



Haziran 2023
June 2023

Filoloji

Alanında Akademik Çalışmalar

Academic Studies in

Philology

EDİTÖRLER / EDITORS

Doç.Dr Mehmet BARDAKÇI
Dr. Öğr.Üyesi Şaziye DURUKAN

gece
kitaplığı

İmtiyaz Sahibi / Publisher • Yaşar Hız
Genel Yayın Yönetmeni / Editor in Chief • Eda Altunel
Kapak & İç Tasarım / Cover & Interior Design • Gece Kitaplığı
Editörler / Editors • Doç.Dr Mehmet BARDAKÇI
Dr. Öğr.Üyesi Şaziye DURUKAN

Birinci Basım / First Edition • © Haziran 2023
ISBN • 978-625-430-857-4

© copyright

Bu kitabın yayın hakkı Gece Kitaplığı'na aittir.

Kaynak gösterilmeden alıntı yapılamaz, izin
almadan hiçbir yolla çoğaltılamaz.

The right to publish this book belongs to Gece Kitaplığı.

Citation can not be shown without the source, reproduced in any way
without permission.

Gece Kitaplığı / Gece Publishing

Türkiye Adres / Turkey Address: Kızılay Mah. Fevzi Çakmak 1. Sokak

Ümit Apt. No: 22/A Çankaya / Ankara / TR

Telefon / Phone: +90 312 384 80 40

web: www.gecekitapligi.com

e-mail: gecekitapligi@gmail.com



Baskı & Cilt / Printing & Volume

Sertifika / Certificate No: 47083

Filoloji Alanında Akademik alışmalar

Academic Studies in Philology

Haziran 2023 / 2023 June

Edit6rler / Editors

**Doç.Dr Mehmet BARDAKÇI
Dr. 6gr.Üyesi şaziye DURUKAN**

İÇİNDEKİLER / CONTENTS

BÖLÜM 1/CHAPTER 1

HAYATI VE ESERLERİ BAĞLAMINDA ABDULHAMÎD B. HADDÛKA VE EDEBİ KİŞİLİĞİ

Sedef GÜLER 1

BÖLÜM 2/CHAPTER 2

MODERN STANDART ARAPÇANIN SES BİLGİSİNDE ÜNSÜZ BENZEŞMESİ

Zeynep ÖZKANLI..... 19

BÖLÜM 3/CHAPTER 3

A POSTMODERN DETECTIVE FICTION: CHASING UP FLAUBERT'S PARROT

Mehtap DEMİRTÜRK, Kuğu TEKİN..... 39

BÖLÜM 4/CHAPTER 4

DISSECTING OSCAR WILDE'S AN IDEAL HUSBAND

Emre SAY 57



BÖLÜM 1

CHAPTER 1

HAYATI VE ESERLERİ BAĞLAMINDA ABDULHAMÎD B. HADDÛKA VE EDEBÎ KİŞİLİĞİ

Sedef GÜLER¹

¹ Arş. Gör. Dr., Selçuk Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Arap Dili ve Edebiyatı Bölümü, Konya/Türkiye, email: sadafcon @hotmail.com. ORCIDID <https://orcid.org/0000-0002-0384-6306>

GİRİŞ

Abdulhamîd b. Haddûka, Cezayir'deki modern Arap edebiyatının ilk kurucularından kabul edilmesi hasebiyle Cezayirli Arap romancılar arasında önemli bir konuma sahiptir. Mütedeyyin, kültürlü ve Müslüman bir Arap ailede yetişen, aklî ve naklî ilimlerde bilgi sahibi olan yazar, ayrıca plastik sanatlar, tiyatro, hukuk ve radyoculuk alanlarında da eğitim almıştır. Gerek aile ortamından ve yaşadığı coğrafyadan gelen kültürel etkileşimleri gerekse farklı disiplinlerde aldığı eğitimlerden gelen kültürel birikimleri harmanlayarak sahne sanatları, medya ve edebiyata ustalıklı yansıtmıştır. Fransız işgali döneminde Haddûka'ya kadar çeşitli roman denemeleri yapılmış olsa da *Rihu'l- Cenûb*'un Cezayir edebiyatında ana dil Arapça ile kaleme alınan modern anlamdaki ilk gerçek roman kabul edilmesi, onun edebiyat ve sanat dünyasında giderek büyüyen saygın bir yer kazanmasına imkân sağlamıştır.

Ülkemizde her ne kadar Haddûka'nın bazı eserleri çalışılmışsa da bunların onun bazı eserlerindeki tek bir motif ve şekil üzerine odaklandığı kısıtlı bilgilerden ibaret çalışmalar olduğu, burada hassaten yazarın hayatının, eserlerinin ve edebi yönünün üzerinde durulmadığı gözlenmiştir. Söz konusu bu boşluğun doldurulması ve eksikliklerin giderilmesinin hedeflendiği bu çalışma, yazarın hayatının detaylı olarak anlatılması, eserlerinin toplu halde verilmesi ve tüm bunların ışığında edebi kişiliğinin ortaya çıkarılması açısından önem arz etmektedir. Bu bağlamda, çalışmada hayatını Cezayir'e, Cezayir halkına, edebiyatına ve bağımsızlığına adanmış ve bu minvalde ülkesinin bağımsızlığına kavuşması amacıyla hem siyasi hem de kültürel mecralarda önemli faaliyetlerde bulunan Abdulhamîd b. Haddûka'nın mücadelelerle dolu hayatı ve eserleri hakkında bilgiler verilecek ve bunlar ışığında onun edebi kişiliği gözler önüne serilerek genelde Arap, özelde Cezayir edebiyatındaki önemi ortaya koyulacaktır.

1. HAYATI

Cezayirli yazar Abdulhamîd Haddûka, 9 Ocak 1925 yılında Cezayir'in Setîf vilayetine bağlı el- Mansûra (Burc Bû Arîric) 'ya yakın el-Ĥamrâ' köyünde eğitilmiş ve orta halli bir ailede, Berberî bir anne ve Arap bir babanın oğlu olarak dünyaya gelmiştir. İki dilli olarak dünyaya geldiğini ifade eden yazar, ilk olarak annesinden Berberice, Kur'ân, fıkıh, dil ve edebiyat gibi alanlarda eğitim veren bir hoca olan babasından ise Arapça öğrenmiştir (Campbell, 1996, s. 354; Komisyon, 2014, s. 440; el-Arabî, 2016, s. 5).

Abdulhamîd, ilkokulu okuduğu el-Mansûra medresesinden mezun oluncaya kadar Fransızca eğitim görmüş ve bundan büyük bir zevk aldığını dile getirmiştir (el-Arûsî, 2009, s. 152). Haddûka, bir komşularının böyle dindar ve ilim sahibi bir babanın oğlunun nasıl olur da Fransızca öğrendiğine tepki gösterdiğini ve babasını azarladığına dikkat çekerek o dönemde

çevresinin Fransızca öğrenilmesine olan tutumunu şöyle aktarmıştır: “O zamanlar bazı köy sakinlerine göre Fransızca öğrenmek vatandaşlığı kabul etmekle eşdeğerti. Bu yüzden babam beni Fransızcadan uzaklaştırmaya karar verdi. Aslında maddî koşullar da Fransızca öğrenmede fazla ileri gitmeye izin vermiyordu.” (Campbell, 1996, s. 354).

Beldede, okulun bulunduğu el-Manşûra köyü el-Ĥamrâ’dan uzak olduğundan eğitim için burada dayılarıyla birlikte kalan yazar bu yıllardan şöyle bahsetmiştir:

“el-Manşûra köyü el-Ĥamrâ köyünden 10 km uzaklıkta olduğu için eğitimim boyunca dayılarımın yanında kalıyordum. Arapçayı da aynı köyde öğretmen olan dayılarımın birinin yanında oradaki Kuran medresesinden öğrendim.” ... “Neredeyse hikâyelere konu olacak o günlerden kalan en önemli anılarımdan biri de şuydu: Āmâ bir amcam vardı ve onu yerleşim yerinden yaklaşık 20 km uzaklıktaki çarşıya götürüyordum. Yol dağlık ve çok engebeliydi. Amcam bana öğüt vererek şöyle emrediyordu: Benim yürüdüğüm gibi adım adım yürü! Ben de tüm çabamla onu razı etmeye çalışıyor, ayağımı onun kaldırdığı gibi kaldırıyor, onun koyduğu gibi koyuyordum... Ailemin yanına el-Ĥamrâ’ya döndüğümde amcam benim tıpkı bir kör gibi yürüdüğümü farketti!” (Campbell, 1996, s. 354).

Abdulhamîd, eğitim hayatının ikinci merhalesine o zamanlar Tunus’taki Zeytûniyye üniversitesine bağlı Kasantîne’deki el-Kettânî enstitüsünde devam etmiştir. Buradaki hocalarının bazıları Ezher bazıları Zeytûniyye ve Cezayir’deki Yüksek Arap İslam Medresesi’nden mezun olmuş hocalardı. Burada beş altı yılını geçiren Haddûka, 8 Mayıs 1945 tarihindeki olaylar sırasında ailesinin yanına dönmüş ve aynı yılın sonunda Marsilya’ya gitmiştir. 1949’da Fransızca olarak radyo yönetmeliği okumuştur (el-Arûsî, 2009, s. 152). Burada yanına gittiği akrabası Fransız ve Arap kültürüne dair bilgisinin teknik derslerin üstesinden gelmesine imkân sağlayacak düzeyde olduğu için onun endüstri meslek okuluna girmesine karar vermiş ve nihayetinde önce Marsilya’da sonra Grenoble’da plastik sanatlar alanında ihtisas yapmıştır (Campbell, 1996, s. 355; el-Arabî, 2016, s. 5).

Abdulhamîd, hayatının üçüncü dönemi olarak tanımladığı 1949 yazında Cezayir’e geri dönmüş ve babasının ısrarlarıyla tekrar Fransa’ya dönmeyip el-Kettânîye’de bir süre yeniden Arapça derslerine başlamıştır. Bu okul aracılığıyla Tunus’a giderek Zeytûniyye Üniversitesi’ndeki yeterlilik sınavını başarıyla geçmesinin ardından yoğun bir çalışmanın sonucunda

hem İslâmî ilimler hem de edebiyat bölümünden mezun olan yazar, beklenmedik olaylardan dolayı uluslararası diploma sınavlarına katılmamışsa da Tunus'ta bulunduğu bu süre zarfında yaşadığı olumsuzluklara rağmen 4 yıl süren Arap Drama Sanatları enstitüsündeki eğitimini de başarıyla tamamlamıştır (Campbell, 1996, s. 355; el-Arûsî, 2009, s. 152; Sârî, t.y., s. 92).

Eğitim hayatının yanı sıra siyasetle de ilgilenen aydın, 1952'de Ulusal Cezayir Partisi "Hareketü'l-İntisâr li'l-Hurriyyât ed-Dîmokrâtiyye"nin (Demokratik Özgürlüklerin Zaferi Hareketi) Tunus temsilcisi olmasının yanı sıra Cezayirli Öğrenci Topluluğu genel sekreterliği ve Cezayir'e döndükten sonra 1954-55 eğitim yılında aynı topluluğun başkanlık görevini üstlenmiştir (Campbell, 1996, ss. 355-356; Sâlî, 2014, s. 46).

Yazar, gazeteci olarak görev yaptığı sırada Tunus'un bir bölgesindeki kadınların gösterileriyle ilgili yaptığı bir haber neticesinde 18 Aralık 1952'de Tunus Zağvan'da hapsedilmiş ve bir grup arkadaşıyla hapisten kaçmıştır (el-Arûsî, 2009, s. 153). Cezayir bağımsızlık devrimi başladığında buradan ayrılmış, 1954 yılında tekrar Cezayir'e dönerek bir süre sonra bütün siyasi görevlerinden istifa etmiştir. 1954-1955 yıllarında el-Kettânî enstitüsünde Arap edebiyatı dersleri vermiştir. 1955'te Cezayir devrimi patlak verip sömürge faaliyetleri ortaya çıktığında daha önce üyesi olduğu topluluktaki faaliyetlerinden dolayı yeni bir kimlik çıkararak "Abdulhafîz Mustafa" takma adıyla Kasım ayında Fransa'ya gitmiş ve bir süre Marsilya'da yaşamıştır. Burada "Fransız Birliği" derslerini takip etmesinin yanı sıra bir süre plastik fabrikasında çalışmış ancak hastalanmasının ardından bu işi bırakmıştır (Campbell, 1996, s. 356; el-Arabî, 2016, s. 8).

Hastalandıktan sonra 1957-1958 arasındaki dönemde geçim için Paris radyosunun Arapça bölümünde kültürel programlar yazarak radyo yönetmenliği yapan yazar, bu yayın sayesinde radyo ortamını tanıdığını ve orada radyo yönetmenliği sanatını inceleme imkânı bulduğunu dile getirmiştir (Campbell, 1996, s. 356).

Fransa'dan bağımsızlığını kazanan Tunus, bir yılın ardından 25 Temmuz 1957'de Cumhuriyet yönetimini ilan etmiş ve Cezayir'in bağımsızlığını kazanması için açıktan arabulucuk faaliyetlerini üstlenmiştir. Ancak bağımsızlık tarihinden önce de Tunus, Cezayir'deki kuşatma ve baskı ortamından kaçan ve Cezayir'i içinde bulunduğu durumdan kurtarmak için faaliyetlerde bulunan Cezayirli örgütler ve aktivistler için önemli bir merkez halindeydi. Bu nedenle hem Tunus hem de Cezayir'de Fransız mandasına karşı gelenler buldukları yerlerde türlü işkence, zorbalık ve kısıtlamalara maruz kalmışlardır ki Haddûka'nın Zağvan'da hapsedilmesi ve defalarca ülkesinden ayrı gurbet hayatı yaşaması da buna örnektir. Cezayir'in bağımsızlığı için çabalayan yazar, sömürge güçlerinin yakın markajındaydı (Komisyon, 2014, s. 440). Dolayısıyla Haddûka'nın 1958 yılında Ulusal

Kurtuluş Cephesi'nin emriyle Fransa'dan Tunus'a çağrılmasının sebebinin (Campbell, 1996, s. 356) öncesine nispetle bağımsızlığını kazanan Tunus'un Cezayir müdafaası için artık daha uygun bir ortam haline gelmesiyle açıklamak mümkündür.

Abdulhamîd, radyoculuk tecrübesi sayesinde 1962 yılına kadar Tunus radyosunda “Cezayir’in Sesi” (رئازجالا توص)، “Renkler” (ناولالال) “Çocukların Cenneti” (لافطالال فنَج) ve “Zekânı test et” (كالكذ ربتخا) (el-Arûsî, 2009, s. 154) gibi programların yapımcısı ve yönetmeni olarak önemli çalışmalara imza atmıştır (Campbell, 1996, ss. 356-357; Hevvârî, 2017, s. 191). Ayrıca burada eğitim, edebiyat, tiyatro ve radyo gibi hem sanatsal hem de toplumsal anlatı ve iletişim araçlarıyla Cezayir devrimi ile ilgili yürütülen kültürel ve gazetecilik faaliyetlerine de katılarak Cezayir’in bağımsızlığını desteklemeye devam etmiştir (Campbell, 1996, s. 356; el-Arabî, 2016, s. 8).

Cezayir’in bağımsızlığını kazanmasının ardından vatanına dönen İbn Haddûka, yerel radyolarda genel yayın yönetmeni (1962 Eylül-1963 Ağustos), teknik bölümlerden sorumlu genel koordinatör (1963 Ağustos-1966 Ekim), el-Arabiyye ve el-Kabâiliyye radyolarında müdür (1970 Ekim-1978 Mayıs), yönetmenlik ve bunların eğitimi, komisyon başkanı olarak çalıştıktan sonra emekli oluncaya kadar genel müdürlükte kültür müsteşarı olarak görev yapmıştır (1983-1987). Ayrıca Cezayir’de bulunduğu sürede işinin idarecilikle ilgili yönlerinden dolayı 2 yıl kadar Cezayir Üniversitesi hukuk fakültesinde eğitim gören yazar, bu eğitimi yarıda bırakmış ve bu duruma şu açıklamayı getirmiştir: “Eğitim ve edebi uğraşım olmadan işimi yapamadığım için yarıda bıraktım; çünkü bu ilimden istediğimi de elde ettim... Belki de hukuk eğitimini bırakmamın gizli sebebi, fakülte yönetiminde kalma niyetinde olmamamdı.” (Campbell, 1996, s. 356; Hevvârî, 2017, s. 191).

Abdulhamîd b. Haddûka, 1989 yılında Ulusal Kitap Vakfı müdürlüğü, 1990’da Cezayir Yazarlar Birliği Genel Sekreter Yardımcılığı, 1990-93’te Kültür Konseyi başkanlığı, 1992-93’te Ulusal Danışma Konseyi üyeliği, daha sonrasında ise başkan vekilliği görevlerinde bulunmuştur (Hevvârî, 2017, s. 191; Komisyon, 2014, s. 440).

Ülkesi Cezayir’in dışında Tunus, Mağrib ülkeleri, Libya, Mısır, Suriye, Ürdün, Irak ve Kuveyt gibi Arap ülkelerinin yanı sıra Fransa, İtalya, Almanya, Belçika, Kuzey Kore ve Sovyetler Birliğine bağlı devletleri de ziyaret etmiştir (Campbell, 1996, s. 354).

Hayatı boyunca dört evlilik yapan yazarın ilk evliliği 20 yaşındayken yakınlarından biriyle olmuş ancak eşi doğumdan sonra kızıyla birlikte vefat etmiştir. Bu olaydan bir süre sonra Zeytûniyye’de öğrenciyken babası onu köyden bir kızla evlendirmiştir. Bu evliliğinden sonra da Fransız bir

hanımla evlenmiş ve ondan da bir kızı dünyaya gelmiştir. Son olarak 1966 yılında evlendiği Cezayirli Melike hanımdan Sami, Yasin ve Enes adında üç oğlu olan yazar vefatına kadar bu evliliğini sürdürmüştü ve 12 Ekim 1996’da vefat etmiştir (el-Arûsî, 2009, s. 154; Hevvârî, 2017, s. 192).

2. ESERLERİ

Abdulhamîd b. Haddûka babası, amcası ve onun oğullarıyla küçük yaşlardan itibaren içinde bulunduğu edebiyat ve ilim meclislerinden başlayarak Cezayir, Tunus ve Fransa’da aldığı eğitimlerin de hayatı gibi çok yönlü olduğunu ve sonunda bu birikimlerinin her birini edebiyat sahasına aktarma imkânı bulduğunu ifade etmiştir (Campbell, 1996, s. 356).

Yazar, yazın hayatına ilk olarak 1951’de “en-Nahda”, “ez-Zehra” ve “eş-Şabâh” ve “eş-Şebâbu’l-Cezâiri” adlı Tunus gazetelerinde başlamış ve bunu “Cezayir’in Sesi” ve Kuzey Afrika dergisi gibi yayınlar takip etmiştir ki bunların ekserisi edebî olmaktan ziyade siyasî yazılardır (Campbell, 1996, s. 356; Hevvârî, 2017, s. 192). Çalışmalarının ilk ürününü 50’li yıllarda vermeye başlayan Haddûka’nın edebî alandaki ilk eseri, 1952’de eş-Şeriketu’l-Vataniyye li’n-Neşr ve’t-Tevzî’de yayınlanan *Hâmilu’l-Ez-hâr* adlı şiirsel çalışmasıdır (Campbell, 1996, s. 356; el-Arûsî, 2009, s. 192). Eser baştan sona şiirsel bir bütünlük içinde bulunmadığı için Abdulmelik Murtâd onun şair tabakâtlarında tasnif edilmesini doğru bulmamıştır.¹

Abdulhamîd, iki yüzden fazla yazdığı oyun ve radyo tiyatrolarının hepsini Tunus, Cezayir, “Şavtu’l-‘Arab” (Arapların Sesi), Londra ve Paris radyolarında yayınlamıştır. Yalnız bu son 3 radyo istasyonunda yaptığı yayınların yazdıklarının en az %10’unu oluşturduğunu ifade etmiştir (Campbell, 1996, s. 356; el-Arûsî, 2009, s. 170). Yazar, 1958’de Cezayir Geçici Hükümeti’ne bağlı İletişim Bakanlığının talebiyle bakanlığa sunduğu vesikalardan yardım alarak 1959 yılında *el-Cezâir Beyne’l-Ems ve’l-Yevm* (*Dün ve Bugün Cezayir/الجزائر بين الأمس واليوم*) başlığıyla bir yazı kaleme almıştır; ancak o zamanlar başa geçme çabasıyla propaganda ve reklam amacıyla yazdırıldığı için bu ve bu türden yazı ve çalışmaları eserleri arasında zikretmemiştir.²

Yazarın hikâye, roman vb. eserleri türlerine göre tasnif edilerek aşağıda verilmiştir. Bu eserlerin bazıları yabancı dillere çevrilmiş olup farklı tarihlerde günümüze kadar çok sayıda baskısı yapılmış olup burada yararlanılan farklı basım tarihlerine ait kaynaklar da dipnotlarla belirtilmiştir.

1 Şiiri hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. (Murtâd, 2007, ss. 119-124).

2 Ayrıntılı bilgi için bk. (Campbell, 1996, s. 356; Sa’dullah, 2007, s. 486).

Hikâye

Haddûka hikâyelerinde sömürge belasından dolayı sıkıntı çeken kırsal kesimden başlayarak farklı şekillerde tezahür eden Cezayir gerçeğini ve Fransa ve Tunus'ta gurbetçi olanların yaşadıkları insanlık sorunlarına eğilmeyi ihmal etmeden bağımsızlık sonrası karşılaşılan zorlukları kaleme almıştır.³

İçini kemiren duyguları ve sorunları en rahat hikâye vasıtasıyla ifade edebileceğini düşünen yazar (Hevvârî, 2017, s. 192), Fransızcadan yaptığı çevirilerin ardından *Mufteraku't-Turuk* (Yol Ayrımı/مفترق الطرق) başlıklı hikâyesini yazmasına rağmen yayınlamamıştır (Campbell, 1996, s. 356).

1. Zilâl Cezâiriyye: 1960 (Campbell, 1996, s. 357) /1996 (el-Arûsî, 2009, s. 168) yılında Beyrut Dâru'l-Hayât'ta basılan bir hikâye mecmuasıdır.

2. el-Eşi'atu's-Seb'a: 1962'de Tunus eş-Şeriketu'l-Kavmiyye li'n-Neşr ve't-Tevzî' de basılan diğer bir hikâye mecmuasıdır (Campbell, 1996, s. 357; el-Arûsî, 2009, s. 168; Komisyon, 2014, s. 440).

3. el-Kâtib ve Kışaş Uhrâ: Cezayir, eş-Şeriketu'l-Vataniyye li'n-Neşr ve't-Tevzî' de basılan 1972 (Komisyon, 2014, s. 440) /1974 (Campbell, 1996, s. 357; el-Arûsî, 2009, s. 168) tarihli hikâye mecmuasıdır.

