Kafka’dan kendi dönemindeki gibi davranmasını, sorumluluk almasını, babaya maddi olarak destek çıkmasını istemektedir.

“Ben daha yedi yaşındayken el arabasıyla köy köy dolaşır, öteberi satardım.”- “Yıllarca kışın doğru dürüst giyecek bulup sırtımıza geçiremedik”, Öyleyken, babamı baba bildim hep. Bugünkü çocukların neden haberi var. Benim çektiklerimi hangi biri çekmiş, “gibi açıklamaların hala aklımda” (Kafka, 2012: 39-40).

Kafka’nın babası Hermann Kafka, 1852’de Güney Bohemya’da yüz kişilik küçük bir köy olan Wossek’te dünyaya gelmiştir, çok ilkel yaşam koşullarında büyümüştür. Yaşadığı gençlik yıllarını hiç aklından çıkarmayan Hermann Kafka bunları sürekli çocuklarının gözleri önüne sermiş, yalnızca toplumun takdirini kazanmayı, ulaşılması için çaba harcanmaya değer bir amaç olarak görmüştür (Wagenbach, 1997:18-20).Kafka’nın gençlik yıllarında sık sık açlık çeken babası, dişini tırnağına takıp çalışarak ailesinin ekonomik durumunda sağladığı düzeltme sayesinde rahat bir yaşam sürdüklerine sık sık çocuklarının dikkatini çeker. Ona göre baba görevini yerine getirmiştir.Oğlun gözüyle babanın durumu ile gerçekteki baba birbiriyle çelişmektedir. Babaya göre o,üzerine düşen maddi, manevi bütün sorumluluklarını yerine getirmiştir.

“Senin için aşağı yukarı şöyle bir durum söz konusuydu: Ömür boyu canını dişine takıp çalışmış, neyin varsa çocuklarının, ama en çok benim uğruma feda etmiş, ben de böylelikle “beyler” gibi rahat bir yaşam sürmüş, dilediğim öğrenimi yapma konusunda katıksız bir özgürlüğü elde bulundurmuş, yiyecek içecek sıkıntısı çekmemiş, yani kısaca tasa kaygı nedir bilmemiştin” (Kafka, 2012: 10).

Baba Hermann oğlunu standart bir eğitim çarkında yetiştirmek istemiştir, ancak farklı olmayı tercih edip toplumun ve ailenin dayattığı kalıplara girmek istemeyen ve şunu diyen “ben, gerçekte olduğu gibi, senin etkinin adeta en iç, en katı ve boğucu halkasında yaşamamalıydım sürekli”(Kafka, 2012: 56) oğul, babanın ona sunduğu eğitim imkânlarından memnun değildir. Aldığı eğitim yaşamının her safhasını etkilemiştir.

“Beni sen eğittiğinden, bu durum yaşamımın bütün alanlarında kendini hissettirdi. Beni eğitmek için başvurduğun bütün çareler üzerimde kesinlikle etkili oldu, hiçbirinin elinden kendimi sıyrıp alamadım; şu anda nasılsam, senin uyguladığın eğitimle benim uysallığımın bir sonucudur bu” (Kafka, 2012: 28-29).

Oğul sadece okul hayatındaki eğitimden değil, aile ortamında babanın uygulamış olduğu eğitim şeklinden de yakınmaktadır. Babanın çocuğunu eğitmede cezaya başvurması oğlun hafızasında yer edinmiştir.

“İlk yıllara ilişkin doğrudan anımsayabildiğim bir tek olay var; belki sen de anımsayacaksın: Bir gece hep su diye mızızlanıp durmuştum... Birkaç kez gözümü iyice korkuttun; ama baktın ki korkutmalar para etmiyor, beni alıp pavlatşe’ye çıkardın, kapıyı üzerime kilitleyerek orada kısa bir süre gecelikle dikilmeye zorladın.” (Kafka, 2012: 16).

Okuyucu, mektubu saran bu olumsuzluklarla örülü babanın acaba hiç mi iyi hali yoktur diye aklından geçirebilir. Yapılan araştırmalar sonucunda mektubun birkaç yerinde anlatıcının babanın iyi halleriyle ilgili açıklamalarının olduğu tespit edilmiştir. Örneğin oğlunun hasta olduğu bir gün gelip onu sorması ve rahatsız etmemek için elini sallaması oğluna tarif edilemez bir mutluluk vermiştir. Burada ise otoriter, sert ve anlayışsız bir baba yerini oğluna şefkat gösteren, onunla ilgilenen bir babaya bırakmıştır.

“Allaha şükür istisna oluşturan durumlarla da karşılaşılıyor değildi. Elbet, seyrek rastlanan bir durumdu bu, ama harikuladeydi. son rahatsızlığında usulcacık kalkıp Ottla’nın odasında yatan bana gelmen ve beni rahatsız etmek istemeyerek yalnızca elini sallayıp hatırımlı sorman bu gibi durumlar arasındaydı. Böylesi anlarda yatağa uzanıyor, mutluluktan gözyaşları akıtılıyordu ve bu satırların yazıldığı şu anda yine akıtılıyor yaşlar (Kafka, 2012: 34-35).

Babanın, oğlunun hasta olması durumunda dahi gelip onun halini sorması mutluluktan gözyaşları dökmesine neden olmaktadır. Olması gereken olağan bir

durumun oğulda bu denli etki bırakmasından anlaşılıyor ki; baba oğluna karşı yeterli ölçüde şefkat göstermemiş, onu anlayamamıştır. Oğlun gerek kendisine gerek topluma yabancılaşmasının, kendisini bir birey olarak görmemesinin, korkularının olmasının nedenleri, babanın çocuklarıyla ilişkisinde saklı yatmaktadır. Mektubun tamamında böyle bir ilişkiden söz edilmektedir.

Atay'da Babanın Görünümü

Kafka'da babanın görünümünü inceledikten sonra Atay'da babanın yansımasının nasıl olduğunu ele almak uygun görülmüştür. Ben anlatıcı babasının yüzüne karşı söylemek isteyip de söyleyemediklerini bu mektupta dillendirir. Baba sağ iken kurulamayan iletişim, o öldükten iki sene sonra bir mektup aracılığıyla kurulmaya çalışılmıştır. Atay'ın kaleme aldığı bu mektup orta yaştaki bir erkeğin babasına karşı duyduğu sevginin, öfkenin, sitemin bir yansımasıdır. Mektupta birçok fırsatı değerlendiremediğini, çaresizlik karşısında babasına duyduğu özlemi, babasıyla yaşadığı anıları, giderek babasına benzeyen yönlerini fark etmesini, asla gitmediği sinemayı, hiçbir zaman roman okumamasını, türkü sevdiğini, sert duygusuz karaktere sahip olan babasını değiştirmenin mümkün olmadığını, aralarında hiçbir zaman baba-oğul ilişkisinin olmadığını, babasının egoist olduğunu ve bu egoistliğin kendisinde de görüldüğünü anlatır (Sakallı, 2011: 1658).

Ben anlatıcı metinde neden böyle bir mektup aracılığıyla babaya seslendiğini dile getirmektedir. "Aslında karışıklık içimdedir ve bu mektubu yazma isteğim, karışık ruhumun kapıldığı samimiyet buhranlarından biridir (Atay, 2013: 174). Baba, oğlunun yaptıklarını beğenmemekte, onu küçümsemektedir. "Bana kızınca – bu çok sık olurdu- "Senin aynadan gördüğünü ben 'duvardan' görürüm, derdin" (Atay, 2013: 172). Baba oğluluyla sık sık çatışmaktadır. Oğul babasının ona sunduğu eğitim olanaklarından memnun olmamakta, çalışkan bir öğrenci olmasına rağmen babası tarafından sorumluluklarını yerine getirmeyen bir öğrenci olarak görülmektedir. Bu nedenle babanın kendisine haksızlık yaptığını düşünmekte ve bu durumdan yakınmaktadır.

"Biliyorsun seninle de çok çatıştım, kapıları filan vurup giderdim.
Bana hep haksızlık yaptığın duygusu vardı içimde, üstüme uymayan
kötü dikilmiş elbiseler giydirirdin, istemediğim okullara gönderirdin
beni, sızlanmalarımı da dinlemezdin" (Atay, 2013: 179).

Babanın oğluna yaptığı haksızlık düşüncesi içte büyüyerek oğulda bütün dünyayı suçlama eğilimine dönüşmüştür. "Bana haksızlık edildiği düşüncesi içimde öylesine geliştirdi ki artık bütün dünyayı suçluyorum bu bakımdan" (Atay, 2013: 180). Atay'da da Kafka'da olduğu gibi okur duygusuz, sert ve bencil bir baba izleğiyle karşılaşmaktadır. Babanın uç noktalarda olması-ona göre iyi

ile kötü arasında ortada olan bir durum yoktur- oğlun yakındığı diğer bir özelliği babanın.

“Kendini çok beğendiğin halde kusurlarını bilmediğin gibi, meziyetlerinin de farkına varmadın. Genellikle sert, duygusuz ve bencil göründün. Bu özelliklerinde huysuz bir çocuğa benziyordun. Çevrendeki her şeyi kesin çizgilerle ikiye ayırdın. Dünyada yalnız güzellerle çirkinler vardı, bir insan ya akıllıydı ya da aptal, senin gibi başını dik tutmasını bilemeyen bütün insanlar dalkavuktu; sana benzemeyen kibar davranışlı insanları da züppelikle suçlardın. Biz-annemle ben- sana itiraz ederdik; fakat ben farkına varmadan senin orta yola fırsat vermeyen bu acımasız sınıflamalarını benimsemişim babacığım” (Atay, 2013: 176-77).

Cemil Atay kişiliğindeki taşralı rengi hiçbir zaman saklamaz. Dilediğinde, o anda içinde bulunduğu grubun toplumsal statüsünü dikkate almaksızın Kastamonu ağzına dönüş yapar, seçkin görünümlü İstanbullu eşinin “Ama Cemil Bey,” diye yinelenen uyarılarına kulak asmaksızın konuşmasına devam eder. Güçlü kuvvetli yapısı, Kastamonu mutfağı ürünlerinin yer aldığı sofralara düşkünlüğü ile okumuş aydın bir Anadolu ağasıdır o (Ecevit, 2011: 25-26). Edebiyata, güzel sanatlara ilgi duyan oğluna karşı çıkmaktadır baba. Buna karşın Atay’ın kendisini, bir edebiyat okuru, müzik dinlemekten hoşlanan ve sinema gibi kültürel etkinliklerden hoşlanan annesine daha yakın hissettiğini görmekteyiz. Mektubunda edebi eserleri okuyan ve sinemaya giden anne ve oğula bunların “hepsi uydurma” (Atay, 2013: 174) diyerek baba ve oğul arasındaki hatta baba ile anne arasındaki farkı çok açık bir biçimde ortaya koymaktadır. Atay ile müziğe yetenekli kız kardeşi Okşan eve piyano alınması için babalarına ısrar ederler. Baba ise bunu gereksiz olarak görmüştür (Ecevit, 2011: 46). Ecevit’in Atay’ın kardeşi Okşan Ögel ile yaptığı röportajda babasının meslek seçimiyle ilgili tavrını şu şekilde ortaya koymaktadır: “Resim öğretmeni Eşref Üren’in de yüreklendirmesiyle gelecekte yapacağı işi bulduğunu düşünmektedir lise öğrencisi Oğuz: Ressam olacaktır. Bir gün Eşref Üren,” ailine söyle, çok yeteneklisin, seni Güzel Sanatlar Akademisi’ne göndersinler,” dediğinde, coşkuyla eve gider, en yetkili ağızdan kanıtlanan yeteneğinin doğrultusunda eğitim görmek istediğini söyler anne ve babasına. Babasının yanıtı kararlıdır: Güzel Sanatları bitirenler aç kalmaktadır. Onun için düş dünyasını bir yana bırakıp gerçekleri görmelidir Oğuz, kendisine para kazanabileceği bir meslek seçmelidir: doktorluk, mühendislik gibi (Ecevit, 2011: 52-53). Atay mühendisliği ise hiçbir zaman severek yapmaz. Bunun sorumlusu olarak ise babasını görmektedir. Atay, okuyucuya edebiyattan hoşlanmayan, okumayı zaman kaybı olarak gören, resmi önemsemeyen bir baba izlediği sunar. Mantiği seven

bir insan olarak babası meslek konusunda da oğluyla çatışma yaşamaktadır. Babanın edebiyata karşı olan tutumu başta olumsuz bir etki gibi görünse de oğlu aslında sanata olan bu tavrı Atay'ın sanatsal kişiliğinin oluşmasına katkıda bulunmuştur. Mektubun bu bölümünde Atay'ın özelliklerinin babasının düşüncelerine karşı olarak ortaya çıktığını görmekteyiz. Babanın taşralı kimliği oğlunun farklı müzik türlerini dinlemesini kabul etmemekte, onun da kendisi gibi halk müziğini dinlemesini istemektedir. Bu duruma bir tepki olarak oğlu ise hem Klasik Türk Müziğine hem de Batı Müziğine hayatı boyunca ilgi duymuştur. Aslında baba oğlunda görmek istemediğı davranışlara tepki göstererek farkında olmadan bunların oğlunda yer edinmesini sağlamıştır.

“Birlikte yaşadığımız günlerde, bütün beğenilerim sana karşı duyduğum tepkilerle oluştu. Sen Klasik Türk Müziğini ‘goygoyculuk’ olarak niteledin; Batı Müziği’ne tepkini de sadece, ‘kapat şunu’ biçiminde gösterdiğin için ben, her ikisini de görev saydım kendime (Atay, 2013: 176).

Oğlu babasının onu yetiştirmesinden, ona sunmuş olduğu eğitim olanaklarından memnun olmadığını mektupta belirtmektedir. Hayatı sorgulayan, edebiyat ve felsefe ile ilgilenen oğul babasını beğenmemektedir.

“Ayrıca insanın evrendeki yeri konusunda da düşüncelere daldığını sanmıyorum. Beni daha iyi yetiştirseydin, mesela ne bileyim yabancı ülkelere filan gönderseydin, kendimi ifade ve eşya ile münasebetimi tayin ve kâinattaki yerimi tespit gibi hususlarda daha becerikli olurdum (Atay, 2013: 175).

Ben Anlatıcı mektupta babası ile kendisi arasında hiçbir zaman baba-oğul ilişkisinin olmadığını belirtmekte, okur bunun oğula verdiği acıyı, ıstırabı mektubu okurken duyumsayabilmektedir. Mektupta anlatılanların daha önce dile getirilmemesi, duyguların bastırılmasıyla belki de korkuyla alakalıdır. “Aramızda hiçbir zaman, alışılmış baba-oğul ilişkisi olmadı. Ne ben, bütün meraklı çocuklar gibi durmadan her şeyi sana sordum; ne de sen oturup bazı şeyleri bana açıklamak gereğini duydun” (Atay, 2013: 178-79). Oğul mektup aracılığıyla da babası ile iletişim kurabileceğinden kuşku duymaktadır. Belki de baba bu yazılanlara edebiyat hakkındaki düşünceleriyle paralel olarak uydurma şeyler gözüyle bakacak, mektubu değerlendirmeye almayacaktır. Mektupta verilmek istenen diğerk bir mesaj da kuşak çatışmasını yaşayan nesillerin aralarında görülen kopukluktur. Baba ve oğul arasındaki soğukluk ve iletişim kurulamama durumu da bu nedene bağlanabilir. Mektupta duygularını bastıran, hissettiklerini zamanında söyleyemeyen bir bireyin haykırışı, isyanı,

pişmanlıkları ve özlemi yer almaktadır.

“Ben senin gibi köyde değil şehirde, evde değil apartmanda büyüdüğüm için, çocukluğumu bir bakıma yaşayamadığım için, bu konuda biraz gecikmiş de olsam yalnız bırakıldığımı hissettiğim zaman kendi çapımda mesele çıkarıyorum, herkesin burnundan getirdiğimi sanıyorum”(Atay, 2013: 180-81).

Üniversite yıllarında Atay'ın babasıyla ilişkisinde yaşadığı sorunlar daha da artmaya başlar. O dönemdeki oğul ile baba arasındaki çatışma, özde farklı bir çağın koşullarıyla biçimlenmeye başlayan oğulun kendi değerlerini baskıyla çevresindeki yaşamlara uygulamaya çalışan baba ile yaşadığı kuşaklar arası çatışmanın Atay ailesindeki izdüşümünden başka bir şey değildir. Baba kırsal kökeninden kaynaklanan feodal ölçütleri yaşamından atamamıştır (Ecevit, 2011: 73-74).

Baba ile oğul arasında benzerlikler de yok değildir. Mektupta Ben Anlatıcı yaşı ilerledikçe babasına benzediğini belirtmektedir. Bir zamanlar babası için söylenen egoist olma halini şimdi de çevresindeki insanlar onun için aynı şeyi söylemektedir. “Senin egoist olduğunu söylerlerdi; benim için de şimdi buna benzer sözler ediyorlar. Ben de yalnızlığında sana benzedim babacığım (Atay, 2013: 180). Oğlu, beğenmediği, yakındığı yeri geldiğinde eleştirdiği babaya benzediğini kabul etmektedir. Bunu buhranla dile getirmektedir. “Bense aslında sana benziyorum babacığım” (Atay, 2013: 182).

Aralarındaki diğer bir benzerlik de oğulun baba gibi aklına gelen her şeyi çevredekilerin vereceği tepkiden çekinmeden söylemesidir. Genç yaşlarda bunu yapamayan oğul ileriki yaşlarda alışkanlık haline getirmiştir. “Senin gibi ben de artık aklıma geleni hemen herkesin yüzüne haykırıyorum. Eski pısrık oğlunun bu durumunu görseydin gurur duyardın diyemiyorum...” (Atay, 2013: 180). Mektupta oğul kendisini babayla kıyaslamakta hırslı ve tutarlı baba karşısında bocalayan, arada kalmış bir birey yer almaktadır. Ben Anlatıcı baba üzerinden kendisinden söz etmekte ve hâlihazırdaki durumunu eleştirmektedir. Çünkü aralarındaki benzerliklere rağmen oğul birçok yönden beğenmediği babaya benzemekten korkmaktadır.

Gençliğinde gerek eğitimiyle ilgili gerekse de yaşamı boyunca yapmak istedikleriyle ilgili babayı suçlayan oğul yaşı ilerledikçe kendisinin yaşamış olduğu olumsuzlukların nedenini kendine yüklemektedir. “Ne yazık ki bu süre içinde ben daha iyi ve akıllı olamadım; bu fırsatı da kullanamadım. Oysa yıllar önce, bazı zamanlar, sen olmasaydın birçok şey yapabileceğimi düşünürdüm. Şimdi artık suçun kendimde olduğunu görmek zorundayım” (Atay,2013:171).

Sonuç

Hem Kafka hem de Atay babasına karşı söyleyemediğini mektup aracılığıyla söylemeye çalışmıştır. Bu, iki yazar arasında görünen ilk ortak durumdur. Kafka 'Babama Mektubu' baba hayattayken yazmış; Atay ise mektubunu baba öldükten iki sene sonra kaleme almıştır. Bu ise iki yazar arasında mektubun yazılma zamanı arasındaki farktır. Her iki yazar da babalarının yüzlerine söyleme cesaretini gösteremedikleri suçlamaları, mutsuzlukları, hoşnut olduğu durumları, haykırışları vb. duygu durumlarını mektup aracılığıyla babaya duyurmaya çalışmışlardır.

Her iki yazar da metinlerini biyografik gerçekliklerle kurgulayarak edebi bir biyografi yaratmışlardır. Çünkü her iki eserde de biyografinin kurmacaya değil gerçeklere dayanması- Oğuz Atay'da daha belirgin olmasına rağmen- (Aytaç, 2013: 179)biyografik öğelerin ağır bastığını göstermektedir. Her ikisinde de bir iç hesaplaşma vardır. Babalarının onlar üzerinde bıraktıkları etkiyi, yaşamlarını nasıl etkilediklerini dile getirmişlerdir. Atay babasının ölümünden sonra bazı şeylerin farkına varmakta, başta babasını suçlarken babasının ölümünden sonra kendini sorgulayıp kendinde suç aramaktadır. Yani Atay'ın babama mektubunda hem gençlik yıllarının serzenişlerle dolu bilinci hem de olgunluk döneminin babayı bazı yerlerde haklı gören, babanın değerinin farkına varmış pişman bilincini görürken Kafka' da ise babayla ilgili düşüncelerinde çocukluk ve yetişkinlik dönemi olarak bir ayırım görememekteyiz. Çünkü Kafka'nın babasıyla ilgili düşünceleri hiç değişmemiştir.

İkisi de yazarak bu buhranlı durumdan kurtulmayı ve rahatlamayı (Katarsis) istemektedir. Kafka'daki otoriter, sert eğitimsiz baba izleğini, Atay'da daha eğitilmiş, nispeten daha ilişki kurulabilir görmekteyiz. İkisi de babalarından farklı olarak hayata bakmaktadır. Mektuplardaki her iki baba da çocuklarının yaptıklarını beğenmemekte, onların sorumluluk sahibi olmadıklarından yakınmaktadırlar.

Hem Kafka hem de Atay babalarına her şeyi anlatamamaktadır. Kafka'da babanın etkisini daha fazla görmekteyiz. Bu etki o kadar büyüktür ki Kafka çocukken babasının söylediklerini doğrudan Tanrı buyruğu saymış ve bunları hiç unutmamıştır. Kafka'nın ruhu kat kat açıldıkça hayatının her döneminde babası ortaya çıkmaktadır.

KAYNAKÇA

- Atay, Oğuz, (2013), *Korkuyu Beklerken*, 37.B., İstanbul, İletişim Yayınları.
- Aytaç, Gürsel, (1992), *Mektup Seçkisi*, Ankara, Gündoğan Yayınları.
- Aytaç, Gürsel, (2013), *Karşılaştırmalı Edebiyat Bilimi*, 3.B., İstanbul, Say Yayınları.
- Kafka, Franz, (2012), *Babama Mektup*, (çev. Kamuran Şipal), 5.B., İstanbul, Cem Yayınevi.
- Kafka, Franz, (2003), *Günlükler*, (çev. Kamuran Şipal), İstanbul, Cem Yayınevi.
- Ecevit, Yıldız, (1989), *Oğuz Atay'da Aydın Olgusu*, İstanbul, Ara Yayıncılık.
- Ecevit, Yıldız, (2011), "Ben Buradayım..." Oğuz Atay'ın Biyografik ve Kurmaca Dünyası, 5. B., İstanbul, İletişim Yayınları.
- Güneş, Mehmet, (2011), *Türk Edebiyatı'nda Unutulmuş Bir İsim: Hikmet Şevki ve Aşk Mahkumu Romanı*, Tübar-XXX-/2011 Güz).
- Sakallı, Fatih, (2011), *Tutunamayanların Hikayeleri 'Korkuyu Beklerken'*, Turkish Studies, Volume 6/1 Winter, s.1658-1669.
- Tezgör, Hilmi, (2008), Oğuz Atay'ın "Babama Mektup" 'una Psikanalitik Bir Yaklaşım, <http://www.hilmitezgor.blogspot.comadresinden> 24.02.2014 tarihinde alınmıştır.
- Tüzer, İbrahim (2010), Oğuz Atay'dan 'Babama Mektup' Ya da Bir Yazarın Ölen Babasıyla Kendisiyle Hesaplaşması, Turkish Studies, Volume 5/4.

Bir Halk Hikâyesinin İki Kültüre Yansıması Şah İsmail/Şêx Smayil

The Reflection Of A Folk Tale To The Two Cultures Şah İsmail/Şêx Smayil

Canser KARDAŞ (Muş Alparslan Üniversitesi)

ÖZET: Karşılaştırmalı edebiyat iki eser, sanatçı veya dönemin birbirleriyle karşılaştırılarak benzer ve farklı yanlarını tespit etmeye yönelik oluşan bir çalışma alanıdır. Karşılaştırılacak eser/sanatçı aynı dil ve kültür içinde olabileceği gibi farklı dil ve kültürlerde de olabilmektedir. Bu açıdan bakıldığında tabu durumunda olan birçok konuyu incelemek üzere imkânlar sunmakta ve tartışılması için olanaklar sunmaktadır.

Kültürler arasındaki farklılıkları belirlemek daha bilinçli bir öğrenme gerçekleştirilmesinde önemli katkılar sağlamaktadır. Buna benzer karşılaştırmalar sonucunda toplumların birbirlerini yakinen tanımaları sonucunda hem hoşgörü hem de nesnel olma olanağı sağlanır.

Halk hikâyeleri sözlü kültür gelenekleri güçlü olan toplumlarda yaygın olarak bulunan bir türdür. Sözlü kültür ürünleri bakımından Ortadoğu halkları çok zengin olmalarının yanında iç içe veya komşu olmalarından dolayı aynı ürün her toplumda bulunabilmektedir. Bu çerçevede hem Türk sözlü kültüründe hem de Kürt sözlü kültüründe anlatılan “Şah İsmail/Şêx Smayil” halk hikâyesini bütün yönleriyle değerlendirmektedir. Çalışmada sözlü kültür ortamında derlenen “Şêx Smayil” ve birçok araştırmacı tarafından derlenip incelenen “Şah İsmail” halk hikâyelerinden yola çıkılarak ortak motif ve epizotlar belirlenmeye çalışılacaktır.

Anahtar sözcükler: Hikâye anlatıcısı, Halk hikâyesi, Karşılaştırma

ABSTRACT: Comparative Literature is a field that occurred for detecting the similarities and differences of two works, artists or periods by comparing with each other. The work/artist to be compared can be in the same language and culture as well as in different languages and cultures. From this perspective Comparative Literature is providing opportunities to examine and offer opportunities for discussion many issues which is being taboo.

To determine the differences between cultures provides important contribution to perform more conscious learning. As a result of similar comparisons the societies recognize each other closely and the possibility of being objective and tolerance is provided.

Folk tales are the species found commonly in the societies with a strong tradition of oral culture. The people of the Middle East in addition to being very rich in terms of oral cultural products, the same products can be found in every society because of they are nested or adjacent to each other. In this context “Şah İsmail /Shêx Smayil” folk tale that is described both in the oral culture of the Turks and the Kurds is considered all aspects. In this study it will be determined common patterns on the basis of “Şah İsmail» stories which examined by many researchers and “Shêx Smayil” stories which compiled in an oral culture.

Keywords: Story teller, Folk tale, Comparative

Giriş

Halk edebiyatının anlatmaya dayanan önemli türlerinden biri olan halk hikâyeleri kendine has özellikleri bulunmaktadır. Halk hikâyeleri manzum ve mensur karışık olabildiği gibi sadece mensur da olabilmektedir. Halk hikâyesini diğer türlerden ayıran şekil ve muhteva özellikler bulunmaktadır (Boratav 2002; Alptekin 2002).

Dundes, birbirine yakın veya tarihi açıdan birbiriyle ilişkili kültürlerdeki olguların aynı kökten gelme olasılığını araştırmadan neyin bir kültüre özgü olduğunu ya da olmadığını bilmek mümkün değildir (Dundes, 2009: 94)

Karşılaştırmalı edebiyatın “milletlerarası” bir çalışma olduğunu belirten Çeşitli, diller farklı olan iki milletin eserleri/yazarları arasındaki yakınlık benzerlik, ortaklık ve farklılıkların tespit ve tasviri ile bunun mahiyetini esas alan bir disiplin olduğunu belirtmektedir. Yine mukayesenin en az iki dil arasında yapılıp ve araştırmacının bu iki dili çok iyi bilmesi gerektiği ve objektif çıkarımlar yapılması için mutlaka milliyetçi duygulardan sıyrılması gerekmektedir (Çeşitli, 2011: 339).

Karşılaştırmalı edebiyatın halklar arasında yapılmasına karşı çıkan Herder karşılaştırmacının temel bir ölçütü olamayacağını dolayısıyla objektif olunamayacağını vurgulamaktadır. Bu duruma düşmemek için ‘uluslarüstü’ bir yöntem benimsemesi gerektiğini belirtir (Sakallı, 2012: 21)

Farklı araştırmacıların yaptıkları tanımlama ve açıklamalardan yola çıkarak karşılaştırılmalı edebiyatı en az iki dil, iki kültür, aynı yazarın farklı dönemlerde yazılmış eserlerin benzerlik, ortaklık veya farklılıkların konu, üslup, motif ve muhteva bakımından karşılaştırılması olarak kabul edebiliriz. Yine aynı hikâye olmasına rağmen iki farklı dilde anlatılan “Şah İsmail/Şêx Smayil” hikâyesi karşılaştırıldığında benzerlikler, ortaklıklar ve farklılıklar olduğu görülmektedir.

Straus, hiçbir kültürün tek başına olmadığını, diğer kültürlerle sürekli iletişim halinde olduğunu belirtmektedir. Buna bağlı olarak çalışmada karşılaştırmalı edebiyat imkanlarından faydalanılarak Türkçe ve Kürtçe olarak anlatılan “Şah İsmail/Şêx Smayil”¹¹ hikayesi epizot ve motifler bakımından karşılaştırılmıştır.

Karşılaştırma

Anlatıcılar Bakımından Karşılaştırma

Hikâye anlatıcıları, sözlü gelenek bakımından zengin olan tüm toplumlarda yaygın bir meslek olduğu bilinmektedir. Hikâyeleri meddahlar veya âşık-laranlatır. Kürtlerde ise asıl hikâye anlatıcısı çîrokbêjlerdir²². Ancak dengbêjlerde³ hikâye anlatmaktadır.

Her iki kültürde de hususi hikâye anlatıcısı [meddah ve çîrokbêj] bulunmaktadır. Ancak Kürtçede sözlü kültürün daha güçlü olarak devam etmesinden dolayı çîrokbêjler daha yaygın olarak hikâye anlatmaktadır. Türkçede sözlü kültür güçlü olmasının yanında yazılı kültür artık baskın olduğundan günümüzde meddahlar artık yetişmemektedirler. Hususi anlatıcıların yanında âşık ve dengbêjler de tam olarak hikâyeci olmasalar da

¹ Sempozyum bildirileri hacim bakımından sınırlı olduğundan hikâye özetleri verilmemiştir.

² Çîrokbêj: Birleşik bir sözcüktür. Çirok hikâye, bêj söyleyen yani hikâye anlatıcısı, hikâye anlatan diye çevrilebilir.

³ Dengbêj: birleşik bir sözcük olup sesi söyleyen anlamına gelmektedir. Kürtçe sözlü ürünleri aktarıcısı, halk ozanı için kullanılan isim.

hikâye de anlatmaktadırlar. Karşılaştırma iki şekilde yapılmıştır. Olay parçacığı olarak kabul edilen epizotlar ve motifler bakımından yapılmıştır.

Epizotlar Bakımından Karşılaştırma

Halk hikâyeleri incelemeleri üzerinde çok sayıda çalışma yapılmıştır.⁴ Bu çalışmalar genel olarak yapı ve içerik ile ilgilidir. Yapı bakımından bu çalışmalar birbirleriyle örtüşmektedir. Çalışmada Ali Berat Alptekin'in (2002: 87-88) "Halk Hikâyelerinin Motif Yapısı" adlı eserinde belirttiği epizot sırası esas alınarak karşılaştırma yapılmıştır.

Kahramanın Ailesi

Türkçe varyantta Şah İsmail'in babası Kandeher padişahıdır. Çok zengindir ama çocuğu olmadığı için mutsuzdur. Çocuksuzluk derdine çare bulmak için ve eşinin tavsiyesi ile veziri ile beraber seyahate çıkar. Bir çeşmenin başında namaz kıllarken bir derviş ona elma verir ve bu elmanın yarısının kendisinin yarısında eşinin, kabuklarının ise kısırağın yedirmesini tembih eder.

Kürtçe varyantta ise Şêx Smayıl'ın babası on beş köyün ağasıdır. On beş yıldır evli olmasına rağmen çocuğu olmamaktadır. Bilinen tüm doktor ve lokman hekimlere başvurmuş her türden ilaç kullanmış ama çaresini bulamamıştır. Bir gün ağa ile eşi Faraşin⁵ yaylasında dertlenirlerken yanlarına yaklaşan bir şeyh dertlerini bildiğini belirtip bir elma verir ve elmayı ikiye bölüp bir parçasını ağaya diğerini de eşine, kabuğunun da kısıraklarına yedirmesini söyleyip yoluna devam eder.

Kahramanın Doğumu

Şah İsmail varyantta elma yemenin üzerinden dokuz ay dokuz geçtikten sonra bir erkek çocuk dünyaya gelir. Kısırağın da bir erkek tayı olur.

Şêx Smayıl varyantında da dokuz ay dokuz geçtikten sonra bir erkek çocuk doğar. Kısırağında bir tayı olur.

Kahramanın Eğitimi

Şah İsmail beş yaşından sonra bir dehlizde Danyal adında bir öğretmenden ders alır. Her türlü eğitim verilir. Bu eğitim on beş yaşına kadar devam eder.

Şêx Smayıl yedi yaşına kadar eğitilir. Yedi yaşındayken de yedi yıl boyunca farklı hocalardan her türlü eğitimi yerin dibinde alır. Eğitimi on dokuz yaşına kadar eğitimi devam eder.

⁴ Hikaye incelemeleri için Fikret Türkmen, *Tahir ile Zühre*, K.B., Ankara, 1983; Nerin Köse, *Türk Halk Edebiyatında Kısa Hikâyeler*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans tezi, İzmir 1989; Ensar Aslan, *Halk Hikâyesi İnceleme Yöntemleri, Yaralı Mahmut Hikâyesi Üzerine Bir İnceleme*, D.Ü. Eğitim fak. Yayınları, 1990 Diyarbakır; Ali Duymaz, *Kerem İle Aslı Hikâyesi üzerine Bir İnceleme*, K.B. 2001, Ankara. gibi eserlere bakılabilir.

⁵ Şırnak-Hakkâri-Van sınırları arasında yer alan Kato dağılarının zirvelerinde bulunan bir yayla adı.

Kahramana Ad Verilmesi

Şah İsmail on beş yaşına geldiğinde çocukların ona “adsız bey” çağırması ve çevrenin etkisi ile ona vermeye karar verir. Padişah meclisi toplar ve fikir almaya başlar. Tam o esnada derviş gelir. Çocuğa “Şah İsmail” taya ise “Kamertay” adını vererek ortadan kaybolur.

Şêx Smayil on dokuz yaşına geldiğinde çocukların sık sık “bênav⁶” deyip dalga geçmeleri sonucunda annesinin de ısrarıyla ağa çocuğa ad vermeye karar verir. Bunun için köylerinin ileri gelenleri toplayarak isim vermeye karar verir. İsim verileceği esnada elma veren şeyh gelir ve çocuğa “Şêx Smayil” taya da “Kihêl” adını vererek durmadan yoluna devam eder.

Kahramanların Âşık Olmaları

Şah İsmail arkadaşları ile ava çıkar. Avda bir çeşmenin başında uykuya dalar ve kırkların elinden bade içer. Ertesi gün Türkmen Beyi kızı Gülizar’ı görür görmez âşık olur. Gülizar Şah İsmail’e altın tarak verir. Gülizar’ı ararken yolda kapısız bir saray çıkar. Bu sarayda Gülperi adındaki bir kız oturuyor. Şah İsmail ile Gülperi birbirlerine âşık olur ancak Şah İsmail Gülizar’ı aramaya devam eder. Yolda Arapüzengi ile karşılaşır. Arapüzengi’nin insan kelesinden kalesinin tamamlanması için bir kele eksiktir. Şah İsmail ile mücadeleye girer ama bir türlü Şah İsmail’i yenemez. Şah İsmail tam onu öldürmek üzere iken yüzünü açar ve kadın olduğunu söyler. Arapüzengi ona yenildiği için evlenmek ister Şah İsmail kabul eder ancak önce Gülizar’ı bulması gerektiğini söyler.

Şêx Smayil ile arkadaşları ava gider. Her arkadaşını bir yöne gönderir. Kendisi de başka bir yöne gider. Bir çeşme görür su içmeye giderken çeşmenin başında bir ceylanın su içtiğini görür. Tam ceylana ok atıp yakalayacakken ceylan onu görür ve hızla kaçır. Şêx Smayıl, Kihêl’i ile aynı hızda onu takip eder. Dağlardan ovaya iner hızla bir çadıra girer ceylan. Çadırın altına baktığı anda ceylan derisinin içinde çok güzel bir kızın çıktığını görür ve ona ilk bakışta âşık olur. Gulbahar ile yüzüklerini değiştirirler.

Kahramanın Gurbete Çıkması

Şah İsmail, Gülizar’ı bulmak için Hindistan’a gider. İkinci gurbet olayı ise babasının onun gözlerine mil çektirmesi sonucu evden uzaklaşır.

Şêx Smayil ilk gurbete çıkışı Gulbahar’ı bulmak amacıyla. Ancak dönüştü babasının deli olduğu ve onu yakaladıktan sonra iki şişi ateş üzerinde kızdırarak gözlerini kör etmesi ile gurbete çıkar.

Sevgilinin Bir Başkasıyla Evlendirilmek İstenmesi

Şah İsmail’in sevdiği Gülizar, Hint Padişahı’nın oğlu ile evlendirmek istemektedirler. Düğün yapılır ancak Gülizar yası olduğu gerekçesi ile kırk gün damadı gerdeğe almaz. Bu sırada Şah İsmail Gülizar’ın altın tarağı bir koca

⁶ Bênav=adsız

karı aracılığıyla ona ulaştırır. Gülizar tarağı görür görmez anlar. Koca kadın yardımıyla Şah İsmail onu kaçıır.

Şêx Smayil'ın sevdiği Gulbahar kardeşlerinin zoruyla köyün ileri gelenlerinden birinin oğluyla evlendirilmek üzeredir. Yedi gün yedi gece devam eden düğünün son gününde köye gelen Şêx Smayil ve Arapzengi yaşlı kadın aracılığı ile yüzüğü gönderir. Yine yaşlı kadının yardımı ile Gulbahar'ı kaçırlar.

Kahramanın Memleketine Dönüşü

Şah İsmail, Arapüzengi ve Gülizar memleketlerine doğru yola çıkarlar. Gece olur Şah İsmail ve Gülizar uyurlar Arapüzengi ise nöbet tutar. Şah İsmail uykuda iken Hint ordusu gelir Arapüzengi onları kaldırmaya kıymaz ve tek başına tüm orduyu kılıçtan geçirir. Yanlarına Gülper'i de alarak yola devam ederler.

Şêx Smayil ve Arapzengi Gulbahar'ı yanlarına alarak memleketlerine dönerler. Gece yoruldukları bir yerde konaklarlar. Sırayla yatmaya karar verirler. İlk nöbet Arapüzengi'ye düşer. Şah İsmail ile Gulbahar yatarken yedi tane süvari gelir Arapzengi onları uyandırmaya kıymaz ve yedisinin de kelesini uçurur ve bir çuvala koyar.

Sonuç

Şah İsmail'in annesi üç gelini kıskanır. Padişahın Şah İsmail'i öldürmesi ve gelinleri kendine almasını ister. Bunun üzerine padişah Şah İsmail'e bir oyun oynar yakalar öldürmekten vazgeçer ancak gözlerine mil çektirir. Arapüzengi padişahın askerleri ile savaşırken güvercinlerin yardımı ile bir tüyü gözlerine sürer ve gözleri iyileşir. Bir çiftçinin evlatlığı olan Şah İsmail, padişahın huzuruna çıkararak Arapüzengi ile savaşmak istediğini belirtir. Genç, Arapüzengi ile savaşır ancak yenilmezler. Padişah genci beğendiği için Şah İsmail'in atı Kamertay'ı ona verir. Şah İsmail atı alır almaz eşlerinin bulunduğu saraya gider. Arapüzengi Şah İsmail'i tanır. İkisi beraber padişahın ordusu ile savaşır ve onları yener. Arapüzengi de padişahı öldürür. Şah İsmail tahta geçer üç kızla kırk gün kırk gece süren düğün yapar.

Gulbahar'ı bulan Şêx Smayil babasının onu istemesi için eve döner. Arapzengi onun gitmesinden sonra kahrından babasının deli olduğunu ve onu öldürmek için adam gönderdiğini söylese de inandırmaz. Şê Smayil gider gitmez ona tuzak kurarak yakalar zehirlemeye çalışır başaramayınca gözlerine iki kızarmış şiş batırır. Çöle salınan Şêx Smayil güvercinlerin düştürdüğü tüyü gözlerine sürerek gözleri iyileşir. Arapzengi onun intikamını almak için ağanın adamlarını tek tek kılıçtan geçirmekte iken bir çiftçinin evlatlığı olan Şah İsmail çiftçiden izin isteyerek savaşa katılır. Ağanın adamlarına yardım eder gibi Arapzengi ile savaşırken birden Arapzengi onu tanır ve savaş meydanından askerlerin büyük bir kısmını yere sererek meydandan ayırırlar. Köye giden Şah

İsmail ve Arapzengi babasından Şah İsmail'i affetmesini ister ancak baba bunu reddedince Arapüzengi kafasını uçurur. Şêx Smayil babasının yerine geçti ve kırk gün kırk gece süren bir düğün yaparak evlendiler.

Motifler Bakımından Karşılaştırma

Stith Thohmpson'ın "Motif Index Folk Literature" adlı eserinden yola çıkarak belirgin motiflerin karşılaştırması yapıldı (E.T. 20.09.2014).

Ortak Motifler

Şah İsmail hikâyesinin her iki varyantı motif bakımından karşılaştırıldığında ortaklıkların yarı yarıya olduğu görülmektedir.

Hayvanlar (B) başlığı altındaki motiflere bakıldığında her iki varyantta da kuşdilinin öğrenilmesi, konuşan güvercinler, nasihat eden kuş ve yardımcı at ortaklardır. Bu motifler birebir uyumaktadır.

İnsan başından yapılmış ev, kuvvetli kadın, çok kuvvetli insan ve olağan üstü kale, ev ve saray harikuladeliğinin (F) oluşturduğu ortak motiflerdir.

Her iki varyantta Şah İsmail ve babası başından geçenleri anlatır. Şah İsmail mucizevî sürat gerektiren işler yapar. Bu motifler de imtihanlar (H.) ana başlığındaki ortaklıklardır.

Her iki hikâyede de Arap üzenği kıyafet değiştirmiştir (K).

Şans ve kader (N) başlığı altındaki yardımcı derviş ve çocuk sahibi olmama aynı şekilde cereyan etmektedir.

Evlilik (T) başlığı altındaki motiflerde ise ilk görüşte aşk, elma yiyerek hamile kalma, hayvan ile çocuğun aynı anda doğması ve çocuklara ad verilmesi tamamen aynı olduğu görülmektedir.

Diğer (Z) ortak motif ise yedi ve kırk formilistik sayıdır.

Toplu olarak bakıldığında 20 yirmi motifin aynı olduğu görülmüştür. Ortalama yarı yarıya olduğu görülmüştür

Farklı Motifler

Her iki hikâye karşılaştırıldığında yirmi bir motifin farklı sonuçlandığı görülmektedir. Motifler aynı olmasına rağmen bazı değişiklikler olduğu görülmüştür.

Hayvanlar (B) başlığı altındaki motiflere bakıldığında atın Türkçe varyantta at hem uçabilmekte hem de Şah İsmail ile konuşabilmektedir. Kürtçe varyantta ise at Şêx Smayil'in yoldaşı ve çok güçlüdür ancak konuşma ve uçma yetisi yoktur. Şah İsmail'in atı Kamertay, Şêx Smayil'in atı ise Kihêl'dir. Türkçe varyantta yardımcı köpek varken Kürtçe varyantta ise köpek hiç bulunmamaktadır.

Sihir (D) Türkçe varyantta Şah İsmail'in saçında kuvvet varken Kürtçe varyantta bu motif bulunmamaktadır.

Epizot	Şah İsmail	Şêx Smayıl
Kahramanın ailesi	Kandahar Şahu	15 köyün ağası
Kahramanın doğumu	Dervişin Kandahar şahı ve vezirine elma vererek kahramanın doğumunu sağlar.	15 köyün ağası 15 yıldır çocuk sahibi değildir. Bir şeyhin verdiği elma sonucu doğar.
Kahramanın eğitimi	Mahzende 5 yıl eğitim görür daha sonraki eğitimi 15 yaşına kadar sürer.	Yerin altında 7 yıl eğitim görür daha sonraki eğitimi 15 yaşına kadar sürer.
Kahramanın Ekonomik Durumu	Kahraman daha sonra kandahar şahı olur.	Şêx Smayıl babasının yerine geçerek 15 köyün yeni ağası olur.
Kahramanın savaştığı düşmanlar	Babası ile savaşır, Arap üzengi ile savaşır. Ayrıca farklı dönemlerde ordularla savaşır.	Babası ile savaşır, Gulbahar'ın kardeşlerini kurtarmak için yaptığı savaşlardır.
Oğul-baba mücadelesi	Baba oğul mücadelesi ise babanın gelinlere göz koymasından sonucunda olmuştur. Şah İsmail babasını öldürmüştür.	Baba oğul mücadelesi tamamen oğulun baba sözü dinlememesi üzerindedir. Şêx Smayıl'ın babasını Arapzengi öldürür.
Kahramanın düğünü-sonu	Gülperi, Arap Üzengi ve Gülizar ile kırk gün kırk gece süren bir düğün yapar.	Kahraman sadece Gulbahar ile evlenerek kırk gün kırk gece süren bir düğün yapar.

Sonuç

Her iki hikâyenin motifleri ufak farklılıklar olmasına rağmen sözlü geleneği zengin olan toplumların anlatı geleneklerinde bulunan tüm motifler bulunmaktadır.

Türkçe olarak anlatılan Şah İsmail hikâyesinin olağanüstü motiflerin çokluğu masal kaynaklı olduğunu göstermektedir. Kürtçe anlatılan halk hikâyesi ise doğaüstü unsurların azlığı ve yerel günlük hayat sahnelerin çokluğu onu masal kaynağından uzaklaştırmıştır. Kürtçe varyantta günlük sahnelerin çokluğu ve coğrafi adların günümüzdeki adları ile birebir uyuşması hikâye anlatma geleneğinin devam etmesi ile ilgili olduğu anlaşılmaktadır.

Ortak paydamız olan kültürel mirastan faydalanılarak dostluk ve kardeşliğimizi pekiştirebileceğimiz önemli malzemeler sunmaktadır.

Sonuç olarak hem Kürtçe anlatılan hem de Türkçe anlatılan halk hikâyesi aynı hikâyenin varyantları olduğu çok sayıda ortak motiften ve temel karakterlerin aynı olmasından anlaşılmaktadır.

KAYNAKLAR

- Alptekin, A. B. (2002). *Halk Hikâyelerinin Motif Yapısı*. Ankara: Akçağ yayınları.
- Boratav, P. N. (2002). *Halk Hikayeleri ve Halk Hikayeciliği*. İstanbul: Tarih Vakfı yayınları.
- Çetişli, İ. (2011). *Edebiyat Sanatı ve Edebiyatı*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Çolak, F. (1994). Şah İsmail Hikâyesi Üzerine Mukayeseli Bir Araştırma. Yayınlanmamış Doktora Tezi, Erciyes Üniversitesi. Kayseri: Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Dundes, A. (2012). Antropolog ve Folklorlarda Karşılaştırmalı Metod. *Halkbiliminde Kuramlar ve Yaklaşımlar-3*. Ankara: Geleneksel Yayıncılık.
- Kardaş. C. (2013). *Dengbêjlik geleneği ve Âşıklık Geleneği İle Karşılaştırılması*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Fırat Üniversitesi. Elazığ: Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Sakallı, C. (2012). *Karşılaştırmalı Yazınbilim ve Yazınlararasılık/Sanatlararasılık Üzerine*. Ankara: Seçkin yayınları.
- Thompson, S. *Motif Index of Folk Literature*. <http://www.ruthenia.ru/folklore/thompson/> (20.09.2014)

Sözlü Kaynak

- Ş. Y., Şırnak, Serbest Meslek, İlkokul Mezunu, Yaş 45 (Derleme Tarihi: 10.06.2013)

Kastilya Sınır Şiirleri. "Öteki"ne Ortaçağ'dan Bakış

Castilian Medieval Frontier Ballads (Castilian "Romances Fronterizos") Spanish medieval perceptions of the Other

María Jesús HORTA SANZ (İstanbul University)

ABSTRACT: One of the themes for Comparative Literature Studies is, without any doubt, the literary contact among different cultures. Castilian Medieval Literature is specially useful to analyze those kind of contacts given the special situation of the Iberian Peninsula during most part of the Middle Ages, after the establishment of two different political and cultural areas: Al-Andalus and, on the other hand, the Christian Kingdoms. The relation between both areas can be traced perfectly through the *Romancero* (certain kind of traditional ballads) and, in particular, through the so-called *frontier romances*. These "romances" are a kind of anonymous narrative poems born in Castile at the end of the Middle Ages, of various lengths and easy meters, that told stories appealing to any kind of audience. The *frontier romances*, made by folk and courtly authors, are about Christian attacks on the Granada Kingdom (by then the only Muslim territory in the Peninsula) or Granadian raids on Castilian lands. They were produced in very limited territories and their scope was above all local, being confined to the regions more directly involved in the *Reconquista*. A good quantity of these poems seems to be narrated from the Muslim point of view and there is not a clear hostility to "the other", which makes them a good example of literature of coexistence.

Keywords: Castille, Literature, Middle Age, *Romancero*, frontier ballads

Karşılaştırmalı Edebiyat, romantik-ulusalcı akımın gerekli kıldığı üzere, farklı ülkelerin edebiyatlarını sınırlarıüstü konumda çalışma konusu olarak ele alır (Wellek, 1965, s. 82) ve edebiyatın, bütün kültürlerde ortak dilsel ilişkinin tek biçemi olduğu temelinden hareket eder (Gnisci, 1996, s. 193). Karşılaştırmalı Edebiyat temel olarak insan yaratıcılığının farklı alanları arasında köprü görevi gören bir disiplindir ve asıl amacı edebiyatın bir bütün olarak daha iyi kavranmasını, parçalı algılanmamasını sağlamaktır. Bu genel çerçevede, Karşılaştırmalı Edebiyatın çalışma alanına dahil edilebilecek bir konu da, farklı kültürler arasındaki ilişki veya çarpışma üstüne yapılacak araştırmadır (Remak, 1961, s. 93-94).

Ortaçağ'ın büyük bölümünde, bir yandan Endülüs, öte yandan Hıristiyan krallıklar tarafından, birbirinden farklı iki alanın, politik-kültürel alanların tesis edilmesinin ardından İber Yarımadası'nda yaşanan özel durum göz önüne alındığında, - Batı Avrupa'nın başka hiçbir bölgesinde rastlanmamış bir olaydır bu - Ortaçağ Kastilya edebiyatı, kültürler arası bu ilişkilerin çözümlenmesi bakımından özellikle yararlıdır. Ne var ki, bu ayrılık, her iki bölge arasında sıkça rastlanan karşılıklı değişimler olmasına engel oluşturmamıştır.

Kültürler arası ilişkinin en göze çarpan örneğini *Romancero* türünde ve özellikle "romances fronterizos" olarak adlandırılan alt türde bulabiliriz.

"Romance", farklı uzunluklarda, basit vezinle yazılmış, her türden dinleyicinin kolaylıkla anlayabileceği, ilgi çekici öyküler anlatan şiirlerdir. Bu şiirlere "romance" denmesi, yazıldıkları dilden, Kastilya dilinden kaynaklanır; günümüzde "Romen dilleri", yani latince kökenli olarak adlandırdığımız, latineden türemiş dillerden biridir. *Romance* türü Ortaçağ sonlarında, bilinmeyen bir zaman diliminde, anonim yazarlar aracılığıyla Kastilya'da doğmuştur ve gerek eski epik şiirlerle, gerek 1200 yılından itibaren Avrupa'nın her yerinde üretilen yeni şiir türü olan lirik şiirlerle (bunlara genel olarak "balad" denmiştir) belirgin benzerlikler içerir (Armistead, 1994, s. IX). Bununla birlikte, *romance*, Kastilya edebiyatına özgü, bir dizi somut karakteristik özelliği olan (şiir kıtasının bulunmayışı, dizelerin aynı uyakla bitmesi, zengin repertuar, etkileyici miktarda çeşitlemeler ve uyarlamalar, belgesel zenginlik, vb.) ve asırlar boyunca her tür etkiyi içine çekme ve her tür duruma ve moda kendini uydurma konusunda sınırsız kapasitesi bulunan bir edebi ürün olarak kabul edilmelidir ve bu sayede günümüze dek yaşayagelmiştir (Armistead, 1994, s. IX-XVIII).

Avrupa'da Ortaçağ başlarında karşılıklı etkileşime girerek birbirine karışan epik ve lirik şiirin etkileşiminden, "romance" adı verilen yeni bir sanatsal ürün doğar Kastilya'da ve her tür öyküyü anlatmak için uygun bir kalıba dönüşünce, hemen ve herkes tarafından kabul görür (Díaz-Mas, 1994, s. 20). Bununla birlikte, *romance* ile diğer edebi türler arasında da bağlantı kurulabilir: örneğin o dönemde Avrupa kültüründe yeni yeni başlayan yüksek anlatı sanatı, *Kitab-ı Mukaddes*'te anlatılan veya mitolojide yer alan öyküler, özellikle de Fransa'da çok büyük güce sahip olan ve İspanyolca'ya da uyarlanmaya ve çevrilmeye başlamış olan *romanlar* (Díaz-Mas, 1994, s. 18-22).

Romance tarzında yazılmış şiirler de tıpkı epik şiirler gibi telli çalgılardan yayılan müzik eşliğinde okunmak veya söylenmek üzere yazılmıştır. Başlangıçta, yalnızca sözlü olarak aktarılmıştır; birkaç asır sonra da sözlü gelenek kaybolmadan yazıya geçmiştir ve o günden bu yana farklı sosyal kollarda ve alanlarda gelişimini sürdürmüştür (Díaz Roig, 1999, s. 37). Bununla birlikte, geleneksel *romanceler*in büyük sayılarda basımı, 1580 yılına doğru sona ermiştir, (Díaz Roig, 1999, s. 14) o tarihten sonra basılanların büyük bölümü, saraylı şairlerin yazdıkları yeni şiirlerdir (bu şiirlerin bazıları tanınmış, hatta çok ünlü şiirlerdir, bazıları da anonimdir) ve eski *romanceler*in biçimine ve şiir veznine öykünmüşler ama farklı konulardan bahsetmişlerdir.

Romance tarzında yazılmış şiirler gerek halk gerek kültürlü kesim ve üst sınıflar arasında büyük başarıya ulaşmış ve uzun ömürlü olmuştur, birçok edebi ürünü de etkilemiş ve İspanyolca konuşulan ülkelerde (Afrika'nın kuzeyinde ve Türkiye'de yaşayan Sefaradlar da dahil) XX. yüzyıl başlarına dek hem okunmuş hem söylenmiştir. Bazı *romanceler* çeşitli tarım işlerine (hasat, safranın toplanması...) veya toplumsal işlere (eğirme, dikiş atölyelerinde yapılan

işler, fabrikalarda yapılan işler...) eşlik etmek üzere şarkı olarak kullanılmış; ninni, şarkı olarak söylenmiş, danslara, belli başlı eğlencelere (geziler, Mayıs bayramına, Büyük Perhiz'e, Noel'e) sıklıkla eşlik etmiş; törenlerde (düğünler, cenazeler); komşularla buluşmalarda (kadınların gece sohbetlerinde); çocuk oyunlarında (çember, ip çekme); ev işleri yaparken söylenegelmiş ve böylece varlığını sürdürmüştür (Díaz Roig, 1999, s. 38; Díaz-Mas, 1994, s. 32-34).

Romancero türünün alt gruplarından birini, "romances de frontera" –sınır şiirleri- denen şiirler oluşturur. Bu şiirler, yeri sağlamlaşmış edebi bir kalıbın peşinden giderek belirli bir anlayışa yanıt veren saray şairleri ve halk şairleri tarafından yazılmıştır. Bunlara "sınır şiirleri" denmesinin nedeni, Granada'nın Nasriler Krallığına yapılan Hıristiyan saldırılardan (o dönemde İber Yarımadası'ndaki tek müslüman bölgeydi) veya Granadalı askerler tarafından Kastilya topraklarına yapılan saldırılardan söz etmesidir. Bu eserler dar bir coğrafi bölgeyle sınırlı kalmıştır ve çoğu şiirin yayılımı, üretildiği yöreyle ve *Reconquista*¹ sürecini devam ettiren Kastilya bölgeleriyle, özellikle de bugünkü Jaén ve Murcia eyaletleriyle sınırlanmıştır (Correa, 1999, s. 48-49). Şiirlerde anlatılan savaş sahnesindeki karşılaşmalar, savaşın geçtiği yerler, yağmalamalar, beklenmedik zamanlarda yapılan akınlar gibi, her türden öyküyü içerir (Martínez Iniesta, 2003, s. 3).

Genel olarak, akınların özelliğine göre, şiirler kabataslak üç grupta sınıflandırılabilir. İlk gruptaki şiirler kentin kuşatma altına alınmasından söz eder, kente yapılan hücum ve kenti savunan askerlerin verdiği karşılık da bu şiirlerde anlatılır (*Baeza kuşatması adı verilen Romance*, bu türe giren bir örnektir); ikinci gruba giren şiirler atlı akınları, küçük düşman birlikleri arasındaki hızlı, kısa süreli çarpışmaları anlatır (*Reduán'ın Romancesi* gibi); üçüncü grupta yer alan şiirler, savaş kahramanları arasındaki kişisel mücadeleleri anlatır; bu mücadeleler, turnuvalar veya at üstünde yapılan mızrak dövüşleri şeklinde gerçekleşir (Calatravalı Komutan veya Mağribi Albayaldos ile ilgili *romance* şiirler dönemi gibi) (Correa, 1999, s. 50-56). Ayrıca sınıflandırması daha zor olan bir sınır şiirleri grubu daha var ki, o da, genel olarak geç dönemde ortaya çıkmış sınır şiirleri ve bu şiirlerdeki aşk ögesinin ve şiirlerin sanatsal yanının, savaşı anlatan şiirlere göre çok daha güçlü olmasıyla dikkati çekiyor. Bu şiirlerde daha öncekilerden farklı yeni öğeler ve XVI. yüzyıl ortalarına yeni edebi modasına uygun bir dizi karakteristik özellik de ortaya çıkıyor (sevgiliyle girilen kibar diyaloglar, ağıtlar, vb.).

Bilinen en eski Kastilya sınır şiirleri, değişik krallarla yönetilen Kastilya'nın başkenti ve XIII. yüzyıl başlarından itibaren Reconquista'nın yönetildiği

¹ İber Yarımadası'nın kuzeyinde yaşayan Hıristiyan krallıkların, Endülüs bölgesinde yaşayan Müslümanlar'ın hakimiyetinde bulunan toprakları ele geçirdiği tarihsel sürece İspanyolca "Reconquista" adı verilir. Bununla birlikte, kavram tümüyle doğru değildir, çünkü Hıristiyan krallıklar hiçbir zaman "kayıp toprakları" fethetmemişlerdir, sözü edilen krallıklar siyasi kurumlardı, Müslüman istilasından sonra kurulmuşlardı ve daha önce varolan Vizigot krallığının hiçbir surette devamı niteliğinde değillerdi. Bu nedenle son yıllarda süreçten daha uygun biçimde "Hıristiyan Fethi" olarak söz edilir.

kent olan Sevilla yakınlarında XIV. yüzyıl ortalarında ortaya çıkmıştır. Ne var ki o zamanlar Kastilya'daki sarayın çıkarları, Granada Krallığı'yla karşılaştırıldığında, savaştan yana değildi, daha çok statükoyu korumaktan yanaydı. Bu nedenle *romance* tarzında yazılan ilk sınır şiirler, hem isimsiz gruplara hem de bölgedeki egemenlik alanlarını genişletmek ve kişisel saygınlıklarını artırmak arzusundaki belli başlı kişilere (genellikle bölgedeki asil alt sınıfın üyeleri ya da sınır bölgelerini savunmakla görevli dizdarlar) bağlı olarak, savaşla ilgili belli bölgelerdeki eylemleri anlatır (Correa, 1999, s. 82 ve s. 223). Zamanla, *romancelerde* görülen Kastilyalı asillerin sayısında artış olur ve sınıf atlarlar, böylece daha önemli eylemler gerçekleştirirler. Birçok *romance* (*Saavedra romancesi*, *Don Enrique de Guzmán'ın romancesi*), belli başlı asil bir aileyi ya da üyelerinden birini yüceltmek, övmek amacıyla veya sonrasında belirli bir soyluluk ünvanının verilmesini açıklamak için yazılmış gibidir (Correa, 1999, s. 82-83). Sınır akınlarına destek veren, vakti geldiğinde de Granada'daki son savaşa en etkin katılanlar, bu asil ailelerdir.

Kastilya Kralı IV. Enrique'nin (1454-1474) krallığı sırasında, bu kralının Mağribî kültürüne olan hayranlığı, Granada'yla politik ittifakın devamlılığını sağlar. Fakat aynı zamanda saraylı şairlerin, o dönem kaleme dökülen sınır dünyası tamamen şövalyelerin dünyası olsa da, eski sınır şiirlerinden esinlenerek yeni ürünler vermesini de sağlar. *Romancelerin* büyük bölümü bireysel çatışmalardan söz eder ve daha çok aşkla ilgili çatışmaları anlatır. Bu *romancelerde* kadınların varlığının artışı dikkati çeker. Savaş ögesi artık usul usul terk edilir, duygusal ögeye geçiş yapılır ve yıllar geçtikçe giderek yükselen bir gösteriş betimlenir. Monarşinin ve monarşiye öykünen Kastilyalı birçok asil ailenin Endülüs kültürüne hayranlığı, sarayın ve iktidar sahiplerinin desteklediği bu şiirlere damga vurur ve yüksek kültür düzeyinde bir *romance* modasının doğuşuna neden olur. (Correa, 1999, s. 132-133).

Romance üretiminin son dönemi, 1492'de Endülüs'ün ortadan kalkmasıyla neticelenen son mücadeleyle aynı zamana denk düşer. Bu dönemde yazılan *romanceler*, tam olarak "sınır şiirleri" değildir (bu gruba dahil edilse de) çünkü sınır savaşlarını konu etmez, Krallık tarafından desteklenen fetih savaşını anlatır (Correa, 1999, s. 45). Bu mücadelenin ilk basamağı, Cádiz markisinin (güneyde yaşayan ve mevki ve zenginlik hayalleri kuran bir asil) 1482 yılında Alhama şehrini beklenmedik şekilde alması olmuştur. Bunun sonucunda, yüksek sanatsal değeri olan, en ünlü sınır şiirlerinden biri yazılmıştır (*Alhama'yı kaybeden Mağribî kralın romancesi*).

Sınır şiirleri, Granada ve Kastilya arasındaki sınır boylarında onlarca yıl sürmüş olan gerçek bir sahneyi yansıtıyordu. O bölgelerde yaşayan yazarlar ve dinleyiciler-okurlar, o dönemdeki hayat şartlarını iyi biliyordu (López Estrada, 1980, s. 36), bu da şiirlerin popüler hale gelmesinde katkı sağladı. Sınır savaşı, ilk Hıristiyan krallıkların kuzeyde ortaya çıkmasından başlayarak

(VIII. yüzyılın ilk üçte birlik döneminin sonlarına doğru) İber Yarımadası'nda alışılmış bir olay haline gelmişti. Bu yüzden sorulması gereken soru, edebiyatın XIV. yüzyıla kadar nasıl olup da bu konuyu ele alma ihtiyacını hissetmemiş olmasıdır. Kuşkusuz günümüze dek ulaşmamış erken dönem eserler olması da olasıdır. Ancak hiçbir belge veya gelenek bu eserlerden söz etmez. Öte yandan, eski "*cantares de gesta*" (epik şiirler) bu bitmeyen savaştan söz ederdi ama epik şiirlerin izleği ve temel ereği, bu savaş ve savaşı anlatmak değildi.² Bu da bize, amacı Endülüs'e karşı yapılan bitmeyen savaştan söz etmek olan Kastilya romen dilinde yazılmış ilk edebi eserlerin sınır şiirlerinin olduğunu düşündürüyor.

Belki de akla en uygun açıklama, Müslüman dünyanın sahip olduğu estetik etkinin Hıristiyan bölgesine nüfuz ettiği dönemle bağlantılıdır. Kesintisiz savaş haline rağmen, farklı İspanyol krallıklarda yaşayan Hıristiyanlar, Endülüs'le her zaman her türden kültürel alışverişi sürdürdü. Kendi zanaatkarlarının cevaplayamadığı, süsle ilgili ihtiyaçlarını karşılayacak birçok ürünün önemli olduğunu biliyoruz (özellikle de lüks ürünlerinin). Tabii giysilerini ve geleneklerini de taklit ediyorlardı. Ne var ki Ortaçağ'da Hıristiyanlar'ın Müslümanlar'ın yaşamını ve alışkanlıklarını anlattığı pek az belge vardır. Aslında bildiğimiz bütün özellikleri Endülüs'lü yazarlara borçluyuz (Carrasco, 1956). Bununla birlikte, Endülüs sona yaklaşırken, Hıristiyan kesimde Endülüs'e dair her şeye karşı aniden müthiş bir ilgi doğmuştu (Carrasco, 1956).

Ama XIV. yüzyıl Müslümanlarına karşı ilgi duyan yalnızca İspanyol krallıklar değildi, Avrupa'nın başka ülkelerinde de Endülüs'e karşı bir ilgi ortaya çıkmıştı, Granada onlar için Avrupa'ya eklenmiş bir doğu diyarıydı, egzotik ve farklıydı. Ama Yarımada'da Granada'lular aynı anda hem bildik hem yabancı bir şeyi, komşuyu ve düşmanı temsil ediyordu (Carrasco, 1956). Kastilya'lular arasındaki tavır değişikliği çok daha belirgindi ve Granada'nın artık bir tehdit oluşturmamasına bağlıydı: Reconquista'nın, Kastilya Kralları bitirme kararı aldığı anda son bulacağı varsayılıyordu (ki öyle de oldu), yalnız Hıristiyan püskürtmesi nedeniyle değil, aynı zamanda Elhamra'yı yerle bir eden güçlü iç çekişmeler nedeniyle de bu sonuç elde edildi. Savaş artık büyük çarpışmalarla değil küçük çarpışmalarla devam ediyordu ve küçük çaplı bu mücadelelere bir açıdan "spor" gözüyle bakılabilirdi. Granadalıları, şövalyenin parlaması için ideal düşmanlara dönüştürecek olan da buydu, onların etrafında ne varsa idealize edilirdi (Carrasco, 1956). Onlarla savaşan Hıristiyan şövalyeleri özellikle şöhrete kavuşturmak veya şöhreti artırmak için gerekliydi bu idealleştirme edimi, çünkü Müslüman'ın gösterdiği etki ve yiğitlik ne denli büyükse, onu yenen Hıristiyan o denli büyük onur sahibi oluyordu. Ve bu çarpışmaları anlatmak için edebiyattan iyi yol yoktu.

² Korunabilmiş en eski İspanyol epik şiirlerinin hangi tarihlere ait olduğunu tespit etmek zordur ama bütün araştırmacılar bu şiirlerin yazılan ilk şiirler olmadığı, yalnızca en tanınmış veya şans eseri yazıya geçmiş eserler olduğu konusunda aynı düşüncede olsalar da, genellikle XI. ve XII. yüzyıllara ait olduğu kabul edilir. Bu şiirlerin birçoğu, bir tür sözlü tarih yazımıyla içiçe geçmiş masal türünden olayları anlatır. Feodal beyler bu şiirlere, ileride yaşanacak savaşları kıskırtan bir örnek, bir tür "savaşçı okulu" gözüyle bakmışlardır; ve sıradan halk bu şiirleri, eski kahramanların şerefine söylenen geleneksel şarkılar olarak dinlemiştir.

O zamandan başlayarak tarihçiler ve şairler, son Endülüs krallığıyla ilgili her türden bilgiyi derlemeye başladılar ve bir çoğu (Kral IV. Enrique de dahil olmak üzere) düşündüklerinden çok daha ileri düzeyde kültüre ve bilgiye sahip olan Granada medeniyetinin egzotik etkisiyle büyüldüler. O eserler, Müslümanlar (veya “Moros”, Mağribîler) hakkında şiirsel bir bakışın ortaya çıkmasını sağlar. Uzak diyarlara değil de, çok geçmeden yitip gideceği bir dönemde, yakın ve kendine özgü bir gerçeğe vurgu yapan egzotik bakışın özel biçiminin yarımada doğuşu böyle olmuştur. Böylece Granada’lı Mağribî, parlak ancak çökmekte olan bir medeniyetin temsilcisi olarak Kastilya edebiyatına girer; Hıristiyanlar da bu medeniyete hayranlık duyar ama aynı zamanda onlarla savaşmayı bırakmaz.

Sınır şiirlerinin ortaya çıkışı, nedenleri ve anlatılan olaylarla aynı dönemde veya olayların hemen ardından yazılmış olmaları, *romanceler*in geri kalanıyla belirgin bir fark oluşturur ve bir anlamda “tarih” sözcüğünden genellikle anladığımız içeriğe daha fazla yaklaştırır. Aslında, tarihi kayıtlarla olan benzerlik çoğu zaman şaşırtıcıdır (Mackay, 1988, s. 275-276), ama bu durum pekâlâ sınır şiirlerinin konularını seçerken bu kayıtlardan yararlanmasına bağlanabilir. Bununla birlikte, her şey, daha önce epik şiirlerde olduğu gibi, olan bitenin daha çok görünenin tersi olduğunu göstermektedir, yani bazı vakanüvisler belli başlı olayları açıklamak için sınır şiirlerinden yararlanmıştır (Mackay, 1988, s. 277). Ya da kaynaklarını, tarihsel açıdan doğru olduğunu kabul ederek, romancelerdeki benzer olayları anlatanlar arasından seçmeye yönelmişlerdir (Correa, 1999, s. 32-33). Ancak bu nedenler, çok sayıda araştırmacının sınır şiirlerini, XIV. yüzyıl sonlarından başlayarak İspanyol Reconquista’sının gelişimini anlatan bir tür yazınsal tarihi kayıt gibi görmelerine neden olmuştur.

Bu eserlerde belli bir düzeyde ortaya çıkan tarihselliğin varlığını inkâr edemeyiz çünkü yazarlar eserlerinde gerçek verileri temel almışlardır (Martínez Iniesta, 2003, s. 4). Dahası, yarımada’nın ortaçağ tarihi hakkında en temel düzeyde bilgiye sahip olmadan bu eserlerin neden söz ettiğini anlamak da olası değildir ve sık sık okumaya ara verip, *romance*’nin gerçek etki alanını daha iyi anlamak için şehirler ve kişiler hakkında araştırma yapmak gerekir (Mackay, 1988, s. 277). Ama şurası da bir gerçektir ki, anlatılan olayların çoğu tamamen yanlış veya olanaksız olmasa da, en azından kuşkuludur (Mackay, 1988, s. 279). *Romance* tarzında yazılmış sınır şiirlerin edebi ürünler olduğu unutulmamalıdır, bu yüzden, edebi eserlerde olduğu gibi, olan biteni anlatma konusunda tümüyle doğru olması gerekmez, yapılması gereken, ürünü görelî açıdan ele almaktır. Sınır şiirlerinin yazarlarının eserin çatısını kurarken gerçek kişilerden ve olaylardan yararlandığını söylemek daha yerinde olur; yazar daha sonra bu çatının üstüne çeşitli amaçlarla hayal gücünün ürünü olan eklemeler yapar (Díaz Roig, 1999, s. 37).

Bu alt gruba giren hemen hemen bütün *romanceler* (en azından elimizde

olanlar), Kastilya ile Granada arasındaki savaşın son derece istikrarsız³ olduğu dönemlerde yazılmıştır. Angus Mackay (1988), en eski sınır şiirlerinin iki ülke arasında 1350-1460 yılları arasında yaklaşık yirmi beş yıl süren düşmanlık dönemine ait olması gerektiğini öne sürer. Ama aynı zaman aralığında aralıklarla ateşkes yapıldığı seksen beş yıllık bir dönem vardır. O ateşkes dönemlerinde yazılan sınır şiirleri sayıca azdır ve kökeni Müslümanlar'la yapılan savaştan çok çeşitli Hıristiyan ayrılıkçı gruplar arasında baş gösteren iç krizlere dayanır. Bu gruplardan biri Granadalılar'ın müttefikidir (Kral I. Pedro [1350-1369] ve üvey kardeşi, geleceğin II. Enrique'si [1369-1379] arasında Kastilya tahtı için yapılan iç savaşta olduğu gibi, bu savaşta Kral I. Pedro, *Baeza Kuşatmasının Romancesi*'nde anlatıldığı gibi, Granada Emir'inin desteğine güvenmişti) (Mackay, 1988, s. 281). En modern olanları, Krallık'ın düşmesiyle sonuçlanan nihai savaş dönemine aittir. Çok daha incelikli şiirlerdir ve çoğu, savaşı destekleyen monarşileri methetmek amacıyla yazılmıştır. Bazıları sığağı sığağına olayların hemen arkasından yazılmış gibidir ama çoğu kesinlikle olaylardan en az birkaç yıl, hatta on yıllar sonra yazılmıştır çünkü içlerinde henüz gerçekleşmemiş tarihi öğeler (bu öğeler, doğrudan veya ima edilen kehanetler şeklindedir, *Alhama'yı kaybeden Mağribî kralın Romancesi*'nde görüldüğü gibi) ve o dönemlerde henüz varolmayan sanatsal özellikler barındırır (Correa, 1999, s. 45-46).

Bu şiirlerde Kastilya sarayına mensup önemli kişileri bulmak zordur, öne çıkanlar, sınırda yaşayan ve fazlaca önemi olmayan asillerdir. Bazı durumlarda, *romanceler*, tarihi kişiliklere, gerçekleştirmedikleri az veya çok önemli olayları yakıştırırlar ve anlatılan olayların çoğu, aslında anlatıldığı şekilde gerçekleşmemiştir. Bir de tarihi kişilerden yola çıkarak oluşturulmuş veya tümüyle uydurulmuş kişiler vardır (Correa, 1999, s. 389-393). Bütün bunlar, sınır şiirlerinin varsayılan "tarihselliğinin", bu şiirleri inanılır kılmak isteyen yazarların başvurduğu bir yöntemden öte olmadığı anlamına gelir. Coğrafyanın, silahların, dönemin giyim kuşamının, vb., ayrıntılı betimlemesi bu etkiyi daha da artırır ve bu betimlemeler doğrudur da. Bu nedenle eserler, İber Yarımadası'nda Hıristiyanlarla Müslümanlar arasındaki çarpışma ve bir arada yaşama koşullarını anlamak için paha biçilmez bir öğeydi.

Sanılanın ve sınır şiirlerinin Hıristiyanlar'ın dövüşkenliğini harekete geçirmek üzere yazılmış bir tür "ulusal edebiyat" olduğunu iddia edenlerin aksine, Hıristiyanlar sıklıkla başroldeki kahraman olmuyordu. Müslüman şövalyeler de Hıristiyanlarla eşit öneme sahip kişilerdi (*Moclin şövalyelerinin Romancesi*'nde veya *Saavedra'nın Romancesi*'nde olduğu gibi), tek başına kahraman oldukları da oluyordu (*Antequera'lı Mağribî'nin Romancesi*'nde olduğu gibi). Birçok durumda şiir Müslüman bakış açısından yazılmış gibidir (*Baeza saldırısının Romancesi*'nde veya *Antequera'lı Mağribî'nin Romancesi*'nde veya *Alhama'nın kaybedilmesinin Romancesi*'nde olduğu gibi) (Martínez Iniesta, 2003,

³ Korunabilenlerin çoğu, 1410 yılında Kastilya'lı Prens don Fernando'nun Antequera şehrini almasıyla, 1492 yılında Kastilya Kraliçesi Isabel ve Aragón Kralı Fernando'nun Granada'yı nihai olarak alması arasında yazılmıştır [Martínez Iniesta, 2003, s. 4].

s. 5-7 ve s. 11-13). Bu da, bu şiirlerin bazılarının, Kastilya Romen dilini bilen Müslümanlar tarafından yazılmış olabileceğini düşündürmüştür (*Abenamar'ın Romance'si* gibi); bazı şiirlerin Arap halkına ait şarkılardan türeyip (Mackay, 1988, s. 281), *romance* üslubuna uygun biçimde çevrilmiş ve uyarlanmış olma olasılığı üstünde de durulmuştur (*Moraima'nın Romancesi*'nde olduğu gibi). Belli bazı motiflerin eski harcelerle⁴ (Alvar, 1980, s. 292-297) benzerliğine de işaret edilir. Bununla birlikte, son dönemlerde araştırmacılar bütün sınır şiirlerinin Hıristiyanlar tarafından yazıldığını düşünür gibidir. Çoğu şiirin Müslüman bakış açısından anlatılmış olduğu gerçeği, yazarların kullandığı, klişeye dönüşmüş bir teknik olarak açıklanabilir ve burada amaç, anlatıcı-şarkıcının nesneliliği konusunda dinleyiciyi kolayca ikna etmektir (Correa, 1999, s. 248 ve s. 366).

Ne var ki, iki kültür arasında belirgin bir kin gözlenmediği (dinsel farklılığı saymazsak) gerçeğiyle bağlantılı olan bu özellik, sınır şiirlerini birarada yaşamaktan doğan edebiyatın güzel bir örneğine dönüştürür. *Romanceler*, Hıristiyanlar'ın kendi güç alanını, Müslümanlar'ın da kendi güç alanını savunmalarını olağan bir durum olarak kabul eder; buradan çıkan sonuç, karşı karşıya gelmelerin yalnızca sınırdaş olma durumundan kaynaklanan kaçınılmaz bir gerçeğin yansıması olduğudur (Correa, 1999, s. 94). İki düşman her durumda çok sıkı ilişkiler içindeydi ve aynı zamanda birbirlerine büyük nezaket gösterirlerdi, tam da bu yüzden aralarındaki etkileşim çok sıkıydı. Bu nedenle bu *romanceleri* üreten Kastilya'lı şairlerin Endülüs kültürünü ve edebiyatını, buradan hareketle de benzerliklerini yakından tanımaları çok mümkündür. Bunun için sınır şiirlerinin Endülüs dünyasına gösterdiği büyük ilgi, hatta hayranlık, bizi fazla şaşırtamaz. Sınır şiirleri Granada Krallığı öykünülecek egzotik bir ögeye dönüştüğü bir dönemde ortaya çıkar ve toprakları ve sevgili uğruna hayatlarını tehlikeye atan zarif ve cesur Müslüman şövalyelerden bahsederek bu yeni akımı kendi tarzında, Batı dünyasının en katıksız şövalyelik üslubuyla ve Hıristiyanlar'ın sahip olmadığı egzotik bir dokunuşla devam ettirir. Bir tür "Ortaçağ oryantalizm"idir bu ve çok etkili olmuştur.

Bunların yanı sıra bir başka olasılık da, son sınır şiirlerinin, son Endülüs krallığının fethedilmesinden sonra, o topraklarda yaşayan Müslümanlar 1502 yılında din değiştirmeye zorlandığında, Müslümanlar'la Hıristiyanlar arasındaki daha da sıkı bir ilişkinin etkilerinden söz etmesidir. O tarihten sonra birçok Mağribî⁵, asimilasyon hareketini desteklemek çabasıyla İspanyol

⁴ Endülüs edebiyatı, *muwaşşahât* gibi bazı karışık türlerin doğmasına neden olmuştur. Bu tür, klasik Arapça veya İbrance yazılmış şiirlerdir ve "harce" denen (Romen dilinde söylenen kısa halk şarkısıdır) nihai bir kitapla sonlanırlar. *Muwaşşahât* Arapça kullanan saraylı şairlerin eseri olsa da, konusu ve vezni Romen dili harceye dayalıydı ve harce şiiri bitirmek için kullanılırdı, bu da sözü edilen harcelerle daha önceleri var olduğunu gösteriyor. Elimize ulaşan ilk *muwaşşahât* örnekleri, Endülüs'ün Emevi dönemine aittir ve yaratıcısının Cabra (Córdoba) şehrinde, IX. yüzyıl sonlarına doğru yaşamış kör bir şair olduğu sanılmaktadır.

⁵ *Morisco* (Mağribi) terimi, İber Yarımadası'nda yaşayan, vaftiz edilmiş (gönüllü olarak veya zor kullanılarak) ve Katolik olmuş Müslümanlar'ı tanımlamak için kullanılır. *Moro* sözcüğünden türetilmiştir (köken olarak Afrika'nın kuzeyinden gelen kişi). *Moro* çok geçmeden yalnızca İspanya'ya gelen Müslümanlar'ı tanımlamak için kullanılır olmuştur ve zamanla küçük düşürücü bir anlama kavuşmuştur. Bu terim Latince *maurus* sözcüğünden gelir (eski Roma eyaleti Mauritania Tingitana'da yaşayan kişi).

coğrafyasına dağıtıldılar. Belki son sınır şiirlerinin bir tür birlikte yaşama ruhunun tanınması olduğu söylenebilir, XVI. yüzyıl başlarında bu durum, İspanyol yazın geleneğine büyük çaplı Endülüs etkisini dahil etme ve böylece bu etkileri gelenekle birleştirme girişimiyle, hâlâ olası görünmektedir (Correa, 1999, s. 69-70).

Son sınır şiirlerinin birçoğu, yitirilene yakılan bir ağıt niteliğindedir ve Arap edebiyatı geleneğinden gelmiş gibidir, bu nitelik *Kitab-ı Mukaddes*'te bulunan Yeremya peygamberin feryatlarıyla da bağlantılı olabilir (Correa, 1999, s. 364-366). Belki de Ortaçağ'a ait en eski örnek, Hıristiyan krallıkların ortaya çıktığı ilk dönemlerde, son Vizigot kralı don Rodrigo'nun İspanya'yı kaybetmesi üzerine anlatılan hikâyelere uzanır (Correa, s. 1999, 425). Bu *romanceler*de geçen Granada'lı kişiler, derin bir duygu ve yüksek sanatsal nitelik içeren dizelerde, bir şehrin düşüşüne, bir çarpışmadaki yenilgiye, son emirin esir edilmesine ya da tüm krallığın fethedilmesine ağlar. Yazarlar Granada Krallığı'nın son dönem tarihini iyi bildiklerini, gerçek kişiler ve olayları anlattıkları dizelerinde gösterirler. Hıristiyanlar tarafından Boabdil adıyla tanınan ve *romanceler*de "el rey Chico" ya da "el rey Chiquito" ("Küçük kral") olarak bahsi geçen son emir XII. Muhammad'a (1486-1492) sıklıkla gönderme yapılır. "El rey moro", yani "Mağribî kral" lakabıyla bilinen Boabdil'in babası Muley Abul Hasan da (1466-1485), kraliyet ailesinin politikasına muhalif olan Granada'lı soylu Benî Serrâ ailesi de, diğer güçlü klanlar Zegriler veya Venegaslar da (bu son aile "dönekler"den oluşan, yani İslam dinine dönen Hıristiyanlar) benzer biçimde şiirlerde yer alır (Correa, 1999, s. 66-67 ve s. 74-76). *Romanceler* bize Granada sarayında yaşayan, vezir İbrahim ibn Abd al Barr gibi (*Alporchones savaşının Romance'si*) veya Loja dizdarı ve Boabdil'in kayınpederi Aliatar gibi (*Mağribi Alatar'ın Romance'si*) başka önemli şahsiyetleri de anlatır. Bununla birlikte, bu kişilerin birçoğu, şiirlerin inanılabilirliğini artırmak için şiirlere dahil edilmiştir, aslında anlatılan olaylara pek az dahil olmuşlardır (Correa, 1999, s. 328-330 ve s. 401-402).

Bir başka ilginç nokta da, Müslümanlar'ı betimlemede gösterilen titizliktir: elbiseler, silahlar, atlar, müzik aletleri, nitelikleri, vb., şairlerin en çok dikkatini çeken öğelerden biri gibidir ve şairler bu konuda büyük ustalık gösterir (Correa, 1999, s. 53-56). Ötekine ait estetiği yeniden yaratırken çoğu kez fazlasıyla abartıya kaçılır ama yine de gerçekten varolmuş olan bir gerçeklik temel alınır, Kastilyalılar'ın Endülüslüleri'de farkına varmış olmaları gereken görmüş geçirmişliğin etkisini artırmak için biraz "renklendirilmiş" olsa da. Granadalılar'ın savaş için değil de eğlence için giyinmiş olduğu duygusuna kapılırsız sık sık, çünkü hiç kuşku yok ki bu tür giysiler ve böylesine zengin ve detaylı takılar, Hıristiyanlar'ın göz diktikleri bir şeyleri temsil ediyordu. Ve tabii bir de şövalyeleri anlatan öykülerde ünlü savaşçıların konu edilmesi, yiğitlikleri kadar önemliydi. Bazı *romanceler*, Mağribî şövalyelerin zarif

alaylarını anlatır (*Reduán'ın Romancesi'*nde olduğu gibi). Kimi zaman bu ayrıntılı betimlemeler *romancede* yer alan neredeyse tek motiftir; diğer betimlemeler, başka bölümlere yerleştirilmiş ve tamamen savaşla ilgili anlatılara zıtlık oluşturmak üzere kullanılmış serbest ögelerdir (*Granada'ya yeniler geliyor* başlıklı *romancede* olduğu gibi). At üstünde mızrakla yapılan çarpışmaların anlatıldığı *romances* de epeyce çoktur (*Antequera'nın kaybedilmesinin Romancesi'*nin ilk dizelerinde görebileceğimiz gibi), bu şiirde Müslümanlar'ın barok görüntüsü, Hıristiyanlar'ın sonrasında anlatılan gösterişsizliğine tezat oluşturur.

Başka durumlarda da *romances* savaşla ilgili eylemleri içine alan manzaraya daha fazla odaklanır ve Granada topraklarının olağanüstü olduğunu anlatırken veya Granada kentinin veya vadisinin güzelliklerini överken duraklanır (*Abenámar'ın Romancesi'*nde olduğu gibi).

Özetle, *romancenin*, Granada Krallığı'nın son yıllarında Kastilya-Granada sınırındaki gerçeği şiir biçiminde ifade etmek için üretilen bu alt grubunun, "öteki"ne karşı derin bir ilgiyi, o zamana dek Kastilya edebiyatında görülmemiş ve neredeyse günümüze değin pek az kez yinelenmiş bir ilgiyi ortaya koyan edebi bir biçim olduğu açıktır. Bu nedenle bu şiirleri okumak ve şiirlerin üstünde çalışmak için, ortadan çok erken kaybolan ve uzun yıllar boyunca tanınmayan veya onuru kırılan bir ögeye dönüşen "öteki"ni daha iyi tanımak için, zahmete girmeye değer.

Çev. E. Zeynep Önal

KAYNAKÇA

- Alvar, M. (1980). La poesía en la Edad Media (excepto Mester de Clerecía y grandes poetas del siglo XV). A. J. M. Díez Borque (Düz.). *Historia de la Literatura Española. I: Edad Media* (s. 211-387). Madrid: Taurus Yayınevi.
- Armistead, S. G. (1994). Estudio preliminar. A. Anonim. *Romancero* (s. VII-XXI). Barcelona: Crítica Yayınevi.
- Carrasco Urgoiti, M^a S. (1956). *El moro de Granada en la literatura: del siglo XV al XIX*, s. y. Erişim:8 Ağustos 2013, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes Ağ Sitesi: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-moro-de-granada-en-la-literatura-del-siglo-xv-al-xix/html/c9e7a9fa-35ff-11e1-b1fb-00163ebf5e63_57.html
- Correa Rodríguez, P. (1999). *Los romances fronterizos*. I. Granada: Granada Üniversitesi Yayınevi.
- Díaz-Mas, P. (1994). Prólogo. A. Anonim. *Romancero* (s. 1-50). Barcelona: Crítica Yayınevi.
- Díaz Roig, M. (1999). Introducción. A. Anonim. *El Romancero viejo* (s. 9-64). Madrid: Cátedra Yayınları.
- Gnisci, A. (1996). La Literatura comparada como disciplina de descolonización. A. M^a J. Vega ve N. Carbonell (1998). *La Literatura comparada: principios y métodos* (s. 188-194). Madrid: Gredos Yayınevi.
- López Estrada, F. (1980). Introducción. A. Anonim. *El Abencerraje* (s. 11-100). Madrid: Cátedra Yayınları.
- Mackay, A. (1988). Los romances fronterizos como fuente histórica. A. C. Segura Graíño [Düz.] *Relaciones exteriores del Reino de Granada: IV del Coloquio de Historia Medieval Andaluza* (s. 273-285). Almería: Instituto de Estudios Almerienses Yayınevi.
- Martínez Iniesta, B. (2003). Los romances fronterizos: Crónica poética de la reconquista de Granada y Antología del Romancero fronterizo. *Lemir*, 7, s. 1-52. Erişim: 8 Ağustos 2013, <http://parnaseo.uv.es/Lemir/Revista/Revista7/Romances.htm>
- Remak, H. (1961). La Literatura comparada: definición y función. A. M^a J. Vega ve N. Carbonell (1998). *La Literatura comparada: principios y métodos* (s. 89-99). Madrid: Gredos Yayınevi.
- Wellek, R. (1965). La crisis de la Literatura comparada. A. M^a J. Vega ve N. Carbonell (1998). *La Literatura comparada: principios y métodos* (s. 79-88). Madrid: Gredos Yayınevi

Günümüz Latin Amerika Şiiri: Kesişen Yönler, Ayrılan Özellikler

Contemporary Latin American Poetry: Common Aspects, Different Characteristics

Ebru YENER GÖKŞENLİ (İstanbul Üniversitesi)

ÖZET: 1898 yılında İspanya'nın son kolonilerini terk etmesiyle yaklaşık üç yüzyıl süren bir boyunduruktan kurtulan Latin Amerika ülkeleri o tarihten bu yana farklı edebi gelişimler sergilemişlerdir. Önceleri İspanyol kültürünün aktardığı çoğu şeyi reddederken, bir süre sonra İspanya ve Avrupa'dan gelen *avant-garde*, *modernizm* ve *kübizm* gibi akımlara kapılırları açtıkları gözlenir. Ancak yirmi Latin Amerika ülkesi arasından bazıları savaşlar ve siyasi baskılar yüzünden şiirde yenikçi gelişmelerle oldukça geç tanışır. Örneğin Bolivya ve Honduras gibi bazı Latin Amerika ülkelerinde savaşlar, sadece ulusal ve toplumsal kaygılara yönelik şiirin uzun yıllar boyunca hüküm sürmesine neden olur. Oysa Latin Amerika'da bazı ülkeler şiir alanında diğerlerine oranla daha üretken ve yenilikçidir. Örneğin Orta Amerika'da yer alan Kosta Rika, El Salvador, Honduras ve Guatemala, XX. yüzyılda çoğu kez Küba, Şili, Meksika ve Nikaragua'dan yükselen şiirin özgün seslerinin gölgesinde kalmıştır. Bunun nedeni Orta Amerika'da ortaya çıkan baskıcı rejimlerin entelektüel ve sanatsal anlamda özgür anlatıma geçit vermemesidir. Sosyoekonomik açıdan ise şiir kitabı yayınlamak bu ülkelerde oldukça zorlu bir uğraştır. Yine de tüm bu olanaksızlıklara karşın Orta Amerika ülkelerinden de bazı şairler seslerini dünya çapında duyurmayı başarır. Bu çalışmayla, Latin Amerika ülkeleri arasında karşılaştırmalı bir şiir yolculuğuna çıkmak ve yirmi Latin Amerika ülkesinin yakın dönemlerdeki önde gelen şairlerini, yeni ve özgün seslerini tanımak amaçlanmaktadır.

Anahtar sözcükler: Latin Amerika şiiri, *avant-garde akımlar*, Meksika devrimi, Ruben Dario, Alejandra Pizarnik.

ABSTRACT: By Spain's leaving its last colonies in 1898, Latin American Countries gain their freedom after 300 years of oppression and they portray different literary developments up to date. In the beginning they reject most of the things brought by Spanish culture, but after a while they get open to trends like *avant-garde*, *modernism* and *cubism*, coming from Spain and other european countries. However among twenty Latin American countries some of them get to know lately the new trends in poetry because of wars and political pressures. For example in some Latin American countries like Bolivia and Honduras, wars cause poetry concerning national and social anxieties be written during a long period. Whereas some countries in Latin America are more productive and renovative than others. In twentieth century, countries like Costa Rica, El Salvador, Honduras and Guatemala are surpassed by the original voices of the poetry rising from countries as Cuba, Chile, Mexico and Nicaragua. Its reason may be seen as the regimes of pressure appeared in Central America that don't let pass the free narrations in literature and art. Also from socioeconomic perspective it's a hard work to publish a poetry book in these countries. However against all these impossibilities some poets from Central America could manage to spread their voices all around the world. The aim of this study is to realize a comparative travel through Latin American countries' poetry and to introduce the leading poets, the last decades' new and original voices of these twenty Latin American countries.

Keywords: Latin american poetry, *avant-garde trends*, *mexican revolution*, Ruben Dario, Alejandra Pizarnik.

Toplumların tarihinde onlar için dönüm noktası sayılan önemli anlar vardır. 1898 yılı da İspanya'nın Latin Amerika'daki son sömürgesini terk etmek zorunda kaldığı önemli bir dönüm noktası olarak tarih sahnesindeki yerini alır. Bu tarihten itibaren sadece siyasi değil, kültürel bağımsızlıklarını da ilan eden Latin Amerika ülkeleri, artık şiirlerinde sadece savaşa yer vermez, yaklaşık üç yüzyıl süren İspanyol egemenliğinin ardından Latin Amerika ulusları önceleri bu kültürün aktardığı çoğu şeyi reddederken, bir süre sonra İspanya ve Avrupa'dan gelen *avant-garde*, *modernizm* ve *kübizm* gibi akımlara kapılarını açar. Verdikleri bağımsızlık savaşlarının, devrimlerin, yoksulluk ve diğer toplumsal çalkantıların izlerini taşıyan edebiyatları, şiir alanına da damgasını vurur. Latin Amerika'nın uçsuz bucaksız coğrafyası, yerel dillerin mirasını taşıyan büyük kültür zenginliğini de yanına katarak İspanyolca ve Portekizce aracılığıyla tüm dünyadaki edebiyat tutkunlarıyla buluşur.

Meksika, Nikaragua, Porto Riko, Venezuela, Uruguay, Paraguay, Şili, Arjantin, Guatemala, El Salvador, Kosta Rika, Bolivya, Brezilya, Peru, Küba, Ekvator, Kolombiya, Honduras, Panama ve Dominik Cumhuriyeti. Çalışmamızda ele aldığımız bu yirmi ülkenin halkları onları birleştiren ortak bağların ve etkilerin farkında olmadan, kimi zaman sınırlarını korumak pahasına ayrı düşmüş ya da düşürülmüşse de, edebiyat eserleri bu halklar arasında anlayışın, hoşgörünün ve ortak değerlerin benimsenmesinde büyük görevler üstlenmiştir. Böylece tüm Amerika halklarının ve devletlerinin ortak değerlerini gözeterek *Panamerikan* yaklaşımı bazı şairler tarafından ele alınır. I. Dünya Savaşı'nın ardından özgürlük, demokrasi ve eğitimin yerleşmesi gibi konular hakkında endişe taşıyan entelektüel kesim, Latin Amerika ülkelerinin dünya ülkeleri arasındaki konumunu tartışmıştır. Bu isimler arasında Gabriela Mistral, Sanín Cano ve Alfonso Reyes'e rastlarız. Eğer Latin Amerika Edebiyatı üzerine bir şeyler yazılacaksa bunu o kıtanın sosyal, siyasal ve ekonomik yapısından soyutlayarak yapabilmek pek mümkün olmaz. Çünkü bu edebiyat, kıtanın koşulları üzerine kuruludur. Özellikle de 1960'lı yıllarda büyük sosyal ve siyasal çalkantılara sahne olan Latin Amerika ülkelerinin edebiyattaki ifade gücü ve etkinliği tüm dünyada kendisini kısa sürede hissettirmiştir. Şilili şair Gabriela Mistral'ın 1945'de, Asturias'ın 1967'de, Neruda'nın ise 1971 yılında Nobel Edebiyat Ödülü'ne lâyık görülmesi de sanatseverlerin bakışlarının bu kıta üzerine çevrilmesinde etkindir.

Modernizm'den Öncü Akımlara Doğru

Juan Ramón Jiménez'e göre Yüzyıl Sonu'nun yarattığı manevi krizin bir görünümü olarak tanımlanabilen, aynı zamanda belirsizlik, inanç kaybı ve sosyal uçurumlara karşı bir tepki niteliğini taşıyan modernizm (Villar Raso, 1987:18), 19. yüzyılın sonunda filizlenmeye başlayarak I. Dünya Savaşı yıllarında en canlı dönemini yaşamıştır. Edebiyatta yeni bir dilin yaratılması ihtiyacını duyumsayan

sanatçılar, gerçekçilik akımında kullanılan dilin gerçeği yansıtmakta yetersiz kaldığını düşünerek gerçeği daha iyi aktaracağına inandıkları modernizm akımını tercih etmeye başlamışlar, böylece bu sanat akımına olan ilgi giderek artmış, ortaya çıkarılan eserlerin sayısı ise günden güne katlanarak çoğalmıştır. Deneyselliğin türlü yollarına başvurarak gerçekliğin karmaşık görüntüsüne erişmek, modernist sanatçıların temel ilkesi olmuştur. Yeni biçimler ve yepyeni bir dili yaratmanın peşinde olan şairlerin başında Nikaragualı ünlü şair Rubén Dario'yu gösterebiliriz. 1867-1916 yılları arasında yaşayan Dario, bir dönem Madrid'de bulunarak İspanya'ya da şiirde modernizmi tanıtır. Nazım ve düzyazı şeklindeki şiirlerinde rastlanabilen modernizmin gerçekçiliğe kafa tutan özellikleri, bilimin insanı ölüme taşıdığı ve doğaya dönüşün artık mümkün olmadığı yönündeki inanisinde gözlemlenebilir (Dario, 1967). Dario, İspanyolca konuşan ülkelerin şairleri arasında kurulan köprünün de birleşme noktası olarak görülür. Peki ya 1930'lardan sonra...

Şehirlerdeki değişim ve endüstrileşme dönemi ile birlikte Avrupa'daki yeni akımlar, bu ülkelerle yoğun sanatsal iletişimi olan bazı Latin Amerikalı şairlerce bu kıtaya taşınır. Latin Amerika Şiiri'nde 20. Yüzyıl'ın başlarında filizlenen yeni edebiyatta toplumsal sorunları ele alan bir Latin Amerikalı yazarlar grubunun ortaya çıkması, 1910'da başlayan Meksika Devrimi ile aynı zamana rastlamaktadır. Bu yazarlar evrensel konulara değinirken, şiir alanında ise pek çok şair Avrupa sanatının *kübizm*, *dışavurumculuk*, *gerçeküstücülük* ve yüzyılın başında İspanyol Edebiyatı'nda ortaya çıkmış olan *ultraizm* ideallerini eserlerine yansıtmayı tercih eder.

Modernizm akımının etkileri sürerken bir başka akım olan *Mundonovismo* (Yeni Dünya Akımı) beliriverir ve bununla Latin Amerika'yı ilgilendiren temel konu başlıklarına geri dönüldüğü görülür. Modernizm'in uluslar arası etkileri böylelikle yerini ulusçu şiire bırakmış olur. I. Dünya Savaşı sona erdiğinde bazı Latin Amerika ülkelerinin nüfusu göçmen halkın gelişile artar. Özellikle Brezilya ve Karayip Adaları'na yerleşen göçmenler arasında yer alan Afrika kökenlilerin küçümsenemeyecek oranı, şiirde de *poesia negra* akımının doğmasına neden olmuştur.

Aynı yıllarda Arjantinli yazar Jorge Luis Borges, Avrupa'da aldığı eğitimin ardından Buenos Aires'e geri döndüğünde şiirlerinde gerçeküstücülüğün izlerini taşıyan *ultraizm* akımını ele almaktadır. Şilili şair Vicente Huidobro ise Avrupa'da ortaya çıkan *kübizm* akımından etkilenerek, kendisi de *creacionismo* (yaratıcılık) olarak adlandırılan bir akıma öncülük eder. "Şair, birbirine en uzak şeylerin arasında var olan gizli ilişkinin karşısına hiç beklenmedik bir anda çıkan kişidir" der Huidobro ve şöyle devam eder: "İmge ise onları birleştiren bir broştur, ışıktan bir broştur. Ve gücü, bunu ortaya çıkarmanın mutluluğundadır, tüm keşfettikleri insana ilham verir" (Fernández, 1990: 89). Sözü edilen bu akım, şairi en üstün kişi olarak görürken, şiirin estetik önceliklerine değer

vermektedir. Huidobro'nun şiirlerinde kimi zaman sayfa üzerinde siyah ve beyaz karşıtlığının kullanımı, *creacionismo*'nun diğer şairlerinde de gözlemlendiği gibi, bu bir düşüncenin grafik yani çizimsel olarak ifade edilmesine dayanmaktadır. Bu türdeki görselliğe dayanan şiirler, Türkçeye çevirilerinde aynı görsel ifadeyi kelime uzunluğu olarak taşıyamadıkları için bu akıma ait herhangi bir şiiri dilimize çevirmek çoğunlukla başarısızlıkla sonuçlanmaktadır.

40 ve 50'li Yıllar Şiiri

Bu yıllar arasında şairlerin, Vicente Huidobro ve César Vallejo'dan etkilenecek eserlerinde iki unsuru gözettikleri gözlemlenir. Bunlardan ilki bireyin yalnızlığına kötümser bir yaklaşımla yönelmekte (ki bu onun varoluş endişesine seslenir), ikincisi ise başkaldıran, sosyal düzenin ve dildeki sınırlamaların çökmüş olduğunu düşünüp, *kolaj* gibi farklı biçimsel tekniklerle konulara nükte ile yaklaşmaktadır. Yine bu dönemde Latin Amerikalı şairler, 1936'da başlayan İspanya İç Savaşı'na ve yaşananlara tepkisiz kalmamış, 1 milyon insanın kanıyla sulanan bu ülke için César Vallejo ve Pablo Neruda 1937 yılında "Grupo Hispanoamericano de ayuda a España" (İspanya'ya yardım eden Hispano-Amerikan Grubu) isimli yazarlar grubunu kurmuştur. İspanya'da Ángel González gibi, 50'li yıllar nesli şairlerinin Neruda'dan etkilendikleri bilinir. El Salvador'lu Roque Dalton'un 50'lerde ironi ve toplumsal endişelerini paylaştığı şiirleri tüm dünya okurlarına ulaşır. Perulu şair Antonio Cisneros'un da Roque Dalton gibi şiirlerinde mizah ve ironi olgularını kullandığı, absürd olana, akla sığmayan imgelerle yüzleşmek için izlenen bir yöntem olarak eğildiği görülmektedir.

Arjantin Şiiri'ne göz gezdirdiğimizde ise daha yalın bir dille şehir hayatını konu alan eserlerin 50'li yıllarda yerini sosyal ve siyasi endişelerin duyulduğu şiire bıraktığı görülür. Küba ise şiir evreni bu yönde en yoğun şekilde gelişen Latin Amerika ülkesidir. Özellikle de Castro ile 1959 devriminin ardından Küba Şiiri'nde Pablo Armando Fernández'in (önceleri zor anlaşılır şiirler yazarken, daha sonraları daha ulaşılır bir üsluba yönelmiştir) ve Roberto Fernández Retamar'ın şiirleri Küba Şiiri'nin temsilci yapıtları arasında ilk sıralarda yer alır. Fernández Retamar'ın şiirlerinde önceleri ironi ve konuşma dili hâkimse de, sonraları onun da devrimci ideallerin izini sürdüğü görülür.

Latin Amerika ülkeleri arasında Bolivya'ya bakıldığında, bu ülkenin modernizmin etkisinde kalmış olup, 1932-1935 yılları arasında gerçekleşen Chaco Savaşı'yla birlikte ulusal şiirin ve toplumsal endişelere yönelik yazılan şiirin etkisinin uzun yıllar süregelmiş olduğu izlenir. Diğer ülkelere yayılan öncü akımların yankıları Bolivya'ya gecikerek yansımış, ancak bu durum 60'lı yıllarda Pedro Shimose ya da Nicomedes Suárez Araúz gibi önemli şairlerin şiir evrenleriyle tanınmasına engel olmamıştır.

Bu yıllarda şiir evreniyle önemli isimlerin ortaya çıktığı Şili Şiiri'ne göz

gezdirdiğimizde ise Jorge Teillier ile karşılaşırız. Teillier'in (1935-1996) eserlerinde çoğu kez söyleşisel bir biçem ve isyankâr bir yazım tarzı, ancak her zaman ironik ifadeler görülür. O da Meksika'lı şair José Emilio Pacheco gibi yaşadığı zaman dilimini konu alan ve nostalji yüklü şiir tonuyla sahip olduklarının kaybedilmiş olduğunu ve yitip gidenlerin kolay kolay geri gelmeyeceğini şiirlerinde yansıtmaktadır (Teillier, 2000). Edebiyat tarihçisi Teodosio Fernández, Latin Amerika Şiiri'nin gelişimini incelediği eserinde Teillier'in şiir evrenini "şiirlerinde varoluşçu endişe hiç eksik olmazken, halkın tedirginlikleri sıkça gözlemlenir" (Fernández, 1990: 82) şeklinde tanımlamaktadır.

60 ve 70'li Yıllar Şiiri

Toplumsal değişimler nedeniyle öncü akımlar 70'li yılların devamında pek ilgi görmez. Şiirde izleksel anlamda sosyal gelişmeler hâkimdir. Küba Devrimi, Meksika'da 2 Ekim 1968'de yaşanan Tlatelolco Katliamı'nda öğrencilerin öldürülmesi, 68 yılı Mayıs'ı ve bunun Latin Amerika toplumlarının entelektüel kesimi üzerindeki etkileri, tüketim toplumu karşısında dikilen hippie hareketi ve reddettiği Vietnam Savaşı... Tüm bunlar toplumsal, politik ve reddediş temalı bir şiirin 70'li yıllarda ortaya çıkmasına neden olmuştur. Yine aynı yıllarda kadın şairlerin sayısı bu geniş coğrafyada giderek artmış, farklı kültürleri keşfeden, kayıp çocukluk, düşlerdeki dünya gibi konuları ele alan, erotik imgelemi yoğun bir şekilde kullanan ve annelik temasını işleyen kadın şairler tanınmaya başlamıştır.

Özellikle de Alejandra Pizarnik gibi kadın şairlerin izinden giden ve şiir evrenini akılcılıktan çok deliliğe doğru kaydırıp, ataerkil kültürü temel kuramlarıyla sorgulayıp yeniden inşa etmenin hayallerini kuran bir şairler topluluğu göze çarpar (Triviño, 1997: 42). Pizarnik (1936-1972), şiirde bir mite dönüşmüş, şiirdeki öncü akımların, feminizmin, eşcinselliğin şiirdeki ifadesinin ve sınırları olmayan bir arayışın simgesi olmuştur. Çoğu şiiri ölümün işaretlerini taşır, kaygı yüklüdür ve aşkı bile insanın kendi yıkımını hazırlayan bir olgu olarak görür. Paris'te geçirdiği dört yıl onun, şiirlerinde gerçeküstücü bir tutuma yönelmesini sağlamıştır (Oviedo, 2001: 425).

80'li ve 90'lı Yıllar Şiiri

Bu yıllarda Latin Amerika ülkelerinde gelişen şiir evreninde şehir, aşk, ölüm, var olmanın boşluğu, mantık karşısında hislerin konumu, sembelleri ve mitleriyle batı kültürü, erotizm ve şairin çoğu kez şiirine yansıttığı kendi deneyimleri yer alır. Anlatı üslubu, düz yazı şeklinde şiir, ironi ve günlük konuşma dili bu yılların şiirlerinde sıkça görülür.

Şairler diyarı Latin Amerika'da bazı ülkelerin diğerlerine oranla daha üretken olduğu ve yenilikçi şiirlere imza atıldığı izlenmektedir. Örneğin Orta Amerika'da yer alan Kosta Rika, El Salvador, Honduras ve Guatemala, 20.

yüzyılda çoğu kez Küba, Şili, Meksika ve Nikaragua'dan yükselen şiirin özgün seslerinin gölgesinde kalmıştır. Millares, Orta Amerika Şiiri'ni incelediği bir yazısında bunun nedeninin baskıcı rejimlerin entelektüel ve sanatsal anlamda özgür ifadeye geçit vermediğinin, sosyo-ekonomik açıdan bakıldığında da şiir kitabı yayınlamanın bu ülkelerde zorlu şartlar altında gerçekleştirildiğinin altını çizer (1994: 125). Şairler bu durumda şiirlerini ya ülke dışında yayınlıyorlar, ya da elde yazdıkları şiirlerini fotokopi yoluyla çoğaltıp dağıtırlar. Ancak tüm bu imkânsızlıklara karşın Ana Istarú ve Roberto Sosa gibi dünyaca tanınmış şairler Orta Amerika ülkelerinden seslerini duyurmayı başarıyorlar.

Bu ülkeler hakkında yeni biçimsel akımlardan söz etmek pek mümkün olmaz. Bunun yerine dönemine tanıklık eden, somut tarihsel veriler içeren, gündelik yaşamı konuşma diliyle ele alan ve bireyin çektiği acılara yönelen bir şiir göze çarpar. Honduras gibi ülkelerde entelektüel kesim arasında da yeni yazım tarzlarına geçit vermeyen bir iletişimsizlik görülür. Edebiyat alanındaki rekabet ve şiir evreninin bu ülkelerde kısırlı bir hâl almasına sebep olan bireysel yaklaşım, boş bir kültürel ortamın da mimarı olur. Honduras'ın önde gelen şairlerinden Roberto Sosa söz konusu durumu şöyle özetlemektedir: "Honduraslı entelektüeller iletişim kurmuyorlar. Sessizce nefret ediyorlar. Yazma sanatından çok uzak sebeplerle birbirlerini kıskanıp duruyorlar" (Pailler, 1990: 60).

Sözünü ettiğimiz Küba, Şili, Meksika ve Nikaragua gibi diğer ülkelerde de benzer siyasi olaylar yaşanır. Örneğin Meksika'da José Emilio Pacheco'nun şiirinde görüldüğü gibi, Tlatelolco katliamından bir yıl sonra, 1969 yılında, *No me preguntes cómo pasa el tiempo* isimli şiir kitabında Meksika'nın toplumsal bilinci için kritik bir an şiire yansır. *Zaman nasıl geçiyor sorma bana* başlığını taşıyan bu kitap, konuşma diliyle ifade edilmiş olan başlığıyla varoluşçu bir ifade sunarken, hepimizin paylaştığı somut bir zamanı konu aldığının işaretlerini vermektedir. Yaptığı ironik alıntılar, kullandığı reklam dili, konuşma dili ve düz yazı ifadeleri bu dönem şiirlerinde hâkimdir (Oviedo, 2001: 426). Oysa bu kitaptan üç yıl önce, 1966 yılında Pacheco'nun *Los elementos de la noche (Gecenin unsurları)* ve *El reposo del fuego (Ateşin dinginliği)* isimli şiir kitaplarında dengeli ve simgesel bir lirizm ve şimdi ile sonsuzluk arasında sürekli bir gerilimin oluşmasını sağlayan sözsözsel inceliğe rastlanmaktadır.

Erken Yitirilen Değerler

Latin Amerika şiirinde, son 50 yıl içinde bazı şairlerin yazın hayatlarına daha yeni başlamışken ya da kariyerlerinin zirvesine ulaşmışken ülkelerinin siyasi durumuna kayıtsız kalmadıkları için sürgün, hapis ve işkence cezalarına çarptırıldıklarına ya da öldürüldüklerine rastlarız. Söz konusu bu trajik liste içinde Latin Amerika'nın genç yaşta hayata veda eden bir takım güçlü kalemleri de bulunmaktadır. Perulu şair Javier Heraud (1942-1963), şiir sesinin saflığı ile bizi karşılar (Heraud, 1973). Bu yönüyle Machado ve Eliot'a benzetilen Heraud,

kendi şair neslinde bir mite dönüşmüştür. El Salvador'lu Roque Dalton'un (1935-1975) ise yazın hayatı boyunca siyasi görüşüyle şiiri paralellik göstermiş, kısa yaşamının çoğunu hapis ve sürekli takip altında geçirmiştir.

Toplumların tarihsel, dilsel ve kültürel gelişimlerini ve bu yöndeki birikimlerini yansıtan edebiyat eserleri, bu yöndeki farklılıkların yansıdığı bir aynadır da aslında. Her ne kadar kültürel ve toplumsal birçok benzerlik içinde olsalar da, Latin Amerika ülkelerinin çoğu yönden birbirinden farklı özellikler sergiledikleri gözlemlenir. Bu ülkeler, Amerika Kıtası'ndaki ilk ulusların tarihi neticeleri olarak da yorumlanabilir. Dilsel yapıları yönünden ise bölgesel özelliklere bakıldığında Kastilya Dili'nin yani İspanyolca'nın farklı nüanslarla kullanıldığı görülür. Edebi türler içinde ele almış olduğumuz şiir, aynı sözünü ettiğimiz Latin Amerika ülkelerinin dilsel özellikleri gibi, benzer ve ayrılan yönlerin kısa ve özlü bir metinde ne denli yoğun bir biçimde okura aktarılabilceğinin bir göstergesidir.

KAYNAKÇA

- Dario, R. (1967). *Obras poéticas completas*. Madrid: Aguilar.
- Fernández, T. (1990). *La poesía hispanoamericana en el siglo XX*. Madrid: Taurus.
- Heraud, J. (1973). *Poesías completas*. Lima: Campodónico.
- Millares, S. (1994). *La Poesía Nueva en el Mundo Hispánico*. Madrid: Visor.
- Oviedo, J. M. (2001). *Historia de la literatura hispanoamericana, Tomo 4: De Borges al presente*. Madrid: Alianza.
- Pailler, C. (1990). La poesía hondureña como caja de Pandora. *Centroamericana*, 1.
- Teillier, J. (2000). *El árbol de la memoria y otros poemas*. Santiago: LOM.
- Triviño, C. (1997). *Norte y Sur de la Poesía Iberoamericana*. Madrid: Verbum.
- Villar Raso, M. (1987). *Historia de la Literatura Hispanoamericana*. Madrid: EDI- 6, S.A.

Pablo Neruda ve 27 Kuşak - Edebi Etkileşim

Pablo Neruda and the Generation of 27 - Literary Interaction

E. Zeynep ÖNAL (İstanbul Üniversitesi)

ÖZET: Yirminci yüzyıl Latin Amerika şiirinin en etkili seslerinden Şilili şair Pablo Neruda'nın İspanya'da geçirdiği yıllar, şairin edebi gelişimi açısından belirleyici olduğu gibi, 27 Kuşak'ını ve İspanya'nın edebiyat çevrelerini de derinden etkiler. *Residencia en la tierra* başlıklı yapıtında uyguladığı gerçeküstücü teknikleri, dönemin genç İspanyol yazarları hayranlıkla karşılar. Şairin İspanya İç Savaşı'nın başlamasına değin İspanya'da gerçekleştirdiği yoğun edebi ve kültürel etkinlik, 27 Kuşak'ının yazarlarıyla kurduğu bağ, şiirinin tanınması için belirleyici olur ve Neruda, ilerleyen yıllarda, Latin Amerika edebiyatının en önemli entelektüel figürlerinden birine dönüşür.

Pablo Neruda, İspanya topraklarına ilk kez 1927'de gerçekleştirdiği kısa süreli ziyaretin ardından, 1934 yılında Şili'nin İspanya konsolosu olarak geri döner. İspanya'ya ikinci gidişinin öncesinde Federico García Lorca'yla Buenos Aires'de tanışması ve kurduğu derin dostluk bağı, İspanya'nın o dönem edebiyat yaşamına yön veren 27 Kuşak'ına kolaylıkla dahil olmasını sağlar. Şairin İspanya'nın edebiyat ve kültür yaşamına en büyük katkılarından biri de, 1935'te kurduğu ve 1936 yılında patlak veren İspanya İç Savaşı'na değin çıkardığı *Caballo Verde para la Poesía* dergisi olur. Neruda, ilk sayıya verdiği yazıda şiirsel söyleme getirdiği yeni bakışla, İspanya'nın şiir geleneğindeki köklü değişimin yolunu açar.

'Pablo Neruda ve 27 Kuşak - Edebi Etkileşim' başlıklı bu çalışma, Pablo Neruda'nın, yirminci yüzyıl İspanyol edebiyatının önemli yazarlarıyla edebi etkileşimini, Şilili yazarın İspanyol edebiyatına ve İspanyol yazarların Neruda şiirine karşılıklı etkisini konu alır.

Anahtar sözcükler: Pablo Neruda, 27 Kuşak, Edebi Etkileşim

ABSTRACT: The Chilean poet Pablo Neruda is one of the most influential figures of the Latin American poetry in the twentieth century. The years he passes in Spain are significant for the literary evolution of the poet and also for the Generation of 27. The surrealistic techniques in one of his master works titled *Residencia en la tierra* are admired by the young Spanish writers of his time. Neruda carries out an intense literary and cultural activity in Spain until breaking out of the Spanish Civil War and founds connection with the writers of the Generation of 27. Consequently, the poetry of Neruda is appreciated in Spain and in the following years the poet turns out to be one of the most important intellectual figures of Latin American literature.

Pablo Neruda makes a short visit to Spain in 1927 and he returns in 1934 as the consul of Chile. His earlier meeting with Federico García Lorca in Buenos Aires and the deep friendship between them makes easier his integration to the Generation of 27, the literary group that leads the literary life of Spain at the moment. Neruda also contributes the literature and culture of Spain founding in 1935 *Caballo Verde para la Poesía*, a literary magazine which he publishes until 1936, beginning of the Spanish Civil War. The new conception of poetic discourse of Neruda stands out in the first edition, which leads to the transformation of the poetic tradition in Spain.

This study entitled 'Pablo Neruda and the Generation of 27 - Literary Interaction', aims to analyse the literary interaction between Pablo Neruda and the distinguished Spanish writers of his time and to investigate the reciprocal influence, that of the Chilean poet on Spanish literature and that of the Spanish writers on the poetry of Neruda.

Keywords: Pablo Neruda, Generation of 27, Literary Interaction

Şilili şair Pablo Neruda'nın İspanya'da bulunduğu dönem, yaşamında ve şiirinde derin bir etki bırakır. İspanya'nın içinden geçtiği özel öneme sahip tarihsel dönemde Neruda'nın 27 Kuşağı'nın üyeleriyle edebi etkileşimi, Şilili şairin ve genç İspanyol şairlerin şiirsel gelişimini karşılıklı olarak etkileyip şiir anlayışını dönüştürürken, İspanya İç Savaşı'nın neden olduğu yıkım, Neruda'nın şiirinde keskin bir dönüşe neden olur. Neruda 1934 yılının Mayıs ayında Barcelona'ya Konsolos olarak atanır. Ancak gönlü, dostları Federico García Lorca ve Rafael Alberti'nin yaşadığı Madrid'de yaşamaktan yanadır. Neruda'nın arzusu kısa zaman sonra gerçekleşir ve Pablo Neruda Barcelona'ya varışının üstünden daha bir ay geçmeden, Haziran ayının başında Madrid'e gider. Neruda'yı Atocha tren istasyonunda, 1933 yılının Ekim ayında Buenos Aires'de tanıdığı, dostu Federico García Lorca karşılar. Neruda bu karşılamayı şöyle anlatır:

Kırbaç kadar acımasız zamanın üstüne çöktüğü gecede, onca insanın yokluğuyla artık yaşlanıp kırısan gecede, barutla yanan gecede, Madrid'e ilk kez ayak basmak üzere trenden indim. İstasyonu dolduran kalabalığın içinde, bana uzak ve yabancı kalabalığın içinde, benim için tanıdık tek bir yüz vardı, solgun, esmer bir yüz, İspanya'nın maskesi, beni karşılamak için bir tek o gelmişti. Buharın içinde, üstüme gelen o yalnızlığın içinde hemen fark ettim onu, artık boşalmış peronlarda gördüm onu, elinde kaldırdığı çiçeklerle beni bekliyordu, tek başına, o kış istasyonunda. O adam İspanya'ydı ve adı da Federico'ydu. (Gálvez Barraza, 2003: 52).

Pablo Neruda, gelişini hevesle bekleyen yazar ve sanatçı çevreleriyle hızla tanışır. Daha önce yazıştığı ancak yüz yüze gelmediği, yaşam boyu yakın dostu olacak şair Rafael Alberti ile de Madrid'e bu ilk ziyaret sırasında tanışır. Bir Haziran günü Alberti'nin evinin merdivenlerinden koşarak çıkan şair kendini şöyle tanıtır: "Ben Pablo Neruda'yım. Henüz geldim ve sana bir merhaba demek istedim" (Aguirre, 1967: 196). Madrid'de her gece bir edebiyat dostunun evinde gerçekleşen edebiyat sohbetlerinin ve Madrid'in canlı yaşantısının etkisinde kalan Pablo Neruda, Barcelona'ya dönüşünün üstünden iki ay geçmeden, Ağustos başlarında, kısa süre sonra Şili Büyükelçiliği'ne Kültür Ataşesi olarak atanacağı Madrid'e döner. Rafael Alberti'nin yardımıyla şairin yerleştiği Casa de las Flores'deki evi, İspanyol ve Latin Amerikalı yazarların, sanatçıların, aydınların toplanma mekânı olur. Şairin 1925-1935 yılları arasında yazdığı şiirleri *Residencia en la tierra* adlı yapıtında toplanır ve şiir kitabı İspanya'da basılır. *Residencia en la tierra* genç İspanyol şairler tarafından coşkuyla karşılanır. Pablo Neruda 27 kuşağı şairlerinin şiir anlayışına "büyük bir itici güçle" (Cano Ballesta, 2009: 37) destek verirken, şairlerin şiirsel yöneliminde dönüşüme yol

açar. Neruda, Casa de las Flores'deki eve her gün gelen Orihuelalı şair Miguel Hernández'deki şiirsel değişimi şöyle anlatır: "Benim evimde yaşıyordu ve orada yazıyordu. Farklı ufukları, farklı düzlükleri olan Amerikan şiirim onu etkilemiş ve değiştirmeye başlamıştı" (Neruda, 2014: 137). *Residencia en la tierra* sanatsal yaratıcılığa yeni bir duyarlılık getirir. Neruda, o dönemdeki şiirsel düşüncesini ve genç şairlerden oluşan yeni kuşağı şöyle anlatır:

[...] *Residencia*'daki şiirlerim fevkalade karşılanmış ve alkışlanmıştı. Yapıtımın organik olduğunu görmüştüm, bir insandan, kendi içinde çok çalışmış olan bir insandan doğmuştu, yüzeye çıktığında da, insan ve yapıt arasında tam bir birlik vardı.

Şunu açıklığa kavuşturmak isterim: şiir benim içimdir; içimden dışarı akan bir şey olarak açıklıyorum şiiri, gözyaşları gibi, saçım gibi; şiirde kendi bütünlüğümü buluyorum.

1927 İspanya'sında şiir anlayışı mekanikti, dışarıyla ilgiliydi, fütüristlerin, ultraistlerin etkisi altındaydı, onlar da şiiri akustik ve retorik kombinasyonlardan oluşan bir tür oyuna dönüştürme eğilimindeydi.

1934 yılında tam tersi oldu: Cumhuriyet çiçek açtı ve gerçekler konusunda yürekli ve yaratıcılıkta bereketli bir şair kuşağı geldi [...], yeni ve temiz insanı, yeni bir bilinci de beraberinde getirdi.

[...] Pek az şair İspanya'da benim gibi karşılanmıştır. Yetenekli insanların harika dostluğuyla karşılaştım, şiirlerimi tümüyle anlıyorlardı. (Cardona Peña, 1988: 103)

Neruda, "García Lorca ve Alberti'de, Aleixandre ve Miguel Hernández'de aynı dilde diyaloga girebileceği şiiri bulur" (Rodríguez Monegal, 1973: 54). Şairin evi, dönemin edebiyatçılarının, sanatçılarının, düşünce insanlarının bir araya gelerek edebiyat, sanat, politika konuştuğu bir buluşma merkezi haline gelir. Neruda, 1935 yılının ocak ayında Arjantinli yazar Héctor Eandi'ye yazdığı mektupta, çevresini alan dostlarından şöyle söz eder: "Etrafım her zamanki gibi dostlarımla çevrili, Alberti [...], Lorca, Bergamín, şairler, ressamlar. Onlarla hiçbir zorluk söz konusu değil, aynı kandanız" (Aguirre, 1980: 134).

Neruda'nın İspanya'ya gelişi, 6 Aralık 1934'te Universidad Central de Madrid'de gerçekleşen resmi bir törenle duyurulur. Konuşmayı Federico García Lorca yapar:

Bizim olmayan ve pek az insanın kavrayabileceği bir dünyada, duyularını eğitmiş olanların gerçek şairinin sesini duymaya hazır olun. Felsefeden çok ölüme, akıldan çok acıya, mürekkepten çok kana yakın bir şair. Bereket versin kendisinin de çözmeyi bilmediği gizemli seslerle

dolu bir şair; [...].

Latin Amerika bize durmaksızın farklı esin gücüne sahip, farklı yetenekleri, farklı teknikleri olan şairler gönderiyor. Tropikten gelen nazik şairler, yaylalardan, dağlardan gelenler; İspanyol diline benzersiz bir zenginlik katan farklı ritimler, farklı sesler. [...] Ama bu şairlerin hepsinde Amerika'nın ses rengi yok. Çoğu yarımadalı gibi, kalanların da sesinde vurgulanan tuhaf patlamalar, özellikle Fransızca vurgular. Büyüklerde yok ama. Büyüklerde Amerika'nın geniş, romantik, acımasız, yörüngesinden çıkmış, gizemli ışığının sesi.

Her zaman ustamız olan Rubén Darío'nun muazzam sesinin yanında, [...], Pablo Neruda'nın şiiri Amerika'da eşi olmayan bir tutkunun, yumuşaklığın ve içtenliğin rengiyle yükseliyor. [...]

Bu büyük şairi dikkatle dinlemenizi ve her birinizin kendi tarzında onunla birlikte heyecan duymanızı öneririm (García Lorca).

Federico García Lorca'nın, Pablo Neruda'yı Universidad Central de Madrid'de sunduğu 1934 yılının 6 Aralık günü, Santiago gazetesi *La Opinión*, Neruda'yı Hint şair Tagore'un bir şiirini aşırarak suçlayan Şilili şair Pablo de Rokha'nın yazısını yayımlar. Sataşmaya bir başka Şilili şair Vicente Huidobro da dahil olur ve 15 Aralık günü aynı gazetede Neruda'yı şu sözlerle suçlar:

Kayda değer bir şair midir? Yoksa Şilili ve İspanyol ilk 'creacionista'¹ şairlerin taklitçisi midir? Onu birinci sınıf bir şair olarak ilan etmek mi doğrudur yoksa bir çokları gibi ikinci sınıf bir şair olduğunu söylemek mi doğrudur? Şilili genç şair Volodia Teitelboim, Neruda'nın Tagore'dan, Huidobro'dan, Díaz Casanueva'dan, vs., vs., intihal yaptığını keşfederken, İspanya'da García Lorca onu Rubén Darío'dan sonra Amerika'nın en büyük şairi ilan ediyor. Gördük ki ülkemizde ve İspanyolca konuşan diğer ülkelerde yaşayan değerli genç şairler, Neruda'yı vasat bir şair ya da kendisi gibi vasat bir grup tarafından şişirilmiş, kandırmacaya yönelik basit bir propaganda olarak kabul etmektedir. [...] Daha dün bu gençlerden biri bize şöyle diyordu: "Benim için önemli olan, Darío'dan sonra gelen en önemli şair olmak değil, Huidobro'dan sonra gelen en önemli şair olmaktır" (Gálvez Barraza, 69-70).

Neruda'yı, bu saldırılara karşı "Aquí estoy" ("Buradayım") adıyla kaleme aldığı ve Huidobro ve de Rokha'ya açık göndermelerde bulunduğu 244 dizelik sert şiiri yayımlamaktan García Lorca ve Delia del Carril vazgeçirir. Neruda

¹ Şiirin tümünden bağımsızlığını ilan eden şiirsel öğretisi. *Creacionismo*'ya göre şiir doğayı taklit etmemeli veya yansıtmamalıdır. Dolayısıyla gerçeğin gerçeğe uygun yansımaları reddeder. *Creacionismo* XX. yüzyılın ilk çeyreğinde hüküm sürer. Bu akımın uygulayıcısı olan şair, gerçeğe bağlı koparak kendi dünyasını kurar.

şairinde, karaçalanlara seslenir:

Buradayım
demirden dudaklarım
iki elimde de birer göz
ve yüreğimle, bütünüyle
[...]
buradayım köpeklere rağmen
kurtlara rağmen,
karabasanlara rağmen,
kasık bitlerine rağmen
[...]
bütün dişlerimle ve parmaklarımla yazıyorum
denizin özüyle
yüreğimin özüyle yazıyorum.
[...]
ne bugün ne yarın
hiçbir zaman
beni bitiremeyeceksiniz! (Neruda).

İspanyol şairler, Şili’de Neruda’ya karşı girişilen itibarsızlaştırma hareketine karşı, Neruda’ya saygılarını sunmak üzere, 1935 yılının Nisan ayında, şairin ülkesinde kaleme alınan saldırılara örtük göndermelerde buldukları bir bildiri kaleme alırlar:

Şili, İspanya’ya büyük şair Pablo Neruda’yı göndermiştir, şairin şiirsel hedefinin hakimiyetindeki yaratıcı gücü, İspanyol dilini onurlandıran, şaire has eserler yaratmaktadır.
Bizler, şairler ve Amerikalı genç ve ünlü yazarın hayranları, olağanüstü yaratıcılığının son kanıtları olan yayımlanmamış şiirlerini yayımlayan şairin benzersiz kişiliğinin ve kuşku götürmez edebi üstünlüğünün altını çiziyoruz (Olivares Briones, 2001: 211).

Bildirinin altına imza atan İspanyol şairler –Rafael Alberti, Vicente Aleixandre, Manuel Altolaguirre, Luis Cernuda, Gerardo Diego, León Felipe, Federico García Lorca, Jorge Guillén, Pedro Salinas, Miguel Hernández, José Antonio Muñoz Rojas, Leopoldo y Juan Panero, Luis Rosales, Arturo Serrano Plaja, Luis Felipe Vivanco – Neruda’nın *kendine has eserler yarattığını* ve *yayımlanmamış şiirler yayımladığını* özellikle vurgulayarak, Neruda’nın eserlerinin taklit olmadığını ifade ederler.

1935 Eylül’ünde, İspanyol yayınevi Ediciones Cruz y Raya, Neruda’nın

1925-1931 ve 1931-1935 yılları arasında yazdığı şiirleri iki cilt olarak yayımlar. *Residencia en la tierra* başlığıyla yayımlanan eser, hayranlıkla ve övgüyle karşılanır. Paris dergisi *Le Mois* 1935 yılının Kasım-Aralık sayısında Neruda için şunları yazar:

Avrupa'nın hiçbir ülkesinde şiirin, bugün İspanya'da ve Latin Amerika'da olduğu kadar zengin olmadığı kesinlikle söylenebilir [...] Bu yılın en önemli şiirsel yayını, kuşkusuz Şilili Pablo Neruda'nın iki ciltten oluşan *Residencia en la tierra* başlıklı eseridir. Şiir kitabı hayranlıkla karşılanmıştır, büyük ve gerçek bir şairin, soluğu güçlü bir şairin eseridir (Gálvez Barraza,74).

Yine Paris kökenli bir başka dergi, *Les Nouvelles Littéraires*, şöyle yazar:

Taze enerjilerle ve anlamla yüklü bu yepyeni şiir, İspanyol ve Latin Amerika edebiyatının en önemli olaylarından biridir (Gálvez Barraza,74).

1935 yılında İspanyol aydınları ülkenin içinden geçmekte olduğu toplumsal şartlarda şiirin içeriğini tartışırken, Neruda ve 27 Kuşağı şairlerinin birçoğu, yaşamın saf olmayan bütün yanlarını şiir yoluyla aktarmaktan yanadır. İspanyol şairler, yeni şiir anlayışını savunacakları, kendilerine ait bir edebi dergi çıkarmak ihtiyacını hissederek ve derginin yöneticisi olarak "İspanya'da o dönemde etkisi en güçlü hissedilen Latin Amerikalı şair Pablo Neruda'yı seçerler (Gálvez Barraza, 76). *Caballo verde para la poesía* adlı edebi derginin ilk sayısı 1935 yılının Ekim ayında yayımlanır ve bu ilk sayı, Juan Ramón Jiménez ve izinden gidenlerin aşırı derecede arı olan şiirine karşı duracak, arılıktan arınmış, her günü anlatan, herkes için olan bir şiir ihtiyacını ilan eder. Neruda'nın savunduğu şiir anlayışı, "dünyevi, öfkeli ve devrimci"dir (Rodríguez Monegal, 1971: 503). Şiirde saflığın katı savunucusu Juan Ramón Jiménez, Neruda için şöyle der:

Pablo Neruda'nın [...] hep büyük bir şair olduğunu düşünmüşümdür, büyük kötü bir şair, örgütsüzlüğün büyük şairi; doğal yeteneklerinin farkında olmayan, nasıl kullanacağını da bilmeyen yetenekli bir şair. Neruda kendinin ve başkalarının beceriksiz çevirmeni gibi geliyor bana, kendi maden damarlarını ve yabancılarını yeterince ortaya çıkaramayan biri, kimi zaman da özgün olanı çeviriyle karıştırıyor; sanki kendi dilini adamakıllı bilmiyor, çeviri yaptığı dili de bilmiyor[...]. Patlamış ve patlamaya hazır bir maden var Neruda'da; tuhaf bir sezgiye sahip, beklenmedik bir şey yapmanın arayışında, talihsiz bir buluş yapmanın, yerel olanın; kendine has sesi yok, kendine has yargısı da

yok. Dünyasında bulduğu ne varsa içinde taşıyan bir deposu var, çöp kutusu gibi bir şey, kimi zaman da bok çukuru, o dünya fazlalıklara, artıklara, molozlara çıkıyor, filanca taş, falanca çiçek, hâlâ iyi durumda bir metal, hepsi de hâlâ güzel. Gül buluyor, elmas buluyor, altın buluyor, gel gör ki, simgeleyecek veya dönüştürecek sözü bulamıyor (Olivares Briones, 222-223).

Caballo Verde Neruda'nın yönetiminde güzel kavramını değiştirmeye yönelen ve çirkin olanı da şiire dahil eden yeni şiir anlayışının sözcüsü olur. Neruda, derginin ilk sayısına yazdığı "Arılıktan arınmış şiir üstüne" başlıklı önsözde, Juan Ramón'un şiirde arılık anlayışına tümüyle karşıt düşen yeni şiir anlayışını şu sözlerle dile getirir:

İşte aradığımız şiir bu, el işiyle tükenmiş, tıpkı asit yemiş gibi, tere batmış, duman içine işlemiş, idrar kokuyor, bir de zambak, yasa içi yasa dışı yapılan işler sıçramış üstüne.

Saf olmayan bir şiir, elbise gibi, vücut gibi, beslenme lekeleri var üstünde, bir de yüzkarası davranışlar, kırıksıklar, gözlemler, düşler, uykusuzluk, kâhinlik var, aşk ilanları, nefret ilanları, canavarlar, sarsıntılar, romantik ilişkiler, politik inançlar, inkârlar, şüpheler, iddialar, yükümlülükler. (Neruda, 1935: 7)

Neruda bu önsözü İç Savaş'ın başlamasından sekiz ay önce kaleme alır. "Neruda saf şiir anlayışına karşı saldırıya geçerken, Juan Ramón Jiménez ve ustanın izinden giden birçok genç şaire karşı mücadele pozisyonu almakla kalmaz, her şeyi içine almak üzere şiirin alanını da genişletir" (Rodríguez Monegal, 1973: 56). İspanya'da dönemin şiir geleneğini altüst edebilecek bu yenilikçi yaklaşım, kısa süre sonra İspanya İç Savaş'ının başlamasıyla kesintiye uğratılır. Dergi 1936 Ocak'ına, dördüncü sayıya dek basılır. Temmuz 1936'da İç Savaş'ın başlamasıyla, şiirde arılık veya arılıktan arınma kavgası bir başka odağa kayar. Neruda'nın İç Savaş sırasında yazdığı en önemli şiirlerinden biri "Explico algunas cosas" ("Bazı şeyleri açıklıyorum") adlı şiiridir ve bu şiirinde, şiirinin 1936 yılında geçirdiği acılı ve kökten dönüşümü açıklamaya çalışır. Bu şiir, "gelinciklerle örtülü metafiziğe", "düşlere", "anayurdunun büyük volkanlarına" mutlak elveda niteliğindedir" (Grupo de Investigación). 1936-1939 yılları arasında İspanya'da yaşanan İç Savaş, şairin yaşamında ve şiir anlayışında yeni bir yön çizilmesinin, keskin bir dönüşün nedeni olur. Bu yeni şiirle öncü akımların yenilik getiren şiir düşüncesini bir yana bırakan şair "artık şairin bilinçaltının derinliklerine dalmak yerine, korkunç derecede somut olan bir şeyin anlatımına ve okuru ikna etmeye, sarsmaya yönelir" (Grupo de Investigación). İç savaş sırasında yaşanan acı, şairin "mücadele etmek için şiirini

silaha dönüştürmesine” (Rodríguez Monegal, 1973: 54) neden olur. Neruda adaletsizlik ve zulüm karşısında tavrı alması gerektiğinin bilincindedir ve o güne değin şiirinde dile gelen kendi dünyasından dışarı çıkarak derin ve köklü bir değişime uğrayan yeni dünya görüşünü dizelerinde haykırır. Bu dizeler öfkeli ve tepkilidir. İspanya İç Savaşı, Neruda’yı politik ve toplumsal içerikli şiire yönlendirir. Bu şiirler açık bir dille yazılmıştır, şiirlerde akıl karıştırıcı eğretilmeler, karmaşık söz oyunları yer almaz. Neruda yeni bir duyguyla, harekete geçme ve insanları bilinçlendirme ihtiyacıyla kendini dünyaya açar. Rodríguez Monegal’e göre Neruda’nın *Residencia en la tierra*’da yer alan şiir anlayışıyla ilgili geçirdiği dönüşüm, İspanya İç Savaşı’yla 1936’da başlayan mücadeleli sürecin sonucudur (Rodríguez Monegal, 1973: 55). Yıllar sonra ise *Residencia en la tierra* kitabındaki şiirleri için şöyle diyecektir:

Şimdi dönüp baktığımda, *Residencia en la tierra*’daki şiirlerin zararlı olduğunu görüyorum. Ülkelerimizin gençleri bu şiirleri okumamalı. Bu şiirlere zalim bir kötümserlik, acı ve keder hakim. Yaşamaya yardım etmiyorlar, ölmeye yardım ediyorlar (Rodríguez Monegal, 1973: 55).

Neruda, yaşamının son yıllarında şiir anlayışı konusunda yeni bir sonuca ulaşarak, Humberto Díaz Casanueva’ya şunları söyler:

Humberto, şimdi görüyorum ki arı şiir olmadığı gibi, arılıktan arınmış şiir de yok. Hatalar yapmam gerekiyordu, ama bunu söyleme açsözlülüğünü gösterdim. [...] Şiirde her şey ifade edilebilir ve şiirden, şiirin gerçeğinden bir inanç veya davranış biçimi çıkabilir ve hiç durmadan kaynayabilir ama sloganlardan, buyruklardan çıkmaz. (Gálvez Barraza, 79)

Pablo Neruda, “Toprağına ayak bastığı andan başlayarak onu büyüleyen bu ülkeye yaşamı boyunca dizeler yazmaktan vazgeçmediği gibi, uzun yıllar boyunca üstüne bir lanet gibi incek talihine de üzülmeden vazgeçmedi” (Gálvez Barraza, 9). İç Savaş’ın başlamasından kısa süre sonra diplomatik görevinden el çektirilen ve çok geçmeden ülkeyi terk etmek zorunda bırakılan şair, ülkeye girişi yasak olduğu için uzun yıllar İspanya’ya dönemez. Franco’nun halen yönetimde olduğu 1970 yılının Haziran ayında Barcelona’ya 24 saatlik bir ziyaret gerçekleştiren Neruda, o ziyaret sırasında İspanya’yla ilişkisini anlatır:

İspanya benim için büyük bir yaradır, aynı zamanda büyük bir aşktır, sizler ne demek istediğimi pekâlâ anlarsınız, daha fazla açıklamaya gerek yok. İspanyollar bilmeliler ki ben çok uzun yaşadım – artık bir çok şeyi unutmuş olan bu kuşak için konuşuyorum – ve olağanüstü bir kuşağın

içinde, kaygılarında, görevlerinde ve bir devrin şiirinde yer aldım. O devir benim için yaşamımın temel bir parçasını oluşturur. Bu yüzden sonrasında yaptığım hemen her şey, şiirimde ve yaşantımda yaptığım hemen her şey, İspanya’da yaşadığım zamanın yerçekimi gücüne bağlıdır. [...] O devri muhabbetle hatırlarken olaylar da zihnimde birbirine karışıyor. Ayrım gözetmiyorum, kimseyi yargılamıyorum, nasıl yaparım, onu da bilmiyorum. İspanya’ya ve o döneme duyduğum aşk hepimizin çektiği acıların da üstünde. İspanya benim için en eski köklerimin açığa çıkması demek. Geldiğimde masumudum, söz konusu olanın ne olduğunun pek de farkında değildim. İspanya kolay değildir. İspanya’yı anlamak ve sevmek için kafadan duvarlara dalmanız gerekir. Anıları canlı tutmak için, İspanya’nın Cumhuriyet dönemine ait olan ilkelerime sadık kalmak için kafama epeyce duvar darbesi yedim ben ya da kafamı epeyce duvarlara vurdum... Sonuç olarak, İspanyol olan her şeye, neticede her şey yüreğime dokundu (Olivares Briones, 99).

“EXPLICO ALGUNAS COSAS”

“BAZI ŞEYLERİ AÇIKLIYORUM”

SORACAĞINIZ: Leylaklar nerede?

nerede haşhaşların saklı metafiziği
ve durup durup vuran rüzgâr sözcüklere
delikler ve kuşlarla
doldurarak o sözcükleri?

Başıma gelen her şeyi anlatacağım sizlere.

Madrid’in bir mahallesinde yaşadım,
o mahallede çanlar vardı, saatler vardı,
ağaçlar vardı.

Kuru yüzü görünürdü Kastilya’nın
o mahalleden bakınca
deri yüzlü okyanus misali

Çiçekli evdi

evimin adı, çünkü her yanından
sardunyalılar fıskırırdı: güzel
bir evdi

köpeklerle ve çocuklarla

Hatırlar mısın, Raúl?

Hatırlar mısın, Rafael?

Federico, hatırlar mısın?

toprağın altında,
balkonlu evimi hatırlar mısın haziran güneşinin
çiçekleri soluksuz bıraktığı ağzında?

Kardeşim, kardeşim!

[...]

Ve bir sabah her yer yanıyordu
ve bir sabah topraktan
ateşler fıskırıyordu
canlıları yutuyordu,
o zamandan beri ateş,
barut o zamandan beri,
ve o zamandan beri kan.

[...]

Soracaksınız neden şiiriniz
bize rüyalardan, yapraklardan,
anayurdunuzun büyük yanardağlarından
bahsetmiyor diye.

Gelin sokaklardan akan kanı görün,
gelin sokaklardan
akan kanı görün,
gelin sokaklardan akan
kanı görün! (Neruda)

KAYNAKÇA

- Aguirre, Margarita (1967): *Las vidas de Pablo Neruda*, Santiago de Chile, Empresa Editora Zig-Zag S.A.
- Aguirre, Margarita (1980): *Pablo Neruda Héctor Eandi Correspondencia durante "Residencia en la Tierra"*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana.
- Cano Ballesta, Juan (2009) : *La imagen de Miguel Hernández*, Madrid, Ediciones de la Torre.
- Cardona Peña, Alfredo (1988): *Conversaciones y Semblanzas*, San José, Editorial Universidad Estatal.
- Gálvez Barraza, Julio (2003): *Neruda y España*, Santiago de Chile, Ril Editores.
- García Lorca, Federico: "Presentación de Pablo Neruda", (http://federicogarcialorca.net/obras_lorca/presentacion_de_pablo_neruda.htm, 05.09.2014)
- Neruda, Pablo (2014): *Confieso que he vivido*, Madrid, Editorial Seix Barral.
- Neruda, Pablo (1935): "Sobre una poesía sin pureza", *Caballo verde para la poesía*, No.1, Ekim 1935, Madrid, Biblioteca Nacional de España, s.s. 7.
- Neruda, Pablo: "Aquí estoy", (<http://www.neruda.uchile.cl/critica/decosta.html>, 05.09.2014)
- Neruda, Pablo:"Explico algunas cosas", <http://www.neruda.uchile.cl/obra/obraresidencia3d.html>, 05.09.2014)
- Olivares Briones, Edmundo (2001): *Pablo Neruda: Los caminos del mundo, Tras las huellas del poeta itinerante II (1933-1939)*, Santiago, Editorial LOM.
- Rodríguez Monegal, Emir (1971): "Una Escritura Revolucionaria", *Revista Iberoamericana*, cilt. 37, No. 76-77, Temmuz- Aralık 1971, Universidad de Pittsburgh, U.S.A., s.s. 497-506.
- Rodríguez Monegal, Emir (1973): "Pablo Neruda: El Sistema del Poeta", *Revista Iberoamericana*, cilt. 39, No. 82-83, Ocak- Haziran 1973, Universidad de Pittsburgh, U.S.A., s.s. 41-71.
- Grupo de Investigación: ""Es así". Pablo Neruda y la primera publicación de "Explico algunas cosas", (<http://impactoguerracivil.blogspot.com.es/2011/10/es-asi-pablo-neruda-y-la-primera.html>, 05.07.2014)

Edgar Allan Poe'nun Horacio Quiroga'nın Öykülerine Etkisi

The Influence of Edgar Allan Poe on the Short Stories of Horacio Quiroga

Leman GÜRLEK (İstanbul Üniversitesi)

ÖZET: Edgar Allan Poe ve Horacio Quiroga hiç kuşkusuz edebiyatın mihenk taşları sayılırlar. Farklılıklarıyla olduğu kadar benzerlikleriyle de edebiyat tarihinde silinmeyen izler bırakırlar. Poe, 19. yüzyılın önde gelen yazarlarından olup eserleriyle, sadece Horacio Quiroga'yı değil, bir çok Avrupalı ve Latin Amerikalı yazarları da etkisi altına alır. Aynı yüzyılın sonlarında doğan Uruguaylı yazar Horacio Quiroga ise Edgar Allan Poe'nun eserlerinden ilham aldığı ve etkilendiğini belirtir.

Ölüm ve /veya hastalık, bedensel ve ruhsal acı konularının sürekli işlenmesi, öykünün mümkün olduğu kadar kısa tutulması, yazarın hayat görüşünün ve deneyimlerinin öykülere yansması iki yazar arasında en belirgin benzerliklerdir.

Bu çalışmanın amacı Edgar Allan Poe'nun Horacio Quiroga'nın eserlerindeki yansımalarını, etkilerin ve iki yazarın eserleri arasındaki farklılıkları ve benzerlikleri çözümlenektir. Quiroga'nın yazın serüveninin ilk yıllarında, özellikle 1904 yılında yazdığı *El crimen del otro* adlı eserinde Poe'nun *Amontillado fıçısı* adlı öyküsüne öykündüğünü görürüz. Metinlerarasılığın en çok görüldüğü öyküdür. Poe'nun özellikle *Usher Evi'nin çöküşü*, *Gammaz yürek*, ile Quiroga'nın öykülerinden *El almohadón de plumas* ve *La gallina degollada* karşılaştırılır. Bu karşılaştırma sonucunda gerek kadın karakterlerin fiziksel özelliklerinde ve davranışlarında gerekse erkek karakterlerin kadınlara karşı olan tutum ve davranışlarında benzerlikler olduğunu, kadının yalnızca güzel olduğunda ve ölmek üzereyken erkek tarafından sevildiğini görmekteyiz. Quiroga'nın ikinci öykü kitabı olan *Cuentos de amor, de locura y de la muerte* başlıklı yapıtında, artık Poe'dan öğrendiklerini mükemmelleştirdiğini ve dünya edebiyatında da yerini aldığını görüyoruz.

Anahtar sözcük: Edgar Allan Poe, Horacio Quiroga, öykü incelemesi, etkileşim.

ABSTRACT: There is no doubt that Edgar Allan Poe and Horacio Quiroga are accepted as mile stones of literature. The distinguished writers leave substantial marks on the history of literature through differences and similarities. Poe is an eminent writer of the 19th century and influenced not only Horacio Quiroga but other European and Latin American writers as well with his works. The Uruguayan writer Horacio Quiroga, born towards the end of the 19th century, states that he has been inspired and influenced by the works of Edgar Allan Poe.

The most influential thematic similarities between these writers are death and/or illness, constant repetition of physical and spiritual suffering. Both writers write their stories as short as possible and they reflect their own experiences and their perception of the world. This study aims to analyse the similarities and differences between the works of Edgar Allan Poe and Horacio Quiroga and the reflections and influences of Edgar Allan Poe's works on the literary production of Horacio Quiroga. In the beginning of the authorship of Horacio Quiroga, we can observe that the short story titled *El crimen del otro*, written in 1904, imitates Poe's *The Cask of Amontillado*. Quiroga's short story is one in which intertextuality is observed at the utmost degree. Poe's stories titled *The Fall of the House of Usher* and *The Tell-Tale Heart* and Quiroga's stories *El almohadón de plumas* and *La gallina degollada* are compared by the literary critics. As a result of this comparison, we observe similarities between the physical appearances and conduct of female characters as well as the conduct and behaviours of

male characters to female characters. Weal so observe that the female character is beloved by the male character under two conditions: as long as she is beautiful and is abouttodie. The second stroy book of Quiroga entitled *Cuentos de amor, de locura y de la muerte* is observed to reach perfection and that the Uruguayan writer takes his place in the world literature.

Keywords: Edgar Allan Poe, Horacio Quiroga, story analysis, interaction.

“Yazabildiğim sürece yazıyorum, başlarken mide bulantıları, bitirirken mutlulukla”.

Horacio Quiroga(1991: 27)

Edgar Allan Poe ve Horacio Quiroga hiç kuşkusuz edebiyatın mihenk taşları sayılırlar. Farklılıklarıyla olduğu kadar benzerlikleriyle de edebiyat tarihinde silinmeyen izler bırakırlar. Poe, 19. yüzyılın önde gelen yazarlarından olup eserleriyle, sadece Horacio Quiroga’yı değil, bir çok Avrupalı ve Latin Amerikalı yazarı da etkisi altına alır, çünkü Poe “ özdeksel şeylere tutkun, açgözlü bir dünyanın ortasında kurtuluşu düşlerde bulur” (C. Baudelaire 2013: 21)¹. yani düşlerin tek gerçeklik olduğuna inanır. Edgar Allan Poe’nun Avrupa’da etkisi, öykülerinin Baudelaire tarafından Fransızcaya çevrilmesiyle 1845 yılına doğru hissedilir ve bu etki İspanya’ya da çevirilerle yayılır. Güney Amerika da ise doğrudan İngilizceden İspanyolcaya Pérez Bonalde tarafından yapılan çevirilerle edebiyat dünyasında yerini alır. 1809 ile 1849 yılları arasında yaşayan Poe aynı yüzyılın sonlarında doğan Uruguaylı yazar Horacio Quiroga’ya(1878-1937) göre yazarlık serüveninde onun yol göstericisi ve mihenk taşı sayılır:

“Poe o dönemde okuduğum tek yazardı. O lanet olası deli beni tamamen etkisi altına aldı; ona ait olmayan bir kitap bile yoktu masanın üzerinde. Beynim tamamen Poe’nun baskısı altındaydı, sanki “Ligeia’nun”² etkisi altında ezilmiş gibi”(Quiroga 2004: 7).

Englekirk’e göre ise bu iki yazar arasında benzerlikler aslında ruhsal yakınlıklarından ve Romantik dönemin özelliklerinden kaynaklanıyordu (Englekirk 1949: 324).

Ölüm-hastalık-ıstırap gibi konular Poe’nun öykülerine sık sık karşımıza çıkarlar. Gotik edebiyatı öncülerinden ve Romantik dönem yazarlarından biri sayılan Poe, doğduktan bir yıl sonra babası evi terk eder ve annesi de ertesi yıl veremden ölür. Aşık olduğu ilk kadın bir arkadaşının annesidir. Uzun yıllar sonra, 27 yaşındayken 13 yaşındaki karısı ve kuzeni Virginia Clemm’le evlenir. Fakat karısı da vereme yakalanınca daha 24 yaşındayken ölür. Üzüntüsünü öykülere yansıtan, özellikle ölüm-kadın kavramları üzerinde duran Poe

¹ Edgar Allan Poe’nun *Bütün Hikayeler*, adlı kitabın girişinde yer alan ve *E.A.Poe üzerine* Charles Baudelaire tarafından yazılan bir görüştür(s.19-34).

² “Ligeia” Edgar Allan Poe’nun yazdığı ve anlatıcının /başkahramanın ayrıntılı olarak betimlediği ve aşırı düşkün olduğu kadın karakterin adı. Ligeia başkahramanı etkisi altına alır; öldükten sonra bile varlığını hissettirir.

hastalanır ve daha 40 yaşındayken ölür. Poe gibi, Horacio Quiroga'nın da vazgeçemediği konuları arasında ölüm-hastalık-istrap yer alır. Hiç kuşkusuz bu tercih, istemsiz olarak hayatının her anında yer aldığı için ortaya çıkar. Daha bebekken babası kendi silahıyla kendini kazara vurur ve hemen ölür. Quiroga'nın üvey babası ise beyin kanaması sonucundan felç kalır; bu duruma dayanamayan adam hareket ettirebildiği bacaklarının yardımıyla silahını alır, çenesine dayar ve ayağının yardımıyla ateş ederek intihar eder. O dönemde sadece on yedi yaşında olan Quiroga üvey babasının kan içindeki bedeni ve parçalanmış kafa tasıyla yüz yüze bulur. Yirmi üçüne geldiğinde ise, Uruguay Montevideo da, kazara en yakın arkadaşı olan Ferderico Ferrando 'yu silahından çıkan bir kurşunla vurur. Evlendikten altı yıl sonra genç karısı Ana María aşırı dozda klorürlü cıva alarak intihar eder. 48 yaşındayken, kendinden 30 yaş küçük ve kızının arkadaşı olan ikinci karısı María Elena Bravo ile evlenir ama mutluluğu yakalayamaz. Karısı Quiroga'yı altı yıl sonra, yaşadıkları ormanın ortasında bırakır, kızını da yanına alarak onu terk eder. Quiroga'nın yakasını bırakmayan olumsuzluklar eli sekiz yaşında ölümcül bir kanser türüne yakalanmış olduğunu öğrendiğinde devam eder; siyanür alarak intihar ederek bu olumsuzluklar zincirini kırar. Bu trajik döngü bir yıl sonra yazar ve yakın arkadaşları olan Leopoldo Lugones ve Alfonsina Storni 'nin intihar etmeleriyle devam eder ve ancak büyük kıza Eglé'nin ve daha sonraki yıllarda ikinci oğlu Darío 'nun da intihar etmeleriyle son bulur. Bu durumda ölüm, Quiroga 'nın yazınında, düşüncenin soyut bir konusu değildir, aksine, hayatında yer alan gaddar ifadeli bir varlıktır (Fleming 1991:22)³. Leo Pollmann'a göre ise edebiyat asla "Quiroga için mutlak bir oyun ve kendi mantığı olan ayrı bir gerçeklik değildir" (Pollmann 1987: 138).

1904 yılında yayımlanan "El crimen del otro" (Ötekinin cinayeti) Quiroga'nın yazma serüveninin ilk yıllarına denk gelir. Bu öyküde, Edgar Allan Poe'da da sıklıkla rastladığımız konularla karşı karşıya kalırız: anormal psikolojik olaylara olan düşkünlüğü, delilik konusu ya da olağandışı, beklenmedik ölüm ya da trajik olaylara olan ilgisi (E.Gambarini 1986: 475-486). Leonardo Garet öykünün ismine gönderme yaparak Poe'nun biri, diğersinin de Quiroga olduğunu belirtir,

yani bunun nedenini de " Poe'yu çok okumakla" ilişkilendirir (Garet 1978: 38).

Julia Kristeva 'ya göre Quiroga'yı anlayabilmek için "yazma ediminden önce gelen ve edimin bütününe, yani okuma, zihinde canlandırma ve yazmaya eşlik eden sürecin dramatizasyonu çalışmak gerekir. (1967: 440-441) ; ancak o zaman Quiroga'nın Poe'nun öykülerine öykündüğünü, sadece taklit etmediğini, aslında o öykülerin birer parodisi olduğunu görürüz (Englekirk, 1949: 330). Aynı zamanda da metinlerarasılığın en çok görüldüğü öyküdür, çünkü "El crimen del otro" adlı öyküsünde anlatıcı, Poe'nu birçok hikayesindeki başkahramanların hissettiği gibi; deli olmadığını kanıtlamak ister ve bunun yanı sıra neyi neden

³ Horacio Quiroga'nın *Cuentos* adlı öykü kitabında yer alan ,Leonor Fleming'in yazmış olduğu *Trajectory de un converso* adlı giriş bölümünden alınmıştır(13-109).

yaptığını da farkındadır, aynı Poe'nun "Gammaz yürek" adlı öyküsünde olduğu gibi.⁴ Anlatıcı, hikayenin başkahraman olup hem tanıktır hem de katil. Kendini haklı gösteren ve kendi eylemini anlatan kişidir. Eğer anlatıcı suçundan bahsetmemiş olsaydı okuyucunun bu eylemden haberdar olması mümkün olmazdı. Bu durum tekinsizliğin ortaya çıkmasına neden olur. Aynı zamanda da kendini adalete teslim eder ve suçunu telafi etmeye kendini mecbur hisseder. Quiroga'nın anlatıcısı- başkahramanı-katili Poe'nun "Amontillado fıçısı"⁵ndaki Montresor karakterine, "Gammaz yürek"⁶deki katile, "Berenice"⁷deki ya da "Kara kedi"⁸deki kahramana benzer. Eleştirmen Rodríguez Monegal'a göre:

" bu hikayenin değeri ancak Poe'nun öyküsüne öykünmediği sürece anlaşılır, çünkü zahmetli ve gereksiz olan birinci bölüm, anlatıcının gelecekteki kurbanı olacak olan Poe'nun karakteri Fortunato'yu ikna etmekle geçiyor. Bu bölümün en iyi yanı Ciudad Vieja sokaklarının ya da Montevideo körfezinin elverişli betimlemeleridir. Geri kalanı boş laftan ibarettir" (Monegal 1967: 48).

Bu öykünün başkahramanı, aynı zamanda anlatıcısı, retrospektif (art görümlü) bir şekilde macerayı anlatır, çünkü "macerası" anlatı zamanını temsil ederken "anlatmak eylemi" söylem zamanına karşılık verir.

"Anlatacağım macera beş sene öncesine ait. O dönemde ben ergenlikten çıkıyordum...Daha sonra olaya, hakkında anlatacağım her şeyin odağında olan arkadaşım Fortunato dahil oluyor"(Quiroga,H 2004: 7).

Quiroga, Fortunato karakteri aslında ilk kez "El tonel del amontillado" adlı öyküsünde kullanır. Öyküsünü yazmadan önce Poe'nun "Amontillado Fıçısı" adlı öyküsünden hem etkilendiğini hem de aynı zamanda Poe'dan nefret ettiğini belirtir: "Poe 'dan o kadar nefret ediyorum ki, bu olağanüstü entrikayı yazabilmek için sağ elimi, zevkle, kesmelerine izin verirdim"(Quiroga 2004:7). "Amontillado fıçısı" aslında iki hikayeden oluşan ama tek bir başlığı olan bir öyküdür. Kronolojik olarak bakıldığında Poe'ya ait bu öyküde anlatıcı olan Montresor Fortunato'nun aşağılamalarının öcünü almaya yemin eder. Bunun için Karnaval eğlencelerini fırsat bilip ondan, yeni satın aldığı Amontillado fıçısının gerçek olup olmadığını onaylamasını ister ve onu, Montresor ailesine ait olan katakomba götürür. Fortunato farkına varmadan, onu mağaranın içinde bir nişe bağlar ve yalnızlığa terk eder. İkinci metinde hikayenin ismi "El tonel de amontillado"⁵ olarak İspanyolcaya çevrilir ve Quiroga'nın Poe'dan

⁴ Poe'nu "Gammaz yürek" adlı öyküsündeki giriş cümlesinde anlatıcının dediği gibi: "Evet! Sinirliyim çok, çok sinirliyim ve hala da öyleyim. Ama bana niye deli diyorsunuz?...Dinleyin! Dinleyin de size her şey nasıl aklı başında- nasıl sakin sakin anlattığımı görün". (POE Edgar Allan: *Bütün hikayeleri*, İthaki yayınları, 2013, s.458).

⁵ "El tonel del amontillado", "El crimen del otro" dan önce yazılıp 1901 de yayınlanan *Los arrefices del coral* da yer alan bir öyküdür. O dönemde Quiroga modernist akımın etkileri altında yazıp Poe etkisinin görüldüğü ve ona öykünmeye başladığı yıllardır.

öykündüğünün bir kanıtıdır. Hikayenin olay örgüsü aynı olduğu halde, tek fark, Fortunato'nun Montresor'u hapsedmesidir, yani metnin ve Fortunato karakterinin ikilemesi söz konusudur. Poe'nun hikayesinde Fortunato'nun olası ölümü okuma sürecini sonlandırırken, Quiroga'nın hikayesinde Fortunato kaçarak yeni bir okuma sürecini başlatmış olur. Metinler arasında ölüm – yaşam, başlangıç - son karşıtlığı oluşur. Ölüm konusu bir öykünün okumazma sürecini sonlandırabilirken, başka bir öyküde tekrar hayat bulabilir. Poe'nun hikayesinde Montresor, Fortunato ona sözlü hakaret ettiği için intikam almak isterken, Quiroga'nın hikayesinde intikam nedeni Fortunato'nu delilinin onarılamaz suskunluğudur (Gambarini1986:486) “El crimen del otro” da ise yazar olan Poe ve anlatıcı Montresor yer değiştirirler; hem aynı ismi taşıyan iki öykünün ikilemesi, hem de bu öykülerin parodisidir. Daha farklı ifade edecek olursak; Poe'nun öyküsünün parodisi ve Quiroga'ya ait metnin eski versiyonun öz parodisidir (Gambarini 1986: 478).

“El crimen del otro” ‘daki anlatıcı “Amontillado fıçısı” ‘na atıfta bulunurken şöyle der: Evin bir köşesinde oturmuş, Fortunato için hiç kuşkusuz pek çok karşıtlık barındıran o kurmaca öyküyü okuyarak dört saatten fazla zaman geçirmiştim (Quiroga 2004:7). Metin anlatı düzleminde bir katmanlaşma oluşuyor, yani birinci katman “gerçeklik”; anlatan ve okuyan “ben”; diğeri ise okunan hikayedeki karakter olan Fortunato ‘yu anlatan “kurgu” katmanı. Aslında metinlerarası diyalogda anlatıcı, kışkırdığı ustasının “Amontillado fıçısı”nı tekararlıyor; isimleri, olayları hatta sondaki cinayeti bile öykünerek tekrardan yazıyor. “Tekrardan yazmak, bir şekilde, kendisini özdeşleştirdiği yazarın ölümünü reddetmektir” (Gambarini 1986: 480). Bu hikayede, anlatıcı Poe'nun bir öyküsünü, yani Fortunato'nun maceralarını okur. Bu okuma sürecinden yola çıkarak, anlatıcı anlattığı macerayı bir karakter olarak yaşamaya başlar ve bir diğer karakter de Fortunato olur. Daha sonra, anlatıcı, yeniden yazılan hikayede, Fortunato ile yaşadığı kendi maceralarını anlatır. Bu durumda anlatıcının üç işlevi bulunur: okur, öykü karakteri ve yazar olmak. Sonuç olarak, Quiroga'nın gençlik yıllarına ait olan bu öykü Poe'nun metinlerini özümseme sürecine bir örnektir. Poe'nun öyküsüne uyguladığı parodi örneği aslında Güney Amerika edebiyat geleneğini izlediğinin bir kanıtıdır, çünkü parodi “ en iyi yazarlarımızla özdeşleşen bir gelenek ve edebiyatımızın en verimli akımını besleyen bir türdür” (Monegal 1979: 401-412).

Poe'nun Quiroga üzerindeki etkisi daha sonraki öykülerinde de hissedilir ama artık amacı alıcı olmaktan çıkıp dinamik olmaktır (Glantz 1971: 27). *Cuentos de amor, de locura y de muerte* (aşk/sevgi, delilik ve ölüm hakkında öyküler) adlı öykü kitabında birçok öyküde metinlerarasılık devam eder. “La gallina degollada” (Gırtlığa kesilmiş tavuk), “El almohadón de plumas” (Kaz tüylü yastık) ve “La miel silvestre” (yabani bal) adlı öyküler John Crow ‘a göre “siyah öyküler” olarak tanımlanabilir; aynı zamanda da “korku/dehşet öyküleri”

olarak da bilinir(Crow 1939: 37). Ama Quiroga'ya göre " etki yaratan öyküler" olmalıdır (Lafforgue 1990:76)⁶, çünkü Poe'nun öğretilerine uyararak, yazılan bütün hikayelerin en önemli çıkış noktasının bütünlük etkisi olduğunu ve bu etkinin ancak okuma süreci kısa tutulduğunda gerçekleştiğini bilir.

"Almohadón de plumas" 'daki ilk cümleyle okurun dikkati çekilir ve hikayenin vahşeti derece derece artırılarak okur hem şaşırtılır hem de ürkütülür(Oviedo 2001: 21). "Balayı bitmek bilmeyen bir iç ürpertisiydi. Sarışın, çekingen, melek Alicia'nın sert karakterli kocası, gelin olmakla ilgili çocukça evcilik düşlerini kışa çevirdi" (Quiroga 1990:113). Hikaye boyunca Jordán'ın, Alicia'ya karşı olan soğuk ve mesafeli tutumu değişmez. Birbirlerine mesafeli olan yeni evlenmiş çift, Jordán'ın karakterini yansıtan bir eve yerleşirler, yani soğuk, cansız, mermer gibi ve düşman. Alicia kısa süre sonra hastalanır ama hastalığına teşhis konulamaz. Günler geçtikçe iyici zayıflayan ve sararıp solan karısı kısa süre sonra ölür. Öldükten sonra, yastığın içinde bulunan tüylü bacaklı, yapışkan bir canavarın, her gece kanını emdiğini ve tamamen kansız bırakarak öldürdüğünü tespit ederler. Aslında katil, canavar değil, ilgisiz olan ve karısının eriyip gitmesine neden olan Jordán'dır.

Zaman zaman akılsız davranışların sebebiyet verdiği sorunlar arasında birbirlerini seven iki insanın, aynı bir canavarın, kanı emerek insanı öldürmesi gibi birbirlerini öldürmesi ya da mahvetmesi söz konusudur. Aynı Poe'nun "Usher Evi'nin çöküşü"ndeki Roderick'in, kardeşi Madeline'i canlı canlı "binanın ana duvarlarının içindeki çok sayıdaki tonozdan birine gömmesi"(Poe 2013:344) ve kapının ardında varlığını hissetmesi gibi. Madeline kadere boyun eyer ve maruz kaldığı davranış karşısında da tepkisiz kalır. "El almohadón de plumas"taki Alicia da kocasının soğuk davranışlarına maruz kalır ve ondan çekinir. Bunun sonucu olarak da kanı, yastığının içinde bulunan bir canavar tarafından emilir. Erkeklerin sevdiklerine olan yaklaşımları Byronvari olarak tanımlanır " onu sevdim ve onu mahvettim" ve Romantik dönemin karakteristik özelliklerini de yansıtmış olur: "ince parmaklara ve melek gibi bir gülümsemeye sahip olan solgun kadın başkahramanların romantik hazları". Vampirlik konusu o dönem gotik edebiyatında sıklıkla rastlanan ve Poe'nun da yaptığı gibi, modernist dönem yazarların da kullandığı bir konudur. Vampirlik, sadece sevdiği kişinin kanını emerek yaşamını sürdürmek değildir, aksine sevdiği kişilere şiddetli bir arzuyla sahip olmak, niteliklerinden yaralanmaya çalışmaktır. Kadın karakterler hem Poe'nun hem de Quiroga'nın öykülerinde mükemmel bir güzellikte betimlenir ve ancak ölüme yakın olduklarında erkek başkahramanlar tarafından sevmeye değer görülürler. " Öykülerdeki kadın başkahramanlar, salt varlıkları bile, erkek karakterlerin duygularını derinden etkileyerek bazı durumlarda mantıksız davranmalarına neden olurlar" (Ngom 1989: 130). Poe 'nun "Berenice" öyküsünde Berenice iyice hastalandığında

⁶ Horacio Quiroga'nın Los desterrados y otros textos adlı öykü kitabında yer alan Jorge Lafforgue'nin yazmış olduğu *Introducción biográfica y crítica* adlı giriş bölümünden alınmıştır(7-97).

anlatıcı Egaeus ona yakınlık duyar ve gösterir: “ Şimdiyse- şimdiyse onun yanında titriyordum, o yaklaşınca betim benzim atıyordu; yine de o düşünün ve çökmüş acı acı esef duyarak onun beni uzun süre sevmiş olduğunu aklıma getiriyordum ve, bir şeytanlık anında, ona evlikten bahsettim”(Poe 2013:48). Her iki yazarda kadın ikinci planda, anonim, hareketsiz ve pasif olurken, erkek karakterler çözümünü olmayan varoluş sorunlarıyla boğuşurlar (Ngom 1989:132).

“La gallina degollada” , 1917 yılında yazdığı ve Quiroga’nın “ etki yaratan” öykülerine bir örnektir. Poe’nun “Gammaz yürek” de olduğu gibi olay örgüsünün odak noktası delilik. Bu defa delilik okura, zeka geriliği olan dört kardeşin işlediği bir cinayetle gösterilir. Mazzini ve Berta çifti, menenjit hastalığı nedeniyle zeka geriliği olan dört erkek çocuğa sahip olurlar. Umutsuzluğa kapılan çift son bir deneme yapmaya karar verir ve bunun sonucunda sağlıklı bir kız çocukları olur. Berta, diğer kardeşlerinden ayrı olarak, anne ve babasının yoğun ilgi ve sevgisiyle, soyutlanmış olarak büyütülür. Evdeki yardımcının bakımına bırakılan diğer kardeşler her gün evin önünde bulunan bankta güneşin batışını, dilleri dışarıda, salyalarını pantolonlarına akıtarak, izlerler. Güneş batarken, oluşan kırmızı renk “budala”⁷ kardeşlerin tek ilgi odağı olur. Evdeki yardımcı kadının bir tavuğun boynunu keserken izleyen “budalalar” , akan kanı (renginden dolayı) güneşe benzetip, eylemin aynısını kız kardeş Berta’ya yaparlar ve boynunu bir tavuk gibi keserler.

Quiroga, Poe ‘dan öykünmeye başlayarak atıldığı yazarlık serüveninde ustalaşarak adım adım etkisini artırır. Poe, yazdığı hikayelerdeki korkutucu ve şaşırtıcı sonla tatmin olurken, Quiroga hikayelerine nesnel bir gözlem ekleyerek tamamlar, böylece yaratmak istediği tedirginlik, korku ve şaşkınlık etkisi okurda devam edip, daha fazla etkilenmesine neden olur. “El almohodón de plumas” adlı öyküsünün sonuna edebi bir hikaye hissi vermek yerine bilimsel bir çalışma izlemine verir: “Buldukları doğal ortamlarında küçük olan ve kuşlarda bulunan bu parazitler, bazı şartlarda muazzam oranlara ulaşabilirler. Özellikle insan kanının onlara yararlı olduğu görülüyor ve onlara kuş tüyü yastıklarda rastlamamak mümkün değil”(Quiroga 1991: 128).

Yazdığı öyküleri olduğu kadar kişiliği de sıra dışı olan Quiroga, her ne kadar Poe kadar dünya edebiyatında yankı uyandırmasa da, Güney Amerika Edebiyatında fazlasıyla etkisi olan yazarlardandır.

⁷ Quiroga, bu öyküsünde çocukları tanımlamak için “idiotas” sıfatını kullanır.

KAYNAKÇA

- Crow, John, (1939), *La locura de Horacio Quiroga*, Revista Iberoamericana, Número 1, 1 (mayıs), 4-45.
- Englekirk, John E.,(1949), *La influencia de Poe en Quiroga*, Número 1, 4(eylül- ekim) 323-339.
- Gambarini, Elsa K.,(1986),*La escritura como lectura: La parodia en El crimen del otro, de Horacio Quiroga*, Revista –Iberoamericana, Número 135-136(nisan-eylül), 475-488.
- Garet, Leonardo, (1978), *Obra de Horacio Quiroga*, Montevideo
- Glantz, Margo,(1971), *Poe en Quiroga*, Revista de la Universidad de México, Número 11, 25-33.
- Kristeva, Julia,(1967), *Bakhtine, le mot, le dialogu et le roman*, Critique 23, (nisan), 440-441.
- Ngom, Mbaré,(1989), *Los personajes femeninos en la creación literaria de Horacio Quiroga*, Cuadernos para investigación de la literatura hispánica, Número 11, Madrid, 129-135.
- Oviedo, José Miguel,(2001), *Quiroga o el arte de tragedia*, Historia de la literatura hispanoamericana 3: Postmodernismo, Vanguardia, Regionalismo, Alianza Universidad Textos, 169, Madrid, 14-29.
- Poe, Edgar Allan,(2013), *Bütün Hikayeler*, (7.baskı),İstanbul, İthaki yayınları
- Pollmann, Leo,(1987), *Literariedad y americanidad. Aspectos del cuento quiroguiano, Techniques narratives et représentations du monde dans le Latino- Américan*. Paris, Centre de Recherches Interuniversitaires sur les Champs Culturels en Amérique Latine.
- Quiroga, Horacio,(1991), *Cuentos*, Madrid, Ediciones Cádiz.
- Quiroga, Horacio,(2004), *Cuentos*, Venezuela, Biblioteca Ayacucho.
- Quiroga, Horacio,(1990), *Los desterrados y otros textos*, Madrid, Clásicos Castalia.
- Rodríguez Monegal, Emir, (1967), *Genio y figura de Horacio Quiroga*, Buenos Aires, Editorial Universitaria.
- Rodríguez Monegal, Emir,(1979), *Carnaval/ Antropografía/Parodia*, Revista Iberoamericana, 108-109, 401-412.

Gottfried Keller'in "Köydeki Romeo ve Jüliet" ile Fakir Baykurt'un "Yılanların Öcü" Yapıtlarındaki Realist Özellikler

Realistische Züge in den Werken „Romeo und Julia auf dem Dorfe“ von Gottfried Keller und „Die Rache der Schlangen“ von Fakir Baykurt

Ahmet CUMA (Selçuk Üniversitesi)

ÖZET: Fakir Baykurt'un (1929-1999) 1954'te yayımlanan "Yılanların Öcü" romanı Anadolu'daki köy hayatını yansıtan tarzı ve işlenen konu bakımından realist özellikler göstermektedir. Eser bir köydeki iki aile arasındaki toprak kavgasını anlatmaktadır. Bu bağlamda yapıtın satır aralarına 'haksız kazancın insana mutluluk getiremeyeceği' mesajı yerleştirilmiştir. İsviçreli yazar Gottfried Keller'in (1819-1890) "Köydeki Romeo ve Jüliet" (1847) eserinin ana konusunu toprak kavgasından dolayı iki ailenin birbirlerine düşman olmaları ve bu düşmanlık sebebiyle birbirlerine aşık olan çocuklarının intihar etmeleri oluşturmaktadır. Yapıt Almanca edebiyatının realist akıma ait en önemli çalışmalarından biri olarak kabul edilmektedir. "Yılanların Öcü" ve "Köydeki Romeo ve Jüliet" yapıtlarında gerek anlatım tekniği, gerekse konu ve motif bakımından bir çok benzerlik vardır. Teknik bakımdan her iki romanda da realist tarzın temel nitelikleri dikkat çekmektedir. Bildiride her iki yazarın söz konusu yapıtlarındaki benzerlik ve farklılıklar Realizm bağlamında karşılaştırmalı olarak incelenmiştir.

Anahtar sözcükler: Realizm, Fakir Baykurt, Gottfried Keller, "Yılanların Öcü", "Köydeki Romeo ve Jüliet".

ZUSAMMENFASSUNG: Der im Jahre 1954 veröffentlichte Roman „Die Rache der Schlangen“ zeigt wegen seiner Reflektierungsart des Dorflebens und das Thema selbst realistische Besonderheiten. Im Zentrum des Inhalts liegt ein Streit zwischen zwei Bauersfamilien. Im Zusammenhang des Themas ist die Nachricht, dass ein ungerechter Ertrag den Menschen keine Glückseligkeit bringt, zwischen den Zeilen platziert worden. Das Hauptthema des Werkes „Romeo und Julia auf dem Dorfe“ ist die Feindschaft der zwei Bauersfamilien wegen eines Ackers und der Selbstmord der sich liebenden Kinder dieser Familien wegen des Stolzes ihrer Väter. Das Werk wird als einer der wichtigsten Werke der deutschsprachigen-realistischen Literatur bezeichnet. In den Werken „Die Rache der Schlangen“ und „Romeo und Julia auf dem Dorfe“ gibt es sowohl im Hinblick auf Erzähltechnik als auch im Themen- und Motivkonstellationen zahlreiche Ähnlichkeiten. In beiden Werken sind charakteristische Verfahrensweisen der realistischen Epoche auffällig. Dieses Exposé bearbeitet die Ähnlichkeiten und Unterschiede der erwähnten Werke im Hinblick auf die Mentalität der Realismus mit der vergleichenden Methode.

Schlüsselwörter: Realismus, Fakir Baykurt, Gottfried Keller, "Yılanların Öcü", "Romeo und Julia auf dem Dorfe".

1. Giriş

Latince nesnel ve gerçek anlamlarına gelen *realis* kelimesinden türetilmiş olan Realizm kavramı Alman edebiyatında yaklaşık 1830-1880 yılları arasında hüküm sürmüş akımın adıdır. Bu süreç Goethe'nin ölümünden Natüralizme kadarki zamanı kapsamaktadır. Bu oluşumun dokusunda var olan düşünce yapısına bakıldığında onun birbirlerine tez-antitez ilişkisi içinde bulunan Klasisizm

ve Romantizmin bir sentezinden meydana geldiği anlaşılmaktadır (Willberg, 1972: 54; Bortenschlager, 1986: 413). Düşünce dünyasında meydana gelen bu değişim zamanın koşullarına ayak uydurma gereksiniminden doğmuştur. Öyle ki teknoloji-sanayi alanında meydana gelen gelişmeler realizmi yoğun olarak etkilemiştir ve romantizmin içe yönelik mistik dünya görüşü zamana uyum sağlama konusunda yetersiz kalmasına sebep olmuştur (A.-Frenzel, 1953: 254; Huch, 2005: 7; Ruppe, 1998: 116). Realizm akımı Türk edebiyatında Tanzimatın (1860-1895) ikinci yarısında kendini göstermiştir. Tanzimatın Batı medeniyetine olan açıklığı teknolojik sebeplere dayansa da sanat ve kültür konusunda da birçok yeniliği beraberinde getirmiştir (Ülgen, 1998: 42). Bunlardan edebiyat alanında en önemlisi kuşkusuz toplumu merkez alarak didaktik olmanın ön plana çıkarılmasıdır (Yılmaz, 2002: 17). Yazarların ilhamlarını gerçek yaşanmış olaylardan almaları veya eserlerini tarihsel gerçekliklere dayandırmaları realizm akımının yazarları için genel bir eğilim olarak kabul edilmektedir. Realist yazarlar tarihsel gerçeklikte yaşanmış, gözlemlenmiş veya etüt edilmiş bir bilgidir hareketle yapıtlarının kurmaca düzlemlerini meydana getirmişlerdir. Bu süreçte rasyonel olma kaygısından dolayı metafizik unsurlardan en yüksek düzeyde kaçınmışlardır. Bu özellik “Köydeki Romeo ve Jüliet” (1847) ile “Yılanların Öcü” (1954) yapıtlarında da görülmektedir. Her iki eser de yazarların hayatlarındaki edinimlerine dayanmaktadır. Her ne kadar Fakir Baykurt (1929-1999) Gottfried Keller’den (1819-1890) farklı bir yüzyılda eserlerini üretmiş olsa da Türk edebiyatının önemli realist yazarlarından biri olarak kabul edilmektedir (edebiyat.com/realizm.html).

2. “Köydeki Romeo ve Jüliet” ile “Yılanların Öcü” Yapıtlarındaki Realist Özellikler

“Köydeki Romeo ve Jüliet” (Romeo und Julia auf dem Dorfe) başlığı her ne kadar Shakespear’in düşman aileler konusunu işleyen o ünlü trajedisini (*An Excellent Conceited Tragedie of Romeo and Juliet*) hatırlatsa da, aslında 3 Eylül 1847 tarihinde *Zürich Cuma Gazetesi*’nde (Züricher Freitagszeitung) çıkan bir habere dayanmaktadır (Metz 1995: 40). Keller eserin ilk paragrafında bu öykünün gerçek bir olaya dayanmasaydı onu anlatmanın fuzuli bir uğraş olacağını ifade etmiştir:

“Gerçek bir olaya dayanmasaydı, bu hikâyeyi anlatmakla yersiz bir benzetme yapılmış olurdu; herhangi bir konunun insan yaşamının derinliklerinde ne denli önemli yer tuttuğunu eski büyük eserlerin bu tür konular üzerine oturtulmuş olmaları kanıtlamaktadır. Bu cinsten konuların sayısı sınırlıdır, ama bunlar yeni biçimler içinde tekrar ortaya çıkıp kendilerini zorla benimsetiyorlar” (Köydeki Romeo ve Jüliet: 13)¹

¹ Gottfried Keller’in “Romeo und Julia auf dem Dorfe” eserinden yapılan alıntılar eserin şu çevirisindedir: KELLER, Gottfried, Köydeki Romeo ve Jüliet (2000): Çev.: Hüseyin Salihoğlu, İmge yay., Ankara

Keller bu satırlarda aynı zamanda realizmin de bir özelliği olan edebiyatın tarihsel gerçeklere veya belgelere dayanması gerektiğini anlatmıştır. Böylece yazar aynı zamanda yazma eyleminin amacının gerçekleri aktarmak olduğunu belirtmiştir. Buna benzer bir eylem Fakir Baykurt'un "Yılanların Öcü" romanında da görülmektedir. Yazar romanın 2013 tarihli baskısının başında "Yılanların Öcü" *Üstüne Meclis'teki Tartışma* başlığı altında eserin tarihsel gerçeklere dayandığına dair birçok açıklamada bulunmuştur. 1962 yılında kaleme aldığı sekiz sayfalık bu yazının ilgili yerlerini alıntılamaı faydalı görüyorum:

"Ben 'Yılanların Öcü' romanını yazdığımda 28 yaşındaydım. Doğup büyüdüğüm ve çalıştığım köyleri, çalıştığım kasaba ve şehirleri incelemiş, toplumsal yapıları hakkında az çok bilgi edinmişim. Türk ve dünya edebiyatının önemli yapıtlarını okumuş, anlatım sanatı hakkında yazı yazacak kadar bilgi edinmiş; hatta bazı denemeler de yapmışım. Sanat yapıtında 'öz ve biçim' konusunda bir görüşe varmış, yeni ve doğru bir özün, yeni ve güzel bir biçime dökülmedikçe sanat yapıtının yaratılamayacağını anlamışım. [...] Amacım her biri birer Karataş olan köylerimizi, günümüzün öz ve biçimiyle dile getirmek, sanatın gücünden yararlanarak tekniğin ve uygarlığın bunca ilerlediği çağda alabildiğine *geri*, alabildiğine sefil yaşayan bu insanlar üstüne dikkatleri toplamaktı" (Yılanların Öcü: 2)²

Bir başka yerde: " 'Yılanların Öcü', Türkiye gerçeklerini dile getirmeye çalışan mütevazı bir romandır. İçi boş değildir. Hepimizi rahatsız edecek acı bir dille yazılmıştır. Birçok bölümlerinde halkın bilinçaltı konuşmaktadır." (Yılanların Öcü: 7) Baykurt'un bu satırlarında bir edebiyat eserinin -realizm akımının da bir gereği olarak gerçeklere dayanması gerektiğine dair düşüncelerini görmek mümkündür.

Realizmin konularını gerçek hayattan alma niteliği eserlerdeki betimlemelerde de kendini göstermektedir, çünkü bu düşünceye paralel olarak doğayı olduğu gibi yansıtmak ilke edinilmiştir. Realist yazarlar eserlerinde kendi duygu ve düşüncelerini doğrudan dâhil etmezler. Duygu ve hayallerin yerine insan ve doğa gerçekleri geçmiştir, betimleme bu bağlamda realist yazarların en önemli aktarım aracı olarak dikkat çekmektedir. Bu durum "Köydeki Romeo ve Jüliet" ile "Yılanların Öcü"nde özellikle doğa betimlemelerinde karşımıza çıkmaktadır. Birer örnek vermek gerekirse:

"Kırlar ıssız. Trlalar bir mağara dönemi resmi gibi, eğri büğrü çizgilerle birbirinden ayrılmış. Kırın yüzü, yüzlerce, belki binlerce küçük tarlaya bürünmüş... Bütün kırlar yiv, sınır... Bütün tarlalar senlik benlik üstüne... Güzlük ekinler yeşermiş... Büğdaylar tarak dişi gibi fırlamış yukarı... Arpalar toprağı delip çıkmış... Serilmişler azgın yeşilleriyle...

² " Fakir Baykurt'un "Yılanların Öcü" romanından yapılan alıntılar eserin şu baskısındanır: BAYKURT, Fakir (2013): "Yılanların Öcü", Literatür Yay., İstanbul .

Ötelede nadas bekleyen topraklar... Karataşın kırlarında tarlalar küçük, dünya sonsuz... Derelerle tepelerle, bodur ağaçlarla, otlarla, taşlarla uzayıp gidiyor... Şakir Efendi'nin atı, yolunu bulmuş gidiyor... Sarı yavşanlar, ileride, tepelerde, sarı, sapsarı..." (Yılanların Öcü: 237)
"Seldvyl'in yarım saat üzerinden geçen güzel nehrin yanında geniş bir tepe yükselerek kendiliğinden verimli hale gelmiş olan ovada kayboluyor. Tepenin eteklerinden uzaklarda, içinde çok sayıda büyük çiftliklerin bulunduğu bir köy vardı. Tatlı eğimli tepenin üzerinde, yıllar önce üç şeridi andıran üç gösterişli tarla yan yana uzanıyordu."
(Köydeki Romeo ve Jüliet: 13)

Her iki eserde de doğa-insan bütünleşmesi betimlemeler aracılığıyla dile getirilmiştir. Kahramanlarının ruh hallerini etkileyen çevre faktörleri betimlenirken ayrıntılara büyük önem verilmiştir. Bu tür betimlemeler etki gücünü ayrıntılardan almaktadır. Ayrıntılı betimlemenin bir başka sebebi olarak da realist yazarların okuyucuya doğrudan bilgi aktarıp eğitmek gibi bir tavırdan kaçınmalarından kaynaklandığı da düşünülebilir. Yazarlar kendi sübjektif duygu ve düşüncelerini yansıtmayıp nesnel gözlemler ve belgelere dayandırarak hayatı yansıtmayı hedeflemişlerdir. Ne "Köydeki Romeo ve Jüliet"te ne de "Yılanların Öcü"nde yazarların düşünce ve yorumlarına doğrudan yer verilmiştir. Her iki eserde de anlatıcı figürler adeta rapor biçiminde olayları aktarmaktadırlar. Bir çıkarımda bulunmak çoğu zaman okuyucunun kendisine bırakılmıştır.

Realizmin bir başka özelliği de gerçekçi olma kaygısından kaynaklanan ve pozitivist felsefeye dayanan betimleme ilkesinin etkisiyle toplumun sıradan kişilerinin konunun merkezine yerleştirilmesidir. Bu durum konu bağlamındaki olaylar örgüsü için de geçerlidir. Realist edebiyatta toplumun "en önemsiz" ferdi konu edildiği gibi "en basit" olayı da işlenmiştir. Keller ve Baykurt'un ele alınan eserlerinde bu durum şöyle ele alınmıştır: Her iki eserde de dönemin şartlarına göre sıradan çiftçi aileleri ve temelde basit bir mesele olması gereken tarla/arsa kavgası ele alınmıştır. "Yılanların Öcü" romanının baş kahramanı olan Kara Bayram'ın eserin başındaki tanıtımı onun ne denli sıradan ve yoksul bir köylü olduğunu göstermektedir:

"Bu kara Bayram'ın seksen evli Karataş köyünde kimsenin gözüne batmayan bir yaşamı vardı. Babadan kalma, ahurlı, samanlıklı, toprak damlı bir evi, bir kağnısı, bir öküzü, bir ineği, bir eşiği, üç koyunu, iki ası kuzusu, üçü yumurtlayan on bir tavuğu ve yedi yıl önce satılan Necip Bey Çiftliği'nden boğazına kadar borca batarak aldığı kırk beş dönüm kadar toprağı..." (Yılanların Öcü: 9)

"Köydeki Romeo ve Jüliet"te de söz konusu olan aileler sıradan çiftçi

aileleridir. Eserde onların ilk hallerindeki ve mütevazi yaşantıları şöyle dile getirilmiştir:

“Güneşli bir Eylül sabahı, bu tarlaların dışta kalan kısımlarını sürüyordu. [...] Sabanlarının arkasından her iki yöne giden bu iki çiftçi, yaklaşık kırk yaşlarında, uzun, kemikli adamlardı; ilk bakışta kesinlikle iyi bakımlı oldukları izlenimini veriyorlardı. Kaput bezinden yapılmış dizlerine kadar uzanan pantolonlarındaki her kıvrımın değişmez bir şekli vardı ve taşla sürtünmüş gibi görünüyordu. Bir engelle karşılaşır sabanlarına daha sıkı sarıldıkları zaman, kaba gömlek kolları hafif sarsıntıyla titriyordu...” (Köydeki Romeo ve Jüliet: 13-14)

Görüldüğü gibi eserin başlığı her ne kadar burjuva yaşantısını çağırırsa da olaylar 19. Yüzyıl İsviçresinin mütevazı köy ortamında geçmektedir. Ayrıca her iki eserde de tarla ve arsa niteliğinde olan basit bir toprak parçası ile ilgili bir çatışma işlenmiştir. Romanda evlerinin önündeki arsaya ev yapmak isteyen Haceli ve karısı Fatma ile ilgili serzenişini Kara Bayram’ın annesi Irazca şöyle dile getiriyor:

“ ‘Desene karısı kokar Fatma sabah akşam bizim evin önüne sıçacak!... Deli Haceli gübreyi ağzımıza burnumuza atacak! Vay ırzı kırıklar vaay!... Neden başka yeri satmadı da bizim evin önünü sattı bu cimbildak Hüsnü? Kuruldaki dürzüler neden hoş gördü bunu? Ses çıkarmaz, gık çıkarmaz, yoksul, korkak bir ev saydılar demek bizi! Hımm!...’ Irazca bağırmağa başladı: ‘Tehhoo!... Onlar bizim evin önüne sıçarsa ben de onların tümünün ağzına sıçarım. Yaptramazlar! Dikkat edin, savaş var! Deli Mehmet’in zeyinsiz Haceli kendini ne sayıyor? Köy kuruluna üye olmakla adam mı olmuş? Evveli eşşeğidi, şimdi de gene eşek! Onun karısı kokar Fatma, burnunu sümüğünü toplayamaz! Leş gibi kokar on adım öteden. Köyün içine ev yapacak adamın dahiliyesi düzgün olmalı! Karataş’ın şerefi yok mu? Gelene gidene ayıp değil mi? Yapamaz! Yaparsa yıkarım! Yaparsa, itten irezil ederim onu! Kurul’da üyeyim diye güvenmesin. O kurulda üye ise, ben de Karataş’ta Irazca’yım!’ ” (Yılanların Öcü: 54)

Bu sözler aynı zamanda iki aile arasındaki savaşın başladığının ilanı niteliğindedir. “Köydeki Romeo ve Jüliet”te iki aile arasındaki “sahipsiz” bir tarla yüzünden çıkan düşmanlığın başlangıcı olan Marti’nin tarlanın sınırını Manz’ın istediği gibi yapmayıp tartışmalı köşeye taş yığdırması üzerine şöyle dile getirilmiştir:

“Manz taşları kaldırıp taşıtırınca, bunu izleyen günler, erkeklerin

yapacağı daha ağır işlerle yoğunlaştı. Dünyanın bütün taşları bir araya toplanmış gibi görünüyor, iş bitmek bilmiyordu. Taşları tarlanın tamamen dışına çıkarttırmayıp, yükleri Marti'nin önceden temizleyip sürdürdüğü kavgalı, üçgen biçimindeki araziye boşalttıyordu. [...] İşte o günden sonra bu iki çiftçi birbirleriyle mahkemelik oldu ve karşılıklı olarak birbirlerini mahvedinceye kadar hiç rahat durmadı." (Köydeki Romeo ve Jüliet: 29)

Determinizmin realizm akımı üzerinde büyük etkisi olmuştur. Aynı sebeplerin aynı sonucu doğuracağı düşüncesine dayanan bu görüş Keller ve Baykurt'u da kuşkusuz etkilemiştir. Çünkü her iki eserin temel dokusunda bu düşüncenin izlerini görmek mümkün. Her iki eserde de düşman aileler motifindeki temel çatışma sebebi inat ve kin duygularına dayanmaktadır. Basit bir toprak parçasından kaynaklanan bu düşmanlık her iki tarafın da akıllarıyla değil, duygularıyla hareket etmelerine sebep olur ve buna bağlı olarak peş peşe karşılıklı hatalar yapmalarına sebep olur. Bir yanlış akıllılıkla çözülmesi yerine başka bir yanlışla karşılık verilmektedir. Yanlışla yanlışla karşılık verildiğinden sonuç her iki taraf için de felaket olur. "Yılanların Öcü" romanındaki yanlışlar zincirlemesini şöyle özetlemek mümkün: Haceli köyün muhtarı Hüsnü ile işbirliği yaparak zayıf olduğunu ve karşı koyamayacağını düşündükleri için Kara Bayram'ın evinin önündeki toprak parçasına entrika ile sahip olur. Köyün genel temayüllerine, geleneklere ve yasalara aykırı olmasına rağmen oraya ev yapmak için temel kazdırır. Bu yanlışla Kara Bayram'ın yaşlı annesi Irazca'nın misillemesi çok ilginçtir. Gecenin bir vaktinde Irazca gelini Haççe ve torunu Ahmet ile birlikte temeli kapatırlar; Irazca bir de temelin içine tuvalet ihtiyacını giderir. Haceli temeli tekrar kazdırır ve başında karısı Fatma ile birlikte nöbet tutmaya başlarlar. Haceli'nin muhtarın yanında olduğu bir zamanda Kara Bayram kendisine önceden beri gönlünü kaptırdığı Haceli'nin karısı Fatma ile temelin içinde cinsi münasebette bulunur. Aynı zamanda Irazca torunu Ahmet ile birlikte Haceli'nin ev yapmak için hazırlattığı kerpiçleri paramparça ederler. Bunun üzerine muhtar Kara Bayramı muhtar odasına çağırır ve dövdürür. Kerpiçlerinin kırıldığına öfkelenen Haceli Kara Bayram'ın evine baskın yapar, rastgele eve taşlar atarken taşın biri çamaşır yıkamakta olan Haçça'nın beline isabet eder. Üç aylık hamile olan Haççe çocuğunu düşürür ve kendisinin de hayatı tehlikeye girer.

"Köydeki Romeo ve Jüliet" eserindeki yanlışlar silsilesini de şöyle özetlemek mümkün: Eser Manz ve Marti çiftçilerinin ortak işledikleri bir suçla başlar. Her ikisi de çift sürerlerken gerçek sahibini bildikleri halde ortadaki tarladan her sene bir miktar kendi taraflarına dâhil ederler. Tarlanın gerçek sahibi olan Kara Kemancı bunu yasal olarak ispatlayamadığı için tarla açık arttırmaya çıkarılır, Manz tarlanın sahibi olur ve Marti'den kendi tarafına

sürdüğü köşeyi geri verip sınırı eski haline getirmesini ister. Ancak Marti buna yanaşmaz. Düşmanlıkları böyle başlar. Mahkemelik olurlar, çocuklarının görüşmesini yasaklarlar, mahkeme masraflarından dolayı sürekli para kaybederler, fakirleşirler ve Marti'nin karısı kızı Vrenchen daha 14 yaşında iken kahrından ölür. Manz çiftliğini satmak zorunda kalır, şehre yerleşir ve hayatını çalıntı malların ticaretini yaparak idame etmeye başlar. Her ikisi de Seldvyl'de yoksulluğun belirtisi olan balık tutarak geçimlerini sağlamaya başlarlar. Bir gün nehrin kenarında kavgaya tutuşurlar, Sali ve Vrenchen büyük bir utançla onları ayırırlar. Ancak bu esnada onların düşmanlıklarından Sali Vrenchen aşkı yeşerir. Bir gün gizlice buluştuklarında Marti onları görür ve kızını tartaklamaya başlar, buna dayanamayan Sali Marti'nin kafasına eline geçirdiği bir taşla öyle bir vurur ki hayatının geri kalanını akıl hastanesinde geçirmek zorunda kalır. Neticede ailelerinin barışmaları konusunda hiçbir umutları kalmayan Sali ve Vrenchen birlikte intihar ederler. Gerek "Köydeki Romeo ve Jüliet"te, gerekse "Yılanların Öcü"nde işlenen düşman aileler motifinde öfkeye öfkeyle, kine kinle, hileye hileyle ve acıya acıyla karşılık verilmektedir. Neticede her iki taraf için de acı ve ıstırap kaçınılmaz olur. Yani her iki eserde de determinizme paralel olarak benzer olaylar benzer sonuçları doğurmaktadır.

Realist akımda insan ve doğa toplumcu gerçekçilik prensibiyle açıklanmaya çalışılır. Toplumsal çatışma ve bu etkinin insan üzerindeki etkisi edebiyat yapıtlarının konu örgüsüne yerleştirilmiştir. Her iki eserde de toplumun genel özellikleri okuyucuya nesnel olarak aktarılmaktadır: Karataş köyünün sakinleri Bayram ve Haççe'nin başına geleneleri gördükleri halde muhtardan çekindikleri için veya umursamadıklarından dolayı hiçbir müdahalede bulunmazlar. Muhtarın Bayram'ın kendisinden davacı olması korkusundan dolayı arabulucu olarak gönderdiği Kerimoğlu'nun şu sözleri Karataş sakinlerinin mantalitesini yansıtır niteliktedir: "*Eee, geçmiş olsun bakalım Haççaa! Geçmiş olsun Bayraam! Büyük belaların içinde kaldınız. Hepinize geçmiş olsun. Hayvan Karataşlılar! Ben de içlerinde, hepimiz karşıdan bakmayı biliyoruz! Geçmiş olsun gene de...*" (Yılanların Öcü: 215). "Köydeki Romeo ve Jüliet"teki toplum yapısı da buna benzerdir. Köydeki yaşamlarının artık mümkün olamayacağını anlayan Manz ailesiyle birlikte köyden şehre taşınırken ve orada işletecekleri köhne meyhanenin önüne geldiklerindeki meraklı çevre halkının takındığı tavrın betimlenmesi bunu göstermektedir:

"Yüklü araba basit küçük batakhanenin önünde durduğu zaman Manz: "İşte geldik!" dedi. Bunu gören karısı ürktü, çünkü gerçekten de bu konaklama yeri acınacak haldeydi. İnsanlar hemen çiftçi lokantacıları görmek için pencerelere ve kapıların önüne koşuştular; Seldvylili üstünlüğüyle kendilerine, merhamet duygusuyla karışık alaycı bir yüz ifadesi takındılar." (Köydeki Romeo ve Jülyet: 38)

3. Eserlerdeki Sembollerin Karşılaştırılması

Keller ve Baykurt'un bu iki eserinde dikkati çeken karşılaştırılabilir nitelikteki bir başka unsur da sembollerin kullanımındaki üslup özellikleridir. Her iki yazar da konu aktarımında yoğun olarak sembollere yer vermişlerdir. "Köydeki Romeo ve Jüliet" eserinde yoğun olarak tarla, nehir, oyuncak bebek, kara kemancı ve taş sembollerine yer verilirken "Yılanların Öcü"nde yine taş, tarla/arsa ve yılan sembolleri öne çıkmaktadır. Ancak bu semboller realizmin bir gereği olarak somut düzlemde ayrılarak metafizik bir göndermede bulunmazlar.

Edebiyat teorisine bakıldığında semboller genel olarak yalın ve özel olmak üzere ikiye ayrılırlar. Yalın sembolizmde kendi anlamlarının ötesinde felsefi veya ahlaki anlamların yüklendiği temsili işaretler veya imgeler kullanılır. Özel sembolizm yalın sembolizmden farklı olarak yenilikçi ve özgün olma kaygısından dolayı oluşturulur. Daha çok modern yazarlar herkes tarafından anlaşılacak istediklerinden dolayı tercih ederler (Cuma, 2013: 16-17; Korte, 2002: 266-167; Lurker, 1991: 718-719; Wellek-Warren, 1983: 251-255). Bu tavır realizm düşüncesine de uygundur. Bundan dolayı Keller ve Baykurt'un kullandıkları semboller temsil edilen şey ile bir bütün olarak birlikte algılanan gerçek sembolizm (real symbolik) niteliğindedirler.

"Köydeki Romeo ve Jüliet" ile "Yılanların Öcü" yapıtlarında öne çıkan sembollerden birisi kuşkusuz taştır. Bu sembol her iki eserde de bir dönüm noktasının meydana gelmesindeki en önemli araç durumundadır. "Yılanların Öcü"nde olayların cereyan ettiği köyün ismi bu sembole olumsuz bir anlam yüklenildiğini doğrudan göstermektedir. Karataş köyünde yaşanan olayların olumsuzluğu daha eserin başında renk sembolüyle okura hissettirilmiştir. Taş sembolüne eserin birçok yerinde rastlamak mümkündür. Bazen taş bir silah (s. 64) bazen de olaylara kayıtsız kalan köy halkını ifade etmektedir (s. 113). Fakat en önemlisi taş üç aylık hamile olan Haçça'yı ölüm ile burun buruna getiren ve eser için önemli bir dönüm noktasını meydana getiren bir nesnedir. Yazar muhtemelen şu olaydan dolayı köyü Karataş olarak adlandırarak bir renk sembolüyle yararlanmış ve daha eserin başında taş nesnesine olumsuz bir çağrışım bulundurmıştır: Hacı kerpiçlerinin harap edildiğini öğrenince büyük bir öfkeye kapılır, kucağını taşla doldurur ve hızla Kara Bayramın bahçesine dalar. "Haçça, çamaşır teknesinin başında [...] Daldı içeri ilk taşı kazana doğru savurdu; ikinciyi savurdu! İkinci taş, Haçça'yı belinden yıktı" (s. 158). Yılanları taşla öldüren ve bundan dolayı onurlandırılan Ahmet'in annesi olan Haçça bu sefer kendisi taşla ağır yaralanmıştır ve acı içinde kıvrılır. "Köydeki Romeo ve Jüliet"te de Sali'nin Marti'yi taşla başından yaralaması eserde bir dönüm noktası meydana getirmiştir. Sali ve Vrenchen'in bir defasında tartışmalı tarlada gizlice buluşmaları Marti tarafından fark edilip onları orada yakaladığında meydana gelen bu olay eserde şöyle anlatılmıştır:

“Taş gibi kalakaldılar. Marti de karşılarında durmuş kızgınlıktan beti benzi atmış bir biçimde onlara bakıyordu. Sonra çıldırmuş gibi tepinerek küfretmeye başladı, öfkeyle delikanlıya saldırıp onu boğmak istiyordu; Sali kendini savuşturdu ve vahşi adamın korkusundan birkaç adım geri kaçtı. Ama ihtiyarın kendi yerine, titreyen kızı yakaladığını, ona bir tokat attığı zaman kırmızı çelengin yere düştüğünü, saçlarını eline sarıp daha çok dövmek için kızı çekmeye başladığını görünce, adamın üzerine atıldı. Ne yaptığını bilmeksizin yerden bir taş kaptı ve bir bakıma Vrenchen için korktuğundan, bir bakıma öfkesinin etkisiyle ihtiyarın kafasına vurdu. Marti önce biraz sendeledi, sonra baygın bir halde taşların üzerine yığılırken bağırarak zavallı Vrenchen’i de beraberinde çekti. Sali kızın saçlarını baygın adamın elinden kurtararak ayağa kaldırdı; sonra bir heykel gibi hareketsiz ve çaresiz bir biçimde kalakaldı. Kız, babasının ölü gibi yerde yattığını görünce, elleriyle solgun yüzünü yoklayıp sarstı ve: ‘onu öldürdün mü?’ dedi.” (Köydeki Romeo ve Jüliet: 62-63)

4. Sonuç

Gerek “Köydeki Romeo ve Jüliet” gerekse “Yılanların Öcü” eserlerinin konuları gerçek olaylara dayanmaktadır. Gottfried Keller ve Fakir Baykurt realizm akımının bir gereği olarak ilhamlarını tarihsel gerçekliklerden alarak yazma eyleminin gerçekleri yansıtması gerekliliğini gerek konu gerekse teknik olarak kurmaca düzlemlerine aktarmışlardır. Doğa ve çevre tasvirleri her iki eserde de kahramanların ruh hallerini etkileyen unsurlar olarak kabul edilerek detaylı bir biçimde kaleme alınmıştır. Yazarlar kendi sübjektif duygularını aktarmaktan büyük ölçüde böyle uzaklaşmışlardır. Birey-toplum ilişkisi kurmaca düzleme aktarılırken realizmin bir düsturu olan ve realist yazarların bir ilke olarak kabul ettikleri toplumcu gerçekçilik ekseninden feragat edilmemiştir. Öyle ki Baykurt ve Keller eserlerinde kahraman olarak sıradan insan figürlerine yer vermişlerdir. Bu durum eserlerdeki konu ve motif örgüsünde de görülmektedir. Bunun bir sebebi de realizm akımının başat düşüncelerinden biri olan determinizmdir. Her iki eserde de inat, kin ve gurur duygularından başlayan rekabet ve düşman ailelerin birbirlerine yaptıkları entrikalar tarafların akıllarıyla değil duygularıyla hareket ettiklerini göstermektedir. Böylece determinizmin bir gereği olarak benzer olaylar benzer sonuçları doğurmaktadır. Sonuçta her iki aile için de acı ve felaket kaçınılmaz olur. Okur bu felaketlerin geleceğini adeta adım adım konu akışından takip edebilmektedir. Realizm ekseninde var olan bu benzerlikler biçim düzleminde de, özellikle sembollerde görülmektedir. Bilhassa taş sembolü iki eserde de merkezi bir konumdadır. Semboller realizm felsefesine uygun olarak somutluktan ayrıлып metafizik bir göndermede bulunmak için değil gerçekçi olma kaygısıyla kullanılmıştır.

Görüldüğü gibi gerek Gottfried Keller, gerekse Fakir Baykurt karşılaştırılan bu eserlerde realizmin birçok özelliğini hem motif, hem de biçim olarak yapıtlarının temel dokusuna yerleştirmişlerdir.

KAYNAKÇA

- Baykurt, Fakir (2013): Yılanların Öcü, Literatür Yay., İstanbul
- Bortenschlager, Wilhelm (1986): Deutsche Literaturgeschichte I, Leitner Yay., Viyana
- Cuma, Ahmet (2013): Sembollerin Dilinden, Aybil Yay., Konya
- Herbert, A.-Frenzel, Elisabeth (1953): Daten Deutscher Dichtung II, DTV Yay., Münih
- Huch, Richarda (2005): Alman Romantizmi, Çev.: Gürsel Aytaç, Doğu-Batı Yay., Ankara
- Keller, Gottfried (2000): Köydeki Romeo ve Jüliet, Çev.: Hüseyin Salihoğlu, İmge Yay., Ankara
- Korte, Hermann (2002): *Bildlichkeit*, Heinz Ludwig Arnold-Hermann Detering, Grundzüge der Literaturwissenschaft, DTV Yay., Münih
- Lurker, Manfred (1991): Wörterbuch der Symbolik, Kröner Yay., Stuttgart
- Metz, Klaus Dieter (1995): Literaturwissen-Gottfried Keller Reclam Yay, Stuttgart
- Ruppel, Richard (1998): Königs Erläuterungen und Materialien 251, Romeo und Julia auf dem Dorfe, C. Bange Yay., Hollfeld
- Willberg, Hans Joachim (1972): Deutsche Literatur Epochen, Ferd. Dünnlers Yay., Bonn
- Wellek, Rene-WARREN, Austin (1983): Edebiyat Biliminin Temelleri, Çev.: Ahmet Edip Uysal, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yay., Ankara
- Yılmaz, Durali (2002): Roman Kavramı ve Türk Romanının Doğuşu, Ozan Yay., İstanbul
- edebiyat.com/realizm.html (2.8.2014)

İhsan Oktay Anar'ın *Puslu Kıtalar Atlası* Adlı Romanında Büyülü Gerçekçilik Akımının Yansımaları *

The Reflections of the Magical Realism in İhsan Oktay Anar's Novel *Puslu Kıtalar Atlası*

Mehmet İLGÜREL (İstanbul Üniversitesi)

ÖZET: Gerçekçi ve olağanüstü unsurların bir araya geldiği bir tür olan Büyülü Gerçekçiliğin İhsan Oktay Anar'ın *Puslu Kıtalar Atlası* adlı romanında dikkate değer bir etkisi bulunmaktadır. Bu akıma ait eserlerde tipik olarak, doğaüstü unsurlar anlatıcı tarafından son derece olağan karşılanmakta, herhangi bir kuşkuya, hayrete ya da alternatif açıklamalara yer verilmemektedir. Olağanüstü olayların yer aldığı kurgular için çoğu zaman mitolojilerin ve inançların materyal olarak kullanıldığı Büyülü Gerçekçilik akımına uygun bir biçimde, *Puslu Kıtalar Atlası*'nda halk efsaneleri, masallar ve büyü gibi yerel unsurlardan esinlenilerek meydana getirilen kurgular döneme ait tarihi, dilsel ve teknik anlamda gerçekçi unsurlar ile harmanlanmaktadır. Bu iki düzenin görünür bir karşıtlık ya da uyumsuzluk olmaksızın birlikte varoluşunda romanın anlatıcısının yarattığı masalsı atmosferin ve mizahi biçimin etkisi bulunmaktadır. Büyülü gerçekçilik akımına özgü yapılardan yararlanılarak olağanüstü niteliklere büründürülen tarihi uzam, karakterler, olay örgüsü ve motiflerin yer aldığı bu roman çağdaş Türk edebiyatında yenilikçi bir eser olarak yerini almıştır.

Bu çalışmada, söz konusu eserdeki büyümlü gerçekçi niteliklerin ayırt edilmesi için Wendy B. Faris tarafından önerilen beş ana ve dokuz ikincil özellik temel alınmaktadır. Bununla birlikte, ilgili edebi akımın belirgin niteliklerinin romanda yansıyan kültürel, tarihi ve geleneksel öğeler ile birleşimleri ve buna bağlı olarak yapılan biçimsel tercihler de değerlendirilmektedir.

Anahtar sözcükler: Edebiyatta etki, Büyülü Gerçekçilik, Fantastik Edebiyat, İhsan Oktay Anar, *Puslu Kıtalar Atlası*

ABSTRACT: İhsan Oktay Anar's novel, *Puslu Kıtalar Atlası*, is characterized by the influence of Magical Realism, a genre that combines the realistic and marvelous elements. In the works of this movement, supernatural elements are typically accepted by the narrator as usual occurrences, without any doubt, surprise or alternative explanations. In accordance with the Magical Realism, that uses the mythologies and beliefs as a source for miraculous fictions, in *Puslu Kıtalar Atlası*, fantasies that are inspired from folkloric myths and fairy tales are blended with the historical, linguistic and technical elements of the period. The fabulous atmosphere and the humorous style contributes to the simultaneous presence of two codes without any apparent opposition or conflict. The novel, which presents a historical space, characters, plot and motives that assimilate marvelous attributes through the typical structures of the Magical Realism, took its place in the contemporary Turkish literature as an innovative work.

In this study, the mentioned influence is analyzed in terms of the five primary and the nine secondary characteristics of magical realist fiction proposed by Wendy B. Faris. Besides, the reflections of the main qualities of the relevant literary movement in the mentioned novel, their synthesis with the local cultural, historical and traditional elements and the consequent stylistic preferences are analyzed.

Keywords: Influence in Literature, Magical Realism, Fantastic Literature, İhsan Oktay Anar, *Puslu Kıtalar Atlası*

* Bu bildiri İstanbul Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projeleri Birimi tarafından desteklenmiştir.

1.Giriş

Yazarın ikinci romanı olan, 1992 yılında tamamlanmış *Puslu Kıtalar Atlası*'nın olay örgüsü 17. yy sonları İstanbul'unda konumlandırılmıştır. Oğlu Bünyamin ile yaşayan Uzun İhsan Efendi bir dünya atlası hazırlama tutkusuna sahiptir. Bunu dünyayı gezerek yapmaktan korktuğu için, eserini uykularında gerçekleştirdiği ruhsal yolculuklarındaki gözlemleri yardımıyla hazırlamaktadır. Babası gibi çekingen bir karaktere sahip başkişi Bünyamin, dünyayı tanımak ve kendi deneyimlerini edinmek için lağımca ocağına yazılarak birçok beklenmedik olaylarla dolu uzun bir maceraya atılır. Romanın sonunda Uzun İhsan Efendi'nin aslında düşleyerek dünyayı gözlemlemenin ötesinde, onu düşünceleri ile var eden bir olağanüstü karakter olduğu ortaya çıkar. Ancak eserin son paragrafında kendisinin de başka birinin düşlediği bir karakter olduğunu öğreniriz. Olay örgüsü ve karakterler düşler içindeki düşlerden ibaret olduğundan roman bu yönüyle bir rüya anlatısı (Jahn, 2005, s. 126) özelliği de taşımaktadır.

2.Büyülü Gerçekçilik ve Puslu Kıtalar Atlası

Önceleri farklı anlamlarda kullanılan Büyülü Gerçekçilik kavramı gitgide değişerek 1960'lı yıllarda, Latin Amerika *Boom* akımına dâhil edilen bir grup yazarın benimsediği estetik uygulamaları tanımlar hale gelmiştir. Söz konusu yazarlar arasında Julio Cortázar, Carlos Fuentes ve Gabriel García Márquez'i sayabiliriz. Genel bir bakışla, bu akımda gerçeklik tuhaf, gizemli veya "büyülü" özelliklere sahip bir biçimde sunulduğunu belirtebiliriz. "Bir temsil biçimi olarak Büyülü Gerçekçilik, öykünün anlatılışındaki gündelik yaşamın tekrar romantikleştirilmesi için, gerçekliğin fantezi kodları içinde tekrar imgenmesini gerektirmektedir." (Major, 2007, s. 191-192) ¹

Wendy Faris, Büyülü Gerçekçiliği anlatıların ayırt edilmesine yarayan beş adet ana ve dokuz adet ikincil özellik belirlemektedir. Bunların bazıları birbirinin alanını kapsar nitelikte olsa da, söz konusu akımla ilgili kapsamlı bir çözümleme olanağı sağladıklarını söylenebiliriz. Sözü geçen ana özellikler sırasıyla şunlardır: indirgenemez büyü ögesi; fenomenler dünyasının ayrıntılı betimlemeleri; kuşku; farklı dünya veya gerçekliklerin yakınlığı veya birbirine karışması; zaman, uzam ve kimliğe dair alışıldık anlayışların dışına çıkılması.

1.1.İndirgenemez Büyü Ögesi

Bu özellik metindeki olağanüstü öge veya ögelerin farklı bir gerçekçi açıklaması olmamasını ifade etmektedir. ² *Puslu Kıtalar Atlası*'nda en belirgin olağanüstü olay, öykünün dünyasının Uzun İhsan Efendi tarafından düşlenerek

¹ İngilizce eserlerden yapılan alıntılar Türkçeye bildirinin yazarı tarafından çevrilmiştir.

² "İndirgenemez öge" deneysel temele sahip Batı söyleminde formüle edildiği biçimiyle (yani David Young and Keith Hollaman'ın tanımladığı şekliyle "mantığa, alışıldık bilgiye veya benimsenmiş inanca" uygun olan) evren yasaları ile açıklayamadığımız şeydir. (Faris, 2004, s. 7)

yaratılmasıdır. Diğer karakterler ³ de Uzun İhsan tarafından bilinçli varlıklar ⁴ olarak düşünmekte ve bu şekilde var edilmektedirler. Ancak, romanın sonunda, birbirini ve dünyayı düşleyerek var eden karakterler dizisinde ilk sırada, roman esnasında sürekli uyurken betimlenen Han Bekçisi'nin olduğu ortaya çıkar. Çünkü uyandıığında, romanın uzamı, düşlediği tüm karakterler ve onların düşlediği diğerleri ortadan kalkarlar:

Sanki yüzyıllık bir uykudan uyanan bekçi, yerinden doğrulup çevresine bakınca kendisini uyandıran kişiyi göremedi. Çünkü her taraf karanlıktı. (1995, s. 238)

Roman boyunca çeşitli biçimlerde ima edilen bu ontoloji, anlatıcı tarafından kuşkulara yer bırakmayacak biçimde açıklanmakta ve dolayısıyla eserin olağanüstü öğeleri barındıran kurgusu ortaya konmaktadır. Öte yandan, art arda gelen, birbirleriyle bağlantılı masalsi anlatılar, olay örgüsünü oluşturan neden sonuç ilişkilerinin naifliği, anlatıcının söylemindeki mizah ve oyunsuluk, mistik ve dini kaynaklar ile metinlerarası ilişkiler ve karikatürize imgeler masalsi bir atmosferi ortaya çıkartmaktadır. Bu bağlamda, doğaüstü olaylar olağan şeyler olarak algılanabilmekte ve romanın dokusu ile uyum sağlamaktadır. Bu türden diğer olaylar arasında, Aksakallı pirin laneti sonucunda, Girdbad kasabasında atılan tüm zarların “sebayü dü” gelmesini (s. 157), Dertli adlı karakterin, bulunduğu yerlere yıldırım düşmesine sebep olmasını, Alibaz adlı karakterin kuş yuvasındaki uykusunu (s. 197) sayabiliriz.

Tipik olarak, Büyülü Gerçekçi eserlerde, olağanüstü olaylar anlatıcı tarafından sıradan ve gerçekçi olayların aktarılışından farksız, olağan bir biçimde aktarılmaktadır. (Faris, 2004, s. 7) Sözü geçen olağanüstü olaylar da *Puslu Kıtalar Atlası*'nda yadırganmadan anlatılmakta ve esere hâkim masalsiliğin da katkısıyla göreceli olarak olağan bir izlenim bırakmaktadır.

1.2.Fenomenler Dünyasının Ayrıntılı Betimlemeleri

Büyülü Gerçekçilik akımındaki ayrıntılı ve gerçekçi betimlemelerin varlığı okurda aslına uygunluk izlenimi yaratmakta ve böylelikle eser fantezi anlatılarından, alegorilerden ayrılmaktadır. Bu özellik, Gerçekçilik akımının bir devamı olarak kabul edilebilir nitelikte olsa da, gerçekçi ayrıntıların büyüdü doğası söz konusu akımdan net bir ayrılışa işaret etmektedir. Öte yandan, bu akım “sonsuz mitik gerçekleri ve tarihi olayları” bir araya getirerek tarihi olayları kendine özgü bir biçimde yorumlamaktadır. (Faris, 1995, s. 169-170)

Puslu Kıtalar Atlası'nın masalsi atmosferini oluşturan ve okurda gerçekçi

³ Arap İhsan, Uzun İhsan tarafından bunun dışında tutulmaktadır. Han Bekçisi ise bu karakterler ile birlikte romanın tüm dünyasını imgelem yoluyla var etmektedir.

⁴ Ona, [Ali Said Çelebi] oturup sohbet ettiğimiz bu kıraathanenin kahvecisinin, müşterilerinin ve yaşadığımız dünyada geri kalan ne varsa hepsinin, sadece benim düşüncemde olduklarını söylediğimde, parmağıyla kendisini işaret ederek, ‘Ya ben?’ diye sormuştu. Malum cevabı alınca nedense bir hayli hüzünlü, kafasında kimbilir neler kurmuştu. (Anar, 1995, s. 235)

olmayan bir izlenim bırakma amacını taşıyan, önceki bölümde değindiğimiz olağanüstü kurgular roman açısından son derece belirleyici bir role sahiptir. Eserin bu niteliği, Büyülü Gerçekçilik akımına özgü, gerçekçi ve olağanüstü unsurlar arasındaki dengeyi ortadan kaldırmamaktadır. Bu denge, ayrıntılı betimlemelerin, eski Türkçe sözcüklerin ve döneme ait çeşitli alanlara dair bilgilerin gerçekçi ya da inandırıcı bir biçimde aktarımı ile sağlanmaktadır. Örneğin, tarihi silahlar ve denizcilik teknikleri ile ilgili ayrıntılı ve gerçekçi bilgilere yer veren aşağıdaki alıntı bu işlevi yerine getirmektedir:

Kadırga tersane iskelesine yaklaşmak üzereydi ki, omurgası dibe değdi. Ejderha başlı bir kolomborne topundan fırlayan güllenin sancak tarafında açtığı delikten dolan su tekneyi ağırlaştırmış ve su kesimini yükseltmişti. Fakat onun ağırlığını arttıran bir ikinci sebep ise, kâh bir filinta, kâh bir arkebüz namlusundan fırlayıp bordasının hemen her tarafına isabet etmiş sayısız kurşundu. (Anar, 1995, s. 15)

1.3.Kuşku

Faris'e göre Büyülü Gerçekçi eserlerin özelliklerinden üçüncüsü kuşkudur. Anlatıda yer alan olağanüstü türden bir olayın gerçekçi açıklanmasına dair alternatifler tükenmeden önce duyulan kuşku kastedilmektedir. Yazar, bunun bir inanç sorunu olduğunu ve anlatıda farklı kültürel sistemlerin karşı karşıya geldiğini ifade etmektedir. Anlatım gerçekçi bir yolla yapılırsa da, bu görüşün dışladığı gerçekçi olmayan, duyular dışı görümlere yer verilmektedir. (2004, s. 17) *Puslu Kıtalar Atlası* da olay örgüsünde olağanüstü olguların geçerliliği netlik kazanana dek, belirtilen kuşku okura yaşatmaktadır.

1.4.Farklı Dünya ya da Gerçekliklerin Yakınlığı veya Birbirine Karışması

Uzun İhsan Efendi'nin, atlasını hazırlayabilmek için yaptığı ruhsal yolculukların bir benzerini Bünyamin de babası gibi "yeşil uyku şerbeti"nden (Anar, 1995, s. 47) içerek yapmakta ve yaşadıkları anlatıcı tarafından aktarılmaktadır. Romanda temsil edilen maddi dünya dışındaki bir ruhsal dünya bu şekilde açığa vurulur. Her ne kadar romanda bu ruhsal dünyanın maddi dünya üzerinde doğrudan bir etkisi olmasa da açık bir zıtlık oluşturmaktadırlar. Öte yandan bu var oluş, romandaki diğer olağanüstü öğelerle bir arada, gerçekçi nitelikteki tarihi, teknik ve terimbilimsel öğelerle bir karışıklık oluşturmaktadır. Kısaca romanda masalsı, naif bir var oluşun 17. yy sonları Osmanlı Dünyası ile birleştiğini ve Marie Darrieussecq'in belirttiği gibi "her şeyin olası olduğu bir uzam"ı (Faris, 2004, s. 21) meydana getirdiğini söyleyebiliriz.

Faris, Brian McHale'in "genelksel fantastik" ile postmodern metinlerdeki fantastik karşılaştırmalarını alıntılanmaktadır. İlkinde okur bu dünya ve diğeri arasında kuşku duyarken ikincisinde "metinlerin yapısında yer alan farklı

ontolojik düzeyler arasında bir karşılaşma” söz konusudur. Faris, bu formülün metindeki büyü yerine metnin büyüsunü ortaya çıkardığını belirtmektedir (2004, s. 23). Bu belirleme *Puslu Kıtalar Atlası* için de geçerlidir. Çünkü romanın rasyonel ve olağanüstü olarak sınıflandırabileceğimiz çok sayıdaki metinlerarası kaynaklarının eserdeki yansımaları, bu zıtlığı ve sonuç olarak, sözü geçen “büyü etkisini” gerçekleştirmektedir.

Öte yandan, Büyüülü Gerçekçilik akımına ait eserlerde sıkça kullanılan ve bu kapsamda değerlendirebileceğimiz diğer bir uygulama, birden fazla yorum olasılığının tanınmasıdır. Buna örnek olarak Alibaz aldı karakterin, zehir içirildikten sonra yaşadıklarını ele alabiliriz. Masalsı bakış açısına göre bu madde onu öldürmek yerine uykusuzluk sorunu çözmüş ve çok uzun bir zaman uyumasını sağlamıştır⁵. Gerçekçi bakış açısı, bu durumun karakterin ölümü ile sonuçlandığını ve yer verilen yorumların da bunu ifade eden bir örtmece (euphemism) ibaret olduğunu benimseyecektir.

1.5.Zaman, Uzam ve Kimliğe Dair Alışıldık Anlayışların Dışına Çıkılması

Puslu Kıtalar Atlası’nda Büyüülü Gerçekçilik akımına uygun bir biçimde, gerçekçilik ve gerçekdışılık dengesi gözetilerek anlatının bu üç yapıtaşını zaman zaman geleneksel biçimlerinin dışına çıkartılmış, olağanüstü biçimlerde işlenmiştir.

Zamanla ilgili olarak, kurgunun konumlandırıldığı dönem ve tarihi kaynaklarla olan metinlerarası ilişkiler bu kavramın kısmen gerçekçi olarak işlendiğini göstermektedir. Bununla birlikte romanın olay örgüsü birbirine bağlanan masalsı anlatılardan oluştuğundan, doğrusal bir zaman olgusunun yerine masalların mitik zamanına benzer bir zamanın ön plana çıktığını söyleyebiliriz.

Romanda uzam anlayışı da gerçekçi biçimin dışına çıkabilmektedir. Bu örnekler arasında, Bünyamin adlı karakterin ruhsal yolculuğunda görülen gerçeküstü uzam biçimini ve olağanüstü kurguların yoğunlaşması ile ayırt edilebilen Girdbad kasabasını sayabiliriz. Alıntıda görüldüğü gibi, uzamın betimlenişinde de karikatürize biçimler aracılığıyla da gerçekdışılık etkisi yaratılmaktadır:

Arap Camii yolundan çıkıp, yerçekimine meydan okuyacak kadar eğri büğrü, çekül doğrultusunu çoktan terketmiş ahşap evlerin arasındaki yılankavi sokaklara daldılar. (Anar, 1995, s. 18)

⁵ Anne leylek, bir serseri kurşunla daha o sabah ölmüştü. Alibaz, yuvanın tam ortasına, yumurtaların üzerine kıvrılıp yattı ve derin bir uykuya daldı. Aradan günler geçtikten sonra onun sıcaklığının etkisiyle yumurtalar çatladı ve yavrular, uyuyan çocuğun cebindeki peksimet kırıntıları, bademler, şekerler ve kişniş taneleriyle beslenip büyüdüler. Uçmayı öğrenip güneye göçtüler. Bahar gelip doğdukları yuvaya tekrar geldiklerinde orada uyuyan çocuğu yine gördüler. Onun bitimsiz düşlerini kesmeden yavruladılar ve sonraki nesle, gürültü edip bu çocuğu derin uykusundan uyandırmamalarını sıkı sıkıya tembihlediler. (Anar, 1995, s. 197)

İnsani özelliklerin ötesine geçen veya bunların sınırında olan Uzun İhsan Efendi, Arap İhsan, Bünyamin, Alibaz, Han Bekçisi gibi karakterler kimlik ile ilgili çok sayıda olağanüstü özelliği yansıtmaktadırlar. Bunun yanı sıra, Kartezyen felsefenin “Düşünüyorum, o halde varım.” önermesi ile ilişkili diğer bir kurgu da kimlik olgusu ile ilgilidir. Romandaki bu fantastik kurguya göre, hayal edilen bir insan düşünebiliyorsa aynen onu düşünen insan gibi o da var olmaktadır.

1.6. İkincil Özellikler

İkincil olan özellikler ⁶ ise Büyülü Gerçekçiliği diğer akımlardan ayırt etmekten çok, bu akımın postmodern edebiyat içindeki konumunu belirlemekte ve ana özellikleri ayrıntılarla tamamlamaktadır (Faris, 1995, s. 175):

1.6.1. Üstkurmaca

Faris, büyümlü gerçekçi eserlerde sıklıkla metnin, kendisine dair yorumlara yer verdiği üstkurmaca boyutlarına sahip olduğunu belirtmekte ve çoğu zaman yapının bütünümlü temsil eden unsurları (mises-en-abyme) barındırdığını belirtmektedir (1995, s. 17).

Romanın sonunda, aslında eserin dünyasının karakterlerden biri tarafından düşünerek var edildiği kesinlik kazanmaktadır. Daha önceden ima edilmiş olsa da, roman boyunca Uzun İhsan Efendi’yi de hep uykuda olan Han Bekçisi’nin düşleyerek yarattığı okura bildirilmektedir. Eserin oluşturulma sürecine karakterlerin bu tür kurgusal katılımları tipik bir üstkurmaca örneğidir.

Rendekâr düşünüyor olmasından varolduğu sonucunu çıkarıyor. Ben de düşünüyorum, dolayısıyla varım, ama kimim? Galata’da, Yelkenci Hanı bitişğinde ikamet eden Uzun İhsan Efendi mi, yoksa bugünden tam üç yüz sekiz yıl sonra, sözgelimi İzmir’de oturan mahzun ve şaşkın adam mı? Hangimiz düş ve hangimiz gerçek? Düşünüyorum, o halde ben varım. (Anar, 1995, s. 237)

Romanın sonunda yer alan bu cümleler ile, üstkurmaca oyununa yazar da dâhil edilmektedir. Karakter, her ne kadar kendisinin “İzmir’de oturan mahzun ve şaşkın adam”ın yani yazarın düş gücünün ürünü olduğunu bilir gözükse de, düşünme yetisine sahip olmasına dayanarak, aslında hayal ürünü olanın yazar olabileceği olasılığını gündeme getirmektedir.

1.6.2. Mecazların Gerçeğe Dönüşmesi

Faris, büyümlü gerçekçi eserlerin okurlarının karşılaşılabileceği diğer bir tür

⁶ İkincil özellikler, aynı yazarın daha sentez bir biçimde aktarıldıkları “Scheherazade’s Children: Magical Scheherazade’s Children: Magical Realism and Postmodern Fiction” adlı yazısından alınmıştır. Bunların ikincisi olan “Yalın, çocuksu, ilkel anlatım”ın içeriği “İndirgenemez Büyü Ögesi” adlı bölümde değerlendirilmektedir.

“sözel büyü”nün de, mecazların gerçeğe dönüştürülmesi yoluyla sözcükler ve dünya arasındaki boşluğun kapatılması olduğunu belirtmektedir. (Faris, 1995, s. 176) Bu uygulamanın örnekleri arasında şunları sayabiliriz: İstanbul’a ilk gelen Cenevizlilerin kendilerine rehberlik eden martının İsa Peygamber’in kendisi olduğuna inanmaları ve bunlardan birinin “İsa’nın etini yemek sünnet olduğundan kuşu kızartıp” (Anar, 1995, s. 13) yemesi, yediği haram lokmalardan birinin Ebrehe’nin nefes borusuna kaçması.⁷ (Anar, 1995, s. 121), bir kumar merkezi olan Girdbad kasabasının meydanında kumar oynamaktan pişman olanların başlarını vurması için bir taş bulunması ve ona başlarını yeterince vuranların aklının başına gelmesi (Anar, 1995, s. 156)

1.6.3. Bir Anlatı İlkesi Olarak Tekrar

Büyülü Gerçekçilikte tekrarların bir anlatı ilkesi olarak kullanılması ayna ve benzeri semboller aracılığıyla gerçekleşmektedir. Bunlar “sembolik veya yapısal olarak yer değiştiren göndermelere dair bir büyü gerçekleştirilmiştir”. (Faris, 1995, s. 177)

Eserde yer alan çok sayıda yansıma bu bağlamda incelenebilir niteliktedir. Uzun İhsan Efendi tarafından Bünyamin’e verilen, Romanın dünyasının ve olasılıkla olay örgüsünün tekrar ettiği, atlas bunlar arasında en önemli örnek olarak kabul edilebilir. Yazarın kendisi, Uzun İhsan Efendi, Arap İhsan ve bunlar arasında kurulan bağlantılar da söz konusu tekrarların kapsamına girmektedir.

1.6.4. Dönüşümler

Faris tarafından, genel olarak düşünülenden daha az yaygın bir olay olarak adlandırılan dönüşümlerin *Puslu Kıtalar Atlası*’nda tipik bir kullanımına rastlanmamıştır.

1.6.5. Toplumsal Düzen Karşıtlığı

Faris, büyülü gerçekçi metinlerin büyük bir kısmının kurulu sosyal düzene karşıt bir konum aldığını ifade etmektedir. (1995, s. 179) Romanın karakterlerinin kabadayılar, külhanbeyleri, çingeneler, hırsızlar, büyücüler gibi marjinal tiplerden olması siyasi erkin ve onun temsilcilerinin roman için çoğunlukla bir fon olmaktan öteye gitmemesi bu özelliğin romanda varlığını kısmen doğrulamaktadır. Çocuk çetesi ile yeniçeriler arasındaki çatışmayı⁸ da bu karşıtlığın bir yansıması olarak kabul edebiliriz.

⁷ “Lonca hasılatından Hinzıryedi’nin payına düşen otlakiyeyle alınan tavşanın suyuna yapılmış tiridin bir parçasıydı bu.” (Anar, 1995, s. 121-122)

⁸ Bu enkazı geceyarısı ansızın basan asesbaşı ve adamlarıyla yapılan çatışmanın izleri hâlâ silinmemişti. Toprak misketler ezilmiş, hacıyatmazlar patlatılmış, kaynana zırtlıları kırılmıştı. Çürümüş tahta zeminde birkaç kan lekesi hâlâ seçilebiliyordu. Çocukların kentte aylardır sürdürdükleri talancılık ve kapkaçılığın kaçınılmaz bir sonucu olan sahici silahların bütün eserlerini burada görmek mümkündü. (Anar, 1995, s. 192)

1.6.6.Eski İnanç Sistemleri ve Töresel Bilgi

Faris, büyülü gerçekçi anlatının derinliğinde sıklıkla eski inanç sistemleri ve töresel bilginin bulunduğunu dile getirmektedir (1995, s. 182). *Puslu Kıtalar Atlası*'nın kurgulanmasında da geniş bir yelpazeden kültürel kaynaklardan; masal, efsane, inanç ve geleneklerden yararlanılmıştır. Geleneksel kökenli bu birikim özellikle Türk okur için ⁹ olağanüstü olayların konumlandırılacağı bir kurguda son derece uygun bir malzeme oluşturmaktadır. Çünkü genelinin tam anlamıyla hâkim olmadığı ancak kendi kökenlerine ait olan ve kısmen anımsadığı bu birikim ve dil doğaüstü olgularla bağdaşır niteliktedir. Söz konusu “uzaklık” ve “yakınlık” olağanüstü kurgularda sıklıkla tercih edilmektedir. Çünkü okurun günlük gerçekliğine çok yakın bir zaman ve uzamın, doğaüstü olaylar ile birlikte tutarlı bir izlenim oluşturması göreceli olarak karmaşık bir sorundur. Faris’in de belirttiği gibi, büyülü gerçekçi eserlerin genellikle kırsal uzamlarda geçmesi de (1995, s. 182) bununla ilişkilidir. Öte yandan kültürel “yakınlığın” da okurun kültürel arka planından yararlanmak açısından önemli bir etken olduğu açıktır.

1.6.7.Ortak Bir Olgu Olarak Büyü

Faris, Büyülü Gerçekçilik akımında büyüünün bireysel kökenli olmaktan çok, ortak bir olgu olduğunu ve dolayısıyla bu eserlerin Freud’tan çok Jung’un anlayışına uygun bir bakış açısı yansıttığını ifade etmektedir. Buna göre büyü, bireysel anı, düşünce ve görüşlere değil, gizemli bir ortak ilintililik anlayışına dayanmaktadır. (Faris, 1995, s. 183). Söz konusu özelliğin sınırları çok net belirlenmemiş olsa da, *Puslu Kıtalar Atlası*’ndaki büyüünün özellikle bazı karakterlerle sınırlı kalmadığı, ortak bir olgu olduğu ve temelde eserin oluşturduğu atmosferin bir özelliği olduğu söylenebilir.

1.6.8.Karnavalesk Ruh

Faris, büyülü gerçekçi eserlerin, olay örgüsü veya dil düzeyinde ya da her ikisinde, karnavalesk kavramının kaynaklandığı pagan şenlikler ile benzerlikler taşıdığını belirtmektedir. “Kaynakları, göndergesel gerekliliklerinin ötesinde tüketilerek dil abartılı bir biçimde kullanılmaktadır.” (1995, s. 184) alıntısından yola çıkarak, arkaik, zengin, masalsi biçimiyle romanın dilsel yönden karnavalesk özellikler taşıdığı sonucuna varabiliriz. Ancak bunu olay örgüsü için net bir biçimde söylemek olanaklı değildir. Bununla birlikte, *Puslu Kıtalar Atlası*’nda örneğin Galata semtinin açık bir biçimde Karnavalesk bir uzam olarak betimlendiğini söyleyebiliriz ¹⁰.

⁹ Çok sayıda yerel kaynakla kurulmuş metinlerarası ilişkiler nedeniyle romanın, Türk okurda göreceli olarak daha renkli ve bilindik bir eser izlenimi bırakacağı düşünülebilir.

¹⁰ [...] Galata, pek çok milletin, farklı dinlere mensup insanların toplandığı, ticaret yaptığı ve daha çok paranın hükmünün geçtiği bir semt olarak tasvir edilmektedir. Muhtemelen, yazar pek çok ulustan, renkten ve dinden insanı bir arada bulmanın mümkün olduğu semtlerden biri olması nedeniyle Galata’yı seçmiştir. Bu bakımdan Galata, romanın karnavalist yapısına uygun bir semttir. (Karaca, 2010, s. 62)

3.Sonuç

İkinci bölümde yaptığımız değerlendirmelerden hareketle, Büyülü Gerçekçilik akımını tanımlayan beş ana ve sekiz ikincil özelliğin büyük bir bölümünün *Puslu Kıtalar Atlası*'nı tanımlar nitelikte olduğunu söyleyebiliriz. Söz konusu eserde bu özelliklerin küçük bir bölümü kısmen etkin olsa da çoğunluğunun varlığı eserin genelinde açıkça gözlemlenmektedir. Dahası, bu niteliklerin romanın yapısının ve dinamiklerinin derinlemesine anlaşılması açısından son derece elverişli oldukları söylenebilir. Eserde kullanılan, uzam ve zamanın temsil edilmesine dair yöntemler, karakterlerin ve olay örgüsünün yapılandırılması ile ilgili tercihler, metinlerarası ilişkiler ve göndermeler, söz konusu akımın niteliklerinin benimsenerek romanın tasarlandığını düşündürmektedir.

İkincil özellikler Büyülü Gerçekçiliğin, Postmodern edebiyat içindeki konumunubelirtmektedir ve birçok postmodern eserde de gözlemlenebileceğimiz niteliklerdir. Ancak, öncelikle, ana özellikler ile ifade edilen tipik uygulamalardan yola çıkarak, *Puslu Kıtalar Atlası*'nın bir postmodern edebiyat türü olan Büyülü Gerçekçiliğin bir örneği olduğunu söyleyebiliriz. Eserin Fantastik türden çok, sözü geçen akıma ait oluşunun başlıca işareti ise, gerçekçi ve olağanüstü unsurların ve düzenlerin varlığının eser boyunca sürdürülmesi, doğaüstü kurguların gerçekçi verilerle, tutarlı tarihi öğelerle birlikte varlığını sürdürmesidir. Bununla birlikte, son paragrafta romanın dünyasının ve karakterlerinin olağanüstü kökeninin ön plana çıkması eseri Fantastik türe de yaklaştırmaktadır. Ancak, gerçekçi ve olağanüstü düzenlerin roman genelinde denge içinde kalarak birbirini geçersizleştirmemesi ve olağanüstü türden olayların anlatıcı tarafından yadırganmadan aktarılması gibi yönleriyle *Puslu Kıtalar Atlası*'nın büyülü gerçekçi bir eser olduğu doğrulanmaktadır.

KAYNAKÇA

- Anar, İ. O. (1995 [2006]). *Puslu Kıtalar Atlası*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Faris, W. B. (1995). Magical Realism: Theory, History, Community. B. F. Wendy ve L. P. Zamora (Ed.), *Magical Realism: Theory, History, Community* içinde (s. 163-190). Durham: Duke University Press.
- Faris, W. B. (2004). *Ordinary Enchantments: Magical Realism and the Remystification of Narrative*. Nashville: Vanderbilt University Press.
- Jahn, M. (2005). Dream Narrative. D. Herman, M. Jahn ve M. L. Ryan, *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory* Routledge *Encyclopedia of Narrative Theory* içinde (s. 126). New York: Taylor & Francis.
- Karaca, S. (2010). *İhsan Oktay Anar'ın Romanları Üzerine Bir Araştırma*. Van: Yüzcüncü Yıl Üniversitesi.
- Major, C. (2007). Magic Realism. F. Mason, *Historical Dictionary of Postmodernist Literature and Theater* içinde (s. 191-193). Plymouth: The Scarecrow Press, Inc.

Dünya Edebiyatında Postmodernizm ve Onun XXI Yüzyıl Azerbaycan Edebiyatına Etkisi

Postmodernism in The World Literature and Its Influence On The Twenty First Century Azerbaijany Literature

Nergiz CABBARLI (ABDULLAYEVA)
(AMEA, Nizami Adına Edebiyat İnstitutusu)

ÖZET: Postmodernizmin ilk tezahürleri Azerbaycan edebiyatında hala 1990-cı yılların sonlarından görünmeye başladı. Özellikle Azerbaycan hikaye ve şiirinde onun çeşitli özellikleri benimsendi ve uygulama yapıldı. Elbet bunda toplumun sosyal ve siyasi durumunun da kendi yeri vardır. Ülkede yaşananlar vatandaşın da, toplumun da hayata, yaşama ironik yaklaşımı, mevcut gelenekleri ve geleneksel konuları yeniden gözden geçirmesi, özellikle de dekonstruksiyaya uğratması için olanak yaratıyordu. Posrmodernizmin ilk tezahürleri Murat Köhnekala, Azad Yaşar, Şerif Ağayar, Zair Ezemetin şiirlerinde, Anar'ın "Beyaz koç, siyah koç", Kemal Abdullan'ın "Eksik yazma", İlqar Fehminin "Karga yuvası", Elçin Hüseyinbeylinin "Pelin martılar" və s. eserlerinde eks olundu. Bu eserlerde metnin dekonstruksiyası talebi esas alınmış, geleneksel tarihi kahramanlar, geleneksel konular yeniden ve farklı şekilde işlenmiş, onlara yeni karakterler eklenmiş, farklı zamanların tarihi şahsiyetleri bir araya getirilmişlerdir. Çağdaş şiirimizde ise postmodern ironiya esasen geçmişe yaklaşımda kendini gösterdi. Genellikle halk arasında ezber bilinen şiirler üzerinde ironik anlamda gezişmeler etmekle postmodern şiir kuruldu. Postmodernizm bir akım gibi Azerbaycan edebiyatında kendini tam tasdik etmese de onun varlığı kendini birkaç yönde gösterdi: 1. Metnin dekonstruksiyasında 2. Olguya, geleneğe, tarihi şahsiyet ve kahramanlara ironik yaklaşımda 3. Çeşitli zaman ve tarihi olguların bir metin dahilinde bir araya getirilmesinde.

Anahtar sözcükler: postmodernizm, Azerbaycan edebiyatı, dekonstruksiya, postmodern ironiya, gelenek.

ABSTRACT: The initial manifestations of a postmodernism in literature began to appear in the late of 1990's. Especially in Azerbaijani publications and poetry its various functions were illegally appropriated and applied. Society takes own place in a political situation. Everything what happened in the country, ironical approach to life, traditions, subjects, forms of reconsideration created opportunity to break. First manifestation of post modernism Anar "White ram, Black ram", Kamal Abdulla "The «Unfinished manuscript", İlqar Fakhmi "Crow's nest", Elçin Huseynbeyli "Wormwood Seagulls" and so on were reflected in works in accordance with requirement of post modernist deconstruction of the text on the basic of the traditional historical heroes, traditional themes and reprocessed in different manner, they added new characters and brought together various historical characters. It was displayed in our modern poems, mainly in post modern ironic approach to the history, that in such poems a very ordinary folk poems known by heart mainly on the basic of their ironic sense have been done changes. Although post modernism in Azerbaijan Literature not confirmed completely but the fact of its existence showed itself in several ways: 1. Text deconstruction 2. Fact tradition history personality and ironic approach heroes 3. Different time and historical facts in bringing together within a text.

Keywords: postmodernism, Azerbaijan Literature, deconstruction, postmodern ironical, tradition

Yirminci yüzyılın sonu, yirmibirinci yüzyılın başları Azerbaycan devleti, toplumu ve edebiyatı için çok karmaşık ve çelişkili bir dönem olarak kabul edilebilir. Bağımsızlığın elde edilmesi, Sovyet döneminde mevcut olan sansürünün birdenbire aradan kalkması, yaratıcılık alanında 70 yıl yöneten sosrealizmin çöküşü aynı zamanda farklı akımların ortaya çıkmasına sebep oldu. Bunun için üç temel faktörün varlığı şart idi: 1. Siyasi ve sosyal ortamın kaotik durumu ve onun yaratıcı insanda doğurduğu inkar duygusu; 2. Küreselleşme sürecinin başlaması sonucunda toplumda ulusal manevi değerlerle kozmopolit düşüncenin karşı karşıya gelmesi; 3. Dünya edebiyatında giden peoseslerle temasın etkinleşmesi;

Ülkede yaşananlar sadece toplumda siyasi ve ideolojik dönüşüm yaratmadı, estetik düşünce klişelerinin dağılmasına da sebep oldu. Azerbaycan edebiyatı tarihinde ilk edebi gruplar, ilk sanat manifestoları, ilk avangard eğilimler, ilk postmodernist örnekler işte bu tarihsel aşamada yarandı. Bu öyle bir dönemdi ki, inkar ve epataj moral metnin içerik katında ve «manifestasiya» düzeyinde görünmekle beraber stilistika»ya, form deneylerine uygulanıyordu. Önce avangard gruplar oluştu. Onlar yaklaşık tarihten bildiğimiz «Toplumsal zevke şaplak» manifestosuna benzer konuşmalarla ortaya çıktılar. Azerbaycan avangardçıları «biz kendi zamanımızın simasıyık» diyen rus avangardçılarında çok benziyorlardı. Manifestolarının temelinde rus avangardının fikir-estetik ilkeleri duruyordu. D.Burlyukin, V.Mayakovskinin, V.Xlebnikovun bir zamanlar söylediği sözleri tekrar ediyorlardı. Rus avangardçıları «Puşkin'i, Dostoyevskini, Tolstoy'u ... Çağdaşlığın vapurundan atmak lazım» diyorlardı, Azerbaycan avangardçıları sovyet dönemi şairleri olan Resul Rıza, Samet Vurgun hakkında benzer görüşte idiler. Onların dil, ifade ve resim araçları ile ilgili talepleri de benzer idi. Rus avangardçıları dille ilgili geleneksel düşünceye karşı çıkıyorlardı. Geleneksel şiirsellik şiir dili hakkında «açık, temiz, düzgün, ahenkli, kulağa hoş gelen, ifadeli» düşüncesindedir. Avangardçılar diyorlardı: «Dil testereye, ya da vahşinin zehirlenmiş okuna bənzəməlidir»(7, 22). Azerbaycan avangardçıları da işe «nahiv gençleşmesinden» başladılar» (1, 88). Avangardçılarda farklı dünyaduyumu, klasik geleneklerle mücadele, itiraz duygusunun ifadesi, «insanın evrende yerine ve amacına yeni bakış, önceden belirlenmiş ilke ve kurallardan feragat, biçim ve üslup alanında deneylerin yapılması, yeni sanatsal araç ve yöntemlerin aranması» (3, 310) müşahade ediliyordu. Rus araştırmacısı Y.Borev postmodernizmi de avangard epoxaya (zamana) ait ediyor: avangard, neoavangard, modernizm ve postmodernizm. Azerbaycan edebiyatında ise avangardla postmodernizm arasında bir ilişki, geçiş mevcut olsa da, onların hiçbirinin epoxa olarak değerlendirilmesi mümkün değildir. Onların her ikisi eğilim (akım) gibi göründü. Azerbaycan'da postmodernizm avangardçıların yaratıcılığı üzerinde meydana geldi.

Avangard edebiyatla postmodernizmin ortak yönleri vardır. Her ikisinde

kaos sevgisi, her ikisinde şiddetin başlıca özelliğidir, “ama şiddetin fonksiyonları farklıdır: Eğer avangard adresata yaratıcılık ve qeyri-yaratıcılığın sınırları, onun bu sınırı geçmek fırsatının olmadığı deniliyorsa, postmodernizmde çirkin metin okuyucuyu kendi sınırlarına çekiyor ve bu zaman metnin, yani temel gerçeğin sınırlarının her an geçilebilir olduğu gösterilmektedir” (8, 73).

Avangard sanattan farklı olarak postmodernde “çirkinlik estetiği” (E.Uko) vardır. Avangardçılar güzelliğın tasvir aracını değiştiriyor, gerçeği daha yalın, daha sert yöntemlerle ulaştırıyor, postmodernizm çirkinliğin kendini böyle güzellik seviyesine yükselterek terennüm ve tasvir ediyor.

Alman filozofu Rudolf Panvitsin 1917 yılında ilk defa kullandığı “postmodernizm” sözü o zaman çöküşte olan Avrupa kültürünü kurtarmaya çağrılmış insanlara ait ediliyordu. 1934 yılında Federico de Oniz postmodern kelimesini edebiyat kateqorisi olarak kullandı. Toynbee ise Batı kültürünün 1945 yılında başlayan yeni dönemini “Bir tarih araştırması” eserinde bu terimle karakterize etti (2, 65). Sonra bu söz 1960 yıllarında Amerika Birleşik Devletleri’nde yapılan müzakereler sırasında avangard edebiyatın gerileme devrini, ayrıca krizden çıkmak aşamasını ifade etmek için kullanılmıştır.

Postmodernizm U.Ekonun düşüncesine göre “ruhun durumu” gibi analiz ediliyor. O küreselleşmekte olan dünyayı saran kaosla, siyasi karmaşanın, bilgi akışının, her an gelişmekte olan teknoloji baskısının içerisinde ruhen boğulan insanın gözelliye ve estetik değerlere yaklaşımındaki değişikliklerle ilişkilidir. Y.Borevin kelimeleriyle desek, postmodernizmde “dünyanın baskısına dayanamayan” ve “postinsan” a dönüşen (3, 366) insanın dünyaduyumu yansır. Postmodernizm kitle ile elitar kültür arasında sınırların kaybedilmesi demektir. Teorisyenleri Umberto Eco “Açık metin” konseptini iral sürüyor. Bu anlayışa göre, okur metne her zaman müdahale edebilir. Postmodernizm “geçmişin yeniden idrak etme” aracıdır. Bilimle bilginin egemen olduğu dönemde “zorunlu çoğulculuk” a arabulucu olarak, “Tama savaş” olarak ortaya çıkmıştır (Liotar). Postmodernizç metnin aslında “dekonstruksiya edilmiş metin” olarak kabul edilmesi konseptine dayanıyor - bu ise J. Derridanın ileri sürdüğü konsepttir. 1990 yıllarında ise Azerbaycan edebiyatı ve edebi fikri, ayrıca toplumu için bitmiş sosrealizmden sonra tüm bunlar beklenmedik idi, hayret doğururdu.

Avrupa, Batı ve Rusya’dan gelen “hayata ve sanata postmodern yaklaşım” dalgası sadece avangardçılara değil, geleneksel edebiyat yaratıcılarına da etkisiz kalmadı. Postmodernist sanat da avangard sanat gibi “şaplak efekti” ne, epatajla (utanş doğurmakla) kışkırtmaya dayanır. Avangardla bu yakınlık ona geçişi canlandıran temel koşullardan biri idi. Bununla birlikte Azerbaycan edebiyatında geleneksel şiirden, örneğin klasik aşık şiirinden postmodern şiire geçiş olgusuna da rastlanıyor.

Postmodernizmin teorisyenlerinden biri olan Umberto Eco “postmodernizm kronolojik olgu değil, ruhsal durumdur. Bu nedenle de her dönemin kendi

postmodernizmi var" yazsa da, postmodernizm edebiyatta, edebi metinde ve şiirde Avrupa, Rusya'da 1960 yıllarında görüldü. Azerbaycan'da ise 90'li yılların sonunda. Ruhsal durum adlandırılmasına rağmen, onun belirli ve genel olan özellikleri mevcuttur.

"Felsefeye karşı yöneltilmiş felsefe" olarak postmodernizmin temsilcileri en keskin hareketlere hazırdılar. Onlar insanın totalitarizmin kucakında boğulmasına karşı çıkarak, mantıksal sonuçlara, devamlılığı olan istenilen mantığı sonuçların arayışına, otoriteler karşısında eğilmeye, insanlar arasında istenilen mutabakatın sağlanmasına, "yıpranmış" estetik ve manevi ölçülerin aleyhine gidiyorlar. Postmodernistlerin çağırışı böyledir: Daha fazla kaos, daha fazla otorite gerilemesi, daha fazla istikrarsızlık, daha çok nihilizm, daha çok fikir ayrılığı, kabul edilen değerlere, simvolizm'a daha çok karşı çıkmak ve istikrarsızlığın varlığına çalışmak. Örneğin Liotara göre "postmodernizmin siyasi anlamı totalitarizme karşı çıkmaktır. Totalitarizm – Modernizmde mevcut her türlü öğretiyeye özgü birlik ve düzen, mutlak zeka ve gerçek anlayışlarından kaynaklanmaktadır. Postmodernizm buna karşı heterigenliyi ve polifoniya'nu ileri sürüyor" (2, 75-76). Eğer modernizmde "sanat sanat içindir" estetik talebi vardı ve o, şiiri, edebiyatı, sanatı elit tabakaya gönderdiyse, postmodernizm kitleye hesaplanıyor. Sentez, kolaj, karnaval estetiği, metine dekonstruktif yaklaşımı, "yeni bir şey yazmanın mümkün olmadığı için eski metinlere yeni yaklaşım" sergilemesi, ironiya, dil oyunu postmodernizmin temel özellikleridir. "Postmodernizm yeni ne ise oluşturulmasının imkansız olduğunun bilincinden başladı, artık yaratılmışlar için yeni bakış açısı elde edip, onları yeniden canlandırmakla elde edilen uygarlığın dekadensidir" (2, 140). Postmodernizme göre "eğer geçmişi yok etmek mümkün değilse, o zaman onu yeniden kavramak gerekir. Ama bu kez ironik biçimde ve sadelöhv olmadan" (2, 146).

Postmodernizmin daha bir alameti dekonstruksiyadır. Yani mevcut metin üzerinde tamamen yeni sonuçlara varmak. "Metin dışı mövcudlq yoktur" yazan Derridaya göre söylenenlerin anlamı değil, hem de mekanizması önemlidir. Derridaya göre, "dekonstruksiya dünya hakkında tatbikat değil, dünya ile nasıl davranmak gerektiği hakkında öğretilidir" (2, 86). Derridanın felsefesine göre, insanın düşüncüyü başkasının düşünüşüne dekonstruktif ilişkide olmalıdır. "Yorum amacı hakikate ulaşmak değil. Yorum daha büyük yoruma, yazı daha çok yazıya, tarih daha çok tarihe götürür" (2, 87) ve her metin diğer metinlere alıntı ve istnadlara göre dekonstruksiyadır. Her metnin anlamı eklemdir. Derridanın dekonstruksiyası mevcut gerçekliği yıkmak ve yerine aynı yolla yenisini kurmaktır. Biz postmodernizmin Azerbaycan edebiyatına etkilerini iki yönde araştırdık: Şiir ve nesir. "Postmodern şiir" aslında çağdaş Azerbaycan edebiyatı için yeni ve henüz tam onaylanmamış kavramdır ve onu modernist-deneysel şiirin devamı, biraz daha netleştirirsek, yeni aşaması olarak değerlendirebiliriz. Birçoklarının varsayımına göre varlığını sona getirmemiş "modernizm" ile

posrmodernizmi ayıran sınırlar yoktur. Postmodernizmin teorisyenleri, U.Eko genellikle onu “modernizme cevap”, J.Derrida “yeni modernizm”, Liotar “modernizmin bir parçası”, hatta “yenilenmekte olan yeni modernizm” (2, 75) gibi değerlendirirler. Modernist bakış açısının temel düşüncesi objektif kanuna tabi olan dünyayı bütüncül, tam, tek sistem olarak anlamaya inançtan ibarettir. Ayrıca doğanın ve toplumun temel yasalarının öğrenilmesi aracılığıyla tarihi süreci etkilemek ve dünyayı yeniden kurmanın olasılığına inanç da geçerlidir. Böylece, modernizmin kuramsal temelinde “insanın bilim öğrenmekle ve öğrendiklerini gerçeğe dönüştürerek dünyayı değiştirebilir” fikri yatmaktadır. Geçmişini inkar ediyor. Ondan sonra gelen postmodernizm ise dünyayı bilim ve bilgiye sahip olanların idare edecekleri görüşünü (Lotar, s) esas bilir. Tıpkı modernizm gibi kendinden önce var olanın üzerinde, ama onu inkar etmeden, özelliklerinden yararlanarak, benimseyerek, dekonstruksiyaya uğratarak gelişime inanıyor. Çağdaş Azerbaycan şiirinde postmodernizmin ilk tezahürünü bulan özellikleri şunlardır: 1. Klasik ve hafızalarda ezbere kalan metinlerin dekonstruksiyası; 2. Kolaj etkisi - çeşitli metinlerden parçaların bir araya getirilmesi; 3. Epataj efekte hesaplanan postmodern ironiya'nın ifadesi;

Bu özellikler belirttiğimiz gibi hem 90'li yılların başlarında avanqardçı gibi konuşan, hem de klasik geleneklere dayanan şairlerin yaratıcılığında görüldü. Örneğin Şerif Ağayarın “Öneri” ve “Hümanizm” şiirlerinde postmodernizmin temel özelliklerinden ve taleplerinden biri olan ironiya görünüyor. “Gelin ermeniye verelim toprakları” mısrasıyla başlayan şiir aslında çaresizliğin, çıxılmazlığın yarattığı manevi ve psikolojik durumdan bahseder. Çözümü uzanan bir soruna karşı dayanıksız saldırıyı gösterir.

