

FİLOLOJİ

ALANINDA AKADEMİK ÇALIŞMALAR - II

Editör :
DOÇ. DR. GÜLNAZ KURT

İmtiyaz Sahibi / Publisher • Yaşar Hız
Genel Yayın Yönetmeni / Editor in Chief • Eda Altunel
Editör / Editor • Doç. Dr. Gülnaz Kurt
Kapak & İç Tasarım / Cover & Interior Design • Karaf Ajans

Birinci Basım / First Edition • © Haziran 2020

ISBN • 978-625-7884-67-9

© 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 Çalışmalar - II

Editör

Doç. Dr. Gülnaz Kurt

İÇİNDEKİLER

Bölüm 1

“A’MÂK-I HAYAL”DE KURGU TEKNİĞİ

Ahmet USLU 1

Bölüm 2

SİNEMA, ÇEVİRİ VE GÖSTERGEBİLİM “JOKER” FİLMİNDE
GÖSTERGE ÇÖZÜMLEYİCİSİ OLARAK ÇEVİRMEN

Derya OĞUZ 23

Bölüm 3

MERHAB B. EL-HÂRİS: ARAP DİLİNDE SAVAŞ RECEZİ NAZMEDEN
YAHUDİ BİR ŞAİR

Esat AYYILDIZ 53

Bölüm 4

GÜRCÜ YAZAR ALEKSANDRE KAZBEGİ’NİN “ELGUCA” ADLI
ESERİNİN TÜRKÇEYE ÇEVİRİLERİ ÜZERİNE BİR İNCELEME

Gül Mükerrrem ÖZTÜRK 69

Bölüm 5

POPÜLER KÜLTÜR ARAÇLARINDAN DİZİ FİMLERDE AD
KÜLTÜRÜ: TRT 1 VE STAR TV ÖRNEĞİ.

Gülşah PARLAK KALKAN..... 87

Bölüm 6

LUISE RINSER’İN “KIZIL KEDİ” VE EDGAR ALLAN POE’NUN “KARA
KEDİ” ADLI ÖYKÜLERİNE PSİKANALİTİK BİR YAKLAŞIM

Merve KARABULUT..... 105

Bölüm 7

DRAMATİK MONOLOG VE AĞIT MODU: MUNGAN’IN SEVGİLİM
ŞİİRİNİN ANLATIBİLİMSSEL ANALİZİ

Mustafa Zeki ÇIRAKLI , Öznur YEMEZ 125

Bölüm 8

İSNAT GRUBUNUN OLUŞUMU VE DEDE KORKUT METİNLERİNDE
GEÇEN İSNAT GRUBU ÖRNEKLERİ

Uğur ÖZGÜR 147

Bölüm 9

SÖZÜN SİLAHA DÖNÜŞÜMÜ: KLASİK ŞİİRDE HİCİV

Kenan BOZKURT..... 161

Bölüm 10

ALMANCA TÜRK EDEBİYATINDA FERİDUN ZAIMOĞLU

Özber CAN 193



“A’MÂK-I HAYAL”DE KURGU TEKNİĞİ

Ahmet USLU¹

¹ Dr. Öğr. Üyesi, Kütahya Dumlupınar Üniversitesi, ahmet.uslu@dpu.edu.tr

1. Giriş

1839 – 1920 yılları arasında Osmanlı coğrafyasında Batı kaynaklı akımların hızla yayılmaya başlaması aynı zamanda tez ve anti-tez bağlamında eserleri ortaya çıkarır. Her ne kadar bu akımların bugün anladığımız anlamda sistemli bir felsefi akımdan bahsedilmese de bu akımlar, Osmanlı aydınlarının düşünce dünyasında oldukça önemli bir yere sahiptir. Tanzimat döneminden önce eğitim ve öğretim kurumlarında felsefeye yeterince önem verilmemiş olması bu alanda bir boşluk meydana getirir. İslamî bir bakış açısına sahip Osmanlı aydını bu dönemde Doğu kaynaklarından beslenir. Bunun sonucu olarak yazılan eserlerde bir görüş ve düşüncenin savunulmasına değil mevcut bilgi ve düşüncenin farklı şekillerde daha detaylı ve geniş kitlelerin anlayabilmesi için çeşitlendirilmesine çalışılır. Asıl etkisini Tanzimat döneminde gösteren Batı etkisi, Osmanlı aydınında bir kafa karışıklığına sebep olur. Mehmet Akgün daha genel bir değerlendirme yaparak bu kafa karışıklığının nedenini şöyle açıklar: “Felsefi düşünüş tarzına pek itibar etmeyen ve düşünce derinlikleri üzerinde durmanın insanlık açısından yararları olduğunu fark edemeyen ülkelerin insanı, bu farklı medeniyet ve kültüre sahip olan ülkelerdeki gelişme ve ilerlemelerle karşılaşınca, bu ülkelerin, fikir, bilim ve teknik yönlerinden kendi ülkesinden, daha üstün ve daha ileride olduğunu görünce, ister istemez bunlardan etkilenir ve bu gelişmeleri, heyecanla, hayretle, şaşkınlıkla, tereddütle izler; böylece geri kalmış bu ülkenin insanı, bu gelişmeler karşısında, kabul etme veya kabul etmeme gibi karmaşık duygular arasında bocalar” (AKGÜN, 1999, s. 475). 1839 Tanzimat Fermanı’ndan sonra Osmanlı aydınının özellikle düşünce bakımından etkilendiği Batılı düşünce adamları, genellikle de Fransız düşünce adamlarıdır. Bu etki Osmanlı aydınında temel olarak iki şekilde görülür: doğrudan Batı hayranlığı, Batı hayranlığı ile birlikte kendi değerlerini red. Batı hayranlığı her ne şekilde olursa olsun Osmanlı fikir ve düşünce hayatını derinden etkiler. Özellikle Fransa’ya giderek oradaki düşünce akımlarından etkilenen aydınların yanı sıra bu düşünce akımlarından etkilenmemekle birlikte Batı’yı yakından takip eden ve kendi inanç ve düşünce dünyası ile uyuşmayan görüşlere karşı reddiyeler yazarak karşı çıkan aydınlar da önemli bir yer tutmaktadır. Bu aydınlar genellikle Batılı düşünce adamlarının eserlerini yakından takip edip kendi inanç ve düşünce dünyaları ile karşılaştırarak eser verirler.

II. Meşrutiyet döneminin önemli düşünürlerinden biri olan Şehbenderzâde Filibeli Ahmet Hilmi, çağdaşları gibi Avrupa ülkelerine giderek orada bir eğitim almaz. Ancak onun hem ticarî hem de düşünce hayatı açısından zengin bir şehir olan Filibe şehrinde yaşaması onun kendisini entelektüel anlamda yetiştirebilmesine imkân tanır. Filibe’de Sıbyan Mektebinde “mukaddemat-ı ulum-ı diniyye” okumakla eğitim

hayatına başlayan Ahmet Hilmi'nin göç ettikten sonra eğitimi ile ilgili kesin bilgiler bulunmamaktadır (BEKTAŞ, 2015, s. 28). Zekeriya Uludağ, “Salname-i Nezaret-i Umumiye”de Mekteb-i Sultanî'nin 1303 tarihli mezunlar listesine dayanarak Ahmet Hilmi'nin Galatasaray'da okuduğunu (Uludağ, 1996, s. 37), Mehmet Zeki Ekici ise (Ekici, 1997, s. 37) Ahmet Hilmi'nin 93 Harbinden sonra mektep eğitimini almadığını kendi kendisini yetiştirdiğini söylemektedir. Özellikle babası Süleyman Bey'in konsolosluk görevinde bulunması dolayısıyla Ahmet Hilmi'nin bilgi birikiminin çocukluk yıllarına ve özellikle babasına bağlı olduğu düşünülebilir.

İslamcılık akımı içerisinde modernist İslamcılığı savunan Ahmed Hilmi, *Hikmet* gazetesi aracılığıyla görüşlerini açıklar. Bu dergide Sebil'ür Reşad gazetesinin başlıca yazarları ile birlikte Ahmed Hilmi, Türkçülüğe yakın bir çizgide ilerleyerek özellikle Türk dilini, kültürünü ve vatanını konu alan yazılar kaleme alır. “Filibeli Ahmed Hilmi, aynı zamanda dönemin İslamcı yazarları arasında, Batı medeniyetini etkin bir şekilde takip ederek buradaki fikirleri mütemadiyen tahlil ve tenkit eden bir yazar olarak öne çıkmaktadır. Dahası Filibeli Ahmed Hilmi bunu yaparken her daim dönemin güncel yöntem ve usullerini takip etmeye özen göstermiştir. Bu açıdan Filibeli Ahmed Hilmi, II. Meşrutiyet Dönemi İslamcılık akımı içerisindeki modernist İslamcılar arasında gösterilir” (Kara, 2014, s. 63).

II. Meşrutiyet döneminde basın yayın dünyasında önemli bir yere sahip olan Filibeli Ahmed Hilmi'nin kırkı aşkın eseri ve birçok gazetede yazdığı yüzlerce yazısı vardır. Hikâye, roman, tiyatro eseri, şiir, İslam tarihi, felsefe tarihi gibi türlerde eser veren yazar, anti-materyalist bir bakışla eserlerini de zenginleştirir. Maddecilik düşüncesinin karşısında yer alan Spiritüalizm (ruhçuluk)ı savunur. Filibeli Ahmed Hilmi “Bu dönemde materyalizmi savunan Baha Tevfik, Abdullah Cevdet ve Celal Nuri gibi kişileri tenkit etmiştir. ‘Allah’ın varlığı’, ‘ruhun maddeden ayrı olması’ gibi materyalist felsefenin karşı çıktığı konuları İslam-Tasavvuf çerçevesinde eserlerinde işlemiş, materyalizme ancak metafizikle karşı çıkılabileceğini öne sürmüştür” (Uyanık, 2007, s. 35). Bu çalışmada Filibeli Ahmed Hilmi'nin özellikle içerdiği tasavvufi bilgiler bakımından ele alınan ve bir fikir eseri olarak incelenen ancak edebî bir roman olarak ele alınmayan A'mâk-ı Hayâl'in kurgu tekniği incelenecektir.

1. A'mâk-ı Hayal

Filibeli Ahmed Hilmi'nin A'mâk-ı Hayal adlı eseri 1326'da iki kez, 1341'de, 1958'de, 1971'de iki defa ve 1973 yıllarında basılır (Birinci, 1989, s. 555-556) Kitabın basımı ile çok daha ayrıntılı bilgiyi Fatih Altuğ vermektedir: “İki kitaptan oluşan romanın birinci kitabı, ilk olarak *Necat* gazetesinin 24 Temmuz 1909 tarihli ikinci sayısında tefrika edilmeye

başlanır. Ancak Ahmed Hilmi'nin başyazarı olduğu *Necat*'ın ömrü sekiz sayı sürdüğü için bu tefrika yarım kalır. Daha sonra Ahmed Hilmi, haftalık *Hikmet* gazetesini çıkarmaya başlar ve bu derginin 10. sayısından (23 Haziran 2010) itibaren *A'mâk-ı Hayal*, derginin eki olarak da basılır. Bu baskıda romanın alt başlığı olarak 'Birinci Kitap: Râci'nin Hatıraları' yazmaktadır. Dolayısıyla başından beri iki kitap olarak tasarlanmış bir roman söz konusudur... İkinci kitabın tefrikasına 18 Ağustos 1912'de bu sefer günlük *Hikmet*'te başlanır. 18. Sayıdan 46. Sayıya kadar süren bu tefrika 14 parça halinde çıkmıştır. Ancak kitap tamamlanamamış, tefrika yarım kalmıştır... *A'mâk-ı Hayal*'in tamamlanmış bir nüshası ancak 1925 (Rumi 1341) tarihinde 'Halk Kitaphanesi Sahibi Abdülaziz' tarafından Necm-i İstikbal Matbaası'nda basılmıştır" (Altuğ, 2019, s. 9). Eserin tasavvufi bir eser olması, çok katmanlı bir yapısının olması ve bir olay örgüsü içerisinde anlatılması dolayısıyla yazıldığı dönem göz önüne alındığında hangi türün içine alınacağı oldukça tartışmalı bir konudur. "Bu tür tartışmalar, diğer eserler için de yapılmış olmakla beraber *A'mâk-ı Hayâl*, doğu geleneğinden faydalanarak, batı düşünce tarzının, doğu hayal unsurlarıyla birleştirilmiş, "geleneksel öykü ile Avrupaî romanın acemice kotarılmış bir bileşimi" (Gündüz, 2009, s. 795) olarak tanımlanmaktadır.

A'mâk "derinlikler" (Devellioğlu, 2007, s. 30) anlamındaki kelime ile birlikte "Hayalin Derinlikleri" anlamına gelen roman, Osmanlı toplumunda yeni yeni görülmeye başlayan materyalist görüşe karşı kaleme alınmış tezli bir eserdir (Birinci, 1989, s. 555). Ruh ve kâinatın sırrı, varoluşun amacı araştırılarak materyalist görüşün insanı mutluluğa ulaştırmadaki sığılığı romanda verilmek istenen tezdur. Ahmed Hilmi'nin tasavvuf anlayışının bir özeti olarak da görülebilecek bir eser olan *A'mâk-ı Hayal*, tasavvufi düşüncenin temel felsefesi olan insan benliğini oluşturan en önemli şeyin Allah aşkı olduğu ve insan nefsinin her şeyden vazgeçerek hiçliği bulması ile Allah'a ulaşabileceği düşüncesi üzerine kurulur. Yazar bu düşüncüyü aynı zamanda farklı dinleri İslam diniyle bağdaştırarak anlatır. Romanda tasavvufi terim olarak kullanılan; "fenâ", "cem", "sekr" gibi kavramlar ve en genel anlamıyla kişinin "hiç"liğini bulması, derin tasavvufi tecrübelerle ilgilidir (Çakmaklıoğlu, 2014, s. 87). Ahmed Hilmi, roman karakteri Râci'nin şahsında okuru bir hakikat yolculuğuna çıkarır. Karakter açısından bakıldığında roman, "hal değişimi" ve "arayış yolculuğu kalıbı"na uymaktadır. Arayış yolculuğu kalıbı mitoslar, destanlar, masallar, halk hikâyeleri gibi geleneksel Doğu edebiyatlarında eskiden beri var olan bir kurgu sistemidir (Çetin, 2008, s. 197). J. Krishnamurti, insanın tüm canlılar gibi sürekli bir değişim içerisinde olduğu ve hakikate ulaşmak için bir zamana ihtiyacı olduğunu belirtir: "Hakikatin, sabit bir yeri olmadığı olgusunu, gerçeğini görmeli, anlamalısınız. O haritası çıkarılmamış bir denize benzer; onun içinde kendinize bir yol bulmalı ve kendinizi

keşfetmelisiniz. Gerçekliğe giden bir yol bulmak için zaman gerekir, günlerce yolculuk etmeyi, mesafe kat etmeyi gerektirir” (Krishnamurti, 2010, s. 213). Ahmed Hilmi geleneksel anlatının kurgu imkânlarını batı kültürü, felsefesi ve edebiyatı ile birleştirir. Yazarın “Tanzimat’la birlikte gelişen modern Türk romanında o döneme kadar bâkir kalmış bir konuyu ele alması da eseri önemli kılar” (Alper & Alper, 2015, s. 8)maktadır.

İki bölümden oluşan romanın “Râci’nin Anıları” başlığını taşıyan ilk bölümü Ahmet Râci’nin hayatı ve tecrübelerini anlatır. Bu bölüm dokuz gündün oluşan bölümlere ayrılır. Her bölümde Ahmet Râci’nin bir rüyası anlatılır. Bu rüyaların her birinde Râci farklı yaş ve kimliğe bürünür. Aynı zamanda her rüyada farklı dinlerin temsilcileriyle görüşür. Genel olarak bu bölüm varlık ve yokluk üzerine kuruludur. Tasavvuftaki “hiç”lik anlayışını temel alır. Her rüyanın sonunda Aynalı Baba, Râci’nin gördüklerini doğrulayarak rüyada onunla birliktymiş gibi sözler söyler. En son dokuzuncu gün ise Aynalı Baba, Râci’ye elveda notu bırakarak gider.

“Manisa Akıl Hastanesi” başlıklı ikinci bölümde Râci, Aynalı Baba’yı bulmak için Anadolu’yu gezmeye başlar. Ancak bu arayış çevresindekiler tarafından delilik alameti sayıldığı için Manisa Akıl Hastanesi’ne yatırılır. Mezarlıktan sonra en rahat mekânın tımarhane olduğunu düşünen Râci, burada madde gözüyle bulamadıklarını mana gözüyle aramaya başlar. Bu bölüm de dokuz hayalden oluşur. Çok katmanlı bir yapıya sahip roman, alegorik bir eserdir.

3. A’mâk-ı Hayal’i Oluşturan Zihniyet

A’mâk-ı Hayal romanını oluşturan zihniyetin anlaşılması romanda anlatılan olay örgüsünün ve romanın vermek istediği tezin anlaşılması bakımından önemlidir. Zihniyetin anlaşılması metinde anlatılan sosyal, kültürel, siyasî gibi ortamların etkilerini anlamayı gerektirir. *A’mâk-ı Hayal*’in bu açıdan bakıldığında içerik olarak adından da anlaşıldığı gibi hayallerden oluşması bu izlerin romanda bulunmasını zorlaştırmaktadır. Ancak roman hayal ve hakikat arasında adeta mekik dokuduğu için zihniyetin bu gitgellerden çıkartılması mümkündür.

Ahmed Hilmi, geniş bir bilgi ve tecrübeye sahiptir. Bu bilgisini de *A’mâk-ı Hayal* romanında kullanabilmeyi başarmıştır. Özellikle sosyal ve kültürel alanlarda eserin ortaya koyduğu seyir, okurun romanı okumasında önemli bir etkidir.

A’mâk-ı Hayal, pozitivistin Osmanlı aydınları arasında itibar gördüğü, bir kurtuluş reçetesi olarak kabul gördüğü yıllarda yazılır. “Batı’da toplumsal çalkantılara son vermek ve devrim(ler)i nihayete erdirmek için “düzen ve ilerleme” düsturuyla sahneye çıkan pozitivism, Doğu’da parçalanma tehlikesine karşı İmparatorluğun direncini artıracak

bir reçete olarak görülmüştür” (Kabakcı, 2014, s. 29). Kültür ve medeniyet düşüncesinden bağımsız olarak düşünilemeyen ve Osmanlı aydınını meşgul eden bu mesele Ahmed Hilmi’nin de içerisinde olduğu tartışmaların ana eksenini oluşturur. Kültür ve medeniyetin ayrı iki kategori olduğu iddiası kültürü koruyarak, medeniyete dâhil olmanın teorik alt yapısını oluşturur.

Ahmed Hilmi, Auguste Comte’un sistematik hale getirdiği ve “İnsanlık Dini” olarak tanımladığı pozitivizmi yakından takip eder. Gerek yazdığı gazete yazılarında gerekse *A’mâk-ı Hayal*’de pozitivizm düşüncesini eleştirerek materyalist düşünceye ancak metafizik düşünce ile karşı çıkılabileceğini düşünür. Roman bu fikrî alt yapı üzerine kaleme alınır. Materyalizmi savunan Ernst Haeckel’in şahsında diğer materyalistlerin düşüncesinin gerçekte maddeyi şuurlu hale getirmenin ilme değil, varsayımlara dayanması; insanın içinde var olan belli duyguların inkâr edilmesi Ahmed Hilmi’ye göre hem maddenin inkârı hem de metafiziğin inkârı anlamına gelmektedir (Hilmi, 1982).

Ahmed Hilmi, romanın başında romanın yazılış amacını da şu şekilde açıklar:

“Bu kitabı, endişe-i hakikatle meluf vicdanlar, mebahis-i nihaiyeyi seven insanlar, zevkle okuyabilir. Bir asırdır, bu muhit ve bu millet hayli Râciler yetiştirdi ve daha birçokları yetişecektir.

‘Hikmet’ kârilerine takdim ettiğimiz bu hikâyeye -Acaba hikâyeye mi? -mazhar-ı teveccüh olursa kendimizi bahtiyar sayarız, çünkü bu hikâyeye rağbet, ciddiyata izhar-ı teveccüh manasını mutazammındır, buysa ‘Hikmet’ kârilerinden istibad edilemez. Hikmet’in devam-ı intişarını temin eden kâriin-i kiram, bu muhterem millette endişe-i hakikatle teessür-yâb binlerce hassas yürek mevcut olduğunu yâr ve ağyara ispat etmiştir” (Altuğ, 2019, s. 19).

“Aynalı Baba ile Mülakat” başlıklı bölümde zamanın gerçekçi bir tasviri yapılır: “Hükümet konağıyla evim arasındaki yollarda nazar-ı dikkati celp eden pek çok şey vardı. Köhne haneler, her biri aşiyane-i mihnet ve sefalet olan nice viraneler, geçilmez sokaklar, murdar caddeler... ilâ-âhirihi. Lakin hakikaten câlib-i dikkat olan haneme yakın bir eski kabristandı” (Altuğ, 2019, s. 23). Bu tasvir, ekonomik olarak kötü bir durumda olan Osmanlı toplumunun içinde yaşadığı mekânın gerçekçi bir tanımlamasıdır. İnsanların yaşam biçimindeki değişiklik de yazarın dikkatinden kaçmaz: “Lakin bizim gibi vakt-i kıymettarının bir kısmını tedarik-i maişete, diğer kısmını zevk ve sefahate hasretmiş gençlerin makberelerle iştigale vakti mi olur?” (Altuğ, 2019, s. 24). Tanzimat’tan sonra Osmanlı toplumunda görülen bu çözülme ve değişimi Ahmed Hilmi, zaman ve mekân birlikteliği ile ifade eder. Köklü bir aile sistemine sahip toplumdaki çocuk terbiyesi de zamanın sosyal yaşantısını göstermesi

bakımından önemlidir: “Mütedeyyine ve pek iyi bir validenin ihtimam-ı tamımıyla geçen çocukluğumun bende sökülmez bir hiss-i dinî ve yıkılmaz bir düstur-i ahlakî bırakmıştı” (Altuğ, 2019, s. 25).

II. Meşrutiyet devrinde Osmanlı’da faaliyet gösteren cemiyetler ve bu cemiyetlerin etkileri de romanda yer bulur: “...şehir-i cesiminde ulum-i garibe ile müstagil iki cemiyet vardı. Bunlardan İspirit Cemiyeti davet-i ervah ve emsali müphemattan itibaren masa çevirmek gibi eğlencelere kadar şeylerle iştigal ediyordu” (Altuğ, 2019, s. 27) Ahmed Hilmi’nin spirütüalizm (ruhçuluk)in yanında yer alması roman karakteri Râci’nin kimliğinde de kendisini gösterir. Roman sonuna kadar Râci ile yazarın düşüncelerinin sıkça birleştiği, zaman zaman yazarın Râci’nin yerine geçerek konuştuğu da görülür. Yazarın romana müdahalesi olarak görülen bu tavır Ahmed Mithad Efendi’nin roman anlayışını anımsatır: “...şehri mezarlığında başlayan seyrân, bu defa Manisa Tımarhanesi’nde devam etti. Bu seyrânları hâki olan Râci’nin hatıralarından ikinci defterini enzar-ı kârîine koyacağız lakin ondan evvel Râci’nin tımarhanedeki tetkikatını hâvi bazı noktaların fevaidinden kârîini mahrum etmek istemedik. Delilerin cinnetini tetkik, ihtimal ki akıllılık davasında olanların yaptığı işler içince en makul kısmındadır. Sözü Râci’ye terk ediyoruz” (Altuğ, 2019, s. 173).

Gençlerin tahsil görmüş, vicdanlı ve namuslu olmakla birlikte eğlenceye düşkün, sefahat ve zevkleri peşinde koşması da zamanının sosyal hayatının bir fotoğrafı gibidir. Dönemin gençlerini de gerçekçi bir şekilde tasvir eder: “Bunların bir kısmı ihtisas peyda eylediği ilim ve fenle ve vazifesiyle meşgul olarak intihaiyat ve hikmet denilen muammayı mevcudiyet ile iştigal etmezdi. Bazılarıysa hiss-i dinîden âdeta tecerrüt etmiş, din ve hikmete bakiye-i esatir nazarıyla bakmakta bulunmuştu. Bir kısmıysa Ramazan kandillerini gördüğü vakit Müslüman olduğunu derhatır eden Müslümanlardandı. Kandiller yandı mı ellerine tesbihlerini alırlar, dinlememek ve hiçbir şey anlamamak şartıyla camileri dolaşarak Kur’an ve vaaz istima ederler ve ikinci vakti kalkmak şartıyla oruç bile tutarlardı. Oruç tuttuğu halde namaz kılmaya lüzum görmeyenleri de vardı. Uzun bir namaz olan teravihe hiçbirini yanaşmazdı. Ramazan bitti mi bunların hiss-i dinîsi de elveda eder, giderdi” (Altuğ, 2019, s. 31).

Romanda Râci’nin Aynalı Baba ile olan görüşmelerinde devrin müzik anlayışını görmek mümkündür. Aynalı Baba’nın ney üfleyen, saz çalan, diğer çalgıları da çalmayı bilen, gazel okuyan, kaside okuyan biri olarak tasvir edilmesi devrin dervişlerinde görülen özelliklerin romandaki izleridir.

Romanda devrinin diğer eserlerinde üzerinde durulmayan akıl hastanesine yer verilmesi Osmanlı toplumunun farklı bir cephesine ışık tutar. Râci’nin Manisa Akıl Hastanesine yatırılması buradaki yaşananların

ve o zamandaki bu tip hastanelerdeki durumun anlaşılmasını sağlar. O dönemde Manisa Tımarhanesinin ortasında bulunan havuzdan bahseden Râci, buradaki hastaların uluorta çıırılçıplak bu havuzda yıkandıklarından bahseder. Bu bakış açısı ihmal edilen bir alana da dikkat çekmektedir: "... Manisa Tımarhanesi cidden müthiş bir sefaletaneydi. Hastaları yatırdıkları yataklar, hiçbir yerde misli görülmeyecek kadar murdar ve verilen yemekler adiydi. Bununla beraber avlu önünde de demir parmaklığa gelen seyirciler tarafından hastalara tasaddukan öteberi verilirdi. Bu suretle hayır ve şerri farktan aciz olan deliler içinde yenmeyecek şeyleri de yiyecekler olurdu. Hastanede havuzdan maada hiçbir usul-i fennî-i tedavi yoktu" (Altuğ, 2019, s. 171).

Filibeli Ahmet Hilmi'nin yayıncılık hayatında hükümet tarafından susturulmak istenmesi, çıkardığı gazete ve dergilerin sürekli kapatılması bir baskının ürünüdür. Hükümetin muhalif fikirleri susturmak istemesi *A'mâk-ı Hayal*'in kurgusunu da etkiler. Râci'nin Hatıraları bölümünde "Meydan-ı İmtihan, Mecma-ı Arifan" başlıklı dördüncü günde şu ifadelerle yer verilir: "Meğer herkesin düşüncesine aykırı birtakım yeni düşünceler yaymağa kalkıştığı için hükümetin zorlayıcı kuvveti ile susturulmuş 'Tantan' adlı ünlü alim üniversiteye gelip benim orada bulunuşumdan yararlanarak itirazlarını söylemeye cesaret etmişmiş." (Altuğ, 2019, s. 100) Ahmed Hilmi kendi yaşadığı baskıyı romanda Tantan isimli karaktere söyler.

Alegorik bir eser olan *A'mâk-ı Hayal*, aynı zamanda devrinin sosyal, kültürel ve siyasî hayatı ile ilgili gözlemler ve mesajlarla da devrine ışık tutar.

4. Kurgu Tekniği

Anlatıya bağlı edebî metinlerde temel unsur olaydır: "Anlatma esasına bağlı edebî türler, bu arada tabii olarak hikâye ve roman, her şeyden önce itibari bir vakaya ihtiyaç gösterir. Bu sahaya giren edebî eserlerin hepsinde vaka asıl unsur durumundadır" (Aktaş, 2003, s. 43). İki unsur arası ilişkiler ve etkileşimler bütünü (Çetin, 2008, s. 189) olarak da tanımlanan olay, roman karakterinin tabii ya da sosyal çevre ile olan ilişkisinden örülür. Olay örgüsü ise metin halkalarından oluşur. *A'mâk-ı Hayal*, Şerif Aktaş'ın "metnin vaka çerçevesinde parçalara ayrıl" (Aktaş, 2003, s. 55)arak incelenmesi tekniğine uygun bir romandır.

Romanın birinci kitabı olan Râci'nin Rüyaları, Aynalı Baba ile Mülakat ve farklı isimlendirilen dokuz günden oluşur. Her bir bölümün bir birim olarak incelenebileceği romanda çerçeveli hikâye tekniği kullanılır. Roman kahramanı Râci'nin Aynalı Baba ile karşılaşması ana çerçeveyi oluşturur. Aynalı Baba, birçok bölümde Râci'nin gördüğü rüyaların

başında, bütün bölümlerin sonunda olaya dâhil olur. Romanda çerçevesi hikâye tekniğinin kullanımı *Binbir Gece Masallarının* kurgu tekniğine benzer. Aynalı Baba'nın her bölümde yönlendirici olmaması ancak bölüm sonunda Râci'nin gerçek hayata döndüğü zaman yanında olması ve Râci'nin rüyasında gördüğü olayları onun yanındaymış gibi bilmesi ve bir derviş edasıyla rüya ile hakikat arasında bağ kurması *Dede Korkut Hikâyelerinde* görülen Dede Korkut karakterini anımsatır. Ermiş bir kişi olan Aynalı Baba, birinci ve ikinci kitapta olayları doğrudan etkilemese de ana unsur olarak etkilidir.

Ahmet Râci başlangıçta kendisini zevk ve eğlenceye veren, sefa içerisinde gününü gün eden alkolik bir insanken onun her bölümde gördükleri yaşadıkları, madde âleminde Aynalı Baba'nın sırrına erişmek istemesi, onu aramak için Anadolu'yu baştan sona gezmesi, mânâ âleminde ise hiçliğe erişerek İlahi aşkı bulması romanı hem hâl değişimi hem de arayış yolculuğu kalıplarına uygun hale getirir. Romanda bu iki kalıbın kullanılması roman tekniği açısından yazarın gerek Batı kaynaklı edebî eserleri gerekse halk edebiyatımızı iyi bildiğinin açık bir göstergesidir. Romanı sürükleyici kılan ve asıl anlatılmak istenilenle bağı kopartmayan yazarın bu kalıpları uyumlu bir şekilde başarıyla uygulayabilmesidir. Filibeli Ahmed Hilmi, romanda dönemindeki roman anlayışından farklı bir yol izleyerek iç tecrübe anlatısını dener. Kendi kültür ve inanç değerlerini yitirmeye başlamış, hangi inancı kabul edeceğine karar verememiş, kabul edip etmeme noktasında da kararsız kalmış ancak hakikati inkâr da edememiş Râci'nin romanda olgunlaşma ve kemâle erme süreci ana izlektir. Bu anlamda değerlendirildiğinde *A'mâk-ı Hayal*, erken bir Osmanlı bildungsromandır. Râci'nin içinde bulunduğu manevi krizi aşarak bilinçli bir olgunlaşma ve kemale erme yolculuğu, baştan itibaren güzergâhı az çok belli bir yolculuktur. *A'mâk-ı Hayal*'in bildungroman türünden ayıran ise Râci'nin inişli çıkışlı bir olgunlaşma süreci takip etmesidir. Özellikle ikinci kitabı oluşturan Manisa Tımarhanesi, akıl ile delilik arasındaki ince çizginin bir ürünüdür. Gerçek ve hayal, akıl ve delilik romanda sürekli yer değiştirir. Bu özellik devrin diğer romanlarında rastlanmayan bir tarzıdır.

Aynalı Baba ile Mülâkat bölümü Râci'nin yaşadığı mahallenin tasviri işe başlar. Romanın Râci'nin yaşadığı mahallenin tasvirinden kabristan tasvirine geçmesi mekânın somutta soyuta ilerleyeceğinin de bir göstergesidir. Eski, yıkık dökük bir mahalleden kabristan tasvirine geçilmesi okuru mekân olarak da olaya yönlendirir. Bu bölümde Râci'nin yaşam biçimi, arkadaşlarıyla olan eğlence hayatı ayrıntılı bir şekilde anlatılır. Romanın bir hal değişimi üzerine kurulması böyle bir başlangıcı da zorunlu kılar. Bu bölümde Râci'nin iç konuşmaları onun psikolojisini de ortaya koymaktadır. Devri için çok yeni olan iç konuşmaların uzun uzun romanda yer bulması Ahmet Hilmi'nin roman yazmadaki başarısının da bir

göstergesidir. Râci, bu iç konuşmalarda “arada kalmış”, “kıblesini şaşırılmış bir Müslüman” profili çizer. Dinî hikayelerde sıklıkla görülen sağ ve sol yol, iman ve küfür arasındaki karşılaştırma yazarın yararlandığı bir tekniktir. “Ben küfür ile imandan, ikrar ile inkârdan, tasdik ile reybden mürekkep bir şey olmuştum. Kalben inkâr ettiğimi aklen tasdik eder, aklen reddettiğimi kalben kabul ederdim. Velhasıl reybden denilen ejderha vücudumu sarmıştı” (Altuğ, 2019, s. 26). Bu cümleler de romandaki arayış yolculuğunun başlangıç noktasıdır. Râci, içinde bulunduğu ruh karmaşasını devrin etkin cemiyetlerine giderek çözmek ister. İspirit Cemiyeti, Manyetizm Cemiyeti onun şüphelerini gideremez. Şüphelerini gideremeyen Râci, kendisini esfel-i sâfile düşmüş olarak nitelendirir. Kur’an’da insanın “ahsen-i takvim” suretinde yaratıldığı ancak insanın kendisini esfel-i sâfilin’e (Yazır, 2012) sürüklediği anlatılır. İnsanın yaratılış amacı da yaratıldığı âna geri dönebilmesidir.

Râci, “en şuh ve çapkın arkadaşları ile” kendisini içkiye verir. Bu halde bile Râci, nereden geldik? Nereye gidiyoruz? İnsanda beka var mı? gibi soruların cevabını arar. İlk karşılaşma Buda Gautama Şakyamuni ile. Onun hayalini gören Râci, onun “hiç” kelimesini zikrettiğini görür. Buda’nın “Yine neyin var? sorusuna “hiç” diye cevap verir. Yazar, tasavvufî bir kavramı yerinde ve kinayeli bir şekilde kullanır. Tasavvufun amacı da insanı maddeden geçirerek hiçliğe ulaştırmaktır. Râci bir taraftan bu “hiç”liğin peşine düşmüş bir sâlik, bir taraftan da içinde bulunduğu ruh hali dolayısıyla hiçbir şey aramayan, kendini kaybetmiş, boşlukta bir insandır.

Bahçede gezerken iki meczup da yolculuğun çıkış noktalarındandır. Varlık ve yokluk arasındaki farkı tartışan meczuplar, kılık kıyafetleri ile pejmürde görünmelerine rağmen konuştukları bir meczuptan beklenemeyecek ciddiyettedir. Dış görünüşe önem vermeyen meczup kişiler, “deli görünen veli”lerdir. Maddeden geçip manayı bulmuşlardır. Romanın bu akıl ve delilik arasındaki ince çizgide ilerlemesi romanın mekanik işleyişini de sağlamaktadır.

Kabristanda Aynalı Dede ile karşılaşması bundan sonraki yolculuğun çıkış noktasını oluşturur. Râci, kendisini hakikate, hiçliğe ulaştıracak mürşidini bulmuştur. Burada Râci’nin Aynalı Baba ile konuşmasındaki tanışma bölümünde Râci isminin de romanda işlevsel olarak kullanıldığını görmekteyiz. “Geri dönen” anlamına gelen Râci ismi, karakterin arayış yolculuğuna ve tasavvuftaki devriye nazariyesine uygundur. Bu yolculukta ona Aynalı Baba eşlik edecektir. Aynalı Baba, diğer meczuplar gibi kılık kıyafete önem vermeyen “medfun bir hazine” (Altuğ, 2019, s. 41), bir mürşid-i kâmil, Râci için ise ona kendini gösterecek, kendini tanımasını sağlayacak bir aynadır.

Bu giriş bölümünden sonra dokuz gün devam edecek iç hikâyeler başlar. Bu bölümlerde rüya motifi kullanılır. Rüya motifi hem Batı hem de Doğu kültüründe önemli bir yere sahiptir: “Batınî geleneklerin de eğitim yöntemlerinden biri olan rüyalar, sadece ‘bilinçdışı’ üzerinde değil, aynı zamanda ‘istem dışı fizyoloji’ üzerinde de büyük bir egemenliğe sahiptir” (Ornstein, 1992, s. 168). Rüyaların yönlendirici olduğu Kur’an-ı Kerim’de Yusuf Suresi’nde de yer almaktadır. Bu nedenle tasavvuf anlayışında rüyalar, yol gösterici bir işaret olarak görülmüştür.

Birinci gün Râci, kabristana gittiğinde Aynalı Baba, ney çalar ve gazel okur. Gazel bittiğinde Râci’nin gözlerinden yaşlar akar. Sebebinin bilmediği bir tesir altında kalır. Aynalı Baba’nın her bölümün başında bu şekilde ney üflemesi, saz çalması ve ardından gazel okuması Osmanlı’da delilerin tedavisinde kullanılan bir yöntemdir. Aynalı Baba, bir taraftan Râci’nin ruh tedavisini yaparken bir taraftan da aklını tedavi eder.

İlk rüyada Râci’ye yolculuğunda rehber olan Buda’dır. Hindistan’da Yokluk Tepesine doğru giden bir yolculuğa çıkarlar. Buda, Yokluk Tepesine ulaşan insanların çok az olduğunu söyler. Dağ motifi de önemli bir imgedir. Hz. Muhammed’e Sevr Dağı’ndayken ilk vahyin gelmesi, Hz. Musa’nın Tur Dağı’nda Allah ile konuşması gibi olaylar dağ sembolik olarak hakikate ermek için önemli bir mekân yapar.

Buda ile yolculuk bir yere kadar devam eder. Bundan sonrasını Râci tek başına gitmelidir. Buda, yolda büyük bir saray, çeşit çeşit yiyecekler ve çok güzel kadınların olduğu bir yere geleceğini burada takılıp kalmaması gerektiğini tembihler. Dünyaya ait istek ve zevklerden vazgeçme aşaması rehberin tavsiyesi ile birlikte kişinin kendisinin başarması gereken bir nefis terbiyesidir. Râci, bu ilk yolculukta sarayda çeşit çeşit yiyecekler ve çok güzel kadınları görünce yolculuğu unuttur ve başarısız olur. Uyandığında Aynalı Baba’nın yanına gitmek ister. Aynalı Baba, orada gördüklerini kimseye söylememek şartı ile kabul eder. Tasavvufî ıstılahta sekr hâli olarak isimlendirilen bu halin kimseye anlatılmaması anlayışı romanda bu şekilde verilir. Râci, başarısız olsa da kendisi için yeni bir kapı açarak şüphelerini giderebileceği bir ortam bulmanın mutluluğunu yaşamaktadır.

Râci, ikinci rüyaya kısmen daha hazırlıklıdır. Aynalı Baba’nın ney, gazel ve kahveden oluşan üçlü giriş seremonisi burada da devam eder. Râci, burada çift karakterli olarak konumlandırılır. Hem kendisidir hem de İranlı bir kişi. Yazar, mekân ve insan bağlamını bu bölümlerde çok başarılı uygular. İran’da Zerdüş ile karşılaşır. Burada Zerdüş’ün hakikatle ilgili sorularına cevap verebilmek için kırk gün beklemesi gerekmektedir. Kırk gün dervişlerin “çile doldurmak” olarak bilinen riyazet için çilahâne denilen yerde kendini dünyadan soyutladığı bir zaman dilimidir. Burada Râci, seyr-i sülukta “çile çekmek” aşamasını da tamamlar. Bu rüyanın

öğretisi aydınlık ve karanlık arasında bir tercih yapılmasıdır. Hürmüz (aydınlık), Ehrimen (karanlık) olarak adlandırılan bu savaşçıların yanında Râci, Hürmüz'ü destekler. Râci bu savaşa hazırlık için Fark Dağı'na gider. Bu bölümde de dağ imgesini görmekteyiz. Ehrimen ve Hürmüz'ün insanoğluna yaptığı konuşma bu ikisi arasındaki savaşın sonsuza kadar süreceğinin de bir göstergesidir. Hürmüz'ün savaşçıları “Muhabbet, Hikmet ve Aşk”, Ehrimen'in savaşçıları ise “Nifak, Gazap ve Nefs-i emmâre”dir. Râci, hikmettir. İlk savaş muhabbet ile nifak (sevgi ve anlaşmazlık) arasındadır. Bu savaş otuz sekiz gün sürer. Yazarın bu savaşı otuz sekiz gün olarak zamanlandırması Hz. Yunus peygamber kıssasına da bir atıftır. Allah, Hz. Yunus peygambere kırk gün beklemesini ve sonra o beldeyi terk etmesini söyler. Hz. Yunus Peygamber insanları dine davet eder ancak süre dolmadan otuz sekizinci gün beldeden uzaklaşır. Bu savaşta da otuz sekizinci gün muhabbet, mağlup olur. İkinci savaş hikmet ve gazap (akıl ve öfke) arasında yapılır ve hikmet gazaba üstün gelir. Üçüncü savaş hikmet ile nefs-i emmâre arasında yapılır. Hikmet; alçakgönüllülük, ilim, kanaat, ihtiyat, ağırbaşlılık silahlarını kullanırken, nefs-i emmâre; kin, hiddet, düşmanlık, nefret ve şehvet silahlarını kullanır. Yazar bu karşılaştırmalarda alegorik bir üslup kullanır. Soyut ifadeleri somutlaştırarak bir savaşın içerisine sürükler. Hikmet, nefs-i emmâreye yenilir. Nefs-i emmâreyi yenen aşk olur. Bu bir döngü halinde devam eder. Burada galip ve mağlubun sürekli değişmesi dünyadaki imtihan sırrını ifade etmektedir. Akıl, yenilir ama tamamen kaybetmez. Aşk ise akıldan üstündür, ancak akla düşman değildir. Birbirini tamamlayan unsurlar olarak görülür.

Üçüncü rüyada Râci, on iki yaşındadır. Babası Brahman'dır. Babası, varlığın sırrını anlaması için buluş çağına gelen oğlu için üç gün şenlik yaparak yanına verdiği bir rehberle kırk gün sürecek bir yolculuğa çıkarır. Kırkıncı gün içinde su dolu bir çanak olan bir kulübeye varırlar. Rehberi ona çanağa odaklanmasını söyler. Birden her yer karanlık olur ancak o karanlıkta hangi duyusuyla gördüğünü fark etmez; fakat görmektedir. Zaman ve mekânın kaybolduğu bu ânda tasavvufta bast-ı zaman ve bast-ı mekân denilen boyutu tecrübe eder. Râci bu durumu “benimdir diyemediğim, değildir diyemediğim bu hiss-i seyranı da kaybettim. Bir an hiç oldum” (Altuğ, 2019, s. 90) şeklinde ifade eder. Râci kâinatın her zerresini bedeninde kendisini selamladığını ve secde ettiğini görür. Bu rüyayı Aynalı Baba'ya anlattığında Aynalı Baba, rüyayı doğrular ve “Evet. İlla nefsindeki sıfat-ı gurur, yani şeytan” (Altuğ, 2019, s. 94) der. İnsanın yaratılış anına yapılan bu yolculukta Râci, şeytan haricinde bütün yaratılanın insanoğluna secde etme anına vâkıf olur.

Dördüncü gün Aynalı Baba, Râci'ye bir mezarın üstüne yatmasını söyler. Kendisini karanlık bir yerde yatakta bulan Râci, yanına gelen babası, annesi ve diğer akrabalarını her yerin karanlık olduğuna inandıramaz.

Kandil yandığında hepsi dört ayaklı olup zıplamaya başlarlar. Râci'nin ilim, kemal ve hakikatın sırrına ermiş ve bekledikleri "Beyaz İfrit'in Sarı Şeytanı" olduğunu söylerler. Burada Bibi, Tata, Tantan ve Tonton adındaki alimlerin hakikati tartışmalarına şahit olur. Hakikat ilmi, basit bir nazarla görülemeyecek bir nurdur fikrini burada öğrenir. Bu rüyada da alegorik karakterler söz konusudur.

Beşinci gün görülen rüyada ise masal motiflerine yer verilir. Simurg, Anka kuşu, Merih, Müşteri yıldızları, Kaf Dağı gibi motiflerle vahdet düşüncesi anlatılır. Her şeyin mayası birse dünyada ikilik yoktur anlayışının anlatıldığı rüyada Râci vahdet sırrına erer. Vahdet gibi tasavvufi düşüncede de açıklaması zor ve küfürle iman arasındaki bu çizgide yazarın gerçeklik ve hayal arasında senkronize bir uyum içerisinde gidip gelmesi ve sonunda Yaratıcının büyüklüğünün kabulü ile bu düşünceye ulaşılması oldukça başarılı bir kurgudur.

Altıncı gün görülen rüya beşinci günkü rüyanın devamı gibidir. Kaf ve Anka başlıklı bu bölümde de masal motifleri kullanılır. Hint topraklarında geçen bu rüyada bir ejderhanın yedi sene de bir gelerek "Bu kervan nereye gider?" sorusunu yedi defa sorduktan sonra cevap alamayınca yedi delikanlı yedi bakire kız alarak götürmesi anlatılır. Yaratılışın gayesinin sorgulandığı rüyada Râci, bu hakikatı aramaya koyulur. İki kişi olarak önce Milset şehri harabelerindeki kuyuya giderler. Buradan söylenilen çekmeceyi alırlar; ancak içindeki levhada yazanlara bir anlam veremezler. Levhada yazanların sırrını anlamak için Kaf Dağı'na yolculuğa çıkarlar. Yolda başka bir levhaya sahip bir âlim ile birlikte Serendip'te Âdem Tepesi'ndeki âlimi bulmaya giderler. Burada Âdem Tepesi de bir imgedir. Hz. Âdem'in dünyada ilk indikleri yer olan Âdem Tepesi rüyada "bu kervan nereye gider? Sorusunun cevabının bulunduğu yer olarak sembolize edilir.

Yedinci gün ise Aynalı Baba ile bir konuşma anlatılır. Arkadaşının bir kedisi olduğu için çok mutlu olan ve ona isim arayışında olan Aynalı Baba ve arkadaşının isimlendirme konusundaki konuşmalarını Râci hayretle dinler. Bu hadiseyi çok gereksiz bulan Râci, Aynalı Baba'dan canlıların birbirinden farklı olmadığını öğrenir. Rüyada Râci, tek gözlü, tek kollu ve tek bacaklıdır. Cablisa ve Cablika şehirlerine yapılan yolculuk söz konusudur. Cablisa Cennet, Cablika ise dünya hayatını sembolize eder. Bütün insanların hedefi Cablisa'ya varabilmektir. Tek göz, tek kol ve tek bacak insanın asıl Cennet'te bütün âzalarına kavuşacağı, bu dünyanın ne kadar güzel olursa olsun hep eksik olduğu düşüncesi işlenir.

Sekizinci gün rüyada Râci, Çin'de Nankinli ilim ve irfan sahibi bir gençtir. Muamma-yı ebediyi yani ruhun hakikatini aramak için Hint topraklarına gelir. Burada rehber Brahman'dır. Ruhun hakikatine ulaşmak için ölmek gerektiğini söyler. Bir halvethanede yedi sene süren bir riyazete

girer. Bir süre sonra yeme ve içmeyi tamamen terk eden Râci, farklı bir hâle bürünür. Baktığı eşya yok olmaktadır. Süreç tamamlandığında eşyanın hakikatini ve ruhun hakikatini anlayarak eşyanın kesafetini aşar. Ancak ruhun hakikatini kavrayamadığından Brahman ona Nûr Dağı'na çıkmasını tavsiye eder. Yine dağ imgesinin kullanıldığı rüyada Râci, Nur Dağı yolunda marifete rastlar. Marifet, ruhun hakikatinin ancak varlık ve yokluğu tek bir şey olarak ispat ettiğinde bunu anlayabileceğini söyler. Aynalı Baba'ya bunu kimin yapabileceğini soran Râci, "Bilmekle bilmemeyi bir tutan deliler!" (Altuğ, 2019, s. 152) cevabını alır.

"Mahfel-i E'âzım" başlıklı dokuzuncu gün diğer günlerden farklı olarak Aynalı Baba saz çalar. Râci yine rüyaya dalar. Bu bölüm âdetâ sekiz günün özeti gibidir. Hz. İbrahim, Hz. Musa, Eflatun, Aristo bir araya gelerek "Mutluluk nedir?" sorusunu cevaplar. Toplantıya başkanlık eden ise Hz. Muhammed'dir. Mutluluğu ise "Ey Beşeriyet! Saadet, hayatı olduğu gibi kabul, eşkâline rıza, ıslahına sa'yededir" (Altuğ, 2019, s. 160) şeklinde tanımlar. Sorunun cevabı Râci'yi tatmin eder. Artık kemale ermiştir. Uyandığında yanında Aynalı Baba'nın "Elveda! Gün gelir ki yine görüşürüz" (Altuğ, 2019, s. 160) yazılı pusulası vardır. Birinci kitap bu notla biter. İkinci kitap ise bir arayış yolculuğu hikâyesidir. Râci, Anadolu'nun pek çok yerini gezerek Aynalı Baba'yı arar.

"Manisa Tımarhanesi" başlıklı ikinci kitap Râci ve Sâmi arasındaki mektuplaşmalar, akıl hastanesindeki hatıralar ve dokuz hayalden oluşur. Mektup tekniği de zaman ve mekân ayrılıklarını ortadan kaldıran ve doğrudan bir iç anlatım tekniği olarak romanda yazar tarafından tercih edilir. "Zamanla mektup sadece fizikî uzaklıktaki insanları değil, psikolojik ve sosyal mesafeler nedeniyle uzakta olan insanları da birbirine ulaştırır bir araç olmuştur" (Dereli, 2010, s. 1) (Andı, 2005, s. 13) (Babacan, 2006, s. 216). Sami'nin Râci'ye yazdıkları, romanda tasavvuf ehlinin sekr halinin diğer insanlar tarafından anlaşılmasını örnekler. Çünkü Râci, akıl hastanesinde olmasını bir sıkıntı olarak görmez. Onun için mezarlıktan sonra en rahat mekân tımarhanedir. Burada madde gözüyle bulamadıklarını mana gözüyle bulabilmeyi düşünmektedir. Râci, varlık ve yokluğun aynı olduğunu ve aradığının en başta olduğu gibi "hiç" olduğunu artık bilmektedir. Hayallerden önce gelen bu bölümde Râci'nin tımarhaneye atılması, sinir krizi geçirmesi anlatılır. Râci, buradaki diğer hastaları gözlemler. Râci bu gözlemi "Delilerin cinnetini tetkik, ihtimal ki akıllılık davasında olanların yaptığı işler içinde en makul kısmındadır" (Altuğ, 2019, s. 173) ifadeleri ile anlatır.

Râci'nin tımarhaneye girmesinden on beş gün sonra Aynalı Baba tımarhaneye gelir. İkinci bölümde Aynalı Baba ile birlikte geçer.

Âb-ı Hayat başlıklı ilk hayalde otuz yaşında, Tibette'dir. Âb-ı hayatı aramak için Brahmanla birlikte yolculuğa çıkar. Âb-ı Hayat Türk – İslam kaynaklarında ve edebî eserlerinde sıklıkla kullanılır. Aynü'l-hayât, nehrü'l-hayât, âb-ı câvidânî, âb-ı zindegî, hayat kaynağı, hayat çeşmesi, bengi su, dirilik suyu, bazan da Hızır ve İskender'e atfen âb-ı Hızır veya âb-ı İskender vb. çeşitli isimlerle anılan bu efsanevî su, aslında bütün dünya mitolojilerinde mevcut bir kavramdır (Ocak, 1988, s. 1). Hz. Hızır'ın âb-ı hayatı içerek ölümsüzlüğe kavuştuğu birçok eserde işlenmektedir. Râci'de gerek Batı gerekse Doğu edebiyatlarında kullanılan âb-ı hayatın peşine düşer. Bu rüyanın sonunda Aynalı Baba yine ortaya çıkar ve hayatın faniliğini hatırlatır. Râci, dünyanın fâni olduğunu anlar: “Bir emel-i muhali takip ettiğimizi anlamaktan, inkisar-ı hayalden mütevellit bitabî ile yere yuvarlandım” (Altuğ, 2019, s. 188).

Hüsn ü hayal başlıklı ikinci bölümde Râci rüyasında beden hapsinden kurtulmuş bir ruhtur: “Cismanilere mahsus kesafet, sıklet ve endişe bende yoktu” (Altuğ, 2019, s. 189). Bu rüyada rehber Hızır'dır. Hızır'la birlikte yüksek bir kuleye çıkan Râci, etrafı iki farklı dürbünle seyrederek. İkisinde de farklı manzaralar görür. Varlık ve yokluk âlemini seyreden Râci, uyandığında Aynalı Baba'yı yanında bulur. Aynalı Baba, Râci'ye hitaben: “Düddd! Haydi, göreyim seni çiçekçi oğlu! Yahut da benim gönlümün çiçeği! Bak bir hüner göstereyim... bir hüner ki mayası hi, sermayesi adem! Düddd! Şu elimdeki nedir? Ceviz, hayır ceviz değil kereviz! Buna inandın mı? Düddd! Ey, cevizi yedim” (Altuğ, 2019, s. 195)... Bu ifadeler tasavvuf edebiyatında şâhiyye olarak bilinen türü andırır. Zahiren hezeyana benzeyen şâhiyye, şerh ve yorumlarla açıklandığında şaşırtıcı anlamlar çıkar. Sûfîler arasında sıklıkla kullanılan bir türdür.

Üçüncü bölüm “Ebedî Hayalet” başlığını taşır. Mekân Kuzey Yunanistan'da yer alan Olympus Dağları'dır. Daha sonra Buda olduğu anlaşılan hareket eden bir iskelet, Râci'nin yanına gelir. Bu bölümde Jüpiter, Ganimed, Junun, Zühre, Hürmüz gibi Yunan mitolojisine ait karakterlerin konuşmaları aktarılır. En son ise “Nirvana... Adem” (Altuğ, 2019, s. 206) gelir. Batı inancında farklı isimlendirilen ve insanın ulaşacağı en yüksek merteye olan “Nirvana” da “hiç”liktir. İsimlendirme farklı olsa da ulaşılabilecek yer aynıdır.

Sa'y ü Ceza başlıklı dördüncü bölümde ise felek rızık taksimi yapacaktır. Bu bölümde iktisat ile ilgili görüşlerin eleştirisi yapılır. Pa, Pat, Dr. Patapat, Çat, Çata iktisat ile ilgili görüşlerini açıklarlar. Râci rüyadan uyandığında yine Aynalı Baba'nın yanındadır. Aynalı Baba'ya “Âlem bir deniz, sen bir gemi, aklın yelkeni, fikrin dümeni, kurtar kendini ha göreyim...” (Altuğ, 2019, s. 218) der. Aynalı Baba, Râci'ye tasavvuftaki iktisat ve rızık sırrını verir: “Bir farkla öyledir. Lakin farkı atınca öyle midir? Hele çok düşünme, en sonunda başına atılan domateslerden

ezilmeyen birkaç tanesiyle, muharrir-i fazıl ahlakçının başına isabet eden yumurtalardan kırılmayan birkaç tanesinden yapılmış salatadır. Kaşıkla. Nasibinde ne varsa kaşığında o çıkar. Buyurunuz, yiyelim. Âlem yine o âlem, devran yine o devrandır” (Altuğ, 2019, s. 219) der. Dünyada insanlar hangi sistemi kullanırlarsa kullansınlar nasipler bellidir.

Zincir-i Murassa başlıklı beşinci rüyada ise Râci, bedenden kurtularak yine uçmaya başlar. Mekân bu rüyada âlem-i berzaktır. Âlem-i berzah, ölümle başlayıp yeniden diriltilmeye kadar sürecek olan ara dönem, dünya ile ahiret arasındaki âlem ve kabir hayatı olarak kullanılır. Burada Râci, “ölmeden önce ölmek” tasavvufi anlayışını tecrübe etmektedir. Rehberi ise Pisagor, Eflatun, Aristo gibi Batı filozoflarıdır. İnançlar farklı olsa da âlem-i berzah hakikati değişmez.

Karıncaların Marifeti başlıklı altıncı rüyada ise karıncaların hayatını anlamaya çalışır. Onların çalışması ve birbiri ile kavgasız bir hayat sürmesi bir düzeni işaret etmektedir. Râci, karınca beylerinin birisinin oğludur. Bir konferansta karıncaların yaşam şeklini dinlerken bir sel, her yeri alt üst eder. Râci, bu selin sebebini öğrenmek ister. Bu sel, kâinattaki kusursuz bir düzenden kaynaklanmaktadır.

Yedinci bölüm Leylalı Mecnun başlıklıdır. Bu rüyaya gelene kadar Râci mistik eğitimi tamamlamış, kemâle ermiştir. Emel şehrinde zengin bir ailenin tek çocuğudur. Rüyasında kendisini çok kibirli biri olarak gören Râci, insanları zavallı olarak görür. Bir hastalığa yakalanan Râci, ölmek üzereyken bir âlim Râci’nin “mutlak aşk” hastalığına yakalandığını söyler. Bu aşk, somutlaştırılarak Maksut şehri padişahının kızı Aşk Aynası Banu olarak belirginleştirilir. Onunla evlenmek üzere yola çıkar. Ancak Banu, kendisi ile evlenmek isteyen gençlere birtakım sorular sormakta ancak bunlara doğru cevap alırsa evlenebileceğini söylemektedir. “Elifin mi noktadan yoksa noktanın mı eliften çıktığı” sorusuna hemen cevap veremeyen Râci, kendisinin henüz gerçek kemale ermediğini fark eder. Bu rüya diğer rüyalardan farklılık gösterir. Her rüya sonunda uyanan Râci, bu rüyada uyanmaz bayılır. Bu, onun kendisindeki eksikleri fark edip kendi kendine tepki verebileceğini göstermektedir.

“Leylasız Mecnun” başlıklı sekizinci bölüm, altıncı bölümün devamıdır. Yedinci rüyada bayılan Râci evine, Banu saraya götürülür. Râci, bu soruya cevap aramak için yola çıkar. Bu soruya ancak Cünun vadisinde yaşayanların cevap verebileceğini öğrenir. Vadiye ulaşan Râci ve rehberi, halka halinde oturan yedi kişinin yanına oturur. Burada otuz gün riyazete çekilir. Günde birkaç zeytinle karnını doyurur. Zeytin de imge olarak kullanılır. Zeytin Kur’an’da geçen birkaç meyveden biridir. Kırkıncı gün deliler bir halka yaparak otururlar. Ortada ise Mecnun vardır. Buradaki sohbette Râci, Banu’nun sorusuna cevap bulmuştur. Ancak elif

ve noktanın bir olduğunu öğrenince Banu'ya olan aşkı da bitmiştir. Bu rüyaya gelinceye kadar Râci, her rüyasında güzellik karşısında yenilgiye uğramıştır. Ancak burada Banu'nun güzelliğini görmez olmuş, kendi kalbi aşk aynası olmuştur. Râci, bu rüyada nefsi duygularının bir kısmından sıyrılarak mutlak aşka ulaşmıştır (Alper & Alper, 2015, s. 39).

Aynalı'nın Uzlet-i Ebedisi başlıklı ara bölümde ise Aynalı Baba'nın vefatı anlatılır. Aynalı Baba'nın ellerine sarılan Râci, Aynalı Baba'nın kendisine bir hatıra bıraktığını ve onun bu dünyadan ayrılacağını öğrenir. Birbirlerine sarılıp ağlarlar. Dünyanın fani olduğunu ve Allah'ın emrinin dışına çıkılamayacağını söyleyen Aynalı Baba, ölür ve sevdiği çitlembik ağacının altına defnederler. Râci ertesi gün mezarlıktaki Aynalı Baba'nın kulübesine gider. Aynalı Baba, Râci'ye bir büyük iki küçük cezve, dört beş fincan, yüz gram şeker ve kahve, el yazması Kur'an ve küçük bir defter bırakmıştır. Râci, artık burada yaşamaya başlar.

Saadet, başlıklı ara bölüm Aynalı Baba'nın Râci'ye bıraktığı defterde yazılı bir hikayedir ve Aynalı Baba'nın hatıralarından oluşmaktadır. Aynalı Baba, K şehrinde. Mahallenin imamı, Tekkesi şeyhi dikkatini çeker. Burada Aynalı Baba, taklidi iman ile tahkiki iman karşılaştırması yapar. Mahallenin imamı taklidi imana sahiptir. Neyi niçin yaptığını bilmez. Şeyh ise hakikate ulaşmıştır. Aynalı Baba'nın dikkatini çeken üçüncü şahsiyet ise Hamdun isimli bir marangozdur. Üç oğlu da yanında çalışmaktadır. Aynalı Baba, Hamdun'dan hayat meşgalesi içerisinde çocuk terbiyesini öğrenir. Hamdun, çocuklarını iş yerinde bir oğul gibi değil yanında çalışan işçi olarak görmektedir. Bu onların yetişmesinde nemli bir ayrıttır. Bu hikâyede Aynalı Baba ile Hamdun arasında geçen konuşma ilginçtir: “Demek ağam sen hayli zenginsin, öyle mi? / Hamdun çocuklarına hitaben: / - Kollarınızı kaldırınız. / Çocuklar kollarını kaldırdılar. O vakit bana: / - Bak Aynalı Dede, bu sekiz kol zenginlik mi zannedersin?” (Altuğ, 2019, s. 261) der.

Bir kahve Âlemi başlıklı ara bölümde de Filistin'e giden Aynalı Baba buradaki hatırasını anlatır. Kahvede Aynalı Baba kendisine ikramda bulunan kadınlara horoz şekeri verir.

İksir-i Şebab adlı ara bölümde ise Râci Suriye'dedir. Zengin bir ailenin kızı, fakir bir gence âşık olur. Ancak kızın babası bu evliliğe rıza göstermez. Fakir genç, bir kuyuda ölü bulunur. Kızın babası zengin bir ihtiyara kızını vermek istemektedir. Râci, kızın babasıyla görüşerek onun doğruyu görmesini sağlar. Râci bu bölümde artık mürşid-i kâmil olmuş, insanları irşad etmeye başlamıştır.

İkinci kitaba ek olarak alınan “Zincir-i Murassa Nasib-i Âlem” başlıklı son bölüm kitabın 1925 baskısında “Sa'y ü Ceza” ve “Zincir-i Murassa

bölümleri editör tarafından tahrif edilerek iç içe geçirildiği için bu bölüm dokuzuncu hayal olarak yeniden yayınlanmıştır (Altuğ, 2019, s. 278).

Sonuç

Amâk-ı Hayal, Filibeli Ahmed Hilmi'nin tasavvuf felsefesini konu edindiği bir romandır. İki bölümden oluşan romanda Râci ve Aynalı Baba ana karakterlerdir. Mistik bir yolculuğu konu edinen roman, Râci'nin bir hal değişimi ve arayış yolculuğunu anlatır. Roman kurgu tekniği olarak zengin bir içeriğe sahiptir. Çerçeve hikâye tekniğinden yararlanılan roman gerek Batı edebiyatından gerekse Doğu edebiyatından izler taşır.

Alegorik bir eser olan *Amâk-ı Hayal*'de Aynalı Baba, Râci'nin kemale ermesinde etkili bir karakterdir. Olaylarda yönlendirici olmayan Aynalı Baba, her olayın başında ve sonunda görülür. Rüyada olmamasına rağmen, her şeyden haberi vardır. Râci'nin çözemediği hakikat sırrını anlamasında ona yardımcı olur. Aynalı Baba ve Râci isimleri romanda işlevseldir. "Geriye dönüş" anlamını ifade eden Râci ismi, romandaki karakterin Allah'a geri dönüş yolculuğunu sembolleştirir. Aynalı Baba ise bu yolculukta hakikatin anlaşılması için Râci'nin kendi sahip olduğu İlahî sırları görebilmesi için ayna görevi görür.

Romanda özellikle rüyalardan yararlanılır. Hakikatin anlaşılması noktasında rüyalar bir imkân olarak sunulur. Hayal âlemindeki bu yolculuklar, rüyanın sonundaki Aynalı Baba'nın söyledikleri ile gerçek bir hal alır. Rüyalarda Râci'nin farklı yaşlarda, farklı kimliklerde olması hatta zaman zaman çift kimliğe bürünmesi romanı çok katmanlı bir yapıya dönüştürür. Râci, romanda bazen gözlemleyerek bazen tecrübe ederek hakikate ulaşır. Her bir bölümde tasavvuftaki seyr-i süluk olarak bilinen merhaleleri geçer. Seyr-i süluk tamamlandığında ise velilik mertebesine ulaşmasına rağmen insanlar tarafından deli olarak adlandırılır. Manisa Tımarhanesi başlıklı ikinci bölüm delilik ile velilik arasındaki geçiş çizgisinde yer alır.

Mekân olarak Râci'nin hatıraları başlıklı bölümde gerçek mekândan soyut mekâna geçiş yapılırken, ikinci bölümde somut bir mekân ile olaylar başlar. Batı mitolojisi ve Doğu inançlarını başarıyla birleştiren yazar, hakikatin hangi inanç olursa olsun değişmeyeceği düşüncesini vurgular. İlk kitapta mekân ismi verilmezken ikinci kitapta somut mekânların isimleri de verilir. Varlık ve yokluk arasındaki farklılık mekân isimlendirilmesinde de işlenir. Zaman soyut olarak kullanılır. Rüyaların zamansızlığından yararlanılan olaylarda tasavvuftaki bast-ı zaman ve bast-ı mekân olarak bilinen haller de yerini bulur. Mekân tercihleri makro ve mikro âlemin romana yansıtılması ile çeşitlilik gösterir.

Gerçekliğin sürekli değiştiği roman, postmodern romanın özelliklerini hatırlatsa da her olayda gerçekte ilgili yargı değişmez. Asıl olan bu gerçekliğin ortaya çıkartılmasıdır.

Roman kurgusunda Batı mitolojisi ve Doğu inançları ile birlikte halk edebiyatının hikâye tekniklerinden de yararlanılır. *Binbir Gece Masallarındaki* çerçeve hikâye tekniği, *Dede Korkut Hikâyelerinde* Dede Korkut'un bilge kişiliği *Amâk-ı Hayal*'de de görülür. Masalların kurgu imkânlarından da yararlanılan romanda fantastik yapıya uygun bir anlatım tekniği söz konusudur.

Roman, ağırlıklı olarak soyut bir düzlemde geçmesine rağmen devrin sosyal, kültürel ve siyasî yönlerine dair bilgiler de içermektedir. Romanı oluşturan zihniyet unsurları açık ya da örtülü bir şekilde romanda önemli bir yer tutmaktadır.

Amâk-ı Hayal, gününü gün eden, arkadaşlarıyla içki âlemlerinden çıkmayan, sarhoş Râci'nin velilik makamına ermesi ve insanları irşad etmeye başlaması ile son bulur. Düşünce sistemi olarak Filibeli Ahmed Hilmi, pozitivizme karşı İşlam düşüncesini saf bilgi olmaktan öte sürükleyici bir zincir hikâyeler ile herkesin anlayabileceği tarzda dile getirmiştir.

Kaynakça

- AKGÜN, M. (1999). 1839, 1920 Yılları Arasında Türkiye’de Aydınlanmanın Uzantısı Olarak Temsil Edilen Felsefi Akımlar. *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 475 - 497).
- Aktaş, Ş. (2003). *Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Alper, K., & Alper, Y. (2015). Şehbenderzâde Filibeli Ahmet Hilmi’nin A’mâk-I Hayâl’inde Robert E. Ornstein’in Sezgi Eğitimi. *International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, 10/4, 27 - 48. doi:http://dx.doi.org/10.7827/TurkishStudies.7822
- Altuğ, F. (2019). *A’mâk-ı Hayal - Şehbenderzâde Filibeli Ahmed Hilmi*. İstanbul: Turkuvaz Kitap.
- Andı, H. F. (2005). Yazısı Silinmiş Kağıdı Sarı, Aramızdan Çekilen Dost: Mektup. *Türk Edebiyatı Dergisi*(382), 12-14.
- Babacan, M. (2006). Mektuplardan Oluşan İki Roman: Handan ve Mektup Aşkları. *Hece Dergisi Mektup Özel Sayısı*, 216-221.
- Bektaş, E. (2015). II. Meşrutiyet Dönemi Entelektüel Hayatının Önemli Bir Siması: Şehbenderzâde Filibeli Ahmed Hilmi . Ankara: Hacettepe Üni. Sos. Bil. Enst. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi).
- Birinci, N. (1989). *A’mâk-ı Hayâl* (Cilt 2). İstanbul: TDV Yayınları.
- Çakmaklıoğlu, M. M. (2014). Yoğun Tasavvufi Tecrübelerle İlişkin Söylemin İmkânı ve İşlevselliği. *Dinbilimleri Akademik Araştırma Dergisi*, 14(1), 85-122.
- Çetin, N. (2008). *Roman Çözümleme Yöntemi*. Ankara: Öncü Kitap Yayınları.
- Dereli, B. (2010). Mektup- Roman ve Kadın Yazarlar: Fatma Aliye, Halide Edip Adıvar ve Şükufe Nihal Başar. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi. Basılmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Devellioğlu, F. (2007). *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lugat (A’mak Maddesi)* (24. Baskı b.). Ankara: Aydın Kitabevi.
- Ekici, M. Z. (1997). II. Meşrutiyet Devri Fikir Adamı Şehbenderzade Filibeli Ahmed Hilmi, Hayatı ve Eserleri (Yayımlanmamış Doktora Tezi). İstanbul: İstanbul Üniv. Sos. Bil. Enst.
- Gündüz, O. (2009). Geleneksel Anlatma Formlarından Çağdaş Romana. *Turkish Studies- International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*(4/1), 763 - 798. doi:10.7827/TurkishStudies.566
- Hilmi, Ş. A. (1982). *Allah’ı İnkâr Mümkün mü?* (M. Sait, & Ö. C., Çev.) İstanbul: Çağrı Yayınları.
- Kabakcı, E. (2014). Bir Yeniden Yorumlama Örneği: Ahmed Rıza’nın “Pozitivizm”i. *Sosyoloji Dergisi*(28), 27 - 58.

- Kara, İ. (2014). *Türkiye’de İslamcılık*. İstanbul: Dergah Yayınları.
- Krishnamurti, J. (2010). *İçsel Devrim*. (O. Düz, Çev.) İstanbul: Omega Yayınları.
- Ocak, A. Y. (1988). Âb-ı Hayat. *İslam Ansiklopedisi* (s. 1-3). içinde İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı.
- Ornstein, R. E. (1992). *Yeni Bir Psikoloji*. (E. Göka, & F. Işık, Çev.) İstanbul: İnsan Yayınları.
- Uludağ, R. (1996). *Şehbenderzâde Filibeli Ahmet Hilmi ve Spiritüalizm*. İstanbul: Akçağ Yayınları.
- Uyanık, S. (2007). 19. Yüzyıl Osmanlı- Türk Romanında Gayrimüslim İmgeleri. Ankara: Bilkent Üniversitesi, Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi) .
- Yazır, E. H. (2012). *Kur’an-ı Kerim Türkçe Meali ve Muhtasar Tefsiri*. İstanbul: Çelik Yayınevi.