4. en-Nesr ve'l-'Ukâb: eş-Şeriketu'l-Vataniyye li'n-Neşr ve't-Tevzî', Cezayir, 1958 (el-Arûsî, 2009, s. 168) /1985 (Komisyon, 2014, s. 441) tarihinden basılan eser çocuklar için renklendirilmiş bir hikâye kitabıdır. Sonralardan Dâru'n-Neşr el-Kasaba'da neşredilen kitabı, Cezayirli yazar Muhammed Sârî tarafından Fransızcaya tercüme edilmiştir.⁴

5. Zikriyât ve Cirâh: 1997 Cezayir Dâru Hevme baskısı mevcuttur. Kendi hayatından izlerin de yer aldığı bu öykü koleksiyonunda yazar, okuyucuyu bazen bilinen bazen de muğlak zaman ve mekânda yaşanan gerçek yahut gerçekleşmesi olası olan kurgusal anlara ve hüznü anılara götürür.⁵

Roman

Edebiyat eleştirmenleri, 1947'de Ahmed Rızâ Hûhû'nun "Gâde Ummu'l-Kurâ", 1951'de Abdulmecîd eş-Şâfiî'nin "eṭ-Tâlibu'l-Menkûb", 1957'de Nûruddîn Bûcedra'nın "el-Ḥarîk", 1967'de Muhammed Munî'in "Şavtu'l-Ġarâm"ı gibi ilk roman teşebbüslerine rağmen Cezayir'de modern manada Arap romanının ortaya çıkışının gecikerek Hûhû ile başlayan roman sanatının Haddûka'nın *Riḥu'l-Cenûb*'uyla yeni bir ivme kazandığı beyan etmişlerdir. Yazarın kısa hikâye ve tiyatro alanında başı çeken

3 Ayrıntılı bilgi için bkz. (Hevvârî, 2017, ss. 192-193; Mekki, 1999, ss. 387-396).

4 Ayrıntılı bilgi için bkz. ("en-Nesr ve'l-'Ukâb", t.y.).

5 Ayrıntılı bilgi için bk. ("Abdulhamîd b. Haddûka", t.y.; Buğra, 2017).

önemli faaliyetlerinin yanı sıra bu romanın Cezayir edebiyatında Arap diliyle yazılmış roman sanatındaki ilk gerçek roman olarak kabul görmesi Haddûka'ya genelde Arap özelde Cezayir edebiyatında önemli bir ayrıcalık kazandırmıştır (Hevvârî, 2017, s. 193). Bu konuda el-Arûsî de Abdulhamîd b. Haddûka ve Tâhir Vattâr'ın 60'ların sonundaki çalışmaları yayınlanıncaya kadar modern romanın kriterleri ve özelliklerine uygun bir romanın henüz var olmadığına vurgu yaparak hiç kimsenin bu iki ismi göz ardı ederek Cezayir Arap romanı hakkında konuşmasının mümkün olmadığına dikkat çekmiştir (el-Arûsî, 2009, s. 171).

Abdulhamîd b. Haddûka kırsal kesimde yaşayan ve bu çevreye hâkim biri olarak yazın hayatının başlangıcından itibaren eserlerinde bağımsızlıktan sonraki köy hayatının gerçekleri, marjinalleşmesi, geride kalmışlık/ilerleyememe sancıları ve feodal yapının hâkimiyeti çerçevesinde kadın ve toprak odaklı ulusal ve sosyal konulara yönelmiştir. Burada, geleneksel düzen ve teslimiyetçi düşüncenin aksine mevcut koşulları reddeden, yeniliklere açık, değişimler konusunda ısrarcı, yeni fikirlerle dolu ve var olan (olumsuz) koşulların aynı kalması için çalışan fırsatçı sömürgeci güçlerle sürekli bir çatışma içinde olan mücadelecî örnek kahramanlar söz konusudur (Hevvârî, 2017, s. 193).

Yukarıda zikredilen yazıları ve çok sayıda radyo piyesinin yanı sıra özellikle roman sanatında önemli başarılar elde eden ve 1987 yılında roman türünde birincilik ödülüne layık görülen yazarın romanları:

1. Rîhu'l-Cenûb: 1971 yılında Cezayir'de eş-Şeriketu'l-Vataniyye li'n-Neşr ve't-Tevzî'de basılmıştır. Ülkenin bağımsızlığından sonra Cezayir edebiyatının ilk olgun ve sanatsal romanı olarak kabul edilen eserde, bir genç kızın hayatı üzerinden Cezayir'in kırsal kesimindeki farklı yaşantıları, gelenek görenek ve kültürlerle birlikte toplumdaki sorunları tüm gerçekliğiyle gözler önüne serer.⁶ Yazarına "Cezayir romanının kurucusu" unvanını kazandıran roman fasih Arapçayla ve yalın bir üslupla yazılmış, Fransızca, Almanca, Hollandaca, İspanyolca, Lehçe, Slovakça, Rusça, Çince, Sırpça, Çekçe, gibi farklı dünya dillerine çevrilmiştir (el-Arûsî, 2009, s. 170). 1975 Ocak'ta Muhammed Selîm Riyâd yönetmenliğinde sinema filmine uyarlanmıştır.⁷

2. Nihâyetu'l-Ems: 1974 (Komisyon, 2014, s. 440) /1975 (Campbell, 1996, s. 357; el-Arûsî, 2009, s. 169)'te Cezayir'de eş-Şeriketu'l-Vataniyye li'n-Neşr ve't-Tevzî'de basılan bu roman, 1970'lerdeki yeni köy yaşantısındaki feodalizm arzusu ile bağımsızlık aşkı arasındaki çekişmeyi, toplum yararı için çalışmayı ve sömürge ile mandacılığın reddedilmesi gibi konulara dikkat çekmektedir (Bedrî, 1998, ss. 57-102; el-Ahdar, 1998, ss.

⁶ Ayrıntılı bilgi için bkz. (Mâlik, 1998, ss. 39-48; el-Arabî, 2016, s. 9; Fâsî, 1998, ss. 11-38; Harfî, 1972, s. 42; Sâli, 2014, ss. 51-52; Ukâşe, 1998, ss. 49-56).

⁷ Film için bkz. (*Film Riyhi'l-Cenûb*, 1975).

103-128; Masâyif, 1983, s. 91). Eserin Fransızca, Hollandaca, Sırpça gibi dillere çevirisi yapılmıştır (el-Arûsî, 2009, s. 170).

3. Bâne's-Şubh: 1980 (el-Arûsî, 2009, s. 169) /1981 (Komisyon, 2014, s. 440)'de Cezayir'de eş-Şeriketu'l-Vataniyye li'n-Neşr ve't-Tevzî'de basılmıştır. Şehirde geçen ve günlük hayattan kesitler sunulan roman iki eksenlidir; bunun ilki bir aile ve onun farklı karakterlere sahip üyeleri arasındaki tartışmalar, çelişkiler ve bu bağlamda düşüncel düzeyde ortaya çıkan fikir ve kuşak çatışmasıdır. İkincisi ise yazarın diğer romanlarına kıyasla en fazla bu romanında üzerinde durduğu kadın konusudur. Bu konu, isyanını, düşüncesizliğini ve macera arzusunu yansıtan kendine has bir yaşam tarzı olan üniversite öğrencisi genç bir kız üzerinden anlatılmıştır (Fâsî, t.y.; Hevârî, 2017, s. 193). Eser Fransızca, Almanca, Rusça ve İspanyolca gibi dillere tercüme edilmiştir (el-Arûsî, 2009, s. 170).

4. el-Câziye ve'd-Derâvîş: 1983 yılında Cezayir el-Muessesetu'l-Vataniyye li'l-Kuttâb'da (Campbell, 1996, s. 357), eş-Şeriketu'l-Vataniyye li'n-Neşr ve't-Tevzî'de basılan eser, toprağın değerini ortaya koyan, köy hayatından modern yaşama geçişin izlerini taşıyan ve sömürgeye karşı bağımsızlık için mücadele eden köylülerin yaşantısına ışık tutan bir köy romanıdır. Eserde el-Câziye devrimin ve vatanseverliğin sembolü iken dervişler de toplumdaki batıl düşüncelerin ve modern Cezayir zihniyetindeki düşünme krizinin bir göstergesi olarak kurgulanmıştır. Modernizme geçişteki değişimin sembolü el-Câziye ve onun hayalle gerçek arasındaki büyüleyici güzelliğinin haricinde romanda geçen tüm karakterler son derece gerçekçi olarak yansıtılmıştır (Dîk, 1983, s. 91; Mubârekiyye, t.y.).

5. Ğaden Yevm Cedîd: 1991 (Komisyon, 2014, s. 440) /1992 (el-Arûsî, 2009, s. 170) yılında eş-Şeriketu'l-Vataniyye li'n-Neşr ve't-Tevzî'de, 1993 (Campbell, 1996, s. 357) /1997 (el-Arûsî, 2009, s. 170) Beyrut Dâru'l-Âdâb'da basılan bu romanda, uzun süre Fransa'nın sömürgesinde kalan Cezayir halkının direnişi ve yaşam mücadelesi, zenginlik-fakirlik, köy ve kentteki yaşam, Arap kadının toplumdaki yeri gibi toplumsal, siyasi ve ekonomik konular bazen Mesûde bazen de yazarın gizli ve açık müdahaleleriyle okuyucuya aktarılmıştır (Bûtâcîn, 1998, ss. 145-188; el-Arabî, 2016, s. 10; Yaşlak, 2014, s. 48).

Şiir

el-Ervâhu's-Şâğira: Yazar, ilk baskısı 1967'de Cezayir'de eş-Şeriketu'l-Vataniyye li'n-Neşr ve't-Tevzî'de yapılan serbest şiir mecmuasına 1978'deki ikinci baskısında dört yeni kaside daha eklemiştir (el-Arûsî, 2009, s. 357; Sa'dullah, 2007, s. 486).

Tercüme Faaliyetleri ve Diğer Eserleri

Haddûka daha önce değinildiği üzere öykü, şiir, hikâye, roman ve tiyatro gibi edebi yazılar kaleme alınmanın yanı sıra siyaset, kültür, tenkit ve eğitim gibi muhtelif türde ve içerikte eser telif etmiş ve çok sayıda çalışmayı Arapçaya tercüme etmiştir (Sâlî, 2014, s. 45). Nitekim kendisi hastalandıktan sonra fabrikadaki işini bırakarak radyoya yöneldiği dönemi anlatırken, burada para karşılığı yaptığı ilk yazı işinin Cezayirli yazar el-Fakîd Mâlik Haddâd'ın kısa bir hikâyesinin tercümesi olduğuna değinmiştir (Campbell, 1996, s. 356).

1. Kıssa fî İrkutsk: Sovyet/Rus yazar Aleksei Arbuzov (ö.1986)'a ait olan eser “Bir İrkutsk Hikâyesi” adıyla tercüme edilerek 1968 Cezayir eş-Şeriketu'l-Vataniyye li'n-Neşr ve't-Tevzî' (el-Arûsî, 2009, s. 169), 1986 el-Muessesetu'l-Vataniyye li'l-Kitâb'da (Aleksei Arbuzov, t.y.) basılarak Arapçaya kazandırılmıştır (el-Arûsî, 2009, s. 169; Komisyon, 2014, s. 441).

2. Difâ' 'ani'l-Fedâiyyîn: Fransız Avukat Jacques Vergès'in Pour les fîdayine: La Résistance Palestinienne adlı eseri tercüme edilerek 1975 yılında Beyrut'ta neşredildikten sonra Filistin Kurtuluş Örgütü'ne sunulmuştur (el-Arûsî, 2009, s. 169).

3. Kışâş mine'l-Edebi'l-Âlemî: eş-Şeriketu'l-Vataniyye li'n-Neşr ve't-Tevzî', Cezayir, 1983 tarihli eser, Haddûka'nın dünya edebiyatından seçerek tercüme ettiği hikâyelerden oluşan bir mecmuasıdır.

4. Emsâl Cezâiriyye: 1990 (Komisyon, 2014, s. 440), 1993 (el-Arûsî, 2009, s. 170; “Emsâl Cezâiriyye”, t.y.) el-Cemiyye el-Cezâiriyye li't-Tufûle baskıları mevcuttur. Müellifin yaşadığı dönemde el-Hamrâ köyünde sürekli kullanılan atasözlerine yer verdiği eseridir. Neredeyse unutulmak üzere olan bu eser, sadece müellifin yaşadığı yer ve zamandaki bildiği, duyduğu atasözleriyle sınırlandırılmıştır. Belagat ve hitabet konularına dikkat edilerek atasözlerinin özü, manası ve kullanıldığı yerlerin okuyucuya sunulduğu bu eserde, çağdaş anlamda toplum bilim, göstergibilim ve söylem analizi alanlarında kullanılan terminolojinin titizlikle kullanıldığı göze çarpmaktadır (“Emsâl Cezâiriyye”, t.y.). Yazar bu eserinde, kültüründeki tarihi ve yaşayan zengin, kültürel, milli kimliğini araştıran yeni nesle hitap etmekle beraber Cezayir'in farklı bölgeleri, halk edebiyatı ve Arap edebiyatı arasındaki kültürel iç içeliği ve kesişimi de ortaya koymak istemiştir (el-Arûsî, 2009, s. 170).

3. EDEBİ KİŞİLİĞİ

Bir yazarın yahut düşünce insanının yazın dünyasına kazandırdığı eserler ve katkıları onun sanatsal kimliği ve edebi kişiliği hakkında okuyucuya önemli bilgiler verir. Ancak bir yazarın edebi şahsiyetinin anlaşılması ve tanımlanması yalnız eserlerini incelemekle değil, haricinde birçok kriterin de değerlendirmesiyle mümkündür. O halde dili, içine doğduğu düzen, zaman, sosyal-siyasal çevre ve çalışma alanı gibi yaşam öyküsünü oluşturan dış/fiziksel etkenler; aldığı eğitim, okuyup etkilendiği yazarlar, benimsediği akımlar, edebi üslubu, bakış açısı, varsa benimsediği ideoloji gibi sanatsal faktörlerin yanı sıra yaşam tarzı, ahlakı, mizacı ve karakteri gibi kişisel özellikleri yazarın eserlerinin ortaya çıkmasında olduğu kadar edebi kişiliğinin oluşmasında da önemli bir etkiye sahiptir. Bu bağlamda söz konusu faktörlerin Abdulhamid b. Haddûka'nın edebi kimliğinin şekillenmesinde nasıl tezahür ettiği yukarıda zikredilen hayatı ve eserleri bahsinden istifadeyle izah edilecektir.

Abdulhamid b. Haddûka hakkında bilgi verirken bizatihi kendi ifadelerinden istifade edilmesi, edebi kişiliği ve sanatının anlaşılması noktasında kolaylık sağlamaktadır. Buradaki temel faktör, yazarın hayatı bahsindeki alıntılamalardan da anlaşılacağı üzere henüz küçük yaşlarda kendini belli eden güçlü bir gözlem yeteneğine sahip olması ve bu yeteneğin ona sağladığı olayları kronolojik olarak hafızasında tutma ve analiz ederek aktarma özelliğidir.

Bir yazarın edebi kişiliğinin temellerinin atıldığı ilk yer, her bireyin kişilik oluşumunda birinci aşamada yer alan ailedir. Yazar, annesinin Berberî olması, babasının dini ilimlerin yanı sıra Arap dili ve edebiyatına vakıf olması hasebiyle dil ve edebiyat yönünden onu besleyen hazır bir ortama doğmuştur: “... İki dilli olarak doğdum ve genel olarak bu benim şahsiyetimde, kültürümde ve hayatımda hiçbir olumsuz etki yaratmadı...” (Campbell, 1996, s. 354).

Çocukluk döneminde Fransız sömürgesinden dolayı kırsal bölgelerdeki bazı halkın Fransızca öğrenmeye tepkili yaklaştığını, köylerinde her yönden sıkıntılı bir hayat geçirdiklerini ancak yine de birbirleriyle dayanışma halinde oldukları ve sömürge anlayışından uzak yaşadıkları için mutlu olduklarını dile getirirken böyle bir ortamda eğitilmiş ve kültürlü bir ailesinin olmasını da kendi şansı olarak addetmiştir. Zira bizzat kendisi, sahip olduğu Arap kültürünün yekununun geniş bir Arap İslam kültürüne sahip olan babasından uzun yıllar boyunca aldığı farklı ilimler sayesinde oluştuğunu beyan etmiştir. Nitekim hayatı boyunca Cezayir, Tunus ve Fransa’da farklı disiplinlerde eğitim gören ve çeşitli iş sahasında deneyim kazanan yazar, tüm bu birikimlerin neticesinde onu edebiyatta karar kılmasına iten saiklerden bahsederken: “O zamanlar eğitimin de hayatım gibi çok yön-

lüydü; ama sonunda hepsi edebiyat alanına döküldü. Belki de bu babam, amcalarım ve çocuklarıyla birlikte sürekli edebî meclisler kurmamız ya da babamın -Allah rahmet eylesin- düzenlediği bu meclislere şahit olduğumuz çocukluk ve gençlik yıllarıma dayanıyor.” (Campbell, 1996, ss. 355-356) yaptığı açıklamada ailesi ve çevresinin edebi hayatı ve kişiliğindeki derin tesirlerine dikkat çekmiştir. Bunun yanı sıra farklı coğrafya, kültür ve sınıflardan yapmış olduğu evliliklerinin romanlarında ekseriyetle ana karakter olarak ele aldığı farklı statüdeki kadınların tahlil ve tasvirlerine yansımaları da yine hayatının sanatı üzerindeki etkisini açıklar niteliktedir.

Fransa’da eğitim almaya başladığı 1945 sonrası dönemi hayatının dönüm noktası olarak tarif eden yazar, bu süre zarfında saf bir entelektüelden farklı birine dönüştüğünü ve Avrupa’nın Cezayir’in de içinde bulunduğu dünyayı niçin sömürdüğünü idrak ettiğini ifade etmiştir. Bu meyanda Doğu ve Batı medeniyetini kıyaslama fırsatı bulduğundan özeleştiri yaparak Arapların kayıp geçmişlerini ararken hayale daldıklarını ve uyandıklarında aralarındaki iletişimin kesildiği bir medeniyetin ortasında yabancı olarak kaldıklarını söyleyerek Cezayir’in de içinde bulunduğu durumun nedenini kısmen açıklamıştır (Campbell, 1996, s. 355).

Haddûka otobiyografisini anlatırken -hayatı bahsinde de geçtiği üzere- 1955 yılında Cezayir’deki isyan ve sömürge hareketlerinden dolayı Fransa’ya gittiğini ve burada Fransızca eğitimine devam ederek bir yandan da plastik fabrikasında çalıştığını; ancak hastalığı sebebiyle güç gerektiren bu işinden ayrıldığını aktarmıştır (Campbell, 1996, s. 357; el-Arûsî, 2009, ss. 153-154). Fabrikadaki işinden ayrıldıktan sonra yeni bir çalışma alanına atılan aydın, Fransız radyosunun Arapça bölümü için kültür programları yazarak geçimini sağlamaya çalıştığını ifade etse de bu çabanın maddi kazançtan öte onu farklı bir alana yönlendirmekle kalmayarak ayrıca yazarlık yeteneğini ve sanatçı kimliğini ortaya çıkarmak suretiyle ona modern Cezayir edebiyatının temellerini oluşturan yazarlardan biri olma imkanını sağlayacak kapıları açtığını da söylemek gerekir.

Abdulhamîd, mayasında olan yazarlık sayesinde radyoda program yazarlığı yapmakla kalmamış büyük çabalar neticesinde, yapımcılık, koordinatörlük, yönetmenlik, radyoculuk eğitimi gibi bir radyo yayınına ortaya çıkaracak bilgi, beceri ve tecrübe kazanmıştır. Bu bağlamda yazarlığının ilk adımları sayılabilecek bu faaliyetlerin onun ilmî hayatı ve yazarlığına tesiri yadsınmamakla birlikte yazarın konuyla ilgili şahsî tespiti de bu çıkarımı destekler niteliktedir: “*Belki de radyo programları yazma ve bunların öznelikten uzaklaşmayı gerektirmesi benim içinde şekillendiğim ilmî okulum ta kendisiydi.*” (Campbell, 1996, s. 356).

Yazarın eserleri bahsinde *el-Cezâir Beyne'l-Ems ve'l-Yevm* yazısını, dönemin geçici hükümetinin propaganda amacıyla kullanmasından dolayı

bu ve benzeri başkalarının amaç ve düşüncelerine hizmet eden güdümlü faaliyetleri kendi çalışma ve eserleri arasında zikretmediğine değinilmiştir. Bu dik duruşu ve tarzı, onun bir kesimi tatmin/razı etme yahut onlar tarafından kabullenme endişesi gütmeyerek mesaisini olabildiğince Cezayir gerçeklerinin yansıtılmasına harcadığının ve ele aldığı her bir olayı/durumu bu amacına hizmet edecek şekilde eserlerine dahil ettiğinin izahıdır.

Abdulhamîd b. Haddûka çalışmalarını yaparken bunların konusu, odak noktası ve amacını, onları ortaya koyarken nasıl bir yol izlediğini, hangi sâik ve kaygıların onu güdülediğini ifade ettiği söyleminde edebi kişiliği hakkındaki en önemli bilgileri de vermektedir:

“Tevâzuyla kaleme aldığım yazılarımda Cezayir’deki krizin ana noktalarını geleceğin büyük bir kısmını bugüne taşıyacak şekilde hazır içeriklerden ve dışarıdan gelen şekillerden uzak bir tarzda -edebi eserlerimizde onları dikkate alsaydık eğer bize çok değerli şeyler kazandıracak, bizi yabancılaştırmanın birçok tuzağından uzaklaştıracak olan- her Arap ülkesine ait tarihsel verilerden yola çıkarak ele almaya çalıştım. Çünkü yaklaşık bin yıldır dünyanın onun manevi cömertliğiyle yaşadığı Arap kültürü, bizim maddi ve siyasi geri kalmışlığımızın onu içine soktuğu bu durumu/gerçeği hak etmiyor. İşte tüm bu kaygılar, beni tüm edebi çalışmalarında yaşadığımız güzel şeylerden olabildiğince uzaklaşarak, hayatımızdaki buhranlı durum ve karanlık yönleri ele alıp onlar üzerinde çalışmaya itti.” (el-Arûsî, 2009, s. 155).

Haddûka’nın yazma sanatındaki gayesi doğruyu aktarmaktır. Ona göre her ülkenin yaşadığı olayların hangi dönemde nasıl cereyan ettiği tarihsel gerçekliklere bağlı kalarak anlatılmalıdır. Bu sayede yaşanan trajedi ve kaosların yalnız toplum ve bireyler üzerindeki etkisi gözler önüne serilmekle kalmayacak, geçmişteki bu krizler ve acılardan çıkarılacak derslerle millet hak ettiği şekilde özgürce yaşayacaktır. Bu nedenledir ki yazar hafızasından kaynaklanabilecek olası yanlışlıklara karşı önceden okuru uyarma hassasiyeti göstererek çalışmalarında tarihi olaylarda yapılmış bir hata söz konusuysa burada okuyucunun gerçeğin peşinden gitmesini salık vererek peşinen onlardan özür dilemektedir:

“Hafızam olayları, onların kesin tarihlerini, belgeleri ve bağımsızlık devrimi esnasında yanan aile kütüphanemi hatırlamam konusunda çoğu zaman bana ihanet ediyor. Bu bilgilerde olabilecek karışıklıktan yahut dikkatsizlikten dolayı şimdiden özür

diliyorum; ancak sonuçta bu, çalkantı ve paradokslarla dolu olduğu için benim bütün hayatımla son derece uyumlu!” (Campbell, 1996, s. 357).

Ana dilinde farklı edebi türlerde eserler vermesinin yanı sıra muhtelif dillerden Arapçaya tercüme yapması, yazarın farklı alanlardaki ilgisini ve başarısını gözler önüne sermekle birlikte onun ana diline, edebiyatına ve kültürüne yeni eserler kazandırmak suretiyle vatani Cezayir’i kalkındırma çabalarının bir parçası olarak değerlendirilmelidir.

Son olarak İbn Haddûka’nın Arap/Cezayir edebiyatındaki konumunun daha iyi anlaşılması açısından el-Arûsî’nin dönem, coğrafya ve toplum nazarından bakarak yapmış olduğu kısa ve öz değerlendirmeye yer vermek uygun olacaktır:

“Kolektif bellek ve onun yaşadığı sevinçler ve kaygıların tümü Cezayir edebiyat dünyasındaki eserlerin başlıca konularıydı. Bu eserlerin lirizmi yeni çağın kahramanı olan halkı yüceltme eğiliminde olup halk kahramanlığını yaşatmayı amaçlıyordu. Haddûka da halkın trajedisini ve umutlarını yansıtmaya aracı olarak edebiyatı seçmiştir. Bu bağlamda seçtiği sanatın kalıplarına ve kurallarına riayet etmenin ötesinde kendi özünü katarak geliştirdiği üslup ve kendine has tarzıyla Cezayir’in ve halkının sesi olmuş, Cezayir edebiyatının seçkin simaları arasına yerleşmiştir.” (el-Arûsî, 2009, ss. 171-172).