Gelin ermeniye verelim toprakları
Tartışmasız, filansız.
Koşu ovasında meze patlatsın
Baldırıaçıq haxçilər
Esir düşmüş gəlinərimizlə
Rahatça əğlensin qoyungöz dığalar
Dedelerimizin mezarını geliştib
Yerinde andronik bağı düşürsünler.

Postmodern estetikte bu şiddetin yazarın kendine de (eğer o metinde varsa), etrafa da, yönetime de, topluma da yöneltilebilir. Bu şiirde olduğu gibi. Ve bu demek değildir ki, metinde düşmana karşı şiddetin ifade edilmemiştir. Aksine, “toprak satanlara” yönelik şiddetin ile eşirleştirildi. Postmodern dünyaduyumu, ruh hali yaşayan yazar metinde “hiperreal” bir seçenek öneriyor. Bu, postmodernizm estetiğinin doğurduğu özelliktir. Ş.Ağayar “Hümanizm” şiirinde ise şöyle diyor:

O dağın eteğindeki köyü gördüm
Sakin ve mutlu bir yaşantısıyla
Gıpta hissi uyandırıyor insanda
Evleri birbirinin sobasına
Isınacak kadar yakın
Ağaçları başbaşa verip konuşuyor
Rüzgarların aşkına
Adamları sıcak
Kızları güzel
Yengeleri çekingen
Köpekleri misafire havlamaz hiçbir zaman
Ezan sesiyle uyanıyor o köy
Şehadet sözcükleriyle uykuya dalıyor
Saldırmalı o köye!
Erkeklerini yerinde vurmali
Ağzı dualı ihtiyarlarını
Ağaçlara bağlayıp yakmalı
Çocuklarını demir borulara doldurup
Kaynak etmeli
Saldırmalı o köye
Darmadağın etmesi o köyü!
Bir kişisini bile sağ bırakmamalı
Sağ bırakmamalı bir kimseyi
O köyü kendi acılarıyla yaşamağa
koymamalı.

Bu şiirde de postmodern ironiya var. Ve ironiya edilen olgu da, görünüm de aslında şair için doğmadır. Liotar yazıyordu ki, "Gizli hüznün bizim Zeitgeist-imzi - (almanca zamanın ruhu) - boğuyor" (6). Burada metnin alt katında gizli üzüntü yatıyor. İroniya'nın perdelediği, maskeleyiği bu keder Zamanın ve Mekanın tarifinde de, "darmadağın etmeli o köyü", "bir kişisini bile sağ bırakmamalı" çığığının şiddetinde de ağırlı ve çıplaktır. Son mısra - "o köyü kendi acılarıyla yaşamağa koymamalı" - daha çok bu acıyı ifade ediyor. Bu, bağırırbağırır içindeki şiddeti canından boşaltmış "postinsan"ın (ifade Borevindir) kendi çaresizliğine yönelik son alay olarak ortaya çıkıyor. Geleneksel şiirin kurucularından biri olan M.Köhnəqalanın da yaratıcılığında postmodernizm bir aşama oldu. "Sözünü gülnən kesiyorum" şiirine bir göz atalım:

Sözünü unutma, derdini unut
Karabağsız bür gün dileneceksin
Çünkü sana her zaman

Şerefsiz şey gibi bakacak dünya
Sözünü gülnən kesiyorum
Ateşkes döneminde villa yapılmaz
Kurşun kesilir
Sözünün önünde yavruların dursun
Bilime can at, tesbihe el sürme (M.Köhnəqala)

Postmodern ironiya çağdaş Azərbaycan şiirinde dönemin dekadens halini, yenilgi, hainlik, toprak kaybı yaşamış vatandaşın kalb ağrısını ifade etmek için vasitələrdən birinə dönüştü. Onun metne yol bulmasının temel nedenlerinden biri buydu. Sosyal-politika ortamının ve dönemin yaşattığı acıyı bu şekilde ifade edenler hiç de azınlık teşkil etmiyorlar. Aynı zamanda bu ifade biçimi okur dikkati çekmek için degereklı idi.

Örnek verdiğimiz metinde kollajdan da kullanıldı. Halk lisanından alınan birkaç ifade - “sözünü gülnən kesim”, “sağlığına kismet”, “sözünü unutma, derdini unut” - metne kolaj edilmekle hem yazarın ifade etmek istediği somut fikirlere “anahtar” rolünü oynuyor, hem de “darbe geçişi” karakteri taşıyor. Her defa bu ifadelerden biri seslendikten sonra bir sonraki acı darbe - “ateşkes döneminde villa inşa edilmez, gülle kesilir” ya da “çünkü sana her zaman şerefsiz şey gibi bakacak dünya” görüşleri geliyor. Ve bu “darbe geçiş” ler sonraki darbələrin daha ağır, daha sarsıcı, daha sancılı olmasına hizmet ediyor.

Vadim Yemelin “Postmodernizm: Belirlilik arayışı” eserinde şöyle yazıyor: “Postmodernizm kompleks düşünce akımı gibi zamanın ruhunu, günümüzün manevi ve ruhsal durumunu düzgün yansıdıyor. Günümüzün ruhsal durumu ise insan ve dünya hakkında daha önce mevcut tasavvurların şimdiki yeni sosyo-kültürel yenilikte kabul edilemez olduğunu gösteriyor” (5). Bu günün ruh halinin yansıtılması içinse artık geleneksel şiirde var olan, hatta modern ve yenilikçi şiirlerde kullanılan tasvir ve ifade araçlarına müracaat edilmiyor. Genel olarak, tasfir ve ifade araçlarının orijinalliyi, metnin şiirselliği postmodernizm için bir anlam ifade etmiyor. Şiir daha keskin, daha kaba, daha saldırgan ifadeye dönüşüyor. Kafiyyeye, ritme sığmayacak kadar büyük şiddetin taşıyor.

Postmodernizmin daha bir alameti dekonstruksiyadır. Mevcut metin üzerinde tamamen yeni sonuçlara varmak. Çağdaş Azərbaycan edebiyatında dekonstruksiyaya dayanan örnekler daha fazla oluştu. Örneğin Murat Köhnəqalanın “Ben herhangi bir maymuna bentim ki insanı” şiiri. Bu, Azərbaycan’ın ünlü şairi Resul Rızanın sovyet döneminde yazdığı “Lenin” eserinden alınmış meşhir bir şiir parçası üzerinde edilen dekonstruksiyadır. Sovyet siyasi önderi, rehberi olan Lenin hakkında “Ben herhangi bir insana benzedim ki Lenin’i, Mezarının başında cihan ağlamış olsun” (R Rıza) paragrafı dekonstruksiya edilir, çirkinleştir’ılır. Mevcut şiir kalıbı alınarak onun üzerinde

yeni bir anlam yaratılıyor. Bu metin ise şunu gösteriyor ki, çağdaş Azerbajan şiirinde postmodern ironiya bazen aşırı basitleştirilirdir ve gülünç sonuçlara sebep oluyor. Oysa "postmodern geçmişi inkar etmiyor, aksine o kullanımı ve talep olunmamışları, unutulmuş anlam, yaklaşım ve üslupları arıyor" (4, 75).

Dekonstruksiya için metnin özel olarak seçilmesi temel koşullardan biridir. Çünkü bu zaman okurun ezberlediği metinler seçilmelidir. Bu hem "geleneksel üzerine dekonstruksiya ederek onu yeniden" diriltmek" amacını, hem de önceki metnin ifade ettiği içeriğe yazarın saldırgan tutumunu, ironiya'sını ifade etmek, "püskürtmek" için reel ortam yaratmış oluyor. Yazarın toplumla ilgili tüm kını ve nefreti burada yansıyor. "Ben herhangi bir insana benzedim ki Lenin'i" şiirinin dekonstruksiyası postmodern döneminin şairinin hem geleneksele, hem de şiirin tesisine yönelik kının ifadesi için seçildi. Ve ya Samet Vurgunun en ezberlediği şiiri üzerinde dekonstruksiya yapıldı. Burada sosyopolitik durumun en önemli renkleri, olguları şiirin tasvir tesisine dönüşerek ironik yaklaşım ile sunuluyor. Çünkü bu tür durumların tasvirinde doğrudan tasvir mümkün değildir. S. Vurgun yazıyordu:

El bilir ki, sen benimsin,
Yurdum, yuvam, meskenimsin.
Annemsim, öz vatanımsın,
Ayrılmı mı gönül candan,
Azerbaycan, Azerbaycan.

Postmodern şiirde "El bilir ki, aksakallar nöyüt satıyor erməniyə/çerez Gürcistan,/Azerbaycan, Azerbaycan", - denir. (Murat Köhnəqala). Gerçeğin tasviri için postmodern ironiya'nın seçilmesinin nedeni bellidir. Geçiş döneminin kaotik durumunu, karışıklığını bu tür ironik ifade etmek adeta yazarı da, okurunu da "iç dağılma" dan kurtarır. Çünkü okur da, yazar da dönemin hareketsiz gözlemcisi görevini taşıdıkları gerçeği ile yüz-yüze kalırlar. Güçsüzlük ise bu tür ironiya'nın oluşmasında temel nedenlerdendir. Dönemin avangardlarından olan Azad Yaşar'ın sanatında da postmodernizmin bir aşama olduğu gözlemlendi. Örneğin onun "Aşık Kurbanı'dan bir deya ve parodi" şiirine bir göz atalım. Ama önce Kurbaninin şiiri seslensin:

Başına döndüğüm, ay güzel Peri,
Adetdi dererler yaz menekşeni.
Beyaz ince elinle der, çete bağla,
Ter buxaq altında düz menekşeni.
Kurbanı der, gönlüm bundan sayrıdı,
Ne ettik ki yarım benden ayrıdı,
Ayrılmıml çekip boynu eğridi,

Hiç yerde görmedim düz menekşeni.
Azad Yaşar yazıyor:
Başına döndüğüm a şair bala
Gelenek, dererler yaz menekşeni.
Bu yaz gecesinde ölmeğe ne var
Oğulsan şiire sal, yaz menekşeni.
Ayrı düştüm vatanımdan, elimden
Henüz gençsin, çok söz etme ölümden
Adını duyunca bir kız dilinden
Şairler kız öpür kız menekşeni.

Burada Aşık Kurbanı ile çağdaş dönemin en meşhur şairi Ramiz Rövşenin “bu yaz gecesinde ölmeğe ne var” meşhur sözleri kolaj edilmiş. Her iki metin okuyucunun ezberine bildiği metindir. Şunu da belirtelim ki, postmodernizmde dekonstruksiya edilen metnin daha güzel ve daha zevkli olması kim bir amaç yoktur. Çünkü esas olan işlemin kendisidir.

Avanqardçılar kendi gerçekleri için görsel şiir kurmak, şair-resimler çekmek, bir kelime tekrarı ile şiir yazmak, olmayan kelimeler uydurmak ve “sözsüz şiir” yazmak gibi yöntemleri kullanmışlardır. Postmodernist şiirde ise sözün estetik zevk yaratma özelliği, güzellik olduğu inancı ortadan kaldırılıyor. Söz gerçeği artık tasvir etmekle beraber kendisi yeni gerçekler yaratır. Postmodernizm şiirden farklı olarak nesirde daha derine işlemiş görünüyor. Azerbaycan nesirinde postmodernizm sentez özelliğiyle akıllarda kaldı. Birçok eserlerde efsanevi arxetip'lere yönelik çalışıldı. Nesirde kahraman kavramı dağıtıldı. Kemal Abdullanın “Yarım yazı”, Anarın “Beyaz koç, kara koç”, İlqar Fehminin “Karga yuvası” postmodernizmin etkisiyle yazılmış eserlerdir.

Bu metinlerde dekonstruksiya, farklı dönemlere ait tarihi şahsiyetlerin ve onlarla ilgili hikayelerin bir araya getirilmesi, edebi kahraman anlayışının kaybolması gibi özellikler mevcuttur. “Yarım yazı”da iki farklı zaman - Hatai dönemi ile Dede Korkut dönemi bir araya getiriliyor. Oluşturulan gerçek hipergerçektir. Tarihi kahramanlar yazar isteği ile farklı şekilde sunuluyor. Yazarın yorumunda tarihi kahramanlar tarihte dışıdıklarından farklı renkler kazanıyor. Gerek Dəqə Korkuta, gerekse Hatai karakterine Azerbaycan tarihinde ve edebiyatında şimdiye kadar olmayan gibi olumsuz çizgiler ekleniyor. Onlar kahramanlık mertebesinden kendi yanlışları, hataları olan insan mertebesine indirilir. Böylece Azerbaycan nasrı için karakteristik olan kahraman, olumlu kahraman tipi aradan çıkmış oluyor.

Postmodernizm döneminde yazarlar bazı sırları gizleyen yazıların varlığından bahs eden eserlerin varlığına çok müracaat etti. Den Braun “Davinçi şifresi”, Umberto Eco “Gülün adı”, Kemal Abdulla “Yarım yazı”, Orhan Fikretoğlu “Ölü metin”, İlqar Fehminin “Karga yuvası” v.s. - de bütün hayat

gerçeklri gizli şifre ilə yazılmış gizli, ölü metinlerde korunuyor. Dünyanın da, yaratılışın da sırrı bildiğimiz gibi değil. Farklı tarihi şahsiyetlerin hayatlarının ve karakterlerinin dekonstruksiyası "Karga yuvası" romanında da var. Burada Köroğlu şahsiyet ve dönemine yeni bakış, dönemin olaylarının yeni yorumla tanıtımı gerçekleşiyor. Amaç ise o dönemin tasvir etmekle döneme de, karakterlere de yeni ayrıntılar vurmaktır. Köroğlu karakterinde yılgınlık da var, dindarlık da. O, Islama tapınır, yanında molla tutuyor, camisi var, delileri namaz kılıyor, cin-şeyatından korunmak için üstlerind dua gezdiriyorlar. Köroğlu harem saxlıyor. Dastanda negatif kahraman olan Hamza burada onun en yakın arkadaşı olarak gösteriliyor. Köroğlu elde etdiyi zaferleri kazanmak için yiğitlik ve dürüstlükten değil, Hamza'nın hilesini, siyasetini kullanıyor. Postmodernizm tarihi şahsiyetlerin karakterine böyle dekonstruksiya edilmesine olanak sağlıyor. İlqar Fehmi Köroğluya "baban kör olana kadar niye halk için döyüşmedin" sormakla sözün belli anlamında onu aşağılıyor, oysa bu sorunun mantığı temelinde bir gerçek var. Romanda dedektif ve irfani roman özellikleri sentez ediliyor. Kompozisyon öyle kurulmuştur ki, dervişler, Safevi sarayı, Çanlıbel arasında yaşananlar ilave gizemli olaylarla yükleniyor.

Jacques Derrida "Anahtar metnin kendinde" yazıyordu, Anarın "Beyaz koç, kara koç" ütöpic ve antiütöpic masallarının anahtarı da metinde verilen "masal hayattan daha gerçektir" ifadesindedir. Metnin kendisinde sunulmuş bu ifade onun anlamının, düşüncesinin açılmasına hizmet ediyor. Burada da iki metin - iki masal, iki dünya bir araya getiriliyor. Her iki hikayede Azərbaycanın "beyaz koç", veya "siyah koç" aracılığıyla başına gelmiş olacaklar tasvir edilir. Bu roman da postmodern estetiğin temeli olan dekonstruksiya ile kuruldu.

Son yılların romanlarından biri ise Orhan Fikretoğlunun "Ölü metn" romanıdır. Bu eser sufi bakış açısına ve insan kaderinin "yazılmış metin" olması fikrine dayanılarak kaleme alındı. "Her insan kendi yaşamı ile, kaderi ile yazılmış metindir" düşüncesinin sanatsal modeli olarak kuruldu. "Ölü" adlandırılması ise metnin okunma, idrak etme süreci ile bağlı. Yani herkes onu okuyamaz düşüncesini ifade ediyor. Genel olarak, gerek dünya edebiyatında, gerekse de Azərbaycan edebiyatında artık kaç senedir başlayan süreç - varlıktan, gerçekten metne - yazıya inmek (buna geçiş de diyə biliriz), tüm soruların cevabını kodlanmış bilgi ile yüklenen kitapta - yazıda aramak (Den Brown "Da Vinci şifresi", U.Eko "Gülün adı", K.Abdulla "Yarım yazı", Sabir Rüstemhanlı "Gök Tanrı", İ.Fəhmi "Karga yuvası" v.b.) isteği hala devam ediyor. Postmodernizm simvolizm'e simvollaşmaya karşı çıksa da, bu özellik metnin bir katına dönüşüyor. Bir tarafta "yazı-mətn-kitab" simgesi tüm dikkatlerin toplandığı, tüm sırların koruyucusu olan nesne gibi konuşma yapıyor, diğer tarafta kültürlerin, dünyaların, uygarlığın, zamanların, farklı coğrafiyaların sonuçta zaten bir noktadan geçtiği düşüncesi ifade ediliyor. Yani hangi zamanda, hangi mekanda yaşayırsansa yaşa, olmuşlar ve olacaklar metinde - yazıda - kitapta

ifade edilmektedir. Bunun ise kendisi de geleneksel düşünceye yeniden dönüş, eskinin yeniden oyadılışı demektir. “Ölü metin” sevgi hususunda sufi bakış açısı ile birleşiyor. Son “metin” in sırrının Dede dağda yaşayan sufi tarafından açılması, sadece onun okuya bilmesi de bu anlamda sembolik anlam kazanmış oluyor. Kimsenin açmadığı metnin dilini sufi derviş açıyor. Kimsenin yetmediği hayat gerçeğine, ilahi hakikate tasavvuf zihniyeti aracılığıyla gideriliyor. Metin kırık ayna efektindedir. Çeşitli metinler, farklı kaderler sadece küçük sözcükler aracılığıyla birbirine birleştirilir. Böylece kolaj etkisi tamamlanıyor. Bir metnin içinden çıkıp başka bir metnin içine düştüğünü okur yazarın yardımı olmadan kendisi anlamalı oluyor. Bir kaderin, bir metnin, bir olayın içinde başka biri başlıyor. Burada hem 1920 yıl erməni-türk katliamımdam sahneler veriliyor, hem Nuri Paşa'nın Azerbaycan'a gelişi tarif ediliyor, hem sovyet iktidarının yapılanmasının devlet ve millet olarak bize gösterdiği etki tahlile çekiliyor. Örneğin, sovyet ve türk milliyetçiliği gibi farklı ideolojilerin etkisine girmiş iki yurttaş bir metin içinde karşı karşıya getirilerek çok gerçek bir tarihi durumun tasvirine vesile olur. İbrahim beyin ve İsmail'in kişisel trajedileri aslında halkın da, devletin de faciasını karakterize ediyor. Her iki insan kendi gerçeğine inanıyor. Her biri kendi gerçeği için mücadele veriyor. Sonda ise onlardan biri yıllarca inandığı gerçeğin aslında büyük bir yalan olduğu trajedisini yaşıyor. Bu ise sadece İsmailin kaderi değildi. O yılları yaşamış binlerce insanın trajedisi idi. “Ölü metin”de 37 yıllarında baskı edilmiş insanların kaderi de var, 90 yılları olaylarına de işaretler edilir, erməni-azeri ilişkisinin çok gerçekçi ve tartışma doğurmayan modeli de kuruluyor. Eser öncelikle tarihen önemli dönemlerin kolaj tanıtımı ve bir metne getirilmesi açısından ilginç bir etki yaratıyor.

“Ölü metin” sadece insanın ve insanlığın değil, bir ülkenin, bir devletin ve bir milletin “yazılmış metnidir”. Seçilen “tarihi noktalar” tesadüfen bir metin içinde bir araya getirilmedi. Bu düşünce, fikir ve kader tarihi “yanlışıklar” ın, “tarihi hataların” yaşandığı noktalardır. “Ölü metin”de farklı zamanlar karşılaştırılır, bir metin içinde karşı karşıya getirilmesi gibi postmodern bir üslup kullanılır ve artık yazılmış metn dekonstruksiya edilir. Öyle ki, burada Dede Korkut, Kazan Han ve Karaca Çobanla ilgili metin işte bu etki üzerine kurulmuştur. Yalnız Kazan Han “Nerey, çoban” sualı verdikde, cevap metni bu kez dekonstruksiya edilerek farklı çözüme kavuşuyor. Yani Dede Korkut destanında olduğu gibi, kurtarıcı rolünde bu kez Karaca çoban görünmüyor. Bu defa sonuç başkadır.

Azerbaycan edebiyatında postmodern nesirin başka örnekleri de var: Ş.Ağayar “Haramı”, S.Baycan “Qukark”, Şehriyar del Gerani “İntihar beliki”, Rasim Karacanun “On bir gece” romanlarını sadalamaqa olur. Bu eserler de postmoden estetiği ile yazılmıştır. Ama bir o kadar da başarılı eserler değiller.

Sonda söylemeliyiz ki, postmodernizm eğilimi Azerbaycan edebiyatında hem şiir hem de nesirde mevcuttur. Şiir bu süreci artık geride bırakmak üzeredir.

Hem de iyi sonuçlar kazanmadan. Ama nesir postmodernizmin özelliklerini hala araştırıyor ve yaşıyor. Ve şiirden farklı olarak, daha esaslı örnekleri yaranmaktadır.

KAYNAKÇA

Qaraca Rasim, "Bir dəqiqəlik səs küy", Xəzər, 1990, №2, s.88-89

Umberto Eko və postmodernizm fəlsəfəsi, Bakı, Qanun, 2012, 204 səh.

Борев Ю. Эстетика, Москва, Высшая школа, 2002

Дианова В.М. Постмодернистская философия в искусстве: источники и современность». Издательство: СПб.: Изд-во Петрополис Год: 1999 Страниц: 240

Емелин В. Постмодернизм: в поисках определенности/ <http://postmodern.in.ua/?p=1177>

Лиотар Ж. Заметка о смыслах "пост". http://lib.ru/CULTURE/LIOTAR/s_post.txt

Литературные манифесты: от символизма до «Октября». Москва, Аграф. 2001,

Тырышкина Е.В. Авангард и постмодернизм в русской литературе (заметки к теме),

Постмодернизм: pro et contra. Материалы Международной научной конференции "Постмодернизм и судьбы художественной словесности на рубеже тысячелетий".

Тюмень. 16-19 апреля 2002 г. Тюмень, изд-во "Вектор Бук", 2002. С. 72-77.

Die stereotype Wahrnehmung der türkischen Migranten in Deutschland anhand der ausgewählten Satiren von Osman Engin

The stereotypical perception of Turkish immigrants in Germany on the
example of the chosen satires by Osman Engin

Anna WARAKOMSKA (Universität Warschau)

ZUSAMMENFASSUNG: Die Satiren von Osman Engin eignen sich anscheinend wie kaum andere literarische Texte, um die Problematik der stereotypen Wahrnehmung der Migranten türkischer Herkunft in Deutschland zu erörtern. Der aus Izmir stammende Autor berührt nämlich Themen aus dem Alltag vieler Migranten, die am eigenen Leibe die Unannehmlichkeiten des Lebens in der Fremde erfahren haben, welche oft auf Vorurteilen fußen. Es gehören hier u. a. die anfänglichen Probleme mit der Sprache, Mängel an Geld, Ausbildungs- und Berufschancen, die späteren Herausforderungen bei den Kontakten mit Einheimischen sowie nicht selten Erfahrungen der Fremdenfeindlichkeit.

Engin vermag es, mittels Ironie und kritischer Distanz sowohl die Deutschen wie auch ihre neuen ausländischen Mitbürger polyphon zu zeichnen.

Das Ziel des Beitrags ist es, am Beispiel ausgewählter Texte von Osman Engin stereotype Bilder türkischer Migranten in der Bundesrepublik darzustellen sowie über die Möglichkeit eines friedlichen Zusammenseins zu reflektieren. Die Analyse wird sich um thematische und formelle Fragen fokussieren.

Schlüsselwörter: Immigranten, Satire, Stereotype, Voreingenommenheit, kulturelle Differenzen, Osman Engin.

SUMMARY: Among numerous literary works the satires by Osman Engin, the writer who comes from Izmir, seem to be the best choice to discuss the problem of the stereotypical perception of immigrants from Turkey who have chosen to live in Germany.

Engin describes the everyday life of migrants who have the first-hand experience of difficulties of living in exile very often resulting from prejudice. These are the difficulties like: the initial problems with acquiring a foreign language, the lack of money and opportunities of obtaining education and finding a good job, challenges concerning contact with the autochthonic population, and finally the experience of hostility towards foreigners. With the help of irony and critical distance Engin shows in a polyphonic perspective both Germans and the new citizens of their country coming from abroad.

The paper aims at showing the stereotypical pictures of Turkish immigrants in the West Germany on the example of the chosen texts by Osman Engin and at the reflection upon the possibility of peaceful co-existence of autochthons and foreigners. The analysis focuses on the related topics and the selected formal issues.

Keywords: immigrants, satires, stereotypes, prejudice, cultural differences, Osman Engin.

1. Einleitung

Die Satiren von Osman Engin eignen sich anscheinend wie kaum andere literarische Texte, um die Problematik der stereotypen Wahrnehmung der Migranten türkischer Herkunft in Deutschland zu diskutieren. Der aus Izmir stammende Autor berührt nämlich Themen aus dem Alltag vieler Migranten, die am eigenen Leibe die Unannehmlichkeiten des Lebens in der Fremde immer

wieder erfahren, welche oft auf Vorurteilen fußen. Es gehören hier u.a. die Probleme mit der Sprache, Mängel an Geld, Ausbildungs- und Berufschancen, die insbesondere die erste Generation der Migranten betreffen (Vgl. Spohn 2002, 133-144), aber ferner auch Herausforderungen bei den Kontakten mit Einheimischen sowie nicht selten Erfahrungen der Fremdenfeindlichkeit (Vgl. Lachmann 2007, 34-49). Engin vermag es, mittels Satire und kritischer Distanz sowohl die Deutschen wie auch ihre neuen ausländischen Mitbürger polyphon zu zeichnen, und der vorliegende Beitrag will diese Hypothese mit konkreten Exempeln belegen. Reflektiert werden sowohl thematische wie auch formelle Fragen.

2. Von der Vielfalt bei der Begriffsbestimmung

Selbst die Wahl des Titels dieses Paragrafen macht Sorgen, weil der Forschungsgegenstand, um den es hier geht, erstens einer zeitlichen Abwandlung unterliegt, zweitens von den interessierten Schriftstellern verschieden gedeutet wird und drittens eine Fülle von Vorstellungen der Sekundärliteratur verursacht. In der frühen Phase der Migration, damals noch Gastarbeiterbesuche bezeichnet, nannte man die von den Autoren mit ausländischer Herkunft verfasste Literatur Gastarbeiterliteratur, die dann mit der Entwicklung der gesellschaftlichen Lage sowie Entfaltung der Forschung Abwandlungen in der Benennung erfahren hat (Esselborn 2004, 12ff). Zunächst schenkte man ihr wenig Aufmerksamkeit auf dem Lesemarkt und auch synthetische Abhandlungen nahmen sie nur lakonisch zur Kenntnis (Brenner 1996, 320). Mit der Zeit ändert sich die Lage und die Fachliteratur liefert unterschiedliche begriffliche Konzepte. Man spricht von „Gasterbeiter- und Betroffenenliteratur“, „Literatur der Fremde“, „interkultureller Literatur“, „Migranten- oder Migrationsliteratur“ (Opitz 2001, 694), und alle diese Vorschläge drücken eine gewisse Andersartigkeit und Ferne von der deutschen Literatur aus. In ihnen wird vor allem die ausländische Herkunft der Autoren angemerkt. Und es sind wahrlich viele, die hier als Beispiel dienen können, sowohl Türkeistämmige wie auch aus anderen Herkunftsländern ([http://de.wikipedia.org/wiki/Liste_deutsch-t%C3%B4rkischer Schriftsteller](http://de.wikipedia.org/wiki/Liste_deutsch-t%C3%B4rkischer_Schriftsteller)).

Ein weiteres Problem bildet hier die Tatsache, dass nicht alle Interessierten selbst den Begriff Migrantenliteratur akzeptieren wollen, weil bereits dieser Terminus diskriminierend wirken kann (Opitz 2001, 694). Osman Engins Einstellung zum Begriff Migrantenliteratur dürfte als gelassen bezeichnet werden. In Bezug auf einen direkt pejorativen Terminus: Kanake ist auf seiner Homepage zu lesen: „Zaimoglu schreibt ja ganz andere Sachen. Es ist aber schon so, daß wir uns selber Kanaken nennen. Ich persönlich tue es, weil Rechtsradikale uns so bezeichnen. Wenn ich aber mich selber so nenne, dann ärgern sie sich hoffentlich, weil sie mich damit nicht mehr verletzen können. Danach müssen sie sich etwas anderes ausdenken. Bei deren Intelligenz dürfte das aber sehr

schwierig werden“ (La Grotta 1998, in:<http://www.osmanengin.de>). Diese Antwort bezeichnet auch das gesellschafts-politische Anliegen der Satiren von Engin. Er meint, dass diese literarische Gattung eben dazu dient auf Punkte zu zeigen, die nicht richtig, die menschenfeindlich oder menschenverachtend seien, um zur Reflexion zu zwingen (Yeşilada 1994). Auf diese Weise entspricht sein Begriff der Satire der lexikonartigen Auslegung, die besagt: Satire soll in spöttischer Form jegliche Missstände brandmarken. Als wichtig scheint noch die Tatsache, dass der Autor einen berühmten türkischen Satirenverfasser, Aziz Nesin, für sein literarisches Vorbild hält (Yeşilada 1994).

3. Analyse ausgewählter Werke von Osman Engin

3.1. Soziale Lage der türkischen Migranten bei Engin

Zunächst soll die Darstellung der sozialen und gesellschaftlichen Lage der Ausländer in Deutschland in Engins Werken erörtert werden. Ein gutes Exempel bildet hier die Satire *Illegaler Blinddarm*, in der ein Türke von seinem erkrankten Freund, Mustafa, erzählt, der aufgrund mangelnder sozialer Absicherung keine medizinische Versorgung in Deutschland genießen kann. Er bekommt keine Hilfe, was lebensgefährlich ist, hat auch Angst, um Hilfe zu bitten. Seine verbitterten Worte: „Nur weil wir Illegale sind, behandelt man uns so, als seien wir keine Menschen“ (Engin 1994, 162) erinnert an Max Frischs Phrase: „wir haben Arbeitskräfte gerufen, es kamen Menschen“ und will die systematischen Probleme der Lage vieler Migranten literarisch umfassen. Die Vernachlässigungen der Regierenden und Verantwortlichen in den 60er Jahren wurden bereits umfangreich erforscht. Klaus Baade bemerk hierzu u.a.: „Zum Abschluss der Verträge drängten vor allem die Unternehmen. Sie waren am Import billiger, williger Arbeitskräfte interessiert“ (Baade 2013-11). Im Text von Engin handelt es sich zwar um keine Gastarbeiter, sondern illegale Ausländer, die sich durch ihr hartes Schicksal mit diversen Mitteln durchschlagen, was im Text für Komik sorgt. Der Sinn der Kritik an unmenschlicher Bürokratie, Gleichgültigkeit und Auswüchsen des Merkantilismus ist aber ersichtlich. In ähnlicher Weise diskreditierte vor Jahren schon Günther Wallraff das deutsche gesellschafts-politische System in seinen berühmten Reportagen (Wallraff 1988).

Aber dieses gewöhnliche Muster der Betrachtung vieler Ausländer wird in den Satiren von Engin auch produktiv zur Umkipfung der Stereotype ausgenutzt. So etwa in der *Ausländermitbenutzungszentrale*, einer Erzählung über die Interaktionen zwischen Deutschen und Türken, die attraktiv die Generationendifferenzen schildert. Zum Beginn der Erzählung will z.B. eine ältere Dame und Nachbarin einer türkischen Familie, gewisse Frau Fischkopf, diese Familie mit hausgemachten Frikadellen beglücken. Die Ablehnung sorgt für die Entrüstung der Deutschen: „Herr Engin, bitte essen Sie! Tun Sie mir doch den Gefallen. Ich kenne sonst keine Ausländer“ (Engin 1992, 11). Auch

die Versuche, die Frikadellen dem Spross der Familie aufzuzwingen, scheitern. Hatices Vater diagnostiziert hier einsichtig: „Das Problem ist, sie mochte noch nie Frikadellen, ihre Grundnahrungsmittel sind Pommes mit Ketchup, Chips und Schokolade“ (Engin 1992, 11). Diese Aussage markiert den besagten Generationenunterschied, aber zugleich auch die Gewohnheiten türkischer Kinder in der globalisierten Welt.

Die witzigen Überschneidungen der Wege Deutscher und Türkeistämmiger werden auch in übrigen Passagen in Fülle dargeboten: So etwa bei Bescherung der türkischen Familie mit alten Klamotten, die die Kinder von Engin als Müll bezeichnen; bei der verdrießlichen Frage nach Rückkehr in den Herkunftsort, der im Fall von Engins ältestem Sohn, Recep, sich als Hamburg erweist, usw. Mit viel Humor und Phantasie überspitzt der Text die gängigen Meinungen der Deutschen über Türken und entmythisiert dadurch die gesellschaftliche Positionierung der Ausländer in Deutschland.

3.2. Das Aussehen der Migranten

In einer ähnlichen Weise werden in vielen Satiren von Engin das äußere Aussehen der in Deutschland lebenden Türken, ihr Kleidungsstil sowie ihre vermeintlich charakteristischen Attribute thematisiert. Was als typisch angenommen wird, wird *ad absurdum* geführt und umgekippt, um dadurch die Widersinnigkeit der gängigen Meinungen zu reflektieren. Als ein sich erst bietendes Exempel kann hier eine Passage aus *Illegaler Blinddarm* angeführt werden, in der der Ich-Erzähler über den türkischen Protagonisten folgendes behauptet: „Wenn Mustafa mal auf die Straße geht, dann setzt er sich immer diese blonde Langhaar-Perücke auf, die ich ihm auf dem Flohmarkt besorgt habe. Er sieht damit richtig niedlich aus, mit seinen langen blonden Haaren und dem pechschwarzem Schnurrbart“ (Engin 1994, 162). Eine derartige Maskierung widerspricht eher der gesellschaftlichen Praxis, sie dient im Text einer komischen Überspitzung der Erwartungen der Deutschen, alle Bürger im Land sollten ähnlich aussehen. Somit wird ein Teil der Debatte um die Integration in lustiger Weise evoziert (Şen/Goldberg 1994, 79).

Ein anderes Beispiel dergleichen Art findet sich in *Ei Spik Deutsch*, wo auch die Motive der Tarnung (Haarfärbung, Abrasieren des Schnurrbartes, Änderung der türkisch klingenden Namen) expliziert werden: Angst vor Rechtsradikalen (Engin s.43). Das neue „integrationskonforme“ Aussehen des Protagonisten, in Verbindung mit seinen alten Gewohnheiten, macht aus ihm jedoch eine echt hybride Gestalt, deren Deskription zum Lachen bringt und erneut die Postulate der Gleichschaltung in diversen Sphären des Lebens hinterfragt.

3.3. Die Bedrohung der Gesellschaft seitens der Migranten

In anderen Satiren problematisiert Engin auch direkt die vermeintlichen

Charaktereigenschaften der in Deutschland lebenden Türken. In der Skizze *Das Glücksrad* gehören hier die angebliche Gewaltbereitschaft und Mangel an Bildung der Migranten, die zusammen im Terror oder Anarchie münden und naturgemäß die deutsche Gesellschaft in ihren Lebensprinzipien bedrohen (Vgl. Sarrazin 2012). In dieser Geschichte wird von einem Fernsehauftritt des Protagonisten, Osman Engin, erzählt, der bei einer Show einen Staubsauger sowie die Betreuung einer Asylantenfamilie als Preis gewinnen kann. Es werden ihm dort diverse Fragen zu rechtlichen und gesellschaftlichen Lage der Ausländer in Deutschland gestellt, die er ganz im Sinne der Rechtsextremen beantwortet. Er behauptet, die Asylanten bringen in das Land Angst, Terror und Armut, während sein Konkurrent, der Deutsche Carlo Behrens aus Bayern, von Kultur, Nächstenliebe und menschlicher Wärme spricht (Engin 1994, 12). Die Unterschiede in der Einstellung der Kandidaten zu Ausländern sind plakativ dargeboten und markieren einerseits eine absolute Ablehnung und andererseits vorurteilslose Inklusion. An ihren Aussagen lassen sich zugleich die von den Einheimischen positiv sowie pejorativ idealisierten Charakterzüge der Migranten ablesen.

Am Ende entpuppt der Plot die Voreingenommenheiten der deutschen Durchschnittsbevölkerung gegenüber den Ausländern folgenderweise: „Der Studienrat wird als Gewinner präsentiert, aber mich bestürmen die Zuschauer, um Autogramme zu kriegen. Und alle muntern mich auf: `Herr Engin, machen Sie sich nichts daraus, daß Sie den Staubsauger nicht gewonnen haben. Für uns sind Sie der eigentliche Gewinner der Sendung. Sie haben uns aus der Seele gesprochen. Sie sind ein Mann des Volkes!“ (Engin 1994, 13).

In *Kanaken-Gandhi* wird die gleiche Szene wiederholt, aus dem Roman erfahren jedoch die Leser etwas mehr über die Gegebenheiten, die alle Figuren: Deutsche und Ausländer in komischen Konstellationen darstellen. In Bezug auf Tradition als Musterbild der wesentlichen Merkmale sei hier ein nächstes Exempel herbeizitiert, in dem der Held aus Aufenthaltsgründen eine Deutsche zu heiraten versucht. Sie erweist sich jedoch als Prostituierte und sein Kommentar dazu: „`Na gut, wenn sie dabei ein anständiges Kopftuch trägt, dann wäre ich damit einverstanden!“ (Engin 1998, 152). Der Witz der Schilderung ist evident, zumal eine „interkulturelle“ Schlichtung auch von dem Sohn des Protagonisten initiiert wird.

In der genannten Szene werden stereotype Wahrnehmungen der Türken wie der Deutschen amüsant thematisiert. Solche Merkmale wie Neid und Eifersucht, angeblicher Hang an Tradition einerseits und eine sexuelle Freizügigkeit sowie moralische Verkommenheit andererseits als Kennzeichen der jeweiligen Nation entlarven sich hier durch den satirisch gezeichneten Hintergrund als Klischees, Oberflächlichkeiten bzw. Entitäten auf, von denen gerne gesprochen wird, die aber ihr soziales Gewicht längst verloren haben. Diese Methode, die

Einbildungen der Gesellschaft über sich selbst und natürlich über die Fremden als solche aufzudecken, gehört zu Grundprinzipien des Metiers von Engin.

3.4. Das Auslachen menschlicher Schwächen

Ein weiteres Exempel dieser Vorgehensweise bildet die Satire *Der Sauna Prophet*, in der zum einen die angebliche Hegemonialität der Deutschen in Frage gestellt wird, zum anderen jedoch menschliche Schwächen ausgelacht werden, was in Zusammenhang der vorliegenden Untersuchung sehr belangreich zu sein scheint. In dieser Geschichte gibt der Titelheld, Nedim, dem Ich-Erzähler existenzwichtige Ratschläge zum Leben in Deutschland. Zunächst geht es um die totale Unterwürfigkeit, die angeblich von Deutschen verlangt wird: „‘Osman’, sagte er mir, ‘widerspreche niemals einem Deutschen! Glaube mir, das wäre das Falscheste, was Du in so einer brenzligen Situation tun könntest. Selbst wenn ein Deutscher dich mit Ali anredet und nicht mit Osman, dann nimm es als Gottgegeben hin. Abgesehen davon klingt Osman auch nicht viel besser als Ali“ (Engin 1994, 150). Er wird tatsächlich Ali angesprochen und auch anderweitig beleidigt. Nedims Ratschläge ermöglichen ihm aber ein friedliches Leben auf deutschen Straßen, er kommt daher zur Überzeugung, sein Freund sei ein Prophet, den er zu wenig achte. Er lädt den vermeintlichen Weissager zum Essen ein, hier erfährt er allerdings die bittere Wahrheit, er sei zum Opfer eines harmlosen Betrugs gefallen: „Übrigens Osman, danke für das tolle Essen. Einem stadtbekanntem Geizkragen wie dir hätte ich das nicht zugetraut“ (Engin 1994, 155). Osmans Peiniger ist zwar Deutscher, wird aber von Nedim geschickt, um den Kollegen auf Probe zu stellen. In dieser lustigen Geschichte wird Vieles angesprochen. Die stereotype Bezeichnung – Ali ist zwar weniger beleidigend als etwa das Wort Kanake im *Kanaken-Gandhi* (Vgl. Blumentrath 2007, 72), weist aber auf die abwertende Haltung gegenüber türkischen Mitbürgern hin. Auch die ständige Erinnerung an ihre ländliche Herkunft (Şen/Goldberg 1998, 12) sowie die aufdringlichen Fragen nach der Rückreise gehören zum Repertoire der stereotypen Wahrnehmungen bzw. Verblendungen der Einheimischen. In diesem besonderen Fall erweisen sie sich freilich als trügerische Bilder, sie werden doch von Türken selbst benutzt, um mit Hilfe der Deutschen andere Türken zu übertölpeln. Der Text thematisiert das Klischee, um eine Eigenschaft, nämlich den Geiz, zu kritisieren, der indifferente Blick wird also ausgenutzt, um auf Komplexität des Lebens hinzuweisen. Dadurch gewinnen die Protagonisten ihren Wert als Individuen, hier zwar in einer pejorativen Hinsicht, aber die satirische Manier macht sie zu Vollblutmenschen. Sie verlieren ihre stereotype Fleur der Gastarbeiter, Fremder usw. Der hier markierte Umkippeffekt gehört, wie bei oben analysierten Texten, zur Strategie der schriftstellerischen Leistung von Engin.

3.5. Herkunft und Religion

Zum Schluss sei noch ein Beispiel aus der Satire *Ramadan* angeführt, die in der Form eines Briefes des Protagonisten an seinen in der Türkei verbliebenen Onkel Omar verfasst wurde. Der Neffe Osman berichtet hier u.a. über Fragen der Deutschen, die sie jedes Jahr zur Ramadanzeit stellen. Auf viele von ihnen antwortet der atheistische Sohn Osmans, Mehmet und er tut es in einer richtig frechen Weise. Den Zweck des Fastens erläutert er z.B: „Damit wir nicht wie du jedes Jahr zum Fettabsaugen gehen müssen“ (Engin 2008, 196). Die von Herrn Krummsack angezweifelte Länge der Einschränkungen wird als eine Besonderheit abgewiesen, der Hauswart lebe doch nicht auf dem Mond, sondern in Deutschland, unter Millionen von Türkeistammenden. Er kommt mit Mehmet ins Gespräch: „Kommt darauf an, in manchen Jahren dürfen wir sogar sechs Monate lang nichts essen`, [...] `Das gibt's doch nicht! Hängt das von Mohammed ab, oder was?`, wunderte sich unser Hausmeister. `Nein nicht von Mohammed, sondern von meiner Mutter! Davon, ob sie in Sommer länger in der Türkei bleibt oder nicht`, sagte Mehmet und sprach zum ersten Mal die Wahrheit“ (Engin 2008, 196). Diese schalkhafte Antwort stammt zwar von Mehmet, aber selbst Osman geht der Tradition nicht nach und präsentiert sich als ein in dieser Hinsicht säkularisierter Mensch. Und die oft wiederholten Fragen zerrütten den Schreibenden dermaßen, dass er die Aufklärung auf das Tonband aufnimmt, um sie den Interessierten vorzuspielen, während er, das Fest nicht beachtend, seine Essgewohnheiten pflegt. Am Ende zweifelt er selbst an den Regeln des Ramadans, was seine Entfernung von den alten Traditionen nun definitiv akzentuiert und zugleich die stereotype Parallele zwischen Herkunft und Religion zunichte macht.

4. Zusammenfassung

Zum Hauptziel der obigen Analyse gehörte die Darstellung der stereotypen Betrachtungen der türkischen Migranten in den Satiren von Osman Engin. Die Untersuchung hat ergeben, dass solche Bilder in den erforschten Skizzen in einer großen Fülle präsent sind. Fasst man die Teilbefunde der obigen Analyse zusammen, müssen folgende Schlussfolgerungen notiert werden. Vor allem muss man feststellen, dass in der Fachliteratur nach wie vor eine Diskrepanz bezüglich des Begriffes Migrantenliteratur herrscht. Der Autor dürfte eine indifferente Beziehung zu diesem Begriff haben, und als Indiz dafür wurde seine Aussage zu einem anderen kontroversen Ausdruck, nämlich Kanake, zitiert.

Das Postulat von Osman Engin, Satiren als Regulativ zur Besserung der Gesellschaft zu betrachten, erfüllen seine humoristischen Kurzgeschichten zur Gänze. Der Autor vermag es, mittels kritischer Distanz und scherzhaften Stils sowohl die Einheimischen in Deutschland als auch die türkischen Migranten vielstimmig zu schildern. Als charakteristische Merkmale seiner

Arbeitsmethode wurden in der Analyse mehrmals die literarische Überspitzung der geschilderten Personen und Begebenheiten beobachtet, die zur Umkippung der thematisierten Wesenheiten führen. Da die Untersuchung sich auf die stereotype Wahrnehmung der türkischen Migranten konzentrierte, erfasste sie vor allem diesbezüglich einen solchen Hang. An vielen Beispielen war es ersichtlich, dass der Text die Eigenschaften der Figuren, ihr Benehmen, Aussehen, Ausdrucksweise sowie Darstellungsart der Ereignisse gezielt *ad absurdum* führt, wodurch die Handlung groteske Züge gewann. Es scheint, dass im Horizont der Ziele einer solchen Strategie die Hinterfragung der gängigen Meinungen liegt. In der zuletzt besprochenen Satire *Ramadan* ging es um die allzu rasche Gleichstellung der Tradition und Herkunft, in früher analysierten, etwa *Ausländermitbenutzungszentrale*, *Illegaler Blinddarm* oder *Ei Spik Deutsch* um eine neue Positionierung der Migranten in der deutschen Gesellschaft. Die übertriebene Verkleidung der Menschen weist hier auf die absurden Ansprüche einer totalen Integration hin, die in der öffentlichen Debatte als monistische Assimilation apostrophiert wird (Reeg 1988, 99), genauso wie die Ablehnung der vermeintlichen Hilfe an die Eigenständigkeit der Migranten sowie ihre Individualität denken lässt. Engin arbeitet mit Stereotypen also, um die neuen gesellschaftlichen Konstellationen hervorzuheben und durch sehr oft drollige Lösungen den türkischen Migranten bzw. seinem schriftstellerischen Inventar die Würde der Persönlichkeit zurückzugeben. Daher schient seine Arbeit, die gewiss auf dem Fundament der rhetorisch verstandenen Ironie (Behler 1972, 18) entsteht, als gesellschaftlich wichtig und förderlich zu sein.

LITERATUR

- Bade, Klaus J.: „Als Deutschland zum Einwanderungsland wurde. Vor 40 Jahren trat der Anwerbestopp für Gastarbeiter in Kraft. Damit sollte der Zuzug von Ausländern beendet werden. Bewirkt wurde das Gegenteil mit Folgen bis heute“. In: zeit-online, vom 24. 11.2013 <http://www.zeit.de/gesellschaft/zeitgeschehen/2013-11/einwanderung-anwerbestopp>, [2.05.2014].
- Behler, Ernst (1972), *Klassische Ironie, Romantische Ironie, Tragische Ironie. Zum Ursprung dieser Begriffe*. Darmstadt.
- Blumentrath, Hendrik/Bodenburg, Julia/Hillman, Roger/Wagner-Egelhaaf, Martina (2007), *Transkulturalität. Türkisch-deutsche Konstellationen in Literatur und Film*. Münster.
- Brenner, Peter J (1996), *Neue Deutsche Literaturgeschichte*. Tübingen: Niemeyer.
- Engin, Osman (1994), *Dütschlünd, Dütschlünd übür üllüs*. Mit Illustrationen von Til Mette. Berlin. Hier: *Das Glücksrad*, S. 9-13; *Ei Spik Deutsch*, S. 42-47; *Der Sauna-Prophet*, S. 150-155; *Illegaler Blinddarm*, S. 161-165.
- Engin, Osman (1992), *Ausländer-Mitbenutzungszentrale*, in: ders.: *Alles Getürkt! Neue Geschichten zum Lachen*. Reinbek bei Hamburg, S. 11-17.
- Engin, Osman (1998), *Kanaken-Gandhi. Satirischer Roman*. Berlin 1998.
- Engin, Osman (2011), *Ramadan*. In: ders.: *Lieber Onkel Ömer Briefe aus Alamanya*. München, S. 195-202.
- Esselborn, Karl (2004), *Deutschsprachige Minderheitenliteraturen als Gegenstand einer kulturwissenschaftlich orientierten „interkulturellen Literaturwissenschaft“*. In: Manfred Durzak / Nilüfer Kuruyazici in Zusammenarbeit mit Canan Şenöz Ayata (Hg.): *Die andere deutsche Literatur*. Istanbul Vorträge. Würzburg, S. 11-22.
- La Grotta, Luigi, Engin, Osman (1998), *Stimme*. O.O. In: <http://www.osmanengin.de/> [11.10.2014].
- Lachmann, Günther (2007), *Tödliche Toleranz. Die Muslime und unsere offene Gesellschaft*. München/Zürich.
- Opitz, Michael, Opitz-Wiemers, Carola (2001), *Tendenzen in der deutschsprachigen Literatur seit 1989*. In: Wolfgang Beutin u.a. (Hg.): *Deutsche Literaturgeschichte. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler. S. 660-702.
- Reeg, Ulrike (1998), *Schreiben in der Fremde. Literatur nationaler Minderheiten in der Bundesrepublik Deutschland*. Essen.
- Rösch, Heidi (1992), *Migrationsliteratur im interkulturellen Kontext*. Frankfurt am Main.
- Sarrazin, Thilo (2012), *Deutschland schafft sich ab. Wie wir unser Land aufs Spiel setzen*. München.
- Spohn, Margret (2002), *Türkische Männer in Deutschland. Familie und Identität der ersten Generation erzählen ihre Geschichte*. Bielefeld.
- Şen, Faruk / Goldberg, Andreas (1998), *Türken in Deutschland. Leben zwischen zwei Kulturen*. München 1994.
- Wallraff, Günter (1988), *Ganz unten. Mit einer Dokumentation der Folgen*. Köln.
- Warakomska, Anna (2009), *Prawda wyższej instancji. O ironii na przykładzie prozy Herberta Rosendorfera*. Warszawa.
- Warakomska, Anna (2014), *Małe akty wielkiego zderzenia cywilizacji? Kilka uwag krytycznych w oparciu o reportaż Güntera Wallraffa `Schwarz auf weiß. Fremd unter Deutschen`*. In: „Studia Neofilologiczne“ pod red. Grzegorza Gwoździa i Przemysława Sznurkowskiego. Częstochowa, Bd. X, S. 9-24.
- Yesilada, Karin: *Satire dient dazu, auf Punkte zu zeigen ...* In: „Die Tageszeitung“ vom 13.12.1994. In: <http://www.osmanengin.de/> [30.08.2014].
- Andere Quellen
http://de.wikipedia.org/wiki/Liste_deutsch-t%C3%BCrkischer_Schriftsteller [2.05.2014].

Martin Mosebach'ın "Die Türkin" ve Selim Özdoğan'ın "Im Juli" Romanlarında Ötekileştirme

Das Verfremdungsmotiv in den Romanen „Die Türkin“ von Martin Mosebach und „Im Juli“ von Selim Özdoğan

Filiz İlknur CUMA (Selçuk Üniversitesi)

ÖZET: Martin Mosebach ve Selim Özdoğan 20. Yüzyıl Alman edebiyatının önemli yazarlarından. Daha çok romanlarıyla tanınmış olan yazarlar çalışmalarında bilhassa kültürel ve toplumsal boyutlu Alman-Türk ilişkileri üzerinde yoğunlaşmışlardır. Bu bağlamda Martin Mosebach'ın "Die Türkin" (1999) ile Selim Özdoğan'ın "Im Juli" (2000) romanları karşılaştırılabilir niteliktedirler.

Bu bildirinin amacı farklı iki yazarın benzer bir konuya farklı perspektiflerden nasıl baktıklarını ortaya koymak ve bu bağlamda yapıtlarını kültürel ve biçimsel açıdan incelemektir. Bildiri konusunun belirlenmesi için yürüttüğüm araştırma aşamasında Martin Mosebach'ın "Die Türkin" ile Selim Özdoğan'ın "Im Juli" adlı eserlerindeki ortak öğeler tespit edilmiş ve karşılaştırılabilir birçok niteliğin içinde 'ötekileştirme' motifinin diğerlerinden daha fazla öne çıktığı saptanmıştır. Bildiride diğer karşılaştırılabilir unsurlar da çalışma alanına dâhil edilse de ağırlıklı olarak kültür odaklı 'ötekileştirme' motifinin içerik ve biçim ekseninde etrafında incelemeye yoğunlaşmıştır.

Her iki eserin anlatımlarındaki simgesel/imesel değerler, kişi, mekân ve zaman ilişkileri bakımından karşılaştırma yöntemi kullanılarak ele alınmıştır. Farklı iki yazar, farklı iki kültür ancak benzer iki olgu etrafında karşılaştırma çalışması yürütülmüştür. Bu bağlamda her iki eserde de gerçek-kurmaca anlatımından yola çıkarak karşılaştırmalı metot ışığında farklı ve benzer unsurlar analiz edilmiştir.

Anahtar sözcük: Karşılaştırmalı Edebiyat, ötekileştirme, kültür aktarımı, Martin Mosebach, Selim Özdoğan.

ZUSAMMENFASSUNG: Martin Mosebach und Selim Özdoğan sind bedeutende Autoren der zeitgenössischen deutschen Literatur. Mosebach und Özdoğan, die vielmehr mit ihren Romanen bekannt sind, konzentrieren sich in ihren Schaffen intensiv auf die soziale und kulturelle Problematik im Rahmen des deutsch-türkischen Zusammenlebens. Besonders in diesem Zusammenhang des Transkulturalität hervorkommende Verfremdungsprozess des ‚Anderen‘ zeigen sich in den Romanen „Die Türkin“ (1999) von Martin Mosebach und „Im Juli“ (2000) von Selim Özdoğan als vergleichbar.

In der Feststellungsphase des Themas wurden zwar mehrere vergleichbare Aspekte der Werke festgestellt, aber es ist auch offenbar auffällig, dass das Motiv der „Verfremdung“ des „Anderen“ in die soziale Umwelt vielmehr in den Vordergrund tritt. Es sind mit der vergleichenden Methode der symbolhaften, bildlichen, individuellen, räumlichen und zeitbedingten Beschaffenheit der beiden Werke analysiert worden.

Die Absicht dieser Exposé ist in erster Linie wie zwei unterschiedliche Autoren ein ähnliches Thema aus verschiedenen Perspektiven originell bearbeitet haben, zu deuten und in diesem Rahmen ihre Werke sowohl aus kulturellen, als auch aus formalen Blickpunkten zu analysieren. Obwohl auch die anderen vergleichbaren Eigenartigkeiten der Werke in das Exposé eingezogen sind, bildet das Motiv der „Verfremdung“ und das „Andere“ der Hauptpunkt der Untersuchung.

Keyword: Komparatistik, verfremdungsmotiv, interkulturalität, Martin Mosebach, Selim Özdoğan.

I. Giriş

Aynı yüzyılda yayımlanmış olan Martin Mosebach'ın „Die Türkin“ (1999) ve Selim Özdoğan'ın “Im Juli” (2000) adlı eserlerindeki ötekileştirme motiflerini karşılaştırmak bu bildirinin çıkış noktasını meydana getirmektedir. Bu bağlamda her iki eserde de realist kurmaca anlatımından yola çıkarak farklı ve benzer unsurlar çoğulcul yöntem doğrultusunda karşılaştırılacaktır.

Martin Mosebach (1951-) ve Selim Özdoğan (1971-) 21. yüzyıl Alman edebiyatının önemli yazarlarındandır. Daha çok romanlarıyla tanınmış olan yazarlar, çalışmalarında bilhassa kültürel ve toplumsal boyutlu Alman-Türk ilişkileri üzerine yoğunlaşmışlardır. Her ne kadar her iki yazar da eserlerini Almanca kaleme almış olsalar da kültürel donanımlarının aynı olmadığı anlaşılmaktadır. Özdoğan Türk kültürü alt yapısıyla eserlerini meydana getirirken Mosebach Alman kültürü donanımıyla öteki durumunda olan Türk kültürüne yaklaşmaktadır. Yapıtlarının merkezine yerleşmiş olan bireyin kültür odaklı ötekileştirilmesi, farklı kültürel donanımlara sahip olsalar da her iki yazar için de ortak bir husus olarak göze çarpmaktadır. Mosebach ve Özdoğan'ın kültür kaynaklı bu kurgusal çalışmaları karşılaştırmalı edebiyat biliminin etkinlik alanlarından biri olan kültür çalışmaları için de uygun bir konu meydana getirmektedir. Zaten bütün bilim dallarında olduğu gibi karşılaştırmalı edebiyat biliminin temelinde de aynı konuyla ilgili diğer ülkelerde ne gibi çalışmaların yapıldığına dair merak yatmaktadır. Ve bu gibi çalışmaların temelinde karşılaştırma yöntemi vardır. Gürsel Aytaç bu konuyla ilgili şunları kaleme almıştır:

“Karşılaştırmalı edebiyat biliminin temelinde öteki karşılaştırmalı edebiyat bilimi dallarında olduğu gibi, karşılaştırma yöntemi vardır. Ve bu yöntem, bilimde kullanılmadan önce de, insanın düşünce tarzında mevcuttu. Atasözleri, insanlığın karşılaştırmaya ne kadar yatkın olduğunu gösteren örneklerle doludur. Karşılaştırma, bilimsel bir metot niteliğine yükseldiğinde, sosyal bilimlerde, ulusal olanla yabancı ülkedeki durumu karşılaştırma anlamında “komparatistik” çalışmalarda uygulama alanı bulmuştur” (Aytaç, 2003: 13)

Karşılaştırmalı edebiyat bilimi edebiyattan tarihe, sosyolojiden felsefeye ve eğitimden psikolojiye farklı bilim dallarından yararlanarak disiplinlerarası bir yapıya sahip olması nedeniyle yoğun bir ilgi görmektedir. Bu bildiride bu ilkelerden yola çıkarak ötekileştirme motifini karşılaştırma yoluyla, her iki yazarın bunu eserlerine nasıl yansıttıklarını ve aynı olguya hangi açılardan baktıkları incelenecektir.

II. Martin Mosebach'ın ve Selim Özdoğan'ın edebi kişiliği ve eserleri

Martin Mosebach 1951 yılında Frankfurt'ta doğmuştur. Protestan bir anne ile Katolik bir babanın oğlu olan Mosebach ilk ve orta öğrenimini Frankfurt'ta tamamlamıştır. Daha sonra hukuk tahsili için Bonn'a taşınmış ve bir avukatın yanında stajyer olarak çalışmaya başlamıştır. 1979 yılında Frankfurt'ta açılan Avukatlık sınavını başarıyla geçen Mosebach profesyonel olarak Avukatlığa başladığı yıllarda yazarlık kariyerinin de ilk girişimlerinde bulunmuştur. 1983 de kaleme alınmış olan "Das Bett" (Yatak) yazarın ilk romanıdır. Mosebach halen Frankfurt'ta yazarlık faaliyetlerini sürdürmektedir.

Yazarın belirttiğine göre babasının anlatmış olduğu masallar ve okumuş olduğu şiirler onun edebi kişiliğinin gelişmesinde önemli rol oynamıştır. Çok sayıda roman, hikâye, kısa hikâye, şiir, tiyatro, opera, senaryo ve radyo oyunları yazmış olan yazar birçok ödülün sahibi olmuştur (Steltzner, 1999: 13). Ödül almış eserlerinden biri de 1999 yılında yazmış olduğu "Bayan Türk" anlamına gelen "Die Türkin" adlı romanıdır. Eserde Batı ile Doğu sentezini ustalikle kaleme alan yazar, aynı zamanda kültürel ve toplumsal boyutuyla Alman-Türk ilişkilerini ön plana çıkarmıştır. Bu romanında bir Türk kızına âşık olan genç bir Alman akademisyenin hikâyesi anlatılmaktadır. Anlatılanlar ilk izlenimde sıradan bir aşk hikâyesi gibi görünse de olay örgüsü ve konunun derin yapısı çok kültürlü Batı ülkelerinin çoğunda sosyolojik bir vaka olan kültür çatışması ve buna bağlı olarak da ötekileştirme olgusunu yansıtmaktadır. Bu noktada eserin konusunu kısaca aktarmakta fayda vardır: Otobiyografik nitelikte olan eserde Frankfurt'ta bir çamaşırhanede çalışan bir Türk kızına aşık olan genç bir Alman akademisyenin başından geçenler anlatılmaktadır. Eser kendisinden ailesinin uzaklaştırmak istediği kızın peşinden Türkiye'ye kadar uzanan kahramanın maceralı bir yolculuğun ben anlatım tekniğiyle kaleme alınmasıdır. Yazar bu ben anlatım tarzı ile Batı-Doğu çatışmasını, Batı toplumunun gözündeki doğu gizemi ve merakı ekseninde imgesel bir anlatımla ve içe bakış perspektifi ile başından geçenleri görsel bir betimleme tekniği ile yansıtmıştır. Aynı zamanda bir gezi romanı niteliğinde olan "Die Türkin" romanında Mosebach bir Alman perspektifinden subjektif olarak Türk kültürünü, gelenek ve göreneklerini, dini ritüellerini ve yaşam biçimini detaylı betimlemelerle dile getirmektedir.

Selim Özdoğan 1971 yılında Köln de doğmuştur. Almanya'da yaşayan Türk göçmen ailelerin üçünü jenerasyon yazarlarından. Almanya'daki ilk ve orta öğreniminden sonra Üniversite düzeyinde Halkbilimi, İngiliz Dili ve Edebiyatı ve Felsefe öğrenimi almış fakat tamamlamamıştır. Yazarlık kariyerini ilk olarak başladığı Köln şehrinde halen sürdürmektedir. 1995 yılında kale aldığı ilk romanı ise "Es ist so einsam im Sattel, seit das Pferd tot ist" (At öldüğünden beri semer çok ıssızdır). Özdoğan çok sayıda ödülün sahibi olmuştur. Özdoğan'ın dördüncü romanı olan "Im Juli" (Temmuzda) 2000 yılında Fatih Akın'ın ödül kazanmış olan sinema filminin romana uyarlanmasıdır. Fatih Akın, Özdoğan'ın

romanının *son söz* kısmına onunla ilgili ve romanı ile ilgili düşüncelerini aktarmıştır. Akın onun bu eserinin sadece filmden yazıya aktarılmış ardıl bir kitap olmadığını vurgulamaktadır:

“Ben sadece senaryo yazıyorum ve oyuncularını bulup filmimi çekiyorum. Oysa Selim benim oyuncularına ruh veriyor, onların iç duygularından bahsediyor. Onları sadece dış görüntüleriyle değil aynı zamanda iç duygularıyla oluşturuyor. Bu da esere farklı bir biçim kazandırıyor” (Akın, Özdoğan, 2000: 187).

Filmi izlediğimizde karakterlerin ne düşündüklerini göremiyoruz sadece davranışlarıyla onları tanımaya çalışıyoruz. Oysa romanda kahramanların duyguları ön plana çıkmaktadır. Hakeza okuyucu romanı okuduğunda figürlerin iç dünyalarından da haberdar olur. Bu nedenle film ve roman aynı konuyu işlemiş olsalar da, ayrı birer eser olarak görülmelidirler. Bir bütünün iki yarısı gibi hem film hem de roman birlikte tek bir eser olarak incelenmelidir. Özdoğan’ın diğer ödül almış eseri ise 2005 yılında yazmış olduğu, konusu Anadolu’da geçen “Die Tochter des Schmieds” (Demircinin kızı) dır. Bu yapıt yazarın Türkçeye çevrilen ilk eseridir. Fatih Akın Özdoğan’ın bu eserini 2007 yılında filme uyarlayarak en iyi film ödülünü almıştır. Yazar en son romanı olan “Zwischen zwei Träumen” (İki Rüya Arasında) ile 2010 Alman Bilim Kurgu ödülünü almıştır. Halen serbest yazar olarak hayatını Köln’de sürdürmektedir (Sommerschuh, 1999: 886).

III. Ötekileştirme motifinin karşılaştırmalı olarak her iki eserde incelenmesi

Son yılların kültür çalışmalarındaki popüler kavramlarından biri olan ötekileştirme edebiyat incelemelerine de konu olan önemli bir mesele haline gelmiştir. “Öteki” kavramını ifade etme eylemi ile olan ilişkisini Nilüfer Nahya şu şekilde ifade etmiştir.

“...sosyal antropoloji çalışmalarının temel sorunsalı ve bazen çıkmazı, toplumsal ve siyasal ilişkilerin kimi zaman belirleyicisi olan “Öteki” kavramının, kimi ifade ettiği kadar kimleri nasıl ifade ettiği de önemlidir.” (Nahya 2011: 30).

Öteki kelimesini biraz daha açarsak kültürel bir etkileşimi içinde barındıran, farklı olan ve yabancı olan anlamlarını da içinde barındırdığını ve “bizden olan” ile “bizden olmayan” ayrımını ifade ettiğini görmekteyiz.

“Öte kelimesinin birçok anlamı vardır. Bunlardan 1. Konuşulanın, temel olarak aldığından daha uzak bir şeyden bahsetmesi, 2. Bir

şeyin arkadan gelen kısmı, 3. Öbür yan, 4. Sıfat olarak ise konuşana göre uzakta kalandır. Türkçede antropolojik olarak “bizden olmayan insanlar” bizden farklı olanlar anlamını ifade etmektedir. “ (Aydın, 2003: 661).

Teknolojik gelişmelere paralel olarak sürekli ivme kazanan kültürlerarası etkileşim, edebiyat yoluyla da devam etmektedir. Edebiyatın kültürleri yansıtma yetisi ve bu bağlamda ötekileşme ve yabancılaşma imgesinin konusu iç, öz ve dış tanımlama gibi kimlik bileşenleri kapsamında incelenebilir. Bu analiz yabancı veya farklı olanı ötekileştirme, ayırıştırma ve farklılaştırma gibi eylemler çerçevesinde gerçekleşmektedir. Nahya bu konuda imgenin, benzerlik, betimleme, portre çizme ve hayal etme gibi görsel ve düşünsel öğelerden beslendiğini vurgulamaktadır. Nahya “*Imgeler aynı zamanda toplumsal ve kültürel unsurları bir arada taşıyan kültürlerarası bir köprü niteliğindedir*” (Nahya, 2011: 28) der. Nahya’nın burada imgeden kastettiği kuşkusuz imajdır ve öteki kavramı ister sıfat isterse zamir halleriyle kullanılsın yine de düşüncenin kültürel yönüne işaret etmektedir.

Latincesi “alia” olan öteki kavramı yabancı anlamına gelen “alien” kelimesine dayanmaktadır. Almancada ise yine “yabancılaşma” kavramını ifade eden “Verfremdung” kelimesi kullanılmaktadır. Türkçede kullanılan “öteki” kelimesi ise “öte” kelimesinden türetilmiştir ve birçok sözlükte de “iki farklı şey” ya da “geride kalan” olarak açıklanmıştır (Bkz. Latince/İngilizce Sözlük, 2007: 345). Kısaca “öteki” kavramı bir ya da daha fazla kişi, kültür veya toplum tarafından geçmiş ya da güncel ilişkiler baz alınarak, sınıfsal ya da etnik olarak farklılaştırılmış ve ayırıştırılmış olan kişi, grup, sınıf, halk vb. biçimde tanımlanabilir. İmaj ise bir toplumun başka toplum üzerindeki izlenimleri ve kalıplarıdır. Bu bağlamda “ötekileştirme” ve “imaj” kavramlarının benzer öğeler içerdiği sonucuna varmak mümkündür. Bu perspektiften bakıldığında Martin Mosebach’ın “Die Türkin” ile Selim Özdoğan’ın “Im Juli” adlı eserlerindeki Alman ve Türk toplumlarının görünüş, inanç, yaşam biçimleri, çatışma ve çakışma noktaları ötekileştirme motifi bakımından inceleme konusunda zengin bir kaynak sunmaktadır.

Mosebach’ın “Die Türkin” adlı eserindeki ana kahramanlardan biri olan genç bir Alman akademisyenin kuru temizlemede çalışan bir Türk kızına aşık olmasıyla hayatının değişmesi anlatılmaktadır. Kahraman bu aşkın hayatında nelere mal olacağını önceden kestiremez ve akıyla değil duygularıyla hareket eder. Kariyerinin henüz başında olan Alman genç işi gereği New York’a dönmesi gerekirken duygularına kapılır ve kızın peşinden Türkiye’nin Girmeler köyüne gider. Genç akademisyen ben anlatım ile Frankfurt’tan Girmeler’e uzanan macera dolu yolculuğunun tüm olaylarını kronolojik olarak adeta bir gezi romanı niteliğinde aktarmaktadır. Yazar Bu esnada kahramanın karşılaştığı öteki

unsurları zengin metaforlarla tasvir etmektedir. Örneğin bir kaffede otururken masasına uça gelen bir yaprağın kendisine çağrıştırdıkları ben anlatıcının Doğu kadınları hakkındaki düşüncelerini ifade eder niteliktedir:

“Ein schönes Blatt, verfärbt, aber noch nicht verdorrt, wie aus weichem Leder ausgeschnitten, lappig, saftig, porig, noch nicht gekrümmt entfleischte Mumienhand...wie manche Frauen im Orient haben sie, was die äussere Erscheinung angeht, keine Ausdauer”. (Özdoğan, 2000:5)

(Güzel bir yaprak, solmuş fakat henüz kurumamış, sanki yumuşak bir deri parçasından kesilmiş gibi gevşek, sulu ve gözenekli, henüz bükülüp etleri dökülmemiş mumya eli gibi...tıpkı dış görünüş söz konusu olduğunda bazı doğu kadınları dış görünüşleri gibi dayanıksız).

Yazar burada *Doğu kadınları* derken öncelikle kontekste bağlı olarak Türk kadınlarının erkenden yıprandıklarını dile getirmektedir. Böylece anlatıcı ben, kadınları Doğulu ve Batılı olarak ayırıştırmakta ve Türk kadınları hakkında Batılıların kalıplaşmış bakış açısını kendi perspektifinden aktarmaktadır. Negatif anlamda olmasa da yazar bu şekilde Türk kadınına ötekileştirmektedir.

Özdoğan'ın “Im Juli” adlı romanı ise Mosebach'a göre çok daha yalın bir anlatıma sahiptir. Tüm figürler eserin başından itibaren diyalog pasajlarıyla tanıtılmaktadır. Özdoğan “Im Juli”de, filminden farklı olarak olaylar örgüsünü eserin başından itibaren kronolojik olarak anlatır. Özdoğan da Mosebach gibi eserlerinde betimlemelere sıklıkla yer vermiştir. Kadın betimlerinde genellikle konu gereği Batılı'nın zihnindeki Doğu kadını imajı tasvir edilmektedir. Ancak bu tasvirler genel olarak Almanların önyargılarını kıracak niteliktedir. Örneğin Özdoğan eserinde kendi arabalarıyla seyahate çıkan iki Türk kadınına şöyle tasvir etmiştir:

“Emine und Arzu zwei türkische Frauen in enim Polo mit Stuttgarter kennzeichen,...Juli ist ein wenig erstaunt, die beiden sind etwa in ihrem Alter, tragen Kopftücher, sind ohne Männer unterwegs und sprechen so ein breites Schwäbisch...” (Özdoğan, 2000: 164)

(Stuttgart pilakalı bir Polo arabada Emine ve Arzu adında iki türk kadını... Juli bu duruma biraz şaşırıyor, o ikisi yaklaşık onun yaşında, başları örtülü, yanlarında kocaları olmaksızın yolculuk yapıyorlar ve o kadar geniş bir Şvab aksanı kullanıyorlar ki...)

Bu alıntıdan anlaşılabilirliği gibi bir Alman için iki Türk kadınına, üstelik başları da örtülü, yanlarında kocaları olmadan seyahat etmeleri çok şaşırtıcıdır. Yazar Juli'nin bu şaşkınlığıyla aslında Almanların zihnindeki Türk kadını

imajının yabancı kültürü nasıl ötekileştirdiğini ifade etmektedir.

Her iki romanda da baş figürlerin farklı kültürlerle mensup olan sevgililerine kavuşma mücadeleleri anlatılmaktadır. Her iki erkek kahraman da bu uğurda maceralı ve masalımsı bir yolculuğa çıkarlar. Onların bu davranışları kendi kültürleri tarafından da yadırganan bir eylemdir. Yani kahramanlar bu uğurda kendi kültür mensupları tarafından bile ötekileştirilmelerini ve kariyerlerinin tehlikeye girmesini göze almaktadırlar. Bu noktada ötekileşmenin farklı bir versiyonuyla karşılaşmaktayız. Bu tür ötekileşmeye en güzel örnek kuşkusuz dünya edebiyatına mal olmuş Cervantes'in "Don Kişot"udur. Toplumun gerçeklerini değil de kendi değerlerini yaşamak istemesi Don Kişot'un diğer insanlar tarafından delilik olarak algılanmasına sebep olmuştur (Şeker, 2013: 8). Bunu ötekileştirme olarak adlandırabiliriz. Don Kişot gibi "Die Türkin" ve "Im Juli" romanlarının erkek kahramanları da aşkları uğruna kendi toplumsal normları çiğnemektedirler ve akıllarıyla değil duygularıyla hareket ederek genel temayüllere aykırı davranmaktadırlar. Ayrıca gerek kendi gerekse yabancı kültür tarafından dışlanmış olmalarının psikolojisiyle her iki eserin baş figürlerinin kendi içlerinde yaşamış oldukları bir ötekileşme söz konusudur.

Mosebachi'nin "Die Türkin" ile Özdoğan'ın "Im Juli" adlı eserlerinde ötekileştirmeler genellikle kültürel nitelemelerle gerçekleştirilmiştir. Cemal Sakallının da belirttiği gibi "kültürel nitelemeler, sözler, deyimler bir bakıma romanın dışındaki gerçek hayata göndermelerdir. Bu göndermeler, romanı fantastik düzlemde, gerçekçi düzleme çeker ve gerçekler için uyarıcı hatta uyandırıcı bir işlev taşır" (Sakallı, 2004: 7). Yani Sakallı'nın bu ifadesinde belirtilenden hareketle masalımsı bir yolculuğa çıkan kahramanların karşı karşıya geldikleri yabancı kültür sebebiyle ötekileşmeleri aslında fantastik bir düzlemde gerçekliğe bir yöneliştir. Eserlerde aktarılan ötekileşme örnekleri hayatın gerçeklerini yansıtır niteliktedir. Bu gerçeklik farklı kültür mensuplarının sahip oldukları dillerin yapısında bile mevcut olduğu Mosebachi'nin romanında dile getirilmiştir:

"Der Abend hiess türkisch *akşam* und war auch da männlich, *gece* war weiblich wie die Nacht. Was sollten denn diese Geschlechtszuweisungen hier überhaupt besagen? [...] Die Sprache stammte aus Regionen, in denen man sich bei solchen Sachen etwas dachte. Seliha hatte mir eine Tube merhem für omuz gebracht, Salbe für meinen Schulter, die nachts Zug bekommen hatte und leicht schmerzte. Was sollte das sagen das merhem weiblich war und omuz gleichfalls?..." (Mosebachi, 1999: 215). (*Abend*in Türkçedeki karşılığı *akşam*dır ve orada da erildir, *gece* ise aynı *Nacht* gibi dişidir. Burada bu cinsiyet belirtmelerinin amacı nedir acaba? [...] Dil insanların bu tür şeyler düşünmelerine sebep olan yörelerden meydana gelmektedir. Saliha bana akşam rüzgarda kalmış olan ve

hafifçe sızlayan *Schulterim* için bir tüp merhem getirdi, omuzum için merhem, Merhem'in ve omuzun dişi olmalarının anlamı nedir?)

Mosebach burada Almandaki kelimelerin cinsiyet ayrımlarını sorgulamaktadır. Bu da kültürel nitelemelere, sözlere örnek teşkil etmektedir. Mosebach gibi Özdoğan da "Im Juli" adlı eserinde buna benzer Türkçe kelimeler ve sözler kullanmıştır, örneğin "*Başın sağ olsun*" (Özdoğan, 2000: 7), "*Yolun açık olsun*" (Özdoğan, 2000:8) ve "*Vurulmuş...*" (Özdoğan, 2000: 173) gibi. Görüldüğü gibi her iki yazar da dil kullanımlarında ötekileştirmenin temel çıkış noktası olan kültür olgusuna dil farklılıklarından örnekler vererek vurgulamalar yapmışlardır.

Mosebach'ın "Die Türkin" eserinde ötekileştirme motiflerinden biri de leitmotif olarak kullanılmış olan çınar sembolüdür. Kahraman Frankfurt'taki çınar ağaçlarını seyrederken onların oraya ait olmadıklarını ve oraya yabancı olduklarını dile getirir. kahraman Türk kültüründe önemli bir yere sahip olan çınar ağacının Frankfurt'ta bulunmasını yadırgayarak Almanya'daki Türkleri sembolleştirmektedir ve onların ötekileştirildiğine göndermede bulunmaktadır: "*Planaten gehören übrigens gar nicht nach Frankfurt, nirgendwohin in Deutschland [...] Niemand kann ein Land so gut hassen wie einer, der dort dreißig Jahre lebt, ohne dort hinzugehören*" (Mosebach, 1999: 7-8). (Ayrıca çınar ağaçları Frankfurt'a ait değildirler, Almanya'nın hiçbir yerine ait değildirler [...] Hiç kimse otuz yıl boyunca oraya ait olmadığını bildiği halde orada yaşan birisi kadar o ülkeden nefret edemez.) "Im Juli" romanında ise en çok dikkat çeken ve leitmotif niteliğinde olan güneş sembolüdür. Güneş Türk kızına aşık olan Daniel için bir yol göstericisi olarak anlatılmaktadır. Işığın ona şans ve mutluluk getireceğine inanır ve güneş sembolünü takip eder (Özdoğan, 2000: 12, 72). Ancak bu sembolün Türk kızıyla ilintilenmesi eserde paradoks bir durum olarak karşımıza çıkmaktadır. Güneşi Türk kızıyla özdeşleştirerek onun peşine düşmesi sonucu başına gelen felaketler zinciri bir ötekileştirilmeye göndermede bulunmaktadır.

Sonuç

Kavram olarak ele alındığında öteki kelimesi *farklı* veya *yabancı* anlamlarını da barındırarak kültürel bir etkileşim dâhilinde *bizden olan* veya *bizden olmayan* anlamlarını ifade etmektedir. Genellikle kültürel eksenli olan ötekileştirme mevzuuna kültür aktarımı için biçilmiş bir kaftan olan edebiyat eserlerinde, özellikle çok kültürlülüğün egemen olduğu çağımız yazınsal ürünlerinde sıklıkla rastlanmaktadır.

Martin Mosebach ve Selim Özdoğan kültürel ve toplumsal boyutlu Türk-Alman ilişkilerini eserlerinde yoğun olarak işleyen 21. Yüzyıl Alman edebiyatının önemli yazarlarından. Özdoğan ağırlıklı olarak Türk kültürünü donanımıyla eserlerini kaleme alırken Mosebach daha çok Alman perspektifini

benimsemiştir. Her iki yazar da eserlerinin temel dokusuna bireyin kültür farklılığından dolayı yabancılaştırılarak ötekileştirilmesini yerleştirmişlerdir.

Martin Mosebach'ın "Die Türkin" ve Selim Özdoğan'ın "Im Juli" romanları ötekileştirme konusunda çağımızı da yansıtan karşılaştırılabilir kaynaklar niteliğindedirler. Eserlerin karşılaştırılabilir niteliklerini motif ve biçim olarak ayrı ayrı başlıklar altında ele almak mümkündür. Motif olarak bakıldığında öncelikle öne çıkan husus, her iki eserde de Alman olan ve aydın olarak tabir edilebilecek erkek kahramanların bütün kariyerlerini ve vatanlarını arkada bırakarak aşık oldukları bir Türk kızının peşinden Türkiye'ye kadar uzanan maceralar dolu ve masalımsı bir yolculuk yapmalarıdır. Her iki kahraman için de sevgiliye kavuşmaları kültür farklılıkları yüzünden imkansızdır. Bu farklılık her iki eserde de Türk kadınının Alman toplumunda ötekileştirildiğinin temelini oluşturmaktadır.

Eserlerde ötekileştirme iki şekilde karşımıza çıkmaktadır. Birincisi Türk kadınının veya genel olarak Türklerin Alman Toplumunu tarafından yabancılaştırılması. Diğeri ise Alman kahramanlarının kendi toplumu tarafından ayrıştırılmaları. Çünkü Türk sevgililerinin peşinden koşan bu Alman figürleri aşkları uğruna giriştikleri mücadelelerle ait oldukları kültürel normları da çiğnemektedirler. Böylelikle adeta "Don Kişot" gibi kendi kültür mensupları tarafından dahi ötekileştirilirler. Buna bağlı olarak hem kendi hem de yabancı kültür tarafından ötekileştirilen kahramanlar, dışlanmışlık psikolojisiyle kendi içlerinde de ötekileştirilmeyi yaşamaktadırlar.

Biçim bakımından da gerek Mosebach, gerekse Özdoğan benzer teknikler kullanmışlardır. Her iki yazar da gerek dış gerekse iç betimlemelerle ötekileştirme konusunu vurgulamaktadırlar. Metafor ve sembollerle her iki yazar da ötekileştirme konusunu somutlaştırarak daha görsel bir hale getirmişlerdir. Ayrıca yazarların yaptıkları dil oyunları ve kullandıkları kelimeler kültürlerin birbirleriyle nasıl bir çatışma içersine sokulduklarını ve bu saldırganlık sorgulanarak uzlaşmanın gerekliliğini ve buna duydukları özlemlerini satır aralarında aktarmışlardır.

KAYNAKÇA

- Akın, Fatih (2000): *Im Juli* Selim Özdoğan'ın Romanının sonsöz kısmında, Hamburg-Wien, Europa Verlag.
- Aydın, Suavi (2003): Öteki. Antropoloji sözlüğü içinde, der. S. Aydın ve K. Emiroğlu, Ankara, Bilim Sanat Yayınları, 661-663.
- Aytaç, Gürsel (2003): *Karşılaştırmalı Edebiyat Bilimi*, Say Yayınları, İstanbul.
- Mosebach, Martin (1999): *Die Türkin* Roman, Berlin, Deutscher Taschenbuch Verlag.
- Nahya, Z. Nilüfer (2011): "İmgeler ve Ötekileştirme: Cadılar, Yerliler, Avrupalılar".. (Dr. Etnoloji, Bağımsız Araştırmacı), *Atılım Sosyal Bilimler Dergisi* I. (1), s. 27-38.
- Özdoğan, Selim (2000): *Im Juli*, Roman, Hamburg-Wien, Europa Verlag.
- Sakallı, Cemal (2004): "*Türk Göçmen Yazınında Türk Kültürü İzleri*", Haziran 2004 Tarihinde Kırım Devlet Mühendislik ve Pedagoji Üniversitesinde (Ukrayna) düzenlenen I. Uluslar arası Türkoloji Sempozyumu için hazırlanan bildiri temel alınmıştır. www.littera.Hacettepe.edu.tr/TURKCE/18-cilt/15.pdf.
- Sommerschuh, Jens-Uwe (1999): "*Laudatio auf Selim Özdoğan*". In: Jahresbuch, Bayrische Akademie der Schönen Künste in München, 13, s. 885-889.
- Steltzner, Holger (1999): "*Martin Mosebachs Türkin, Die Sorglose Pumphose*". In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 23.03.1999, Nr.69 / Seite L13.
- Şeker, Aziz (2013): "*Edebiyatta Öteki Sorunsalı*", Sanat kop Sanat Dünyasını Yakınlaştırır, www.sanatkop.com/index.php/edebiyatta-oteki-sorunsali/.
- Traupman, John (2007): *The New Collge Latin & English Dictionary* (English and Latin Edition), London, Bantam Books.

Kamp Gerçeğinden Edebiyata: İlk Çember, İvan Denisoviç'in Bir Günü, Gulag Takımadaları

From the Camp Realities to Literature: In the first Circle, one day in the Life of Ivan Denisovich, the Gulag Archipelago

Ayla KAŞOĞLU (Gazi Üniversitesi)

ÖZET: Rusya'da Stalin döneminde Sovyet yönetimine karşı oldukları gerekçesiyle pek çok insan "sürgün" adı altında toplama kamplarına yollanmış, insanlık dışı yaşam şartlarına maruz bırakılmışlardır. Tarih-edebiyat etkileşimi bağlamında Rus edebiyatında kamp hayatını başarılı bir şekilde işleyen yazarların en dikkat çekenini şüphesiz Aleksandr Soljenitsin'dir. Bunda bizzat Soljenitsin'in kendisinin toplama/çalışma kamplarına gönderilmesinin rolü büyüktür. Rejim karşıtı propaganda yaptığı ve anti-Sovyet bir teşkilat kurma hazırlığında bulunduğu gerekçesiyle Soljenitsin, Temmuz 1945'te sekiz yıl çalışma kampına mahkûm edilir ve mahkûmiyetinin 1947- 1950 yılları arasındaki sürecinde bilimsel araştırma enstitüsü olan Marfino Şarasha'sına gönderilir. Bu Şarasha dönemin aydınları üzerindeki baskının anlatıldığı İlk Çember (*V pervom kruge*, 1968) eserinde yansımasını bulacaktır. Şarasha'nın en büyük özelliği hükümlülerin bilgi birikimleri ve tecrübelerinden yararlanılarak devlet yararına bilimsel çalışmaların yapılmasını sağlamaktır. 1950-1953 yılları arasında Ekibastuz kampında yaşamak zorunda bırakılan Soljenitsin oradaki izlenimlerini İvan Denisoviç'in Bir Günü (*Odin den İvana Denisoviça*, 1962) nde ortaya koyacak ve sıradan bir köylünün bakış açısıyla kamp hayatını tasvir edecektir. Siyasi mahkûmlardan oluşan Gulag adıyla bilinen çalışma kamplarının anlatıldığı *Gulag Takımadaları (Arhipelağ Gulag*, 1973) başlıklı eserinde ise Soljenitsin, toplama kamplarının gerçek durumunu gözler önüne sermiş, geniş hudutları içinde Sovyet Rusya'yı uçsuz bucaksız bir denize ve toplama kamplarını da bu uçsuz bucaksız denize yayılmış olan "takımadalarına" benzetmiştir. Bu bildiri de sürgün hayatı yaşayan hatta bir dönemde vatandaşlıktan çıkartılan Sovyet dönemi Rus yazarı Soljenitsin'in gerek kendi yaşadıklarından aktardığı İlk Çember ve İvan Denisoviç'in Bir Günü gerekse yaşamış olan mahkûmların anlatılarından yola çıkarak yazdığı *Gulag Takımadaları* eserinde Stalin dönemi kamplarında her şeye rağmen hayatta kalabilme mücadelesi karşılaştırmalı olarak ele alınmış ve dönemin daha iyi anlaşılması hedeflenmiştir.

Anahtar kelimeler: Stalin dönemi, Soljenitsin, sürgün, kamplar

ABSTRACT: During the Stalin era in Russia, many people were sent to concentration camps under the mask of "exile" on the grounds that they were against the Soviet government and they were condemned to inhuman living conditions. Alexander Solzhenitsyn is surely the most striking author to reveal the camp realities in his works in detail. The fact that Solzhenitsyn had a first-hand experience of the concentration/labour camp has a great role in his writings. Solzhenitsyn was condemned to a labor camp for eight years in July, 1945, being accused of making an anti regiment propaganda and preparing for the establishment of an anti-Soviet organization. During his conviction between 1947-1950, he was sent to a scientific research institution Sharashka of Marfino. The experience of Sharashka period and oppression on the intellectuals can be seen in the work of *In the First Circle (V pervom kruge*, 1968). The greatest importance of Sharashka is that the convicts were forced to use their knowledge and experience for the benefit of the state. Solzhenitsyn who had to live in the Ekibastuz camp between the years 1950-1953 reflected his experience in the book *One Day in the Life of Ivan Denisovich (Odin den İvana Denisovicha*, 1962) and depicted the camp life

from the perspective of an ordinary peasant. Another work *The Gulag Archipelago* (*Arhipelag Gulag*, 1973) tells the Gulag labor camps hosting the political convicts. Solzhenitsyn reveals the reality of the camps in this work and resembles the Soviet Russia to an immense sea, and the concentration camps to "archipelago" scattered on this sea.

In this paper, the Soviet era writer Solzhenitsyn's *In the First Circle* and *One Day in the Life of Ivan Denisovich* telling his own experience in the camps as well as *The Gulag Archipelago* based on the experiences of the Gulag convicts and all the convicts' struggle for survival are compared and contrasted to get a better understanding of the era.

Keywords: the Stalin era, Solzhenitsyn, exile, camps

Stalin dönemi Rusya'sında Sovyet yönetimine karşı oldukları gerekçesiyle çok sayıda insan "sürgün" adı altında ıslah-çalışma kamplarına yollanmış, zor şartlar ve insanlık dışı uygulamalara maruz bırakılmışlardır. Bu ıslah-çalışma kamplarına gönderilenler arasında Sovyet dönemi yazarlarından Aleksandr İsayeviç Soljenitsın da vardır. Soljenitsın, Stalin'in uygulamaları ile ilgili arkadaşı Nikolay Vitkeviç'e yazdığı siyasi eleştiriler içeren mektupları yüzünden anti Sovyet propagandası yaptığı ve anti Sovyet bir örgüt kurma teşebbüsü içinde bulunduğu gerekçesiyle 9 Şubat 1945 tarihinde SMERŞ- Casusları ortaya çıkarma amaçlı kurulan bir istihbarat teşkilatı (Spetsialnie metodi razoblaçeniya şpionı) tarafından tutuklanır. 1941 yılından itibaren Rusya'da mektupların sansürden geçtiği bilinmektedir; ancak Soljenitsın'ın bu sansürün yalnız askeri konuları kapsadığı gibi saf inancı tutuklanmasına neden olmuştur. Soljenitsın, 19 Şubat 1945'te Lubyanka'daki-KGB'nin Merkez Hapishanesi- hapishaneye gönderilir ve Temmuz 1945'te ise ceza kanununun 58. maddesi uyarınca ıslah-çalışma kamplarına gönderilmek üzere sekiz yıla mahkûm edilir. 9 Temmuz 1947 yılında ise Mafrino bölgesinde özel bir kamp olan Şaraşka'ya gönderilir; Mafrino Şaraşka'sı, daha ziyade birtakım siyasi suçluların bulunduğu Moskova yöresinde tecrit edilmiş yasak bir bölgedir. Soljenitsın, orada ünlü germen dili uzmanı Lev Kopelev, ressam Sergey İvaşev-Mustatov, mühendis Dmitriy Panin ile tanışır. Bu kişiler 1955'te yazdığı ve 1968'te yayımlanan İlk Çember eserinde prototiplerini bulacaktır. Şaraşka'da matematikçi, fizikçi, kimyager, radyo teknisyeni, mühendis, ressam, çevirmen, mimar gibi çeşitli meslek gruplarından kişiler bir aradadır. Dante'nin İlahi Komedyası'na gönderme yapılan eserde aydın kişilerin bulunduğu yer cennet değil, ilk çember yeri olan cehennem in en üst katıdır. Telefon görüşmelerinin sırrını çözmek için yapılacak çalışmalara ayrılmıştır bu Şaraşka; işin bir yıl sürmesi gerekmekteydi, ancak çalışmaya başlayalı iki yıl olmuştur.

Soljenitsın'ın *İlk Çember* eserinde Rubin, Cermen dillerinde uzmanlaşmış bir filolog, Valentulya kendi düşüncesiyle birinci sınıf bir mühendis, Nerjin ise - Aleksandr Soljenitsın'ın (Soljenitsın, Rostov Fizik Matematik Fakültesi mezunudur, bu sayede daha ağır şartlardaki kamp hayatından Şaraşka'ya geçmiş ve cezaya katlanması bir parça da olsa kolaylaşmıştır) kendisidir ve matematikçi

bir yüzbaşısıdır, heceleme deneyleri yapar ve bu deneylerin matematiksel olarak sıralanması, tespit edilmesiyle uğraşır. Memurların çalışmaları günde sekiz saat ile sınırlıdır. MGB-Devlet Güvenlik Bakanlığı- (Ministerstvo gosudarstvennoy bezopasnosti) subayı olan binadaki görevlilerin işleri zekleri-mahkûmları-gözetlemektir. Serafima Vitalyevna, MGB'de teğmendir, akustik laboratuvarında otoritenin tek temsilcisidir ve yönetmelik gereği zeklerin işleri boş verip laboratuvarı silah yapımında kullanmama, buldukları yeri kazmama, kaçmak için yeraltı tüneli açmama ve el altındaki yığınla radyo parçasından faydalanıp bir alıcı-verici yaparak Beyaz Saray'la bağlantı kurmama konusunda göz kulak olacaktır. Binbaşı Şikin ise mahkûmlarla kurulacak her türlü ilişkinin ceza kanunu uyarınca cezalandırılacağını, bilindiği gibi esnek olan kanunda yirmi beş yıla kadar kürek cezası verilebileceğinin altını çizer (İlk Çember 2006:31). Benzer bir şekilde mahkûm Sologdin- prototipi ressam Panin-hapishaneye yirmi beşinde girdiğini, çıktığında ise kırk iki yaşında olacağını ifade eder ve şöyle der: "Çıkacağımı hiç sanmıyorum, hiç kuşkusuz yeni bir ceza bindirecekler. Hayatımın en güzel yılları kamplarda geçecek, tüm gücüm buralarda yitip gidecek. (...) Hayatımı kamplarda bulgur yiyerek geçirdim. En önemli kafa çalışmalarını şekerden ve fosfordan yoksun olarak yaptım" (İlk Çember 2006:192) sözleriyle kamplardan kurtulmanın neredeyse imkansız olduğunu ve kamplardaki olumsuz koşulları dillendirir. Mafrino Şaraşka'sı özel bir hapishane olmasına karşın iş için gerekli araç ve gereçler sağlanamaz, başmühendisler et verilirken, diğerlerine adeta kemik yalattırılır. Eskiden ayda bir ziyaretçi gelirken yılda bire zor izin çıkar olmuştur. Daha önce pazarları, tüm gün dolaşma izni var iken şimdi ise daha çok çalışılması gerekçe gösterilerek yasaklanmıştır. Mahkûm aileleri demir parmaklıklar ardındaki yakınlarından söz edemez, aksi takdirde işleri ile oturdukları yeri kaybetme tehlikesiyle karşı karşıya bırakılırlar. Örneğin, mahkûm Nerjin'in eşi Nadya, üniversitede çalışmaya devam edebilmesi ve tezini savunabilmesi için kocasının 58. maddeye göre hüküm giydiğini herkesten gizlemek zorunda kalmıştır (İlk Çember 2006:227).

İlk Çember' de hapishaneler arasındaki uygulama farklılığına da dikkat çekilir. Özellikle adi suçlara ayrılan Moskova'daki Butırka hapishanesinde uygulamalar daha farklıdır. Butırka'da sorguların yapıldığı bölmelerde göz kamaştırıcı ışıklar yoktur, koridorlarda mahkûmlar eller arkada gezmek zorunda değildir, hücrelerde bağırmandan konuşulabilir, kapıdaki delikten dışarı bakılabilir. Gündüzleri yatağın yerini tutan tahtaların üzerine uzanıp uyumak bile mümkündür. Geceleri, eller yatağın içinde uyunabilir-aslında eller dışarıda uyunmalıdır- gözlük takanların gözlükleri çıkarılmaz, sigaraların tütünü boşaltılmaz, hücrede kibrite izin verilir, paketlerde gelen ekmekler bin parça yerine dörde bölünür (İlk Çember 2006:219).

Mafrino Şaraşka'sındaki zekler, özgürlüğe doğru adeta atlama tahtası

sayılan ve akustik laboratuvarının benzeri bir yeri olan yedi numaraya yazılmak için uğraşırlar. Çünkü yedi numaradakilere şifre çalışmalarında başarılı olurlarsa cezaları bitmeden bırakılmanın, mahkûmiyetlerinin ise sabıka kaydından çıkarılıp Moskova'da bir apartman dairesi verileceği düşüncesi ve umudu içindedirler. Bu noktada Stalin'e göre buluşların kime ait olduğunun pek de bir önemi olmadığı hatta bilinmemesi gerektiği noktasına dikkat çekilir. Kişinin bireysel başarısıyla ön plana çıkmaması, önemli olanın buluşlardan yararlanma olduğu ifade edilirken Stalin'in bireyselliği yok etmeye çalıştığı vurgulanır.

Soljenitsın, 19 Mayıs 1950 yılında Kazakistan'ın Ekibastuz şehrindeki özel bir kampa gönderilir. Duvarcılık, dökümcülük v.b. işler yaptığı o kamptaki gözlemleri, yaşadıkları 1962 yılında yayımlanan İvan Denisoviç'in Bir Günü adlı eserinde yansımaları bulur. Soljenitsın'ın kamptaki numarası ŞÇ 262 iken yazarın prototipi Şuhov'un ise ŞÇ 864'tür. Şuhov, kar yığınları altında bir tarlada çalışmak zorundadır. İlk orada çukurlar açıp direk dikmeleri, ardından çevrelerine dikenli tel çekerek bir yaşam sitesi kurmaları gerekmektedir. Çalışırken sığınacakları bir çatı altı, ateş yakmak için odun yoktur, -40 dereceye varan soğukta, ayazda donmak işten bile değildir. Kamptaki kurallar uyarınca gömleklerin altına yalnızca bir iç gömleği giyebilir, onun dışında bir şey giyilir ise çıkarıp verilmek zorundadır; tek kurtuluş yolu durmadan çalışmaktır. Ceza alan mahkûm gündüz hücreye kapatılmaz, çünkü bu, bir adamın işten eksik olması demektir, gün boyunca çalıştırılır, akşam olduğu vakit hücreye kapatılır. Kampta yapılan işin yüzde hesabı-üretim kotası, işin kendisinden daha önemlidir. Mahkûmların geçimi işin bitirilmesine bağlı olduğundan akıllı kolbaşı tüm ustalıklarını yüzde hesabında gösterir. Böylece yapılmayan iş yapılmış gösterilir, bitirilen işten dolayı ödenen bedel az bulunarak daha çoğu istenir. Yüzde hesabında sözde az çalışanla çok çalışana verilenler arasında fark olmasın, az çalışan iş kolları kırılmasın diye hep fazlalıklar denkleştirilir. Başka bir ifadeyle fazlalıkları kendi keselerine aktararak mahkûmların sırtından geçinilir. Bu suretle eserde belirli normlara göre yapılan pay dağıtımı, "kotlovka" sistemi eleştirilir(http://briefly.ru/solzhenitsyn/arhipelag_gulag). Mahkûmlara verilen yiyecek konusunda adaletli bir paylaşımından söz etmek mümkün değildir. Aşçı, tabakçı, bekçi, çanak toplayıcıdan sıra gelmez, kilerdeki de, yemekhanedeki de çalar, ancak çalanların hiçbiri ellerini ağır işe sürmez İvan Denisoviç'in Bir Günü'nde. İşini beceren mahkûmlar arasında evden ayda iki kere paketi gelen Sezar gösterilebilir. Eserdeki ifadeyle rüşvet verdiği için diğer mahkûmların aksine sıcak "işbürosu"nda iş planlama uzman yardımcısı olarak çalışmaktadır. Sezar için pek bir önemi olmayan ekmeğin ve ekmeğin kırıntısı Şuhov için ise son derece önemlidir. Şuhov, öğle yemeği için ayırdığı, sabahleyin ikiye bölerek ceketinin iç cebine koyduğu ekmeğin parçasını koynundan çıkarır, önüne bir bez koyar ve ekmeğin tek bir kırıntısını bile düşürmemeye dikkat ederek yer. Benzer bir şekilde İlk Çember eserinde de yağın zerresi bulunmayan sade suya

arpa çorbasını, yulaf irmiğinden bulamacı tahta kaşığının ucuyla atıştırırken mahkûm o esnada tümüyle kendini yemek yeme eylemine vermektedir.

Her iş kolunda casusluk suçundan hüküm giymiş beş kişi vardır. Düşmana esir düşenlerin hepsi casus sayılır. Başkarakter Şuhov da bunlardan biridir. Evinden 1941 yılı 23 Haziran'ında ayrılan Şuhov, yaklaşık dokuz yıldır içeridedir. Güya vatana ihanet etmek için esir düşmüş, Alman casusu olarak görevini tamamladığı gün esirlikten geri dönmüştür. Ama bu görevin cinsini ne kendisi ne de sorgu yargıcı bilir. Soruşturma süresince buna "casusluk görevi" deyip geçiştirilmiştir. Şuhov'un tek istediği diğer mahkûmlarda olduğu gibi özgürlüğüne kavuşma ve evine geri dönebilmektir. Ancak evine ne vakit gideceği belli değildir ve bu belirsizlik eserin sonunda şu sözlerle son bulur: Kalk vuruşundan yat vuruşuna kadar Şuhov'un böyle tam üç bin altı yüz elli üç günü geçmiştir, daha da geçecektir. Sondaki üç gün ise artık yıllardan eklenenlerdir (İvan Denisoviç'in Bir Günü, 2005:131). Eserde eskiden herkese onar yıl hapis verilirken, 1949'dan sonra ise cezaların yirmi beş yıla kadar çıkabildiğinden söz edilir. Savaş sırasında süreleri bitenler "ikinci bir emre kadar" kararıyla 1946'a kadar içeride tutulmuşlardır. Cezası üç yıl olana fazladan bir beş yıl daha verilmiştir; keyfe göre davranılmış, yasa çıkartılmıştır.

Stalin'in 1953 yılındaki ölümünün ardından Nisan 1956'da 58. maddeyle tutuklananların cezaları iptal edilir; 6 Şubat 1957'de Soljenitsın'ın itibarı iade edilir ve bu tarihten yaklaşık on yıl sonra yazar 16 Mayıs 1967 tarihinde ise sansürü kaldırma çağrısında bulunur. Soljenitsın, Sovyetlerin 1918-1956 dönemindeki kamplarını anlattığı üç ciltlik araştırma çalışması *Gulag Takımadaları*'nın el yazmalarını Batı'ya gönderir ve eser 5 Eylül 1973 tarihinde Paris'te yayımlanır. Bunun sebebi Soljenitsın'ın eserin el yazmalarının MGB tarafından ele geçirildiğini öğrenmiş olmasıdır. Bu olayın geçmişi Soljenitsın'ın 8 Ekim 1970 tarihinde Nobel Edebiyat Ödülü almasıyla başlar, ödülün ardından Sovyet otoritesi yazarı sıkı bir takibe alır ve *Gulag Takımadaları*'nın el yazmalarını ele geçirir. Soljenitsın, kitabının yurtdışında basılmasının ardından tutuklanır, Lefortovo hapisanesine gönderilir ve bir süre sonra Sovyet vatandaşlığından çıkartılır. Eser, Rusya'da ancak 1989 Ağustosunda yayımlanabilecek ve 11 Aralık 1990'da bu eserle kendisine devlet ödülü verilecektir. Ancak Soljenitsın, ödülü reddeder ve gerekçe olarak kitabının milyonların acısını paylaştığını ve onların üzerinden bir saygınlık elde edilemeyeceğini gösterir (Şahinkaya2013:18). *Gulag Takımadaları*, Rusya'nın o dönemki Sovyetler Birliği'nin 1918'den başlayarak 1956 yılına kadar geçen süreçteki ıslah-çalışma kamplarına, hapishanelerdeki yaşama dair bilgiler veren bir yaşantı anlatıdır. Kitapta gözle görülen, kulakla duyulan, bedenle çekilen ve hatırlananların dışında malzeme olarak iki yüz yirmi yedi kişinin anıları, anlatıları kullanılmış- kitabın birinci basımında KGB tarafından takip edilmeleri istenmediği için tanıkların, hikâyelerini yazanların adları verilmemiştir- ve kitap kendilerinden af dileyecek kadar yaşamamış

olanlara adanmıştır. *Gulag Takımadaları*'nı iyi anlayabilmek için 1918 sonrası Sovyet Rusya'sı ve orada yaşanan tarihi, siyasi meseleleri daha yakından bilmek gerekmektedir.

Lenin'in 1922 yılında yazdığı "Testament" (Vasiyetname)de "Stalin, Genel Sekreter oldu, sınırsız yetkiler onun elinde toplanıyor, ancak ben onun bu yetkiyi yeterli dikkat ile kullanabilme kabiliyetinden emin değilim" sözleri Stalin'in katı uygulamalarına bir önsezi niteliğindedir. Aslında takımadanın tarihi Lenin'in 1917 yılındaki "Kızıl Terörü" (Krasnaya Terrora) ile başlamış ve gerek hacim gerekse içerik açısından tarihi gerçeklerle ne derece örtüştüğünü ortaya koyabilmek için *Gulag Takımadaları* tek başına inceleme, araştırma konusu oluştursa da mahkûmlarla doldurulan kampların ana kaynağı olmuştur (<http://www.gulaghistory.org/nps/downloads/gulag-curriculum.pdf>). İlk parti dışındakiler hapsedilirken, Stalin'in yönetime geçmesi ve onun şüphelik esasından dolayı ilerleyen süreçte her kesimden tutuklamalar görülmüştür. Stalin'e göre ülke casusu doluydu. Hatta İlk Çember eserinde onun dünya görüşünün şüpheye dayandığı, şüphe içinde geçen hayatı boyunca ise tek bir kişiye, Adolf Hitler'e güvendiğinden söz edilir. Çünkü Stalin'in düşmanları arasında bir tek Hitler, tutumunu değiştirmemiş, Stalin'e dostluk teklifinde bulunmuştur (İlk Çember 2006:116). Sözde "halk düşmanı" olanlara tutuklamaların dayanağı olarak 10, 15, 20, 25 yıllık hüküm süreleriyle 14 paragraftan oluşan 58. madde gösterilir. 58. maddeden sorgulamanın sebebi suçu ispatlama değil, insanların iradesini kırmaktır. 1918 yılında kurulan devrim mahkemesi cezalandırma yetkisi olan ilk organdı. Mahkeme üyeleri "hainleri" yargılamadan kurşuna dizme hakkına sahipti. Bu mahkeme VÇK- Tüm Rusya Olağanüstü Komisyonu (Vsyerossiyskaya çrezvıçaynaya komissiya), ardından VTSİK-Tüm Rusya Merkez Yürütme Komitesi (Vsyerossiyskiy tsentralnyı ispolnitelnyı komitet) ve daha sonra NKVD-SSCB İçişleri Halk Komiserliği (Narodnyı komissariat vnutrennyı del SSSR)'e dönüşür. 1927 yılında idam kaldırılır, ancak 58. maddeden hüküm giyenler bunun dışında bırakılır. 1947 yılında Stalin bu hüküm giyenleri uzun süreli çalışma kamplarına gönderir. Bu suretle 1918 yılında Lenin tarafından çıkartılmış olan ıslah-çalışma kampları GUMZAK- Hapishaneler Baş İdaresi (Glavnoye upravlenie mest zaklyuçeniya) GULAG – Hapishaneler ve Kamplar Baş İdaresi-(Glavnoye upravlenie lagerey i mest zaklyuçeniya) adını alacaktır (http://briefly.ru/solzhenitsyn/arhipelag_gulag).

25 Nisan 1930'da ortaya çıkan bir kamp sistemi olan GULAG, Sovyetler Birliği'nin aslında hiç kimsenin yaşamak istemeyeceği ücra bölgelerindeki toprakları yerleşime açmanın ve sanayi kaynaklarını işlemenin ucuz ve hızlı bir yolu olan ekonomik iskan biçimine bürünmüştür. Tarihçilere göre bazıları bu sistemi Stalin'in siyasi iktidarını pekiştirmesinin bir yolu olarak görürken, bazıları ise burjuvazi ve kulaklar gibi sınıfları ya da devlet için tehlikeli sayılan ulusal

ve etnik grupları tecrit etmenin ve cezalandırmanın bir aracı olarak görmüştür (FIGES 2011:149-150). Bu arada 1930-1933 yılları arasında Rusça'da yumruk anlamına gelen "kulak"lara karşı kampanyalar yürütülmüştür; o dönemde köylü, tarlalardan topladığı ekinleri devlete teslim etmek zorundaydı, aksi takdirde deposunda ekinle yakalandığı vakit stokçuluk yapmakla suçlanıyordu. Köylünün kendi ekinini ya da kendi hayvanını yetiştirmesi Sovyetler Birliği metotlarına uygun çalışmaması suç unsuru olarak görülüyordu, hatta basit bir sebepten, örneğin fazla olan bir inekten bile yargılanabilir, kıskanç bir komşu onu Sovyet karşıtı olmakla suçlayarak tutuklatabilirdi. 1930-33 yılları arasında iki milyonu aşkın köylü Sibiryaya sürülmüş ve 100.000'den fazlası GULAG kamplarına gönderilerek mahkûm edilmiştir(<http://www.gulaghistory.org/nps/downloads/gulag-curriculum.pdf>).1950'lere gelindiğinde ise sisteme bağlı kamplarda 1945'teki düzeye göre 1 milyon daha fazla, 2.561.351 mahkûm bulunmaktaydı. İşgücü özellikle serbest işçileri çalıştırmanın çok maliyetli, hatta imkansız olduğu soğuk ve ücra bölgelerde değerli metalleri çıkarmada son derece önemli olan GULAG, Sovyetlerin savaş sonrası atılımlarını simgeler bir hal almıştır (Figes 2013:171). Sovyet ekonomisinde altının üçte biri, kömürün, odunun ve daha bir çok şeyin büyük bir kısmı binlerce kamp barındıran -en az 476 kamp-Gulag kamplarında üretiliyordu (Appelbaum 2008:xvi).

Gulag Takımadaları'ndaki anlatıcı, Ukrayna cephesindeki bir okul arkadaşıyla mektuplaşma esnasında orduya karşı casusluk yaptığı iddiasıyla tutuklanır (Gulag Takımadaları 2013:37). Bu noktada İvan Denisoviç'in *Bir Günü*'ndeki Şuhov'u hatırlatır. Tutuklanmadan önceki sahne, gece vakti zilin çalınması veya kapıya ağır bir darbe indirilmesi, görevlilerin çamuru alınmamış çizmeler ve sert adımlarla içeri girişleri ve arkada saklanan şahidin korku dolu yüz ifadesiyle resmedilir. Tutuklama esnasında götürülenin yanına bir kat çamaşır, bir parça sabun ve biraz da yiyecek konulur. Neyin gerekli ya da neyin alınması gerektiği sorulurken "hiçbir şeye ihtiyaç yok, orada doyururlar, orası sıcaktır"(Gulag Takımadaları 2013:23) sözleriyle cevap verilir. Söylenenlerin yalan olduğu zamanla anlaşılacaktır. İlk Çember eserinin son satırlarında yazdığı gibi tutuklamaların yapıldığının anlaşılması için üzerinde dört dilde "et" ya da "ekmek" yazan renkli kamyonlarla taşınır mahkûmlar. Gece yapılan tutuklamalarda komşular ve sokaktakiler kaç kişinin götürüldüğünü görmezler. Tutuklananın ardından evde arama yapılır: kilitler kırılır, çekmeceler, dolaplar açılır, içindekiler boşaltılır, duvarlardan koparılanlarla birlikte her şey ortaya yığılır. Eserdeki ifadeyle "koymadıklarını arıyorlardır" (işçut, çego ne klali) (Gulag Takımadaları 2013:23-24). Bu arada iz bırakmadan yok olan kişilerden en yakınlarının bile haberi olmaz ve kaybolanın akıbeti hakkında hiçbir bilgi edinilemez. Perm şehrinde kocasının tutuklanmasının ardından karısını almak için gece eve gelinir ve bayana bir liste uzatarak imzalaması istenir. Bu liste sözde evlerinde toplanan devlet karşıtlarının listesidir, gerçekte böyle bir

durum olmamıştır; imzaya karşılık hürriyet, çocuklarına kavuşma imkanı vaat edilir. Kadın imzalar, ancak içeri girmekten de kurtulamaz. (Gulag Takımadaları 2013:92-93). Baskına uğrayan veya tesadüfen aramanın yapıldığı apartmanda yakalanan biri ilk sorgudan önce kaçmayı başarır ise kurtulur ve bir daha aranmaz, kalarak hak arayan ise hüküm giyer. Aranılan adam bulunmayınca akrabalarından şehir dışına çıkmayacaklarına dair imza alınır. O vakit kaçanın yerine kalanı içeri tıkmak içten bile değildir (Gulag Takımadaları 2013:30).

Lenin'in imzasıyla 22.07.1918'de Halk Komiserliğince çıkarılan kararnamede "yiyecek maddelerini saklayan, satın alınmasını ve satılmasını kendilerine iş edinenlerin on yıl hapsi, tüm mallarının elinden alınması ve en ağır işte çalıştırılması" kararı alınır. 1918 yılından başlayarak köylü yıllık ürününü karşılıksız teslim etmeye başlar ve neticede köylü ayaklanmaları, isyanlar ve beraberinde tutuklamalar baş gösterir. *Gulag Takımadaları'*ndan örnek olarak Tambov köylülerini verebiliriz. Tambov köylüsünün isyanı 1920 yılının sonunda geçici olarak bastırılır, ancak köyün gerçek anlamda boşaltılması Haziran 1921'e rastlar. Tüm vilayette isyancıların aileleri için toplama kampları kurulur. Açık tarlada dikenli tellerle çevrilmiş sahalarda isyancı şüphesiyle tutuklananların aileleri üç hafta süre ile gözaltında tutulur. Bu süre zarfında kendisinden şüphe edilen dönmediği takdirde tüm aile sürgüne gönderilir (Gulag Takımadaları 2013:50-51).

*Gulag Takımadaları'*nda dönemin bazı davaları -1919 Kosırev Davası (delo Kozıreva), 1920 Kiliseciler Davası (delo tserkovnikov), 1921'de Glavtop, 1928'de Şahtinskiy Davası (Şahtinskoe delo), 1930 Eylül'ünde Açlık Organizatörleri (organizatör goloda), 1930 sonunda Prompartı (Prompartiya) hatırlatılır. İşkence izninin 1938 yılı ortalarında çıktığı; sorgularda akli usullerin fiziki usullerle değiştirilmesinden söz edilen bir emir geldiği, özellikle savaştan sonra bazı mahkûmlar için işkence uygulamasının serbest bırakıldığı bilgisi verilir ve elli iki çeşit işkence usulünden söz edilir (Gulag Takımadaları 2013:133). *Gulag Takımadaları'*nda ve bir suça niyetlenmekle o suçu yerine getirmek arasında bir fark görülmez; daha ziyade ekonomik görüşe önem verildiğinden –mümkün olduğu kadar çok kimseyi kurşuna dizmek değil- takımadalara mümkün olduğu kadar çok iş gücü gönderme düsturuna göre hareket edilir. Takımadalarda kanun taygadır. Tutuklananların yüzde sekseni genel çalışmalara verilir ve çoğu ölür. Yeni gelenler onların yerine geçer, son güçler orada harcanır. En kötü barakalarda yatılır, hasta olunca tedavi eden bulunmaz. Adanın ekonomisi yavaş yavaş gelişir, yeni demiryolu hatları döşenir, önceleri yalnız denizden ulaşılabilen yerlere ilerleyen süreçte trenle gidilmeye başlanır. Kalk borusuyla yataklardan kalkılır, geç kalmanın cezası hücredir. Koşullardaki koşullar ne kadar kötü olursa olsun, hücre daha da kötüdür (Gulag Takımadaları 2013:131). Soğuk, açlık ve hastalığın yanı sıra yer sıkıntısı çekilir, ölümü beklemek için her bir mahkûma yarım metre kareden daha az yer kalır, halbuki bir ölünün

bile hakkının üç arşın toprak olduğu hatırlatılır eserdeki satırlarda (Gulag Takımadaları 2013:477).

*Gulag Takımadaları'*nda vatan haini denilenlere aslında vatanın ihanet ettiği belirtilir ve eski ile yeninin karşılaştırılması yapılır: Çar Aleksey Mihayloviç döneminde düşman elinde esir olanlara asilik payesi verilir, esirlikten kaçarak dönenler ise kahraman sayılırdı, Batı'nın hükümetleri askerlerinin esirlikte geçen yıllarını kıdeme sayar ve hatta maaş işletirken, dönemin Sovyet Rusya'sında bacaklarını savaşta bırakarak koltuk değneğiyle geri dönenler yargıç önüne çıkartılır oldu. 58. maddenin 1. paragrafı savaş içinde en hafifinden kurşuna dizilme cezasını öngörür. Alman kurşunuyla ölmek istememenin cezası esirlikten sonra Sovyet kurşunuyla ölmektir: "Başkaları kaçamaz iken bu işi nasıl becerdin? İşin içinde iş var. Söyle, buraya gönderilirken sana ne görev verdiler? şeklinde sorulara maruz kalınır (Gulag Takımadaları 2013:255-256). Benzer bir karşılaştırma açlık grevleri için de yapılır ve açlık grevlerinin tarihsel sürecine dair bilgi aktarılır: Çarlık döneminin hapishanelerinde mahkûmlardan biri açlık grevine başlarsa paniğe kapılıp hastaneye gönderilirdi. 1914 yılında Demir Feliks lakaplı devrimci Dzerjinskiy ile dört arkadaşı sadece beş gün su dahi içmeden hapishanedeki kurullarla ilgili açlık grevi yapmakla isteklerinin gerçekleşmesini sağladılar. Bu durum 1920 yılından sonra şekil değiştirir. Açlık grevi yapan özel bir hücreye alınır, grevi kimsenin haber almamasına çalışılırdı. 1930 yılından sonra ise devletin açlık grevleri karşısındaki tutumu yeni bir döneme girer ve bu bildiriler kabul edilmemeye başlanır. 1937 yılının ortalarında yayınlanan bir bildiriyle ise cezaevi müdürlüklerinin açlık grevi yüzünden ölen kimselerin ölümlerinden hiçbir şekilde sorumlu tutulmayacakları açıklanır (Gulag Takımadaları 2013:492-496).

1920-30 yıllarında NKVD 'nin başlıca görevlerinden biri de dinle mücadeledir. Yargılanmanın ve tutuklanmanın gerçek sebebi din ve inanç değil, çocukların bu hava içinde yetiştirilmesi, inançların yüksek sesle dile getirilmesi gösterilir. Çok sayıda kilise kapatılır, din adamları tutuklanır (Gulag Takımadaları 2013:55). Kiliselere yapılan baskılara, din adamlarının sürülmelerine İlk Çember eserinde de vurgulanır (İlk Çember 2006:140). Figes'in *Karanlıkta Fısıldaşanlar* kitabında Vladimir Fomin adındaki bir kişinin şu sözleri dikkate değerdir: Babamın ve annemin şiddete karşı çıkmasına rağmen büyükannem beni vaftiz olmaya götürdü. Bu iş bir köy kilisesinde tamamen gizlice yapıldı. Annem ve babam vaftiz edildiğimin ortaya çıkması halinde fabrikadaki işlerini kaybetmekten korkuyorlardı. Okullarda Tanrı diye birinin var olmadığı öğretilirken evde büyükanneler Tanrı'nın var olduğunu söylüyorlardı torunlarına. 1929 yılının Noel gecesi adeta "dinle savaş gecesi" ilan edilir, Paskalya ve Noel ağaçları da "burjuva yaşam tarzının bir kalıntısı" gözüyle bakılıp yasaklanır (Figes 2011:85-86,94).

Sonuç itibarıyla Soljenitsin'in söz konusu üç eserinde bizzat yaşanmış kamp

hayatları, hikâyeleri üzerinden yola çıkılarak işlerin yolunda gittiği, sanayinin ilerlediği, tarımın ihtiyaç fazlası üretmeye başladığı, bilimde dev adımlar atıldığı yönünde çizilen aydınlık, parlak Stalin dönemi alt aşağı edilir ve asıl göz ardı edilen gerçeklerle yüzleştirilir. Her üç eserde de kendi vatandaşını insanlık dışı en ağır ve sağlıksız şartlarda çalıştırmanın nasıl bir duygu olduğu sorulur. Dönemin ıslah ya da çalışma kamplarında suçsuz yere mahkûm etme, cesareti unutturmaya çalışma, korkutma, yalnızlaştırma, özgürlük ve bireysel yaşama hakkından mahrum bırakma en acı tablolarla gözler önüne serilir. İnsanoğlunun bilincinin son kırıntıları yok edilmeye çalışılsa da unutulmuş bir şey vardır aslında; İvan Denisoviç'in Bir Günü'ndeki tıpkı Şuhov'da olduğu gibi kişinin kendine olan saygısının her şeye rağmen yok edilemeyeceği gerçeğidir.

KAYNAKÇA

- Figes, O.(2013), *Haberini Alayım Yeter Gerçek Bir Gulag Hikayesi*,(çev: Nurettin Elhüseyni), İstanbul, YKY.
- Figes, O. (2011), *Karanlıkta Fısıldaşanlar Stalin Rusya'sında Özel Yaşam*, (çev: Nurettin Elhüseyni), İstanbul, YKY.
- Soljenitsın, A. (2005), *Odin den İvana Denisoviça*, Moskva, izd.Astrel.
- Soljenitsın, A. (2006), *V kruge pervom*, (Ed. Petrova, M.G), Moskva, Nauka.
- Soljenitsın, A.(2013), *Arhipelag GULAG*, Sankt-Peterburg, izd.Azbuka.
- Applebaum, A. (2008), *GULAG*, Ankara, Arkadaş Yayınevi.
- Şahinkaya, N. (2013), Aleksandr Soljenitsın'ın 'İvan Denisoviç'in Bir Günü' ve 'Kanser Koğuşu' Eserlerinde Kişilik Çatışması, (Tez Danışmanı: Prof.Dr. Ayla Kaşoğlu), Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- <http://www.gulaghistory.org/nps/downloads/gulag-curriculum.pdf>(HosfordDavid, Kachurin Pamela, Lamont Thomas, GULAG: Soviet Prison Camps and Their Legacy, East European and Cenrtal Asian Studies, Harvard University).
- http://briefly.ru/solzhenitsyn/arhipelag_gulag.

Angela Carter'ın *Kanlı Oda* ve Murathan Mungan'ın *Kırk Oda*
Öykü Kitaplarında Değişen ve Dönüşen Yapılar: İngiliz ve Türk
Edebiyatında Yapısökücü Masallar

Changing and Transforming Structures in *Bloody Chamber* by Angela
Carter And *Kırk Oda* by Murathan Mungan: Deconstructive Fairy
Tales in English and Turkish Literatures

Gaye KURU (Pamukkale Üniversitesi)

ÖZET:Eski çağlardan beri insan durumunu anlatan en temel türlerden biri olan masal ideolojik, sosyolojik, psikolojik ve cinsiyetçi yapının aynası olmuştur. Geleneksel olguların ve algının temsilidir. Bu geleneksel algıyı yapısökücü bir yaklaşımla hem Murathan Mungan hem de Angela Carter tekrar yazmıştır. Karakterleri ve imgeleri geleneksel şekillerinden çıkarıp bambaşka bir şekle sokarak tekrar yazmışlardır. Carter ve Mungan'ın öykü kitaplarının başlıkları Mavi Sakal masalına gönderme yaparken yazarların masallarda kullanacağı tekrar yazma yönteminin de habercisi görevindedir. Okuyucunun da, Mungan ve Carter gibi, bu bilgiye ulaşmanın değişmiş ve dönüşmüş diğer bir değişle tepetaklak edilmiş yollarına düşeceğinin kanıtıdır. Angela Carter ve Murathan Mungan toplumsal cinsiyet, cinsellik, ataerkil düzen, baskı ve güç kavramlarını ifade etmek için masalların yapısal çözümlemesini yapmışlardır. Bu yolla erkek egemen düşüncüyü farklı bir şekilde ele alarak kadın odaklı hale getirmişlerdir. Bu çalışmada, Jacques Derrida'nın Yapısökücülük kuramından yararlanılarak Carter ve Mungan'ın masallardaki simgeleri ve yapıları nasıl tekrar yorumladıklarına ışık tutulacaktır.

Anahtar sözcükler: Yapısökücülük, Masal, Cinsellik, Toplumsal Cinsiyet, Baskı

ABSTRACT:Throughout the ages fairy tales, one of the basic genres that express human condition, have become a reflection of ideological, sociological, psychological and sexist structures. They are representations of traditional perception and fact. Both Angela Carter and Murathan Mungan rewrite the traditional perception in a deconstructive way. They rewrite the traditional fairy tales, characters, images by reforming them into unfamiliar forms. The titles of the books by Mungan and Carter referring the fairy tale Blue Beard foreshadow a technique of rewriting the fairy tale. It is the proof that readers as well as Mungan and Carter are obliged to set out on the roads which are changed, transformed and namely turned upside down in a quest for knowledge. Angela Carter and Murathan Mungan deconstruct the fairy tales in order to express the concepts of gender, sexuality, patriarchy, oppression and power. Therefore, they place the focus on women diverting the male dominant thinking. In the study, it will be shed light on how Mungan and Carter reinterprets the symbols and structures in fairy tales by making use of Jacques Derrida's Theory of Deconstruction.

Keywords: deconstruction, fairy tales, gender, sexuality, oppression

Masallar eski çağlardan beri edebiyatın temel kaynaklarından biri olmuştur. İnsan durumunu anlatan en temel türlerden biri olan masal ideolojik, sosyolojik, psikolojik ve cinsiyetçi yapının bir dışa vurumu olarak geleneksel olguların ve algının temsilidir. Bu geleneksel algıyı yapısökücü bir yaklaşımla hem Murathan Mungan hem de Angela Carter tekrar yazmıştır. Bu modern masalcılar

bildiğimiz masalları karakterleri ve imgeleri bilmediğimiz, düşünmediğimiz ve belki de kaçındığımız bir şekilde sokup tekrar yazmışlardır. Angela Carter ve Murathan Mungan ataerkil toplumlardaki kadın ve erkek arasındaki asimetrik güç, cinsellik, toplumsal cinsiyet gibi kadın deneyimini kısıtlayan toplumsal belirleyicileri ortaya koymuşlardır. Bu yolla erkek egemen düşünceyi farklı bir şekilde ele alarak kadın odaklı hale getirmişlerdir. Kadın cinselliği ve kadının toplumsal cinsiyeti irdelenip geleneksel masalları kadın durumlarını anlatan modern masallar haline getirmişlerdir. Carter (1998) bu ilişkiyi anlatmak için şöyle der: “Yeni şarabı eski şişelere dolduruyorum özellikle eğer yeni şarabın baskısı eski şişeleri patlatacaksa” (s. 24). Yapısökümünü de tanımlamak için eski şişeleri yeni şarapla patlatmak benzetmesini yapmak yanlış olmaz.

Yapısöküm kavramını ortaya atan postyapısalcı Jacque Derrida'nın belirttiği gibi, yapısökümsel bir okuma, yazarın kullandığı dil yapılarında hükmettikleri ya da hükmetmedikleri arasında belki yazarca dahi algılanmamış belli bir ilişkiyi ortaya çıkarmayı amaçlar (Derrida, s. 158). Diğer bir deyişle yazar tarafından bilinçli ya da bilinçsiz kullanılan yapıların arasına sızar, anlamı arar, yapıları çözer ve tekrar anlamlandırır. Bir anlamda “görünür olmayı görünür kılmaya” çalışır (Derrida, s.163).

Derrida'ya göre “metnin dışında hiçbir şey yoktur” (1976, s. 158). Derrida, bu savında aslında metnin içinde örtük veya açık bir şekilde var olan sökülme bekleyen yapılardan, göstergelerden ve gösterilenden oluşmuş bir anlam yumağına işaret eder. Yapısökümsel bir okumada bu merkezi kaymış anlamları ele alarak birçok yeni anlam bağlantısı ve gerçeklik elde edilmesini sağlar. Baskın merkezi söylemin gölgesinde kalmış marjinal söylemlerin de altını çizer. Yani metinsel bilinçaltını araştırır. Metin alaşağı edilirken tanımlanmış sınırlar aşılır böylelikle gerçekliğin ve anlamın çoğulluğu göz önüne serilir.

Toplumunu şekillendiren ve kontrol altında tutmak için kullanılan araçlarda bazı söylemlere başvurur. Bu söylemler iktidar söylemleridir. Kadın durumu açısından baskın söylem ele alındığında karşımıza çıkan en baskın söylem ataerkil olandır. Ataerkil düzenin kadınları baskıladığı en yoğun dönemlerden biri olan 19. Yüzyıldan beri baskılayıcı ataerkil düzene başkaldırı adına feminizm akımı ortaya çıkmıştır. Diane Elam'ın (2001) iddia ettiği üzere Feminizm “otoriteyi alaşağı eden alternatif güç yapıları oluşturan ideolojik bir söylemdir” (s. 7). Feminizm bu yanı sıra yapısöküme hiçte uzakta durmaz. Elam da (2001), yapısökücülük ve feminizm arasındaki ortak paydayı geleneksel yapıların yıkımında bulur çünkü feminizm ataerkil sosyo-politik düzenin temelleri sarsarken yapısöküm filozofik temelleri sarsar (s. 14).

Yeniden yazılmış masalları yapısökümsel bir anlayışla incelerken temelini aldığı ve önermelerine karşı çıktığı geleneksel masalın tanımını yapmak yerinde olacaktır. Nedir masal? “Masal insanoğlunun evren, dünya, yaşam, doğa, toplum ve kendisiyle ilgili tarihsel oluşum, düşün, istek ve izlenimlerinin az ya da çok

değişikliğe uğrayarak ağızdan ağza geçme yoluyla çağımıza ulaşan geleneksel anlatı örnekleridir” (Orhan Acıpayamalı, 1978, s.78). Acıpayamalı yapmış olduğu bu tanıma göre masal, insanın her şeyle hatta kendisi ile bile ilgili algılarını oluşturan aktaran anlatı türlerinden biridir. Masalları yapısökücü bir anlayışla tekrar yorumlayan feminizmin edebiyata yansımaları, tarih boyunca süregelen eril merkezli edebiyatın kadın deneyimine odaklanıp tekrar yazılmasını öngörür. Bu yolla erkek otorite tarafından önceden tanımlanmış sosyal kodları değiştirilip dönüştürülür.

Yenidenyazma, Kubilay Aktulum’a (2004) göre, “hangi türden olursa olsun önceki metnin, onu taklit eden, dönüştüren açık ya da kapalı bir biçimde ona gönderen bir başka metinde yenilenmesidir” (s. 304). Masalları yenidenyazma tekniği, feminizmin ikinci dalgasının önem kazanmasıyla eşzamanlı olarak ortaya çıktı. Bu yeniden yazma tekniği, Kevin Paul Smith’in kitabında tanımlanmış olduğu gibi, “iki masal arasındaki yapısal benzerliklere rağmen üst metnin alt metni revize etmekle ilişkili olan tüm metinleri kapsar” (2007, s.34).

Carter ve Mungan’ın öykülerinin başlığında Oda sözcüğünü kullanması bilinçsiz bir seçim değildir. Mavi Sakal masalına yapılan bu gönderme yazarların masalları yazarken kullanacağı sıra dışı tekrar yazma yönteminin de habercisi görevindedir. Çünkü kırkıncı oda diğer bir adıyla kanlı oda reddedişin, kural tanımazlığın ve kaçınılmazlığın odasıdır. Okuyucunun da, Mungan ve Carter gibi, bu bilgiye ulaşmanın değişmiş ve dönüşmüş diğer bir deyişle tepetaklak edilmiş yollarına düşeceğinin kanıtıdır. Mungan, kitabının arka kapağında kırkıncı oda hakkında uyarır okuyucusunu:

Çocukluğumuzdan beri masalın bir yerinde karşımıza çıkar: Kırkıncı Oda yasağıdır bu. Üstelik anahtar elimize verilmiş, seçim bize bırakılmıştır. Sancılı bir ikilemin ortasında kalakalırız. Sonunda insan aklı ve duyarlılığı; bilme ve öğrenme tutkusunu; tanıma ve anlama merakı, cezası ne olursa olsun anahtarı seçer. (Kırk Oda arka kapak tanıtımından)

Masalların toplumsallaşma sürecindeki tarihi rolünü göz ardı etmemek gerekir çünkü bahsedilen toplumsallaşma süreci kadının benliğini, ahlak anlayışını ve rollerini belirleyen süreçtir. Kadın topluma ait olmak için masallar gibi tarihi eskilere dayanan anlatılarla şekillenmiş bazı arketipleri benimsemiştir. Carl Jung arketipleri, “bilinçte açığa çıkan fikirler ve imgeler olan davranışın tipik şekli” olarak tanımlar. (aktaran Sellers, 2001, s. 4) Yani arketipler bilinç düzeyinde belli davranış kalıpları sunar. Burada sorulması gereken bu kalıplar kim tarafından oluşturulmuştur? Güç sahipleri gelenekler ile ilmek ilmek örülmüş olan bu algıyı ve tarihi belirli imgeler ve kalıplar yaratıp evrensel hale getirmişlerdir. Geleneksel masalların, cinsiyet rollerini dayatmadaki rolü

Andrea Dworkin (1974) tarafından şöyle açıklanır:

Önemli olan nokta antik dünyayı biz şekillendirmedik. O bizi şekillendirdi. Bunu çocukken tamamen sindirdik. Gerçekten kadın ve erkek olmadan çok önce kültürel mutlaklar olarak bu değerler ve bilinç kafamıza kazındı. Çocukluğumuzun masallarını kendimizle erişkinliğe taşıdık çiğnedik ama midemize oturdu. Bizim iki büyük kurgumuz olan Pamuk Prenses ile onun Kahraman Prensi arasında çokta bir seçeneğimiz yoktu (s. 11).

Toplum tarafından dayatılmış değerler bütünü olarak kadını kurgulayan masalların tekrar yazımında Angela Carter kadın cinsel deneyimi üzerinde durmuştur. Kate Millett (2000) kadın cinselliğini açıklarken Freud'un kadın cinsel kimliğini oluşturmada üç belirleyici unsuru olduğundan bahseder (s. 179). Pasiflik birinci unsurdur. Freud'a göre kadın vücudu anatomik özelliği nedeniyle alıcı konumundadır. Bu da kadını cinsellikte pasif konuma sokmuştur. Simone De Beauvoir kadının pasif olduğu algısını eril algının oluşturup güçlendirdiğini anlatır. De Beauvoir'e göre bu ataerkil algı erkeği öz ve özne olarak konumlandırırken kadını ötekileştirerek erkek arzusunun nesnesi haline getirir (1993, s. 27) Kadının biyolojik gerçekliği onu aşağı konuma sokmamalıdır. Hem Carter hem Mungan bu görüşleri olumlayan ya da yalanlayan kadın portreleri çizmiştir. Carter'ın "Kanlı Oda" öyküsündeki yatak odasının aynalarla kaplı olması Kızın kocasının ve kendisinin sayısız yansımaları içi içe görmesi aslında onları tarihin en başından beri olan kadın ve erkek cinsel birleşmesinin arketipik tekrarı yapar. Kont'un bu görüntünün kendi haremi olduğunu söylemesi doğuya gönderme yaparak kadın cinselliğinin erkek cinselliği uğruna bir araç haline getirilmesidir. Carter kadın nesneleştirilmesi üzerine söyledikleri oldukça ilgi çekicidir. "Arzunun nesnesi olmak pasif bir durumda tanımlanmaktadır. Pasif bir durumda tanımlanmak ise pasif bir durumda ölmektir yani öldürülmektir. Bu, masalların mükemmel kadın hakkındaki ahlak dersidir." (Carter, 1979, s. 77) Kadının ve kadınsallığın pasif tanımlandığı bir dünyada kabulleniş ve reddediş aynı anda ölümü sembolize eder. İçi boş bedenler olmak istemez kadın, bedeni kendi istekleri çerçevesinde şekillendirmekte isyan etmektir. "Karçocuk" öyküsünde Karçocuk da Kontes de erkek arzusunun kurbanı olurlar. Kontun belirlediği güzellik normlarına sahip Karçocuk'un varlığı da görünüşü gibi kurgudur. Ölmüş olması bile onu nesnel durumundan kurtarmaz. Kont bedenine sahip olduktan sonra var olduğu gibi bir anda yok olmuştur. Karçocuk'un cinselliği tek kullanımlıktır. Olgunlaşmasına konuşmasına dahi izin yoktur. At sırtında olup biteni izleyen Kontes de bu kurguyu çaresiz izler. "Orman Cinlerinin Kralı" öyküsünde de kız erkek cinselliğiyle büyülenmiştir. Bu cinsellik Kral'a onu bağımlı kılar. Cinsel

bir nesneye dönüşür. Özneye dönüşme çabası şaşkınlık içinde sonlanır.

Freud'un ikinci belirleyicisi olan mazoşizm penise imrenmenin bir sonucu olarak oluşur.(Millett, 2000, s. 179) Eksik hisseden kadın Freud'a göre şiddete ve cezalandırılmaya meyillidir. Angela Carter, öykülerinde cinsellikle şiddetin bazen paralellik gösterebileceğinin altını çizer. Şiddet ve cinsellik kaynağı gereği temelini insanın ilkel benliğinden alır. Carter bu bağlantıyı sapkınlık boyutunda yaşamanın tehlikelerinden haber verir. Kanlı Oda öyküsünde Marki bu şiddet duygusunu fetiş boyutunda yaşar. Cinsellik ve işkencenin aynı doğaya sahip eylemler olduğuna inanır. En sevdiği şairden alıntılar:

“sevişme eylemi ile işkencecinin icraatı arasında insanı sarsan bir benzerlik vardır,” buyurmuştu kocamın en sevdiği şair; zifaf yatağımda, bu benzerliğin nasıl olduğuna dair bir şeyler öğrenmiştim ben de. (s.37)

Anahtarları verirken Marki Kızın kanlı odayı açacağını çok iyi biliyordur. Anahtarlarla bilgiye ulaşmasına izin verirken Marki Kızı arketipik kadın Havva ya da Pandora'ya dönüştürür, kendi varlığını tanrısallaştırır. İşkence odası olan kanlı odaya girişi ile Kız kendinden önceki karıların geçtiği evlilik, cinsellik, eziyet ve ölüm döngüsünden haberdar olur. Bilgiye ulaşma ve korkunun kadın kahramana ulaşması eşzamanlıdır. Bu durum İlk Günah'a gönderme yapar. Havva da bilgiye yasak elmayla ulaşmıştır. Bedeli cennetten kovulmadır. Bildiği hayatın bitişidir. Paralel olarak Kızın ölümü de ima edilir.

Cinsel şiddet farklı şekiller de *Kanlı Oda*'da yer bulur. “Kaplan'ın Gelini” öyküsünde Kızın karar verip Kaplana gitmesini takiben her şey yıkılacak ve parçalanacak bir ritimle sallanmaya başlar. Kaplanın “zımpara gibi dilinin” her değişti derisini yüzer, önceki hayatının tüm izlerini siler. Cinsel birleşme kadının dersini yırtarak arkasında kürk bırakan dönüştürücü ve acı verici bir eylemdir. Cinsel şiddetin yönü her zaman erkek merkezli değildir. “Kurtlar Arasında” öyküsünde kız için kurt adamın şiddetinin erotik bir tarafı vardır. Kurdun büyükannesini öldürmüş olduğu gerçeğini görmezden gelip geleneksel Kurt-kız diyaloguna kendi yön verir. Ne kadar kocaman dişlerin var sorusuna seni daha iyi yiyebilmek için cevabı bile korkutmamıştır kızı çünkü kimseye “yem olamazdı o.” (Carter, 2001, 95) Bedeninin kontrolü kendi elindedir.

Mungan'ın *Kırk Oda*'sı da “Hedda Gabler Diye Bir Kadın” ve “Boyacıköy'de Kanlı Bir Aşk Cinayeti” öykülerinde aşk ve şiddetin sorunlu ilişkisine dikkat çeker. “Sevdasız bir ölüm”(Mungan, 2007, s. 87) istemeyen Hedda Gabler namıyü Aleko'ya yani “sevdanın ve ölümün kutup yıldızına” (Mungan, 2007, s. 90) uzatır. Bilinçaltının kömür karası dehlizlerinde her şey karayken ya da kararmaktayken kömürlükte “paralayıp” birlikte olduğu Faruk'un cinayeti ile suçlanır. Kömürlükte cesedi bulunan Faruk Hedda Gabler'in öldüremediği bedeninin sonunda öldürebildiği cinselliğini temsil eder. Sevgi arayışında

gerçekliğe ulaşma çabası öldürerek varlığını kanıtlama çabasıdır ki zaten Hedda Gabler'a göre herkeste öldürme tutkusu vardır. Aşk ve şiddetin izi "Boyacıköy'de Kanlı Bir Aşk Cinayeti" öyküsünde de bulunabilir. Durakta beklemekte olan genç adam ve gelinin rastlaşması ve yakaladıklarını düşündükleri gerçeklik Genç adamın ölesi seviyordum açıklamasıyla sona erer. Tutkunun ve şiddetin buluşması ölesiye ve öldüresiye bir ilişkiyle sonuçlanır. Mungan bu iki öyküsünde aşkı, reddedilişi ve imkânsızlığı bir cinnet anıyla damgalar.

Şiddetle bağlantılı olarak, Mungan ve Carter'ın öykülerinde tecavüzü de yaşar kadın kahramanlar. Mungan'ın "Stelyanos Hrisopulos" öyküsündeki tecavüz bedensel değildir. Antigone'un rızası ile Süpermen ile birlikte olması aslında onun onu prenses yapacak beyaz atlı prensine ödediği bir tür bedeldir. Cinsel birleşme dile gelmemiş bir vaat ve anlaşmadır. Zaten jigololuk yapan Süpermen bunu bir ticaret anlaşması gibi görür.

"Ama bana tecavüz ettiniz. Yalnızca bana değil, ayrıca düşlerime de umutlarıma da. Genç Kızlık Hayallerime de..."

"Size nasıl olsa tecavüz edilecekti. Bunun daha erken olmasında sizin için yarar var. Hem biliyor musunuz tecavüz insanı olgunlaştırır. Benim içinse ayrı bir anlamı vardı bu tecavüzün. Gücümü ilk kez sınadım ben"
(Mungan, 2007, s. 30).

Mungan tecavüzün sosyal beklenti çerçevesinde ele alırken Carter tecavüzü çok daha rahatsız edici bir çıplaklıkla "Karçocuk" öyküsünde ele alır. Şehvetin oluşturduğu Karçocuk kopartılmaya gönderildiği gülün dikeninin eline batması ile ölür. Bu ölüm olgunlaşmamış bedenine olacak tecavüzün aynasıdır. Kontun ölü bedenine tecavüzü sonucu yok olur. Geriye karın üzerinde bir hayvan kalmış kan lekeleri, bir tüy ve gül kalır. Kar Karçocuğun bedenini simgelerken Kontun hayvani arzusu tecavüzün sonunu yansıtır. Kontese verilen gül edilgen bir nesneye dönüşmüş erkekçe tanımlanmış kadın cinselliğidir ve acıdan başka bir sonuç getirmez.

Freud için belirleyici özelliklerden biri olan narsisizm cinsel libido üzerine inşa edilmiştir. (Millett, 2000, s. 179) Cinsel libidonun egoya döndürülmesidir. Narsist kişilikler tiranlar yaratır. Bu tiranlar Carter'ın neredeyse bütün öykülerinde yer alır. Gücünü yaşam enerjisinden alır ki bu enerji onları cinsel açıdan daha tehditkâr ve acımasız hale dönüştürür. "Kanlı Oda" öyküsündeki Marki bu narsist eğilimle yaşamı ve ölümü elinde tuttuğuna inanır. Orman Cinlerinin Kralı ise kadınları kafesler. Kadınlarda ise yaşamı elinde tutmanın yolu doğurganlıktan geçer. Kadının üremedeki rolü zaten hâlihazırda iğdişlik karmaşasından muzdarip olan kadın için güç sembolü olan penisin kıskançlığının karşıtıdır. Doğurganlık bu karmaşadan çıkmak için bir yol haline gelir. Vücudunda ürettiği bu yaşam enerjisi yeni yaşam enerjileri yaratır

ve yaşama hükmeder kadın. İşte burası tam Oedipus karmaşasının olduğu noktadır. Cinselliğinin en ilk safhalarında fark ettiği eksikliği bu şekilde telafi eder. Mungan'ın Pamuk Prensesi ölürken kendini “-eksik de olsa-” (Mungan, 2007, s. 9) kahraman hissetmesi bu algıya bir göndermedir. “Aşkın Gözyaşları ya da Rapunzel ve Avare” öyküsünde ise homoseksüel bir ilişki içindeki Efkâr da Ümit'i bedenini kadına dönüştürmesi için ikna eder ve sonunda terk eder. Toplumsal onay görmek isteyen Efkâr, Ümit ile olan ilişkisini toplumca kabul edilebilir bir hale getirir. Bu hamle bir günah saydığı aşkında sevdiği şeyi kaybetmesine neden olur.

Kadın içiği Carter'a göre “kadınları insanlıktan kanamak için doğan yaralı yaratığa dönüştüren kadına karşı erkek tutumuna sinmiş hayali bir olgudur” (1979, s. 23). “Kurt Alice” öyküsündeki adet kanamasını anlamlandırma süreci de bu kurguya benzer. Kurt Alice'in “yabani akıl yürütmesine” (2001, s. 102) göre bir kurdun bacakları arasına hafif ısırlıklarla açtığı bir yaradan akan kandır. Bu kanama doğurganlığın öncel şartı olmasının yanında ilk cinsel ilişkideki bekâret kanamasını da simgeler. Kanlı Oda aydınlanma ve cinsel uyanış bağlamında kadın rahmini simgelerken, bekâreti ele alınışı bakımından *Kırk Oda* da Mungan bekâret sorununu toplumsal olarak temellendirir. “Aşkın Gözyaşları ya da Rapunzel ve Avare” öyküsünde Ümit'in ağabeyinin evlilik dışı cinsel ilişkinin aktif katılanı olmasına rağmen kaçtığı kızın ona teslim olmasını bağışlayamaz. Carter'a göre “beden bize tarihten çıkıp gelir, beden deneyimimizi yöneten tabu ve baskı da öyle” (1979, s. 11).

Toplumsal cinsiyet kültürel beklentiler ve uygulamalar çerçevesinde incelendiğinde kadını erkeği ve aralarındaki ilişkiyi şekillendiren yapılarıdır. Jack Zipes'a göre “klasik masallar, cinsiyet ve toplumsal cinsiyet normlarını destekler. Çocuklara nasıl davranması gerektiğini gösteren erkek kahramanları kurnaz, şanslı, maceraperest, yakışıklı ve cesur olarak; kadın kahramanları ise güzel, pasif, itaatkâr, çalışkan ve fedakâr olarak sunar” (2000, s. 195). Bütün bu cinsiyet tanımlamalarına karşı çıkan Angela Carter için *Kanlı Oda* “sözel olarak günümüze ulaşmış geleneksel hikâyelerden alınmış değişen bir takım yapıları kullanarak cinsellik ve gerçekliğin değişen yapılarıyla başa çıkmayı kolaylaştırmış.” (1998, s. 27) Bu kalıpların içinde belki de en baskılayıcılardan biri evliliğdir. Evlilik kurumu kadının toplumsallaşma sürecinde kadını toplumun kurallarına tabi kılan kısıtlayıcı bir süreç olarak karşımıza çıkar. “Zamanımızın bir Külkedisi” öyküsünde Külkedisi prens ile evlenme şansını yakalamak için prens tarafından seçilebilmek için baloya katılır. Bu hikâyede Külkedisine verilen ad kadının ev içindeki yerini gösterir Öykü şöyle başlar:

Kadınlığın en eski masallarından biridir Külkedisi.

İşitmişsinizdir.

Yaşamışsınızdır. Yaşatılmıştır.

Bilirsiniz.

Burjuvazinin yükselme çağında;

Zengin bir sarayın kalın duvarlarını, bir ayakkabı tekiyle aşarak sınıf atlayan; dumanlı, gösterişsiz bir mutfaktan ve onun külleri hiç eksik olmayan ocağından kurtulup, bir anda ışıklı saray salonlarında yaşamaya başlayan bu kızı, onun özlemlerini, düşlerini, umutlarını, masalını Bilirsiniz." (Mungan, 2007: 35)

En büyük emeli yedi cüceye sahip olmak olan Pamuk prenses, yedi cüceden önce gelen talipleri erkenciymiş. Ev işleri yapmayı öğrenmesi gerektiği, düzen kurması cadı tarafından yerden yere vurulmuş olması gerektiğine inanır. Bir erkek tarafından kurtarılması gerektiğine inanan Pamuk Prensese önce kendini kurtarılacak duruma sokmalıdır. Cadı aile içi ilişkilerde kaynana rolünü oynarken yedi cüceye sahip olmak kendinden önceki kadın olmaya dair geleneklere, algı ve görevlere sahip olmayı simgeler. Masalın başlığında geçen yedi sayısının önemini yadsımamak gerekir çünkü masalların temelini aldığı iç içe geçmiş halk ve Hıristiyan kültüründe bu rakam yedi ölümcül günahı temsil ettiği gibi yedi kutsal erdemi de temsil eder. Başka bir deyişle yedi cüceye sahip olmak Pamuk Prensese için bir tür arınma, iyileşme ve kurtuluş müjdecisidir. İlk günahla lekelemiş ve lekelenmiş kadının kendini hizaya sokma ve aşağılanma isteği arketipik günahkâr Havva'nın günahlarının bedelidir. Pamuk Prensese bedel ödemek ister.

"Boyacaköy'de Kanlı Bir Aşk Cinayeti" öyküsünde gelin gerçek aşkı beklemiştir ama gerçek aşk geç kalınca mutsuz olacağını öngörse de başkasiyla evlenerek bir sonraki toplumsal seviyeye atlar. "Aşkın Gözyaşları ya da Rapunzel ve Avare" öyküsünde evliliklerdeki ilişkiler yapay, mutluluk ise sorgulamaktan uzak bir kavramdır. Carter'ın "Kanlı Oda" hikâyesinde, başkahraman yatak odasında kocasının işten dönmesini bekler; "ne yapacağım şimdi, denizin parlaklığıyla aydınlanan bu uzun saatleri nasıl geçireceğim, kocam gelip de beni yatağa atana kadar?" (Kanlı Oda, 2001, s. 17) Betty Friedan (1979) da evlilik hayatı ile ilgili paralel bir fikre sahiptir. "Biz kadını seks yaratığı haline getirdik. Eş ya da anne olmaktan başka bir kimliği yok. Kim olduğunu bilmiyor. Bütün gün kocasının eve gelip gece onu canlı kılmasını bekliyor" (s. 24).

Yedi Cücesi Olmayan Pamuk Prensese öyküsündeki anne figürü, geleneksel olarak kötü kalpli olarak kabul edilen üvey annenin aslında kötü olmayabileceğini de gösterir. Basmakalıp yapılar yıkılır, ayna ile konuşan Pamuk Prensese kendisi olur, kurtarılması gerektiğine aynayı ikna etmeye çalışır. Kadınları kendini feda eden olarak yansıtan masalın kahramanı olmaya çalışır. Bir masalın kahramanı olmaya kararlı her romantik kız gibi masala ait olmaya çalışır. Ama masal yaşlı çirkin bir cadı olmasına bile izin vermez. Kadına küçük yaştan beri dayatılan bazı toplumsal yapılar, kadının kendi kaderini çizmesine izin vermez. Kader

zannettiği şey kendine sunulan seçeneklerdir. Kendinin tanımlamadığı bazı toplumsal kodlar onu ya prenses ya cadı, ya evli kadın ya da evde kalmış kız kurusu, ya beyaz ya da siyah olmaya zorlar.

Yüzyıllık uyuyan güzel öyküsü de uyuyan güzelin onu sevmeyen ve dinlemeyen kocasına kendini sevdirmeye çabasını anlatır. Oysa prens onu uyandırırken bilir ki âşık olduğu şey, uyuyan güzelin kendi değildir. Onu kullanarak oluşturulmuş bir güzellik mitidir. Evlilik kurumu bu miti yıkar. Susturulmuş kadını simgeleyen uyuyan güzel uyandıktan sonra bir türlü kendini konuşmaktan alıkoymaz. Kendini sevdirmek için kurduğu her cümle zıt bir amaca hizmet eder. Ne de olsa erkekler çok konuşan kadınları sevmezler.

İki öykü kitabında da masalları yeniden yazmanın felsefesine uygun olarak karakterlerde dönüşüm ve değişim gözlenir. Mungan'ın modern masallarında pamuk prenses yaşlı cadıya, Antigone saf köylü kızından para bilinçli bir avcıya, Ümit erkekten kadına dönüşmüştür. Ama dönüşümün en çarpıcısı, "Tutkunun Veronica Voss'u" öyküsünde gerçekleşir. Veronica Voss, her şeyin sahteliğinden dem vururken hüznü olarak gördüğü fahişelik bile varlığını kanıtlamaya yetmez. Veronica Voss'un cinsiyetindeki değişim akışkan cinselliğinin bir parçasıdır.

Carter'ın öykülerinde insandan hayvana dönüşüm vardır. İnsan olmanın toplumsal anlamından kurtulur hayvana dönüşenler. Hiçbir baskı olmadan kınanma ya da aşağılanma duygusundan uzak yaşamda beden sınırlarını ve cinselliği keşfederler. "Kaplanın Gelini" öyküsünde kızın giysilerini çıkararak çıplak vaziyette gelmesi toplum tarafından biçilmiş rollerin reddini simgeler. "Aşk Yuvasının Hanımı" öyküsünde, kontesin vampirlikten insanlığa, ölümsüzlükten ölüme, dolayısıyla hissizlikten hisse geçmesi geleneklerin ürünü olan varlığını donuk bir nesneden canlı bir öze dönüşmesidir.

Sonuç olarak Mungan ve Carter geleneksel yapıyı kısır döngüsünden kurtarıp alaşağı ederler. Tekrar yazılmak üzere masalları tekrar yazarlar. Dönüştürür değiştirirler. Gerçeklik değiştikçe sabit kalacak tek yapı değişim olacaktır.

KAYNAKÇA

- Acıpayamalı, O. (1978). *Halkbilim Terimleri Sözlüğü (Folklor)*. Ankara:Türk Dil Kurumu.
- Aktulum, K. (2004). *Parçalılık/Metinlerarasılık*, Ankara: Hilmi Usta Matbaası.
- Baykal, N. (2013, February 26). *Murathan Mungan'ın "Zamanımızın Bir Külkedisi"ni Marksist Kuram Çerçevesinde Okumak*. Milli Folklor Dergisi, 137-147.
- Bettelheim, B. (1989). *The uses of enchantment: The meaning and importance of fairy tales*. New York: Vintage Books.
- Bottigheimer, R. (2009). *Fairy tales a new history*. Albany, NewYork: Excelsior Editions/State University of New York Press.
- Carter, A. (1997). *Burning Your Boats: The Collected Short Stories*. NewYork: Penguin.
- (1998). *Shaking a Leg.: Collected Journalism and Writings*. NewYork: Penguin.
- (2001). *Kanlı Oda*. İstanbul: Everest Yayınları.
- (1978). *The Sadeian Woman: And the Ideology of Pornography*. NewYork: Pantheon Books
- Derrida, J. (1976) *Of Grammatology*, trans. Gayatri Chakravorty Spivak. Baltimore and London: Johns Hopkins University Press.
- Elam, D. (2001) *Feminism and*
- Friedan, B. (1979). *The Feminine Mystique*. NewYork:Dell Publishing Co.,INC.
- Kaiser, M. "Fairy tale as sexual allegory: intertextuality in Angela Carter's 'The Bloody Chamber.'." *The Review of Contemporary Fiction*. 1994-09-22. 2007-06-14.
- Kurt, V. (2012). *Murathan Mungan'ın "Zamanımızın Bir Külkedisi" Adlı Öyküsünün Metinlerarası İlişkiler Bağlamında Okunması*. *Turkish Studies - International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, 761-768.
- Millett, K. (2000). *Sexual Politics*. Urban and Chicago: University of Illionis Press.
- Mungan, M. (2010). *Kırk Oda*, İstanbul: Metis Yayınları
- Palmer, P. (1997). *Fiction of Angela Carter and The Infernal Desires of Angela Carter: Fiction, Femininity, Feminism*. Eds. Joseph Bristow and Trev Lynn Broughton. London and New York: Longman. 24-42.
- Smith, K. P. (2007). *The Postmodern Fairytale: Folkloric Intertexts in Contemporary Fiction*. NewYork: Palgrave Macmillian.
- Söylemez, M. (2011). *Feminist Sanat Ve Yapısöküm Kadın İmgeler*. *Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 1-10.
- Tatar, M. (1987). *The hard facts of the Grimms' fairy tales*. Princeton, N.J.: Princeton University Press. <<http://www.highbeam.com/doc/1G1-15906135.html>>

Bülbülün Gözündeki Cin İle Tante Rosa Eserlerinde Kadın Karakterlerin Kimlik Arayışı

The Search for Identity in Life of Female Characters in *The Djinn in the Nightingale's Eye* and *Tante Rosa*

Ali GÜLTEKİN (Eskişehir Osmangazi Üniversitesi)
İnci ARAS (Anadolu Üniversitesi)

ÖZET: Bu çalışmada, İngiliz edebiyatının önemli kadın yazarlarından biri olarak kabul edilen ve romanlarında gerçek ve hayali harmanlayan Byatt'ın *Bülbülün Gözündeki Cin* eseri ile Türk edebiyatında önemli bir yere sahip olan ve toplumsal sorunları gösterişten uzak bir üslupla yansıtan kadın yazar Sevgi Soysal'ın *Tante Rosa* eseri üzerinde çalışılmıştır. İki de birer toplumsal eleştiri niteliği taşıyan ve birbirinden farklı iki kültürün ürünü olan bu eserler üzerinde yapılan çalışmanın amacı, yerleşik düzene karşı çıkarak hayallerinin peşinden giden kadın karakterlerin kimliklerini karşılaştırmaktır. Yerleşik toplumsal düzene uyum sağlamak yerine hayallerinin peşinden giden ve geleneksel toplumsal cinsiyet rollerini tersine çeviren *Tante Rosa* eserinin kadın karakteri ile geleneksel halk masallarındaki cinsiyet rollerinin tersine çevrilerek edilgen ve silik kadın figürlerinin yerine etkin ve tuttuğunu koparan kadın figürlerinin getirildiği *Bülbülün Gözündeki Cin* eserindeki kadın karakter arasındaki ortak ve farklı yönler ataerkil toplumda üstlendikleri roller göz önünde tutularak karşılaştırmalı edebiyat bilimi kriterlerince eklettik yöntem çerçevesinde feminist ve sosyolojik inceleme yöntemleriyle değerlendirilecektir ve bu iki eserin erkek egemen toplumdaki evrensel kadın sorunsalı ile ilişkisi saptanmaya çalışılacaktır.

Anahtar sözcükler: *Bülbülün Gözündeki Cin*, *Tante Rosa*, kadın, ataerkil

ABSTRACT: In this study, we have examined *The Djinn in the Nightingale's Eye* by Byatt, one of the leading women authors in English Literature, and *Tante Rosa* by Soysal, a famous woman author in Turkish Literature. The main purpose of this study on these works which belong to different cultures and criticize the attitudes of two societies against women is to evaluate the characters related to their female identities. Therefore, we have compared the female character in *Tante Rosa* who stands against traditional social system and traditional gender roles with the female figures in *The Djinn in the Nightingale's Eye* who assume the dominate roles in their lives contrary to the pressurization of the women dominance in classic fairy tales. Since we carry out our analysis in line with the similarities and differences between these female characters, we study both the works in detail by eclectic method (feminist and sociological criticism) in terms of the criteria of Comparative Literature. In consequence of our study, we reach the conclusion that, both the works reflect critically women's background position in a male dominant society.

Keywords: *The Djinn in the Nightingale's Eye*, Tante Rosa, woman, patriarchy

Giriş

Biri Türk diğeri İngiliz Edebiyatının ürünü olan iki eserdeki kadın karakterleri Karşılaştırmalı Edebiyat Bilimi çerçevesinde Feminist Eleştiri Yöntemi ile karşılaştırarak ortak ve benzer yanlarını tespit etmeye yönelik bu çalışmanın izlek noktasında Soysal'ın *Tante Rosa* eserindeki dört evliliği de başarısızlıkla sonuçlanan Rosa ile Byatt'ın *Bülbülün Gözündeki Cin* adlı

eserindeki eşi tarafından terkedilen Gillian Perholt adlı yalnız iki kadın yer almaktadır. Yaşamlarını ev içiyle sınırlandıran ata erkil toplumun kendilerine yüklediği rollere karşı çıkararak kamusal ve toplumsal alana yönelen bu kadın karakterlerin sıra dışı bir portre çizmeleri ve geleneksel cinsiyet rollerini reddetmeleri, çalışmayı feminist inceleme için uygun hale getirmektedir. Bu nedenle bu iki eserin birbirini harmanlayan eklektik bir yöntemle (Feminist ve Sosyolojik Yöntemlerin kullanılarak) incelenmesini mümkün kılmaktadır.

Farklı kültüre ve dile ait *Tante Rosa* ile *Bülbülün Gözündeki Cin* eserlerindeki kadın karakterlerin ortak ve farklı yönlerinin tespitine yönelik yürütülen bu çalışmada, öncelikle Karşılaştırmalı Edebiyat Bilimine ve Feminist Edebiyat Eleştirisine dair teorik bilgiler verilecektir. Daha sonra bu iki eserin ana karakterleri olan Rosa ve Gillian adlı kadın karakterlerin ev içinde ve dışında üstlendikleri roller, Karşılaştırmalı Edebiyat Bilimi kapsamında feminist ve sosyolojik edebiyat eleştirisi yöntemleri ile birbirleriyle karşılaştırılarak ortak ve farklı yönleri tespit edilmeye çalışılacaktır. Bu çalışmanın sonucunda ise birbirinden farklı iki kültürün ve edebiyatın ürünü olan *Tante Rosa* ve *Bülbülün Gözündeki Cin* eserlerindeki kadın sorunsalının ulusal edebiyatın sınırlarına çıkarak evrensel bir niteliğe büründüğü sonucuna ulaşılmaya çalışılacaktır.

***Bülbülün Gözündeki Cin* ile *Tante Rosa* Eserlerinde Kadın Karakterlerin Kimlik Arayışı**

İngiliz Edebiyatının ödüllü kadın yazarı Byatt'ın *Bülbülün Gözündeki Cin* ile Türk Edebiyatının önde gelen kadın yazarlarından olan Soysal'ın *Tante Rosa* eserleri bu bağlamda iki farklı kültürün ürünü olmaları ve kadın sorununu hem birbirine benzer hem de birbirinden farklı yönlerden yansıtmaları bakımından Karşılaştırmalı Yöntem kapsamında feminist ve sosyolojik eleştiri yöntemleri ile incelenmeye uygundur. Yerleşik düzene karşı çıkararak hayallerinin peşinden giden kadın karakterlerin kimliklerinin karşılaştırılmasına geçmeden önce bu çalışmada kullanılacak yöntemlere kısaca değinmek gerekir.

İlk kez 1827'de Fransa'da Villemain tarafından kullanılan, 19. yüzyılda bir disiplin haline gelerek Fransız, Amerikan ve Marksist ekolleri olarak farklı dallara ayrılan Karşılaştırmalı Edebiyat, iki veya daha fazla edebiyat eserini inceleyerek bunlar arasındaki benzerlikleri ve farklılıkları araştıran bir alandır (*Enginün, 1992: 14*). Gürsel Aytaç'a göre farklı dillerde yazılmış iki eseri konu, düşünce veya biçim bakımından *inceleyerek ortak, benzer ve farklı yönleri tespit etme ve bu farklılıkları yorumlama* amacına yönelmektedir (Aytaç,1997: 7).

İki farklı *ulusa ait iki eserin ele alındığı* bu çalışmada Karşılaştırmalı Edebiyat ile harmanlanan bir diğer yöntem Feminist Edebiyat Eleştirisidir. Erkeklerin sahip olduğu toplumsal, ekonomik ve siyasal hakların *kadınlara da tanınmasını ve kadının ev içiyle sınırlandırılan rolünün genişletilerek kadınların da kamusal ve toplumsal alanda söz sahibi olmasını savunan bir doktrin olarak tanımlanan feminizm,*

ilk kez 17. yüzyılda İngiltere’de kadınların seslerini yükseltmeleriyle ortaya çıkmıştır (Michel, 1984) ve Mary Wollstonecraft tarafından 18. yüzyılda yazılan *Kadın Haklarının Savunusu* adlı kitapla ilk kez edebiyata girmiştir (Walters, 1984). Simone de Beauvoir ve Virginia Woolf’un önderliğinde gelişen ve Avrupa ve Amerika’da eski çağlara uzanan kadın yazarların eserlerinin araştırılmasına yönelik Feminist Edebiyat Bilimi ise (Erhard & Hermann, 1997), temelde ters düştüğü Marksist incelemenin bir türevi gibi uygulanır. Marksist incelemedeki hakkı yenen emekçi grubun yerine, feminist inceleme de kadınlar geçer ve edebiyat eserlerindeki cinslerin konumları mercek altına alınır. “*Kadın yazarların, kendi gerçekliğini bilmeyen erkek eleştirilenlerce haksızlığa uğratıldığı*” (Aytaç, 1997: 84) görüşünden hareketle Feminist Eleştiri Yöntemi, eril yazını stil, konu ve kelime türetme bakımından dişil yazından ayrı tutmaktadır ve kadının biyolojik cinsiyetinden bağımsız olan dişil yazının kadın cinsiyetine özgü içerdiği unsurları odak noktasına yerleştirmektedir (Kimmich, Renner & Bernd, 2008). Bu bağlamda Virginia Woolf, kadının toplumsal gerçekliğinin de erkeğin toplumsal gerçekliğinden farksız olarak cinsiyet tarafından biçimlendirildiğinin altını çizer. (Humm, 2002). Humm (2002:27) a göre;

Feminist eleştirinin ilk ve en önemli kazanımı, cinsiyet kalıplarına edebi biçimin önemli bir özelliği olarak dikkat çekmesidir. Feminist eleştirinin ikinci ve eşdeğerdeki önemli kazanımı ise bu türden kalıpların ısrarla yeniden üretilmelerinin nedenlerinin verilmesidir. Bir üçüncü ve utkulu başarı da kadınlara ait edebiyatın kaybolmuş ya da göz ardı edilmiş örneklerinin ve kadınların bugüne kadarki sayısız metinlerinin keşfedilmesidir.

Humm’un da belirttiği gibi birbirinden ayrılan eril ve dişil yazın arasındaki farklılığı ortaya koyarak bu farklılıklardan doğan bakış açılarının edebi eserlerdeki yansımalarını ele alan Feminist Edebiyat Eleştirisi, bir yandan bir metindeki içerik, biçim ve dilsel yapının altında gizli olan erkek egemen kültürü açığa çıkarmaya yönelirken, diğer yandan dişil yazına özgü unsurları tespit etmeye çalışır (Kırtıl, 2003: 8).

Karşılaştırmalı Edebiyat Bilimi ve Feminist Edebiyat Eleştirisi kriterlerinin yanı sıra bu bu çalışmada başvuru olan bir diğer eleştiri yöntemi olan Sosyolojik Eleştirinin kökeni ise Vico’nun *La Scienza Nuova* adlı kitabında yer alan Homeros’a yönelik sosyolojik incelemeye dayanır ve toplumcu gerçekliği yansıtan bir kuram olması bakımından eser-toplum ilişkisini saptamaya yönelir (Moran, 2003).

Alman asıllı bir annenin altı çocuğundan biri olarak 30 Eylül 1936’da İstanbul’da doğan ve 1976 Kasımına kadar süren kısa yaşamına ataerkil toplumdaki kadın sorunlarını yansıtan bir çok eser sığdıran Sevgi Soysal’ın

(Sevgi Soysal. Biyografi, 07 Aralık 2013) *Tante Rosası*nda hayalperest bir kadının içinde bulunduğu topluma başkaldırışı, kendine ve topluma yabancılaşması ele alınır. On bir yaşından ölümüne kadar geçen sürede, babasını kaybeden, çocukluk hayali olan at cambazlığını gerçekleştiremeyen, komşusunun oğlu ile yaşadığı ilk cinsel deneyimi sonucu hamile kalan ve evlendirilen, ondan üç çocuğu olan, her şeyi geride bırakarak yeni evliliklere yelken açan, ama hiç birinde aradığı mutluluğu yakalayamayan, umumi bir tuvalette bekçilikten, genelevde kasiyerliğe kadar türlü işlere girişen ve hepsinden hayal kırıklığı ile ayrılan Rosa, kendini yeni baştan yaratmaya karar verir, fakat bunu gerçekleştiremeden yalnız bir şekilde ölür.

Gerçekçi, doğalcı ve fantastik öğeleri eserlerinde harmanlayan Man Booker ödüllü bir İngiliz şair, romancı ve yazar olan 24 Ağustos 1936 doğumlu A.S, Byatt (Antonia Susan Drabble) (A.S. Byatt, 07 Aralık 2013) in *Bülbülün Gözündeki Cin* adlı beş peri hikayesinden oluşan eserinin ana karakteri Gillian Perholt ise, Rosa kadar sıra dışı bir yaşam sürmese de ata erkil toplumun getirdiği cinsiyet rollerini önemsemeyen, kendini bilime adayan bir anlatıbilimcidir. Ailesini terkeden ve macera peşinde koşan Rosa'nın aksine Gillian ailesine sahip çıkar, iki çocuğunu büyütür ve ellili yaşlarının ortasında kocası tarafından genç bir kadın uğruna terkedilir. İlk başlarda kendini terkedilmiş ve yaşlanmış hissetse de sonra kendini "zincirlerini kırıp karanlık bir mahzenden gün ışığına fırlanmış bir mahkum gibi" (Byatt, 2013: 83) hisseden Gillian, kendini masalların dünyasına verir ve yılda iki kere çeşitli ülkelerin anlatıbilim konferanslarına katılarak zaman geçirir. Toplumda saygın bir konumda olan ve gerçek yaşamın tekdüzeliğinden sıkılarak masalların dünyasına sığınan Gillian'ın aksine, Rosa *Sizlerle Başbaşa* adlı dergideki kurmaca yazıları okuyarak gerçek yaşamda yeni maceralara atılarak toplumdan kendini soyutlamaya varacak derece sıra dışı bir yaşam sürer. Kadınlık rollerini kusursuz şekilde yerine getirdiği ilk evliliğinden sonra tamamen kendini ev içinden kurtararak kamusal ve toplumsal alana adayan Rosa, kocalarına karşı bağımsızlığını ilan eder, hatta bunu kendini bir başka erkekle evde yakalayan kocasıyla gülme konusu yapacak kadar ileri bir boyuta taşır. Bu kadar sıra dışı bir yaşam süren Rosa ile kendini masalların dünyasına adayan Gillian'ın ortak noktası ise ikisinin de mutsuz ve ne istediğini bilmeyen kadın karakterler olmalarıdır ve ataerkil toplumun getirdiği ev içiyle sınırlı „kadınlık“ ve „eşlik“ gibi kadınlık rollerini belli bir dönemle sınırlı olsa bile kusursuz şekilde yerine getirmiş olmalarıdır.

Ankara'da *Kadın Yaşamlarının Öyküleri* adlı bir anlatıbilim konferansına katılan Gillian'ın arkadaşı Orhan'dan dinlediği kadın düşmanlığının ön planda tutulduğu modern öncesi dönem öykülerinden farklılık gösteren *Binbir Gece Masallarında* yer alan bir çerçeve öykü olan Kamerüzamman'ın öyküsü, kadın cinsiyetine özgü birbirine zıt iki stereotipik rolü (baştan çıkarıcı kadın ve kahraman kadın) yansıtmaktadır. Eşleri tarafından zenci köleler ile aldatılan iki

hükümdar kardeş *Şehriyar ile Şahzaman`ın* kadınlara karşı büyük bir nefret ve tiksinti içinde yollara düşmesini, yolda gökten yükselen dev bir ecinni görüp bir ağacın tepesine saklanmasını ve uyuyakalan cinin elindeki şişeden güzeller güzeli bir kızın çıkararak bu iki hükümdarı kendisiyle cinsel ilişkiye zorlamasının sonucunda iki hükümdarın ülkedeki tüm kadınları öldürmeye yemin etmesini ele alan öyküde, *Şehrazad* adlı genç kız, hükümdar *Şehriyar`a* *binbir gece masallar anlatarak kendini ve sayısız genç kızı kurtarır*. Bir kadının şişeye hapsedilse bile istediğini yapabileceğini gösteren ecinninin şişesindeki baştan çıkaran kadın figürünün aksine, *Şehrazad* aklını kullanan ve bu şekilde binlerce genç kızın hayatını kurtaran bir kahraman olarak karşımıza çıkar. Bu duruma, *Bülbülün Gözündeki Cin* öyküsünün başlarında yer verilen postmodern masallarda rastlanır. Kadınların ana karakter rolünü üstlendiği, toplumsal statüleri ve kuralları yerle bir ettiği ve acizlikten kurtulup birer kahramana dönüştüğü bu masallar, kadınların erkekler tarafından arzulanan edilgen ve güzellik ve/veya doğurganlıkla özdeşleştirilen birer varlık olarak görüldüğü geleneksel halk masallarından ayrılmaktadır. Klasik masallarda kadın kahramanların fiziksel görünüm ve çekiciliklerinin ön plana çıkartılmasının temelini toplumsal cinsiyet rollerine dayandıran Linda Jackson`a göre, bu masalların kaynağı ataerkillik üzerine kurulu toplumsal rol modellerine dayanmaktadır (Jackson,1992). Kadınların çok iyi veya çok kötü stereotipler olarak birbirine zıtlık teşkil edecek biçimlerde yansıtıldığı Grimm Kardeşlerin *Külkedisi*, *Uyuyan Güzeli* ve *Kırmızı Başlıklı Kız* masallarında kadınları edilgen ve kamusal alandan dışlanan bir duruma iten bu toplumsal cinsiyet rollerine rastlanmaktadır (Gille, 2010). Güzelliklerinin yanı sıra iyi, çalışkan, edilgen, güçsüz ve sabırlı özellikleriyle ataerkil toplumun *ideal* kadın imajına uyan kadın masal kahramanları kendilerini mutlu sona ulaştıracak prenslerine kavuşma şansını bulurken, cadı, büyücü gibi *kötü* karakterler olarak yansıtılan güçlü, maceraperest ve ev dışına çıkan kadın masal kahramanları ise sonunda yenilgiye ve yok oluşa sürüklenir. *Külkedisi* masalında edilgen ve sabırlı şekilde evinde prensinin gelip kendisini bulmasını bekleyen kadın kahraman ile prensi gelip kendisini öperek uyandıran kadar uzun süre pasif şekilde uykuda kalan *Uyuyan Güzeli*, sonunda ataerkil toplumun kendilerine biçtiği edilgen ve ev içiyle sınırlı kadınlık rollerini yerine getirmeleri sonucu ödüllendirilerek mutlu sona ulaşırlar. Bu iki masaldaki itaatkar ve edilgen kadın figürlerin aksine büyük annesine gitmek için bile evinden dışarı çıkan *Kırmızı Başlıklı Kız*, toplum tarafından erkeklerin egemenliğine verilen ve kadınlar için tehlikeli olan ev-dışında (ormanda) kurda yem olarak cezalandırılır.

Kadın kahramanların kendilerine verilen toplumsal rolleri reddederek ve edilgenlikten kurtularak birer kahramana dönüştükleri *Bülbülün Gözündeki Cin* eserinde yer alan hikayeleri ise bu bağlamda Grimm Kardeşler`in klasik masallarından farklılık göstermektedir. Kaderine razı gelen naiv, edilgen ve

sabırlı kadın karakterlerin yerine güçlü, maceraperest ve arzularını bastırmak yerine onların peşinden giden kadın karakterler geçmiştir. Eserde yer alan *Cam Tabut* masalında cam bir tabuta hapsedilen prenses, prensini beklemek yerine kurtarıcısı olan yoksul terziyle mutlu bir yaşam sürmeyi tercih eder. *En Büyük Prenses'in Öyküsünde* maviye alışkın bir ülkede göğün yeşil renge bürünmesi sonucu hükümdarın üç kızından en büyüğü, dağlardaki gümüş kuşu getirmekle görevlendirilir ve en büyük prenses iç sesine kulak vererek sapmaması gereken yoldan sapar ve mavi gökyüzünü bir daha özlemeyeceği ormanda mutlu bir yaşam sürer. İçgüdülerinin peşinden gitmek için ev-içi sınırını aşan prensesin sonu, ormana giderek kurda yem olan *Kırmızı Başlıklı Kız*'ın sonundan farklıdır. Roman içinde yer verilen bu masallardaki ataterkil geleneğe aykırı olan bu kadın karakterler, gelenekçi çizgideki yaşamını terkederek arzularının peşinden sürüklenen *Tante Rosa* ile benzer davranışlar sergilerler.

Geleneksel masalların dışına çıkılarak kadınların izlek odağı haline getirildiği bu masallarla örülü *Bülbülün Gözündeki Cin* eserinde Ankara'daki konferansta, aklına estiği gibi davranan ve babasının ısrarı üzerine karşısına çıkan ilk kız ile evlenmeye söz veren genç bir marki ile evlenen Griselda adlı yoksul köylü kızının sonsuz sabrının ele alındığı *Sabırlı Griselda* öyküsünü anlatan Gillian Perholt, sık sık karşısında Griselda'nın hortlağını görür. Evlendiği markinin kendisini sınamak için kızını ve oğlunu öldürdüğünü söylemesine, kendisini terkederek genç bir kızla evlenmeye karar vermesine ve düğün töreninde bile geline hizmet etme görevini kendisine vermesine sabır gösteren ve bu sınavı sonsuz sabırla geçen Griselda'nın hayaletinin "her ayrıntısını, yüzünün kırışıklıklarını, kanlanmış gözlerinin şişkinliğini, dişsiz, seimsiz ağzın çevresinde gerilmiş dudakların çatlaklarını görebiliyordu(r)" (Byatt, 2013: 93). Hayatı sabretmekle geçen ve bunun sonucunda yaşayan bir ölüye dönüşen Griselda'nın hayaletinin aksine artık yaşlanmış *Tante Rosa*, düşünde önce "yaşlanmış vücudunu bir orman perisini güzelliğinde" (Soysal, 2013: 90), sonra ise birden bu orman perisi güzelliğindeki vücudunu pörsümüş bir yaşlı vücuduna dönüşmüş olarak görür. Gerek yaşlanmış Rosa gerekse ellilerinin ortasındaki Gillian'ın karşısında düşsel biçimde beliren bu gerçeklik, erkek egemen toplumda kadına atfedilen bir imge olan güzelliği kadının elinden alan yaşlılığa ve onun beraberinde getirdiği ölüme karşı duyulan korkunun kendisidir. "Cenazeye gelmişler besbelli, ya kimin? Ölü kim? Kalabalığım ortak üzüntüsüne çaptı kaldı Rosa. Kendi ölümünün üzüntüsü." (Soysal, 2013: 91) Pörsüyen bedenini gördüğü düşünde kendi ölümünü de tadan Rosa'ya benzer şekilde, Gillian'ın karşısında beliren Griselda hayaleti Gillan'ı dehşete düşürür. Sahip oldukları güzellikleriyle erkek egemen toplumda bir yer edinebilme imkanına sahip olan bu kadınların karşı karşıya kaldıkları yaşlılık tehdidi, kendileri için bir tür yok oluş anlamına gelmektedir.

Yaşlandıkça masalların dünyasına sığınan Gillian, Ankara'dan sonra arkadaşı Orhan ile gittiği İstanbul'da Kapalıçarşı'da eski aletler, cam eşyalar

satan küçük bir dükkanda tozlu bir bülbül gözü adı verilen cam bir eşya satın alır ve otel odasına gittiğinde onu ovalayarak yıkar. Birden şişenin içinden 1850`den beri orada hapis olan dev bir cin çıkar ve insan boyutlarına indikten sonra Gillian`a üç dilek hakkı verir. *“Vücudumun, onu en son gerçekten beğendiğim haline dönmesini diliyorum”* (Byatt, 2013: 149). Gillian`ın bu dileği, gittikçe yaşlanan Rosa`nın gençleşme arzusuna benzerdir. *„Yaşlandı Tante Rosa... Bir Noel ağacı gibi süslü, pırıltılı olmalıyım. Göze batıcılığım, çirkinliğimi, yaşlılığımı aşmalı”* (Soysal, 2013: 82). Rosa karakterinin kaçınılmaz gerçeklik olan yaşlılık ve ölümlle yüzleşmesine benzer şekilde Gillan`a üç dilek hakkı tanıyan cin, kaderin değiştirilemezliğini vurgular: *„Hücrelerini eski hallerine döndürebilirim, ama kaderini değiştiremem”* (Byatt, 2013: 149). İlk dileği gerçekleştirilerek otuz beş yaşındaki görünümüne kavuşan Gillian, ikinci dilek olarak cinin kendisine aşık olmasını diler. Zaten kadından hoşlanan cin, Gillian`ın bu dileğini de yerine getirir. Cinle birlikte İngiltere`ye oradan da Toronto`ya giden Gillian, orada katıldığı bir konferansta *Dilek Gerçekleşmesi ve Anlatısal Kader* adlı konuşmasında peri masallarındaki kaderin değiştirilemezliğini dile getirir.

Gillian`ın her dileğini yerine getirmeye mecbur olan cin ise bize Rosa`nın otoritesi karşısında evde oturan, edilgen bir konuma sürüklenen ilk evliliğinden sonraki kocalarını hatırlatmaktadır. *„Eve aldığı bir kaç parça eşyanın bekçiliğini yapmadım diye bana çatacak adam değil, felsefeye ihtiyacım var benim, ya, felsefeye”* (Soysal, 2013: 38). Rosa`nın tüm gününü evde keman çalarak geçiren kocasına benzer şekilde ağarmış sakallı suratlı eski kocası Mathes de Rosa karşısında edilgen bir rol üstlenir. *„Mathes her geri gelişinde Rosa`ya biraz hizmetçilik ederdi. Rosa`nın dükkânını batırmişti Mathes, böyle gelip gidişlerde ona hizmet eder, sonra giderken, borcum şu kadardan şu kadara düştü, derdi.”* (Soysal, 2013: 73-74).

Rosa`nın keman çalan kocası ve Mathes üzerindeki bu otoritesine Rosa`nın ilk evliliğinde hiç bir şekilde rastlanmamaktadır. Bütün yaşamı, ev içinden ve kadın ve anne olarak yerine getirmesi gereken yükümlülüklerden ibarettir. *„Kamusal alan erkeğin, evin içi ise kadınındır. Erkekler çalışma dünyası, kadınlar ise evlilik için yetiştirilmektedir”* (Rowbotham,1987: 105). Rowbotham`ın belirttiği gibi ait olduğu alan olan ev içine çekilen Rosa, *„kadınla erkek arasında yaratılan bir ilişki türünü karakterize eden”* (Seçkin & Kayhan, 1999: 108) ve ataerkil toplumda önemli bir yere sahip bir kurum olarak görülen evliliğin beraberinde getirdiği *annelik* ve *eşlik* gibi kadınlık rollerini benimseyerek kendini tamamen kamusal alandan soyutlamıştır. Eşi ev dışındaki toplumsal yaşama dahil olma imkanına sahipken, Rosa`nın yaşamı ev içi ile sınırlandırılmıştır. Fakat evin dışında akıp giden hayata dahil olamayan ve bu nedenle mutsuzluğa mahkum olan Rosa, kusursuz *annelik* ve *eşlik* görevlerini arkasında bırakarak yeni maceralara yelken açar.

Bir mektup bıraktı Tante Rosa arkasında, üç çocuk bıraktı, biri emzikte,

kaz kızartması ve elma pastası yapmasını, yemek masası örtülerini kolalamasını, dolapları yerleştirmesini öğrettiği hizmetçi kızı bıraktı. Margarita ekili bir küçük bahçe, tahta merdivenli, yüksek tavanlı, çalar saatli bir ev bıraktı, her Pazar sabahı kiliseye giden, her Pazar öğleden sonra koynuna giren kocayı bıraktı (Soysal, 2013: 34).

Kendi kararıyla evini terkederek sıra dışı yaşamına ilk adımını atan Rosa`dan farklı olarak, kocası tarafından terkedilen Gillian kendini bir anda bu dünyada „yüzen bir fazlalık“ olarak hisseder.

Daha önceleri hiç varolmamış bir varlıktı: dişleri porselen kaplı, gözleri lazerle düzeltilmiş, kendi birikmiş parası, yaşamı ve güç alanı olan, uçabilen, dünyanın dört bir yanında lüks çarşafar arasında uyuyan, gündüzleri güneş altındaki ak tarlalara, geceleri parlak yıldızlara bakan bir kadın, bu arada yüzen bir fazlalık (Byatt, 2013: 84).

İlk evliliğinden sonra kocaları üzerinde otorite kurmayı başaran Rosa`ya benzer şekilde, kocası tarafından terkedilen Gillian da cinle olan ilişkisinde edilgenlikten kurtularak otorite kazanır. Bu sefer, dev bir ecinni tarafından şişeye veya eşleri tarafından ev içine hapsedilen kadın figürlerin aksine, bir şişeye hapsedilerek edilgen bir rol üstlenen ve Gillian`ın dileklerini gerçekleştirmeye mecbur olan erkek bir cin söz konusudur. Hizmetinde bulunduğu kadınlar tarafından defalarca şişeye hapsedilen ve bir türlü bağımsızlığını yeniden elde edemeyen cin, geçmişinde de bir türlü özgür olmayı başaramamıştır. „Evlilik denilen hapishaneye nasıl girerim, beni bir erkeğin yatağına bağlayan gözle görülmez zincirlere nasıl boyun eğerim?“ (Byatt, 2013: 154). Bu şekilde düşünen Seba Melikesi`nin Muhteşem Süleyman`ın karısı olması üzerine bir şişe içinde Kızıl Deniz`e fırlatılan cin, iki bin beş yüz yıl orada sürünür, bir tüccar tarafından bulunarak Mihrimah Sultan`ın cariyelerinden birinin emrine girer, bu cariyenin ölümünden sonra ise yine ortada kalır. Dördüncü Murad`ın hayatta kalan tek erkek kardeşi olan İbrahim`in cariyesi tarafından bulunarak denize atıldıktan ve yüz elli yıl sonra bir balıkçı tarafından bulunup bir tüccarın bilgiye aç genç karısına satıldıktan sonra onunla ilişki yaşar ve genç kadının onu unutmayı dilemesi sonucu şişede unutulur. Sonunda yine bir kadın tarafından, Gillian tarafından bulunan cin, yine bir kadının hizmetine girer. Rosa kadın egemenliğini gerçek yaşamda elde etmesine karşın, Gillian bunu ateşler diyarından gelen mistik bir varlık üzerinde uygulama fırsatı bulur. Kendini gerçek yaşamdan soyutlayarak sığındığı gerçeküstü dünyanın düşsel varlığı sayesinde sevilme ihtiyacını gideren, gençleşme arzusunu gerçekleştiren Gillian, anlatıbilim konferanslarında dile getirdiği masallardaki kaderin değiştirilemezliğinin gerçek yaşamda da geçerli olduğunu zamanla anlar ve son dileğini diler:

„Dilerim ne istiyorsan ona kavuş. Son dileğim senin dileğin olsun“ (Byatt, 2013: 195). Duyulan bir cam sesinin ardından çeşmibülbül eriyerek kobalt mavisi cam bilyelere dönüşür ve cin özgür kalır. Kaderin değiştirilemezliğini anlayan Gillian, artık tutkularının peşinden koşmaktan bu şekilde vazgeçer.

Sizlerle Başbaşa dergisindeki hayali yazılara kendini kaptırarak orda okuduklarını yaşamına uygulayan, hayallerinin peşinden koşarken yaşandığının farkına varmayan Rosa için de aynı son geçerlidir. „Eve varır varmaz soyunarak mayoyu giydim... pörsüdüğümü, hiç kendimden iz almadan pörsüdüğümü gördüm“ (Soysal, 2013: 97). *Sizlerle Başbaşa* dergisinde okuduklarının anlamsız, tek gerçeğin değiştirilemez kader, yani ölüm olduğunu anlayan Rosa, kendine yabancılaşır ve kendini yeni baştan yaratma arzusu duyar. „Tante Rosa, bütün kadınca bilmeyişlerin tek adıdır“ (Soysal, 2013: 88). Önce içinde bulunduğu topluma yabancılaşan ve ne istediğini bilmeden türlü maceralara atılan fakat yaşlandıkça ve güzelliğini yitirdikçe kendine yabancılaşarak yalnız başına ölen Rosa'nın cenazesine ise pasaportundan din kaydını sildirdiği için ne kilise, ne de cenaze masraflarını üstlenecek kimsesi olmadığı için ilçesi sahip çıkar ve bu yüzden yakılarak külleri eski kocası Mathes'e teslim edilir.

Gillian'ın ve Rosa'nın içinde buldukları bu durum, günümüz ataerkil toplumundaki arzuları ve toplumsal rolleri arasında sıkışan kadının içinde bulunduğu çelişkili durumu yansıtmaktadır. Weisskopf (1996: 28), günümüzün en büyük sorunlarından biri olan ve bireyin içinde bulunduğu toplumdaki ve bireylerinden kendini soyutlaması anlamına gelen yabancılaşmanın sorumlusu olarak insan özelliklerine ve eğilimlerine karşı çıkan toplum yapısını görmektedir. Fromm (1999) a göre, erkek egemen toplumdaki kadınların arzularını bastırarak kadınlık rollerini yerine getirmeye çalışmalarının temelinde ise toplumdaki dışlanma ve yalnız kalma korkusu yatmaktadır. Bireyin toplumsal koşullara uyum sağlama çabasının sonucunda kendinden uzaklaştığını vurgulayan Tolan (1981), yabancılaşmanın kişisel boyutuna dikkat çekmektedir. Bu bağlamda erkek egemen toplumdaki soyutlanmamak uğruna kadınlık rollerini kusursuz şekilde yerine getiren Rosa ve Gillian'ın bir zamanlar ev içinden ibaret dünyalarında da mutluluğu yakalayamadıkları açıktır. Fakat kendilerini ev içine bağlayan zincirlerinden kurtulup ev-dışı yaşama dahil olduklarında ise zaten yabancı oldukları toplumdaki dışlanmaları ve toplumda bir yer edinebilecekleri tek özellikleri olan güzelliklerini de yitirmeleri sonucu hem topluma hem de kendilerine tamamen yabancılaşarak yalnızlığa mahkum olmuşlardır.

Görüldüğü gibi *Tante Rosa* ve *Bülbülün Gözündeki Cin* eserlerindeki kadın karakterler, kendi istekleriyle veya istemeden de olsa ataerkil toplum tarafından hapsedildikleri ev-içinden ve edilgenlikten kurtulup türlü maceralara atılma şansını yakalasalar da sonunda içinde yetiştikleri erkek egemen kültür nedeniyle içselleştirdikleri güzellik imgesini kaybetme aşamasına geldiklerinde

kendilerine ve topluma yabancılaşırlar.

Sonuç

Biri Türk diğeri İngiliz edebiyatına ait *Tante Rosa* ve *Bülbülün Gözündeki Cin* adlı iki eser, Karşılaştırmalı Edebiyat Bilimi çerçevesinde feminist ve sosyolojik eleştiri yöntemleri ile incelenmiş ve bu iki eserdeki kadın karakterlerin ortak ve farklı yönleri tespit edilmiştir. Yapılan araştırmada, toplumsal cinsiyet rollerinin tersine çevrildiği fantastik öğelerle sarmalanmış bir dünyanın kapılarını aralayan *Bülbülün Gözündeki Cin* ile kadını edilgen bir role hapseden toplumsal cinsiyet rolleri ile kuşatılmış ataerkil toplum gerçekliğini tüm çıplaklığıyla yansıtan *Tante Rosa* eserlerindeki iki kadın karakterin ne kadar bağımsız bir kimliğe sahip olsalar da içinde buldukları topluma ve sonunda kendilerine yabancılaştıkları sonucuna ulaşılmıştır. Farklı coğrafyalarda yaşayan iki kadın yazar olan Soysal ve Byatt, eserlerinde yarattıkları Rosa ve Gillian adlı kadın karakterlerle, kadın sorununu evrenselleştirerek, her iki toplumda da toplumsal rollerle kısıtlanan kadınların zincirlerinden kurtulduklarında da tam olarak özgür olamadıklarını ve hem kendilerine hem de içinde yaşadıkları toplumlara yabancılaşmaktan kaçamadıklarını yansıtmaktadır. Bu bağlamda kadın sorununa ilişkin olarak günümüz Doğu ve Batı kültürleri arasında bir bağlantı kurmaya yönelik bu çalışma, karşılaştırmalı edebiyat alanındaki bu tür araştırmalara katkı sağlamak amacıyla kaleme alınmıştır.

KAYNAKÇA

Birincil Kaynaklar

- Byatt, A.S. (2013). *Bülbülün Gözündeki Cin*, çev.: Pınar Kür, İstanbul: Can Sanat Yayınları.
Soysal, S. (2013). *Sevgi Soysal Bütün Eserleri (Bir)*. Tante Rosa, İstanbul: İletişim Yayınları.

İkincil Kaynaklar

- Aytaç, G. (1997). *Karşılaştırmalı Edebiyat Bilimi*, Ankara: Gündoğan Yayınları.
Enginün, İ. (1992). *Mukayeseli Edebiyat*, İstanbul: Dergâh Yayınları.
Erhard, W. & Hermann, B. (1997). *Feministische Zugänge – Gender Studies*, içinde: Heinz Ludwig, Arnold-Heinrich Detering, Grundzüge der Literaturwissenschaft, München: Deutscher Taschenbuchverlag.
Fromm, E. (1999). *Yeni Bir İnsan, Yeni Bir Toplum*, çev.: Necla Aral. İstanbul: Say Yayınları.
Gille, M. (2010). *Die adoleszenten Jungfrauen in den Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm. Typologie unterschätzter Märchenfrauen*. Bochum: Technische Universität Dortmund. https://eldorado.tu-dortmund.de/bitstream/2003/27589/1/Diss_Gille.pdf
Humm, M. (2002). *Feminist Edebiyat Eleştirisi*. Yay. Haz.: Gönül Bakay, çev.: Özge Altay, Gönül Bakay, Nuran Düzyol, Aylin Ecdaroğlu, Tuğba Biret Ertan, Sebile Günoğlu. İstanbul: Say Yayınları.
Jackson, A. L. (1992). *Physical Appearance and Gender: Sociobiological and Sociocultural Perspectives*. New York: New York University Press.
Kimmich, D., Renner, R. & Bernd, S. (2008). *Gender Studies. Texte zur Literaturtheorie der Gegenwart*, Stuttgart: Philipp Reclam jun. GMBH & Co.
Kırtıl, G. A. (2003). *Feminist Edebiyat Eleştirisi Açısından Sevim Burak*, Kadın Araştırmaları Dergisi, S. 8. http://acikarsiv.ankara.edu.tr/browse/6077/deniz_erenci_tez2.pdf
Moran, B. (2003). *Edebiyat Kuramları ve Eleştirisi*, İstanbul: İletişim Yayınları.
Michel, A. (1984). *Feminizm*, çev.: Şirin Tekeli, İstanbul: Kadın Çevresi Yayınları.
Rowbotham, S. (1987). *Kadın Bilinci Erkek Dünyası*, çev.: Şükrü Alpagut. İstanbul : Payel Yayıncılık., S. 105.
Seçkin, N. ve Kayhan, Ü. (1999). *Aile Yapısı*. Anadolu Üniversitesi. Yayın No: 688. Açıköğretim Fakültesi Yayın No: 337. Eskişehir, S. 108.
Tolan, B. (1981). *Çağdaş Toplumun Bunalımı-Anomi ve Yabancılaşma*. Ankara: Ankara İktisadî ve Ticarî Bilimler Akademisi Yayınları.
Walters, M. (1984). *Kadın Hakları ve Kadınların Uğradığı Haksızlıklar: Mary Wollstonecraft, Harriet Martineau, Simone de Beauvoir*, Ed.: Juliet Mitchel ve Ann Oakley: Kadın ve Eşitlik, Çev.: Fatmagül Bertay, Ankara: Kaynak Yayınları.
Weisskopf, W. (1996). *Yabancılaşma ve İktisat*. Çev.: Çağatay Koç, Yahya Mandra, Değer Eryar, Kenan Erçel, Ceren Özselçuk, Alper Önder ve Kemal Badur. İstanbul: Anahtar Kitaplar Yayınevi.
Wellek, R. & Warren, A. (1983). *Edebiyat Biliminin Temelleri*, çev.: Ahmet Edip Uysal, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

İnternet Kaynakları

- A.S. Byatt. (t.y.). Erişim: 07 Aralık 2013, <http://www.asbyatt.com/biography.aspx>
Sevgi Soysal. *Biyografi*. (t.y.). Erişim: 07 Aralık 2013, <http://www.iletisim.com.tr/ki/C5%9Fi/sevgi-soysal-854.asp>

Kate Chopin'in "Uyanış" ve Nilüfer Kuyaş'ın "Serbest Düşüş" Adlı Eserlerinde Kadın Kimliği

Female Identity in "Awakening" by Kate Chopin and "Free Fall" by Nilüfer Kuyaş

M. Taner TÜRK (Selçuk Üniversitesi)

ÖZET: Erkek egemen toplumlarda miras yoluyla geçen ve toplum tarafından belirlenen rol ve sorumluluklara sahip olan geleneksel kadın kimliği döngüsel olarak ilerler. Annenin dışsallaştırmış olduğu kimlik, kızı tarafından içselleştirilir. Kızının nasıl kadın, oğlunun nasıl erkek olarak yetiştirileceği toplumun ona verdiği kodlarla yerine getirilir. Bu devrim sırasında edilgen bir yapıda olan kadın kimliği ürettiği olguya yabancılaşır, şeyleşir ve gündelik hayatın döngüsü içerisinde sorgulanmaksızın nesilden nesile aktarılır.

Kimliğin ya da özelde kadın kimliğinin şeyleşmesi ya da yabancılaşması genelinden konuyu edebiyata taşıyacak olursak eğer, erkek egemen toplumda kadınların ve onların toplumsal rolünün edebiyatta yüzyıllardır ele alınması gerçeğine rağmen kadın ve edebiyat kelimelerinin bir arada kullanılmasının 19. yüzyıldaki kadın hareketlerine dayandığı görülür. Kadınlar ataerkil toplum yapısından sıyrılarak sosyal, politik ve sanatsal alanlarda kendi kimliklerini ortaya koymak için edebiyatı bir kurtuluş aracı olarak görmeye başlarlar. Bu çalışmada, her iki eserin yazılış zamanları arasında yaklaşık bir asır olmasına rağmen, feminist edebiyatın öncü yazarlarından birisi olan Amerikalı Kate Chopin'in "Uyanış" ve 21. Yüzyıl Türk edebiyatının öne çıkan kadın yazarlarından Nilüfer Kuyaş'ın "Serbest Düşüş" adlı eserlerinde göze çarpan kadın kimliğine ait benzer ve farklı olgular ve bulgular vardır. Bu durumu tespit edip, somutlaştırmak için feminist, sosyolojik ve metne bağlı inceleme yöntemleri eklektik olarak karşılaştırmalı edebiyat disiplininin ilkeleri doğrultusunda kullanılacaktır.

Anahtar sözcükler: Kate Chopin, Uyanış, Nilüfer Kuyaş, Serbest Düşüş, Kadın Kimliği

ABSTRACT: Traditional female identity, passing through inheritance in the male-dominated society and having roles and responsibilities determined by the society, moves cyclically. The identity which mother externalizes, has been internalized by her daughter. How her daughter is raised as a woman and her son is raised as a man are fulfilled with the code given to her by society. Female identity with a passive structure during this motion is alienated to phenomenon which she has produced and it reifies and within the cycle of everyday life unquestioningly is transferred from generation to generation.

If we carry the subject in generally reification or alienation of identity or particularly female identity to the literature, it is seen that woman and literature words have been used together since the 19th century women's movement although women and their roles in society have been taken in hand in literature for centuries in male-dominated society. Women have begun to see literature as a means of salvation to reveal their identities in social, political and artistic fields by coming round from the structure of patriarchal society

In this study, although there is nearly a century between the publishing time of the books, there are noticeable similar and different phenomena and findings related to female identity at the Works of "The Awakening" by Kate Chopin, American writer, the pioneer of feminist literature and "Free Fall" by Nilüfer Kuyaş, one of the prominent women writers of the Turkish literature in the twenty-first century. To determine and embody this situation, feminist, sociological and text-based analysis methods as eclectic will be used in accordance with the principles of the comparative literature discipline.

Keywords: Kate Chopin, Awakening, Nilüfer Kuyaş, Free Fall, Female Identity

1. Giriş

Genelde insanlar bir konu üzerinde araştırma yaparken alışılmış ulusal çizgi ve boyutların dışına çıkabilirler. Çoğu zaman varılan nokta o iki konunun karşılaştırılması olur. Ne kadar farklı görünse de yazarların farklı kültürel bağlamdaki anlatıları sonuçta muhakkak benzer ya da ortak bir takım unsurları ya da ilişkileri ortaya çıkarır (Aydın, 1999: 15). Çalışmamıza konu olan Kate Chopin'in "Uyanış" ve Nilüfer Kuyaş'ın "Serbest Düşüş" adlı eserleri de kadını benzer veya ortak olarak değerlendirebileceğimiz bir bakış açısıyla ele alır.

20. yüzyıl feminist yazarlarının müjdecisi kabul edilen, 19. yüzyıl Amerika'sının toplumsal yapısını eserlerinde konu edinen Kate Chopin'in son romanı "Uyanış" ve eğitimini Amerika ve İngiltere'de yapan, köşe yazarlığı ve çevirmenlik serüvenini edebiyata yönelterek 21. yüzyılın başında romanlar yazmaya başlayan Nilüfer Kuyaş'ın "Serbest Düşüş" adlı eserlerini kadın kimliği açısından çoğulcu inceleme yöntemiyle ele alan bu çalışma, genelden özele bir akıl yürütme mantığıyla (tümdengelim) ilerleyecektir. Çalışmamızda cinsiyet, toplumsal cinsiyet ve kimliğe teorik bir bakıştan sonra, soyut kimlik teorileri eserlerden yapılan alıntılar ve açıklamalarla karşılaştırılmalı olarak somutlaştırılmaya çalışılacaktır.

2. Kadın Kimliği

Cinsiyet kavramı, kadının ya da erkeğin fizyolojik, genetik ve biyolojik özelliklerinin bütünü olarak tanımlanırken, toplumsal cinsiyet kadının ve erkeğin sosyal olarak belirlenen rollerini ve sorumluluklarını belirtmek için kullanılır. Toplumsal cinsiyet ilk tanımdaki gibi biyolojik tabanlı nedenlerden değil, kadın ve erkek olarak toplumun bizi nasıl gördüğü, algıladığı, düşündüğü ve nasıl davranışlar sergilememiz gerektiği hususundadır. Toplumsal cinsiyet kültür temelli olduğundan, kadının ve erkeğin farklı kültürlerde çeşitli rolleri ve sorumlulukları bulunur (bkz. Akın, 2007: 2). Joanne Entwistle'a göre bu süreç çocuk doğduğu an başlar ve yaşam boyu devam eder. Akıl/duygu, kültür/doğa, zihin/beden gibi dikotomilerde erkek ilkini, kadın ise ikincisini temsil eder (bkz. Entwistle, 2012: 216). Bu bağlamda toplumumuzdan erkeklerle ilgili birkaç örnek vermek gereklidir: *Erkekler için toplumun değer kalıbı 'erkekler ağlamaz, bozulmaz makinelerdir, güçlüdürler, erkek değil mi tabii ailesini geçindirecek, erkek dediğin çapkın olur, vb.* (bkz. Akın, 2007: 2). Benzer şekilde kadına da birçok psiko-sosyal yüklemeler yapılır. Bu durum birçok atasözü ve deyimde ifade bulur: *Oğlu olmayan avrattan eski hasır yeğdir; oğlan doğuran övünsün, kız doğuran dövünsün; kızın var sizin var; kız anasından görmeyince sofraya kaldırmaz* (Küçük, 2003: 216-218). Görüldüğü gibi kadına ev işleri yapmak ve doğurmak bir görev olarak verilir ve hatta kadının varlığına bile tahammül edilemez. Doğum süreciyle

başlayan bu ayrım, örneğin bebekken pembe giysiler ve oyuncak bebekler alınması (bkz. Metin, 2011: 86), onların kimlik inşası sırasında edilgen bir tavır takınmalarına neden olur.

Abdullah Metin; Berger ve Luckmann'ın "Gerçekliğin Sosyal İnşası" kitabında yer alan kimlik teorilerinden hareketle (bkz. Berger ve Luckmann, 2008) kimliğin gündelik hayatta oluştuğunu ve bu döngüsel sürecin üç aşamada meydana geldiğini belirtir: dışsallaşma, nesnelleşme ve içselleşme. Metin'e göre; üretilmeksizin miras olarak alınan kadın kimliği anne tarafından dışsallaştırılırken, kızı tarafından içselleştirilir. Bu içselleştirme sürecinde kız çocuğu hem kendi kimliğini kazanır hem de kız ve erkek çocuklarının nasıl yetiştirileceğini öğrenir ve artık bir anne olduğu için toplum tarafından ondan beklenen rolü oynar. Böylece geleneksel kadın kimliği şekillenir ve gündelik hayat döngüsünde sorgulanmaksızın nesilden nesile aktarılır (bkz. Metin, 2011: 76). Görüldüğü gibi kadına toplum tarafından yüklenen misyonlar nesnelleşerek kurumsallaşma tamamlanır. Kurumsallaşmanın sonucunda roller ortaya çıkar. Kadın için anne ve kadın rolü vb. Bu roller oluşurken kadın hem etken hem de edilgen bir yapıdadır. Bu rolleri döngüsel süreçte kendisi edinir. Fakat bu edinim sırasında gayet edilgen bir yapıdadır. Bu da şekillenmeyi yani kendi ürettiği gerçekliğe yabancılaşmayı beraberinde getirir. Bu yabancılaşma kısaca aslında kişinin kendisini nasıl gördüğü ve toplumun onu nasıl gördüğü demek olan kimliğe olan yabancılaşmadır.

Kimliğin ya da özelde kadın kimliğinin şekillenmesi ya da yabancılaşması genelinden konuyu edebiyata taşıyacak olursak eğer, erkek egemen toplumda kadının ve onun toplumsal rolünün edebiyatta yüzyıllardır ele alınması gerçeğine rağmen kadın ve edebiyat kelimelerinin bir arada kullanılmasının 19. yüzyıldaki kadın hareketlerine dayandığını görürüz. Kadın ataerkil toplum yapısından sıyrılarak sosyal, politik ve sanatsal alanlarda kendi kimliğini ortaya koymak için edebiyatı bir kurtuluş aracı olarak görmeye başlar. 1845 yılında Margaret Fuller tarafından yazılan "Woman in Nineteenth Century" (On Dokuzuncu Yüzyılda Kadın) isimli eserle, kadının yerinin evi, tek işlevinin de ev işleri olduğuna dair inanç kırılarak, kadının toplumca sınırları çizilmiş alanları terk etmesine olanak sağlanır. O zamana kadar ihmal edilen kadın cinsiyeti ve cinsiyeti yüzünden kadınların yaşadığı sorunlar pek çok eserde ele alınmaya başlanır (bkz. Uğurlu ve Balık, 2009: 442).

3. Kate Chopin'in "Uyanış" ve Nilüfer Kuyaş'ın "Serbest Düşüş" Adlı Eserlerinde Kadın Kimliği

Her iki romanın başkarakterleri Edna ve Şirin benzer sosyal statülere sahiptirler. İki kadında evli ve çocukludur. Maddi durumları iyidir. Resimle uğraşırlar. Edna ve Şirin'in kocaları sık sık seyahate çıkarlar. Bu durumda kadınlar yalnız kalır. Ekrem iş dışında vaktini genellikle tekneyle açılarak

geçirir. Leonce ise kulüpte arkadaşlarıyla vakit geçirir. Bu durum onları bir iç hesaplaşma yapmaya götürür. Belirli bir yaşa gelen bu kadın karakterler kimlik bunalımı yaşarlar. İkisi de kendilerinden oldukça genç iki erkekten hoşlanır. Edna'nın yaşadığı bu duygular eserde şu şekilde ifade edilir:

Başlangıçta çocukken, ilk gençlik yıllarında, daha sonra genç kızken duyduğu tutkunun belirtilerini ilk kez yeniden görüp tanıyordu Edna. Bu tanıdık tutkuda ne bir geçicilik belirtisi, ne de umudu bulunmadığından, genç kadının birden anladığı bu gerçekten duyduğu tadı azaltacak hiçbir şey yoktu. Geçmiş hiçbir anlam taşımıyordu Edna için, kulak vermek istediği hiçbir ders vermiyordu. Gelecek, çözmeye çalışmadığı bir gizdi. Yalnızca bugünün anlamı vardı (Chopin, 1990: 59).

Benzer şekilde Şirin anlatıyor bu süreci:

Çok daha önceden kapılmayı istiyordum belki, farkında değildim. Elli yaşını çoktan geçtiğim için kapıldım. İki çocuğum olduğu için kapıldım. Kocamı, Ekrem'i sevdiğim için kapıldım. Bruno benden neredeyse yirmi yaş küçük olduğu için kapıldım. Hayal gücüm çoştığı için kapıldım (Kuyaş, 2013: 22-23).

İki kadın da yıllar önce hissettikleri dürtüyü, duydukları arzuyu tekrar deneyimlerken geleceğe dair en ufak bir tereddüt yaşamazlar. Sadece anı yaşarlar.

Toplumun her kesiminde birçok değişikliğe neden olan modernleşmenin kadın ve rollerinde de değişikliğe yol açmaması düşünülemez. Kadın, modernleşme projesinde iyi bir eş ve anne olmak gibi rollere sahip olur (bkz. Karaca, 2012: 15). Buna ek olarak sanayi devrimiyle beraber o zamana kadar sadece tarım sektöründe çalışan kadının ekonomik özgürlüğünü elde etmesi ve "çocuk da yaparım, kariyer de" mottosundan hareketle şeyeleşmiş geleneksel kadın kimliğini üzerinden atarak, yeni bir kimlik inşâ sürecine girişmesine neden olur. Bu yeni kimlikte kadın sadece anne rolünü oynamaz aynı zamanda modern hayatın ona yüklediği yeni rollere de adapte olmaya çalışır. Bu durum beraberinde kadının tarih boyunca alışık olmadığı sorunları da beraberinde getirir. Tarih boyunca ev ve aile ile ilgili sorunlar yaşayan kadınlar artık o zamana kadar erkeklere ait olan sorunları da yaşamaya başlar. Ekonomik olarak belli bir düzeye ulaşan kadın manevi olarak da tatmin olmayı ister. Artık maddi olarak erkekle aynı düzeyde olduğu ve ona artık bağımlı olmadığı için bu durum duygusal arayışları da beraberinde getirir. Kadının bu kimlik arayışı II. Dünya savaşından sonra birçok edebiyat eserinde ve özellikle de roman türünde yer edinir. Buna sebep olarak, modernizmin ve aydınlanmanın beraberinde ahlak,

akıl, ilerleme ve düzen getireceğini öne sürmesine rağmen, postmodernistlere göre bu tam bir yıkım olur (bkz. Şaylan, 2009: 41). Bunun neticesinde insanlar bu keşmekeş ortam içinde yeni arayışlara girer.

Kadının aile içinde birçok rolü vardır. Bunlardan en önemlileri anne ve eş rolüdür. Bu iki rolün birbirlerine olan etkisi çoktur. Bu yüzden denge kurulması şarttır. Her iki romanda da özellikle “Uyanış” romanında sıkça bu rollere göndermeler yapılır. Leonce sık sık Edna’nın annelik rolünde başarısız olduğu ve ev içi sorumluluklarını yerine getirmediği için onu azarlar. Bu durumu parçadan alınan aşağıdaki alıntıda somutlaştırabiliriz:

Dikkatsiz olduğu, çocuklarını hep ihmal ettiği için azarladı karısını. Çocuklara bakmak annenin görevi değilse kimin göreviydi acaba? Kendi bankerlik işleri başından aşkındı zaten. Bir yandan da çocuklara bir zarar gelmesin diye başlarında bekle. [...] Kısacası Bayan Pontellier anne-kadınlardan değildi. Anne kadınlar sanki o yaz Büyük Ada’da çoğunluktaydılar. Değerli civcivlerini gerçek ya da düşsel bir tehlike tehdit ettiğinde koruyucu kanatlarını açarak koşuşmalarından kolayca tanınıyorlardı bunlar. Çocuklarını tanrılaştıran, kocalarına tapan, birey olarak benliklerini silip yardımcı melek kanatlarını geliştirmeyi kutsal bir ayrıcalık sayan kadınlardı (Chopin, 1990: 16-18).

Edna kendisini anne-kadın olarak görmez. Benzer duyguları Şirin’in iç sesinde de duyarız: *Annelik zor meslek. İyi bir anne miydi, emin olamayacak hiçbir zaman. Suçluluk hissi, daima suçluluk, modern anneliğin özeti bu* (Kuyaş, 2013: 31).

İki romandaki kadın başkarakterlerin sevgilileri sık sık ortadan kaybolurlar. Bu durum kadınlarda arzu ve özlem duygusu uyandırır. Edna Robert’i düşünür:

Edna sokak boyunca yürürken Robert’i düşünüyordu. Daha ona duyduğu sevginin büyüünden kurtulmuş değildi. Anımsamanın yararsızlığını bildiğinden Robert’i unutmaya çalışıyordu ama bu, ağırlığını sürekli duyuran değişmez bir düşünce haline gelmişti. Anımsadığı şey birlikte geçirdikleri günlerin ayrıntıları, ya da Robert’in kişiliğinin belli bir ya da özel bir niteliği değildi; onun varlığıydı düşüncesine egemen olan; bu varoluş kimi zaman solup unutilenlerin sisleri içinde yitecekmiş gibi oluyor, sonra içini anlaşılmasız bir özlemle dolduran büyük bir şiddetle yeniden canlanıyordu (Chopin, 1990: 69).

Şirin’in durumu da farklı değildir. O da hayali sevgilisi Bruno’yu düşünür:

Bu Mayıs ayı. Sonra Eylül oluyor ve onu kaybediyor. Bir ömür geçiyor aradan. Geçen ömrü özlüyor. Bütün şehirde onu arıyor kadın [...] Neden

kapılmış oluyorum bu çılgınlığa? Aşk mı? Hayır. Arzu. Sadece arzu, başka şey değil. Yani günah, yani zaaf, yani hata. Çılgınlığa hazırmışım demek ki (Kuyaş, 2013: 19-22).

Her iki roman karakteri de eş ve anne kimliklerinin yanı sıra içlerinde bir de öteki kadın kimliği taşırlar. Bu kimlik belki de özendikleri olmak istedikleri fakat toplum tarafından kabul edilmeyen aklıyla değil, arzularıyla hareket eden bir kimliktir. Eserde, Edna üzerine yapılmış olan toplum tarafından sınırları çizilerek içselleştirmek zorunda kaldığı kimliği çıkararak, giymek ya da bürünmek istediği kimliğe vurgu yapar: *Dışta kurallara uygun bir varoluş biçimi, içte bunları sorgulayan bir yaşam* (Chopin, 1990: 25). Bu durumu da: Robert ile tanıştığı yaz fark eder: *Anlayabildiği tek şey kendisinin bir biçimde öteki kendisi ile aynı kişi olmadığını. Çevresine başka gözlerle baktığı, bu çevreye yeni bir nitelik kazandıran, onu değiştiren şeyin kendi yeni iç koşullarını tanımaya başlaması olduğu şimdilik aklına gelmiyordu* (a.g.e, 1990: 54). Bir başka yerde: *Edna'nın asıl kendisi gibi davranmadığı açıkça belliydi. Daha doğrusu, Pontellier onun kendi benliğini bulduğunu, insanların karşısına çıkarken bir giysi gibi büründüğümüz (uydurma kişiliği) gündün güne çıkarıp bir yana attığını görmüyordu* (a.g.e, 1990: 73).

Benzer şekilde Şirin de kimliği bir elbiseye daha doğrusu deriye benzetir: *Arzu bir yok oluş anı gibi. Deri değiştiren yılan misali, önceki kimliğinden sıyrılmak ve yeni bir kimliğe geçmek* (Kuyaş, 2013: 114).

Her iki roman yazarının da kimliğin değişkenliğini vurguladıklarını görürüz. Kimliği, Edna elbise, Şirin ise yılan metaforu kullanarak betimler.

Şirin'in oğlu Rüstem de eserin bir yerinde kimlikle ilgili bir tanım yapar:

Unut onları, asıl öze bak. Başlangıç ya da orijin dediğimiz şey kadim bir kurmaca. Başlangıcı biz icat ediyoruz. Kimlik dediğimiz şey sürekli karışıyor, yok oluyor ve yeniden inşâ ediliyor. Yeniden inşâ devam ettikçe, başlangıç asla kaybolmuyor, her seferinde tekrar ediyor (Kuyaş, 2013: 221).

Bu tanım çalışmanın başında değinilen kimlik inşâ döngüsünü hatırlatır. Teorik bölümün, uygulamalı bölümle uyuşmasını göstermesi açısından yukarıda ifade önem arz eder.

Edna artık gemileri yakmıştır. Kocasına karşı takındığı edilgen ve sorgulamaz tavra da bir son verir. Bu durum parçada şöyle ifade edilir:

Başka zaman olsa onun çağrısı üzerine içeri girerdi. Alışkanlıkla arzusuna uyardı; kocasının zorlayıcı iradesi önünde teslim olma ya da boyun eğme duygusuyla değil, düşünmeden nasıl yürürsek, nasıl hareket eder, oturur, kalkar, yaşam çemberinin her gün payımıza

düşen bölümünden geçerse öylesine. [...] Kocasının daha önce kendisiyle böyle konuşup konuşmadığını, kendisinin onun buyruğuna uyup uymadığını düşündü. Elbette uymuştu; anımsıyordu bunu. Ancak şu andaki duygularıyla niçin ve nasıl olup da boyun eğdiğini anlayamıyordu (Chopin, 1990: 43-44).

Edna'nın tavrı sadece kocasına karşı değildir. Uğrunda çocuklarını bile feda edebilecek kadar güçlü bir arzudur bu:

Çocuklarım için öze ilişkin olmayan her şeyden vazgeçerdim, paramı, canımı verirdim ama benliğimi vermezdim. Daha açık anlatamıyorum; bu benim daha önce zihnimde aydınlanan, yeni anlamaya başladığım bir şey (a.g.e, 1990: 62).

Şirin de artık arzularının yaşattığı kimliğe bürünmek ister fakat ikilemedir:

Canım çok istiyor, bir yandan korkuyorum. Hâlbuki onu şaşırtmak istiyorum. Bu saatten sonra kendini gemlemenin anlamı ne? Hatadan dönmek, vicdan azabı çekmek, pişman olmak için çok geç değil mi? (Kuyaş, 2013: 53).

Şirin eş, anne ve öteki kadın kimlikleri üçgeninde sıkışır. Şirin, Edna kadar cesur davranamaz. Zaten bütün yaşadığı duygular Edna'nın ki kadar gerçek de olsa, aslında bir kurmacadır. Kurmaca düzlemde eşini aldatmakta, kurmaca düzlemde öteki kadın olmakta fakat gerçek hayatta kendisine biçilen kadın kimliğini üzerinden atamaz: "*Benim ihanetlerim başka bir hayatta, o bir masaldı*" (a.g.e, 2013: 223). Genelde iç monolog olarak gördüğümüz bu sıkışmışlık parçada şu şekilde kendine yer edinir:

Kadın olmakla eş olmak arasında seçim yapamıyor. Eş olmak, aldatılan eş, ihanete uğrayan kadın, mağdur rolü, en rahat olanı. Hayatın bütün haksızlıklarına, bir kerede, topyekun isyan: Ben bunu hak etmek için ne yaptım? Çok şey yaptı aslında, düşünürsen...Kendini gizledi... Tamamen çalışmaya daldı...Eş olmak yeter zannetti. Arzu istediği zaman orada olacak zannetti. Fakat işte, insan bu kadar zamandan sonra bir saniyede kadınlığa geçemiyor, parmağını sıklatınca uyanmıyor arzu (a.g.e, 2013: 88).

Şirin, hayatta önceliğini anne ve eş rolüne kaptırdığı için, arzulanan öteki kadın kimliğini ihmal eder. Öteki kadın kimliği eserde şöyle betimlenir:

...yüksek topuklu kırmızı sandaletler, siyah kolsuz ipek elbise, deri mont, ayakkabılara uyan kırmızı şapka, keten bir şapka. Giysilerindeki bu yaz ve sonbahar karışımı hoşuna gidiyor- arzu da öyleydi. Elinden gelse ömrünün kalan her gününde bu giysileri giyecek. Arzu giysileri. Öteki Kadın'ın kostümü (a.g.e, 2013: 84).

Bu kadının gücünün farkındadır Şirin, fakat artık öteki kadın değildir. Yaşlanmıştır ve o kimliğin gereklerini bile hatırlamaz:

Öteki kadın olsaydı Ekrem'i baştan çıkartırdı. Öteki Kadın normal bedeninde duruyor, yaşına tam uygun davranıyor, tecrübeyi güzel taşıyor, kimliğini doğru giyinmiş, Şirin gibi çarpık çurpuk hallere girmiyor, Öteki Kadın... [...] Şimdi istese bile Ekrem'i baştan çıkaramaz. Nasıl yapılacağını bilmiyor, unuttu. [...] Ekrem karşısında soyunabileceği birisi olmaktan çıktı. Babasının karşısında soyunmaktan farksız. Düşününce utanç kaplıyor içini. [...] En iyisi çekmece düzeltmek, dolap temizlemek. Başka ne yapabilir? (a.g.e, 2013: 89-91).

Şirin arzu oklarını Ekrem'e yöneltmek ister. Fakat bunu başaramaz. Çareyi kaçmakta bulur. Ev işleri bu kaçışta ona bahane olur.

Edna Robert'in Meksika'ya gidişinin ona verdiği acıyı hafifletmek için, kendisini resim yapmaya adar. Artık bu arzularını resme yöneltir. Tabii ki bu durum kocasını oldukça sinirlendirir. Karısının bir eş olarak görevlerini ihmal ettiğini düşünür: *Bana öyle geliyor ki, yönetilecek bir evi, çocukları olan bir kadının, ailesinin rahatını sağlamak için yollar düşünerek geçirebileceği saatleri atölyede harcaması tam bir çılgınlık* (Chopin, 1990: 72).

Şirin de Edna'ya benzer şekilde içinde yaşadığı arzuları sanatına yansıtmaya karar verir:

O zaman anladı Şirin, olmak istediği kadın oldu çoktan, Öteki Kadın kendisiydi artık, bir tek şan şöhret yoktu, ama ne çıkar bundan? Belki yeteneği sınırlı, belki kısmeti bu kadar. Onun Tate Modern'de asla bir sergisi olmayacak. Ama önemli değil. [...] Yoluna devam edecek. Melek kanatlarına benzeyen değirmen yelkenlerini bitirecek. Sonra yeni projesini yapacak, arzunun resimli romanı (Kuyuş, 2013: 227).

4. Sonuç

Sonuç olarak, feminist edebiyatın öncü yazarlarından Amerikalı Kate Chopin'in "Uyanış" ve 21. Yüzyıl Türk edebiyatının öne çıkan kadın yazarlarından Nilüfer Kuyuş'ın "Serbest Düşüş" adlı eserlerinde kadın kimliğini incelediğimiz bu çalışmada, eserlerin farklı coğrafyalarda yazılmasına rağmen

kadının doğasının ve davranışlarının aynı ya da benzerlikler barındırdığı görülür.

Her iki yazar da incelemeye tabii tutulan eserlerinde aradan geçen bir yüzyıla rağmen kadın kimliği konusunu benzer şekilde ele alır. Evli ve çocuklu, maddi kaygıları olmayan Edna ve Şirin karakterlerinin anne ve eş kimlikleri ve bu kimliklerin beraberinde getirdiği roller ve sorumluluklar arasında sıkıştıkları görülür. Edna, geleneksel kadın kimliğinin ona biçtiği içselleştiremediği kimliği üzerinden çıkararak yeni kimliğini giyer. Şirin ise, geleneksel kadın kimliğinden sıyrılma isteği Edna'dan daha fazla olmasına rağmen, toplumun ona giydirdiği kimliği kabullenir ve öteki kadın kimliğini gerçek hayata değil kurgusal düzleme taşır.

KAYNAKÇA

- Akın, Ayşe (2007). *Toplumsal Cinsiyet Ayrımcılığı (Gender) ve Sağlık*. Toplum Hekimleri Bülteni, 26 (2), 1-9
- Aydın, Kamil (1999). *Karşılaştırmalı Edebiyat Günümüz Postmodern Bağlamda Algılanışı*. İstanbul: Birey Yayıncılık
- Chopin, Kate (1990). *Uyanış*. (Çeviren: Necla Aytür). İstanbul: Adam Yayınları
- Entwistle, Joanne (2012). *Cinsiyet/Toplumsal Cinsiyet*. (Çev: İlkay Şahin). Temel Sosyolojik Dikotomiler (Editör: Chris Jenks). Ankara: Birleşik Dağıtım, 216-235
- Karaca, Şahika (2012). İlk Dönem Türk Romanlarında Anne Kimliği. Akademik Bakış Dergisi, 33, 1-17.
- Kuyaş, Nilüfer (2013). *Serbest Düşüş*. İstanbul: Can Yayınları
- Küçük, Salim (2003). *Cinsiyet Ayrımlı Atasözlerinde Kadın ve Erkek Kimliği*. AKÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 5 (2) , 213-224
- Metin, Abdullah (2011). *Kimliğin Toplumsal İnşası ve Geleneksel Kadın Kimliğinin Aktarımı*. Çankırı Karatekin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 2 (1) , 74-9
- Peter Berger ve Thomas Luckmann (2008). *Gerçekliğin Sosyal İnşası: Bir Bilgi Sosyolojisi İncelemesi*. (Çev: Vefa Saygın Söğütler). İstanbul: Paradigma Yayıncılık
- Şaylan, Gencay (2009). *Postmodernizm* (4.Baskı). Ankara: İmge Kitabevi
- Uğurlu, S. Battal ve Balık, Macit (2009). *Nazlı Eray Öyküsünde Kentli Kadın Kimliği*. Yazın ve Deyişbilim Araştırmaları. 14-16 Mayıs. İzmir: İzmir Ekonomi Üniversitesi Yayınları, 442-459

A Study of the Experiences and Literature of Korean New Women Writers in Korea's Colonial Era

Jung SUK YOO (Erciyes University)

ABSTRACT: This paper examines Korean new women writers and their literature within the context of nationalism, modernity, and colonialism: the experiences and writings of Na Hye-seok and Kim Il-yeop during the Japanese colonial period. They entered Korean literary realm at a young age during the second decade of the twentieth century. They actively wrote in the 1920-1930s, and their literary works and critical feminist essays were continually published in the major literary magazines. Na Hye-seok and Kim Il-yeop are considered to have been pioneering modern female writers in the history of modern Korean literature. The emergence of Korean new women writers illustrates that they were actually taking a specific position within the history of Korean literature and Korea's society, as literary and cultural producer. More importantly, they went to Japan for a modern education. Their experiences and studies in Japan played an important role in developing their modern way of thinking and perspective on women's issues. They were exposed to and adopted a great deal of Western thoughts and cultures through Japan. They experienced Western modernity and civilization through Japan.

Keywords: Korean new women, women's writing, Korean modernity, women's movement, new women's identity

1. **Modernity of Korean Women: Korean New Women** (新女性)

In the discourse on Korean modernity, especially during the period of Japanese colonial rule in Korea (1910-1945), Korean new women are a reflection and representation of Korean modernity. The emergence and development of Korean new women are deeply related to the shaping of Korean modernity. They were often regarded as a modernization process or modernization of Korean society and as symbols of modernity, civilization, and nationalism in early modern Korea (Kim, 2004, pp. 18-21).

The new Western notions and values that were introduced into early modern Korean society including equality, individualism, freedom, and democracy, brought about many political, economic, cultural, and social changes in Korean society. These changes affected not merely the mind-set of the Koreans, but also the social forms these took. In other words, these newly adopted Western concepts, foreign customs and cultures influenced Korean society ideologically and institutionally (Kwon, 2005, p. 185; Go, 2001, p. 151).

During this time, reform-minded, or modernist, Korean intellectuals advocated the newly accepted Western concepts and their accompanying foreign customs and expressed disillusionment with Korea's prevailing traditional systems and old customs. The old customs and traditional practices were seen as serious social problems and obstacles that must be surmounted in the name of Korean enlightenment and civilization. They must be abolished in favor of modern ways. On the other hand, however, their strong reaction

against Korean customs resulted in an unconditional acceptance and uncritical imitation of Western norms and practices. Korean new women emerged in the Korean society during this time.

The term of Korean new women often refers to educated and privileged women. The 'typical' image of the new women was associated with the image of 'girl students.' The majority of them traveled to Japan to receive educational training (Choe, 2000, pp. 168-173)

Significantly, the intellectual influence of Western and Japanese women's movements on Korean women was an indispensable factor in the emergence of Korean new women (Hong, 2004). In the 1920s and 1930s, translations of a number of foreign writers who put forward new feminine ideals became available, including Harriet Beecher Stowe, Henrik Ibsen, Ellen Key, Alexandra Kollontai, and Guy de Maupassant (Sin, 1986, p. 182).

Of the Korean new women in 1920s and 1930s, Na Hye-seok and Kim Il-yeop stand out because they had gained a modern education in Japan much earlier than other Korean women and emerged as writers, critics, and feminist activists in the early modern period of Korea. They entered Korea's literary realm at a young age during the second decade of the twentieth century. They are considered to have been pioneering modern female writers in the history of modern Korean women's literature; Na Hye-seok was Korea's first female painter in the Western style and a feminist writer; Kim Il-yeop was Korea's first female editor and publisher of a magazine for women, *Sinnyeoja*, and was also a female writer

In addition to being recognized publically as female writers, they were considered widely as the first generation of Korean "new women." Enlightened, modern, and educated, Na Hye-seok and Kim Il-yeop took upon themselves the social responsibility of enlightening and educating all Korean women, and through their writing they led the social movement for Korean women's liberation and education. They actively wrote during this time, and their literary works and critical feminist essays were continually published in the major coterie magazines. Na Hye-seok and Kim Il-yeop emerged in Korea's society as accomplished writers and educated, new women, with splendid talents and brilliant potentials. Soon, their emergence and literary activities drew great attention from Korea's literary world, the press, and the public.

2. Na Hye-seok's Life and Feminism

Na Hye-seok (1896-1948)¹ was born April 18, 1896, in the city of Suwon. She had a peaceful and pampered childhood due to the high position of her father,

¹ *Anthology of the Works of Na Hye-Seok*, ed. Yi Sanggyeong (2000). All of Na Hye-Seok's works referenced here are quoted in this book unless otherwise specified. Any quotations used are referenced by the title and page number of the work. Information on Na's biography, as well as the chronology of her life and writings, are taken from the representative biography of Na Hye-seok, *I Want to Live as a Human Being* by Yi Sanggyeong (2009).

Na Gijeong. An enlightened man, Gijeong was very interested in incorporating Western thought and technology into his family's day-to-day life. Na Gijeong's interest resulted in Na and her siblings receiving a modern, formal education.

At the age of ten, Na began attending Samil's Girls School. The school's progressive atmosphere had an impact on Na by exposing her to Christianity and helping her develop a lively, energetic personality. Na graduated from Samil in 1910 and began attending Jin Myeong Girls' High School in Seoul. During that time, Na began developing an interest in the arts and attracting public attention, even having her name appear in the newspaper. She very quickly cultivated a reputation as a smart and artistically talented young girl.

That same year, Na was accepted to a private women's art college in Tokyo to study Western oil painting. By attending this college, Na became the first Korean woman to study Western painting, which eventually led her to become a pioneering female painter in Korea's own sphere of modern art.

Na's experiences in Tokyo played a major role in developing her modern way of thinking and her perspective on life. Particularly, Na presented her opinion on modern feminism through her feminist essays *ideal women*, miscellaneous thoughts published in 1917. When she eventually returned to Korea after completing her studies in Japan, she was recognized across her homeland both for her work as a Western-style painter and as a female writer, novelist, critic, and activist.

In 1914, her activities as a feminist landed Na's critical essays in *Hakjigwang* (The Lights of Learning). Na Hye-seok hoped that her work would enlighten Korean women concerning the ignorance represented by Korea's societal norms and inspire them to take up the cause of equal rights and social advantage for women in her home country. Na began to emerge as a novelist and poet in Korea's literary world as well. Though Na remained active in writing literature throughout her life, she was generally still seen as more of a professional female voice in Korean society than a serious author due to her tendency to submit her literary talents to the furthering of progress toward equality for all Korean women.

A strong believer in women's rights, Na had begun to identify with Westernized feminism during her time overseas, particularly regarding the ideas of women's liberation and the promotion of women's equality and rights. Na's beliefs only grew stronger in Korea, where she led a women's movement that challenged Confucian social norms and traditionally held patriarchal customs and vied for equal rights, benefits, and social liberation for Korean women. Na's beliefs did stem a large part from her exposure to feminism in Tokyo and other Western countries. Particularly, exposure to Western culture and her own experiences culminated in a new identity for Na as a feminist woman.

2-1. 'Peaceful' Gender Relations in Marriage and the Family

Being married herself in 1920, Na paid much attention to the issue of gender relations in marriage and the family. She placed special emphasis on conjugal relations, that is, on how husbands and wives were supposed to relate to each other and build a healthy marriage.

Husband: What do western families look like then?

Wife: That is exactly what I would like to talk about first. The family system [in western countries] is very solid, neat, and orderly. The lives of westerners are such that they want to live them. It is the opposite with Koreans. We [Koreans] just make a living in order not to die. The reason that western people have progressed and become civilized is that they acknowledge the principle of peace. Naturally, if one lives with another peacefully, the strong one will protect and take care of the weak. They [western people] know this truth. They not only know it, but also practice it. Hence [at home] husbands and sons take on difficult and troublesome duties, whereas wives and daughters take care of the lighter work [physically]. This is in stark contrast to Korean family systems. Indeed, the western [people] cannot but live a peaceful life at home. The home or family is supposed to be peaceful, meaningful, orderly, neat, and restful; a family should love and take care of one another. I saw that they lived a sweet life just as the word 'sweet home' itself means; their life at home tastes like honey. ("Questions and Answers between a husband and a wife," pp. 243-244)

In the above excerpt, Na introduces the marriage and home life of western people. She compares the Korean family with the western family, which she regards as advanced and civilized, and concludes that there is an urgent need to reform the Korean family and home into the western model. Na considered the western family to be ideal and believed that the Korean family must be modeled after it in order to match the progress of western culture. Therefore, she attempted to articulate just how the Korean adoption of the western model might proceed. However, what she did not account for was the fact that such an adoption would inevitably 'entail the brute imitation of western family structures, which she soon found was impossible.' In the end, Na's arguments reveal the limitation of uncritical imitation based on a superficial understanding of Western civilization. Na failed to take into account the complex reality and practical problems of the Korean family and home.

It is noteworthy that Na highlights 'the principle of peace' as a basis of ideal gender relations in marriage and the family. The principle of peace in a western home is realized and exercised in such a way that husbands and wives take care

of and love each other. Na discovered that peace and love between husbands and wives was essential in making an ideal home and happy family, which she characterizes as 'solid, neat, peaceful, and orderly.'

Kim Uyeong's position as a diplomat allowed Na Hye-seok to travel with her husband to Western countries, including the United States, France, Russia, Germany, and England. A Korean woman traveling to Western countries in 1927 was unheard of, and she used the opportunity to study Western art, and to visit galleries and museums. Na also stayed in contact with Western feminists and female intellectuals, which later helped her to realize an awareness of "self" and the importance of women's social action.

In the course of her work, she interviewed Western feminist activists, visited nurseries and orphanages, and stayed in a middle-class house in Paris. She expressed her thoughts and ideas on these experiences through the compositions written after her travels, many of which were published in major Korean magazines and newspapers when she returned to Korea from her journey. In them she remarks explicitly on discovering the key to harmony between the sexes, 'It was the primary goal and objective of my journey.'

During her time in Paris, Na stayed at a middle class house and observed the relationships between the husbands and wives and the dynamic of their family life. Based on her experiences while on this visit, Na wrote her ideas and thoughts on an ideal marital relation and family life in such works as "Observations of Europe and the United States" (*Dongailbo*, March 1930), "Mother's Day in Paris" (*New Home*, May, 1933), and "The European Wife's Household" (*Jungang*, March, 1934).

Those people are advocates of monogamy. [The relation of] A husband and wife means so obviously to them that they must love and take care of each other. It seems likely that a true love exists only where there is freedom. Sometimes they have some small arguments; however, on the whole, they enjoy a contented life at home. ("How is the Parisian Home Different?)" p. 298)

In this passage, Na finds the ideal of married life in the notion of 'monogamy.' She reacts very favorably to the example of monogamy she finds in Paris, observing that monogamists love and take care of each other. In her view, monogamy in marriage guarantees 'a true love' between a husband and wife.

We think that men are only **enemies** to us. Hence, we believe that men and women can be united only physically. In contrast with us, others [western women] attempt to understand men and present

some masculinity in themselves. Sometimes they boast to men of their achievements and good qualities. In light of this, I conclude that men and women can unite both physically and spiritually. ("Miscellaneous Thoughts" p. 192)

In the above quotation, Na claims that Korean women consider men to be their enemy and not equal partners in life, for it is their own experience that men subordinate and despise women. Hence, to Korean women the unification of men and women is restricted to the physical act of love. As a counterpoint to the attitude of Korean women, Na introduces the attitude of Western women, more precisely, how Western women deal with men. According to Na, Western women try to understand men and take on certain masculine attributes. But they are also proud of their feminine characteristics and boast to men of their own strong points. Furthermore, western women are connected with men not only physically but also spiritually. As a result, westerners enjoy a 'physical and spiritual unification' between men and women. As Na defines the family as 'a personal bond between husband and wife' and 'the home as a son of their unification,' so she asserts that not only the 'physical' but also the 'spiritual unification' of a man and woman constitutes the ideal for gender relations in the family and society. According to Na, this ideal consists in the complete union of two souls.

Na's understanding of ideal gender relations and a happy family remained obscure and abstract and therefore practically ineffectual regarding the social problems posed by Korean marriage and the Korean family system. It appears that Na's feminist consciousness and perspective were limited to her background as a member of the upper class. As a consequence, her discussion does not address the real problems and the different conditions of Korean women from the various other social or class backgrounds. In the 1920s, the public dialogue on the modern family and home addressed only those life stories of people who had adopted Western ideas and practices in marriage and the family.

3. Kim Il-yeop's Life and Feminism

Kim Il-yeop (1896-1971)² was born in the small town of Yonggwang in 1896. In 1906, Kim Il-yeop attended Samsung primary school and there she received a formal education. After graduating from the school in 1912, Kim Il-yeop entered Ewha Hakdang, the first Korean mission school for girls. Ewha Hakdang was not only the first but also the most prominent Korean women's school and served as a principal means through which Korean women could receive modern education and actively engage in the public sphere (Kim Mi, 2004, pp. 70-73)

Kim Il-yeop joined a literary society called "Imunhoe" while at Ewha Hakdang, and this membership helped develop her literary potential and

² Information on Kim Il-yeop's biography as well as the chronology of her life and works is referred to in *Miraese* vol. 1, 2 (1974).

initiated her literary career. With the support of her grandmother, she advanced her higher education, attending the Ewha Hakdang College in 1915 at the age of nineteen and graduating three years later in March, 1918 (*Ewha Old and New*, 2005, p. 44).

In 1919, Kim Il-yeop received a chance to study abroad in Tokyo for about a year. During this time, she made acquaintances with Yi Gwangsu and Heo Yeongsuk that later provided great opportunities for her to establish and expand her career as a writer. It was at this time that Yi Gwangsu gave her the penname "Il-yeop," "One Leaf," after a Japanese modern female writer, Higuchi Ichiyo 樋口一葉 (Kim Hwa, 2007, p. 276). This suggests that Yi Gwangsu found Higuchi Ichiyo and Kim Il-yeop to have significant commonalities in their writing and in life. Yi Gwangsu gave Kim Il-yeop this pen name in recognition of her literary talents and in order to encourage her creative pursuits. In 1921, Kim Il-yeop again went to Japan and the following year returned to Korea. Her education at Ewha hakdang and study in Japan had a great influence on her awareness of the gender discrimination in Korean society.

After she returned to Korea, Kim Il-yeop founded the magazine *Sinmyeoja* (New Women) in 1920. *Sinmyeoja* was the first Korean magazine for women that was published exclusively by Korean women and had a pronounced feminist credo. Through her writing, Kim Il-yeop addressed women's issues and put forward new visions for the emancipation and awakening of Korean women. As a feminist, Kim Il-yeop led an early Korean women's movement along with her contemporary Na Hye-seok.

3-1. Korean New Women's Movement in *Sinmyeoja*

The activities and writings of Kim Il-yeop as a feminist began to intensify after she founded the magazine and then took on the role of editor in chief. Her literary career and creative potential were cultivated to a greater degree through her activities at this magazine, which emerged under a feminist credo for the so-called Korean new women's movement and feminist enlightenment. During this time, Kim Il-yeop contributed various forms of writing to the magazine, all of which pertained for the most part to the emancipation of women and the need for their enlightenment and reformation in Korean society.

The majority of the founding members and affiliates of the magazine had graduated from Ewha Hakdang. In fact, except for Na Hye-seok, all the founding members, Kim Il-yeop, Kim Hwalran, Bak Indeok, and Sin-Julia, were Ewha Hakdang graduates, and all were female intellectuals and leading figures in Korean society at that time (Choe, 2000, p. 197).

According to Kim Il-yeop's personal account, in preparation for the publication of this magazine, these women held a reading meeting, 青塔會 (Society for the Blue Tower) once a week and discussed women's questions

and issues in Korean society (*Miraese* 1, p. 297). The Korean term 青塔 named after the Japanese feminist magazine 青塔 (*Seito*). Japan's *Seito* (Bluestockings, 1911-1916) was originally a literary journal. The magazine published many debates on sexuality and women's bodies, including prostitution and abortion. The founding members adopted its name from *Seito*. They referred themselves as "women of the blue tower." The magazine *Seito* and the Japanese feminist writer Raichō Hiratsuka influenced the rise of the new women's movement in *Sinnyeoja* (Kim Hwa, 2007, pp. 277-283).

Through Kim Il-yeop's opening article in the first issue on March, 1920, we can gain an idea of the purpose and characteristic of the magazine.

This was reform, that in the world all mankind, who were moaning in pain due to the darkness of the First World War, cried out "liberation!" This was the outcry of Korean women, who were confined in dark quarters for thousands of centuries. The War brought in on us death and blood, breaking the peace of the springtime. It was an inhuman act against the will of Heaven. In the same way, it was an inhuman behavior that women, as human beings with dignity, were treated as slaves or as some weaker kind who must stay in the house. On the contrary, they must be allowed to move and work freely as men do.

There comes a time when we should reform everything. The darkness on Earth starts to fade away. The light of peace begins to shine brightly. The new stage of the new era appears.

Ah! The new age is coming whereby all old things fall away. On the contrary, new things will take shape and stand up in their place. It is a time when all bad and evil things must be gone. It is the time when we should reform our society.

Thus, what should we reform first? We have to reform the Korean family, its system and order as the basis of the society and the nation; and then we have to liberate women, the masters of the house. We must liberate women for the progress of society, more specifically, in order to make a better society, so that women can contribute to its betterment. We, in order to become new women, have to awaken and fully acknowledge this incontrovertible truth.

After the March 1st nationwide Movement for Korean independence, the concept of "reform," which was the keystone of its historical agenda, diffused rapidly throughout Korea's intellectual world of the 1920s. There was a prevalence of social movements and public dialogues regarding Korea's institutional reforms. The majority of Korean intellectual groups were greatly interested in reforming Korean society at large. The term "reform" meant cultivating a new culture in Korea and catching up with other powerful modernized countries; in other words, it meant cultivating civilization. The emergence of the new

women's movement was facilitated under this socio-historical context in Korea.

In the above passage, the new women's movement is characterized by two major concepts: "women's liberation" and "women's reform." And according to Kim Il-yeop, reform is the means to this liberation. She goes on to argue for women's freedom and liberation, that women are human beings with dignity, not slaves or a weaker kind, but, on the contrary, as capable as men. Kim Il-yeop argues it was an inhuman behavior to oppress women as if they were slaves and a weaker kind and to force them to stay inside the house. She maintains that women have capabilities and rights equal in value to men, so that they should be allowed to move and work freely in society as well as the home. She perceives the oppression of women and gender discrimination as being against the dignity of humanity and the will of Heaven.

Kim Il-yeop then addresses women's reform in the new women's movement. This was in fact her focus in *Sinnyeoja*. In the latter part of the article's introduction, Kim Il-yeop enunciates the reason behind women's reform: "We should liberate women in order to catch up with other powerful and civilized countries and transform our society. We should liberate women for the betterment of society and the nation of Korea.

Throughout the new women's movement and its articulation in *Sinnyeoja*, the identity of the new woman was important and a central topic. Kim Il-yeop argues that the women of Korea must be awakened and must reform themselves. The identity of this new woman was to be totally detached from old ideas and traditional customs in Korean society. The new woman was supposed to resist anything old, conservative, conventional, traditional, or conforming. This resistance was the reason the new woman was to emerge in society.

Quite interestingly, Kim Il-yeop's proposition does not immediately concern the feminist issues of women's liberation and equal rights. Instead, her focus lies more on the necessity and legitimacy of modern education and reform for women. Because Kim Il-yeop saw the need for women's reform as the core of the problem behind the oppression of Korean women, reform became the platform of the new women's movement. All other issues concerning women's freedom and equal rights became secondary and subsumed under this principal mandate. In other words, the awakening and enlightenment of Korean women, these defining characteristics of "the new woman," became wholly identified with women's reform.

Writing in *Sinnyeoja* for the new women's movement, Kim Il-yeop calls for the awakening and enlightenment of Korean women in general. In practical terms, this meant that women must acknowledge the important duties and responsibilities they had to their society and nation. To this end, Kim Il-yeop set out to establish women's modern education in Korea. This became the major goal of the new women's movement, and Kim Il-yeop considered it the basis

for the betterment of women's social status. She argued that Korean women could be transformed through this modern education, and indeed, ultimately, women's reform through education contributed to the promotion of women's equal rights in Korea as well as the development of Korea's new culture (Yu, 2002, pp. 69-85).

3-2. "New Theory of Chastity"

Kim Il-yeop put forth her claims and thoughts regarding the issues of love, sexuality, marriage, and family through various forms of writing. She, as a outspoken, controversial feminist writer, promoted progressive issues and experimental thoughts on 'free love', 'free marriage', and women's sexuality during her time. She especially disputed the Confusian ideology of women's chastity. In doing these things, Kim Il-yeop affirmed women's free love and sexuality. Her progressive thoughts and radical ideas unequivocally defied Korean traditional norms and ethics of her time. Such new thoughts and ideas on these matters were mainly attributable to the introduction and adoption of new Western notions of freedom, individualism, liberation, and equality (Kim, 2004, p. 157). With this regard, Choe Hyesil, a scholar in modern Korean literature, points out that Korean new women's thoughts regarding free love and free marriage were heavily influenced by western feminists; Ellen Key and Alexandra M. Kollontai. Especially, *Love and Marriage* written by Ellen Key played a major role in expanding the new concepts of free love, free marriage, and free divorce into Korean society. (pp. 145-150)

In a newspaper article, entitled "*My View on Chastity*," published in *Joseonilbo* 1927, Kim Il-yeop strongly criticized the old practice of the double standards on chastity and declared the so-called 'New Theory of Chastity.' "Chastity" is a virtue that has been applied exclusively to women. Korean society demands a woman to be faithful to one man. Thus, when a woman had a sexual relationship with a man, she was treated as if her chastity had been lost. In Kim Il-yeop's words, "chastity was viewed like a broken container made of jewels (*Miraese* vol. 2, p. 156)." She challenged this traditional concept of chastity of her time. Instead, she presented her new idea on love and chastity, and emphasized the importance of this new idea for the creation of a new woman and a new man.

Chastity is not such a static entity...

Even when a person had affairs with several lovers in the past, if the person possesses a healthy mind, is able to completely clean up from the memory whatever has happened in the past, and is capable of creating a new life by fully devoting herself/himself to the new lover, such a man or a woman possesses the chastity which cannot be broken.

We, new women and new men, who want to do away with all the

conventions, traditions, concepts and who are determined to bring attention to a new and fresh concept of life, cannot but strongly resist, among other things, the traditional morality on sex, which has ignored our personalities as well as our individual characteristics.

This new idea of chastity was Kim Il-yeop's declaration of freedom as she writes, "human beings are free from the time they are born. The freedom to love, freedom to get married, and freedom to get divorced, are all sacred; prohibit this freedom is a bad custom of an underdeveloped society (p. 156)."

Moreover, her claims regarding 'free love' 'free marriage' and 'free divorce' can be understood as the expression and realization of her feminist consciousness and voice in the context of the modern Korean women's movement. She sought to promote the concept of love and chastity as a radical method that could ultimately improve women's freedom in society.

However, she instead experienced serious tensions and even contradictions between the ideal of love, chastity and its actual practice in life. Furthermore, her feminist claims were disapproved and underestimated by the Korean society at that time since they had nothing of a consideration or response to Korean nationalist concerns, namely, the 'grim,' 'dark' reality of colonized Korea under Japanese imperialism.³ In the end, these tensions caused much conflict and dissatisfaction for her. Kim Il-yeop appraised the new concepts highly because she assumed these new ideas and practices would be approved by society and ultimately help to realize and advance gender equality and the dignity of women as individuals.

REFERENCES

- Choe, Hyesil. (2000). *What Did Korean New Women Dream of?*. Seoul: Sanenggagui Namu.
- Go, Misuk. (2001). *The Modernity of Korea: Searching for the Origins*. Seoul: Chaeksesang.
- Kim, Hwayoung. (2007). Questions of Modernity and Women. *A Journal of Japanese Literature and Language* 39, 276.
- Kim, Il-yeop. (1974). *Miraese* Vol. 1, 2. Edited by The Committee for the Publication of the Collection of Kim Il-yeop's Works. Seoul: Inmuryeonguso.
- Kim, Miyeong. (2004). A Study of the Relationship between the 1920's Korean New Women and Korean Christianity. *The Contemporary Korean Novels Studies* 21, 67-96.
- Kim, Gyeongil. (2004). *Modernity of Korean Women and Korean Women of Modernity*. Seoul: Pureunn Yeoksa.
- Kwon, Bodeurae. (2005). The Paradoxical Structure of Modern Love in Korea: Yeonae and Its Possibilities. *Korea Journal* 44, pp. 185-208.
- Na, Hye-seok. (2000). *Na Hye-seok Jeonjip* (Anthology of the Works of Na Hye-seok). Ed. Yi, Sanggyeong. Seoul: Taehaksa.
- Sin, Yeongsuk. (1986). The Questions of New Women's Love and Marriage in Korea Colonial Time. *A Journal of Korean Studies* vol. 45, p. 182.
- Yi, Sanggyeong. (2009). *I Want to Live as a Human Being*. Seoul: Hangilsa.
- Yu, Jinwol. (2002). Kim Il-yeop's Publication of 'Sinnyeoja' and its Significance. *Comparative Cultural Studies and Research* 5, pp. 69-85.

³ Korea was occupied by Japan from 1910 to 1945. In 1910, Japan officially took control of Korea. The Japanese rule of Korea lasted until 1945 when the Japanese were defeated in World War II. The Koreans went through many political, economic, cultural, and social changes during this period.

Renklerden Moru ve Kadının Adı Yok Eserlerinde Geleneksel Kadın Algısından Kopuş ve Amerikan-Türk Kültürlerinde Cinsiyet Rollerine Yapıbozumsal Bir Yaklaşım

Deviation From Traditional Woman Perception in *Color Purple* and *Kadının Adı Yok*: Deconstructive Approach to Gender Roles in American-Turkish Cultures

Emel UĞUZ (Yüzüncü Yıl Üniversitesi)

ÖZET: İnsanoğlu, bir tasarıdır der Sartre. Kendini nasıl isterse öyle tasarlar ve tasarladığı olur. Ancak erkek egemen toplumda kadın, tasarlayan değil tasarlanan olmuştur. Eril düzenin kabulleriyle tanımlanmış ve bu tanıma göre şekillenmeye zorlanmıştır. Kolektif bilinçaltına, erkek kelimesini üstün sıfatıyla eşlenirken, kadın kelimesi olumsuz kodlamalarla işlenmiş ve dişi, insan çatısı altından çıkartılarak kadın etiketi ile tek boyutlu, kurgulanmış, üretilmiş bir varlığa dönüştürmüştür. Ancak globalleşerek evrimleşen dünyada hiçbir şeyin aynı kalmadığı gibi kadını negatifleyen bu çifte standart da değişmiş, cinsiyet rolleri sorgulanmış ve kadın kelimesinin içi daha liberalist ve eşitlikçi bir algıyla yeniden kavramlaştırılmıştır.

Amerikan edebiyatından Alice Walker'ın *Renklerden Moru* ve Türk edebiyatından Duygu Asena'nın *Kadının Adı Yok* eserleri, kendi kültürlerinde geleneksel kadın algısından kopuşun ilk örnekleridir. Bu anlamda birer kült olarak kabul edilen bu iki eser, insanoğlunu cinsiyetleri ile fişleyen zihniyete karşı çıkmış birer feminist manifesto niteliğindedir ve bu noktada mevcut resmi farkındalık kazandırarak değiştirmek üzere yola çıkmış olmaları itibarıyla bir sosyal proje olarak kabul edilmektedirler.

Bu çalışmanın amacı, Walker ve Asena'nın hikayeleriyle, kadının sosyal hayattaki ve kolektif algıdaki yolculuğunu aşamalı bir şekilde resmetmek, geleneksel kadın algısındaki kopuşun örnekleyerek anlatmaktır. Ayrıca bu çalışma, eserlerin sinema uyarlamalarını da analiz ederek argümentatif bir üslupla beyaz perde ve tabiri caizse beyaz kağız karşılaştırmalarını yaparak konunun çok boyutlu analiz edilmesini amaçlamaktadır. Hikayeler ve karakterler, feminist, varoşuşçu ve yapıbozumcu algı harmanlanarak ele alınacak ve cinsiyetçi yaklaşım bu açıdan değerlendirilecektir.

Anahtar sözcükler: Cinsiyet Roller, Kopuş, Feminizm, Varoluşçuluk, Yapı söküümü

ABSTRACT: Human is a project says Sartre. He/she determines his/her identity however he wants, and he/she becomes what he/she designs; however, woman is not who determines but who is determined. She is defined according to truths of patriarchal order and forced to shape in accordance with this description. While the word of male is linked with the adjective of superior in the collective unconsciousness, the term of woman, perceived as inferior, is recorded with negative codifications. Yet, this double standard making woman negative also changes as nothing remains the same in the world evolving and globalizing, the concept of gender is questioned and the word of woman is reconceptualised with more liberalist and equitable perception.

Walker from American literature and *Colour Purple* by Alice Walker and *Kadının Adı Yok* by Duygu Asena from Turkish literature are the first examples of deviation from traditional woman perception in their own cultures. These two works, which are, in a sense, accepted as a cult, are a feminist manifesto objecting to the mentality blacklisting human according to his/her gender, and they are considered as a social project by virtue of the fact that they

start off in order to change the existing picture by raising awareness.

The aim of this study is, in a stepwise way, to display woman's journey in the social life and the collective perception with the fictions of Walker and Asena and to tell the deviation from the traditional mindset by exemplifying. Additionally, this study aims in analyzing the film adaptations of the works and presenting them in a multidimensional way by comprising the silver screen and white paper with an argumentative way. Stories and characters will be handled by blending feminist, existentialist and deconstructive perception, and sexist approach will be evaluated in this respect.

Keywords: Gender Roles, Deviation, Feminism, Existentialism, Deconstruction.

'İnsanoğlu kendi hayatının ressamıdır' der Sartre (2012) ve ekler: 'bir ressamı asla ne çizeceğini önceden söyleyemezsiniz' (s. 65). Lakin Âdem ile Havva itibarıyla, yüzyıllar boyunca kadın, erkeği kutsayan ataerkil algının çizdiği resmi kabullenmek zorunda kalmış ve kadına tanımlı 'evrensel bir kişilik' altında tek tipleştirilmiştir (Montaigne, 2011, s.91). Birileri tarafından onun için daha o doğmadan hazırlanan olması gerekenler silsilesiyle bezeli elbiseyi giymek zorunda bırakılmış, hayata, kadın olarak kavramlaştırılmış suni kimliğin daha doğru bir ifadeyle pederşahi sisteme hizmet eden ideolojik bir etiket kalın duvarları arasında, kendi gerçeğinin en uzağında, başlamıştır (Nietzsche, 2011, s.195). Peki kadın, 'başlıca özellikleri' şeklinde bir cümle ile altı doldurabilecek bir kategori midir? Tanımlanması oldukça zor olan insan kelimesinin tanımlı bir alt başlığı mıdır? Eğer öyle ise, aynı mantığa göre kadının üstünü, karşıtı ya da tamamlayıcısı olarak kabul edilen erkek, neden bu alt başlık sınırlamasından bağımsızdır? Geleneksel algının reddedilerek insan doğası tanımlamasıyla insanları temelde aynılaştıran bir düşüncenin kabul görmediği günümüzde, kadın doğası şeklinde bir genelleme mümkün olabilir? Nasıl ve neden mümkün olabilir (Eagleton, 2011, s. 97)?