**SİNEMA, ÇEVİRİ VE GÖSTERGEBİLİM
“JOKER” FİLMİNDE GÖSTERGE
ÇÖZÜMLEYİCİSİ OLARAK ÇEVİRMEN**

Derya OĞUZ¹

¹ Dr. Öğr. Üyesi , Marmara Üniversitesi, derya.oguz@marmara.edu.tr, Orcid: 0000-0001-5228-076X

Amaç ve Yöntem

Görsel-işitsel metinler¹ sözel ve sözel olmayan birçok göstergenin bir araya gelmesiyle çok katmanlı bir doku oluşturmaktadır. İmge, simge, renk, müzik gibi farklı çekim türleri gibi anlam belirleyici çeşitli sinematografik kod/düzgü² örüntüsünden oluşan görsel-işitsel ürünler, iletişimsel bir amaç taşıyan duyuşal göstergeler bütünü olarak betimlenebilir. Kodların anlama dönüşmesinde birçok etken vardır. Göstergebilimden bu noktada yardım alınır. Göstergebilim bir metni çözümleyerek öncelikle onu anlamaya yardım eder. Görsel-işitsel bir ürünü oluşturan her bir gösterge, bir anlama işaret eder. Görsel-işitsel metinler göstergebilimsel bir bakış açısıyla incelediğinde ve kodlar çözümlediğinde sözü edilen katmanlar ve anlamların oluşum süreçleri tüm boyutlarıyla fark edilir, iletişimin nasıl gerçekleştiği anlaşılır.

Bu çalışmada önce görsel-işitsel metinlerin özelliklerinden ve çeviri türlerinden söz edildi. Görsel-işitsel her ürünün bir iletisi olduğundan hareketle göstergebilim ışığında, görsel-işitsel çeviriyle ilgilenen bir çevirmen açısından sinema filmlerini çözümlemenin ve filmlerdeki kodlar örüntüsünü anlamanın önemi vurgulandı. Görsel-işitsel çeviride çevirmenin aktarmakla görevli olduğu işitsel düzgünün, izleyiciye sunulan gösterge dizgesindeki yeri tartışıldı ve görsel-işitsel çeviri sırasında çevirmenin sadece işitsel göstergelere bağlı kalmak zorunda olmadığı gösterildi. Görsel-işitsel metinlerin çevirisinde aslında göstergeler arasında hareket edildiğine dikkat çekilerek filmi oluşturan bileşenlerin dokusu, nitel bir yöntemle “Joker” adlı sinema filmi üzerinden betimlenerek analiz edildi ve bunun çeviriye nasıl yansıyabileceği gösterilmeye çalışıldı.

Giriş

1930’lu yıllara doğru ses teknolojisinin sinemada yer alması ve sesli filmlerin çekilmeye başlanmasıyla, bir bakıma sinema tarihinde sessiz film dönemi kapanmış, filmlerin sadece görüntüye dayalı evrensel niteliği farklı bir boyut kazanmıştır. Sessiz film, iletisini sadece görüntüler aracılığıyla aktarması yönüyle sesli filme göre daha evrensel bir karakter taşıırken, bu durum, filmlerin seslendirilmesiyle değişmiştir (Abisel, 2010, s. 309). Bundan önce sessiz filmleri kendi dünyasına, hayal gücüne, paradigmasına, sosyokültürel bağlamına ve birçok farklı etkene göre

1 Görsel-işitsel ürünlerden çeviribilim bağlamında söz ederken “görsel-işitsel metin” kavramını kullanıyoruz. Zira Gottlieb (2005, s. 35) görsel-işitsel ürünlerin metin olarak nitelendirilmesini, iletişimsel işlem/amaç taşıyan her duyuşal göstergeler bütünü’nün metin olarak tanımlanabileceği gerçeğine dayandırmaktadır.
2 Kod/düzgü: bir araya gelen göstergelerin bildiri oluşturmaları için gerekli kurallar; göstergeler veya birimler bütünü (Rıfat, 2019, s.182). Sinemada kod olarak kullanıldığı için burada sinemadaki terimlerden söz ederken “kod” olarak kullanılacaktır.

alımlayan izleyici, sesli filmlerde görüntü ve ses bileşenlerinin iletmek istediği etkiyi algılamak için çeviriye ihtiyaç duymuştur. Sesli filmlerin çekilmeye başlanması ve filmlerin popüler bir eğlence aracı haline gelmesi, filmlerin kültürlerarası dolaşıma sunulmasına sebep olmuş, diller arası çeviriyi gerekli kılmıştır. Film sektörünün gelişmek ve daha çok insana ulaşmak üzere farklı ülkeler için çeviri gayretleri, doğal olarak görsel-işitsel ürünlerin çevirisi ile ilgili gelişmelere sahne olmuştur. Çeşitli ülkelerde sektördeki ihtiyacı karşılamak üzere ilk zamanlarda çeviriler, filmin gösterime gireceği ülkenin diline göre film aralarında açıklamalar ve ara yazılar (*Zwischentitel/intertitle*) biçiminde yapılmış (Cedeño Rojas, 2007, s. 30-31), zamanla çeşitli çeviri yöntemleri uygulanmış ve çeşitli çeviri türleri kullanılmıştır³. Filmlerin çevirisinde günümüze kadar uzanan, en çok benimsenen ve kullanılan çeviri türleri altyazı ve dublaj olmuştur.

Altyazıda (*Untertitel/subtitling*) izleyiciye kaynak dile ait işitsel düzgüyü anlayabilmesi için kaynak dil diyalogları ile eşzamanlı olarak ekranın alt kısmında çeviri altyazı sunulur. Dublajda (*Synchronisation/dubbing*) ise kaynak dildeki işitsel düzgü teknik bir işlemle tamamen silinir, yerine erek dilde çevirisi gerçekleştirilmiş diyaloglar orijinal izlentideki ağız hareketleriyle eşlenerek seslendirilir.

Çeviribilimde görsel-işitsel çeviri türleri ile ilgili araştırmalar, altyazı ve dublajın en yaygın çeviri türleri olmasıyla doğru orantılı olarak altyazı ve dublaj ağırlıklıdır. Teknolojik gelişmelerin ve sektördeki talep ve çeşitliliğin artmasıyla birlikte diğer çeviri türleri⁴ ve görsel-işitsel metinlerin özellikleri ile ilgili çalışmalar artmaya başlamıştır. Ülkemizde görsel-işitsel çeviri, diğer çeviribilim alanlarına göre gelişmekte olan bir alt alandır. Üniversitelerimizde alanla ilgili artan talebi karşılamak üzere ihtiyaç doğrultusunda lisans ve lisansüstü eğitimler verilmeye başlanmıştır.

Görsel-İşitsel Metinler

Metinlerin, Reiß (1971, s. 24-52)⁵ tarafından Bühler'in dilin temel işlevlerine dayanan 'Organon Modeli'ni temel alarak ağırlıklı işlevlerine

3 Çalışmanın kapsamı gereği sessiz sinema döneminde ve sonrasında zamanla uygulanan çeşitli çeviri türlerinin ayrıntılarına girmiyoruz ancak MLV (Multiple Language Vendor) adı verilen yöntemden söz etmekte fayda var. MLV, bir ürünün farklı dillerdeki izleyiciler için ilgili dillerde yeniden çekilmesi biçiminde çoklu dil desteği sağlayan bir yöntem olarak sinema sektöründe kullanılmıştır (Lewis, H. 2019; O'Hagan M. ve Ashworth, D., 2002).

4 Altyazı ve dublajı, sesli betimleme (*Audiodeskription/audiodescription*), üst ses (*voice-over*) ve üstyazı (*Übertitel/surtiling*) olarak adlandırılan çeviri türleri takip etmektedir.

5 "Grundsätzlich könnte man die audio-medialen Texte auch dem inhaltsbezogenen (z. B. Rundfunkvortrag, Dokumentarfilm), dem formbetonten (z. B. Funkessay, Schauspiel) oder dem appelbetonten (z. B.) Komödie, Tragödie) Typus subsumieren. Für die Belange der Übersetzung und der Übersetzungskritik reicht diese Unterscheidung jedoch nicht hin. Deshalb war es unumgänglich, den drei sich auf die Funktionen der Sprache gründenden Texttypen noch diesen vierten Typus hinzufügen, bei dem die Sprache durch zusätzliche Elemente gesteigert und ergänzt wird." (Reiß, 1971, s.50)

göre sınıflandırılmaları, 1970’li yıllarda çevirilerinin de buna göre gerçekleştirilmesi gerektiğini savunmuştur. Bu sınıflamaya göre metinler, bilginin ön planda olduğu ve yine bu doğrultuda aktarılan içerik odaklı metinler (*informative Texte/texts*); özgün bir dil kullanımıyla anlatım işlevinin ağırlıkta olduğu biçim ağırlıklı anlatımsal metinler (*formbetonte Texte/expressive texts*); erek kitleyi belli bir amaç doğrultusunda yönlendirmeyi amaçlayan çağrı ağırlıklı işlemsel metinler (*appelbetonte Texte/operative texts*) ve radyo televizyon gibi kitle iletişim araçlarında kullanılan metinleri işitsel-araçlı metinler (*audio-mediale Texte/audiomedial texts*) tanımıyla sınıflanmıştır. Kaynak odaklı bir yaklaşımla hazırlanan tipolojide basılı ve görsel iletişim araçları olarak nitelenen işitsel araçlı metinler, daha sonra Reiß’in Vermeer’le birlikte yaptığı bir çalışmada metinleri çeşitli düzlemlerde ele alıp farklı açılardan sınıflamasının etkisiyle çok araçlı/kanallı (multimedial) metinler olarak adlandırılmıştır (Reiß ve Vermeer, 1984, s. 211). Daha sonra ise Reiß (1995, s. 87)⁶, bağımsız bir alt tür olamayacağı gerekçesiyle görsel-işitsel metinleri temel metin tiplerinden ayrı olarak ele almıştır. Bunun sebebi, bu sınıflamada yer alan görsel-işitsel metinlerin çok boyutlu olmaları, içerik olarak diğer metin tipi işlevlerini barındırma potansiyeline sahip olmalarıdır. Reiß (2004, s. 164-165) görsel-işitsel metinlerin yalnızca yazılı öğeler içermeyip aynı zamanda görüntü, metin, müzik, jest, mimik gibi bir gösterge dizgesinden oluştuğunu belirterek bu metinlerin türünü ve yapısını çoklu ortam ve çoklu yapıya benzeterek “hyper-type” ve “super-structure” ifadeleriyle betimlemiştir.⁷

Reiß’in metin tipi sınıflamasına göre çevirinin metinlerin ağırlıklı işlevlerine göre yapılması gerektiği savı, görsel-işitsel metinler söz konusu olduğunda tartışmaya açıktır. Medya söz konusu olduğunda, program türleri ve içerikleri analiz edildiğinde, metinlerin belli bir amaçla oluşturulduğu ve temel bir işlevi olduğu her ne kadar inkâr edilemez olsa da aslında birçok metin türünün aynı zamanda bilgilendirici, anlatımsal,

6 “Bei der Übersetzung von Redetexten (Texte für Ansprachen und Vorträge, für Rundfunk- und Fernsehsendungen, Filme und Theaterstücke) ist zu bedenken, dass sie im Medium der gesprochenen Sprache vortragbar sein müssen. Schrifttexte, die erst zusammen mit bildlichen oder graphischen Darstellungen (Bilderbücher, Comic strips, Begleittexte für Dias etc.) oder mit Musik (Lieder, musikalische Musikwerke etc.) das vollständige Informationsangebot ausmachen, weisen alle eine Interdependenz der verschiedenen Medien bei der Textgestaltung auf. Ohne Beobachtung dieser Interdependenzen können solche Texte nicht adäquat übersetzt werden. Wir fassen solche Texte in dem Begriff der multimedialen Varianten der Grundtypen zusammen. Diese Varianten überlagern die drei Grundtypen, denn sowohl informative als auch expressive und operative Texte können in der Gestalt multimedialer Varianten auftreten.” (Reiß, 1995, s. 87)

7 “However, in view of the relevancy for translating purposes, an additional type, a “hyper-type,” should be isolated as a super-structure for the three basic types: the multi-medial text type.” (Reiß, 2004, s.164) (çev. DO: Bu tip çok kanallı metinler, çeviri açısından çok katmanlı oldukları ve çoklu yapıya sahip oldukları için diğer temel metin tiplerinden ayrı tutulmalıdır.)

biçemsel ve işlemsel nitelik taşıyabileceği bir gerçektir. Hal böyle olunca bu ürünlerin çevirisine tek bir doğrultudan ve işlevden yaklaşmak doğru olmayacaktır. Benzer bir yaklaşım sergileyen Nord (1995, s. 24), metinlerin aynı zamanda birçok işlev birden taşıyabileceği gerekçesiyle metin tipi sınıflamasına birebir bağlı bir çeviri anlayışını reddetmektedir.

Bühler'in "Organon" modeline dayanarak geliştirilen metinlerin işlevine göre sınıflaması ve Reiß'in metinlerin ağırlıklı işlevine göre aktarılmasını öngören anlayışının tartışılmasının ayrıca Reinart'a göre (2014, s. 41) sebebi, dilin bu yaklaşımda yalnızca bir araç (Organon) olarak görülmesidir. Oysa dil, alıcıyla doğrudan ilişki işlevini⁸ (*phatische Funktion* /*phatic function*) sağlayan bir olgudur. Zira bu noktada önemli olan dilin iletişimsel işlevine ve metin işlev tipolojisine göre bir değerlendirme yapmak değil, görsel-işitsel ürünlerin çok katmanlılığına işaret ederek çevirilerinin belli bir standarda bağlanamayacağını, belli bir kalıba sokulamayacağını vurgulamaktır.

Görsel-İşitsel Metinlerin Dokusu

Görsel-işitsel çeviri, genel anlamıyla yabancı olan bir izlentinin erek izleyici için anlaşılır hale getirilme sürecine işaret etmektedir (Luyken vd, 1991, s. 11). Görsel-işitsel çeviri (*Audiovisuelle Übersetzung/ Audiovisual Translation*) yoluyla, iletişimsel bir süreç gerçekleşmektedir. Söz konusu iletişim kitap, radyo veya işaret dili ile kurulan tek kanallı iletişimden farklı olarak hem akustik titreşimler yoluyla işitsel kanalın hem de ışık dalgalarından oluşan görsel kanalın aynı anda kullanılmasıyla gerçekleşmektedir (Delabastista, 1989: 196; Karamitroglou, 2000, s. 10). Ekranda bir vericiden elektromanyetik dalga halinde yayınlanan görüntü ve seslerin oluşturduğu izlentiler, doku olarak görsel ve işitsel bileşenlerden oluşmaktadır ve izleyiciyle de bu yollarla iletişim kurmaktadır. Kullandıkları farklı kanalların yanı sıra görsel-işitsel metinler, anlamı tamamlayan sözel ve sözel olmayan dil dışı anlam yükü olan birçok unsurun bir araya gelmesiyle söz konusu iletişimi gerçekleştirmektedir. Bu noktadan hareketle görsel-işitsel çeviri, çok kanallı (*multimedial/multimedial*), çok kodlu ve çok kipli (*multimodal/multi-modal*) metinlerin bir dilden başka bir diğerine aktarılmasıdır (Pérez-González, 2008, s. 13).

Çok kanallılık, metni oluşturan kodlar örüntüsü ve dolayısıyla dokunun çokkipliliği beraberinde çok boyutlu (*mehrdimensional/multidimensional*) bir çeviri anlayışı gerektirmektedir.

8 Phatic Function: Jakobson'un dilsel iletişim modelinde yer alan, iletişimin varlığını doğrulamaya, sürdürmeye ya da kesmeye yönelik olan işlev/Göstergebilim sözlüğü, Bahar Dervişcemaloğlu, <http://www.ege-edebiyat.org/docs/493.pdf>

Dilin, konuşucu ile dinleyici arasındaki iletişim kurmak ya da iletişimi sürdürmek amacıyla ortaya çıkan işlevi (Vardar, 2002, s. 124, Açıklamalı Dilbilim Terimleri Sözlüğü)

“Multidimensional Translation can be defined as a form of translation which transfers – with a specific purpose – a speaker or hearer’s concern expressed in a sign system 1, formulated in a medium 1, via the same medium or a medium 2 or a combination of media into another sign or semiotic system 2.” (Gerzymisch-Arbogast, 2005, s. 5)

Gerzymisch-Arbogast görsel-işitsel çevirinin çok boyutluluğunu izlentiye oluşturan gösterge dizgesi ve izleyiciye ulaştığı kanalın değişimi üzerinden örnekleyerek anlatmaktadır. Bir gösterge dizgesinde hazırlanan ve bir kanal aracılığıyla izleyiciye ulaşan metnin çevirisinde aynı kanal ya da farklı bir kanal kullanılarak (dublajla işitsel kanal, altyazıyla görsel kanal) başka bir gösterge dizgesine dönüştürme eylemi gerçekleştirilir.

İzleyici açısından bakıldığında izleyici, bir taraftan görsel göstergeler dizgesini takip ederken diğer taraftan duyduğu işitsel göstergelerle bunları zihninde bütünleştirip izlentiye anlamlandırmak konumundadır. Diğer bir deyişle, izleyicinin duyduğu işitsel göstergeler aynı zamanda izlediği görsel imgelerle önünde sonunda bütünlük kurmak durumundadır ki beklenen alımlama gerçekleşebilsin ve izlentinin iletisi izleyiciye ulaşabilsin. Sözünü ettiğimiz bütünlük, filmlerin çevirisi söz konusu olduğunda daha çok önem kazanmaktadır. Şöyle ki, izleyici açısından baktığımızda, bu programlarda devreye anadilden farklı bir dil girdiğinde, çeviri, bu bütünlüğün oluşmasına izin verecek biçimde gerçekleştirilmemişse programın iletisi izleyiciye ulaşamayacaktır. Görsel-işitsel metinleri bu yönüyle diğer metinlerden ayırmak gerektir. Yazılı bir metnin, sözelimi bir romanın edebî anlatımla okuyucunun hayal dünyasını harekete geçirerek oluşturmaya çalıştığı tek kanallı (*monosemiotisch/monosemiotic*) iletişim, görsel-işitsel metinler söz konusu olduğunda tamamen farklı bir boyut kazanmaktadır. Metnin, yani filmin göstergeleri, dilsel öğelerden başka fotoğraf, grafik, tabela gibi görsel imgeler, müzik ve ses efektleri, renkler, konun anlatım biçimi, çekim türleri gibi kodlar (*bedeutungstragende Codes/signifying codes*) örüntüsünden ve birçok katmandan oluşmakta (Chaume, 2004, s. 16); ortaya, dilin yanı sıra teknik bileşenlerin ve dil dışı unsurların dahil olduğu çok göstergeli (*polysemiotisch/polysemiotic*)⁹ bir metin dokusu çıkmaktadır. Dil ile birlikte dil dışı bileşenlerin metnin anlamını, etkisini ve iletisini bütünlediğinden yola çıkarsak, konuya yalnızca dil düzleminde bir örtüşme açısından yaklaşmanın doğru olmayacağını ve bu metinlerin çevirisine bütünsel bir anlayışla yaklaşmak gerektiğini söyleyebiliriz.

Bu noktada metnin dokusunu oluşturan kodların nasıl anlama dönüştüğünden ve çokkiplilik (*Multimodalität/multimodality*) kavramından daha ayrıntılı bahsetmek gerekir. Görsel-işitsel metinlerin çokkiplilik özelliği, onu meydana getiren birçok kipliğin, izlentinin iletisini oluşturtmasındaki etkileşimli ortaklığıdır (van Leeuwen, 2005, s.59). Peki

9 Ayrıntılı bilgi için bkz. Gottlieb (2005, s. 34)

bu ne demektir? Kipliklerin filmi oluşturan kodlardan farkı nedir? Çevirmen açısından bunun önemi nedir? Buna şöyle cevap verilebilir: Bir film henüz oluşturulmadan önce onu üreten kişi tarafından çekimden önce tasarlanır. Senaryodaki akış ve diyalogların yanı sıra oluşturulacak sahnelerin tasarımında, filmin iletisinin izleyiciye doğru ulaşması için çekim tekniği, renk, ışık, mekân tasarımı, anlamı bütünleyecek nitelikte kıyafetlerin ve ortamda bulunan yardımcı öğelerle çeşitli sembollerin seçimi, kullanılan müzik veya arka plan sesleri, repliklerdeki tonlamalar, oyunculuklar gibi akla gelebilecek her bileşen (kodlar, kanallar vs.) çokkipliliği verir. Filmin iletisini oluşturmada hepsinin birbirini tamamlar nitelikteki birlikteliği ve sürekliliği görsel-işitsel ürünlerin çokkiplilik özelliğidir. Filmin iletisini yalnızca işitsel göstergeler oluşturmaz. Film çekiminde filmi oluşturan kodların her biri anlama katkıda bulunur. Kiplikler tek tek ele alındığında kendi başlarına bir şey ifade etmezler. Hepsinin ortak bir amacı vardır ve aynı anlama hizmet ederler. Çevirmenin bunun farkında olması, çeviriyi gerçekleştirirken diyaloglara birebir bağlı kalmayıp kipliklerden yardım almasına fayda sağlar. Çevirmen, çevirisini gerçekleştireceği ürünü bütün olarak inceler, gerektiğinde adeta bir metin çözümlemesi gibi çözümler¹⁰ ve çeviriyi bütün sözünü ettiğimiz noktaları göz önünde bulundurarak gerçekleştirir.

Göstergeler bütününden oluşan görsel-işitsel metinlerin dokusundan bahsettikten sonra göstergeleri ve metinleri çözümlemek üzere izleyiciyle kurulan iletişim kanalı açısından özgün metnin erek dizgedeki konumunu anlamak üzere göstergeler arası ve göstergeler içi kavramlarını ele almak yerinde olacaktır.

Göstergeler Arası ve Göstergeler İçi Çeviri

Görsel-işitsel çeviriden söz ederken Jakobson'un (1959, s. 233) *göstergeler arası çeviri* (*intersemiotische Übersetzung/intersemiotic translation*) kavramı, çeviri açısından farklı bir bakış açısı sunar. Göstergeler arası çeviri, dilsel bir göstergenin ya da göstergeler bütününün dilsel olmayan göstergelere dönüşmesi biçiminde tanımlanmaktadır. İşlemi tersten de düşünebiliriz. Dilsel olmayan bir göstergenin dilsel bir göstergeler bütününe dönüştürülmesi gibi. Gottlieb (2005, s. 35-39) göstergeler arası çeviriye, sanat eseri olan bir heykelin müzik olarak ifade edilmesi ve bir besteye dönüştürülmesi, Braille alfabesiyle bir eserin görme engelliler için düzenlenmesi, bir filmin erek dilde sesli betimlemesi gibi örnekler vermektedir. Göstergeler arası çeviride erek metinde kullanılan bir veya daha fazla iletişim kanalının özgün metinde kullanılan kanallardan farklı

¹⁰ Görsel-işitsel metinleri çözümlemek için çokkipli çevriyazı yöntemi (Multimodal Transcription, Taylor, 2003; Baldry ve Thibault, 2006) geliştirilmiştir. Çokkipli metin çözümlemesi üzerinde çalıştığımız başka bir makalede bu konudan ayrıntılı olarak söz edeceğiz.

olması söz konusudur. Kaynak dil gösterge dizgesinin erek dil gösterge dizgesinden farklı olması Gottlieb'e göre göstergeler arası çeviriyi en doğru biçimde açıklamaktadır. Gottlieb ayrıca Jakobson'un çeviri sınıflamasını referans alarak dil içi ve diller arası çeviriyi kapsayan bir kategori olarak *göstergeler içi çeviri (intrasemiotische Übersetzung/ intrasemiotic translation)* kavramını kullanır. Gottlieb'e göre *göstergeler içi çeviri* dil içi ve diller arası çeviriyi kapsar; gösterge dizgesinin özgün ve erek dildeki benzerliğini konu alır.

Gösterge dizgesinin özgün ve erek dilde değişip değişmemesi, ayrıca bunun göstergeler arası ya da göstergeler içi biçiminde konumlandırılması göstergebilim çerçevesinde tartışmalı bir konu olagelmıştır. Bizi ilgilendiren nokta, bunun çeviriye nasıl yansıdığıdır. Kullanılan çeviri türüne göre gösterge dizgesinin erek dilde değişmesi ya da değişmemesi, diğer bir deyişle izleyiciyle kurulan iletişim kanalının erek dildeki durumu, çevirmenin çeviri tercihlerinde belirleyici rol oynar.

Gösterge dizgesinin erek dildeki konumuna görsel-işitsel çeviri türleri açısından bakıldığında, sözelimi dublajda işitsel düzgünün yerini erek dilde çevrilmiş işitsel düzgü alır. İşitsel göstergelerin izleyiciye sunumu açısından aynı kanal kullanılır; göstergelerin kendi içinde değişimi söz konusudur. Altyazıda özgün dildeki işitsel düzgünün yerini erek dilde yazılı metin alır. İzleyicinin dikkati, işitsel göstergelerden çok, yazılı olan çeviri metinde yoğunlaşır. Bu yönüyle altyazı, özgün içeriğin izleyiciye orijinalinden farklı bir kanaldan ulaşmasını sağlar. Örneklerde olduğu gibi, sinemada kullanılan çeviri türlerinden¹¹ söz ederken görsel-işitsel çevirinin göstergeler içi ve göstergeler arası alanda farklı kanallarla gerçekleştiğini görmekteyiz.

Gottlieb (2004, s. 219-220; 2005, s. 36), görsel-işitsel çeviri türlerini göstergebilimsel açıdan incelediği çalışmasında gösterge kanallarındaki olası değişikliklere göre çevirileri ayrıca sınıflamıştır. Görsel-işitsel metinlerin izleyiciyle bir tür iletişim gerçekleştirdiği varsayımından hareket eden söz konusu sınıflama aşağıdaki biçimdedir:

İzosemiotik/eş-göstergesel çeviri, iletişimin erek dilde kaynak dilin kullandığı gösterge kanalıyla aynı olmasıdır. Romanların çevirisini buna örnek olarak verebiliriz. Kitapların çevirisinde yazılı metnin çevrilerek

11 Diğer çeviri türlerinde, sözelimi sesli betimlemede işitsel göstergeler olduğu gibi kalır. İzleyiciye diyaloglar dışında dilsel olmayan diğer göstergeler betimlenir. Sesli betimlemede izlentideki karakterler, fiziksel özellikleri, karakterlerin birbirine uzamsal mesafesi, mekân, sahnede anlam yükü olan göstergeler ve kimi zaman yerine göre çekim özellikleri betimlenir. Böylelikle dilsel olmayan bir dizge nihai kullanıcı için dilsel olana dönüşür. Bunun yanı sıra bir izlentinin işitsel düzgüsünün işitme engelliler için işaret diliyle aktarılması ya da altyazılandırılması gibi çeşitli çeviri türlerinde görsel-işitsel metnin iletişim kanalının değişmesi ve orijinalinden farklı bir kanalla izleyiciye sunulması söz konusudur.

yine yazı kanalıyla sunulması izosemiyotik çeviriyi açıklamaktadır. Dublaj, izosemiyotik çeviriye verebileceğimiz görsel-işitsel bir çeviri türüdür. Kaynak dildeki işitsel bir düzgünün yerini erek dilde yine işitsel düzgünün alması, izleyiciye ya da dinleyiciye sunulan iletişim kanalının aynı kalması demektir.

Diyasemiyotik/değişke-göstergesel çeviri, izosemiyotik çevirinin tam aksine iletişimin erek dilde orijinalinden farklı bir kanalla gerçekleşmesidir. Altyazı çevirisinde, bir izlentinin orijinalindeki işitsel düzgünün yerini, erek dilde izleyiciye görsel kanaldan ulaşan başka bir düzgülü almaktadır. Yazılı notaların (beste) müziğe dönüşümü diyasemiyotik çeviriye başka bir örnektir.

Süpersemyotik çeviri, çevirisi yapılmış metnin orijinaline göre daha çok kanalla hayat bulmasıdır. Yazılı çevirisi zaten yapılmış bir romanın aynı zamanda filminin çekilmesi, sesli kitap olarak okunması gibi birçok seçenekle sunulması buna örnektir.

Hiposemyotik çeviri ise, süpersemyotik çevirinin aksine bir metnin aktarımının orijinaline göre sınırlı kanallarla yapılmasıdır. Buna örnek olarak ise televizyon programlarının işitme engelliler için işaret diline dönüştürülmesi verilebilir.

İletişim kanallarının değişmesi ya da aynı kalması, anlamlı bir bütün olarak gösterge dizgesinin özgün ve erek dildeki durumu, dizgeyi oluşturan göstergeler ve göstergelerin anlama dönüşümü gibi birçok konu görsel-işitsel çeviriye yön veren, görsel-işitsel çeviri anlayışını yeniden gözden geçirmemizi gerektiren konulardır. Görsel-işitsel metinlerin dokusunda anlam oluşturabilecek, anlamı bütünleyecek, izleyicinin anlam yükleyebileceği her şey bir gösterge olduğuna ve görünen göstergelerle görünmeyen birçok şey anlatıldığına göre edinilen bilgiler ışığında göstergelerin bütün ve bileşen olarak incelenmesi, doğru yorumlanması görsel-işitsel çeviri açısından oldukça önemlidir. Sinema filminin incelendiği bölümde özgün metnin erek dizgedeki konumunun çeviriye nasıl yansıtacağı incelenen örneklerle gösterilmeye çalışılacaktır.

Gösterge Çözümleyicisi olarak Çevirmen

Sinemada kuramcılar, bir filme dair her ayrıntıyı gösterge olarak kabul ederler (Edgar-Hunt, Marland ve Rawle, 2015: 18). Göstergebilim, biçim olarak var olan ve bir dizgeyi oluşturan göstergeleri, İsviçreli dilbilimci Ferdinand de Saussure'ün (1985, s. 11) çalışmalarından yola çıkarak betimler. Gösterge, *gösteren* ve *gösterilen* olarak iki düzlemde oluşur. Gösteren, somut anlamda gördüğümüz veya işittiğimiz herhangi bir şeydir. Gösterilen ise gösterenin anlatmak istediğidir. Sözgelimi, bir

film sahnesinde görünen ocakta kaynayan çaydanlık (gösteren) huzura, mutluluğa vs. (gösterilen) işaret edebilir.

Sinemada bir anlatı, izleyici için belli bir amaçla üretilir ve burada izleyici ile kurulan bir iletişim söz konusudur. Bu doğrultuda, görsel-işitsel bir ürün oluşturulurken izleyicinin alımlama biçimlerinin göz önünde bulundurulduğu söylenebilir. Bir izlentiği oluşturan her bir gösterge, bir anlama işaret eder. Göstergebilimin önemli ismi Roland Barthes'e göre "Kendisi o şey olmadığı halde, o şeyi çağrıştırarak iletişim sağlayan her araç bir göstergedir" (Erkman, 1987, s. 10).

Sinema göstergelerden oluşan bir dizge olduğuna göre görsel-işitsel ürünlerle ilgili olarak göstergebilimin amacı, göstergelerden oluşan anlamlı dizgeleri hem kavrayacak hem yorumlayacak bir çözümleme ve yeniden yapılandırma modeli sunmaktır (Rıfat, 2009, s. 7). Görsel-işitsel bir ürünü yorumlamak, özgün metnin çözümlemesini gerektirir. Çözümleme çevirmenin yorumlayıcı edimiyle oluşur. Bir bakıma her çevirmen bir gösterge çözümleyicisi ya da anlamlandıran insandır (*homo semioticus*). Anlam üretiminin süreçlerini araştıran göstergebilim çevirmene yardımcı olur, zira çeviri bilişsel bir etkinliktir (a.g.e., s. 107-108). Göstergebilim bu noktada devreye girer. Göstergebilim bir metni çözümleyerek öncelikle onu anlamaya yardım eder. Zira göstergebilim, anlamlı bir bütünü oluşturan birimler arasında bir bağının ve kurallı bir dayanışmanın olduğuna inanır (Rıfat, 1999, s. 19). Öztürk Kasar'a (2012) göre göstergebilim, bir metnin anlam evrenine ulaşmada başvurulacak bir bilimdir. Öztürk Kasar (2009), göstergebilim ile çeviribilimin ortak kaygısının anlamın kavranması ve yeniden üretilmesi olduğunu belirterek çevirmenin, çevrilecek metne yaklaşımında bir okuma ve çözümleme modeli benimsemesinin, anlam arayışını kolaylaştıracağını vurgular (akt. Tuna ve Kuleli, 2017, s. 17-18). Çevirmen, metnin anlam evrenini çözmek için göstergebilimsel bir çözümleme yapmak suretiyle göstergebilim ve çeviri edimini birleştirmiş olur (Tuna ve Kuleli, 2017, s.18).

Bu doğrultuda görsel-işitsel metinler göstergebilimsel bir bakış açısıyla incelediğinde, görsel-işitsel ürünlerdeki anlam katmanları ve anlamların oluşum süreçleri fark edilir, iletişimin nasıl gerçekleştiği daha iyi anlaşılır ve çeviriye nasıl yaklaşmak gerektiği yeniden gözden geçirilir.

Görsel-işitsel çeviride göstergelerle çalışıldığına göre çevirmenin gösterge konusuna vâkıf olması oldukça önemlidir. Çeviri için en önemli ön koşullardan biri, şüphesiz özgün metni anlamaktır. Çevirmen önce metni anlamak için gayret eder, metni anlar, sonra çeviriye geçer. Anlamaya yarayacak her şey çevirmenin işini kolaylaştırır, metnin katmanlarının içine girmesini sağlar. Görsel-işitsel çeviri ile ilgili çalışmalarında Okyayuz ve Kaya (2017, s.316) görsel-işitsel bir metni anlamlandırma bilgisinin ve

yeteneğinin çevirmene has bir şey olmadığını, bütün insanların bunu bir şekilde zaten yaptığını belirtirler; ancak onlara göre çevirmenin farkı, görsel-işitsel bir ürünü incelerken bunu bilinçli ve sistematik bir biçimde yapmaktır. Aksi takdirde (a.g.e. 2017, s. 310) ortaya çıkacak çeviri ürün, özgün metin ruhundan yoksun, diyalogların kuru çevirisinden ibaret olacaktır. Bu doğrultuda göstergebilimsel bir bakış açısıyla yapılan özgün metin incelemesi, göstergelerin doğru okunması ve anlaşılması ise çeviriye olumlu yansıyacaktır. Sözü edilen bakış açısıyla bir sinema filmini incelemek bunu anlamaya çalışmak yerinde olacaktır.

Sinemadan bir Örnek “Joker”

Bu bölümde Amerikan 2019 yapımı “Joker” adlı sinema filminin altyazı ve dublaj çevirisi, göstergelerin incelenmesiyle birlikte değerlendirilmiştir. Filmin adı “Joker”, sözcük olarak “şakacı, soytarı, maskara” anlamlarında gelir ve filmde başrol olan “Arthur” adlı karakteri temsil eden bir sözcüktür. Arthur Fleck, annesine bakan, geçinebilmek için palyaçoluk yapan, bazı nörolojik ve psikolojik rahatsızlıklarıyla tuhaf davranışlar sergileyen, rahatsızlığı nedeniyle sürekli yerli yersiz kahkaha atan ve bu yönüyle toplumda yadırganan, kimi zaman dışlanan, aslında komedyen olmak isteyen naif bir karakterdir. Her ne kadar zorlansa da topluma uyum sağlayarak hayatta kalmaya çalışan Arthur, çeşitli sebeplerle sürekli haksızlığa uğrar. Yaşadığı “Gotham” kenti, suç oranının yüksek olduğu, işsizliğin yaşandığı, gelir seviyesinin düşük, yaşam standartlarının kötü olduğu bir yerdir. İnsanlar bu şehirde mutsuzdur; radyo ve televizyonda sürekli zenginlik, fakirlik, sistem, seçim gibi bununla ilgili programlar ve konular dönmektedir. Arthur paraya çok ihtiyacı olduğu halde işten kovulur ve olumsuzluklar peşini bırakmaz. Karşılaştığı bencillik, yalan, değersizlik, şiddet duyguları onu bir anda kontrolden çıkarır; uğradığı bir taciz ve saldırı anında birkaç kişiyi öldürür, panikle kaçır. Bu sırada palyaço kıyafetleri ve makyajı olduğu için görgü tanıkları bu cinayetlerin Gotham’da zenginlere ve sisteme karşı gerçekleştirilen bir eylem olduğu algısına kapılırlar; şehirde isyanlar patlak verir ve “palyaço”, sisteme başkaldırının bir sembolü haline gelir. Arthur ise gerçekleştirdiği eylemle önce kötü bir şey yaptığını düşünürken kendi içine baktığında ve gelen tepkileri dinlediğinde toplumda fark edildiğini hissetmeye başlar; birden kendine güveni artar. Annesine olan güvenini de kaybetmesiyle yaptığı kötü şeylerin dozu giderek artar. Böylelikle Arthur bir anti-kahramana yani Joker’e dönüşür. Arthur’un bu adla anılmasının ve filmin adının “Joker” olmasının hikâyesi ile ilgili bölüm aşağıdaki sahnelerden anlaşılır.

Örnek 1

Filmin bir sahnesinde Arthur, Gotham’da bir kulüpte yaptığı gösteri yaptığı sırada sahnede gerildiği ve heyecanlandığı için hastalığının etkisiyle

sürekli kakhaha atar; Arthur aslında gerildiğinde, korktuğunda, üzüldüğünde reaksiyon olarak kakhaha atar ancak kimse bunun farkında değildir. Gösteri bu nedenle sosyal medyada dikkat çeker ve Arthur'un görüntüleri, izlenme oranı yüksek olan bir televizyon programında yayınlanır. Televizyon programının sunucusu sosyal medya görüntülerindeki Arthur'u, komik olmadığı halde kendini komik zannetmesi nedeniyle eleştirir; "Joker" olarak izleyiciye tanıtır ve aslında aşağılar. Joker'in sürekli gülerек insanları güldüreceğini zannettiğini söyler.

Zaman Kodu	Özgün Metin	Altyazı	Dublaj
00:59:49:18	Murray: Check out this Joker.	Şu şakacıyı izleyelim derim.	Şu soytarıyı izleyin lütfen.

Tablo-1

Filmin ilgili sahnesinde "Joker" sözcüğüne karşılık altyazıda "şakacı", dublajda "soytarı" sözcüklerinin tercih edildiği görülür. Arthur'un palyaço kıyafetleri, makyajı, komedyen olma gayretleri, içine şaka ve esprileri yazdığı defteri gibi filmin göstergeleri incelendiğinde ve filmin adının "Joker" olduğu göz önünde bulundurulduğunda burada çevirmeni üzerinde düşünmesi gereken zor bir kararın beklediğini söylemek gerekir. Çevirmen "şakacı, soytarı, maskara, joker" sözcükleri arasında seçim yapmak durumundadır. "Joker" sözcüğü, İngilizcede "joke"¹² (şaka) sözcüğünden türemiş, "şaka yapıp insanları güldüren, eğlendiren kişi" anlamında kullanıldığından filmin her sahnesinde izleyiciye o anlamı ve hissi verecek biçimde "Joker" olarak kullanılır. Türkçede "joker" sözcüğü temel anlamıyla aynı anlamı vermediği için çevirmenin sözcük tercihleri burada önem taşır. Çeviri söz konusu olduğunda, dublaj ve altyazı farklı iletişim kanalları olduğundan çevirinin erek dizgedeki konumunu göz önünde bulundurarak tercih yapmak gerekir. Zira ilerleyen sahnelerde Arthur, sözü edilen televizyon programına konuk olarak çağrılır ve aynı tanımlama (Joker) ile tekrar karşılaşılır. Çağırılma nedeni gösterisinin başarısızlığıdır. Televizyon şovu, onu izlenme oranını yükseltmek için ve sosyal medyada popüler olduğu için konuk etmek ister. Arthur makyajını yapar, hazırlanır ve stüdyoya gider; kuliste programın başlamasını bekler. Kulise şovmen Murray Franklin, programı yöneten kişi Gene ile birlikte gelir ve Arthur ile tanışır. Program hakkında konuşurlar. Arthur, şovmendenden daha önceki gibi kendisini sahneye "Joker" olarak takdim etmesini rica eder. Bu sahne Murray Franklin, Gene ve Arthur arasındaki diyaloglardan oluşur.

12 <https://www.thefreedictionary.com/joker>

Zaman Kodu	Özgün Metin	Altyazı	Dublaj
01:36:25	Arthur: When you bring me out can you introduce me as <i>Joker</i>? Gene: What's wrong with your real name? Arthur: That's what you called me on this show, a <i>Joker</i>. Do you remember?	Arthur: Beni sahneye davet ederken "<i>Joker</i>" olarak takdim eder misin? Gene: Gerçek isminin neyi var ki? Arthur: Programında öyle demiştin bana, <i>Joker</i>. Hatırladın mı?	Arthur: Beni sahneye davet ederken <i>Joker</i> der misin acaba? Gene: Gerçek adının nesi var? Arthur: E bana şovunda öyle demiştin ya, <i>soytarı</i>. Hatırlıyor musun?

Tablo-2

Görsel-işitsel metne bütün olarak bakıldığında, “Joker” sözcüğünün filmde geçtiği sahneler, yukarıdaki diyaloglar incelendiğinde “Joker” sözcüğünün altyazı ve dublaj çevirisinde birtakım farklılıklar görülmektedir. İlk sahnede “Joker” sözcüğü dalga geçme amacıyla kullanılır, ki bu ilgili sahnedeki karakterin beden dili ve tavrı gibi göstergeler incelendiğinde zaten anlaşılır; çevirmenin altyazı çevirisinde tercihini “şakacı” sözcüğünden yana kullandığı görülür. İlgili sahnenin dublaj çevirisinde ise “soytarı” sözcüğünün tercih edildiği görülür. Tür olarak altyazı, işitsel düzgünün yerine görsel kanalla yazı biçiminde bir çeviri olduğu için ve izleyiciye orijinal işitsel düzgüyü duyma imkânı sunduğu için çevirmenin tercihleri de bunu göz önünde bulunduracak doğrultuda olmalıdır. Dublaj çevirisinde izleyici orijinal sesi duymaz ve çevirmen bunun rahatlığından faydalanabilir. Buraya kadar her şey yolundadır ancak sonraki sahnenin geçtiği tablo 2’de görüldüğü üzere, altyazıda daha önce “Joker”, “şakacı” olarak çevrilmişken sonraki başka bir sahnede “Joker” sözcüğünün “Joker” olarak kaldığı görülür, ki izleyici orijinalinde “Joker” sözcüğünü çok net duyar ve filmin can alıcı noktalarından birisidir bu bölüm (Arthur: Programında öyle demiştin bana, *Joker*, hatırladın mı?). Bu sahne filmin adının neden “Joker” olduğunun anlaşıldığı, Joker simgesinin muhteva olarak sorgulandığı bölümlerden biridir. Zira sonraki sahnede Arthur, hayatta neyin ve kimin komik olup olmadığına genel yönlendirilmiş algıların ve sistemin karar verdiğini belirterek izleyiciyi bir sorgulamaya yönlendirir. Acı dolu hayatının tam bir komedi olduğunu ekler.

Dublaj metnine bakıldığında, “Joker” sözcüğünün çevirisinde ünlü şovmenin Arthur’un gösterisinden bir bölüm yayınladığı ilk sahnede tablo 1’de görüldüğü üzere çevirmen “soytarı” sözcüğünü tercih etmişti. Bunun ardından filmin can alıcı noktalarından biri olarak nitelendirilen diğer sahnede çevirmenin başka bir yola başvurduğu dikkat çeker. Dublaj metninde “Beni sahneye davet ederken “*Joker*” der misin acaba?... Bana

şovunda öyle demiştin ya, *soytarı*.” biçiminde çevirmenin ilk cümlede “Joker” sözcüğünü vurgulayıp arkasından önceki sahneye atıfta bulunarak “soytarı” biçiminde açıklayıcı, dil içi bir çeviri gerçekleştirdiği görülür. Çevirmen, vereceği kararla işlevsel bir çeviri gerçekleştirebilmek için bir taraftan filmin adını ve “Joker” simgesini diğer taraftan “Joker” sözcüğünün hangi anlamda kullanıldığını vurgulamak durumundadır. Zira “Joker” sözcüğü Türkçede temel anlamda izleyiciye “her işe yarayan kimse, her yerde kullanılabilen”¹³ gibi başka çağrışımlar yapar.

Bunu gibi durumlarda çeviriye karar verirken sadece ilgili sahne ve diyaloglar değil, o sahnenin atıfta bulunduğu diğer göstergeler ve anlamlar da dikkate alınmalıdır. Bunun için ise göstergebilimsel bir bakış açısıyla sistematik bir inceleme gerekir.

Örnek 2

Zaman kodu	Özgün Metin	Altyazı	Dublaj
00:26:04	part about mental illness..	Akıl hastalığına sahip olmanın en kötü yanı...	Göz teması Akıl hastalığının en kötü yanı...

Tablo-3

Filmin bir sahnesinde Arthur bir kulübe gider ve bir komedyenin gösterisini izler. Gösteriyi izlerken amacı komedyen olmak olduğu için iyi bir komedyen olmakla ilgili “eye contact” (göz teması), “sexy jokes alwaze¹⁴ funny” (müstehcen espriler hep güldürür) gibi gözlemlerini bir deftere notlar alır. Bu defter Arthur’un espri ve şakalarını, bazı düşüncelerini yazdığı, notlar aldığı, kimi zaman günlük olarak kullandığı bir göstergedir. Defter sosyal hizmetlerde aldığı terapi sahnesinde ve birkaç yerde göze çarpar. Kulüpteki sahneden hemen sonra Arthur, defterine bir şeyler yazarken evinde görüntüye girer. Deftere yazdığı şey “Hasta olmanın en kötü yanı...” biçiminde başlayan “The worst part of having a mental illness is people expect you to behave as if you don’t.” cümlesidir. Kulüp sahnesinden bu sahneye geçiş çok hızlı gerçekleşir. Bu sahnede diyalog yoktur ancak anlam yükü taşıyan göstergeler söz konusudur, defter kadrja girer ve bu çeviriye yansır. Aslında “eye contact” ve “sexy jokes alwaze funny” biçiminde defterdeki notlar bir önceki sahnede kalmasına rağmen Arthur’un, sonraki sahnede deftere “The worst...” ile başlayan cümleyi yazması sırasında dublaj çevirisinde önceki sahneye ait bu göstergelerden birinin çeviriyle seslendirildiği duyulur. Arthur deftere yazdığı sırada “Göz teması akıl hastalığının en kötü yanı...” biçiminde bir seslendirme göze çarpar. “Göz teması” ifadesi, kulüpte geçen bir önceki sahneye ait defterde yer alan bir yazıdır ve artık başka bir sahneye geçilmiştir.

¹³ <https://sozluk.gov.tr/>

¹⁴ “always”

İfadenin bu sahneyle bir ilgisi yoktur aslında. Ancak kulüp sahnesinde Arthur bir komedyeni izlerken not almaktadır ve komedyenin gösterisi ve dolayısıyla onun dublajı işitilir. Görünen odur ki, komedyenin replikleri dublajla işitildiğinden ve yer işgal ettiğinden defterde asıl anlam taşıyan göstergeler vurgulanamamış, bir sonraki sahneye eklenmek durumunda kalmıştır. Çeviri türünün erek dizgedeki konumu, ilgili göstergenin bir sonraki sahneye kaymasına ve göstergelerle ilgili bir eşzamansızlığa sebep olmuştur. Çevirmenin burada yapabileceği iki şey vardır; bunlardan biri ilgili “göz teması” ifadesini sonraki sahnede bir anlamı olmadığı için çıkarmak diğeri ise komedyenin repliğini görüntü dışı olduğu için kısaltarak bu göstergeye ait olduğu karede yer açmaktır. Bu sahnedeki durum, göstergelerin incelenerek çeviriye anlamı ve etkisi sorgulanarak karar verilmesi gereken bir çeviri örneğidir.

Aynı bölümün altyazı çevirisine bakıldığında sözü edilen göstergelerin ilgili kulüp sahnesinde “Göz Teması”, “Cinsel Şakalar Hep Komik Olur” biçiminde altyazı olarak yer aldığı, sonraki sahneye kaymadığı görülür (00:25:58). Altyazıda orijinal işitsel düzgünün duyulması, komedyenin sözünün hemen arkasından altyazı olarak bu ifadenin yer almasına müsaade etmiştir. Çeviri türünün erek dizgedeki konumu ve göstergelerin incelenmesi, çeviride bazı kararların değiştirilebilmesine ve çevirmene seçenek sunmasına olanak vermektedir.

Örnek 3

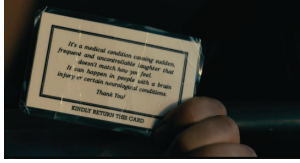
Yukarıda geçen Arthur’un defterine yazdığı “The worst part of having a mental illness is people expect you to behave as if you don’t” cümlesi, filmin önemli vurgularından biridir. Film boyunca Arthur’un hastalığından dolayı çeşitli olaylara kahkaha atmak gibi uygun olmayan reaksiyonlar verdiğine sık sık rastlanır, ancak bu Arthur’un engel olamadığı bir durumdur zira bunun nörolojik ve psikolojik temelleri vardır. Hatta Arthur, böyle reaksiyonlar verdiği anda kendini açıklayacak durumda olamadığından durumu özetleyen bir kart taşımaktadır. Kartın üzerinde hastalığı ve kahkahaları ile ilgili açıklamalar yer alır; krize girdiğinde kartı göstermeye çalışır. İnsanlar onun yerli yersiz kahkaha atmasına anlam veremez ve Arthur’u her durumda suçlar. Arthur ise bundan elbette rahatsızdır, acı çekmektedir. Zaten diğer sahnelerde yaşadığı olaylardan anlaşıldığı üzere cümleyi defterine yazma nedeni budur. Bununla ilgili filmde geçen göstergeler bütününe altyazı ve dublaj çevirisine bakıldığında birbirinden farklı biçimler dikkati çeker. Bunda seçilen çeviri türünün ve sürenin etkisi vardır.

Zaman Kodu	Özgün Metin	Altyazı	Dublaj
00:26:50	The worst part of having a mental illness is people expect you to behave as if you don't	Akıl hastalığına sahip olmanın en kötü yanı... ...sanki düzgün davranmıyormuşsun gibi... (00:26:49) ...insanların senden düzgün davranmanı beklemesi... (00:26:51)	Akıl hastalığının en kötü yanı... (00:26:05) İnsanlar sanki değilmişsin gibi terbiyeli olmanı bekliyor. (00:26:50)

Tablo-4

İlgili sahnede Arthur'un cümleyi yazması, sahne farklı açılardan çekildiği ve başka göstergelerle bütünlendiği için belli bir süre alır (00:26:04-00:26:58). Önce masada oturan Arthur, sonra defteri ve Arthur yazarken cümlemin ilk bölümü "The worst part of having a mental illness is..." kadrja girer. Cümlemin bu bölümünü yazdıktan sonra Arthur, yanan sigarasını eline alır. Bu sırada altyazı ve dublajla tablo 4'te görüldüğü gibi bu bölümün çevirisi verilir. Araya zaman girdiği için o sırada bir boşluk oluşur. Arthur yazmaya başladığında (00:26:33) sahnedeki çekim, defter ve Arthur'un gülümseyen yüzü arasında gidip gelir. Gülümsemesinin anlamı mutsuz olmasıdır. Filmin genelinde antitezler söz konusudur ve Arthur'un gülmesi ile tam tersi mutsuzluğu vurgulanır. Sahnenin süresinin uzunluğu ve göstergelerle eşzamanlılık gözetilmesinin etkisiyle altyazı parça parça gelir ekrana. Dublaj ise görüntü dışı olmasına rağmen görüntüyle eşzamanlılık sağlamak adına cümlemin yazılmasının tamamlanmasıyla işitilir. Özgün metne içerik olarak bakıldığında ve diğer göstergelerle birlikte düşünüldüğünde zihinsel bir rahatsızlığın davranışlara yansımından ve hasta kişinin anlayış görmemesinden dert yandığı görülür. Anlatılmak istenen, Arthur'un yaşadığı anlaşılmaazlığın ve anlayışsızlığın getirdiği acıdır. Filmde geçen cümle, aslında hayatın ve insanların acımasızlığına vurgu yapar. İnsanların hasta bir insandan hasta değilmiş gibi normal davranmasını beklemeleri ona göre büyük bir haksızlıktır. Çeviri metinlere bakıldığında "akıl hastalığı" nedeniyle "düzgün davranmamak, terbiyeli olmamak" konuları üzerinde durulduğu fark edilir. Bu cümle ile ilgili çeviri kararı vermek için diğer göstergeleri incelemek gerekir. Sözgelimi Arthur'un hastalığını açıklamak için yanında taşıdığı kart ve üzerindeki yazı buna örnek verilebilir. Kartın üzerindeki "It's a medical condition causing sudden, frequent and uncontrollable laughter that doesn't match how you feel. It can happen in people with a brain injury or certain neurological conditions." biçimindeki açıklama, ekrana ilk kez bir otobüs sahnesinde gelir. Arthur otobüste otururken ön koltukta kendisine dönük olan küçük bir çocuğu güldürmeye çalışır; annesi dönüp çocuğunu rahatsız

etmemesi için onu uyarır. Arthur üzülüp gerildiği için kahkaha atmaya başlar. Kadının anlam veremeyen tuhaf bakışları karşısında kartı uzatır. Kadın kartı okur ancak yüz ifadesi yine anlayışsızlıkla doludur (Tablo-5).

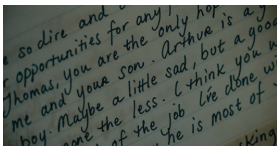
Zaman Kodu	Film Karesi	Film Karesi
00:08:17-00:08:51		

Tablo-5

Filmin göstergeleri bu doğrultuda incelendiğinde, defter sahnesinin çevirisinde diğer sahnelerdeki göstergelerin incelenmesiyle farklı kararlar alınabileceği görülür ve orijinal cümleye birebir bağlı kalmaya gerek olmadığı anlaşılır.

Örnek 4

Filmin bir sahnesinde Arthur'un annesi Penny belediye başkanı adayı olan Thomas Wayne'e bir mektup yazar. Mektupta maddi anlamda yaşadıkları zor durumu anlatır ve yardım ister. Thomas Wayne kentte önemli bir isimdir ve belediye başkanı adaydır. Yıllar önce Penny onun yanında çalışmış, aralarında bir ilişki yaşanmıştır ve iddiasına göre Arthur, Thomas'ın çocuğudur. Arthur'un bundan haberi yoktur. Penny Arthur'dan mektubu postalamasını ister. Arthur ise gizlice mektubu açar ve acı gerçekle karşılaşır. Mektubu okuduğu sahneler, mektubun çevirisi altyazı ve dublaj çevirilerinde aşağıdaki biçimde görülür.

Zaman Kodu	Film Karesi	Özgün Metin	Altyazı	Dublaj
00:48:44		... Thomas you are the only hope for me and for your son. Arthur is a good boy. Maybe a little sad, but a good boy none the less. I think you...	Oğlun ile yardımına ihtiyacımız var. Thomas ben ve oğlun için tek çare sensin.	Ben ve oğlunun tek ümidi sensin. Arthur gerçekten iyi bir çocuk, belki biraz üzgün ama yine de iyi biri. Bence...

Tablo-6

Yukarıda görülen mektubun okunduğu sahnede mektup yakın çekimle ekrana gelir. Dublaj çevirisinde mektuptan bazı ifadelerin seçilerek

seslendirildiği görülür. Böyle sahnelerde çevirmen bütün mektubu yansıtamayacağı için anlam yükü olan göstergeler arasından seçim yapar. Dublajda mektup “Ben ve oğlunun tek ümidi sensin. Arthur gerçekten iyi bir çocuk, belki biraz *üzgün* ama yine de iyi biri.” biçiminde çevrilmiştir. Özgün metne bakıldığında “Maybe a little sad” bölümünün “üzgün biri” olarak çevrildiği görülür. Filmin genelinde “mutsuzluk” teması, mutluluk söylemi içeren birçok karşıt gösterge ile dikkat çeker. Aşağıdaki görüntülerde okunabileceği gibi (Görüntü7-8) Arthur’un aynaya yazdığı “put on a happy face” (mutlu bir yüz ifadesi takın) ifadesi, elleriyle yüzüne bir gülümseme getirmeye çalışması, Penny’nin Arthur’u “Happy” (mutlu) olarak adlandırması, ona yüklediği mutluluk görevi, Gotham’ın “chocolate town” (harikalar/kahkahalar diyarı) olarak nitelendirilmesi, kentin mutsuzluğu ve atmosferi gibi birçok gösterge “mutsuzluğa” işaret eder. Bu göstergeler, çevirmenin özgün metindeki ifadelerin çevirisinde buna yönelik bir tercih yapabileceğini gösterir. Filmin göstergeleri bir bağıntıyla oluşturulduğuna göre bir göstergenin atıfta bulunduğu şey her neyse, çevirmenin yerine göre tercihlerini belirleyebilir.

Altyazı çevirisine bakıldığında ise mektuptaki cümleler arasından farklı bir tercih göze çarpar. Buradaki tercihte vurgulanan, Arthur ve Penny için tek çarenin Thomas’ın yardımı olduğudur. Bu çeviriler, çevirmenin göstergeler arasında filmin anlam örüntüsüne en çok hizmet edecek tercihi yapabileceğinin bir örneğidir.

Örnek 5

Arthur’un metroda uğradığı taciz ve saldırı sonrasında üç kişiyi öldürdüğünden kimsenin haberi yoktur. Arthur, Murray Franklin’in şovunda konuk olduğu sahnede yayın sırasında üç borsacıyı öldürdüğünü söyleyiverir. Stüdyo birden sessizliğe bürünür. Sunucu bunu zenginlere karşı bir akım başlatmak için yapıp yapmadığını sorar, zira bütün şehirde o olaydan sonra zenginlere karşı bir hareket başlar. Gazeteler “Kill The Rich A New Movement” (01:01:01) manşetleri atar ve bu göstergeler bolca vurgulanır. Arthur ise böyle bir amacı olmadığını, onları sadece kötü oldukları için öldürdüğünü söyler. Aslında demek istediği şey, onların insan olamayacak kadar kötü oldukları ve yaşamayı hak etmedikleridir. Herkesin ve sistemin kötü olduğunu, bunun insanı delirtmeye yettiğini sözlerine ekler. Bunun üzerine Murray Franklin ısrarla öldürme bahanesini sorduğunda ilginç bir biçimde cevap verir.

Zaman Kodu	Özgün Metin	Altyazı	Dublaj
01:43:09	Murray: That's your defense for killing those people? Arthur: They couldn't carry a tune to save their lives.	Murray: Genç adamları öldürme bahanen bu mu? Arthur: Hayatlarını kurtaracak kadar müzik kulakları yoktu.	Murray: Üç genci öldürmenin savunması bu mu? Arthur: Hayatlarını kurtarmak için şarkıyı doğru söylemediler.

Tablo-7

Arthur'un metroda işlediği cinayetlerin sebebi ile ilgili "They couldn't carry a tune to save their lives" biçiminde söylediği cümlede "to carry a tune" ifadesi, altyazıda "müzik kabiliyeti/kulağı" biçiminde, dublajda ise "doğru şarkıyı söylemek" olarak aktarılmıştır. İfadenin günlük dilde kullanımı araştırıldığında, müzik kabiliyeti dışında herhangi bir durumun yeterli olmadığını belirtmek için ya da bir edimin amatör doğasını betimlemek için kullanıldığına rastlanır¹⁵.

Cümlelerin anlamı Arthur'un söylediklerini yansıtmakla beraber, bağlam içinde anlamın oturmadığı fark edilir. Yukarıdaki gibi bir çeviri kararı vermek elbette bir seçenektir. Çevirmenin diğer seçenekleri ancak dikkatli bir incelemeyle anlaşılabilir. Bu sahnede ya Arthur kendince şaka yapar ya da bir sözcük oyunuyla başka bir şey anlatmak istemektedir. Arthur'un ne demek istediğinin anlaşılması ve çevirmenin bu doğrultuda çeviri kararı vermesi için diyalogların tekrar tekrar dinlenmesi, hatta ilgili metro sahnesinin incelenmesi gerekir. Metro sahnesi incelendiğinde üç gencin palyaço kıyafetleriyle oturan Arthur'a kahkaha attığı için kızdığı ve onunla dalga geçmeye başladığı görülür. Gençlerden biri "send in the clowns" sözleriyle bir şarkı söyleyerek Arthur'un üstüne gider. Bu sırada Arthur kahkaha atma sebebini anlatmaya çalışır ancak konuşamaz, konuşturulmaz. Aralarında bir arbede yaşanır ve Arthur silahını çekerek ateş etmeye başlar. Şarkının Arthur'un söylediği ifadeyle bir ilgisi olup olmadığı daha derin bir anlamlandırma çabası gerektirir. Arthur, "send in the clowns" sözleriyle şarkı söyleyerek kendisiyle dalga geçen ve ona zarar veren genç adamları "They couldn't carry a tune to save their lives" sözleriyle hatırlatarak kendince insan olmaya dair bir mesaj verir ve belki de metro sahnesine atıfta bulunur. Böyle durumlarda sadece ilgili sahneye ve repliğe bakmak yetmez, filmin o sahneyi ilgilendiren diğer göstergeleri

15 This phrase ("carry a tune to save their lives") is intentionally written in a colloquial manner in order to highlight the amateur nature of the event. (çev. DO: Bu ifade, etkinliğin amatör doğasını vurgulamak için özellikle günlük dildeki kullanımla yazılmıştır" (Schäfer, 2011, s.12). Günlük dilde diğer kullanım örneklerini görmek için bkz. <https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/carry-a-tune>

ve atıfta bulunabileceği durumları göz önünde bulundurmak, incelemek icap eder. Bunun için ise filmdeki kodlar örüntüsünü anlamaya çalışmak gerekir.

Sinemada Kodlar Örüntüsü

Görsel-işitsel ürünlerde göstergeler arasındaki dizisel bağıntı, bütünü oluşturur. Sinema kuramcılarının göstergebilim ile ilgilenen Metz (2012, s. 19), filmlerdeki dizisel bağıntıdan yola çıkar; sinemanın bir bütün olarak ele alınmasından söz ederek sinemayı bir ‘olgu’ olarak betimler. Sinemanın bir olgu olması onun göstergebilimsel bir bakış açısıyla ele alınmasına sebep olur. Sinema gizli bir göstergebilimsel mekanizmaya sahiptir; bir dil değil dil yetisidir (a.g.e., s. 66).

Sinemada gösterilen birimlerin gösterilmeyenler aracılığıyla anlatılması çevirmenin herhangi bir ürünü birçok yönden bütünsel açıdan analiz etmesini gerektirebilir. Sözelimi görsel-işitsel ürünlerde göstergelerin düz anlam ve yan anlam gibi iki farklı anlamlandırma düzeyi mevcuttur. Düz anlam, bir göstergenin en temel, dolaysız ve en bilinen anlamıdır. Bir izlentide üniformanın mevkîye ve rütbeye karşılık gelmesi buna örnek verilebilir. Yan anlam ise üniformanın temsil ettiği kahramanlık, baskı, güç gibi ikincil ve dolaylı anlamları ifade eder (Edgar-Hunt, Marland ve Rawle, 2015, s. 26). Sözelimi Joker filminde palyaço, düz anlamıyla eğlendiren kişi ve eğlenceye; yan anlamıyla değersizlik, hafife alınma gibi yan anlamlara işaret eder. Görsel-işitsel ürünlerin oluşmasında örneklerde anlatıldığı gibi birçok bileşen vardır; çekilen sahneler anlam üretmek için sanatsal bir bakış açısıyla büyük bir hazırlık, çalışma ve tasarım gerektirir. Dolayısıyla sözlü göstergeler için sadece bir kısmını oluşturur; anlam ve çeviri, kimi zaman sözün ötesindedir.

Fransız göstergebilimci Roland Barthes bir anlatının temelini oluşturan yapının “metinlerin onların aracılığıyla iletişim kurduğu beş farklı gösterge sistemi” üzerine kurulduğundan söz eder (a.g.e., s. 29-30). Barthes, anlatı sanatçılarının var olan yapıları kullanarak anlam oluşturdıklarını belirtir ve bunları “kod” olarak adlandırır. Kodlar anlamsal olarak birbirine bağlı bir ağ biçiminde işlev görürler ve anlamı oluşturur. Görsel-işitsel bir metni oluşturan sanatçı, göstergeleri düzenleyerek bütünlüklü bir anlatı oluşturur ve aşağıdaki kodları kullanır. Kodları tek tek açıklayalım ve “Joker” filmi üzerinden anlamaya çalışalım:

Enigmatik Kod: İzleyicinin ilgisini çeken ve filmin etrafında döndüğü temel yapılandırıcı araçtır. Enigma sözcük anlamı olarak “bilmece, gizem” anlamıyla doğru orantılı olarak anlatının esrarını, izleyicinin merakını ve dikkatini temsil eder. Bir filmde açık veya örtük anlatılanlarla ilgilidir.

İzleyicinin seyir sırasında aklında oluşan (Şimdi ne olacak? Kim yaptı? Neden böyle oldu? gibi) sorulara cevap verir.

Filmde Arthur, naif bir karakterden neredeyse gözünü kırpmadan birini öldürebilen bir canıye dönüşür. İzleyici film boyunca Arthur'un yaşadıklarını, hayatta kendine yer açma ve var olma çabasını, maruz kaldığı haksızlıkları, kendisini nasıl değersiz hissettiğini görür; onun iyiden kötüye nasıl dönüştüğünü izler ve sorgulamaya başlar. Arthur neden böyle oldu? Annesi ona yalan mı söyledi? İşte izleyicinin aklında seyir sırasında filmle ilgili beliren sorular bize filmin enigmatik kodunu verir.



Görüntü 1-2: Arthur'un annesiyle ilgilendiği ve palyaço olarak çalıştığı sahnelerden görüntüler

Yan Anlamsal Kod: Karakterleri ve izlentinin kompozisyonunu anlamlandıran giysi, diyalog, jest, mimik gibi göstergeleri içerir. Karakterlerin ve olayların gerçek olduğu yanılsamasını izleyicide oluşturan bilgilerdir. Sözelimi bir karakterin topuklu ayakkabısı, kıyafetleri, elindeki dosyasının bir avukat yanılsaması oluşturmaları bir tema oluşturur.

Joker filminde ise Arthur'un giysileri, tuhaf mimikleri ve jestleri, tepkileri karakteri oluşturan kodlardır ve izleyicide gerçek yanılsamasını oluşturlar. Seyirci karakteri gerçek yaşamdan biri olarak kabul eder ve gerçeğe özdeşleştirir.



Görüntü 3-4: Arthur'un Joker'e dönüşümü

Eylemsel Kod: Anlatıyı meydana getiren eylemlere ait olan göstergeleri içerir. İzleyiciye bir sahne gösterirken farklı bir şeyi anlatan

çağrışımsal göstergelerdir. Bir karakterin kılık kıyafetinin dağınık olması onun depresyonda olduğunun bir göstergesi olabilir.

Joker filmine baktığımızda palyaço cinayetinin sisteme başkaldırı olarak görülmesi; çıkan isyanların filmin arka planında halkın sisteme ve adalete olan güvenini sorgulaması ve sistem eleştirisi; Arthur'un komedyen olma hayali ve bunun arkasında işlenen medya algısı ve reyting kaygısı eylemsel kodlar için örnek oluşturur.



Görüntü 5-6: Joker'in ünlü şovmene canlı yayında ateş ettiği görüntü ve şehrin durumu

Sembolik Kod: İzleyicide oluşturulmak istenen yanılsamanın anlatıda antitez örüntüsüyle verilmesidir. İzleyicinin metnin ne olduğunu anlayabilmesi için bu karşıtlıklar örüntüsünü anlaması gerekir.

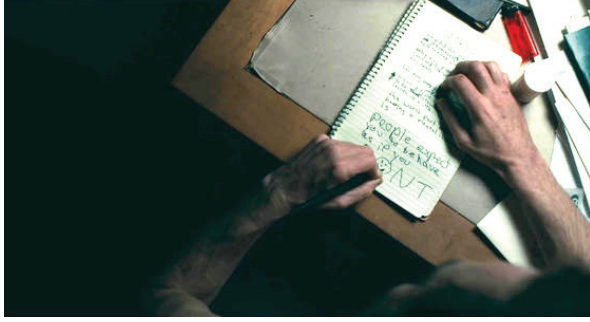
Joker filminde sistemin yarattığı bir anti-kahraman olarak Arthur'un çok mutsuz olduğu halde yüzüne takındığı gülümseme ve (hastalığından kaynaklanıyor olsa da) yersiz durumlardaki kahkahaları mutlu-mutsuz antitezini; bazı insanlara iyilik yapmasına karşılık bazı insanları gözünü kırpmadan öldürmesi iyi-kötü antitezini ilginç bir biçimde izleyiciye sunar.



Görüntü 7-8: Joker'in mutsuz olduğu halde mutlu görünmeye çalışması

Kültürel/Göndergesel Kod: Metnin bilinen ve belli bir kültür tarafından kodlanmış psikoloji, ahlak, politika konularındaki toplumsal varsayımlarını ve referanslarını kapsar. Joker'de bu konularla ilgili bazı göndermeleri görürüz. Filmin bir sahnesinde Arthur'un not defterinden "The worst part of having a mental illness is people expect you to behave as if you don't" biçiminde bir cümle göze çarpar. Defterde zihinsel hastalık sahibi olmanın en kötü yanının, hasta olanlardan normal davranmanın beklenmesi olduğuna dikkat çekilir. Bu sahnede aslında zihinsel bir rahatsızlıkla toplum içinde

yaşamaya ve var olmaya devam etmek durumunda olan insanlarla ilgili genel kabullere atıfta bulunulur.



Görüntü 9: Joker'in not defteri

Diğer bir örnek ise filmde yer alan maske simgesidir. Maske, bir taraftan yozlaşan ve kokuşan sistem yüzünden şehrin şimdiye dek takmak zorunda kaldığı maskeyi simgeler, diğer taraftan ayaklanmaların başlamasıyla maskenin bir çöp kutuna atıldığına gösterildiği sahne, artık bir uyanışın, gerçeklikle yüzleşme zamanının geldiğini gösterir.



Görüntü 10: Maskenin çıkarılışı ve işlerin çığrından çıkması

Yukarıdaki kodların çözümlenmeye çalışılması ve anlamlandırılması elbette göstergebilimsel bakış açısıyla yapılan yorumlardır ancak zaten her çeviri aslında bir yorum değil midir? İzleyiciler aynı filmi izleyip farklı bakış açısı ve görüşleriyle farklı yorumlar ve anlamlandırmalar yapabilirler. Zira Metz (2012, s. 72), sinemanın bir dili olup olmadığı konusunu tartışarak sinemanın iletişimden ziyade tek taraflı bir dışavurum aracı olduğunu savunur, tek yönlü bir iletim olduğunu belirtir. Ona göre göstergelerin neyi anlattığını tartışmak, tek ve kesin bir anlamdan söz etmek mümkün değildir. Çevirmenin farkı, bunu çeviri amacıyla yukarıda sözü edilen temellere dayandırarak yapmasıdır. Çevirmen olarak dikkat edilmesi gereken, Öztürk Kasar ve Tuna'nın (2015, s. 463) belirttiği gibi anlamın yorumlanmasında aşırılıklara kaçmamaktır.

Sonuç

Görsel-işitsel ürünler belli bir iletişim işleviyle oluşturulmuş çok katmanlı, çok kanallı, çok kodlu, çok göstergeli ve çokkipli metinlerdir. Joker filminden aldığımız örneklerden ve filmin kodlarının çözümlendiği bölümden anlaşıldığı üzere görsel-işitsel bir ürünü çözümllemek; ürünün erek dizgedeki konumunu, işitsel düzgünün yerini çeviride neyin, nasıl alacağını anlamak çeviriye yaklaşımın seyrini değiştirir. Göstergebilimin görsel-işitsel çeviriyle ilişkisi, görsel-işitsel ürünleri oluşturan göstergelerin çeviri açısından yorumlanmasıyla ilgili bilgi verir. Çeşitli açılardan bakılarak görsel-işitsel çevirinin göstergebilimsel katmanlarını fark etmek yapılan çevirinin kalitesini artırır; görsel-işitsel çeviriyi yalnızca diyalog çevirisi yapmaktan öteye taşır. Görsel-işitsel metinleri meydana getiren bileşenleri ve ilgili bileşenlerin oluşturduğu dokuyu anlatmaya çalıştığımız bu çalışmanın, konunun farklı yönleriyle incelenmesi açısından alanda bir bakış açısı oluşturmamasını ümit ediyoruz.