SONUÇ

Abdulhamîd b. Haddûka çocukluk dönemlerini Cezayir’de geçirmiş, Fransızların Cezayir’i işgali tüm Cezayir halkı gibi onun yaşantısını da etkilemiştir. Henüz çocuk yaşta olmasına rağmen içinde bulunduğu ortamı, şahısları gözlemlemesi ve durum tahlilleri yaparak onları hayatının ilerleyen dönemlerine taşımakla kalmayıp eserlerine yansıtması, daha o günden ileride iyi bir yazar olacağını habercisi olmuştur. Bu sanatçı kimliğin ve edebi kişiliğin oluşmasında onu edebiyata yönlendiren ailesinin ve çevresinin rolünün de son derece önemli olduğu görülmüştür.

Haddûka kendini vatanından soyutlamamış, aksine onu oluşturan her kareyi dikkatle incelemiştir. Toplumdaki Cezayir kimliği, kültürü, kadın, otorite, iktidar, sömürge ve sonrası yaşam gibi çeşitli meseleler onun da sorunu olduğu için bu gerçeklikleri herhangi bir siyasi baskı ve ideolojik tesir altında kalmadan kendi anada diliyle içinden geldiği gibi aktarma yolunu seçmiştir. Ayrıca bir entelektüel olarak sahip olduğu konuma rağmen Cezayir vatandaşıyla iç içe bir ilişki içinde olan sıradan bir vatandaş gibi yaşamıştır. Tüm bunlar eserlerinde tezahür eden Cezayir panoramasının nasıl bu kadar canlı olduğunu ve eserlerindeki haklı başarıyı açıklamaktadır.

Bu çalışmada, İbn Haddûka’nın ülkesi Cezayir’in bağımsızlığını savunmak için giriştiği çabalar, Tunus’ta hapsedilmesi, ülkesini terk etmesi, hastalık ve zorlu koşullara rağmen her seferinde yeni çalışma alanlarına atılması gibi karşılaştığı tüm zorlukların onu yıldırılmayıp aksine daha da güçlendirerek yazarın mücadelecî bir ruh ve kişiliğe sahip olduğunu ve tüm bunların onun edebi yönünü ve yazarlığını beslediğini açıkça ortaya koymuştur. Yazarın motivasyon ve ilham kaynağı ile kaygı, üzüntü ve ıstırap sebebi aynıdır; vatanı Cezayir ve halkı... Hayatındaki karmaşa, paradokslar ve belirsizliği, işgal ve devrim dönemlerini yaşayan ülkesine benzeten yazar, ondan çok da farklı olmadığını dile getirirken aslında ülkesiyle aynı kaderi paylaştığını anlatmaktadır. Tüm bunlardan hareketle, yazarın sanat ve edebiyat algısının toplumsal kaygıyla şekillendiğini ve eserleri vasıtasıyla tüm izlenimlerini tarihi gerçeklikle harmanlayarak dünyaya duyurmak amacıyla olduğunu söylemek mümkündür.

Bu çalışmada yazarın bizzat kendi hayatının edebi hayatına yansıdığına dair söylemlerine yer vermenin yanı sıra edebiyat tarihçileri ve araştırmacıların onun hakkında kaleme aldıkları çalışmalardan istifade ederek edebi kişiliği ortaya koyulmuştur. Araştırmalar esnasında Abdulhamîd b. Haddûka’nın bizatihi söylemi ve onu her yönüyle inceleyen el-Arûsî’nin çalışmalarından hareketle Haddûka’nın kültürel çalışmalardan oluşan mecmualarıyla birlikte kısa hikâyeler ve serbest kasidelerden oluşan henüz yayınlanmamış mecmualarının olduğu fark edilmiştir. Bu çalışmayla, yazarın henüz fark edilmemiş ve yayınlanmamış eserlerinin araştırmacılar

tarafından tespit edilip ilim dünyasının istifadesine sunulması, hakkında bilgi verilen eserlerin dilimize aktarılarak titizlikle tahlil edilmesi temenni edilmektedir.

KAYNAKÇA

- Bedrî, O. (1998). Ed-Delâle el-Mufârağa li'l-Mekânir-Rivâ'î İnde Abdilhamîd b. Haddûka—Kırâ'e fi Rivâyetey: Rîhu'l-Cenûb, Nihâyetu'l-Ems. *Mecelle Akâdemiyye İlmîyye Yusdiruhâ Ma'hedu'l-Luğati'l-Arabiyye ve Âdâbihâ-Câmiatu'l-Cezâir*, el-Luğa ve'l-Edeb, (13), 57-102.
- Buğra, Y. (2017). Delâletu'l-Fedâi'r-Rivâiyyi fi Kıssaş-i Abdilhamîd b. Haddûka-Zikreyât ve Cirâh Enmûzecen. *Kulliyâtu'l-Âdâb ve'l-Luğât, Câmi'a Muhammed Bûdîyâf el-Musîle*, Havliyyâtu'l-Âdâb ve'l-Luğât, 2(9).
- Bûtâcîn, es-S. (1998). el-İştigâl el-Âmilî fi Rivâye Ğaden Yevm Cedîd li Abdilhamîd b. Haddûka –Dirâse Bunyeviyye. *Mecelle Akâdemiyye İlmîyye Yusdiruhâ Ma'hedu'l-Luğati'l-Arabiyye ve Âdâbihâ-Câmiatu'l-Cezâir*, el-Luğa ve'l-Edeb, (13).
- Campbell, R. b. (1996). *A'lâmu'l-Edebi'l-Arabî'l-Mu'âşır Siyer ve Siyer Zâtîyye* (C. 1). Beyrut: eş-Şeriketu'l-Muttehîde li't-Tevzî'.
- Dîk, Z. (1983). *Min Ravâi'i'l-Edebi'l-Cezâirî*. Cezayir: Dâru'l-Hudâ li'n-Neşr ve't-Tevzî'.
- el-Ahdar, ez-Z. (1998). Kırâ'e fi Rivâye Nihâyeti'l-Ems Abdilhamîd b. Haddûka. *Mecelle Akâdemiyye İlmîyye Yusdiruhâ Ma'hedu'l-Luğati'l-Arabiyye ve Âdâbihâ-Câmiatu'l-Cezâir*, el-Luğa ve'l-Edeb, (13), 103-128.
- el-Arabî, M. (2016, 2017). *Abdulhamîd b. Haddûka ve'l-Bu'du'l-İctimâî-Rîhu'l-Cenûb Enmûzecen*. (Yayımlanmamış muzekkira mukaddime li-neyl şehâdetu'l-mastur fi'l-luğa ve'l-edebi'l-arabî-kısmu'l-luğa ve'l-edebu'l-arabî). el-Cumhûriyye el-Cezâiriyye ed-Dîmukrâtiyye eş-Şa'biyye, Vizâratu't-Ta'lîmi'l-Âlî ve'l-Bahsi'l-İlmî.
- el-Arûsî, et-T. V. (2009). *A'lâm mine'l-Edebi'l-Cezâirî'l-Hadîş*. Cezayir: Dâru'l-Hikme li'n-Neşr ve't-Tevzî'.
- Fâsî, M. (1998). Rîhu'l-Cenûb' el-Mer'e'r-Rifîyye ve Kuvvetu'l-Vâki'. *Mecelle Akâdemiyye İlmîyye Yusdiruhâ Ma'hedu'l-Luğati'l-Arabiyye ve Âdâbihâ-Câmiatu'l-Cezâir*, el-Luğa ve'l-Edeb, (13), 11-38.
- Harfî, S. (1972). *Er-Ru'yâ el-Vâki'iyye fî Rîhi'l-Cenûb*. Mecelletu's-Sekâfe. Cezayir: Vizâratu's-Sekâfe.
- Hevvârî, M. (2017). *A'lâmu'l-Edebi'l-Arabî'l-Mu'âşır (Terceme Hakîkiyye li-Hamsîne Şahsiyye Edebiyye)*. Beyrut: Dâru'l-Kutubi'l-İlmîyye.
- Komisyon. (2014). *Mevsû'atu'l-“Ulemâ” ve'l-Udebâ'i'l-Cezâiriyyîn* (C. I). Cezayir: Menşûrâtu'l-Hadâra.
- Mâlik, R. b. (1998). Sîmyâiyyetu'l-Fedâ' fi Rivâyeti Rîhi'l-Cenûb. *Mecelle Akâdemiyye İlmîyye Yusdiruhâ Ma'hedu'l-Luğati'l-Arabiyye ve Âdâbihâ-Câmiatu'l-Cezâir*, el-Luğa ve'l-Edeb, (13), 39-48.
- Masâyif, M. (1983). *Er-Rivâye el-Cezâiriyye el-Hadîş Beyne'l-Vâki'iyye ve'l-İltizâm*. Cezayir: eş-Şeriketu'l-Vataniyye li'n-Neşr ve't-Tevzî'.

- Mekkî, et-T. A. (1999). *El-Kışşatu'l-Kaşîra Dirâse ve Muhtârât* (2. bs.). Kahire: Dâru'l-Meârif.
- Murtâd, A. (2007). *Mu'cemu's-Şu'arâi'l-Cezâiriyyîn fi'l-Karni'l-İşrîn*. Cezayir: Dâru Heme.
- Sa'dullah, E.-K. (2007). *Târîhu'l-Cezâ'iri's-Şekâfî* (C. 10). Cezayir: Dâru'l-Basâ'ir.
- Sâlî, L. (2014, 2015). *Tahavvulâtu'r-Rivâye el-Cezâiriyye fi Fetratî's-Seb'inât Rivâye "Rîhu'l-Cenûb" li-Abdilhamîd Haddûka Enmûzecen*. (Yayımlanmamış muzekkira mukaddime listikmâl şehâdeti'l-master fi'l-luğa ve'l-e-debi'l-arabî). Câmi'a Becâye Kulliyetu'l-Âdâb ve'l-Luğa-Kısmu'l-Luğa ve'l-Edebi'l-Arabî.
- Sârî, M. (t.y.). *Mihnetu'l-Kitâbe*. Cezayir: Menşûrâtu'l-Berzah.
- Ukâşe, Ş. (1998). Kıırâ'e Mefâtihîyye fi Rivâyeti Rîhi'l-Cenûb li Abdilhamîd b. Haddûka. *Mecelle Akâdemiyye İlmiyye Yüsdîruhâ Ma'hedu'l-Luğati'l-Arabîyye ve Âdâbihâ-Câmiatu'l-Cezâir*, el-Luğa ve'l-Edeb, (13), 49-56.
- Yaşlak, S. (2014). *Abdulhamîd b. Haddûka ve Ğaden Yevm Cedîd Adlı Romanı*. (Yayımlanmamış yayınlanmamış yüksek lisans tezi). Atatürk Üniversitesi, Erzurum.

Elektronik Kaynaklar

- Abdulhamîd b. Haddûka. (t.y.). 3 Şubat 2022 tarihinde <https://www.benhedouga.com/content/%D9%82%D8%B1%D8%A7%D8%A1%D8%A9> adresinden erişildi.
- Aleksei Arbutov. (t.y.). *Bibliothèque Centrale Université Sétif 1 Ferhat Abbas*. 4 Şubat 2023 tarihinde <https://tinyurl.com/2leyrhkg> adresinden erişildi.
- Emşâl Cezâiriyye. (t.y.). 9 Şubat 2022 tarihinde <https://tinyurl.com/2qwyn7z7> adresinden erişildi.
- en-Nesr ve'l-Ukâb. (t.y.). *Abdulhamîd b. Haddûka*. 3 Şubat 2022 tarihinde <https://tinyurl.com/2g36bc6s> adresinden erişildi.
- Fâsî, M. (t.y.). Bâne's-Şubh li-Abdilhamîd b. Haddûka Şurâ'u'l-Ecyâl el-Âbâ' ve'l-Ebnâ. *Abdulhamîd b. Haddûka*. 9 Aralık 2019 tarihinde <http://www.benhedouga.com/content/> adresinden erişildi.
- Fîlm Riyhi'l-Cenûb*. (1975). <https://www.youtube.com/watch?v=DFimomqZNQk> adresinden erişildi.
- Mubârekiyye, A. (t.y.). El-Câziye ve'd-Derâviş Beyne't-Turâşi's-Serdî-er-Ru'ye ve Cemâliyye'l-Mekân. *Abdulhamîd b. Haddûka*. 10 Aralık 2019 tarihinde <http://www.benhedouga.com/content/> adresinden erişildi.



BÖLÜM 2

CHAPTER 2

MODERN STANDART ARAPÇANIN SES BİLGİSİNDE ÜNSÜZ BENZEŞMESİ

Zeynep ÖZKANLI¹

¹ Dr. Öğr. Üyesi, Kastamonu Üniversitesi, İlahiyat Fakültesi, Temel İslam Bilimleri Bölümü, Arap Dili ve Belâgatı Ana Bilim Dalı, zeynepozkanli@yahoo.com, orcid.org/0000-0003-1466-9592

Giriş

Bir dile ait dil bilgisi öğretimi, ses bilgisi, biçim bilgisi ve cümle bilgisi olmak üzere üç alt disiplin ile desteklenmektedir. Bu alt disiplinler arasında yer alan ses bilgisi, dil seslerini fiziksel görünümüler olarak ele almakta ve bunların konuşma içerisindeki görevlerini incelemektedir. Bu nedenle ses bilgisinin, kelimeleri oluşturan sesler arasında meydana gelen ses olayları ile de yakından ilişkisi bulunmaktadır. Ses olayları, benzeşme, aykırılışma ve göçüşme olmak üzere farklı bölümlere ayrılmaktadır. Bu ses olayları arasında yer alan benzeşme ise, aynı veya farklı kelimeler içerisinde yan yana bulunan seslerden birinin diğerine sesletim yeri veya sesletim biçimi bakımından benzemesi anlamına gelmektedir (Hamed, 2004: 205; Cum'a, 2008: 117; Zsiga, 2013: 232). Bu ses olayı, farklı türdeki fonemler arasında gerçekleşebilir. Bunlardan ünlü adı verilen fonemler arasında meydana gelen benzeşme, ünlü benzeşmesi; ünsüzler arasında meydana gelen benzeşme ise ünsüz benzeşmesi şeklinde isimlendirilir. Bu araştırma, literatür taraması yöntemi kapsamında gerçekleştirilen uluslararası alanyazın taraması verilerine dayanarak Modern Standart Arapçada ünsüz benzeşmesi olayını ortaya koymayı hedeflemektedir. Bu hedef doğrultusunda MSA'da ünsüz benzeşmesi olarak değerlendirilebilen ses değişimleri, Modern fonetik araştırmaları çerçevesinde adlandırma, sınıflandırma ve açıklama gibi yönleriyle ele alınacaktır. Ünsüz benzeşmesi adı verilen ses olayı, bu türden benzeşmeye etki eden ses bilgisi unsurları dikkate alınarak ve ses bilgisine ait kavramlarla yeniden adlandırılıp, sebep-sonuç ilişkisi içerisinde çeşitli başlıklar altında sınıflandırılacağından çalışmanın bu yönüyle alana katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

Dil bilgisinin alt dallarından biri olan fonetiğin, konuları arasında yer alan ses değişimleri, genellikle seslerin telaffuzunu kolaylaştırma ve sözlerin en az çaba yasasına uygun olarak söylenmeleri ile daha hızlı bir iletişim sağlama yönelimine dayanmaktadır ('Ukkâşe, 2007: 81). Bu iki yönelim, sesbirimsel değişikliklerde rol oynamakla birlikte söz ailelerinin bazı üyelerinin, bir gramer birliği içerisindeki dizilişi üzerinde de etki sahibidir (Ryding, 2014: 23). İlk kez klasik dönem Arap dilcilerinden İbn Cinnî (300/913 – 392/1002) tarafından milâdi dokuzuncu yüzyılda ayrıntılı bir biçimde ortaya konan, Arapçadaki seslerin yan yana bulunabilme ilkesi, bunun somut bir tezahürü mesabesinde. İbn Cinnî, bu ilke bağlamında sesleri, telaffuzlarındaki kolaylık ve zorluğa göre hafif (ar. خَفِيفٌ) ve ağır (ar. ثَقِيلٌ) olmak üzere iki gruba ayırmıştır. Bu tasnife göre telaffuz bakımından zor olan sesler, Arapça bir kelime içerisinde yan yana geldiklerinde, aralarına hafif olarak adlandırılan başka bir yardımcı ses girmeli veya bu seslerden biri, hafif seslerden bir başka sese dönüşmelidir. Örneğin; Arapça kelimelerde ح;[x] ve ع; [ʕ] gibi boğaz sesleri, bazı istisnâi durumlar dışında genel olarak yan yana gelememekte; iki boğaz sesi yan yana geldiğinde

ise bu iki ses arasına telaffuzu kolay olan yardımcı bir ses girmektedir. Bu gereklilik خ ve ع boğaz ünsüzlerinin arasına ي;[y]'nin girdiği hay'alun / خَيْعَلْ kelimesi ile örneklendirilebilir (İbn Cinnî, 2012: 2/428). Örnekte yardımcı ses olarak kullanılan ي fonemi, Arapçanın yarı ünlülerindedir. Yine Arapçada ش;[ʃ] ünsüzü ile ز;[z] ve ص;[s] ünsüzlerinin yan yana bulunmaları, şezera / شَرَزَر ve şezabe / شَصَبَب örneklerinde olduğu gibi ش'in kelime başında kullanılması şartı ile mümkün olmaktadır (İbn Cinnî, 2012: 2/432). İbn Cinnî, bu sıralamayı bahsi geçen ünsüzlerin çıkış yerlerini esas alarak yukarıdaki şekilde temellendirmiştir.

Fonemlerin en az çaba yasasına göre sesletilmelerini mümkün kılan yapısal anlamdaki değişiklikler ise, klasik dönem Arap dilcileri tarafından ibdâl, i'lâl ve idgâm gibi çeşitli başlıklar altında ele alınmıştır. Bunlardan ibdâl, harekeler ve illetli harfler adı verilen uzun ünlüler dışında kalanları arasında gerçekleşen, bir sesin yerine mahreç noktası (çıkış yeri) ve sahip olduğu özellik bakımından ona en yakın olan başka bir sesin getirilmesi durumu olarak açıklanmaktadır (el-Muberrred, 1999: 1/101). İ'lâl ise ibdâl ile benzerlik gösterir ancak i'lâl'e konu olan sesler, illetli harf olarak adlandırılanlardır (ez-Zemaşşerî, 1999: 495). Son olarak idgâm, birbirinin aynı veya mahreç ve özellik bakımından türdeş olan iki sesin yan yana geldiği durumlarda ilkinin sükûn (ـ) ile harekelenip diğere katılarak okunması şeklinde nitelenmektedir (Sîbeveyh, 2009: 4/437).

Modern ses bilgisinde bu türden değişiklikler, ses olayı olarak adlandırılarak benzeşme, aykırılaşma ve göçüşme gibi çeşitli kavramlarla incelenmiştir. Ses olayları, temelde dil seslerinin bir dil birliği içerisinde yan yana bulunuş kurallarının tespitine ve bu kuralların uygulanmasına dayanır. Bunlar arasında yer alan benzeşme, fonemlerin yan yana bulunuşunu, birinin ötekine sesletim yeri veya sesletim biçimi bakımından benzetilmesi yoluyla sağlar. Söz konusu benzeşme, bir ünlünün diğere çıkış yeri ve çıkış biçimi bakımından benzemesi şeklinde olabileceği gibi bu türden bir ses olayı, ünsüzler ve yarı ünlüler arasında da meydana gelebilmektedir. Modern Standart Arapçada bu üç farklı türdeki fonemler arasında benzeşme adı verilen ses olayı görülebilmekte; ünlüler arasında görülen benzeşme, benzeşmenin fonem türünü vurgulayan ünlü benzeşmesi adlandırılması kullanılarak tarif edilirken ünsüzler arasında meydana gelen benzeşme ise ünsüz benzeşmesi olarak adlandırılır. Ünlü benzeşmesinin en tipik örneğine orta harfi uzun ünlü olarak gelen, öznesine göre etken veya edilgen çatılı mâzi fiillerde rastlanabilmektedir. Örneğin "satmak" anlamlarına gelen ve orta harfinde uzun ünlülerden ا;[a:] bulunan باع / باع fiili gibi ('Abduh, 2010: 2/84-86). Bu fiilin etken mâzi çekiminde orta harfte bulunan uzun ünlü ا;[a:], kendisinden önce gelen ب;[b] ünsüzünün üzerine konumlandırılan ـ;[i] kısa ünlüsünün etkisi ile yine uzun ünlülerden ي;[i:] sesine dönüşmekte ve bu kelime بيع → باع şeklinde yeni bir biçime bürün-

mektedir. Burada benzeşme adı verilen ses olayı, dar ünlünün (-; [i]) etkisi ile gerçekleşmiştir ve [a:] geniş ünlüsü dar ünlüye (ي; [i:]) dönüşmüştür.

Ünsüzlere kıyasla duyulurlukları yüksek olan yarı ünlülere ve bu ünlüler arasında meydana gelen benzeşmeye gelince; bu türden benzeşme hakkında bilgi vermezden evvel yarı ünlü kavramı ile anlatılmak istenen hususuna kısaca değinmek yerinde olacaktır. Yarı ünlü adı verilen sesler, ötümlülük özelliğine sahiptirler ve bu nedenle de ünlü olarak değerlendirilirler (Nüreddin, 1992: 24; Bişr, 2000: 345-348). Hece oluşturmadaki işlevleri göz önünde bulundurulduğunda ise bu fonemler, diğer ünlüler gibi hece oluşturmamışlarından ünsüzler ile aynı kategoride görülürler (Berke, 1988: 91-92). Modern Standart Arapçada bu türden iki fonem bulunmaktadır; bunlar و ; [v] ve ي ; [y]'dır. Bu iki türden fonem, kelime içerisinde kısa ünlüler ile yan yana bulduklarında, kısa ünlü ile sesletim yeri veya biçimi bakımından benzeşerek, uzun ünlülere dönüşürler. Örneğin; و yarı ünlüsünden sonra kısa ünlülerden [i] sesine karşılık gelen kesra [—] 'nın geldiği durumlarda bu yarı ünlü, uzun ve dar ünlülerden ي; [i:]'ya dönüşerek, kesra hareketi ile sembolize edilen [i] kısa ve dar ünlüsü ile sesletim yeri ve biçimi bakımından benzeşir. Her ikisinin telaffuzu sırasında dil ve damak sırtı arasındaki mesafenin daraldığı gözlemlenir. مِيزَان / mi:za:n ← مِوزَان / mivza:n ← وَرَنْتُ / vezentu ifadesinde, و yarı ünlüsünün kendisinden önce gelen [i] kısa ünlüsünün etkisi ile ي; [i:]'ya dönüşmesi ile gerçekleşen benzeşme bu türden bir benzeşmedir (el-Mubberred, 1999: 1/101). Bu yönüyle yarı ünlüler arasında meydana gelen benzeşme, ünlü benzeşmesini anımsatmaktadır.