John Stuart Mill (2008), kadın doğası olarak adlandırılan şeyin son derece suni bir şey olduğunu ifade eder (s. 39). Biyolojik temeller ve süreçte insan tarafından kurgulanan sosyal, ekonomik ve politik dayanaklarla kadın, bir kalıba sokularak tanımlı hale getirilmiş, iyi, kötü, doğru, yanlış dayatmalarıyla hazırlanmış çeyizi eline verilerek kısıtlanmış, baskı altına alınmıştır (Nietzsche, 2011, s. 195). Erkek egemen toplumlarda, erkek, üstün ve otorite kabul edilmiş, erkek hegemonyası, resmi, toplumsal ve ailesel kabullerle meşrulaştırılmış, kadın ise her anlamda ikincileştirilmiştir. Cinsiyetçi hiyerarşinin hayatın her noktasında hissedildiği bu tür toplumlarda erkek özne, kadın nesnedir. Erkek kuran, kadın kurulandır. Erkek iktidar, kadın iktidardakinin istediği gibi şekillendirdiği iktidar objesidir. Ellias Canetti'nin (2010) mantığıyla erkek orkestra şefi, kadın, kendisine uygun görülen çalgıyı, eline verilen notalarla çalan çalgıdır. Orkestra şefi, çal dediğinde kendisinin olmayan melodiyi çalar; dur dediğinde sessizliğe gömülür (s. 400).

Bu çalışmanın amacı, Amerikalı aktivist-yazar Alice Walker'ın *Renklerden*

Moru romanı ve Türk edebiyatının köşe taşlarından Duygu Asena'nın *Kadının Adı Yok* adlı eseri çerçevesinde bu sessizliğe işaret etmek, Feminizm ve Yapı Sökümünün bu anlamda vurguladığı noktalarla kadın sorousalını incelemektir.

Kadının eril toplumlarda sessizliğe mahkûm edildiği gerçeği, geçmişten günümüze birçok kişi, grup ya da fikir hareketi tarafından irdelenip eleştirilmiştir. Şüphesiz bu kapsamdaki eleştiri furçasının öne çıkanları, temeli daha eskilere dayansa da özellikle 1960'lardan itibaren etkin olarak varlık gösteren feminizmdir. Feminizm, kadının toplumsal algıdaki yerini tartışır, kadının her anlamda ikincileştirildiği önemesiyle, kurulmuş bütün dominant erkek paradigmasını yok sayar. Cinsiyetçi baskıya maruz kalan bütün kadınların emansipasyonunu amaçlayarak, erkek ve kadının hak ve özgürlükler noktasında eşit olduğu bir düzen tasarısıyla yol alır (Ebunoluwa, ss. 227-228).

Kadının ataerkil toplumlarda figüratif ve gerçek anlamda susturulduğunu ileri süren diğer bir fikri hareket ise, feminizmle, hemen hemen aynı dönemlerde ortaya çıkmış yapı sökümüdür. Yapı sökümü, yapıyı yani fikri sınırlarla kurulmuş sitemi, temel olarak özneyi yok sayan, salt doğrular kurmaya çalışarak soyutlayan, genelleyen, tanımlayan, insanoğlunu ulamlarla niteleyen yapısalcı algıya tepki olarak şekillenmiş, özneyi merkeze alarak konu fark etmeksizin bireyselliği vurgulayan, önermesini kuşku, fark ve değişkenlik kavramları üzerine kuran felsefi bir akımdır (Barry, 2009, ss. 60-61). Hareketin kurucusu olarak kabul edilen Jacques Derrida'nın da işaret ettiği gibi, mutlak gerçekten bahsetmek mümkün değildir. Anlam özneye bağlı olarak sürekli değişir. Başka bir ifadeyle, anlam, bireyseldir ve anlamlandırma hareketi ancak anlamın sahibi olan özne, varlık sahnesinde görüldüğünde mümkün olabilir (aktaran Uçan, 2009, s. 2294). Anlamı yöneten, belirleyen yapılar değil insanlardır. Dolayısıyla, sabit öznenin bahsetmek mümkün değildir (Antmen, 2010, s. 66).

Sabit kimlik fikrinde uzlaşan düşünce yanlıştır der Derrida (aktaran, Selvi, 2014, s. 85). Bu noktadan hareketle, yapı sökümü, kadınlarla ilgili yapılan bütün kısıtlayıcı tanımlama ve genellemelerin kabul edilebilir olmadığına işaret eder; özgürlüğe vurgu yaparak kadın tarihinin yeniden kurulması gerektiğini söyler. Erkeğin gerçek anlamda özne kabul edilerek kadının sabit kimlikle kısıtlandığı savını ileri süren feminizmin, yapı sökümü ile aynı çizgi üzerinde ilerlediğini ve hatta yapı sökümünün bazı argümanlarından etkilendiğini söylemek mümkündür. Yapı sökümü, yapısalcıların kadını erkeğin karşısına koyarak onu, erkekle arasındaki zıtlık ilişkisine göre tanımlayan ikili karşıtlıklar savını eleştirerek hem feminizmin hareket alanını genişletmiş (aktaran Selvi, 2014, s. 83), hem de feministleri, bu noktada oluşmuş muhtemel yanlışları ile onlara iki soru yönelterek yüzleştirmiştir: Feminist düşünüş, toplumun kadınların karşısına konumlandığı, üstün kabul edilen erkek figürünü bir rol model, ulaşılması gereken bir nokta olarak algılayarak, hak, özgürlük ve kimlik tanımlarını erkeğe göre mi yapmış, kadını, erkeğe mi benzemeye çalışmıştır?

Ya da zıtlık noktasında erkekleri baz alarak, erkeğin aynadaki aksinin tam tersi kurgu bir kadın kimliği mi yaratmaya çalışmıştır? Yani ataerkil toplumun kadını kurguladığını eleştirirken feministler mi ısmarlama kimlik yaratmışlardır fark etmeden? (aktaran Balkin, 2004, s. 324).

Feministlerin, hareketin seyrini değiştirebilecek bu soruların cevaplarını yine yapı sökümünde bulduklarını söylemek yanıltıcı olmayacaktır. Yapı sökümü, gösteren ile gösterilen arasında teke tek bir bağlantı olmadığını altını çizerek, erkeği gösteren, kadını ise erkek tarafından gösterilen olarak algılayan düşünüşü reddederek ilişkinin sadece erkek-kadın arasında değil insanlar arasında olduğuna ve bu ilişkinin çok yönlü, karmaşık bir yapıda olduğuna dikkat çekmiştir. Yani hayat, her anlamda birbiriyle iç içe geçmiş bir örgü iken kadının erkek noktasından varlık kazandığı algısını, sığ, yanlış, anti-hümanist, anti özneci olarak kabul edip kadının toplumsal konumlandırılmasını yadsımış ve bu noktada aydınlattığı feminizmle beraber ilerlemiştir (Moran, 2010 s. 202).

Hemen hemen aynı dönemlerde yazılmış olan bu iki başyapıt, kadının kolektif bilinçaltına yerleştirilmiş tanımını kabul etmeyip eleştirerek kadın meselesini, radikal bir yaklaşımla ele almış, erkeği, hiyerarşik düzenin tahtına oturtan pederşahi düzeni, yapı sökümü ve feminizmin ruhunu yansıtan önermeleriyle reddetmiştir. Argümanları itibari ile feminist manifesto olarak adlandırılan bu iki kült romanın, kadını negatifleyen geleneksel algıdan kopuşun ilk örnekleri olmaları hasebiyle yapı sökümsel okumayla ele almak yerinde olacaktır.

İnsanda aynı ağaç gibidir der Nietzsche (2011) (s.42). Eğer ki özgür bırakılırsa güvenle kök salar toprağa, gönlünce uzanır gökyüzüne. Ancak istenilen tarafa büyümesi için dışarıdan herhangi bir şekilde müdahale edilirse, belki istenilen şekli alır, ancak asla kendi doğal kıvrımlarına sahip olamaz. *Renklerden Moru ve Kadının Adı Yok* tamda bu şekillendirmeyi anlatmıştır. Erkek egemen toplumlardaki kadınların, erkek doğrularına göre şekillendirilmesi gerçeğini eleştirmiş, bir fabrika misali tek tip kadınlar üreten patriarkal düzenlerin kelimenin tam anlamıyla yapısını sökmüştür. Walker'ın *Celie'si* ve *Asena'nın* isimsiz başkahramanı, bu şekillendirme çarkının içinde yer alanlardandır. Onların tek farkı, kendilerine biçilen rolü reddederek tanımların dışına çıkmaları, yani eril düzendeki cinsiyetçi yapıları sökmeleridir. Lakin onlar için, ruhlarını ve bedenlerini saran ataerkil prangalardan kurtulmak hiç de kolay olmaz. Onların sadece kadın oldukları için geçirmiş oldukları süreçler, geleneksel kadın algısından kopuşu örnekler niteliktedir. Bu sebeple onların hayatlarındaki tanımlardan gerçek ruhlarına yaptıkları kişisel yolculuk, kadının eril toplumda örülmüş kozasından çıkış hikâyesini anlamak ve anlatmakta bize şüphesiz ki yardımcı olacaktır.

Sartre'a (2012) göre insan, 'öznel olarak kendini yaşayan bir tasarıdır (s. 40) Kendini istediği gibi tasarlar ve tasarladığı olur (Sartre, 2012, s. 55). Ancak

pederşahi toplumlarda kalem ne yazık ki erkeklerin elindedir. Walker ve Asena'nın sistemi sorgulayan dönem itibariyle marjinal çizgide duran bu eserleri, kadının bir takım ataerkil şablonlara göre tasarlanmış olmasını eleştirmekte, kendi hayatlarının kontrolü ellerinde olan iki kadın çizerek dayatılan algıdan kopuşu örneklemektedirler. Eserlerde, öncelikle kadınların ortak doğası olduğu dayatmasıyla kimliksizleştirmesine işaret edilir (Mill, 2008, s. 39). *Renklerden Moru* romanındaki 'kadın milleti' tanımlaması, kadının, bireysel özellikleri yok sayılarak, tek boyutlu bir başlık altında kategorize edilmesinin altını eleştiren bir dille çizer ve bu cinsiyetçi algı, söz konusu romandaki bir karakterin cümleleri ile alaşağı edilir: 'Bütün kadınlar birbirine benzemez. Bütün kadınlar bir değildir' Derrida'nın sabit özne eleştirisine paralel göndermeyle (Walker, 1984, s. 57). Tek tiplendirme noktasında benzer argümanlar sunan, *Kadının Adı Yok*, da kadının erkek egemen toplumdaki faşist etiketlenmeyi, farklı sosyal ve ekonomik statülerde ve yaşlarda olan kadınların seksizimin ürünü olan hayatlarından kesitler vererek tartışır. Romana göre, kadın, tüm hayatı boyunca 'adamlar, babalar, ağabeyler, kocalar, sevgililer, müdürler, şefler, arkadaşlar' yani hayatının bütün aşamalarında yer alan erkekler tarafından evli, bekâr, 'kötü kadın, fahişe, bakire', gibi negatif nitelendirmelerle etiketlenir, romanın başkahramanının ifadesiyle yargılanır, damgalanırlar (Asena, 1987, s. 157). Ataerkil toplumlarda kadınlar gibi erkeklerde etiketlenir elbet. Ancak onların etiketleri hep pozitif temellidir. Örnek verecek olursa, *Renklerden Moru*'nun despot koca figürü Albert'in ifadesiyle erkek, 'dürüsttür, doğru bildiğini söyler açıkça. Yiğittir erkek, dövüşkendir' (Walker, 1984, 224, 225).

Kurgulanmış dayatmacı sistemleri kastederek, 'parçalayın eski levhaları' der Nietzsche (2011) (s. 206). Eserlerimiz, kadını tep tiplendiren, şekillendiren, kontrol eden, kısıtlayan, yani kadının özünü bulmasına, kendisi olmasına izin vermeyen bütün levhaları tek tek yıkarlar. Daha doğru bir ifadeyle, bu anlamda bütün geleneksel yapıyı sökerler. Pederşahi toplumlarda kadına tanımlı levhalardan ilki, kadının evlilikle beraber üzerine giydiği giymek zorunda bırakıldığı eş etiketidir. *Kadının Adı Yok*'da da ifade edildiği gibi eril toplumlarda, 'bütün kadınlar evlenmek için programlanmışlardır' (Walker, 1987, s. 199). Çünkü böyle sistemlerde, ideolojik ve baskıcı yapılarla, sorgulanmayacak hatta fark edilmeyecek kodlarla, kadının bilinçaltına evlenmenin bir gereklilik hatta bir mecburiyet olduğu işlenir Stuart Mill'in de işaret ettiği gibi (Mill, 2008, s. 132). Evlenmeleri ve kocalarını memnun etmeleri gerektiği öğretilir onlara. Kocalarına itaat, onlar için varlık sebebidir öyle olmalıdır (Wollstonecraft, 2012, s. 117).

Bu noktadan hareketle patriarkal toplumlarda kadın ve erkek arasında açık ya da örtük, bir çeşit köle-efendi ilişkisi olduğunu söylemek yanlış olmaz. Aristoteles'in (2010) de dediği gibi köleler efendilerinin parçalarıdır, yani kadın erkekle tanımlı bir nesnedir, ondan ayrı düşünülemez (s.16). 'Kız

dediğin tek başına hiçbir şey değildir. Ancak evlendikten sonra bir şey olabilir' (Walker, 1984, s. 128). *Renklerden Moru'*nda bir erkek karakterin söylediği bu sözler esasında kolektif bilinçaltındaki kadın resmini özetler niteliktedir. Romanlarımız, kadını hiçleştiren bu resmi reddeder. Evliliği boyunca, kocası dahil nerdeyse hiç kimse tarafından gölgesi fark edilmeyen ve gördüğü insani olmayan muameleden dolayı kendini 'tahta' şeklinde tanımlayan Celie, onun için bir hapisaneden farksız olan ve asla kendinin olmayan evi, evliliği daha doğrusu erkek egemen sistemin bütün dayatmalarını, kocasının 'sen kadınsın ve hiçsin' sözlerine karşılık söylediği 'kadınım ve ben buradayım' sözlerinin yankısıyla geride bırakır (Walker, 1984, 88). Varlıklı bir adamla evli olan *Kadının Adı Yok'*daki başkahramanımız, farklı sosyal çevreye ait olsa da Celie'den farklı şeyler yaşamaz. Evli olduğu süre boyunca kocasının gölgesinde kalır. Onun eşi olma kimliğiyle var olur, daha doğru bir ifadeyle kocası tarafından var edilir. Ancak evliliği 'kurallar cenderesi' (Asena, 1987, s. 39) olarak tanımlayan kahramanımız, kocasına nezdinde kendisine 'Ben nerdeyim? sorusunu sorar ve 'Ben kimsenin karısı değilim, ben benim' sözleriyle Celie gibi evi terk ederek onu figüratif anlamda yok eden sistemi alaşağı eder (Asena, 1987, s. 154).

Ataerkil toplumlarda, kadının üzerinde asılı levhalardan biri de anneliktir. Anne olmak kadının en önemli, en kutsal görevidir. Mill'in (2008) de işaret ettiği gibi, kadınlara bu algı empoze edilir (s. 49). *Kadının Adı Yok'*daki isimsiz başkahramanımız evlenir evlenmez hamile kalır çünkü kendi ifadesiyle öyle sanıyordur. Ona bu öğretilmiştir. Annelik kutsal atfedilmiş, annelik mutlulukla bağdaştırılmıştır (Asena, 1987, s. 132). Ancak kutsal kelimesiyle nitelenen annelik, kahramanımız için ironik bir şekilde kürtaj masasında son bulur. Üstelik babanın isteği, örtük emriyle. Pederşahi toplumlarda her şeye olduğu gibi kadının anne olmasına da erkek karar vermektedir çünkü. Söz konusu eserde kahramanımızın kocası olan Gürkan'ın yaptığı gibi 'hadi beni baba yap bakalım artık' deme özgürlüğüne sahiptir erkek (Asena, 1987, s. 132). Kadının anne olmak isteyip istemediğinin bir önemi yoktur elbette ki. Çünkü kadın ister. *Kadın Renklerden Moru'*nda Celie gibi üvey babanın tecavüzü ile anne olsa da kadın ister. Çünkü kadın istemek zorundadır. Çünkü kadın kadındır (Mill, 2008, s. 50).

Ancak kadın istemezse reddeder, reddetmelidir. *Kadının Adı Yok'*da bu reddediş örneklenir; birçok eril levhanın alaşağı edildiği gibi dayatılan annelik etiketi de alaşağı edilir. Başkahramanımız kocasının dayatmasına rağmen hamile kalmayı reddeder. Sırf erkek istedi diye anne olma düşüncesini reddeder. Ayrıca, çocuk sahibi olmayı kocasının ve yaşamın esiri olarak tanımlayarak kadınların kutsanan görevlerini yapı bozumsal bir algıyla reddeder. Anne olmayı üzüntü ve korku kelimeleriyle eşleyerek reddeder. Evliliği, kadının umutlarını ve kimliğini yok eden bir tutsaklık olarak reddeder (Asena, 1987, s. 86, 87).

Erkek egemen, toplumlarda kadınlar tanımlandığı gibi görevleri de

tanımlanmaktadır (Millett, 1970, s. 69). Kadının bireysel anlamda dahil edilmediği bu tanımlamaya göre, kadının evrende durması gereken yer evidir. Asena'nın adsız kahramanın ifade ettiği gibi kadın, 'Yemek yapar, evi toplar, uyur, süslenir, arkadaşına gider, kocasını bekler' (Asena, 1987, s. 96). Kadının hayatı kocası ve çocuklarıdır. Kadın dediğin bütün hayatını onlara adar adamalıdır. Aksi düşünülemez. Zaten bu bir kadınsal içgüdüdür. Yani bilimsel dayanağı olmasa da sistem, kadını buna inandırır (Mill, 2008, 168). *Renklerden Moru* da benzer düzlemde 'kadın dediğin' ile başlayan cümleyle kadının erkek egemen toplumdaki görevlerinin altını eleştiren bir dille çizer. 'Kadın dediğin evlendi mi evini temiz tutmalı, çoluğuna çocuğuna bakmasını bilmeli' (Walker, 1984, s.19). 'kadın dediğin erkeğin sözünü dinlemeli (55), 'kadın dediğin evinde oturmalı' (69), 'ev işi kadın işi, erkek dediğin iş yapmaz. Ben erkeğim. (21). Kadın olmanın tanımlı bir sorumluluk alanı yaratmadığının altını çizen romanlarımızda kadın ve erkeğe tanımlanan görevler de yapı sökümcü bir yaklaşımla alaşağı edilir. Hikayenin başında patriarkal sistemin adeta stereotipi karakterler, hikayelerin sonunda bir karakterin ifadesiyle evde kadın gibi temizlik yapan. Yemek yapan, bulaşıkları yıkayan adamlara dönüşürler.

Erkeğin iktidar olduğu toplumlarda kadın, her anlamda güçsüz olarak adlandırılır, güçsüz olması istenir ve güçsüz kılınır (Wollstonecraft, 2012, s. 92). *Renklerden Moru*'nun erkek karakterlerden Harpo'nun söylediği gibi, erkekler tarafından yönetilen toplumlarda kadın zayıf yaratıklar olarak tanımlanır, tanımlanmalıdır (Walker, 1987, s. 182). *Kadının Adı Yok*'un başkahramanının ifadesiyle, erkekler, kadınların güçsüz olduklarını beyinlerine içine kaktak isterler. Ya da Stuart Mill'in ifadesiyle (2008) anatomik gerçekleri öne sürerek kadının zihinsel kapasitesinin erkekten daha düşük olduğunu iddia ederler, etmelidirler (s. 53) Asena'nın isimsiz kahramanının vurgulandığı gibi, 'kadını koruma altına almaya çalışırlar, ona zavallıymış gibi davranırlar, sözde bağışlar, göz yumarlar, hoş görürler' (Asena, 1987, s. 140). Çünkü istedikleri itaatkar bir sürüdür ve ancak zayıf olanlar bu sürünün pasif bir parçasına dönüştürülebilir (Canetti, 2010, ss.25-26). Çünkü aksi olursa, söz konusu kahramanımızın babasının yaptığı gibi her şeye karışamaz, 'geç kalma, nereye gidiyorsun, kaçta geleceksin, kaç lira harcadın, kaçta aldın' diye soramazlar (Asena, 1987, s. 9). Pederşahi toplum, 'kadına güçlü olmayı öğretmez' (Asena, 1987, s. 159). Wollstonecraft'ın (2012) ifadesiyle 'kadınları karanlıkta tutmak isterler (s 70). (113). Kadını, zihninin aydınlığından uzak tutarlar.

Kadının karanlığını aralamak için ilk yapması gereken üretmektir. Üretmek ruhu besler, toplumsal ve içsel saygınlığı arttırır. Var etmek, var eder. Tam da bu yüzden, ataerkil toplumlarda kadının iş hayatında olması istenmez. Çünkü kadının kontrol edilebilmesi için erkeğe madden bağımlı olması gerekmektedir (Mill, 2008, s. 89). Çünkü muhtaç durumda olmayan bir insan özgürdür ve özgür insan ise itaat etmez (Roosevelt, 2003, s. 161). Romanlarımız, ataerkil zihniyetin

kısıtlatıcı tavrını eleştirir ve iş hayatında başarılı olmuş kadın karakterler çizerek bu algıyı alaşağı eder. Walker'ın *Celie*, hikayesinin sonunda pantolon imal eden bir şirketin sahibi olurken, söz konusu romanın diğer kadın kahramanları olan Shug, Mary Agnes, Nettie de ekonomik anlamda bağımsız karakterlere dönüşürler. Asena'nın adsız kahramanı ise erkeklerle girdiği yarışı kazanarak çalıştığı şirketin genel müdürü olur. Yani kadın, gücünü far eder, fark ettirir.

Wollstonecraft (2012), "kadınlara çocukluklarından itibaren güzelliklerinin kudret اساسı olduğu öğretilendiğini söyler (s. 99). Kadın bir obje olarak görülmekte ve kadına hayata ve erkeklere karşı tek silahının bedeni olduğu empoze edilir; başka bir ifadeyle, öncesinde de bahsedildiği üzere, kadına zihnini değil beynini kullanması öğütlenir. Walker ve Asena, romanlarında kadının bir meta olarak algılanmasına eleştiren bir göndermeler yaparlar. Asena'nın iletmek istediği mesajı vermek adına isimlendirmedeği kahramanı, güzel olduğu için işe alınır ve etrafındaki erkekler tarafından akli ve potansiyeli yok sayılarak başarılarını bedeni ile elde etmiş olduğu düşünülür. Walker'ın baş kahramanı ise kocası tarafından çirkin olduğu gerekçesiyle hiç olarak nitelendirilir. Yani kadın sadece beden var sayılır, güzel bir obje gibi algılanır. Ancak Walker ve Asena, bu zihniyeti bedenleriyle değil zihinleri ve yetenekleriyle başarılı kadınlar çizerek reddeder.

'Eşit olmalı insanlar' der Nietzsche (2011) (s.106). Onun da işaret ettiği gibi insanoğlu sosyal, etik, politik, ekonomik, kültürel, cinsiyete bağlı hiçbir fark gözetilmeksizin eşit hak ve özgürlüklere sahiptirler, sahip olmalıdırlar. Ancak, evrensel ve insani bir gerçek olan eşitlik ilkesi, erkeği her anlamda kadından üstün ilan pedersahi toplumlarda çok da işlediği söylenemez. Cinsiyetçi algının hakim olduğu böyle toplumlarda erkek, üstün sıfatlarla eşlenirken, kadın aşağı, yetersiz, eksik, zayıf, yarım gibi aşağılayıcı şekilde nitelenir. Başka bir ifadeyle, kadın ikincidir; Derrida'nın aşağıdaki sözlerinde ifade ettiği gibi ötekidir:

Hemen hemen dünyanın her yerinde] Kadın kesinlikle mutlak "Öteki'ni temsil eder; başkalarından, diğer ötekilerden daha öteki olduğu için değil ama. Baskın çıkan öğelerde kadın dışlandı ya da bunlarla asimetric bir ilişki içinde olduğundan. Kadın sistemin dışındakini, sistemden dışlanmış olanı, dışlanmakta olanı temsil eder (aktaran Selvi, 2014, s. 86).

Kadının toplumsal anlamda ötekileştirilmesi Kadının Adı Yok'da, başkahramanın özellikle iş hayatında direkt ve örtük olarak dışlanmasıyla örneklenirken, *Renklerden Moru*'nda, erkeklerin aksine kadının topluma kabul edilmesi için bir takım gereklilikleri yerine getirmek zorunda olduğu ilkel bir kabile örneğiyle sunulur. Ataerkil toplumlara bir gönderme olan bu kabiledaki kadınlar, topluma girmek için evlenmek ve suratına boylu boyunca bir yarık açtırmak zorundadırlar. Başka bir ifadeyle, yanında bir erkek olmadan kadın var kabul edilmez ve topluma bir erkekle tanımlanarak kabul edilse dahi onu

öteki yapacak cinsiyetini bir yara misali yüzünde taşır.

Romanlarımızda, kadının marjinalleştirilerek, neye sahip olursa olsun erkeğe denk tutulmaması durumu iki hikâyenin başından sonuna olay döngüsü ve kişilerin sözleriyle eleştirilmekte, bu ayrımcı algı reddedilmektedir. Kadın karakterler tarafından erkek ve kadın arasındaki çifte standart sorgulanır, eşit ve insani olmayan muamele eleştirilir. *Kadının Adı Yok*'un başkahramanının kocasına söylediği şu sözler, bu meydan okuyuşu örneklemektedir:

'Emredip durma bana. Ben senin cariyen değilim, senin kadar çalışıyorum, sana yakın para kazanıyorum. Senin kadar eğitimliyim. Sen kendini ne sanıyorsun. Senin benden ne üstünlüğün var (Asena, 1987, ss. 108, 109).

Wollstonecraft'a (2012) göre, erkek-egemen düzenlerde, çoğu kadının erkekler tarafından esir edilerek zulme maruz kalmaktadır (s. 86). Bu düşünce, eserlerimizde de örneklenecek doğrulanmaktadır. *Renklerden Moru*'nun, Celie'si üvey babası ve kocası tarafından dövülür aşağılanır, tecavüze uğrar. Üstelik kocası, karısı olduğu için onu dövmesinin normal, gerekli ve hatta onun için bir hak olduğunu ifade ederek şiddetin ataerkil toplumda algılanışını gösterir. *Kadının Adı Yok*'daki adsız kahramanımızın ifadesiyle, eğitilmiş eğitimsiz hiç fark etmezsiniz erkek egemen toplumlarda erkekler, 'patlatırlar, vururlar, kırarlar' (Asena, 1987, s. 50). Fiziksel, psikolojik ve cinsel şiddet uygularlar. Üstelik hiç çekinmeden. Çünkü kontrol etmek şekillendirmek isterler. Bunun içinde, Michael Foucault'nun (1977) dediği gibi, bulunmaz bir teknik olan şiddeti kullanırlar (s. 33). Ancak, söz konusu iki eserde de hiç kimsenin kimseye hayvan gibi davranmaya hakkı olmadığı vurgulanarak, bir karakterin nezdinde bütün kadınlara, 'sen onun malı değilsin' mesajı verilir (Asena, 1987, s. 50). *Renklerden Moru*'nda güçlü bir kadın olarak çizilen Sofia'nın da dediği gibi, bütün kadınların, onları tanımlayan, kategorize eden, metalaştıran, ötekileştiren ve şiddet uygulayan erkeklere karşı koyması gerekmektedir (Walker, 1984, s. 22). Ataerkil sistemin tanımlanan, pasif parçaları olmayı reddetmeli, kendi bireysel tarihlerini kendileri yazmalıdırlar (alıntılaman Eagleton, 2011, s. 149). Erkek egemen sistemin onları olmadıkları kişi yapmasına, onları başkasının hayatını yaşamaya mahkum etmesine izin vermemelidirler. Çünkü Sartre'ın (2012) da dediği gibi, 'Başkaları cehennemdir' (s, 6).

KAYNAKÇA

- Aktan, C. ve Vural, Y. (2003). Ekonomik haklar birdirgesi, 1944. Özgürlük yazıları (ss. 161, 162).
- Antmen, A. (2010). *Sanat Cinsiyet: Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Aristoteles. (2010). *Politika* (M. Tuncay, Çev.) İstanbul: Remzi Kitapevi.
- Asena, Duygu. (1987). *Kadının adı yok*. İstanbul: Afa Yayınları.
- Balkin, J. (2004). Yapısöküm. *Uludağ üniversitesi ilahiyat fakültesi*, 13, 321-332
- Barry, Peter. (2009). *Beginning Theory*. Newyork: Manchester University Press.
- Cannetti, E. (2010). *Kitle ve iktidar* (G. Aygen, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Eagleton, Terry. (2011). *Marx neden haklıydı?* (O. Köymen, Çev.) İstanbul: Yordam Kitap.
- Ebunoluwa, M. (2009, Eylül). Feminism: the quest for an african variant.' *The Journal of Pan African Studies*, 45, 227-234.
- Foucault, Michael. (1977). *Discipline and punish*. London: Penguin Books.
- Mill, S. M, (2008, 28 Ekim). *The subjection of woman*. Erişim tarihi:15 Eylül 2014 <http://www.gutenberg.net>
- Millet, Kate. (1970). *Sexual Politics*. Chicago: The University of Illinois Press.
- Montaigne, M. (2011). *Denemeler* (H. Portakal, Çev.) İstanbul: Cem Yayınevi.
- Moran, B. (2010). *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*. İstanbul: Cem Yayınevi.
- Nietzsche, Friedrich. (2011). *Ve böyle buyurdu Zerdüş* (E. Rüzgar. Çev.) Ankara: Algı Yayıncılık.
- Sartre, J. (2012). *Varoluşçuluk* (A. Bezirci, Çev.) İstanbul: Say Yayınları.
- Uçan, H. (2009) *Modernizm/Postmodernizm ve K. Derrida'nın Yapısökümcü Okuma ve anlamlandırma teorisi* International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic Volume, 2345-2368.
- Wollstonecraft, M. (2012). *Kadın haklarının müdafaası*. İstanbul: Doruk Yayıncılık.
- Walker, Alice. (1984). *Renklerden moru* (A. İlkin, Çev.) İstanbul: İnkılap Yayınevi.
- Yeliz, S. (2014). *Feminist teori ve sanat üzerinde Derrida etkisi: yapıbozum*. *İdil Dergisi*, 10, 79-98

La Gaviota ve *Indiana* Romanlarında Kadının Varolma Mücadelesi

The Struggle Of Women For Existence In The Novels Of *La Gaviota* and *Indiana*

Zeliha DURAN (İstanbul Üniversitesi)

ÖZET: Süregelen ataerkil toplumun baskısı altında kendisine yer edinmeye çalışan kadın yazarlar XIX. yüzyılda bunu isimlerini gizleyerek yapma yolunu seçmişlerdir. Fransız yazar George Sand ve İspanyol yazar FernánCaballero bu isimlerden yalnızca ikisidir. Ülkeler farklı olsa da XIX. yüzyıl kadınının içinde bulunduğu durum her iki ülke içinde neredeyse aynıdır.

Öncelikle kocasına iyi bir eş ve çocuklarına iyi bir anne olmak kadına verilen en önemli görevdir. Evlendiğinde dahi babadan kocaya geçen bir efendilik kavramı mevcuttur. Kadın kendi başına bir birey olarak değil erkeğini tamamlayan bir figür olarak karşımıza çıkmaktadır. Haklar bakımından neredeyse tamamen yoksun olan kadın toplum içinde silik bir figürdür. Üst sınıfa mensup olan ve biraz daha şanslı olan kadınlar dahi belli bir çerçeveye içinde yaşamışlar ve bu çerçevenin dışına çıktıklarında yadırganmışlardır. Erkekten bağımsız bir kadının tek başına varlığı yok sayılmıştır.

Çalışmamızın konusunu da bahsi geçen dönemde iki farklı ülkede erkek ismiyle yazan iki kadın yazarın eserlerinde çizdikleri kadın figürlerinin karşılaştırması oluşturmaktadır. Dönemin kadınlarına bakış açılarının da yansıtıldığı bu iki eserde özellikle başkahramanların içinde buldukları durum ve bu durum karşısındaki tutumları irdelenmiştir. Erkek yazarların gözünden değil de kadın yazarların gözünden kadın karakterlerin çizdiği pencereden bakılmıştır hayata. Her iki kitap da ismini eserdeki kadın başkahramandan almıştır. Bu nedenledir ki çalışmamızın temeli de bu iki kadın figürüyle örülmüştür.

Anahtar Sözcükler: XIX. yüzyıl, kadın, Fransız edebiyatı, İspanyol edebiyatı.

ABSTRACT: The women writers of the 19th century who wanted to gain a seat wrote the irnovels with male pseudonyms because of the pressure of the on going patriarchal society. George Sand, French writer and FernánCaballero, Spanish writer are just two examples of them. Although they are fromdif ferent countries, the situation of women is almost the same in both country inthe 19th century.

The mos timportant duty of the woman is to be a good wife for her husband and a good mother for her children. Even she gets married, there is a concept of master which transfers from father to the husband. Woman is not regarded as an individual but a figure which completes to her man. Deprived of rights, woman is an obscure figure in society. Even the ones who have more fortunate, from the upperclasslive in a world restricted and when they intent to go out from this limit they are accepted as marginal. The existence of woman independent from male hegemony is ignored.

The subject of our study is the comparison of the female figures which are mentioned in the two novels from different countries and two women writers who used male pseudonym to keep secret their genders. In the setwo novels in which reflect the perspectives of the women, specially examined to the protagonists' situation and the attitude opposing this situation. The life of women is seen not through the eyes of men but the women. Both of the novels name dafter the women protagonists; this is why the foundation of our work is built upon these women.

Keywords: 19th century, woman, French literature, Spanish literature

Aydınlanma Çağı'nın "doğa önünde bütün insanlar aynı" söylemi ve 1789 Fransız Devriminin "bütün insanların eşit olduğu" fikrinin neticesinde o zamana kadar "öteki cins" olarak dışlanmış olan kadının da erkeklerle aynı haklara ve değere sahip olduğu gerçeği kendini göstermiştir ki bunların akabinde 19.yüzyılın ortalarında modern kadın hareketlerinin ilk dalgası ortaya çıkmıştır.

Warwick Üniversitesi'nde Cecily Jones tarafından düzenlenen "Feminizmin Doğuşu" adıyla verilen kursun¹ derslerinden birinde de ifade edildiği gibi 19.yüzyılın başlarında kadınların hukuki anlamda kendi başlarına yasal hakları bulunmamaktaydı. Bu haklar bekâr ise babasının, evliyse kocasının himayesinde bulunmaktaydı. Evli bir kadın asla dava açamazdı veya dava edilemezdi, herhangi bir sözleşme imzalama hakkı yoktu ve kocasının izni olmadan bir şey bağışlayamazdı. Evlendiğinde iç etekliğine varana kadar bütün mal varlığı ki bunun içinde kazanmış oldukları yahut miras yoluyla kendisine geçen her şey dâhil kocasına geçerdi ve dahasıyeğer çalışıyorsa maaşı da kocasına verilir. Ancak kocasının rızasıyla bir vasiyet hazırlayabilirdi ve bu, daha sonra kadın ölmüş bile olsa kocası tarafından iptal edilebilirdi. Ne boşanmak için dava açabilirdi ne de kocasının rızası olmadan çocuklarını başka bir eve götürebilirdi. Erkek karısından aldatılma sebebiyle ayrılabilirdi fakat kadın, aldatılan kendisi bile olsa bunu yapamazdı.

Eğitim alanında da kısıtlamalara maruz bırakılan kadından bekârken babaya evlendiğinde ise kocaya bir nevi uşaklık etmesi beklenmekteydi. Meslek seçimleri de dolayısıyla kısıtlanmış kadınlardan, orta ya da üst sınıfa mensup olan kadınlar genellikle evde kalır, çocuklara bakar ve ev işlerini yaparlardı. Daha alt sınıftaki kadınlar ise ev dışında da çalışırdı fakat bu genellikle düşük maaşlı bir hizmetçilikten öteye gitmezdi.

XIX.yüzyılın ortalarına doğru gerçekleşen endüstriyel büyüme, kentleşme, piyasa ekonomisi hacminin genişlemesiyle birlikte Avrupa'da orta sınıf ve aile kavramında da farklılıklar gözlemlenmiş ve cinslere yüklenen misyonlar biraz daha belirgin bir hal almıştır. Her ne kadar yüzyılın ikinci yarısında kadınların eğitimlerine ya da kariyerlerine devam etmelerine dair bir yasak bulunmasa da kadının payına düşen daha çok evde kalıp yemek yapmak, çocuklara bakmak, evi temizlemek vb. işler olmuştur.

Genel olarak bütün Avrupa ülkelerinde durumun aynı olduğunu, çalışmamızda ele aldığımız Fransız ve İspanyol kadın yazarların eserlerinde çizdikleri kadın figürleriyle bunu daha açık bir şekilde ortaya koymaya çalışacağız. Dönem kadının sessiz çılgınlıklarına ses olan bu eserlerden ilki İspanyol yazar FernánCaballero'nun *La Gaviota* adlı eseri diğeri ise Fransız yazar George Sand'in *Indiana* adlı eseridir. Öncelikle iki kadın yazarında eserlerini kendi isimleriyle değil de erkek ismiyle yazmış oldukları dikkati çekmektedir. Nedenini kısaca özetlemek gerekirse Virginia Woolf'un sözlerine kulak vermek faydalı olacaktır:

¹ Jones, Cecily. (2009) *The Birth of Feminism*. University of Warwick: Lectures: Wednesday 11- 12

On altıncı yüzyılda Londra'da serbest bir hayat sürmek, şair ve oyun yazarı olan bir kadını ölüme götürebilecek bir baskı ve çıkmaz anlamına gelirdi. Hayatta kalsa bile, ne yazdıysa hastalıklı bir zihinden çıkmışçasına çarpıtılır, biçimi bozulurdu. Ve kuşkusuz, diye düşündüm, kadınların yazdığı hiçbir tiyatro oyunu bulunmayan rafa bakarken, eserlerinin altına imzasını atmazdı. Böyle bir çözüme sığınırdı mutlaka. On dokuzuncu yüzyılın sonlarında bile kadınların anonim kalmasını gerektiren iffet duygusunun yâdigarıydı bu. CurrerBell, George Eliot, George Sand, yazdıklarının kanıtlandığı üzere hepside içlerindeki mücadelenin kurbanı olan bu kadınlar, erkek adı kullanarak, beyhude bir çabayla, kendilerini gizlemeye çalıştılar. Böylece de, karşı cins tarafından konulmuş olmasa da onun tarafından bolca desteklenen geleneğe, yani kadınların ünlü olmasının iğrenç bir şey sayılmasına biat ettiler. (2012:56)

FernánCaballero mahlasını kullanan yazar Cecilia Böhl de Faber eserinin aslını Fransızca olarak yazmıştır. Bir Alman babanın ve İspanyol annenin çocuklarından biri olan ve 1796 yılında İsveç'te dünyaya gelen yazar, yedi yaşında anne babasının ayrılığından sonra babasıyla birlikte Almanya'da kalır. Döneminde pek rastlanılmayan bir durum olmasına rağmen üç kez evlenir. İlk iki evliliğinde eşlerinin erken ölümlerinin ardından üçüncü evliliğini kendisinden on yedi yaş küçük bir adamla yapması o dönemde oldukça cesaret gerektiren bir davranıştır. Romantizm ile Realizm arasında gidip gelen bir roman olarak tanımlayabileceğimiz *La Gaviota* 1845 ile 1848 yılları arasında yazılmıştır. Yazara göre dinsel ve gerçekçi bir yaklaşımla işlenen eser, geleneksel roman örneği olarak karşımıza çıkar. İlk defa 1849 yılında Madrid'de *El Heraldo* isimli dergide tefrika olarak yayımlanmaya başlamıştır.

George Sand mahlasını kullanan yazar Amantine-Aurore-LucileDupin 1 Temmuz 1804 yılında dünyaya gelmiştir. Babası tarafından asil, annesi tarafından alt tabakadan gelen yazar 18.yüzyılın akılcılığı ile 19.yüzyılın romantizmi arasında gidip gelmiştir. Erken yaşta babasını kaybetmiş ve büyükannesi ile annesinin anlaşmazlıkları arasında kalarak büyümüştür. Dönemin feministlerinin sözcüsü olmayı kabul etmemiş fakat o dönemde ikinci sınıf vatandaş olarak görülen kadının, erkekler tarafından konulmuş kurallara karşı gelerek istediğini yapabileceğini göstermiştir. Adından çok kitabının ön plana çıkmasını isteyen ve çok fazla eleştirilere hedef olmayı istemeyen yazarın, *Indiana* adlı romanı ilk olarak 1832 yılında yayımlanmıştır.

Çalışmamızda ele aldığımız kitapların özetleri kısaca şu şekildedir; *La Gaviota*'da Marisaladaya Maria adında bir kadının özgürlük mücadelesi konu edilmiştir. Uzun bacaklı olmasından dolayı Türkçede martı anlamına gelen Gaviota lakabıyla anılır. Kahramanımız Villamar'da köyde yaşamaktadır ve

çok güzel bir sese sahiptir. Babasıyla birlikte yaşayan bu genç kadın köylerine gelen Almancerrah Stein ile TíaMaría'nın baskısı üzerine evlenir. Âşık olmadan evlendiği bu genç adamla birlikte sesini kullanarak ünlü olmak için Sevilla'ya giderler ve böylece kitabın ikinci bölümü kentte yaşadıkları olaylar üzerine kurulur. Orada Pepe Vera adında bir boğa güreşçisiyle tanışır ve birbirlerine âşık olurlar. Eşinin kendisini aldattığını öğrenen Stein ikisine de bir şey yapmaz ve onları terk ederek Amerika'ya gider. Bir gösteri sırasında Pepe Vera ölür ve romanın sonunda Marisalada sesini kaybeder. Gelmiş olduğu köye geri döner ve köyün berberi Pérez ile evlenip mutsuz bir şekilde hayatına devam eder.

Diğer eserimizde Indiana adındaki bir kadının özgürlüğü ve aşkı uğruna girdiği mücadelekona edilmiştir. Kendisinden yaşça büyük bir adamla evli olan Indiana son derece mutsuz bir şekilde yaşamaktadır ve tek arkadaşı, hizmetçisi Noun ve kendisini her durumda koruyup kollayan ve yanından hiç ayrılmayan kuzeni Mösyö Ralph'tir. Kardeşi gibi sevdiği Noun'un gizli aşığı Raymon kadınları tuzağına düşüren, işin kötüsü onlara söylediği yalanlara kendisinde inanarak işin sonunu faciaya vardır bir adamdır. Bir zaman sonra Raymon ve Indiana birbirlerine âşık olurlar fakat bu durumu Noun'a bir türlü açıklayamayan Raymon işleri karmaşık bir hale sokar. Durumu kendisi öğrenen Noun intihar ederek yaşamına son verir. Bu acı olayla yıkılan Indiana ise durumdan habersizdir ve hala aşığı için cesaret gerektiren riskli işlere girer. Aşkı için kocasına meydan okuyarak evi terk eden Indiana'ya karşı Raymon, tam bir ters kişilik sergiler ve başka bir kadınla evlenir. Romanın sonunda Indiana aradığı huzuru ve aşkı kuzeni Ralph'te bulur ve kocasının esaretini arkada bırakarak sevdiği asıl adamla mutlu bir şekilde yaşar.

Kadın yazarlarımızın gözünden dönemin kadınlarının yansıtıldığı bu eserlerdeki kadın karakterlere baktığımızda, *La Gaviota*'daki kadın karakterlerin neredeyse hepsinin olumsuz bir portre çizdiğini görmekteyiz. İki kısımdan oluşan romanda ilk bölümde karşımıza çıkan karakterler; TíaMaría, RosaMística ve Dolores'tir.

Dolores karakteri XIX.yüzyıl tipik ev kadını konumundadır; yuvasını bir arada tutan anaç bir kadını simgelemektedir. Eserin ilk bölümünde yer yer bahsi geçmektedir ve hiçbir özelliği ön planda değildir. Kırsal alanda yaşadığı için büyük istekleri olmayan, vaktinin çoğunu evde geçiren, çocuklarıyla ilgilenen, kendi başına bir şey ifade etmeyen bir kadını canlandırır.

RosaMística karakteri dini inançları çok güçlü bir kadını temsil etmektedir fakat bu inanç dışında sahip olduğu başka bir değeri göze çarpmamaktadır. Dönemin kadınlarını göz önüne alırsak meslek sahibi olması onu bir nebze değerli kılmaktadır. Etraftakilerin kendisi hakkında söylediklerine aşırı derecede önem veren, endişe duyan bir kadındır; bu da yine toplumsal baskının ne kadar fazla olduğunu düşündürür.

TíaMaría karakteri kitabın ilk bölümündeki en baskın kadın karakter

olarak karşımıza çıkar. Dini inançlara son derece önem veren bir kadın olmakla birlikte hastaları iyileştirme konusundaki beceri ve çabası onun iyi yanını ortaya koyan örneklerdendir. Yazar genel olarak bu karaktere de olumsuz özellikler koymaktadır ve bunu da kitabın ilerleyen bölümlerinde daha açık bir şekilde karşımıza çıkarmaktadır. Marisalada ve Stein'in evliliği için baskı yapmış ve aslında sonraki olumsuzlukların ilk adımını atmıştır. Dönemin kadınlarıyla kıyaslandığında genel anlamda baskı altında bulunan bir kadın değildir ve eser boyunca güçlü bir kişilik olarak karşımızdadır. Oğlunun ailesiyle yaşamakta fakat evin direği gibidir, yazar bu karaktere önceki ikisinden daha fazla güç vermiştir. Böylelikle kırsal kesimdeki üç tip kadın profilini bu karakterler aracılığıyla okuyucuya iletmeyi başarmıştır.

Kitabın ikinci bölümünde ortam değişmekte ve bu sefer gözler Villamar'daki o kırsal bölgeden Sevilla kentine kaymaktadır. Kentte karşımıza çıkan kadın karakterler; Condesa de Algar, La Marquesa, Rita, Leonor (la duquesa), Lucía del Salto (la bailarina) ve Eloísa'dır. Bu kadınlardönemin kentli kadın figürlerinin paralelinde Fransızca öğrenen, modayla ve müzikle ilgilenen, kırsal kesimdeki kadınlara nispeten daha özgür hareket eden kadınlardır. Ait oldukları sınıflara göre kontes, markiz yahut düşes gibi sıfatlar kullansalar da balerin ve bolero dansçısı dışında eserde mesleki anlamda tam olarak özgürlük kazanmış kadınlar değillerdir. Kırsal kesimdeki kadınların aksine daha zarif, daha şık, eğitim açısından biraz daha şanslı ve bakımlı olmalarıyla ön plandadırlar. Tiyatro veya roman gibi konularla daha fazla ilgilenen bu kadınlar, erkeklerle fikir alışverişinde bulunmaları bakımından önemlidirler.

İki eserdeki başkahramanların kıyaslamasına geçmeden önce diğer eserimiz *Indiana*'daki kadın tipllemelerine göz attığımızda ise karşımıza "köleliği ve cehaleti simgeleyen sömürgeli Noun, içinde bulunduğu koşulları lehine çevirmesini bilen kurnaz Madam de Carvajal, toplum kurallarını hiçe sayarak modern kadın imgesi ile sakin bir politika izleyen Laure de Nangy, korumacı ve sağduyulu davranarak ağırbaşlı kadın rolünü üstlenen Madame de Remiere" çıkmaktadır. (2006: 61)

Sosyete kadını kimliğiyle karşımıza çıkan Madame de Carvajal içinde bulunduğu duruma kolaylıkla ayak uydurabilen bir kadındır. Bu karakter için kullanılan sıfatlar okuyucuda ilk önce ikiyüzlü, çıkarıcı fikrini düşündürse de, yazar ona zekâsını kullanabilme özelliğini vererek arka planda kahramanına sahip çıkmıştır. Sosyete kadını kimliğiyle eserde yerini alan bir diğer kadın Matmazel Laure de Nangy'dir. Aşktan ziyade mantığı temsil eden bu kadın anlaşılmalı bir evlilik yaparak yine zekâsıyla ön plana çıkmaktadır.

Madame de Remiere La Gaviota'daki Dolores ve Tía María ile örtüşmektedir. Okuyucu, sosyete kadın tiplemesinin aksine bu tiplmede annelik duygusunu yoğun şekilde hissetmektedir.

Bir oda hizmetçisi olarak karşımıza çıkan Noun ise aşkı için kendini feda

eden tipik Romantizm kadını örneğidir. Tek dileği erkeğini mutlu etmek olan bu karakterin ölümüyle George Sand adeta eskide kalmış “ezilmiş ve sadece erkeği için var olan kadın” imgesini yıkmak istemektedir.

Olayların asıl etraflarında döndüğü ve çalışmamızın da merkezini oluşturan başkahramanlara baktığımızda öncelikle Fernán Caballero'nun çelişkili yaklaşımı dikkatimizi çekiyor. Eserin ilk bölümünde karşımızda duran Marisalada (La Gaviota) hırçın, kaba, eğitimsiz ve sadece güzel sesiyle dikkat çeken bir kadındır. Hırslarından dolayı Stein'le evlenmiş olması okuyucuyu taraf tutmaya zorlasa da Tía María'nın baskısından dolayı evlenmiş olması gerçeği ve Stein'e de bunu davranışlarıyla belli etmesi onu işlediği suçtan biraz da olsa kurtarmaktadır ve yazar bu sayede okuyucuyu empati kurmaya davet etmektedir. Babası tarafından yetiştirilmiş olması ve içinde bulunduğu durumu değiştirmek için çaba sarfetmesi bize yazarın karakterle arasında bağlantı kurmuş olabileceğini göstermektedir.

Diğer başkahramanımız Indiana ise eserde sıradan, aynı zaman da soylu, kırılğan, hassas ve zayıf bir kadını temsil etmektedir. Görünüşte kırılğan olan bu kadın, eserin sonunda bize özgürlüğü için verdiği mücadelede galip gelerek gücünü göstermiştir. Ve yine aynı şekilde anlatıcı sürekli Indiana için olumsuz ve acımasız sıfatlar kullanarak aşağılasa da yazar her fırsatta kadının cahilliğini ve saflığını vurgulayarak kahramanını koruma altına alır ve okuyucuda şefkat uyandırır.

Eserin ikinci bölümünde ilk kahramanımız La Gaviota, köyden kente şarkıcı olmak için gitmesiyle birlikte yeni bir dünyaya adım atar. Ama yazarın beklenilmeyen bir sonla bu kadını cezalandırması asıl odak noktasını oluşturmaktadır. Ani tutkuları için zina yapan ve bunun cezası olarak toplumdan dışlanıp yalnızlaşan bir kadın haline dönüşür. Fakat yazar burada yine aslında eserin ilk bölümünde Gaviota'nın Stein'le isteyerek evlenmediğini, bu sebeple başka bir adama âşık olmasının çokta garip olmadığını altını çizerek bir yandan da kahramanına sahip çıkmayı sürdürmektedir. Aslında kadının konu edinilen olayı, kente gidip bir meslek edinerek özgür kalmak için yaşadığı inişli çıkışlı hayatıdır. Bu özgürlük mücadelesi 19.yüzyılın erkeğe bağımlı kadını için ulaşılması gereken hedeftir. Yazarın kendisi de döneminde erkeğe bağımlı kadın prototipinden sıyrılmış, neredeyse dönemine göre marjinal denilebilecek bir hayata sahipken, baş kahramanı olan ve aynı şeyi hedefleyen Gaviota'yı cezalandırması, romanın çelişkiler üzerine kurulu olduğunu ve çift anlamlar barındırdığını gösterir. Öyle ki bunu yaparak topluma bir ders verdiği düşünüldü ki o dönem de diğer romanlarda da zina yapan kadını cezalandırmak normal karşılanıyordu. (Dorca, 2008)

Kente gittiklerinde ilk akla gelen durum köylü kızın kibirli Endülüs aristokrasi karşısındaki zaferidir ve Gaviota güçlü bir kadın olarak karşımızdadır. Ama artık kocası Stein'le arasındaki uçurum daha fazladır. Stein'in yumuşak

başlılığı ve kibarlığına rağmen Gaviota'nın bitmeyen hırsları trajik sonun habercileridir.

Gaviota ve Pepe Vera arasındaki tutkulu aşk olayların zirve noktasıdır. Fernán Caballero buraya kadar kıza karşı duymuş olduğu sempatiden pişman olmuşçasına onucezalandırır ve bu da eser için çözülmesi güç bir çelişki yaratır. Bir yandan düzenin yasalarına, kurallarına uyumluluk ararken aynı zaman da ruhunda üstü örtük bir başkaldırı taşır ve ikiye bölünmüşlük gösterir. Eserin sonunda da kızın sesini kaybetmesiyle onun özgürlük arayışını sonlandırır ve başkahramanını köye, Villamar'a döndürür. Yazar kızın döndüğü ve aslında hep ait olduğu yerin Villamar olduğunu sessizce bağırırcasına Villa-Mar(ia) arasında da bir bağlantı kurmuştur. (Dorca, 2008)

Diğer kadın kahramanımız Indiana ise Raymon ile tutkulu bir aşka girişmiştir ve olayların yön değiştirmesi yine diğer eserde olduğu gibi bu noktada başlamıştır. Anlatıcının erkek olması ve romanda sürekli kadınları aşağılayan, eksik yaratıklar olduğunu vurgulayan cümleler dikkati çeker. Fakat ön planda bunlar vurgulanırken arka planda yürütülen ideoloji romanın final bölümüyle kendini açığa çıkarır. Indiana'da Gaviota gibi eşiyse severek evlenmemiş ve bunu mutsuzluğuyla sürekli kocasına bildirmiştir. Sadece evde vakit geçiren ve kocasıyla hiçbir şey paylaşmayan Indiana aşkla tanıştığında hayata yeniden döner, dönemin klasik kadını maskesinden ayrılarak evi terk eder, sevdiği adama gider. Yaşadığı hayal kırıklıklarının ardından ise arzuladığı özgürlüğe ve aşka sahip olur. Fernán Caballero'dan farklı olarak George Sand burada sadakatsiz kadını cezalandırmak yerine onu huzura ve düşlediği hayata ulaştırır. Bunu yaparken önce intihar sahnesiyle her şeyi bitirir ve okuyucuyu umutsuzluğa sevk eder fakat hemen ardından bir ışık yakar ve romanına beklenmedik bir son verir. Böylelikle yazar, özgürlüğünü arayan kadına daha fazla cesaret verir, dönemin kurallarına daha fazla karşı gelme cesaretini gösterir.

Romantizmden Realizme geçişin yaşandığı 19. yüzyılda hala erkekten bağımsız bir değeri olmayan ve belli başlı görevlerin yüklendiği kadın imajından farklı bir şekilde bizlere ışık tutan bu iki kadın yazarımızın gözünden dönem kadınına bakmaya çalıştık. İki yazarda ele aldığımız eserlerini, kadın olduklarını gizleyip, yazdıklarının paçavra gibi görülmesini engellemek ve önyargıları yıkarak insanlara ulaşmaya çalıştıklarından dolayı erkek isimleri kullanarak yazmışlardır. Simone de Beauvoir'ın sözleri duruma daha açık bir ifade getirmektedir: " Kadınların çoğu hiçbir eyleme girişmeksizin, yazgılarına boyun eğmektedir; bu yazgıyı değiştirmeye çalışanlar, benzersizliklerine sahip çıkmaya değil, onu aşmaya özenmişlerdir. Dünyanın akışına, erkeklerle anlaşarak, erkek bakış açıları içerisinde katılmışlardır." (1993: 139-140) Bunu örneklendirir nitelikte George Sand de Indiana'yı erkek gözüyle yazmış ve dönemine uygun olarak erkeksi değerleri ön planda tutmuştur. Anlatıcısını dahi erkek olarak seçen fakat ona kendi asli düşüncelerini örtük bir biçimde, başarılı

bir şekilde söylettiren yazar, kendi cinsiyetini gizli tutarak okların hedefinden kendini ustaca korumayı bilmiştir. Çoğu yerde “Kadın doğası gereği aptaldır”, ya da “Ah bu yaratıklar...” gibi ifadelerle kadınları aşağılamaktan geri durmaz. Erkek anlatıcı aracılığıyla kadınlara karşı acımasızca sataşır gibi gözükse de üstü kapalı bir şekilde onlara destek çıkmaktadır. Roman boyunca sık sık karşılaştığımız “zavallı” sıfatıyla onları bir nevi koruma altına almıştır. Diğer eserde ise kurgunun başkahramanı Marisalada üzerinden kendi fikirlerini ve yaşamını daha açık bir şekilde ortaya koyduğu gözlemlenen yazarın, romanın sonunda bu kadını zina ve hırsları yüzünden cezalandırması ikilik yaratmıştır. Bu ikiliğin sebebi de yine dönemin çizgileri dışına çıkmamak içindir. Kendi içinde özgür bir ruh taşımaya, kadınların yazdıklarının değer görmediği 19.yüzyılda kendisinin zor olanı başarmasına rağmen romanının sonunu geleneksel çözümden farklılaştırmamıştır. Romanın yayımlanması ve okunması için erkek ismi kullanan yazar içindeki çılgılığı duyurmanın yolunu bu şekilde bulmuştur. Virginia Woolf’un sözlerinde ki gibi: “Dudaklarımdan yalanlar dökülecektir, ama belki içlerine biraz hakikat karışmış olabilir, bu hakikati arayıp bulmak ve saklamaya değer bir yanı olup olmadığına karar vermek size düşüyor” (2012: 7)

Eserlerde dikkat çeken bir diğer konu ise erkek karakterlerin kadınlara karşı olan davranışları ve sonunda uğradıkları akıbetlerdir. *La Gaviota*’daki Pepe Vera karakteri ile *Indiana*’da ki Raymon karakteri birbirlerine çok benzemektedirler. İkisi de kışkırtıcı, cesur ve kadını himayeleri altında tutmak istemektedirler. *Indiana*’da bu karaktere uygun görülen son mutsuzluk, *La Gaviota*’da ise ölümdür. Bu şekilde iki yazarda kadına öteki cins muamelesi yapan ve baskısı altında tutmaya çalışan erkekleri cezalandırırlar. Diğer yandan *Indiana*’daki Ralph ile *La Gaviota*’daki Stein karakteri de birbirlerine paralel işlenmiştir. İkisi de yumuşak başlı, kadına değer veren ve önemseyen kişilerdir. Stein aldatıldığında hayal kırıklığı yaşar fakat meseleyi uzatmadan ikisini de terk ederek Amerika’ya gider. Ralph ise Indiana ile evlenir ve hak ettiği mutluluğa ulaşır.

Bunun yanı sıra farklı şekillerde yapmış olsalar da iki yazarında birleştiği bir diğer nokta daha vardır; George Sand’in direk olarak yaptığı Fernán Caballero dolaylı olarak yapmıştır. George Sand Noun’un intihar etmesini sağlayarak “sadece kocasının mutluluğu için yaşayan kadın” imajını tarihe gömmek niyetindedir ve Indiana’ya yaşattığı sonla kadın için yeni bir dönem başlatmaktadır. Fernán Caballero ise bunu daha kapalı bir şekilde yapmıştır, şöyle ki; savunduğu düşüncede hareket eden kahramanına üzücü bir son vererek onu cezalandırma yolunu seçmiş fakat bununla bir şey daha göstermiştir. Marisalada ceza çekse de yazar yarattığı karaktere değil de daha çok okuyucuya yeni bir sayfa açma fırsatı vermektedir. George Sand, Indiana’ya mutlu bir son yaşatarak açık bir mesaj verirken Fernán Caballero okuyucunun gözlerini açmasını ve fırsatları kendisinin yaratması gerektiği düşüncesini

hedeflemektedir. Kahramanını değil de okuyucuyu eğitme ve mutluluğa gitmesi için çabalaması gerektiğine ikna etme niyetindedir.Yapıtında toplum için, okur için alınması gereken mesajlar vardır. Zaten bunu yapmayı amaçlamıyor olsaydı, eski değerlere ya da içinde bulunduğu eksik değerlere bağımlı kalarak yazmak isteseydi, kahramanını intihara sürükleyerek, kurallara biat ederek sonlandırırđı eserini. Ama o intihar ettirmeyerek kadın için hala umudun var olduğu mesajını verir. Meydanlarda karşı cinsleri gibi rahatça konuşmasalar da iki yazarda kendilerine kabul ettirilmeye çalışılan bu yazğıya karşı gelmiş ve bunu yazdıklarıyla duyurmaya çalışmışlardır.

KAYNAKÇA

- Beauvoir, Simone de. (1993). *“İkinci Cins” Genç Kızlık Çağı*. İstanbul: Payel Yayınevi.
- Caballero, Fernán. (1984). *La Gaviota*. Madrid: Castalia.
- (2006). Biografía de Fernán Caballero. Alicante: Biblioteca Virtual de Cervantes
- Dorca, Toni. (2008). Tres heroínas ante el matrimonio: Marisalada, Tristana y Feita. Alicante: Biblioteca Virtual de Cervantes
- Güzel, Emine. (2006). *George Sand’in Indiana Adlı Romanında Kadın İmgesi. Yüksek Lisans Tezi*. Ankara: Ankara Üniversitesi.
- Jones, Cecily. (2009). The Birth of Feminism. Warwick Üniversitesi.
- Sand, George. (2007). *Indiana*. (Çev.Birsel Uzma) İstanbul: Oğlak Yayınları.
- Woolf, Virginia. (2014). *Kendine Ait Bir Oda*. İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi.
- Zavala, M. Iris. (1998). *Breve Historia Feminista de la Literatura Española*. Barcelona: Anthropos.

Marguerita Yourcenar'ın "Ateşler"i ve Margaret Atwood'un
"Penelopia" sında Mit Yıkımı ve Kadın-Erkek Dikotomisi

Debuking of Myths and Male-Female Dichotomy in Marguerita
Yourcenar's "Fires" and Margaret Atwood's "The Penelopia"

Sibel KUŞCA & Medine SİVRİ (Eskişehir Osmangazi Üniversitesi)

ÖZET: Topluların ve insan davranışlarının DNA'sını gözlemleyebildiğimiz mitler toplumsal cinsiyet rollerinin şekillenmesinde önemli kültürel aktörlerin başında gelmektedir. Egemen olanın isterleri doğrultusunda şekillenen toplumsal bilinç kadınlık ve erkeklik rollerini de iktidar güçlerine göre tayin eder. İnsanlığın her çağı için geçerli olan bu durum, bazı düşünür ve yazarların cinsiyet algısının kökenlerine yani mitlere yönelmesine neden olmuştur. Zira varlıkları ve etkileri sadece kendi çağları içinde sınırlı kalmayan mitler, toplumsal bilinçdışındaki izleri ile çağdaş insan düşünüşüne ilişkin verileri de sunar. Mitlerin yazarlar için geniş bir referans noktası olduğu ve sık sık yapıtlar içerisinde dönüştürülerek aktarıldıkları görülmektedir. Feminist mit eleştirisi yaklaşımını benimseyen yazarlar da geliştirdikleri "Feminist revizyonist mit-yaratımı" yöntemiyle mitleri eserlerinde kadın bakış açısına yarar sağlayacak şekillerde dönüştürmüş ve bir nevi mit yıkımı gerçekleştirmişlerdir. Bu yöntemle mitlere başvuran Marguerite Yourcenar ve Margaret Atwood da eserlerinde toplumsal cinsiyet algısını ele alarak mitik düşünüş ile çağdaş olan arasındaki boşluğu kurgularıyla tamamlarlar.

Bu çalışmada Yourcenar'ın türler arası bir yapıt olarak nitelendirilen "Ateşler" eserinde dönüştürülen mitik ve antik anlatılar ile Atwood'un "Penelopia" adlı romanında dönüştürülen Penelope ve Odysseus anlatısı toplumsal cinsiyet rolleri üzerinden gerçekleştirilen mit yıkımı bakımından incelenmeye çalışılacaktır. Mitleri alaşağı ederken asırlardır katı bir çerçeve ile oluşturulan kadın-erkek dikotomisini de paradoksal bir zemine çeken bu iki yapıt incelenirken, cinsiyet algısını ortaya koymak amacıyla feminist mit eleştirisi yöntemine, toplumsal bilinçdışındaki arketiplere ulaşmak için ise arketipçi eleştiri yöntemine başvurulacaktır.

Anahtar sözcükler: Marguerite Yourcenar, Margaret Atwood, mit yıkımı, kadın-erkek dikotomisi.

ABSTRACT: Myths on which one can observe the DNA of societies and human behaviours is the leading of cultural actors that play an important role in shaping gender roles. Social conscious shaped in line with the desires of the dominating power also appoints the male and female roles according to the ruling power. The situation that is valid for every age of mankind lead certain thinkers and writers to directed to the origin of the gender perception, namely to myths. Because myths of which existence and influences are not limited within their own age offers information on modern man's thinking with its traces in social unconscious.

It is observed that myths are a broad reference point for authors and they adapt them in their creations. The authors that adopted the feminist myth criticism adapt myths in a way that will provide benefit to female perspective with the method they developed named "Feminist revisionist mythmaking", and debunk myths in some way. Marguerite Yourcenar and Margaret Atwood who refer to myths with this method fill the gap between mythic thinking and modern by addressing the gender perception.

In the current study, the mythic and antic stories transformed in the Yourcenar's "Fires" which is described as a inter-genre creation and Penelope and Odysseus myth adapted in

“The Penelopiad” of Atwood will be tried to analyse in terms of myth debunking realized over gender roles. While analysing these two work that tear down myths and pulling the man-female dichotomy which is strictly formed in ages on a paradoxical floor, the feminist myth criticism method will be used to reveal the gender perception, and the archetypal criticism will be used to reach the archetypes in the sociological unconscious.

Keywords: Marguerite Yourcenar, Margaret Atwood, myth debunking, male-female dichotomy.

Lisa Tuttle feminist teoriiyi “*eski metinlere yeni sorular*” sormak olarak tanımlar (Tuttle, 1986: 184). Bu yaklaşımdaki “eski metinler” ifadesi oldukça geniş bir alana işaret etse de bizi kaçınılmaz olarak en temel olana yani dini ve mitik metinlere yönlendirir. İnsanlığın kendini ve çevresini tanıma ve anlamlandırma sürecinde bin yıllarca sınanarak yerleşen en temel kültür olgusu olan mitler var olduğu çağın, ekinin ve kendisine tapınan insanların gerçeklerini birçok yönüyle sunar. Bilimsel düşünceden, sanat anlayışına kadar antik topluluklara ilişkin verilerin en açık şekilde izini sürebildiğimiz alan mitoloji olmuştur.

Toplumların kültürel DNA’larını veren mitler varlıklarını ve etkilerini sadece kendi çağları içinde yitirmiş değillerdir. Analitik psikolojinin kurucusu Gustav Jung’a göre mitler, tüm insanlığın belleğinde yarattığı arketiplerle asırlar ve kuşaklarca “ortak bilinç dışı”nda var olmaya ve toplumsal düşünüşü etkilemeye devam ederler. Frieda Fordham bunu şu şekilde ifade eder; “*Mitler kolektif bilinçdışının doğrudan bir anlatım biçimi olduklarından, benzer biçimlerde bütün insanlar arasında ve bütün çağlarda bulunurlar.*” (Fordham, 1999: 31) Bu noktadan bakıldığında, kadın ve erkek kimliklerinin yaratım süreçlerinin ve çağdaş insanın bilinçdışındaki toplumsal cinsiyet imajlarının incelenebileceği en doğru alan mitlerdir. Zira yaratılan imajlar mitlere kodlanmış ideolojilerle birlikte ortak bilinç dışında geçmişten bugüne taşınmıştır. Bu bakış açısından hareket eden feminist düşünür ve yazarlar 1940’lı 1950’li yıllarda incelemelerini mitlere yönelterek, bu anlatıları kadınların tarihlerini ve kültürlerini anlatma aracı olarak kullanmıştır (Bkz. Humm, 2002: 87). Kadın bakış açısı yöneltildiğinde mitlerin, içinde geliştikleri toplumun kodlanmış ideolojilerinin ve üstün değerlerinin yanı sıra cinsel kimlik politikalarının, rollerinin ve cinsiyet hiyerarşisinin taşıyıcısı oldukları görülür. Mitlerin ve toplumsal cinsiyetin bu alan içinde incelenmesinin feminist bakış açısına nasıl bir yarar sağladığını Pamela Sue Anderson şu sözlerle anlatır:

“Mitler, bireysel ve toplumsal kimliği pratik şekillendiren pratik düşünceler olan kavramları yapılandırarak ve yeniden biçimlendirerek değişime aracılık edebilirler. Ancak yeni şekillenen kimliklerin ve düşüncelerin keşfi ve benimsenmesinde önemli olan mitlerin, gerçekleri hem durağan hem de hareketli olarak aktaran değişken doğasıdır. Böylece, ırkçılığın, seksizmin, klasisizmin ve diğer zorlama kimliklerin

üstesinden gelmek için ve haksızlığın yerine daha insanlı ve adil sosyal kimlikler getirmek için, mitler ortak bir zemin veya komünal bir yer sağlar.” (Anderson, 2002: 111-112)

Mitlerin feminist bir bakış açısıyla toplumsal cinsiyet rolleri bakımından incelenmesi ile gelişen Feminist Mitik teori ya da diğer adıyla Feminist Arketipal teori, kadın yazınındaki ya da kadın mitlerindeki imgelerin tespit edilerek kadın arketiplerinin deşifre edilmesine dayanır. Bu teori, Jung’un mitleri bilinçdışındaki varlıkları ve işlevleri ile ele almanın temel alındığı arketipçi eleştiriye feminizmin getirdiği yeni bir yaklaşımdır.

Jung’un insan zihninde asırlardır varlığını sürdüren arkaik imajlar olarak literatüre kazandırdığı arketip kavramı psikolojiden felsefeye, mitolojiden edebiyata kadar bir çok alanda insan düşünüşünü aydınlatmak için kullanılmıştır. Jung bu kavramdan şöyle bahseder.

“Arketip” Platonik *eidōs*’un (biçim, idea) açıklayıcı bir yorumudur. Bizim amacımız için bu kavram yerinde ve yardımcı bir ifadedir. Çünkü kolektif bilinçaltı unsurları incelendiğimiz sürece arkaik olanla –yani- ilkel tiplerle, en eski zamanlardan beri var olan evrensel imajlarla ilgilenmiş oluruz.” (Jung, 1959: 288)

Jung’un arketipleri de Platon’un ideaları gibi sonsuz ve değişmezdir. Arketipler gerçek dünyadaki olgular ve nesnelere kadar çok olsalar da Jung’un merkeze aldığı ve analitik psikolojide sıkça kullanılan belli başlı arketipler vardır. Bunlar persona, anima-animus, gölge, kendilik (ego), ihtiyar bilge adam, yüce ana, kahraman (aşama) arketipleridir (Gürses, 2007: 80). Bunlardan kadın ve erkek algısı üzerine kurulu olan anima ve animus arketipleri feminist arketipal teoristler için üzerinde önemle durdukları arketiplerdir.

Mitlerin sanatçı ve yazarlar için geniş bir referans noktası olduğu ve sıklıkla yapıtlar içerisinde dönüştürülerek aktarıldıkları görülmektedir. Feminist mit eleştirisi yaklaşımını benimseyen yazarlar da geliştirdikleri “Feminist revizyonist mit-yaratımı” yöntemiyle mitleri eserlerinde kadın bakış açısına yarar sağlayacak şekillerde dönüştürmüşlerdir. Feminist mit eleştirisinde öncü isimler arasında yer alan Mary Daly mitlere yönelttiği kadın bakış açısını ve feminist revizyonist mitolojiyi şöyle açıklar:

“Radikal feminist bir analiz, en derin duygularda yatan, derinliklerimizin çarpıkları olan ataerkil yapıyı tanıma noktasına ulaşır. ... Kadınlar, Athena’nın Zeus’un alnından ikinci kez doğumu ya da Havva’nın Adem’in kaburga kemiğinden yaratımı gibi açık mitleri görerek yaklaşımlar oluşturur. Biz bunu mitleri ters düz

ederek, aradığımız “derinliklerimiz”in erkek mitlerinin karşıtı olduğu şeklindeki basit çıkarımlardan çok daha fazlasını içeren karmaşık bir süreçle gerçekleştiriyoruz.” (Daly, 1978: 46)

İnceleme alanımız olan Marguerite Yourcenar’ın dokuz bölümden oluşan, mitolojik ve tarihi öykülere dayanan yapıtının ve Margaret Atwood’un Yunan mitolojisinden bir kahraman olan Penelope’yi anlattığı eserin de revizyonist mit-yaratımını örneklediklerini söylemek mümkündür.

Kadın-erkek, bir zıtlığın ötesinde dikotomik bir tamamlama ve yaratımın başlangıcı olarak kabul edilir. Antikiteden bugüne tüm rasyonel analizlerde görülen akıl-beden, doğa-kültür, iyi- kötü ve kadın- erkek gibi dualist bölünmelerde eril ahlakın öncelediği unsura değer atfedilmiştir. Kadın-erkek dikotomik ilişkisinin de çoğunlukla eril politikalar üzerinden net çizgilerle birbirinden ayrılmış iki cinsel kimlik ve simgesel form oluşturduğu görülür. İnsan doğası gereği kaçınılmaz olarak görülen bu yapı yalnızca heteroseksüel yönelişlere olanak tanır. Ancak kadın ve erkek birbirinden bu kadar net çizgilerle ayrılan varlıklar değillerdir. Jung kadın ve erkek kimliklerindeki özgün yapıları kabul etse de bu dikotomik ilişkinin hatlarını bir nebze olsun yumuşatır. Kadın-erkek dikotomisi Jung psikolojisinde “anima” ve “animus” arketipleri olarak karşımıza çıkar. Buna göre, “Bir erkeğin bilinçdışı bütünleyici bir dişi ögeyi, bir kadının bilinçdışı ise bir erkek ögeyi barındırmaktadır.” (Fordham, 1999: 65). Anima erkek bilinçdışındaki kadın arketipi iken, animus kadın bilinçdışındaki kadının simgesidir. Kadında erkek benliğini temsil eden animus geri plandadır, erkek de ise kadın kimliğini taşıyan anima bastırılmıştır. Yani aslında herkes içinde iki cinsel kimlik taşır. Benliğimizi oluşturan cinsel kimlik sadece baskın olan yönümüzü gösterir.

Kadın-erkek dikotomisinin anlaşılması sadece toplumsal cinsiyet rollerini, cinsiyet hiyerarşisinin ve anlaşılmasını sağlamaz. Kadın ve erkek insanlığın başından beri varolan tüm karşıtlıklarda bir tarafın yansımasıdır. İyi-kötü, doğa-kültür, yer - gök, akıl- duygu gibi tüm karşıtlıklar mitik ve felsefi söylemde Apollon-Dionysos dikotomisi altında birleşir. Bu karşıtlıklarda erkek Apollonik olanla ilişkilendirilirken, kadın Dionizyak olanda konumlandırılır. Dionysos doğanın değişkenliği ve akıcılığıdır. Apollon ise insan eliyle yapılan ve doğa ile mücadele içinde olandır. Camile Paglia Bu sınıflandırmayı şöyle özetler;

“Dionysos sınırlarla ödeşleştirilmişti-kan, özsu, süt, şarap. Dionysoscu olan doğanın kitonyen akışkanlığıdır. Öte yandan, Apollon biçim vererek, bir varlığı diğerinden ayırır. Bütün sanat eserleri Apollon’un izini taşır. Erime ve kaynaşma Dionysoscudur, farklılaşma ve bireyselleşme ise Apollonca” (Paglia, 2014: 43)

Tüm bu ikilikler birer tarafta toplanacak olursa kadın, doğadır, topraktır, duygudur ve Dionizyaktır. Erkek ise kültüredür, akıldır, göktür ve Apollonik olanın temsilidir. Bu nedenle kadın ve erkek dikotomisindeki denge, evrensel bir karşıtlıklar ve birliktelikler tablosunu anlamayı mümkün kılacaktır.

Bu çalışmada Marguerite Yourcenar'ın "Ateşler" adlı lirik düzyazılardan oluşan eseri ve Margaret Atwood'un "Penelopia"sı kadim mitlerin dönüşümleri bakımından incelenecektir. Yourcenar'ın eserinde "*Phaidra ya da Umutsuzluk*", "*Akhilleus ya da Yalan*", "*Patroklos ya da Alınyazısı*", "*Antigone ya da Seçim*", "*Lena ya da Sır*", "*Magdalalı Meryem ya da Selamet*", "*Phaidon ya da Başdönmesi*", "*Klytaimnestra ya da Cürüm*" ve "*Sappho ya da İntihar*" başlıklı dokuz öykü, kadın ve erkek kimlikleri, arketipleri ve kadın-erkek dikotomisinde buldukları nokta bakımından mercek altına alınacaktır. Atwood'un "Penelopia" eserinde ise Penelope karakterinin barındırdığı farklı kadın kimlikleri, Helena figürü ve Odysseus karakterinin eril yapısı bakımından incelenecektir.

Yourcenar'ın satır aralarında çözümlenebilen bir labirent yarattığı eseri birbirini bir şekilde tamamlayan mitik ve tarihi öykülerden oluşur. Eserde dönüştürülen öykülerde mitik anlatıdan farklı olarak olayların değil kahramanların iç dünyaları üzerinde durulur. Yazarın bazen anlatının satır aralarına gizlenmiş detaylarını vurguladığını bazen de mitlere müdahale ederek onları yeni bir biçime dönüştürdüğünü görülür. Atwood'un eseri ise Homeros'un kaleminden bugünlere kadar gelen Odysseia efsanesini yeniden yaratır. Ancak bu kez hikayenin merkezinde Odysseus'un "sadık" karısı Penelope vardır. Odysseus'un asırlardır anlatılan maceraları ve kahramanlıkları yerini Penelope'nin gizemli hayatına bırakır. Artık ölmüş olan Penelope Hades'in karanlıklarından anlatır olan biteni ve artık bir ölü olduğu için çok daha cesurdur. Yourcenar'ın "Ateşler" eserinde bir çok mitik anlatıyı dönüştürmesine karşın Atwood bu eserinde bir anlatıyı çok katmanlı bir yapıyla dönüştürür. Birden fazla Penelope ile karşılaşırız. Homerik saganın doğrulandığı da olur yalanlandığı da. Ancak kesin olan bir şey vardır ki o da her iki durumda da kadınlık ve erkeklik hallerinin sarsıldığı ve eleştirildiğidir. Atwood, Penelope'yi bilindik haliyle, eşine sadık ideal bir kadın olarak sunarken kadın üzerindeki toplumsal baskıyı, kadının edilgen halini ve idealize edilen şeyin yalnızca erkeğe sadakat oluşunu eleştirir. Öte yandan tüm arzularını yaşayan fakat "zeki" bir kadın olmasının neticesinde bunları ustalıkla gizleyen bir Penelope figürü çıkar karşımıza. Bilindik mitin bu şekilde yıkılması da mitin üstün kıldığı ve aşağıladığı değerlerin yerle bir edilmesidir.

Yourcenar da eserinde revizyonist mit yazımı yoluna başvurmuş ve bunu yine aynı amaçla; kadın ve erkek rollerini tartışmaya açmak amacıyla yapmıştır. Ancak Yourcenar bunu çoğu Antik Yunan mitleri ve tarihine dayanan dokuz öykü ile yapar. Bu öyküler birer aşk hikayesi gibi örülürken derinlerde bambaşka bir paradoks gizlidir. Jung'un anima ve animus arketipleri teorisinde

olduğu Yourcenar'ın karakterlerinde de kadın bilinci bütünüleyici bir erkek ögeyi, erkek bilinci ise bütünüleyici bir dişi ögeyi kapsar. Yani Yourcenar'ın mitik kahramanları zaman zaman kendilerine biçilen rolün dışına çıkarak homoseksüel veya biseksüel özellikler gösterirler. Bunun yanı sıra Yourcenar, femme fatale'den aşık kadın arketipine kadar bir çok kadın arketipini örnekler ve bu karakterlerden oluşan mitik bir labirent yaratır. Örneğin *Phaidra ya da Umutsuzluk*" başlığında üvey oğluna aşık olan ve aşkı tüm yok edici hırsıyla yaşayan Theseus'un karısı Phaidra'nın öyküsünü anlatır. Bilinen efsaneye göre Phaidra kendisine tecavüz ettiğini iddia ederek üvey oğlu Hippolytos'u idam ettirir. Fakat Yourcenar'ın hikayesinde Phaidra tutkuları ile ölümcülleşen bir aşkın kahramanıdır. Buradaki kadın iftirasından ya da aşkıdan pişmanlık duymaz. "*Hippolytos'a yönelttiği tecavüz iftirasını sevinçten kendinden geçerek uydurur, öyle ki yalanı kendisi için bir doyumdur. Söyledikleri doğrudur: tecavüze uğramıştır; sahtekarlığı sadece bir tercümedir.*" (Yourcenar, 1997: 20)

Phaidra karakteri toplum tarafından çizilen ideal kadın tipini karşılamayan aksine kötücül, şeytani bir kadın tipidir. Kötü kadın arketiplerinin doğa- kadın benzeşimindeki anlamını Paglia, "*Kadının, dünya mitolojisinde kendisine çokça yer bulan deamonik arketipleri, doğanın denetlenemez yakınlığını temsil eder.*" (Paglia, 2014: 25). sözleriyle anlatır. Mit, bu karakteri tüm kötülüklerin nedeni olarak olumsuzlar. Phaidra toplumsal bilinçdışı suçun ve günahın simgesi olan "femme fatale" arketipinin bir örneğini oluşturur. Öldürücü bir tutkunun, hırsın ve şehvetin sembolü olan femme fatale arketipi, insanlığın başından beri süregelen kadının şeytani, kötücül olan ile ilişkilendirilmesi düşüncesinin toplumsal bilinçdışıdaki izdüşümüdür. Jung da animanın yani kadının "karanlık" bir yönü olduğundan bahseder. Fordham, Jung'un anima arketipini şöyle anlatır:

"Anima aynı zamanda iki görünümlüdür; bir yandan saf, iyi ve soylu tanrıçalara benzer kişiliği, öte yandan orospu, baştan çıkarıcı ve cadı nitelikler olmak üzere, kadınların aydınlık ve karanlık yönlerini temsil eder. (...) Bazen iyi ve kötü ruhlu perilerinkini andırır bir karakterle eski *sirenlerin* ya da onların günümüzdeki temsilcilerinin yaptıkları gibi erkekleri işlerinden ve evlerinden koparacak güçte kişiliklerde ortaya çıkar. Mitolojide ve edebiyatta tanrıça ve 'femme fatale', 'binlerce gemiyi yoldan çıkaran yüz', 'La belle dame sans merci' ya da peri masallarından denizkızı, superisi, yarı-tanrıça; bir erkekten kendisini sonsuza kadar sevmesini isteyen, yoksa, boğularak ölmesi için onu çekiciliğiyle su altına çeken su tanrıçaları biçiminde sık sık görülür." (Fordham, 1999: 67)

Phaidra da tıpkı sevmek isteyen ve aksi durumda öldürücü olan su

tanrıçaları gibi bir femme fatale'dir. Ancak unutmamak gerekir ki sadakat timsali Penelope de bir Naiad'ın yani su perisinin kızıdır ve o da içinde bir femme fatal taşır. Jung'un animanın aydınlık ve karanlık yönleri üzerine yaptığı yorum, Atwood'un yarattığı çok yönlü ve çelişkili Penelope'leri açıklar niteliktedir. Anlatının bir noktasında "*Cinsel konulara hiç ilgim olmamıştı.*" (Atwood, 2005: 23) diyen Penelope'nin ağzından erdemini yalanlayan sözler de dökülmektedir. O da "*Erdemlilik taslayan pek çok kız gibi bu erkekleri gizliden gizliye çekici bulmuşumdur.*" (Atwood, 2005: 21) diyerek duygularını açık eder. Atwood'un yarattığı mitte Penelope artık bir ölü olduğuna göre kendisi ile ilgili tüm erdemlilik hikayelerini bir bir yalanlar. Bunu mitik öyküdeki en önemli özelliği üzerine gölge düşürerek yapar. Anlatıya göre Penelope, kocası Odysseus'u beklerken taliplerine, kayınpederinin kefenini dokumayı bitirmeden evlenemeyeceğini söyler ve gündüzleri dokuduklarını geceleri sökerek oylar onları. Ancak Atwood'un anlatısında bu efsane daha eserin başından bir şüpheyle örülür:

"Ancak benimle ilgili şu kefen dokuma kehanetinin aslı astarı olmayabilir. Belki de kendimi daha iyi hissetmek için uydurmuşumdur. Nice fısıltı dolaşiyor, karanlık mağaralarda, çayırlarda, öyle ki bazen fısıltının başkalarından mı yoksa kendi kafanın içinden mi geldiğini bilmek zor." (Atwood, 2005: 17)

Penelope'nin ağzından dökülen bu sözler Homeros'un Odysseia'sında Penelope'ye atfedilen bir çok durumun, Atwood'un anlatısında yalanlanacağını ya da şüpheli bir zemine çekileceğinin göstergesidir. Zira eserde Penelope'nin aslında kocasını aldatmış olabileceği üzerinde durulur. Hades'in ülkesinden başına gelenleri anlatan Penelope bilindik öyküye benzer şeyler anlatsa da zaman zaman şüpheye yol açacak ifadeler kullanır. Ancak Odysseus ve oğlu Telemakhos tarafında öldürülen 12 hizmetçi kız bambaşka bir Penelope'den bahseder. Koro Şarkısı bölümünde hizmetçilerin ağzından şu sözler dökülür:

"Dediklerine göre bizim Titiz Penelope
Yatak oyunlarında hiç de temiz sayılmazmış!
Kimine göre Amphinomos'u koynuna almış
Şehvetini ağlayıp sızlayarak örtbas etmiş." (Atwood, 2005: 96)

Aynı bölümde Penelope'nin de itirafı iştilir: "İşte şimdi sevgili dadı, kıyamet kopacak /Arzularıma yenildiğim için beni lime lime doğrayacak/Ben bir tek üstüme düşeni mi yapacaktım?" (Atwood, 2005: 97) Bu yönleriyle kendisini kurtarmak, tutkularının gizli kalmasını sağlamak isteyen Penelope ölümcül bir kadındır, yüzlerce talibinin ve 12 sadık hizmetçisinin ölümüne neden olur. Böylelikle kendisi bir sadakat efsanesi olarak asırlarca anlatılır. Ancak eserde

Hades'in ülkesinde on iki hizmetçisi Penelope'nin ve Odysseus'un peşini bırakmaz. Böyle kanlı bir sadakat yalanının faili olan Atwood'un Penelope'si de bir femme fatale figür olarak değerlendirilebilir. Homerik efsanede böyle bir ima dahi söz konusu değilken yazar mitik karakteri bambaşka bir kadın olarak şekillendirmiştir.

Paglia'ya göre en büyüleyici cinsel kimliklerden biri olan femme fatale, dünya mitlerini dolduran şeytani kadın arketiplerinin başında gelir (Paglia, 1991: 13).

“Femme fatale, Medusa gibi bir anne ya da Apollonca çekiciliğinin ardına gizlenmiş frijit bir su perisi olarak karşımıza çıkabilir. Soğuk ulaşılamazlığıyla önce çağırır, sonra, sonra davetine geleni kendinden geçirir, sonunda da yok eder. O, Nevrotik değildir, olsa olsa psikopattır. Kısaca ahlak dışı bir duygusuzluğu, kendi gücünü sınamak için davet ettiği ve aldırışsızca gözlediği başkalarının acıları karşısında bir umursamazlığı vardır.” (Paglia, 2014: 28)

Kadın, Diyonizyak olana denk gelir. Ancak Paglia, burada femme fatale'i Apollonik olan ile ilişkilendirir. Çünkü bu kadın arketipi içinde hem Diyonizyak-kadınsı olanı hem de Apollonik- erkeksi olanı içerir. Bu kadınlar bir femme fatale olarak, kadın-erkek dikotomisinin kutuplarında değil bütünleyici noktasında yer alır ve kadının içindeki animus'a dikkat çeker.

Yourcenar'ın eserinde bir femme fatale arketipi yansıması daha görülmektedir. “*Klytaimnestra ya da Cürüm*” bahsinin baş kahramanı olan Klytaimnestra vardır bu kez öykünün merkezinde. Klytaimnestra, Osyseia'da Penelope'nin tam tersi bir kadın figürü olarak anlatılmıştır. Çünkü anlatıya göre Penelope Troya Savaşına giden kocasını sadakatsizce beklerken Klytaimnestra aynı şekilde Troya Savaşına giden kocası Mykenai Kralı Agamemnon'u aldatır. Homerik sagaya göre kocasının, kızı İphigeneia'yı Troya savaşı uğruna feda etmesinin acısı ile kocasından intikam almak ister ve kocası Agamemnon'u, amcasının oğlu olan Aigisthos ile aldatır. Daha sonra da Aigisthos ile birlikte kocasını öldürür. Yani Klytaimnestra tüm bunları evladının intikamı için yapan bir annedir.

Atwood, Osyseia'dan seçtiği “masum” ve ideal kadın Penelopia'yı bir femme fatale'e dönüştürürken Yourcenar ise anlatı da zaten ölümcül olan Klytaimnestra'yı iç dünyasına girerek anlamaya çalışır. Yaptıkları ise arzulanmak, sevilme isteyen aşık ve yalnız bir kadının, bir femme fatale'in intikamından başka bir şey değildir. Yourcenar, Klytaimnestra'yı annelik kisvesinden çıkararak tutkulu bir kadın haline getirmiştir. Eserdeki Klytaimnestra şöyle söyler:

“Çocuklarımızın geleceğini kendi erkekçe hırslarına feda etmesine izin verdim; kızım bu yüzden öldüğünde ağlamadım bile. Bir meyvenin ağzıda erimesi gibi, onun kaderinde erimeye razı oldum, sırf ona tatlı bir duyum verebileyim diye.” (Yourcenar, 1997: 82)

Klytaimnestra ihaneti, aşkına olan sadakatinden başkaca bir şey değildir. Çünkü ona göre “*Zina çoğu zaman sadakatin umutsuz bir biçimidir sadece*” (Yourcenar,1997: 83) ve asıl aldattığı kişi Aigisthos’tur. Klytaimnestra’nın sevgisi bir femme fatale de olması gerektiği gibi ölümcüldür.

Her iki yazar da yeniden yarattıkları bu kadın karakterle, keskin hatlarla çizilmiş kadınlığı reddederek toplumsal cinsiyet rolleri içerisinde bir paradoks olarak değerlendirilen femme fatale arketipini öne çıkarır. Günahın ve öldürücülüğün sembolü olan bu kadın arketiplerinin hikayesini anlatırken duygularının doğallığına vurgu yapması ise bu kadın imajına ilişkin olumsuz düşünceleri yıkmaya çabasının bir ürünüdür.

Yazarların kadınlık rolleri üzerinde oynadıkları bu oyunda iki eserde de “ideal” kadın arketiplerinin de anlatıldığı görülür. Atwood’un Penelope’nin öyküsü Homerik biçimiyle anlattığı bölümler tamamen kocası için yaşayan bir kadını resmeder. Kocasını savaşa gittiğinde onun malını mülkünü arttırmaya çalışan, onun sevgisini kazanmak için çaba harcayan, yirmi yıl sabırla onu bekleye ve asla öldüğüne inanan bir Penelope daha görürüz eserde. Ancak yazar bu noktada da eleştirisini böyle bir Penelope’nin toplum tarafından şekillendirilmesine yöneltir. Zira yaşadığı şartlar altında başka türlüünü yapması mümkün değildir. Oysa Odysseus’un tanrıçalarla yaşadığı aşk maceraları kulaktan kulağa yayılmaktadır. Toplum kışkırtılmış bir erkeklige karşın edilgen bir kadınlık istemektedir. Penelopia’nın ululanan sadakatinin arkasında “iffetli” kadına biçilen toplumsal rolün yanı sıra Odysseus’un tehditleri de görülebilir. Odysseus evlendiklerinde yatak odalarına özel bir karyola yaptırır. Bu karyolanın direklerinden biri hala kökleri toprakta olan zeytin ağacından yontulmuştur. Odysseus ve Penelope arasındaki bu sır başkalarından duyulursa Odysseus aldatıldığını düşünecektir. Bu planı üzerinden Odysseus karısını tehdit eder:

“Eğer direklerle ilgili bir söylenti çıkarsa, diye belirtmişti şaka yollu, başka bir erkeği koynuma aldığımı anlayacaktı, o zaman da öfkesinden köpüreceğini, beni kılıcıyla doğrayıp lime lime etmekten ya da dama asmaktan mutlu olacağını söylemişti.” (Atwood, 2005: 54)

“Gülerken ağzını örtmek gerektiği, hangi ortamlarda yaşamak takıldığı, yüzünün ne kadarını gizlemek gerektiği, hangi sıklıkla banyo yapıldığı” (Atwood, 2005: 47-48) gibi konularda uzman olan Eurykleia, Penelopia’nın tüm hareketlerinin adeta

denetçisidir. Eurykleia bu özelliği ile kadını istediği gibi şekillendiren toplumsal yapının temsilidir. İthaka'da Odysseus, ailesi ve dadısı Eurykleia söz sahibiydi ve "Hepsinin buluştukları ortak noktaysa, karar vermenin" Penelope'ye düşmediğiydi (Atwood, 2005: 53). Böyle bir kadın için toplumda var olabilmenin en önemli koşulu susmaktı. Zeki bir kadın olarak kabul edilen Penelope de öyle yapıyordu. Tıpkı Yourcenar'ın "Ateşler"indeki Lena gibi. Bu eserde de adanmış bir kadın figürü olarak Antik Yunan'dan bir karakter olan Aristogeiton'un hizmetçisi, cariyesi Lena'nın öyküsü anlatılır. Aristogeiton, arkadaşı Harmodios'la birlikte tiranlara karşı bir saldırı düzenlerler. Saldırının Harmodios'un uğradığı hakaretlerin intikamı için düzenlendiği düşünülmüştür. Yourcenar bu tarihi olayı bir fon olarak kullandığı hikayesinden Lena'nın Aristogeiton'a olan çaresiz ve fedakar aşkını anlatır. Ancak yine biseksüel bir aşk üçgeni karşımıza çıkar. Yourcenar, Aristogeiton ve Harmodios'un bir ilişki içinde kurgular ve hikayenin başkahramanı olan Lena'yı bir aşık kadın arketipi olarak şekillendirir. Lena öylesine sadık bir aşıktır ki Aristogeiton'la birlikte yakalandığında ve onun suçları hakkında bilgi vermesi istendiğinde "Sahip olmadığı sırları açığa vurmamak için dilini koparır" (Yourcenar: 1997: 53).

Yourcenar eserinin "Akhilleus ya da Yalan" bölümünde Akhilleus'un anlatısını dönüştürerek bu kez dikotomik dengenin diğer ayağına saldırır. Akhilleus, özgür ruhlu ve savaşçı bir kahramandır. Öyle ki başarılarına ve başarısızlıklarına eşlik eden trajik yazgısı ile Truva Savaşı'na da damgasını vurmuştur. Ancak Yourcenar için Akhilleus'un ne ölümsüzlüğü ne de kahramanlıkları önemlidir. Yazar mitik anlatının pek dikkat çekmeyen bir detayına odaklanır. Akhilleus'un Truva savaşına katılıp ölmesini istemeyen annesi Thetis, onu kadın kılığına sokarak Skyros adasında Lykomedes'in sarayına gönderir. Akhilleus orada Deidameia'ya aşık olur (Bkz. Yourcenar, 1997: 102). Yourcenar, Akhilleus'u Deidameia'ya duyduğunu sandığı aşkı ve kuzeni Patraklos'a duyduğu homoseksüel ilgi iması üzerinde durur. Yourcenar'a göre Akhilleus'un yaşadığı bir çok şey koca bir "yalan"dır. O içindeki baskın anima ile bir yaşamın özlemine çekmektedir. Kahramanlığı özünde ait olmadığı eril dünyanın kendisine dayatmasının sonucudur. Çünkü Yourcenar'ın Akhilleus'u bir isteksiz kahraman arketipidir. Penelope de toplumsal yönlendirmelerle benzer şekilde bir sadakat kahramanına dönüşmüştür. Bu yönüyle Atwood'un Penelope'si de bir isteksiz kahramandır. Yourcenar'ın Akhilleus'un homoseksüelliği üzerinden yaptığı eril kahramanlık eleştirisini Atwood da Odysseus'un maceraları ile yapar. Atwood'a göre Homeros'un anlatımında gittiği Ölüler ülkesi, basit karanlık bir mağara; baştan çıkartıcı Seirenlerin yurdu ise sadece bir randevu evi olabilir (Atwood, 2005: 65).

Toplumsal cinsiyet rollerinin aktarımı ya da yıkımı da ancak kolektif bilinçdışındaki cinsiyet arketiplerinin saptanması sonrasında gerçekleştirilebilir. Yourcenar'ın "Ateşler" eseri ve Atwood'un "Penelopía" eserleri de birbirinden

farklı birçok kadın ve erkek arketipini doğrudan mitik bir zemin üzerinde yaratmaları ve mitik zamanı güncel olanla ilişkilendirmeleri bakımından zamansız bir cinsiyet incelemesi olanağı sunarlar. Yourcenar, partiarkal yapısı ile bilinen Yunan mitolojisinden ve antik Yunan tarihinden aldığı öykülerdeki eril dili dönüştürerek, cinsiyet rolleri üzerinde oynamalar yapar, biseksüel, homoseksüel ve cinsiyetsiz karakterler yaratır. Yazar karakterlerinin anima ve animus baskınlıkları üzerinden değişikliklere gider. Yazarın tüm öykülerini güncel ile ilişkilendirmesi ise kabul edilen kadın erkek algılarının temellerini mitlere dayandırıldığını göstermektedir. Atwood ise tek bir mitik anlatı ve kadın karakter üzerinde toplumsal cinsiyet rollerine ilişkin eleştirisini inşa eder. Erkeğine olan sadakatiyle yüceltilmiş bir idealize kadını insanileştirerek kusurları ve yalanlarıyla birlikte verir.

Her iki yazar da eserlerinde –yer yer farklı figürleri kullanmış olsalar da mitlerdeki eril dili dönüştürerek kadın erkek dikotomisinin keskin hatlarını yok sayarlar. Ayrıca her iki eserde de sıklıkla görülen anakronik unsurlar bu kadınlık ve erkeklik hallerinin mitlerden bugüne kadar her dönem için geçerli olduğunu açık etmektedir.

KAYNAKÇA

- Anderson, P. S. (2002). "Myth and feminist philosophy", *Thinking Through Myths Philosophical Perspectives*, London: Routledge, ss. 111-122.
- Atwood, M. (2005). *Penelopia*, İstanbul: Merkez Kitapları.
- Daly, M. (1978) *Gyn/Ecology The Metaethics of Radical Feminism*, Boston: Beacon Press.
- Fordham, F. (1999). *Jung Psikolojisi*, İstanbul: Say Yayınları.
- Gürses, İ. (2007). "Jung'cu Arketip Teorisi Bağlamında Tasavvufi Öykülerin Değerlendirilmesi: Simurg Örneği", *Uludağ Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, Cilt:16, Sayı:1, ss. 77-96.
- Humm, M. (2002). *Feminist Edebiyat Eleştirisi*, İstanbul: Say Yayınları.
- Jung, C. G. (1959). *The Basic Writings of C. G. Jung*, Ed. Violet Staub De Laszlo, New York: The Modern Library.
- Paglia C. (2014) *Cinsel Kimlikler*, Ankara: Epos Yayınevi.
- Tuttle, L. (1986). *Encyclopedia of Feminism*, Harlow: Longman Yayınları.
- Yourcenar, M. (1997). *Ateşler*, İstanbul: Metis Yayınları.

Hikmet Temel Akarsu'nun "Aseksüel Koloni Ya Da Antiope" Eserinde Amazon Kültürü ve Mitik Kahramanlar Bağlamında Kadın Erkek İlişkisi

The Women and Men Relationship as Part of Amazon Culture and Mythic Heroes in Hikmet Temel Akarsu's Novel "Asexual Colony Or Antiope"

Fulya ÇELİK & Mehmet Salih ÖZSOY (Eskişehir Osmangazi Üniversitesi)

ÖZET: Edebiyatın birçok türüne dâhil olan mitler, çok katmanlı bir anlatı tekniği sunmaktadır. Özellikle roman türünde varlığını hissettiren ve anlatımı güçlendiren, kendi toplumları için insan davranışlarının birer modeli olan mitik kahramanlar edebiyat ve mit arasında kurulan ilişkiyi pekiştirmektedirler. İnsan uygarlığının temelini içinde barındıran mitoloji, geçmiş ile bugünün kaynaştığı ve bugünün geçmişi izlerini taşıdığı noktada edebiyat eserlerine yansımaktadır. Tarihin belgeler ile takip edilemeyen çok eski dönemlerini bizlere aktaran mitler, söz konusu dönemlerin toplumsal, sosyal, siyasi ve kültürel bilincini yansıtan imgelere ve bu imgeleri temsil eden tanrısal kahramanlara sahiptirler.

Bu çalışmamızda, Hikmet Temel Akarsu'nun *Aseksüel Koloni Ya Da Antiope* eserinde yarattığı kişilerin temsil ettikleri mitik kahramanlar ve yazarın göndermede bulunduğu efsanevi olaylar ele alınacaktır. Eserde, antik çağda başlayan, yazılı olmayan kurallar ve dayatılan roller ile kendisine sunulanları yaşamak zorunda bırakılan ve etken (ataerkil) öznenin cinsel nesnesi olma açmazında kalan kadınların bu laneti aşma uğruna verdikleri mücadele karşılaştırmalı edebiyat-mitoloji ilişkisi ekseninde disiplinlerarası bir yol izlenerek incelenecektir. Bu bağlamda, çalışmamızda mit ile kurulan ilişki eserdeki kişileri -daha iyi- anlama, anlamlandırabilme konusunda bize yol gösterecektir.

Karşılaştırmalı edebiyat biliminin verileri ışığında, Amazon kültürü ve mitik öğelere yer verilen bu eserin arka planında yatan cinsel ideoloji ve kadın imgeleri saptanarak feminist mit eleştirisi yöntemiyle yorumlanmaya çalışılacaktır.

Anahtar sözcükler: amazonlar, mitoloji, cinsiyet, kimlik, toplum

ABSTRACT: Myths are involved in many types of literature and they offer a multi-layered narration method. Particularly, the mythic heroes who become a model of human behavior for their society and who make their presence felt in novels and strengthen narration are reinforcing the relationship between literature and myths. Mythology which involves the basis of human civilization reflects on literary works at the point where the past and present merged and the present carries the aspects of past. The myths transfer to us the ancient times of the history which can not be followed by the documentation. The myths have divine heros who possess and reflect images of communal, social, political and cultural consciousness of aforementioned periods.

In our study, the characters who represent the mythic heros and the legendary events referred by Hikmet Temel Akarsu in the novel *Asexual Colony or Antiope* will be discussed. In the novel, started in ancient times, with unwritten rules and imposed roles, the women who have been forced to live what offered to them and in dilemma to be a sexual object of active (patriarchal) subject and their struggle to exceed this damnation will be examined in the context of relationship between comparative literature and mythology by following an interdisciplinary way. In this context, in our study, the relationship established with myth will lead us -a better- understanding and interpretation of the characters in the novel.

In light of comparative literature, sexual ideology and women images situated in the background of this novel which involves Amazon culture and mythologic elements will be

aimed to interpret with the feminist myth critique method.

Keywords: amazons, mythology, gender, identity, society

Mitler, efsanevi olaylar asırlardır insanlığın ortak kültür hazinesi olarak edebiyat eserlerine zenginlik ve derin anlamlar katarlar. Güçlerini toplumsal bellekten alarak eski dönemlerin arkaik insanının bakış açısını yansıtır. Dünyanın var oluşundan bu yana arkaik ve geleneksel toplum insanının hayatında varlığını sürdürmekle kalmaz; “insanın bugün içinde bulunduğu duruma gelmesine kadar olup biten bütün önemli olayları da anlatır” (Eliade, 1993: 17), mitler.

Mitik dönemlerin derinliği edebi eserlerde her zaman karşımıza çıkmaya hazırdır. Edebi metinlerin dinamiği mitlerde saklıdır. Bir anlamda da mitler, efsanevi kahramanların biyografileri niteliğindedir. Mitik kahramanlar, kendi toplumları için insan davranışlarının birer modelini oluştururlar (bkz. Rosenberg, 2000; 20). Mitler, kimi zaman da bir ideolojinin yansıması olarak algılanan edebi eserde “toplumun genel kabul gören değerlerini güçlendirerek ve bu değerleri gelecek kuşaklara aktararak toplumsal hayatı yönlendiren bir ideoloji görevi görürler” (Tekin, 15 Eylül 2014).

Gerçeklikle kurmacanın iç içe geçtiği, efsanevi olayların gerçekmiş gibi kabul gördüğü kadim zamanları anlayabilmek için edebiyat terimi ayrı bir önem kazanır. Yazar, yaşadığı döneme ait kişileri mitik kahramanlarla özdeşleştirerek ya da bu kahramanların özelliklerini onlara yükleyerek yeniden yaratma -yazma-sürecine girer ve eserini bize bu doğrultuda sunar. Bu bağlamda çalışmamızın amacı, *Aseksüel Koloni Ya Da Antiope* adlı esere yansıyan cinsel ideolojiyi ve kadın imgesini saptayarak söz konusu unsurları feminist mit eleştirisi yöntemiyle yorumlamaya çalışmaktır.

İnceleme konusu olan eserde, Olimpos Dağı'nda kurulan, muhteşem bir Amazonas Çiftliği mekan olarak yer alır. Erkek egemen dünyaya karşı kadınların oluşturduğu, anaerkine ait bir yaşam alanıdır burası. Bu çiftlikte, “kendilerini kadim bir davanın mirasçıları olarak gören, bu misyona uygun yaşamaya çalışan çağdaş Amazonlar” (Akarsu, 2002: 269) vardır. Bu kadınları basit bir savaşçı kadın topluluğu olarak değerlendirmek yanlış olur, çünkü onlar ataerkil düzen ve değerlerin dünyaya hakim olduğu bir dönemde erkeklere karşı durmayı başarak saygıyı hak ederler.

Hikaye, altı kahraman (Rana; Hippolyte, Katre; Antiope, Cem; Theseus; Yako; Bellerophon; Pierre; Herakles, Olga; Oreithyia) etrafında şekillenir. Bütün karakterlerin gerçek kişiliği antik Yunan mitolojisinin trajedi yüklü kültüründen esinlenilerek yaratılır. Her bir karakter günümüz modern dünyasında yeniden canlanıp hayat bulurken, genleri sayesinde atalarından devraldıkları davranışları ve kültürü bugün de sürdürür. Okur, bu eseri okurken yazarın antik Yunan mitolojisi ile kurduğu ilişkiye ve Amazon kültürüne yaptığı kapalı

ve açık göndermelere bire bir tanıklık edebilir. Yazarın, bu kahramanları kendi toplumunun kültürel, toplumsal bakış açısına göre nasıl uyarladığını rahatlıkla gözlemleyebilir. Şöyle ki; gözü, yaşamı mitosumsu bir bakış açısıyla gören sanatçı (bkz. Mann, 1937: ?; akt. Campbell, 1995: 29) efsaneyi yeniden yorumlar.

Kadın genlerinin ataları olarak bilinen Amazonlar sanki içimizdedir. Hem geçmişte hem de günümüzde eserdeki yansısıyla Amazonların efsaneleri yalnız bir olay olmanın dışında, bütün bir düzeni temsil eder ve Amazonlar, Anadolu'da bin yıllarca anaerkil bir toplum düzeni içinde yaşayarak bu düzenin simgesi olurlar. "Yunanlılar, bu savaşçı kadın topluluğunun, uzak bir zamanda, mitik dönemin sınırlarında ve/veya uçlarında, hudutlarda yaşadığına her zaman inanmışlardır" (Mitolojiler Sözlüğü, Cilt I, 2000: 32).

Eserde, Amazonas adı verilen çiftlikte örgüt kurmuş, İskitlerin "erkek öldüren" adını verdiği bu savaşçı kadın topluluğu (bkz. Fink, 1997: 37), bir kadının eril güce ulaşma uğruna kendi temel yaratılış özü olan kadınlığıyla birlikte eril düzene karşı inanılmaz bir başkaldırı gerçekleştirir.

Rana karakteri ezilen cinsin efsane lideri Hippolyte'yi temsil eder. Hippolyte Amazonların kraliçesidir. "O, boyun eğmeyi reddeden asil kadın ruhunun efsanesi"dir (Akarsu, a.g.e.: 13) Rana, eğitilmiş ve sanatkar ruhlu bir kadındır. Ancak karşı cinsle olan ilişkilerinde hiçbir zaman başarılı olamaz. Ona göre "erkek öyle garip bir yaratıktı ki sadece kadını köleleştirmek peşinde değildi... Türünün bütün diğer üyelerini de ezmek, yok etmek, sakatlamak, güçsüzleştirmek, boyun eğdirmek, [...] gibi terörist ruha sahip terminatör bir yaratıktı" (Akarsu, a.g.e.: 20). Rana da, erkeğin sadece üremeye yaradığı, başka hiçbir işlevinin olmadığı, doğa da dahil olmak üzere hiç kimsenin ona gereksinim duymadığı konusunda Amazonlarla aynı görüştedir. Ataerkil düzen içinde Rana'ya göre kadın, her zaman bir şey olur, ancak hiçbir zaman kendisi olamaz, olmasına izin verilmez.

Olimpos Dağı'nın eteklerine kurulu Amazonas Çiftliği'nde Amazon yaşam tarzına uygun bir hayat süren Rana, ata biner, ok atar ve atış talimi yapar. Yardımcıları ile birlikte güreş tutarak kıran kırana mücadelelere girer. Tıpkı Amazonlar gibi, erkeklerin boyunduruk altına alınması için mücadele verir. Klasik feodal toplumda yaratılan kadın rolünü yıkmak için çabalar. Bu çiftlikte tanrısal bir dönüşüm süreci başlar, bir başkalaşım ve öykünülen bir mit söz konusudur:

Bir Amazon ordusunu donatacak kadar giysi, aksesuar ve silah vardı ortalıkta. Bilekliklerden deri sandaletlere, boynuzlu tunç başlıklardan deri eteklere, ok sadaklarından kama kılıflarına, çift taraflı Amazon baltası bigennis'lerden, tütsülenmiş kabuklu hayvanlardan imal edilmiş tuhaf kolyelere, kayışlardan kargılara... Bin bir aksesuar, giysi, silah... Rana'nın yaşamının son on yılında sapkın bir merakla bunları

biriktirdiği ortaya çıkmıştı (Akarsu, a.g.e.: 49).

Görüldüğü üzere Rana, Amazon gelenek ve göreneklerini yeniden canlandırmak ister. Zaman içindeki deneyimlerine dayanarak, eril ırka karşı açtığı savaşta bedenini savaşa en uygun hale getirme zorunluluğunu hisseder. Anaerkil toplum düzeninin belkemiğini oluşturan anasoyluluğunun (bkz. Çimen, 2011: 74) ateşli savunucularından olan Rana, bu uğurda mücadeleye girişerek, kadın ve erkek olarak kimlik kazandırılan toplumdaki bireylerin eşit olmamasını ve kadının toplum tarafından kendisine biçilen rolü oynamak zorunda bırakılmasını eleştirir. Karakterini, erkek ve kadınlar arasındaki fiziki yapıya ve mizaca ilişkin farklılıklardan arındırarak şekillendirmeye çalışır. Toplum tarafından yaratılan edilgen kadın imgesine bürünmeye kesinlikle karşı çıkar.

Katre (Antiope) adıyla eserde yer alan kadın, masumiyetin simgesi, muhteşem dişi varlık olarak karşımıza çıkar. “O, boyun eğmeyi reddeden, isyankar bir kavmin, tanrıçalarla yarışabilir güzelliğe sahip prensesi”dir (Akarsu, a.g.e.: 63). Katre, eserdeki saf ve bakire dişi ruhun temsilcisidir. Cinsinin tüm zarafetini benliğinde barındırır. “Amazonlar kraliçesi, Ares’in kızı Hippolyte’nin kız kardeşi Antiope” (Fink, a.g.e.: 49) ile özdeşleştirilir.

Kutsal ve dokunulmaz olan her şey, kirletme ve ihlal etme arzusu uyandırdığı (bkz. Paglia, 2004: 35) için Rana’nın boşandığı eşi Yako tarafından egosantrik arzularla tecavüze uğrar. Eserdeki eril güç istemi aynı zamanda sapkın dinamikleri de beraberinde getirir. Bekaretinin yitimi ile bir yıkım yaşayan Katre, yaşadığı travma ile Rana’ya koşar. Çünkü aynı zamanda avukat olan Katre, çok yakın arkadaşı Rana’nın boşanma sürecinde avukatlığını üstlenerek kadın dayanışması ile karşı cinsi mağlup eder. Rana;

Tüm kavmin geçmiş ve geleceğinin bütün insanüstü özelliklerini taşıyan bu kadına dokunulabilmiş olmasını hazmedemiyor, hatta daha da ileri giderek bunu tarihsel felaketlerin bir tekerrürü olarak görüyordu. Atina’nın efsanevi lideri Theseus’un Antiope’nin güzelliğine vurularak onu kandırıp götürmesi ve erkekler dünyasının rezillikleri içinde sıradanlaştırmasının bir alameti olarak görüyordu bu olayı. O olayın altından kalkamayan Amazonların yenilgiyle sonuçlanan Atina kuşatmasının kavme verdiği yıkıntıyı anımsıyor ve kendince buna müdahale etmek gereğini duyuyordu (Akarsu, a.g.e.: 94).

Katre’yi koruyup kollayan, onu yaşadığı bu kötü olayın ardından Rana’nın yanına getiren Cem ise Rana’nın eski erkek arkadaşı ve bu hikayenin en çok değişime uğrayan kahramanıdır. Başlangıçta androjen bir kimlikle karşımıza çıkan Cem, kadınlar karşısında aldığı yenilgiler, kendini onlara bir türlü doğru

ifade edemediğini düşünmesi nedeniyle kendini gay yaşamına sürüklenmeye mahkum hisseder. Ancak Katre ile tanışmasının ardından cinsel kimliğini keşfeder.

Eserde Theseus ile özdeşleştirilir ve Herakles'e öykünür (bkz. Akarsu, a.g.e.: 115). Katre'yi kurtarıp Amazonas Çiftliği'ne götüren, onu terk etmeyeceğine ve bekleyeceğine dair söz veren Cem, kendi cinsinin birçok alçaklığını yadsımış, enteresan bir kişilikken; eserin ilerleyen sayfalarında her şeyiyle birlikte değişir, androjen bir varlık olmaktan öteye geçerek ataerkil düzenin içinde asimile olmaya başlamanın ilk belirtilerini verir. Theseus gibi, Amazonların kraliçesi Antiope (Katre)'yi kaçırarak onunla evlenir (bkz. Erhat, 2007: 285) ve bir süre sonra alışılmış eril düzenin sistemini iyice kanıksar. Erkeğe bağlılık, bu ilişki için de evrensel bir geleneğe dönüşür. Kendi bedenine dahi sahip olma hakkı elinden alınan Katre'nin, varlığı ile özdeşleştirilen bedeni nesnelleştirilir ve görmezden gelinir. Katre içinde bulunduğu düzene karşı gelemmez ve erkeklerin dünyasında var olan düşünce hakimiyetine teslim olur.

Kadın cinsinin kendi cinsi için yaratıldığını düşünen, kadını bir birey olarak değil, mevcudiyet bulmuş varlıksal bir karakter olarak niteleyen Yako ise bu hikayede Bellerophon'un yansımasıdır. Bellerophon;

Kadim zamanların canavar katillerinin en önemlilerinden biriydi. Tanrılar vergisi gücü, yakışıklılığı ve soyluluğunun getirdiği özellikleriyle erkekler dünyasının zirvedeki figürlerindendi [...] Müesses sisteme muhalif, başkaldıran, isyankar Amazonlar'a ölüm ve yıkım saçtı. Onlara verdiği zararlardan dolayı kendini daha güçlü hissetmeye başladı (Akarsu, a.g.e.: 151).

Yako da, günümüz Amazonlarını gizli takipte ve intikam peşindedir, çünkü erkeğin en önemli silahının para olduğunu düşünen ve bunu iktidar simgesi olarak gören Yako, Rana'ya yüklü bir miktar tazminat ödemesini ve sahip olduğu çiftliği ona vermek zorunda kalışını varoluşsal bir sorun haline getirir. Araştırmaları sonucunda eski eşinin Amazonik eğilimleri olduğunu öğrenir ve Katre için cinsel masumiyetin önemini keşfeder. Planlarını hayata geçirirken Bellerophon gibi o da beklenenin aksine ölmez, tek amacı Amazonları alt etmek ve onları yeryüzünden silmek olur (bkz. Fink, a.g.e.: 74). Ancak, Yako, tuzağa düşürülerek getirildiği Amazonas Çiftliği'nde savunmasız ve korku içinde kalır. "İki "antagonist" cins belki de ilkel anaerkil çağlardan bu yana ilk defa bu denli tersine bir avantajlar-dezavantajlar dengesi içinde bir araya gelmişti" (Akarsu, a.g.e.: 179).

Günümüz Amazonlarının akıl almaz işkencelerine maruz kalan, hatta bu kadınlar tarafından tecavüze uğrayan Yako, erotik bir yıkıma sürüklenir, cinselliği bir kimlik mücadelesi (bkz. Paglia, a.g.e.: 26) olarak gördüğü için

aşağılandığını ve erkeklik gururunun yerle bir edildiğini düşünür. Kadınlar tarafından tüketilir, ancak azad edilmez. Fiziksel yetersizliği ortaya çıkarılır ve bunu yoğun bir öç alma duygusu izler. Eril ırkın simgesi olan Yako'ya öldüresiye işkence edip onunla alay ederler.

Kadınlar belki de anaerkil toplum yapısının yeryüzünden silindiği dönemlerden bu yana ilk kez, ataerkil toplum karşısında bu kadar kendinden emin ve direniş gösteren bir tavırla erkeğin karşısında yer alır ve acımasızca onlara meydan okurlar. Eserin merkez kadın karakterlerinin mücadelesi kadınların toplumdaki ve cinsel hayattaki ezilmişliklerini ortaya koyar. Erkeğe eşdeğer kadınlar olarak görülen Amazonlar ile kendilerini özdeşleştiren bu kadınlar, geçmişin intikamını bugünde almak istercesine planlı ve örgütlü hareket ederler. Femme fatale çekicilik, cinsiyet rollerinin tersine dönmesi ve bu durumun barbarizm çerçevesinde şekillendirilmesi dikkat çeker. Ataerkil düzenin kuralları ile kuşatılan kadın, varlığını ispat etmek için erkek egemenliğini yıkmaya çabalar. "Arayışlarını sürdüren, androjen eğilimlere sahip, [...], karşı cinse karşı isyankar ve yadsıyıcı; çılgın, marjinal ve avangard arayışlara adanmış" (Akarsu, a.g.e.: 142) bu kadınlar bir öfke patlaması yaşar ve bu durumdan haz duyarlar.

Bu bağlamda, anaerkil toplum yapısının değişime uğramasıyla ortaya çıkan ve bir türlü çözülemeyen toplumsal bir soruna parmak basan yazar, şiddet ve işkencenin kadınlar tarafından bir erkeğe uygulandığında erkeklerin zavallı konumuna düşürüldüklerini; ancak bunu yüzyıllardır yaşayan kadın için hiçbir şey yapılmadığını ve aksine kadınların bunu yaptıklarında "lanet ve alçak" olarak yaftalandıklarını vurgular (bkz. Akarsu, a.g.e.: 191-192).

Yako'yu içinde bulunduğu bu bedbaht halden kurtaran kişi ise hemcinsidir. Pierre, Cem'in erkek arkadaşı, bir anlamda sevgilisidir. İnsanlığın geçmişten günümüze gelen en büyük problemini, kadın erkek dikotomisini anlamaya çalışır. Bu hikayede *Yunan ve Latin mitos yazarlarını sonsuzca esinleyen efsanelik* (Erhat, a.g.e.: 137) Herakles kimliğiyle karşımıza çıkar.

Herakles "erkeklerdünyasının geçmişen büyük kahramanlarından. [...] Gücü, yetenekleri, zekası, cesareti ve güzelliğiyle her zaman öykünülen bir efsane" dir (Akarsu, a.g.e.: 199). Pierre de Herakles gibi, efsanevi kahramanları andıran görüntüsü, atletik vücudu, hafif kavruk teni ile erkek türünün ekstrem boyutlarını bedeninde taşır (bkz. Akarsu, a.g.e.: 139). Fiziki açıdan Apollonik bir kusursuzluğa sahiptir.

Aşık olduğu adam olan Cem'i, nam-ı diğer Theseus'u Amazonların elinden kurtaran Pierre, Cem'le birlikte Amazonlara karşı savaşan Herakles gibi Katre (Antiope)'yi kaçıtır (bkz. Fink, a.g.e.: 314). Katre, Amazonlara, aslında anaerkil düzenin yeniden hayat bulma çabasına ihanet ederek Cem'le gitmeyi tercih eder. Rana'nın "gözünün önünde, hayatta en çok sevdiği kadın, efsane Amazon kraliçelerinin günümüzdeki yaşayan temsilcisi prenses Antiope

kaçırılıyordu. Bu ne lanet tekerrürdü. Buna izin vermemeliydi. Bu kez bu felaket engellenmeliydi” (Akarsu, a.g.e.: 230). Amazonlar, Katre'nin gidişini büyük bir yenilgi olarak gördükleri için kabullenmek istemezler. Hippolyte ve Oreithyia kendilerini hakarete uğramış hissederler (bkz. Sobol, a.g.e.: 53).

Toprak kültürüne ve doğa anaya ihanet eden ataerki tarafından yenilgiye tahammül edemeyen Amazonlar harekete geçer, Katre ve diğerlerinin peşine düşerler. Pierre, atıyla birlikte dörtnala üzerlerine doğru gelen Rana'yı öldürmek zorunda kalır. Hıçkırıklara boğulan Pierre'nin gözyaşları Rana'nın ona hediye ettiği ve beline taktığı Amazon kraliçelik kemerine düşer. Bu kemer, Hippolyte ile Herakles karşılaştıklarında, Hippolyte'nin Herakles'ten çok etkilenip ona bir aşk hediyesi olarak sunduğu kemerdir (bkz. Sobol, a.g.e.: 41). Aslında bu kemerin verilmesi oldukça semboliktir. Bu durum ataerkine direnen savaşçı kadın kavminin sona doğru yaklaştığının bir habercisidir. Kemerini devralan ataerkinin egemenliği yükselirken; anaerki yeniden düşüşe geçer. Ancak şunu da unutmamak gerekir ki; hem Antiope ile Theseus hem de Herakles ile Hippolyte arasında yaşananlar birçok Amazonun büyük efsane yiğitleriyle ilişkisi olduğu savını doğrular (bkz. Erhat, a.g.e.: 33).

Mitoloji, trajedi, yazgı, insani değerler, feminizm, aşk, eşcinsellik ve heteroseksüellik çerçevesinde şekillenen kadın-erkek ilişkisi okura, bir kez daha ama bu kez, Hippolyte ile Herakles; ya da Theseus ile Antiope'nin aşkı ve savaşının içinde sunulur. Ataerki ve anaerki ideoloji kıran kırana bir rekabet içindedir. Eril gücün hakimiyetiyle dişil varlık arka plana atılır, cinsiyet rolleri kadın aleyhine inşa edilir.

“Kadının tragedyası nerede nihayet bulacaktı? Bunun için bir şeyler yapmak lazımdı...” (Akarsu, a.g.e.: 232). Direniş çabası içindeki savaşçı ruhlu kadınlar yine mağlup duruma düşerler, kaybetmek onlara; kazanmak ise erkeklere layık görülür. “Erkeğe bağımlılık ve ataerkillik, kadının gücüne, nüfuz edilemezliğine, kitonyan doğa ile arketipik ittifakına karşı erkeğin medet umduğu çözümler” (Paglia, a.g.e.: 24) olarak karşımıza çıkar.

Kadınların değiştirmek istedikleri tarih tekerrürden ibaret kalır, ancak günümüz Amazonları yine yılmaz, eşitlik, hürriyet, şeref, kutsiyet ve en önemlisi de dünyanın tüm ezilen kadınları için yılmadan yeniden mücadeleye girişeceklerine dair and içirler.

Amazonların efsanevi komutanı Oreithyia'dan zerre kadar farkı olmayan Olga, Rana'nın ölümünün gizli kalmasını ister ve bu olayı bizzat kendisi takip ederek intikam gününü sabırsızlıkla bekler. Olga da, geçmişte erkekler tarafından sömürülmüş, şiddete maruz kalmış ve kandırılmış bir kadındır. Kraliçe kız kardeşleri Hippolyte ve Antiope gibi türünün erişilmez örneklerinden biri olan Oreithyia ile özdeşleştirilir (bkz. Akarsu, a.g.e.: 239). Savaşçı ruha sahip Oreithyia cesur yürekli bir kadındır. Olga, geçmişin ve kardeşi Hippolyte'nin intikamını almak için planlar yapar. Oreithyia'nın izinden gider.

Aradan geçen zamanda Cem ile Katre ataerkinin dayattığı bir yaşam biçimini benimser. Antiope gibi Katre de, "Theseus'la birlikte mutludur ve onun erkeklerce yönetilen dünyasına alışır" (Sobol, a.g.e.: 53). Katre ile Cem, ataerkil toplumda kendilerine biçilen rolü oynamaktan öteye geçemezler. Erkeğe bağlı, ikinci dereceden bir varlık olduğu kendisine hissettirilen Katre, "dişi bedende yaşayan canlı, kendisine kadın davranılan" (Mackinnon, 2003: 58) olarak yaşamaya mecbur bırakılır. Böylece, dar kalıplar içinde hapsolan kadın hiçbir zaman özgür olamaz.

Bu tragedyayı değiştirmeye çalışanlar yok muydu? Vardı. Hep de olacaktı. Ama sonuç neydi? Acı, çok acıydı ama sonuç hep Rana'ınki gibiydi... Lanete teslim olan bir türün tüm günahlarını üstüne alıp kahramanca çarpışırken, yalnızlaşıp şehit düşmek... Onurlu, haysiyetli, boyun eğmeyen insani değerlere tutkun bir kadının yaşama olasılığı yoktu. Onu yok etmek ise şeytani heveslerle dolu erkek egemen toplumun en büyük zevkiydi... İnsanlığın vandal serüvenini sürdürmenin zorunlu bir hamlesiydi bu... (Akarsu, a.g.e.: 247)

Sosyal hayatta cinsel nesne halinde ötekileştirilen kadın, insani ve yasal haklardan soyutlanmak üzeredir. Ataerkil düzen, kadını gerekli durumlarda, özellikle de cinsel kimliğini ön plana çıkararak kullanır. Kültürel ve entelektüel açıdan arka plana itilen kadınlar, yalnızca bedenleriyle bilinçli olarak ön plana çıkarılırlar. "Vücutları başkalarının beğenisine sunulan bir meta haline getirilerek kendilerine yabancılaştırılan" (Demir, 1997: 79) kadınlar eşya/nesne konumuna indirgenirler. Rana gibi düzene isyan eden kadınlarsa yok edilir ya da bir şekilde sindirilirler.

Katre alışılmış düzene ayak uydururken; Olga ve diğerleri intikamın alınacağı günü ipe çekerler. Olga, bu hesap gününü düşündüğü her an erkeklere, özellikle de en sevdiği varlıkları elinden alan Cem ve Pierre'ye karşı daha da nefretle dolar. Çünkü;

O alçaklar, erkek egemen toplumun zirvedeki savaşçıları, hayatta en çok sevdiği üç şeyi Olga'nın elinden almayı başarmışlardı. Rana'yı alçakça öldürmüşler, Katre'yi tutsak etmişler ve bu muhteşem üçlünün erişilmez cerbeze yayan beraberliklerini sonlandırmışlardı. Bu, kadın türünün büyük kaybıydı. Bunun hesabını ne pahasına olursa olsun soracaktı Olga... Ya da Rana'nın ölümünden sonra yeni ünvanıyla; "Kraliçe Oreithya..." (Akarsu, a.g.e.; 262).

Yönetmen olan Cem'in sözde yeni filminin final sahnelerini çekeceği maskeli balo günü büyük intikam günü olarak seçilir. Davetliler son derece

ilginç kıyafetlere bürünürler. Özellikle de antik Yunan karakterleri dikkat çeker. Mizansenin bir parçası olarak Cem, Akha kralı Theseus, Katre ise hemen yanı başında Antiope kimliğine bürünür (bkz. Akarsu, a.g.e.: 263) Olga ve yandaşlarını Amazon kılığında karşısında gören Cem büyük bir kurnazlık içindedir. Bu kadınların sadece yaşadıkları ilişkiye değil, tüm bir sosyal düzene isyan edeceklerinin farkındadır.

Atlarn üzerinde doğrulmuş Oreithyia (Olga), Melanippe (Melda), Pantariste (Petra), Tecmessa (Zara), Molpasia (Maya), Alcippe (Leyla) kadın cinsinin tüm azamet, görkem ve zarafetini yansıtıyorlardı. Kalabalık büyülenmişçesine iki yana açıldı. Erkek egemen dünyanın erişilmez ikonu Theseus ve adamları sinmiş, susmuş ve olacakları bekliyorlardı (Akarsu, a.g.e.; 264).

Cem, Pierre, Katre ve Amazonas kadınları dışında herkes yaşananları mizansenin bir parçası olarak kabul eder. Ancak, "bu, Olimpos Tanrılarının birbiriyle kavgaya tutuştuklarından başka bir anlama gelemezdi" (Akarsu, a.g.e.: 265). Kraliçe Oreithyia, kadın savaşçıları ve Cem karşı karşıyadır. "Grek mitolojisinde Amazonlar mitolojik canavarlarla eşdeğer tutulduğuna ya da öykülerde Amazonlardan erkeğe eşdeğer kadın olarak söz edildiğine göre, Grekler için bu önemli bir zaferdir" (Karacalar, 2010: 37-38). Çünkü, vahşi ve çoğunlukta olan erkek kalabalığı naralar atarak kadınlara saldırırlar. Tıpkı Atinalılar gibi Cem ve yandaşları da Amazonas kadınlarının oklarından korunmak için yakın dövüşürler. Pierre, o esnada gür bir kadın sesi duyar ve o ses Pierre'ye şöyle der:

"Hiç merak etme Herakles! Ben bu lanet yeri tümüyle helak edeceğim. Ama seni ve Theseus'u hayatta bırakacağım! Bundan öyle bir acı çekeceksiniz ki; ruhlarını ve gövdelerini harap edip durduğunuz kadınlarınızın tüm kadim hesapları, sonsuza kadar kapanacak... Kadınları yok eden sizler artık birbirinizi düzerek yaşayacak ve her gelen gün yeni acılara uyanacaksınız!" (Akarsu, a.g.e.: 266).

Pierre'nin duyduğu bu ses, daha çok ahlaki değerlerle güçlendirilmiş bir adalet anlayışını simgeleyen Tanrıça Dike'nin sesidir. Tanrıça olanlara tahammül edemez ve acımasız ataerkin kadınlara yaptıkları için cezalandırılmasını ister. Doğanın düzenini altüst eden bu ırka tehditler savurur. Tüm bunlar yaşanırken Theseus'un yanında kendi halkına karşı savaşan Antiope, okun sevgilisine doğru geldiğini görünce hızla onun önüne atılır ve Katre, tıpkı Amazon Molpasia'nın attığı okla göğsünden vurularak öldürülen Antiope gibi (bkz. Sobol, a.g.e.: 57) hayata gözlerini yumar.

Efsaneye göre, Atina'ya varmak üzere yola çıkan muhteşem ordunun tek bir savaşçısı bile Karadeniz'deki atalarının evine dönmeyi başaramaz ve nüfusun bu en geniş ve en yetkin kısmının yok oluşu, kadın devletine bir daha toparlanamayacağı kadar büyük bir darbe indirirken (bkz. Sobol, a.g.e.: 58-59); eserde, Tanrıça Dike, anaerkinin yüksek değerleri olan kadınlık ve onun verimliliği ile ilişkili doğayı alt üst edenleri yaptıkları acımasız soykırımdan dolayı çok ağır şekilde cezalandırır. Herkesi yeryüzünden silerek kadınların canına kasteden eril ırkın temsilcileri Herakles ve Theseus'u dünya üzerinde yalnız ve birbirine muhtaç bırakır. Böylece, ataerkil düzen doğanın kutsallığını kaybeder. "Amazon rekabeti, medeniyetin barbarlığa karşı mücadelesini sembolize eder" (bkz. Paglia, a.g.e.: 85)

Ataerkil Yunan öykü ve mitoslarında kadınlık, cinsiyetlerin karşı kutbu olarak önemsendir. Kadından kendi doğasındaki edilgen dişi rolünü benimsemesi istendiği için güçlü kadın olgusu olumlu bir değer olarak sunulmaz. Bu bağlamda yazar, antik Yunan yazar ve sanatçılarının oluşturduğu olumsuz Amazon ütopyasının aksine bu kadınları önemli ve saygı değer bir konuma layık görür.

Bu çalışmada, Hikmet Temel Akarsu'nun *Aseksüel Koloni Ya Da Antiope* eserindeki kişilerin temsil ettikleri mitik kahramanlar ve göndermede bulunduğu efsanevi olaylar ele alınıp incelenmiştir. Çalışmada mitolojik ve sosyolojik öğeler göz önünde bulundurularak disiplinlerarası bir yol izlenmiştir.

Yazar, bu eserinde kadim zaman kadınlarının trajik öykülerini günümüz yaşam tarzına uyarlayarak alegorik bir düzlemde okura sunar. Erkek egemenliğinde kadının bir alt kültür unsuru olmasını ve erkeğin hakimiyeti ile öteki konumuna düşürülmesini kurmacanın sınırları içinde bir sorunsal olarak aktarır.

Modern çağ adı altında kadın-erkek ilişkilerinin yeniden şekillenmeye başladığı günümüzde, kadınların yaşadığı trajedi aslında hep aynıdır. Bu şekilleniş pek çok yazarın zihninden kağıda benzer ifade kalıpları ile dökülürken; Hikmet Temel Akarsu, konuya farklı bir bakış açısıyla yaklaşır. Asıl sorunun kaynağına inerek özdeki yok oluşu ve direniş çabasını hissettirmeye çalışır. Mitten gerçeğe uzanan bir var oluş savaşını aktarır.

Eserde, kadın ve erkek arasındaki iktidar savaşı mitik kahramanlar ve sıradışı karakterler ile kıran kırana bir rekabet içinde gerçekleşir. Anaerkillik ve ataerkillik kisvesi altında, gücünü kolektif bilinçten alan imgelerin var olduğu görülür. Kadın karakterler, erkekler ile aralarındaki biyolojik farklılıkları aşamaz, deneseler de başaramazlar.

Yazar, konu hakkındaki kalıpyargıların günümüzde de var olduğunu ve ataerkinin hala devam ettiğini vurgular. Kadınlar yine ataerkil yapının şiddetine maruz kalırlar. Bu serüven, uğradıkları tarihsel ve cinsel haksızlıkları hazmedemeyen kadınların antik bir düşü yaşantıya dönüştürme ve kendi

açılardan yeni bir tarih yazma çabası olarak yorumlanabilir. Kendi öyküsünün kahramanı olmaya çalışan kadın varlığını ispat etme çabasında kalır.

Kadın açısından “öteki”leştirilme serüveninin psikolojik, sosyolojik, mitik ve tarihsel boyutlarıyla çok yönlü bir aktarımı olan *Aseksüel Koloni Ya Da Antiope* adlı eser cinsel kimliklere ve bu bağlamda toplumda oluşan çalkantılara ilişkin keskin eleştirilerde bulunur. Erkeğin kadın üzerindeki baskısı ve kadının erkek egemenliğinin beklentilerine cevap olma zorunluluğu her zamanki gibi en büyük sorundur. Sömürenler ve sömürülenler olarak esere yansıyan kadın-erkek ilişkisi bireysel çözümlüşün ve toplumsal yozlaşmanın bir ifadesidir.

KAYNAKÇA

- Akarsu, Hikmet Temel. (2002). *Aseksüel Koloni Ya Da Antiope*. İstanbul: Telos Yayıncılık.
- Campbell, Joseph. (1995). *İlkel Mitoloji*. Çev. Kudret Emiroğlu, Ankara: İmge Kitabevi.
- Çimen, Ünsal. (2011). *Eski Yunan Dramalarında Anaerkil İzler*. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları.
- Demir, Zekiye. (1997). *Modern ve Postmodern Feminizm*. İstanbul: İz Yayınları.
- Eliade, Mircea. (1993). *Mitlerin Özellikleri*. Çev. Sema Rifat, İstanbul: Simavi Yayınları.
- Erhat, Azra. (2007). *Mitoloji Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Fink, Gerhard. (1997). *Antik Mitolojide Kim Kimdir?*. Çev. Ümit Öztürk, İstanbul: Kabalıcı Yayınevi.
- Işıklı, Şevki. (2005). *Kadın ve Felsefe*. İstanbul: Emre Yayınları.
- Karacalar, Ahmet. (2010). *Amazonlar ve Anaerkinin Çığılığı*. İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- Mackinnon, Catharine A.. (2003). *Feminist Bir Devlet Kuramına Doğru*. Çev. Türkan Yöney & Sabir Yücesoy, İstanbul: Metis Yayınları.
- Mitolojiler Sözlüğü. (2000). Cilt I, Çev. Levent Yılmaz, İstanbul: Dost Kitabevi.
- Paglia, Camille. (2004). *Cinsel Kimlikler*. Çev. Didem Atay & Anahid Hazaryan, Ankara: Epos Yayınları.
- Rosenberg, Donna. (2000). *Dünya Mitolojisi*. Çev. Koray Akten vd., Ankara: İmge Kitabevi.
- Sobol, Donald J.. (1999). *Yunan Mitolojisinde Amazonlar*. Çev. Burcu Yumrukçağlar, Ankara: Öteki Yayınları.
- Tekin, Ayşe. (2010). “Tanrıçalar ve Kadın Belleği” <http://www.journals.istanbul.edu.tr/iukad/article/view/1023000378/1023000341>, 16 Eylül 2014.

Euripides, Goethe ve Selahattin Batu'da Ortak Mitolojik Kahraman olarak *Iphigenie*

Iphigenie als eine gemeinsame Heldin bei Euripides, Goethe und Selahattin Batu

Müge ARSLAN (Selçuk Üniversitesi)

ÖZET: Süreklilik gösteren, başlangıcı ve sonunun kesin ifadelerle belirtilmediği, kısacası sonsuz bir zaman dilimi içerisinde okuyucuya sunulan mitolojik kahramanlar ve hikâyeleri yıllardır diğer sanat dallarına olduğu gibi edebiyata da malzeme sağlamaktadır. Her toplumda, kültürde ve dilde, bugün hala ya bir eser içerisinde bir bölümde, ya karakterlerin kurgulanmasında, ya da günümüze uyarlanmasıyla okuyucuyla buluşabilmektedir. Kurgu ile gerçek dünya arasında düşündüren, egzotik, yaşanan çağa ait olamayacak kadar olağanüstü olayların ve karakterlerin anlatıldığı hikâyeler, romanlar ve özellikle drama eserleri okuyucunun ve seyircinin ilgisini çekmektedir.

Mitolojik öğelerden esinlenilerek yaratılan eserler, konu itibarıyla, aslında kendinden öncekilerden tamamen farklı değildir. Farklılık olarak ortaya çıkan yazarın, yaşadığı kültüre, dile, döneme ve bireysel dünya görüşüne bağlı olarak, motiflerde, ağırlık noktalarında, iletilmek istenen mesajda ya da okuyucuyu sürüklemek istediği kurgu dünyasında yaptığı değişikliklerle kendi mitlerini oluşturmalarıdır. Bu çalışmada, Antik Yunan yazarlarından Euripides, Alman yazar Johann Wolfgang von Goethe ve Türk yazar Selahattin Batu'nun, eserlerinde ortak mitolojik kahraman olarak *Iphigenie* konusunu nasıl işlediklerine değinilecek, benzerlikleri ve farklılıkları karşılaştırmalı olarak ele alınacaktır. Sonuç olarak bu mit'in adı geçen yazarlar tarafından etki-etkilenme bağlamında yeniden yazımı, kısacası metinlerarasılığı üzerinde durulacaktır.

Anahtar Kelimeler: *Iphigenie*, Euripides, Goethe, Selahattin Batu, metinlerarasılık.

ZUSAMMENFASSUNG: Mythologische Helden und deren Sagen, die sich innerhalb eines ewigen, dauerhaften Zeitraumes darlegen lassen, sind über Jahre hinweg die Stoffe der Literaturwissenschaft wie der anderen Kunstgattungen. In jeder Gesellschaft, Kultur und Sprache kommen sie auch heutzutage sowohl innerhalb eines Teils des Werkes, sowie durch die Gestaltung dessen Figuren oder durch die Vergegenwärtigung mit dem Leser zusammen. Unter anderem erregen die Erzählungen, Romanen und besonders Dramen, die zwischen Fiktion und Wirklichkeit nachdenken lassen und zudem die exotischen bzw. außergewöhnlichen, sogar anachronistischen Ereignissen sowie Figuren schildern, Aufmerksamkeit bei dem Publikum.

Die Werke, die von den mythologischen Elementen inspirierend geschaffen werden, sind nicht anders als die vorigen Geschriebenen. Das, was als unterschiedlich auftritt, ist eigentlich die Reproduktion bzw. die Entstehung eigener Mythen des Autors durch die Veränderungen der Motiven, Schwerpunkte, Lehre und der Phantasiewelt je nach dessen Kultur, Sprache, Zeit und Mentalität. In vorliegender Arbeit wird versucht, vergleichend zu erwähnen, wie der klassische griechische Autor ‚Euripides‘, der deutsche ‚Johann Wolfgang von Goethe‘ und der türkische ‚Selahattin Batu‘ den Stoff *Iphigenie* als eine gemeinsame Heldin behandelten, indem deren Ähnlichkeiten und Unterschiede festgestellt werden. Abschließend wird die Reproduktion im Hinblick auf die gegenseitige Wirkung bzw. Intertextualität sogenannten Mythos im Rahmen der Werke dieser Autoren herausgefunden.

Schüsselwörter: *Iphigenie*, Euripides, Goethe, Selahattin Batu, Intertextualität.

1. Giriş

Mitoloji veya mitbilim dünyanın en eski araştırma alanlarından biri olarak yıllardır pek çok düşünürü, bilgini, hatta sanat adamını meşgul etmektedir. Eski Yunanca ‘Mythos’ (söylenen söz) ve ‘Logos’ (bilim) sözcüklerinin bir araya gelmesiyle oluşan mitoloji sözcüğü, Türkçede ‘efsanebilim’, ‘söylenbilim’ veya ‘söylencebilim’ olarak ifade edilmektedir (bkz. Çobanoğlu ve diğerleri, 2013: 16). Mitolojinin araştırma konusunu oluşturan mitler temelde, insan davranışları ve inanışları için model teşkil eden, böylece insanın kendi hayatını ve etkinliklerini anlamlandırmasını sağlayan, geleneksel olarak ortaya çıktıkları toplumlarca ‘kutsal’ ve ‘gerçek’ kabul edilen anlatılardır (bkz. a.g.e.: 25). Bu anlatılar içerisinde idealize edilen insan kahramanlar, bir misyon ile kendilerini toplumlarına adanarak onları çeşitli felaketlerden kurtarırlar. Dahası toplumlarındaki çeşitli kültürel kurumları kurarak ve kültürel davranışlara model teşkil ederek kültürel kahramanlar olarak tarihe geçerler. Kahramanlık mit’leri işte bu şekilde ortaya çıkar (bkz. a.g.e., 2013: 7). Yunan mitolojisine ait Iphigenie de, kendini toplumuna adayan, yaşadığı toplumu felaketten kurtarmaya çalışan ideal bir insan ve güçlü bir kadın kahraman olarak edebiyatta yerini almıştır.

Mitik bir kadın kahraman olarak Iphigenie’ye, Antikiteden itibaren edebiyatın hemen hemen her döneminde rastlamak mümkündür. Peki, ama kimdir bu Iphigenie?: “Iphigenie, Agamemnon’la Klytaimnestra’nın kızları, Elektra, Orestes ve Khysothemis’in kardeşidir. Yunan mitolojisi’nde Aulis ve Tauris’te olmak üzere iki ana serüvene sahiptir. Efsanesini oluşturan bu serüvenler, çok üzerinde durulmamış olsa da doğrudan Truva savaşıyla ilgilidir. Çünkü söz konusu figür, bu savaşın önündeki engeli ortadan kaldırmak gibi önemli bir misyona sahiptir. Buna rağmen Homeros destanlarında Iphigenie ismine rastlanmaz, Iphianassa olarak sadece birkaç kez dile getirilir” (bkz. Erhat 2002: 160).

Homeros’ın aksine, onun hayat hikâyesinin özellikle Truva savaşını ilgilendiren kısımları ve sonrası, Euripides tragediyalarının konusu olmuştur. Antik Yunan tragediyasının en önemli üç şairinden biri olan Euripides, *Iphigeneia Aulis’te* (yaklaşık olarak m.ö. 408-406) ve *Iphigeneia Tauris’te* (yaklaşık olarak m.ö. 418-414) başlıklı iki tragedya kaleme almış ve sonrasında kahramanın ve hikâyesinin önem kazanmasına katkı sağlamıştır. Eserlerini çağdaşlarından farklı olarak eleştirel bir yöntemle kaleme alan Euripides, felsefe ağırlıklı oyunlar yazmış ve bu oyunlarda mitik unsurları hem kullanmış hem de eleştirmiştir. Onun sahnesinde tanrılardan ziyade insanlar ön plandadır. Bu insanlar da kaderlerini kabullenebilme erdemini gösteren, yine de konumu ve durumu ne olursa olsun kaderleri için mücadele eden bir yapıya sahiptir. Bu bakış açısıyla, Iphigenie de onun kaleminden sıradan bir kadın olarak değil, yaşadıklarını sorgulayarak sebep sonuç ilişkisi içerisinde değerlendiren, sonuç odaklı yaklaşımlarıyla en olumsuz anlarda dahi bir çıkış noktası

bulmaya çalışan, mücadelecı bir figür olarak ortaya çıkmaktadır. Euripides'in ardından, bu çalışmanın konusunu oluşturan ve Yunan mitolojisine ilgileriyle bilinen diğer yazarlar Goethe ve Batu da efsaneye kendi bakış açılarından bir çeşitlilik sağlamışlardır. Öyle ki, Euripides'in *Iphigeneia Tauris*'te adlı oyununun konusunu oluşturan Iphigene efsanesi, aynı başlıkla 18. yy'da Goethe, 20. yy'da ise Selahattin Batu tarafından ele alınmıştır. "Goethe, bu konuyu ilk olarak 1779 yılında düzyazı biçiminde yazmış, 1787 yılında ise biçimde ve içerikte yaptığı değişikliklerle tamamlamıştır" (bkz. Goethe 1950: 70). Yani, *Iphigeneia Tauris*'te (Iphigeneie auf Tauris)'nin ortaya çıkışı, 1779'dan 1787'ye kadar süren 8 yıllık bir macerayla Goethe tarafından Alman edebiyatına kazandırılmıştır. Eserde belirgin olarak son şekliyle yazıldığı dönem olan Alman Klasisizminin etkileri dikkat çekmektedir. Iphigeneie, Goethe'de uygarlığın, masumiyetin ve dürüstlüğün temsilcisidir. Goethe'nin adı geçen eserini Türkçeye kazandıran Selahattin Batu ise 1942 yılında *Iphigeneia Tauris*'te başlıklı 5 perdelik manzum dramıyla onun maceralarını Türklere, Türklüğe ve modern Türkiye'ye ait öğelerle harmanlayarak Türk edebiyatına kazandırmıştır. Batu'da Iphigeneie, geleneksel Türkiye'den modern Türkiye'ye geçiş sürecindeki, söz hakkına sahip, kendi ayakları üzerinde durabilen, yaşadığı olumsuzluklara rağmen yılmadan kendisi ve etrafındakiler için çabalayan kadınların temsilcisidir.

2. Euripides, Goethe ve Batu'da Iphigeneie

Antik Yunan yazarlarından Euripides'in ölümünden kısa bir süre önce yazmış olduğu *Iphigeneia Aulis*'te adlı oyunu, Iphigeneie'nin maceralarının ilk durağıdır. Her ne kadar Euripides bu eseri *Iphigeneia Tauris*'te başlığıyla yayımladığı oyunundan sonra yazmış olsa da serüvenlerin başlangıç noktası "Aulis, yani Euboia yarımadasının karşısında yer alan bu limandır" (bkz. Erhat 2002: 160). Iphigeneie'nin soy ağacı, bahtsız kaderinin nedenlerinin ortaya konulduğu olaylar dizisi ve Tauris'e gidişinin altında yatan nedenler bu oyunda dillendirilir. Bu eserden yola çıkarak efsaneyi özetlemek Iphigeneie'yi tanımak açısından isabetli olacaktır: Iphigeneie'nin babası Agamemnon'un kardeşi Menelaos, Helena ile evlidir. Truva kralı Priamos'un oğlu Paris ise Helena'ya âşıktır. Günün birinde yolu Yunanistan'a düşen Paris, Menelaos'un karısı Helena'yı kaçıır. Kıskançlıktan deliye dönen Menelaos, Yunan ordusunu toplayıp, kardeşi Agamemnon'u da başkumandan ilan ederek, Helena'yı vatanına getirmek ve Paris'e bir ders vermek düşüncesiyle yollara düşer. Fakat Aulis'te toplanan ahalinin yola çıkmasına bir engel vardır: Gemileri hareket ettirecek rüzgâr yoktur. Ünlü kâhin Kalkhas gemilerin hareket edebilmesi için gereken rüzgârın, ancak Agamemnon, kızı Iphigeneie'yi Artemis'e kurban ederse eseceğini dile getirir. "Agamemnon'un bu trajik sona layık görülmesinin nedeni, *Iphigeneia Tauris*'te adlı oyunda ifade edildiği üzere, Artemis'in, avlanırken kendisine adanmış kutsal bir geyiği vurdu diye Agamemnon'a karşı beslediği

kin ve öfkedir. İşte bu sebeple o ve ordusu için gerekli olan rüzgârın esmesini önlemektedir ve karşılığında kendisi için bir adak istemektedir” (bkz. Erhat 2002: 160-161 ve Euripides 1963:2).

Iphigenie efsanesinin önemli bir özelliği de tanrıça Artemis’le birlikte ortaya çıkar. Iphigenie ve Artemis çoğu kez birbirleriyle özdeşleştirilmiştir. Iphigenie’nin “Yunan mitolojisinde namusluluğun ve el değmemişliğin sembolü olan Artemis’in” yeryüzündeki silueti olduğu bile dile getirilebilir (bkz. Korkmaz, 2012: 75). Çünkü o da tanrıça gibi namus, dürüstlük, adalet ve masumiyet timsalidir.

Kızını Artemis’e kurban etmeye hazırlanan kral Agamemnon’un kararını, bir tarafta sahip olduğu erk, diğer tarafta ise ailesi zorlaştırmaktadır. Kızını kurban etmeyi, sahip olduğu erki kaybetmemek adına istese de, olayı manevi açıdan değerlendirdiğinde bu kararı nasıl vereceğini bilemez. Fakat en nihayetinde kardeşinin ısrarlarına dayanamayarak, vatanının ve bu vatanda yaşayan insanların da çıkarlarını düşünerek, aslında biraz da onlara ters düşmekten çekinerek onu tanrı Artemis’e sunmaya hazırlanır. Öncelikli olarak kızı ve karısını Aulis’e gelmeye ikna etmek için onlara bir mektup yazar, bir evlilik yalanı uydurur ve Iphigenie’yi sözde, Akhilleus’la evlenmek üzere Aulis’e çağırır.

Aulis’e gelen Iphigenie, başına gelecekleri öğrenince babası Agamemnon’a yalvarır, vakitsiz ölmek istemez (bkz. Euripides 1945: 62). Fakat kurban Iphigenie’dir, o ölmezse tüm aile ölür, o ölmezse tanrılar Agamemnon’u ve tüm ailesini cezalandırır, o ölmezse erki temsil eden Agamemnon devlet idaresinde saygınlığını yitirir. Cesur Iphigenie, olgunlukla, genç yaşına rağmen, Yunanistan için, kendi gibi tüm kadınlar için, babası için, tanrılar için ölümü kabullenir (bkz. a.g.e.: 63, 64,70). O, gözünü kırpmadan bir kadın olarak düzenin sağlanması adına kendini feda etmekten çekinmez. Onun bu cesareti efsanevi özellik kazanmasını sağlayan en önemli unsur olmuştur: *Ben ölmeye mahkûmum. (...) gemilerin yola çıkması, Phrygialuların mahvı, kadınların ileride herhangi bir barbar tecavüzünden korunması, Paris’in kaçırdığı Helena’nın intikamı bir kere alındıktan sonra mesut Yunanistan kadınlarının bir daha kaçırılmaması, bunlar hep bana bakıyor. Bütün bu şeyleri ölümümle kurtaracağım* (a.g.e.: 70).

Iphigenie, cesaretinin karşılığını tanrılar tarafından görür, ölümü kabullenmişken Artemis tarafından affedilir. O bir bulut içerisinde ortadan kaybolurken, onun yerine bir geyik kurban edilir. Rüzgâr yeniden esmeye başladığında ise, ordu vakit kaybetmeden Truva seferi için yola koyulur (bkz. a.g.e.: 72,73,80).

Iphigenie, Artemis tarafından getirildiği Tauris’te hayatına bir rahibe olarak buraya gelen yabancıları tanrıçaya kurban etmekle devam eder. Euripides, onun hayatının bu kısmını da, *Iphigeneia Tauris’te* adlı dramında okuyucuyla paylaşmıştır. Bu oyunda Iphigenie, ilk oyuna oranla daha fazla ön plandadır.

Olay örgüsü, onun kurban töreni sırasında Artemis tarafından tapınağa getirildiği andan itibaren şekillenmeye başlar. Tanrılara adak olarak doğmuş, kocasız, çocuksuz, vatansız ve dostsuz kalan Iphigenie, bahtsızlığının doğuştan geldiğine inanmaktadır (bkz. Euripides 1963: 7). Onun asıl bahtsızlığını, kaderinin sonradan değişmesi olarak değerlendiren Euripides ise seyirciye bu yönde bir mesaj verir: *Asıl bahtsızlık talihin değişmesidir: gerçekten, saadetten sonra kederi tatmak insana hayatı zehir ediyor* (a.g.e.: 40). Euripides'in oyunlarının tipik özelliği olarak kaderi kabullenme, fakat insanın kendi kaderi için çaba göstermesi Iphigenie'nin mücadelesinde açıkça hissedilir. İnsanın kendi çabasıyla kaderini şekillendirebileceği inancı oyunun başlarında verilen mesajlardandır: *Doğru söylüyorsun, bu iş galiba bizim de gayretimizle talihin elinde. İnsan gayret ederse, tanrı yardımının da büyük olacağı muhakkaktır* (a.g.e.: 31-32).

Antik Yunan tragediyalarının ortak özelliği olarak her şeyin bir anda değişebileceği, Euripides'in eserinden de yola çıkılarak anlaşılabilir: *Hiç belli olmaz: felaket ne kadar büyükse, insanın talihi o kadar çabuk dönebiliyor* (a.g.e.: 25). Buna paralel olarak Iphigenie'nin yaşadığı dönüm noktaları da oyunun gidişatını derinden etkilemektedir. Mesela birbirlerinin öldüklerini düşünen iki kardeş Iphigenie ve Orestes'in Tauris'teki karşılaşması oyuna yeni bir boyut kazandırır. Orestes, annesini öldürdükten sonra peşine düşen Erinyelerden -öç meleklerinden- kurtulmak adına, tanrıların isteği üzerine Tauris'e gelmiştir, fakat ikilinin karşılaşması planları değiştirir. Artık tapınaktan hem Artemis heykelini hem de Iphigenie'yi kendi topraklarına götürmesi gerekmektedir. Iphigenie, her durumda olduğu gibi karşısına çıkacak tehlikelerden yılmayarak kardeşini kurtarmak adına harekete geçer: *Ben bundan kaçmıyorum, ölecek olsam da; yeter ki seni kurtarayım. Çünkü erkek ölürse, ailede büyük bir boşluk bırakır, kadının hayatı ise mühim değildir* (a.g.e.: 35). Bu ifadeyle, Euripides dönemin erkek egemen toplum düşüncesine ironik bir yaklaşım sergilemektedir, çünkü o, eserlerinde kadınlara, kadınların hayatlarına yer vermeyi kendine amaç edinen, bunu da başarıyla yerine getirebilen bir yazardır. Öyle ki en zor anlarda bile hep bir çıkar yol bulan Iphigenie'ye Orestes, *Kadınlarda her şeye bir çare bulmakta ustadırlar* demektedir (a.g.e.: 36). Iphigenie'nin sırlarını saklamalarını istediği kadınlar korosuyla da kadınların dayanışmasını gösterir. Onun gözünde değerli olan kadınlar ortak meselelerinde birbirlerine yardım etmekten çekinmezler (bkz. a.g.e.: 38). Zaten tam da bu düşüncelerle Elektra, Medea, Helen ve Iphigenie hikâyelerini ölümsüzleştiren Euripides, günümüzde birçoklarının ilk feminist yazar olarak değerlendirilmektedir (bkz. Fuat, 1984: 52). Çünkü o, kadın kaderinin insanlık onuru uğruna savaşan öncülerinden biri olmuştur. Tiyatroda, onun dünyasıyla, ilk kez kadın ile erkek arasında verilen ve alınan haklar bakımından bir toplum sorununun yararına çalışılmıştır. Acı çeken kadın ruhunun ilk yargıcı olduğundan, duyguya dayanan her şey Euripides'i ilgilendirmiştir (bkz. Özgü, 1994: 203). Iphigenie figürünü şekillendirmesinde ve efsanesini kurgulayış

biçiminde de açıkça fark edilebilen bu özellikler sayesinde Euripides, ardından birçok yazara da konunun derinliklerini hissettirmiştir.

Goethe, Euripides'in eserinden esinlenerek, aynı mitolojik konuyu dönemine uyarlamıştır. Konuları aynı olan bu iki farklı yazarın eserleri, yapı ve içerik bakımından farklılıklar göstermektedir. Bu farklılıkların asıl nedeni, yazarların yaşadıkları dönemlerin, bunun etkisiyle hayat görüşlerinin ve aslında temelde, yaşadıklarının farklı olmasıdır. Çünkü her yazar gibi onların da eserlerinde kendi yaşantılarından ve deneyimlerinden izler bulunmaktadır. Farklı edebi dönemleri yaşama olanağı bulan Goethe, 8 yıl içerisinde kendi yazdığı eser üzerinde bile değişiklikler yapmıştır. *Iphigenie Tauris'te* 5 perdelik bir tiyatro eseri olarak en son haliyle 1787 yılında yayımlanmıştır. Goethe'ye dair esere yansıyan en temel öğeler, onun Avrupa'daki dönemin politik gelişmelerinden etkilenmesi ve Charlotte von Stein'la yaşadığı ayrılıkla sonuçlanan ilişkisidir (bkz. Bernhardt 2011: 14). Bayan Stein'ı oyununda Iphigenie olarak resmettiği üzerine yapılan yorumların yanı sıra, Orestes ve Iphigenie arasındaki kardeşlik ilişkisini de kendi kardeşi Cornelia'yla olan ilişkisine paralel betimlediği şekilde de yorumlar yapılabilmektedir (bkz. a.g.e.: 33). Iphigenie, Goethe'nin eserinde de Euripides'te olduğu gibi ahlaklı, dürüst, sorumluluklarını bilen iradeli bir kadın olarak resmedilir. Çelişkilerini orta yol bularak halletmeye çalışır. Mesela; insanlara ve tanrılara duyduğu sevgi arasında kaldığı zamanlarda Goethe'nin ona bahsettiği ideal insanlığa yaraşır şekilde duygularını harmanlar.

Euripides'in kişilerinden farklı olarak Athena yerine yine Yunan mitolojisinden 'Zeus'la Artemis'in avcı kızlarından Kallisto'nun oğlu, Arkadia bölgesinin efsanelik atası *Arkas'* (bkz. Erhat 2002: 55 ve Korkmaz 2012: 75), kralın en yakın arkadaşı olarak karşımıza çıkar. Ayrıca Yunan mitolojisindeki Tanrıça Artemis, burada Roma mitolojisindeki adıyla –Diana- kaleme alınmıştır. Goethe'nin eserini yazdığı yer olan İtalya'nın bunda etkisi olduğu kuşkusuzdur. Görüldüğü üzere Goethe'de Yunan ve Roma mitolojisi iç içe geçmiştir.

Kişilik itibarıyla farklılıkları olmakla birlikte, ana karakterler, Iphigenie, Orestes, Pylades ve Thoas aynıdır. Iphigenie, Goethe'nin oyunu yazdığı dönemin de etkisiyle "ideal insan" olarak betimlenmiştir. Goethe, onda klasik dönemin temel görüşleri olan insanlık, eşitlik, özgürlük ve hoşgörü gibi öğeleri bir araya getirmiştir. Iphigenie burada antik dönemde tanrıların bulunduğu yerdedir: Son sözü söyleyen, düzeni sağlayan o olmuştur. Barbar Tauris'e insani duyguları getiren kişidir. Bu yönde atılan en önemli adım, geleneksel kurban törenlerinin o geldikten sonra yapılmamasıdır. Euripides'in eserinden farklı olarak, Goethe'de bu ayrıntı göze çarpar. Fakat öyle bir an gelir ki Iphigenie'ye âşık olan, onun hoşgörüsüne, iffetine, tatlı diline hayran olan kral Thoas reddedildiğinde, hiddetle kurban törenlerinin tekrar başlamasını ister, ilk kurbanlar Iphigenie'nin kardeşi ve arkadaşı olacaktır. Bu durumu da doğruluk, açıklık, saygı ve güven sayesinde aşan Iphigenie, hem kardeşini ve arkadaşını

kurtarır, hem de kralın insani yönünü yeniden açığa çıkarır. Iphigenie'nin yanı sıra Orestes ve Pylades de ilk eserde görüldüğü gibi mükemmel bir dostluk örneği sergilerler. Orestes'in umutsuzluğunu ve kötümserliğini, Pylades, iyimser ve umutlu halleriyle dengeler (bkz. a.g.e.: 36,38,40).

Oyun, Iphigenie'nin konuşmasıyla başlar. Olay örgüsü ve akışı öncülüyle neredeyse aynı düzlemde ilerler. Hikâyesini kısaca özetleyen Iphigenie, Goethe'nin oyununda da bahtsızlığından yakınır. Yazar onun en büyük bahtsızlığını vatansız kalışı, özgürlüğünün elinden alınışı olarak vurgular. Diana tapınağında vatanından, sevdiklerinden uzak yaşamının zorlukları, aslında özgürlüğün önemi üzerinde durur: *Eyvah o bahtsız ki uzak sevgililerden, Ana, baba, kardaştan, gurbetelerde yalnız, Yaslı bir ömür sürer* (Goethe 1943: 5 ve Goethe 1950: 3). Bu duygularla Iphigenie'nin asıl istediği bir önceki eserde de görüldüğü gibi yurduna, özgürlüğüne kavuşmaktır (bkz. a.g.e.: 106 ve 59): *Beni götür yurda, sevdiklerime Dian, Kurtar beni, ey beni bir ölümden kurtaran, Buradaki hayattan, bu ikinci ölümden* (a.g.e.: 7 ve 4).

Tauris'te bir rahibe olarak Iphigenie'nin kurban törenlerine karşı tavrı her iki eserde aynıdır. Hiç bir tanrının kötü olmayacağına, böyle bir uygulamayı esasında istemeyeceğine inanır. Kurbanların barbar ve zalim Tauris halkının kendi hırsları yüzünden sunulduğunu, halkın- insanların/insanlığın- kendi hırsları için yaptıklarını, tanrılara mal edişini vurgular. Mesela Euripides'te bunu *bura ahalisi insan kanına düşkün, bu zalim hislerini tanrıçaya mal ediyor* (Euripides 1963: 12) diyerek ifade ederken, Goethe'de *Yanılır tanrıları kana aç sanan kimse, Kendi öz hırslarını, kanlı dileklerini, Tanrıların üstüne atar böyleleri* (Goethe 1943: 30 ve Goethe 1950: 18) ifadeleriyle savunur.

Euripides'te değinilen kadın erkek eşitsizliği düşüncesi Goethe tarafından da Iphigenie'nin ağzından dile getirilmiştir (bkz. a.g.e.: 27, 28 ve 17): *Fakat kadınlar yalnız acınır halde olan. Hakim olan erkek hep er meydanında, evde* (a.g.e.: 6 ve 18). Yine aynı görüş çerçevesinde Goethe de, kadınların toplumdaki önemini dile getirmekten çekinmemiştir ve kadın haklarına vurgu yapmıştır. Kadınların da erkekler gibi hakları vardır, hatta kadınlar haklarını şiddetle değil, zarafetle savunmasını bilirler. İşte tam da bu şekilde Iphigenie, kralı her seferinde konuşarak ikna etmeyi başarır. Hiç kuşkusuz Euripides ve Goethe kadınlara verdikleri değer açısından da benzerlik gösterirler (bkz. a.g.e.: 45 ve 26): *Yalnız erkeğin midir, büyük, işitilmemiş, İşler başarmak hakkı? Ona ait mi yalnız...Ve atlayıp bir düşman atına, ganimetle, Dönenler midir yalnız övgüye layık olan?...Hiç bir şey kalmıyor mu bize? İnce bir kadın, Mecbur mu bırakmaya doğuştan haklarını* (a.g.e.: 107-108 ve 60-61).

Goethe'de, kral Thoas, Iphigenie'ye aşık, hatta onunla evlenmek isteyen biri olarak karşımıza çıkar: *Umudum seni alıp götürmek buradan bugün, Bir yavuklu olarak, bana ün, ulusa ün, Ve seni ulaştırmak sarayıma elimle* (a.g.e.: 17 ve 10), *Gel ardımdan ve paylaş benimle her şeyimi* (a.g.e.:25 ve 16). Aslında kralın burada rahibeye

olan saygısı, erkeğin kadına olan sevgisinin işaretidir (bkz. Batu 1942: 6), hatta bir insanın bir diğerine. Yazar temelde insan sevgisini vurgular. Kralı babası gibi gören Iphigenie'nin ona olan sevgisi ise insan sevgisinin, minnet duygusunun ötesine geçememiştir. O, içindeki insan sevgisiyle barbar denebilecek bir yere refahı, barbar denilebilecek bir krala da insanlığı aşılamıştır.

Euripides'in oyununda anlatılandan farklı olarak, Orestes ve Pylades'in, Tauris'e geldiğini ve Tanrıçaya sunak olarak bekletildiğini, Thoas kendisi Iphigenie'ye söyler. Olaylar birebir gerçekleşir. Goethe, herhangi bir aracıya ihtiyaç duymadan diyalogları şekillendirir: İki yaban tutuldu, gizlenmişler sahilde, Mağrada, niyetleri pek hayra yorulmayan Ve şimdi elimdeler bunların ikisinde (Goethe 1943: 30 ve Goethe 1950: 18). Mesela Euripides'te Iphigenie'nin kendi vatanına götürsün diye yazıp Pylades'e verdiği olayların dönüm noktasını oluşturan mektup (bkz. Euripides 1963: 20-27) Goethe'nin eserinde yer almaz. Pylades, Orestes ve Iphigenie her şeyi konuştukları sırada öğrenirler (bkz. Goethe 1943: 62 ve Goethe 1950: 35).

Euripides'in eserinde Orestes'i kurtuluşu için Artemis tapınağına gönderen Athena'yken (bkz. Euripides 1963: 51,52), Goethe'de Artemis'in ikizi olan kehanet, şiir, tıp, felsefe, ışık ve aydınlanma Tanrısı Apollon'dur (bkz. Goethe 1943: 45, 47, Goethe 1950: 21, 24 ve Erhat 2002: 44).

Goethe'nin eserinde de Euripides'in anlatımında olduğu gibi, Orestes, Pylades ve Iphigenie, tapınaktan kutsal hazineyi (heykeli) alıp kaçmak amacındadırlar. Fakat Iphigenie burada kralı, aslında ona yardım eden insanları yarı yolda bırakmaktan çekinir. 'İdeal insan' Iphigenie, doğru yoldan sapmaz, kral Thoas'a yabancıların kimler olduklarını, içlerinden birinin Orestes, yani kardeşi, diğerinin de onun en yakın arkadaşı Pylades olduğunu ve buraya Apollon'un isteği üzerine geldiklerini itiraf eder (bkz. Goethe 1943: 109 ve Goethe 1950: 61). Cesur Iphigenie'nin hiçbir şeyden korkusu yoktur, olayları bu cesaretiyle çözüme kavuşturur.

Oyunun sonu da Euripides'te olduğu gibi mutlu biter, yalnız tek farkla: Kral burada Orestes ve Iphigenie'nin kardeş olduklarına ikna olduktan sonra ve rahibenin yalvarışlarına dayanamayarak onların heykeli de alıp gitmelerini kabullenmiştir. O, burada daha insancıldır. Sözün gücüyle şiddetten vazgeçip barış yolunu seçer. Arada tanrıça yoktur, isteğini dile getiren Orestes ve Iphigenie'dir. Euripides'te karakterlerin hayatlarına nasıl devam edecekleri tanrıça Athena'nın talimatıyla şekillenirken, Goethe, bu şekilde tanrıların isteklerinin yanı sıra insanların isteklerinin de önemli olduğunu vurgulamış ve okuyucuya antik dram ile modern dram arasındaki farkı hissettirmiştir (bkz. Batu 1942:5). Artık her şey tanrıların elinde değildir, insanlar da kendi yaptıkları işlerden sorumludur. Sonuç itibarıyla, Goethe, Iphigenie'yi ideal insan olarak yansıtırken, olaylara da yapıcı, mantıklı ve insancıl çözümler getirir.

Aynı konuyu, Selahattin Batu 1942 yılında *Iphigenie Tauris'te* başlıklı 5

perdelik manzum dramıyla Türk edebiyatına kazandırmıştır. Goethe'nin söz konusu eserini Türkçeye çeviren ve Türk okuruyla buluşturan yine odur. Türk tiyatrosuna önemli katkıları olan Batu, Yunan mitolojisinden seçtiği ünlü eserleri yeniden yorumlayarak, edebiyatımıza kazandırmayı başarmıştır. Öyle ki Behçet Necatigil, onu "eski Yunan tragedya dünyası doğrultusunda eser veren ilk Türk şairi" olarak nitelendirmiştir (Necatigil 1999: 75). Eserlerinde genellikle insan sevgisi, hoşgörü, doğruluk ve iyilik gibi konulara değinen yazar, geleneğini bu çalışmanın konusu olan eserinde de bozmamıştır (bkz. Spuler 1968: 97).

Batu, Iphigenie efsanesine eserin başında kısaca değinmiştir. Böylece Aulis'te olanlardan Tauris'te olacaklara bir geçiş yaparak okuyucuyu kendi kurgusuna hazırlamıştır. Goethe nasıl kendi eserinde öncülünden farklı olarak eski ile yeni, antik ile modern dram ruhu arasındaki tezatı bir araya getirmişse, Batu da doğu ile batı, ben ile öteki'nin sentezini okuyucuya sunmuştur (bkz. Batu 1942: 5,7,9). Yine, Goethe'den farklı olarak Iphigenie'nin yanı sıra Thoas'ı da başrolde kurgulamıştır. Aynı dünyaların insanları olmalarına, farklı kökenlere ve yapılarla sahip olmalarına rağmen insanlık ikisinin de ortak özelliğidir, aralarındaki mücadele temelde insanlık mücadelesidir (bkz. a.g.e.: 7). Bu mücadelede Iphigenie Batı'yı, Thoas Doğu'yu sembolize eder: *Ben bir güneş ikliminin çocuğuyum. Hellastanım, beyaz mermer ülkesinden, Aydın yüzü tanrıların doğduğu yer benim yurdum* (a.g.e.: 24).

Kralın sarayındaki cariyeleriyle olan yaşamını eleştiren Iphigenie, onu başlangıçta barbar ilan eder: *Sarayında kadın dolu bir kırala, Bir esir kız daha vermek belki hoştur...Kıralına cariyelik olmayacak benim bahtım!...Gerçi, kıral bize göre zalim, barbar...* (a.g.e.: 22, 24).

İkili arasında geçen diyaloglardaki *siz ve biz* vurgusu, *ayrı dünyaların insanları* olduklarına dair yapılan göndermeleri kuvvetlendirir: *Aramızda cihanlar var bizim, Thoas.... Zilletin de adı sizin dilde ülkü, Boş sözlerle büyük görmek küçüklüğü...Hayır Thoas bu dil benim dilim değil!* (a.g.e.:42, 43)

Iphigenie'yi, dolayısıyla Batı'yı şekilcilikle eleştiren Thoas'ın bu sözlere cevabı ise aralarındaki farkı kabullenme niteliğindedir: *Ve gülünür sizde yalnız acıyana., Kalp, devasız bir hastalık adı sizde, Aşk yerine benlik dolu içinizde....Sözün doğru dillerimiz ayrı bizim. Taptığımız mutlak ayrı Tanrı bizim* (a.g.e.: 43).

Yine de kral Thoas Goethe'nin eserinde olduğu gibi Iphigenie'ye aşiktir, hem daha ön plandadır, hem de aşkı için her şeyi feda etmeye hazırdır. Iphigenie ise, Goethe'nin eserindeki işlenişe benzer olarak ilk etapta kralın aşkına karşılık vermez. Fakat bu kez kralı reddetmesinin nedeni onu babası olarak görmesi değil, ona ve aşkına inanmamasıdır. Çünkü o sıradan bir kadın değildir. Kral için de olsa, ucunda ölüm de olsa, istemediği bir şeyi yapmaya gönüllü razı olmaz (bkz. a.g.e.: 22, 24, 34). Bu noktada, Osmanlı dönemi yaşayış biçiminden modern Türkiye'ye geçişin etkilerinin hissedildiği eserde, kralın haremine cariyeye olmak istemeyen Iphenie'nin Thoas'la mücadelesi ayrıntılı bir şekilde betimlenmiştir.

Kral yukarıda da değinildiği gibi onun gözünde barbardır, burada barbarlıkla ifade edilen aslında elindeki siyasi erkle her şeyi elde edebileceği düşüncesi taşıyan Thoas ve ona benzer kişilikteki insanların tümüdür. Erki elinde bulunduran krala rağmen Iphigenie bir barbarın haremde cariye olmaya karşıdır. Modern bir kadın olarak onunda söz hakkı vardır ve bunu sonuna kadar kullanabileceğini okuyucuya gösterir. Buna benzer bir durum Euripides'in betimlediği Agamemnon karakterinde de göze çarpar. Sonuç itibariyle eserlerde masumiyeti ve uygarlığı temsil eden Iphigenie ve erki elinde bulunduran, sahip olduğu erkle insanları ve insanlığı hiçe sayarak her şeyi yapabileceğini düşünen insan tipi iki farklı kutbu yansıtır: *Iphigenia bir barbara eş olur mu? Ben insanım bir insana tapamam ben. Bir kırala cariyelik yapamam ben. (a.g.e.: 30)...Zeus olsa ünlü kıral eğilmem ben! Toplansalar bütün zulüm tanrıları, Beni alır ancak ölüm tanrıları! (a.g.e.: 34)*

Bahtsız Iphigenie'nin, Tauris'te vatan hasretinin bitmesini ve bir an önce özgürlüğüne kavuşup yurduna dönmesini tanrılardan dilemesi, çalışmanın konusunu oluşturan üç eserin özgürlük kavramına yaptıkları vurgu açısından ortak bir paydada buluştuklarını göstermektedir: *Kurtar beni ey güzeller güzeli sen! Çektiklerim yetsin artık! Yurt hasretim bitsin artık!...Gitsin bahtsız Iphigenia vatanına (a.g.e.: 18).*

Batu'nun eserinde ise diğer iki esere kıyasla Iphigenie'nin bulunduğu yer ile özlem çektiği yer arasında yaşadığı ikilem daha baskındır. O, sürekli kendi 'güzel vatanını'yla (bkz. a.g.e.: 17) 'barbar Tauris'i (bkz. a.g.e.: 16)'i kıyaslar: *Mykene'nin pınarları duru akar. Burda deniz kıvranıyor gece gibi (a.g.e.: 17).*

Goethe'nin eserinden farklı olarak ve Euripides'in eseriyle benzer şekilde tanrıça Artemis, Batu'da oyun kişileri arasındadır (bkz. a.g.e.: 17, 18). Goethe'de olduğu gibi haberci yerine kralın yoldaşı olarak Arkas ortaya çıkar (bkz. a.g.e.: 19). Bu iki eserden farklı olarak ise kişiler arasında Yunan mitolojisinde Helena'nın sadık hizmetçisi olarak birkaç eserde ismi geçen *Panthalis* yer alır ki o burada Iphigenie'nin en yakınındadır (bkz. a.g.e.:28).

Ortak mitolojik kahraman olarak Iphigenie, üç eserde de karşılaştığı zorluklara rağmen umudunu ve inancını hiç yitirmez. Bu eserde Orestes'e şu şekilde tesellide bulunur: İnan, çünkü yaşanılmaz inanmadan. *Hiçbir şeye inanmasan buna inan. Seni seven Tanrı komaz seni yalnız (a.g.e.: 76).*

Batu, Iphigenie'yi Goethe ve Euripides'in eserlerinde olduğu gibi insani özellikleri ağır basan bir kahraman olarak kurgular. O, Artemis tapınağında adaklar sunmaktan memnun değildir, insan öldürmek tanrıça Artemis için bile olsa ona doğru gelmez, "bahtsız Iphigenie tanrıçasına kurbanları gözü yaşlı sunar" (bkz. a.g.e.: 17): *Bir kalp nasıl kan dökerek sevinç duyar? İnsan oğlu bir insana nasıl kıyar? (a.g.e.: 65)*

Tauris'teki kurban törenleri, Euripides'te Tauris'e gelen tüm yabancıları kapsamaktadır. Yani Tauris'e gelen her yabancı Tanrıça Artemis'e kurban

edilmek zorundadır, bu bir gelenektir. Daha önce de ifade edildiği gibi bu gelenek Goethe'nin anlatımında Iphigenie'nin Tauris'e gelmesiyle bir süre kaldırılır. Batu ise bu geleneği ilk esere dönüş yaparak Euripides'te olduğu gibi aktarmıştır. Onun anlatımında Tauris'te kurban törenleri hep vardır ve son kurbanlar da Orestes ve Pylades'tir. Burada da Iphigenie kardeşine kavuştuktan sonra, kardeş katili olup, onu Artemis'e kurban etmek istemez. Kahramanca kardeşi için her şeyi yapmayı göze alır. Bu amaçla oyunun sonunda diğer yazarlardakinden farklı bir kurguyla kaçış planları yapılmaz, o kralın karısı olmayı kabul eder: *Gül acıma şu önünde eğilene. Dün kalkan baş, bugün burada yere düşen. Thoas artık son kararım belli bugün:...Kral artık Iphigenia senin karın...Fakat kıyma kardeşim!* (a.g.e.: 82)

Kral aşk ve merhamet duygularıyla Iphigenie'den hiçbir karşılık beklemeden kardeşini ve Pylades'i bağışladığını ifade eder. Euripides ve Goethe'den farklı olarak zorluk çıkarmadan, Iphigenie'nin hatırına onları serbest bıraktığını söyler. Hatta eşi olmasını gönülden arzuladığı bu kadının, kardeşi uğruna fikrini değiştirip teklifini kabul etmesini de *Ben kalbini istemiştin, adak değil, bir bağışa başka bağış, bu verdiğin* sözleriyle reddeder (a.g.e.: 86). Thoas'ın bu erdemli davranışından dolayı ona olan duyguları gerçekten değişen Iphigenie, artık burada kalarak onun eşi olmak istediğini ısrarla ifade eder: *Iraktaydım sana vardım bir gecede, En acıyı tadıp koştum sana, Thoas. Uzun gece kollarında rica, niyaz, Hayalimle bütün seni arandım hep...İçimdeki coşkunluğa sendin sebep, İnandım ki en yakınım sensin benim* (a.g.e.: 87).

Başlangıçta ayrı dünyaların insanları gibi, ben ve öteki ayrımı vurgulanarak betimlenen Iphigenie ve Thoas eserin sonunda ortak paydada buluşurlar. Söz konusu olan temelde *ben* ve ötekinin yanı sıra *doğu-batı* sentezidir. Gelenekselliği temsil eden kral Thoas ve moderniteyi resmeden Iphigenie (bkz. a.g.e.:23,24) arasındaki farklılıklar ne kadar büyük olursa olsun önemli olan özde insan olmaları ve içlerinde taşıdıkları merhamet ve erdem duygularıdır: İki ufuk kucaklaştı bugün, Thoas, *Bağdaştılar bir gönülde iki dünya...Birbirinden ayrı belki dillerimiz, Fakat bil ki, hep insanız, mayamız bir* (a.g.e.: 43,89).

Oyunun sonunda, Orestes ve Pylades yurtlarına dönerler, Iphigenie Thoas'ın yanında kalır. Çünkü Batu'ya göre, yine Euripides ve Goethe'den farklı olarak kralın merhameti ve insanlığı da karşılıksız kalmamalıdır. Apollon'un Orestes'in tapınaktan getirmesini istediği resim yani Artemis heykeli ise mecazi bir rol üstlenir. O resmin temsil ettiği Iphigenie-Orestes ve Iphigenie-Thoas buluşması başta olmak üzere, aslında yaşanan mutlu sondur, her şeyin barış içerisinde çözümlenmiş olmasıdır. Bunu dile getiren Iphigenie, Orestes'e Delphoi'ye kutsal mutluluk ışığı götürdüğü takdirde bunun tanrıyı memnun edeceğini belirtir. Çünkü tanrıçanın heykeli tapınağa aittir ve ait olduğu yerde kalması en doğrusudur, tıpkı kahramanların ait oldukları yerlere döndükleri gibi (bkz. a.g.e.: 22, 36).

3. Sonuç

Çalışmanın konusunu oluşturan üç yazar, farklı dönemlerde ortak mitolojik kahraman olarak Iphigenie üzerine eser yazmışlardır. Euripides, Goethe'nin, Goethe ise Batu'nun öncülü olarak karşımıza çıkmaktadır. Söz konusu eserlerini öncüllerinden hareketle etki etkilenme bağlamında yeniden yazmışlardır, aynı içeriği öncel metinlerle ilişki kurarak yinelemişlerdir. Karakter kurgulanması, mitolojik unsurların değerlendiriliş biçimi ve olaylardaki ağırlık ile dönüm noktaları bakımından eserlerde farklılıklar söz konusu olsa da yazarlar kendi yaşantı ve deneyimleriyle şekillendirdikleri eserlerini temelde insanlığın evrensel değerleri üzerine kurgulamıştır. Güçlü bir kadın figür olarak Iphigenie, akıyla, sezgileriyle ve insanlığıyla başına gelen tüm trajik olayların üstesinden gelmeyi başarmıştır. Antik dönemde tanrıların biçtikleri rollere bürünen insanlara eserinde yer yer eleştirel yaklaşan Euripides, tanrıların karşısında Iphigenie'ye de söz hakkı tanımıştır, eserin sonu Iphigenie'nin tanrılardan dilediği gibi biter. Goethe'de ise ideal insan Iphigenie, evrensel her değere sahip bir kadın olarak okuyucuyla buluşur. O, hayatın her aşamasında söz hakkına sahip bir kadındır, öyle ki kralı bile tüm olumsuz düşüncelerinden ve eylemlerinden alıkoyabilmiştir. Batu da Goethe'nin izinden giderek evrensel değerlere yapılan vurguyu kuvvetlendirmiş, aynı zamanda ondan farklı olarak Iphigenie ve Thoas arasındaki ilişkiyi Türklere ait öğelerle zenginleştirmiştir. Efsanenin sonunda iyilikten ayrılmayan Thoas'ı da ödüllendirmeyi unutmaz. Çünkü Batu'da iyilik, erdem ve adalet karşılığını bulur.

KAYNAKÇA

- Batu, Selahattin (1942). *Iphigenia Tauris'te*. Ankara: yayl.y.
- Bernhardt, Rüdiger (2011). *Textanalyse und Interpretation zu Johann Wolfgang von Goethe, Iphigenie auf Tauris*. Hollfeld: C.Bange Verlag.
- Erhat, Azra (2002). *Mitoloji Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Euripides (1963). *Iphigeneia Tauris'te*. Çev.: Suat Sinanoğlu. Ankara: MEB.
- Euripides (1945). *Iphigeneia Aulis'te*. Çev.: L. Kerman. İstanbul: MEB.
- Fuat, Mehmet (1984). *Tiyatro Tarihi*. İstanbul: Varlık Yayınları.
- Goethe, J. Wolfgang (1950). *Iphigenie auf Tauris*. Stuttgart: Reclam Verlag.
- Goethe, J. Wolfgang (1943). *Iphigenie Tauris'te*. Çev.: S. Batu. İstanbul: MEB.
- Korkmaz, Mehmet (2012). *Mitoloji Sözlüğü*. 2. Baskı. Ankara: Alter Yayıncılık.
- Necatigil, Behçet (1999). *Edebiyatımızda İsimler Sözlüğü*. 18. Baskı. İstanbul: Varlık Yayınları.
- Özgü, Melahat (1994). *Arupa'nın İlk Aşk Oyunu: Euripides'in 'Medeia'sı*. Eleştirmen gözüyle Cumhuriyet dönemi Türk tiyatrosu eleştiri seçkisi 1923-1960 içinde. Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları. S. 202- 203
- Spuler, Christa-Ursula (1968). *Das türkische Drama der Gegenwart. Eine literaturhistorische Studie*. In: Die Welt des Islams. N.S., Vol. 11. Leiden: E.J. Brill. S. 1-219.

Avusturya ve Türk Yazınından Seçili Yapıtlarda Gaia Miti İzdüşümleri ve Toprakta Açan Sevgiler

Die auf der Erde blühende Lieben und Reflektierung des Gaia Mythos in den ausgewählten Werken von den österreichischen und türkischen Literatur

Birkan KARGI (Ondokuzmayıs Üniversitesi)

ÖZET: Bu çalışmada, Robert Schneider'in 'Uykunun Kardeşi' (1992), Nur İçöz'ün 'Hürriyet' (2012) ve Ali Arslan'ın 'Ama Sevgi Kalmalı'(2003) yapıtlarında, yazarların 'sonlanamayan sevgi' izleğine yönelişleri arketipsel veriler bağlamında ele alınmış ve yordanmıştır. Ayrıca sevgilerin çıkmaza girmesinde ne gibi benzerliklerin veya farklılıkların bulunduğu ve kahramanların davranışlarının nedenleri belirlenmiştir.

Mitlerin evrensel değerleri ve kolay dönüştürülme özellikleri, anılan yapıtların olay örgüsündeki benzerliklerin ortaya çıkmasında önemli rol oynar. Üç yapıtta da, bu evrende kavuşamayan Elias'ın Elisabet'e, Hürriyet'in Bu İsmail'e ve Hans'ın Sofiya'ya olan aşkları, toprak (Gaia) mitine uygun olarak ölüm sonrasına ötelenmiştir. Bu bağlamda yaşamın ölüme göre farklı bir şekilde tanımlanması ve sevenlerin öteki dünyada kavuşabilme arzusu önemli bir yer tutar. Nitekim sevgi probleminin, sevenlerin doğal duyguları ile kendilerini kuşatılmış ve yabancı hissettikleri ve hatta özgürlüklerini kaybettikleri otoriter toplum kuralları arasındaki çelişki kaynaklandığı görülür. Bu koşullarda sevenler sevgilerini ölüm üzerinden tanımlamaya çalışırlar. Kahramanların ürettikleri çözümler, toprak miti Gian'ın içeriği 'ölümsüzlük' motifi ile anlamsal bir eşdeşlik yaratır.

Benzer şekilde, sevgilinin aynı kabirde birlikte gömülme ve ruhun öteki dünya da diğer parçasına(sevdiğine) kavuşma istenci, tüm olma ritüeli ve toprak mitinin yapıtlardaki izdüşümü olarak ortaya çıkmaktadır. Sonuç olarak sevenlerin kavuşması toprak ananın (Gaia) kucagında gerçekleşmiş ve böylece toprakta ölümsüzlüğe ve tümlüğe kavuşmuşlardır.

Anahtar Kelimeler: Gaia Miti,Dönüşüm,Sevgi Problemi,Sonsuz Aşk,Ayrılık

ZUSAMMENFASSUNG: In dieser Arbeit wird in den Romanen ‚Schlafes Bruder (1992)‘ von Robert Schneider, ‚Hürriyet (2012)‘ von Nur İçöz und ‚Aber Liebe muss bleiben (2003)‘ von Ali Arslan das Motiv der gescheiterten Liebe im Lichte der archetypischen Bilder analysiert. Durch die Erarbeitungen wird festgestellt, welche ähnlichen oder im Gegenteil unterschiedlichen Einflüsse zur Kränkung der Liebe in diesen Werken beibrachten, warum die Helden so handelten.

Die höchste Transformationskraft und die universalen Werte der Mythen spielen bei der Untersuchung der Ähnlichkeiten in dem Handlungsverlauf der oben genannten Romanen entscheidende Rolle. Die Liebe von Elias zu Elisabet, Hürriyet zu İsmail und Hans zu Sofia, deren Verwirklichung sich nicht in dieser Welt ereignen konnte, mussten im Sinne vom Gaia Mythos nach ihrem Tod auf das Jenseits verschoben werden. Wichtig ist in diesem Zusammenhang, dass neue Vorstellungen vom Leben nach dem Tod entstanden und sich Möglichkeiten einer Vereinigung der Liebenden in dem Jenseits eröffnen. Ausserdem stammt die Liebeskrise aus dem Konflikt unter den Gefühlen der Geliebten und der bestehenden Normen der autoritären Gesellschaft, in der sie sich isoliert und Fremd fühlen und ihre Souveränität verlieren. Unter dieser Bedingung versuchen sie ihre Liebe über dem Tod zu beschreiben.

Die abgeleitete Lösung der Protagonisten hat Ähnlichkeit mit dem Inhalt von dem Mythos Gaia. Also der Wunsch der Liebenden, nach dem Tod im selben Grab zusammenzu liegen,

und geistlich im Jenseits ihre Partner zutreffen, ist die Reflektierung des Ganzheitsritual und Erdboden Mythos in den Werken.

Zum Schluss geht die Vereinigung der Geliebten im Schoss der Erdgattin 'Gaia' in Erfüllung. So erreichen sie im Erdboden die Ganzheit und Unsterblichkeit.

Schlüsselwörter: Gaie Mythos, Transformation, Liebeskrise, Ewige Liebe, Trennung

1. Giriş

Yazın yapıtlarında karakterlerin yaşamları sunulurken, yaşamın kaçınılmaz ögesi ölüm de dile gelir. Konuyla ilgili farklı disiplinlerde yapılan araştırmaların çoğu, en eski toumlarda bile "öteki dünya" inancının mevcut olduğunu ve anlamının insandan insana kültürden kültüre, çağdan çağa farklı özelliklerle evrilerek varlığını sürdürdüğünü vurgular. Örneğin denize dönük yaşayan Likyalıların lahitlerinin kapağı, ters çevrilmiş kayığa benzer. Bu tasarım ölenlerin geri dönüp kayıklarıyla yaşama kaldıkları yerden devam edecekleri inancını yansıtır. Antik Yunan döneminde ise lahitler oda şeklinde yapılırdı ve içine ölenin ruhunun kullanması için sevdikleri eşyalar konurdu. İnanışa göre ruh orada sonsuza değin yaşardı. Eski Mısırda ölenlerin tekrar canlanacağı inancıyla bedenler mumyalanıp özel odalara konurdu. Budizm ve Maniheizm inancında, ruhun bedenden bedene geçmesi (tenasüh, reenkarnasyon) düşüncesi hakimdi. Atalar kültürüne göre ölenin ruhu ölümsüzdür ve ten içinde yaşayanlara yardım etmek için hep yakınlardadır. Tek tanrılı dinler ile birlikte ölümden sonrası için ödül ve cezaya dayalı öteki dünya kavramı öne çıkmıştır.

Ölüm dönemsel yaşam kültürlerine göre, dönüşün kapısı, diğerine göre gerçek yaşam, bir başkasına göre farklı bir bedene geçiş olarak betimlenmiştir. Aynı bağlamda felsefeciler de ölüm üzerinden yaşamı tanımlamaya çalışmışlardır. Örneğin, Platon'a göre ölüm ruh halinde bedenden ayrılarak kendi kendine var olmaya devam eder ve ölümsüzdür. Ruhun mistik aydınlanmaya ulaşmasında aşk ruhsal arınmanın (katharsis) aracı konumundadır (Aydın, 2012:331). Freud da Platon'a benzer düşüncelere sahiptir ona göre de ölüm, bireyi tamlayan bir değerdir, bir kavuşmadır.

Ölüm-ölümsüzlük bağlamında insanın varoluşsal sorununa ait izleklerin mitoslar aracılığıyla somutlandığı alanlardan biri de yazındır. Değişik sosyal verilerin ürünleri olan yapıtların içinde yer alan mitosların formatik göndermeleri, farklı kültürlerdeki okurlara tanıdık bir örüntüyü anımsatması nedeniyle ötemetinsel yapıtlara olan ilgiyi artırır ve okurun alımlamasını kolaylaştırır. Bu yaklaşımı C. L. Strauss'un mitleri evrensel düşünce örneklemeleri olarak vurgulayan görüşleri ve C. G. Jung'un, arketipsel bağlamda insanlığın ortak bilinç altı ve ruhsal algılarının kurgusal dünyadaki izdüşümlerini irdeleyen vargıları da haklı çıkarır. (Strauss, 1967:72).

Mitlerin anılan özellikleri sayesinde farklı dönemlere ait yapıtlarda karakterlerin beden ve ruh yolculukları ölüm üzerinden tanımlanırken, çoğu kez bireyselliklerini öne çıkaran aşk motifi, ölümsüzlüğe kavuşmanın

arketipi olarak sorgulanır. Tarihsel süreçte karakterler kendi var oluşlarını öteki üzerinden tamamlamaya çalışırken 'aşk sunumu yazında, ölümden sonra aşk, ölümsüz aşk, ölüm özlemi, kutsal aşk ve kavuşamamak' gibi örneklemeler üzerinden çok yönlü ve çok çeşitli olarak ele alınır. Nitekim, Ovid'in 'Pyramus ve Thisbe' yapıtında yer alan aşk ve ölüm motifi sadece ortaçağda 'Tristan ve Isolde'nin' (Gottfrieds von Strassburg, ca.1210) trajik kaderlerini etkilemekle kalmamış, modern yazında örneğin Thomas Mann'ın 'Tod in Wenedik'(1913) yapıtından Wagner'in operasına kadar yankı bulmuştur. Benzer balgamda W. Shakespeare'in 'Romeo Julietin' (1593) kavuşamamayı önceleyen aşk ve ölüm motifi farklı bir sosyal yapı içerisinde olsa da G. Keller'in 'Romeo und Julid auf dem Dorf' (1874) yapıtında ele alınır. Aynı motifin varyantları J.W. Goethe'nin 'Die Leiden Des Jungen Werthers' (1774), G.E.Lessing'in 'Miss Sara Sampson', (1755), F. Schiller'in 'Kabale und Liebe' (1784), Arthur Schnitzlerin 'Liebele'i'(1894), H.von Kleist, 'Die Familie Schroffenstein' (1803) gibi daha bir çok yapıtta da görülebilir. İlk dönemlerde aşk bu dünyada yaşanan bir gerçeklik olarak ele alınırken, daha sonraları özellikle romantik dönemde aşklar ölüm sonrasına ötelenerek, sonsuzluk ve buna bağlı ölümsüzlük öne çıkarılmıştır. Benzer bağlamda kaynağını Türk, Arap ve İran kültüründen alan Tahir ile Zühre, Ferhat ile Şirin, Leyla ile Mecnun gibi aşkı önceleyen halk edebiyatı öyküleri, Türk yazınına da tarihsel süreç içinde yakından etkilemiş ve birçok varyantları üretmiştir.

Verilen örneklerden anlaşılacağı gibi, çoğu yazar yapıtlarında gerçekleşmemiş, sonlanmamış veya kavuşamamış aşkları ele almışlar ve kahramanların birleşmelerini ölüm ve ölümsüzlüğün farklı yüzleri üzerinden anlamlı kılmaya çalışmışlardır. Bakhtin'in'her metin ancak diğer metinlerle kurduğu bağ sayesinde özgünleşebilir' düşüncesi (Akt. Aktulum, 1998: 50) ve mitlerin 'dönüştürülebilme' özellikleri ışığında bu araştırmada Avusturya yazınından Robert Schneide'rin 'Uykunun Kardeşi' (Schlafes Bruder) (1992), Türk yazınından Ali Arslan'ın 'Ama Sevgi Kalmalı'(2003), Nur İçözün'ün 'Hürriyet' (2012) yapıtlarında aşk sorunsalını yaşam-ölüm çizgisinde arketipsel olarak nasıl ele aldıklarını ve buna yönelişin niteliği incelenmiştir. Ayrıca sevgilerin çıkmaza girmesinde ne gibi benzerliklerin veya farklılıkların bulunduğu ve kahramanların davranışlarının nedenleri üzerinde durulmuştur.

Söz konusu romanlarda birçok aşk çeşitleri aktarılmaktadır. Ancak bu araştırmada sadece aynı toprakta son bulan Elias'ın Elisabet'e,Hürriyet'in İsmail'e, Hans'ın (Yaşar Bora) Sofiya'ya olan aşkları ele alınmıştır. Araştırma tutumu olarak, mitoslara yansıyan, insanın antropolojik bilinçaltının kurgusal izleğinin aktarımında 'eylemselliğin izdüşümlerini' öne çıkaran yaklaşım benimsenmiştir. Bu formatif/biçimsel yapı içerisinde örneğin, aşkların başlaması, nedene bağlı yolculuk, ayrılık, kararlılık, dönüş gibi eylemsellik kapsamındaki aşamalar söz konusu yapıtlara özgü olarak irdelenmiştir.

2. İzlek Aşamaları

2.1.Aşkların Başlangıcı

Mitik bir söylemle betimlenen Elias'ın toprakla ilk buluşmasında edindiği olağanüstü 'gelişmiş işitme yeteneği (UK, s.32) ve bedensel değişimi' (s.33) ona sonradan aşık olacağı daha doğmamış olan Elisabet'in kalp atışlarını hissettirir (s.48). Nitekim Elias, yedi yaşındaki Elisabet'i alevlerin içerisinden kurtardığı gece kalp atışlarını bir kez daha duyar ve ona aşık olur (s.73). Böylelikle aşkı, adeta kader tanrıçasının bir oyunu olarak gören kadim arketip örtük olarak işlenmiş olur ve aşk önceden belirlenmiş bir durum, yani bir tür 'kader' olarak sunulur. İlahi takdir gerçekleşir.(s.72) Elisabet'e 'insanüstü bir kuvvet ve tutkuyla' bağlanır, kendini ona adar (s.90). Elias'ın tutkuya dönüşen sevdâ yürüyüşü, görerek olmasa da, kalp atışlarını duyarak başlar.

Anlatı dönemi 1800'lü yıllara ait olsa da esere hâkim olan postmodern bir bakış açısıdır.'Uyku Kardeşliği' romanında modern insanın yeknesaklığı, yaşamın tek düzeliği, değerlerden kopuş ve yalnızlık, dışa kapalı kaderiyle baş başa kalmış 'köy' yaşamı üzerinden betimlenir. Burada temel sorun benzer koşullardaki bireyin varoluş mücadelesini nasıl ortaya koyduğudur. Anlatının geçtiği köy lanetli gibidir ve yaşayanlar fiziksel ve ruhsal deformasyona uğramışlardır. Örneğin, 'mongolluk' bile Elias'ın durumundan daha iyi olarak tanımlanır. Ancak Elias toprak ananın kucağında edindiği olağanüstü duyma becerisini Elisabet'e olan sevgisiyle geliştirerek ve bir başka alana yansıtılarak müzik dehası haline gelir. Duyduğu tek müzik olan kilise müziği, Elisabet'e olan tutkusunu anlatabilmenin yegâne aracı olur. Fiziksel ve ruhsal farklılığı nedeniyle korkulan, aşağılanan ve yalnızlaştırılan Elias kısa zamanda 'dahi' olarak ünlenir ve beğenilen konumuna yükselir (s.110). Ancak onun için toplum içinde kabul görmekten daha çok bireysel var oluş önemlidir. Bunu da sevdasını imleyen müzik aracılığıyla ortaya koyar. Elisabet'e duyduğu platonik aşkı anlatan müzik ölümden dirilişi yansıtır (s.106).

Hans ile Sofia okul arkadaşlıklarından beri birbirlerine aşıktırlar (ASK.s.27). Zorunlu ayrılıkta (s.30) iletişim yılarca mektuplaşarak sağlanır (s.36). Her ikisi için mektuplar aşklarının ümidi ve onların yaşamlarının varlık nedenleridir. Yaşamlarının sonuna değin her ikisi de kendilerini birbirlerine karşı duydukları aşka adayarak, bunun sahip olunacak her türlü makam, mevki, zenginlik ve ünden daha yüce bir duygu olduğunu göstermişlerdir. Hans, öğrencidir (s.20), askerdir (s.38), efelerdendir (s.221), Alman'dır (s.18-195), babadır (s.251). Daima genel kimlikler içerisinde, anonim bir kahramandır; ancak sadece mektuplarda 'bireysel kimliği' ortaya çıkar. Gerçek varoluşu Sofia'ya yazdığı aşk mektuplarında belirginleşir.

İsmail ise İstanbul'da arkadaşı Muaffak'ın evinde Hürriyet'e ilk görüşte aşık olmuştur (H.s.149). Aralarında uzun süre doğrudan hiçbir konuşma olmamasına rağmen kısa zamanda ikisi de birbirlerinden etkilenirler (s.151). Müzik,

mektuplar ve kitaplar aracılığıyla bir birlerini anlamaya tanımaya çalışırlar (s.209). Diğer iki romanda olduğu gibi bu romanda da sevenler arasında iletişim doğrudan değil dolaylı olarak sürer. Hürriyet içerisinde yaşadığı sosyal yaşam katmanlarında belli roller üslendiğinden anonim bir kimliğe sahiptir. Ancak İsmail'e olan duyguları sayesinde bireyselliğini kazanır ve toplum içerisinde varoluşunu sonsuza değin sürdürmek ister.

2.2.Yola Çıkış

'Yolculuk izleği' mitolojik yapıya uyan 'çile' izleğiyle örtüşmektedir. Mitolojide bu izlek makro-kozmos düzleminde ele alınsa da özellikle postmodern anlayışın getirdiği bireycilik problemlerinden 'benin var oluşu' çerçevesinde yapıtlara mikro-kosmos ölçeğinde yansımıştır.

Mitik göstergeler ışığında doğada değişime uğrayarak ikinci kez doğan Elias ölümde ölümsüzlüğü aradığı 'beden ve ruh' yolculuğuna çıkar. Kasaba-kent yaşamı sırasındaüne, şana erişmesine rağmen içerisinde yaşadığı değerlerle mutlu olamaz ve yenidendoğayayönelir, ona göre cennetin kapısı olan yerde (UK, s.102) dinsel mitlere (s.139) atıf yaparak yeniden var olma arayışına girer. Bu süreçte Elias'ın duyguları sınanırken aslında o kendi benliğini arar. Elisabet'e duyduğu aşk kendi varlığını bulmasının tek yoludur. Bu arayış sırasında Elias'ın 'aşk' bağlamında yaşadığı çileli değişim, postmodern insanın kendine özgü bir benliğinin olmasının ne kadar zor olduğunu gösterir. Nitekim Elias'ın yaşadığı 'imkânsız aşk' bağlamında ele alınan ölüm, mikro-kosmostan makro-kosmosa geçiş için ödenmesi gereken bir bedeldir.

Türk yazınına ait söz konusu iki yapıtta da batıdan doğuya doğru çileli bir yöneliş vardır. Hans 'savaşa karşı' (ASK, s. 35) olma düşüncesi nedeniyle asker olmak istemez. Arketipsel anlayışta çoğunlukla kullanılan istemeden çıkılan yolculuk izleği onu önce Filistin'e (s.51) oradan da Anadolu (s.74) dağlarına sürükler. Bu süreçte hep yegâne aşkı Sofia'ya ve ülkesine bir anlamda batıya geri dönme fırsatını, yaşamının sonuna kadar bıkmadan arar. Hans'ın Sofia sevgisi de Leandros'un Hero'ya olan sevgisi kadar güçlüdür. Hans, Leandros kadar kararlı ve inatçı, Sofia ise Hero kadar ümitli ve sabırlıdır. Bütün fırtınalara rağmen hep Sofia'ya ulaşmaya çalışır. Ancak vatan hainliği gibi bir suç karşısında o da Leandros gibi dışsal koşullara yenik düşer. Sonunda kavuşamayan iki sevgilinin aynı toprakta birleşme arzusu anılan mitteki sona uygun olarak ölüm sonrasına kalır (s.379). Birlikte gömüldükleri toprak onların sevgisini ölümsüzleştirir.

Hürriyetin zorunlu yolculuğu ise göç ve iç göçler nedeniyle Serez'den Adana'ya kadar sürer. Batıdan doğuya doğru buçileli yolculukta yerleşilen ve sıkıntılı yaşandığı yedi kent (Serez, Selanik, İstanbul, Manisa, İstanbul, Giresun ve Adana) sanki yerin yedi kat altındaki Hadesin (Tartaros) ülkesine giden duraklar gibidir. Hürriyet'inİsmail'e olan sevdasına rağmen Ahmet'le evlenmesinden sonra ruhunun parçalanmışlığı bedeni üzerinden dışa vurur

(H.s.378). Geçirdiği zor yaşam isteyerek katlandığı bir çiledir.

Her iki yapıtta da bir ülkenin küllerinden yeniden doğuşu ve var oluşu, gençlerin tamamlanmamış aşkları bağlamında 'bireyselleşme' serüveninde yankı bulur.

2.3.Ayrılık Sebepleri:

Elias'ın Elisabet'e olan aşkı doğumundan önce başlar ve genç kız olmasıyla alevlenir. Kendi içinde fırtınalar kopsa bile Elisabet'e tek kelime söylemez. Aslında tüm söyleyeceklerini müzik aracılığıyla dile getirmeye çalışır. Tanrı'nın onu kendisine nasip ettiğine inanır (UK, s.111). Yine Tanrı'nın yardımıyla ona şehvetten uzak, kendini tamamen ruhuna adayarak gerçek anlamda sevmenin ne olduğunu göstermeyi ister (s.103). Elisabet'in de kendisini sevdiğine inanır. Elisabet kısa süre Elias'a karşı benzer duygulara sahip olsa da başkasıyla evlenir (s.132). Hayal kırıklığına uğrayan Elias daha sonra yolculuk sırasında tekrar onu ne kadar çok sevdiğini anlar (s.135). Kendini bir gün onun geri döneceğine inandırır. Elisabet'in başkasıyla evlenmesinden kendini sorumlu tutar. Zira org konseri sırasında Elisabet'i yarım kalple sevdiğini fark eder. İncancına göre uyuyan kişi ölüm benzeri bir durumda olduğu için sevgisi eksik kalır (s.177). Tanrı'nın bu yarım ve gayretsiz sevgisi nedeniyle kendisini cezalandırdığına inanır. Elisabet'i tekrar kazanmak ve ona sevgisini kanıtlamak adına bir daha uyumamaya karar verir ve ölüme yatar.

Hans sevgilisine duyduğu tutkuyu memleketine ve insanlığa duyduğu aşkla birleştirir. Bireysel aşkı, evrensel aşka yönlendirir. Ülküleri peşinde gider; ancak sevdiğinden asla vazgeçmez. Tereddüde düştüğünde örneğin, arkadaşı Hasan ona zaman zaman 'Kerem ile Aslı' veya 'Ferhad ile Şirin' mesnevilerini anlatarak özellikle Ferhad'ın sevgi yolunda engelleri aşmak için verdiği mücadeleyi hatırlatır (ASK.s.231) ve incancı yeniler. Söz konusu mesneviler 'olanaksızın olasılığı' bağlamında şark toplumların özgü toplumsal bilinç altının mitik simgelerini yansıtır ve Hans için engellerin aşılmasında örnek olmuştur.

Hans'ın yaşamını yönlendiren savaş karşıtlığı (s.272) ve barışseverlik (s.32), korkaklık (s. 226) -yiğitlik (s.221), vatanseverlik- (s.379) vatan hainliği (s.354), Ayşe ile evlilik (s.233) Sofia'ya duyulan ölümsüz aşk (s.379) gibi kutuplar ayrılığın temel unsurlarını oluşturur. Bir diğer söylemle dışsalve içsel çatışmaların getirdiği ve kendisini bağımlı kılan koşullar Sofia'ya kavuşmasını da ötelere öteki dünyaya bırakır.

Hürriyet romanında Hürriyet-İsmail aşkı, içinde yaşadıkları tutucu sosyal çevrenin ahlak ve namus anlayışını kadın üzerinden tanımlama istenci ve karmaşa dönemlerinde görülen değerlerin maddeselleşmesi nedeniyle kavuşma ölüm sonrasına kalmıştır. 'Ama Sevgi Kalmalı' romanında olduğu gibi 'Ferhad ile Şirin' arkatepi benzer amaçla bu romanda dakullanılmıştır. Hürriyet'in abisi Muvaffak tarafından İsmail'e engelleri aşmak için 'Ferhad'ın sabrı' çözüm olarak

gösterilir, (H.s.193) ancak o Hürriyet'ten başkasıyla olmamak için yaşamına son verir (H.s.263). Sevdiği ile gerçek saydığı dünyada, yani inanılan ikinci yaşamda birlikteliği aramaya yönelir (s.264). Hürriyet ise abisine verdiği söz nedeniyle intihar edemez (338). Ama 'İsmail öldü, bende öldüm' (s.265) diyerek yaşarken kendini ölüme mahkum eder. Ancak ruhu ve bedeni arasına ayırım koyarak bedenini cezalandırır. Yaptığı evlilikte bu cezanın devamı anlamındadır. Bedeni başkasına ait olsa da ruhu ölen İsmail'le birlikte olmaya devam eder (s.395).

Evliliğinin sevgiliye kavuşmada birincil önemde olmayışı, sevgiliden vazgeçmeme, öbür dünyada kavuşma arzusu bir anlamda kozmogonik mitin, arkaik ifadesi olarak yorumlanabilir.

3. Toprakta Buluşma:

'Uykunun Kardeşi' romanın temelini, aşk (eros) ve ölüm motifi (thanatos) oluşturur. Elias'a göre insan uykuda ölü gibidir bu nedenle bir erkek karısını ömür boyu sevemez (UK, s.9). Başından beri sözü edilen 'uyuyan kişi sevemez' (s.7, 96) söylemi onun kaderi olur. Elias aşkını ortaya koymak için uyumamaya kara verir. Ancak uyku (hypnos) ölümün (thanatos) kardeşi olarak ona ihanet eder. Uyumamak için verdiği mücadeleyi kaybeder ve ölüme yenilir. Sümerlerde, Mısırda ve Antik Yunanda karşımıza çıkan 'uykunun ve ölümün kardeşliği' miti (s.7) Leitmotif olarak Elias'ın 22 yıllık yaşamın belirleyicisi olur.

Elias'ın aklı uyanık tutarak (s.7) saf ve ideal aşka ulaşma düşüncesi Platon'da da ele alınır. Platon'a göre akıl (nous), öfke (thymos) ve arzudan (epithumia) oluşan ruh ile beden daima çatışma halindedir. Ruhun tanrısal parçası, akılla özdeştir (Aydın,2013.197) ve bu bedenle işlev gören öfke ve arzuyu kontrol altında tutar. Uyanık olmak nefsin ıslahını kolaylaştırır. Aşk ve ruh ayrılmaz bir bütün haline gelir. Freud da benzer bir söylemle, süperego (akıl), id (saldırganlık, cinsellik) ve ego arasındaki çatışmadan 'benlik' oluşacağını vurgular. Aslında Elias iki düşünürün vurgulandığı gibi, aşk ve ruhun birliği bağlamında gerçekleşen bu çatışma yoluyla kendi var oluşunu imlemeye çalışır ve sonunda ruhsal arınmaya ulaşır, bir olur. Kahramanın bu son değişimi doğanın kucakında gerçekleşir (s.183) Toprakta son bulur.

Köy hayatında hakim olan duygu nihilizm ve ölüm korkusudur. Buna karşın orman içlerindeki gölcük taş ve çevresi Elias'ın huzur bulduğu yegâna yerdir. 'Burası benim yerim' (s.101) dediği ve tamamen mitik anlatım içinde verilen doğa onu olağan üstü güçlerle değiştirerek yeniden doğurmuştur (s.36). Aynı yer yine onun aşk ve ruh bütünlüğünü arayışı sırasında bedensel ve ruhsal arınmasında belirgin rol oynar. Elias için taş ve çevresi cennetin kapısıdır (102). Bu kapı üç türlü ölümsüzlük getirir. Birincisi mistik ölümsüzlüktür. Elias bedeninin yükünden kurtulup özgürleşirken, aklının şehvet ve öfkesini dizginleyebilmesi için derenin oluşturduğu gölcükteki suya girer ondan yardım almak ister. Su ve akar su insan ruhunun var olduğu kaynağa tekrar dönüşüne

ait çok sık kullanılan mitik simgelerdir. İkinci olarak 'aşk uğruna ölmek' yine ölümsüzlüğü getirir. Elias Uyanık kalarak hem Elisabet'in aşkını hem de cennetteki edebi saadeti kazanacağı düşüncesindedir (s.178). Nasıl yaşamını Elisabet'e duyduğu duygularla anlamlandırmışsa yaşamın ötesini de onunla anlamlandırır. Ölümsüzlüğü arar. Üçüncüsü ise 'sosyal açıdan' ölümsüzlüğe ulaşmaktır. Taşın olduğu yer, her şeyin başladığı ve her şeyin son bulduğu yerdir (s.176). Ölümünden dokuz yıl sonra Lukas'ın karısı çocuklarıyla Elias'ın yerine gelir ve onlara mistik benzetmeler içeren masal söylemiyle aşkını anlatır. (s.190) Böylece Elias'ın 'yeri ve aşkı' nesillere aktarılarak bir söylence haline gelmesinin yolu açılır. Buda bir tür sosyal ölümsüzlüktür.

'Ama Sevgi Kalmalı' romanının kahramanı Hans'ın ve 'Hürriyet' romanının kahramanı Hürriyet'in aşkları ilahi aşktan uzak bir anlamda platonik aşkı yansıtır. Yani aşklar tasavvufunsesi olarak ele alınmaz, sadece duygunun sesi olarak görülür. Kahramanlar bu dünyada birlikteliğe dışsal engeller nedeniyle ulaşamadıkları için ölümü, mutluluğa kaçış olarak görürler. Benzer şekilde aşk Divan edebiyatı bağlamında Ferhad ile Şirin, Yusuf ile Züleyha gibi mesnevilerde de geniş yer bulmuştur.

Hürriyet'le İsmail'in aşkı, sonuç bakımından 'Ferhad ile Şirin'in aşkının sonuyla benzerlik gösterir. 'Ferhad ile Şirinin' aynı mezara gömülmesi gibi Hürriyet'tin İsmail'in mezarına gömülme isteği de kızı tarafından gerçekleştirilir (H.s.397). Kavuşma ve onun getirdiği ölümsüzlük toprakta gerçekleşir.

Hans ile Sofia'nın aşkı ise sonuç bakımından Yusuf ile Züleyha'nın sonuna benzer. Sevenlerin ötelemek zorunda kadıkları kavuşmaları aynı topraklarda tabiat ananın kucağında yan yana yatara gerçekleşir (ASK.s.379). Bunu sağlayan torun Emil Bora olmuştur. Her ne kadar Züleyha'nın aşkında ilahi aşk izleğinin belirgin izleri varsa da, Hans ve Sofia arasında aşk insani boyutta ele alınmıştır.

4. Sonuç ve Değerlendirme:

Carl Gustav Jung 1968 yılında yazdığı 'İnsan ve Sembolleri' yapıtında insanın topraktan nasıl uzaklaştığını ve bunun sonucunda nasıl bir yalnızlığa ve kuşatılmışlığa düştüğünü vurgular.(Bkz.Mohr.1998.7).Çözümetsel bağlamda ölümsüzlüğü ve arınmayı getiren doğadadır Gaia'da dir. Yunan mitolojisine göre Gaia'dan doğma Antaios'un ölümsüzlüğünün kaynağı, Toprak anadır. Antaios toprağa her düştüğünde yeniden doğmakta, ondan uzaklaştıkça ölmektedir. Nitekim Herakles Antaios'u sırtına alıp ayaklarını topraktan kesince öldürebilmeyi başarabilmiştir. Bu bağlamda söz konusu romanlarda anılan kahramanlarının öz yaşam sürecinde, onları var eden değerlerin toplum tarafından sorgulanması ve kuşatılmışlık içinde kalmaları sonucu ürettikleri çözümler, ölüm mitinin konusuyla anlamsal bir eşdeşlik yaratmıştır. Sevginin ve aşkın tanımlanmasında ölüm ve toprak ilişkisi sembolik bir anlam kazanmıştır.

Yukarda sözü edilen romanlarda aşk motifinin kahramanları, içerden

ve dışarıdan yapılan müdahaleci etkilerle kendileri olmaktan uzaklaştırmış, ailelerine sosyal çevrelerine hatta evrene yabancılaşmışlardır. Kendi olma uğraşlarını sonsuz sevgi üzerinden sürdürürlerken toplumun düzenleyici baskısı nedeniyle var oluşlarının sembolü 'aşkı' ölüm üzerinden anlamlamaya çalışmışlardır. Bu çaba kendi olma serüvenlerini toprakla bütünleşme yazgısına dönüştürür. Nitekim sevginin gömüldüğü toprakta bütünleşme arzusu, maddi varlıklarının toprakla yani evrenle birleşmesi, ruhun ise tanrı katında eşdeşine kavuşması, tam olma ritüeliyle uygunluk gösterir. Bu söylene bir anlamda ölümden ölümsüzlüğü arayan insanın zaman kavramı dışında sonsuzlukta bütünleşme arketipinin yansımaları olarak görülebilir. Mitsel bağlamda uçromanda davurgulanan, kahramanların 'bende sen, sende ben olma' anlayışıyla bedenlerin ve ruhların ayrılmaz biçimde kaynaşma arzudur. Bu kaynaşma, her üç yapıtta da, Gaia yani Toprak ananın bağrında gerçekleşmektedir. Toprak arketipi, farklı kültürlerde olsa da sevgi bağlamında ölümsüzlüğü arayan insanın sonsuzlukta bütünleşme düşüncesinin yansıtılmasında ortak rol oynamıştır. Bu vargı mitlerin evrensel alımlanmasının önemli göstergesini oluşturur.

KAYNAKÇA

- Aktulum, K. (1998). 'Metinlerarasılık, Çokseslilik', Edebiyat ve Eleştiri, 36, Mart-Nisan 47-56.
- Arslan, A. (2003). *Ama Sevgi Kalmalı*, Berfin Yay, İstanbul.
- Aydın, H. (2013). *Mitos'tan Logos'a Eski Yunan Felsefesinde Aşk*, Bilim ve Gerçek Yay. İstanbul.
- Boratav, P.N. (2002). *Halk Hikâyeleri ve Halk Hikâyeciliği*, T.C. Kültür Bak., İstanbul.
- Freud, S. (1998). *Jenseits des Lustprinzips-Massenpsychologie und Ich-Analyse/Das Ich und das*. Hrsg. AnnaFund E. Bibring, S.FischerVerlag. Bd.3.Frankfurt.
- İçöz, N. (2012). *Hürriyet*, Altın Yay. İstanbul.
- Platon. (2006). *Şölen-Dostluk*. Çev: S.Eyüboğlu-A Erhat, Türkiye İşbankasıYay.İstanbul.
- GerdHeinz-Mohr G.H.(1998) *Lexikon der Symbole, Bild und Zeichen der christlichen Kunst*. Hrsg.M.Gunter.Munchen.
- Möckel. M. (1997). *Schlafes Bruder*, C. BangeVerlag, Hollfeld.
- Schneider. R.(1992). *Schlafes Bruder*, ReclamVerlag, Leipzig.
- Schneider, R. (1998) *Uykunun Kardeşi*. Çev: Atilla Dirim, İletişimYay.İstanbul.
- Strauss, L.C. (1967). *Strukturelle Anthropologie*, Hrsg. H. Naumann, Suhrkamp, Frankfurtam Main.

Değişen Başlar ve Kız Efsanesinin Thomas Mann'ın Değişen Kafalar Adlı Eserinde Metinlerarası Bağlamda Yeniden Yazımı

Rewriting Of The Legend Of *The Swapped Heads and Girl* In The Work Of Thomas Mann *The Transposed Heads* In The Context Of Intertextuality

Zeynep ÇİFTÇİ (Eskişehir Osmangazi Üniversitesi)

ÖZET: Karşılaştırmalı Edebiyat, farklı uluslara ait eserleri ele alıp inceleyerek bu toplumlar arasındaki etkileşimi ortaya koyma açısından benzerlik, farklılık ve ortak noktaları saptamaya çalışan bir bilim dalıdır. Bu çalışmanın amacı, Hint edebiyatının Orta zaman hikâyelerinden biri olan *Değişen Başlar ve Kız* efsanesi ile farklı bir kültüre sahip olan yazar Thomas Mann'ın (1875-1955) ülkemizde Kasım Eğit ve Yedigâr Eğit'in çevirisiyle 2011 yılında yayımlanan *Değişen Kafalar* romanındaki yeniden yazımı karşılaştırmalı edebiyat bilimi verilerini kullanarak metinlerarası eleştiri yöntemiyle karşılaştırmaktır.

Çalışmanın kapsamını Hint edebiyatının eski dönemlerinde önemli bir yere sahip olan baş kesme motifinin ele alınışı, farklı versiyonlardaki kullanılışı, Thomas Mann'ın söz konusu motifi eserinde ne şekilde işlediği, modern bir tarzda genişleterek nasıl yeniden yazdığı oluşturmaktadır. Bu incelemenin daha iyi anlaşılması açısından öncelikli olarak masal metni verilip, ardından Thomas Mann ve eseri tanıtılmıştır. Böylece metinler arası bağlamda yeniden yazmanın işlevi daha kolay anlaşılacaktır. Ayrıca çalışmada yararlanılan kaynaklarda efsane için masal, hikâye gibi kavramlar aynı anlama gelecek şekilde kullanılmış olup kavramlar arasındaki farklılıklar göz ardı edilmiştir.

Anahtar Sözcükler: Yeniden Yazım, Thomas Mann, Efsane.

SUMMARY: Comparative Literature is a discipline which studies the works of literature by different nations and aims to present the interaction between the nations based on the similarities, differences, and common points. The goal of this study is to compare the tale of *The Swapped Heads and Girl*, one of the Middle Age stories of Indian Literature, with the rewriting of *The Transposed Heads*, which was originally written by Thomas Mann and was translated Kasım Eğit and Yedigâr Eğit, and published in 2011 in Turkey, using comparative literature data and intertextual criticism methods.

This study covers the motive of taking off head which has an important place in the old periods of Indian literature, being used in different versions, how Thomas Mann used the so-called motive in his work, and rewrote the motive expanding it in a modern style. To let the study be comprehended more, text of the tale was presented first, and then Thomas Mann and his work was included. Hence, the function of rewriting would be understood much more easily. Moreover, the studies referred used legend for tale and story as having the same meaning disregarding the differences between the terms.

Keywords: Rewriting, Thomas Mann, Legend.

I. Giriş

Karşılaştırmalı Edebiyat, farklı uluslara ait eserleri ele alıp inceleyerek bu toplumlar arasındaki etkileşimi ortaya koyma açısından benzerlik, farklılık ve ortak noktaları saptamaya çalışan bir bilim dalıdır. Bu çalışmanın amacı, Hint edebiyatının Orta zaman hikâyelerinden biri olan *Değişen Başlar ve Kız* efsanesi ile farklı bir kültüre sahip olan yazar Thomas Mann'ın (1875-1955) ülkemizde

Kasım Eğit ve Yadigar Eğit'in çevirisiyle 2011 yılında yayımlanan *Değişen Kafalar* romanındaki yeniden yazımı karşılaştırmalı edebiyat bilimi verilerini kullanarak metinlerarası eleştiri yöntemiyle karşılaştırmaktır.

Çalışmanın kapsamını Hint edebiyatının eski dönemlerinde önemli bir yere sahip olan baş kesme motifinin ele alınışı, farklı versiyonlardaki kullanılışı, Thomas Mann'ın söz konusu motifi eserinde ne şekilde işlediği, modern bir tarzda genişleterek nasıl yeniden yazdığı oluşturmaktadır. Bu incelemenin daha iyi anlaşılması açısından öncelikli olarak masal metni verilip, ardından Thomas Mann ve eseri tanıtılmıştır. Böylece metinler arası bağlamda yeniden yazmanın işlevi daha kolay anlaşılacaktır. Ayrıca çalışmada yararlanılan kaynaklarda efsane için masal, hikâye gibi kavramlar aynı anlama gelecek şekilde kullanılmış olup kavramlar arasındaki farklılıklar göz ardı edilmiştir.

II. Metinlerarasılık

Metinlerarasılık *iki ya da daha fazla metin arasındaki ortak birliktelik ilişkisi, yani, biçimsel olarak ve çoğu zaman, bir metnin başka bir metindeki somut varlığı* olarak tanımlanır (Aktulum, 2000, 93). Kaynağını M. Bakhtin'in söyleşimcilik teorisinden alan, J. Kristeva'nın kapsamını belirlediği metinlerarası ilişkilerde bir söylemin başka bir söylem için ilham kaynağı oluşturabileceği düşüncesi yer alır. Söz konusu olan eski metinlerin taklidi veya olduğu gibi yeni metne alınması değil, bağlam değiştirerek özerk bir konuma getirilmesi (bkz. Öztekin, 2008, 131) olarak algılanmalıdır. Ek olarak metinlerarasılık terimi bir (ya da birkaç) gösterge dizgesinin bir başkasıyla transpozisyonu (yeniden konumlandırılması) anlamına gelir (bkz. Holbrook, 1998, 64). Değişen Kafalar, metinlerarası imgelemenin en önemli aşamalarından olan "yeniden yazma" tekniğiyle ele alınır. Yazar ortak bilinçaltına yerleşmiş çok bilinen yapıttan esinlenir ve yapıttın kendi yaşadığı çağa, döneme uyarlanmış okuma biçimini önerir (bkz. Kıran, Kıran 2003, 315). Aynı geleneğin içerisinde söylemsel izlekler ve tinsel bağıntıda buluşan yapıtlar, adından/ başlığından başlayarak diğer bütün içeriksel benzerleri gibi alıntılardan oluşurlar. Her yazı işi bir kolaj, yorum ve alıntıdır. Alıntı, bilinçli, istemli bir anımsamadır. Başka metne ait bir kesit yeni bir metne sokularak yeni bir anlam yüklenir (Aktulum, 2000, 94-95; 165).

III. Değişen Kafalar Efsanesinin Metinlerarasılıkla Yeniden Yazımı

Genellikle öykülerin ilk kaynağının mitoslar olduğu söylenir. Mitolojik unsurların pek çok türde değişik şekillerle yeniden doğduğu görülür (bkz. Moran, 1994, 96). Ele alınan eserde tanrıçalar ve Hint motiflerine çok fazla yer verilir. Temeli yüzyıllar öncesine dayanan bir metnin özündeki özelliklerinin günümüz edebiyatında arayışlar sonucunda belirmesi kültürlerarası etkileşimin de bir sonucudur. Ele alınan eserde yazar Hint kaynaklarından yararlanan ve Almancaya çevrilen bir anekdottan yola çıkarak eserini yazması

kültürlerarasılığın açık bir göstergesidir. Borges'in dediği gibi "dil bir alıntılar sistemi"dir. Doğal olarak bir metnin başka bir metinde karşımıza çıkması kaçınılmaz olarak görülmektedir. Thomas Mann'ın hayatına dair yapılan araştırmalarda Hindistan'a gittiğine dair bir bilgiye ulaşılamamıştır. Ancak *eski bir Hint kaynağından çıkan, Hindistan'daki en eski sakinlerin efsanesi ve orta zaman hikayesi olarak tespit edilen ve on dördüncü asırda Türk ve İran edebiyatına giren ve çalışmanın temelini oluşturan baş kesme motifini* (Ruben, 1941, 629) farklı bir tarzda Goethe'nin Paria efsanesi adındaki şiirde kullandığı görülür. *Bütün bu hikayeler garba (batıya), şimale (kuzeye), Avrupa, Asya ve Afrika'ya Hindistandan gelmiştir* (a.g.e., 637). Bu süreç içerisinde de Thomas Mann'ın bu masalı Avrupa versiyonlarından okuduğu ya da büyük bir olasılıkla Goethe'nin etkisinde kalarak ve çalışmalarından esinlenerek meydana getirmiş olabileceği rahatlıkla söylenebilir.

Ayrıca Thomas Mann, Karl May gibi oturduğu yerden çeviriler aracılığıyla Doğu kültürünü araştırıp bilgi edinerek ve bu bilgiler ışığında eserini, mitlerden yararlanarak ortaya koymuştur. Romantik akımla birlikte duyguların önem kazanması Thomas Mann'ın mitoloji gibi bir çeşmeden bolca yararlanmasını sağlamıştır. Thomas Reghly yazarın anı ve mektuplarından Hint kültürü ile ilgili çalışma yaptığını belirtmektedir. (bkz. Akbulut, 2013, 30).

Çağdaş Alman yazarına ait olan *Değişen Kafalar* adlı eser, masalın aslına bağlı kalması bakımından parodik, başta metinlerarasılık olmak üzere birçok yöntem vasıtasıyla yeni bir edebî metin oluşturulması bakımından varoluşsal bir mahiyet taşımaktadır. Ayrıca asıl masal metni ve yeniden kaleme alınan bir metin -yani farklı zamanlarda yazılan/anlatılan iki ayrı edebî ürün- olması bakımından da karşılaştırmalı edebiyatı ilgilendiren bir eserdir. Bir eserin yıllar sonra tekrar yazılması iki şekilde olmaktadır: İlki birebir orijinal halini tekrarlayarak yazmaktır ki, buna "parodik", artsüremli var olanı aynen tekrar etme, diğerine ise, orijinal metne yeni bir takım şeyler ekleyerek yeniden yazmaya da "varoluşsal" diğer bir ifadeyle eşsüremli yeni anlam ve ilavelerle yeniden üretme denir (bkz. Köktürk, 2007, 270). *Değişen Kafalar'ın* her iki şekli de bünyesinde barındırmaktadır. Sözlü kültürde oluşmuş bir eseri olduğu gibi alınmış ama aslına bağlı kalınarak bir takım eklemeler de yapılmıştır. Sözlü kültürde daha çok karşımıza çıkan bu yöntemde eski dönemlere ait *halk söylencesinin modern metin yapısı içerisinde hem anlamsal hem de biçimsel olarak dönüştürümler geçirdiği* görülmektedir (Adıgüzel, 2009, 41).

Hint edebiyatında iki insan başının kesilmesi ve yeniden birleştirilmesini anlatan bir masal motifi vardır. Eski Hint kaynaklarına ait olan bu efsanenin nasıl doğduğuna dair çeşitli görüşler yer alır:

Başların değişmesini ihtiva eden Hindu efsanesi Dravit dili ile yazılmış yalnız tek bir metinde bulunmuştur. Fakat içinde baş değişmesi motifi

bulunmayan şimalî Hindistandaki eski Hindu metinleri, milâddan sonra 2. asra kadar geri gider. (...) Madiga'lardan sonra gelen Holeyalar (yahut her iki kabileden sonra gelen Hindular) zamanında Pariaların, baştan ayrı olan bir vücuda mabet dışında ibadet ettikleri (de) muhtemeldir (Ruben, 1941, 632).

Hikâyenin çeşitli varyantlarının bulunmasının yanı sıra kabilelere göre de farklılıklar gösterir. Hindu mitolojisinde, Paria mitolojisinde, iptidailerin mitolojisinde, Madigalarda, Holeyalarda, Basavi'lerde bu motif hep bulunmaktadır, ancak Thomas Mann'ın kullandığı motif orta zaman Hint metinlerinden alınmıştır. Vetalapañçavimşati masal mecmuasından alınan metnin orijinal dili Sanskritçedir. İçinde yirmi dört öykü barındıran Hint masal edebiyatının başeserinin yazarı bilinmemekle birlikte Bhavabhuti olduğu sanılır. Ancak kesin olmadığından anonim eser olarak değerlendirilir. 11. yüzyılda Somadeva bu eseri *Kathasaritsagara* adlı eserinde toplamıştır (bkz. <http://kitaparsivim.blogspot.com/2011/03/bir-hint-klasigi-hortlag-n-25-oykusu.html>). *Vetala* Sanskrit dilinde hortlak, *Pañçavimşati* ise yirmiş beş sayısını ifade ettiği için Hortlağın 25 Öyküsü anlamına gelir²¹ Efsane bu Hindi versiyonunda altıncı, Tamil versiyonunda beşinci sıradadır (bkz. Kaya, 1941, 112) Orijinal metnin günümüzdeki derlemesi üzerinden yapılan çalışmada ilk göze çarpan nokta başlıkların benzerliğidir. *Değişen Kafalar* adlı roman *Değişen Başlar ve Kız* efsanesini çağrıştırmaktadır. Bir masal anlatısını dile uygulayan Thomas Mann eserine şu cümlelerle başlar:

Bir savaşçı soyundan gelen sığır yetiştiricisi Sumantra'nın güzel kalçalı kızı ve (deyim yerindeyse) iki kocasının çok kanlı ve akıllara durgunluk veren öyküsü, dinleyenin ruh gücünü ve Maya'nın korkunç oyunlarına karşı aklını en yüksek düzeyde kullanmasını gerektirir. Dinleyenlerin, öyküyü anlatanın dayanma gücünü kendilerine örnek almaları dileğimdir; çünkü böyle bir öyküyü anlatmak, onu dinlemekten daha fazla yüreklilik ister. Öykü, başından sonuna kadar aşağıdaki biçimde oluşmuştur (Mann, 2011, 9).

Anlatı içerisinde anlatı tekniğini uygulayan yazar romanının başında bir masal anlatacağının ipuçlarını verir. Romanın kurgusu masalın söylenmesidir ki, bunu söyleyen de dayanma gücüne sahip olan yazardır. Masal orijinal metninde hep “-muş” zaman ekiyle verilmiştir. Zamanın tam olarak belirtilmemesine karşın kitapta *ana özleminin eski simgeleri yeni ve heyecanlı ürperişlerle sardığı ve hacı kafilelerinin ilkbaharda seller gibi akıp kabararak ana Tanrıça'nın tapınaklarına koştukları bir çağda* diyerek olayın yaşandığı zamana gönderme yapmaktadır

²¹ Bu eseri günümüze çeviren ve derleyen Ankara Üniversitesi Dil Tarih- Coğrafya Fakültesi Hindoloji bölüm başkanı Prof. Dr. Korhan Kaya'dır. Kitapta *Hortlağın Altıncı Öyküsü* başlıklı yazısında yer alan *Değişen Başlar ve Kız* masalı. Bu masal günümüze çevrilen metin üzerinden değerlendirilecektir.

(a.g.e., 90). Efsanenin yaşandığı yer Şobhavati olarak adlandırılmaktadır. Bu yerin özelliği tapınaklara ve çevresinde bir göle sahip olmasıdır. Mann'ın romanında olay Kosala bölgesindeki bir köyde yaşanır (s.10). Burada olan tapınaklardan ve köyün yakınındaki Yamuna nehrinden bahsedilir. Kutsal bir yer olarak anılan gölde insanlar yıkanarak ibadetlerini yapar. Madanasundari'nin bu gölde yıkanması şöyle anlatılır: *Birgün oraya Brahmasthala adlı bir köyden, banyo yapmak amacıyla genç bir çamaşırcı gelmiş. Orada kutsal suda yıkanmak üzere gelmiş olan Şuddhapata adlı adamın Madanasundari adlı kızını görmüş* (Kaya, 2000, 73). Mann'ın eserinde ise bu sahne şöyle verilmiştir:

Genç bir kız, gözlerden uzak toplanma yerinde durmuş, yıkanmaya hazırlanıyordu. Sarisini ve gömleğini suya inen merdivenin basamaklarına bırakmış, boynunda yalnızca birkaç gerdanlık, kulaklarında sallanan küpeleri ve topuz yaptığı gür saçlarını saran beyaz bir bağla çıplak, orada öylece duruyordu. Vücudunun güzelliği göz kamaştırıyordu. (...) Altın kız, biraz önce kendilerinin de yaptığı gibi, avuçlarını yukarıya doğru kaldırdı ve tanrıya ulaşma seremonisine başlamadan önce duasını etti. (...) Kambur Boğalar Yurdu'ndan olan Sita'nın yıkanma törenini yerine getirmesini seyrettiler (Mann, 2011, 27-29).

Değişen Başlar ve Kız efsanesinde Dhavala, Madanasundari'ye âşık olur. *Onun ay gibi güzelliğine çarpılan adam kızın adını ve adresini öğrendikten sonra tutkun bir halde evine döner. Yemeden içmeden kesilir. Değişen Kafalar* adlı eserde de Şridaman kıza sevdalanır. Arkadaşı Nanda, Sita'yı tanıdığını anlatır. Kızın çocuk yaşta evlendirilmiş olabileceği ya da başka birine gönül verdiği korkusuyla Şridaman yemeden içmeden kesilir (bkz. Mann, 2011, 38-45). Nanda arkadaşına yardım eder ve onu sakinleştirerek şu sözleri söyler:

Böylesine güzel bir kıızı yalnızca tanrıların sevebileceğini, insanların buna hakkı olmadığını düşünüyorsan, hedefini gözünde fazla büyütüyorsun demektir. (...) Kambur Boğalar Yurdu'ndan Sita'nın bir tanrıça olmadığını anlamın için söylüyorum. Sita her ne kadar Durga'nın yıkandığı yerde çıplak vücuduyla sana tanrıça gibi göründüyse de olağanüstü güzel bir kız olmasının dışında, o da diğerleri gibi sıradan bir yaşam süren, dibekte bulgur dövüp bulamaç pişiren, yün eğiren ve başkaları gibi annesi ve babası olan bir kızdır. (...) kısacası, onlar da kendileriyle oturup konuşulabilecek insanlardır (Mann, 2011, 43).

Değişen Başlar ve Kız efsanesinde Dhavala, durumunu annesine anlatır. O da eşi Vimala'ya aktarır. Adam gelip oğlunu şu sözlerle teselli eder: *Oğlum, kolayca elde edilecek bir şey için neden bu kadar umutsuzsun? Eğer istersen Şuddhapata*

kızı verir. Biz onunla aile, zenginlik ve meslek olarak eşitiz. Ben onu bilirim o beni bilir. Bu önemli bir sorun değil (Kaya, 2000, 74). Her iki metinde de evlenmelerinin önünde herhangi bir engel olmadığını anladığımız çiftler arasında çeşitli adetler yerine getirilir. Evlenen çiftler mutluluk içinde yaşarken efsaneye göre Madanasundari'nin kardeşi ablasına gelerek onlara *tanrıça Durga adına yaptığımız bayrama Madanasundari'yi ve damadımızı davet etmek için gönderildim*, der. Bunun üzerine yolculuğa çıkarılır. Thomas Mann'ın romanında bu durum anne ve babasını altı aydır görmeyen Sita'nın ailesiyle özlem gidermesi için yolculuğa çıkarılır. Yolculukta arabayı kullanan Nanda'dır (s.48-49). Sarp kayalıkların olduğu alanda Devi'nin, Durga'nın ve karanlıkların anası Kali'nin tapınaklarının olduğu yerde Şridaman Ana Tanrıça'ya dua edip saygılarını sunmak ister. Koridordan geçer ve *bu kurban düşkününü, bu ölüm getiren ve yaşam veren Tanrıça'nın vahşi görünümünü yüzüne ve kollarının başını döndürüp aklını başından alacak şekilde dönmesine zaman zaman hayranlığa dönüşen bir dehşetle ve tiksintiyle bakar* (Mann, s.52). Kanı çekilmeye başlayan Şridaman başını kesmeden önce Ana Tanrıça'ya seslenir:

Ey, var olan bütün yaratıklar! Ey, eteğini kimsenin kaldırmadığı kocasız ana! Kendisinden doğan varlıkları ve yaşamları yeniden yutan, şehvet ve dehşetle herkesi kucaklayan ana! Halk seni, uğruna nice canlı kurban ederek onurlandırıyor, çünkü bütün varlıklara hayat veren kan, senin hakkındır! Eğer ben kendimi sana kurban edersem, mutluluğa kavuşmam için şefkatini benden esirgemezsin, değil mi? (Mann, 2011, 53).

Değişen Başlar ve Kız efsanesinde baş kesme olayından önce Dhavala'nın kayınbiraderi onu tapınağa gitmekten vazgeçirmeye çalışır, ama başarılı olamaz. Tapınağa girdikten sonra Dhavala kendi kendine konuşarak İnsanlar bu Tanrıça'ya çeşitli canlıları getirerek tapınıyorlar neden ben de kendimi kurban ederek kurtuluşumu elde etmeyeyim? der (Kaya, 2000, 75).

Her iki metinde de kendi kendine yapılan konuşma ve duygu coşkunluğunun ardından baş kesme olayı yaşanır. Bir süre sonra tapınağa bakmaya giden kişi efsanede kayınbirader, romanda ise arkadaşı Nanda'dır. Onlar da gördükleri manzaradan etkilenerek kendi başlarını keserler (bkz. Kaya, 2000, 75; Mann, 2011, 60). Madanasundari ya da romandaki adıyla Sita uzun zaman sonra gidenlerin geri gelmemelerinin ardında yatan korkunç gerçeği öğrenir. Efsanede feryadını ve isyanını şu cümlelerle dile getirir:

eyvahlar olsun, bunun anlamı nedir? yıkıldım ben artık! (...) Şimdi artık benim yaşamamın ne yararı var? (...) Sen tanrıçaların başta gelenisin, tanrı Şiva'nın yarı biçimisin, sen bütün kadınların dayanağısın, neden

kocamı ve kardeşimi bir hırsız gibi benden çaldın? Ben her zaman inancına bağlı kalmış biriyim, bana göre bu yaptığın sana yakışmıyor. Şimdi senden bir ricada bulunacağım. Birazdan bu bedenden ayrılacağım, lütfen benden sonraki bütün doğuşlarımda bu iki adam hep benim kocam ve kardeşim olsun (Kaya, 2000, 76).

Yaşanan vahim olay karşısında deliye dönen Sita da aynı şekilde davranır: *Siz ey tanrılar, kutsal ruhlar ve büyük çilekeşler! Ben mahvodum! Her iki erkeğimi de, her ikisini de kaybettim. Artık bittim ben! (...) Birbirlerinin kafalarını kesmişler.* (Mann, 2011, 64). Her iki eserde de tek kadın karakter olarak karşımıza çıkan Sita ve Madanasundari de canlarına kıymak ister. Efsanede Madanasundari aşoka ağacına kendini asacağı sırada *boşlukta bir ses yankılanır* ve tanrıça ona göstermiş olduğu cesarettten ötürü kardeşini ve kocasını lütfuyla tekrar canlandıracağını söyler (bkz. Kaya, 2000, 76). Sita ise, kendini sarmaşıkların sardığı incir ağacına asmak üzereyken gökyüzünden *seni aptal keçi seni, bundan hemen vazgeçecek misin?*, diyen bir ses duyar. Sita'yı azarlayan tanrıça ona canları tekrar geri verebileceğini, ama başları gövdelerine yakınlaştırması gerektiğini anlatır (bkz. Mann, 2011, 66-75). *Ayrıca işini düzgün yap kafaları aceleden yüzleri enseye gelecek şekilde yerleştirip de delikanlıları gülünç duruma düşürme* diye ikaz ederek Hint efsanelerinde yaşanan başka bir masala da atıfta bulunur.^{3*}

Thomas Mann bu baş kesme olayını kıskançlık ve aşk üçgeni çerçevesinde ele alıp işlemiştir. Nanda Şridaman'ı tapınakta başı kesilmiş bir halde yerde yatarken görünce *kesin benim Sita'yı kıskanıp onu öldürdüğümü sanacaklar* ikilemini yaşar. Bu olay *Değişen Başlar ve Kız* efsanesinin Hindi ve Hemavijaya şekillerinde de yaşanır. Bu versiyonlarda *kadın kocasını mabette ölü bulur ve kıskançlık yüzünden arkadaşını öldürdü diye halkın yapacağı iftirdan korkar* (Ruben, 1941, 637) ve kendi başını da keser. Bu farklı şekil ile efsanenin değişik bir sürümüne gönderme yapılmıştır. Mann Hemavijaya'yı Hertel tarafından yapılan bir Hint tercümesinden okumuştur. Ayrıca bu efsaneden başka şeyler de eserine katmıştır. Sita'yı görüp ona âşık olduktan sonra güçlü olan arkadaşı Nanda'ya bu acıdan kurtulması için intihar edeceğini söylemesi ve bir odun yığını hazırlamasını ondan rica etmesi bu efsanenin versiyonuna yapılan bir başka göndermedir (bkz. Ruben, 1941, 642).

Başların birleşmesinden sonra hem ana metinde hem de alt metinde kadın karakterler çok sevinir ama bu sevinç uzun sürmez. Çünkü başlar yanlış birleştirilmiştir:

“Ne olur, affedin beni,” diye bağıyordu. Beni affet sevgili Şridaman” bunları söylerken, onun kafasıyla bağlı Nanda'nın vücudunu görmezden gelerek, özellikle onun kafasına bakıyordu, “sen de beni affet, Nanda,” derken de aslında Şridaman'ın yüzüne bakarak konuşuyor, önemsiz bir

* Diğer masal adları için bkz. Ruben, 1941.

kafa olmasına rağmen ana öge olarak üstüne yapıştırılan Şridaman'ın vücudunu sıradan bir eklentiymiş gibi inceliyordu. "ah, daha önceki halinizle gerçekleştirdiğiniz korkunç eylemle içine düştüğüm çaresizliği düşünecek olursanız, beni başışlamanız gerekir.(...) bunu anlamamız gerek. Gözlerim bulanık görüyordu, kimin kafasını ve kimin vücudunu ellediğimi tam olarak seçemiyordum ve böylece doğru kafayı doğru vücuda takma işini biraz şansa bırakmak zorunda kaldım (Mann, 2011, 78).

Efsanede bu olay, detaylandırılmadan anlatılır ve sadece şaşkınlık yaşandığına, olayların bir *çıkmaza girdiğine* değinilir. Bu süreçten sonra hortlak krala kızın kocasının kim olduğunu sorar. Cevap şöyledir: *Bedeninde kocanın kafası olan kocadır, çünkü organların en önde geleni baştır ve insanın kimliğini o belirtir* (Kaya, 2000, 78). Alman yazarın eserinde ise bu karışıklığı çözmek için akıllı bir fakirden yardım istenir. Kamadamana'nın böyle bir olaya getirdiği yanıt şu şekildedir:

Koca, erkeğin kafasını taşıyandır.

Bu karardan kuşku duymamak gerekir.

Çünkü kadın nasıl ki mutlulukların en büyüğü ve ezgilerin kaynağıysa,

Kafa da bütün uzuvların en önemlisidir (Mann, 2011, 96).

Değişen Başlar ve Kız efsanesi bu çarpıcı soruya verilen cevapla sonlanır. Buraya kadar olan çalışma art süremliler bir eser olduğunu bize göstermektedir ancak bitmiş bir eser değildir. Thomas Mann'ın eseri bundan sonra da devam eder. Evlenen çiftin hamile kalması ve çocuğun doğması, mutlu giden bir evlilik tasvir edilir. Ancak bu güzel tablo kısa sürer. Nanda'nın vücuduna bakmayan Şridaman hantallaşır ve Sita ondan uzaklaşarak ormanda yaşama kararı alan Nanda'nın yanına gelir. Burada her üçü de hazin bir sonla ölür. Ancak bu durum, *bir dulun yakılarak öldürülmesi gibi kutsal bir olayla ilişkili olduğu için, büyük bir şenliğe dönüşür* (Mann, 2011, 122). Romanın ilk cümlesi gibi son cümlesinde de okuyucuya; *efsaneye göre, ki biz de buna inanmak istiyoruz, sevgilileriyle buluşmuş olmasının verdiği keyifle alevler onu serinletmişti* (Mann, 2011, 123) cümlesi çerçeve anlatının tamamlandığına işaret eder. Masalın mutlu sonla bitmesi beklendiğinden çocuğun hikâyesine dönülür ve o da mutlu bir yaşam sürer. Yeni ilavelerle yeniden yazılan metin bu açıdan eşsüremlilerdir. Yazar Thomas Mann, iki erkek karakteri felsefi açıdan sayfalarca konuşarak Hint felsefesini de araştırdığını ortaya koymaktadır. Ayrıca birkaç sayfadan oluşan bir efsanenin yüz yirmi dört sayfa olarak yeniden yazımında muhakkak ki biçimsel ve de içeriksel olarak farklılıklar ve eklemeler olacaktır.

VII. Sonuç

Thomas Mann'ın *Değişen Kafalar* adlı romanında Hint edebiyatının temel kaynaklarında geçen *Değişen Başlar ve Kız* efsanesi modern bir tarzda genişletilerek Batılı duyuşla yeniden yazılmıştır. Metinlerarasılık yönteminin çeşitli tekniklerinden yararlanılarak yapılan bu çalışmada baş kesme motifinden bahsedilmiş ve bu motifin farklı versiyonları olduğu üzerinde durulmuş, ana metinde nasıl ele alındığına değinilmiştir. Alt metnin ana metinde nasıl dönüştüğü açıklanmaya çalışılmıştır. Söz konusu motif çerçevesinde ele alınan dil ve üslup özellikleri, eserlerin yeniden ve yeniden üretilmesi, insanın varoluşsal gerçekliğine dair bazı evrensel temaların insanlık var oldukça değişik formlarda yeniden hayat bulmaya devam edeceğinin işaretidir. Eserde yoğun bir şekilde geçen Hint kültürünün, mitolojisinin ve tanrıçalarının üzerinde durulmamış sadece metinlerarasılık bağlamında yeniden yazma yöntemiyle incelenmiştir. Ayrıca eserinde bir Hint fantezisini ortaya koyan yazar Doğu ve Batı, zihin ve beden, dostluk ve aşk, erotizm ve ruhsal uyum gibi motifler üzerine çok şeyler söylemiş ve fantastik bir öykü kurgulamıştır. Metinlerarası çalışmaların postmodern süreçte oldukça sık karşımıza çıktığı ve türlerin iç içe girmesi ile başlayan sürecin metinlerle devam ettiği görülmektedir. Edebiyatın son döneminde her metnin aslında başka bir metinden yola çıkılarak yazıldığı ve orijinal olmadığı dile getirilir. Bu çalışma metinlerarasılık yönteminden hareketle söz konusu iki kültürde (Alman ve Hint kültürü) ele alınan bir efsane ve motifin (baş kesme) nasıl ele değerlendirilip işlendiğinden yola çıkılarak farklı kültürleri tanıma açısından karşılaştırmalı edebiyat bilimi alanına yarar sağlayabileceği düşünülmektedir.

KAYNAKÇA

- Adıgüzel, S. (2009), *Modern Azerbaycan Edebiyatında Dede Korkut Metinlerarası Çözümler*, Erzurum: Fenomen Yayınları.
- Akbulut, N. (2013) *Yabancı Kostüm İçinde Öz Kültür: Thomas Mann, Değişen Kafalar Von Generation zu Generation: Germanistik. Festschrift für Kasım Eğitim zum 65. Geburtstag*. İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi.
- Aktulum, K. (2000). *Metinlerarası İlişkiler*. Ankara: Öteki Yayınları.
- Aktulum, K. (2007). "Metinlerarasılık/Göstergelerarasılık", *Frankofoni*, S. 19.
- Aytaç, Gürsel. (2000). Thomas Mann'ın Büyülü Dağ ve Lotte Weimar'da Romanlarındaki Edebi Kişiliği. Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı.
- Eliuz, Ü. Türkdoğan, M.G. (2012). *Eski Bir Hikâyenin Yeniden Doğuşu: Kara Kitap'taki İzlek Ve İmgelemenin Metinlerarasılık Bağlamında İncelenmesi*. Turkish Studies - International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic Volume 7/1 Winter.
- Gökçimen A. (2010). *Mollanepes'in Zöhre Tahur Hikâyesi'nin Metinlerarası Bağlamda Yeniden-Yazımı*. Journal Of Qafqaz University, Number 29, Volume 1.
- Harvey, D. (1997). *Postmodernliğin Durumu* (Çev. Sungur Savran). İstanbul: Metis Yayınları.
- Holbrook, V. R.(1998). *Aşkın Okunmaz Kiyıları* (Çev. Erol Köroğlu-Engin Kılıç), İstanbul: İletişim Yay.

- Kaya K. (Der ve Çev). (2000). Hortlağın Yirmi Beş Öyküsü (Vetalapañçavimşati), Ankara: İmge Kitabevi.
- Kıran, A. E.; Kıran Z. Yazınsal Okuma Süreçleri, Ankara: Seçkin Yayıncılık, II. Baskı, 2003.
- Köktürk, Ş. (2007). *Mustafa Necati Sepetçioğlu'nun Yaratılış ve Türeyiş Destanı'nda Yeniden Yazma ve Edebi Dönüştürüm (Metinlerarası İlişkiler)* Erdem Dergisi M. N. Sepetçioğlu Özel Sayısı, 2007, Cilt: 17, Sayı: 49.
- Mann, T. (2011). Değişen Kafalar. İstanbul: Can Yayınları.
- Moran, B. (1994). Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 3: Sevgi Soysal'dan Bilge Karasu'ya. İstanbul: İletişim Yay.
- Okuyan, S. (2011). *Doğu Kültürünün Batıda Yansımaları*. Sakarya Üniversitesi Fen Edebiyat Dergisi, Vol. 13. Sayı: 2.
- Ruben, W. (1941). *Goethe ve Th.Mann'ın İşledikleri Bi Hint Motifi*. İndoloji Araştırmaları Dil ve Tarih- Coğrafya Fakültesi İndoloji Enstitüsü Neşriyatı, İstanbul: Cumhuriyet Matbaası. <http://kitaparsivim.blogspot.com/2011/03/bir-hint-klasigi-hortlag-n-25-oykusu.html> 05.05.2013. 12.30.
- Schöter, K. (1999). Thomas Mann. İstanbul: Kavram Yayınları.
- Tepebaşılı, F. (1998). *Th. Mann'ın Der Zauber'ı ile P. Safa'nın Dokuzuncu Hariciye Koşuşu*. Karşılaştırmalı Edebiyat Araştırmaları (Yay. Haz: Ali Osman Öztürk). Konya: Çizgi Kitabevi.

Romantik Ekoloji ve Halit Ziya'nın Mensur Şiirlerinde Tabiatın Yeniden Keşfi

Romantic Ecology and The Rediscovery of Nature in Halit Ziya's Prose Poems

Hazel Melek AKDİK (Ege Üniversitesi)

ÖZET: Bu bildiri, Servet-i Fünun edebiyatının kurucu isimlerinden biri olan Halit Ziya Uşaklıgil'in mensur şiirlerindeki tabiat olgusu romantik ekoloji çerçevesinde incelenecektir. Fransız edebiyatında "prose poetique" (şairane nesir) olarak adlandırılan mensur şiir, 19. yüzyıl Avrupa'sında romantik edebiyatın içinden doğmuş ve Baudelaire, Rimbaud ve Mallarmé gibi şairlerin öncülüğünde yaygınlık kazanmış bir türdür. Türk edebiyatında ise Halit Ziya 1886'da Hizmet gazetesinde yayımlamaya başladığı, 1891'de Mensur Şiirler ve Mezardan Sesler adıyla kitaplaştırdığı eserleriyle türün ilk örneklerini verir. Mensur şiirde tabiat özel bir kimlikle sunulur, genel olarak bireyin iç dünyası ve ruh halleri tabiat kurgusu üzerinden aktarılır. Çevreci edebiyat eleştirisinin alt dallarından biri olan romantik ekoloji, romantik dönem metinlerindeki tabiat algısını ve insan-doğa ilişkisini inceler. Batı'da bilimsel gelişmelerin yanı sıra sanayileşme ile birlikte ortaya çıkan kent kültürü ve çevresel problemler, yeni bir insan tipi ve buna bağlı olarak yeni bir doğa anlayışı yaratır. İnsanın doğaya bakışı değişirken doğa kavramı yeniden tanımlanır. Böyle bir dönemde romantik yazar ve şairlerin eserlerinde tabiat izleğini farklı bir yorumla öne çıkarmaları kaçınılmazdır. Benzer durum, modernleşme sürecindeki Osmanlı toplumunun aydınları ve sanatçıları için de düşünülebilir. Özellikle Osmanlı'nın yaşamakta olduğu kültürel dönüşüme tanıklık eden ve bir yandan da Batılı romantik yazarları kendilerine rol model alan Servet-i Fünun edebiyatçılarının eserlerinde tabiatın kimliği farklı bir boyut kazanır. Dolayısıyla hem Servet-i Fünun edebiyatının hem de mensur şiirin ilk temsilcilerinden olan Halit Ziya'nın mensur şiirleri romantik ekolojinin imkan ve yöntemleri doğrultusunda yeniden yorumlanmaya açık bir yapıdadır.