KAYNAKÇA

- Abisel**, Nilgün (2010). *Sessiz Sinema* (2. Baskı). Ankara: De ki Basım Yayın.
- Anthony Baldry** ve **Paul J. Thibault** (2006). *Multimodal Transcription and Text Analysis: A Multimedia Toolkit and Coursebook*. London/ Oakville, Equinox. 270 pp. ISBN 1-904768-07-5.
- Cedeño Rojas**, Maribel (2007). *Arbeitsmittel und Arbeitsabläufe beim Übersetzen audiovisueller Medien: Synchronisation und Untertitelung in Venezuela und in Deutschland*. (1. Auflage). Heidelberger Studien zur Übersetzungswissenschaft, 7. WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier. Veröffentlichte Dissertation, Universität Heidelberg, 2006.
- Chaume**, Frederic (2004). *Film Studies and Translation Studies: Two disciplines at stake in Audiovisual Translation*. In Meta: journal des traducteurs / Meta: Translators' Journal, ISSN: 0026-0452; v. 49(1), pp. 12-24, (erudit.org; Erişim: 02.01.2017).
- Delabastita**, Dirk (1989). *Translation and Masscommunication: Film and TV Translation as evidence of Cultural Dynamics*. In Babel, vol: 35(4). pp. 193-218.
- Dervişcemaloğlu**, Bahar (2013). *Göstergebilim Sözlüğü*
<http://www.ege-edebiyat.org/docs/493.pdf>
<http://www.ege-edebiyat.org/modules.php?name=News&file=article&sid=377> (Erişim: 14.04.2020)
- Edgar-Hunt**, Robert, **Marland**. John, **Rawle**, Steven (2015). *Film Dili (The Language of Film)*. Film Yapımı Temelleri Dizisi: 04, Literatür Yayınları 639, ISBN: 978-975-04-0594-5, İstanbul.

- Erkman Fatma** (1987). *Göstergebilime Giriş*. İstanbul: Alan Yayıncılık.
- Gerzymisch-Arbogast, Heidrun** (2005). *Introducing Multidimensional Translation*. In S. Nauert, H. Gerzymisch-Arbogast (Eds.), Marie Curie EU-High-Level Scientific Conference Series. MuTra 2005 – Challenges of Multidimensional Translation: Conference Proceedings, Saarbrücken.
- Gottlieb, Henrik** (2004). *Subtitles and International Anglification*. In Dollerup, Cay (ed.), Nordic Journal of English Studies, Worlds of Words: A Tribute to Arne Zettersten, Special Issue, Vol 3 No 1, pp. 219-230.
- Gottlieb, Henrik** (2005). *Multidimensional Translation: Semantics turned Semiotics*. In S. Nauert, & H. Gerzymisch-Arbogast (Eds.), Proceedings of the Marie Curie Euroconferences MuTra: Challenges of Multidimensional Translation (EU High Level Scientific Conference Series 2005-2007). pp. 33-61.
- Jakobson, Roman** (1959). *On Linguistic Aspects of Translation*. In Brower, (ed.), On Translation, Cambridge, MA: Harvard University Press, pp. 232-239.
- Karamitroglou, Fotios** (2000). *Towards a Methodology for the Investigation of Norms in Audiovisual Translation: The Choise between Subtitling and Revoicing in Greece, Amsterdam & Atlanta*. Editions Rodopi B.V.
- Lewis, Hannah** (2019). *French Musical Culture and the Coming of Sound Cinema*. Oxford University Press: New York.
- Luyken, Georg Michael, Herbst, Thomas, Langham-Brown, Jo, Reid, Helen ve Spinhof, Hermann** (1991). *Overcoming Language Barriers in Television: Dubbing and Subtitling for the European Audience*. Manchester: European Institute for the Media.
- Metz, Christian** (2012). *Sinemada Anlam Üzerine Denemeler*. (çev. Oğuz Adanır), İstanbul, Hayalperest Yayınevi. ISBN: 978-605-63346-1-0.
- Nord, Christiane** (1995). *Textanalyse und Übersetzen. Theorotische Grundlagen, Methode und didaktische Anwendung einer übersetzungsrelevanten Textanalyse*. Heidelberg: Groos.
- O'Hagan, Minako ve Ashworth, David** (2002). *Translation-mediated Communication in a Digital World, Facing the Challenges of Globalization and Localization*. Topics in Translation 23, Multilingual Matters LTD, Clevedon, Buffalo, Toronto, Sydney. ISBN: 1-85359-581-0.
- Okyayuz, A. Şirin ve Kaya, Mümtaz** (2017). *Görsel-İşitsel Çeviri Eğitimi*. Siyasal Kitapevi: Ankara. ISBN: 978-605-9221-66-5.
- Öztürk Kasar, Sündüz ve Tuna, Didem** (2015). *Yaşam, Yazın ve Yazın Çevirisi İçin Gösterge Okuma*. Frankofoni Fransız Dili ve Edebiyatı İncelemeleri ve Araştırmaları Ortak Kitabı (27), ss. 457-482, Ankara:

Bizim Grup Basımevi.

- Pérez-González**, Luis (2008). *Audiovisual Translation*. In M. **Baker** and G. **Saldanha** (Eds.), *The Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, (second edition), pp. 13-19. London/New York: Routledge.
- Reinart**, Silvia (2014). *Lost in Translation (Criticism)? Auf dem Weg zu einer konstruktiven Übersetzungskritik*. (Transkulturalität – Translation – Transfer 5.) Berlin: Frank & Timme, 435 S.
- Reiß**, Katharina (1971). *Möglichkeiten und Grenzen der Übersetzungskritik*. (1. Auflage). München: Max Hueber Verlag.
- Reiß**, Katharina ve **Vermeer**, Hans J. (1984). *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie*. (1. Auflage). Tübingen: Max Niemeyer Verlag.
- Reiß**, Katharina (1995). *Grundfragen der Übersetzungswissenschaft*. Wiener Vorlesungen/von Katharina Reiß. Mary Snell- Hornby; Mira Kadric (Hg.). Wien: WUV- Universitätsverlag. Studienbücher Geisteswissenschaften; Bd. 1. ISBN: 3-85114-232-2.
- Reiß**, Katharina (2004). *Type, Kind and Individuality of Text: Decision Making in Translation*. In S. Kitron (Trans.), L. Venuti (Ed.), *The Translation Studies Reader*, pp. 160-171. London: Routledge.
- Rıfat**, Mehmet (1999). *Gösterge Eleştirisi*. Kaf Yayıncılık: İstanbul.
- Rıfat**, Mehmet (2009). *Göstergebilimin ABC'si*. Say Yayınları, ABC dizisi, 3. Baskı. ISBN: 978-975-468-816-0.
- Rıfat**, Mehmet (2019). *Açıklamalı Göstergebilim Sözlüğü*. Alfa Yayıncılık.
- Saussure**, Ferdinand de (1985). *Genel Dilbilim Dersleri*. çev. Berke Vardar, Multilingual Yayınları: İstanbul. ISBN: 975-7262-20-x.
- Schäfer**, Stephanie (2011). *Manifestations of Collective Identity in Country Music- Cultural, Regional, National*. MA-Thesis, Diplomica Verlag GmbH, ISBN: 9783842823013.
- Taylor**, Christopher John (2003). Multimodal transcription in the analysis: Translation and subtitling of Italian films. *The Translator*. (9) 2: pp. 191–206.
- Tuna**, Didem ve **Kuleli**, Mesut (2017). *Çeviri Göstergebilimi Çerçevesinde Yazınsal Çeviri İçin Bir Metin Çözümleme ve Karşılaştırma Modeli*. Eğitim Yayınevi: Konya. ISBN: 978-975-2475-36-6.
- van Leeuwen**, Theo (2005). *Introducing Social Semiotics*. London: Routledge.
- Vardar**, Berke (2002). *Açıklamalı Dilbilim Terimleri Sözlüğü*. Multilingual Yabancı Dil Yayınları: İstanbul.

Elektronik Kaynaklar

- <https://www.thefreedictionary.com/joker> (Erişim: 30.05.2020)
- <https://sozluk.gov.tr/> (Erişim: 30.05.2020)

<https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/carry-a-tune>
(Erişim: 30.05.2020)

Görsel-İşitsel Kaynak

Joker / Yönetmen: Todd Phillips / OYUNCULAR: Joaquin Phoenix,
Robert De Niro, Zazie Beetz, Frances Conroy, Brett Cullen / YAPIM:
2019-ABD / Süre: 121 dk.



MERHAB B. EL-HÂRİS: ARAP DİLİNDE SAVAŞ RECEZİ NAZMEDEN YAHUDİ BİR ŞAİR

Esat AYYILDIZ'

¹ Dr. Öğr. Üyesi, Kafkas Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Doğu Dilleri ve Edebiyatları Bölümü, Arap Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, ORCID ID: 0000-0001-8067-7780, esatayyildiz@hotmail.com

Giriş

Genel olarak Arap edebiyatındaki Yahudi katkısının, özel olarak da Merhab b. el-Hâriş'in savaş dizelerinin tetkik edilmesi, çoğu zaman araştırmacıların uzak durmayı tercih ettiği bir girişim olmuştur. Söz konusu şiirlerin tartışmaya fazlasıyla elverişli olmasının buradaki caydırıcı rolü yadsınamaz bir gerçekliktir. Ancak bu alandaki ilgisizliğin başlıca nedeni, günümüze ulaşmayı başaran şiirlerin yok denecek kadar az olmasıdır. Dolayısıyla İslam asrını idrak eden Yahudi şairlerin edebî yönünü işlemeye girişen araştırmacıların, tarihsel verilerin yetersizliğinden dem vurması mazur görülmelidir. Öte yandan savaş temalı şiirler, Arap edebiyatında önemli bir yere sahiptir. İslamiyet'in, Arap Yarımadası'nın başına buyruk kabileleri arasında, belirli bir ölçüye kadar siyasi birliği sağlamasına kadar geçen süreçte, sayısı bilinmeyen uzun soluklu savaşlar, pek çok küçük çaplı çatışma ve nice kanlı düello tecrübe edilmiştir. Şiddetin günlük yaşamın her zerresine nüfuz ettiği bu kaotik dönemde, söz sanatına düşkünlükleriyle tanınan erken dönem Araplarının, muharebe kültürünün gelişmesine paralel olarak, sağlam bir savaş edebiyatı ortaya koymaları da elbette fazla gecikmeyecektir. Recez formunun kullanılmasıyla nazmedilen şiirler, savaş alanlarında en sık kullanılan edebî ürünlerdir. Zira söz konusu tür, irticalen ifade edilmesi gereken anlık bildirimlerin beyan edilmesinde, savaşçı-şairlere büyük kolaylıklar sağlamaktadır. Arap kabileleri arasında, savaş recezlerinin, İslam'ın doğuşundan çok önce standartlaştırıldığı aşikârdır. Yağmacı Bedevi kültürünün ayrılmaz bir parçası olan bu şiirsel muharebe edebiyatı, Arapların en kadim komşularından olan Yahudi aşiretleri tarafından da kısa süre içerisinde benimsenmiş benzemektedir.

Ne var ki Yahudi savaşçıların söylediği irticali recezlerden günümüze ulaşan veriler fazlasıyla sınırlıdır. Harp meydanlarında nazmedilen Yahudi şiirlerinden niçin pek azının korunabildiğini tahmin etmekse güç değildir. Bu kısırlığın ana nedeni, Yahudilerin söz konusu sanat kapsamında zaten kısıtlı bir faaliyet göstermiş olmalarından kaynaklanmaktadır. Çünkü savaş şiirleri söylemek için, öncelikli olarak, yoğun bir muharebe tecrübesine sahip olunması lazım gelmektedir. Arap Yahudileri, harp sanatında ustalaşmış pek çok kahraman çıkartabilmelerine rağmen, takip ettikleri akılcı ve ölçülü siyasetin bir sonucu olarak, Araplar arasındaki yoğun çatışmalardan, İslam'ın doğuşuna kadar, bir şekilde nispeten uzak kalmayı başarmışlardır. Elbette bu durumun ardında, Yarımada'daki Yahudi nüfusunun, Arap nüfusuna oranla çok daha az olmasının da yadsınamayacak bir rolü vardır. Zira kalabalık askerî birliklerin teşkiline imkân vermeyecek kadar sınırlı bir nüfusa sahip olmaları, hem fiziki muharebelerden mümkün olduğunca kaçınmalarına sebebiyet vermiş hem de şiirle uğraşan kişilerin sayıca dezavantajlı duruma düşmelerine yol açmış olmalıdır.

Hiz. Muhammed'in İslam'ı ilan etmesinin, özellikle de İslam kuvvetlerinin Hicaz bölgesinde hızla kuvvet kazanmasının ardından, Yahudi kabileleri artık çekimserlik politikalarını bir kenara bırakacak ve Hiz. Muhammed'in aleyhinde açıkça askeri ve siyasî faaliyet yürütmeye başlayacaktır. Bu durum, artık Yahudilerin de savaş meydanlarında bilfiil kendilerini ve savaş recezlerini gösterecekleri anlamına gelmektedir. Yahudiler zorlu rakiplerdir. Fakat inanılmaz bir hızla teşkilatlanarak birkaç sene içinde bütün Arap coğrafyasını vergiye bağlayacak olan İslam ordularının karşısında, doğal olarak kalıcı bir direniş gösteremeyeceklerdir. Yenilgiye uğrayan Yahudilerin bir kısmı tahripkâr savaşların sonucunda öldürülecek, bir kısmı da yurtlarından sürülecektir. Onların bu mağlubiyeti, ortaya koydukları şiirsel ürünlerin büyük ölçüde unutulmasında etkili olan diğer faktörlerdendir. Günümüze ulaşan sınırlı sayıdaki recez parçası, Müslüman siyer tarihçileri tarafından nakledilen birkaç dizeden ibarettir. Tarihî kayıtlardan, Yahudilerle Müslümanlar arasındaki recez atışmalarının, Yahudi savaşçılar tarafından başlatıldığı anlaşılmaktadır. Onların ilk recezi nazmetmesinin nedeni, İslam safında yer alan mücahitleri teke tek vuruşmaya davet etme arzularıdır. Hiz. Muhammed tarafından görevlendirilen Müslümanların, bu meydan okumalara verdikleri karşılıklar, hem fiziksel mübarezeleri hem de şiirsel düelloları kapsamaktadır. Söz konusu tarafların ortaya koyduğu recez parçalarından fazla bir derinlik beklemek haksızlık olacaktır. Çünkü bu şiirler, tansiyonun doruğa ulaştığı bir ortamda, alalecele nazmedilmektedir. Zaten savaşçıların haykırdıkları tahrik edici dizelerin yegâne amacı da düşmanın kışkırtılmasından ve arzu edilen mesajın nispeten daha etkileyici bir yolla karşı tarafa iletilmesinden ibarettir. Savaş recezleriyle tanınan en meşhur şair, hiç kuşkusuz Merhab b. el-Hâriş'dir. Ondan günümüze ulaşabilen şiir mirasının yalnızca birkaç dizeyle sınırlı olduğu göz önünde bulundurulduğunda, ortada uzun uzadıya ele alınabilecek bir konu olmadığı itiraf edilmelidir. Ancak iki kadim medeniyetin hem bilfiil hem de edebî olarak çarpışmasını ele alan bu nadir anlatının, veri yetersizliği dolayısıyla modern bilim tarafından göz ardı edilmesi düşünülemez.

1. Merhab (مَرْحَبَ / مَرْحَب): Kahramanlaştırılan Bir Antagonist

Klasik kaynaklarda, Merhab'dan genellikle Merhab b. el-Hâriş (مَرْحَبَ بن الحارث) ismiyle bahsedilmektedir (İbn 'Asâkir 1417/1997: c.55, s.267). Anlatıların temel vurgusu şairin etnik kökeni olduğundaysa, Merhab el-Yahûdî (مَرْحَبَ الْيَهُودِي) ifadesi tercih edilmektedir (İbn Hişâm 1375/1955: c.2, s.333). Merhab, İslam kuvvetlerinin Hayber'i işgal ettiği günlerde, daha çok savaşçılığıyla ön plana çıkan Yahudi şairlerden biridir. 628-629 yıllarında öldürülen ve Himyer kökenli olduğu tahmin edilen şair, İslam tarihine Hayber kalelerinden birisini savunurken gösterdiği cesareti dolayısıyla geçecektir. Alışılmışın dışında bir güce sahip olduğu, iki zırh

giydiği, çifte sarıkle miğfer taktığı, iki yanında da kılıç taşıdığı ve üç uçlu mızrak savurduğu anlatılmaktadır (Seligsohn 1904: c.8, s. 330-331).

Merhab hakkındaki tüm abartılar bir kenara bırakılsa dahi, gözü kara bir cengâver olarak elde ettiği imajın geçerliliğini korumaya devam edeceği görülecektir. O aynı zamanda savaşçılığı ve cesaretiyle adını duyuran bir aileden gelmektedir. Kardeşleri el-Hâriş ve Yâsir, Hayber Muharebesi'nin öne çıkan savaşçılarındandır. Meşhur Zeyneb bint el-Hâriş (ö. 7/628'den sonra) de bu aileye mensuptur. Zeyneb'in, öldürülen kocasının, kardeşinin ve amcasının intikamını almak amacıyla, Hz. Muhammed'i zehirlemeye çalıştığı bilinmektedir. Zehir kattığı yemek sayesinde Hz. Peygamberin sağlığını bozan ve göreceli olarak amacına ulaşan bu kadınla Merhab arasındaki yakınlık derecesi, tam olarak tespit edilebilmiş değildir. Bazı kaynaklara göre, el-Hâriş, Zeyneb'in babası ve Merhab'ın kardeşidir. Ancak aynı kaynaklarda Zeyneb'in el-Hâriş'in kızı ve Merhab'ın kız kardeşi olduğu da söylenmektedir (Moreh 2007: c. 13, s. 532-533; Gülgün 2013: c. 44, s. 360).

Merhab'ı tipik bir Arap silahşorundan ayıran başka yönler de vardır. Örneğin; o dönemde Yahudilerin Arapçayı İbrani harfleriyle (yahut Süryani alfabesiyle) yazdığını düşündüren bazı deliller bulunmaktadır. Merhab'ın kılıcında da bu minvalden bir yazının işlenmiş olduğunu gösteren ipuçlarına rastlanmaktadır. Nitekim Araplar söz konusu cümleyi, Teymâ'dan bir Yahudi'ye okutana kadar çözümleyememişlerdir (Leszynsky 1910: 21). Kılıca secili bir dille işlenmiş olan ifade şudur (el-Vâkidî 1404/1984: c. 1, s. 656):

”هَذَا سَيْفٌ مَرْحَبٌ”

”مَنْ يَذْفُهُ يَعْطَبُ”

“Hazâ seyfu Merhab; men yezukhu ya‘tab!”

“Bu Merhab'ın kılıcıdır; kim onu tadarsa geberir!”

Merhab'ın yiğitliğinin bu denli öne çıkartılmasının nedeni, muhtemelen Arap zaferinin yüceltilebilmesi için dişli bir hasma ihtiyaç duyulmuş olmasından kaynaklanmaktadır. Bu durum, Yunan edebiyatında dünyanın en büyük savaşçısı olarak kabul edilen Akhilleus'un yiğitliğinin arzulanmış ölçüde vurgulanabilmesi için, karizmatik savaşçı Hektor'a duyulan ihtiyaca benzemektedir. Merhab'ı öldüren kişinin kimliği hakkında farklı rivayetlerin bulunması da ortaya attığımız tezin açık ispatlarındandır. Birbiriyle çelişen rivayetlerde, Merhab'ı düelloda öldüren kişi olarak gösterilenler: Hz. Ali ve Muhammed b. Mesleme'dir. Mantığın rehberliğine başvurulduğunda, Merhab'ı öldürenin Muhammed b. Mesleme olduğu açıkça görülecektir (İbn Hişâm 1375/1955: c.2, s. 333-334). Ancak tarihi tahrif etmekten korkmayan bazı müteşebbisler, Hz. Ali'nin ismini

kullanarak farklı bir tarih versiyonu ortaya atmaktan ve büyük bir kafa karışıklığına sebebiyet vermekten çekinmeyeceklerdir.

Hız. Ali'nin Merhab'ın katili olarak gösterildiği rivayetlerin uydurma olduğunu düşündürecek sayısız detay bulunmaktadır. Şimdi değineceğimiz bu uydurma rivayetlerin üretilmesinin nedeni, garip şekilde, sonraki nesillerden çıkan bazı bedhahların, kendi politik düşüncelerini destekleme arzusundan kaynaklanmışa benzemektedir. Kureyş'in en büyük kahramanlarından olan Hız. Ali'nin böylesi mesnetsiz rivayetlerle yüceltmeye ihtiyacı yoktur. Ayrıca bu konuda yanılgıya düşölmesi, Merhab gibi bir bahadıyla düello etmeyi göze alarak canını hiçe sayan Muhammed b. Mesleme'nin cesaretinin hiçe sayılması anlamına gelmektedir. Hem uydurma rivayette hem de gerçek anlatıda, olayın ana eksenine konumlandırılmış figürler, Merhab ve Merhab'ın savaş recezidir. Burada öncelikle uydurma rivayete değinilerek asılsızlığının ispatlanması, ardından da yeni bir başlık altında gerçek recez parçalarının ele alınması daha doğru olacaktır.

Uydurma rivayetlere göre, Hız. Muhammed Hayber kalelerinden birisinde kamp kurduğunda, liderlik sancağını Hız. Ömer'e vermiştir. Hız. Ömer bir grup insanla birlikte harekete geçmiş, ancak Hayber ahalisiyle karşılaştığında, başarısızlığa uğrayarak yoldaşlarıyla birlikte geri çekilmek durumunda kalmıştır. Hız. Peygamberin yanına döndüklerindeyse, güya Hız. Ömer arkadaşlarını, arkadaşları da Hız. Ömer'i korkaklıkla itham etmiştir. Yaşananların ardından Hız. Muhammed, yarın sancağını, Allah'ı ve Peygamberini seven ve aynı zamanda da Allah ve Peygamberi tarafından sevilen birisine bırakacağını bildirmiştir. Tayin zamanı geldiğinde, Hız. Ebû Bekir ve Hız. Ömer, sancak hususunda rekabete tutuşmuştur. Ancak Hız. Muhammed'in (o esnada göz rahatsızlığından muzdarip olduğu anlatılan) Hız. Ali'yi çağırarak sancağını ona tevdi ettiği kurgulanmaktadır (eť-Taberî t.y.: c. 3, s. 11-12).

Bu rivayette, Hız. Ali'nin ilerideki selefleri olacak olan Hız. Ebû Bekir ve Hız. Ömer'le kıyaslanması aracılığıyla neyin elde edilmeye çalışıldığı açıktır. Ancak söz konusu hikâyeyi uyduran kişi, Hız. Ali'yi diğer halifelerden üstün tutmakla yetinmeyecektir. Çünkü bilindiği üzere bütün etkileyici kurgular, kahramanlaştırılmış bir antagonistle yahut diğer bir deyişle dişli bir hasımla desteklenmeli ve de tipik bazı doğaüstü olayla zenginleştirilmelidir. Yahudilerin kahraman şairi Merhab, hem muteber kabul edilen dinî geçmişi hem de savaşçılık yönüyle, böylesi bir rol için biçilmiş kaftandır. Rivayet uydururken Arapların vazgeçemedikleri temaların başında, gelecekte haber veren Yahudiler gelmektedir. Çünkü İslam öncesi geleneklerinde, Yahudiler bilgeliğin şanlı temsilcileridir. Bu yüzden kurmaca hikâyeyi üreten kişi, Merhab'ın etnik kökeninden yararlanarak, şairin annesini gelecekte isabetli haberler veren bir

kâhine dönüştürüvermiştir. Söz konusu rivayetler kapsamında, annesinin Merhab'a: *"Merhab! Savaş (meydanında) 'Aslan' namıyla anılan ve bu şekilde recez söyleyen bir adamın karşısına çıkma! Çünkü o senin katilindir."* dediği aktarılmaktadır (el-Maḳrîzî 1420/1999: c. 11, s. 290).

Elbette bu rivayetler, en az tanrıça annesi Thetis tarafından, Truva Savaşı'na katılması yahut ismi zikredilerek belirtilen bir düşmanını (Memnon) öldürmesi halinde, erken yaşta katledileceği bildirilen Akhilleus'un mitolojik savaş kariyeri kadar gerçektir. Akhilleus şan ve şöhreti seçerek Truva Savaşı'na katılacak, kehanette adı zikredilen hasmını öldürecek ve kehanetin gerçekleşmesi sonucunda kendisi de öldürülecektir (Dodds 1999: c. 1, s. 147; Kershaw 2018: 297). Görünüşe göre, Merhab hakkındaki rivayetleri uyduran kişi, Yunan mitlerinin büyük bir hayranıdır. Çünkü Merhab da annesinin ölümünü bildirdiği kehanete kulak asmadan hasmının karşısına çıkacak ve kehanetin gerçekleşmesi sonucunda hayatını kaybedecektir. Rivayetlerde görülen bu belirgin Yunan etkisi dahi, tarih kitaplarına girecek kadar kafa karışıklığına neden olan versiyonun asılsızlığını ispatlamaya yetecek niteliktedir.

Muharripler bu kadar mitolojik unsurun yeterli gelmeyeceğini düşünmüş olacak ki, birkaç esrarengiz olay daha uydurmaktan kendilerini alıkoyamamışlardır. Bazı rivayetlere göre Merhab öldürülmeden önce bir rüya görmüştür. Söz konusu rüyada bir aslan tarafından öldürülmektedir. Elbette burada aslanla sembolize edilen kişi, *Haydar* namıyla meşhur olan Hz. Ali'den başkası değildir (Gagnier 1802: 53-54). Bu ekleme, kurguya heyecan katmak için yapılan tipik bir süslemedir. Ancak ortada büyük bir sorun daha vardır. Merhab'ın Müslümanlara meydan okumak için, er meydanına recez söyleyerek çıktığı bilinmektedir. Dolayısıyla uydurma rivayette, Merhab'ın recezi (bazı küçük farklılıklarla beraber), aynen benimsenecektir (eṭ-Ṭaberî t.y.: c. 3, s. 12):

”قَدْ عَلِمْتُ خَيْرُ أَبِي مَرْحَبٍ

شَاكِي السِّلَاحِ بَطْلٌ مُجَرَّبٌ

أَطْعُنْ أَحْيَانًا وَحِينًا أَضْرِبْ

إِذَا اللَّيْثُ أَقْبَلَتْ تَلْهَبُ“

"Hayber benim Merhab olduğumu bilir!

Tepeden tırnağa silah kuşanmış, tecrübeli bir kahraman(ım).

Kah (mızrağımla) deşer kah (kılıcımla) vururum...

...Alevlenmiş (bir öfkeyle) aslanlar yaklaştığında!"

Artık sıra Yahudi silahşorun dizelerine karşılık verilmesine gelmiştir. Kurgucular, Hz. Ali'nin ağzından uydurma bir karşılık recezi de nazmedecektir. Söz konusu dizeler şu şekildedir (eṭ-Ṭaberî t.y.: c. 3, s. 13):

”أَنَا الَّذِي سَمَّنِي أُمِّي حَيْدَرَهُ
أَكِيلُكُمْ بِالسَّيْفِ كَيْلَ السُّنْدَرَةِ
لَيْتَ بَغَابَاتٍ شَدِيدٍ قَسُورَهُ“

“Ben, annesinin ‘Aslan’ (Ḥaydar) namını verdiği kişiyim.

Kılıc(ım) aracılığıyla, sizi ölçek (hassasiyetiyle) ölçerim.

(Ben) ormanlar içerisinde pek güçlü olan bir aslan(ım).”

Merḥab'ın ideal bir antagoniste dönüştürülmesi, Hz. Ali tarafından öldürülmesiyle noktalanacaktır (eṭ-Ṭaberî t.y.: c. 3, s. 13). Bu minvaldeki mesnetsiz anlatıların detaylarına daha fazla yoğunlaşmak yersizdir. Bunlarla vakit kaybetmek yerine, Merḥab'ı alt etmeyi başaran gerçek savaştının, yani Muhammed b. Mesleme'nin, olayın kahramanı olarak sunulduğu rivayetlere geçmek daha doğru olacaktır.

2. Merḥab'ın Muhammed b. Mesleme Tarafından Öldürülmesi

İbn Hişâm'a göre, Merḥab'ı öldüren kişi Muhammed b. Mesleme'dir (İbn Hişâm 1375/1955: c.2, s. 333-334). Hadisenin ünlü siyer tarihçisinin aktardığı şekilde cereyan etmediğini düşündürecek makul tek bir veri dahi bulunmamaktadır. Hatta bilakis Merḥab'ı öldürmeye gönüllü olması için, Muhammed b. Mesleme'nin geçerli sebepleri vardır. Çünkü Muhammed'in kardeşinin Yahudiler tarafından öldürüldüğü bilinmektedir (İbn Hişâm 1375/1955: c.2, s. 333-334). Dolayısıyla kardeşinin intikamını almak amacıyla, acılı sahabenin, Merḥab'ın düello davetine yanıt vermiş olması, gayet olası ve makuldür. Ayrıca Muhammed, Merḥab'la boy ölçüşebilecek kadar kuvvetlidir. Zira dönemin en önemli Yahudi şairi olan Ka'b b. el-Eşref'e düzenlenen suikastı organize eden ve nihayetinde onu bizzat öldüren kişi de Muhammed b. Mesleme'den başkası değildir. Bilindiği üzere, Ka'b b. el-Eşref en az Merḥab kadar mahir bir savaşçı-şairdir. Aynı tarihî eserlerde, kendisinden sayıca üstün olan suikastçı birliğine karşı nasıl etkin bir mücadele verdiği detaylıca anlatılmaktadır. Ka'b'a düzenlenen suikasttakinin aksine, Muhammed burada Merḥab'ın karşısına tek başına çıkmak durumundadır. Lakin onun karakteri, böylesi bir tehlikeyi korkusuzca üstlenebilecek atılganlıktadır. Nitekim Ka'b suikastı için gönüllüler sorulduğunda, sonunu düşünmeden öne atıldığı bilinmektedir. Hatta sonradan uhdesine aldığı vazifeyi başaramayacağı hususunda endişelendiği ve Hz. Peygamber tarafından bu kaygılarının teskin edildiği rivayet edilmektedir (İbn Hişâm 1375/1955: c.2, s. 54-57).

Netice itibarıyla Muhammed, Hz. Peygambere söz verdiği her iki işin üstesinden de bir şekilde gelmeyi başaracaktır.

Merhab'ın Muhammed'le girişeceği düelloyu başlatan recezi, Hz. Ali'yle yaptığı iddia edilen sözde düellodakiyle hemen hemen aynıdır. Daha gerçekçi olan bu rivayetlere göre, Merhab, kalesinden silahlarını kuşanarak çıkmış, Müslümanlara teke tek düello yapmak istediğini bildirmiş ve *recez* formunda nazmettiği aşağıdaki şiirini okumuştur (İbn Hişâm 1375/1955: c.2, s. 333):

”قَدْ عَلِمْتُ خَيْرُ أَيِّ مَرْحَبٍ
شَاكِي السِّلَاحِ بَطْلٌ مُجَرَّبٌ
أَطْعُنْ أَحْيَانًا وَحِينًا أَضْرِبُ
إِذَا اللَّيْثُ أَقْبَلَتْ تَحَرَّبُ
إِنْ حِمَايَ لِلْحِمَى لَا يُقْرَبُ“

“Hayber benim Merhab olduğumu bilir!

Tepeden turnağa silah kuşanmış, tecrübeli bir kahraman(ım).

Kah (mızrağımla) deşer kah (kılıcımla) vururum...

...Hiddetlenmiş aslanlar yaklaştığında!

Benim korunağım, kendisine yaklaşılamayan bir korunaktır.”

İslam saflarında yer alan Ka‘b b. Mâlik (ö. 50/670), Merhab'ın bu şiirine aşağıdaki dizeleriyle karşılık verecektir (İbn Hişâm 1375/1955: c.2, s. 333):

”قَدْ عَلِمْتُ خَيْرُ أَيِّ كَعْبٍ
مُفَرِّجُ الْعَمَى جَرِيءٌ صَلْبٌ
إِذْ شَبَّتْ الْحَرْبُ تَلْتَنُهَا الْحَرْبُ
مَعِيَ حُسَامٌ كَالْعَقِيقِ عَضْبُ
نَطَوُّكُمْ حَتَّى يَذِلَّ الصَّعْبُ
نُعْطِي الْجَزَاءَ أَوْ يَفِيءَ النَّهْبُ
بِكَفِّ مَاضٍ لَيْسَ فِيهِ عَثْبُ“

“Hayber benim Ka‘b olduğumu bilir!

Kederleri gideririm. Cesaretli ve dirençliyim.

Savaş ne zaman şiddetlense, onu başka bir savaş izler.

Yanımda yıldırım ısıltısı gibi keskin bir kılıç var!

Sizi (aranızdaki) sert kişiler (dahi) küçük düşüp de (ufalanana) kadar, (ayaklarımızın altına alır), çiğner (dururuz)!

Ya cizye ödeteceğiz ya da (ancak) yağma denk gelir buna!...

...Kendisine yönelik hiçbir suçlamanın olmadığı çetin bir savaşçının el(lerin)de!"

Burada Merhab'ın recezine karşılık verilmesi görevinin, Muhammed b. Mesleme tarafından değil de Ka'b b. Mâlik tarafından üstlenilmiş olduğunun üzerinde durulması faydalı olacaktır. İbn Hişâm'ın rivayetindeki bu ayrıntı, söz konusu versiyonun doğruluğuna kanıt olarak sunulabilir. Nitekim sahih kabul ettiğimiz bu rivayette, düello için görevlendirilen kişi ile receze karşılık vermesi için görevlendirilen kişi birbirinden farklıdır. Söz konusu durum bir kurgucunun eserine benzememektedir. Zira büyük ihtimalle kurgucular, yalanlarına estetik katmak amacıyla, recez söyleme vazifesini de düellocuya yükleme eğiliminde olacaktır. Çünkü kahramanın çok yönlü olmasının, kurgusal açıdan daha estetik duracağı açıktır. Örneğin; Hz. Ali'nin düellocu olarak sunulduğu rivayetlerde, recezlere karşılık verme görevi de Hz. Ali'ye yüklenmektedir. Hakikaten de bu durum, hikâyecilik açısından daha etkileyicidir. Ancak Merhab'ın şiirine, şairliğiyle ön plana çıkmayan Muhammed b. Mesleme'nin yerine, dönemin usta şairlerinden Ka'b b. Mâlik'in karşılık vermiş olması çok daha mantıklıdır.

Anlatıldığına göre, Merhab ve Muhammed vuruşmaya başladığında, kendilerini savunmak amacıyla aralarına yumuşak cinsten bir ağaç (*asclepias gigantea*) alacaklardır. Hararetli geçen çarpışmada, hamlelerin şiddetinden bu ağacın dallarının paramparça olduğu kaydedilmektedir. Yanlış bir hamle sonucunda kılıcını Muhammed b. Mesleme'nin kalkanında kaybeden Merhab, bu fırsatı kaçırmayan rakibi tarafından öldürülecektir (İbn Hişâm 1375/1955: c.2, s. 333-334).

Merhab'ın öldürüldüğünü görünce, er meydanına bu kez maktulün kardeşi olan Yâsir çıkacak ve *recez* formunda nazmettiği şu dizeleriyle Müslümanlara meydan okuyacaktır (et-Taberî t.y.: c. 3, s. 11):

”قَدْ عَلِمْتُ خَيْرَ أَنِّي يَاسِرُ

شَاكِي السِّلَاحِ بَطْلٌ مُغَاوِرُ

إِذَا اللَّيْثُ أَقْبَلَتْ تُبَادِرُ

وَأَحْجَمْتُ عَنْ صَوْلَتِي الْمَغَاوِرُ

إِنَّ حِمَايَ فِيهِ مَوْتُ حَاضِرٌ

“Hayber benim Yâsir olduğumu bilir!

Tepeden tırnağa silah kuşanmış, akıncılık yapan bir kahraman(ım).

Aslanlar aceleyle yaklaştığında...

...ve akıncılar benim saldırımdan çekindiğinde...

...Ölüm, benim korunağında ikamet eden(lerden birisidir).”

İslam saflarında yer alan ez-Zubeyr b. ‘Avvâm (ö. 36/656), Yâsir’e hem er meydanında hem de şiir sahasında karşılık vermek üzere öne atılacaktır. Karşılık şiirinde, Yâsir’e hitaben ılımlı bir dil kullandığı ve onu İslam saflarına çekmeye çalıştığı fark edilmektedir. Söz konusu dizeler şu şekildedir (eṭ-Ṭaberî t.y.: c. 3, s. 11):

”قَدْ عَلِمْتُ حَيِّبُ أَيْ زَبَّارٌ

قَرَمَ لِقَوْمٍ غَيْرِ نَكْسٍ قَرَارٌ

ابْنُ حُمَاةِ الْمَجْدِ وَابْنُ الْأَخْيَارِ

يَاسِرُ لَا يَغْرُزُكَ جَمْعُ الْكُفَّارِ

فَجَمْعُهُمْ مِثْلُ السَّرَابِ الْجَرَّارِ”

“Hayber benim Zabbâr olduğumu bilir!

Başını eğip kaçmayan bir kabilenin lideriyim!

Şerefîn koruyucularının oğluyum; en iyilerin oğlu!

Yâsir! Kâfirler topluluğu seni aldatmasın!

Onların toplanişı koca bir seraptan ibarettir!”

Şiir atışmaları yerini mübareze için karşı karşıya gelen savaşçıların bilfiil vuruşmasına bıraktığında, Zubeyr, Yâsir’i öldürmeyi başaracaktır (eṭ-Ṭaberî t.y.: c. 3, s. 11). Merḥab’ın öldürülmesinden sonra nazmedilen şiirlerin de Merḥab’ın başlattığı formda devam ettirildiği açıkça görülmektedir. Ka‘b b. Mâlik’in, Yâsir’in ve ez-Zubeyr b. ‘Avvâm’ın şiirlerinin, tamamıyla Merḥab’ın dizlerinin üzerine inşa edildiği aşîkârdır. Öte yandan Müslümanların nazmettiği karşılık recezlerinin, Arap şiirinin atomistik yapısını daha iyi yakalayabildiği, diğer bir deyişle bu recez parçalarında dizeler arasındaki bağımsızlığın daha iyi korunabilmiş olduğu itiraf edilmelidir.

Sonuç

Merhab b. el-Hâriş, Arap-İslam tarihinde daha çok savaşçılığıyla ön plana çıkartılan meşhur Yahudilerdendir. Arap-Yahudi edebiyatındaki önemi ise, bu cengâverliğinin mühim bir bölümüne tekabül eden recez şairliğinden ileri gelmektedir. Elbette nazmettiği şiirsel ürünler, savaş temasıyla şekillenen ve üzerinde fazlaca düşünülmeden, irticalen söylenmiş olan dizelerden ibarettir. Ancak Yahudilerce nazmedilen savaş recezlerine Arap edebiyatında fazla rastlanmadığından, söz konusu recez parçalarının belirgin bir edebî ağırlığının bulunduğu belirtilmelidir. Merhab'ın Müslümanları düelloya davet etmek amacıyla nazmettiği söz konusu kıta, yalnızca beş dizeden oluşmaktadır. Ancak bu dizelere misilleme yapmak amacıyla Müslümanlar tarafından nazmedilen karşılık recezleri ve Merhab'ın bahsi geçen şiiri üzerinden şekillendirilen yarı-mitolojik bir uydurma rivayet, recez parçalarının detaylıca incelenmesini zorunlu kılmaktadır.

Merhab'ın şairliğini titiz bir incelemeye tabi tutacak olan araştırmacıların karşılaşacağı yegâne sorun, şiirsel verilerin yetersizliği değildir. Merhab ile Hz. Ali'nin tarihî kişiliklerinin suiistimal edilmesiyle, onlar hakkında uydurma rivayetlerin ortaya atılmış olması, görünüme göre erken bir tarihten bu yana pek çok kafa karışıklığına sebebiyet vermiştir. Edebî ve tarihî kayıtlardan yola çıkılarak yapılan incelemeler, bahsi geçen tarihsel tahriflerin, Hz. Ali'nin halifelik hakkını vurgulamak isteyen kişilerce yapılmış olabileceği sonucuna işaret etmektedir. Malum olduğu üzere, İbn Hişâm gibi güvenilir İslam otoriteleri, Merhab'ı düelloda alt eden kahraman olarak Muhammed b. Mesleme'yi göstermektedir. Oysa söz konusu muharripler, mevcut tarihî kayıtları kendilerine göre değiştirerek yeni baştan bir tarih yazımına kalkışacaklardır. Bilinçli bir mantık süzgecinden geçirildiğinde, Hz. Ali'nin adeta mitolojik bir kahramana dönüştürüldüğü bu anlatıların, tamamıyla kurgudan ibaret olduğu görülecektir. Nitekim kurgucuların ortaya attığı versiyon, pek çok mantık dışı hadiseyle doldurulmuş vaziyettir. Ayrıca birkaç doğaüstü olayın ilave edilmesiyle zenginleştirilen bu uydurma anlatı, antik Yunan edebiyatına özgü bazı motifleri de ihtiva etmektedir.

Merhab ile Hz. Ali arasında gerçekleştiği iddia edilen mübarezenin Yunan edebiyatındaki benzeri, dünyanın en büyük savaşçısı sayılan Akhilleus ile onun kahramanlığını vurgulamak amacıyla idealleştirilen cesur savaşçı Hektor arasındaki düellodur. Elbette bu antik mitler Arap edebiyatına uyarlanırken bazı belirgin değişikliklere maruz kalmış, içerisindeki karakterler de birbirine karışmıştır. Bunun nedeni, kurgucunun hikâyeyi Arap kültürüne uyarlamasından ve her detayı Hz. Ali'yi yüceltecek şekilde biçimlendirmesinden kaynaklanmaktadır. Örneğin; Yunan edebiyatında, Akhilleus'u Truva Savaşı'na katılmaması hususunda uyarın

ve savaşa girmesi halinde erken yaşta öldürüleceği kehanetinde bulunan kişi, Akhilleus'un annesi olan Tanrıça Thetis'tir. İslamiyet'i benimseyen Araplar tarafından, tanrıça fikrinin kabul edilemez olduğu aşikârdır. Bu yüzden Merhab'ın annesine gelecekte haber verebilme vasfını yükleyen kurgucular, onu sadece isabetli kehanetlerde bulunabilen bir kâhine dönüştürmekle yetinmek durumunda kalacaklardır. Elbette Merhab'ın ve ailesinin Yahudi kökenli olması, bu kurgunun en önemli motifidir. Zira kadim Araplar, Yahudileri bilgelikle özdeşleştirdiklerinden, (özellikle birisini yüceltmek amacıyla) rivayet uydurma işlerine bulaştıklarında, gelecekte haber verebilme yetisine layık gördükleri Yahudileri, referans göstermeyi alışkanlık haline getireceklerdir. Dolayısıyla Arap rivayetlerinde "isabetli kehanetlerde bulunan Yahudi" temasına rastlandığında, söz konusu anlatıların, Yahudi bilgeliğinin itibarını suiistimal etmeyi amaçlayan kurgucuların uydurması olduğundan şüphelenmemek, neredeyse imkânsız hale gelecektir. Özellikle İslam sonrasında, Yahudilerin İslamiyet'in öncülü olarak kabul edilmeye başlamasının, bu ivmeyi hızlandırdığı da aşikârdır.

Akhilleus gibi Merhab da annesinin kehanetine aldırış etmeden (yahut belki de sadece şanını korumak amacıyla) er meydanına atılacak, annesinin asla savaşmaması gerektiği hususunda uyardığı "Aslan" namındaki Hz. Ali ile düelloya girecek ve kehanetin gerçekleşmesi neticesinde öldürülecektir. (Yunan edebiyatındaki olayın, daha geniş bir zaman aralığında, araya farklı kişilerin de girmesiyle sonuçlandığını, burada hatırlatmaya lüzum olmasa gerek). Merhab'ın düelloya davet recezi, hem uydurma hem de sahih rivayetlerde, hikâyenin ana eksenini meydana getirmektedir. Tahmin edileceği üzere, uydurma rivayetlerde Merhab'ın recezine kendi karşılık receziyle misilleme yapan kişi, Hz. Ali'den başkası değildir. Oysa İbn Hişâm'ın anlatılarında, Merhab'ın recezine karşılık verme görevini üstlenen kişi, döneminin ünlü yergicilerinden olan Ka'b b. Mâlik'tir. Dolayısıyla sahih kabul ettiğimiz versiyonda, düelloya karşılık veren kişi olarak sunulan Muhammed b. Mesleme'nin, karşılık recezi nazmettiği yönünde herhangi bir iddianın bulunmuyor oluşu, bu rivayetlerin güvenilirliğini daha da arttırmaktadır. Çünkü söz konusu durum, râvîlerin Müslüman savaşçıyı çok yönlü bir kahramana dönüştürmeye çalışmadığını göstermektedir. Hatırlanacağı üzere, uydurma versiyonu ortaya atan kurgucular, receze karşılık verilmesi vazifesinin de Hz. Ali tarafından üstlenilmesi gerektiğini düşünmüşler, hatta onun söyleyeceği recezi, kendi uydurdıkları kehanetin bir parçası haline getirmişlerdir.

İbn Hişâm'ın kalemiyle aktarılan recez kıtalarında, Merhab tarafından başlatılan anlamsal dizilimin, Merhab'tan sonraki şairler tarafından da benimsendiği gözlemlenmektedir. Örneğin; Ka'b b. Mâlik, Merhab'ın kardeşi Yâsir ve ez-Zubeyr b. 'Avvâm, Yahudi silahşorun başlattığı üsluba bağlı kalmayı tercih etmektedir. Bu eğilim, söz konusu şiirsel parçaların

orijinalliğine işaret eden diğer bir kanıt olarak mütalaa edilebilir. Çünkü Merhab'ın recezine karşılık verilmesi amacıyla, Ka'b b. Mâlik tarafından nazmedilen şiirde kullanılan uyak, Merhab'ın şiirindekiyle aynıdır. Keza az evvel bahsettiğimiz gibi, Merhab'ın üslubu da Ka'b b. Mâlik tarafından benimsenmiş durumdadır. Bunun yanı sıra Yâsir ile ez-Zubeyr b. 'Avvâm'ın birbirlerine karşı nazmettikleri recezlerin uyakları da uyum içerisindedir. Buradaki mutabakat, gerçek bir karşılık recezinin sahip olması gereken niteliklerdendir. Oysa Hz. Ali'ye atfedilen recez parçası ile Merhab'ın recezi arasında herhangi bir uyak uyumu kesinlikle söz konusu değildir. Elimizdeki nazım ürünleri şiirsel açıdan değerlendirildiğinde, Merhab ile kardeşinin şiirlerinde, dizeler arasında olması gereken bağımsızlığın yeterince sağlanamadığı gözlemlenmektedir. Öte yandan bu konuda Ka'b ile Yâsir'in, Arap şiir standartlarını yakalayabildiğini söylemek mümkündür.

KAYNAKLAR

- Dodds, E. R. (1999). The Homeric Question (Unitarians, Analysts, Neo-Analysts). Irene J. F. de Jong (Ed.), *Homer: Critical Assessments* içinde (s. 3-160). Londra-New York: Routledge.
- Gagnier, J. (1802). *Leben Mohammeds des Propheten*. Köthen: I.A. Aue.
- Gülgün, U. (2013). Zeyneb bint Hâris. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* içinde (Cilt 44, s. 360). İstanbul: TDV Yayınları.
- İbn 'Asâkir, Ebû Kâsım (1417/1997). *Târîhu Medîneti 'd-Dimaşk*. Ömer b. Ğurâme 'Amrî (Thk.), (Cilt 55). Beyrut: Dâru'l-Fikr.
- İbn Hişâm (1375/1955). *es-Sîretu'n-Nebevîyye*. Mustafa es-Sağkâ, İbrahim el-Ebyârî, 'Abdu'l-Hafîz eş-Şelebî (Haz.), (2. bs., Cilt 2). Mısır: Mustafa el-Bâbî el-Halebî ve Evlâduhu.
- Kershaw, S. P. (2018). *Yunan Mitolojisi Rehber Kitabı*. Şefik Turan (Çev.). İstanbul: Salon Yayınları.
- Leszynsky, R. (1910). *Die Juden in Arabien zur Zeit Mohammeds*. Berlin: Mayer & Müller.
- el-Mağrîzî, Ahmed b. Ali (1420/1999). *İmtâ'u'l-Esmâ': Bimâ li'n-Nebî mine'l-Ahvâl ve'l-Emvâl ve'l-Hafede ve'l-Metâ'*. Muhammed Abdülhamid en-Numeysî (Thk.), (Cilt 11). Beyrut: Dâru'l-Kutubi'l-İlmiyye.
- Moreh, S. (2007). Marhab al-Yahûdî ibn al-Hârith. *Encyclopaedia Judaica* içinde. Fred Skolnik, Michael Berenbaum (Ed.), (2. bs., Cilt 13, s. 532-533). Detroit: Macmillan Reference USA.
- Seligsohn, M. (1904). Marhab ibn al-Hârith. *The Jewish Encyclopedia* içinde. Isidore Singer (Ed.), (Cilt 8, s. 330-331). New York-Londra: Funk and Wagnalls Company.
- eṭ-Ṭaberî, Ebû Ca'fer Muhammed b. Cerîr (t.y.). *Târîhu't-Ṭaberî*. Muhammed Ebû'l-Faḍl İbrahim (Thk.), (2. bs., Cilt 3). Kâhire: Dâru'l-Ma'ârif.
- el-Vâkidî (1404/1984). *Kitâbu'l-Megâzî li'l-Vâkidî*. Marsden Jones (Thk.), (3. bs., Cilt 1). B.y.: 'Âlemu Kutub.



**GÜRCÜ YAZAR ALEKSANDRE KAZBEGİ’NİN
“ELGUCA” ADLI ESERİNİN TÜRKÇEYE
ÇEVİRİLERİ ÜZERİNE BİR İNCELEME**

Gül Mükerrerem ÖZTÜRK¹

¹ Dr. Öğr. Üyesi, Recep Tayyip Erdoğan Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Gürcü Dili ve Edebiyatı Bölümü, gul.ozturk@erdogan.edu.tr

Giriş

Ülkelerarası iletişimin git gide güçlenmesiyle çevirinin önemi de artmaktadır. İyi bir çeviri yapılabilmesi için iki dile de iyi bir şekilde hakim olmanın yanı sıra bazı metotlar hakkında da bilgi sahibi olunması gerekmektedir. Çevirinin “içerik odaklı mı” ya da “sadık mı yoksa serbest mi” olması yönünde farklı görüşler vardır. Dilbilimcilerin ve çeviri bilimcilerin de üzerinde en çok durdukları konulardan biri “eşdeğerlik” olgusudur. Genellikle “eşdeğerlik” denilince herhangi bir dildeki mesajın hem içerik hem de biçim yönünden anlam kaybının az olduğu farklı bir dile aktarılması gözlenmektedir.

Çeviri, Türk Dil Kurumu’nun Türkçe sözlüğünde¹ “bir dilden başka bir dile aktarma, çevirme, tercüme” şeklinde tanımlanmaktadır. De Beaugrande ise çeviriyi dilbilimsel yönden açıklayarak “çeviri, iki metnin bir karşılaştırması olarak değil, yazar, çevirmen ve çeviri okuru arasında bir etkileşim süreci olarak değerlendirilmelidir”² şeklinde dile getirir. Yapılan tanımlamalardan çeviri etkinliğinde temel olan kaynak dil ve kültürde yer alan bir metnin sadece biçimsel olarak değil; aynı zamanda içerdiği anlamın, mesajın ve hissin de hedef dil ve kültüre, en doğru biçimde aktarımı olduğu anlaşılabılır.

Çeviri, insanlık tarihiyle beraber gelişim göstermiş ve yirminci yüzyılla birlikte çevirinin mekanik bir aktarım işlemi değil yaratıcı bir eylem olduğu gerçeğinin kabul görmesi ile “çeviribilim” adıyla yeni bir bilim dalı olarak öteki bilim dalları arasındaki yerini almıştır.³ Bu yeni bilim dalı, kuramcı ve yazın insanlarıncı değişik şekillerde tanımlanmaya başlanmıştır. Berk, çeviribilimi, “çeviriyle ilgili her türlü olguyu inceleme konusu yapan disiplinlerarası bir bilim dalı” şeklinde tanımlamaktadır.⁴ Göktürk’e göre ise çeviribilim “çeviriyi dilbilimsel, toplumsal, göstergebilimsel bir olgu biçiminde ele alıp irdeleyen, bir kurama dayanarak açıklamaya çalışan bilim dalı” olarak tanımlanabilir.⁵

“Çeviribilimin ortaya çıkmasıyla, onun yan kolu olan “çeviri eleştirisi” de bilim dalları arasındaki yerini almaktadır. Yapılan bir çeviri hakkında birçok eleştirinin yapılması değişik fikirlerin ortaya çıkmasına ve daha sağlıklı bir eserin oluşmasına ortam hazırlamaktadır. Bu eleştiri sayesinde çevirmen çeviri alanındaki eksikliklerini giderebilecek

1 Türk Dil Kurumu. (2011). *Türkçe sözlük* (11. bs.). Ankara: Türk Dil Kurumu.

2 Aksoy, N. B. (2001). Çeviride Çevirmen Seçimleri Işığında Çeviri Eleştirisi. *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 18(2), 1-16.

3 Yazıcı, M. (2010). *Çeviribilimin Temel Kavram ve Kuramları* (2. bs.). İstanbul: Multilingual Yabancı Dil Yayınları.

4 Berk, Ö. (2005). *Kuramlar Işığında Açıklamalı Çeviribilim Terimcesi*. İstanbul: Multilingual Yabancı Dil Yayınları.

5 Göktürk, A. (2004). *Çeviri: Dillerin Dili*. İstanbul: Yapı kredi Yayınları.

aynı hataları bir daha yapmayabilecektir.”⁶ Çeviri eleştirisi sayesinde eleştirmenin kaynak metinden seçtiği sözcükler ya da cümleler seçmek, çeviri metinlerdeki karşılıklarını bularak sözdizimsel, sözcükbilimsel ve anlamsal yönden incelemeye çalışmak somut veriler ortaya konulmasına olanak sağlayacaktır. Ayrıca çeviri eleştirisinde bulunan eleştirmenlerin, çevirmenlerin ve kuramcılarının bir takım farklı kuramları olmasına karşın çeviri eğilimleri konusunda ortak fikre sahiptirler. Buradan hareketle, erek odaklı çeviri kuramını geliştiren Toury, iki yeni kavramdan bahseder. Bunlar “yeterlilik” ve “kabul edilebilirlik”tir. “Yeterlilik” kavramı, kaynak metne sadık kalınması, “kabul edilebilirlik” kavramı ise hedef dilin ilke ve kurallarına uygunluğu belirtmektedir.⁷ Asıl nokta, her durumda bir “eşdeğerlik” sağlamaktır. Çeviri eleştirisinde eleştirmen, çevirmenin çeviri sürecinde bu iki kavramdan hangisine ağırlık verdiğini belirleyerek çevirinin “yeterli” mi yoksa “kabul edilebilir” mi olduğunu ortaya koyabilmelidir.⁸ Eleştirmen bunu yaparken çevirmenin çevirisinde kullandığı çeviri stratejilerini de göz önünde bulundurarak ele almalıdır.

Çevirmenlerin bir metni seçerken ve çevirirken benimsedikleri çeviri stratejileri vardır. Çeviri stratejileri; genel stratejiler ve yerel stratejiler olarak söyleyebiliriz. Yerel çeviri stratejileri, belli dil grupları arasında uygulanan çeviri yöntemleridir ve söz konusu dillerin yapı, diziliş ve sözcük dağarcığına ilişkin özelliklerden ister istemez etkilenirler. Genel çeviri stratejileri ise kaynak metne ait bazı öğelerin geri plana itilmesi, bazılarının da ön planda tutulması şeklinde meydana gelir.⁹ Çeviri eleştirisi yoluyla kaynak metin ile çeviri metin arasındaki farklar bu stratejiler ışığında incelenebilir. Böylece eleştirmen çeviri metnin, kaynak metne mi yoksa hedef dil ve kültüre mi daha yakın olduğunu göstermiş olacaktır.

Tüm bu bilgiler ışığında Aleksandre Kazbegi’nin “Elguca” adlı eserinin Türkçe çevirilerinin analizine geçmeden önce günümüze kadar ki süreçte Türk-Gürcü edebi ilişkilerinden kısaca değinilecektir.

Geçmişten Günümüze Türk-Gürcü Edebi İlişkileri

Gürcistan, jeopolitik konumu nedeniyle Türk dünyası ile daima içli dışlı bir ülkedir. Gürcistan’da Türk topluluklarının dili, tarihi ve kültürü çok eski zamandan beri merak edilmektedir. Örneğin, eski Gürcü vak’a-nüvisleri, vokabüleri ve seyahatnamelerini söyleyebiliriz. General Giorgi Kazbegi ve Rusya Bilimler Akademisi üyesi Dimitri Bakradze Türk-

6 Baykan, A. (2005). Sosyal-Kültürel Faktörlerin Çevirideki Rolü. *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 14, 177-197.

7 Yalçın, P., Pazarlıoğlu, S. (2014). “Üç Hikaye” Adlı Eser ile Türkçe Çevirilerinin Karşılaştırmalı Çözümlemesi.

The Journal of Academic Social Science Studies, 24, 139-159.

8 Yalçın, P. (2003b). Vedat Gülşen Üretürk’ün Kırmızı ve Siyah Çevirisindeki Dil Kullanımı. *Dil Dergisi*, 118, 34-42.

9 Tahir-Gürçağlar, Ş. (2011). Çevirinin Abc’ si. İstanbul: Say yayınları.

Gürcü ilişkileri kapsamında XIX. yüzyılda bazı araştırmalar yapmıştır. Bakradze'nin yapmış olduğu bu araştırmalar günümüze kadar da dikkat çekmiştir. Petersburg oryantal ekolünü takip eden 1918 yılında Tiflis Devlet Üniversitesi'nin kurulmasıyla Türkoloji bağımsız bir ilim kolu olarak yer almıştır. Üniversitenin kurucuları, kendi tarihini ve edebiyatını daha geniş boyutlu inceleme, öğrenmeye çalışmışlardır.

Türk dünyası ile yüzyıllar boyunca devam eden tarihi, siyasi, dil, kültür ve ekonomik ilişkilerin yer alması, Gürcistan'da Türkçe konuşan kesimin bulunması, Osmanlı tarihi kaynaklarında Gürcistan hakkında bilgilerin içermesi vb. durumlardan dolayı Tiflis Devlet Üniversitesi bünyesinde Türkiyat Araştırma Merkezi kurulmuş ve Türkoloji çalışmaları, Doğu Bilimleri Fakültesi'nde akademisyen Sergi Cikia önderliğinde yürütülmüştür. Cikia, şarkiyat ilim sahasında değerli eserler vermiş Türkoloji âlimleri arasında değerli bir yere sahiptir.¹⁰

1960 yılında Gürcistan Bilimler Akademisi bünyesinde Doğu Bilimleri Enstitüsü'nde Türkoloji bölümü kurulmuştur. Ayrıca Gürcistan Bilimler Akademisi'nin Edebiyat, Tarih ve El Yazmaları Enstitülerinde, Tiflis Pedagoji Üniversitesi'nde, Batum, Kutaisi, ve Akhaltsike (Ahıska) Devlet Üniversitelerinde, Tiflis ve Batum Müzelerinde Türkoloji ile ilgili konular araştırılmaktadır. Bilindiği üzere Türkoloji çok yönlü bir ana bilimdir. Gürcistan'da Gürcü uzmanlar tarafından dil, edebiyat, tarih, etnografya, folklor, sanat vb. konularda incelenmiştir.

Ayrıca Gürcü Türkologlar, Türk dili ve lehçelerinin (Türkçe, Azerbaycan Türkçesi, Özbekçe) yapısını, Türk dili ve lehçelerinin tarihini, Türkiye Türkçesi ve Azeri Türkçesi diyalektolojisini, Türk-Gürcü dillerinin ilişkilerini, Türk ve Azerbaycan edebiyatını, Türkiye-Gürcistan tarihi ilişkiler ile ilgili çalışmalar yapmışlardır.

Tüm bunları dikkate aldığımızda Türk-Gürcü edebî ilişkileri konusunda şöyle bir değerlendirmede bulunabiliriz: İkili edebî ilişkilerin tarihi oldukça yeni sayılabilir. Zira, tarihî ilişkilerin eksikliğine karşılık Gürcü edebiyatı, Türk toplumunda daha geç dönemlerde tanınmaya başlamıştır. Tanzimat Sonrası Türk edebiyatının ilk Gürcüce çeviri örneği, 1904 yılında, Sancakbeyzade Mehmet Bey adı ile, Memed Abaşıdze'nin yayımladığı Namık Kemal'in "Vatan yahut Silistre"sinin Gürcüce çevirisidir.¹¹ Çeviri, Gürcüce სამშობლო yani "" ismiyle yayımlanmıştır. Yaptığı çevirileri ile birlikte, Türk-Gürcü edebi ilişkileri kapsamında, Memed Abaşıdze'yi önemli yapan özellik Osmanlı/Türk edebiyatını

10 Sergi Cikia, Biobibliografisi, Tbilisi, 1984 (Gürcüce ve Rusça, giriş kısmı Gürcüce, Rusça ve İngilizce).

11 <http://opac.sciencelibrary.ge/cgi-bin/koha/opacdetail.pl?biblionumber=23362>

Gürcü okuruna tanıttmasıdır. Fakat 1990'lerden sonra Türkiye'nin eski Sovyet cumhuriyetleri, özellikle komşu devletlerle ilişkilerinde yeni dönem başlamıştır. Bu ilişkiler sadece ekonomik ve siyasi değil, aynı zamanda kültürel ilişkileri de kapsamaktadır. Gürcü edebiyatının Türk okuyucularla tanışmasını ele alırsak, Gürcü edebiyatı Türk toplumuna daha geç dönemlerde erişebilme fırsatı bulmuştur. 1940 yılında Niyazi Ahmet Banoğlu, Gürcü edebiyatıyla ilgilenmiş fakat onun bu çabaları yeteri kadar dikkat çekmemiştir. Gürcü edebiyatıyla ciddi temaslar 1960 yılından itibaren baş göstermiştir. 1968 yılında Ahmet Melaşvili “Gürcistan” adlı bir kitap yayınlamıştır. Bu kitapta Gürcistan ve Gürcü edebiyatıyla ilgili bilgiler yer almaktadır. Bugün Gürcü-Türk edebî ilişkilerini geliştirme girişimi Mamuli dergisiyle başlamıştır. Daha sonra Çveneburi ve Pirosmeni dergileriyle yayımlanmaya devam etmiştir. Her üç dergi de Türkiye’de yaşayan Gürcüler ve Gürcistan’la ilgilenen Türkler için iki ayda bir yayınlanan bir dergilerdir. Ayrıca bu dergiler Gürcü sanatı, Gürcü edebiyatı, Gürcü kültürü, Gürcü dili üzerine konuları içermektedir.

Tüm bu bilgilerin ışığında Gideon Toury tarafından geliştirilen Erek Odaklı Çeviri Kuramı temel alınarak “ელგუჯა/Elguca” adlı eserin Türkçeye yapılan iki çevirisini incelenecektir.

Söz konusu kaynak metin ve çeviri eserler şunlardır:

KM: Kazbegi, E. (1988). ელგუჯა (Elguca). Tiflis: Nakaduli Yayınları.

Ç1: Kazbegi, E.(2019). Kafkas Aşkı Elgûca (N. A. Banoğlu, Çev.). İstanbul: Mevsimler Kitap.

Ç2: Kazbegi, E. (1973). Gürcü Yiğidi Elguca ile Çerkez Güzeli Mzağö (A. Ö. Melaşvili, Çev.). İstanbul: Sinan Yayınları.

Yukarda verilen bilgiler dışında Aleksandre Kazbegi’nin “Ateria” v “Eliso” adlı öyküleri Türkçeye çevrildi ve 1936 yılında Kafkas Hikâyeleri adlı kitapta yayımlanmıştır. Elguca adlı romanı iki kez Türkçeye çevrilmiştir. Niyaz Ahmet Banoğlu’nun çevirisi Bir Kafkas Romanı- Elgûca (1941) ve Elgûca: Kafkas Aşkı (1964), Ahmet Özkan’ın çeviri Gürcü Yiğidi Elgûca ile Çerkes Güzeli Mzağö (1973) adıyla yayımlanmıştır. Bu çalışmada Niyazi Ahmet Banoğlunun 2019 yılında tekrar redakte edilerek yayımlanan eserinden yararlanacağız.

Yöntem

Makalede kaynak metin ile çevirileri karşılaştırmalı olarak incelenecektir. İlk olarak metnin dış özellikleri, ardından kaynak metinden cümleler seçilen cümlelerin çeviri metinlerdeki karşılıkları bulunularak ele alınacaktır. Bu cümleler, çeviri stratejileri ve Gideon Toury’nin erek

odaklı çeviri kuramı çerçevesinde incelenecektir. Elde edilen sonuçlar hedef metinler ile kaynak metin arasındaki benzerlikleri ve farklılıkları göz önüne serecektir.

Çeviri Öncesi Normlar

Hedef eserlerin kapak sayfalarını ele aldığımızda; Ahmet Özkan Melaşvili'nin çevirdiği ve Sinan Yayınları'ndan çıkan eserin ilk olarak Gürcü Yiğidi Elgûca ile Çerkez Güzeli Mzağო adlı ismi dikkat çekmektedir. Çünkü özgün eserde “ელგუჯა/Elguca” diye adlandıran eserin kitabın içeriğinden mi acaba bu şekilde çevirdiği sorusu aklımıza gelmektedir. ön kapağında Çerkez bir kız ile Kafkas bir erkeğin resmi yer almaktadır. İç kısmında ise önsöz ve çevirmenin Aleksandre Kazbegi hakkında kısa bir bilgiye yer vermektedir. Eserin arka bölümünde ise iç tarafta, Aleksandre Kazbegi'nin resminin altında eserle ilgili bir bilgi içermektedir.

Mevsimler Kitap Yayınevinden çıkan ve Niyazi Ahmet Banoğlu'nun çeviri eserinde, ön kapakta eski zamanlara ait bir doğa resmi yer almaktadır. Ayrıca Kafkas Aşkı Elgûca adlı başlıkla yer almıştır. Melaşvili'de olduğu gibi bu çeviri eserin başlığında da yine içerik odaklı bir başlık mı seçildi diye düşünülebilir. İç kısmında ise eserin yazarı Aleksandre Kazbegi'ye ait bilgilerin yer aldığı sayfaya ve bir önsöze yer verilmiştir. Eserin arka kapağında ise eserden alınan bir cümlelerin eklendiğini ve eserin yazarının bir sözüne yer verildiğini görmekteyiz.

Tablo 1: İncelenen kitaptaki Sayfa ve Bölüm Sayıları

	KM	Ç1	Ç2
Kitaptaki Sayfa Sayısı	179	209	128
Kitaptaki Bölüm Sayısı	26	26	26

Elgûca Adlı Eserin Karşılaştırmalı İncelemesi

1.Örnek

KM: დარიალის ვიწროებში სადაც ახლა მშვენიერი გზატკეცილი მიდის და შავ კლდეებს შუა გველსავით ილაკნება, უწინ მხოლოდ ბილიკები იყო, რომელზედაც ცხენების ქარავნები ძლივს დადიოდა. ეს გზა მიდიოდა ჩრდიოლეთ კავკასიიდან საქართველოში ჯერ ლარსის ვიწრო ხეობაზედ, მაგრამ რაკი დარიალის უზარმაზარ მთებს მოადგებოდა, იქ კლდე იყო გახვრეტილი და გზა ქანქანით გაყვანილი, რომლის სათაურშიაც მოხევეთა ყარაულები იდგნენ და საქართველოს დაუპატიჟებელ სტუმრებისაგან იცავდნენ. (ყაზბეგი, 1988: 7)

Ç1: Daryal Dağlarının hoş tepeleri ve yeşillikleri arasında uzayan yılanvari patika, önceden sarp kayalar ve korkunç uçurumlar ibaretti. Buralardan geçen kervanlar, yolculuklarını binbir zorlukla yaparlardı.

Büyük patika, Kafkasya'dan Gürcistan'ın Daryal Dağlarına kadar uzanır. 1864 yılında, bu korkunç dağların meşhur bir mağarası önünde iki manga asker nöbet bekliyordu. (Banoğlu, 2019: 7)

Ç2: Eskiden patikaların bulunduğu ve yalnız atların geçebildiği DARYAL geçitlerinde, şimdi mükemmel geniş yollar bulunmakta, sarp kayalıklar arasında yılan gibi kıvrılmaktadır. Bu yol kuzey KAFKASYA-GÜRCÜSTAN yönünde, önce dar LARSİ vadisinde başlar. DARYA'a yaklaştıkça, kayalıklarda kâh dikleşerek, kâh oyularak ilerler. Yolun hakim bir yerinde, vadi muhafızları Gürcüstanın davetsiz misafirlerine karşı kolluk görevini yaparlardı. (Melaşvili, 1973: 18)

Kaynak metinde yer alan “მაგრამ რაკი დარიალის უზარმაზარ მთებს მოადგებოდა, იქ კლდე იყო გახვრეტილი და გზა ქანქანით გაყვანილი, რომლის სათაურშიაც მოხვევთა ყარაულები იდგნენ და საქართველოს დაუპატიჟებელ სტუმრებისაგან იცავდნენ.” ifadeyi Ç1’de “Büyük patika, Kafkasya'dan Gürcistan'ın Daryal Dağlarına kadar uzanır. 1864 yılında, bu korkunç dağların meşhur bir mağarası önünde iki manga asker nöbet bekliyordu.” şeklinde ekleme stratejisinden yararlanarak çevrildiğini görmekteyiz. Ç2’de ise “DARYA'a yaklaştıkça, kayalıklarda kâh dikleşerek, kâh oyularak ilerler. Yolun hakim bir yerinde, vadi muhafızları Gürcüstanın davetsiz misafirlerine karşı kolluk görevini yaparlardı.” şeklinde çevrilerek Banoğlu'nun cümlelerinin aksine çevrilerek kaynak metne yakınlığından dolayı yeterli çeviri olduğunu, Banoğlu'nun çevirisinin ise demek istenilenin erek kültürde daha iyi anlaşılması ve ifade edilmesi bakımından erek metne yakınlığından dolayı kabul edilebilir çeviri olduğu söylenebilir.

2. Örnek

KM: ერთს ცივს ღამეს, როდესაც ნისლს მოებურა და უფრო მომეტებულად დაეზნელებინა იქაურობა, ამ ქანქანის ნაპირას გაეჩაღებინათ ცეცხლი რამდენიმე ყარაულს და გარს შემოსხდომოდნენ. იქვე დაერთოთ ნადირის (ჯიხვის) მწვადები და ვახშმის მომზადებას ელოდნენ. (ყაზბეგი, 1988: 7- 8)

Ç1: Soğuk gecelerde, sisler arasında kararan bu dağlar korkunç bir şekil alırlar, asırların yıpratmasıyla çürüyüp erimiş kayalar üzerinde çılgin rüzgârların uğultuları işitilir. Soğuşun kanları donduracak kadar şiddetlendiği bir akşam üstü, karakollar kır ateşi yakmışlar, yemeğe hazırlanıyorlardı. (Banoğlu, 2019: 7)

Ç2: Bulutların gökyüzünü kapatarak oraları kararttığı soğuk bir gece muhafızlar, yolun bir kenarında ateş yakmış etrafını sarmışlardı. Avladıkları yaban keçisini parçalıyor, akşam yemeğine hazırlanıyorlardı. (Melaşvili, 1973: 18)

KM’de yer alan “იქვე დაერთოთ ნადირის (ჯიხვის) მწვადები” ifadesinde yer alan “ჯიხვი/ Dağ keçisi” kelimesinin Ç1’de çevrilmediği görülmektedir. Ç2’de ise bu kelime “yaban keçisi” olarak çevrilerek kaynak metne yakınlığından dolayı yeterli bir çeviri olarak kabul edebiliriz. Ç2’de dikkati çeken nokta, çevirmenin serbest bir çeviri anlayışı benimseyerek erek odaklı bir çeviri işlemi sergilemesidir.