Ünsüzler arasında meydana gelen benzeşme, - tıpkı diğer fonemler arasında meydana gelen benzeşme gibi - benzeşmenin yönüne göre; ilerleyici ve gerileyici, benzeşmenin meydana geldiği sesler arasındaki mesafeye göreyse; yakın ve uzak benzeşme olmak üzere dört farklı şekilde gerçekleşebilir (Malmberg, 1984: 141-142; Hamed, 2004: 206-207). Modern Standart Arapçanın ünsüzleri arasında genellikle gerileyici benzeşmeye rastlanmaktadır. Bu ses olayında yan yana bulunan iki ünsüzden biri kendinden önce gelen ünsüzü, çıkış yeri veya çıkış biçimi bakımından kendisine benzetme yoluyla değiştirir. Ancak, Arapçada tam tersine şekilde gerçekleşen ilerleyici benzeşme örnekleri de görülebilmektedir. Bu durum, genellikle ikinci ve üçüncü sesleri arasında ilerleyici benzeşmenin meydana geldiği ifte'ale / اِفْتَعَلَ / vezni ve bu vezinden türeyen kelimelerle örneklendirilir ('Abduh, 2010: 2/79).

1.Modern Standart Arapçanın Ünsüzleri

Ses olaylarının rastgele gerçekleşmediği ve temelde telaffuza akıcılık sağlamaya dayandığı bilinmektedir. Ancak, ses olaylarının meydana gelmesinde en az çaba yasası esas olmakla birlikte aralarında benzeşmenin

de bulunduğu bu ses olaylarını mümkün kılan farklı sebepler de vardır. Çıkış biçimi bakımından bazı seslerin diğerlerine göre daha zayıf veya daha güçlü özelliklere sahip olması veya bazılarının kalınlaştırıcı bazılarının ise inceltici etkiye sahip olması bu sebepler arasında sayılabilir. Bu nedenle Modern Standart Arapçada ünsüz benzeşmesinin sebep-sonuç ilişkisi içerisinde anlamlandırılabilmesi için bu dildeki ünsüzlerin neler olduklarına ve bu ünsüzlerin çıkış yeri ve çıkış biçimi bakımından ne gibi özellikler taşıdıklarına dair bilgiye sahip olunması gerekmektedir.

Bu bağlamda ilk olarak ünsüz kavramı ve bu kavramın karşıladığı anlama kısaca değinmek yerinde olacaktır. Ünsüzler, akciğerlerden alınan havanın, ses yolunda karşılaştığı bir engel sebebi ile burada bir müddet hapsolmesi veya hava akımının dar bir alandan sağlanması sonucunda meydana gelirler (Bereke, 1988: 86; Hilâl, 1996:88). Ünsüzlerin oluşumları esnasında karılaştıkları engeller, dudak, diş, diş eti, damak, dil, boğaz ve gırtlak gibi çeşitli sesletim organlarıdır. Bu organlar ünsüzlerin aynı zamanda boğumlanma noktalarını temsil eder ('Umer, 1997: 109,135). Bu boğumlanma noktaları, ünsüzlerin çıkış yerleri olup ünsüzler, boğumlanma noktalarına göre dudak ünsüzleri, diş ünsüzleri, diş eti ünsüzleri gibi farklı isimlerle adlandırılırlar. Türkiye'de daha çok tecvit kitaplarında karşılaşılan bir kavram olarak karşımıza çıkan mahrec / مَحْرَج ifadesi, modern fonetikte seslerin boğumlanma noktalarına işaret eden bir kavramdır. Daha evvelden geçtiği üzere, ünsüz benzeşmesi adı verilen ses olayı, bir sesin başka bir sese çıkış yeri bakımından benzemesi şeklinde olabilmektedir. Bu türden bir benzeşmeyi sebep sonuç ilişkisi içerisinde anlamlandırabilmek için Modern Standart Arapçanın ünsüzlerinin çıkış yerlerinin; klasik ifade ile mahreçlerinin hangi ses organları olduğunu bilmek gerekmektedir.

Modern Standart Arapçada 28 adet ünsüz bulunmaktadır (Ryding, 2014: 14-15). Bu ünsüzler, ses üretim organlarının yukarıdan başlanarak aşağıya doğru sıralanması ile dudak, diş, diş eti, damak, küçük dil, boğaz ve gırtlak ünsüzleri gibi, çıkış yerlerine nispet edilen isimler ile adlandırılırlar (Ladefoged, Johnson, 2011:11-13). Modern Standart Arapçanın dudak ünsüzleri, ب;[b] ve م;[m]'dir. Bu iki ünsüzün telaffuzu sırasında alt ve üst dudak tam kapanma sureti ile sesletimde aktif olarak görev aldığından söz konusu iki ünsüze çift dudak ünsüzü adı da verilebilmektedir (Bereke, 1988: 74; Bişr, 2000:183). Dişlerin alt dudağa temas etmesi ile telaffuz edilen ف;[f] sesi, Modern Standart Arapçanın diş-dudak ünsüzüdür. Arapçada yalnızca bu ses, diş-dudak ünsüzü olarak nitelenir ('Umer, 1997: 315).

Dudaklardan sonra gelen sesletim organı dişlerdir. Dişler, sesletime dil ucu, diş eti ve damak gibi farklı ses organlarının katılımıyla ses üretmektedirler. Buna göre Modern Standart Arapçanın diş ünsüzleri, ن;[n], ض;[d], ط;[t], ت;[t], د;[d] ve ل;[l]'dir. Bu ünsüzler, dil ucunun üst dişlere dokundurulması ile meydana gelirler (es-Sa'rân, t.y: 155,182).

Telaffuzları esnasında dilin alt ve üst dişler arasında dikey bir pozisyon aldığı ve oynaklanmadığı ünsüzler, dişler arası ünsüzlerdir. Modern Standart Arapçanın dişler arası ünsüzleri ث; [θ], ذ; [ð] ve ظ; [ð]'dır (Nüred-dîn, 1992: 219; Bışr, 2000: 183).

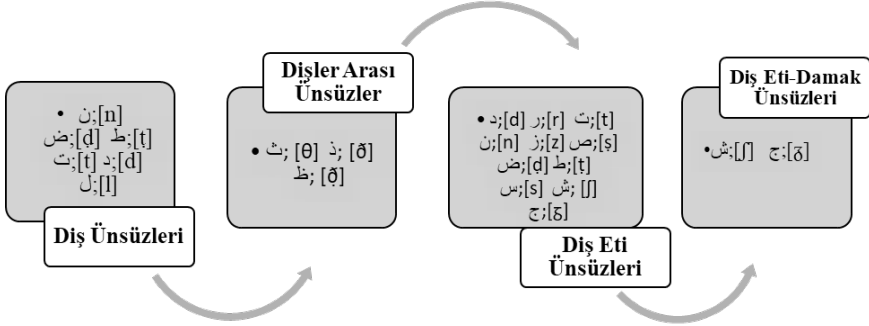
Dilin diş etlerine dokundurulmasıyla üretilen ünsüzler, diş eti ünsüzleri olarak adlandırılırlar. Bu türden ünsüzler, diş ünsüzlerinden bazılarını da kapsayan د;[d], ر;[r], ت;[t], ن;[n], ز;[z], ص;[s], ض;[d], ط;[t], س;[s], ش;[ʃ], ج;[ç] ünsüzleridir (Bereke, 1988: 76, 115, 119, 123-124, 128). Bu ünsüzler arasında yer alan س;[s], ط;[t], ت;[t], ز;[z], ص;[s], ض;[d] ve د;[d] dilin yalnızca uç kısmının dişlere dokundurulmasıyla meydana geldiklerinden diş-diş eti ünsüzleri olarak da adlandırılırlar ('Umer, 1997: 316).

Son olarak Modern Standart Arapçanın diş eti- damak ünsüzleri olarak adlandırılan ünsüzleri ش;[ʃ] ve ج;[ç]'dir. Bu iki ünsüzün telaffuzu sırasında dil, diş eti ve damağa temas etmektedir (Bışr, 2000: 184).

Bir dudak ünsüzünden önce veya sonra gelen ve farklı çıkış yerine sahip olan bir ünsüz, dudak ünsüzleri arasında yer alan bir başka ünsüze dönüşerek kendisinden önce veya sonra gelen dudak ünsüzüne çıkış yeri bakımından benzeyebilmektedir. Bu durum diş ünsüzleri için de söz konusudur. Diş ünsüzlerinden önce veya sonra çıkış yeri bakımından farklı bir ünsüzün geldiği ve bu durumun telaffuzdaki akıcılığa engel teşkil ettiği durumlarda, çıkış yeri bakımından farklı olan ünsüz, bir diğer diş ünsüzüne dönüşerek çıkış yeri bakımından kendisinden önce veya sonra gelen ünsüzle benzeşir. Örneğin: Çıkış yeri bakımından genizcil bir ünsüz olan ن;[n]'dan sonra, çift dudak ünsüzü ب; [b]'nin geldiği durumlarda ب, ن'nin çift dudaksıl benzerine; م;[m]'e dönüşür. Bu durum, bir kelime birliği içerisinde yan yana bulunan ünsüzlerin çıkış yeri sıralaması dikkate alınarak şu şekilde gösterilebilir: [genizcil] + [çift dudaksıl veya dudaksıl] → [çift dudaksıl veya dudaksıl] + [çift dudaksıl veya dudaksıl]. Bu türden benzeşmeye yeñbeği:/يُنْبَغِي/ kelimesi örnek olarak verilebilir. Ancak belirtmek gerekir ki Modern Standart Arapçada genizcil ünsüzün dudaksıla dönüşmesi durumu, kelime üzerinde somut bir biçimde gözlemlenemez. Bu türden ses benzeşmeleri, konuşma dilinde ifade edilirken yazı dilinde kelime üzerinde gösterilemez. yeñbeği:/يُنْبَغِي/ sözcüğü, yembeği: şeklinde okunmasına rağmen ses benzeşmesinin olmadığı ilk hâli ile; yeñbeği:/يُنْبَغِي/ şeklinde yazılır ('Abduh, 2010: 2/50-51).

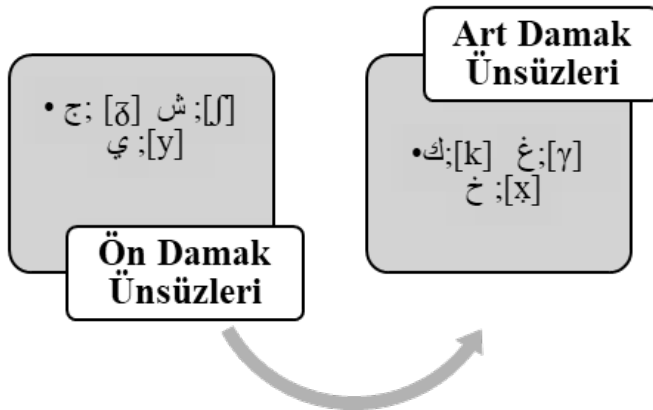
Çıkış yeri bakımından birbirleri ile benzeşmesi muhtemel olan ve sesletimlerinde diş, dil, diş eti, damak gibi ses organlarının aktif rol oynadığı diş ünsüzleri, ok işaretlerinin soldan sağa ve sağdan sola şekilde iki yönlü ilerlediği varsayılarak aşağıdaki şekilde gösterilebilir:

Şekil 1: Çıkış Yeri Bakımından Benzeşmesi Muhtemel Olan Dış Ünsüzleri



Yukarıdan aşağıya doğru bir diğer deyişle dışarıdan içeriye doğru sıralanan ses organlarından, dişlerden sonra geleni damaktır. Damak kendi içerisinde sert ve yumuşak damak olmak üzere iki kısma ayrılır. Bunlardan sert damak olarak adlandırılan kısım, damağın önünde bulunduğundan bu bölge ön damak olarak da adlandırılabilir (Nüreddin, 1992: 220; Umer, 1997: 317; Bereke, 1988: 76; Bışr, 2000: 139). Damağın yumuşak kısmı arka kısımda yer aldığından bu bölge art damak olarak da nitelenir (Bışr, 2000: 139). Damak ünsüzlerinin telaffuzunda dış ünsüzlerinde olduğu gibi dil, aktif rol oynamaktadır. Dilin ön veya arka damağa teması ile sesletilen ünsüzler, ön damak ünsüzleri ve art damak ünsüzleri şeklinde sınıflandırılır. Modern Standart Arapçanın ön damak ünsüzleri, ج: [ç], ش: [ʃ] ve ي: [y] ‘dır. Art damak ünsüzleri ise ك: [k], غ: [ɣ] ve خ: [x]’dir. Ünsüzler arasında meydana gelen benzeşme olayında, bir ünsüzün çıkış yeri bakımından ön veya art damak ünsüzlerinden birine dönüşmesi mümkündür. Bu durum, ok işaretlerinin soldan sağa ve sağdan sola şekilde iki yönlü ilerlediği varsayılarak aşağıdaki şekilde gösterilebilir:

Şekil 2: Çıkış Yeri Bakımından Benzeşmesi Muhtemel Olan Damak Ünsüzleri



Ön ve arka olmak üzere iki kısma ayrılan damaktan sonra küçük dil gelir. Küçük dil ünsüzleri adı verilen ünsüzlerin telaffuzları sırasında dil kökü, küçük dile yaklaşma hareketi gösterir. Modern Standart Arapçada yalnızca bir adet küçük dil ünsüzü bulunur. Bu ünsüz, ق; [q] ünsüzüdür (‘Umer, 1997: 318; Bereke, 1988: 76; Bişr, 2000: 84). Küçük dilden sonra gelen sesletim organı boğazdır. Boğazda meydana gelen daralma sonucunda sesletilen ünsüzler, boğaz ünsüzleridir. Modern Standart Arapçanın boğaz ünsüzleri ح ; [h] ve ع ; [ʕ] ‘dır (Nüreddîn, 1992: 220). Çıkış yeri bakımından kendilerinden farklı olan bir ünsüzün, bu iki boğaz ünsüzünden birine benzeşmesi muhtemeldir. Son olarak gırtlak adı verilen sesletim organı gelmektedir ki bu bölge ses telleri arasındaki açıklığı temsil eder. Gırtlak ünsüzleri bu boşluk arasında meydana gelen daralma sonucunda meydana gelirler. Modern Standart Arapçanın gırtlak ünsüzleri ک ‘a hemzesi olarak adlandırılan ء; [ʔ] ve ه; [h] ‘dir (Nüreddîn, 1992: 221; ‘Umer, 1997: 319).

Ünsüzlerin oluşum sürecinde, akciğerlerden ağıza doğru itilen havanın ses yolunda ilerlerken karşılaştığı engel sebebi ile ses yolunda meydana gelen daralma veya tam kapanma gibi durumlar ile hava akımının sağlanma şekli ünsüzlerin çıkış biçimleridir (Davenport vd., 2005:18-19). Buna göre ses yolunda meydana gelen tam kapanma sonucunda üretilen ünsüzler, patlamalı ünsüzler olarak adlandırılırlar (Nüreddîn, 1992: 222; Bişr, 2000: 196-197). Modern Standart Arapçanın bu özelliğe sahip ünsüzleri, ب;[b], ت;[t], د;[d], ط;[t], ض;[d], ك;[k], ق;[q], ء; [ʔ] şeklinde sıralanmaktadır. Bu ünsüzlerin sesletimleri sırasında ses yolunda tam kapanmaya yol açan eklemleme yerleri sırasıyla dudak, diş eti, sert ve yumuşak damak, boğaz ve gırtlaktır. Bu eklemleme yerleri onların aynı zamanda ses yolunda tam kapanmaya sebep olan engellerinin türünü temsil etmektedir (Bereke, 1988: 113).

Tam kapanmaya sebep olan ses organlarının birbirinden uzaklaşma hızı, bir ünsüzün patlamalı mı yoksa yarı patlamalı mı olduğunu belirler. Eğer ses organları, tam kapanmanın ardından birbirlerinden hızlıca uzaklaşırlarsa patlamalı özellik kazanırlar. Bu uzaklaşma yavaş olursa bu ünsüzler yarı patlamalı ünsüzler olarak nitelenirler. Modern Standart Arapçada bu özelliğe sahip tek bir ünsüz bulunmaktadır o da ج;[ǧ] yarı patlamalı ünsüzüdür (‘Umer, 1997: 335; Bişr, 2000: 309-310). Ses yolunda meydana gelen daralma sonucunda, hava akımının daralmaya sebep olan ses organlarına sürünerek geçmesi sonucunda meydana gelen ünsüzler, sürünmeli ünsüzler olarak adlandırılırlar. MSA’nın bu özelliğe sahip ünsüzleri ف;[f], ث;[θ], ذ;[ð], ظ;[ð], س;[s], ز;[z], ص;[s], ش;[ʃ], خ;[x], غ;[ɣ], ح;[h], ع;[ʕ] ve ه;[h] ‘dir (Bereke, 1988: 88). Hava akımının ses yolunda karşılaştığı engel sebebi ile ağızdan değil de burundan sağlandığı ünsüzler, geniz ünsüzleri olarak adlandırılırlar. MSA’da telaffuzları sırasında hava akımının,

ağız yerine burundan sağlandığı iki ünsüz bulunmaktadır. Bunlar م;[m] ve ن;[n]'dur. Bu iki ünsüze çıkış biçimleri nedeniyle kazandıkları bu özelliğe atfen genizcil mim ve genizcil nûn adı da verilebilmektedir ('Umer, 1997: 322; Bişr, 2000: 348). Hava akımının ağız açıklığı yerine dil önünün yanlarından sağlandığı ünsüzler de bu bölgelere işaret edilerek yanal veya yan ünsüz kavramı ile adlandırılırlar. Modern Standart Arapçada bu türden tek bir ünsüz bulunmaktadır; bu ünsüz ل;[l]'dır (Nüreddîn, 1992: 226).

Hava akımının, dil önünün dış etine peş peşe ve hızlı bir şekilde çarpması ile sağlandığı ünsüzler, çarpmalı ünsüzler olarak adlandırılırlar. Modern Standart Arapçanın çarpmalı ünsüzü, ر;[r]'dır (Bereke, 1988: 128; Bişr, 2000: 345). Hava akımının ses yolunda ilerlerken ses tellerini titreştirip titreştirmemesine göre ünsüzler, ötümlü ve ötümsüz olmak üzere iki farklı özellik kazanırlar. Bunlardan telaffuzları sırasında ses tellerinin titreştiği ünsüzler ötümlü, ses tellerinin titreşmediği ünsüzler ise ötümsüz olarak adlandırılırlar (Nüreddîn, 1992: 229). MSA'nın ötümlü ünsüzleri, çıkış yerlerine göre değil birbirlerine olan şekilsel benzerlikleri dikkate alınarak şu şekilde sıralanmaktadır: ب;[b], ج;[ç], د;[d], ذ;[ð], ر;[r], ز;[z], ض;[d], ط;[t], ظ;[ð], ع;[ç], غ;[ç], ق;[q], ل;[l], م;[m], ن;[n], و;[w], ي;[y] (es-Sa' rân, t.y: 138). Ötümsüz ünsüzler ise şunlardır: ت;[t], ث;[θ], ح;[h], خ;[x], س;[s], ش;[ʃ], ص;[s], ط;[t], ف;[f], ق;[q], ك;[k] ve ه;[h] (Nüreddîn, 1992: 229; Bişr, 2000: 174).

Çıkış biçimi bakımından kazanılan özelliklerden bazıları diğerlerine kıyasla daha güçlüdür. Bu nedenle Modern Standart Arapçada ünsüz benzeşmesi, zayıf olan özelliğin daha güçlü olan özelliğe kaymasıyla gerçekleşmektedir. Örneğin; ötümlülük özelliği, ötümsüzlüğe kıyasla daha güçlü bir özelliktir. Bununla birlikte MSA'da ötümlülük özelliğine sahip ünsüzlerin sayısı ötümsüz ünsüzlere kıyasla daha fazladır. Bu nedenle iki ünsüz arasında çıkış biçimi bakımından bir benzeşme meydana geldiğinde bu benzeşme genellikle ötümlüleşme biçiminde gerçekleşir. Ötümlü ünsüzler, duyulurluk dereceleri yüksek olan sesleri ihtiva ettiklerinden yan yana gelen iki ünsüzden birinin ötümsüz diğerinin ise ötümlülük özelliğine sahip olması durumunda, ötümsüz olanda ötümlüleşerek diğer sese benzeme durumu gözlemlenir (Hâlîl, 2013: 108-109).

Modern Standart Arapçada kalın ve ince olmak üzere iki farklı türde ünsüz bulunmaktadır. Bunlardan kalın ünsüzlerin telaffuzları sırasında dil kökü, yumuşak damağa doğru yükselmektedir. Kalınlık derecesine göre MSA'nın ünsüzleri üçe ayrılır. İlk sırada yer alan ünsüzler, tam kalınlık özelliğine sahip olup bunlar; ص;[s], ض;[d], ط;[t], ظ;[ð] kalın olan ل;[l]'dır. İkinci sırada yer alan ünsüzler, bu beş ünsüze kıyasla cüzi bir kalınlığa sahip olup bunlar; غ;[ç], خ;[x] ve ق;[q]'dır. Son olarak kalın olup olmaması kendisinden önce veya sonra gelen ünsüzün kalın veya ince oluşuna göre değişen ر;[r] da MSA'nın kalın ünsüzleri arasındadır. Bu ünsüzler

dışında kalanları ise MSA'nın ince ünsüzleridir ('Umer, 1997:326). Ünsüz benzeşmesi, ince ünsüzlerin kendisinden önce veya sonra gelen kalın ünsüzün etkisi ile kalınlaşması şeklinde gerçekleşebileceği gibi tam tersi yönde; kalın ünsüzün ince ünsüze dönüşmesi şeklinde de gerçekleşebilir. Modern Standart Arapçada özellikle ince ünsüzün kalınlaşması bir diğer deyişle ünsüz sertleşmesi şeklinde meydana gelen ünsüz benzeşmesi sıklıkla görülmektedir.

2.Çıkış Yeri Benzeşmesi

2.1.Genizcil Ünsüzün Dudak Ünsüzüne Benzemesi

Modern Standart Arapçanın genizcil özelliğe sahip ünsüzü ن;[ñ] ve dudaksıl ünsüzleri olan ب;[b] ve م;[m] arasında çıkış yeri bakımından benzeşme olayı gerçekleşir. Bu ses olayında kelime birliği içerisinde yer alan dudaksıl ünsüzler, kendilerinden önce gelen genizcil ünsüzü etkileyerek çıkış yeri bakımından kendilerine benzetirler. Bu iki ünsüzün çıkış yerleri dudak olduğu için ن;[ñ] ünsüzünü kendileri gibi dudaksıl bir ünsüz olan م;[m] sesine dönüştürürler. Burada genizcil ünsüzün sâkin yani sükûn ile harekeli halde gelmiş olması gerekmektedir. Bu tür benzeşmelerden bazıları, kelime üzerinde somut olarak görülebilirken diğer bazıları yalnızca okuma veya konuşma sırasında işitilerek fark edilebilmektedir. Örneğin عَبْرٌ kelimesi, /anber/ şeklinde yazılmasına rağmen /amber/ şeklinde okunmaktadır. Görüldüğü üzere burada genizcil ن;[ñ]'un dudaksıl م;[m]'e dönüşmesi kelime üzerinde gözlemlenememektedir. Bu nedenle söz konusu ünsüz benzeşmesi, yazı diline yansımayan konuşma dilinin bir parçası olarak gerçekleşmiştir denilebilir. مِنْ بَعْدُ ifadesinde genizcil ن;[ñ] ve ب;[b] arasında gerçekleşen benzeşme de bunun gibidir. مِنْ بَعْدُ ifadesi, /min ba'du/ şeklinde yazılmasına rağmen /mim ba'du/ şeklinde okunur (Halil, 2013: 108-107). عَبْرٌ örneğindeki benzeşme aynı kelime birliği içerisinde yan yana bulunan iki ünsüz arasında gerçekleştiğinden yakın benzeşmedir. مِنْ بَعْدُ örneğindeki benzeşme ise; ن;[ñ] ve ب;[b] ünsüzleri iki farklı kelimedede bulunduğundan uzak benzeşmedir. Her iki örnekte de - benzeşmenin yönü bakımından - gerileyici benzeşme gerçekleşmiştir. ب;[b] ünsüzü kendisinden öncekini etkileyerek çıkış yeri bakımından kendine benzetmiş; ن;[ñ], م;[m]'e dönüşmüştür.