Anahtar sözcükler: Halit Ziya Uşaklıgil, romantizm, Ekoeleştiri, doğa, mensur şiir

ABSTRACT: The purpose of this paper is to examine the phenomenon of nature in the prose poems of Halit Ziya Uşaklıgil, one of the founding fathers of "Servet-i Fünun" tradition of Turkish Literature, in the context of "romantic ecology." The prose poem, named "prose poetique" by the French, arises from the tradition of the romantic literature in the 19th century Europe and becomes more popular under the leadership of the foremost poets such as Baudelaire, Rimbaud and Mallarmé. Halit Ziya's prose poems, which published in the newspaper "Hizmet" in 1886, and then in 1891 collected into a book named *Mensur Şiirler* and *Mezardan Sesler*, are the first examples of the prose poem in Turkish Literature. The phenomenon of "nature" has an exclusive characteristic in the prose poem. The poets of this tradition narrate the inner world and mood of the individual in a fiction of nature. Romantic ecology, which is one of the subheadings of the environmentalist literary criticism, examines the perception of "nature" and the relationship between people and nature in the characteristic texts of the period. Urbanization, urban culture and environmental problems become more appear in the industrialization period of Western world. This process creates a new kind of people and a new comprehension of nature. While the people's perception of nature changes, the context of nature is identified over again. In such a period, it is inevitable that the Romantic authors and poets address the theme of nature from different perspectives. Likewise, Ottoman intellectuals and artists can be considered in the same way

during the modernization process of the Empire. Especially, in the work of Servet-i Fünun's authors and poets who directly observe the modernization process of the Empire, and take Western Romantic authors as the role model, the identification of the nature takes on a new dimension. Thereby, the poems of Halit Ziya as the first examples of both Servet-i Fünun tradition and prose poem, are convenient to reinterpret with the help of the possibilities and methods of romantic ecology.

Key words: Halit Ziya Uşaklıgil, romanticism, Ecocriticism, nature, prose poem

Fransız edebiyatında “prose poetique” (şairane nesir) olarak adlandırılan mensur şiir, 19. yüzyıl Avrupa’sında romantik edebiyatın içinden doğmuş ve Baudelaire, Rimbaud ve Mallarmé gibi şairlerin öncülüğünde yaygınlık kazanmış bir türdür (Gariper, 2006, 361). Türk edebiyatında ise Halit Ziya 1886 ile 1887 yılları arasında Hizmet gazetesinde yayımlamaya başladığı, 1891’de *Mensur Şiirler ve Mezardan Sesler* adıyla kitaplaştırdığı eserleriyle türün ilk örneklerini verir. Roman ve hikâye türlerindeki eserleriyle modern Türk edebiyatının kurucu isimlerinden biri olan Halit Ziya’nın ilk edebî ürünleri olan mensur şiirler, aynı zamanda yeni bir edebî cereyanın da habercisi niteliğindedir. *Mensur Şiirler ve Mezardan Sesler*’de 1896-1901 yılları arasında etkili olan Servet-i Fünun edebiyatının genel karakteristiğini yansıtan ilk ipuçlarını görmek mümkündür. Servet-i Fünun dönemi eserlerinde insan-doğa ilişkisi ve tabiata yönelme izlekleri romantik bir bakış açısıyla öne çıkarılır. Nitekim mensur şiirde de tabiat özel bir kimlikle sunulur, genel olarak bireyin iç dünyası ve ruh halleri tabiat kurgusu üzerinden aktarılır.

Doğanın yüceltilmesi ve yaban hayata felsefi ve estetik bağlamlarda değer yüklenmesi Batı edebiyatında Romantizm ile birlikte gelişen bir tutumdur. Tanzimat kuşağına göre Batı edebiyatıyla daha güçlü bağlar kurmayı hedefleyen ve Batılı edebiyat metinlerini model alan Servet-i Fünun yazarlarının tabiatla ilgili izleklerden yararlanmaları tesadüfi değildir. Tanpınar (2001, s. 273) mensur şiirin yolunun açılmasını Türk edebiyatında Fransız tesiriyle tabiat görüşünün değişmesine bağlar. Bu değişim, klasik edebiyatın tabiata bakış biçiminden farklılaşarak bireyin “dış dünyayı, tabiatı, yeni bir bakışla keşfe çıkması” anlamına gelir (Gariper, 2006, s. 372).

Bu çalışmanın amacı Romantik ekoloji kavramı üzerinden Servet-i Fünun edebiyatının öncülü olarak kabul edebileceğimiz Halit Ziya’nın mensur şiirlerindeki tabiat tasavvuruna yönelik ekoeleştirel bir perspektif sunmaktır. Öncelikle Romantik ekoloji kavramının tam olarak neyi ifade ettiğine değinilecektir.

“Yeşil Romantizm” olarak da bilinen Romantik ekoloji, Romantik dönem metinleri odağında temelde insan ve doğa ilişkisini ve insan dışı dünyanın edebiyata yansıma biçimlerini inceleyen ekoeleştirel ya da çevreci eleştiri kuramının bir alt disiplini. İlk defa 1991 yılında Jonathan Bate’in *Romantic Ecology: Wordsworth and Environmental Tradition* (Romantik Ekoloji: Wordsworth

ve Çevresel Gelenek) başlıklı kitabında kullanılmıştır. Bate, bu kitabında İngiliz şair Wordsworth'un şiirleri odağında Romantik edebiyatın tabiata atfettiği yeni anlamları irdeler. Bate'in (1991, s. 40) tanımına göre Romantik ekoloji yeşil dünyayı yüceltir çünkü ona göre doğal varlıklar olmadan ne fiziksel ne de psikolojik olarak yaşamak mümkündür. Bu, insanı ve dışındaki dünyayı kapsayan tek bir yaşam olduğu anlamına gelir. Dünyanın kendisini, insanın doğal dengesini bozmakta olduğu tek ve büyük bir ekosistem olarak ele alır. Romantik ideolojiden kesin bir ayırımla Romantik ekolojinin maddesel dünyadan, toplumdandan ve tarihten kaçmaktan başka yapacak bir şeyi yoktur. Aslında daha iyi bir dünyada yaşamak için doğayla uyum sağlama girişimidir.

Romantik edebiyat metinlerini ekoeleştirel perspektiften inceleyen James Mckusick, *Green Writing: Romanticism and Ecology* (*Yeşil Yazı: Romantizm ve Ekoloji*) adlı kitabında Romantizmin çevresel duyarlılıktaki öncü rolünü şu şekilde değerlendirir:

Ekolojik düşüncenin en temel kavrayışları olan türlerin yaşam alanlarına adaptasyonu, bütün yaşam formlarının birbiriyle bağlantılı olması ve insanın doğa düzeni içindeki keşiflerinin olası katastrofik etkileri ilk defa İngiliz Romantik şairleri tarafından ifade edilmiş ve geç 19. Yüzyılın Amerikan yazarları tarafından daha açık bir şekilde geliştirilmiştir (Mckusick, 2000, s. 28).

Anlaşılabacağı üzere tabiatın edebiyat metinlerindeki temsil edilmiş biçimleri söz konusu olduğunda Romantik dönem bir dönüm noktası sayılır. İnsanın doğa karşısındaki konumu ilk defa bu dönem metinlerinde problematize edilmiş, doğaya egemen olan ve onu araçsal olarak ele alan medeniyet algısının yerine doğayla uyumlu bir yaşam söylemi geliştirilmiştir. Aynı zamanda insanın tabiata verdiği zarar ve vahşi doğanın korunmasının önemi ilk defa Romantik edebiyatla dile getirilen bir duyarlılıktır.

Kuşkusuz bu tür bir yaklaşımın gelişmesinde dönemin felsefi, bilimsel ve teknolojik keşifleri kadar kapitalizm ve şehirleşme ile ortaya çıkan yeni ekonomik sistem de büyük oranda belirleyici olmuştur. Konuyla ilgili "Ecocriticism in British Romantic Studies" (İngiliz Romantik Çalışmalarında Ekoeleştiri) başlıklı makalesinde Kevin Hutchings'in (2002, s. 172) belirttiğine göre, Romantik edebiyat "doğayı sahip olma ve tüketmenin hissiz dünyasına karşı bir çözüm olarak yücelt[ir] ve onun teknolojik endüstriyalizm ve kapitalist tüketimin eliyle tahrip edilmesini algılamaktan acı duy[ar]."

Hutchings'in Romantik edebiyatla ilgili olarak vurguladığı bir diğer önemli husus ise Batı'daki Aydınlanmacı bakış açısının insanı ve doğayı konumlandırma biçimi karşısındaki tavrıdır. Buna göre, "Newton'un fiziği ve Descartes'ın mekanistik kavramsallaştırması, düşünen öznelere ibaret

saat gibi işleyen bir evren tasavvuru ortaya koyar ve böylece insanı radikal bir biçimde doğadan ayırırken, doğayı da insanın egemenliğindeki bir alan olarak algılar” (2007, s. 178). İnsan öznesini somut doğadan ayıran bilimsel metoda aykırı düşmesine rağmen romantik doğa yazını ve estetik pratikler yine de Aydınlanmanın düalizm anlayışını kolay kolay terk edememiştir.

Romantik ekolojinin Türk edebiyatındaki güçlü yansımalarıyla ilk olarak Servet-i Fünun dönemi metinlerinde karşılaşmaktayız. Servet-i Fünun edebiyatında tabiat düşüncesi ve izleği oldukça belirgindir. Mehmet Kaplan (2013, s. 49) *Tevfik Fikret Devir-Şahsiyet Eser* kitabında bu durumu devrin yazarlarının okudukları Batılı metinlerin etkisiyle birlikte resim ve tablo merakına bağlar. Kaplan’a göre doğa temasına Servet-i Fünun öncesi eserlerinde de rastlanır. Sözelimi Tanzimat ile Servet-i Fünun devri arasındaki geçiş döneminde Namık Kemal, Sami Paşazade Sezai, bilhassa Rezaizade ile Abdülhak Hâmid’in eserlerindeki doğa tasarımı yenidir fakat bu bakış “Servet-i Fünunculara olduğu gibi resme has olmaktan ziyade fikrî[dir]. Tabiata bakış tarzı, Servet-i Fünunculara zengin, vâzıh, canlı, renkli ve kokulu bir dış âlem idraki şekline girdi” (Kaplan, 2013, s. 49-50). Dolayısıyla bu dönem yazarlarının tabiatı ölü bir manzara olmaktan çıkararak, ona bir ruh ve canlılık atfetmesi edebiyatımız için yeni bir tutumdur. Servet-i Fünun’un estetik ilkelerini ifade eden doğa anlayışı ya da Kaplan’ın (2013, s. 51) ifadesiyle “tabiatın idraki” bireyin iç dünyasının dış dünyaya tamamen açılması ve tabiatın “kendisine mahsus bir ruha malik bir varlık olarak” yeniden kavranması demektir.

Halit Ziya, mensur şiirleriyle bu yeni doğa söyleminin edebiyatımızdaki ilk temsilcisi sayılabilir. Bu metinlerde tabiatla ilgili izlekler, doğayla bütünleşme, kentsel hayat ile kırsal yaşam arasındaki derin farklılık, şehirleşme ve endüstrileşmenin doğal alanları tehdit etmesi, insanın doğaya egemen olma ve onu sömürme arzusu gibi başlıklar altında düşünülebilir. Bunlara ek olarak Halit Ziya, astronomi, evrimsel düşünce ve materyalizm gibi konular üzerinden insanın dünyadaki yerine dair varoluşsal sorgulamalarda bulunur. Aslında Halit Ziya’nın mensur şiirlerindeki genel tavrı, insanın doğa karşısındaki konumunu medeniyet ve ikellik arasındaki çelişkiler ekseninde düşünmek ve eleştirmektir.

Mensur Şiirler:

Mensur Şiirler, daha çok roman ve hikâye türündeki eserleriyle Türk edebiyatında önemli bir yere sahip olan Halit Ziya’nın ilk kalem tecrübeleridir. Yazar, mensur şiirlerin ilk örneklerini 1883’te önce *Tercüman-ı Hakikat* gazetesinde daha sonra *Berk* ve *Nevruz* dergilerinde yayımladı. Bu türdeki ikinci eseri ise 1888’de *Hizmet* gazetesinde tefrika ettiği ve daha sonra kitaplaştırdığı *Mezardan Sesler*’dir (Huyugüzel, 2004, s. 103). Halit Ziya’nın mensur şiirlerinde yer alan temalar dört grupta değerlendirilebilir: Hayattan nefret; aşk duygusu; evrenin, tabiatın güzelliği; kadınların problemleri ve insanî zaafı (Huyugüzel,

2004, s. 105).

*Mensur Şiirler'*de tabiat mekânları kır ve kent olarak belirgin bir şekilde ayrılmaktadır. Anlatıcı, bu iki mekânla ilgili gözlemlerini ve düşüncelerini karşılaştırmalı olarak sunar. Genel tavrı tabiatın güzelliğinden yana olan anlatıcı, insanın icat ettiği modern bir kültürel alan olan şehri kötülüklerin ve adaletsizliklerin hüküm sürdüğü yer olarak tanımlar. Örneğin “Ağlarım” başlıklı mensurede, “Sahra-nişîn olsam” (Kırda otursam) ve “Şehr-nişîn olsam” (Şehirde otursam) alt başlıklarıyla şehir hayatının sıkıntılarına karşılık tabiata duyulan özlem ve sevgi dile getirilmektedir. Bu metinde şehir yaşantısı anlatıcının bilincinde yoksulluk, ahlaksızlık, hastalık gibi olumsuz çağrışımlar uyandırır. Kırsal hayat ise, bireyin huzur bulduğu, estetik güzelliğin hâkim olduğu ütöpik bir yer olarak tasvir edilir. Anlatıcı, bu görüşlerini “Düşünüyorum” adlı mensuresinde daha farklı bir biçimde ifade eder:

Düşünüyorum da cihan hâl-i tabîisinde, şekl-i aslisinde pâyidâr kalsaydı;
insanlar ormanlarda, hâl-i bedeviyette daha mes'udâne yaşayacaklardı.
Lâkin değil: O tabîî ormanlar muazzam şehirlere tahavvül etmiş,
insanlar hayat-ı tabiilerini terk etmişler. (Uşaklıgil, 2002, s. 126)

Bu mensurede insanın doğadan kopma süreciyle birlikte giderek adaletsizleşen, mülkiyet ve kâr hırsına dayalı bir sistemden söz edilmektedir. Zenginler, anlatıcının deyimiyle “hazâin-i tabiatı gasp etmiş” (s. 128) oldukları için müreffeh bir hayat sürerken yoksullar bu hazinelerden mahrum olarak yaşamaya mahkûmdur. Burada, “tabiatın hazinelerinin gasp edilmesi” anlamındaki ifade, insanın doğaya egemen olması ve onu sömürmesine dair eleştirel bir anlatım olarak dikkat çekicidir. Halit Ziya'nın doğanın sömürülmesi ile uygarlık arasında ilişki kurması yönündeki bu yaklaşımı söz konusu metnin bir başka kısmında çok daha açık bir dille vurgulanır: “Düşünüyorum da medeniyet olmasaydı saadet olacaktı” (s. 126). Burada medeniyetin olumsuzlanması aynı zamanda ilkel yaşama yönelik bir tahayyül değeri taşımaktadır.

İkelliğe dönüş ve doğanın kucağında yaşam hayali Romantik ekolojinin tabiat algısıyla örtüşen bir arzuyu işaret eder. Fakat yine de Halit Ziya'nın mensur şiirlerinde Romantik edebiyatın doğa söyleminde karşılaşılan “tabiatın yağmalanması ve sömürülmesi” izleğine dair daha somut örnekler aramamız gerekir. Bu noktada “Cenk” başlığını taşıyan otuzuncu mensureden söz edilebilir.

“Cenk”, başlığından da anlaşıldığı üzere tipik bir savaş sahnesini anlatmaktadır. Yazar, diğer metinlerinde olduğu gibi burada da tablo oluşturarak bu sahneyi canlandırır: “Hurrâ.. Hurrâ! Sahranın derin bir noktasında ellerinde şemsîr-i dirâhşân şems-i gâribin eşi'a-i haziniyle iltima' ederek süvariler mehîb atlar üzerinde geçiyorlardı” (s. 96). Betimlenen savaş sahnesi, okura yabancı

olmayan bir üslupla başlarken metnin ilerleyen kısımlarında bu savaşın iki insan topluluğu arasında gerçekleşen bir olay değil insanın doğaya açtığı bir savaş olduğu izlenimi uyandırılır. Birlikler, “dağı kuşatmakta”(s. 98), “dereleri, tepeleri işgal etmekte,”(98)dir. Metinde, insanın yaptıklarından dolayı tabiatın acı duymasından da satır aralarında söz edilmektedir. “İnsanlar arzın, bu kısım-ı mütebessimini bir mevt-kede-i girye-nâk hâline koymuşlardı[r]”(s 100). Dünyanın bu gülümseyen kısmı, ağlayan bir ölüm yerine dönmüştür. “Cenk” mensuresinde insanın doğaya verdiği zararlar geri dönülmez bir biçimde kendi sonunu da hazırladığına vurgu yapılması, savaş metaforu üzerinden çarpıcı ve gerçekçi bir dille betimlenmiştir. Yazarın yaklaşımı, uygar insanın doğayı amaçları uğruna açgözlü bir biçimde yağmalamasının meşru olmadığını savunan Romantik edebiyatın ekolojist söylemiyle ortaktır.

Mensur Şiirler'de uygarlık eleştirisi ve doğaya dönüş söylemi kadın figürleriyle de bir ilişki içerisindedir. Bu metinlerde iki tip kadın figüründen söz edilebilir. İlki, çürümüş bir düzenin ve adaletsizliğin kurbanı olan, fuhşa sürüklenmiş ve toplum dışına itilmiş kadın tipleridir. “Hayat-ı Fuhş-âlûd” ve “Düşünüyorum” başlıklı mensurelerde toplumun çarpık ahlak anlayışının neticesinde aşağılanarak yaşamaya mahkûm olmuş kadınlara değinilir. “Güzel... Fakat çirkâb içinde büyüyen bir çiçeği andır[an]”(s. 122) bu kadınlar, kendi seçmedikleri bir hayatı yaşamak zorunda kalan kurbanlardır. Yazarın yaklaşımına göre kadının konumu, uygarlık projesinin insanın sebep olduğu kötülüklerle çare olamadığını aksine yarayı daha da kanattığını gösteren bir örnek sayılabilir. İkinci tipteki kadınlar ise estetik anlamda doğayla özdeşleştirilerek güzelliği ve aşkı temsil eden, birer peri ya da melek olarak tasvir edilmiş hayali varlıklardır. “Mes’udâne, çiçeklerin, otların arasından bir kelebek gibi pervaz geç[en]”(s. 120) ya da “saçlarında seyyâlat-ı nûrâniye, gözlerinde temevvücât-ı ziyâiye uçuş[an]”(s. 80) bu kadınlar aynı zamanda idealize bir sevgili tipinin özelliklerini taşır.

Kadın ve doğa bağlantısını en iyi örnekleyen bir diğer metin de “Şinâver” (“Yüzücü”) başlıklı mensuredir. Burada, çıplak bir kadının yeşilliklerin içinden çaya dalış sahnesi anlatılır. Metinde kadın, çıplak bedeniyle birlikte estetik bir varlık olarak kurgulanır ve doğayla kadın uyumlu bir bütün izlenimi uyandırır. “Hafif serin bir rüzgâr vücuduna temas ediyor; tabiatın bedâyiine karşı letâfetlerini arz eden bu üryan bedi’aya buseler konduruyordu”(s. 156) cümlesinden anlaşıldığı üzere, doğa ve kadın arasında karşılıklı bir etkileşim ve ahenk olduğu vurgulanmaktadır.

Metinlerde ayrıca kadının doğayla özdeşleştirilmesine paralel olarak tabiatın kendisinin ya da unsurlarının dişileştirilmesi yönünde anlatımlar bulunmaktadır. Örneğin, “Bir Levha-i Bahar” başlıklı mensuresinde çizilen doğa manzarasının kadın güzelliğine dair bir çağrışım yaratacak şekilde betimlendiği görülür. Anlatıcı, bu metinde öncelikle bir kır gezintisi sırasında yağmur öncesi

tabiat ortamının “hüzünlü güzelliğinden” söz eder. Metnin sonunda yağmurun başlamasıyla birlikte “Bahar; gözlerinde yaş, dudaklarında hande bir genç kız şeklini arz ediyordu”(s. 141) cümlesiyle anlatıyı bitirirken okurun gözünün önünde giderek bir genç kıza benzeyen dişil bir doğa imgesi belirir.

Halit Ziya'nın mensur şiirlerindeki kadın figürleriyle doğa temsilleri arasındaki yakın ilişki Romantik edebiyatın ekolojik görüşünün bir yansımasıdır. Val Plumwood'un belirttiği gibi, doğanın kadınla özdeşleştirilmesi ya da dişileştirilmesi izleği Romantik gelenek ile birlikte olumlayıcı bir yaklaşımla ele alınmıştır (Plumwood, 2004, s. 35).

Mezardan Sesler:

Mezardan Sesler, Halit Ziya'nın annesinin ölümü üzerine yazdığı evren, insan, varlık ve yokluk kavramlarını felsefi sayılabilecek bir düşünüşle yorumlayan birbiriyle kurgusal olarak bağlantılı metinlerden oluşur¹. Jale Parla, “sınırsız bir melankoli[nin]” hâkim olduğu bu metinlerdeki anlatıcının Halit Ziya'nın diğer eserlerindeki Ahmet Cemil ve benzeri karakterlerde tekrar tekrar karşımıza çıktığını belirtir (Parla, 2012, s. 66). *Mensur Şiirler*'de çizilen cennetvâri tabiat manzaralarının yerini *Mezardan Sesler*'de hayatın son bulunduğu ölü bir doğa atmosferi almıştır. Bu metinlerin anlatıcısı, yitirdiği anneyi ararken aslında medeniyetin öldürdüğü doğayı yeniden keşfetmektedir. Dolayısıyla annenin ölümü aynı zamanda doğanın ölümü ya da insanın doğayla bağını koparması gibi metaforik bir anlam taşır.

Mezardan Sesler'in anlatıcısı, annesinin ölümü ile girdiği yassürecinde hayatın anlamını sorgularken kendini sonsuzluk kavramı, varlık-yokluk ikilemlerine ve insanın ilkel döneminden itibaren geçirdiği dönüşüme dair derin bir düşünüşün içinde bulur. Kendisini bunalıma sürükleyen soruların cevabını bulmak için çıktığı yürüyüşte yolu bir mezarlığa düşer. Mezarlardan birinden duyduğu “Sen hiçsin!” sözüyle irkilir ve sonrasında bu “acı ve vahşi” sesin ona anlattıklarına kulak verir (Uşaklıgil, 2002, s. 180). Ses, dünyanın oluşumundan başlayarak evren, yıldızlar ve gezegenlerden söz eder. Hayatın ilk şekilleniş aşamaları, bitki ve hayvanların gelişimi, insanın ortaya çıkışı gibi konular hakkında bilimsel verileri de referans vererek bir takım açıklamalarda bulunur. Bütün karmaşıklığı ve görkemiyle sistemi bir büyük yaratıcının eseri olarak tanımlıyor olmasına rağmen, deney ve gözleme dayanan modern bilimin astronomi, biyoloji ve fizik gibi alanlarından yararlanması açısından o dönem için oldukça yeni ve ilginç bir anlatıdır bu. Örneğin gökyüzünün teleskopla incelenmesi durumunda Samanyolu'nun farklı yıldız sistemlerinden oluştuğuna, uzunluğunun tahminen yerkürenin güneşe olan uzaklığından “yüz bin kere on bin defa uzun”(s. 228) olduğuna, bu uzunluğun başlangıcından çıkan bir ışık çizgisinin son noktasına varmak için “on beş bin senelik bir zaman”(s. 228) sarf edilmesi gerektiğine

¹ Parla, ayrıca *Mezardan Sesler*'i Türk edebiyatındaki klasik mersiye geleneğiyle Batı Romantizminde yaygın olan mezarlık şiirleri geleneğinin birleşimi olarak yorumlar (s. 67).

değindir. Bütün bu bilgiler evrenin sonsuzluğunu rasyonel bir temelden hareketle açıklayabilme ve kavrayabilme çabaları olarak yorumlanabilir.

Metnin bazı kısımlarında yüzeysel bir biçimde dahi olsa evrimsel düşüncenin dile getirildiği anlatımlara da rastlanmaktadır:

Silsile-i âsâr içinde eczâ-yı arz bir inkılâb-ı dâimî ile tenevvü ediyor. [...] Tevellüdünden beri sinesinde yaşattığı mahlûkâtın ekmeli olmak üzere bugün insanları perveriş-yâb eden arz, edvâr-ı muhtelif-i hayatında cemâddan başlayıp insanda intihâ bulan silsile-i murtabata-i mahlûkâta cilve-gâh-ı tasaffi oldu. (s. 190)

Anlatıcı, mezardan gelen sestem bütün bu sürecin insanın ortaya çıkması ve giderek kendini dünyanın efendisi konumunda görmesiyle farklı bir boyut kazandığını öğrenir. İnsanın varlığıyla birlikte yeryüzünde savaşlar, kan ve her tür kötülük görülmeye başlamıştır ki ilk yaptığı aletler dahi birer “vesâit-i cinâyet” (s. 204) yani cinayet aracıdır. İnsan, kendini diğer varlıklardan ayıran bir güç olan aklı, doğaya ve hemcinslerine zulmetmek için kullanmaktadır. “Postlarını almak, etleriyle taayyüş etmek için hayvanlardan başladın. Fakat hemcinsinden ne istedin?” (s. 204) diye sorar ses ve savaş, açlık, sömürü gibi kötülüklerin insanın kendini doğadan ayırarak kibrine ve açgözlülüğüne yenik düşmesi sonucu var ola geldiğini hatırlatır. Metnin geldiği nokta bu anlamda bir önceki mensur şiir örnekleriyle ortaktır: Medeniyetin gelişimi ve uygar insanın kendi amaçları doğrultusunda doğayı kullanması ve sömürmesi.

Mezardan Sesler'de uygarlık, sorunları çözümlemesi umulurken yarayı daha da derinleştiren bir hastalık olarak tanımlanır. “Temeddün! Terakki! Bunlar seni tıynetindeki vahşetten kurtaramadı. Şimdi onun hükmünü icraya daha kuvvetli vasıtalar buluyorsun!” (s. 204) sözlerinde bu algı açık olarak ifade edilir. İlk basit aletlerin yapımından modern teknolojinin gelişmiş araçlarına ve makinelerine kadar bütün icatların ortak amacı doğanın kullanılması ve sömürülmesine yöneliktir. Medeniyetin ilerleme olarak tarif ettiği şey sorunların çözümü değil yeni sorunlara sebep olacak şekilde hastalığın yayılmasıdır aslında: “Medeniyet, saadete felaketi menba, refâhiyete sefaleti sebep etmiş. Bir yarayı kapatmak için başka bir yara açıyor.” (s. 216)

Anlatının sonunda, mezardan gelen sesin yaptığı konuşmayı dinleyen anlatıcı, bilinçlenme sürecini tamamlar. Ses, ona “bu küllün bir cüz'ü” (s. 230) yani sonsuz bir bütünün bir parçası olduğunu söyleyerek sözlerini noktalar. Böylece manevi bir aydınlanma yaşayan anlatıcının, sabahın ilk ışıklarıyla birlikte mezarlıktan ayrılarak evine döndüğünü görürüz. Anlatının sonunda insanın bir bütünün parçası olduğuna vurgu yapılması, tabiatın içinde doğan insan toplumunun onunla uyumlu bir düzen kurarak ait olduğu bütüne sadakatini göstermesi anlamına gelir. Nitekim metnin başında ruhsal bir kriz

yaşayan anlatıcıyı bu melankoliye sürükleyen de insanı köklerinden kopararak modern dünyanın çürümüş değerlerine hapseden medeniyetin kendisidir. Şaşırtıcı olmayan bir biçimde, anlatıcının bu krizden kurtulması ve ruhsal bir çözüme yaşaması medeniyetin dışladığı bir kavram olan ölümle yine medeniyetin taşrası sayılabilecek bir doğa mekânı olan mezarlık ortamında hesaplaşmasıyla mümkün olur.

Mezardan Sesler'de ortaya konulan tabiat tasavvuru ile Romantik geleneğin doğa söylemini yeniden üretilir. Yazar, insanın evrendeki yerini tartışırken aslında Aydınlanmacı öğretinin insan merkezli bakış açısını da sarsmaktadır. Doğanın insanın kontrolünde olması ya da "insan merkezli araçsallık" anlayışı köken olarak İncil'e kadar gider ve yeni bir söylem değildir. Hutchings'in (2007, s. 181) de belirttiği üzere Aydınlanma'nın doğa filozofları tabiatı keşfedilecek ve işe yararlılığı tespit edilecek nesnelere dönüşen bir alan olarak görüyorlardı. Böylece, araçsallaştırdıkları bu dünyanın nesnelere dönüşmesi, insan soyunun devamı için gerekli olan refah ve gelişimde ne ölçüde faydalı olduklarını belirliyorlardı. Örneğin Bacon, doğaya hükmedilmesinden övgüyle söz etmişti. Dolayısıyla Romantik ekolojide Aydınlanma'nın somut doğadan ayırdığı insan öznesi ile insanın hükmettiği bir alan olarak kurgulanan doğayı bütünleştiren bir dil arayışı söz konusudur. Bu anlamda *Mezardan Sesler*'de yeniden keşfedilen tabiatın anlatısı, Romantik doğa yazınına Türk edebiyatından eklenen öncü bir metin örneğidir.

KAYNAKÇA

- Bate, Jonathan. (1991). *Romantic Ecology: Wordsworth and Environmental Tradition*, London: Routledge.
- Gariper, Cafer. (2006). *Türk Edebiyatında Mensur Şiir Literatürü*. Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi, 4(7), 362-409.
- Hutchings, Kevin. (2007). *Ecocriticism in British Romantic Studies*. Literature Compass, 1(4), 172-202.
- Huyugüzel, Ömer Faruk. (2004). *Halit Ziya Uşaklıgil*, Ankara: Akçağ Yayınları.
- Kaplan, Mehmet. (2013). *Tevfik Fikret Devir Şahsiyet Eser*, İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Mckusick, James. (2000). *Green Writing: Romanticism and Ecology*, New York: St. Martin's Press.
- Parla, Jale. (2012). *"Tehlikeli Yönelişler: Ahmet Mithat'tan Ahmet Hamdi Tanpınar'a Yazar Figürasyonu"*. *Türk Romanında Yazar ve Başkalaşım*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Plumwood, Val. (2004). *Feminizm ve Doğaya Hükmetmek*, (Başak Ertür, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları (1993).
- Tanpınar, Ahmet Hamdi. (2001). *On Dokuzuncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, İstanbul: Çağlayan Kitabevi.
- Uşaklıgil, Halit Ziya. (2002) *Mensur Şiirler / Mezardan Sesler*, İstanbul: Özgür Yayınları.

20.yy İlk Amerikan Edebiyatında Doğa Tahribatı Eleştirisi Örnekleri

Some Samples Of The Echo Criticism In The Early 20th Century American Literature

Tahir YAŞAR (Hakkari Üniversitesi)

ÖZET: Doğa ve edebiyat bir biriyle ilişkili önemli iki kavramdır. Edebiyatın var olduğu günden bu güne kadar insanlar duygularını düşüncelerini ifade ederken daima doğadan esinlenmiştir. Onun için doğa insanoğlunun en önemli yaşam ve esin kaynağıdır. Edebiyatçılar 1750'lerden önce eserlerinde doğanın güzelliğinden verimliliğinden bahsetmişlerdir. Ancak 18. Yüzyılın ikinci yarısından sonra meydana gelen sanayi devrimiyle birlikte insanoğlu yaşam ve esin kaynağı olan doğaya zarar vermeye başlamıştır. 18.yüz yılın 2.yarısında ilk buharlı makinanın kullanımıyla fosil yakıt olan kömür gemilerde ve trenlerde kullanılmaya başlamıştır. Daha sonra benzin ve motorin gibi yakıtların kullanıldığı motorlu kara taşıtları ve uçakların devreye girmesiyle doğanın kirlenmesini hızlandırmışlardır. Özellikle 1900'lardan 2000 yılına kadar olan süreçte dünyanın en büyük kirlenmesi meydana gelmiştir. Her şeye rağmen sanayileşme düşüncesi bazı yazarlarda ve doğa dostu insanlarda rahatsızlık meydana getirmiştir. Amerikan Edebiyatında tiyatro alanında ilk olarak bu hususu Eugene O'Neill "The Hairy Ape", adlı oyunuyla, ardında Arthur Miller "Saticının Ölümü", Amerikan Edebiyatının en fazla doğayı işleyen yazarlarından biri olan William Faulkner yazdığı av hikâyeleriyle, Robert Lowell "The Skunk Hour" adlı şiiriyle insanların doğaya olan vurdumduymazlığını anlatmışlardır. Buna benzer bir çok yazar insanların dikkatini aşırı sanayileşmeye, onun beraberinde getirdiği doğa kirliliğine çekmek için eserler vermiş ve bu sayede her şeye rağmen sanayileşme düşüncesinin yerini sürdürülebilir sanayileşme fikrini geliştirmiş ve artık insanlar gelecek nesillere nasıl bir dünya bırakmalıyız sorusunu sormaya başlamıştır.

Anahtar sözcükler: doğa, edebiyat, fosil yakıtlar, doğa kirlenmesi

ABSTRACT: Nature and literature are two concepts close related to each other. From the beginning of literature up to now human beings had always inspired from the nature while expressing their feelings. Before 1750's the authors had wrote about the beauty, the fertility of nature. But after 1750's by the occurrence of the industry era human beings had started to damage the nature which is the resource of their lives and inspiration. In the second half of the 18th century, by the first usage of the steam engines the coal which is a fossil fuel had been used in trains and ships and cars. Especially during the period 1900 – 2000 the greatest pollution in the World had occurred. Of course the idea of regardless industrialization had disturbed some writers and people who were lover of nature. So they had handled this problem in their writings. In American literature Eugene O'Neill had first expressed the echo destruction in his play "The Hairy Ape". Arthur Miller in his play called "Death of A Salesman", William Faulkner in his hunting stories, and Robert Lowell, in his poem "The Skunk Hour" all had expressed their feelings on that subject. And many other authors had handled the same topic to grant the attention of man to devilish industrialization and disadvantages like air, soil and air pollution it created.

Key words: nature, Literature, fossil fuel, pollution.

Giriş

Edebiyat ve doğa insanoğlunun var oluşundan günümüze dek iç içe olan

iki olgudur. Doğa olmadan edebiyatı, edebiyat olmadan da doğayı düşünmek mümkün değildir. Edebiyatın başladığı günden bugüne kadar geçen sürede doğa şairlere, yazarlara, ozanlara ilham kaynağı olmuştur. İnsanlar aşklarını, özlemlerini, üzüntülerini dile getirirken mutlaka doğadan yararlanmış ve ondan bir şeylerden esinlenerek duygularını ifade etmişlerdir. Kısacası doğa insanoğlunun esin kaynağıdır. Gün olmuş insanlar sıkıntılarından kurtulmak için doğaya sığınmış, gün olmuş doğa insanoğlunu sevdiğine ulaşmaktaki en önemli engel olmuştur. Yol vermeyen dağlar, vadiler, aşılmaz okyanuslar, fırtınalar gibi... Ama sıklıkla en güzel duygularımızı dosta bir çiçekle anlatır olmuştuz. En güzel yârimiz ve en sadık dostumuz kara toprak olmuştur. Dünya edebiyatına baktığımızda doğa sürekli olarak en güzel duyguların esin pınarı ve anlatım gücünün kaynağıdır. Onun için edebiyat ve doğa her zaman birbirine bağlı ve tamamlayıcı iki unsur olmuşlardır.

Şairler ve yazarlar veya kısaca edebiyatçılar genelde doğanın güzelliğinden, verimliliğinden, cömertliğinden söz etmişlerdir. Çünkü belli bir döneme kadar insanlar doğa ile iç içe yaşamış, onunla her an haşır neşir olmuş gecesini gündüzünü onunla geçirmiştir. Doğa insanlar için kutsal bir varlıktır. O insanoğlunun geçim kaynağı, esin kaynağı ve sığınağıdır. Amerikalı ilk göçmenler Amerika'ya gittiklerinde geride bıraktıkları akrabalarına yazdıkları mektuplarında Amerika'nın ne muazzam ne güzel bir doğaya sahip olduğunu vurgulamışlardır. Orayı fırsatlar ülkesi yapan da bu harika doğa ve doğal zenginliklerdir. Edgar Elen Poe, Cotton Mather, Philip Freneu, Ralph Waldo Emerson, Nathaniel Hawthorne, Mark Twain gibi çoğu Amerikalı ilk yazarların eserlerinde Amerika'nın o muhteşem doğasının güzellikleri anlatılmıştır. Bu yazarların eserlerinde doğaya karşı bir saygı vardır. Dolayısıyla doğa masum bir varlıktır ve Amerikan Edebiyatında doğa ile masumiyet arasında büyük bir ilişki vardır. O günahsızdır, tıpkı bir çocuk gibi. *" doğrusu, az sayıda yetişkin insan doğayı görebilir. Çoğu insanlar güneşi görmezler. Onlar çok az bir yüzeysel görmeye sahipler. Güneş sadece onların gözlerini aydınlatır, fakat çocukların gözlerinin içini ve yüreklerini ışılatır. Gerçek doğaseverler hem iç hem dış duyguları aynı ayarda olanlar ve hatta yetişkinen bile çocuksu bir ruha sahip olanlardır"* (Emerson, 1980, s. 269). Amerikalı yazarlar eserlerinde bu şekilde doğayı anlatırken aynı konuyu Çehov Vişne Bahçesi, ünlü hikayecimiz Sait Faik Abasıyanık, Son Kuşlar adlı eserinde dile getirmiştir. Eminim ki şimdiye kadar olduğu gibi bundan sonra da doğa insanoğlu için yine eşsiz esin kaynağı olacaktır.

Sanayi devrimiyle birlikte insanoğluluyla doğa arasındaki dostluk bağlarında kopukluklar olmuştur. 1700'lerin 2. yarısında başlayan sanayi devrimiyle Amerika'da ve Batı Dünyasında büyük kalkınma hamleleri meydana gelmiştir. Buharlı makinanın icadıyla büyük gemiler inşa edilmiş, deniz ulaşımı gelişmiş ve hızlanmıştır. Bununla birlikte 1800'lerin sonuna doğru karada da demir yolları ağı ülkenin en ücra yerlerine ulaşmıştır. Böylece insanlar uzak mesafeleri

rahatlıkla kısa sürede kat etmeye başlamışlardır. Bu gelişme üreticilerin mallarını daha rahat pazarlamalarını sağlarken onların zenginleşmelerini de sağlamış ve insanlar şehirlerde da yoğun yaşamaya başlamışlardır. Böylece büyük şehirlerin kurulması başlamıştır. Ülkenin dört bir yanında pırıl pırıl neon ışıklarıyla aydınlanan şehirler ve lüks hayat başlamıştır.

Daha sonra 19.yy sonu ve 20.yy'ın başlarında otomobil ve kara taşıtlarının yaygınlaşmasıyla iç hareketlilik daha da hızlanırken uçak sanayisinin kurulması bu işi katlamıştır. Dolayısıyla makineleşme dönemi büyük bir zenginliği, lüksü, metropolları beraberinde getirirken, bireylere ve toplumlara bu avantajları sağlarken, bunun karşısında doğada da tahribat meydana getirmiştir. Yapılan bilinçsiz sanayileşme insanların aşırı açgözlülüğü ve para kazanma hırsı veya ne pahasına olursa olsun sanayileşme düşüncesi beraberinde hava, su, toprak ve gürültü kirliliği gibi doğayı yıpratıcı ve yıkıcı sonuçlar meydana getirmiştir. Bu nedenle ilk Amerikan yazarları eserlerinde doğanın güzelliğini anlatırken daha sonraki yazarlar sanayileşmenin doğa ve insan yaşamı üzerinde ki olumsuz etkilerine vurgu yapmaya başlamışlardır. Bu vurgu Amerikalı yazarların drama, roman, kısa hikâye ve şiirlerinde açıkça görülmektedir. Bu kısa çalışmada şiir, roman, kısa hikâyeler ve oyunlardan örnekler sunularak doğanın tahribiyle ilgili olarak değişik yazarların bu konudaki görüşleri ve bu tahribata karşı duydukları rahatsızlıkları ele alınmıştır.

Doğa kirliliği, aşırı büyüyen şehirler, aşırı nüfus artışı gibi etkenlerin insanların yaşamı üzerinde yaptığı olumsuz etkiyi ünlü tiyatro yazarı Arthur Miller, 'Satıcının Ölümü' adlı oyununda şöyle eleştirilmiş ve bundan duyulan rahatsızlık oyunun iki önemli kahramanı karı-koca olan Linda ve Willy Loman'ın aşağıdaki konuşmalarında dillendiriliyor.

“Willy-Allah aşkına, niye bir pencere açmıyorsun burada?

Linda-Hepsi açık, sevgilim.

Willy-Bizi burada hapsedtiler. Tuğlalar ve pencereler, pencereler ve tuğlalar.

Linda-Yandaki arsayı da alabilirdik

Willy-Cadde arabalarla dolu. Mahallede nefes alabileceğin temiz bir hava yok. Çimenler artık büyümüyor, arka bahçede artık havuç yetiştiremiyorum. Şu büyük apartmanlara karşı bir kanun çıkartmaları lazımdı. Şuradaki iki güzel karaağacı hatırlasana... Biff'le salıncağı o ikisinin arasına astığımız zamanlar.

Linda- Evet, sanki şehirden milyonlarca mil ötedeymiş gibi.

Willy- Onları kesen müteahhidi tutuklayabilirlerdi. Mahalleyi katlettiler. O günleri daha fazla düşünüyorum, Linda. Yılın bu zamanı leylak ve salkım zamanıydı. Daha sonra şakayıklar açardı ondan sonra da fulyalar. Bu odada o ne güzel kokuydu”((Miller, 1994, s. 11-12).

Yukarıdaki konuşmalardan da anlaşıldığı gibi Lomanların bir zamanlar kırdaki evleri kalabalık mahallenin ortasında yüksekçe apartmanların arasında almış nerdeyse kirli havadan nefes alamayacak durumdadılar. Şehir büyüdükçe doğal güzellikte yok olmaya başlamıştır. Bu nedenle insanlar geçmişteki o doğayla iç içe yaşadıkları günlerini hasretle yâd ediyor ve o günleri arıyorlar. Miller aynı eserinde insanların doğada yaşama arzularını şu konuşmalarıyla anlatır.

“Willy-Bu akşam eve dönerken biraz tohum almak istiyorum.

Linda-Harika olur. Fakat artık yeterli güneş almıyor. Artık hiç bir şey yetişmeyecek.

Willy-Sen bekle yavrucuğum. Her şey bitmeden önce, şehir dışında küçük bir yer alacağım ve biraz sebze, bir çiftlik tavuk yetiştireceğim”

(A.g.e. s.57)

Görüldüğü gibi koca koca binalar Lomanların evini ve bahçelerini gölgede bırakmış. Belki daha önceki yaşamlarını belli bir dönemde üç beş sebze yetiştirdikleri bahçelerinde artık bitkiler kendileri için en önemli yaşam kaynağı olan güneşi alamıyor. İnsanlar doğaya hasret ve olanakları elverse belki bir daha apartmanlardan uzak doğa ile iç içe olabilecekleri bir hayat kurmak istiyor. Acaba Loman ailesi özledikleri böyle bir hayatı bulabilir mi? Kim bilir...

Eugene O’Neill doğa bozulmasına eserlerinde yer veren ilk Amerikalı yazarlardandır. “*The Hairy Ape*” adlı oyununda doğa tahribatını insanlar üzerinde eleştirir ve anlatır. Olay büyük denizlerde çalışan bir gemide geçer. Gemi buharla çalışmaktadır. Geminin iyi çalışması ve hızla yol alması için makine dairesinde çalışan personelin çok ciddi çalışması ve sürekli olarak kazana kömür atmaları gerekmektedir. Yine bir gün New York’tan bir seyahat için yola çıkan gemiye çelik tüccarı olan sahibinin kızı da biner. Kız bembeyaz bir kıyafet giymiştir. Denize açıldıktan sonra makine dairesini merak eder. Yanında seyahat eden halası engel olmaya çalışır ancak o bu isteğinden ısrarcı olur. Gemide görevli bir makine mühendisi onu kazan dairesine götürmeye razı edilir. O sırada olayın kahramanı olan ve kazan dairesinde çalışan, görevi kazana sürekli kömür atmak olan Yank, arkadaşlarıyla iş başındadır. Sürekli olarak kazana kömür atmakta olan Yank ve arkadaşları yaptıkları bu işle gururlanır “Bu gemiyi biz yürütüyoruz” diye böbürlenmektedir. Sürekli içeride çalışmakta olan Yank aşırı sıcaktan üst elbisesini çıkarmış, devamlı kömürle uğraştığı için vücudunun her tarafı kömür tozuyla kaplanmıştır. Dolayısıyla kap kara bir maymuna benzemiştir. Sadece karanlıkta gözleri parlamakta ve dişleri beyaz olarak görülmektedir. Yank ve arkadaşları bu ortamda çalışırken bembeyaz giysiler içerisinde Mildred içeri girer onları görür ve Yank’ı canavar sanarak “*Vahşi bir canavar*”(O’Neill, 1985, s. 1559) diye bağırır ve bayılır. Korkudan

bayılan kız oradan uzaklaştırılır ancak o ana kadar kendisini gemiyi yürüten en önemli güç olarak gören “Onu ben yürütüyorum” (a.g.e. ;1551) diyen Yank bu durum karşısında hakarete uğradığını düşünürken gerçek durumunu da anlar. Burada makinanın doğanın önemli bir parçası olan insan üzerinde yarattığı etki açıkça görülürken yazar sanayileşmenin başlatmış olduğu doğa tahribatına ve kirlenmeye de vurgu yapmıştır. Elbette yazar tamamıyla sanayileşmeye karşıdır denemez böyle bir durum da yoktur. Ancak yazar sanayileşmenin beraberinde getirdiği sorunlarla ilgili bir kritik yapmıştır. Sorun olduğu gibi yorumsuz olarak yansıtılmıştır.

Sanayileşmenin yeni yeni başladığı o dönemki transatlantik gemisinin kazan dairesindeki insanların durumu sadece onlar veya geminin kazan dairesiyle sınırlı kalmamıştır. Günümüzde fosil yakıtların kullanımı o kadar yaygınlaşmıştır ki dünyanın birçok bölgesinde açık araziler de o geminin kazan dairesi gibi kirlenmiş ve insanlar da bundan ciddi olarak olumsuz etkilenmektedir.

Amerikan Edebiyatının önemli yazarlarından William Faulkner eserlerinde en fazla doğayı ve doğanın tahribatını ele alan diğer yazarlardan biridir. Eserlerinin çoğunda yaşadığı yer olan Mississippi deltasında meydana gelen gelişmeler ve bu bölgedeki değişimi gözlemlemiş ve yansıtmıştır. Yazarın tüm eserlerindeki kişiler genellikle doğayla iç içe yaşayan veya yaşamış insanlardır. Özellikle *The Bear*, *Delta Autumn*, *The Old People*, *Race at Morning* gibi hikayelerinde doğa ve insan ilişkilerini, modern çağın insan ve doğa üzerindeki etkilerini, makineleşmenin doğada yarattığı tahribatı konu edinmiştir.

Faulkner bir çok hikâyesinde avcılık ve avcılardan söz eder. Ona göre avcılık bir kültürdür. Avcıların doğaya karşı bir sevgi ve saygıları vardır. Ayrıca ormanda yaşayan ayı, yaşlı geyik, yılan gibi hayvanlar doğanın ve ormanın ölümsüzlüğünü sembolize ederken onlar da genç avcılara bir şeyler öğretmektedir. Avcılar avlanırken bir hayvanı avladıktan sonra bir ikincisini vurmazlar. Gayeleri av mevsimi olan her kasım ayında bir araya gelip eğlenmek, bir biriyle hasret gidermek ve doğayla iç içe olmaktır.

The Bear hikâyesinde avın sembolü olan Ayı, yaşlı Ben her yıl takip edilir, öldürülmeye çalışılır ama hiç kimse onu öldüremez. Tüm avcılar onu ayak izlerinden tanır. O da tüm avcıları tanır. Onlarla karşılaştığında fırsat bulmasına rağmen avcılara saldırmaz özellikle avcılığı yeni öğrenenlere... Bu hususta rahmetli hocam Prof. Dr. Necla Aytür, William Faulkner’in eserlerinde İnsan ve Tabiat İlişkileri adlı makalesinde şöyle der.

“Tabiatın yaşayan ölümsüz bir varlık olduğu fikri önce yazarın av hikayelerinde ortaya çıkar. Bu hikâyelerde ormanla av bir yanda, avcı öte yanda, bir yarışa giren iki kişi gibidir. Bu yarışta iki tarafın da uyması gereken kurallar vardır. Kuralları ormanda geçirdiği çıraklık devresinde

öğrenen insan avcılık payesine eriştiği zaman diğer insanlardan farklı bir kimse olmuştur”(Aytür, 1968, s. 105).

Hikayenin ilk kısmında avcılarının yanında av köpekleri de vardır. Onlar her seferinde yaşlı ayıyı kovalar fakat ona zarar veremezler. Ancak hikâyenin ikinci bölümünde bir köpek bulunmaktadır. Bu köpek vahşi bir hayvandır. Ormanda bulunduğu tüm hayvanları parçalar öldürür ve yaşlı ayı Ben’i de parçalayarak yok eder.

Aslında yazarın hikayesindeki Lion adlı bu köpek doğayı kırıp geçiren makinelerin sembolüdür. Çünkü modern çağdaki makinelerin karşısında doğanın dayanma gücü yoktur. Makine ve onun temsil ettiği sanayileşme doğada büyük zararlara yol açmaktadır. Necla Aytür hoca aynı makalesinde “Evcil olmayan, bağlılık ve sevgi ile ilişkisi bulunmayan, yalnız yapacağı işi bilen, iyilik ve kötülük kavramlarından habersiz, korkunç bir güce sahip bir yaratık olan bu köpek Lion bütün bu nitelikleri ile Faulkner’in eserlerinde sık sık sözünü ettiği mekanik medeniyeti andırır.” (a.g.e.;s.109)

The Bear’den sonra yazdığı Delta Autumn adlı hikayesinde ise daha önce avlanma alanı evinin hemen yan tarafındaki orman olan 80 yaşındaki avcı İsaac McCaslin, torunlarını ava götürmek için yüzlerce km mesafe kat etmek zorundadır. Avlanma yeri olan orman onlardan gittikçe uzaklaşmaktadır. Eski arkadaşlarının torunlarıyla ava giderken McCaslin yolda eski ormanların yerinde yeni yeni kurulmuş, caddeleri neon ışıklarıyla parlayan şehirler görür. Ormanın ve doğanın bu durumu yaşlı adamın yüreğinde büyük acılara neden olur. Bu konuda Aytür hoca bize şunları aktarmıştır. “Falkner ilerlemeye karşı değildir. Yalnız, ormanın yerini alan şeyin ormandan daha iyi olmasını, insanlığın gelişmesinde ileri bir adım sayılabilesini ister.” (a.g.e. ;s.117) Rahmetli hocam insanın kafasında şu sorunun belirmesini sağlar. Acaba yüzlerce kilometre kare ormanı yok ederek onun yerine şehirler kurmak insanlık için veya gelecek nesiller için daha sağlıklı ve etik bir şey mi?

Kapitalist sistemlerin aşırı para kazanma hırsının doğa üzerindeki tahribatı edebi türlerin tümünde görülebilir. Bu yergi 20.yy Amerikan yazarlarının ve şairlerinin eserlerinde de görmek mümkündür. Bu konuyu işleyen şairlerden biri de Amerikan şiirinin önemli kişiliklerinden biri olan Robert Lowell dır. Yirminci yüzyıl Amerikan şairlerinden olan Lowell iyi bir eğitim almıştır. Eserlerinde Amerika’da ki günlük yaşamdan, insanların kendi sorunlarıyla uğraşından ve dolayısıyla ülke ve dünya sorunlarından söz eder.

Vietmen Savaşına karşı çıkan aydınlardan biri olan Lowell, The Skunk Hour adlı şiirinde Bir kasabanın günlük yaşamından söz ederken şiirinin son kısmında şehirde yaşamakta olan insanların doğadan uzaklaşmışlığını, bozulmalarını ve bu durumun meydana getirdiği zevksizliği dile getirir. Lowell arabasına biner şehirden uzaklaşmaya karar verir. Yolda değişik manzaralarla karşılaşır.

Mezarlığın yanında arabaların içinde sevişen insanlar görür, sıkılır.

Arabalarında ki radyolarda çalınan müziğin “*keçi melemesi*” (Lowell, 1980, s. 1838-1839) gibi bir cızırtı çıkardığını söyler. Yazar gördüğü tüm bu zevksizlikler ve doğal olmayan bu davranışlardan sıkılarak bir tepeye çıkar. O, sıkıntısını şu ifadelerle dile getirir.

“Ruhumun sıkıntısını kanımın her hücrelerinde hissettim.
Sanki ellerim ruhumun boğazını sıkıyordu
Ben kendim cehennemdeyim,
Burada hiç kimse yok
Sonra ayaklarımın ucuna basarak dikeldim
Zengin havadan derin bir nefes aldım
Bir ana kokarca yavrularıyla beraber sıra halinde yürüyordu
Çöp tenekelerini deviriyordu” (a.g.e.1839)

Bilindiği gibi kokarcalar son derece kötü kokan bir tür hayvanlardır. Kokuları insanlar için dayanılmazdır. Ancak şair kokarcalar geçerken derin bir nefes aldığını ve zengin bir hava kokladığını anlatırken şahit olduğu tüm şeylerden sadece kokarcaların doğal olduğunu ve kokuları dayanılmaz olsa bile doğanın bir parçası olduğundan zengin bir hava aldığını belirtmektedir. Şair dolaylı olarak gün boyu gördüğü şeylerin çoğunu doğal olmadığını kinayeli bir şekilde okuyucusuna aktarmış oluyor. Dolayısıyla bu şiirden de biz güçlü bir doğa tahribatı hissini seziyor ve doğaya olan özlemi görüyoruz.

Sonuç

Edebiyatın önemli görevlerinden birisi de toplumları eğitmek, bilinçlendirmek ve harekete geçirmektir. Yazarlar bu bilinçlendirmeyi toplumda gördükleri sorunları, güzellikleri, gelişmeleri, yapılan yanlışlıkları eserlerinde ele alarak değerlendirir ve okuyucusunun hizmetine sunar. Bu gün dünyanın en büyük sorunlarının başında ekolojik bozulma gelmektedir. Ekolojik dengenin bozulmasıyla dünya üzerinde yaşayan insanlar da dâhil tüm canlılar olumsuz etkilenmektedir. İnsanoğlunun aşırı derecedeki zenginleşme, dünyaya hâkim olma duygusu büyük bir sanayileşmeyi meydana getirmiştir. Ancak bu sanayileşme bilinçsizce olmuş ve dolayısıyla her şeye rağmen sanayileşme beraberinde toprak, su ve hava kirliliğini getirmiştir.

Yeryüzünde nüfusları milyonlarla ifade edilen yüzlerce şehir oluşmaya başladı. Bu günkü köyler bile eskinin bazı kentlerinden daha büyük olmaya başladı. Sanayileşme elbette önemli ve güzel bir şeydir. İnsanlara rahat ve kaliteli bir yaşam sunmaktadır. Ancak beraberinde getirdiği önemli bazı dezavantajlar da bulunmaktadır. Günümüzde karada kullanılan milyonlarca taşıt, havacılıkta kullanılan binlerce uçak, denizlerde dolaşan milyonlarca irili ufaklı gemiler,

tütmekte olan milyonlarca fabrika bacaları, ısınmakta kullanılan devasa kalorifer sistemleri ne yazık ki fosil yakıtları kullanmaktadır. Tüm saydığım bu teknolojik sistemlerden uzaya milyonlarca ton sera gazı yayılmaktadır. Elbette bunlara parfümleri de katmak lazımdır. Kullanılan deterjanlar, kanalizasyonlar, fabrika atıkları, denizlere akan nehirler de denizleri kirletmektedir. Dolayısıyla denizlerdeki türler ve yaşam zenginliği hızla azalmaktadır. Verimli topraklar sürekli yeni yerleşim alanlarıyla azalmakta ve bilinçsiz kullanılan suni gübrelerle çoraklaşmakta ve zehirlenmektedir. Kurulmakta olan devasa şehirler ormanları yok etmekte doğadaki diğer vahşi canlıların yaşam alanlarını hızla azaltmaktadır. Bu durum türlerin yok olmasına, yaşam alanlarını yitiren hayvanların psikolojilerinin bozulmasına ve saldırganlaşmasına neden olmaktadır. Tıpkı yiyecek bulamayan kutup ayılarının şehirlere inmesi gibi. İşte edebiyatçıların tüm bu sorunları görmeleri ve eserlerinde dile getirmeleri dünyada bir düşünce değişimine gidilmesini sağlamıştır. Amerikalı yazarların yirminci yüz yılın başından itibaren bir farkındalık yaratmış olmaları bu gün her şeye rağmen sanayileşme düşüncesinin yanlışlığını ortaya çıkarmıştır. Bu çalışmalar ve eleştiriler dünyada sürdürülebilir sanayileşme düşüncesini doğurduğu gibi gelecek nesillere yaşanabilir bir dünya bırakma sloganının ortaya çıkmasını da sağlamıştır. Faulkner'in vurguladığı gibi "*ormanı yok ederken yerine daha iyisini koymalı*" düşüncesi değer bulmuştur. Ayrıca bu edebi eleştiri ve uyarılar tüm dünyada yankı bulmuş dünyadaki hava, su ve toprak gibi temel yaşam elemanlarının korunması için uluslararası toplantılar düzenlenmekte ve sera gazlarının salınımının azaltılması için uluslararası anlaşmaların yapılmasına gidilmektedir. Eğer gerekli tedbirler alınmazsa ne yazık ki insanoğlu kendi kıyametini kendisi hazırlayacaktır. O halde tüm dünyada sürdürülebilir bir sanayileşme ve gelecek nesillere yaşanabilir bir dünya her ülkenin temel hedefi olmalıdır. Bu da doğa dostu teknolojiler ve bilinçli toplumlarla mümkündür. O halde edebiyatçıların uyarı görevi sonsuza dek sürecektir.

KAYNAKÇA

- Aytür, N. (1968). *William Faulkner'in Eserlerinde İnsanın Tabiatla İlişkileri*. Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Batı Dil ve Edebiyatları Araştırmaları Dergisi Cilt I, 103-127.
- Emerson, R. W. (1980). *From Nature*. R. Gottesman, F. Murphy, L. B. Holland, H. Parker, D. Kalstone, & W.H. Pritchard içinde, *The Norton Anthology Of American Literature* (s. 268-269). New York: Norton&Company.
- Lowell, R. (1980). *Skunk Hour*. R. Gottesman, F. Murphy, L. B. Holland, H. Parker, D. Kalstone, & W. H. Pritchard içinde, *The Norton Anthology Of American Literature* (s. 1838-1839). New York: Norton&Company.
- Miller, A. (1994). *Satıcının Ölümü* (Çev.Müge Ayşe SARAÇ). Ankara: İlke Kitabevi.
- O'Neill, E. (1985). *The Hairy Ape*. G. McMichael içinde, *Concise Anthology Of American Literature Second Edition* (s. 1548-1574). New York: Macmillan Publishing Company.

Farsça Şuara Tezkirelerinde Türkçe Yazan Şairler ve Şiirleri

Poets Who Wrote in Turkish in Persian Anthologies and her Poems

Adnan KARAİSMAİLOĞLU (Kırıkkale Üniversitesi)

ÖZET:Önceki asırlarda Orta Asya'dan Bosna'ya, Hindistan'dan Kuzey Afrika'ya kadar büyük bir coğrafyada Türkçe şiirler söylenmekteydi. Bu Türkçe şiirlerin örneklerine ve şairlerine farklı dillerdeki eserlerde tesadüf etmek mümkündür. Herhangi bir şekilde içerisinde Türkçe şiirler bulunan Farsça eserleri tespit etmek, bunlardaki Türkçe şiirleri ve şairleri bir araya getirmek Türk Edebiyatı açısından önemlidir.

Farsça eserlerde Türkçe şiirlerin yer almasındaki amilleri araştırmak ve bunlarla ilgili bu eserlerdeki edebi tenkitleri değerlendirmek, her halde gereklidir. Farklı coğrafyalarda iki dil ve edebiyat arasındaki ilişkiler açısından belki de böylece farklı ve dikkate değer ilave bilgilerin elde edilmesi mümkün olacaktır. Daha önce bazı araştırmacılar tarafından, Türkçe şiirleri bulunan şairlerin yazdıkları Farsça şiirler araştırılıp bir araya getirilmiş ve çeşitli açılardan tartışılacak bazı sonuçlara varılmıştır.

Bu durumun aksine Farsça eserlerdeki Türkçe şiirler üzerinde yapılacak araştırmaların, gerek Türk Edebiyatı ve gerekse karşılaştırmalı edebiyat bilimi çerçevesinde ilave bazı yorumlara imkan sağlayacağı açıktır. Konunun bütün yönlerinin anlaşılması ve belirlenmesi için elbette bir çok eserin taranması gerekmektedir. Örnek olarak Farsça şuara tezkireleri arasında yer alan Sâm Mîrzâ'nın (öl. 975/1567-1568) Tuhfe-i Sâmî isimli eserindeki Türkçe şiirlerin ve bunların şairlerinin değerlendirilmesi, bu çalışma konusu hakkında ön fikir oluşturabilecektir.

Anahtar Sözcükler: Türkçe şiir, Farsça Şuara Tezkireleri, Tuhfe-i Sâmî

ABSTRACT: During the past centuries Turkish poems had been recited in a vast area from Central Asia, Bosnia to India and North Africa. Samples of those poems as well as poets can be found in works created in various languages. To find out Persian works that include Turkish poems and to tie them with Turkish poets is of significance for Turkish literature as well.

It is plausible to say that questing the reasons why Turkish poems are seen in Persian works and evaluating critical reviews in them is necessary. This might help to learn additional and valuable information about these two languages and literatures in different locations. Previously, several scholars have searched Persian works with Turkish poems and arrived at some debatable conclusions.

On the contrary, it is clear that studying Turkish poems in Persian works might help form new ideas about Turkish and comparative literature. There is no doubt many more works should be studied so as to understand the topic better. An example that could be useful in forming an idea is the Turkish poems and poets in Tohfa-e Sami, a work by Persian poet Sam Mirza (death 975/1567-1568).

Keywords: Turkish poem, Persian Anthologies, Tohfa-e Sami

Önceki asırlarda Orta Asya'dan Bosna'ya, Hindistan'dan Kuzey Afrika'ya kadar büyük bir coğrafyada Türkçe şiirler söylenmekteydi. Bu Türkçe şiirlerin örneklerine ve şairlerine farklı dillerdeki eserlerde tesadüf etmek mümkündür. Şairlerin biyografilerini şu veya bu şekilde içeren bazı bilinen Farsça tezkirelerde doğrudan "Türkler ve Tanınmış Şairleri" gibi bir başlık yer alabilmektedir.

Herhangi bir şekilde içerisinde Türkçe şiirler bulunan Farsça eserleri tespit etmek, bunlardaki Türkçe şiirleri ve şairleri bir araya getirmek Türk Edebiyatı açısından önemlidir. Bu şiirlerin Farsça eserlerde yer almasındaki amilleri araştırmak ve bunlarla ilgili bu eserlerdeki edebi tenkitleri değerlendirmek, her halde gereklidir. Farklı coğrafyalarda söz konusu iki dil ve edebiyat arasındaki ilişkiler açısından özel bulgular elde edilmesi böylece mümkün olacaktır.

Bugüne kadar Türkçe eserler içerisindeki Farsça şiirler hakkında daha çok araştırma yapılmış¹ ve bazı yargılara varılmıştır. Hatta bu bulgular üzerinden diller arası üstünlük ve etkileme iddiaları ortaya konmuştur.² Bu konuda İranlı araştırmacılar oldukça iddialı bir tutum takınarak dil ve kültür egemenliği yargıları üretmişlerdir. Aynı veya benzer bakış açıları, kimi Batılı ve Türk araştırmacının yazılarında da görülebilmektedir. Gerçekte Farsça ile Türkçe veya İran Edebiyatı ile Türk Edebiyatı arasındaki ilişkilerin tarihi seyrini ve nedenlerini daha duyarlı ve kaynaklara dayalı bir şekilde ele almak gerekmektedir. Bu nedenle Farsça eserlerdeki Türkçe şiirler ve bunların şairleri hakkındaki tespitlerin anılan konu hakkında ilave bazı yorumlara imkan verebileceği düşünülmektedir.

Şu anda tespit edebildiklerimiz içerisinde Sâm Mîrzâ'nın (öl. 975/1567-1568) Farsça şüara tezkirelerinden olan Tuhfe-i Sâmî isimli eseri, bu özellikteki Farsça eserlerin en önemlisidir. Tuhfe-i Sâmî'yi neşreden Rukneddîn Humâyûnferruh'a göre bu tezkirenin yazımı 968/1560-1561'de tamamlanmıştır.³ M. Fuad Köprülü 1927 tarihli bir yazısında bu eser hakkında, "Onaltıncı asırda yetişmiş Türk ve İran şairleri ve bilhassa Âzerî yani Şarkî Oğuz Türk edebiyatı hakkında malumat almak için müracaat edilecek başlıca membalardan biri de Safevî şehzadesi meşhur Sâm Mîrzâ'nın Tuhfe-i Sâmî adlı eseridir" demekte ve yayımlanmasını temenni ettiği yazısında, "... bu eser, bilhassa Safevîler devrinde İran'da hükümlenilen olan hâlet-i zihniye ve rûhîyeyi göstermek itibariyle onaltıncı asır Türk medeniyetinin tetkiki için pek mühim bir membadır" tespitini dile getirmektedir.⁴ Aynı coğrafyada ve yakın dönemlerde benzeri başka eserler de yazılmıştır. Ali Şîr Nevâî'nin Çağatay Türkçesiyle yazdığı Mecâlisü'n-nefâis'inin ilaveler de içeren Sultan Muhammed Fahri-yi Herâtî ve Hekîm Şâh Muhammed-i Kazvî'nin Farsça çevirileri⁵ ile Seyyid Hasan-i Buhârî'nin Muzekkiri-

¹ Veyis Değirmençay (Prof. Dr.), Farsça Şiir Söyleyen Osmanlı Şairleri, Erzurum, 2013.

² Muhammed Emin-i Riyâhî, Zebân ve edebîyât-i Fârsî der-kalemrov-i Osmânî, Tahran, 1368 hş./ 1990; çev: Osmanlı Topraklarında Fars Dili ve Edebiyatı, Mehmet Kanar, İstanbul, 1995; eleştiri için bk. Adnan Karaismailoğlu, Gecikmiş Bir Tenkit; "Osmanlı Topraklarında Fars Dili ve Edebiyatı" Kitabı, Yedi İklim, sayı 137, Ağustos 2001, s. 53-58.

³ Sâm Mîrzâ, Tuhfe-i Sâmî, nşr, Rukneddîn Humâyûnferruh, Tahran, 1346hş., s. 17-19 (naşirin önsözü); E. G. Browne, eserin 957/1550'de tamamlandığını belirtmektedir (A Literary History of Persia, I-IV, Cambridge, 1953, IV, 447).

⁴ M. Fuad Köprülü, Sâm Mîrzâ ve Tezkiresi, Hayat Mecmuası, c. 2, n. 27, s. 2-3.

⁵ Fahrî-i Herâtî'nin 1522 tarihli, Letâifnâme isimli çevirisi 188 şair içeren ilave bir bölüme sahiptir. Muhammed-i Kazvî'nin 1523'te tamamlanan çevirisindeyse Yavuz Sultan Selim ile Akkoyunlu hükümdarı Sultan Yakub'un çevresinde bulunan şairler yer almaktadır. Her iki tercüme bir arada nesredilmiştir: Tezkire-i Mecâlisü'n-nefâis, Mîr Nizâmeddîn Alî Şîr Nevâî, nşr. Alî Asgar-i Hikmet, Tahran, 1363hş.

ahbâb'ı⁶, Çağatay Türkçesiyle yazılmış olan Sâdikî-i Kitâbdâr'ın (940-1018/1533-1609) Mecma'u'l-havâs isimli eseri⁷ aynı özellikte ve önemde eserlerdendir.

Daha önce yazılmış bazı Farsça şüara tezkirelerinde ve tarih kitaplarında mesela Gazneli, Selçuklu ve Timurlu sultanların dönemlerinde yaşamış şairlerden bahsedilirken, bu hanedanların sultan ve şehzadelerinden bazılarının şiir sahibi olduğu kaydedilmektedir. Örnek olarak Avfi, Lubâbu'l-elbâb isimli eserinde (telif tarihî 618/1221 civarı) Sultan Melikşah b. Alp Arslan'ın şiir kabiliyeti olduğunu, zaman zaman güzel şiirler söylediğini belirtmekte ve başka devlet erkanından da bahsetmektedir.⁸Bu tür eserlerde benzeri şahsiyetlerin Farsça şiirlerinden söz edilmiş olsa da bu kayıtlar onların şiir kabiliyetlerini her halde Türkçe için de hatıra getirmelidir. Bu ve benzeri bilgiler gerçekte konumuzla ilgili görülmelidir.

Tuhfe-i Sâmi isimli esere dönersek, elbette yazarın kişisel ve mezhebî tercihlerini yansıtan cümlelerle verdiği bilgiler ve yaptığı değerlendirmeler dikkat çekicidir. Özellikle bazı Türk şairleri hakkında tek kaynak eser olması, Tuhfe-i Sâmi'nin değerini artırmaktadır. Daha önce eserin tanıtımıyla birlikte, "Türkler ve Tanınmış Şairleri" başlıklı altıncı bölümünün çevirisini yaptığımız makalemizde gerekli bilgiler yer almaktadır.⁹ Burada ise yazarın bakışı ve şairler hakkında yaptığı yorumlara işaret edilecek ve bunlar aktarılacaktır.

M. Fuad Köprülü uzun yıllar önce bu tezkiredeki anlatım ve yorumlar hakkında değerlendirmelerde bulunmuştur: "O asrın bütün şehzadeleri gibi edebî bir terbiye alan, ailesi itibariyle efkârında koyu bir reng-i tasavvuf bulunan "Sâm Mîrzâ-yi Huseynî" bütün manasıyla mutaasib bir "Şii"dir. Şairler hakkındaki mütalaalarında bile siyasî ve dinî kanaatlerinin tesirinden kurtulamaz. Bilhassa Osmanlı hükümdarlarıyla Sünnîliğin müfrit müdafileri ve Safevîlerin rakibi olan "Şeybânî" ailesine mensub Özbek prenslerinden bahsederken bu tarafgirliğin ne kadar ileri gittiğini anlarız".¹⁰ Yazarın Kanuni Sultan Süleyman ve diğer bazı rakip sultanlar için söyledikleri¹¹ ile aşağıda değinilecek bazı Türk şairleri için anlattıkları bu durumu açıkça ortaya koymaktadır.

Tuhfe-i Sâmi'de "Türkler ve Tanınmış Şairleri" başlıklı altıncı bölümdeki Türkçe şiir söyleyen şairlerin en önde geleni, Ali Şir Nevâî'dir (1441-1501). Sâm Mîrzâ onu, "Yücelik ve büyüklük yönünden, övgü ve izaha ihtiyaç yoktur" ifadesiyle tanıtmaya başlamış, verdiği bilgileri şu değerlendirmeye buluşturmuştur: "Hiçbir padişahın devletinde kimse onun gördüğü kadar kabul görmedi. Gerçekten onun gibi başarı sahibi kişi az görülmüştür. Başarılarından

⁶ Bâhâeddîn Hasan Nisârî-i Buhârî (1516-1597), nşr. Necîb Mâyil-i Herevî, Muzekkîr-i Ahbâb, Tahran, 1367hş.

⁷ Sâdikî-i Kitâbdâr, Mecma'u'l-havâs, nşr ve çev. Abdurresûl-i Hayyâmpûr, Tebriz, 1327 hş.

⁸ Muhammed-i Avfi, Lubâbu'l-elbâb, nşr. 1. cilt, E. G. Brown - M. Kazvîni; 2. cilt, E. G. Brown, I-II, London, 1906-1903,, 1,34, 40, 41-42.

⁹ Adnan Karaismailoğlu, Türk Edebiyatı Kaynaklarından Tuhfe-i Sâmi, Klasik Dönem Türk Şiiri İncelemeleri, Ankara, 2001 (Akçağ Yay.).

¹⁰ M. Fuad Köprülü, Sâm Mîrzâ ve Tezkiresi, c. 2, n. 27, s. 2-3.

¹¹ Sâm Mîrzâ, Tuhfe-i Sâmi, s. 27, 28, 29.

biri hayatı boyunca zamanından bir anını boş geçirmemesi, aksine devamlı kendini yetiştirmekle meşgul olmasıdır. Kıyamete kadar zaman sayfasında kendisinden bir iz olarak kalacak eserler telif etmeye ve güzel şiirler söylemeye ifade edilemeyecek kadar gayret ve çaba sarf ederdi.” Sâmi Mîrzâ, bu takdirkar ifadelerine Nevâî'nin sosyal faaliyetlerini sıralayarak sürdürmüştür: “Ayrıca fazilet ve istidat sahiplerini gözetme hususunda son derece gayret göstermiş, onun terbiyesinin uğuruyla her biri bir fende asrın nadir kişisi olup o büyük eserler sahibi Emîr'n adına kıymetli eserler yazdılar. Diğer taraftan hayır ve iyilik kapılarını açık tutarak, hayatı boyunca ekserisinde girip çıkanlara yemek verilen 90'ı ribat, geriye kalanı cami, medrese, hangâh ve köprü olmak üzere 370 hayır binasını imar etmeye muvaffak oldu.”

Safevî şehzadelerinden Sâmi Mîrzâ'nın eserinde Türk asıllı şairler için ilginç değerlendirmeler mevcuttur. Onun bu ifadelerinde Türk adının boy veya yer adlarıyla kullanımı dikkat çekicidir. Bunlar, bir manada kendisinin ve çevresinin hissiyatını ve bakış açısını ortaya koymaktadır. Aşağıdaki örneklerde şairin adı ile bu şair için Sâmi Mîrzâ'nın yaptığı tanımlamalar bir araya getirilmiştir.

Emîr Şeyh Nizâmeddîn Ahmed-i Süheyli, “Türk ırkındandır”;

Mevlânâ Mîr Âhî, “Çağatay Türklerindedir”;

Huseyn Kulu Mîrzâ, “Şâmlû Türklerindedir”;

Yûsuf Beyg, “Ustâclû'da yerleşik topluluğun Çavuşlu şubesinde. Her ne kadar Türk ise de insanca tavırları görülmektedir. Takva, temizlik ve meşru olmayan işlerden sakınma hususunda anlatılandan daha ileridir. Şimdiye kadar benimle olalı 12 yıl oldu, akla ve dine aykırı bir işi asla görülmemiştir. Cesaret ve askerlikte mükemmeldir. Özetle, bu zamanda onun gibi Türk, belki Tacik de az bulunur.

Nârencî Sultan-ı Arasbârî-hân, “Kürdistan'a bağlı Arasbâr vilayetindedir... Sultan diye adlandırılması, Şah İsmail'in ona, yüce Türk ordusunda bulunan ve kendilerini rıza ordusu kabul eden Nemed-pûşân'ın reisliğini vermesi sebebiyledir”;

Mevlânâ Hayâlî, “Türk emirlerinin hizmetinde bulunuyordu. Daha sonra Şah İsmail'e hizmetle şereflenerek yakın adamlarından biri oldu. ... Türk şairlerden az kişi onun seviyesinde olabilir”;

Mîr Makbûl-i Kumî, “Aslı Türk'tür. Kumda ikamet ettiği için Kumî (kumlu) diye tanınmıştır”;

Mevlânâ Humâî, “Aslen Türk'tü. Gençlikte Türklüğü terk ederek gelişme döneminde Acem'de İsfahan'a yerleşti ve orada vefat etti”;

Yûsuf Beyg-i Tûşmâl, “Asılları Çağatay ulusundan olan ve Eyu oğlu¹² kavimlerindedir”;

Allahkuli, “Türk asıllıdır. Ama Türklere nazaran Taciklere daha çok benzer”;

Budak Beyg, “Şah İsmail'in mirahuru olan Hiâr Bey Bahârlu'nun oğludur.

¹² Diğer bir yazmada: Eyûboğlu.

Kendisi de o hazretin hizmetindedir. Türk olmasına rağmen şu matla nazmetmiştir”;

Tufeylî-i Abdâl, “Horasan Türklerindendir”;

Mevlânâ Mutî’î Beyg, “Aslen Türktür. Fakat Tacikler arasında yetişmiştir”;

Mîrzâ Budak, “Her ne kadar Türk ise de uzun müddet Taciklerin arasında bulunmuş ve halen de bulunmaktadır”;

Mûsâ Beyg, “Her ne kadar Kürt asıllı ise de Tebriz’de doğmuştur”;

Mevlânâ Yaratılmış, “Çemişkezek Türklerindendir”;

Mevlânâ Cedîdî, “Aslı Türk mîrzâdelerindendir. Hayatının ilk dönemlerinde Türk sultanlarının hizmetinde bulunuyordu. Bu devletin yıkılmasından sonra Şah İsmail’in veziri Necm-i Sâni’nin musahibi oldu”.

Sâm Mîzâ’nın Türk olarak takdim ettiği şairlerin şairlik kabiliyetleri ve şiirleriyle ilgili değerlendirme cümleleri ise şu şekildedir:

Alî Şîr Nevâî, “Yücelik ve büyüklük yönünden, övgü ve izaha ihtiyaç yoktur”; “Onun ünlü Türkçe şiirleri çok yaygın olduğundan buraya alınmadı”;

Nizâmeddîn Ahmedî-i Süheylî, “Bu yıldızın doğuşu ile birlikte, son derece ferasetli kişiliği ve anlayışlılığı sebebiyle bu kavmin ihtişam ufku tam bir kıvılcık kazandı”; “Süheylî’nin biri Türkçe, biri Farsça iki divanı vardır”;

Emîr Hüseyin-i Alî-i Celâyir, “O zamanda, şiirde özellikle kasidede herkes onu beğenmiştir”;

Huseyn Kulu Mîrzâ, “Şiirde kabiliyeti iyi olup zevki beğenilmektedir”

Aykut Mîrzâ, “Her iki dilde Farsça ve Türkçe şiir söylüyordu. Şu Farsça rubai onun kabiliyetinin ürünüdür”;

Yûsuf Beyg, “Şu Türkçe ve Farsça iki gazel ile birkaç matla beyti onundur”;

Nârencî Sultan-ı Arasbârî-hân, “Adı geçen Sultan Farsça ve Türkçe her ikisinde şiir söyler ve Nârencî mahlasını kullanır... Şu güzel matla o zatın şiirlerindendir”;

Mevlânâ Hayâlî, “Tabiatı şairliğe çok uygun düşmüştür. Türk şairlerden az kişi onun seviyesinde olabilir. Gazellerden oluşan divanını tamamlamıştır. Kasideleri de vardır. Mesnevîde de iyiydi... Şu matla ve beyti de güzeldir”;

Mîr Dûst-i Târemî, “Şiir ve muammada kabiliyeti iyidir. Bütün bu dervişlik ve dertliliğiyle beraber çok tatlı sohbetli ve güzel sözlüydü. Şu matla o saadetlinin kabiliyetinin ürünüdür”;

Mîr Şâh Alî, “Ayrıca muamma, aruz ve zihin gücünde tarifi imkansızdı”;

Mîr Makbûl-i Kumî, “Gazelciliği ve âşıklığı yakın uzak herkesin malumudur”;

Mevlânâ Humâî, “Güzel şiiri çoktur”;

Yûsuf Beyg-i Tûşmâl, “Türkçe ve farsça şiirde kabiliyeti iyidir”;

Budak Beyg, “Türk olmasına rağmen şu matla nazmetmiştir”;

Mevlânâ Âkâ Şevkî, “Güzellik sahibi hakkında şairlerle görüşürdü. Bu münasebetle şair oldu.”

Hâcî Âkâ-yi Lor için söyle demektedir: “Şiir söylemese çok iyi olur. Onun buraya aktarılan şiirinden, yazarın sözünün doğruluğu anlaşılmaktadır.

Rûy-i şâh râ zi dûr dîdem men
Ser ber evc-i felek keşîdem men
Rûy-i şeh dâimen çu meh başed
Rûy-i şeh her ki dîd şeref başed!
(Şahın yüzünü uzaktan gördüm ben. Başımı feleğin burcuna çektim ben.
Şahın yüzü daima ay gibidir. Şahın yüzünü gören şereftir!)

Son mısra yanlış yazılmamıştır. Aksine şair böyle söylemiştir. Ben, “meh” ile şeref nasıl kafiye olur, dedim. “Ne yapayım, bundan daha iyi kafiye bulamadım” diye cevap verdi;

Nigâhî-i Çağataî, “Şiirdeki kabiliyeti, münasipti. Şu matla, asrın bu nadir kişisine aittir”;

Mevlânâ Ümmetî, “Şiire karşı çok ilgisi vardı. Muttaki ve âşık tabiatlı bir gençti”;

Mevlânâ Yaratılmış, “Güzel şiirler söyledi”;

Mevlânâ Cedîdî, “Arkadaşlık ve şairlikle akranlarını geride bırakırdı”;

Mevlânâ Habîbî-i Berguşâdî, “Kabiliyetinin uygunluğu sebebiyle şair oldu. Şu Türkçe matla ve beyit onundur”;

Mevlânâ Sûsenî, “Şiir okuyamadığı halde söylemekte ne derece başarılı olabilir. Başka kişilerin şiirini kendisinin diye okur. Şu değersiz sayfaları bir araya getirmeye çalıştığım mahalde ondan bir şiir istedim. Mecâlisü’n-nefâis’te nakledilmiş olan Sûsenî-i Kadîm’in şu matlanı kendi adına okudu, ricası üzerine yazıldı”.

Sâm Mîrzâ ayrıca kitabın 5. Bölümünde Fuzûlî için, “Bağdatlıdır. Bu şehirden ondan daha iyi bir şair çıkmamıştır. İki dilde yani Farsça ve Türkçe şiir söyler” demektedir.¹³

Müellif yine farklı bir yerde, yedinci bölümde Kelîmî Pînedûzoğlu için, “Fakir ve halktan bir adamdır. Her iki dilde Türkçe ve Farsça şiir söylemektedir” kaydını düşmüştür.¹⁴

Yukarıda adı geçen Mevlânâ Habîbî-i Berguşâdî (ö. 926/1520’den önce)¹⁵hakkında Sâm Mîrzâ’nın verdiği şu bilgiler, XV. asırda Azerbaycan’da yaşanan ilginç bir sahneyi günümüze taşımaktadır:

“Onun yetiştirilmesine şu olayın sebep olduğu anlatılır; Bir gün Sultan Yakub av yerinde Habîbî’yi birkaç kuzuyu otlatırken gördü. Yanındakilere, bu çocuğa kuzuların kimin olduğunu sorun diye emretti. Yanına giden Türk asıllı kişiye “Kuzular, koyunlarındır” şeklinde cevap verdi. Adam bu defa “Köyünüzün büyükleri kimlerdir” diye sordu. O da “İnekler hepsinden büyüktür” dedi. Bu defa adam “Ben köyünüzün önde gelen kişilerini diyorum” dedi. Habîbî de “Köpeklerdir. Sizin gibi değerli kişiler köye geldiğinde

¹³ Sâm Mîrzâ, Tuhfe-i Sâmî, s. 245-246.

¹⁴ Sâm Mîrzâ, Tuhfe-i Sâmî, s. 266.

¹⁵ Habîbî-i Berguşâdî (ö. 926/1520’den önce), ömrünün sonlarına doğru bilinmeyen bir sebeple II.Bayezid zamanında İstanbul’a gelmiş ve burada vefat etmiştir. Bkz. M.Fuad Köprülü, Fuzulî; Hayatı ve eseri, İstanbul, 1924, önsöz s. 11; Köprülü, bu şairin bazı şiirlerini yayınlamıştır. Edebiyat Fakültesi Mecmuası, sayı 5.

karşılamaaya çıkarlar” diyerek cevap verdi. Kahrolan adam Türkçe “Ay nice yidüm seni” dedi. O da Türkçe “Cabbâr gör ki yoldaşların gitti” dedi. O Türk, konuşmaları padişaha arzetti. Padişah beğendi ve onu yetiştirdi.”

Habîbî-i Berguşâdî hakkındaki ilave bilgiler burada bahsi geçen coğrafyaların ve kültürlerin ne kadar hareketli olduğunu da bize göstermektedir. Zira bu şair, ömrünün sonlarına doğru bilinmeyen bir sebeple II. Bayezid zamanında İstanbul’a gelmiş ve burada vefat etmiştir.¹

Sâm Mîrzâ’nin Farsça şuaara tezkirelerinden olan Tuhfe-i Sâmî isimli eserinde açıkça Türk soylu olduğunu ve Türkçe şiir söylediğini belirttiği şairler, elbette Türk edebiyatı şairleri arasında görülecektir. Ancak kaynak eserlerde Azerbaycan, İran, Büyük Horasan ve Mâverâünnehir bölgelerinde yaşamış olan şairlerin çok azı hakkında soy bilgisi verildiği unutulmamalıdır. Hatta özel bir başlık ayrılmasına rağmen Tuhfe-i Sâmî’de dahi bu belirlemenin ne denli doğru yapıldığı galiba tartışmaya açıktır.

¹⁶ M.Fuad Köprülü, Fuzulî; Hayatı ve eseri, İstanbul, 1924, önsöz s. 11; Köprülü, bu şairin bazı şiirlerini yayınlamıştır. Edebiyat Fakültesi Mecmuası, sayı 5.

Cactus Belly: Dib's Algeria through the Lens of *Diwan Ifrikiya*

Madeleine CAMPBELL (*University of Glasgow*)

ABSTRACT: In *Exile is My Trade* (2012), Algerian poet and ethnologist Habib Tengour acknowledges the legacy of first generation writers Mohammed Dib, Kateb Yacine and Jean Sénac, who regarded French as their common “spoils of war, dearly paid for.” While Yacine later chose to write popular theatre in the local vernacular, Dib, exiled in France, appropriated the French language in order to “re-interrogate the nationalist tale.” Through the lens of *The University of California Book of North African Literature*, edited by Habib Tengour and Pierre Joris (2012), it is possible to chart Dib's development as a writer in the context of the Maghreb, including the region's pre-Islamic roots, the Sufi heritage of his native Tlemcen and the Amazigh oral tradition. Further, this anthology provides a vivid discursive genealogy of Dib's literary, political and affective world from the late 1940s in Algeria to the early 1960s in Paris and more specifically Algeria's “Resistance and Road to Independence.” A solidarity can be sensed in the reprisal of cultural symbols during this period in a coded dialogue between engaged authors with a shared purpose, sometimes hidden within the ancient tradition of allegory in Arabic poetry, or expressed in a minoring of the French language. This paper examines how Dib, his contemporaries and the next generations of Francophone Algerian writers subverted the French language for the purposes of cultural defiance and some of the challenges this poses for translation.

Keywords: Poetry, Anthology, Francophone, Maghreb, Translation

Diwan Ifrikiya is the name Pierre Joris and Habib Tengour had wanted to give their anthology of literatures from the Maghreb, that fabled region to the left of the Mashriq designating the lands West of Egypt. Although the term Occident tends now to stand in Islamic Arabic culture for the lands West of Asia and North of the Mediterranean, there is a sense in which the Occident is still associated with the Maghreb. *The University of California Book of North African Literature* (2012) charts this Maghrebi poetics of exile, internal and political, through time and space.

In this anthology some of the oldest cultural artifacts from the Maghreb are traced to Prehistoric rock paintings in the Tassili region of South-Eastern Algeria, probably from the Capsian Neolithic era (6000–3000 B.C.E.) when the desertification of the Sahara separated that long northern strip from Sub-Saharan Africa. Sixth-century B.C.E. tablets hung in the Temple of Chronos in Carthage tell the *periplos* [journey] of King Hanno of Carthage in Greek while 139 B.C.E. bilingual inscriptions in Punic and Lybic-Berber were found on a rectangular stone in Thugga, the Berber-Roman city in Northern Tunisia (Joris & Tengour, 2012, pp. 10-13, 21-22). Herodotus was the first to identify the Berber, or Amazigh, meaning “free man,” who peopled this region when Carthage was founded in 814 B.C.E., as nomadic (Joris & Tengour, 2012, p. 14).

The omnipresent Mediterranean sea to the North and the Sahara to the South were to determine the nomadism and diaspora which constitute a unifying

identity through the successive waves of peace and colonization that were to sweep through the land the Berbers roamed across three millennia, from Punic and Greek to Latin, Arabic and French-speaking invaders. It is natural, therefore, that this anthology, the fourth volume in the University of California Millennium Series, should start with an ancient Amazigh tale of genesis collected by German ethnologist Leo Frobenius early in the twentieth century, who viewed culture as a “gestalt” and a living organism, a concept he christened “Paideuma” (as cited in Joris & Tengour, 2012, p. 16). Natural also because the editors’ gestalt of the region’s peoples and cultures, literature and oral traditions permeates this unprecedented collection, which for the first time takes a truly geocentric approach that cuts across linguistic, ethnic, religious and national boundaries to present a uniquely rich and layered anthology, rooted in oral traditions past and present and characterized above all by its diasporic heritage.

The structure of the anthology reflects the editors’ non-linear perspective. Opening with “A Book of Multiple Beginnings,” it is followed by five Diwans, interrupted by three sections on “Oral Tradition” and three themed sections. While the Diwans succeed each other chronologically with historiographic labels, only the Fifth Diwan is arranged by nation to reflect the post-colonial context of these selections. Sections are preceded by a learned prologue that helps to appreciate the critical significance of the texts and biographical details and commentary are provided for each author. Through such attention to genealogy we can begin to contextualise the life and writings of Mohammed Dib (1920-2003), who was born in Tlemcen in Northwestern Algeria.

The patron saint of Tlemcen was Sidi Boumédiène (1126-1198), Though he was born near Seville. Mystical poet Ibn ‘Arabi (1165-1240), also born in Andalusia, considered Sidi Boumédiène “the founder of Maghrebian and Andalusian Sufism” and referred to him as “Abu Madyan the professor of professors” (as cited in Joris & Tengour, 2012, pp. 191-192). To the South across the Mediterranean, three Diwans and some eight hundred years later, we recognize the legacy of twelfth-century Ibn ‘Arabi’s poem “Gentle Now Doves” in nineteenth-century Émir Abd El Kader’s celebrated poem “I Am Love,” a celebration of the love theme close to the Sufi’s heart and a hymn to religious tolerance (Abd El Kader, 2012a, pp. 271-272; Ibn ‘Arabi, 2012, pp. 196-198). This “great nomad warrior” and Sufi mystic, who was born in Mascara (now part of Algeria) under Ottoman rule, marked a turning point in the history of resistance to French colonization of the Maghreb when he led a tribal rebellion against the French following their invasion of Algiers in 1830 (Joris & Tengour, 2012, p. 6).

Another fragment by Abd El Kader articulates beautifully Islam’s spiritual reverence for the letter and the written word as direct manifestations of God: “Among the symbols which He proposes by His acts is the creation of the letters of the alphabet.... Among all these letters is found the *Lam-Alif*, which conceals

subtle allusions, secrets and innumerable enigmas, and a teaching" (2012b, pp. 272-274). "The Secrets of the Lam Alif" is one of forty stations selected from Abd El Kader's *Kitāt al-mawāqif* [*Book of Stations*], which explores Ibn 'Arabi's mystical path and marks, according to editors Joris and Tengour, a renewal of the "traditional Arab genre of mystical writing with exceptional virtuosity" (2012, p. 274).

In a more contemporary relationship with the alphabet as assemblage of sacred signs, Abdelwahab Meddeb (b. Tunis 1946), muses in an extract from *Talismano*: "Alphabet, are you not a seed to flower in the monotheistic desert? Calligraphy, might you then be the orphan of meaning, profanation of the tomb containing the hieroglyphic remains and finery of the gods?" (1979/2012, p. 409). A comparable perspective is foregrounded in *Diwan Ifrikiya* by Dib's hermetic quote from his poetry collection *Omneros*: "one step into the design and all space is surpassed there is no more space there is only the path you engrave in this paraphrase of calligraphy you must go search the writing that searches and writes you but" (1975, as cited in Joris & Tengour, 2012, p. 301).

Upon this esoteric backdrop, which forms a pervasive and implicit substrate in Maghrebi literature, the recent colonial legacy of the region has dictated its language of expression. The majority of Algerians, and, to a lesser extent, Moroccan and Tunisian texts in the Fourth Diwan are translated from French, as they hail from the late nineteenth century through the middle of the twentieth century and their authors were raised under the francophone colonial education system. Joris and Tengour note that, save for a few exceptions, Algerian arabophone texts from this period remained "prisoners of sacralized language and archaic forms" and even, at times, that "Paris was the true Arab capital" (2012, p. 270). Yet Paris remained a hostile and dangerous place for North African exiles gathered there, as "The July Massacres," a memorial by Jean Sénac to six Algerians shot dead by police at a demonstration for workers' rights on 14 July 1953, reminds us: "O Paris how sad you are / cactus blood covers the Seine" (1956/2012b, p. 317). Sénac, assassinated in Algiers in 1973, had been among Dib's contemporaries and founded the dissident review *Terrasses* in 1953, which only saw one issue. The review published engaged writers including Dib, Kateb Yacine, Mostefa Lacheraf, and Albert Camus before his change of heart regarding Algeria's relationship to France (Kassoul & Maougal, 2006, p. 80).

The Fourth Diwan provides a vivid and moving discursive context to the literary, political and affective world in which Dib lived from the late 1940s to the early 1960s and helps to contextualize his early works within the Maghreb and more specifically Algeria's "Resistance and Road to Independence," the title given to this Diwan. A solidarity can be sensed in the reprisal of cultural symbols between Maghrebi writers during this period. Subversion was sometimes hidden within the ancient tradition of allegory in Arabic poetry, or

expressed in a minoring of the French language in a coded dialogue between engaged authors with a shared purpose, writing in an atmosphere of fear and repression. Sénac's emblematic cactus, for example, features earlier in Yacine's 1948 "Nedjma, or the Poem or the Knife," which gave rise to his novel *Nedjma* (1956): "And the emirs gave gifts to the people it was the end of Ramadan / The mornings rose up from the hills' steepest heat a perfumed rain opened / the cacti's bellies" (1948/2012, p. 322).¹ Joris and Tengour consider *Nedjma* to be the "precursor text" after which "Maghrebian authors never wrote again as they had before" (2012, p. 326). This is evident, for example, in the opening lines of Dib's "Shadow Land" in the triptych "Mériidienne," published as part of his first collection *Ombre Gardienne*, which cannot be read outwith the context of *Nedjma*: "Cactus belly and mint / I drink you tonight laced in wine, / Seared flesh and quick spines" (1961/2007, p. 42).

The same Diwan features several authors of French extraction, including Emmanuel Roblès and Jean Pélégri. Roblès, born in Oran in 1914, founded the revue *Forge* in Algiers in 1947, "probably the first attempt at a Franco-Maghrebian synthesis," which featured Yacine and Sénac among others (Joris & Tengour, 2012, p. 289). According to Charles Bonn, Dib published his first poem "Véga" in *Forge* in 1947, along with a critique of the North American short story genre "La nouvelle dans la littérature yankee" ([The Short Story In Yankee Literature]; 1996, p. 214). Roblès later edited the book series *Méditerranée* for Éditions Le Seuil in Paris, in which he published Dib and Mouloud Feraoun.

Dib, a close friend of Pélégri and Yacine, offers a revealing perspective on the francophone Algerian text when he remarks that Pélégri, "although a *piéd-noir*" [a French person from Algeria], is "one of today's greatest writers... unknown and ignored in France.... because, to mark his belonging to the Algerian territory, he has piss-marked its borders so strongly that he has created another French language for his usage" (as cited in Joris & Tengour, 2012, p. 306). Pélégri's translator Kit Schluter reflects this "piss-marking" in the English version "Open the Pebble" by retaining the French source text's play on font styles, asides and juxtapositions, and introducing comparable, if not always parallel, syntactic subversions, such as unfamiliar word order and non-canonical pronominal forms (eg., [He who] for the French "lui qui"; 1965/2012, pp. 304-306). In the context of Dib's explanation, Schluter's translation foregrounds the challenges of translating francophone Algerian texts by Dib and others from this period and illustrates how stylistic subversion can constitute an affirmative socio-political act that demands to be rendered faithfully in the target language.

Of relevance to the question of style in translation is Frantz Fanon's "On National Culture", which traces three stages in the "colonized writer," starting with "assimilat[ion] of the colonizer's culture," followed by a "self-loathing" nostalgic and outsider's re-remembrance of his own people (1961/2012, p. 314).

¹ Double space as in anthology.

Fanon's "combat" stage, where the writer adopts a style and topics commonly perceived as engaged literature, characterizes the editors' selection of poetry and prose for the Fourth Diwan (1961/2012, p. 314). Yet, as Fanon concludes, "it is not enough to try and disengage ourselves [from the colonizer] by accumulating proclamations and denials. It is not enough to reunite with the people in a past where they no longer exist" (1961/2012, p. 315). And it is arguably only in the anthology's Fifth Diwan, entitled "'Make it New': The Invention of Independence," that the Maghrebi writer succeeds in Fanon's call to "focus on that zone of hidden fluctuation where the people can be found, for let there be no mistake, it is here that their souls are crystallized and their perception and respiration transfigured" (1961/2012, p. 315).

Dib is among several poets whose contributions are divided between the Fourth and Fifth Diwan, the latter postdating the war of independence and this configuration effectively conveys, without being categorical, the gradual departure in their discourse from Fanon's "combat" stage. The Algeria represented in the Fifth Diwan opens with Dib, now publishing in Paris, like most of his francophone contemporaries. The translator's task, as we shall see below, is complicated further by Dib's surrealist turn. His *Formulaire*s marks a fundamental departure from the contingent elements of *Ombre Gardienne* and turns its gaze to language in his long poem "Pouvoirs": "language sovereign secret incompatible submerged in the universal wound" (1970/2012, p. 547). However the wound that is Algeria's colonial legacy remains the time and place, "le lieu de l'énonciation" [the locus of utterance], of Dib's poetics (H. Tengour, Interview, Paris, 12 May 2011):

and unable to come back from the blandness dawning at the horizon
the day recaptures its prey the spirit lays down its snares some orders
of passage drive each tree back into its hole once again the fields begin
to capsize merely for the illusion the rite dies some falling motions in the
forest some falling shadows calling that crime why wait for the conflict
why seek out the legs under the cactus hour of childbirth there's only an
open road for this voyage the word that empties its wave only to surge
up again in motion winding back into itself embraces the fertile chasm
the circle of sacraments and the steps of Kore (Dib, 1970/2012, p. 548)

Insofar as it is possible to discern syntactic relations in this surreal prose devoid of punctuation, "the cactus hour" appears to be a transcreation on the part of *Formulaire*s' translators, Paul Vangelisti and Carol Lettieri. A more literal gloss for Dib's "pourquoi flairer sous les cactus des jambes l'heure des enfantements," based on the possessive "des jambes" referring back to "les cactus" would read: "why sniff out the hour of birthings under the legs' cacti"

(1970/2007, p. 88). If mistranslation there is, however, or “miscreation,” as Mary Ann Caws would say in her 2003 article on translating surreal texts, the “cactus hour” version bears its own surreal slant in un-folding a complicated prose, or Dib’s singular manner of forming the “Mallarméan pleat or *pli*” (p. 161). Mary Ann Caws sees “surrealism as turned toward the future through the present, not the past. Starting over. Using our [translation] skewages and slippages to stand on, however slippily” (2003, p. 161).

In translating Algeria, whether author or translator, one is bound to be cut by the barbs of its “quick spines,” only occasionally acceding to the healing properties of the beneficent liquor harboured in the belly of the cactus (Dib, 1961/2007, p. 42). Nor is Dib alone in reprising Yacine’s cactus in the Fifth Diwan, as in Sénac’s “Heliopolis”: “A town of thistles / Caught in the blue-green of daybreak. / One can only reach it after having a long time kept along / Ramparts of cacti / (The prickly flowers of barbarity are burnt to ashes, in you too)” (1972/2012a, p. 550).

The prologue to the Fifth Diwan informs us that after Algerian independence in 1962, the SNED [National Company for Publishing and Distributing] was intimidated by a pervasive but unofficial censorship and a lack of appetite for original or critical writing leadership from the Ministry of Information and Culture (Joris & Tengour, 2012, p. 545). This “cultural emptiness” was exacerbated by the “Black Decade” of fundamentalist terrorism that followed the end of the single-party system in 1988, claiming the lives of some 100,000-150,000 people (Ben Jelloun, 2011, p. 83; Joris & Tengour, 2012, p. 545).²

Notable among the intellectuals and poets murdered were Tahar Djaout and Youcef Sebti. Sebti’s poem “The Future” evokes the inevitable consequence of the extensive rural appropriation and expansion of farms under colonial rule (1981/2012, p. 587). Dib’s novel *Un été africain* tells how this rural upheaval created an underclass of have-nots among the *fellahs* [peasants] who didn’t migrate to the cities in search of work (1959/1998). Once pushed off the fertile plains into marginal lands, bitter feuds arose between them and the agricultural workers employed by the *colons* [colonists], who, with no land of their own, often went hungry. This and other deep-seated enmities, tribal, partisan or religious, were to resurface with tragic consequences during the “Black Decade.”

In 1989, Sebti, Djaout and Tahar Ouettar, a passionate opponent of Arab expression in the French language, founded the cultural association *Al-Djahidhiya*, which continues to this day to reach out beyond the confines of Algeria (Elmarsafy, 2012, p. 139). But whether written in Arabic or French, the treatment of certain themes are suggestive of a common substrate in Arabic literature, as we are reminded by Ziad Elmarsafy in *Sufism in the Contemporary Arabic Novel*, and earlier in relation to the francophone Arab text by Hédi Abdel-

² Tahar Ben Jelloun puts the death toll at more than 100,000 while Joris and Tengour give an estimate of 150,000.

Jaouad in *Fugues de Barbarie* (1998). Notable among these are the themes of errancy and amnesia explored by Dib in his novel *Le désert sans détour* (1992, p. 160; see also Campbell, 2013). Dib elaborated the concept of the desert as a transcultural “reference system” in *L’Arbre à dire*s, and the extracts selected in Joris and Tengour’s anthology from arabophone Tuareg novelist and poet Ibrahim Al-Koni’s 2002 novel *Anubis* suggest an affinity with his francophone elder (Dib, 1998, pp. 17-18). Like Dib, Al-Koni appropriates the desert habitus, tribal mythology and Sufi syncretism to nourish his creative imagination. In Al-Koni’s oeuvre: “the emphasis is on what might be called a mystical ecology, tracing the wanderings of individuals in the desert” (Elmarsafy, 2012, p. 108). The source of this “mystical ecology” can perhaps also be found in the self-erasing traces that populate Dib’s desert, the mysterious *at’lāl*: “As is inevitable with one’s birthplace, the desert buries enigmatic signs in the souls of its natives that slumber deep within and one day must awake” (Al-Koni, cited in Joris & Tengour, 2012, p. 372).³

The cause of women is mostly sung by their sisters in *Diwan Ifrikiya*, for example Hélène Cixous’ “Letter-Beings and Time,” in which she laments her inability to return to her native country in the characteristic deconstructive style dear to her sometime co-author and friend Jacques Derrida (2007/2012, pp. 484-487).⁴ Assia Djebar’s “Embraces” from *Fantasia: an Algerian Cavalcade* recounts the killing of two young prostitutes, the “*Naylettes*,” who had received French officers (1985/2012, p. 565). Anna Gréki, who was imprisoned and, like Dib, expelled from Algeria in the late 1950s for her involvement in the struggle for independence, honours her sisters’ courage in “The Future is for Tomorrow” (1963/2012, pp. 329-330). However, among the male poets in *Diwan Ifrikiya*, two poets stand out for their writerly gaze on woman. Taboo breaker Benmebkhout wrote a wry denunciation of institutionalised rape in his “Pedagogical Couscous Song” under the pen name Hamid Skif (1971/2012, p. 602). Dib’s opening poems in *Ombre Gardienne* sing woman as victim, object of love or desire, bride or mother, but also as an agent of freedom capable of self-determination, a symbol of hope and renewal, emblem of resistance and mystical poetic trope (1961/2012, pp. 297-301).

This early polyvalent treatment of the feminine forms a consistent thread and Dib never ceased to put woman centre stage in his novels, short stories and poetry. In his surreal novel *Cours sur la rive sauvage* (1964) the elusive female object of Ivan Zohar’s pursuit, who has been compared to Dante’s Beatrix and Gérard de Nerval’s Aurélia, changes her name from *Radia* to *Hellé*, an evocation perhaps of the demonic female *Hel* in pagan mythology (Desplanques, 1985, pp. 139-147; Dib, p. 121). The name “*Hellé*” (noting that /h/ is silent in French) also finds an echo in the redemptive character of the young woman *Aëlle* in Dib’s

³ For more on Dib’s treatment of the desert as a “reference system” and the *at’lāl* see Campbell (2013).

⁴ See, for example, their joint book *Voiles*, published by Galilée in 1998.

Les Terrasses d'Orsol (1985/2002). Beïda Chikhi traces the onomastic progression of the Arabic radical "el" in women's names throughout Dib's works in the development of an aesthetic fantasy or mythology which she argues combines the divine and the feminine (2003, p. 218). In later years, the contingent plight of women under regimes of terror was never far from Dib's literary landscape. Although not included in Joris and Tengour's anthology, his collection *L'Aube Ismaël* (1996/2007) commemorates the ancient biblical story of Hagar in the context of the Palestinian plight, while his short story "Rosées de sang" in *Comme un bruit d'abeilles* (2001) is a seething indictment of the self-serving hypocrisy of fundamentalist warlords.

Diwan Ifrikiya helps chart Dib's development as a writer in the context of his heritage and his contemporaries and his gradual emancipation from Fanon's "combat" zone to stake out a singular style and mythology on his own terms and earn wide recognition as a founding father of Algerian literature. However this anthology also elaborates another type of emancipation in the Maghrebi writer. This was to be achieved by what the editors have called the "third" and "fourth" generations not so much by corrupting the French language through syntactic and graphical means, but through hybridisation of the text (Joris & Tengour, 2012, p. 546). This task would not have been possible without a corresponding awareness in the many translators, and no doubt Joris and Tengour's editorial steering, of a sea change in the underlying ethos of the texts selected in the Fifth Diwan, a "Make it New." Like Ezra Pound, though building on a tradition that pre-dates him, this new modernity dares to bring the past into the present in its original form, that is, to mix languages, but also to juxtapose Maghrebi spaces, temporal, ethnic and geopolitical (see Joris, 2009, pp. 12-13). And if there is one (dis)unifying sense in which the epithet Maghrebi can be defined, it is that it is neither East nor West, Orient nor Occident, it is elsewhere, and has been so for millennia. Joris and Tengour relate:

As Dib suggested in his last interview, "to become Westernized is the exact meaning of the Arab verb translated more generally as 'to exile oneself.'" For him then, the West is "the country of exile, of the soul's exile," but the term itself has a mystical connotation more than a geographical one. (2012, p. 301)

L'exil occidental, or *Western Exile* evoked by Dib is the text written by Persian mystic Shihāb al-Dīn Yahyā al-Suhrawardī (1155-1196), itself a commentary and departure from Ibn Sina's (Avicenna, 980-1037) allegorical story "Aye ibn Yacžān," translated into French by Henri Corbin (Suhrawardī or Sohravardī, 1976). The verb Dib translates as "to exile oneself" is based on the trilateral consonantal root "gh. r. b." in Arabic, which, together with the prefix particle

“ma,” denoting place, forms the word Maghreb, the place of exile, the place of the setting sun. Following Corbin’s version Meddeb re-translated the Arabic text into French with the aim of retaining the surface form and lexicon without the annotations and general “ankles and patulae” added in the course of this sacred text’s journey from twelfth-century Persia: “Our aim was to enable a ‘poetic’ reading, by remaining as close as possible to the original Arabic.... Reduced to scholarly and learned interpretation, it would become fixed” (1993, p. 22).

Meddeb reminds us that this *Récit* is inseparable from the tongue in which it is expressed (1993, p. 31). He also notes that in one sense the exile is now vertical, referring to the Northern migration of so many Maghrebis to Western Europe. But there is another sense in which this exile or migration can be termed vertical in Maghrebi literature, and that is in the sense of the multiple strata, the multiple layers that rise to the surface of the text. And where Dib accomplished this transcendence through syncretic allegory and metaphor, the next generations have added their own linguistic slant to the mix, where the binary is subsumed in favour of the hybrid. Each language (read ideoculture) emerges perennial as a rhizome within the assemblage that is *Diwan Ifrikiya*, a celebration of hybridity and *différance* made possible by the work of countless oral performers, scribes and translators through the ages.

Perhaps greater than any common postcolonial aftermath as a unifying consciousness in North Africa is a pervasive culturally-mediated reflexive relationship with language and the sacred significance of the sign, whether written or spoken, irrespective of religious inclination or language of expression. In this sense it is arguably more informative to follow the genealogy of Dib’s writing, as that of other Maghrebi writers, through this illuminating anthology, than it is to examine his works solely in the context of an often undifferentiated, historicist postcolonial discourse. The pre-Islamic roots, the Sufi heritage, the Amazigh oral tradition, the mystical desert tropes and nomadic wanderings, the language question: all contribute to Dib’s oeuvre. Their paratextual *explication* is critical to its appreciation in a comparative critical context and ultimately its translation.

REFERENCES

- Abd El Kader, E. (2012). I Am Love. In P. Joris, & H. Tengour (Eds.), *The University of California Book of North African Literature* (S. Gorelick, & M. Joris-Peyrafitte, Trans.). Los Angeles: University of California Press.
- Abd El Kader, E. (2012). The Secrets of the Lam-Alif. In P. Joris, & Tengour, Habib (Eds.), *The University of California Book of North African Literature* (under the direction of J. Chrestensen, & T. Manning, Trans., pp. 272-274). Los Angeles: University of California Press.
- Abdel-Jaouad, H. (1998). *Fugues de Barbarie*. New York/Tunis: Les Mains Secrètes.
- Al-Koni, I. (2012). Anubis. In P. Joris, & H. Tengour (Eds.), *The University of California Book of North African Literature* (W. M. Hutchins, Trans., pp. 367-372). Los Angeles: The University of California Press. (Original work published 2002)
- Ben Jelloun, T. (2011). *L'étincelle: Révoltes dans les pays arabes*. Mayenne: Gallimard.
- Bonn, C. (Ed.). (1996). *Mohammed Dib* (Vols. 21-22). Condé-sur-Noireau, France: L'Harmattan.
- Campbell, M. (2013). Geomancing Dib's Transcultural Expression in Translation. Special Issue *New Work in Comparative Literature in Europe*. (M. Grishakova, L. Boldrini, & M. Reynolds, Eds.) *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*, 15 (7), 1-9. Available from <http://docs.lib.purdue.edu/clcweb/vol15/iss7/>
- Caws, M. A. (2003). Retranslation and its Surreal Delights. (M.-A. Caws, Ed.) *Translation and Literature*, 12, 159-165.
- Chikhi, B. (2003). Poème, amour et fantaisie. In N. Khadda (Ed.), *50 ans d'écriture* (pp. 211-222). Montpellier: Publications Montpellier 3.
- Cixous, H. (2012). Letter-Beings and Time. In P. Joris, & H. Tengour (Eds.), *The University of California Book of North African Literature* (P. Kamuf, Trans., pp. 484-487). Los Angeles: University of California Press. (Original work published 2007)
- Desplanques, F. (1985). Voyage en Nervalie: Aurélia et Cours sur la rive sauvage. *Annales - Faculté des lettres et sciences humaines de Nice Première Série*, 139-147.
- Dib, M. (1964). *Cours sur la rive sauvage*. Paris: Seuil.
- Dib, M. (2012). Formulaires. In P. Joris, & H. Tengour (Eds.), *The University of California Book of North African Literature* (P. Vangelisti, & C. Lettieri, Trans., pp. 547-549). Los Angeles: University of California Press. (Original work published 1970)
- Dib, M. (2007). Formulaires. In M. Dib, & H. Tengour (Ed.), *Oeuvres complètes de Mohammed Dib: I Poésies* (pp. 59-97). Paris: Éditions de la Différence. (Original work published 1970)
- Dib, M. (1978). *Formulaires*. (C. Lettieri, & P. Vangelisti, Trans.) Fairfax, CA: Red Hill Press. (Includes *Omneros*, originally published 1975, and *Formulaires* originally published 1970)
- Dib, M. (1998). *L'arbre à dire*. Paris: Albin Michel.
- Dib, M. (2007). *L'Aube Ismaël (Louange)*. (H. Tengour, Ed.) Paris: Éditions de la Différence. (Original work published 1996)
- Dib, M. (1992). *Le désert sans détour*. Paris: Sindbad.
- Dib, M. (2002). *Les terrasses d'Orsol*. Aubenas: Éditions de la Différence. (Original work published 1985)
- Dib, M. (2012). Ombre Gardienne. In P. Joris, & H. Tengour (Eds.), *The University of California Book of North African Literature* (M. Campbell, Trans., pp. 297-301). Los Angeles: University of California Press. (Original work published 1961)
- Dib, M. (2007). Omneros. In M. Dib, & H. Tengour (Ed.), *Oeuvres complètes de Mohammed Dib: I Poésies* (pp. 99-155). Paris: Éditions de la Différence. (Original work published 1970)
- Dib, M. (2001). Rosées de sang. In M. Dib, *Comme un bruit d'abeilles* (pp. 145-160). Paris: Albin Michel.
- Dib, M. (1998). *Un été africain*. Paris: Éditions du Seuil. (Original work published 1959)

- Djebar, A. (2012). *Fantasia: An Algerian Cavalcade*. In P. Joris, & H. Tengour (Eds.), *The University of California Book of North African Literature* (D. S. Blair, Trans., pp. 564-567). Los Angeles: University of California Press. (Original work published 1985)
- Elmarsafy, Z. (2012). *Sufism in the Contemporary Arabic Novel*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Fanon, F. (2012). On National Culture. In P. Joris, & H. Tengour (Eds.), *The University of California Book of North African Literature* (R. Philcox, Trans., pp. 311-315). Los Angeles: University of California Press. (Original work published 1961)
- Gréki, A. (2012). The Future Is For Tomorrow. In P. Joris, & H. Tengour (Eds.), *The University of California Book of North African Literature* (K. Bättig von Wittelsbach, & G. Holst-Warhajt, Trans., pp. 329-330). Los Angeles: University of California Press. (Original work published 1963)
- Ibn 'Arabi. (2012). Gentle Now, Dove. In P. Joris, & H. Tengour (Eds.), *The University of California Book of North African Literature* (M. Sells, Trans., pp. 196-198). Los Angeles: University of California Press.
- Joris, P. (2009). *Justifying the Margins*. Cambridge, UK: Salt Publishing.
- Joris, P., & Tengour, H. (Eds.). (2012). *The University of California Book of North African Literature*. Los Angeles: University of California Press.
- Kassoul, A., & Maougal, M. L. (2006). *The Algerian Destiny of Albert Camus: 1940-1962*. Bethesda, Md: Academica Press.
- Meddeb, A. (2012). Talismano. In P. Joris, & H. Tengour (Eds.), *The University of California Book of North African Literature* (J. Kuntz, Trans., pp. 409-410). Los Angeles: University of California Press. (Original work published 1979)
- Pélégri, J. (2012). Open the Pebble. In P. Joris, & H. Tengour (Eds.), *The University of California Book of North African Literature* (K. Schluter, Trans., pp. 304-306). Los Angeles: University of California Press. (Original work published 1965)
- Sebti, Y. (2012). The Future. In P. Joris (Ed.), *The University of California Book of North African Literature* (P. Joris, Trans., p. 587). Los Angeles: University of California Press. (Original work published 1981)
- Sénac, J. (2012a). Heliopolis. In P. Joris, & H. Tengour (Eds.), *The University of California Book of North African Literature* (Y. Schutter, Trans., pp. 550-552). Los Angeles: University of California Press. (Original work published 1972)
- Sénac, J. (2012b). The July Massacres. In P. Joris, & H. Tengour (Eds.), *The University of California Book of North African Literature* (P. Joris, Trans., pp. 317-318). Los Angeles: University of California Press. (Original work published 1956)
- Skif, H. (2012). Pedagogical Couscous Song. In P. Joris, & H. Tengour (Eds.), *The University of California Book of North African Literature* (P. Joris, Trans., p. 602). Los Angeles: University of California Press. (Original work published 1971)
- Suhrawardī, S. Y., or Sohravardi, S. Y. (1976). *L'Archange empourpré, quinze traités et récits mystiques de Sohravardi*, (« Documents spirituels »). (H. Corbin, Trans.) Paris: Fayard.
- Suhrawardī, S. Y., or Sohravardi, S. Y. (1993). *Récit de l'exil occidental par Sohravardi*. (A. Meddeb, Trans.) Cognac: Fata Morgana.
- Tengour, H. (2012). *Exile Is My Trade: a Habib Tengour Reader*. (P. Joris, Ed., & P. Joris, Trans.) Boston, MA.
- Yacine, K. (2012). Nedjma, or the Poem or the Knife. In P. Joris, & H. Tengour (Eds.), *The University of California Book of North African Literature* (P. Joris, Trans., pp. 321-323). Los Angeles: University of California Press. (Original work published 1948)

Mütenebbi ile Nef'i'nin Övgü Kasideleri (Fonetik ve Semantik İnceleme)

Al Mutanabbi and Nefi's Praise Poems (Phonetic and Semantic Study)

Samia BADAWI (Kahire Üniversitesi)
Amani ADLI (İskenderiye Üniversitesi)

ÖZET: Mütenebbi ve Nef'i, Arap ve Türk edebiyatlarının en belirgin kişiliklerindedir. Bu iki şair, başka bir çevre ve ayrı bir zamanda yaşamalarına rağmen birbirlerinin ruh ikizi olduklarını söyleyebiliriz. Onların hayat tarzları ve yaşadıkları o kadar benzer ki ikisi de aynı tarz şiirler yazmışlardır. İki şairin edebi kişiliği oldukça benzerdir; ikisi de şiir konularının arasından övgü ve yergi kasidelerini tercih etmiş, içinde buldukları dönemin hükümdar, şehzade ve vezirlerine yazdıkları methiyelerle tanınmıştır. Ayrıca bu methiyeler onları buldukları dönemde öne çıkarmıştır. Öyle ki bugün bile methiye denince akla gelen isimler arasındadırlar. Bu şairler hakkında Arapçada ve Türkçede sayıca fazla çalışmalar yapıldıysa da hiçbir çalışma onları birlikte incelememiştir. Bu nedenle bu çalışmada iki şairin methiyelerinde kafiyenin çözümlenmesiyle iki şairin benzer yönleri incelenmiştir. Ve Nef'i'nin Mütenebbi'yi örnek aldığı ve şiirlerindeki etkisini kanıtlamaya çalışılmıştır. Mütenebbi ve Nef'i'nin şiirleri incelenince özellikle onların anlam kadar sese de çok önem veren şairlerinden oldukları görülmektedir. Şiirlerinde ses özelliklerinin anlamın oluşmasına etkisi vardır. Bu çalışmada bu iki şairin övgü şiirlerinde kullandıkları kafiyenin fonetik ve semantik özelliklerini ele aldık. Fonetik ve semantik birimleri arasında belirgin bir uyum bulmaya çalıştık. Bir de bu çalışma, dilin unsurlarından olan ses ve anlam arasındaki ilişkinin ne kadar güç olduğunu bilmeye çalıştık.

Anahtar kelimeler: Mütenebbi, Nef'i, övgü, methiye, fonetik, semantik.

ABSTRACT: Al-Mutanabbi and Nefi are considered as two of the most famous poets in the Arab and Turkish literatures. Although the two poets lived in different society and different period of time, but we can say that they are twin spiritual. There is similarity in the lives and expertise of the two poets which is clear in their poetry themes. Also there is similarity in their literary character. They are particularized by their praise and satire poems. They are famous for praising kings, princes and ministers. These praise poems let them more superior than the other poets in their times, so when we talk about praise, their names come to our minds. Although there are many studies about the two poets in Arabic language and Turkish language, but these studies did not include the both poets together. This study monitors the aspects of similarity of the two poets through analysis of their praise poems. We tried to prove that Nefi's is affected by Al-Mutanabbi and considered him as a model in his poetry. When we analysis Al-Mutanabbi and Nefi's poetry we find that they took care of sound as meaning. There is a clear effect of sound on the meaning in their poetry. We studied phonetic and semantic features in the two poets' praise poems. We tried to find a clear harmony between sound and semantic units.

Keywords: Al-Mutanabbi, Nefi, praise, phonetic, semantic.

Ebu't-Tayyib el-Mutenebbî, Hicri IV./M. X. yüzyılda yaşayan en önemli Arap şairlerinden biridir. 303/905 yılında Kufe'nin Kinde Mahallesinde doğmuştur. Babasının Kûfe'de sakalık yaptığı söylenen şair, Edebiyata düşkünlüğü çocukluğundan itibaren ortaya çıkmıştır. 318/930 yılında Suriye'ye

giden Ebu't-Tayyib, küçük ücretler karşılığında yazdığı methiyelerin takdir edilmemesine öfkelenerek ücret karşılığında methiye yazmaktan vaz geçmiştir. Bu olaydan sonar Ebu't-Tayyib'in hayatı farklı bir yola girmiş ve el-Mutenebbî lakabını almıştır. Ebu't-Tayyib, H. 337 yılında Halep Emiri Seyfuddevle „Alî bin Hamdân“ın yanına giderek, onun yanında saygı görmüş. O, asıl şöhretine bu Emir'in devrinde ulaşmıştır. Kûfe"ye gitmek üzere Şiraz"dan ayrılan el-Mutenebbî, yolda, daha önce hicv ettiği Fâtik b. Ebî'l-Cehl el-Esedî ve bir grup adamıyla karşılaşip savaştıktan sonra, oğlu Muhassad ve kölesi Muflih ile birlikte H. 354 yılında Bağdat"ın batısında kalan Deyru"l-„Âkûl yakınında öldürülmüştür.(Ebû Mansûr Abdu'l-Melik es-Se'alebî en-Nisâbûrî 1983, İbn Hallikân,1978, Dursun Hazer, 2003)

Nef'î ise, Erzurum'un Hasankale ilçesinde doğmuştur.Sultan1. Ahmed döneminde İstanbul'a gelmiştir. Hayatı boyunca dört padişahın saltanatına şahit olmuştur. Nef'î, asıl şöhretine Sultan IV. Murad devrinde ulaşmıştır. Güçlü şairlik kudretine rağmen, sert ve taşkın karakteri nedeniyle çevresindekilerle pek barışık olamayan şair, âdeta kendi ölümünü hazırlamıştır. Padişahın emriyle öldürülmüştür. Şairin eserlerinden Türkçe ve Farsça divanları, Sihâm-ı Kazâ adlı hiciv kitabıdır (Akkuş, 1993).

İki şair karşılaştırılınca ilk dikkat çeken unsur, çeşitli yönlerde benzerliklerin olmasıdır. Bunlar aşağıda şöyle zikr edilebilir:

1. Her iki şair de saray tarafından iltifat görmüştür.

2. Her iki şairin yaşadığı yüzyıl en parlak dönem olmuştur. Şiirler, edebî çevre ve dönemler açısından karşılaştırıldığında bu benzerliklerin olduğu açıkça görülür. Mütenebbî'nin asrında, yani dördüncü yüzyılda çok şairler vardır. Üstelik o asır hem ilim, hem de edebiyatla doludur. XV. Yüzyıl Osmanlı İmparatorluğunda kültür ve medeniyet ilerleme halindedir.

3. Her iki şairin daha önceki şairlerde az rastlanan bir özelliği, kafiyelerindeki sese çok önem vermeleridir. Bir de onların yaşadıkları asırda klasik Arap ve Türk şiirleri, geleneksel yapısı itibarı ile özel fonetik ve semantik özelliklere sahiptir.

Bu çalışmada Mütenebbî ile Nefî'nin övgü şiirlerinde fonetik ve semantik arasındaki ilişki konu edilmiştir. Kafiyelerinin ritimi gibi biçimle ilgili hususlar vasıtasıyla onların şiirlerinde kullanılan seslerin anlama olan etkisi incelenmiştir. Mütenebbî ve Nefî'nin asrı, yaşamları ve edebi kişiliklerinin ortak özelliklerinden yola çıkmakla başlayan çalışmamız iki bölümden oluşmaktadır. Birinci bölümde Mütenebbî ve Nefî'nin övgü şiirlerinde kafiye incelemesi yapılmış, onlarda belirgin fonetik benzerlikler ve bunun semantik ile ilişkisi ele alınmıştır. İkinci bölümde övgü şiirlerinde kullanılan redif üzerinde durulmuştur.

Mütenebbi ve Nefi'nin övgü şiirlerinde kafiye ve redif

Kafiye sözünün anlamı Arap ve Türk dilinde farklı degildir. Arap ve Türk lügatlarında anılan kavram hakkında aynı bilgiler verilmektedir. Yeni Arap eserlerinde kafiye eserlerde uzun ya da kısa ses, bir hece olarak, bütün manzumenin en son beyitlerinde tekrar olan bir ses veya bir kaç benzeşme seslerdir (Kemaleddin, 1997) . Türk edebiyat lügati eserlerinde bulunan tanıma göre, manzumelerin sonlarında tekrar olan uyumlu harflerin hareketler ve durumda benzeşmesine kafiye denir(Tahir`Ul-Mevlevi, 1973). Fakat, eski Arap kafiyecileri, bu benzeşmenin ses hecesini belirtmesi üzerinde ittifak edememişlerdir. Büyük Arap kafiyecisi Ahfeş, kafiye'nin beyitteki en son kelime olduğunu söylemiştir. Kutrup ise, kafiye'nin beyitlerdeki en son harf olduğunu belirtmiştir. Bazıları ise kafiye'nin belirtmesiz olarak beyitlerin sonları olduğu düşüncesindedirler (Ahfes,1970).

Kafiye hakkında Ahmet ibn Hanbelin görüşleri ise şöyledir: tam durumda kafiye beyitlerin sonlarında tekrar olan fonetik bir olaydır (Kiravani,1982). Eski Türk edebiyat eserlerinde yapılan tanıma göre, manzumelerin sonlarında vaki uyumluluğun mutekerrir harfler, hareketler ve sakinlerde ittifak ve ittifakına denir. Örneğin “ nesep – edep” kelimeleri bir manzumenin sonunda vaki olursa yekdiğeriyle hem kafiye olurlar (Fuat kopurlu ve Suliman sehapettin, 1330). Arap ve Türk şiirlerin biçim'i konusunda önemli unsurlarından biri kafiye'dir. Özellikle dış ve iç ahenkliğine dayalı olarak Arap şiirinde ritim edatlarından biri olan kafiye'ye çok önem verilmektedir.

Arap şiirinin ritim sistemi, beyit sonlarında olan kafiye'nin durulmasını gerektirir. Yeni Arap çalışmacılarından bazıları tarafından, kafiye ses hecesi vasıtasıyla, şairlerin birbirlerinden ayrılabilceğini ispat etmeye çalışılmıştır. Bunlar ayrıca redif'lerle de perçinlenmiştir. Mısra sonları gibi, mısra içinde de (musammat gazal ve kasidelerde) kafiye bulunabilir (Ayyad,Sukru,1992).

1.Divan edebiyatında kafiye kurallarına büyük önem verilmiştir. Bütün klasik edebiyatlar gibi, Divan edebiyatında da, biçim'e büyük önem verilmektedir. Kafiye'nin çok sıkı kurallara bağlı olmasının bir sebebi de budur.Aşağıdaki noktalarda bu kuralları tek tek söyleyebiliriz: Divan şiirinde XVII. yüzyılda “kafiye göz içindir”. Yani birbiriyle kafiyelenen sözlerde (Arap harfleri ile) yazılış benzerliği aranır. Harfleri uymayan kelimeler, aynı sesi verseler bile kafiye sayılmazlar.

2. Ayrıca kafiyelenen sözlerin (dil bilgisi yönünden) aynı cinsten olmasına bakılır: Örneğin ancak isimle isim, fiil ile fiil kafiyelenir.(Reşid,1328).

Kafiye'nin rolü

Ahmet Kabaklı kitabında kafiye'nin tanımını verdikten sonra, ilk veya daha çok mısra arasındaki (bilhassa mısra sonlarında) bulunan ses benzerliğinin faydasını şöyle göstermiştir. Onun düşüncesine göre” ses benzerliği

- a) Şiirdeki ahenk gücünün artmasına,
- b) Şairin kafiye kılavuzluğu ile yeni buluşlar yapmasına,
- c) Şiirin hafızalara, daha kolay yerleşmesine,
- d) Her mısraın ahenkli bir duruşu ile kesilmesine... yardım etmektedir”.

Bu yüzden, şiir tarihinin ilk çağlarından beri kafiye önemli bir unsur sayılmıştır. Kafiye'nin fikir, duygu ve hayalleri sere serpe anlatmaya engel olduğu sembolistlerden beri söylenmiştir. Kafiye'nin hayal, duygu ve fikirleri engellediği kadar özge bir disiplin içinde onlara yakışan en zor ifadeyi sağladığı da düşünülebilir (Kabaklı,1965).

Kafiye, şairin sesleri tekrar etmesi ve onların üzerinde durması bakımından ikiye ayrılabilir:

1. Tekli kafiye: Şair, kasidesinin son beyitlerinde bu kafiye'ye dayanarak, seslerin veyahareketlerin muhalefetyapmadan tekraretmesini gerektirmektedir. Bu kafiye, çeşitli edebî dönemlerde hem Arap, hem de Türk şiirlerinde çok kullanılmıştır.

2. İkili kafiye (mesnevi): şair, sadece tek bir beyitte olan en son mısraın tekrar edilmesine dayanmaktadır. Fakat sonraki beyitte tekrar yapmamaktadır. Bu kafiye de her iki edebiyatta çok yaygındır. Konuya çalışma olan iki sairimizin arasında ortak kafiye, tekli bir kafiye'dir.

Mutenebbi ve Nefi şiirlerinde kafiye harfleri

Mutenebbi divanındaki 287 kaside ve kıta, Nefi'de ise 50 kaside, 134 gazel mevcuttur. Bu iki şairimizin övgü şiirlerinde kafiye konusuna girmeden onlarda kafiye'nin ehemmiyeti konusunda en dikkat çekici, Mütenebbi'nin kendini överek kafiye hakkında yazdığı şu beyittir:

دوس حال ظي غو يدع الامسو يفاوقلا برو يدنلا برب ان (1983) يبن تمل ناوي

(Ben cömertliğim kardeşi, kafiyelerin ilahisi, düşmanların zehri ve kıskançları kızdırırım).

Nefi ise, Tarih-i edebiyat-ı Osmaniye kitabının yazarının dediği gibi “O hakikaten vezin ve kafiye'ye tavfik fikir etmeyerek vezin kafiye fikrine hizmetkar şuaradandır”. Nefi hiç bir vakit selsele-I cereyan vezin ve elfaza fikrini feda etmemiş ve her türlü zaruret-i edebiye içinde ahenk selaseti Kemal -i metanetle muhafaza etmiştir” (Memduh, A.1303).

Kafiye harflerine gelince, revî kendisinden önce gelen harfler ridf, kayd, te`sis ve dahil harfleri, revidan sonra vasl, huruc, mezid ve naire harflerdir. Eski Türk kafiyecilere göre de aynı kafiye harfleridir “revî”, “ tesis”, “ dahil”, “ ridf”, “ kayd”, “vasl”, “ huruc”, “ mezid”, “ naire” isimleriyle dokuz harfdir. Onlar, Arap kafiyecilere göre: revî, tesis, dahil, ridf, vasl, huruc isimleriyle altı harftir.

Bu harflerin Arap ile Türk kafiyeleri arasında mana ve anlayışları açısından fark yoktur.

Mütenebbinin övgü kasideleri incelenirken onların her birinde ayrı ayrı kafiye harfleri üzerinde durulmuştu. Burada bunların bütünü bir arada ortaya konulmaya çalışacaktır. İstatistiksel incelemeye dayalı Mütenebbi ve Nefi'nin kullandıkları revî harflerini, aşağıda iki tablo göstermektedir:

Revi Harfleri	Tablo 1		Tablo 2	
	Mütenebbi'nin Kaside Sayıları	Nefi'nin Kaside sayıları	Nefi'nin kaside beytleri sayıları	
L	48	2	113	
M	39	14	774	
B	35	4	172	
D	34	4	219	
Re	30	11	537	
Nun	21	15	818	
Ayn	8	–		
Kaf(ق)	12	–		
kef	11	2	56	
hamze	9	–		
fe	7	–		
Ha(ح)	7	–		
Te	5	–		
Sin	6	–		
Ye	2	2	113	
Cim	1	–		
He(ه)	7	2	54	
Dad(ض)	3	–		
Ze(ز)	1	5	113	
Sad(ص)	-	–		
Ta(ط)	-	–		
Vav	-	–		
Zal	1	–		
Sin	1	–		
Se(ث)	-	–		
Ha(خ)	-	–		
Za(ظ)	-	–		
Gayn(غ)	-	–		
Toplam	287	68	3245	

Tablo 1' den anlaşıldığı üzere şu noktalar görülmektedir:

Mutenebbi'nin Divanda en çok kullanılan revî harfleri, altı harftir : (L 48, M 39, Y35, D34, R30,N 21). Onun divanında kullanılan aruz vezinlerine bakıldığında, L ve M revî harflerinin daha sık geçtiği görülmektedir. Cim, zal, zey ve şin revî harfleri tek olarak kullanılmıştır. Özellikle te(ت), ha(ح), sad, ta(ط), za(ظ) ve gayn(غ) olan yedi revî harfleri hiç kullanılmamıştır. Mutenebbi'nin

şiiirlerinde revî harflerinin asıl kullanımına daha yakından bakılırsa, onların eski ve çağdaş Arap şairleri tarafından kullanılan aynı harfler olduğu görülmektedir.

Tablo 2 ise, gazel şiiirlerinin dışında Nefî'nin yalnız övgü kasidelerinde bulunan toplam 3245 beyitinin (% 25) "N,(%23) M,(%20) R" ünsüzleriyle bittiğini göstermektedir.

Tablo 1 ve 2' de görüldüğü gibi her iki şairin kullandıkları (l, m. b. d, r ve n) gibi kafiyeler " Zülel" adı verilen kafiyelerdir. Bunlar en kolay kafiyeler olduğu halde onlarda nazmin iyileştirilmeleri daha zordur. Bu yüzden nadiren böyle bulunan iyi kasideler çok azdır. Bir de "k.y ve v" kafiyelerinde bulunan "Zülel" e yakın kafiyeler vardır .

"Nufur" adı verilen Güzel h harfin gayet zor ve ağır bir harf olduğu halde her iki şair revî olarak kullanmıştır. Bu da iki şairin ne kadar kudretli, güçlü ve bu bakımlardan herkesten üstün olabildiklerini gösteriyor.

Mutenebbî ile Nefî'nin övgü kasidelerinde revî harekeleri ve vasl harfi

Arap kafiyeciler sesli mutlak revî harekelerine "mecra" adı vermişlerdir. Çünkü sesler revî harfinden sonraki vasl harflerine doğru koşmaya başlıyorlar. Macra, şairin ona muhalefet etmeden kayıd gereken hareketlerinden biridir. Yani ince yahut kalın okunmakta birbirine uygun olmalıdır. Arapça'da üç hareke vardır. Bunlar: **üstün**, esire ve **ötürüdü**. Türk ve Arap edebiyatında taşıdığı görevler açısından redif ile vasl adı verilen harfler arasında benzerlikler vardır. Kafiyenin harflerinden olan ikisi, revî harfinden sonra gelir. Fakat, vasl harfinin Arap kafiyecilerde dört türü: elif ile, ye ile, he ile ve kaf ile vasl harfi vardır. Türkçe ile Arapça vasl harfleri arasında fark olup, genellikle redifler eklerden oluşur; ancak bazen sözcük halinde de redif olabilir. Ama böyle bir redif Arap edebiyatında yok olmuşken, hecenin benzeşme miktarı en fazla yalnız üç sestir. Eğer bundan ziyade olursa, o zaman sevimlisiz tekellüf olacaktır. **Türk dilinde** bu türlerden Türk şairleri ikisi redif olarak çok kullanmışlardır. Bazıları reviden sonra gelen harfler redif olarak adettir (Naci, A.1830) .

Mutenebbî **üstünün** renksiz bir ses olduğu için şiiirlerinde onu az kullanmıştır. Fakat en macranın kullanımı esire (108 kaside) ve **ötürü** (87 kaside) dir. Örneğin

هبي بح ن في فدل انك ن او ن او

ببي بح ي بلق لى لب بي بح

(Mutenebbi Divani)

(Sevgilimin içine yarısını gömmüşse Ben kalbimin içine onun sevgilisini koyarım).

Türkçede kelimelerin sonlarında hiç bir damma, fetha ve kesre olmadığı için Nefî kafiyelenen kelimelerine YI Türkçe belirtme durum eki ile Arapça nispet î'si yazılışları aynı olduğu için redif olarak ekle yapılan redifleri kullanmıştır. Bu sunucunun mutlak revîli kasideler artırılmıştır. Örneğin (y1)

Ne mümkün eylemek hak üzere şükr-I lutf mevlayı

(1252 ي ن ا و ي د ي ع ف ن) Ki dustur eyledi şah-I cihana böyle paşayı

Arapça nisbet I Örneğin:

Merhaba ey hazret-I sahipkaran ma'nevi Nazim manzume-I silk leal-I mesnevi

Vasl harfi	Mutenebbi	Oran	Nefi	Oran
Elif ile	57	%20	6	%10
Y ile	108	%38.7	23	%37.5
Vav ile	87	%31	6	%7
Harekeli güzel h ile	22	%7.8	2	%3
Sakin guzeh h i	3	%1	4	%6

Tablo 3

Tablo 3' de görüldüğü gibi iki şair şiirlerinde bütün vasl harfleri kullanmışlardır. Sakin güzel h ile vasl harfiyle az yazılmasına rağmen onun güzellikleri ve büyüklükleri uçsuz bucaksız değildir.

Ridf ve redif

Ridf reviden evvel bulunan (ا،و،ي) imla harflerinden biridir. Bu mana hem Arap hem Türk edebiyatında vardır. Bu da iki türlü olur: birincisi revî ile ridf arasındaki muteherrik, yahut sakin, ayrıca bir harf bulunmaz, ikincisi revî ile arasında sakin bir harf bulunur. Redif ise, en doğrusu reviden sonra gelen ve aynen tekerrür eden kelimedir. (Tahir-ul Mevlevî). İki şairimiz de şiirlerinde redfleri bolca kullanmışlardır. Ridf ya da mureddef kafiye kullanımındaki başarısı, şiirlerinde ritmik akışkanlığın sağlanmasında etkili olmuştur. Nefî şiirlerindeki ridf kullanımında en dikkat çeken geleneğe bağlı olan şairin sık sık Arapça ve az Farsça kelimelerle, ara sıra Türkçe kelime yaptığı kafiyelerdeki dili zenginliği, daha önceki şairlerde az rastlanan bir özelliktir. Şair, genellikle Arapça (daha çok) ve az çok Farsça kelimelerle kafiye yapmıştır, Nefî, klâsik kafiye anlayışındaki kafiye'nin göze hitap etmesi kuralına uymuştur. Bunun sonucunda da Arap alfabesine göre şekil itibarıyla son harflerinin yazılışları aynı olan, çok Arapça ve az Farsça kelimelerle kafiye yapmaktan kaçınmamıştır. Redifli kasidelerinden başka, özellikle şiirlerinde bulunan D'ler, N'ler, B'ler, L'ler, R'ler ve M'lerle revîsi biten bütün kasidelerinde kafiye'li kelimeler, çok az Farsça ve Arapçadır. Örneğin aşağıdaki Arapça kelimeler, 61 beyit olan M'ler revîli kaside beyitlerin ahirinde kafiye olarak kullanılmıştır:

"Fehim, azim, tanzim, alim, cehim, nazim, nedim, sakim, kadim, elim, tefhim, ze'im, selim, takdim, le'im, amim, zer u sim, temim, besim, kerim, taksim, teslim, tekrim, deyhim, rehim, iklim, ftazim, adim, şemim, gecim, herim, mukim, naim, tarkim, tasmim, dunim, ta'lim, yersim, nesim, cehim, mim, cim, tencim, amim, helim,

iklim, teslim, hekim, vesim, bim, na'im, tesnim, nazim, remim, kadim, İbrahim, tefhim, kerim, yetim, deyhim, akim...". En ilginç olan, ki bu revî harflerin da çokluğu, Mutenebbinin kasidelerinin birinden alınmıştır.

Mutenebbi ve Nefî'nin şiirlerinde kullandıkları rediflerin istatistiksel incelemesi aşağıdadır:

Kafiye	Mutenebbi	Nefî
Mureddef Kafiye	140	43+ 29 redifli
Mureddefsiz Kafiye	147	24
Toplam	287	68

Tablo 4

ridf	Mutenebbi	Nefî
A	126	32
I	8	8
U	5	3

Tablo 5

İki şairimizin övgü kasidelerinde kafiye ve redife baktığımızda, şâirlerin tercihinin daha çok rediften yana olduğunu görürüz. Mutenebbi Divanında bulunan 278 kasidenin 140'ı rediflidir. Bu da genele oranla %50'ye tekabül eder. Nefî ise daha çok müreddef ve redifli kafiye kullanmıştır. Bu da yaklaşık %75'e tekabül eder.

Nefî şiirlerinde redif çeşitleri:

Nefî şiirlerinde revî türleri, redif ve redif türlerinin istatistiksel incelemesi:

Kas. No	Kasidenin beyt sayısı	Revî	Revî Türleri	Redif	Redif Türü	Kafiye Türleri	Kafiye çeşitleri
1	45	N	Mutlakrevî	Dir sözüm	ek + sözcük	Mürdedkafiye	Tam kafiye
2	18	v	Mutlakrevî			Mücerredkafiye	Tam kafiye
3	61	n	Mutlakrevî			Mürdefkafiye	Tam kafiye
4	59	n	Mukayyedrevî	Verir	Sözcük	Mürdefkafiye	Tam kafiye
5	53	n	Mukayyedrevî	Üzre	Sözcük	Mürdefkafiye	Tam kafiye
6	41	â		Mıdır	Ek	Mücerredkafiye	Tam kafiye
7	61	m	Mukayyedrevî			Mürdefkafiye	Tam kafiye
8	44	n	Mukayyedrevî	Bulur	Sözcük	Mürdefkafiye	Tam kafiye
9	72	n	Mukayyed revî	Dır	Ek	Mürdefkafiye	Tam kafiye

10	63	r	Mukayyed revî	Eyler	Sözcük	Mücerredkafiye	Yarımkafiye
11	53	n	Mutlak revî			Mürdefkafiye	Tam kafiye
12	43	n	Mukayyed revî	İmdurbenim	Ek	Mürdefkafiye	Tam kafiye
13	61	r	Mutlakrevî			Mürdefkafiye	Tam kafiye
14	64	r	Mutlak revî			Mürdefkafiye	Tam kafiye
15	39	m	Mukayyed revî			Mücerredkafiye	Yarımkafiye
16	42	b	Mukayyedrevî	Rûzgâr	Sözcük	Mürdefkafiye	Tam kafiye
17	84	â				Mücerredkafiye	Tam kafiye
18	46	â		Ya	Ek	Mürdefkafiye	Tam kafiye
19	42	r	Mukayyedrevî	Dir	Ek	Mücerredkafiye	Yarımkafiye
20	45	r	Mukayyedrevî			Mücerredkafiye	Yarımkafiye
21	53	m	Mutlakrevî			Mürdefkafiye	Tam kafiye
22	45	r	Mukayyedrevî	Alem	Sözcük	Mücerredkafiye	Yarımkafiye
23	55	n	Mukayyedrevî	Felek	Sözcük	Mürdefkafiye	Tam kafiye
24	41	z	MutlakrevîM			Mürdefkafiye	Tam kafiye
25	52	d	Mukayyedrevî			Mürdefkafiye	Tam kafiye
26	53	m	Mukayyedrevî			Mürdefkafiye	Tam kafiye
27	55	â		Yı	Ek	Mücerredkafiye	Tam kafiye
28	73	n	Mukayyedrevî	Olur	Sözcük	Mürdefkafiye	Tam kafiye
29	67	d	Mukayyedrevî			Mürdefkafiye	Tam kafiye
30	66	n	Mutlakrevî			Mürdefkafiye	Tam kafiye
31	67	b	Mukayyedrevî			Mürdefkafiye	Tam kafiye
32	55	m	Mukayyedrevî			Mürdefkafiye	Tam kafiye
33	53	â		Dır	Ek	Mücerredkafiye	Tam kafiye
34	47	r	Mutlakrevî			Mürdefkafiye	Tam kafiye
35	62	l	Mukayyedrevî			Mürdefkafiye	Tam kafiye
36	41	m	Mukayyedrevî			Mücerredkafiye	Tam kafiye
37	45	k	Mukayyedrevî			Mukayyedkafiye	Tam kafiye

38	54	m	Mukayyedrevî			Mücerredkafiye	yarımkafiye
39	53	d	Mukayyedrevî	Üzre	Sözcük	Mürdefkafiye	Tam kafiye
40	61	y	Mukayyedrevî	Zamane	sözcük + ek	Mürdefkafiye	Tam kafiye
41	31	m	Mukayyedrevî	Rûzgâr	Sözcük	Mücerredkafiye	Yarımkafiye
42	53	R	Mukayyedrevî			Mürdefkafiye	Tam kafiye
43	53	M	Mukayyedrevî			Mücerredkafiye	Yarımkafiye
44	47	A	Mutlakrevî		Ek	Müreddefkafiye	Yarımkafiye
45	47	R	Mutlakrevî		Ek	Mürdefkafiye	Tam kafiye
46	47	M	Mukayyedrevî			Mücerredkafiye	Yarımkafiye
47	70	A	mutlakrevî		Ek	Redifli kafiye	Yarımkafiye
48	41	N	Mukayyedrevî			Mürdefkafiye	Tam kafiye
49	55	R	Mutlakrevî		Ek	Mürdefkafiye	Tam kafiye
50	77	M	Mukayyedrevî			Mürdefkafiye	Tam kafiye
51	57	M	Mukayyedrevî			Mücerredkafiye	Yarımkafiye
52	62	N	Mukayyedrevî			Mürdefkafiye	Tam kafiye
53	51	L	Mukayyedrevî			Mücerredkafiye	Yarımkafiye
54	47	D	Mukayyedrevî			Mürdefkafiye	Tam kafiye
55	53	B	Mukayyedrevî			Mürdefkafiye	Tam kafiye
56	47	N	Mukayyedrevî			Mürdefkafiye	Tam kafiye
57	45	z	Mukayyedrevî			Mürdefkafiye	Tam kafiye
58	54	N	Mukayyedrevî			Mürdefkafiye	Tam kafiye
59	41	M	Mukayyedrevî		Ek	Redifli	Yarımkafiye

60	12	Z	Mukayyedrevî			Mürdefkafiye	Tam kafiye
61	10	B	Mukayyedrevî			Mürdefkafiye	Tam kafiye
62	10	Z	Mutlakrevî		Ek	Mürdefkafiye	Tam kafiye
63	5	Z	Mukayyedrevî		Ek	Mürdefkafiye	Tam kafiye
64	37	Güzel h	Mutlakrevî		Ek	Mürdefkafiye	Tam kafiye
65	17	Güzel h	Mutlakrevî	sözcük		Mürdefkafiye + redifli	
66	9	M	Mukayyedrevî	sözcük		Mürdefkafiye +redifli	
67	9	R	Mukayyedrevî		Ek	Mürdefkafiye	Tam kafiye
68	11	K	Mukayyedrevî		Ek	Mürdefkafiye	Tam kafiye

Tablo 6

“Redifli şiiirlerin, bir şâirin muhayyilesinin bütün genişliği ile aksettildiği hususunda eski ve yeni kaynakların tamamı hemfikirdir. Dedimiz gibi ki Ahmet Kabaklı ve bütün belagat Osmaniye yazarları, rediflerde şâirin en geniş manasıyla kültürü ve hayal gücü aksettiniğini derken, dil de mefhum zenginliği kazanmaktadır”.

Sonuç

Mutenebbi Divanı,Kasîde ve Kıt’a nazım şekillerinden , Nefi Türkçe Divanı, Kasîde, Terkîb bend, Mesnevi, Gazel, ve Kıt’a nazım şekillerinden oluşan toplam 194 manzume içerir. Yalnızca övgü kasideleri üzerinde çalıştığımız iki şairimizin şiiirlerinde kullandıkları bu kadar çeşit kafiye, onların lügat zenginliğine, asıl kudreti dili kullanmadaki ustalığına ve şiiirlerinde yer alan kafiye ehemmiyetini göstermektedir. Hem Mutenebbi hem de Nefi kafiye ritmlerini

şiiirlerinde âdeta bir ahenk unsuru olarak kullanan şairlerindendir. En dikkat çeken bir unsur, ki iki şairin yaşadığı dönemden başlayarak musammatları ve gazelleri bestelenmiştir. Bir de istatistiksel tablolarda görüldüğü gibi, şiiirlerinde kullandıkları kafiye harfleri, harekeleri, ridf ve ridif çeşitler, hatta kafiye yapıları açısından iki şair arasındaki büyük benzeşmeler gösterilmiştir. Hatta Nefi bir kaç şiiirinde özellikle D'ler, N'ler, B'ler, L'ler, R'ler ve M'lerle revisi biten bütün kasidelerinde kafiyeli kelimeler Arapça, az sayıdaki de Farsçadır. Yukarıda görüldüğü gibi, bu revî harflerin çoğu Mutenebbinin bazı kasidelerinden alınmıştır.

Arap ve Türk edebiyatlarının en büyük kaside şairleri olarak kabul edilen Mutenebbi ve Nefî'nin şiiirlerinde güçlü, yüksek bir ses özelliğinin bulunduğu hususunda eski ve yeni Arap ve Türk kaynakların tamamı hemfikirdir. Bu çalışmanın üzerinde durduğu asıl husus, iki şairin bu güçlü ses özelliklerini kasidelerinde kafiye harfleri ve harekelerini seçme sıklığı olmuştur. Örneğın kasidelerinin kafiyesi "â" kalın ve uzun sesiyle birlikte, redifin söylenişine bir zenginlik ve güçlü bir ses değeri vermektedir. Genellikle her beyitte tekrar edilen redifiyle şair, ifade ettiğii manaya kesinlik kazandırıyor.

KAYNAKÇA

- Ahfes (1970), Kafiyeler, Kültür Bakanlığı Yayınları, Dimask.
- Akkuş, M. (1993), Nefî Divânı, Akçağ Yayınları, Ankara.
- Ayyad, Sukru (1992), Arap Şiiri Müziğii.
- Ebû Mansûr Abdü'l-Melik es-Se'alebî en-Nisâbüri (1983), *Yetimetu'd-Dehr fi Mehâsini Ehli'l-'Asr, neşr.:* Mufid Muhammed Kamîha, Dâru'l-Kutub el-'İlmiyye, Beyrut.
- Hazer, Dursun.(2003) *el-Mutenebbi'nin Şiirinde Humma Tasviri, Gazi Üniversitesi Çorum İlahiyat Fakültesi Dergisi*, c. II, sayı: 4.
- Kabaklı, A. (1965), Türk Edebiyatı, Cilt II, Türk Edebiyatı Vakfı Yayınları, İstanbul.
- Kemaleddin, Ali (1998), Kafiye, Yeni Bir İnceleme. Edebiyat kütüphanesi.
- Kopurlu, Fuat ve Sehapettin, Suleyman(1330), Malumat-i edebiye.
- Memduh, Abdel halim(1303), Tarih-i edebiyat- i Osmaniye, Ohans Ferid yayinevi.
- Muallim Naci, Islahat-ı Edebiyye (Haz. Alemdar Yalçın, Abdülkadir Hayber), Akabe Yay. Ankara.
- Mutenebbi Divani (1983), dar Beyrut yayinevi..
- Nefi Divani (1252), Dar elttibaa elamire,Bulak,Kahire.
- Reşid,(1328) , Nazariyat- i edebiye dersleri,Istanbul.
- Tahir`Ul-Mevlevi (1973), Edebiyat Lugati, Enderun Kitabevi,Istanbul.

Travel Literature of Arabs in Terms of Comparative Literature

Karşılaştırmalı Edebiyat Açısından Araplarda Seyahat Edebiyatı

Ali Muhammed Ali GHARİB (Kırıkkale University)

ABSTRACT: Muhammed Ghoneimy Helal thinks that The comparative Literature is based on the relationships among the various literature aspects themselves, and it works on creating the shared and common points between the societies and it has a big role to get them closer. Also, it helps any society show its own traditional specialities & literature to represent its own sources as a very important part.

According to my opinion, the Travel Literature is not only important for the historical relationships, but also, for the art and traditional specialities, so I think; it must be considered as one of the variable actual literature. Being actual and able to be affected by the society, it can serve the comparative literature, and it tries to illustrate and mention the relationships among the literary texts.

Since its beginning, the Arab Islamic civilization started to share a lot of things and ideas with other human civilizations, like: pharaonic, modern & western civilizations. All of those ideas, conversations affected on both of the arabic and other civilizations, which renewed the poetry, literary texts, etc.

The comparative literature is so old art and the new academical researches aimed to mention the differences, effects & proofs.

In my research, I will try to focus on (The Travel Literature) which is so important for creating the meeting points, contact and common interests between different nations. The Travel Literature is originally started with the arabs, to become a very important part in the arab literature. Then the travel literature became common in the other nations, to be affected by a lot of civilizations all over the world.

Keywords: comparative literature, travel literature, Arab literature

ÖZET: Muhammed Guneymî Hilâl karşılaştırmalı edebiyatın, edebiyatların birbirleri ile olan ilişkilerini ortaya koyduğunu, edebiyatlar arasındaki hareketliliği artırdığını ve düşünce mirası bakımından halkların birbirlerini anlamalarına ve yakınlaşmalarına yol açtığını düşünmektedir. Ayrıca ulusal edebiyatların yalnızlıklarından çıkmasına ve kendi özellikleriyle bir bütünün parçası görülmesine yardımcı olduğunu söylemektedir.

Fakat bana göre karşılaştırmalı edebiyat sadece soyut tarihi ilişkilere yoğunlaşmakla kalmayıp, karşılaştırmalı edebiyata hayattan bir şeyler ilave eden edebi metinlere yönelmekte, onu canlı edebiyat dünyasına bağlamaktadır. Bu da karşılaştırmalı edebiyat meselelerine hizmet etmekte ve edebi metinler arasındaki ilişkinin ortaya çıkarılmasına yardımcı olmaktadır.

Kuruluşundan beri Arap İslam medeniyeti, Firavunlar döneminden modern Batı uygarlığına kadar çeşitli insan uygarlıkları ile bir diyalog içerisine girdi. Bu diyalog Arap edebiyatına da yansdı, Arap edebiyatı ile diğer edebiyatlar arasında alıp verme şeklinde etkileşimler oldu. Bunun sonucunda şiirde, nesirde ve edebiyatın diğer türlerinde bir yenileşme meydana geldi.

Karşılaştırmalı edebiyat eskiden beri mevcut olan bir gerçektir. Yeni bilimin ona ilave ettiği, bilimsel kanıtlar ve maddi delillerle etkilenme ve etkileme

ilgisini sorgulayan bilimsel yöntemdir.

Bu bildiride edebi türlerden biri olan “seyahat/seyahatname edebiyatını” özellikle Arap bakış açısına göre incelemeye çalışacağım. Şüphesiz seyahatler, halklar arasındaki iletişim kültüründe belirgin bir rol oynar, başkalarıyla tanışma ve fikirleri paylaşmaya yardımcı olur; ayrıca milletler arasındaki fikri etkileşime de katkı sağlar.

Seyahat düşüncesi, Arap edebiyatında temeli eskiye dayanan köklü bir düşüncedir. Seyahat edebiyatı, Arap İslam medeniyetinin oluşturduğu edebi bir kalıptır. Seyahat edebiyatı bundan sonra çeşitli medeniyetlere intikal etmiştir.

Anahtar Kelimeler: karşılaştırmalı edebiyat, seyahat edebiyatı, Arap edebiyatı

Journey: Definition, Evolution and Purposes

The word journey is defined as the movement process of a person(s) from one place to another, and that is the linguistic meaning of the word. In the dictionary of *Maqayis al-Lughah* (Dictionary of Language Standards) for Ibn Faris, the letters R, H, and L of the word *Rahal* (move) are of same origin that indicates a movement to travel. It is said that, *Rahal*

Yarhal Rihla and the word *Rihla* means movement, *Rahhalahu* means moves a person from one place. As for Ibn Manthur: *Rahal al-Rajul* (the man moved) means walked away, *Rajul Rahwal* (a man who travels a lot), *Qawm Ruhhal* (a tribe described of moving a lot), *Rajul Rahhal* means expert, and *al-Tarahhul wa al-Tirhal* means movement. *Al-Rihla* is considered as the noun of *Irtihal*. Some say, *al-Rihla*, and *al-Irtihal*, and *al-Ruhla* is the place to which you travel and do not reject.¹

In *al-Qamus al-Muheet* (The Comprehensive Dictionary) for al-Fayroz Abadi, *Irtahal al-Ba'ir* (The camel moved) means moved and left, *Irtahal al-Qawm* means moved to another place. The nouns *al-Ruhla* and *al-Rihla* mean movement, which is the destination to which you are heading².

Other dictionaries almost repeat the same meanings. In this meaning, the *Quran* mentioned the journey of winter and summer carried out by *Quraish* for trading. (*For the accustomed security of the Quraish, their accustomed security is in caravans in winter and summer*).³

From this point, language lexicography unanimously stated that, the journey is the process of moving from one place to another. In the old and current times, people have made countless journeys because movement and travelling were among requirements of life and humans' nature, but we have no idea about those journeys because not all of those who travelled have written down the details of their journeys'.

¹ Ibn Manthur, Abu al-Fadel Jamal al-Din Mohammad, Lisan al-Arab. Dar Sadir. Beirut, 1968. *Rahala* material.

² Al-Fayroz Abadi, Majd al-Din Mohammad Bin Ya'qoub. *Al-Qamous al-Muhit*. Al-Risala Association. 4th Floor, Beirut, 1994. *Rahala* Material.

³ Surah of Quraish, verses 1-2.

As for the idiomatic meaning of the word journey which is the one I need to explain here, it is the journey in writing in which travelers write down the details of their travelling, what has been seen, and other experiences, mixed with the travelers' self impressions regarding those trekked to. Achieving the journey in the other meaning requires travelers to be of a certain cultural level that qualifies them to transfer actions and incidents of their travelling into writing⁴.

With this, the clear difference appears between the linguistic and idiomatic meaning of the journey. This difference is of a great importance to define the research. The journey in its linguistic meaning, *based on moving from one place to another*, is not of our concern regardless if travelers are so many or not, while the journey in its second meaning as the writing and speech is what concerns me and other researchers. However, the journey in its idiomatic meaning goes with the first linguistic meaning. *Said Yaqtin* calls the journey idiomatically as "*the speech of travelers*". He said that, the speech of a journey goes along with the journey and its travelers, and seeks to keep pace from the beginning till the end⁵.

The idiomatic concept of the word journey coincides with travelers' movements from one place to another. He mentioned it geographically, physically, socially, and humanly. He mentioned as well what has been received by the men of science and literature, and what has been discussed in their sessions. In addition to mentioning lots of scientific, religious, historical and literary benefits, letters, and poems as well. All of these are told by the traveler through various methods. As for the western concept of the word journey, it varies with the disparity of the views of critics. Dominique Comb incorporated the journey with the essay section which states that: "*Each text does not belong to imagination, poetry, or theater*". The journey is the race that combines all races shunned by all other major races⁶, with this; it is the least clear races. However, their journeys are characterized by a constant feature that is: its preference of mental consideration, speech thinking, but not imagination⁷.

Agnatios Kratshkoviski classifies the Arabian journey basically within the descriptive geography that is closely connected with the stories of the journeys⁸. Thus, his journey has scientific nature (geography), and literary nature (stories). This has allowed him to use the phrase (Geographical Literature) that presents a great mental enjoyment. We meet artistic literary forms sometimes formulated with assonance, and classifications designed for the readers in which the show varies between drought and rigor from one side, and enjoyment and vitality from the other. Here appears the extreme ability of the Arabs in story-telling

⁴ Al-Hatimi, Mohammad. *Mukawinat al-Khitab al-Rajali*. Fikr wa Naqid Magazine. Moroccan Publishing. Vol. 87, 2007, Page 170.

⁵ Yaqtin, Said. *Khitab al-Rihla al-Arabi wa Mukawinatahu al-Bunyawia*. Signs of Critics Magazine. Jeddah. September, 1993. Page 170

⁶ Dominique Comba, *Les genres litte'raires*, e'd. Hachette, Paris, 1992, p.16.

⁷ *Ibid*.

⁸ Hashim Salah al-Din Othman. *Tarikh al-Adab al-Chugrafi al-Arabi*. Islam West Publication. 2nd Floor. Beirut, 1987. Page 20, Translated from Russian.

process⁹.

Despite the fact that old Arabic criticism has not mentioned the journey as an art and expression, but merely divided literature into poetry and prose, the art of the journey belongs to the narrative races (stories, tales, and proverbs). These races, in their times, witnessed a growth and expansion, and were able to bring many researchers looking for enjoyment and benefit.

From my own perspective, the literature of journey is unclear in terms of its borders since it includes various knowledge streams such as, geography, religion, literary, and history. On the form level, we can see and find narration, description, tales, news, letters, and poetry. This richness and disparity resembles sprawling sea in which there is not only an inexhaustible material for the historians and geographers only, but also for sociology experts, economic, literature, religion, and science historians, in addition to the linguists and natural sciences¹⁰.

Therefore, this literature is not a newly-born one, rather it is as old as the appearance of humans, but it is deeply rooted for the Arabs and Greeks. One of the researchers confirmed this by saying: *"no one denies what has been stated by the intellectuals since the old ages of literature of journeys.* The disparity of its topics made it a destination for geographical, historical, poetic, Sufi, and anthropological information¹¹.

The purposes and motives of the journey that enthuse humans vary. There are religious, political, touristic, cultural, and healthy motives. Whatever the purpose of the journey is, most often it is considered as a civilized human behavior throws its benefits over individuals and groups. The person before the journey is not the same as after the journey, and this applies on groups as well. *Abu al-Hasan al-Mas'oudi* says: *"not all who stayed in their homeland receiving the news as like those who spent their life travelling and distributed their days over countries"*¹².

Ibn Batouta, before roaming east and west of the countries is not the same as that person who stayed in his homeland and sat for experience and science. This is also said on *Ibn Khaldoun, Ibn Jubair, al-Bayrouni, Ibn Hawqal, al-Maqdisi, al-Idrisi,* and others.

The journey is also the hand that extends to get far nations close to each other. Allah the almighty says: *"O mankind! We created you from a single (pair) of a male and a female, and made you into nations and tribes, that ye may know each other (not that ye may despise (each other))"*¹³.

After the fall of Adam and Eve down to earth, Allah the Almighty has not

⁹ Ibid. Page 28.

¹⁰ Hashim Salah al-Din Othman. *Tarikh al-Adab al-Gughrafi al-Arabi*. Page 19.

¹¹ Thakir Abd El-Nabi. *Al-Muhtamal fi al-Rihla ela Auruba wa Amrica wa al-Itihad al-Soviety*. PhD thesis. Acadir, 1998, Page 121.

¹² Al-Masoudi, Abu al-Hasan Ali Bin Hussein. *Muruj al-Thahab wa Ma'adin al-Jawhar*. Dar al-Marifa. Beirut, 1983, 2/2.

¹³ Surah of al-Hujurat, verse 13.

let them fall together, but separated them so that each one shall look and meet the other. Nations are not created in one place, rather, Allah created distances between them, and then his Almighty planted the innate in people to meet each other.

As for the literary value of the journeys, it is manifested, in what Dr. Hosni Mahmoud Hussein says, of what his articles prevail such techniques that elevates the journeys to the world of literature, and reaches the artistic imagination level.¹⁴

What distinguishes the literature of journeys is the disparity of techniques that varies from narration to dialogue into description and others. What distinguishes best the narrative stories is the dependence on thriller narration of what presents from a great mental enjoyment. This has made *Dr. Shawqi Daif* to consider the Arab's literature of journeys as the best response to the accusation of the Arabic literature whose shortage lies in the art of the story".¹⁵

From this point, we can say that Arabs were concerned greatly about the literature of journey. This literature has depleted the story power and indicated the ability of the Arabic story-teller's creativity. Arab travelers roamed all world in their times, in addition, they wrote down all of their humanitarian, economic, architectural, cultural, and geographical features of these lands. They also offered their services and served in the Islamic conquest in a great manner, motivated imagination and helped the rulers. Besides, they opened new horizons for those students who study knowledge and science.

Era after era, the literature of journey continued in the Arab heritage, it has also developed until reached its peak for those late men in a very prosperous decades from 3rd century until the 8th AH (9-14 AD). This is the first and the greatest stage in the field of this literary race after which the journey stopped or condensed to start powerfully once again at the end of the 8th century until our present time so as to form a second stage of Arabic literature, and it might be its last one.

The relationship of correlation between the literature of journey and renaissance should be mentioned here. The first stage reflects the horizons of the Arabian civilization which prevailed parts of the world and included all types of science and education. This also applies on the second stage that included the Arab world since the late 8th century and the beginning of the 9th century despite all challenges and hardships.

The literature of journey in general and narrative heritage in particular, is deeply-rooted in our Arabic literature, connected since old ages, and varies with its contents and methods. There are the stories of proverbs that visualize life sides in pre-Islam and Islam eras. Some of the literature was collected by *al-Maydani* and *al-Zamakhshari* and others. There are also the stories of

¹⁴ Hussein, Hosni Mahmoud. *Adab al-Rihla end al-Arab*. Cultural Library. Cairo, 1976. Page 10

¹⁵ Daif, Shawqi. *Al-Rahlat*. Dar al-Maarif, Cairo, 1987, Page 5

superstitions whose resources vary to include Arabic, Persian, and Hindi. We find this in the chroniclers' books such as the book of *al-Wuzara' wa al-Kuttab* (Ministers and Writers) for *al-Jihishiyari*, the book of *al-Mahasin wa al-Masawi'* (the Pros and Cons) for *al-Baihaqi*. There is also the emotional story that started with the Umayyad era such as the story of *Qays and Layla*, *Qays and Lubna*, *Jamil and Buthaina*.

After that, the poems of *al-Hamathani* and *al-Hariri* were flourished. Several great stories received great fame such as *Risalat al-Ghufran* (Forgiveness Letter) for *Abu al-Alaa' al-Ma'ari*, *al-Tawabi' wa al-Zawabi'* letter for *Ibn Shuhaid al-Andalusi*.

Among the philosophical stories are *Hai Bin Yaqqan* for *Ibn Tufail*, *Risalat al-Tayer* for *al-Ghazali*, in addition to the popular biographies such as *Antara* and *Saif Bin Thi Yazan al-Hilali*. This was happening until the peak of story creativity is reached which is represented in *Alf Leila wa Leila* (One thousand and one night) which indicates that its authors took the material from one resources only which is the literature of Arab journeys, besides, it might have been affected by the Persian literature of journeys.

Some of European literature historians went on to the stories of Italian *Bukashio* and English *Chaucer* and Don John the Spanish, and their stories were affected by the Arab ones. Rather, some of them borrowed and quoted the stories. It is known that, the three authors along with others are those who planted the first seeds of the modern European stories.

Honestly, I can say here, which is also an opinion used by the foreign and Arab historians that, the European story art is the one that took from the Arab stories and was affected by them, and that some of the greatest foreign stories such as the *Divine Comedy* for *Danti*, *Rubinson Cruso* for *Difo*, *Galifer* for *Swift*, and other many works for *Voltaire* *Gutaim Standal*, and others are a great witness of the great effect of famous Arabic stories.

What important in heritage here is travelers and geographers books that include rich and wonderful materials. These books offered valuable information in the field of geography, history, literature, news, and biographies. In addition to massive information about residents of all regions in the world at that time which is known as the medieval time between the 3rd and 8th centuries. In addition to the role of this literature – *literature of geography and journey* – in helping Islam and the Arabic language, stimulating thought, imagination and motivating trade, travel, and the transference of science and knowledge. The Arab civilization excelled in many areas in the world from China in the east to Europe in the west, and from Russia in the north to middle Africa in the south.

The Arab Journey

A collection of resources and references agreed that journeys before Islam

were many¹⁶, and they had the same shape in the Islamic period especially at the time of Islamic conquests. Islam urged the journey, and this appeared when the angels asked vulnerable people to immigrate and travel looking for their livelihood and other purposes. Allah the almighty said: They say: “Was not the earth of Allah spacious enough for you to move yourselves away (From evil)¹⁷?”

From here, the expansion in conquests and the great political success achieved by the Islamic state especially in the 2nd Hijri century was a motivator to conquest and invade new fields that enhance the political and military victory and open new knowledge horizons that achieve mental and civilization glory.

The great beginning was represented in translation in which translators – encouraged by Caliphs – started to translate known books of Greek, Persian, and Syriac.

Translation revealed that great nations preceded Arabs in knowledge and made great efforts to discover the unknown in all means. Therefore, hundreds of Arabs were anxious to participate and discover the world. From this point, journeys started and many people were motivated to travel.

The purposes and objectives of the journey vary. Whatever the purpose of the journey is, a group of travelers was keen to write down their observations along with mentioning the disparity of situations and sufferings that faced them especially when they were travelling and roaming countries.

There is no doubt that travelers contributed with their observation, in the provision of historical, geographical, social, and cultural knowledge led to opening the door to geographers to travel and move in consecutive journeys to study the land from east to west writing down the features of its landforms such as mountains, lakes, and rivers, in addition to looking over the nations’ fortunes, trade, and architecture, and to humans’ activities.

We can say that journeys with all of its images, reasons, and purposes were the basic pillars in the great Arab civilization because the journey, besides being a mean of collecting knowledge, was also a great opportunity to discover others and compete for excellence and sovereignty.

Without the journey, we would not have heard about *al-Bayroni* or *al-Masoudi* and *Ibn Khaldun*, neither have read about *al-Idrisi* and *al-Maqqisi*. Without journeys, we would not have enjoyed the writings of *Ibn Batouta*, *Osama Bin Monqith*, *Yaqoot al-Hamawi*, *al-Baghdadi*, and *Ibn Jubair*, and without the journeys, we would not have seen great scientists in all fields of literature, science, and philosophy. It is worth mentioning that we can barely find a scholar, scientist, or politician who had not travelled. We can say that, looking for the horizon was common in unprecedented way in any other kingdom outside the Arab world. Nothing is better to indicate this more than the image drawn

¹⁶ Khurshid, Abdallah. *Al-Qaba'l al-Arabiya Fi Masr*. Egyptian Commission of Books. 1st floor, Cairo, 1992. Ali, Jawad. *Tarikh al-Aeab Qabl al-Islam*. Iraqi Scientific Compound, Baghdad 1959. Awad Ibrahim, *Hawamish Ala Tarikh al-Arab*, Philip Hatta, Dar al-Fardoos, Cairo 2012.

¹⁷ Sura al-Nisa, verse 97.

by *al-Hamathani* in his letters of common desire of travelling for everybody, which is considered story overflows of lightness of touch, wit, beauty of the technique, and the depth of significance. He says: “No one has what I had except the Bukhari who lost his donkey and went on asking for it everywhere without finding it until he passed Kharasan and ended in Taberstan in Iraq. He roamed the markets, but with nothing. He returned back without finding his donkey and reached his family and son. Allah wanted to teach him a lesson, until Bukhari, one day, looked in his stable, to find the donkey in his place eating¹⁸.”

From this point, travelers left for us a great heritage by the testimony of all scientific fields all over the world. Orientalists had spent years to investigate and study what has been put by those great travelers.

In the 3rd century, many of the famous linguists travelers appeared among them was *Hisham al-Kalbi* who classified many publications such as the books of *al-Aqalim* (Regions), *al-Buldan al-Kabir*, *al-Buldan al-Saghir*, and *Ansab al-Buldan*. We have also seen *al-Asma'i* who wrote his books *al-anwa'* and *Risala fi Sifat al-Ard wa al-Sama' wa al-Nabatat*. He was followed by *Ibn al-Mubarak* then *al-Jahith* who wrote the book of *al-Amsar wa Aja'b al-Buldan*, in addition to the Canadian philosopher and other many great travelers.

As for the 4th century, it has witnessed the appearance of great travelers among them is *al-Masoudi*, author of the book *Muru'j al-Thahab wa Ma'adin al-Jahar*, and *al-Istarkhi*, *Qudama Bin Ja'far*, *Abu al-Hasan al-Muhalabi*, and others. This century was distinguished by the increasing number of travelers and the appearance of Islamic countries maps for the first time which is called the Atlas of Islam. In addition to the appearance of certain dictionaries that include the names of countries and other different places. Travelers reach far horizons and places especially the northern *al-Asqa'* from the world such as *Fulja* river, Russia, Bulgaria, and others.

As for the 5th century, it was opened by the Baghdadi physician *Ibn Batlan* with a mission to al-Sham (Levant), Egypt, Antakya, and the Constantinople. He was followed by *al-Bayrooni* in his book *Tahqiq Ma Lil Hind Maqula* which is not only a book of geography and travel, but also a book that includes opinions in religion, philosophy, and history. In this century, a number of great travelers appeared as well such as *Abdallah al-Bakri*, the author of the book *al-Masalik wa al-Mamalik*, and the book of *Mujam Ma Ista'jam Min Asma' al-Biqa' wa al-Amakin*.

In this 6th century, the journey witnessed a noticeable development. For example, we have *Abu Bakir al-Arabi* who was the first to use the utterance of *Rihla* (Journey) in the title of his books *Tartib al-Rihla*. By doing so, he is considered to be the first to put the basics of journeys literature using the aspired artistic image while offering a massive and great material rich in cultural and social information about the countries to which he travelled.

¹⁸ Al-Hamathani, Abu al-Fadel Badi al-Zaman al-Hamathani. Al-Rasail. The Indian Printing. Darb al-Jenina, Egypt, 1898, Page 235.

Abu Bakir al-Arabi was a good prelude for the appearance of a known scholar and traveler, *Ibn Jubair* on his hands basic features of Arabic journeys literature were completed. He was keen to write down his diaries and observations day by day. He depended on honesty of narration and was followed by a famous traveler, *Osama Bin Monqith* who left us his great book *al-I'tibar* in which he included his experience, experiments, and biography.

In the 7th century, an important book appeared in the geographical field. The book is *Mujam al-Buldan* (the Dictionary of Countries) for *Yaqut al-Hamawi*. The book includes geographical, literary, historical, and folkloric knowledge. Among the travelers of this century was *Ibn Said al-Maghribi*, author of the book *al-Mughrib Fi Huli al-Maghrib*, and *al-Mushriq Fi Huli al-Mashriq*. In addition to *al-Nashrisi Abu Omar*, and *al-Faqih Mohammad al-Abdari*, author of the book *al-Rihla al-Maghribiya* (The Moroccan Journey).

We reach the 8th century whose journeys were full of adventures and surprise whether for the author or the reader. This century witnessed the appearance of exaggeration in narration, narration of wonders, novels of myths and antiques, exactly as in the book *Nukhbat al-Dahir Fi Aja'b al-Bar al-Bahar* for *Shams al-Din al-Dimashqi*. In addition, the books of *Mukhtasar Tarikh al-Bashar and Taqween al-Buldan for Abi al-Fida*.

This century has great important encyclopedias enlightened and served the literature of journeys, among which are *Nihayat al-Arab Fi Funon al-Adab for al-Nuwairi*, and *Masalik al-Absar Fi Mamalik al-Amsar for Ibn Fadel al-Omari and Subh al-A'sha for al-Qalqashandi*.

A great star and international famous traveler appeared in this century that is *Ibn Batouta al-Tanji* who was classified by Arabs as the last traveler on the international level. He wrote a huge and massive book titled *Tuhfat al-Nuthar Fi Gara'ib al-Amsar wa Aja'ib al-Asfar*. *Ibn Batouta* reached the peak of Arab journey literature. He is the most famous traveler who met the kings and scientists. He married in almost all countries and travelled for more than 120 thousand kilometers. His book included massive geographical and anthropological materials.

We shall not forget *Ibn Khaldoun*, the traveler, who is the author of the book "*al-Ta'rif bi Ibn Khaldoun wa Rihlatahu Sharqan wa Gharban*". In this book, he focused on reviewing his biography. However, his journey took the second important place in the book. Furthermore, the book includes a proper text in the literature of the Arab journey. He followed a simple literary methodology free of assonance.

After the 8th century, journeys started to decrease and recede due to the political and economical problems caused to the Arab world, on the other hand, a new stage of great geographical exploration and the exploration of the new world in the Americas, and the beginning if European civilization ascending.

However, the Arab journeys soon returned to flourish in a new shape with the first years of the 9th century, specifically after the French campaign on Egypt. We have seen the journey of Mohammad Omar al-Yunisi's journey to the Arab world and Sudan, and which was included in his book *Tashhith al-Athhan*, in addition to al-Tahtawi's book "*Talkhis al-Ibriz*".

A Model of Arab Travelers and their journeys

Ibn Batouta (703-776 AH / 1304 – 1375 AD)

The most famous Arab travelers ever, no one has received this reputation whether in the east of west due to his great and powerful personality and character that is full of vitality, and because of his culture, education, memory, loving life, and aspiration to the future in all life matters beside the power of the body, knowledge and passion to travel.

He is *Abu Abdallah Mohammad Bin Abdallah Mohammad Bin Ibrahim al-Lawati al-Tanji*, known as *Ibn Batouta*. His family is attributed to *Liwata* tribe. His family is known of religiosity, science, and Fatwa¹⁹.

He was born on the 17th of Rajab 703 AH / 1304 AD. He learnt the science of religion, Jurisprudence, language, and the memorization of the Quran until he became 20 years old. He wished to perform the Haj rituals. For this purpose, he made his three journeys that took 30 years out of his life²⁰.

The Journey of Ibn Batouta:

Ibn Batouta made a very long journey in which he visited and roamed all of the known and inhabited lands in the world, except some of the European countries.

His great book "*Tufat al-Nuthar Fi Ghara'ib al-Amsar wa Aja'ib al-Asfar*" includes the journey details of his that started in 725 AH from the far north-west Tangier where he moved on a camel and with no doubt entering the African northern coast, Morocco, Algeria, Tunisia, and Libya until he reached Egypt. After that, he headed towards the Levant, then al-Hijaz where he performed the *Haj*. He travelled to Iraq and entered Iran in which he did not stay long

and returned back to perform the *Haj* once again, after that, he went to Yemen, Somalia and returned to Thufar, Oman, and Bahrain.

After that, he went to Mecca to perform the *Haj* for the third time and after that he went to Egypt, Levant, Iraq, and the Constantinople before the Turks conquest. He moved on to Bulgaria in which he heard about the darkness land "*Northern Pole*". He was interested to adventure the journey but he did not because of the lack of feasibility and greatness of living as he claimed. He moved then to the land of Crimea, Khawarizim, Bukhara, and Afghanistan. He continued his journey towards India and China passing through the Maldives, Silan, Bengal,

¹⁹ <http://ar.wikipedia.Ibn Battuta.org>

²⁰ <http://ar.wikipedia.Ibn Battuta.org>

Jawah, Sumatra, and Malaio. After that, he returned from China to pass Sumatra, Malabar, Oman, Baghdad, and then Tadmur, and Bilad al-Sham (Levant), Egypt, then al-Hijaz to perform the Haj for the fourth time and returned to Egypt which is considered the first terminal of his back-home journey. He moved from Egypt to North Africa until Morocco in 750 AH. He received the sponsorship of *al-Sultan Abi Anan al-Marini* and he stayed there for 2 years.

The great traveler soon wanted to fulfill his desire to travel and move to understand whatever new about the countries and people. He moved to al-Andalusia for a visit and describes its people. After that, he went back to *Fas* for a period of time which he did not prefer. He decided to start his third journey in the late 752 AH. This time, he went south heading to the great Sahara and from which to Africa, Nigeria River, Arab Sudan, then to Aswan and returned to *Fas* in 754 AH. He stopped travelling and decided to spend the rest of his life until 776 AH. He exceeded the age of 70 bearing on his shoulders the responsibility of judiciary sector in *Fas*. He spent some of his time in its mosque narrating the wonders of nations and countries among which are the stories mentioned in his book and others from his memory.

Samples of Journey Mentioned in Ibn Batouta's book

Ibn Bayouta's journeys have taken a great attention from the orientalists. In addition, the journeys have also taken great attention to be translated into different languages since long time ago. *Kusfartin* translated them and published them into Latin in 1781 AD. Saint Samuel Li translated and printed a large part of them into English. French Orientalists Di Silan and Edward Diloraih translated the journeys in French and published them in the Asian magazine in 1743 – 1847. In 1962, a complete translation of the journeys published in Italian. In addition, his journeys have been translated into other languages such as Portuguese German, and Turkish²¹.

The journey was printed several times in the Arab world, in addition to the publication of several abstracts. Many of the researchers started to investigate and analyze the publications due to the great materials and historical, social, and geographical stories rich in vitality, wit, and vim and vigor²².

Orientalists dwelled on describing *Ibn Batouta* among them was Kratshkofiski who described *Ibn Batouta* as the last geographer from the scientific perspective who travelled for more than 175 thousand miles in his journeys. By doing so, he is considered as a competitor for the greatest contemporary traveller the Venich Marko Polo. Kratshkofiski narrates that, *Ibn Batouta's* description of the journey is more trusted than Polo. He has a self-feeling of the world civilization that was described in more details than his friend²³.

²¹ al-Sharqawi, Mahmoud. *Rihlet Ibn Batouta Min Tanja ela al-Sin wa al-Andalus wa Africa*. Egyptian Anglo Bookshop, Cairo, 1968. Page 6.

²² Qandil, Fouad. *Adab al-Riha fe al-Turath al-Arabi*, page 494.

²³ Kratshkofiski, *Tarikh al-Adab al-Guhrafi al-Arabi*. Translated: Salah Hashim, 1963, page 421.

Perhaps, reading and analyzing samples of what appeared in this journey is great enough to understand the greatness of this man in the time that allows us to go and make a flash-back in time for about 6.5 centuries so as to understand the image of the world at that time through the words of a great traveller.

Among this what happened with him in his first journey especially when he arrived to Alexandria in which he visited the scholars and scientists among them one Sheik *Burhan al-Din al-A'raj* with whom he stayed three nights. *Ibn Batouta* says: "I visited him one day and he told me, I see you love tourism and moving around the country. I said: yes I do, but I did not imagine entering far countries like India and China. The Sheik said: you must –*God willing* – visit my brother Farid al-Din in India and my brother Rukn al-Din Zakariya in al-Sind and my brother Burhan al-Din in China. If you reach them, please pass my greetings to them. I wondered of what he has said. The Sheik's words throw in my heart the passion to go there. I started moving and travelling until I reached those mentioned people and delivered the Sheik's greeting to them. When I made Farwell with him, he gave me several *Darahim* (Money) and I was in no need to spend them until being robbed by the Indians along with what they looted from the sea²⁴.

He also spoke about Mecca and its residents in a way that indicates his investigation of what he has seen. He says: "Meccans have their beautiful deeds, good morals, altruism to the weak, and being good neighbors to the strangers. Among their good morals is when somebody makes a banquet he/she starts to feed the poor in a proper manner. Most of the poor people are in the bakeries where people bake and cook their meals. If somebody bakes his bread and takes it home, the poor people will start following that person who in turn gives them their share of the bread even if it is a small piece of bread.

Among their good deeds and morals appears when the orphans sit in the markets and with each one of them two *Qufas* (Plates for food). The Meccan comes to the market and buys grains, meat, and vegetables, after that, they give the orphans the grains in one Qufa and meat and vegetables in the other one, and after that, they deliver that to the man's house in order to prepare the food. Nothing was noted that children betrayed anyone, rather, they were doing their job precisely and accurately and they will get a known salary of money. The Meccans have their own special clothing and cleanness; most of their dresses are white so that you will see their clothes as bright white. They use perfumes much and put *Kuhla*, in addition, they use the *Siwaak* using the chopsticks of the green Arak. Meccan girls are of a great beauty, and proper descent. They like to use perfumes much. One of the Meccan girls might sleep and buy her perfume. They go to make *Tawaaf* around the *Kaaba* each Friday night, as a result, they would come in the best clothes, and even, the *Haram* (Mosque) will be full of their perfume. When the girls go, their perfume will stay for long time after they leaves.

²⁴ Ibn Batouta, Abu Abdallah Mohammad al-Tanji. *Tuhfat al-Nuthar fe Ghara'ib al-Amsar wa Aja'ib al-Asfar*. Cultural Bookshop, Cairo, 1928, 1/17.

Meccans have proper deeds and yields to be mentioned – *God Willing* – if we finish mentioning its virtues and neighbors²⁵.

Among this as well what Ibn Batouta said after leaving Sana' and when he described the city of Eden. *"I travelled from there to the city of Eden, the port of Yemen and on the coast of the great sea. Mountains are around the city and the entrance is only from one side. It is a large city with no trees, water. There are tanks in which water is collected during the winter season. Water resources are far from the city and this might be prevented by the Arabs and the residents of the city so as to trade money and clothes. The city is extremely hot and considered as the port of India to which large vessels come. Many residents are Indians and Egyptian merchants. People of Eden are merchants, fishermen, and porters. Merchants might have great amounts of money and might have the vessels due to the great amount of money they have. They also splurge and obstinate*²⁶.

²⁵ Ibid. 344-347.

²⁶ Ibn Batouta, *Tuhfat al-Nuthar fe Ghara'ib al-Amsar wa Aja'ib al-Asfar*, 2/177-178

CİLT II

Edebiyat ve Sanatlararası İlişkiler, Sanatlarıüstü Karşılaştırmalar

VOLUM II

Literature and Interartistic Relations, Tansartistic Comparisons

Edebiyat Biliminde Yeni Bir Yaklaşım Olarak Medyalararasılık Intermediality as a New Approach in Literary Science

Ersel KAYAOĞLU (İstanbul Üniversitesi)

ÖZET: Medyalararasılık, edebiyatta ve diğer sanatlarda estetik bir yöntem olarak eskiden beri uygulanmakta. Belli bir medyaya özgü tekniklerin, konuların, anlatım biçimlerinin, söylemlerin vs. başka bir medyada taklit ya da konu edilmesi olarak tanımlanabilen medyalararasılık son on beş yıldır edebiyat biliminin de araştırma alanlarından biri haline geldi. Medyalararasılık araştırmalarının çıkış noktasını farklı medyaların ve yapıtların bir konsept olarak “bir-aradalık” özelliğine sahip olabileceği ve bunların medyasal ve estetik kırılmalarının, bozumlarının alımlayana yeni yaşantı ve deneyim boyutları açabileceği düşüncesi oluşturuyor. Bu bağlamda medyalararasılık araştırmaları edebiyat bilimi için geleneksel yalıtılmış bakıştan kurtulup, edebiyat metinlerinin başka medyalarla olası temas noktalarını arayıp ortaya çıkartma olanağı da sağlıyor. Yazınsal metinlerde değişik medyalardan öykünülerek ödünç alınan biçimlerin ve özgün içeriklerin konu edilmesi durumunda alıntılanan bu medyaların kendine özgü yapılarını, içerik-biçim ilişkilerinin alıntılanan medya ile farklılığını göz önünde bulundurmak, metin çözümlemesinde yerine getirilmesi gereken bir koşuldur. Farklı medyalar arasındaki geçişler, birleşmeler ve interferanslar modern kültürel iletişimin temel özelliklerinden biri haline geldiğinden, geleneksel sınırlandırmalar ve dizgeleştirmeler kaldırılarak edebiyat bilimi tarafından bu olguların incelenmesi bir gereklilik halini almakta. Bu bildiride, ülkemizde yaygın biçimde tanınmayan medyalararasılık teriminin kapsamı, tarihsel gelişimi, bu bağlamda kullanılan diğer kavramlar, medyalararasılık ilişkilerinin çözümlenmesinde uygulanabilecek yöntemler kısaca ele alınacak ve Türk ve Alman edebiyatından örnekler üzerinde gösterilecektir

Anahtar sözcükler: Medyalararasılık, edebiyat bilimi, edebiyat metni çözümlemesi

ABSTRACT: Intermediality as a aesthetic method has been applied since ancient times in literature and other arts. Intermediality can be define as to imitate or to subject of certain media-specific techniques, issues, forms of expression, speech etc., and become at the last fifteen years even one of the research areas in literature science. One of the starting points of the intermediality researches is the thought, that different media and works may an “association” feature as a concept and that there aesthetic breakages, distortions can open new dimensions of experience for the recipient. In this context intermediality researches allows literature science, to get rid of the traditional insulated look, to seek and find another possible points of contact between literature texts and to other media. In case of draw inspiration from different media, borrowed the formats and to subject the original contents in literary texts, is it a necessary prerequisites to take into consideration the unique features of this cited media, the differences of the content-form relationship to the cited media. Transitions, mergers and interference between different medias is now one of the main features of the modern cultural communication, by removing traditional restrictions and serializations, the study of this phenomenon by literature science is becoming a necessity. In this paper to be discussed the extension of the term of intermediality, that in our country widely unknown, the historical development of this term, other used concepts in this context and the analysis methods for intermediality relations, and showing on examples of Turkish and German literature.

Keywords: Intermediality, literature science, literature text analysis

1 - Medyalararasılık nedir?

Medyalararasılık, edebiyatta ve diğer sanatlarda eskiden beri uygulana gelen, iki ya da daha fazla medyayı bir araya getiren estetik bir yöntem. Medyalar arasındaki çeşitli ilişkileri tanımlamak için kullanılan medyalararasılık teriminin – bir anlamda yeniden keşfedilerek – yaygınlaşması ve bu alandaki kuramsal çalışmaların ve araştırmaların artması ise 2000’li yılların başına rastlıyor. Günümüz İngilizcesindeki intermediality teriminin geçmişine bakıldığında, terimin çıkış noktasını oluşturan “intermedium” sözcüğünün 1812 yılında İngiliz şair Samuel Taylor Coleridge (1772-1834) tarafından alegorinin karşılığı olarak kullandığı görülüyor (Kayaoğlu 2009, 39). Daha sonra unutulmuş “intermedium” sözcüğü 1966 yılında besteci ve fluxus sanatçısı Dick Higgins (1938-1998) tarafından aynı başlıklı manifestosunda “intermedia” biçiminde ve melez sanat ürünlerini tanımlamak üzere kullanıldı. Buradan hareketle Almandaki “Intermedialität” teriminin 1983 yılında edebiyat bilimci Aage A. Hansen-Löve tarafından türetildiği anlaşılıyor. Ülkemizde ise bu terimin bilimsel bir çalışmada “medyalararasılık” olarak ilk kez 2006 yılında kullanıldığı ve bu alana ilişkin araştırmaların, en azından bu terim ve kuramsal bağlam altında yürütülen çalışmaların, sayıca hala az olduğu görülüyor. Bunun başlıca nedeninin Türkiye’de medya teriminin gündelik dildeki dar ve kitle iletişim araçlarıyla sınırlı kalan tanımının bilim çevrelerinde de yaygın olmasına, medya teriminin geniş tanımının edebiyat bilimciler arasında pek bilinmemesine bağlamak mümkün.

Latince *medius* (orta) sıfatının isimleştirilmiş hali olan *medium* sözcüğü “ortada duran”, (zamansal ve mekânsal) “orta”, “ortada bulunan”, “arada bulunan”, “aracılık eden”, “orta karar”, “tarafsız”, “ayrışmamış” anlamlarına geliyor (Kayaoğlu 2009, 16). Medya biliminde de terimin bu aracılık etme anlamına dayanarak, herhangi bir bilgiyi, mesajı, duyguyu, görüşü vs. taşıyan, işleyen, aktaran her türlü kanal bir medya olarak nitelendiriliyor. Örneğin duvar, medya bilimine göre ilk çağlardan beri kullanılan bir medyadır. 40000 yıl önce mağara resimlerinin, 5000 yıl önce piramitlerin içindeki mezar odalarındaki yazıtların ve günümüzde şehir grafitisinin taşıyıcısı, aktarıcısı, yani medyası duvardır. Aynı şekilde insan bedeni de örneğin dans, tiyatro oyunu vs. aracılığıyla mesaj iletmek için kullanılabilen bir medyadır. Batı’da edebiyat biliminde benimsenen geniş medya tanımına göre tüm sanatlar ve elbette edebiyat da kendilerine özgü gösterge sistemine sahip birer medyadır. Avrupa’da ve Amerika’da yirminci yüzyılın ikinci yarısında, özellikle de Kanadalı medya bilimci Marshall McLuhan’ın çalışmalarının etkisiyle yaygınlaşmaya başlayan bu geniş medya tanımı, medyalararasılık teriminin de ortaya çıkmasına zemin hazırladı.

Medyalararasılık araştırmalarının çıkış noktasını, belli bir ‘bir arada bulunma’ konsepti çerçevesinde farklı medyaların ya da medya yapıtların bir araya getirilmesi halinde ortaya nelerin çıkabileceği sorusu oluşturuyor. Bir

araya getirilen, başka bir ifadeyle birlikte kullanılan farklı medyaların spesifik yapılarında, estetiklerinde ve anlamlarında ne tür kırılmalar, kaymalar ve bozumlar oluşabileceği ve bunların alımlayan okurda/dinleyicide/izleyicide hangi 'yeni' yaşantı ve deneyim boyutlarını açabileceği sorusuna yanıt aranıyor. Bu sorunun altında ise her medyanın kendine özgü, yalnızca o medyanın araçlarıyla/olanaklarıyla oluşturulabilecek belli yapılara, içeriklere, anlatım biçimlerine vs. sahip olduğu kabulü yatıyor elbette.

Irina O. Rajewsky'nin 2002 yılında ortaya attığı ve genel kabul gören sistematige (Rajewsky 2002, s. 16) göre medyalararasılık üçe türe ayrılıyor: bunlar 'medya değişimi', 'medya kombinasyonu' ve 'medyalararasılık ilişkileri'. Medya değişimi, belli bir medya aracılığıyla ortaya konulmuş olan özgün bir içeriğin başka bir medyaya aktarılması durumunu ifade ediyor. Buna en yaygın örnekler edebiyat yapıtlarının filme, televizyon dizisine tiyatroya ya da müzikale uyarlanmasıdır. Bir edebiyat yapıtının konusunu/içeriğini kendi anlatım olanaklarıyla yeniden anlatan ya da işleyen böyle bir film, dizi, tiyatro oyunu ya da müzikal bir medya değişimi olgusu olarak nitelendirilebilir. Medya değişiminde ortada, başka bir ifadeyle, görünür olan yapıt çıkış metni değil, hedef medyadaki yapıttır. Hedef medyadaki yapıtta bu içerik yeniden işlenirken çıkış medyasının kendine özgü anlatım olanakları ve estetiği taklit edilmez, bunlara öykünülmez, yalnızca içerik devralınır. Mitolojik öykülerin resim ya da heykel medyalarında (yeniden) işlenmesi de yine medya değişimine gösterilebilecek örnekler arasındadır.

Medyalararasılığın diğer bir türü olan medya kombinasyonu ise en az iki medyanın bir ilişki içine sokulmasını, bir araya getirilmesini, yeni ve bütünleşik bir yapıt oluşmalarını ifade eder. Çoklu medya (multimedia, plurimedia) diye de adlandırılan bu tür olgularda bu medyaların her biri ayrı ayrı algılanabilir halde kalır ve bütünleşik, ortak yeni yapıta kendi özellikleri doğrultusunda anlam katarlar. Medyaların bir arada bulunmaları halinde iletebilecekleri anlamlar, ayrı ayrı iletebilecekleri anlamların toplamından fazla ya da farklı olabilmektedir. Medya kombinasyonuna en belirgin örneği opera yapıtları oluşturur. Ayrıca film medyası da özü gereği bir medya kombinasyonudur. Opera ve film medyalarında edebiyat, müzik, tiyatro, dans, resim, heykel, dekor, koreografi vs. bir araya gelerek bütünsel bir anlamı yaratır. Edebiyat metinlerinde ise medya kombinasyonuna en yaygın örnek, metin ile fotoğrafın bir arada kullanılmasıdır. Metinlerinin içine fotoğraflar yerleştirmesiyle tanınan Alman yazar W.G. Sebald'in *Satürnün Halkaları* (2006) ya da *Austerlitz* (2009) başlıklı romanlarında büyük bölümü fotoğraf olmak üzere 300'den fazla resim yer alıyor (Hoffmann/Rose 2006, s. 580-581). Orhan Pamuk'un *İstanbul. Hatıralar ve Şehir* kitabında da toplam 202 fotoğraf ve resim öyküye eşlik ederek bir medya kombinasyonu oluşturuyor. Medya değişimi ve medya kombinasyonu, medyalararasılığın hafif biçimleri olarak görülüyor.

Medyalararasılık araştırmaları bakımından üçüncü ve en önemli grubu ise medyalararasılık ilişkileri oluşturuyor. Medyalararasılık ilişkileri, belli bir medyaya özgü olduğu kabul edilen konuların, anlatım biçimlerinin, söylemlerin, estetik yöntemlerin, göstergelerin başka bir medyada taklit ya da konu edilmesiyle kuruluyor. Yani “bir medyanın, genel kabul görmüş, kendine özgü konusal ve içeriksel sınırlarını aşarak, başka bir ya da birden fazla medyaya özgü olduğu kabul edilen içerikleri ve/ya da aktarım biçimlerini içine alması” (Kayaoglu, 2009, s. 12) ile medyalararasılık ilişkileri kurulmuş oluyor. Metinlerarasılıktan farklı olarak medyalararasılık ilişkilerinde yalnızca içerik alıntılanmakla kalmıyor, taklit edilen ya da konu edilen yabancı medyanın anlatım biçimleri ve teknikleri, o medyaya özgü söylemler ve göstergeler konu eden ya da öykünen medyaya simülasyon yoluyla bir anlamda dahil edilmiş oluyor. Öykünen medya, kendine özgü olmayan içerikleri ve yapıları taklit ederek bir yabancılaştırma/bozulma oluşturmakla kalmıyor, başka bir medyaya öykünme yoluyla aynı zamanda kendi içerik ve anlatım sınırlarını genişletebiliyor, ek anlamlar üretebiliyor. Taklit, ancak o medyanın olanaklarıyla gerçekleştirilebileceğinden, burada bir “-miş gibilik durumu” da söz konusudur ve böyle bir yapıtta hedef medya kendisini, kendi anlatım olanaklarını (da) konu eden bir nitelik kazanıyor. Konumuz olan edebiyatta medyalararasılık ilişkileri betimleme, öykünme (simülasyon) ve montaj yoluyla kuruluyor.

1.2 Edebiyat biliminde medyalararasılık

Özellikle Almanya’da son on beş yıldır edebiyat biliminde de önemli paradigmalardan biri haline gelmiş olan medyalararasılık araştırmalarının bu bilim dalının geleneksel yalıtılmış bakıştan kurtulmasına ve yazınsal metinlerin başka medyalarla olası temas noktalarının aranıp ortaya çıkartılmasına ivme kazandırdığı görülüyor. Yazınsal metinlerde başka medyalardan öykünülerek ödünç alınan biçimlerin ve özgün içeriklerin konu edilmesi durumunda alıntılanan bu medyaların kendine özgü yapılarının, içerik-biçim ilişkilerinin edebiyat medyası ile farklılığını göz önünde bulundurmak, günümüzde azımsanmayacak sayıda metnin çözümlemesinde yerine getirilmesi gereken bir koşul haline geldi. Farklı medyalar arasındaki geçişler, birleşmeler ve üst üste binmeler modern kültürel iletişimin ve gündelik yaşamın temel özelliklerinden biri haline geldiğinden ve bu durum edebiyat yapıtlarına da giderek daha çok yansdığından, geleneksel sınırlandırmaların ve dizgeleştirmelerin kaldırılarak edebiyat bilimcileri tarafından bu olguların incelenmesinin artık bir gereklilik olduğu, medyalararasılığın tıpkı yapısalcılık, hermeneutik vs. gibi bir çözümleme kuramı olarak uygulanması gerektiği söylenebilir. Türkiye’de edebiyat biliminde bu tür çalışmaların film uyarlamaları konusunda yapmakta olduğu, ancak diğer medyalar için sınırlı kaldığı görülüyor. Bunun altında yatan nedenlerden biri, ülkemizde edebiyat fakültelerinde medya biliminin yerleşik

bir bilim dalı olmamasıdır.

2. Medyalararasılık çözümlemesi

Başka pek çok edebiyat kuramı için olduğu gibi, medyalararasılık için de metin çözümlemesi konusunda genel geçerliliğe sahip yöntemler, ölçütler bulunmuyor. Bu durum bir zorluk olarak görülmemeli, tersine, çözümleyicinin kendi yöntemlerini geliştirmesi ve ele alacağı yapıta göre bunları belirleyerek geliştirmesi ve kullanması için bir fırsat olarak değerlendirilmelidir. Medyalararasılık ilişkilerini çözümlemek için alıntılanan ya da simülasyonu yapılan medyanın genel geçer özelliklerinin, işleyiş biçimlerinin ve bu medyaya ilişkin söylemin iyi bilinmesi en önemli önkoşuldur. Ele alınan metinde uygulanmış olan medyalararasılık ilişkisinden dolayı anlatımda ve dilin kullanımında oluşan farklılaşmaları ve bunların edebiyat metnine ne tür yeni nitelikler kazandırdığını alımlamak için ayrıca dikkatli bir bakış da gereklidir. Medyalararasılık ilişkilerinin en sık rastlanan ve metinde görünürde herhangi bir farklılaşmaya yol açmayan biçimi olan betimleme dahi ilk bakışta fark edilemeyecek, medyalararasılık ilişkilerini arayan bir bakışla ortaya çıkartılabilecek anlam katmanları oluşturabilir.

2.1 Çözümleme örnekleri

Edebiyat metinlerinde kurulan medyalararasılık ilişkilerinin çözümlemesine kısa birkaç örnek göstermek üzere aşağıda Türk ve Alman şiirinden bazı çarpıcı metinler seçilmiştir. Çağdaş Türk şiirinde medyalararasılık ilişkilerinin çok açık ve ilk bakışta fark edilir bir örneğini Ahmet Güntan'ın Parçalı Ham dizisinin 37. şiiri olan *Somut evin ruhsatı* (Güntan 2009, s. 24-25) şiiri oluşturmaktadır. Güntan, bir kolaj izlenimi yaratan bu şiirinde edebiyat ile cep telefonu, internet ve müzik medyaları arasında medyalararasılık ilişkileri kuruyor. Beş bölümden oluşan şiirin ilk bölümü büyük harflerle yazılmış olan "DİNLE SEVGİLİM" sözcükleriyle başlıyor. Benzer sözlere sahip çok sayıda başka şiire bu ifadeyle gönderme yapılarak kurulan metinlerarasılık ilişkisinin ardından köşeli parantezler içinde ve bunların içinde yine kıvrık parantezlerle cep telefonu medyası ile açık bir medyalararasılık ilişkisi oluşturuluyor. Bu bölümün sonundaki yine büyük harflerle yazılmış olan "BEN SABAHLARI SANA DEĞİL AKBİL'E UYANIYORUM" ifadesi baştaki "DİNLE SEVGİLİM" ifadesiyle birlikte bir bakıma bu bölüm için bir çerçeve metnini oluşturuyor ve bu iki ifadenin arasında yer alan küçük harflerle yazılmış bölüme bir iç anlatım niteliği kazandırıyor. Şiirin ikinci bölümü *Vikipedi İnternet Ansiklopedisi'*nde yer alan uykuya ilişkin maddeden yapılmış gibi görünen ve oradaki güncel uyku¹ maddesi ile önemli ölçüde örtüşen on iki satırlık bir alıntıdan oluşuyor. Üçüncü bölümde İstanbul toplu taşımacılık işletmesi İETT'nin elektronik bileti olan Akbil'in dört farklı kullanım sesinin (tam, indirimli, aktarmalı, aylık Akbil)

1 <http://tr.wikipedia.org/wiki/Uyku>

nota partileri isimleriyle birlikte alt alta sıralanıyor. Dördüncü bölümde on bir fiilin emir kipi (git, tut, avla, ısır, çiğne, tükür, git, yat, uyu, kalk, uyan) köşeli parantezler içinde tekrarlanıyor ve ardından yine köşeli parantez içinde “alo” sözcüğü, ardından da “somut evin ruhsatı kimde” ifadesi geliyor. Son bölüm yine bir Akbil sesinin adından ve partisinden, bu kez boş Akbil’den oluşuyor. Şiirin sonunda Akbil partilerine ilişkin kısa bir açıklama notu yer alıyor.

Konusunu biten bir aşkın ardından yaşanan ayrılık, mal paylaşımı ve yalnızlık gibi motiflerin oluşturduğu *Somut evin ruhsatı* şiirinde dil, kurulan medyalararasılık ve metinlerarasılık ilişkilerinden dolayı normal diye nitelendirilebilecek kullanımın çok dışına çıkıyor. Cep telefonu medyası ile kurulan ilişkiye şiirin ilk dizesinde “senden sms geldi” ifadesiyle işaret edilmesinin ardından ikinci dizede “*bilirksi olcum yapmis 800 lira masraf cikmis onun için aradim*” ifadesiyle bir cep telefonu mesajının simülasyonu açık biçimde yapılıyor. Cep telefonu yazılımlarında Türkçe harflerin desteklenmemesi ya da bu harflerin bir alt maskelerden aranıp bulunması zorunluluğu, sms ile Türkçe haberleşmenin yaygın biçimde Türkçe harfler kullanılmaksızın ve yazım kurallarına aykırı biçimde yürütülmesine yol açıyor. Güntan da sms mesajlarının simülasyonu için bu yaygın yanlış yazım biçiminden yararlanıyor. Dilin kullanımındaki farklılık hemen fark edildiğinden, şiiri okuyan herkes bu ifadelerin bir cep telefonu mesajlaşması alıntısı olduğunu kolaylıkla anlayabilir. Sms mesajı simülasyonu için kullanılan ifadelerin ayrıca eğik harflerle yazılmış olması, ek bir işaretleme de sağlıyor ve bu sms ifadelerinin diğer ifadelerden daha kolay ayırt edilebilmesini sağlıyor. Cep telefonunun bir işlevine öykünme, sms mesajlarının taklidi ile sınırlı kalmıyor ve “sms evi”, “(floresan lambalı - dört duvar oda) (duvarlar mavi wavemagic kağıtla kaplı) (zil stantart) (zil sesi en üst seviyede) (titreşime kapalı)”, “sms koridorundan (-geri-) geçtim”, “kaçtım (-çık-)” gibi ifadelerle cep telefonlarının ekran arka plan görüntüsü, ekran özelliği zil sesi ayarları ve menüde ilerleme tuşları gibi özellikler doğrudan anılarak cep telefonu medyasına açık göndermelerde bulunuluyor.

Sms ifadelerinin ardından gelen yuvarlak parantez içindeki ifadeler bu mesajlara ilişkin bir yorumlama niteliği taşıyor ve iki ayrı anlatım düzleminin söz konusu olduğunu iyice pekiştiriyor, bu da mesaj ifadelerinin normal dil kullanımından farklılığını daha belirgin hale getiriyor. Bunun yanı sıra “sms evi”, “floresan lambalı - dört duvar oda”, “duvarlar wavemagic kağıtla kaplı”, “zil sesi”, “sms odalarında”, “sms koridorundan”, “sms salonuna” gibi ifadelerle ev ile cep telefonu arasındaki koşutluklara dayanan metaforlar oluşturuluyor. Cep telefonunun bazı özellikleri ile ev arasında koşutluklar kurulması, bu yabancı medyanın okurun belleğinde kalmasına neden oluyor ve okurun cep telefonu kullanımına ilişkin kendi bilgileri ve deneyimleri de çağrıştırlarak burada alımlama sürecine dahil ediliyor. Somut ev ile soyut sms evi karşıtlığı kurulmasıyla, birlikteliğin sürdürüldüğü bir ortam olan somut evin yerini

ayrılığı ve çatışmayı ifade eden bir ortam olan sms evine bıraktığı da dolaylı olarak anlatılmış oluyor.

Böyle bir ayrılığın ve çatışmanın anlaşılabilir ya da beklenebilir bir sonuçlarından biri olan uykusuzluk ya da aşırı uyuma halinin şiirdeki özneyi de etkilediği, şiirin ikinci bölümünde çağrıştırılıyor. Fakat Güntan bu çağrışımı oluşturmak için uyku sorunundan özneye doğrudan söz ettirmek yerine şiirinde internet medyası ile bir medyalararasılık ilişkisi kurarak çevrimiçi Vikipedi Ansiklopedisi'nde yer alan uyku maddesinden alıntı yapıyor. Metnin ilk bölümdeki öznel-duygusal dilden nesnel ve bilimselliği çağrıştıran diliyle belirgin biçimde ayrı duran bu bölümün bir alıntı olduğu, metnin başındaki köşeli parantez içindeki üç noktayla ve metnin sonunda yine köşeli parantez içindeki "WIKI" sözcüğü ile okura belli ediliyor. Okur, bu metnin Vikipedi'den alıntılanmış olduğunu en geç bu sözcük ile kesin olarak anlamış oluyor. Böylece basit ve yalın araçlarla kurulan medyalararasılık ilişkisiyle sanki şiirdeki özne internette bu metni okuyormuş gibi bir izlenim oluşturulmakla kalmıyor, okurun bu internet sözlüğü ile yaşadığı kendi deneyimleri de çağrıştırılıyor, hatta daha da ötesinde bir medya olarak internete ilişkin tüm deneyimleri ve bilgileri de çağrıştırılmış oluyor ve bu çağrışımlar da şiirin alımlanmasında, anlam üretilmesinde etkin oluyor.

Şiirin üçüncü bölümünde "Tam Akbil:", "İndirimli Akbil:", "Aktarmalı Akbil:", "Aylık Akbil:" ve beşinci bölümünde "Boş Akbil:" ifadeleriyle bu elektronik bilet türlerinin belirtilmesi ve altlarına nota partilerinin yerleştirilmesi, hem müziği görselleştiriyor hem okurun zihninde bu sesi/müziği çağrıştırıyor – ayrıca partitür ile işitilebilir ses notaları arasında zaten bir medyalararasılık ilişkisi söz konusudur. Okurların büyük bölümünün nota okumasını bilmediği varsayılabilir de, bu partilerin bir notasyon sistemine göre yazılmış olduğu ve çalınabilecek müzik notalarını ifade ettiği her okur tarafından anlaşılacak durumdadır. Ayrıca şiirin altına eklenmiş olan "Akbil notaları doğrudur" notu buna ilişkin ek bir vurgulama işlevi görüyor. Edebiyat medyasından müzik medyasına gönderme yapılırken bu yabancı medyanın kendine özgü göstergeleri, yani notalar/sesler kullanılarak edebiyat metninde yerleşik dil kullanımının ötesine geçen sıra dışı bir alıntılama yapılmış oluyor – Güntan'ın burada yaptığı şeyin şiirde çokça kullanılan sinestezinin pekiştirilmiş bir hali olduğu da söylenebilir. İstanbul'da yaşayan ve toplu taşıma araçlarını kullanan pek çok kişi için uzun ve yorucu yolculuklarda arka plan seslerini oluşturan Akbil müziklerinin grafik göstergelerle alıntılanması, okurun zihninde yine bu tür yolculuklara ilişkin kendi deneyimlerini çağrıştıracak ve şiirin kapsamı içinde sözle ifade edilebilecek olanın çok ötesine geçen anlamları yaratabilecek bir oyun olarak nitelendirilebilir.

Yazınsal bir metinde tipografik biçimlerin okumayı ve anlamayı ileri derecede belirlediği (Wehde 2000, 61) göz önünde bulundurulduğunda,

Güntan'ın sözcükleri ya da ifadeleri köşeli parantez içinde kullanması da bu şiiri görsel bir şiire bir anlamda yaklaştırıyor. Özellikle dördüncü bölümde fiillerin köşeli parantezler içinde, yani bir bakıma kesik kesik bir okuma akışıyla ve varyasyonlu yinelemelerle kullanılması, okurda bir ritim duygusu çağrıştıracak niteliktedir.

Özetlenecek olursa, bu şiirde yabancı medyalara öykünülerek oluşturulan yabancılaştırma, şiirin alışılmış tipografik yapısına ilişkin okur beklentisinin karşılanmayarak yabancılaştırılması, alımlamayı belirleyici bir nitelik kazanıyor ve çok geniş bir dolaylı anlatıma olanak sağlıyor. Öznenin parçalanmışlığı, gündelik yaşamda öznenin algısının farklı medyaların oluşturduğu bölük pörçük izlenimlerle yönlendiriliyor olması hali, şiirde dilin kullanımındaki parçalanmışlıkla ve şiirin montaj izlenimi oluşturan yapısıyla koşutluk gösteriyor. Güntan'ın aralarında bu şiirinin de aldığı yapıtlarını "Parçalı ham" olarak nitelemesi, çağdaş edebiyat metinlerinde çokça uygulanan, fakat ilkin romantik dönem Alman yazarlarının 19. yüzyılın başında ortaya attıkları ve edebiyatın parçalı, ilerleyici ve evrensel olması gerektiği postullarını anımsatıyor. Alman romantiklerinden Friedrich Schlegel'in bir manifesto niteliği taşıyan *116. Athenäum Fragmanı*'nda da belirttiği gibi, edebiyat yapıtları bütünsel ve tamamlanmış olmamalı, ucu açık kalmalı, evrendeki her şeyi, yani gündelik yaşama ilişkin sıradan olguları dahi, içine almalıdır (Schlegel 2007, s. 69-70).

Somut şiirin (Almanca: konkrete Poesie) en tanınmış temsilcilerinden Avusturyalı şair Ernst Jandl'ın (1925-2000) 1970'te yayınlanan *der kuss* (Jandl 1997, s. 27) şiiri edebiyat metni ile heykel medyası arasında bir medyalararasılık ilişkisi kurulabileceğinin kanıtıdır. Jandl'ın şiiri Almancada 'evet' anlamına gelen "ja" sözcüğünün çarpı işaretini andıran çaprazlama tipografik bir düzen içinde on yedi kez yinelenmesinden oluşuyor. İlk bakışta bu tipografik özelliğinin dışında pek bir anlam ifade etmiyor gibi görünen şiir, gönderme yaptığı yapıt öğrenildiğinde birden anlam kazanıyor ve okurun zihninde çeşitli imgeler uyandırabiliyor. Jandl bu görsel şiirinde Romen asıllı Fransız heykeltıraş Constantin Brancusi'nin (1879-1957) 1909 yılında sipariş üzerine yaptığı ve bir kadının mezar taşının tepesinde yer alan *Le Baiser* (Öpücük) adlı çalışmasına öykünüyor. Dikdörtgene yakın bir biçime sahip heykelde oturur halde birbirine sarılmış öpüşen, aralarındaki dikey hatla ayırt edilebilen birbirine yapışık bir kadın ve bir erkek figürü görülüyor. Jandl şiirinde heykelin simülasyonunu yapmak için figürlerin oluşturduğu iki dikey eksenenden yola çıkıyor ve dil kullanımını en temel düzeye, yani tek bir sözcüğe indiriyor ve bu sözcüğü heykelin birbirine yapışık iki eksenini andıracak biçimde bir tipografi ile diziyor. Nikahlarda iki insanın birbirine olan karşılıklı sevgisini ve bağlılığını ifade etmelerinde sembolik bir niteliğe sahip olan "ja", yani "evet" sözcüğünün seçmesinin yanı sıra bu evet sözcüğünü şiirin ortasındaki dizede iki eksen için ortaklaşa kullanarak iki insanın aynı sevgiyi paylaştığını, bu sevgiyle

bütünleştğini de anlatmış oluyor. Jandl, heykel medyasında, yani taşta verilen şekillerle anlatılan bir duyguyu/durumu çok yalın bir biçime indirgeyerek, yorumlayarak ve dilin olanaklarıyla yeniden anlatarak heykelin malzemesi olan taş ile dilin malzemesi olan sözcüğü bir koşutluk içine sokuyor. Bu koşutluk içinde bir yandan taşın sahip olabileceği dilsel/anlatısal özelliği vurgulanırken, diğer yandan dilin de bu taş gibi sıradan bir malzeme olarak kullanılabilmesi, olağan kullanım biçiminden sıyrılarak bir bakıma taş gibi plastik bir özelliğe bürünebileceği gösterilmiş oluyor. Somut şiirin özünde bulunan dil ile oynama hali ve dil eleştirisi de Ernst Jandl'ın *der kuss* şiirine yüklenebilecek anlamlar arasında bulunuyor.

Medyalararasılığın bir metinde ilk bakışta dikkat çekeken sıra dışı bir dil kullanımını mutlaka gerektirmediği, Paul Celan'ın (1920-1970) 1948 yılında yayınlanan ve üzerinde en çok konuşulan Holocaust şiirlerinden biri olan *Todesfuge* (Ölüm Fügü) başlıklı ünlü şiirinde görülüyor (Celan 1970, s. 18-19). Noktalama işaretlerinin kullanılmamasından, çok sayıda örtülü metaforundan, özellikle de "kara süt" oksimoronundan dolayı anlaşılması zor olan bu şiiri çözümlmek için öncelikle burada bir medyalararasılık ilişkisi kurulduğunu fark etmek gerekiyor.

Noktalama işaretlerinin olmamasının yanı sıra, kıta yapısı düzensiz ve dize başlarında büyük küçük harf yazımı kuralsız gibi görünen şiirde ifadelerin bir bölümü ya olduğu gibi ya da çeşitlendirilerek, başka dizelerde daha önce geçen başa öğelerle birleştirilerek yineleniyor. Örneğin 5. dize 13. dizede değişmeksizin tekrarlanırken, ilk üç dize 10.-12. dizelerde ve 19.-21. dizelerde yalnızca vakitleri belirten sözcüklerin yerlerinin değiştirilmesiyle, 28.-29. dizelerde ise başka öğelerle karılarak tekrarlanıyor vs. Celan şiirinde bunun gibi çok sayıda varyasyonlu yinelemeye başvuruyor ve belli motifleri birleştirerek tekrar tekrar, giderek daha girift bir hale sokarak kullanıyor.

Şiirin böyle kurgulamasının altında yatan neden, burada müzik medyası ile kurulan ilişki fark edilince anlaşılıyor. Müzik, şiirin yalnızca başlığında ve içeriğinde konu edilmekle kalmıyor, aynı zamanda şiirin yapısı da müziği taklit ediliyor ve böylece başka bir biçimde daha konu etmiş oluyor. Şiirin yapısı, Barok döneminde ortaya çıkmış olan ve o dönemin kasvetli dünya görüşünü de bir bakıma yansıtan çoksesli bir müzik bestesi türü olan füg ile büyük benzerlikler gösteriyor. Bu koşutluk gerçi şiirin başlığındaki füg sözcüğü ile belirtiliyor ve okur bir bakıma böyle bir alımlamaya hazırlanmış oluyor, ama bu bağlantının kesin biçimde anlaşılması için şiirin kalanını da okumak ve füg hakkında temel bilgilere sahip olmak gerekiyor. Bu müzik türünün özelliklerini bilmeyen okurlar ise füg konusunda küçük bir araştırma yaptıktan ve en azından bir fügü dinledikten sonra şiirin yapısını daha kolay anlamlandırabilecek duruma gelebiliyor. Celan'ın şiirinde olduğu gibi füglerde de farklı sesler bir ya da birkaç motifi peş peşe ve varyasyonlarla seslendiriliyor ve kontrpuan, yani yanıt

veren karşı ses kullanılıyor. Bu koşutluk fark edildikten sonra şiirdeki ses ve karşı seslerden yola çıkarak 'biz' diye konuşanların toplama kampı mahkumları korosu olduğu, 'siz' diye hitap eden sesin ise bu ölüm kampının Nazi komutanı olduğu anlaşılıyor. Metin bu yaklaşımla okunduğubnda, tarafların ifadelerinin dönüştürülerek, varyasyonlar halinde iç içe geçmesiyle Almanya'dan gelen ölüm ustası ile toplama kampının kurbanları arasında dramatik ve giderek gerginleşen bir atmosfer oluştuğu hissediliyor. Müzik ile kurulan bu medyalararasılık ilişkisi şiire yalnızca yeni anlatım boyutları katmakla kalmıyor, aynı zamanda metnin kurgulanmışlığını gözler önüne seriyor.

3. Sonuç

Bu örneklerde de görüldüğü gibi medyalararasılık edebiyat metninde yeni ya da ek anlam boyutları oluşturmak için estetik bir strateji, bir yöntem olarak kullanılabilir. Özellikle de postmodern edebiyatta çokça uygulanan montaj, kolaj ve gönderme gibi olguları hangi medyadan alındığına bakılmaksızın metinlerarasılık olarak tanımlayarak sınırlandırmak ve böyle dar bir bakışla incelemek, bu tür metinlerin bazı anlam katmanlarının gözden kaçmasına neden olabilmekte. Bu tür olguları tam olarak anlamak için alıntılanan bu medyaların kendine özgü yapılarının da mutlaka dikkate alınması gerekiyor. Medyalararasılık olguları her zaman bir öz yansıtma da olduğundan, metnin kurgusunu ve yazma edimini de doğrudan ya da dolaylı olarak metnin konularından biri haline getiriyor ve okuru bunlarla da hesaplaşmaya davet ediyor. Bu bağlamda medyalararasılık araştırmaları edebiyat bilimciler için yeni ve genişletilmiş bir çalışma alanı potansiyelini barındırıyor. Edebiyat bilimci olmayan bir okurun da medyalararasılık kuramından ve söyleminden haberdar olması, metinlerde uygulanan bu tür simülasyonların, göndermeleri daha kolay fark etmesini ve bunların edebiyat metnine kattığı olası anlamların peşine düşmesini kolaylaştıracaktır.

KAYNAKÇA

- Celan, P. (1970): *Todesfuge*, içinde: Ausgewählte Gedichte. Zwei Reden. Nachwort von Beda Allemann. 4. basım. Frankfurt/Main: Suhrkamp Verlag
- Güntan, A. (2009): *Parçalı Ham 37*. Somut evin ruhsatı, içinde: kitap-lık. aylık edebiyat dergisi, sayı 131, Ekim 2009, İstanbul: YKY Yayınları: s. 24-25
- Hoffmann, T./Rose, U.: „QUASI JENSEITS DER ZEIT“. Zur Poetik der Fotografie bei W. G. Sebald, içinde: Zeitschrift für deutsche Philologie (ZfdPh) 125, 4/2006, s. 580-608
- Jandl, E. (1997): *Poetische Werke*. Hrsg. v. Klaus Siblewski. Bd. 4: Der künstliche Baum.
- Flöda Kayaoğlu, E. (2009). *Medyalararasılık. Edebiyat Biliminde Yeni Bir Yaklaşım*. İstanbul: Selenge Yayınları.
- Pamuk, O.: İstanbul. Hatıralar ve Şehir. İstanbul: YKY, 2003
- R. Bohn, R./Müller, E./Rupert, R. (1988). *Die Wirklichkeit im Zeitalter ihrer technischen Fingierbarkeit*. Einleitung in den Band“, Ansichten einer künftigen Medienwissenschaft içinde, s. 7-27, yay. haz. R. Bohn, E. Müller, R. Rupert. Berlin: Edition Sigma.
- Rajewsky, I. O. (2002). *Intermedialität*. Tübingen, Basel: Francke.
- Schlegel, F. (2007): 116. Athenäum-Fragment, içinde: *Schriften zur kritischen Philosophie*. 1795-1805. Hamburg: Felix Meiner Verlag.
- Sebald, W.G. (2006): *Satürn'ün Halkaları*. İstanbul: Can Yayınları
- Sebald, W.G. (2009): *Austerlitz*. İstanbul: Can Yayınları und der Schwan. München: Luchterhand Literaturverlag
- Vikipedi Özgür Ansiklopedi, “Uyku” maddesi, <http://tr.wikipedia.org/wiki/Uyku>
- Wehde, S. (2000), : *Typographische Kultur. Eine zeichentheoretische und kulturgeschichtliche Studie zur Typographie und ihrer Entwicklung* (Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur 69). Tübingen: Niemeyer.

Sinema'da Edebiyat Uyarlamalarına Bir Bakış; Nabokov'un Lolita'sından Stanley Kubrick Sinemasına

A Glance at the Literal Adaptations in Cinema; From Nabokov's Lolita to Stanley Kubrick's Cinema

Rana İĞNECİ SÜZEN (Akdeniz Üniversitesi)

ÖZET: Sinema ve edebiyat temel olarak iki ayrı anlatı biçimi üzerinden okunabilir. En genel anlamda sinema, görüntülerle öykü anlatabilme sanatı olarak ifade edilirse, edebiyat da sözcüklerle öykü anlatabilme sanatıdır. Ama bu iki anlatı formunu çok geniş bir düzlemde ortak kılan ve onların bu denli kitlesel olmasına neden olan şey, tam da bu 'öykü anlatabilme' yetileridir. Mimesis ile doğayı taklit ederek ve aradan anlatıcının hikaye etme edimini çıkartarak gelişen dramatik anlatı biçiminin teknik bir takım olanaklarla sinemasal dili oluşturması, edebiyatın ise anlatıcının varlığına çeşitli biçimlerde ihtiyaç duyan yapısı, temel bir anlatsal fark olarak göze çarpmakla birlikte, edebiyat metinlerinden sinemaya uyarlanan eserlerin sayısının çokluğu bu iki türün ne denli ortak bir 'öze' sahip olduğunu da göstermektedir. Bu bildiri bağlamında, her iki türün özel bir ritim duygusu üzerine nasıl kurulmuş olduğu ve edebiyat metinlerinden sinemaya uyarlamalarda bu ritim duygusunun, kısacası eserin 'ruhunun' yakalanmasının ve diğer bir anlatı formunda (sinema), başka anlatı olanaklarıyla aynı ruha erişebilmenin olasılıkları Kubrick'in, Nabokov'un Lolita adlı eserinden aynı adla uyarladığı filmi örneğinde tartışılmaktadır.

Anahtar sözcükler; Sinemasal dil, Uyarlama, Eserin ruhu, Anlatı biçimi, Kurgu

ABSTRACT: Both Cinema and Literature can be understood basically by two different narrative forms. In the most common way, if cinema is described as the art of telling a story by images, literature, as well, is the art of telling a story by words. But, what makes these two narrative forms become such massive and very much common in an immense level are just these 'story telling' abilities. The creation, with some technical opportunities, of cinematic language of dramatic narrative form which evolved by excluding the act of narration of the narrator and mimicking the nature by Mimesis and whereas the structure of literature which needs, in some forms, the existence of a narrator stands out as a fundamental difference, in deed, the high numbers of literal adaptations in cinema prove the how much of a common "essence" do these two forms. In this study, the main focus is to discuss, by the example of Kubrick's self-titled movie adapted from Nabokov's Lolita, how these two forms are built on an essential sense of rhythm and how to get this sense of rhythm, in brief the spirit of the work, in the literal adaptations in cinema and the possibilities of getting the same spirit with other narrative resources in cinema, an other narrative form, are discussed.

Keywords; Cinematical Language, Adaptation, Sprit of the Work, Narrative Form, Fiction

-I-

Edebiyat sanatı, ünlü yazar eleştirmen E.M. Forster'a göre, insanın bazı arkaik güdülerine dayanır. Bunlar her insanda varolan merak duygusu ve hikaye anlatma isteğidir. Forster bu doğrultuda iyi yazarların önemli bazı özelliklerinin okuyucuyu belli bir beklenti ve merak duygusu içinde tutabilmeleri olduğunu söyler (1982, s.70). Bu genelleme bir anlamda sinema için de geçerlidir. Sinema sanatı da tıpkı edebiyat gibi insanlara hikayeler anlatır. İnsanlar hikayeler duymak isterler; beyaz perdede başka insanların hikayelerini izleseler, görseler

de aslında sahip oldukları şey bir hikayeyi öğrenmek, bir durumun nasıl geliştiğini dinlemek, anlamak ve neler olup bittiğini öğrenmektir. Aynı temel ihtiyaç yani bir hikayeyi dinleme ona katılma o hikayenin evrenine girme söz konusudur.

Çok temel bir özü paylaşan bu iki sanatın anlatım olanakları ise birbirinden oldukça farklıdır. Sinemada kamera, olanlara tanıktır. Olayı kendi gözünden (elbetteki yönetmenin gözü) anlatır. Bu yönetmenin tercih ettiği kamera hareketlerine, ışığa, kurgu şekline, oyunculuğa, müziğe (ve daha bunun gibi pek çok faktöre) bağlı çok bileşenli bir anlatım biçimini gerektirir. Kamera bir illüzyon yaratır, izleyici kameranın bakışını kendi bakışı sanmaktadır. Oysaki şartlandırılmıştır. Tıpkı edebiyatta yazarın anlattıklarının bizim için geçerli tek doğru olması gibi. Kitabı okurken yazarın anlattıklarını şüphe duymadan kabul etmek durumunda kalırız. Her iki anlatı biçiminde anlatı evrenine girdiğimizde hikayeyi anlatana teslim olmayı peşinen kabul ederiz. Bizim için yaratılmış illüzyonu kabul ederiz. Her iki sanat da hikayeler kurgulayarak güçlü illüzyonlar yaratmak gibi temel bir töze sahiptirler. Ancak anlatım biçimleri birbirinden oldukça farklıdır. Sinemada kurgusal hikayeyi kamera gösterir. Edebiyatta kurgusal hikayeyi yazar/ anlatıcı yazarak anlatır.

Sinema ve edebiyatın tüm dilsel olanaklarının birbirinden çok farklı olmasına rağmen bir diğer ortak noktaları eserin bütününe yayılan ve kendi dilsel yetkinliklerinin müthiş bir harmonisinden doğan ritmi ya da ruhudur. Diğer sanatlarda da mutlaka varolan bu ritim duygusu, edebiyat ve sinemada daha ortak bir özellik gösterir. Çünkü, burada içimize dokunan şey, anlatılan hikayenin bizde bıraktığı etkiyle, duyguyla ilgilidir. Dolayısıyla her iki türde de ortak olan hikaye dinleme eyleminin, insani duygularla yüzleşmenin ruhumuzda bıraktığı etkidir bu. Anlatı biçimi ne olursa olsun ruhumuzda titreştirdiği noktalar aynıdır. Aslında bir hikaye dinlemek aynı zamanda insanoğlunun kendisiyle yüzleşmesidir. Rene Girard'ın Romantik Yalan ve Romansal Hakikat adlı kitabı, üçgen arzu kavramıyla romantik aldanışın aldatmacalarını açığa çıkarmaya çalışmakta ama aynı zamanda bundan daha önemli bir noktanın da altını çizmektedir. Roman içeriklerinin, insanoğlunun üstü örtük bir biçimde arzularının gerçekten kendine ait olduğu yanılması üzerinden oluşturulduğuna vurgu yapmaktadır. Girard der ki arzularımız gerçekten bize mi aittir? Çözümlediği romanlarda her arzu nesnesinin altında dolayımlanmış başka bir şey görür. (2007, s.84, ,86). Bu sayede öykülerin çatışma motiflerinin altında oldukça insana ait bir tabakayla karşılaşır. Bu egonun kendisinden başka bir şey değildir. Girard'ın roman için keşfettiği denklemin özünde varolan şey sinema için de geçerlidir. İnsanoğlu sürekli görmezden geldiği ego sorununu - kültürel ve zihinsel olarak da kendine itiraf edemezken-film ve romanlarda görmekten büyük bir haz almaktadır. İyi romanların bu üçgen arzu denklemini müthiş bir şekilde kurduklarını söylemektedir Girard.

Bu doğrultuda sinema ve edebiyat çok temel düzeydeki insanın varoluşuyla ilgili problemi -tüm kültürel ve zihinsel uzantılarıyla gerçekte onun çok da bilincinde olmayarak ancak Girard gibi yaratıcı eleştirmenlerin farkedebileceği şekilde- ele almıştır. Dolayısıyla sinema ve edebiyatı aynı çizgide buluşturan bu ortak anlatıların farklı dilyetileriyle anlatılmasına rağmen aynı ritmi, aynı ruhu paylaşmasıdır denilebilir.

E.M Forster'a göre biçim romanın estetik yönüdür. Romandaki kişiler, sahneler, sözcükler, kısaca herşey biçimin oluşmasına katkıda bulunabilir ama biçimi asıl yaratıp besleyen olay örgüsüdür;

Biçim büyük ölçüde olay örgüsünden doğar, bulutları aydınlatan bir ışık gibi onunla iç içedir ve olay örgüsü tamamlandıktan sonra da ortada görünür. Kimi durumlarda güzellik romanın biçiminden, bütününden, parçalarının oluşturduğu birlikten kaynaklanır. Eğer sadece bunlardan kaynaklansaydı , o zaman incelememiz kolaylaşırdı. Ama kimi durumlarda da başka temellere dayanmaktadır. İşte başka temele dayanan güzelliğe biçim yerine ritim adını vereceğiz. (s.200)

Forster romanlardaki ritmin işlevini biçim gibi ortada görünmeden arada bir belirerek ya da arada bir yok olarak okuyucuda şaşakınlık duygusu uyandırması ve okuyucuyu yenilik duygusuyla doldurması olarak tanımlamıştır (s.217). Bu doğrultuda ritim okuyucunun da ona katıldığı estetik bir akış olarak yorumlanabilir. Eserin ruhu ya da özü olarak algılanabilecek olan ve eserde bir ritim duygusu uyandıran şey, görünmez ve ölçülemez ya da rasyonel bir şekilde masaya yatırılıp çözümlenemez olan ama daha çok hissedilebilen bir ağ gibi algılanabilir. Görünür ve görünmez olan anlatım öğelerinin bir denge içinde birleşmesiyle oluşur ve eserin ruhunu, özünü oluşturur.

-II-

Sinema anlatılarında edebiyat eserlerinden uyarılma yapmak oldukça yaygın bir durumdur. Sinema anlatılarının ve edebi anlatıların temelini aynı duygudan -hikaye anlatma ve hikaye dinleme/bilme- yola çıktıklarından bahsetmiştik. Bunun bir sonucu olarak sinema anlatıları binlerce kaynağa sahip edebi dünyadan esinlenmiş ya da doğrudan uyarılma yapmışlar/ yapmaktadırlar. Ancak uyarılma yapmak özellikle edebi metin güçlü ve iddialı ise, daima riskli bir konu olmuştur. Bazı yazarların eserlerini uyarlamaksa kitabın ve yazarın başarısının ötesinde, biçimsel bazı zorluklar nedeniyle de oldukça güç olabilmektedir.

Kubrick Nabokov'un Lolita adlı eserini uyarlarken muhtemelen yirminci yüzyılın en zor ve en başarılı eserlerinden birini uyarlayacağını bilincindeydi. Ama birçok eleştirmen genel anlamda film ve kitabın anlatım olanaklarını

kendi içinde değerlendirmek yerine Nabokov'un kitabının görkemli yapısının ötesine geçememiş ve dolayısıyla da filmi kendi başına bir sanat eseri olarak değerlendirmekten uzak kalmışlardır.

Gerçekte Nabokov'un *Lolita* adlı eseri 1958 de basıldığı andan itibaren hem içerik bakımından hem de dilsel, biçimsel olanakları ve öyküleme tekniği bakımından çok büyük bir üne sahip olmuştur. İlk eserlerinde modernist, daha sonrakilerde postmodernist özellikleri benimseyen Nabokov'un yapıtlarında kendine has alaycı, ironik bir tarz söz konusudur. Nabokov bunu anlatıyla oyun oynayarak, roman yazmayı eğlenceli bir oyun haline getirerek gerçekleştirir. Bu nedenle Nabokov'un romanları okuyucu için daima çözülmeyi bekleyen birer bulmaca olma özelliklerini korumuştur. Bu eğlenceli oyun dille de oynamayı içerir. Herhangi bir Nabokov yapıtı sık sık sözcük oyunlarına başvurur. Yapıtlarını okuru için anlaşılması zor kılan sebeplerden biri de budur. Çünkü bu oyunlar kurguyu kestiği ve okuyucuya bir roman okuduğunu anımsattığı gibi aynı zamanda okurdan metinlerarası bir gezintiye çıkmasını da talep eder. *Mırıl-mırıl Humbert...Dorothy Humbird, sosisli sandviç...Dorothy Emmerson... Humbert, Dr. Hummer, Jean Jaques Humbert vs.* (Nabokov , 2013, s.205-206). Bu okuyucu için çok keyifli bir süreç olduğu kadar yazar için de eğlenceli bir oyun kurma biçimidir. Nabokov burada gerçekleştirdiği işi bilerek yapar, bu dil oyunları çoğu kez başka metinlere ya da durumlara göndermeler içerir. Burada Nabokov'un amacı öncelikle yapıtın bir kurgu olduğunu okuyucuya hissettirmektir. Uydurma yer adları ve kişi adları Nabokov'un diğer bir çok eserinde de kurguyu güçlendiren etmenlerden bazıları olarak kullanılmıştır. (Sakallı, 2005, s.180). Bu sayede Nabokov keşfedilmeyi bekleyen yeni bir dünya ve oyun kurmaktadır.

Postmodern edebiyat kendi kendinin farkındadır ve sık sık kurgusal dünyayla gerçeklik arasındaki ayrımı bulanıklaştıran stillere başvurur. Bu bağlamda postmodern romanların çoğu roman yazma eyleminin kendisiyle ve onun gelenekleriyle adeta oyun oynar ve doğrudan kurgusal unsurlara yönelir. Gerçekle gerçek dışı ya da hayal ürünü olan arasındaki ilişkiye yönelen bu romanlar genellikle ironi ve parodi özellikleri içerirler ve öz inceleme ya da içe bakış tekniğini kullanırlar. Bu yöntem okuyucuya bir kurgu yapıtı okumakta olduğunun sürekli hatırlatılmasına yöneliktir ve bu şekilde okuyucu ne romandaki olay örgüsüyle ve ne de karakterlerle özdeşleşme yaşayamaz. Üstkurgusal romanlar türünü sorgulayan ve tartışan anlatılardır ve buna okuyucunun da katılmasını beklerler. Nabokov ve diğer postmodern yazarlar da gerçeğin kurgusal bir yanılması olan romandaki kurguyu okuyucuya hissettirmek için tahrip ederler . Bazen kendi kendileriyle dalga geçerler, bazen de okuyucuya hakarete varan bir söylem kullanmışlardır. Bu romanlarda karakterler kendi kendilerinin kurgusalılıklarını sergiledikleri için daha az inandırıcıdır. (Gerçekli 2007, s.3-5). Girard da modern anlatılarda değişen

paradigmayı şu şekilde ifade etmektedir “Yazar okurlarına karşı şiir, karşı roman ya da karşı tiyatro şeklinde bir karşı çağrı yapıyordur. Okura önem vermediğini yine okura kanıtlamak için yazar. Başlıca amaç ona duyduğumuz küçümsemenin o nadir, anlatılamaz ve taze tadını Öteki ne tattırmaktır.” (s.212). Nabokov da sık sık okuyucuyu kışkırtır biçimde konuşur Lolita’da :

...evet mürekkep yalamış okuyucuma bundan nasıl emin olduğumu anlatamam(s.57)....Hayır, hayır sevgili okuyucu; kitabımın aşırı temkinli, hasta duyarlıklı, yufka yürekli kahramanından ne kadar yaka silkiyor olursan ol bu önemli sayfaları atlayamazsın (s.149).

Humbert Humbert ‘in avukatının yeğeni olan ve bu sayfaları basıma hazırlayan önsöz yazarı John Ray, Avukat olan amcasının bu benzeri görülmemiş sayfaları yayıma hazırlamasındaki etkenin *kısa zaman önce Poling ödülü de almış olan marazlı ve sapkınlıkları konu alan “Duyular Sağduyuya sığar mı?” adlı eserinin de etkisi olduğunu* söyleyen satırlarda, metnin kendisiyle alay etmeye başlamıştır bile. Önsözde kurgusal romanın yazılışına dair sırları bir anlamda okuyucuyla paylaşan yazar aslında romanın basılma ve yazılma sürecine okuyucuyu da dahil etmekte ve oyun içinde küçük bir oyun kurmaktadır. Nabokov daha önsözde bu kurguyu bozma, karıştırma ve yeniden kurgulama sürecini başlatırken, kitaptaki olayların da sanki gerçek bir olaydan yola çıkılarak oluşturulduğu fikrini yerleştirir ve okuyucudan bu eğlenceli kurguyu çözmesini bekler (s.7-8).

Çoğunlukla alaycı, neşeli ve eleştirel bir ton hakimdir kitapta. İroni belirleyici bir biçim olarak varlığını göstermektedir. Vefa Taşdelen ironi kavramını şöyle tanımlamaktadır; «İroni mantıksal bir çarpımadır, bir imadır. Bir şey söylemek, fakat söylediği şeyle söylediğinin ötesine geçmek, söylediği şeyle söylemediğini ima etmektir. İroni bir oyundur, bir şakadır, bir yergidir, bir eleştiridir. Bu söz oyununun özelliği, anlam olarak söylenen sözün aksinin ima edilmesidir... İroni, söz (fenomen) ve öz (içerik, anlam) arasındaki karşıtlıktır. Açıkça bir şey söylemek, fakat örtük olarak işin aslında öyle olmadığını, hatta söylenenin tam aksi olduğunu ima etmektir. Bu anlamda, söylediklerimle söylemek istediklerim bir karşıtlık içinde ortaya çıkar. Her zaman eleştirel bir tavır ve entelektüel bir tutumu ifade eden ironi; örtük, dolaylı, kinayeli ve iğneleyici bir söyleme biçimidir. “Arif olan anlar” atasözü, ironideki örtük ve dolaylı anlatımı iyi ifade eder...İroni, tam söyleme, açık ve anlaşılır söyleme sanatı değildir. Onda, okuyucunun ve dinleyicinin anlayış ve algılayış gücüne havale edilmiş örtük bir anlam alanı vardır.” (2007, s.45-63). Dolayısıyla ironi kavramının kendisi oyuncu bir doğayı içermektedir. Söylüyorum ama söylemek istediğim başka bir şey, sen onu bulmalısın derken ironinin daha yüksek bir kavrayış gerektirdiği ve daha zekice bir eleştiri formu olduğu söylenebilir. İroni kendisiyle de dalga geçebilen bir ‘sense of humor’ a ihtiyaç duyar. Örneğin

akademik ve entellektüel dünyayı; Avrupa kültürünü övüyor gibi konuşan Nabokov aslında bu değerleri eleştirmektedir. “ *Lo’ nun bizim gibi Fransız kökenli akademiklerin ağzına yakışan adıyla ‘miss Emperor’ denen bir kadından piyano dersleri almasına izin vermişim*” (s.234). Dolayısıyla anadil olarak konuşulduğu yerlerin dışında bir üst sınıf göstergesi ya da üst sınıflara bir öykünme biçimi olarak kullanılmasıyla alay eder fransızcayla.

Nabokov’ un Lolitasında en son kısımda, anlatıcının Humbert Humbert’in kendini suçlaması ciddiye mi alınmalıdır yoksa ironik bir üslubun mu sonucudur? Bir bakıma hem ironik üslubun hem de kendi kendini suçlamasının bir sonucudur denilebilir ama bu tamamen belirsizdir. Bu aslında tüm kitap boyunca süren bir belirsizliktir. (Booth, 2012, s.385) “*Bu derin ve keyifli kitabın başlıca keyiflerinden biri de neredeyse Humbert in kendini haklı çıkarmasını izlemektir.*” (s.403). Nabokov da Lolita’nın önsözünde önsöz yazarına “...yazarından nefret ederken kitap karşısında nasıl da büyülenmiş gibi oluyoruz...” ve “...bizim için bilimsel önemi ve edebi değerinden çok daha anlamlı olan ise kitabın aklı başında okuyucular üzerinde yaratması gereken ahlaki etkidir” (s.8) sözlerini söyleyerek, kahramanı Humbert Humbert karşısında okuyucunun ne düşünmesi gerektiği konusunda onu açıkça belirsizliğe itmektir. Bu şekilde Nabokov, arzularının önüne geçemeyen bir adamın Humbert Humbert’in hikayesini anlatırken hem sıradan okuyucuyla hem de genel geçer ahlak anlayışıyla dalga geçer. İroni kitabın tüm dokusuna yayılmıştır.

Lolita romanı nasıl ki Nabokov’un kariyerinde önemli bir dönüm noktası oluşturuyorsa film de Kubrick’in kariyerinde önemli bir yer tutmaktadır. Ancak film ilk bakışta kitabın gölgesinde kalıyor gibi görünmektedir. Bunun en temel nedeni kitabın edebiyat dünyasındaki ünü ve başarısının oldukça yüksek bir noktaya ulaşmasında aranabilir. Senaryosu da Nabokov tarafından yazılan film, eleştirmenlerce Kubrick’in Nabokov’un zeka dolu ve göz kamastirici edebi tarzına uygun sinemasal denklığı bulamamış olması ile eleştirilmiştir. Oysa ki her iki sanat eserinin kendine ait dilsel olanakları çerçevesinde değerlendirme yapmak daha adil bir bakış açısı olacaktır.

Kubrick Nabokov’un yazdığı senaryonun yalnızca az bir kısmını kullanmıştır. Bunun en temel nedeni ise Nabokov’un senaryosunda daha yazarsal bir havanın hakim olması ve Kubrick’in de bundan uzak kalmaya çalışmasıydı. Kubrick de tıpkı Nabokov’ un edebiyat dünyasındaki yerine benzer bir şekilde, kendine özgü tarzıyla sinema dünyasında belirli bir parlaklığa ve dehaya sahip bir yönetmendir. Görsel bir şölen sayılabilecek filmlerinin tasarımı ve uzamsal yönlendirmeleri ne kadar karmaşıkça anlatı yapıları da o denli basit ve doğrudandır (Kolker 1999, s.110). Genellikle karakterlerini özenle tasarlanmış sahnelerin içine yerleştiren Kubrick, geçmişin biçimlerini ritüeller olarak yeniden yaratarak izleyiciyi imgelerin katılığıyla dramın akışına mesafeli olmaya yöneltmektedir (s.169). Bir anlamda Kubrick’in sineması

da Nabokov'un romanda yapmak istediğine yakın bir şeyi yani kurgusal bir illüzyonu deşifre etmeye yönelik kendine ait sinemasal stilleri geliştirmiştir. Ancak bu teknikler tamamen Kubrick'in kendi sinemasal anlayışına ait stillerin estetik bir toplamından oluşur (avantgarde sinemada özellikle Godard'ın öncülüğünü yaptığı kendi kendinin farkında olan ve daima kurgusallığı bozmaya çalışan yeni dalga sinemasında olduğu gibi; karakterlerin kameraya konuşmaları, sokaktan geçenlerin kameraya dönüp bakması, mikrofon ya da bazen kameranın kendisinin bilinçli olarak gösterilmesi gibi uç noktada stilize olmuş biçimlerden farklı olarak). Örneğin görsel olarak yarattığı mekanlarda soğukluk ve mesafe, izleyicinin sinemadan algısal beklentilerine karşı resimden algısal beklentilerini harekete geçirir. Oysa seyirci sinemaya hareket, dram ve anlatıyı izlemeye hazırlıklı bir şekilde gelmektedir. Kubrick klasik anlatıya ilişkin beklentileri daha az hissedilir yöntemlerle bozmaktadır. Karakterleri yalnızlaştırarak, soğuk stilize mekanlar kurarak izleyiciyle anlatı arasına mesafe koyar.

Veysel Aytaman'a göre korku ve arzu, Kubrick filmlerinde döngüsel bir hareket yolu izlerler. Arzunun, ihtirasın peşinden gidenler eninde sonunda bir yerde korku ve endişeyle buluşmaktadırlar. Kubrick kişileri terk edilmiş, yalnız başına bırakılmış değıllerdir; varoluşlarıyla "yalnızdır" onlar ve bu yalnızlık soğuk ve net görüntülerle karşımıza çıkar. Öznenin hareketi, yolu labirentten, açık mekandan kapalı mimarilere doğrudur. (Postmoderne Karşı Postmodern Bir Biyografi, www.koalakultur.com). Humbert Humbert ve Lolita'nın yolculukları da bu labirent içindeki bir yolculuğa benzemektedir. James Mason'un canlandırdığı Humbert Humbert karakteri yolculukları boyunca karşılaştığı garip kişiler ve mekanlar karşısında tuhaf bir poz takınır ve Kubrick, garip bir biçimde kendini acnası konuma getiren cinsel takıntısı yüzünden giderek güçsüzleşen bu karakteri uzun çekimlerle verir (Kolker, s. 126). Rahatsız edici bir biçimde Kubrick'in Filmi kadın ayağına oje süren bir erkek eliyle açılır. Bu sahne aslında Kubrick'in Nabokov'un anlatmış olduğu meseleyi ne denli doğru anladığının ispatı gibidir. Bu sahne arzularına -bunun sebebi ister freudyen bir takıntı olsun isterse çocukluğundaki ilk aşkınun unutamadığı anıları olsun- her durumda arzularına esir olmuş bir erkeğin hikayesini belki de görsel olarak en iyi ifade edebilecek sahnelerden biridir. Bu arzu meselesine ironik bir bakış Nabokov'un romanında doğallıkla yaptığı bir şeydir. Nabokov'un alaycı, ironik, samimi tarzı Humbert'in kendisiyle dalga geçtiği kadar diğer insanlarla, onların yapmacıklıklarıyla ya da toplumsal ve ahlaki biçimlerle, değerlerle dalga geçmesinde gösterir kendisini. Okuyucu başlarda ahlaki olarak yargıladığı Humbert Humbert'e bir süre sonra acımaya başlayacaktır. Kubrick'in de başından beri Humbert karakterini bu yönüyle ele aldığı söylenebilir. Nabokov'un edebi stili bu dalga geçmeyi güçlendirmiştir. Dolayısıyla Kubrick'in burada yakaladığı, eserin ruhudur. Arzusunun peşinden

koşturan (zavallı) adamı, Humbert Humbert'ı güçlü bir biçimde doğru algılamıştır. Nabokov tarafından gerek anlatının gücünün karşısında susma hakkımızı kullanmamız dolayısıyla, gerekse ironinin bize bıraktığı özgürlük alanıyla, bir türlü yargılayamadığımız Humbert'ı...

Filmde Batılı aile ve orta sınıf değer yargılarını öyle başarılı sahneye koyar ki Kubrick, bu şekilde Nabokov'un ironik bir biçimde eleştirdiği dünyayı ne kadar iyi yakaladığını kanıtlar. Özellikle Charlotte karakteri çok iyi oluşturulmuş ve sinemasal olarak çok iyi bir şekilde ifade edilmiş bir karakterdir. Charlotte, orta sınıftan, hristiyanlık değerlerine sıkı sıkıya bağlı, yeterli donanıma sahip olmamakla birlikte büyük bir özentide entellektüel olmaya hevesli bir kadındır. Orta yaşa gelmiş sıradan Amerikalı kadının prototipi sayılabilir Charlotte. Toplumun örgütlenme biçimi içinde oluşturulmuş kadınlık rolüyle de dalga geçen Nabokov'un izinden gider Kubrick. Charlotte bu tipolojinin grotesk bir hali gibi sahneye konmuştur. Hareketleri abartılı, duyguları abartılı, hayatında bir anlam yaratmak için bir erkeğe ihtiyaç duyan Charlotte tüm bu abartılı ve yapmacık saflığının içinde oldukça komik durmaktadır. Küçük hırslar arzular peşinde koşan ortayaşlı yalnız bir kadın, avrupalı entelektüel -fransızca konuşabilen!- akademik şahsiyet olan Humbert Humbert'e aşık olmuş, Humbert Humbert ise supericiği olarak adlandırdığı 12 yaşında bir kıza, Lolita'ya aşık olmuştur. Biz nasıl ahlaki kurallar koyarsak koyalım, nasıl bir toplumsal düzen organize edersek edelim, nasıl kadınlık nasıl erkeklik rolleri oluşturursak oluşturursak, insana ait arzuların ne kadar akıl almaz bir şekilde var olabileceğini oldukça ironik bir şekilde ortaya koyar Nabokov. Kubrick'in de filmde aynı ironi duygusunu oldukça başarılı bir şekilde yansıttığı söylenebilir. Lolita'nın okul Balosu sahnesinin sahneye konuluşu bu orta sınıf değerleriyle ve karakterlerle açık bir alayı barındırır. Charlotte, aile dostları Jean ve John, büyümekte olan kızları, erkek arkadaşlar ve onlarla ilgili süreç...Nabokov ironiyi sözcüklerle oynayarak, onları tekrar ederek, uydurma adlar, benzetmeler, dil oyunları, çağrışımlar yaparak verirken, Kubrick aynı ironi duygusunu oyunculukların ortaya çıkarıldığı *mise en scene* yani sahneye koyma ile vermektedir. Nabokov romanda biçimsel olarak parodi ve ironiyi kullanırken aynı zamanda romanın kurgusalılığı boyutunu daima vurguluyordu. Ama sinemada ironi yapabilmek için bu sözelliği mi kullanmak gerekirdi yoksa o ruha denk yeni bir stil bulunabilir miydi? Bu soruya verilecek yanıt Kubrick açısından evet olmalıdır. Çünkü sinema olanaklılıkları açısından edebiyattan daha farklı bir dilyetisini barındırır. Kubrick bu ruhu ve ironi duygusunu oyunculuklarda ve *mise en scene*'de yeterince vermektedir. Dolayısıyla farklı anlatım teknikleriyle olsa da kitabın ruhuna oldukça yakın bir tonu yakaladığını ileri sürebilmek mümkündür.

Roger Stamp'a göre Lolita romanı, dilbilimsel yapay bir olgu olarak sürekli kendi durumunu sergilerken, film ağırbaşlı bir tarz vasıtasıyla genellikle

illüzyonal bir kalıp içerisinde kalmıştır. Kubrick, tarzın esas nitelik olduğu romandaki biçimi önemsiz göstermeyi tercih etmiştir. Film, ara ara paradoktiktir -Humbert'in otel odasında yatağı açmaya çalışması, Kubrick'in en çok beğendiği yönetmenlerden biri olan Chaplin'in bir yatak ile cebelleşmesine göndermedir. Fakat bu göndermeler romandaki gibi asla çok etkin bir biçimde ve yoğunlukta değildir. Clare Quilty olarak Peter Sellers'in her hareketi, parodik bir anlatım gibidir. Ama yine de roman sürekli olarak okuyucunun beklentilerini bozarken, film bunu daha seyrek olarak yapmaktadır (Two Views of Lolita, www.visual-memory.co.uk).

Kubrick, filmin ruhsal dünyasını yansıtmak için, karakterlerin hırslarının ve arzularının belirginleşebileceğini düşündüğü geniş planlar ve stüdyo çekimleri kullanmıştır. Oysa ki stüdyo çekimleri sinemada genellikle klasik anlatılarda kullanılır. Kubrick'in amacı sinemanın dilsel olanaklarının sorgulandığı ve öne çıkarıldığı bir film yapmaktan çok - kitabın biçimsel tarzının bu yönde olması nedeniyle çok eleştirilmiştir- Lolita romanının keyfini, tadını ve ritmini sinemasal olarak sunmaya çalışmak olduğu için bu ruhu nasıl verebiliyorsa o şekilde vermeye çalışmıştır. Kubrick karakterlerin, içsel duygularının ve hislerinin kilit nokta olduğu psikolojik hikayelerde stüdyonun en iyi yer olduğunu düşünmektedir. Bu nedenle psikolojik efektleri açısından stüdyo ortamına da oldukça bağlı olan Chaplin filmlerine büyük bir hayranlık duyuyor ve bu durum Kubrick'in aktörlere yüklediği önemi de yansıtıyordu. Kubrick için oyunculuk performansı, kamera ve mizansen gibi filmin ifadesel bir ögesidir. Lolita filminde de bu doğrultuda oyunculuk oldukça ön plana çıkartılmıştır. Filmin oyuncularını karakterler ile ilgili pek çok açıklayıcı detayı geliştirerek ve improvize ederek Nabokovdaki sözel neşe ya da oyuncu doğanın sinemasal yansımalarına katkıda bulunmuşlardır.

-III-

Bir romandan uyarılma yapmanın çeşitli biçimleri olabilir. Ancak her iki türün dilsel olanaklarının birbirinden çok farklı olmasına rağmen öyküleme ve kurgulama gibi temel, ortak bir özlerinin olduğunun da unutulmaması gerekmektedir. Bu temel öz, izleyici ya da okuyucuda aynı noktaları harekete geçirmekte, titretmektedir. Dolayısıyla bunu başarabilmek için aynı ruhu yakalayabilmek gerekir. Diğer türlü orijinal eserin bir taklidini yapmak anlamını taşıyacaktır. Bu, film yönetmeninin eseri kavrayış biçimi ve onu hissedışı doğrultusunda kendi estetik stilizasyonunu oluşturmasıyla mümkündür. Lolita filminde Kubrick'in anlatım biçimlerini klasik anlatı tarzını bozan teknikleri öne çıkarmaktan çok, romanın ruhunu bütünsel bir duygu, ritim ve his olarak verebilmek için oyunculuklara ve mise en scene'e (sahneye koyma) konsantre olduğunu görüyoruz. Bu nedenle Nabokov'un, içeriğini ve ironi duygusunu oluşturmada biçimi bozan anlatı yapısı kullanmasından farklı

olarak Kubrick, biçimsel teknikleri bozma gibi dilsel olanaklara yoğunlaşmamış, aksine eserin içeriğini aktarabilmede gerekli olduğunu düşündüğü, oyunculuk ve mise en scene gibi diğer olanaklara yönelmiştir. Bu eserin ruhunu ortaya koymada Kubrick'in tercihi olmuştur. Romanın oldukça yüksek bir başarı yakalamış olması nedeniyle; filminki gölgede kalmış gibi görünüyorsa da, Kubrick'in kendi anlatı kalıplarını ve dilini oluşturarak kitabın hissiyatını ve ruhunu sinemaya taşımaya başardığını söyleyebiliriz.