3. Örnek

KM: - ვინა ხარ? ჰკითხა ერთმა ყარაულთაგანმა.

- მე, ოსი მახამეთა, სენი წირიმე! - მიუგო ცხენოსანმა...

- საიდგან ან სად მიხვალ?

- ცოფიკაშვილთან... მე იმის სტუმარი ხარ.

- ეგ რაღა გაქვს ნაბადში გახვეული? - ჰკითხა ისევ იმ ყარაულმა, რომელმაც ცხენოსანს უნაგირზედ გარდი-გარდმო გადებული ნაბადში შეხვეული რაღაც შეამჩნია.

- ეს ქალია, სენი წირიმე, ესეც იმასთან მიგყავს.

- სად გინადირნია, სად? - ჰკითხეს ღმილით.

- ცერქეზიდგან მოიტაცე, ჩვეულებრივ იცრუა ოსმა...

- აი შენი ხენცელაის მადლი კი გამიწყრეს!... დაცინვით გაიკამათა მოხვევმ. (ყაზბეგი, 1988: 8)

Ç1: “Kimsin? Dur!”

Süvari, yağız atının üstünde korkunç bir hayalet gibi yükseliyordu. Yağmurluğuna sarılmış, bir dağ parçası gibi duruyordu. Süvarinin durmasıyla beraber etrafta namlu parıltıları çoğaldı. Karakol askerleri süvariye doğru yaklaşıyordu. Bir süre tereddüt anları geçirdiği anlaşılan süvari, pusuya düştüğünü, kurtuluş yolunun kapandığını anlamış olacak ki, “Siz kimsiniz; benden ne istiyorsunuz? İzin verin, yoluma devam edeyim, ben bir yolcuyum.” dedi.

Bu sırada karakol askerleri, meçhul süvarinin etrafını tamamen sarmıştı. İçlerinden biri, atı dizginlerinden yakaladı:

“Bu zaman buradan geçilmez. Nerden geliyor, nereye gidiyorsun?”

Süvari, cevap verecekti ki, siyah yağmurluğunun içinde bir hareket oldu ve bir ses duyuldu. Derin, derin nefes alan, inleyen bir ses...

Hâlâ esrarengiz bir hâlde atının üzerinde dikilip duran meçhul adam, karakol askerlerinin ne şekilde hareket edeceklerini bekliyordu. İçlerinden biri, “Nedir?” dedi. “Yağmurluğun içinde kımıldayan , ses çıkaran şey?”

Meçhul süvarinin bütün soğukkanlılığı bu sorudan sonra kayboldu. Gırtlığından boğuk sesler çıkmaya başladı, kekeledi ve cevap verdi:

“Bu, bir kız!”

“Ne... kız mı?”

“Nasıl kız?”

“Nerede buldun?” (Banoğlu, 2019: 8-9)

Ç2: - Kimsin? - diye sordu muhafızlardan biri.

- Ben, Osetyalı Mahameta, kurbanın olayım. - diye cevap verdi yolcu...

- Nereden, nereye?

- GAGİ ÇOPİKAŞVİLİ'ye... Ben onun misafiriyim.

- O örtünün altında ne var? - yine sorar muhafız. Karanlıkta yamçıya sarılmış bir şey farkediliyordu.

- Bu bir kızdır, kurbanın olayım, bunu da ona götürüyorum.

- Nerde avladın nerde? diye sorarlar gülerек.

- ÇERKESYA'dan kaçırdım? olağan palavrasını savurdu Osetyalı.

- Hay allah mustahakını versin! - gülerек tartışma açtı vadili. (Melaşvili, 1973: 18-19)

Ç1 ve Ç2' de çıkarma ve ekleme stratejileri kullanıldığı, yer yer serbest bir çeviri yapıldığı görülmektedir. KM'de yer alan ikinci paragrafa baktığımızda bunun her iki çeviride çevrilmediğini görmekteyiz. Ayrıca KM'de yer alan konuşma ifadelerinde bölümlerinde kaynak metne bağlı kalmayarak hedef dil okuyucusuna doğrudan aktarmayı seçerek serbest bir şekilde aktarıldığı görülmektedir. Ç1 ve Ç2 metinleri için erek metne yakınlıklarından dolayı kabul edilebilir çeviri olarak tanımlanabilir.

4. Örnek

KM: - გაგი!... ჰა გაგიი! გაგი!

ამ სიტყვებზედ თოფი გადმოეშვირა დერეფანზედ საფრად გაკეთებულის კედლიდგან და მოისმა :

- ვინაა მანდ, ვინ ჰკივის?

- მე ვარ ელგუჯაი.

- რაი ამბავია ამ შუალამისას?
- აი ერთაი კატაი მოვიყვანე, - სთქვა ელგუჯამ და გაჰხედა ოსსა.

- მარტოა?

- არა... ქალაი რაიმე ჰყავს. (ყაზბეგი, 1988: 9-10)

Ç1: “Gagi! Hey, Gagi!”

Kulübenin penceresi gıcırdadı. Mahur bir ses cevap verdi:

“Kimdir bu gece yarısı beni rahatsız eden?”

“Benim, ben Elgûca... Gel, sana bir kedi getirdim.”

Bu kısa konuşma üzerine birkaç kulübenin daha pencereleri aynı şekilde gıcırdayarak açıldı. Elllerinde meşale tutan birkaç insan hayaleti belirdi. (Banoğlu, 2019: 10)

Ç2: - GAGİ!... Ey GAGİ! GAGİ!

Bu sesler üzerine avlu duvarının gerisinden, silâhını çevirmiş biri cevap verir:

- Kim var orda, ki bağılıyor?

- Benim, ELGUCA.

- Ne istiyorsun böyle gece yarısı?

- Bir adam getirdim. - der ELGUCA, Osetyalı'ya bakarak.

- Yalnız mı?

- Hayır... yanında bir de kız varmış. (Melaşvili, 1973: 20)

Örneğimiz KM'de sekiz konuşma bölümlerinden oluşurken Ç1'de ki metinden de anlaşılacağı üzere kısaltılarak çevrilmiştir. Bazı konuşma bölümlerine de rastlanmamaktadır. Örneğin: “- მარტოა? - არა... ქალაი რაიმე ჰყავს.” ifadesi Ç1'de çevrilmediğini görmekteyiz. Ç2'ye baktığımızda KM'ye sadık kalınarak birebir çeviri işlemi uygulamıştır.

Sonuç olarak, Ç1'in kabul edilebilir ya da yeterli çeviri olduğunu söyleyebilmemiz için çeviri işleminin gerçekleşmiş olması gerekirdi. Ancak bu durum Ç1 için söz konusu değildir. Ç1'in ise kaynak metne yakınlığından dolayı yeterli bir çeviri olduğu açıktır.

5. Örnek

KM: ქალს შეეშინდა, შეჰყვირა და უფრო მიიკუნჭა კედლისაკენ. ელგუჯას თვალები აენთო, გული აემღვრა, წაავლო ხანჯალს მთრთოლარე ხელი და მრისხანებით უყურებდა. კიდევ ერთი წუთი, გულმა ვეღარ გაუძლო და გაჟივით. შევარდა.

- ვინაა აქა? რაი ყვირილია? - წარმოსთქვა იმან ისე, თითქოს ქალის ყვირილს გეღვდიებინა.

გაგი შეკრთა, ის თავის გუნებაში ათას რიგად ლანძღავდა ელგუჯას, რომელმაც დაუშალა ასეთს დროს და დაუპატიჟებლად შემოვარდა. მარამ სირცხილისაგან ველარა მოახერხა-რა და მხოლოდ ესლა უთხრა:

-არც ვინა! მე ვარ, მე! კარის დასათვალიერებლად მოვედი... - შემდეგ გაიფიქრა: “დღეს თუ არა, ხვალ ხომ ჩემი იქნება“, და ისევ ელგუჯას გამოუბრუნდა: - ახლა კი წავიდეთ, დავწვეთ“ კარებს კლიტე დაადე, ისიც ეყოფა... (ყაზბეგი, 1988: 12-13)

Ç1: Yabancı çevre ve yabancı yüzler arasında olan bitenden habersizdi; her şeyi kaderine terk etmişti.

Rica eden bakışlarla Elgüca'nın hareketlerini takip ediyordu. Elgüca fazla dayanamadı. Gayriihtiyari bir hareketle ve ne yaptığını düşünmeden Çerkez kızına sokuldu, ona kendi diliyle ve yalvarır gibi anlatmaya başladı:

“Bir şeyden korkma... Sen benim en mukaddes emanetimsin. Senin için bin defa ölmeye hazırım. Fakar sana kimse bir fiske dokunamaz...”

Çerkez kızı, Elgüca'nın bu hareketine de güvenmemiş, uysal bir çocuk gibi yalnız gözlerine aynı yalvaran ve merhamet dilenen gözlerle bakmıştı.

Elgüca, kızın, günlerce dağdan dağa at üstünde uykusuz geçen günlerini hatırladı. Onun istirahat ihtiyacını düşünerek, kuvvetli kollarının arasına aldı ve bir bebek gibi döşəğin üstüne yatırdı, oda kapısını kapadıktan sonra kulübenin dış kapısında, tüfeğini kolları arasına alarak taşlara yaslandı, nöbetine başladı. (Banoğlu, 2019: 13)

Ç2: Zavallı kız, yabancı bir adamın odaya girdiğini görür görmez yerinde sıçrayarak duvara yapıştı. GAGİ kızı görünce gözleri dönmüş halde hayvani duygularla ona yaklaştı.

Kız korkudan haykırarak duvara iyice sokuldu. ELGUCA'nın gözleri parladı, kalbi hızla çarpmaya başladı.

Eli hançerinde olayı izliyordu. Daha fazla sabredemiyerek çılgın gibi içeri daldı.

-Kim var burda Nedir bu ses? - diye sorarak kızın feryadı üzerine uyandığını göstermek istedi.

Mahcup olan GAGİ, hiç beklemediği bir anda içeri dalan ve oyununu bozan ELGUCA'ya içinden yüzlerce küfür savurdu. Fakat utancından yapacak bir şey bulamıyarak şunları söyledi.

- Kimse yok! Benim, ben! Kapıları kontrole gelmiştim...

Sonra düşündü: “bugün olmazsa yarın nasıl olsa benim”
ELGUCA’ya dönerek:

“Şimdi gidip yatalım! Kapılara kilit vur yeter. (Melaşvili, 1973: 23)

Yukarıda verdiğimiz örnekte kaynak metinle çeviri metinleri karşılaştırdığımızda Ç1’de yorumlamalara ve eklemelere yer verilmiştir. İlk cümlesinden itibaren bu durum açıkça anlaşılmaktadır. Kaynak metine sadık kalmadan yapılan bir çeviridir. Böylece kabul edilebilir çeviridir. Ancak Ç1’in aksine Ç2’in kaynak metne sadık kalındığını verilen ifadelerin kelimesi kelimesine hedef dile aktarıldığını görmekteyiz. Böylece Ç2 yeterli bir çeviri özelliğini taşımaktadır.

6. Örnek

KM: გაგიმ და ელგუჯამ ძლივს მოასწრეს გამოსვლა სახლიდან, როდესაც ერთი ცხენოსანი გაგის გალავნის კარებთან მოვიდა, საჩქაროდ ჩამოხდა, გასწია სახლის პატრონთან და შეატყობინა მთიულეთ- გუდამაყრელების არეულობის შესახებ: იმათ რუსები ემწყვდიათ მთიულეთის ჭალებში და გაგის საჩქაროდ იბარებდნენ, როგორც ხევის ხალხის ერთს მოთავეს. იქ მთიულები შეყრილიყვნენ ბატონიშვილის ალექსანდრეს თაოსნობით, რათა წინაღუდგომოდნენ რუსების მოძრაობას.

აი ეს იყო მიზეზი, რომ ელგუჯამ შორიდგან მაინც ვეღარ მოჰკრა თვალი თავის შეუდარებელს ჩერქეზის ქალსა, რომელმაც მთის მდინარესავით აუჩუხჩუხა სისხლი. (ყაზბეგი, 1988: 15)

Ç1: O gece sabaha karşı sınır komutanından bir asker gelmiş ve komutanın emrini Gagi’ye tebliğ etmişti.

Komutan, Gagi ile Elgucâ’nın derhâl sınıra hareket etmeleri gerektiğini bildiriyordu. İki rakip, ertesi gün, şafak sökmeden sınır yolunu tutmuşlardı.

Elgucâ, kalbinde sönmez bir ateşi yakan Çerkez kızını bir daha görmeden uzaklaştığına hayıflanıyor ve yolda giderken düşünüyordu. (Banoğlu, 2019: 17)

Ç2: Sabaha karşı bir süvari GAGİ’nin evinin kapısına dayanmış, acele attan atlıyarak onu uyandırmıştı. Dağlılar bölgesi halkının ayaklandığı, bir rus birliğinin ormanda sarıldığı, vadinin liderliği için kendisinin tensip edildiği haberlerini getirmişti. Bu haber üzerine GAGİ ile ELGUCA yola düştüler. GÜRCİSTAN Veliahtı ALEKSANDRE, rus himayesini istemeyenlerin öncülüğünü yapıyor, dağlılar da ona destek oluyorlardı. GAGİ hemen o gece yola çıkmış ELGUCA’yı da yanına almıştı.

Sarp dağlardan akan derelerde gibi kanını harekete geçiren sessiz dilber çerkes kızını uzaktan da olsa görmeden ayrılış nedeni buydu Elguca'nın.

Yolda güzel sevgilisi MZAĞO'yu düşünüyor, böyle vakitsiz karılıklıklar çıkaran dağlılara içinden küfürler savuruyordu. (Melaşvili, 1973: 26)

KM'de verilen ilk paragrafın Ç1'de çevrilmediğini görmekteyiz. Ç2'de ise birebir çeviri işlemi uygulanarak hedef dil okuyucusuna aktarılmıştır. Banoğlu'nun serbest ve hedef dil odaklı bir çeviri anlayış sürdürdüğü yaptığı çevirilerden karşılaştığımızda fark etmekteyiz. Ç2'de ise kaynak metne sadık ve birebir anlamını vererek hedef dil okuyucusuna aktarmayı başaramıştır. Ç1'in erek odaklı bir çeviri anlayışı benimsediğinden kabul edilebilir çeviri, Ç2 ise kaynak metne yakınlığından dolayı yeterli çeviri olduğunu ortaya koymaktadır.

7. Örnek

KM: ხალხი დასხდა ვახშმად. დაუძახეს მზალოსაც. ის იყო კერძებს აწყობდნენ ჯამეზში, როდესაც ცელ მხარზედ გადებული ერთი მთიბელი მოვიდა და შესძახა:

- გამარჯობა თქვენს საქმესა!

- გადღეგრძელოს ღმერთმა, - უპასუხეს სტუმარს და მოიწვიეს ვახშმად.

გადმოხე, აქ გადმოხე! - ადგილი მისცეს ელგუჯას. (ყაზბეგი, 1988: 17)

EM1: Yemek hazırlandı. Bir çocuk Mzago'yu çağırmaya koşuruldu. O sırada Elguca da basit bir köylü kıyafetiyle sofraların yanında belirdi.

EM2: Akşam yemeği hazırlandı, MZAĞO'yu çağırdılar. Sahanlara yemek dağıtılırken kosası omzunda bir orakçı gülererek yüksek sesle:

- Gamarcoba (1), afiyet olsun!

- Hoşgeldin, buyurun buyurun! - diyerek konuğu yemeğe buyur ettiler.

- Buraya otur buraya! - yer verdiler ELGUCA'ya. (Melaşvili, 1973: 28)

KM'de verilen metin uzundur, fakat Ç1'e baktığımızda çevirmen bazı yerleri çevirmeyerek serbest bir şekilde çeviri işlemi uygulamıştır. Kaynak metindeki cümlelerin bütünlüğünü bozmuştur. Bu anlamda Ç1 kabul edilebilir çeviriyken; incelenen cümlelere bakıldığında genel olarak kaynak metne uzak kalan ve erek odaklı bir anlayışa sahip olan Ç2'nin, bu cümlede kaynak metne yaklaştığı görülmektedir. Yani Ç2'nin bu örnekte

erek odaklılıktan ziyade kaynak metin odaklı bir çeviri olduğu son derece açıktır. Ayrıca kaynak metinde yer alan გამარჯობა/Gamarcoba (Merhaba) ifadesi Ç2’de dipnot şeklinde anlamı verilerek “Gamarcoba” okunuşuyla çeviride görmekteyiz. Melaşvili verdiğimiz örneklerden de görüldüğü üzere çevirilerinin çoğunu kaynak metin odaklı bir çeviri olarak yaptığının bir göstergesi olan bir örnektir.

8. Örnek

KM: - რას იტყვი?.. წამომყვები თუ არა?

- თავი იმად მომიცია, რომ საცა გინდა იქ წამიყვან..

- თუშეში უნდა გაგიყვანო.

- სადაც ინდა.

- რომ მოგწყინდეს, მაშინ რაღასა იქ?

- ჩვენი მხრის ქალებს ძნელად შეუყვარდებათ, მაგრამ ვინც შეუყვარდებათ, ის იმის მბრძანელია!.. მიბრძანე, რაც გინდა (ყაზბეგი, 1988: 18)

Ç1: “Ne dersin, benimle beraber gelir misin?”

“Genç kız cevap verdi:

“ Hayatımı sana adadım. Nereye istersen oraya götür, gelirim.”

“ Nereye istersen... Şunu bil ki, bizim diyarın kadınları çok zor severler, fakat sevdikten sonra da erkeklerinin sözünden bir daha çıkmazlar.” (Banoğlu, 2014: 21)

Ç2: - Ne dersin bu işe!.. Gelir misin benimle?

- Sana bağlandım bir defa götür beni, nereye istersen...

-Tuş’ların bölgesine götüreceğim.

-Nereye istersen.

-Benden bıcarsan ne yaparsın?

-Bizim ülkenin kızları çok zor severler, ama bir kez de sevdiler mi kul-köle olurlar!.. Emret istediğini. (Melaşvili, 1973: 29)

Kaynak metnin altı konuşma bölümü olduğunu görmekteyiz. Buradan hareketle Ç1’e baktığımızda dört konuşma bölümüne yer verildiğini bazı yerlerin çevrilmeyerek serbest bir çeviri anlayışı görülmektedir. Ç2’de ise bire bir anlamını vererek eksiltme yada çıkarma stratejisi kullanmadığını kaynak metnin anlamını doğrudan verdiği anlaşılmaktadır. Böylece Ç1 kabul edilebilir, Ç2 ise yeterli bir çeviri olmuştur.

9. Örnek

KM: ღმერთო დიდებულიო, წვერისა სპარსთ ანგელოზო! შენ მოგვიმართე ხელი, შენი წყალობა გაგვატანე! - წყნარად წარმოსთქვა.

- ღმერთო, უადგილო-ადგილას მოჰკითხე ამხანაგის მოღალატეს, - დაუმატა გიორგიმ. (ყაზბეგი, 1988: 20-21)

Ç1: Ey büyük Allah'ım! Sen bizi himaye et. Senin şefkatine sığınıyoruz...”

Görgi de gür sesiyle şu kelimeleri ekledi:

“Ey Allah'ım! Arkadaşına ihanet edenin cezasını sen ver!” (Banoğlu, 2014, s. 22)

Ç2: -YÜCE TANRIM, STVERİŞİ (1) mabedinin meleği, yardımını, rahmetini bizden esirgeme! - Dua etti ELGUCA.

-TANRIM! arkadaşına ihanet edeni cezasız bırakma. (Melaşvili, 1988: 31)

KM’de verilen ifade Ç1’ de ve Ç2’de anlamsal olarak uyuşmaktadır. Ancak dikkat çeken bir iki nokta söz konusudur. Şöyle ki KM’ de geçen “გიორგი/Giorgi” kişi adı Ç1’de “Görgi” olarak çevrildiğini görmekteyiz. Ancak Ç2’ye baktığımızda bu kişi adına yer vermeden çevirdiğini görmekteyiz. Bir diğer dikkat çeken nokta ise “წვერისი (Tsverisi) mabet ismini açıklamak adına dipnot şeklinde açıklanarak verildiği görülmektedir. Ancak bu imabet isminin Ç1’de çevrilmediğini de söylememiz gerekir. Bu yüzden kaynak metne yazkınlığından dolayı Ç2’nin yeterli çeviri olduğu, Ç1’in ise yer yer kaynak metne yakın olsa da erek metne yakınlık oranı yüksek olduğundan kabul edilebilir çeviri olduğu anlaşılmaktadır.

10. Örnek

KM: - ლომისის მაღლმა, თითონ თამარ - პირიმზე მიგიძღვებათ მეუფესთან!.. თავად უამბობს თქვენს ვაჟობას და თავის კვერდს შვამს დაგიდგამთ... ვაი ამითი, რომ ადრე დაიხოცებით და თქვენი მარჯვენა კელარ გააცივებს მტრის გულს!.. გმარხავთ იმისთვის, რომ ნადირს არ გაეფუჭებინა თქვენი პირისახე. (ყაზბეგი, 1988, გვ. 41)

Ç1: Çevrilmemiştir. (Banoğlu, 2014: 36-37)

Ç2: - LOMİSA’ya yemin ederim, bizzat kraliçemiz güneş yüzlü TAMARA (1) dahi ALLAH indinde şefaatchi olacaktır!.. Ona, sizin iyiliğinizden bahsedecek, yanı başında size yer verecektir... Ne yazık ki erken öldünüz, başarılarınız artık düşmanlarınızın vücutlarını

soğutamıyacaktır!.. Kurtlar yüzünüzü parçalamasınlar diye görmüyoruz. (Melaşvili, 1988: 54)

KM’de verilen ifadeleri Ç1’de çevrilmediğini, Ç2’de ise kaynak metin odaklı bir çeviri yapılarak sadık bir çeviri yapılmıştır. Ayrıca çevirmen KM’de de geçen “თამარა/Tamara” ifadesini hedef dil okuyucusuna açıklamak ve daha iyi anlaşılır kılmak için dipnota başvurmayı gerek duymuştur. Sonuçta KM’nin anlamını bozmadığı sürece bu tür ekleme yapması metin akışını bozmayacaktır. Sonuç olarak Ç2’nin kaynak metne yakınlığından dolayı kabul edilebilir çeviri olduğunu söyleyebiliriz.

Sonuç

Aleksandre Kazbegi’nin “ელგუჯა/Elguca” adlı eserinin Türkçe eserlerini, süreç öncesi normlar üzerinde ele aldığımızda, kaynak metin yazarına ilişkin bilgiye Ç1 ve Ç2’in arka kapak sayfalarında kısa yer verilmektedir. Böylece çevirmenler kaynak metin ve yazarını tanıtarak, çevirilerinin hedef dil okuyucuları tarafından anlaşılır olmasını sağlamışlardır. Çevirinin karşılaştırmalı incelemesi aşamasında,

Gideon Toury’nin erek odaklı kuram anlayışına göre, kaynak metne yakın olan, sadık kalınan çeviriler “yeterli”, erek metne yakın olan ve hedef dilin kurallarına uygun olan çeviriler ise “kabul edilebilir”dir. Bir çevirinin kaynak metne son derece yakın olsa bile yer yer ondan uzaklaştığı da görülebilir. Aynı şekilde çeviri metnin hedef dil ve kültürüne yakın olduğu zamanlarda da bazı kısımlarda kaynak metne yaklaşımı kaçınılmazdır. Bu doğrultuda çeviri metin, kaynak metne ya da hedef metne yakınlık anlamında bazı farklılıklar gösterse bile genel olarak kaynak metne daha yakın olduğunu düşündüğümüz çeviriler “yeterli”, erek metne daha yakın olan çeviriler ise “kabul edilebilir” çeviri olarak değerlendirilmelidir. Sonuç olarak hedef metin, dil ve kültüre yakınlığından dolayı Ç1 için kabul edilebilir bir çeviri olduğunu Ç2’nin ise kaynak metin, dil ve kültüre daha yakın olduğu için yeterli bir çeviri olduğunu söyleyebiliriz. Ç1’de çıkarmalara, eklemelere yer verilerek daha çok serbest bir çeviri anlayışı benimseyerek çevirdiğini görmekteyiz. Tamamen kaynak metinden bağımsız kaynak metnin içeriğine göre hareket ederek zaman zaman hikâye anlatırmış gibi yorumlama stratejileri de ekleyerek aktarma tercih edilmiştir. Çalışmadaki temel amaç, çevrilen eserlerin kaynak metin ile ne ölçüde uyum sağladıklarını ortaya çıkarabilmektir.

Kaynakça

- Aksoy, N. B. (2001). Çeviride Çevirmen Seçimleri Işığında Çeviri Eleştirisi. *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 18(2), 1-16.
- Baykan, A. (2005). Sosyal-Kültürel Faktörlerin Çevirideki Rolü. *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 14, 177-197.
- Berk, Ö. (2005). *Kuramlar Işığında Açıklamalı Çeviribilim Terimcesi*. İstanbul: Multilingual Yabancı Dil Yayınları.
- Göktürk, A. (2004). *Çeviri: Dillerin Dili*. İstanbul: Yapı kredi Yayınları.
- Sergi Cikia, Biobibliografisi, Tbilisi, 1984 (Gürcüce ve Rusça, giriş kısmı Gürcüce, Rusça ve İngilizce).
- Tahir-Gürçağlar, Ş. (2011). *Çevirinin Abc' si*. İstanbul: Say yayınları.
- Türk Dil Kurumu. (2011). *Türkçe sözlük* (11. bs.). Ankara: Türk Dil Kurumu.
- Yalçın, P. (2003b). Vedat Gülşen Üretürk'ün Kırmızı ve Siyah Çevirisindeki Dil Kullanımı. *Dil Dergisi*, 118, 34-42.
- Yalçın, P., Pazarlıoğlu, S. (2014). “Üç Hikaye” Adlı Eser ile Türkçe Çevirilerinin Karşılaştırmalı Çözümlemesi. *The Journal of Academic Social Science Studies*, 24, 139-159.
- Yazıcı, M. (2010). *Çeviribilimin Temel Kavram ve Kuramları* (2. bs.). İstanbul: Multilingual Yabancı Dil Yayınları.

Elektronik Çevrimiçi Kaynak

<http://opac.sciencelib.ge/cgi-bin/koha/opacdetail.pl?biblionumber=23362>

Erişim tarihi: 31.05.2020



**POPÜLER KÜLTÜR ARAÇLARINDAN DİZİ
FİLMLERDE AD KÜLTÜRÜ: TRT 1 VE STAR TV
ÖRNEĞİ.**

Gülşah PARLAK KALKAN¹

¹ Dr. Öğr. Üyesi, Kilis 7 Aralık Üniversitesi Muallim Rıfat Eğitim Fakültesi,
gulsah.parlak@hotmail.com

Giriş

Yeryüzünde var olan her şey –insan, nesne, eşya, bitki, hayvan, olay, durum, duygu vb.- mutlaka bir ada sahiptir. Bu ad verme veya ad alma durumu, insanlığın var oluşu kadar eskilere dayandırılabilir. Öncelikli olarak somut veya soyut her şeyi birbirinden ayırmak ve gündelik yaşamı düzenlemek için gerekli olan adlandırma, zamanla toplumların kültürel kimliklerinden izler taşıyan folklorik bir unsur hâline dönüşmüştür. Dolayısıyla gramer açısından büyük önem taşıyan adların her toplumda belli bir sistem üzerine kurulan, ortak kültürel bir belleği bünyesinde barındıran sembolik göstergeler olduğu da söylenebilir. Bu göstergelerin ilettiği mesajlardan yola çıkarak kültürel bakımdan çıkarımlara ulaşmak ve aynı zamanda söz konusu dil ile ilgili bilgiler elde etmek maksadıyla yapılan sorgulama neticesinde oluşan bilim dalının adı onomastik yani ad bilimidir. Ad bilimi adı altında yapılan çalışmalar, oldukça geniş bir literatürü kapsadığı için zamanla alt dallara ayrılmıştır. Kişi adları bilimi olarak tanımlanan antroponimi ise ad çalışmalarının önemli bir kolunu oluşturmakta ve kişiyle ilgili her türlü adı yapı, köken, anlam gibi dil bilimsel açıdan incelerken bir taraftan da dil kültür ilişkisi, dil sosyolojisi açısından değerlendirmektedir.

Ad kullanımı, her toplumda olduğu üzere Türk toplumunda da öncelikli olarak hukuksal bir yükümlülük olmasının yanında sosyal ve kültürel bir anlama da sahiptir (Calp, 2014:28). Hatta sınırları belli bir sosyal tabakaya ait adlarla ilgili yapılan bir çalışma neticesinde siyasal düşünce durumu (Altan, 2018) ya da inanç sistemiyle ilgili (Uysal, 2012) verilere ulaşmak bile mümkün olabilir. Bu açıdan temelde bir bireyi diğerinden ayırt etmek amacı güden kişi adları; bireysel, toplumsal, ekonomik ve kültürel olarak farklı dinamiklerin ortak etkileşiminin bir sonucu olduğu için toplumdaki sosyokültürel dinamizmi incelemek isteyen araştırmacılara oldukça zengin bir veri sahası oluşturmaktadır (Herdağdelen, 2017).

Ad verme ya da ad almayla ilgili dünyanın hemen her yerinde ortak eğilimlerin varlığı söz konusuyken; toplumdan topluma hatta aynı toplumun değişik sosyokültürel katmanlarında dahi farklı uygulama ve pratiklerin olduğunu da görmek mümkündür.

Eski Türklerde adın tılsımlı, gizemli bir gücü olduğuna ve çocuğun hayatına yön verdiğine inanıldığı için yeni doğan bebeğe, çeşitli merasimler eşliğinde ve genellikle çocuk belli bir yaşa gelip kahramanlık göstermesinden sonra ad verilmiştir. İlk yazılı kaynaklardan olan Oğuz Kağan Destanı'nda Oğuz'a ad, bir yaşına geldiğinde verildiği; Dede Korkut'ta ise çocuğun ancak büyüyüp ses getirecek bir kahramanlık göstermesinden sonra ad aldığı bilgileri aktarılmaktadır. Yine Yakut Türklerinde de çocuk doğduğunda iğreti bir ad alır; ancak büyüyüp yay çekip ok attıktan sonra gerçek bir ad alır (Ülkütaşır, 1963:8). Bugün Anadolu topraklarında da çocuğa ad, Eski Türklerdeki adet ve inanmalara

paralel bir şekilde, belli kurallar ve merasimler eşliğinde üç gün veya onuncu gün ya da doğumunun ilk cuması aile büyükleri tarafından verilir.

Türk ad verme geleneğindeki ortak bu ritüellerle birlikte tercih edilen adların anlam ve özellikle kökenleri noktasında da ortak eğilimlerin olduğu; buna rağmen ad sisteminin toplumsal olarak yaşanan herhangi bir siyasal, sosyal ve kültürel değişimden de fazlasıyla etkilendiği görülmektedir. Söz gelimi Türkler, İslamiyet'in kabulüne kadar pek çok farklı dinin tesiri altında kalmış olmalarına karşın Türkçe adlardan vazgeçmemişlerdir; X. yüzyılın ilk yarısında İslamiyet'i kabul etmelerinden sonra da öncelikli olarak Türkçe adlar kullanmaya devam etmişlerse de zamanla Arap ve Fars toplumlarla kurulan sıkı münasabetler neticesinde Arapça ve Farsça adlar, başlangıçta ulema tarafında ve yöneticiler arasında yayılmış; daha sonra bu durum, bütün Türk ulusunu etkisi altına almıştır.

Adların günümüzdeki durumu da tarihsel dönemlerdeki durumundan çok farklı görünmemektedir. Erata'nın (Erata, 2004:26-29) adlarla ilgili yapmış olduğu çalışmasında, ülkemizde en çok kullanılan beş kadın adının Fatma, Ayşe, Emine, Hatice, Zeynep olduğu; illere göre tercih edilen adların da Elif, Meryem, Hanife, Şerife, Sultan, Remziye, Leyla gibi adlar olduğu; bu adlar arasında Türkçe olarak sadece Satı, Özlem gibi birkaç adın olduğu; yine ülkemizde en çok kullanılan beş erkek adının Mehmet, Mustafa, Ahmet, Ali, Hüseyin, illere göre tercih edilen adlar arasında da Ramazan, Yusuf, Abdullah, Ömer, Şehmus gibi adların olduğu ve bunlar arasında hiç Türkçe erkek adının yer almadığı bilgileri aktarılmaktadır. Neticede ad vermede dün olduğu gibi bugün de başlıca kaynağın din ve gelenek olduğunu söylemek mümkündür.

1. Kitle İletişim Araçları: Televizyon

Ses, söz, yazı, beden dili, jest, mimik, giyim-kuşam gibi iletişimin gerçekleşmesini sağlayan araçlar olmadan ve karşılıklı olmanın zorunlu olmadığı koşullarda iletişimi kitlesel düzeyde gerçekleştiren araçlara kitle iletişim araçları denmektedir (Türkoğlu, 2003:35). Ülkemizde uzun yıllardır ulaşılabilirlik bakımından en kolay ve en ucuz olan kitle iletişim aracı televizyondur. Türkiye'de ilk televizyon yayını 9 Temmuz 1952 tarihinde gerçekleştirilmiş olup 31 Ocak 1968 tarihinde de TRT kurulmuş ve 1985'li yıllarda ise çok kanallı televizyon dönemine geçilmiştir. Günümüzde Türkiye'de yirmiye yakın ulusal kanal, üç yüz civarında ise yerel televizyon kanalı mevcuttur (Şahan ve Çınar, 2004:317).

Türkiye'de televizyon seyircisinin dizi filmlerle buluşması öncelikle Brezilya dizileriyle başlamış; Amerikan yapımı diziler ile devam etmiş ve nihayet 1980'lerde özellikle de 1990'larda yoğun bir şekilde artan Türk yapımı diziler, gösterimde yerini almıştır. Eurodata'nın 2015

yılında yapmış olduğu televizyon içerikleri ve dizi filmler araştırmasına göre Türkiye’de 2015 yılında ekrana gelen 8 bin 500 programın %40’ını diziler oluşturmaktadır (Akt: Bayram, 2018: 57). Yine güvenilir araştırma şirketleri tarafından yapılan bazı araştırmalara göre Türkiye’de insanlar günde ortalama 6 saat televizyon izlemekte -ki dünya günlük televizyon izleme ortalamasının 3 saat olduğunu düşünürsek bu rakam oldukça yüksek- ve araştırmaya katılanların %84’ü her gün televizyon izlediğini belirtirken; %67’lik oranın ise tercihinin yerli diziler olduğu belirlenmiştir (Bayram, 2018). Dolayısıyla televizyon özelinde dizi filmlerin popüler kültürün -Popüler kültür, birisi ya da birileri tarafından herhangi bir davranış biçiminin, saç modeli, kıyafet, aksesuar tercihinin ya da söylenen bir sözün dönemsel olarak yaygınlaşması ve tüketilmesi olarak tanımlanabilir.- birinci derecede taşıyıcısı olduğunu söylemek mümkündür.

Bugünün dünyasında bireyler, çok hızlı bir şekilde değişen yaşam koşullarına ayak uydurmak amacıyla adeta dizi bağımlısı hâline gelmiştir. Aslında birçok kişi, gerçek hayatta belki de asla ulaşamayacağı ve çok arzuladığı koşullarda bir yaşama sahip olmanın hayalini, dizilerde sunulan ve çoğunlukla kusursuz olan hayatlar aracılığıyla gerçeğe dönüştürmektedir. Bu açıdan diziler, bazı bireyler için gerçeğin soğuk havasından hayallerin sıcak havasına kaçış gibi algılanmaktadır.

Dünyanın pek çok yerinde olduğu gibi ülkemizde de bireylerin zihinlerinde ve hayatlarında bu denli yer edinen dizi filmlerindeki karakterlerin temsil ettiği yaşam şekilleri, saç modeli, kıyafet, takı gibi tercihleri, alışkanlık edindikleri sözleri hatta adları dahi izleyiciler üzerinde büyük bir etki ve tercih baskısı kurmakta ve onları yönlendirmektedir (Karaboğa, 2016:187-188). Örneğin bir dönemin oldukça popüler dizilerinden olan Muhteşem Yüzyıl dizisinde Hürrem Sultan’ı canlandıran Meryem Uzerli’nin takılarının ve özellikle yüzüğünün -Hürrem’in yüzüğü şeklinde- hemen her ilgili dükkânda satışını görmek mümkündür.

Nüfus ve Vatandaşlık İşleri Genel Müdürlüğünün dizi karakterlerinin adları ile yeni doğan bebeklere verilen adları karşılaştırdığı araştırma verilerine göre izlenme oranı yüksek olan dizilerdeki özellikle iyi karakterlerin adlarının o yıllardaki ad tercihlerine yön veren öncelikli sebeplerdendir. Örneğin Türkiye genelinde 1998’de 88 çocuğa konulan Polat adı; Kurtlar Vadisi dizisinin yayında olduğu 2004’te 1016 çocuğa verilmiştir. Yine aynı dizinin başka bir kahramanın adı olan Memati, 1999’da hiçbir çocuğa verilmezken; 2005’te 16 çocuk bu adla nüfusa kaydedilmiştir. Yakın dönemlerde gösterimde olan başka pek çok diziyle yaygınlaşan Kuzey, Güney, Derin, Yağmur, Nefes, Mira, Rüzgar, Baran, Havin gibi adlar da mevcuttur. Bu durumun tersi olarak çok izlenen bir dizinin gösterimde olduğu yıllarda, bu dizideki kötü karakterlerin adlarının toplum tarafından tercihinde ciddi bir azalma olduğu da görülmüştür.

Aliye dizisindeki kötü eşi canlandıran karakterin adı olan Sinan, önceki yıllarda sıklıkla tercih edilmesine karşın dizinin yayınlandığı yıllarda bu adın toplum tarafından tercihinde azalma görülmüştür (ensonhaber. com, 15.05.2020). Verilen örnekler, Eski Türklerden bu yana yaygın inanış olan adın insanın hayatına yön veren tılsımlı bir gücü olduğu düşüncesini adeta doğrular niteliktedir.

2. Literatür Taraması

Türk kültür tarihi açısından dev bir folklor olayına dönüşen ve aynı zamanda dildeki yabancılaşma ya da öze dönme durumlarının tespiti noktasında da son derece önemli ipuçları içeren ad sistemiyle ilgili pek çok kıymetli çalışma yapılmıştır. Bu çalışmaların bir kısmı adların kültür tarihindeki yeri ve önemi ile ilgili iken (Acıpayamlı, 1992; Alkaya, 2001; Amanoğlu, 2000; Çakan, 2004; Dalboy, 1956; Gülensoy, 1999; Noyan, 1983; Oğuz, 2000; Orkun, 1956; Özmen, 1967; Sakaoğlu, 2001; Ülkütaşır, 2005; Yurttaş, 2005); bir kısmı adların dil bilimsel yöntemlerle tahlili ile ilgili (Açıkel, 2003; Bozyiğit, 1993; Calp, 2014; Uygur, 2013; Yılmaz, 2017); bir kısmı ise adlarla ilgili tematik (Aliyeva Esen, 2009; Boz, 2004; Gül, 2006; Günay, 1998; Torun Öğretmen, 2018; Şenel, 2008) çalışmalar şeklindedir. Adlarla ilgili zikredilen bu çalışmalar, söz konusu çalışmanın oluşmasında doğrudan ya da dolaylı olarak katkısı olan çalışmalar iken; adlarla ilgili burada zikredilemeyen daha pek çok çalışmanın yer aldığı oldukça geniş bir literatür söz konusudur.

Günümüzde kitle iletişim araçlarından özellikle televizyonun bireyin hayatında neredeyse merkezî konuma oturmasına bağlı olarak konunun, hem kullanılan dilin karakteristiği açısından hem de kültürel açıdan değerlendirildiği çeşitli çalışmalar mevcuttur. Literatür taranırken kitle iletişim araçlarıyla ilgili yapılan akademik düzeydeki çalışmalarına daha çok iletişim, iktisat ya da kültür deşifresi (Akınerdem, 2012; Baran, 2014; Bayram, 2018; Davulcu, 2018; Kurttaş, 2018; Şahan ve Çınar, 2004; Türker ve Kırık, 2019; Rzaeva, 2020; Yalçın, 2016; Yılmaz, 2020; Yiğit, 2012) konularıyla ilgili olduğu; bununla birlikte sayısı azımsanmayacak düzeyde bir çalışmanın da kitle iletişim araçlarında kullanılan Türkçeyle ilgili tespitlerin yer aldığı tez (Şensoy, 2006) veya kitap çalışması (Erata, 2004; Hepçilingirler, 2003; Kongar, 2003) şeklinde olduğu görülmüştür.

3. Araştırmanın Amacı ve Yöntemi

Bu çalışma, bugünün dünyasında bireyin hayatının ayrılmaz bir parçası hâline gelmiş olan televizyon dizilerindeki karakter adlarının dil bilimsel durumu ve aynı zamanda dil/kültür ilişkisi bağlamındaki durumu hakkında tespitlerde bulunmak amacıyla yapılmıştır. Sinanoğlu'nun (Sinanoğlu, 2015) "Türkçe giderse Türkiye gider." sözünden de anlaşılacağı üzere

millîyetler için asimilasyonun ve kaçınılmaz yok oluşun dilden başladığını söylemek yanlış olmayacaktır. Dilin dinamizminin somut bir şekilde gözlemlenebileceği önemli veri sahalarından birinin televizyon olduğu ve Orhun Yazıtları'nda Çinli adını alarak millî benliğini kaybeden beylere serzenişlerde bulunduğu (Güllüdağ, 2002:80) birlikte düşünüldüğünde; konunun önemi daha net bir şekilde anlaşılacaktır. Hele ki Türk insanının günde ortalama altı saat televizyon izlediği ve zaman zaman herhangi bir konuda alacağı kararlara ve hatta yaşam şekline dahi takipçisi olduğu diziler aracılığıyla yön verdiği gerçeğine bağlı olarak Türkçenin her açıdan durumunu, öncelikle televizyon programları açısından mercek altına almak hayati önem taşımaktadır.

Bu çalışma, nitel araştırma yöntemlerinden örnek durum çalışmasına uygun olarak hazırlanmıştır. Çözümlemeye tabi tutulmak üzere Türkiye'de 1964'te devlet adına yayın yapmak için kurulan TRT 1 kanalında geniş izleyici kitlesine ulaşmış Leyla ile Mecnun, Elimi Bırakma, Kalk Gidelim dizilerindeki toplam 153 karakter adı ile yine Türkiye'de 1989'da kurulan ilk özel kanal olan Star TV kanalındaki Kiralık Aşk, Küçük Kadınlar, Medcezir dizilerindeki toplam 127 karakter adı, kategorisel içerik analizi tekniği ile değerlendirilmiştir. Seçilen dizilerin geniş izleyici kitlesine ulaşması yanında adların bugünkü durumunu tespit edebilmek için daha çok modern dünyadan kesitler içermesine de dikkat edilmiştir. Bu maksatla dönem dizileri tercih edilmemiştir. Her kanaldaki diziler kendi içinde numerik bir şekilde sıralanmıştır.

4. Bulgu ve Yorum

4.1. TRT 1 Kanalında Yayınlanan Dizilerdeki Karakter Adlarının Köken Bakımından Tasnifi

TRT 1'de 2011-2014 yılları arasında toplamda 104 bölüm olarak yayınlanan ve geniş izleyici kitlesine ulaşan Leyla ile Mecnun (1) dizisinden 59 karakter adı; 2018 yılında kanalda yayınlanmaya başlayıp 2019 yılı Aralık ayında 49. bölümüyle final yapan Elimi Bırakma (2) dizisinden 51 karakter adı ve yine bu kanalda 2017 yılında yayına başlayıp hâlen devam eden ve kanalın en sevilen dizilerinden biri olan Kalk Gidelim (3) dizisinden 43 adet karakter adı kökenleri bakımından tasniflenmiştir.

Türkçe Adlar

Alp (1), Arda (1, 2), Ata (1), Aysel (1), Barış (2), Bayram (3), Cengizhan (1), Çetin (2), Çimen (1), Damla (2), Duru (3), Ece (2), Efe (3), Emre (2), Erdal (1), Ersin (1), Ersoy (2), Gönül (2), İpek (3) Kaan (1), Kubat (1), Orhan (1), Sevim (1), Suna (1), Tolga (1), Turna (1), Yağmur (2), Yavuz (1).

Arapça Adlar

Adem (1), Ahmet (1), Ali (2), Arif (1, 2), Azmi (2), Azra (2), Behçet (1), Behice (3), Belkıs (2), Bilal (1), Burhan (2), Cennet (3), Ceyda (2, 2), Ceza (1), Elif (3), Emrah (1), Eylül (1), Fatma (2), Ferhat (2), Feride (2), Fevzi (3), Hakkı (1), Hale (3), Halil (3), Halim (3), Hamza (2), Hasan (2), Hatice (3), Hidayet (1), Hülya (2), Hüseyin (2, 3), Hüsnîye (2), İhsan (1, 2), İskender (1), İsmet (3), Kadir (2), Kamil (1), Kemal (2), Leyla (1), Mecnun (1), Melek (2), Meryem (2, 3), Mesut (2), Metin (1), Mithat (1), Muharrem (1), Murat (1), Mustafa (2), Mustafa Ali (3), Mümine (3), Namık (1), Nazım (2), Nehir (3), Nisan (1), Nuri (1), Nuriye (3), Nusrettin (3), Ömer (1), Recep (1, 2), Sabiha (1), Sadık (3), Samim (3), Sedef (1), Sefer (3), Sema (1), Sena (1), Serap (2), Sermet (1), Sevda (3), Seyfettin (3), Sinan (3), Şakir (3), Sumru (2), Şerif (3), Talat (1), Tarık (2), Veli (3), Zekiye (1), Zeynep (1, 2).

Farsça Adlar

Arzu (1), Badegül (3), Bülent (1), Can (1), Cenk (2), Cihan (2), Derya (1), Dudu (3), Mine (3), Efkân (2), Mert (2), Mine (1), Nermin (2), Pakize (1), Peri (1), Perihan (3), Server (3), Suzan (3), Şekerpare (1), Şirin (2), Tanem (2), Zerrin (2).

İbranice Adlar

Bünyamin (1), Harun (1), İsmail (1).

Moğolca Adlar

Kubilay (1).

Rumca Adlar

Melis (2), Melisa (3).

Fransızca Adlar

Şans (1).

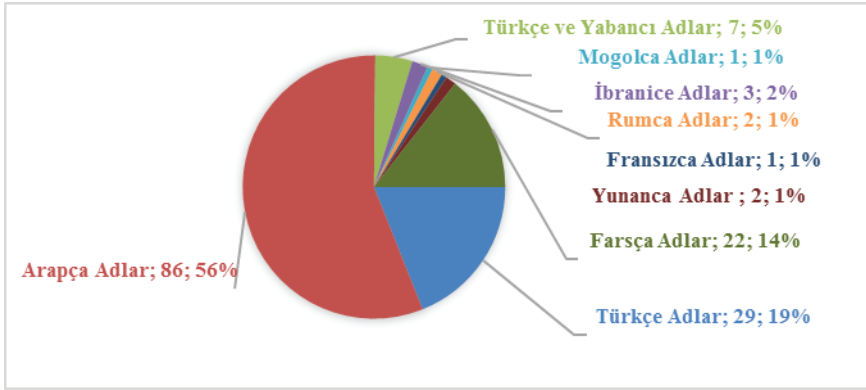
Yunanca Adlar

Defne (2, 3).

Türkçe ve Yabancı/ Yabancı ve Türkçe Adlar

Berkcan (1), Canberk (3), Cansu (2), Ercan (3), Nurcan (3), Nurhan (1), Nurten (1).

Grafik 1. TRT 1 Kanalında Yayınlanan Dizilerdeki Karakter Adlarının Köken Dağılımı



Cinsiyet:	Türkçe	Arapça	Farsça	Diğer
Erkek	17	55	6	7
Kadın	12	31	16	9

Grafik 1’de görüldüğü gibi TRT 1 kanalında yayınlanan üç diziden 85 erkek karakter adı, 68 kadın karakter adı tespit edilmiştir. Erkek karakter adlarının 17’si Türkçe kökenli, 68’i yabancı kökenli; kadın karakter adlarının sadece 12’si Türkçe, 56’sı ise yabancı kökenlidir.

4.2. Star TV Kanalında Yayınlanan Dizilerdeki Karakter Adlarının Köken Bakımından Tasnifi

Star TV’de 2015-2017 yılları arasında yayınlanan ve özellikle genç kuşak tarafından beğeni toplayan Kiralık Aşk (1) dizisinden 37 karakter adı; yine aynı kanalda 2008-2011 yılları arasında yayınlanan ve toplamda 118 bölümden oluşan Küçük Kadınlar (1) -Bu dizi aynı adlı dünya klasiklerinden olan kitabın ekrana uyarlanmış şeklidir.- dizisinden 50 karakter adı ve yine bu kanalda 2013-2015 yılları arasında yayınlanan, gençler tarafından oldukça ilgi görmüş olan Medcezir’den (3) 40 karakter adı kökenleri bakımından tasniflenmiştir.

Türkçe Adlar

Alp (1), Aytekin (1), Deniz (1), Ece (1), İz (1), Koray (1), Pamir (1), İlker (1), Işıl (1), Armağan (2), Ayaz (2), Barış (2), Berk (2), Bilge (2), Cengiz (2), Doğan (2), Gökhan (2), Koray (2), Mehmet (2), Özgür (2), Simge (2), Tekin (2), Timuçin (2), Utku (2), Yeliz (2), Ozan (2), Aras (3), Barış (3), Baran (3), Deniz (3), Kaan (3), Oktay (3), Orkun (3), Uzun (3), Yaman (3), Ten (3).

Arapça Adlar

Akif (2), Ali (1, 3), Asım (3), Asiye (2), Ayşe (3), Burak (3), Cemalettin (2), Eda (3), Ekber (2), Elif (2, 3), Ender (3), Esra (1), Eylül (3), Eymen (1), Faruk (3), Fikret (2), Gamze (3), Gudubet (1), Hale (3), Hasan (3), Hulusi (2), İrem (2), Kadir (2, 3), Kerim (2), Leyla (3), Nadir (3), Mecit (2), Metin (2), Murat (3), Mustafa (2), Necmi (1), Ömer (1), Recep (2), Sabih (3), Sadri (1), Sami (2), Seda (1), Sedef (3), Selim (3), Sema (2), Semih (2), Sinan (1, 3), Süreyya (3), Şevkiye (2), Şükrü (2), Vedat (1), Zübeyir (1).

Farsça Adlar

Bade (2), Ebru (2), Endam (1), Gülcan (2), Mert (3), Mihrace (2), Mine (1), Nalan (2), Nedim (2), Neriman (3), Nevin (3), Nihan (1), Sercan (2), Serdar (1), Sude (3), Şahin (2), Şebnem (1), Yasemin (1), Zeycan (2).

İbranice Adlar

Ceyhun (2), İsmail (1), Kenan (3), Yusuf (2).

Moğolca Adlar

Ceren (1, 3), Giray (3), Olcay (3).

Yunanca Adlar

Defne (1).

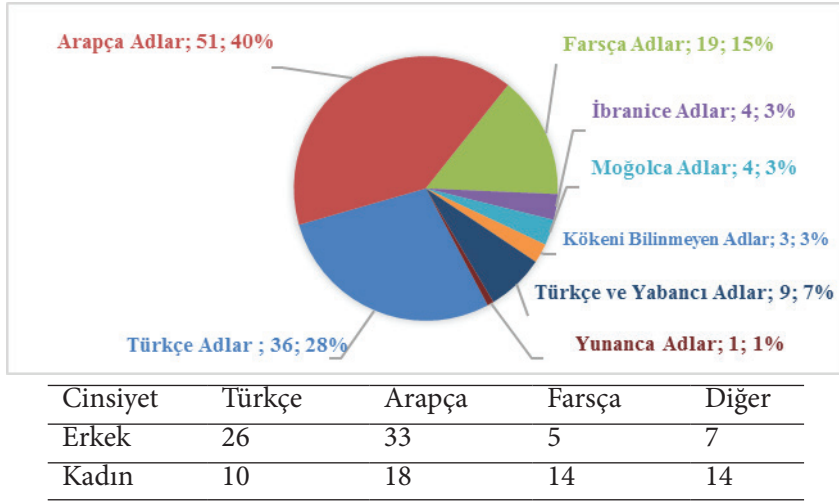
Türkçe ve Yabancı / Yabancı ve Türkçe / Yabancı ve Yabancı Adlar

Ayşegül (1), Derya (1), Fatmagül (2), Nazlıcan (1), Cansu (2), Serkan (2), Tezer (2), Türkan (1), Tuğçe (3).

Kökeni Bilinmeyen Adlar

Feryal (1), Lara (1), Mira (3).

Grafik 2. Star TV Kanalında Yayınlanan Dizilerdeki Karakter Adlarının Köken Dağılımı



Grafik 2’de görüldüğü gibi Star TV kanalında üç diziden 71 erkek karakter adı, 53 kadın karakter adı tespit edilmiştir. Erkek karakter adlarının 26’sı Türkçe, 45’i yabancı kaynaklı; kadın karakter adlarının yalnızca 10’u Türkçe, 46’ü ise yabancı kökenlidir.

Sonuç

Bireyin yeryüzünde var oluşunu somutlaştırmanın ilk koşulu olan adlar aynı zamanda ait olduğu toplumun kültürel kodlarının deşifresi için de önemli bir malzeme sahadır. Bu sebeple gerek ülkemizde gerekse diğer dünya ülkelerinde kişi adlarını değişik açılardan titizlikle ele alan pek çok çalışma mevcuttur.

Söz konusu bu çalışmada kişi adlarının bugünkü durumu, kültür tarihi ile paralelliği, en yaygın kitle iletişim araçlarından televizyonda yayınlanan ve son yıllarda hem sayısı ve popülerliği oldukça artmış olan dizilerdeki karakter adları aracılığıyla irdelenmiştir. Çalışma için seçilen TRT 1 ve Star TV kanallarında yayınlanmış ve yayınlanmakta olan dizilerden toplamda 280 karakter adı kökenleri bakımından değerlendirilmiştir. TRT 1 kanalına ait olan ve 1 ile kodlanmış diziden 23 kadın adı, 39 erkek adı; 2 ile kodlanmış diziden 23 kadın adı, 25 erkek adı; 3 ile kodlanmış diziden 22 kadın adı, 21 erkek adı tespit edilmiştir. Star TV kanalına ait olan ve 1 ile kodlanmış diziden 20 kadın adı, 22 erkek adı; 2 ile kodlanmış diziden 19 kadın adı, 24 erkek adı; 3 ile kodlanmış diziden 17 kadın adı, 25 erkek adı belirlenmiştir. Dolayısıyla her iki kanaldaki dizilerden toplam 156 erkek adı, 121 de kadın adı tespit edilmiştir. 156 erkek adının 43’ü Türkçe, 88’i Arapça, 11’i Farsça ve 14’ü de diğer dillerden; 121 kadın adının ise

22'si Türkçe, 49'u Arapça, 30'u da diğer dillerdendir. Her iki kanaldaki dizilerde erkek adları, çoğunlukla Arapçadan ve ikinci sırada Türkçeden tercih edilirken; yine kadın adlarının da büyük bir bölümü Arapçadan ve erkek adlarından farklı olarak Farsçadan tercih edilmiştir. Dolayısıyla kadın adlarındaki Türkçe tercih durumunun, erkek adlarındaki Türkçe tercih durumundan çok daha düşük olduğu söylenebilir. Bu durum kadının doğası gereği zerafeti ve inceliği ile Farsçanın konuşma bakımından şiirselliği, akustiği sebebiyle yüzyıllarca İslam coğrafyalarının kültür ve sanat dili olması arasında kurulan bağla izah edilebilir. Diğer taraftan dizilerdeki kadın karakter niceliği ile erkek karakter niceliği arasındaki farklar da dikkat çeken bir diğer mevzudur. Toplum hayatında kadının gerek zaruri sorumluluklar sebebiyle gerekse de kültürel sebeplere bağlı pasif konumu, araştırmamızda da somut bir şekilde görülmektedir.

Yapılan bu çalışma ile kitleleri peşinden sürükleyen ve yüzlerce insanın gündelik yaşamda tercihlerine yön veren televizyon dizilerinde, Türkçe ad tercihinin arttırılması konusunda farkındalık oluşturmak hedeflenmiştir. Türkçe dışındaki dillerden tercih edilen kadın veya erkek adları her ne kadar uzun bir zamandır Türkçede kullanılan ve büyük oranda Türkçeleşmiş adlar da olsa kitlelere hitap eden bu tür iletişim araçlarında Türkçe kökenli ad tercihinin bu denli az yer bulması, dikkate değer bir durumdur. Nitekim Türkçe ad kullanımı, ancak popüler kültür araçlarına dâhil edilirse toplumu oluşturan bireyler arasında da yaygınlık kazanabilir. Araştırmamızın konuyu değişik açılardan ele alacak başka çalışmalara ve bu konuda oluşacak farkındalığa katkı sunmasını umuyoruz.

Kaynaklar

- Abdurrahman, Varis. (2004). Türklerin Ad Koyma Gelenekleri Üzerine Bir İnceleme. *Milli Folklor*, 16(61), s. 124-133.
- Acıpayamlı, Orhan. (1992). Türk Kültüründe “Ad Koyma Folkloru”nun Morfolojik ve Fonksiyonel Yönlerden İncelenmesi. IV. Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi Bildirileri, C.IV, Ankara: Ofset Repromat Matbaası.
- Açıkel, Ali. (2003). Artukabad Kazasında Türk Kişi Adları. *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 13(2), s. 305-335.
- Akınerdem, Feyza. (2012). Yerli Dizi Anlatıları ve İzleyici Katılımı: Uçurum Dizisini Ekşisözlük ve Twitter’la Birlikte İzlemek. *Folklor / Edebiyat*, 18(72), s.77-89.
- Aliyeva Esen, Minara. (2009). Ahıska Türklerinde Kişi Adları. *Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 10(16), s.167-186.
- Alkaya, Ercan. (2001). Türklerde Ad Verme Geleneği ve Kişi Adları. *Türk Kültürü*, 39, s. 442-447.
- Altan, Cemal. (2018). Kişi Adları-Siyasal Eğilim İlişkisi: Mersin Üniversitesi Örneği. *Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi*, 17(66), s. 621-631.
- Amanoğlu, Ebülfez Kulu. (2000). Dîvânü Lugâtî’t-Türk’te Kişi Adları Üzerine. *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, 15, s. 5-13.
- Baki Nalcıoğlu, Zeynep Safiye. (2016). Metinlerarası Uygulamaya Bir Örnek: Diriliş “Ertuğrul”. *Milli Folklor Dergisi*, 28(109), s. 58-70.
- Baran, Murat. (2014). Siyasal İletişim Çalışmalarında Yeni Medya Teknolojilerinin Kullanımı (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul: İstanbul Ticaret Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Bayram, M. Faruk. (2018). Türkiye’de “Sahte İhtiyacın” Kaynağı Olarak Dizi Filmler. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Ankara: Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Boz, Erdoğan. (2004). Türkiye Türkçesinde Kişi Adı Olarak Meyve Adları. *Afyon Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 7(1), s. 1-13.
- Bozyiğit, A. Esat. (1993). İlçe Adlarımızdaki Kişi Adları Üzerine Bir Sınıflandırma. *Ziya Gökalp*, 12(70).
- Calp, Mehrali. (2014). Kişi Adları Üzerine Dilbilimsel Bir Çalışma (Ağrı İli Örneği). *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, 52, s. 27-49.
- Dalboy, M. Zeki. (1956), Konya’da Adlarla İlgili Gelenek ve İnanmalar. *Türk Folklor Araştırmaları*, 4(80).
- Davulcu, Ebru. (2018). Dalkavuk, Kalem, Davul, Kortal, Cem ve Kara Sinan Dergileri’ndeki ve İlanlarda Modernleşme ve Değişen Tüketim Kültürü. *Bilgi*, 85, s. 147-173.

- Erata, Rüştü. (2004). Sachmalama Türkçe de Neymiş! İstanbul: Yapı Yayın.
- Gül, Bülent. (2006). Hayvan Adları ile Kurulan Türk ve Mağol Kişi Adları. *Türkbilig*, 12.
- Gülensoy, Tuncer. (1999). Türk Kişi Adlarının Dil ve Tarih Açısından Önemi. *Türk Dili*, 565.
- Güllüdağ, Nesrin. (2002). Sarıkamış Başköy’de Kişi Adları. *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 12(1), s. 82-85.
- Günay, Umay. (1998). Manas Destanı’ndaki Kadın Adları ile İlgili Bir Deneme. *Folkloristik*, Prof. Dr. Dursun Yıldırım Armağanı, s. 49-61.
- Hepçilingirler, Feyza. (2005). Türkçe “OFF”. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Herdağdelen, Amaç. (2017). Modern Türkiye’de Kişi Adları. *Dil Bilim Araştırmaları Dergisi*, s.1-16. 20.04.2020 tarihinde <https://arxiv.org/ftp/arxiv/papers/1801/1801.00049.pdf> adresinden erişilmiştir.
- Karaboğa, Tahir. (2016). Dizi İzleyicilerinin Televizyon Dizilerinde Sunulan Tüketim Unsurlarına Yönelik Eğilimleri. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 4(27), s. 182-208.
- Kongar, Emre. (2003). Yozlaşan Medya ve Yozlaşan Türkçe. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Kurdaş, M. Çağlar. (2018). Jean Baudrillard’ın Simülasyon Kuramında Kitle İletişim Araçları ve Toplumsalın Sonu. *Hitit Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 11(3), s. 2012-2023.
- Noyan, Bedri. (1983). Ad Vermede Gelenekler: Türkçe İnsan ve Aile Adları Hakkında. *Türk Kültürü*, XXI (246), s. 638-685.
- Oğuz, Mustafa. (2000). Dağıstan Milletlerinde İnsan İsimleri. *Akademik Araştırmalar Dergisi*, 6, s. 99-109.
- Orkun, Hüseyin Namık. (1956). Eski Türklerde Ad Takma Adetleri. *İş ve Düşünce*, 32, s. 7-8.
- Özmen, Murat. (1967). Türklerde Ad Verme Göreneği ve Türk Adları. *İlgaz*, 6(72), s. 8-10.
- Rzayeva, Sona. (2020). Küreselleşmenin Kültürel Akışları ve Somut Olmayan Kültürel Miras Üzerindeki Etkileri. *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, 13(29), s. 33-52.
- Sakaoğlu, Saim. (2001). Türk Ad Bilimi. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Sinanoğlu, Oktay. (2015). Bye Bye Türkçe. İstanbul: Kayhan Matbaacılık.
- Şahan, Hasan ve Çınar, Vedat. (2004). Kitle İletişim Araçlarının Spot Kamuyu Üzerine Etkisi. *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 12, s. 313-321.
- Şenel, Mustafa ve İlhan, Nadir. (2008). Av Hayvanlarının Kişi Adlarındaki Yansıması. *Av ve Avcılık Kitabı*, s. 321-336.

- Şensoy, Filiz. (2006). Medya ve İletişim Yolu ile Türkçeye Girmiş Yabancı Sözcükler (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Edime: Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Torun Öğretmen, Yeter. (2018). Türkiye Türkçesinde Kişi Adı Olarak “Gül” ve Birleşenleri. Uluslararası Dil, Edebiyat ve Halkbilimi Araştırmaları Dergisi (Türük), 1(13), s. 81-98.
- Türker, Abdolvahhab ve Kırık, Ali Murat. (2019). Tarih Dizilerinde Gerçeklik Algısının Oluşumu: Diriliş Ertuğrul Dizisinin Göstergebilimsel Çözümlemesi. TRT Akademi, 4(8), s. 483-512.
- Türkoğlu, Nurçay. (2003). Kitle İletişimi ve Kültür. İstanbul: Naos Yayınları.
- Uygur, Sinan. (2013). Artvin İli Sarıbudak Köyü Ağzındaki Kişi Adları ile Bunlarda Meydana Gelen Ses Değişimleri. Diyalektolog, 7, s. 63-92.
- Uysal, Başak. (2012). Alevi İnanç Sisteminde Adlar ve Dil-Kimlik İlişkisi. Türk Kültürü ve Hacıbektaş Veli Araştırma Dergisi, 62, s. 237-248.
- Ülkütaşır, M. Şakir. (1964). Türklerde Ad Verme, Türk Adları. Türk Folklor Araştırmaları, 8(175), s. 3301-3302.
- Ülkütaşır, M.Şakir. (1963). Türklerde Ad Verme ile İlgili Adet ve İnanmalar. Türk Kültürü, 10, s. 7-12.
- Yalçın, Melis. (2016). Popüler Kültür Ürünü Olarak Türk Televizyon Dizilerinde Etnografik İletişim Kodlarının Kullanımı: Diriliş Ertuğrul Dizisi Örneği. İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi, 5(7). s. 2332-2341.
- Yılmaz, Alper. (2020). Radyo ve Sosyal Medya Yakınsaması: TRT Radyo ve TRT FM’in Facebook ve Twitter Pratikleri. TRT Akademi, 5(9), s. 28-51.
- Yılmaz, İbrahim. (2017). Geçmişten Bugüne Ankara’da Kişi Adları ve Bunların Tarihi Süreç İçinde Değerlendirilmesi. Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi, 62, s. 565-573.
- Yiğit Zehra. (2012). “Modernliğin Arka Yüzü” Olarak Gündelik Hayat: Aşk-ı Memnu. Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 14(2), s.125-144.
- Yurttaş, Hüseyin. (2005). Dönemler, Toplumsal Değişim ve Kişi Adları, Çağdaş Türk Dili, 17(205).

İnternet Erişimleri

- URL1:<https://diziseti.tv/elimibirakmaoyuncularikadrosu-ve-karakterleri-tum-oyuncular>.
- URL2: <https://www.trt1.com.tr/diziler/elim-birakma>.
- URL3:<https://www.cnnturk.com/ajanda/elim-birakma-dizisi-oyunculari-kimler-elim-birakmaoyuncukadrosuvekonusu>.
- URL4:<https://www.dizisi.info.tr/kalkgidelim/oyunculari/>
- URL5:<https://www.beyazperde.com/diziler/dizi9615/sezon-19470/oyuncular>.



URL6:<https://www.diziler.com/dizi/kucukkadinlar/oyunculari>.

U R L 7 : h t t p s : / / t d k . g o v .
tr/?option=com kisidlari&arama=alami&uid=5310&gid=TDK.
GTS.581744a8430fa8.64715483.

U R L 8 : h t t p s : / / t d k . g o v .
tr/?option=com kisidlari&arama=alami&uid=5310&gid=TDK.
GTS.581744a8430fa8.64715483.

URL9:<http://www.sinematurk.com/film/55778medcezir-2-sezon>.

URL10:<https://www.oyuncular.com.tr/diziler/medcezir-dizisi>.

URL11:<https://www.diziler.com/dizi/leylailemecnun/oyunculari>.

URL12:<https://diziseti.tv/elim-birakma-oyunculari-kadrosu-ve-karakterleri-tum-oyuncular>.

URL13:<https://dizi.yazarokur.com/kalk-gidelim-rating>

URL14:https://tr.wikipedia.org/wiki/Kiral%C4%B1k_A%C5%9Fk.

URL15:<https://www.imdb.com/title/tt8578458/mediaviewer/rm3991291136>.

URL16:<https://soundcloud.com/user5343065286/sets/medcezir-1>.

EKLER

1. TRT 1

1.1. Leyla ile Mecnun

Adem (1), Ahmet (1), Alp (1), Arda (1), Arif (1), Arzu (1), Ata (1), Aysel (1), Behçet (1), Berkcan (1), Bilal (1), Bülent (1), Bünyamin (1), Can (1), Cengizhan (1), Ceza (1), Çimen (1), Derya (1), Emrah (1), Erdal (1), Ersin (1), Eylül (1), Hakkı (1), Harun (1), Hidayet (1), İhsan (1), İskender (1), İsmail (1), Kaan (1), Kamil (1), Kubat (1), Kubilay (1), Leyla (1), Mecnun (1), Metin (1), Mine (1), Mithat (1), Muharrem (1), Murat (1, 1), Namık (1), Nisan (1), Nurhan (1), Nuri (1), Nurten (1), Orhan (1), Ömer (1), Pakize (1), Peri (1), Sabiha (1), Sedef (1), Sema (1), Sena (1), Sermet (1), Sevim (1), Suna (1), Şans (1), Şekerpare (1), Şirin (1), Talat (1), Turna (1), Yavuz (1), Zekiye (1), Zeynep (1).

1.2. Elimi Bırakma

Ali (2), Arda (2), Arif (2), Azmi (2), Azra (2), Barış (2), Belkıs (2), Burhan (2), Cansu (2), Cenk (2), Ceyda (2), Cihan (2), Çetin (2), Damla (2), Defne (2), Ece (2), Efkân (2), Emre (2), Ersoy (2), Fatma (2), Ferhat (2), Feride (2), Gönül (2), Hamza (2), Hasan (2), Hülya (2), Hüseyin (2), Hüsniye (2), İhsan (2), Kadir (2), Kemal (2), Melek (2), Melis (2), Mert (2), Meryem (2), Mesut (2), Mustafa (2), Nazım (2), Nermin (2), Recep (2), Serap (2), Sumru (2), Şirin (2), Tanem (2), Tarık (2), Yağmur (2), Zerrin (2), Zeynep (2).

1.3. Kalk Gidelim

Ali (3), Badegül (3), Bayram (3), Behice (3), Canberk (3), Cennet (3), Dudu (3), Duru (3), Efe (3), Elif (3), Ercan (3), Fevzi (3), Hüseyin (3), Hale (3), Halil (3), Halim (3), Hatice (3), İpek (3), İsmet (3), Melisa (3), Meryem (3), Mine (3), Mustafa (3), Ali (3), Nümine (3), Nehir (3), Nurcan (3), Nuriye (3), Nusrettin (3), Perihan (3), Sadık (3), Samim (3).

2. STAR TV

2.1. Kiralık Aşk

Alp (1), Ayşegül (1), Aytekin (1), Ceren (1), Defne (1), Deniz (1), Derya (1), Ece (1), Endam (1), Esra (1), Eymen (1), Feryal (1), Fikret (1), Gudubet (1), Hulusi (1), Işıl (1), İlker (1), İsmail (1), İz (1), Koray (1), Lara (1), Mine (1), Nazlıcan (1), Necmi (1), Neriman (1), Nihan (1), Ömer (1),

Pamir (1), Sadri (1), Seda (1), Serdar (1), Sinan (1), Sude (1), Şebnem (1), Şükrü (1), Türkan (1), Vedat (1), Yasemin (1), Zübeyir (1).

2.2. Küçük Kadınlar

Akif (2), Ali (2), Armağan (2), Asiye (2), Ayaz (2), Bade (2), Barış (2), Berk (2), Bilge (2), Cansu (2), Cemalettin (2), Cengiz (2), Ceyhun (2), Doğan (2), Ebru (2), Eda (2), Ekber (2), Elif (2), Eylül (2), Fatmagül (2), Fikret (2), Gökhan (2), Gülcan (2), Hulusi (2), İbrahim (2), Kadir (2), Kerim (2), Koray (2), Mecit (2), Mehmet (2), Metin (2), Mihrace (2), Murat (2), Mustafa (2), Nalan (2), Nedim (2), Ozan (2), Özgür (2), Recep (2), Sabih (2), Sami (2), Selim (2), Sema (2), Semih (2), Sercan (2), Serkan (2), Simge (2), Şahin (2), Şevkiye (2), Tekin (2), Tezel (2), Timuçin (2), Utku (2), Yeliz (2), Yusuf (2), Zeycan (2), Zeynep (2).

2.3. Medcezir

Ali (3), Aras (3), Asım (3), Ayşe (3), Barış (3), Beren (3), Burak (3), Ceren (3), Deniz (3), Doruk (3), Eda (3), Elif (3), Ender (3), Eylül (3), Faruk (3), Gamze (3), Giray (3), Hale (3), Hasan (3), Kaan (3), Kadir (3), Kenan (3), Leyla (3), Mert (3), Mira (3), Murat (3), Nadir (3), Neriman (3), Nevin (3), Oktay (3), Olcay (3), Orkun (3), Sedef (3), Selim (3), Sinan (3), Sude (3), Süreyya (3), Tan (3), Tuğçe (3), Uzay (3), Yaman (3).