“مِمَّا رَزَقْنَاهُمْ يُنْفِقُونَ” ayet-i kerîmesinde geçen مِمَّا /mimma: ifadesi, مِنْ / min ve مَا / ma: kelimelerinden oluşmaktadır. Bu iki kelimenin genizcil ن;[ñ] ve dudaksıl م;[m] ünsüzleri arasında, genizcil ünsüzün dudaksıla benzetilmesi ile yapılan bir benzeşme olayı meydana gelmiştir. ن;[ñ] ünsüzü kendisinden sonra gelen dudaksıl م;[m] ünsüzünden etkilenerek çıkış yeri bakımından bu ünsüzün aynısına benzemiştir (Halil, 2013: 107). Aralarında benzeşme olayı gerçekleşen ünsüzlerden ilki, çıkış yeri bakımından kendisinden sonra gelen ünsüzün aynısına benzediğinden bu iki ün-

süz arasında tam benzeşme adı verilen türde bir ses olayı gerçekleşmiştir. Buna ek olarak benzeşmenin meydana geldiği ünsüzler iki ayrı kelimedeki yer aldığından bu iki ünsüz arasındaki benzeşme, uzak benzeşmedir. İkinci ünsüz, kendisinden önce gelen ünsüzden etkilendiği için de benzeşmenin yönü bakımından bu iki ünsüz arasında meydana gelen benzeşme, gerileyici benzeşmedir.

3.Çıkış Biçimi Benzeşmesi

3.1.Ötümsüzleşme

Modern Standart Arapçada bu türden bir ses olayı yazı dilinde karşılığı bulunmayan özellikle kelime okunuşlarında karşımıza çıkan bir durumdur. Bazı durumlarda ötümsüzlük özelliğine sahip bir ünsüzden sonra gelen ötümlü ünsüz, kendisinden sonra gelen ünsüzden etkilenerek çıkış biçimi bakımından bu ötümsüz ünsüze benzer. Yani ötümlüken ötümsüz bir ünsüze dönüşür. MSA'nın ötümlü ünsüzlerinden ج;[ç], ötümsüz ünsüzler arasında yer alan ت;[t]'den önce sâkin bir halde gelirse bu ünsüz, ötümsüz bir ünsüz olan ش;[ş] gibi telaffuz edilir. Örneğin; اِجْتَمَعَ / icteme'a ifadesi, çıkış biçimi bakımından ج;[ç] ve ت;[t] arasında meydana gelen benzeşme nedeniyle اِشْتَمَعَ / işteme'a şeklinde; ج;[ç] ötümsüz benzeri olan ش;[ş] 'e dönüştürülerek telaffuz edilir. Ancak bu iki ünsüz arasında meydana gelen benzeşmenin, kelime üzerinde somut olarak gözlemlenemediğini unutmamak gerekir. Ötümsüzleşmenin gerçekleştiği haliyle telaffuz edilen işteme'a ifadesi, herhangi bir ses değişmesinin olmadığı اِجْتَمَعَ Arapça ifadesi ile yazılmaya devam etmektedir (Halil, 2013: 108). ج;[ç] ve ت;[t] ünsüzleri aynı kelime birliği içerisinde bulduklarından aralarında meydana gelen benzeşme yakın benzeşmedir. ت;[t] ünsüzü kendisinden önce gelen ج;[ç] ünsüzünü çıkış biçimi bakımından etkileyerek kendisine benzettiği için bu iki ünsüz arasında gerileyici türde benzeşme meydana gelmiştir.

Modern Standart Arapça'da bir kelime içerisinde yan yana bulunan ötümlü ünsüzlerden د;[d], sükûn ile harekeli bir şekilde geldiğinde kendisinden önce gelen ötümsüz ünsüzden etkilenerek çıkış biçimi bakımından bu ünsüze benzer ve ötümsüzleşerek ت;[t] ünsüzüne dönüşür. Bu iki ünsüz arasında meydana gelen benzeşme اِجْتَمَعَ / icteme'a örneğinde olduğu gibi konuşma diline aittir. Yazı dilinde, kelime üzerinde bu değişim gözlemlenemez. Örneğin; وَلَدْتُ / veledtu şeklinde yazılan bu kelimedeki yan yana gelen د;[d] ve ت;[t] ünsüzü arasında çıkış biçimi bakımından benzeşme gerçekleştiğinden bu kelime, konuşma dilinde وَلَدْتُ / velettu şeklinde ifade edilir (Halil, 2013: 108). اِجْتَمَعَ / icteme'a örneğinde olduğu gibi - benzeşmeye konu olan ünsüzler farklılık gösterse de - benzeşmenin yönü bakımından د;[d] ve ت;[t] arasında gerileyici benzeşme meydana gelmiştir. İki ünsüz de aynı kelime içerisinde yer aldığından aralarındaki benzeşme yakın benzeşmedir.

3.2. Ötümlüleşme

Söz içindeki ünsüzlerden birinin ötekine çıkış biçimi bakımından ötümlüleşerek benzeşmesidir. Bu türde gerçekleşen benzeşmede iki ünsüzden biri ötümsüzlük özelliğine sahiptir ve telaffuzda akıcılığın sağlanabilmesi için ötümsüz olanın, kendisinden daha güçlü bir özellik olan ötümlülük özelliğine sahip bir başka ünsüze dönüşmesi gerekmektedir.

Modern Standart Arapçada ötümlüleşme şeklinde gerçekleşen benzeşme, daha çok morfolojinin konuları arasında yer alan ve kelime türetme işine yarayan اِفْتَعَلَ / ifte‘ale vezninin üçüncü sesi olan ت;[t] ile bu vezne giren fiilin ilk sesi arasında meydana gelmektedir (Halil, 2013: 110). Burada vezin kavramına kısaca değinelim. Arapçada bir kelimenin kök harflerinin tespiti veya kök harflerinden oluşan bir kelimeden başka bir kelime türetmek için vezin adı verilen morfolojik formlar kullanılır. Özellikle kelime kökleri, ünsüzlerden oluşan kök harflerin temsil ettiği vezinlerle sembolize edilir. Ünsüzlerden oluşan bu kök harflere, ünlü, yarı ünlü veya ünsüz adı verilen farklı türden fonemler eklenerek yüzey yapı düzleminde yeni sözcükler oluşturulur (Farghaly, 2012: 41). Daha evvelden geçtiği üzere kök harflerine, yüzey yapıya etki eden diğer harflerin eklenmesi ile ortaya çıkan vezinlerden biri de اِفْتَعَلَ / ifte‘ale ‘dir. Bu vezinde özellikle ikinci ve üçüncü sesler arasında ilerleyici türde benzeşme meydana gelir. Örneğin زهر/ زهر kök harflerinden oluşan derin yapı düzlemindeki sözcükten اِفْتَعَلَ / ifte‘ale vezni yardımıyla - yüzey yapı düzleminde - başka bir sözcük türetilmek istendiğinde bu sözcük, iztehera / اِزْتَهَرَ / şekli alır (‘Abduh, 2010: 2/79 - 80). İkinci sırada yer alan ز;[z]’den üçüncü sırada yer alan ت;[t]’ye geçişin kolaylaşması adına bu sözcükte yer alan ve ötümsüzlük özelliğine sahip üçüncü ses, kendisinden önceki ötümlü sesten etkilenerek ötümlü olan başka bir sese; د;[d]’e dönüşür. Yani, ز;[z] sesi kendisinden sonra gelen ت;[t] sesini etkileyerek bu sesi çıkış biçimi bakımından kendisine benzetir. Bu değişikliğin ardından اِزْتَهَرَ / izdehera / اِزْتَهَرَ / halini alır. Bunun yanı sıra iki ses arasında meydana gelen ilerleyici benzeşme incelendiğinde söz konusu benzeşmenin çıkış biçimi benzeşmesi olduğu görülür.

ز;[z] ünsüzü ile başlayan fiiller, اِفْتَعَلَ / ifte‘ale veznine girdiklerinde bu ünsüz ile veznin ikinci sesi arasında ötümlüleşme türünde gerçekleşen ünsüz benzeşmesi meydana gelir; زَهَا / zeha: fiilin geniş zaman çekimi (muzâri) يَزْهُو / yezhu: ‘dur. زَهَا / zeha: fiili, bu vezne girdiğinde اِزْتَهَرَ / izteha: şekli alır ancak vezne ait bir ünsüz olan ötümsüz ت;[t], kendisinden önce gelen ve fiilin ilk ünsüzü olan ötümlü ز;[z]’nin etkisi ile ötümlülük özelliğine sahip bir başka ünsüze; د;[d]’e dönüşür. Burada gerçekleşen benzeşme, ilerleyici benzeşmedir. Bu ötümlüleşme sonucunda söz konusu fiil, اِزْدَهَى / izdeha: şekli alır (Halil, 2013: 110).

Modern Standart Arapça'da üç kök harfinden oluşan ve ilk ünsüzü د;[d], ذ;[ð] ve ز;[z] ötümlü ünsüzlerinden biri olan bir fiil, اِفْتَعَلَ / ifte'ale veznine girdiğinde veznin ikinci ünsüzü olan ötümsüz ت;[t] ünsüzü, kendisinden önce gelen د;[d], ذ;[ð] ve ز;[z] ötümlü ünsüzlerinden etkilenerek ötümlü olan د;[d] ünsüzüne dönüşerek ötümlüleşir. Başka bir deyişle د;[d], ذ;[ð] ve ز;[z] ötümlü ünsüzleri, kendilerinden sonra gelen اِفْتَعَلَ / ifte'ale veznine ait ت;[t] ünsüzünü etkileyerek çıkış biçimi bakımından kendilerine benzetir ve bu ses د;[d] ünsüzüne dönüşür. Bu türden çıkış biçimi benzeşmesi, ilerleyici benzeşme şeklinde gerçekleşir. Klasik dönem dil âlimlerinin, bu türden bir ses olayını, bir harfin yerine başka bir harf getirme şeklinde tanımladıkları ibdâl kavramı ile adlandırmaları dikkat çeker (es-Sâmerrâ'î, 2013: 242). Ancak, bundan yola çıkılarak ibdâl ifadesi, modern fonetikte var olan ünsüz benzeşmenin karşılığıdır şeklinde bir sonuca ulaşmak oldukça yanlıştır. Çünkü klasik dönemde dil âlimleri tarafından ibdâl başlığı altında, kısa ünlüler arasında meydana gelen benzeşmeye de yer verildiği görülmektedir.

Klasik dönemde idgâm adı verilen ses olayına gelince; bu kavram ile karşımıza çıkan ses olayının modern ses bilgisinde yer alan benzeşme adlı ses olayı ile bir ilgisinin bulunup bulunmadığı tartışma konusudur. Özellikle modern dönem olarak adlandırılan ve Araplarda fonetik çalışmalarının ivme kazandığı XIX. ve XX. yüzyılda idgâm ve benzeşme kavramları arasındaki ilişki bağlamında farklı görüşler öne sürülmektedir. Bu görüşlerden ilki söz konusu iki kavramın aynı ses olayını betimlediği yönündedir. Bu görüşe göre benzeşmede bir sesin diğer sese çıkış yeri veya çıkış biçimi bakımından benzemesi söz konusuyken idgâm da iki aynı ses, şedde adı verilen sembol kullanılarak tek bir ses görünümünü alır (Cum'a, 2008: 118). Diğer görüş ise benzeşmeyi idgâm'a kıyasla daha kapsayıcı bulur ve idgâm'ı benzeşme türlerinden bir tür olarak kabul eder (en-Nâşır, 2012: 174). Burada konu ile ilgili ihtilafların çıkış noktasının idgâm ve bu kavramın ifade ettiği anlamın belirlenmesi hususunda olduğu düşünülmektedir. Nitekim bazı dilciler idgâm kavramının iki seften birinin kelime içerisindeki varlığını tamamen kaybedip tek bir sese dönüşmesi şeklinde yorumlarken diğer bazıları ise idgâm da bir sesin varlığını tamamen kaybetmesi gibi bir durumun söz konusu olmadığını ifade ederek bu ses olayını iki seften birinin sükun ile harekelenip diğerinin harekeli olarak kalması şeklinde tanımlar. Bu dilciler, idgâm kavramını ilk kez kullanan Hâlıl b. Aḥmed el-Ferâhîdî (100/718 - 175/791) ve onun öğrenci Sıbeveyh (135/752 ? - 180/796) 'in görüşleri çerçevesinde söz konusu tanımın yapıldığını da eklerler. Onlara göre aralarında bulunan hareke - modern ses bilgisi terimi olarak kısa ünlü - sebebiyle bu iki ünsüz birbirlerine birleşmez ve her ikisi de sanki uzun bir ünsüzmüş gibi uzatılarak telaffuz edilir (en-Nâşır, 2012: 174).

3.3. Ünsüz Sertleşmesi

Modern Standart Arapça'da üç kök harfinden oluşan ve ilk ünsüzü ص;[s], ض;[d], ط;[t] ve ظ;[ð] sert (kalın) ünsüzlerinden biri olan bir fiil, اِفْتَعَلَ / ifte'ale veznine girdiğinde veznin ikinci ünsüzü olan ince (yumuşak) ت;[t] ünsüzü, kendisinden önce gelen ص;[s], ض;[d], ط;[t] ve ظ;[ð] sert ünsüzlerinden etkilenecek şekilde sert bir ünsüz olan benzerine; ط;[t] ünsüzüne dönüşerek sertleşir (es-Sâmerrâ'î, 2013: 242). Bu türden çıkış biçimi benzeşmesi, diğer benzeşmelerin çoğunda olduğu gibi gerileyici benzeşme türünde gerçekleşir.

Sîbeveyh, Muberrred ve İbn Cinnî gibi klasik dönem dil âlimleri ص;[s], ض;[d], ط;[t] ve ظ;[ð] ünsüzlerini, telaffuzları sırasında dilin, damağa doğru yükselerek damak ile birleşmesi sonucunda dil ve damak arasında boşluk kalmadığına dikkat çekerek, kapalılık özelliği şeklinde Türkçeye aktarabileceğimiz اِطْبَاقُ / اِطْبَاقُ özelliği ile nitelerler (Sîbeveyh, 2009: 4/436; Muberrred, 1999: 1/103; İbn Cinnî, 2012: 2/428). Modern dönemde Arapçanın morfolojisine dair kaleme alınan eserlerde ibdâl başlığı altında ele alınan ve ilk ünsüzü ص;[s], ض;[d], ط;[t] ve ظ;[ð] ünsüzlerinden biri olan bir fiilin, اِفْتَعَلَ / ifte'ale veznine girdiğinde veznin ikinci ünsüzü olan ت;[t]'nin ط;[t] ünsüzüne dönüşmesi durumu da klasik dönem dil âlimlerinin söz konusu ünsüzler için belirlemiş oldukları اِطْبَاقُ / اِطْبَاقُ özelliği ile ilişkilendirilir (es-Sâmerrâ'î, 2013: 242; er-Râcihî, 2016:150). Modern Arap fonetiği bağlamında söz konusu ünsüzler incelendiğinde ise bu ünsüzlerin, kalın ünsüzler olarak nitelendiği ve kendilerinden önce veya sonra gelen ünsüzleri kendilerine benzeterek kalınlaştırdığı görülür. Modern Arap fonetiğinde bu türde gerçekleşen benzeşme, ünsüz sertleşmesi olarak adlandırılır ('Umer, 1997:326-327).

Bu türden benzeşmeyi birkaç fiil ile örneklendirelim: ص;[s] ünsüzü ile başlayan fiiller, اِفْتَعَلَ / ifte'ale veznine girdiklerinde bu ünsüz ile veznin ikinci sesi arasında ünsüz sertleşmesi biçiminde bir benzeşme görülür; صَبَّرَ / şabera fiili, bu vezne girdiğinde اِصْتَبَّرَ / iştebera şeklini alır. Ardından vezne ait ince bir ünsüz olan ت;[t], kendisinden önce gelen ve fiilin ilk ünsüzü olan kalın ص;[s] 'ın etkisi ile kalın özelliğe sahip başka bir ünsüz olan benzerine; ط;[t] 'ya dönüşür. Bu değişikliğin ardından fiilimiz, اِصْطَبَّرَ / iştabera halini alır ve böylece söz konusu iki ünsüz arasında ünsüz sertleşmesi adı verilen bir ses olayı meydana gelmiş olur (es-Sâmerrâ'î, 2013: 242).

Burada Modern Standart Arapçanın kalın ünsüzleri arasında yer alan ص;[s], ض;[d], ط;[t] ve ظ;[ð] ünsüzlerinin ince karşılıklarının bulunduğunu belirtmek gerekmektedir. Buna göre; ص;[s] kalın ünsüzünün ince ünsüz karşılığı س;[s], ض;[d] kalın ünsüzünün ince ünsüz karşılığı ذ;[d], ط;[t] kalın ünsüzünün ince ünsüz karşılığı ت;[t] ve son olarak ظ;[ð] kalın ünsüzü-

nün ince ünsüz karşılığı ذ;[ð]’ dir (‘Umer, 1997:327).

Ünsüz sertleşmesine verilebilecek bir diğer örnek ise ض;[d] ünsüzü ile başlayan bir fiil olan ضَرَبَ / çarabe ‘nin اِفْتَعَلَ / ifte‘ale veznine girdiğinde bu ünsüz ile veznin ikinci sesi arasında meydana gelen sertleşmesidir. Bu durumu daha ayrıntılı bir şekilde inceleyelim: ضَرَبَ / çarabe fiili, اِفْتَعَلَ / ifte‘ale veznine girdiğinde اِضْتَرَبَ / ıdterabe şeklini alır. Ardından vezne ait, ince bir ünsüz olan ت;[t], kendisinden önce gelen ve fiilin ilk ünsüzü olan kalın ض;[d] ‘ın etkisi ile kalın özelliğe sahip başka bir ünsüz olan benzerine; ط;[t] ‘ya dönüşmüş olur. Bu değişikliğin ardından fiilimiz, اِضْتَرَبَ / ıdterabe yerine اِضْطَرَبَ / ıdçarabe halini alır. طَلَعَ / tale‘a ve ظَلَّمَ / zaleme fiilleri de kalın ünsüzler olan ط;[t] ve ظ;[ð] ile başladıklarından اِفْتَعَلَ / ifte‘ale veznine girdiklerinde vezne ait olan ت;[t], kalınlaşarak kalın benzeri olan ط;[t] ‘ya dönüşür: طَلَعَ / tale‘a → اِطْتَلَعَ / ittale‘a → اِطْطَلَعَ / ittale‘a ve ظَلَّمَ / zaleme → اِظْطَلَّمَ / ızzeleme → اِظْطَلَّمَ / ızzeleme gibi (es-Sâmerrâ’î, 2013: 242). Burada iki noktaya dikkat çekmek gerekmektedir. اِطْطَلَعَ / ittale‘a ifadesinde iki tane aynı özelliğe sahip ünsüz yan yana bulunduğundan biri diğerine katılmak sureti ile şeddelenir ve bu fiil اِطْتَلَعَ / ittale‘a şeklinde yazılır. Diğer önemli nokta ise اِظْطَلَّمَ / ızzeleme fiili ile ilgilidir. Burada telaffuza acıcılık katılması adına ط;[t], ظ;[ð]’ya dönüştürülür ardından birbirinin aynı olan iki ünsüz şedde ile yazılarak ظ;[ð] ünsüzünün iki kez yazılmasının önüne geçilmiş olur; اِظْطَلَّمَ / ızzeleme.

Sonuç

Modern Standart Arapçanın ünsüzleri arasında meydana gelen benzeşme, genellikle belirli fonetik şartlar altında gerçekleşmekle birlikte genel olarak kabul edilebilen bazı kurallar da mevcuttur. Bunlar aşağıdaki şekilde özetlenebilir:

1.MSA'da ünsüz benzeşmesi genellikle, yan yana bulunan iki ünsüzden birinin kendinden önce gelen ünsüzün etkisi ile bu ünsüze çıkış yeri veya çıkış biçimi bakımından benzemesi anlamına gelen gerileyici benzeşme şeklinde meydana gelmektedir. اِفْتَعَلَ / ifte'ale veznine girdiğinde زَهَا / zeha: fiili üzerinde gerçekleşen benzeşme bu türden benzeşmeye örnektir. Nitekim bu fiil, bu vezne girdiğinde اِزْتَهَى / izteha: şeklini alır, vezne ait bir ünsüz olan ötümsüz ت:[t], kendisinden önce gelen ve fiilin ilk ünsüzü olan ötümlü ز:[z]'nin etkisi ile ötümlülük özelliğine sahip bir başka ünsüze; د:[d]'e dönüşür.

2.MSA'da ünsüz benzeşmesi her zaman yazı dilinde kelimeler üzerinde gözlemlenemez; konuşma diline ait olan biçimlerde de ünsüz benzeşmesi görülebilir. Bu türden ses benzeşmeleri, konuşma dilinde sözlü olarak ifade edilirken yazılı olarak kelime üzerinde gösterilemez. Örneğin; yeñbeği:/يَنْبَغِي/ sözcüğü, yembeği: şeklinde okunmasına rağmen yeñbeği:/يَنْبَغِي/ şeklinde yazılır.

3.MSA'da ünsüz benzeşmesi örneklerine genellikle morfolojinin konuları arasında yer alan ve kelime türetme işine yarayan vezinlerde rastlanır. Örneğin; ilk ünsüzü د:[d], ذ:[ð] ve ز:[z] ötümlü ünsüzlerinden biri olan bir fiil, اِفْتَعَلَ / ifte'ale veznine girdiğinde veznin ikinci ünsüzü olan ت:[t] ünsüzü, kendisinden önce gelen bu dört ünsüzden etkilenerek د:[d] ünsüzüne dönüşür. Yine ilk ünsüzü ص:[ş], ض:[d], ط:[t] ve ظ:[ð] ünsüzlerinden biri olan bir fiil, bu vezne girdiğinde veznin ikinci ünsüzü olan ت:[t] ünsüzü, kendisinden önce gelen ünsüzlerinden etkilenerek ط:[t] ünsüzüne dönüşür.

4. MSA'da ünsüz benzeşmesi, bir ünsüzün diğerine çıkış yeri bakımından benzemesi şeklinde olabileceği gibi çıkış biçimi bakımından benzemesi şeklinde de meydana gelebilmektedir. Ancak MSA'da bu iki türden benzeşme arasında genellikle çıkış biçimi benzeşmesine rastlanır. Nitekim genizcil ünsüzün dudak ünsüzüne benzemesi şeklinde ortaya çıkan çıkış yeri bakımından ünsüz benzeşmesi, çıkış biçimi bakımından benzeşme olarak değerlendirilen ötümlüleşme, ötümsüzleşme ve ünsüz sertleşmesi ile kıyaslandığında sayıca daha azdır.

5.MSA'da ünsüz benzeşmesi, çoğunlukla fiil türünden kelimelerin ünsüz olarak isimlendirilen fonemleri arasında meydana gelmektedir. Ancak her ne kadar alan yazın taraması sonucunda elde edilen veriler ünsüz ben-

zeşmesinin daha çok fiillerde görüldüğü sonucuna ulaşırsa da bu hususta daha kapsamlı çalışmaların yapılması gerektiği unutulmamalıdır.