KAYNAKÇA

- Atayman, Veysel. *Postmoderne Karşı Postmodern Bir Biyografi* (Erişim Tarihi Ağustos 2014) <http://www.koalakultur.com>
- Booth, C. Wayne (2012), *Kurmacanın Retoriği*, Çeviren ; Bülent O. Doğan, Birinci Basım, İstanbul, Metis Yayınları.
- Forster, E. M. (1982) , *Roman Sanatı*, Çeviren: Ünal Aytür, Birinci Basım, İstanbul, Adam Yayınları.
- Gerçekli, Kubilay (2007). *Romanla Dalga Geçen Roman; Vladimir Nabokov'un Ada Ya da Arzu'su*, Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi, Cilt 21.
- Girard, René (2007), *Romantik Yalan ve Romansal Hakikat*, Çeviren; Arzu Etensel İldem, İkinci Basım, İstanbul, Metis Yayınları
- Kolker, Robert Phillip (1999), *Yalnızlık Sineması*, Çeviren; Ertan Yılmaz, Birinci Basım, Ankara, Öteki Yayınları.
- Nabokov, Vladimir (2013). *Lolita*, Çeviren; Fatih Özgüven, 15. Baskı. İstanbul, İletişim Yayınları.
- Sakallı, Cemal (2005). *Yazınlararası Biçem Alımlamaları* (Vladimir Nabokov ve Oğuz Atay örneğinde), Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi Cilt 22, Sayı 2. Stam Robert and Allen Nelson Thomas. *Two Views of Lolita*, (Erişim Tarihi Temmuz 2014), <http://www.visual-memory.co.uk/>
- Taşdelen, Vefa (2007). *Felsefede ve Sanatta İroni* , Tabula Rasa Dergisi, Sayı19.

Metinlerarası Bağlamda Masaldan Sinemaya “Anlat İstanbul”

From Fairy Tale to Cinema: Intertextuality in “Anlat İstanbul”

Ümral DEVECİ (Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi)

ÖZET: “Anlat İstanbul” filmi, evrensel kabul görmüş beş batı masalının metinler arası teknikler kullanılarak beyazperdeye uyarlanmış başarılı bir örneğidir. 11. Mart. 2005 yılında Türkiye’de gösterime giren film, Senaryosunu Ümit Ünal’ın yazdığı beş ayrı batı masalının (Fareli Köyün Kavalcısı, Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler, Külkedisi, Yüzyıl Uyuyan Prenses, Kırmızı Başlıklı Kız) beş ayrı yönetmen (Kudret Sabancı, Ümit Ünal, Ömür Atay, Yücel Yolcu, Selim Demirdelen) tarafından kolaj tekniğiyle sinema filmine dönüştürülmesi üzerine kurgulanmıştır. Zengin oyuncu kadrosuyla İstanbul’un karanlık yüzünün yansıtıldığı filmde metinlerarasılık yöntemlerinden ortakbirliktelik ilişkileri çerçevesinde araştırma ve kolaj tekniğinin; türev ilişkileri çerçevesinde de yansılama, alaycı dönüştürüm ve öykünme tekniğinin kullanıldığı görülmektedir. Masal atmosferinden yararlanılarak filmde, ataerkil bakış açısının eleştirildiği, ötekileştirmeye ve yabancılaştırmaya dikkat çekildiği mafyalaşmanın yarattığı erozyonun ironik bir biçimde işlendiği görülmektedir. **Anahtar sözcükler:** Masal, sinema, metinlerarasılık, kolaj tekniği, Anlat İstanbul.

ABSTRACT: “Anlat İstanbul” is a succesful example of a film that uses intertextual techniques adapting five well-known western fairy tales into cinema. The film, which came out on 11th of March, 2005 in Turkish theaters, is composed of adaptations of five western fairy tales (The Pied Piper of Hamelin, Snow White and Seven Dwarfs, Cinderella, Sleeping Beauty, Little Red Riding Hood) written by Ümit Ünal. It is directed by five directors for each section (Kudret Sabancı, Ümit Ünal, Ömür Atay, Yücel Yolcu, Selim Demirdelen) using the collage technique. Exposing the dark side of Istanbul with its rich cast, the film uses the intertextual techniques. Utilizing the fairy tale atmosphere, the film criticizes patriarchal point of view, exposes the alienation and otherness and ironically points out the erosion that mafia creates in the society.

Keywords: fairy tales, cinema, intertextual, collage technique, Anlat İstanbul.

Giriş

Yüzyıllar boyunca anlatıla gelen masallar, Dünya sinemalarında beyazperdenin büyüü ile birleşerek sadece işitilir olmaktan çıkmış, yeni teknolojilerin kullanımıyla üç boyutlu biçimde görülür hale de gelmiştir.

Türk sinemasında masalları konu alan pek çok filminden bir tanesi de yapımcılığını Erol Avcı’nın senaristliğini Ümit Ünal’ın yaptığı iç içe geçmiş beş batı masalının işlendiği 2005 yapımı ‘Anlat İstanbul’ Filmidir¹. Film, Ümit Ünal,

Kudret Sabancı, Ömür Atay, Yücel Yolcu, Selim Demirdelen yönetmenliğinde çekilmiştir. Filmde çok sayıda tanınmış tiyatro ve sinema sanatçıları rol almış olup film Uluslararası İstanbul Film Festivali çerçevesinde yılın en iyi Türk filmi ödülünü kazanmıştır. Her masal için ortalama bir hafta çekim yapılmış, ortak sahneler ise her yönetmenin kendi planını çekmesi suretiyle filmin kurgusu

¹ **Anlat İstanbul: Yönetmen:** Ümit Ünal, Kudret Sabancı, Ömür Atay, Selim Demirdelen, Yücel Yolcu **Senaryo :** Ümit Ünal **Oyuncular :** Altan Erkekli, Özgü Namal, Mehmet Günsür, Erkan Can, Azra Akın, Nejat İşler, Vahide Görüm, Şevket Çoruh, Güven Kıraç, İsmail Hacıoğlu, DJ Bülent, Nurgül Yeşilçay, Erdem Akakçe, İdil Üner, Fikret Kuşkan, Yelda Reynaud **Filmin Türü :** Drama **Yapımcı :** Erol Avcı **Yapım Ülkesi :** Türkiye **Filmin Süresi :** 99 dakika

içine yerleştirilmiştir. Senaryosunun büyük bir bölümü gece geçmekte olan filmin çekimlerinin birçoğu İstanbul'un imgeleşmiş mekânlarında gerçekleşmiştir: Beyoğlu, Hasköy, Balad, Bayrampaşa Cezaevi, Yeşilköy Havaalanı, Şişli Metro İnşaatı, Haydarpaşa Tren Garı, Kadıköy Kız Lisesi, Anadolu Pasajı, Suriye Pasajı gibi.

Anlat İstanbul filmini konu alan ya da örnek olarak seçen bildiriler ve makaleler de yazılmıştır: Örneğin, Evrim Ölçer Üzümcü, "Bize Bir Masal Anlat İstanbul: Masalını Yitiren Kent ve Kültür Erozyunu" adlı yazısında; filmin, gelenek, modernizm, kentleşme, kültürel erozyon gibi kavramlar ekseninde sözlü kültürden esinlenen bir sinema anlatısı olduğunu ve filmde konu edilen masalların ve kahramanların kentteki buhranlarını, ithal edilmiş bir kültürel belleğin ürünü olmalarıyla ilişkilendirerek filmi yorumladığını yazar (Üzümcü,2011, s.53-61). Evinç Doğan'ın "Kent ve Anti-Gösteri: İstanbul'un Sine-Masal İmgeleri" adlı yazısında ise Anlat İstanbul filmi, konuyla ilgili örnek filmler arasında işlenir. "Sine-masal kentler" in başında gelen İstanbul'un kentsel imgelerinin, Anlat İstanbul filmde de daha çok gündelik yaşam ve kentteki yaşam mücadelelerinden anlatıldığı ifade edilir. Kentsel mekânlar, gündelik hayat ve toplumsal süreçler içerisinde yeniden üretilir, kent dinamikleri içerisinde sürekli dönüşürler. Doğan'ın ifadesiyle, örneğin; Haydarpaşa Tren Garı 70'li yılların giriş sahnelerinde İstanbul'a gelenlerin karşılaştığı şehrin kapısını simgeleyen ilk imge olarak hafızlarda yer ederken, Anlat İstanbul filminde İstanbul'dan kaçışı simgeler olmuştur (Doğan, 2012, s. 4-7). Betül Havva Yılmaz ise "Evvel zamandan çağımıza, Uzak Diyardan İstanbul'a Masalların Sinemada Dönüşüm Serüveni: Anlat İstanbul Örneği" adlı bildirisinde, halk masallarının W.J.Ong'un adlandırmasıyla birincil sözlü kültürden ikincil sözlü kültür olarak nitelendirilen elektronik kültür ortamına taşınarak, (Yılmaz'ın ifadesiyle 'öyküsel dönüşümler' ve 'uyarlama yöntemi'yle) nasıl yeniden yazıldıkları/yaratıldıkları konusunu işler (Yılmaz, 2012,s.330-336).

Anlat İstanbul filmi, mafya patronu/kralı İhsan Kara'nın hikâyesi içine yerleştirilmiş 'Fareli Köyün Kavalcısı, Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler, Kül Kedisi, Uyuyan Güzel, Kırmızı Başlıklı Kız' adlı, beş masalın göndermelerini metinlerarası² ilişkiler bağlamında anıştırma³, kolaj⁴, yansılama⁵, alaycı dönüştürüm⁶ gibi tekniklerle işlenmesi sonucu ortaya çıkmıştır. Bu çalışmada,

² **Metinlerarasılık:** (Fr.intertextualite; Ing. Intertextuality) "Metinlerarasılık kavramı, bir metin ya da metinler grubunun başka metinlerle olan açık ya da gizli ilişkilerini belirtir." (Günay, 2013, s. 215)

³ **Anıştırma:** "Bir şeyi doğrudan anmadan belirtme. Doğrudan anma bir göndergedir. Bir sözcüğün alıntılanması ya da bir başka yapıtın, kimliği söylenmeden ya da açıkça bildirilmeden anılmasıdır." (Aktulum, 2000, s.108)

⁴ **Kolaj:** "Bir metnin başka bir metindeki somut varlığı. Daha önce var olan yapıtlardan, nesnelere, iletilerden belli sayıda unsuru alıp yeni bir yaratı içine sokmak." (Aktulum,2000, s.126)

⁵ **Yansılama:** Ana metin ile gönderge-metin arasındaki ilişkinin konu düzeyinde gerçekleşmesidir (Aktulum,2000, s.126).

⁶ **Alaycı dönüştürüm:** Türev ilişkileri içinde değerlendirilen ve yansılamaya oldukça benzeyen alaycı dönüştürüm bir yapıtın konusunu değil, biçimini değiştiren bir ana-metinsel yöntem olarak tanımlanır. Bir başka deyişle, alaycı dönüştürüm, konusu değişmeden kalan bir yapıtın sıradan bir biçimde yeniden yazılmasıdır. Alaycı dönüştürüm, yansılama göre daha yergisel, gönderge metnine karşı daha saldırgandır. (Aktulum,2000, s.126)

metinlararasılık yöntemlerinden ortakbirliktelik ilişkileri çerçevesinde anıştırma ve kolaj tekniğinin; türev ilişkileri çerçevesinde de yansılama, alaycı dönüştürüm tekniklerinin Anlat İstanbul filminde nasıl kullanıldığı örneklendirilecektir. Masal atmosferinden ve masala gönderme yapan imgelerden yararlanılarak kurgulanmış filmde, ataerkil bakış açısının örtülü bir biçimde eleştirildiği, ötekileştirmeye ve yabancılaştırmaya dikkat çekildiği mafyalaşmanın yarattığı sosyal erozyonun ironik bir biçimde işlendiği görülmektedir. Filmde yer altı dünyasının karanlık yüzü, uyuşturucu, fuhuş, arazi, eğlence mafyasının işleyişi ve insanları tüketişi ele alınmıştır

“Kader tekrarlar, çeşitlemelere, simetriye düşkündür.(Komplo)”

Film L. Borges’in “Kader tekrarlar, çeşitlemelere, simetriye düşkündür.” epigrafi ile başlar. “Anlat İstanbul” filminde İstanbul adına konuşan birden çok anlatıcı vardır. Bunlardan biri aslında hiç doğmamış küçük bir kızdır. Film, bu küçük kızın masal tekerlemelerine benzer replikleriyle devam eder: “*Dünya kocaman bir yuvaraktır ve üzerinde bir sürü şehir bulunur. Şehirler içerisinde en güzel şehir İstanbul’dur. Bundan eminim. Çünkü ben İstanbul’u hiç görmedim.*” Bu repliği aslında “bir varmış bir yokmuş” cümlesinin bir açılımı gibi düşünmek mümkündür, çünkü küçük kızın daha sonraki repliklerinde bu ifade desteklenecektir. Filmin ilerleyen sahnelerinde Kırmızı kapüşonlu annesinin yanında gördüğümüz küçük kızın masal kahramanlarının özelliklerine gönderme yapan başka replikleri de olacaktır: “*Ben hiç doğmamış hayaller âleminde yaşayan bir çocuktum, dur durak yoktu, kapı kilit yoktu bana. Her yan bana açıktı; dün, bugün, yarın. Hepsi bana açıktı. Annem hapiste uyurken ben İstanbul’u keşfe çıkardım. Her yerini gezdim, öğrendim. İstanbul masallarla doluydu. O masalların ruhunu ezberledim, bir vardım bir yoktum, hem vardım hem yoktum. Her şeyi herkesten iyi anladım.*(83.22)” Küçük kızın “*Bir varmış bir yokmuş. İstanbul sabahlarından bir sabahmış. Masal buraya kadarmış. Bir varmışız, bir yokmuşuz.*” cümleleriyle de film sonlanır. Küçük kız hem filmin ana metninin anlatıcılarından biri hem de kendisinin de rol aldığı Kırmızı Şapkalı Kız masalına gönderme yapan bölümün oyuncusu ve ara anlatıcısıdır.

Filmdeki ilk ara anlatıcı “Fareli Köyün Kavalcısı” masalına işaret eden bölümün, hem oyuncusu hem anlatıcısı rolündeki Darbukacı Erkan’dır. Darbukacı Erkan’ın “*Hilmi abinin taksimi bitsin, masalımızı anlatacam. Masalın kahramanı Hilmi abi. Bu masalda aşk var, seks var, ihanet var, intikam var, her bir numara var. Ama biraz sabredin taksimi bölmek olmaz*” repliğiyle bu bölüm başlar.

Pamuk Prenses masalına gönderme yapan bölümün anlatıcısı, aynı zamanda bu bölümün oyuncularından biri de olan sekizinci cüce: “*Taksimi bölmek olmaz, ama benim masalım başka. Bir varmış bir yokmuş. İstanbul’da bir akşam iki el silah sesi gökyüzüne abanmış. İstanbul’un bir kralı ölmüş, masal böyle başlamış.*” repliğiyle üçüncü ara anlatıcı olarak filmde yerini alır. Bu replik aslında filmi

özetleyen de bir repliktir. Ölen kral, beş masalı da birbirine bağlayacak olan kişi: Mafya patronu İhsan Kara'dır.

Dördüncü ara anlatıcı Yüzyıl Uyuyan Prenses masalının ana karakterlerinden Saliha'nın "*Bir varmış bir yokmuş bir beyaz atlı prens İstanbul'da aç ve açıkta kalmış.*" repliğiyle başlayan sesidir. Beşinci ara anlatıcı DJ Bülent'tir. Külkedisi masalına gönderme yapan bölümde ayakkabı satan dükkândaki radyodan yayın yapmaktadır: "*İstanbul'da bir akşamı, bir İstanbul dilberi hayatın aşkını bulmuş ve daha kimler var kimler uyuyan güzeller, prensesler, cadı kraliçeler, iyilik perileri ve tabi şehir kurtları...*" Film, bu giriş replikleriyle masal zemini içine oturtulmuştur, girişte ve sonda belirgin olmak üzere filmin sahne aralarına yerleştirilmiş tekerlemeyi anıştıran ve masallara gönderme yapan ifadelerle bunun göstergesidir. Filmde beş masal, başarılı bir kolaj tekniğiyle eş zamanlı sahnelerin ve ayrı bölümlerdeki karakterlerin aynı karelerde buluşturulmasıyla bütünleştirilir. Masalların sahnelenişinde ve beyaz perdeye yansıtılmasında çok katmanlı/çok sesli bir anlatım mevcuttur. Filmin başlangıcında çok katmanlılığa gönderme yapan epigraftaki söylem, filmin sahnelerinde zamanın ve hayatın tekrarlanması, simetri oluşturması ve çeşitliği ile de örneklendirilir.

Fareli Köyün Kavalcısı

Büyük köy İstanbul'da mafyaya hizmet eden eğlence sektörünün figüranlarından biri olan klarnetçi Hilmi ile Fareli Köyün Kavalcısının ortak noktalarından biri çaldıkları enstrümanın benzerliği bir diğeri ise aldatılmalarıdır. Fareli Köyün Kavalcısı, köylüler tarafından aldatılır yaptığı iş karşılığında köylüler ona vaadettiklerini vermezler. Hilmi ise köyden kente göç ile büyük bir köye dönüşen İstanbul'da Anadolu'nun bir noktasından savrulup gelmiş ve İstanbul'un karmaşık yapısı ve kaosu içinde üst üste hayal kırıklıklarına uğramış, aldatılmış, ötekileştirilmiş, kendine yabancılaştırılmıştır.

Radyo sanatçısı olan Hilmi, ekstraya gittiği bir gece İhsan Kara'nın öldürülmesi üzerine eve erken döner. Fareli Köyün Kavalcısı masalında kavalcıya vaad edilen ödül gibi belki de İstanbul'un Hilmi'ye tüm kaybettirdiklerinin bir ödülü olan ikinci karısını da İstanbul'un kurtlarından Foto Rıfkı'ya kaptırdığını görür, aldatılmıştır. Sadece karısı tarafından değil büyük köy İstanbul'un da ona vaadettiğini düşündüğü mutlu hayatı veremediği için aldatılmıştır.

Gördüğü sahne üzerine evi terk eden Hilmi, filmin sonunda tıpkı Fareli Köyün kavalcısının köylüleri cezalandırmak için çocuklarını peşine takıp bir mağaranın içinde kaybolduğu gibi İstanbul'un aldatılmış, ötekileştirilmiş, yabancılaştırılmış, sakatlanmış çocuklarını peşine takıp klarnetini çalarak aldatan insanların şehri İstanbul'u terk edecektir.

Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler

Kolaj tekniğinin ve alaycı dönüştürümün başarılı bir biçimde uygulandığı

filmde ana metin, mafya patronu İhsan Kara'nın öyküsünü içerir. Bu bölümde olaylar İhsan Bey ve ailesi etrafında geçer, bir anlamda bu bölüm ana metnin dayanak noktasını da oluşturur. İhsan Bey, uyuşturucu, fuhuş, eğlence, arazi gibi birçok kolu olan mafya patronudur, bu âlemin kralıdır. Hayatının odak noktasında kızı, sevgilisi/ya da ikinci karısı ve oğlu gibi yetiştirdiği sağ kolu Ramazan vardır. İhsan Bey'in karısı ve sağ kolu Ramazan, İhsan Bey'e de kızına ihanet ederler, İhsan Bey'i ve kızını ortadan kaldırıp yönetimi/krallığı ele geçirmek istemektedirler. Ramazan, Türkiye eski güzeli olan İhsan Bey'in karısı ve İdil'in üvey annesi Hürrem'in isteği üzerine önce İhsan Kara'yı silahla vurarak öldürür, sonra da babasının ölümünü sorgulayan İdil'i önce uyku ilacı katılmış içki ile sonra da uyuşturucu iğne ile öldürmek ister. Ramazan/avcı, İdil'i/Pamuk Prenses öldürmeye çalışırken aralarında geçen diyalogda İhsan Kara'ya olan duygularını kendini nasıl aldatılmış hissettiğini masal tekerlemelerine gönderme yaparak şu replikle ifade eder: *"Kendini kral sanıyordun hoş biz de kral sanıyorduk. Az gittik uz gittik dere tepe düz gittik bir de döndük baktık ki arkamıza bir arpa boyu yol gitmişiz. Baban bizi kucağına oturtmuş öyle masallar anlatmış ki güzel güzel. Severdim ben İhsan ağabeyi, senin ne kadar babansa benim de babamdı. Beni sokaktan aldı adam etti.(18.36dk)"* İdil, masaldaki yedi erkek cücenin aksine kendisini sekizinci cüce diye nitelendiren bir kadın cücenin yardımıyla Ramazan'ın elinden kaçır.

Filmin bu bölümünde anıştırılan metni yani Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler masalını işaret eden göstergelerden en belirginleri; güzelliği tescilleyen ayna; masal metnindeki sihirli elma ve tarak yerine içine uyku ilacı katılmış içki ve uyuşturucu iğne; masaldaki ormanın karanlıklarını çağrıştıran metronun dehlizleri ve sekizinci kadın cücenin varlığıdır. Söz konusu masal ana metnin bir bölümünün içine oturtulmuştur: İhsan Kara kraldır, İkinci karısı ya da sevgilisi üvey anne Hürrem, her şeyi ele geçirmeye çalışan ve Pamuk Prenses /İdil'i, -İdil'in babasının sağ kolu olduğunu düşündüğü- avcı /Ramazan'a öldürtmek isteyen kötü kalpli cadıdır. Filmde izleyicinin ezberini bozan alaycı dönüştürüm örnekleri; Avcı'nın masaldaki gibi iyi kalpli olmayışı, İdil'i öpücükle uykusundan uyandıran bir prensin yokluğu, prensesi koruyan ve himaye eden erkek cücelerin yerini onlar tarafından şiddete maruz kalmış, hırpalanmış sokaklara atılmış en küçük kardeşleri sekizinci kadın cücenin almış olmasıdır. Sekizinci Cüce'nin İdil ile diyalogundaki repliği, konuyu değiştirmeden biçimin bozulmasını ifade eden alaycı dönüştürümü açıklar niteliktedir: *"Sekiz kardeşiz biz, en küçükleri bendim. Bir kulübemiz vardı ormanlık bir yerde. Allah ne verdiyse mutlu mutlu yaşayıp gidiyorduk. Ne oldu? Attılar beni evden. Niye? Çünkü bu dünya erkek dünyası, dişiysen ya üstünde tepinecekler, ya işe koşacaklar. Ben de abilerim gibi olayım demedim mi? Onlardan daha çok çalıştım, ben çok kuvvetliyim mesela. Lakabım Güçlüdür. Bizim orada herkesin bir lakabı vardır, biliyon mu? Misal hapşırıl, misal Neşeli, misal Alim. Lakapları batsın, yedi bela. Herkes bunları sevimli sanır, boyları küçük ya türlü şekil*

numaralar, alem bilmez ki bacıları İstanbul sokaklarına paspas olmuştur.(20.33dk.)”

Külkedisi

Külkedisi masalına gönderme yapan sahneler, Radyodaki bir DJ ‘nin sözleri ile başlar: “ -Ah akşam yine akşam göllerde bir dem bir kamış olsam- Ahmet Haşim’in bu unutulmaz şiiri gözümde masal gibi hikâyeyi canlandırdı. Düşünün ki bir İstanbul saati öyle bir akşam saatinde aşk fırsatını yakalamışsınız.”(27.15 dk.) Bu repliklerden sonra izleyici, Banu’yu, bir ayakkabı dükkânının önünde görür, vitrindeki ayakkabıları incelemektedir. Aradığı 41 numara kadın ayakkabısı için dükkânda çalışan genç ile birlikte ayakkabı deposuna gider, Genç Fiko Banu’ya ayakkabıyı giydirirken ona olan aşkı itiraf eder, Banu’da aşkının karşılıksız olmadığını açıklayınca birlikte olurlar. Banu, onu İzmir’den ameliyat edeceği ve evleneceği vaadiyle getiren İhsan Kara’nın adamlarından/kurtlarından biri olan Recep’in zoruyla fuhuşa sürüklenmiştir. Banu, transseksüel olduğunu Fiko’ya açıklamaya çalışır ama başaramaz. Fiko, onun para için çalıştırılan bir kadın olduğunu düşünür ve Eskişehir’e ablasının yanına kaçıp orada evlenmeyi teklif eder. Banu, Fiko ile gitmeyi hayal ederken, onu çalıştıran İstanbul’un kurtlarından biri olan Recep ile aynı evi paylaştığı ve durumu yüzünden onu aşağılayıp hırpalayan küçümseyen iki hayat kadının şiddetine maruz kalır. Filmin bu sahnelerinde Recep ve iki hayat kadını, Külkedisi masalındaki kötü kalpli üvey anne ve kızlarının işlevini görür. Banu’yu Recep’in elinden kapı komşuları Memi (Muhsin) kurtarır, Memi travestidir. Banu ile karşı karşıya geldikleri sahnelerde Külkedisi’ne yardım eden peri kızı/anne görevini üstlenir. İngilizce’de eşcinsel erkekler için de kullanılan ‘fairy/peri’ sözcüğü bu göndermeye bağlı olarak anlamlandırılabilir. Memi, Banu’ya tıpkı masal da olduğu gibi bir takım bağışlarda bulunur: Ailesinin yanına dönmesi için para verir, sevgilisi Fiko ile Eskişehir’e gideceğini duyunca da ona eskiden giydiği şık kıyafetleri ve takıları giydirir, süsler. Banu’yu Recep’ten korumak için onunla birlikte Fiko ile gece saat 12’de bulaşacakları uzaktan ihtişamlı bir sarayı andıran Haydarpaşa Garı’na gider. Fiko, Külkedisi Banu’nun prensidir, masala konu olana cam terliğin küçüklüğünün aksine 41 numara ayakkabıyı Banu’ya giydirir ve onu aslında içinde olmak istemediği bu hayattan kurtarmak ister. Fiko, gara gelemez, filmin ilerleyen karelerinde Fiko’nun, içinde Ramazan ve Hürrem’in bulunduğu otomobilin altında kalarak öldüğü anlaşılır. Memi ve Banu kendilerini takip eden Recep’in elinden kaçarken Haydarpaşa Tren Garı’nın merdivenlerinde Banu’nun topuğu kırıldığı için özellikle ayağından çıkarıp fırlattığı ayakkabısı Külkedisi masalına gönderme yapan alaycı dönüştürüm örneğidir. Diğer alaycı dönüştürümlerle; Recepten üvey anne, hayat kadınlarından üvey kardeşler, travestiden peri ana, 41 numara ayakkabıdan cam ayakkabı, saraydan Haydarpaşa Tren Garına gönderme yapan göstergelerle izleyicilerin ezberi bozulur. Banu, tıpkı Külkedisi gibi aldatılan, dışlanan ötekileştirilendir: Masalda Külkedisi prensesken hizmetçilik yapmak

zorunda bırakılır, Banu kendini kadın hissederken erkek bedeni içinde doğmuş yaşadığı ameliyattan sonra da sevdiği adam başta olmak üzere çevresindekiler tarafından dışlanmış, ötekileştirilmiş, bedenini satmak zorunda bırakılmıştır.

Uyuyan Güzel

Filmin bu bölümünde, askerden yeni dönmüş, İstanbul'a iş bulmak umuduyla gelmiş, Türkçeyi çok iyi konuşamayan bir Kürt gencinin yolu, yaşamını tek başına dededen kalma bir köşkte sürdüren ve ölümlerinin fotoğraflarıyla konuşan Saliha ile kesişir. Ağabeyi Recai'nin köşkü arazi mafyası patronu İhsan Kara'ya satma isteğine ve zorlamasına karşı durmaya çalışan Saliha, genç yaşına rağmen kendini insanlardan izole etmiş, akli karışık, yalnız yaşayan bir kadındır.

İş bulmak umuduyla yanına gittiği hemşerisi tarafından da Kürtçe konuştuğu için "Nece konuşuyorsun, İstanbul'da dura dura unuttuk" diyerek ötekileştirilmeye çalışılan Musa'yı yiyecek bulmak umuduyla tesadüfen girdiği köşkte de hayali bir kimlik beklemektedir (Evinç, 2012, s. 15). Musa, gizlice girdiği köşkte Saliha'nın büyükannesinin fotoğrafına dokunur, Saliha odasında uyumaktadır, o dokunuşla birlikte gözlerini açar ve "Yine geldiler" diyerek yatağından fırlar. Saliha, Musa'yı dedesi Sezai Beymiş gibi karşılar. Saliha, Musa ile diyaloglarında, sık sık 'bir asırdır' bu köşkte yaşadığından ve onu beklediğinden söz eder, anneanesi Saliha'nın kendisinde yaşadığını söyler. Musa'ya "Bir asır var ki sizi bekliyorum, herkesler ölmüş, ben de öleyim diyorum olmuyor, uyuyorum muazzam bir uyku, yüz yıl uyudum sanıyorum.(62.52 dk)" diyen Saliha, geçmişe duyduğu özlem ve sadakatle, filmin işaret ettiği masalda çevresindeki herkesle birlikte yüzyıllık uykuya dalmak zorunda kalan prensesi yansıtır. Musa ise ormanda yolunu kaybetmiş ve tesadüfen yolu prensesle kesişmiş oraların yabancıları olan prenstir. Prensin öpücüğüyle uyanan prensesin aksine Saliha, Musa'nın fotoğrafa dokunuşuyla gözlerini açar.

Yüzyıl Uyuyan Prenses masalına gönderme yapan bu bölümde İstanbul metropolüne ayak uyduramamış kalabalık içinde yalnızlaşmış Saliha ile uyumak zorunda bırakılan prenses, ormanda yolunu kaybeden prens ile İstanbul'da kaybolan Musa örtüştürülür. Her iki kahraman da içinde buldukları ortamda kendi kimlikleriyle var olamadıklarından dolayı İstanbul'un kaybeden çocuklarıdır, buldukları çevreye yabancılaşmış, dışlanmış ve ötekileştirilmişlerdir. Saliha, içinde yaşadığı köşkü satması için onu aldatmaya/ ikna etmeye çalışan ağabeyinin saldırılarına karşı durmaya çalışırken Musa, filmin son sahnelerinde Hilmi'nin klarnetinin sesini takip edenlerden biri olacaktır.

Kırmızı Başlıklı Kız

Uyuşturucu mafyasını kurtlarından Rafet, Almanya'da doğmuş büyümüş

Melek'in hayatına sevgili olarak girer. Melek, kendisine uyuşturucu kuryeliği yaptıran Rafet yüzünden hapse düştüğünde iki yıl boyunca Rafet'in kürtaja zorlayarak aldırıldığı hiç doğmamış kız çocuğunun hayali ile iki yıl içerde yatar. Bu hayali kız çocuğu aynı zamanda filmin başında ve sonunda izleyicinin karşısına anlatıcı rolünde çıkar. İki yıl sonra hapishaneden çıktığında Almanya'ya ailesinin yanına dönmek için havaalanına giden Melek'in çevresi uyuşturucu mafyasının ve Rafet'in adamlarıyla kuşatılmıştır. Ünlü gazeteci Mahir'in de içinde olduğu bir kumpasla testten geçirilen Melek, yoluna çıkan kurtların onu aldatmalarına izin vermeyince Rafet'in testini başarı ile geçer, hayali kızını peronda bırakarak uçağa binmek üzere ayrılır.

Filmde Kırmızı Başlıklı Kız masalına gönderme yapan göstergelerden en belirginini Melek'in giymiş olduğu Kırmızı kapüşonlu ceketken, bir diğeri ise Melek'in gazeteci Mahir ile olan diyaloglarındaki replikleridir: “_Amma kocaman gözlerin var Mahir Abi/ _ Gözden saklanan şeyleri görebilmek için yavrum./ _Kulaklarında kocaman radar gibi/ _ Şaka yapmayı bırak, herkes beni kötü kurt gibi görür ama benim kuzu gibi bir kalbim var”.

Filmdeki, kürtaj sahnesi de Kırmızı Başlıklı Kız masalındaki avcının kurdun karnını yarıp kırmızı başlıklı kızla ninesi çıkarıp, kurdun karnına taş doldurarak dikmesi sahnesini çağrıştırmaktadır. Fromm, Rüyalar Masallar Mitoslar adlı kitabındaki çözümlemesinde, Kırmızı Başlıklı Kız masalında erkekleri simgeleyen kurdun karnının kısırlığın sembolü taşlarla doldurularak gülünç duruma düşürüldüğünü böylelikle de kadının doğurganlık yeteneğinden dolayı erkekten üstün olduğunun vurgulandığını yazar. Fromm, masaldaki kurdun, küçük kızın yolunu keserek onu gideceği yol konusunda yanıltmasına dayandırarak masalda erkeklerin saldırgan ve kandırıcı birer hayvan olarak gösterildikleri yorumuna da varır. Kırmızı Başlıklı Kız ve ninesinin kurt tarafından yutulmasının ise cinsel ilişkide erkeğin kadını yuttuğunun temsili göstergesi olduğunu dolayısıyla bunun yamyamlıkla eş değer anlam taşıdığını, bu masalları anlatan kadınların ise erkeklere ve cinselliğe duydukları nefreti dile getirmek istediklerini ifade eder (Fromm,1997, s.304).

Filmde de özellikle Recep, Recai, Rafet, Ramazan, Mahir gibi genç ve güçlü erkeklerin kadınları yoldan çıkararak ve onları kullanan kurt imajı ile ilişkilendirilerek işlenmesi ve filmin içindeki repliklerle bu durumun vurgulanması dikkat çekicidir. Filmde iyi rolleri üstlenen erkekler ya yaşlı ve güçsüz (Hilmi) ya transseksüel (Memi) ya da çok gençtir ve genç ölümler (Fiko). Senaristi ve tüm yönetmenleri erkek olan filmin böyle bir iddiası olmasa da filmin satır/sahne aralarında ataerkil düzenin eleştirisi gibi görünen dikkatin izlerini sürmek mümkündür.

Sonuç

Film, bir ana öykünün içine yerleştirilmiş beş ayrı masala gönderme yapan beş öykünün, eş zamanlı işlenişi ve kesişen karelerle örtüştürülmesi sonucu başarılı bir bütünlük oluşturan kolaj tekniğinin iyi bir örneğidir. Filmde işlenen

beş batı masalının doğrudan adı geçmez, ancak-güzelliği tescilleyen ayna, saatin 12'yi vurması, merdivende kalan ayakkabı teki, yardım eden cüce, herkesi peşinden sürükleyen üflemler çalgı gibi – söz konusu masallara özgü imgelerin kullanımıyla masallar anıştırılır.

Ayrıca filmde, kendisini aldatan ve yalan söyleyen köylülerin çocuklarını, kavalının ezgisiyle büyüleyip yalancı ebeveynlerinin olduğu köyden uzaklaştırmaya çalışan Fareli Köyün Kavalcısı'nın, eşi tarafından aldatılan ve bu metropole tutunamayan diğer kahramanları da klarnetiyle peşine takıp İstanbul'dan uzaklaştırmaya çalışan İstanbul'un klarnetçisi'ne dönüştürülmesi;

Babasının ölümünden sonra kıskanç üvey annesi tarafından öldürülmek istenen, ancak tesadüfen karşılaştığı yedi cücenin yardımıyla hayatta kalan Pamuk Prenses'in, filmde yine üvey annesinin hışmına uğrayan son dakika ölümünden sekizinci cüce kadının yardımıyla kurtulan mafya patronunun kızıyla temsil edilmesi;

Yine bir prenses iken, üvey annesi ve üvey kız kardeşleri tarafından hizmetçi gibi kullanılan, dışlanan Külkedisi'nin, filmde sevdiği adam tarafından aldatılarak İstanbul'a getirilen, fuhuş mafyasının eline düşen kendi kimliği ile ortaya çıkamayan, dışlanan, ötekileştirilen bir transseksüel ile örtüştürülmesi;

Yüzyıl uyumak zorunda bırakılan, ancak yolunu kaybetmiş bir prensin öpücüğüyle uyanan Yüzyıl Uyuyan Prenses'in, İstanbul'da dedede kalma köşkte hayaletlerle yaşayan kaçık Saliha'ya, prensin ise bir Kürt gencine dönüştürülerek işlenmesi;

Ninesine ilaç ve pasta taşıırken kurt tarafından yolu kesilerek aldatılmaya çalışılan Kırmızı Başlıklı Kız'ın, sevdiği adam tarafından uyuşturucu kuryesi olarak kullanılan ve etrafı mafya kurtlarıyla kuşatılmış kırmızı kapüşonlu kızla ilişkilendirilerek anlatılması filmdeki alaycı dönüştürüm örnekleridir.

'Anlat İstanbul' filminde, metinlerarasılık bağlamda anıştırma, kolaj ve alaycı dönüştürüm teknikleri kullanılarak, dişil kimliğiyle İstanbul'un özellikle gündüzleri bir prenses gibi görünen gizemli yüzünün, geceleri karanlık bir cadıya nasıl dönüştüğünü işlenir.

KAYNAKÇA

- Aktulum, K.(2000).Metinlerarası İlişkiler. Ankara: Öteki Yayınları.
Aktulum, K.(2011). Metinlerarasılık// Göstergelerarasılık. Ankara: Kanguru Yayınları.
Fromm, E.(1997). Rüyalar Masallar Mitoslar. İstanbul: Arıtan Yayınevi.
Günay. D. (2013). Metin Bilgisi. İstanbul: Papatya Yayınları.
Ölçer Üzümcü, E.(2011/1). "Bize Bir Masal Anlat İstanbul: Masalımı Yitiren Kent ve Kültür Erozyunu" Folklor/Edebiyat, cilt:17, sayı: 65, s.s. 53-62.
Yılmaz, B.H. (2012). "Evvel Zamandan Çağımıza, Uzak Diyardan İstanbul'a Masalların Sinemada Dönüşüm Serüveni: Anlat İstanbul Örneği". 12. Uluslar arası Dil, Yazın Sempozyumu. Edirne: Trakya Üniversitesi Yayın No:146. ss.330-337
Doğan, E. (2012). "Kent ve Anti-Gösteri: İstanbul'un Sine-Masal İmgeleri" Erişim Tarihi: 13.10.2014, file:///C:/Users/Win7/Downloads/evinc.dogan_KENT_VE_G_STER_-libre.pdf
Ünal, Ümit. Kudret Sabancı, Selim Demirdelen, Yücel Yolcu, Ömür Atay (Yönetmenler). (2004). MTC (Film). İstanbul

'Transformation of The Beast' in William Shakespeare's Play *Othello* and Walt Disney's Movie *Beauty and The Beast*

William Shakespeare'in *Othello* isimli eseri ile Walt Disney'in *Güzel ve Çirkin* isimli Animasyon Filminde 'Canavarın/Yaratığın Dönüşümü'

Hatice GÜNEYELİ (Eastern Mediterranean University)

ABSTRACT: This paper demonstrates a comparative analysis of William Shakespeare's play *Othello* and Walt Disney's animation film *Beauty and the Beast* in regard to the theme of "transformation" and the symbol of 'the beast'. It will be shown how the structure of dualism is challenged, because the characters undergo self-transformations and merge oppositions within their selves. Thereby, Othello and the Beast are similar in the way they confront their dual selves, but they differ in the effect of their confrontation.

Othello undergoes a self-transformation and his noble position is reversed when he kills his wife. This fall renders him with animal characteristics that signify his unconscious bestiality. The symbolic connotation of the beast refers to Othello's jealousy, which can be named as an 'inner beast' that lurks in the subconscious until it reveals itself to cause self-destruction. This shows Othello's ignorance towards his hidden self that was dark and destructive. Contrarily, the Beast, who was in fact a prince that was punished due to his selfishness and unkindness, has an inner transformation after he was physically transformed into a beast. The prince attains illumination by realizing his own bestiality and transforms back to his human form only when he gains virtues of love and sacrifice in terms of changing his self for better.

Despite the challenge, the structure of dualism is reinforced with the fact that the characters remain with their opposite dual selves: Othello, with his negative self, and the Beast, with his positive self.

Key Terms: duality, the beast, transformation, self, subconscious.

ÖZET: Bu makale, William Shakespeare'in *Othello* isimli tiyatro eseri ile Walt Disney'in *Beauty and the Beast* (*Güzel ve Çirkin*) isimli animasyon filmindeki 'canavar/yaratık' sembolünün değişim/dönüşüm temasıyla ilişkilendirilerek karşılaştırmalı analizini ortaya koyar. Ana karakterlerin kişilik değişimi/dönüşümü yaşadıkları ve kişiliklerinde zıtlıklar oluşturduklarından dolayı düalizm (ikicilik) kavramının yapısının nasıl bozulduğu gösterilecektir. Buna göre, 'Othello' ile 'the Beast' karşıt kişilikleriyle yüzleşmek hususunda benzeşir, ancak yüzleşmelerinin neticesi itibarıyla birbirlerinden ayrılırlar.

Othello, karısını öldürmek suretiyle bulunduğu onurlu konumdan düşer ve kişilik dönüşümü yaşar. Bu düşüş onu hayvani özelliklerle örtüstürür ve bu da aslında kendi bilinçaltı canavarının/yaratığının dışavurumunu gösterir. Diğer bir deyişle, 'canavar' Othello'nun kıskançlığını temsil eder, ki bu bilinçaltında gizlenen ve kişiliği yok etmek üzere ortaya çıkan 'içsel canavar' olarak da adlandırılabilir. Bu, Othello'nun karanlık ve yok edici olan gizli kişiliğidir. Öte yandan the Beast, bencilliği ve şefkatsizliği nedeniyle cezalandırılmış olan bir prensdir ve fiziksel olarak bir yaratığa dönüştükten sonra içsel bir değişim/dönüşüm yaşar. Prens, hayvani bedenine sahip iken kişisel aydınlanma yaşar ve ancak sevgi ile fedakarlık erdemlerini edindikten sonra yeniden insan bedenine kavuşur. Bu da kişiliğinin pozitif olarak değiştiğinin göstergesidir.

Düalizmin yapısına yapılan tehdite rağmen, karakterler karşıt kişilikleriyle kaldıkları için düalizmin yapısı yeniden kurulmuş ve pekiştirilmiş; buna göre de 'Othello' negatif kişiliği, 'the Beast' ise pozitif kişiliği ile kalmıştır.

Anahtar sözcükler: düalizm, canavar/yaratık, değişim/dönüşüm, kişilik, bilinçaltı.

Asymmetric Dualisms

Creating two polarized sides resulting in differences as oppositions has been the subject for philosophical as well as theoretical debates. Binary oppositions, or a related term, dichotomies, emphasize the division that exists between the two parts that are diametrically opposite, and good/evil, mind/body, man/woman, culture/nature are only the most prominent dichotomies that are structured as oppositions in terms of asymmetric dualisms. A binary structure then, is “a structure of paired opposites”, that is “made up of two contrasting halves” (Barry 53). It is important to stress this binary structure where the difference and the incompatible characteristics of the two sides are assumed to be divided as two independent and completely distinct substances. In this case, two opposite things cannot be similar as dual pairs are rendered different avoiding any unity, because each has its own distinct characteristic. However, the idea of the impossibility of unifying oppositions is challenged by the theme of transformation and the symbol of the beast.

Theorizing the theme of Transformation: Challenging the structure of Dichotomies

The term “transformation” denotes “a process in which somebody/ something changes into something completely different” (Wehmeier 803). The associated term *metamorphosis* etymologically derives from the Greek word “*Metamorphoun*, to transform: meta- + morphē, form” and it means the “change into a wholly different form or appearance.”¹ This change into something completely different is closely allied to the concept of dualism in terms of reversing or unifying the dual pairs. It follows that, through transformation, the gap between two oppositions is destroyed and either one of the dual parts is reversed into its opposite or they are merged with each other. Both in the film *Beauty and the Beast* and in William Shakespeare’s play *Othello*, the characters the Beast and Othello undergo transformations with the result of merging oppositions within their selves. This unification of opposites is represented through ‘the beast’, which functions as a sign that designates both negative and positive connotations simultaneously.

Theorizing the Beast: a Negative as well as a Positive Sign

Aristotle says that “man is by nature an animal designed for living in states” and more briefly “man is a social animal” (Solomon 761). This identification of man with animal, especially with the term *the beast*, has always been a major subject in many mythological stories, fairy tales, and in other literary texts such as Franz Kafka’s *Metamorphosis*, Mary Shelley’s *Frankenstein* or Robert Louis Stevenson’s novel *Dr Jekyll and Mr Hyde*. The beast literally denotes: “an animal, especially one that is large or dangerous, or one that is unusual” (Wehmeier 94),

¹ See: <http://www.thefreedictionary.com/metamorphose>

and a monster, as an associated term, is “the bodily incarnation of difference from the basic human norm; it is deviant, an a-nomaly; it is abnormal” (Braidotti 62). A beast is also defined as “any nonhuman animal, esp. a large, four-footed mammal.”²

When considering the Swiss linguist Ferdinand de Saussure’s division between the signifier and the signified — the signified as “the concept or meaning” (Eagleton 84) that refers to the actual object, and the signifier, as the “sound image” (Ibid) or the word that calls forth the concept — then, the signifier *the beast* can produce different signifieds such as animal, deviant, a-nomaly, deformed, dangerous, unusual, and large. The beast as a signifier is also encoded with other meanings that can be regarded as behavioral descriptions which are primarily formed through actions, that literally designates the meanings of wild, powerful, or destructive. Furthermore, the beast stands for metaphorical connotations to signify certain social, psychological or ideological issues especially in relation to moralizing or socializing purposes and in this regard, the beast functions as a sign that symbolizes otherness, transgression, alienation, etc. It can be observed that these literal and metaphoric attributions to the beast are negative and that is why the beast primarily functions as a negative sign.

The founder of the Deconstructionist movement, Jacques Derrida, focuses on the word *différance* with its two-fold meanings which in French mean both “to differ” and “to defer.”³ This verbal difference provides a context for a play of signification as one word designates two meanings simultaneously. This use of language can be attributed to the theory of deconstruction called an *aporia*. Aporia is a term “to indicate an interpretative dilemma or impasse involving some textual contradiction that renders —or seems to render— meaning *undecidable*” (Murfin 20). This undecidability and contradiction create confusion because of having two opposed meanings simultaneously. A similar confusion is also possible through a visual representation and at this point the duck/rabbit image—as shown below, becomes an excellent example to show visual ambiguity. This image produces two different images at the same time with the fact that it is only one image, just as it is stated by W. J. T. Mitchell: “The famous image game of the duck-rabbit illustrates the intimate and intricate interplay of words and images in the perception of a visual image” (Mitchell 52).



² See: <http://dictionary.infoplease.com/beast>

³ See: <http://web.stanford.edu/class/history34q/readings/Derrida/Différance.html>

Seeing the image shifting back and forth to be both a duck and a rabbit shows how two different images can be perceived through one image and how the visual perception of the viewer can be played with. This representation of the duck/rabbit image, therefore, creates visual ambiguity because of the contradictory combination of distinct images. Accordingly, the sign *the beast* produces contradictory meanings in relation with the characters Othello and the Beast; thus, forming their paradoxical selves.

Othello as a Beast: Paradoxical Self

The Beast in the film *Beauty and the Beast* is an example for the physical denotation of the beast. With this physical change, the prince becomes an ugly and hideous animal, portraying the negative image of the beast, but how can Othello be considered a beast; a nonhuman animal that is dangerous and destructive? This will be explained in relation with the binary oppositions white/black; good/evil; man/animal; soul/body; and conscious/unconscious. At this point, the racial descriptions uttered for Othello by the characters Iago, the antagonist; and Brabantio, Desdemona's father, provide a context for such an analysis. As an example, Iago learns the secret marriage of Othello and Desdemona, and he tries to awake Brabantio in the middle of the night:

Even now, now, very now, an old black ram
Is tupping your white ewe. Arise, arise!
Awake the snorting citizens with the bell,
Or else the devil will make a grandsire of you.
Arise, I say! (Kennedy 1506)

With the term "the devil", Iago mainly refers to Othello's black skin. The devil was "conventionally pictured as black" (Kennedy 1506), so it can be said that Othello is characterized as evil due to his blackness. Devils are considered to be "adversaries of goodness personifying darkness, temptation, and deceit, especially within the great monotheistic religions", thus "evil and misfortune were usually symbolized in the ancient world either by monsters or goblins or the dual nature of divinities who had cruel, capricious, or destructive and demonic aspects" (Tresidder 148). In addition, the struggle between good and evil has been a mythological motif that can be found in creation myths; "darkness thought of as evil," and "light as good" (Garry 458). For instance, according to the Persian religion Zoroastrianism, there is a "universal struggle between the forces of light and of darkness."⁴ Similarly, in Western culture, "white and black traditionally symbolize the dichotomy of good and evil, metaphorically related to light and darkness....and white often represents purity or innocence."⁵

⁴ See: <http://www.thefreedictionary.com/Zoroastrianism>

⁵ See: Wikipedia "good versus evil"

Therefore, the difference between white and black is shown emphasizing the negative image of Othello; thus, the destructive and demonic aspects of the devil are attributed to Othello in terms of showing his bestiality.

Secondly, Othello is associated with different animals regarding Othello as a non-human being and this problematizes the man/animal dichotomy. Othello is described as “a black ram”, which is a male sheep, and Desdemona, as “a white ewe”, which means a female sheep. Here, the white/black dichotomy is shown as oppositions and again racial difference between Othello and Desdemona is emphasized. In another example, Iago says to Brabantio: “... you’ll have your daughter covered with a Barbary⁶ horse” (Kennedy 1506), suggesting that Othello is an Arab horse. A Barbary horse refers to “the famous horses of the Arab world, but also playing on the associations of ‘barbarian’ with paganism and savagery.”⁷ This savagery can be related to ‘the beast’ with its wild characteristic, as Othello is considered to be a barbarian, that is “a person regarded as savage, primitive, or uncivilized, esp. a person belonging to a culture different from one’s own.”⁸ This identification shows Othello’s otherness by referring to the qualities of a savage. Brabantio continues to describe Othello in a negative way:

O thou foul thief, where hast thou stowed my daughter?
Damned as thou art, thou hast enchanted her!...
Would ever, t’ incur a general mock,
Run from her guardage to the sooty bosom
Of such a thing as thou —to fear, not to delight. (1511)

The term “soothy”, with its meaning “of the blackest black”⁹ similarly refers to Othello’s blackness. Moreover, Othello is described as “a thing”, with the fact that his humanity is denied. Additionally, Brabantio suggests that Othello has black magic for deceiving Desdemona, as it does not seem natural to him that Desdemona could fall in love with Othello, whose physical appearance is fearful. In fact, Brabantio cannot find it realistic that a white and beautiful girl could “fall in love with what she feared to look on!” (Kennedy 1515). Briefly, a beast is frightful, so is Othello. In sum, Othello is judged by his physical appearance; hence he represents the negative image of the beast.

Despite all those negative images, there are also identifications regarding Othello’s positive qualities in terms of creating a positive image. As an example, Othello is addressed as “the valiant Moor” (1513); or “brave Moor” (1521). Moor means “black, blackened or charred” and it “has been used to describe black

⁶ A region of northern Africa on the Mediterranean coast between Egypt and the Atlantic Ocean.

⁷ See: http://www.britaininprint.net/shakespeare/study_tools/race.html

⁸ See: <http://www.thefreedictionary.com/barbarian>

⁹ See: <http://www.vocabulary.com/dictionary/sooty>

or very dark things.”¹⁰ Moreover, “the Elizabethans often applied the term to Negroes” (1505). So, although the term itself has a negative connotation, it produces a positive meaning when used with adjectives such as valiant or brave. As a matter of fact, Othello, for most of the people, is a respected general and indeed he proves his military talents and victories. Statements such as: “valiant Othello” (Kennedy 1514); “worthy Othello” (1538); “our noble and valiant general” (1533) also show his positive self.

As can be observed, while negative identifications made for Othello refer to his physical appearance, the positive identifications refer to his social identity and personality. At this point, Desdemona’s remark is ironic when she says she “saw Othello’s visage in his mind” (1520). With this statement, Desdemona attempts to show that she loved Othello for his virtues, not for his physical appearance; therefore, physical blackness is not evil or harmful. In addition, when Othello tries to justify his secret marriage with Desdemona, he states: “my parts, my title, my perfect soul shall manifest me rightly” (1520). With this statement, Othello is making a reference to his merits and his position as the general of Venetian army; so he seems sure that such qualities will show his true self. On the other hand, Othello is ignorant to another part of his self: his unconscious self, that is represented with the inner beast which awakens to destroy him.

Awakening The Beast Within Othello: Hidden in the Unconscious

Jealousy can be named as an inner beast, that was hidden and repressed in Othello’s unconscious just to be awakened by Iago. While making a plan, Iago says “Hell and night must bring this monstrous birth”, suggesting this awakening, and he urges to reveal this hidden vice. Ironically, Iago warns Othello to be cautious for this beast, which is a “green-eyed monster”: “O beware, my lord, of jealousy: It is the green-eyed monster which doth mock; The meat it feeds on (1550). As can be seen, jealousy is related with monstrosity and Iago’s warning is ironic as he is simply trying to awaken this monster in order to destroy Othello. Emilia, Desdemona’s maid, also makes a similar description: “But jealous souls.....Are not ever jealous for the cause- It is a monster. Begot upon itself, Born on itself (1564). As a response to Emilia’s description, Desdemona states: “Heaven keep that monster from Othello’s mind!” (156). This monster, however, is on its way to awaken and destroy not only Othello, but Desdemona too.

This symbolic awakening of the beast can be referred to the concept of ‘unconscious’ that was introduced by the Austrian neurologist Sigmund Freud. The notion of unconscious is “the part of the mind beyond consciousness which nevertheless has a strong influence upon our actions” (Barry 96). In

¹⁰ See: <http://www.taneter.org/moors.html>__ Moor is a name applied to the Arab and Berber peoples of North Africa who inhabited medieval Spain. See: http://www.britaininprint.net/shakespeare/study_tools/race.html

Psychoanalytic theory, this is often explained by the *iceberg metaphor in terms of showing how a person's feelings, thoughts, or memories can be outside of our conscious awareness*. In other terms, "beyond everything we think and of which we are aware, an entire level of our being exists that is completely unknown to us" (Pither 21). This can also be related to the concept of *shadow*, which, according to Carl Jung, is "buried in the unconscious" (Campbell 72).

Shadow is "an archetype that encompasses a person's animalistic side" (Corsini 896) and it represents the dark side of human nature. Jung suggested that "everything that is in our conscious awareness is in the light", yet the shadow functions as the darkness that veils our awareness. Therefore, jealousy can be considered as Othello's shadow with the fact that he was not aware of its existence. This, in Jung's terms, is the lack of "realization of the shadow" (Feist 107); and "people who never realize their shadow may, nevertheless, come under its power and lead tragic lives" (Ibid), just as Othello who was led to a tragic end. In other words, this is the awakening of the beast within Othello, only to cause Othello's self-transformation in terms of constructing his evil and destructive self.

Othello's jealousy, that functions as an unconscious urge, should also be questioned. Jealousy is considered to be a feeling of an emotion that refers to "the feelings of insecurity, fear, and anxiety over an anticipated loss of something of great personal value."¹¹ It can be said that although Othello is a respected general, he does not fully trust himself because of his racial difference, and he does not truly have the sense of belonging among white people. Othello's insecurity can be understood when he secretly marries Desdemona. In fact, if he really trusted himself, he would definitely go to ask the father's permission to get married to Desdemona. His insecurity proves him right, though, when thinking about Brabantio's racist speech and attitude. Consequently, Othello tries to construct his desired self as a great respected general, yet he remains as a destructive beast that killed an innocent woman.

Desdemona's cousin Lodovico, when hearing the news, states: "Where is this rash and most unfortunate man?" Othello replies: "That's he that was Othello...Here I am." (Kennedy 1598). This statement shows the transformation of Othello, as the brave and virtuous Othello is not there anymore. Othello is regarding himself as "he" in a way that he is talking about a stranger whom he does not know. This is the realization of the beast within himself that caused his transformation. This can be referred to Cassio as well, when he seems to see himself as a beast: "Reputation! Reputation, Iago, I have lost my Reputation and what remains is bestial" (1540). This can be related to the soul/body dichotomy in the way it shows that virtues are associated with the soul of man that refers to humanity; and once they are lost, the body remains as an animal; a beast.

¹¹ See <http://en.wikipedia.org/wiki/Jealousy>

Paradoxical Identity of the Beast in Walt Disney's Animation movie

When compared to Othello, it can be observed that the Beast similarly combines negative and positive meanings of the beast. Initially, the prince's transformation into a beast depicts the literal meaning of the beast. As an example, Maurice, Belle's father, describes the Beast as "a horrible, monstrous beast" (*Beauty and the Beast*). He also says that the beast was "huge...hideously ugly... and with sharp, cruel fangs" (Ibid), when he was describing it to the villagers. Just as his father, Belle is indeed exposed to the fearful and wild manners of the Beast when she takes his father's place to be the prisoner of the Beast. These show the negative image of the beast with the fact that this negativity is reversed with positive qualities; hence creating the Beast's paradoxical self, as he becomes a gentleman in his animal form. It should be added that just as Othello, the Beast is also judged by people, primarily by Gaston. For instance, Gaston attacks the castle with the intention of killing the Beast, but the Beast does not respond to him. A beast is supposed to be wild and dangerous that attack and harm people, and yet the Beast acts otherwise. Gaston shouts: "Get up! Get up! What's the matter, Beast? Too kind and gentle to fight back?" (Ibid). These words show how the general negative image of the beast is challenged, as kindness and gentleness are considered to be human characteristics.

As another example, before attacking to the castle, when Gaston shows the Beast in the mirror to the villagers for provoking them to attack the beast, Belle says "Oh, no. He'd never hurt anyone...I know he looks vicious, but he's really kind and gentle. He's my friend". With this statement, Belle is giving them a positive description for such a beast. This can be referred to Gaston's prejudice against the Beast when he says "If I didn't know better, I'd think you had feelings for this monster" (Ibid). In fact, this is not very different from Brabantio's racial prejudice as he did not believe his daughter Desdemona could love such a black man.

It should be stated that there was a turning point for the Beast's change. When Belle escapes from the castle, the Beast rescues her by fighting the wolves with the result of risking his life for Belle. In fact, Belle could leave him within the forest, just to die; but her compassion makes her act otherwise. This incident becomes the turning point for both of them as they start to know and love each other. Meantime, Belle becomes able to see the Beast's inner beauty despite his haggard appearance. In one of the songs Belle sings: "There's something sweet, and almost kind; but he was mean, and he was coarse and unrefined. But now he's dear and so unsure, I wonder why I didn't see it there before" (Ibid). These lyrics show how the former negative images are reversed with the positive ones. For this reason, Belle states that despite his vicious appearance, there is something positive within the Beast, which was not visible and perceived before. This, in a way, makes a reference to the enchantress—who transforms

the prince into a beast, that once said to the prince “not to be deceived by appearances for beauty is found within” (Ibid). This, then, creates a difference between physical and spiritual beauty as now the Beast’s physical ugliness is only a deceptive appearance as he becomes a gentleman within the body of an animal. Consequently, the concept of dualism is challenged because the Beast is no longer considered to be negative with his dangerous and destructive qualities, and therefore, the beast portrays a paradoxical self with both negative and positive meanings.

Killing the Beast Within: Human Progression

As defined before, shadow is “an archetype that encompasses a person’s animalistic side” (Corsini 896). Joseph Campbell likewise states that the shadow is “the backside of your light side” and “in the myths, the shadow is represented as the monster that has to be overcome...It is the dark thing that comes up from the abyss and confronts you the minute you begin moving down into the unconscious” (Campbell 73). This confrontation with the beast is surely difficult, yet, as Campbell remarks, it should be overcome. As such a confrontation takes place in the unconscious, then, the forest can be regarded as the unconscious.

When the prince was transformed into a beast, he remains hidden in his castle which was located within a forest; a place which was not known to people. At the time that the enchantress casts a spell, the whole castle is not only surrounded with dark and gloomy clouds, but also images of devils. As shadow personifies one’s unconscious with dark, shady, and dangerous qualities, then the forest can be associated with unconscious and referred to Jung’s analysis of the shadow, as “the deep dark forest is a common representation of the feared elements within” (Ibid). Gaston’s song he was singing while attacking the Beast’s castle perfectly describes this dark and fearful place: “Through the mist, through the woods; Through the darkness and the shadows...At the drawbridge of a castle, And there’s something truly terrible inside. It’s a beast, He’s got fangs, razor sharp ones; Massive paws, Killer claws for the feast...Lets kill the beast” (*Beauty and the Beast*).

Gaston indeed describes the physical beast in terms of describing the Beast’s negative image, but the lyrics can be related to the association of forest with the unconscious. That is to say, the misty woods with dark shadows personify the Beast’s unconscious. At this point, the attempt to kill the beast becomes a metaphor for killing the animal, that is the vice(s)—moral flaw or weakness of a person. This can be related to Jung’s description of a *hero’s journey*, where he mentions about killing the monster within as a way of “human progression” (Feist 115). This is a kind of transformation that develops into better in terms of creating a process of personal change and mental growth. Merely by taking the simplest example of a caterpillar’s transformation into a butterfly, it can

be observed that the act of transformation is structured within a process that develops into a better form. By attributing to Plato's allegory *myth of the cave*, it can also be said that the Beast's ignorance is changed to illumination that shows, in Jung's terms, *progression*; thus, the Beast confronts his shadow and changes it towards light in terms of attaining illumination. This is visually shown when the Beast turns back to his human form.

The visual representation of the transmission from darkness towards light can be viewed in the last scene when the Beast's transformation into his human form is shown. With an explosion, the spell is broken and darkness is reversed to light, and all devil images are changed into angels. This representation reinforces the difference between the white/black and good/evil dichotomies, assuming that the devil-monster within is defeated, and the prince remains with his good and positive part of the self. On the other hand, Othello's ignorance towards his negative self is transformed into illumination by recognizing his bestiality; so there is a paradox, as the effect of this illumination is catastrophe. At this point, Belle functions as the cause for awakening the Beast into his positive self, in contrast to Iago that functions as awakening the beast within Othello for destroying him.

Conclusion: Reconstructing the Binary Structure

In conclusion, Othello remains with his shadow, with his dark and negative side of self, whereas the Beast remains with his positive and illuminated self. This is a representation of reinforcing the structure of dichotomies as both characters remain with one side of the dual selves. The whole process, then, turns out to be looking inside of yourself in order to find and know yourself; as Carl Jung remarks: "Your vision will become clear only when you can look into your own heart. Who looks outside, dreams; who looks inside, awakes."¹²

BIBLIOGRAPHY

- Barry, Peter. (1995). *Beginning Theory: An introduction to literary and cultural theory*. New York: Manchester U P.
- Beauty and the Beast*. (1991). Dirs. Gary Trousdale, Kirk Wise. Perf. Paige O'Hara, Robby Benson. Walt Disney Studios. Film.
- Braidotti, Rosi. (1997). "Mothers, Monsters, and Machines." *Writing On The Body: Female Embodiment and Feminist Theory*. Eds. Katie Conboy, Nadia Medina and Sarah Stanbury. New York: Columbia U P.
- Campbell, Joseph. (2004). *Pathways to Bliss: Mythology and Personal Transformation*. California: New World Library.
- Corsini, Raymond J, ed. (2002). *The Dictionary of Psychology*. New York: Brunner-Routledge.
- Eagleton, Terry. (1996). *Literary Theory: An Introduction*. 2nd ed. UK: Blackwell.
- Feist, Jess, and Gregory J. Feist. *Theories of Personality*. 6th ed. Singapore: McGraw-Hill.
- Garry, Jane, and Hasan El Shamy, eds. (2005). *Archetypes and Motifs in Myths and Literature: A Handbook*. New York: M. E. Sharpe, Inc.

¹² See: <http://www.brainyquote.com/quotes/quotes/c/carljung146686.html>

- Kennedy, X. J, and Dana Gioia, eds. (2005). *Literature: An Introduction to Fiction, Poetry, And Drama*. 9th ed. New York: Pearson.
- Mitchell, W. J. T. (2003). "Word and Image." *Critical Terms For Art History*. Eds. Nelson, Robert S. and Richard Shiff. Second ed. London: The University of Chicago Press.
- Murfin, Ross and Supryin M. Ray. (1997). *The Bedford Glossary of Critical And Literary Terms*. London: Macmillan.
- Pither, Steven Scott. (2002). *The Complete Book of Numbers: The Power of Number Symbols to Shape Reality*. United States: Llewellyn Publications.
- Solomon, Robert C. (1986). *Introducing Philosophy: A Text With Integrated Readings*. Fifth ed. United States: Harcourt Brace & Company.
- Tresidder, Jack, ed. (2004). *The Complete Dictionary of Symbols*. San Fransisco: Chronicle Book.
- Wehmeier, Sally, ed. (2000). *Oxford Advanced Learner's Dictionary: Of Current English*. New York: Oxford U P.

Sözlü Kültürden Dijital Kültüre Dönüşen Ütopik Vizyon

Changing Utopian Vision in the Context of Conversion of Oral Cultur to Digital Culture

Erol GÜLÜM (Hacettepe Üniversitesi)

ÖZET: İlksel insandan günümüz modern insanına kadar kültürel bir miras olarak aktarılan ütopyik vizyon, yapı ve içerik bakımından çeşitli dönüşümler geçirmiş olsa da çağın ruhuna uygun yeni düşler üretmeye devam etmektedir. Tarihsel süreç içerisinde Homo Faber'den Siborg'a evrilen insanoğlunun düşlerini artık bilim ve teknoloji tarafından üretilen sınırsız özgürlük, güçlülük ve refah vaadeden ütopyik bir gelecek süslemektedir. İşte bu çalışmada, sözlü kültürden dijital kültüre insanoğlunun ütopyik fantezilerini süsleyen motiflerin benzer bir tasarımla ilkel çağlarda sözel anlatılar yoluyla, çağımızda ise siber-alan ve teknoloji ortamı ve araçları vasıtasıyla nasıl dışa vurulduğu üzerinde durulacaktır.

Anahtar Kelimeler: Mitik Bilinç, Anlatı, Ütopya, Dijital Kültür, Transhumanizm.

ABSTRACT: In the historical process, although as a cultural heritage this utopian vision that passed from primitive people to modern man have undergone some transformation in terms of structure and content, it produces new utopian dreams that is accordance with the spirit of the age through science and technology. Utopian future that promises unlimited freedom, strength and prosperity is decorating techno-human's dreams is produced by science and technology. Consequently and briefly in this essay will focus on how utopian fantasies of mankind is expressed in cyberspace and virtual reality environments.

Key Words: Mythic Consciousness, Narrative, Utopia, Digital Culture, Transhumanism.

Giriş

Empirik ve usçu bilgi edinme mekanizmalarının bir sentezi olarak ortaya çıkan imge üretme yetisi, kol gücünden kafa işine yani edimden düşüne yönelen her birey ve toplulukta görülebilen temel bir insani dürtüdür. İmge üretme itkisinin temel dinamikleri, dış dünyadan alınılan algı seviyesindeki duyumlar ve düşleme yazgılı bir "arzu makinesi" olarak insan beynidir. İmgelem ise üretilmiş imgeler arasında yeni ilişkiler kurma, yeni kavram ve düşünceler oluşturma yetisi olarak tanımlanabilir. Bu bağlamda ele alındığında imgelem, doğal bir itkiyle üretilen imgeler arasında yaratıcı müdahalelerle yeni ilişkiler kurulması anlamına gelir. Aktulum (2014, s. 280), imgelemi bir bireyin ya da toplumun bastırılmış içgüdülerinin, istek ve arzularının, korkularının ve beklentilerinin imgeler veya simgeler yoluyla dışa vurulmasını sağlayan bir tür zihinsel etkinlik olarak ele alır. Dolayısıyla hem tümel ölçekte insanlık türünün hem de tikel bir grubun somut veya soyut unsurlar aracılığıyla ürettiği imgelerin dizgisel yekûnu, öznece kategorikleştirilen olgu veya nesneye yönelik imgeleme işaret eder.

Aktulum (2014, s. 280), yaratıcı bir imgelemde çoğunlukla bir simge-
değerin baskın çıktığını ve bu sorgulama nesnesinin etrafında yaratılan

düşsel unsurların devingen bir özellik gösterdiğinden bahseder. Bu bağlamda düşünüldüğünde evrensel ölçekte tüm insanlığın daha iyi bir hayata yönelik arzusu kolektif imgelemin merkezinde yer alan bir simge-değer olarak tüm çağ ve kültürlerde karşımıza çıkabilmektedir. Ütopik vizyona dayalı bu türden simge-değerlerin adeta insana içkin içgüdüsel bir dürtü halini aldığı ve imgelemden sabit olan bu durumun çağın olanak ve sınırlıkları dâhilinde türlü dönüşümler geçirdiği söylenebilir. Aktulum'un (2014, s. 281) simge-değerin devingenliğinden kast ettiği de evrensel bir değişmez olan merkez imgenin zaman ve uzamın şartlarına bağlı olarak çeşitli dönüşümlere açık olmasıyla ilgilidir. Dolayısıyla ütopik vizyona dayalı evrensel imgelemin Jung'cu anlamda arketipsel bir mahiyete sahip olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Ayrıca bu türden bir devingenlik, ütopik vizyona dayalı kolektif imgelemin sürekli bir dönüşüm, taşınma, aktarım ve yeniden üretim sirkülasyonuna tabi olduğunu da gösterir.

İmgelem Yetisinin Manivelası Olarak Ütopik Dürtü

İnsanoğlu tarih sahnesine çıktığı günden itibaren zorlu yaşam koşullarıyla baş edebilmek için çaba harcarken onu bu mücadelesinde ayakta tutan temel motivasyon kaynaklarından biri de mutlak mutluluğa dair beslediği umutları olmuştur. İnsanoğlunun değişmeye ve gelişmeye yönelik duyduğu arzu ve istek, onu doğanın sert ve zorlu yaşam koşullarına karşı adeta bir gün daha hayatta kalmaya ikna etmiştir. Bu süreçte insanoğlunun ulaşmayı arzuladığı yegâne menzil ise, kendini gerçekleştirme veya Aristocu anlamda gizil formun edimselleşerek kuvvenin fiile, potansiyelin aktüelliğe ulaşması yani mutlak iyilik, tamlık ve mükemmellik formuna ulaşma idealidir. Özellikle gündelik yaşam kültürüne içkin türlü yapış-edişler söylenbilimsel bir perspektiften ele alınıp yorumlandığında reel ile ütopik olanın birbirine sarmalanmış olduğu, son derece fantastik bir dışavurumun aslında dünyevi yaşamda yerine getirilmesi arzulan bir ihtiyaca tekabül ettiği görülmektedir. Bu noktada ütopik dürtünün daha iyi yaşam koşullarını arzulayan şekilsiz enerjisinin imge üretim çerçevesine dâhil edilerek somutlaştığı, cisimleştiği ya da ideal öznenin taslağının çizildiği böylece daha iyi bir yaşama yönelik bir itkinin imge kisvesine bürünerek dışa vurulduğu söylenebilir. Gündelik rutinlerden dolayı fark edilmese de her varlığa ve söyleme bulaşmış olan ütopik vizyonun dün olduğu gibi bu gün de etrafımızı sardığını söylemek yanlış olmayacaktır.

Jameson (2009, s. 17), edebi bir tür olarak yazılı kültüre içkin ütopik biçimle ütopik dürtü arasında ayrım yapılması gerektiğini birincisinin edebi bir tür, diğerinin ise gündelik yaşamın tüm alanlarında temsil edilebilen ve tüm insanlığa tahvil edilebilecek psişik bir ruh hali olduğundan bahseder. Ernst Bloch (1885-1977) tarafından literatüre kazandırılan daha iyiye ve mükemmele ulaşma arzusu olarak tanımlanan ütopik dürtü, edebi bir tür olan ütopiyayı

kapsamakla birlikte gündelik yaşam kültürü içerisinde icra edilen anlamlı her türlü performansın da merkezinde yer alan temelde itici ve özgürleştirici bir psikik durumdur. Bloch, “daha iyi bir hayat” arzusuyla güdülenmiş insana özgü bu dürtünün gelecek odaklı tüm anlamlı kültürel dışavurumların temelinde yer aldığını yani oyunlardan patentli ilaçlara, ikonografiden teknolojiye, mimariden erosa, turizmden kitle iletişim araçlarına kadar gündelik yaşamın neredeyse her anı ve alanına sinmiş olduğu iddiasındadır. (Jameson, 2009, s. 18-19). Freudyen psikanalizden bir tür paradigma kayması sayılabilecek bu yeni yorumlarıyla Bloch, dürtülerin geçmişle ilişkili tramvatik ve çoğunlukla bastırılmış obsesif durumları değil, tam aksine geleceğe yönelik daha iyi ve daha güzel bir dünyanın yaratılması adına yapıcı psikik fenomenler olduğunu öne sürmüştür (Keller, 1997, s. 87). Bloch’un dürtü kuramı, psikik bir fenomen olmanın ötesinde kültürel yaşama doğrudan müdahale etmesi ve hatta onu bizzat tanzim etmesi bakımından da Freud’un kuramından daha kapsayıcıdır. Dolayısıyla turizmden sinemaya, edebiyattan resime kadar Bloch tarafından kültür fazlası olarak imlenen ve artık kültür endüstrisinin emtialaşmış ürünleri haline dönüşen bütün sektörel çıktılarının nostaljik imgelerle süslenmiş romantik momentler üzerinden iş gördüğü açıkça ortadadır. Adorno’ya göre (2001, s. 38), yalnızca tamamlanmış sanatsal üretimler “mutluluk vaadi” söylemi üzerine kurulu bir ütopyik işleve sahip olabilir. Kültür endüstrisinin çarklarından geçerek “şeyleştirilmiş” ürünlerin ise daha çok ütopyanın zaten gerçekleştirilmiş olduğuna yönelik bir yanılısamayı temel söylemi olarak öne sürdüğü söylenebilir. Çünkü kültür endüstrisi bir bolluk toplumunda dolayısıyla olabilecek en iyi toplumda yaşanıldığı illüzyonunu yaratarak anlık ihtiyaçlara anlık cevaplar verebilme telaşındadır.

Genel manada doğa-kültür dengesizliğinin tetiklediği bu dürtünün yoğunluğu, hiyerarşik baskının yaşam standartlarını belirlediği sosyal gruplara göre değişiklikler gösterebilir. Bloch, statüsü bakımından hiyerarşinin tabanında yer alan grupların adeta imtiyazsızlığın ve yoksunluğun gücünü kullanarak daha iyi bir gelecek için daha fazla umut beslediğini, yarının bu günden iyi olmasını daha samimi bir şekilde umarak bu arzunun gerçekleşmesine yönelik hayaller kurmada daha yetenekli olduğunu öne sürer (Zippes, 2002, s. 154). Bloch’un bu iddiası masalların icra bağlamı ve içeriği düşünüldüğünde daha açık bir şekilde anlaşılmaktadır. “Halk” tarafından üretilip, icra edilen bu anlatılarda mazlumun elindeki tek sermayesi cesareti, kurnazlığı ve şansıdır. “Mutlu bir son” gibi umutvari söylemler üzerine inşa edilen bu anlatıların kimler tarafından neden ve nasıl üretilip-tüketildiği bu bağlamda da düşünülebilir. Bloch’a göre masalların aradığı ve yansıttığı cennetvari âlem, her şeyin basit ve kolayca elde edilebildiği, gündelik yaşamda gizlenen ve ütopyanın tohumlarını barındıran dilek-imgelerin açığa çıkabildiği, tuhaflığın, kesinliğin ve çevikliğin muhteşem dünyasıdır (Zippes, 2002, s. 158-159). Benzer şekilde Cioran’a (2013,

s. 82-83) göre de sefalet, ütopyacının üzerinde çalıştığı madde, düşüncelerin beslendiği cevherdir. Fukaralığa varacak seviyedeki mahrumiyetin insanı tüm zaman ve enerjisini her şeyde reform yapmaya ve bu konuda düşünmeye sevk ettiği için ütopyaların aslında başka bir dünyayı hemen bu dünyada arzulayan insanlar için yazıldığı belirtilir. Toplumsal yaşamın katı ve sarsılmaz hiyerarşik dengelerinin tüm yaşam alanlarını kontrol ettiği topluluklarda sosyal patlamayı engelleyen ve yarına yönelik umutları canlı tutan ve bu anlamda aslında bir tür illüzyona dönüşerek ideolojik bir işlev gören ütöpik içerikli anlatılar dün olduğu kadar bu gün de oldukça önemli bir yere sahiptir. Temel manada sosyo-kültürel konjonktüre bağlı olmanın bir gereği olarak içeriksiz bir dönüşüme uğrasalar da ütöpik imgelem çerçevesinin ve toplumsal işlevinin hemen hemen aynı kaldığı görülmektedir.

Arkaik Anlatılarında Ütöpik Vizyon

Ütopya kavramı ve bunun etrafında oluşturulan kanon, Moore'la ve Avrupa kökenli siyasi hareketlerle birlikte anılsa da ütopyalar ve ütöpik vizyon aslında insanlık tarihi kadar eski bir düşün yetisi olarak ideal ve mutlak mutluluğa duyulan özlemi ve bunu besleyen umutları ifade etme biçimidir. Dolayısıyla antropolojik, etnografik veya folklorik çözümlenmeler ışığında bu kültürel dışavurum biçiminin ilk somut örneklerinin sözlü kültür döneminin anlatı gelenekleriyle birlikte doğduğu söylenebilir. Kumar (2005, s. 71), ütopyanın kökeni ve tarihinden bahsetmenin çoğu zaman yararsız bir girişim olduğuna vurgu yapmakla beraber ütopyanın bir edebi türe indirgenemeyeceğini onun uzun ömürlü bir felsefe ya da temel bir zihinsel alışkanlık olduğunu belirtir. Bu bakış açısına göre ele alındığında ütöpik düşünce veya dürtünün ilk tezahürlerinin söylencelerde aranması gerektiği daha açık bir şekilde anlaşılacaktır. Nitekim Arthur Koestler de tüm ütopyaların söylence kaynaklarından beslendiğini ve modern olarak etiketlenen ütopyaların ise özünde eski metinlerin toplum mühendisleri eliyle yenilenen baskılarından ibaret olduğunu belirtmiştir. Bu görüşe göre ütopya, toplumsal imgelemenin ilk ürünü ya da yapıtıdır. (Akt. Kumar, 2005, s. 71-72). Bu manada ütöpik düşler üretmek lüks bir hobi olmamakla birlikte simgesel düşün yetisi, mevcut durumdan hoşnutsuzluk, varoluşsal boşluğun idrakı ve umut ilkesinin bir araya geldiği her ortam ve zaman diliminde bir ihtiyaç olarak süper organik bir şekilde kendiliğinden üretilmiştir. Dolayısıyla ilkel toplumlardaki yaygın mitler temelde bir anlam arayışının ürünü olmakla beraber, mevcut fiziki ve sosyal şartlardan memnuniyetsizliğin dışavurumu olarak da okunabilir. Bu psikik durum, yazgısına meydan okumaya kalkışan insanoğlunun Sisifos'çu özelliğidir.

İnsanoğlu, düşünce temelli çoğu yaratımın kaynağını dış dünyadan edindikten sonra kurgulama yetisini de işin içine katarak fantastik biçimler

yaratabilir. Yarattığı bu yeni âlemde tanıdık ve bildiğin ötesinde dış dünyada eksik, yarım, yanlış ve mükemmel olmayan formları hayal gücünün tamamlayıcı ve sınırsız olanakları sayesinde bertaraf ederek görünenin ötesine yani olana değil, olması gerekene yönelik düşsel imge ve imajlar üretir. Zamanla bir kaçış alanına dönüşen bu âlemin yaratıcısı ve yaşatıcısı olan insanoğlu için reel yaşamda kendini dış dünyaya bağlayan tüm bağlardan kurtulmak mümkündür. Bu yeni dünya sayesinde aşkın bir varlığın anlaşılmaz ve aşılamaz âleminden kendisini çekip çıkartaran insanoğlu yabancı olmadığı, tüm kuralları kendisinin belirlediği, bilinmez in mutlak tahakkümün söz konusu olamayacağı yeni ve tabii ki daha yaşanılabilir bir âlem yaratabilir. Karnaveleks bir bilinçle reel yaşamın yasa ve kurallarının askıya alındığı ya da çoğunlukla yapılageldiği gibi antitezinin yaratıldığı bu yeni âlemde insanoğlunun tüm istek, arzu ve hayallerinin gerçekleşebildiği yani dünyevi zevklerden feragat edilmediği yaşamlar tasarlanabilir. Bu bağlamda ele alındığında bir imgelem biçimi ya da bir edebi tür olarak fantastiğe yaklaşan ütopya ile anlatı gelenekleri arasında ontolojik bir bağın olduğu açıktır. Ütopik imgeleme dayalı anlatılar, Mina Urgan'ın da ütopya kavramı ile ilgili yorumunda değindiği gibi "başka bir gerçekliğin hayali projesi" dir. (Akt. Tangaçgüneş, 2013, s. 18). Dolayısıyla bir esin ve inanç kaynağı olarak ütopyalar, kusursuz ve idealin arzulandığı hayal ürünü mükemmel yaşam biçimlerini tasvir eder. Bedenin tabii olduğu fiziki âlemde cismani anlamda bir kaçış söz konusu olamasa da kelimelerle inşa edilen yeni âlemi düşünce boyutunda deneyimlemek anlatıcının ustalığı ve alımlayıcının hayal gücüne bağlı olarak mümkündür. Böylece masallar yoluyla üretilen ve kendi mantık çerçevesi içerisinde değerlendirildiğinde son derece tutarlı olan bu alternatif âlemler reel dünyadan kaçışın da mekânı olabilir. Tolkien'e göre bu kaçış, dünya denen hapisneden kurtulmak ve insan doğasına en uygun olan saf, bozulmamış âleme yani gerçek evimize dönüş için tek kurtuluş yoludur. Bu kaçış, sadece bizi çevreleyen mekânla sınırlı bir kaçış da değildir. Aynı zamanda açıklıktan, susuzluktan, fakirlikten, acıdan, dertten, adaletsizlikten ve tabii ki de ölümden kaçıştır (Akt. Zippes, 2002, s. 162). Bir nevi reel dünyanın bir antitezini yaratarak bilincinin de bilincinde olan insana has yetersizliklerin bir anlığına da olsa bertaraf edildiği ve böylece aslında bir avuntuya sığınarak bir nevi ototerapi yapıldığı da söylenebilir. Sırf bu işlevinden dolayı bile olağanüstü folklorik anlatıları umut nosyonu önceleyen ütopik imgelemin temel kaynakları olarak imleyebiliriz.

Kaynağı her ne kadar bireysel arzuların alınmış olunursa olunsun bir topluluğun ortak istek, ihtiyaç ve dileklerini yansıtan üretimler zamanla anonimleşerek bahsi geçen grubun kolektif ürünü haline gelir. Dolayısıyla Saydam'ın (2011, s. 51) da vurguladığı üzere insan yaratıcılığını mitik anlatıların oluşumuyla başlatabiliriz. Mitik bilincin yaratıcı edimi tetikleme sadece bilinmeyen biliniyor kılarak bir "paradigmatik" sıçrayış sağlamasından değil,

daha çok ütöpik dürtülerin daha iyi yaşam koşullarını arzulayan devrimsel bir eylem çağrısından kaynaklandığı öne sürülebilir. Kısacası mitler, fani ve henüz tamamlanamamış bir tür olan insana kendini gerçekleştirme yolunda yön gösteren sınanmış özel eylemlilik seçenekleri sunar. Saydam'a göre (2011, s. 53), mitik üretimlerin hepsi birer ihtiyaçtan doğmuştur. Bu ihtiyaç bazılarına göre "anamlılık" bazılarına göre ise "arzu tatmini"dir. Anlatının içeriğine ve fonksiyonuna göre yoğunluğu değişmekle beraber mitik anlatıların temelde bu iki ihtiyacı da karşıladığı, önce anlam üreterek bilinmezi kısmen bilinir kıldığı akabinde eylem üreterek umut ve haz yüklü düşlerin tatminine yönelik girişimlerde bulunulduğu düşünülmektedir.

Tekno-Kültür Çağında Ütöpik Vizyon

21. yüzyılda teknolojinin gündelik ve toplumsal yaşam üzerindeki belirleyici etkisinin bariz biçimdeki artışı yeni kültürel bağlamların ortaya çıkmasını sağlamıştır. İnsanlık tarihi göz önüne alındığında Homo Faber'den Siborg'a evirilen insanın yarattığı gündelik yaşam kültürü hiç bir zaman diliminde çağımızda şahit olduğumuz kadar teknolojinin tahakkümü altına girmemiştir. Freud'a göre (2013, s. 50) insan, birer yardımcı organ olan bu teknolojik aygıtlarla donandığında adeta bir "protezli tanrı"ya dönüşür. Yani zayıf bir hayvan olarak doğan ve yaşamda kalmaya çalışan bu varlık teknolojik aygıtları sayesinde doğayı kontrol altına alabildiği için aşkın bir varlığa dönüşür. Dolayısıyla teknoloji, insanı hayvan türleri arasındaki belki de en zayıf organizmadan neredeyse tüm doğayı ve canlıları kontrol altında alabilecek bir güce yani tanrısal bir varlığa dönüştürür. Freud'un teknolojik insana yönelik "protezli tanrı" yakıştırmasının bir benzerini de McLuhan yapmıştır. McLuhan'a göre (2012, s. 26), teknolojik aygıtların birçoğu ve medyanın tamamı insanların bazı fiziksel ve ruhsal yetilerinin uzantısıdır. Buna göre ayağın uzantısı tekerlek, gözün uzantısı kitap, derinin uzantısı giysi, merkezi sinir sisteminin uzantısı ise elektrik devresidir. Deleuze ve Guattari ise "arzulayan makine" terimi ile birlikte yeni bir beden kavramı geliştirmişlerdir. Deleuze'a göre (1993, s. 150), her insan organı bir makinedir. Böylelikle aslında doğa ile insan, endüstri ve toplum arasında bir ayrım yoktur. "Organsız Beden" olarak da adlandırılan bu yeni beden diğer nesnelere ve makinelerle bağlantılar kurabilir.

Teknoloji ve insan ilişkisi üzerine en ilginç yorumlardan biri de Donna Haraway (2006, s. 2) tarafından yapılmıştır. O'na göre tekno-kültür çağında insan ile makine arasındaki etkileşim insanoğlunu adeta bir siborg figürüne dönüştürmüştür. Cyborg (cyber-organism) bilim kurgu literatüründe yaratılmış canlılar anlamına gelmekle birlikte günümüzde yüksek teknolojik aygıtlarla donanmış insanlar için de kullanılmaktadır. Cyborg figürünün çekiciliği, açık bir şekilde insanoğlunun fiziksel limitlerinden sıyrıldığı uzam ötesi aşkın bir varlık olmasından kaynaklanır. Bu durum mekanik ve yapay olan ile organik ve doğal

olan arasındaki ayrımı bulanıklaştırmıştır. Bu süreçte makine-organizma melezi ve şimdide kadar eşi benzeri görülmemiş yepyeni bir insan modeli yaratılmıştır. Bu yeni insan modeli, teknik bir unsur olarak görünmesine rağmen aslında hiç olmadığı kadar kültürel bir fenomendir. Bu birliktelik gündelik yaşam kültürüne o kadar sinmiştir ki birkaç yüzyıl önce hayali dahi uçuk gelebilecek birçok şey modern insan için artık sıradan bir unsur haline gelmiştir.

Bilim ve teknolojideki gelişmelerin yol açtığı kültürel değişimler, düşünce ve algılama biçimi üzerinde önemli dönüşümleri tetiklemenin yanı sıra çağın ütopyik vizyonunu da belirlemektedir. Teknik buluşlar, kültürel etkilerinden başka insanların gerçekliği deneyimleme ve algılayış biçimi üzerinde dönüşümler yarattığı için özelde bireyin, genelde ise toplumun imgelemine şekillendirme inisiyatifine sahiptir. Dolayısıyla basit anlamda alet kullanan topluluklarla teknolojinin tahakkümü altında yaşayan teknopoliler arasında işlevsel olarak benzer fakat içerik olarak bambaşka bir imgelemin varlığı söz konusudur. Bu fark, temelde geleneksel dünya görüşü ile bilimsel dünya görüşü arasındaki karşıtlıktan kaynaklanır. Geleneksel dünya görüşünün bilim ve teknik karşısında mağlubiyetini resmen kabul etmesiyle o dünya düzenine ait birçok unsurun itibarsızlaşarak geri plana itildiği tarihsel süreç içerisinde takip edilebilir. Bu noktada Postman'ın da vurguladığı gibi pusula, saat ve teleskop gibi günümüz için basit sayılabilecek aygıtların icadı geleneksel bilgi monopollerinin kıymetlerini yitirmesine neden olmuş, sosyal ve kültürel dönüşümü kaçınılmaz kılmıştır. Özellikle teleskop gökbilimcilerin ellerinde yepyeni bir çağı başlatacak bir araca dönüşmüştür. Bu araç vasıtasıyla Kopernik, Kepler ve Galileo ortaçağın geleneksel dünya görüşü, teolojisi ve metafiziğine dinamiti yerleştirmiş ve Newton da fitili ateşlemiştir. Meydana gelen patlamada Aristo ve Platon gibi antik Yunan bilginleri dâhil eski dünya düzeni ve dünya görüşüne dair hemen her kurum zarar görmüştür (Postman, 2013, s. 32). O çağdan itibaren büyüdü bozulan dünyanın yeniden büyüdü bir yere dönüştürülmesi için geleneksel dünya görüşünün yerine bilimsel dünya görüşü ikame edilerek, insanoğlunun başta kendisini akabinde tüm evreni bilimin perspektifinden görüp, anlam ve imgelem dünyasını bu yeni paradigmaya göre yeniden düzenlenmesi zorunlu kılınmıştır.

21. yüzyılın ütopyik imgelemi insanlık durumunun akıl, bilim ve teknolojiyle geliştirilip tarih boyunca eşi benzeri görülmemiş bir ilerlemenin yaratılması düşü üzerinden şekillendirilmektedir. Dolayısıyla bu çağın ütopyası insana için potansiyelin tam olarak aktüelleştirilmesiyle insanüstü (transhuman) bir varlığa ulaşmaktır. Transhumanism, gelecekteki daha iyi bir dünya nosyonu etrafında şekillenmiş dijital çağın ütopyik imgeleminin merkezindeki simge-değeridir. 1957 yılında Julien Huxley tarafından türetilen bu kavram, insanoğlunun bilim ve teknoloji vasıtasıyla insanlık doğasına ait tüm zayıflık ve eksiklikleri gidererek adeta bir yeryüzü cenneti tesis etme vizyonunu

benimser. Transhumanism vizyonu, tarihi ve kültürel kökenleri Aydınlanma Projesine kadar geri götürülse de özellikle 19. yüzyılın ortalarından itibaren sahneye çıkan Marx, Freud, Nietzsche gibi şahsiyetlerin yanı sıra daha yakın zamanlarda boy gösteren Lyotard, Derrida, Foucault, Barthes, Baudriallard ve tabii ki Haraway gibi postmodernist düşünürlerin fikirleri üzerinde yükselmiştir (Tirosh-Samuelson, 2011, s. 12). Bilim ve tekniğin desteğiyle yaşam sürelerinin uzatılması, yaşlılığın daha kaliteli hale getirilmesi, ölümcül hastalıklara çare bulunması ve nihayetinde ölümün geciktirilmesi gibi temel insani arzular bu hareketin merkezinde yer alan unsurlardan yalnızca birkaçıdır. Transhumanism hareketinin gelecek vizyonu ise bu türden kanıksanmış durumların da ötesine geçerek, beyin ve duyu kapasitelerinin artırılması ve nihayetinde ölümsüzlüğe ulaşarak insanlık türünü yepyeni bir boyutlara ulaştırabilecek eşiği atlamaktır. (Cole-Turner, 2011, s. 12).

Bilim ve tekniğin popülerleştirilerek gündelik yaşama dahil edilmesi bu türden ütopyik arzuların sadece bu işlerle uğraşan bilim camiasını değil, sıradan insanların da imgelemine müdahale etmektedir. Özellikle Batı kaynaklı yayın organları, bilim-kurgu filmleri, animasyonlar, belgeseller, dijital oyunlar, popüler bilim-teknik dergileri ve kitapları gibi kültür endüstrisinin çeşitli ürünleri üzerinden yaratılan ütopyik imgeler, gündelik yaşamın içerisine ve tabii ki bunu tüketen insanların zihinlerine aktarılmakta, insanların bu türden dünyaları tahayyül etmesi teşvik edilmektedir. Gündelik yaşamının neredeyse her alanını işgal eden kitle iletişim araçları vasıtasıyla ve günün neredeyse her anında bir tür imge bombardımanına maruz kalan modern birey, servis edilen hazır imgeler yoluyla “üretilmiş” vizyonu müdahale dahi edemeden benimsemek durumundadır. Dolayısıyla yaratılış ve icra bağlamı itibariyle kültür aktörleri yoluyla aktarılan ve kolektif bilinç üzerinde etkinliği tartışılmayan arkaik anlatıların yerini modern zamanlarda kültür endüstrisine yön veren profesyoneller üstlenmiş görünmektedir. Kurgu temelli üretimlerin zirve yaptığı günümüz dünyasında bahsi geçen profesyonellerin imge, motif ve izlek olarak gelenek kültürü rezervlerinden sıkça yararlandığı fakat ham malzemeyi yaratıcı müdahalelerle ve teknik imkânların sınırlarını zorlayan bir çabayla adeta yeniden üreterek ya da kılık değiştirerek yeni, özgün ve popüler üretimler biçiminde servis ettiği artık bilenen bir gerçektir. Dolayısıyla arkaik çağların olağanüstü anlatıları ile postmodern kültür endüstrisinin popüler çıktıları arasında göstergelerarası ve metinlerarası organik bağların varlığı açık bir şekilde ortadadır. Böylelikle ilgili üretimin sözlü-yazılı ve elektronik kültürlerin tümünü kapsayacak yakınsamacı bir içeriğe ve çağın bağlamına uyarlanabilecek esneklik ve evrenselliğe sahip olduğu görülmektedir.

Geleceğin dünyasının yaratılmasında bilim ve teknolojinin çıktıklarına optimistik bir bakış açısıyla yaklaşan kesimler, insanlığın yüzyıllardır arzuladığı ütopyik dünyanın yakın olduğunu, inovasyon, nanoteknoloji, biyoteknoloji, bilgi

ve iletişim teknolojileri ve bilişsel bilim sayesinde insan ve doğada bulunan eksiklik ve sınırlamaların aşıldığı bir dünyayı düşlemektedir. Bu kesimlerce Yeni Aydınlanma Çağı (New Enlightenment) olarak tanımlanan günümüz dünyası, Aydınlanma Çağı'nda akıl, bilim ve teknikle temelleri atılan daha iyi bir dünya vizyonunun bu gün ve yarınki gelişmelerle neticeye ulaştırılacağını öne sürmektedir. Örneğin, Robins'e göre (2013, s. 38) günümüz modern insanın imgelemine şekillendiren en uçuk düşlerden biri alternatif bir "cisimsiz doğa" gerçekliğidir. Tamamen denetlenebilir bir doğa düşlemek "fiziksel şeylerin" kusurlarından ve düzensizliklerinden kaçma isteğinin yanı sıra mutlak bir aşkınlık isteğinin de dışavurumu sayılabileceği için özünde ütöpik bir arzudur. Tekno-kültürün cazibesi ürettiği sanal yaşantılar ve siber kültür ile ilgili düşlerin gündelik gerçeklikler ve deneyimlerden daha çekici olmasıyla alakalıdır. Bu bağlamda düşünüldüğünde tekno-kültür kaynaklı imajların temelde insanlığı ütöpik düşlerine bir adım daha yaklaştırdığı söylenebilir. Robins (2013, s. 35), tekno-kültürü çekici kılan şeyin örtük şekilde de olsa insanlığın kolektif korkularıyla alakalı olduğuna vurgu yapar. Bu görüşe göre bilim ve teknik çağımızdaki bilinmezleri bilinir kılan en etkin araçlardan biri olduğu için tıpkı ilkel çağlardaki mitler gibi insanın anlam arayışında başvurduğu kültürel ürünlerinden biridir. Yeni teknolojilerin vaadettiği yeni dünyalar veya alternatif gerçeklikler, yaşam koşulları bakımından doygunluk seviyesi ulaşmış toplumlar için adeta kendini gerçekleştirmenin en üst biçimleri olarak itibar gördüğü müddetçe bu umut, kültür endüstrisinde sürekli canlı tutularak farklı mecralarda ve farklı formlarda düşler satmaya devam edecektir.

Sonuç

Yukarıda da belirtildiği gibi insanlığın ütöpik vizyonunun tarihi-kültürel gelişim seyri dikkatlice tahlil edildiğinde önce gelenek kültürü çerçevesinde, tekno-kültür çağında ise önce bilimkurgu daha sonra "uygulamalı bilimkurguya" evrilen çizgide çarpıcı dönüşümler yaşandığı görülmektedir. Genel hatlarıyla bu iki kültür yapısı arasında ütöpik vizyonun ifade ediliş biçimi ve motifleri değişse de işlevin hemen hemen aynı kaldığını söylemek yanlış olmayacaktır. İnsanlık durumuna içkin ütöpik dürtünün sürekliliği göz önüne alındığında bu türden bir psikik gereksinimin her çağ ve kültürde farklı şekillerde tatmin edildiği, ilgili talebin ilkel topluluklarda anlatılar vasıtasıyla modern çağlarda ise özellikle kitle iletişim araçları ve popüler kültür üzerinden karşılandığı görülmektedir. Dolayısıyla kitle iletişim araçları üzerinden tüketime sunulan imaj, imge ve motiflerin tarihi ve kültürel arka planı bilim ve teknikteki uygulamaların yanı sıra temelde gelecekte gerçekleşmesi olası olana odaklanmaktadır. Böylece çağımızın modern insanın zihninde kurguladığı geleceğin ütöpik dünyası temel itibarıyla ayağı yere basan uygulamalı bilimlere dayanmaktadır. Tekniğin sınırlı ve gündelik hayata henüz nüfuz edemediği

çağ ve topluluklarda insanoğlunun aşkınlığa ulaşması nitelik bakımından altta olanın üste terfi ettirilmesiyle değil aşkın olanın yeryüzüne indirilmesi şeklinde tezahür ederken, bilim ve teknolojinin kazanımlarının bariz bir şekilde idrak edilmesiyle insanoğlunun aşkınlık arzusunun mekanizasyonla sağlanabileceği yönünde düşler üretilmeye başlanmıştır. Son tahlilde çağımızın modern mitleri mucizevi yeni teknolojilerin gelişimiyle insanlık durumumuzu geliştirmek yolunda beslediğimiz vizyona ilişkin özelemlerimizi gerçekleştirebileceğimiz o tarihsel eşiğe çok yakın olduğumuz düşüncesini ileri sürmekte ve bu duruma hazırlıklı olmamızı salık vermektedir.

KAYNAKÇA

- Adorno, Theodor W. (2001), *Kültür Endüstrisi-Kültür Yönetimi* (çev. Elçin Gen vd.), İstanbul: İletişim Yayınları
- Aktulum, Kubilay (2014), Folklorik İmgelem: Bir Toplumsal İmgeler Rezervuarı Olarak İmgelemin Epistemolojik Temellerine Giriş, *Millî Folklor*, Yıl 26, Sayı 101, s. 277-290.
- Campbell, Joseph (2010), *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu* (çev. Sabri Gürses), İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- Cioran, Emil (2013), *Tarih ve Ütopya* (çev. Haldun Bayrı), Tarih ve Ütopya, İstanbul: Metis Yayınları
- Deleuze, Gilles- F. Guattari (1993), *Anti Ödipus: Kapitalizm ve Şizofreni 1*, İstanbul: Bilim ve Sosyalizm Yayınları.
- Freud, Sigmund (2013), *Uygarlığın Huzursuzluğu* (çev. Haluk Barışcan), İstanbul: Metis Yayınları.
- Haraway, Donna (2006) *Siborg Manifestosu* (çev. Osman Akinhay), İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Jameson, Fredric (2009), *Ütopya Denen Arzu* (çev. Ferit Burak Aydar), İstanbul: Metis Yayınları.
- Keller, Douglas (1997), Ernst Bloch, Utopia and İdeology Critique, in *Not Yet: Reconsidering Ernst Bloch*, USA: Verso Press., p. 80-96.
- Kevin Robins (2013), *İmaj* (Görmenin Kültür ve Politikası) (çev. Nurçay Türkoğlu), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Kumar, Krishan (2005) *Ütopyacılık* (çev. Ali Somel), İstanbul: İmge Kitabevi.
- McLuhan M. Quentin Fiore (2012), *Medya Mesajı, Medya Masajıdır* (çev. İlke Haydaroğlu), İstanbul: Mediacat Yayınları.
- Postman, Neil (2013), *Teknopoli (Yeni Dünya Düzeni)* (çev. Mustafa Emre Yılmaz), İstanbul: Sentez Yayınları.
- Samuelson-Tirosh, Hava (2011), *Engaging Transhumanism*, in *Transhumanism and Its Critics*, USA: Metanexus Institute p. 10-22.
- Saydam, Bilgin (2011), *Deli Dumrul'un Bilinci*, İstanbul: Metis Yayınları.
- Tangaçgüneş, Nilnur (2013), *Ütopya: Antik Çağdan Günümüze Mutluluk Vaadi*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Tolkien, J.R.R. (1999), *Peri Masalları Üzerine* (çev. Serap Erincin), İstanbul: Altıkkırkbeş Yayınları.
- Zippes, Jack (2002), The Utopian Function of Fairy Tales and Fantasy: Ernst Bloch the Marxist and J.R.R Tolkien the Catholic, in *Breaking the Magic Spell: Radical Theories of Folk and Fairy Tales*, USA: The University Press of Kentucky, p. 146-179

Rainer Werner Fassbinder'in "Korku Ruhu Kemirir İle Tunç Okan'ın "Otobüs" Adlı Filmlerinde Göçmen İmgesi

Das Migrantenbild In Den Filmen Von Rainer Werner Fassbinders "Angst Essen Seele Auf" Und Tunç Okans "Bus"

Meryem NAKİBOĞLU (Yüzüncü Yıl Üniversitesi)

Semra ÖĞRETMEN (Yüzüncü Yıl Üniversitesi)

ÖZET: İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra Avrupa'nın çeşitli ülkelerine doğru başlayan işçi göçleri ve bu göçlerin sonuçları edebiyatın olduğu kadar sinemanın da dikkatini çekmiştir. Dönemin Türk yönetmenlerinin yanı sıra Alman yönetmenlerinin de ilgisini çeken göç olgusu ve Avrupalıların yabancılara yönelik tutumları toplumsal eleştiri niteliğinde sıkça beyaz perdeye aktarılmıştır. Bu tür filmlerin en önemli örnekleri arasında Rainer Werner Fassbinder'in yönetmenliğini yaptığı "Korku Ruhu Kemirir" ve Tunç Okan'ın "Otobüs" adlı filmleri yer almaktadır. Bu bildiride Alman yönetmen Fassbinder'in "Korku Ruhu Kemirir" ile Türk yönetmen Okan'ın "Otobüs" adlı filmleri karşılaştırılmalı olarak ele alınacaktır. Ele alacağımız bu filmlerle Almanya ve İsveç'teki göçmenlerin yaşadıkları zorluklar, toplum tarafından ötekileştirilmeleri, batı toplumlarının yabancı algısı, önyargıları gibi unsurlar incelenecektir. Ayrıca göçmenlerin yaşadıkları şaşkınlık, korku, çaresizlik ve şok etkisi göz önünde bulundurularak filmler arasındaki benzerlikler ortaya konulacaktır.

Anahtar Sözcükler: Göç, Sinema, "Otobüs", "Korku Ruhu Kemirir", Göçmen İmgesi.

ZUSAMMENFASSUNG: Nachdem Zweiten Weltkrieg weckt die Migration in verschiedene europäische Länder und deren Folgen sowohl das Interesse für Literatur als auch für Kino. Das Migrationsphänomen und die Haltung der Europäer gegen Ausländer, die die Aufmerksamkeit nicht nur auf die damaligen deutschen Regisseure sondern auch auf die türkischen Regisseure lenkten, werden oft in den Filmen als Gesellschaftskritik behandelt. Zwei wichtige Beispiele solcher Filme sind Rainer Werner Fassbinders „Angst essen Seele auf“ und Tunç Okans „Bus“. In diesem Vortrag werden diese beiden Filme, der eine von einem türkischen und der andere von einem deutschen Regisseur verglichen. Mit diesen Filmen werden wir vergleichsweise die Schwierigkeiten von Migranten in Deutschland und in Schweden, deren Ausgrenzung von der Gesellschaft, die fremde Wahrnehmung der westlichen Gesellschaft und deren Vorurteile gegen Ausländer, untersuchen. Außerdem werden die Ähnlichkeiten zwischen den Filmen unter Berücksichtigung der Verwirrung, Hilflosigkeit, Angst und Schockeinfluss, eben das, was die Migranten erlebt haben, dargestellt.

Schlüsselwörter: Migration, Film, „Bus“, „Angst Essen Seele Auf“, Migrantenbild.

Giriş

İkinci Dünya Savaşı sonrası sanayileşmeyle beraber yabancı iş gücüne ihtiyaç duyan Batı Avrupa ülkeleri bu ihtiyaçlarını gidermek amacıyla ekonomisi zayıf ülkelerle iş gücü anlaşması imzalar. Karşılıklı talepler doğrultusunda yapılan ikili anlaşmalar sonucu çeşitli ülkelerden Batı Avrupa'ya işçi akımı başlar. İşçi göçü anlaşmalarının öncülüğünü 1955 yılında İtalya ile yaptığı anlaşmayla çeken Almanya, bildirimize konu olan Türkiye ve Fas ile 1960'ların

başında iş gücü anlaşması imzalamıştır. Türkiye ile İsveç arasındaki iş gücü anlaşması ise 1967'de imzalanır ancak İsveç hükümeti Türkiye'den doğrudan işçi talebinde bulunmaz. 1973'ten sonra Batı Avrupa ülkelerinin işçi alımını durdurmasıyla birçok işçi illegal yollardan vaatler ülkelerine doğru kaçak işçi olarak yola koyulur. Amaçları ise daha iyi yaşam koşulları elde etmek için kısa sürede çok çalışmak ve birikim yaptıktan sonra refah içerisinde ülkelerine dönmektir. Büyük umutlarla gittikleri hayaller ülkesinde işler hiçte umdukları gibi gelişmez. Türlü zorluklarla karşılaşan işçiler, kabul görmek için daha fazla çalışmalı, üretmeli ve azla yetinmelidirler. Her koşulda çalışmak zorunda bırakılan işçilerin insan oldukları ve doğal olarak yorulabilecekleri, hastalanabilecekleri veya duygularının olabileceği unutulmuş, onlardan sadece iş gücü beklenmiştir. İsviçreli yazar Max Frisch'in göçmen işçilere yönelik *biz işçi istemiştik, insanlar geldi* sözleri Avrupalının yabancıya olan bakış açısını en iyi şekilde ifade etmektedir. Konuk işçi (Gastarbeiter) statüsünde oldukları ve anlaşmaları bitince ülkelerine geri döneceklerini düşündükleri için kendilerini gurbetçi olarak niteleyen göçmen işçilerin gurbetteki bu dramatik yaşantıları öncelikle edebi türlerde kendini gösterir. İşçiler yaşadıklarını dışa vurma gereksinimi ile üretmeye, altında ezildikleri zor koşulları yazmaya başlarlar. Amaçları ise yaşantılarını hem kendileriyle aynı durumda olan yabancı işçilere ulaştırmak hem de içine girdikleri bu yabancı dünyayı yazın yoluyla Alman ve Türk okurlara aktarmaktır (Kuruyazıcı, 2001, s.6). Böylece Almanya'da göçmen edebiyatının (Migrantenliteratur) temelleri atılmış olur. Dolayısıyla göçmen edebiyatının ilk yazarları göç eden işçilerdir diyebiliriz. Göç olgusu ve göçün beraberinde getirdiği sıkıntılar edebiyata olduğu kadar sinemaya da yansır ve bu sayede göçmen işçilerin sesleri daha geniş kitlelere ulaşır. Göç, göçmen işçiler, yabancıların Alman toplumuyla olan ilişkileri, kültür ve din farklılıkları, yabancı düşmanlığı gibi sorunlar Alman ve Türk Sineması'nda özellikle 1970'lerden sonra konu edilir.

“Otobüs” Filminde Göçmen İmgesi

Tunç Okan'ın yönetmenliğini yaptığı ilk filmi *Otobüs*, 1974 yılında çevrilmiş fakat gösterimi Türkiye'de uzun yıllar yasaklanmıştır. Film külüstür bir otobüsle İsveç'e kaçak işçi olarak götürülen dokuz kaçak işçinin Stockholm'e yetiştikten sonra başlarından geçenleri konu alır. Büyük umutlarla yola koyulan bu işçiler, otobüsün şoförü olan ve onları illegal yollarla İsveç'e getiren aracıya tüm paralarını ve pasaportlarını kaptırırlar. Böylece parasız ve pasaportsuz kalan işçilerin sığınabilecekleri tek yer otobüstdür. Köylerinden çıkan ve kendilerini Stockholm'ün göbeğinde bulan bu insanlar belirsizlik, çaresizlik ve korku içerisinde adeta otobüse tutsaktırlar. Gündüzleri otobüste sessiz sedasız saklanan, gece etraf sakinleşince dışarıya çıkıp çöplükte bulduklarıyla karnını doyuran işçilerden ikisi şehrin karanlığında yok olup gitmiştir bile.

Filmin sonunda yasak yerde park edildiğinden dolayı çekilen otobüsün kapıları açıldığında yedi ürkek suratla karşılaşılır ve bu ürkek suratlar tekrar ülkelerine gönderilmek üzere yetkili birimlere götürülür. Otobüse inen her bir balyoz darbesi ise metaforik olarak hayallerin ve umutların kendisini hüznünlü bir sona bıraktığını gösterir.

Sinema dünyasında büyük yankı uyandıran ve uluslararası film festivallerinde ödüller kazanan *Otobüs*, gösterime girdiği yıllarda Türkiye’de içeriğiyle ilgili olarak olumlu ve olumsuz birçok eleştiri almıştır. Türkleri küçümsediğini savunanların, filmin gerçekçi olmadığını söyleyenlerin, olay ve kişilerin abartıldığını öne sürenlerin yanı sıra gelişmiş ve az gelişmiş ülkeler arasındaki çelişkiyi başarıyla yansıttığını, Doğu-Batı toplumları arasındaki uçurumu vurguladığını, yurtdışına giden işçilerin durumlarını abartılı da olsa doğru bir biçimde sergilediğini ifade edenler olmuştur (Esen, 2000, s.129). Okan, filme yönelik yapılan olumsuz eleştirilere şöyle bir açıklama getirir: *“Başlangıçtan beri yapmak istediğim bir çatışmayı, bir büyük uyumsuzluğu, ayrıklığı ortaya koymaktı. Tekniğiyle, aşırı gelişmiş tüketim toplumuyla az gelişmiş toplumun insanlarını karşı karşıya getirmektir. Bunların birbirleriyle olan kendi içlerindeki çelişkiyi, aralarındaki korkunç çatışmayı vurgulamak istedim. Yoksa amacım sansürün ve bazı aydınlarımızın iddia ettiği gibi, ne Türk işçisini, ne Türk insanını küçük düşürmek değildi. Filmdeki işçiler Türk değil, herhangi bir azgelişmiş toplumun insanları olabilir. Türk olmaları bir rastlantıdır. İtalyan ya da İspanyol olsalardı, film bildirisinden bir şey kaybetmeyecekti...”*(Milliyet Sanat Dergisi, 1977, S.256, s.7)

Otobüs toplumsal bir sorunun yanı sıra endüstrileşmenin ardından birçok ülkeyi etkileyen dış göç olgusuna değinmesiyle evrensel bir sorunu ele almış ayrıca gelişmiş ülkelere az gelişmiş ülkelerden gelenlerin yaşadıkları hor görülme, aşağılanma, yabancılaşma noktalarını vermesiyle de büyük bir insanlık sorununa işaret etmiştir.¹ Okan, gelişmiş ülke insanının az gelişmiş ülke insanına karşı acımasız tutumunu toplumsal eleştiri niteliğinde gözler önüne sermiş ve gördükleri karşısında şaşkınlığını gizleyemeyen kaçak işçilerin yaşadıklarını aktarmıştır. Dış görünüşleri, tavırları ve ürkek bakışlarıyla yabancı oldukları her hallerinden anlaşılan işçiler, yerli halk tarafından ürkütücü bulunur. Örneğin, gün boyu otobüste kalan ve gece olunca ihtiyaçları gereği dışarıya çıkan işçiler polisle karşılaştıklarında polisin ilk yaptığı şey onlardan pasaport sormaktır. Polise göre onlar görünüşlerinden dolayı potansiyel birer şüphelidir. Polisten kaçarken otobüsün yolunu kaybeden işçilerden biri, köpeğini gezdiren yerli bir adama rastladığında çaresizce kendi anadilinde otobüsün nerede olduğunu sorar. Bunun üzerine korkan adam köpeğini alarak hızla uzaklaşır. Polisin ve adamın bu davranışları yabancıya karşı yerli halkın ön yargılarını ve zihinlerindeki olumsuz göçmen imajını gösterir.

Filmde yabancı aynı zamanda illegal işlerle uğraşan bir suçludur Avrupalının gözünde. Gece otobüse yakın bir tuvalet bulan işçiler orada

¹ Erge Özcan, “Otobüs”, <http://yeni.turkederigi.com/otobus/> Erişim: 03.07.2014.

bir İsveçli ile karşılaşır. İsveçli onlara direk esrar olup olmadığını sorar. Göçmenlerin kendilerinden farklı görünmeleri, yabancı olmaları yasadışı işler yaptıkları anlamına gelir. Dilinden anlamadığı adama cevap veremeyen göçmenin bakışları dil bilmezliğin ve çaresizliğin göstergesidir. Neredeyse diyalogsuz diyebileceğimiz bir film olan *Otobüs*, az sözle ve ürkek bakışlarla çok şey anlatmayı başaran filmler arasında yer alır. Filmde sözlerden ziyade vücut dili ön plandadır. Göçmenlerin sadece bakışlarından ne hissettikleri, nasıl bir ruh hali içinde oldukları anlaşılır. Göç yaşantısının psikolojik sağlık üzerindeki etkisini açıklayan kuramlardan biri olan kültürel şok kuramına göre kültürel farklar bireyin uyum gücünü çekmesine neden olmaktadır. İçine girilen çevre kendi kültürüne benziyorsa daha az benzemiyorsa daha fazla uyum sorunu ile karşılaşılabilir (Garcia, 1985; Akt. Şahin, 2001, s.62). Okan'ın bizzat canlandırdığı Mehmet karakteri, tuvalette karşılaştığı sonradan eşcinsel olduğunu, Mehmet'i farklı ve yakışıklı bulduğu için davet ettiğini anlayacağımız bir İsveçlinin isteği üzerine onun peşine takılır. Başına geleceklerden habersiz açıklık içinde kıvranan Mehmet gördükleri karşısında şok geçirir. Mehmet, cinselliğin açık bir şekilde sergilendiği seks partisinin içine düşmüştür, yanındaki adam ise kendisine sarkıntılık etmektedir. Mehmet, memleketindeki önemli değer yargılarının bu toplumda anlamsızlaşarak ayaklar altına alındığını görür. Bir taraftan karnını doyurmaya çalışan diğer taraftan zihninde tarlada çalışan iki kadın görüntüsünü canlandıran Mehmet, bu durumu daha fazla kaldıramaz ve yaşadığı şokun etkisiyle bağırmağa başlar. Mehmet'in bağırışını ve yemeklere saldırışını barbarca bulan, onu hor görüp aşağılayan mekândaki yerliler Mehmet'i bıçaklayarak öldürür. Fresse (1977)'ye göre kırsal kesimlerden gelen göçmenler, kentlerden gelen göçmenlere göre daha fazla kültürel şok yaşar (Akt. Şahin, 2001, s.62). Bu görüşe dayanarak Mehmet'in yaşamış olduğu kültürel şokun büyüklüğünü anlamak mümkündür.

Daha otobüs Stockholm'e girer girmez iki kesim arasındaki ekonomik uçurumlar dikkat çekmeye başlar. Öncelikle Stockholm'un son model pahalı arabaları ile Anadolu'dan gelen kırık dökük otobüs iki ayrı coğrafyadaki ekonomik gelişmişliğin korkunç farklılığını ortaya koyar. Atilla Dorsay film üzerine yaptığı eleştiride bu durumu "*Geri kalmışlığı simgeleyen son derece eski ve partal bir otobüsün İsveç'in başkenti Stokholm'un göbeğindeki son derece modern ve hareketli bir meydanın ortasına getirilip bırakılması, filmdeki temel çelişkinin ilk ve ana ögesi oluyor.*" (Milliyet Sanat Dergisi, 1977, S.256, s.4) şeklinde yorumlar. Filmde teknolojinin sürekli ilerleme gösterdiği, kapitalizmin ağlarına aldığı ve tüketimin doruklarda yaşandığı Stockholm ile ekme parası uğruna dilini bilmedikleri bir şehre sırf daha iyi yaşam koşulları elde etmek adına gelen göçmenlerin memleketleri arasındaki orantısız gelişmeler kıyaslanarak gösterilir. İşçilerin yürüyen merdivene acemice binmeleri, gördükleri teknolojik gereçlere hayretle bakmaları, otobüsün dışında akıp giden hayatı şaşkınlıkla

izlemeleri gibi unsurlar her iki ülke arasındaki gelişmişlik farkının topluma yansımaları şeklinde yorumlanabilir. Vedat Türkali filme yönelik yaptığı eleştiride “İlk karşılaştığı apayrı bir dünyanın ileri tekniği, şaşırtıcı konforu ile çarpılveren saf insanın güldürücü tepkileri, çevreye uyumsuzluğu, yabancılaşması doğaldır. Bu doğal şaşkınlığı yaşayan insanlara en küçük insancıl bir ilgi göstermeyen, bencil, tüketici, kendine dönük, soğuk, sağlıksız insan tipi doğal değildir...” (Milliyet Sanat Dergisi, 1977, S.256, s.8) der.

Film bir taraftan Anadolu'nun az gelişmişliğini belirgin bir şekilde vurgularken diğer taraftan Batı Avrupa'nın gelişmişliğini olumsuz olarak yansıtmaktadır. Batının gelişmişliği alış veriş merkezlerine, aşırı tüketime ve sexshop'lara indirgenerek sunulmuştur. Film kırsaldan gelen insan ile modern kent insanı arasındaki iletişimsizliği anlatmaya çalışan yönüyle kendine dahi yabancılaşmış modern batıya kendi acımasız gerçekliğini görmesi için ayna tutar (Aksoy, 2014, s.113). Göçmenlerin yoksulluğu, sanayileşme ve teknolojik gelişmelerle zenginliğin uç boyutlara geldiği bir çağda ironik bir şekilde yoksulluğun da bir o kadar uç boyutlara gelmesinin beraberinde getirdiği bir sefalettir.² Otobüsün içinde açlık, korku ve hastalıklı bir yaşam söz konusuyken dışında renkli, canlı, hareketli bir yaşam akıp gider. Okan, göçmen işçilerin sorunlarına ya da işçi göçü sorununa bir çözüm getirmek için bu filmi çekmediğini, gelişmiş ülke ile az gelişmiş ülke toplumlarını karşılaştırarak aradaki uçurumu gözler önüne sermek istediğini dile getirir (Milliyet Sanat Dergisi, 1977, S.256, s.7).

Teknolojik ve ekonomik gelişmişliğin yanı sıra filmde iki toplum arasındaki kültürel farklılıklara da vurgu yapılır. Karakuş, “Der Film ‘Otobüs’ von Tunç Okan unter dem Aspekt der Kulturbegegnung” adlı makalesinde Bitterli'nin kültür karşılaşması üzerine ileri sürdüğü kavramlardan yola çıkarak *Otobüs*'teki kültür karşılaşmasını ele alır. Karakuş'a göre Bitterli'nin *Kulturberührung* (Kültür teması), *Kulturkontakt* (Kültür iletişimi), *Kulturzusammenstoß* (Kültür çatışması), *Akkulturation* (Kültürel Uyum) ve *Kulturverflechtung* (Kültürel Bütünleşme) kavramları bu farklı kültürlerden gelen insanların kültürel karşılaşması için söz konusu olamaz çünkü bu iki kültür arasında gerçek bir iletişimin yoğunluğu yetersizdir. Zira burada sadece otobüs içinde yer alanlar kültürel farklılığın şokunu yaşarlar (Karakuş, 2013, s.173-181). Göçmenler kendi kültürlerinde var olmayan bir yaşam şekliyle karşı karşıya kalırlar. Filmdeki bazı sahneler bu kültürel farklılıkları gözler önüne serer. Bir taraftan herkese açık meydanlarda sevişen çiftlere, alış veriş merkezlerinin vitrinlerini süsleyen erotik öğelere, herkesin kendisi için yaşadığı paylaşmaktan uzak bireysel hayatlara diğer taraftan ise yerliler tarafından kültürel farklar gözetilmeksizin cahil olarak nitelendirilen özünde ise Avrupalının yaşam tarzını benimsemeyen dolayısıyla da yabancılaşan, değer yargılarının aşağılandığı göçmen işçilere tanık olunur. Bitterli'nin kültür karşılaşması kavramları belli bir süreci ve bu süreç içine

² Erge Özcan, “Otobüs”, <http://yeni.turkederji.com/otobus/> Erişim: 09.07.2014.

yayılan karşılıklı ilişkileri gerektirdiğinden *Otobüs*'ü bu kavramlar çerçevesinde düşünmek yanlış olur. Zira *Otobüs*'te karşılıklı bir kültür alışverişi söz konusu değildir.

Filmde aynı zamanda göçmenlerin yerli halkın alay konusu, eğlence faktörü haline dönüştüklerine şahit oluruz. Gece ortalık sakinleşince yiyecek bir şeyler bulmak için otobüsten dışarıya çıkan göçmenler hiçbir şeyden habersiz yiyecek arayışındayken kendilerini bir oyunun ortasında bulurlar. Göçmenlerin aç olduklarını anlayan yerliler onların görebilecekleri yerlere plastik yiyecekler koyarlar. Yiyecekleri gerçek sanan ve yemeye çalışan göçmenler yiyeceklerin oyuncak olduğunu anladıklarında onları gizlice izleyen yerliler kahkahalar atarak alay ederler. Gücsüz gördükleri bu insanların etrafını çevreleyip bir nesneymiş gibi eğlencelerine alet ederler. Çareyi bu korkunç insanlardan kaçmakta bulan göçmenler otobüse yetiştiklerinde kendilerini evlerindeymiş gibi güvende hissederler.

Film ayrıca Avrupa toplumlarının yabancılar karşı ön yargılarını ve nefretini çok açık bir şekilde göstermektedir. Otobüsten çıktıklarında polislerle karşılaşan ve ona yakalanmamak için her biri bir yere dağılan göçmenlerden biri arkadaşlarını ve otobüsün yolunu kaybeder. Geceyi buz gibi havada dışarıda geçirmek zorunda kalır, sabah olduğunda ise bir dere kenarında donmuş bir vaziyette görüntülenir. Modern hayatın beraberinde getirdiği bireycilikle hiç kimsenin umurunda bile olmayan bu donmuş adam kalabalık içerisinde adeta görünmez olmuştur. Durduğu yerde soğuktan donarak ölen göçmen, yanından geçen bir yerlinin ona çarpmasıyla dereye düşer. Yerlinin bu olay üzerine tepkisi ise dereye düşürdüğü adama "*Pis Herif*" demek olur. Filmde vicdanları kurumuş bu yabancı düşmanı yerlilerin gözünde göçmen o kadar değersizdir ki dereye düşüp düşmemesinin hiç bir önemi yoktur. Filmdeki yabancı düşmanlığına bir başka örnek ise temizlik hizmetlisinin şehrin ortasında park edilen otobüsün plakasını yabancı görünce "*Pis Yabancılar*" demesidir. Ayrıca filmde bu dokuz göçmeni illegal yollardan İsveç'e getiren ve onları dolandırıp yüzüstü bırakan Ahmet Tekin adındaki karakterin de benzer durumlarla karşı karşıya kaldığına tanık olunur. Ahmet, İsveç'ten ayrılıp Almanya'ya geldiğinde pasaportları kontrol eden memur onun yabancı olduğunu görünce pasaportunu uzun uzun inceler. Diğer yolculara gayet nazik ve güler yüzlü davranan, pasaportlarını kontrol etmeye dahi gerek duymayan memurun tutumu yabancıya karşı aynı değildir. Bagaj kontrol noktasında bekleyen polis ise diğer yolculardan çantalarını açmalarını talep etmezken Ahmet'in yabancı olduğundan kaynaklı potansiyel bir suçlu olabileceği düşüncesiyle Ahmet'ten çantasını açmasını ister. Çantanın para dolu olduğunu gören polis ona soyunmasını emreder. Zira polisler göre yabancı birinde böyle yüklü miktarda paranın bulunması onun illegal işler yaptığı anlamına gelir. Ahmet cırtlıçiplak soyundurulur ve elbiseleri polisler tarafından tek tek incelenir. Esrar kaçakçısı olabileceği düşüncesiyle

hiç de insani olmayan kontrollerden geçirilir. Almanya’da geçen bu sahneler Alman halkının yabancılara yönelik tutumlarında İsveç halkından pek farklı olmadığını gösterir. Yönetmen tüm bu yabancılara yönelik ön yargıları ve nefreti içeren sahnelerle Avrupa’nın kendinden olmayana karşı düşmanlığına dikkat çeker. Otobüsten neredeyse hiç çıkmayan, dışarıda olan biteni perde aralıklarından izleyen bu insanlar için otobüs adeta ana rahmi gibi güvenilirdir. Geçmişlerinden ellerinde kalan tek şey olan otobüs onlar için vatan yerini tutar. Filmin sonunda polisler tarafından otobüsten çıkarılmak istenseler de otobüsten ayrılmamak için uzun süre direnirler fakat bu direnişleri sonuç vermez. Otobüsten sürüklenerek indirilir ve yetkili birime götürülürler. Bu sırada otobüse inen her balyoz darbesi ise tüm umutlarının ve hayallerinin yıkıldığını sembolize eder.

“Angst essen Seele auf” Filminde Göçmen İmgesi

Yönetmenliğini Fassbinder’in 1973 yılında yaptığı *Korku Ruhu Kemirir*, göç olgusunu ele alan en önemli Alman filmleri arasındadır. Filmde Faslı genç Ali ile yaşlı Alman temizlik işçisi Emmi’nin ilişkisinden yola çıkılarak Alman toplumundaki ırkçılık, yabancılara karşı toplumsal önyargılar ve yaş ayrımcılığı konu edilir. Filmin her iki başrol oyuncusu da toplum kenarına itilmiş, dışlanmış kişileri yansıtır (Jung, 2004, s.212). Fassbinder, bir röportajında filmleri ile ilgili şöyle der: “Ben gördüğüm şeylerden film yapıyorum. Verimli olan tek başıma ben değilim. Verimli olan etrafımdaki hikâyeler, gazetede yazarlar.” (Akt. Işıkoğlu, 205, s.81). Yönetmenin bu sözleri onun kaynağını toplumdan ve gerçek hayattan aldığını gösterir.

Emmi, eşini yıllar önce kaybetmiş, çocukları olduğu halde yalnız yaşayan; özel günler dışında onlarla birlikteliği olmayan bir kadındır. Film yalnızca yabancı düşmanlığını değil aynı zamanda yalnızlığa itilmiş ilgi ve sevgiye muhtaç bir kadının dramını da sergiler. Emmi’nin ne konuşacak bir eşi ne de bir yakını vardır öyle ki aynı apartmanda oturduğu komşularıyla dahi aralarındaki ilişki sınırlıdır. Yağmurdan korunmak için tesadüfen Faslıların gittiği, Arapça müziklerin dinlenildiği bir bara girer. Oradakiler merakla sessizce içeri giren kadına bakar. Filmin bu ilk sahnesinde mekânın yabancılığı, bakışların bir anda Emmi’ye odaklanması, masalardaki kırmızı örtüler, Ali’nin koyu renkli giyim tarzı, saç-sakal tıraşı, Emmi’nin oturduğu masanın arkasındaki duvar halısında saz çalan kadınların minyatürvari görüntüleri dikkat çeker. Tüm bu görüntüler izleyicide oryantal izleğin ilk anda oluşmasını sağlar. Emmi’nin tesadüfen girdiği bu ortamın yabancısı olduğu ürkek konuşmasından belli olur. Bu durumdan eğlence çıkarmak isteyen bar sahibi ve müşteriler Ali’yi, bu yaşlı kadını dansa kaldırması için zorlarlar. Filmin hemen ilk beş dakikasında izleyici filmin konu aldığı iki ayrımcılıktan biri olan yaş ayrımcılığıyla yüz yüze gelir. Kendisi de yabancığundan dolayı ayrımcılığa maruz kalan Ali, kadına son derece duyarlı

yaklaşır.³ Emmi'ye evine kadar eşlik eden Ali, Emmi'nin isteği üzerine Emmi'de kalır ve aralarında yakınlık başlar. Emmi sabah uyandıığında gecenin şokunu yaşar. Korku ve mutluluğu aynı anda hisseder: *"Ich bin so glücklich, und ich hab so eine Angst"* (O kadar mutluyum ki, çok da korkuyorum). Buna karşılık Ali kırık Almancasıyla *"Nix Angst! Angst essen Seele auf"* (Korkma! Korku ruhu kemirir!) diyerek Emmi'yi sakinleştirmeye çalışır. Böylece her iki taraf için eksik olan yalnızlık ve sevgisizlik duygusu ortadan kalkar. Filme konu olan yerlilerin yabancı algısı onların yakınlaşmasıyla başlar. Aralarında din, dil, ırk ve yaş farkı olmasına rağmen çok mutlu olurlar. Emmi eksikliğini hissettiği mutluluğu yıllar sonra genç Ali'de bulur. Ali de göçmen olması nedeniyle toplum dışına itilmişliğini Emmi'yle aşacağını düşünür. Bu şekilde mağduriyetleri ortadan kalkacak, ihtiyaçları olan sevgi ve yalnızlığı birbirlerinde gidereceklerdir. Ancak bu evlilik ne Emmi'nin çocukları ne de çevresindekiler tarafından kabul görür. Bu birliktelik yaşanacak birçok zorluğun başlangıcını oluşturur.

Filmde yerlilerin göçmen imajı, yabancı algısı, yabancıların ötekileştirmesi Emmi'nin çevresindekilerin tepkili ve önyargılı yaklaşımlarından anlaşılır. Emmi ile konuşmayı kesen komşuları onu göz hapsine alır, çocukları onu görmek istemez, devamlı alışveriş yaptığı bakkal bile düzgün Almanca bilmediği gerekçesiyle Ali'ye hizmet etmek istemez. Aşırı tepki gösterenlerin başında ise Emmi'nin yabancıları aşağılayan iş arkadaşları gelir. İş arkadaşı Paula, Emmi'ye bir konuda yardım istemeye geldiğinde Emmi arkadaşına evlendiğini söyler ve eşini tanıştırmak ister. Ali evlerine gelen misafire elini uzatır fakat Paula onunla tokalaşmaz ve yardım isteğinden vazgeçerek acelece evi terk eder. Sosyal çevre bu ilişkiye tepkili, yargılayıcı, dışlayıcı hatta nefretle bakmaktadır. Emmi'nin iş arkadaşlarına göre yabancılar banyo yapmayan, pis kokan domuzlardır. Sürüyle çocukları olan, cimri, kültürsüz, para biriktirmek için bir odada toplu halde yaşayan, zihinlerinde kadından başka bir düşüncenin olmadığı, sex düşkün, Almanların paralarıyla geçinen onursuz varlıklardır. Yabancılarla evli olan kadınlara da iyi gözle bakılmaz, onlara görebu kadınlar *"dreckige Hurre!"* (pis fahişe) olarak adlandırılır. Yabancıyla evlenmek utanılacak bir durumdur ve bir yabancıyla evlendiğinden dolayı Emmi'yi dışlarlar. İş yerinde birlik olup Emmi ile konuşmazlar.

Filmde benzer tepkileri Emmi'nin yirmi yıldır alışveriş yaptığı bakkal da gösterir. Emmi Ali'yi margarin alması için bakkala gönderir. Ali'nin istediği *"libelle"* adında bir tür margarindir. Bakkal Ali'nin ne istediğini anlamasına rağmen *"libelle"* markalı limonata verir. Ali orada her ne kadar nazik bir ifadeyle ne isteğini anlatmaya çalışsa da bakkal tarafından iyi Almanca bilmediği gerekçesiyle azarlanır. Bakkal önce Almanca öğrenmesini, ancak o zaman alışveriş yapabileceğini, bu durumda ona ayıracak vaktinin olmadığını söyler. Bakkalın bu ırkçı davranışı üzerine Emmi çok sinirlenir ve konuşmak için yanına

³ Cansu Hepçığlayan, "Karşılaşma", http://www.mafm.boun.edu.tr/files/738_34-35.pdfErişim: 10.07.2014.

gider. İkiyüzlü davranan ve yalan söyleyen bakkal, Emmi'ye eşinin Almanca bilmediği için ne istediğini anlatamadığını yoksa yabancılara karşı olmadığını dillendirir. Ancak bakkalın bir Alman olarak yabancıya hizmet etmek istemediği açıktır. Emmi ile Bakkal arasındaki tartışma bakkalın Emmi'yi sert sözlerle kovmasına kadar varır. Böylece yirmi yıllık bakkal müşteri ilişkisi sona erer.

Emmi ile Alinin evliliği apartmanda kulaktan kulağa fısıldanır, Uğraşları olmayan apartman sakinlerinin tek işi Emmi'yi gözleyip dedikodusunu yapmaktır. Komşular, ortak kullanım alanı olan merdiven aralıklarında bir araya gelip apartmanın daha sık temizlenmesi, Ali'yi kastederek böyle birinin apartmanda yaşadığından dolayı yaygın bir kirin olduğu ve apartmandaki kirlilik hakkında hemfikir olduklarını belirtirler. Komşuları Emmi'yi evine kiracı aldı bahanesiyle ev sahibine şikâyet ederler. Aynı şekilde Ali eve Faslı arkadaşlarını davet ettiğinde de çok fazla ses çıkartıyorlar gerekçesiyle polise şikâyette bulunurlar. Bu evliliğe Emmi'nin çocukları da karşıdır. Emmi, kızına yabancı birine âşık olduğunu ve onunla evlenmek istediğini söylemek için gittiğinde kızı ve damadı tarafından olumsuz karşılanır. Damadı misafir işçilere karşı öfkeli, kendisinin şefi de bir Türk'tür, ona göre yabancılar domuzdur. Emmi eşini tanıştırmak için çocuklarını evine davet eder. Çocukları Ali'yi soğuk, nefret dolu, bir o kadar da öfkeli bakışlarla karşılar. Emmi'nin oğlu Bruno öfkesini televizyonu kırarak, diğer oğlu Albert ise annesine, "*Sen hasta mısın?*" diyerek tepkisini gösterir. Onlar için bu evlilik yüz karasıdır, "*Bu utanç! Artık çocuklarımızın olduğunu unut*" diyerek son noktayı koyarlar. Kızı da eşine "*Domuz ahırında daha fazla kalamayız gidelim*" diyerek evden acelece ayrılır. Bu durum Emmi için yıkıcıdır. Hem toplum içinde yok sayılmanın hem de en yakınları arasında kabul görmemenin hüznünü yaşar.

Filmin bir başka sahnesinde Emmi ile Ali bir çay bahçesinde görüntülenir. Her yerde olduğu gibi burada da tüm bakışlar onların üzerinde toplanmıştır. Mekân büyükçe bir bahçedir, onlardan başka kimse yoktur. Tüm olumsuzluklara rağmen karşılıklı oturmuş elleri masa üzerinde birleşmiştir. Bu davranışları onların topluma karşı dayanışmasını gösterir fakat Emmi artık ruhen tüm bakış ve dışlanmalardan bıkmış bir şekilde ağlamaya başlar. Filmin başında ifade edilen "*Das Glück ist nicht immerlustig*" (Mutluluk her zaman neşeli değildir) ibaresi onun ruh halini yansıtır. Sabrı taşan Emmi kendilerine bakan garsonlara tepkisini sesini yükselterek gösterir ve Ali'ye kendilerini hiç kimsenin tanımadığı daha mutlu yaşayabilecekleri bir yere gitmek istediğini belirtir. Onların hayatında bu tatil bir dönüm noktası olur. Tatil sonrası toplum baskısı sona erer çünkü artık çevredeki insanların menfaatleri söz konusudur fakat bu seferde eşler aralarında iç çatışmalar başlar. Ev işlerinde yardımcı, iş arkadaşları yanında hayran kalınan bir yabancı ve cinsel cazibe olarak görülen Ali, Emmi için eşten ziyade kullandığı bir nesne haline dönüşür. Zamanla genç-yaşlı, yerli-yabancı ve kültür çatışmasından kaynaklı bu ikili arasındaki

ilişki zedelenir.⁴ Ali kuskus yemek istediğinde Emmi bu yemeği pişirmez, ona Almanya’da yaşadığını, Alman yemeklerine alışması gerektiğini söyler. Böylece Emmi, Ali’nin egzotik kültürel alışkanlıklarını kendi vatandaşlarının yanında gidermesine neden olur.⁵

Filmde dostane diyalogları olmayan yerlilerin ancak menfaatleri söz konusu olduklarında bir araya geldiklerine dikkat çekilir. Temizlikçi kadınlar maaşlarının artırılması ve çoğunluğu sağlamaları gerektiği için dışladıkları Emmi’ye yakınlaşırlar. Konuyu görüşmek için onun evinde toplanırlar. Emmi eşini arkadaşlarıyla tanıştıtır. Ali tabiri caizse kurbanlık koyun gibi incelenir. Kadınlar pazılarına, güçlü adalelerine dokunarak överler. Misafirlerden biri Ali’nin düşündüğünün aksine temiz olduğunu söyler. İşleri iyi gitmeyen bakkal alış verişe tekrar devam etmesi için Emmi’yi sanki hiç kovmamış, aralarında tartışma geçmemiş gibi ilgi ve nezaketle yaklaşır. Emmi’nin komşuları için de aynı durum söz konusudur. Komşularından biri bodrum katında boş yeri olan Emmi’ye oğlunun eşyalarını oraya koyup koyamayacağını gayet nazik bir şekilde sorar. Emmi’nin olumlu cevabı üzerine Emmi ile arasındaki buzları eritir. Bir başka benzer durum ise televizyonu kırarak annesinin bir yabancıyla evliliğine tepkisi gösteren oğludur. Oğlu annesinden özür diler ve eşi çalıştığı için çocuğunun anaokulundan alınması gerektiğini söyleyerek yardım ister.

Olaylara Emmi ve onun çevresindeki kişilerin davranışları üzerinden yaklaşılmasının yanı sıra Ali tarafından da bakılması konunun daha net anlaşılmasını sağlayacaktır. Ali iki yıl gibi kısa bir sürede kendisini ifade edecek kadar Almanca öğrenir fakat giyim kuşamı, ten rengiyle, kırık misafir işçi Almancasıyla yabancı olduğu ilk bakışta anlaşılır. Bir odayı beş kişiyle paylaşmak zorunda kalan Ali, iş dışında zamanının çoğunu daha çok Faslıların gittiği bir barda geçirir. Yalnızlığını ve horlanmışlığını bu şekilde gidermeye çalışır. Ali’nin “*Ali çok yalnız. Hep içki. Başka şey yok. Belki Alman düşünüyor hakikat. Arap insan değildir*” sözleri ise onu Alman önyargılarının öğrettiği sanki yabancılar tek boyutlu, tek renk, hiçbir özelliği olmayan, herkesin ve her şeyin aynı olduğu bir grupmuş gibi gerçek adı olmadığı halde kendi kültürünü bir kenara itmiş ve kendisine Ali denmesini kabul etmiş (Gökdağ, 2012, s.89) duruma getirdiğini gösterir. Ali’ye göre Almanlar ile Araplar eşit değildir: “*Deutsche Herr Arabische Hund*” (Alman efendi, Arap köpek). Ali, Almanların Arapları insan olarak görmediğini dilendirir: “*Araber nix Menschen deutschen verstehen*”. Tüm bu dışlamalar ve aşağılamalar Ali’nin daha çok misafir işçilerde görülen strese dayalı mide spazmı geçirmesine neden olur. Ali, Alman toplumu içinde yabancı olmanın, ikinci sınıf biri olarak yaşamının tüm zorluklarını yaşar. Fassbinder, bu şekilde dönemin göçmen işçilerinde sık sık aşırı stresten kaynaklanan çeşitli ve kalıcı hastalıkların ortaya çıktığını vurgular. Fassbinder bu filmde Alman

⁴ Wolfgang Melchior: Rezension zu Angst essen Seeleuf (Fassbinder, BRD 1973), Erişim: 05.07.2014. <http://www.wmelchior.com/archive/own/film/angstessen Seeleuf.pdf>.

⁵ Herbert Heinzmann, Angst essen Seeleuf, (Film Heft), Institut für Kino und Filmkultur, http://www.medienzentrum-frankenberg.de/veran/lernort-kino/angst_essen_seele_auf.pdf Erişim:09.07.2014.

toplumunda göçmenlere atfedilen tüm olumsuz önyargıları dile getirmiştir. İki farklı kutupluluk kadın-erkek, genç-yaşlı, güzel-çirkin, yerli-yabancı, azınlık-çoğunluk en etkili biçimde ele alınmıştır. Katı kuralları olan Alman toplumunun sosyolojik toplum yapısı, kendilerini üst sınıf olarak görmeleri, yabancıları aşağılayarak toplum dışına itmeleri tüm bunları yaparken de nasıl meşrulaştırıp yaygınlaştırdıkları en ince ayrıntılarıyla sinemaya aktarılmıştır.

Sonuç

İncelediğimiz filmlere karşılaştırmalı olarak bakıldığında öncelikle temalarının benzerliği göze çarpar. Her iki filmde de göçmenlerin batı toplumlarında nasıl algılandıkları, nasıl bir imaja sahip oldukları üzerinde durulmuştur. Filmler Avrupa'nın farklı ülkelerinde (Almanya-İsveç) geçse de yerlilerin yabancılaraya yönelik davranış biçimlerinde paralellik görülür. Bu durum o dönemlerde göçmenlere karşı sürdürülen yabancı düşmanlığının ve yaşanan dramın nerede olursa olsun ortak olduğunu gösterir. Filmlerde batı insanı yabancıya karşı kendini üstün gören, önyargılı davranan, onları aşağılayan, yok sayan, cahil ve barbar gören biri olarak lanse edilir. Doğu insanı ise ezik, silik, çaresiz, batılının kendisi için kullandığı sıfatları kabullenmiş olarak yansıtılır. Göç olgusunun 1970'lerden sonra Alman ve Türk sinemasına yansıdığını göz önünde bulundurursak "Korku Ruhı Kemirir" (1973) filminin Alman sinemasında, "Otobüs" (1974) filminin ise Türk sinemasında göç konusunu ele alan ilkler arasında olduğunu söyleyebiliriz. Alman yönetmen Fassbinder ile Türk yönetmen Okan bu süreçte gerçekleşen göçten ve göçün beraberinde getirdiklerinden aynı oranda etkilenmiş, batı toplumlarının kendinden olmayana yönelik tutumlarını eleştirel bir bakış açısıyla beyaz perdeye aktarmışlardır. Tüm bunları yaparken sinemanın inceliklerinden de faydalanırlar. *Korku Ruhı Kemirir*'de kısa diyaloglar, yalın anlatımlar ve az kelimelerle çok şey anlatmak söz konusuysen *Otobüs*'te nerdeyse hiç diyalog yoktur. Dil iletişim aracı olarak kullanılmamış, dilden ziyade vücut dili ve bakışlar ön planda tutulmuştur.

KAYNAKÇA

- Aksoy, A. (2014). *Otobüs ve Sarı Mercedes: İki Trajik Göç Hikâyesi*. Mahalle Mektebi Edebiyat Dergisi, Sayı: 17, Konya, 113-114.
- Esen, Ş. (2000). *80'ler Türkiye'sinde Sinema* (2. Baskı). İstanbul: Beta Basım Yayım.
- Gökdağ, E. (2012). *Almanya'nın Göçmen İkilemi ve Rainer Werner Fassbinder'in Korku Ruhı Kemirir ve Kerhaneci Adlı Oyunlarına Yansıması*. Zehra Gülmüş (Ed.), Türk Alman İşgücü 50. Yılında Almanya Türkleri. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.
- Hepçaylayan, C. (t.y.). *Karşılaşma*. Erişim: 10.07.2014, http://www.mafm.boun.edu.tr/files/738_34-35.pdf

- Herbert, H. (t.y.). *Angst essen Seele auf*(Film Heft). Institutfür Kino und Filmkultur, Erişim: 9.07.2014, http://www.medienzentrum-frankenberg.de/veran/lernort-/angst_essen_seele_auf.pdf
- Işıkoğlu, .(2005). *Kültürlerin kesişimi, Aksanlı Sinema ve Almanya'daki 2. Ve 3. Kuşak Türk Yönetmenlerin Sinemasal Üretimi*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Karakuş, M. (2013). *Der Film "Otobüs" von Tunç Okan unter dem Aspekt der Kulturbegegnung*. S. Uysal-N. Tanış Polat-M. T. Öncü (Ed.), *Von Generation zu Generation: Germanistik- Festschrift für Kasım Eğit zum 65. Geburtstag*(s. 173-181). İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi.
- Kuruyazıcı, N. (2001). *Almanya'da yazılan yeni bir yazının tartışılması*.Mahmut Karakuş-Nilüfer Kuruyazıcı (Ed.), *Gurbeti Vatan edenler-Almanca yazan Almanya'da Türkler* (s. 3-24). Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Jung, M. K. (2004). *Zwischen Hass und Faszination: Die Gestaltung des Fremden in Angst essen Seele auf von Rainer Werner Fassbinder*. *Dogilmunhak*, Sayı: 90, Seul, 211-227.
- Melchior, W. (t.y.).*Rezension zu Angst essen Seele auf*(Fassbinder, BRD 1973). Erişim: 05.07.2014, <http://www.wmelchior.com/archive/own/film/angstessenseeleauf.pdf>
- Milliyet Sanat Dergisi, 19 Aralık 1977, Sayı: 256.
- Özcan, E. (t.y.). *Otobüs*. Erişim: 03.07.2014, <http://yeni.turkedergi.com/otobus/>
- şahin, C. (2001). *Yurt Dışı Göün Bireyin Psikolojik Sağlığı Üzerindeki Etkisine İlişkin Kuramsal Bir İnceleme*. Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi, Cilt: 21, Sayı: 2, Ankara, 57-67.

CİLT III
Kültür ve Bilgi Aktarımı Olarak Çeviri

VOLUM III
Translation as Transfer of Culture and Knowledge

Karşılaştırmalı Edebiyat ve Çeviribilim: Kültürler ve Dillerarası Etkileşim Alanları

Comparative Literature and Translation Studies: Intercultural and Interlingual Interaction Fields

Sergül VURAL KARA (Mersin Üniversitesi)

ÖZET: Karşılaştırmalı Edebiyat ve Çeviribilim çeviri ürünleri ile ilgilenmektedirler. Söz konusu iki araştırma alanlarının çeviriye yaklaşımları ve inceleme düzlemleri ortaya konulacaktır. Edebi metinler çevirisi üzerinde durulacaktır ve Karşılaştırmalı Edebiyat ve Çeviribilim açısından değerlendirilecektir. Buradan hareketle ilgili bilim disiplinlerinin kültürel ve dilsel boyutta sundukları özgül katkılar saptanacaktır.

Anahtar sözcükler: Karşılaştırmalı Edebiyat, Çeviribilim, edebi metinler çevirisi, kültür

ABSTRACT: Investigating how Comparative Literature and Translation Studies are dealing with translation products is the purpose of this paper. With this study their approaches and areas of interest from the translational studies' point of view are discussed. The research focuses on literal translation which will be evaluated based on both the Comparative Literature and the Translation Studies bases. By doing this it will be possible to identify the contribution of the above mentioned disciplines to literal translation at linguistic and cultural dimension.

Keywords: Comparative Literature, Translation Studies, literal translation, culture

1. Giriş

Karşılaştırmalı Edebiyat ve Çeviribilim farklı araştırma alanlarını merkeze almaktadırlar: Karşılaştırmalı Edebiyat ağırlıklı olarak ulusların edebiyatlarını birçok düzlemde ele alarak incelemektedir, Çeviribilimin ana hedefi ise çeviri ile ilgili etmenlerin incelenip, 'Çeviri nasıl yapılmalıdır' temel sorusuna cevap bulmaktır. Kültürler ve diller arası iletişimin gerçekleşmesinde önemli bir yere sahip olan söz konusu bilim dalları, ne denli yakın etkileşim içerisinde oldukları aşağıdaki bölümlerde ortaya konulacaktır.

2. Karşılaştırmalı Edebiyat Bilimi ve Çeviribilim İlişkisi

Karşılaştırmalı Edebiyat ve Çeviribilim'in hangi zeminde bulduklarını göz önüne serebilmek için, öncelikle iki alanın araştırma hedefleri ortaya konulmalıdır. Karşılaştırmalı Edebiyat ile ilgili temel bir tanımlama ortaya koymak gerekirse, söz konusu alanın tanınmasında öncülük yapmış olan Gürsel Aytaç'ın aşağıdaki ifadeleri yol gösterici niteliktedir:

„[...] yabancı dillerde yerleşik adıyla komparatistik, yani karşılaştırmalı edebiyat bilimi, bir bilim dalıdır ve konusu, malzemesi edebiyat ürünleridir. Karşılaştırma, adı üstünde, en az iki ürünü gerektirir. Karşılaştırma, ulusal edebiyatın kendi eserleri üzerine olabildiği gibi farklı ulusların edebiyatları arasında da yapılabilir. Keza, eş zamanlı ürünlerle farklı zamanlı ürünler de

karşılaştırılabilir.” (Aytaç 2001: 11)

Karşılaştırmalı Edebiyat, zaman içerisinde alana özgü bakış açısı temelinde yöntemsel yaklaşımlarını geliştirmiştir:

„Günümüzde karşılaştırmalı edebiyat, akademik bir uğraş alanı olarak, edebiyat tarihi ve edebiyat eleştirisi gibi genel edebiyat biliminin dallarından biri olarak kabul edilmektedir. Karşılaştırmalı edebiyat bilimi farklı ulusların ya da ülkelerin edebiyatlarını “benzerlik”, “farklılık”, “etki”, “etkilenme”, “esinlenme”, “yakınlık” kavramları açısından inceleyen bir disiplindir. Konusu genel edebiyat ve dünya edebiyatını oluşturan ulusal edebiyatlar arasındaki karşılıklı ilişkilerle oluşan edebiyat “bireşimleri”dir. İşlevi ise, aynı dilde ya da farklı dillerde yazılan iki veya daha fazla sayıda eseri “konu”, “düşünce” veya “biçim” açısından incelemek; ortak, benzer ya da farklı yanlarını saptamak ve bu benzerlik farklılıkların nedenleri konusunda yorumlar yapmak olarak tanımlanabilir.” (Ülsever 2007: 11)

Yukarıda yer alan tespitler doğrultusunda, Karşılaştırmalı edebiyat incelemeleri ‘kültürlerarasılık’, ‘yazınlararasılık’ ve ‘metinlerarasılık’ alanları temelinde gerçekleşmektedir (Sakallı 1998 34; Ülsever 2007: 38). Karşılaştırmalı Edebiyat incelemelerinde veri tabanı olarak kullanılmak durumunda kalman çeviri eserleri, aslında yabancı dil bilgisi eksiğinden oluşan bilgi açığının kapatılmasına yönelik oluşturulan metinlerdir:

„Halkın büyük kesiminin yabancı diller karşısında içinde bulunduğu bilgisizlik göz önüne alındığında, çeviriler, geçmişte ve günümüzde, dünya edebiyatının şaheserlerini anlayabilmek için hâlâ en kolay ve en sık başvuru bir çaredir.” (Rousseau / Pichois 1994: 68)

Orijinal eserin çeviri yoluyla alımlanmasının birçok yansıması olmaktadır:

“Her ulusun yazarı yabancı dil bilgisine sahip olmayabilir. Bu durumda edebiyatlar arası etkileşim bir yazarın yabancı edebiyatı, çeviri eserler yoluyla tanınması niteliğinde gerçekleşebilir. Okuma eylemi ve alımlama esnasında yazar, okuduğu metin hakkında yargıya varırken onu kendine örnek alabilir, hatta yazarın orijinal kaynağı ikinci veya üçüncü el çeviriden okuması mümkündür. Bu durumda dolaylı etkiden söz edilebilir.” (Öztürk 1998: 7)

Bu bağlamda tabii ki çeviri eserin tamamıyla kaynak metnin bire bir yansıması olamayacağı gerçeği de unutulmamalıdır:

“Doğrudan, yani direkt olarak orijinal metinden yapılan çeviriler büyük bir güvence sunmakla birlikte, asıl eserle boy ölçüşebileceklerini iddia edemezler.” (Rousseau / Pichois 1994: 68)

Burada altı çizilmesi gereken husus aslında çeviri yoluyla gerçekleşen aktarımın erek dilde beraberinde getirdiği dilsel ve kültürel zenginliğin olduğu:

“Çeviriler ile zihniyetin, kültürün değişmesi arasında sıkı bir münasebet vardır. Bir çeviri, beraberinde bir konuyu, zihniyeti ve onun ifade edildiği dilin özelliklerini getirir. Bundan dolayı çevirilerin kültür ve medeniyet değişmelerindeki önemi daima ön planda gelmektedir. Hiçbir kültürün, başka kültürlerle karışmadan kendi kendisini geliştirmesi mümkün değildir. Bir kültür sadece aldıkları ve hazmettikleriyle değil, aynı zamanda başka kültürlerle verdikleriyle de büyür.” (Enginün 1992: 68)

Burada bahsi geçen çeviri etkinliği içerisinde Karşılaştırmalı Edebiyat açısından önem taşıyan edebi eserlerin çevirisidir. Çeviribilim içerisinde ise edebi metinlerin çevirisi ayrı bir inceleme alanı olarak ele alınmaktadır:

“Çeviri çalışmalarının bir alt dalı olan edebi çeviri de metinlerarası ve kültürlerarası dönüşümlerin ortaya çıktığı bir alandır. Edebi çeviriler bir kültürdeki estetik anlayışı, tema, biçim gibi öğeleri bir başka kültüre aktardıkları için, yazınlar arasında iletişimi gerçekleştiren kaynakların önemli bir bölümünü de çeviri eserlerin oluşturduğu görülmektedir.” (Ülsever 2007: 39)

Görüldüğü üzere çeviri aracılığı ile erek kültürün kapısını aralayan edebi eserler, Karşılaştırmalı Edebiyat araştırmaları için önemli bir zemin oluşturmaktadırlar. Çeviribilim içerisinde edebi metinlerin çevirisi incelenirken, çeviri eserlerinin hangi ölçütler çerçevesinde erek dile ve kültüre kazandırılması gerektiği tartışılmaktadır. Bu bağlamda ortaya konulan görüşlere aşağıdaki bölümde yer verilecektir.

3. Edebi Metinler Çevirisi

“Çeviribilim ve karşılaştırmalı edebiyatın kesiştikleri nokta edebi çeviridir” (Aytaç 2003: 21; Aydın 1999: 75; Ülsever 2007: 2) saptamasından yola çıkarak, edebi metinlerin özgül yapılarının betimlenmesinin gerekliliği de koşut olarak ortaya çıkmaktadır. Birçok özelliği bir arada barındıran edebi metinler, öncelikle yazarın iç dünyasını, hayata bakış açısını yansıtır. Buna bağlı olarak da, edebi metin, yaratıcısının aynası olarak da tanımlanabilir. Çünkü eserini oluştururken yazar, kendi gerçekliğini, sözcük seçkisine yansıtarak aktarır:

“Konuyu, belli bir ileti açısından işleyip yazıya dönüştürürken yazar, sözcükler evrenine uzanır. İletisini yansıtmak, okurla en doğru ve en kestirme iletişimi kurabilmek için sözcükleri seçer, sıralar. Bunları ses ve anlam ilişkilerine göre düzenler. Yazı ve yaratıyı oluşturan öğelerden biri de budur işte. Eski deyişle "üslup", yeni adlandırılma da biçim denir buna.” (Özdemir 2002: 27)

Her eseri özel kılan da bahsi geçen biçimdir aslında, çünkü her yazarın

kendine özgü ifade biçimi vardır:

“Sözcükleri seçme, kullanma sanatıdır biçem. Tümce düzeni, sözcüklerin soyut ve somutluğu; sıfatlar, adlar, eylemlerin kullanımı; karşılaştırmalar, eğretilmeler, mecazlar, simgeleştirmeler, kişilendirme ve canlılaştırmalar gibi dilsel yapılandırmalar tümüyle özanlatıyı oluşturur” (Özdemir 2002: 27)

Edebi eserler içerisinde ise farklı bir yere sahip, daha değerli bir konuma oturtulan eserler vardır:

„Her yazı yarına kalır, ölümsüzleştirebilir mi yazarını? Böyle bir şey düşünülemez elbette. Kimi yazılar vardır ki gününbirlik ömrü. Mürekkebi kurumadan yiter gider. [...] Kimileri de uzun ömürlü yazılardır. Yıllar, yüzyıllar hiçbir şey yapamaz onlara. Dilinde, içeriğinde, iletisinde her kuşak, her çağ yeni bir tat bulur bu tür yapıtlarda. Şöyle de söylenebilir; onların dokusunda eskimeyen, her çağda yaşarlığını koruyan güzelduyusal boyutlar vardır.” (Özdemir 2002: 43)

Burada işaret edilen yapıtlar edebi değeri yüksek, klasik edebiyat diye adlandırılan, ulusal edebiyat içerisinde özel bir konuma sahip olanlardır. Orijinalinden alınamadığı durumlarda çeviri yoluyla başka ulusların edebi zenginliğine az veya çok katkı sunan eserlerdir. Çeviri serüveni sonucunda erek dile ve kültüre kazandırılan kaynak eser, farklı bakış açıları doğrultusunda çevrilmiş olabilir. Elbette edebi metinler çevirisinde metin alt türüne göre ve çeviri amacına bağlı olarak farklı yöntemler tercih edilebilir. Fakat Karşılaştırmalı Edebiyat ve Çeviri ilişkisi sorgulanırken, hangi aktarılış biçiminin daha uygun olacağı da sorgulanmalıdır. Bu soruya cevap vermeden önce Çeviribilimin edebi çeviri ile ilgili incelemelerine ana hatlarıyla yer verilmesi uygun olacaktır.

4. Çeviribilimsel Yaklaşımlar Işığında Edebi Çeviri

Çeviribilim içerisinde edebi metinler farklı bakış açıları temelinde irdelenmiştir. Çağdaş Çeviribilimin yeni yeni filizlenmeye başladığı yetmişli yıllarda Belçika ve Hollanda’da oluşan çeviri ekolü, çeviri araştırmalarını Karşılaştırmalı Edebiyatın bir dalı olarak ele almaktaydı (Stolze 1997: 149). Betimleyici yöntemler temelinde çeviri eserlerinin incelenmesi, Edebiyat ve Dilbilim alanlarının faydalanabileceği verilerin saptanmasına yönelik çalışmalar olarak yürütülmekteydi (Stolze 1997: 150). ‘Translation Studies’ olarak adlandırılan bu çalışmalar, sadece edebi çevirilerin betimlenmesi ile sınırlı kalmakla beraber, çeviri eserlerin erek kültür içerisindeki yerini ve etkisini irdelemektedirler (Stolze 1997: 150).

Çeviri eserin erek kültür içerisindeki etkiyi çözümlenmeyi hedefleyen başka yaklaşımlar da var elbette. Bunların içerisinde özellikle Even-Zohar’ın

geliştirdiği çoğuldizge ('Polysystem') kuramı öne çıkmaktadır. Edebiyatın devingenliğinden yola çıkarak çeviri eserlerin ulusal edebiyat içerisindeki etkisini sorgulayarak, çevirilerin ayrı bir metin sınıfı olarak tanımlanmasını savunmuştur (Stolze 1997: 154).

Benzer yaklaşımlar 'Manipulation School' olarak adlandırılan ekolde de görülmektedir: Kaynak metinden farklı olarak çeviri metninde yer alan yapısal ve dilsel değişiklikleri kabullenerek, hem çeviri yazının erek kültürdeki etkisi keşfedilmeye çalışılmaktaydı hem de tarihsel araştırmalar temelinde çeviri gelenekleri ve normların hakkında bilgi edinilmekteydi (Stolze 1997: 151). Yöntemsel açıdan bir eserin farklı çevirileri birbirleriyle karşılaştırılmaktaydı ve bu bağlamda yapılmış olan ilk çevirinin sonraki çevirilerini ne ölçüde etkilediği de ortaya konmaya çalışılmaktaydı (Stolze 1997: 151).

5. Edebi Eserlerin Çevirisi ve Karşılaştırmalı Edebiyat

Çevirmenin birikimi, metni alınmaması ve çeviri amacına uygun olarak tercih edeceği çeviri tutumu, kaynak eserin erek dildeki şekillenme biçimine yön vermektedir. Çevirmenin kaynak metne ne ölçüde bağlı kalarak aktarımını gerçekleştirmesi konusu çeviribilimciler tarafından farklı şekillerde değerlendirilmiştir. Örneğin Reiß (1993) yazarın biçiminin çeviride yansımaları gerektiğini savunurken, Stolze (2003) daha çok yorumlayıcı çeviri tutumunun doğru olacağı görüşündedir. Karşılaştırmalı Edebiyat açısından bu tartışmaya yaklaşılmaya çalışıldığında, aslında çeviri eseri bağlamında yapılacak değerlendirmelerin daha farklı düzlemde yer alması gerektiği görülmektedir. Bunun sebebi de Karşılaştırmalı Edebiyatçının penceresinden bakıldığında, araştırmalarının daha çok çeviri yapıtı ve erek edebiyat arasındaki bağının saptanmasına yönelik olmasıdır. Karşılaştırmalı Edebiyat incelemeleri çeviri eserin hangi yöntem ile çevrilmesi gerektiği ile değil de, nasıl erek dile ve kültüre aktarılmış olduğu ve bunun sonucunda erek edebiyatta nasıl yer bulduğu ile ilgilidir. Bu da demek oluyor ki, Çeviribilimcinin belki fazla onaylamayacağı bir çeviri eserini, Karşılaştırmacı Edebiyatçının olduğu gibi kabul edip, araştırmalarına kaynak olarak kullanabilmesidir. Çeviri Tarihine baktığımızda, günümüzde çeviri yöntemsel olarak pek kabul görülmeyen aktarım şekilleri, ilgili dönemde erek edebiyatı olumlu yönde etkileyerek, gelişmesine katkıda bulunmuştur. Bu bağlamda verilebilecek örnekler içerisinde, Osmanlı Döneminde öykünme yöntemiyle oluşturulan eserler öne çıkmaktadır. Günümüzde geçerliliğini yitirmiş olan bu aktarım biçimi aracılığıyla, ilgili dönemde Osmanlı Edebiyatı zenginleşmiştir ve o tarihe kadar kendi içerisinde geliştiremediği edebiyat türlerini tanıma ve geliştirme olanağına kavuşmuştur.

6. Sonuç

Karşılaştırmalı Edebiyat ve Çeviribilim'in birbirleriyle yoğun etkileşim içerisinde oldukları yukarıdaki bölümlerde vurgulanmıştır. Özellikle çevirinin tarihsel gelişimi ve edebi çeviri ile ilgili araştırmalar, Karşılaştırmalı Edebiyatı yakından ilgilendirmektedir. Son yıllarda Çeviribilim içerisinde gözlemlenebilen 'çeviri ve kültür' odaklı yönelimin de Karşılaştırmalı Edebiyattan faydalanabileceği açıktır. Özellikle edebi çeviri ile ilgili olan çevirmen, çevirmeyi hedeflediği eserin edebi konumu ve etkisi hakkında edineceği geniş perspektifli bilgi, çeviri sürecine katkı sağlayıp yönlendirici nitelikte olabilecektir.

KAYNAKÇA

- Aydın, K. (1999): Karşılaştırmalı Edebiyatın Günümüz Postmodern Bağlamda Algılanışı. İstanbul: Birey Yayıncılık.
- Aksoy, B. N. (2002): Geçmişten Günümüze Yazın Çevirisi. Ankara: İmge Kitabevi.
- Aytaç, G. (2001): Karşılaştırmalı Edebiyat Bilimi. Ankara: Kültür Bakanlığı.
- Aytaç, G. (2003): Genel Edebiyat Bilimi. İstanbul: Say Yayınları.
- Enginün, İ. (1992): Mukayeseli Edebiyat. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Özdemir, E. (2002): Yazınsal Türler. 5. basım. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Öztürk, K. (1998): Edebiyatlar Arası Etkileşim. Öztürk, Ali Osman (Yay. Haz.) (1998), Karşılaştırmalı Edebiyat Araştırmaları. Konya: Sel-Ün Vakfı Yayınları, 7-16.
- Popovič, A. (2004): Çeviri Çözümlemesinde "Deyiş Kaydırma" Kavramı. İngilizceden çeviren: Yurdanur Salman ve Rifat, Mehmet (Yay. Haz.) (2004): Çeviri(bilim) nedir? Başkasının Bakışı. İstanbul: Dünya Yayıncılık, 133-142.
- Reiß, K. (1993): Texttyp und Übersetzungsmethode. Der operative Text. 3. Auflage. Heidelberg: Groos.
- Rifat, M. (Yay. Haz.) (2004): Çeviri(bilim) nedir? Başkasının Bakışı. İstanbul: Dünya Yayıncılık.
- Rousseau, André-M. & Pichois, Claude (1994): Karşılaştırmalı Edebiyat. Fransızcadan çev. Mehmet Yazgan. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Sakallı, C. (1998): Karşılaştırmalı Yazınbilim Kuramları ve Yöntem Sorunu. Öztürk, Ali Osman (Yay. Haz.) (1998), Karşılaştırmalı Edebiyat Araştırmaları. Konya: Sel-Ün Vakfı Yayınları, 17-44.
- Stolze, R. (1997): Übersetzungstheorien. Eine Einführung. 2. Auflage. Tübingen: Narr.
- Stolze, R. (2003): Hermeneutik und Translation. Tübingen: Narr.
- Ülsever, Ş. (2007): Karşılaştırmalı Edebiyat ve Edebi Çeviri. Eskişehir: Osmangazi Üniversitesi Basımevi.

Karşılaştırmalı Edebiyat Bilimi ve Translation Studies Arasındaki
Çevrilmiş/Döndürülmüş İlişki:
Metin ve Kültür Açısından İmge Oluşturmadaki Çeşitlilikte Çevirinin Rolü

Umkehrendes Verhältnis zwischen Vergleichende Literaturwissenschaft
und Translation Studies:
Die Rolle der Translation in Bezug auf die Diversität der Bild-Bestimmung
von Text und Kultur

Sevil ÇELİK TSONEV (İstanbul Üniversitesi)
Ensa FİLAZİ (İstanbul Üniversitesi)

ÖZET: Çalışma *translation studies* ile *karşılaştırmalı edebiyat bilimi* arasındaki kaçınılmaz ilişkiyi çeviribilimin gelişim süreci içerisinde bulgulama ve gerekçelendirmeyi amaçlamaktadır. Bu ilişkiye daha önceleri Manipulation School araştırmacıları tarafından değinilmiştir (Bassnett, Lefevere, Hermans, Toury). Karşılaştırmalı edebiyat biliminin *araştırma nesnesi* olan yazınsal çeviriler iki alanı *birbirine bağlayan* unsurlar olarak tanımlanmaktadır. Manipulation School temsilcileri çeviriyi *yeniden yazmanın* (Rewriting) özel bir türü olarak betimlemektedirler. Bu şekilde çeviri, alımlayıcı kültürün diğer *metin-üstü* dönüştürme yöntemleri çerçevesinde anlaşılmaktadır. Bir toplumun *metin ve kültürden* oluşturduğu imgenin tasavvurunda *yeniden yazmanın* çeşitli biçimleri belirleyici unsur ve boyutlar olarak tanımlanmaktadır. Aynı zamanda *yabancıml/ötekinin* bu kendine mal etme yöntemi aracılığıyla *kendi yazını ve kültürü*, onun *metin dünyası* ve dünyayı *algılama biçimi* oluşturulmaktadır (çoğul-dizge kuramına bağlamında). Yazınsal metinlerin farklı çevirileri ile tartışmayı tamamlayıcı bir uygulamalı çalışma yoluyla çeviri bağlamında imge oluşturmadaki anlam boyutlarının çeşitliliğinin rolü açıklanmaya ve gerekçelendirilmeye çalışılacaktır. Bu tür etmenler dolayısıyla araştırma nesnesi olarak *yalnızca* yazınsal çeviri ürünlere dayalı bir karşılaştırmalı edebiyat bilimi anlayışına da dikkat çekilecek ve eleştirel olarak sorgulanacaktır. Bu kapsamda Türkiye ve Almanya'daki farklı bölümlerin program içerikleri de tartışma malzemesi olarak katkı sağlayacaktır.

ZUZAMMENFASSUNG: Die Studie hat vor, die unvermeidliche Relation von Translation Studies und vergleichende Literaturwissenschaft innerhalb des Entwicklungsprozesses der Translationswissenschaft zu fundieren und zu begründen. Auf das Verhältnis wurde schon von Wissenschaftlern der Translation Studies bzw. der Manipulation School hingewiesen (Bassnett, Lefevere, Hermans, Toury). Die literarischen Übersetzungen als Forschungsgegenstand der vergleichenden Literaturwissenschaft wurden ihrerseits als bindender Aspekt beider Disziplinen bezeichnet. Die Repräsentanten der Manipulation School bezeichneten die Translation als ein Sonderfall des Rewriting (Umschreiben). Somit wird die Translation in Rahmen anderer metatextueller Transformationsverfahren der rezipierenden Kultur gestellt. Verschiedenartige Formen des Rewriting sind bestimmende Aspekte und Dimensionen beim Entwerfen der Vorstellung eines Bildes, das sich eine Gesellschaft von einem Text und einer Kultur macht. Gleichzeitig wird durch dieses Aneignungsverfahren des Fremden auch die eigene Literatur und Kultur, ihre Textwelt und ihr Bild von Welt konstruiert (bezogen auf die Polysystemtheorie). Mit einer ergänzender Praxis wird im Anschluss der Studie an Hand verschiedener Übersetzungen literarischer Texte versucht, die Rolle der Diversität der semantischen Ebenen einer Bildbestimmung von Text und Kultur in Bezug auf die Translation zu veranschaulichen und zu begründe

n. Aufgrund solcher Aspekte wird auf den Forschungsgegenstand einer nur auf literarischen Übersetzungsprodukten beruhendes Verfahrenskonzept einer vergleichenden Literaturwissenschaft angedeutet und diese auch kritisch hinterfragt. Hierzu werden auch die Programmkonzepte der verschiedenen Institute in der Türkei und in Deutschland als Diskussionsmaterial beitragen.

Giriş

Çalışmanın başlığından yola çıkarak 'dön(dür)ülmüş' veya 'çevrilmiş' ilişki betimlemesi çalışmanın ortaya çıkmasındaki ilgiye ve gelişim yönüne koşut bir durum olarak açıklanabilir. Burada Almanca'nın sözcüklerde gizlediği ve onlara verdiği hacimsel anlam düzleminin de çalışmanın bu tür bir ilişkiyi konuşturmasında katkısı var. Bu tür bir ilişki devinimi Almancada "umkehren"¹ sözcüğü ile karşılık bulmaktadır; anılan sözcüğün sözlüksel anlamı içinde bir "geriye dönüş" betimlenmektedir. Geriye dönüşün gerçekleşebilmesi için öncelikle bir yöne doğru bir yönelişin ve devinimin olmuş olması gerekmektedir. Translation Studies ve karşılaştırmalı edebiyat biliminin de arasındaki ilişki bu türden bir ilişki olarak betimlenebilir. Nitekim her iki alanın da gelişim süreçleri içinde birbirlerine yönelişleri ve geri dönüşleri gözlemlenmektedir (krşl. Bassnett 1980, 1991)².

Söz konusu çalışmanın izleyişi içinde de ara ara bir disiplinden diğer disipline yönelik bir devinimin gerçekleştiği söylenebilir. Bir araştırma alanının diğer bir disiplinin yönteminden yararlandığı görülmekle birlikte aynı zamanda çalışmanın içinde de Translation Studies adlı çalışmaların çeviribilimsel gelişim süreci içinde farklı disiplinlerle ne şekilde ilişkilendirildiği ve bu bağlamda nasıl bir yer edindiği vurgulanacaktır. Bu nedenle burada özellikle "Translation Studies", diyesi "çeviri araştırmaları" kavramı ayrıştırıcı olarak kullanılmaktadır. Alman ekolü Translation Studies kavramını Holmes'un betimlediği "Translation Studies"³, diyesi "çeviribilim" yönündeki kavramsal anlayıştan biraz daha farklı anlam içerecek şekilde hatta genel çeviribilim anlamından ayırarak kullandığı görülmektedir (krşl. Stolze 2011, bölüm 9.3). Çeviribilim kaynaklarında Translation Studies (önceleri) daha çok yazınsal çevirilerle ilgilenen bir araştırma alanı olarak betimlenmekte Alman ekolünce. Bu ekol çeviribilime karşılık gelen Almanca'nın kendi kavram oluşturma özgünlüğüyle "Translationwissenschaft" betimlemesini kullanmaktadır; Latince'den kökenlenen "translation"⁴ kavramına bilimsel bir nitelik yüklemek amacıyla da "bilim" (wissenschaft) sözcüğünü ekleyerek adlandırmayı yeğlediği görülmektedir. Translation Studies ve karşılaştırmalı edebiyat bilimi arasındaki ilişkilendirmenin nedenlerinden birisi de iki disiplin arasında bir

¹ Sözcüğün Almancadaki anlamına yönelik krşl. <http://www.duden.de/suchen/dudenonline/umkehren>

² Lefevere und Bassnett spielen in konsequenter Fortsetzung ihres Ansatzes sogar mit dem 'subversiven' Gedanken, dass Verhältnis zwischen beiden Disziplinen umzukehren und die Vergleichende Literaturwissenschaft zu einer 'Subkategorie' der Translation Studies zu machen (Lefevere + Bassnett 1990:12)" (bkz. Prunc 2002:257).

³ İngilizce literatürde ise "çeviribilim" kavramı karşılığında kullanılmaktadır.

⁴ Latince'deki "translatio" dan gelmektedir. <http://www.duden.de/rechtschreibung/Translation>

dokuntu' ögesi aramak ve bunun sonucunda da ortak bir nitelik bulgulamak olmuştur. Böylece ortak araştırma malzemesi olarak yazınsal metinler karşımıza çıkmaktadır.

1. Karşılaştırmalı Edebiyat Bilimi ve Translation Studies'in Buluşma Zemini

Translation Studies ve karşılaştırmalı edebiyat biliminin karşılaştırma gereğinin ortak bir dokuntu ögesine dayandırıldığı yukarıda belirtilmişti, ancak bu durumu bir ilişki kurma çabası olarak değerlendirirsek bu tür bir 'komparatistik ilgi', yani karşılaştırma gereği öncelikle bir dokuntu ögesi ile olanaklıdır. Söz konusu öge de burada genel çerçevede öncelikle araştırma malzemesi olarak karşımıza çıkan yazınsal metinlerdir. Bu, aynı zamanda diğer ve araştırma alanlarıyla da bağlantı kurmamızı olanaklı kılmaktadır. Bu bağlantı ya da kesişme durumunu görselleştirmek amacıyla aşağıdaki şema yararlı olacaktır:

Translation Studies ve Komparatistik⁵ alanlarının dokuntu ögelerinin yazınsal metinler olduğu vurgulanmıştır. Komparatistik sadece edebiyat alanında uygulanan bir çalışma yöntemi değil, birçok alanda hepimizin, her bilim araştırmacısının çeşitli karşılaştırmalarda izlediği bir yöntem olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu tür süreçleri de betimleme çabasıyla çalışmada özellikle "komparatistik" kavramı kullanılmıştır. Çeviri eleştirisi Holmes'un alan tanımlamasında her ne kadar uygulamalı çeviri çalışmaları içinde yer almış olsa da zamanla çeviribilimsel literatürde bu alanda çeviri eleştirisine kuramsal ve dizgesel yöntemlerle yaklaşıldığı söylenebilir. Bununla birlikte yazınbilim ve çeviri eleştirisi araştırmaları da anılan komparatistik ilginin devamında birbiriyle ilişkili disiplin ve araştırma yönelimleri olarak karşılaştırmaya dâhil edilmektedir. Bu bağlamda çeviribilim içinde çok uzun zamandır, zaten çevirinin var olduğundan beri, aslında çeviri eleştirisinin de izlerini gördüğümüzü söyleyebiliriz. Çeviriye ilişkin tarihsel gelişim süreci içindeki açıklamaların daha çok yapılmış bitmiş çeviri ürünler üzerine düşünceler ve değerlendirmeler olduğunu da bu doğrultuda söylenebilir (kşl. Cicero, Schleiermacher, Goethe). Bu durum çeviribilim içinde özellikle Translation Studies araştırmacılarının yaklaşımları için de vurgulanabilir; nitekim Manipulation Okuluna dâhil edilen araştırmacılar da yazınsal metinlerin çeviri ürünlerine yönelmişlerdir (krşl. Hermans 1985, Lefevere 1992c). Betimleyici Çeviri Araştırmaları ancak tamamlanmış çeviri ürünler üzerinde çeviribilimsel çalışmaların olanaklı olabileceğini belirtmişlerdir (kşrl. Toury 1995). Buradaki karşılaştırmada ise buluşma noktasının yazınsal metin olduğu vurgulanmakla birlikte, yalnız her disiplininin ya da araştırma yöneliminin var olan çalışma nesnesini adlandırmasında da farklılıklar olduğu ve yine bu malzemeye

⁵ Almandaca karşılaştırmalı edebiyat bilimi yerine sıkça kullanılan bir kavram ancak karşılaştırmalı dilbilim olarak da yer almaktadır. <http://www.duden.de/rechtschreibung/Komparatistik>. Fakat TDK'nın online sözlüklerinde "lengüistik" kavramı yer almasına rağmen bu kavram hiçbir şekilde yer almamaktadır. Lengüistik kavramının yabancı bir sözcük olduğu burada daha çok vurgulanmak istenmiştir.

yaklaşma çabalarında benzerlikler ve farklılıklar ortaya çıktığı çalışma içinde de gözlemlenmiştir. Bu durum Translation Studies için “dışavurumsal metin”, Komparatistik alanı için “yazınsal/edebi metin”, yazınbilim için “dilsel sanat eseri” ve çeviri eleştirisi için ise “orijinal” olarak açıklanabilir.

2. Çeviribilimsel Gelişme Sürecinde Yazınsal Metinlere Yöneliş

Öncelikle kongre kapsamında sunulan bildirilere de gönderme yaparak, çeviribilimin gelişim sürecini konu alan çalışmalarda alanın tarihsel gelişim süreci içindeki yönelimleri gözlemledik. Bu bağlamda bu süreci kısaca anmak çalışmadaki alanların birbiriyle karşılaştırılmasındaki ilgi açısından yararlı olacaktır: Çeviribilim, öncelikle bilimsel niteliğini kazandığı dönemlerde, dilbilimcilerce dilbilim altında bir araştırma alanı olarak yerleştirilmiştir. Daha sonraki süreçlere burada vurgu yapmak amacıyla, özellikle 50'lere kadar hatta 60'larda dilbilimsel çabalarla çevirinin dilbilimsel bir uğraş alanı olarak gerçekleştiği çeşitli çalışmalarda da görülmektedir (krşl. “Translationslinguistik” kavramı Jäger ve ayrıca Leipzig 'Okulu'⁶). Bu doğrultuda bir eşdeğerlik arayışı, yalnız daha çok dil odaklı ve dilsel birimler odaklı bir bakış açısı olduğu söylenmelidir burada, birimlerin diğer dillerdeki karşı(t)laştırmalı, uygulamalı dilbilim çalışmalarıyla karşılıklarının arandığı bir süreç içinden 70'lerde metinsel boyuta, diyesi metnin bütününe dikkate alan bir yönelime doğru gitmekte olduğu gözlemlenmektedir. Metnin bütününe dikkate alan süreçlerde metindilbilimsel, metin odaklı çeviribilimsel ilerleyişin devamındaki süreçte 80'lerde aslında metni temel alan sosyal bilimlerin gelişmesine baktığımızda bir kültür bilimleri anlayışı ve disiplinlerin tekrardan birbiriyle ilişkilendirilmesi çabaları görülmektedir. Bununla birlikte kültür bilimlerinin bir üst kavram olarak yer aldığına literatürde rastlanmaktadır⁷. Edebiyat biliminin bir “medyalar bilimi” yani değişik araçlarla işlenen ya da değişik araçlarla değişik malzemelere yönelen bir bilim alanı olduğu betimlemeleriyle birlikte, “kültürbilim”e doğru yol aldığı hatta kültür bilimi üst kavram olarak betimleyerek edebiyat biliminin bunun altına konumlandırıldığı görülmektedir⁸. Bunun devamında çeviribilimin de cultural studies⁹ dediğimiz kültür bilimleri (araştırmaları) üst kavramının altına yerleştirildiğini çeşitli araştırmacılar da görmekteyiz. Tüm bu yeniden şekil almalar aslında bu tür bir ilişkilendirme süreci içinde sürekli git gellerin, diyesi bir disiplinin diğeriyle ilişkilendirildiği yeni devinimlerin olduğunu göstermektedir. Başka bir deyişle bu durum gidiş ve dönüşlerin ya da yer değiştirmelerin olduğunu belirginleştirmektedir. Çeviribilimsel gelişim sürecinde özellikle Translation Studies'in gelişmesiyle birlikte ya da bir eğilim olarak daha fazla belirginleşmesiyle birlikte 80'lerde Manipülasyon Okulu içinde anılan çeviribilim araştırmacıları Hermans, Susan Bassnett ve Andre Lefevere'in de etkin oldukları

⁶ Leipzig Okulu (Otto Kade, Albrecht Neubert, Gert Jäger, Gerd Wotjak) dilbilimsel çalışmalarla öne çıkmıştır.

⁷ (krşl. Zima, Peter 2011)

⁸ Komparatistik als Kulturwissenschaft“ (P. Nicklas aktaran Zima 2011) “Von der Literaturwissenschaft zur Medienwissenschaft und kein Weg zurück“ (K. Viehoff aktaran Zima 2011)

⁹ <http://www.epb.uni-hamburg.de/erzwiss/lohmann/Lehre/Wint2-3/rez-brom.htm>

bir yönelim başlıyor çeviribilimde. Yazınsal metinlerin çevirisinin de önemli olduğu, yazınsal metinlerin de çeviribilimin ilgi alanı içine girmesi gerektiği süreci esasen 70'lerde başlıyor, ancak Hermans 1985'teki çalışmalarıyla daha görünür oluyor özellikle daha da belirginleşiyor. Şimdiye kadar yazınsal metinlerin aslında çeviribilim içinde araştırma nesnesi olarak çok fazla yer almaması bu bağlamda dilbilimsel yaklaşımlara dayandırılmaktadır. Özellikle çeviribilimin gelişim süreci içinde Translation Studies'in öncüleri olarak adlandırılan Manipulation School araştırmacılarının bu yeni yönelimiyle hatta Betimleyici Çeviri Araştırmalarının da ortak malzemesi olarak orijinal metin ile çeviri ürünü karşılaştırma çabalarıyla karşılaşyoruz aslında bütün bu süreçlerde. Bu yaklaşımlarda Manipulation School'un çevirinin farklı nedenlerden ya da farklı etkenlerin birleşiminden ortaya çıktığı süreçleri ve bu etmenleri aslında betimleme, gerekçelendirme çabalarını görüyoruz bu yaklaşımlarda. İdeoloji, güç dengeleri gibi etmenlerin aslında gündeme geldiğini görüyoruz¹⁰. Burada vurgulanması gereken yine araştırma malzemesi olarak yazınsal metinlerin betimlendiğidir. Yazınsal metinler karşılaştırmalı edebiyatın ortak nesnesi, yazınsal metinler yazınbilimin ortak nesnesi, yazınsal metinler çeviri eleştirisinin de araştırma malzemesi olarak ortaya çıkmaktadır. Özellikle 70'lerden sonra çeviribilim içinde daha yöntemsel çabalarla belirginleşen, çeviri eleştirisinin de çeviribilimsel bakış açısıyla ortak nesnesi ağırlıklı olarak yazınsal metinler olmuştur (krşl. çeviribilimsel çeviri eleştirisi yaklaşımları).

3. Yazınsal Metinler ve Paradigma Değişimi Anlayışının Görünümleri

Translation Studies ve Manipulation School araştırmacılarının yaklaşımı ile bir "cultural turn" anlayışı yeni bir yönelim olarak ortaya çıkıyor. Bu bağlamda Prunc bir paradigma değişiminden bahsetmektedir¹¹ (krşl. Prunc 2002, 2007). Bassnett ve Lefevere tarafından bu paradigma değişimi disiplinlerin birbiriyle olan ilişkisi anlamında bir paradigma değişimi olarak da betimlenebilir. Lefevere ve Bassnett'in çalışma yönelimlerine köken olarak baktığımızda aslında yazınbilimci olmakla birlikte aynı zamanda da karşılaştırmalı edebiyat bilimi birikimine sahip bu iki araştırmacının yazınsal metni kendisine araştırma malzemesi olarak betimleyen Translation Studies çalışmalarını karşılaştırmalı edebiyat çalışmalarının bir alt alanı olarak yerleştirme çabalarını görmekteyiz (Lefevere + Bassnett 1990). Ancak bu çalışma belli bir zaman sonra Bassnett'in ilk başlarda şöyle bir heyecanına yol açıyor. Susan Bassnett ve Lefevere'in karşılaştırmalı edebiyatın da aslında Translation Studies altında yer alması gerektiğini belirtiyorlar ortak yaklaşımlarında. Tabi ki karşılaştırmalı edebiyatın da yerleşmiş bir bilim alanı, bilim disiplini olmasıyla bu tip bir heyecan, heyecan olarak kalyor disiplinlerin ilişkileri çerçevesinde.

¹⁰ Krşl. Lefevere 1992a.

¹¹ "Bei genauer Betrachtung bezieht sich die Forderung nach einem Paradigmenwechsel nicht auf die Translationswissenschaft, sondern auf die Vergleichende Literaturwissenschaft. In dieser sollte das Objekt durch Einbeziehung der Translation und Akzentuierung der Translation Studies neu dimensioniert werden" (krşl. Prunc 2002).

Translation Studies yönelimin Lefevere tarafından betimlenen önemli bir açılımına da Rewriting¹² kavramına yönelik açıklamalar gösterilebilir. Bu tür bir betimleme postmodern anlayışın bir parçası olarak da görülebilir belki, hatta bunun çeviri olgusunu anlama çabası açısından da bir paradigma değişimi olduğu söylenebilir. Rewriting’de aslında kültürün odak noktası olması sebebiyle bu yaklaşımlarda çeviri ve kültür ilişkisi yeniden önem kazanmaktadır. Bununla birlikte rewriting anlayışına Çoğul Dizge Kuramı açısından ve buna bağlı olarak da edebiyat kanonu açısından baktığımızda yazınsal metnin kendisine özgü niteliksel değerlerinin tek bir okuma anlayışı sonucunda da tam olarak ortaya konamayacağı kaygısı daha da belirgileşmektedir. Bu durum söz konusu dilsel sanat eserinin anlaşılması yönündeki çabaların bir farklı okuma anlayışı olduğu bağlamında, çevirinin de bir okuma anlayışı sonucunda ortaya çıkmış bir ürün olduğu şeklinde açıklanabilir. Rewriting, Türkçe olarak yeniden yazma hatta yeniden ‘yeni okuma’ gereksinimi çevirinin aslında doğasında var olan bir olgudur. Dolayısıyla orijinal bir metnin tek bir çevirisini kendi edebiyatımızda var etmek yerine, farklı dönemlerde elbette dilin de değişken ve canlılığı açısından bakarsak, farklı tarihsel süreçlerde tekrar yeniden çevrildiğini hatta aynı dönemde farklı yayın evleri tarafından çok kısa sürelerde çevrildiği görülmektedir. Rewriting hem farklı çeviri örneklerinin, yani bir erek metin 1, erek metin 2 gibi, hem de farklı dillerdeki erek metinlerin de rewriting’ın bir türü olarak betimlemektedir. Aynı zamanda yazınsal eserin çocuklara göre uyarlamalarının da rewriting, tiyatrodaki sahnelenmesinin de bir rewriting içinde değerlendirildiği ve hatta kitap tanıtımının ya da bir eleştirisinin ya da bir ansiklopedik bilginin ya da ontolojik bir eserde o esere ilişkin bir iki düşüncenin bile yer alması rewriting’ın çeşitli biçimleri içinde değerlendirilmekte. Bildirinin başlığı özellikle imge oluşturmadaki çeşitlilikte çevirinin rolüne de değindiği için çünkü sanatsal ve estetik değerleri ortaya koyan, sanatçıyı sanatçı yapan ve dilsel bir sanat eseri olan yazınsal metin imgesel bir özsel niteliğe sahiptir aynı zamanda. Buradaki yaklaşım özellikle yazınbilimsel bakış açısıyla bir eserin sanatsal değerini ortaya koyma çabası yönünde açıklanabilir. Dilsel sanat eserinin bir başka dille bir başka dilde hayatını devam ettirebilmesi olarak betimlenmektedir çeviri yazınsal metinlerin çevirisi bağlamında.

4. Karşılaştırmalı Edebiyat Bilimi İçinde Yazınsal Metinler ve Çevirileri

Komparatistik’in Almanya’daki tarihsel gelişmesi kısaca özetlenirse özellikle şu noktalar önemli görülebilir: 19 yy.’da çeşitli filolojik disiplinlerin yeniden düzenlenmesi, klasik filolojilerin reform çalışmaları ile üniversitelerdeki karşılaştırmalı edebiyata yönelik öğrenim programları açılmıştır¹³. Daha sonraki

¹² Bassnet ve Lefevere bunu şu şekilde gerekçelendirirler: “Translation is, of course, a rewriting of an original text. All rewritings, whatever their intention, reflect a certain ideology and a poetics and as such manipulate literature to function in a given society in a given way. Rewriting is manipulation, undertaken in the service of power [...]”. Lefevere 1992 ve ayrıca Bassnett + Lefevere 1992: VII.

¹³ “Wissenschaftliche Disziplinen entstehen, sobald das Wissen auf einem Gebiet zunimmt und widersprüchlich diskutiert wird. Die Disziplin wird institutionalisiert, sobald sie an einer

süreçte bu klasik filolojinin reform edilmesi aynı zamanda da bir ulusallaşma ya da ulusal filolojilerin ortaya çıkmalarına neden olmuştur. Bunlar şöyle örneklendirilebilir: Germanistik, Romanistik ya da Slavistik gibi eğitim öğretim alanlarının tarihsel süreç içinde oluştuğunu görmekteyiz. Komparatistik'in özellikle bu oluşan farklı ulusal filolojilerin dil ve edebiyat yönelimlerinin birbirine bağladığı söylenmektedir. Karşılaştırmalı edebiyat bilimi çalışmalarıyla onların benzerliklerini, farklılıklarını ve ortak yönelimlerinin gerek tarihsel, gerek kültür tarihsel incelendiğini görmekteyiz. Gerçek anlamda bir karşılaştırmalı edebiyatın başlangıcının Almanya'da Komparatistik bölümlerinin oluşum izlerinin 20.yy.'ın ikinci yarısında kaynaklarda görmekteyiz. Almanya'da ilk Komparatistik merkezler olarak Mainz 1946, Saarbrücken 1949 ve Berlin 1965 kentleri bilinmektedir. Komparatistik'in araştırma alanları bugün şu şekilde açıklanmaktadır:

- | | |
|---|---|
| -metinlerarasılık araştırmaları | -kültürbilimlerine ilişkin araştırmalar |
| -araştırma nesnesi olarak dünya edebiyatı | -çeviri çözümlenmeleri |
| -medyalar komparatistiği | -disiplinlerarası çalışmalar |

Buradan da yine anlaşılıyor ki ortak malzeme yazınsal metinler ve onların çevirilerinin çözümlenmesi karşılaştırmalı edebiyat çalışmaları içinde yer almaktadır. Bu durum daha eski kaynaklarda olduğu gibi günümüz kaynaklarında da bu şekilde açıklanmaktadır¹⁴. Bu nedenle yazınsal metinlerin ortak 'dokuntu' ögesi olması da tesadüf değil elbette. Yazınsal metinlerin çevirilerinin çözümlenmesi çalışmalarının yine 2012 yılında karşılaştırmalı edebiyat bilimi içinde bir araştırma alanı olarak betimlendiği görülmektedir. Peki, bu karşılaştırma burada ne gibi nitelikte yapılmaktadır? Nasıl bir karşılaştırma söz konusu? Orijinaliyle erek metnin ya da farklı erek metinlerin (dilici çeviri anlayışı doğrultusunda) karşılaştırılması olduğu kadarıyla, farklı dillerdeki erek metinlerin karşılaştırılması da yine söz konusu araştırma alanı içinde betimlenmektedir. Aslında yine iki alanın karşılaştırmasını yaparsak çeviri eleştirisi içinde de zaten kendi gelişimsel, tarihsel süreci içinde orijinal ile erek metni ya da farklı erek metinleri ve hatta farklı dillerdeki erek metinleri de karşılaştırma deneyimleri yaşanmıştır. Tabi ki çeviri eleştirmenin de dilsel yetileri ya da dilsel becerileri dâhilinde bu perspektif ve yelpaze genişleyebilmektedir. Karşılaştırmalı edebiyatbilimcinin aslında bir "dünya yurttaşı" olduğu bir "dünya vatandaşı" olduğu kaynaklarda dile geliyor (vgl. Corbineau-Hoffmann 2004:12). Bu ne demektir? Özellikle karşılaştırmalı edebiyat bilimcinin uluslararası bir edebiyat anlayışına yöneldiği kimliği içinde tanımlanmaktadır. Bununla birlikte de bu "dünya yurttaşının" sürekli diller arası ve kültürlerarası diyalogun içinde oluşan bir edebiyat

Forschungseinrichtung gelehrt und praktiziert wird." (bkz. ZimaneK/Nebrig 2012:38)

¹⁴ (krşl. Dyserinck 1991 bölüm "5. Die literarische Übersetzung als Gegenstand komparatistischer Forschung" ve ZimaneK/Nebrig 2012)

anlayışını ortaya koyması gerektiği vurgulanmaktadır. Bir de bu bağlamda 'intermedyal' denilen medyalararası dolaşmayı da gerçekleştirebilmelidir. Karşılaştırmalı Edebiyat Bilimi neyle ilgilenir? Karşılaştırmalı yöntemsel izleyiş ya da uğraş nasıl betimleniyor? Kaynaklarda elbette ortaklıkları araştıran bir karşılaştırmalı yöntemin olduğu, ortaklıkları temel alan, ya da karşılaştırmalı bir karşılaştırmadan bahsedilmektedir. Bu da özellikle farklılıkları ortaya koyma çabasıyla yapılan bir karşılaştırmadır. 2. yönetime baktığımızda yine şöyle bir karşılaştırma yolu izlenmektedir: Karşılaştırmalı edebiyatbilimin yöntemsel betimlemesi açısından "genetischer Vergleich" denilen 'dokuntu' ya da 'buluşma' ya da birbirinden etkilenmenin (Berührung), araştırılması yönündeki bir karşılaştırma olarak betimlenmektedir. İkinci karşılaştırma olarak ise birbirine dokunmaları çeşitli kaynakların ya da ulusal edebiyatların, direk yani bir tanıma, bilme, direk bir etkilenme söz konusu değilse. Yalnızca dönemin tarihsel kültürel arka planının farklı uluslarda da çeşitli tarihsel süreçlerin ortak yaşanması söz konusuysa birbirini tanımayan ulusların dahi aynı tarihsel süreçlerden geçebileceği bir bilinen gerçekliktir. Bu bağlamda hiçbir buluşma ya da dokunma olmadan da karşılaştırmalı edebiyat yöntemi, "konu odaklı" (typologisch), konuların araştırılmasının karşılaştırılmasının yapıldığı görülmektedir. M. Schmelling'e özellikle 1981 çalışmasında karma karşılaştırma biçimlerinden, tarihsel karşılaştırmadan bahseder. Tarihsel karşılaştırma dilsel yapının, dilsel yapının dışındaki tarihsel süreçlerin karşılaştırılması diye ayrıştırılır. Tarihsel izleneye uymayan (ahistorisch) yapısal karşılaştırmaların yapıldığı görülmektedir; yapısal karşılaştırmalar da özellikle hem benzerlikleri hem de farklılıkları gösterme çabası içinde yapılan karşılaştırmalar, karşılaştırmalı izlenceler olarak betimlenmekte. Edebiyat eleştirisi açısından bir karşılaştırma daha çok genel yazınbilimsel sınırların içinde kalmaktadır. Genel yazınbilim ne tür çalışmalarla uğraşır? Özellikle bilim kuramsal, yani yazınbilim dediğimizde yazınsal eserlere bilim kuramsal açıdan yaklaşma çabaları ve bu yönde ne tür betimlemelerin ortaya konulduğu anlaşılmaktadır. Yani bir sanat eserinin aynı zamanda bilimsel bir nesne olarak değerlendirilebileceğini yazınbilimin bilimle belirginleşmektedir. Yazınbilim bilim kuramsal sorunları ve yöntemsel temelleri tartışmakta ve gerekçelendirmektedir. Çalışma alanı olarak da çeşitli kuramsal etmenlerin, özellikle yazınsal ürünlerin alınmasındaki temelleri, ne gibi etkilenimlerin olduğunu gerek ulusal edebiyatların içinde, gerekse dışında olarak uluslararası ilişkilerini de incelemektedir.

5. Çeviri Eleştirisi Penceresinden Yazınsal Metin ve Çeviri

Çeviribilimsel ilerleyişte çeviri eleştirisi çalışmalarında 70'lerden sonra orijinal metin ile çevirisi arasındaki ilişkiyi betimleme süreçlerindeki keyfilikten uzaklaşıldığı ve yöntemsel bir arayışa gidildiği gözlemlenebilir (krşl. Reiss 1971, Gerzymisch-Arbogast 1994, House 1997). Bu durumun bir dizgesel

model arayışını beraberinde getirdiği de görülmektedir özellikle 90'lardan sonraki literatüre bakıldığında daha da belirginleşmektedir (krşl. Gerzymisch-Arbogast 1994; House 1997). Çeviri eleştirisi kapsamındaki çalışmaları bir dizgeye oturtma çabasıyla bu dönemdeki çalışmalara baktığımızda da orijinal ile çevirisinin karşılaştırılmasında sosyal bilimlerin aslında önemli bir bilimsellik ölçütü olan "öznelerarası sınanabilirlik" niteliğinin bazı modellerin bilimsellik ölçütü olarak betimlediği görülebilir (krşl. Gerzymisch-Arbogast 1994; House 1997). Bu modellerde, esasen bir bilimsellik kaygısı Reiss (1971) ile birlikte başlamıştır. Bilimselliği ortaya koyma çabasıyla çeviri eleştirisindeki keyfi betimlemeler ve keyfi değerlendirmelerden artık uzaklaşılması gerektiği çağrularına da kulak vererek ortak araştırma malzemesi yazınsal metinler olan karşılaştırmalı bir çalışmanın aslında taslağı daha önceki bölümlerde yukarıda vurgulanmak istenmiştir. Çalışmadaki karşılaştırmada diğer bir alan olarak çeviri eleştirisine yönelik görüşleri tanıma çabasıyla çeviri eleştirisinin özellikle Albert Jörn'nün 1998'deki çalışması dikkat çekmektedir. Çeviribilimsel bakış açısıyla çeviri eleştirisine ilişkin bir takım yaklaşımlar burada ortaya konmaktadır. "Fachmännisch" derken, alanın içinden uzman olarak, kendisi çeviribilimci, bunu da dile getiriyor özellikle burada. Ancak bu tür bir bakış açısıyla çeviribilimci olarak, aslında bir edebiyat eleştirmeninin çeviri eleştirisine ilişkin görüşlerinden, ortaya koyduklarından daha farklı bilgilerin verilmesi gerektiğini belirtmektedir. Çeviribilimci de aynı nesneye farklı yaklaşımlarını göstermek zorundadır Jörn'e göre. Özellikle çevirmeni de dikkate almalıdır. Çeviri eleştirmeninin görevinin ya da uğraşısının betimlemesine baktığımızda neyle uğraşır çeviri eleştirmeni? Çevirmen aslında ne yapmak istemişti ve sonunda nasıl bir ürün çıktı ortaya? Ve acaba çevirmen verdiği kararı ne kadar tutarlı olarak başından sonuna kadar takip edebildi? Bilinçli bir çeviri mi yoksa çok sezgisel, dilsel sezgilerin ortaya konulduğu bir çeviri ürünü müdür? Tüm bunların araştırılmasının çeviri eleştirisinin ve çeviri eleştirmeninin görevleri arasında olduğu söylenmektedir¹⁵. Aynı zamanda Jörn'nün devamında "Umfeld der Übersetzung"¹⁶ dediği çevirinin çevresi, çevirinin dünyası, çevirinin evreni diye belki adlandırabileceğimiz bir açıklaması olduğu görülmektedir. Yani çeviri eleştirmeni, çevirinin evrenini, çeviri dünyasını görebilmeli ve dikkate almalıdır. O halde nedir bunlar? Metin türü, erek kitle, erek okuyucu (Adressat) ve ayrıca çevirinin amacı. Tüm bunlar çevirinin dünyası çevirinin doğası içinde dikkat edilmesi gereken etmenler, çeviri eleştirmenin de bunları gözünde tutması gerektiğini belirtiyor A. Jörn, 90'ların sonlarında. Çeviri eleştirmeninin

¹⁵ "Er sollte zunächst ermitteln, was der Übersetzer wollte, wie er den Text verstanden und für welche unter mehreren, denkbaren Strategien er sich bei seiner Übersetzung entschieden hat. Dabei sind die Vor- und Nachworte der Übersetzer hilfreich; fehlen sie, so muss die Intension und spezifische Vorgehensweise des Übersetzers aus der Übersetzung selbst erschlossen werden. [...] "Es gilt festzustellen, ob die Verwirklichung seiner Absicht gut oder weniger gut gelungen ist. Erst auf einer höheren Ebene kann und soll diese Absicht kritisiert oder begrüßt werden." (Jörn 1998:228)

¹⁶ "Der Ü-Kritiker hat zunächst das jeweilige Umfeld der Übersetzung (Texttyp, Adressaten, Zweck der Übersetzung) in Augenschein zu nehmen, bevor er sich den konkreten sprachlichen Befunden zuwendet." (Jörn 1998:233)

tüm bunları çözümlenmeden aslında dilsel bulgulara geçmemesi gerektiği vurgulanmaktadır. Çeviribilimsel çalışmalar içinde yapısal yaklaşan çeviri eleştirisi modelleri olduğu gibi işlevsel yaklaşan çeviri eleştirisi modelleri de var. İşlevsel yaklaşan çeviri eleştirisi modellerine baktığımızda, örneğin dizgesel işlevsel yaklaşım olarak Juliane House'u görmekteyiz 90'ların sonuna doğru. Gerzymisch-Arbogast çok kapsamlı ve sistematik bir çeviri eleştirisi modeli betimlemesi yapmaktadır. Çeviri eleştirisine hem makro bakış açısıyla hem de mikro bakış açısıyla yaklaşılması gerektiğini belirtmektedir. Makro bakış açısında metnin bütününe yönelik bir değerlendirme söz konusudur; bütünün anlaşılması, orijinal metnin o edebiyat kanonunun içindeki yeri ve ayrıca çeviri metnin erek kültürde alımlanması ve tüm bunların makro mikro bakışıyla incelenmesi gerektiği vurgulanmaktadır. Arbogast'ın bu bağlamda bazı adımlardan bahseder çeviri eleştirisinde. Çeviri eleştirisinin belirli modellerine özellikle işlevsel modellerine baktığımızda da daha dizgesel bir yöntem oluşturma ve öznelerarası sınanabilirliği daha görünür kılama çabasıyla bazı ölçütlere dayalı karşılaştırmalı ve değerlendirmelerin yapılması gerektiği savlanmaktadır. Yönelim olarak öncelikle işlevsel yaklaşımların çeviri ürün üzerinde incelemelere ya da ürünü betimleme ve açıklama çabalarından yola çıktığını görüyoruz. Daha sonra karşılaştırmalı yöntemin de aslında kullanıldığını hatta karşılaştırmalı yöntemin bu disiplinlerin arasındaki ilişkilerin eğer tekrar gönderme yaparsam: çeviri eleştirisinin çok ciddi şekilde karşılaştırmalı yöntemi aslında tanınmasının modelleri açıklamaya katkı sağlayacağı söylenebilir. Nitekim karşılaştırmalı yöntemin, gelişi güzel karşılaştırmalarla değil de, çeşitli ölçütlerle ortak bir karşılaştırma zemininde ortaya konması gerekmektedir. Bu durum dikkate alındığında öznelerarası sınanabilirliği çeşitli ölçütlerin karşılaştırılması ve karşılaştırmının da kendi içinde bir takım gelişimsel süreçlerinin, parçadan bütüne ya da bütünden parçaya gidişini de içermesi gerekmektedir. Tüm bu süreçler aslında çeviri eleştirisi modellerinde yok mu? Elbette var olduğu savlanabilir. Nitekim çeşitli çeviri eleştirisi modellerindeki yapılanmaya baktığımızda çeviri eleştirisinin öncelikle betimleme, öncelikle çeviri eleştirisi ne yapacağını betimlemek zorundadır, daha sonra ne tür bir karşılaştırma ne tür bir inceleme yapacağını çeşitli ölçütlerle açıklamak zorundadır. Ölçütlerini tanımlamak zorundadır. Neden 'beğenmediğini' neden 'beğendiğini' başka deyişle, neden olumlu nitelendirdiğini ya da olumsuz olarak değerlendirdiğini gerekçelendirmek zorundadır. İyi-kötü çeviriden de artık söz edilmiyor. Ne kadar, neye göre iyi, tüm bunların aslında üçüncü kişilerce de incelenerek izlenebileceği gereksinmesi ortadadır.

6. Sonuç

Bir toplumun metin ve kültürden oluşturduğu imgenin tasavvurunda yeniden yazmanın çeşitli biçimleri belirleyici unsur ve boyutlar olarak

tanımlanmaktadır. Aynı zamanda yabancının/ötekinin bu kendine mal etme yöntemi aracılığıyla kendi yazını ve kültürü, onun metin dünyası ve dünyayı algılama biçimini oluşturmaktadır. Yazınsal metinlerin farklı çevirileri ile tartışmayı tamamlayıcı bir uygulamalı çalışma yoluyla çeviri bağlamında imge oluşturmadaki anlam boyutlarının çeşitliliğinin rolü burada örneklendirilerek açıklanmaya ve gerekçelendirilmeye çalışılmıştır (bkz. Ekler bölümü). Ekler bölümünde farklı erek metinler örnek inceleme malzemesi olarak seçilmiştir. Örnek erek metinler üzerinde imge oluşturma araçları altı çizilerek vurgulanmıştır. Buradan yola çıkarak her iki erek metinde de farklı imgelerin oluşturulduğu gözlemlenmiştir. Örneklerimizde özellikle çevirilerimize baktığımızda farklı rewriting türleri örneklendirilmiş olması nedeniyle farklı imgelerin de oluştuğunu görmekteyiz. Bu örneklerle kısa bir karşılaştırma deneyimi sunulmak istenmiştir. Tüm bunları ve bir de Lefevere'in rewriting yaklaşımını dikkate aldığımızda aslında her yapılmış olan çeviri de ilgili ulusal edebiyatın çoğul dizgesi içinde yer almakta, ancak belli dönemlerde önemsenmekte, dönem dönem de önemsiz kılınmakta. Aslında bir kültürü bir imgeyi tanıma çabası içinde de tek bir çeviriden değil, birçok çeviriden, çeviri ürünlerden, yola çıkarak tüm bunların arkasında yatan aslında yabancıyı tanıma çabası olduğu da açıkça ortadadır.

KAYNAKÇA

- Gerzymisch-Arbogast, H. (1994): *Übersetzungswissenschaftliches Propädeutikum-Tübingen*: Francke (UTB 1782).
- Holmes, J.S. (1988): *Translated! Papers on Literary Translation and Translation Studies*. Ed. Bz raymond van den Broek Amsterdam: Rodopi.
- Hermans, T. (1985): *The Manipulation of Literature*. Studies in Literary Translation London/Sydney: Croom Helm/New York: St.Martin's Press.
- Jäger, G. (1975): *Translation und Translationslinguistik*. Halle (Saale): Niemeyer.
- Kade, O. (1963): "Aufgaben der Übersetzungswissenschaft: Zur Frage der Gesetzmäßigkeit im Übersetzungsprozeß" In: *Fremdsprachen* 7 (1963) Nr. 2, 83-94.
- House, J. (1997): *Translation Quality Assessment. A model revisited*. Tübingen: Narr.
- House, J. (2002): "Möglichkeiten und Grenzen der Übersetzungskritik". In: Joanna Best und Sylvia Kalina (hrsg.): *Übersetzen und Dolmetschen: eine Orientierungshilfe*. Tübingen, Basel: Francke
- Jörn, A. (1998): *Literarische Übersetzung, Geschichte – Theorie – Kulturelle Wirkung*. Darmstadt; WBG.
- Bassnett, S. (1980): *Translation Studies*. London/New York: Methuen.
- Bassnett, S. + Lefevere, A. (1990): *Translation, History and Culture*. London/New York: Printer Publishers.
- Bassnett, S. (1991): *Translation Studies*. Revised Edition. London/New York Routledge.
- Bassnett, S. + Lefevere, A. (1992): "General Editors' preface" In: Lefevere ed. 1992, VII-VIII.
- Even-Zohar, I. (1979): *Polysystem Theory*, In: *Poetics Today* 1/1-2, 287-310.
- Dyserinck, H. (1991): *Komparatistik: Eine Einführung*. 3.durchges. und erw. Aufl. Bonn: Bouvier.
- Strutz, J./ Zima, P. V. (1991): *Komparatistik als Dialog: Literatur und interkulturelle Beziehungen in den Alpen-Adria-Region und in der Schweiz*. Frankfurt am Main; Bern; New York; Paris: Lang
- Zimanek, E./Nebbrig, A. [Hg.] (2012): *Komparatistik*. Berlin: Akademie Verlag.

- Zima, P. V. (2011): *Komparatistische Perspektiven – Zur Theorie Vergleichenden Literaturwissenschaft*. Tübingen: Francke.
- Greiner, N. (2004): *Übersetzung und Literaturwissenschaft*. Tübingen: Narr.
- Lefevere, A. (1992a): *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame*. London/ New York: Routledge (Translation Studies).
- Lefevere, A. ed. (1992b): *Translation/History/Culture*. A Sourcebook. London/New York: Routledge.
- Lefevere, A. (1992c): *Translating Literature. Practice and Theory in a Comparative Literature Context*. New York: The Modern Language Association of America.
- Schmeling, M. (1981): *Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft. Aspekte einer komparatistischen Methodologie*. –In: M.S. (Hrsg.): *Vergleichende Literaturwissenschaft*. Wiesbaden, 1-24.
- Prunč, Erich (2002): *Einführung in die Translationswissenschaft*. Bd.1 Orientierungsrahmen. 2., erweiterte und verbesserte Auflage. Graz: ITAT.
- Prunč, Erich (2012): *Entwicklungslinien der Translationswissenschaft. Von den Asymmetrien der Sprachen zu den Asymmetrien der Macht*. 3., erweiterte und verbesserte Auflage. Berlin: Frank und Timme.
- Stolze, R. (2011): *Übersetzungstheorien. Eine Einführung*. 6. erw. Aufl. Tübingen: Narr.
- Toury, G. (1995): *Descriptive Translation Studies and beyond*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins (Benjamins translation library vol. 4.)

EK: Çeviri ve İmge Oluşturmadaki Farklılığa Birkaç Örnek

Bu bağlamda aşağıda Rewriting anlayışı çerçevesinde yazınsal bir eseri, bir şiiri imge oluşturma çeşitliliği açısından incelediğimizde şu verileri elde edebiliriz: “All diese Formen des Rewriting bestimmen das Bild, das sich eine Gesellschaft von einem Text und einer Kultur macht. Gleichzeitig wird durch diese Verfahren zur Aneignung des Fremden auch die eigene Literatur und Kultur, ihre Textwelt und ihr Bild von Welt konstruiert“ (krşl. Lefevere 1992a):

Der Panther (Rainer Maria Rilke 6.11.1902)

Im Jardin des Plantes, Paris

Sein **Blick** ist vom Vorübergehn der **Stäbe** [a]
so müd geworden, dass er nichts mehr hält. [b]

Ihm ist, als ob es tausend Stäbe gäbe [a]
und hinter tausend Stäben keine Welt. [b]

Der weiche **Gang** geschmeidig starker Schritte, [c]
der sich im allerkleinsten Kreise dreht, [d]
ist wie ein **Tanz** von Kraft um eine Mitte, [c]
in der betäubt ein großer **Wille** steht. [d]

Nur manchmal schiebt der Vorhang der **Pupille** [e]
sich lautlos auf -. Dann geht **ein Bild** hinein, [f]
geht durch der **Glieder** angespannte Stille - [e]
und hört im **Herzen** auf zu sein. [f]

PANTER

Paris Botanik Bahçesi'nde

Parmaklıkların arasından sürekli kayan bakışları çok yorgundu ve hiçbir şeye odaklanmıyordu.

Binlerce parmaklığın ardında sanıyordu kendisini, ona göre parmaklıkların ötesinde bir dünya yoktu.

Durmadan dönüyordu küçücük dairelerin içinde; kudretli birinin kaskatı durduğu bir merkezin çevresinde yapılan bir âyin dansı gibiydi o yumuşak, güçlü adım atışları.

Arada bir gözbebeklerindeki perde kalkıyordu sessizce—. Bir imge süzülüyordu gözlerinden içeri, iniyordu gergin, tutulmuş kaslarına — dalıyordu yüreğine ve yok oluyordu orada.

PANTER

Görüşü, her an önünden geçen demirlerden,

O kadar yorulmuştu ki, başka hiçbirşey tutamazdı içinde.

Ona öyle gelirdi ki bin tane demir vardı önünde;

Ve demirlerin ardında, dünya yoktu.

Sıkışık halkaların içinde yürürken, tekrar tekrar,

Güçlü yumuşak adımlarının hareketi Merkez etrafında oynanan bir âyinin dansı gibiydi,

İçinde muhteşem bir irade felç olmuş ayakta durur.

Sadece arasına, gözbebeklerinin perdesi kalkar, yavaşça--Bir resim girer içine, Çabucak koşar aşağı doğru gerilmiş, hapis olmuş adalelerden, Sokulur kalbine ve yok olur gider.

Çeviri: (Stephen Mitchell'in İngilizce tercümesinden çevri

An Overview of the Romanian Discourse on Translation *

Ana-Magdalena PETRARU (Alexandru Ioan Cuza University of Iasi, Romania)

ABSTRACT: In this paper we will account for the Romanian discourse on translation since its beginnings to present day. Thus, we will try to give an overview of the first translations into Romanian which were mainly religious ones (in the 17th and 18th centuries). We will tackle the ideological debates of the 19th century in which free translations were preferred and the Romanian disputes in the field, i.e. the benefit brought by translations, on the one hand and their devastating effect which was believed to bring the destruction of a culture's specificity, on the other hand. We will also consider the important moments in Romanian Translation Studies history such as the 1872 guidelines for translating ancient literature and *The National Colloquium of Translation and World Literature* (1981), the first of its kind in communist Romania. As far as the contemporary period is concerned, we will compare the Romanian discourse on translation in pre-communist and communist Romania. If in the former period indirect translations (via the French language) still circulated, translation policies were incoherent and private publishers chose texts to translate based on commercial criteria, during the latter period, the main state publishing houses were founded, the concept of world literature emerged, professional translators had their voices heard, all with a tremendous impact on the Romanian discourse on translation. After 1989 Romanian courses on TS as a distinct discipline come out and university programmes are implemented.

Keywords: Translation Studies, history of the book, pre-communist to post-communist Romania, translation criticism.

1. Introductory Remarks: The Romanian Discourse on Translation before the 20th Century

The first proofs that come to support the use of Romanian as language of culture in our country go as far as the 13th century when the liturgy was translated from Slavonic (which replaced Latin around the 10th century) into Romanian; this happened under Pope Innocent IV (1243-1258) probably due to our language's Latin roots. However, the first Romanian text, i.e. *Neacșu's letter from Campulung* would only be printed in 1521.

As far as Romanian translations proper are concerned, Deacon Coresi's 1559 *The Christian Inquiry*, Simion Ștefan's 1648 version of the New Testament and the first complete translation of the Bible in 1688 are seminal. Also, there is Dosoitei's extremely influential translation from David's *Psalms* printed in 1673. Still, no sooner than the 19th century has the Romanian discourse on translation started to flourish along with disputes between reputed personalities such as Heliade Rădulescu who supported translations for contributing to a nation's cultural and literary development and Mihail Kogălniceanu who rejected them for destroying a nation's specificity at a time when Romanian culture was still importing foreign models (mainly French) and was setting its orthographic norms. Thus, as shown in our previous research (Petrașcu, 2014, pp. 1157-1165), translation flourishes in the 19th century, despite opponents of translation who

* This work was supported by the strategic grant POSDRU/159/1.5/S/140863, Project ID 140863 (2014), co-financed by the European Social Fund within the Sectorial Operational Program Human Resources Development 2007 – 2013.

made their views clear in the Romanian periodicals of the time; such voices argued that it was best for Romanian language and culture not to be spoiled by translations from other cultures and that Romanian, which was still young at the time, should be free to develop its spirit and originality. Thus, important cultural figures such as Mihail Kogălniceanu rejected translations based on the reasons mentioned above; in fact, Kogălniceanu distinguished between useful translations (e.g. Montesquieu's works) and futile ones (popular fiction), favouring originality against imitations that would kill a country's national spirit. His counterpart was Ion Heliade-Rădulescu, also the most prolific translator in 19th century Romania; he carried out translations from Byron, the most translated author of the time in an era in which free, indirect translations (mostly from French) were the rule. As mentioned later on in the Romanian Translation Studies (TS) discourse (cf. Ionescu 1981, 2004), he authored the 1872 guidelines for translating ancient literature so as to meet the horizon of expectations of the readers of the time who were less acquainted to classics and romantics: fidelity to the spirit, and not the letter was advocated. Except for translations from Homer by Aristia or Hugo by Heliade-Rădulescu, novels were preferred (George Sand and Eugène Sue were the favourite authors of the time), probably because of the disappointment of the Romanian people after the 1848 revolution and the exile of important Romanian writers; furthermore, as argued by Romanian TS literature (cf. Cornea, 1966) the evolution of the public's taste towards a fictional substitute for an unfulfilled life would eventually lead to the rise of mass literature, extremely appreciated in the first decades of the 20th century.

Furthermore, Romanian critics are prescriptive in their norms for translating literature into Romanian; in this respect, Titu Maiorescu's study "Direcția nouă" (New Direction) that came out in one of the most important reviews of the time, *Convorbiri literare/ Literary Talks* (1871, pp. 85-90) includes some TS-related allegations. Against the background of a poor state of literary activity in 19th century Romania (the lack of original productions, not only novels, short stories, drama, but also literary histories), Maiorescu supports Bariț's academic views on Romanian as analytic language which leads to longer target texts in translation if the source language is synthetic (as in the case of English). The bottom line is that translators should be cultural agents who speak several foreign languages and travel a lot so as to be able to render the image of the source culture in translation or take up grammar and compile (bilingual) dictionaries.

2. Pre-Communist Views on Translation (1900-1945)

At the beginning of the 20th century, considerations on translation of one of our greatest historians, Nicolae Iorga who also tackled old literature in Romania are worth mentioning. His article, *Traducerile/ Translations* published

in *Floarea darurilor/ Flower of Gifts*, is quintessential in this respect. To his own account, Iorga translated little and poorly. Thus, in his review founded to introduce world literature to Romanians by means of translations (followed by short presentations of their authors and critical pieces on their work), Iorga makes recommendations for translators to master the art of translating and love the masterpieces of world literature; as far as he is concerned, poetry can be translated in three ways. First, a poet creates, in his verse, the work of art again as the author did with the original. This is hard work which takes a long time and also depends on the translator's personality which should suit the author's to be translated, not to mention the proficiency in the source language. Second, a poem in verse can be also translated into prose as the French do because they believe that the other translations are unfaithful. The same holds true for all the other literatures, except the German one. However, Iorga feels that the translation of verse into prose breaks the text's rhythm since the distinction between a verse and another can no longer be made, hence the distance from the original and its content of ideas. The third way of translating observes rhythm, renders the verse in translation as closer as possible to that of the original; only rhyme is rejected as it requires much sacrifice that a translator is willing to make in his craft; last but not least, a translator should always choose to serve the interests of the author in translation over his own glory (1907).

As far as the Romanian inter-war and World War Two years are concerned, an era in which translations of British fiction were also indirect, contemporary Romanian TS scholars argue that the public's taste was strongly influenced by the French cultural model:

"The exclusively commercial and business criteria that guided the policy of private publishing houses [in the 1920's, 1930's and 1940's] had three obvious consequences for the reception of foreign literature in Romania. Firstly, the translation of many books belonging to the academic canons (British ones included) was left aside. Secondly, the translated books as such were frequently unacceptable on linguistic and textual grounds. Both publishing houses and translators themselves could be held responsible for that aspect. Publishers would impose on translators, in 80 per cent of the cases, drastic constraints regarding the length and type of the text. Works whose success had been previously tested on a foreign (French) audience had to be no longer than 120 pages so as not to bore the readers. This made the short story a favourite candidate among literary genres. It was also in order to facilitate reading and make it "more attractive" that these translations were often serialized in collections." (Dimitriu, 1999, p. 191)

In the pre-communist decades, aesthetic criteria belonged to the horizon of expectations of educated readers, not to mention that aesthetic values were expected from literary works and translations by the interpretive communities of the time. Thus, translations were required to have the same literary value as their originals, and translators were envisaged as creators with the same spiritual affinities as their authors. Also, it was advocated that the vocabulary used in translations be “in keeping with the characters’ social, historical or geographic background (i.e. appropriate register)” (Dimitriu, 2006, p. 77).

Generally speaking, pre-communist translations were mostly poor, incomplete and undertaken by controversial translators (such as Jul Giurgea for English fiction), a fact which finds little justification in the lack of bilingual dictionaries (since the first English-Romanian dictionary dates from 1945-1946) and the Dubrovnik Translator’s Charter set up no sooner than 1963, hence the lack of clear norms for translators to follow. Against this background, the Romanian TS discourse sharply criticizes the low quality of translations available on the market and the unprofessional translators undertaking them; Romanian writers and critics such as Mihail Sebastian, Cezar Petrescu, Sergiu Grosu, Călin Alex, Demostene Botez, A. de Hertz, etc. claimed that translators should be extremely knowledgeable of the source language and master the target language as secondary authors compelled to respect the author of the original. The subject matter of the text to translate is also important because a translator should know when to refrain from undertaking a translation in a field beyond his or her competence and skills, qualities that most translators from the first half of the 20th century did not possess.

Mostly published in pre-communist periodicals, considerations on translation and translators, which could be considered samples of Romanian TS discourse, increased and varied since 1918; the emphasis lies on the importance of translations for the development of our national literature, debates on translation focusing on never-ending topics such as literal vs. free translations; also, reputed literary figures such as G. Călinescu, Perpessicius, M. Sebastian acknowledge that translation is a path to knowledge that enriches national literature, stressing that translations should hold the same position in the cultural and literary polysystem of a country as the original creations of its literature. There are also critics (e.g. Pompiliu Constantinescu) that insist on the aesthetic and educational function of translations and on the likely impact on a literature since they educate readers and contribute to the refinement of their tastes.

Last but not least, besides the theoretical considerations above, the practical side of the Romanian TS discourse present in the section that reviews translation was usually filled with sharp criticism targeted at amateur translators. The authors of these articles all agreed on the importance of having professional, well-

educated translators to deal with the canonical foreign works. Some Romanian critics (such as Călin Alex) go as far as militating for the acknowledgement of legal rights and the possibility to claim damages for the authors whose works had been poorly translated into Romanian. Furthermore, critics believed that the analysis of other Romanian well translated texts (i.e. parallel texts) would be useful for improving the quality of most of the published translations (*cf.* Lăcătușu, 2000, pp. 63-83, *passim*).

3. The Romanian Translation Studies Discourse during Communist Romania

First of all, it is important to mention that the communist period in Romania marks a shift of perspective with respect to translations and the translator's status; the incoherent translation policies of the inter-war and WWII years and translation unprofessionals and their poor works are replaced by professional translators, not only great literary figures, but also professors of foreign languages and renowned philologists such as Dan Duțescu, Leon Levițchi, Irina Mavrodin, Frida Papadache, Mircea Ivănescu, Antoaneta Ralian, Ion Frunzetti, Petre Solomon, or Dan Grigorescu. Second, since the first English-Romanian dictionary came out in 1945-1946 and the Dubrovnik Translator's Charter was established in 1963, communist translators had more resources available and prescripts to follow than their counterparts in the previous historical periods. Third, important Romanian publishing houses (some of which have survived to this day) were established and masters of world literature (a new concept that was coined during this period) were translated under their auspices. Such instances are *Editura de Stat (The State Publishing House)* in the 1950s, followed, in the 1960s and 1970s, by *Editura pentru Literatură Universală (World Literature Publishing House)*, *Editura Univers (Univers Publishing House)* dealing exclusively with world literature. There are also reviews founded to receive foreign literatures and translations in their pages, namely *Secolul XX (The 20th Century)* and *România literară (Literary Romania)*. The bottom line is that translations held a primary position, which could be assessed as stronger than ever before, and no one could deny their importance anymore. In contemporary TS discourse, the following explanation is given for the large number of translations carried out during the communist years:

“The promotion of mass culture, strongly supported by the new political regime, the educational reform and, more specifically, the fashionable concept of world literature, with its emphasis on national literary values that could be exchanged and shared among all nations, were most favourable auspices under which to start a new translation campaign. The communist state was directly involved in a clearly outlined translation policy with precise objectives to fulfil. The increased number

of readers, who were no longer so familiar with foreign languages, a certain – ideologically motivated – scarcity of original creations, the unavailability of foreign books – except for Russian ones – made translations important and necessary. They facilitated the younger generations' access to foreign literary values and their impact in the communist years was even more significant than in the previous period. The books were inexpensive, their cult carefully instilled in schools, so the demand was extremely high." (Dimitriu, 2000, p. 185)

In our opinion, the communist years truly mark the beginning of a genuine TS discourse in our country due to the publication of the first studies that enjoyed book-length treatment, namely, Leon Levițchi's *Indrumar pentru traducătorii din limba engleză în limba română/ A Manual for English Translators*, Gelu Ionescu's *Orizontul Traducerii/ The Horizon of Translation* and Ioan Kohn's *Virtuțile compensatorii ale limbii române în traducere/ Compensatory Virtues of Romanian in Translation*.

Drawing on both Western (Benjamin Walter, Catford, Savory) and Eastern criticism (Fedorov and Aristov), Leon Levițchi's study supports the thesis of faithfulness in translation; the Romanian philologist argued that to translate was to render, as faithfully as possible, the content of ideas, the logical and emotional structure of the SL into the TL so that the general effect on the reader should be that of the original, not the translation (1975, p. 8). His guidelines tackle denotation (the use of both monolingual and bilingual dictionaries), vocabulary (homonymy, polysemy, false friends, etc.), grammar (anaphora and cataphora, verbs, sequence of tenses), figures of speech (allegory, allusion, ambiguity, ellipsis, pun, etc.), stress, intonation, repetition, rhyme, modality, connotation, coherence and style, acknowledging the importance of parallel texts.

Inspired by *Rezeptionsästhetik* and Jauss's horizon of expectation, Ionescu's *The Horizon of Translation* (1981, 2004) makes an overview of the translations into Romanian from the beginning to present time, assessing faithfulness as a cliché, a 'false obsession', irrespective of its appurtenance to the 'spirit' or the 'letter' of a language in the context the literary work as system that cannot distinguish between the two. Matters such as loss and gain, compensation of meaning and nuances (as the spirit could be better expressed by the letter), called by the Romanian critic, *a migration of accents* which are often betraying in letter, yet faithful in spirit are brought into play to support his views (2004, p. 25). He also pleads for the necessity of new translations from a historical period to another, feeling that opposites such as substance-form, signifier-signified, expression-content, system-text, and paradigmatic-syntagmatic rather prevent than help solving the theoretical problem of translation.

Ioan Kohn's *Compensatory Virtues of Romanian in Translation* (1983) is

innovative for the Romanian discourse on translation, in general and the communist period, in particular since, as outlined in our previous research (Petraru, 2014, p. 1163), the book praises the virtues of the target language in translation. This is against the background of endless translators' complaints about the impossibility of maintaining the effect of the source culture and language in translation, usually deemed to be less expressive than the SL. The Romanian critic finds support in the concept of equivalence in TS, drawing on two principles, the *translatability* of the general (referential) sense of the message and the *compensation* of stylistic values, both destined to ensure the endurance of a literary work and its aesthetic value in a different literary space.

Admittedly drawing on Marxist linguistics and translation practice to rise against the main orientations in TS that deny the legitimacy of the translation process, Kohn makes an overview of international translation theories in TS, a field that was scarcely researched at the time. Translation is deemed to certify and reveal what is creative in the translator's personality, some translators being suited for particular genres or texts (e.g.: Blaga's preference for Hamlet, not Macbeth, or Goethe, instead of Shakespeare, 1973, p. 178). Last but not least, Kohn's contribution to popular dichotomies in TS consist in *prospective* vs. *retrospective* and *receptive* vs. *adaptive* renderings (Ro: 'tălmăciri') of the original in translation (1973, p. 18).

The proceedings of the National Colloquium on Translation and World Literature (1981) are also seminal for the Romanian TS discourse during the communist years and reflect writers', critics' and translators' opinion on the issue. Slightly marked by Marxist grids, since the importance of translation and its superiority as compared to the previous historical periods are emphasized and the communist regime is given credit for it, the proceedings propose the replacement of *traduttore-traditore* with *traduttore-truditore* and argue that translators should be good philologists, literary critics and historians who must follow the precepts of the 1963 Dubrovnik Translator's Charter; moreover, special training in the country and abroad is envisaged for teams of selected translators and the need for translation criticism is acknowledged. As far as translations are concerned, they should be 'complete' (as in the case of learned editions of Shakespeare's works), direct, respect the form and function of the original and have the same effect as the ST on their target readers (1981, pp. 54-55).

4. The Translation Studies Discourse during the Post-Communist Years

It can be easily argued that the TS discourse flourished after 1989 due to the set-up of undergraduate and MA programmes in the field in all major universities of the country (Bucharest, Iași, Cluj, etc.), particularly after 2000. There are also doctoral theses on TS (such as Ligia Brădeanu's Translation of

Phraseological Units (Idioms and Proverbs) in Literary Texts or Laura Sună's Pragmatic Orientations in Translation Studies and Their Role in an Integrated Methodology of ELT in Highschools at Alexandru Ioan Cuza University of Iasi) and conferences. Translations from seminal works of the discipline (authored by Nida, Ricoeur, Zumthor, Steiner, Delisle, Eco, etc.) are now carried out. Last but not least, original works by Romanian TS scholars are published (Irina Mavrodin's *Despre traducere: literal și în toate sensurile* (2006), Magda Jeanrenaud's *Universaliiile traducerii/ Translation Universals* (2006), *La traduction. Là où tout est pareil et rien n'est semblable* (2012), Lungu Badea Georgiana's *Teoria cultuuremelor, teoria traducerii/ Theory of Culture Specific Items, Translation Theory* (2004), *Tendințe în cercetarea traductologică/ Tendencies in Translation Studies Research* (2005), *Scurtă istorie a traducerii: repere traductologice/ Short History of Translation: Translation Studies Guidelines* (2007) who are representatives of the French branch vs. Rodica Dimitriu's *Disocieri și interferențe în traductologie/ Dissociations and Interference in Translation Studies* (2001) *The Cultural Turn in Translation Studies* (2006), Ioan-Lucian Popa's *Translation Theories of the Twentieth Century: 1900-1990* (2008), *An Introduction to Translation Studies* (2009) Ungureanu Cristina's *An Introductory Course in the Theory and Practice of Translation* (2008) of the English branch, to name but a few), mainly targeting an academic readership.

A study that best summarizes modern TS developments in Romania is perhaps Muguraș Constantinescu's article, "La traduction littéraire en Roumanie au XXI^{ème} siècle: quelques réflexions" which examines the works of Tudor Ionescu, Magda Jeanrenaud, Gelu Ionescu, Irina Mavrodin, Ioana Bălăcescu who are considered:

"to have successfully assumed the triple role of literary critic, translator and academic, all these reflected in their approach and in the practical aspect of their work, issued from their approach and their firm belief in the efficacy of a theory on translation and translating. Thus, Tudor Ionescu confesses that he is in great doubt whether to class literary translation as an art or a science, Gelu Ionescu tries to define the horizon of translation, Magda Jeanrenaud surveys history and criticism of translation, Irina Mavrodin invites the reader to view literary translation not as a theory divorced from practice – or the other way around – but rather as a blend of the two, while Ioana Bălăcescu elaborates a didactics of translation placing creativity in the centre of the preoccupations." (2009, pp. 871-872)

Novelties of the TS discourse in post-communist Romania reside in the introduction of new approaches in agreement with the international developments of the field (i.e. gender in translation, Brazilian cannibalism, etc. as

outlined by TS courses with exercises especially destined for students' use such as Dimitriu's 2006 *The Cultural Turn in Translation Studies*), not to mention the reviews dealing with the issue (*Translation Studies: Retrospective and Prospective Views* or *Atelier de Traduction*), not just scattered articles in philological reviews, proceedings, etc.

Conclusions

To conclude, in our paper we showed how in 19th century Romania translations were either rejected or approved, (free) translation had the role of enriching the young Romanian language and establish its orthographic norms; only general reflections on translation, not a TS discourse proper. Then, in pre-communist Romania, an era of poor, incomplete often indirect translations (via French) selected due to commercial criteria and carried out by unprofessionals to amuse the public, the TS discourse criticized translators' achievements, set rules/ norms to be followed, for the translation of poetry included (cf. Iorga, 1907). However, in communist Romania professional, direct translations by trained philologists and academics came out at state publishing houses with coherent translation policies set up to serve the interests of the new regime; the TS discourse enjoys book length treatment, is often marked by Marxist grids and the first conference on translation and literature takes place during the period. Finally, in post-communist Romania, due to the set-up of TS programmes in major universities of the country, the translation of seminal works in the discipline and conferences in the field, the discourse flourishes to incorporate new approaches (e.g. gender studies related issues); also, TS reviews come out and works by Romanian TS scholars mainly targeting an academic public are published after 1989.

BIBLIOGRAPHY

- Constantinescu, M. (2009). La traduction littéraire en Roumanie au XXI^{ème} siècle: quelques réflexions. *Meta: journal des traducteurs/ Meta: Translators' Journal*, vol. 54, n° 4, pp. 871-883.
- Cornea, P. (1966). Traduceri și traducători în prima jumătate a secolului al XIX-lea. *De la Alecsandrescu la Eminescu* (pp. 38-77) București: Editura pentru literatură.
- Dimitriu, R. (2006). *From Robinson Crusoe to Robinson in Wallachia. The Intricacies of the Reception Process*, In M. Shlesinger, Z. Jettmarowa and A. Pym (eds.) *Sociocultural Aspects of Translation and Interpreting*. Amsterdam/Philadelphia: Benjamins Translation Library 67, pp. 73-82.
- Dimitriu, R. (2000). Translation Policies in Pre-Communist and Communist Romania. The Case of Aldous Huxley, *Across Languages and Cultures* 1(2), pp. 179-192.
- Dimitriu, R. (1999). *Aldous Huxley in Romania*. Iași: Timpul.
- Ionescu, G. (2004). *Orizontul traducerii*, București: Univers.
- Iorga, N. (1907). *Traducerile, Floarea darurilor*.

- Kohn, I. (1983). *Virtuțile compensatorii ale limbii române în traducere*, Timișoara: Facla.
- Lăcătușu, T. (2000). *Cultură și comunicare. Raporturi literare româno-britanice, 1900 – 1950*, Iasi: Junimea.
- Levițchi, L. (1975). *Îndrumar pentru traducătorii din limba engleză în limba română*, București: Editura Științifică și Enciclopedică.
- Maiorescu, T. (1871). Direcția nouă. *Convorbiri literare*, Iași, 5(6), pp. 85-90.
- Petraru, A.-M. (2014), Translators and Translation in Romanian Culture and Society, *SGEM Conference on Psychology & Psychiatry, Sociology & Healthcare, Education. Conference Proceedings volume II, Sociology & Healthcare*, Sofia: STEF92 Technology Ltd, pp. 1157-1164.
- _____ (1981) Colocviul național de traduceri și literatură universală. Stenograma lucrărilor *Viața Românească*, special issue, XXXIV.

Maşenka'nın Yolculuğu

Mashenka's Journey

Esra BİRKAN BAYDAN (Marmara Üniversitesi)

Svetlana ERTURK (Yirmi Dokuz Mayıs Üniversitesi)

ÖZET: Bu bildiriye, Vladimir Nabokov'un ilk romanı olan Maşenka'nın, diller ve kültürler arasındaki çeviri yolculuğu, Rusçadan İngilizceye ve İngilizceden Türkçeye çevirileri üzerinden incelenecektir. Maşenka 1926 yılında Rusya'da, Vladimir Sirin takma adıyla yayımlandı. 1970 yılında, Nabokov ve Michael Glenny tarafından Mary adıyla İngilizceye çevrildi. 1991 yılında Esra Birkan tarafından Maşenka adıyla Türkçeye çevrildi ve düzeltilmiş baskısı 2012 yılında İletişim yayınlarından çıktı.

Bildirinin ilk bölümünde üç-dilli Nabokov'un çevirmenliğinin üç evresi yazarlığıyla bağlantılı olarak incelenecektir: Nabokov; 1) kendi eserlerini Rusça yazarken, İngiliz ve Fransız yazarları Rusçaya çevirmiş; 2) İngilizce yazarken Rus yazarları İngilizceye çevirmiş; ve özellikle de A.B.D.'de Lolita adlı romanın yazarı olarak üne kavuştuktan sonra, 3) kendi Rusça eserlerini İngilizceye, İngilizce eserlerini de Rusçaya çevirmiştir. Nabokov'un her bir evrede izlediği çeviri stratejisi, belirli sebeplerden ötürü farklı olmuştur. Bildirinin ikinci bölümünde, Maşenka'nın İngilizce çevirisi, Nabokov'un kariyerindeki üçüncü evreye örnek olarak sunulacak ve bu evrede izlediği çeviri stratejisi ve bunun olası sebepleri, Nabokov'un çeviriyle ilgili açıklamalarına da yer verilerek, bu örnek üzerinden tartışılacaktır. Bu bölümde ayrıca, Nabokov'un Mary'de izlediği çeviri stratejisi örneklerle incelenecek ve Türkçe çevirideki çeviri stratejisiyle kıyaslanacaktır.

Anahtar sözcükler: edebiyat çevirisi, Vladimir Nabokov çevirileri.

ABSTRACT: This paper explores how Vladimir Nabokov's first novel Mashenka has travelled across languages and cultures in its translations from Russian to English and from English to Turkish. Mashenka was first published in 1926 in Russia, under the pen name Vladimir Sirin. It was translated into English as Mary in 1970 by Michael Glenny in collaboration with Nabokov. In 1991, Esra Birkan translated the novel into Turkish as Maşenka and its revised copy was published by İletişim Publishing in 2012.

The first part of the paper explores the three stages in trilingual Nabokov's career, as the translator, in relation to his authorship. Nabokov 1) translated English and French authors into Russian during the time he wrote his own works in Russian; 2) translated Russian authors into English during the time he wrote in English; and after he gained prominence as the author of Lolita especially in the U.S.A., he 3) translated his own works written in Russian into English, and his works written in English into Russian. Nabokov followed a different translation strategy in each stage for specific reasons. The second part of the paper presents Maşenka's translation into English as an example to the third stage in Nabokov's career and discusses his translation strategy and its probable reasons through scrutiny of Nabokov's commentary on the translation. This part then analyzes and compares his translation strategy in Mary with the translation strategy in its Turkish translation by providing examples from both texts.

Keywords: literary translation, Vladimir Nabokov translations.

Walter Benjamin, eserlerin çeviriyle yaşamaya devam ettiğini söyler.¹ Aslında her okuma, özellikle de, başka toplumlarda, başka kültürlerde ve yeni

nesiller tarafından okunuyorsa, bir yeniden yazım, bir çeviridir. Büyük eserler çeviri yoluyla çoğalır. Yoğun anlam katmanları her okumayla, her çeviriyle çoğullaşır.

Maşenka, Nabokov'un ilk romanı. Rusça yazdı, 1926'da Rusya'da yayımlandı. 1970 yılında ise Mary adıyla İngilizcede yayımlandı. Bu romanı Esra Birkan ilk olarak 1991'de Türkçeye çevirdi. Bu çeviri 2012 yılında İletişim yayınları tarafından yeniden basıldı. Maşenka'nın 1926'da Rusça başlayan serüveni, 1970'de Mary olarak İngilizce devam etti. Roman bugün Türkçede Maşenka adıyla yaşamaya devam ediyor.

Maşenka'nın adı romanın ilk sayfasında geçer. Maşenka romanda bir karakter değil, sadece anılarını dinlediğimiz bir hayaldir. Roman karakterleri Berlin'de bir pansiyonda kalan Rus göçmenlerdir. Maşenka ise bu karakterlerden biri olan Alforyov'un Rusya'da olan ve altı gün sonra Berlin'e gelecek olan karısıdır. Alforyov karısını heyecanla beklemektedir. Romanın baş kahramanı Ganin'in, Alforyov'un karısı Maşenka'nın, çocukluk aşkı Maşenka'dan başkası olmadığını anladıktan sonra hissettikleri şöyle anlatılmıştır:

Yaşamın korkutucu, ölümünse daha da korkutucu görüldüğü böyle anlarda, her şey inanılmaz gelir ve kavranılamaz bir derinliğe ulaşır. Gece vakti şehirde, gözyaşlarının arasından ışıklara bakıp onlarda geçmiş mutlulukların parıltılı, göz kamaştırıcı anılarını arayarak hızlı adımlarla yürür biri; yavan geçen onca yıldan sonra unutulmuş bir kadın yüzü yeniden canlanır anlarda ve falanca sokağa nasıl gideceğini alelde, ancak, kimseninkine benzemeyen bir ses tonuyla soran bir yaya, aniden kibarca durdurur bu çılgın yürüyüşü. (Nabokov [çev. Esra Birkan] 2012:40)

Nabokov'un ironik üslûbu izlenimleri sınırlamaz, uçsuz bırakır. Nabokov'un yazar kimliği kadar çevirmen kimliği de önemlidir. Özellikle de, Puşkin'den yaptığı Yevgeni Onegin çevirisi, Lolita romanı kadar çok tartışma yaratmıştır. Öyle ki, Nabokov bir yazısında, ileride Lolita ve Yevgeni Onegin ile hatırlanacağını söyler.

Üç-dilli Nabokov'un çevirmenliği üç evrede incelenebilir.² Bunların her biri, aynı zamanda onun yazarlık evreleriyle de örtüşür. 1) Kendi eserlerini Rusça yazarken, başka yazarları Rusçaya çevirmiş; 2) İngilizce yazarken başka yazarları İngilizceye çevirmiş; 3) kendi Rusça eserlerini İngilizceye, İngilizce eserlerini de Rusçaya çevirmiştir.

Nabokov ilk çevirisini on bir yaşında yaptı. Yaptığı çevirilerin onun yazarlık gelişiminde önemli bir yeri vardır. Çevirdiği bir çok eserin izleri onun kendi eserlerinde doğrudan, örtük veya parodi olarak görülebilir. Rus dili ve kültürünü çeviri yoluyla zenginleştirmek amacıyla, yabancı eserleri "Rusçalaştırmaktan"

çekinmemiştir. Sözgelimi, Romain Rolland'ın Colas Breugnon adlı eserini Fransızcadan Rusçaya Nikolka Persik olarak çevirmiştir. Lewis Carroll'un Alice in Wonderland (Alis Harikalar Diyarında) adlı eserini Rusçaya çevirirken Alis'in ismini Ania yapmış, Alis'in Shakespeare okumaları, Ania'nın Puşkin okumaları olmuş, İngiltere Kralı William, Kiev'in Ortaçağ Prensi Vladimir Monomakh olmuş, sterlini rubleye çevirmiştir. 1920'lerde, Berlin'deki göçmen topluluğunda yaşarken hem V. Sirin adıyla eserler verdi (Maşenka da bu dönemde yazılmıştır) hem de Verlaine, Keats, Yeats, Shakespeare, Rimbaud, Supervielle ve Musset gibi Fransız ve İngiliz şairlerinden çeviriler yapmaya devam etti.

Nazizmin yükselişiyle birlikte, Yahudi olan karısıyla birlikte Fransa'ya oradan da Amerika'ya göç etti ve bu kez eserlerini İngilizce yazmaya başladı. Bu yeni evrede, hem yazarlık köklerini hem de sadık okurlarını kaybetmişti. Amerikalı okurlar onun Rusça eserlerini bilmedikleri gibi, ona etki eden Puşkin gibi Rus yazarları tanımıyorlardı. Dolayısıyla Nabokov'un eserlerinin değerlendirilebileceği bağlam yok olmuştu. Nabokov Rus yazarların İngilizce çevirilerini beğenmiyor, yeterli bulmuyordu. Bu nedenle kendisi çevirmeye başladı. Çeviri onun mirası bilinmeyen bir yabancı yazar olarak varlığını sürdürebilmesi için gerekliydi. Çevirilerini aynı zamanda Amerikan üniversitelerinde verdiği Rus dili ve edebiyatı derslerinde eğitim amacıyla kullanıyordu. Ancak, bu kez amacı öğrencilerini esere ve onun yaratıcısına götürmek olduğu için ilk evredeki çeviri stratejisinden tamamıyla farklı bir strateji uyguluyor, metnin yabancılığını, dil yapısını ve kültürel unsurlarını korumaya gayret ediyordu. Bu stratejinin en uç örneklerinden biri de Yevgeni Onegin çevirisidir. Nabokov'un bu çevirisi onun "kelimesi kelimesine" (literal) olarak nitelendirdiği türdendir. Puşkin'in "nazım romanındaki" şiirsel özellikleri kaybetmek pahasına, söz dizimini ve sözcükleri koruyarak, metnin anlamını ve söz dizimini olabildiğince Rusçalaştırmıştır. 1964 yılında yayımlanan çeviri yaklaşık bin beş yüz sayfadan oluşmaktaydı. Bunun iki yüz elli sayfası eserin çevirisiyken, geriye kalan sayfalar Nabokov'un çevirmen önsözü ve şair ile eser üzerine notlarından oluşuyordu. Nabokov, önsözünde şu retorik soruyu sormuştu: "Puşkin'in şiiri gerçekten çevrilebilir mi?"

1950'lerin sonunda Amerika'da Lolita romanıyla ün kazandıktan sonra, erken dönemde yazdığı eserlere duyulan merak sonucu, Rusça romanlarını İngilizceye çevirmeye başladı. İngilizceye yaptığı çevirilerde zaman zaman başka çevirmenlerle de yardımlaşıyordu. Bu kez, başka yazarları çevirirken kullandığı çeviri stratejisinden bambaşka bir strateji uyguluyordu. Kendi eserlerini İngilizceye çevirirken, eseri hedef okura yaklaştıracak çeviri stratejileri kullanıyor, kimi zaman Rusça eserin başka türlü bir versiyonunu İngilizce yazıyordu, bir yandan da İngilizce eserler vermeye devam ediyordu. Bu nedenle, eserleri Anglo-Amerikan okura kronolojik olmayan karmaşık bir sıralamayla ulaşıyordu. Nabokov da önceki eserlerinde düzenlemeler yaparak, onları yeni

eserleriyle aynı çizgiye taşımaya çalışıyordu. Böylece, aslında ilk romanı olan Maşenka, “Lolita’nın yazarının yeni romanı” olarak, 1970 yılında Mary adıyla İngilizce yayımlandı. Türkçe çevirisi, Mary’den yapılmıştır.

Nabokov İngilizce çeviriye yazdığı önsözde, romanın Rusça adının Maria’dan türemiş bir isim olan Maşenka olduğunu belirtir. Nabokov’un, Rusçada yaygın bir isim olan Maşenka’yı, İngilizcede yaygın olan Mary ismiyle değiştirmesi, eseri hedef okura yaklaştıran yerileştirme stratejisiyle açıklanabilir. Alman filozof Schleiermacher 1813 yılında kaleme aldığı “Über die Verschiedenen Methoden des Übersetzens” (Farklı Çeviri Yöntemleri) adlı makalesinde dile getirilmiştir. Schleiermacher, “çevirmen ya yazarı rahat bırakır ve okuru yazara götürür, ya da okuru rahat bırakır ve yazarı okura götürür,” demiş ve yabancı metnin dilsel ve kültürel farklılığını koruyarak okuru yazara götüren yabancılaştırıcı stratejileri tercih ettiğini belirtmiştir. Çeviribilimci Lawrence Venuti, bu görüşten yola çıkarak, çeviride “yerileştirme” ve “yabancılaştırma” stratejilerinden söz eder. Anglo-Amerikan toplumunda yaygın olan yerileştirme stratejisi, yabancı eserin kültürel öğelerini baskın olan kendi kültürünün içinde eritir. Bu asimilasyonun önüne geçmek için Venuti’nin önerdiği strateji de yabancılaştırma, yani yabancıncının yabancılığını koruma stratejisidir.⁴

Çeviri, her aşamada, her düzeyde (sözcük düzeyinden, kültürel bağlamdaki anlamlandırma düzeyine kadar) tercihlerin yapıldığı bir eylemdir. Romanın adı bana göre Türkçede Maşenka olmalıydı. Çünkü Berlin’de göçmen hayatı süren roman kahramanı Ganin’in Rusya’daki yaşantısına özlemini temsil eden, onun Rusya’da geçen yaşamının zihninde taptaze kalmasını sağlarken, içinde bulunduğu anı silik bir hayale çeviren bir Rus kızdır Maşenka. Hem Rus kültürüne, hem de Alman kültürüne ait kültürel öğeler karar gerektiren bir başka çeviri problemini oluşturuyordu. Karakterlerin göçmen ve dolayısıyla melez kimliğini vurgulamak için, Rus kültürüne ait droşki ve Alman kültürüne ait stadtbahn gibi unsurları olduğu gibi bırakmak bir çeviri kararıydı. Bunların anlaşılmasını sağlamak içinse kimi zaman bağlamdan, kimi zamansa dipnotlardan yararlandım. Almancanın engin kavram dağarcığından türeyen ve başka dillerde de kullanılan doppelgänger gibi kavramları da olduğu gibi bırakarak dipnotla açıklama yoluna gittim.

İngilizce çeviride ise Maşenka’nın Mary olması dışında, eseri okura taşıyan, kültüre yabancı olan okur için eseri daha anlaşılır kılan çeviri stratejilerine rastlanmaktadır.

(I)

Kaynak Metin:

Они встретились под той аркой, где -- в опере Чайковского -- гибнет Лиза. (URL 2010: 59)

Türkçesi:

Çaykovski'nin operasındaki Liza'nın öldüğü kemerin altında buluştular.

İngilizce Çevirisi:

They met under the same arch where Liza dies in Tchaikovsky's The Queen of Spades. (2007: 84)

Burada çevirmen açıklama yoluna giderek operanın adını da eklemiştir.

(II)

Kaynak Metin:

Именно: уронил. Поэтическая вольность... Запропасть паспорт. Облако в штанах, нечего сказать. Идиотина. (URL 2010: 69)

Türkçesi:

Evet ya, düşürmüşüm. Şiirde serbest yazım... Pasaportunu kaybetmek. Tam bir pantolonlu bulut işte. Budala.

İngilizce Çevirisi:

That's it: I dropped it. Poetic license: elided passport. The Trousered Cloud by Mayakovski. Great big clouded cretin, that's what I am. (2007: 102)

Burada 1917 devrimi öncesinde yazılan Vladimir Mayakovski'nin "Pantolonlu Bulut" adlı şiirine örtük bir gönderme var. Bu şiir aynı zamanda poetic license'in güzel bir örneğidir, çünkü burada Mayakovski biçim ve öz bakımından uyması gereken normların fazlaca dışına çıkar ve bu yüzden zamanında çok eleştirilir. Mayakovski'nin şiirinde "pantolonlu bulut", çok sevdiği Mariya adında bir sevgiliyi, hem erkek kimliğini hem de okuma yazma isteğini kaybeden "delirmiş" bir şairi temsil ediyor. İngilizce çeviride eserin adı ve kime ait olduğu eklendiği için, örtük gönderme yok olmuştur.

(III)

Kaynak Metin:

Пора нам всем открыто заявить, что России капут, что "богоносец" оказался, как впрочем можно было ожидать, серой сволочью,... (URL 2010: 23)

Türkçesi:

Artık hepimiz dürüstçe kabul etmeliyiz ki, Rusya kaput oldu, 'tanrı

taşıyan halkın' pislikten başka bir şey olmadığı ortaya çıktı, gerçi, böyle bir şey beklenirdi.

İngilizce Çevirisi:

It's time we all admitted frankly that Russia is done for, that our "saintly" Russian peasantry has turned out to be nothing but gray scum – as might have been expected ,by the way...(2007:28)

Bu örnekte, "Богоносец" (okunuşu: baganosets) kelimesinde Dostoyevski'ye gönderme var. Dostoyevski'ye göre, Rus halkı "Богоносец" yani "Tanrı taşıyan halk" tır ve onun gibisi yoktur . İngilizce'de "богоносец" kelimesi "God-bearing nation" olarak geçiyor. Fakat İngilizce çevirisine baktığımızda "богоносец" kelimesinin "saintly Russian peasantry" olarak çevrildiği görülmektedir. Bu yüzden Dostoyevski göndermesi ile Rusya ve Rus halkı için ikonik bir kelime olan "богоносец", İngilizce çeviride kaybolmuş. "Kaput" kelimesine gelince, eserde bu kelimeyi kullanan Alfyorov karakteri, konuşurken yer yer Almanca sözcükler kullanıyor. Uzun zamandır Berlin'de yaşamakta olan Alfyorov karakterinin konuşma üslubu eserde böyle şekilleniyor. Dahası, "kaput" kelimesiyle Hitler'e de gönderme yapılıyor. Fakat hem Alfyorov'un karakterine ilişkin bir ipucu sağlayan, hem de Hitler çağrışımı taşıyan "kaput" kelimesinin, İngiliz diline de girmiş bir kavram olmasına rağmen İngilizce çeviride düzleştirilerek verildiğini görüyoruz.

(IV)

Kaynak Metin:

И следующим летом, уже в год революции, он еще раз увиделся с Машенькой.(...) В ожидании звонка, он гулял взад и вперед по замызанной платформе и, глядя на сломанную багажную тачку, думал о чем-то другом, о вчерашней пальбе перед Гостиным Двором,... (URL 2010: 62)

Türkçesi:

Ve ertesi yaz, devrimin yapıldığı yıl, Maşenka'yla yeniden karşılaştı. (...) Zilin çalmasını beklerken, pislik içindeki peronda bir aşağı bir yukarı yürümeye başladı. Bozuk bir yük trenine bakarken bir yandan da geçen gün Gostiny Dvor'unun önünde geçen çatışmayı düşünüyordu.

İngilizce Çevirisi:

Next summer, in the year of the revolution, he met Mary again. (...) As he gazed at a broken luggage trolley he was thinking of something different, about the shooting that had taken place the day before on Nevski Avenue. (2007:89)

Kaynak metindeki "Гостиным Двором" (okunuşu: Gostiny Dvor) ifadesinin

yerine, İngilizce çeviride “Nevski Avenue” ifadesinin kullanılması da dikkat çeken başka bir örnek oluşturuyor. Bu paragrafta Ganin’in Maşenka ile son buluşması anlatılıyor ve Rusya’nın tarihinde yer alan bir olaya gönderme var. Askerler ile sanayi işçilerinin geçici hükümete karşı düzenledikleri ve 1917 Temmuz Günleri olarak anılan protesto eylemleri Nevski caddesinde bulunan Bolşoy Gostiny Dvor binasının önünde gerçekleşmiştir. Bu protestolar Ganin’in Maşenka ile son defa buluştuğu günün bir önceki gününde olduğundan Ganin, Maşenka’yı beklerken bu olayları düşünüyor. Bu devrim aslında Ganin’in kendi hayatında bir düğüm noktası oluşturuyor çünkü bu olaylardan sonra Ganin, Maşenka’dan ayrılıyor ve kendi memleketini (St. Petersburg) terk edip Berlin’e göç ediyor; tıpkı Nabokov’un zamanında yaptığı gibi. Burada çevirmen bir binanın ismi yerine binanın bulunduğu caddenin ismini kullanmış, çünkü 1917 Temmuz Günleri olayları ile Nevski Avenue ismi bütünleşmiştir. Binanın ismi olan “Gostiny Dvor” ise İngiliz okuru için tamamen iki tane yabancı sözcükten oluştuğu için, burada çevirmen erek metinde daha açıklayıcı olup, eseri okura taşıma yoluna gitmiştir.

(V) Kelime oyunu

Kaynak Metin:

А я на числах, как на качелях, всю жизнь прокачался. Бывало, говорил жене: раз я математик, ты мать-и-мачеха...

Одним словом: цифра и цветок,— холодно сказал Ганин. (URL 2010: 17)

Türkçesi:

Ben sayılar üzerinde tıpkı salıncak üstündeymiş gibi hayatım boyunca sallandım. Bir zamanlar karıma: eğer ben - matematikçiyim, sen – farfara çiçeğisin, derdim. Ganin soğuk bir şekilde: “Tek kelimeyle: bir rakam ile bir çiçek”, dedi.

İngilizce Çevirisi:

But I’ve been swinging on that trapeze all my life. I once used to say to my wife that if I’m a summer you’re surely a spring cinquefoil —’

‘In short, a flower and a figure,’ said Ganin drily.” (2007: 18)

Bu bölümde Alfeyorov matematiği ne kadar iyi bildiğini anlatmaya çalışıyor. Sayılarla uğraşmanın kendisi için salıncakta sallanmak kadar kolay olduğunu söylüyor. Bir yandan da, hep yaptığı gibi karısından söz etmeyi de ihmal etmiyor. “Bir zamanlar karıma: eğer ben - matematikçiyim, sen – farfara çiçeğisin, derdim.” Aslında bu cümlede alaycı bir kelime oyunu var: Rusçada “математик” (okunuşu: matimatik) ve “мать-и-мачеха” (okunuşu: matimaçiha) kelimeleri arasında bir ses benzerliği var. Rusçada “математик”- “matematikçi”

demek. “Мать-и-мачеха” ise iki tane anlamı barındırıyor: “anne, üvey anne” ve “farfara çiçeği”. Ayrıca, en önemlisi “мать-и-мачеха”nın okunuşu, “matematikğin anası” kelimesine çağrışım yapıyor. Aslında Alfyorov bir bakıma şunu da söylüyor: “Bir zamanlar karıma: eğer ben - matematikçiysen, sen de matematikğin anasısın, derdim.” Romanın baş kahramanı Ganin ise, kelimenin diğer anlamı olan çiçek kelimesi üzerinden “bir rakam ile bir çiçek” diyerek Alfyorov ile alay ediyor. İngilizce çeviride, kelime oyunu kaybolduğundan Nabokov’un Rusçadaki ironisini anlayamıyoruz.