**LUISE RINSER’IN “KIZIL KEDİ” VE EDGAR
ALLAN POE’NUN “KARA KEDİ” ADLI
ÖYKÜLERİNE PSİKANALİTİK BİR YAKLAŞIM**

Merve KARABULUT¹

¹ Dr. Öğretim Üyesi, Erzurum Atatürk Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Alman Dili ve Edebiyatı Bölümü, merve.karabulut@atauni.edu.tr.

GİRİŞ: Psikanalitik Eleştiri Kuramı

19. yüzyılın sonu ile 20 yüzyılın başında, edebiyat eleştirisinde psikanalize dayanan yeni bir eleştiri yöntemi ortaya çıkmıştır. “*İnsan ruhunun söze yansımaları*” (Şen, 2012: 12) olan edebiyat ile insan ruhu üzerinde duran psikanaliz bir araya gelirler. Avusturyalı Nörolog Sigmund Freud, sinir hastalarının tedavisinde kullandığı psikanalitik yöntemi, edebi eserlerin analizinde de uygulamış, sanat eserini, sanatçının bastırılmış arzularını/bilinçaltındaki güdülerini tatmin edebilme/harekete geçirme aracı olarak görmüştür (Fromm, 1983: 86). Edebi eserlerde var olan bilinçsiz ve bastırılmış durumları ortaya koymak (Nünning, 2010: 51) için, insan ruhunun derinliklerine inmeye çalışarak insan davranışlarının sebeplerini belirlemeyi amaçlayan psikanalizden (Şen, 2012: 11) yararlanır. Eleştirmenler metnin hem içeriğini ve biçimini, hem de ruhsal yapıları ve süreçleri hesaba katarak, metnin gizli içeriğini ortaya koymak için dikkati farklı yöne çekse de (Bunlar metinde yer alan unutmalar, hatırlamalar, çelişkiler, semboller ve mecazlar olabilir.), psikanaliz yöntemleri, varsayımları, yönelttiği sorular ve yaklaşım şekilleriyle yazar, eser ve okur odaklı olarak 3 farklı şekilde karşımıza çıkmaktadır (Nünning, 2010: 56).

Bu çalışmada yer alan öykülerdeki kahramanların ruhsal durumları, davranışları ve yaşadıkları, öykülerin psikanalitik bakış açısıyla incelenebileceği düşüncesini desteklediğinden, burada ana kriterin metin ve onun kahramanları olan (eser odaklı) psikanalitik yöntem/yaklaşım temel alınmıştır. Kahramanlar ruhsal açıdan çözümlenerek, bilinçaltı ve dolayısıyla metnin arka planı açığa çıkarılmaya (Özbek, 2007: 7) çalışılmıştır. Tüm bunlar ortaya konulurken, temel varsayımlarını bazı noktalarda gözden geçiren ya da değiştiren kuramlar olsa da, klasik psikanaliz için hala esas olan Sigmund Freud’un öğretisinden hareket edilmiştir. Orijinal görüşlerinin klasik psikanalitik kuramı oluşturduğu Freud, zihnin bölümlerini 3’e ayırır. Kişiliği oluşturan 3 temel yapı Id²

2 “İd, Freud’un üç parçalı ruhsal yapı modelinde herkeste ortak olan temel biyolojik içgüdüleri, arzuları ve dürtüleri içeren bilinçsiz ruhsal enerji (libido) kaynağı. Toplum kurallarını, başkalarının haklarını veya duygularını ya da o anda koşulların doyumuna elverişli olup olmadığını dikkate almaksızın ilkel dürtülere anında doyum arayan id, haz ilkesine göre çalışır ve acıdan kaçınmayı ve doyumunu maksimum düzeye çıkarmayı hedefler. İd, doyumunu erteleme diye bir şey tanımaz ve o anda doyum mümkün değilse, itkinin hedefi olan eylemin veya nesnenin zihinsel bir imajını (fantazi) veya bir halüsinasyon yaratarak gerilimi azaltma yoluna gider. Bu, Freud’un arzu giderme dediği şeye bir örnektir. İdin kontrol edilmesi, enerjisini yine idden alan ve gerçeklik ilkesine göre hareket eden egonun temel işlevlerinden birisidir.” Bkz. Selçuk Budak, Psikoloji Sözlüğü, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara, 2000, ss. 382-383.

(Alt Benlik), Ego³ (Benlik), ve Süperego⁴ (Üst Benlik) dur. Id (bilinçaltı) kişiliğin biyolojik tarafını, ego (bilinç) psikolojik tarafını ve süperego (ahlaksal boyut) toplumsal tarafını oluşturmaktadır (Geçtan, 2017: 48). Kısacası id hazzı, ego gerçekliği ararken, süperego da mükemmeliği aramaktadır (Çev. Büyükören, 1994: 57-58). Tüm bunları yapmaya çalışırlarken, ego denetimi altında bir bütün olarak işlevde bulunurlar. Bir başka deyişle, id tarafından baskı altında tutulan, üst benlik tarafından ezilen, gerçek tarafından itilen Ben, uyum kurma görevini yapmak için savaşı (Çev. Şipal, 2012: 96).

Freud'un kişilik kuramında Ego'nun temel ilkesi gerçeklik ilkesi olarak kabul edilir. Freud'e göre, nevrotik davranışların temel nedeni, gerçeklik ilkesinden uzaklaşılmasıdır. Herhangi bir şeyden engellenen bireyde kaygı oluşur ve birey bu kaygıdan kurtulabilmek için savunma mekanizmalarına başvurur. Böylece ya söz konusu içgüdü bastırılmaya çalışılır ya da söz konusu içgüdü'nün yönü değiştirilmeye çalışılır (Kindler, 1977: 19).

Freud' a göre insan ruhu ya da insana özgü davranışlar bilinçdışı süreçler hesaba katılmaksızın açıklanamaz. Freud için rüyalar, bilinçaltına giden ana yoldur, temelinde bilinçdışı isteklerin yer aldığı simgesel tatminlerdir ve simgesel bir biçime bürünmüşlerdir (Eaglaton, 1994: 138). Bu nedenle rüyaların bilinçaltımızın işleyişine göz atma ayrıcalığı sağladığı söylenebilir. Bu yapılırken rüyanın içeriği ve rüyanın gizli düşüncesi ayırt edilir (Nünning, 2010: 53). İstek gerçekleştiriminin örneği düşlerimize yansıdığından, edebi metinler de bir rüya gibi görülüp analiz edilir.

3 “Ego, en genel anlamıyla “ben” derken kastettiğimiz, her türlü ruhsal bedensel olayın merkezi olarak düşündüğümüz bilinçli varlığımız. Teorik olarak nötr olan ve gündelik dilde de bu haliyle kullanılan bu ego tanımı, çeşitli kişilik teorilerinde rastladığımız ego tanımıdır. İkinci anlamda ego, klasik psikanalizde, ruhsal aygıtın üç ana parçasından biri. İdden türetilir ve enerjisini ondan alır. Kişiliğin, ilkel içgüdüsel dürtülerle (id, haz ilkesi), içselleştirilmiş ebeveyn ve toplum yasakları (süperego) ve dış gerçekliğin gerekleri (gerçeklik ilkesi) arasında aracılık eden bilinçli, ussal yanı. (Egoya idin kontrol mekanizması da diyebiliriz. Freud egoyu, at (id) üstündeki bir biniciye benzetir. At, biniciden güçlüdür, ama binici atı kontrol eder.) Dürtülerin anında doyurulması genellikle imkânsız, çoğunlukla da akılcı değildir. Bu durumlarda ego, uygun bir ortam buluncaya kadar idin dürtülerini bastırır. Yersiz arzulara ve dürtülere uygulanan bu bastırma ruhsal aygıt üzerindeki en büyük yüke karşılık gelir, ayrıca bu aygıtın en önemli işlevidir. Ego bu bastırmayı sağlamak için sıklıkla savunma mekanizmalarını kullanır.” Bkz. Budak, Psikoloji Sözlüğü, s. 249.

4 “Süperego Freud'un üç parçalı yapısal ruhsal aygıt modelinde kişiliğin, toplumsal değer yargılarını, ahlak normlarını temsil eden ve bireyin kendi doğru-yanlış normları (vicdan) ile ideallerinden (ego ideali) oluşan kısmı. Çocukluk döneminde temelde toplumu temsil eden ebeveynlerle özdeşimle, ayrıca ceza ve ödüller vasıtasıyla toplumsal değer yargılarının ve ahlak kurallarının içselleştirilmesiyle gerçekleşen süper ego oluşumu büyük ölçüde bilinçsizdir. Bu süreç yaşamın ilk 4-5 yılında büyük ölçüde tamamlanır. Ancak çocukluk, hatta erişkinlik dönemi boyunca da devam eder. Toplumun bireyin içindeki gözcüsü, gardiyanı olarak adlandırılabilen süper egonun işlevi, ego vasıtasıyla idin dürtülerini, özellikle de toplumca yasaklanan ve o anda dışavurumu birey için tehdit oluşturabilen cinsellik, saldırganlık gibi dürtülerini kontrol etmektir. Ayrıca egoyu salt gerçekçi hedeflere değil, ahlaki hedeflere ve kusursuzluğa yönlendirir.” Bkz. Budak, Psikoloji Sözlüğü, s. 709.

2. Kedi İmgesi

Nevi şahsına münhasır karakterleriyle, yazarların eserlerine konu olan kediye, eski çağlardan beri çeşitli anlamlar yüklenmiştir. Kedi, bazı kültürlerde kutsal sayılmış ve kediye tapılmış, bazı kültürlerde de kediye musibet ve uğursuzluk sembolü atfedilmiştir. Ateşlerde diri diri yakılacak kadar kediden nefret edilmiştir. Hatta şeytan, kara kedi şeklinde temsil edilmiş ve tüm dünyada uğursuzluk ve musibet sembolü sayılmıştır (Aysoy, 1954: 41).

Kedi, hem iyinin hem de kötünün sembolü haline gelmiştir. Camille Paglia “Cinsel Kimlikler” adlı kitabında, insanın evcilleştirdiği en son hayvan olan günümüzün kedisini, çift yönlü doğası ve çelişkili tavırları ile ayrıntılı olarak açıklar (Paglia, 2014: 78-80). Mısır’da ilahi güzelliği ve bir kadının güzellik derecesini anlatmak için kullanılan kedi (Aysoy, 1954: 42.), Yunanistan’da/Ortaçağ Hristiyan dünyasında şeytanla özdeşleştirilerek ölümü çağrıştıran ve sevilmeyen bir hayvan olarak görülür. İslam dünyasında ise temizliğin, iyiliğin, uğurun bir simgesi sayılır (Tekin, 2004: 63).

Farklı kültürlerde farklı algılanan kedinin başına gelenler hiçbir hayvanın başına gelmemiştir. Hatta insanlar tarafından en fazla şiddete maruz kalan hayvan olarak nitelendirilir. Nitekim Oğuz Tekin’de “Bir Zamanlar Tanrıydılar” adlı yazısında kaleme aldıklarıyla bu düşüncüyü doğrular: “*Yüzyıllardır bir yandan Tanrı mertebesine çıkarılan, bir yandan kurban edilen, bir yandan lanetlenerek katledilen, bir yandan da sevilerek beslenen kedinin başına gelenler herhalde hiçbir hayvanın başına gelmemiştir.*” (Tekin, 2004: 63) Cüssesinin iri olmamasından dolayı, kendisinden büyük hayvanlarla baş edememesi, kurnazlık, hilekârlık, nankörlük gibi sıfatların kendisine yakıştırılmasına sebebiyet vermiştir (Çoruhlu, 2004: 73). İnsanların onları terbiye etme çabaları da hep yarım kalmış, hırsızlığı ve hilekârlığı hiç bırakmamışlardır. Dolayısıyla ele alınış biçimine göre kedi, hem iyi (olumlu) hem de kötü (olumsuz) unsurları ve özellikleri simgeler biçimde kullanılabilir (Gültekin-Çelik, 2016: 51). Bu nedenle, bu çalışmada da yer alan kedilerin nasıl görüldüğü ve değerlendirildiği ayrıntılı olarak açıklanacaktır.

3. Luise Rinser ve “Kızıl Kedi” Adlı Öyküsü

30 Nisan 1911 doğumlu, romanları ve kısa öyküleriyle tanınan Alman yazar Luise Rinser, 1. ve 2. Dünya Savaşını bizzat yaşamış, bu durumu öykülerinde de işlemiştir; “Hepsi (yapıtlarım) beni içermektedir, daha doğrusu: benden bir parça, bir kesittirler” (Çev. Öztürk, 1996: 85) sözleriyle de yazar bunu açıkça belirtir. Eserlerinde çoğunlukla psikolojik, dini ve toplumsal baskılardan etkilenen çocuklar ve kadınlar yer alır (Aytaç, 1991:

42). Rinser'in "Kızıl Kedi" adlı öyküsünde, savaş sonrasında babasının ölümü ile ailesinin sorumluluğunu üstlenen 12-13 yaşlarındaki Ben anlatıcının yaşadıkları konu edilir. Ben anlatıcının iki küçük kardeşi ve annesi ile verdikleri hayat mücadelesi anlatılır. Yıkık dökük bir evde oturan ben anlatıcı, bir gün kuru ekmek yerken ekmeğin bir parçasını yere düşürür ve cılız kızıl bir kedi onu kapar. Bundan sonra yanlarından ayrılmayacak olan bu kediden Ben anlatıcı rahatsızlık duyar. Kendileri yiyecek ekmek bulamazken, kardeşlerinin sürekli olarak bu kediyi beslemeleri ben anlatıcıyı sinirlendirir. Kediyi evden uzaklaştırma çabaları hep boşa çıkar. Bu duruma dayanamayan Ben anlatıcı, kediyi nehre götürerek onu katleder. Eve döndüğünde annesi onun ne yaptığını fark eder ama bunu Ben anlatıcıya hissettirmeden onu avutmaya çalışır. Ancak Ben anlatıcı doğru ya da yanlış yapıp yapmadığı konusunda hala olayın üzerinden belirli bir zaman geçmiş olmasına karşın tereddüt yaşadığını hemen öykünün başında bize hissettirir. Şimdiki zamanda başlayan öyküde, Ben anlatıcı *"yaptığı eylemin doğru olup olmadığını"* (Ocak, 1991: 43) bilmediğini söyleyerek, geçmiş zamanda yaşadığı ve kendisinde derin izler bırakan olay örgüsünü anlatmaya başlar.

Rinser, ele aldığı öyküde 3 çocuk ve bir anneden oluşan bir ailenin savaş sonrası durumunu gözler önüne sererken, savaş ve savaş sonrası dönemde, hayatta kalmanın zorluklarını açıkça göstermeye çalışır. Ben anlatıcının *"Olay bahçemizdeki bomba çukurunun yanındaki taş yığınının üzerine oturmamla başladı. Taş yığını, evimizin büyük kısmıdır."* (Ocak, 1991: 43) cümleleri ile nasıl bir halde yaşadıklarını ortaya koyar. Sefalet, yokluk içinde geçen ve ekmek bulmakta zorlanılan bir yaşam söz konusudur. Bu şartlara rağmen anlatıcının kendisine hediye verilen salamlı ekmeği, hem kardeşlerini hem de annesini düşünerek dört eşit parçaya bölmesi adaletli olduğunun göstergesidir. O elde ettiklerini sadece kendine yontmaz, ailesini de kendisi kadar düşünür. Hatta yoldan geçen bir arabaya kasti olarak çarparak taze patateslerin dökülmesini sağlar ve bunları toplar. Hayatlarını devam ettirebilmek için ahlak kurallarını hiçe sayarak bazen hırsızlık yaparlar. Anne, bu patateslerin nereden geldiğini sormaksızın çalınan patatesleri pişirir. Annenin bu durumu sorgulamaması ve patateslerin parayla alınmış gibi pişirilmesi bu dönemde insanın ahlaki yapısının zayıfladığı düşüncesini akla getirebilir. Hatta öykünün sonunda kedinin katledilmesi göz önüne alındığında, öldürmenin ve ölmenin savaş nedeniyle doğallaştığı bir dönemde (Kargı, 2018: 37) tüm bunlar normal kabul edilebilir. Durzak, bunun kesinlikle sadist bir taşkınlık ya da hayvanların canını yakan bir gencin vandalca davranışı olmadığını, aksine koşulların ona yüklediği ve altında bir mücrim olarak kendinin de kaldığı bir mecburiyet olduğunu (Durzak, 1989: 7) belirterek, bu durumu değerlendirir. Bireyi yaşamak için yok etmeye zorlayan ve ahlaki bir dünya

düzeninden ayrılışı ifade eden yaşam koşullarının gaddarlığı tam da burada ortaya çıkar (Akt. Öztürk, 2002).

Başta kediyi sadece taş atarak ürkütmek isteyen yani ona zarar vermek istemeyen anlatıcı, kediye karşı giderek artan bir öfke ile açlığın kendisinde yaratmış olduğu durumu, söylemleri ve eylemleri ile ortaya koyar. Kediye taş atma, onu pencereden dışarı fırlatma, ayağıyla onu itme, ona bir parça odun fırlatma, kediyi keserek yeme düşüncesi ve kediyi katletme, eylemler, “kahrolası hayvan”, “o mahlûk”, “o kızıl şeytan” ve “o kızıl mahlûk” tabirleri de söylemler olarak değerlendirildiğinde, kedinin sonunu önceden kestirmek mümkündür. Aslında tüm bunlarla anlatıcının okuru bu hazin sona hazırladığı düşünülebilir.

Her şeyi geçimleri için yapan on üç yaşındaki anlatıcının hayatının merkezine oturttuğu anne ve kardeşleri dışında kimseye yer yoktur. Hele ki işin içine bir kedi girdiğinde tavrı ve tarzı değişir. *“Hep o kedi kılığındaki kızıl şeytani düşünmekten kendimi alamıyorum ve bilmiyorum, yaptığım doğru muydu.”* (Ocak, 1991: 43) cümlesiyle başlayan öyküde, Ben anlatıcı kediyi nasıl gördüğünü ve değerlendirdiğini açıkça ortaya koyar. Kedi, Ben anlatıcı tarafından negatif bir varlık olarak görülmekle kalmaz, daha da ileri gidilerek şeytanla özdeşleştirilir. Kedinin bu şekilde nitelendirilebilmesi için, ne yapmış olabileceği sorusu hemen akla gelse de, burada önemli olan kedinin ne yaptığından ziyade, Ben anlatıcının kediye yapmış olduklarından ötürü vicdan azabı/suçluluk duyması ve bunu sorgulamasıdır. Yaptığının doğru olup olmadığını sorguluyor olması, Ben anlatıcının pişmanlık duyduğunun göstergesi sayılabilir. Freud’a göre 3 ana sistemden oluşan (id-ego-süpergo) yapısal kişilik modelini bu bağlamda somutlaştırmak mümkündür. Benlik diğer bir deyişle ego, id ve süpergo arasında bir denge kurmaya çalışır. Kuramazsa, istenmeyen/beklenmeyen sonuçlar ortaya çıkabilir. Bu öyküde açlık içgüdüğü baskın bir şekilde kendini gösterir. Organizmanın içinden kaynaklanan uyaranların oluşturduğu psikolojik etki sonucu zihin kendisine bağlı organları harekete geçiren, bir başka deyişle fizyolojik gereksinimleri içeren içsel uyaranların psikolojik görünümlü temsilcileri olan içgüdüler, davranışı güdülemekle kalmaz, aynı zamanda davranışın yönünü de belirler (Geçtan, 1980: 18-19). Gereksinim ve istek sonucu ortaya çıkan içgüdüler ki burada açlık içgüdüünün, Ben anlatıcının duyarlılığını arttırarak davranışı üzerinde bir denetim kurduğu söylenebilir. Ben anlatıcı idden gelen dürtüyü doyuramadığından ya da doyuramayacağı korkusundan hareketle kediyi katleder. Bunu yapamayacak olmasının belki de tek nedenini kedi olarak görür. Çünkü kedi, Ben anlatıcıya göre bir rakiptir, gereksiz ve fazlalıktır. Ben anlatıcı kediyi, elinden ekmeğini çalmaya çalışan bir hayvan gibi değil de insan gibi görür/algılar; *“(...)çünkü viyakladı sadece bir kez, fakat bir çocuk gibi.”* (Ocak, 1991: 43) *“Kedi bir çocuk gibi bağırdı.”* (Ocak,

1991: 48) Katletmesinin sonucunda ise yaptığının doğru olup olmadığını sorgulaması süper egoyu işaret ederken, pişmanlığı ya da suçluluğu ise egoyu işaret eder. Freud’a göre tüm içgüdüler 2 sınıfta toplanır. Yaşam (eros) ve ölüm içgüdü (thanatos). Yaşam içgüdü (eros) ve ölüm içgüdü (thanatos) hareketi geçiren enerji türleri/dürtüler vardır. Ölüm içgüdü (thanatos) hareketi geçiren dürtünün çoğunlukla saldırganlık olduğu kabul edilir (Geçtan, 1980: 20-21). Bu, insanların kendi içine veya dışarıya yani diğer insanlara yönelik olabilir. Bu öyküde de ben anlatıcının bu dürtüsünün kediye yönelik olduğu söylenebilir. Ağır bir zorlama altında kalan birey, ego savunma mekanizmalarına başvurur. Yani içinde bulunulan durum değerlendirilerek yedek yollar üzerinde düşünülür ve en uygun görülen tepki biçimi seçilir (Geçtan, 1980: 37). Bu öyküde bunlardan dışa vurmanın var olduğunu görebiliriz. Bazı insanlar tehlikeli isteklerinin yarattığı anksiyete ve gerilimi diğer savunma mekanizmalarıyla denetim altında tutamazlar ve içgüdüsel dürtülerini dışarı vurarak boşaltırlar. Dışa vurma mekanizmasının işletilmesi çoğu kez toplumun onaylamadığı olaylarla sonuçlanabilir. Bu yüzden süper egosu gelişmiş insanlar tarafından kullanılmazken, çocuklar tarafından sıklıkla kullanıldığı görülebilir. Burada ben anlatıcı bu durumla baş edemeyerek ne pahasına ve hangi biçimde olursa olsun bu gerilimi dışa vurup rahatlamayı tercih eder ve bu durum katliamla sonuçlanır. Ayrıca ben anlatıcının yaşadığı her şeyin sorumlusu olarak kediye görmesi neden bulma mekanizmasının da devreye sokulduğunun göstergesi sayılabilir. Ben anlatıcı öyküde, yola düşen kömürleri toplamaya geç gitmesinin nedenini kediyle yaşadıklarına bağlar. Neden bulma mekanizması gerçekleştirilememiş isteklerin yarattığı yenilgi duygusunu/düş kırıklığını yumuşatma amacıyla kullanılır (Geçtan, 1980: 40). Burada da aynı durum geçerlidir.

Ego savunma mekanizmalarını devreye sokan Ben anlatıcı bir çıkış yolu bulmaya çalışır. Ancak bu çıkış yolu her ne kadar başta kediye öldürerek ondan kurtulmak olmasa da sonucunda bu hazine son gerçekleşir. Ben anlatıcı öfkesini kontrol edemez ve bu durum öyküde şu cümlelerle kendini gösterir; “*O zaman kedi iyice bana sokuldu ve sonra ben onu okşadım ve onunla konuştum. “Buna artık dayanamıyorum”, dedim “bu böyle olmaz kardeşlerim açlıktan ölüyor, sen bu kadar semizsin, buna artık seyirci kalamam”. Ve birden yüksek bir sesle bağırdım, sonra kızıl hayvanı arka uyluklarından tuttum ve bir ağaç gövdesine vurdum*” (Ocak, 1991: 48). İnsan güzel bir olay karşısında sevinç duyduğu gibi, hoşlanmadığı bir olay karşısında öfke duygusuna kapılabilir. Bu çok doğal ve sağlıklı bir durumdur. Ancak söz konusu öfke belirli bir aralıkta yaşanması gerekir. Bunun sınırlarının aşılması ve kontrol altına alınması gerekmektedir. Öfkeye sağlıklı olmayan düşüncelerin eşlik etmesi ve saldırganlık, şiddet boyutuna sürüklenmeye neden olmaktadır. Bunun

altında yatan neden engellenme ya da tehdit ve tehlike altında hissetme durumudur (Aydın, 2017: 147). Öyküde de açık içgüdüsünü bastıramayan Ben anlatıcının, kendisini tehdit ve tehlike altında hissetmesi sonucunda öfke kontrolünü sağlayamadığı görülebilir: “*Durmayı çok isterdim ama bu işi artık bitirmeliyim der ve öldürür*” (Ocak, 1991: 48).

Ben anlatıcının kediyi ağaca ve buz kütlelerine çarpmış olması da dikkat çekicidir. Neden başka bir yere değil de özellikle buralara çarpılmış olduğu sorusu akla gelebilir. Aslında “ağaç” ve “buz” kavramları bize ipucu verir. Ağaç gövdesi erkekliği temsil ederken (Çev. Kapkın, 1996: 85), buz soğukluğu çağrıştırır. Dolayısıyla ben anlatıcının yaşadıklarının öfkesini tüm bu kavramlarla vermesi rastlantı olmayabilir. Savaş sonrası bir dönemde, babanın olmaması/ölümüyle ailenin bütün sorumluluğunu üstlenen Ben anlatıcı, ağaç gövdesi ile babayı, buz ile de savaşın soğukluğunu yansıtmak isteyebilir. Zaten öykü boyunca tıpkı evin babası gibi bütün ailenin sorumluluğunu aldığına ve onlara yiyecek getirmek için babanın yerine ikame ettiğine okuyucu tanıklık eder. Kediyi öldürdükten sonra ırmağa atıp ondan kurtulmak istemesi de, anneye sığınmak istemesi anlamına gelebilir. Suyun içinde olma durumu -ki burada Ben anlatıcı kediyi suya atarak ondan kurtulduğunu zanneder- ana rahmi içinde yaşama isteği ile bağdaştırılır (Çev. Kapkın, 1996: 130). Çünkü su hemen hemen çoğu kültürlerde ana rahmi ile özdeşleştirilir. Sembol olarak su hem yaşam veren, yeniden yaşamı sağlayan, aynı zamanda ölümü simgeleyen bir unsurdur (Ercan, 2019: 277). Su aynı zamanda günahlarından arınma anlamına da gelir. Yaptığından ötürü eleştirilmek/suçlanmak/ayıplanmak değil de, ana rahmindeki gibi temiz ve günahsız olmak ve anne şefkatine sığınmak isteyen bir çocuğun davranışı olarak bu durum değerlendirilebilir. Nitekim Ben anlatıcının eve döndüğünde, annesinin durumun farkına varması ve “*Merak etme, seni anlıyorum. Artık bunu düşünme.*” (Ocak, 1996: 48) diyerek üzülmemesini söylemesi, ırmak ile ilişkilendirdiğimiz durumun/tespitin ne kadar yerinde olduğunun göstergesi sayılabilir.

Yaptığı eylemin vicdan muhasebesini yaparak kediyi öldürmesinin doğru olup olmadığını bilmeyen (Ercan-Balkaya, 2019: 309) /sorgulayan Ben anlatıcı, kullandığı sözcüklerle (doğru-yanlış) bu durumu ahlak ve etik gibi değerleri temsil eden süper egonun sansüründen geçirip, karar makamı olan egonun onayına sunar. Ancak süper egoya rağmen gerçekleşen istekler pişmanlık, günahkârlık, tövbe gibi duyguların tecrübe edilmesine veya bastırma sonucu bilinçaltının derinliklerine gönderme ile sonuçlanır (Şeker, 2017: 211). Burada da Ben anlatıcı “*Aslında öyle bir hayvan o kadar da çok yemiyordu.*” (Ocak, 1996: 49) cümlesiyle vicdanı ile baş başa kaldığını bize gösterir. Freud’a göre id dürtüleri ve ego yönelimli eylemler süper egonun ahlak standartlarıyla çatıştığı zaman suçluluk ortaya çıkmaktadır (Akt. Lewis, 1971-Morrison, 1987). Bir başka deyişle,

süper egonun koymuş olduğu sınır ihlal edildiği zaman suçluluk duygusu ortaya çıkar (Cirhinlioğlu-Güvenç, 2011: 251). Bunun sonucunda yapılan “kötü şey” için vicdan azabı, pişmanlık ve gerilim duygusu hissedilir (Cirhinlioğlu-Güvenç, 2011: 252). Ben anlatıcının da kendi benliğinde bir çatışma ve suçluluk duygusu yaşadığı aşikârdır.

4. Edgar Allan Poe ve “Kara Kedi” Adlı Öyküsü

19 Ocak 1809 doğumlu olan, şiirleri ve kısa öyküleriyle tanınan Amerikalı yazar Edgar Allan Poe, eserlerinde doğüstü olayları, kötülük, suç, korku, felaket, uğursuzluk, ölüm ve ölümden sonraki yaşam gibi farklı konuları işlemiştir. Sürrealistler tarafından modernizmin, psikologlar tarafından da modern derinlik psikolojisinin öncüsü olarak görülen Poe’nun (Beyersdorf-Eversberg-Poppe, 1978: 7) “Kara Kedi” adlı öyküsünde Ben anlatıcının kedisine beslediği aşırı sevginin nasıl nefrete dönüştüğü, o nefretin zarar vermeye kadar gittiği hatta zarar vermenin yeterli olmadığı görülüp nasıl ölüme yol açtığı konu edilir. Öyküde Ben anlatıcının eskiden iyi bir insanken, sonradan nasıl kötü birisine dönüştüğü anlatılır. Küçüklüğünden beri hayvanları sevdiğini söyleyen ben anlatıcı, eşiyle birlikte Pluto adındaki bir kedi de dâhil olmak üzere pek çok ev hayvanına sahiptir. Kedi ve anlatıcı birbirini çok sevmektedir. Yıllar süren bu dostluk anlatıcının saldırgan davranışlarının ortaya çıkmasıyla sonlanır. Bir gece eve sarhoş dönen anlatıcı, ayaklarına dolanan kediyi uzaklaştırmak ister. Korkuya kapılan kedi anlatıcıyı ısırır ve bunun üzerine öfkelenen anlatıcı hayvanı yakalayarak, cebinden çıkardığı bir çakı ile kedinin bir gözünü oyar. Bu olup bitenden sonra kedi, sahibini her gördüğünde korkuya kapılıp kaçır. Anlatıcı ilk başta bu yaptığından pişman olup vicdan azabı çekse de, bu duygu zamanla kediden hoşlanmamaya dönüşür. Anlatıcı, kedinin etrafındaki varlığına daha fazla dayanamaz ve bir gün kediyi bahçeye çıkarıp bir ağaca asarak öldürür. O gece anlatıcının evinde esrarengiz bir yangın çıkar ve eşiyle birlikte kaçmak zorunda kalır. Ertesi gün evin yıkıntılarını görmeye giden adam, ayakta kalan tek duvarın üzerinde boynundan bir iple asılmış devasa bir kedi resmi görür. Bu görüntü anlatıcıyı önce dehşete düşürse de, anlatıcı bu duruma mantıki bir açıklama bulur ve kedisini özlemeye başlar. Bir süre sonra meyhanede Pluto’ya benzeyen bir kedi bulur. Pluto ile aynı büyüklükteki ve renkteki bu kedinin üstelik bir gözü de yoktur. İki kedi arasındaki tek fark, ikinci kedinin göğsünde beyaz bir lekenin olmasıdır. Kediyi evine götüren anlatıcı, bir süre sonra bu kediden de nefret etmeye hatta ondan korkmaya başlar. Çünkü kedinin göğsündeki leke gittikçe darağacına benzemektedir. Bir gün, anlatıcı yeni evlerinde eşiyle birlikte bodruma inerken, kedi anlatıcının ayaklarına dolanır ve onun neredeyse düşmesine sebep olur. Çok sinirlenen anlatıcı bir balta ile kediyi öldürmeye kalkar. Eşinin kendisini durdurmasıyla daha da

öfkelenen anlatıcı baltayı eşinin kafasına saplar. Eşinin cesedini saklamak için duvarlardan birindeki çıkıntının tuğlalarını söker, cesedi oraya sakladıktan sonra duvarı tekrar örer. Polis gelip inceleme yaptığında hiçbir kanıt bulamaz ve anlatıcı serbest kalır. Bu arada anlatıcının öldürmeye kalktığı kedi de ortadan kaybolmuştur. Polis araştırmalarının son gününde, anlatıcı polislerle birlikte bodruma iner. Polislere, kendinden emin bir şekilde binanın sağlamlığından bahseden anlatıcı, bunu göstermek için eşinin cesedinin saklı olduğu duvara vurur. Hemen ardından bir inleme duyulur. Polis duvarı yıkınca, kadının cesedini ve cesedin baş kısmında oturan kediye görür.

Bu öyküde, çocukluğunda hayvanlara pek düşkün olan Ben anlatıcının, yetişkinlik döneminde bir canıye nasıl dönüştüğü konu edilir. Alkolden payını alan Ben anlatıcı, bu durumunu şu cümlelerle dile getirir;

Bu arada genel mizacım ve karakterim içki belası yüzünden ne yazık ki (bunu yazarken yüzüm kızarıyor) giderek bozuluyordu. Gün geçtikçe iyice canı sıkkın, huysuz, başkalarının hislerine karşı duyarsız biri olup çıktım. Karıma kötü sözler söyler oldum, hatta sonunda kaba kuvvete başvuracak kadar ileri gittim. Hayvanlarım da bendeki bu değişikliğin etkisini hissediyordu elbette. Onları ihmal etmekle kalmıyor, kötü de davranıyordum. (Çev. Körpe, 2010: 492)

Kendi kişiliğindeki olumsuz değişiminde farkında olan ama yapacağından geri kalmayan Ben anlatıcı, kediye negatif bir varlık olarak görmekle kalmaz, kedinin renginden ötürü uğursuz sayıldığına da gönderme yapar; “*Bu kedi oldukça iri ve güzel bir hayvandı; kapkaraydı rengi, ve şaşılacak kadar zekiydi. Batıl inançlarla epey haşır neşir olan karım kedinin zekasından bahsederken, o eski yaygın kanıyı sık sık tekrarlar; kara kedilerin aslında kılık değiştirmiş cadılar olduğunu söylerdi.*” (Çev. Körpe, 2010: 492) Hatta Ben anlatıcı, zamanla kendisini rahatsız eden bu kedilerin sonlarının nasıl olacağını, önceden okura hissettirir. “*(...) oldukça iri ve güzel bir hayvan (...)*” (Çev. Körpe, 2010: 492) söylemi yerini “Pluto, hayvan, kedi, canavar ve korkunç bir canavar” gibi söylemlere bırakırken, sustalı çakı (Çev. Körpe, 2010: 492), ip geçirip boğma/asma (Çev. Körpe, 2010: 493), balta, duvara gömme (Çev. Körpe, 2010: 496) ifadeleri bir cinayetin habercisi olarak değerlendirilebilir. Aslında cinayete giden bu yolda, Freud’un 3 ana sistemden oluşan yapısal kişilik modelini öyküde somutlaştırmak mümkündür. Hem renginden hem de cinsinden ötürü olumsuz bir anlam taşıyan “kara kedi” nin öyküdeki adı Pluto’dur. Pluto Roma mitolojisinde hem yer altındaki madenlerin değerli taşların yani zenginliğin ve aynı zamanda ölümler diyarının tanrısının ismidir. Yunan mitolojisinde ise Pluto’nun karşılığı Hades’dir. Burada, yer altı dünyasından kasıt bilinçaltı olabilir. Öyküdeki kedi de id’in bir sembolü

olarak görülebilir/anlaşılabilir. Ben anlatıcının dürtülerini harekete geçiren kedi için kurulan cümleler yapılan bu tespiti doğrular niteliktedir;

“Onu sadece ben beslerdim ve evde nereye gitsem peşimden gelirdi. Peşimden sokağa çıkmasını güçlükle engelleyebiliyordum. (Çev. Körpe, 2010: 492) Eve gitmeye hazırlanırken hayvan niyetimi anladı ve benimle gelmek istediğini belli etti, ben de izin verdim. (Çev. Körpe, 2010: 494) Ama kedi, sanki ondan kaçtıkça beni daha çok seviyordu. Beni öyle azimle takip ediyordu ki, bunu anlatabilmem çok zor. Ne zaman otursam hemen sandalyemin altında kıvrılıyor veya uzun ve keskin pençelerini elbiseme geçirip göğsüme tutunuyordu. (Çev. Körpe, 2010: 495)

Ben anlatıcıyı daima takip eden ve onu rahat bırakmayan bu kedilerin İd'i temsil ettiği açıktır. Kurtulmak isteyip de kurtulamadığımız ya da bastırmak istediğimiz halde bastıramadığımız, sürekli su yüzüne çıkmaya çalışan dürtülerimiz, öyküdeki “kedi” ile somutlaşır. Freud, dürtülerden *“idin taleplerinin yarattığı gerginliğin arkasında yer alan güçler (Akvardar-Çalak-Etaner-Hürol-Sunat-Tükel-Üçok-Yücel, 2010: 36)”* olarak bahseder. Kişiliğin temel sistemi olan idden (Geçtan, 1994: 57) gelen dürtüler, doyurulmaya ya da kontrol altına alınmaya çalışılır. Anlatıcının, ölüm içgüdüsünü (thanatos) harekete geçiren saldırganlık dürtüsünü bastıramadığı ve bu dürtüsünün başta kedilere ve sonrasında eşine yönelik olduğu görülebilir. Bu durumun farkında olan Ben anlatıcı, çok açık bir dille bunu ifade eder;

“Ve sonra, sanki beni iflah olmaz şekilde yıkacak son darbeyi indirmek istercesine, bir ZITLIK ruhu benliğimi pençesine aldı. Felsefede bu ruhtan hiç bahsedilmez. Oysa ben zıtlaşmanın insan yüreğindeki en ilkel itkilerden biri olduğuna adım gibi eminim. İnsanın karakterini belirleyen temel yetilerden ya da hislerden biridir. Hayatında hiç kötü ya da aptalca bir eylemi, sırf onu yapmaması gerektiğini bildiği için yapmamış bir insan var mıdır? Kanunları, sırf kanun oldukları için, sağduyunun sesine kulak asmadan çiğneme eğilimi hepimizde yok mu? Dediğim gibi, bu zıtlık ruhu bana son darbeyi indirdi. Hiçbir kabahati olmayan o hayvana karşı şiddetin dozunu giderek artırmama sebep olan şey işte insan ruhunun bu kendi kendisini kızdırma-kendi kendisine zarar verme- hataları sırf hata oldukları için yapma özelliği idi. (Çev. Körpe, 2010: 493)

Doyurulamayan dürtüler sonucu yaşanan bilinçdışı ruhsal çatışmalardan kaynaklanan öfke, bilince çıkarken savunma mekanizmalarınca değişikliğe uğrayabildiği gibi doğrudan saldırgan davranışlar olarak da kendini gösterebilmektedir (Feindler, 2006). Aslında öfke duygusu, Freud’a göre, bilinçaltının en derinliklerinde yer alan saldırganlığın (Çev. Portakal, 2005) bir boyutu olarak ele alınabilir. Öfke kontrolünü sağlayamadığı gözlemlenen Ben anlatıcı bu durumunu net bir biçimde dillendirir;

“İşte o anda gözüm döndü. Kendimi kaybettim. Ruhum gövdemden kaçıp gitmiş, yerine içkiyle beslenen fesat bir iblis gelmişti sanki.. Çılgın bir habislik içinde her kasım kötülük yapma arzusuyla titredi. Yelek cebimden bir çakı çıkarıp açtım ve zavallı hayvanı boğazından tutup bir gözünü oyuverdim!” (Çev. Körpe, 2010: 492) *“Sık sık ani ve zaptolunmaz öfke nöbetleri geçiriyordum ve artık bunlara karşı koyamaz olmuştum.”* (Çev. Körpe, 2010: 496)

Aslında ben anlatıcının kendisi ile verdiği öyküdeki ipuçlarından bizler onun çocukluğunda ve sonrasında sevgi dolu biri olduğunu ve hayvanları çok sevdiğini öğreniriz. Ben anlatıcı da sevginin ve güzelliğinin yani Eros’un yerini, yıkıcılığı, ölümcül dürtüleri ve saldırganlığı sembolize eden Thanatos gelişir. Öykünün başında hayvanlara karşı aşırı sevgisi olan Ben anlatıcının duyguları değişmiştir. Hayvanlara saldırganlığa varan davranışlarda bulunmakla kalmayıp, onları katletmeye kadar giden bu durumu, Geçtan’ın cümleleri ile açıklığa kavuşturmak mümkündür. *“Yaşam içgüdülerinin ölüm içgüdülerini etkisizleştirebildiği gibi, birbirlerinin yerine geçmesi de olanaklı bir durumdur* (Geçtan, 2017: 61). Nitekim öyküde de başta hayvanlara karşı olan sevginin giderek tiksintiye ve nefrete dönüştüğü dillendirilir;

“(…) En sevdiğim hayvanım ve oyun arkadaşımdı.” (Çev. Körpe, 2010: 492) *“Bense kısa süre sonra içimde bir hoşnutsuzluğun uyandığını hissettim. (...) hayvanın beni sevmesinden tiksiniyor, buna sinirleniyordum. Bu tiksinti ve sinirlilik sonunda yoğunlaşıp nefrete dönüştü.* (Çev. Körpe, 2010: 494) *(...) ondan tarifsizce tiksitmeye, o iğrenç varlığından vebadan kaçarcasına usulca kaçmaya başlamıştım.”* (Çev. Körpe, 2010: 494-495)

Geleneksel değerlerin ve toplum ülkülerinin içsel temsilcisi, kişiliğin törel yönü “süperego” (Geçtan, 2017: 31) da öyküde kendini gösterir. Ben anlatıcının hem evlenmeden önce ailesiyle birlikte yaşadığı ev hem de evliliği ile süperegoya gönderme yapılır. Anne ve babasının evindeki değerler evlilikte devam ettirilir. Kusursuzluğa ulaşmak isteyen süperego öyküde şu cümlelerde gizlidir;

“Çocukluğumdan beri yumuşak başlı ve iyiliksever biri olarak tanınırdım. Öyle yufka yürekliydim ki, arkadaşlarım bana takılmadan edemezdi. Hele hayvanlara bayılırdım. Ailem bana türlü türlü evcil hayvan alır, ben de vaktimin çoğunu bunlarla geçirirdim. Hiçbir şey beni bu hayvanları sevmek ve beslemek kadar mutlu edemezdi. Bu tuhaf özelliğim büyüdükçe arttı; yetişkinliğimde de başlıca haz kaynaklarımdan biri oldu(…)” (Çev. Körpe, 2010: 491) *“Genç yaşta evlendim. Karımın da benim gibi hayvan sever olduğunu anlamak sevindiriciydi. Ev hayvanlarına ne kadar düşkün olduğumu görünce, evimizi bu yaratıkların en güzelleriyle doldurdu.”* (Çev. Körpe, 2010: 491)

Ben anlatıcının kedinin bir gözünü oyduktan sonra bir an bile olsa pişmanlık duyması ve yaptığıının çok kötü bir şey olduğunu düşünmesiyle birlikte suçluluk duygusunun ya da vicdanının devreye girdiği görülebilir. Süperegounun, ego üzerindeki dayatma mekanizmalarından biri olan bu duygu/lar (Çev. Şipal, 2012: 78) anlatıcının günlük hayatına devam etmesini engellemez. Yaptıklarından ötürü başta pişmanlık duyan ben anlatıcı giderek bu duygunun esiri olmaktan kurtulur. Okuru dehşete düşüren bu olayı, sıradan/günlük bir olayı anlatır gibi anlatır. Psikanalizde bilinçaltına giden yolda karşımıza çıkan “hatırlamak” ve “unutmak” eylemleri de cümlelerde dikkat çeker;

Sabah kendime geldiğimde-geceki sarhoşluğumdan ayıldığımda-ışlediğim suç yüzünden dehşete utanca kapıldım. Gene de çok güçlü ve belirleyici olmayan hislerdi; ruhumu etkilemediler. Kendimi tekrar içkiye verdim ve yaptığım şeyi şarap sayesinde kısa sürede unuttum. (Çev. Körpe, 2010: 492)

İnsanlar duygu durumlarını değiştirmek, dayanılmaz anksiyetelerini azaltmak, bazı bilişsel bozukluklar ile başa çıkmak için alkol kullanmaya başlarlar (Yapıcı, 2006: 15). Yani baş edilemeyen duygular için bu madde yardıma çağırılır. Öyküde de süperegoun/vicdanından kurtulmak isteyen Ben anlatıcının her defasında alkol alması buna bağlanabilir.

Bir gözünü oyduğu kediye bakmak anlatıcıya işkence gibi gelir ve bu, anlatıcının giderek nefretini artırır. Bu durumda anlatıcının bilinçaltının tekrar bilinç düzeyine çıktığı söylenebilir. Bu durum Id’e gönderme olarak anlaşılabilir. Bilinçaltında yer alan dürtüler bastırılmadığından ya da kontrol altına alınamadığından, bu durum anlatıcının kediyi katletmesine neden olur. Daha fazla bu duruma dayanamayan anlatıcı kedinin boynuna bir ip geçirerek onu öldürür; “*Bir sabah kedinin boynuna büyük bir soğukkanlılıkla bir ilmek geçirdim ve onu bir ağacın dalına astım.*” (Çev. Körpe, 2010: 493)

Anlatıcının bu suçu işlediği günün gecesi evde yangın çıkar. Bütün ev tutuşur ve yerle bir olur. Aslında bu ev, anlatıcının ruhsal durumuna işaret olarak değerlendirilebilir. Bütün ev harabeye dönerken, yıkılmayan tek bir duvarın kalması ilginçtir. Bu da bastırılmış dürtülere tekrar bir gönderme olarak nitelendirilebilir;

Yangının ertesi günü evin kalıntılarını inceledim. Bir tanesi dışında bütün duvarlar yıkılmıştı. Evin ortasındaki bir bölmenin duvarıydı bu. Pek kalın değildi. Yatağımın baş tarafının dayalı olduğu duvardı. Sıvası her nasılsa yangından pek zarar görmemişti. Bunu duvarın yeni sıvanmış olmasına bağladım. (Çev. Körpe, 2010: 493)

Anlatıcının, sıvası yeni olduğu için, yangının duvarı yıkamamış olduğunu belirtmesi, bilinçaltına itilen bir olay ve üzerini sıvamak/ üzerine sıva çekmek arasında bir bağlantı kurulması mümkündür. Anlatıcı, yangında yıkılmayan duvarın üzerinde, astığı kedinin figürünü görür. Bunun nasıl olduğunu anlayamaz ve kendince mantıklı bir neden bulmaya çalışır. Bunu yaparken de savunma mekanizmalarından “bahane bulmayı” devreye soktuğu görülebilir;

Bu hayaleti görünce- hayalet olduğuna emindim- müthiş bir şaşkınlığa ve dehşete kapıldım. Ama sonunda kendimi toplayıp düşünmeye başladım. Kediye evin bahçesinde asmıştım. Yangın alarmı verilince bu bahçeye büyük bir kalabalık üşüşmüştü. Biri kedinin ipini kesip hayvanı ağaçtan indirmiş ve açık bir pencereden odama fırlatmış olmalıydı. Herhalde beni uyandırmak istemişti. Diğer duvarlar yıkılınca, zalimliğimin kurbanı olan kedi yeni sıvanmış olan duvara yapışmıştı. Kireç, alevler ve leşteki amonyak bir araya gelince duvardaki kabartma çıkmıştı ortaya. Bu şaşırtıcı olay konusunda vicdanımı olmasa da mantığımı yatıştırmıştım. Ama yine de hayal gücümü derinden etkiledi bu olay. (Çev. Körpe, 2010: 494)

Kediye katlettikten sonra pişman olan anlatıcı, aynı türde ve tıpkı Pluto gibi bir kedi aramaya başlar. Bu, onun, vicdanını rahatlatmak ya da susturmak istediğinin göstergesidir; “Kedinin hayaleti aylarca gözümün önünden gitmedi. Bu süre içinde pişmanlığı andıran, ama pişmanlık olmayan belirsiz bir hissi tekrar duymaya başlamıştım. Hatta kediye özlemeye başlayacak kadar ileri gittim ve sonunda artık daimi uğrak yerim olan pis meyhanelerde ona benzeyen, onun yerini alacak bir kedi aramaya başladım.” (Çev. Körpe, 2010: 494) Anlatıcının yeni bulduğu kedi, öldürdüğü kedi gibi tek gözlüdür. Hatta bununla kalmayıp, kedide var olan beyaz tüyler kendisine darağacını anımsatmaya başladığından, anlatıcı giderek kediden nefret etmeye başlar ve bunu da açıkça dillendirir;

Bu hayvana olan nefretimi artıran bir olay da, onu eve getirdiğim gecenin sabahında tıpkı Pluto gibi bir gözünün eskik olduğunu görmemdi. (Çev. Körpe, 2010: 495) Karım hayvandaki, bahsetmiş olduğum o beyaz lekeye defalarca dikkatimi çekmişti. Söylediğim gibi, öldürdüğüm kediyle şimdiki kedim arasında görünürdeki tek fark oydu. Hatırlarsanız büyük, ama soluk olduğunu söylemiştim. Ama giderek-çok yavaşça, öyle ki mantığım uzun süre bunun bir hayal olduğunda direndi- belirginleşti. Sonunda öyle bir nesnenin şekline dönüştü ki, söylerken ürperiyorum- ve işte bu yüzden – herşeyden çok ondan tiksiniyor ve korkuyordum. Cesaretim olsa o canavarın işini bitirecektim. Dediğim gibi, şimdi o leke belirginleşmişti ve iğrenç – korkunç bir şeyin – bir DARAĞACININ şeklini almıştı! (Çev. Körpe, 2010: 495)

Anlatıcının öldürdüğü kediden sonra, bulduğu kedinin boynunda leke olması ve zamanla bu lekenin darağacına dönüşmesi bilinçaltının anlatıcıya bir oyunu olarak değerlendirilebilir. Bu biçim, korku ve dehşetin kendisini temsil eden darağacının biçimidir.

Eşinin kediye koruması anlatıcıya yaptıklarını hatırlatır. Öyküde eşinin, kediye zarar vermemesi için anlatıcıyı durdurmaya ya da ona engel olmaya çalışması, id ve süperego arasında bir denge kurmaya çalışan Egoyu sembolize eder. Ancak denge kurmaya çalışan ego'nun (eşinin) yenik düştüğü ve bunu başaramadığı şu cümlelerden anlaşılabilir;

Bir gün bir ev işi için benimle birlikte şimdi içinde oturmak zorunda kaldığımız eski, küçük evin - iyice yoksul düşmüştük – mahzenine indi. Kedi dik merdivenlerde peşimi bırakmadı ve az kalsın tepetaklak düşmeme sebep oluyordu. Birden gözüm döndü. Elimdeki baltayı kaldırdım ve, şimdiye kadar beni engellemiş olan çocuksu korkuyu unutarak hayvana bir darbe savurdum. Ona isabet etse bir anda işini bitirecekti. Ama karım elimi tutup darbeyi engelledi. Daha da büyük bir öfkeye kapılarak kolumu çekip kurtardım ve baltayı karımın beynine indirdim. Olduğu yere düşüp öldü, tek bir inilti bile çıkarmadan. (Çev. Körpe, 2010: 496)

Anlatıcı eşini öldürdükten sonra onu bodruma gömmek ister. Eşinin cesedini saklamak için en güvenli yerin bodrum olduğunu düşünür; “Mahzen duvarına gömecektim, tıpkı Ortaçağda keşişlerin kurbanlarına yaptığı gibi. Mahzenim bu iş için biçilmiş kaftandı.” (Çev. Körpe, 2010: 496) Aslında burada bodrum/mahzen, bilinçaltını işaret etmektedir. Evin en alt kısmı ile zihnimizin en karanlık bölgesi olan bilinçaltı özdeşleştirilir. Bazı durumlar bastırılmak ya da gizlenmek istense de bir aralık bulunduğu anda su yüzüne çıkmaktadır. Eşinin cesedini güvenli ve kimsenin bulamayacağı bir yere sakladığını düşünen anlatıcı, cesedi aramak için evine gelen polislerle konuşurken kendisini ele verir. Evin duvarlarının çok sağlam olduğunu belirterek, duvara sertçe vurması ve aynı anda duvardan ses gelmesi üzerine polisler cesedi ve kaybolan kediye bulurlar;

“Baylar” dedim sonunda, merdiveni çıkarlarken. “Kuşkularınızı giderdiğim için mutluyum. Hepinize sağlık esenlik dilerim. Umarım gelecekte biraz daha kibar olmayı öğrenirsiniz. Güle güle baylar. Burası, burası çok iyi yapılmış bir evdir-“(bir şeyler söylemek arzusuyla yanıp tutuştuğumdan ne dediğimi bilmiyordum)”- hatta kusursuz bir evdir. Bu duvarlar –yoksa gidiyor musunuz?- bu duvarlar çok sağlamdır.” Bunu dedikten sonra, cüretkârlıktan kendimi kaybetmiş halde, elimdeki bastonla ardında sevgili karımın yattığı duvara sertçe vurdum. (...) o mezarın içinden bir ses geldi! (...) (...) Karşılarına çoktan çürümeye yüz tutmuş, pıhtılaşmış kanla kaplı ceset dimdik çıktı. Başının üstünde, açılmış kıpkırmızı ağzı ve ateş saçan tek gözüyle o iğrenç hayvan oturuyordu-

zekâsıyla beni önce katil eden, sonra da ele vererek darağacına yollayan o hayvan. (Çev. Körpe, 2010: 498)

Anlatıcının, polislerle konuşurken kendisini ele vermesi şaşılacak bir durum değildir. Bunu, ruhsal durumu iyi olmayan anlatıcının, bilinçaltına, bilinçaltının doluluğuna ve değişmezliğine bağlamak mümkündür.

SONUÇ

Bu çalışmada Alman yazar Luise Rinser'in "Kızıl Kedi" ve Amerikalı yazar Edgar Allan Poe'nun "Kara Kedi" adlı öyküleri Freud'un psikanalitik yöntemiyle incelenmiştir. Psikanalitik yöntem uygulanarak her iki öykünün arka planına ulaşılmış; karakterlerin davranış ve tutumlarından yola çıkılarak, bunların ardında yatan saklı gerçekler dikkatlere sunulmuştur. Freud'un psikanalitik kuramı çerçevesinde, öykülerdeki olaylar, psikolojik durumlar ve verilmek istenen iletiler değerlendirildiğinde, iki öyküde de benzerlikler bulunmaktadır. Öncelikle, öykülerde yer alan ve öykülerin merkez noktası olarak görülen kedi imgesinin olumsuz olduğu görülmektedir. Anlatıcıların yaşadıkları olaylar ve bu olaylar karşısındaki tutumları değerlendirildiğinde, yaşamlarında unutulmayacak derin yaralar aldıkları rahatlıkla söylenebilir. İki öyküde de katletme eylemi gerçekleşmektedir ve bu eylem kediye yöneliktir. Anlatıcıların, söz konusu eylemleri (katletme) gerçekleştirmedeki durumlarının temelinde bilinçaltında yatan etmenlerin/öğelerin yer alması, öykülerdeki en önemli benzerlik olarak nitelendirilebilir. Ayrıca Freud'un yapısal kişilik kuramının üç ana ilkesi olan Id, Ego ve Süperegoyu öykülerde somutlaştırmak ve bunların karakterler üzerindeki etkilerini saptamak da mümkün olmuştur.

Her iki öyküde benzerlikler olduğu kadar elbette farklılıklar da söz konusudur. Luise Rinser'in öyküsündeki Ben anlatıcı on üç yaşındayken, Edgar Allan Poe'nun öyküsündeki ben anlatıcının yaşı daha büyüktür. Rinser'de, İkinci Dünya Savaşı sonrasında yaşanan kıtlık sonucu kediye katletme eylemi gerçekleşirken, Poe'nun öyküsünde ise Ben anlatıcı, özellikle alkol aldıktan sonra içindeki saldırganlığı ortaya çıkararak katletme eylemini gerçekleştirir. Olay örgüsündeki şartların da değişiklik gösterdiği açıkça görülebilir. Psikanalitik çözümlemeyi tercih ettiğimiz bu çalışmada tüm bunları göz önünde bulundurarak, ben anlatıcılardaki kişilik yapılarında meydana gelen değişimleri id-ego-süperego bağlamında göstermeye çalıştık.

KAYNAKÇA

- Aksoy, S. (1954). Değişik Milletler Tarihlerinde Kedi. 41. Ankara Üniversitesi Veteriner Fakültesi Dergisi, cilt 01 sayı 03.04.1954, 40-66.
<http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/11/1133/13312.pdf>
- Akvardar, Y., Çalak, E., Etaner, U., Hürol, C., Sunat, H., Tükel, R., Üçok, A., Yücel B. (Yayına Hazırlayanlar) (2010). Psikanalitik Kurama Giriş. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Akyıldız Ercan, C.- Balkaya, D. (2019). Stefan Zweig’ın “Sabırsız Yürek” Adlı Romanında Acıma ve Suçluluk Duygusu. Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi, Sayı / Number 62, Haziran/June, 305-316.
- Akyıldız Ercan, C. (2019). Thomas Mann’ ın Venedik’te Ölüm Adlı Yapıtında Mitolojik İzlekler. Humanitas, Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi, 7 (14), 266-280.
- Aytaç, G. (Haz.) (1991). Küçük Öykü Seçkisi (Almanca Edebiyatlardan). (Çev. Nurhayat Ocak; “Kızıl Kedi”- 43-49) Ankara: Gündoğan Yayınları.
- Baştan Aydın, N. (2017). Elinizdeki Psikolog. Fenomen Yayıncılık.
- Beyersdorf, P., Eversberg G. und Poppe R. (Hrsg.) (1978). Martin Vollenweider, Erlaeuterungen zu Edgar Allan Poe Erzählungen, Königs Erlaeuterungen Band 11, Bayreuth: C. Bange Verlag-Hollfeld/Obfr.
- Budak, S. (2000). Psikoloji Sözlüğü. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Cirhinlioğlu, F.-Güvenç, G. (2011). Utanç Eğilimi, Suçluluk Eğilimi ve Psikopatoloji. Uluslararası İnsan Bilimleri Dergisi, Cilt 8, Sayı 1, 248-267.
- Corman, L. (2005). Psikanaliz açısından çocuk eğitimi. (Çev. H. Portakal). İstanbul: Cem Yayınevi.
- Çoruhlu, Yaşar. (2004). “Türk Sanatı ve Sembolizmde Kedi”, Toplumsal Tarih Dergisi: Tarih Boyunca Kedi, Cilt 21, Sayı 123, 72-77.

- Durzak, M. (1989). Die Kunst der Kurzgeschichte. Zur Theorie und Geschichte der deutschen Kurzgeschichte. München: Fink Verlag.
- Eaglaton, T. (1994). Einführung in die Literaturtheorie. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler Verlag.
- Feindler, E. L. (2006). Anger related disorders: A practitioner's guide to comparative treatments. New York: Springer Publishing Company.
- Freud, S. (1996). Düşlerin Yorumu II, (Çev. Kapkın). İstanbul: Payel Yayınları.
- Freud, S. (1994). Kendi Kendine Psikanaliz. (Çev. Tahsin Büyükören) İstanbul: Düşünen Adam yayınları.
- Freud, S. (2012). Psikanaliz Üzerine. (Çev. K. Şipal). İstanbul: Cem Yayınevi.
- Fromm, E. (1983). Freud Düşüncesinin Büyüklüğü ve Sınırları. (Çev. A. Arıtan). İstanbul: Arıtan Yayınevi.
- Geçtan, E. (1980). Psikanaliz ve Sonrası. Ankara: Maya Yayınları.
- Geçtan, E. (2017). Psikanaliz ve Sonrası, İstanbul: Metis Yayınları.
- Geçtan, E. (1994). Psikodinamik Psikiyatri ve Normaldışı Davranışlar. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Gültekin, A. Çelik, F. (2016). Erhan Bener'in Kedi ve Ölüm'ü ile Sıdonic Gabrielle Colette'nin Dişi Kedi Adlı Eserlerinde İzleksel Açından Kedi İmgesi. Kare Dergi, Volume 1, Issue 1, 47-57.
- Kargı, B. (2018). Wolfdietrich Schnurren'in 'İhanet' ve Luise Rinser'in 'Kırmızı Kedi' Kısa Hikâyelerinde Hayvan-İnsan İlişkisi. International Journal of Languages' Education and Teaching, Volume 6, Issue 3, 32-39.
- Kindler, N. (Hrsg.) (1977). Geist und Psyche. Neue Wege in der Psychoanalyse. Germany: Kindler Verlag.

- Lewis, H. B. (1971). Shame and guilt in neurosis. New York: International Universities Press.
- Morrison, N. K. (1987). The role of shame in schizophrenia. In H. B. Lewis (Ed.) The role of shame in symptom formation (pp. 51-87). Hilsdale, NJ: Erlbaum.
- Nünning, Vera und Ansgar. (Hrsg.) (2010). "Methoden der literatur-und kulturwissenschaftlichen Textanalyse". Unter Mitarbeit von Irina Bauder- Begerow. Stuttgart-Weimar: Verlag J. B. Metzler.
- Özbek, Y. (2007). Edebiyat ve Psikanaliz, Konya: Çizgikitabevi.
- Öztürk, A.O. (2002). İzedebiyat.com/yazi.asp?id=4673 02.04.2002
- Paglia, C. (2014). Cinsel Kimlikler. (Çev. Anahid Hazaryan-Fikriye Demirci). Ankara: Epos Yayınları.
- Paulsen, T. Das wissenschaftliche Bibellexikon im Internet (WiBiLex)-Hades, Deutsche Bibelgesellschaft, 1. (Permanenter Link zum Artikel: <http://www.bibelwissenschaft.de/stichwort/46855/>)
- Poe, E. A. (2010). The Short Fiction of Edgar Allan Poe, The Library of Literature under the editorship of John Henry Raleigh and Jan Watt, Indianapolis, Boobs-Merrill, 1976, (Çev. D. Körpe). İstanbul: İthaki Yayınları.
- Rinser, L. (1996). "Özyaşamsal Sonsöz". Öyküler. (Çev. Ali Osman Öztürk). Konya: S. Ü. Yaşatma ve geliştirme Vakfı Yayınları.
- Şen, C. (2012). Edebiyat İncelemelerinde Psikanaliz Kullanımı. Ankara: Divan Kitap.
- Şeker, E. (2017). Aşk ve İdeoloji Bağlamında Psikanalitik Söylem Çözümlemesi. Bitlis Eren Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi / Journal of Bitlis Eren University Institute of Social Sciences, Cilt/Volume: 6, Sayı/Number: 2, Aralık/December, 194- 222.
- Tekin, O. (2004). Eskiçağdan Ortaçağa Kedi: Bir Zamanlar Tanrıydılar. Toplumsal Tarih Dergisi: Tarih Boyunca Kedi, Cilt 21, Sayı 123, 56-63.
- Yapıcı, A. (2006). Alkol Bağımlılığında Depresyon Ve Anksiyetenin Yetiitimi ve Yaşam Kalitesine Etkisi. Çukurova: Çukurova Üniversitesi.



**DRAMATİK MONOLOG VE AĞIT MODU:
MUNGAN'IN SEVGİLİM ŞİİRİNİN
ANLATIBİLİMSEL ANALİZİ**

Mustafa Zeki ÇIRAKLI¹ , Öznur YEMEZ²

1 Doç. Dr., Karadeniz Teknik Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, İngiliz Dili ve Edebiyatı Bölümü, mzcirakli@ktu.edu.tr

2 Dr., Selçuk Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, İngiliz Dili ve Edebiyatı Bölümü, oznuryemez@gmail.com

*That's my last Duchess painted on the wall,
Looking as if she were alive.*

Robert Browning

Giriş

Şiirde anlatısallık yapının türünü olmasa da modunu belirleyen önemli bir unsur olarak karşımıza çıkar. Bu anlatısallığa çoğu zaman monolog kullanımı eşlik eder. Bunun örneklerine gerek dünya şiirinde gerekse Türk şiirinde rastlamak mümkündür. Modern Türk edebiyatında haklı bir yer edinmiş şair ve romancılardan Murathan Mungan'ın roman ve öykülerinde anlatının şiirselleştiği kısımlar kadar şiirin anlatıya dönüştüğü örnekler dikkat çekicidir. Nitekim yazarın *Şairin Romanı* (2011) adlı eseri bu duruma bir gönderme gibidir. Anlatılmış hikâyeler kadar anlatıl(a)mamış hikâyelerin de peşine düşen yazarın şiirlerinde çoğu zaman tek bir karakterin zihninden farklı öykü evrenlerine girilir. Sanatçının şiir türündeki çoğu eseri anlatısal bir öz taşır ve anlatısal şiirlerinde anlatının minimal ve asal unsuru olan karakterin hikâyesi ön plandadır. Mungan kelime ekonomisi içinde ürettiği çok kısa anlatısal şiirlerinde dahi derin ve uzak öykülere göz kırpan, uzun analizlere konu olabilecek metinler üretmeyi başarmıştır. Mungan'ın *Sevgilim* (1998) adlı şiiri bu bakımdan boşlukları doldurulmayı bekleyen bir romanın çekirdek taslağı ya da bir öykü gibidir. Merkezinde karakter vardır ve onun monoloğunda duygu, düşünce (zihin) ile söylem (ses) birleşerek anlatıcı sesi oluşturur. Bu anlatısal şiirde karakterin zihin dünyası etrafında şekillenen mekân, zaman, algı ve duygu özellikleri postklasik bir yaklaşımla ele alındığında 'anlatının modu' ile 'karakterin motivasyonu ve duygu durumu'nun uyuştugu görülebilir. Görece klasik/yapısal bir analizin post-klasik bir anlayışla ele alınması olarak nitelendirebileceğimiz bu çalışmada, anlatımın biçimsel unsurları anlatı kategorileri ile birlikte değerlendirilerek bağlamsallaştırmayı ve metnin anlatısal ve söylemsel özelliklerini karakter psikolojisi ışığında irdelemeyi amaçlamaktadır. Anlatıcı sesin bir tür iç ses niteliğinde oluşu şiirin monolog yönünü, hitabın (address) okura değil sevgiliye oluşu ise şiirin teknik anlamda fakat örtülü dramatik yönünü oluşturmaktadır. Çalışmada yöntem olarak anlatıbilimsel analiz ve söylem analizi kullanılacak; bulguların yorumlanmasında ise psikoanalitik terminolojilerden yararlanılacaktır.

1. Kuramsal Arkan ve Metodoloji

Anlatısal şiirlerde sık karşılaşılan monolog yöntemi anlatıbilimsel, söylemsel ve türsel tartışmaları beraberinde getirir. Yazar-karakter-anlatıcı arasındaki mesafenin silikleştiği bu tür anlatısal şiirlerde, anlatıcının iç monoloğu hem bilinç akışına hem de dramatik monoloğa dönüşerek şiir türü içinde dramatik bir sahne yaratmayı ve aynı zamanda hem roman hem de tiyatro türüne özgü stratejileri buluşturur. Bu durum bir taraftan

varsayılan³ yazarın ve anlatıcının söylem üzerindeki kontrolünü sağlayan bir anlatı stratejisi, diğer taraftan karakterin psikolojik durumunu ifşa eden ve söyleme derinlik kazandıran bir anlam katmanı olarak yorumlanabilir.

Anlatıbilim, metinleri bağlam ve üst-bağlamlar ile ilintilendirerek anlatıbilimsel bulguları yeni anlam ve yorum çerçeveleri içinde ele almaya çalışır ve bu çabasıyla yeni bir safhaya evrilmiştir. Yapısalcı paradigmadan postyapısalcı çeşitliliğe geçiş süreci göz önünde bulundurularak bakıldığında, klasik anlatıbilim ile postklasik anlatıbilimin anlatı metnine yaklaşımlarının farklı olduğu görülür. Klasik anlatıbilim; anlatıcı, karakter, zaman, bakış açısı ve odaklama gibi salt yapısal metin öğelerini analiz etmeye çalışırken postklasik anlatıbilimin anlatıyı farklı bağlam ve üst-bağlamlar (kontekst ve metatekst) içinde alımlaması anlatıbilimsel analizi derinleştirir. Bu nedenle günümüz anlatıbilimcileri bu özelliklerini dikkate alarak post-klasik anlatıbilimi daha sofistike bulur. Postklasik bir okumanın metni, metin dışı yorumlara fazlaca açtığı; belli, oturmuş bir metodolojisinin olmadığı düşünülse de klasik anlatıbilimin bulgularından yararlanmaya devam etmesi bu handikapı telâfi eder ve olası okumaların altını klasik anlatıbilimsel okuma ile doldurarak yorumun sağlam bir zemine kavuşmasına olanak sağlar (Çıraklı, 2020). Nitekim bu çalışmada sıradışı bir analiz yöntemi uygulayarak, metin dışı ve metin içi unsurlarla anlatı içi ve anlatı dışı unsurların bir arada dikkate alındığı postklasik bir yöntem benimsenecektir. Bu bağlamda, metinde sunulan anlatının bir yönüyle tarihsel yazara bir yönüyle de okura bakması, aynı zamanda varsayılan yazar dolayımında bir öykü evrenine açılması, ilk bakışta basit gibi görünen metnin yapısını karmaşıklaştıran bir husustur. Bu karmaşa, metnin kuruluşundan mı kaynaklanmaktadır yoksa eleştiri/okuma sürecinin yarattığı bir karmaşa mıdır; onu *metatext*'in okuruna bırakmakta yarar vardır.

1.1. Anlatısal Şiirde Varsayılan Yazar, Anlatıcı ve Karakter

1.1.1. Varsayılan Yazar

Her anlatı metninin bir gerçek yazarı (historical author), bir varsayılan yazarı (implied author) ve bir anlatıcısı (narrator) vardır. Bir metnin varlığı aynı zamanda bir “telkin”dir çünkü kendisini yazan, tasarlayan ve “inşa eden süreçlere” işaret eder (Çıraklı, 2020). Barthes'ın *Death of the Author*'ından bu yana bu referanın yazar mı, dil mi olduğu tartışmaları yapılmış olsa da, konvansiyonel anlamda düşünüldüğünde metnin kendisini üreten bir zihne, bir yetiye işaret ettiği söylenebilir. Bu bağlamda metnin işaret ettiği yazar (varsayılan yazar) ile gerçek yazarın teorik olarak aynı düzlemde yer almadığı söylenmelidir. Metinler gerçek yazar, varsayılan yazar, anlatıcı

3 Implied author; terim varsayılan yazar ya da örtük yazar olarak çevrilebilir. Ayrıntı için Bkz. Çıraklı (2015), *Anlatıbilim Kuramsal Okumalar*, ss. 24, 29, 43, 123, 180, 186.

ve karakter(ler) arasındaki mesafeler irdelenmeden ya da yok sayılarak yeterince anlaşılamaz. Dahası, “okurun kafası anlatıcının güvenilir olup olmadığı” sorusuyla karıştırılabilir. Bu ve buna benzer anlatıcı/anlatı düzeyi özellikleri, varsayılan yazarın “anlatı üzerindeki otoritesine” işaret eder. Anlatıcının sesi ve konumu bu otoriteyi sağlayan/sağlamlaştıran temel bir öğedir. Metinler için söz konusu olan yazar otoritesi anlatı metinlerinde kendini anlatıcı ses ile dışa vurur” (Çıraklı, 2015: 26). Bu ses, şiirsel anlatılarda ya da anlatısal şiirlerde varsayılan yazarın sesini anırtır. Tabii yazar ile anlatıcı arasındaki mesafe büyük ya da küçük olabilir ama hiçbir zaman “yok” değildir. Bu da, anlamı karmaşıklaştıran hususlardan biridir.