Modern Standart Arapçada ünsüz benzeşmesi adı verilen ses olayının artsüremli bir yaklaşımla incelenmesi gerekmektedir. Bununla birlikte özellikle Modern dönemde Arap fonetikçilerin kaleme aldığı eserler incelendiğinde ünsüzler arasında meydana gelen benzeşmeye, çok azının ünsüz benzeşmesi adı altında yer verdiği görülmektedir. Bu durum söz konusu alanda yapılan alan yazın araştırması verilerinin değerlendirilmesi ve açıklanması aşamasının yetersiz kalmasına neden olmaktadır. Ünsüz benzeşmesi başlığı altında değerlendirilebilen kavramları belirleme, bu kavramları anlamlandırma ve örneklendirme hususunda Arap fonetikçileri arasında ortaya çıkan fikir farklılıkları da bahsi geçen konuyu incelemeyi olumsuz anlamda etkilemektedir. Bu nedenle alanyazın verilerine ve bu verilerin yorumlanmasına dayanarak hazırlanan ve Modern Standart Arapçada ünsüz benzeşmesini konu edinen çalışmamızda konunun temel hatları çizilebilmiştir.

Kaynakça

- ‘Abduh, D. (2010). *Dirâsât fî ‘İlmi ‘l-Eşvâti ‘l- ‘Arabî*. Amman: Dâru ‘l-Cerîr.
- Ashby, M. ve Maidment, J. (2005). *Introducing Phonetic Science*. New York: Cambridge University Press.
- Bereke, B. (1988). *‘İlmu ‘l-Eşvâti ‘l- ‘Âmm: Eşvâtu ‘l-Luğati ‘l- ‘Arabî*. Beyrut: Merkezu ‘l-İnhâ ‘i ‘l-‘Kavmî.
- Bişr, K.(2000). *‘İlmu ‘l-Eşvât*. Kahire: Dâru Ğarîb.
- Cum ‘a, M.(2008). *Me ‘âni ‘l-‘Kur ‘ân fî ‘l-Turâsi ‘l- ‘Arabî*. Mısır: Balancia.
- Davenport, M. ve Hannahs, S.J. (2005). *Introducing Phonetics & Phonology*. England: Hodder Arnold.
- Farghaly, A. (2012). Statistical and Symbolic Paradigms in Arabic Computational Linguistics. Bassiounay, R. ve Katz, E. G. Editör, *Arabic Language and Linguistics*(35-59).Washington, DC: Georgetown University Press.
- Ħalîl, İ.(2013). *Muğaddime fî ‘İlmi Eşvâti ‘l-Luğati ‘l- ‘Arabî*, Amman: Emvâc.
- Ħamed, Ğ.Ķ.(2004). *el-Medħal ilâ ‘İlmi Eşvâti ‘l- ‘Arabî*. Ürdün: Dâru ‘Ammâr li ‘n-Neşr ve ‘t-Tevzî ‘i
- Hilâl, ‘A. Ħ. (1996). *Eşvâtu ‘l-Luğati ‘l- ‘Arabî*. Kahire: Mektebetu Vehbe.
- İbn Cinnî, E.F.‘U. (2012). *Sırru Şinâ ‘ati ‘l-İ ‘râb*. (M.Ħ. İsmâ ‘il ve A.R. ‘Âmir, Thk.). Lübnan: Dâru ‘l-Kutubi ‘l-İlmiyye.
- Ladefoged, P. ve Johnson, K. (2011). *A Course in Phonetics*. Boston: Wadsworth.
- Malmberg, B. (1984). *‘İlmu ‘l-Eşvât*, (‘A.Şâhîn.Çev). Kahire: Mektebetu ‘ş-Şebâb.
- Muberrred, A.M.Y.(1999). *el-Muğteḍab*. (Ħ.Ħamid ve R.Ya ‘kûb, Thk.). Lübnan: Dâru ‘l-Kutubi ‘l- ‘İlmiyye.
- Nâşır, ‘A. (2012). *Şerħu Şavtiyyât Sîbeveyhi*. Beyrut: Dâru ‘l-Kutubi ‘l- ‘İlmiyye.
- Nûreddîn, ‘İ.(1992). *‘İlmu ‘l-Eşvâti ‘l-Luğavî: el-Fûnûtika*. Beyrut: Dâru ‘l-Fikri ‘l-Lubnânî.
- Owens, J. (2006). *A Linguistic History of Arabic*. New York: Oxford University Press.
- Râciħî, ‘A.(2016). *et-Taṭbîku ‘ş-Şarfi*. Ürdün: Dâru ‘l-Messîra.
- Ryding, K.C. (2014). *Arabic: A Linguistic Introduction*. United Kingdom: Cambridge University Press.
- Sâmerrâ ‘i, M.F.(2013). *eş-Şarfu ‘l-Arabi*. Beyrut: Dâru İbn Keşîr.
- Sa ‘rân, M.(ts.). *‘İlmu ‘l-Luğa: Muğaddime li ‘l-‘Ķâri ‘i ‘l- ‘Arabî*. Beyrut: Dâru ‘n-Nahḍati ‘l- ‘Ârabî.
- Sîbeveyh, ‘A.‘U.Ķ.Ħ. (2009). *el-Kitâb* (Cilt.5). (‘A. M. Hârûn, Thk.). Kahire: Mektebetu ‘l-Ħâncî.

- Sibeveyh, 'A. 'U. K. H. (2009). *el-Kitâb (Cilt.4)*. ('A. M. Hârûn, Thk.). Kahire, Mektebetu'l-Hâncî, 2009.
- 'Ukkâşe, M. (2007). *Eşvâtu'l-Luğa*. Kahire: Akâdemiyetu'l-Hadîse li'l-Kitâbi'l-Câmi 'î.
- 'Umer, A. M. (1997). *Dirâse Şavti'l-Luğavi*. Kahire: 'Âlemu'l-Kutub.
- Zemaşşerî, K. C. M. 'U. (1999). *el-Mufaşşal fî Şan 'ati'l-Î 'râb*. (E. B. Y'akûb, Haz.). Lübnan: Dâru'l-Kutubi'l-'İlmiyye.
- Zsiga, E. C. (2013). *The Sounds of Language: An Introduction to Phonetics and Phonology*. United States of America: Wiley Blackwell.



BÖLÜM 3

CHAPTER 3

A POSTMODERN DETECTIVE FICTION: CHASING UP FLAUBERT'S PARROT¹

Mehtap DEMİRTÜRK², Kuğu TEKİN³

1 This study is produced from Mehtap Demirtürk's unpublished doctoral dissertation with the title of "The Expression of Truth Throughout History in Julian Barnes' Flaubert's Parrot, A History of The World in 10 ½ Chapters and The Sense of an Ending" written under the supervision of Assoc. Prof. Dr. Kuğu Tekin, in Graduate School of Social Sciences, Department of English Language and Literature, English Culture and Literature Doctoral Program at Atılım University-Ankara, July 2021.

2 Asst. Prof. Dr., Sinop University, School of Foreign Languages, md.demirturk@gmail.com, mehtapd@sinop.edu.tr, ORCID ID: 0000-0003-3664-8215.

3 Assoc. Prof. Dr., Atılım University, School of Arts and Sciences, Department of English Language and Literature, kugu.tekin@atilim.edu.tr, ORCID ID: 0000-0003-0123-8523.

Introduction

The concept of truth has always been viewed as being contested. Significant philosophers and writers, as well as everyday individuals from various countries and cultures, have pursued it to determine whether what they perceive, hear, read, experience or recall constitutes reality or not. While tangible evidence may be sufficient proof of truth for some of them, it may be misleading for others. The concept of truth has always been contested, but with the rise of postmodernism following World War II, it has come to be widely acknowledged as an illusion. This movement challenges all of the established cultural myths by making the pursuit of the truth one of its goals. Since they contend that even in the present world, obtaining the truth is difficult, so how can people be so certain about a mystery? Postmodern writers and philosophers raise this possibility by asking what if historical records, religious texts, and memorials as well as concrete proof are made up of lies.

Detective fiction is a popular literary genre whose standard rules are challenged by postmodernism and Julian Barnes' *Flaubert's Parrot* (1984) is a postmodern novel which can be analysed as an example of it. In the novel, Barnes questions what the true-life story is behind Gustave Flaubert through the French writer's stuffed parrot, and he chases after pieces of evidence; but it is hard to access the concrete truth, for there are other stuffed parrots. The Flaubert-obsessed protagonist begins his investigation to find which parrot is real. Step by step, his efforts seem to be successful; but at the end of the novel, the mystery is still unresolved. As a postmodern novel blending reality and fiction to generate a postmodern biography, it explores the reasons for this book's reputation as a postmodern work of literature, Barnes' use of biography to problematize reality, and how postmodernism challenges detective fiction. In the novel, he seeks evidence to answer the question of what Gustave Flaubert's real-life narrative is, but it is challenging to come to a firm conclusion. It becomes clearer how truth is expressed in postmodern biography by making broad reference to Hutcheon's claims on the traits of parody and historiographic metafiction. Thus, as a postmodern writer, Barnes problematizes the conventional rules of detective fiction and the purpose of this study is to present the characteristics of postmodern detective fiction with the help of Linda Hutcheon's concerns such as 'historiographic metafiction' and 'parody'.

Julian Barnes was born in 1946 as the second son of French teacher parents (Guignery, 2006; 1-2). He attended Magdalen College and Oxford University to study "philosophy" (Guignery, 2006; 2) and "modern languages", and he instructed English at a "French Catholic School in Rennes between 1964 and 1968" (Groes and Childs, 2011; xi). In 1969, he began to work as a "lexicographer" for "the Oxford English Dictionary Supple-

ment” as a “to-date” unpublished work titled “A Literary Guide to Oxford” (Groes and Childs, 2011; xi) where he was in charge of “rude words” (Gugnery, 2006; 2). Then, he was studying law while he was writing “book reviews” (Childs, 2011; 3); but he decided to be a “freelance journalist” and he worked as a “reviewer and assistant literary editor” for the *New Statesman* and as a “contributing editor for the *New Review*” where he wrote “the Greek Street column” under the name Edward Pygge (Childs, 2011; 3). In 1979, he got married to a “literary agent” Pat Kavanagh (Groes and Childs, 2011; xi) whose name he used as a pseudonym for his detective novels. *Flaubert’s Parrot* was published in 1984 and won “Geoffrey Faber memorial”, “E M Forster award” and “Prix Médicis” prizes (Groes and Childs, 2011; xii). After the success of this novel, he left journalism, and he has produced many famous novels.

Theoretical Background

In the Victorian age, “detective stories” including “crime” and “mystery” developed, and they became popular among readers (Greenblatt et al., 2006; 995-996). This kind of fiction began with Edgar Allan Poe (Barthes, 2000; 156) who provided its rules as “the role of the Great detective, the importance of his common-man friend, the use of ratiocination (Poe invented the word), the locked-room puzzle, the hiding-by-showing principle, the theme of imprisonment and escape, the linking of detective and criminal” (Seymour-Smith, 1980; 51). Then, Arthur Conan Doyle introduced the literature world his genius detective ‘Sherlock’ that made a splash among readers by writing “mystery stories with an atmosphere of scientific method” (Seymour-Smith, 1980; 51). The classic detective fiction came to a head “between the two world wars” and it was named “the whodunit” (Todorov, 2000; 139). In his article “The Guilty Vicarage”, Auden explains the term by presenting the characteristics of the detective story. He defines the whodunit as “a murder occurs; many are suspected; all but one suspect, who is the murderer, are eliminated; the murderer is arrested or dies” (1948; 406). To him, the classic detective fiction includes five units: “the milieu, the victim, the murderer, the suspects, the detectives” (1948; 407). The milieu points out a closed society in which people can be potential suspects (1948; 407-408); the victim should have the features of having both good manners to feel sorry for him or her and bad manners to create a motive for murder (1948; 408-409); the murderer is “the rebel who claims to be omnipotent” (1948; 409) and his or her appearance as a murderer should surprise the readers (1948; 409); the suspects are innocent people in the beginning, but then it appears that they also have the wish to murder (1948; 409); the detective should “restore the state of grace in which the aesthetic and the ethical are as one” (1948; 409); after arresting the real

murderer, the innocence in the society is replaced. As said by Todorov, the “style” in detective fiction is a crucial element that must be “transparent”, “simple, clear” and “direct” (2000; 140); and with the participation of the “authentic documents”, readers follow clues to solve the mystery (2000; 140-141). Consequently, this fiction has a close ending, and “everything resolved on the novel’s last page” (Greenblatt et al., 2006; 1839). However, this classic detective fiction and its characteristics are challenged and problematized by postmodern phenomena.

After the Second World War, the term postmodernism was raised with the

effects on western morale of the First World War which were greatly exacerbated by the experience of Nazi totalitarianism and mass extermination, the threat of the total destruction by the atomic bomb, the progressive devastation of the natural environment, and the ominous fact of overpopulation (Abrams, 1999; 168).

According to Best and Kellner, the 1960s were important periods for postmodernism; they declare “there was a turn away from modern discourse of truth, certainty, universality, essence and system and a rejection of grand historical narratives of liberation and revolution” (1997; 7). They put forward that the 1960s involved a group of crucial intellectuals such as Foucault, Derrida, and Lyotard, who had the experience of “what they believed to be a decisive break with modern society and culture” which had the replacing of “core tenets of modern theory with strong emphases on difference and multiplicity themes, later advocated by postmodern theorists” (Best and Kellner, 1997; 4-5). The social and political disorder after the Second World War caused people to question old versions of the world which helped them to produce new forms of culture and society as an example of postmodernism. As declared by Linda Hutcheon, postmodernism has denaturalised several views and characteristics of the world:

[P]ostmodernism ultimately manages to install and reinforce as much as undermine and subvert the conventions and presuppositions it appears to challenge. Nevertheless, it seems reasonable to say that the postmodern’s initial concern is to de-naturalize some of the dominant features of our way of life. (2007; 2)

By challenging many fields of life, postmodernism also denaturalises the characteristics of classic detective fiction.

An Analysis of *Flaubert's Parrot* as a Postmodern Detective Fiction

In *Flaubert's Parrot*, Barnes gives the story of an old, lonely, retired doctor Geoffrey Braithwaite and his passion with the French writer Gustave Flaubert. He admires the writer so much that he goes to France to investigate Flaubert's life. In this investigation, he finds the green stuffed parrot that Flaubert took as a model when he was writing *Un Coeur Simple*. However, Braithwaite understands that there is another identical parrot, and he chases up the truth to find out which parrot is the real one. In his search, he realises that books about Flaubert do not contain his life details. Braithwaite starts to compare his and Flaubert's lives with their own faults, and he tries to comprehend his own life through the life of the famous writer. Consequently, he learns that his clue -the parrot- is from a collection of fifty others, and he cannot be sure which one was used by Flaubert.

In 1984, *Flaubert's Parrot* was published, and it helped Barnes become a prominent author as he admitted “the book that literally launched” him (Smith, 1989; 74) with the 1986 Prix Médicis. Despite its success, the book was criticized for not being a novel. This work includes “postmodern concerns” (Groes and Childs, 2011; 32) and this style of writing does not feature a proper beginning, middle, and a close and satisfying ending. Instead, it uses an unconventional plot structure. However, Barnes argues against these criticisms, and he evaluates this work as a novel by presenting his concerns as follows:

I don't take too much notice of the “but-does-he write-proper novels?” school of criticism, which I get a bit, especially in England...I feel closer to the continental idea – which used to be the English idea as well – that the novel is a very broad and generous enclosing form. I would argue for greater inclusivity rather than any exclusivity. The novel always starts with life, always has to start with life rather than an intellectual grid which you then impose on things. But at the same time, formally and structurally, I don't see why it shouldn't be inventive and playful and break what supposed rules there are. (Moseley, 1997; 10)

Flaubert's Parrot consolidates types and styles in literature; it resembles perusing a diary, a memoir, a life story, an assortment of expositions, an

artistic analysis, or an analyst fiction by introducing the issue among truth and fiction through the examination of life stories and history.

The novel was clarified by its postmodern writer in a record distributed on Cercles as:

I thought of Flaubert's Parrot when I started writing it as obviously an unofficial and informal, unconventional sort of novel – an upside down novel, a novel in which there was an infrastructure of fiction and very strong elements of non-fiction, sometimes whole chapters which were nothing but arranged facts (2002; 259).

The postmodern work is an illustration of “postmodernist literature” that blends “genres, styles and languages” (Guignery, 2006; 40). The mission of the search for the parrot starts at the beginning of the book and just in the last section, Barnes returns to the inquiry of the parrot. All through thirteen parts, its readers run over various literary devices and chase passages consisting of words from other languages except English.

As a prolific member of postmodern literature, Barnes crashes “conventions” and “strict rules” of writing by attempting to “renew the outmoded, worn-out, exhausted forms and genres of the past by mixing them” (Guignery, 2006; 40). In his paper “When Flaubert Took Wing” distributed in *The Guardian*, he shields this crash, “I found myself excitedly wondering how far I could push the constraints of traditional narrative: how far I could distort and fragment the narrative line while still keeping (I hoped) a continuous and rising expectation in the reader” (2005). The fourth chapter named “The Flaubert Bestiary” is an obvious pattern of the idea (2012; 49). The narrator of the book breaks the narrative of the novel by introducing Flaubert and the creatures in his world. The French writer Flaubert is related to “the Bear” (2012; 49) and so it is addressed why he picks the white bear to characterize himself. At the point when Braithwaite attempts to observe the reasons, he introduces various abstract sorts, for example, Flaubert’s letter to his mom, the word reference of the bear in dictionaries, a Macedonian saying regarding the bear, “a recipe for bear’s paws” (2012; 51), “La Fontaine’s fable of the Bear and the Man Who Delighted in Gardens” (2012; 53), his letter to Louis Bouilhet, a brief tale regarding an isolated man and the sequence of creatures that Flaubert and his family possessed. By blending these various narrative styles, the narrator breaks the solidarity of the fiction, and he battles to get to the genuine biography of Flaubert; notwithstanding, “[w]hat happened to the truth is not recor-

ded” (2012; 65). Regardless of the various clarifications, there is definitely not a specific hint or sense which may be related to the French writer’s life.

Barnes keeps on having the “multiplicity of form or texts” (Roberts, 2011; 32) all through various parts. In chapter seven named “Cross Channel” (2012; 82), he starts his narrative with ‘a travel writing’ which makes him think ‘what I like list’ by Roland Barthes and drug stores in France. The unrelated points bring the storyteller into a memory from a drug store in which he and his late wife were involved. With the help of it, the narrator winds up attempting to get “the spirit of Homais” (2012; 84) as in *Madam Bovary* and as an image of science. While he discusses Flaubert’s concerns on “the proletariat” (2012; 85), he promptly breaks it and warns his readers that he is making a journey: “The fat lorry-driver on the banquette is snoring like a pasha. I’ve fetched myself another whiskey; I hope you don’t mind” (2012; 85). After recalling a few recollections about his life, he starts to compose an artistic analysis of attributes of Flaubert’s narration and his thoughts regarding rules and styles in writing. He likewise defies ordinary guidelines by condemning novels’ endings: “Traditional Happy Ending; Traditional Unhappy Ending; Traditional Half-and-Half Ending; Deus ex Machina; Modernist Arbitrary Ending; End of the World Ending; Cliffhanger Ending; Dream Ending; Opaque Ending; Surrealist Ending; and so on” (2012; 89). He proceeds with that assuming a literary work has two endings, it “is never real, because the reader is obliged to consume both endings, (...) the novel with two endings doesn’t reproduce this reality: it merely takes us down two diverging paths” (2012; 89). His literary analysis is blended in with data regarding himself: “You know my name of course: Geoffrey Braithwaite. Don’t miss out the I or you’ll start turning me into a Parisian grocer” (2012; 94) and it goes on with his own broadcast: “60+ widowed doctor, children grow up, active, cheerful if inclined to melancholy, kindly, non-smoker, amateur Flaubert scholar, likes reading, food, travel to familiar places, old films, has friends, but seeks...” (2012; 95). With his collection of memoirs, he protects “you can’t define yourself directly” (2012; 95) and associates it with a literary assessment: “Style does arise from subject-matter” (2012; 95) and begins to criticise the literary critics who are like “dictators” (2012; 97). He declares his restricted line-up for composing as though he is likewise a pundit despot. Lastly, he offers trip guidance to his readers: “You won’t forget about the cheese, will you?” (2012; 105). Hence, Barnes breaks the narrative of his fiction with the assistance of various literary types and blends them to problematize the sense of the novel.

This postmodern novel starts with the expressions of the old and lonely narrator Geoffrey Braithwaite about the statue of Flaubert that “is not the original one” and the city “has largely ignored [it]” (2012; 11). Since

the writer died a century ago, nothing remains of him except his works; even his house was “replaced by a factory” (2012; 12). Nevertheless, Geoffrey’s passion and obsession with Flaubert drag him to visit museums and he sees the stuffed parrot with an inscription: “Parrot borrowed by G. Flaubert from the Museum of Rouen and placed on his work-table during the writing of *Un Coeur Simple*, where it is called Loulou, the parrot of Félicité, the principal character in the tale” (2012; 16). “Unlike the traditional gentleman investigator often found in the classic story” (Landrum, 1999; 15), the retired doctor starts his amateur investigation about the stuffed parrot; he is not after a crime or a murder. He considers that this clue will make him closer to reaching the real-life story of Flaubert; but in another museum, he sees another identical stuffed parrot. Postmodernism finds its “beginnings within the very tradition of British ratiocinative detective fiction” (Owen, 1997; 73), thus the protagonist follows this mystery with logical steps, and he begins to investigate if somebody else knows which parrot is the original one and he writes letters to academicians, to “the French Embassy” and to “the editor of the Michelin guide-books” (2012; 22).

Flaubert’s Parrot, which is a crucial example of postmodern literature, gets into the classification of ‘historiographic metafiction’, which is characterised by Linda Hutcheon in her work *A Poetics of Postmodernism* as “those well-known and popular novels which are both intensely self-reflective and yet paradoxically also lay claim to historical events and personages” (1995; 5). With the help of the historiographic metafiction, “novels” are dominantly “self-reflective” by re-establishing “historical context into metafiction” and by creating questionable concerns about “the entire question of historical knowledge” (Hutcheon, 1989; 54-55). Hence, postmodernist fictions maintain “to re-write or to re-present the past in fiction and in history is, in both cases, to open it up to the present, to prevent it from being conclusive and teleological” (Hutcheon, 1989; 59) and thus, historiographic metafiction introduces and “blurs the line between fiction and history” (Hutcheon 1989, 62). Stressing the connection between history and fiction, Hutcheon states that historiography is abstract and “it is more an attempt to comprehend and master it by means of some working (narrative/explanatory) model that, in fact, is precisely what grants a particular meaning to the past” (2007; 64). With the help of this purpose, Barnes has “a deliberate mix of imaginary and historical material to subvert the certainties of historical knowledge” (Childs, 2011; 52) by constructing the imaginary figure ‘Ed Winterton’. In this inquiry of Flaubert’s biography, Braithwaite runs over an American biographer and teacher in London - Ed Winterton, who sent a letter and inquires: “Are you interested at all in Juliet Herbert? It sounds a fascinating relationship, judging by the

material” (2012; 39-40). He is truly energized in the light of the fact that the main hint about her is that she was Flaubert’s niece’s tutor, and he utters, “[W]e know nothing. Not a single letter to or from her has survived. We know almost nothing about her family. We do not even know what she looked like” (2012; 40). He trusts that Ed has discovered some “material” (2012; 41) about the tutor which may “help” him (2012; 41). He thinks that he will address the secret regarding her and announce “Juliet Herbert: A Mystery Solved, by Geoffrey Braithwaite” in “important literary journals” (2012; 41). At the point when he meets his companion, he understands that Ed accomplishes “about seventy-five” (2012; 44) letters; Flaubert and she took part in an extramarital entanglement, and there were a few photos. As Braithwaite finds out if he can see them, the response is stunning “I burnt them” (2012; 46) and he starts to clarify the purpose for it. In their letters, Flaubert demands her “in the event of his death, her letters will be sent back to her, and she is to burn both sides of the correspondence” (2012; 47) and he advises his lover: “If anyone ever asks you what my letters contained, or what my life was like, please lie to them. (...) just tell them what it is you think they want to hear” (2012; 48). Hence, Ed reduced them to the ashes all as a consequence of this “moral decision” (2012; 48) and Braithwaite can’t get to the proof he is searching for. By constructing this imaginary figure, Barnes blends the past with fiction through historiographic metafiction.