NOTLAR:

¹ Bkz. Benjamin, Walter. 2000.

² Bkz. Coates, Jenefer. 1999.

³ Bkz. Schleiermacher. URL

⁴ Bkz. Lawrence Venuti 1998.

⁵ Bkz. Andrzej Walicki, “A History of Russian Thought: From the Enlightenment to Marxism”, 1979: 321.

KAYNAKÇA:

Benjamin, Walter. 2000. “The Task of the Translator”. The Translation Studies Reader. (ed. Lawrence Venuti). London/New York: Routledge. 15-26.

Coates, Jenefer. 1999. “Changing Horses: Nabokov and Translation”. The Practices of Literary Translation: Constraints and Creativity. (eds. Jean Boase-Beier, Michael Holman). Manchester: St. Jerome. 91-109.

Leighton, Lauren. 1991. Two Worlds, One Art. Northern Illinois University Press.

Nabokov, Vladimir. 2007. Mary. <http://www.cafrande.org/?tag=poetika-nedir>

Nabokov, Vladimir. 2010. Машенька. <http://bookwa.org/books/nabokov-v-mashenka.zip>

Nabokov, Vladimir. 2012. Maşenka [çev. Esra Birkan]. İstanbul: İletişim Yayınları.

Schleiermacher, Friedrich. 1813. “Über die Verschiedenen Methoden des Übersetzens”. <http://www.bible-researcher.com/schleiermacher.html>

Venuti, Lawrence, 1998. The Scandals of Translation: Towards an ethics of difference. London/New York: Routledge.

Postmodern Çağda Çeviri ve Çevirmenin Rolü *

The Role of Translation and Translators in the Postmodern Era

Mehmet GÜNDOĞDU & Meriç BOZ (Mersin Üniversitesi)

ÖZET: Postmodernizm, modernite tarihine ve modern bilim anlayışının temel varsayımlarına yönelik eleştirileriyle sosyal bilimlere yeni yönelimler kazandırmıştır. Postyapısalcılık, sömürgecilik sonrası ve feminizm gibi akımları bütünleştiren postmodern yaklaşımın çeviri ve kültür araştırmalarında önemli yansımaları vardır. Bunun sonucu olarak postmodern çağda çeviri edimi ve çevirmenin rolü, kültürlerarası hiyerarşik yapılanma ve asimetrik güç ilişkileri bağlamında değerlendirilmeye başlanmıştır. Bu çalışmada çeviribilim araştırmalarında ortaya çıkan kültürel dönüşümle birlikte çevirinin kazandığı kültürel, toplumsal, siyasi ve ideolojik boyutlar ile çevirinin genişleyen sınırları belirlenecektir. Çeviri araştırmalarında postmodern yaklaşımın en önemli yansımaları olarak değerlendirilen sömürgecilik sonrası ve feminist çeviri anlayışı temelinde çevirmenin ideolojik ve siyasi yönelimleri ele alınacak, postmodern çevirmenin görünür kimliği irdelenecektir. Bu çerçevede çevirmenin konumu, küreselleşen dünyada kültürlerarası iletişimi sağlamanın ötesinde farklı kültürlerle özgü değerlerin egemen kültür karşısındaki temsili açısından sorgulanacaktır. Ayrıca çevirinin kültürlerarası güç dengelerini değiştiren bir eylem olarak erek kültürün kendi konumunu sorgulamasına ve erek kültürde ortaya çıkan dönüşümlere nasıl katkı sunduğu ele alınacaktır. Postmodern çağda çevirinin ideolojik ve siyasi yansımaları ile çevirmenin çeviri eylemini yönlendiren özne olarak sahip olduğu yetkiler açıklanacaktır. Bu bağlamda çalışmanın temel amacı diller ve kültürlerarası güç dengeleri açısından çevirinin öneminin artmasıyla birlikte çevirmene yüklenen yeni sorumlulukları, postmodern çağın sorunsalları çerçevesinde irdelemektir. Bu amaç doğrultusunda postmodern çağda kültürlerarası güç farklılıklarından kaynaklanan sorunlar çerçevesinde çeviri ve çevirmenin rolü tartışılacaktır.

Anahtar sözcükler: postmodernizm, sömürgecilik sonrası, feminizm, güç, çeviri ve çevirmenin rolü.

ABSTRACT: Postmodernism brings new orientations to social sciences with its criticism directed at the history of modernity and the basic assumptions of modern science. The postmodern approach, which integrates the movements such as poststructuralism, postcolonialism and feminism, has many notable implications for translation studies and cultural studies. Thus the roles of translation and translators are evaluated in terms of intercultural hierarchical construction and asymmetric relations of power in the postmodern era. In this paper, the cultural, sociological and ideological dimensions and expanded boundaries of translation in pursuit of the cultural turn are put forward. The ideological and political engagement and visible identity of the postmodern translator are examined based on postcolonial and feminist translation approaches which are evaluated as the most important implications of postmodern movement. Beyond the role of intercultural mediator, the position of translators in globalising world is questioned as to the representation of different cultures against the hegemonic culture. It is introduced how translation, an act changing intercultural power balance, contributes to the self questionings of target culture and transformations in target culture, Ideological and political implications of translation, translators as subjects directing translation process, and their powers are also discovered. In this context the main aim of this paper is to examine the new responsibilities of translators with the increasing importance of translation in terms of power relations between

* Bu çalışma Meriç BOZ'un "Postmodern Bilim Anlayışının Çeviribilim Araştırmalarına Yansımaları" (2014) başlıklı yüksek lisans tezi temel alınarak hazırlanmıştır.

world cultures and problematics of postmodern era. The problems resulted from power differences between cultures, and the roles of translation and translators are discussed within this frame.

Key words: postmodernism, postcolonialism, feminism, power, the role of translation and translators.

I.Giriş

Postmodernizm eleştirel bir söylemin kaynağı olarak kültür, kimlik, toplumsal cinsiyet, güç ilişkileri gibi konularda yoğunlaşan tartışmalara zemin hazırlamıştır. Postmodern çağın getirdiği yeni yaklaşım kültür araştırmalarıyla disiplinlerarası bağlar geliştiren eleştirel betimleyici çeviri araştırmalarında büyük yankı bulmuştur. Postmodern çağ Batılı olmayan ulusların kendi kimliklerini ortaya koydukları, güç dengelerinin değiştiği bir dönüm noktası olmuş, benimsenen çeviri yöntemleri de buna bağlı olarak kaynak odaklı hale gelmiştir. Postmodern çağda çeviri ve çevirmenin değişen rolü, kültür araştırmalarındaki postmodern dönüm noktası ile gelişen çeviri odaklı tartışmalarda yeni kavram ve yaklaşımlarla yer bulmuştur. Postmodern çağda çeviri, güç dengeleri bakımından eşit olmayan kültür, dil ve toplumların karşılaşma noktalarında özellikle ikincil konumda bulunan kültürlerin kendilerini temsil olanağı buldukları bir konum olmuştur. Postmodern bir kimlik kazanan çevirmenler ise çeviri ediminin *görünür* yüzü olarak ideolojik temellere sahip öznel çevirmen kararlarını ortaya koymuşlardır. Yetki sahibi bireyler ve kurumların mücadele ettiği ortamda toplumsal cinsiyet, etnik ve sınıf söylemleri içinde çevirmen de belli bir konuma sahip olmuştur. Çeviriler aynı zamanda kültürlerarası farklılıkları erek kültüre taşıma, orada dönüşümler yaratma, erek okuru çeviri yoluyla farklı kültürlerle, yeni yazın türleriyle tanıştırmayı amaçlamıştır. Çeviri, erki temsil eden bir etkinlik olmaktan çıkıp baskın dilin dilsel olanakları ve yazın geleneği üzerinde etkili olmuştur. Günümüz dünyasında egemen dünya dili olarak kabul gören İngilizce dışındaki dillerin zenginlikleri, dilin arka planındaki kültürel farklılıklar çeviri yoluyla ortaya çıkarılmaktadır. Postmodern çağda okurların çeviri yazınından beklentisi ise kaynak kültürün yabancılığının izlerini çeviri eserde bulabilmektir.

II.Postmodern Çağ ve Postmodern Düşünce

Postmodern terimi sosyal bilimler alanındaki güncel tartışmalarda vurgulanan anlamına en yakın biçimde ilk olarak Arnold J. Toynbee (1958) tarafından kullanılmıştır. *Postmodern çağ*, yeniden doğuşu ve aydınlanmayı simgeleyen modern dönemin aksine, bir dağılma ve çöküşün yaşandığı Batı medeniyetinin kriz dönemini ifade eder. Toynbee sanayileşmeye ve Batı emperyalizmine karşı kuşkulu yaklaşımını sömürgelerin bağımsızlık hareketiyle desteklemiştir. Bu çerçevede postmodern sorunlar döneminin çıkış noktası rasyonel dünya görüşü ve kartezyen akla olan inancın zayıflamaya

başlamasıdır. Toplumsal açıdan ise kitle toplumu ve kültürü ile kitle hareketlerine doğru bir geçiş söz konusu olmuştur. 19. yüzyılın son çeyreğinde yeni bir tarihsel dönemin başladığı, başlayan bu yeni çağa uygun farklı bir bakış açısı geliştirilmesi gerektiği düşüncesi ortaya çıkmıştır.² Terim öncelikle Batı tarihine yönelik eleştirileri barındırsa da, işaret ettiği yeni yönelim tüm dünyada yaşanan çağı anlamlandırma yolu haline gelmiştir.³ Postmodern düşüncenin temeli kabul edilen Nietzsche'nin Batı felsefesine yönelik eleştirileri, felsefenin ve sosyal bilimlerin varsayımlarının sorgulanmasına yol açmıştır. 1970'li yıllardan itibaren Fransız teorisyenleri kökleri hümanist varsayımlarda ve Aydınlanma'nın rasyonalist söylemlerinde yatan modern teorilere karşı eleştirel bir tutum geliştirmişlerdir.⁴ 1960'ların sonunda öncelikle Fransa'da akla dayalı, modernist Batı düşüncesini sorgulayan, onun insana olan yararını ve gerçeğe ulaşma inancını yadsıyan postmodern görüş etkin olmaya başlamıştır. Bu dönemde dil, politik tarih, felsefe gibi konular özellikle Jacques Derrida ve Michel Foucault tarafından postmodern bir yaklaşımla ele alınmıştır. Değişen siyasi ve toplumsal koşulların etkisiyle yapıbozumculuk, yapısalcılık sonrası, feminizm, sömürgecilik sonrası ve kültür araştırmaları gibi adlar altında su yüzüne çıkan yaklaşımlar sosyal bilimlerin her alanında postmodern bir dönüm noktasının başlangıcı olmuştur. 20. yüzyılın son çeyreğinde Batılı akademik dünyada *kültürel eleştirinin* özel bir biçimi olarak doğan postmodernizm akımı öncelikle göstergebilim, metin araştırmaları, radikal *feminizm*, *toplumsal cinsiyet* araştırmaları, *sömürgecilik sonrası* araştırmalar, *yapıbozum*, post Marksizm gibi alanlarda ortaya çıkmıştır.

Tarihçi Mark Poster'a (1990) göre modernist görüşe ve onun insanlığa getirebileceği mutluluğa olan inanç 20. yüzyılın ikinci yarısında sorgulanmaya

² Postmodern teorisyenler, postmodern terimini Batı tarihindeki bir büyük kırılmayı ve kopuşu ifade etmek için kullanırlar. Bu nedenle postmodern söylemlerde yeni toplumsal ve kültürel durumu araştırıp kavramsallaştırmak için yeni kategori, yöntem ve kuramlara ihtiyaç duyulduğu vurgulanır. Modern kuramsal çerçevenin yetersiz kalması başka bir deyişle sosyal bilimlerde yaşanan bunalım postmodernizmin bu alanlarda kabul görmesini sağlamıştır. Sosyal bilimlere yönelik postmodern meydan okuma bir rastlantı değil, pek çok toplumsal ve kültürel olayın bir araya gelmesiyle oluşan bir durumdur. Postmodernizm, kültürel dönüşüm, toplumsal çalkantılar, siyasi değişim, temel değerlerin derin felsefi tartışmalarla sorgulanması ve disiplinlerde yaşanan bunalımlara koşut olarak ortaya çıkmış bir akımdır. Bu akımın sosyal bilimlerin alanındaki yükselişi modern bilime ve nesnel bilgi iddialarına karşı bir eleştiri olarak da değerlendirilmektedir.

³ Ihab Hassan (1971) postmodernizm terimini pek çok alana yayılmış bir yapılanma olarak, postmodern kültürü modernliğin baskıcı boyutlarına karşı çıkan olumlu bir gelişme olarak tanımlamıştır. Bu çerçevede oluşturulan postmodernizm kavramı sonraki çalışmalara öncü olmuş, terim Jean-François Lyotard (1979) tarafından bir düşünsel akımı ifade etmek üzere kullanılmıştır. 1970 sonlarında Jean-François Lyotard toplum tarihini, Jean Baudrillard sosyoloji, sosyal psikoloji ve iletişim dallarını postmodern bir yaklaşımla irdelemişlerdir. 1970'lerde Ihab Hassan gibi Amerikalı düşün ve bilim adamları da Fransız düşünürler gibi postmodernizmi öncelikle bir söylem türü, sonra da temel bir düşünce biçimi olarak ele alıp savunmuşlardır. 1980'lere gelindiğinde ise postmodernist yaklaşım İngiltere ve Almanya da dahil olmak üzere tüm Avrupa'da ve dünyanın birçok bölgesinde kabul görmeye başlamıştır. Postmodern çağ kavramını ortaya koyan Toynbee gibi İngiliz tarihçiler ile Kuzey Amerikalı toplum ve kültür teorisyenlerinin çalışmalarıyla postmodern tartışma ABD, İngiltere, Kanada ve Avustralya gibi İngilizce konuşulan ülkelerde yoğunlaşmıştır.

⁴ Foucault (1973, 1980 ve 1982) yeni teori, politika ve etik anlayışları geliştirmiştir. Boudrillard (1983) yeni toplum, kültür, yaşantı ve özellik biçimleri yaratan simülasyon kavramını ortaya koymuştur ve postmodern toplumun teori ve siyaset açısından barındırdığı göndermeleri betimlemiştir.

başlanmış ve sömürgecilik, modernizmden kopuşun nedenlerinden biri olmuştur. Kolonilerin bağımsızlıklarını kazanmasıyla insan merkezli Batı düşüncesi temelden sorgulanmış, onun belli toplumların çıkarlarına hizmet ettiği öne sürülerek, insan-merkezli düşüncenin mevcut politik güce destek verdiği kanıtlanmaya çalışılmış, böylece modernizme yönelik eleştiriler artmıştır. Feminist hareket ise Batı toplum yapılarını, düşünce sistemlerini ve modernist görüşü sorgulayarak postmodernizmin ortaya çıkışının diğer önemli nedeni olmuştur. Postmodernizm tartışmalarıyla birlikte günümüz dünyasının değişen koşullarında kültürlerarası ilişkiler *güç* kavramı çerçevesinde sorgulanmış; sömürgecilik sonrası ve feminist yaklaşımla birlikte bu sorgulama kuramsal bir temele oturtulmuştur.

III. Postmodern Çağda Çeviri ve Çevirmenin Rolü

Çeviri, insanlık tarihinin en eski uğraşlarından biri olarak hermeneutik bağlamındaki felsefi tartışmalardan başlayarak dil odaklı gelişen postyapısalcı ve postmodern düşüncede de merkezi bir kavram olmuştur. Doğası gereği ikili bir yapıya işaret etmesi, 'kaynak-erek kültür' ile 'yazar-çevirmen' gibi ikili karşıtlıklar arasındaki güç ilişkilerini içinde barındırması çeviri kavramının postmodern bir yönelimle ele alınmasını anlamlı ve gerekli kılmaktadır. Çeviri, postmodern çağı niteleyen temel kavram olarak ön plana çıkmış; melez kültürler ve kimliklerin oluşumu çeviri kavramı çerçevesinde açıklanmıştır. Kültürlerin kendini temsil etme olanağı bulduğu çeviri alanında çevirmenin rolü büyük önem kazanmıştır.

III.1. Kültürel Dönüşüm Bağlamında Yeniden Yazım ve Manipülasyon Olarak Çeviri

Çeviribilimde *kültürel dönüşüm* (cultural turn) ile birlikte eleştirel betimleyici çeviribilim adıyla belirginleşen, postmodernizm, postyapısalcılık, sömürgecilik sonrası ve feminizm akımlarından beslenen, çeviriye ilişkin kavram ve varsayımları değiştiren, günümüz dünyasında çevirinin kazandığı yeni işlevleri sorunsallaştıran postmodern bir akım doğmuştur. Susan Bassnett ve André Lefevere'in (1992) çalışmalarıyla ortaya çıkan kültürel dönüş kavramı kültür araştırmalarını çeviri araştırmalarına yaklaştırmış, postmodern yaklaşımın çeviri araştırmalarına kazandırılmasının önünü açmıştır. Çeviri, kültürlerin ve edebiyatların biçimlendirilmesinde, bir kültürün imajının belirlenmesinde, dünya edebiyatının gelişiminde önemli bir güç ve merkezi bir kavram haline gelmiştir. Günümüzde çevirilerin kültürel etkileşim ve aktarımın araştırılmasında en açık ve kapsamlı görgül veriyi sunmasının nedeni bir kültürü tanıma sürecinin *yeniden yazımlara* bağlı olması ve o kültürün imajının çeviriler tarafından biçimlendirilmiş olmasıdır. Bunun sonucu olarak çevirmenler daha yetkili ve güçlü hale gelmiş, çevirmenlerin *görünürlüğü* artmıştır. Çevirmenin

kültürlerarası etkileşim sürecinde aracılık etme, öz kültüre farklı sözcükler, biçimler, kültürel nüanslar ve anlamlar kazandırma süreçleri dikkate alınmaya başlanmıştır. Manipülasyon Okulu olarak adlandırılan Bassnett, Lefevere ve Hermans'tan oluşan araştırmacı grubu çeviri kavramını manipülasyon çerçevesinde baskı unsurları ve ideolojiler gibi manipülasyon kaynaklarıyla birlikte ele almışlar, çevirinin birincil yazınsal araçlardan biri olduğunu vurgulamışlardır. Hermans (1985) her çevirinin manipülasyon içerdiğini, çeviride kaynak metnin belli bir amaçla manipülasyona uğratıldığını öne sürmüştür. Lefevere (1992) çeviriyi bir *yeniden yazım* (rewriting) türü olarak ele almış, yazın çevirisinde manipülasyon ve patronaj kavramlarıyla çeviriye etki eden dış faktörleri öne çıkararak çeviri - iktidar ilişkisini şu şekilde ortaya koymuştur:

Çeviri, özgün metnin bir yeniden yazımıdır. Tüm yeniden yazımlar, amaçları ne olursa olsun, belirli bir ideolojiyi yansıtır, belli bir şekilde bir toplumda işlev görmesi için edebiyatı manipüle eder. Yeniden yazım, iktidarın hizmetinde kullanılan bir manipülasyondur, olumlu yönden ise bir edebiyat ve toplumun evrimine yardımcı olabilir. Yeniden yazımlar yeni kavramlar, yazınsal türler, araçlar sunabilir ve çeviri tarihi aynı zamanda yazınsal yenileşmenin, bir kültürün diğer kültür üzerindeki biçimlendirici gücünün de tarihidir. Tüm çeşitleriyle sürekli bir artış gösteren manipülasyon çağında çeviri ile örneklendirilen edebiyatın manipülatif süreçlerinin incelenmesi yaşadığımız dünyaya yönelik daha fazla farkındalık kazanmamıza yardımcı olur. (Lefevere, 1992: XI)

III.2. Sömürgecilik Sonrası ve Feminist Çeviri Araştırmaları

Gentzler ve Tymoczko (2002) *güç* kavramını kültürel dönüşümden itibaren çeviriye ilişkin kavramsallaştırmayı yönlendiren en önemli konu olarak ele alır. Bu bağlamda çevirmen kaynak ve erek kültür arasındaki konumda, güç sahibi kurum ve bireyler ile kaynak metni temsil eden, kültürün ve edebiyatın alınmamasına ve biçimlendirilmesine yön veren otoritelerdir. Çeviri kavramına Batı ve modernite eleştirisi bağlamında bir bakış açısı geliştiren en belirgin iki yönelim sömürgecilik sonrası ve feminist çeviri araştırmalarıdır.⁵Bu çerçevede kültürlerin çeviri yoluyla *temsili* ve çevirinin kültürlerarası *güç* dengeleri açısından rolü üzerine odaklanılmıştır. Postmodern çerçevede reddedilen sömürgecilik, çeviri ve kültür kavramlarının güncel tartışmalardaki değişen

⁵ Modernitenin sunduğu kavramlara ve çeviri kuramlarına eleştiriler sunulurken çevirinin doğasında var olan güç ilişkileri açığa çıkarılmaktadır. Çeviri araştırmalarında meydana gelen kırılmanın temelinde de Batı odaklı, modern ve empirik yaklaşımın çevirinin tüm bu boyutlarını göz ardı ettiği düşüncesi vardır. Postmodern çağda gelişen araştırma yöneliminin de etkisiyle çeviribilimin kültür araştırmalarıyla kurduğu disiplinlerarası ilişkiler alana feminist ve sömürgecilik sonrası çeviri yaklaşımları olarak yansımış, bu yeni yönelim eleştirel betimleyici çeviri araştırmaları adıyla anılmıştır.

anlamalarını belirlemiş, kavramlar sömürgecilik sonrası yaklaşımla dönüşüme uğramıştır. Sömürge döneminde yapılan çeviriler ideoloji, kültürel köken merkezlik ve güç dengelerinin çeviriye yansımaları açısından incelenmiştir. Çeviri araştırmalarındaki eleştirel yönelimde çevirmenin ise aktivist ve müdahaleci bir rolü vardır.

Niranjana (1992) ve Spivak (1993) gibi çeviriyi sömürgecilik sonrası çerçevede değerlendiren araştırmacılar, çeviriyi siyasi ve ideoloji bağlamda güç mücadelelerine yön veren, dengeleri değiştiren bir kavram olarak ele alır. Sömürgeci model açısından bir kültür hükmederken diğerleri buna boyun eğmiş, bu yüzden çeviri sömürgeci güçlerin bir dayatması olarak bu güç hiyerarşisini pekiştirmiştir. Niranjana (1992: 58) Batılı olmayan kültürlerin dillerinden İngilizceye yapılan çeviriler ile sömürgeci hakimiyet arasındaki ilişkiye dikkat çekmiştir. Batı kaynaklı modern çeviri kuramlarının temelleri sorgulanmış, bunların baskın kültürün gücünü yayma aracı olarak kullanıldığı belirtilmiştir. Susan Bassnett (2005:4) çeviribilim alanının Avrupa sınırlarının ötesine geçmesini son yıllardaki en önemli gelişme olarak değerlendirmiştir. Postmodern çağda çeviri ve çevirmenin rolü Avrupa sınırlarının ötesinde Kanada, Hindistan, Hong Kong, Çin, Afrika, Brezilya ve Latin Amerika'da yürütülen çeviri araştırmalarıyla belirlenmiştir. Çevirinin geçmişte bir sömürgeci baskı aracı ve sömürülen insanları düşüncelerini ifade etmekten mahrum bırakmak için bir araç olarak etkin bir biçimde kullanıldığını öne süren Gayatri C. Spivak, Tejaswini Niranjana and Eric Cheyfitz gibi yazarlarla çeviri ilişkisinin eşitsizliğine daha çok vurgu yapılmıştır. Modern çeviribilimin sömürgeci başlangıcına yönelik incelemelerde bulunan Bassnett (2002: 14) çevirmen ile ikincil konumda bulunan kaynak kültür arasındaki otorite ve hiyerarşiye dayalı ilişkiyi 19. yüzyılda emperyalizmin yükselişi ile bağlantılandırmıştır.

III.3. Postmodern Çerçevede Çeviri Etkinliği ve Çevirmen Kimliği

Postların dünyasında (postmodernizm, post yapısalcık, post feminizm ve postkolonyalizm) çeviri yeni işlevler yüklenirken, çevirmen postmodern bir kimlik kazanmıştır. Yapısalcılık sonrası ve sömürgecilik sonrası yaklaşım çeviri etkinliğini bir yandan kültürlerarasında var olan hiyerarşik düzenin güçlenmesine katkı sunan, diğer yandan bu düzeni tehdit eden ve yapı bozumuna uğratan, kültürü ve bilgiyi oluşturan oldukça etkin ve önemli bir güç olarak ele alır. Çeviri aynı zamanda önemli felsefi söylemlerin bir aktarım aracı ve temsilcisi haline gelmiştir. Bunun sonucu olarak çevirmen de çeviri eylemini yönlendiren özne olarak ideolojik ve siyasi bağlamda ön plana çıkmıştır.

Postmodern çerçevede çeviri etkinliğine yön veren özne olarak çevirmenin *görünür* kimliği, çevirmenin ideolojik, kültürel ve siyasi arka planının çevirilere yansımaları vurgulanmıştır. Bunun yanı sıra çevirmen kararlarına yönelik sınırlamalar ve *sansür* konuları sorunsallaştırılmıştır. Yazın çevirisi bağlamında

feminist yazar ve çevirmenlerin söylemlerinin aktarımı incelenmiş, *toplumsal cinsiyet* kavramının çeviriler üzerinden izlenmesi söz konusu olmuştur. Bu yaklaşımlarda yapıbozucu bir anlayış benimsenmiş metnin yapısının siyasi ve kültürel bir arka planla bozuma uğratılması, feminist çeviri hareketinde benimsenen yapıbozucu anlayışa ışık tutmuştur. Çeviriye sömürgecilik sonrası çerçeveden bakan araştırma yönelimi postmodern bakış açısının getirdiği ontolojik kuşkuyu çağın yaşam koşullarının bir ürünü olarak görür. Bu nedenle ele aldığı konuları modernitenin kavram örgüsünden koparak postmodern bir bakış açısıyla temellendirir.

Sömürgecilik sonrası yaklaşımda çevirmen, ideolojik konumuyla önem kazanmış, çevirmenin sorumluluğu 'kültürlerarası hiyerarşik yapılanmanın bilincinde olarak güç dengelerini eşitlemek' şeklinde tanımlanmıştır.

Niranjana (1992) siyasi bir eylem olarak çevirinin ırklar ve diller arasındaki eşit olmayan güç ilişkilerini ve asimetriyi sürdürmek için kullanıldığını ortaya koymuştur. Niranjana'ya göre (1992:1,2) sömürgecilik sonrası bağlamda çeviri sorunsalı temsil, güç ve tarihsellik konularına ilişkin sorular ortaya çıkaran önemli bir konum haline gelir; böylece halklar, ırklar ve diller arasındaki ilişkilerin asimetrisi ve eşitsizliği yeniden değerlendirilir. Sömürgeci girişime içkin olan kontrol altına alma/öznelleştirme uygulamaları yalnızca siyasi iktidar yoluyla değil felsefe, tarih, antropoloji, filoloji, dilbilim ve yazınsal yorum gibi alanların söylemleri yoluyla işler. Güç/bilginin teknolojileri ve uygulamaları yoluyla oluşturulan sömürgeci 'özne' çoklu konumlarda çoklu söylemler içerisinde varlık gösterir. Bu konumlardan biri de sömürgecilik faaliyeti altında işleyen, asimetrik güç ilişkileri içerisinde şekillenen ve bu ilişkilere şekil veren bir uygulama olarak çeviridir. Bu noktada Foucault'nun (1979: 27) bilginin gücü ürettiği ve bu iki kavramın birbirine işaret ettiği yönündeki söylemleri dayanak gösterilmiştir. Geleneksel olarak çevirinin gerçeklik, temsil, bilgi gibi Batılı felsefi kavramlara dayalı olduğu, bunların eleştirel bir bakış açısıyla irdelenmesi gerektiği vurgulanmıştır. Bu çerçevede sömürgeci egemenliğin amaçları doğrultusunda kullanılan çeviri etkinliği bir sorunsal olarak ele alınmış, sömürgecilik bağlamında çevirinin Batı felsefesi söylemi ve kavramsallığını desteklediği savunulmuştur. Sömürgeci hakimiyetin haklı gösterilmesi açısından sömürülen halkların *temsili* temel çıkış noktası olarak gösterilmektedir. Gerçekliğin temsili olan bilgi ile dil, toplum ve kültürlerin temsili olan çeviri arasında bir bağlantı kurulmaktadır. Postmodernizm ve postyapısalcılığın sorunsallaştırdığı gerçek ve bilgi gibi Batılı felsefi kavramlar gibi çeviri de postmodern akımlarla birlikte temelden eleştirilmiştir. Niranjana'nın (1992:3) yaklaşımına göre modernitenin kavramsal dizgesi felsefe, tarih yazımı gibi farklı söylem türlerinde hiyerarşik bir medeniyetler modeli sunarak Batılı olmayan kültürleri ikincil konumda değerlendirmiş, böylece çeviri sömürgeci egemenliğin sürdürülmesine katkı sunmuştur. Sömürgeleştirilmiş kültürlerin

temsil edilmesi açısından sömürgecilik ve sömürgecilik sonrası bağlamda 'çeviri'nin yayılımı, post yapısalcılığın kimi kuramsal vurgularını da ortaya koymaktadır. Bu yaklaşıma göre Batı felsefesinin çeviriye ilişkin geleneksel görüşü sömürgeciliğin egzotik 'öteki' kavramını yaratmasına yardım etmiştir. 18. yüzyıldan günümüze Hint dilinde yazılan metinlerin çevirileri incelenmiş, sömürgecilik sonrası halklar çeviriyi bir direnç ve dönüştürme aracı olarak yeniden değerlendirme konusunda teşvik edilmiştir. Niranjana (1992: 58) Batılı olmayan kültürlerin dillerinden İngilizceye yapılan çeviriler ile sömürgeci hakimiyet arasındaki ilişkiye dikkat çekmiştir. Hindistan ve sömürgecilik bağlamında çeviri edimini inceleyerek çevirinin sömürgeci hakimiyetin bir aracı haline geldiğini, bunun sömürgeleşmiş olanın hegemonik temsillerini ürettiğini ortaya koysa da çevirinin böylesi bir rol oynamaya mahkum olmadığını öne sürmüştür.⁶ Niranjana (1992: 59, 60) modern-ilkel, Batı-Batı dışı, medeni-barbar, kültür-doğa gibi dikotomilerin çeviriye yönelik söylemlere temel oluşturduğunu, sömürgeci söylemin bu ikili karşıtlıkların benimsenmesini sağlayarak işlev kazandığını ortaya koymuştur. Spivak (1993) Üçüncü Dünya edebiyatı eserlerinin İngilizce çevirilerinin ideolojik sonuçlarını feminist, sömürgecilik sonrası ve yapısalcılık sonrası yaklaşımları benimseyerek ve Batı ideolojisine yönelik eleştirilerle sunmuştur. Günümüz koşullarında çeviri politikası İngilizce ve diğer egemen (hegemonic) dilleri ön plana çıkararak diğerlerinin kimliğini ortadan kaldırmıştır. Çeviri eser Batılı okurlara akıcı bir şekilde aktarılma amacı taşıdığından kaynak kültürün farklılığını yansıtmakta başarısız olacaktır.

Postmodern dünyada çeviri, toplumsal cinsiyet söyleminin bir aktarım aracı olarak da işlev görür. Von Flotow (2008) gibi araştırmacılar çeviribilimde feminist söylemin yerleşmesine katkı sunmuşlar, geleneksel cinsiyet rollerini yapıbozumuna uğratmışlardır. Postmodernizm ve post yapısalcılık söyleminden büyük ölçüde etkilenmişlerdir. Sherry Simon (1996: 136) çevirmenlerin yazınsal aktivistler olarak kültürel aktarım sürecine dahil olmaları gerektiğini belirtmiş, çeviriye toplumsal cinsiyet ve kadın araştırmaları açısından yaklaşmıştır. Çeviri alanındaki kültürel dönüşüm ile birlikte kültür araştırmaları çeviriye toplumsal cinsiyet ve kültürün farklı boyutlarına yönelik bir anlayış getirerek dilsel aktarımı günümüzün çok katmanlı 'post' gerçeklikleri olan postyapısalcılık, postkolonyalizm ve postmodernizmin içerisinde konumlandırmamızı sağlamıştır. Lori Chamberlain (2000) üretim/yazım ile yeniden üretim/çeviri kavramları arasındaki karşıtlığı vurgulamış, çevirinin özgün eser/maskülen karşısında ikincil/türetilen/feminen konuma yerleştirildiğini belirterek toplumsal cinsiyet açısından çevirinin temsilindeki otorite mücadelesini ön plana çıkarmıştır. Feminist söylemi yansıtan yaratıcı

⁶ Burada amaç sömürülenin daha doğru bir versiyonunu sunmak ve sömürgecilik öncesi ütopyayı övmek değildir. Zira bu doğru, gerçeklik ve tek seslilik düşüncelerini benimsemek olurdu ki Niranjana bunu zaten reddetmiş, yerli nüfusun çeşitliliği ve heterojenliğini ortaya çıkaran çeviri yöntemlerini savunmuştur.

çeviri stratejileri aracılığıyla çeviri ve çevirmenin rolü ortaya koyulmakta, toplumsal cinsiyet söylemi kurulmaktadır. Von Flotow (2008) feminist çeviri hareketinin 'aktivist bir uygulama' olarak ön plana çıktığını belirtir. Feminist yaklaşımı benimseyen çevirmenler 'yazınsal aktivistler' olarak kültür aktarımı sürecine dahil olmuşlardır. Bu yaklaşım yapıbozumcu feminizmin metinlerin mutlak anlamını sorgulayan tutumunu yansıtır ve feminist bir *yeniden yazım* söz konusu olur. Böylece çevirmenler metne yönelik müdahaleleriyle daha *görünür* hale gelmişlerdir.⁷

Postmodern düşüncenin biçimlendirdiği günümüzde pek çok ülkede çevirmenin kültürel kimliği ve siyasi yönelimlerinin ön plana çıktığı, yalnızca çevirmenin öznel eğilimlerinin geçerli olduğu ve yabancı bir metnin tamamen dönüştürüldüğü ya da yapıbozumuna uğratıldığı postmodern anlayış hakimdir. Else R. Pires Vieira (1993) Brezilya'daki çeviri etkinliği bağlamında 'postmodern çeviri estetiği' olarak nitelendirdiği çeviri yaklaşımına göre çevirilerin artık yalnızca geleneksel bir şekilde kaynak odaklı ve olabildiğince tam çevrilmesi gerekeceğini belirtmiştir. Çeviriler yerel yazın dünyasına ve kültürüne özgün metinler olarak giriş yaparak mevcut estetik dizgeyi güçlendirmektedir.

Kültür kuramcısı Homi Bhabha (1997) göçmenler ve melez kimliklerin ait olduğu kültür ile çeviri arasında bağlantı kurarak bunu postmodern dünyanın temel özelliği olarak görür. Çeviri, günümüzde karma kültürlerin mevcut kültürü dönüştürme sürecinde merkezi bir konum, kültürel üretim sürecinde ise yeniliğin ortaya çıktığı bir alandır. Kültürlerin varlık gösterebilmesi kültürlerarası etkileşim ve çeviri eylemine bağlıdır. Çevirmenin konumu ve kimliği, kültürlerin birbirine çevrilmesi sonucunda oluşan üçüncü alanlar ve melez kimliklerle açıklanır. Çok kültürlü toplumlar ve karma kimliklerden oluşan dünyada konumu ve kimliği yeniden yorumlanan çevirmenler iki kültürün geleneklerini sorgulayarak onları değişime zorlar, her iki kültürü hem temsil eder, hem de üçüncü taraf olarak bir ara kültür oluşturur. Çeviri eylemi tüm bu koşullar çerçevesinde küresel postmodern dünyada kültürlerarası ilişkilerin temel yapıtaşı haline gelmiştir.

Latin Amerikalı çeviribilimciler çevirinin güç boyutunun bilincinde olmuşlardır. Rosemary Arrojo (2002) Nietzsche'nin öne sürdüğü *güç istenci* (Wille zur Macht) kavramı bağlamında çözümlemeler yapmıştır. Yazarın anlamı inşa etme ve kontrol altında tutma istenci ile çevirmenin bu anlamı yeniden inşa etme isteğini irdelemiştir. Arrojo'nun analizi dil ve çevirinin özcü kavramlarının istikrarını bozmuştur. Her çevirinin ve her yaratım eyleminin daha önceki yaratımı yapıbozumuna uğrattığını öne sürmüştür. Bu yaklaşıma göre çevirinin

⁷ Jacques Derrida'nın (1982) *différance* terimiyle doğan metinlerin sürekli bir dönüşüm içerisinde olduğu, anlamlarının sürekli değiştiği düşüncesinden hareketle çevirmenler eleştirel bir söylem kullanmış, alışılmamış dil yapılarını çevirilerine yansıtmuşlardır. Feminist çeviri akımı çeviribilimde ideolojinin yönlendirdiği akımlardandır. Lefevre'in yeniden yazım kavramıyla önünü açtığı bu akım, Venuti'nin vurguladığı çevirmenin görünürlüğü düşüncesini de destekler. Feminist çevirmenlerin yaklaşımları kültürel dönüşle birlikte öne çıkan yeniden yazım, temsil ve manipülasyon kavramlarıyla açıklanabilmektedir.

temsil etme amacında olduğu nesne ile bir güç mücadelesi söz konusudur. Çevirmenlerden beklenen şeffaf, nesnel, evrensel etik anlayışı eleştirilmiştir.

Lawrence Venuti (1995:17) anlama ilişkin yapıbozumcu anlayıştan hareketle yabancı metin ile çeviri metnin sürekli farklılaşan yapısına, metnin yazarı ve çevirmeni aşan boyutlarına vurgu yapar.⁸ Kaynak metnin iletisinin sabit değil, değişken olduğunu, farklı değerler dizgesine göre yeniden inşa edildiğini öne sürer. Çevirinin tanımı yapıbozumcu ve postmodern yaklaşım temelinde dönüşüme uğrar, geleneksel kavram ve ikili karşıtlıklar sorgulanır. Çevirinin üretim ve alımlanma süreçlerinde tarihsel, kültürel, toplumsal koşullarla kurduğu ilişki dilsel unsurlardan çok daha belirleyicidir, bu da çeviri ediminin özünde bulunan baskınlık ve hiyerarşi temelli şiddete işaret eder. Çevirinin amacı, yabancı metnin erek dilde önceden var olan ve metinlerin üretimini, dolaşımını ve alımlanmasını belirleyen değerler, inançlar ve temsillere göre yeniden oluşturulmasıdır. Çeviri eyleminde kültürlerarası farklılıklar, erek kültür tarafından asimile edilerek çevirinin erek dildeki anlaşılabilirliği, kanonları, tabuları, kodları ve ideolojilerine uyum sağlar. Çeviri, yabancı metnin dilsel ve kültürel farklılığının güç kullanarak erek dil okuyucusu açısından anlaşılır olacak bir metin ile yer değiştirilme eylemidir.⁹ Venuti yerlileştirme stratejisine karşı yabancılaştırmayı savunur, kaynak kültürün ötekiliğini ve yabancılığını korumayı etik bir sorumluluk sayar.¹⁰ Venuti (1995:20) yabancılaştırmacı çevirinin baskın kültürün köken merkezci şiddetini engelleyeceğini ve günümüzde kültürlerarası eşitsizliğe karşı stratejik bir 'kültürel müdahale' olarak tercih edilen bir yöntem olduğunu şu şekilde öne sürmüştür:

İngilizcede yabancılaştırmacı çeviri, demokratik, jeopolitik ilişkiler yararına köken merkezçiliğe ve ırkçılığa, kültürel narsizme ve emperyalizme karşı bir direniş biçimi olabilir. Bir çeviri kuramı ve uygulaması olarak yabancılaştırmacı çeviri yöntemi, son dönemlerde felsefe, yazın eleştirisi, psikoanaliz ve sosyal kuram alanlarındaki postmodern gelişmelerin karakterize ettiği 'postyapısalcılık' olarak bilinen Fransız kültürel sahnesinde yeniden canlandırılmıştır. (Venuti,1995:20,21)

Diller arasındaki *güç farklılıklarına* vurgu yaparak, yazın çevirisinde *güç*

⁸ Kaynak metin, değişen kültürel varsayımlar ve yorumsal tercihler temelinde, belirli sosyal durumlarda ve farklı tarihsel dönemlerde yalnızca geçici olarak kurulan pek çok farklı anlamsal olasılığın yer aldığı bir konumdur. Anlam ise değişmeyen bütünlüklü bir öz değil, çoğul ve rastlantısal bir ilişkidir. Çeviri anlamsal eşdeğerlik ve bire bir karşılık gibi matematik temelli kavramlara göre değerlendirilemez.

⁹ Kaynak dile özgü niteliklerin azalıp ortadan kalkması bu süreci bir şiddet eylemine dönüştürür, yabancı metnin tamamen yerlileştirilmesi tehlikesi ortaya çıkar.

¹⁰ Yerlileştirici çeviri, yabancı metnin erek dilin kültürel değerlerine köken merkezci bir şekilde indirgenmesidir. Yabancılaştırmacı çeviri ise yabancı metnin dilsel ve kültürel farklılıklarını ortaya koyup kültüre özgü nitelikleri öne çıkararak köken merkezci şiddeti kısıtlar. Kaynak metni erek odaklı ve *akıcı* (fluent) bir şekilde çevirme yerlileştirme, yabancı unsurları koruyarak erek dil normlarını zorlayacak biçimde çevirme *yabancılaştırma* olarak adlandırılır. "Yabancılaştırma kavramı çevirilerin okunma ve üretilme biçimlerini değiştirebilir; çünkü bu kavram yerlileştirmenin temelinde yatan hümanist varsayımlardan oldukça farklı olan insan öznelliğini kabul eder" (Venuti, 1995: 24).

ilişkileri bağlamında İngilizce gibi egemen dillere yapılan çevirilere dikkat çeken Venuti (1995) çevirmenin görünürlüğü ve çevirinin etik sonuçları açısından günümüzde İngilizce konuşulan dünyada neokapitalist değerlerin hakimiyetini eleştirir. İngilizceye yapılan çevirilerin akıcı ve görünmez niteliğinin gizli bir biçimde bu değerleri çeviri metinlere yerleştirdiğini ortaya koyar. Bu tutum kaynak metnin yabancılığını bastırır ve köken merkezci şiddeti doğurur. Kaynak metnin özelliklerini çeviride muhafaza eden ve marjinal erek dil söylemini ya da söylemlerin heterojen bir karışımını kullanan yabancılaştırıcı çeviri, erek kültür yazın kanonları tarafından dışlanan yabancı metni çevirmeyi tercih edebilir. Çeviri metnin yabancılığına dikkat çekerek baskın erek dil söylemini yapıbozumuna uğratar ve erek kültürdeki mevcut duruma karşı gelir.

IV. Sonuç

Çeviri ve çevirmenin rolünü kültürlerarası asimetrik güç dengeleri ve toplumsal cinsiyet kavramlarının belirlediği postmodern çağda çevirinin işlevi erek kültüre kaynak kültürün yabancı değerlerini sunmak, güç ilişkilerinde egemen olmayan kültürleri ve söylemleri temsil etmektir. Postmodern bir kimlik taşıyan çevirmenler çeviri kavramını Batı eleştirisi temelinde yapıbozumuna uğratmıştır. Batı'da uzun yıllar egemen çeviri politikası olan *akıcı* çeviri anlayışının *görünmez* çevirmen kimliğini dayattığı, eleştirel bilince sahip olan postmodern çevirmenin ise kimliksiz ve görünmez bir temsilci olmadığı vurgulanmıştır. Kültürlerin ulusal kimliklerinin inşasında büyük bir güce sahip olan çeviri etkinliği 'kültürel, siyasi ve aktivist bir uygulama' haline gelmiştir. Batı eleştirisi temelinde şekillenen postmodern akımlarda sömürgecilik dönemi çeviri anlayışını yansıtan, İngiliz ve Amerikan kültürünün egemenliğini pekiştiren *akıcı ve erek odaklı çeviri* yönteminin yerini, egemen olmayan kültürü temsil eden *kaynak odaklı* yöntemler almıştır.

KAYNAKÇA

- Arrojo, R. (2002) Writing, interpreting, and the power struggle for the control of meaning: Scenes from Kafka, Borges, and Kosztolanyi. İçinde M. Tymoczko & E. Gentzler (Ed.), *Translation and power*. (ss. 63-80) University of Massachusetts Press.
- Bassnett, S. (2002). *Translation studies*. (3rd Ed.), London: Routledge
- Bassnett, S. (2002). *Post-colonial translation: theory and practice*. Taylor and Francise.
- Bassnett, S. & Lefevere, A. (1998) *Constructing cultures*. Clevedon: Multilingual Matters.
- Best,S.&Kellner,D. (1991) *Postmodern theory: Critical interrogations*. Newyork:The Guilford
- Bhabha, H. (1997) *The location of culture*. London: Routledge
- Chamberlain, L. (2000) Gender and the metaphors of translation. İçinde Venuti, L. & Baker, M. (Ed.) *The translation studies reader*. (ss. 314-330) London and New York: Routledge.
- Hermans. T. (1985). Translation studies and a new paradigm. İçinde Hermans, T. (Ed.) *The manipulation of literature. Studies in literary translation*. (ss. 7-15) London&Sydney: Croom Helm.

- Lefevere, A. (1992). *Translation, rewriting, and the manipulation of literary fame.; Translation, history, culture*. London: Routledge.
- Niranjana, T. (1992). *Siting translation. history, poststructuralism and the colonial context*, Berkeley, Los Angeles ve Oxford: University of Oxford Press.
- Simon, S. (1996): *Gender in translation*, London: Routledge.
- Spivak, G. C. (1993) The Politics of translation. İçinde Spivak, G. C. *Outside in the Teaching Machine*. (179-201). London: Routledge
- Venuti, L. (2004). *The translation studies reader*. Taylor and Francise-Library.
- Venuti, L. (1995). *The translator's invisibility. A history of translation*, London: Routledge.

Çeviri Teknolojilerinin Çevirmenin Sınırlarını Belirlemedeki Rolü

Le Rôle Des Technologies De Traduction Pour Déterminer Les Limites Du Traducteur

Erdoğan ASLAN (Mersin Üniversitesi)

ÖZET: Bu çalışmada çeviri alanında kullanılan teknolojilerin çevirmenlerin sınırlarını belirlemedeki rolü üzerinde durulmaktadır. Çalışmada öncelikle çeviri teknolojilerinin önemine değinilmekte ve bu teknolojileri kullanmanın çevirmenlere ne gibi kolaylıklar sağladığı ele alınmaktadır. Daha sonra çeviri teknolojilerinin tarihinden bahsedilerek geçmişten günümüze kadar kullanılan çeviri teknolojileri incelenmektedir. Çalışmanın üçüncü bölümünde çeviri teknolojilerinin çevirmenin sınırlarını belirlemedeki rolü ele alınmakta ve bu teknolojilerden spesifik örnekler verilerek konu detaylandırılmaktadır. Ayrıca çevirmenin bu teknolojilerle neler yapabileceği ve çeviriye ne gibi katkılar sunabileceği üzerinde durulmaktadır.

Anahtar kelimeler: çeviri teknolojileri, çevirmen, çeviri, bilgisayar, internet

Résumé: Dans cette étude, le rôle des technologies de traduction pour déterminer les limites de traducteur est examiné. Dans l'étude, d'abord, on parle de l'importance des technologies de traduction et on discute les facilités offertes par ces technologies pour les traducteurs. Puis, les technologies de traduction utilisées du passé jusqu'à aujourd'hui sont examinées, mentionnant la date de technologies de traduction utilisées dans le passé. Dans la troisième partie de l'étude, le rôle des technologies de traduction pour déterminer les limites de traducteur est discuté et le sujet est détaillé en donnant des exemples spécifiques de ces technologies. En outre, on parle des choses que les traducteurs peuvent faire avec ces technologies et peuvent offre quelle contribution pour la traduction.

Mots-clés: technologies de traduction, traducteur, traduction, ordinateur, internet

1. Giriş

Bilgisayar ve İnternet teknolojilerindeki hızlı gelişim, dünyanın her yerinde kurumların çalışma anlayışını değiştirmiş, üretimden dağıtımaya yönetimden iletişime kadar her açıdan bir yenileşme süreci başlatmıştır. Ortaya çıkan bu yeni durum kurumları müşterilerin farklı ihtiyaç ve gereksinimlerini karşılamak ve piyasada rekabet edebilmek adına değişen koşullara ayak uydurmak zorunda bırakmıştır. Böylece her kurum teknolojik yeniliklerden en üst seviyede yararlanmaya ve bunları kendi alanlarına uyarlamaya girişmiştir. Bu değişimden etkilenen mesleklerden biri de hiç kuşku yok ki çevirmenlik mesleğidir. Elinde kocaman sözlüklerle kitapların arasında yapayalnız çalışan çevirmen imajı değişmiş ve farklı türdeki yazılımları kullanabilen dünyanın dört bir yanındaki çevirmenlerle iletişim halinde olan, farklı kanallardan bilgi paylaşımında bulunabilen ve karşılaştığı sorunlara değişik yollardan çözümler üreten yeni bir çevirmen profili ortaya çıkmıştır.

Günümüzde çevirmenler Dış İşleri Bakanlığı, Adalet Bakanlığı, Kültür ve Turizm Bakanlığı, Üniversiteler gibi farklı kamu kuruluşlarında, yayınevleri,

magazin dergileri, gazeteler, film stüdyoları gibi özel kuruluşlarda çalışabildikleri gibi özel bürolar açarak veya piyasada serbest olarak çalışabilmektedirler. Her ne şekilde çalışırlarsa çalışsınlar mevcut koşullar onları teknolojiyi hızlı ve etkili bir biçimde kullanmaya zorlamaktadır. Zira “Lynne Bowker’ın da (2002) söylediği üzere, talep arttıkça kalite ve verimlilik gereksinimi artar; bu da daha kısıtlı zaman aralıklarında yüksek kalitede çeviri gerektiren büyük çaplı metinlerin varlığı anlamına gelir. Artan talebin üstesinden gelebilmek için gereken verimlilik artışı, çeviride elektronik alet ve kaynakların genişletilmiş kullanımı ile kazanılabilir ancak.” (Canım 2011, çeviren, ÇAKMAK, Ömer Erşah, 2014)

Hutchins (2004) ise çeviri alanında bilgisayar kullanılmasının gerekliliğine işaret ederek bunun nedenlerini şöyle sıralamaktadır.

- Çevirisi yapılacak çok metnin var olması ve çevirmenlerin bununla başa çıkamaması
- Tamamen teknik çevirilerin çok sıkıcı olması ve insanların bu tür çevirileri yapmaktan çok hoşlanmaması
- Büyük şirketlerin teknik terimlerin her zaman aynı ve tutarlı bir şekilde çevrilmesini istemesi
- Bilgisayar-temelli çeviri araçlarının yüksek hacimde ve hızda çeviri yapabilmesi
- İnsanların yaptığı yüksek kalitedeki çevirilere her zaman gereksinim duyulmaması (Şahin 2011:78)

Hâlihazırda çevirmenlerin hizmetine sunulan birçok yazılım ve yardımcı araç mevcuttur. Otomatik çeviri yapan araçlardan çeviri belleklerine kelime sayaçlarından dönüştürme uygulamalarına içerik bulma araçlarından sosyal medya uygulamalarına kadar birçok yazılım ve yardımcı kaynağın çevirmenlerin hizmetine sunulduğunu görmekteyiz. Bütün bu yenilikler çok büyük oranda bilgisayar ve İnternet teknolojilerine dayanmaktadır. Bundan dolayı çevirmenlerin bu programları verimli bir şekilde kullanabilmeleri için öncelikle genel bilgisayar kullanımının iyi olması gerekmektedir. Bu da artık günümüzde iyi bir çevirmenin yalnızca dil ve kültür bilgisi donanımına sahip olmasının yeterli olmayacağı aynı zamanda belge hazırlama ve düzenleme, tasarım ve kontrol gibi temel bilgisayar bilgisine de sahip olması gerektiği gerçeğini ortaya çıkarmıştır.

2. Çeviri Teknolojilerinin Geçmişi

20. yüzyılın ortalarından itibaren bilgisayarların hayatımıza girmesiyle birlikte bu makinelerin çeviri amaçlı kullanıldığını da görmekteyiz. 1958-1966 yılları arasında Soğuk Savaş döneminde Amerikan Hava Kuvvetlerince

gerçekleştirilen Systran sistemiyle bilgisayarlı çeviri kavramını gündeme gelmiştir. Soğuk savaş yıllarında Sovyetlere ait gizli bilgilerin ele geçirilmesi ve onlara karşı bir üstünlük sağlama arzusuyla ortaya çıkan bu sistem, haberleşmelerin dinlenip kriptoların çözülmesi ve çözülen sözcüklere birer karşılık bulma yöntemiyle çalışmaktaydı (Büyüksalan, 2005). 1970'li yıllar boyunca bilgisayara dayalı otomatik çeviri yapacak çeviri sistemleri geliştirilmeye devam etmiş, Avrupadaki Globalink ve Eurotran gibi projelerle bu alanda öncü adımlar atılmaya çalışılmıştır. Fakat bu girişimler istenilen başarıyı ortaya çıkaramamış ve bir süre sonra bu konudaki çalışmalar durma noktasına gelmiştir.

1980'de Martin Kay imzasıyla yayınlanan bir makale dikkatleri tekrar bu konuya çekmiştir. Kay, çeviri miktarının sürekli arttığını ve insanların bu talebi tam olarak karşılayamadığını ve makinelerin yani bilgisayarların bu sürece dâhil edilmesi gerektiğini ifade etmiştir. Ayrıca Kay bir sistem önermiş ve çeviri belleklerinden bahsetmişti. Daha önce çevirisi yapılan metinlerin, sözcüklerin, sözcük gruplarının belli bir veritabanında saklanıp daha sonra benzer metinlerin çevirisinde kullanılmasının çevirmelerin işini çok kolaylaştıracağını dile getirmişti (Şahin, 2013).

1990'lı yılların başlarında İnternet hayatımıza girmiş ve çok büyük değişiklikler meydana getirmiştir. Çevirmenler içinde birçok olanak sunan İnternetle birlikte e-mail başlıca iletişim aracı haline gelmiş ve iletişim anlayışında köklü değişiklikler yapmıştır. Bununla birlikte çevirimichi sözlükler, sözcük işlemciler, gerçek zamanlı çeviri araçları, yerelleştirme programları gibi birçok farklı yazılım ve uygulama çevirmenlerin hizmetine sunulmuştur. Başlangıçta insanlar kendilerine sunulan bilgilerden yararlanma, bir anlamda tüketici rolündeyken 2004'de geliştirilen Web 2.0 teknolojisiyle yeni bir döneme girilmiş özellikle Twitter, Facebook gibi sosyal ağların yaygınlaşmasıyla birlikte Aslan, Kuşçu ve Çoşkun'un da (2012:28) dediği gibi "insanlar, klasik medya uygulamalarında kendilerine sunulan içeriklerin pasif alıcıları durumunda iken sosyal ağlar vasıtasıyla kendi resmini, müziğini, videosunu ve yazısını yayınlar duruma gelmiş ve aktif konuma geçmiştir.

3. Teknoloji ve Çevirmen

Teknolojik gelişmeler insanlar arasındaki iletişimi ve bilgi paylaşımını daha kolay, daha etkili ve daha hızlı hale getirmiştir. Bu durum hiç kuşku yok ki çeviri ve çevirmenlik mesleği içinde geçerlidir. Çevirmenlerin piyasada rekabet edebilmeleri için bu hıza ayak uydurmaları gerekmektedir. Bu da ancak teknolojik gelişmelerden faydalanmakla mümkün görünmektedir. Zira günümüzde yazılı çeviri büyük ölçüde bilgisayar üzerinden yapılmaktadır ve bilgisayarlar çevirmenler için neredeyse birer çeviri bürosu haline dönüşmüştür (Ersoy ve Balkul, 2012:298). Müşterilerle iletişim kurmaktan gerekli yazışmaları

ve metin alışverişini yapmaya, hizmetlerinin tanıtımından pazarlanmasına, tanışma, anlaşma, teslimat, ödeme gibi konulara kadar hemen hemen çeviri sürecinin başından sonuna kadar her aşamasında teknolojik vasıtalarla yararlanılmaktadır. Bu bakımdan diyebiliriz ki teknoloji, çevirmene yalnızca çeviri esnasında çeviri bellekleri, sözlükler, otomatik çeviri gibi yardımcı araçlarla çeşitli kolaylıklar sunmaz, bütün çeviri süreci boyunca çevirmenle beraberdir.

Günümüzde yazılı çevirmenlerin kullanımına sunulan teknolojik araçlar en başta hızlı ve tutarlı çeviri yapma olanağı sağlamaktadır. Özellikle yazılı çevirmenler için vazgeçilmez bir yazılım olan çeviri belleklerine ayrı bir yer ayırmak gerekir. Temelinde çeviri sürecini daha kolay ve hızlı hale getirmek için yapılan çevirileri cümle ve cümleciklere (segmentler) ayırarak bir veritabanında saklayan ve daha sonra başka metinlerin çevirisinde aynı veya kısmen örtüşen bölümleri çevirmenin kullanımına sunan bu yazılımlar, çok fazla tekrar içeren belgelerin çevirisi için en iyi araçtır. Böylelikle projelerin süresini kısaltarak çevirmene zamandan tasarruf yapma ve daha fazla proje alma, daha yüksek gelir etme olanağı sağlar. Ayrıca çeviriler arasında tutarlılık sağlayarak müşteri memnuniyetini ön plan çıkarır. Bu durum aynı şekilde çevirmene daha fazla müşteri kazanma imkânı tanır. Sunduğu bu olanaklarının yanı sıra çeviri belleklerinin bazı sınırları da vardır. Bunların başında nitelikli çeviri belleklerinin tam sürümlerinin maliyetlerinin çok yüksek olması ve güncelleştirmelerinin de genelde ücretli olması gelmektedir. Piyasada ücretsiz olan veya daha cazip fiyata satılan çeviri belleklerinin de nitelik açısından bazı sorunlar içermesi çevirmenleri sınırlayan en önemli konulardır. Zira ortaya çıkacak hatalar ve sorunlar çevirinin kalitesini ve niteliğini düşürerek çevirmene başta maddi kayıplar olmak üzere çeşitli olumsuzluklar yaşatabilir. Ayrıca Canım (2011) bu sistemlerin müşteriler tarafından çeviri maliyetini düşürmek için kullanılmasının çevirmenler için sorunlar yarattığını ifade ederek bu durumu şöyle açıklamaktadır: “Bu olgu, çevirmenleri daha hızlı çalışmaya ve çoğu zaman özen göstermeden çevirmeye teşvik etmektedir. Diğer bir deyişle, bu sistemleri kullanan çoğu çevirmen, metnin bütünlüğünden ziyade eşleşme içermeyen kısımlara yoğunlaştığı için hedef metnin iletişimsel bağlamında kopukluklar meydana gelebilir. Zaman kısıtlaması altında Çevri Belleği sistemiyle çalışan bir çevirmen, bellekten gelen mevcut eşleşmeleri okumadan, kontrol edip düzenlemeden çevirinin kalan kısmına yönelmeyi tercih edebilir” (Canım 2011, çev. Çakmak, 2011). Çeviri belleklerinin çevirmeni sınırlayan bir diğer yönü de veritabanının etkili bir şekilde kullanımı için belli bir zamana ihtiyaç olmasıdır. Zira program kullanılmaya başladığında bellek boştur ve kullanıldıkça zenginleşmektedir. Bu durum programı yeni kullanılmaya başlayanlar için sıkıcı olabilir ve bir süre sonra çevirmen programı kullanmaktan vazgeçebilir. Bazı çevirmenler çeviri belleklerini kullanan diğer

meslektaşlarının veritabanlarını kendi veritabanlarına aktararak bu soruna çözüm üretmektedirler.

Teknolojinin çevirmenlere sunduğu diğer bir yenilik ise otomatik çeviri başka bir deyişle makine çevirisidir. Makine çevirisi metinlerin insan müdahalesi olmadan bir dilden başka bir dile otomatik olarak çevirisinin yapılmasıdır. Bilgisayar teknolojilerindeki hızlı gelişmeye rağmen geçmişten bugüne kadar makine çevirisi konusunda arzu edilen hedefe bir türlü ulaşamamıştır. Bazı diller arasında iyi sayılabilecek çeviriler elde edilse de makine çevirisi ile yüksek kalitede çeviri yapmak henüz olanaklı değildir. Bunun en önemli nedeni bu yazılımların dilin inceliklerini tam olarak yansıtamamalarıdır. Fakat son yıllardaki çalışmalarla bu programlar özellikle Batı Avrupa dilleri arasında dahi iyi çeviri imkânı vermeye başladı ve bazı kurumlar bu programlardan önemli ölçüde yararlanmaya başladılar. Örneğin, Danimarka'da bir çeviri ajansı olan 'Lingtech A/S', 'PaTrans' adını verdikleri makine çeviri sistemini kullanarak İngilizce'den Danimarkaca'ya patent çevirisi yapmakta, İspanya'da 'Periodico de Catalunya', gazetesi bir makine çeviri sistemiyle İspanyolca'dan İngilizce'ye çeviri yapmaktadır (Tarcan ve Bekler, 2007). Bu programların çevirmenler açısından en önemli sıkıntısı yalnızca belli başlı diller arasında iyi denilebilecek çeviriler yapmasıdır. Başta Türkçe olmak üzere birçok dilde çeviri hizmeti henüz gelişmemiştir. Ayrıca bu araçlar, desteklenen belli başlı dillerde çeviri yapabilirler ve bu programların büyük çoğunluğu başlangıçta İngilizce'den bir başka dile çeviri yapmak amacıyla tasarlanmış daha sonra aynı mantık üzerinden diğer dillere uyarlanmıştır. Bundan dolayı İngilizce dışındaki diğer diller arasında yapılan çevirilerde nitelik düşmektedir. Bilgisayarla istenilen nitelikte çeviri elde edilmediğinden çeviri süresi boyunca çevirmen ortaya çıkan çeviri sorunlarını çözmekte ve metinleri yeniden düzenlemektedir.

Bu yazılımların dışında çevirmenlerin kullandığı en önemli araçların başında bilgisayar ortamında kullanılan sözlükler gelmektedir. Bu sözlükleri basılı sözlüklerden farklı kılan en önemli özellikleri sözcüklerin telaffuzlarını dinlemenin mümkün olmasıdır. Ayrıca bu sözlüklerin çevirmenler için sunduğu bazı önemli özellikleri daha vardır. Örneğin sürekli güncellenebilir olmaları, mobil iletişim araçlarıyla da kullanılabilmeleri, büyük bir çoğunluğunun ücretsiz olmaları gibi özellikleri sayabiliriz. Sözlüklerden başka metinlerin ve belgelerin oluşturulmasına, düzenlemesine ve saklanmasına olanak veren Microsoft Word, Google Drive, SkyDrive, OneNote gibi sözcük işlemciler; Web sayfalarının anında çevrilmesine, beğenilen sayfaların kayıt altına alınmasına yani imlenmesine ayrıca sözlük ve metin düzenlemesi olanak sunan Google Araç Çubuğu, FoxLingo, Logos.net, Liquid Words gibi araç çubukları ile İnternete erişim olanağı sağlayan, başta sözlükler olmak üzere içerisinde birçok eklenti barındıran İnternet Explorer, Firefox, Chrome gibi İnternet tarayıcıları da çevirmenlerin başvurduğu teknolojik kaynaklardır. (Mehmet Şahin, 2013) Bu

araçların çevirmeni sınırlayan özelliklerine gelince iyi ve nitelikli sözlüklerin ücretli olması bu yüzden ücretsiz daha az nitelikli sözlüklerin tercih edilmesi ve bu durumun hata ihtimalini yükseltmesi, sözcük işlemcileri kullanmak için temel bilgisayar bilgisine sahip olunması gibi maddeleri sıralayabiliriz.

Çevirmenler tarafından kullanılan başka yardımcı kaynaklar da mevcuttur. Elektronik posta, forumlar, sosyal medya uygulamaları gibi kaynaklar çevirmenin çeviri sürecinde başvurduğu araçlardır. Bu araçlar en başta geniş bir etkileşim ortamı yaratarak çevirmenlerin birbirleriyle olan ilişkileri üzerinde etkiler yapmaktadır. Bunların başında haberleşme, paylaşım, yardımlaşma gibi konular gelmektedir. Özellikle sosyal paylaşım siteleri ve forumlar çevirmenlere geniş bir iletişim ortamı sunmaktadır. Bu siteler vasıtasıyla çevirmenler hem kendi ülkelerinden hem de yurtdışındaki çevirmenlerle iletişim kurabilmektedirler. Böylece Ersoy ve Balkul'un da (2012:300) dedikleri gibi çevirmenler karşılaştıkları problemleri, farklı ülkelerdeki çeviri mevzuatlarını, hangi işveren ile çalışmanın güvenli ya da güvenli olmadığını, tercüme ücretlerinin genel piyasasını ve çeşitli terminoloji bankaları vasıtasıyla terim bulma anlamında sıkıntılarını ya da tavsiyelerini masaya yatırma fırsatı bulmaktadırlar. Bunun yanında bu durum bir takım olumsuzlukları da beraberinde getirmektedir. Bunlardan en önemlisi, çevirmenlerin birbirlerinin fiyatlandırma stratejilerinden kolaylıkla haberdar olmaları ve bunun bazı fırsatçıların devreye girmesi ile çevirmenlerin aleyhine dönüşmesidir. Canım (2008) bu durumu şu şekilde özetlemektedir: "Geniş küresel pazardan daha fazla pay almak isteyen ve çeviriye yasal bir hüviyet kazandırmanın uzun vadeli getirilerini göz ardı eden bilinçsiz çevirmen ve çeviri işletmeleri, fiyat kırma yoluyla bir rekabet mücadelesine girmiştir. Daha fazla miktarda; ancak daha düşük fiyata çeviri yapan çevirmenler ve çeviri işletmeleri, sürümden kazanmak amacıyla çevirinin kalitesinden taviz verme yoluna gidebilmektedir" (Canım, 2008: 23 akt. Ersoy ve Balkul, 2012:300).

4. Sonuç

Sonuç olarak çeviri teknolojileri çevirmenlere gerek çeviri sürecinde gerek çevirmenlerin birbirleriyle olan iletişimlerinde gerekse çevirmenlerin işverenle olan iletişimlerinde büyük kolaylıklar sağlamaktadır. Özellikle zamana ve mekâna bağlı kalmadan çalışma olanağı sunan çeviri teknolojileri hem çeviri sürecini hızlandırmakta hem de çeviri maliyetini düşürmektedir.

Bunlarla birlikte gelişen teknoloji çevirmenlerin bu teknolojilerin geliştirilme sürecinde de rol üstlenmesini zorunlu kılmaktadır. Zira çeviri araçlarının yalnızca yazılım mühendisleri tarafından tasarlanmalarının isabetli bir tasarım için yeterli olmayacağı alan uzmanı olarak çevirmenlerin de bu sürece dâhil olması ve gereksinimlerin neler olduğu konusunda mühendislerle işbirliği yapmaları gerekmektedir. Bu sayede hatalar en aza indirilerek daha isabetli tasarımlar gerçekleştirilebilir ve daha verimli çeviri yapılmasına olanak

sağlanabilir. Çevirmenlerin dâhil edilmediği tamamen maddi çıkarlar göz önünde bulundurularak tasarlanmış yazılımlar hatalara açık olacağından daha başarılı çeviriler yapılmasına da engel olacaktır.

Çeviri teknolojilerinden daha üst düzeyde yararlanmak için çeviri bölümlerinde çeviri teknolojileriyle ilgili derslerin sayısı ve nitelikleri artırılmalı ve bu bölümlerden mezun olan öğrenciler çeviri teknolojilerini etkin bir biçimde kullanabilmelidirler.

KAYNAKÇA

- Aslan, Erdinç, Kuşçu, Ertan ve Coşkun, Osman (2012), *Sosyal Medya'nın Fransızca Üzerine Etkileri* VIII. Ulusal Frankofoni Kongresi'nde sunulan bildiri, Namık Kemal Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, 16-18 Mayıs 2012, Tekirdağ. s. 28-38
- Büyükaslan, Ali (2011), *Bilgisayar Destekli Çeviri Üzerine Bir İnceleme*, V. Dil, Yazın, Deyişbilim Sempozyumu, 24-25 Haziran 2005, Marmara Üniversitesi, İstanbul, Web: <http://turcologie.u-strasbg.fr/dets/images/travaux/ali%20buyukaslan%20bilgisayar%20destekli%20ceviri.pdf> 15.07.2014
- Canım, Sinem (2011), *Translation Memory Tools for Avoiding Context Deficiency*, İ.Ü. Çeviribilim Dergisi, No:3, s. 117-142, çeviren, ÇAKMAK, Ömer Erşah, İstanbul Web: <http://www.dragosfer.com/yazili-ceviri-2/ceviri-bellegi-sistemleri-sinem-canım> 14.07.2014
- Ersoy, Hüseyin ve Balkul, Halil İbrahim (2012), *Teknolojik Gelişmelerin Çevirmen ve Çeviri Mesleği Açısından Olumlu ve Olumsuz Etkileri: Çeviri Alanında Yeni Yaklaşımlar*, Akademik İncelemeler Dergisi (Journal of Academic Inquiries) Cilt/Volume:7, Sayı/Number: 2, Yıl/ Year: 2012
- Şahin, Mehmet (2013), *Çeviri ve Teknoloji*, İzmir Ekonomi Üniversitesi Yayınları-İzmir
- Tarcan, Ahmet ve Bekler, Ecevit (2007) *İngilizce-Türkçe, Türkçe-İngilizce Makine Çevirisinde Yazılımların Karşılaştırılması*, Akademik Bilişim'07, IX. Akademik Bilişim Kongresi Bildirileri, Kütahya.

Kültürlerarası İletişim Bağlamında Uzman Çevirmenin Rolü

Die Rolle der Translator als Experte im Rahmen der Kulturellen Kommunikation

Gamze ÖZER (Mersin Üniversitesi)

ÖZET:1970'li yıllarda yaşanan paradigma değişimi ile birlikte, çeviribilimde dilbilim odaklı yaklaşımlar önemini yitirmeye başlamıştır. Özellikle 1980'lerden sonra özerk bir bilim dalı olma yolunda ilerleyen çeviribilimde çevirinin artık çok boyutlu doğasıyla birlikte ele alındığı ve incelendiği söylenebilir. Ayrıca kültürbilim alanında yaşanan kültürel dönüşümler 'cultural turns' sosyal bilimler alanındaki birçok alan için önemli bir dönüm noktasıdır. Çeviribilim de bu kültürel dönüşümlerden etkilenen alanlardan biridir. Kültürbilim alanında yaşanan gelişmeler çeviriyi de yakından ilgilendirmeye başlamış ve bu gelişmelerle birlikte, çeviriye yönelik kuralcı düşünceler yerini, bir ürün ya da süreç olarak düşünülen çevirinin nasıl olması gerektiği yönündeki düşüncelere bırakmıştır. Çeviribilimde çevirinin artık sözcük ya da tümceleri çevirmek olmadığı, bunun yerine kültürlerin birbirleri üzerine kurmuş oldukları engelleri kaldırmak olduğu düşüncesinin kabul gördüğü dile getirilebilir.

Kültürün çevirinin merkezinde konumlandırılmasıyla birlikte, çeviriye yönelik yaklaşımlarda da değişimler yaşanmıştır. Bu değişimler sayesinde kültür odaklı yaklaşımlar ve kültürlerarası iletişim ön plana çıkmış ve çeviriyi dilsel bir aktarım olarak gören yaklaşımlarda yer verilmeyen kültür, çevirmen ve erek kitle gibi kavramlar çeviri de önem kazanmaya başlamıştır. Kültürler arası iletişimde özellikle çevirmenin rolüne vurgu yapılarak, geliştirilen yaklaşımlarda çevirmen özel bir konuma getirilmiştir. Bu bağlamda Justa Holz Mäntärr'i'nin 'Uzman Eylemi Olarak Çeviri Kuramı'(1984) örnek olarak verilebilir. Mäntärr'i kuramında çevirmene özel bir yer vererek, kültürlerarası iletişimde çevirmeni bir uzman olarak görmektedir. Çevirmen çeviri sürecinde işbirliğine dayalı toplumda karar verici bir etmen olarak görülür. Bu çalışmada Justa Holz Mäntärr'i'nin 'Uzman Eylemi Olarak Çeviri' kuramı çerçevesinde kültürlerarası iletişim bağlamında uzman çevirmenin rolü ele alınacaktır.

Anahtar Sözcükler: Çeviribilim, kültürel dönüşüm, uzman çevirmen, kültürlerarası iletişim.

ZUSAMMENFASSUNG:Translatorische Phänomene wurden lange Zeit in anderen Disziplinen wie Linguistik, Literaturwissenschaft usw. mitbehandelt. Mit dem Paradigmenwechsel in den 70er Jahren haben die linguistisch-orientierte Ansätze ihre Werte verloren. Die Übersetzungswissenschaft hat nach den 80er Jahren als eine eigenständige Wissenschaftsdisziplin herausgebildet. So wird die Übersetzung mit der multidimensionalen Natur betrachtet. Gleichzeitig fand umfassende Neueorientierungen in der Kulturwissenschaft statt. Diese Entwicklungen in der Kulturwissenschaft waren ein wichtiger Wendepunkt für viele Bereiche in der Geisteswissenschaft. Einer dieser Bereiche war die Übersetzungswissenschaft. In der Übersetzungswissenschaft haben neue Ansätze herausgebildet. Nach dieser Ansätze ist die Übersetzung nicht nur die Wörter oder Sätze zu übersetzen, sondern ist die Barrieren auf Kulturen zu entfernen, die verschiedene Kulturen aufgebaut haben.

Die Kultur ist im Zentrum der Übersetzung. So haben die neue übersetzungsorientierte Ansätze gegeben. Die kultur- orientierte Ansätze und die kulturelle Kommunikation sind im Vordergrund und haben 'Kultur' und 'Translator' eine wichtige Rolle in der

Übersetzungswissenschaft. In diesem Punkt können wir als Beispiel die Theorie von Justa Holz Mäntäri "Translation als Expertenhandeln" geben. Weil sie in ihrer Theorie eine wichtige Rolle zum Translator im Translationsprozess gibt. In der kulturellen Kommunikation betrachtet sie der Translator als Experte. In der arbeitsteilige Gesellschaft wird der Translator im Translationsprozess als eine entscheidende Faktor bezeichnet. In dieser Arbeit wird die Rolle der Translator als Experte im Rahmen der Theorie 'Translation als Expertenhandeln' von Justa Holz Mäntäri behandelt.

Stichwörter: Übersetzungswissenschaft, Cultural turns, Translator als Experte, kulturelle Kommunikation.

Giriş

Çeviribilim özerk bir bilim dalı olmadan önce, çeşitli bilim dallarının alt alanı olarak görülmüş ve çeviride bu bilim dallarının yaklaşımları izlenmiştir. Çeviri edimi uzun bir süre dilbilim içinde ele alınmış ve bu edim daha çok dilsel bir aktarım olarak değerlendirilmiştir. Çeviri edimi ve kuramlarına kuralcı bir bakış açısıyla ve kaynak metin odaklı yaklaşılmış ve çeviri daha çok kaynak metindeki dilsel öğelerin erek metindeki dilsel öğelerle yer değiştirmesi olarak yorumlanmıştır. Dilsel bir dizgenin diğer dizgede bire bir aynısı ya da benzeri yaratılmaya çalışılmıştır. Hakim olan anlayış iki dili bilmenin çeviri yapabilmek için yeterli olduğu ve çevirmenden beklenenin ise kaynak metindeki mutlak bilgileri erek metne aktarmasıydı. Özetlenecek olunursa dilbilimsel yaklaşımlarda çevirmen, kültür ya da erek kitlenin yeri ve öneminin dikkate alınmadığı göze çarpmaktadır.

1970'li yıllarda çeviride yaşanan paradigma değişimiyle birlikte yukarıda bahsedilen yaklaşımların önemini kaybetmeye başladığı, çeviride dilbilim otoritesinin sarsıldığı ve çeviri edimine olan yaklaşımların başka bir yöne yöneldiği söylenebilir.

Çeviride yaşanan bu paradigma değişiminin nedenlerine bakılacak olunursa;

- Teknolojinin hızla gelişmesi
- Uluslararası işbirliğinin yoğunlaşması
- Kültürbilim alanında yaşanan dönüşümler
- Kültürlerarası iletişimin yoğunlaşması
- Farklı bir kültürü tanıma isteği ve kendi kültürünü başka kültüre tanıtmaya isteği
- Bilimsel alanda yapılan çalışmaların çoğunlaşması vb.

Kültürbilim alanında yaşanan gelişmelerin çeviriye yönelik yapılan çalışmaları etkilemesi, çevirinin salt dilsel bir aktarımdan ibaret olmadığını, kültürün de çeviri çalışmalarında önemli bir yeri olduğunun zamanla anlaşılmasını ve aynı zamanda çevirinin hemen hemen her alanda iletişim sağlayan bir araç olarak görülmesini sağlamıştır.

80'li yıllarda kültürün ön plana çıkmasıyla birlikte çeviri çalışmalarının iki

kutba ayrıldığı söylenebilir. Bir tarafta dilbilimsel yöntemlere dayalı çalışmalar yani çeviriyi dilsel bir aktarım olarak değerlendirenler, diğer tarafta ise çeviriyi kültürel bir aktarım olarak değerlendirenler yer almaktadır. Bu kutuplaşma paradigma değişimi olarak değerlendirilebilir.

Kültürbilim alanında yaşanan her bir dönüşümün çeviribilimde yansımalarını görmek mümkündür. Çünkü çeviribilim özgül konumu gereği kültürbilimle yakından ilişkilidir. Kültürbilim alanında yaşanan gelişmeler aslında tek yönlü ele alınan çevirinin daha geniş bir düzlemde ele alınmasını sağlamıştır. Bu gelişmeler çevirinin çok yönlü bir doğasının olduğunu, kültür boyutunun da çeviriye dahil edilmesi gerektiğini vurgulamıştır. Bu alanda yaşanan dönüşümlerin incelenmesi çeviribilimde yaşanan paradigma değişiminin daha iyi yorumlanmasını sağlayacaktır.

Kültürbilim alanında dönüşümler:

Dilbilimsel dönüşüm(linguistical turn)

Edimsel dönüşüm (performative turn)

Yorumsal dönüşüm(interpretive turn)

Sömürgecilik sonrası dönüşüm (postcolonial turn)

Çevirisel dönüşüm (translational turn)

Dilbilimsel otoritenin sarsılması ile birlikte, kültür, tarih vb. olgular ön plana çıkmıştır. Sömürgecilik sonrası dönüşümle birlikte kültürel farklılıkların tanınması gündeme gelmiştir. Sömürgecilik sonrası dönüşüm olan çevirisel dönüşümle birlikte ise, çeviribilim içerisinde “Sömürgecilik Sonrası Çeviri Kuramları”na yer verilmiştir. Susan Bassnet ve Andre Lefevre, uluslararası Translation Studies’i kurarak, çeviribilim içerisinde kültürbilimsel bir dönüşüm gerçekleştiren öncüler arasında (Bachmann- Medick 2010:245) yerlerini almıştır. Bu öncüler sayesinde çeviribilim içerisinde kültür odaklı gelişen bir anlayışın varlığı görülmektedir. Ayrıca Avrupa toplumlarının nüfusunun artmasıyla birlikte yerli ve yabancı halk bir arada yaşamaya başlamıştır. Bu durumda çeşitli sorunları beraberinde getirmiştir. Mevcut sorunlar ve bu sorunlara yönelik çözümler bulma ve yabancıları içinde buldukları topluma entegre etmek amacıyla onların ve kültürlerinin tanınması gerekiyordu. Yabancı bir kültürün tanınması gereksinimi ise başka bir kültürde dile getirilen duygu, düşünce ve bilgileri doğru anlamının ve yorumlanmasının aracı olarak görülen çeviriye olan gereksinimi artırmıştır. Bireylerarası, uluslararası, kültürlerarası iletişim ve etkileşimin sağlanabilmesi için çeviriye olan gereksinim her geçen gün hızla artmaya devam edecektir.

Uzman Çeviri Eylemi Kuramı

Kültürün çevirinin merkezine konulmasıyla birlikte, çeviride kültür odaklı

kuramlar ortaya çıkmaya başlamıştır. Bu kuramlar çeviriyi erek kültür açısından ele alan, dilbilimsel yaklaşımlarda göz ardı edilen kültür, çevirmen ve erek kültür bu gibi kavramların vurgulandığı kuramlardır (Betimleyici çalışmalar, Skopos Kuramı, Çeviri Eylemi Kuramı gibi). Çeviriyi kültürel bir aktarım olarak gören bu kuramlarda, çevirmenin görünmez olan kimliğinin görünür hale geldiği ve çevirmenin çeviri süreçlerinde önemli bir yere sahip olduğu söylenebilir. Kültürlerarası iletişim bağlamında Justa Holz Mäntärrı (1984) “Çeviri Eylemi Kuramında” çevirmene uzman rolü verir ve çeviri sürecinde çevirmeni özel bir konuma getirir. Çeviriyi profesyonel bağlamda ele alan ve değerlendiren ilk kişi olarak değerlendirilebilir. Mäntärrı kuramını 1984 yılında Eylem Kuramı Bildirişim Kuramından yola çıkarak oluşturmuştur.

Mäntärrı (1984) çeviriyi bir eylem özellikle iletişimsel, toplumsal ve kültürel bir eylem olarak tanımlamaktadır ve çeviriyi metinlerin, metin parçalarının ya da dillerin çevirisi olarak değerlendirmemektedir. İletişimsel ve belli bir eylem durumunda, kültüre özgü harekete geçme nedenlerini açıklayan eylem boyutlarını vurgulamaktadır. Mäntärrı’ ye göre (1984) çeviri kültürlerin birbirleri üzerine kurdukları engelleri kaldırma görevini üstlenmiştir. Çevirmeni çeviri sürecinde uzman konumuna getirir ve işbirliğine dayalı toplumdan (arbeitsteilige Gesellschaft) bahseder. Kültürlerarası iletişimde çevirmen erek kültür ve normlarını dikkate alarak, işlevsel kararlar alan bir iletişim uzmanıdır. Çevirmen çeviri sürecinde yalnız değildir. Çünkü çeviri eylemini başlatan ya da çeviri kararını veren kişi çevirmen değildir. Kültürlerarası iletişimde çeviri sürecinin başladığı andan ve sonlandığı ana kadar işbirliği içinde olduğu bir dizi eyleyen söz konusudur ve iletişim süreci olarak tanımladığı çeviri, bu eyleyenlerin aktif katılımıyla gerçekleşmektedir. Bu eyleyenler şöyle sıralanır:

- İşi başlatan (Initiator)
- İşveren (Auftraggeber)
- Kaynak metin üreticisi (AT- Produzent)
- Erek metin üreticisi (ZT- Produzent)
- Erek metin kullanıcısı (ZT- Benutzer)
- Erek metin alıcısı (ZT- Empfänger)

Çeviri eylemi kuramında profesyonel çeviri eylemi için bir çerçeve oluşturan kapsamlı bir eylem planından bahsedilir. Ayrıca bu kuramda vurgulanan üç önemli kavram daha vardır. Bunlar;

- Uzman Eylemi (Expertenhandlung)
- İşbirliği (Kooperation)
- İleti taşıyıcılar (Botschaftsträgern) dir.

Uzman eyleminde çevirmen önemli bir yere sahiptir. Kùltürlerarası ileti taşıyıcılarının üretilmesi sürecinde çevirmen sadece aracı rolde değildir, neyi, nasıl, niçin yaptığının bilincinde olan, dilsel ve kùltürel birikimini en iyi şekilde kullanan ve işbölümüne dayalı toplumda iletişim sürecinin alt, yan ve üst katmanlarındaki eylemlerden sorumlu olan bir eylem uzmanı konumundadır. İşbirliği içinde olduğu tüm eyleyenleri yönlendiren ve elindeki tüm verileri çeviri sürecinde bilinçli bir şekilde kullanarak çeviri eylemini gerçekleştiren kişidir.

İleti Taşıyıcıları

Mäntärrı (1984) kuramında “metin” kavramı yerine “ileti taşıyıcıları” (Botschaftsträger) kavramını kullanmaktadır. Vermeer’in aksine Mäntärrı metinlerden bahsetmez, sözlü ve sözlü olmayan öğelerin bir arada yer aldığı ve diğer eyleyenlerle birlikte uzman konumunda olan çevirmen sayesinde eylemde bulunabildiği ve bununla birlikte kùltür sınırlarını aşarak iletişimi sağladığı ‘ileti taşıyıcıları’ndan bahseder. Mäntärrı’nın (1984) Vermeer’ den (1981) ayrıldığı noktalardan biri budur.

İşbirliği

Mäntärrı’ye göre (1984) birey tek başına eylem odaklı konuşmalar gerçekleştiremez. Ben karşımda konuşan bir sen olduğunda iletişimden ve işbirliğinden söz edilebilir. İşbirliği iletişim sayesinde gerçekleşir ve bu süreçte bireyler işbirliğinin temeli oluşturan ve stratejilerini belirleyen bir ileti ya da iletiler ortaya koymak zorundadır. Birey düşündüğü şeyi ya da karşısındakinin yapmasını istediği şeyi dile getirmek zorundadır. Mäntärrı çevirmen- işveren ve diğer eyleyenler arasında işbirliği ve iletişimin çeviri sürecini olumsuz etkileyen koşulları ortadan kaldırdığı görüşündedir.

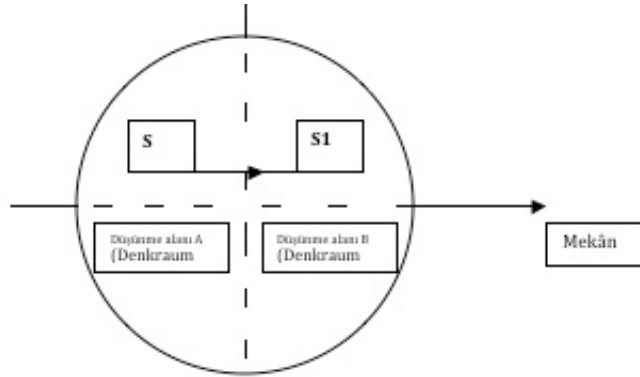
Kuramda çevirmen toplumla işbirliği içinde olması gereken bir profesyonel olarak tanımlanır ve işbirliğinin çeviri sürecindeki önemine vurgu yapılır. Aslında dikkat çekilmek istenen nokta iletişim ve çeviri eylemi arasındaki ilişkidir. Doğal iletişimden yola çıkılarak uzman çeviri eylemi tanımlanmaya çalışılır.

Günlük hayattaki bireyler arasındaki iletişim ve işbirliğine şöyle bir örnek verilmektedir:

Bir ağaç gövdesini kesmeye çalışan iki kişiyi düşünelim. Bu iki kişi ağaç kesmeye başlamadan önce, ağacın her an devrilme tehlikesine karşı birbirlerini uyarmak için kendi aralarında bir uyarı sesi belirliyorlar. Tehlike anında bunu sözlü olarak dile getirmek zorunda değildiler artık, öyle bir durumda bu sesi çıkarmaları birbirlerini uyarmak için yeterli olacaktır. Mäntärrı uyarı sesinin her iki bireyde aynı etkiyi yaratması için bireylerin aralarında bir iletişim ve işbirliği yapmaları

gerektiğini vurgulamaktadır. Aksi takdirde tehlike anında çıkarılan ses karşı tarafın düşünme alanında bir şey ifade etmeyeceğinden tehlike kaçınılmaz olur(Mänttärri: 1984: 356).

Bu örnek aslında çeviri sürecinde çevirmen ve diğer eyleyenler arasındaki iletişim ve işbirliğinin önemine gönderme yapmaktadır. Örneğin çeviri öncesi süreçte çevirmen ve işveren arasındaki iletişim ve işbirliği çevirinin amacına ulaşmasında çok önemli bir noktadır. Çevirmen de tüm çeviri süreçlerinde toplumdaki diğer eyleyenlerden bir beklenti içindedir. Bu beklenti hem çeviri sürecine katkı sağlayacak hem de çevirinin amacına uygun şekilde yerine getirilmesine yardım edecektir. Kültürlerarası iletilerin üretilmesi sürecinde çevirmen yayınevinden işverene, konuya hakim olan uzmanlardan, bu alanda çalışan çevirmenlere, kaynak kültür ve toplum yapısıyla ilgili bireylerden, yayınlara, çeviriye destek sağlayan araç gereçlere kadar birçok şeye ihtiyaç duyacak ve bütün bunlarla yoğun bir etkileşime geçecektir. İşbirliği ve iletişim durumunu şöyle görselleştirilmektedir:



Şekil 1

S= A bireyin düşünme alanındaki konu

S1= A bireyin düşünme alanındaki konunun B bireyin düşünme alanına yansımaları

yansımaları

Şekil 1'de görüldüğü gibi A bireyi zihnindeki düşünceyi, iletiyi B bireyine aktarmıştır. A bireyin düşünme alanındaki görüntü ile B bireyin düşünme alanındaki görüntü neredeyse aynıdır. Bu görüntünün aynı olmasında iş birliği, iletişim ve uzlaşılar önemli rol oynamıştır

Çeviri bir iletişim sürecidir. Doğal iletişimde olduğu gibi çevirinin temelinde de insan vardır. Çeviride aslında bir birey tarafından erek kültürün bireyleri için yapılmaktadır. Dolayısıyla kültürel bir aktarım olarak görülen çevirinin bir kültür içerisinde ve toplumun diğer eyleyenleri ile iletişim ve işbirliği sayesinde gerçekleştirilen bir eylem olduğu söylenebilir.

Uzman konumundaki çevirmen sadece çeviri sürecinde değil, çeviri öncesi

ve sonrasında kısacası tüm çeviri evrelerinde toplumla işbirliği içindedir. Bu bağlamda çevirinin tek taraflı gerçekleştirilen bir eylem olmadığı, toplumun ve kültürün yapısını, normlarını, beklenti ve ihtiyaçlarını iyi analiz eden ve bilen çevirmenin uzman konumda olduğu karşılıklı iletişim ve işbirliğine dayalı sosyal bir eylem olduğu dile getirilebilir.

Mäntärrä (1984) çevirmeni işbirliği içinde olduğu diğer eyleyenlerden farklı görür. Çevirmen iki farklı kültür edincine sahip olan bir uzmandır. Kültür ve dil arasında sıkı bir ilişki vardır. Bu yüzden kültür edinci beraberinde dil edincini de getirir. Ancak çevirmenin bu iki edince sahip olması yeterli değildir. Çevirmenin bu iki edincin yanı sıra çeviri edincine de sahip olması gerekir. Çeviri edinci metni okuma, anlama, çözümleme ve yeniden oluşturma sürecinde sahip olduğu bu iki yetiyi en iyi şekilde kullanma yeteneğidir.

Sonuç

Paradigma değişimiyle birlikte görünür bir kimlik kazanan çevirmen, bu kuramda görünürlüğünün yanı sıra çeviri eyleminin tüm süreçlerinde ileti taşıyıcılarının 'metin' üretilmesinde bilinçli bir iletişim uzmanı konumundadır. Mäntärrä'nin "Çeviri Eylem Kuramı (1984) çevirinin tüm süreçlerinde çevirmenin nasıl bir tavır takınması, çevirinin tüm süreçlerinde nasıl davranması gerektiğini anlatan özel bir kuramdır. Çevirinin kültürlerarasında gerçekleşen bir iletişim olduğu, aslında günlük hayattaki iletişimle benzer olduğunu anlatmaktadır. Kültürlerarası iletişim uzmanı yetiştiren çeviri bölümlerine profesyonel bir meslek profilinin nasıl olması gerektiğini anlatması, çevirmenin toplumun diğer eyleyenlerinden ayrılan yetilerinin ön plana çıkarılması, çevirinin doğal iletişimle bağlantı kurularak sosyal bir eylem olarak tanımlanması açısından önem arz etmektedir.

KAYNAKÇA

- Bachmann-Medick D.(2010) "Cultural Turns: Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften", 4. Auflage, Hamburg: Rowohlt Taschenbuch
- Eruz, S. (2000). "Akademik çeviri eğitimi". Multilingual: İstanbul
- Mäntärrä, J. H. (1984). "Translatorishes handelnde theorie und methode. Helsinki: Suomalainen Tiedeakatemia.
- Stolze, R. (2001): "Übersetzungstheorien. Eine Einführung". Tübingen: Narr. 4. überarbeitete Auflage 2005.
- Yazıcı, M. (2005). "Çeviribilimin temel kavram ve kuramları". İstanbul: Multilingua
- Yücel, F. (2007). "Tarihsel ve kuramsal açıdan çeviri edimi". Ankara: Dost

Elif Şafak'ın "Bit Palas" Romanının Fransızca ve Almanca Çevirilerine YönelikYorumlayıcı Yaklaşım Bir Çeviri Çözümlemesi

A Basically Hermeneutic Translation Analysis Regarding the French
And German Translations of Elif Şafak's Novel "Bit Palas" (FleaPalace)

Aşkın Ç. TURUNÇ (Mersin Üniversitesi)

Emra DURUKAN (Mersin Üniversitesi)

ÖZET: Elif Şafak, Yeni Türk Edebiyatına çok okunan ve çok konuşulan önemli eserler kazandırmış bir yazardır. Elif Şafak'ın eserleri, birçok dile çevrilerek uluslar arası yazın dünyasına da açılmıştır. Bu çalışma, Elif Şafak'ın "Bit Palas" eseriyle bu eserin Valérie Gay-Aksoy tarafından Fransızcaya ve Eric Czotscher tarafından Almancaya yapılmış çevirilerinin karşılaştırmalı bir çözümlemesini amaçlamaktadır. Söz konusu çözümleme çalışmasının kuramsal temelini yazınbilimin Hermeneutik yaklaşımı oluşturacaktır.

Elif Şafak, özellikle "Baba ve Piç" adlı eseriyle 2006 yılında Türk yazın dünyasında önemli bir yere yerleşmiştir. Bu nedenle ilgili tarihten sonra daha yoğun olarak araştırmaların odağı olmuştur. "Bit Palas" ise 2002 yılında yazılmış bir eserdir ve günümüz Türk edebiyatına değer katmasının yanı sıra Almanca, Fransızca, İngilizce, Flemenkçe, İtalyanca ve Lehçe dillerine de çevrilerek uluslar arası yazın dünyasında da geniş bir kitleye hitap edebilmiştir. Taşıdığı çeşitli yazın özellikleriyle bu eser de Elif Şafak'ın önemli bir eseri olmakla birlikte toplumsal, kültürel, tarihsel ve dilsel olguları kendine has bir üslupla işlediği için, bu çalışmanın konusunu oluşturmaktadır.

Çeviri metin ile özgün metin karşılaştırmalarında çeviri metin incelemeleri önemli bir yer tutmaktadır. Özellikle çeviri yazın metinlerinde çevirmenin yapıtı alımlaması ve kendi öznel yorumunu ya da bireysel biçimini kullanması Hermeneutik yaklaşımın araştırma konusunu oluşturmaktadır.

Elif Şafak'ın yazınsal yapıtlarının temel belirleyeni olan "anlam çokluğu" ve "çok boyutluluk" nitelikleri nedeniyle her okuyucu (çevirmen) tarafından farklı yorumlandığı gerçeği, çalışmanın hareket noktasını oluşturmaktadır. Elif Şafak'ın Türkçe "Bit Palas" özgün metni ile Valérie Gay-Aksoy tarafından Fransızcaya çevrilen "Bonbon Palace" ve Eric Czotscher tarafından Almancaya çevrilen "Bonbonpalast" metinlerinin Hermeneutik yaklaşımla karşılaştırılması, çalışmanın yöntemini oluşturacaktır.

Anahtar Sözcükler: Çeviri, Çözümleme, Elif Şafak, Bit Palas, Hermeneutik

ABSTRACT: Elif Şafak is an author who brought important literary works into Contemporary Turkish Literature. Elif Şafak's works have been opened to international commonwealth of letters being translated into many different languages. This study aims to contrastively analyze Elif Şafak's "Flea Palace" with the French translation work by Valérie Gay – Aksoy and the German translation work by Eric Czotscher. The previously mentioned analysis will be theoretically based on the Hermeneutic approach of literature sciences.

Elif Şafak, has taken an important place in the commonwealth of letters. Because of this, her works have become intensively the center of research. "Flea Palace", is a valuable contribution to Contemporary Turkish Literature and has also been able to appeal to a wide audience in the international commonwealth of letters by being translated into many languages. This work has been the topic of this study, not only due to various literary features, but also because it processes social, cultural, historical and linguistic facts in a very unique way.

Translation text analysis plays an important role in the comparison of translated and original texts. Especially in translated literary texts, the interpretation of the work by the translator and individual construction or style is subject of research in the Hermeneutic Approach.

Because of the characteristics "multiple meaning" and "multi dimension" in Elif Şafak's literary works, the fact that it is interpreted differently by each reader (translator), has been the focus of this study. The contrastive analysis establishes the theory of the present study.

Keywords: Translation, Analysis, Elif Şafak, Bit Palas, Flea Palace, Hermeneutics

Giriş

Bu çalışma, Elif Şafak'ın "Bit Palas" (2002) eseriyle bu eserin 2008 yılında Valérie Gay-Aksoy tarafından Fransızcaya yapılmış "Bonbon Palace" ve yine aynı yılda Eric Czotscher tarafından Almanca yapılmış "Der Bonbonpalast" çevirilerinin karşılaştırmalı bir çözümlemesini amaçlamaktadır.

Bilindiği üzere, Elif Şafak, Yeni Türk Edebiyatına çok okunan ve çok konuşulan önemli eserler kazandırmış bir yazardır. Elif Şafak'ın eserleri, birçok dile çevrilerek uluslar arası yazın dünyasına da açılmıştır. Yazar, özellikle 2006 yılında "Baba ve Piç" adlı eseriyle Türk yazın dünyasında önemli bir yere yerleşmiştir. Bu nedenle ilgili tarihten sonra daha yoğun olarak araştırmaların odağı olmuştur. "Bit Palas" romanı 2002 yılında yazılmış bir eserdir ve günümüz Türk edebiyatına değer katmasının yanı sıra Almanca, Fransızca, İngilizce, Flemenkçe, İtalyanca ve Lehçe dillerine de çevrilerek uluslar arası yazın dünyasında da geniş bir kitleye hitap edebilmiştir. Taşındığı çeşitli yazın özellikleriyle bu eser de Elif Şafak'ın önemli bir eseri olmakla birlikte toplumsal, kültürel, tarihsel ve dilsel olguları kendine has bir üslupla işlediği için, bu çalışmanın konusunu oluşturmaktadır.

Elif Şafak'ın yazınsal yapıtlarının temel belirleyeni olan "anlam çokluğu", "çok katmanlılık" ve "çok boyutluluk" nitelikleri nedeniyle her okuyucu tarafından farklı yorumlandığı gerçeği, çalışmanın hareket noktasını oluşturmaktadır. Diğer romanları gibi, yazarın "Bit Palas" adlı romanı da, içerik, dil kullanımı ve sözcük seçimi düzlemlerinde olmak üzere, çok katmanlılık ve çok boyutluluk içermektedir. Romanda benzetmeler, tekrarlar, deyimler, sıralamalar, harflerle oynama, isim-kişilik bağlantısı, renk-tat-ses boyutlarının bir örgü içerisinde sunulması, çok sayıda imgelerin kullanılması, çoğulcu bir boyutta birleştirici unsurların kullanımı gibi, çeşitli dil zenginliklerine rastlanmaktadır. Yorumlayıcı yaklaşıma göre, tüm bu nitelikler her bir okur tarafından farklı algılanıp farklı yorumlanacaktır.

Her çevirmen aynı zamanda bir okurdur ve dolayısıyla çevirmen de, gerek özgün metni alımlarken gerekse çeviri metnini oluştururken kendi dünyasını, kendi bilgi birikimini ve kendi yorumunu devreye geçirir. Bu bağlamda Elif Şafak'ın Türkçe "Bit Palas" özgün metni ile Valérie Gay-Aksoy tarafından Fransızcaya çevrilen "Bonbon Palace" ve Eric Czotscher tarafından Almancaya çevrilen "Der Bonbonpalast" metinlerinin yorumlayıcı yaklaşımla

karşılaştırılması, çalışmanın yöntemini oluşturmuştur.

Bu çalışmada, belirlenen yöntem sebebiyle sadece Türkçe metin değil, çeviri metinleri olan Fransızca ve Almanca metinler de irdelenmiştir. Çeviri metin ile özgün metin karşılaştırmalarında da çeviri metin incelemeleri önemli bir yer tutmaktadır. Özellikle çeviri yazın metinlerinde çevirmenin yapıtı alımlaması ve kendi öznel yorumunu ya da bireysel biçimini kullanması yorumlayıcı yaklaşımın temel araştırma konusunu oluşturmaktadır.

Bu çalışmanın kuramsal temeli de yazınbilimin yorumlayıcı yaklaşımına dayanmaktadır. Bu bağlamda özellikle Georg Steiner ve Antoine Bermann'ın yazına yaklaşımları temel alınmıştır. Georg Steiner varlıkbilimsel yaklaşımıyla, Bermann ise yorumlayıcı çeviri yaklaşımıyla, yorumbilimi ve özellikle yorumlayıcı yaklaşımı, çeviri süreciyle buluşturmaktadırlar. Bir çeviri çözümlemesini amaçlayan bu çalışmanın kuramsal temeli olarak söz konusu araştırmacıların tercih edilmelerinin öncelikli sebebi de budur.

Çeviriye Hermeneutik Yaklaşım

Hermeneutik Yunanca kökenli "hermèneuein" sözcüğünden türemiştir ve "anlamak, anlatmak" anlamına gelmektedir. Ancak daha sonraları özellikle Romantizm dönemindeki Alman yazarlar hermeneutiği bir yaklaşım ve metoda dönüştürmüşlerdir. Hermeneutiği çeviri alanına bir yaklaşım olarak temellendirenlerin başında özellikle Friedrich Schleiermacher (1767-1834) gelmektedir.

Schleiermacher'e göre çeviri süreci, empati kurarak anlama üzerine kurulmalıdır. Çevirmen yazar gibi hissetmek ve düşünmek için çeviri sürecini, kendini yazar yerine koyarak gerçekleştirmelidir. "Kaynak" metne en yakın mesafede olabilmesi için, çevirmen nesnellikten uzak, eleştirel bir mesafeden öznel bir iç görünümlü tutum içerisinde olmalıdır. Hermeneutik akımını kısaca özetlemek gerekirse, kendini bir başkasının yerine koyabilme olduğu söylenebilir.

Schleiermacher'i temel alan Georg Steiner, *After Babel* (1975) adlı eserinde "anlamak, çevirmektir" der. Bu bağlamda düşüncenin açimsandığı yeni bir alan doğmaktadır; dilbilgisel ve sanatsal (şiiresel) çeviriden anlamın varlıkbilimselliğine doğru bir gidiş söz konusudur.

Anlamak aynı zamanda yorumlamayı getirir ve bu yorumlama her aşamada yer almaktadır: metnin oluşumundan eşdeğerliliğin nihai seçimine kadar. Steiner bunu çok net bir şekilde Shakespeare'ın çevirisinde kullandığı kesitlerle ortaya koymuştur. Steiner'e göre kesitleri çevirmek için öncelikle özgün metni yerleştirmek (oturtmak) gerekir çünkü bu metin tek ve değişmez bir yapıya (biçime) sahip değildir. Çevirmen "eserin yaratı ve yorumunda sözcüklerin tam anlamlarını" vermedeki kesinlik konusunda zordadır; örneğin belirli ölçüler çerçevesinde, biçimsel yapının aktarılması konusunda birçok

olasılık içerisinde seçim yapmalı, karar vermelidir.

Ayrıca yazarın kullandığı her sözcüğün anlamının, genellikle bilinen, genel geçer anlamlarıyla kullanıldığının güvencesini kimse veremez. Bu da çevirmeni, geçmiş bağlamlara ters düşmeyecek biçimde, yazarın bireysel dilini (idiolecte) yorumlamak durumunda bırakacaktır. Oysa bu çaba tehlikelidir, çünkü “her metinde, dilin geçmişine ait ve edebiyatın derinlemesine yapılan okumalar, çoklu bileşenleri yorumlama eylemidir.” (Steiner 1975:197, aktaran Guidere 2011:49).

Çevirinin zorluk derecesini belirtmek için Steiner birkaç gerçekliği ortaya koymaktadır: her şeyden önce “birbirinin aynı iki okuma, aynı iki çeviri yoktur”; dahası “çevirmenin işi direşken/sebatlıdır (constant), her zaman kestirimsel/yaklaşıktır”; son olarak ise “her iletişim modeli aynı zamanda bir çeviri modelidir” (Steiner 1975:45).

Steiner’a göre çevirinin kendisi olan bu üç kavramsal alan, dil/söz (langage) ve iletişimle sıkı sıkıya bağlıdır: “doğru bir şekilde yorumlama (çevirme), iletişim eğrisinin bir parçasıdır. Her söylem eylemi, dilin içerisindekini en iyi şekilde betimlemeye yöneliktir. Bir dilin içerisindeki ya da bir dilden diğerine olan her iletişim bir çeviridir. Çeviriyi araştırmak dili/sözü araştırmaktır” (Steiner 1975:45).

Çeviri çalışmaları söz konusu olduğunda hemen dilbilim gelir akla. Oysa Steiner, çeviri ile ilgili temel sorunsallarda dilbilimin henüz oturmamış savlardan ibaret olduğunu belirtir ve çeviride dilbilimi dışarıda bırakarak onun yerine hermeneutiği yerleştirir.

Oluşumun, biçimlendirmenin, nüfuz etmenin ve atılımın hermeneutiği olarak çeviriyi ele alırsak, Steiner’in bu tanımlarıyla, tarihsel ve kuramsal süre giden bu kısır dilbilimsel yaklaşımlardan oluşturulmuş çeviri modellerinden bir geçiş yapmış oluruz.

Bu bağlamda Steiner tarafından önerilen hermeneutik yaklaşım dört aşamadan oluşmaktadır:

- 1.Anlamanın harekete geçmesini sağlayan “Güven atılımı” / “un élan de confiance” ;
- 2.Sonrasında ise, “söküp çıkarmanın, başka alana taşmanın saldırganlığı, agresyonu” / “agression de l’incursion, de l’extraction”;
- 3.Üçüncü aşama ise “kelimenin tam anlamına katma/ekleme” / “incorporation au sens fort du terme”;
- 4.Son olarak da hermeneutik eylem bir denkleştirmeyi oluşturmalı “tekrar dengeyi kuran bir karşılıklılık” / “une réciprocité qui recrée l’équilibre” (Steiner 1975:277-281, aktaran Guidere 2011:49).

Hermeneutiğin ilk aşaması olan “güven atılımı” aşamasında, çevirmen ilk önce kaynak metnin “yabancı” olma özelliğine rağmen, kesinlikle bir şeyler “ifade” edeceği inancıyla ona “teslim” olur ve “ona güvenir”. Metne inancını/güvenini vermediği takdirde çeviremez ya da sözcüğü sözcüğüne ve karmaşık bir çeviri gerçekleştirmiş olur.

İkinci aşama ise “saldırganlık” aşamasıdır. Kaynak metne olan güven gerçekleştikten sonra çevirmen saldırıya geçer, kendisini ilgilendiren anlamı söküp çıkarmak için bir akın gerçekleştirir. Artık pasif bir konumdan, aktif ve fethedici bir konuma geçmiştir. Her anlamı kestirimsel/yaklaşık olarak verme çabası saldırganlığı beraberinde getirmektedir. Steiner, bu saldırganlığın doğasını doğrulamak amacıyla Hegel ve Heidegger’e göndermede bulunmaktadır.

Üçüncü aşama ise “katma/ekleme” aşamasıdır; ikinci aşamadan çok daha saldırgan, çünkü çevirmen evine -fethedilmiş ganimetle- dönmüştür. Anlamı kaynak metinden çıkarıp elde etmek ve onu kendi diline taşıma, “katma/ekleme” çabası içerisindedir. Çevirmenin bu aşamada durması, yabancı, yani özgün olanı tamamıyla silmek anlamındadır ve “asimile çeviriler” yapmasına neden olacaktır, yani kendi benliğini yitirmiş, özümlemiş/kendi içinde eritilmiş metinler gerçekleştirecektir.

Dördüncü aşama ise “iade/onarım, düzeltip eski durumuna getirme” aşamasıdır. Burada çevirmen iç huzuru tekrar bulur ve metne sadakat arayışını, kendini yorumcu yaparak tamamlar. Çevirmen bu aşamada kendi sorumluluğunun ölçüsünü edinmiştir ve kaynak metin ile erek metin arasındaki güç dengelerini oluşturur. Sonuç olarak çaldığını “iade” eder, yıktıklarını “onarır”. Bütün bunları yapmasındaki etken ise etik kaygıdır.

Guidère¹ gibi çeviribilimciler tarafından, bu yaklaşımla kusursuz çevirinin oluşturulamayacağı eleştirisine maruz kalsa da, bu dört aşamadan oluşan hermeneutik yaklaşım, daha önceki (dilbilimsel/yapısal eğilimli) yaklaşımlara kıyasla daha dinamik ve yenilikçi bir perspektif sunmaktadır.

Steiner, birçok kişiye göre gerçekleştirilmesi hiç de kolay olmayan “iyi bir çeviri” ifadesi ile yetinir: “ilerleyişin ve içine girilmezliğin diyalektiğinin olduğu, alt edilemez bir yabancılığın ve kararlı olmayan fakat zengin anlatımlı bir bölgenin hissi gibidir iyi bir çeviri” (1975: 295, aktaran Guidère 2011:49).

Steiner, çevirinin hermeneutiğini inşa etmeye çalıştığı diyalektik boyutla, çeviri sürecini anlatırken dört aşama içerisinde söz ettiği “saldırganlık” durumunu ortadan kaldırmamaktadır. Ayrıca “saldırganlığın” yanında kullanılan “katma/ekleme” sözcükleriyle de çeviride bir fethetme özelliği vurgulanmıştır. Nitekim Steiner’in “After Babel” adlı kitabının, çeviride ideolojiye; özellikle emperyalizmin ve sömürgeciliğin yansması olarak çeviri çalışmalarına yol açması bir rastlantı değildir.

Hans-Georg Gadamer (1996) “La philosophique Herméneutique” adlı

¹ Oysa Guidère’e göre, anlatım (langage)’daki çokanlamlılık, belirsizlik ve devingenlik özelliklerinden dolayı, bu yaklaşım, “kusursuz çeviri”ye ulaştırmamaktadır (Guidère, 2011:49).

denemesinde, hermeneutiğin çeviri uygulamasından doğduğundan ve anlam üzerinde yoğunlaştığından bahseder.

Dil olduğundan bu yana, yorumlama da vardı, bu da çeviri demektir. Richard Keamey'e göre tüm çeviriler, kendi içinde ve aynı zamanda yabancı olanla bir diyaloga davetlidir; "dialogue" sözcüğü tam olarak bunu ifade eder, *dia-legein*, "farklı olanı karşılama" (2008: 164). Çeviri de tam olarak bunu yapar; farklı olanı, yani "ötekini" bir başka "ötekine" dönüştürme işlemidir. Bu nedenle Paul Ricœur "Çevirinin paradigmaları" adlı denemesinde hermeneutik model olarak çeviriyi önerir ve "uğraşımız, hem dışımızda bulunan bir ötekilik hem de içimizde bulunan bir ötekiliktir" ifadesiyle çeviri uğraşını betimlemeye gitmektedir. "Başkası olarak kendisi" adlı kitabında Paul Ricœur etik ve ahlak arasında bir ayırım yapmaktadır. Benlik saygısının etiğin, özsaygının ise ahlakın temeli olduğunu ifade eder. Kendimi bir başkasının yerine koymak beni ortadan kaldırmaz, çeviri anlayışında olduğu gibi. Ricœur'ün bu çeviri anlayışı içerisinde "anlamın özerklik" kazanması önemlidir. Bunu da anlamın "mesafe kazanması" (distanciation) olarak ifade etmektedir. Bu mesafe, çeviri sürecinde orijinal anlamın tekrar özerkliğini kazanmasını sağlar. Başka bir deyişle bu durum, dışımızdaki ötekiyi içimizdeki ötekiyle buluşturmadır.

Antoine Berman (1995) "Ötekinin Kanıtı" ("*Une épreuve de l'étranger*") adlı kitabında; çeviri her zaman "ötekinin" bir kanıtı olmuştur ifadesiyle de Ricœur'ün çeviriye kattığı bu hermeneutik perspektifi sürdürmektedir.

Çeviriye hermeneutik yaklaşımda, çevirmen etiğinin rolü çok önemlidir anlayışından yola çıkarak, Berman da çevirmenin görevini tanımlarken şöyle bir sıralamayı vurgular: önce çeviri metnini, daha sonra özgün metni okumak ve sonrasında bir eleştiri çalışmasına girişmek gerekmektedir. "Bir çeviriyi okumayı öğreniyoruz" der ve "özgün olanı bir tarafa bırakıyoruz" ve çeviriyi yaptığımız dilde bu çeviri "tuttu" mu sorusunu sorarız. Berman bunu objektif bir ölçüt olarak sunmaktadır:

"Tutmak burada iki anlamı da barındırır: alımlayıcı dilde bir yazı olarak tutmak, özellikle "normlardan" uzak, onların çekim alanına girmeksizin [en basit anlamıyla ifade edecek olursak, [yazılı belge] "iyi yazılmış" anlamında tuttu]. Tutma, aynı zamanda bu temel gerekliliğin ötesinde, gerçek bir metin olarak tutma anlamındadır (yani dizge ve bağlam açısından bir metni oluşturan tüm bileşenlerinin düzeninin tutması) (Berman, 1995: 65).²

Buna rağmen bu, çeviri metni tamamen erek odaklı olacaktır anlamına gelmemektedir. Tam tersine Berman'a göre, iyi bir çeviri özgün metinden korunmuş pasajlara da yer verir. Bunu da Berman, "metinsel alanlar" ("*zones textuelles*") olarak adlandırır:

²"Tenir a ici un double sens: tenir comme un écrit dans la langue réceptrice, c'est-à-dire essentiellement ne pas être en deçà des « normes » de qualité scripturaire standard de celle-ci [C'est-à-dire, tout simplement, est « bien écrite » au sens le plus élémentaire]. Tenir, ensuite, au-delà de cette exigence de base, comme un véritable texte (systématicité et corrélativité, organicité de tous ses constituants). Ce que découvre ou non cette relecture, c'est son degré de consistance immanente en dehors de toute relation à l'original"

Çeviri olduğu artık hissedilmeyen pasajlarla karşı kaşıya kalabilmenin yanı sıra, aynı zamanda; bir çeviri, hiçbir Fransız yazarın yazmayacağı, ama hiçbir uyumsuzluğun da olmadığı (varsa da, bu *yararlı bir uyumsuzluktur*), Fransızcaya geçmiş yabancı armonili bir yazı oluşturabilir. Bu “metinsel alanlar”, çevirmenin Fransızcaya yabancı bir yazısı olmanın yanı sıra yeni bir Fransızca yaratım gerçekleştirdiği, çeviri metninin iyiliği/hidayeti ve zenginliğidir. Ne mutlu (Berman, 1995: 66).

Berman’a göre çeviribilimcinin eleştiri çalışmasındaki ilk etabı çeviri metnini okuyup bizde uyandırdığı ifadeleri saptamaktır. Çeviri metnini okuma sürecinde bu ifadeler, analitik çalışmayı yönlendirebilecek tek şeydir. İkinci okuma ise özgün metni okumadır. Bu ikinci okuma, iki aşamadan oluşmaktadır: ilk aşama, “kaynak metinde bulunan birkaç stilistik yapıyı seçerek metinsel ön inceleme yapmaktır, “ikincisi ise” eserin yorumlanmasını sağlayan anlamlı bölümleri saptamaktır (Berman, 1995: 72).

Kaynak ile çeviri metnin karşılaştırmasını yapacak çeviribilimci için bu okumalar henüz çalışmanın tamamını kapsamamaktadır. Öngörülen eleştiri, “çevirmenin biçimini” saptamaya çalışan bir “çeviri çalışması” şeklindedir. Berman’a göre, yansıtıcılık, mesafelilik ve yorumlayıcılık ölçütleriyle, eleştirmen, çevirmenin öznelliğini yakalayabilecektir (Berman, 1995: 91). Bu bölümü “çevirmen arayışı” olarak tanımlamak doğru olacaktır. Berman, çalışmanın bu bölümü için kesinlikle öznel bir yanının olmadığını belirtir ve sadece ve sadece çevirmenin somut olarak “kim” olduğunu bilme, özellikle “çeviri tutumunu, çeviri projesini ve onun çeviri ufkunu” betimleme isteğini içerdiğini vurgular.

Fransızca ve Almanca Çevirilerden Seçilmiş Metin Kesitleri

Örnek 1:

“Au printemps 2002, à Istanbul, l’un de nous, sans attendre que **son temps fût révolu** ni que **le cercle se refermât sur lui-même**, mourut” (Fr., s.14)

“Im Frühjahr 2002 starb in Istanbul einer von uns, bevor der Kreis sich geschlossen hatte.” (Alm., s.11)

“2002 baharında, İstanbul’da, birimiz, **vaktinin tamama**, çemberin yuvarlağa ermesini beklemeden öldü.” (Tr., s. 13)

Bu örnekte romandaki anlatıcının tipik bir özelliği olan çok boyutluluk somutlaşmaktadır. Çember ile ömür kavramları benzetilmektedir. Almanca çeviride anlatım sadece çember ile sınırlı kalmaktadır. Fransızca çeviride ise, özgün metindeki “vaktinin tamama ermesi” ifadesinin verilmiş olmasına karşın, “**çemberin kendi üzerine tekrar kapanması**” ifadesi kullanılmıştır. Türkçe metindeki ifadede (zaman kavramı olarak) çember kendi eksenini

tamamlanamamaktadır.

Örnek 2:

“**soit** ils arrivaient dans cette ville pour fuir quelque chose, **soit** venait le jour où c’étaient eux qui la fuyaient” (Fr., s.69)

“*Sie suchten in Istanbul Zuflucht, bis die Stadt sie in die Flucht schlug.*” (Alm., s.56)

“İstanbul **ya** bir şeylerden kaçarak varılır, **ya da** gün gelir, ondan kaçılırdı.” (Tr., s.51)

Bu örnekte Türkçede, İstanbullu olmayan insanlarla ilgili iki alternatif tanım yapılırken Almancada bu insanların önce İstanbul’a kaçtıkları sonradan da İstanbul’dan kaçtıkları içeriği vardır. Fransızcada ise çevirmenin yorumu metni farklılaştırmamıştır. Almancada bu kesit, yorumlayıcı yaklaşımın tanımına uyan, okuyucudaki/çevirmendeki öznel alımlamaya bir örnektir.

Örnek 3:

“Agripina Fiodorovna Antipova avait remarqué que les bébés morts avant d’avoir grandi et les villes quittées avant qu’on ait pu s’y **implanter** se ressemblaient”. (Fr., s.70)

“*Agripina Fyodorovna Antipova war zu der Überzeugung gekommen, dass Babys, die vor der Vollendung ihres ersten Lebensjahres starben, Städten glichen, die man nach weniger als einem Jahr wieder verließ.*” (Alm., s.57)

“*Agripina Fyodorovna Antipova, büyüymeden ölen bebekler ile yerleşilemeden terk edilen şehirlerin birbirine benzediğini fark etmişti.*” (Tr., s.52)

Bu örnekte Almanca çeviride, Türkçe özgün metinde aslında var olmayan bir ekleme bulunmaktadır. *Büyümek* kavramı burada *bir yaşını doldurmak* şeklinde, *yerleşmemek* ise *bir yıl bile kalamamak* şeklinde yorumlanmıştır.

Fransızcada ise **yerleşmemek** “s’instaler” ifadesi yerine **kök salmak** ifadesi kullanılmıştır. Ayrıca “**Les bébés morts avant d’avoir grandi**” Fransızcada alışıl gelmiş bir dil kullanımı değildir. Bu bağlamda bu kesit “metinsel alanlar” için bir örnek teşkil etmektedir.

Örnek 4:

“ ... le frémissement de l’eau du samovar qui bouillait **continuellement** dans la cuisine du fond, le **vrombissement** mécanique des ventilateurs au plafond, le **crissement** des feuilles d’aluminium serrées une par une

sur les mèches enduites de teinture, le **bruissement** des robinets ouverts au moment du shampoing, les jérémiades d'une cliente qui trouvait cette eau lui coulant d'un seul coup sur la tête soit trop chaude soit trop froide, la **friction** agaçante de la lime sur les ongles, ..." (Fr., 92).

"... das Blubbern des Samowars in der Küche, das mechanische Brummen des Deckenventilators, das Rascheln der Aluminiumfolie beim Strähnchenfärben, das Plätschern des Wasserhahns beim Haarewaschen, das Genörgel einer Kundin, die das Wasser auf ihrem Kopf entweder zu heiß oder zu kalt fand, das kratzige Sirren der Nagelfeile..." (Alm., s.75-76)

"... içerideki mutfakta **hiç durmadan** kaynayan semaverin fokurtusu, tavanda **dönüp duran** vantilatörün mekanik homurtusu, röfleli boyalı tutamlara **tek tek** sarılan alüminyum folyoların çıtırtısı, **sıra saç yıkamaya gelince** açılan muslukların şırıltısı, **aniden kafasına tutulan bu suyu** ya fazla soğuk ya da fazla sıcak bulan bir müşterinin dırdırı, manikür törpüsünün tırnaklara sürtünürken çıkardığı **uyuz vızıltı**, ..." (Tr., 68)

Bu örnekte Türkçe romanda anlatıcı, seslerin sesletimlerle tanımlanmasının yanı sıra seslerin sürekliliğini de vurgulayan ifadeler kullanmaktadır. Almanca çeviride sesler yine sıralamayla aktarılırken süreklilik vurgusu eksilmiştir. Yorumlayıcı yaklaşım, oluşan çeviri metninin, tüm farklılıklarıyla birlikte yeni bir metin olduğu tanımını öne sürer. Bu örnekte bu sav somutlaşmaktadır.

Fransızcada ise **vrombissement** sözcüğü "vınlama, vızıltı" anlamındadır burada yine bir sesletim, kaynak metinde "**homurtu**" sözcüğüne denktir. Ancak "**dönüp duran**" ifadesi Fransızca çeviride bulunmamaktadır. Türkçedeki "çıtırtı" sözcüğüne karşılık "**crissement**" sözcüğü Fransızcada gıcırdamak anlamındadır. Yine aynı biçimde "şırıltı" sözcüğüne karşılık Fransızca çeviride kullanılan "**bruissement**" sözcüğü Fransızcada hışırtı, uğultu anlamında kullanılmıştır. Fransızcada "**friction**" sözcüğü ovma, ovuşturma anlamındadır, oysa burada kullanılan "uyuz vızıltı" ifadesini vermemektedir.

Tüm bu örneklerin dışında Türkçe roman anlatıcısı, harflerle ve anlamlarla oynayarak roman karakterlerini çok boyutluluk ve çok anlamlılık çerçevesinde adlandırmıştır. Bu durum hermeneutiğin, dolaylı anlamı yorumlama, görünüşteki anlamların gerisindeki gizli anlamları gözler önüne serme yöntemini desteklemektedir. Paul Ricœur 'ün *sembol düşüncüyü doğurur* ifadesini de hatırlatmaktadır.

Almanca ve Fransızca çeviride bazı karakter isimleri korunmuştur, bazı isimlerde ise kısmen ya da tamamen değişiklikler ya da bire bir çeviriler yapılmıştır. Okurun, yani çevirmenin bu müdahaleleri, Almanca ve Fransızca roman kurgusunu ve örgüsünü, Türkçe kurguya göre farklılaştırmıştır, özgünleştirmiştir. Romandaki Türkçe, Almanca ve Fransızca karakter adlarının

listesi şöyledir:

<i>Türkçe</i>	<i>Almanca</i>	<i>Fransızca</i>
Musa, Meryem ve Muhammet	Musa, Meryem und Muhammet	Musa, Meryem, Muhammet (dipnotta Fr. kaşılıkları verilmiş)
Sidar ve Gaba	Sidar und Gaba	Sidar et Gaba
Kuaför Cemal & Celal	Die Friseur Cemal & Celal,	Les coiffeurs Djemal & Djelal
Ateşmizacoğulları	Die Feuersons ,	Les Ateşmizacoğlu
Hacı Hacı ve Oğlu, Geline ve Torunları	Hadschi Hadschi, sein Sohn, seine Schwiegertochter und seine Enkelkinder,	Hadji Hadji, son Fils, sa Belle-Fille et ses petits-enfants
Metin Çetin ve Karısı Nadya	Metin Çetin und Gemahlin Nadya	Metin Çetin et son Epouse Nadya
Mavi Metres	Die Blaue Mätresse,	la Maîtresse Bleue
Hijen-Tijen ve Su	Hygiene-Tijene und Su ,	Hygiène Tijen et Su
Madam Teyze	Tantchen Madam,	Mme Teyze

Sonuç

Yorumlayıcı çeviri yaklaşımı çerçevesindeki kuramsal savlar, çevirmenin özgün metni kendi **öznel kimliğiyle** yorumladığını ve yorumlamanın, çevirinin doğasında olduğunu belirtir. Bu yaklaşım, her bir çevirinin kendi öznel durumu içinde değerlendirilmesi gerektiğini ve çeviri işlemlerinde **tek ya da mutlak doğru** arayışından uzak durulması gerektiğini, çünkü **öznel, değişken ve özgün bir varlık olarak çevirmenin** belirleyici olduğunu öne sürmektedir. Bu çalışmada seçilmiş eser çerçevesindeki örnekler de çevirmenlere ait özgünlük ve öznellik izleri taşımaları yönleriyle söz konusu savların doğruluğuna işaret

etmektedir. Buna göre, **yapısalcı, mekanik ya da pozitivist** bir karşılaştırma anlayışıyla değerlendirmek yerine, tüm etmenleriyle bir **özne olarak çevirmeni** ön planda tutan yorumlayıcı anlayışı da göz önünde bulundurmanın gerekliliği somutlaşmaktadır.

KAYNAKÇA

- Berman, Antoine (2012). *Jacques Amyot, Traducteur Français*. Paris: Editions Belin.
- Berman, Antoine (1995). *L'épreuve De L'étranger: Culture et Traduction Dans L'Allemagne Romantique*. Paris: Gallimard.
- Berman, Antoine (1995). *Pour Une Critique Des Traductions*. Paris: Gallimard.
- Gadamer, Hans-Georg (1996). *La Philosophie Herméneutique* (tr. Jean Grondin). France: PUF.
- Gadamer, Hans-Georg (1976). *Vérité et Méthode* (tr. E.Sacre). Paris: Seuil.
- Steiner, Georg (1978). *Après Babel. Une poétique du dire et de la traduction* (tr. L.Lotringer). Paris: Albin Michel.
- Guidère, Mathieu (2011). *Introduction à la Traductologie*. Belgique: De Boeck Traducto.
- Klimkiewicz, Aurelia (2008). *Que signifie la liberté en traduction littéraire ?* Entre le produit, le processus, l'activité et la réflexion critique. Posnaniensia: Adam Mickiewicz University Press, Poznań, vol. XXXV: 2008, pp. 187-198.
- Kula, Onur Bilge (2007). *Elif Şafak Romanı: Pinhan ve Baba ve Piç Örneğinde bir Çözümleme Denemesi*. Frankofoni, No:19, Ankara, s. 483-514.
- Öztoprak, Hasan (2002). *Şafak Elif: "Sezgilerimle yazıyorum"*, E Dergi, Nisan 2002.
- Ricœur, Paul (2010). *Başkası olarak Kendisi*, (Çev. Hakkı Hünler). İstanbul: Doğu Batı Yayınları.
- Şafak, Elif (2002). *Bit Palas*. İstanbul: Doğan Kitap.
- Şafak, Elif (2008). *Bonbon Palace* (Tr. Valérie Gay-Aksoy). Paris: Phébus.
- Şafak, Elif (2008). *Der Bonbonpalast* (Tr. Eric Czotscher). Berlin: Eichborn-Verlag.

Wahrnehmung Kultureller Diversität

Kültürel Farklılıkların Algısı

Yelda ARKAN (Mersin Üniversitesi)

Zusammenfassung: Die Globalisierung in der Weltwirtschaft und den wissenschaftlichen Disziplinen führte dazu, die Annäherung, dass Übersetzen nur eine sprachliche Umkodierung eines Ausgangstextes in einen Zieltext ist, aus ihrer Abgrenzung zu befreien und sie nicht nur als ein Transkodierungsmodell zu begreifen. Die Vernetzung einer Gesellschaft durch Sprache umfasst auch ihre Kultur. Sprache ist kulturell und steuert somit zur Entwicklung von Kulturgütern bei. Folglich vermittelt die Translation Kulturgüter aus einer Ausgangskultur in eine Zielkultur. Nach Lüsebrink sind bei jeder Form des Kulturtransfers unterschiedlich gelagerte Vermittlungsprozesse zu beobachten. Diese umfassen unterschiedliche Vermittlerfiguren und Vermittlungsinstitutionen (2012, s. 149). Hierzu zählen audio-visuelle Medien, die in der globalen Medienkultur, eine Vermittlerfunktion ausüben und folglich andere Kulturen transferieren. Sie prägen interkulturelles Kommunikationsverhalten der Zuschauer oder Zuhörer und somit übernimmt in Film und Fernsehen der Translator eine entscheidende Rolle der Vermittlerfigur. In dieser Studie soll versucht werden, am Beispiel der Fernsehserie „Türkisch für Anfänger“ kulturell geprägte sprachliche und außerersprachliche Äußerungen herauszukristallisieren.

Schlüsselwörter: Interkulturelle Kommunikation, Übersetzung, Fernsehserie „Türkisch für Anfänger“

Özet: Dünya ekonomisi ve bilim alanındaki küreselleşme, çevirinin yalnızca kaynak metninin erek metnine dilsel bir çözümleme olduğuna dair yaklaşımlarından kurtulmasını sağlamıştır. Böylece çeviri yalnızca bir dönüştürme modeli olarak anlaşılmaz. Toplumun dil aracılığıyla birbirine bağlanması, o toplumun kültürünü de kapsamaktadır. Kültürün dile var olması, kültürel değerlerin gelişimine yön vermektedir. Böylelikle çeviri, kültürel değerleri kaynak kültürden erek kültüre aktarır. Lüsebrink'e göre her kültür aktarımında farklı aktarım süreçlerin ağırlıklı olduğu gözlenmektedir. Aktarım süreçleri farklı aracı kişiler ve aracı enstitüler tarafından gerçekleştirilmektedir (2012, s. 149). Küresel medya kültürü içerisinde yer alan görsel medya aktarım işlevini üstlenmektedir ve böylelikle farklı kültürleri aktarır. Bunlar seyirci ve dinleyicinin kültürler arası iletişimde görülen davranışlarında iz bırakmaktadır. Bu bağlamda çevirmen, film ve televizyonda önemli bir aracı görevini üstlenmektedir. Bu çalışmanın amacı "Türkisch für Anfänger" adlı televizyon dizisinde kültürel öğeler içeren dilsel ve dilsel olmayan ifadeleri ortaya çıkarmaktır.

Anahtar Sözcükler: Kültürler arası iletişim, çeviri, televizyon dizisi "Türkisch für Anfänger"

1. Einleitung

Der Translator, als Vermittler zwischen zwei Sprachen, sollte über bestimmte Kompetenzen verfügen. Während der Ausbildung werden Zielkompetenzen wie Sprach-, Kultur-, Sach- und daraus folgend translatorische Kompetenz gefördert. Die Förderung dieser Kompetenzen können nicht getrennt voneinander vermittelt werden. Vor allem sollte somit dem Translator die Sprach – und Kulturkompetenz als ein ineinander gehendes System, das sich wechselseitig beeinflusst, bewusst gemacht werden.

Die Tätigkeit des Translators erfordert vor allem Kenntnis und Bewusstsein der eigenen Sprache und Kultur. Wahrnehmung des Eigenen ermöglicht Fremdwahrnehmung d. h. der Vergleich von der Eigenkultur ausgehend die Fremdkultur zu erfassen, zu verstehen, eine Entwicklung zur interkulturellen weltoffenen Perspektive zu schaffen. Die Verschmelzung der genannten Entwicklung kann zur Förderung der Kulturkompetenz führen. Im Hinblick auf die Zielkompetenzen bei der Didaktisierung der Ausbildung geht es, wie Lauterbach über Kultur anführt, um die Vermittlung von Kenntnissen, die ein differenziertes Bild der Zielkultur schaffen (1997, s. 174) Das deklarative Wissen wird bei der Übersetzung von unterschiedlichen Textsorten in operatives Wissen umgewandelt. Zu beachten ist jedoch, dass Texte in der jeweiligen kulturellen Gemeinschaft eingebettet sind, in denen soziale Interaktionen stattfinden, in der der Einzelne durch konkretes Rollenverhalten und kommunikatives Handeln seinen Status in der Gesellschaft repräsentiert. Schmid zitiert Göhrings Kultur Begriff folgendermaßen:

„Kultur ist all das, was man wissen, beherrschen und empfinden muss, um beurteilen zu können, wo sich der Einheimische in ihren verschiedenen Rollen erwartungskonform oder abweichend verhalten, und um sich selbst in der betreffenden Gesellschaft erwartungskonform verhalten zu können, sofern man dies will und nicht etwa bereit ist, die jeweils aus erwartungswidrigen Verhalten entstehenden Konsequenzen zu tragen (Zit. n. Göhring in Schmid, 2000, s.51).

Demzufolge sollte der, mit bestimmten Zielkompetenzen ausgebildete, Translator die Fähigkeit besitzen typische Verhaltensformen aus den sprachlichen Ausdrucksformen wie beispielsweise in expressiven Texten wie der literarische Text oder bei audiovisuellen Texten, dem Film, richtig zu erkennen. Vor allem bietet der Film eine Fülle von Wahrnehmungsmuster unterschiedlicher Kulturen. Fremdbilder, in ihrer kulturellen Konstellation, werden in Filmen mit dem Eigenbild gegenübergestellt. In Anlehnung nach Vermeer erläutert Döring den Film wie folgt: „er ist als Interaktionsmittel aufzufassen, mit dem ein Produzent in Interaktion mit einem Rezipienten trifft, wobei die Interaktion in einer bestimmten Situation und mit einer bestimmten Intention stattfindet“ (2006, s. 13).

Insbesondere in Deutschland wurden seit den 90er Jahren, durch den Migrationsdiskurs, deutsch-türkische Kinofilme und Fernsehserien aus diesem Blickwinkel repräsentiert. Das multikulturelle Zusammenleben kennzeichnet die Gesellschaft, die in Filmen thematisiert und in ihrer sprachlichen Realität wiedergegeben wurde. Sprachliche Äußerungen, mit Ironie und Witz eingespannt in stereotypischen Verhalten, werden als charakteristische

kulturelle Eigenschaft der Figuren im Film dargestellt.

Demzufolge ist es von Bedeutung, dass vor der Übersetzung im Film, neben der Analyse der sprachlichen Äußerungen auch kulturell geprägte Verhaltensmuster darzulegen. Ausgehend von dieser Feststellung war ich Neugierig, ob unsere Studierende des Studiengangs Übersetzen und Dolmetschen, an der Universität Mersin, bei der übersetzungsstrategischen Analyse der Fernsehserie „Türkisch für Anfänger“ erkennen können, auf welches Kultur – und Identitätsverständnis die deutsch – türkische Figurenkonstellation beruht. Würden sie bei der Ausarbeitung der Untertitelung¹, die sprachlichen Differenzen des deutsch-türkischen Jargons bei Jugendlichen und die Gegenüberstellung beider Kulturen, durch typische Verhaltensmuster erkennen? Risku betont, „dass die Sicht auf Übersetzen und Dolmetschen eher als interkulturelle denn als intersprachliche Aktivität immer mehr Akzeptanz findet [...]“ (2004, s.31).

Mein Beitrag ist als Ergebnis einer selbstkritischen Perspektive aus dem Übersetzungsunterricht mit Studierenden aus dem 8. Semester als Projektarbeit erstmals im Studienjahr 2012-2013 und zum Zweiten 2013-2014, zu betrachten. Diese Fallstudie wurde zweimal durchgeführt um die Darlegung auch bei anderen Studierenden herauszuarbeiten und somit die Ausführungen zu bekräftigen. Ziel dieses Beitrags ist es, das Augenmerk auf das Erfassen kultureller Diversität zu lenken, die zur Förderung der Kulturkompetenz erforderlich ist. Hierzu werden einige Szenen ausgewählt, die im Unterricht, bezogen auf ihre kulturellen Inhalte, vergleichend herausgearbeitet wurden. Die resümierten Dialogtexte zeigen das Aufeinandertreffen zweier unterschiedlicher Kulturen.

2. Kulturelle Gegensätze als humoristischer Effekt

Die Migrationsgeschichte in Deutschland wurde ab den 70er Jahren nicht nur in der Politik diskutiert. Sie wurde zum Forschungsgegenstand wissenschaftlicher Arbeiten, die sich in Fachbereichen wie Sprach-, Kultur-, Kommunikations- und Medienwissenschaft ausbreitete. Differenzierungs- und Integrationsprozesse der Ausländer, deren Kultur, Sprache und Lebensvorstellung und Spannungsfelder in den unterschiedlichen Kulturen, zählen auch zum Bestandteil der Medien. Filme, Unterhaltungsprogramme und Komödien, spielen in der mehrsprachigen und vielfältig kulturellen Gesellschaft, immer mehr eine bedeutende Rolle für das gegenseitige Verständnis. In den 90er Jahren wurden Filme produziert, die sich mit der neuen Realität der multikulturellen Gesellschaft auseinandersetzte. Deutsche Komödianten mit türkischer Abstammung wie Kaya Yanar und Bülent Ceylan thematisieren in ihren Ethno-Comedy-Shows typische Verhaltens- und Sprechweisen der Türken.

¹ Die Studierenden hatten vor diesem Projekt das Seminar für Untertitelung und Synchronisation schon belegt. Demzufolge wurde diese Projektarbeit nicht nach dem übersetzungstheoretischen Rahmen der Untertitelung bewertet.

Sie setzen bewusst Elemente des Ethnolekts² und der Stereotypisierung ein, um humoristische Effekte zu erzeugen. Diese sprachlichen Varianten, eine Mischung der deutsch-türkischen Sprache, werden im Alltag, Forschung und Medien auch als Türkendeutsch, Kanakensprak, Ghettoslang oder Kiezdeutsch benannt. Somit entsteht unter Jugendlichen Gruppenmitgliedern eine eigenständige Ausdrucksform, in der sich auch Elemente der Jugendsprache wiederfinden. Nach Hess-Lütich werden Wörter mit gruppensoziologischer Signalfunktion oft gebraucht, um das Gefühl der Zusammengehörigkeit sprachlich zu verschwören (1987, s.45). Es entsteht eine deutsch-türkische Sprachvariation, deren Wahrnehmung durch Medien beeinflusst wird. In Filmen und Ethno-Comedys bietet sich die Gelegenheit Ethnolekte zu verwenden, um Bilder von sich selbst bzw. von Stereotypen darzustellen. So entstanden, wie schon vorab erwähnt, beispielsweise bestimmte Sprechstile und Streoypen, die sich durch die Ethno-Comedy-Shows wie „Was guckst du?“ von Kaya Yanar und dem Komikerduo „Stefan und Erkan“ unter Jugendlichen etabliert haben. Zwischen den Jahren 2001-2005 wurden 120 Folgen von „Was guckst du?“ ausgestrahlt. Stereotypen, vor allem Türken, wurden mit ihren Gewohnheiten, ihrem Verhalten untereinander und ihr Umgang mit den Deutschen ironisch kritisiert. In der Fernsehcomedy „Erkan und Stefan“, ausgestrahlt in den Jahren 2002-2006, auch nominiert für den deutschen Fernsehpreis, war die Sprachvariation eine Kombination aus bairischem Dialekt und der englischen Slangsprache, gesprochen mit künstlichen türkischen Akzent. Insbesondere die Verwendung von „Ey, krass“ wurde zum Markenzeichen des Duos. Somit wurde „Ey, krass“ und „Was guckst du?“ zum Slogan unter den Jugendlichen als Bedürfnis nach Abgrenzung von der Mehrheit. Die genannten Sprüche bzw. Sprechweisen wird auch als Quelle der Komik in der Fernsehserie „Türkisch für Anfänger“, eingesetzt. Sie dienen zur Unterstreichung und Übertreibung des Gesagten.

3. Fernsehserie „Türkisch für Anfänger“

Der Autor der Fernsehserie „Türkisch für Anfänger“, Bora Dağtekin, selbst halb Türke, konfrontiert zwei Kulturen voll mit Klischees, die für Türken und Deutsche eine Realität aus der Gesellschaft darstellen. „Türkisch für Anfänger“ wurde zwischen den Jahren 2005 und 2008 von der Firma Hofmann & Voges Entertainment produziert. Die Fernsehserie wurde in 53 Episoden, verteilt auf 3 Staffeln, zwischen dem 14. März 2006 und dem 12. Dezember 2008 im Vorabendprogramm der ARD ausgestrahlt. Sie fand nicht nur in Deutschland Interesse und wurde in fast 70 Ländern ausgestrahlt, die Türkei zählte nicht zu den 70 Ländern. Die Serie wurde mit verschiedenen Preisen wie: „Goldene Nymphe“ auf dem ‘Festival de Télévision de Monte-Carlo’ (2006), „Deutscher Fernsehpreis“ für die beste Serie (2006), „Adolf-Grimme-Preis“ in der Kategorie

² Ethnolekt ist ein Sammelbegriff für sprachliche Varianten bzw. Sprechstile, die von Sprechern einer ethnischen (eigentlich: sprachlichen) Minderheit verwendet und als für sie typisch eingestuft werden

„Unterhaltung“ (2007) ausgezeichnet. Nach der Fernsehserie wurde 2012 der gleichnamige Kinofilm gedreht.

Bora Dağtekin zeigt die Konfrontation der Kulturen auf eine humorvolle Weise ohne auf politisch-religiöse Streitigkeiten einzugehen. Metin Öztürk, Polizist, Doris Schneider, Psychotherapeutin, verlieben sich und treffen die Entscheidung zusammen mit ihren Kindern in ein großes Haus zusammenzuziehen. Also eine deutsch-türkische WG-Familie. Cem, der siebzehnjährige Sohn, mit seinem protzigen, macho Verhalten, der auch ein konservatives Bild von Frauen hat. Yağmur, die Tochter, eine sehr streng gläubige Moslemin, die fünf Mal am Tag betet. Lena, die von ihrer Mutter sehr antiautoritär erzogen wurde und Nils, der jüngere Bruder, der einer neuen Familie voller Optimismus entgegentritt. Die deutsch-türkische Familie bietet einen Zugang zu sonst negativ assoziierten Themen wie Religion oder Sexualität. Welches Fremdbild Deutsche und Türken voneinander haben, sollen die ausgearbeiteten Dialogstellen aus der 1. Staffel Folge 1/2/3 und 6 versuchen zu beleuchten. Die angeführten Dialogtexte dienen dazu sich mit der interkulturellen Kommunikation auseinanderzusetzen. Die Szenen zeigen die Wahrnehmung von Stereotypen und kultureller Gegensätze, die seitens der Studierenden herausgearbeitet wurden. Diese können positiv oder negativ konnotiert werden. Zu beachten ist hierbei auch die türkische kulturelle Identität der Studierenden. Sie ist je nachdem, ob man in der Türkei lebt oder vorher seit mehreren Generationen in Deutschland ansässig war, zu unterscheiden.

4. Transkription der ausgewählten Szenen

Nachdem Doris und Metin den Entschluss fassen in eine gemeinsame Wohnung umzuziehen, treffen sich die Familien in einem Restaurant. Hier sollen sich die Kinder kennenlernen und somit setzen sich Familie Schneider und Öztürk zum ersten Mal gegenüber. Das Erscheinungsbild der Familie Öztürk beruht auf das Vorurteil, dass Türken vorwiegend dunkelhäutig sind und türkische Frauen Kopftücher tragen. Das Fremde wird bei der Figurendarstellung durch Aussehen, Sprache und Verhaltensweisen inszeniert.

00:05:39,700- -> 00:05:52,134

Yağmur: Wurde auf diesem Teller schon mal Schweinefleisch serviert? Ich denke ja, dass sie in ihrer Karte Schweinefleischgerichte anbieten. Ich hätte gerne einen frisch verpackten Teller. Ich bin Moslem. Das ist eine Religion
(Staffel 1 Folge 1).

Yağmur unterscheidet sich in dieser Szene durch ihr Kopftuch von den deutschen Frauen. Mit dem Symbol des Kopftuches wird auch der Bezug zur Religion hergestellt. Überspitzt wird dies auf einer ironischen Weise mit der Bitte

nach einem frischverpacktem Teller und dem Bedürfnis dem „Unwissenden“ Kellner zu belehren. Meist herrscht ein ungeschriebener sozialer Konsens darüber, dass bestimmte Merkmale mit Türken und Deutschen assoziiert werden wie beispielsweise folgende Dialoge:

00:07:42,412 --> 00:07:50,558

Lena: Meinst du, er hat Haare auf dem Rücken? Hey, alle Türken haben Haare auf dem Rücken

(Staffel 1 Folge 1).

Der Ausdruck „Behaarter Türke“ beruht auf das Vorurteil, wie auch Lena davon ausgeht, dass alle türkischen Männer beharrt sind. Diese verzerrte Wahrnehmung, die Zuschreibung von bestimmten Eigenschaften, zu einer Person zeigen die Differenzierung zur Eigengruppe. So differenziert sich Yağmur auch von Lena, indem sie ihr Eigenschaften des Rassismus zuschreibt. Ein wichtiger Faktor ist also die Annahme bzw. das Vorurteil von Ausländern in Deutschland, dass Deutsche „Nazis“ sind.

00:12:47,500 --> 00:12:53,340

Yağmur: Und das ist genau der Grund, weshalb ich mit Deutschen nichts zu tun haben will, verstehste? Weil ihr immer denkt, ihr seid bessere Menschen. Nazi!

(Staffel 1 Folge 2).

Die Wahrnehmung des Stereotyps, die Vorurteile in sich birgt, beruht auf Abgrenzung und der Bildung von Kategorien um Personengruppen bestimmte Eigenschaften und Verhaltensmuster zuzuschreiben. Der Stereotyp erhält ihre Charakterisierung anhand bestimmter Merkmale. Die Kleidung spielt auch eine wichtige Rolle um Differenzierungen hervorzuheben. In der folgenden Szene drückt sich das Klischee in der Kleidung deutscher und türkischer Jugendlichen aus.

00:08:37,518 --> 00:08:40,837

Lena: - Ey, guck dir mal diese Klamotten an. So 'ne scheiß Schnellfickerhose

(Staffel 1 Folge 1).

00:08:43,487 --> 00:08:51,137

Cem: Ey, guck mal Yağmur, ey voll die No-Name-Collection. Voll peinlich, so öko ey

(Staffel 1 Folge 1).

Beim Einzug in die Wohnung wird das Augenmerk auf die Bekleidung von Lena und Cem gerichtet, die eine bestimmte Gruppe repräsentieren. Lena deutet mit der Schnellfickerhose auf die Einstellung hin, dass nur türkische Jugendliche,

insbesondere Macho Typen eine solche Hose tragen würden. So trägt Cem eine glänzende Sporthose mit Streifen seitlich am Bein. Bei der Entschlüsselung dieser Vorurteile benötigt man jedoch das entsprechende kontextuelle Wissen. Als Schnellfickerhose werden unter Jugendlichen Sport- Bodybuilderhosen bezeichnet, die eventuell seitlich am Bein mit einer Knopfleiste oder Klettverschlüsse versehen ist und daher sehr schnell ausgezogen werden kann. Als stereotypischer Gegensatz symbolisiert Lena für Cem den typisch deutschen Ökofritzen, die einen eigenen Kleidungsstil bevorzugen. Sie kennzeichnen sich durch ihre Naturverbundenheit, ihren Einstellungen zu gesellschaftlich-politischen Normen und demzufolge auch in ihren Erziehungskonzepten. Mit dieser Einstellung sind sie mit der antiautoritären Erziehung verbunden. Diese Erziehungsform fand insbesondere in den 70er Jahren, mit dem 1969 erschienen Buch von Alexander Sutherland Neill „Theorie und Praxis der antiautoritären Erziehung“, Beachtung. Neill fordert die Gleichberechtigung in der Familie d.h. keine Hierarchie und die freie Entwicklung der Sexualität. Für Neill ist das Ausleben der kindlichen Sexualität, besonders der Masturbationstrieb bei Kindern, notwendig für ein angstfreies und glückliches Aufwachsen. Somit können Kinder ihre eigenen Entfaltungsmöglichkeiten schaffen. Die angeführte Erziehungsform, die mit dem Begriff „Ökofritzen“ assoziiert wird, benötigt für türkische Studierende einer Erläuterung. Nach einer ausführlichen Diskussion führt Dağtekin humorvolle Art, sich dieser genannten Ansätze zur antiautoritären Erziehung, in der Gestalt von Doris zu bedienen, zum Verständnis der darauffolgenden Szenen.

Das typisch deutsche Klischee spiegelt sich mit Doris Schneider, Psychotherapeutin, wieder. Sie ist eine selbstständige, emanzipierte Frau, die ihre Kinder ohne feste Regeln erzieht. Doris glaubt an die antiautoritäre Erziehung, so will sie keine Mutter sondern Freundin werden. Sexuelle Bedürfnisse sind kein Tabu Thema für sie. Ihr Anliegen ist es, das ihre Kinder sich vom konfliktgeladenen Leben loslösen können und ausgeglichen sind. Diese Verhaltensmuster sind in den folgenden Szenen inszeniert:

Beim Umzug aus der alten Wohnung setzt sich Doris mit Lena und Nils zusammen, um ihr Ritual durchzuführen, das sie von Stress- und Angstzuständen befreien soll. Jeder spricht seine Ängste aus. Sie sollen ohne Scham offen über ihre Gefühle reden.

00:07:00,600 --> 00:07:05,159

Doris: Ich habe Angst, dass ich Metin nicht glücklich machen kann, auch sexuell (Staffel 1 Folge 1).

Ihre Einstellung zur Sexualität und zur Körperlichkeit wird auch in der

Szene, in der sie nackt ins Badezimmer geht und somit den typischen türkischen Macho Typ Cem in Entsetzen versetzt, vorgeführt.

00:12:23,904 --> 00:12:27,574

Cem: Ey, wollt ihr mich verarschen? Sind wir an der Ostsee oder warum hat sie nichts an?

(Staffel 1 Folge 1).

Nils fühlt sich durch das Verhalten seiner Mutter in eine peinliche Situation geraten. Hier auch das typisch deutsche Klischee, dass es an der Ostsee nur Nacktbadestrände gibt. Die Verbindung „Ostsee“ und „Nacktheit“ führt zur Unklarheit, die erst durch eine Recherche entschlüsselt werden konnte. Obwohl diese Szene Lenas Gelassenheit über das freizügige Verhalten ihrer Mutter zeigt, gefällt es Lena nicht, wenn ihre Mutter vor ihrem Eintritt in ihr Zimmer danach fragt, ob sie masturbiert oder sie rein kommen darf.

00:07:09,654 --> 00:07:11,423

Doris: Lena? Kann ich reinkommen oder masturbierst du?

(Staffel 1 Folge 4).

Im Grunde möchte Lena gewisse Regeln haben, nach denen sie sich orientieren kann. Obwohl sie Yağmurs Gehorsamkeit zu Gott und ihrem Vater nicht billigt, möchte sie von ihrer liberalen Mutter geleitet werden, um später nicht auf der Strasse zu landen oder in der Drogenszene zu enden.

00:14:51,500 --> 00:14:55,900

Lena: Und ich hab echt keinen bock bald zu den Kindern vom Bahnhof Zoo zu gehören

(Staffel 1 Folge 2).

Die Drogenszene mit „Wir Kinder vom Bahnhof Zoo“, dem 1980/81 meist verkauften Buch in Deutschland, in Verbindung zu setzen, ist für Jugendliche in Deutschland selbstverständlich. In einigen Schulen wurde das Buch sogar zur Pflichtlektüre. Ohne dieses Hintergrundwissen ist es schwierig die Äußerung Lenas zu entschlüsseln. Obwohl das Buch 1999 mit dem Titel „Eroin- Christiane F'in Korkunç Anıları“ ins Türkische übersetzt wurde, fand es keine große Beachtung. Die Diskussion dieser Szene führte dazu, die Studierenden auf das Buch aufmerksam zu machen.

Eine weitere Szene, die ohne kontextuelles Wissen nicht entschlüsselt werden kann, ist das Gespräch zwischen Lena und Cem. Lena sonnt sich im Bikini im Vorgarten und Cem, als konservativer türkischer Junge und Lenas

„Bruder“, fühlt sich verantwortlich.

00:14:44,200 --> 00:14:49,050

Cem: Ey, willst du mich provozieren? Ey, wenn dich so die Nachbarn sehen, dann kriegst du die Probleme, nicht ich.

00:14:49,093 --> 00:15:02,177

Lena: **Ja sicher, Erkan.** Jetzt erzähl mir noch, wenn man vergewaltigt wird, ist es die eigene Schuld. Die Keuschheitsnummer ist nur ein scheiss Trick von irgendwelchen reaktionären Türken, die Frauen von der Emanzipation abhalten wollen (Staffel 1 Folge 3).

Interessant ist hier Lenas Antwort „**Ja sicher, Erkan**“, die auf das Komikerduo „Stefan und Erkan“ hinweist. Wie auch schon vorab erwähnt, wurden in dieser Sendung türkische Stereotypen dargestellt. Medien vermitteln nicht nur Verhaltensmuster, auch beeinflussen sie den Sprachstil unter Jugendlichen. Der mediale Einfluss ist nicht außer Acht zu lassen. Die Nachahmung bestimmter Sprechstile, die zur Gruppenkommunikation gehören, wird situationspezifisch verwendet. So zitiert Cem den Titel der Ethno-Comedy „Was guckst du“ von Kaya Yanar, der in Deutschland unter Jugendlichen zum Kultursprach geworden ist. Der Gebrauch der Partikel „ey“, das Adjektiv „krass“ und die Artikulation der typischen Anredeform von „Alder“ statt „Alter“ sind auch typisch lexikalische Merkmale, die den sprechsyntaxischen Ton der Jugend angeben.

00:19:00,398 --> 00:19:04,485

Cem: Ey, hast du was gegen meine Schwester gesagt? **Was guckst du** so? Problem he? (Staffel 1 Folge 3).

Cem, motiviert durch seinen Vater, schreibt heimlich einen Liebesbrief. Als machohaftiger Türke fühlt er sich nicht ganz wohl in seiner Haut. Doch am Ende prahlt er mit seiner „Dichtung“. Jugendliche lassen sich nicht nur von Unterhaltungsprogrammen beeinflussen, auch Goethe oder Kafka geben deutschen Jugendlichen Inspiration. Der deutsche Rapper Michael Sebastian Kurth, mit dem Künstlernamen Cruse, komponiert beispielsweise Musik zu der Dichtung von Goethe. In der Süddeutschen Zeitung vom 18.09.2008 ist folgendes nachzulesen: „Cruse rappt metaphorisch „Goethe war krass“. Diese Äußerungen sind bei Jugendlichen in Deutschland also durchaus bekannt.

00:19:21,260 --> 00:19:24,780

Cem: **Alter** Schwede, ich bin voll der **krasse Goethe**, ey (Staffel 1 Folge 2).

So führt die Kommunikation unter Jugendlichen, mit spielerischen und kreativen Verknüpfungen kultureller Sprachelemente, zur Differenzierung von

Außenstehenden.

Kommunikation unter Jugendlichen führt mit spielerischen und kreativen Verknüpfungen kultureller Sprachelemente zur Differenzierung von Außenstehenden. Ein augenfälliges Merkmal der Jugendsprache ist die Kombination von mehreren Sprachen. Anglizismen werden einfach übernommen. Jugendsprachliche Einschübe finden sich in jeder Sprache. Auch in der Türkei ist bei Jugendlichen an den wachsenden Einfluss des Englischen zu denken. Demzufolge ermöglicht diese Äußerung eine einfache Entschlüsselung.

00:22:57,420 --> 00:23:02,500

Cem: Ey, so was würd ich ja wohl **never** schreiben. Echt, **baba**
(Staffel 1 Folge 2).

Trotz der Darstellung großer kultureller Gegensätze der beiden Mädchen, versucht Lena, auf die Bitte ihrer Mutter hin eine Familie zu werden, mit Yağmur Freundschaft zu schließen. Nicht nur das Erscheinungsbild der beiden unterscheidet sich voneinander, auch werden zahlreiche Vorurteile in Bezug auf Moralvorstellungen und Religion unterschiedlicher Kulturen aufgegriffen. Die deutsche Gesellschaft wird als unmoralisch und sexuell freizügig dargestellt. Die Moslemin Yağmur dient in diesem Wahrnehmungsmuster als Kontrastfigur. Lena, als Europäerin, wertet den Islam als frauenfeindlich und undemokratisch ab.

00:11:01,079 --> 00:11:05,270

Lena: Ja, es doch ganz lustig. So wie im Ferienlager.

00:11:06,209 --> 00:11:09,653

Yağmur: Jugendliche Frauen fahren nur ins Ferienlager um Sex zu haben und Drogen zu nehmen

(Staffel 1 Folge 1).

00:02:19,740 --> 00:02:22,620

Lena: Yağmur, vielleicht willst du mit ‚Sex and the City‘ gucken?

00:02:23,380 --> 00:02:24,980

Yağmur: Ich guck keine Pornofilme.

00:02:26,180 --> 00:02:29,220

Lena: Wau! Der Beginn einer großartigen Freundschaft

(Staffel 1 Folge 2).

Lenas Vorschläge gemeinsam etwas zu unternehmen kontert Yağmur mit moralisch-religiösen Wertvorstellungen.

00:00:24,100 --> 00:00:28,500

Yağmur: Zum letzten Mal Lena, ich gehe nicht mit dir schwimmen, denn ich ziehe mich nicht in der Öffentlichkeit aus

(Staffel 1 Folge 3).

00:00:24,100 --> 00:00:28,500

Lena: Das war Lena Schneider mit dem Live - Bericht auch dem islamistischen Lager in Berlin

(Staffel 1 Folge 3).

00:01:04,100 --> 00:01:11,300

Yağmur: Disco? Frauen in Unterwäschen tanzen zu pornografischen Geschrammel und lassen sich von drogenabhängigen Machos anbaggern. Nein, danke

(Staffel 1 Folge 3).

00:01:42,400 --> 00:01:45,500

Yağmur: Aber in die Disco gehen, das ist unmoralisch, das ist verboten.

00:01:45,500 --> 00:01:50,500

Lena: Wo steht denn das in deiner Türkischen Bibel? Zeigen!

00:01:55,500 --> 00:01:58,000

Yağmur: Überall. Das fällt unter das Keuschheitsgesetz.

(Staffel 1 Folge 3).

Unter Keuschheit wird oft sexuelle Abstinenz oder Einhaltsamkeit verstanden. In vielen Kulturen spielt die Aufforderung zur Keuschheit als religiöses Gebot eine Rolle. Im muslimischen Glauben ist sie im Sinne von Geschlechtsverkehr vor der Ehe verankert.

00:13:25,500 --> 00:13:29,500

Yağmur: Der Koran ist streng, aber es hat Regeln, die mich beschützen

(Staffel 1 Folge 3).

Für Yağmur stellen Lenas Vorschläge eine unmoralische Verhaltensweise dar und so versucht sie sich, aus ihrer eigenen religiösen Perspektive, mit den Geboten des Islams zu Wehr zu setzen.

5. Schlussfolgerung

Die Fähigkeit Kulturunterschiede zu erkennen und zielgerecht zu berücksichtigen, erfordert kulturelle Kompetenz. Der Film, der sich indirekt mit fremden Sicht- und Lebensweisen auseinandersetzt, verfügt in dieser Hinsicht über ein enormes Potenzial kulturspezifische Kompetenzen zu fördern. Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass die Fernsehserie „Türkisch für Anfänger“ eine Fülle von Diskursmöglichkeiten bietet, die Wissensstände regulieren können. Translation kann nur durch Wahrnehmung und Verstehen unterschiedlicher Realien erfolgen. Um das Handlungsmuster der multikulturellen Figurenkonstellation zu entschlüsseln, sollte das

entsprechende kontextuelle Wissen vorhanden sein. So heißt es „Ein Text kann nur verstanden werden, wenn er auf eine Rezipientin ‚trifft‘, die Zugang zu dem darin dargestellten kulturspezifischem Wissen hat“ (Kadric, Kaindl et al, 2005, s. 72). Die aufgeführten Dialogszenen, die zum „Erkennen“ bzw. „Nicht-Erkennen“ von kulturellen und sozialen Handlungszusammenhang führte, schaffte für die Studierenden eine Grundlage Diskussionen über unterschiedliche Rezeptionsmöglichkeiten zu eröffnen. Durch Bewusstmachung unterschiedlicher Realitätsbezüge, sprachlicher und außersprachlicher Äußerungen, wurde somit unterschiedliches, kulturspezifisches Wissen und interkulturelle Sensibilität vermittelt. Die Studierenden haben durch die Analyse versucht die eigene Kultur aus einer anderen Perspektive zu betrachten und demzufolge eine distanzierte Haltung zur Eigenkultur und zur Fremdkultur einzunehmen.

Dieser Beitrag soll zu einer produktiven Diskussion für eine weitere Arbeit mit Filmen, die zur Förderung von kultureller Kompetenz relevant sind, anregen.

LITERATUR

- Dağtekin, Bora (Regisseur) (2006). Türkisch Für Anfänger. Staffel 1, Folge 1/2/3/4/6. DVD
- Döring, Sigrun (2006). Kulturspezifika im Film: Probleme ihrer Translation. Berlin: Frank & Time.
- Fausser, Markus (2003). Einführung in die Kulturwissenschaft. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Groth, Sibylle (2003). Bilder von Fremden. Zur Konstruktion kultureller Sterotype im Filmen. Marburg: Tectum.
- Hess-Lüttich, Ernest, W. B. (1987). Angewandte Sprachsoziologie. Stuttgart: J.B. Metzler.
- Horstmann, Susanne (2008). Förderung von interkultureller Kompetenz durch Auseinandersetzung mit Filmen? In: Chlosta, C.& Jung, M. (Hrsg.) (2010). DaF integriert. Literatur – Medien – Ausbildung Band 81. Göttingen: Universitätsdruck. 59-71.
- Kadric, Mira et al. (Hrsg.) (2005). Translatorische Methodik. Translation als kultureller Transfer. Wien: Facultas.
- Lauterbach, Stefan (1997). Aspekte der Übersetzer- und Dolmetscherausbildung in Lateinamerika (Bezugssprache Deutsch). In: Fleischmann, Eberhard et al. (Hrsg.). Translationsdidaktik. Grundfragen der Übersetzungswissenschaft. Tübingen: Gunter Narr. 168-177.
- Lüsebrink, Hans-Jürgen (2012). Interkulturelle Kommunikation, Interaktion, Fremdwahrnehmung, Kulturtransfer. Stuttgart: J.B. Metzler.
- Monaco, James (2012). Film Verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der Neuen Medien. Hamburg: Rohwohlt Taschenbuch.
- Risku, Hanna (2004). Translationsmanagement, Interkulturelle Fachkommunikation im Informationszeitalter. Tübingen: Günter Narr.
- Schmid, Annemarie (2000). 'Systemische Kulturtheorie' – relevant für die Translation?. In: Kadric, Mira et al. (Hrsg.). Translationswissenschaft. Tübingen: Stauffenburg. 51-65

- Thome, Gisela (2012). Übersetzen als interlinguales und interkulturelles Sprachhandeln. Theorien-Methodologie-Ausbildung. Berlin: Frank & Time.
- Turan, Dilek (2013). Ethno-Comedys und die Frage nach ihrer Übersetzbarkeit. Eine übersetzungs- und kulturwissenschaftliche Betrachtung. Edebiyat Fakültesi Dergisi. Cilt 30 Sayı 1. Ankara: Hacettepe Üniversitesi. 263-288.

Internet-Quellen

- Auer, Peter (o. J.). ‚Türkenslang‘: Ein jugendsprachlicher Ethnolekt des Deutschen und seine Transformationen. URL: http://anwerbeabkommen.nuernberg-interkultur.de/uploads/tx_textdb/8.pdf
- Baader, Meike S. (2008). Erziehung und 68. Bundeszentrale für politische Bildung. (Stand: 17.06.2014). URL: <http://www.bpb.de/geschichte/deutsche-geschichte/68er-bewegung/51961/erziehung-und-68?p=all>
- Magazin für Bundeszentrale für politische Bildung. Thema Sprache. 2011/Nr. 39. (Stand: 10.03.2104). <http://www.bpd.de>
- Meyer, Frank (2011). „Miteinander übereinander lachen“. Deutschlandradio Kultur (Stand: 01.06.2014). URL:http://www.deutschlandradiokultur.de/miteinander-uebereinander-lachen954.de.html?dram:article_id=146028
- Online-Lexikon der Psychologie
- Vandervelden, Hanna (2008). „Goethe war krass“: Warum Cruse metaphorisch rappt und Kurt Beck nicht Obama ist. jetzt. de. Süddeutsche Zeitung. (Stand: 09.06.2014). URL: <http://jetzt.sueddeutsche.de/texte/anzeigen/447817>

Translator's Invisibility: A Comparative Case Study on the Translation of Nadsat in *A Clockwork Orange*

Çevirmenin Görünmezliği: Otomatik Portakal Romanında Yer Alan Nadsat Argosunun Çevirisi Üzerine Karşılaştırmalı Olay İncelemesi *

Fatma Ülkü KAVRUK (Gazi Üniversitesi)

ÖZET: Kâbus gelecek olarak tanımlanan toplum yapısını konu alan ve tartışmalı içeriğiyle büyük yankı uyandırmış *Otomatik Portakal*, dilbilimsel yabancılığı ile okuyucunun algısıyla romandaki şiddet olayları arasında perde görevi gören Nadsat sayesinde bilinmektedir. Nadsat, romanda bulunan vahşi çete üyelerinin konuşmalarında var olan ve standart İngilizce'nin üzerine kurulmuş, özellikle Rusça olmak üzere birçok dilden alınan farklı sözcük yapısı ile dikkat çeken kurgusal bir dildir. Nadsat'ın romanın orijinalinde dahi okuyucular için yabancılık oluşturduğu yazar tarafından yapılan kasıtlı bir davranış olduğundan, Aziz Üstel ve Dost Körpe'nin, bu yabancılaşma stratejisine sadık kalıp kalmadıkları bu çalışmanın özünü oluşturmaktadır. Çalışma kapsamında, Nadsat çevirilerinin Venuti'nin Çevirmenin Görünmezlik Teorisi ve önerdiği çeviri stratejileri doğrultusunda karşılaştırmalı analizi yapılarak *Otomatik Portakal* romanının çeviri sürecinde Üstel ve Körpe'nin seçimlerine ışık tutulmuştur.

Anahtar Sözcükler: yazın çevirisi, çevirmenin görünmezliği, Venuti, yabancılaştırma, yerleştirme

ABSTRACT: *A Clockwork Orange*, with its violent and controversial content, is especially remarkable for Burgess' invented dialect Nadsat. Nadsat is comprised of borrowings mostly from Russian as well as German, Arabic, and French. It also includes invented English words, school boy transformations and idiomatic slang of Cockney English in the rebellious and violent gang members' speech within Standard English. As the foreignness of the text to English-speaking readers in its original form, achieved by its odd lexical features, its extra-ordinary style and incomprehensibility, is a deliberate action building a barrier between the violent content and the readers' comprehension, the question of whether Aziz Üstel and Dost Körpe have been loyal to this estrangement strategy is at the heart of this particular study. Within the study, Üstel and Körpe's loyalty to the writer's style has been evaluated through a comparative analysis of the translations conducted in the light of Venuti' s Theory of Invisibility and translation strategies he suggested.

Key Words: literary translation, translator's invisibility, Venuti, foreignization, domestication

Introduction

Since its growth as a discipline in the 1980s, translation studies has studies has developed in many parts of the world, and in today's world, it is regarded as one of the best ways providing an insight into the art of translation. To the question of what exactly translation is, Bassnett and Lefevere give a clear, broad definition:

* Bu makale, 2012 yılında Hacettepe Üniversitesi'nde, Yrd. Doç. Dr. Orhun Yakın danışmanlığında yapılan yüksek lisans tezinden uyarlanmıştır.

Translation is, of course, a rewriting of an original text. All rewritings, whatever their intention, reflect a certain ideology and a poetics and as such manipulate literature to function in a given society in a given way. (ix).

Thus, translation may be described as an art of rewriting which includes manipulation to some extent, depending on the text, the target culture and, most importantly, the role of the translator in the whole process. When the case is literary translation, this art of rewriting and the importance of the translator double since literary translation is a phenomenon, building bridges across borders between cultures and languages.

The Purpose of the Study

A Clockwork Orange, with its violent and controversial content, is especially remarkable for Burgess' invented dialect Nadsat, which serves as a barrier between the violence in the novel and the readers' sensitivity by limiting the readers' comprehension. As the foreignness of the text to English-speaking readers is achieved by the odd lexical features and incomprehensibility of its invented dialect; namely, Nadsat, the question of whether Aziz Üstel and Dost Körpe have been loyal to this estrangement strategy is the core of this particular study.

The Method of the Study

This comparative study has been conducted in the light of Venuti's Theory of The Translator's Invisibility and the translation strategies he suggested in his book, domestication and foreignization.

Limitations

The comparison of both translations and translators' invisibility levels have been made according to the lexical analysis of Nadsat. The translation of the grammatical patterns has not been included in the evaluation process.

Research Questions

With the help of such a comparative analysis, the study endeavors to answer these questions:

Have the translators been loyal to the purpose of the author in their attempts to create the Turkish Nadsat for the isolated group in the source text and tried to invent a new dialect in their own languages, or have they been tempted by the prevailing conception of authorship and ignored all the linguistic or stylistic features available in the source text in an attempt to minimize the foreignness of the target text?

If the translators have been loyal to Burgess' style, to what extent have the translators kept the Russian influences on Nadsat as Burgess' reference to the estrangement strategy in Turkish translations of the novel?

What are the signs of foreignizing and domesticating strategies in the Turkish translations in the light of Venuti's theory on the Translator's Invisibility?

Which of the translators is more invisible as a translator when the extent of domestication is taken into consideration?

A Clockwork Orange

In January 1959, John Burgess Wilson, later becoming Anthony Burgess was diagnosed with a brain tumor and was told he had less than a year to live. *A Clockwork Orange*, written during this miraculous year, is a miraculous work itself with its lexically inventive language, Nadsat and its philosophically profound context as a dystopian novel (Biswell 242).

In his article "From A Clockwork Orange: A Play with Music" Burgess notes that he was inspired to write *A Clockwork Orange* upon a visit to the Soviet Russia, where he observed the ultimate conflict between the authorities and the rebellious youth in a repressive atmosphere (27). *A Clockwork Orange* distinctively belongs to the dystopian genre since dystopian fictions depict a futuristic society where justice is deliberately demolished by a small ruling group who intrigue against their own people through the means of a powerfully deceptive State (Gottlieb, 267).

A Clockwork Orange was first published in the United Kingdom in 1962 by Heinemann Publishing with 21 chapters. Yet the US publisher W. W. Norton dropped the final chapter in the US version and added a glossary of *Nadsat* accounting the 20th chapter book. Burgess wrote the book in 21 chapters, in an attempt to symbolize the age of human maturity since 21 is the age when people are usually able to vote and shoulder the adult responsibility. It was not until 1986 that the US audience was able to read the final chapter when W. W. Norton Company released *A Clockwork Orange Resucked*, restoring the 21st chapter and including a brief essay by Anthony Burgess and a glossary of *Nadsat* as well as Eric Swenson's explanation on the original Norton edition (Murray 254).

The challenge of translating Burgess' lexical invention into Turkish was tackled by two Turkish translators, Aziz Üstel and Dost Körpe. Üstel followed the first American version of the book containing 20 chapters and his translation was first published as *Otomatik Portakal* by Bilgi Publishing in 1973. After two more prints; the same translation by Üstel was again published by Türkiye İş Bankası Kültür Publishing in 2003 without any changes in the content, but its cover. Then in 2007 the novel was translated by Körpe with the same name as Üstel's, yet according to its U.K version, in 21 chapters. It was published by Türkiye İş Bankası Kültür Publishing.

Nadsat

Nadsat, a fictional speech used by Alex and his friends, is not just a socio-lect only made up of Russian vocabulary into English, yet a lexically inventive language consisting of borrowings mostly from Russian as well as German, Arabic, French and Malayan; invented English words, school boy transformations and idiomatic slang of Cockney English in the characters' speech within Standard English. Burgess limits the use of Nadsat to concrete nouns, verbs and adjectives, whereas he retains in old or new Standard English in the case of all connectors, referents, transitions, pronouns, prepositions and other cohesive elements, which helps the readers to comprehend the main idea throughout the novel.

A linguistic analysis of Nadsat is to be presented, which serves as a guide to the analysis and assessment section.

Nadsat and Its Lexical Analysis

Russian Loan Words	Group I: Russian spellings and meanings baboochka (old woman) bog (God)	Group II: Russian meanings, English spellings khorosho - horrorshow (good, not horror show) karman - carman (pocket, not driver)	Group III: a combination of both Russian and English words Bogman (priest)
Loan Words in Other Languages	German word <i>kartoffel</i> (potato)	French word tass - une tasse (cup)	Arabic word yahoody - yahodi (Jewish)
School Boy Transformations	symbolizing the characters' infantilism	baddiwad (bad) skoliwoll (school)	appy polly loggies (apologise) lubbilub (lullaby)
Invented Words	Compounded words wonderboy, godman, afterlunch	Clipped Words cancer stick - cancer produce - prod	Blended Words state jail - staja chatter mumble - chumble
Cockney Rhyming Slang	Chaplain and Charlie Chaplin rhyme. The author clips the word chaplin and uses charlie to mean chaplain.		

Venuti and Translator's Invisibility

In his book *The Translator's Invisibility: A History of Translation*, Venuti defines the term "invisibility" as the translator's situation or activity, pertaining to both the translator's own manipulation of English, and the evaluation of translations

prevalent in the USA and the UK, among foreign cultures (1). According to Venuti, there is the triumph of domestication, i.e. fluent and invisible translation in the English-speaking cultures of the USA and the UK, regardless of the genre of a text. Bernstein gives a clear description of fluency in translation, the current authoritative discourse for translating and its impressions as follows:

‘Under the regime of the fluent translating, the translator works to make his or her work invisible, producing the illusory effect of transparency that simultaneously masks its status as an illusion: the translated text seems “natural”, i.e. not a translation,’(225).

In view of all these views, it may be concluded that according to Venuti the translator’s invisibility derives from the “individualistic conception of authorship” prevalent in Anglo-American culture (Venuti 6). Such a feeling of authorship in translation causes a translation to be regarded as a false copy when compared with the original text (32). Venuti mentions two types of translation strategies while discussing invisibility: domestication and foreignization. These two translation strategies date back to the German philosopher Schleiermacher and concern the choices of the translator in the translation process (19-20). Domestication is one of the strategies put forth by Venuti, which involves translating in a “transparent, fluent and invisible” manner in an effort to minimize the foreignness of the target text and provide “easy readability” for the target reader (20). Foreignizing translation, on the other hand, is a translation in which “the translator leaves the writer alone, as much as possible and moves the reader towards the writer” (Schleiermacher 42).

Findings

The comparison of both translations and translators’ invisibility level has been made according to the Nadsat analysis.

Translation of Russian Loan Words

Russian loan words constitute a high percentage of the fictional language Nadsat in

A Clockwork Orange. Therefore, the way these Russian loan words are translated plays a great role in determining whether translators chose to be visible or invisible during the translation process.

In the following examples, though the same word, **tolchock** is used in every chunk including violence, there is great variety in the selection of translated words.

Burgess: Well, then she had to be **tolchocked** proper with one

of the weights for the scales. (18)

Üstel: Terazinin küfesinde duran kiloluk ağırlığı kapıp ya Koca Tanrı demeden **kellesine indirdim** pis domuzun! (17)

Körpe: İşte o zaman terazi ağırlıklarından birini **geçirmek** zorunda kaldım. (8)

Burgess: *If the truth is known, Alex, you shouldn't have given* old Dim that uncalled-for **tolchock**. (35)

Üstel: Aslına bakarsan Alex, Aptalof'a **vurmamalıydın**. (37)

Körpe: Doğruya doğru Alex, bizim Dim'e durduk yere **vurmamalıydın**. (26)

Burgess: Then I got a like backhand **tolchock** with some ringy rooker or other full on the rot. (66)

Üstel: Parmaklarının ikisi yüzüklü bir el **şakladı** suratıma. (73)

Körpe: Ve sonra biri ağzımın ortasına yüzüklü elinin tersiyle **vurdu**. (57)

Burgess: I would read of these starry yahoodies **tolchocking** each other and then peeing their Hebrew vino. (79)

Üstel: Çılgın Yahudilerin birbirlerini **gebertmelerini** ve kutsal şarabı su gibi içmelerini heyecanlı bir serüven gibi okurdum. (88)

Körpe: Birbirlerini **marizleyip** sonra da İbrani şarabı içen Yahudilerin hikayelerini okuyordum. (70)

Üstel chose to be invisible and was tempted by the prevailing conception of authorship, recreating the violence scenes by adding dramatic details and extreme dimensions in his translation as if they were original. The words he chose for the word **tolchock** in all these parts are **kellesine indirmek** (17), **vurmak** (37), **el şaklamak** (73) and **gebertmek** (88) In describing the violent acts, though Körpe also found semantic equivalence to the Russian word and removed the barrier between these violent scenes and the readers, he may be regarded as less invisible than Üstel since he mostly kept the extent of violence as it is in the source text. The words he chose for the word **tolchock** in all these chunks are **geçirmek** (8), **vurmak** (26, 57) and **marizlemek** (70, 100).

Translation of Loan Words from Other Languages

There are also some loan words from other languages in Nadsat. The way they are translated also depicts whether translators chose to be invisible or visible in the translation process. Translators translated the German word, **kartoffel** for **potato** as follows:

Burgess: It was really a very nice appetizing bit of pishcha they'd laid

out on the tray – two or three lomticks of like hot roastbeef with mashed **kartoffel** and vedge. (96)

Üstel: Tepsinin üzerindeki yemekler ağzımı sulandırmayayemiş de artmıştı bile. İki dilim salçalı et, **patates** püresi, pasta, bir kase dondurma, koca bir bardak çay. (110)

Körpe: Tepsiyeye cidden çok iştah açıcı yemekler koymuşlardı...iki üç parça, **patates** pürelisi sıcak rozbif filan vardı. (87)

Both translators used domestication as a translation strategy and found the Turkish equivalent of the German word, showing their invisibility.

Translation of School Boy Transformations

In order to symbolize the protagonist's infantilism despite his incredibly violent acts, Burgess assimilated English words in a humorous way. When Alex returns home after completing the treatment, he sees a foreigner in the house having dinner with his family. Not understanding who he is, Alex gives a mini description about this unknown person as follows:

Burgess: I had never viddied in my jeezny before, a bolshy this veck in his shirt and braces, quite at home, brothers, slurping away at the milky chai and munchmunching at his **eggiweg** and toast. (129)

Üstel: Yanlarında oturan üçüncü kişiyiyse ilk defa görüyordum yaşamımda. İri yarı, göğsü orman gibi kıllı, ayağında bir pantolon, üzerinde atlet, sütlü çayını hüüüp diye şapırtıyla içiyor, kürek gibi diliyle de çenesinden aşağı akan **yumurtaları** yalıyordu. (151)

Körpe: Ama hayatımda hiç dikizlemediğim bir lavuk da vardı, gömleğinin üstüne pantolon askısı takmış iri kıyım bir lavuktu, kendi evindeymiş gibi rahatı kardeşlerim, **yumurtayla** kızarmış ekmeği yiyip hüüüp diye sütlü çay içiyordu. (118).

In translating **eggiweg**, a word which gives an impression of a relatively younger person, both Turkish translations indicate the presence of a fluent translation that is not faithful to the author's intention.

Translation of Invented Words

Invented words, a result of some word formation techniques are abundantly available in Nadsat. The way such invented words are translated is crucial in determining whether translators were faithful to the author's creative efforts to use non-standard neologisms to stress Alex and his friends' difference.

In Nadsat, the blended word **staja** (derived from state jail) is translated by

Üstel and Körpe as follows:

Burgess: This is the real weepy and like tragic part of the story beginning, my brothers and only friends in **Staja** (that is State Jail) Number 84F. (76)

Üstel: Öykümün en göz yaşartıcı, yürek paralayıcı bölümü başlıyor kardeşlerim. Tek arkadaşım sensin okuyucu. **Dev-tut** yani Devlet Tutukevi 84F'de bulunuyorum. (85)

Körpe: İşte şimdi öykünün cidden acıklı ve trajik filan kısmı, I kardeşlerim ve biricik kankalarım, **Staja**'da (yani Eyalet Hapishanesi'nde) 84F numarada başlıyor. (76)

Üstel adopted the same word formation technique using the Turkish compound word **Devlet Tutukhanesi**. The first syllables of both words, **dev-** and **tut-**, are combined and converted into a new word: **Dev-tut**. This effort appears to be a visible one; however the fact that he created a combined Turkish word instead of keeping the word **Staja** leads us to conclude that Üstel is invisible. Körpe left the combined word as it is in the source text, retaining this foreignness in his translation.

Translation of Cockney Rhyming Slang

Burgess colored this lexical invention by scattering some Cockney Rhyming slang words, which have been formed through the rhyming slang words and celebrity names. As an example of Cockney English, Burgess uses the word **charlie** (derived from Charlie Chaplin) to mean **chaplain** in Nadsat:

Burgess: I was in the Wing Chapel, it being Sunday morning and the prison **charlie** was govoreeting the Word of the Lord. (77)

Üstel: Pazar günü olduğundan küçük klisede, hapishane **rahibinin** palavralarını dinlemek zorunda kaldım. (87)

Körpe: Pazar Sabahı olduğundan Kanat Şapelindeydim ve **kodes papazı** Tanrı'nın Sözlerini söylüyordu. (68)

When the translations and the source text are compared, we see that the use of celebrity names as a practice of Cockney is totally lost in both translations.

Translation of Proper Names

There is not a definite setting in *A Clockwork Orange*, nevertheless, some indoor and outdoor places changing with Alex' condition can be found throughout the source text. Translation of these indoor and outdoor places determines whether readers experience the foreignness of a foreign country

while reading the translated text.

Burgess: So we scatted out into the big winter nochy and walked down **Marghanita Boulevard** and then turned into **Boothby Avenue**. (13)

Üstel: **Umutsuzluk Caddesi'nden** geçerek **Tükeniş Sokağı'na** saptık. (10)

Körpe: Böylece engin kış gecesine uzadık ve **Marghanita Bulvarı'nda** yürüdük, sonra **Boothby Caddesi'ne** saptık. (4)

The way these outdoor places are translated into Turkish differs significantly. Üstel changed the names of the places to local ones, which leads the translated text to seem natural, not translated. Üstel created a new content through domesticating the text. Körpe used foreignization as a translation strategy, keeping the original place names and thereby providing the readers with a feeling of foreignness.

What draws the most attention in transferring character names to the target language is the extent of domestication applied by translators in the translation process. Üstel changed the names of some characters by finding a word-to-word equivalence and other times by using a totally different word in accordance with the context.

Burgess: There was me, that is Alex, and my three droogs, that is **Pete, Georgie and Dim**. (10)

Üstel: Alex benim adım bu. Arkadaşlar? **Pete, Georgie** and **Aptalof**. (7)

Körpe: Ben vardım yani Alex, yanımda üç kankam, yani **Pete, Georgie** ve **Dim**. (1)

Burgess: It was round by the Municipal Power Plant that we came across **Billyboy** and his five droogs. (22)

Üstel: Kent Elektrik İşleri' nin önünde geldiğimizde karşılaştık **Koca Göbek** ve beş arkadaşıyla. (22)

Körpe: Belediye Elektrik Santralinin civarında **Billyboy**'la beş kankasına rastladık. (13)

Burgess: Billyboy holding her by one rooker and his number-one, **Leo** holding the other. (23)

Üstel: Koca Göbek yardımcısı **Çakal**'a baktı. (22)

Körpe: Billyboy onu bir kolundan tutmuştu, bir numarası **Leo** ise diğerinden. (14)

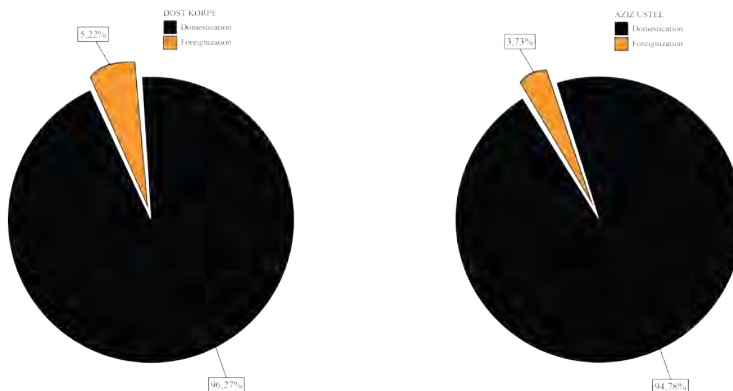
When all these examples regarding the translation of the character names are examined, it may be easily seen that Üstel changed the names of the characters sometimes in a related way and sometimes in a totally different way. In changing foreign names to local ones, Üstel applied domestication in

the translation process. In contrast, Körpe was invisible since he kept all the character names as in the original and used foreignization as a translation strategy in the translation process.

CONCLUSIONS

When the translations of the Russian loan words by Üstel and Körpe are considered, it is clear that both translators eliminated the foreignness of the text and as a result, Turkish readers have a fluent reading experience and the translation strategy used by both translators is clearly domestication. In translations of the loan words from other languages, the picture is similar. It can be clearly observed that both translators removed the existence of loan words available in the source text to spare readers “an alien reading experience” (Venuti 20), and found semantically equivalent Turkish words. The loss of the Cockney rhyming effect on Nadsat is relatively expected. Both translators chose not to be faithful and idiomatic, yet found the semantic equivalents of the words in Turkish. In the translation of the names of places, translators used different translation strategies. Surprisingly, Üstel made up Turkish names for all the street, avenue and boulevard names and played as an author in a way. Körpe chose to keep the names as they appear in the source text, providing an alien reading experience for the readers by moving them more towards the author. Another interesting point is the translation of character names. Üstel followed a surprising way for translating the character names by keeping some of them as they are in the ST while creating Turkish names for others. Körpe kept all the character names as they are in the Turkish translation and used only foreignization for the translation of the character names.

As for the question of which translator is more invisible in their choices, pie graphs showing the percentage distribution of the translation strategies, domestication and foreignization applied by each translator, have been created using the SPSS program.



When the analysis of the whole translation process is taken into consideration, it can be concluded that Üstel has domesticated the source text more than Körpe, and has been more invisible as a translator, but more visible as an author.

REFERENCES

- Aggeler, G. (1979). *Anthony Burgess: The Artist as Novelist*. University:University of Alabama Press.
- Baccolini, R., Moylan, T. (2003). *Dark Horizons: Science Fiction and The Dystopian Imagination*. New York: Routledge.
- Berman, A. (2000). "Translation and the Trials of the Foreign." Ed. by Lawrence Venuti. *The Translation Studies Reader*. London: Routledge. 284 - 298.
- Biswell, A. (2005). *The Real Life of Anthony Burgess*. London: Picador.
- Burgess, A. (1986). *A Clockwork Orange*. New York: Norton.
- (1987). *A Clockwork Orange: A Play With Music*. London: Hutchinson.
- (1991). *You've Had Your Time: The Second Part of the Confessions*. New York: G. Weidenfeld..
- Evans, R. O. (March 01, 1971). Nadsat: The Argot and Its Implications in Anthony Burgess' *A Clockwork Orange*. *Journal of Modern Literature*, 406-410.
- Franklyn, J. (1960). *A Dictionary of Rhyming Slang*. London: Routledge and Paul.
- Gottlieb, E. (2001). *Dystopian Fiction East and West: Universe of Terror and Trial*. Montreal: McGill-Queen's University Press.
- Harold, B. (1972). *Modern Critical Views on Anthony Burgess*. New York: Chelsea House Publishing.
- Körpe, D. (2007). *Otomatik Portakal*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Murray, O. (2008). "Burgess and Loom of Language," In Roughley, A. (Ed.) *Anthony Burgess and Modernity*. Manchester: Manchester University Press, 147-161, 252-268.
- Partridge, E. (1970). *Slang To-day and Yesterday: With a Short Historical Sketch and Vocabularies of English, American and Australian Slang*. London: Routledge
- Partridge, E., Beale. (1990). *A Concise Dictionary of Slang and Unconventional English: From a Dictionary of Slang and Unconventional English by Eric Partridge*. New York: Macmillan.
- Robert, O. Evans. (1971). "The Argot and Its Implication in Anthony Burgess' *A Clockwork Orange*". *Journal of Modern Literature Vol 1*. 3rd March 1971. Indiana University Press, 406-10.
- Üstel, A. (2003). *Otomatik Portakal*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Venuti, L. (1995). *The Translator's Invisibility: A History of Translation*, London: Routledge.
- (1998). *The Scandals of Translation: Towards an Ethics of Difference*. London: Routledge.
- Yakın, O. "Eating A Text Alive: A Cannibalistic Approach." (Ed.) *Dilbilim ve Uygulamaları*. Multilingual Yabancı Dil Yayınları: İstanbul, 2005. 160-73.

Farsça-Türkçe Edebi Çeviri Etkinliğine Eleştirel Bir Yaklaşım: Füruğ Ferruhzad Örneği

A Critical Approach To Persian-Turkish Literary Translation Activity: Füruğ Ferruhzad Sample

Farzaneh DOULATABADİ (Eskişehir Osmangazi Üniversitesi)
Betül Havva YILMAZ (Eskişehir Osmangazi Üniversitesi)

ÖZET: Diller ve kültürler arasında bir köprü kurmak suretiyle, edebiyata uluslar üstü bir yaklaşımı mümkün kılarak Karşılaştırmalı Edebiyat Bilimi'nin yapı taşlarından biri olan edebi çeviri etkinliği, Fars ve Türk dilleri arasında uzun bir zamandır sürdürülmektedir. İki kültürün birbirleriyle olan mevcut siyasi ve sosyal ilişkilerine edebi bir boyut da kazandıran edebi çevirinin amacına ulaşması, kuşkusuz tercüme edilen eserin aslına uygun oluşu ve tercüme edildiği dilin konuşucuları tarafından alınabilmesiyle yakından ilişkilidir. Bu bağlamda araştırmacıların mevcut çeviriler üzerinden yapacakları eleştiriler ve yapılacak çeviriler için sunacakları öneriler iki dil arasındaki edebi çeviri faaliyetinin gelişmesi açısından önem teşkil edecektir.

Bu çalışmada, söz konusu amaç doğrultusunda, metin merkezli bir yaklaşımla Füruğ Ferruhzad'ın şiirleri ele alınacaktır. Füruğ'un seçilen şiirlerinin Türk diline kazandırılmış birbirinden farklı çeviri örnekleri üzerinden, Farsça'dan Türkçe'ye yapılan şiir tercümelerinin eleştirisi yapılacak ve şiir tekniği göz önünde bulundurularak yapılacak çeviriler için bir öneri sunulmaya çalışılacaktır.

Anahtar kelimeler: Füruğ Ferruhzad, edebi çeviri, edebi ilişkiler, şiir, eleştiri.

ABSTRACT: Literary translation activity, building bridges between languages and cultures, which is constituent of the Comparative Literary Theory has been carried out between Persian and Turkish languages for ages. The fact that literary translation which adds a literary dimension to the political and social relations of two cultures attains its goal is closely related with that the target text is faithful to the original text and can be perceived by the speakers of the target language. In this regard the critics that is directed to the current translations and offers for new translations have importance in that literary translation activity between two languages improves.

In this work, in accordance with the purpose above stated, we will analyze the poems of Füruğ Ferruhzad with the text oriented approach. We will handle several translations of poems of Füruğ translated to Turkish, criticise the translations and try to make offers for new translations by taking the poetics into consideration.

Key words: Füruğ Ferruhzad, literary translations, literary relations, poetry, criticism.

Giriş:

Diller ve kültürler arasında bir köprü kurmak suretiyle, edebiyata uluslar üstü bir yaklaşımı mümkün kılarak Karşılaştırmalı Edebiyat Bilimi'nin yapı taşlarından biri olan edebi çeviri etkinliği, Fars ve Türk dilleri arasında uzun bir zamandır sürdürülmektedir. İki dil arasında 13. yüzyıldan itibaren çeşitli alanlarda çok sayıda çevirinin yapıldığı bilinmektedir. Söz konusu alanlardan biri de iki kültür arasındaki kuvvetli bir bağ olan edebiyattır. Farsça-Türkçe

edebi çevirilerinin hem nesir hem de nazım kaynaklı yapıldıkları görülmektedir. 14. yüzyıldan başlayarak İranlı şair Sadi'nin eserleri açıklamalı bir şekilde tercüme edilmiştir. 16. yüzyılda ise Sadi'nin özellikle Gülistan adlı eserinin çevirisiyle birlikte bir başka klasik İran şairi olan Hafız'ın divan çevirilerine ve şerhlerine de tesadüf edilmektedir (bkz. Olgun, 1978: 117-119). Günümüzde ise Fars dilinden tercüme edilerek Türkçe'ye kazandırılan nazım kaynaklı çeviriler içinde Furuğ Ferruhzad'ın eserleri dikkat çekmektedir.

Bu çalışmada öncelikle çeviri etkinliğinin şiir söz konusu olduğunda ne şekilde olması gerektiği tartışılacak ardından metin merkezli bir yaklaşımla Farsça'dan Türkçe'ye yapılan şiir tercümelerinin eleştirisi Furuğ Ferruhzad şiirlerinin Türk diline kazandırılmış birbirinden farklı çeviri örnekleri üzerinden yapılacaktır.

1. Çeviri Eleştirisi, Şiir Çevirisi

Başkan, dil düzeyinde yürütülen çeviri işleminin üç temel yöntemle incelenebileceğini ifade etmektedir. Bu yöntemler tanıtma, değerlendirme ve eleştirme (bkz. Başkan, 1978: 26-36). Bu çalışmada örneklem olarak belirlenmiş olan Furuğ şiirlerinin çevirileri tanıtmadan ziyade değerlendirme ve eleştirme yöntemleriyle incelenecektir. Değerlendirme ve eleştiri, kaynak dildeki anlamın doğru anlaşılıp anlaşılmadığının; buna bağlı olarak anlamın erek dilde doğru yansıtılıp yansıtılmadığının ve çevirilerdeki dil aksaklıklarının tartışılmasıyla yapılacaktır.

Çeviri etkinliğinin, özellikle şiir söz konusu olduğunda yetersiz kaldığı çeviri etkinliğinin başından beri tartışılan bir meseledir. Bu bağlamda şiirin çevirisi yapılabilir mi sorusunun yeniden gündeme getirilebilir. Haşim, çeviriyi anlamın açıklanması ve farklı bir dile aktarılması şeklinde tarif ederek şiir çevirisinin yapılamayacağını çünkü şiiri şiir yapanın anlam olmadığını özellikle vurgulamıştır. Bu görüşü doğrultusunda Haşim, kendi dilinde bile açıklanamayan şiirin bir başka dilde yaşamasının o dile çevrilmesiyle mümkün olamayacağını savunmaktadır. Haşim'in şiir çevirisine olan bu yaklaşımı kuşkusuz kendi kapalı şiiriyle bağlantılıdır. Gerçekten de anlam, bir şiiri çevirmek için yeterli olamayacaktır. Bunun sebebi Haşim'in de ifade ettiği gibi şiirin tek ve temel unsurunun anlam olmayışıdır. Anlam bir şiiri açmaya ve özünü ortaya koymaya yararken özüne bir şey ekleme noktasında eksik kalmaktadır (bkz. Berk, 1978: 71-76). Zira *şiir, bir söyleyiş sanatıdır ya da imgeleri duygu düşünce ve coşkuları etkileyici bir biçimde söze dönüştürme yoludur* (Aksan, 2006: 8). Aksan tarafından bu şekilde tanımlanan şiirin, çevirisi mümkün olmayan unsurları Altay tarafından sapmalar, yinelemeler, cinas, özel ad kullanımı, kısa ve eksilteli anlatım, ritm ve ölçü olarak belirlenmiştir (Altay, 2001: 29-43). İlhan Berk ise şiirde çevrilemeyen unsuru şu şekilde açıklamaktadır: *Asıl çevrilmeyen olan şiirin yapısıdır. Anlam olsun, deyiş olsun, çeşitli anlatım biçimleri olsun sonunda hep şiirin*

yapısına gelip dayanır (Berk, 1978: 71-76). Bu çalışmanın temel tartışması Furuğ şiiirlerinin çevirilerinin karşılaştırılarak değerlendirilmesi olması dolayısıyla şiiir çevirisinin imkanları üzerinde daha fazla durulmayacak ve mevcut Furuğ şiiirlerinin çevirileri anlam ve şekil açılarından incelenecektir.

2. Furuğ Şiiirlerinin Çevirisi

Sadi ve Hafız gibi İranlı şairlerin şiiir çevirilerinden başlayarak Farsça'dan yapılan şiiir çevirileri günümüze kadar gelmektedir. Çevirisi yapılarak Türkçe'ye kazandırılan şairlerden biri de Furuğ Ferruhzad'dır. Furuğ, 32 yıllık ömrüne bulunduğu zamana ve zemine meydan okuyarak içine doğduğu ataerkiden sıyrılıp kadın soluklu şiiirler sığdırabilmiş yirminci yüzyılın en önemli şairlerindendir.

Her ne kadar klasik Fars şiiirinin özelliklerini taşıyan örnekleri olsa da Furuğ'un şiiirlerinin daha çok serbest şiiir türünden olduklarını söylemek yanlış olmayacaktır. Yaşadığı dönemlerde (1934-1966) İran'ın siyasi ve sosyal hayatında meydana gelen birtakım değişiklikler kuşkusuz şiiirine yansımış ve klasik İran kadını hayat tarzını bir tarafa bırakan Furuğ, modern kadın tipini şiiirlerinde yaratmıştır. Modern Fars şiiirinin özgür kadın sesi olan Furuğ, toplumun klasik özelliklerini reddetmiş, geleneklere baş kaldırmış ve insani değerlerin derinliklerini eserlerine taşımıştır. Furuğ'un şiiirinin en önemli özellikleri şu şekilde izah edilmiştir:

Furuğ'un şiiirindeki acılık çağdaşı olan aydınların dil yarasıdır. Sanayi devriminden sonra kayıp değerler kavşağında duran insanlık işkence cezasına o kadar tahammül etmiş ki o mukaddes kelamı unutmuştur. Furuğ eğer şiiir söylüyorsa bu, yok oluş karşısında direnmektir (Celali ,2014: 36).

Furuğ Ferruhzad'ın şiiirleri ilk defa 1989 yılında Onat Kutlar ve Celal Hosrovşahi'nin ortak çevirileri olan *Sonsuz Günbatımı* adlı eserde Türkçe'ye kazandırılmıştır. Bu çeviriyi 1992 yılında Celal Hosrovşahi'nin *Furuğ'un Öyküsü* adlı çalışması takip etmiştir. 1997 yılında yayınlanan Cavit Mukaddes'in *Sadece Ses Kalıcıdır* adlı çalışmasından iki yıl sonra, 1999'da, Haşim Hüsrevşahi'nin *Ve Yaralarım Aşktandır* ile Kutlukhan Eren'in *Furuğ-i Ferruhzad Bütün Şiiirleri* adlı çeviri kitapları yayınlamıştır. Eren'in bu çalışması 2001 yılında yeniden basılmıştır. 2002 yılında ise Hatice Gülcan Topkaya *Bir Başka Doğuş* ve Kenan Karabulut *Furuğ* adlı çalışmalarında Furuğ şiiirlerinin yeni tercümelerini yapmışlardır. Aynı yıl Haşim Hüsrevşahi'nin çalışması yeni düzenlemelerle *Yaralarım Aşktandır* ismiyle yayınlanmış ve ondan dört yıl sonra, 2006'da çeşitli çevirmenler tarafından çevirileri yapılmış olan Furuğ şiiirleri Fahri Özdemir editörlüğünde hazırlanan *Aşk Şiiirleri* adlı kitapta toplanmıştır. Yine aynı yıl

Kenan Karabulut'un çevirisiyle Furuğ'un anıları, söyleşileri ve mektupları *Dünya Sevme İçin Çok Küçük* adlı kitapta okura ulaştırılmıştır. 2008 yılında Makbule Aras Furuğ şiirlerinin çevirisini yeniden yaparak *Yeryüzü Ayetleri* adlı kitapta yayınlamıştır. 2009 yılında bu çalışmanın ve Haşim Hüsrevşahi'nin çalışmasının yeni baskıları yapılmıştır. Haşim Hüsrevşahi'nin 2011 yılında farklı bir yayınevi tarafından *Ses, Ses, Yalnız Ses* adlı kitabı yayınlanmıştır. 2012 yılına gelindiğinde Kutlukhan Eren'in *Furuğ-i Ferruhzad Bütün Şiirleri* adlı çalışması yeniden basılarak raflarda yerini almıştır. Sonrasında, 2014 yılında, Haşim Hüsrevşahi'nin çalışması yeniden gözden geçirilip genişletilerek Furuğ'un şiir çevirileri, mektupları, hakkında yazılmış yazılar ve fotoğraflarla *Yaralarım Aşkındır* ismiyle tekrar yayınlanmıştır. Aynı yıl benzer bir çalışma Kenan Karabulut'un Behruz Celali'den yaptığı çevirisiyle Türkçe'ye kazandırılmıştır. Yine 2014 yılında Makbule Aras'ın *Yeryüzü Ayetleri* adlı kitabı da tekrar basılmıştır. Söz konusu çalışmalar incelenerek bu çalışmada Haşim Hüsrevşahi'nin 2002 ve 2011 yıllarında, Fahri Özdemir editörlüğünde 2006 yılında, Makbule Aras'ın 2009'da ve Ali Güler'ün 2013 yılında yayınlanmış olan çalışmalarında bulunan şiir çevirileri malzeme olarak kullanılmıştır. Furuğ'un şiir çevirilerinin yanında Haşim Hüsrevşahi'nin ve Behruz Celali'nin 2014 yılında yayınlanan çalışmalarındaki Furuğ'a dair yazılan yazılardan faydalanılmıştır.

Bu çalışmada esas alınacak İnanalım Soğuk Mevsimin Başlangıcına (İman Beyaverim Be Ağaz-i Fasl-ı Serd) adlı şiirin anlam ve yapı özellikleri üzerinde özellikle durulmaya çalışılacak bunun yanında çalışma esnasında tespit edilen birtakım önemli noktaların ifadesi için Furuğ'un diğer şiirlerinden de faydalanılacaktır. İnanalım Soğuk Mevsimin Başlangıcına şiirini Yıldırım şu şekilde açıklamıştır:

“İman Beyaverim Be Ağaz-i Fasl-ı Serd”, aynı zamanda Furuğ'un düşünce ağırlıklı şiirlerinden biridir. Bu şiirinde bireysel ve toplumsal problemleri, kendine özgü konuları bir tarafa bırakarak insanın yalnızlığından garipliğinden, bahsetmekte insanın bu yönüyle ilgili düşüncelerini dizelerine aktarmaktadır. Bu şiirine yalnızlıktan söz ederek başlayan şair, doğal bir girizgahla kendini aşarak çevresindeki dünyaya geçmekte, sürekli kar yağışını dile getirdiği bölümlerinde de bahar ve gençliği hatırlamakta, gelecek bahan, ağaçların tomurcuklanacak dallarını, sevgiliye ve soğuk mevsimin başlangıcına inancını yenilediği günleri hatırlamaktadır. Şiir “ben”, “yalnızlık” ve “soğuk” kelimeleriyle, şairin konumunu açıklayan doğal ve somut kavramlarla başlamakta hemen ardından her şeyin ayrılmaz bir parçası olan zaman kavramıyla devam etmektedir (Yıldırım, 1999: 208).

Furuğ şiirlerinin değerlendirme ve eleştirisi, anlam ve yapı olmak üzere

iki başlık altında yapılacaktır. Bu bağlamda öncelikli olarak şiirde anlamın ne olduğunun tartışılması yerinde olacaktır. Her ne kadar bazı çevrelerce şiiri şiir yapanın anlam olmadığı savunulsa da esasında şiir çevirisinde karşılaşılan ilk güçlük anlamdan kaynaklanmaktadır. Çünkü yalnız anlamı çevirmek o çevirinin şiir olabilmesi için yetersiz kalmaktadır.

2.1. Furuğ Şiirlerinin Çevirilerinde Anlam

Furuğ çevirilerinde çevirmenler şiirleri sadece Türkçe'ye aktarmakla kalmayıp kaynak metindeki anlama en yakın olan anlam ve söyleyiş biçimini de bulmuşlardır.

روصت زج هب یزی چ / تخوس یم اه هرجنپ کاپ نهذ رد هک شفن ب ی ملخش نأ / راگنا
دوبن غارچ زا ی موص عم

Ali Güteryüz'ün çevirisini yaptığı *sanki/ pencerelerin temiz zihninde yanan o mor alev/ lambanın masum bir görüntüsünden başka bir şey/ değildi* dizeleri bu tespiti ortaya koyabilen örneklerdendir (Ferruhzad, 2013: 81). Bu örnekten de görülebileceği gibi başarılı bir tercüme eseri çevirenle yazar arasındaki düşünce ve duygu ortaklığını bulmasına bağlıdır. Çalışmaları incelenen dört çevirmenin çevirilerinde de kısa cümleler söz konusu olduğunda anlamın şairin sunmak istediği anlamı karşıladığı ve duyguların da başarılı bir şekilde aktarıldıkları belirlenmiştir.

من اگی یا رای یا / دش مه اوخن مرگ تقو چیه راگنا و تسا مدرس نم / تسا مدرس نم
دراد ینزو هچ نامز / اجنای رد هک نک هاگن / ؟ تسا مل اس دن چ رگم بارش نأ رای نیرت

Makbule Aras'ın çevirisini yaptığı *ben üşüyorum/ ben üşüyorum/ ve sanki bir daha hiç ısınmayacağım/ sevgili "O şarap ne kadar yıllanmış meğer" / bak burada/ zaman ne ağır* (Ferruhzad, 2008: 105) dizeleri de bu tespitin göstergelerindedir. Fakat, bazı çevirilerde bariz anlam yanlışlıkları ve sözcük çevirilerindeki aksaklıklarla da karşılaşmıştır. Bunun nedeni Farsça birleşik isimlerin parçalanarak ayrı ayrı farklı anlamlarda kolaylıkla kullanılabilmesidir. Kaval anlamına gelen Farsça "neylebek" کبل ین sözünün Haşim Hüsrevşahi tarafından *ve ışığın camısı çekirdeklerine doğru/ gelen/ bir kaval sesi duydunuz mu?*

... یوس هب یی اهن ت و سرت یاه یرپ رای د زا مک دی ا مدینش ار ی کبل ین ا دص

şeklinde doğru olarak çevirisi yapılırken Ali Güteryüz tarafından *ve ışık camlarının zerrelerinden gelen/ küçük bir dudağın inilti sesini duydunuz mu?* şeklinde yapılmıştır. Güteryüz "neylebek" sözünü ney+leb+k şeklinde çevirerek sözün doğrudan karşılığını yazmıştır. Benzer bir örnekle su lalesi anlamına gelen "lale-i abî" sözünün çevirisinde karşılaşılmaktadır. Ali Güteryüz, Onat Kutlar ile Celal Hosrovşahi ve Makbule Aras tarafından "mavi lale" olarak çevirisi yapılan bu söz Hüsrevşahi tarafından doğru bir biçimde "su lalesi" olarak aktarılmıştır. Farsça "mavi" ve "sulu, sulak" anlamlarına gelen "ab+i" sözü bu tamlamada

su lalesini ifade etmektedir.

Bu çalışma bağlamında çeviri şiirler anlam açısından incelendiklerinde aynı çevirmene ait çevirilerde de farklılıkların olduğu anlaşılmıştır. Furuğ'un çok sayıda şiirinin çevirisini yaparak farklı zamanlarda çeşitli eserlerde okurla paylaşan Haşim Hüsrevşahi, doğru anlamı yakalayabilmek için çevirilerinde bazı değişiklikler yapmıştır. Örneğin 2002 yılında genişletilmiş baskısı yapılan *Yaralarım Aşktandır* kitabında yer alan *İnanalım Soğuk Mevsimin Başlangıcına* نامی / ن ای و / ن میزی / دول آیتسه کرد / ادتسبا رد / درس یلصف ی / ن اتسآ رد / ا ن ت ی ن ز / م ن م

ن ای و / ن میزی / دول آیتسه کرد / ادتسبا رد / درس یلصف ی / ن اتسآ رد / ا ن ت ی ن ز / م ن م

ن ای و / ن میزی / دول آیتسه کرد / ادتسبا رد / درس یلصف ی / ن اتسآ رد / ا ن ت ی ن ز / م ن م

şeklinde çevirisini yapmıştır. 2011 yılında bir başka yayınevinden çıkan, çevirisi yine Haşim Hüsrevşahi'ye ait olan *Ses, Ses, Yalnız Ses* isimli kitapta ise aynı şiir şu şekilde yer almaktadır: *ve bu benim/ yalnız bir kadın/ soğuk bir mevsimin eşliğinde,/ başlangıcında yeryüzünün kirlenmiş varlığını anlamanın/ ve gökyüzünün yalın ve hüznümlü umutsuzluğunun/ ve bu beton ellerin güçsüzlüğünün.*

Daha önce de ifade edildiği gibi Haşim, çeviriyi anlamın açıklanması ve farklı bir dile aktarılması şeklinde tarif ederek şiir çevirisinin yapılamayacağını çünkü şiiri şiir yapanın anlam olmadığını özellikle vurgulamıştır. Haşim'in bu görüşü doğrultusunda modern Fars dilinde yaygın olarak kullanılan terkip ve deyimlere sıklıkla baş vuran Furuğ'un şiirlerinin çevirilerinde anlamın bile bazen yetersiz kaldığı yukarıdaki örnekten de anlaşılmaktadır. Furuğ, -da/-de ekinin Farsçadaki karşılığı olan *در* ön ekiyle kurduğu cümleyi ve bağlacını kullanarak devamındaki iki cümleyle bağlamıştır. Bu cümlelerin her birinde bulunma bilgisi olması gerekirken çevirmenler tarafından son iki cümlelerin ilk cümleyle olan bağı göz ardı edilerek doğrudan çevirilerinin yapıldığı anlaşılmıştır. Haşim Hüsrevşahi de ilk çevirisinde atladığı bu yapıyı ikinci çevirisinde gidererek umutsuzluk ve güçsüzlük sözlerini başlangıç sözüyle tamlama oluşturacak şekilde ilgi ekiyle birlikte kullanmıştır. Oysa çeviri "başlangıcında yeryüzünün kirlenmiş varlığını anlamanın ve gökyüzünün yalın ve hüznümlü umutsuzluğunda ve bu beton ellerin güçsüzlüğünde" şeklinde olmalıdır. Bu örnekten de anlaşılmaktadır ki çevirmenler tarafından en yakın anlamın bulunması yerine genellikle Fars şiirinin terkipleri arasında boğulmuş bir çeviri etkinliği ortaya konmaktadır.

2.2. Furuğ Şiirlerinin Çevirilerinde Yapı

Aksan, şiirde kullanılan sözlerin aslında genel olarak dilin her gün

kullanılan ögeleri olduğunu fakat iyi bir şairin bu sözleri yepyeni bağlantılarla bir araya getirerek şiirleştirebildiğini ifade etmiştir (Aksan, 2006: 67). Şiir çevirisi yapacak kişinin de bir nevi şair olması gerektiğini düşüncesinden hareketle iyi bir çevirmenden böylesi bağlantıları güçlü şekilde kurabilmesi beklenmelidir. Zira Newmark da en yoğun anlamda yaratıcılığın imge, ölçü ve seslerin ritmi gibi birçok önemli faktörün oluşturduğu şiirin çevirisinde olduğunu belirtmiştir (Newmark'tan akt. Altay, 2001: 30). Bu bağlamda söz konusu olan Furuğ şiirlerinin çevirilerinde tespit edilen önemli yapı/dil özellikleri Farsça-Türkçe ilişkileri dikkate alınarak ortaya konmaya çalışılacaktır.

Farklı genetik kaynaklardan gelişmelerine karşılık Türkçe ve Farsça dillerinin her ikisinde de evrensel ve rastlantısal benzerliklerin, yakınlıkların yanı sıra; başlangıcı İslam öncesi dönemlere uzanan uzun süreli temaslar sonucunda, farklı dilbilimsel düzeylerde ortaya çıkan çok sayıda tipolojik yakınlaşmalar vardır (Johanson'dan akt. Eker, 2009: 373). Bu yakınlaşmaların yanında iki dil arasında göze çarpan karakteristik ayrılıklar da vardır. Şiir çevirilerinde aynılıklardan ziyade farklılıkların çeviriyi aksatması nedeniyle bu çalışmada daha çok farklılıklar konu edilecektir.

2.2.1. Tamlamalar

İsim ve sıfat tamlamaları, Farsça ve Türkçe'yi birbirinden kalın çizgilerle ayırmaktadır. Türkçede sıfatın/tamlayanın sola, Farsçada ise sağa gelmesi, iki dil için karakteristik yapılarıdır. Bu çalışma kapsamında ele alınan çevirilerde isim ya da sıfat tamlamalarının birbirlerinden ve kaynak metinden farklı şekillerde kullanımlarıyla karşılaşılmıştır. Bu tamlamaların özellikle zincirlemeli tamlamalar olmaları durumunda ve anlamsal olarak bir soyutlaşma söz konusu olduğunda çeviri sorunlarının arttığı anlaşılmıştır.

Bahçenin Fethi حاتف ادلی şiirde و مى ادص و اش یربا لگ یاه سفن تشپ زانک مى ادص و *Haşim Hüsrevşahi'nin ve fesleğenlerin solukları ardından çağır beni* şeklinde çevirisini yaptığı dizinin Makbule Aras tarafından *ve fesleğenlerin nefesleri ardından çağır beni*; Onat Kutlar ile Celal Hosrovşahi tarafından *ve çağır beni ibrişim çiçekleri usulca nefes alırken*; Ali Gülerüz tarafından ise *ve ipek çiçeklerinin soluklarının ardından seslen bana* şeklinde çevirisi yapılmıştır. Bu çeviriler içinde Gülerüz'ün çevirisi, anlamsal olarak soyut ve yapısal olarak zincirlemeli tamlama örneği olan bu cümlemin metne en sadık karşılığıdır. Bir başka örnek ise, *İnanalım Soğuk Mevsimin Başlangıcına* ادلی şiirde و عامتجا و یاه هبرجت راوگوس *گنر هدیپ*

çevirmenler tarafından farklı çevirileri yapılan *Haşim Hüsrevşahi'nin ve uçuk renkli deneyimlerin yaşlı toplantısında*; Makbule Aras'ın *ve pörsümüştü tecrübelerin köhne meclisinde*; Onat Kutlar ile Celal Hosrovşahi'nin *toplantısında kederli ve soluk yaşam deneylerinin*; Ali Gülerüz'ün ise *ve soluk renkli tecrübelerin yaşlı meclisinde* dizeleridir. Birbirlerinden oldukça farklılık arz eden bu dizelerde de Gülerüz ve

Hüsrevşahi'nin çevirileri üslup farkıyla birlikte metne sadık kalınan örneklerdir.

2.2.2. Farsça Belirsizlik İşareti

Farsça -î son eki isimlerde ve isim soylu sözlerde belirsizliği işaretlemektedir. Belirsizlik aynı anda ismin önüne eklenen “yek” bir ile de işaretlenmektedir. Bu kullanım, Türkçede belgisiz sığata tekabül etmektedir.

Çalışma kapsamında ele alınan çeviri örneklerinde, bu ekin çevirmenler tarafından belli bir sistem dahilinde kullanılmadığı tespit edilmiştir. Çevirmenlerin tercihlerini kimi zaman bu kullanım Türk şiirinin yapısına ve sesine uygun düştüğü için kimi zaman da keyfi olarak yaptıkları tespit edilmiştir.

İnanalım Soğuk Mevsimin Başlangıcına adlı şiirde *من نى / من نى و* Haşim Hüsrevşahi'nin *ve bu benim/ yalnız bir kadın*; Makbule Aras'ın *ve bu benim/ yalnız bir kadın*; Onat Kutlar ile Celal Hosrovşahi'nin *ve bu benim/ yani bir yalnız kadın* ve Ali Gülerüz'ün *ve bu benim/ yalnız kadın* şeklinde çevirisini yapmış oldukları dizeler bu kullanıma örnektir. Aynı kullanıma bir başka örnek de *Kuş Sadece Bir Kuştu* *مدنرپ کى طقف مدنرپ* şiirinin ilk dizesinde görülmektedir. *مدنرپ* *تفنگ* : «چ : یوب دهچ» : *nasıl da mis koku, nasıl da güneş!*; Makbule Aras, *kuş, ne koku, ne güneş ah, dedi* ve Ali Gülerüz, *kuş dedi: “ne hoş bir koku, ne güzel bir güneş, ah* şeklinde çevirmiştir. Kaynak metinde söz konusu edilen belirsizlik işareti son ek -î bulunduğu halde çevirmenlerden yalnızca Gülerüz'ün buna itibar ettiği gözlenmiştir.

2.2.3. Cümle Yapısı

Şiir dili gündelik dilden farklı, ayrı bir yapıya sahiptir. Şiirin malzemesi sözcükler ve çeşitli anlatım biçimlerini yansıtan tümcelerdir. Bugün birçok dilbilim çalışmalarında şiir diliyle gerçekleşen iletişimin estetik yönüne dikkat çekilmiştir. Birçok dilbilimci de şiir dilini dil içinde ayrı bir dil olarak kabul etmişlerdir.

Fransız araştırmacı Jean Cohen, şiir dilini “özel bir iletişim görevini yerine getirmeye yarayan özel bir dil” biçiminde tanımlar. Ona göre şiir düz yazıdan ses ya da düşünce özü, varlığıyla değil, dil dizgesinin öğeleri arasında kurduğu özel bağlantı tipiyle ayrılır. Bu bağlantı iki düzeyde rol oynar: Ses yönünde dize denen şeyi oluşturur. Anlam yönü de eski retorikçilerin figür dedikleri şeyi meydana getirir. Halbuki çözümlerde bu yolların tümü usa ters gelen bir nitelik ortaya koyar. Sanki şiirin tek amacı bildirinin kolay anlaşılabilirdiğin alt üst etmek gibi doğal dil yasalarının sistemli olarak bozulması gibi görülür (Aksan, 2006: 18).

Aksan'ın işaret ettiği üzere şiirin tek amacının dilin yapısını altüst etmek

olmadığı herkesçe malumdur. Çalışma bağlamında ele alınan Furuğ Ferruhzad çevirilerinde çevirmenlerin, kaynak metinde şair tarafından bozulmuş ya da korunmuş dil yapılarını herhangi bir tutarlılık gözetmeksizin bilinçli ya da bilinçsiz olarak kimi zaman bozup kimi zaman da düzelttikleri tespit olunmuştur. Şiir araştırmacıları bu konuyu biçembilimsel dil bilgisel sapmalar olarak nitelendirmektedir.

İnanalım Soğuk Mevsimin Başlangıcına adlı şiirde شام آرا هب تتسى تراشا Haşim Hüsrevşahi'nin *dinginliğe bir belirtidir*; Makbule Aras'ın *dinginliğe işaretidir*; Onat Kutlar ile Celal Hosrovşahi'nin *ve dinginliğe bir işaret gibi*; Ali Güteryüz'ün ise *huzurun bir işaretidir* olarak çevirilerini yaptıkları dize, Farsça aslında "işaretidir dinginliğe" şeklinde devrik bir cümledir. Bu örnekte çevirmenlerin dil yapılarını koruma ya da bozma noktasında birbirlerinden ayrıldıkları görülmektedir.

Benzer bir örnek de yine aynı şiirde دى آى م داب هچوكر دى آى م داب هچوكر Haşim Hüsrevşahi'nin *sokakta rüzgar esiyor/ sokakta rüzgar esiyor*; Makbule Aras'ın *rüzgar esiyor sokakta/ rüzgar esiyor sokakta*; Onat Kutlar ile Celal Hosrovşahi'nin *sokakta rüzgar/ sokakta rüzgar*; Ali Güteryüz'ün de yine *rüzgar esiyor sokakta/ rüzgar esiyor sokakta* şeklinde yaptığı çevirinin kaynak metindeki tam karşılığının "sokakta rüzgar esiyor" biçiminde kurallı bir cümle olmasıdır.

Söz konusu şiirde Fars dilinde cümle başında kullanılan سانكى اداتىن yine çevirmenler tarafından farklı kullanımları göze çarpmaktadır. Kaynak metinde sanki edatının başta olduğu bir dizeyi بش ن آ دوب متسى رگ هردام راگنا Haşim Hüsrevşahi *annem o gece ağlamıştı sanırım*; Makbule Aras *sanki annem ağlamıştı o gece*; Onat Kutlar ile Celal Hosrovşahi *o gece annemin ağladığımı sandığımı* ve Ali Güteryüz *sanki annem ağlamıştı o gece* olarak tercüme etmiştir. Şahıs ekleri ve zamirlerinin de çevirmenler tarafından farklı yapılarda tercüme edildikleri tespit edilmiştir. *İnanalım soğuk Mevsimlerinin Başlangıcına* adlı şiirde زار نم منادى م ا ه ل ل ص ف Haşim Hüsrevşahi'nin *ben mevsimlerin gizini biliyorum* şeklinde çevirisini yaptığı dizeyi Makbule Aras, *mevsimlerin sırrını biliyorum ben*; Onat Kutlar ile Celal Hosrovşahi *ve artık mevsimlerin gizini biliyorum*; Ali Güteryüz de *mevsimlerin sırrını biliyorum ben* olarak çevirmiştir. Çeşitlendirilmesi mümkün olan bu örnekler çevirilerdeki cümle yapısı farklılıklarını ortaya koymaktadır.

2.2.4. Ekler

Dünya dillerinde ön ek, iç ek ve son ek olmak üzere üç farklı ekin varlığı bilinmektedir. Türkçe, sondan eklemeli bir dil olması bakımından Farsça'dan farklılık göstermektedir. Çünkü Farsça, ön ekli ve son ekli bir dildir. Çalışma kapsamında ele alınan Furuğ'un modern Farsça yapısına bir yenilik getirerek kullandığı ekleri farklılaştırarak şiirine bir başak boyut kazandırmıştır. Çevirmenler ise Farsça'nın bu özelliğini dikkate alarak Furuğ'un şiirlerindeki derinliği göz ardı etmişlerdir.

Yeryüzü Ayetleri دى آى م داب هچوكر دى آى م داب هچوكر adlı şiirde Furuğ'un farklı bir kullanım

sergileyerek özellikle başvurduğu yönelme ekleri, çevirmenler tarafından bulunma hali ekleri kullanılarak tercüme edilmiştir.

و / دن دى ككشخ اه كاخ هب اه هزبس و / تفر نىمز زا تكرب و / دش درس دى شروخ / هاگن آ
تفرى زپن دوخ هب سب ناز ار شن اگدرم كاخ و / دن دى ككشخ اه اى رد هب نایام

Füruğ'un Farsça yönelme ekleriyle ifade ettiği "o an güneş soğudu/ ve bereket yeryüzünden gitti/ ve yeşillikler çöllere kurudu/ ve balıklar denizlere kurudu/ ve toprak ölülerini bir daha kabul etmedi" dizeleri Haşim Hüsrevşahi tarafından *ve çöllerde kurudu yeşillikler/ ve balıklar denizlerde kurudu/ ve artık kabul etmez oldu toprak/ ölülerini* şeklinde; Makbule Aras tarafından *ve çayırlar kurudu ovalarda/ ve balıklar kurudu denizlerde/ ve toprak ölülerini/ kabul etmez oldu;* Ali Güleriyüz tarafından da *ovadaki yeşillikler,/ denizdeki balıklar kurudu/ ve toprak, ölüleri/ o günden sonra kabul etmedi* olarak tercüme edilmiştir.

Eklerin farklı kullanımına bir başka örnek de *Bir Başka Doğuş* و دلوت يا دا *Yeniden Doğuş* olarak çevirisi yapılan şiirde görülmektedir. Bu şiirin ilk dizeleri

مذ دنویپ شتآ و بآ و تخرد هب / ارت هی نى رد نم / آه , مدى شك هآ ارت هی نى رد نم

Haşim Hüsrevşahi tarafından *ben bu ayette seni ah çektim, ah/ ben bu ayette seni/ağaca ve suya ve ateşe aşıladım* olarak tercüme edilirken aynı dizeleri Makbule Aras, *ben bu ayette senin için ah çektim, ah!/ ben bu ayetle/ ağaçla ve suyla ve ateşle bütünleştirdim seni* olarak; Ali Güleriyüz ise *ben bu ayette sana ah ettim, ah/ ben bu ayette seni/ ağaca, suya ve ateşe aşıladım* olarak tercüme etmiştir. Alıntılardan da görülebileceği gibi Füruğ'un özellikle "seni ah çektim" olarak kurduğu cümle çevirmenler tarafından senin için ya da sana olarak farklı şekillerde tercüme edilmiştir.

Çevirmenlerin fiillerin zaman çekimlerinde de belli bir sistematiği olmayan farklı kullanımları olduğu tespit edilmiştir. Buna verilebilecek örneklerden biri *Bir Başka Doğuş* و دلوت يا دا *Yeniden Doğuş* olarak çevirisi yapılan şiirdedir.

لگ گرب میاه ن خان هب و / دازمه خرس سالىگ ود زا / مزى و اىم مش وگ ود هب ىراوش وگ
من ابس چ ىم بکوک

Haşim Hüsrevşahi'nin *küpeler takacağım kulaklarım/ ikiz kızıl kirazdan/ ve tırnaklarımı papatya çiçekyaprağıyla süsleyeceğim;* Makbule Aras'ın *küpeler takacağım kulaklarım/ kıpkırmızı kirazlardan/ ve tırnaklarım yıldızçiçeği yaprakları yapıştıracağım;* Ali Güleriyüz'ün ise *küpe takacağım her iki kulağım/ ikiz iki kırmızı kirazdan/ ve papatya çiçeği yaprağı yapıştıracağım tırnaklarım* şeklinde çevirisini yaptıkları cümlelerin zamanı kaynak metinde gelecek zaman değil şimdiki zamandır. Çevirmenlerin cümleleri gelecek zamanla karşılamalarını gerektirecek herhangi bir zaman zarfı olmadığı gibi bu dizelerin öncesinde

مناد ىم ، مناد ىم ، مناد ىم ، دش مه اوخ زبس / مراك ىم هچ غاب رد ار مى اهتس د

ellerimi bahçeye dikiyorum/ yeşereceğim, biliyorum, biliyorum, biliyorum dizelerindeki şimdiki zamanla çekilmiş cümleler korunmuş haldedir. Bu da yine çevirmenlerin farklı şekilde yaptıkları çevirilere örnektir.

Sonuç olarak söylenebilir ki Şirin bir özü, içeriği ve sunuluş Şekli vardır. Şair bir olayı gözlemler kendi zihninin süzgecinden geçirir ve sözcüklere aktarır. Çevirmen ise ele aldĐĐ Őiri anlar kendi zihninin süzgecinden geçirir ve tekrar ŐiirselleŐtirir. Böylece aslında yeni bir Şiir yaratır. Bir evirinin başarılı olması için metnin dışına çıkmayarak bir sanatçı titizliği ile Şairin üslubuna yaklaşmak ve sanat eseri yaratmaktır.

Fransız Çeviri Tarihinde Kadın Çevirmenler

Traductrices Dans L'Histoire De La Traduction Française

Nazik GÖKTAŞ (Mersin Üniversitesi)

ÖZET: Çeviri tarihinde çevirileriyle yer alan çevirmenler çevirileriyle çeviri yaptıkları alanlara katkıda bulunurlar. Edebiyatta, çeviri alanında, fen bilimleri veya sosyal bilimler alanında, hatta bazen birkaç alanda birden olmak üzere çeşitli bilim alanlarında ürün veren çevirmenler bu alanda kalıcılaşırlar. Çalışmada, çevirileriyle edebiyatta ve tüm bilim alanlarında katkıda bulunan kadın çevirmenlerden Anne Dacier, Anne de La Roche-Guilhem, Albertine Necker de Saussure, Eleanor Marx vb. gibi Fransızcadan veya Fransızcaya çeviri yapan ve çeviri tarihinde iz bırakan kadın çevirmenler konulaştırılacaktır. Tarihte kadın çevirmenler bu çevirmenlerle sınırlı değil elbette. Burada sözünü edeceğimiz kadın çevirmenler çeviri tarihinde özellikle Fransız çeviri tarihinde yer alan ve çeviri yaptıkları alanlarda tartışmalara neden olmuş, iz bırakmış, önemli bir yer edinmiş sıra dışı kişiliklerdir. Çalışmada bu çevirmenlerin çeviri alanına ve çeviri yaptıkları alanlara ne tür katkıda bundukları, çevirmenlerin aile ve eğitim durumları, büyüdükleri ortam, yaşadıkları dönemin özellikleri, toplumsal değerleri, çeviri dışında ilgilendikleri ve ürün verdikleri diğer alanlar, kadının aile, toplum ve çalışma yaşamındaki yeri, çalışma koşulları, kadının toplumdaki yerinin gelişimine olan etki ve katkıları konulaştırılarak bir kadın çevirmen portresi oluşturulmaya çalışılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Kadın çevirmenler, çeviri tarihi, çeviri, feminist, Anne Dacier, Anne de La Roche-Guilhem, Albertine Necker de Saussure.

Résumé: Les traducteurs qui s'inscrivent avec leurs traductions dans l'histoire de la traduction exercent une influence non négligeable dans le domaine où ils exercent. Les traducteurs qui produisent des travaux dans des domaines aussi divers que la littérature, la traduction, les sciences naturelles et sociales, marquent profondément ces disciplines. Ce travail nous permettra de montrer de quelles façons un certain nombre de traductrices comme Anne Dacier, Anne de La Roche-Guilhem, Albertine Necker de Saussure, Eleanor Marx et d'autres ont apporté leur contribution au domaine de la littérature et à différentes sciences en traduisant à partir du français ou vers le français. Elles ne sont pas les seules traductrices dans l'histoire; car se trouvent-ils aussi d'autres traductrices. Les traductrices étudiées ici sont des traductrices hors pair qui ont laissé une trace remarquable et ont parfois causé des polémiques soit par leurs idées originales, soit par leurs qualités intellectuelles, soit par l'intérêt qu'elles portaient à des sujets réservés aux hommes à leurs époques, soit encore par leurs rôles dans la société; bref, celles qui ont une place importante dans l'histoire. Pour illustrer cette idée, nous donnerons un aperçu de leurs vies familiales et de leurs formations, nous évoquerons les milieux qui les ont vu naître et où elles ont grandi, les spécificités et les valeurs dominantes de leurs époques, la place de la femme au sein de la famille, de la société, du milieu scientifique et professionnel, ainsi que leurs conditions de travail. Sur la base de ces éléments, nous dresserons un portrait de ces traductrices et de l'influence qu'ont eu avec leurs contributions sur le développement de la place de la femme dans la société à partir de leurs expériences dans le domaine de traduction.

Mots-clés: Traductrices, l'histoire de la traduction, traduction, féministe, Anne Dacier, Anne de La Roche-Guilhem, Albertine Necker de Saussure, Eleanor Marx.

Giriş

Çevirmenin amacını, çeviri yöntemlerini, hangi alanlarda çeviri yaptığını belirlemek, çevirilerini incelemek ve hangi koşullarda ortaya koyduğunu açıklamak, onun aynı zamanda farklı sosyokültürel ortamlarda yetiştiğini, çalıştığını ve buralarda önemli roller oynadığını gösterir. Ancak kadın çevirmenlerin çok azının adlarına çeviri antolojisinde, edebiyat kitaplarında ve çevirilerini ele alan kaynaklarda rastlanır. Bazılarının adı çevirdikleri yapıtla özdeşleşirken büyük çoğunluğu anılan kaynaklarda yer almaz ya da bir cümle ile geçiştirilir. Oysa sayıları erkek çevirmenler kadar olmamakla birlikte kadınların yaptıkları çeviriler çoğu zaman toplumda ve ilgili bilim alanında büyük yankı uyandırmıştır. 1999'da Jean Delisle *Portraits de traducteurs* [Çevirmenler Portresi] adlı kitabı yayınladığı zaman André Lefevere kadın çevirmenler üzerine de benzer bir kitap yazılması gerektiğini belirtir. Zira bu alanda herhangi bir çalışma yoktur. Bunun üzerine 2002 yılında Delisle yönetiminde eserleri, biyografileri, çevirileri, yazıları ve çevirileri üzerine yazılanlardan hareketle kadın bilgin-çevirmenler üzerine *Portraits de traductrices* [Kadın Çevirmenler Portresi] kitabı yayınlanır.

Burada dört çevirmenin her birinin aile ve eğitim durumu, çeviri uğraşı, çevirdiği yapıtlar, çeviri serüveni ve çeviri yaptığı alana katkısı üzerine odaklanılacaktır. Kadın yazar-çevirmenler edebiyat kitapları ve ansiklopedilerinde çevirmen özelliğiyle değil edebiyatçı yanlarıyla yer almaktadırlar. Çeviri tarihi kaynakçasında ise ancak çevirmen olarak anılmaktadırlar. İnceleme ve değerlendirmelerin ortak dili Fransızca ve İngilizcedir. Fakat çevirmenler diğer dillerden ve diğer dillere de çeviri yaptıkları için çevirileri hakkında bütünsel bir değerlendirme yapabilmek için kendisi de çok dilli olan araştırmacı ve çevirmenlerin İngilizce ve Fransızca dışındaki dillerdeki yazı ve çevirilerinin karşılaştırmalarına dayanan inceleme ve değerlendirmeleri temel alınacaktır.¹

1. Anne Dacier (1647/1651-1720)

Mme. Dacier XVII. yüzyıl da yaşamış ve Antik dönem yazarlarından çeviriler yapan ve Homer çevirmeni olarak tanınan bir çevirmendir. Erkek çevirmeni tanımlayan "traducteur" kelimesine karşılık olarak kadın çevirmen anlamına gelen "traductrice" kelimesini bir yazısında ilk kez kullanarak terimi öneren çevirmendir (Garnier 2002:13-54). 1647'de Loire bölgesinde bulunan Saumur kentine bağlı Preully-sur-Claise de doğar. Protestan, liberal ve toleranslı kişiliğiyle tanınan ve Saumur Akademisi'nde Yunan dili profesörü olan babasından küçük yaşta Latince ve Yunanca öğrenir. Fransa'da XIV. Louis döneminde eğitimci-çevirmen olan baba, kız çocuklarına eğitim verilmeyen bir çağda geç de olsa kızına eğitim aldırır. Arkadaşı Pierre-Daniel Huet (1630-

¹ Çevirmenlerin yazdıkları Fransızca ve İngilizce önsözler, sonsözler ve çeşitli yerlerde yayınlanan yazılarından, günlüklerinden ve makalelerinden yapılan aktarımlar ve tek ya da çift tırnakla verilen alıntılar tarafımızdan çevrilmiştir.

1721)'ye yazdığı mektupta bu durumdan duyduğu memnuniyeti anlatır (Le Fièvre 1671 akt. Garnier 2002:16-17). Anne, eğitiminde hızla ilerler; eve gelen ziyaretçilerin kabul edildiği Le Fèvre salonuna girmeyi hak eder; konuşmalara ve tartışmalara katılır.

Erkenden yaptığı evliliği kısa süren Anne, Le Fèvre salonunda André Dacier ile tanışır. Bu birliktelikte entelektüel paylaşım baskındır. Baba ölünce André ile birlikte gittikleri Paris'de Pellisson ve Huet'in desteğiyle çevre edinirler. Anne Florus (1674), Aurélien Victor (1681), Eutrophe (1683) ve iki tarihçinin, Dictyse ve Darès adlı Troya savaşıyla ilgili kitabı olmak üzere dört Latin yazarın kitabını bastırır. Bu başarı üzerine 1684'de Bayle bir makalede erkek cinsinin kadın cinsine yenildiğini, birkaç erkek bir kitabı basamazken bir kadının dört kitabın basımını başardığını yazar (Bayle 1716, II:786 akt. Garnier 2002:18). Genç yaşta Avrupa'nın ünlü akademilerinden Padoue Nobilissima Accademia dé Signori Ricovrati'ye seçilir. Birlikte krala takdim edildiği André ile evlenir.

Çeviri Anlayışı ve Çevirileri

Helenist bilgin Anne 1675'de Callimaque [Callimaque] adlı bir Yunan şiir kitabı yayımlar. Babasından sonra manevi koruyucusu nasıl çeviri yapmalı üzerine kurallar ortaya koyan Daniel-Huet olur. Anne yaptığı çevirileri düzeltmesi için Huet'ye gönderir. Anne ve André'nin bilimsel yapıtları yeni ufuklar açar. Anne, dinsel karmaşa ortamında hem çevirmenlik kariyeri hem yazınsal değeri açısından önemli bir dizi çeviri yayımlar (Anacréon ve Sapho, 1681; Plaute, 1683; Aristophane, 1684; Térence, 1688). Çevirirken kaynak ve erek odaklılığı birleştirir; kaynak metne sadık kalırken geniş bir okur kitlesine de ulaşmak ister. Metnin sonuna koyduğu «note»larla okuru bilgilendirir. Bu Garnier (1998)'nin “traduction d'information générale” biçiminde adlandırdığı kaynak metnin genel bilgilerini aktarmayı önceleyen ve Eski Yunan'dan Aydınlanma dönemine kadar geçerli olan ve kısmen Etkind'in önerdiği yöntemi izleyen, “la traduction d'information générale”, “la traduction-imitation” ve “la traduction analytique en prose”u da içeren sınıflandırmada yer alan bir yöntemdir.

Anne, Anacréon [Anakreon] ve Sapho [Safu]'nun önsözünde çevirisi hakkında özetle şöyle der: ‘Çevirim Yunancanın tüm güzelliklerini göstermese de Originalin yerini tutmadığı için yargılanmayacağını, en azından şimdiye kadar dile getirilmeyen belli başlı düşünceleri ortaya koyduğunun farkına varılacağını umuyorum... Yunancaya bağlı kaldım; bu bağlılıktan ancak bizim biçemimize ters gelen durumlarla karşılaştığım zaman uzaklaştım...’ (Anacréon ve Sapho 1681 akt. Garnier 2002:20). İlk çevirilerini «Anne, fille de Tanneguy le Fèvre» [Anne, Tanneguy le Fèvre'in kızı] adıyla yayımlar. Bir süre eşiyile birlikte çalışır. Marc-Aurèle (1691)'in bir kitabını ve Plutarkos (1694)'ün ünlü bilim insanlarının yaşamlarını anlatan Vies [Hayatlar] adlı yapıttan altısını çevirirler. Bu altı yapıttan Anne'ın yaptığı iki çeviri XIX. yüzyılın sonuna kadar

birçok kez yayınlanır. Sonraki yıllar yine ayrı çalışırlar. Eşi Hipocrat'ı çevirirken Anne 1680'li yıllarda başladığı Homer çevirilerini tamamlar. Troya Savaşı'nı anlatan Illiada [İlyada] destanını 1711'de, Odisea [Odisea]'yı da 1716'da yayınlar. Kızı ölünce uzun süre çalışmaz. Illiada'nın önsözünde üzüntüsünü paylaşır. Yaşamının son yıllarını «Homeros savaşı» diye anılan çevirilerini eleştirenlere yanıt vermek için kitap ve makaleler yazmakla geçirir. Homer'i savunurken kendi felsefi görüşünü geliştirir. Yaşamı Paris'te sona erer. Homer, çevirmenin uzun çeviri kariyerinin başyapıtı, önsözü de kaynak metne bağlılık yerine yaratı özgürlüğünden yana olduğunu ilk kez dile getirdiği yerdir (Bkz. Dacier 1766:46-47 akt. Garnier 2002:34). Çeviride karşılaşılan çelişik sorunlar arasında bir uzlaşma sağlanması gerektiğine inanır. Sonraları klasik beğeni biçimine yaklaşır; hatta anatomik açıklamalar söz konusu olduğunda sansür bile uygular. Homer'in Illiada [İlyada]'sını çevirirken, 60. ncı notta insan vücudunu anlatan bu inceleme için «can sıkıcı ve nahoş», ayrıca «kadınlara göre değil» gibi açıklamalara yer verir (Garnier 2002:34).

Garnier (agy.s.34) Yunanca metnin anlaşılması esasına dayandığı gerekçesiyle Homer'in Fransız okura sadık bir biçimde aktarıldığını vurgular. Çünkü çevirmen yapıtın önceki çevirilerini de dikkate almış; orada yapılan çeviri hatalarını görmüş ve on beş yıl süren kendi çevirisinde bu hataları düzelterek Homer'i ilgi çekici bir şekilde aktarmıştır. Anne Iliade [İlyada] çevirisıyla Eskiler ve Yeniler arasındaki çatışmanın parçası olur. Önsöz'de şairin saygınlığını arttırmak ister. Çevirisinin sonunda Homer'le ilgili bir de değerlendirme yapar (Dacier 1766:18,19 akt. Garnier 2002:34). Ayrıca Platon'un üç piyesinden (1683) ve Aristo'nun iki komedisinden yaptığı iki çeviri de (1684) çok beğenilir. Özgün yapıta bağlı ve zarif bir dil kullandığı vurgulanır. Yirmi yıl sonra Journal des Sçavants [Bilginlerin Dergisi/Günlüğü] (1717)'da Odysée çevirisinden övgüyle söz eden iki makale yayınlanır. Ancak bu olumluların yanında Montesquieu Anne'ı Homer'in düşünce biçimini, incelemelerini, hatalarını, hatta yapıta yansıyan cinsiyetini değiştirmekle suçlarken Voltaire ise O'nu Homer'i okumamış olmakla suçlar (1785, X:353 akt. Garnier 2002:15). Fakat günümüz eleştirmenleri farklı görüştedir: Eric Flon (1993:378 akt. Garnier 2002:15)'nun eleştirisi oldukça yüceltici: 'Olağanüstü, derin ve engin bilgisiyle Mme. Dacier'nin çekiciliğinden hiç bir şey kaybettirmeden, çevirilerinin kalitesinin özelliklerinden sadece birini oluşturan yapıtın çocuksu tazeliğini korumayı bilmesi, yaşadığı çağın en iyi filologlarından birisi olmasındandır. Bu iyi ve yetenekli bir çevirmen sonunda ciddi, yumuşak ve temelinde kaynak metne dönmeyi esas alan bilimsel bir yöntem ortaya koyar.' Noémi Hepp (1968:660 akt. Garnier 2002:15) ise tersine Mme Dacier'in Homer çevirisini ciddi bir biçimde eleştirir; Antik dönem şairi Homer'in yaşı, yaşadığı çağ ve coğrafya, kişisel yaşamı vb. bilgilerin yok edildiğini savlar.

2. Anne De La Roche-Guilhem (1644-1707)

Anne, Rouen'ın seçkin Protestan ailelerinden Vivrais kökenli soylu bir baba ve yine güney kökenli bir annenin kızıdır. «Huguenot» olan iki aile de Lanquedoc'da yaşarken buraya Katolikler saldırması sonucu diğer soylular gibi baba Guilhem tüm soyluluk unvanlarını ve görevlerini kaybeder. Aile Rouen'a göç eder. Göçlerle, Portekizli ve İspanyol Yahudi kolonisiyle gerçek bir kültürler arası şehir olan Rouen'daki «huguenot»lar eğitilmiş, ticaretle uğraşan, Romalılara göre görece daha iyi konumda olan bir topluluktur. Eğitilmiş aristokrat İspanyollarsa edebiyatla ilgilidirler ve aralarında kitap yazarlar vardır. Anne iyi bir eğitim alır; İspanyolca öğrenir; hatta ilk çevirisi *l'Historia de las guerras de Granada* [Granada Savaşlarının Tarihi]'yi burada yaptığı tahmin edilmektedir. Fransız edebiyatına girişi de, Katoliklerin elinde bulunan İspanya'nın, son Arap kalesinin düşüşünün anlatıldığı bu romanın çevirisiyle başlar (La Roche-Guilhem 1683: 5r, akt. Sanz 2002:62). Ayrıca İspanyolca dil öğretimi üzerine Fransızca da bire bir yeniden yazarak biri gramer kitabı hazırlar. Anneyi kaybeden aile çeşitli nedenle yaşamın zorlaştığı Rouen'dan ayrılır ve Paris'e gider. Paris'e gelen şair akrabası Saint-Amant yüzyılın ünlü çevirmeni Perrot d'Ablancourt (1606-1664)'un arkadaşıdır. Anne'in ilk öyküsü *Almanzaide* 1674'de, *Arioviste, histoire romaine* ile *Astérie ou Tamerlan* 1675'de Paris'de basılır ve ilgi çeker. Paris'de de babayı kaybedince Anne, kız kardeşi ve yanında önemli bir miktar para ile Fransa'nın taşra kentleri ve Eski Rejim döneminin birçok Avrupa kenti üzerinden Londra'ya gider. Burada, uluslar ve cinsiyetler arası barış çağrısı üzerine *Rare en tout* adlı oyunu 1677'de La Roche-Guilhem imzasıyla basılır ve oynanır. Otuz yıl yaşadığı Londra'da yazdığı İngilizce bir metne rastlanmaz. Fransızca yazdığı yazıları tüm Avrupa'da beğeni toplar. Ancak iki kız kardeş devletten aldıkları yardımla yaşamlarını sürdürür; cenazeleri ikinci sınıf bir törenle kaldırılır. Anne Londra'da ölene dek edebiyatla uğraşır. Çeviri yoluyla kendini yazma biçimine ulaşır.

Çeviri Anlayışı ve Çevirileri

İlk çevirisinin önsözünde sadık olmak adına kendini yeni alımlama evrenine bıraktığını belirtir (Bkz. La Roche-Guilhem 1683:4r-5r akt. Sanz 2002:69). Sanz'a göre Anne'in çeviri yöntemi Perrot d'Ablancourt'un çeviri yöntemini çağırıştır: Gereksiz yinelemelerden kaçınarak özgün yapıtı kısaltmak; bölümleri değil yapıtın genel biçimini değiştirmek yeniden düzenlemek.

XVIII. yüzyılda da Gaspar de Tende (1618-1697) gibi çeviri kuralları ortaya koyan kuramcılar da vardır. Mme La Roche-Guilhem'in bunlardan haberdar olduğu ancak bununla yetinmediği Guéret, Baillet, Coustel ve Perrault gibi kuramcıların ilke ve görüşlerinden yararlandığı tahmin ediliyor. Bu dönem alımlayıcının da dikkate alınmaya başladığı yeni bir çeviri anlayışı ortaya çıkmıştır. Ayrıca belki de genç yaşta sürekli yer değiştirmesi, farklı diller ve

kültürlerle karşılaşması sonucu yeni ortamlara uyum sağlamakta zorlanmadığı gibi çeviri bağlamında da yeni alımlama evrenine uymakta zorlanmaz. İlk çeviri kitabının önsözünde bunu şöyle açıklar: “Bu çeviriyi okuyanlar ya da Castillane dilindeki aslınu okuyabilenler onların hiç işitmemiş olduğu kimi coğrafi isimleri aktarmadığımı görecekler. Yeni okurları düşünerek bu özel adları değiştirdim. Romansları da hiç çevirmedi; bu, düz yazıda olanların aynısı dizeler halinde de verildiği için tekrardan başka bir işe yaramayacaktı; dikkati dağıtıcaktı; okurun hoşuna gitmeyecekti. Hoş bir hikâyeden çok bir coğrafya kitabının bir bölümüymüş gibi algılanacak, konuyla hiç ilgisi olmayan, Eserin akışını bozmaktan başka bir işe yaramayan şehir adlarını da çıkardım” (La Roche-Guilhem 1683:4r-5r, akt. Sanz 2002:70). Çeviri kararlarını bilinçli bir şekilde aldığına ve görevini sadakatle yaptığına inanan çevirmen şöyle devam eder: “Hikâyeye kendi dilimizin havasını verirken, belki inceliklerinin bir bölümünü atmış olabilirim. Fakat beyefendi, ne yapacaksın Çevirinin yazgısı böyle. Özgün yapıtların tadını korumak çok zor, ben bunun için elimden geleni biraz atarak ama hiç bir şey eklemeyerek yaptım” (La Roche-Guilhem 1683:2v-3r, akt. Sanz 2002:70).

3. Albertine Necker de Saussure (1766-1841)

Kimyager, yazar, çevirmen, Albertine Necker de Saussure Cenevre’de dünyaya gelir. Cenevre ve Fransa’da tarihi belirleyen iki önemli aileyi, XVI. Louis’nin maliyecisi Jacques Necker ve Fransa’da ünlü Mont Blanc tepesine ilk asansörü yapan Horace-Bénédict de Saussure ailesinin soyadlarını birleştirmiş olur. Böylece *Corinne* romanının yazarının soyadı Necker ile *Cours de Linguistique générale* [Genel Dilbilim Dersleri] adlı ünlü dilbilim kitabının yazarının soyadı Saussure birleşmiş olur. Albertine her iki adın hakkını vererek çeviri tarihinde yerini alır. Baba Saussure daha yirmi iki yaşında iken Cenevre Akademisi’nde felsefe dersleri veren fizik, jeoloji, astronomi, meteoroloji, dağcılık gibi birçok disiplinle birden ilgilenmesi ve bilimsel merakıyla tüm Avrupa’da tanınan biridir. Anne tarafı da yine Cenevre’nin tanınmış soylu ailelerindedir. O dönemin Cenevre’sinde kentlin protestan, aristokrat, rahat ailelerinin dindar olduğu kadar geniş bir dünya görüşünü yansıtan ortamında yetişir. Çocukluğu inceleme ve gözlemlerin yapıldığı bir çevrede, bilimsel çalışmaların içinde geçer; hayal gücünü geliştirir; yöntemsel çalışmalara alışır. Cenevre Koleji’ndeki eğitimi beğenmeyen baba, çocuklarını mürebbiye tutarak evde eğitir. Albertine küçük yaşlarda yazmayı, günlük tutmayı öğrenir; yaptığı okumaların özetlerini çıkarır ve bu alışkanlığını yaşamı boyunca sürer. Yabancı dil hayranlığıyla Yunan ve Latin yazarları tanır; İngiliz, İtalyan ve Alman yazarlardan etkilenir. Fransa’da kimyacı Lavoisier ve Berthollet’nin laboratuvarında inceleme yapar. Ayrıca mitoloji, din ve eğitim konularına ilgi duyar. Albertine, Jacques Necker ile evlenince eşi adına raporlar ve ders notları hazırlar. Askerlikten ayrılan eşini

kendini kimyaya adanmış, Akademi’de botanik kürsüsü olan ve karısı sayesinde ünlü ve bugün bilim dünyasında hala önemli bir yeri olan iyi bir doğa bilimci ve saygın bir profesör yapar (Sismondi 1859:228-229, akt Delisle 2002:122). 1789 Devrimi Cenevre’de yaşayan herkes gibi onları da ekonomik açıdan sarsar. Çevirmende görme ve iştme sorunları baş gösterir. Melankolik ve depresif ruh hali yaşamını zorlar. Bu durumda oyalanmak ve aileye katkıda bulunmak için çeviri yapmaya karar verir. Yaşamının son yirmi yılında kızını, annesini ve Mme de Staël’i kaybeder. Yazmaya ara verir. Bir edebiyat ve bilim dergisinde roman ve denemelerinden sayısız yazı ve roman bölümleri imzasız olarak yayınlanır.

Çeviri Anlayışı ve Çevirileri

Karl Philipp Moritz’in *Götterlehre oder mytologische Dichtungen de Alten* (1791) adlı yapıtı Albertine’in *Fictions mythologiques des Anciens* [Eskilerin Mitolojik Kurguları] (1800) adıyla yayınlanan ilk çevirisi olur. Albertine Necker de Saussure bu kitabın çevirisinin başına yazarı ve yapıtı tanıtan yirmi altı sayfalık bir önsöz yazar. Burada çeviride karşılaştığı sorunları anlatır. Çeviride zorlandığını, metafizik şiir türünün farklı bir dili olduğunu ve çevirirken sözcüklerin dizilişini ve bu dildeki düşüncelerin Fransızcadaki karşılıklarını aradığını belirtir.

O sırada A.W.von Schlegel’in dramatik edebiyat derslerinin notları yayınlanmıştır ve Fransızcaya çevirecek çevirmen aranmaktadır. Mme de Staël, kuzeni ve yakın arkadaşı Albertine Necker de Saussure’ü önerir. Yapıtta Schlegel, klasik Fransız tiyatrosunu yerden yere vurup, Racine ve Corneille’i Yunan tragedya yazarlarını taklit etmekle suçlamakta; Molière’i ise, basit, kaba maskaralıklar yazarı olarak anmaktadır. Albertine’in Saussure’ün her biri dört yüz sayfa olan bu üç ciltlik çevirisini bitirmesinden ve Schlegel’in gözden geçirmesinin ardından yapıt *Cours* [Dersler] adıyla yayınlanır. Fakat çevirmenin adı yer almaz çeviride. Çevirmen, *Önsöz*’de kendinden söz ederken bile le «traducteur» der. Almanya’da iyi bir Shakespear çevirmeni olarak ün yapmış olan Schlegel, yeteneğine, çeviri alanına ilişkin bilgisine, güzelliğine ve seçkinliğine hayranlık duyduğunu gizlemeden Albertine Necker de Saussure’ün yaptığı çeviriyi beğendiğini ve bu çevirinin yapıtının özgün çevirisi olduğunu bir *Avertissement*’la duyurur (Delisle 2002:128).

Alman edebiyatı üzerine bilgisi açıkça belli olan çevirmen, Schlegel’in Fransız tragedyası üzerine görüşlerine karşı çıkar. Çevirmenin *Önsöz*’de gösterdiği çabalarına rağmen çeviri Fransızları öfkelenendirir. Bundan başka İngiliz ve İskoç edebiyatı klasiklerinden biri olan Scot’un *Waverly or Tis Sixty Years* [Altmış Yıl] romanından yaptığı özet çeviri *Bibliothèque britannique*’de yayınlanır. Büyük bir başarı kazanan bu tarihi roman sekiz yeni baskı yapar. Çevirmen burada yeni metni harfi harfine (littéral) çevirdiği pasajlar arasına yoruma dayalı açıklamalar koyarak üretmiş, yazarı ve yapıtı yargılamış,

değerlendirip eleştirerek çevirinin olanaksızlığını kanıtlamaya girişmiştir.

Yazmış olduğu *Notice sur le caractère et les écrits de Mme de Staël* [Mme de Staël'in Kişiliği ve Yazıları Üzerine] Schlegel tarafından Almancaya çevrilir. Dört çocuk büyüten çevirmenin *L'Éducation progressive* [Yenilikçi eğitim] adlı denemesi *Bibliothèque britannique*'de yayınlanıp sekiz baskı yaptıktan sonra Fransız Akademisi tarafından iki kez ödüllendirilir; XX. yüzyıl boyunca iki İngilizce, iki Almanca, dört İtalyanca çevirisi yayınlanır. Kadın sorununa karşı da duyarlı olan çevirmen Jonathan Swift'in *A letter to a Young Lady on her marriage* [Genç bir hanıma evlilik üzerine mektup] adlı kitabını da çevirir.

Çeviri üzerine «kuramsal» bir metni yoktur ancak *Cours* [Dersler]'un önsözünde özgün metne karşı tutumunu açıkça belli eder. Metne, metnin biçimine değil içeriğine sıkı sıkıya bağlıdır. Eğitime olan ilgisi çeviride de görülür. Fransız okura soyut veya metafizik görünebilecek her şeyi açıklayarak çevirir. Almanca teknik kelimelerin Fransızcadaki karşılıklarını bulur; biçem açısından özgünün biçimine yaklaştırmaya çalışırken özgün metnin yabancılığını tümüyle korumaz. Ayrıca, «çevirmenin notu»nu da kullanmaz. Çeviriyi «öteki» üzerine bir açılım, bir evrensellik aracı olarak görür (Necker de Saussure 1814a: xvii, akt. Delisle 2002:141). Çevirdiği metne mutlaka «kendi rengini» verir. Schlegel için Albertine, taklit-çeviri (traduction-imitation) ve öyküntü-çeviri (traduction-calque) arasında uysal bir geçiş çevirmenidir. Çevirilerindeki biçimi sade, basit, cümleleri kısa ve etkili, ayrıca çevirme biçimi ilk çevirisi *Fictions mythologiques* [Mitolojik Kurgular] (v.1797) ile Schlegel'den yaptığı son çevirisi *Cours de littérature dramatique* [Dramatik Edebiyat Dersleri]'de hemen hemen aynı biçimdedir. Özgün yapıtın doğasını bozmadan özgürce çevirdiği gözlemlenir. Almancadan çevirirken özgün yapıtın paragraflarını kendine göre düzenlemiş, içeriği ve planı korumuştur. Delisle (2002:131)'e göre ise çeviri biçimi, 'geniş açıklamalı ve açıklamalı giriş bölümlü çeviri' kategorisine ve çeviri-eser değil çeviri-metin kategorisine girer. Bir çeşit acemilik dönemi çalışması olan çevirinin genel özelliği 'serbest taklit' biçiminde olması ve bütünü anlamaya yönelik açıklamalara (paraphrases) yer vermesidir.