1.1.2. Anlatıcı ses (Narrative Voice) ve Karakter:

Birinci Tekil Şahıs anlatılarda anlatıcı çoğunlukla bir karakter olarak karşımıza çıkar. Bu, anlatıcının anlattığı öykü evreninin içinde yer aldığını, sadece teknik olarak değil (birinci tekil şahıs anlatıcıların anlattıkları doğrudan teknik olarak sorgulanmaya açıktır) öykü içinde yer alan bir karakter olmaları, olaylardan etkileniyor oluşları sebebiyle de anlatıyı manipüle edebilirler. Bu tür karakterler-anlatıcılar “homo-diyagetik” unsurlardır. Anlatısal şiirlerde çoğunlukla bu tür karakter-anlatıcılar vardır. Bu anlatıcıların hem karaktere, hem varsayılan yazara, hatta bu makalede inceleyeceğimiz örnekte olduğu gibi, gerçek yazara mesafesinin yok denecek kadar az olduğu görülür. Bu tür anlatılarda anlatı bazen iç monoloğa dönüşür. Asıl ilginç olan husus ise iç monoloğun zaman zaman dramatik unsurlar taşımasıdır. Nitekim Sinfield anlatısal şiirin aslında bir tür kurgu olduğunu belirtir ve yaratılan dramatik durumun, yani karakter ve anlatıcıların okurla doğrudan muhatap olmayışlarının bu kurgusal dolaylılığa hizmet ettiğini düşünür (1977: 24). Sinfield’a göre, şiirle anlatının buluşması bu kurgusalılık ile gerçekleşir (1977: 24). Kurgusal bir anlatı unsuru olan birinci tekil şahıs anlatıcı ile karakterin buluşması yazarın sesini oluşturur (25). Bu bir bakıma birinci tekil şahıs (şiir) ile üçüncü tekil şahıs (anlatı) kategorilerinin dramatik yapı içinde buluşturulmasıdır. Bir başka deyişle anlatısal şiir sesiyle şiire, sahnelemesiyle dramaya, öyküsüyle romana yaklaşır. Sinfield’ın tabiriyle bu etkili bir stratejidir (feint). Şairin öznelliği ile kurgunun nesnelliği anlatısal şiirin dramatik yapısında bütünleşmiş olur (Sinfield, 1977: 25). Nitekim lirik’i karakterin yoğun duygularının dışı vurumu olarak gören anlayışa karşılık eleştirmenler şiiri romanla uzlaştıran dramatik monolog modelini savunmuşlardır (Hurley, 2012: 167-168). Ete kemiğe bürünmüş, derinlikli karakter inşası, gerçek yazara (historical author) gönderilmiş bir selam gibidir (1977: 26). Her ne kadar varsayılan yazar ile gerçek yazar arası mesafe hiçbir zaman ortadan kaldırılamaz ise de anlatı söylemi bu sayede gerçekçilik efekti yaratmayı başarır.

1.2. İç Monolog'un Dramatik Monolog'a Dönüşümü

1.2.1. Anlatısal Şiir ve Monolog

Şiirel anlatıda monolog⁴ tek kişilik konuşma, söylem anlamına gelir ve edebiyatta farklı varyasyonlarıyla karşımıza çıkan bir anlatı stratejisidir. Şiirde anlatının ortaya çıkması, bir öykü evreni yaratması, bunun tarihsel katmanlar ve farklı anlatı düzeyleri oluşturması, birden fazla karakterin yer aldığı bir öyküde duyulan tek sesin olması ve bu durumun aynı anda hem iç monoloğa, hem de anlatısal şiirin dramatik evrenine gönderme yapması bu tür şiirlerde sık karşılaşılan bir durumdur. Bir praksis olarak monolog yazınsal bir araçtır ve söylemin bir karakterin kendi kendine konuşmasıyla üretildiği durumlarda ortaya çıkar. Karakter bu konuşmayı başlıca üç şekilde gerçekleştirir. İç monolog, Dış monolog ve Dramatik monolog. Monolog tanımı gereği, söylemi domine etmez, söylemi bizzat 'belirler,' söylem tek kişilik olduğundan karakterin, duyu, duygu, düşünce, algı ve sorularını dışa vurduğu bir araçtır. Monoloğu oluşturan söylemin analizi, bize karakter hakkında çok şey söyler (Verdonk, 2013: 164). Dolayısıyla bir anlatı unsuru olarak monolog karakter inşasında kullanılan önemli bir sözel araçtır. Yazar monolog vasıtasıyla okur ya da izleyiciyi anlatı evrenine sadece biçimsel olarak değil 'duygu' ve 'mod' olarak da sokar. Dramatik türlerde (oyun, film) okur ve izleyicinin *diyegetik* çerçeveyi kırarak öykü evreninin ve karakterin iç dünyasına girmesini sağlayan bu strateji, dramatik olmayan anlatısal şiirlerde kullanıldığında ise *dramatik efekt* yaratarak okur ve izleyiciyi diyegetik çerçevenin dışına çıkarır ve bir tür 'ironik' ton (eser) ve duygu (okur) yaratır.

Modern dramatik monoloğun çok bilinen iki modeli Robert Browning'in "My Last Duchess" (1842) ve T.S. Eliot'ın "The Love Song of J. Alfred Prufrock" (1915) adlı eserleridir. Bilinen daha modern örneklere ise Carol Ann Duffy'nin şiirlerinde rastlanabilir. Yakın dönem Türk edebiyatında akla gelen başarılı örnekleri ise Didem Madak ve Murathan Mungan üretmiştir. Bu şiirlerin ortak özelliği okura doğrudan değil başka bir karakterle konuşarak hitap etmeleri ve bu sırada karakterin psikolojisiyle ilgili çok derin ve değerli ipuçları vermeleridir. Okur, deyim yerindeyse, "bir kulak misafiridir" bu dramatik şiirlerde. İşte bu da iç

4 Yunanca *monos* ile *logos* sözcüklerinden türetilmiş olan

monoloğun dramatik⁵ yönüne dikkat çeker. Bunun en güzel örneklerinden biri Murathan Mungan'ın *Sevgilim* adlı şiiridir ve yukarıda değinilen konular bu metin üzerinden açılabilir.

1.2.2. Anlatısal Şiir ve Dramatik Monolog

Hurley'nin isabetle belirttiği gibi, bütün monologlar esas itibariyle “dramatik”tir (2012: 167). Monologda biçimsel bir unsur olarak ortada görünmese de anlatı evreni içindeki başka birine hitap söz konusudur ve bu son tahlilde dramatik bir durumu imler (167). En eski İngiliz şiirlerinden “The Seafarer”dan günümüze, anlatısal şiirlerde karşımıza çıkan *poetic persona* konvansiyonel şairden farklı bir kurgusal “ses”i (fictional voice) işaret eder (Hurley, 2012: 167). Bu nedenle, monologun etkili bir anlatı stratejisi olarak kullanıldığı anlatısal şiirlerde, ya dramatik sahne tasavvuru ya da tasarımı vardır (Çıraklı, 2020). Çünkü bu anlatılarda, hitap okura değil bir başka karaktere yöneltilmiştir. Buna dramatik monolog adı verilir. Daha önce belirtildiği gibi okur adeta bir “kulak misafirine” döner. Aslında bu, “okura sunulmuş bir imtiyazdır” (Çıraklı, 2020). Anlatıcının sesinden başka sesin duyulmadığı şiirsel anlatılarda dışarıdan bakıldığında iç monolog ile dramatik monolog ayrımının belirsizleştiği görülür. Bu tür anlatılarda, başka bir karaktere hitap vardır fakat öte yandan diyalog eksiktir. Bu çalışmada incelenecek şiirde olduğu gibi, eğer hitap bir “ölü”ye ya da yası tutulan bir “kayba” ise, buradaki diğer karakterin, yani homo-diyegetik muhatabın sessizliği biçimsel olarak dramatik yapıyı zayıflatsa da şiirin iç dinamiğini ve duygu boyutunu güçlendiren bir unsur olarak da görülebilir. Böylece, anlatıcı okurun karşısında bir karakter olarak soyunmuş olur. Karakterin dramatik monologundaki ifşası ile onu çok daha yakından tanıma şansı ortaya çıkar. Şiirsel anlatıda, iç monoloğun dramatik unsurları, işte bu yaratılan sahne ve o sahnedeki karakterlerin durumunun serimlenmesiyle anlaşılır.⁶ Monolog anlatıcının sesli biçimde konuşmasını imler. Dolayısıyla monologda ses önemli bir unsurdur. (Alterman, 2005: 35). Tiyatroda hayali bir kişiye, cansız nesneye veya fikre hitap eden monologlara *apostrophes* adı verilirken, görece kısa, diğer karakterler tarafından duyulmaması gereken hipotetik kenar

5 Dram ile drama/dramatik farklı şeylerdir. Özellikle Türkçe çevirilerde bu konuda bir karışıklık yaşanabilir. Dram, gerçekçi temsil türleri içinde “duygu”salıgın ağır bastığı, çoğunlukla aile konularının işlendiği sentimental eserlere verilen addır. Komedy, romantik komedy, absürt ve tragedya gibi dram kavramı da sadece tiyatro ile sınırlı kalmamış, bir “mod” olarak diğer türlerde devam etmiştir. Dramatik ise hangi tür olursa olsun, bir olayın aktarımında bir sahne tasarımı ve o sahnede var olduğu kabul edilen üçüncü şahıs(lar) a işaret eder. Tabii bunun tersi de olabilmektedir. Özellikle dramatik yönü olan türlerde monolog karşımıza çıkabilir. Mesela bu adla ünlü bir film de vardır: *Monologue* (film). Yine Christopher Walken'in ünlü monolog oyunu (Hurlyburly: 1984) sahnelenmiş en ünlü monologlardandır. Türkiye’de ise Müşfik Kenter’in meşhur *Bir Garip Orhan Veli*’si oyunlaştırılmış monolog oyunlardandır.

6 Tiyatroda kullanılan monologlar, *soliloquies*, *apostrophes* ve *aside* gibi diğer bazı edebi öğelerle önemli benzerlik gösterse de aralarında nüanslar vardır.

monolog ya da diyaloglarına ise *aside* denir (Roznovsky, 2013: 127-131), fakat anlatıbilimsel bir perspektifle bakıldığında şiir ve romanda bu tür ayrımların önemini yitirir ve olabildiğince yadsınır. Şiir ve romanlarda karşılaşılan monologlarda sahne ve karakterler olsa da önemli olan “aksiyon” değil “anlatım”dır (Alterman, 2005: 34). Anlatı söyleminin analizi karakterler hakkında çok şey söyler (Çıraklı, 2020). Aksiyondan çok “anlatı söylemi”nin ve karakter ifşasının esas alındığı monologlu oyunlar da vardır. Bu tür oyunlarda, karakter bir başka karakterle ya da doğrudan seyirciye hitap etmektedir. Duygu, düşünce ve çelişkilerin ortaya çıktığı bu monologlar iç monolog, dış monolog ve dramatik monolog arasındaki ayrımların silikleştiği, romanlardaki bilinç akışını anımsatan anlatı söylemleridir. Adalet Ağaoğlu’nun *Ölmeye Yatmak* ya da Oğuz Atay’ın *Tutunamayanlar*’ında, ya da Erdem Bayazıt, Didem Madak ya da Murathan Mungan’da görüldüğü gibi (Çıraklı, 2015) bu türlerde “dışavurum” ile “anlatım” arası ayrımlar belirsizleşmiş, iç içe geçmiştir. Aktif ve anlatısal monolog ayrımı da yine benzer şekilde yadsınmaktadır.

1.3. Bir Anlatı Stratejisi Olarak Ağıt Modu

1.3.1. Kayıp, Yas ve Melankoli

Şiirsel anlatılarda karakter anlatıcıların dışı vurduğu önemli duygular arasında yas ve melankoli vardır. Yasın bilinçli bir kayba verilen bir tepki olduğu ve kaybedilen arzu nesnesinin yerine bir başkası konduğunda sona erdiği söylenebilir. Freud yası, “çoğunlukla sevilen kişi, değer verilen bir şeyin; ülke ya da ülkenin kaybına verilen tepki”⁷ (Freud, 1917: 234) olarak tanımlar. Dolayısıyla yas insan yaşamında doğal bir evredir, belirli bir süre sonra kendiliğinden sona erdiği için de patolojik değildir. Karakter-anlatıcıların “keder, acı, dış dünyaya ilginin azalması ve eylemde tutukluk” (Freud, 1917: 243) gibi semptomlar gösterdiği şiirsel anlatılarda genelde yas ve kayıp vardır. Bu tür durumları temsil eden anlatılarda metinsel analiz, karakter tahliline dönüşür. Karakter-anlatıcının libidinal arzusunun yeni bir nesneye aktarılmadığı, matem içindeki karakter-anlatıcının arzu nesnesinin (diğer karakter) olmadığı bir yaşamı kabullenmekte isteksiz olduğu böyle durumlarda, anlatısal şiir çoğunlukla monoloğu matem dışavurumu olarak kullanır. Nesne yokluğunda dünya değersizleşmiş ve anlamını kaybetmiştir. Yeni bir hayata uyum sağlamakta sorun yaşayan matemli öznenin, zamanla nesneyi tekrar elde edemeyeceğini kabullenip onu serbest bırakması gerekir. Böylece arzu yeni bir nesneye aktarılabilir, libidinal yaşam enerjisi geri kazanılacaktır. Melankolik ile matemli özne tam da bu noktada ayrılmaktadır.

Melankolik karakterlerin yüzleşmekten çekindiği asıl konu nesneyi özgür bırakmaktır. Kaybettiği nesneden ayrılamayan melankolik karakter

7 Bu çalışmadaki çeviriler yazarlara aittir.

bir süre sonra kaybın kendisiyle (diğer karakter) aşırı bir özdeşleşme yaşar. Kayıp nesne, deyim yerindeyse, özneyi yutmuştur. Bu tür şiirsel anlatılarda kayıp nesne, anlatıcı özneyi yutmuştur denebilir. Bu yüzden “kayıp nesne, kendi özneliliği ile kayıp nesnenin bu öznelilik içindeki varlığı arasındaki sınırları belirleyemeyen kederli öznenin bir parçası olarak var olmaya devam eder” (Ferber, 2016,:1-8). Matemli öznenin gösterdiği belirtilere sahip olan melankolik ondan bağımsız olarak benlik algısında olumsuz bir dönüşüm yaşar. Karakter-anlatıcının nesneyi özgür bırakmadığı için kendi benliğine yöneldiği görülür.

Anlatı söyleminde melankolik anlatıcının kendi benliğine yönelmesi ya da kimi durumlarda kendinden nefret etmesi ve kaygı durumu nesneye duyduğu aşırı fakat yıkıcı sadakatin işaretidir. Nitekim Kristeva melankoliyi tam olarak “ifade edilmeyen keder/yas” (1989: 3) olarak tanımlamaktadır. Kristeva’ya atıfla söylersek, kaybın neticesinde kendiliğe yöneltilen öfkenin altında nesneye karşı duyulan arzu yatar çünkü “kişinin kendine yöneltilmiş şikâyeti diğerine duyduğu nefretten kaynaklıdır ki bu da şüphesiz ki cinsel arzusunun alt katmanıdır” (Kristeva, 1989: 11). Melankoli ve depresyon arasındaki farklı betimlenirken Freud’un kuramının öneminden bahseden Kristeva (1989), her ikisinin de esasen “maternal nesneye duyulan imkânsız yas” (9) olduğunu belirtmiştir. Bu yüzden depresyon ve melankoliyi bir bileşik olarak ele alan kuramcıya göre her ikisinin de sınırları birbirine karışmış ve bunun neticesinde belirsizleşmiştir. Anlatısal şiirlerde nesne kaybının narsistik bir kayba evrilmesi yapıtı dolayımında engellenmeye çalışılır.⁸

1.3.2. Anlatı Söylemi: Patolojik Tepkiden Estetik Tepkiye

Nesne ile egonun sınırlarının birbirine karıştığı ‘yas’ ve ‘melankoli’ temalı anlatısal monolog şiirlerinde, kayıp nesnenin, öznenin benliğini tamamen kuşattığı görülür. Melankolinin anlatı söylemi üretilerek betimlenmesi ya da dil dolayımında dışavurumu, yazarın patolojiye karşı direnci olarak okunabilir. Dolayısıyla varsayılan yazarın ürettiği anlatı söylemi, bilinç düzeyindeki (sembolik düzlem) bir kayba karşı gösterilen estetik bir tepkidir. Üretilen metin sayesinde patolojik semptomların devre dışı bırakıldığı söylenebilir. Öyle ki keder ve nefret, kendiliğe saldırı örtülü kalabilir, ancak her halükarda yas evresinin aşılabilmesi arzusunun keder ve nefretle birleşmiş melankoliye evrilmesine yol açar.

8 Kristeva, Freud’un aksine, melankolide nesne değil ‘şey’in yitimi yaşandığına ve şey’in “dilde karşılığı olmayan, cinsel çekimin ve tiksindenin merkezi, arzu nesnesinin ayrılmayacağı cinsel kimliğin yuvası” (1989: 13) olduğunu vurgulamaktadır. Freud’un ileri sürdüğünden farklı olarak Kristeva’nın melankolisi arzu nesnesini değil tüm cinsel kimliği kuşatmakta, nesne kaybindan değil şeyin kaybindan/eksikliğinden kaynaklanmakta ve sembolik düzlemde değil; Lacan’ın bahsettiği real düzlemde deneyimlenmektedir. Bu açıdan geri çekilen yalnızca libido değil; tüm cinsel kimlik ve benliktir.

Kristeva, melankolik yazar ile eseri arasında yakın bir ilişki olduğunu ve üretilen eserin/metnin yaşanılan duyusun (affect) dilbilimsel bir kanıt olduğunu belirtir. Eser, “duyuşu; ritim, gösterge (sign) ve formlara dönüştürür” (Kristeva, 1989: 22) ve “semiyotik ve sembolik duyusal bir gerçeğin okur tarafından alımlanacak biçimde iletilebilir etkilere (imprints) evriltir” (22). Melankoliyi aşmak mümkün olmasa bile yönetebilmenin tek yolu öznenin, kaybın/eksikliği ve nesne/şeyin dışında üçüncü bir yapıya/oluşuma yani “form, şema”ya (23) bağlanmasıdır. Gerçekte kaybı bile kaybeden melankolik özne edebi eser aracılığıyla kayba şekil verir, kaybı adlandırır ve algılanabilecek hale getirir. Özne ayrıca kaybı ya da yitimi göstergeler aracılığıyla yeniden elde ederken semiyotik düzlem bir nevi nesneyle/şeyle kavuşma ortamı sağlar. Böylece metin terapötik bir işlev kazanır (Çıraklı & Yemez, 2019: 130).

İçinde bulunulan ruh hali ve mevcut zihinsel yapı öznenin söylemine de etki eder. Depresif/melankolik öznenin kullandığı dil tekrarlardan oluşan sıkıcı bir yapıdadır. Kristeva öznenin dille ilişkisinin kendisiyle ilişkisini yansıttığını belirtir “cümleleri bağlama ve sıralamanın imkânsızlığıyla yüzleşen melankolik söylemin “tekrarcı bir ritim, monoton bir melodi... bölüm pörçük ifadeler, saplantılı teraneler” (33) ile karakterize edildiğini vurgular. Kristeva’nın sembolik düzlemde “tutukluluk/çöküntü” (1989:37) olarak adlandırdığı bu durum öznenin sessizliğinde bile kayıp nesne/şeyle kavuşmasına olanak sağlar. Kendi benliğine yabancılaştığı için diline de yabancılaşan özne, anlam arayışındaki söyleminde çoğunlukla suskunluğu tercih eder ancak göstergelerle tekrar buluşsa bile saplantılı bir biçimde sadece yitik nesne/şeyden bahseder. Bu bağlamda, “öznenin dille (signifier/imleyen) duyguların ve dürtülerin semiyotik temsilini reddetmesine” (1989: 44) inkâr (denial) adını veren Kristeva negasyon (negation) kavramını da “arzunun ve bilinçdışı düşüncenin bir bölümünü ele veren entelektüel bir süreç” (1989: 45) olarak tanımlamaktadır. Dolayısıyla bizzat anlatısal şiir metninin kendisi baskılamının (repression) devam ettiğini fakat bunun entelektüel bir faaliyete dönüştürüldüğünü gösterir.

2. Analiz, Bulgular ve Tartışma

2.1. Örnek Metin: *Sevgilim*, Murathan Mungan (2003)

Bu çalışma, Murathan Mungan’ın iç monolog öğeleriyle örülü *Timsah Sokak Şiirleri* (2003) isimli kitabında yayınlanan *Sevgilim* (1998) şiirini anlatıbilimsel bir çerçeve içinde söylem ve üslûp açısından irdelemeyi amaçlamaktadır. Mungan’ın iç monolog öğeleriyle örülü metni⁹ şöyledir:

[1] Sevgilim,

[2] yetimim benim,

9 Dizeler yazarlar tarafından numaralandırılmıştır.

- [3] aylar nasıl geçiyor zaman hiç geçmezken
- [4] kapılar kapalı, dünya buzlu cam
- [5] uyuşmuş gözlerimin önünde
- [6] hayat akıp gidiyor hiç kımıldamadan
- [7] ikimizin yerine dinliyorum
- [8] sevdiğin şarkıları
- [9] siyah tişörtünü giyiyorum yatarken
- [10] gömleklerini, kazaklarını, kokunu
- [11] senin rüyalarını görüyorum ölür gibi uyurken
- [12] gün boyu elimde kahve fincanı
- [13] kapıyı açmıyorum
- [14] telefonlara çıkmıyorum
- [15] başını bekliyorum geleceği olmayan hatıraların
- [16] Sevgilim,
- [17] yetimim benim,
- [18] nasıl da kayıtsız gülüyorsun hayata
- [19] öldüğünden haberi yok fotoğraflarının

2.2. Anlatı Söylemi Analizi ve Bulgular

Metin genel olarak altı bölümden oluşur ve her bölümdeki dize sayısı değişkenlik gösterir. Anlatının şekil olarak kaotik yapısı varsayılan yazarın/ anlatıcı sesin/öznenin ruh halini, zihin yapısını ve dış dünyayı alımlama biçimini yansıtır.

- [1] Sevgilim,

Hitap cümlesi ile birlikte biri anlatıcı olmak üzere iki karakter olduğu anlaşılır. Bunlardan biri anlatıcı diğeri karakter olduğuna göre, anlatıcı ile karakter arasındaki ayrım da imlenmiş olur. Bu hitap stratejisi ile anlatı modu öykülemeye, etki modu ise ironiye döner. Okur bir anda izleyiciye dönüşerek dramatik bir efekt yaratılmış, monolog iç monologdan çıkmaya başlamış olur.

- [2] yetimim benim,

Yetimim benim ifadesi karakter-anlatıcı hakkında ve iki karakter arasındaki ilişki hakkında biçimsel ipuçları barındırmaktadır: Peş peşe gelen ve ‘sahiplik’ bildiren iki ‘iyelik’ eki anlatıcının karaktere karşı duyduğu

sevgi, aşk, merhamet duyguları kadar onu ne kadar içselleştirdiğinin de işaretlerini taşır. Sevgilim ifadesi hem hitap, hem de iç ses olarak okunmaya müsaittir fakat “yetimim benim” daha çok bir düşünce, zihindeki bir algı ve arzu nesnesine ilişkin bir imge olarak okunmaya müsaittir. ‘Yetimlik’ ifadesi anlatıcının cinsiyetine olmasa da ikinci karakterin neden yoksun olduğuna bir işaretidir. Yetimlik ifadesi aynı zamanda okur ile hitap edilen karakteri ayırtıran bir kelimedir ve iç monoloğu dramatik ve anlatısal biçimde dışa açan ayırt edici sözel bir araçtır. Tarihsel (gerçek) okur, varsayılan okur ve hitap edilen ikinci karakter (addressee) ayrımı bu hitap kısmı ile belirginleşir. Böylece anlatı çerçeveleri açısından bakıldığında en içte (1 numaralı öykü düzeyi) karakter-anlatıcının belleğinde yaşayan öykü (nesneler aracılığıyla gün yüzüne çıkar), ikinci çerçevede (2 numaralı öykü düzeyi) karakter-anlatıcının diğer karaktere hitap ettiği sahne ve anlattıkları ve en dışında (3 numaralı öykü düzeyi) ise bizzat şiir söyleminin/metninin oluşturduğu dış çerçeve yer almaktadır.

[3] aylar nasıl geçiyor zaman hiç geçmezken

Bu ifade ile birinci ve ikinci düzeyler arasındaki *temporal* (zamansal) ve *spatial* (uzamsal/deneyimsel) fark açıkça ortaya konmaktadır. Pearsall’ın Dorothy Mermin’e atıfla belirttiği gibi, monologda aslanan performatif eylem yani muhataba yönelmiş bir performans olarak söylemdir ve bu söylemin zamansal (temporal) boyutu değil karakterdeki değişimi yansıtan uzamsal/deneyimsel (spatial) boyutu önemlidir (Pearsall, 19). İç zaman ile dış saat zamanının ayrılan ritminin dışa vurulduğu bu çarpıcı dizide karakterlerin (anlatıcı ve diğer) yaşadığı uzamsal zaman (psikolojik zaman, iç zaman) ile temporal zaman (takvim-saat zamanı, kronolojik zaman) ayrımı ortaya konmuştur. “Sevgilim” ve “yetimim” hitap sözcükleri, kamusal alanda sık kullanılan ifadeler değildir aksine karakterler arasındaki yakınlık ve mahremiyete işaret ederken fiziksel anlamda da ‘kapalı bir ortam’da olduklarını düşündürür. Nitekim tam da bu noktada bu bilgi teyit edilir:

[4] kapılar kapalı, dünya buzlu cam

Kapalı kapılar ardındaki bu karakterler zamanı uzamsal boyutta yaşamaktadır ve dünyadan soyutlanmışlardır. ‘Buzlu cam’ metaforu bu noktada özellikle manidardır çünkü buzlu cam ışığı geçirir fakat imgelere geçit vermez. Bu zaman geçse de karakter-anlatıcının imge dünyasında bir değişim olmadığına işaretidir. Bu figüratif kullanım hem karakterlerin yabancılaşmışlıklarına ve dünyadan izole bir varoluş sürdürdüklerine işaret eder hem de bir yönüyle hakikati ve ölümü sorguladıklarını, bazı konularda net fikirlere ve kararlara ulaşamadıklarını işaret eder.

[5,6] uyuşmuş gözlerimin önünde/hayat akıp gidiyor hiç kımıldamadan

Hayatın akıp gitmesi fakat karakter-anlatıcıya anlamlı bir resim sunamaması, kafasındaki belirsizlikleri giderememesi bir anlam ve varoluş sorunu olarak da okunabilir. Bir taraftan akması ama bir taraftan “uyuşmuş” gibi yerinden hiç “kımıldayamaması” karakter-anlatıcının ekspresyonist bir dışavurumu gibidir. Buzlu cam da, bir yandan hareket edip bir yandan uyuşmuş gibi kımıldayamayan da aslında karakterin kendisidir.

[7, 8] ikimizin yerine dinliyorum / sevdiğin şarkıları

Dramatik monologa evrilmiş iç monolog’un “sevgilinin sevdiği şarkılara gönderme yapması” ve karakter-anlatıcının sevgilisinin sevdiği şarkıları onun yerine de dinlediğini aktarması anlatıcının ikinci karakterin yokluğunda da onunla kurduğu bağı devam ettirdiğini gösterir. Bu bağa yapılan göndermeler devam eden dizelerde şöyle karşımıza çıkar:

[9] siyah tişörtünü giyiyorum yatarken

[10] gömleklerini, kazaklarını, kokunu

[11] senin rüyalarını görüyorum ölür gibi uyurken

[12] gün boyu elimde kahve fincanı

Bütün bunlar 1. Düzey anlatı içinde yer alan alt-anlatıların başlıkları gibidir. Her biri detaylandırılrsa birer *flashback* gibi hikayenin eksik taraflarını daha da belirgin ortaya koyabilir. Ancak sadece ipuçlarının verildiği bu kısımlardaki boşlukları okur dolduracaktır. Anlatısal boşluklara işaret eden bu kısımlar aynı zamanda anlatıcının sevgilisiyle özdeşleşmesini temsil eden bir *mimicry* bölümüdür. Anlatıcı adeta ikinci anlatıcının rolüne girmekte, onu taklit etmekte, onun sevdiği şeyleri onun sevdiği gibi yaptığını ona anlatarak hem sevgilisini hem de karakterini yaşatmaya çalışmaktadır.

[13, 14] kapıyı açmıyorum, telefonlara çıkmıyorum

Burada karakter-anlatıcının kendini dünyaya kapattığı ve deyim yerindeyse hatıraların başında nöbet tuttuğu görülmektedir.

[15] başını bekliyorum geleceği olmayan hatıraların

[7-15] Bu dizeler arasında karakter-anlatıcı adeta olmayan biriyle konuşan bir aktör gibidir. Bu yönüyle bakıldığında monolog hem dramatik bir şekil almış hem de *apostrof*’a dönüşmüştür bile denebilir. Tabii, monologun anlatısal bir şiirde geçmesi sebebiyle bu ayrımlar görece ortadan kalkmış durumdadır. Sahnenin, öyküsel olarak deşifre edildiği son kısımda [16-19] muhatabın ölmüş ya da gitmiş birine yapıldığı anlaşılır:

[16] Sevgilim,

[17] yetimim benim,

[18] nasıl da kayıtsız gülüyorsun hayata

[19] öldüğünden haberi yok fotoğraflarının

Metin söylem ve üslup açısından incelendiğinde, ‘sevgili’ sözcüğü dışında hiçbir dizede büyük harf kullanılmadığı dikkat çeker. Bu öznenin/varsayılan okuyucunun yaşamına/sanatına nesnenin etki ettiğini ve asıl önem arz eden şeyin sevgili olduğunu, onun dışında kalan her şeyin değersiz olduğunu göstermektedir. Metni noktalama işaretlerinin kullanımı açısından analiz etmek gerekirse, virgül dışında herhangi bir işaretin kullanılmadığı dikkat çeker. Nokta kullanılmaması yası/kederi/melankoliyi/yitimi sonlandıramadığını gösterir. Sadece virgölün kullanılması etkinin/kederin/nesne sürekliliğinin süregeldiğini imler. Özne nesneye olan bağlılığını/arzusunu devam ettirmektedir. Sözcük seçimi açısından ele alındığında karakter-anlatıcının hayat ve ölüm kelimelerini iki kez kullandığı görülür. Bu, özne-nesne arasındaki ilişkinin birbirini etkilediği, nesnenin yaşadığı gerçek ya da hayali ölümün arzu sahibi olan öznenin gerçek ya da hayali ölümünü tetiklediğini göstermektedir.

2.3. Tartışma: “Sevgilim” Şiirinde Yas ve Ağıt Modu

Anlatısal şiirde betimlenen sahnede, karakter-anlatıcı diğer karakterin fotoğrafına bakmaktadır. Belki tesadüf eseri temizlik yaparken bulmuştur, belki de özellikle saklı durduğu kutudan ya da çekmecedan çıkararak fotoğrafa bakmaktadır. Bu durumda ikinci karakter hem vardır hem de yoktur. Yine de bu yokluğuyla var olma ve bir hitap nesnesine dönüşme durumu sahnenin anlatısalılığına halel getirmez. Sahne oldukça açık ve dramatik etkiyi oluşturacak derecede etkilidir. Yazar durum ironisini metatekstüel bir noktaya çıkarır. Fotoğraflarda gülen insanın öldüğünden haberi olmaması sadece dramatik etkiyi pekiştirmez aynı zamanda okur nezdinde de anlatısal bir bilgi değeri taşır. Böylece anlatıcının sözleri daha da anlam kazanır: Karakter-anlatıcı ölmüş bir kişinin resmine bakarak, ona hitap ederek konuşmaktadır. Sahnede iki karakter vardır bir bakıma. Ölenin ardından ölüyle, ölünün eşyaları vasıtasıyla konuşma hali hem dramatik çatışmayı belirginleştirir hem de okurun/izleyicinin muhayyilesini canlandırır.

Şiirsel bir anlatı içinde yer alan iç monoloğun dramatik monoloğa döndüğü görülür. Dünyaya kapalı bir iç mekânda geçtiği anlaşılan sahnede olay örgüsü yoğun değildir. Bir tür kısa hikâye tadında olan anlatıda karakter-anlatıcı kaybettiği sevgilisinin fotoğrafına bakarak onunla dertleşmektedir. Okur/seyirci bu esnada sadece uzaktan fotoğrafını ‘gördüğü’ karakterle konuştuğunu anlar. Karakter anlatıcının hafızası ve belleği hâlâ canlıdır ve takvim zamanını reddederek uzamsal iç zamanda yaşamaya devam etmektedir. En son dizelerden anlatıcının bu çok yakın olduğu ve sevgilim diye hitap ettiği kişinin ölmüş olduğu ima edilmektedir.

Şiirin başlığı metnin tümüne etki eden anlamsal belirsizlikle ilgili olarak okuyucuya ilk ipucunu verir; “sevgili” kelimesi âşık olunan ya da sevilen kişi dışında, yani arzusun yöneltildiği nesneden/ bir ötekinden bağımsız olarak bağlanan ve sevgi duyulan soyut bir şeyi, bir ideal ya da fikri de imleyebilir. Bu açıdan sadece başlığına bakarak şiirin neye/kime odaklanacağıyla ilgili kesin bir fikir edinmek mümkün değildir. Başlık sadece edinilen temayı değil; aynı zamanda şiirin türünün ve modunun ne olacağı konusunda da okuyucuya bir ön bilgi sağlamaz. Okuyucu tarafından çıkarılacak ilk anlamlardan biri de eserin bir aşk şiiri olabileceğidir. Metnin ilk iki dizesine bakıldığında nida formunda bir hitabın olduğu dikkat çeker: *sevgilim, yetimim benim*. Bu hitabın doğrudan okuyucuya mı yoksa okuyucu dışında bir üçüncü kişiye/muhataba/nesneye yapıp yapılmadığı da muallaktır. Sevgiliyi betimlemek için kullanılan yetim sözcüğü ‘babası ölmüş kimse’ anlamına gelmektedir; ancak kelimenin gerçek ya da mecazi anlamda kullanıp kullanmadığı varsayılan okuyucunun zihninde soru işaretleri uyandırmaktadır. Bu durum iki şekilde yorumlanabilir; ilk olarak, öznenin arzu duyduğu nesnenin/ötekinin gerçek hayattaki babası vefat etmiş olabilir ve bu yüzden anlatıcı sevgiliye yetim diye seslenmiş olabilir. İkinci olarak da, sevgiliyle arasındaki yaş farkından dolayı baba-çocuk ilişkisi kurulmuş olabilir ya da anlatıcı sevgilisine ilişki süresince bir baba şefkati göstermiş olabilir. Bu açıdan artık ilişki sona erdiğine göre, sevgili babasını yitirdiğinden bir nevi yetim kalmıştır. Burada bir kelime oyunu yapılması dilbilimsel bir belirsizliğe yol açmış ve bu da okuyucunun zihninde anlam karışıklığı oluşmasına sebep olmuştur. Üçüncü dize, *aylar nasıl geçiyor zaman hiç geçmezken*, paradoks içeren retorik bir soru (istifham sanatı) olmasının yanı sıra çok klişe bir ifade biçimidir. Anlatıcının öznel zaman deneyimini açığa vuran bu cümle dış zamanın iç dünyada oldukça durağan deneyimlendiğini gösterir ve bunu geriye dönüşlerle (flashback) örnekler. Zaman kavramının ve gerçek dünyanın bu şekilde deneyimlenmesinin nedeni sevgilinin yitimidir ve bu anlatıcıda yasla birlikte melankoliye de yol açmıştır. Bununla birlikte, burada tecahül-ü arif sanatı (bilip de bilmemezlikten gelme) yapıldığını da belirtmek gerekir. Anlatıcı muhakkak ki zamanın akıp geçtiğinin bilincindedir ancak içerisinde bulunduğu ruh hali Sartre’nin tabiriyle edilgin bir hüzne yol açmıştır. Öznenin kendini “beklemeye almak”tan (Sartre, 2017: 55) başka çaresi olmadığı keder olarak tanımlanan edilgin hüznünde “dünya bizden kendisi olarak ve kendisi üzerinde sebepsiz etkin olmamızı ister” (Sartre, 2017: 55) ancak her şey aynı kalsa da hayat içinde aktif olmamız sağlayan araçlarımız yitirilmiştir. Bu sebeple özne çözümü eylemsizlikte, yani bir nevi ölü taklidi yapmada ve zamanı/hayatı dondurmada bulur. Dördüncü dize, *kapılar kapalı, dünya buzlu cam*, anlatıcı sesin/karakterin dış dünyayla olan zedelenmiş ilişkisini ve parçalanmış benliğini ortaya çıkarması bakımından önem arz eder. *Kapılar kapalı* ifadesinde aliterasyon yapılması

öznenin kendini tekrar eden ve süreğen bir monotonluk içinde sıkışmış olduğunu göstermesi kadar dış dünyayla tüm bağı kopardığını açığa vurması açısından da dikkat çekicidir. *Buzlu cam* ibaresi ise öznenin dış dünyayla (zaman ve mekân) arasında mesafe bulunduğunu, olguları gerçekte olduğu şekliyle kabul etmekte direndiğini ve algılarındaki şeffaflığı yitirdiğini ifade eder. Özne sadece toplumsal yaşama değil, kendi benliğine de yabancılaşmıştır. Beşinci dize, *uyuşmuş gözlerimin önünde*, ifadesi öznenin/anlatıcı sesin dille olan sorunlu ilişkisini ele verir. Uyuşmak sözcüğü daha ziyade uzuvlar için kullanılmakta ve “soğuk, basınç vb. yüzünden vücudun bir yerinde, duygu ve hareket geçici olarak azalmak” (Türk Dil Kurumu) anlamına gelmektedir. Bu bağlamda anlatıcı mecaz-ı mürsel yaparak duyu organıyla bedensel uzvu bir tutmuştur. Bu ayrıca nesne yitiminden dolayı dile de yabancılaşma yaşadığını imler. Altıncı dize, *hayat akıp gidiyor hiç kımıldamadan*, paradoks içeren klişe bir ifade biçimidir. Sıradan bir ifadenin deneyimlenen öznel yitimin dile getirilmesinde kullanılması yaşanan duygudurumunun dışına çıkılmadığını ve onun aşılmasına aracılık etmesine olanak sağlayacak mesafenin henüz kat edilemediğini gösterir. Bu açıdan anlatıcı hala yitimin etkisindedir. Ayrıca *kımıldamak* fiilinin hayatı mı yoksa varsayılan yazarı mı kastettiği de muallaktır. İmlenen varsayılan yazar ise edilgin hüznün pençesinde kıvrandığını açığa vurmaktadır. Yedinci ve sekizinci dizeler, *ikimizin yerine dinliyorum / sevdiğin şarkıları*, anlatıcı sesin/karakterin arzu nesnesine olan aşırı ve yıkıcı bağlılığı neticesinde öznelliğini yitirdiğine, bunu takiben kişilik/kimlik bölünmesi yaşadığına ve benliğin paramparça olduğuna işaret eder. Yitirilen arzu nesnesiyle özdeşleşme yaşayan karakter, kaybı içselleştirmiş ve nesne ile kendisi arasındaki sınırları belirleyemez hale gelmiştir. Kaybedilen nesneye sadakatini devam ettirme çabası içerisinde olan anlatıcı sesin başarısızlık yaşadığı şey ise “kederli özneyi nesneye bağlayan anıların ve bağların koparılması” (Ferber, 2016: 30) dır. Böylece artık yanında olmasa da hala onunla birlikteymiş gibi sevdiği şarkıları dinleyerek onun olmadığı bir dünyada onu yaşatmaya çalışmakta ve bir bedende iki ruh gibi var olmaktadır. Bu onsuz bir yaşama adapte olamadığını gösterir. Dokuz ve onuncu dizeler, *siyah tişörtünü giyiyorum yataarken/gömleklerini, kazaklarını, kokunu*, arzu nesnesini serbest bırakamayan öznenin yeni bir yaşam üslubu geliştiremediğini açığa vurmaktadır. Onun olmadığı bir dünyayı reddeden özne, bir anlamda yitimi de reddetmekte ve bu yüzden asıl kaybı benliğinde yaşamaktadır. Bu aynı zamanda yaşanan kaybın narsistik boyutuna işaret eder. Narsistik kayıpta özne kendisini nesne ile özdeşleştirdiğinden benliği hasar görür ve bunun neticesinde kaybın sebep olduğu kederi ve acıyı bilinç düzeyinde benliğinde deneyimler. Bu bağlamda, kaybedilen arzu nesnesinin öznenin tüm benliğinin ayrılmaz bir parçası haline dönüşmüş olduğu da anlaşılır. *Senin rüyalarını görüyorum ölür gibi uyurken/ gün boyu elimde kahve fincanı*

dizeleri ise öznenin; ben ve öteki arasında ayırım yapma becerisini yitirdiğini, buna bağlı olarak disosiyatif bir tutum geliştirdiğini ve kimlik algısında bölünme yaşadığını gösterir. Yitimin yol açtığı yoğun keder ve acı benlikte hasar meydana getirirken aynı zamanda öznenin gerçeklikle başa çıkamayarak gerçeklik algısını kaybettiğini imler. “Kişinin dış gerçeklikle olan bağlantısı kendi iç gerçekliği ile olan bağlantısı ile doğrudan ilgili” (Eryorulmaz, 2018: 60) olduğundan deneyimlenen yitim iç gerçekliği parçalayıp öznenin dış gerçekliği algılamasına engel teşkil etmiş ve ruh hali nevrozdan psikoza evrilebilecek duruma gelmiştir. Bu bağlamda, öznenin patolojik hale dönüşen kayıp deneyiminin; benliğinin/duygudurumunun psikoze ve nevroz arasındaki sınır çizgide olduğu ifade edilebilir. Ayrıca yitim öznde varoluşsal bir boşluğa yol açmış ve anlatıcı ses/karakteri ölüm ile hayat ve mezar ile yatak arasında bir ayırım yapamayacak/fark ayırt edemeyecek duruma getirmiştir. Yaşanılan durum sadece ruhsal değil fiziksel semptomlara da yol açmış ve öznenin uyku bozukluğundan mustarip olmasına neden olmuştur. Bunun sonucunda kendi rüyaları ötekinin rüyalarıyla karışmış; ötekinin gerçeği kendi gerçeği olup çıkmıştır. *Kapıyı açmıyorum/ telefonlara çıkmıyorum* dizeleri, kayıp nesneyi benliğinde muhafaza ederek korumaya/devam ettirmeye çalışan öznenin, arzunun sabitlendiği ötekinin artık olmadığı yeni bir yaşama hazır hissetmediği, bununla ilgili adaptif bir tavır edinmemek konusunda ısrarcı olduğu ve bu durumunun kişiler arası ilişkilerini olumsuz etkilediğini açığa vurur. Nesne yitimi/eksikliğinden dolayı matem tutan özne/anlatıcı ses/karakter matem ve melankoli semptomları sergilemekte ve bunun neticesinde artık nesnenin var olmadığı ancak arzunun nesneden kopmadığı bir süreç yaşamaktadır. Bu karakter-anlatıcının hem kendisi hem de dış dünya için değersizleşme yaşadığını gösterir. Dolayısıyla öznenin hem duygulanımda hem de nesne ilişkilerinde olumsuz bir dönüşüm deneyimlediği görülür. Bu dizeleri takiben dile getirdiği, *başını bekliyorum geleceği olmayan hatırlarının* cümlesi ise öznenin, serbest bırakmadığı nesneyi yaşatabilmek için restrospektif belleğine sığındığını, nostalji yaparak geçmişte tekrar tekrar idealize ve romantize etmeye çalıştığını, onsuz bir gerçek dünyadan ziyade anılarının/gölgesinin var olduğu hayali bir dünyayı yeğlediğini ele verir. Her ne kadar hatıraların geleceği olmasa da, yani ötekiyle bu duyguları ve eylemleri yenileme ihtimali yok olmuş olsa da, özne bu umuda bağlanmış ve bu şekilde nesneyi benliğine işlemiş; sanki kayıp deneyimlenmemiş gibi hayatına devam etmiştir. Bu ayrıca öznenin Kübler-Ross & Kessler’in (2005) belirttiği yasın beş aşaması (inkâr, öfke, pazarlık, depresyon ve kabullenme) olarak tanımladığı ve kaybın yaşanmadığına dair bir delüzyon geliştirildiği inkâr evresinde olduğuna işaret etmektedir. *Sevgilim, yetimim benim* dizeleri bu kez muhatabın doğrudan okur değil de sevgili olduğunun açıkça anlaşıldığı kısım ve bir kapanış cümlesi olarak dikkat çeker. Hemen ardından söylediği,

nasıl da kayıtsız gülüyorsun hayata dizesi öznenin dille olan ilişkisini göstermesi açısından önem arz eder. Kayıtsız sözcüğü tür olarak sıfattır (kayıtsız olmak ya da kalmak); bu açıdan eylemle birlikte kullanıldığında zarf haline (kayıtsızca) dönmesi gerekir ancak anlatıcı burada sıfat olarak kullanmaya devam etmiş ve bu, etkisi devam eden kaybın öznenin dille ilişkisini zedelediğini ve kelime tasarrufu (economy of language) yaptığını gösterir. Kristeva depresyon ve kederin dille ilişkiyi yönettiğini söyler ve ekler; “yas... sözcükleri duyusuyla (affect) yükler ve bu, sözcüklerin anlamsal olarak belirsiz, tekrarcı, ya da sadece aliteratif, müzikal ve bazen saçma olmasıyla sonuçlanır” (1989: 42). Bu açıdan ele alındığında, anlatının bütüne etki eden tekrarlamaların, aliterasyonların, anlamsal ve dilbilimsel belirsizliklerin öznenin deneyimlediği kayıptan kaynaklandığı ve metnin bu durumun dilbilimsel bir kanıtı olduğu söylenebilir. Aynı zamanda metin, özneye yitirilen nesneye kavuşma/yeniden buluşma düzlemi sağlar. Son dize, *öldüğünden haberi yok fotoğraflarının*, ise varsayılan okuyucunun zihninde mevcut olan anlamsal belirsizliği gideremez; çünkü ölmek kelimesi hem bedensel yok oluşun, hem de gözden düşmenin sebep olduğu bir yitimi imleyebilmektedir. Bu bağlamda ele alındığında, sevgili olarak hitap edilen arzu nesnesinin gerçekten mi öldüğü yoksa mevcut ilişki sona erdiğinden artık birlikte olunamadığı için mi öldüğü anlaşılamaz. Kesin olan tek şey, nesne artık mevcut olmasa da ya da nesne sürekliliği sona ermiş olsa da, arzunun nesneye yıkıcı ve takıntılı bir biçimde bağlı kaldığı, bu durumun öznedeki nevroza yol açtığı ve dille olan ilişkisini etkilediği, kayıptan dolayı öznenin matem içerisinde olduğu ve bu durumun melankoliye evrildiğidir.

Özetle, metinde hitap zamirinin kullanılması anlatıya görünürde diyalog izlenimi verse de aslında bu bir iç monologdur. Bir bakıma varsayılan yazar sevgiliyle konuşur gibi kendi kendine konuşur. Yazar bunu, deyim yerindeyse, bir tür bilinç akışı tekniğiyle gerçekleştirir. Karakter aynı zamanda anlatıcı olduğundan dramatik öykü evreninin bizzat içindedir. Dolayısıyla, kendi deneyimlediği bir yitimi dile getiren *homo-diyetetik* bir anlatıcıdır. Karakter-anlatıcı konumundaki özne sağaltmadığı bir yas evresinden geçtiği görülür. Metin, klasik ağıt özelliklerini barındırmaz fakat biçimsel olmasa da tematik olarak ağıt moduna sahiptir. Nitekim anlatıcı sesin, duymayacağını bile bile hitap zamiri “sen”i kullanması bu ağıdın söylemsel bir unsurudur. “Sen” performatif bir imleme zamiri ve edimsöz olarak kullanılmış ve dilbilimsel olarak şahıs zamirlerinin genel yapısının dışına çıkmıştır. Kayıptan dolayı özne matem ile melankoli arasında gelgitler yaşar. Sevgilinin/arzu nesnesinin artık var olmadığını bilinç düzeyinde kabullense bile duygusal olarak reddeder. Bu yasin ilk aşamasında, inkâr evresinde takılı kaldığını gösterir. Metin yaşanan kaybın kendisi ve yitirilen arzu nesnesi dışında öznenin/anlatıcı sesin bağlandığı üçüncü bir

evrene, zamanın durduğu anlatsal bir uzama dönüşür. Bu aynı zamanda yitimin söylemsel kanıtıdır. Özne, Lacancı ve Kristevacı anlamda söylersek, sembolik düzlemde (dil/söylem) yitirdiği nesneye, şiir dolayımında yani semiyotik düzlemde yeniden kavuşmaktadır. Bunu *negasyon* (negation) stratejisiyle¹⁰ gerçekleştirir. Kaybedilen nesne, gösterge (sign) olarak vücut bulur. Metnin kendisi duyusun/özel melankolik deneyimin hem kanıtı hem de telafisine dönüşür. Bu açıdan kaybın varsayılan yazarın sanatına da etki ettiği öngörülebilir. Özel melankolik deneyim varsayılan yazarın söylemini de etkilemiş ve dille olan ilişkisini zedelemiştir. Klişe ve tekrarların sık kullanılması kayıp deneyimin dışına çıkılamadığına işaret eder. Öznenin, yitik nesneyi içselleştirdiği ve onunla özdeşleşme yaşadığı söylenebilir. Deneyimlenen kaybın yol açtığı yıkım öznenin benliğine olumsuz etki etmiştir. Bu açıdan kayıp narsistik zedelenmeye de yol açmıştır. Anlatıcının muhatap için kullandığı şahıs zamiri (sen) signifikasyon girişiminde bulunsa da karşılıklı konuşma edimi tekemmül edememektedir. Yine de zamirin bir anlatı stratejisi olarak kullanıldığı, edimin gerçekleştiği uzamda bulunmayan kişiyi imlediği, böylece monolojik dışavurumu diyalojik ve dramatik bir sahneye dönüştürme amacı güttüğü, nesnenin varlığını değil bizzat “yokluğunu” işaret ettiği aşikârdır.

Sonuç

Anlatsal belirsizliklerin yoğun olduğu dramatik monologlarda metinler okura diyalog izlenimi verse de anlatıcının iç monoloğu olarak göze çarpar. Bu durum kimi zaman anlatıcının söylem üzerindeki kontrolünü sağlarken kimi zaman da anlatıcı sesin psikolojik durumu hakkında ipucu verir. Mungan’ın anlatsal şiiri “Sevgilim” bir monologdan oluşmakta, bu monolog romanlarda rastlanan iç monolog özellikleriyle, tiyatrodan görülen dramatik monolog özelliklerini buluşturarak hem varsayılan yazara hem de anlatıcıya ilişkin bir yas ve melankoli hikâyesi anlatmaktadır. Anlatıcı sesin bir tür iç ses niteliğinde oluşu şiirin monolog yönünü, hitabın (address) okura değil sevgiliye oluşu ise şiirin teknik anlamda fakat örtülü dramatik yönünü oluşturmaktadır. Anlatı analiz edildiğinde anlatıcının sevgiliye/aşka dair deneyimlediği gerçek ya da hayali bir kayıp ve bunun yol açtığı keder üzerine odaklandığı görülür. Bu anlamda metinde, fiziksel olarak mevcut olmayan ötekini konuşma eylemine dâhil etme çabası dikkat çeker. Bu durum, anlatıcının bir özne olarak kendini ötekenden ayırmakta tekrarlanan bir başarısızlık yaşadığını açığa vurur. Kullanılan kelimelerde müphemlik ve belirsizliklerin olması yaşanan özel deneyimin okur tarafından tam olarak anlaşılmasına engel olur. Ruhsal durumunu sıradan ve klişe ifadelerle tasvir eden anlatıcı, özel

¹⁰ İnkâr sembolüğün reddedilmesidir; negasyon ise semiyotikte kabul edilenin sembolikte inkâr edilmesidir.

deneyiminin dışına çıkmadığını ve bunun yol açtığı duyuş'un (affect) hâlâ etkisinde olduğunu ele verir. Anlatı söylemi analiz edildiğinde, bizzat yapının (şiiir) melankolinin patolojiye evrilmesine karşı estetik bir direnç olduğu görülür. Şiirde, varsayılan yazar ile anlatıcı arasındaki mesafe iyice kapanmıştır. Yazar-karakter-anlatıcı'nın sesinin duyulduğu şiirde, öznenin "hayat içinde ölüm; ölüm içinde hayat"ı eşzamanlı olarak iki kez deneyimlediği söylenebilir. Anlatı boyunca kullanılan tek sıfatın 'siyah' oluşunun işaret ettiği gibi, öznenin deneyimlediği ruh halinin ve gerçek yaşamla çelişki içinde olduğu, zaman, benlik algısı ve kişilerarası ilişkiler açısından karakter-anlatıcının gerçeklikten koptuğu, kendine yöneldiği ve hatta kendini örselediği söylenebilir. Yas evresinin tamamlanamayışı ve deneyimin depresif melankoliyi anıştırması yazar-karakter-anlatıcı olarak dinlediğimiz öznenin bilinç düzeyindeki söylemi (dil) ile bilinçdışındaki kaybının (şey) telafi çabasını ortaya koymaktadır. Öznenin deneyimlediği şey yas ve melankoli birleşimidir. Varsayılan yazarın/karakter-anlatıcının/öznenin kaybedilen nesneden ziyade kendine ağıt yaktığı ve kayıp gerçekleşmeden önceki haline özlem duyduğu anlaşılır. Şiirin biçimsel ve biçimsel dağınıklığı formalist bir yaklaşımla söylenirse varsayılan yazar-karakter-anlatıcının ruh haliyle büyük uyum içindedir. Varsayılan yazar hem sanatında, hem benliğinde, hem de gerçek dünyada bir kaos yaşamaktadır. Sonuç olarak; a) Anlatıcı muhatabına (addressee) seslenirken, okur da onu dinlediğinden okurun alımlama deneyimi doğrudan değil dolaylıdır; bu okurun kritik mesafesini korumasına yardım ettiği gibi anlatıcı sesin de okurla/toplumla mesafesini koruduğunu gösterir; b) Boşluk ve belirsizliklerin (gap and ambiguity) yer aldığı metinde dilbilimsel belirsizliklerin anlamsal belirsizliklere yol açtığı çünkü ifadelerin aktüel dünyadaki nesnelerle ya da dil evrenindeki göstergelerle yeterince ilişki kuramadığı söylenebilir. Bütün bunlar yorumlandığında a) monoloğun kullanıldığı anlatısal şiirin tür değil mod açısından "ağıt" (elegy) olarak nitelenebileceği; b) bu ağıtın gerçek ya da hayali bir kayıptan dolayı dile döküldüğü; c) anlatıcının kaybedilen sevgiliye değil de kendisine ağıt yaktığı; d) yaşanan ve etkisi süregelen kaybın karakter-anlatıcının (belki de varsayılan yazarın) sanatına ve diline etki ettiği anlaşılır.

Kaynakça

- Alterman, G. (2005) *Creating your own monologue*. New York: Allwarth Press.
- Çıraklı, M. Z. (2015). *Anlatıbilim: Kuramsal okumalar*. Ankara: Hece.
- Çıraklı, M. Z. (2020) Anlatıbilimde Postklasik Yaklaşımlar, Nalans Journal Online Webinar Series, May 2020.
- Çıraklı, M. Z. & Yemez, Ö. (2019). Beyond the fringes of melancholia: Depressed self in Anna Laetitia Barbauld's "A Thought On Death" (1814), in K. Koçak, E. Kaçmaz ve A. İpşirli (Eds), *VI. International Western Cultural and Literary Studies Symposium (BAKEA 2019) Book of Proceedings*, pp. 125-133.
- Eryorulmaz, A. (2018). *Zehirli ilişkiler*. İstanbul: Destek Yayınları.
- Ferber, I. (2016). *Melankoli felsefesi: Freud ve Benjamin*. (Çev. B. Denizci). İstanbul: Sub Yayınları.
- Freud, S. (1917). Mourning and Melancholia. *The Standard edition of the complete psychological works of Sigmund Freud*, Volume XIV (1914-1916): *On the History of the Psycho-Analytic Movement, Papers on Metapsychology and Other Works* (pp. 237-258).
- Hurley, M. D. & O'Neill, M. Eds. (2012) *Poetic form: An introduction*. Cambridge: University of Durham.
- Kristeva, J. (1989). *Black sun*. New York: Columbia University Press.
- Kübler-Ross, E. & Kessler, D. (2005). *On grief and grieving: finding the meaning of grief through the five stages*. New York: Scribner.
- Satre, J. P. (2017). *Heyecanlar üzerine bir kuram taslağı*. İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi.
- Storr, A. (2019). *Freud: Kısa bir giriş*. (Çev. N. Aydemir). İstanbul: Alfa Yayınları.
- Mungan, M. (2012). *Timsah sokak şiirleri*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Pearsall, C. (2008) *Tennyson's rapture transformation in the Victorian dramatic monologue*. Oxford: Oxford University Press.
- Roznovsky, R. (2013) *Inner monologue in acting*. New York: Palgrave.
- Sinfield, A. (1977). *Dramatic monologue*. London: Methuen.
- Türk Dil Kurumu. Erişim <https://sozluk.gov.tr/>
- Verdonk, P. (2013) *The Stylistics of poetry: Context, cognition, discourse, history*. London: Bloomsbury.



**İSNAT GRUBUNUN OLUŞUMU VE DEDE
KORKUT METİNLERİNDE GEÇEN İSNAT
GRUBU ÖRNEKLERİ**

Uğur ÖZGÜR¹

¹ Öğr. Gör. Dr. , Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi, uozgur@nku.edu.tr

Giriş

Türkçe Sözlük'te (2011:1210) isnat grubu, “sıfatların addan sonra gelmesiyle oluşan ve genellikle deyim olarak kullanılan kelime grubu: Gözü kara, eli uzun, başı açık.” şeklinde verilmiştir.

Dil bilgisi kitaplarında isnat grubu farklı tanımlamalar ve farklı isimler altında verilmiştir. Araştırmacıların isnat grubu ile ilgili yapmış olduğu adlandırmalar ve tanımların bazılarını burada yer verilmiştir. Ergin'e göre (2000:392-393) “isnat grubu biri diğerine isnat edilen iki isim unsurunun meydana getirdiği kelime grubudur. Isnat edilen unsur isnat olunandan, kendisine isnat yapılandan sonra gelir. Kendisine isnat yapılan unsur ya yalın halde bulunur veya iyelik eki almış olur.” şeklinde verilmiş ve isnat grubu için şu örnekler verilmiştir: Baş açık, ayak yalın, göz kapalı, üst baş perişan, omuzlar düşük, gözü açık, karnı tok, sırtı pek, etrafı yıkık, bağı yanık, saçı uzun, aklı kısa, alnı açık, şekeri az, sütü bozuk, canı tez, bütün duvarları yağlı boya, bahçesinin dört yanı tellerle çevrili, başı boş, eli açık, baldırıçıplak, başı bozuk, gelişigüzel, karnıyarık. Ayrıca Ergin, isnat grubunun bir kısaltma grubu olabileceğini belirtmiştir. “Isnât grubu umumiyetle bir partisip grubunun kısaltmış gibidir. Onun için bunları kısaltma grupları saymak da mümkündür. Gerçekten bütün isnat gruplarının arkasında, zikredilmemiş, düşmüş bir olan veya olarak (zarf olanlarda) kelimesi var gibidir. Onun içindir ki isnat unsuru hâl ekleri de taşıyabilir, çekimli de olabilir: gözü yukarıda, ucu demirden, geçimi yolunda misallerinde olduğu gibi.” (Ergin, 2000:393).

Korkmaz'a göre (2009:359) isnat grubu, “yalın veya iyelik eki almış kendisine isnat olunan bir adla yine kendisine isnat edilen bir sıfatın oluşturduğu ayak yalın, baş kabak, canı tez, gözü açık gibi bir kelime grubunun, cümlede sıfat olarak kullanılmasından oluşan türlerdir.” biçiminde verilmiştir.

Karahan, (2016:80-81) eserinde isnat grubunu kısaltma grupları içerisinde değerlendirerek şu örnekleri vermiştir: “Baş / açık (olarak), ayak / yalın (olarak), eli / açık (arkadaş), sohbeti / tatlı (insanlar), canı / tez (çocuk) cebi / dolu (adam), gözü / açık (adam), başı / boş (hayvanlar), eteği / son moda (kadın), iki düğmesi /kopuk (palto).”

Banguoğlu, (2015:303-304) eserinde “sıfattakımı kalıbında birleşik isim tabanları sıfat olarak da kullanılırlar. Ancak bu takdirde bu birleşik sıfatlar (adjectif composé) anlam, vurgu ve şekilce değişmiş ve çeşitlenmiş olarak görülürler. Birleşik sıfatlar 1. Açık-göz 2. Açık-gözlü 3. Gözüaçık örneklerine göre üç türdür.” şeklinde bir sınıflandırma yaparak isnat grubu şeklinde oluşturulan “gözü açık” kelime grubunu birleşik sıfat olarak değerlendirmiştir. Ayrıca bu tarz yapıların “çokluk karakter sıfatları” oluşturduğunu belirterek örnekler verir. “Gözüpek, alnıaçık,

eliuzun, ayağıuğurlu, sütü bozuk, bağıryanık, başıboş, canıtez, akhlerik, kanısıcak, dinibütün, şekeriaz, ayarıbozuk” örneklerini sıralamaktadır.

Hatiboğlu, (1982: 28-29) kitabında “tamlamalar” bölümünde isnat grubu için “iyelik ekiyle kurulan zincirleme sıfat tamlaması” ifadesini kullanır. “-li ekiyle kurulan zincirleme sıfat tamlamalarındaki tamlayanlar yer değiştirerek ve iyelik eki alarak bir tür zincirleme sıfat tamlaması kurarlar.” Açık elli adam → eli açık adam, keskin gözlü avcı → gözü keskin avcı şeklinde kullanıldığını belirterek pek çok örnek sıralamıştır: “Niyeti bozuk işçi, içi dar insan, gözü sulu çocuk, ayağı uğurlu kız, söylemesi kolay iş, yüzü yumuşak anne, dini bütün damat, gözü dışarıda erkek, eli darda baba, başı dertte aile, burnu havada öğrenci, akli başında çocuk, eteği belinde hanım, eli ayağı düzgün, saçlı başı dağınık işçi, beti benzi uçuk çocuk, soyu sopu belli adam, yeri yurdu belirsiz turist, yüzü gözü nurlu büyükanne, sözü sohbeti çekilir ahbap, kaşı gözü kara kız, eli kolu bağlı adam, hâli vakti yerinde aile, ağzı burnu yerinde kız, havası suyu güzel kent.”

Karaağaç, (2013:458-459) kısaltma öbekleri başlığı altında isnat öbeklerine yer vermiştir. Isnat öbeğinin ad-eylem veya zarf eylem öbeğinden kısaltmış ya da ad cümlesinin kalıplaşmasıyla oluştuğunu belirterek isnat öbeğini iyelikli (başı açık, gözü tok, yüzü koyun vb.) ve iyeliksiz (yüz yukarı, baş aşağı, ayak yalın, üst baş perişan vb.) isnat öbeği şeklinde ikiye ayırmıştır.

Eker, (2006:478) isnat grubu için “dayanma grubu” terimini kullanır. “Dayanma (isnat) grubu, üçüncü kişi iyelik eki alan bir ad ögesi ile başka bir sözcüğün birleşmesinden meydana gelir. Başka bir söyleyişle sıfat tamlamasında tamlayan ve tamlananın yer değiştirdiği sözcük öbeğidir. Ucu sivri, eli çabuk, gözü elâ, gözü pek, bağ(ı)rı yanık.”

Kükey, Demiray, Hengirmen, Nalbant, Koç, Altun, Gencan, Beserek, Zülfikar, Cemiloğlu eserlerinde isnat grubu hakkında bilgiler vermiştir.²

İsnat grubu, bazı dil bilgisi kitaplarında farklı isimlerle ve farklı tanımlamalarla değerlendirilmiş, bazı gramer kitaplarında ise hiçbir şekilde söz konusu edilmemiştir. İsnat grubunun yapısı ve görevleriyle ilgili kapsamlı makale Abdurrahman Özkan³ tarafından yazılmıştır. Bu çalışmada Özkan, isnat grubu için kullanılan terimlere, isnat grubunun yapısıyla ilgili düşüncelere ve isnat grubu yapısındaki kelime gruplarının görevlerine değinmiştir. (Özkan, 2001).

1. İsnat Gruplarının Oluşum Şekilleri ve Kelime Gruplarındaki Görevleri

İsnat grupları, cümle içerisinde farklı oluşumlarla karşımıza çıkmaktadır. İyelikli ve iyeksiz bir isim ile başka bir ismin birlikte kullanımıyla isnat grupları oluşmaktadır. Oluşum şekillerini ve kelime gruplarındaki görevlerini şu şekilde sıralayabiliriz:

1. İsnat grubunun birinci unsuru eklidir. Bu şekilde oluşturulan isnat grupları, iyelikli isnat grubu olarak adlandırılmaktadır.

Karnı tok, gözü açık, aklı şaşmış, çenesi düşük vb.

2. İsnat grubunun birinci unsuru eksiz de olabilir. Baş açık, ayak yalın, üst baş, gün aydın, baş aşağı vb.

2 Hengirmen, M. (1999). *Dilbilgisi ve Dilbilim Terimleri Sözlüğü*. Ankara: Engin Yayınevi.

Beserek, A. (1991). *Türkçede Cümle Yapısı*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.

Cemiloğlu, İ. (2018). *Dede Korkut Hikâyeleri Üzerine Söz Dizimi Bakımından Bir İnceleme*. Ankara: TDK Yay.

Demiray, K. (1980). *Türkçe Dilbilgisi*. İstanbul: Dergâh Yay.

Gencan, T. N. (1981). *Dilbilgisi*. İstanbul: Kanaat Yay.

Koç, N. (1996). *Yeni Dilbilgisi*. İstanbul: İnkılap Kitabevi.

Kükey, M. (1975). *Uygulamalı Örneklerle Türkçenin Sözdizimi*. Ankara: Kardeş Matbaası.

Nalbant, M. V. (2002). “Kutadgu Bilig’de Kısaltma Grupları”, *Türkbilig- Türkoloji Araştırmaları*, 2002/3, 53-62.

Zülfikar, H. (2001). *“Türkçede Cümle”, Türk Dili ve Kompozisyon Bilgileri*. Ankara: Yargı Yayınevi.

Altun, M. (2011). *Türkçede Kelime Grupları Çözümlemeleri*. İstanbul: MVT Yayıncılık.

3 Özkan, A. (2001). İsnat Grubunun Yapısı ve Görevleri. *Araştırmalar İnsan Bilimleri Araştırmaları*. 3(5-6).

3. İsnat grubunun birinci unsuru çoğunlukla organ adlarından oluşmaktadır.

Saçı uzun, boynu uzun, beli ince, om(u)zu düşük, çiğ(i)ni düşük, kulağı küpeli, yüzü güzel, ayağı uzun, eli bağlı vb.

4. İsnat grubu yapısındaki kelime grupları çoğunlukla sıfat olarak kullanılmaktadır.

Boynuzu burma koç, göğsü güzel dağ, sakalı uzun insan, ayağı uzun at, beli ince kişi, eli kınalı kız, uykusu ağır insan, akli başında çocuk vb.

5. İsnat grubu yapısındaki kelime gruplarının zarf olarak da kullanıldığı örnekler mevcuttur.

Eli bağlı yürüyordu.

O, hayatı **günübirlik** yaşıyor.

Bir **omzu düşük** yürüyordu.

Anlamamış gibi **ağzı açık** bakıyor.

Çok yorulmuş olmalı ki **gözleri dalgın** cevap verdi.

6. İsnat grubu yapısındaki kelime gruplarının bazıları da kalıplaşmış birleşik isim şeklinde kullanılmaktadır. Beşibirlik, Adıyaman, karnıyarık vb.

2. Yaygın Kullanılan İsnat Grubu Örnekleri

Abasıyanık, adı belli, adıvar, adıyaman, ağzı burnu yerinde, ağzı açık, ahengi bozuk, akli başında, akli havada, akli kısa, akli erik, alnı açık, alnı ak, alnı pak, altı geniş, arkası güçlü, arkası kuvvetli, ayağı uğurlu, ayak yalın, ayarı bozuk, bağıryanık, bahçesi geniş, bahçesinin dört yanı tellerle çevrili, baldırı çıplak, baldırıkara, baş açık, baş aşağı, başa baş, başı açık, başı bağlı, başı boş, başı dertte, başı dumanlı, başı dumanlı, başı kabak, başıbozuk, beli ince, beli kırık, benzi soluk, benzi uçuk, beti benzi uçuk, boynu kıldan ince, boyu devrilesi, boyu kısa, boynu bükük, burnu büyük, burnu havada, bütün duvarları yağlı boya, canı pek, canı tez, cebi boş, cebi delik, cebi dolu, cinleri tepesinde, çenesi düşük, dini bütün, dışı kırık, duvarı yıkık, düğmesi kopuk, eli açık, eli ağır, eli ayağı düzgün, eli bağlı, eli bol, eli çabuk, eli darda, eli hafif, eli kınalı, eli kolu bağlı, eli maşalı, eli sıkı, eli uzun, eli yatkın, eli yüzü nurlu, eli uzun, ensesi kalın, el işte; göz oynasta, eteği belinde, eteği uzun, etrafı yıkık, geçimi yolunda, gelişigüzel, gönlü tok, gönlü zengin, göz kapalı, gözleri sönük, gözü açık, gözü büyük, gözü dışarıda, gözü elâ, gözü kapalı, gözü kara, gözü keskin, gözü pek, gözü sulu, gözü tok, gözü yaşlı, gözü yukarıda, günübirlik, hali vâkti yerinde, havası suyu güzel, hayali geniş, içi dar, içi pembe, kanı

sıcak, kanı sıcak, kapısı açık, karnı burnunda, karnı geniş, karnı iri, karnı tok, karnıkara, karnıyarık, kaşı gözü kara, kelle koltukta, kolları sıvalı, kolu sarılı, kulağı delik, kulağı kesik, kulağı küpeli, niyeti bozuk, omuzlar düşük, omzu kalkık, özü sözü doğru, pabucu büyük, perdesi yüksek, saç başı dağınık, saç sakalı beyaz, saç süpürge, saç uzun, sarıgıburma, sırtı pek, sırtıkara, sohbeti hoş, sohbeti tatlı, soyu soppu belli, sütü bozuk, şekeri az, tavanı alçak, tepesi sivri, ucu demirden, ucu sivri, uykusu ağır, üst baş perişan, üstü kapalı, vücudu dik, yakası kapalı, yeri yurdu belirsiz, yönü belirsiz, yüreği temiz, yürek taş, yüz yukarı, yüzü beyaz, yüzü güzel, yüzü gözü boyalı, yüzükoyun, yüzü yumuşak.

3. DEDE KORKUT METİNLERİNDE GEÇEN İSNAT GRUPLARI ⁴

Türk Dilinin üzerinde en çok araştırma ve inceleme yapılan eserlerinden birisi olan Dede Korkut; dil, tarih, coğrafya, etnografya, folklor ve kültürel açıdan büyük önem taşımaktadır. Dede Korkut'ta geçen metinlerden Oğuzların teşkilat yapısı, aile bağları, ahlak, dürüstlük kavramlarının önemi, yaşanan göçebe hayat, evlilik ve eğlence hayatları hakkında bilgi sahibi olunmaktadır. Oğuz teşkilat yapısı bakımından akına gitmek ve yapılan akınlarda başarı göstermek, büyük önem arz etmektedir. Oğuz Beyleri, yaptıkları bu akınlarda zor duruma düştüklerinde kendilerine adeta hızır gibi yetişen Dede Korkut'a danışırlar. Dede Korkut, onların ustası ve bilge kişisidir. Dede Korkut'un, bilge kişiliğinin yanında daha başka hünerleri de bulunmaktadır. Kopuz çalar, destan söyler ve hikâyenin sonunda hikâyenin kimin için düzenlendiğini belirterek hikâyeyi sonlandırmaktadır.