The idea of postmodernism defends that “historical actuality” blends with “formalist self-reflexivity and parody”; and thus, this new image introduces “an exploration” consisting of “narratives and images structure” regarding how we see and build ourselves “in the present and in the past” (Hutcheon, 2007; 7). Hutcheon acknowledges ‘parody’ as a fundamental piece of postmodernism and clarifies it as “using and ironically abusing general conventions and specific forms of representation” to “de-naturalize” them (2007; 8) and she announces that numerous authors have blended “parody and history” through imposing the accepted “realist system of representation” (2007; 15). At the point when Barnes develops this unusual work, he constructs a parody of detective fiction. Parody in Postmodernism is generally acknowledged through the “ironic quotation, pastiche, appropriation, or intertextuality” (Hutcheon, 2007; 93) so it combines “the present” and “the past” externally supplanting the straightforwardness of narration (Hutcheon, 2007; 98). In chapter ten entitled ‘The Case Against’, Braithwaite upholds his “client” (2012; 130) as though he is an attorney. He expresses that on the chance when somebody genuinely adores a literary figure, “then you tend to like that author unthinkingly” (2012; 127) because the devotion becomes “the purest, the steadiest form” (2012; 127). He presents the awful qualities of Flaubert, and he defends the French wri-

ter. It is stated that “he hated humanity” (2012; 128), the narrator contends that Flaubert adored his family and his private circle; by tending to Freud, he advances that assuming Flaubert detested mankind, he was absolutely right, for even Freud accepted that humanity is “worthless”, thus nobody can fault him. In his defence, the biographer puts forward many examples: “he hated democracy” (2012; 129), “he didn’t believe in progress” (2012; 129), “he wasn’t interested enough in politics” (2012; 129), “he was against the Commune” (2012; 130), “he was unpatriotic” (2012; 130), “he shot wild-life in the desert” (2012; 131), “he didn’t involve himself in life” (2012; 131), “he tried to live in an ivory tower” (2012; 132), “he was a pessimist” (2012; 132), “he teaches no positive virtues” (2012; 133), “he was a sadist” (2012; 134), “there are a lot of animals slaughtered in his books” (2012; 134), “he was beastly to woman” (2012; 135), “he believed in Beauty” (2012; 135), “he was obsessed with style” (2012; 136) and “he didn’t believe Art had a social purpose” (2012; 136). In the wake of posting these awful habits, Braithwaite advocates for his client through his own current viewpoint for the most part by ridiculing the situation. He utters “[p]ermit me a short laugh. Ah. That’s better” and explains “[Flaubert] promises to do better in future” (2012; 130). Whenever this so-called attorney thinks that an inquiry is absurd, he replies: “I think I’ve got something lodged in my ear. Probably a bit of wax. Just give me a moment to grip my nose and blow out through my eardrums” (2012; 135). The biographer is a great admirer of the French Writer, and so he defends Flaubert until the very end; “The defence rests its case” (2012; 133). With the help of the amusing citations, Barnes interfaces the past and the present and he remarks his point of view through the assistance of parody.

Postmodern detective fiction “is beset by indirection, delay, indeterminacy, multiplicity, and the failure of the problem to achieve clarity” (Landrum, 1999; 17). The investigation in *Flaubert’s Parrot* begins in the first chapter; however, it continues in the fifteenth chapter as the final chapter of the book. Throughout thirteen chapters, the protagonist is concerned about different things about the French writer and himself rather than concentrating on finding the parrot by breaking the detective fiction narration. In these chapters, he gives postmodern chronologies about Flaubert including his comments and thoughts in the second chapter; then he defines biography as a genre in the third chapter. The fourth chapter involves different literary genres about bears such as Flaubert’s letter to his mother, a Macedonian proverb, a recipe, a dictionary definition, and a fable. Braithwaite also writes literary criticism; and then he canalises to travel writing and declares his hesitations about “how do we seize the past” (2012; 90). While in the ninth chapter, he gives information about the books, Flaubert wanted to write but he did not, in the tenth chapter readers come across a

different narrator: Flaubert's beloved Louise Colet who talks about the bad sides of Flaubert. After giving an alphabetical list that includes definitions of irrelevant things and minor issues, Braithwaite starts to tell his own life story. In the fourteenth chapter, an examination paper about Flaubert waits for readers. Finally, in the fifteenth chapter, the protagonist goes back to his investigation: "And the parrot? Well, it took me almost two years to solve the Case of the Stuffed Parrot" (2012; 180). Thus, the investigation of the parrot is disturbed by the multiplicity of topics and literary genres; and the case is delayed till the final chapter.

Postmodernism provides new characteristics to detective fiction such as "family difficulties, career anxieties, and personal conflicts with peers" (Rzepka, 2005; 226). In the thirteenth chapter titled "pure story" (2012; 160), the protagonist leaves to investigate Flaubert's life and the parrot and he begins to explain his own life story. After the death of his wife, he says "madness" and "loneliness" come (2012; 160); as a retired doctor, he knows that doctors do not care about death or its remains, they just have stereotypical expressions and act as they mind. However, "it happens to [him]" (2012; 160). He tries many things to overcome the grief such as "drink" and "work" (2012; 161), he hopes "time" will help but only "more time", "extra time" (2012; 161). He realises that people think he wants to talk, but he knows language is "inadequate" by including Flaubert's quotation: "Language is like a cracked kettle on which we beat out tunes for bears to dance to, while all the time we long to move the stars to pity" (2012; 161). Then, he begins to explain his life before her death; she had "affairs" (2012; 163) which hurt him and he knew it; but he points out Flaubert's quotation again: "Next to not living with those one loves, the worst torture is living with those one doesn't love" (2012; 164). When she was fifty-five years old, she had an end-stage disease and lied as a ventilator-dependent: "Her condition was stable, but hopeless" (2012; 168). As a doctor, Braithwaite switched it off and "stopped her living" (2012; 168). After her death, he accepts his "own condition is stable, yet hopeless" and feels "both disappointment and fulfilment" (2012; 168-169). Although she cheated him and told lies, he still believes: "Lovers are like Siamese twins, two bodies with a single soul; but if one dies before the other, the survivor has a corpse to lug around" (2012; 169). He realises that people want "a solution, a purpose, a final cause"; however, "You cannot change humanity, you can only know it" (2012; 169). Hence, the "detection becomes a quest for identity, as the mystery outside releases the mystery inside the detective" (Sorapure, 1995; 77). The protagonist is aware of the fact that he breaks the narration of detective fiction and considers he has the right to be "allowed to sit down and dream about her a little" (2012; 170) rather than chasing up Flaubert's parrot.

At the end of this postmodern work, Braithwaite returns to look through the parrot that began at the beginning of the novel; this search needs two years (2012; 180), thirteen sections with various composing styles, and storytellers to tackle it. However, “nothing [is] useful” (2012; 180) in the hunt, and every museum puts forward “Ours is the real one” (2012; 185); all of them are really positive about it, yet the narrator is not. At last, he gets an opportunity to contact M. Lucien Andrieu—“the member of the Société des Amis de Flaubert” (2012; 186) through Flaubert’s descriptions of the stuffed parrot in *Un Coeur Simple*: “His body was green, the ends of his wings pink, his forehead blue, and his throat golden” (2012; 185). Andrieu is likewise not certain which one is the exact one and he utters all of these parrots come from the same selection of “fifty parrots” (2012; 187). Even though Braithwaite trusts the definition by Flaubert, Andrieu clarifies him:

‘Well. You have to remember two things. One, Flaubert was an artist. He was a writer of the imagination. And he would alter a fact for the sake of a cadence; he was like that. Just because he borrowed a parrot, why should he describe it as it was? Why shouldn’t he change the colours round if it sounded better?’

‘Secondly, Flaubert returned his parrot to the Museum after he’d finished writing the story. That was in 1876. The pavilion was not set up until thirty years later. Stuffed animals get the moth, you know. They fall apart. Félicité’s did, after all, didn’t it? The stuffing came out of it.’

‘Yes.’

‘And perhaps they change colour with time. Of course, I am not an expert in the stuffing of animals.’

‘So you mean either of them could be the real one? Or, quite possibly, neither?’ (2012; 188)

Braithwaite is frustrated, because “[i]t was an answer and not an answer; it was an ending, and not an ending” (2012; 189). He does not surrender and goes to “the Museum of Natural History” (2012; 189) to hunt up the exact one narrated by Flaubert in the group of the selection. However, just three of them have survived: “They gazed at me like three quizzical, sharp-eyed, dandruff-ridden, dishonourable old men. They did look—I had to admit it—a little cranky. I stared at them for a minute or so, and then dodged away. Perhaps it was one of them” (2012; 190). Hence, “[t]he questions remain at the end; clues lead not to solutions but rather

to other disseminating clues, and finally the ‘end’ fails to create closure” (Swope, 1998; 208). There is not a close ending as in classic fiction and not a solved murder, but there are still question marks that the narrator fails to find a concrete answer. Postmodernism is “not in the sense that it begins with an investigation and ends with a murder but in the way the signs which confront its investigator-figure proliferate rather than reduce as [his] quest continues” (Nicol, 2009; 94). Therefore, it can be noticed “postmodern detective fictions insist not on solution but on mystery” (Nicol, 2009; 94).

Conclusion

The famous genre of detective fiction has had an undeniable place in the literary world since the nineteenth century, especially with Edgar Allan Poe who provided major characteristics of classic detective fiction. Then, the characteristics of this genre are categorised as a closed society, the victim, the murderer, the suspects, and the detectives in the scope of whodunit. After a mysterious crime or a murder, the detectives investigate the events, follow up clues, and finally catch the guilty one who surprises everybody including readers. However, after the Second World War, postmodernism has rocked the world by questioning, denaturalising, and problematizing the canonized, accepted issues; and detective fiction is one of its victims. In postmodern detective fiction, there is not a clever detective like ‘Sherlock’ and there is no bloody crime. The protagonist begins his/her investigation through clues and chases up the mystery, but at the end of the fiction, he/she finds more question marks.

As an example of postmodernism, *Flaubert’s Parrot* makes use of different genres such as biography, autobiography, literary criticism, novel, detective fiction, and so on. It combines fiction and facts which are questioned to be real or not; thus, Barnes reminds his readers that what they are reading is fiction. Geoffrey Braithwaite tries to find the real stuffed parrot used as an inspiration by the French writer among fifty others; he believes that if he accesses the authentic one, he can understand the writer better since nothing remains after him except his books. Yet, this search lasts two years and he breaks the narration of fiction by adding different writing styles, narrators, and his desperate life after the death of his wife; so, the detection turns into a quest for himself. Finally, he returns to his investigation in the final chapter of the postmodern book, but he understands that there is not a certain way to find the real stuffed parrot. With the symbolism of the parrot constructed by Flaubert when writing *Un Coeur Simple* and other identical stuffed parrots discovered by Braithwaite on his trip to France reveal a similar problem in interpreting the mystery, for what is certainly true may not be the reality. When the protagonist cannot define or evaluate

his own life and memories with his wife, he accepts that accessing the truth of the famous writer of the previous century is impossible.

Truth has been debated for generations, and its manifestation has always been in question. Numerous humanities and social science disciplines, including literature, have raised questions about this subject. After two world wars, the 20th century is challenged by postmodern movements to criticize, question, and reconstruct different aspects of people's lives. Literature, history, and the concept of truth are therefore among the main concerns of this movement. Postmodernism does not believe in the legitimacy of truth in previous conventional and cultural existences, arguing that it is not rational to tell only one universal truth and that there can be many realities. To illustrate these structures, Linda Hutcheon articulates her interest in postmodernism as a parody and historical metafiction, in which she reassesses history and fiction as vehicles for construction and narrative. These concerns have therefore become an important tool for blurring the lines between fact and fiction, as they enable researchers to question historical documents, religious events, and personal memories.

In this postmodern work, the authentic materials as in the classic detective fiction are questioned, for Flaubert died a century ago and nothing remains except his books which do not include his true-life story. Because of this, finding 'the parrot' is the most important clue to accessing the truth and Braithwaite follows it to reach reliable information about Flaubert's life. By challenging canonised characteristics of classic detective fiction as 'to start the investigation with a murder or a crime', this postmodern book chases up an item about a late writer with the aim of revealing the true-life story. With the help of historiographic metafiction, Barnes gives another piece of evidence by mixing fiction and reality. He creates an imaginary character Ed Winterton that is successfully narrated with important details as if he is real. This imaginary character claims that he has important information about Juliet Herbert, thus Barnes combines fiction with reality and gives a clue to follow. However, Winterton's 'evidence' is destroyed, so Braithwaite cannot solve the mystery of the woman who was the governess of Flaubert's niece. As Hutcheon said, Barnes blurs the lines between reality and fiction with the help of historiographic metafiction. With the failure in the investigation, it can be mentioned that evidence or clues of the past cannot be reachable, and they are away from certainty since it is impossible to go back in time. Barnes also makes use of parody in the novel to present that it is not possible to judge someone from the past; thus, Braithwaite becomes Flaubert's lawyer, and he tries to defend his client amusingly by mocking criticisms. As stated before, the novel consists of different genres and topics as a characteristic of postmodernism. Hence, the investigation is delayed although it starts in the first chapter. The writer

wanders off among different styles, literary genres, narrators, and topics and he breaks the narration of the classic detective fiction. Therefore, in the book, readers follow up on Braithwaite's ideas and concerns about his own life; unlike the classic detective fiction, readers witness his search for the soul when he is after Flaubert and in this postmodern characteristic, the investigation is not only about finding the authentic parrot, but also about finding himself. At the end of the novel, Barnes presents the unreliability of the clue one more time. Even though Braithwaite has the description of the parrot written by Flaubert, it creates ambiguity, for it was the product of Flaubert's imagination; so, it is deceptive, and it is hopeless to find the correct parrot among others.

Julian Barnes' novel *Flaubert's Parrot* (1984) has been examined from the view of Hutcheon about postmodern reality using historical metafiction and parody and it explains that Barnes is creating an amateur biographer who tries to explore clues and artifacts belonging to Gustave Flaubert died a century before him. The protagonist wishes to access the true-life story of his greatest novelist, but that goal is foiled by his searches and attempts to understand his own private life. Every time he believes he can find proof of his favorite writer's life, his efforts fail, and all the so-called evidence seems wrong. In this quest, he almost loses himself and remembers his life. However, it is difficult to recall exactly his days and memories of his late wife. Therefore, unless we can be sure of exactly what happened in a deceased writer's life, we cannot discern any particular reality about that writer. Lastly, unlike classic detective fiction, nothing has been solved on the last page of the novel and so the mystery cannot be solved.

References

- Abrams, M. H. (1999). *A Glossary of Literary Terms*. Seventh Edition. Thomson, Wadsworth.
- Auden, W. H. (1948). "The Guilty Vicarage" *Harper's Magazine*. New York: Harper's Magazine Foundation, May: pp. 406-412.
- Barnes, J. *Flaubert's Parrot*. London, Vintage: 2012.
- _____. (2005). "When Flaubert Took Wing". *The Guardian*. 5 March. <https://www.theguardian.com/books/2005/mar/05/fiction.julianbarnes>
- Barthes, R. (2000). "Textual Analysis: Poe's 'Valdemar'" *Modern Criticism and Theory: A Reader*. Ed: David Lodge. London: Longman: pp. 151-172.
- Best, S. and Kellner, D. (1997). *The Postmodern Turn*. New York: Guilford Press.
- Childs, P. (2011). *Julian Barnes*. Manchester: Manchester University Press.
- Greenblatt, S., et al. (2006). *The Norton Anthology of English Literature*, 8th Ed. London: Norton.
- Groes, S. and Childs, P. (2011). *Julian Barnes: Contemporary Critical Perspectives*. Continuum International Publishing Group Ltd.
- Guignery, V. (2006). *The Fiction of Julian Barnes*. London: Macmillan Education UK.
- Hutcheon, L. (1995). *A Poetics of Postmodernism: History, Theory and Fiction*. London: Routledge.
- _____. (1989). "'The Pastime of Past Time': Fiction, History, Historiographic Metafiction". *Postmodern Genres*. Oklahoma: University of Oklahoma Press, pp. 54-74.
- _____. (2007). *The Politics of Postmodernism*. London: Routledge.
- "Julian Barnes in Conversation". *Cercles*. 4, 2002: 255-69. <https://www.cercles.com/n4/barnes.pdf>
- Landrum, L. N. (1999). *American Mystery and Detective Novels: A Reference Guide*. Westport, Conn: Greenwood Press, 1999.
- Moseley, M. (1997). *Understanding Julian Barnes*. Columbia, SC: University of South Carolina Press.
- Nicol, B. (2009). *The Cambridge Introduction to Postmodern Fiction*. UK: Cambridge University Press.
- Owen, K. B. (1997). "'The Game's Afoot': Predecessors and Pursuits of a Post-modern Detective Novel". *Theory and Practice of Classic Detective Fiction*. USA: Greenwood Press, pp. 73-84.
- Roberts, R. (2011). "Inventing a Way to the Truth: Life and Fiction in Julian Barnes's" *Julian Barnes: Contemporary Critical Perspectives*. Continuum International Publishing Group Ltd: 24-36.

- Rzepka, C. J. (2005). *Detective Fiction*. Cambridge: Polity.
- Seymour-Smith, M. (1980). *Novels and Novelists*. New York: St. Martin's Press.
- Smith, A. (1989). "Julian Barnes". *Publishers Weekly*. 236 3 Nov.: 73- 74.
- Sorapure, M. (1995). "The Detective and the Author: City of Glass". *Beyond the Red Notebook: Essays on Paul Auster*, USA: University of Pennsylvania Press, pp.71-87.
- Swope, R. (1998). "Approaching the Threshold(s) in Postmodern Detective Fiction: Hawthorne's "Wakefield"; and Other Missing Persons." *Critique: Studies in Contemporary Fiction*. 39.3, pp. 207-227.
- Todorov, T. (2000). "The Typology of Detective Fiction" *Modern Criticism and Theory: A Reader*. Ed: David Lodge. London: Longman, pp. 137-144.



BÖLÜM 4

CHAPTER 4

DISSECTING OSCAR WILDE'S AN IDEAL HUSBAND

Emre SAY¹

¹ Dr.Öğr.Üyesi Emre Say, Dokuz Eylül Üniversitesi Karşılaştırmalı Edebiyat Bölümü, ORCID 0000-0001-5618-7992.

1. *An Ideal Husband*

1.a. Play

The first act of Wilde's *An Ideal Husband* opens with a realistic description of the Octagon Room at Sir Robert Chiltern's house at Grosvenor Square during a dinner party given by Lady Chiltern, who is the wife of Sir Robert Chiltern, an 'honourable'(!) man holding a high-rank post at the government. In the first scene Mrs. Marchmont and Lady Basildon are depicted as two 'charming' members of the English society who are representatives of the take-it-easy type in general sense. Mrs. Marchmont implicitly complains about Lady Chiltern, who tries to persuade her to seek for a 'serious purpose' in her life. Lady Basildon – in a way – assents to Mrs. Marchmont's disagreement with Lady Chiltern's suggestion as she observes that almost nobody in the society cares about a 'serious purpose' in their lives. Next, Vicomte de Nanjac, who works as an attaché at the French Embassy in London, is depicted as a young *anglophile*. In the following scene, Lord Caversham, an elderly gentleman, complains to Mabel Chiltern – Sir Robert Chiltern's sister – regarding the idleness of his son – Lord Goring and the meaninglessness of the English society in a wider sense. In the coming scene Lady Markby and Mrs. Cheveley are introduced to the audience as they enter the Octagon Room. Mrs. Cheveley is depicted as a stereotypical *femme fatale* figure due to Wilde's description of her physical features. Lady Chiltern and Mrs. Cheveley greet each other rather reservedly, particularly on the part of Lady Chiltern as she has an unfavourable acquaintance of Mrs. Cheveley dating back to their school days as she later on reveals that Mrs. Cheveley has been dismissed from the school for committing theft. Then Mrs. Cheveley and Sir Robert Chiltern meet and exchange greetings. In their this first encounter Mrs. Cheveley quite subtly points out to Sir Robert Chiltern that she is acquainted with Baron Arnheim, who has played a remarkable role in his past. In the next scene Lord Goring joins the party and meets Mrs. Cheveley, whom he is acquainted with. After conducting a brief conversation with her, he approaches Mabel Chiltern, with whom he flirts. Afterwards, as Vicomte de Nanjac takes and accompanies Mabel Chiltern to the music room, Lord Goring tunes in to a conversation with Lady Basildon and Mrs. Marchmont, who clearly express their discontent at being married to rather 'ideal husbands' who breed a stainless disposition free from a scandalous past. Besides, they – almost explicitly – confess to Lord Goring that they cheat their husband since they are sick of their spotless and tedious nature. After this confession, they turn to gossip about Mrs. Cheveley. The next scene assumes a key role in the development of the play on the grounds that Mrs. Cheveley blackmails Lord Goring as she threatens Sir Robert to reveal that he, as a young secretary, has whispered a governmental secret

to Baron Arnheim that has enabled him to turn out to be a wealthy man by profiting from the Suez Canal investment unless Sir Robert is to propose to the House of Commons a report in favour of Argentine Canal Scheme in which Mrs. Cheveley has invested a substantial amount of money. Although at first Sir Robert means to raise objection to her extortion, in the end he desperately and reluctantly yields to her. Meanwhile, flirting Mabel Chiltern and Lord Goring realise the existence of a diamond brooch lying on the sofa. This is the brooch that Lord Goring has given to Mrs. Cheveley before. He grasps the brooch at once and shoves it into his breast pocket, requesting Mabel Chiltern not to reveal anybody that he has the brooch. In the following scene, employing Lady Chiltern and Sir Robert Chiltern, upon learning that Mrs. Cheveley has persuaded her husband to change his view concerning Argentine Canal Scheme, Lady Chiltern enquires her husband as to the motive lying beneath his change of view. Sir Robert argues that he has changed his mind for the sake of a political compromise that has to be made. Thus the primary seeds of suspicion are sown in Lady Chiltern's mind as to the spotlessness of Sir Robert as an 'ideal husband' figure as she begins to question him regarding his past. Then she urges him to reject Mrs. Cheveley's demand and never to meet her again. Sir Robert assents to his wife's demand and thereby the matter is settled on the part of Lady Chiltern, who is yet unaware of her husband's past.