4.Eleanor Marx (1855-1898)

Marx ailesi Almanya'dan İngiltere'ye göç eder; aile burada yoksulluğun sınırında bir yaşam sürer. Baba Karl'ın düşünsel yaşamında kuşkusuz felsefeyle ve Voltaire, Rousseau, Spinoza, Lock, Leibniz ve Kant gibi filozof ve yazarların çalışmalarıyla ilgilenen babası belirleyici olmuştur. Aile kütüphaneleri Racine'in, Lessing'in, Schiller'in vb yazarların, şairlerin, düşünürlerin eserleriyle doludur. XIX. yüzyıl aile yapısı gereği annesi Jenny'nin ailesinde de entelektüel yaşamın ağırlıklı bir yeri vardır. Eleanor'un annesinin denetiminde geçen günlük yaşamda çocuklar entelektüel disiplinle yetişirler. Eleanor okumayla, şiirle ve yabancı dil öğrenmeyle uğraşırken spor yapmaktan da geri kalmaz. Doğar

doğmaz İngilizceyle tanışan Eleanor, masal okurken de Almancayla tanışır. Özellikle hayran olup model aldığı bir kadın karakteri vardır: XVI. yüzyılda yaşamış olan Lady Jane Grey, on beş yaşındayken Fransızca, İtalyanca, Yunanca, Latince, İbranice ile birlikte başka diller de konuşan, sıra dışı ve olağanüstü güzellikte bir kadındır. Baba Marx ve Engels birden fazla yabancı dil biliyor ve dil düzeylerini geliştirmeye çalışıyorlardı. Bundan etkilenen Eleanor da; hevesle başladığı dilleri öğrenirken halkların tarihlerini, kültürlerini ve edebiyatlarını da öğrenir. Babasının da belirttiği “Bir yabancı dil yaşam savaşında bir silahtır” sözünün gereği yaşam mücadelesinde dili etkin kullanır.

Ünlü bir babanın kızı olmanın ağırlığını da omuzlarında taşıırken babasının gölgesinden, birlikte büyüdüğü *Capital* [Kapital]’den kurtulmak ve kendi özerkliğine ulaşmak için savaşır. Wirginia Woolf’un ortaya atacağı «kendine ait bir oda»sı olması için uğraş verir. Yaşamı boyunca tiyatro, çeviri ve gazetecilikle uğraşır; Marksizmi savunur. Edward Aveling’le aşkını özgürce yaşar; Henrik Ibsen’le de tiyatro tutkusunu paylaşır. Yolculuklar yapar; bohem hayatını tadar. Yahudi köklerini arar. Marx ve Engels gibi *New Shakespeare Society*’ye üye olur. Buradan doğan tiyatro grubunda yer alır. Başarılı olur. Baba Marx kızının oyuncu olmasına karşı çıkar. Fakat Eleanor bu konuda kararlıdır. Hatta XIX. yüzyılın amatörce tiyatro oyunu yazma ve oynama modasına uyar; Henrik Ibsen’in George Bernard Shaw, sevgilisi Edward Aveling ve May Morris’in de rol aldığı *Nora* adlı oyununda Nora karakterini canlandırır. Politikayla da ilgilenir; hitabet ve ikna kabiliyetiyle siyasi ilkelerini inançla savunur. Dinleyiciye ulaşabilmek için yeni bir dil öğrenmekte tereddüt etmez; hitap ettiği kitleye uygun terminoloji kullanmayı bilir. Yahudi işçilere hitap etmek için Yidişçe (Yahudice ve Almanca karışımı bir dil) öğrenir. Almancada parlak bir söylev verebilir; kitleleri büyüler. Bir Marksist olarak işçi sınıfı yanında yer alır; büyük sempati kazanır. İngiltere’den başka ülkelerde de bu mücadelelere katılır; kongrelerde çevirmenlik yapar. Sayısız toplantı ve gösterilere katılır; makaleler yazar; konuşmalar yapar.

Çeviri Anlayışı ve Çevirileri

Almanca ve Fransızcadan sonra Eleanor’un Shakespeare uzmanı Nikolaus Delius (1813-1888)’ün önemli yapıtı *The Epic Element in Shakespeare* [Shakespeare de Epik Öğe]’ın İngilizce çevirisi basılınca Profesör Delius çevirmenine övgüler düzer. Bu çeviriler Eleanor’un edebiyat çevresinde tanınmasını sağlar. Çeviri sanatının zorluklarını daha küçüklüğünde çeviri yapan babası ve Engels’dan öğreniyordu. Marx kendi çevirileriyle birlikte kızının çevirilerini de gözden geçiriyordu. Eleanor, çeviri yapmayı babası ve Engels’dan öğrenmiş, çevirinin kurallarını içselleştirmiş ve uygulamış gibi görünüyor. Eleanor, Amy Levy’nin 1888’de yazmış olduğu *Reuben Sacs* adlı öyküyü İngilizceden Almancaya çevirmesi dışında onlardan öğrendiği gibi sadece kendi kültür dili İngilizceye

çeviri yapar. Bunun nedeni de eserin konusudur: Büyük bir yoksulluğun hüküm sürdüğü Yahudi işçi ortamında geçer olay. Zira Eleanor'un işçilerin yoksunluğuna ve Yahudilerin durumuna karşı duyarlı oluşu dikkatten kaçmamıştır. Ertesi yıl yayınlanan çeviri çok beğenilir ve Alman sosyalist Max Beer çevirmenle tanışmak ister

Yazarın yeni bir kompozisyon tekniği denediği ve yazıldığı dönem büyük tartışmalara neden olan *Madame Bovary* romanı ancak otuz yıl sonra 1886'da, ilk kez Eleanor tarafından İngilizceye vasat bir biçimde çevrilir; yine de defalarca yeniden basılır. Çevirmen paragraf kesimlerine ve özgün eserin biçimine uymamış, zorlukla karşılaşınca biçemi değiştirmeyi seçmiştir. Kaynak odaklı çeviriye sıkı sıkıya bağlı bir çevirmen olarak eseri İngilizceye aktarmakta zorlanmıştır. Lee-Jacke (2002:340)'in Burton Raffel (1994:47)'in Eleanor'un *Madame Bovary* çevirisi hakkındaki görüşlerine dayanarak çevirmenin tümüyle yeni ve özgün olan yapıtın karmaşık yapısını ve biçiminin sıra dışı özelliğini yeterince aktaramadığını ileri sürer. Eleanor ise, önsözünde çeviride üç yöntem kullandığını belirtir: 1. Kendi anadilinde yapıtı yeniden yaratan dahi bir çevirmen gibi (Schlegel'in Shakespeare'in dramlarından yaptığı çeviriler gibi) 2. Sözlük yardımıyla çevirirken özgün yapıtı bozan «geçim sıkıntısı çeken çevirmenin» (traducteur besogneux) çevirisi 3. Bilinçli çevirmenin çevirisi. Kendisini üçüncü kategoriye koyar. Kardeşi Jenny'ye çeviriyi bitirdikten sonra yazdığı mektuba bakılırsa doğru kelimeyi aramaya çevirinin yayınlanmasından sonra da devam etmiştir (Bkz. *The Daughters...*1982:190). Georges Steiner (Bkz. *After Babel* [Babil'den Sonra] 1975:395-396 akt Lee-Jacke 2002:340)'a göre çevirmen Flaubert'in eserine kendi siyasi görüşlerini katmıştır. Fakat sadece önsözü değiştirilerek de olsa bu çeviri defalarca yeniden basılmıştır. Üstelik bu çeviriden sonra yapılan çevirilerin tümü Eleanor'un çevirisinin temel alındığını, çevirmenin özgün yapıtın noktalama işaretlerine uymadığını; ondan sonra gelen çevirmenlerin de ondan olumsuz anlamda etkilendiklerini göstermektedir.

Eleanor *Madame Bovary*'yi çevirdikten sonra bu kez Ibsen'in *En Folkefiend* (*Ennemi du peuple*) [Halkın Düşmanı] yapıtını İngilizceye çevirmek üzere Norveççe öğrenmeye başlar. Amacı Ibsen'in düşüncelerini İngiliz halkına tanıtmak ve «İbsenizm»i yaymaktır. Kadınların eğitimlerinin önemine inanan Ibsen'in kadınlar ve kadınların toplumdaki yeri üzerine görüşleri öteden beri Eleanor'un ilgisini çekmektedir. Daha sonra 1888'de aynı yazarın evlilik ve özgürlük konusunu işleyen *Fruen fra Havet* (*The Lady from the Sea*) [Denizden Gelen Leydi] adlı tiyatro oyunu çevirir. Çevirilerini inceleyen Lee-Jackee (agy.:346-347), çevirinin yazarın biçimini iyi yansıttığı ve Mme. Bovary çevirisinden daha başarılı olduğu sonucuna varır. Çevirinin önsözünde kaynakçı yaklaşımını anlatan Eleanor yine Norveçli bir yazarı, yapıtlarında toplumsal reformu savunan ve İbsenle birlikte XIX. yüzyıl Norveç edebiyatının dört büyüğünden biri olan romancı, öykü ve oyun yazarı Alexander Lange Kielland (1849-1906)'ın

öykülerinden de çeviriler yapar. Son olarak Rus devrimci, marksist teorisyen ve Rusya'da sosyal-demokrat hareketinin başlatıcısı olarak tanınan George Plechanoff (1857-1918)'un Almanca eseri *Anarchism and Socialisme* [Anarşizm ve Sosyalizm]'i çevirir. Sosyal savaş da militanlık yapan biri için anlamı açık olan bu çeviri beğenilir. Eleanor para kazanmak, inandığı bir davayı yaymak veya savunduğu düşüncelerle örtüşen yabancı bir yapıtı tanıtmak için çeviri yapmıştır. Bunda yapıtın yazınsal değeri önemli olmamıştır. Eleanor geride kadınların ve işçilerin yaşam koşulları, (*Capital*)'in oluşum ve gelişim süreci üzerine bilgi ve yorumlar içeren yazılar bırakmıştır. Ayrıca özel yaşamı üzerine bilgi vermeyen çok sayıda mektup, onun çok yönlü bir çevirmen olarak yaşam yolculuğunu aktarmaktadır. Çeviri sayesinde babasının gölgesinden çıkıp bireysel özerkliğine kavuşan çevirmen kendisiyle özdeşleştirdiği Emma Bovary gibi intihar eder.

Sonuç

Sonuç olarak, bilimsel yazıları ve çevirileriyle birçok alana önemli katkılar yapmış olsalar da yazılı kaynaklarda adlarına hemen hiç rastlanmamıştır. Eğitim yaşamlarını değiştirmiş, özgürleşmeleri için bir araç olmuştur. Çeviri uğraşı, kendi yapıtlarını oluşturmada ve biçemlerini bulmada yarar sağlamıştır. Çeviri dışında çeşitli yazın türlerinde özgün eserler vermişlerdir. Yaptıkları çeviriler erkeklerin kadınlara bakışını değiştirmiştir. Soylu veya eğitimin önem veren ailelerden gelmektedirler veya siyasi bir çevrede yetişmişlerdir. Ekonomik kaygıyla, yabancı dil sevgisiyle, kişisel merakla, eşine yardım etmek için çeviri yapmışlardır. Çeviri yaparken kadın olmaktan kaynaklanan sıkıntılar yaşamışlardır. Bilginin, edebiyat ürünlerinin, kültürel değerlerin aktarılmasına, dillerin zenginleşmesine vb katkıda bulunmuşlardır. Feminist olarak kadın hareketi içinde yer almışlar; eğitim yoluyla kadının durumunu düzeltmek için uğraşmışlardır. Yaşadıkları çağın çeviri anlayışı gereği harfi harfine çeviri yapmışlardır. Yaşamları yoksulluk içinde son bulmuştur. Çeviri kendilerini, yakınlarını, yaşadıkları toplumları değiştirip dönüştürmüştür.

KAYNAKÇA

- Delisle, Jean (2002), "Albertine Necker de Saussure, Traductrice de transition, «sourcière»", *Portraits de traductrices*, sous la direction de J. Delisle, Artois Presses Université, Les Presses de l'Université d'Ottawa, s.117-153.
- Dépré, Inês-Oseki (1999), *Théories et Pratiques de la Traduction littéraire*, Paris, Armand Collin.
- Garnier, Bruno (2002), "Anne Dacier, un esprit moderne au pays des Anciens", *Portraits de traductrices*, sous la direction de J. Delisle, Artois Presses Université, Les Presses de l'Université d'Ottawa, s.13-54.
- Garnier, Bruno (1998), «La Traduction de la tragédie grecque en France: le tournant décisif de la période 1660-1780», *Diachronie et Synchronie, TTR, Traduction Terminologie Rédaction, Études sur le texte et ses transformations*, Montréal, Université McGill, Département de la langue et littérature françaises, 1998, t.XI, no°1, p.33-64.
- Horguelin, Paul A. (1981), *Anthologie de la manière de traduire*, Linguatex Québec/Canada. www.iep.utm.edu, Internet Encyclopedia of Philosophy (IEP), Peer-Reviewed Resource, "Anne Le Fèvre Dacier (1647-1720)", erişim tarihi 05.10.2014 http://www.fr.wikipedia.org/wiki/Anne_Dacier, Wikipedia, L'Encyclopédie libre, "Anne Dacier", erişim tarihi 05.10.2014 data.bnf.fr/12174746/anne_dacier, Bibliothèque National de la France (BNF), "Anne Dacier (1651?-1720): nom d'alliance", erişim tarihi 10.10.2014
- Itinéraires Littéraire*, (1988) XIX. ème siècle, Tome I, ouvrage réalisé sous la direction de Georges Décote et Joël Dubosclard, Haitier, Paris, ISBN 2-218-02035-1, p.15-19.
- Lee-Jahnke, Hannelore (2002), "Eleanor Marx, Traductrice militante et miroir d'Emma Bovary", *Portraits de traductrices*, sous la direction de J. Delisle, Artois Presses Université, Les Presses de l'Université d'Ottawa, s.321-368.
- Sanz, Amelia (2002), "Anne De La Roche-Guilhem, «Rare en tout»", *Portraits de traductrices*, sous la direction de Jean Delisle, Artois Presses Université, Les Presses de l'Université d'Ottawa, s.55-83.
- Steiner, Georges, (1975), *After Babel*, Oxford University Press.
- The Daughters of Karl Marx: Family Correspondence 1866-1898* (1982), commentaires et notes de Olga Meier, trad. par Faith Evans, précédé d'une introduction par Sheila Rowbotham, New York, Harcourt Brace Jovanaovich, 342 p.
- Zuber, Roger (1994), *Les «Belles Infidèles» et la formation du goût classique*, Paris, Albin Michel.

CİLT IV
Edebiyat ve Disiplinlerarası Karşılaştırmalar

VOLUM IV
Literature and Interdisciplinary Comparisons

Felsefe –Edebiyat Etkileşimi: Felsefi Roman

The Relationship between Philosophy and Literature: Philosophical Novel

Ülker ÖKTEM (Ankara Üniversitesi)

ÖZET: Bu makalede, varlık, düşünce, dil, yazı, kültür ve uygarlık bağlantısı içerisinde, felsefe ile edebiyat ilişkisi söz konusu edilecektir. Bu nedenle, burada, öncelikle, aynı dili kullanan, ama, iki farklı düşünce tarzının yansıması, dolayısıyla, iki farklı ifade biçiminin, yani felsefe ile edebiyatın ilişkisi sorgulanacaktır. Felsefenin mi edebiyata, yoksa edebiyatın mı felsefeye yön verdiği incelenecek; hangisinin hangisini etkilediği ya da hizmetinde olduğu belirtilecektir. Daha sonra, bireysel bir çabanın ürünü olan bir felsefi eserin edebî; ya da, yine, bireysel bir çabanın ürünü olan bir edebî eserin felsefi sayılabilmesi için gereken şeylerin neler olduğu sorgulanacak; bu bağlamda, edebiyat ile felsefenin bütünleşip kendine has bir yapı oluşturduğu felsefi romanın ne türden bir eser olduğu, ilk nasıl ve ne zaman ortaya çıktığı tartışılacaktır.

Anahtar Sözcükler: Felsefe, Edebiyat, Felsefi Roman, Filozof-Edip, Edip-Filozof.

ABSTRACT: In this article, the relationship between philosophy and literature from the points of view of existence, thought, speech, literary output, culture and civilization will be considered. The main task of this study, therefore, will be to examine the reflexions of two different modes of thought which employ the same language; to study two divergent tenets of expression, namely philosophy and literature. The focus, for this reason, will be on the examination of whether philosophy or literature is the conductor; which one of the either is the influencing force or which one is in the service of the other will be questioned. Then, the requirements which allow individual philosophical or literary products to be considered as literary or philosophical will be determined; in this context, the focus will be on how and when the 'philosophical novel', a typical coordinating output of philosophy and literature, emerged.

Keywords: Philosophy, Literature, Philosophical Novel, Philosopher-Writer, Writer-Philosopher.

Giriş

Konumuz, adından da anlaşılacağı üzere, felsefe ve edebiyat ilişkisidir. Bu konu, öncelikle felsefenin ve edebiyatın ne olduklarını, birbirinden farklı bu iki alanın nasıl bir ilişki içinde bulduklarını, yani birbirlerine göre yer ve önemlerinin ne olduğunu belirlemeyi zorunlu kılar. Acaba, felsefe mi edebiyatın, yoksa edebiyat mı felsefenin hizmetindedir? Kuşkusuz, 'varlık, bilgi ve değer alanlarında eleştirel bir düşünce ürünü' olarak tanımladığımız felsefe, 'varlığı ifade etme biçim ve gücü'; 'varlığa ilişkin bilginin güzel sözlerle ifade edilmesi' diye bilinen edebiyat (literatür) gibi, güzel sanatların bir dalı değildir. Tam tersine, sanat, felsefenin etik ve estetik değerler alanına aittir. Bu alanda, ahlâk ve sanat kritiği yapılır; yani ahlâk ve sanat, eleştirel olarak incelenir.¹ Ama, birer

¹ Nitekim, on sekizinci yüzyıl, ünlü Alman Aydınlanma filozofu Kant, belli başlı ahlaki problemleri ele alıp değerlendirdiği, ahlâkın temeline konulabilecek genel-geçerli davranış ilkelerinin olup olmadığını araştırdığı, tek tek olaylardan genel ilkelere varmaya çalıştığı, dolayısıyla, pratik alanda, insan aklını sorguladığı üç büyük kritiğinden biri olan '*Pratik Aklın Kritiği*'nde ve belli başlı estetik problemlerin yanı sıra, estetik değerleri ve değer yargılarını incelediği; aklın estetik alanda nasıl yargılara vardığını ve varması gerektiğini söz konusu ettiği '*Yargı Gücünün Kritiği*'nde bunu yapmıştır. Beğeni yargılarının,

entelektüel kültür ögesi olarak, hakikati arayan ve açıklayan felsefe ile sanat, özellikle de güzel sanatların bir dalını teşkil eden edebiyat arasında asırlardan beri süregelen yakın bir ilişki vardır.

Felsefe Tarihinde Edip-Filozoflar:

Felsefe Tarihine baktığımızda, pek çok filozofun, aynı zamanda, edebî bir tarzı kullandıklarını görürüz. İlkçağ filozoflarından bazıları, görüşlerini şiirlerle dile getirmişlerdir. Nitekim, Parmenides, 'Doğa Üzerine' adlı bir felsefî şiir yazmıştır. Zamanımıza, 150 fragment kalan bu eseri sayesinde, biz, onun, hem evrenin oluşumuna (kozmozogoni) ilişkin öne sürdüğü görüşleri, hem de edebiyatın felsefedeki yerini ve önemini anlarız. Miletli Doğa filozoflarından Anaksimandros ve Anaximenes'in de yine 'Doğa Üzerine' adını taşıyan evrenin oluşumunu anlatan şiirsel yapıtları vardır. Aynı şekilde, zıtların çatışması ve birliği öğretisinde Anaksimandros'tan, ruh öğretisinde de Anaximenes'ten etki almış olan ünlü İonia filozoflarından Herakleitos'un da 'Doğa Üzerine' adlı şiir tarzında kaleme aldığı fizik, teoloji ve siyaset olmak üzere üç kısımdan oluşan bir eseri vardır. Çoğulcu materyalist, eklektik filozoflardan Empedokles de düşüncelerini şiir tarzında ifade etmiştir. 'Arımmalar' adlı şiirinin başında kendisini âdetâ bir Tanrı gibi takdim eden Empedokles'in de 'Doğa Üzerine' adlı, evrenin oluşumuyla ilgili öne sürdüğü kuramının yer aldığı eseri de yine edebiyatın, özellikle ve öncelikle şiirin felsefede ne denli önemli bir yeri olduğunu göstermesi bakımından son derece dikkat çekicidir. Hattâ, insan, bu durumda, ünlü İngiliz şair ve yazarı Shelley'nin "şiir, insanlığın değeri bilinmemiş kanun koyucusudur" sözünü hatırlamadan geçemez. Aynı şekilde, Antik Yunan çoğulcu materyalist filozoflarından Anaxagoras'ın da gök cisimlerinden ve evrenin oluşumundan bahsettiği 'Doğa Üzerine' adını taşıyan, ancak, düz yazı ile kaleme aldığı bir eseri vardır.

Anlaşıldığı ve ünlü dil bilgini Humboldt'ün de tespit edip belirttiği üzere, Yunan edebiyatı ve felsefesi, bize, anlığın gelişme yollarını teşkil eden ve zorunlu olarak anlıktan çıkan, dilde, belli başlı iki formdan biri olan şiirin, düz yazıdan önce başladığını gösterir. Esasında, Yunanlılarda felsefe ve belagat iç içedir. Yunan filozoflarının çoğu, soyut fikirler üzerinde belagat sahibi hatip insanlardır. Örneğin, Platon, varlık ve siyasete ilişkin görüşlerini sistematik olarak oluştururken, dilin güzelliğine ve üslûba da son derece önem vermiştir. Aynı şekilde, Aristoteles, *Poetika* ve *Retorika*'sını zamanının Yunan dilini inceleyerek kaleme almıştır.

üzerinde tartışılabilir, estetik bir ortak zevke dayanan, dolayısıyla, temel bir ilkeye ve genelliğe sahip yargılar olduğu sonucuna ulaşarak, estetiğin anarşinin, kargaşanın hüküm sürdüğü bir alan olmadığını belirlemiştir. Kant, estetiği bilimsel bir bilgi alanı olarak kurabilmek için gayret sarf etmiş, bu nedenle, beğeni yargısının genel-geçer ve zorunlu bir yargı olduğunu temellendirme zorunluluğunu ilk hisseden ve bunu da başaran ilk kişi olmuştur. O, gerek günümüz estetiğinin, gerek psikolojik estetiğin, gerekse estetik değerler mantığının birçok problemini de ilk keşfeden, onları gün ışığına çıkaran ilk filozof olma şerefini elde etmiş; idealist bir estetiğin yolunu açmıştır. Kendisinden sonra estetik, ondokuzuncu yüzyılda Schiller, Hölderlin, Schelling ve Hegel'in, yirminci yüzyılın başlarında da Croce'nin katkılarıyla gelişmiştir. (Tunalı, 1965, s.59).

Şu halde, ilk denemelerle, mitoloji ve trajedilerle birlikte başlayan felsefe ile edebiyat arasındaki ilişki, Aydınlanma'dan sonraki dönemde, sanata ilginin artmasıyla, daha da yoğunluk kazanır; yirminci yüzyılda ise, felsefi roman türünün ortaya çıkışıyla, gittikçe artan bir tempoda devam eder. O halde, bir edebî eserin felsefi olabilmesi; ya da bir felsefi eserin edebî sayılabilmesi söz konusudur. Ama, acaba bunun için ne gerekir? İşte, bu ilişkide ortaya çıkan en önemli mesele budur. Biz, şimdi, burada, bu meseleyi ayrıntılı olarak incelemeye başlayacağız.

Felsefi Eser- Edebî Eser: Felsefi Roman²

Yukarıdaki soruyu tekrar soralım: 'Acaba, bir felsefi eserin edebî; ya da bir edebî eserin felsefi sayılabilmesi için ne gerekir?' Kuşkusuz, her ikisi de bireysel bir çabanın ürünüdür. Fakat sadece, bireysel bir çabanın ürünü olmaları, felsefi veya edebî sayılabilmeleri için yeterli midir? Elbette yeterli değildir. Her şeyden önce, bir düşünüşün, dolayısıyla, bir eserin felsefi olabilmesi için, reflexif, yani geriye dönüşümcü olması, mantıksal ve tutarlı önermelerden oluşması, var olan karşısında bir tavır alışı dile getirmesi, eleştirel ve genel yani, evrensel olması; bütünü kapsamı, anlatımı duygulu kılan öğelerden bağımsız olması gerekir. Ayrıca, bir felsefi soru etrafında varlık kazanması, sistematik olması, felsefe tarihi çerçevesinde, belli bir tarihsel yapıda, sorunsal devamlılık içerisine oturtulabilmesi gerekir. Kuşkusuz, içinde birkaç felsefi fikir barındıran bir edebî eser, bir felsefi eser değildir. Ama, yine de edebiyat ile felsefenin bütünleşip kendine has bir yapı oluşturabileceği yeni bir türden bahsetmek mümkündür. Bunun da bazı gerekleri vardır. Örneğin, bir edebî eser, sadece duygulandırma seviyesinde kalmamalı, sadece psikolojik birtakım analizlerle yetinmemeli, kişiler ve olaylar bazında da olsa, eserin anlam bütünlüğünü sağlayacak gizli bir varlık felsefesi, bir metafizik ortaya koymalıdır. Bu edebî eser, felsefi inceleme seviyesinde, felsefe tarihinin problematik sürekliliği içerisine yerleştirilebilir ve yine, felsefe tarihi içerisindeki yeri tayin edilebilir olmalıdır ki, felsefe araştırmacılarının ve eleştirmenlerinin yaklaşımlarına elverişli olsun. Bunların tümünün bir edebî eserde bulunabileceğini kabul etmek son derece güçtür. Fakat, bir edebî eser, bu gerekleri yerine getirebilmiş; fikri, zevke indirgmeden, bu zevki, fikrin daha da iyi anlatımı için kullanabilmiş ise, aynı zamanda felsefi bir eser niteliğindedir. Ancak bu takdirde, karşımıza ne sadece

² İslam Dünyasında en bilinen felsefi roman, İbn Tufeyl'in *Hayy b. Yakzan* adlı eseridir. O, şairane bir tahayyülden ziyade felsefi bir kavrayışın ürünüdür. İşte, hikayeyi özgün ve yeni kılan, onu, Ortaçağın en orijinal eseri yapan da bu özelliğidir. İbn Tufeyl'in bu eseri kaleme almaktaki amacı, doğayla baş başa kalan ve toplumun etkisinden uzak bulunan bir insanın, eğer gerekli şevke sahipse, kendi kendine mutlak hakikate ulaşabileceğini göstermektir. Esasında, bu eser, İbn Tufeyl'in bir yandan Aristoteles ile Yeni Platoncuları, öte yandan Gazali ile İbn Bace'yi uzlaştırmayı hedefleyen, son derece orijinal bilgi kuramının bir yansıması, bir tasviridir. İbn Tufeyl, bir rasyonalist olarak, Gazaliye karşı İbn Bace'nin yanında yer alır ve tasavvufa akılcı bir kimlik kazandırır. İslam Dünyasında İbn Tufeyl'den önce İbn Sina da aynı isimle aynı nitelikte bir eser kaleme almıştır. Ama, daha ziyade tanınan İbn Tufeyl'in eseri olmuştur. (Bkz: M.M.Şerif, *İslam Düşüncesi Tarihi*, s.150, 152; De Boer, *The History of Philosophy in Islam*, s.185, G.Sarton, *Introduction to the History of Science*, V.II,1, s.354.)

edebî, ne de sadece felsefî olan bir tür çıkar. Böylelikle, felsefenin, edebiyata indirgenmeksizin boyutları genişletilmiş olur. Bu da, özellikle, Mevlana, Yunus Emre, Şeyh Galip, Mehmet Akif, Ziya Paşa, Namık Kemal, Abdülhak Hamid, Reşat Nuri Güntekin...vb. gibi, değerli şair ve yazarların, kendi kültürümüze ait kaleme almış oldukları eserlerde, edebî tarz içinde gizlenmiş olan felsefî tefekkürün ortaya çıkartılmasını sağlar. (Gürsoy, 1990, s.75; Gündoğan, 1999, s.203).

Şu halde, bir felsefî eser, evrenselleştirilebilen bir içerikle karşımıza çıkar. Örneğin, Kant'ın '*Salt Aklın Kritiği*', '*Pratik Aklın Kritiği*' ve '*Yargı Gücünün Kritiği*'nde, insan aklını kritik ve analiz etmesi, sadece bir bireyin aklını kritik ve analiz demek değildir. Oysa, bir romanda incelenen sadece bir bireyin yaşamı ve düşünceleridir; ele alınan olayların zamanı ve mekanı bellidir. Romana, büyük ölçüde yazarın kişiliği yansımıştır. Felsefî eserin konusu ise, zaman ve mekânla sınırlı olmayıp, yazarın kişiliğinden de bağımsızdır. Örneğin, Platon, Aristoteles, Descartes ya da Kant'ın eserlerini okuyan bir kişi, bu filozofların kişiliği hakkında hiçbir bilgi elde edemez. Felsefî eser, bilgi veren, ele aldığı konuyu derinliğine inceleyen ve mantıksal bir akıl yürütme zinciri içinde irdeleyen bir eser olduğu için, onda önemli olan içeriktir. Edebî eser ise, genel olarak, içerikten ziyade, biçime önem verir. İçerik biçimin önüne geçerse, o eser edebî olmaktan uzaklaşır.³

Hem felsefî hem de edebî eserlerden zevk alınır. Ama, herhangi bir felsefî eserden alınan zevk ile bir edebî eserden alınan zevk bir değildir. Şöyle ki, bir felsefî eserde zevk, fikrin anlatımı için daha büyük bir kolaylık sağlarken, bir edebî eserde fikir, zevke indirgenir. Felsefî-edebî diye adlandırılan Kafka, Camus, Sartre, Dostoyevski, Simone de Beauvoir gibi güçlü edip ve filozofların eserleri ise, tezli romanlardır ama, bunların hiç birinde, felsefî boyut kaybolmamış, fikir, üsluba motif oluşturmamış, yani felsefe, güzel sanatların bir dalı olan edebiyata indirgenmemiştir. Aksine, bunların uyandırdıkları etki, daha çok fikrî platformda olmuş, eserlerin ağırlık merkezini, yazarların temsil ettikleri metafizik anlayış oluşturmuştur. O halde, felsefeyi edebiyata indirgemekten, onun hizmetine vermekten kaçınıldığı âşikârdır. Ama, acaba bunun tersi, yani, edebiyatın felsefenin hizmetinde olduğu doğru mudur? Bu takdirde, edebiyat, kendisine yabancılaştırılmış olmaz mı? Bu problemi, biraz sonra, ülkemizde, felsefesinden ziyade, felsefî-edebî romanlarıyla oldukça tanınmış olan, yirminci yüzyılın felsefecisi ve yazarı Sartre'ı değerlendirerek çözebileceğimize inanıyorum.

Öte yandan, bir felsefî eser, soyut; bir edebî eser ise somuttur; çünkü edebiyat, somutu amaçlar; somutu olduğu gibi ve kendisi için gözler. Bu nedenle, edebiyat, var olan somutu düşündürdüğü ölçüde existansiyalisttir. Existansiyalist edebiyat ise, zorunlu olarak sübjektivisttir. Genel olarak söylemek

³ Bu mesele, biçim-içerik meselesi, edebiyatçılar arasında hararetle tartışmalara yol açmış bir meseledir. Biz, burada, konumuz ve amacımız bu olmadığı için, kesinlikle bu tartışmalara girmeyeceğiz.

gerekirse, edebiyat, esasında, objektifliğe yöneldiği zaman bile, sübjektif kalır; çünkü yazarların şahsiyet ve mizacına bağlıdır. O halde, kelimeleri kullanan bir sanat türü olan ve belirli duyguları uyandırmak için başvurulmuş disiplinli bir teknik olarak nitelendirilebilen edebiyat, felsefeye somutluk kazandırır. Öte yandan, edebiyatta orijinallik esastır; âdeta yasa gibidir. Filozofun ufkü ise, bir edibin ufkundan daha geniştir; çünkü amacı, varlığı ve varlıkların tümünü var olmaları bakımından tanımdır. Bu nedenle, filozof, somuttan kaçır; aydınlatmak için, yani, bütün varlığı değerlendirip, insan yaşantısının tam bir panoramasını çizmek için uğraşır. Bunu yaparken, o, aynı zamanda, sadece dünyayı tanımakla yetinmeyip bir dünya yaratmayı, bu suretle, içinde bulunduğu dünyayı aşmayı dener. (Verneaux, 1994, s.145; Edman, 1977, s.42).

Felsefî romanlarda, hem biçim hem içerik birlikte önem kazanır. İşte, felsefe ile sanat, özellikle de edebiyat arasındaki ilişki, bariz bir şekilde, tam da bu noktada ortaya çıkar. Böylece, felsefenin soyut kavramlarıyla ifadesi güç olan, duygusal insan yaşantıları, edebiyatın anlatımı ile somutluk kazanır. Örneğin, başkaldırı felsefesinin temsilcisi olan Camus'ye göre, ölümü, dünyanın akla aykırılığına başkaldırı düşüncesini, en iyi biçimde sanat, özellikle de roman ifade eder. Böyle bir isyan ya da başkaldırı, felsefenin diliyle anlatılamaz. Bunu anlatabilecek olan sanat, özellikle de edebiyattır ve o, Camus'ye göre, yaşayan varlığın, yaşadığı için ve yaşadığı zaman boyunca sonsuz avukatıdır. (Camus, 1965, s.31).

Antik Yunan'da Platon'un, Ortaçağ Hristiyan Dünyasında St. Augustine'nin, St. Anselmus'un, Boethius'un, Modern Çağ'da Descartes, Berkeley, Hume, Pascal, Bergson, Schopenhauer ve daha sonraları, Voltaire, Rousseau, Nietzsche ve Kierkegaard'ın, değerli birer filozof oldukları kadar, aynı zamanda büyük birer edip oldukları da malumdur. Keza, Russell, Camus, Sartre Nobel edebiyat ödülü almış ünlü filozoflardır. Buna karşılık, Tolstoy, Dostoyevski, Proust, Thomas Hardy, Anatole France, Thomas Mann, Iris Murdoch gibi edip olarak ünlenmiş, ama filozof sayılabilen romancılar da vardır. Örneğin, Tolstoy, *Savaş ve Barış*'ta bir ölçüde tarih felsefesi yapar. Aynı şekilde, Dostoyevski, çoğu kez varoluşçularca yazarların en büyüğü olarak tanımlanır. Proust, *Geçmiş Zamanın Ardında* adlı yapıtından da anlaşılacağı üzere, filozofların klasik ilgi alanlarından birisi olan 'zamanın doğası' sorunuyla derinden ilgilenir. Yine, fenomenolojiye dayanan, öz fenomenlerini tek çıkış noktası olarak alan, 1950'lerde ortaya çıkan, şeylerin şu andaki görünüşlerini tam olarak betimlemeye yönelmiş olan 'Yeni Roman' akımı da, bize, felsefe ile edebiyatın iç içeliğini gösterir.⁴

⁴ Bu akımın önde gelen temsilcisi Natalie Sarraute'dir. Bu akıma göre, biçim, içeriği ve romanın gerçekliğini belirler. Romanda mekân, objelerin ilintisi ve insan ilişkileri bir yana bırakılır, içinde yaşanan anın romanı yazılmaya çalışılır. Yeni Roman, fenomenolojik bir teorisinin roman sanatına uygulanması olarak karşımıza çıkar. Yine, Yeni Roman'ın öncülerinden sayılan Alain Robbe-Grillet'nin *Kıskançlık* adlı romanında insan ilişkilerinden ziyade, nesnelere durumu, nitelikleri, birbirlerine göre konumları en ince ayrıntısına kadar verilir. Yazar, betimlemelerindeki nesnelere algılanış biçimiyle gerçeğin bir kesitine yaklaştığını savunur ve genellikle de insanın bilincindeki 'şimdiki zaman' da yazmayı sürdürür; insana da nesneye baktığı gibi belli bir uzaklıktan ve nesnelere gözle bakar. Romanda, kişileri ve ilişkilerini değil de çevresinden soyutlanmış insanı ve onun dünyadaki durumunu öykümeden betimler, nesnelere başkışeye oturtur, insanın ancak sınırlı ve belirsiz yaşantısını aktarır,

Kuşkusuz, iyi bir filozof olmak için iyi bir edebiyatçı; iyi bir edebiyatçı olmak için de, iyi bir filozof olmak şart değildir. Örneğin, Aristoteles, Kant ve Hegel son derece iyi filozof oldukları halde, iyi bir edebiyatçı değildirler. Hattâ, Hegel'in yapıtlarının, neredeyse muğlaklığın destanı olduğu bile söylenir. Eğer, bir filozof, iyi yazıyorsa, ne mutlu; böylece, onun yapıtlarını incelemek daha çekici bir hal alır; ama, bu durum, kendisinin daha iyi bir filozof olduğunu kanıtlamaz. Sadece, felsefenin, edebî ve estetik değerlerden oldukça farklı bir yapı arz ettiğine işaret eder. (Maggee, 1979, s.418).

Varoluşçu Roman:

İlk bakışta, edebiyatı, fikirlerini geniş halk kitlelerine iletmek için bir araç, âdeta bir propaganda aracı olarak kullandığı izlenimini uyandıran ateist varoluşçuluğun Fransız temsilcisi Sartre, esasında, kendi bilincine varmış bir edebiyatı söz konusu eder. Acaba, edebiyat, hangi durumda kendi bilincine varır? Ona göre, hiç kuşkusuz, sınıfsız, diktatörsüz ve donuklaşmamış bir toplumda edebiyat kendi bilincine varır. Böylece, somut evrensel varlığı, somut evrensel varlığa anlatmak amaç ve görevini yerine getirerek, insânî özgürlüğün gerçekleşmesine de yardım eder.⁵

Şu halde, *Bulantı*'da bir felsefe kuramını oldukça başarılı bir tarzda roman biçimine aktarabilmiş ve açıklayabilmiş olan filozof Sartre için edebiyat, sadece bir propaganda aracı, kurmuş olduğu felsefi kuramı için bir anlatım imkânı değil, aynı zamanda, bu anlatımın felsefeyle bütünlüğüdür. Bu nedenle, Sartre, romanı bir anlatım biçimi olarak seçmiştir. Böylece, hem roman felsefi bir derinlik kazanmakta, hem de felsefe, tasvire dayalı yeni bir idrâk ve yorum imkânına sahip olmaktadır. (Sartre, 1967, s.12).

Demek ki, edebiyatla felsefe arasındaki ilişki, en yoğun şekilde egzistansiyalizm yani varoluşçuluk söz konusu olduğu zaman ortaya çıkmakta; öyle ki, felsefe ile varoluşçu roman özdeşliği bile gündeme gelebilmektedir. Acaba, neden edebiyatla felsefe arasındaki ilişki varoluşçulukta en yoğun şekilde gerçekleşmekte ve hissedilmektedir? Bunu şöyle açıklamak mümkündür: Varoluşçulukta, bireysel insanın hayatı ve varoluşunun tasviri önem kazanır. Bu tasvir, felsefenin soyut ve kuru kavramsal diliyle yapılamaz. Burada, devreye edebiyat girer. Somut, sübjektif, kişisel tecrübeleri olan bir varlığın tasvirini, yine, somut ve bireysel olanı konu alan edebiyat, özellikle de roman yapabilir. Roman, genel bir sanat ilkesinin önemli olduğu kadar dikkat çekici bir örneğidir. Şöyle ki: O, hayalimizi sürükleyerek bize kaçış olanağı sağlar. Edebiyat aracılığıyla, yokluk ve acı bile, güzelliğe bürünmüş bir halde, bütün genişliğiyle yaşanabilir. Bu nedenle, on dokuzuncu yüzyılın ünlü Fransız edebiyatçısı

onu sadece şimdi ve buranın insanı olarak görür. (Nejat Bozkurt, "Yeni Roman Akımının Fenomenolojik Temelleri", *Türkiye I. Felsefe Mantık Bilim Tarihi Sempozyumu Bildirileri*, Ülke Yayıncılık, Ankara, 1991, s.191-195.).

⁵ Burada, açık ve net bir şekilde, Marx'ın Sartre üzerindeki etkisi görülmektedir. Hatta Sartre, varoluşçu edebiyatı Marxizmin lehinde kullanmaya çalışmış, ama bu çabasında başarılı olamamıştır.

Anatole France, edebiyatın, zamanımız dünyasının haşhaşı ve esrarı olduğunu söyler. Bir roman ya da tiyatro eserinin açık, sanatkarca düzeninde duygularımız bir çeşit katıksız yoğunluk kazanır. Esasında, birçok kimseye duygularının ne olduğunu öğreten, hayattan çok, edebiyattır. Nitekim, yine, on dokuzuncu yüzyılın ünlü İngiliz şairi, yazarı ve edebiyat eleştirmeni Mathew Arnold, “şiir, hayatın bir eleştirisidir” der. *Hamlet* gibi bir trajedi, *Anna Karenina* gibi bir roman, bildiğimiz insan ilişkilerinin duygusal olaylarını, bizim için deşip derinleştirir. Ciddî bir akıl yürütmenin soyutluğu içinde sığ, soğuk ve gösterişli olabilecek fikirler, şiir ya da dram gibi güçlü duygular uyandıracak formlar içinde sunulunca, içten ve canlı bir hale gelebilir. Bilhassa, varoluşçuluk, soyutlamayı kullandığı zaman bile, esasında somut bireylilikte varolanı (existansı) açıklar ve keşfeder. (Verneaux, 1994, s.146).

Peki, o halde, acaba, varoluşçuluğun etkisinde kalmış edebiyatın, kendi tarzında, insanı anlamaya ve tasvir etmeye çalışması felsefe için yeterli midir? Başka deyişle, varoluşçuluğun etkisiyle yazılmış bir eser, edebî olmakla birlikte, felsefî sayılabilir mi? Hayır, hiç kuşkusuz, varoluşçuluğun etkisinde kalmış edebiyatın, kendi tarzında, insanı anlamaya ve tasvir etmeye çalışması, felsefe için yeterli değildir; yani varoluşçuluğun etkisiyle yazılmış bir eser, edebî olmakla birlikte, felsefî sayılamaz. Eğer sayılırsa, felsefenin sadece varoluşçuluktan ibaret olduğu yanılığına kapılır insan. Oysa, felsefe, varoluşçu edebiyata göre daha kuşatıcı, kapsamlı ve evrenseldir. Dolayısıyla, insan varlığının somut olarak tasviri, bir felsefe kurmaya yetmez. Bu nedenle, bir eserin felsefî olması için varoluşçu edebiyatın tavrı yeterli değildir. Ama, acaba Sartre ve Camus gibi yazarlar, felsefenin evrenselliğine ulaşabilirler mi? Elbette ulaşabilirler, zaten ulaşmışlardır da; çünkü eserlerine baktığımızda, hep bir insan varlığının bulunduğunu görürüz. İnsan varlığını tasvir eden bir yazar ise, o varlığın, içinde yaşadığı evreni dikkate almadan bu tasviri yapamaz. Nitekim, Camus'deki ‘saçma’ (*absurde*) kavramı, evrenle insan bilinci arasındaki kopuşu, Sartre'da da ‘bulantı’ kavramı, evren karşısındaki insanın durumunu ifade eder. Ayrıca, bu yazarlar, romanlarında, bireyselliği de aşarlar. Şöyle ki: Sisifos’un durumu, sadece tek bir insanın durumu değil, bütün bir insanlığın durumudur. *Bulantı*'da Roquentin, aynı şekilde bütün insanlığı temsil eder.

Sonuç

Buraya kadar söylenenlerden anlaşılmış olmalıdır ki, dil olmadan, dile getirilmeden her düşünce karanlıktır. Düşüncenin sözlerle dile getirilmesi, ifade edilmesi gerekir. Descartes ‘*düşünüyorum, öyleyse varım*’ derken, esasında, düşüncenin, varlığın garantörü olduğunu ifade eder. Ne kadar süre varım? Düşündüğüm sürece varım. ‘Düşünmekte olduğunun bilincine varmak’, ‘varlığını hissetmek’, ‘var olmak’ ve bunu ‘dile getirmek’; dolayısıyla, ‘başka bireylerle paylaşmak’. İşte, burada, yine, felsefe ile edebiyatın iç içeliğini

görürüz.

Şu halde, öyle anlaşılmaktadır ki, edebiyat, yoğun duyguların somut bir anlatım aracı olarak, felsefeye hizmet etmekte; felsefenin, soyut ve kuru kavramsal diliyle anlatılamayan bazı duygulanımlara tercüman olmaktadır. Böylelikle artık, edebiyat, sadece estetik bir heyecan uyandırmakla kalmayıp, belli bir felsefî düşünceyi de iletmektedir. Bu nedenle, ister, sanatın bir dalı olan edebiyat, isterse felsefe olsun, ölmezliğin bir anlık parıltısıdır. Ölümlü insan, bu parıltıyı yakalamış ve onu kelimelerle ifade edebilmiştir.

KAYNAKÇA

- Bozkurt, N. (1991). "Yeni Roman Akımının Fenomenolojik Temelleri", *Türkiye I. Felsefe Mantık Bilim Tarihi Sempozyumu Bildirileri*, 191-195, Ülke Yayıncılık, Ankara.
- Camus, A. (1965). *Sanatçı ve Çağı*, (çev. Yıldırım Keskin), Bilgi Yayınevi, Ankara.
- De Boer, T.J. (First Edition: 1903; Reissued 1933). *The History of Philosophy in Islam* (Translated by: Edward R. JonesB.D.) Lowe and Brydone Printers Ltd, London.
- Edman, I. (1977). *Sanat ve İnsan*, (çev. Turhan Oğuzkan), İnkılap ve Aka Mtb, İstanbul.
- Gündoğan, A. O. (1999). "Edebiyat ile Felsefe İlişkisi", *A.Ü. İlahiyât Fakültesi Dergisi, Prof. Dr Necati Öner Armağanı*,. XL, 195-203, Ankara.
- Gürsoy, K. (1990). "Felsefe ve Edebiyat", *Felsefe ve Sanat Sempozyumu*, Ara Yayıncılık, İstanbul.
- Humboldt, v. W. (1998). *Dil-Kültür Bağlantısı*, (çev. Bedia Akarsu), İnkılap Kitabevi Yayıncılık, İstanbul.
- İbn Fikri L. (1311). "Edebiyatın Felsefede Ehemmiyeti", *Maarif Dergisi*, 7, 443 - 445, KasbarMtb, İstanbul.
- İbn Sina- İbn Tufeyl. (2013). *Hayy ibn Yakzan (Ruhun Uyanışı)* (çevirenler: Yusuf Özkan Özburun, Serkan Özburun, Şehabettin Yalçın, Orhan Düz, Derya Örs) 8.bsk, İnsanYayıncılık, İstanbul.
- Maggee B. (1979). *Yeni Düşün Adamları*,(çev. Uygur Kocabaşoğlu), (Murdoch I. 'Felsefe ve Edebiyat'), MEB, İstanbul.
- Sarton, G. (1931). *Introduction to the History of Science*,V. II,1, Carnegie Institution of Washington.
- Sartre, J. (1967). *Edebiyat Nedir?*, (çev. Bertan Onaran), De Yayınevi, İstanbul.
- Şerif M.M. (Editör)- Mustafa Armağan (Türkçe Baskının Editörü) (1990). *İslam Düşüncesi Tarihi*, C.II, İnsan Yayıncılık, İstanbul.
- Tunalı,İ. (1965). "Estetik Beğeni Problemi", *Felsefe Arkivi*, 15, 57-67, İstanbul Mtb, İstanbul.
- Verneaux, R. (1994). *Egzistansiyalizm Üzerine Dersler*, (çev. Murtaza Korlaelçi), Erciyes Üniversitesi Yayınları, Kayseri.

Dostoyevski ve Nietzsche'de "Suç" ve "Vicdan" Temaları Üzerine Karşılaştırmalı Bir Çalışma: "Suç ve Ceza" ve "Ahlakın Soykütüğü"

A Comparative Study On The Themes "Crime" and "Conscience" In The Works Of Dostoyevsky and Nietzsche: "Crime" and Punishment" and "On The Genealogy Of Morality"

Nükhet ELTUT KALENDER (Yüzüncü Yıl Üniversitesi)
Eren RIZVANOĞLU (Yüzüncü Yıl Üniversitesi)

ÖZET: On dokuzuncu yüzyıl içerisinde, kesinlik arayışının her alana sirayet ettiği bir tarihsel dönemde, farklı iki düşünsel alanda yazan Dostoyevski'yle Nietzsche, hem toplumsal yaşamın hem de ahlakın temel birer kavramı olan "suç" ve "vicdan" kavramlarının karşılığını, bu kesinlik iddiasının dışında aramışlardır. Kendilerinden önceki dönemin düşüncelerine kökten bir karşı duruş sergileyen her iki düşünür/yazar, bu düşüncelerini özellikle son dönem yapıtlarında dillendirmişlerdir. Bu yapıtlar arasında özel bir yeri bulunan, Dostoyevski'nin *Suç ve Ceza*'sıyla Nietzsche'nin *Ahlakın Soykütüğü* yapıtları bağlamında, söz konusu "suç" ve "vicdan" temaları karşılaştırmalı bir yöntem kullanılarak ve kendi çağlarında karşılık geldikleri düşünsel ve eylemsel yerleri göz önünde bulundurularak çözümlenecektir. Bu çözümlenmeyle edebiyat ve felsefe gibi iki farklı disiplin arasındaki geçişler gösterilerek ve bu kavramlarının her iki alanda işleme yolları açık kılınarak, söz konusu temaların biçimsel ve içeriksel olarak açık kılınmasının yolu aranacaktır.

Anahtar Kelimeler: F.M. Dostoyevski, F.W. Nietzsche, Suç ve Ceza, Ahlakın Soykütüğü, Suç, Vicdan.

ABSTRACT: In the nineteenth century, in which spread to all areas of the search for certainty in an historical era, Dostoyevsky and Nietzsche, who wrote in the two different philosophical fields, search equivalent of the concepts of "crime" and "conscience", which are the fundamental concepts both in social life and morality, outside this certainty claim. The thoughts of both thinkers / writers, showing a radical stance against the ideas, which are belong before their own period, were voiced in the recent works. Among these works Dostoyevsky's "Crime and Punishment" and Nietzsche's "On the Genealogy of Morality" have a special place. In the context of these works, mentioned themes such as "crime" and "conscience" will be analyzed using a comparative method, and considering the philosophical and operative places to which they correspond in their own age. Thanks to this analysis, showing transitions between two different disciplines such as literature and philosophy, not only the ways of processing in both fields of these concepts will be explained in this paper, but also the way making clear in terms of form and content for the themes mentioned above, will be researched.

Key Words: F.M. Dostoyevsky, F.W. Nietzsche, Crime and Punishment, On the Genealogy of Morality, Crime, Conscience.

On dokuzuncu yüzyıl büyük değişimlerin yaşandığı, dünyayı farklı bir gözle görmeye başladığımız, çığır açıcı bir yüzyıldır. Bu yüzyıl içerisinde bilim tüm insani etkinliklerin temel referans noktası haline gelmiştir. Aynı zamanda on dokuzuncu yüzyıl, insanların tarihten hareketle kendi gelecekleri üzerine yeni şeyler söylemek üzere büyük anlatılar inşa ettikleri zaman dilimidir de.

Böylesine değişimlerim yoğun olduğu bir yüzyılda yaşayan Dostoyevski ve Nietzsche, kendi yaşadıkları değişimlerin nasıl bir dünyayı uyandırdığını derinden hissetmişlerdir. Bireyin kendine çekildiği, birey merkezli ideolojilerin kutsandığı ve bilimin teknolojik bir çerçevede parayla yan yana anıldığı bir çağın eşiğinde, gelmekte olan nihilizmi sezinlemişlerdir. O zamana kadarki tüm değerlerin yeniden sorgulandığı ve hatta hepten reddedildiği bir dönemde ahlaki kimi kavramlar üzerinden gelmekte olan çağın belirsizlikleriyle hesaplaşmışlardır. Bu hesaplaşmaları elbette benzerlikler göstermesine rağmen aynı sonuçlara yönlendirmemiştir onları. Yine de vurgulanması gereken esas benzerlik, değerlerin yerinden edildiği bir dönemde, hangi ölçütle bu değerleri yeniden kuracağımız sorusunu sormaları bakımındandır.

Dostoyevski bu sorunu hayatının her anında derinden yaşamış ve romanlarında kahramanları vasıtasıyla tartışmaya açmıştır. En verimli olacağı çağlarda Sibiryâ'da dört yıl kürek mahkûmu olarak yaşamış olduğu zaman diliminde, eskiden dönemin tinine bağlı olarak edindiği romantik dünya anlayışının yerine, kendi toplumsal bağlarını yeniden sorgulayan bir anlayışa geçmiştir. Bu nedenle mahkûmiyet ve sürgün hayatı sonrasında yazdığı romanlardan olan, Yeraltından Notlar'da ilk defa romantik yaklaşımından ayrılmış ve varoluşsal bir sorun bağlamında yaşadığı dönemi ve bu dönemin değer yargılarını ele almıştır. Nitekim bu kitap, özellikle ilk bölümüyle çağının aydınının içine düştüğü ruhsal durumu felsefi bir artalana yaslanarak tartışmaya açmıştır. Kitabın bu çağrısı yazıldıktan yaklaşık bir çeyrek yüzyıl sonra, aynı sorunlarla boğuşan diğer bir özgün düşünür, Nietzsche tarafından yankılanmıştır. Nietzsche bir sahaftan aldığı Yeraltından Notlar'ı okuduktan sonra, *"kendisinden bir şey öğrendiğim tek psikolog Dostoyevski'dir"* (Şestov, 2001: 14) derken, aslında kitap içerisinde geçen şu cümleye yanıt veriyordur, *"ben yalnızım, onlarsa herkes"*. Böylece kendini çağın kabul edilen değerlendirme biçimlerinden ayırmıştır. Bu bağlamda Nietzsche, kendisinden uzak bir coğrafyada, kendine yakın bir bilinç görmüştür. Nietzsche *"Ahlakın Soykütüğü"* adlı son dönem yapıtında tam da bir ölçüt arayışına girmiş ama aynı zamanda *ahlakın özünü* soru konusu edinmiştir.

Nietzsche *"Ahlakın Soykütüğü"*nde ahlaksal yargılarının kökenini araştırır. Bunu yapabilmesinin yolu da ahlaksal değer yargılarımızın kendisini konu nesnesi edinmektir. Bir bakıma onun yapmaya çalıştığı, Pearson'un ifadesiyle *"İnsan denen hayvanın kendi eylemlerini özdüşünümsel bir şekilde iyi ve kötü kategorileri kapsamında görmediği ahlak öncesi bir dönemin mevcut olduğunu göstermektir"* (Pearson, 1998: 168). Çünkü Nietzsche açısından özü itibarıyla kendiliğinden iyi ya da kötü hiçbir ahlaksal yargı olamaz (Nietzsche, 2011: 19). Oysaki zaman içerisinde Nietzsche'nin deyişiyle köle başkaldırısıyla birlikte bir ahlak kendini evrensel diye herkese dayatmıştır. Bu ahlakın temel güdüsü hınçtır. Ona göre örneğin vicdan azabı hınçlı insanın icadıdır (Nietzsche: 70). Bu anlamda tüm

asil ahlak, utkulu bir kendini "evetleme"den doğarken, köle ahlakı en başından "hayır" demiştir kendi ötekisine, farklı olana, kendisinden olmayana ve bu hayır onun yaratıcı edimidir (Nietzsche: 29). Dolayısıyla köle ahlakı, oluşmak için ilkin hep bir karşı ve dış dünyayı gereksinir. Köle ahlakıyla zayıf olan kendi zayıflığının tüm unsurlarını evrensel bir değer olarak ötekisine dayatmıştır. Bir bakıma zayıfın aslında olduğu şey olmak dışında biri olamamaktan kaynaklanan zayıflığı sanki bir iradi seçilmiş gibi başkasına dayatılır.

Nietzsche'nin "suç" ve "vicdan" kavramları hakkındaki görüşünün temelinde tam da ahlaki yargıların fail öznesinin bir yaratı olduğu, hatta onun ifadesiyle söylersek eyleme sonradan eklenmiş bir uydurmaca olduğu (Nietzsche: 39) düşüncesi yatar. Bu yaklaşım, kendini hıncı üzerinden kuran köle ahlakının temel savıdır. Bu sav bağlamında, tüm ahlaki kavramları soykütüksel olarak inceleyen Nietzsche, vicdan kavramını da bu bağlamda zaman içerisinde dönüşüme uğramış bir kavram olarak ele alır. Ona göre vicdan, bir tür kendine kefil olma ve en önemlisi de "Evet" deme hakkıdır (Nietzsche: 54). Buna bağlı olarak suç (schuld) kavramı da elbette Almanca'daki karşılığıyla maddi bir kavram olan borç (schulden) kavramından türemiştir (Nietzsche: 57). Suçun karşılığı olarak ceza da her türlü istencin özgür olduğu düşüncesinden bağımsız gelişmiştir. Bu durumda her suçun bir cezası olmalıdır düşüncesi de Nietzsche'ye göre insanın yargılama ve sonuç çıkarma etkinliğinin epeyce geç ulaşılmış ve incelmış bir biçimidir. Böylece zarara uğramışlığın öfkesini zararı verenden çıkarmak için cezalandırma sistemi geliştirilmiştir. Nietzsche bu yargının altında yatan, zararın tazmini için onun bir eşdeğeri olduğu yollu yaklaşımla alacaklı-borçlu ilişkisi arasındaki bağı ele alır.

Borçlu, sözünün güvenilirliğini sağlamak için aynı zamanda vicdanına da geri ödemeyi bir ödev olarak belletmek için kendi tahakkümü altında olan bir şeyi, örneğin bedenini veya özgürlüğünü, hatta yaşamını alacaklıya rehin olarak gösterir. Alacaklı, borçluya verilen ceza sayesinde bir efendiler hukukundan pay alır. Bu durumda tazminat, bir zulüm güvencesinden ve hakkından oluşmaktadır (Nietzsche: 60). Öyle ki sözleşmeler hukuku alanı, ahlaksal kavramlar dünyasının, "suç", "vicdan", "ödev" ve "ödevin kutsallığı" kavramlarının beşiğidir. Nitekim Nietzsche'ye göre tüm uygarlıklar borçlu-alacaklı ilişkisinin izlerini taşırlar. Bu bakımdan adalet kavramı da her nesnenin bir bedeli olduğu ve her şeyin geri ödenebilir olduğu düşüncesinden türer. Adalet, birbirlerine eşgüçte olanların birbirleriyle uzlaşmak, bir tazminat yoluyla anlaşmak için gösterdikleri iyi niyettir. Daha az güçlü olanlarsa aralarında uzlaşmaya zorlanmıştır (Nietzsche: 66).

Ona göre bir topluluk, gücü arttıkça, tek tek kişilerin başına gelenleri artık fazla önemsemez olur; artık bütünü varlığı açısından eskisi kadar tehlikeli ve yıkıcı görmez onları. Söz konusu topluluğun iktidarı ve özbilinci arttıkça, ceza kanununun öngördüğü cezalar dahafifler. Nietzsche için alacaklı, hep varsıllaştığı

ölçüde insancılaştırmıştır; zarar görmeden katlanabileceği kısıtlamaların miktarı varsılığının ölçüsüdür. Bir toplumun kendisine bahşedeceği en asil lüks ise ona zarar verenleri cezasız bırakma lüksüdür (Nietzsche: 68). Bağışlama en güçlü olanın ayrıcalığı, dahası onun hukuk ötesi olarak kalır. Nietzsche açısından “hak” ve “haksızlık” ancak yasa koyulduğu andan itibaren vardır (Nietzsche: 71). Kendi başına haklılık ve haksızlıktan söz etmek bütünüyle anlamsızdır.

Nietzsche’ye göre, cezanın da cezalandırmak için bulunulmuş olduğu düşünülmüştür; oysa tüm amaçlar, tüm yararlılıklar bir güç istencinin, daha az güçlü bir şeyi egemenliği altına almış olduğu ve ona, kendinden hareketle bir işlev anlamı yüklemiş olduğunun göstergeleridir yalnızca (Nietzsche: 73-74). Ceza, suçluda suçluluk duygusu uyandıracak değere sahip olmalıymış gibi insan, “vicdan rahatsızlığı”, “vicdan azabı” diye adlandırılan o ruhsal tepkinin asıl aracını cezada aramıştır. Hâlbuki gerçek vicdan azabı, suçlular ve mahkûmlar arasında son derece az görülür. Öyle ki ceza dayanıklılaştırır ve duyarsızlaştırır; yoğunlaştırır, yabancılaştırma duygusunu keskinleştirir (Nietzsche: 78). Dolayısıyla vicdan azabının kaynağı suç değildir; ceza insanı ehlileştirir ama daha iyi yapmaz.

Nietzsche bu bağlamda vicdan rahatsızlığını, geçirmiş olduğu değişimlerin hepsinden esaslı bir değişimin, kendini, toplum ve barış büyüünün içine kesin olarak hapsedilmiş bulduğunda yaşadığı o değişimin baskısı altındaki insanın kaçınılmaz olarak yakalandığı ağır bir hastalık olarak gördüğünü söyler (Nietzsche: 81). Nietzsche’ye göre, dışa boşalmayan tüm içgüdüler içe yönelirler, insanın içselliğini oluştururlar. İnsan ruhu dediğimiz şeyde tam da budur. Düşmanlık, zulüm, baskından, değişimden yıkıp dökmekten alınan haz, bu içgüdülerin bastırılması, vicdan azabının kaynağıdır. Böylece dışa değil içe dönen ve kendini hırpalayan insan vicdanını yaratmıştır. Pearson’un deyişiyle “*Vicdan insanın içindeki tanrının sesine değil, bir kez bastırıldıktan sonra içselleştirilen zulmetme içgüdüüne karşılık gelir*” (Pearson, 1998: 164). Nietzsche’nin ifadesiyle söylenirse de zorbalıkla gizil kılınmış, bastırılmış ve içe dönmüş bu özgürlük içgüdüleri vicdan azabını var etmiştir (Nietzsche, 82). Nietzsche bu özgürlük içgüdülerini güç istenci olarak da adlandırır. İlginç bir biçimde onun açısından vicdan rahatsızlığı birçok yeni ve önemli şeyin doğmasına da neden olmuştur. Hatta ona göre vicdan rahatsızlığı bir hastalıktır ama aynen hamileliğin bir hastalık olması gibi bir hastalıktır (Nietzsche: 86). Berkowitz’e göre, tam da bu nedenle Nietzsche için tanrılar iyi kullanıldıkları zaman kara vicdana karşı mücadele edebildikleri gibi, vicdan azabı da kendini kandırma ve kendine eziyet etmekle özdeşleşmesine rağmen, insan mükemmeliyetinin yaratılmasını destekleyebilir (Berkowitz, 2003: 138). Bu, bir biçimde Nietzsche’nin kendi sözleriyle söylemek gerekirse (Nietzsche: 74), “*bir ilerlemenin büyüklüğü, uğruna feda edilmesi gerekmiş şeylerle ölçülür*” düşüncesinde içirilecek biçimde üstinsana giden bir yoldur; bu nedenle insanlığın üstinsan uğruna feda edilmesi onun

açısından örneğin bir ilerlemedir.

Dostoyevski, “*Suç ve Ceza*”da tam da kendisini tüm ahlaksal yargılardan özgür gören ve bu anlamda her şeyi kendisine mubah gören Raskolnikov karakteri üzerinden, Nietzsche’nin öne sürdüğü üstinsan düşüncesiyle hesaplaşır. Bu hesaplaşma aslında on dokuzuncu yüzyılın başında, tüm çağın gidişatını etkilemiş olan Napolyon figürü üzerinden yapılmaktadır. Napolyon sırf bir inat uğruna milyonlarca insanın ölümüne yol açmış ama yine de halkı nazarında kahraman olmuştur. Bu bağlamda, örneğin Carr, Raskolnikov’u ve Dostoyevski’yi rahatsız eden ve Nietzsche’nin bir kez daha ele aldığı, “*Suç ve Ceza*”nın temel ahlaki sorunu olarak, Raskolnikov’un yalnızca zayıf olduğu için mi, yoksa ahlakdışı üstün insan durumunda en yüksek tatmini bulmasını imkânsız kılan insanlıktaki dinsel bir öz yüzünden mi başarısız olduğu sorusunu öne çıkarır (Carr, 2000: 185).

Böylelikle denilebilir ki “*Suç ve Ceza*” romanının başkahramanı olan Raskolnikov aynen Kirilov, Stavrogin, Ivan Karamazov veya yeraltı adamı gibi kendi eylemlerinin altında yatan ilkeyi sorgulamak kaydıyla, özgürleşmesinin yolunu varolan ahlaki değer yargılarının altüst edilmesinde görmüştür. Bu nedenle Raskolnikov aslında bir ilkeyi sınamak ister. Bu nedenle hiç kimseye faydası olmayan bir tefeci kadının ölümüyle insanlık hiçbir şey kaybetmeyecektir. Dolayısıyla bazı insanların, binlerce insanı kurtarmak adına bir kişiyi öldürmesinde ahlaki hiçbir sakınca bulunmamaktadır. Fakat hiçbir şey beklendiği gibi gitmez ve Raskolnikov tefecinin kardeşi olan masum bir kadını da öldürür. Burada yatan çelişkili soru, acaba Raskolnikov’un sonradan sırf bu kadını öldürdüğü için mi vicdan azabı çektiği yoksa bir ilkeye veya duruma olan inancı yitdiği için mi vicdan azabı çektiğidir. Bu soruyu “*Suç ve Ceza*”da Dostoyevski, Raskolnikov’un ağzından şu şekilde yanıtlar: “*Akla vicdana danışmadan kendim için öldürdüm. Ne anneme yardım etmek için ne de para için öldürdüm. Yalnızca bir şeyi öğrenmek istiyordum, ben bir bit miyim yoksa insan mı?*”. Bütün sorun aslında Nietzsche’nin de kendisine sorduğu ve yanıtını farklı bir biçimde verdiği, şu “*neden yaşıyoruz*” sorusunun yanıtında gizlidir.

“*Suç ve Ceza*” romanında kimi üstinsanların, bireysel kötülükleri önemsemedikleri, duraksamadan bu kötülüklerin üzerinden atlayabilecekleri belirtilir (Dostoyevskiy, 2014: 573, 574). İşte Raskolnikov’un acısı aslında böylesi bir üstinsan olmadığını anlamasında yatıyor olabilir; çünkü onun tüm karşı duruşu kendi sıradanlığıdır. Murat Belge’nin de vurguladığı üzere, *Suç ve Ceza*’nın başlıca temalarından biri de bu sıradanlıktır (Belge, 2013: 8). Bu çerçevede, Napolyon gibi olup olmadığını belirlemek için öldüren, ama aslında Napolyon olunamayacağını anlayan birinin dramı çizilmiştir romanda. Oysa Nietzsche’nin üstinsanı kendi eylemlerinin ardında yatan anlamsızlıkla baş edebilen ve bu anlamı yaratabilmek adına eyleyen biridir. Burada yatan anlamsızlık özü itibarıyla çağdaş aydınının kendi değersizliği ve inançsızlığıyla

baş edip edemeyeceği sorununda düğümленir. Raskolnikov eylemiyle ahlak sınırlarını aşmış ve kendini toplumsal kuralların dışına çıkarmıştır. Bu durum onun bir tür başkalaşım geçirmesine neden olmuştur. Örneğin Rogova'nın deyişiyile, *"önceden olduğu kişiye ve annesiyle kız kardeşine derin bir nefret duymak koşuluyla kendisine yoğun acı çektirmiştir"* (Rogova, 2007: 20).

Dostoyevski'nin kahramanı içindeki baş döndürücü uçurumların farkındadır; kendisini en acımasız cezalara layık görmesinin nedeni de budur. Berdayev'in de vurguladığı biçimde insanın vicdanı, o donuk medeni hukuktan çok acımasındadır; vicdan, insandan daha fazlasını bekler. Çünkü insanları elimizde bir bıçakla hayatlarına son verdiğimizde öldürmeyiz (Berdayev, 1998: 70). Raskolnikov'un vicdanı aslında suçunu Sonya'ya itiraf ettiğinde bile sızlamamıştır, asıl romanın sonunda Sonya'nın ayaklarına kapanıp af dilediğinde sızlamıştır. Romanın sonunda Sonya kendisine duyduğu aşkı ve suçunu itiraf eden Raskolnikov'a suçunu itiraf etmesini tembihler. Böylece, alacağı hukuksal ceza ne olursa olsun, Sonya, Raskolnikov'u kendi kendisiyle yeniden barışabilmesi, vicdanının rahatlayabilmesi, yeniden yaşama dönebilmesi ve doğru yola erişebilmesinin tek yolunun acı çekmek olduğuna ikna eder. Bu nedenle, Dostoyevski açısından Raskolnikov'un önünde eğildiği Sonya değil, insanlığın tüm acılarıdır. Raskolnikov yaşadığı derin dönüşümle üstinsan düşüncesinin kibrini kendi kendine kanıtlamıştır. Dostoyevski bu anlamda bize Sonya'yı örnek olarak verir. Sonya insanın kefaret yoluyla arınacağı bir gizemi simgeler. Burada karşı gelinen benin merkeziliği düşüncesidir. Girard'ın deyişiyile, *"her öznellik gerçeğin varlığını bütün olarak kurmalı ve Ben Ben'im demelidir"*. Girard'a göre çağdaş felsefe öznelliği varlığın biricik kaynağına dönüştürürken bu gerekliliği kabul etmiştir, ama bu soyut kalır. Yalnız Nietzsche'yle Dostoyevski işin, her insana dayatılsa da, tam anlamıyla insanüstü kaldığını anlamıştır (Girard, 2014: 62). Bu nedenle Raskolnikov, *"ben bir insanı değil, bir ilkeyi öldürdüm"* (Dostoyevskiy, 2014: 331) diye haykırır.

"Suç ve Ceza" adlı romanda bu anlamda ilgiye değer bir diğer karakter Svidrigaylov'dur. Raskolnikov'un sahip olduğu hiçbir olumlu değere de sahip olmayan, ancak onunla aynı ruhu temsil eden Svidrigaylov, Raskolnikov'un kardeşi Dünya'ya kösnül bir sevgi besler. Günal, Svidrigaylov'un romanda net ve detaylı bir biçimde anlatılmasa da başta karısı olmak üzere, bir köylü ile küçük bir kızın, yani üç kişinin ölümünden sorumlu tutulduğunu ve ruhsal bir girdap içinde olduğunu dile getirmektedir. Belki de bu nedenle tıpkı Raskolnikov gibi hayaller görmekte ve bir şeylerin vicdan azabını çekmektedir. Ancak Günal, Svidrigaylov'un içerisinde bulunduğu bu azabın sebebinin de bilinmediğini vurgulamaktadır (Güenal, 2012: 22,23). Esasında hayatı boyunca aslında hiç kimseyi sevmemiş olan ve sürekli başkalarına eziyet eden Svidrigaylov, en nihayetinde Dünya'nın onu öldürmemeyi seçmesinde kendi hayatının anlamsızlığıyla baş başa gelir. O ana dek hiç sorgulamadığı bir şeyi, aslında

öldürülmeye bile layık olmadığını anladığında, belki de ilk defa gerçekten nedenini anladığı türden bir vicdan azabı duyar. Bu acıya katlanamayan Svidrigavlov, kendini Neva ırmağının soğuk sularına usulca bırakır. Burada bir karışıklık kurmak gerekirse, Raskolnikov Sonya aracılığıyla arınmış, ama aynı şey Svidrigovlov için geçerli olmamıştır. Dostoyevski romanın sonunda İncil'den hareketle kısaca bu arınmayı kendi bildiği yolla dillendirir: "*Kendini bulman için önce onu yitirmen gereklidir. Düştüğü toprakta ölmeden hiçbir tohum filizlenemez*". Dostoyevski bu başkalaşımı tam da dönemin maddi değerlerinin yetersizliğine karşı duruşunu, değerleri yeniden değerlendirmek gerektiğini söyleyen Nietzsche'den bağımsız biçimde varolana değerlere dönerek yapar. Bu noktada, her iki düşünürün de ortaklaştığı karşı duruş, belirlenimciliğin doğasına ilişkindir. Smit'in ifadesiyle, "*Nietzsche, döneminde irade özgürlüğünün dilinin belirlenimcilik dilinin yerini alması gibi, tarihin ve insan eylemlerinde itici güç olarak bilimsel açıklamaların yerini etik amaçların aldığına tanıklık etmiştir*" (Smit, 2013: 30). Bu anlamda Nietzsche aynen Dostoyevski gibi bilimin özgür iradeye tahakküm koymasına karşıt olarak "güç istenci" yoluyla bilimin bu belirlenimciliğini aşmaya çalışmıştır.

Bu bağlamda, Mironov açısından Nietzsche ve Dostoyevski'den daha büyük antipod ikiz yoktur. Dostoyevski'nin bütün mücadelesi insanın kurtuluşunun alçakgönüllülük ve merhamet yoluyla Mesih'de olduğu sorununa yöneliktir. Ancak, Mironov'a göre, Dostoyevski Hıristiyan inancına baş kaldırmıyorsa, en büyük sanatçılardan biri olamazdı, oysa bu başkaldırı Nietzsche'yi son derece radikallemiştir (Mironov, 2008: 95). Bu bakımdan Dostoyevski aslında bir tür kurtuluşu veya yeniden yaşamı arzulamaktadır. Böylece Raskolnikov düşüncelerinde başarısızlığa uğrayınca Napolyon ya da Mesih olmaktan vazgeçer (Kuçina i Boldireva, 1998: 152). Oysa Nietzsche bilinçli olduğunu dönemin sonuna kadar hep kendi yalnızlığını seçmiştir. Bir gün pencereden kırbaçlanan bir atı görmesiyle tetiklenen deliliği belki de bu yalnızlığın izlerini de taşımaktadır.

Sonuçta Nietzsche, "*Ahlakın Soykütüğü*"nde evrensel bir ahlakın olanaksızlığını öne sürerken aynı biçimde Dostoyevski'nin evreni de Girard'ın belirlemesiyle (Girard, 2014: 31) nesnel bir değerden yoksundur. Her iki düşünürde evrensel veya nesnel bir değer yokluğunda eylemlerimizin doğası üzerine yeni bir ahlaki tasarım geliştirmişlerdir. Bu tasarım dolayısıyla "*vicdan*" Nietzsche açısından toplumsal bir tahakkümün içselleştirilmesiyle, Dostoyevski'de arınmanın yoludur. Yine de Nietzsche vicdan yoluyla ulaşılan bir durumda nihilizmin aşılma olanağını da görmüştür. Oysa Dostoyevski nihilizmi mutlak inanç yoluyla aşabileceği düşüncesindedir. Troyat'ın ifadesiyle, "*Dostoyevski'de yalnızca yargıçlar yargılanmaya layıktır*" (Troyat, 2000: 313). Demek ki Tanrıdan başka hiç kimse son sözü söyleme hakkına sahip olamaz. Böylece ceza her iki düşünür açısından vicdanın aslında ne olduğu, bir olumlama veya

bu olumlamaya olan inanç bağlamında bir yere oturur. Dostoyevski açısından tek kurtuluş, kişinin esas ceza olarak deneyimlediği ben'iyle arasındaki ilişkiyi, tanrının dolayısıyla başkalaştırmaktır; bu durumda sahip olunulması gereken asıl vicdani tavır, tüm insanlığın acılarına karşı gösterilen özgeci bir duyarlılıkta bulunur. Nietzsche açısından vicdani tavır kişinin kendisinde içselleştirerek kör kaldığı güdüleriyle toplumsal bir hesaplaşmasıyla gerçekleştirilir. Nietzsche'nin Dostoyevski'de gördüğü ve onun kendiyile aynı ruhsal iklim içerisinde olduğunu varsaydığı yan, özü itibariyle dönemin varoluşçu kaygılarını da içerecek biçimde hakikat isteminin farklı bir boyuta kaymasıyla, aslında mutlak bir hakikatin olamayacağı düşüncesinde bulunur. En nihayetinde ahlaki eylemlerimize ilişkin kesinlik iddiası da bir inançtır. Her iki düşünürün farklı bağlamlarda gördüğü ve ona karşı yazdığı şey de, bilimin kesinlik iddiası dâhil tüm iddiaların kendiliğinden bir değere sahip olamayacaklarıdır.

KAYNAKÇA

- Belge, M. (2013). Önsöz: "Türkiye Aydınları ve Roman Kahramanları", *Suç ve Ceza* (Çev. Ergin Altay), (23. Baskı). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Berdyayev, N. (1998). *Dostoyevski*, (Çev. Ender Gürol). İstanbul: Kavram Yayınları.
- Berkowitz P (2003) Nietzsche: *Bir Ahlak Karşıtlığının Etiği*, (Çev. Ertürk Demirel). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Carr, E.H. (2000). *Dostoyevski* (Çev. Ayhan Gerçekler). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Dostoyevskiy, F. (2014). *Prestupleniye i nakazaniye*, Sankt-Peterburg: Azbuka.
- Dostoyevski, (2013). *Suç ve Ceza* (Çev. Ergin Altay), (23. Baskı). İstanbul: İletişim Yayınları
- Girard, R. (2014). *Dostoyevski Yer Altı İnsanı* (Çev. Orçun Türkay), İstanbul: Everest Yayınları.
- Günel, E. Z. (Nisan, 2012). "Dostoyevski'nin 'Kapitali' ", *TSA*. 16(1), (http://www.tsadergisi.org/Makaleler/1347406927_m1.pdf)
- Kuçina, T.G., Boldireva, E.M. (1998). *Literatura*, Yaroslavl: Akademiya Razvitiya.
- Mironov, V.N. (2008). Nitsşe çitayet Dostoyevskogo, *Filosofsiyke nauki*, Akademiya gumanitarnih issledovaniy, (9), Moskva: İzd.Gumanitariy (http://www.emory.edu/INTELNET/FN_09-08.pdf)
- Nietzsche, F.W. (2011). *Ahlakın Soykütüğü*, (Çev. Zeynep Alangoya), İstanbul: Kabalıcı Yayınları.
- Rogova, S.V. (2007). *Psihologizm romana F.M.Dostoyevskogo 'Prestupleniye i nakazaniye'* (Munitsipal'noye obrazovatel'noye uçrejdeniye), Lipetsk.
- Smit, R. (2013). Svoboda voli: zapadniye alternativı biologičeskomu reduksionizmu, *Filosofskiy jurnal*, 1(10), (Per. s ang. İ. Ye. Sirotkina), Moskva: İnstitut filosofii RAN, (http://iph.ras.ru/uplfile/root/biblio/pj/pj_10.pdf)
- Şestov, L. (2001). Dostoyevskiy i Nitsşe (Filosofiya tragedii), *Nitsşe: Pro et Contra (Antologiya)*, Seriya: Russkiy put', Sankt-Peterburg: İzd. Russkogo Hristianskogo gumanitarnogo instituta. (<http://anthropology.rchgi.spb.ru/nicshe/Nietsche.pdf>)
- Troyat, H. (2000). *Dostoyevski*, (Çev. Leyla Gürsel), (2. Basım). İstanbul: Cem Yayınları.

Hüseyn Cavid ve Batı Felsefi Düşüncesi

Hüseyn Javid und Westlicher Philosophischer Gedanke

Cavide MEMMEDOVA (Azerbaycan Milli Bilimler Akademisi)

ÖZET: Büyük Azerbaycan şairi Hüseyn Cavid, edebi eserlerinde Doğu ve Batı felsefesini biraraya getirmekle kendine özgü düşünceler ileri sürmüştür. H.Cavid temelinde irfan düşüncesi yatan edebi eserlerinde çağdaş Batı felsefesinin ilerici görüşlerini ifade etmekle birlikte, bazen Avrupa'da bile tartışmaya neden olacak fikirleri mükemmel bilimsel felsefi kanırlarla yorumlamaktadır. "Din dışı terbiye" tezinde bulunan Sigmund Freud'dan ve kendisini bireysel düşüncelerine kaptıran, maddecilikle ilgili görüşlerinde ifrata varan Friedrich Nietzsche'den farklı olarak H.Cavid beşerin kurtuluşu için laik ve dini ilimlerin vahdetini kabul etmektedir. Mesele şu ki, XX. yüzyılın başlarında dünya edebiyatının edebi düşünce çevresini genişlendiren Batı felsefi fikri H.Cavid'in sunduğu görüşlerle kıyaslamada tamamlanmamış olarak gözükmektedir.

Batı filozoflarının çelişkili seslenen bazı görüşlerinin özellikle H.Cavid'in felsefesiyle tanıştıktan sonra daha net anlaşılması, şairin birçok fikirleri doğrultusunda Batı felsefesinden daha ilerde olması bir rastlantı sayılamaz. Konuya açıklık getirmek için mütefekkirleri düşündüren Doğu-Batı sorunuyla bağlı bazı hususlara dikkat etmek gerekiyor. Türk düşünürü P.Safa "Doğu-Batı sentezi" meselesine değinirken "Çaprazlama Bir Tekamülün Sırrı" adlı makalesinde yazıyor: "Avrupa kafası üç etkiden doğmuştur: Yunan, Roma, Hıristiyanlık.

İslam Şark Avrupa kafasını dolduran bu üç tesire uzak, yabancı kalmış değildir.

İslam Şark, bu tesirlerden herbirini, Yunan düşüncesinde olduğu gibi ya doğrudan doğruya, yahut da Hıristiyan ve Roma an'anelerine zıt olmayan dini, siyasi, hukuki bir anlayışın neticesi tam bir muvazilikle yaşamış sayılır. Ortaçağda Yunan düşüncesini Hıristiyan Garba tanıtanlar *ilk önce Türkler*, sonra Araplardır".

H.Cavid felsefesindeki hikmetin sırrı tarihin bu derinliklerinden gelen gerçeklerdedir. H.Cavid yaşam, insan hakkında ifade ettiği gerçeklerin mahiyetini kanundan ruhuna ve düşüncesine aktarılan derin bir hikmetle anlıyordu.

Anahtar sözcükler: batı, felsefe, avrupa, din, cavid

ZUSAMMENFASSUNG: Der grosse aserbajdschnaische Dichter Hüseyn Javid hat in seinem Schaffen durch die Zusammenführung Ost-und West Philosophie originelle Ideen aufgestellt. In seinem auf dem Bewusstsein der Mystik beruhendes Schaffen hat H.Javid neben dem Ausdrucken der progressiven Ideen der modernen West-Philosophie manchmal selbst für Europa streitende Meinungen mit seinen perfekten wissenschaftlichen und philosophischen Ideen vollendet.

Im Vergleich mit S.Freud, der die Idee „irreligiöse Erziehung“ aufgestellt hat, als auch mit F. Nietzsche, der in seinen individuellen Gedanken versunken ist, hat H.Javid für die Rettung der Menschheit die von der Einheit von Wissenschaft und göttlichen Wissen gegründete Vernunft ein Schlüsselfaktor gehalten.

Es ist eine Tatsache, dass am Anfang des XX Jahrhunderts erweitert der westliche philosophische Gedanke den Kreis der künstlerischen Gedanken der Weltliteratur. Und im Vergleich mit den H.Javid's Ideen scheint dieser westliche philosophische Gedanke unvollständig.

Es war kein Zufall, dass nach dem Kennenlernen mit Javid's Philosophie werden

widersprüchliche Ideen der West-Philosophen besser verstanden, viele Gedanken des Dichters gehen der West-Philosophie voraus.

Für die Erklärung der Frage muss in Verbindung mit dem Ost-West Problem auf einige Punkte beachtet werden. In Zusammenhang mit dem Thema "Ost-West Synthese" schreibt türkischer Denker P.Safa in seinem Beitrag "Das Geheimnis einer kreuzenden Evolution": "Europäischer Gedanke wurde von 3 Einflüssen herausgebildet: griechisch, römisch, christlich.

Islamischer Orient ist nicht weit und nicht fremd diesen drei Einflüssen. Islamischer Orient hat jeden von diesen Einflüssen mit Bescheidenheit gelebt, entweder wie im griechischen Gedanken direkt, oder als ein unwidriger religiösen, politischen und rechtlichen Begriff der christlichen und römischen Tradition. Im Mittelalter haben zuerst Turken, dann Araber den christlichen Okzident mit den griechischen Gedanken kennengelernt."

Das Geheimnis der Weisheit H.Javid's Philosophie ist die Wahrheit der Geschichte. Javid's türkisches Blut hat seinem Geist und Gedanken das Wesen der Wahrheiten über das Leben und über den Menschen diktiert.

Schlüsselwörter: West, Philosophie, Europa, Religion, Javid

Büyük Azerbaycan şairi Hüseyin Cavid, edebi eserlerinde Doğu ve Batı felsefesini biraraya getirmekle kendine özgü düşünceleri sürmüştür. H.Cavid, temelinde irfan düşüncesi yatan edebi eserlerinde çağdaş Batı felsefesinin ilerici görüşlerini ifade etmekle birlikte, bazen Avrupa'da bile tartışmaya neden olacak fikirleri mükemmel bilimsel felsefi kanımlarla yorumlamaktadır.

Belli olduğu üzere, XX. yüzyılın başlarında Batı felsefi düşüncesinden hareketle edebi eserlerde bir düşünce akımı gözlemlenmektedir. Felsefenin çözdüğü sorunlar, vardığı felsefi sonuçlar değişik yönlerden edebi eserlerin de konu ve düşünce açısından yenilenmesine neden olmuş, yeni fikir akımları oluşturmuştur. Söz konusu dönemde Avrupa'da F.Nietzsche'nin, S.Freud'in, A.Bergson'un, U.Cem'sin ve diğer filozofların görüşlerinin etkisi altında oluşan şiir ve nesir örnekleri dönemin edebiyatında yeni ve farklı bir düşünce sistemi kurdu.

XX. yüzyıl Avrupa edebiyatını etkileyen Batı felsefesinin bazı önemli tezleri Azerbaycan edebiyatında, aynı zamanda H.Cavid'in edebi eserlerinde kendine özgü şekilde yer almıştır. İlgi uyandırıcı diğer bir özellik de şudur, insan ve yaşamsal sorunlarla ilgili S.Freud, F.Nietzsche ve diğer düşünürlerin fikirleri ve edebiyata uygulanan düşüncelerin bir kısmı H.Cavid'in edebi felsefi düşüncelerinde artık bağımsız şekilde yer almıştı. Bu nedenle de H.Cavid'in yaratıcılığı Batı felsefi düşüncesini daha derinden anlamaya yardım etmekle birlikte, orijinal düşünceler olarak hem de felsefe tarihinde yeni sayfa gibi değerlendirilebilir.

Edebi yaratıcılığı etkileyen felsefi akımlardan birisi XIX. yüzyılın 30-40'lı yıllarında oluşan ve XX. yüzyılın başlarında büyük ölçüde gelişme gösteren, Batıda geniş bir şekilde yayılmış dünya görüşü olan pozitivizmdir. Pozitivizm bütün olumlu bilgilerin, özellikle çeşitli bilimlerin birleştirilmesi sayesinde sonucunda ortaya çıkan bir felsefi akımdır.

H.Cavid'in edebi felsefi düşüncelerinde pozitivism tam manasıyla olmasa da, belirli ölçüde yer almıştır. Azer Turan, H.Cavid'in yaratıcılığında pozitivist düşüncenin mevcutluğunu şairin hayatının İstanbul dönemine bağlamaktadır: "Cavid İstanbul'da eğitim aldığı yıllarda Türk edebi camiasının en tanınmışları, aynı zamanda, Cavid yaratıcılığını derinden etkileyen Tevfik Fikret, Rıza Tevfik, Cenab Şehabeddin, Halid Ziya Uşaklıgil... gibi yazarlar Fransız filozofu Auguste Comte'nin (1798-1857) insan düşüncesini teolojik, metafizik ve pozitif olarak üç aşamalı değerlendiren pozitivist felsefenin büyük etkisi altındalardı" (Turan, 2004, s.29). Türkiye'de bu felsefi dünya görüşünün daha geniş yayılması hem de "İttihad ve Terakki Partisi"nin önde gelen simalarının pozitif bir anlayışa sahip" (Bağcı, 1997, s. 225) olmalarına bağlanmaktadır.

H.Cavid'in "Şübhesiz bilgide Allah gücü var" (Cavid, 2013, s.370), veya:

"İşte bizi ayırt eden

Yalnız bilgidir, düşünüş..." (Cavid, 1984, s. 26), aynı zamanda, "Benim tanrım güzeldir, sevgidir" (Cavid, 2013, s. 905), mısralarında pozitivist düşünce sezilmektedir. Fakat pozitivism H.Cavid'in yaratıcılığında kendine özgü, farklı bakış tarzında ifade olunarak, yeni içerik kazanmaktadır. "En güzel dindir işte din-i hayat" (Cavid, 1.cild, 1982: 151), - söyleyen H.Cavid'in görüşlerinde pozitivismin temel bir düşüncesi – çeşitli bilimlerin vahdetinden edinilen bilgilerin derketmede çok önemli sonuç verebileceği fikri özellikle yer almıştır. A.Comte'nin "insanlık dini" felsefesinden "insan ancak bilimle ve bilimin verdikleriyle mutlu olabilir" (Bağcı, 1997, s. 211) düşüncesini, - "Sağalır elm ile her dürlü yara" (Cavid, I, 1982, s. 149),- fikriyle devam ettiren ve pozitivist düşüncenin "bilginin insanı kurtaracak" düşüncesine katılan H.Cavid, Allah'ı ve dinleri inkar eden pozitivistlerden farklı bir sonuca varmaktadır: bütün dünyevi ve dini bilgilerin vahdeti Allahın kanunlarını anlamaya yardım etmelidir. Sadece bu zaman bilimin önem ve değeri belli olmaktadır.

O büyük Tanrıya binlerce sena...

Lütfedip akl ü zeka kullarına (Cavid, 2013,s.360), - söyleyen H.Cavid'e göre, doğanın, kainatın, bir sözle, bütün dünyanın, olup biten olayların sır ve sebepleri sadece Allahın ve onun ilahi gerçeklerinin derkine kavuşturan idrakla açığa kavuşabilir.

Dönemin edebi felsefi alemine kendi etkisini bırakan akımlardan biri de XIX. yüzyılın sonları XX. yüzyılın başlarında önem arz eden hayat felsefesiydi. Hayat felsefesinin ünlü temsilcisi, insan hakkında yeni öğretinin yazarı Alman filozofu F.Nietzche (1844-1900) hakimiyete can atma, irade meselesini bir sorun gibi ele almakta, sadece güce, kuvvete esaslanan hayat prensibini savunmaktadır. "F.Nietzche volyuntarist idi; o inanıyordu ki, hayatın hareket verici gücü – ona özgü potansiyel iradedir; irade ise zeka veya bilimsel idrakla

değil, yorumlanması imkansız mistik ilkin esasla - esrarengiz ilahi başlangıçla ilişkilidir” (İsmayılov, 1992, s.13). Hayat, filozofa göre, inanc, arzu, irade gibi önemli olgular dışında değil ve olamaz. Başka sözle, F.Nietzche beşeriyet için inamı bilgi ve tecrübeden, iradeyi zeka ve kurmacadan daha önemli bilmekte, hareketi varlığın bu vacip öğelerinden biri olarak algılamaktadır. İnsanları, hatta “ahlaktan yüksekte” (Ницше, 2007, s. 130) durmaya çağıran F.Nietzche düşünüyordu ki, ahlak insanı hastalara, acizlere ve zayıflara merhamete zorlarken, aslında insanın mücadeleye, amirlik duygusunu azaltıyor ki, bu da kişinin varlığına büyük darbedir. Çünkü, F.Nietzcheye göre, insan bir varlık olarak kendisini sadece mücadele meydanında kanıtlamaktadır.

H.Cavid ve F.Nietzche'nin görüşlerindeki en önemli yakınlık her iki düşünürün yaşamsal mücadelesi gibi değerlendiren felsefi düşünceleridir.

Evet, ancak mücadele menlik verir her millete,
Neşe serpen yalnız odur her kişiye, her cemiyete,
(Cavid, I, 1982, s. 159),
yahut,

Korku-sinsi bir merez ki, azar-azar öldürür,
Neşesiz bir ömrü ancak mücadeleye güldürür
(Cavid, I, 1982, s. 200),

F.Nietzche fevkalinsan (üst insan) düşüncesini felsefeye getirmekle insan sorunuyla bağlı düşünce çevrilişi yapmaya çalışır. Bellidir ki, F.Nietzche'nin üst insanı mücadele azmine, güçlü iradeye sahip, bütün dünyayı kurtarabilecek cismen ve ruhen özgür, kudretli insandır. F.Nietzche yazıyor: “Ben sizi üst insan olmaya çağırıyorum. Üst insan küre-yi arzın manasıdır. Şunu anlayın ki, ali insansız yeryüzü bir kara kuruşa değmez!” (“Alman Edebiyatı Antolojisi”, 2006, s. 228).

Mücadele meydanında “kaddarlığı hayırseverlik” (Ницше, 1991, s. 162) gibi değerlendiren F.Nietzche, “Hasta toplum için zararlıdır”,- diye kaydetmekle düşünür ki, hasta şahıs ne savunma, ne de mücadele yeteneğine sahip değil. Filozof bu tür kişilerin helledici zamanlarda insanlara engel olacağını dikkate alarak onların mahvedilmesini vacip sayıyor. Unutmak olmaz ki, F.Nietzche “hasta” derken hem de fiziksel açıdan sağlam, fakat iradece zayıf, aciz, korkak, habis insanları dikkate alıyor. F.Nietzche'ye göre, topluma sağlam, mücadele ruhuna sahip, hem de “amansız” insanlar lazımdır. Filozof düşünüyor ki, merhamet hissi mücadele meydanında insanın iradesini zayıflata, onu amaca doğru amansız savaştan alıkoyabildiği için gereksiz hesap olunmalıdır. F.Nietzche'nin bu gibi düşünceleri ilk bakışta insana karşı bir düşünce gibi

seslense de H.Cavid`in "İblis" (Cavid, 2013, s.161) eserinde Elhan`ın hastalarla davranışı yine de F.Nietzche`nin düşüncesini anlamaya yardım ediyor. Eserde bulaşıcı hastalığa yakalanmış hasta bir kadının şikest, hem de hastalıktan burnu çürüyüp dökülmüş oğluyla şifa bulmak için Kerbela`ya gitmek istediğini duyan Elhan, onları kurşunlar. Düşündürücüdür ki, H.Cavid`in kahramanı hasta anneye evladını casuslar, hainler, düşmanlarla aynı bir cezaya mahkum ediyor. Çünkü amaç adaletli, güçlü, sağlam toplum kurmaktır. "İblis" eserindeki bu hususu A.Turan bu şekilde yorumlamaktadır: "Cemiyetin ortak yaşayışını, genel beraberlik anlayışını mücadelesinin hedefine çevirmiş Elhan Ermenistan`a "İncil" adı altında silah taşıyan Ermeni papazını, Arabistan`ı karıştıran Fransız casusu Yahudi hahamını ve İngiliz dellalı olan İran emmamelisini idam ediyor. Çok ilginçtir ki, Elhan, aynı zamanda, milletin Ermeni papaza, Yahudi hahama ve emmamedi şeytana uyararak çaresiz hasta hisselerini de kesip atmaktan, mahvetmekten başka bir ilaç görmez" (Turan, 2010, s. 169).

F.Nietzche ve H.Cavid`e göre, insandaki fevkaladelik doğanın ilkin belirtilerinden birisi önce tenhaliğe çekilmek, toplumsal yaşamdan, maddecilikten ruhen uzaklaşmaktır. F.Nietzche yazıyor: "Tenhaliğin bittiği yerde pazar başlıyor: pazarın başladığı yerde ise mahir oyunbazların hay-küyü ve zehirli sineklerin vızıltısı. ...Tenhaliğe çekil, dostum!" ("Alman Edebiyatı Antolojisi", 2006, s. 259-260).

H.Cavid`in "Şeyh Senan" eserinde her kesin deli sandığı, fakat bazı gizli sırlara vakıf olan Derviş imajı Şeyh Senan`a söyler:

Eğer fevkalbeşer olmak dilersen,
Kenar ol daima cins-i beşerden!...
Bu şaşkın halka asla verme zahmet!
Fakat yalnız bulun, ey tifi-i hikmet! (Cavid, 2013, s. 65).

Fakat bütün bu benzeyişlere rağmen H.Cavid`in felsefi düşünceleri daha bitkin anlama sahiptir. Aynı zamanda, şairin oluşturduğu üst insan imajları F.Nietzche`nin savunduğu "ali insan tipi"nden yüksek kişiliğe sahip insan suretidir. F.Nietzche savaş meydanında kimseye acımadan amacına varana kadar savaşmayı becerenleri fevkal karakter sahibi addetmektedir. H.Cavid için de mücadele, zafer, özgürlük yaşam amacıdır, fakat şairin mücadele prensibi daha adaletli, daha vicdanlı ve daha hoşgörülüdür:

Evet, en doğru, en güzel ayın;
Ehl-i vicdane - buse, haine - kin!...
(Cavid, 2013, s. 335).

F.Nietzche`den farklı olarak H.Cavid mücadele yöntemlerini ve zafere götüren yolu bütün aşamalarıyla yorumlamaktadır: Allaha iman, sevgi, dini buyruklara itaet, kendi ömrünü insanlığın saadetine adanmak kudreti, yaşamı ve mücadeleyi Allahın kanunlarına göre belirlemek. Bu nedenle de H.Cavid`in önerdiği mücadele usulü, yaşam tarzı, insanın sahip olabileceği üstün özellikler gerçek, arzu olunan ve düşünüldür.

İnanma! Aciz için yok hükuk, inanma hayir,
Cahanda hak da, hekiket de hepsi küvvetdir
(Cavid, I, 1982, s. 72),

-diye yazan şair F.Nietzche`nin amansız seslenen mücadele dolu çağırışlarına ve güç, irade üzerine düşüncelerine katıldığı halde bu sert konumu hiç de hayatın bütün saha ve bütün durumlarına aktarmaz:

Yeri geldikde sülh için çapala,
Öyle yer var ki, herbi alkışla.
Kuzu gördünmü sev, o, kin bilmez,
Canavar karşı gelse parçala, ez
(Cavid, I, 1982, s.156-157),

Adaletli savaş, adaletle mühakeme etmek H.Cavid`in üst insanının en önemli, en niteliksel özelliklerinden biridir ve şaire göre, dünyada adaleti sadece adaletle onarmak mümkündür. Şairin “Mahveden mahvolur, elbet bir gün” mısraları da Hz. İsa`nın “Kılıç tutanların hepsi kılıçla ölecektir” (Matta. 26, 52), -diye mücadele ve savaşta adaletli olmayı, tecavüzden, haksız saldırılardan uzak durmayı buyuran emrini hatırlatmaktadır.

H.Cavid`in bu yaşam prensibi kuşkusuz ki, Allah`ın Kuran`da bize buyurduğu emirlerden kaynaklanmaktadır. Allah`ın kendi bendelerine düşmana karşı adaletle davranmak emri Kuran`da sık sık yer almaktadır. El Bakara suresinin 190. ayesinde okuyoruz:

“Sizinle savaşanlarla Allah yolunda savaşın, aşırı gitmeyin; doğrusu Allah aşırı gidenleri sevmez”.

Belli olduğu üzere, H.Cavid`in üst insanı Doğu ve Batı felsefi fikrinde ali insan tipi hakkında varolan birçok düşünceleri mantıklı şekilde ihtiva etmekle birlikte hem Doğunun sunduğu kamil, hem de Batının düşüncesinde yer alan fevkal insanlardan kendine özgü özgün özellikleriyle ayrılmaktadır. H.Cavid`in betimlediği ali insan tipi dünyanın maddiliklerinden, geçici isteklerinden uzak, fakat terk-i dünyalığı da kabullenmeyen yüce varlıktır:

Çok büyük seldenetse dervişlik,

Olamam men o hasta fikre şerik
(Cavid, I, 1982, s.156),

Savaşa, zafere sesleyen F.Nietzche, insana dahilindeki hangi duyguya tapınarak güçlü olmayı söyleyemez. Yani filozof "ağalar ahlakı"nın insanla beraber doğduğunu söylese de bu ahlakın ruhi ve manevi kaynağını izah edemez. F.Nietzche insanın düşünce ve hislerini etkilemekle onda dahili güce, iradeye inam uyandırmaya çalışıyor, fakat söz konusu dahili gücün ve iradenin neye, hangi kuvveye tapınarak devamlı olabileceğini söyleyemez.

H.Cavid için üst insanın temel özelliği İlahi aşka tapınarak adalet yolunda savaş azmine sahip olmak, dini emirlere göre hayır ve şerri, helal ve haramı belirlemek ve kişisel çıkarı ile değil, ilahi adalet prensipleriyle yaşamak, karar vermek becerisidir.

Edebi düşünceye etkisiz kalmayan felsefi görüşlerden biri de Avusturyalı psikiyatr ve psikolog Sigmund Freud'in (1856-1939) psikoanaliz kuramıydı. Psikolojik alanında dönüş gibi değerlendirilen psikoanalizi S.Freud "Birçok şeyleri yeniden değerlendirme ve yeni doğrultuda bakış" (Фрейд, 1926, s. 14) olarak değerlendirmektedir. Filozof "bilinç dışı" öğretisini oluşturmakla dış alemin, aynı zamanda insanın derkolummazlığı prensibini savunmaktadır. S.Freud kanıtlamaya çalışıyordu ki, bilinç dışı dış alemdeki gerçeklik kadar "gerçek"tir (Фрейд, 2000, s. 534).

Psikoanaliz kuramının izleri H.Cavid yaratıcılığında da mevcuttur. İnsan doğasında onun kendisi tarafından çoğu zaman anlaşılmayan his ve duyguların var olması, birçok arzu ve isteklerin, davranışın insanın kendisi tarafından algılanamaması fikri H.Cavid'in eserlerinde edebi şekilde ifade olunur. Cavid'in "Niçin?" şiirinde "Bu ne hülya ki, men düçar oldum?" (Cavid, I, 1982, s. 132) diye soran lirik kahramanın ihtiras dolu arzusu da izah olunmaz, S.Freud'in tabirince söylesek, "bilinç dışında saklanan" istekler kısmındadır. Şair "Meyus bir kalbin feryadı" şiirinde umut ve keder hislerini karşı karşıya koymaktadır, hislerin insanın davranışını etkileyeceğini, alacağı kararda çözümleyici role sahip olması fikrini savunmaktadır.

H.Cavid'in "Afet" faciasında da şu sorun çok geniş bir şekilde ele alınmaktadır. "Afet" eserinde S.Freud'in savunduğu "bilinç dışı"nın edebi imajına rastlıyoruz. "Afet" eserinin kahramanı Afet'in de kişilik ve davranışlarında gözlemlenen bazı özellikler S.Freud'in kaydettiği gibi, "bilinç dışı"ndan kaynaklanmaktadır ve sonralar neden bu hareketleri yaptığıyla ilgili kalbinde doğan suallara Afet yanıt bulamıyor. S.Freud'in "arzuyu boğmak için araç" adlandırdığı korku hissi Afet'te yoktur. S.Freud bu durumu böyle yorumlar: "Korku onun alametidir ki, arzu yasaktan güçlü oluyor ve yasağa rağmen o, uygulamak için yasaları çiğner" (Фрейд, 1989, s. 137).

S.Freud insanı sadece biyolojik varlık hesap ediyor ve insan duygularının

bir kısmının töreme kaynağını doğru belirlese de, bazı başka duyguları da yanlış olarak bu kaynağa bağlar. Bu nedenle, insan psikolojisi hakkında ne kadar yüksek bilimsel sonuçlara varsa da S.Freud`in insan kuramı yine de bitmemiş kalmaktadır. S.Freud`in tektarafli bu felsefi kanısı H.Cavid`in insan kuramına zıt düşmektedir. H.Cavid insanı sadece biyolojik varlık hesap eden S.Freud`dan farklı olarak kendisinin Peygamber (“Peygamber”), Şeyh Senan (“Şeyh Senan”), Hayyam (“Hayyam”) gibi imajlarıyla insanın Allah`a iman besleyerek saf ruha sahiplenebildiğini ve ali varlık olduğunu kanıtlamaktadır.

“Din dışı terbiye” tezinde bulunan Sigmund Freud`dan ve kendisini bireysel düşüncelerine kaptıran, maddecilikle ilgili görüşlerinde ifrata varan Friedrich Nietzsche`den farklı olarak H.Cavid beşerin kurtuluşu için laik ve dini ilimlerin vahdetini kabul etmektedir. Mesele şu ki, XX. yüzyılın başlarında dünya edebiyatının edebi düşünce çevresini genişlendiren Batı felsefi fikri H.Cavid`in sunduğu görüşlerle kıyaslamada tamamlanmamış olarak gözükmektedir.

Batı filozoflarının çelişkili seslenen bazı görüşlerinin özellikle H.Cavid`in felsefesiyle tanışlıktan sonra daha net anlaşılması, şairin birçok fikirleri doğrultusunda Batı felsefesinden daha ilerde olması bir rastlantı sayılamaz. Konuya açıklık getirmek için mütefekkirleri düşündüren Doğu-Batı sorunuyla bağlı bazı hususlara dikkat etmek gerekiyor. Türk düşünürü P.Safa “Doğu-Batı sentezi” meselesine değinirken “Çaprazlama Bir Tekamülün Sırrı” adlı makalesinde yazıyor: “Avrupa kafası üç etkiden doğmuştur: Yunan, Roma, Hıristiyanlık.

İslam Şark Avrupa kafasını dolduran bu üç tesire uzak, yabancı kalmış değildir.

İslam Şark, bu tesirlerden herbirini, Yunan düşüncesinde olduğu gibi ya doğrudan doğruya, yahut da Hıristiyan ve Roma an`anelerine zıt olmayan dini, siyasi, hukuki bir anlayışın neticesi tam bir muvazilikle yaşamış sayılır. Ortaçağda Yunan düşüncesini Hıristiyan Garba tanıtanlar *ilk önce Türkler*, sonra Araplardır” (Safa, 2000, s. 245).

H.Cavid felsefesindeki hikmetin sırrı tarihin bu derinliklerinden gelen gerçeklerdedir. H.Cavid yaşam, insan hakkında ifade ettiği gerçeklerin mahiyetini kanından ruhuna ve düşüncesine aktarılan derin bir hikmetle anlıyordu.

H.Cavid, yaşam ve insan sorununa Türk-İslam ahlakına ve tefekkürüne özgü değerler açısından baktığı için bu kadar mükemmel bir felsefe oluşturabilmiştir.

KAYNAKÇA

- Alman ədəbiyyatı antologiyası". I. (2006). Bakı: Şərq-Qərb.
Bağcı, R. (1997). Bizim edebiyatımız. İzmir.
Cavid, H (1982). Əsərləri. I. Bakı: Yazıçı.
Cavid, H. (1982). Əsərləri. II. Bakı: Yazıçı.
Cavid, H. (1984). Əsərləri. III. Bakı: Yazıçı.
Cavid, H. (2013). Eserleri. İstanbul: Küsena Yayınları.
İsmayılov, F. (1992). XX əsr fəlsəfəsinə dair oçerklər. Bakı.
Safa, P. (2000). Doğu-Batı arasında. İstanbul: Ufuk kitapları.
Turan, A. (2010). Cavidname. Bakı: Elm və təhsil.
Ницше, Ф. (1991). Утренняя заря. Свердловск: Воля.
Ницше, Ф. (2007). Веселая наука. Москва: Эксмо.
Фрейд, З. (1926). Психоаналитические этюды. Одесса.
Фрейд, З. (1989). Введение в психоанализ. Москва: Наука.
Фрейд, З. (2000). Толкование сновидений. Минск.

Don Quijote ve Kopernikus Devrimi Üzerine

Concerning *On Don Quixote* and The Copernican Revolution

Samet BAĞÇE (Orta Doğu Teknik Üniversitesi)

ÖZET: Modern bilim, konvansiyonel olarak Kopernikus'un *De revolutionibus* (1543) başlıklı kitabıyla başlatılsa da, 1500'lerin ikinci yarısında ve 1600'lerdeki Brahe, Kepler, Galilei'nin çalışmalarıyla ivme kazanıp, Newton'un *Principia* isimli kitabındaki çalışmalarıyla (1687/1713/1726) son şeklini almıştır. Bu süreç, *Kopernikus Devrimi* olarak isimlendirilmiştir. Bu devrim, hem bilimsel faaliyette hem de düşünce tarihinde, ismin de ifade ettiği gibi, çok temel değişimlere yol açmıştır. Öte yandan, aşağı yukarı aynı tarihlerde, edebiyat faaliyetlerinde, Kopernikus devrimi kadar etkili olduğu iddia edilebilecek bir köklü değişimi başlatan, Cervantes'in *Don Quijote* başlıklı romanı yayınlanmıştır (İlki 1605, ikincisi 1615).

Kopernikus Devriminin kök salmasına yol açan önemli sebep, Galilei'nin, özellikle 1632 senesinde yayınladığı *Dialogue* başlıklı eserinde, *düşünce deneyleri* vasıtasıyla sağduyuya dayalı algılarımıza, gözlemlerimize tam anlamıyla güvenilemeyeceğini, dolayısıyla *ikincil niteliklerin* bilimsel bilginin ve gerçekliğin kurucu materyalleri olamayacağını tesis etmesidir.

Don Quijote'nin temel meselesi, gerçeklik ve görünenler (yanılsama/kurgu) arasındaki zıtlıktır. Cervantes'in bu problemle uğraşırken uyguladığı stratejiyle, Galilei'nin yukarıda sözü edilen yöntemleri arasında şaşırtıcı bir benzerlik söz konusudur. Tebliğimde, hem Galilei'nin yaptıklarından hem de Cervantes'in romanındaki bazı bölümlerinden örnekler yardımıyla bu benzerliğin tesis edilmesine çalışacağım.

Auerbach'ın *Mimesis* (1946) başlıklı kitabının içindeki "Enchanted Dulcinea" makalesinde *Don Quijote*'yi, trajedi ve komedi zıtlığı temelinde değerlendirmiştir. Orada bu romanı, esas olarak, trajik olanla uğraşmadığı için, komik/gülünç bir kitap olarak değerlendirmiştir. Yukarıda söylenenlerin ışığında, Auerbach'ın bu değerlendirmesindeki eksikliği tamamlayabileceğiz. Bu roman, Auerbach'ın söylediği sebeplerden ötürü komiktir. Hayatta kalma mücadelemizde en güvendiğimiz sağduyuya dayalı algılarımıza esas olarak güvenmememiz gerektiğini göstermesinden dolayı aynı zamanda trajiktir.

Anahtar sözcükler: Kopernikus devrimi, Cervantes, *Don Quijote*, Auerbach, *Mimesis*

ABSTRACT: Modern science has been conventionally thought to begin with Copernicus's *De revolutionibus* (1543). However, it was culminated with the scientific studies of Brahe, Kepler and Galilei in the period starting from the second half of the 16th century and in the 17th century, and it was completed with Newton's studies in his *Principia* (1687/1713/1726). This period is called the *Copernican Revolution*, which brought about so drastic changes in scientific practice as well as in the history of thought. Around the same time, a similar, even one can claim, a revolutionary event took place in the history of literature with the publication of Cervantes's *Don Quixote* (1605/1615).

The fundamental reason for the Copernican revolution to have established itself was what Galilei did especially in his *Dialogue* (1632) to undermine the reliability of common sense perceptions and observations by his thought-experiments. By doing so, Galilei thus argued that *secondary qualities* depending upon common sense perceptions could not be regarded as forming the integral part of scientific knowledge and reality.

The main issue *Don Quixote* is addressing is the dichotomy between reality and appearance. The strategy Cervantes employs in dealing with this issue has a striking similarity to

Galilei's methods of undermining the reliability of common sense perceptions. In my presentation, I shall establish the presence of this parallelism between both cases by talking about examples taken from both works.

Auerbach in his "Enchanted Dulcinea" in *Mimesis* (1946) considers *Don Quixote* on the basis of the dichotomy between tragedy and comedy, and argues that the novel, since it does not deal with anything that is tragic, is essentially a funny book. In the light of the considerations above I would argue that we can reconsider the part Auerbach overlooks: *Don Quixote* is not only a comedy, but a tragedy as well; for it undermines the very basis of human survival which is trust in common sense perceptions.

Keywords: Copernican revolution, Cervantes, *Don Quixote*, Auerbach, *Mimesis*

Bu yazıdaki amaçladığım şey kısaca, Kopernikus devriminin meydana geldiği tarihsel periyod olan 1500'lü ve 1700'lü yıllar arasındaki ama özellikle 1600'lü yıllardaki bilimsel faaliyetlerle, aşağı yukarı aynı zaman diliminde edebiyat alanında ortaya çıkmış olan Cervantes'in *Don Quijote* romanındaki bazı benzerliklere dikkat çekmeği bir bilim felsefecisi olarak yapmak. Bu çerçevede Auerbach'ın "Enchanted Dulcinea" adlı makalesindeki değerlendirmesinde var olan eksikliği gidermek.

İnsanlık tarihinde düşünsel, inanç, sosyal ve kurumsal alanlarda meydana gelmiş değişikliklerin periyodlarına kabaca olarak bakıldığında bile bu değişiklikler arasında belli paralelliklerin olduğunu fark etmemek nerdeyse imkânsız. Dolayısıyla, söz konusu edilen değişikliklerin meydana geldikleri tarihsel dilimleri kabaca da olsa çakışıyor olmaları, bunların ortak bir deritten sökün etmiş olabileceklerinin işaretleri olarak alınabilir. Böyle olmasının pek de bir garip tarafı olmamalı aslında; çünkü bu değişiklikler hayatımızdaki en insani bir durumdan sökün etmişlerdir. Bu da, artık hayatımızı eskisi gibi idame ettirmenin pek de mümkün olamayacağı hissidir. Hayatımız terimini bilinçli olarak kullandım çünkü sadece teorik, entelektüel faaliyetlerimizi değil, dünyevi, daha gündelik yaşamımıza dair olan meseleleri de dâhil etmek istediğimden. Bu durumun en keskin şekilde ortaya çıkışı bilgi meselesinde olmaktadır, ama zorunlu olarak öncelikle demiyorum tabii.

İşte bu kökten değişikliklerin meydana geldiği dönemlere örnek teşkil edeceklerden biri de Kopernikus devrimidir. Bu devrim geleneksel olarak, her ne kadar tarihsel dönemleştirilmesinde anlaşmazlıklar olsa da, aşağı yukarı 1500lü yıllarda güneşin merkezdeymişçesine sabit olduğu ve diğer ilahi kürelerin, dünya da dâhil olmak üzere, güneşin etrafında dairevi ve düzgün dönmesi fikrini içeren evren modelini ortaya atan Nikolas Kopernikus (1473-1543) ile başlamıştır. Güneş merkezdeymişçesine fikrine dayanarak gezegenlerin hareketlerinin yasalarını ortaya atan Johannes Kepler (1571-1630) ile ve dünyanın iki tür harekete haiz olması fikrinden yola çıkarak yer küre üzerindeki hareketlere dair yasalar ileri süren Galilei Galileo (1564-1642) ile ilerletilmiştir. Bir grup evrensel yasalarca düzenlenmiş bir mekanistik evren modelini savunan Isaac Newton (1642-1726) ile sonlanmıştır. Bu devrimin Avrupa'da düşünce,

inanç, toplumsal ve kurumsal alanlarda çok önemli değişiklere yol açmış olduğu ileri sürülmektedir.

Bu devrimin en popüler versiyonu aşağı yukarı şöyle özetlenebilir:

Kadim Yunanlılar, üzerinde hayatımızı sürdürdüğümüz dünyanın nasıl bir yer olduğu sorusuna cevap bulmak için, bir yandan yıldızların ve gezegenlerin hareketlerini esas itibarıyla haritalandırma işini devam ettirmişlerdir. Deney ve gözlemlerden daha çok, felsefi, estetik, metafiziksel ve dini sebeplerle şekillendirilmiş evren modelleri oluşturmuşlardır. Bunlardan biri, dünyayı taşıyan ilahi kürenin evrenin merkezinde sabit durduğu ve üzerlerinde gezegenleri taşıyan ilahi kürelerin, onun etrafında dairevi ve sabit hızla hareket ettiklerini söyleyen modeldir. Bu modelde, bu ilahi küreler bir soğan halkaları gibi iç içedirler. En dışta ise, sabit yıldızların olduğu küre bulunmaktadır. Bu modeli benimsemelerinin esas olarak sebebi, onların mükemmel geometrik şekil ve hareket fikriyle uygunluk içinde olmasıdır. Her ne kadar daha başka modeller ileri atılmış olsa da, Aristoteles fiziğinin, kozmolojisinin kuvvetli etkisinden dolayı bu modeller pek rağbet görmemişlerdir. Aynı evren modeli Hristiyanlığın hâkim olduğu zamanlarda da hâkimiyetini sürdürmüştür; çünkü bu model, Tanrı'nın en makbul yaratığı olan insanlara evrende oldukça imtiyazlı bir pozisyon sunmaktaydı. Bu modelin bazı gözlem sonuçlarıyla uyumlu olmaması bir takım *ad hoc* manevralarla –ki en sonuncusu Ptolemy'nin *ekuant noktası*dır, bertaraf edilmiştir ve Ptolemy'den sonra Aristoteles-Ptolemaik sistem olarak adlandırılmağa başlanmıştır. Bütün bunlara rağmen, sistem çok da kötü şekilde işleliyordu. Fakat bu durum, Kopernikus'un, evrenin merkezinden dünyayı taşıyan küreyi alıp onun yerine güneşi koymas ve dünyanın küresine iki hareket vermesiyle sarsılmıştır. Bu fikre ilk başta Katolik Kilisesi çok şiddetli şekilde karşı çıkmıştır; çünkü bu model, insanın rütbelerinin sökülmesi ve Aristoteles'in kozmolojisine aykırılık anlamına geliyordu. İşte tam da bu sebeplerden ötürü Engizisyon bu fikirleri savunan bilim insanlarına oldukça eziyet etmiş ve hatta bazılarını öldürmüştür. Kilisenin dini ve felsefi dogma olarak kabul ettiği Aristoteles-Ptolemaik siteme olan bağlılığından, bilimsel ilerleme aşağı yukarı bir asır geciktirilmiştir. Ama Tykho Brahe (1546-1601), Kepler, Galileo ve en sonunda Newton'un bilimsel çalışmalarıyla güneş merkezli evren modelinin kabul edilmesine ve böylelikle de bilimsel devrimin meydana gelmesine yol açmıştır.

Bu hikâye ve onun versiyonları, ancak bir mit, menkıbe olabilir; çünkü içinde doğru olan pek az şey ihtiva etmektedir. Buna rağmen hem edebiyat hem de bilimsel çalışmalarda yer bulmuştur. Bu bile, yani tarihsel gerçekliklerin mitle, menkıbeyle nasıl yer değiştirmiş olmasına güzel bir örnek olmasından ötürü de bir çalışma konusu olmağı hak ediyor.

İlk yanlıştan başlayalım: Kopernikus hiç de öyle Aristoteles kozmolojisine karşı olmak için bir teori ortaya atmadı. Tam tersine, hem *Aristotelesçiliği*

hem de *Hristiyanlığı bütün* bir bilim insanıydı; bu yüzden Ptolemy'nin *ekuant noktası* fikrine karşıydı; çünkü bu, Aristoteles kozmolojisinde evrende hüküm sürdüğüne inanılan uyumu bozmaktaydı ve dolayısıyla da, evrenin yaratıcısı olan Tanrı'nın aklının noksan olduğu sonucunu çıkarımlanmasına sebep olacaktı, ki bunlar Kopernikus'un hiçbir şekilde kabul edemeyeceği iddialardır. Kısacası, devrimci saiklerle değil ama muhafazakâr saiklerle teorisini ileri sürmüştür.

Şimdi de Aristoteles-Ptolemaik sisteminin dünyayı taşıyan küreyi evrenin merkezine koymakla, Tanrı'nın en makbul yarattığı olan insanlara evrende oldukça imtiyazlı bir pozisyon sunmaktaydı iddiasına gelelim. Aristoteles kozmolojisinde dünyayı taşıyan kürenin merkeze sabit olarak konulmasının sebebi, insanlığa atfettiği imtiyazlı pozisyondan değil, çok daha dünyevi bir sebepten kaynaklanmaktaydı: sıradan, günlük algılarımız. Etrafımıza bir bakalım, dünya dönüyor mu? Hayır. O sabit, etrafındaki her şey onun etrafında dönüyor algısına sahibiz. Bu algıyı destekleyecek aynı karakterde daha başka algıları saymak ve bu tip algılara dayanan argümanlar üretmek çok kolay. Mesela, havaya atılan taşın aynı yere düşmesi. Eğer dünya dönüyor olsaydı, atılan taş daha geriye düşecekti. Ya da, eğer dünya başka şeyin etrafında dönüyor olsaydı, üzerinde durmayacaktık veya bedava seyahat mümkün olacaktı, gibi.

Öte yandan, bu fikrin Hristiyanlığın inançlarıyla uyumlu olması iddiası da yanlıştır aslında; ta Aristoteles zamanından beri, dünyanın mükemmel olduğu fikri hiç söz konusu olmadı. Hatta bir takım Müslüman, Musevi ve Hristiyan çalışanlar için dünya, mükemmel olmak yerine, her türlü kötülüğün ve pislüğün yığıldığı yerdir. Hatta 1615 yılında Galileo'yu soruşturan Kardinal Bellarmine, dünyanın Aristotelesçiler gibi mükemmellikten en uzak olan yerde bulunduğunu söylüyordu, çünkü ilahilik veya cennete yakın olmak merkezden ne kadar uzaklaşırsa o kadar yakın olmak şeklinde değerlendiriliyordu.

Dolayısıyla, Kopernikus dünyayı taşıyan küreyi merkezden çıkarıp sabit duran güneşin etrafında dönüyor iddiasında bulunmasıyla aslında, insanları cennete, mükemmelliğe biraz daha yakınlaştırmıştır.

Katolik kilisesinin ve Engizisyon'un insanlara eziyet ettiği, hapise attığı ve öldürmüş olduğu doğrudur. Ama aynı zamanda, Kopernikus'un *De revolutionibus orbium coelestium* başlıklı kitabında, onun çalışmalarını sürdürmesini isteyen Kilise babalarının yazdıkları mektuplar da mevcuttur. Öte yandan, Kopernikus'un 1543 senesinde yayınlanan kitabına dini gerekçelerle karşı çıkanlar olmuştur tabii. İlk itiraz eden Luther'dir. Yine kitabın, 1616 senesinde Kilisenin "İlk on" diyebileceğimiz yasaklı kitaplar listesine girdiği de doğrudur. Ama Katolik Kilise'sinin yaptıkları arasında en yankı bulanı da Galileo'nun mahkemesidir.

Galileo, Kopernikus'un güneş merkezdeymişçesine olan sistemine inanıyordu ve ilk defa bu sistemin savunmasını aleni olarak 1613 yılında

yayınlanan *Güneş Lekelerine Dair Mektuplar (Letters on the Sunspots)*da yapmıştır. 1613-14 yıllarında *Castelli'ye Mektub'u* yazdı. Aynı mektubu 1616 yılında *Büyük Düşes Christina'ya Mektup* olarak genişletti. Bu mektuplarda Kopernikus'un sistemiyle İncil'in birbirleriyle çelişmediklerini ve aslında bilimin elde ettiği doğru sonuçların ışığında İncil'in temizlenmesi gerektiğini esas olarak savunuyordu. 1616 yılında *De revolutionibus* sözü edilen kara listeye girince, Kardinal Bellarmine Galileo'yla görüştü ve olayın detaylarından tam olarak emin olmasak bile kendisine bir daha Kopernikus sistemini öğretmemesini veya savunmasını tavsiye etti.

Her ne kadar kitap kara listeye girmiş olsa bile Kilise'nin resmi pozisyonu şuydu: Kopernikus'un sistemi hakkında bir *çalışma hipotezi* olarak konuşulabilirdi ama bu sistemin gökyüzünüzün *gerçekliğini* bize verdiğini söyleyemeyiz; bunun için onu empirik olarak destekleyen gözlem sonuçlarına ihtiyaç vardır. Burada Kopernikus sistemi derken kast edilen, dünyanın iki harekete sahip olduğu iddiasıdır. Dünyanın iki harekete haiz olduğunun gözlem sonuçlarıyla, ama semavi (celestial) değil dünyaya (terrestrial) ait, yani sağduyuya, günlük, sıradan algılarımıza dayanan gözlemlerle doğrulanması veya desteklenmesi meselesi, ta Kopernikus'tan beri tam olarak halledilmeden kalmıştır; çünkü bu iddia, *gözlemsel* değil *teorik* bir iddiadır. Kopernikus meseleyi, kendi sisteminin nimetlerinin Ptolemy'nin astronomi teorisinden daha fazla olduğunu ve bu teorik iddianın *lokal olarak haklılığını göstererek halletmek istemiştir*. *Bunun o devirde çok başarılı bulunduğunu söyleyemeyiz; çünkü yaptığı yine semavi karakterlidir. Öte yandan Kepler, her ne kadar gökyüzündeki gezegenlerin hareketini yönettiğini düşündüğü üç temel yasayı ortaya sunmuş olsa da, Kepler de pek mutlu değildi sonuç olarak bu teorik iddia karşısında; çünkü bütün yasaları, dünyanın gezegen olduğunu iddia eden hipoteze dayanmaktaydı. Yani, Kepler de hâlâ dünyanın hareketini bütün şüphelerden arı şekilde gösterebilmiş değildi. Bu yüzden belki de hayatının sonunda, uzun zamandan beri hayalini kurduğu çalışmasına yeniden döndü: Somnium –hayali Ay seyahati. Eserin yazılmasını tamamlayamadı, öldükten sonra 1634 yılında yayınlandı. Bu eser günümüzdeki anlamıyla ilk bilim-kurgu çalışması olmasıyla da önemlidir. Bu çalışmadaki önemli noktalardan biri, Kepler Ay'a vardığında dünyanın hareket halinde olduğunu görmesi ama bunun yanında Ay'ın bu sefer hareketsiz olduğunu sağduyuya dayanan gözlemlerle fark etmesi: neredeseyeniz, orası durağan olmaktadır bizim için!*

Dolayısıyla, Galileo da, dünyanın hareket ettiğini göstermek için sağduyuya dayanan algılarımız gibi kuşku götürmeyecek algılara olan ihtiyaçtan ötürü, bu tip algıları veya bu tip algılara dayanan gözlem sonuçlarını ya da argümanları üretme çabasındaydı. Ama bu, o kadar da kolay bir iş değildi. Bir taraftan dünyanın döndüğü iddiasını tesis edecek, sağduyuya dayanan algılarımızla yapmış olduğumuz gözlemleri ve/ya onlara dayanan argümanları bulmağa çalışırken, bir taraftan da başka iki stratejiyi de işe koşmuştu: ilkin

Aristoteles'in evreni iki dünyaya bölmeye ve her iki dünyada tabii hareketleri ortaya atarken gözlemlere dayanmadığını tanımdan yola çıktığını söylüyordu. Böylece, evrende hareket ile durağan olmanın aynı olduğunu söyleyerek, ispatı Aristotelesçilere yıkmağa çalışıyordu. Öte yandan da, sağduyuya dayanan algılarımızın güvenilir olmadığını göstermeğe çalışıyordu.

Galileo, dünyanın iki harekete sahip olduğunu desteklemek için işe koştuğu bu yolları, 1632 senesinde yayınladığı kısaca *Diyalog* olarak adlandırılan eserinde sunmaktadır. Üzerine çalışmağa başlaması her ne kadar daha önce olsa da, dünyanın harekete haiz olduğunu bütün şüphelerin ötesinde ispat edecek bir sağduyu algılarımız temelinde ileri sürdüğü bir argümana, daha doğrusu bir teoriye *Diyalog*'da (4. gün) yer vermiştir. Bu teoride Galileo'nun Gel-Git Teorisidir. Yani, dünya üzerinde meydana gelen gel-gitlerin, dünyanın güneşin etrafında dönüyor olmasından kaynaklandığını iddia ettiği teoridir. Teori yanlıştır, doğru olanı Kepler tarafından ileri sürülmüştür; hatta *Diyalog*'da bile bu teorinin, gel-gitlere dair sahip olduğumuz gözlemlerle uygun olmadığı tartışılmıştır. Galileo, bu gözlemleri *ad hoc* şekilde açıklamağa çalışmıştır. Yazdıklarına bakılınca, Galileo'nun kendisinin de bu teoriye tamamen inanmadığını düşündürecek öğeler mevcuttur. Ama argümanın mantıki yapısının sağlamlığından ötürü bu teoriyi savunmaktadır; çünkü tam da aradığı şeyleri ihtiva etmektedir: selestial bir olguyu terrestial bir olguya âlâkâlandırıyor. Daha önemlisi, terrestial olgunun mümkünliğini sağlayacak olanın ancak bu selestial olandır iddiasında bulunuyor.

Diğer yol ise, eğer bu tip algılara dayanan gözlemler bulunmazsa, dünyanın harekete haiz olamayacağını destekleyen sağduyuya dayalı olan algılarımız temelinde geliştirilmiş argümanları en azından güvenilirliklerine şüphe düşürerek bertaraf etmek. Bunu da *düşünce deneyleri* denilen bir yola başvurarak yapıyor. *Diyalog*'da özellikle iki tane düşünce deneyi, bizim için önemlidir. Her ikisi de gemide geçer. Biri güvertede, diğeri de aşağıda kamarada. Hareket halindeki bir geminin güvertesindeki ana direğin üzerinden taş atılsa nereye düşer? Direğin ayaklarının dibine. Bu düşünce deneyi, dünyanın dönemeyeceğini ileri süren o argümanı bertaraf ettiği için, dünyanın dönüyor olduğunun değil ama dönebileceğinin imkânını tesis etmektedir. Yine düzgün şekilde yol alan bir geminin kamarasında olduğumuzu tasavvur edelim. Kamaranın bütün camları kapatılmış olsun, yani baktığınızda veya başka hislerden dolayı geminin seyir halinde olduğunu bize bildirecek hiçbir algıya sahip olmayalım. Soru, geminin seyir halinde olup olmadığını nasıl anlarız? Anlayamayız. Galileo buradan, hareketin görelisi olduğu prensibini formüle eder: eğer bir referans noktamız yoksa hareketin olup olmadığını bilemeyiz anlamına gelir bu prensip. Yani, hareketle durağanlık aynı halde geçerlidir.

Galileo'nun düşünce deneyleriyle, sağduyuya dayanan algılarımızın güvenilemeyeceğini tesis etmesi, hem Kopernikus devrimi hem de epistemoloji

açısından önemli bir dönüm noktasıdır; çünkü böylece sağduyuya dayanan algılarımızın temelinde bilgi edinme uğraşımız geçersizleşiyor. Bu erozyona uğratma, Galileo'nun, 1623 yılında yayınladığı *Assayer* isimli çalışmasında ortaya attığı birincil ve ikincil nitelikler ayrımıyla beraber alındığında, önemi daha da anlaşılacaktır. Sağduyuya dayanan algılarımız bize ancak ve ancak ikinci dereceden, sahici olmayan bilgi verebilirler ki Aristoteles kozmolojisinin bütün iddiaları bu türdendir. Asıl bilgi ve gerçeklik, bizim sağduyulara dayalı olan algılarımızın bize verdiği görünürdeki gerçekliğin ardındaki gerçeklik ve onun bilgisidir ki bu da birincil niteliklerden gelir. Descartes'in de *Meditasyonlar*'ında (1.si) (*Metod*'unda *Don Quijote*'yi okumuş olacağına dair imâ var gibi sanki) aynı şeyleri ve meşhur cinini işe koşması daha anlamlı hale gelir.

Buraya kadar oldukça genel bir haritasını vermeğe çalıştım Kopernikus devriminin. Şimdi, diğer konumuza, yani Cervantes'in *Don Quijote*'sine geçelim. ¡Adelante!

Don Quijote'ye dair disiplinler sorunlardan yola çıkarak edebiyat disiplininde tartışılan, konuşulan şeylerden bahsetmek istemiyorum. Yani meselâ, roman mıdır değil midir gibi sorularla, meselelerle ilgilenmiyorum amacımız açısından –ama Cervantes'in, modern bir roman yazmak için yola çıkmamış olduğu da açıktır. *Don Quijote*'de kahramanın kendi iç dünyasını anlatan, irdeleyen birbirinden bağımsız hikâyelerden mi yoksa kahramanın ve diğer karakterlerin psikolojik evrimine mi odaklandığını meselesini de tartışmayacağım. *Don Quijote*'in, modern edebiyat disiplini nasıl etkilediği hususunda da konuşmayacağım; *Hamlet*'le beraber, en önemli edebiyat eserleri listesinin başında yer alması zaten çok şey söylemektedir bize.

Ama hemen belirtilmesinde fayda olan ilk şey şu: iki kitap vardır, biri 1605 yılında diğeri de 1615 yılında yayınlanmıştır. Tam başlığı da *El ingenioso hidalgo Don Quixote de la Mancha*'dır. bu ayrım önemli; çünkü 1.sinde *Don Quijote* kendisini dış dünyaya, hayata empoze etmekle meşguldür. 2.sinde ise, insanlar, onun maceralarını okuyup bildikleri için, bu duruma fazla vurgu yapmamaktadır. Benim burada konumuz çerçevesinde anlatacağım şeyler, 1. Kitaptandır.

Birinci Kitaba dair söyleyeceklerimi, esas olarak kişisel ve disiplinimin şekillendirdiği soru, yani “insanlar hâlâ bu kitabı niye okuyorlar?” gibi genel bir soru şekillendirmektedir. Bu basit bir kitap değildir; sadece öğrenmek, anlamak veya eğlenmek ya da büyülenmek için okunacak bir kitap değildir. Hayatımızı etkileyecek, şekillendirecek bir kitaptır. Okuduğumuz anı hep hatırlayacağımız, olay olacağı kitaptır. Okuyucuyu, bugüne kadar etkilediği şekilde, etkileyecek bir mit, menkıbedir. Neşet Ertaş, “yalan dünya” lafı için, “dünya yalan değildir efendim. Bu bir kahır sözüdür” demişti bir sefer. *1605 kitabı* da, felsefi bir kahır ve merak sözüdür diyebiliriz. Kitap, *Don Quijote* çalışmaları literatüründe sık başvurulan terimlerle ifade edilirse, *engaño*'dan (*enchantment*) *büyülenmişlik*'ten

desengaño'ya (*disenchantment*) *ayılmğa, uyanmğa* doğru giden bir akışın, sürecin işlenişidir. Bu yüzden belki kitap, Platonik *elenkhusun* Cervantesvari bir dönüşümüyle tatbik edilmesi olarak da idrak edilebilir. Böylece, Galileo ile Cervantes Platon üzerinden buluşabilir.

Büyülenmişlik terimi, esas olarak, meseleneyse hakkında çok emin olduğumuz algılarımız, fikir ve inanışlardan tutun da ahlaki norm ve hareket etme tarzlarına kadar her şeyi kapsamaktadır. Yani, bugüne kadar bireysel, fiziki, sosyal ve toplumsal hayatımızı, öyle ya da böyle, güvenli şekilde idame ettirmemize imkân veren her şey. Bu *büyülenmişlikten* kurtulma ise, artık hayatımızı idame ettirme kurallarının ve davranışlarının işe yarayacakları inanışını sorgulamağa tekabül ediyor. Dolayısıyla, nelerin gerçek, hangi iddiaların doğru ve hatta iddiaların doğrulanma ve onların doğruluklarından emin olma yollarının ve âlâkalı olarak da aklı başında olmakla deli olmak arasındaki ayrımın, ama komik şekilde, kahramanımız tarafından davranışlarıyla, inançlarıyla ya da yaratılan durumlar vasıtasıyla sorgulandığı bir kitaptan bahsediyoruz. Ya da disiplininin jargonunda konuşacak olursam, genel olarak teorik ve gözlemsel olan iddialar arasındaki ayrımın o kadar da sıradan olmadığına tesis edilmesidir, ilk kitapta karşılaştığımız.

Mesela, ilkin, ilk kitabın kahramanımızın "korkunç ve hayal edilemeyecek yel değirmenleri serüveninde kazandığı büyük başarıya ve memnuniyetle anılmaya layık diğer başarılarına dair" olan 8. Bölümünde, anlatılanları hatırlayalım. Bu kısımda kahramanımız sanki bir büyü'nün etkisindeymişçesine, gördüklerinin gerçekten ne olduklarını ayıramıyormuşçasına davranıyor ve onları azman dev olarak görüyor. Ama sağduyunun, sağduyuya dayanan algıların sesi olan Sancho Panza, onu uyarıyor gördüklerinin yel değirmenleri olduğu hususunda. Yani daha ilk macerada, insanın hayatının üstelik fiziki varlığını sürdürmenin en güvenilir kognitif kapasitesi olan, algılarımızın tekabül ettiği fiziki gerçeklik konularında anlaşıyorlar. Ama macera kahramanımızın kıpırdayamaz halde yerde yatışıyla sonlanıyor. Sancho: "Yüce Tanrım! Efendim ben zat-ı alinize söylememiş miydim, iyice bakın diye, onlar yel değirmeni diye; bunu ancak başında kavak yelleri esen biri fark etmezdi" diye yerde acılar içinde kıvanan efendisine söylenir. Burada en temel olan fiziki gerçekliğin ne olduğunu anlamanın, idrak etmenin, algılamanın en keskin kati yolunun o gerçeklikten dayak yemek olduğu söyleniyor gibi. Ama acele etmeyelim gerçekliğin, deliliğin ne olduğuna dair ileri sürülen bu çözüm yolunun sahici olduğuna dair; çünkü Don Quijote hafiften bizi duruma uyandırmğa çalışır gibidir: "Sus, arkadaşım Sancho, çünkü savaşa ait şeyler, başka olaylardan daha fazla sürekli değişime tabiidirler. Ayrıca düşünüyorum da -gerçek de bu zaten- odamı ve kitaplarımı çalan büyücü Frestón, bu devleri değirmene çevirdi; onları yenmenin şanını elimden almak için. Bana olan düşmanlığı bu kadar büyük işte. Ama eninde sonunda, onun fesat ilmi benim kılıcımın iyiliği karşısında yenik düşecektir".

Sancho'nun cevabı daha da ilginç: "Tanrı nasıl isterse öyle olsun".

Bu çözümün sorgulandığı mesela 16.ve 17. Bölümlere geçelim hemen. Bir sürü birbirini takip eden olaylardan sonra handaki samanlık olarak kullanılan ardiyede onlarla kalan katırcı Maritornes'ten iyi bir dayak yer Don ve Sancho. Üstelik daha önceki günden de yedikleri dayanın fiziki etkileri hâlâ hâkimken. Ama yine de Don sorar Sancho'ya "uyuyor musun?" diye. Cevap: "ne uyuması?" Daha sonra Sancho başına geleni anlatır: "çünkü beni dört yüzden fazla Magripli öyle bir dövdi ki, dünkü sopalar yanında balla kaymak kalır." Diye devam eder. Bu sefer Don'un cevabı şu: "ne yani sen de mi dayak yedin?". İlk defa gerçekliğin ne olduğu hususunda diyalogun en başında hem fikirler. Sanki daha önce önerilen çözüm işe yarıyor gibi.

O gece şans eseri handa, eski Toledo Santa Hermandad kolluklarından kalan birisi, ikisinin bu konuşmaları esnasında ellinde kandille içeri girer. Bunun üzerine Sancho bu gelenin asık suratlı oluşundan, efendisinin daha önce söz konusu kızın güzelliğinin hazinesini koruyan Magripli büyücü olup olmadığını sorar efendisine; korkmaktadır çünkü işi eksik bırakıp tekrardan onları cezalandırmak için geri döndüğünü sanarak. Don Quijote, "Magripli bu olamaz, çünkü büyücüler kimseye görünmezler" der. "görünmeseler de hissettiriyorlar, omuzlarıma sorun söylesinler" der Sancho. Don'umuzun cevabı daha da iyi: "benimkiler de söyleyebilir; ama bu, şu gördüğümüz adamın Magripli büyücü olduğunu düşünmemiz için yeterli sebep değil".

Burada kimin neye güvenerek neye inandığı belli değil. Bu sefer Sancho'nun da en temel zihinsel melekesi çalışmaz durumda. Daha önceden önerilen çözümün işe yaramayacağını Don Quijote'nin cevabı çok güzel özetliyor ve Cervantes'in ilk kitapta yaptıklarıyla, Galileo'nun düşünce deneyleriyle yaptıkları arasındaki paralelliği gözler önüne seriyor sanırım.

Ülkemizde de kalıp dersler veren Erich Auerbach (1892-1953)'ın 1946 yılında yayınlanan *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature* isimli meşhur kitabında, Don Quijote ile ilgili değerlendirmesini "The Enchanted Dulcinea" başlıklı 14. Bölüm'de yapmaktadır. Kitabın, Alman tarihsel perspektivizmi çerçevesinde yazılmış bir tarih olmasını amaçladığını yazar Auerbach. Kitap, hayatın, dünyanın, gerçekliğin batı edebiyat tarihinde çok önemli yer tutan Homer'in *Odysseus* ve İncil'de nasıl temsil edildiğini karşılaştırarak başlar. Kitabın amacı, asil (*sublime*) ve asil-olmayan (*low*) stillerin Hristiyan karışımının, realizmin ortaya çıkmasına ve gelişmesine ve de romanın ortaya çıkışına nasıl yol açtığını göstermektir. Bu karışım, gelenekten ciddi bir kopuşun ortaya çıkmasına yol açmıştır. Aslında bu karışım İsa'nın çarmıha gerilmesiyle vücut bulur; çünkü mesaj açıktır: hayat bu dünyadakiyle sınırlı değil, gelecek, kurtuluş elimizdedir. Bu tasvir teorisini, Cervantes'in ünlü kitabına da uygular. İddiası şudur: *Don Quijote* esas olarak komik bir kitaptır, çünkü trajediden mahrumdur; kendi zamanındaki önemli ciddi meselelerle

uğraşmadığı için; Don Quijote'nin deliliğinin veya yanılsamasının ya da *idée fixe*'nin kendisini gerçeklikten kopardığını, sadece çelişkiler kafa karışıklığı yarattığından ötürü bir maskaralık (*farce*)'tır. Auerbach'ın kitapta geliştirdiği teori, aslında bir indirgeme (*reduction*)'dir; her indirgeme gibi bazı meselelerin ele alınmasına, çalışılmasına imkân verdiği için *heuristik* bir öneme haizdir tabii, ama *Don Quijote*'ye dair bu iddiası eksik ve hatalıdır. Kitabın en azından birinci bölümünün kendisini ve zamanındaki olup bitenlerle olan alakasını anlamada ne kadar tökezlediğini gösteriyor. *Don Quijote*, trajiktir de çünkü hayatta kalma mücadelemizde en güvendiğimiz sağduyuya dayalı algılarımıza esas olarak güvenmememiz gerektiğini göstermesinden dolayı.

KAYNAKÇA

- Auerbach, E. (1973). *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature* (W. R. Trask, Trans.). Princeton: Princeton University of Press.
- Cervantes, Miguel de (1999). *La Mancha'lı Yaratıcı Asilzade Don Quijote I* Çeviren (Roza Hakmen, Çeviren). İstanbul: YKY, Kazım Taşkent Klasik Yapıtlar Dizisi.
- Copernicus, N. (1995). *De revolutionibus orbium caelestium* [On the revolution of heavenly spheres]. (Charles Glenn Wallis, Trans.). Amherst, NY: Prometheus Books.
- Galileo, G. (1960). "The Assayer." (Stillman Drake and C. D. O'Malley, Trans.). In *The Controversy on the Comets of 1618*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Galileo, G. (2001). *Dialogue concerning the two chief world systems, Ptolemaic and Copernican* (Stillman Drake, Trans. and with revised notes; Albert Einstein, Foreword; J.L. Heilbron, Introduction). New York: Modern Library.
- Galileo, G. (2010). *On sunspots* (Eileen Reeves & Albert Van Helden, Trans. and Introduction). Chicago: University of Chicago Press,.
- Kepler, J. (1967). *Somnium; the dream, or posthumous work on lunar astronomy* (Edward Rosen, Trans.). Madison: University of Wisconsin Press.
- Kepler, J. (1997). *The harmony of the world* (E.J. Aiton, A.M. Duncan and J.V. Field, Trans.). Philadelphia, Pa.: American Philosophical Society.
- Kepler, J. (2004). *Selections from Kepler's Astronomia nova* selected, translated, and annotated by (William H. Donahue, Selection, Trans. and annotation). Santa Fe, N.M.: Green Cat Books..

Reflections Of Mid -17th- Century Plague Epidemics in Science and Literature

Gerhard F. STRASSER (Penn State University, University Park, PA USA)

ABSTRACT: The 17th century saw numerous advances in technology, in particular in the field of optics—centuries after Arab scholars had first dealt with micro and macro optics. With the help of the newly developed microscopes a Jesuit scholar, Athanasius Kircher, first posited the transmission of the plague through tiny “corpuscula” (modern-day bacteria) and vaguely anticipated the transmission chain from rats to humans by the bite of infected fleas—200 years before the actual discovery of the plague bacillus. Two literary works dealing with this dreaded disease are then analyzed for the impact the plague had on their respective communities: Daniel Defoe’s *A Journal of the Plague Year* (1722), describing the 1665 London epidemic. Filled with “human interest stories” the book is the work of a novelist whose method is that of a working journalist. On the contrary Orhan Pamuk’s *Beyaz kale/The White Castle* (1985) locates its extensive plague interlude in the Istanbul of the same time but uses the disease as a means of furthering his underlying “doppelganger” motif that ultimately leads to a personality switch among the two protagonists—or doubles.

Keywords: Plague; 17th century technology; Athanasius Kircher; Daniel Defoe; Orhan Pamuk

1. Preliminaries

At first sight it may be somewhat surprising to discuss the reflections of the plague—the terrible disease that devastated not only central Europe but vast areas of the entire known world for more than a thousand years—within the science and literature of the 17th century. Nonetheless there are such obvious parallels with AIDS, the plague of the 20th and 21st centuries, and its reflection in literature that such an investigation may be as profitable as, for instance, Susan Sontag’s early analysis of the impact of AIDS on late 20th-century society. In 1989 she added a second section to her seminal book, originally published in 1978 as *Illness as Metaphor* and re-issued it as *Illness as Metaphor and AIDS and Its Metaphors* (Sontag, 1991), once the enormous impact of this new disease on society became clearer. And even now, when there may be hope for at least a permanent remission of AIDS, there are a surprising number of new books dealing with this disease in the guise of literature. The latest such epidemic, Ebola, fortunately has not yet reached the proportions of AIDS or the “Black Death,” as the plague has also been called, and has yet to feature in belletristic literature.

Let me return to the topic, the reflections of plague epidemics in 17th-century science and literature. After discussing relevant technical advances in this period I intend to analyze the possible discovery by a Jesuit of a plague transmitter 200 years before the actual bacillus was identified. Two novelistic works dealing with 17th-century plague epidemics shall illustrate reflections of

this horrible disease in literature.

In the 17th century the plague still raged in central Europe in epidemic proportions. This occurred at a time when the western world was beginning to embark on a scientific revolution that—while several centuries behind in comparison with the wealth of knowledge that the Arab world had amassed as early as the 10th century, as we now know—would bring about major changes in the years to come. Around 1020 Ibn al-Haytham (or *Alhacen*) wrote his *Book of Optics* (III. 1), translated into Latin in the 12th century. Matters related to optics were increasingly being discussed: One invention that is of particular importance for our analysis was the progress made in the field of micro and macro optics. After the art of grinding lenses had been developed in Italy in the early 14th century and lenses were made to improve eyesight, Dutch lens grinders produced the first microscope by installing two lenses in a tube. In some ways Galileo Galilei reversed this process when he placed two lenses at the ends of a tube and obtained magnification of the opposite kind: In 1609 he invented the first workable instrument that magnified for him the heavens, bringing earth's moon, sunspots, and the closest planets into focus. The modern terms telescope and its counterpart, the microscope, were coined a few years later.

2. Athanasius Kircher's Early Use of the New Microscopes

The German Jesuit Athanasius Kircher (1602-1680) had come to Rome in 1633 and initially held the position of professor of mathematics at the *Collegium Romanum*, the Jesuit university. A prolific author in subjects ranging from historical sciences, natural sciences, musicology and even cryptology he wrote his first book in the field of optics in 1646, the *Ars magna lucis et umbrae* (Kircher, 1646) ("The Great Art of Light and Shadow") (Belloni, 1985). A chapter on the wonders to be discovered in the natural world with the help of magnifying lenses is one of the early publications in the literature on microscopes. Kircher, a deeply religious man, saw in the power of such instruments "natural magic" (but certainly not the medieval "black magic" that the Catholic church had condemned all along) and felt free to investigate their miraculous results. After having briefly described glass spheres filled with water to serve as primitive microscopes he illustrated three of the modern magnifying instruments (III. 2): An early piece (letters L-R) consisting of a single lens (L) between the viewer's eye (O) and the tiny object to be viewed (N), which is placed on the tip of a needle or spike (R), a precious gift that Kircher had received in 1644 from a cardinal; a tubular piece (A-E) where a glass sphere is coupled with a hyperbolic lens; and a type of rudimentary microscope using a concave mirror to produce a virtual image when held close to the eye (V-R) that Descartes had first suggested in 1637, which Kircher obviously did not use. With the help of some of these instruments

the Jesuit father reached surprising conclusions that often involved his “creative imagination”, a tendency to imagine things that might not necessarily be there. What is particularly important for our analysis, however, is another suggestion that will become crucial ten years later, during the outbreak of the plague in Naples and Rome: After having described what he called “worms” in vinegar (where he could actually see them with his weak microscope) and milk (where he could not see but imagined them) he continued: “I shall omit speaking of the worm-infested blood of feverish patients.”

This investigation took place in 1656, when the plague that had originated in Naples became virulent and moved north on the peninsula. In the spring it seriously threatened everyday life in Rome (Baldwin, 2004; Strasser, 1995; 1996). The papal sanitary authorities were well prepared when the first cases were diagnosed; pest houses and houses of quarantine had been set up. Although Jesuit regulations strictly forbade members of the order to meddle in the medical profession Kircher—who had shown increasing interest in medical and pharmaceutical matters—managed to receive permission to observe the plague victims (III. 3). His interest has to be seen in light of his ten-year long practice and experiments with microscopes, which he and the director of the hospital sponsoring his studies put to good use when they discovered numerous tiny “worms” in the plague buboes they cut open.

Kircher published the material from these hospital observations in his 1658 treatise *Scrutinium physico-medicum Contagiosae Luis, quae Pestis dicitur* (“Physical and Medical Examination of the Contagious Disease Called the Plague”) (Kircher, 1658). The book was surprisingly successful, certainly in part since many regions of central Europe were still suffering from the disease: There were re-editions in Leipzig in 1659, 1671 and again in 1771; it was translated into Dutch in 1669 and into German in 1680. And while the Jesuit increasingly emphasized the contagiousness of the plague, a theory for which he cited classical authors, his most important medical contribution was his suggestion that small, poisoned “*Corpuscula*” –virtually invisible bodies, certainly under his microscopes—were involved in the transmission of the plague. These *Corpuscula*, when transmitted from one victim to another, would bring about living effluvia (*animata effluvia*) that he was able to demonstrate in a number of experiments. Once again Kircher could not actually see them under his microscopes but drew the right conclusions, almost 250 years before the actual plague bacillus (*Yersinia pestis*)—which Kircher called *vermiculus*, little worm—was discovered by the Swiss epidemiologist Alexandre Yersin (III. 4). And Kircher strongly suspected transmission from rats or mice via fleas to humans, a cycle that is valid even today, which made him suggest strict (though inefficient) measures of hygiene along with calls for the extermination of potential host animals. But—in case none of the remedies that he also prescribed, such as ointments and salves of

diverse kinds—would not prevent infections he was not opposed to the use of amulets “of dead toads” as a course of last resort.

3. The London Plague of 1665/66 and Daniel Defoe’s Account in *A Journal of the Plague Year*

Less than a decade after Rome was visited by the plague an epidemic broke out in London. Mortality statistics—the *Bills of Mortality* (III. 5)—were kept on a weekly basis and by the end of 1665 document a loss of about 100.000 lives to the disease. As in Rome, the Lord Major and the Aldermen were reasonably prepared and published *Orders [...] concerning the Infection of the Plague*; the College of Physicians issued *Necessary Directions for the Prevention and Cure of the PLAGUE* in 1665 (Defoe, 1992, pp. 197-211). These and other rules and regulations simply document the helplessness of the authorities in the case of such an epidemic, and although some of Kircher’s publications were already discussed at the newly founded Royal Society, his ideas about the plague went totally unheeded but do surface in Defoe’s novel, *A Journal of the Plague Year* (III. 6).

Daniel Defoe (1660-1731) is the first writer whose reflections on the plague will be analyzed here. A multi-faceted career identifies him as a successful early journalist whose contributions to several of the newly founded weekly publications were well known. It was what we now call “human interest stories” that became the hallmark of Defoe’s writing—however, his lasting fame is not based on his work as a journalist but as a novelist whose method is that of a working journalist. A first such attempt was *The Storm* (1704), where he had described the devastation brought about by extreme weather a year earlier. In his Preface he proposed to assemble “the most Remarkable Casualties and Disasters” arising from one terrifying event. In his deeply Puritan convictions Defoe wanted reach a large audience as in a sermon and professed that “among such an infinite variety of Circumstances [he intended] to keep exactly within the bounds of Truth” (Defoe, 1704, p. A3). David Roberts, the editor of a new edition of the *Journal*, felt that both books “attempt to reconcile the different ways in which natural science and religion might be used to explain mass death and destruction (Roberts, 2010, pp. xi-xii). Long before the 1720 outbreak of the plague in the south of France Defoe had begun writing on the disease; in six articles in 1709 in his own periodical, the *Review*, he warned of infections from the Continent where British troops might contract the disease from afflicted enemy soldiers. As such the idea of using the plague as a subject for a novel may have occurred to Defoe quite some time before in the spring of 1720 he began reporting anew in *Applebee’s Original Weekly Journal* and other newspapers on the appearance of the disease in Marseilles, Toulon and other cities in the Provence (Backscheider, 1992, pp. 218-221). Londoners had not forgotten that

the 1665 epidemic had crossed the Channel from Holland and began to fear another major outbreak of the plague in London. With this in mind Defoe—who in 1719 had already published *Robinson Crusoe*, a first such fact-based novel that relied on Alexander Selkirk's recollections—wrote two accounts in the year 1722. His instincts served him right, as he coyly stated in a letter to the editor of the *London News*: “I cannot think that a Dissertation upon the Plague [...] can be very foreign to the Province of a News-[Reader]” (Roberts, 2010, p. xii). Indeed, some 50 books on the plague had appeared since the eruption of the disease in France and contributed to public hysteria; on February 12, 1722, the *Act of Quarantine* was finally signed into law, which was to prevent the infection from being carried across the Channel. Defoe—who had lobbied for the Act—knew he had no time to lose if he wanted to cash in on these sentiments, and he swiftly acted: Four days before King George I had signed the *Act*, and at a moment when Defoe felt that the disease was coming dangerously close, he published a hastily compiled small book, *Due Preparations for the Plague, as Well for Soul as Body* (Defoe, 1722). The plague, Defoe contended, was “not a divine visitation against which all were helpless: it was part of the order of things, however unwelcome, and it could be approached scientifically” (Burgess, 1972, p. 14), an attempt at confronting problems of social justice and spiritual anxiety. *Due Preparations* appeared a scarce five weeks before another of his fact-based books, *A Journal of the Plague Year*.

The *Journal's* success is undoubtedly due to Defoe's attempt to make fictional capital out of a hotly debated topic that was much talked and written about. To begin with the author uses a narrator whose initials—H. F.—are appended at the end of the long narrative. Knowing Defoe's journalistic interests in plausibility the letters could stand for a member of Defoe's family, his uncle Henry (Foe—De Foe was the author's original name), who would have been about 37 when the plague broke out in 1665. This narrator, then, gives us his account—made up out of his private journal from that year as well as historical material that he had in front of him.

As such this H. F. has several functions: He presents known information that is in the public domain, as we would nowadays say, such as the Mortality Bills or various government decrees. He also reflects on the causes of the plague that seem to closely relate to Kircher's ideas, with which he cannot fully identify, though, when he says:

[...] the opinion of others, who talk of infection being carried on by the air only, by carrying with it vast numbers of insects and invisible creatures, who enter into the body with the breath, or even at the pores with the air, and there generate or emit most acute poisons, or poisonous ovæ or eggs, which mingle themselves with the blood, and so infect the body: a discourse full of learned simplicity, and manifested to be so by universal experience [...] (Defoe, 1972,

p. 93).

In addition, H. F. testifies to the stories narrated about the plague and acts as an eyewitness—unless such accounts are told from hearsay, which Defoe the journalist will clearly mark by writing something to the effect that he does ‘not assert this Part of the Story at all, but relate it as [he] find[s] it.’ One such—famous—story is that of the “plague piper” (Defoe, 1972, pp. 107-108) (III. 7), supposedly blind, but—as H. F. was told by a friend of his, “not blind, but an ignorant, weak poor man, [who] usually walked his rounds about 10 o’clock at night” in pubs where they knew him. He was so drunk that he fell asleep in front of one of these. That’s where the plague carters (III. 7) picked up “two dead bodies” and also the piper, “and all this while the piper slept soundly.” More plague victims were piled on, but the piper slept soundly until the cart stopped in front of the open pit where they were to be dumped—and suddenly “the fellow awaked and struggled a little to get his head out from among the dead bodies, when, raising himself up in the cart, he called out, ‘Hey! where am I?’” The carter was terrified, as were other men called in, and they finally insisted, “‘Why, you are in the dead-cart, and we are going to bury you.’ ‘But I an’t [sic] dead though, am I?’ said the piper, which made them laugh a little” —and saved the piper.

This is one of the few humorous stories that H. F. reported, and in a kind of post-script Defoe has him reiterate that the story as his narrator heard it may not have been fully accurate—but, H. F. adds, “I am fully satisfied of the truth of [it].” Actually we now know that similar stories like “Of One that Fell Drunke off from his Horse taken for a Londoner Dead” (Defoe, 1972, p. 75, n. 4) appeared in print as early as 1604, and that a statue of the “plague piper” was erected soon after the 1665 epidemic near where the piper was allegedly picked up and was still standing there 60 years later—information that Defoe must have had at his disposal.

Ultimately Defoe’s first-person narrator allows the author to tell the story at a particular level, which will give the reader a very definitive, but also very specific, view of the plague. This is, of course, what Defoe the journalist wanted to accomplish—he wanted “both to exploit and contain a crisis,” as David Roberts summed it up in his introductory remarks (Roberts, 2010, pp. xi-xii). This should help us readers to share in this disastrous experience, which, together with the Great Fire of London in the following year, set the city back for years to come.

4. Orhan Pamuk’s *Beyaz kale/The White Castle*—Another Account of a 17th-Century Plague, This Time from a Distance of 300 Years

Contrary to Defoe’s relative historical closeness to the plague of 1665, Orhan Pamuk’s novel is written from an entirely different perspective, and the plague episode fulfills a different function. The disease’s Turkish name, “veba,”

derived from the Arabic “*waba*,” “to be contaminated,” stands for an epidemic that decimated Istanbul in 1347, at the very outbreak of the European plague (Panzac, 2009). It remained endemic throughout the Ottoman Empire, where it was constantly present at some level in the population—records show, for instance, that there was a major Ottoman pandemic from 1572 to 1589, and that Istanbul was affected for 68 years during the 18th century.

In Islam, certain *hadith* reporting the words of the Prophet instructed the faithful not to flee from the plague and to submit themselves to God’s will, which would punish non-believers. They should, however, avoid areas already affected by the disease. Such Muslim convictions were included in treatises on the plague, especially by Ibn Hajar al-Asqalani in the 15th century, who survived the disease in Cairo and spoke out against contagion in his magnificent encyclopedic work, *Fath al-Bari* (“Victory of the Creator”). He summed up the helplessness of the medical profession when he wrote: “There is no doubt that treatment with supplications is more effective than treatment with drugs” (Katz, 2013, pp. 42-43).

Orhan Pamuk sets his novel, *Beyaz kale—The White Castle* (Pamuk, 1990) against this background in the 17th century, during the reign of Sultan Mehmet IV (1648-1687; lived from 1642 to 1693). His first-person narrator is a young Italian scholar who was captured by pirates and ultimately ends up at an Istanbul slave market. As a slave he pretends to be a doctor, cures most of his cases and ultimately gains the admiration of the pasha who presents him as a slave to a scientist, “Hoja” (“master”). The young Italian is amazed by his first sight of Hoja: “The resemblance between myself and the man who entered the room was incredible! It was *me* there . . . for that first instant this was what I thought” (Pamuk, 1990, p. 22), is the narrator’s immediate reaction—marking the introduction of the “doppelgänger” or ‘look-alike’ motif that Pamuk may have found in Dostoyevsky, Kafka, Borges, and Calvino (and indirectly worked into the title since the “white castle” is named Doppio, yet another allusion to the double). In a complicated “mutual quest for identity [...] the two [men] engage in a long and tortured collaboration in creativity” (Parla, 2009, pp. viii-ix). Indeed *The White Castle* “puts the traditional motif of the doppelgänger to a highly inventive use, exploring the areas in which East and West, which appear to be opposite and conflictive in so many ways, actually mirror each other,” Michael McGaha comments (McGaha, 2008, p. 28; Ayengar, 2008). Hoja wants to know everything about the West—only when fully satisfied would he free his slave, while the narrator gains insight into the innermost thoughts of Hoja and the world of the East.

After more than ten years in which the narrator instructed Hoja—who had gained some reputation as an astrologer—which in turn led to the Hoja’s rising esteem with the young sultan, plague breaks out in Istanbul. “When asked what

the signs of illness were [...] Hoja laughed at me: [...] if I caught it I'd know beyond any doubt, a person had only three days of fever in which to find out. Some had swellings behind their ears, some under their armpits, on their bellies, buboes developed, then a fever took over; sometimes the boils burst, sometimes blood spewed from the lungs, there were those who died coughing violently like consumptives" (Pamuk, 1990, p. 71). An Italian convert whom the narrator consulted the following day, and who referred to the coffins carried down the street, thought he saw how scared he was and said to his face "he was scared because [he] remained faithful to Christianity! He scolded [him]; a man must be a Muslim to be happy here" (p. 71), he added before disappearing. When the narrator tried to suggest to Hoja some well-tried western preventive measures such as proper hygiene and seclusion, his master countered by saying that "he didn't fear the plague; disease was God's will, if a man was fated to die he would die" (p. 72)—reflecting Muslim belief in the face of such an epidemic, as we have heard. In a desperate attempt at switching identities Hoja forcefully touched the narrator in order to infect him—which caused the latter to run away in terror and escape from the plague to Heybeliada Island (p. 87).

In the interim the sultan finally consulted Hoja and asked how long the plague would continue to take hundreds of lives a day. Hoja could not come up with answers and "begged for time saying he needed to work from the stars" (p. 90). Flattered by this increased show of confidence Hoja—who was at a loss for solutions—decided to search for the narrator, whom he easily found on the island. In a manner reminiscent of Defoe's mortality bills the two devise a scheme to keep a keen eye on plague fatalities and informed the sultan that he needed to declare "war on Satan" (p. 92) (and not on Azrael, the archangel of death and God's instrument), as Hoja wanted to make clear. As was to be expected some of the orthodox members of the sultan's retinue "said that to make war on the plague was to oppose God," but the ruler (who hated cats) prevailed and even had 500 cats brought in from far away to combat the mice that—according to Hoja—would harm the sultan's favorite falcons and pet animals. (Hoja does not mention how harmful mice could be for humans for the same reasons, of which he is not fully aware). Janissaries were to control access to market places, boat landings and bazaars; permits were issued for travel in essential business matters. None of these measures produced the hoped-for immediate results, and after several more weeks and upon the sultan's continued urging it was the narrator who finally came to a daring analysis of his statistics predicting that the plague "would take its last victims in the markets and leave the city in twenty days" (p. 95). And indeed it so happened. Hoja was appointed Imperial Astrologer, and "as the sultan went to the Hagia Sophia Mosque for the Friday prayers, [...] Hoja followed directly behind him" (p. 98). The narrator, too, was among the cheering crowds, but as Hoja passed "he glanced away as if he did not know [him]." The narrator's conclusion at this snub is unexpected and takes the reader back to the initial premise of the look-alike or double: "It wasn't that

I wished to seize a share in the triumph [...],” the narrator felt, “the feeling I had was quite different: I should be by his side, I was Hoja’s very self! I had become separated from my real self and was seeing myself from the outside, just as in the nightmares I often had.”

Pamuk’s plague episode fulfills a totally different purpose from Defoe’s accounting: There is no more journalistic exactness and pseudo-historical correctness; Pamuk’s interlude, while promoting Hoja in the end and paving the way for his new position at the sultan’s court, serves as yet another stepping stone in the two protagonists’ search for their mutual—and mutually exchangeable—relationship and ultimate switch of identities.

5. Closing Remarks

The development of the microscope in the early 17th century afforded researchers a first—though obviously highly speculative—look at the wonders of the world beyond the naked eye. As far as the plague is concerned, such speculations built upon spurious and not yet replicable “discoveries” did not have any noticeable impact on the literature dealing with this dreaded disease although advances in its containment—yet not treatment—can be seen in the two novels that were chosen here.

REFERENCES

- Ayengar, N. S. R. (2008). East-West Encounter in Orhan Pamuk’s *The White Castle*. *Criticism*, 15(06/01/2008), re-issued in *Fringe Magazine* 35 (Final Issue), <http://www.fringemagazine.org/lit/criticism/east-west-encounter-in-orhan-pamuk-s-the-white-castle/>
- Backscheider, P. (Ed.). (1992). Backgrounds: The Plague of 1665 and the Threat of 1720-21. In Defoe, D. *A Journal of the Plague Year*. Norton Critical Edition (pp. 195-361). New York, London: W. W. Norton.
- Baldwin, M. (2004). Reverie in Time of Plague: Athanasius Kircher and the Plague Epidemic of 1656. In Findlen, P. (Ed.), *Athanasius Kircher: The Last Man Who Knew Everything* (pp. 63-77). New York, London: Routledge.
- Belloni, L. (1985). Athanasius Kircher: Seine Mikroskopie, die Animalcula und die Pestwürmer. *Medizinhistorisches Journal* 20, 58-65.
- Burgess, A. (1972). Introduction. In Defoe, D. *A Journal of the Plague Year*. Penguin English Library (pp. 6-19). Harmondsworth, England, et al.: Penguin Books.
- Defoe, D. (1972). *A Journal of the Plague Year*. Penguin English Library. Harmondsworth, England, et al.: Penguin Books.
- Defoe, D. (1722). *Due Preparations for the Plague, as Well for Soul as Body* [...]. London: E. Mathews and J. Batley.
- Defoe, D. (1704). *The Storm; or, A Collection of the Most Remarkable Casualties and Disasters which happen’d in the late Dreadful Tempest, both by Sea and Land*. London: Sawbridge.
- Katz, M. H. (2013). Translation of Ibn Hajar’s treatise on the Black Death. In *Prayer in Islamic Thought and Practice*. Cambridge, England: Cambridge Univ. Press.
- Kircher, A. (1646). *Ars magna lucis et umbrae* [...]. Rome: Scheus. Chapter on “De mira rerum naturalium constitutione per Smicroscopium investiganda” on pp. 834-835.
- Kircher, A. (1658). *Scrutinium physico-medicum Contagiosae Luis, quae Pestis dicitur* [...]. Rome: Mascardi.
- McGaha, M. (2008). *Autobiographies of Orhan Pamuk. The Writer in His Novels*. Salt Lake City: Univ. of Utah Press.

- Pamuk, O. (1990). *The White Castle*. Transl. by V. Holbrook. Manchester, England: Carcanet Press.
- Panzac, D. (2009). Plagues in the Ottoman Empire. In Ágoston, G., & Masters, B. (Eds). *Encyclopedia of the Ottoman Empire*. New York: Facts On File. Retrieved from *Modern World History Online*, Facts On File, <http://www.fofweb.com/activelink2.asp?ItemID=WE53&iPin=EOE449&SingleRecord=True>
- Parla, J. (2009). Foreword. In Anadolu-Okur, N. (Ed.). *Essays Interpreting the Writings of Novelist Orhan Pamuk*. Lewiston, New York: Edwin Mellen Press.
- Roberts, D. (2010). Introduction. In Defoe, D.: *A Journal of the Plague Year*. Oxford Classics. Oxford, England; New York: Oxford University Press
- Smith, A. M. (Ed). (2001). *Alhacen's Theory of Visual Perception: A Critical Edition, with English Translations and Commentary, of the First Three Books of Alhacen's De Aspectibus [...]*. Vols. 1-2. Transaction Series 91. Philadelphia: American Philosophical Society.
- Sontag, S. (1991). *Illness as Metaphor and AIDS and its Metaphors*. Harmondsworth, England, et al.: Penguin Books.
- Strasser, G. F. (1996). Science and Pseudoscience: Athanasius Kircher's *Mundus Subterraneus* and his *Scrotinium [...]* *Pestis*. In Scholz Williams, G., & Schindler, S. K. (Eds.). *Knowledge, Science, and Literature in Early Modern Germany* (pp. 219-240). Chapel Hill, North Carolina; London: Univ. of North Carolina Press.
- Strasser, G. F. (1995). Ein Polyhistor als Pathologe: Athanasius Kirchers *Durchgründung der laidigen ansteckenden [...]* *Pestilenz*. In Kröner, P., et al. (Eds.). *Ars medica: Verlorene Einheit der Medizin?* (pp. 55-64). Stuttgart, Germany, et al.: Fischer.

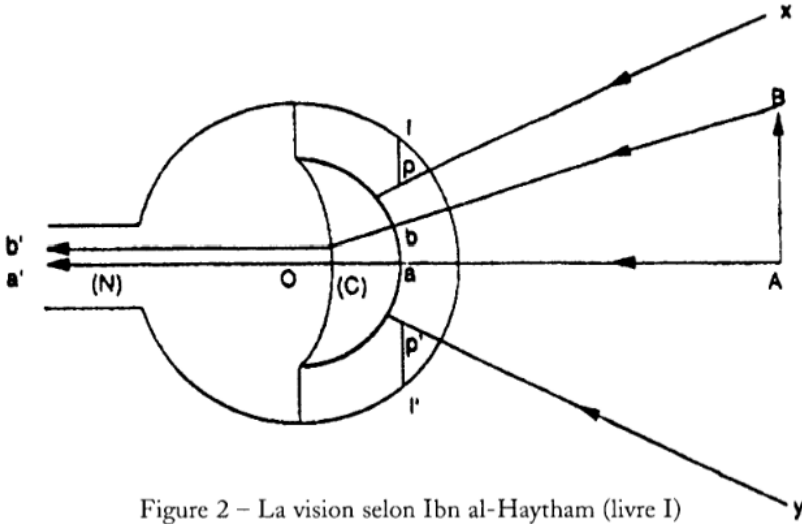


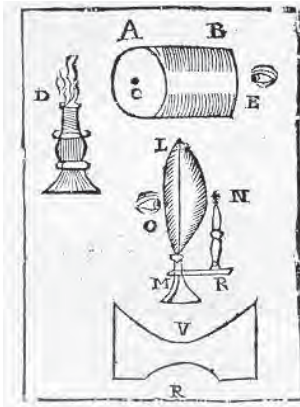
Figure 2 – La vision selon Ibn al-Haytham (livre I)

(N) nerf optique	pp' pupille
O centre de l'œil	II' iris
(C) cristallin	AB objet

Aa, Bb, etc. Rayons lumineux utiles (normaux à la cornée et à la face antérieure du cristallin).
 a'b' forme sensorielle de l'objet se propageant dans l'humeur vitrée et le nerf optique.

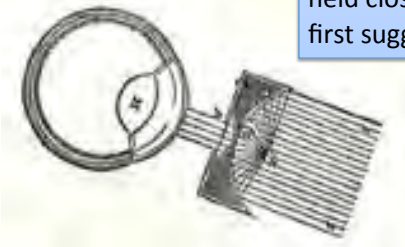
(La face postérieure du cristallin pourrait aussi être plane ou légèrement convexe. Mais toujours située dans la partie antérieure du globe oculaire, elle transmet par réfraction les formes parallèlement à l'axe de l'œil). – Grâce à la ségrégation des seuls rayons lumineux utiles, on retrouve le vieux cône visuel antique, mais il a changé de sens.

Vision according to Ibn al-Haytham, *Kitab al-Manazir (Book of Optics)*, Book I



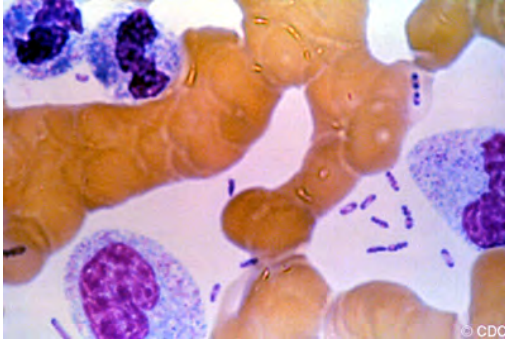
Three microscopes from Kircher's *Ars Magna Lucis* (1646). They are single-lens (= simple) magnifying instruments, often used to observe insects:

- 1) An early piece (letters L-R) consisting of a single lens (L) between the viewer's eye (O) and the tiny object to be viewed (N), which is placed on the tip of a needle or spike (R).
- 2) In a tubular piece (A-E) a glass sphere is coupled with a hyperbolic lens.
- 3) Type of rudimentary microscope using a concave mirror to produce a virtual image when held close to the eye (V-R) that Descartes had first suggested in 1637.



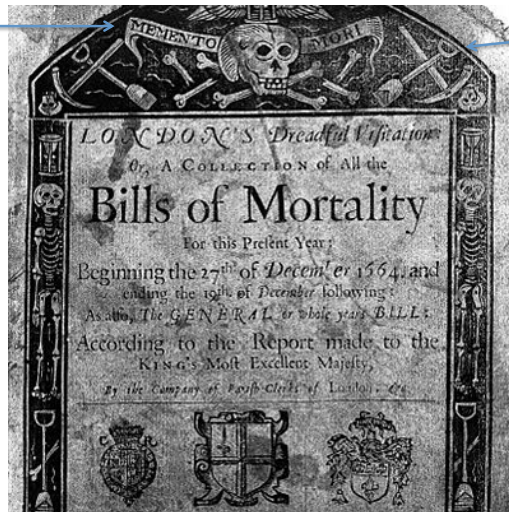


A medical doctor is cutting open (“lancing”) a bubo on the neck of a woman while the man on the left is pointing to a bubo under his arm.



Dark stained bipolar ends of *Yersinia pestis* can clearly be seen in this stain of blood from a plague victim. The **plague bacillus** is an ovoid, "safety-pin-shaped" bacterium.

The bacterium that causes plague is *Yersinia pestis*, a bacillus a few nanometres long. It is transmitted to animals by fleas, or directly to man.



(Gruesome) Mortality Bill cover for the year 1665, with the gravediggers' instruments (pickaxe, shovel) surrounding a skull with the banner inscription, **"Memento mori"**—Remember that you will have to die.

A
JOURNAL
OF THE
Plague Year:
SEVERE
Observations or Memorials,
Of the most remarkable
OCCURRENCES,
As well
PUBLICK as PRIVATE,
Which happened in
L O N D O N
During the last
GREAT VISITATION
In 1665.

Written by a Christian who continued all the
while in London. Never made publick before.

L O N D O N :
Printed by B. Smith at the Royal Exchange, J. Edney
in Fleet-Street, at D. de Wittes, Temple-Bar; and
J. Sturton in St. Dunns, Street. MDCCLXV.

Lord, haue mercy on London.

I follow. Wee fly.

Wee dye.

Keep out.

In this anonymous woodcut people are seen *dying* (left) or *fleeing* (“We fly”=flee) from the **plague**—but are *kept out* of neighboring communities by force (pikes and armed men on the very right).

Defoe’s name does not appear on the title page of the first edition. At the very end of the *Journal* the name of a narrator is listed as “H. F.,” which could refer to a “Henry Foe,” an uncle of De Foe (who originally did not write his name in one word).



Statue carved by Caius Gabriel Cibber and erected near the pit into which the “Plague Piper” would have almost been thrown by the plague carters ...

Belleğin Metaforları

Metaphors of Memory

Mediha GÖBENLİ (Yeditepe Üniversitesi)

ÖZET: Bellek, bir kaydetme yöntemi olmakla beraber, aynı zamanda bilgiyi kodlama ve depolama (hafıza), gerektiğinde de bu bilgiyi stratejik biçimde ortaya çıkarıp aktarma sürecidir. Kaydetme ve bilginin depolanıp çıkarılmasında yarayan araçlar arasında ansiklopediler, fotoğraflar, ses kayıtları, bilgisayar gibi araçlar bulunmaktadır. Bu süreci belirleyen elbette ki tarihsel, toplumsal ve psikolojik etmenlerdir. Ancak bellek, geçmişçi çözümlene, anlama ve anlamlandırmada önemli bir araç olmanın yanında bir görme biçimidir. Bu görmeyi belirleyen ise bilinçtir. Belleğin sürekliliğini sağlayan öge ise kültürel yapılar (sanat, edebiyat vd.) ve gelenek haline gelen ritüellerdir. Öte yandan *ars memoriae* olarak adlandırdığımız bellek sanatı, belleği güçlendirme tekniği olup, antik toplumların retorik bilimi ve hatırlama teknikleriyle (mnemo tekniği) başlatılmaktadır. Frances Yates'ın, 1966'da yayımladığı *The Art of Memory* isimli araştırması edebiyat alanında yapılan *ars memoriae* çalışmalarına ön ayak olmuştur. "Bellek sanatı, imgelerin yaratıcısı olarak elbette ki sanatın ve edebiyatın yaratıcı eserlerine ilham kaynağı olmuştur." (Yates) Dante'nin İlahi Komedyası örneğinin ortaçağın bellek sanatının bir yansımasıdır. Marcel Proust'un romanında bellek yöntemi, Feud'un bilinçaltı kavramı ve Henri Bergson'un "memoire involontaire" tartışıldığı bir dönemde ortaya çıkmıştır. Yunanca'da "Mnemosyne" olan bellek, Peter Weiss'in *Direnmenin Estetiği* romanında "bütün sanatların annesi" olarak tartışılmıştır; sanat eserleri, sınıf savaşlarının, ezen ve ezilen ilişkisinin bir belgesi olarak okunup, tarihsel bir anı sonsuz kılmıştır. Bu çalışmada hedefimiz, dünya edebiyatından iki roman üzerinden kendi alanımız olan edebiyat ve bellek ilişkisini ortaya çıkartıp aydınlatmaktır. Marcel Proust *Kayıp Zamanın İzinde* ve Peter Weiss *Direnmenin Estetiği* romanında bir *Leitmotiv* olarak bellek temasını roman karakterleri yoluyla tartışmaları bu çalışmada karşılaştırmalı olarak incelenecektir.

Anahtar sözcükler: bellek, *ars memoriae*, *mnemosyne*, Marcel Proust, Peter Weiss

ABSTRACT: As well as being a method of recording, memory is a process of coding and storing knowledge (mind), and transferring and using it strategically. Among the means of recording and storing knowledge are encyclopaedias, photographs, tape recordings, computers etc. This process is of course determined by the historical, social and psychological agents/moments. Nevertheless, in addition to being a tool of solving, understanding and explaining the past, memory is a form of seeing. And the determinant of that process is the consciousness. The continuity of memory is given by the cultural structures (such as art, literature etc.) and rituals which have become tradition. On the other side *ars memoriae*, the art of memory, is a technique of strengthening the memory. It started with the science of rhetoric and the techniques of memorising (mnemonics) in the ancient world. Frances Yates' *The Art of Memory*, published in 1966, was a foregrounding work for other studies in *ars memoriae*. "The art of memory was a creator of imagery which must surely have flowed out into creative works of art and literature." (Yates, 91)) Dante's *Divine Comedy* for instance was a reflection of the art of memory of the Middle Ages. The method of memory in Marcel Proust's novel was produced during a time when Freud's term of subconscious and Henri Bergson's "memoire involontaire" were discussed. Peter Weiss refers to memory, which was called "Mnemosyne" in Greek, as "the mother of all arts"; the works of art are read as documents of class struggle and documents of the relations between the oppressor

and the oppressed, whereby a historical moment was caught and made eternal. The aim of this study is to compare Marcel Proust's novel *In Search of Lost Time* and Peter Weiss' *The Aesthetics of Resistance* in terms of the relationship between literature and memory as a *Leitmotiv*.

Keywords: memory, ars memoriae, mnemosyne, Marcel Proust, Peter Weiss

Ars memoriae olarak da adlandırdığımız bellek sanatı, antik toplumların retorik bilimi ve hatırlama teknikleriyle (mnemo tekniği) başlatılmaktadır. Mnemo (hatırlama) tekniğinin çıkış noktası, *loci et imagines* prensipidir, yani önce mekânların (loci) ardından da imgelerin hatırlanması demektir. Retorikle ilgili yazılarda yer alan bu tekniğin antik toplumda işlevi, retorik içerikli konuşmaları ezberlemeye yaramaktaydı. *Loci et imagines* kavramlarının anlamı Cicero'da, belli mekanların seçilip bilince yerleşmesi hayali görüntülerle sağlandıktan sonra, bu görüntüler belli mekanlarla ilişkiye sokulur (Cicero, aktaran J. Assmann, 2001, s. 33-34). Ancak kavram olarak "bellek mekanları" nı 20. yy'ın sonunda Fransız tarihçi Pierre Nora (1989) ortaya atmıştır. Nora'nın bellek mekanları kavramından kastettiği coğrafi olmaktan çok sembolik bir anlama sahiptir. Bu da toplumların kolektif belleğinin belli mekanlarda billurlaşması anlamına gelmektedir.

Felsefi açıdan bellek, Antikçağ'da Platon ve Aristoteles ile başlatılıp Platoncu ve Aristotelesci gelenek olarak ikiye ayrılır. Barash "Belleğin Kaynakları" (2007) isimli makalesinde Platon'un Sokrates'in *Menon* ve *Phaidon* isimli yapıtlarını yorumlaması üzerinden "duygu algısı" ile "bellek" arasında ayırım yapıp, duygu algısını "duyuların kısa ömürlü uydurmaları", belleği ise, "orijanelin kopyaları olarak atıfta bulunduğumuz iyi, güzel vb. bütün duygu algısı nesnelere ebediyen anımsa[mak]" olarak tarif eder (s. 14). Sokrates'e göre "öğrenme aslında anımsama"dır. Platon'un anımsa anlayışının son "büyük temsilcisi" olarak ise Leibniz gösterilir. 20. yy'da felsefesini Locke'un eleştirisi üzerine yapılandırılan Henri Bergson *Madde ve Bellek* isimli kitabını yazar. Ancak Barash, Bergson'u da Locke'un temel ön varsayımından kurtulamayanlardan olarak eleştirir.

19. yy'da Bellek Araştırmaları

Bellek ve hafıza ile ilgili araştırmalar çok eski çağlara dayanmakla beraber modern bellek incelemeleri 19. yy'ın son çeyreğinde tıp, psikoloji ve felsefe alanında öncelikle de Fransa'da büyük bir patlama yaşamıştır. Fransa'da Henri Bergson, Pierre Janet ve Theodule Ribot, Almanya'da Hermann Ebbinghaus ile 1880 ve 90'lar belleğin "altın çağı" (Nalbanti, 2003, s. 6) olarak adlandırılır.¹ Felsefi alanda Bergson, öğrencisi Halbwachs ise 1980'lerden sonra bellek

¹ Ne ilginçtir ki, bellek alanında yaşanan bu patlama, tarihsel olarak sınıfsal bir yenilginin yaşandığı (Paris Komünü'nün yıkılması, Bismarck'ın antisosyalist yasaları vb.) bir döneme denk gelmektedir, ve bu bakımdan 20. yy'ın 80'leriyle bir analogi kurmak mümkündür (Sovyetler Birliği'nin dağılması, sosyalist blok'un yenilgisi). Bu paradoks durum nasıl açıklanabilir? Pierre Nora'nın bu duruma getirdiği bir açıklama şöyledir: "Bu kadar çok bellek konuşuyoruz çünkü ondan çok az kalmıştır" (Nora, 1989, s. 7).

çalışmalarında en çok referans gösterilen isimdir. Bergson'un Marcel Proust'u da etkilemiş olması edebiyat için ayrıca başka bir öneme sahiptir. Nitekim Proust, bu konuya edebi olarak el atmış ilk yazardır.

Henri Bergson (1859-1941), madde ve tin ilişkisini ele alan felsefi yapıtı *Madde ve Bellek*'i 1896'da yayımlar. Kitabın önsözünde de belirtildiği gibi, çalışmanın amacı "tinin gerçekliğiyle maddenin gerçekliğini ortaya koymakta ve belirgin bir örnekten, bellek örneğinden yola çıkarak tin ile maddenin birbiriyle ilişkisini belirlemeye çalışmaktadır" (Bergson, 2007, s. 7). Bergson'a göre madde, bir varoluş biçimi olarak "imgeler' bütünüdür". Bergson'un burada çıkış noktası, Berkeley ve Descartes'in maddeyle ilgili yaptığı tespitlerdir.

Beden ve beyin, evrenin içinde var olan ve maddi dünyayı temsil eden imgelerdir (s. 17). Kendini kuramsal olarak hem maddecilere, hem de idealistlere karşı konumlandıran Bergson, "beyin bir tür merkezi telefon santralından başka bir şey değildir: beynin rolü 'iletişim sağlamak' bekletmektir" (24) diye yazar. Öte yandan tinselliği temsil eden ve belirli bir bellek çabası gerektiren algular/duyular geçmiş deneyimlerden ve anılardan etkilenmiştir. Bu şekilde belleğe yer veren Bergson, belleği alguların ve anıların beyinde büzülüp sıkıştırılmış biçimi olarak tasvir eder (s. 27). Bergson'un hipotezi, "duygulanımın, belirli bir anda, imgeden [...] kaynaklanması gerektiği" dir (s. 42). Bergson, alışkanlıklardan oluşan bellek ve anımsamalardan oluşan bellek olmak üzere iki bellek türünden bahseder. Ezberleme örneğinin anımsanan bellektir. İstençdışı olan bellek (involuntary memory), gerçek kendiliğinden olan saf bellektir, ve saf bellek olarak bireyin geçmişini hatırlayıp yeniden görmesini sağlar. İstençdışı bellek, kendiliğinden genellikle bir çağrışıma bağlı olarak (koku, tat, ses) ortaya çıkan bireysel bellektir.

Psikanaliz Açısından Bellek

Psikanalitik yöntem, hastanın nevrozunu, yani psikolojik rahatsızlığını tedavi etmek için onun geçmişine inmek, dolayısıyla da bilinçaltında bastırıldığı ve unuttuğu olayı ortaya çıkarmak için iki yöntem uygular: Canlandırma ve anımsama. Canlandırma ve anımsama arasındaki en önemli fark, anımsamanın gönüllü, canlandırmanın ise bir yineleme olarak zorlama olmasıdır.

Freud, "Anımsama, Yineleme ve Gözden Geçirme" (1914) isimli çalışmasında şöyle bir formül oluşturur: "Hasta, anımsama yerine yineler; direnme koşulları altında yineler" (Freud, aktaran Connerton, s. 44). Hastanın tedavisinde Freud, yinelemenin durdurulup anımsama yönüne çevirmesini ana araç olarak görür. Anımsamayla beraber, psikanalizden geçirilen kişinin rahatsızlığına sebep olan anı yakalanır ve böylelikle hastayı iyileştirme süreci başlar.

Deneysel psikolojide bellek çalışmasının odağında kodlama vardır. Bir konstrüksiyon (yapım) olarak anımsama kodlama yoluyla anın bilince çağrılması demektir. Bellek destekleyici (mnemonik) kodlamanın üç yönü bulunmaktadır:

semantik (anlambilimsel) kodlama, sözel kodlama ve görsel kodlama. Semantik kodlama, bir konuyu mantıksal bir çerçevede anlamlandıran kodlama, sözel kodlama, "herşeyi sözle dile getirmeye hazır duruma gelme olanağı veren her türlü bilgiyi ve programı içerir" (Connerton, s. 46); görsel kodlama, "kolaylıkla imgelere çevrilebilen somut bellek öğeleri" (s. 46) demektir.

Maurice Halbwachs (1877-1945): Kolektif Bellek

Bilindiği üzere, edebiyat bilimi alanında 1980'lerde popüler olmaya başlayan bellek incelemeleri, Fransız sosyolog Maurice Halbwachs'ın 1920'lerde yaptığı kolektif ve tarihsel bellek çalışmasını temel alır. Bu çalışmasında Halbwachs, bireysel belleğin de toplumsal olduğunu yazmıştır (Halbwachs, 1985, s. 35). Bundan önce felsefe alanında daha önce adı geçen İngiliz felsefeci John Locke "An Essay Concerning Human Understanding" (1690) isimli çalışmasında hafıza yeteneğinin bireysel kimliğin oluşumunda ön koşul olduğunu belirtmiştir (Erlil, Gymnich, Nünning 2003: 111). Ayrıca Halbwachs birçok kolektif belleğin var olduğunu yazmıştır (Halbwachs, s. 71). Nedir kolektif bellek? Kolektif bellek, belli ortak özelliklere sahip ve bu yüzden de bir grup oluşturan insanların (insanlık, halk, sınıf vd.) tarihsel, siyasal, kültürel, sınıfsal hâfıza gücü olarak tanımlanır.

Belleğin toplumsal yoldan kuruluş biçimine gelirsek, üyesi olduğumuz bir grup/sınıf/topluluk bu süreci etkileyen ve oluşturan en önemli öğedir. Hatırlama/anımsama eylemi bir insanın durduk yere gerçekleştirdiği bir eylem değildir. Ancak anımsamayı tetikleyen başka üyelere ait bellek ortamlarıdır. İster kuşaklar arası uzun geçmişe dayanan anımsamalar olsun, isterse kısa sürelere dayanan anımsamalar, anımsamak için bir gerekçe ve tetikleme, anımsatan bir öğe gereklidir. Demek ki her bireysel anımsama aynı zamanda toplumsaldır. Bireysel belleğin de toplumsal olduğu hiç kuşku götürmez. Ancak burjuva toplumlarında nasıl ki yaratıcılık bireye atfedilip edebiyat tarihi tek tek dahilerin tarihi olarak görülüyorsa, yine aynı şekilde bellek de öncelikle bireye atfedilir. Toplumsal ve kültürel bellek, kurumlar ve kültürel yapılar üzerinden bireye ulaştırılır. Bellek temasını ele alan yazarların ortak özelliği genelde çıkış noktalarının "kişisel bellek" olup, sadece yaşamöyküsü ile bağlantılı olarak ortaya çıkan anımsama eylemini kapsar. Halbwachs'ın bellek kuramı elbette ki sınıfsal bir çıkış noktasına sahip değildir. Belleğin de sınıfsal bir özelliği olduğu tartışması dışındadır. Ayrıca Halbwachs çalışmalarında iktidar ve bellek ilişkisini göz ardı etmiştir. Kolektif belleğin ana prensiplerini özetlersek: Bellek toplumsal olduğu için, hatırlama da toplumsal etkileşim yoluyla gerçekleşir. Bellek seçici olduğu için hatırlama unutmayı da içerir. Bu seçme sürecini belirleyen ise toplumsal ve siyasal/tarihsel ihtiyaç ve koşullardır.

1980'den sonra bellek incelemeleri

1980'den sonra bellek çalışmalarında bir "patlama" yaşanır. Aleida ve Jan

Assmann çiftinin yaptığı araştırmalar en çok referans gösterilen incelemeler arasındadır. Jan Assmann'a göre, bu ilginin temelinde üç faktör yatar: yazının ve matbaanın keşfine eşdeğer bir kültürel devrim anlamına gelen elektronik medya çağında yapay belleğin mümkün olması, geçmişi hatırlama ve anlama çabasının yaygınlaşması ve de İkinci Dünya Savaşı'nda faşizmi yaşamış tanıkların "yok olma" noktasında hatırlama/anımsama yoluyla tarih ve belleğe verilen önemdir (J. Assmann, 2001, s.16-17).

Halbwachs'ın bellek kuramından, öncelikle de "sosyal-yapısalcı" (s. 51) çıkış noktasından, yani geçmişin de toplumsal olarak inşa edilmiş olmasından yola çıkan Assmann'lar toplumsal ve kolektif bellekten sonra kültürel ve iletişimsel bellek kavramını ortaya atarlar. Mısır Dili ve Edebiyatı uzmanı olan Jan Assmann, Türkçe'ye de çevrilmiş olan *Kültürel Bellek* isimli kitabında eski Mısır, İsrail ve Yunan medeniyetlerindeki belleği yazının işlevinden yola çıkarak ele alır. "Kültürel bellek" kavramı altında Assmann, "insan belleğinin dış boyutunu" kastettiğini ve bunun da tarihsel kültür bilimiyle yakından ilgili olduğunu yazar. Oysa belleğin bu zamana kadar genel geçer tanımı, Assmann'ın "iç olgu" olarak gördüğü, belleğin daha çok psikolojik, fizyolojik ve nörolojik olduğu kanısındır. Belleği belirleyen ise "dış koşullar" olan Halbwachs'ın tespitiyle toplumsal ve kültürel çerçevedir (Assmann, 24). Assmann, belleğin dış boyutunu "mimetik bellek", "nesnel belleği", "iletişimsel bellek" ve "kültürel bellek" olarak dörde ayırır. Yazının ortaya çıkışıyla "dış belleğin" mümkün kılındığını, yani kaydedilip yaygınlaştırıldığını belirten Assmann, "dış belleğin" bu imkânlarından "sadece bireyler değil aynı zamanda ve özellikle toplum ve onun kurucu unsuru olan iletişim" in (s. 28) yararlandığını yazar.

İletişimsel bellek, bireylerin ilişkisinden doğar, dolayısıyla da canlı tanıklık gerektirip sözlü tarihe aittir. Sözel olarak devredilen bu belleğin süresi yaklaşık 80 yıla sınırlıdır (s. 55). Çünkü bu kuşaktan bireylerin ölümüyle "iletişimsel bellek" de yok olur. Assmann'a göre işte bundan sonra devreye resmi tarih girer. Hatırlamayı ise yazar, "kökeni göz önünde tutan, kökensel hatırlama" ve "biyografik hatırlama" olarak ikiye ayırır. Kökensel hatırlamanın özelliği, "memoria" kavramı altında simgelere (törenler, danslar, anlatılar, desenler, giysi, takı, dövmeler, yollar, resimler, mekânlar vb.) başvurmasından oluşur (s. 55).

İletişimsel ve kültürel bellek arasındaki ayrım, "katılım" payı ile ilgilidir: Ancak taşıyıcıları şamanlar, ozanlar, rahipler, öğretmenler, yazarlar, filozoflar vb. gibi "uzman"lardan oluşan kültürel belleğin katılım yapısı hiyerarşiktir (s. 57). Yazısız toplumlarda ise mitler, ritüeller ve bayramlar, kültürel belleğin pekişmesinde önemli bir işleve sahiptirler.

Türkçe'ye çevrilen "bellek çalışmaları" arasında Paul Connerton'un *Toplumlar Nasıl Anımsar?* (1999) isimli kitabında yazar, insan gruplarının belleğinin nasıl taşınıp korunduğunu inceler. Connerton, toplumsal belleği mevcut toplumsal düzenin meşrulaştırılması için ortak anılardan oluşan geçmiş

imgelerinin bir araya getirilmesi olarak tanımlar (Connerton, 1999, s. 10). Geçmişin imgeleri ve anımsanması ise “törenselleşebilecek uygulamalarla (performans) taşınıp sürdürülmektedir” (12). Connerton, anımsamanın kültürel bir etkinlik olduğunu, malzemelerinin “hukuk ya da teoloji metinleri, sanat yapıtları, tören eylemleri, bedensel dışa vurumlar”dan oluştuğunu yazar (12). Yazar, toplumsal belleğin varlığını anma törenleri niteliği taşıyan etkinlikler üzerinden kanıtlamayı vaat eder. Bir başlangıç olarak çıkış noktası Fransız Devrimi’dir. 1793’te kralın öldürülmesi eski sistemden kopuşun simgesidir. Kral, halka açık bir törenle idam edilmiştir (Connerton, s. 18). Kral burada sadece etten kemikten bir insanı temsil etmiyordu, o aynı zamanda kraliyetin temsilcisi olarak siyasal teolojiye göre tanrı tarafından yeryüzüne gönderilen elçiydi. Tacını başına geçiren kral, bir de piskopos tarafından meshedilip “Tanrı lütfu ile” hüküm sürmesi bir törenle kesinleştirilirdi. Devrimcilerin kralı bir törenle idam etme eylemi sonucunda böylelikle “bir tören, öteki töreni geçersiz kılmış oluyordu” (19).

Assmann, iktidar ile bellek arasındaki ilişkiyi “geriye dönük” (retrospektif) ve “ileriye dönük” (prospektif) olmak üzere ikiye ayırır: Bir yandan “iktidarın köken ihtiyacı vardır” (s. 73), öte yandan

“[H]ükümdarlar sadece geçmiş değil aynı zamanda geleceği gasp ederler, hatırlanmak isterler, kendilerini unutturmayacak işler yaparlar, bu eylemlerinin anlatılması, müziksel olarak işlenmesi, anıtlarda sonsuzlaşması [...] için çaba gösterirler. İktidar ‘kendisine geriye yönelik meşruluk ve ileriye yönelik ebedilik kazandırır’” (s. 73).

Bellek ne kadar devlet için önemli bir yere sahipse, direniş için de önemli bir yere sahiptir. Unutturulmaya çalışılan olayları, geçmişteki direnişleri, yenilgileri hatırlamak, buradan dersler çıkarmak, bunun sonucu olarak insanın yenilenerek mücadeleye devam etmesi belleğin bir görevidir. Bu görevi yerine getirecek unsurlar arasında öncelikle bilim, sanat ve edebiyat bulunmaktadır. Bu başlıklar tematik olarak *Direnmenin Estetiği* romanının çıkış noktasını oluşturmaktadır.

Edebiyat bilimi alanında bellek oluşumları

Belleğin anlatım biçimleri arasında metafor, mecaz, kinaye, alegori ve semboller bulunmaktadır. Edebi metinler kendi başına geçmişle bir hesaplaşmadır ve belleğin aracı “mimesis”, gerçekliğin yeniden yaratılmasıdır. Edebiyat bilimi içerisinde geçerliliği olan birçok bellek konseptleri mevcuttur. Erll ve Nünning beş oluşumdan bahsederler: edebiyatın belleği/edebiyatta bellek; belleğin mekanları olarak edebi türler (otobiyografiler, günlükler, tarihsel romanlar); edebiyat biliminin ve toplumun kurumsallaşmış belleği

olarak edebiyat kanonları ve edebiyat tarihi; belleğin mimesis'i (edebi metinler içinde bellek temasının ele alındığı -ister bireysel olsun, ister kolektif- bütün anlatım biçimleri için anahtar kavramdır) ve bellek kültürlerinde kolektif hafızanın aracı olarak edebiyat (Erll/Nünning, 2003, s. 4-5).

Bu oluşumlardan en çok Edebiyatta Bellek başlığı ele alınmıştır. Diyebiliriz ki, bilinç akımı ile yazılan eserler genelde hatırlayan öznenin hikâyesidir. Modernist akımın edebi ürünleri örneğin (Proust, Kafka, Joyce, Woolf) bu özelliğe sahiptir. Ancak edebiyatta bellek ilk defa bilinçli olarak Proust'un romanında işlenmiştir.

Marcel Proust: Kayıp Zamanın İzinde

Proust'un yedi ciltten oluşan *Kayıp Zamanın İzinde* romanında (1913-1927) bellek öncelikle de istençdışı bellek/gayri iradi hatırlama (*mémoire involontaire*) önemli bir yere sahiptir. Proust romanında istençdışı bellek (*memoire involontaire*) ile istençli bellek (*memoire volontaire*) arasında bir ayrıma gitmiştir. Roman boyunca Proust'un Ben-anlatıcısı çocukluğundaki gerçekliği yeniden keşfeder. Ancak en çok akıllarda kalan fenomen romanın şimdi aktaracağımız bölümüdür.

„Uzun yıllardır, akşamları yatışımın tiyatrosu, dramı dışında Combray'ye ait her şey benim için yok olmuşken, bir kış günü eve döndüğümde, üşümüş olduğumu gören annem, alışkın olmadığım halde, biraz çay içmemi önerdi. [...] Annem birini gönderip, Küçük Madlen denilen, bir tarak midyesinin oluklu çenetleri arasında biçimlendirilmiş gibi görünen o kısa, tombul keklerden aldırdı. Az sonra, o kasvetli günün ve iç karartıcı bir yarının beklentisiyle bunalmış bir halde, yaptığım şeyi dikkat etmeden, yumuşasın diye içine bir parça madlen attığım çaydan bir parça alıp ağzıma götürdüm. Ama içinde kek kırıntıları bulunan çay damağıma değdiği anda irkilerek, içimde olup biten olağanüstü şeyi dikkat kesildim. Sebebi hakkında en ufak bir fikre bile sahip olmadığım, harikulade bir haz benliğimi sarıp soyutlamıştı. [...] Sonra ansızın o hatıra karşımda beliriverdi. Bu tat, Combray'de Pazar sabahları [...] Leonie Halamın, günaydın demeye odasında gittiğimde, çayına ya da ıhlamuruna batırıp bana verdiği bir parça madlenin tadıydı“ (Proust, 2008 [1913], s. 52).

Proust'un romanındaki bellekle ilgili bu ünlü alıntı, romanın hatırlayan öznesi Marcel'in, *Madeleine* bisküvisini çayına batırdıktan sonra yaşadığı andır. Marcel çocukluğuna dönüp, çocukluğundaki bir anıyı gün ışığına çıkartmıştır. Çocukluğundaki bu anı capcanlı olarak tekrar yaşayan Marcel, bu çağrışımın etkisinden büyülenmiştir. Samuel Beckett'in yazdığı gibi, Marcel

karakteri “patlayıcı, ‘apansız, topyekun ve lezzetli bir patlama’ (Beckett, 2001, s. 38) yaşamıştır. Bu bağlamda Beckett romanın bu “irade-dışı belleğe ve onun eylemlerinin destanına adanmış bir anıt” (s. 38) olduğunun altını çizer.

Benjamin ise “Proust İmgesi” (1929) isimli makalesinde Proust’un romanını “edebiyatla hayat arasında gittikçe artan uyuşmazlığın alabildiği en yüksek fizyonomik ifade”si (s. 101) olarak tanımlamıştır. Benjamin için Proust “hatırlayan yazardır” (s. 102); *Kayıp Zamanın İzinde*, yazarın hafızasında dokuduğu ağ ve halının tersindeki desenler metaforuyla eşleştirilir. Romanı tanımlamak için Benjamin anahtar metafor olarak “hafızanın petekleri” (s. 103) kavramını kullanmaktadır. Nitekim Benjamin için ilk önce Proust 19. yy’ı belleğe kazandırmıştır (106). Öte yandan *Kayıp Zamanın İzinde* romanını Benjamin gibi “belleğin tarihçesi” olarak okuyan Auerbach (1959) “hatırlayan bilinç” ve “gerçekliğin yeniden keşfedilmesi” tanımını kullanırken (Auerbach, 1959, s. 300), 1925’de kaleme aldığı “Marcel Proust: Kayıp Zamanın Romanı” isimli makalesinde romanı bir başka açıdan eleştirmişti: “[...] çürük ama varlığını sürdürmekte olan bir sosyolojinin şeması içine, aşırı duyarlı, deliliğe varacak denli tutarlı, tüyleri ürpertecek denli dolaylı bir gözlem gücünün alanına sıkıca, hava geçirmez bir şekilde kapatılmış olan dehşetli roman[1]” (Auerbach, 2010 [1925], s. 273). Ben-anlatıcı Marcel’in kendi dünyasında yaşamasını “hemen yanı başında akıp gitmekte olan dünyayı görmeksizin ve bu dünyanın sesini duymaksızın, birkaç motif ve olay arasında tıpkı bir kafesteymişçesine hareket eder” derken Auerbach, Proust okurunun duygularına eşlik eder.

Bu incelemenin yazarında bellek konusunda daha ayrıntılı bir çalışma yapma fikri aslında Peter Weiss’in *Direnmenin Estetiği* isimli romanı sayesinde olmuştur. *Direnmenin Estetiği* romanında Weiss’in hedefi, tarihsel bir hafızanın kazandırılmasıdır ki bu sadece resmi tarih yazımının dışladığı konular üzerinden gerçekleştirilmez. Weiss’in romanını biricik yapan burada Pergamon Sunağı’ndan başlayarak sanat eserlerinin gayri resmi bir tarih yazımında devreye sokulmasıdır. Weiss sanat eserlerini Marksist estetikçi Walter Benjamin’in tarihsel maddecileri gibi “tersinden” tarayarak, bir başka deyişle sınıfsal okuyarak Marksist bir tarih yazımı geliştirir. Bir belge olarak sanat eserleri Weiss’in romanında geçmişi bugüne taşıyan, insanlık tarihinde önceki savaşmaları hatırlatan eserler olarak işlev görürler; romanın kahramanları algılama güçlerini genişletip keskinleştirmek için sanat ve edebiyatı epistemolojik araçlar olarak devreye sokarlar. Direnişin tarihi sınıf mücadelelerinin tarihi olarak belgeselci bir şekilde anlatılır. Direniş unutulmaktan kurtarılıp kendi sesine kavuşturulur. Nitekim romanın birinci cildi Benjamin’in tarih anlayışını temel almaktadır. Walter Benjamin’in bellek kuramı sırtını Marx’a dayadığı için tarih bilinci ve iktidar ilişkisini sorgulayan bir temele sahiptir. Benjamin’in “Tarih Kavramı Üzerine” (2001[1940]) isimli makalesinde tarihsel bir anı sonsuz kılan tarihsel maddeci olarak adlandırdığı tarihçiye biçtiği görevler arasında

“hakim olanın her zaferini yeni baştan sorgula[manın]” ötesinde (s. 40), “tarihin ufkunda yükselen güneşe uzanmak için çabala[mak]”, “uçucu olan tarihin gerçek imgesini birden parlayıp aydınlanıveren bir resim olarak” yakalamak, “tehlike anında birden parlayıveren anıyı ele geçir[mek]” ve “tarihin havını tersine tara[mak]” (s. 43) vardır.

Weiss’in *Direnmenin Estetiği*’ni yazmasının ana nedeni Nazilerin *Rote Kappelle* lakabını verdikleri Nazizme karşı direnişe geçmiş olan “Schulze-Boysen/Harnack Örgütü”nü unutulmaktan kurtarıp belleklere kazıyordu. Artık bu kabul edilmiş bir gerçektir, Weiss sayesinde bu direniş grubu unutulmaktan kurtarılmıştır, çünkü Weiss’tan önce Batı Almanya’nın resmi tarihinde es geçilip birkaç komünistin giriştiği direniş olarak küçümsenmiştir. Weiss’in romanını okuduktan sonra bunun böyle olmadığını anlıyoruz. Heterojen bir yapıya sahip olan “Rote Kapelle”de komünistlerin dışında, sanatçılar, bilim insanları, işçiler, ev kadınlar yer almaktaydı (Göbenli, 2005, s. 218-225).

Weiss’in roman kahramanları işte bu direnişçilerden oluşmakta. Romanın bir boyutu Hitler faşizmine karşı direnişi anlatırken, bir başka boyutu ise geçmişteki direnişleri sanat eserleri üzerinden okuyup bellek olarak tartışmaktadır. Romanın hemen başında Bergama sunağında başlayarak, Gericault, Delacroix, Goya, Picasso vd ve Dante, Rimbaud, Marx, Kafka vd. gibi yazarlar insanlığın toplumsal ve tarihsel belleği olarak okunup tartışılır. *Inferno* (Cehennem) Weiss’in romanında bir metafor olarak dünyamızdaki gerçek vahşet ve şiddeti simgeler.

Peter Weiss, romanıyla estetik ve politika arasındaki sınırı aşma hedefini taşımıştır. Çünkü yazarın kendi deyişiyle “Estetik meseleler daima politik meselelerdir” (Weiss, 1981, s. 423). Ancak bu [estetik] “Estetiğin geleneksel kavramlarıyla ilgilenen bir estetik değil, yani güzelin öğretisiyle, armoniyle, şekillenmişle, açıklanmışla, sonlanmışla, örnek olmayla ilgili değil, tam tersine insan mücadelesine tekabül eden, yani daha yüksek bir bilinç düzeyine doğru ilerleyen bir mücadeleyi içeren, içinde her şeyi barındıran bir estetik”dir (Weiss, aktaran Krenzlin, 1987, s. 187).

Romanın ilk iki cildinde ana karakter -Ben-anlatıcı, Coppi ve Heilmann-sanat eserlerini sürekli olarak kendi sınıfsal konumlarından yola çıkarak Pergamon sunağında olduğu gibi “tersinden” okurlar. Sunağın yorumu esnasında geçmişin şimdiyle buluşması ânında, hem romanın kahramanlarında hem de okurda önemli bir imge oluşur: Tarih, bir savaş ve direnişler tarihidir! Sayfaları kapsayan uzun cümlelerle Berlin Bergama müzesindeki heykeller tarif edilirken, etkileyici bir biçimde direniş motifiyle yüz yüze geliriz. Romanın kahramanları, akşam okulundan tanışan üç genç komünist işçi, 22 Eylül 1937 senesinde Berlin’de Bergama heykellerinin bulunduğu müzeyi gezmektedir. Bu üç kahraman faşizme karşı direnişe geçmiştir. Kendi direnişleri ile Antik toplumdaki direniş arasında bir bağlantı olduğunu görürler. Bu da hiç kuşkusuz

direnişin sürekliliği anlamına gelmektedir.

Weiss'in romanı Proust'un romanında olduğu gibi tamamen bellek teması üzerine kurulmuş bir yapıya sahiptir, ancak önemli bir farkla, bu da hiç kuşkusuz belleğin işlevi ile ilgilidir. Proust'da sadece kişisel bellek Ben-anlatıcı üzerinden ele alınırken Weiss'in bellek konsepti tamamen kolektif ve sınıfsaldır. Bütün sanat eserleri bellek okumasında devreye sokular; estetik ve politika tartışılırken Benjamin'in deyişiiyle "tarihin havı tersine" taranır. Proust'ta okur haz alıp kendini romanın büyüüne kaptırırken, Weiss'ta okurun aldığı haz, birden parlayıp aydınlanan anı ele geçirirken yaşadığı bilgilenme sürecinde yaşadığı hazdır.

Sonuç olarak, sınıfsal bir çıkış noktasına sahip olan Weiss, "kişisel belleğin" dışına çıkararak ezilen sınıfların kolektif belleğine odaklanıp tarihsel bir bilincin oluşturulmasına katkıda bulunmaktadır. Proust ise, bellek temasını Marcel karakterinin hatırladıkları ile sınırlandırıp kişisel belleğe odaklanmaktadır. Ancak bu yöntem Proust'un yaşadığı dönemin toplum eleştirisini kapsamadığı anlamına gelmez. Nitekim Benjamin, Proust'un aristokrasiyi eleştirmesini "züppelik çözümlemesi" olarak yorumlamıştır: "[Proust] yüksek sosyetenin bütün iç yapısını bir gevezelik fizyolojisi olarak betimlemektir [...] Toplumun en tepesindeki on bin kişi bir suç örgütü olarak görünüyordu ona: Her türlü ölçüyü aşan bir fesatçılar topluluğu, bir tüketiciler mafyası" (Benjamin, 2001, s. 107-110).

KAYNAKÇA

- Assmann, A. (2006). *Der lange Schatten der Vergangenheit*. München: Verlag C.H.Beck.
- Assmann, J. (2001). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Auerbach, E. (1959). *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendlaendischen Literatur*. Bern: Franke Verlag.
- Auerbach, E. (2010). Marcel Proust: Kayıp Zamanın Romanı. Vialon, M. (Haz.), *Yabanın Tuzlu Ekmeği* (s. 272-278). İstanbul: Metis Yayınları.
- Barash, J. A. (2007). Belleğin Kaynakları. *Coğito*, 50, 11-22.
- Beckett, S. (2001). *Proust*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Benjamin, W. (1977). Zum Bilde Prousts (335-348). *Illuminationen*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Benjamin, W. (2001). Proust İmgesi. Gürbilek, N. (Haz.), *Son Bakışta Aşk. Walter Benjamin'den Seçme Yazılar* (s. 101-115). İstanbul: Metis Yayınları.
- Benjamin, W. (2001). Tarih Kavramı Üzerine. Gürbilek, N. (Haz.), *Son Bakışta Aşk. Walter Benjamin'den Seçme Yazılar* (s. 39-49). İstanbul: Metis Yayınları.
- Bergson, H. (2007[1896]). Madde ve Bellek. Ankara: Dost Kitabevi.
- Connerton, P. (1999). *Toplumlar Nasıl Anımsar*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Erl, A., Gymnich, M., Nünning, A. (Ed.). (2003). *Literatur, Erinnerung, Identitaet*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag.
- Göbenli, M. (2005). *Direnmenin Estetiği'ne Güven*. İstanbul: Donkişot Yayınları.
- Krenzlin, N. (1987). Ästhetik des Widerstands, Erfahrungen mit dem Roman von Peter Weiss. Berlin: Akademie Verlag.
- Nalbantian, S. (2003). *Memory in Literature*. New York: Palgrave Macmillan.
- Nora, P. (1989). Between Memory and History: Le Lieux de Mémoire. http://www.timeandspace.lviv.ua/files/session/Nora_105.pdf (25.09.2014).
- Proust, M. (2009). *Kayıp Zamanın İzinde. Swanların Tarafı*. Hakmen, R. (Çev.). İstanbul: YKY.
- Weiss, P. (1981). *Notizbücher 1971-1980*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Weiss, P. (2005). *Direnmenin Estetiği*. Çev. Kurultay, T./Tanyeri, Ç. (Çev.). İstanbul: YKY.

Primo Levi'nin Tanıklığı

The Witness of Primo Levi

Elif ERGÜN (Sakarya Üniversitesi)

ÖZET: Agamben, Auschwitz deneyimi başta olmak üzere büyük acıların ve yıkıntıların ardından, bu deneyimi yaşayanların “tanık” sayılıp sayılmayacaklarını sorgular. Bunun için de Latince’de “tanık” anlamına gelen iki terimden yola çıkar. Bu terimlerin ilki testis, etimolojik olarak, bir duruşma veya davada iki hasım taraf arasında üçüncü taraf konumundaki kişiyi ifade eder. İkinci terim superstes ise bir şeyi yaşamış, olayı başından sonuna bizatihi kendisi yaşamış olduğu için buna tanıklık edebilecek kişiyi belirtir. Agamben için sorgulanması gereken ve problem alanı yaratan da işte bu ikinci terim supertes’tir. Bu sorgulamada öne çıkardığı şey kurbanların cellat, cellatların kurban olduğu gri bölgedir. Agamben, “tanık” kavramıyla kampta yaşanılardan sonra yargının olanaklılığını sorgular. Tanık hem etik hem de hukuki bir terim olarak aslında ne söyler? Bu soru kusursuz bir tanık örneği olan Primo Levi’den yola çıkarak yanıtlanabilir. 1943 yılında gönderildiği Auschwitz Toplama Kamp’ından sağ çıkan yirmi dört kişiden biri olan Levi, yaşadığı deneyimi romanlar başta olmak üzere, çeşitli denemelerde anlatır. Bu yazın, okuyucuya Levi’nin “tanık”lığının yeni bir etik alan açabilecek bir yerde bulunduğunu gösterir. Levi’nin çalışmaları onun tanıklık edebilmek adına yazdığının göstergesidir. Bu anlamda bu bildiride hedeflenen öncelikle Agamben’in “tanık” kavramından yola çıkarak Primo Levi’nin “tanık”lığını yazarın romanları ve denemeleri ışığında anlamaktır.

Anahtar Kelimeler: Agamben, tanık, Auschwitz, kamp, müslemann, sorumluluk, yargı.

SUMMARY: Agamben questions whether one who has an Auschwitz-like experience is considered to be a ‘victim’ or not. In reply to this, he considers two terms which mean ‘witness’ in Latin. The first, testis, etymologically refers to a third person in addition to the adverse parties in a lawsuit. The second term, supertes, on the other hand signifies he who lived through something and thus is able to testify it. For Agamben, it is the very term supertes which causes a real problem and thus is to be examined carefully. What he highlights in his inquiry is the grey area where a hangman becomes a victim and reverse. By the term ‘witness’ he makes us question the possibility of judiciary in terms of camp experience. What actually does the term ‘witness’ tell us both as an ethical and juridical term? This can be replied referring to a perfect witness, namely, to Primo Levi who in 1943 had been exiled in Auschwitz and was one of the twenty-four survivors. Levi tells about his experiences in many books and essays. This literature shows the reader that his ‘testimony’ occupies a place capable of opening a new ethical horizon and demonstrates that he only writes in order to testify. In this sense, based on the concept of ‘witness’, this paper aims at understanding Primo Levi’s ‘testimony’ in the light of his novels and essays.

Keywords: Agamben, witness, Auschwitz, camp, muselmann, responsibility, judgment.

Göğe yükseldi kardeşlerimiz,
Bir mezar kazdılar kendilerine, havada.
Geçerek Sobibör ve Treblinka'nın bacalarından.
Ancak pek azımız kalabildik hayatta,
Onuru için ezilmiş halkımızın,
İntikam almak ve tanıklık yapmak için.
Eğer ben kendimi düşünmezsem, kim düşünür beni?
Eğer böyle değilse, nasıl? Ve şimdi değilse, ne zaman?
(Levi, 2011:181)

Agamben, Auschwitz deneyimi başta olmak üzere büyük acıların ve yıkıntıların ardından, bu deneyimi yaşayanların “tanık” sayılıp sayılmayacaklarını sorgular. Ona göre bu sorgulamada bir ikilem vardır; kamp hayatını yaşayıp, sağ kalanların gözünde kamp tek gerçeklik olurken ve asla unutulamazken, diğer taraftan da bu gerçek aynı ölçüde tahayyül edilemezdir. Böylesine büyük bir yıkımı içerisinde barındıran gerçek onu oluşturan unsurlara indirgenemezdir. Üstelik olgular o kadar gerçektir ki, onlara kıyasla hiçbir şey daha gerçek olamaz (Agamben, 2004:12). Bu ikilemi tarihsel bilginin çıkmazı olan “olgular ile gerçekliği, doğrulama ile kavrayışın örtüşmemesine” (Agamben, 2004:12) bağlayan düşünür için çıkış noktası tam da burasıdır. Bu uzlaşmaz yarı, “tanık” kavramının bilindik anlamının dışına çıkmaya, ona yeni bir bakış sunmaya olanak sağlayacaktır.

Agamben, işte sözü edilen bu yargısını “tanık” kavramının etimolojik kökenine gönderme yaparak açıklar. Tanık, Latince iki sözcükle karşılaşılır: “Birinci sözcük (İngilizcedeki testimony –tanıklık- sözcüğünün kökeni olan) *testis*, etimolojik olarak, bir duruşma veya davada iki hasım taraf arasında üçüncü taraf konumundaki kişiyi (*terstis*) ifade eder. İkinci sözcük *superstes* ise, bir şeyi yaşamış, olayı başından sonuna bizzat kendisi yaşamış olduğu için buna tanıklık edebilecek kişiyi belirtir” (Agamben, 2004:17). Agamben’in peşinde olduğu elbette bahsi geçen bu ikinci anlamdır. Olayı bizzat yaşamış olan kişinin tanıklığı nasıl bir tanıklıktır? Agamben’e göre bu kişinin tanıklığı gerçekliğin ortaya konmasında hiçbir işe yaramaz. Çünkü o, tarafsızlık ilkesini koruyamayacaktır. Bu bakış, hukuksal alanın dışına taşan, etik söylemi de işin içerisine katan çok daha geniş bir alanı dikkate almayı zorunlu kılacaktır. Böylece gerçek tanıklar, tam tanıklar aktarılmaz olanı aktaranlar olacaktır.

İmha kampları ya da toplama kamplarında yaşananlar böylesi bir deneyimin ürünüdür. Bu deneyim, “insani olanla insanlık dışı olan arasında karar vermeye dair korkunç ve uç bir deneme”dir (Agamben, 2009: 29). Bugün kamplarda olan bitene dair hatırı sayılır bir bilgiye sahip olursa da, orada yaşananların anlamı konusunda hala muğlak bir şeyler bulunmaktadır. Olayın gerçek tanıkları,

kamptan kurtulmuş olanlar korkunç deneyimlerine dair gerçekliği tam olarak kuşatamazlar. Dolayısıyla bunu yaşadıkları haliyle aktaramazlar. Yine de onlar gerçek tanıklardır. Onlara gerçek tanık sıfatını kazandıran da bu aktarılamazlık halidir. Kamptan kurtulan ve Agamben'in "tanık" kavramını sorgularken sık sık referans aldığı isimlerin başında Primo Levi gelir.

Levi, 1943 yılında gönderildiği Auschwitz yakınlarındaki Monowitz-Buna kampından sağ çıkan yirmi dört kişiden biridir. Kamptaki tutuklular Buna adlı lastik fabrikasının yapımında çalıştıkları için kampa Buna ismi verilmiştir. Levi kamp deneyimini deneme, anlatı ve çeşitli romanlarında aktarır. Aslında bir kimgayer olan Levi, tüm bu olan bitenden sonra bambaşka bir kimlik "yazar" kimliğini edinir. Onu yazmaya iten şeyin ne olduğu üzerine birçok kereler farklı eserlerinde (*Bunlar Da Mı İnsan?*, *Boğulanlar Kurtulanlar*, *Periyodik Tablo*) açıklamada bulunur: "İçimizdeki anlatma gereksinimi öylesine güçlüydü ki, kitabı orada, soğuşun, savaşın ve saygısız bakışların kapladığı o Alman laboratuvarında yazmaya başlamıştım; gelişigüzel kağıda döktüğüm notları hiçbir biçimde saklayamayacağımı, hemen atmam gerektiğini bilsem de, çünkü onları üzerimde bulmaları, yaşamıma mal olabilirdi." (Levi, 1996a:175) diyerek bu tehlikeye rağmen yazmaktan vazgeçmemiştir. Levi, "çünkü o anılar içimi yakıyordu" (Levi, 1996a:175) dediği anılarını, tanıklığını kamptan sonra da yazdı. Levi, yazarak, kesin bir amaçla, tanıklık ettiklerini ve katlandığı şeyleri anlatma ihtiyacıyla hayatta kalış iradesini kendinde bulmuştur. Ayrıca o, "belki de ısrarla koruduğum, en karanlık günlerde bile, arkadaşlarımda ve kendimde birer nesne değil, birer insan görme ve böylece birçoklarını ruhsal bir boğulmaya sürükleyen o bütüncül aşığılanma ve moral çöküntüsünden kurtulma iradesinin de hayatta kalmamda bir rolü olmuştur" (Levi, 1996a: 207) diye ekler.

Yazarına tanıklık sıfatını kazandıran bu anlatı aynı zamanda okuyucusundan da bu sıfatı paylaşmayı talep eder cinstendir. O "tanığın sakin ve ağırbaşlı dilini" (Levi, 1996a:177) kullandığını ve bu dil ile yargıyla ilgili görevini yerine getirmiş olduğuna inandığını belirtir. Levi, yargıca zemin hazırladığını ve okuyucularının yargıçlar olduğunu söyler. Okuyucuya biçilen bu zor görev, anlatıların ağırlığıyla ilgilidir. Kampın insanlık dışı yaşamına tanık olan Levi okuyucusu için bundan haberdar olmak da oldukça ağır ve yaralayıcıdır. Levi'nin kasvetli, insanlık dışı, insanın kanını donduran kamp hayatına dair sözlerinin yankısı hayatta kalmanın belki de insan kalmanın nasıl bir meziyet olduğunu göstermesi açısından çarpıcıdır.

Kamptan kurtulmayı başaranların hepsi Levi gibi tanıklık etmek ya da anlatmak istemezler. Kamp hayatına tanıklık edenler sonrasında farklı tepkiler vermişlerdir. Hayatta kalmayı başarmışlardan bir kısmı kampı unutmak isteyen, yaşadıklarına dair hiçbir şekilde konuşmak istemeyen, bundan sürekli kaçanlardır. Bu Levi'nin "kişinin kendi geçirdiği ya da bir başkasının geçirmesine neden olduğu büyük sarsıntının (yaranın) anısı da sarsıcıdır, çünkü böyle bir

anıyı hatırlamak kişiye acı verir ya da en azından onu rahatsız eder. Yaralanan kişi acısını yenilememek için anıyı yok etmek ister” (Levi, 1996b:20) dediği duruma karşılık gelir. Bir kısmı ise anlatmayı görev edinmiş, anımsamanın ve anımsatmanın önemini her durumda belirtirler. Kuşkusuz her iki duruma da sebep olan şey yaşananların ağırlığı ve şiddetli bir şekilde kendini hissettiren “utanç” duygusudur. Levi, utanç duygusunu için şunları söyler: “sonsuz bir kötülük kaynağıdır o; batağına saplananların hem bedenlerini hem ruhlarını parçalayıp yok eder ve en iğrenç konumlara indirir; sonra bir yüzkarası gibi yeniden başkaldırıp zorbalara sandırır, geride kalanlara duyulan kinle beslenerek sürer gider, herkesin istencine karşı bir intikam tutkusu, bir ruhsal çöküş, bir yadsıma, bir usanç, bir her şeyden vazgeçiş gibi binbir kılığa girer” (Levi, 2001:11).

Levi'nin belirttiği üzere “birçok kişinin (bizzat benim) tutukluluk sırasında ve sonrasında “utanç” ve suçluluk hissi duymuş olduğu, sayısız tanıklıkla kesinleşmiş ve kanıtlanmış bir olgudur. Saçma görünebilir, ama bu duygu vardır.”(Levi, 1996b:60) Milyonlara varan ölümlerin ardından hayatta kalmış olma duygusu bu cehennemî yaşayanlar için bir utanç kaynağına dönüşür. Kamptan sağ çıkanların birçoğunun ilerideki yaşamlarında (tıpkı Levi gibi) intihar etmesi de bunun başka bir göstergesidir. Levi'nin kendisi de bu duruma işaret etmiştir: “özgürlükten sonraki (kimi zaman hemen sonraki) birçok intihar olayının, bu geriye dönüp “tehlikeli sulara” bakmadan kaynaklandığına inanıyorum. Bu her zaman bir yeniden düşünme ve depresyon dalgasıyla birlikte gerçekleşen kritik bir andı”. (Levi, 1996b: 62)

Kampta neler yaşandı? Primo Levi altı yüz elli kişilik bir katile ile yoksunluk, dayak, soğuk ve susuzluk ile tarif ettiği bir yolculuk sonunda Auschwitz yakınlarındaki Monowitz çalışma kampında iki yıla yakın bir süre tutsak kalır. Kampın ilk günlerinde yaşadıklarına dair içinde bulunduğu durumunu şu şekilde aktarır: “Dibe ulaştık artık, derindeyiz. Bundan daha derini olamaz, insan varlığının daha acıklı bir hali olamaz, düşünülemez. Bize ait bir şey kalmadı artık üzerimizde: Giysilerimizi, ayakkabılarımızı, saçlarımızı bile aldılar; konuşsak dinlemeyecekler bizi artık, dinleseler de anlayamayacaklar ne dediğimizi. Adlarımızı da alacaklar; adlarımızı korumak istiyorsak bunu yapabilecek güç ve kudreti kendi içimizde bulmalıyız.” (Levi, 1996a:22) Her şeyi alınmış, bomboş bırakılmış bir insana dönüşen Levi, içinde bulunduğu bu koşulları “derinde kalmak” olarak niteler. Bu, insan varlığının onu insan kılan her ne varsa her şeyini yitirdiği anda hissettiği duygunun adıdır. Bu duyguyu en çok da adını yitirdiğinde hisseder: “Adım 174 517; hepimiz vaftiz edildik, bu dövme işlemini yaşadığımız süreyle sol kolumuzda taşıyacağız” (Levi, 1996a:23) Levi, kampa getirilişinin ardından kısa sürede koşullara uyum sağlar: “özgür insanların tanımadığı, geceleri düşlere giren ve bedeninin tüm organlarına sinip oturan kronik (müzmin) açlığa yakalandım. Soyulmamayı çok iyi

öğrendim artık; bir kaşık, bir ayakkabı bağı, bir düğme gördüm mü yerde, şayet cezalandırılmayacağımdan da eminsem, hemen alıp cebe indiriyor, kendi malımmış gibi bir hak duyuyorum üzerinde. Ayaklarımın üzerinde o kapanmayacak yaralar açıldı bile. Vagonları itiyor, kürek sallıyor, yağmurda halsiz kalıp rüzgârda titriyorum. Artık bedenim benim bedenim değil. Karnım şişmiş, eklemelerimde tutukluk var, avurtlarım sabahları şiş, akşamları çökük; içimizden bazılarının derileri sapsarı, ötekilerinin gri; birbirimizi üç, dört gün görmedik mi bir daha zor tanıyoruz". (Levi, 1996a:33) Kampta günler sabahtan akşama açlık, yorgunluk, soğuk ve korkuyla yüklü geçer. Düşünme, akıl yürütme, duygulanma alanı sifra indirgenir. Levi, "pisliğe, kadın erkek mahremiyetinin hiçe sayılmasına ve yokluğuna katlanmış, bunları normal hayattakinden çok daha az acı çekerek yaşamıştık, çünkü ahlaki ölçülerimiz değişikliğe uğramıştı" (Levi, 1996b: 62) der. Hırsızlık, mahremiyetin yok sayılması çevresini ölüm kuşanan insanların bu hayata dair verdikleri tepkilerdir.

Levi, kampta yaşayan kişilerin hiçbirinin gözleri önünde gerçekleşen kıyımın çapını değerlendirecek durumda olmadıklarını söyler. Buradaki insanlar "şiddet ve tehditten oluşan büyük bir yapının kendilerine hükmettiği duygusu içindeydiler, ancak bu yapının nasıl bir şey olduğunu gözlerinde canlandıramıyorlardı; gün boyunca bin bir ayrıntıyla uğraşma zorunluluğu gözlerini bağlamıştı". (Levi, 1996b:14) Bu ayrıntılarda açığa çıkan ise ne olursa olsun hayatta kalmaya dair çabadır. Çabanın kendisi kamptaki tutukları her türlü insani olanın dışına çıkarır.

Levi, koşulların tutuklu bulunan insanları hayvan katına indirmek isteyen bir mekanizma olduğunu düşünür. Kamp büyük ölçüde "biyolojik ve sosyal deneme alanı" (Levi, 1996a:84) görünümündedir. Kamplardan sağ kalmayı başarabilenlerin anlattıkları bu gerçeği doğrular. Daha önce yapılması akla hayale gelmeyen her türlü deney, kampın gerçeği konumundadır. Levi, kampa dair anlattığı kişileri, ayırım yapmaksızın aynı sıfatla tanımlar: "insan değil". "Onların insanlığı gömülmüştü ya da bunu kendileri, uğradıkları insafsızlığın etkisiyle gömmüşlerdi. Alçak, budala SS'ler, gardiyanlar, politikacılar, suçlular, büyük, küçük gözdeleler, birbirinden farksız, tutsaklaşmış tutuklular da dâhil, Almanların istemiş olduğu bu hastalıklı hiyerarşinin bütün aşamaları, içlerinin bütün ıssızlığıyla zıt bir kardeşlik havası içindeydiler. (Levi, 1996a:121) Adeta etrafa yayılan bir salgın hastalık gibi bu durumdan kampta yaşayan hiç kimse kurtulamaz. Bu hayvanlaştırma işlemi tüm duyguların askıya alınmasına sebep oluyordur. Yalnızca tutuklular değil, kampta kalan herkes insan mertebesinin dışındadır. Buradaki insanlar yani kurbanlar da baskıcılar da kampta olan bitenin inanılması imkânsız şeyler olduğunun bir anlamda farkındadırlar. Gerçeğin salt bir gerçeklik olduğu durumunu yaşarlar. Ancak Levi, şunun kesinlikle altını çizer: "baskıcı baskıcı olarak, kurban da kurban olarak kalır. Birinin ötekinin yerine geçmesi imkânsızdır; ilkinin cezalandırılması ve kınanması (ama eğer

mümkünse anlaşılması) gerekir, ikincisinin ise merhamet duyulmalı ve yardım edilmelidir” (Levi, 1996b:21).

Kamp koşulları kurban ve baskıcıyı aynı insanlık dışı duruma indirse de onları eşitlemez. Bir tarafta bir gettoda aylar ya da yıllar geçiren, açlığa, yorgunluğa, aşağılanmaya katlanan, en sevdikleri birer birer ölen, dış dünya ile teması kesilen, cehennemi yaşayanlar varken, baskıcılar bu durumun failleri konumundadırlar. Savaş sonrasında Nazi subaylarının çoğunun emre itaat etme gerekçeleri bu durumu değiştirmez. Levi'nin ifadesiyle “öldüren, insandır; haksızlık eden, insandır” (Levi, 1996a:170) ama “tüm dayanakları yok olan, yatağını bir cesetle paylaşan insan, insan değildir. Dörtte bir tayını almak için, komşusunun son nefesini bekleyen insan, suçsuz da olsa, bir pigmeden, en zalim sadistten bile daha uzağına düşmüştür, düşünen insan modelinin”. (Levi, 1996a:170) Şu haliyle insan, insan olmayı yaratmıştır.

Levi'nin tanıklığı kampa dair olanları anlamada yargı ve etik olanın askıya alınmasını hiç olmazsa bir kere daha üzerinde düşünülmesini zorunlu kılar. Onun tanıklığı olanı biteni anlatabilmek, kanıt gösterebilmek için bir hayatta kalış mücadelesidir. Ancak Levi, gerçek tanıkların bu hayatta kalmayı başarabilmiş tutuklular olmadığını da belirtir. Ona göre sonuna kadar götürülmüş yıkımı, tamamlanmış eylemi kimse anlatmamıştır, tıpkı kimsenin dönüp ölümünü anlatmadığı gibi. Eğer kâğıt kalemleri olsa boğulanlar tanıklık etmeyeceklerdir. (Levi, 1996b:70). Levi onlar adına, onların yerine konuşanlardandır.

Levi'nin gerçek tanıklar dediği en uç noktayı yaşayanlar, yani Gorgon'u görenler, yaşadıklarını anlatmak üzere geri dönmeyenler ya da suskun dönenlerdir. (Levi, 1996b:70) Levi bu durumdan duyduğu rahatsızlığı şöyle dile getirir: “biz hayatta kalanlar gerçek tanıklar değiliz. Bu, yavaş yavaş başkalarının anılarını okuyarak ve yıllar sonra kendi anılarımı yeniden okuyarak farkına vardığım rahatsız edici bir gerçek. Biz hayatta kalanlar anormal bir azınlık, önemsiz bir azınlığız; görevini kötüye kullanan, hünerleri ya da talihleri sayesinde en uç noktayı yaşamamış olanlarız.” (Levi, 1996b:70) Levi, aradan yıllar geçtikten sonra, kampların tarihinin en uç noktayı yaşamamış kişilerce yazıldığını düşünür. En uç noktayı yaşamış olanlar ise geri dönmemiş ya da gözlem güçleri çektikleri acılarla yaşananların kavranmasının olanaksızlığı karşısında felce uğramıştır.

Levi kendi tanıklığını tam tanıklık olarak görmese de anlatmaya devam etti, “susturulmuş olanlara karşı bir tür ahlaki zorunluluktan mı yoksa onların anısından kendimizi kurtarmak için mi yapmış ve yapmakta olduğumuzu bilemiyorum” (Levi, 1996b:70) dediği ruh haliyle bunları aktardı.

Tahayyül edilemez olan ne kadar gerçek ise ve kendini ne kadar yoğun hissettiriyorsa ancak buna maruz kalanların tanıklığı o kadar gerçek olacaktır. Agamben'in tam tanıklar dediği işte budur. Primo Levi en uç olanı yaşamış olmasa da Agamben için, 174 517 nolu şahısla tüm bu felaketin tanığı sıfatını hak eder.

Levi'yi hayatta tutan anlatma, tanıklık etme iradesi, sonrasında tüm benliğini kaplayan hayatta kalmış olmaktan duyduğu "utanç" duygusu onu okuyanların da tanıklığın çemberine dahil etmeyi gerekli kılar. Bugünün dünyasında türlü felaketlere, acılara maruz kalan insanların tanıklıkları bu anlamıyla olayları yaşamamış olanlara ulaşan öyküleriyle sonsuza dek yaşayacaktır. Hukuksal olanın ve etik olanın dışına taşan bu alanı bir başka ifade ile Arendt'ten ödünç alınan kötülüğün sıradanlığının önüne geçmek ancak böyle mümkün olacaktır.

KAYNAKÇA

- Agamben, Giorgio (2009). Açıklık. Çeviren: Meryem Mine Çilingiroğlu, İstanbul: YKY Yayınları.
- Agamben, Giorgio (2006). Auschwitz'den Artakalanlar. Ali İhsan Başgül (Çev). Ankara: Bağımsız Kitaplar
- Levi, Primo (2014). Periyodik Tablo. Feza Özemre (Çev). İstanbul: Kırmızı Kedi
- Levi, Primo (2011). Şimdi Değilse Ne Zaman?. Nevin Özkan (Çev). Ankara: Efil
- Levi, Primo (2001). Ateşkes. Semin Sayıt (Çev). İstanbul: Can
- Levi, Primo (1996a). Bunlar Da Mı İnsan?. Zeyyat Selimoğlu (Çev). İstanbul: Can
- Levi, Primo (1996b). Boğulanlar Kurtulanlar. Kemal Atakay (Çev). İstanbul:Can

İktidarın Kısılcacında Sıkıştırılmış Hayatların Romanları: *Bin Dokuz Yüz Seksen Dört* ve *Gizli Emir* Romanlarına Mukayeseli Bir Bakış Denemesi

The Novels Of The Lives Pressed In The Power Clamp: A Comparative Overview Essay On *Nineteen Eighty-Four* and *Secret Order*

Nilüfer İLHAN (Bozok Üniversitesi)

ÖZET: Güçlünün güçsüz üzerinde hâkimiyet kurması veya güçlünün güçsüzü istemediği bir şeye zorlaması olarak tanımlanan iktidar, insanla birlikte var olan ve varlığını da insan yaşadıkça devam ettirecek bir olgudur. Dünyaya geldiği andan itibaren insan, mikro ve makro alanlarda iktidarın çeşitli yüzüyle karşılaşır. Bilhassa makro iktidarın temsili olarak düşünülen devlet, bireyin yaşamını şekillendirme, yönlendirme ve gerektiğinde ona müdahale etme hakkını kendinde görmekle ontolojisine meşruiyet kazandırır. Bu meşruiyeti kaybetmemek için kendisine yöneltilen eleştirileri bir tehdit gibi algılamasının ardından “öteki” yahut “düşman” refleksini geliştirdiği görülür. Devletin uygulamaları ve yaptırımları arttıkça da birey kuşatılmışlık psikozu içerisine girer ve özel hayatında mahremiyet sınırlarının ihlaliyle karşılaşır. Bu çerçevede birey, birey olmaktan çıktığını ve adeta “kitle”, “yığın” ve “sürü” olarak algılanmakla “şeyleştiğini” düşünür. George Orwell’in *Bin Dokuz Yüz Seksen Dört* (1949) ve Melih Cevdet Anday’ın *Gizli Emir*’i (1970) makro iktidar olan devletin bireyin özel hayatına müdahalesi ve onu kimliksizleştirdiği yönündeki vurgusuyla dikkat çeken romanlardır. *Bin Dokuz Yüz Seksen Dört*’te Büyük Birader, *Gizli Emir*’de ise AYOT (Asayiş Yerleştirme Olağanüstü Teşkilatı) iktidarın ipini ele geçirerek, birey üzerinde baskı kuran bir mekanizma işlevini yerine getirir. Mukayeseli edebiyat çerçevesinde farklı dillerde yazılan bu iki eseri karşılaştırmakla, insanın var olduğu yerde mevcudiyetini şekillendiren iktidarın nasıl bir yüze sahip olduğuna, kendini piramidin üst tepesine yerleştirerek edindiği istihbaratla toplumu nasıl gözetlenir bir malzemeye dönüştürdüğüne ve bunun sonucu olarak da nasıl otoriterleştiğine vurgu yapılacaktır.

Anahtar Kelimeler: İktidar, roman, *Bin Dokuz Yüz Seksen Dört*, *Gizli Emir*, Michel Foucault.

ABSTRACT: Power, which is described as the dominance of powerful over the weak or forcing of the weak’s hand by powerful, is a system that exists with human being and also will continue its existence again with human being. Humans face with different forms of the power in micro and macro areas since the birth. Especially the state, which is thought as the figure of the macro power, legitimises its ontology by taking the shaping, guidance and even interference of the individual’s life when necessary for granted. In order not to lose its legitimacy, the state first perceive the criticism that are directed to it as a threat and then, it develops “other” or “enemy” reflex. This reflex strengthens the state’s presence. As the practices and enforcements of the state increase, individual enters siege psychosis and see the violation of privacy borders especially in his/her own private life. Within this framework, individual thinks that he/she is not oneself anymore and become a “thing” by being perceived as “mass”, “stack” and “flock”. The novels *Nineteen Eighty-Four* (1949) by George Orwell and *Secret Order* (1970) by Melih Cevdet Anday draw attention with the intervention of the macro-power-state to the individual’s life and disidentification of him/her. Big Brother in *Nineteen Eighty-Four* and AYOT in *Secret Order* grab the power and function as a mechanism that exercise power over individual. With the comparison of these two novels, which were written in different cultures, within the scope of comparative literature, it will be emphasized that what kind of a face the power, which shapes itself

where the human being exist, has; how its transforms the society to a pyred material with the intelligence that it gets by placing itself to the hill of the pyramid and as a result how it becomes authoritarian.

Key Words: Power, novel, *Nineteen Eighty-Four*, *Secret Order*, Michel Foucault.

Giriş

Varlığını öncelikle ait olduğu toplumun değerlerini yansıtmakla oluşturan ve bu noktada ulusal bir nitelik gösteren edebî eser, ulusların yahut da yazının kıtalar arası etkileşime geçmesinin ardından farklı dil ve kültürlerle kurduğu iletişim neticesinde hem ait olduğu toplumun hem de etkilendiği ülke edebiyatının özelliğini üzerinde taşır. Bu şekilde ulus ve dünya edebiyatının bir araya gelmesine aracılık eden edebî eser, zamanla “karşılaştırmalı edebiyat (İng.comparative literature)” adı verilen bir disiplin içinde incelenmeye gerekli görülerek işlevsel bir mahiyet kazanır. “Farklı dillerde [yahut aynı dilde] yazılmış iki eseri konu, düşünce ya da biçim bakımından incelemek, ortak, benzer ve farklı yanlarını tespit etmek ve nedenleri üzerinde yorumda bulunmak” (Aytaç, 2003: 7) şeklinde tanımlanan karşılaştırmalı edebiyatın özü, eserlerde ortak bulunan konu ve motiften hareketle karşılaştırma esasına dayanır. Ortak konu ve motifle birlikte eserlerdeki kurgu, karakter, zaman, mekân varsa eğer sembolik değerler de karşılaştırmaya tabi tutularak benzerlik ve farklılıklar ortaya konmaya çalışılır.

Karşılaştırmalı edebiyat disiplininde öncelikli olarak ardıl metnin (alıcı) kaynak metinden (gönderici) ne şekilde etkilendiğine, bu etkiyi kendi potasında nasıl erittiğine kısacası tesirin üstesinden gelip gelmediğine bakılır. Postmodern edebiyatta “metinlerarasılık” adı verilen kavrama karşılık gelen bu diyalogun ve iletişimin ardıl metinde hangi boyutta olduğu hususu önem arz etmektedir. Ancak kimi zaman da ardıl metin, kaynak metinden bağımsız bir şekilde aynı konu ve temayı işlemekle çağının siyasî ve sosyal meselelerine benzer hissiyatla yaklaşan yazarın psikolojik bağlamda kurduğu analogiyi göz önüne getirir (Aydın, 2008:74). Analogide esas olan ortak konu, karşılaştırmalı edebiyat disiplininde bir çeşit iz sürmenin sonucunda elde edilen bulgu olarak dikkati çeker. “Ağızdan ağza, bir ülkeden başka bir ülkeye, bir yazardan başka yazarlara geçen ortak konular, doğal olarak karşılaştırmalı edebiyat bilimcileri için biçilmiş kaftandır” (Aytaç, 2003: 87). Bu çalışmanın konusunu teşkil eden George Orwell’in *Bin Dokuz Yüz Seksen Dört* ve Melih Cevdet Anday’ın *Gizli Emir* adlı romanları da psikolojik analoginin geliştirdiği bir dikkatle “iktidar” gibi ortak bir konu etrafında karşılaştırılmaya çalışılacaktır.

İktidarın Görünümü

Her iki romanda da bireyler üzerinde baskı kuran, denetim, disiplin ve gözetleme faaliyetini mikro aygıtlarıyla devreye sokan makro iktidarın devleti işaret ettiği görülür. *Bin Dokuz Yüz Seksen Dört*’te İkinci Dünya Savaşı’ndan

sonra ortaya çıkan totaliter İngiliz sosyalizmini devletin şahsında gözlemleyen Orwell, ileride bu sistemin teknolojiyle birlikte dünyayı nasıl yaşanmaz bir hâle getireceğine dair bir uyarıda bulunur. *Gizli Emir*'de ise 12 Mart 1971'de yapılacak olan askerî darbe öncesi, kentin karmaşasına tanık olan Anday, bu karmaşayı ileri süren devletin gerek kamu gerekse özel hayatta nasıl bir baskı aygıtına dönüşebileceğine dikkat çeker: "Hükmettiği toplum veya kontrolü altında tuttuğu coğrafya üzerinde mutlak bir egemenliğe sahip ve şemsiyesi altında bulunan insanların temel hak ve özgürlüklerini korumakla yükümlü olan devletin" (Cevizci, 2012: 120) edindiği bu hakla, bireyleri tasarlanan öznel hâline getirmek istediği bir gerçektir. Makro iktidar olan devlet, sistemine uyan bireyin "uysal" ve "normal" olması için çaba gösterirken, sisteminin dışında kalan bireyi ise ötekileştirir. Ancak makro iktidarın bu ötekiye Hegel'in efendi-köle diyalektiğinde belirttiği gibi, kendisini geliştirmesi, yenilemesi, mevcudiyetini sağlamlaştırması ve hayatta kalabilmesi için ihtiyaç duyması zorunludur (Bumin, 1987: 32). Bu noktada söz konusu diyalektiğin *Bin Dokuz Yüz Seksen Dört*'te Büyük Birader ve *Gizli Emir*'de ise AYOT (Asayiş Yerleştirme Olağanüstü Teşkilatı) adlı makro iktidarlara ve onların karşısında kendilik değerini yitiren "kitle" ve ben'in bilincinde olan özerk insanla açığa çıktığı söylenmelidir.

Bin Dokuz Yüz Seksen Dört'te büyük bir gücü temsil eden ve iktidar piramidinin en tepe noktasında bulunan varlık olarak Büyük Birader dikkati çeker. Bedenen bir varlık göstermeyen ancak ses ve görüntüyle kitlelere ulaşan Büyük Birader, posterlerde kırk beş yaşlarında, siyah gür bıyıklı, "gözleriyle insanın hareketini izliyormuş gibi bakan" (Orwell, 2007: 9), güçlü, gizemli ve sakin bir yüze sahip karizmatik bir liderdir. Ülkede kurtarıcı olarak görülmenin yanı sıra asıl kendisinden korkulan ve bu sebeple kendisine kayıtsız şartsız itaat edilen biricik önderdir.

O, sadece tele ekranla yahut kente asılan posterleriyle değil, aynı zamanda paranın üzerinde, bayraklarda, pullarda, tarih kitaplarında ve sigara paketlerinde kitleleri gözetlemekte ve onların üzerinde tahakküm kurmaktadır. Kitlelere gözetlenme duygusunu aşıl原因an bu resimler "kafatasınızı delip beyninize balyozla vur[ur], inançlarınızı söküp alı[r], sizi beş duyunuza bile inanmamaya zorl[ar]" (Orwell, 2007: 75). Okyanusya'da ondan farklı düşünmek ve düşündüğünü söylemek imkânsızdır. Herkesin Büyük Birader'i sevmesi ve zihninden farklı fikirleri atarak mutlak şekilde ona bağlanması esastır.

Gizli Emir'de ise, güvenliği sağlamak gerekçesiyle oluşan ancak iktidarın mekanizması hâline dönüşen sistemin AYOT (Asayiş Yerleştirme Olağanüstü Teşkilatı) olduğu görülür. AYOT varlığını, "atmaca", "baykuş" ve "yengeç" gibi çetelerin birbiriyle kavga etmesine ve kentte bir kaos oluşturmaya borçludur. Bu kavgaya tanık olan AYOT, geliştirdiği asayiş sistemiyle çeteleri dağıtmak ve gelişmelerini engellemek yerine halkın özel hayatına müdahale etme işine

girişir. AYOT, hayatın merkezine hoparlörlerden yaptığı anonslarla, yayımladığı bildirimlerle ve özellikle de denetim yapan ve halkı fişleyen memurlarıyla yerleşir. Bu kurumun başında bir direktör olmasına rağmen, Büyük Birader gibi karizmatik biri olmadığını ve etki gücünün de sistemin gerisinde kaldığını belirtmek gerekir.

Bin Dokuz Yüz Seksen Dört'te, iktidarın varlığını halka hissettirmesi ve onların şahsiyetini yok ederek herkesi kitleye ve nesneye dönüştürmesi sırasında kullandığı aygıtların *Gizli Emir*'dekinden daha derin ve çeşitli olduğu dikkati çeker. Örneğin Tanrı'nın görme, duyma ve iç dünyayı bilme gibi fonksiyonlarını devralan "panopticon" (Foucault, 2012:86) tarzındaki tele ekranları, İç Parti'nin düşünce polisleri, kadın ve çocuklardan oluşan casusları da gözetleme sayesinde elde ettikleri bilgiyle iktidarı güçlendirirler. Evlerde, çalışma yerlerinde, meydanlarda ve sokaklarda kısacası ülkede insan zihninin birkaç santimetreküp alanı dışında her yerde var olan tele ekranlar, farklı olanı kaydetmeye, bulmaya, ardından da sindirmeye ve yok etmeye yönelik işlevsellik içindedirler. Bireyin kendi dünyasına çekilebileceği ve mahremiyeti yaşayabileceği bir alan yoktur artık. İktidar, özellikle bireylerin aile yaşantılarına, aşk ilişkilerine ve gündelik işlerine müdahale ederek mahrem hayat algısını ortadan kaldırır. Ailede eşler birbirine güvenmemekte, çocuklar partiye ebeveynlerini şikâyet etmekte, aşk ve cinsellik gibi insani durumlar silinip gitmektedir. Silinip giden sadece bu özel durumlar değil, aidiyet duygusunu pekiştiren "bellek", "dil" ve "tarih" bilinci de hükmünü yitirmektedir.

İktidarın mahrem hayata müdahalesi ve yer yer de bedenlere nüfuz ederek Foucault'un biyo-politik adını verdiği uygulamanın benzerini *Gizli Emir*'de de görmek mümkündür. AYOT, güvenlik gerekçesiyle tekin bulmadığı bir mekân olan genelevlerini kapatmakla sivil hayatın mahrem alanına girer. Çünkü mahrem hayatın dışlanması veya teşhir edilmesi iktidarın varlığını sürdürmesinde önemli stratejik bir hamledir (Bağlı, 2011: 258). Meyhanelerin erken saatte kapanması için bildiri yayımladığı gibi, akşamın ilerleyen saatlerinde elektriğini kapatmayana da ceza keser. Kentte; kitap okumayı, sokağa çıkmayı, evlenmeyi, tek başına yürümeyi ve kedi beslemeyi yasaklar. AYOT, art arda yayımladığı çelişkili bildirimler ve kestiği cezalarla, halkın aklını karıştırmak ve sürekli olarak gerilimi tırmandırmak ister: "Artık hiçbir kentli nasıl davrandığında ceza göreceğini, nasıl davrandığında ceza görmeyeceğini bilemiyordu. Böylece de herkes suçlu duruma düşüyordu ister istemez. Bu duruma alışıldığı için de kimse hakkını aramaya kalkmıyordu... Ortada tümünden suçlu bir kent halkı ve sürekli olarak onu yargılayan ve cezalandıran bir AYOT vardı" (Anday, 2011: 124-125).

Baskın İktidar ve Sinmiş Kitle

İktidar, kitleler üzerinde denetim ve gözetleme eylemini gerçekleştirdikten

sonra, kendisi için bir tehdit oluşturan kişi yahut kurumları ortadan kaldırmak ister. Ülkenin güvenliğini ve geleceğini ileri sürerek “düşman” (öteki) imgesi yaratan iktidar, kendisine meşru bir zemin elde eder. Çizdiği düşman imgesiyle kitleyi korkutarak, ona kendi varlığına karşı düşmanlık beslemesi durumunda başına gelebilecekleri sürekli hatırlatma eyleminde bulunur. Bu hatırlatmada “kapatma” ve “şiddet”e başvuran iktidar, bu yöntemlerin bireyin gerek bedenini gerekse ruhunu esir alacağını ve böylece onun “normal”leşeceğini düşünür. Bu aşamadan geçen bireyler artık, sorgulamayan, düşünemeyen, tartışmayan kısacası kendilik değerini unutan “kitleye”, “yığına” ve “şey’e” dönüşmüş olur.

Bin Dokuz Yüz Seksen Dört'te Büyük Birader ve İç Parti, “Nefret Haftası” adı verilen bir zaman sürecinde kitleye düşmanı hatırlatmak için çaba gösterirler. Kitle, bu “Nefret Haftası”nda kendinden geçercesine öfkeyle dolmakta ve adeta hipnotize olmuş gibi başka bir şey düşünmemektedir. İktidarın karşısında yer alan ve bu eylemin algı oluşturmak amaçlı yapıldığının farkına varan Winston Smith bile “Nefret Haftası”nda düşman olarak sunulan Emmanuel Golstein’in görüntüsünü izlerken “kendisinin de öbürleri gibi bağırmakta olduğunu, topuklarını sandalyesine şiddetle vurduğunu fark eder” (Orwell, 2007: 20). İç düşman Golstein’in Büyük Birader ve İç Parti’yi hedef alan sözlerinin ardından, kimi kez Avrasya kimi kez de Doğu Asya’nın dış düşman olarak sunulmasıyla Okyanusya’nın süper güçlerle yaptığı savaşın haklı gerekçeleri beyinlere kazınır. Bu şekilde, Büyük Birader imgesinin kurtarıcı ve koruyucu hatta mistik bir figür olarak görülmesi kendiliğinden ortaya çıkar.

Gizli Emir'de ise AYOT’un varlığına meşruiyet kazandıran düşman imgesi, başlangıçta “atmaca”, “baykuş” ve “yengeç” adlı kentlin sükûnetini bozan çeteler yoluyla ortaya konur. AYOT, bunları dağıtmak, oluşturdukları kaotik atmosferi yok etmek ve halkın özlediği asayişli yaşamak için kurulur. Ancak AYOT zamanla kuruluş amacının dışına çıkarak, bu çetelerle savaşmak yerine sivil vatandaşlar ve özellikle de sanatçılar üzerinde iktidar uygulayan bir sisteme dönüşür. Karşısında duran ve sistemine boyun eğmeyen herkesi düşman olarak görür, bu düşmanı sindirmek için de akıl almaz uygulamalara gider: “AYOT, kendinden başka kuvvet tanımaz. Bunun tersi kendisini yadması olurdu. AYOT ya zorunludur ya değildir; zorunlu ise doğa gibi töre dışı, değilse zorbadır ki ikisi bir kapıya çıkar. Onun ya hizmetinde olunur ya karşısında” (Anday, 2011: 82). Sanatçının kitleleri düşündüren ve eyleme geçiren doğasının farkından olan ve bu sebeple de rahatsızlık duyan AYOT için sanatçı tekin olmayan, varlığını tehdit eden “öteki”dir. Öyleyse “öteki”nin sürekli olarak denetlenmesi ve gözetlenmesi gerekecektir. Bu şekilde, bastırma ve yıldırma politikaları neticesinde sanatın ipini iktidara vermesi ve kanonik ürünlerle varlığını devam ettirmesi hedeflenir.

İktidarın “düşman” imgesini oluşturmasının ardından belirlediği ikinci aşamayı, bu imgenin görüldüğü bireylere karşı uyguladığı ıslah etme yöntemi

oluşturur. *Bin Dokuz Yüz Seksen Dört*'te Büyük Birader imgesine zarar veren bireyler derhal disipline edilir ve cezalandırılır. İdamla ve "buharlaştırma" yöntemleriyle kitlenin gözü korkutulur, onlardan iktidara boyun eğen uysal bireyler olması istenir. Kadınlar, yitirdikleri baba, eş ve kardeş duygusunun eksikliğini partide bulmak için partinin güçlü savunucuları, çocuklar ise anne ve baba aidiyetine sahip olmak için partinin özelde de Büyük Birader'in casusları olurlar. Artık Büyük Birader'in üstünde baba ve kardeş sevgisi yoktur. Onun aleyhinde söylenilecek bir söz ve yapılacak bir eylem, ihanet hatta günah olarak değerlendirilecektir. Nitekim Winston'un İç Parti'ye koşulsuz bağlı olan komşusu Tom Parsons'un uykusunda iktidar aleyhinde mırıldandığı sözlerden dolayı hapishaneye düştüğünde sergilediği hâl, bu günah psikosunun çarpıcı bir şekilde açığa vurulmasıdır (Orwell, 2007: 206).