Dede Korkut metinleri üzerine bu zamana kadar araştırmacılar tarafından pek çok çalışma yapılmıştır. Dede Korkut metinlerinde kullanılan dil, Türkçenin güzelliklerini içten, samimi ve yalın şekilde yansıtmaktadır. Günümüzde bile halk arasında kolaylıkla anlaşılabilir bir duru dile sahiptir. Eski Anadolu Türkçesi metinlerinin genelinde görülen sadelik ve akıcılık bu eserde de mevcuttur. Dede Korkut metinlerinde, “şiirimsi” yani manzum bir hava vardır. Şiirdeki gibi bir akıcılığın yanı sıra kulağa hoş gelen cümlelerin adeta bir nakış gibi bilinçli işlendiğini hissettiren Dede Korkut metinleri, Fuat Köprülü'nün de belirttiği gibi (Bütün Türk Edebiyatını terazinin bir gözüne, Dede Korkut'u öbür gözüne koysanız, yine Dede Korkut ağır basar.) edebiyat ve kültür tarihimiz açısından oldukça önemlidir. Tarihî ve kültürel açıdan büyük önem arz eden Dede Korkut metinleri, dil malzemesi açısından da oldukça zengin kabul edilmektedir. Dede Korkut'ta geçen deyimler, atasözleri, mecazlar, isnat

4 12-13 Aralık 2019'da İstanbul'da düzenlenen VI. Yıldız Uluslararası Sosyal Bilimler Kongresinde “Dede Korkut Metinlerinde Geçen İsnat Grupları Üzerine Bir Değerlendirme” başlığı altında sözlü bildiri olarak sunulmuştur.

grupları günümüzde de değerini koruyan ve sıklıkla kullanılan ifadelerdir. Dede Korkut'un bilim dünyası tarafından bilinip üzerinde çalışma yapılan iki yazma nüshası (Dresden ve Vatikan) bulunmaktaydı. Dede Korkut'un yeni (üçüncü) nüshası Veli Muhammed Hoca tarafından bulunmuş ve 2019'da Prof. Dr. Metin Ekici tarafından tanıtılmıştır. Dede Korkut'un yeni nüshasının orijinal metni transkripsiyon yapılarak Ekici, Azmun ve Shahgoli vd. tarafından birbirine yakın tarihlerde yayımlanmıştır. Ekici, Dede Korkut'un üçüncü elyazmasını "Türkistan/Türkmen Sahra Nüshası" olarak adlandırmaktadır. Azmun, aynı eseri "Türkmen Sahra Nüshası" olarak adlandırırken, Shahgoli vd. (2019) ise üçüncü elyazmasını "Dede Korkut'un Günbet Yazması" şeklinde isimlendirmişlerdir. Burada, Dede Korkut metinlerinde (yeni nüsha dahil) sıklıkla karşılaşılan isnat gruplarına yer verilmiştir.⁵ Ayrıca tespit edilen isnat gruplarının oluşum şekilleri ve cümle içerisindeki görevleri örneklerle verilmiştir. Dede Korkut metinlerinde geçen isnat grupları tespit edilirken şu eserler taranmıştır.

1. Azmun, Y. (2019). *Dede Korkut'un Üçüncü Elyazması Soylamalar ve İki Yeni Boy ile Türkmen Sahra Nüshası*. İstanbul: Kutlu Yayınevi.

2. Ekici, M. (2019). *Dede Korkut Kitabı Türkistan/Türkmen Sahra Nüshası Soylamalar ve 13. Boy Salur Kazan'ın Yedi Başlı Ejderhayı Öldürmesi*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.

3. Nasser Khaze Shahgoli vd. (2019). Dede Korkut Kitabı'nın Günbet Yazması: İnceleme, Metin, Dizin ve Tıpkıbasım, *Modern Türklük Araştırmaları Dergisi*, 16(2), 147-379.

4. Özçelik, S. (2005). *Dede Korkut Araştırmalar/Notlar/Dizin/Metin*. Ankara: Gazi Kitabevi.

5. Tezcan, S. ve Boeschoten, H. (2000). *Dede Korkut Oğuznameleri*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

3.1. Dresden Nüshasında Geçen Isnat Grupları

'Aklı şaşmış (19a-2, 390).
Aklı karalı seçilen çağda (7b-5, 344), (12b-7, 364).

⁵ Cemiloğlu, "Dede Korkut Hikâyeleri Üzerine Söz Dizimi Bakımından Bir İnceleme" adlı eserinde Dede Korkut Metinlerinde geçen isnat gruplarından örneklere yer vermiş ve bu isnat gruplarının cümledeki görevlerine değinmiştir. (Cemiloğlu, 2018). Burada, ayrıntılı olarak Dede Korkut'un tüm nüshalarında geçen isnat grubu örneklerine yer verilmiştir.

Adı görklü Muhammed (35a-10), (62a-10, 454), (62a-4, 562), (63a-7, 566), (68a-4, 586), (79a-12, 630), (87a-4, 662), (93a-10, 686), (94b-1, 692), (98b-8, 708), (102b-11, 724), (108b-4, 748), (119b-3, 792), (128b-9, 828), (134a-6, 850), (34b-1, 852), (147b-6, 904).
Barmaqları nigârlı (20a-7, 394).
Beli (ince) Borla hâtûn (29a-5, 430). ⁶
Bıycağı kararmış yigiteükleri (118b-7, 788)
Boyu uzun Borla Hâtûn (21a-8, 398), (25b-11, 416), (27b-5, 424), (27b-6, 424), (28a-4, 426), (29a-5, 430), (31a-7, 438), (78b-1, 628).
Boynu bağılu (21a-11, 398), (21a-11, 398), 69a-6, 590).
Boynu uzun bedevî atlar (18a-3, 386), 18b-6, 388), (66b-4, 580).
Çign(i) kuşlı cübbe (11a-4, 358).
Dünlügi altun ban évleri (22a-4, 402), 28a-7, 426), (30b-9, 436), (31a-5, 438).
Elcügezi kınalı kızcuğazları (118b-9, 788).
Eli bağılu (21a-11, 398), (69a-6, 590).
Elleri bileğinden kınalı (20a-7, 394).
Gögsi güzel kaba tağlar (7b-5, 344), (12a-2, 362), (12b-8, 364), (14a-5, 370), (67b-8, 584).
Gögsi kızıl düğmeli (20a-6, 394).
Kulağı altun küpeli (32b-9, 444), 77b-4, 624).
Saçı ardına örülü (20a-7, 394).
Şakalı uzun tat eri bañladuğda (7b-5, 324), (12b-6, 364).

6 Hem “beli ince” hem de “ince bellü” şeklinde kullanımı görülmektedir. (21a-398)

Yelisi kıra kazılık at (14a-4, 370), 70a-4, 594), (71b-12, 600), 89a-9, 670), (92b-6, 684), 95a-6, 694), (100a-3, 714), 100b-9, 716), 102a-1, 722), (121b-9, 800), (122b-8, 804), 124a-7, 812), 130b-9, 836), 135b-3, 856).

Yüzi nîkāblu yahşî yiğit (40b-12, 476).

3.2. Vatikan Nüshasında Geçen İsnat Grupları

‘Aklı şaşmış (66B-213).

‘Ağ elleri karusından bağlı (97B-269).

Adı bellü yigitler (101A-278).

Adı görklü muḥammed (94A-262), (100A-274), (103B-281).

Ayağı uzun şehbâz at (74B-226).

Boyu uzun borlı hâtûn (84B-244), (85A-244), (88A-249), (88B-251), (99A-273).⁷

Boynı bağlı (87A-248), (94B-262).

Boynı uzun bedevî at (62B-204), (66B-211).

Boynı uzun geyikler (95A-263).

Boynuzı burma қоçlarımız (78A-233).

Çigni kuşlu cübbe (62B-204).

Dünlüğü altun ev (74A-224), (74B-227), (82B-240), (85A-244), (88A-249), (89B-252).

Elleri bileğinden kınalı kâfir kızlar (84A-243).

⁷ Benzer şekilde “boyı uzun borlı hâtûn” ve “uzun boylı borlı hâtûn” kullanımları vardır. (87A-248)

Elü bağılu (94B-262).
Gögsi güzel kaba dağlar (63B-207), (94A-261), (95A-263).
Gögsi kızıl düğmeli (84A-243).
Gölgelüce kaba ağacum (78A-231), (91B-256).
Ğulağı altun küpeli (90B-254), (99A-272).
Şağalı uzun tat kocası (63B-205).
Yélisi kara kazılık at (95A-263).

3.3. Üçüncü Nüshada Geçen İsnat Grupları

Boynı yokun Türk oğlını (5a-45).
Gögsi gözel kara dağ (9a-61), (24b-123).
Gözi kanlu (9b-63), (17a-93).
Boynı yoğun Türk oğlını (11a-69).
Aşuğı uzun (11b-71).
Yüzi kara (18b-99).
Dişi akça (18b-99).
Gözi kara (19a-101).
Béli ince (19a-101).
Saçı hörmeli (19a-101).

3.4. Dede Korkut Metinlerinde Geçen İsnat Gruplarının Oluşum Şekilleri ve Kelime Gruplarındaki Görevleri

1. İsnat grubunun birinci unsuru eklidir. Bu şekilde oluşturulan isnat grupları, iyelikli isnat grubu olarak adlandırılmaktadır.

Beli ince, boyı uzun, aklı şaşmış, yelisi kara vb.

2. İsnat grubunun birinci unsuru çoğunlukla organ adlarından oluşmaktadır.

Saçı uzun, boynı uzun, beli ince, çigni kuşlı cübbe, kulağı altun küpeli, yüzi nikāblu, gögsi güzel, ayağı uzun, elü bağlu, bıyığı kanlu vb.

3. İsnat grubu yapısındaki kelime grupları çoğunlukla sıfat olarak kullanılmıştır.

Boynuzu burma koçlarımız, gögsi güzel kaba dağlar, sakalı uzun tat eri, ayağı uzun şehbaz atlar, beli ince borla hātūn vb.

4. Zarf olarak da kullanıldığı örnek mevcuttur.

Han Kazan'un oğlu Uruz Big üç yüz yigit ilen eli bağlu boynı bağlu gitdi.

Sonuç

İsnat grupları, cümle içerisinde farklı oluşumlarla görülmektedir. İyelikli ve iyeliksiz bir isim ile başka bir ismin birlikte kullanımıyla isnat grupları oluşturulmaktadır.

İsnat grubu yapısındaki kelime grupları çoğunlukla sıfat olarak kullanılmaktadır. Boynuzu burma koç, göğsü güzel dağ, sakalı uzun insan, ayağı uzun at, beli ince kişi, eli kınalı kız, uykusu ağır insan, aklı başında çocuk vb.

İsnat grubu yapısındaki kelime gruplarının zarf olarak da kullanıldığı örnekler mevcuttur. Eli bağlı yürümek, günübirlik yaşamak, omzu düşük yürümek, ağzı açık bakmak, gözleri dalgın cevap vermek gibi.

Birinci unsuru çoğunlukla organ adlarından oluşan isnat grupları hem günümüz Türkiye Türkçesinde hem Dede Korkut'ta yaygın görülmektedir.

Dil malzemesi açısından oldukça zengin kabul edilen Dede Korkut metinlerinde isnat gruplarının sıklıkla kullanıldığı görülmüştür. Aynı isnat gruplarının çok fazla tekrar ettiği gözlenmiş ve bu isnat gruplarının geçtiği sayfalar verilmiştir. Metinlerde geçen isnat grupları, iyelikli isnat grubu şeklinde oluşmuştur. İsnat grubu yapısındaki kelime grupları çoğunlukla sıfat tamlaması oluşturmaktadır. Boynuzu burma koçlarımız, gögsi güzel kaba dağlar, sakalı uzun tat eri, ayağı uzun şehbaz atlar, beli ince borla hātūn vb. En dikkat çekici noktalardan birisi de çoğunlukla isnat grubunun birinci unsuru organ adlarından oluşmaktadır. Dede Korkut metinlerinde saçı uzun, boynı uzun, beli ince, çigni kuşlı cübbe, kulağı altun küpeli, yüzi nikāblu, gögsi güzel, ayağı uzun, elü bağlu, bıyığı kanlu örnekleri görülürken benzer şekilde günümüz Türkiye Türkçesinde de saçı uzun,

boyunu uzun, beli ince, om(u)zu düşük, çiğ(i)ni düşük, kulağı küpeli, yüzü güzel, ayağı uzun, eli bağlı gibi isnat grupları hem yazı hem konuşma dilinde kullanılmaktadır. Son cümle olarak da diyebiliriz ki Dede Korkut metinlerinin üç nüshası da taranarak ortaya konulan isnat gruplarının çoğu günümüz Türkiye Türkçesinde de kullanılmaktadır.

KAYNAKÇA

- Azmun, Y. (2019). *Dede Korkut'un Üçüncü Elyazması Soylamalar ve İki Yeni Boy ile Türkmen Sahra Nüshası*. İstanbul: Kutlu Yayınevi.
- Banguoğlu, T. (2015). *Türkçenin Grameri*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Eker, S. (2006). *Çağdaş Türk Dili*. Ankara: Grafiker Yayınları.
- Ekici, M. (2019). *Dede Korkut Kitabı Türkistan/Türkmen Sahra Nüshası Soylamalar ve 13. Boy Salur Kazan'ın Yedi Başlı Ejderhayı Öldürmesi*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Ercilasun, Ahmet B. (2019). Dede Korkut Kitabı'nın Yeni Nüshası ve Üzerindeki Yayınlar, *Milli Folklor*, 123, 5-22.
- Ergin, M. (2000). *Türk Dil Bilgisi*. İstanbul: Bayrak Basım/Yayım/Dağıtım.
- Ergin, M. (2009). *Dede Korkut Kitabı-2*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Ergin, M. (2011). *Dede Korkut Kitabı-1*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Hatiboğlu, V. (1982). *Türkçenin Sözdizimi*, Ankara: DTCF Yayınları.
- Karaağaç, G. (2013). *Türkçenin Dil Bilgisi*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Karahan, L. (2016). *Türkçede Söz Dizimi*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Korkmaz, Z. (2008). *Gramer Terimleri Sözlüğü*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Korkmaz, Z. (2009). Türkiye Türkçesi Grameri Şekil Bilgisi. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Nasser Khaze Shahgoli vd. (2019). Dede Korkut Kitabı'nın Günbet Yazması: İnceleme, Metin, Dizin ve Tıpkıbasım, *Modern Türklük Araştırmaları Dergisi*, 16(2), 147-379.
- Özçelik, S. (2005). *Dede Korkut Araştırmaları/Notlar/Dizin/Metin*. Ankara: Gazi Kitabevi.
- Tezcan, S. ve Boeschoten, H. (2000). *Dede Korkut Oğuznameleri*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Türk Dil Kurumu. (2011). *Türkçe Sözlük*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.



SÖZÜN SİLAHA DÖNÜŞÜMÜ: KLASİK ŞİİRDE HİCİV

Kenan BOZKURT¹

¹ Dr. Öğr. Üyesi, Batman Üniversitesi, kenan.bozkurt@batman.edu.tr

GİRİŞ

Halkedebiyatında “taşlama”, günümüzde ise “yergi” olarak adlandırılan ve klasik şiirde bir kişiye, topluma, düzene, feleğe, yoksulluğa, riyaya, talana, hainliğe, insanlardaki bozukluğa, ahlaksızlıklara başkaldırarak (Batur, 2007: 5) yazılmış olan şiirlere hiciv adı verilir. Klasik şiirde bu tür kötü vasıfları yermek amacıyla yazılan şiirler için hezel, mizah, tanz, şetm, seket gibi kavramlar kullanılmışsa da genel olarak bu tarzda yazılan şiirlere hiciv denmiştir. Hiciv kelimesi, bir kişinin kusurlarını ve ayıbını ortaya koymak manasına gelen “hecv” (Pakalın, 1993: 1/814) ya da çirkinlik, şiddet acı verme ve ortaya çıkarma anlamlarına gelen “hec, heca, el-hicâ” (Suzan, 2017: 1) kökünden türetilmiş ve Türkçede söyleyiş kolaylığı sağlamak amacıyla “hiciv” şeklinde okunmuştur (Pakalın, 1993: 1/814). Hiciv, Arapça ve Farsçada ise hecv, heca ve hica şeklinde kullanılmıştır (Çiftçi, 2002: 29). Sözlüklerde “hica” sözcüğü hicvetmek, yermek, biriyle şiir yoluyla alay etme, gülünç hale koyma anlamlarına sahiptir (Devellioğlu, 1992: 439). Hicvin belirttiğimiz anlamının dışında sözlüklerde “bir lafzı hecelerine ayırarak sayarak okuma, serzeniş, yerme, zemm, sövgü, bir insan ya da hayvanın kusurlarını sayma, kendisini kötülemek, serzenişte bulunmak, boş laf söylemek” (Çiftçi, 2002: 29) gibi anlamlarıyla da yer almaktadır. Türk Edebiyatına hiciv sözcüğünün kökeni olarak kabul edilen hicâ kelimesinin de bir sözcüğü heceleme anlamına geldiği ve hiciv kelimesinin bundan türetildiği de aktarılmaktadır (Apaydın, 2001: 16). Bu tarzda şiir söyleyen kişiler de hecâ-gû, heccâv, hiciv-sâre adı verilmiştir.

Arap şiirini konu bakımından tasnif çalışmaları yapan Ebû'l-Abbâs Şa'leb, Cafer Ebû Hilâl el-Askerî gibi Arap müellifler, bu şiir türü için “hica” sözcüğünü kullanmayı uygun görür (Çetin, 2011: 67-69). Dilciler, bu tarzda yazılan şiirleri adlandırırken “hicv, heca ve hec” köklerinin içerdiği anlam ilişkilerinden hareket etmişlerdir. Örneğin, Arapçada “hec” sözcüğü köpekleri ürkütüp kaçırmak, küfür etmek anlamında kullanılan bir sözcük olup şiirdeki methiyenin karşısı olarak (Kılıç, 2008: 24) “heca” ise bir kelimeyi hecelere ayırarak okuma ve bir kimseyi nesir ya da şiirle yerme (Devellioğlu, 1992: 418) anlamıyla kullanılmıştır. Ayrıca hica sözcüğü, Batı dillerindeki satire kelimesinin karşılığı olarak da kullanılmış ve Yunan şiirinde “sözle saldırma anlamına gelen iambosla aynı anlamı karşılamaktadır (Gibb, 2017: 27). Aristo'nun Poetika'sındaki komedia kelimesini İbn Sina'nın el-hicâ şeklinde tercüme etmiş olması, Arap dilinde hicâ'nın, homour (mizah) kelimesinin anlamını da içine alan geniş bir kullanım sahasına sahip olduğunu gösterir (Kılıç, 2008: 24). Arap edebiyatında hiciv söylemeye “ehciyet, ühcüvve, ühciye (çoğulu ehâci) ihcâ (Okay, 1998: 17/447), karşılıklı hiciv söylemeye de tehâci, mühâcât, mühteçûn” (Apaydın, 2001: 16) gibi hicivden türetilmiş başka sözcükler de bulunmaktadır. Ancak bunlar Türkçede pek fazla kullanılmamış ve genelde

birinin kusurunu ve ayıbını meydana çıkarmak, insanların kötü ve çirkin yanlarını açıklamak ve göstermek, toplumun acıklı ve gülünç yönlerini ele alarak alaylı bir ifade ile anlatmak anlamında hiciv sözcüğü kullanılmıştır.

Hiciv sözcüğü için ansiklopedilerde, edebiyat tarihlerinde ve sözlüklerde birbirine benzer birçok tanım yapılmış olmasına rağmen şetm, tanz, mizah, kabh, seket, hezel, latife gibi içerik bakımından hicivle farklılık addetmesine rağmen bu kavramların da hiciv adı altında ele alınıp yorumlanması, hiciv için farklı tanımların yapılmasına neden olmuştur. Türkçede hiciv, eski sözlüklerde “*bir âdemi şi’r ile zemm ve şetm eylemek*” olarak tanımlanmıştır. Bu tanım, Cumhuriyet sonrası yayınlanan ansiklopedilerde de aşağı yukarı aynı şekilde yer almıştır. Örneğin İslam Ansiklopedisi’nde “*Zemm ve kadhi ifâde eden nazım seki..., bazen mütereddid bazen müstehzîdir ve küfürlü, hatta müstehcen olabilir* (Fares, 1997: 5/474).” şeklinde tanımlanmıştır. Tahirü’l Mevlevî, “*Teşrih-i razail ve teşhir-i erazil için yazılan yazılardır* (1994: 53)” derken Agâh Sırrı Levend, “*Hakikatte hecv ve medh birbirinin zıddıdır ki yermek demektir. Divan edebiyatında (şairlerin) sevmedikleri yahut zarar gördükleri kimseleri yermesidir* (1984: 511).” şeklinde tanımlar. İskender Pala da “*Şiir yoluyla yermek, gülünç duruma düşürme* (1995: 251).” şeklinde yukarıdaki tanımlara benzer bir tanımda bulunur. Atilla Özkırımlı ise “*Bir kimseyi, bir nesneyi ya da yeri, bir inancı ya da düşünüş biçimini yermek, toplumun ya da düzenin aksayan, kusurlu yanlarını iğneleyici, alaycı bir dille eleştirmek amacı taşıyan manzum ürünlerin adı* (1984: 3/634)” diyerek hicvi sadece manzum olarak ele alır. M. Zeki Pakalın, “*Kusur ve ayıbın teşrihi ve teşhiri için şiir ve nesir hakkında kullanılan bir tabirdir* (1993: 1/814).” şeklinde tanımlayarak hicvin hem manzum hem de mensur olabileceğini söyler. Zübeyir Batur da “*Bir insanın kendisini saran maddi-manevi kendi iç dünyasının kabul edebileceği her olguya gösterdiği tepkinin şiirsel anlatımıdır* (2007: 10).” şeklinde açıklanmıştır. Bu tanımlardan da anlaşıldığı gibi hicvi ele alan araştırmacılar, hicvin ortak bir tanımı etrafında bir araya gelmemiş olsalar da yapılan tanımlar Türk edebiyatında hicvin nasıl algılandığını özlü bir biçimde vermektedir. Bunlara göre “hiciv, insanlara yönelik bir saldırı aracı (Apaydın, 2001: 11)”; hedef aldığı kişiyi ya da toplumsal aksaklığı, inancı, bozukluğu yererek veya küfür yoluyla yıkmayı amaçlayan ve şiir şeklinde ifadesini bulan bir sanattır. Kavramın Türkçesini bulma çabaları; “zemmetmek, kötölemek, beğenmemek, hor görmek, çekiştirmek (Dilçin, 1983: 243)” anlamına gelen ve hicvin kavram alanı içinde değerlendirilebilecek anlama sahip bulunan “yermek” fiilinden “yergi”nin türetilmesine yol açmıştır. Ancak hiciv konusunda yazan kimi araştırmacılar, “yergi”nin hiciv kavramını tam olarak karşılamadığı kanısındadır (Öngören, 1983: 138).

1. Hicvin Terminolojisi

Hiciv, Klasik Türk edebiyatında toplumsal aksaklıkları, bireysel bozuklukları eleştiren kasidenin bir türünün adıdır. Her ne kadar kasidenin bir türü olarak ele alınmış olsa da mesnevi, gazel, kıta ve diğer nazım biçimleri de konu bakımından hicve yakın olan başka türler de Türk edebiyatında hiciv dairesi içinde değerlendirilmiştir. Fars ve Türk edebiyatında bu türe aşırı rağbet edilmesi ve şairler ve yazarların kendi aralarındaki çekişmeleri, iktidar ve toplumda yer alan kusur ve adaletsizliklere yönelik saldırıları bu türün zenginleşmesine ve farklılaşmalar yaşamasına katkı sağlamıştır. Bu katkının bir sonucu olarak da Fars ve Türk edebiyatında lâtife, şaka, mizah, şetm, kadh, hezel, tahzil, tezyif, mutayebe, mülâtafa, hevâiyyât (Kılıç, 2008: 151), tanz, fokaha, fabl, efsane-i temsîlî, nakize, şekvaiye, şathiye, şehreşûb gibi türler (Çiftçi, 2002: 39) oluşmuş ve bu türler hicvin terminolojisi içinde yer almıştır.

Latife ve mizah, Batı dillerinde yer alan “humour” kelimesinin karşılığı olup güldürücü, esprili söz içeren ve güldürürken aynı zamanda düşündüren şakalara, hikâyeler veya sözlere verilen addır ve genel olarak komik bir dürtüyle başlayan, gülümseme veya gülme gibi bir tavırla biten, genelde hoşnutluk veren bir deneyim olarak görülmektedir (Yardımcı, 2010: 2). Mizah veya muzah Türkçeye Arapçadan girmiş olup genel olarak hicvi de içine alan kapsam alanı geniş olan bir edebî türdür. Bu türde yazılan eserlere letâif veya letâif-nâme adı verilir. Latife konu ve üslup bakımından şaka ve mizahı da içine alır ve hiciv ile mizahın malzemelerini kendi içinde barındırır (Çiftçi, 2002: 46). Latifede aranan temel özellik, incelik ve güzelliştir. Kapalı bir anlatıma sahip olan latife, söylenmek ya da yerilmek istenen, zarif bir üslupla yerilip okuyucunun anlama kabiliyetine bırakılır. Kaba, müstehcen ve argo söyleyişler, ahlaka ve nezakete aykırı kullanımlar, latifede istenmeyen özellikler olsa da bu tür ifadeleri içerenler de az değildir. Latifede temel amaç karşı tarafla eğlenip şaka yoluyla onu rencide etmektir ve eğlendirme yönüyle hicivden farklılık taşır. Hiciv muhatabını nazik bir üslupla eğlendirmek yerine onu doğrudan hedef alarak ağza alınmayan ifadelerle yermeye esasına dayanır. Ayrıca mülâtafa ve mütâiebeyi de latife içinde değerlendirebileceğimiz diğer terimlerden. Kelime anlamı olarak karşılıklı latife söyleme, şakalaşma olan bu terimlerin temel amacı; karşıdakini gülünç duruma düşürme, onu iğneleme, onunla eğlenmedir (Kılıç, 2008: 37).

Klasik Fars edebiyatında yaygın olarak kullanılan hezel ya da hezl, genel olarak hicivle aynı anlamda kullanılmaktadır (Çiftçi, 2002: 34). Ancak hezel; birini ayıplamak, yermek, biriyle şaka ve latifede bulunmak (Pakalın, 1993: 1/803), alay etmek ya da uygun olmayan sıfatları kendisine yüklemek amacıyla yazılmış ve içinde ahlaka aykırı sözlerin yer aldığı şiir ya da nesirler olması (Çiftçi, 2002: 34) yönüyle hicivden biraz farklıdır. Hezelin

temel amacı, mizah üslubuyla ciddi bir hususu pekiştirmek olduğundan şaka, latife ve mizahla karışık olur (Durmuş, 1998: 17/304). Hezel içinde müstehcen ifadeler yer alması bakımından latifeden ayrılır. Hezel türünde şiir yazanlara hezel-gû, hezellerin bir araya gelerek oluşturulan eserlere de “hezeliyat” adı verilir. Ciddi bir eseri ele alıp onu şakaya dönüştürme, alaya alma ya da hezel haline getirmeye ise tehzil adı verilir (Kılıç, 2008b: 154). Nazire özelliği taşıyan bu eserlerde örnek alınan şairin eseriyle ölçü ve kafiye bakımından aynı olan yeni bir eser kaleme alınır ve böylece eser mizahi bir duruma sokularak eğlendirme amacı gözetilir. Bu yapılırken eserin maskaralığa dönüşmemesi için estetik değerlerden taviz verilmeden zarif ve edebî bir üslup kullanılmalıdır (Pakalın, 1993: 1/802).

Tezyif de tehzille aynı anlamda kullanılmakta olup kalp, sahte, değersiz gibi gösterme, başka birinin fikrini çürütme, eğlenme, maskaraya alma anlamlarına gelir (Kılıç, 2008b: 154). Tezyif de tıpkı tehzil gibi ciddi bir eseri alaya alarak ona yazılan nazire olarak da adlandırılır. Bir şairin hasmı olan başka bir şairin kasidesine cevap verdiği ve hasmının kasidesinin bahrini, revisini taşıyan kasideye ise nakîze (nakida) denir (Kılıç, 2008a: 48). Nakizede temel amaç, hasmını kendi şiirinin bahri ve kafiyesi ile cevap vermektir. Hicvin terminolojisi içinde yer alan bir diğer terimler ise şetm, kadh ve zemmdir. Zemm kınama, ayıplama anlamına gelirken şetm ve kadh ise birine küfretmek, onu sövmek ve kınayıp ayıplamak anlamına gelir. Genelde İslam öncesi Arap hicvinin temel özelliği olan zamm, kadh ve şetm İslam etkisindeki edebiyata ait şairlerin şiirlerinde de sıkça görülür.

Yukarıda açıkladığımız terimler dışında Arap, Fars ve klasik Türk edebiyatında başka terimler de kullanılmıştır. Fars edebiyatında hezelin gelişmiş şekli olan ve ruhun açılması için yapılan şaka anlamına gelen fokaha; kahramanları hayvan ve bitki olan ve bu varlıklar yoluyla insanlardaki kusurları eleştiren şiirlere fabl veya efsane-i temsîlî; yine Fars edebiyatında kötü düzenden, insanların acımasızlığından ve vefasızlığından, kaderi kişinin yüzüne gülmemesinden şikâyetçi olmak için yazılan şiirlere şekvaiye (Çiftçi, 2002: 59); genelde tarikat şairlerinin vecd halinde söylediği ve inançlardan teklifsizce alaylı bir dille söz eden şiirlere şathiye (Kurnaz ve Tatçı, 2001: 4); bir şehrin insanlarıyla alay etmek ve yermek amacıyla yazılan şehreşûb gibi kavramlar da hicvin terminolojisi içinde yer almaktadır. Ancak yukarıda sıraladığımız bu terimlerin anlam sınırlarını çizmek, hangi tür eserler için kullanıldıklarını belirlemek oldukça güçtür. Bu güçlüğü yanında bir de kaynaklarda bu terimlerin yanına Farsça gibi, benzerlik anlamı veren “-amiz, -gûne” gibi sözcükler de getirilince işin içinden çıkmak neredeyse imkânsız hale gelir (Kılıç, 2008b: 152). Bu türlerle hiciv arasında konu bakımından benzerlikler olmasına rağmen üslup ve konuyu ele alış bakımından bazı farklılıklar olduğu kesindir. Örneğin fablın konusu hicvin konu alanına girmekle beraber

konu kahramanlarının insan dışındaki, varlıklardan oluşmuş olması onu hicivden ayırırken Şeyhî'nin Har-nâme adlı eseri Türk hiciv edebiyatının şaheserleri içinde değerlendirilmiştir. Bu da bu türleri birbirinden kesin çizgilerle ayırmanın ne kadar zor olduğunu ve terimlerin anlam sınırlarının net bir şekilde belirlenmediğini göstermektedir.

2. Hicvin Kökeni ve Tarihsel Gelişimi

Hicvin kökeninin belirlenmesi, hicvin anlaşılması ve yapılacak değerlendirilmenin sağlıklı olması bakımından önemlidir. Araştırmacılar hicvin kökenini antropolojiye, toplumsal iktidara ve drama dayandırır. Batılı kaynaklar, hicvin ilk örneklerinin kişisel kusurlar üzerinde yapılan konuşmalar, insanların kötülüğünü isteyen beddualar, düşmanlara yönelik küfür ve hakaretler olduğunu ve bunların zamanla edebî bir çehre kazanarak hiciv türünü ortaya çıkardığını belirtirler (Aytaç, 2004: 288). Hicvin kökenini belirleme konusunda çalışma yapan Elliott, hicve sosyal bir işlev yükleyerek hicvin kökenini ilkel tarım toplumlarında belli bir saygınlığa ve güce sahip kişiler tarafından toplumdaki kötü güçleri/ruhları uzaklaştırmak için söylenen büyülü sözler ve lanetlemelere bağlamıştır. Hicvin kökeni bazı araştırmacılar tarafından drama ile ilişkilendirilmiştir. Komedyanın işlediği konular ve ele aldığı kişileri sanatsal ve zarif bir dille eleştirmesi, güldürürken düşündürmesi, hicvin köken bakımından tiyatroya dayandırılmasına neden olmuştur. Bazı araştırmacılar ise hicvin kökenini güç ve iktidara bağlamıştır. Bilindiği gibi hiciv, hem toplumsal aksaklıklara hem de otoriteye çekilen en keskin kılıçtır. Bu yüzden de hiciv, toplumsal normlara karşı çıkanları hedef olarak göstererek toplumda bir düzen sağlar (Yalazı, 2007: 7).

Batı edebiyatında Yunan ve Roma geleneğinden aktarılan hiciv, destanlardan başlayarak daha sonra diğer manzum türler içinde de kendini göstermeye başlamıştır (Okay, 1998: 17/447). Yunan edebiyatında önceleri lirik şiirin bir biçimi “iambik” şiirde, ardından komedyada ve hatiplerin kullandığı felsefi “diatribe”de tercih edilen bir üslupken Roma edebiyatında satura adıyla belli bir şiir formunda yazılan eleştiri şiirine dönüşerek diğer türlerden bağımsız edebî bir tür şeklini almıştır (Yalazı, 2007: 6). Eski Yunan edebiyatında hiciv şairi olarak bilinen ilk isim Archilokus’tur (Okay, 1998: 17/447). Roma edebiyatında ise bu tarz şiirin ilk örneği olarak 2. yüzyılda yaşamış olan Romalı heccav Lucilius’un bir şiiri gösterilir. Lucilius’un halefleri olan Juvenal ve Horace hiciv türünde eserler vermişler, hicivlerinde nazik, yumuşak nükteli olan Horace’nin tarzına Horation; sert, öfkeli ve merhametsiz olan Juvenal’in tarzına da Juvenalian adı verilmiştir (Aytaç, 2004: 288). M.S. 2. yüzyıldan 12. yüzyıla kadar Avrupa edebiyatında hiciv türüne ilişkin pek bir belirti görülmezken ortaçağ sonrası 15. yüzyıl ve 16. yüzyılda hiciv yeniden keşfedilerek şiir

formunda tekrar yazılmaya başlanmıştır. Rönesans sonrası hiciv türünün doğasına ilişkin olarak yapılan yorumlar, genel olarak hicvin ahlakî ve didaktik bir fonksiyon taşıdığını vurgulamaktadır. Bunlarla tutarlı olarak heccav ise toplum içinde rahatsız edici boyuta ulaşan yozlaşma ve kötülüğe karşı yergi yazdığı için ahlakî değerlerin koruyucusu ve bir çeşit ıslahatçı olarak görülüyordu. Ancak modern zamanlara geldiğinde hiciv türündeki eserler, bir sanat eseri olarak kabul edilip yazıldığı dönemin kültürel ve entelektüel ortamın sanatsal bir üretimi olarak değerlendirilmeye başlandı (Yalazı, 2004: 7).

Bütün milletlerin sözlü geleneğinde hiciv tarzında söylenmiş şiirler hiç şüphesiz yer almıştır; ama Doğu edebiyatında bu türün en yaygın görüldüğü edebiyat Arap edebiyatıdır. Arap edebiyatında hiciv, medh ve risa gibi en eski türlerden biri olarak karşımıza çıkmakta olup bu tür ağıt, methiyeler, develere düzülen methiyeler ve savaş şiirleriyle beraber çok eskiden beri Araplar arasında bilinen ve kullanılan bir türdür. Kabile yaşamının bir parçası olan bu şiirlerde şairler, bireysel ya da toplumsal hasımlara yergi oklarını çevirmiştir (Gibb, 2017: 228). Hiciv türünün Arap şiirinde ilk örnekleri, munâferelerde rastlanır. Şairler, en iyi şairin seçilmesi için bir hakeme başvurması temeline dayanan munâfereler, kabileler arası çekişmenin de bir parçası olup şairler, bir bilge kişinin huzurunda övünür ya da hasımlarını yererdi. Ukâz Panayırı'nda ve genelde recezlerle yapılan bu etkinliklerde şairler hicivlerini irticalen söyler ve kişinin kusurlarını yererdi (Suzan, 2017: 1-2). Ancak her şairin ilhamını bir cinden aldığını iddia etmesi, şiire mistik değer kazandırılması ve şairin bir din adamı rolünde olması, hicvin ilk örneklerinin dinî nitelikli olmasını gerektirmiştir. Dine dayalı lanetleme ve beddua formları kâhinlerin büyü mahiyetindeki secilerine, bunlar da muhtemelen irticali recezlere (Çetin, 2011: 75) dönüşmüş, hiciv bu süreç içinde gelişerek bir edebî tür olarak ortaya çıkmıştır. İslam öncesi Arap şairlerin birini hicvetmek istedikleri zaman kâhinler gibi özel kıyafetler giymeleri, başlarını tıraş edip güzel kokular sürmeleri, hicivle tanrılara yapılan ta'vizat ve kâhin secileriyle yakın ilgisi olduğunu göstermektedir (Durmuş, 1998: 17/448).

Dinî bir temelden doğan bu tür, daha sonraları kaside nazım şekli içinde işlenilen bir tema olarak kendini göstermiş ve Cahiliye şairleri tarafından oldukça rağbet edilmiş bir türe dönüşmüştür. Çünkü Arap toplumunda hiciv, iki şahıs ve zümrenin düşmanlık ve mücadelesinde kullanılan en korkunç silah olup hedefi şeref ve ırzdır (Çetin, 2011: 75). Şairler, methiye ve hiciv gibi iki ana form sayesinde müşterek yaşamlarını düzenleyen ve onun devamını sağlayan ahlakî tez ve karşı tezlerini dile getirmişlerdir (Gibb, 2017: 42). Methiyelerinde kendilerinin ve mensubu olduğu kabilenin erdemlerini överken hicivlerinde hasımlarını olumsuz yönleriyle yermiştir. Bu yüzden şairler, doğrudan kişiyi hedef alarak onu

sosyal konumundan düşürmeyi amaçlamış; onun nesebine, karakterine saldırmıştır ki bu en korkulan hiciv türüydü (Suzan, 2017: 2). Bu durumun en önemli sebeplerinden biri kabile yaşamıdır. Arap insanının yegâne hayat güvencesi, genellikle kabilesiyle olan kan birliğine dayalı aidiyet bağından ibarettir. Kabileler zaman zaman başka kabilelerle ittifak kursalar da genelde kabileler kendilerini savunacak mezizetlere şiddetle ihtiyaç duymakta ve bu ihtiyacın temel dayanağı kabilenin sahip olduğu cömertlik, kahramanlık, mertlik, fedakârlık ve dürüstlük gibi mezizetlerdir. Cahiliye toplumunda şair; toplum için arşiv, enformasyon ve propaganda işlevi gören bir kişiliğe sahiptir ve bu yönüyle Arap toplumunun lideri konumundadır. Şair, övgü ve yergileriyle diğerkabileler üzerinde psikolojik bir üstünlük kurmamaya çalışmış ve diğerkabilelerin propagandalarını etkisiz hale getirmeyi amaçlamıştır (Yalar, 2005: 84). Şair, kendi kabilesini en güzel mezizetlerle övüp yüceltirken rakip kabilenin onurunu ve namusunu en korkunç ifadelerle ayaklar altına alır ve bunu yaparken de en ağır ifadeleri kullanmaktan asla çekinmezdi. Arap asabiyetinin bir parçası olan cesaret, mertlik, intikam alma ve kendisine sığınanı koruma, övgüye değer vasıflarken düşman yergisini de cimrilik, korkaklık, intikam almama, kendisine sığınana sahip çıkamama oluştururdu. Özellikle bir erkeğin cesaretsizliğinin yergisi, kadına benzetilerek yapıldığında bu en büyük hakaret sayılırdı (Suzan, 2017: 2-3). Bu durum, İslam'ın Arap Yarımadası'nda doğuşu ve yayılış döneminde de devam etmiştir.

İslam'ın ilk dönemlerinde hicvin niteliği de değişmeye başlamış, hiciv iki farklı düşüncenin mücadele aracı olmuştur. Cahiliye şairlerinin İslam'a ve Peygambere saldırması Müslüman ve müşriklerin birbirine düşmesinde önemli bir rolü vardır. Savaşlarla beraber kılıçla sürdürülen düşmanlık, şairlerin de iştikakıyla söz üzerinden de sürdürülmüş; bu mücadele hicvin çok büyük bir ivme kazanmasını sağlamıştır (Hüseyin, 2019: 65). Ebu Süfyan el-Haşimi, Abdullah b. Ziba're, Enes b. Züneym ve Kâ'b b. Zühayr gibi cahiliyenin önemli şairleri; İslam'a, Peygambere saldırı ve hakaretlerde bulunmuş, Şuârâ suresinde her ne kadar insanları haksız yere öven, menfaati için yalan ve iftirada sakınmayan şairleri yermişse de Peygamber Efendimiz bu şairlerin eleştirilerine cevap verilmesini ve peygamber şairi olarak kabul edilen Hassan b. Sâbit'ten bunları hicvetmelerini istemiştir. Hatta Hassan b. Sâbit için mescitte bir kürsü kurulduğu, putperestleri hicveden şiirlerini bizzat Resûlullah ve ashabının dinlediği aktarılmaktadır (Durmuş, 1998: 17/448). Bu iki grup arasındaki sözlü savaş; tarafların kendi inanç, asalet ve nesebini müdafaa edip rakip tarafın tüm değerlerini yerme şeklindeydi.

Mekke'nin fethinden sonra İslam karşısında yer alan ve şiirleriyle Peygamber ve İslam öğretisini eleştiren birçok şair, Peygamber'in yanında yer almaya başlamış, bazı şairler de yazdıkları şiirlerden dolayı

katledilmiştir (Suzan, 2017: 5-6). Arapların İslam'ı kabulünden sonra Şuârâ suresinde şairlere yönelik olumsuz bir tavrın takınılması, Peygamberin kabile taassubuna karşı çıkması ve İslam'ın insanların ırzına, namusuna saldırmayı hoş görmemesi, bu türün Asr-ı Saadet döneminde az da olsa eski önemini yitirmesine sebep olmuştur. Özellikle Hz. Ömer'in hicve karşı takındığı sert tavrın hicvin gelişiminin durmasında önemli bir rolü olup Hz. Ömer Müslüman ve müşriklerin hicvedildiği şiirlerin rivayetlerini yasaklamıştır (Hüseyin, 2019: 66). Ancak Hz. Ali döneminde baş gösteren siyasî mücadele ve Muaviye ile Hz. Ali Arasındaki iktidar kavgası, şairlerin hicve yeniden yönelmesine neden olmuştur (Suzan, 2017: 6-7). Emevîler zamanında asabiyetin güç kazanması ve Ehl-i Beyt'le yaşanan çekişmeler de hicvin ivme kazanmasını sağlayan faktörlerdendir.

Emevîler döneminde kabile taassubunun artmasıyla bu türün yeniden önem kazandığı görülür ve hiciv, siyasî çekişmelerde bir üstünlük kurma aracına dönüşür. İster Arap şairler olsun ister mevali şairler, kendilerine yeteri menfaat sağlandığı takdirde şiirlerini siyasî propaganda aracı olarak kullanmaktan çekinmemiş, destekledikleri kişilerin düşmanlarını ağır bir şekilde hicvetmiştir. Bu devirde iktidar kavgalarına karışan Haşimî, Haricî, Zübeyrî gibi Arap fırkaları kendilerini destekleyen şairlere büyük bir önem vermişlerdir. Örneğin bir şair, Emevîleri desteklediğini ilan etse Emevîler onun niyetine bakmaksızın hemen ona destek verirdi. Bu durum Haşimi ve Zübeyriler için de geçerliydi (Kılıçlı, 1992: 103). Böylece Arap fırkalar arasındaki düşmanlık ve rekabet, şiire de yansımış ve şairler, siyasî iktidardan çıkar sağlamak amacıyla şiirlerini onların emrine vermiş, Kureyş'in ileri gelenlerini ve Peygamber'in yakınlarını hicvetmekten çekinmemiştir. Emevîlerde artan asabiyet, diğer kavimler arasında da tepkisel bir kavmiyetçiliğin başlamasına neden olmuştur (Hüseyin, 2019: 69). Emevîlerin son dönemi ve Abbasîlerin ilk döneminde yaygınlaşan ve Araplar tarafından ikinci sınıf vatandaş olarak görülen mevalilerin oluşturduğu Şu'ûbiyye hareketinin şairleri arasında hiciv önem kazanmıştır. Bu hareket, Arapların aşırı kibir ve üstünlük taslamalarına karşı ortaya çıktığından, bu akımın temsilcileri, şiirlerinde Arapları şiddetle hicvetmiş, onların üstünlük olarak kabul ettikleri tüm değerleri kötüleyerek kendilerinin ait oldukları milletlerin değerlerini yüceltme yoluna gitmiştir (bkz. Kılıçlı, 1992).

Abbasîlerin ilk dönemlerinde yaygın olan Şu'ûbiyye hareketinin önemli temsilcileri, Cahiliye ve Emevî dönemi kabile taassubuna benzer bir taassupla mensubu oldukları milletleri yüceltmek için hicivden sıkça yararlanmış, hicvi Arap şovenizmine karşı başka bir şovenist düşüncenin aracı olarak kullanmışlardır. Daha sonraki devirlerde içtimaî hayattaki değişim ve gelişmelere paralel olarak hiciv şahsileşmiş, kabile hicvinin yerini bireysel hicivler almıştır. Bu değişim hicvin biçimsel olarak da

değişmesine yol açmış, bu türde kısa parçalara, bir beyitlik hicivlere bile yönelmeler olmuştur. Bu dönemde hiciv alaycı ve güldürücü bir nitelik kazanmış; şairler, en yakın akraba ve dostlarını hicvetmekten çekinmemiştir (Durmuş, 1998: 17/449). Aynı dönemde varlığını devam ettiren İspanya'daki Endülüs Emevî devletinde de Arap hiciv geleneği devam etmiştir.

Fars edebiyatında hicvin kökeni, her ne kadar Arap edebiyatına dayandırılrsa da Farsların Arap etkileşiminden çok önce edebiyatlarında bir hiciv geleneği olduğu muhakkaktır (Çiftçi, 2002: 69). Ama şekil ve muhteva bakımından Arap hicvine benzer hiciv örnekleri, Abbasîler döneminde görülmektedir (Tokmak, 1998: 17/449). Fars edebiyatında ilk hicviye örneğinin Firdevsî'nin Gazneli Mahmud için söylediği yergi kabul edilir. Ancak Fars şairlerin hiciv kaleme alması; Emevîlerin son döneminde etkinlik gösteren, Arapça şiir söyleyen Şu'ûbiyye akımının mevali Fars şairleri dönemine denk gelir. 10. ve 12. yüzyıldan itibaren İranlı şairler, eserlerinde kendi dillerinde yazdıkları hicivlere de yer vermişlerdir. 12. ve 13. yüzyılda Moğol İstilasası'nın yarattığı yıkım, hicvin hem nazım hem de nesir olarak ilgi görmesini sağlamış, içtimâî hayatta ve siyasî çevrelerde görülen aksaklıklar, çarpıklıklar hiciv ve hezel tarzında eleştirilmiştir. Fars edebiyatında Sefavîler ve Kaçar Hanedanlığı döneminde de bu tür, gelişimini sürdürmüş; Şah Rıza döneminde siyasî baskılardan kaynaklı olarak hiciv, siyasî niteliğini ve etkinliğini yitirmeye başlamıştır (Tokmak, 1998: 17/449).

Türk edebiyatında hicvin kökeni, diğer milletlerde olduğu gibi sözlü döneme kadar gider. Ama elde bu döneme ait ürün olmaması, şiirin muhtevası ve üslubu hakkında herhangi bir fikir yürütmemize olanak vermemektedir. Türk edebiyatının yazılı kaynaklarında hicvin ilk örnekleri 11. yüzyılda kaleme alınmış Divanü Lugatî't-Türk'te yer alan Alp Er Tunga ağıtıdır. Ağıtta erdemin olmayışı, bilginin yokluğu, tembelin ödüllendirildiği, ümitsizliğin doruğa çıktığı aktarılmaktadır. 12. yüzyılda kaleme alınan Kutadgu Bilig'de toplumun hayatında önemli yeri olan değerlerin yok olmasının sonuçlarından yakınılmaktadır. 12. ve 15. yüzyıllarda hiciv, Anadolu'nun siyasî ortamının henüz yerleşmiş, oturmuş bir edebî temeli olmadığından pek gelişmemiştir (Aytaç, 2004: 289). Bu dönemde eserlerin çoğunun dini, ahlakî, tasavvufî mahiyette olması hicvin gelişmesine pek izin vermemiştir. 15. yüzyılda Ahmed Paşa, Ahmed-i Dâî ancak birkaç beytinde hicve yer vermiştir. Bu yüzyılda Türk edebiyatında sosyal tenkidin en güzel örneklerinden olan Har-nâme, Şeyhî tarafından kaleme alınmıştır. 16. yüzyıla gelindiğinde edebiyatın gelişmesine paralel olarak hicivde de büyük bir gelişme olmuş, şairlerin birbirini çekememeleri ve taşrada meydana gelen olumsuzluklar, çok sayıda hicvin kaleme alınmasını sağlamıştır. Bu yüzyılda Hayâlî, Zâtî, Usûlî, Hayretî, Taşlıcalı

Yahyâ, Fuzûlî, Andelîb, Bâkî, Bağdatlı Rûhî gibi şairler, çok sayıda hiciv kaleme almıştır. 17. yüzyılda Osmanlıda görülen siyasî ve sosyal çözülmelere bağlı olarak hicve olan rağbet de artmıştır; ancak hicivde seviye oldukça düşmüş, sin kaf'lı küfürlerin havada uçuştığı bir hiciv anlayışı ortaya çıkmıştır. Bu yüzyılda kişisel hicvin en büyük ustası olan Nef'î ve sosyal tenkidin en büyük ustalarından olan Nâbî yetişmiştir. Ayrıca bu yüzyılda Mantıkî, Hevâî, Tıflî, Sabit hicvin önemli temsilcileridir. 18. yüzyıla gelindiğinde Osmanlı batıda hızlı bir şekilde toprak kaybederken doğuda da isyanlar ve savaşlarla uğraşmak zorunda kalmıştır. Devletin içine girdiği siyasî ve sosyal buhran, kendisiyle beraber adaletsizlikleri ve keyfi uygulamaların doğmasına sebep olmuştur. Kânî, Haşmet, Sürûrî, Osmân-zâde Tâ'ib, Sünbül-zâde Vehbî, Râgıb Paşa, bu dönemin olumsuzluklarını şiirlerinde ele alan başlıca şairlerdir. 19. yüzyılda sosyal ve siyasal yapıda meydana gelen köklü değişiklikler hicvin konu alanını genişletmiş; eski-yeni, alaturka-alafrangalık, mutlakîyet-meşrutîyet kavgaları hicvin ana eksenini oluşturmuştur. Bu dönemde hicvin üslubunda da bir değişme kendini göstermiş, önceki dönemlerde görülen küfürlü söyleyişlerin yerini alay ve istihza almıştır. İzzet Mollâ, Yenişehirli Avnî, Sürûrî, Ziyâ Paşa bu dönemin usta hiciv şairleridir. Modern Türk edebiyatında artık yergi olarak adlandırılan hiciv, eski önemini koruyarak devam etmekte ve birçok şair şiirlerinde hicivlere yer vermektedir.

3. Hicivde Muhteva

Edebiyatın en geniş konu yelpazesine sahip olan hiciv, Batı geleneğinde cirkin, yanlış ve gülünç adetleri ve olayları konu edinen ve bunu yaparken de zarafetten ve maharetten uzak durmadan edebî bir üslupla konuyu işlemeyi amaçlayan bir türdür. Batı edebiyatlarında bu türe, edebî bir tür olmanın yanında sosyal konulara yer vermesinden dolayı toplumsal bir görev de yüklenmiştir. Doğu edebiyatlarında sosyal karakteri -bazı şairlerin istisna tutulması kaydıyla- pek bulunmayan hiciv, daha ziyade gerçek kişilerin yerilmesine dayandığından şahsi kinlerin, öfkelerin, ortaya döküldüğü bir tür olarak görülür ve çok defa müstehcen, küfürlü hicivler akla gelir (Okay, 1998: 17/447). Örneğin hiciv, Arap edebiyatında genelde kabileler arası çekişmelerde kullanılan bir silah olduğundan şairler, hicvettikleri kabilenin namusuna, şerefine ve ırzına saldırarak onları utandırıp tezvil ederlerdi (Fares, 1997: 5/474). İslâm'ın ilk döneminde Müslümanların değerlerine saldıran şairlere aynı dille cevap verilmiş; ancak daha sonraları bu tarz içerikli şiirler hoş karşılanmamış ve bu şiirler Asr-ı Saadet'te eski değerini yitirmişse de Emevîlerin kabile taassubundan dolayı Cahiliye hicvindeki konular yeniden işlenmeye başlanmıştır. Abbasîler döneminde bu gelenek zayıflayıp yerini daha çok bireysel hiciv almıştır (Fares, 1997: 5/474; Durmuş, 1998: 17/449). Fars edebiyatında da 10. ve 12. yüzyıldan sonra

klasik Arap hicvinin etkileri görülmeye başlanmış, bireysel çekişmeleri içeren hicivler birçok şair tarafından kaleme alınmıştır.

Hiciv, Türk edebiyatında genel olarak kişilere yönelik kaleme alınmışsa da bazen toplumsal konuları ele alan hicivler de kaleme alınmıştır (Pala, 1995: 251). Hicvin bireysel ve toplumsal konuları işlediği göz önünde bulundurulduğunda onu iki ana başlık altında toplamak mümkündür. Her ne kadar bazı kaynaklar; felekten, ağyardan, sevgiliden yakınmaları hicvin konuları içinde göstermişse de biz bu tür yakınmaları hicvin altında ele alınmasının pek doğru olmayacağı kanısındayız. Birinci başlık altında ele alabileceğimiz bireysel hiciv genelde şairlerin kendi aralarındaki çekişmeleri, kıskançlıkları, sataşmaları, sanatsal yeteneklerini ve iktidarın kendilerine gösterdiği teveccühleri çekememekten dolayı birbirlerine yazdıkları hicivlerdir. Bu tür hicivlerde şairlerin birbirlerinin karakter özelliklerine saldırdıkları gibi yer yer hakaretlere hatta ırza ve namusa dil uzatacak kadar ileri gittikleri de görülmüştür. Bireysel hicivler, sadece şairlerin kendi aralarındaki çekişmelerle sınırlı olmayıp şairler devletin ileri gelenlerini de yermekten geri kalmamıştır. Şairler, beklenti içinde oldukları devlet büyüklerine sundukları kasidelerde onları göklere çıkarıp övdükten sonra onlardan gerekli ilgiyi göremediklerinde ya da idarecilerin kendilerine hak etmedikleri bir muamelede bulunduklarında onları en ağır ifadelerle yermekten çekinmemiş, bu yergiler muhatabın ırzına ve namusuna kastetmeye kadar gitmiştir. Örneğin Arap edebiyatında kötü dilli şairi olarak bilinen Di'bil'in dilinden vezirlerin, emirlerin hatta halifenin bile kurtulamadığı, hicviyelerinde insanların kadrini düşürmeye düşkün bir şair olduğu kaynaklar aktarır (Kılıçlı, 1992: 177). Türk edebiyatında ise Nef'i'nin tıpkı Di'bil gibi vezirleri, sadrazamları padişahın huzurunda en ağır ifadelerle hicvettiği bilinmektedir. Heccavın sınır tanımaz bu tavırlarından dolayı genellikle idareciler, heccavın hiciv oklarının hedefi olmamak için istediklerini yerine getirip onlardan kurtulmayı seçmişlerdir.¹

Hicvin bir diğer konusu ise yukarıda belirttiğimiz gibi toplumsal konulardır. Türk edebiyatında hiciv şairlerinin bir kısmı toplum içinde yaşayan ve toplumda meydana gelen her türlü olaydan etkilenen bir şahsiyet olmalarına rağmen iktidar erkiyle ters düşmeme pahasına kendi çevresinde olup bitenlere seyirci kalmış olsalar da gözü kara olan bazı şairler yaşadıkları haksızlıklara ve olumsuzluklara göz yummamış ve bu problemler karşısında huzursuz olduklarında bunları eserlerinde yüksek sesle dile getirmişlerdir. Sanatkarın yolunda gitmediğini düşündüğü hadiseler için toplumda da benzer kanaatler varsa kötölemenin sınırları

1 Ukayl kabilesinde büyüdüğü için kendisine Ukaylî addederek şiirlerinde mensubu olduğu kabileyi metheden; ancak karşılık görmediğinde kendi kabilesini bile hicvetmekten çekinmeyen Beşşar b. Bürd, 'Ukbe b. Selm ve Halid el-Bermekî hariç bütün methettiklerini hicvetmiştir. Bu iki kişi ise bol caize vermek suretiyle kendilerini onun dilinden kurtarabilmiştir. (Bkz. Kılıçlı, 1992: 153).

aşar ve bu hiciv, toplumsal bir mahiyet alır (Şenödeyici, 2007: 191). Şiirin bu şekilde toplum tarafından benimsenmesi, siyasal ve sosyal olarak bazı şeylerin yolunda gitmediğini gösterir. Şair, böylece toplumun sesi olur ve toplumdaki haksızlıkları, eşitsizliği, yanlış adetlerin insan hayatında yarattığı olumsuzlukları, fakir-zengin arasındaki uçurumu, rüşvetle iş yapan kadı ve memurları, ham sofuların dinî yanlış yorumlamalarını, devlet adamlarının açgözlülüklerini ve toplumu ilgilendiren daha birçok konuyu ele alarak toplumun duygularının tercümanı olur.

4. Hicvin Kullanıldığı Nazım Biçimler ve Nesir Türleri

Edebiyat toplumdaki bireyden beslenen bir sanat olduğundan edebiyatın toplumsal ve bireysel aksaklıklardan soyutlanması düşünülemez. Her yazar ve şair, yaşadığı döneme mutlaka ayna tutmuş ve o dönemin sorunlarını eserlerinde işlemiştir. Bundan dolayı toplumsal aksaklıkları, yozlaşmayı, iktidar ile halk arasındaki çelişkileri, haksızlıkları, insanların riyakârlıklarını ve daha birçok konuyu içinde barındıran bütün türlerde hiciv de vardır. Ancak hicvin hem edebî bir tür olması ve hem de edebî türler içinde kullanılan bir söyleyiş tarzı olması (Yalazı, 2007: 6), onun çerçevesinin ve türünün sınırlandırılması konusunda güçlüklerin yaşanmasına neden olmaktadır. Arap edebiyatında hicvin en eski şekli, muhtemelen irticali söylenen sac' ve recez (Çetin, 2011: 75) ile başlamış ve daha sonra kaside içinde bir tür olarak ele alınmıştır (Fares, 1997: 5/473). Zira Cahiliye Dönemi'nde kasidenin bir türü olarak Arap şairleri tarafından sıkça işlenmiştir. Klasik Fars ve Türk edebiyatında da hiciv kasidenin bir türü olarak adlandırılmışsa da üslup ve tema olarak gazel, mesnevi, kıta, murabba, terakib-i bend, tuyuğ, rubai gibi diğer biçimlerin içinde de yer almıştır. Örneğin Türk edebiyatının en başarılı heccavlarından Şeyhî toplumdaki adaletsizliği ve kendisine yapılan haksızlığı mesnevi ile Bağdatlı Rûhî ise terakib-i bent ile anlatmıştır. Ayrıca Fuzulî'nin Şikâyet-nâme'sinde olduğu gibi nesir türündeki eserlerde de tema olarak hiciv yer almıştır. Ancak kıta'lar, hicivde en çok başvurulan biçim olma özelliğiyle diğerlerine oranla daha fazla dikkat çekmektedir. Kıta'ların çoğunlukla dört dizeden ibaret olan şekillerinin kullanılması dikkat çekici bir özelliktir. Bu durum Türk hicvinin kısa, yoğun şekillere rağbet ettiğini gösterir. Bu tür kıta'lara bakıldığında genellikle tek hiciv motifine sahip olduğu, saldırıya tek nokta üzerinden yoğunlaştığı görülür. Kıta'larda asıl hiciv öğeleri, son dizeye bazen de son iki dizeye sıkıştırılarak hicvin etki gücü artırılır. Sihâm-ı Kazâ'da baştaki birkaç kaside dışında eserin baştan sona kıta' şeklinde olması ve Sürûrî'nin Hezliyat'ında hicivlerin tamamı kıta' nazım biçiminin kullanılmış olması (Apaydın, 2001:56), kıta'nın yaygınlığının ne ölçüde olduğunu ispatıdır. Günümüzde ise eleştiri adı altında ele alınan hiciv; roman, şiir, tiyatro, resim (karikatür), hikâye, fıkra, makale

gibi hemen hemen bütün edebî türler içinde konu ve üslup olarak yer almaktadır. Modern edebiyat temsilcilerinin siyasî ve sosyal duruşlarının edebî eserlerine yansıtması ve muhalif kimliklerini ön plana çıkarmaları, konu ve üslup olarak eleştirinin eserlerinde önemli bir yer almasına neden olmuştur.

5. Hicivde Üslup

Diğer edebî türlerde olduğu gibi hicvin de kendine has bir üslubu vardır ve hicvin amacına ulaşabilmesi, büyük oranda şairin üslubuna bağlıdır. Hicivde, heccavın gerçeklik dairesinin dışına çıkmadan ve abartılara pek yer vermeden konuyu işlemesi ve ele aldığı konuda aşırı duygusal davranmaması, hicivde istenen bir özellik olsa da heccavın hicvettiği konuda tarafsız olmasını beklemek büyük bir yanılgı olur. Taraflı ve yanlı bir şekilde davranan şair, olaylara kendi penceresinden bakıp abartılı bir üslupla gerçekleri manipüle eder. Bunu yaparken de temel amacı kendini haklı göstermektir. Bu amaçla da şair, üslubunu belirlerken en hırçın kelimeleri kullanmaktan çekinmez. Şairin hicivdeki yer yer pervasızlığa varan ve ebediliğe yakışmayan tutumunun önüne geçmek için edebiyat kaynaklarında hicivde kullanılacak üslubun sınırları çizilmeye çalışılmıştır. Çünkü heccavın başarısı, anlatım tarzıyla okuyucunun tahammül sınırlarını aşmamasına bağlıdır (Baypınar, 1978: 33). Bu amaçla da Edebiyat Lügati'nde hicvin edep dairesinde olması gerektiği söylenir ve hiciv için “*teşrih-i rezâil ve teşhîr-i erâzil için yazılan yazılardır. Mamefîh bunlarda nezâhat-i beyâna ri'âyet zarûridir. Çünkü tarz-ı ifâde dâire-i edebî tecâvüz ederse âdetâ nazmen sövülmüş ve terzîl yerine rezâlet edilmiş olur*” (Tahirî'l-Mevlevî, 1994: 53).” denilerek hicvin üslubunun nasıl olması gerektiği konusunda belli bir sınır çizilmiştir. Kaynakların hicvi “*kadh ve şetmi ifade eden nazım şekli* (Fares, 1997: 5/473)” olarak tarif etmesi, hicvin üslubu hakkında bize yeterli ipuçları vermektedir. Tanımdan da anlaşıldığı gibi hicvin üslupsal olarak iki özelliği vardır: Şetm ve zem. Şetm, sövgü şiirleri; zem ise yergi amaçlı yazılmış şiirlerdir. Her ne kadar hicivde edep dairesinin dışına çıkılmamak, aranan bir özellik olmuşsa da şairler hicivlerinde muhatabını en ağır şekilde yermiş ve onu aşağılayabilmek için her türlü sözü kullanmaktan çekinmemiştir. Arap hicvinin temel özelliği olan sövgü ve aşağılama, diğer bir deyişle ırz ve namusa saldırma Türk hicvinde de yer almış, Nef'î ve Eşref gibi şairler, hicvettikleri kişilerin onurunu ve namusunu gözetmeksizin hicvetmiştir. Bu üslup özelliği şairlerin, muhataplarını dolaylı yollarla hicvetmek yerine onlara doğrudan saldırmasından ileri gelir. Batı satirinde ironi adı verilen dolaylı eleştiri, edebiyat terminolojimizde tariz denilen sözün tam tersini kastedecek şekilde kullanma yaygın bir eleştiri üslubu olması; Batı satirini ağır, kaba ve küfürlü ifadelerden uzaklaştırmış ve satire edebî bir çehre

kazandırmıştır. Ancak Türk hicvinde böyle bir üslubun -bazı şairleri bunun dışına tutarsak- yaygın olmaması, hiciv tarzında yazılan şiirlerin sanat zevkinden uzak ve okunamayacak kadar galiz ifadeleri barındırmasına neden olmuştur. Nef'î'nin Sihâm-ı Kazâ'sının uzun bir süre basılmaması, içerdiği bu kaba üsluptan kaynaklanmaktadır.

Türk hicvinde ironik üslup öğelerinin bulunmamasının en önemli nedeni siyasî hicivden ziyade bireysel hicvin daha çok tercih edilmesidir (Apaydın, 2001: 63). Çünkü iktidarı doğrudan eleştirmek, şair için büyük bir tehlike arz ettiğinden şair, iktidarı dolaylı ifadelerle, sembolik kavramlarla, hayvan hikâyeleriyle eleştirip kendilerine yönelecek olan tehlikeyi bertaraf etme yolunu seçer. Türk edebiyatında Şeyhî ve Fuzulî'yi dışarıda tutarsak Tanzimat'a gelinceye kadar şairlerin siyasî düzenle pek sorunları olmamış (Apaydın, 2001: 163) ya da olmuşsa da bunu dile getirmekten, siyasî hicvi kaleme almaktan çekinmişlerdir. Osmanlı şiirinde sadece Şeyhî ve Fuzulî uğradıkları haksızlığı dile getirecek hicivler kaleme almış; Şeyhî kendi durumunu arz edebilmek için kendini bir eşeğe benzetmiş, iktidarı elinde bulunduranları da öküzlere benzeterek dolaylı bir anlatımı yeğlemiştir. Şeyhî'nin kullandığı bu üslup, klasik Doğu edebiyatının temel özelliği olan kıssadan hisse çıkarma geleneğinin tipik özelliğidir. Fuzulî ise meşhur Şikâyet-nâme'sinde siyasî iktidarın bir parçası olan memurları hedef alırken alaylı ve oldukça dikkatli bir dil kullanarak uğradığı haksızlığı ve içinde bulunduğu durumu hicvetmiştir. Kişiye yönelik yazılmış hicivler ise saldırı niteliği taşıdığından şairler, kendilerini ve hicvettikleri kişileri gizleme gereği duymamıştır. Heccav hedef seçtiği kişiyi kelimelerle bitirmeyi amaçladığından kelimelerle başlattığı savaştan galip ayrılmayı umut eder. Kendisi tarafından tespit edilen aksaklıkların ve problemlerin başkaları tarafından da görülmesini bekler ve hep birlikte kendi safında yer alanlarla topyekûn bir mücadeleye girer. Heccavın yanına başkalarını alması ve bu şekilde mücadeleyi daha güçlü yapabilme düşüncesi, şairin üslubunun daha da sertleşmesini beraberinde getirir. Muhataplarını alt etmek amacıyla çoğu kez ok ve kılıç benzetmeleriyle kaleme alınan hiciv metinlerinin öç alma ve yanlışlıkları ortaya çıkarıcı bir yönü de vardır. Kişisel menfaat elde etmek için kullanılabilecek bu oklar bir savunma refleksi olarak da değerlendirilmelidir. Nef'î'nin Tahîr Efendi için kaleme aldığı aşağıdaki kıta' tam da bu amaca hizmet etmektedir ve bu yönüyle Türk edebiyatında kişisel hiciv alanında yazılan en güzel örneklerden biridir. Görüldüğü gibi şair, hemen ilk dizede hicvedeceği kişinin adını söyleyerek ona saldırmış ve ona tevriye yoluyla "kelb/köpek" demekten çekinmemiştir:

Bize kelb demiş Tahîr Efendi
İltifâtı bu sözde zâhirdir
Mâlikî mezhebim benim zîrâ
İtikâdımca kelb tahîrdir.

Hicivde şairlerin başvurdukları anlatım yollarından biri de sembollerdir. Şair, toplumun nezdinde milli, ahlakî ve dinî değer taşıyan kavramları şiirinde belli bir sembol şeklinde kullanarak bu düşünceye sahip olan kişi ya da kurumlara saldırır. Bu şekildeki sembolleştirme doğrudan kişileri hedef alma yerine kavramlardan yola çıkarak muhataba ulaşmayı hedefler. Haç, hilal, bayrak, halife, sultan, kadı, mahkeme, zahit, rinde, meyhane, tekke gibi unsurlar belli bir kesimi hedef alan sembollerdir. Divan edebiyatında sıkça rastlanan zahit-rint çatışması ve zahidin şiirlerde hicvedilmesinin altında medrese-tekke çekişmesi yatmaktadır. Şair zahide saldırırken aynı zamanda medrese ve medresenin taşıdığı misyon ve zihniyete de saldırır.

Şairler, hicivlerinde belli bir üslup oluştururken mübalağa, tariz, kinaye, telmih, tevriye, istihza, istidrak gibi söz sanatlarından sıkça yararlanmışlardır. Şairler, bu söz sanatlarının yardımıyla görünenle kastedilen arasında dolaylı bir anlatım unsuru oluşturur. Böylece söylenen, söylemek istenenin çelişkisine dayalı daha çok dokundurma, üstü kapalı ya da hafifçe yergi amacı güdülür. Bu anlamda söz sanatları, yerme amacına yönelik zekice söylenmiş, kimi zaman da nükteyle karışık yapılır (Mengi, 1996: 128). Tarizli anlatımlarda şair, sözün tam tersini kastederek muarızını yererken kinayede sözün gerçek anlamından uzaklaşıp mecazî anlamı düşündürür. İroni, nükte, alay olarak tanımlanan istihza, temelde alay etmenin yer aldığı nükteli söyleyiştir. Telmihte ise şair, tarihte yaşamış ve daha çok kötü yönleriyle nam salmış Karun, Firavun, Nemrut, İmrü'l-Kays, Ebu Cehil gibi şahsiyetleri hatırlatarak muhatabına bu kişilere ait vasıfları yükleyerek onu yerer. Bu söz sanatları içinde mübalağanın önemli bir yeri vardır. Klasik şairler, Arap ve Fars şiirinin de etkiyle övgü ve yergi şiirlerinde abartının sınırlarını aşmışlardır. Methiyelerde nitelikleri göklere çıkarılan memduh, yergilerde yerin dibine batırılmıştır. Ancak, hicivde abartı bulunsu bile bu abartının gerçekle bir kontak noktasının olması gerekir. Tamamıyla asılsız iddialar ortaya atılarak geliştirilen şiirler, etkili olamayacağı gibi heccav açısından da olumsuz sonuçlara sebebiyet verir (Taşdelen, 2009:302).