Act II is set in Sir Robert Chiltern's morning room. In the beginning of the act Sir Robert and Lord Goring discuss over the tricky and dangerous situation – triggered by Mrs. Cheveley's extortion – Sir Robert is confronted with. Lord Goring remarks that Sir Robert should have poured out into his wife this shameful secret in his past before and besides expresses his disappointment as to Sir Robert's degrading himself – by marketing a governmental secret – for the sake of fortune that is a materialistic concern. Then Sir Robert narrates Lord Goring the account of his full story regarding his relation with the deceased Baron Arnheim and as to how he has acquired such an impressive fortune. He mentions that he does not feel remorse for what he has done as he remarks that power – and thus wealth, as well – is “the one thing worth having”. Upon listening Sir Robert's whole story, Lord Goring concludes that a public confession will result in destruction on the part of Sir Robert as it will apparently spoil his honourable image in the consideration of the public and therefore ruin his career as a man of politics. On the other hand, Sir Robert declines Lord Goring's suggestion that he should make an intimate confession of his secret to his wife privately since he considers that such a confession will strip him of her wife's adoration eternally. As another way of solution, Sir Robert puts forward a suggestion involving that he should send a cipher telegram to the Vienna Embassy enquiring about Mrs. Cheveley's life with a view to uncovering

a scandal in her life. However, Lord Goring rejects this suggestion as he states that Mrs. Cheveley does not belong to the type of women who will be shaken and ruined by a scandal in their past. Meanwhile, during their conversation, Lord Goring mentions that he has once been engaged to Mrs. Cheveley. In the next scene Lady Chiltern comes into the morning room, having just arrived from a convention of the *Women's Liberal Association*. Shortly after Sir Robert leaves the room and remaining alone in the room with Lord Goring, Lady Chiltern is able to start a discussion as to the state of her husband. She questions him in order to locate whether she is mistaken in her judgement of Sir Robert as an ideal husband figure. Answering her questions, Lord Goring assumes a serious mood which hardly counts as a peculiar characteristic of his. Moreover, he quite subtly hints to the point that even Sir Robert may have committed a morally disagreeable misdeed in his past. Both his mood and his startling implication regarding Sir Robert spark off further suspicion in Lady Chiltern as her suspicion concerning her husband's stainless disposition and spotless career is perpetuated. Later on Lady Markby and Mrs. Cheveley arrive at Lady Chiltern's house asking for the lost diamond brooch of Mrs. Cheveley. Lady Chiltern calls for Mason the butler and asks whether any diamond brooch has been found in the house. He informs her that no diamond brooch has been reported to be found in the house. Then Lady Markby leaves and thereby Lady Chiltern and Mrs. Cheveley remain alone in the room. They face each other in a hostile mood as Lady Chiltern remarks that she has been able to persuade her husband to decline Mrs. Cheveley's scheme. Upon learning this piece of news, Mrs. Cheveley is clouded over with an even more furious temper. Threateningly and fervently Mrs. Cheveley asserts that unless her husband yields to her proposal, a terribly disgraceful situation – that will cast shame – awaits them as she states that Sir Robert and she are strictly bound by dishonour and fraudulence which are their common character traits. Meanwhile Sir Robert enters the room and at this moment Mrs. Cheveley explicitly deciphers Sir Robert's secret to Lady Chiltern in an assertive manner. Soon after, enraged with Mrs. Cheveley, Sir Robert dismisses her from his house. Then Sir Robert desperately means to allay his wife's fury at him. However, his attempts only serve to a dead end as Lady Chiltern is terribly disillusioned and enraged by this horribly degrading fault of her husband in his past. She feels degraded, as well and consequently reprimands him bitterly:

Lady Chiltern: Don't come near me. Don't touch me. I feel as if you had soiled me for ever.

(Act-II)

On the other hand, in the face of this overwhelming outrage of his wife, Sir Robert does not let himself be immersed in a submissive mood

at all. Instead, he also assumes an aggressive temper and launches a counter-attack as he accuses her of conjuring up an ideal husband figure and worshipping it. Eventually he remarks that, by doing so, she has ruined his life and honour. As the act drops, Sir Robert leaves the room and Lady Chiltern remains alone in the room shaken by sorrow weeping like a child.

In the beginning of Act-III, set in Lord Goring's house, Lord Goring receives a brief letter from Lady Chiltern in which she demands his help:

I want you. I trust you. I am coming to you. Gertrude.

(Act-III)

As can distinctly be observed in the quotation above, the letter can be conceived of as a declaration of love, as a matter of fact. After a short while Lord Goring's father Lord Caversham pays a visit to him and arguably disturbingly questions him as to when he will get married. Then Lord Caversham leaves and Sir Robert Chiltern, who is in need of further advice from Lord Goring, enters. Meanwhile, as an unexpected guest, Mrs. Cheveley drops in Lord Goring's house with a new cunning proposal in her mind. Lord Goring's servant Phipps, mistaken in his judgement that this woman – Mrs. Cheveley – is the one Lord Goring is awaiting (Indeed, Lord Goring expects to see Lady Chiltern.), unawares accepts her request to see Lord Goring and takes her to Lord Goring's drawing room to wait for. While Sir Robert and Lord Goring are conversing, a sound made by a clattering of chair is heard in the drawing room. Sir Robert, startled since someone is presumably eavesdropping their confidential conversation, rushes towards the drawing room, regardless of Lord Goring's objections (Lord Goring does not want him to discover that his wife has come to him for counsel as he supposes that Lady Chiltern is the one waiting in the drawing room.), and discovers that, to his great bewilderment, Mrs. Cheveley is waiting in the room. Expectedly, albeit mistakenly, he is swamped by the assumption that Lord Goring has betrayed him. Besides, misleadingly, he is convinced that a love affair still exists between Lord Goring and Mrs. Cheveley. Furiously he flees from Lord Goring's house. On the other hand, Lord Goring is stunned by Mrs. Cheveley's presence in his drawing room, as well. After conducting a brief conversation regarding their past relationship concluded with Mrs. Cheveley's declaration of love to Lord Goring, Mrs. Cheveley comes up with her proposal in accordance with which on condition that Lord Goring agrees to marry her, she will hand in Sir Robert's secret letter to Lord Goring and thus liberate Sir Robert from the burden of this shameful deed in his past. Expectedly, Lord Goring rejects her proposal as he blames her for soiling the sanctity of the feeling of love by degrading it to a medium of materialistic concern. Furthermore, he accuses her of spoiling the Chilterns' marriage. Then their subject of conversation suddenly (as an

outcome of Wilde's genius in creating well-made plays) switches to the diamond brooch which Mrs. Cheveley has lost. Lord Goring states that that diamond brooch actually belongs to Lady Berkshire, his cousin, and accuses Mrs. Cheveley of stealing it. Then he fetches the brooch that can also be worn as a bracelet from his desk drawer and puts it on Mrs. Cheveley's wrist as a part of his quite cleverly devised scheme. Mrs. Cheveley argues that he cannot prove that she has stolen it as she says that she will deny her possession of the brooch. Afterwards she makes an attempt to tear it off from her wrist. Nevertheless, to her great bewilderment, she cannot remove it at all. She launches a number of further vigorous but desperate attempts to remove it. Nonetheless, all her rapacious endeavours end up in vain. Then Lord Goring declares she cannot get rid of it without finding where the spring is. Thus, the roles reverse as Lord Goring holds all the cards up his sleeve now. He threatens her to call the police and reveal her act of theft unless she hands him Sir Robert's secret letter. In order to be able to avoid incarceration, she desperately yields to his proposal and gives him the letter. As soon as he grips the letter, he commits it to the flames. Then Mrs. Cheveley sends Lord Goring away for a short while with the pretext of fetching her a glass of water. Meanwhile, during his brief absence, she steals Lady Chiltern's letter addressed to Lord Goring (Mrs. Cheveley has discovered the existence of this letter previously while waiting in Lord Goring's drawing room.) that can be perceived as a declaration of love from Lady Chiltern to Lord Goring. Soon afterwards it dawns upon Lord Goring that Mrs. Cheveley has stolen Lady Chiltern's letter. However, now it is out of the question for Lord Goring to be able to take the letter back from her – even by using force – as she has swiftly left the house.

Act-IV, which is the final part of the play, as is the case for Act-II, is set in the morning room of Sir Robert Chiltern's house. In the beginning of the act Lord Goring conducts a brief conversation with his father – Lord Caversham – the main topic of which is Lord Goring's expected marriage. During the conversation Lord Caversham informs Lord Goring that Sir Robert has denounced Argentine Canal scheme through an excellently impressive address in the House of Commons which has fascinated everybody including the Prime Minister. This piece of good news regarding Sir Robert, his close friend, obviously pleases Lord Goring. Then Mabel Chiltern enters and a short while later Lord Caversham leaves the room. Ensuingly, Lord Goring proposes to Mabel Chiltern. She gladly accepts Lord Goring's proposal. Next, Lady Chiltern enters. Lord Goring informs Lady Chiltern, to her relief, that Mrs. Cheveley has handed him the letter and he has burnt it. However, he remarks that Mrs. Cheveley has stolen her letter (Lady Chiltern's) addressed to him (Lord Goring). He warns her against the fact that Mrs. Cheveley will abuse the letter as a piece of mis-

leading evidence in order to ruin her marriage. Lady Chiltern miserably expresses her concern for the horrible threat she is confronted with. At that moment, Sir Robert enters the room reading Lady Chiltern's letter. Fortunately, since everybody – except Mrs. Cheveley – mistakes the letter for an appeal of compromise written by Lady Chiltern addressed to himself. Thus, as a matter of fortune, the grave conflict that would arise out of this letter is settled without ever coming into existence. Afterwards Lord Caversham once again enters the room and hands Sir Robert a letter sent by the Prime Minister offering him a post in the Cabinet. Nonetheless, in accordance with his wife's wish as to his not carrying on a dishonourable career further – though his secret not publicly disclosed – , he declines the Prime Minister's offer at first. However, then Lord Goring persuades Lady Chiltern to encourage her husband to accept the post (Lord Goring tells Lady Chiltern that her husband has rejected the post for the sake of his love for her.). Convinced by Lord Goring's arguments, Lady Chiltern speaks to her husband in favour of his accepting the post offered by the Prime Minister. Thus encouraged by his wife's consent, Sir Robert assents to get the post in the Cabinet. After this matter is settled for good, Lord Goring eventually asks Sir Robert for his consent to his marriage with Mabel Chiltern. At first, Sir Robert raises objection to their marriage on account of the love affair he assumes to be existing between Lord Goring and Mrs. Cheveley. However, then when Lord Goring corrects the misunderstanding Sir Robert has leapt into due to the presence of Mrs. Cheveley in Lord Goring's house the night before, Sir Robert jovially gives his assent to their marriage. Thus, this final matter is also smoothly settled and the play ends in a completely blissful way for all characters with the exception of Mrs. Cheveley, who fails to fulfil any of her purposes.

1.b. Characters

Sir Robert Chiltern

Sir Robert Chiltern can be regarded as the “tragic hero” of the play since his nature is not essentially marked by a prevalent stroke of malevolence. Namely, even though he acknowledges his debt for his present prosperity to the misdeed he has carried out in his youth – by marketing a governmental secret to Baron Arnheim –, it is hard to argue that he is essentially wicked. For instance; that he donates money to charity organizations can readily be deemed as a sign of his charitableness which can be considered a manifestation of his benign disposition. Apart from this, he – by and large – draws the image of an “ideal husband”, yet undoubtedly not in the sense of one Lady Chiltern expects as his constitution is not

spotless. His surpassing love as well as loyalty to his wife and his apparent anxiety of losing his wife's adoration in the face of Mrs. Cheveley's awful blackmail can be asserted as evidence proving him to match the image of an eligible husband. As a final remark, Sir Robert develops in a positive way towards the end of the play. One can come up with such an assertion relying on two remarkable alterations in his disposition. Firstly, although in the relatively earlier stages of the play he is not haunted by even a faint taint of remorse for his misdeed, in the later phases of the play he is noticeably gripped by a sense of remorse for his misdeed. This change in Sir Robert can be interpreted as the transformation of his conscience from a passive and laconic state into an active and alert one as he is moved by pangs of conscience towards the end of the play. Secondly, but even more remarkably, in the end of the play, Sir Robert's fundamental motto as the main objective of his life undergoes a dramatical change. In the earlier stages of the play – particularly during his conversation with Lord Goring in the beginning of Act-II – as he mentions, he cites “ambition for power” as his catchphrase in life. However, in the end of the play, thanks to the overwhelming anxiety he has experienced about losing his beloved wife's affection and confidence, it dawns upon him that love is the essential feeling and ideal one should crave for in life. Therefore, he removes his previous motto completely and decrees love – simply love – as his motto in life. A clear example of this noteworthy improvement can be witnessed in Act-IV as he declines the post in the Cabinet offered by the Prime Minister for the sake of maintaining and displaying his loyalty to his wife as he knows that his wife would not approve of his carrying on a dishonoured and stained career rising on the shoulders of a past misdeed.

Lady Chiltern

Lady Chiltern, the beloved wife of Sir Robert Chiltern, can succinctly be described as a well-educated, essentially benevolent, aristocratic, reserved, idealistic (and therefore a little unrealistic), and strict Puritan. As is the case for Lady Windermere, her judgements are merely featured via the moral hierarchy she establishes on the stark opposition of ‘white’-vs-‘black’ conceptualization and relevant categorization. Consequently, “compromise” is an utterly detestable expression for her and therefore she feels compelled to avoid it strictly. However, she does not fit into the submissive “angel in the house” image ascribed to women in the Victorian Age permeated by an unmistakably patriarchal mindset as she actively participates in the conventions of an organization called “Woman's Liberal Association”, which must be an association serving to the objective of the maintenance of women's rights and women's integration into the social life more actively. In this respect, Lady Chiltern can even be perceived – at

least to a certain extent – as a character with a modest feminist sensitivity. As a concluding remark, like her husband, she manifests a palpable sign of change towards the conclusion of the play since in the final act, relying on Lord Goring's advice as to her encouraging her husband to accept the post in the Cabinet, she persuades her husband to accept the post by publicly stating her assent to Sir Robert's building up his career in the Cabinet. Thus, in the end of the play she allows for "compromise" which has involved utterly disagreeable connotations for her in the earlier stages of the play. In this sense, it can further be asserted that in the end of the play, having gained a new awareness of life, Lady Chiltern presumably gives up her strictly Puritan attitude predicated on the strict halving of people and notions into essentially benevolent and malevolent stratifications where there lacks space for mild shades of colours.

Mrs. Cheveley

Needless to mention, Mrs. Cheveley is depicted as the sole truly wicked character in the play who, by and large, fits into the archetypal image of *femme fatale*. She can simply be described as a malicious, dishonest, hypocritical, and avaricious character. Besides, as is remarked by Lady Chiltern during the party in the Octagon Room and as later on in the third act she steals Lady Chiltern's letter addressed to Lord Goring for a mischievous scheme (to ruin the Chilterns' marriage), she exudes the image of an incorrigible thief. However, what is most striking regarding Mrs. Cheveley's corrupt disposition is that she intends to carry out her malicious scheme – her blackmailing Sir Robert – primarily for spoiling Lady Chiltern's marriage and life who represents the "good" in the play rather than for a more practically- and financially-disposed aim. In this respect, she leaves on the reader the impression of a villainess who ruins the "benign" just on account of not being able to bear its graceful sight that is quite evocative of Iago in Shakespeare's tragic play *Othello* who mentions that he is evil just for the sake of being evil. In relation to Mrs. Cheveley's dissolute character, Wilde implements *poetic justice* in *An Ideal Husband* as she can fulfil neither of her purposes: She can neither ruin the Chilterns' marriage as well as Sir Robert's career nor get married to Lord Goring. Apart from the assessment of her wicked constitution, one neutral statement that can be rendered about her consists in that she is – particularly in comparison with Lady Chiltern – fairly realistic and down-to-earth as can be inferred from her evaluations concerning other people, English society, and life in a wider sense.

Lord Goring

Lord Goring, almost in any respect, stands out as the most comforting and enviable character in the play. He draws the image of a sensible, sensitive, moral, well-intentioned, honest, trustworthy, loyal, and witty gentleman endowed with refined manners as outcomes of a modest disposition. He embodies the voice of common sense in the play. Actually, if Wilde had not created such a multi-dimensional character as Lord Goring, who assumes the roles of mediator, consultant, and problem-solver throughout the play, the play would not have culminated in a pleasing conclusion. Namely, readers should be grateful to Lord Goring for the play's not turning out to be a complete tragedy. The sensible counsel he gives Sir Robert in the crucial period following Mrs. Cheveley's blackmail as to what to do is of great significance since it – highly probably – prevents Sir Robert from acting irrationally at the spur of the moment. In the crucial third act, his role as a problem solver comes to the surface as he – through an admirably clever scheme – liberates his friend (Sir Robert) from the burden of his secret letter held as the trump card by Mrs. Cheveley in her fiendish plot, by managing to take it from her. Finally, in the fourth act, he assumes the precise role of a well-intentioned mediator since he persuades Lady Chiltern to encourage her husband to accept the post in the Cabinet offered by the Prime Minister. Thus, Lord Goring attains two ends simultaneously as he both enables Sir Robert to improve his career as an efficient politician and saves the Chilterns' marriage from a portending future disaster that might stem from a quarrel over Sir Robert's laying the blame on Lady Chiltern for bereaving him of a brilliant political career in the prospect.

1.c. Themes

Marriage: “The Ideal Spouse” Image

As the title of the play suggests, marriage and gender issues are among the main themes of the play. One of the chief questions discussed in the play stands as how the ideal husband should be. In the earlier stages of the play Lady Chiltern's answer to the question is quite clear as she emphatically asserts that the ideal husband should be morally impeccable without even just a single stain blemishing his disposition in his past. In this respect, she exhibits quite a perfectionist attitude as to the fashioning of “ideal husband” figure. Actually, her strict attitude, leaving the point of forgiveness – or compromise – quite out of the question can be seen as the chief motive triggering the temporary breakdown in the Chilterns' marriage following their quarrel after Mrs. Cheveley pours out Sir Robert's secret to

Lady Chiltern towards the end of Act-II. At this point, the expectations of the female and the male concerning their “ideal spouse” images are integrated into their quarrel as a supplementary component through Sir Robert’s hot-tempered speech concluding Act-II. In his speech he mainly complains about women’s visualizing a “false idol” figure as their husband in their minds which does not meet reality. He argues that, on the other hand, men love women despite their “weakness”, “follies”, and “imperfections”. This comparison of Sir Robert forms the backbone of the comparison about expectations of the two genders as to the “ideal spouse” figure in marriage. However, Lady Chiltern’s vehement conviction regarding the spotlessness of the “ideal husband” figure apparently smoothens in the end of the play as she forgives her husband and thus restores her vigorous affection for him. Lady Chiltern’s encouraging her husband to accept the post in the Cabinet can be evaluated as a manifestation illustrating the change in her attitude towards the perception of “ideal husband” image.

Corruption: Misdeeds, Hypocrisy, Ill Manners

As is the case for almost any other play portraying depravity in the society regardless of subgenre and period, such as William Congreve’s *The Way of The World* or Aphra Behn’s *The Lucky Chance*, corruption in the society emerges as one of the major themes in the play as can be observed in Sir Robert Chiltern’s ‘skeleton in the cupboard’ which has entitled him to a fortune in an immoral and unfair way, Mrs. Cheveley’s fiendish scheme aiming at ruining Sir Robert’s career and basically the Chilterns’ marriage with a subtle emphasis on ruining Lady Chiltern’s life, and again Mrs. Cheveley’s blackmailing Lord Goring in order to make him yield to a marriage with her. Indeed, the character of Mrs. Cheveley – as a whole – can be considered an embodiment of corruption in the society. Besides, yet less significantly in comparison with those examples mentioned above, Lady Basildon’s and Mrs. Marchmont’s cheating their husbands – as they confess in Act-I – can be deemed as a manifestation of hypocrisy prevalent in the society.

Avarice

In close connection with corruption in the society, avarice – namely, grasping attitudes of individuals – constitutes another remarkable theme in the play. Sir Robert’s blemishing his past for the sake of obtaining a substantial sum of money stands as the most visible consequence of selfish concerns acted out in the play. Furthermore, Lord Caversham’s persistent attempts at interfering with his son’s – Lord Goring’s – marriage can be as-

serted as another palpable manifestation of greedy preoccupation as Lord Caversham states that his son's marriage concerns him when "there is property at stake".

Lord Goring: My dear father, if I am to get married, surely you will allow me to choose the time, place, and person? Particularly the person.

Lord Caversham: (testily) That is a matter for me, sir. You would probably make a very poor choice. It is I who should be consulted, not you. There is property at stake. It is not a matter for affection. Affection comes later on in married life.

(Act-III)

1.d. Symbolism

The Diamond Brooch

The diamond brooch stolen by Mrs. Cheveley from Lord Goring's cousin Lady Berkshire functions as a symbol in various ways in the play. In one respect, as a stolen object, it symbolises sin. However, from another perspective, it can readily be regarded as a symbol of poetic justice since its existence, along with Lord Goring's genius, plays an indispensable role in terms of hindering Mrs. Cheveley from fulfilling her mischievous purposes. Relatedly, as is clearly set before the eyes of the reader toward the end of Act-III, since the diamond brooch can be utilised as a bracelet (Lord Goring applies it to Mrs. Cheveley's wrist as a "bracelet"), it can be considered a symbol of justice as Mrs. Cheveley cannot take it off as she does not know where the spring is and therefore the bracelet acts like a handcuff which is an object closely associated with the enforcement of law and justice.

As a final remark, the diamond brooch, not as a symbol but as a concrete object, assumes a considerable role in *An Ideal Husband's* turning out to be a well-made play since at a culmination point it functions as a catalyst enabling the play to progress towards a happy end in accordance with Wilde's disposal.

1.e. Type

Oscar Wilde's *An Ideal Husband* is a well-made, realistic play that can be classified as a drawing-room comedy since it is concluded with a conventionally pleasant end.

2. Comparison of *An Ideal Husband* with *Lady Windermere's Fan*

2.a. Setting

Both plays take place in London in the early 1890s, namely coinciding with the celebrated as well as arguably notorious *Fin de siècle*.

2.b. Characters

In each play there exists a character – Lady Windermere in *Lady Windermere's Fan* and Sir Robert Chiltern in *An Ideal Husband* – whose life is at stake for reasons quite disparate, though with the common menace of being degraded and deprived of their honourable status in the eyes of the society as well as losing the affection and confidence of their spouses. Besides, a proximity can be witnessed between Lady Windermere and Mrs. Chiltern in terms of their sharing strict, unyielding Puritan disposition giving way to no compromise. However, as can be observed, in the end of both plays, their stern Puritan attitudes smoothen and thus they – at least partly – allow for compromise and forgiveness. Lord Goring, who is relatively the most ideal character standing for the voice of common sense finds no correspondent in *Lady Windermere's Fan*. Although at first glance – in the first act – Lord Darlington leaves upon the reader the impression of a fine and agreeable character, then he spoils his graceful image particularly by his unfair attitude towards Mrs. Erlynne in accordance with conventional precepts of the Victorian society which indicates that Lord Darlington fails to live up to the image of an earnest and reliable character he has drawn in the first act. Therefore, it is hard to conceive of him as the voice of common sense and thereby argue for a dispositional identification between him and Lord Goring. As a final remark, since there exists no utterly malevolent character in *Lady Windermere's Fan*, it is scarcely possible to establish a convincing parallelism between any of the characters in *Lady Windermere's Fan* and Mrs. Cheveley in *An Ideal Husband*, who asserts herself as the precise representative of depravity in the play.

2.c. Themes

Both plays revolve around marital issues in general sense. Relatedly, the ideal spouse figure is questioned in both plays. However, in *An Ideal Husband* the question concerning the ideal spouse figure is more emphatically underlined. Apart from this major concern, another remarkable theme that can be located as depravity in the society, which merely haunts *Lady Windermere's Fan*, prevails in *An Ideal Husband* and evidently steers the

course of action in that play. Namely, corruption as a pervasive social vice – most conspicuously manifesting itself through avarice –, which unobtrusively wafts through *Lady Windermere's Fan*, is by far more resonantly handled in *An Ideal Husband*.

2.d. Symbolism

In *Lady Windermere's Fan* the fan plays a significant role both as a symbol and an element contributing substantially to the play's turning out to be a well-made one. Likewise, in *An Ideal Husband* the diamond brooch, both as a symbol and a device of a well-made play, assumes a remarkable role.

2.e. Type

Oscar Wilde's *Lady Windermere's Fan* and *An Ideal Husband* are well-made and realistic plays that can be categorised as drawing-room comedies since both of them are featured by happy conclusions rounding up in marriage as befits the conventional image of bliss in any patriarchal community.

BIBLIOGRAPHY

Behn, Aphra. *The Lucky Chance*.

Congreve, William. *The Way of the World*.

Shakespeare, William. *Othello*.

Wilde, Oscar. *An Ideal Husband*.

Wilde, Oscar. *Lady Windermere's Fan*.