Gizli Emir'de ise AYOT'un yanında yer alan ve ona taparcasına itaat eden bir kitleden bahsetmek mümkün değildir. Ancak AYOT, yayımladığı bildirimler, uyguladığı cezalar, getirdiği yasaklar ve yaptığı tutuklamalarla korkan ve kaygı duyan bir kitlenin oluşmasına neden olur. Bütün bir kente şüpheli gözülle bakan AYOT, insanları ayırt etmeksizin direktörlüğe çağırırken onların cesaretlerini kırmayı, zihinlerini karıştırmayı ve kendilik değerlerini yok etmeyi başarır: "AYOT herhangi bir kentliyi aradı ya da istedi mi, bu arayışın ve isteyişin ne gibi bir niyete dayandığını bilmek, görevin hakkıyla yapılmasına engel bile olabilirdi. Aranan kişi niçin aradıkları yüzlerinden hiç anlaşılmayan AYOT memurlarıyla karşılaşmaktan ilk anda sarsılırdı ve bu sarsıntı da AYOT'a varıncaya değin sürerdi. Böylece tam bir anlamsızlık içine düşen kentli, kafası boşalmış olarak girerdi oradan içeri ve çoğu zaman çıktığı anda bile ne için çağrıldığını anlamamış olurdu" (Anday, 2011: 78).

İktidarın ötekiyle ters düştüğü ve ötekinin normalleştirilmesi için uyguladığı yöntemlerden birini de kapatma ve şiddet eylemi oluşturur. Kapatma yöntemi, aydınlanmayla birlikte iktidarın bir insan tipi oluşturmasının ardından bu tipe uymayan kişilerin toplumda çatlak bir ses çıkardığı ileri sürülerek izole edilmesi sonucu ortaya çıkar. Bundan böyle iktidar «suçlu»yu, «deli»yi, «hasta»yı, «tembel»i ve «yaşlı»yı gözden irak bir mekâna kapatarak ve onları sürekli gözetleyerek doğalarını bozmaya çalışır (Foucault, 2011:12). Bireyin kapatılması, onun ve onun gibi düşünenlerin ıslah edilmesi, yola getirilmesi demektir. Bu ıslah ve yola getirme eyleminde, iktidar, hapishanede bireyi küçümsemek, aşağılamak ve ona acı çektirmek için şiddete başvurur. Gerek fiziksel gerekse psikolojik şiddet aşamalarından geçen bireyin onuru kırılır, direnci düşer ve hatta sisteme karşı gelmekle kendini suçladığı görülür. Bu noktada her iki romanda da iktidarın kapatma ve şiddete başvurmakla öteki üzerinde hâkimiyet kurduğundan ve onu sindirdiğinden bahsetmek mümkündür.

Bin Dokuz Yüz Seksen Dört'te Winston Smith, düşünce polisinin kendini yakalamasının ardından mikro iktidarın "arenası" olan hapishaneye düşer.

Çünkü, yedi yıldır şüpheli olarak gözlemlenmiş ve Büyük Birader'e karşı Golstein'i desteklediği için düşünce suçu işlediği var sayılmıştır. "İnsanın bütün koruyucu kabuklarından sıyrıldığı; seslerin keskin, görüntülerin vahşi, kokuların iğrenç, yara izlerinin ruhtaki dövmelemleri andırıldığı hapishanede" (Breton,2011: 83) iktidarla baş başa kalan Smith, psikolojik ve fizyolojik bağlamda çeşitli işkencelerden geçerek "kendilik kaygısı" taşımasının ağır bedelini öder. Bir sistem ve program dâhilinde çalışan iktidar, öncelikle işe, Winston'un bedenine şiddet uygulamakla başlar. Çünkü bedene yönelik şiddet, bireyin direncini ve onurunu kırdığı gibi zamanla ruhunu da etkisi altına alacaktır. "Dünyadaki hiçbir şey fiziksel acıdan daha kötü olamazdı. Acının karşısında kahramanlık yoktu, yerde işe yaramaz sol kolunu tutarken defalarca düşündü bunu" (Orwell, 2007: 210). Şiddet gördükçe canı acıyan, canı acıdıkcça dayanma gücünü yitiren Winston, işlediği yahut işlemediği bütün suçları itiraf ederek kendi gerçeğini iktidara haykırır. Gerçeklerin karşı karşıya geldiği bu durumda, iktidarın söylemi Winston'un gerçeğinin hükmünü yitirdiğini ve yanlış olduğunu ileri sürer. Bu söylemde, Winston'un anılarına sığınması, hayaller kurabilmesi, ailesini sevmesi, âşık olması, düşünmesi ve karşı çıkması bir suç olarak kabul edilir. İşte hapishane, iktidar tarafından Winston'a yanlış düşüncelere sahip olduğunu göstermek ve onu bu düşüncelerinden kurtarmak için hazırlanan adeta bir "arınma yeri" olur. Hapishane'de Winston'a işkence eden O'Brien ise bu arınmanın rahipliğine soyunan ve yoldan çıkan bireyleri "normal"leştirmekle görevli partinin sözcüsüdür: "Asla, olağan insanca duygularına kavuşamayacaksın. İçindeki her şey ölmüş olacak. Sevgi, arkadaşlık kurabilme yeteneklerin, yaşama sevincin yitmiş olacak, gülmeyeceksin, merak duymayacaksın, cesaret göstermeyeceksin, onur duymayacaksın. Bomboş olacaksın. Seni boşaltıp yerine kendimizi dolduracağız" (Orwell, 2007: 224).

Gücünü kaybetmemek üzere oluşan iktidarın şiddet yoluyla bireyin içini boşaltarak kendi değer yargılarını koymak istemesi kitlelerin geleceğini güvence altına almak düşüncesinden kaynaklanmaz. İktidar, refleksini düşman algısı üzerinden geliştirirken insanî ve ilahî olandan uzak devlet aklıyla hareket etmeye başlar. Duygusalığın yer almadığı ve bireylerin nesnel olarak görüldüğü devlet aklında iktidar (Foucault, 2014:44-46) sahip olduğu konum gereği gücünü göstermekten çekinmeyecektir. "Parti yalnızca kendisi için güç ister. Bizi ilgilendiren başkalarının iyiliği değil, yalnız ve yalnız iktidardır. Servet, lüks, uzun ömür ya da mutluluk değil, yalnızca iktidardır. İktidar araç değil amaçtır. Kimse bir devrime bekçilik etmek için diktatörlük kurmaz; devrim diktatörlüğü kurmak için yapılır. Baskı kurmanın amacı baskı kurmaktır. İşkencenin amacı işkencedir. İktidarın amacı iktidardır" (Orwell, 2007: 230).

Haftalarca belki de aylarca işkenceden geçen Winston Smith, yavaş yavaş küçüklüğüne dair anılarını unutmaya, gerçekleri karıştırmaya ve Julia'yı düşünmemeye başlamakla iktidarın "öğrenme, anlama ve kabul etme

aşamasında" sona geldiğini gösterir. Böylece "iki kere ikinin beş ettiğine" inanarak "iki kere ikinin dört ettiği" gerçeğini yok sayar. Sonuç olarak iktidarın "yeniden oluşum" adını verdiği yeni bir kimlik inşa etme stratejisi, diğer bireylerde olduğu gibi Winston Smith üzerinde de başarılı olur. Winston Smith, kurşunlanırken bir zamanlar "Kahrolsun Büyük Birader" dediği Büyük Birader'i ne kadar sevdiğini anladığında artık o, "akıllı", "uysal" ve "normal" bir birey olmuştur.

Gizli Emir'de ise kapatma ve şiddet eylemine iktidarın başvurduğu ancak bunun *Bin Dokuz Yüz Seksen Dört*'te olduğu gibi teferruatıyla işlenmediğini belirtmek gerekir. *Gizli Emir*'de kapatmanın iktidar tarafından şiddetin ise iktidarla birlikte kentte anarşiye neden olan "atmaca", "baykuş" ve "yengeç" adlı çeteler tarafından yapılması dikkati çeker (Doğan, 2012: 215). Olağanüstü hâl yaşayan kentte bu anarşist çeteler, varlığını duyurmak ve birbirleri üzerinde hâkimiyet kurmak için silahlı eylemlere girişmekle insanlara şiddet uygularlar. Sadece silahlı eylemle değil, aynı zamanda fiziksel şiddetle de korku ve dehşet saçan bu grupların kişilerin kimliklerini hedef aldığı ve onları susturmak amacı taşıdığı da görülür. Film çektiği sırada Baykuş çetesinin komandolarının baskınına uğrayan bir sinema rejisörü, filminin sakıncalı olduğu gerekçesiyle apar topar bu çetenin karargâhına götürülür. Burada sorguya çekilir ve ardından da dövülerek düşünmesi engellenmeye çalışılır. Şiddet gördükten sonra evine gelen rejisörde, bu şiddet büyük bir travma oluşturur. Rejisör, sonunda aklını yitirmekle düşünmesine son verir: "Dayaktan sonra baygın bir halde evinin sokağına bırakılan genç adam, kendisine gelince çevresindekilere gülümseyerek, "Düşünmüyorum" demişti. Sonra sesini daha da yükselterek, "Düşünmüyorum düşünmüyorum" diye bağırmaya başlamıştı. "Teslim teslim" (Anday, 2011: 110).

Sanatçıları sürekli gözetleyen ve onları disipline etmeye çalışan AYOT ise, şiddetini resim atölyesinde ve tiyatro binasında gösterir. Sanatçıları bir tehdit gibi algılayarak, ortaya konan her ürüne müdahale etme hakkını kendinde görmekle, sanatçılara karşı önce psikolojik bir şiddet uygular. Sanatçılar, bu durumda iktidara karşı bir direniş gösterse de sergileri basılır, tiyatroları kapanır, şiirleri yasaklanır, sonrasında ise fiziksel örselenme yaşarlar. Nitekim Heykeltraş Nizam'ın atölyesinde köpeğiyle saklanan Ozan Kadri, sergiyi basan AYOT memurları tarafından şiddete maruz kalan bir sanatçıdır. AYOT memurları sadece kendisine değil, köpeğine de fiziksel bir şiddet uygularlar ve ardından da köpeğin ölmesine neden olurlar.

Resim atölyesini basan AYOT, ardından da müfettişini Aktör Bilal'in tiyatrosuna göndererek oynanacak oyuna müdahale eder. Çünkü, sanatçının düşünmesini engellemek ve onların halkla olan bağını koparmak ister. Oyunun sahneye konulacağı akşam kasıtlı olarak Aktör Bilal'i teşkilata çağıran AYOT müfettişi, oyunun kendilerinden izin alınmadan sahneleneceğini ileri sürerek

Aktör Bilal'i cezalandırmak ister. Ancak Aktör Bilal'i asıl "vakitsiz uykuya yatmaktan, Asayışı Yerleştirme Olağanüstü Teşkilatı Genel Direktörlüğü'nün telefonlarına boş vermekten ve memurları kapıda bekletmekten" (Anday, 2011: 224) cezalandırmak istemesiyle absürd bir zihniyeti ortaya koyar. AYOT'un elinden kurtulan Bilal'i şaşırtan asıl sürpriz ise oyunun sahneleneceği akşam, tiyatrosunun AYOT tarafından tutuklular evine dönüştürülmesi ve oyunu izlemeye gelen izleyicilerin de suçlu olarak içeriye atılmasıdır. Bu durumda tiyatrosu tutuklular evine çevrilen Bilal, AYOT tarafından küçük düşürülmekle psikolojik şiddet yaşar. Durumu kabullenmek yerine hem tiyatrosunu hem de izleyicileri kurtarmak için memurlarla yaptığı mücadele sonunda coplanması ise fiziksel şiddete maruz kaldığını gösterir.

Kendilik Kaygısı yahut Umutla Var Olma Savaşı

İktidarın olduğu her yerde direniş de var diyen Foucault (2014: 76), iktidarın bütün insanları ele geçiremediğine, onlar üzerinde tahakküm kuramadığına ve onları sistemine boyun eğen nesnelere konumuna getiremediğine dikkat çeker. Bir iradenin diğer bir iradeyi baskı altına alması durumunda ortaya çıkan direniş yahut özgürlük, öncelikle insana "kendini bil" (gnothi seauton) ve "cesur ol" çağrısı yapar. Foucault'un "kendilik kaygısı" (2014: 210-220) ve Heidegger'in "otantik hâl" (Çüçen, 2003: 43) şeklinde yorumladığı insanın kendini keşfetmesiyle açığa çıkan bu farkındalık edimi, "iradenin krize girdiği bir dünyada insanın kendisini her zamankinden daha fazla aciz, her zamankinden daha fazla çaresiz hissettiği bir zamanda, kişinin kendi potansiyelini, kendi heveslerini, kendi düşlerini harekete geçirmesi"yle gerçekleşir (Sayar, 2014: 37). Bu noktada *Bin Dokuz Yüz Seksen Dört*'te iktidarın tahakküme boyun eğmeyen ve kendilik değerlerinin yitip gitmesine izin vermeyen Winston Smith, yıllardır tele ekranların gözetleme ve denetlemesi altında kısırılmış bir hayat yaşamasına rağmen kendilik kaygısına sahip biridir. *Gizli Emir*'de ise kendilik kaygısı sanatçıların sanatıyla açığa çıktığı gibi iktidarın karşısına asıl gizli bir emrin geleceği ve bu totaliter rejimi bitireceği şeklinde bir umudun var olmasıyla görülür. Dolayısıyla, her iki romanda da karakterler kendilik kaygısıyla insan olduklarının bilincine varmış ve bu bilinçte onların hayata tutunmasına, direnç göstermesine yardım etmiştir.

Winston Smith'in iktidarın zihniyetinin ve uygulamalarının yanlış olduğuna dair bir fikir geliştirmesi, iç dünyasını dinlediği zaman karşılaştığı hakikatler sayesinde olur. Tele ekranların birkaç santimetreküp boş bıraktığı bu iç dünyada Winston Smith, iktidarın totaliterliğini ve tutarsızlığını kavramaya ve yorumlamaya başlar. Aklını karıştıran ve bütün ülke insanına söylenen yalanlar olduğunu görür. Yıllarca zihninde bu fikirleri gezdiren Winston Smith, sonunda bunları günlüğüne aktarır. Öleceğini bile bile tuttuğu günlük, insanlığın mirasını sürdürmek için gelecek nesillere yazılan bir mektuptur

aslında. Bu mektup, ülkede kendisi gibi düşünen ama bunu ifade edemeyen “tek kişilik azınlıklara” yapılan bir çağrıdır da.

Winston Smith’in yazmayla başlamasıyla birlikte anıları ve hayalleri birer birer canlanmaya başlar. Çocukluğunun parçası olan annesi, babası, kardeşi ve hayalini kurduğu “Altın Ülke”si yeniden gözünün önüne gelir. Hâlbuki iktidarın zihniyeti, çiftleri birbirinden, çocukları ebeveyninden, bugünü geçmişten ayırmak kısacası “korku”, “nefret”, “acı” ve “egemenlik” kurmak üzerine inşa edilmiştir. Winston Smith’in aile sevgisini canlı tutması, geçmişini aklından çıkaramaması, geleceğe ait hayaller kurması, aşkı ve cinselliği birlikte yaşayabileceği bir kadını arzulaması ve fikirlerin özgürce dile getirileceği bir sistemi istemesi ise iktidarın gerçeğine karşı kendi gerçekleridir. Yazdıkça içindekini döken, döktükçe kendisi gibi düşünen insanların olabileceğine inanan Winston Smith, her geçen gün daha da umutlanmaya başlar. Bu umut bir ay sonra Julia’ya âşık olması ve onunla yaşadığı cinsel birliktelikle somut bir niteliğe bürünür. Winston Smith, iktidara karşı aşk ve cinsellekle bir eyleme geçse de asıl eylemin, kendilik değerlerini yitirmeyen ve ülke nüfusunun yüzde seksen beşini oluşturan proleterlerle olacağını düşünür. Ancak, proleterlerde kendilik değeri olsa da sisteme karşı gelecek ve baş kaldıracak bir kendilik kaygısı yoktur: “Bilinçleninceye dek başkaldırmayacaklar, başkaldırmazlarsa da hiçbir zaman bilinçlenmeyecekler” (Orwell, 2007:67).

Winston Smith için son bir umut ise, partinin zihniyetine muhalif olarak düşündüğü partinin üst yetkili üyelerinden O’Brien’dir. Onun bakışlarını “ben de senin gibi düşünüyorum” şeklinde yorumlayan Winston Smith için O’Brien “düşüncelerden sözcüklere, sözcüklerden eyleme geçmenin adıdır” (Orwell, 2007:141). Mutlak şekilde öleceğini bildiği yolda yürüyen Winston Smith, O’Brien’e inanmaya ve bu inancını canlı tutmaya çalışır. Çünkü, inancını yitirdiği anda kendilik kaygısından vazgeçeceğini ve iktidarın nesneleştirdiği insanlara dönüşeceğini bilmektedir. O’Brien’in kendisine işkence yaptığı anda bile ona inanmaya devam etmek istemesi, iktidara karşı yanılmış olma olasılığını ortadan kaldırmak içindir. Ancak, iktidara karşı başkaldırışında ve direnişinde yanılmasa da ölmeden önce iktidarın tasarladığı bir adam olmak ve Büyük Birader’i sevmekle mücadelesini kaybetmiştir.

Gizli Emir’de ise iktidara karşı direniş ve mücadele sanatçıların yapıtlarıyla görülse de asıl başkaldırının gizli emrin geleceğine dair bir ümide sahip olmakla belirlediğinden söz etmek mümkündür. Gizli Emir, romanda kentten entelektüelinden halkına kadar kaotik atmosferden çıkmak için beklenen adeta bir kurtarıcıdır. Onun gelmesiyle kentte bombalar patlamayacak, silah sesleri duyulmayacak, çeteler anarşizm estirmeyecek, sanatçılar baskıyla karşılaşmayacak ve en önemlisi AYOT varlığını sürdürmeyecektir. Bu bağlamda gizli emir, kötülüğü engelleyecek, iyiliği ve güzelliği getirecek kutsal bir öğreti gibi zihinlerde tasavvur edilir.

Romanda gizli emrin beklenilmesi sırasında sanatçıların yahut entelektüellerin tutum ve davranışları da birbirinden farklılık arz eder. Kimi sanatçı susarak kimi öfkelenerek kimi eser ortaya koyarak kimisi ise eylem yaparak gizli emri beklediğini gösterir. Sık sık toplantı düzenlerler ve gizli emrin kime ne şekilde geleceğini tartışır. Hiçbir sonuç alınmayan bu toplantıların birinde gizli bir emrin olmadığını ve gelmeyeceğini belirten Mühendis Fasih ise hain ilan edilir. Çünkü, gizli emirden umut kesmek demek AYOT'u kabullenmek, inancı yitirmek ve kendilik kaygısından vazgeçmek demektir. Bu anlamda Aktör Bilal'in, AYOT'un müfettişiyle tartıştığı bir anda gizli emrin varlığına güçlü bir şekilde inanması Winston Smith'in işkence anında kendi gerçeğine sahiplenmesini hatırlatır. Aktör Bilal'in gizli emri insanın kimliği olarak görmesi ise onu ontolojik bir meseleye dönüştürdüğünü göz önüne getirir: "AYOT'un mantığını benimsemek, gizli emirden umut kesmek olurdu; bu ise insan olarak ortadan silinmek demektir. Gizli emri beklemeden, ona susmayı, dayanmayı öğrettiğini, onu güçlü olarak ayakta tuttuğunu biliyordu" (Anday, 2011: 216).

Üzerinde felsefe geliştirilen, beklendikçe gizemli ve kutsal bir inanca dönüştürülen, kendilik kaygısının bir bütünü şeklinde düşünülen gizli emrin ne zaman ve kime geleceği büyük bir merak konusu olur. Siyasetçi Ahmet ve Başyazar Kutsi, bu ulvi emrin kendilerine geleceğini ve dolayısıyla kentten kurtuluşa ermesinin kendileriyle olacaklarını düşünürler. Bu noktada Başyazar Kutsi'nin Aktör Bilal'e aktardığı gizli emirle ilgili düşüncelerinde emrin metafizik bir boyutta olduğu ve büyümlü bir varlığa dönüştürüldüğü de görülür: "Gizli emir arada bir görünüp çekilir ya da uzun süren bir hazırlığa girer ortaya çıkmak için. Sabırlı olmak gerekir bu konuda, sabırsızlandın mı gizli emir büsbütün silinir. O zaman, gizli emir yoktur diyenlere karşı, hiç ses çıkarmadan beklemek düşer bize. Gizli emir zaman zaman, kente girer, dolaşır. Aramızda kalır bir süre. Bakarsınız, sabah aydınlığında bir kule gibi şöyle bir ucundan görünmüş, bakarsınız düşlerinize girivermiştir ve açıklamıştır size kendini (Anday, 2011: 172).

Heykeltıraş Nizam'ın ise, büyük bir umutla beklenen gizli emri, sanatçı arkadaşlarının "Godot'yu Bekledikleri" gibi değil de beklerken eyleme başvurmakla pasif bir hâlden çıkardığı dikkati çeker. Gizli emrin geleceğine inanan ancak buna rağmen gündelik işlerini ve ilişkilerini de aksatmayan Nizam, beklemekle bir çöküşün eşiğine gelen arkadaşları için bir moral kaynağı olur. Bu bağlamda Heykeltıraş Nizam, bireyin kendilik kaygısı duyduğunda ona yol gösterecek rehberin işlevini üstlenen biri konuma gelir: "Kendilik kaygısı hakikaten kendin için yeterince kaygılanmak amacıyla bir ustanın öğretilerine kulak vermeyi gerektirdiği ölçüde, ötekiyle kurulan bir ilişkiyi içerir. Bunun için bir yol göstericiye, bir öğüt vericiye, bir dosta, size hakikati anlatacak birine ihtiyaç vardır" (Foucault, 2014: 229).

Sonuç

Karşılaştırmalı edebiyat bağlamında incelenen *Bin Dokuz Yüz Seksen Dört* ve *Gizli Emir* romanları iki dünya savaşının yaşanıldığı, kimyasal silahların kullanıldığı, kitle ölümlerin gerçekleştiği, totaliter rejimlerin ortaya çıktığı ve insan onurunun yok edildiği bir çağ olan 20.yy'ın paradigmasını özellikle iktidar bağlamında ifşa eden romanlardır. Totaliter rejimle insanlığın yahut da yaşadıkları toplumun geleceği hakkında kaygılanan ve korku duyan George Orwell ve Melih Cevdet Anday, bu bağlamda romanları distopik bir türde kurgulayarak gelecek hakkında bir öngöründe bulunmuşlardır. Her iki romanda da yönetimi totaliterliğe yahut amansız bir iktidara çeviren sistemin makro bir yapıyı teşkil eden devlet olduğu dikkati çeker. *Bin Dokuz Yüz Seksen Dört*'te devleti temsil eden Büyük Birader ve Partisi, sistemi dışında kalan herkesi ya ötekileştirmiş ya da düşman olarak görmüştür. Bu bağlamda ötekiyle irtibat kurmak ve güçlü bir silah olan bilgiyi elde etmek için tele ekranlar, düşünce polisleri ve casuslar yoluyla toplumu gözetlenen, denetlenen ve disipline edilen bir konuma getirmişlerdir. Bu toplumda mahremiyet ihlal edilir, aile bağları kopar, geçmiş hafızalardan silinir, insanı insan yapan değerler ortadan kalkar. Tam bir kısırılmışlık psikozu içerisine giren bireyler de bu durumdan "iktidar varsa direniş de vardır" şeklinde bir düşünceyle hareket ederek kendi olmayı amaçlamışlardır. İnsanlığını korumak ve iktidara boyun eğmemek için Winston Smith'te kendilik kaygısına sahip olur. Ancak, ötekini büyük bir tehdit olarak algılayan iktidar, Winston Smith'i propaganda aygıtı haline getirdiği hapishanede (Althusser, 1994: 33) bu düşüncesinden arındırarak önce onu "uysal" ve "normal" birey haline getirir, sonra da öldürmekle sisteminin devamlılığını sağlar.

Gizli Emir'de ise devlet, kentte anarşizmle mücadele etmek için kurduğu AYOT (Asayişli Yerleştirme Olağanüstü Teşkilatı) adlı birimi yoluyla çetelerden ziyade halk ve özellikle de sanatçılar üzerinde iktidarını gösterir. Özel hayattan gündelik ilişkilere kadar her şeye müdahale eden AYOT, asayişli sağlamak yerine kasıtlı bir kaos oluşturur. Bu şekilde varlığına meşruiyet kazandırmak ve sıkıyönetim uygulamalarını toplum nezdinde haklı göstermek ister. AYOT, toplumda varlığını tehdit edici kesim olarak sanatçıları seçer ve gönderdiği memurları vasıtasıyla onlardan bilgi alır. Sanat ürünlerine karışarak, sanatın özgürlüğünü yok ettiği gibi sanatçılara da yer yer şiddet uygular. Kısırılmışlık duygusuyla hareket eden sanatçılar da iktidarla doğrudan savaşmak yerine geleceğini düşündükleri bir emre inanarak iktidara bu şekilde pasif bir direnişle karşılık verirler. AYOT ise böyle bir emrin gelmeyeceğini, boş yere umutlanmalarını gerektiğini söyleyerek psikolojik bağlamda onları çökertmek, kendi sistemine boyun eğen bireyler hâline getirmek ister. Romanda bir Mesih gibi beklenen gizli emir ise hiç gelmez, buna rağmen sanatçılar bu emrin geleceğine inanmaya ve AYOT'ta totaliterliğini göstermeye devam eder.

KAYNAKÇA

- Althusser, Louis (1994), *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Anday, Melih Cevdet (2011), *Gizli Emir*, İstanbul: Everest Yayınları.
- Aydın, Kâmil (2008), *Karşılaştırmalı Edebiyat/ Günümüz Postmodern Bağlamında Algılanışı*, İstanbul: Birey Yayıncılık.
- Aytaç, Gürsel (2003), *Karşılaştırmalı Edebiyat Bilimi*, İstanbul: Say Yayınları
- Bağlı, Mazhar (2011), *Modern Bilinç ve Mahremiyet*, İstanbul: Yarın Yayınları
- Breton, David Le (2011), *Ten ve İz*, İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Bumin, Tülin (1987), *Hegel/ Bilinç Problemi, Köle-Efendi Diyalektiği ve Praksis Felsefesi*, İstanbul: Alan Yayıncılık.
- Cevizci, Ahmet (2012), *Felsefe Sözlüğü*, İstanbul: Say Yayınları.
- Çüçen, A. Kadir (2003), *Heidegger'de Varlık ve Zaman*, Bursa: Asa Kitabevi.
- Doğan, Mehmet Can (2012), *Melih Cevdet Anday'ın Romancılığı*, Ankara: Kurgan Edebiyat Yayınları.
- Foucault, Michel (2011), *Büyük Kapatılma*, Seçme Yazılar 3, İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- Foucault, Michel (2012), *İktidarın Gözü*, Seçme Yazılar: 4, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Foucault, Michel (2014), *Özne ve İktidar*, Seçme Yazılar 2, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Orwell, George (2007), *Bin Dokuz Yüz Seksen Dört*, İstanbul: Can Yayınları.
- Sayar, Kemal (2014), *Şimdi Şehir İçin Kalp Zamanı*, İstanbul: Timaş Yayınları.

“The Unbearable Heaviness of Being”
A Philosophical Study on Tezer Özlü’s *Yaşamın Ucuna Yolculuk*
(A Journey to The Edge of Life)

“Varolmanın Dayanılmaz Ağırlığı”
Tezer Özlü’nün *Yaşamın Ucuna Yolculuk* Romanı Üzerine Felsefi Bir Çalışma

Derman KIZILAY (İstanbul Arel Üniversitesi)

ABSTRACT: The narration in Tezer Özlü’s novel *Yaşamın Ucuna Yolculuk* is the story of a woman pouring out her grievances on her readers and she aims at exploring the infinity of her existence and reaching beyond time by passing through pain while covering a lot of ground. It is observed that the writer, who attempted to stop time for herself by committing suicide in the past, is this time setting out on a chronical and narrational journey in order to hold onto life and she is in pursuit of fixing a value of her own life. The main reason of this journey’s covering gloominess rather than the excitement of discovery is the fact that the writer has been obliged to explore her existence under the shadow of gender roles having been attributed to her. In her journey, Özlü is also engaged in following the footsteps of the novelists having influenced her and finding out the possible interlinks between their novels and their real life. Yet how successful will the struggle be for the writer who hits the road to explore the limitlessness of her existence? The physical journey of Özlü is the projection of her mental quest indeed. How far could one go from thoughts, the conscious and the subconscious? In this article, along with the criticism of gender roles Özlü’s novel *Yaşamın Ucuna Yolculuk* is going to be examined with regard to Existentialism by taking into consideration first Kierkegaard’s and then the following existentialist philosophers’ arguments.

Keywords: Tezer Özlü, *Yaşamın Ucuna Yolculuk*, Existentialism.

ÖZET: Tezer Özlü’nün *Yaşamın Ucuna Yolculuk* romanındaki anlatı, varoluşunun sınırsızlığını keşfetmenin peşinde koşan, acının içinden geçerek kat ettiği yolların ardından zamanın ötesine ulaşmayı hedefleyen bir kadının okuyucusuyla dertleşmesidir. Bir zamanlar intihara teşebbüs ederek zamanın akışını kendisi için durdurmaya amaçlamış olan yazarın bu romanda ise aksine yaşama tutunmak ve hayatına bir değer biçmek adına zamansal ve anlatsal bir yolculuğa çıkmış olduğu gözlemlenmektedir. Bu yolculuğun keşif heyecanından çok kasvet içermesinin ana sebebi ise yazarın varoluşunu kendisine biçilmiş cinsiyet rollerinin gölgesinde keşfetmek zorunda olmasıdır. Yolculuğu boyunca Özlü, kendisini etkilemiş olan yazarların ayak izlerini sürmektedir ve bu yazarların kaleme aldıkları anlatılar ile gerçek hayatları arasındaki olası bağlantıları bulmaya çalışmaktadır. Ancak varoluşunun sınırsızlığını keşfetmek için yollara düşmüş olan Özlü için bu çaba ne denli başarı ile sonuçlanacaktır? Özlü’nün fiziksel yolculuğu esasında düşünsel yolculuğunun bir izdüşümüdür. İnsan düşüncelerinden, bilincinden, bilinçaltından ne denli uzaklaşabilir? Bu çalışmada, Tezer Özlü’nün *Yaşamın Ucuna Yolculuk* isimli romanı, toplumsal cinsiyet rollerinin eleştirisi ile birlikte, Varoluşçu felsefe çerçevesinde Kierkegaard’tan yola çıkılıp ardılı filozofların da fikirlerine de başvurularak değerlendirilecektir.

Anahtar Sözcükler: Tezer Özlü, *Yaşamın Ucuna Yolculuk*, Varoluşçuluk.

1.Introduction

In *Unbearable Lightness of Being*, the narrator recalls Nietzsche and argues

that if people had the chance to live their same life more than once then the repetition of every single experience could be the most wicked thing that they would have to bear (Kundera, 1984, p. 4). Besides, since person has only one chance to live, neither the life nor the person ever exist at all (Kundera, 1984, p.8). Kundera's assertions seem to revere the idea of *nothingness* rather than *being* and the question is whether the dichotomy Kundera laid out might also be shaping the route of Tezer Özlü. While Özlü forces the boundaries in the name of demolishing the symbolical walls restricting her, the ambivalence encompassing life and death has quite a strong impact on Özlü's perspective. The answer to this inquiry is also to be concerning *body* since existence must primarily be marked by it to examine existentialism as a phenomenon. Therefore, what Tezer Özlü has been going through in *Yaşamın Ucuna Yolculuk* needs to be criticized in the light of *body* as a means of *being*.

2. Existentialism in *Yaşamın Ucuna Yolculuk*

By taking Adam in the story of Fall in Genesis as a focal point Kierkegaard (2006) postulates that prohibition awakens desire itself and it leads to anxiety at the end. After satisfying his desire by eating the forbidden fruit, the idea of freedom induces anxiety in Adam since the prohibition laid by God for him now begins to symbolize the possibilities of freedom which were expected to be unknown to him. Innocence has gone and ignorance is the case now and God warrants Adam that he cannot escape from death as a punishment. Adam is sentenced to mortality and his body will be perished when the time comes. Though Adam does not know anything about death, he is horrified anyhow (p. 38). The imagery that Kierkegaard uses here indicates that the idea of freedom and its punishment *death* awakens anxiety in humans. In *Yaşamın Ucuna Yolculuk*, the psyche of Özlü reminds of Adam. God's primal order has been replaced by the prohibitions and regulations of society this time and with the feeling of desire towards freedom, Özlü has also rebelled against orders as Adam did. By trying to lose her sanity, and even attempting to commit suicide she wants to be the one who says the last word on her her life. But authorities somehow have kept her alive in order to make her not forget that she is not the one who could decide her end. The reason why she works hard to destroy her mind and body is the fact that Özlü is striving for annihilating the sense of anxiety and reaching out the position that nothingness, which could be associated with immortality here, would be presenting to her. In *Yaşamın Ucuna Yolculuk*, she has been writing about all the troubles she has been going through and her journey in Europe is the implicature of the journey in her mind. Since they both reflect her existential angst forming a circle in itself and neither of them has an exact beginning or an end.

Kierkegaard (2006), explaining it in the context of religion and piety,

remarks that turning inward leads one to eternal life and it also puts a stress on the subjectivity of the person. If a pious person apprehends the significance of self-consciousness, it broadens the limits of their existence. As Özlü has been making a journey to her inner soul, she succeeds in doing what Kierkegaard (2006) suggests for believers to do to make nothingness and existence understandable. Besides, Özlü concentrates on her individuality through fulfilling the task suggested. For Kierkegaard, psyche searches for nothingness and it is the thing arousing anxiety itself (p. 35). Most of the narration in the novel is composed of the inner talk of the writer as she keeps scrutinizing her past life throughout the pages. What she has been achieving at this point is to make anxiety penetrate into her narration style and it kindles gloominess in her wording. Because, although turning inward and questioning herself enables the novelist to focus on her individuality, it also stimulates the feeling of existential anxiety. Özlü remembers her youth days and narrates how she focused on tasting life by wandering upon earth and observing people. What is noteworthy here is that as she talks about her past life she addresses herself as a third person. It is obvious that Özlü separates her entity into two parts chronically since her later self is after exploring nothingness rather than being. Therefore, the time when her anger or self-observation deepens, Özlü's existential anguish increases and she repeats the word *death* more often. The walls of galleries, museums and houses are associated with death and she notifies that Berlin is the only city which encapsulates life and death for her with an ultimate degree (Özlü, 2006, pp. 14,15).

Gender is a significant issue in existentialism. While Kierkegaard (2006) bases his argument about existentialist philosophy on Adam and Eve, he adopts a bias attitude and claims that Eve is the one who is reproduced from Adam (p. 41). Though woman and man are different from each other, they are actually the same in essence (p.59). They differ because anxiety is more dense in woman comparing with man. Woman becomes more anxious since she is more lustful than man. In terms of aesthetics, the reason why she is more sensuous is because her beauty affects her sensuality and in terms of ethics, her ability of giving birth is closely linked with lust. Woman is more anxious than man since she is weaker than him in terms of psyche. Kierkegaard tries to prove his idea with an example: If a man stares at a woman with lustful eyes, woman will feel herself quite anxious. On the other hand; if a woman gazes upon a man lasciviously, man will feel disgust mingled with dignity. It is obvious that the questioning of self has a gendered identity in itself for Kierkegaard. What he postulates here is not the determining factor yet man and woman have been put into different categories in the practice and the ideology. When a woman ponders upon her *self* or existence, the so-called inferiority, attributed to her in general, affects the process. Her exploration of life and death will not be the same with man's. Since

woman's gender roles are more oppressive and restrictive. Özlü is on the roads to escape from her "gendered" self and at the end of the novel she repeats to herself that "she should go" and this recall symbolizes her never-ending fight against all the pressure put on her by the patriarchal society. Whenever she turns inward, her inner voice becomes more rebellious and fierce against society. She slaps in the face of people by saying how phony they are when she confesses that she has never achieved to be like them: She cannot set up a family and be a proper wife (Özlü, 2006, pp. 57-58).

Birth is the beginning of one's *being* in outer world and since reproduction of people is the result of sexual intercourse, sexuality has quite a significant point in one's coming into existence. One could not begin to cogitate on nothingness without coming into life. Sexual intercourse enables individuals to explore being and nothingness by using their bodies as a device. Kierkegaard (2006) also asserts that sexuality is the reason of existence. On the other hand; he also claims that as a seductress, woman will be rejected by man with disgust (p. 62). What Kierkegaard does at this point is to materialize female sexuality because if senses are brought into play then the idea that "sexuality means nothing but reproduction" would be disregarded and the control upon female body would be impossible. It is obvious that woman and man experience the existential anguish in different ways due to the fact that the social pressure does not operate in a similar way while building up male and female gender. In *Yaşamın Ucuna Yolculuk* there appears two separate ways before Özlü: One is to turn her body into an instrument which will be utilized for the solidarity of established communal life, the other one is to have intercourse not for reproduction but for experimenting sex as an action identifying the physical aspect of her existence. Sex is a tool to study one's body and that is why Özlü rebels against the value attributed to sex through marriage. Özlü runs after life, roads, cities though she seems quite a melancholic character she keeps the vague impulse in her veins making her taste every single detail, one of which is sexual intercourse, to feel that she is alive. She must fulfill her quest in order to find out the primary meaning of life since nothingness cannot procure a proper shape in her mind without dragging herself to the edge in her journey. After perishing, there will be left nothing to explore and Özlü escapes from the restrictive practices of male-dominated society by moving forward incessantly forasmuch as she does not settle down anywhere and the binding regulations will not take her as an addressee.

If body is accepted as a remarkable medium to elucidate the problematisation of existential anguish so where does *suicide* stand exactly at the process of self-recognition then? In *The Myth of Sisyphus*, Albert Camus (1975) implies that life can gain a meaning when the absurd refuses to commit suicide. Because after all when the one who has been alienated from life kills themselves, there will be left

no life to measure the value of existence and make judgements about. Thence, rather than killing oneself to get rid of despair, it is better to internalize it in order to create a significance out of it. Self-recognition could be actualized while living for sure and though Özlü, as an absurd, attempted to commit suicide, the journey she has been making now is the action that Camus has put forth as a remedy against despair detaching the person from life. Camus (1975) draws attention to the fact that people acquire the habit of living first, they merge themselves with thinking afterwards. So, despite the suicidal thoughts of the absurd, the body will shrink from annihilation (p.15). Even though suicidal thoughts roam about in her mind, Özlü's body also withdraws itself from diminishing. Rather than committing suicide, she hits herself to roads and states that while she is staying in S. Stefano Belbo, she forms relationships with quite a lot of men in order not to fall into a deep loneliness in her own infinity (Özlü, 2006, p.101). Reaching out spiritual liberty requires Özlü to hold on her bodily integrity at any rate. Setting mind free has been fortified with the sexual freedom of the body, which is a vital step for a woman who has revolted against the restriction laid on her through marriage in the name of regulating her sexual and social life.

By associating the suffering of the absurd with the myth of Sisyphus, Camus creates a dichotomy and sheds a light upon the pervasive misperception of the absurd's pain that is taken for granted. Camus (1975) imagines Sisyphus as a happy man and asserts that people eventually find their own burden (p.111). So, Sisyphus has found his own burden somehow and created a way for himself to form his own world. Carrying out the stone to make it fall down from the top of the mountain may not be a punishment at all. Then the gloominess generated out of the discourse of Özlü in *Yasamın Ucuna Yolculuk* may well be an illusion in itself. As Camus claims if the fight of the person may fill their heart altogether, Özlü has also discovered the meaning of her entity and filled her heart with the quest enabling her to ponder upon nonentity. That is what makes her fight valuable because Özlü is on the roads to explore nothingness within her life, before death. The gloomy discourse in her journal gains an anticipating tone towards the end of it. Özlü observes that she perceives life deeply in her own infinity more than ever now. Therefore, she is determined not to feel afraid of anything from now on and confesses that carrying one's own burden is easier than shouldering another. Camus (1975) reflects that each atom and each mineral flake of the mountain renders a world for Sisyphus (p. 111), so while Sisyphus gets under the rock, he shoulders his own burden as Özlü does. Özlü is also forming a world out of the despicable like Sisyphus and the affiliation between them is quite an annotative analogy explaining the primordial fray of humanity.

In *Being and Nothingness*, Jean Paul Sartre (1996) establishes his theory about *Being* on the relationship between the person who is in conscious of themselves and the others who are in conscious of that person (pp. 303-306). A human-

being's entity happens to be marked by the other and the encounter of two bodies enables existence to be perceived on the level of conscious. For Sartre, the Other is an object for me yet I am an object for the other simultaneously as long as we both perceive each other reciprocally. Sartre brings an explanation to *being* on the ontological level but when his argument is implemented into the experience of Özlü who strives to substantiate her being, his ideology is dragged from intellectual level down to the practice within real life. Özlü runs away from the crowd encircling her and tries to find new bodies which will enable her to be perceived as a self all over again. These bodies belong to the authors she admires: Kafka, Pavese and Svevo. She has associated herself with these novelists who celebrated life and death together in their narrations. When Sartre's argument is taken as a focal point to explain Özlü's quest to define herself in practice, the way how she has got the conscious of the renowned novelists and essentialized her *being* through them without encountering them is a significant point to contemplate.

The relationship between self and the other is based on a kind of objectification and Özlü has taken the narrations of Pavese, Svevo and Kafka as an object to actualize her self. But Özlü's object is not a living entity that could perceive her in turn. Nevertheless, for Özlü the narrations of these late authors have become the embodiment of them which has at the same time constituted the skeleton of her journal. She keeps making quotations from Pavese's novels and what is remarkable here is that the quotations she has picked are the ones both questioning and uniting life and death. Her struggle to redefine her *being* and also her narration style through these writers does not satisfy her and with the guidance of their works, she sets out to trace the footsteps of them. Around the beginning of the journal, she visits the house where Kafka was born and the cemetery he was buried and hereby Kafka's existence is imprinted with life as well as death. Not the place where Kafka's life begins but the grave he was buried relieves her. Özlü reflects that she feels at ease when she lies upon the grave of Kafka (2006, p. 37). and her reflection at this point takes us back to what Sartre has put forward: If the Other's body is a crucial requirement to spot one's existence, when Özlü lies on Kafka's grave, it helped her to spot hers to be substantiated. The grave happens to be the only connection to Kafka's body that could allude his presence for Özlü. When she meets up with Italo Svevo's daughter, all the memoirs that the old lady shares triggers her to associate them with Svevo's novels. Having someone with flesh and blood who has a genological connection to Svevo comforts Özlü. Later she visits Svevo's grave and as sitting on a park bench she recollects the time when she sits under a tree by the grave of Kafka and not surprisingly she feels peaceful again. Body is a crucial instrument to define *being*, in order to grasp the sense of nothingness from the perspective of life, one must originate oneself physically. Therefore, Özlü runs after the

reminiscents that could serve as tokens for these late authors' physical entities. Because death and specially suicide cannot be analyzed without interfering into the territory of life itself. When Özlü stays in the hotel room where Pavese committed suicide, she turns the concepts of "the annihilation of body" and accordingly "death" into materials for herself to study, life and death intersect with each other at that moment.

3. Conclusion

The remarkation that Judith Butler (2004) makes summarizes what has been discussed so far in *Yaşamın Ucuna Yolculuk*. Butler accentuates the vitality of body in order to exist and ascertain a place in life. For Butler the body implies three things: mortality, vulnerability and agency. As Sartre puts forth, Butler (2004) also draws attention to the fact that skin and flesh make us an object for others' gaze (p. 26). While death represents vulnerability of life, suicide implies the mortality of individual and committing it displays the individual's opting for nothingness on purpose. But agency is the thing wrapping up the three to get Özlü have an idea about every one of them. When Tezer Özlü has adopted it, it has prompted her to decipher vulnerability, mortality and agency at the same time. Özlü's body is the means/object helping her to contemplate on death within the perspective of life and existence.

REFERENCES

- Butler, J. (2004). *The Precarious Life*. London: Verso.
Camus, A. (1975). *The Myth of Sisyphus*. London: Penguin Books.
Kierkegaard, S. (2006). *Kayı Kavramı*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
Kundera, M. (1984). *The Unbearable Lightness of Being*. London: Faber Faber.
Sartre, J. P. (1996). *Being and Nothingness*. London: Routledge.
Özlü, T. (2006). *Yaşamın Ucuna Yolculuk*. İstanbul: YKY.

Tezer Özlü ve Thomas Bernhard'ın Eserlerinde Gerilim, Varoluş Sorunsalı, Nihilizm ve Ölüm

Tension, Existence Problematic, Nihilism and Death Within The Literary Work of Tezer Özlü and Thomas Bernhard

İlker ÇÖLTÜ (Çukurova Üniversitesi)

ÖZET: Tezer Özlü ve Avusturyalı yazar Thomas Bernhard, eserlerinde sıkça çocukluk anılarından yararlanarak duygularını karamsarlık, ölüm ve hatta intihara yatkın, nihilist eğilim içerisinde yansıtırlar. Yaşamın varoluş ve ölüm düalizminin devingenliği içerisinde bu motifler yazarların eserlerinde sürekli olarak birbirlerini besler ve bütünleyerek büyürler. Özlü ve Bernhard'da ortak olan yaşam korkusu, acı, nefret, kızgınlık ve öfke kavramları, içinde yaşadıkları toplum ve bireyler tarafından anlaşılamanın nedenselliğine yönelik bulmaya çalıştıkları cevaplar ve hatta cevapsız bırakılmasını istedikleri sorgulamalar onların zihinlerini en çok yoran düşünsel zincirdir aslında. Bu bağlamda Tezer Özlü'nün "Yaşamın Ucuna Yolculuk" ve "Çocukluğumun Soğuk Geceleri" ile Tomas Bernhard'ın "Ein Kind" ve "Frost" adlı eserlerinde ölüm, acı, intihar, umutsuzluk, umut gibi motiflerin yanı sıra yazarların eser kahramanları tarafından yansıtılan duygu durum bozukluklarının izi sürülecektir. Yine yaşam ve ölüm, sevgi ve sevgisizlik, doyum ve doyumсуuzluk, varlık ve hiçlik izlekleri bağlamında her iki yazarın bu dört eserinde anılarla birlikte yola çıkarken korku, çocukluk, tükenmişliğin keşfine de varılacaktır.

Anahtar kelimeler: Ölüm, hiçlik, acı, yalnızlık, sevgisizlik

ABSTRACT: Tezer Özlü and Austrian writer Thomas Bernhard, express their emotions utilising their childhood memories in a way of pessimism, death even susceptible to suicide and nihilism tendency. These figures within the existence of life and movement at death of dualism are grown by reinforcing and completing each other continuously at the works of these writers. Common concepts including fear of life, pain, hate, anger and irritation of Özlü and Bernhard together with efforts to find out answers for causality of their incomprehension by the community where they live and even queries which they wish to leave unanswered are their intellectual chain which exhaust their mind. In this context, trace of the equanimity and life will be chased and reflected by the characters of the novels besides the terms such as death, pain, suicide, despair, and hope mentioned in "Journey to the Edge of Life" and "Cold Nights of My Childhood" of Tezer Ozlu with "Ein Kind" and "Frost" novels of Thomas Bernhard. Nevertheless, fear, childhood, fatigue, will be also explored while embarking with the memories in these four novels of both authors in the context of life and death, love and lovelessness, satisfaction and dissatisfaction, presence and nihility.

Key words: Death, nihilism, pain, loneliness, lovelessness.

Giriş

Bu çalışmamızda 20 yy yazınında önemli bir yer edinmiş olan Avusturyalı yazar Thomas Bernhard (1931-1989) ile toplum kurallarına başkaldıran Türk kadın yazar Tezer Özlü'nün (1942-1986) otobiyografik eserlerinin yanı sıra kendilerine ün kazandıran ve ödül almış oldukları iki farklı eserlerinde ortak veya farklı izlekler bağlamında karşılaştırma yapılacak, eserlerdeki

benzerlikler ve farklılıklar konu edilecektir. Karşılaştırmamızın amacı, her iki yazarın eserlerinde yalnızlık, sevgisizlik, dışlanmışlık ve ezilmişlik gibi duygu durumlarının ağırlıkta olmasıdır. Otobiyografik eserler Özlü’de “Çocukluğun Soğuk Geceleri” (1980) iken Thomas Bernhard’da “Ein Kind” (1982), ödüllü eserleri ise Özlü’de “Yaşamın Ucuna Yolculuk” (1984) ile Thomas Bernhard’ın “Frost” (1963) adlı eserleridir. Bu eserlerden yola çıkılarak karşılaştırılan yazarların neden kötümser, nihilist oldukları ve ölümü düşündükleri irdelenecektir. Eserlerin sırasıyla kısa özetleri aktarıldıktan sonra kendi aralarında karşılaştırmaları yapılacaktır. Öncelikle yazarlarımızı tanımada fayda vardır.

I. Tezer Özlü ve Thomas Bernhard

1.1. Tezer Özlü

10 Eylül 1942 tarihinde doğan Özlü’nün anne ve babası öğretmendir. Bu nedenle çocukluğu Simav, Ödemiş ve Gerede’de geçer. İstanbul’da St. Georg Avusturya Kız Lisesi’ne gönderilir. Hayatının beş yılını mani depresif tanısı ile sinir hastanesinde geçirir. Bu hastalık her zaman çevresindeki insanlarla bir olumsuzluk yaşadığında, ona yapılan haksızlıklara dayanacak gücü kalmadığında, insanların öldürüldüğü, işkence gördüğü zamanlarda depresir. (bkz. Duru, 1997, 11-20) Üçüncü evliliğini 1984 de yapar. 1986 da 44 yaşındayken kansere yenik düşerek ölür.

1.2. Thomas Bernhard

Thomas Bernhard 10 Şubat 1931 de Hollanda da evlilik dışı bir çocuk olarak dünyaya gelir. Babasını hiç tanımayan Bernhard için annesinin babası yani dedesi olan Johannes Freumbichler yaşamında iz bırakan şahsiyet olur. 1942’de Avusturya yakınındaki Salzburg’da yatılı liseye verilir. Yaşam boyu kendini sürekli olarak yalnız hisseder. Çalışmış olduğu yerdeki nemli kiler ortamı onu akciğer hastası yapar. 1949’da akciğerinden rahatsızlanıp 1951’e kadar Grafenhof sanatoryumunda tedavi görür. 58 yaşında 12.2.1989 tarihinde ölür. (bkz. Lutz, 1997, 61-65)

2. Tezer Özlü ve Thomas Bernhard’ın Otobiyografik Eserleri

2.1. Tezer Özlü ve “Çocukluğun Soğuk Geceleri”

Özlü’nün bu eseri dört ana bölümden oluşmaktadır. Eserinde aile yaşantısı, okul hayatı, dini inancı, maddi durumu, psikolojik rahatsızlığı ve intihar teşebbüsü anlatılmaktadır. Özlü ve ablasının Müslüman bir ailenin çocukları olarak Hristiyan misyonu taşıyan azınlık okuluna gönderilmeleri, lüks bir hayata özen duyması, çocukluğunun maddi ve manevi olarak sürekli sıkıntılı geçmesi, sınırları zorlayan bir yapısının olması ve bu sınırları aşamayınca kendini sinir hastanesinde bulması eserin bir anlamda özeti sayılabilir.

2.2. Thomas Bernhard ve “Bir Çocuk”

Bernhard bu eserinde 8 yaşından 19-20 yaşlarına kadar geçirdiği şiddet ve hüznü dolu yaşamını anlatır. Bu yaşam içerisinde yine aile hayatı, annesi ile olan sağlıksız ve kopuk ilişkisi, babasız bir ortamda yetişmesi, 11-12 yaşlarında olmasına rağmen her gece yatağını ıslatması, en büyük hocam dediği dedesi ile olan ilişkisi, okul hayatı ve okul dışındaki yaşantısını geçirmiş olduğu süre anlatılır.

Yazarlarımızın otobiyografik eserlerinin özetini verdikten sonra şimdi de ödül almış oldukları eserlerin kısa bir tanıtımını yapmayı uygun görmekteyiz.

3. Tezer Özlü ve Thomas Bernhard’ın Ödüllü Eserleri

3.1. Özlü ve “Yaşamın Ucuna Yolculuk”

Özlü bu eserinde fiziksel olarak yaşamayan ve kendisine göre üç sevgili yazarın yani Italo Svevo, Franz Kafka ve Pavese’nin peşine düşer. Bu yazarların doğdukları, öldükleri, yaşadıkları ve yazılarını yazdıkları yerlere doğru seyahat eder. Özlü, bu dünyada yaşama cesaretini onlardan aldığını ifade eder. Bu yazarların şehirlerini ziyaret etmeye gittiğinde yaşamını olabildiğince hür yaşar Özlü. Yeni tanıştığı birçok karşı cins ile bir ten yakınlığı kurar. Asıl amacı hayatının sınırlarını aramaktır.

3.2. Bernhard ve “Frost (Don)”

Bernhard’ın ilk romanı olan Frost yayınlandıktan sonra ilk önce “olumsuz vatan romanı” olarak değerlendirilmiştir. Ben anlatıcı biçiminde yazılmış olan romanın kahramanları için bir “vatan” bulunması hiçbir yerde söz konusu değildir. (bkz. Baumann, Oberle, 1996, 296)

27 günlük bir süre içerisinde geçen olay örgüsünün mekanı Avusturya’nın Weng köyüdür. Eser kahramanı olan ressam Strauch kültürlü biri olup kardeşi tarafından gönderilen bir tıp öğrencisi tarafından gözlemlenmektedir. Ruhsal olarak sorunlu olan ressamı gözlemleyen tıp öğrencisinin kendi de dünyanın bu ücra köşesinde neredeyse hastalanır ve kendini zor kurtarır. Eser sonunda ise ressam kaybolur ve ölüp ölmediği konusu aydınlığa kavuşturulamaz. Eserin asıl anlatmak istediği ise Avusturya’da unutulmaya yüz tutan Nasyonal sosyalizmin yarattığı yıkımı en ayrıntılı çıplaklığı ile hatırlatarak göndermelerde bulunmaktır.

4. Eserlerdeki Benzerlikler ve Farklılıklar

Farklı iki kültürden gelen iki yazarın konuştukları izlekler her bireyin başından geçebilecek ve yaşayabileceği türdendir. Tezer Özlü ve Thomas Bernhard’ın eserlerindeki benzer izlekler her dört kitabın karışık bir yöntemle karşılaştırılması ile şu şekilde sıralanabilmektedir:

4.1. Sevgisizlik

Özlu'nün sevgisizlik ortamı küçük yaştan itibaren kendi evlerinde başlamıştır. Annesi ile babası arasında varlığı açıkça fark edilen bir sevgisizliği hisseder ve gözlemler. "Babamla annem arasında hiçbir sıcaklık, hiçbir sevgi yok gibi. Annem onu erkek olarak hiç sevmediğini her davranışıyla belli ediyor. Bütün küçük burjuvalar gibi sorumlulukların zorunluluğuyla bağlılar birbirine. Her sabah ve her gece öylesine sevgisiz ki". (Özlu, 2000, 11)

Bernhard ise bu konuda daha da şanssızdır. Babasını tanımadığı için bu tür bir sevgisizliği hissedemez bile. Annesinin sevgisizliğini duyumsamak zorundadır. Onun sevgi gördüğü tek yer büyükbabası ve büyükannesinin yanındır. Öz annesi dahi ona sevgi göstermemiş, aksine onu her zaman küçük görmüştür. "Bir sen eksiktin!, annemin sürekli tekrarladığı haykırışıydı. Bugün bile kulaklarımda hala. Gudubet çocuk! Yüz karası!". (Boztepe, 1997, 14) diye onu sürekli aşağılamaktadır.

4.2. Ezilmişlik Duygusu

Bernhard annesinin otoritesi altında ezilirken, Özlu babasının evde uyguladığı otoritenin altında ezilmektedir. Özlu'nün babası bir düzen ve disiplin hastasıdır.

Çalışma masasının karşısındaki duvara baba öğütlerini asıyor: Yavrularım:
1. Işık soldan gelmeli. 2. Kitap gözünüzden 30-45 cm uzaklıkta durmalı.
3. Çalışma biter bitmez ışıklar kapatılmalı vb...babam evde Atatürk büstü yapıyor...ulusal bayram günlerinde bizi marş söylemeye zorluyor. (bkz. Özlu, 2000, 10-12)

Bernhard ise babasız olmasının suçu sanki kendi suçuymuş gibi annesinin sürekli baskısı ile karşılaşır. Bu ezilmişlik duygusunda Bernhard'ın her gece altını ıslatması da büyük bir etkidir. Çocuk psikolojisinde çocuklar belirli duygusal evreleri tamamlayamadıklarında fiziksel sorunlar ortaya çıkabilmektedir. Böyle bir sorun Bernhard'da kendini altını ıslatmak olarak gösterir.

Evde ıslak bir çarşafın üstünde, tahmin edilebileceği gibi oldukça ürkmüş bir halde uyanmadığım bir gece yoktu. Altına işemenin nedenleri vardır, ama ben bunları bilmiyordum. Uyandığımda felaketin en büyüğü başıma gelmiş oluyordu...annem yorgani öfkeyle çeker ve çarşafı yüzüme çarpardı. Hem de aylarca, yıllarca...Annem, ibret olsun ve herkes senin ne mal olduğunu görsün, diyerek çarşafı bir Schaumburgerstrasse bir Taubenmarkt tarafına asardı. Bu aşağılamaya dayanamıyordum. Altımı ıslatmam zamanla daha da kötü oluyordu. Artık gündüz dışarıda ve hatta okulda bile altımı ıslatıyor ve ıslak pantolonla özellikle kışın donarak üzerimde kuruması için sokak sokak titreyerek dolaşıyordum. (bkz. Boztepe, 1997, 107-108)

Bernhard'ın annesi sözel şiddetin yanı sıra Bernhard'a fiziksel şiddet de uygular. Korku adeta tetikleyen konumuna gelmiştir. Kendi yaşamındaki

hatasını oğluna yükler, pişmanlığını sinir buhranları geçirip Bernhard'ı yerine göre sığır derisi kamçısı ile döverek atlatmaya çalışır.

Kötü olarak değerlendirilen davranışlarımda genellikle mutfak dolabının üstünde duran sığır derisinden kamçıyla annem bana vurarak bana dayak atardı...Dayak beni etkilemediğinden, beni korkunç sözlerle yola getirmeye çalışırdı. Bir sen eksiktin veya mutsuzluğumun tek nedeni sensin. Allah belanı versin! Hayatımı mahvettin! ...Bir **hiçsin** sen, senden utanç duyuyorum! gibi sözlerle her seferinde ruhumu derinden yaralardı. (bkz. Boztepe, 1997, 31)

4.3. Yalnızlık

Hem Özlü'nün hem de Bernhard'ın eserlerinde yalnızlık izleği ile sürekli olarak karşılaşabilmekteyiz. Kayaalp (2001) yalnızlık kavramını insanların büyük bir bölümünün, hiçbir zaman tamamen kurtulamadıkları çocuksu bir anksiyeteden (kaygı, korku, gerilim, sıkıntı hali) kaynaklandığını varsayar. Freud'a göre yalnızlık düşüncesinin izleri özellikle çocukluk anksiyetelerine kadar gidebilmektedir. Freud, çok küçük yaştaki çocuğun ihtiyaçlarının karşılanmasındaki yetersizliğin "medetsizlik" (Hilflosigkeit) yaratacağını ve bunun ise yaşam boyunca anksiyeteyi tetikleyeceğini belirtir. (bkz. 13-15)

Ancak her iki yazarın yaşamış olduğu yalnızlık zaman zaman birbirinden farklılık gösterebilmektedir. Özlü'deki yalnızlık anlayışı nesnel gerçekliğe endeksli olarak yaşanan bir durumdan çok hayali, yani ruhsal gerçeklik düzeyinde yaşanan bir yalnızlıktır. Bernhard'ın yalnızlığını ise Freud'un belirttiği gibi özellikle çocukluk çağında annesinden ayrı kalmasına ve annesi tarafından terk edilme anksiyetesine dayanan bir yalnızlıktır.

Bernhard çocukken anne sevgisinin yoksunluğu ve yaşadığı yalnızlık yetişkin evresinde senatoryumda devam eder. Bernhard senatoryumda fiziksel hastalığını yenmeye çalışırken yaşadığı zor günlerinde tek başına kalmış, çevresi ve yetkililer (sağlık personeli) tarafından itilip kakılmış ve bu dünyada yapayalnız olduğunu görmüştür. (bkz, Sevim, 1992, 32)

Aynı yalnızlığı Özlü de yaşar. O da Sinir hastanesindeki ve farklı kliniklerdeki tedavisi esnasında arkadaşlarının ve annesinin dahi ziyaretine mahrum kalmıştır.

"Şimdi artık işim, yalnız kalabileceğim bir evim de yok. Birkaç yılda yabancılaştığım İstanbul kentinin büyük boyutları içinde yalnızım" (Özlü, 2000, 44)

Yine Bernhard'ın Frost adlı eserinde tıp öğrencisi ile ressam Strauch'un konuşmalarından Bernhard'a ait otobiyografik ifadelerle de rastlayabildiğimizi savlayabiliriz. Eserin beşinci gün bölümü şöyle başlar: "Ailem, annen-babam, tutunabileceğim her şey, bütün dünya...basit bir gecede karanlıkta kayboldu... uzaklaştılar, yada ben uzaklaştım. Tam olarak bilemiyorum. Ama sonuçta erkenden yalnız bırakılmıştım, belki de zaten her zaman yalnızdım...içine

kapanıktım...çocukluğum ve gençliğimde olduğu gibi şimdiki yaşlılığım da bu zalim yalnızlığım var. (bkz. Bernhard, 1972, 28-29)

4.4. Ölüm ve İntihar

Hem Tezer Özlü'de hem de Thomas Bernhard'da yaşam ve ölüm izlekleri söz konusudur. Ölüm, ölme isteği ve intihar etmenin kendilerince haklı sebepleri vardır. Bu sebeplerin başında ekonomik sıkıntı, başarısızlık, ruhsal bunalım vs. gibi birçok neden sayılabilmektedir. Bu bağlamda 1929 sonrası ve onu takip eden yıllarda Dünya ekonomik bunalımı baş göstermiş, insanlar yoksulluk ile mücadele etmeye başlamışlardır. Maddi yoksulluğun, işsizliğin ve intihar olaylarının sıklığının arttığı bu dönemde Thomas Bernhard dünyaya gelir ve ailesi ile yaşam savaşı verir. Bernhard'ın çocukluğu ekonomik olarak sıkıntıların en yoğun yaşandığı İkinci Dünya Savaşı'na denk düşer. Benzer ekonomik sıkıntıları ise taşradan Büyük şehre göç eden Tezer Özlü yaşar. Her iki yazarımız yaşamış oldukları maddi ve manevi bunalımlar sonucu yaşamlarının bir döneminde intihar girişiminde bulunurlar. Özlü hap içerek intihar etmek ister ancak kendisini kurtarırlar.

Ölüm düşüncesi izliyor beni. Gece gündüz kendimi öldürmeyi düşünüyorum... Karanlık bir gecenin geç vaktinde kalkıyorum...Ev soğuk... Günlerdir biriktirdiğim ilaçları avuç avuç yutuyorum. Sanki güzel bir ölü gövdeyle öç almak istediğim insanlar var. Karşı çıkmak istediğim evler, ... öğretmenler var. Karşı çıkmak istediğim kurallar var. Bir haykırış! Küçük dünyanız sizin olsun...Kirliliği bir yastık kılıfı görerek uyanıyorum. P.K. harflerini okuyorum. Kafamda hemen "Psikiyatri Kliniği" çağrışımı uyanıyor. Kurtardılar beni! (bkz. Özlü, 2000, s.12-13)

Tezer Özlü, tıpkı Kafka ve Pavese gibi yaşamın çok derinlerde yatan, yaratıcılara görünen ve nasıl olsa ölümle bitecek olan dayanılmazlığın bilincindeydi". Kanseri yüzünden İsviçre'de ameliyat edilir ve göğsü alınır. Paris'teki hastanede doktora "dünyanın en büyük acıları beni buldu, ölmeme izin verin" diye yalvarır. (bkz. Duru, 1997, 18-20)

Durkheim'a göre intihar etme eğilimi bireyin psikolojisine ya da fiziksel ortamın etkilerine değil, bireyin toplumla ilişkisinin niteliğine bağlı olduğu kanısındadır. Bireysel bir eylem olarak intihar, toplumsal dayanışmanın başarılı olamadığına işaret ettiğinden, toplumsal bağların etkisizliğinin de bir göstergesidir. (bkz. Marshall, 1999, 347-348)

Sokrates, zor olanın ölümden korkmak, kaçınmak değil, kötülükten kaçınmak olduğunu söylerdi" (bkz. Yücel, 2007, 15).

Bu bağlamda hem Özlü hem de Bernhard'ın ölüm ve intihar arzularını kötülükten kaçınmak, kötülüğün yerine ölümü tercih etmek olarak da algılanabileceği vurgulanabilir.

Özlü başkaları tarafından kurtarılrken, Bernhard'ın intihar girişimi

başkalarının engellemesine gerek kalmadan başarısızlık ile sonuçlanır. İlköğretim okulundaki başarısızlığı, öğretmenlerin ona yardım etmekten uzak kalmaları, arkadaşlarının onunla sürekli alay etmeleri Bernhard'ı intiharın eşiğine getirir. Aslında Bernhard'ın "benim en büyük öğretmenim" dediği büyükbabası ona her öğüt verişinde konuyu intihar etme fikri ile bitirmektedir. Dolayısıyla bu kavram Bernhard'a yabancı değildir.

Dedesini ile her şeyi paylaşan Bernhard için dedesinin sözü ona göre kuraldır. Dedesi, Bernhard'a intihar etmenin insanın kendi öz iradesinde olabilen bir yetki olduğunu sürekli olarak telkin etmektedir.

İntihar sözcüğü onun en doğal sözcüklerinden biriydi. Özellikle büyükbabamın ağzından duyduğum bu sözcüğe, çocukluğumun ilk anlarından beri alıştım...İnsanın sahip olduğu en önemli şeyin intihar edebilmesi, istediğinde kendini öldürebilmesi olduğu kaçınılmaz saptamasıyla noktalanmayan hiçbir söyleşi, hiçbir ders geçmiyordu. Ben de bu düşünceye sahip çıktım. (bkz. Boztepe, 1997, 25)

Keşke ölebilsen, düşüncesi sürekli kafamdaydı...İlk kez kendimi öldürmeyi düşünmüştüm...Belki de çamaşır ipi kurtuluşum olabilir, diye düşündüm. Çatı direğine bağlı bir sistem kurdum ve ipi dikkatlice boynuma geçirip, kendimi bıraktım. İp koptu ve ben çatı katı merdiveninden aşağı, üçüncü kata düştüm. (bkz. Boztepe, 1997, s.89-90)

Bernhard Frost adlı eserinde de eser kahramanına intihara duyduğu hayranlığı dile getirir.

Ressam Strauch yaşamış olduğu çevreyi sürekli en olumsuz şekli ile tasvir ettikten sonra ölümden şu şekilde bahseder: Soğukluk hiçbir yerde bu kadar çok, sıcaklık ise hiçbir yerde bu kadar katlanılamazdır. Her şeyin ölüm olduğu düşüncesi...ölüm sorgusuz sualsiz sonsuz dur...en başarılı zaman dilimi ölüm anıdır...umut sadece ölüme bağlanması gerekir. (bkz. Bernhard, 1972, 191)

Ressamın kendine düstur edindiği neredeyse tek şey vardır: İntihar

Ressam ayrıca "intihar benim tabiatımdır..."(bkz. Bernhard, 1972, 311) ifadesini kullanarak bu dünyadaki yerini belirlemek ister.

Genç öğrenci bunu kaleme aldığı yazıda şöyle dile getirir.: Nedir intihar? Kendi kendini yok etmektir...hangi hakla?...Bütün düşüncelerim intihar serbest midir sorusunun cevabında birleşiyor...Ben intihar ederek varoluşu benim suçum olmayan bir şeyi imha ederim. Bu bana emanet edilen bir şey mi? Kimin tarafından emanet edildi?...Ben bunun olduğunun bilincinde miydim? Hayır (Bkz. Bernhard, 1972, 18-19)

Bu ifadelerle ise tanrının varlığı reddedilmektedir.

Yine Frost eserinde özellikle köpeklerin havlamasını ölüm ile eşdeğer tutmaktadır.

Her türlü çaresizliğin yorucu ilacı olan ölüm...tarihin ölümü...yoksulluğun ölümü...bütün hastalıkların ölümü...duyuyor musunuz, benim istemediğim,

hiç kimsenin istemediği...ölüm işte burada, bu köpek havlamasında. (bkz. Bernhard, 1972, 151)

4.5. Varoluş Sorunsalı

Jean Paul Sartre'ye göre varoluşçuluk sadece bir "ideoloji"dir. Ayrılmayı, tek başına olmayı, bireyin "terk edilmesi" ni büyük ölçüde vurgular ...Kişi tasarısıyla "kendisini tanımlar". Biz kendimizi yaptıklarımızla oluştururuz. Biz yaptıklarımızla neyse o oluruz. (bkz, Crespigny 1994, 209-212)

Özlu ve Bernhard'ın eserlerindeki karakterlerin davranışları var oluş sorunsalının cevabıdır. Yani korkak mı, cesur mu, özgürlükçü mü, silik mi olmaları gibi.

Özlu, çocukluk döneminin elinden tutarak özellikle Çocukluğun Soğuk Geceleri eserini iki ayrı gözle yani dün hissettikleri, bugün düşündükleriyle varoluşsal soruna ışık tutmaktadır. Varoluşsal sorun ölüm çemberinde olduğunu duyumsamakla alakalıdır. Sanki hayat dar gelmekte ve çıkış sadece ölüm gibi gözükmektedir Özlu'ye.

Bernhard'ın varoluş sorunsalından birisi aslında var olup ta olmayan anne ve babasıdır. Temel olarak dengesiz yaşam durumu, cehennem etkisi yaratan okul ortamı, 11 yaşında gönderildiği çocuk yurdu, yalnızlığı ve güvensizliğin yanı sıra hastanedeki tedavisi esnasında nerdeyse ölüm tecrübesini tatması var oluş sorunsalından bir kaçıdır. Frost adlı eserindeki var oluş sorunsalı ise ruhsal olarak sorun yaşayan ressam Strauch'tır. İnsanların yaşamlarındaki umutsuzlukların yanı sıra eserinde sezilebilen vatansızlık yani bir nevi yurtsuzluk var oluş sorunsalını oluşturan diğer bir öğedir.

Aynı yurtsuzluk sorununa Özlu'de de rastlanmaktadır. Özlu, marazi ruh hali ile bir yurtsuzluk hali yaratır kendine. Kısa ömründe Türkiye haricinde birçok Avrupa ülkesine gitmesine ve farklı yıllar boyunca yaşamasına rağmen hiçbir yerde ve ortamda mutlu olamamıştır. Ölüm, yalnızlık ve sıkıntı peşini bırakmayacaktır.

Yurtsuzlaşma ile belirgin bir dertten mustarip olan kişinin şikâyet etmeye hakkı yoktur. Onun bir meşgalesi vardır. Ağır hastalar hiç sıkılmazlar. Oysa o sıkıntı denen zaman matemdeki o madde'siz acı, bilincin karşısına, onu kazançlı bir girişime zorlayan bir şey çıkarmaz. Zaman içindeki bu yurtsuzlaşmanın yanında, bakışlarımız altında çürüyen evren manzarasının dışında hiçbir şeyin göze batmadığı o boş ve bitkin çöküntü halinin yanında cehennem bile bir sığınaktır. (Cioran, 2013, 18)

İşte yukarıda belirtilmiş olan izleklerin birikiminde her iki yazarın ölüm konularını sıkça işlemeleri, ölümü bir çıkış noktası olarak görmeleri ve hatta intihar girişiminde bile bulunmuş olmaları yaşadıkları duygu durum bozukluğunun yol açtığı ve kendileri için kaçınılmaz görünen bir evre yaşatmıştır.

Tam da buradan Yaşamın Ucuna Yolculuk'a geçebiliriz. Birinci kitapta marazi bir ruh hali egemenken ikinci kitapta isyankar bir ruh hali hemen kendini belli eder. İsyankarlık en çok cinsel özgürlük alanında ortaya çıkmaktadır. Anlatıcı kendisine giydirilmeye çalışılan elbiselere şiddetle başkaldırmaktadır. Anlatıcı istediğiyle yatma hakkını genç yaşta kazandığından övünçle bahsetmektedir. Varoluşundan ileri gelen en güzel incelik başkasının teniyle birlikte olma isteğidir ve kimseyle bunu kısıtlamamaktadır. Kötümser durum, sürekli çatışma halinden kaynaklanmaktadır. İşte tam da bu sebeple zaman zaman (evlilik gibi) kısıtlamalara yenik düşmüştür. Bunu da sınırsızlık duygusunu kısıtlamakla gerekçelendirmektedir. Evlerle, okullarla, işyerleriyle, törelerle kendisi olmaktan başka bir şey istemeyen bir insanı kemirip bitirmişlerdir.

4.6. Nihilizm

Nihilizm yani hiçlik denildiğinde bu kavramın birçok tanımına ve türüne rastlamak mümkündür. Felsefi bir akım olarak gelişen nihilizm, bilgi, değer ve varlık alanlarında her şeyi yok saymaktadır. Nihilizmin birçok alanları var iken biz burada eserlerimize yol gösterebilecek olan iki alanından bahsedeceğiz. Öncelikle nihilizmi farklı tanımlarla değerlendirmeye çalışalım.

Nihilizm aslında dünyayı olduğu gibi kabullenmeme, dünyanın amaçtan, birlikten ve anlamdan yoksun olduğu gerçeğine içerleme durumudur. (Diken, 2011, 30)

Sevim (1992), nihilizmi geçerli olan değerleri reddeden, reddettiği değerlerin yerine yenisini koymayan, nefretin, çaresizliğin, hayal kırıklığının, teslimiyetin, kayıtsızlığın ve can sıkıntısının bir sonucudur şeklinde ifade eder. (s.11)

Nihilizmde niçin sorusunun cevapsız kalması bir anlamda insan için amaç yokluğuna işaret eder. Örneğin insan dünyasal varoluşu gereği bir takım acılara maruz kalabilir. Eğer insan neden acı çektiğini bilmemekte ise nihilizm durumu ortaya çıkmış demektir. (bkz. Küçükalp, 2005, 2)

Özlü'nün son eşi hariç ne istediği gibi bir eşi ne de istediği gibi güzel bir evi belki de hiç olmamıştır. Bütün bu sıkıntılarla beraber ruh hastanesindeki günlerinin üzerine de kanser hastası olması onu hiçliğe ve karamsarlığa sürükler ve Özlü'nün karamsarlığının arzu-realite çatışması yönünde olduğunu savlanabilir.

"Karşı çıkmak istediğim evler, koltuklar, halılar, müzikler, öğretmenler var. Karşı çıkmak istediğim kurallar var". (Özlü, 2000, s.12)

Bernhard üçüncü sınıftayken vasisi ve annesi ile Bayern'de ikamet etmektedir. Okuldaki arkadaşları onun Avusturyalı olmasını alaycılıkla karşılamakta, kendisi ise okul ortamına yabancılaşmaktadır.

Başka bir yerden geldiğim belli oluyordu...bana Avusturyalı yerine Evusturyalı lakabını takmışlardı...onlara göre Avusturya Almanya'dan

bakıldığında bir hiçti. Ben bu hiçlikten geliyorum yani. (bkz. Boztepe, 1997, 87)

Yine Frost adlı eserinde hiçlik ile ilgili şu ifadelere rastlayabiliriz: Köpeklerin uzun süre havlamasını kıyamet alameti olarak değerlendiren ressam uyumadan önce şöyle der; “Nasıl her şeyin un ufak olduğunu, nasıl her şeyin çözüldüğünü...ortada artık hiçbir şeyin olmadığını...bütün dinlerden ve karşı dinlerden ve bütün tanrı görüşlerinin uzatılmış gülünçlüklerinden hiçbir şey olmadığını, kesinlikle hiçbir şey, görünüz, inancın da inançsızlığın da artık olmadığını...şimdi her şeyin hava olduğunu görünüz. (bkz. Bernhard, 1972, 152)

Özlu, çocukluğun soğuk geceleri adlı eserinde sürekli olarak gençliğindeki yoksulluktan, küçük bir evde yaşamış olma mecburiyetinden bahseder. 24 yaşında geçirmiş olduğu ve teşhis olarak mani depresif hastalığının sonucunda artık toplum değerlerinden de uzaklaşmış beş yıl boyunca ruh sağlığı hastanesinde tedavi görmüştür. İstedığı kıyafeti giymesi, istediği ile cinsel birliktelik kurması onun yeni hayat tarzıdır artık. Keza 1949-1951 yılları arasında ise Grafenhof'daki sanatoryumda akciğerlerinin sağlığa kavuşturulması için tedavi görmüş olan Bernhard'ın onda da kötümser bir ruh halinin oluşmasına neden olmuştur.

İşte nihilizm bu gibi nevroz ve depresyonların sonucunda oluşabilecek bir olgudur. Her iki yazarın yine nihilizm bağlamında dini inançlarının ne denli az olduklarını şu ifadelerle aktarabiliriz: Tezer Özlu lise yıllarını Alman okulunda sürekli Alman dini ayinleri ile geçirmesine rağmen inanç konusundaki olumsuz yaklaşımı ile ümitsizliğini beslemektedir.

Somyanın çukurunda Tanrı'nın var olup olmadığını düşünüyorum. Tanrının var olmayacağına inandığım geceye dek, ona hepimiz için uzun uzun yakarıyorum. Artık yakarmama gerek kalmadı. (bkz. Özlu, 2000, 9)

Bernhard'ın da dedesinde olmayan tanrı inancına bağlı olarak kendisinde de olmadığını var saymaktayız.

Büyükbabamın tahammül edemediği, hakkında çok kötü şeyler düşündüğü Katoliklik ve Katolik kilisesi çok adi bir kitle hareketiydi...ona göre kilise olmayan bir şeyi fütursuzca satıyordu, yani aynı zamanda hem şefkatli hem de gaddar olan Tanrı'yı (bkz. Boztepe, 1997, 40-41)

Frost eserinde ise ressam çekmiş olduğu acıları “Cehennem” kavramı ile bağdaştırır: her şey cehennem, gökyüzü ve yeryüzü cehennemdir. Anlıyor musunuz? Bunun herhangi bir yerde sınırı yok, anlıyor musunuz?...Söylenen her şey saçmalaktır...Hristiyanlık saçmalaktır...dinler insanları yanıltıyor...Dua alemi, bunlar her şeyi yanlış yansıtırlar, her şeyi hiçleştirirler (bkz. Boztepe, 1997, 164)

5. Her İki Yazar Arasında Farklılıklar

Karşılaştırmış olduğumuz ve iki farklı kültürden gelmiş olan yazarlarımızın eserlerinde birçok ortak izlekler bulmamıza rağmen yine de eserleri ve kişilikleri

itibarını ile farklı ve birbirine benzemeyen izlekler de bulmak mümkündür. Bu izleklerden birisi yazarların hem otobiyografilerine hem de kişiliklerine yansımış olan karşı cins ile olan ilişkileridir.

Özgül, karşı cinsi sever, erkeklerden hoşlanır, birçok erkek arkadaşı olur ve kısa hayat süreci içerisinde üç kez evlenir. Tanıştığı insanlardan Avrupa'daki cinsel özgürlük hikâyelerini hayranlıkla dinler ve Türkiye'nin o dönemine göre kendi cinsel özgür yaşamını dilediği gibi yaşar. Örneğin Özgül çok küçük yaşta itibaren kuzenleri ile olmak üzere cinselliği öğrenmiş onlarla kız kızı birlikte olmuş ve bir kadın olarak boşalmaya alışmıştır. (Özgül, 2000, 23)

Ancak Bernhard, annesinin kendini sürekli dövmesi, ona sevgi göstermemesi, onu aşağılaması sonucu üzerinde bırakmış olduğu travmadan sonra hiçbir zaman evlenememiş ve adeta kadınlardan nefret etmiştir.

Bu nefret Frost eserinde ressam Strauch tarafından şöyle dile getirilir: kendinizi kadınlardan sakınınız, ama daha çok sizden bir hiç yapmak isteyen dişiliklerinden...bu dişilik erkek zihni için zehirdir...sizi bir daha bir araya gelmeyecek şekilde parçalarınıza bölmek ister. (bkz, Bernhard, 1972, 217)

Çocuklar anne ve babadan aldıkları sevgiye dair uyarımlarla ruhsal olarak olgunlaşan varlıklardır. Anneden korkmak demek, benim bir ihtiyacım olduğunda (sevgi, şefkat, güvenlik, fizyolojik ihtiyaçlar) bunların karşılanıp karşılanmaması konusunda güveninin gelişmemesi demektir. Bernhard'ın annesi her vesilede oğluna sevgi ve şefkatle yaklaşmaktansa onu aşağılar, her türlü kötü sözü söyler ve hatta durum dayak atmaya kadar varır. Böylelikle Bernhard annesine gerektiği gibi bağlanamaz, ruhsal açıdan onda güvensiz bir ortam gelişir. Annesinin yanında sürekli bir kaygı ve korku hâkimdir. En ufak bir suçu dahi annesi tarafından acımasızca cezalandırılmaktadır.

Yapmış olduğu bir davranışın yine hüsrarla sonuçlanması üzerine bu durumu Bernhard şöyle açıklar: "Ne kadar da zavalliyim. Tikinti verici. Ruhumu nasıl da kirlettim. Annemi ve büyükbabamı nasıl aldattım yine. Nasıl adlandırılıyorsa öylesin sen; tüm çocukların en iğrenci! (Boztepe, 1997, 13)

Bernhard yine bu sıkıntıların haricinde annesinden sürekli dayak yer. Bu Bernhard'da ilk bakışta bir örselenme yaratsa da bunu annesine yaklaşabilme, onunla fiziksel temasa geçebilme, dayak vasıtasıyla onun dokunuşunu bile hissetmesi Bernhard'ı bir anlamda mutlu eder. Bernhard bu acıya katlanarak annesinin ilgisini çeker.

Annem benimle baş edemezdi...genellikle mutfak dolabının üstünde duran sığır derisinden kamçıyla bana vurur, bense imdat çılgınlıkları atarak, oyunculuğumu had safhaya vardırırmış olmanın bilinci içinde , iki elimle başımı koruyarak mutfağın veya odanın bir köşesine büzülürdüm. (bkz. Boztepe, 1997, 31)

Bernhard'ın annesi her ne kadar onu aşağılasa ve dövse bile Bernhard yine de annesini sevmektedir. Bu duruma çift değerlilik, yada ambivalans adını

verebiliriz. Kocatürk (1986) ambivalansı, karşıt duyguları bir arada yaşama, herhangi bir şeye karşı aynı anda zıt duygular besleme veya hissetme hali (aşk ve nefret, sevinç ve üzüntü gibi) olarak aktarmaktadır. (s. 37)

“Annemi tüm kalbimle seviyordum, annem de beni en azından aynı ölçüde seviyordu, ama bu karşılıklı sevginin gelişmesi, annem yaşadığı sürece, benim için görünmez olan o düşman adam tarafından engellenmişti”. (Boztepe, 1997, 32)

Sonuç

Farklı kültürlerden, farklı yaşanmışlıklar ama benzer acılardan geçmiş olan iki yazarın ikişer eserinde bir bireyin aile ve toplum içerisinde geçirmiş olduğu sıkıntılı, bunalımlı evrelerin öz yaşamlarındaki duygu durum bozukluğuna yol açan izleklere ışık tutmaya çalıştık. Thomas Bernhard'ın eserlerinde daha çok evlilik dışı doğmuş olmanın vermiş olduğu acı ile yaşamını sürdürmeye çalışması, yazarın kendi özgürlüğünü ve varlığını ispatlama duygusu dedesinin etkisi ile intiharda ve nihilizmde yoğunlaşırken Tezer Özlü'de bu özgürlük topluma başkaldırma ve daha çok cinsel özgürlükte göstermektedir. Bireylerin ölümü düşünceleri, nihilist olmaları veya intihara meyilli olmaları elbette yaşadıkları sıkıntıların ve olumsuzlukların sonucunda gerçekleşmektedir. Her iki yazarımızın da yetişme koşulları, çocukluklarında yaşamış oldukları sıkıntılar, sevgisizlik, maddi sıkıntı gibi onlarca sebep kendilerini hayatın güzel yanlarından koparmış ve onları sürekli kötümser düşünmeye sevk etmiştir. Her iki yazarın intihar girişimi, sürekli olarak ölümü kurtuluş olarak değerlendirmeleri kişiliklerindeki anarşist yapıdan ve bu anarşist yapının toplum kurallarını reddetmelerinden kaynaklanmaktadır. Tüm bunlara ise dönemin sosyal yaşantısı da etki etmektedir. Bernhard'ın 2. Dünya Savaşı yıllarına doğru doğması, sefalet yılları, kökeni ile alay konusu olması, Tezer Özlü'nün ise ihtilal yıllarında kendi ülkesinde görmüş olduğu baskılar, en yakınlarını kaybetmesi onları ruhsal açıdan bir derinliğe itmiştir. Bunun yanı sıra Özlü, ruh hastanesinde tedavi görmekte, Bernhard ise akciğer sorunu ile sanatoryumda yatmaktadır. Bernhard'ın annesinden, Özlü'nün ise hastanedeki hademeden sürekli dayak yemeleri ruhlarında onarılmaz yaralar açmıştır. En yakın aile bireylerinin dahi onları yalnız bırakması, kiminin ölmesi ile yalnızlığın vermiş olduğu sıkıntı ruhsal olarak onları daha da yıkmıştır. Bireylerin nihilist, kötümser yerine göre anarşist olmaları onların yaşam koşullarına, yetiştirilme tarzlarına ve manevi değerlere bağlıdır. Özellikle manevi olarak sağlıklı bir çocukluk geçirmiş olan bireylerin duygu durumlarında inişli çıkışlı bir seyir söz konusu olmayacak ve kendilerini topluma daha kolay adapte edebilme şansına sahip olabileceklerdir.

KAYNAKÇA

- Baumann, B, Oberle, B. (1996). *Deutsche Literatur in Epochen* (ikinci basım). Ismaning: Max Huber
- Bernhard, T. (1972). *Frost*. Baden-Baden: Suhrkamp
- Boztepe, K. (1997). *Bir çocuk* (K. Boztepe, Çev.). İstanbul: Mitos
- Cioran, E. M (2013). *Çürümenin kitabı* (H. Bayrı, Çev.) (dördüncü basım). İstanbul: Metis
- Crespigny, A. De ve Minogue, K.R. (1994). *Çağdaş siyaset felsefecileri* (ikinci basım). İstanbul: Remzi
- Diken, B. (2011). *Nihilizm* (A. Onacak, Çev.). İstanbul: Ayrıntı
- Duru, S. (1997). *Tezer Özlü'ye armağan*. İstanbul: YKY
- Kayaalp, M.L. (2001). *Psikanaliz yazıları, yalnızlık (Baharlık kitap dizisi). Yalnızlık kader, yaşam heder (midir?)*. İstanbul: Bağlam
- Kocatürk, U. (1986). *Açıklamalı tıp terimleri sözlüğü* (üçüncü basım). Ankara: Sevinç
- Küçükalp, D. (2005). *Politik nihilizm*. Bursa: Alfa akademi
- Lutz, B. (1997). *Metzler Autoren Lexikon*. Stuttgart: J.B. Metzler
- Marshall, G. (1999). *Sosyoloji sözlüğü* (D. Kömürcü, O. Akınhay, Çev.). Ankara: Bilim ve Sanat
- Özlü, T. (2000). *Çocukluğun soğuk geceleri* (yedinci baskı). İstanbul: YKY
- Özlü, T. (2013). *Yaşamın ucuna yolculuk* (yirminci basım). İstanbul: YKY
- Sevim, A. (1992). *Nihilizme eleştirel bir bakış*. İstanbul: İşaret
- Yücel, M. (2007). *Edebiyatta ölüm ve intihar*. İstanbul: Agora

Ahmet Oktay'ın Şiirlerinde Varoluşçuluğun İzleri

Traces of Existentialism in the Poetry of Ahmet Oktay

Hasan YÜREK (Mersin Üniversitesi)

ÖZET: Bir felsefi akım olarak varoluşçuluk 19. yüzyıl ortalarında ortaya çıkmıştır. Bununla birlikte ön plana çıkması II. Dünya Savaşı sonrası mümkün olur. Bu felsefi akım, edebiyat üzerinde epeyce etkili olmuştur. Bunun temel sebebi bu felsefi akımın, 20. yüzyıl insanın yaşadığı sıkıntıyı, bunalımı ele almasıdır. İnsanı merkeze alan edebiyat buna bağlı olarak varoluşçuluktan etkilenmiştir. Batı edebiyatında ortaya çıkan bu etki, Türk edebiyatında da görülmeye başlamış ve 1950'lerden sonra varoluşçuluğun çeşitli sanatçıları etkilediği görülmüştür. Şiir alanında varoluşçuluktan etkilenip örnekler veren isimlerden biri Ahmet Oktay'dır. 1933 doğumlu olan Ahmet Oktay, 1950'li yıllarda şiir yazmaya başlar ve ilk şiir kitabını 1963'te *Gölgeleri Kullanmak* adıyla yayımlar. Bu kitaptan sonra da sırasıyla *Her Yüz Bir Öykü Yazar* (1964), *Dr. Kaligari'nin Dönüşü* (1966), *Sürgün* (1979), *Sürdürülen Bir Şarkının Tarihi* (1981), *Kara Bir Zamana Alınlık* (1983), *Yol Üstündeki Semender* (1987), *Ağıtlar ve Övgüler* (1991), *Gözüm Seğirdi Vakitten* (1996), *Söz Acıda Sınandı* (1996), *Az Kaldı Kışa* (1996), *Hayalete Övgü* (2001) ve *Lirikler* (2007) adlı kitaplarını çıkarır. Ahmet Oktay, bugüne kadar 13 şiir kitabı yayımlamıştır ve bu kitaplarda yer alan kimi şiirlerde varoluşçuluğun etkileri söz konusudur. Dolayısıyla bu çalışmada Ahmet Oktay'ın yayımlanan şiir kitapları ele alınacak ve buradaki varoluşçu unsurlar irdelenecektir.

Anahtar sözcükler: Ahmet Oktay, Varoluşçuluk, Şiir, Edebiyat, Felsefe.

ABSTRACT: Existentialism came up in the middle of 19th century as a philosophical trend. However, it was possible to stand out after II. World War. This philosophical movement had been affected on literature alot. Its main reason is that this philosophical movement deals with the nuisance and depression that the people who live in the 20th century experience. Accordingly, literature which deals people had affected existentialism. This impression which came up in western literature, started to appear in Turkish Literature as well. It has been seemed that existentialism affect to verious artists and author after 1950s. Ahmet Oktay is one of the names who is had a bearing upon existentialism in the field of poetry. Ahmet Oktay was borned in 1933 and he started to write down the poetry in 1950s. He published his first poetry book in 1963 as *Gölgeleri Kullanmak*. After this book he published *Her Yüz Bir Öykü Yazar* (1964), *Dr. Kaligari'nin Dönüşü* (1966), *Sürgün* (1979), *Sürdürülen Bir Şarkının Tarihi* (1981), *Kara Bir Zamana Alınlık* (1983), *Yol Üstündeki Semender* (1987), *Ağıtlar ve Övgüler* (1991), *Gözüm Seğirdi Vakitten* (1996), *Söz Acıda Sınandı* (1996), *Az Kaldı Kışa* (1996), *Hayalete Övgü* (2001) ve *Lirikler* (2007). Ahmet Oktay has published thirteen poetry books so far and some of them have marks of existentialism. Consequently, in this study, his published books will be discussed and its existentialist factors will be probed.

Keywords: Ahmet Oktay, Existentialism, Poetry, Literature, Philosophy.

Giriş

Tarihsel süreç içerisinde felsefe ve edebiyat sürekli etkileşim halinde olmuştur. Bu etkileşimin bir örneği de varoluşçuluk ile edebiyat arasında yaşanmıştır. Bir felsefi akım olarak varoluşçuluk, ön plana çıkardığı düşüncelerle edebiyat etkilemiştir. Bu etkileşim edebiyatın roman, hikâye, şiir ve benzeri farklı türlerinde olabilmektedir. Bu etkileşime girmeden önce varoluşçuluğun

kısaca ele alınması gerekir. Bu akımın belli başlı temsilcileri Sören Kierkegaard, Karl Jaspers, Gabriel Marcel, Friedrich Nietzsche, Martin Heidegger, Jean Paul Sartre, Simon de Beauvoir ve Albert Camus'dur. Belli başlı temsilciler bunlar olmakla birlikte bunların arasında her açıdan mutabık bir varoluşçuluğun olmadığını söylemek gerekir. Varoluşçuluk farklı yorumlara zemin olmuştur. Bu farklı yorumların en somut olanlarından biri dine bağlı varoluşçuluk ve Tanrısız varoluşçuluktur. Başını Kierkegaard'ın çektiği dine bağlı varoluşçulara göre Tanrı gerçek bir varlıktır ve insanın ona inanması gerekir. Tanrısız varoluşçular ise ki en somut örneklerinden biri Nietzsche'dir Tanrı'ya inanmak insanın özgürlüğü açısından sakıncalıdır. Çünkü insan Tanrı'ya inanırsa kaderci olur ve özgür olamaz.²

Varoluşçuluğun temelleri, her ne kadar 19. yüzyılda atılsa da akım, 20. yüzyılda ön plana çıkmıştır.³ Bunun temel sebebi 20. yüzyılda ortaya çıkan gelişmelerle birlikte insanın bu dünyadaki varoluşunu sorgulamaya başlamasıdır. İnsanoğlu, bilim ve teknoloji alanında ortaya çıkan gelişmeler sonucunda ideal bir dünyaya yaklaştığını düşünürken 20. yüzyıldaki dünya savaşlarıyla birlikte bu inanç ortadan kalkar; korku, tedirginlik, huzursuzluk gibi hususlar ön plana çıkar. (Kurt, 2008: 1) I. Dünya Savaşı, ve II. Dünya Savaşı başta olmak üzere Batı dünyasında yaşanan olumsuzluklar insanı varoluşunu sorgulamaya yöneltir. İnsanın, dünya, hayat karşısındaki güçlü, hakim duruşu sarsılmaya başlar. Çünkü yaşanan olumsuz gelişmeler karşısında insan âciz kalmıştır. Bu his neticesinde insan, varoluşu üzerinde daha fazla durmaya başlar. Bunun sonucunda da çeşitli sonuçlar çıkarır. Varoluşçu anlayışa göre dünya bir saçmalıklar yeridir. Çünkü eninde sonunda varılacak nokta ölümdür. Dolayısıyla geriye kalan her şey saçmanın ötesine geçemez. Bu hâl korkuyu, endişeyi, sıkıntıyı, umutsuzluğu, yabancılaşmayı daha genel bir ifadeyle bunalımı beraberinde getirir. Her şeyin saçma olduğunu bilmenin doğal bir sonucudur bu. Bu durumun varabileceği noktalar ise isyan ve intihardır. Saçma hâli insanı isyana ve intihara yöneltebilir. Sürgün, varoluşçuların ön plana çıkardığı bir diğer husustur. Bu akıma göre insan, kendi iradesi dışında, adeta yeryüzüne atılmıştır. Yeryüzüne atılan bu insan, kendi hayatını belirlemede özgürdür ve belirlediği hayatının sorumluluğunu taşır. Sorumluluk aynı zamanda diğer insanlara karşı duyumsanması gereken bir husus olarak ön

² Bu temel ayrımın yanında varoluşçu düşünürler arasında farklı görüşler olduğunu söylemek gerekir. Ayrıntılı bilgi için bkz: Foulquie, P. (1991). *Varoluşçuluk*. (Çev: Şahan, Y.). İstanbul: İletişim Yayınları, Kurt. M. (2008). 1950 Sonrası Türk Edebiyatında Varoluşçu Felsefeden Etkilenen Yazarların Romanlarında Yapı, Tema ve Anlatma. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Ankara: Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, MacIntyre, A. (2001). *Varoluşçuluk*. (Çev: Hünler, H.). İstanbul: Paradigma Yayınları, Sartre, J. P. (1993). *Varoluşçuluk*. (Bezirci, A.). (17). İstanbul: Say Yayınları, Emmanuel Mounier. (2007). *Varoluş Felsefesine Giriş*. (Kırkoğlu, S.F.). Ankara: Say Yayınları.

³ Akımın tarihsel seyri için bkz: Foulquie, P. (1991). *Varoluşçuluk*. (Çev: Şahan, Y.). İstanbul: İletişim Yayınları, Kurt. M. (2008). 1950 Sonrası Türk Edebiyatında Varoluşçu Felsefeden Etkilenen Yazarların Romanlarında Yapı, Tema ve Anlatma. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Ankara: Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, MacIntyre, A. (2001). *Varoluşçuluk*. (Çev: Hünler, H.). İstanbul: Paradigma Yayınları, Sartre, J. P. (1993). *Varoluşçuluk*. (Bezirci, A.). (17). İstanbul: Say Yayınları, Emmanuel Mounier. (2007). *Varoluş Felsefesine Giriş*. (Kırkoğlu, S.F.). Ankara: Say Yayınları.

plana çıkar. Dünyaya atılmış olma hâli, insanın yaşadığı bunalımı daha da arttırır. Bunların yanında II. Dünya Savaşı sonrası ön plana çıkan varoluşçularda karamsar bir bakış açısının olduğunu da söylemek mümkündür. Zaten yukarıda ele alınan hususlar da bunun göstergesidir. Belirtilen belli başlı özellikleriyle ön plana çıkan varoluşçuluk, Batı edebiyatı kadar Türk edebiyatı üzerinde de etkili olmuştur. Bu etki 1950'lerde ortaya çıkmıştır. Bu dönemde varoluşçuluktan etkilenen sanatçılardan biri de Ahmet Oktay'dır. Türk edebiyatında eleştiri, deneme, araştırma, tiyatro ve benzeri türlerde örnek veren Ahmet Oktay'ın şiirlerinde II. Dünya Savaşı sonrası hüküm süren varoluşçuluğun etkileri barizdir.

1933 doğumlu olan Ahmet Oktay şiire ortaokulda başlar. Onun yazdığı ilk şiirler hece vezniyledir. Şiirin değişmeye başlaması lise çağlarında olur. Şair, lise çağlarında Nazım Hikmet'in şiiriyle tanışır ve onun şiir tarzını kendine örnek alır. Bu da şairin 1940'lar itibarıyla Marksist şairler arasında değerlendirilmesine yol açar.⁴ Ahmet Oktay, 1950'lerde Mavi Hareketi'nin içerisinde. Aynı zamanda o, 1952'de başlayan hareketin toplumcu çizgiye kaymasında da temel etkidir. Çünkü Attila İlhan'ın dergide sosyal realizm hakkında yazmasını sağlayan kişi kendisidir. Ahmet Oktay'ın varoluşçulukla tanışması da 1950'lerde olmuştur. Batı dünyasında II. Dünya Savaşı'nın insanlar üzerinde yarattığı tahribat sonucunda ön plana çıkan ve bireyi irdeleyen varoluşçuluğun Türk edebiyatını yoğun şekilde etkilemesi de zaten bu yıllarda olmuştur. Ahmet Oktay bu etkiyi kendi kuşağı ve Marksizm bağlamında şöyle açıklar *"hem yasalar hem de bilgi düzeyimizin eksikliği dolayısıyla benim kuşağım o yıllarda Marksist terminolojiyi değil, belirgin biçimde varoluşçuluğun sözlüğünü kullanırdı: Seçme, özgürlük, atılmışlık, hiçlik vb. Sartre'in en sevdiğimiz sözü 'cehennem başkalarıdır' sözüydü. Koşullar iyimser olmamıza izin vermiyordu aslında. Kendimizi yorgun, yenilmiş, aldatılmış ve yorgun hissediyorduk. (...) Buydu dönemin tını..."* (Oktay, 2003:9) Kendini Marksist olarak gören Ahmet Oktay, buna rağmen, 1950'ler itibarıyla, Marksizm'i tam bilmediğini ve dönemin etkisiyle varoluşçu unsurları ön plana çıkardığını ifade etmektedir. Nitekim Ahmet Oktay'ın ilkini 1963 (Gölgeleri Kullanmak), sonununcusunu 2007'de (Lirikler) yayımladığı toplam 13 şiir kitabında varoluşçuluğun çeşitli unsurlarını görmek mümkündür.

Ahmet Oktay'ın Şiirinde Varoluşçu Unsurlar

1. Sürgün

Sürgün olma durumu varoluşçuluğun üzerinde durdukları hususlardandır. Çünkü varoluşçuluğa göre *"insanoğlu sebebini bilmeden ve kendi arzusu dışında dünyaya gelmiştir. Tesadüfen kendine yabancı olan dünyaya gelmiş bulunan insan, Tanrısız, yardımcısız ve yalnız bırakılmıştır."* (Çetişli, 2003: 147) Bir başka ifadeyle insanoğlu dünyaya sürülmüştür. Varoluşçuluk etkisinde kalan sanatçılar bu

⁴ Ahmet Oktay, farklı şiir anlayışlarından, varoluşçuluk gibi akımlardan etkilense de Marksist yönünü günümüze kadar sürdürür.

durumu eserlerine yansıtmaktadırlar.

Ahmet Oktay'ın dördüncü şiir kitabı *Sürgün* başlığını taşımaktadır. Bu eser altı bölümlük tek bir şiirden oluşmaktadır. Bu şiirde yaşanan çeşitli olumsuzluklar bağlamında dünyada sıkıntı çekenler ele alınmaktadır. 1971'deki askerî darbesiyle yenilgiye düşen 68 kuşağı, modernleşmeyle birlikte yalnızlaşanlar, iktidar ya da toplum tarafından dışlananlar, daha genel bir ifadeyle dünya üzerinde hayatını sürdürmeye çalışan; ancak bunu pek de başaramamış ve dolayısıyla sürgün hissi duyanlar ele alınır. Bu insanlar sürgün olmayanlarla mukayese edilir: "*Gezgin büyüldür fethedilmemişin gizemiyle / savaştının kargısı sonunda uzlaşır ölümle; / sense bedenim ve ruhun acısına adandın ey Sürgün / anıtın yok ama ülken her yer / Simyanın yitik bilgisi Sürgün / Bedeli ödenmemiş, ödenmeyecek Sürgün / Yalnız benzeriyle konuşabilen Sürgün / Yazıcısı çoğalmayan Sürgün*" diyen şair sürgün olmayanların hayatla, toplumla uyumlu yaşayıp öldüklerini sürgün olanların ise maddi- manevi sıkıntı yaşadıklarını dile getirir. (Ahmet Oktay, 1979: 23)

Şair, sürgün temalı şiirlerinde tarafsız kalmamakta kendisinin de bir sürgün olduğunu ifade etmek ve böylece her insanın sürgün halinde olduğunu anlatmaya çalışmaktadır: "*Şarkıyı bir kılıç gibi sevdim/ sesini ılıman bir kıta gibi sevdim, / bir yabandım ben. Yurtsuz / ve baharsız / izinli bir erdim.*" (Ahmet Oktay, 1979: 27)

Şair, sürgün başlıklı bir şiir kitabı hazırlamakla birlikte diğer şiir kitaplarında da yer yer aynı tema üzerinde durur. Bunların en ilginç *Sürdürülen Bir Şarkının Tarihi* başlıklı kitapta yer alan *Bir Sürgün'ün Tanımı*'dir. Başlıktan anlaşılabilceği gibi şair burada sürgünün kime dendiği üzerinde durur ve *Sürgün* başlıklı kitapta olduğu gibi çeşitli sebeplere bağlı olarak sıkıntı yaşayanları, hayatla uyuşamayanları sürgün saydığını şöyle ifade eder: "*gezdire anlamadan, sessizce / yalnızlığın el kitabını.*" (Ahmet Oktay, 2007b, 234) Sürgün olumsuzluklara bağlı olarak hayatla, toplumla uyuşamayan, yalnız kalandır şaire göre.

Az Kaldı Kışa'da yer alan Oerpheus ile Eurydike'den *I0* başlıklı şiirdede bu tema söz konusudur. Bu şiirde dünyaya atılmış olmanın, sürgünlüğün şaşkınlığını yaşama söz konusudur. Bu durum "*Yalnızdır Dünyalı, peri soyundan da olsa; / kovalanır, acıtılır. Künyesi tekinsiz / biridir hep. Kristalden bir feryat ağzında, / kimin için atılmış? Ne yazık ki bilmeyiz.*" (Ahmet Oktay, 1996c: 65) dizeleriyle ifade edilir.

Kara Bir Zamana Alınlık başlıklı şiir kitabında geçen *Çitin Yanında*, *Susluktan Doğdu Her Veli*, *Pervazda Unutulan Bardak*, *İşler ve Günler*; *Gözüm Seğirdi Vakitten*'de yer alan *Yolcu* başlıklı şiirler sürgün temalı diğer örneklerdir.

2. Bunalım

Varoluşçuluk felsefesinin içerik olarak edebiyata yansıyan bir diğer özelliğidir. Yaşanan olumsuz gelişmeler karşısında insan, bunalımı düşmüştür. Savaşlar, yıkımlar, teknolojik gelişmeler ve bunların yarattığı olumsuzluklar gibi sebeplere bağlı olarak insan kendi iç dünyasına çekilir. Bu hususlar insanın bunalmasına yol açar. Sürgün hissi duyan insanın bunalım yaşaması kaçınılmazdır. Dolayısıyla sürgün temalı şiirlerde de bunalım yer yer belirtilmektedir.

Belirtilen durumu yansıtan, temanın doğrudan bunalım olduğu üç şiir söz konusudur. Bu şiirlerden biri *Gölgeleri Kullanmak*'taki Bun diğer ikisi ise *Lirikler* başlıklı eserde yer alan Yapı ve Gökdelen'dir.

Bun'un ismi bile bunalım çağrıştırmaktadır. Bu şiirde hayat içerisinde bunalan insan söz konusudur. Bu insan niye yaşadığını, ne yaptığını tam olarak bilememektedir. "*Gözüm durmadan seçiriyor aynada / ortasına bir cinayet kararı / kadın mı, erkek mi? belli değil, / ya da çiçeklenmiş bir intihar / bilmek için olduğumu burda.*" (Ahmet Oktay, 1963: 55) dizeleri özellikleri verilen insanı somutlaştırmaktadır.

Bunalım temalı diğer iki şiirde modern yaşamın ortaya çıkardığı bunalım üzerinde durulur. Yapı'de modern şehirlerin içindeki binalar arasında silikleşmiş ve buna bağlı olarak bunalan insan vardır. Bu insan bunalımını şöyle ifade etmektedir: "*Beş metre önümdeki yapıya bakıyorum; / kaç TNT'lik bir imgelemi vardı acaba / şirket mimarlarının. Berhava edildi / kokular, renkler. Koruluğun / kaçışan hayalleri. Yüzlerce fıstık; / yani sır veriş ve yalvarış, / gülümseyiş ve öpüş. Öfkeler de / vardı elbet. Aldatıldık, terk edildik, unutulduk şöyle ya da böyle.*" (Ahmet Oktay, 2007a: 11) Gökdelen'de bunalımın kaynağı bir taraftan modern şehir yapılaşması iken diğer taraftan teknolojidir. "*Herkesin telefonu çalıyor zaten, / Çarşafının ve pantolonunun, dazlağın, / ve berelinin. Teknoloji bağımlısı / düşmanlar olarak bakıyor herkes / birbirine...*" (Ahmet Oktay, 2007a: 14) diyen şair, farklı özellikleri olan insanların aynı teknolojiyi kullandıklarına; bununla birlikte bu hususun insanları birleştiremediğine vurgu yapmaktadır. Böylece teknoloji olumsuzlanmaktadır. İletişimi, anlaşmayı sağlaması gereken telefon bunu sağlayamamakta; insanlar birbirinden uzaklaşmakta ve bunalıma sürüklenmektedir.

3. Yalnızlık

Varoluşçu felsefede dünyaya atılmış biri olarak insan, yalnızdır. Yalnız insan, özgür iradesiyle özünü belirler. Yalnızlık, olumsuz şekilde değerlendirilmez. Aksine yalnızlık, insanı özgür kılar.

Ahmet Oktay'ın ilk şiir kitabı olan *Gölgeleri Kullanmak*'ta yer alan Kartpostal ve Yalnızlıktır Aşk ile son şiir kitabı olan *Lirikler*'de yer alan Bir Kederi Duyumsamak başlıklı şiirlerde bu tema söz konusudur. Kısa bir şiir olan Kartpostal, gözlemlenen yalnız insanı şu dizelerle aktarır: "*Parklarda yalnız*

gezinir bir delikanlı / Oyuncakçı dükkânlarının önünde tuhaf / Yorgun kuğular toplar akşamdan / Ablası eskimemiş daha" (Ahmet Oktay, 2007b: 49). Yalnızlıktır Aşk başlıklı şiirde ise insanın yalnızlığı kendi yazgısıymuş gibi sunulur ve şöyle denir: "Ben buradayım, birazdan gelir onlar, / insan çoğaldıkça yalnız" (Ahmet Oktay, 2007b: 77). Şaire göre çevrede insanların olması hiçbir şey değiştirmez; çünkü insan özü itibarıyla yalnız bir varlıktır. Bir Kederi Duyumsamak başlıklı şiire bakıldığında ise yalnız olduğunun farkına varan şair "anladım / sessizliğin dilini öğreneceğim. / Bardağı, iskemleyi, saati dinlemeyi." (Ahmet Oktay, 2007a: 29) demektedir, yalnızlığa alışmaya çalışmaktadır.

4. Umutsuzluk

Varoluşçuluk, karamsarlığın hâkim olduğu bir düşüncedir. Bu dünyaya isteği dışında gönderilmiş insan, aynı zamanda isteği dışında ölüme gidecektir. Sonun ölüm olması, yaşamı anlamsızlaştırır ve bir umutsuzluk hâli ortaya çıkarır. (Kierkegaard, 2013) Marksist kişiliğiyle gelecek güzel günleri, umudu ön plana çıkaran Ahmet Oktay, yer yer varoluşçuluktan gelen bu hususa da yer vermektedir. Örneğin 1971'deki askerî darbe sonrası ortamda yazılmış olan *Sürgün* adlı kitapta umutsuzluk ön plana çıkar. Bu eserde umutsuzluğu doğuran sebep darbedir. 68 kuşağının hayallerine perde çeken darbe, gelecek umutlarını da yok etmiştir. "Karın yabanıl tınlaması kesilince / Herkes ölümlerini toplar / depremin, donmuş belleğin / ve tarihin kalıntısı altından" (Ahmet Oktay, 1979: 9) diyen şair darbe sonrası ortamı tasvir eder. 68 kuşağı için adeta bir cenaze ortamı söz konusudur. Dolayısıyla umutsuzluk da söz konusu olur. Şair, umutsuzluğunu şu dizelerle ifade eder: "Bir andaç: Umutsuzluğuyla dünyanın bir görünümü ve / parlıyor şafağın kayatuzu dışlarının arasında. Daha okunmuyor / bildirin ey mustucu." (Ahmet Oktay, 1979:27)

5. Yabancılaşma

Albert Camus'un *Yabancı* adlı romanında bir adamı öldürdüğü için yargılanan baş kahraman olan Meursault, davasının seyriyle ilgili "benim davamı beni işe karıştırmadan çözümlüyor gibiydiler sanki. Her şey benim araya girmeme kalmadan geçip gidiyordu. Düşüncemi sormadan kaderimi karar altına alıyorlardı." (Camus, 2007: 95) diyerek her işin kendi dışında olup bittiğini, kaderinin kendisi olmadan tayin edildiğini ve dolayısıyla söyleyecek bir şeyi olmadığını dile getirerek yabancılaşmanın sebeplerini ortaya koyar. Yabancılaşma, Meursault'ın ifade ettiği gibi insanın hayat içerisinde edilgenleşmesiyle, silikleşmesiyle ilgilidir. İnsanoğlu, etkin olmadığı bir dünyaya, hayata, topluma yabancılaşmaktadır.

Ahmet Oktay'ın varoluşçu temaları içeren şiirlerinde genel olarak yabancılaşmış insanı da görmek mümkündür. Örneğin şair *Lirikler* başlıklı şiir kitabında yer alan Urfa İçin Füg'ün birinci bölümünde bu temayı ön plana çıkarır.

“Ah! Ürkünç / Geliyor yabancıya bilmediği / tanımadığı yer. Hastalıklı sayıyor doğal olanı. Zikr’i bilmeyen / tuhafıyor kıpırdayan dudakları; / Yerleşik de sizi yadırgıyor, / Şeytansı kötücül saydıklarını / tartıyor, sondalıyor. Korkutuyor çünkü / bedenin ve iliğın içi. Gözlerde / parıldayan tutkulu merakı, cinnet, / sanıyor böylr; Birbirinin yabancıları.” (Ahmet Oktay, 2007a: 18) diyen şair insanın insana olan uzaklığını, yabancılığını ifade etmektedir. Dünya üzerinde pasif bir varlık olarak yaşayan, hakkındaki kararlar kendisinin haberi olmadan alınan, kendi dünyasında yaşayan insan, başka insanlara karşı ilgili olmamakta, onlara kayıtsız kalmaktadır. Dolayısıyla da insanlar arasında bir uzaklık bulunmakta, bir yabancılaşma yaşanmaktadır.

6. Can Sıkıntısı

Varoluşçuluk düşüncesinin kaçınılmaz sonuçlarından biridir. İstemsizce dâhil olunan, sıkıntı çekilen, umut vermeyen dünyada insanın can sıkıntısı içinde olması son derece normaldir. Ahmet Oktay’ın şiirlerinde bu hususla karşılaşmak mümkündür. Hatta denilebilir ki Ahmet Oktay’ın şiirlerinde varoluşçuluk bağlamında en çok karşılaşılan temadır. Bu tema özellikle şairin ilk şiir kitabı olan *Gölgeleri Kullanmak*’ta yoğun bir şekilde ele alınır. Burada yer alan Aralık, Acı, Çocuk, Var mıdır Sonra, Huysuz, Gece Hepimizi Gizler, Kar Kırgınlığı ve Var Yere Korkmak’ta tema can sıkıntısıdır. Bu şiirlerden ikisi üzerinde, örnek olması açısından, durulabilir. Acı’da zaten dünyaya atıldığı, tek bırakıldığı için sıkıntılı olan insanın sıkıntısını arttıran husus yaşanan olumsuzluklardır. “*Usandım taş basması günler yaşamaktan / yalnızlığımı büyütüyorum korkunç / yani bağırarak sana suların / Her gün yeniden ölmek / elinden karanlık adamların / yalanla, ekmele, silâhla.*” (Ahmet Oktay, 1963: 48) dizeleri yaşamaktan, günlerin hep aynı olmasından dolayı sıkıntı çeken; buna bağlı olarak kendi iç dünyasına çekilen insanı anlatmaktadır. Aynı zamanda bu insan yaşadığı ortamdaki olumsuzluklardan etkilenmektedir. Bu etkilenim de onun sıkıntısını arttırmaktadır. Huysuz’da ise sıkıntısının sebebi farklı olmak olan bir birey vardır. O, bütün insanlara gibi olma niyetinde değildir ve bu niyetini şu dizelerle aktarır: “*Hep aynı rakkamları toplarsın / günde yarım saat aynı park / tek şiir ezberinde, / on yıl aynı kadını seversin. / Tanımıyorum, tanışmıyoruz, tanışmayacağız.*” (Ahmet Oktay, 1963: 60) Bu durum aynı zamanda sıkıntı yaratmaktadır. Çünkü diğerleri gibi olmamak doğal olarak tek kalmayı ve sıkıntıyı beraberinde getirmektedir. Nitekim şair de yukarıda verilen dizelerin devamında “*Gece indi küçük memurlardan / çıkarıyorum sıkıntılı bir beni yağmura.*” (Ahmet Oktay, 1963: 60) diyerek bunu işaret eder.

Gölgeleri Kullanmak’ta kendisine yer bulan şiirler yanında *Kara Bir Zamana Alımlık* başlıklı kitapta yer alan *Öğle Paydosu* ve *Kötü Saat*’te de aynı tema mevcuttur. *Öğle Paydosu* başlıklı şiirde özne sıradan bir insandır. Bu insanda ön plana çıkan husus ise can sıkıntısıdır. Dış dünyada birtakım gelişmeler olmaktadır; ancak bu insan bu gelişmeleri görmesine, duymasına rağmen pek

tepki vermez. Bunun sebebi de her şeyin önüne geçen can sıkıntısı olmaktadır. “Küt küt toslayarak / şuramda bir delik açtıkça / yaşamak denilen bocurgat / ne rakının tadı kalıyor / ne Çingene pembeleri içinde / önüne gelenle fingirdeşen / at kestanelerinin / Yeni zamlar / sükün etti az önce radyodan / bir yandan da cızırdayıp duruyor / tuhaf bir cümle Veysel’in mektubundan: / ‘doğduğumdan beri mi gezdiriyorum / boğdurulmuş bir ölüyü içinde?’” (Ahmet Oktay, 1983: 93) diyen özne, yaşadığı can sıkıntısını ifade etmektedir. Özne, ne yiyip içtiğinden zevk almakta ne de gelişmelere tepki vermektedir. Çünkü o yaşamdan tat almasını engelleyen bir can sıkıntısı çekmektedir.

Can sıkıntısının tema olduğu bir diğer şiir olan Kötü Saat şu dört dizeden oluşmaktadır. “Tutuşturmuştu çoktan / denizi lüferciler / Ter içinde uyandığımda / neydi gördüğüm düş?” (Ahmet Oktay, 1983: 100) Bu dizelerinden anlaşılacağı gibi şair bir sıkıntı içindedir. Bu sıkıntı onun düşlerine girmekte, ona kâbuslar gördürmekte, onu uykusundan etmektedir.

Kara Bir Zamana Alınlık başlıklı kitaptan alınan Öğle Paydosu’nda yaşamak can sıkıntısının sebebi olarak belirgin bir şekilde verilmektedir. Kötü Saat’te ise can sıkıntısının sebebi verilmese de bunun da yaşamak kaynaklı olduğu söylenebilir. Çünkü varoluşçulukta yaşamak, pek çok olumsuzluğu ortaya çıkardığı gibi can sıkıntısı da yaratmaktadır.

Bu tema başlığı altında üzerinde durulabilecek bir diğer şiir *Lirikler*’de yer alan Yalçın Tura İçin On Kederli Şarkı başlıklı şiirin birincisidir. Bu şiirde ön plana çıkan sıkıntının sebebi insan olmaktır. Şair, çeşitli özellikleri sebebiyle insanın kendi varlığından dolayı sıkıntılı olduğunu ifade eder ve “*Etin karanlığıydı, etin / Bâki’yi, Şeyh’i tüketen; / söyleşirler karşılıklı: / ‘gamdan ölmem de kıskançlık, / ayrılık helâk eder beni.*” (Ahmet Oktay, 2007a: 45) der. Burada görüldüğü üzere şaire göre insanın insan olmasından kaynaklanan sıkıntıları vardır.

7. Seçme-Seçim/Özgürlük

Giriş kısmında da belirtildiği gibi varoluşçuluğa göre insanoğlu, isteği dışında yeryüzüne gelmiştir. Bu durum da sürgün olarak adlandırılır. Varoluşçuluğa göre insan, sürgün edildiği bu dünyada varlığını kendi özgür iradesiyle, seçimiyle belirler. Belirtilen bu durum Ahmet Oktay’ın *Az Kaldı Kışa* başlıklı şiir kitabında yer alan Orpheus ile Eurydike’den İ’de somut bir biçimde ortaya konur. Bu şiirde insanın varoluşunu kendi seçimiyle belirlediği şu dizelerle ortaya konur: “*Birini seçeriz / ve ya Melek’le ya şeytan’la sözleşiriz; / hiç kimse bilemez sınımadan kalbini.*” (Ahmet Oktay, 1996c: 53) Şair, insanın kendi seçimiyle kendini belirlediğini ve bunu yapmasının zorunluluk olduğunu ifade eder. Şaire göre insan bir seçim yapar ve bunun sorumluluğu ona aittir. İnsan seçiminde özgürdür; insan herhangi bir alternatifi seçer. “*Cehennem, Araf, Cennet: üç kapıda bekler.*” (Ahmet Oktay, 1996c: 52) insanı ve insan seçimini yapar, varoluşunu da özgür iradesiyle yaptığı seçim belirler.

8. İntihar

Varoluşçu düşüncede intihar, bireyin kendi özgür iradesiyle tercih ettiği bir eylemdir. Dolayısıyla intiharla ilgili genel olarak olumsuz bir bakış söz konusu değildir. Hatta denilebilir ki intihar istemeden geldiği dünyada yaşamaya çalışan insanın bir tepkisi, bir isyanıdır. Yaşamının gereksiz olduğu düşüncesiyle girilen bir eylemdir.

Ahmet Oktay, *Yol Üstündeki Semender* başlıklı kitabında kaleme aldığı on iki şiirinde intiharı ön plana çıkarır. Bu eserde bahsi geçen on iki sanatçı bağlamında Ahmet Oktay *““Kitapta sözü edilen, bazen ağızlarından konuşulan 12 şair ve yazarın hepsi, kendi döneminin muhalif kimliklere sahip insanları. Belirli bir düzen karşıtlığı var hepsinde ve arkalarında da geniş bir tarihsel birikim var. Baskı, eziyet, zulüm görmüş hepsi. Yurtlarından kaçmak zorunda bırakılmış insanlar. Yaşadıkları toplumlarda halk kitleleri pasifize, her şeye şapka çıkararak insanlar haline getirilmiş. Böyle bir süreç içinde, bu 12 insan intihar ediyor. Türkiye'nin 12 Eylül'deki koşulları ile o şair ve yazarların koşulları arasında bir paralellik gördüm ve intihar, böyle durumlarda muhalefetin bir biçimi olabilir diye düşündüm. Bu sorunsal etrafında dönen şiirlerdir hepsi. Stefan Zweig, Walter Benjamin, Arthur Koestler, Mayakovski, Yesenin, Attila Jozef: Hepsinin ardında yığımla siyasal olay ve zalim figürler duruyor: Hitler, Stalin. Düzenle uyşamayan, eziyet gören kişiler. Olanaklarını, kapasitelerini deneyen insanlar. Türk şairlerinin, yazarlarının tavrını gündeme getirmeyi isteyen şiirlerdir onlar. Bir iç hesaplaşma, bir özeleştiri geliştirmek isteyen şiirlerdir.”* (Cengiz: 2004: 153-154) demektedir. Buradan da anlaşılıyor ki şair, çeşitli sebeplere bağlı olarak yaşamın değersiz olduğunu, sürdürülmemesi gerektiğini düşünen sanatçıların intiharını konu edinmektedir. Yukarıda ismi geçen altı sanatçı dışında yer alan diğer altı sanatçı Heinrich Von Kleist, Virginia Woolf, Gérard de Nerval, Beşir Fuat, Cesare Pavese ve İlhami Çiçek'tir.

Bu sanatçılardan Beşir Fuat'ın üzerinde durulan şiirde Beşir Fuat'ın ağzından *“Yaşamım! Doğrusun / Yanlış olduğun kadar. Bir diken / gibisin içimde”* (Ahmet Oktay, 1987: 46) denmekte yaşamın verdiği ağırlık, yük, sıkıntı belirtilmektedir. Benzer şekilde Mayakovski'nin ağzından da *“ödeşmiyorum seninle / sevgili yaşam / uzlaşmıyorum da”* (Ahmet Oktay, 1987: 34) denilmektedir. Burada da yaşama olan yabancılaşma, uyumsuzluk ifade edilmektedir. Benzer şekilde bütün şiirlerde siyasal, sosyal, bireysel gibi sebeplere bağlı olarak yaşamdan uzaklaşmış ve bunun neticesinde intihara yönelmiş bir birey söz konusudur.

Bir şiir kitabını tümüyle intihara ayıran şair bunun dışında da intihar temalı şiirler kaleme almıştır. *Gözüm Seçirdi Vakitten* başlıklı eserde yer alan *Kaç Kişiyiz Kendimizde'de* bu tema ön plana çıkar.

Kaç Kişiyiz Kendimizde başlıklı şiirde şair kendi adına konuşmakta ve *“Pavese, Malcolm Lowry. İkişerim / Gece de sonsuz değil / kötülük de. Ben de denedim. / lav fokurdarken, gidip geldim / delilikleri. Bin vampir besledim / şuramdaki inde / (...) Karabasanlar yaşattım / beni sevenlere, / bir hataydım, besbelli. / İçimdeki ölümden*

/ içimdeki ölümden / içimdeki ölümden ürettim her şeyi.” (Ahmet Oktay, 2007: 410) diyerek yaşama olan uzaklığını ifade etmektedir. Onun Pavese ve Lowry’i anması da bilinçlidir. Çünkü bu iki sanatçı intihar etmiştir. Şair, bunlara ikizim diyerek intihara olan yakınlığını dile getirmektedir.

Sonuç

Günümüze kadar olan süreçte on üç şiir kitabı yayımlayan Ahmet Oktay’ın şairlik hayatı uzun bir zaman dilimine yayılmaktadır. İlk şiir kitabını 1963’te yayımlayan şair 1950’lerden beri şiirle uğraşmaktadır. Dolayısıyla Ahmet Oktay’ın altmış yılı aşkın bir şiir hayatı olduğunu söylemek mümkündür. Ahmet Oktay, şiirlerinde bireyi ön plana çıkaran bir şairdir. Bununla birlikte o, toplumsal duyarlılık içeren şiirler de yazmaktadır. Çoğu zaman da bunların sentezini yapan şair, bireyden hareketle toplumu ele almaya çalışır.

Ahmet Oktay, 1950’lerde yoğun bir şekilde Türk edebiyatını etkileyen varoluşçu felsefeden uzak kalamamıştır. Nitekim kendisi de yer yer varoluşçuluğun etkisinden bahseder. Ahmet Oktay’ın şiirlerine bakıldığında bu etkiyi görmek mümkündür. Onun şiirlerinde sürgün, bunalım, yalnızlık, umutsuzluk, yabancılaşma, can sıkıntısı, seçme, özgürlük ve intihar gibi varoluşçu felsefenin ön plana çıkardığı hususlar söz konusudur. Bunların içerisinde özellikle can sıkıntısı daha fazla ön plana çıkmaktadır.

Ahmet Oktay’ın bugüne kadar yayımladığı 13 şiir kitabından özellikle ilki olan *Gölgeleri Kullanmak*’ta daha bariz olan varoluşçuluk etkisi diğer kitaplarda da zaman zaman ortaya çıkmaktadır. Ahmet Oktay , dönemin ruhuna uygun olarak, 1950’lerde yoğunlaşan varoluşçuluktan etkilenmiştir. Batı edebiyatından, Türk edebiyatına geçen bu etkinin Ahmet Oktay’ın şiirlerinde görülmesi aynı zamanda şairin Batı edebiyatını takip ettiğinin ve örnek aldığına göstergesidir. Bununla birlikte şair, hiçbir zaman taklit yoluna gitmemiş çağdaş şiir ilkelerine göre içeriğini yerelden alan bir şiir oluşturmaya çalışmıştır. Ahmet Oktay, çağının sanatsal, sosyal, siyasal ve benzeri gelişmelerini takip eden duyarlı bir şair olarak varoluşçuluktan da etkilenmiş ve bu felsefenin ön plana çıkardığı hususları yer yer bu duyarlılık bağlamında irdelemiştir.

KAYNAKÇA

- Ahmet Oktay. (1963). *Gölgeleri Kullanmak*. İstanbul: Dost Yayınları.
- Ahmet Oktay. (1964). *Her Yüz Bir Öykü Yazar*. İstanbul: Kendi Yayını.
- Ahmet Oktay. (1966). *Dr. Kaligari'nin Dönüşü*. İstanbul: Dost Yayınları.
- Ahmet Oktay. (1979). *Sürgün*. İstanbul: Ada Yayınları.
- Ahmet Oktay. (1981). *Sürdürülen Bir Şarkının Tarihi*. İstanbul: Tan Kitap Yayın ve Ticaret Limited Şirketi.
- Ahmet Oktay. (1983). *Kara Bir Zamana Alınlık*. İstanbul: Ada Yayınları.
- Ahmet Oktay. (1987). *Yol Üstündeki Semender*. İstanbul: Ada Yayınları.
- Ahmet Oktay. (1991). *Ağıtlar ve Övgüler*. İstanbul: Telos Yayıncılık.
- Ahmet Oktay. (1996a). *Gözüm Seğirdi Vakitten*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Ahmet Oktay. (1996b). *Söz Acıda Sınandı*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Ahmet Oktay. (1996c). *Az Kaldı Kışa*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Ahmet Oktay. (2001). *Hayalete Övgü*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Ahmet Oktay. (2003). *Şair, Dünya Görüşünden Kopamaz*. Yasakmeyve. 2002/2.
- Ahmet Oktay. (2007a). *Lirikler*. İstanbul: Digraf Yayıncılık.
- Ahmet Oktay. (2007b). *Ahmet Oktay/Bütün Şiirleri: Kaç Kişiyiz Kendimizde*. İstanbul: İthaki Yayınları.
- Akarsu, B. (2000). *Çağdaş Felsefe*. İstanbul: İnkılâp Kitabevi.
- Camus A. (2010). *Yabancı*. (Çev: Günyol, V.). 24. b. İstanbul: Can Yayınları.
- Cengiz, M. (2004). *Hayat, Edebiyat, Siyaset/Ahmet Oktay'la Düünden Bugüne*. İstanbul: Everest Yayınları.
- Çelik, T. (2011). Gürsel Korat'ın Tarihsel Düzlemli Romanlarında Varoluşçuluk. *Mersin Üniversitesi Dil ve Edebiyat Dergisi*. 8 (1). 41-76.
- Çetişli, İ. (2003). *Edebî Akımlar*. (4. basım). Ankara: Akçağ Yayınları.
- Foulquie, P. (1991). *Varoluşçuluk*. (Çev: Şahan, Y.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Kierkegaard, S. (2013). *Ölümcül Hastalık Umutsuzluk*. (Çev: Yakupoğlu, M.). Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Kurt, M. (2008). 1950 Sonrası Türk Edebiyatında Varoluşçu Felsefeden Etkilenen Yazarların Romanlarında Yapı, Tema ve Anlatma. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Ankara: Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Kurt, M. (2009). Varoluşçuluğun Türk Edebiyatına Girişi ve İlk Etkileri. *Gazi Türkiyat*, 2009/4, 139-154.
- MacIntyre, A. (2001). *Varoluşçuluk*. (Çev: Hünler, H.). İstanbul: Paradigma Yayınları.
- Mounier, E. (2007). *Varoluş Felsefesine Giriş*. (Çev: Kırkoğlu, S.F.). Ankara: Say Yayınları.
- Sartre, J. P. (1993). *Varoluşçuluk*. (Çev: Bezirci, A.). (17). İstanbul: Say Yayınları.
- Timuçin, A. (1976). Felsefe'de ve Sanat'ta, Dünya'da ve Biz'de Varoluşçuluk. *Milliyet Sanat*. (202). 4-9.
- Yürek, H. (2012). *Ahmet Oktay'ın Şiir Dünyası*. Ankara: Gazi Kitabevi.

Kuruluş ve Kurtuluş Romanlarında Beden Temsilleri: Bir Edebiyat Sosyolojisi Denemesi

Representations of The Body In The Novels of The Establishment Period
and The Independence Period: An Attempt For Sociology of Literature

Hüseyin ÇİL (Ondokuz Mayıs Üniversitesi)

ÖZET: Sosyolojik açıdan insan bedeni biyolojik bedenden daha farklı anlamlara sahiptir. Sosyolojide beden sadece doğal dünyanın bir parçası olarak görülmez. O, toplumun sosyal, kültürel, ekonomik ve politik yapısının bir ürünü kabul edilir. Bedeni bu yönden inceleyen sosyoloji dalı ise beden sosyolojisidir. Beden konusu sadece gündelik hayatın gerçekliği içinde değil aynı zamanda edebiyatta da yoğun biçimde vardır. Beden, Türk Edebiyatındaki ilk denemelerden günümüze kadar gelen romanlarda az ya da çok bir konu olarak var olmuştur. Ancak günümüze kadar Türk romanında beden sadece estetiğin bir parçası olarak kabul edilmiştir. Bedenin sosyolojik tarafının romanlardaki yansımaları dikkate alınmamıştır. Bu çalışma Türk Edebiyatında Osmanlı'nın kuruluşunu anlatan "Osmancık" romanı ile kurtuluş savaşını anlatan "Yeşil Gece" romanlarını ele almaktadır. Çalışma boyunca bu romanlarda insan bedeninin sosyolojik açıdan nasıl temsil edildiği çözümlenmeye çalışılacaktır. Kuruluş ve kurtuluş ideolojilerinin insan bedeninde nasıl somutlaştığı karşılaştırmalı olarak açıklanacaktır. Bunu yaparken eserlerin oluştuğu sosyal, kültürel, siyasi yapı temel alınacaktır. İki farklı dönemi iki farklı dünya görüşü açısından ele alan bu romanlardaki sosyolojik yön beden konusu üzerinden ele alınacaktır.

Anahtar Sözcükler: Edebiyat Sosyolojisi, Beden, Beden Sosyolojisi, Türk Edebiyatı.

ABSTRACT: The body is not only considered as a part of natural world in terms of sociology. It is rather considered as a product of social, cultural, economic and political structure of society. The branch of sociology that analyses the body from this perspective is sociology of the body. The issue of body exists not only in the reality of everyday life but also in literature intensively. The body has been existing more or less as an issue from early novels to contemporary Turkish novels. But hitherto the body is only considered as a part of aesthetics in the Turkish novel. The reflection of sociological aspect of the body in novels is ignored. This work elaborates "Osmancık" novel about establishing Ottoman Empire and "Yeşil Gece" novel about National Struggle. Throughout the work the representation of the human body in these novels will be analysed. The embodied ideologies of establishing and liberation from the human body will be explained comparatively. While doing this, it will be based on the social, cultural and political structure of the era when these novels were written. The sociological aspects of these novels that address two different eras with two different worldviews will be evaluated in relation to the body issue.

Key Words: Sociology of Literature, Body, Sociology of The Body, Turkish Literature

Giriş: Edebiyat Sosyolojisinde Bedene de Bir Yer Açmak

Beden sosyolojisine ilişkin çalışmalar sosyolojide son otuz - kırk yılın konusudur. Türkiye'de de bu alana duyulan ilginin görece yeni olduğu söylenebilir. Dünyada, beden sosyolojisi alanında hatırı sayılır isimlerin başucu eserlerinin derin bir tarihsel analizden türediği görülmektedir. Batı özelinde

ortaya konan bu tarihsel analizler bedenün bugün ulaştığı noktaya kadar gelen uzun yolu sosyolojik anlamda net biçimde gözler önüne sermektedir. Ortaya konan eserler bedeni insanlık tarihiyle eş bir sürecin ürünü olarak tarif etme eğilimindedir. Michel Foucault, Bryan S. Turner, Chris Shilling, Norbert Elias gibi beden sosyolojisi alanındaki yetkin kişilerin eserlerinde bu yöntemin izleniyor olması Türkiye özelinde bazı hususlara vurgu yapılmasını gerektirmektedir.

Türkiye’de beden sosyolojisi üzerine yapılan çalışmalar bir “atlamaya” maruz kalmış gibidir. Bu atlama, beden sosyolojisi literatüründeki tarihselliğin yokluğuna tekabül eder. Bizdeki beden sosyolojisi çalışmaları, çalışmalarla bedenün eş zamanlı ortaya çıktığını varsayar görünmektedir. Beden üzerine yapılan çalışmalar son yılların gözde konusu olan “tüketim nesnesi olarak beden” anlayışına sıkışıp kalmıştır. Kapitalizm ve tüketim kültürü döngüsü içerisinde yürütülen bu çalışmalar ortaya koydukları sonuçlar açısından son derece önemli olsa da bu başarı, çalışmaların yapıldığı zamana kadar olan büyük boşluğu doldurmaya yetmemektedir. Tüketim kültürü alanının sosyologlar için cazibesi inkâr edilemez. Ancak özellikle beden sosyolojisi alanında tüketim odaklı çalışmalar deyim yerindeyse bir “akademik tüketim kültürü” oluşturmuştur. Tüketimin sonsuz evreni içinde süre giden insanlık durumu, sosyologları da bu evrenin içine çekerek “bir tüketim nesnesi haline dönüşen beden” konusunda her gün yeni bir çalışmaya dönüşen verimli bir alan sunmaktadır. Öyleyse şu önemli sorular karşımızda durmaktadır: Bahsedilen boşluk doldurulabilir mi? Doldurulabileceyse bu nasıl yapılabilir?

Modernleşme tarihimiz içinde şekillenmiş geniş bir külliyat sözü geçen atlamaların telafi edilebileceğini söyleme cesaretini bize vermektedir. Çalışmalara kaynaklık edebilecek birçok basılı materyal, dergi, gazete, mecmua ile birlikte edebi alan, el değmemiş biçimde araştırmacısını beklemektedir. Araştırmaların sürekliliğini sağlamak ve sağlıklı sonuçlara ulaşmak açısından edebiyat, beden üzerinde yapılacak çalışmalarda bahsedilen boşluğu doldurmak için nicel ve nitel anlamda en sağlıklı verileri sağlayacak konumdadır. Diğer basılı materyallerde ortaya çıkacak süreklilik ve bütünlükle ilgili sorunlar büyük oranda edebiyatta yaşanmayacağından bu alan beden sosyolojisi çalışmalarında daha tercih edilebilir durumdadır. Bedenün Türkiye özelinde sosyolojik konumunun açık ya da örtük kazındığı alan edebiyattır. Edebiyatta beden konusunu işlemek bedeni toplumsal boyutlarını ortaya koymada yardımcı olmaktan çok asli bir unsurdur. Çünkü Türkiye’de bedenün bir sosyolojik mesele olduğunu keşfedenler sosyologlardan önce edebiyatçılardır. Türk romanına henüz emekleme dönemini yaşadığı Tanzimat Dönemi özelinde bile baksak: Foucault’nun iktidar ve bedenini; Turner’in sınırlanan, düzenlenen, yeniden üretilen ve temsil eden bedenini; Bourdieu’nun toplumsal konumun belirleyicisi olduğu bedenini, Elias’ın medenileşen bedenini bulabiliriz. Bu durum büyük oranda Türk edebiyatının ontolojisiyle ilgili bir durumdur ve burada

tartışılmayacak kadar kapsamlı bir meseledir. Kısaca şunu söyleyebiliriz ki Dellaloğlu'nun da belirttiği gibi (2013: 30) Türkiye'de sosyolojik çalışma yerine önce roman yazılmaya başlanmıştır. Türkiye'deki çoğu yazarı bir sosyolog saymak yanlış sayılmaz. Cemil Meriç'in Balzac'a *bir sosyolog* olarak duyduğu hayranlığı Biz burada Kemal Tahir için dile getirsek hata yapmış olur muyuz? Keza Namık Kemal için, Ziya Paşa için, hatta Halit Ziya için, Tanpınar için bir sosyolog demek çok mu cüretkârlık olur?

Türkiye'de beden konusunda edebiyatın bir kaynak olarak neredeyse hiç ciddiye alınmaması edebiyat sosyolojisinin ülkemizde bulunduğu konumla yakından ilgilidir. Çok daha ciddi (!) meseleler varken edebiyat üzerinden bir sosyoloji türetmek abesle iştigal etmek sayıldığı sürece Türkiye'de sosyolojinin en önemli konularından birisi olarak ortada duran modernleşme serencamımızı ortaya dökmek pek mümkün görünmemektedir. Çünkü bu ülkenin zihin dünyasını ören ve aynı zamanda ortaya döken aydınların büyük bir kısmı aynı zamanda edebiyatçıdır. Onları da anlamanın en iyi yolu haklarındaki biyografi ya da monografiler değil eserleridir. Oralarda anlatılanlar bir kurgunun parçası değil kanlı canlı bir gerçekliktir aslında. Kemal Tahir'in konu hakkındaki tespitleri bu durumu doğrular niteliktedir: " Batı romanındaki insan, temel kanunları çeşitli yönlerden derinlemesine incelemiş bir toplumun bireyidir. Romancı batıda birçok tarihsel, sosyal, ekonomik meselelere değinmek zorunluluğu duymaz, buna ihtiyaç yoktur. Bize gelince, bizde toplumumuzun ekonomik, tarihsel, sosyal meseleleri genişlemesine çözümlenmemiştir. Toplum yapısının temel kanunları belirlenmemiştir. Müesseseler arasındaki ilişkiyi kolayca kavrayamayız" (Aktaran: İleri, 2011: 62). Tahir, bu sorunları çözme görevini yazara verir.

Edebi eserlerde yer alan bedenin incelenmesi düşüncesi edebiyatın sosyolojik imkânlarının sunduğu bir hareket alanı ve cesaretle birlikte özellikle Türk modernleşmesi özelinde edebiyatın öncülüğü fikrine referansla açıklanabilir. Aksi takdirde bir edebi eser, konusu en genel anlamda insan olması nedeniyle elbette insan bedeninden bahsedecektir. Edebi eserlerde imgenin gücü ve yazarın hayal gücünün oluşturduğu güç anlatılarda büyük bir hareket alanı sunar. Beden bu noktada yazarlar ve şairler açısından önemli bir çıkış noktasıdır.

Bu çalışmanın iddiası, edebi eserin estetikle örülmüş, kendi yapısından kaynaklanan motivasyonları kabul etmekle birlikte Türk romanının insan bedenini tasvir ederken estetik kaygıların ötesine geçerek toplumsal ilişkiler ağının bir sonucu olan bir beden imgesine ulaştığıdır. Böylece Türk romanında anlatıların önemli bir kısmında yer alan insan bedeni yazarın sanatsal yeteneğinin bir ifadesi olmaktan öte anlamlar ifade eder olmuştur. Öte yandan Türk Edebiyatında yazara tanınan üstün konum beden üzerindeki yazınsal tasarrufların açıklanması açısından önem arz eder. Bu önem ise burada kısaca

değinebileceğimiz fakat çok daha derin açıklamaları elzem kılan bir roman tekniği sosyolojisini gerektirir. Roman tekniği açısından bakıldığında eser yazarından bağımsız olarak anlatıcı adı verilen bir kurmaca kişi tarafından anlatılır. Anlatıcıyı bir kenara bırakarak roman yazarının bir kişi olarak romana dâhil olması teknik bir kusur sayılır. Romanı bir anlatıcı anlatıyorsa o romanın kaderi roman tekniğinin ilkelerine göre; yazar anlatmaya başlarsa yazarın niyetine göre belirlenir (Tekin, 2013: 17). Türk romanının özellikle bu çalışmanın kapsamı içinde olan döneminde yazar ve anlatıcı arasında özerkliğe bağlı bir ilişki yerine sınırları belirsiz bir ilişki hüküm sürer. Yazar ve anlatıcı arasındaki muğlak sınırlar nedeniyle nerede anlatıcının nerede yazarın konuştuğu belirsizleşir. Bu noktada roman tekniğini bilmek inceleme yapmak için yetersiz kalır. Metni analiz etmek için teknikten daha fazlasına ihtiyaç vardır. Teknik açıdan yapılacak eleştiri, yerini sosyolojik açıdan yapılacak bir incelemeye bırakır.

Bu romanlarda yazar gözlemci değil gözetimcidir. Roman tekniği açısından yazara biçilen gözlemcilik rolü belli dönem romanlarında gözetim tekniği ile açıklanabilir. Gözetim, gözlemden farklı anlamlar içerir. Gözetim, olaylara gözlemden daha fazla müdahil olmayı gerektirir. Gözlemci daha dışta dururken gözetimci, romanın içine nüfuz eder. Gözetim bedenler üzerinde de şekillendirici bir etkiye sahiptir. Foucault'nun tarif ettiği hapisanede, "Panopticon" sisteminde bütün hücrelere hâkim bir yerde konumlanmış bir kulenin tepesinde durarak mahkûmların her hareketini gören, bilen, gözetimcinin edebi alandaki karşılığı –Türk romanı özelinde- yazardır. Yazarın bizdeki bu muktedir konumu onun romanlardaki beden imgesi üzerindeki niyetli tasarruflarının da açıklayıcısıdır. Bu bağlamda Foucaultcu manada bir iktidar-beden ilişkisinin Türk edebiyatında *yazar iktidarı - beden* ilişkisi şeklinde tezahür ettiği söylenebilir.

Bu çalışma, insan bedeninin sosyolojik konumunun yukarıda bahsettiğimiz bağlamda romanlarda nasıl şekillendiği, hangi toplumsal bileşenlerin bu şekillenmede ne kadar etkili olabileceğini göstermek amacıyla yapılan bir deneme niteliğindedir. Çalışma sırasında, başlıkta da belirtildiği gibi Türk tarihinin iki kritik dönemini ele alan Kuruluş ve Kurtuluş romanlarını temsilen Yeşil Gece ve Osmancık romanlarından yararlanılacaktır. Bu iki farklı dönemin iki farklı bakış açısını yansıtan romanlarında beden başta temsiliyet boyutu olmak üzere farklı boyutları açıklanmaya çalışılacaktır.

Yeşil Gece: Öteki Bedenler

Yeşil Gece romanı iki bölümden oluşur. Birinci bölüm Şahin Efendi'nin "silahsız" kurtuluş mücadelesini anlatırken ikinci bölüm işgalin başlamasıyla silahlı mücadeleyi de içine alan kurtuluş mücadelesini anlatır. Sarıova, romanın başından sonuna silahsız bir muharebe meydanıdır. Orada tıpkı savaş meydanı

gibi müttefikler ve karşı cephe vardır. Roman Şahin Efendi'nin kasabadaki gerici güçlerle yaptığı mücadeleyi anlatır. Yeşil Gece romanı bütün yönleriyle cepheyi anlatan klasik bir Kurtuluş Savaşı romanı değildir. Bu romanda savaşa, barut kokusuyla burun buruna gelmeyiz. Ancak romanın satır aralarına girdiğimizde kendimizi başka bir cephede buluruz. Burada da bir Kurtuluş Savaşının kıyasıya sürmekte olduğunu görürüz. Bu savaşta kurtulunacak düşman dışarıda değil içerdedir. O yüzden romanın sayfalarında hep bir savaş havası hâkimdir. Romanda bu mücadele aydınlık ve karanlık arasındaki mücadele olarak yansıtılır. Nihai amaç ise memleketi asırlardır içinde uyuduğu "Yeşil Gece"den uyandırmaktır. Bu açıdan bakıldığında Yeşil Gece romanı klasik ölçütlere uygunluk göstermese de bir "Kurtuluş" romanıdır. Kurtuluş anlatısının nicelik olarak değil ama nitelik açısından önemli bir bölümünü ise beden temsilleri oluşturur.

Geleneksel dönemde sözel olan görsel olana oranla hayli etkilidir. Modern dönemde ön plana çıkan görselin Türkiye'de mimari haricinde toplumla buluştuğu söylenemez. Oysa sözel olan kendisini toplumla buluşturacak birçok fırsat bulmuştur. Bu nedenle Türkiye'de modern zihnin inşasında sözel alan daha etkili olmuştur (Kahraman, 2014: 31). Beden sosyolojisi açısından daha verimli bir alan sunması beklenen resim, heykel gibi görsel sanatlar yerini bizde edebiyata devretmiştir. Yeşil Gece romanı da bu minvalde değerlendirilebilir. Romanda kişilerin, mekânların dış özellikleri neredeyse anlatılmak için değil gösterilmek için yazılmıştır. Anlatım güçlü bir görsel ötekilik söylemi üzerine kuruludur.

Ötekiler, roman kahramanı olan Şahin Efendi'nin temsil ettiği değerlerin muhalifi olan ve kaynağını geleneksel dünya görüşünden alanlardır. Bunlar sadece bedeni özellikleriyle değil, içinde buldukları kasabayla, oturdukları evlerle, savundukları kurumlarla ötekileri temsil ederler. Nitekim romanın başında gidilecek yerin profili "sokakları kırmızı evliya kandilleriyle, çocuklarının başı yeşil sarıklarla donanmış bir sofa yatağı..." (s. 14) olarak kafada belirlenmiştir. Kahramanın daha sonra doğrulanacak olan olumsuz öngörülerini hep dış görünüşle, bedenle ifade edilmektedir: "Açlığın, sefaletin Anadolu köylerinden başlarında bir yırtık sarık, sırtlarında birer meşin heybe ile sürüp getirildiği alil, ebleh, mütereddi, yarı meczup çocuklar, karlı havalarda yiyecek aramak için şehirlere inen aç kurtlara benzeyen, *yalnız sıhhatten, iştihadan, hayvani sevk-i tabilerden ibaret birçok iptidai mahlûklar* –isimleri çehreleri karışmış korkunç bir heyula sürüsü halinde- boş hücrelerde, rutubetten taşları yosun bağlamış avluda her günkü hayatlarını yaşıyorlardı" (s. 28). (İtalikler bana ait)

Romanda bedenin temsili boyutunun önemli bir özelliği de onun bulunduğu mekânla iç içe geçmişliğidir. Beden mekânın anlatımında verimli bir analogi kaynağı olarak kullanılmıştır. Yeşil Gece romanında da beden tasvirleri roman boyunca genelde içinde bulunduğu mekânla birlikte verilmiştir. Bu

kötü görünümlü bedenlerden kurtulmak ne kadar elzemse onun yuvası olan mekânlardan kurtulmak da o kadar elzemdir. Romanın başlarında kahraman Şahin Efendi'nin savaş meydanı olarak nitelendirdiği kasabaya girerken karşılaştığı manzara bize bu durumu canlı biçimde örneklendirir: "Eski bir taş köprü ile dere geçildikten sonra fakir mahallelere giriliyor ve sefalet, bütün dehşeti ve çirkinliği ile başlıyordu. Ortalarında akan çirkef sularında yarı çıplak çocuklarla çamurlu köpekler oynayan eğri büğrü sokaklar... Tezekle çamurdan yapılmış yarı yarıya toprağa gömülü penceresiz kulübeler... Birçoğunun aralık kapılarından pis kokulu dumanlar tütüyor... Nitekim Sarıova'nın daha içerideki kibar mahallelerini de görmeden biliyordu... *Hastalığım oralarda daha güç zaptedilen, daha başka şekiller altında beliren alametleri vardı. Fakat bu kenar mahalleler hasta vücutların deri kısımlarına benzerdi. İçlerindeki ufunet bütün dehşetiyle oralarda patlak verir, durmadan kokup akarak işleyen yaralar, çibanlarla kendini gösterirdi*" (s. 52). (İtalikler bana ait) Görüldüğü gibi kasabanın kenar mahalleleri hastalıklı bir vücuda benzetilerek anlatılmaktadır. Bu hastalıklı beden imgesi sadece bir benzetme unsuru değil roman içinde yaşayan ve öteki tarafta bulunan hemen herkes için gerçek bir durum olarak kabul edilir.

Cumhuriyet Döneminin kurucu romanlarından sayılan Yeşil Gece romanında kuruculuk, kurtuluşla iç içe geçmiştir. Yeniye kurmak için eskiden kurtulmak şarttır. Yeni eskinin enkazı üstüne değil, tertemiz ve sağlam bir zemin üstüne kurulmalıdır. Bu nedenle Yeşil Gece romanında olumsuzluğu temsil eden beden tasvirleri ya da mekân tasvirleri hep eskiyi tarif eder. Yani öncelik ortadan kaldırılması gerekenlere verilmiştir. Örneğin ortadan kaldırılması gereken, kurtulmak gereken bir hoca şu şekilde tarif ediliyor: "Köşedeki kocaman koltuğun içinde kaybolmuş mini mini bir hoca gördü. Kıvrıkcık köse bir sakalı, rensiz bir yüzü vardı. O kadar rensiz bir yüz ki, gözleri zaman zaman parlak bir ateşle yanıp sönmese insan, onu ölüm halinde bir hasta sanırdı" (s. 54). Burada da görüldüğü gibi "Hoca" tipi tıpkı az önce tasvir edilen mekânda olduğu gibi hastalıklı bir beden yapısına sahiptir ve ölmek üzeredir. Buna karşın romanda olumlu tarafı temsil eden kişilerin bedensel özellikleri pek tasvir edilmez. Romanın bütün yoğunluğu karşı taraf üzerinedir. Aslında roman kahramanı Şahin Efendi'nin bedeni de idealize edilmiş kusursuz bir beden değildir hatta yüzünde çirkinlik alameti sayılabilecek kusurlar da taşır; fakat ilginç olanı bu türden kusurların karşı taraf için telafi edilemez bir kötülük kaynağı olarak tarif edilirken Şahin Efendi'de bir şekilde olumlu yöne çekilebiliyor olmasıdır. Onun sureti hakkında arkadaşının yorumları bu noktada ilginçtir: "Namusum hakkı için sen zannettiğim kadar çirkin değilsin... Gerçi vech-i dilaranı süsleyen çiçek bozukları meşin asker kunduraları tabanına çakılmış nalçalara benziyor, seyrek sakalın bu simaya başka bir letafet veriyor, ama gözlerin ve ağzın billahi bütün bu münasebetsizlikleri kaybediyor" (s.148).

Yeşil Gece romanında beden konusuyla ilgili vurgulayacağımız son nokta

onun kıyafetlerle olan yakın ilişkisidir. Kıyafet bedeni örten bir unsur olarak onun önemli bir bileşenidir. “İnsanlar elbiselerle bazı şeyleri maskeler, bazı yönlerini gizler, bazı yönlerini de açığa çıkarır” (Okumuş, 2011: 57) Bu bağlamda elbise insanın kimlik, ideoloji ve siyasal görüşlerin en açık vasıtalarından birisidir ve bedene yapılabilecek müdahalelerden en önemlileri arasındadır (Okumuş, 2011: 57). “Bedenin mahremiyetiyle özdeşlen örtü sonuçta bir şeyleri örttüğünü ilan ederek örtülen kısımlara dolaylı yoldan işaret eden bir tür açma eylemini üstlenir... Biz bir şeyin örtü olduğunu bildiğimizde onun neyi örtmüş olabileceğini de biliriz ve bu anlamda örtü örttüğü şeye dolaylı olarak işaret ederek onu metaforik olarak açar” (Martı, 2011: 243). Özellikle sarık, başla olan ilgisi nedeniyle bu romanda önemlidir. Yeşil sarık, Yeşil Gecce'nin en önemli temsilcisidir. Sarık, üzerine konduğu kafaları sadece fiziksel olarak değil zihinsel olarak da etkiler. Sarık, vücudun düşünme, ilerleme, aydınlanmadan sorumlu olan organını sadece örtmez adeta kuşatır. Bu nedenle Şahin Efendi, öncelikle kendisini sarıktan kurtararak aydınlanmıştır. Daha sonraki hedefi ise kasabadaki çocukların kafalarını ve dolayısıyla zihinlerini sarıktan kurtarmaktır. Babasının medreseye gitmesini isteyerek başına sarık geçirdiği küçük bir çocuk şöyle anlatılır: “Küçük Bedri başına sarığı sarar sarmaz, vücudu küçülmüş, yüzü ihtiyarlamış gibi görünmeye başlamıştır” (s. 116). Görüldüğü gibi romanda sarık, sadece kafayı/zihni kuşatmakla kalmaz aynı zamanda fiziki açıdan da kafasına sarıldığı insanı zayıflatmıştır.

Osmancık: Temsili Aşmak Ya da Biyo-Politik

Tarık Buğra'nın Osmancık romanı Osmancık'ın Osman Gazi Han olmasının hikâyesidir. Osmancık bir değişimden geçmiştir; ancak bu değişim birden, ani bir olay sonucu değil romanda törenin temsilcisi olan hocası Şeyh Edebalı'nın gözetiminde yavaş yavaş gerçekleşmiştir. Buğra'nın romanlarında önem verdiği bir konu olan tedrici değişim roman boyunca an be an Osman'da gözlemlenebilir. Kılıcını kendi nefsi için kullanan Osmancık'tan soyu söpü için dövüşen birisine dönüşen Osman Bey, kendisini davaya adayan bir karakterdir. Romanda Osman Bey Osmanlı hanedanının da çekirdeğidir. Kendinden sonrakiler ondan neşet edecektir. Çünkü o da kendinden önce gelenlerin bir devamıdır. Yazar romanda Osman Bey'i bir başlangıç olarak sunmaz. Osman Bey kendi iradesi ile bir devlet kurmaya niyetlenmiş ve kurmuş değildir. Devlet kurma işi öncelikle Osman Bey için bir mukadderattır. Yani Osman Bey devlet kurma görevini yaratıcıdan almıştır. Osman Bey'in boyu dünyaya dirlik düzenlik kurmak için gelmiş bir boydur (s. 102). Ataları da bu mukadderatı gerçekleştirmek için uğraşmıştır. Bu açıdan Osmancık romanı ezelden gelip ebede giden bir akış içerisindeki bir zaman dilimini anlatır. Bu zaman dilimi içinde kahramanın geçirdiği dönüşümü en iyi temsil eden unsurlardan birisi bedendir. Bu romandaki beden tasvirleri bir minyatürdeki beden tasvirlerini andırır. Osmanlı sanatının önemli bir dalını

teşkil eden minyatür, görsel sanatların en basit fakat önemli kuralını göz ardı etmekle işe başlar. Bu basit kural perspektiftir. Minyatürün konu edindiği devlet büyüğü tablonun neresinde bulunursa bulunsun maddi, bedeni varlığıyla perspektife meydan okur. Yakınlık, uzaklık, derinlik gibi şeyler onun konumunu etkilemez. Büyüğün, gönüllerdeki yeri gözlerdeki yerinden hep daha önemlidir (Kahraman, 2013). Bu nedenle azamet ve ihtişam gerçekçiliğin katı dünyasına kurban edilmez. Çünkü onun konumu dünyanın nesnel gerçekliğiyle değil ilahi iradeyle tayin edilmiştir. Burada ortaya çıkan durum minyatür sanatçısının bilmemesinin değil bilme biçiminin (epistemolojinin) bir sonucudur. Padişahın bedeni gözlerden önce zihinlere kazanmıştır. Bu nedenle onun bedeni bize ister uzak ister yakın olsun zihnimizdeki izdüşümüne uygun olarak sergilenmelidir.

Osmancık romanında da Osman Bey'in bedeni gözlerdeki değil gönüllerdeki bedendir. Belirli bir değişim sürecinin sonunda Osman Bey hem beden hem de ruhen ideale ulaşmıştır. Bu değişim süreci romanda beden üzerinden çarpıcı biçimde anlatılır. Osmancık, romanın başlarında bedenî duygularının esiri konumundadır: "Gücünün, kuvvetinin sahibi değildi; gücü kuvveti onun sahibiydi. Uzun ve boğum boğum kollarında kılıç, kocaman ellerinde yay, üstünleştikçe üstünleşiyor; asıl önemlisi, bu üstünleşme kendini gösterme tutkusuna kayıyordu: Değil bir meydan okumaya, bir yan bakışa bir dudak büküşe bile katlanamazdı... Gurur her şeyi idi; gururu için yaşıyordu" (s.7). Ancak Şeyhi Ede Balı'nın telkinleri ve yönlendirmeleriyle geçirdiği dönüşüm sayesinde bedenî duygularını kontrol edebilir duruma gelmiştir. Bir beden adamı olmaktan çok bir ruhun ve şuurun adamı konumuna yükselmiştir: "Osman Beğ, artık, haberlere ve haberlerin belirttiği yöreye ve yöre ötelere ve çok, çok, çok büyük gördüğü dünyaya sadece, bu açıdan bakmaktadır; *artık Osman Beğ yoktur; telaş yoktur, sabırsızlık yoktur, hıra yoktur, öfke yoktur*: Artık daha çoğu değil, sağlam.. çok, çok ötelereki zamanlar için.. ve, Edebalı'nın deyişi ile soy için, inanç için, amaç için!" (s. 238). (İtalikler bana ait)

Osmancık romanında muhafazakâr bir dünya görüşünün çizdiği sınırların da etkisiyle en başta oluşabilecek izlenim, beden, tarihi çok eskilere dayanan bir beden ruh ayrımı tarafından belirleneceği yönündedir. Osmancık, yazarın kendi deyimiyle "cihan devletini kuran irade, şuur ve karakter" ise eğer – burada bedene hatta fiziki dünyaya dair bir emare yoktur- bu ayrımın onun bulunacağı taraf da nettir. Bu durumda Osman Bey, bir ruhun, davanın adamıdır. Onun bedeni ise bu davanın taşıyıcısı olmaktan öte gitmeyen bir araçtır. Romanın bazı kesimleri bu türden izlenimler oluşturmaya oldukça müsaittir. Ayrıca bu yorum tamamen yanlış değildir. Osmancık romanında da bütün kahramanlar bir ülkü için birleşmiş durumdadır. Dolayısıyla bu ülkü neyi gerektiriyorsa insan da bedeniyle ruhuyla o olmaktadır. Osmancık romanında bütün "bedensel övgülerin" hedefi biyolojik kaynaklı dış görünüm güzelliğinden çok aslında Osman'ın bedeninde cisimleşen bir ruh dünyasıdır.

Bu ruh dünyası aynı zamanda Osman Bey nezdinde Türk – İslam ruhunun ideali olan ‘bünyeselleşmiş bilinç’ (Kahraman, 2014:143) tir. Fakat burada dikkat çeken bir nokta romanda bedenle ruh arasında bir iç – dış ya da zarf – mazruf ilişkisinin ötesine geçilmesi durumudur. Roman kahramanları fiziki kusursuzluğun yanında amaca ulaşma yolunda bedeni güç gerektiren her türlü işe yatkındırlar ve akıl/ruh – beden/ruh çelişmesini de aşmışlardır: “*Gönül, kafa ve bilek erleri idi onlar*. Hem savaşçı hem bilgili idiler. Kimi demir dövmesini, çeliğe su vermesini, kap kacak kalaylamasını; kimi dikip dokumasını; kimi saraçlığı bilirdi; kimi hayvanların, insanların hastalığından anlar, onları iyileştirirdi.” (s.34). (İtalikler bana ait) Kendini ülküye adayan insanlardan oluşan bu soy Yeşil Gece romanında olumsuz yönde temsil edilen bedenlerin sahipleridir aslında. Yeşil Gece romanında bedensel açıdan olumsuz yönde temsil edilen geleneksel dünya görüşüne sahip kişiler Osmancık romanında olumlu yönden temsil edilir. Bu kişiler hem fiziki hem de zihni yönden idealize edilmişlerdir.

Bakırcıoğlu’nun tespitine göre (1994: 54) romanda Osmanlı Devleti a) töreler ve gelenekler, b) sosyal-siyasi teşkilat, c) din, d) beğ olmak üzere, dört temel üzerine kuruludur. Bedenin taşıyıcısı olan insan bu romanda önemli toplumsal faktörler tarafından sınırlandırılmıştır. Böyle bir ortamda Osmancık romanında beden anlatımı somuttan soyuta doğru bir geçiş gösterir. Somut beden anlatımları elbette karşımıza çıkar ama toplumsal yapılar tarafından bu kadar kuşatıldığı bir ortamda matlaşır, görünmesi zorlaşır. Temsiliyet gücü azalır. Temsiliyet gücünün azalması bedenin ortadan silinip gitmesi anlamına gelmez. Bu durum daha çok bir çeşit boyut değiştirmeye işaret eder. Yukarıda bahsedilen sosyal kurumlar bedeni farklı bir boyuta taşır. Bu noktada ortaya çıkan durumu açıklayacak en yakın sosyolojik kavram Foucault’nun biyo-politika kavramıdır. Foucault’ya göre biyo iktidarın iki boyutundan birisi olan biyo-politika (diğeri anatomo-politikadır) şöyle tanımlanır: “Biraz daha geç; yani XVIII. yüzyıl ortasında oluşan ikinci kutup, tür-bedeni, canlı varlığın mekaniğinin etkisinde olan ve biyolojik süreçlerin dayanağını oluşturan bedeni merkez almıştır: Bollaşma, doğum ve ölüm oranları, sağlık düzeyi, yaşam süresi ve bunları etkileyebilecek tüm koşullar önem kazanmıştır; bunların sorumluluğunun yüklenilmesi bir dizi müdahale ve *düzenleyici denetim* yoluyla gerçekleşir: işte bu da nüfusun *biyo-politikasıdır*” (Foucault, 2012: 99).

Foucaultçu bakış açısıyla Buğra’nın romanında nüfusun biyo – politikasından söz edilebilir. Çünkü Osmancık romanı sadece bir kişinin değil bir soyun romanıdır. Romanda bir soyun ezelden ebede uzanan çizgisi söz konusudur. Bu çizginin devamlılığı açısından biyolojik süreçlerin dayanağını oluşturacak olan bedeni merkeze alan bir yaklaşım görülür. Bu yaklaşım bir soy ıslahını öngörür. Osmancık, roman boyunca sadece kendisinin değil bir soyun bütün geleneğini, geçmişini ve şimdisini temsil edebilen bir bedene sahiptir. Bu soy sadece ruh dünyası açısından değil fiziksel

özellikler açısından da ideal niteliklere sahiptir. Bu nedenle romandaki beden tasvirleri, Türk soyundan gelmek şartıyla kahramanlar arasında bir farklılık göstermez. Osman Bey'le oğlu Orhan'ın, Dursun Fakı'nın, Gazi Rahman'ın beden temsilleri arasında önemli bir fark yoktur. Hepsi soyunun kendisine armağan ettiği bedenleri taşır ve bedenleri kendi soyundan olmayanlara karşı bir üstünlüğün de temsilidir. Bu bedenler iri ela gözlere, gür kaşlara uzun kirpiklere, sert bıyıklara kemerli burna ve köşeli çeneye sahiptir. Nitekim Osman Bey'in oğlu Orhan bu ıslah edilmiş soyun ilk meyvelerinden birisidir: "İyi bir demirci olacaktı. Gösteriyordu bunu, Son kılıç talimlerinden birinde, ustası Sungur yüzündeki ve boynundaki boncuk boncuk terleri silerken, 'Hey beğimin oğlu; gayri sen bana öğret' demişti. Orhan, gerçekten de, bir acayip hamle yapıyor, şaşırtıyordu... Akranlarının saygısını sağlamıştı. Üç, beş yaş büyükleri bile sözünü dinler olmuştu, Osman Beğ'i en çok bu sevindiriyordu. Orhan'ın boyu birden bire atmıştı... acı bir kuvveti vardı..." (s.296).

Sonuç

Beden sosyolojisi konusunda yapılan çalışmaların iki ana mecra üzerinden yürüdüğü söylenebilir. Bunlardan birincisi bedenin bir anlam ve kimlik üreticisi olduğu naturalist yaklaşım, ikincisi ise bedenin üretilen anlam ve kimlikleri taşıdığı sosyal inşacı yaklaşımdır (Shilling, 2003). Naturalist yaklaşım bedenin biyolojik özelliklerinin onun kültürel özelliklerinin de kaynağı olduğu iddiasını taşır. Toplum, bedeni, biyolojik özelliklerinin sunduğu imkânlar dâhilinde değerlendirir ve bu bedeni taşıyan bireyi karmaşık toplumsal ilişkiler içine bedensel özelliklerine göre yerleştirir. Sosyal inşacı yaklaşım, beden sosyolojisi çalışmalarında daha çok kabul gören bir yaklaşımdır. Naturalistlerin aksine bu yaklaşım bedeni verili bir gerçeklik olarak değil fakat toplumsal olarak üretilmiş bir ürün gibi görür. Toplum, bedeni biyolojinin değil kendi anlamlar dünyasının bir sonucu olarak inşa eder. Dolayısıyla burada bedenin ne olduğu değil toplumun gözünde ne olması gerektiği önemlidir.

Beden konusundaki iki temel anlayışı, incelediğimiz bu iki romanda görmek mümkündür. Osmanlık romanında beden sosyal inşanın ürünüdür. Romanda ortada maddi varlığı ile net olarak sürekli görünen bir bedenden söz edemeyiz; ancak bu romanda bedenin yer almadığı anlamına gelmez. Roman kahramanlarının ruh dünyalarıyla birleşmiş beden anlayışı bedeni görünmezleştirir. Bu aynı zamanda bedenle ruhun birbirinin zıddı olarak kabul edildiği anlayışın da bir reddiyesidir. Beden, kendisini inşa eden, bir çeşit tezahürü olduğu ruh ve zihin evreninin bir bileşenidir. Roman boyunca yazar muhafazakâr bir tarih anlatısı içine konumlandığı kahramanların bedenlerini, tarihin akışına ve zamanın ruhuna uygun biçimde inşa eder.

Yeşil Gece romanı ise naturalist beden anlayışına yakındır. Bu romanda bedeni tüm maddi varlığıyla romanda görmek mümkündür. Bu nedenle

derinlikli bir söylem analizine girmeden romandaki beden temsillerini ilk bakışta fark edebiliriz. Hatta bu romanın zihinsel arka planını okumaya bedenlerden başlamak daha doğru olur. Çünkü Yeşil Gece romanında bir zihin yapısının ortaya koyduğu, inşa etmeye çalıştığı bir beden düşüncesinden çok bedenler aracılığıyla inşa edilmeye çalışılan bir zihin yapısından söz etmek daha doğru olur. Roman kahramanları adeta biyolojilerinin gerekliliklerini yerine getirmektedirler. Bu, Türk modernleşmesi için söylenen önemli bir anlayışın ürünüdür. İçeriden (zihinden) dışa (bedene) doğru bir modernleşme anlayışı yerine, dışarıdan içeriye doğru bir modernleşme anlayışı.

Osmancık romanı bir kuruluş anlatısı olduğu için ona “biz” i anlatan bir roman diyebiliriz. Romandaki beden temsilleri de bu minvalde değerlendirilebilir. Bu kuruluş anlatısı bizim kim olduğumuz fikri üzerine gelişmiştir. Dolayısıyla maddi manevi bütün varlığıyla Osmanlı-Türk soyunun kim olduğu üzerine yoğunlaşan roman, beden temsilleri düzeyinde de bu vurguyu taşır. Romanda biz olarak anlatılan bütün kahramanlar ideal bir bedene sahiptir dahası onlardan sonra gelecek olanlar da aynı ideal yapıda olacaklardır. Yeşil Gece romanında ise kurtuluş fikrinin vurgusu derinden hissedilir. Burada anlatılan biz değil “öteki”lerdir. Bizim kim olduğumuzdan ziyade ötekilerin kim olduğu üzerinde durulur. Böylece kim olmamız değil kim olmamamız gerektiğini anlarız. Bu romanda öteki olarak tarif edilen roman kişileri bedensel özellikleri bakımından bütün olumsuzlukları üzerinde taşırlar. Hastalık, pislik, çirkinlik gibi özellikler bu bedenlerin temel belirleyenleridir.

KAYNAKÇA

- Bakırcıoğlu, N. (1994). *Osmancık Romanında Devletin Temelleri*, Türk Yurdu (14)80, 53-55.
- Buğra, T. (2013). *Osmancık* (56. Baskı). İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Dellaloğlu, B. F. (2013). *Modernleşmenin Zihin Dünyası Bir Tanpınar Fetişizmi*. İstanbul: Ufuk Yayınları
- Foucault, M.(2012). *Cinselliğin Tarihi*. (4. Baskı). Çev. : H.U. Tanrıöver. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Güntekin, R. N.(t.y). *Yeşil Gece* (28. Baskı). İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- İleri, S. (2011). *Kemal Tahir’le Romanlarındaki İnsan Dramı ve Yakın Tarih Üzerine*. Ö. Fedai (Haz.) *Romanı Konuştlar içinde*. (s. 59-67) İstanbul : Sütun Yayınları.
- Kahraman, H. B. (2013). *Türkiye’de Görsel Bilincin Oluşumu*. İstanbul: Kapı Yayınları.
- Kahraman, H. B. (2014). *Türkiye’de Yazınsal Bilincin Oluşumu*. İstanbul: Kapı Yayınları.
- Martı, H. (2011). *Hız Peygamberin Hadislerinde Bir Değer Simgesi Olarak Beden ve Mahremiyet*. (Ed.: K. Canatan) *Beden Sosyolojisi*. (s. 233-246) İstanbul: Açılım Kitap.
- Okumuş, E. (2011). *Bedene Müdahalenin Sosyolojisi*. (Ed.: K. Canatan) *Beden Sosyolojisi*. (s. 45-65). İstanbul: Açılım Kitap.
- Shilling, C. (2003). *The Body and Social Theory* (2. Edition). London: Sage Publication
- Tekin, M. (2013). *Tuhaf ve Tutarsız Bir Roman: Sodom ve Gomore*. *Dergah Dergisi*, 23(276), 14-18.

CİLT V
Sanat Sergisi: Retimleme

VOLUM V
Art Exhibition: Piccription

KÜRATÖRLER/CURATORS

Veli MERT

Zeynep GÜRAY

Hülya KARAÇALI

Veli MERT

Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümünde Lisans programını, Güzel Sanatlar Enstitüsünde Yüksek Lisans ve Sanatta Yeterlik programlarını bitirdi.

5 adet kişisel, çok sayıda karma sergilere katıldı. Uluslar arası etkinliklerde işleriyle, bildiri ve sunumlarıyla yer aldı. Mersin ortamında 'Celal Soycan ile Sanatta Düşünsel Pratikler' başlıklı toplantı dizilerin koordinatörlüğünü üstlenmektedir. 'Mersin Sanat Kolektifleri' kurucuları (Ahmet Karabulak ile birlikte)arasındadır. Ayrıca 'Yakın Refleksler' adlı bir kolektifi yönetmektedir. 'Mersin Sosyal Sorumluluk Kolektifleri' kurucularındandır.

Mersin Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümünde Öğretim Üyesi olarak çalışmaktadır.

Zeynep GÜRAY

1987'de Mersin'de doğdu. 2011 yılında Mersin Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü'nden mezun oldu. Aynı yıl yine aynı üniversitede Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Ana Sanat Dalı'nda yüksek lisans eğitimine başladı. 2013 Kasım ayından itibaren de aynı kurumda Araştırma Görevlisi olarak çalışmakta ve yüksek lisans eğitimine devam etmektedir. 2009 yılında Toplum Gönüllüleri ile başlayan süreçte ve sonrasında Sosyal Sorumluluk Projelerinde görev almaktadır. Şu an Mersin Sosyal Sorumluluk Kolektifi kurucu üyelerinden biridir.

Hülya KARAÇALI

1987'de Adıyaman'da doğdu. 2011 yılında Mersin Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü'nden mezun oldu. Aynı yıl yine aynı üniversitede Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Ana Sanat Dalı'nda yüksek lisans eğitimine başladı. 2013 Kasım ayından itibaren de Mustafa Kemal Üniversitesi'nde Araştırma Görevlisi olarak çalışmaktadır. Görevinden dolayı yüksek lisans eğitimine Mustafa Kemal Üniversitesi'nde devam ettirmektedir.

Göz Kulak Eşiğinde; Retimleme

Veli MERT (Mersin Üniversitesi)

Çağlar boyu görsel olanın anlatısı, kendi varoluşunun nedenidir.

İnsanoğlunun kendi varlığı ve dışındaki şeylerle arasındaki bağı kuracak yapıyı inşa etmesi uzun yıllarını alır. İlk başlarda doğrudan olan iletim sonradan dolayımında olanı dahil ettikçe olay katmanlaşmaya başlamıştır. Dilin, kendi dışındaki bir şeyi anlatma aracı olma durumu, bir başka ifadeyle temsil sorunu orta çıkmış, daha sonraki yıllarda ise bu durum, sanatın en başat sorunu olarak sürekli ifade edilmiştir.

Görsel olan ile sözel dilin anlatısı yazının icadı ile gözün olanağında “okunan bir görüntü” olarak birleşmiştir. (diğer deyişle, konuşulan ses görülen yazı olarak tekrardan konuşulan görüntü olma olanağına kavuşmaktadır). Bu arada resimleme ile betimleme temsil sorunu çerçevesinde kendi varoluşları olanağında kendi mecralarını modern döneme kadar sürdürmeye devam etmişlerdir. Ancak modern dönemle birlikte yazının görüntü olarak tekrardan üzerine yazılabilmesi ya da görüntünün kendi dışında bir görüne işaret etmemesi (görüntünün bir temsile denk gelmemesi) bir bu ikili yapı ortak alanlar oluşturmuştur.

Modern dönemde sanatlar kendi dışındaki şeyi işaret etmeyi bırakarak kendi ontik yapısından hareketle içe evrilmiş ve kendi gramerine yönelerek yeni anlatım olanaklarını genişletmiştir. Belki daha da iddialı bir söylem olarak kendini de anlatmaktan vazgeçtiğini söyleyenler bile çıkarak, dilin yapısına karşı çıkmışlardır.

Modern olanın içinde karşı çıkışlar ve diğer farklı yaklaşımlar melez yapılar kurmuşlardır. İster kendi gramerine isterse dışındakine işaret etsin sanat her zaman her yerde “anlatmak” durumunda kalmıştır. Günümüzde de sanat anlatmaktan kaçamamıştır. Dilin, gerçekliği “sergileme” boyutunda metinsel olanın çağlar boyu çabasına karşın, resim sanatı aynı gerçekliği “sergileme”si bir başarı öyküsü ortaya koyar. Bu başarı da yanılısamanın ötesine geçemez. Resmin geçemediği “yanılısama” ve dilin sergileyemediği “gerçek” bir eşik olarak hala mevcudiyetini korumaktadır. Bu eşiği aşmak için her iki yapının olanaklarının kullanılması zorunluluğudur.

Bu saptama, güncel sanat ortamında imaj ve metnin aynı anda kullanılmasıyla oluşur. Bu anlatıların geçmişle ilişkisi kendi anlatısına uygun alıntılarını beraberinde getirmiş ve dönemlerin ana akımları ortadan kaybolmuştur. Sonuçta, her sanatçının kendi öyküsü denilebilecek dizgelerini oluşturduğu görülmektedir. Bu öyküler tıpkı Beethoven’ın arkadaşına mektup yazarken (yazının) duygularını ifade etmeye yetmediği yerde notalarla devam ettiği gibi, sanatçı pratiklerinin de görsel olandan metinsel olana ya da tersine

hızla geçtikleri görülür. Onlar, bu örnekte olduğu gibi, bu iki dili çok rahatlıkla kendi medyumları olarak kullanmaktadır.

Çeşitli medyumlarla kurulan bağlamlardaki anlatılarda görsellik ile metinsellik arasında bir geçiş kullanılmaktadır. Görsellikte kullanılan işaretin dil boyutu ile metinsellikteki yazının yer yer birbirinin yerine geçmesi çağdaş sanatın kullandığı formlardır. Bu formların aynı anda kullanıldığı yeni dil oyunları içinde çeşitli deneysel çalışmalar yapılmaktadır. Bu çalışmalar sonucu metinsellikle görselliğin biraradalığından ortaya çıkan yeni kod olanakları dilin kapsayamadığı olgu bağlamlarını olayın içine dahil etmektedir. Böylece alımlayıcıda, dilin deneyimleri ifade gücünün genişlemesi sonucu yeni beklenti ufukları oluşmaktadır. Böyle bir melez yapı her iki türün özelliklerini taşısa da kendi varlık alanını tam bu iki türün içiç hale geldiği noktayı bir olanak olarak sunar. Bu ara formlar hem kendine yeni alanlar ortaya koyar hem de iki farklı yapının dil olanaklarını genişletir.

Tüm bu ifade edilenler ışığında sergideki çalışmalar ele alınırsa; kendi gerçekliklerinde temellendirerek farklı dilleri kuran bu çalışmaların her birinin durdukları yerler, bir toplam anlatı (tüm sergideki işlerin toplamı) içinde olsalar da her biri kendi bireysel anlatısı bakımından özeldir. Bu kendine özgü dilin kurduğu anlatı tüm serginin diline katılırken her birinin evrenle kurduğu ilişki tüm serginin kurduğu söylemle de koşutluk oluşturacaktır. Burada bir araya gelen her bir iş farklı noktalardan başladıkları halde, serginin zaman ve mekansallığında bir dil kesişimi sunmaktadır.

Sanatçının bu durumda medyumuna değil söylemek istediğine odaklandığı görülecektir; daha doğrusu ve kısası neyse onu ifade etmektedir.

Bu arada herkese, sanatçının ifade ettiğinin en doğru tercih olduğunu kabul etmek ve onun poetik hakkına saygı duymak zorunluluğu doğmaktadır.

On the Threshold of Eye and Ear: Piccription

Veli MERT (Mersin University)

For ages the narration of the visual has been the reason of its own being. It takes many years for humankind to construct the structure connecting its existence with the outer things. The transmission, which is initially direct, began to include the mediated things and be stratified. The fact that language is the tool of explaining outer things, in other words the problem of representation, has appeared. In the ensuing years this situation was expressed consistently as the main problem of art.

The visual and the narration of verbal language come together as “a readable image” by means of eye and the invention of writing. In other words spoken sound has the opportunity of becoming spoken image by turning to a visible writing. Picturing and description continued to sustain their own positions until the modern period within the bounds of their own beings and within the frame of representation problem. However, with the modern period the binary structure comprised of the fact that writing can be rewritten as an image, and image does not refer to any signified apart from itself (that image does not correspond to a representation) constructed common fields.

In the modern period arts abandoned referring to the things out of themselves, and evolved inward based on its ontic structure, and widened new narration opportunities by orienting to its own grammar. More challenging discourses suggesting that it abandoned expressing itself opposed to the structure of language.

The oppositions and the other different approaches constructed hybrid structures. Art had to “narrate” either it refers to its grammar or the outsider in every time and place. Today art can not escape from narrating either. Despite the longtime effort of the textual in the context of “presentation” of the reality of language, it is a success story that painting art “presented” the same reality. This success can not go beyond an illusion. “Illusion” which is not transcended by painting, and “reality” which is not presented by language maintain themselves as real thresholds. To use the opportunities of both structures is required to go beyond this threshold.

This can happen with the usage of image and text together in contemporary art environment. The relation of these narrations to the past was accompanied by quotations in accordance with its own narration, and so the main movements of the periods disappeared. In conclusion it is observed that all artists created their systems, which can be described as their own stories. Just as Beethoven use musical notes when letters are not enough to express his feelings while writing letters, artists pass quickly between the visual and the textual or vice versa in

these stories. As in this example they use these two languages easily as their media.

In the narrations of the contexts constructed in various media there is a transmission between visuality and textuality. That the linguistic dimension of sign used in visuality and writing in textuality substitute each other is the forms used by contemporary art. Various experimental works are created within new language plays in which these forms are used at the same time. As a consequence of these works new code opportunities emerging from the togetherness of textuality and visuality include state of affairs which can not be included by language. Therefore, new horizons of expectation appear as to the receptive as a result of the widening of expression power of language. Although such hybrid structure has the features of both kinds, it presents its field of existence, the point in which these two kinds become ineffective, as an opportunity. These hybrid forms put forward new fields and widen language opportunities of two different structures.

In consideration of all of these statements as to the works in the exhibition, the positions of these works constructing different languages by grounding in their realities, even if they are within a sum of narrations (all works in the exhibition) are unique in terms of individual narration. The narration constructed by this unique language attends the language of the whole exhibition, and the relation of each of them to universe is parallel with the discourse of exhibition. Although every work coming together here begins from different points, there is a language junction in the time and spatiality of the exhibition.

It can be seen that the artist focuses not on the medium, but on what is intended to say, and expresses what is more proper and shorter.

The requirement of admitting what the artist expressed is the most proper choice and respect his poetic right has appeared for everybody.

V. Sanat Sergisi: Retimleme

V. Art Exhibition: Piccryption

Ahmet ALBAYRAK

Ali Haydar KİRMİTÇİ

Cebrail ÖTGÜN

Cem DEMİR

Dilek WINCHESTER

Elif KÖSE

Kerem Ozan BAYRAKTAR

Melih APA

Nida KARAYTUĞ

Pınar İNCİ

Semra YÜCEL

Tayfun AKDEMİR

Yağız ÖZGEN

Ahmet ALBAYRAK

07-04-1982/Kayseri

2008 Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Anasanat Dalı,
Sanatta Yeterlik

2005 Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Anasanat Dalı,
Yüksek Lisans

2003 Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü, Lisans



Ahmet Albayrak- BedtimeStories_video

Ali Haydar KİRMİTÇİ

8 Nisan 1985 tarihinde, Hatay/İskenderun'da doğdu. İlk ve ortaöğrenimini İskenderun'da tamamladı. 2004 yılında öğrencisi olmaya hak kazandığı Ankara Üniversitesi, Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi, Coğrafya Bölümü ile olan ilişkisini, 2009 yılında Mersin Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü'ne kaydını yaptırabilmek amacıyla kesti. 2012-2013 akademik yılında öğrenimine İtalya'da, Accademia di Belle Arti di Carrara'da, Erasmus öğrencisi olarak devam etti. 2014 yılında Mersin Üniversitesi'nden mezun oldu. Üretimlerini biçim, içerik, medyum, paradigma gibi kavramlarla ilgili bir hareket noktasına sabitlenmeden veya ait olmadan sürdürmeye çalışmaktadır. Daha önce hiçbir yarışmaya katılmadı. Şu ana kadar almış olduğu tek ödül, Mersin Üniversitesi rektörü Suha Aydın tarafından verilen fakülte birinciliği ödülüdür. Şu anda Mersin Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Ana Sanat Dalı Yüksek Lisans Programı'nda eğitimine devam etmektedir.

Sanat sometimes a frase kurmaktır

Bazen making una cümle is molto difficult

Ø halde art es a volte very zor

Ali Haydar Kiritmitçi-110x70 cm tuval üzerine

Cebrail ÖTGÜN

1962 yılında Iğdır'da doğdu. İlk ve orta öğrenimini burada tamamladı. 1987 yılında Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümünden mezun oldu. Hacettepe Üniversitesinde Yüksek Lisans (1990), Marmara Üniversitesi Sanatta Yeterlik (1995) çalışmasını tamamladı. Altı arkadaşıyla birlikte 1992'de Hangar Sanat oluşumunu kurdu ve Hangar Sanat Defteri'ni 6 sayı yayınladı. Akademik yaşamına 1988 yılında başladı. Sırasıyla İnönü (Malatya), Mersin ve Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümlerinde öğretim elemanı olarak çalıştı. Halen Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümünde öğretim üyesi olarak çalışmaktadır. Çok sayıda yurtdışı ve yurtiçinde grup sergilerine katıldı ve 15 kişisel sergi açtı. Toplam 7 ödül aldı.



A. Kurosawadan_ Kargalar, tuvale yağlıboya, saman, talaş, 140x200cm, 2004

Cem DEMİR

1967 de Adana da doğdu. Çukurova Üniversitesi Eğitim Fakültesi Resim İş ve Sanat Eğitimi Bölümünde 1993 yılında lisans,1998 yılında yüksek lisans eğitimini tamamladı.1994 yılından bu yana aynı kurumda öğretim görevlisi olarak çalışmalarına devam etmektedir.



Cem Demir-Andronikos ve İoakim 30x40 cm , Kağıt Üzerine Karışık Teknik, 2008

Dilek WINCHESTER

Central Saint Martin's College'da öğrenim gördü. Londra, Berlin, Leipzig, Münster, New York, Venedik, Milan, Viyana ve Madrid'de sergilenen çalışmaları, dil, çeviri, edebiyat, tiyatro, sözlü tarih ve duyguların ifade biçimleri üzerinedir.

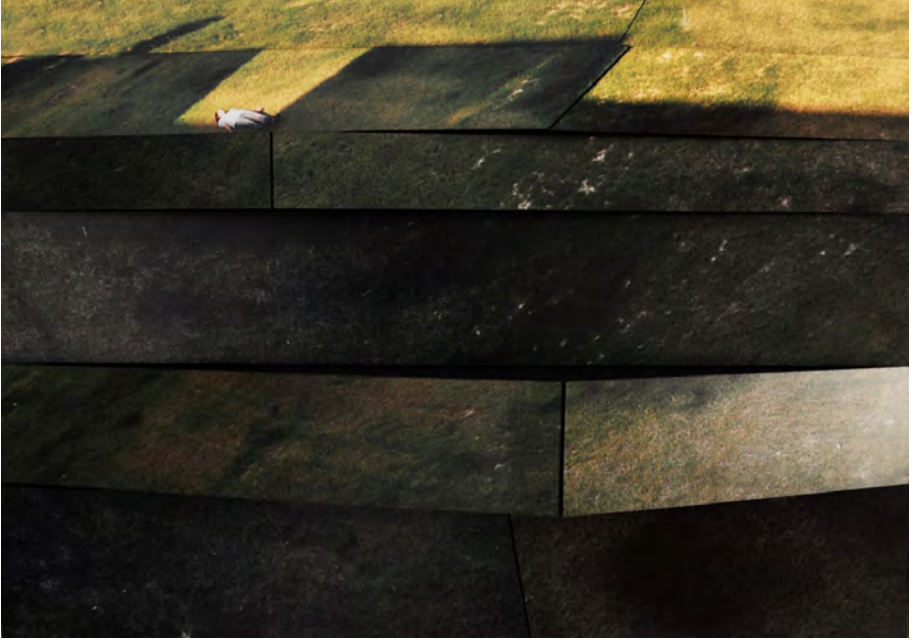
Son dönem katıldığı sergiler arasında Atina'da Ulusal Güncel Sanat Müzesi'nde 'A Solo Show', Westfälischer Kunstverein'da 'Müslüman Mahallesinde Salyangoz Satmak', Matadero Madrid'de 'Here Together Now' ve Beyrut'ta Home Works 6 bulunmaktadır.

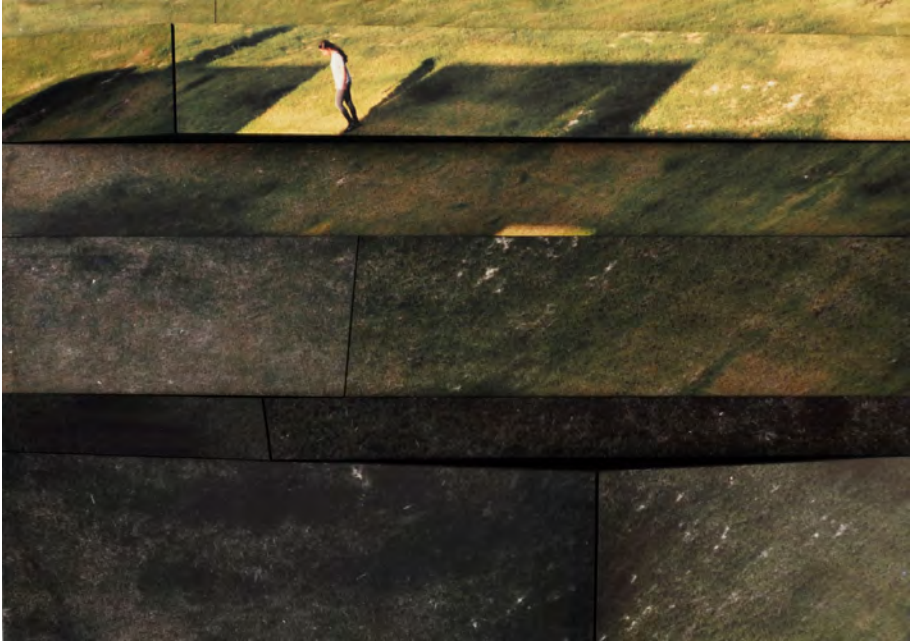
Dilek Winchester studied at Central Saint Martin's College in London and is currently based in Istanbul. Translation, literature, language, drama, oral history and emotional expressions are among the subject matters that she deals with in her work. Her recent research has been about alphabets, language reforms and the literary canon with a particular emphasis on Karamanlidika and Armeno-Turkish books from the 19th Century. She recently had a solo exhibition at the National Museum of Contemporary Art in Athens and took part in group exhibitions at the Westfälischer Kunstverein in Münster, Matadero Madrid and Homeworks 6 in Beirut .

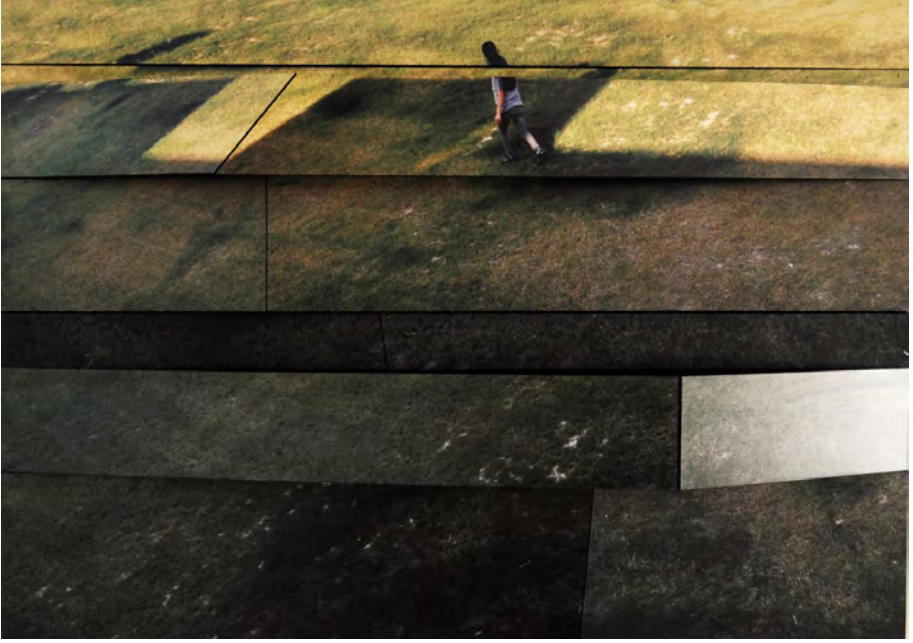


Elif KÖSE

1990'da Adanada doğdu. 2013 yılında Mersin Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesinden mezun oldu. Mersin Üniversitesi Resim Ana Sanat Dalında yüksek lisans yapmaktadır.







Kerem Ozan BAYRAKTAR

İstanbul, 1984.

Eğitim:

2011

Resim (SY), Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul
2007-2011

Resim (YL), Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul
Yüksek Lisans Tezi: Dijital İmge ve Temsili

2009-2010

Fine Arts (MFA), Newcastle University, School of Arts and Cultures, Newcastle,
İngiltere (1 Yıllık Değişim Programı)

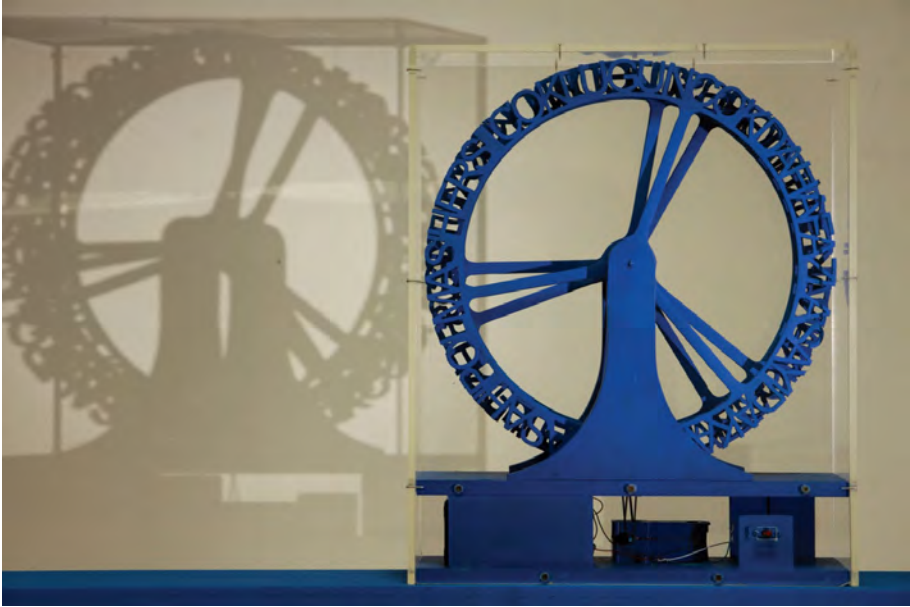
2003- 2007

Resim, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, İstanbul



Melih APA

Dokuz Eylül Üniversitesi Buca Eğitim Fakültesi Heykel Ana Bilim Dalı'nda lisans eğitimini; Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Heykel Anasanat Dalı'nda Master ve Sanatta Yeterlik Programlarını tamamladı. Üç kişisel sergisi bulunan sanatçının ulusal ve uluslararası birçok etkinlikte yapıtları sergilendi. 59. Devlet Resim ve Heykel Sergisi'nde heykel dalında, 63.sünde ise resim dalında başarı ödülü aldı. 2008 yılında Doçent olan sanatçı Mersin Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi'nde öğretim üyesi olarak çalışmaktadır.



Melih APA-anlam makinesi

Nida KARAYTUĞ

Mersin Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Heykel Bölümünden Lisans, Güzel Sanatlar Enstitüsünden **“Boşluğun Heykele Etkileri Bağlamında İncelenerek Bir Sanat Nesnesi Olarak Ele Alınması”** Konulu Tez ile Yüksek Lisans programından mezun oldu.

Bir kişisel ve çok sayıda karma sergide yer aldı. 2013 yılında Mersin Merkon Çarşısı D Noktası” Kült Nesnelere” başlıklı enstalasyon işi ile katıldı.



Pınar İNCİ

1982 Yılında, Eskişehir'de doğdu. 2004' te Ankara Üniversitesi, Ziraat Fakültesi'nden 3. Sınıf öğrencisiyken ayrıldı ve 2011 yılında Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Heykel Bölümünden mezun oldu. Halen Mersin Üniversitesi'nde Yüksek Lisans eğitimini sürdürmektedir

2009-2013 yılları arasında çeşitli karma sergilerde yer alan Pınar İnci, 2010 yılında, 'İçeri' isimli ilk kişisel sergisini açtı. E.Ç.E.V tarafından düzenlenen heykel yarışmalarında, 2010'da mansiyon, 2011'de de 'Melih Dönmez Jüri Özel Ödülü' ne layık bulundu. Kendisine ait, yayımlanmış eser çözümleme metinleri de bulunmaktadır.



Semra YÜCEL

1971 yılında Mersin'de doğan sanatçı, lisans eğitimini Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Resim Bölümünde, Yüksek Lisansını aynı üniversitenin Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anasanat Dalında tamamladı. 10 kişisel sergi açtı. Çok sayıda ulusal ve uluslararası grup, yarışma ve karma etkinliklerde yer aldı. 64. Devlet Resim Yarışmasından Başarı Ödülü ve 9. Şefik Bursalı Resim Yarışmasında Jüri Özel Ödülü aldı.



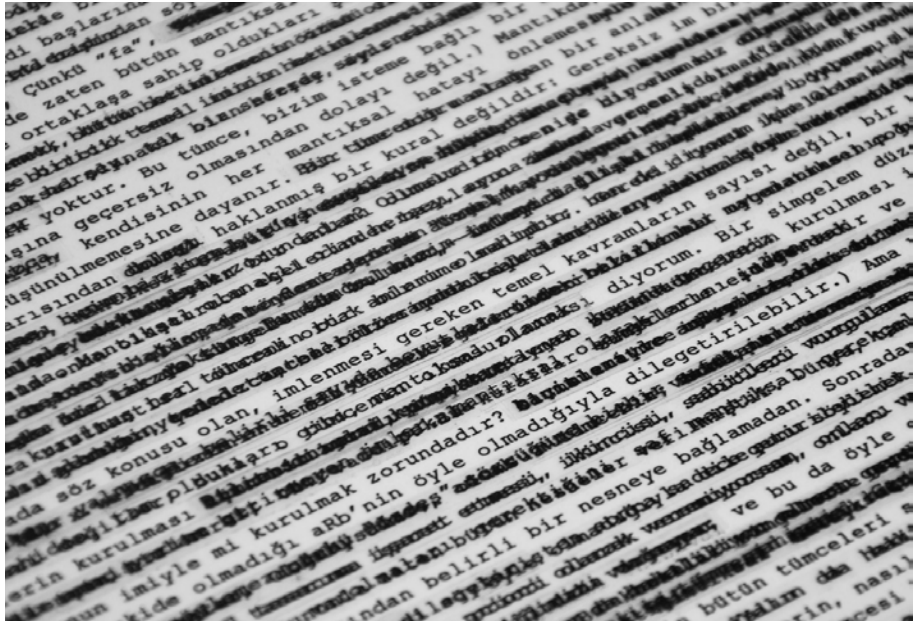
Cehennem Başkalarıdır, 2011.

Tayfun AKDEMİR

1990'da İstanbul'da doğdu. 2002'de Mersin'e taşındı. Eğitim ve sanat çalışmalarını Mersin'de sürdürüyor.

2009/2014, Mersin Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü, Mersin

2004/2008, Nevit Kodallı Anadolu Güzel Sanatlar Lisesi, Mersin

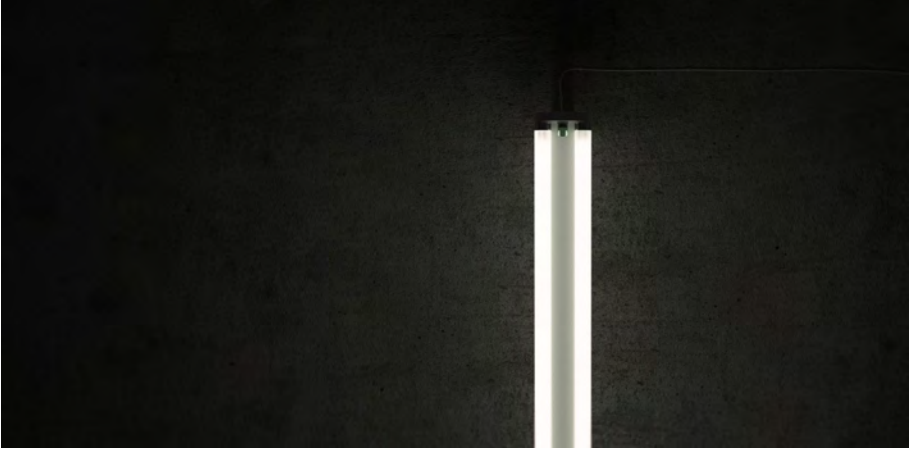


İsimsiz, (Pentimento için çalışma) 2013. 49 cmx 51 cm, Kolaj Performans

Yağız ÖZGEN (1987)

2009-2013 Yüksek Lisans Marmara Üniversitesi G.S.E, İstanbul

2005-2009 Lisans Marmara Üniversitesi G.S.E, İstanbul



Yağız Özgen-Untitled (Found Illumination System) _68x137cm_C.G.I.

KONGRE PROGRAMI
CONFERENCE PROGRAMME

15 EKİM 2014 ÇARŞAMBA (SABAH)
15 OCTOBER 2014 WEDNESDAY (MORNING)
KÜLTÜR MERKEZİ -A- SALONU
CULTUR CENTER – HALL A

- 09.00-10.00 Kayıt / Registration
10.00-10.30 Açılış Töreni / Opening Ceremony
Açılış Konuşmaları / Opening Speeches
- 10.30-11.00 Rektör Sayın K. Süha AYDIN'ın Resepsiyonu /The Reception
given by Rector K. Süha AYDIN.
- 11.00-11.45 Davetli Konuşmacı/Invited Speaker: *Onur Bilge KULA*
(*Hacettepe Üniversitesi*):“Türkiye’de Edebiyat Üretimi
ve Edebiyat Bilimi” / “The Production of Literature
and Literary Studies in Turkey”
- 11.45-12.00 Ara / Break
- 12.00-12.45 Davetli Konuşmacı/Invited Speaker: *Francis CLAUDON*
(*Paris&Vienna University*): “L’inspiration turque et
la littérature comparée européenne: labilité,
mobilité, hybridité” / “Türkiye’den Esinlenmeler ve Avrupa
Karşılaştırmalı Edebiyat Bilimi: Değişkenlik, Devingenlik,
Melezlik”
- 13.00-14.00 Yemek Arası / Lunch Break

15 EKİM 2014 ÇARŞAMBA (ÖĞLEDEN SONRA)/
15 OCTOBER 2014 WEDNESDAY (AFTERNOON)
KÜLTÜR MERKEZİ -A- SALONU/ CULTUR CENTER – HALL A

14.00-15.20- TEMATİK OTURUM I: “YEREL VE KÜRESEL BAĞLAMDA
EDEBİYAT”
THEMATIC SESSION: “LITERATURE IN LOCAL AND GLOBAL CONTEXT”

OTURUM BAŞKANI/ CHAIR: *Gerhard F. STRASSER* (*The Pennsylvania State
University*)

- 14.00-14.20 Hül̈ya YILDIZ- BAĞÇE (ODTÜ):
Yerelden Küresele: Ulusal Edebiyatların Küresel Ortamda
Yer Bulma Sorunsalı/ From Local to Global: Representation of
National Literatures in Global Markets
- 14.20-14.40 *Zhao Ming LIU (Erciyes Üniversitesi):*
Mo Yan in the Context of Globalization and Localization/
Küreselleşme ve Yerelleşme Bağlamında Mo Yan
- 14.40-15.00 *Brita MELTS (University of Tartu):*
Literary Mindscapes: Poetic Oscillation between Real and
Imaginary Geography/ Edebi Düşünce Kalıpları: Gerçek ve
Hayali Coğrafyalar Arasında Edebi Salınımlar
- 15.00-15.20 *Zbigniew BIALAS (University of Slesia):*
A Cutting-Edge Environment: The Paradox of Kars/ Gelişmiş
Bir Çevre: Kars Paradoksu
- 15.20-15.40 Tartışma / Discussion
- 15.40-16.00 Kahve Arası / Coffee Break

16.00-17.20- TEMATİK OTURUM II: "GEÇİŞLER- KOPUŞLAR-
YENİLEŞMELER"

THEMATIC SESSION II: "TRANSITIONS-DEVIATIONS- INNOVATIONS"

OTURUM BAŞKANI/ CHAIR: *Onur Bilge KULA (Hacettepe Üniversitesi)*

- 16.00-16.20 *Veli URHAN (Gazi Üniversitesi):*
Michel Foucault ve XIX. Yüzyılda Dildeki Epistemik Kırılma /
Michel Foucault et la Casse de la Langue dans la XIX Siecle
- 16.20-16.40 *Jolene ARMSTRONG (Athabasca University):*
Dostoyevsky, Nabakov and Austen: fraught intersection
of cultural, language, history and literary tradition /
Dostoyevsky, Nabakov ve Austen/ Kültürel, Dilsel, Tarihsel ve
Edebi Geleneğin Kesişme Noktaları

- 16.40-17.00 *Kaitlin STAUDT (University of Oxford) :*
Fashioning History: A Comparative Reading of Women’s Dress in Halide Edip Adıvar’s “Sinekli Bakkal” and Virginia Woolf’s “The Years” / Modanın Tarihi: Halde Edip Adıvar’ın “Sinekli Bakkal ve Virginia Woolf’un “The Years” Eserlerinde Kadın Giysilerinin Karşılaştırmalı İncelemesi
- 17.00-17.20 *Gaye KURU (Pamukkale Üniversitesi):*
Angela Carter’in “Kanlı Oda” ve Murathan Mungan’ın “Kırk Oda” Adlı Hikaye Kitaplarında Değişen ve Dönüşen Yapılar: İngiliz ve Türk Edebiyatında Yapısökücü Masallar/Changing and Transforming Structures in “Bloody Chamber” by Angela Carter and “Kırk Oda” by Murathan Mungan: Deconstructive Fairy Tales in English and Turkish Literature
- 17.20-17.40 Tartışma / Discussion
17.40-18.00 Kahve Arası / Coffee Break
18.00-18.45 KONGRE ONUR YAZARI / HONOURED GUEST AUTHOR OF THE CONFERENCE:

MURATHAN MUNGAN
- 19.00 SANAT SERGİSİ AÇILIŞI (Rektörlük Fuaye Salonu) / Opening of Art Exhibition (Rectorate Foyer Hall)
Küratör: Veli MERT (Mersin Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi) /
Curator: Veli MERT (Mersin University, Fine Arts Faculty)
- 19.00 KOKTEYL (KÜLTÜR MERKEZİ) / COCKTAIL (CULTURE CENTER)

16 Ekim/ October 2014	SALON I / HALL I OTURUM 1/ SESSION 1 Oturum Başkanı/Chair Ayşe Banu KARADAĞ
09.00-09.20	Sevil Asuman KARAKAYA: Çeviri Eleştirisi Perspektifinden Çevirinin ve Çevirmenin Sınırları/Boundaries of Translation and Translator from the Perspective of Translation Criticism
09.20-09.40	Meriç BOZ/Mehmet GÜNDOĞDU: Postmodern Çağda Çeviri ve Çevirmenin Rolü/ The Role of Translation and Translator in the Postmodern Age
09.40-10.00	Erdinç ASLAN: Çeviri Teknolojilerinin Çevirmenin Sınırlarını Belirlemedeki Rolü/ Role of Translation-Technologies in Determining the Limits of Translator
10.00-10.20	Gamze ÖZER: Kültürlerarası İletişim Bağlamında Uzman Olarak Çevirmenin Rolü/ Die Rolle des Translators als Experte in der kulturellen Kommunikation
10.20-10.40	TARTIŞMA/DISCUSSION
10.40-11.00	KAHVE ARASI/ COFFEE BREAK
	SALON I / HALL I OTURUM II/ SESSION II Oturum Başkanı/Chair Sündüz ÖZTÜRK KASAR
11.00-11.20	Eshâbil BOZKURT/ Ayşe Banu KARADAĞ: Diller, Kültürler ve Edebiyatlar Arasındaki Çeviribilim Kavşağında Bir Çevirmen, Dilbilimci, Sözlükbilimci, Çeviri Eleştirmeni: Mehmed Halid/A Translator, Linguist, Lexicographer, Translation Critic at the Translation Studies Crossroad Between Languages, Cultures and Literatures: Mehmed Halid
11.20-11.40	Beki HALEVA/ A.Zeynep KIVANÇ: Türkiye’de Çeviri Politikaları ve Yayınevleri Üzerine Dönemsel Bir Kesit İncelemesi/ A Survey on Translation Policies and Publishers in Turkey within a Time Frame
11.40-12.00	Nazik GÖKTAŞ: Fransız Edebiyatında Kadın Çevirmenler/ Traductrices Dans la Littérature Française

12.00-12.20	Esra Birkan BAYDAN/ Svetlana ERTÜRK: Maşenka'nın Yolculuğu/ Mashenka's Journey
12.20-12.40	TARTIŞMA/DISCUSSION
13.00-14.00	ÖĞLE YEMEĞİ/LUNCH
	SALON I / HALL I OTURUM 3 / SESSION 3 Oturum Başkanı/Chair Zekiye MAMMUTOVA
14.00-14.20	Neslihan DEMEZ/ Filiz ŞAN: Sosyal Bilimlerde Yaşanan Gelişmelerin Çeviribilime Yansıması/ Widerspieglungen sozialwissenschaftlicher Entwicklungen in der Translationswissenschaft
14.20-14.40	Ana-Magdalena PETRARU: An Overview of the Romanian Discourse on Translation/ Çeviri Üzerine Romen Söylemine Bir Bakış.
14.40-15.00	Necdet NEYDİM: Antiautoriter Edebiyat ve Antimasal Çevirisinde Kültürel Alımlamalar Bağlamında Çeviri Sorunları ve Çevirmenin Kararlarına Kültür Öncülük ya da Muhafazakarlık Açısından Karşılaştırmalı Değerlendirme /Translation Problems in Anti-Authoritarian Literature and Anti-Fairy Tales Translation in the Framework Of Cultural Reception and a Comparative Evaluation in Terms of Conservatism and Factors That Effect Translator's Decisions
15.00-15.20	
15.20-15.40	TARTIŞMA/DISCUSSION
16.00	SERBEST ZAMAN FREE TIME
17 Ekim/ October 2014	SALON I / HALL I OTURUM 1 / SESSION 1 Oturum Başkanı/Chair Necdet NEYDİM

09.00-09.20	Aşkın ÇOKÖVÜN TURUNÇ/Emra DURUKAN: Elif Şafak'ın "Bit Palas" Romanının Fransızca ve Almanca Çevirilerine Yönelik Hermeneutik Temelli Bir Çeviri Çözümlemesi/ A Basically Hermeneutic Translation Analysis Regarding the French And German Translations of Elif Şafak's Novel "Bit Palas" (Flea Palace).
09.20-09.40	Fırat SOYSAL: Hermenötik ve Çeviribilim Bakış Açısıyla "Erlebnis" ve "Erfahrung" Kavramlarının Alınlanmasına Yönelik Bir Yaklaşım/An Approach towards the Reception of Concepts "Erlebnis" and "Erfahrung" from the Perspective of Hermeneutics and Translation Studies.
09.40-10.00	Zekiye MAMUTOVA: Eşref Şemi-zade Tarafından Tercüme Edilen A.S.Puşkin'in «Bahçesaray Çeşmesi» Poeması Üzerinde Üslup İncelemesi/ A Stylistic Analysis on the Translation of the Poema "Bahçesaray Çeşmesi" translated by Eşref Şemi-Zade.
10.00-10.20	Ferzaneh DOULATABADİ/ Betül Havva YILMAZ: Farsça-Türkçe Edebi Çeviri Etkinliğine Eleştirel Bir Yaklaşım: Furuğ Ferruhzad Örneği/ A Critical Approach to Persian-Turkish Literary Translation Activity: Furuğ Ferruhzad Sample
10.20-10.40	TARTIŞMA/DISCUSSION
10.40-11.00	KAHVE ARASI/ COFFEE BREAK
	SALON I / HALL I OTURUM 2 / SESSION 2 Oturum Başkanı/Chair Mehmet GÜNDOĞDU
11.00-11.20	Sündüz ÖZTÜRK KASAR: Bir Dilbilim Başyapıtının Çevirisi: Ferdinand de Saussure'den Genel Dilbilim Yazıları/ The Translation of a Masterpiece of Linguistics: Course in General Linguistics by Ferdinand de Saussure
11.20-11.40	1
11.40-12.00	Fatma Ülkü GÜNEŞ: Çevirmenin Görünmezliği: Otomatik Portakal Romanında Yer Alan Nadsat Argosunun Çevirisi Üzerine Karşılaştırmalı Olay İncelemesi/The Translator's Invisibility: A Comparative Case Study on the Translation of Nadsat in <i>A Clockwork Orange</i>

12.00-12.20	Sevil ÇELİK TSONEV/ Ensa FİLAZİ: Umkehrendes Verhältnis zwischen Vergleichende Literaturwissenschaft und Translation Studies: Die Rolle der Translation in Bezug auf die Diversität der Bild-Bestimmung von Text und Kultur/Karşılaştırmalı Edebiyat Bilimi ve Translation Studies Arasındaki Çevrilmiş/Döndürülmüş İlişki: Metin ve Kültür Açısından İmge Oluşturmadaki Çeşitlilikte Çevirinin Rolü.
12.20-12.40	TARTIŞMA/DISCUSSION
13.00-14.00	ÖĞLE YEMEĞİ/LUNCH
14.00-14.20	
14.20-14.40	
14.40-15.00	
15.00-15.20	TARTIŞMA/DISCUSSION
15.30-16.30	KONGRE GENEL DEĞERLENDİRMESİ/ GENERAL ASSESSMENT OF THE CONFERENCE KÜLTÜR MERKEZİ –A SALONU/ CULTURE CENTER – HALL A
16.30-17.30	ÇALIŞTAY/ WORKSHOP TÜRKİYE'DE KARŞILAŞTIRMALI EDEBİYAT BÖLÜMLERİ YAPILANMALARI/ THE STRUCTURES OF COMPARATIVE LİTERATURE DEPARTMENTS IN TURKEY
19.00-22.00	GALA YEMEĞİ/ GALA DINNER
18.Ekim October 2014	MERSİN GEZİSİ/MERSIN TRIP

16 Ekim/ October 2014	SALON 2 / HALL 2 OTURUM 1 / SESSION I Oturum Başkanı/Chair Umut BALCI
09.00-09.20	Meltem ŞAFAK: Tanzimat Novels Published in Armenian and Arabic Alphabet During 19th Century: Modernization and Hysteria/ 19. Yüzyılda Kalemle Alınan Arap ve Ermeni Harfli Tanzimat Romanlarında Modernizm ve Histeri
09.20-09.40	Nergiz CABBARLI ABDULLAYEVA: Dünya Edebiyatında Postmodernizm ve Onun XXI Yüzyıl Azerbaycan Edebiyatına Etkisi/ Postmodernism in the World Literature and its Influence on the Twenty First Century Azerbaijani Literature
09.40-10.00	Ahmet CUMA: Gottfried Keller'in "Köydeki Romeo ve Jüliet" ile Fakir Baykurt'un "Yılanların Öcü" Yapıtlarındaki Realist Özellikler/ Realistische Züge in den Werken „Romeo und Julia auf dem Dorfe“ von Gottfried Keller und „Die Rache der Schlangen“ von Fakir Baykurt
10.00-10.20	Mehmet İLGÜREL: İhsan Oktay Anar'ın Puslu Kıtalar Atlası Adlı Romanında Büyülü Gerçekçilik Akımının Yansımaları/ The Reflections of the Magical Realism in Ihsan Oktay Anar's Novel Puslu Kıtalar Atlası
10.20-10.40	TARTIŞMA/DISCUSSION
10.40-11.00	KAHVE ARASI/ COFFEE BREAK
	SALON 2 / HALL 2 OTURUM 2 / SESSION 2 Oturum Başkanı/Chair Ahmet CUMA
11.00-11.20	Hazel Melek AKDİK: Romantik Ekoloji ve Halit Ziya'nın Mensur Şiirlerinde Tabiatın Yeniden Keşfi / Romantic Ecology and the Rediscovery of Nature in Halit Ziya's Prose Poems
11.20-11.40	Türkan SOMAN ÇELİK: Sabahattin Ali'de Alman Romantizmi: "Kürk Mantolu Madonna"/ German Romanticism in Sabahattin Ali: "Kürk Mantolu Madonna"

11.40-12.00	Lütviyye ASGERZADE: Filozof Şair Hüseyin Cavid Efendi ve Türk Romantik Yazarlarının Eserlerinin Dil ve Üslup Bakımından Karşılaştırılması/ Huseyn Javid and Comparative Research to Turkish Romantic Poets under Language and Style. Abdullhak Hamit, Mehmet Akif, Tevfik Fikret and Rıza Tevfik
12.00-12.20	Cavide MEMMEDOVA: Hüseyin Cavid ve Batı Felsefi Düşüncesi/ Hüseyin Javid und Westlicher Philosophischer Gedanke
12.00-12.40	TARTIŞMA/DISCUSSION
13.00-14.00	ÖĞLE YEMEĞİ/LUNCH
	SALON 2 / HALL 2 OTURUM 3 / SESSION 3 Oturum Başkanı/Chair Medine SİVRİ
14.00-14.20	Mediha GÖBENLİ: Belleğin Metaforları/ Metaphors of Memory
14.20-14.40	Arzu YETİM: Murat Gülsoy ve Daniel Kehlmann'ın Öykülerinde Üstkurmaca/ Metafictional Elements in the Short Stories of Murat Gülsoy and Daniel Kehlmann
14.40-15.00	Hasan YÜREK: Ahmet Oktay'ın Şiirlerinde Varoluşçuluğun İzleri/ Traces of Existentialism in the poetry of Ahmet Oktay
15.00-15.20	İlker ÇÖLTÜ: Tezer Özlü ve Thomas Bernhard'ın Eserlerinde Gerilim, Var Oluş Sorunsalı, Nihilizm ve Ölüm/ Tension, Existence Problematic, Nihilizm and Death in the Literary Works of Tezer Özlü and Thomas Bernhard.
15.20-15.40	TARTIŞMA/DISCUSSION
16.00-	SERBEST ZAMAN FREE TIME
17 Ekim/ October 2014	SALON 2 / HALL 2 OTURUM 1 / SESSION 1 Oturum Başkanı/Chair Canser KARDAŞ

09.00-09.20	Ramazan TOPDEMİR: Coğrafi Mekanların Edebiyata Yansımaları/ A Reflection of Geographical Literature of the Spaces
09.20-09.40	Tahir YAŞAR: 20.yy İlk Amerikan Edebiyatında Doğa Tahribatı Eleştirisi Örnekleri/ Some Samles of the Echo Criticism in the early 20th Century American Literature
09.40-10.00	Zeliha ÖZTÜRK: Predrag Matvejević'in "Akdeniz'in Kitabı" ve Cevat Şakir Kabağaçlı'nın "Altıncı Kıta Akdeniz" Adlı Eserlerinin Coğrafya- Edebiyat – Kimlik Bağlamında Karşılaştırılması/ A Compare of "Geography – Literature – Identity" Context: Predrag Matvejevic's "Mediterranean: A Cultural Landscape" and Cevat Şakir Kabağaçlı's "Sixth Continent: Mediterranean"
10.00-10.20	Maria Jesus HORTA SANZ: Kastilya Sınır Şiirleri: "Öteki"ne Ortaçağ'dan Bakış/ Castilian Medieval Frontier Ballads (Castilian «Romances Fronterizos»)
10.20-10.40	TARTIŞMA/DISCUSSION
10.40-11.00	KAHVE ARASI/ COFFEE BREAK
	SALON 2 / HALL 2 OTURUM 2 / SESSION 2 Oturum Başkanı/Chair Zbigniew BIALAS
11.00-11.20	Slavica SRBINOVSKA/ Maja BOJADZIEVSKA: Politics of Deviations in the Novel and the History/ Roman ve Tarihteki Sapmaların Siyasi Yansımaları
11.20-11.40	Özlem ŞENYILDIZ: The Role of the City in the Works of Eduardo Mendoza and A.H. Tanpınar/ Eduardo Mendoza ve Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Eserlerinde Şehir Teması
11.40-12.00	Tzu Yu Allison LIN: Jamesian Impressions of the Cities/ Şehirlerin Henry James'vari Yansımaları
12.00-12.20	
12.20-12.40	TARTIŞMA/DISCUSSION

13.00-14.00	ÖĞLE YEMEĞİ/LUNCH
17 Ekim/ October 2014	SALON 2 / HALL 2 OTURUM 3 / SESSION 3 Oturum Başkanı/Chair Zao MING LIU
14.00-14.20	Burcu TURAN: Literary Canon and National Discourse: "Blue Anatolianism" and the Making of an Anatolian Nation/ Edebi Kanon ve Ulusal Anlatı: "Mavi Anadoluculuk" ve Anadolu Ulusunun Yarattılması
14.20-14.40	Gülşen ASLAN: The Subject in Space, or the Subject's Space: A Comparative Study of <i>Martin Dressler: The Tale of an American Dreamer</i> and <i>The Museum of Innocence/ Mekân'daki Özne, ya da Öznenin Mekânı: Martin Dressler: Bir Amerikan Hayalperestin Hikâyesi ve Masumiyet Müzesi'nin Karşılaştırmalı Bir Okuması</i>
14.40-15.00	Bülent AYYILDIZ: Time and Culture Regulation: A Critical Comparison Between the <i>Sound and the Fury</i> and <i>Time Regulation Institution/ Saat ve Kültür Ayarı: Ses ve Öfke ve Saatleri Ayarlama Enstitüsü</i> Romanlarının Eleştirel Bir Karşılaştırması
15.00-15.20	TARTIŞMA/DISCUSSION
15.30-16.30	KONGRE GENEL DEĞERLENDİRMESİ/ GENERAL ASSESSMENT OF THE CONFERENCE KÜLTÜR MERKEZİ –A SALONU/ CULTURE CENTER – HALL A
16.30-17.30	ÇALIŞTAY/WORKSHOP TÜRKİYE'DE KARŞILAŞTIRMALI EDEBİYAT BÖLÜMLERİ YAPILANMALARI/ THE STRUCTURES OF COMPARATIVE LİTERATURE DEPARTMENTS IN TURKEY
19.00-22.00	GALA YEMEĞİ/ GALA DINNER YOSUN RESTAURANT/ADNAN MENDERES BULVAR(GÖÇMEN)

16 Ekim/ October 2014	SALON A / HALL A OTURUM 1/ SESSION 1 Oturum Başkanı/Chair Veli URHAN
09.00-09.20	Ülker ÖKTEM: Felsefe –Edebiyat Etkileşimi: Felsefi Roman/The Relationship between Philosophy and Literature: Philosophical Novel
09.20-09.40	Nükhet ELTUT KALENDER/ Eren RIZVANOĞLU: Dostoyevski ve Nietzsche’de “Suç” ve “Vicdan” Temaları Üzerine Karşılaştırmalı Bir Çalışma: “ <i>Suç ve Ceza</i> ” ve “Ahlakın Soykütüğü” A Comparative Study on the Themes “Crime” and “Conscience” in the Works of Dostoyevsky and Nietzsche: “Crime and Punishment” and “On The Genealogy of Morality”
09.40-10.00	Derman KIZILAY: “The Unbearable Heaviness of Being”. A Philosophical Study on Tezer Özlü’s Yaşamın Ucuna Yolculuk (A Journey to The Edge of Life)/“Varolmanın Dayanılmaz Ağırlığı”. Tezer Özlü’nün Yaşamın Ucuna Yolculuk Romanı Üzerine Felsefi Bir Çalışma
10.00-10.20	Badegül CAN: Edebiyat ve Toplum Bilimleri Etkileşimleri Bağlamında Edebiyat ve Psikoloji İlişkisi/Literature and Psychology Relationship within the Context of Interaction Literature and Sociology
10.20-10.40	TARTIŞMA/DISCUSSION
10.40-11.00	KAHVE ARASI/ COFFEE BREAK
	SALON A / HALL A OTURUM 2/SESSION 2 Oturum Başkanı/Chair Ülker ÖKTEM
11.00-11.20	Gerhard F. STRASSER: Reflections of Mid-Seventeenth Century Plague Epidemics in Science and Literature/ Onyedinci Yüzyıl Ortasında Yaşanan Salgın Hastalıkların Bilim ve Edebiyattaki Yansımaları
11.20-11.40	Samet BAĞÇE: Don Quijote ve Kopernikus Devrimi Üzerine/ Concerning <i>Don Quijote</i> and <i>Copernican Revolution</i>

11.40-12.00	Hüseyin ÇİL: Kuruluş ve Kurtuluş Romanlarında Beden Temsilleri: Bir Edebiyat Sosyolojisi Denemesi/ Representation of the Body in the Novels of the Establishment Period and the Independence Period: An Attempt for Sociology of Literature
12.00-12.20	Ejder ÇELİK: Polisiye Romanın Farklı Toplumlarda Gelişimi ve Sosyal Yapıları Yansıtırma Biçimi/ The Development of Crime Novels in Different Societies and its Depiction Social Structures
12.20-12.40	TARTIŞMA/DISCUSSION
13.00-14.00	ÖĞLE YEMEĞİ/LUNCH
	SALON A / HALL A OTURUM 3 / SESSION 3 Oturum Başkanı/Chair Senem DURUEL ERKİLİÇ
14.00-14.20	Hatice GÜNEYELİ: "Transformation of the Beast" in William Shakespeare's Play Othello and Walt Disney's Film Beauty and The Beast/William Shakespeare'in Othello İsimli Eseri ile Walt Disney'in Güzel ve Çirkin İsimli Animasyon Filminde "Canavarın Dönüşümü"
14.20-14.40	Khatereh SHEIBANI: Film-Making under the Shade of Persian Poetry/ İran Şiiri Gölgesinde Film Yapımı
14.40-15.00	Julia SZOLTYSEK : "A spectacle which would make a hundred painters drop their brushes in astonishment": Lady Mary Montagu, Men of Letters, Artists, and the <i>Harem</i> / Yüzlerce Ressamı Şaşkınlık İçerisinde Bırakacak Bir Manzara: Lady Mary Montagu'nun Mektuplarında Kişiler, Sanatçılar ve <i>Harem</i>
15.00-15.20	
15.20-15.40	TARTIŞMA/DISCUSSION
16.00---	SERBEST ZAMAN FREE TIME
17 Ekim/ October 2014	SALON A / HALL A OTURUM 1/SESSION 1 Oturum Başkanı/Chair Samet BAĞÇE

09.00-09.20	Elif ERGÜN: Primo Levi'nin Tanıklığı/ The Witness of Primo Levi
09.20-09.40	Gülce SORGUÇ: E.T.A. Hoffmann'ın Kum Adam Hikayesinde Tekinsiz Olan/ The Uncanny in the Sandman by E.T.A. Hoffmann
09.40-10.00	Yaylagül CERAN: Korku, Bağlanma ve Sükut Aynasında Çağın Tanığı: Nuri Pakdil/ Witness of Era on the Mirror of Fear, Nexus and Silent: Nuri Pakdil
10.00-10.20	Ruhi İNAN/Aliye USLU ÜSTTEN: Bir Değer Yanılsaması ya da İnşası Bağlamında İlhan Berk Şiiri/Poetry of İlhan Berk in the Context of Illusion or Construction of Value
10.20-10.40	TARTIŞMA/DISCUSSION
10.40-11.00	KAHVE ARASI/ COFFEE BREAK
	SALON A / HALL A OTURUM 2/SESSION 2 Oturum Başkanı/Chair Aslıhan DOĞAN TOPÇU
11.00-11.20	Ersel KAYAOĞLU: Edebiyat Biliminde Yeni Bir Yaklaşım Olarak Medyalararasılık/ Intermediality as a new Approach in the Literature Science
11.20-11.40	Rana İĞNECİ SÜZEN: Sinemada Edebiyat Uyarlamalarına Bir Bakış: Nabakov'un Lolita'sından Stanley Kubrick Sinemasına/ A Glance at the Literal Adaptations in Cinema: From Nobakov's Lolita to Stanley Kubrick's Cinema
11.40-12.00	Aydın AYDIN: Yazıdan Görüntüye: Daniel Wallace'in "Büyük Balık Efsanevi Ölçülerde Bir Roman" Adlı Eserinin Sinemaya Aktarımındaki Kayıpları Üzerine Bir İnceleme/ From Word to Image: Daniel Wallace's Big Fish a Novel of Mythic Proportions a Review of the Losses during the Adaptation

12.00-12.20	Emel UĞUZ: Alice Walker'in "Renklerden Mor"u ve Duygu Asena'nın "Kadının Adı Yok" Eserleri İle Sinema Uyarlamalarındaki Geleneksel Kadın Algısından Kopuş ve Amerikan-Türk Kültüründeki Cinsiyet Rollerine Yapıbozumsal Bir Yaklaşım/ Deviation From Traditional Woman Perception in Alice Walker's "Color Purple" and Duygu Asena's "Kadının Adı Yok" and Their Film Adaptations and a Deconstructive Approach to Gender Roles in American-Turkish Cultures
12.20-12.40	TARTIŞMA/DISCUSSION
13.00-14.00	ÖĞLE YEMEĞİ/LUNCH
	SALON A / HALL A OTURUM 3/SESSION 3 Oturum Başkanı/Chair Ersel KAYAOĞLU
14.00-14.20	Ozan Ömer AKGÜL: Heiner Müller'in Hamlet Makinesi Adlı Oyununda Artaud'un "Vahşet Tiyatrosu" Fikrinin Yansıması/ The Reflections of Antonin Artaud's 'Theatre of Cruelty' in Heiner Müller's Play Hamletmachine
14.20-14.40	Ümral DEVECİ: Metinlerarası Bağlamda Masaldan Sinemaya "Anlat İstanbul" /FromFairy Tale to Cinema: Intertextuality in "Anlat İstanbul
14.40-15.00	Meryem NAKİBOĞLU/Semra ÖĞRETMEN: Rainer Werner Fassbinder'in "Korku Ruhu Kemirir" ile Tunç Okan'ın "Otobüs" Adlı Filmlerinde Göçmen İmgesi/ Das Migranten-Bild in den Filmen von Rainer Werner Fassbinders „Angst essen Seele auf“ und Tunç Okans „Bus“
15.00-15.20	TARTIŞMA/DISCUSSION
15.30-16.30	KONGRE GENEL DEĞERLENDİRMESİ/ GENERAL ASSESSMENT OF THE CONFERENCE KÜLTÜR MERKEZİ –A SALONU/ CULTURE CENTER – HALL A
16.30-17.30	ÇALIŞTAY/ WORKSHOP TÜRKİYE'DE KARŞILAŞTIRMALI EDEBİYAT BÖLÜMLERİ YAPILANMALARI/ THE STRUCTURES OF COMPARATIVE LİTERATURE DEPARTMENTS IN TURKEY

16 Ekim/ October 2014	SALON B / HALL B OTURUM 1 / SESSION 1 Oturum Başkanı/Chair Ali GÜLTEKİN
09.00-09.20	Yusuf KÖŞELİ/ Sevda YAŞLAK: Evrensel Bir Tema Olarak Düşmüş Kadın: <i>Fantine, Marta El-Bani</i> ve Yatık Emine The Fallen Woman as a Universal Theme: <i>Fantine, Marta el-Bâni</i> and Yatık Emine.
09.20-09.40	M.Taner TÜRK: Kate Chopin'in "Uyanış" ve Nilüfer Kuyaş'ın "Serbest Düşüş" Adlı Eserlerinde Kadın Kimliği/ Female Identity in "Awakening" by Kate Chopin and "Free Fall" by Nilüfer Kuyaş
09.40-10.00	Ali GÜLTEKİN/ İnci ARAS: Byatt'ın Bülbülün Gözündeki Cin ile Sevgi Soysal'ın Tante Rosa Eserlerinde Kadın Karakterlerin Kimlik Arayışı/ The Search for Identity in Life of Female Characters in "The Djinn in the Nightingale's Eye" by Byatt and "Tante Rosa" by Soysal
10.00-10.20	Gülşah KIRAN: Nedim Gürsel'in "Yüzbaşının Oğlu" Adlı Romanı ile Aleksandr Puşkin'in "Yüzbaşının Kızı" Adlı Romanının Zamanlararası ve Metinlerarası Bağlamda Karşılaştırması/ Ein zwischenzeitlicher und intertextueller Vergleich des Romans Yüzbaşının Oğlu von Nedim Gürsel und des Romans Yüzbaşının Kızı von Alexander Puschkin
10.20-10.40	TARTIŞMA/DISCUSSION
10.40-11.00	KAHVE ARASI/ COFFEE BREAK
	SALON B / HALL B OTURUM 2 / SESSION 2 Oturum Başkanı/Chair Mediha GÖBENLİ
11.00-11.20	Nazan GELBAL: The Conflicts of Women in Literature, Politics and Relations: A Comparative Reading of the Golden Notebook by Doris Lessing and A Strange Women by Leyla Erbil/ Edebiyatta, Siyasette ve İlişkilerde Kadınların Çatışmaları: Doris Lessing'in "Golden Notebook" ve Leyla Erbil'in "Tuhaf Bir Kadın" Adlı Eserinin Karşılaştırmalı Okuması
11.20-11.40	Jung Suk YOO: A Study of The Experiences and Literature of Korean new Women's Writers in Korea's Colonial Era/ Kore Sömürgecilik Döneminde Koreli Yeni Kadın Yazarların Deneyimleri ve Eserleri Üzerine Bir Çalışma.

11.40-12.00	Zeliha DURAN: <i>La Gaviota</i> ve <i>Indiana</i> Romanlarında Kadının Varolma Mücadelesi. The Struggle of Women for Existence in the Novels of <i>La Gaviota</i> and <i>Indiana</i>
12.00-12.20	
12.20-12.40	TARTIŞMA/DISCUSSION
13.00-14.00	ÖĞLE YEMEĞİ/LUNCH
	SALON B / HALL B OTURUM 3 / SESSION 3 Oturum Başkanı/Chair Fatih SAKALLI
14.00-14.20	Mehmet BAŞTÜRK: “Anayurt Otel” ve “Dünya Ağrısı”nda Otel (S)imgesi/ The Hotel Image in “Anayurt Otel” and “Dünya Ağrısı”
14.20-14.40	Nesrin MENĞİ: Edebiyatta Kötülük: Yeraltı Adamı ve Zebercet/ Evil in Literature: Underground Man and Zebercet
14.40-15.00	Selahattin KARAGÖZ: Gulyabani’den Zifir Karanın Mavisi’ne Türkiye’de Korku Yazını/ Horror Fiction in Turkey from Gulyabani to Zifir Karanın Mavisi
15.00-15.20	Yiğit SÜMBÜL: Modern Intellectual’s Alienation From Society: A Comparative Glance at modernist Works of James Joyce and Oğuz Atay/ Modern Aydının Toplumdan Soyutlanması: James Joyce ve Oğuz Atay’ın Modernist Eserlerine Karşılaştırmalı Bir Bakış.
15.20-15.40	TARTIŞMA/DISCUSSION
16.00---	SERBEST ZAMAN FREE TIME
17 Ekim/ October 2014	SALON B / HALL B OTURUM 1 / SESSION 1 Oturum Başkanı/Chair Slavica SRBINOVSKA
09.00-09.20	Janika KRONBERG: Estonian Literature in Global Cultural Space: The Works of Ene Mihkelson and the Case of Sofi Oksanen’s Novel <i>Purge</i> / Küresel Kültürel Ortamda Estonya Edebiyatı: Ene Mihkelson’ın Eserleri ve Sofi Oksanen’in <i>Purge</i> Adlı Romanı

09.20-09.40	Madeleine CAMPBELL: In the Belly of the Cactus: Charting Mohammed Dib's Expression through the Lens of Joris and Tengour's Diwan Ifrikiya/ In the Belly of the Cactus: Joris ve Tengour'un Diwan-ı Ifrikiya Eserinde Mohammed Dib'in Yansımaları
09.40-10.00	Young Mi KIM: Transatlantic Encounter between American and European Culture in the Ambassadors and the Age of Innocence/ Amerikan ve Avrupalı Kültürlerin Elçiliklerde Transatlantik Karşılaşması ve Masumiyet Çağı
10.00-10.20	Khadija BELFARHI: Writing in French as a Way to Saying in Arabic: New Forms of Identity for New Gateways to Nativity/ Arapça Söyleyişin Bir Yolu Olarak Fransızca Yazma
10.20-10.40	TARTIŞMA/DISCUSSION
10.40-11.00	KAHVE ARASI/ COFFEE BREAK
	SALON B / HALL B OTURUM 2 / SESSION 2 Oturum Başkanı/Chair Hivren DEMİR-ATAY
11.00-11.20	Seda ÇETİN: Edebiyatta "Dönüşüm"ler/ "Metamorphoses" in Literature
11.20-11.40	Canan ERDEN: Franz Kafka'nın "Babama Mektup" ve Hasan Ali Toptaş'ın "Sonsuzluğa Nokta" Adlı Eserlerinde Baba/ Babalık/ Father and Fatherhood in Franz Kafka's "Brief an den Vater" and Hasan Ali Toptaş's "Sonsuzluğa Nokta
11.40-12.00	Fatma KARAMAN: Oğuz Atay'ın "Korkuyu Beklerken" ve Franz Kafka'nın "Babama Mektup" Yapıtlarında Baba İzleği/ Das Vaterbild in Oğuz Atays Werk "Korkuyu Beklerken" und in Franz Kafkas Werk "Briefe an den Vater"
12.00-12.20	Rabiye ÖZBERK: V.V. Nabakov'un ve F. Kafka'nın Absürd 'Dava'sı/ V.V. Nabakov's and F. Kafka's Absurd 'Trial'
12.20-12.40	TARTIŞMA/DISCUSSION
13.00-14.00	ÖĞLE YEMEĞİ/LUNCH

	SALON B / HALL B OTURUM 3 / SESSION 3 Oturum Başkanı/Chair Hasan YÜREK
14.00-14.20	Canser KARDAŞ: Bir Halk Hikayesinin İki Kültüre Yansıması: Şah İsmail/Şex Smayil/ The Reflection of a Folk Tale to the two Culture: Şah İsmail/Şex Smayil
14.20-14.40	Mehmet ÖZBERK: Türk ve Rus Halk Masallarında Hayvan Motiflerinin Karşılaştırılması/ Comparison of 'AnimalsMotifs's in Turkish and Russian Folk Tales
14.40-15.00	
15.00-15.20	TARTIŞMA/DISCUSSION
15.30-16.30	KONGRE GENEL DEĞERLENDİRMESİ/ GENERAL ASSESSMENT OF THE CONFERENCE KÜLTÜR MERKEZİ –A SALONU/ CULTURE CENTER – HALL A
16.30-17.30	ÇALIŞTAY/ WORKSHOP TÜRKİYE'DE KARŞILAŞTIRMALI EDEBİYAT BÖLÜMLERİ YAPILANMALARI/ THE STRUCTURES OF COMPARATIVE LİTERATURE DEPARTMENTS IN TURKEY
19.00-22.00	GALA YEMEĞİ/ GALA DINNER
18 Ekim/ October 2014, 08.30	MERSİN GEZİSİ/MERSIN TRIP

16 Ekim/ October 2014	SALON C / HALL C OTURUM 1 / SESSION 1 Oturum Başkanı/Chair Nevzat KAYA
09.00-09.20	Anna WARAKOMSKA: Die stereotype Wahrnehmung der türkischen Migranten in Deutschland anhand ausgewählter Satiren von Osman Engin/ Osman Engin'in Mizah Eserlerinde Almanya'daki Türk Göçmenlerin Stereotipik Algılanması
09.20-09.40	Filiz İLKNUR CUMA: Martin Mosebach'ın "Die Türkin" ve Selim Özdoğan'ın "Im Juli" Romanlarında Ötekileştirme/ Das Verfremdungsmotiv in den Romanen „Die Türkin“ von Martin Mosebach und „Im Juli“ von Selim Özdoğan.
09.40-10.00	Ülker SAMEDOVA: Türkiye'ye Sürgün Olan Azeri Aydınlar/ Azeri Intellectuals Exiled to Turkey
10.00-10.20	Ayla KAŞOĞLU: Kamp Gerçeğinden Edebiyata: İlk Çember, İvan Denisoviç'in Bir Günü, Gulag Takımadaları/ From the Camp Realities to Literature: In the first Circle, one Day in the Life of Ivan Denisovich, the Gulag Archipelago
10.20-10.40	TARTIŞMA/DISCUSSION
10.40-11.00	KAHVE ARASI/ COFFEE BREAK
	SALON C / HALL C OTURUM 2 / SESSION 2 Oturum Başkanı/Chair Adnan KARAIŞMAİLOĞLU
11.00-11.20	Begüm EKŞİ/Leyla COŞAN: Bertolt Brecht ve Nazım Hikmet'in Eserlerine Yansıyan Memleket Hasreti/ Heimat-Sehnsucht in den Werken von Bertolt Brecht und Nazım Hikmet
11.20-11.40	İbrahim İLKHAN/Halime GÖKKAYA/ Ayşe ÇAVUŞOĞLU: Th. Mann'ın "Buddenbrooklar" ve Necip Mahfuz'un "Kahire Üçlemesi" Adlı Eserlerinin Dil Stratejileri Açısından İncelenmesi/ Sprachliche Besonderheiten in den Werken „Buddenbrooks“ von Th. Mann und „Kairoer Trilogie“ von NagipMahfuz
11.40-12.00	Nuray GÜNEŞ: Monte Kristo ve Hasan Mellah'ın Kurgusal Açından Karşılaştırılması/ Comparison between Monte Kristo and Hasan Mellah in the Perspective of Fiction

12.00-12.20	
12.20-12.40	TARTIŞMA/DISCUSSION
13.00-14.00	ÖĞLE YEMEĞİ/LUNCH
	SALON C / HALL C OTURUM 3 / SESSION 3 Oturum Başkanı/Chair Cavide MAMMADOVA
14.00-14.20	Çiğdem PALA MULL: Doğu ve Batıdan İki Sosyalist Ütopya / Two Socialist Utopias from East and West
14.20-14.40	Khanim ZAIROVA: Rezeption von Stoffen und Motiven zwischen deutschen und aserbajdschanischen Literaturen/ Azerbaycan ve Alman Edebiyatı Arasında İzlek ve Motif Alımlamaları
15.00-15.20	Ali Osman ÖZTÜRK/ Umut BALCI: Herta Müller'in Türkiye'de Alınlanması Üzerine/ Über die Rezeption Herta Müllers in der Türkei
15.20-15.40	TARTIŞMA/DISCUSSION
16.00---	SERBEST ZAMAN/FREE TIME
17.EKİM/ OCTOBER 2014	SALON C / HALL C OTURUM 1 / SESSION 1 Oturum Başkanı/Chair Ali Osman ÖZTÜRK
09.00-09.20	Adnan KARAİSMAİLOĞLU: Farsça Şuara Tezkirelerinde Türkçe Yazan Şairler/Poets who wrote in Turkish in Persian Anthologies
09.20-09.40	Şamia BADAWİ/ Amani ADLİ: Mütenebbi ile Nefi'i Arasında Övgü Kasideleri(Fonetik ve Semantik İnceleme)/ Al-Mutanabbi and Nefi's Praise Poems (phonetic and semantic study)
09.40-10.00	Gülfem KURT/Ayşe İSPİR: Dünyayı Arşınlayan Üç Seyyah: Evliya Çelebi, İbn-u Battuta, Marco Polo ve Seyahatnamelerine Karşılaştırmalı Bir Yaklaşım/ Three Great Travellers Exploring The World, Evliya Çelebi, Ibn Battuta, Marco Polo and A Comparative Approache to their Travelogues

10.00-10.20	Ali Muhammed Ali GHARİB: Travel Literature of Arabs in Terms of Comparativ Literature/Karşılaştırmalı Edebiyat Açısından Araplarda Seyahat Edebiyatı
10.20-10.40	TARTIŞMA/DISCUSSION
10.40-11.00	KAHVE ARASI/ COFFEE BREAK
	SALON C / HALL C OTURUM 2 / SESSION 2 Oturum Başkanı/Chair Lutviyye AŞGERZADE
11.00-11.20	Gül MÜKERRREM SEZGİN: 19. Yüzyıl Türk-Gürcü Edebi Etkileşim Süreci/ 19th Century Turkish-Georgian Literary Relations Process
11.20-11.40	Zeki TAŞTAN: George Dandin ve Sersem Kocanın Kurnaz Karısı/ George Dandin and "Sersem Kocanın Kurnaz Karısı".
11.40-12.00	Fatih SAKALLI: Pierre Corneille'nin "Le Cid" ile Abdülhak Hamid'in "Nesteren" Adlı Tiyatroları Üzerine Mukayeseli Bir İnceleme/Comparative Examination on the Plays Pierre Corneille's "Le Cid" and Abdülhak Hamit's "Nesteren"
12.00-12.20	Pınar AKA: Yahya Kemal'in Şiirinin İnşasında Etkilerin Keşişimi/ La Poésie de Yahya Kemal au Carrefour des Influences
12.20-12.40	TARTIŞMA/DISCUSSION
13.00-14.00	ÖĞLE YEMEĞİ/LUNCH
	SALON C / HALL C OTURUM 3 / SESSION 3 Oturum Başkanı/Chair Birkan KARGI
14.00-14.20	Engin BÖLÜKMEŞE/ Pınar İNCEEFE: İrrasyonel Olanın Rasyonelleştirilmesi Süreçlerinde Savaşın Meta-Etik Açından Sorgulanması: "Garp Cephesinde Yeni Bir Şey Yok" ve "Çanlar Kimin İçin Çalıyor"/ Meta-Ethical Questioning of War in the Process of Rationalizing the Irrational: "All Quiet on the Western Front" and "For Whom the Bells Toys"

14.20-14.40	Nilüfer İLHAN: İktidarın Kıskaçında Sıkıştırılmış Hayatların Romanları/ The Novels of the Lives Pressed in the Power Clamp: A Comparative Overview Essay on Nineteen Eighty-Four and Secret Order
14.40-15.00	Ülfet DAĞ: Karanlığın Yüreği'nden Imperium Adasına Metinlerarası Bir Yolculuk/ An Intertextual Journey from Hearth of Darkness to the Imperium Island
15.00-15.20	TARTIŞMA/DISCUSSION
15.30-16.30	KONGRE GENEL DEĞERLENDİRMESİ/ GENERAL ASSESSMENT OF THE CONFERENCE KÜLTÜR MERKEZİ –A SALONU/ CULTURE CENTER – HALL A
16.30-17.30	ÇALIŞTAY/ WORKSHOP TÜRKİYE'DE KARŞILAŞTIRMALI EDEBİYAT BÖLÜMLERİ YAPILANMALARI/ THE STRUCTURES OF COMPARATIVE LİTERATURE DEPARTMENTS IN TURKEY
19.00-22.00	GALA YEMEĞİ/ GALA DINNER
18.Ekim October 2014	MERSİN GEZİSİ/MERSIN TRIP

16 Ekim/ October 2014	SALON D / HALL D OTURUM 1 / SESSION 1 Oturum Başkanı/Chair Çiğdem PALA MULL
09.00-09.20	Hivren DEMİR-ATAY: Yanardağın Altında Hikaye Anlatmak: Cemil Kavukçu ve Malcolm Lowry/ Telling Stories under the Volcano: Cemil Kavukçu and Malcolm Lowry
09.20-09.40	Tülin KARTAL GÜNGÖR: Karşılaştırmalı Bir Yaklaşımla Orhan Pamuk'un Romanlarında Doğu-Batı Sorunsalı/ Une Approche Comparative La Question de L'Orient et L'Occident Dans Les Œuvres de Orhan Pamuk
09.40-10.00	Mustafa EVER: Elif Şafak'ın Mahrem Romanında Doğu-Batı Kültür Unsurlarının Nazar Sözlüğü Aracılığıyla Kullanılması/ The Employment of Eastern and Western Cultural Elements Through Evil Eye Dictionary in Elif Shafak's Mahrem
10.00-10.20	
10.20-10.40	TARTIŞMA/DISCUSSION
10.40-11.00	KAHVE ARASI/ COFFEE BREAK
	SALON D / HALL D OTURUM 2 / SESSION 2 Oturum Başkanı/Chair Ayla KAŞOĞLU
11.00-11.20	Medine SİVRİ: Georges De Hongrie'nin "Türkler/ Türklerin Gelenek, Görenekleri ve İhaneti Üzerine" Adlı Eserinde Yapay Olarak Üretilen Olumsuz Türk İmgesi/ Kalıpyargı/ Önyargı// Artificially Produced Negative Turk Image, Sterotypes/ Prejudices in the Work of Georges de Hongrie Named the Turks/ on their Traditions, Customs and Perfidy
11.20-11.40	Duran İÇEL: L'effet poétique de Maurice Maeterlinck sur "Mehlika Sultan" de Yahya Kemal Beyatlı/ Yahya Kemal Beyatlı'nın « Mehlika Sultan » Şiirinde Maurice Maeterlinck Etkisi
11.40-12.00	Mustafa AYDEMİR: Baudelaire ve Tarancı'nın Şiirinde Yalnızlık ve Kaçış İmgesi/Loneliness and Escape Image in the poem of Baudelaire and Tarancı

12.00-12.20	
12.20-12.40	TARTIŞMA/DISCUSSION
13.00-14.00	ÖĞLE YEMEĞİ/LUNCH
	SALON D / HALL D O TURUM 3 / SESSION 3 Oturum Başkanı/Chair Duran İÇEL
14.00-14.20	Ebru Yener GÖKŞENLİ: Günümüz Latin Amerika Şiiri. Kesişen Yönler, Ayrılan Özellikler/Contemporary Latin American Poetry: Common Aspects, Different Characteristics
14.20-14.40	E. Zeynep ÖNAL: Pablo Neruda ve 27 Kuşağı- Edebi Etkileşim/ Pablo Neruda and the Generation of 27 – Literary Interaction
14.40-15.00	Leman GÜRLEK: Edgar Allan Poe'nun Horacio Quiroga'nın Öykülerine Etkisi/ The influence of Edgar Allan Poe on the short stories of Horacio Quiroga
15.00-15.20	Tahsin AYDOĞDU: Nazım Hikmet'in Yankısı Latin Amerika'da/ The Echo of Nazım Hikmet in Latin Amerika
15.20-15.40	TARTIŞMA/DISCUSSION
16.00---	SERBEST ZAMAN/ FREE TIME
17.10.2014	SALON D / HALL D OTURUM 1 / SESSION 1 Oturum Başkanı/Chair Zeki TAŞTAN
09.00-09.20	Nevzat KAYA: Kürklü Venüsler ve Erilliğin Çözülmesi/Venus im Pelz oder die Auflösung der Männlichkeit.

09.20-09.40	Fulya ÇELİK / Mehmet Salih ÖZSOY: Hikmet Temel Akarsu'nun "Aseksüel Koloni ya da Antiope" Eserinde Amazon Kültürü ve Mitolojik Kahramanlar Bağlamında Kadın Erkek İlişkisi/The Women and Men Relationship as part of Amazon Culture and Mythological Heroes in Hikmet Temel Akarsu's Novel "Asexual Colony or Antiope"
09.40-10.00	Sibel KUŞÇA/ Medine SİVRİ: Marguarite Yourcenar'ın "Ateşler"i ve Margaret Atwood'un "Penelopia"sında Mit Yıkımı ve Kadın- Erkek Dikotomisi/ Debuking of Myths and Male-Female Dichotomy in Marguerite Yourcenar's "Fires" and Margaret Atwood's "The Penelopiad"
10.00-10.20	Müge ARSLAN: Euripides, Goethe ve Selahattin Batu'da Ortak Mitolojik Kahraman Olarak Iphigenie/ Iphigenie als eine gemeinsame Heldin bei Euripides, Goethe und Selahattin Batu
10.20-10.40	TARTIŞMA/DISCUSSION
10.40-11.00	KAHVE ARASI/ COFFEE BREAK
	SALON D / HALL D OTURUM 2 / SESSION 2 Oturum Başkanı/Chair Samia BADAWI
11.00-11.20	Birkan KARGI: Avusturya ve Türk Edebiyatından Seçili Örneklerde Gaia Miti İzdüşümleri ve Toprakta Açan Sevgiler/ Die auf der Erde Blühende Lieben und Reflektierung des Gaie Mythos in den Ausgewaehlten Werken von den Österreichischen und Türkischen Literatur

11.20-11.40	Zeynep ÇİFTÇİ: Değişen Başlar ve Kız Efsanesinin Thomas Mann'ın Değişen Kafalar Adlı Eserinde Metinlerarası Bağlamda Yeniden Yazımı/ Rewriting of the Legend of The Swapped Heads and Girl in the Work of Thomas Mann The Transposed Heads in the Context of Intertextuality
11.40-12.00	Erol GÜLÜM: Sözlü Kültürden Sanal Kültüre Dönüşen Ütopik İmgelem/ Changing Utopian Imagination in the Context of Conversion of Oral Culture to Visual Culture
12.00-12.20	Ceyda YALÇIN. Dijital Kültür Çağında İnternet Edebiyatına Bakış/ Ein Überblick auf Internet-Literatur im Zeitalter der digitalen Kultur
12.20-12.40	TARTIŞMA/DISCUSSION
13.00-14.00	ÖĞLE YEMEĞİ/LUNCH
	SALON D / HALL D OTURUM 3 / SESSION 3 Oturum Başkanı/Chair Zao MING LIU
14.00-14.20	Carla FIGUEIRAS CATOIRA: D'autres Bildungsromane Dans as Mulheres de Tijucopapo de Marilene de Felinto et le Baobab fou de Ken Bugul/ Other Bildungsromane in Marilene de Felinto's As mulheres de Tijucopapo and Ken Bugul's Le Baobab fou
14.20-14.40	Ana LETODIANI/Ada NESADZE: Comparative Analysis of Four Novels/ Dört Romanın Karşılaştırmalı Çözümlemesi

14.40-15.00	Ece SAATÇIOĞLU: Poetries that Run: "Corrido" and "Koşma"/ Koşan Şiirler: "Corrido" ve "Koşma"
15.00-15.20	TARTIŞMA/DISCUSSION
15.30-16.30	KONGRE GENEL DEĞERLENDİRMESİ/ GENERAL ASSESSMENT OF THE CONFERENCE
16.30-17.30	ÇALIŞTAY/ WORKSHOP
19.00-22.00	GALA YEMEĞİ/GALA DINNER
18 Ekim/ October 2014	MERSİN GEZİSİ/MERSİN TRIP

Kongreye Katkıda Bulunanlara



Teşekkürlerimizle...

Karşılaştırmalı edebiyet bilimi, uluslararası bir edebiyat bilimidir, sınırlarda gezinen, sınırların ötesine geçen bir edebiyat bilimidir. Ancak bu sınır dilin, kültürün, bilincin, düşünce, beğenin, ahlakın, beğenin, ahlakın gelişen bir sınırdır. Karşılaştırmalı edebiyet bilimi, eleştirel bilinci besleyen bir disiplindir. Eleştirel bilincin dilin, kültürün, düşünce, beğenin sınırları aşmasıyla yetkinleşir. Sınırlar geçildiğinde bakışlar değişir, kopuşlar, yenileşmeler başlar. Kongrenin temasının alt başlığı olan Geçişler, Kopuşlar, Yenileşmeler, bu gerçeğe gönderme yapmaktadır.

Kongrenin üst başlığı olan "Yerel Bağlımlar, Küresel Yakınlıklar", sınırların genişlemesine, hatta kaybolmasına vurgu yapar. Anlam her daim yerel bağlamda oluşur. Ancak anlam diller ve kültürler arasında dolaşıma girebildiğinde, edebiyatın, kültürün ana gövdesine dahil olduğunda, daha üst bağlamlara, insanlığın hayat damarında, bilincinde akmaya başlar, aksi dürtüde hep yerel bağlamda kalır. Yabancı olan sınırları aşır yerel bağlama dahil olsa da, farklı olmanın devindirici, verimli özünü hep saklı tutar.

Yazmak, okumak dilsel ve düşünsel bir seyahattir. Yazmak sınırdan gezinmek, düşünmektir, okumak bir sınırdan olma halidir. Okurken kendi dil ve kültür sınırınız ile bir başka dilin, kültürün, yepetin, üslubun, karakterin, anlatıcının sınırındasınız. Bizler de bu kongrede bir sınır durumu yaşadık. Ülkemize, dilimize, kentimize üniversitemize yabancı olan konuklarımız, kendi gerçeklikleriyle buradaki gerçeklikleri birarada yaşadılar. İşte bu birarada olma halidir sınır. Ne tamamen buradasınız, ne tamamen geldiğiniz yerde. Hem burada hem geldiğiniz yerdesiniz. Sınır, canlı ve üretken bir temas bölgesidir; bir karşılaşma, karşılaştırma, buluşma, diyalog ve yenileşme anıdır. Sınır, ortak kültürel gövde ile yerel miraslarımızın karşılaştığı, kavuştuğu, üretken gerilim anıdır. "Başka yerlerden gelmek, "bürel" değil de "orali" olmak ve dolayısıyla da aynı anda hem "içeride" hem de "dışarıda" olmak, tarihlerin ve hafızaların kesiştiği yerlerde yaşamaktır; bu tarih ve hafızaların hem ilk gözülüş ve dağılımını, hem de keşfedilen yollar boyunca yeni ve daha geniş düzenlemelere tercüme edilmesini deneyimlemektir (Chambers 2005, 16). Sınır, geçiş, kopuş, yenileşmedir.

MERSİN ÜNİVERSİTESİ

Fen - Edebiyat Fakültesi Karşılaştırmalı Edebiyat Bölümü

33343 MERSİN / TÜRKİYE

Tel: +90 324 361 00 01 / 4674

<http://www.karstirimali.edebiyat.mersin.edu.tr/>

ISBN:978-975-8988-48-2