6. Heccavın Psikolojisi

Kaynaklar, hiçbir zorunluluk olmadan sadece hicvi ve kaba ifadelerle eleştiri yöntemini amaç edinmiş gibi görünen ya da yazılarını bu seviyeye indirgemiş bulunan şair ve ediplerin varlığından söz etmektedir (Kılıç, 2008: 30). Bu kimselerin neden diğer şairler gibi davranmayıp bu tarzda şiirler kaleme almaya çalıştıklarını anlamak için onların içinde bulundukları ruh halini iyi bilmek gerekir. Unutulmamalıdır ki bir şairin seçmiş olduğu konu, kullanmış olduğu üslup, onun karakteri ve psikolojisi hakkında bize çok önemli ipuçları verir. Küfrü, sövmeyi, rakiplerine saldırmayı kendine sanatsal bir tarz haline getiren bir sanatçının karakterinin buna yatkın

olduğu söylenebilir. Nitekim kaynaklar, Arap şiirinin iki büyük hiciv ustası olan Beşşar bin Bürd ve Di'bil'in karakterinden bahsederken onların insanlardan nefret ettiğini, insanlara kötülük yapmaktan sakınmadığını aktarır (Suzan, 2017: 26). Bu iki şairin karakteri, doğal olarak şiirlerinde kendini açıkça ortaya koymuş ve bu şairler, insanlara duydukları nefreti hiciv olarak dışa vurmuştur. Bu anlamda hiciv, kişinin bilinçaltında yatan kin, nefret ve insanlara karşı beslenen kötü düşüncelerin dışavurumudur. İnsanlara duyulan nefret, normal bir insan için oldukça anlamsız bir şey gibi görünse de Erich Fromm'a göre nefret, benliğin bir parçasıdır. Benlik uyarılarını dışarıya akıtarak dış dünyayı ilksel olarak yadsır; içgüdüler ve benlik içgüdülerinin sevgi ve nefreti yineleyen bir antitezi kolayca geliştirir ve cinsel işleve benlik içgüdülerini egemen olduğu zaman bu içgüdülerin içgüdüsel amaca da nefrete özgü nitelikler kazandırır (Fromm, 1995: 223). Zira içgüdülerin hâkim olduğu bilinçaltı, tamamıyla ruhsal organın bir işlevi ve ruhsal hayatın en güçlü etkenidir. Adler'e göre bir insanın devinim çizgisini biçimlendiren ve bilinçsiz yaşam planını oluşturan güçleri burada aramak gerekir (Adler, 2010: 214). Freud'a göre ise öznedene olup biterse bilinç dışı düzeyinde, bununla her noktada türdeş olan bir şey vardır. Freud, o şeyin bilinç düzeyindeki kadar işlenmiş bir biçimde dile geldiğini ve işlev gösterdiğini dile getirerek sonuçta bilincin kendisine özgü gibi görünen bir ayrıcalığı kaybetmiş olduğunu savunur (Lacan, 2013: 31). Fromm, bu ruh halinin zamanla sadizme evirildiğine de inanır. Ona göre bir başka kişiyi denetlemek, incitmek, aşağılamak için yeğin bir arzu duyan bir kişi sadisttir (Fromm, 1995: 24). Konrad Lorenz, birçok insanın, “mezalim yaparken bile mutlak bir haklılık duygusuna kapıldıkları”na ya da daha uygun ruhsalbilimsel terimlerle belirtirsek bir-çoklarının herhangi bir ahlaksal ketlemeye aldırmaksızın, suçluluk duygusuna kapılmaksızın mezalim yapmaktan haz duyduklarına kuşku olmadığı kanaatinde. (Fromm, 1993: 48). Freud, Cinsellik Kuramı Üzerine Üç Deneme'de (1905), saldırganlığı, cinsel içgüdünün “bileşimine giren içgüdüler”den birisi olarak görmüştür (Fromm, 1995: 222). Bu anlamda fiziksel ve sözlü saldırganlık, bilinçaltının karanlık dehlizlerinde gizlenen bazı kişilik bozukluklarının dışavurumudur ki şairlerin hicivlerinde sin kaf'lı küfürlere varan ifadeleri kullanmaları, onların bilinçaltının şiirsel formdaki yansıması, şairin iç dünyasında yaşamış olduğu dalgalanmaların, bastırmak istediği duyguların dışa vurumu olarak karşımıza çıkar.

Hicve meyletmenin bir diğer psikolojik sebebi de kişinin uğradığı haksızlıklar karşısında isyan etme ve bu yolla rahatlama isteğidir. Haksızlığa uğramış, hakarete maruz kalmış, toplumdaki olumsuzluklara şahit olan şairler, bunlara karşı isyan etmekten kendini alamamış, şairlerin isyan tonu onun bedensel ve ruhsal dünyasındaki olumsuzluklarla eş değer olmuştur. Aynı zamanda haksızlık karşısında sözlü isyan, ruhsal bütünlüğü

sağlamak için başvurulmuş bir rahatlama yoludur ve Freud, bunu acıyı dışlama yolu olarak görür. Freud'a göre mizaha başvurmamak acıyı dışlar, gerçek dünyanın benliği alt etmesi engellenir ve ruh sağlığının alanı terk edilmeden zevk ilkesine bağlılık onaylanır (Freud, 1996: 201). Adler ise haksızlığa uğramışlık duygusunun dışavurum biçimlerini, doyuma kavuşmamış, kamufle edilmiş bir kendini beğenmişliğin, sürekli daha çok şeye sahip olma isteğinin, her şeyi ele geçirme tutkusunun dışa vurumu olarak görür (Adler, 2010: 448). Bu dışavurum, heccavın içini kemiren ve onu derinden etkileyen duygulardan kurtulmanın bir yolu olarak görmüştür. Bu, aynı zamanda kendi duygularına taraftar toplamanın da bir yoludur. Bireysel sorunlar üzerine inşa edilen hicivler, başkaları tarafından da aynı gözle görülebilirse olay bireysellikten sıyrılıp toplumsal bir hal alır ki amaç da çoğu zaman budur. Bu anlamda heccavın hiciv kaleme almasındaki ilk psikolojik faktör, mizahçı, şakacı ve hicivci bir yeteneğe sahip olmasıdır. Bu yeteneğe sahip olan şair, herhangi bir olumsuz durum gördüğünde savunduğu değerler ve sahip olduğu bu yeteneğin etkisiyle ne pahasına olursa olsun hiciv söylemekten kendisini alamaz. Bu karşı konulamaz hiciv söyleme arzusu, Nef'i'de olduğu gibi, şairin hayatına da mal olabilir. Nitekim Nef'i, padişah tarafından hicvi terk etmesi için tövbe ettirmesine (Mualim Naci, 2000: 298) rağmen kendini hicivden alıkoyamaz ve bu arzu canına mal olur. Şair Eşref'in aşağıdaki kıt'ası, bu ruh haline çok güzel bir örnektir:

Eylemem ölsem yalanı ihtiyar
Doğruyu söyler gezer bir şairim
Bir güzel mazmun bulunca Eşrefa!
Kendimi, hicveylemesem kâfirim!

Bu hicvin tabiatı ve yeteneğinin, bazı heccavların içinde bulunduğu şartların da tesiriyle zaman zaman kavgaya dönüştüğüne; ailelerini, dostlarını, akrabaların hicvetmeye kadar gittiğine de şahit olmaktayız. Arap edebiyatında Beşşar b. Bürd; Fars şairlerden Senâ'î, Enverî, Sûzenî, Hakânî; Türk edebiyatında Nef'i ve benzer şairler, şiirlerinde aile bireylerini hicvetmekten geri durmamıştır (Çiftçi, 2002: 76). Bu tavır, saldırgan bir kişiliğin tezahürü olup sağlıklı bir ruh haline sahip kimsenin başvuracağı bir yol değildir. Nitekim saldırganlık konusunu ele alan Konrad Lorenz ve Freud, bu tür saldırganlığı, sürekli akan bir enerji pınarının beslediği bir içgüdü olarak görür. Lorenz'e göre, içgüdüsel bir harekete özgü enerji, o davranış kalıbıyla ilişkili sinir merkezlerinde sürekli olarak birikirse ve eğer yeterince enerji birikmiş ise, bir uyaran olmasa bile, bir patlamanın meydana gelmesi olasılığı vardır. (Fromm, 1993: 37). Freud, ahlakçıların pek de kabul etmeyeceği bir şekilde engellenen saldırganlığın insanda ağır bir yara açtığı görüşündedir. Freud, kişinin kendisini yok etmemesi

ve özyıkım tepilerine karşı korunabilmesi için başkalarına karşı yok etme duygusunu zorunluymuş gibi görür (Fromm, 1995: 228). Freud, Ana Çizgileriyle Ruhçözümleme’de, saldırganlığın engellenmesinin genellikle sağlıklı olduğunu ve hastalığa yol açtığını ifade etmiştir (Fromm, 1995: 251). Bu bağlamda heccavın muarızlarına karşı giriştiği yıkıcı faaliyetlerin salt sanatsal bir kaygıyla açıklanamayacağı ve kişinin arkasına saklandığı haklı gerekçelerle, ahlaksal kaygıları göz önünde bulundurmaksızın bir öfke nöbetiyle şiirler kaleme aldığını söylemek mümkündür. Aksi takdirde Nef’î gibi bir hiciv ustasının göklere çıkardığı bir kişiyi hemen sonra galiz ifadelerle yerin dibine batırmasının izahı mümkün olamaz.

Şairin hiciv yazmasının altında yatan bir diğer psikolojik faktör ise kıskançlıktır. İki insanın arasına giren ve hedefe ulaşılmasına engel olan üçüncü varlığa yönelen kıskançlık haset gibi algılsa da kıskançlık hasetten farklı bir duygudur. Klein’e göre: *“Kıskançlık da hasede dayanır; ama öznenin en az iki kişiyle ilişki içinde olmasını gerektirir. Haset, arzulanan bir şeyin başka birine ait olduğu ve bize değil de ona haz verdiği inancının yol açtığı kızgın bir duyguya dönüşür. Özne kendi hakkı olan sevginin rakibi tarafından elinden alındığına ya da alınma tehlikesiyle karşı karşıya bulunduğu inanır. Bu yüzden de istenen şeyi sahibinden çekip almaya, ya da bozmaya, kirletmeye yönelir (Klein, 2008: 23).”* Bu tutum, kişinin kendine bakışının da bir sonucu olup kendisini yetersiz ve değersiz gören bireylerde haset duygusunun en üst seviyede olduğu görülmektedir. Zira utanca boğularak büyüyen kişilerin sık sık gösterdikleri davranışlardan biri de haset ve kıskanmadır (Cüceloğlu, 1997: 132). İnsanoğlunun doğasında bulunan haset, kıskançlık ve saldırganlık temayülleri hoş karşılanmadığı durumlarda meydana çıkmaz, bu durum bireyin ruhsal dinginliğe ulaşması adına ruhundaki gerilimi boşaltması gerekir. Klein, haset sahibi kimsenin tatmin edilmesini imkânsız olarak görür. Ona göre haset kişinin kendi içinden kaynaklandığından sürekli yönelecek bir nesne bulacaktır (Klein, 2008: 24). Bu nesne genel olarak kişinin ulaşmak isteyip de ulaşamadığı konumda yer alan ve kendine rakip olarak kabul ettiği ötekidir. Şair için ise öteki, ulaşmak istediği padişahın yakınında yer alan ve iktidarın nimetinden nemalanan öteki şairdir. Şairin elinde en etkili silahı söz olduğundan o, bu gerilimi söz aracılığıyla giderme yoluna gider. Nitekim Osmanlı patronaj geleneğinde birçok şairin kendi döneminde şöhret bulması ve iktidar tarafından el üstünde tutulması, diğer şairlerin kıskançlığına ve onlara sözlü saldırılarına neden olmuştur. Söz aracılığıyla kötülenin, zuhura gelmeyen tahrip isteği ile ilgili olduğu, bu yolla erişilen hazın bir nevi doyum olarak görüldüğü savunulabilir (Şenödeyici, 2007: 193). Kıskançlığın tonuna bağlı olarak şairin kullandığı dil de sertleşir ve küfre kadar giden hicivlerin kişiye yöneldiği görülmüştür. La Rochefoucault, bu tavrın psikolojik sıkıntılardan kaynaklandığını dile getirir. Ona göre bu tip

insanlar, içlerindeki düşmanlığı çoğu zaman sert yergiler biçiminde açığa vurur, hiçbir şeyde en ufak iyi bir yan bırakmaz, alay ve suçlamalarıyla her şeye yetişir; kendilerini sürekli haklı çıkarmaya bakar ve her şeye lanet okur (Adler, 2010: 399).

La Rochefoucault'un dikkat çektiği bu hususun klasik şiirde birçok örneğini görmek mümkündür. Nitekim şairin ikbalinden dolayı onu çekemeyen hasımlarının ona hiciv oklarını yöneltmesi klasik şiirde sıkça rastlanan bir durumdur. 16. yüzyılın önemli şairlerinden olan Hayâlî'nin Kanûnî'ye yaklaşma fırsatı bulup onun takdirini kazanması üzerine kendisine oldukça bol ihsanlarda bulunulmuş ve bu yakınlık, dönemin şairlerinden Taşlıcalı Yahyâ, Zâtî ve Hayretî'nin kıskançlıklarına neden olmuş ve bu şairler şiirleriyle Hayâlî'yi yermişler. Aynı şekilde Hayâlî de Hayretî'nin padişahın iltifatına nail olabilmesi ihtimali üzerine kıskançlık hissine kapılmış, değişik iftiralarla onun gözden düşmesine neden olmuştur. Yine aynı dönemin "*sultân-ı şuârası*" olan Bâkî, 17. yüzyılın hicvin zirve şairi Nef'î, dönemin padişahlarından gördükleri ilgi ve takdirden dolayı diğer şairlerin kıskançlıklarına maruz kalmış ve birçok şair tarafından galiz ifadelerle hicvedilmişlerdir. Bâkî bunlara cevap vermeye bile tenezzül etmezken Nef'î keskin diliyle yer yer zarif, yer yer de küfre gidecek kadar ağır bir üslupla hasımlarına cevap vermiştir. Ayrıca 17. yüzyılın bir diğer şairi olan Osmanınzâde Taîb'in padişah fermanıyla "*reis-i şâirân*" ilan edilmesi dönemin şairlerinin kıskançlığına sebep olmuş (Horata, 2009: 79) ve şairi hicveden birçok şiir kaleme alınmıştır.

Şairlerin hiciv kaleme almasının bir diğer sebebi ise ruhsal ve bedensel nedenlerden kaynaklanan olumsuz ruh halinin dışarı vurulmasıdır. Bedensel kusurları olan ya da yaşamış olduğu yoksulluk, geçirdiği çocukluğun olumsuz izleri, uğradığı haksızlıklar şairlerin kalemini sivrileştirmesine neden olmuştur. Nitekim Türk edebiyatının en büyük hiciv şairi olan Nef'î, babasının onları bırakıp Kırım hanının hizmetine girmesi, onun zor bir çocukluk geçirmesine sebep olmuş, bu zor çocukluk onun hırçın bir karaktere sahip olmasına neden olmuştur. Babasını bile eleştirmekten çekinmeyen şair, babası için yazmış olduğu hicviyede bu terk edilmişliğin onun üzerinde yarattığı ruhsal yıkımı çok iyi bir şekilde dile getirmiştir. Nef'î'nin bu ruh hali, onun çocukluğunda iz bırakan terk edilmişlik travmasıdır. Zira insanın geçmişini, çocukluğunu ve bilinç dışını araştırmak onun yetişkin kişiliğini anlamanın ön koşuludur (Kelin, 2008: 19). Doğan Cüceloğlu, bu tür davranışların ortaya çıkmasında çocukluğun kritik bir öneme sahip olduğunu vurgulayarak çocukların önem verdikleri kişilerin en acı veren davranışlarını unutmadığını, çocuğun iç dünyasını yıkan ve onu ezen davranışların çoğu zaman yetişkinler tarafından bile fark edilmediği kanaatinde. Ona göre çocuk belleği bu acıları saklar, acı veren bu olumsuz olayların çocuğun yetiştiği ortamda sık sık tekrar etmesi

durumunda bellek bu olayları bir araya getirir ve bir tür “anılar yapısı” oluşturur (Cüceloğlu, 1997: 93). Freud ise çocukların öncelikle uyarınları yadsıdığı ve kendisine karışan dünyadan nefret ettiği görüşündedir. Ona göre benliğin cinsel doyumun engellenmesi veya özkorunma gereksinimlerinin doyumunun engellenmesi durumuna bakmaksızın kendisi için hoş olmayan bir duyguya kaynaklık eden tüm nesneleri nefretle, iğrenmeyle karşıladığını ve bütün bunları yok etmek amacı güttüğünü ifade eder. Freud, gerçekte, nefret ilişkisinin asıl ilkörneklerinin, cinsel yaşamdan değil, benliğin kendisini korumaya ve varlığını sürdürmeye yönelik savaşımdan doğduğu görüşündedir (Fromm, 1995: 224). Adler de aşağılık duygusuyla yetişenlerin çocukluklarında gördükleri soğuk davranışın, çevrelerine karşı her türlü yaklaşım girişiminden onları alıkoyduğunu, sonunda sevgisiz bir dünya karşısında bulunduklarına ve bu dünyayla bir ilişki kurmanın düşünilemeyeceğine inandıkları kanaatindedir. (Adler, 2010: 175). Yetişkinlerin ilk çocukluk yıllarında yaşadıklarının etkisinden kolay bir şekilde sıyrılmadıkları bilindiğinden yetişkin bir insanda gözlemlenen şeyler, ilk çocukluk yıllarının izleri olarak görülebilir. Yetişkinlerin ruhsal yaşamı, çocukluk döneminden farklı olarak farklı durumlarla karşılaştığında değişik tepkiler verebilir. Bu tepkilerin farklı olması insanın devinim çizgisinin değiştiği manasına gelmez. Adler ruhsal yaşamın, erişkinlik döneminde de aynı temel çizgi üzerinde seyrettiğini ve ister çocuklukta ister yaşlılıkta olsun bireyin yaşam amacının aynı kaldığını ifade eder (Adler, 2010: 44) ve bir insanın devinimlerinin yöneldiği amacın, o insanın çocukken dış dünyadan aldığı izlenimlerin etkisi altında gelişip ortaya çıktığını savunur (Adler, 2010: 72). Bu anlamda Nef’î’nin geçirdiği çocukluk travması, onun kişiliğini şekillendirdiği gibi sanatını da şekillendirmiştir, diyebiliriz. Aksi takdirde şairin eleştirdiklerine karşı oldukça acımasız olması ve onları en ağır ifadelerle yermesini onun sanatçı kimliğiyle izahı mümkün değildir. Benzer bir durum, 16. yüzyılın şairlerinden Bağdatlı Rûhî ve Taşlıcalı Yahyâ’da da görülür. İkisinin de Yeniçeri şairi olması, onların askerlikten kaynaklı hırçın, boyun eğmez karaktere sahip olduklarını tahmin etmek zor olmasa gerek.

Şairlerin hiciv yazma nedenlerinden biri de çıkarlarının tehlikeye düşmesi ya da menfaat elde ettikleri bir şeyin ellerinden alınmasıdır. Şeyhî ve Fuzûlî’de örneğine rastladığımız bu durum karşısında iki şair de benzer tepkileri ortaya koymuş, uğradıkları haksızlık ve mağduriyet karşısında tepkilerini hicivle dışa vurmuşlardır. Çıkar yitimi karşısında verilen bu tepki, insan beyninin ilgili bölgelerinde insanın hayatını idame ettirebilmesine yönelik tehditler geliştiğinde saldırganlık duygusunun harekete geçmesinden kaynaklıdır. Erich Fromm, kalıtımsal olarak programlanmış saldırganlığı biyolojik olarak uyarlanabilir, savunucu bir tepki olarak görmektedir. O, varoluşun devamına göz kulak olmayı beynin

görevi olarak gördüğü için, beynin, varoluşun devamına yönelik her tehdide dolaysız tepkiler sağlayacağını savunmaktadır (Fromm, 1993: 130).

7. İktidar ve Heccav İlişkisi

Patronaj sisteminin hâkim olduğu tüm toplumlarda sanatçı ve muktedir arasında çok güçlü bağlar kurulmuştur. Şair ve sanatçının ortaya koyduğu ürünün takdir görmesi, geçimini sağlaması, yeteneğine uygun bir makamı elde edebilmesi için mutlak olarak sarayda kendine bir yer bulması gerektiğinde iktidar, sanat eserini değerlendiren tek unsur olmuştur. Patronaj ilişkisinin bu boyutu, tek taraflı bir çıkar ilişkisine dayanmayıp iki tarafın da birbirinden faydalanmasını sağlar. Şair, yazdığı sanat eseriyle, iktidara yaklaşıp çıkar elde ederken iktidar da sanatsal faaliyetleri koruyup kollayarak, sahip olduğu yumuşak gücünü, iktidarını tebaaya göstermek için uygun bir fırsat yakalamış olur (Bozkurt ve Yalçın, 2020: 85). Bu anlamda tarih boyunca iktidar ile heccav arasında iki tür ilişki söz konusu olmuştur: Bunların ilki heccavın kalemini iktidarın emrine verip iktidar düşmanlarına saldırması ve onları tahkir edip yermesidir. İkinci tür ilişki ise şairin kalemini iktidara karşı kullanmasıdır. Birinci tür ilişkide heccav, el üstünde tutulmasını ve sarayda en üst makamlara kadar yükselmesini sağlamış; iktidarın düşmanı olan kimseleri hicvettiği için bol ihsanlara boğdurulmuştur. İktidar, şair yardımıyla gücünün propagandasını yaptığı gibi düşmanın halk nezdinde aşağılanmasını da sağlamış olur bu yolla. Medya organlarının olmadığı ortaçağ dünyasında şair, iktidarın medya organı görevini üstlenmiştir. Zira sultanların ve devlet adamların övülmesi ne kadar önemliyse düşmanların yerilmesi de bir o kadar önemlidir. Bundan dolayı Cahiliye Araplarında şaire sahip olmak, önemli bir saygınlığa sahip olmak demektir. Çünkü şair, kendi aşiretini en güzel vasıflarla överken düşmanlarını en kötü hakaretlerle zelil edip psikolojik bir üstünlük sağlamış olacaktır (Yalar, 2005: 84). Bu tür psikolojik üstünlük kurma çabası, sadece Cahiliye toplumuna ait bir özellik olmayıp bizzat Hz. Peygamber'in de başvurduğu bir yoldur. Nitekim İslam'ın ilk yıllarında Hz. Peygamber, kendilerine saldıran Cahiliye şairlerinin hicivlerine karşılık vermek ve böylece psikolojik bir üstünlük sağlamak için dönemin Müslüman şairlerden Hasan b. Sabit'i onlara cevap vermesi için görevlendirmiş ve Hasan b. Sabit hicvin zehirli oklarıyla onları hicvetmiştir. Hatta Hz. Ali, karşılık vermek istediğinde Hasan'ın daha tecrübeli olması sebebiyle Resulullah, Hasan'ın hicvetmesini uygun görmüştür (Hüseyin, 2019: 104).

Emevîler döneminde de bu uygulamalar devam etmiş; hiciv, siyasî çekişmelerde üstünlük sağlamanın araç olarak görülmüştür. Kudret ve servet sahibi olanlardan zenginlik elde etmek için bir araç olarak kullanılan kaside, bu dönemde kabile değerlerini değil de siyasî ve dini çatışmanın zemininde hicivleri dile getirmiştir (Gibb, 2017: 54). Mevaliden bir şair,

yazdığı bir kasidede Emevîleri över övmez Emevîler, onu hemen kendi saflarına katmıştır (Hüseyin, 2019: 112). Bu anlamda Arap ve mevali şairler, kendilerine yeteri kadar menfaat sağlandığı takdirde şiirlerini siyasî propaganda aracı olarak kullanmaktan çekinmemiş, destekledikleri kişilerin düşmanlarını ağır bir şekilde hicvetmiştir. Bu devirde iktidar kavgalarına karışan Haşimî, Haricî, Zübeyrî gibi Arap fırkaları kendilerini destekleyen şairlere büyük bir önem vermişlerdir. Örneğin bir şair, Emevîleri desteklediğini ilan etse Emevîler onun niyetine bakmaksızın hemen ona destek vermiştir. Bu durum Haşimî ve Zübeyrîler için de geçerliydi (Hüseyin, 2019: 112; Kılıçlı, 1992: 103). Böylece Arap fırkaları arasındaki düşmanlık ve rekabet şiire de yansımış ve şairler, siyasî iktidardan çıkar sağlamak amacıyla şiirlerini onların emrine vermiş, Kureys'in ileri gelenlerini ve Peygamber'in yakınlarını hicvetmekten çekinmemiştir.

Propagandist bakış açısı bütün saraylarda olduğu gibi Osmanlı saraylarında da hâkim olan bir unsurdur. Bu durum hanedan üyeleri arasındaki rekabet ve üstünlük yarışının bir gereği (Yıldız, 2011: 277) olduğu gibi hanedan üyelerinin sanat ve sanatçıyı kollayarak halk üzerinde bir etki yaratma isteklerinin de bir sonucudur. Şehzadelerin saraylarının kapılarını şair ve âlimlere açması, edebiyat ve ilim sohbetlerine bizzat katılmaları, bu amaca hizmet etmektedir. Zira ortaçağ iktidar sisteminde büyük ordular, güçlü donanmalar, sahip olunan topraklar, tek başına gücün ve iktidarın sembolü olamadığından padişahlar ve devlet adamları idari merkezlerini bir sanat ve edebiyat merkezine dönüştürmek için çaba sarf etmişler. Devlet adamlarının saray ve konaklarında bu kadar şairin bulunması ve padişahların tanınmış edebî ve ilmî şahsiyetleri himaye etmek istemeleri bundan kaynaklanmaktadır. Bu anlamda ortaçağ patronaj sisteminde Padişah, şairi himayesine almış, şair de kalemini onu yüceltmek ve düşmanlarını yermek için kullanmıştır ve bu kullanım, onun padişaha yakınlığının da asıl sebebidir. 17. yüzyılın önemli şairlerinden Nef'î, dönemin haşin yaradılışlı padişahı IV. Murâd'ın kahrının keskin kılıcı olmuş, padişahın sevmediklerini yerin dibine batırarak onun iltifatlarına nail olmuştur. Ancak heccav, sınırları aştığında padişahların ve hamilerinin iltifatlarına nail oldukları kadar gazaplarının kurbanı da olmuştur. Nitekim Nef'î'nin hicivlerinden dolayı öldürülmesi, bunun açık bir örneğidir.

Şairin kalemini iktidara karşı kullanması ise hicvin en tehlikelisi olup şairin ateşi elle tutması demektir. Bu, genelde iki şekilde olmuştur: Bunların ilki, şairin içinde yaşadığı toplumda iktidarın yanlış tutumlarından dolayı meydana gelen aksaklıkları, hukuksuzlukları dile getirmesi ve bunları eleştirmesidir. Bu tür hicivlerde şair, siyasî erkin uygulamalarını ele alıp eleştirirken genelde çok sert ifadelerle yer vermez, sadece bir ayna görevi görerek var olan aksaklığı, bozukluğu dile getirir ve bundan duymuş olduğu rahatsızlığı aktarır. Şairler, bu tür rahatsızlıkları dile getirirken

genelde şahısları hedef almamaya da özenle gösterir. Şahıslara, sembolik ve genel ifadelerle göndermede bulunmakla yetinir. Şeyhî'nin Har-nâme'si, Bağdatlı Rûhî'nin Terkib-i bend'i, Fuzûlî'nin Şikâyet-nâme'si Nâbî'nin Hayriye'sinde olduğu gibi bu eleştiri daha çok mizah üzerinden yapılmıştır. Nitekim şairin mizaha başvurusu, daha sert bir tepkiyi gösterememesine bağlıdır. Şair, sövmek isteyip de dış nedenler dolayısıyla sövemediği muarızı karşısında espriler imdadına yetişir. Zira espri, şairin otoriteye saldırmasına hizmet ettiği gibi şairin saldırının ağırlığından, doğuracağı sonuçlardan kurtulmasına da yardım eder (Freud, 1996: 83). Bu tür hicivlerde şairlerin ses tonları, yer yer yükselmişse de -Rûhî'de olduğu gibi- iktidar bu tür eleştirileri genelde olgunlukla karşılamış, bu tür sorunları dile getirdiği için şaire karşı bir tepki genelde nadir gelişmiştir. Bazen bu tür sorunlara kulak tıkatırken bazen de bu sorunların giderilmesi için gerekli adımlar atılmıştır. Ama bazı dönemlerde heccavın izlediği eleştiri yöntemi yukarıda belirttiğimiz gibi yönetim tarafından olgunlukla karşılanmadığı da az rastlanan bir durum olmamıştır. Ortaçağ patronaj sisteminde heccav, yazdığı hicivler yüzünden çeşitli riskler ve tehlikelerle karşı karşıya kalmıştır. Nitekim edebiyat tarihinde övgüleri içerisinde kapalı bir tarzda memduhlarının adalet ve fazilete riayet etmelerini istemeleri neticesinde ağır cezalara maruz kalan şairlerin sayısının az olmadığı açıktır. Bu nedenle alay ve eleştiri silahıyla, halka zulmeden sorumsuz yönetici ve aristokratlarla savaşmak peşinde olan sosyal ve siyasal tenkitçi ediplerin işinin bir hayli zor olduğu tahmin edilebilir. (Kılıç, 2008a: 30). Zira heccavın siyasî erki hicvetmesi, iktidarla çatışması anlamına geldiği gibi heccavın ifsat edicilikle ve isyan çıkarmakla suçlanmasına da sebep olabilmektedir.

Hicvin en hoş karşılanmayan ikinci kısımda ele alacağımız kişiye yönelik yapılandır ve bu, bir şairin genelde bedelini canıyla ödemek zorunda kalmasına ya da çok büyük sıkıntılara katlanmasına neden olmuştur. Her ne kadar hiciv, toplumdaki aksaklıklar ve bozukluklar ele almış olsa da genelde kişilere yönelik yazılır (Pala, 1995: 241) ve çoğunlukla heccavın düşmanı olan bir başka şairi hedef alır. Eğer ki söz sadığından hiciv oklarının çekilmesine sebep olan kişi bir devlet adamı ise o vakit heccavın hayatı tehlikede demektir. Padişah yahut yüksek mevkideki bir devlet adamı aleyhinde söz söylemenin öyle harc-ı âlem bir iş olmadığı bir siyasal ve sosyal yapıda zaman zaman bunu yapanlar çıkmış ve onların kahir ekseriyeti de ağır şekilde cezalandırılmaktan kurtulamamıştır (Yıldız, 2011: 277). Şairin bu şekilde ağır bir cezaya çarptırılmasının temel nedeni kişi eleştirilirken kişinin ırzı, namusu, makamı gözetilmeksizin haysiyetinin ayaklar altına alınarak yapılmasıdır. Nitekim Doğu edebiyatı tarihi, heccav şairlere yönelik iktidarın takındığı olumsuz tavırlara örnek olacak çok sayıda şairin varlığını ortaya koyar. İslam öncesi dönemden

itibaren, heccavlığın şairlik açısından en tehlikeli uğraş olduğu görülmekte ve heccavlığı sebebiyle öldürülen şairlerin mevcudiyeti bilinmektedir (Ayyıldız, 2019: 212).

Kişisel hicvin kökeni olarak gösterilen Cahiliye edebiyatında şair, hicvi düşman kabileye karşı bir silah olarak kullanır, aynı zamanda şaire, “*midrah al-harbi al-’avan*” yani mükerrer harpler kahramanı denirdi. Şair düşman kabileyi şerefsizlikle ve bilhassa hezimet unsurlarıyla rezil eder (Fares, 1997: 5/474) ve onları aşağılardı. Onuru kırılan düşman kabile genelde şairin bu yaptığını yanına bırakmaz, yakaladıkları şairi ağır bir şekilde cezalandırırdı. Bu cezalar ağır işkenceler olabileceği gibi şairin dilinin kesilmesi veya öldürülmesi şeklinde de zuhur etmiştir. Muallaka’nın meşhur şairlerinden Tarafe, Hire meliki Amr b. Hind’i hicvettiği için öldürüldüğü bilinmektedir (Durmuş, 1998: 17/848). Hicvin yarattığı korku öldürülme anında bile devam etmiştir. Nitekim Benû Teym, Benû’l-Hâris’in atlı şairlerinden olan ‘Abd Yeğûs b. Vakkâs’ı esir aldığı anda, şairin kendilerini hicvetmesinden korkmuştur. El-Câhiz’in aktardığına göre, kabile üyeleri, hicivler yüzünden rezil duruma düşürülmekten endişe ederek ‘Abd Yeğûs’u öldürülmeden önce ağzını bağlamışlardır (Ayyıldız, 2019: 7).

Heccav şairlerin cezalandırması geleneği Peygamber döneminde de devam eden bir uygulama olarak karşımıza çıkmıştır. Peygamberi ve İslam’ı hicveden Kâ’b bin Eşref, muhteris bir Yahudî, meşhur bir şairdir. Bilhassa Bedir savaşından sonra, kıskançlık ve düşmanlığından Peygamberimiz ve Müslümanları hicvetmeye başlamış, Mekke’ye giderek de müşrikleri Müslümanlara karşı tahrik etmiş, Bedir’de öldürülen müşrikler için mersiyeler düzerek onların intikam ve düşmanlık hislerini kabartmaya çalışmıştır. Medine’de ise, Müslümanların kız ve hanımlarına dil uzatacak kadar küstahlık etmiştir. Onun bu davranışları, Müslümanlar arasında infiale sebep olmuş ve Peygamber tarafından katledilmesi istenmiştir. Zira şiir ve hitabetin Arap hayatında sahip olduğu büyük rolün bir sonucu olarak dönemin şairleri, dönemin güçlü propaganda araçlarıydı ve Yahudî şairin, yıpratıcı propagandalarının çevreye de sirayet edeceği endişesi böyle bir kararın alınmasına neden olmuştur. Ashaptan Muhammed b. Mesleme, Hz. Peygamber’den aldığı izinle bu görevi arkadaşlarıyla üstlenmiş ve Yahudî şair, bir gece evinde öldürülmüştür. Bu hadise, heccavın ateşten gömlek giydiğini göstermesi bakımından önemli olduğu kadar onun hicivlerinin etkisini yansıtmaları bakımından da önemli olup heccavın yarattığı korkuyu da yansıtmaktadır. Nitekim daha sonraki dönemlerde de heccav şairlere karşı bu tür yaklaşımlar devam etmiştir. Emevîler döneminde İsmail b. Yessar, Halife Hişam b. Abdülmelik huzurunda mensubu olduğu Fars milletini övüp Araplar yerdiği için önce havuza atılmış, ölümüne ramak kala havuzdan çıkarılarak Hicaz’a sürgün edilmiştir (Hüseyin, 2019: 114). Bir diğer Fars kökenli şair olan Beşşar b. Bürd söylediği hicivler

ve yaptığı taşkınlıklar yüzünden kırbaçlanmış ve bu, onun ölümüne neden olmuştur (Kılıçlı, 1992: 152). Ebu Nuvas da Arapları ve Kureyşi eleştiren bir kaside yazınca Harun Reşid tarafından uzunca bir süre zindana atılmıştır (Hüseyin, 2019: 114). Abbasî devrinin önemli şairlerinden Di'bil, şii taraftarı olmasına rağmen Harun Reşid'le olumlu ilişkiler kurmuştur. Harun Reşid'in ölümüyle iktidar erkiyle kurduğu ilişki bozulmuş ve el-Mut'asım'ın uygulamalarından duyduğu rahatsızlıktan dolayı onu şiddetle hicvetmiş; bu yüzden öldürülmek istenmiş ve ölümden kurtulmak amacıyla Di'bil, Bağdat'tan kaçmak zorunda kalmıştır (Suzan, 2017: 22-23). Di'bil, hayatının sonlarına doğru Basra'dan Ahvâz'a doğru giderken et-Tib köyünde ağır bir hicivle kızdırdığı Malik b. Tavk adında biri tarafından öldürülmüştür (Kılıçlı, 1992: 176).

Türk edebiyatında da heccav şaire karşı tutum yukarıda ifade ettiğimizden pek de farklı değildir. Türk edebiyatında iktidar erkine dil uzatmış şairlerin akıbeti en iyi ihtimal sürgün olmuş; ama bazı şairler sürgün edilenler kadar şanslı olamamıştır. Osmanlı yönetim şeklinin temel özelliklerinden olan devletin padişahın malı sayılması ve herkesin de padişah nezdinde kul olması, Osmanlı şairinin temel duruşunu da belirlemiştir. Şair, lütüflarına mazhar olduğu padişah ve devlet adamların himayesinde bulunur ve onları metheden şiirler kaleme alır, onlar adına telif ve tercüme eserler oluştururdu. Böylece hamilerinin iltifatlarına mazhar olarak geçimini sağlardı. Şair, hamisine yarandığı sürece gözdeyken onlarla ters düştüğünde gözden düşer. Bu gözden düşüş, şairin kalemine de bağlı olan bir durumdur. Şairin padişah, hamisi ya da yüksek mevkili bir devlet görevlisini hicvetmesi şair için sonun başlangıcıdır. 15. yüzyılda Fatih'in hafızı ve kütübü olan Tokatlı Mola Lütüfî, yazdığı hicivler yüzünden çok sayıda düşman kazanmış; ona düşman olanlar, onu zındıklıkla suçlayarak (Yıldız, 2011: 278) öldürülmesine neden olmuşlardır. 16. yüzyılda genç şair Figânî'nin İbrahim Paşa'nın Budin'den getirip konağının bahçesine diktiği heykeller hakkında ona atfedilen, "*Dü İbrahim amed be-dâr-ı cihân / Yekî büt-şiken, şûd yekî büt-nişân*" beyti üzerine paşanın buna çok kızması sonucunda öldürülmüştür. Şair önce eşek üzerine ters bindirilip şehir içinde teşhir edildikten sonra idam edilmiştir (Gibb, 1999: 3/37). Ayrıca bu yüzyılda saray etrafında meydana gelen entrikalar nedeniyle boğdurulan Şehzade Mustafa için bir mersiye kaleme alan Taşlıcalı Yahya, mersiyesinde kapalı bir şekilde dönen entrikaları ima ettiği için Rüstem Paşa sultanı onu idam ettirmek için ikna etmeye çalışmışsa da sultan şairin idamı için gerekli izni vermemiştir. Kendini güvende hissedemeyen şair, İstanbul dışına çıkmayı uygun görmüştür (Gibb, 1999: 3/94). 17. yüzyılda Osmanlı'nın en sert sultanlarından olan IV. Murat'ın gözde şairlerinden olan Nef'î, klasik edebiyatın tartışmasız en büyük hiciv şairidir. Toplumsal konulara pek dokunmayan şair, şahıslara yönelik yazdığı hicivlerle aşırıya

gitmesine rağmen bu hicivlerin padişahın hoşuna gittiğinden dolayı Nef'î, onca edindiği itibarlı düşmanlara rağmen padişah tarafından korunmuş; ama Bayram Paşa'yı hicvetmesi üzerine Nef'î'nin padişahın gözünden düşmesine neden olmuştur. Onuru kırılan Bayram Paşa, şairin idamını istemiş, isteği kabul görülünce de şair idam edilmiştir (İpekten, 1998: 62-64). Bu yüzyılın önemli şairlerinden olan Niyâzî-i Mısırî de iktidarı eleştirdiği için iktidarın kahrından nasibini alarak Rodos, Bursa ve Limni'ye sürgün edilmiştir.

18. yüzyılda da hiciv ve hezel gibi klasik edebiyatın tâlî nevilerinde verilen eserlerde artış meydana gelmiştir. Bunda şüphesiz ki devletin eski gücünü yitirmeye başlamasıyla yüzleşilen sorunlar etkili olacaktır. Bu yüzyılda Koca Ragıp Paşa'nın nedimi olan Haşmet, bazı devlet adamlarını da hedef alan hicivleri sebebiyle önce Bursa'ya sonra İzmir'e ve daha sonra da Rodos'a sürgüne gönderilmiş ve 1768'de orada ölmüştür (Arslan ve Aksoyak, 1994: 10). III. Ahmet ve İbrahim Paşa'nın iltifatı ile "*reis-i şairan*" unvanı alan, ilmiyle ve hicivleriyle mâruf Osman-zâde Tâib Efendi ise Kahire kadılığı sırasında aleyhinde söz söylediği Mısır valisi tarafından öldürtülmüştür (Yıldız, 2011: 278-279). Bu şairlerin dışında İzzet Molla, Bayburtlu Zihni, Ziya Paşa, Namık Kemal, Tevfik Fikret gibi şairler idareciler hakkında çok sayıda hiciv kaleme almış ve yazdıkları hicivleri yüzünden İzzet Molla, Keşan'a sürgün edilirken Bayburtlu Zihni hakkında başlatılan kovuşturma yüzünden memleketine dönmek zorunda kalmıştır. Namık Kemal ise hayatının büyük bir kısmını zindan ve sürgünlerde geçirmiştir. Bütün bunlardan anlaşılacağı gibi iktidara yönelik hiciv yazmak oldukça tehlikeli ve cesaret isteyen bir uğraştır. Çünkü heccavın kaleminden çıkan ve memduhunu kızdıran her bir satırın şairin ölüm fermanı olması kaçınılmazdır. Bu yüzden de heccav şairlerin bazıları, bu tehlikelerden kurtulmak için kendini deli göstermiş yahut eserlerinde müstehcen unsurlara yer vermiştir (Kılıç, 2008a: 30). Bazen de alegorik-sembolik bir ifadelerin arkasına sığınarak iktidarın hışmından kurtulmaya çalışmıştır.

SONUÇ

Sonuç olarak diyebiliriz ki hiciv, edebiyatın vazgeçilmez konularından birisi olmakla beraber klasik Türk şiirinin en yaygın ve en temel türlerinden biridir. Aynı zamanda edebiyatın kaygan zemininde yer alan en tehlikeli türdür de. Cahiliye döneminin kabile taassubunun ürünü olan bu tür, İslam sonrasında da varlığını sürdürmüştür. İslam'ın yasakladığı kabile taassubu yerini sonraki dönemlerde siyasi çekişmelere bırakmıştır. Türklerin İslam dairesine girmeleriyle Arap şiirinde görülen hiciv anlayışı Türk şiirine de sirayet etmiştir. Osmanlı şiirinin teşekkülüyle başlayan bu tür, inişli çıkışlı bir seyir izlemiş ve kendi içinde güçlü bir terminoloji oluşturmuştur. Her

yüzyılda varlığını gösteren bu türün en başarılı örnekleri 15. yüzyılda verilmeye başlanmıştır. Alegorik-sembolik anlatımın şaheserlerinden olan Şeyhî'nin Har-nâme'si bu alanda önemli bir çıkır açmıştır. 16. yüzyılda ise Bağdatlı Rûhî ve Fuzûlî kendinden sonra yetişen birçok şairi etkileyecek başarılı ürünler vermiştir. Ancak bu tür, en parlak dönemini 17. yüzyılda yaşamış, Nef'î ve Nâbî gibi büyük hiciv ustalarını Türk edebiyatına kazandırmıştır. Bu dönemde Türk edebiyatının en seçkin örnekleri kaleme alındığı gibi seviyenin düştüğü, hicvin estetik değerini kaybederek galiz küfürlerle dönüştüğü de görülmektedir. Bu tarz bir evrilme, Osmanlı toplumunun içine düştüğü ahlakî ve sosyal buhranın bir sonucudur. Nâbî, bu olumsuzlukları bir filozof edasıyla eleştirip insanlara doğru yolu göstermeye çalışırken Nef'î ve ardılları çıkar çatışmasına girip birbirine en ağır ifadeleri kullanmaktan kaçınmamıştır. Dolayısıyla bu dönemde hiciv sanatına ağır küfürler hâkim olmuştur.

Klasik Türk şiirinde kasidenin genel özellikleri ve gelişimi üzerine kaleme aldığımız bu çalışmamızda şu tespitlere ulaşmak mümkündür:

1. Klasik şiirde hiciv hemen hemen her nazım şekliyle kaleme alındığı gibi hiciv genel olarak kaside kıt'a ve terakib-i bend ile özdeşleşmiştir. Ancak bu nazım biçimleriyle yazılan hicivlerde özlü söyleyişin ön plana çıktığı ve hicvin kısa kasidelerle, tek kıtayla, birkaç beyitle ifade edildiği görülmektedir.

2. Toplumsal ve siyasî konularda yazılan kasidelerin sayısı, bireysel konularda yazılan hicivlere göre daha azdır. Bunun asıl sebebi Osmanlı patronaj sistemi olduğu gibi siyasî ve toplumsal konularda hiciv yazmanın içerdiği tehliktir.

3. Bireysel hicivler, genel olarak fahriye ile iç içedir. Özellikle 17. yüzyılda bunun gittikçe belirginleştiği, şairlerin kendilerini överken muarızlarını sanatçı kimlikleri üzerinden yerdikleri görülür.

4. Hicvin gelişmesinde ortaçağ patronaj sisteminin önemli bir payı vardır. Şair, ortaçağ boyunca bir propaganda unsuru olarak görüldüğünden muktedirler iktidar güçlerini topluma yaymak ve onları etkilemek için şairlerden yararlandıkları gibi düşmanlarını alt etmek için de heccavın varlığına ihtiyaç duymuştur.

5. Hiciv, klasik şiirde şair açısından en tehlikeli türlerden biridir. Şairlerin yazdıkları hicivler yüzünden başlarının belaya girdiği ve hatta bu yüzden öldürüldüklerine dair birçok örnek bulunmaktadır. Bu bağlamda hiciv yazmak ateşten gömlek giymekle eşdeğer olduğu gibi cesaret isteyen bir iştir de.

6. Hiciv, şairin karakterini yansıtan ve onu en iyi ifade eden türlerden biri olduğundan heccavın karakterinin hiciv yazmak için uygun olması

gerekir. Ayrıca heccavın yaşadığı travmalar, uğradığı haksızlıklar, geçirdiği öfke nöbetleri onun hiciv yazmasında önemli bir etken olmuştur.

7. Klasik şiirde hicvin ilk örneklerinde estetik kaygı ve alegorik söylemler ön plandayken sonraki dönemlerde estetik kaygının ve alegorik söylemlerin ihmal edildiği ve bunların yerine doğrudan küfürlerin ön plana çıktığı görülür. Hatta Nef'î'nin Sihâm-ı Kazâ'sında olduğu gibi sin kaf'lı küfürlerin yoğunluğundan dolayı hicivler okunmayacak bir hal almıştır. Bu da hicivde estetik kaygının tamamen ihmal edildiğinin göstergesidir.

8. Bütün bu olumsuzluklara rağmen klasik Türk şiirinde hicvin gazelden farklı olarak özgün bir seyir izlediğini ve ortaya çıkan eserlerin edebî bakımdan oldukça başarılı olduğu söylenebilir. Bu başarının oluşmasında geleneğin etkisi olduğu kadar kişisel deha ve karakterin de etkisi vardır. Zira şairlerin yaradılış olarak hicve meyyal oluşunun hicvin gelişimine katkı sunduğu tartışılmaz bir nokta olup bu karakter özelliği ve şairin içinde bulunduğu psikoloji göz önünde bulundurulmazsa şairin neden hiciv yazmak istediğini anlamak zor olacaktır.

KAYNAKÇA

- Apaydın, M. (2001). Türk Hiciv Edebiyatında Ziya Paşa. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Arslan, M., Aksoyak, İ. H. (1994). Haşmet Külliyyâtı. Sivas: Dilek Matbaacılık.
- Aytaç: Hiciv. (2004). Türk Dünyası Edebiyatları Kavramsal ve Terimsel Ansiklopedik Sözlüğü içinde (Cilt. 3, s.287-291). Ankara: AKM Yayınları.
- Ayyıldız, E. (2019). Klasik Arap Şiirinde Emevî Dönemine Kadar Hiciv. Yayınlanmamış doktora tezi, Ankara Üniversitesi, Ankara.
- Banarlı, N. S. (1998). Resimli Türk Edebiyatı. İstanbul: MEB Yayınları.
- Batur, Z. (2007). Hiciv ve Meyhane Sohbetleri. İstanbul: Kastaş Yayınevi.
- Baypınar, Y. (1978). Hiciv Kavramı Üzerine Bir İnceleme. AÜ DTCF Dergisi, C. XXIX (1-4), 31-37.
- Bozkurt, K., Yalçın, İ. (2020). Necâtî Bey'in Kasidelerinde Hâmî ve Caize Arayışı. The Journal of Academic Social Science, 8 (101), 82-114.
- Cüceloğlu, D. (1997). İçimizdeki Çocuk. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Çetin, N. M. (2011). Eski Arap Şiiri. İstanbul: Kapı Yayınları.
- Çiftçi, H. (2002). Klasik Fars Edebiyatında Hiciv ve Sosyal Eleştiri. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Devellioğlu, F. (1992). Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lügat. Ankara: Aydın Kitabevi.
- Dilçin, C. (1983). Yeni Tarama Sözlüğü. Ankara: TDK Yayınları.
- Durmuş: Hiciv. (1998). TDV İslam Ansiklopedisi içinde (Cilt. 17, s. 447-449). İstanbul: TDV Yayınları.

- Fares: Hica. (1997). İslam Ansiklopedisi içinde (Cilt. V/B, s. 573-574) Eskişehir: MEB Yayınları.
- Freud, S. (1996). Espri Sanatı (Erdoğan Alkan, çev.). İstanbul: Toplumsal Dönüşüm Yayınları.
- Fromm E. (1993). İnsandaki Yıkıcılığın Kökenleri (Şükrü Alpagut, çev.). İstanbul: Payel Yayınevi.
- Fromm, E. (1990). Sevginin ve Şiddetin Kaynağı (Yurdanur Salman, Nalan İçten, çev.). İstanbul: Payel Yayınları
- Gibb, H. A. R. (2017). Arap Edebiyatı (Onur Özatağ, çev.). Ankara: Doğubatı Yayınları.
- Gibb, E.J. W. (1999). Osmanlı Şiir Tarihi (Ali Çavuşoğlu, çev.). Ankara: Akçağ Yayınları.
- Güler, Z. (2008). Bağdatlı Ruhî'nin Meşhur Terkib-i Bendine Sosyal Psikoloji Açısından Bir Bakış. *Journal of New World Sciences Academy*, 3 (1), 28-43.
- Horata, O. (2009). Has Bahçede Hazan Vakti. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Hüseyin, T. (2019). Cahiliye Şiiri Üzerine (Şaban Karataş, çev.). Ankara: Ankara Okulu.
- İpekten, H. (1998). Nef'î Hayatı Sanatı ve Eserleri. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Kılıç Z. (2008a). Türk Divan Şiirinde Sosyal Eleştiri. Yayınlanmamış doktora tezi, Fırat Üniversitesi, Elazığ.
- Kılıç Z. (2008b). Klasik Türk Edebiyatında Eleştirinin Terminolojisi. *Adıyaman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 1 (1), 151-160.
- Kılıçlı, M. (1992). Arap Edebiyatında Şu'ûbiyye. İstanbul: İşaret Yayınları.
- Klein, M. (2008). Haset ve Şükran (Orhan Koçak, Yavuz Erten, çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Kurnaz, C.-Tatçı, M. (2001). Türk Edebiyatında Şathiye. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Lacan, J. (2013). Psikanalizin Dört Temel Kavramı (Nilüfer Erdem, çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Levend, A. S. (1984). Divan Edebiyatı. İstanbul: Enderun Kitabevi.
- Mengi, M. (1996). Divan Şiirinde Yergi Amaçlı Söz Sanatları. *Journal of Turkish Studies*. Harvard. 20, 126-132.
- Mualim Naci (2000). Osmanlı Şairleri. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Okay: Hicv. (1998). TDV İslam Ansiklopedisi içinde (Cilt. 17, s. 447.). İstanbul: TDV Yayınları.
- Öngören, F. (1983). Cumhuriyet Dönemi Türk Mizahı ve Hicvi. Ankara: İş Bankası Kültür Yayınları.
- Özkırımlı: Hiciv. (1984). Türk Edebiyatı Ansiklopedisi içinde (Cilt. 3, s. 634). İstanbul: Cem Yayınları.
- Pakalın, M. Z. (1993) Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü.

- İstanbul: MEB Yayınları.
- Pala, İ. (1995). Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Suzan, Y. (2017). Di'bil ve Hicivleri. İstanbul: Sonçağ Yayınları.
- Şenödeyici, Ö. (2007). Hicvin Ruhsal Yönü ve Bir Örnek: Tatariyye-i Fehîm. Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Velî Araştırma Dergisi, 42, 191-205.
- Tahir-ül Mevlevî (1994). Edebiyat Lûgâtı. İstanbul: Enderun Kitabevi.
- Tokmak. Hicv. (1998). TDV İslam Ansiklopedisi içinde (Cilt. 17, s. 449-450). İstanbul: TDV Yayınları.
- Yalar, M. (2005). Cahiliyenin Kavramsal ve Tarihsel Mahiyeti Işığında Şiirin Sosyal Arka Planı. Uludağ Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, 14 (2), 75-95.
- Yalazı, E. (2007). Lukianos'un Eserlerinde Toplumsal Hiciv. Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Ankara Üniversitesi, Ankara.
- Yardımcı, İ. (2010). Mizah Kavramı ve Sanattaki Yeri. Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 3(2), 1-41.
- Yeniterzi, E. (1999). Divan Şiirinde Osmanlı Devletinde Sosyal, Ahlakî ve İktisadi Çözülmenin Akisleri. SÜ Uluslararası Kuruluşunun 700. Yıl Dönümünde Bütün Yönleriyle Osmanlı Devleti Sempozyumu. Konya.
- Yıldız, F. (2011). Hiciv Oklarına Çekilen Kılıç. Acta Turcica, 3, (1/2), 193-199.
- Yücebaş, H. (1976). Hiciv ve Mizah Edebiyatı Antolojisi. İstanbul: Milliyet Dağıtım.



Bölüm 10

ALMANCA TÜRK EDEBİYATINDA FERİDUN ZAİMOĞLU

Özber CAN¹

¹ Dr. Öğretim Üyesi, Necmettin Erbakan Üniversitesi Ahmet Keleşoğlu Eğitim Fakültesi,
ozbercan@konya.edu.tr

Giriş

Edebiyat duygu, düşünce ve yaşantıların sanatlı bir dil ve yapı ile anlatılmasıdır. Hemen her toplumun kendi kültürel özelliklerine göre edebiyatı, koşul ve anlayışlara göre değişen anlatım formları vardır. Türklerin 1960'lı yıllarda 'işçi' sıfatıyla Avrupa'ya göçmeye, yaşadıklarını kaleme almaya başlamalarıyla göçe dayalı bir edebiyatın temelleri atılır. Bu edebiyat kuşaklar halinde konu, anlatım biçimi ve diliyle değişerek sürecek; söylem güçlenerek sorun anlatımından bunalım aşmaya, sosyal eleştiriye yükselecektir.

Almanya savaş yıkıntılarından kurtulmak, sanayi ve ekonomik büyümesini hızlandırmak için 50'li yıllarda toparlanır ve işgücüne ihtiyaç duyar. 1955 yılından itibaren İtalya, Yunanistan ve İspanya'dan, 30 Ekim 1961'de imzalanan İşgücü Alımı Anlaşması ile de Türkiye'den işgücü talep eder. İstanbul'da detaylı sağlık muayenelerinden geçirilen Türk işçiler Münih Garı'na vardıklarında hediyelerle karşılanır. Almanya ucuz işgücü sağlamış, Türkler daha iyi gelirli iş bulmuştur. Almanya'nın çağrılıyla başlayan ekonomik kaynaklı göç, siyasi sorunlar yaşadığı ve ekonomisinin bozuk olduğu bir dönemde Türkiye'ye de nefes aldırıştır. Ancak modern toplumda yaşamının getirdiği sorunlara, iletişimsizliğe ve özleme rağmen Türklerin bir miktar birikim yaptıktan sonra geri dönme düşüncesi zamanla suya düşer. Ülkeye geri dönüp iş yokluğuyla kıvrılmaktansa, güçlülere katlanmak, aile birleşimi yasalarıyla eşleri, çocukları, hatta akrabaları gurbete getirtmek daha mantıklıdır. Böylece binlerce aile çok geçmeden Almanyalı oluverir. Onların her soruna ve işe katlanarak başladıkları yeni hayat uyum, dil öğrenimi, iş kurma, konut edinme, kamuya girme ve toplum yönetimine katılımı giderek değişecektir. Ne var ki 1973'lerde patlayan petrol krizi Avrupa ile birlikte Almanya'yı da sarsar. Alman hükümeti 1985'lere kadar uzayan ekonomik durgunluğu Geri Dönüş Teşvikleriyle aşmaya çalışırken, yabancılar arasında en fazla Türklerin uykuları kaçır. Bu arada sosyal haklarını prim olarak alan 300 binin üzerinde Türk, bir daha geri dönmek üzere Almanya'dan ayrılır. Türkiye'ye dönenlerin çoğu uyum sorunu yaşarken, geride kalanlar Doğu Almanya'nın Federal Almanya ile birleşme (1990) maliyetini de göğüslemek durumunda kalır. Petrol krizinin G-7 ülkelerini etkilemesi, üret-tüket sisteminin hızlanarak yabancıyı dışarıda bırakması, enerji açığının iş sektörünü daraltması, prim teşvikleriyle geri dönüşlerin iş sektörünü rahatlatmaması, ırkçı eğilimlerin ciddiye alınmaması, Almanların sosyal hakları ve refahının azalacağı endişesi gibi pek çok sorun çözüm beklerken, göreve gelen hükümetler bunların çoğunu sürece bırakır. Almanya'nın sosyo-ekonomik yapısı

giderek değişse de 1999'da başlatılan ve 2002'de uygulamaya alınan Mark-Euro para birimi geçişi, ülkede ikinci bir durağanlığa neden olur. Artık yabancı için yeni bir süreç başlamıştır. İş kurumlarının ve belediyelerin mali yükünün artmasıyla dil sorunu olan, meslek edinemeyen hemen her yabancı sosyal yaşam desteklerinin azalmasıyla mağdurlaşır. Sonraki kuşaklar hem onlara hem de Türkiye'den yeni gelenlere yardımcı olacak; aileler iletişimi, ekonomik durumu, uyum sorununu, özellikle orali olmayı ciddiye alacaktır.

A. Kavramsal Çerçeve

1. Göç ve Göçmenlik Olgusu

Göç, eylem ve kavram yanı sıra insanlık tarihinde belki de en fazla karşılaşılan olgudur. Göç veren toplum kadar göç alan toplumu da etkiler ve iki toplumun da sosyolojik yapısının değişmesine neden olur. “İnsanların, sosyal, ekonomik, siyasi veya doğal nedenlerden dolayı coğrafi olarak yer değiştirmesi” (Adıgüzel, 2018) tanımıyla göç, sorunla doğar. Yani gerisinde sosyal ve ekonomik yetersizlikler, iklim, kaynak yetersizliği, siyasal gelişmeler ya da savaş vardır. Göçler neden, zaman ve mekân bağlamı olarak değişirken, amaca göre zorunlu ya da istekli oluşla gelişir; geçici ya da sürekli oluşuyla da farklılaşır. Daha iyi sosyal ve ekonomik imkânlarla sahip olmak için isteğe, savaş ya da afet gibi nedenlerle de zorunluluğa bağlı olarak gerçekleşir. 1961'de imzalanan İşgücü Anlaşması, Türkler için isteğe bağlı bir dış göçü başlatır. Bu hızlı gelişme şöyle özetlenir: “Hem İstanbul'daki Alman İrtibat Bürosu aracılığıyla Almanya'ya gelenler, hem de bireysel olarak iş bulup gelenler Almanya'da çalışma ve oturma iznine sahip olmaktadır. Türkiye'den bu anlaşmayla Almanya'ya gidenlerin sayısı 1961'de 7000 kişiye ulaşır” (Karagöz, 2007). Almanya iş gücü edinmiş olsa, Türkler bir süre çalışıp ekonomik birikimle memlekete dönmek istese de koşullar zorunluluklar getirmiş; Alman toplumunun yapısı değişmeye başlamıştır. Değişimin kültürel uyum sorununa dönüşmesi gecikmeyecektir. Çünkü göç daha çok Anadolu'nun fakir köylerinden kente doğru gerçekleştiği için uyum sorunu uzayacak; sosyal dayanışma ve iletişim gettoları toplanmayı getirecektir. Kültürel karşıtlığı başlatsa da yabanda bulunan ilk çare değerlere sarılmaktır. Adıgüzel'in ifadeleriyle; “Göç kabul eden toplumun gelenekleri, kültürel ve manevi değerleri, göç edilen toplumunkinden farklıysa göçmenler eski manevi ve kültürel değerlerini kaybetmemek için muhafazakâr davranarak değerlerine sahip çıkar” (Adıgüzel, 2018). İletişim, uyum, iş, konut, sağlık, sosyal yaşam ve eğitim sorunları zamana yayılarak aşılabacaktır.

Türklerin Almanya'ya göçü, tek yönlüdür. İşçiler firma sahipleri tarafından karşılanır ve “Heim” adı verilen yurtlara yerleştirilir. Uygun

bir yer buluncaya kadar birkaç kişi aynı odayı, ortak mutfak, tuvaleti ve banyoyu paylaşır. Kent kültürüne uzak düşme ilk adımında böyle aşılsa da ruhsal yaralanmalar arasında yaşam biçimleri de değişir. Çünkü göç, “acı ve sıkıntılarla doğan, psikolojik bir travmanın hem başlangıcı hem sonrası” (Tarhan, www.donusumkonagi.net) olmuştur. Hemen her göçmeni etkileyen bu olgu, sorunların arasında yazıya dökülür. Böylece, “bedensel, ruhsal bunalım gerçeklik kazanmış; edebiyat ve psikanaliz arasında varlığından söz edilen belirgin ilişki” (Eagleton, 1990) öncelikle türkölere yansımaya başlar. Sanatçı ve yazarların yaşanılanları açığa vurması, ilk kuşağın yabancılığını duyurarak bir edebiyattan söz etmeyi başlatır. İkinci kuşak iki kültür arasında kalmış olmayı işlerken, üçüncü kuşak bozulan psikolojilerine rağmen sorunlarla başa çıkabileceklerini, orali olduklarını anlatmadan çekinmeyecektir. Feyzioğlu, kuşak anlayışlarının ve değişimini şöyle değerlendirir: “Üçüncü kuşak yazarların en büyük şansı daha iyi ortamda yetişmeleri, daha üretken olmaları, Alman dilini çok iyi kullanmaları ve edebî dil yaratmalarıdır. Fakat Alman kültürüne çok vakıfken kendi öz kültürlerine yabancı olup ulusal kültür temellerinin zayıf olması ise üçüncü kuşak yazarların şanssız olduğu bir yöndür” (Feyzioğlu, 2008). Almanya’ya ve Alman toplumuna, kapitalist yaşam biçiminin insanı öğütmesine, şiddete ve kurumlara karşı eleştiriler dili bozacak kertede ağırlaşacak; isyankâr tavır romantik ifadelerle yumuşayacaktır.

2. Yöntem – Araştırma Modeli

Çalışmamız betimsel araştırma modeline dayanır; nitel araştırma tekniği ve veri analiziyle Türklerin Almanya’ya göçünü, edebiyat başlatmasını, Feridun Zaimoğlu’nun bu edebiyata katkısını inceler. Uyum sürecinin doğal asimilasyona bırakılması edebiyatın söylemini güçlendirmiş; araştırma modeliyle iki toplumun yargı ve kaygıları sorgulanarak ötekileştirmenin yanlışlığı üzerinde durulmuştur.

3. Gereke - Veri - Yaklaşım - Bulgu

Pek çok alanda kendi değerlerini yetkin, kendi dışındaki toplumları, “kültür göreceliği, evrensel otorite” (Aksoy, 1993) gören Batı, yabancıya özgü klişeleşmiş yargılarını bugün de korumaktadır. Oktay Sinanoğlu’nun, “hangi çerçevede olursa olsun Batılı olup ta Haçlı kafasından kurtulmanın pek kolay olmadığı” (Sinanoğlu, 2004) tespiti, bu algıyı doğrulamaktadır. Meseleye tarihi açıdan bakıldığında yerleşik algı çok eskilere dayanır. Mustafa Çakır dün ve bugün ilişkisine şöyle yaklaşır:

Luther ve çağdaşlarının Katolikler ile Protestanlar arasındaki kavgayı bitirmek, toplumsal ve sosyal dayanışmayı sağlamak uğruna yaptıklarını, bugün de Alman politikacıları iktidar koltuğuna oturtmak için, Türkleri “ötekileştirerek” tekrar etmektedirler. Ülkede yaşayan Türklerin de buna

karşı değişik savunma mekanizmaları geliştirdikleri görülmektedir. Ülkede yaşanan bir olumsuzluk da, parmaklar öncelikle Türk veya Müslüman gençlere yöneltilerek hüküm verilmektedir: ‘*Türk gençleri potansiyel suçlu sayılmaktadır*’ (Çakır, 2012).

Todorov’un, ‘Türkler güçlülüğü yabancı bir coğrafyada dakanıtladıkları, hatta orayı yurt edinerek kendine çevre oluşturabildikleri’ tespiti, Batının yabancıyı sindirememeye anlayışıyla örtüşür. Onların bu becerisi dışlanmaları ve şiddete uğramaları için bir gerekçedir. Olumsuz gelişmelere duyarlı kalınmaması, insani anlayışı zayıflattığı için haklı bir edebi tepki doğar. Gündüz Vassaf, göçün etki alanını genişletmesini ve düşünce değişimini edebiyatla açıklar. Ona göre, “İlk göçte barbar kavimleriyle Latinlerin birleşmesi, yeni bir kültürün temelini atıp Shakespeare’ler, Goethe’ler, Erasmus’lar yetiştirdiyse, şimdiki büyük kültür göçü de yeni uygarlıklara gebe dir” (Vassaf, 2000). Tarihte hemen her kültürden insan göçe maruz kalmış, karşılaştığı güçlükleri aşmayı, kayıt altına almayı denemiştir. Almanya’ya göçen Türkler de yaşadıklarını farklı üsluplarla kaleme almış, giderek körleşen insancıl duyguları uyandırmaya çalışmıştır. Sorunların çözümü sağduyulu politikacılara kalırken, edebiyatın gücüne de ihtiyaç duyulmuştur. Zaimoğlu, “Ben annemin, babamın ve birinci neslin zenginliğinin mirasçısıyım. Ben o mirası yadsıyamam. Tam aksine, Alman diline o acayıplığı, başkılığı getiriyorum...” (www.arti49.com) ifadeleriyle dünü sahiplenirken, alışılmışın dışında dil kullanımı ile bugünü de şaşırtır. Onun ortaya koyduğu başkalıkta umut ve acı iç içedir. Daha fazla rencide edilmeye izin vermeyen, sokağı ve sosyal hayatı bunaltanlara tepkili sert anlatım tutumu, argo ve müstehcen ifadelere varıyor. Yarım yüzyılı aşkın bir süre sonrasında pozitivizmin, *Doğu’nun köle ruhluluğa yatkın*’lığı savı, “işlemedikleri suçun failleri rolüyle toplumsal baskıyı, rutinleşen şiddeti, içine düştükleri psikozu, Almanya ve Alman kimliğini sorgulama” (Can, 2008) ile kırılıyor; paranoyaklığın sorumlusu aranıyor. Almanya’da doğan ve gelişen edebiyatın söylemini güçlendirmesi, iki temel nedene dayanır. Bunların ilki siyasi iradenin gelişmelere karşı duyarsızlığı, diğeri ise bu duyarsızlıktan güç alan örgütlü şiddettir. Tehdit, yaralama, hırsızlık, sahtecilik, gasp, kundaklama, öldürme gibi ağır suçların Türklere yönelik artması, faillerin bulunamaması ya da hafif cezalara çarptırılması, güven duygusunu zedelediği gibi karşı gurupların oluşmasına da zemin teşkil etmektedir. Öyle ki ırkçı saldırıların arkasında Alman Gizli Servisi’nin olduğu şüpheleri, Avrupa ülkelerinde hızla artan yabancı düşmanlığı, ırkçı partilerin oy oranlarının yükselmesi, dostane ilişkilerle tanımlanamaz düzeydedir. Sosyal hayatı soğutan kriminal vakalar özetlenecek olursa, trajik bir tablo ile karşılaşılır. Verilere göre;

22 Kasım 1982’de Wolfenbeuttel’da meydana gelen ırkçı saldırı ve kundaklama, Temmuz 1984 Hamburg, 1985

Hamburg, 17 Aralık 1888 Schwandorf, 22 Kasım 1992 Möln, 23 Aralık 1992 Köln, 29 Mayıs 1993 Solingen, 5 Eylül 1995 Lübeck, 29 Aralık 1995 Schopfeim, 16 Ekim Karlsruhe, 31 Aralık 2001 Töhrengen, 3 Şubat 2008 Ludwigshafen, 9 Mart Backnang... neo-Nazi (NSU) çetesinin işlediği (2000-2006) dönerci cinayetleriyle (Ertan, 13.03.2013) tarihine kadar 45 Türk'ün hayatına kastedilmiştir.

Fiziksel saldırı ve kundaklamalar bütün Avrupa ülkelerinde huzursuzluk yaratırken Türkiye, Avrupa ilişkilerini sorgulamaya, çoğu Almanya'da yaşayan Türk kökenli yazarlar da sorunu edebiyat üzerinden eleştirmeye yönelmiştir. Eyalet bazında da olsa Bavyera Polis Kriminal İstatistik Kurumu şiddetin yeniden tırmandığını şu bilgilerle paylaşmaktadır:

Yabancı nüfusunda (% 11) şiddete maruz kalanların oranı (% 8,4) oldukça yüksektir. Bu bilgiler Almanya genelini kapsamadığı için yalnızca bir ipucu olarak kabul edilebilir... Göçmenler, illegal yaşayanlar, iltica başvurusu yapmış ve başvuru sonucunu beklemekte olanlar, sigortasız çalışanlar, dil sorunu olanlar, yasaları iyi bilmemeleri nedeniyle oturma izinlerinin iptal edileceği korkusunu taşımakta ve çoğu zaman şiddetin kurbanı olmalarına rağmen polise gitmemekte, böylece polis istatistiklerinde yer almamaktadırlar. Bu nedenle istatistik bilgiler de eksik kalmaktadır (BKA, 2006).

Şiddete bulaşan gençlerin sosyolojik ve psikolojik konumları incelendiğinde, “onların göçmen deneyimleri, etnik ve kültürel değerleriyle açıklanmaya çalışılırken, içinde bulundukları toplumdaki ekonomik, yasal ve siyasal koşulların görmezden gelindiği” (İlboğa, 2009) söylenebilir. Diğer bir deyişle, ilk kuşağın torunları bugün üçüncü, dördüncü kuşağı oluşturmuş olsalar da “öteki tartışmalarında tek taraflı kavramlar, tanımlamalar ve açıklamalar ‘kriminal misafir işçi’ (kriminelle Gastarbeiter) önyargısını pekiştirmekte ve entegrasyon sürecine olumsuz etki etmektedir” (Ladoe, 2005). Şiddet daha çok aile, din, gelenek, kültürel ve etnik koşullar çerçevesinde temellenir. Müslüman gençlerin suça bulaşmış olması, şiddetin İslâm ile ilişkilendirilmesi, bir başka mağduriyeti doğurur. Schiffauer'in yaklaşımıyla, “Şiddetin göçmen bir gençten gelmesi durumunda sosyal problem görünmezden gelinerek, sorunun kaynağı İslam'a dayandırılmakta, böylece gerçeklik çarpıtılmaktadır” (Schiffauer, 2008). Meseleye bir başka açıdan bakıldığında Almanya'da Alman olmayanların şiddete maruz kalması, “çoğu kez geldikleri ülke ile yaşadıkları ülkenin değer ve normlarının farklı olmasıyla ve buna bağlı olarak yaşanan çatışmalarla açıklanır” (Schwind, 2004). Değerler

çatışması, yabancının göç ettiği ülkede uyumsuzluk adı altında su yüzüne vursa da aşırı sağ kesimlere yakınlık gösterme uyumu ruhsal olarak zorlaştırmaktadır. Yabancı düşmanlığı kavramını aşan, “İkinci Dünya kavramlarını dikkate alma ve mevcut gelişmeleri daha iyi açıklayan eski terminolojiye geri dönme” (Tulun, 2019) eğilimi ise, edebiyatı da sarsan siyasi bir tevessülü ortaya koyar. Bu bağlamda, “Alman toplumunun içinde yaşayan azınlık grubunun ürettiklerini isimlendirmek için izlenen yol, ister istemez yazarları ‘öteki’ olma konumuna sürüklemektedir” (Saka, 2018). Eserlerin hangi ad altında yazıldığından ziyade nasyonalist faaliyetlere karşı çözüm önerileri geliştirmesi, daha önemlidir. Alman Dili ve Edebiyatı uzmanı Tom Cheesmann’ın, “birçok yazarın ‘azınlığın temsilcisi’ rolünü kabul ettiğini ya da bu rolü benimsemeye zorlandığını” (Cheesmann, 2007) belirtmesi, göçmen karakterinin anlamını yitirdiğini ortaya koyar. Almanya’da Türk olduklarını hiç çekinmeden dile getiren, Alman toplumunun dışlayıcı tavırlarını ürettiği savunmalarla kıran üçüncü kuşak, parçalanmış kimlik ve kültürel uyum sorununun bilincindedir. İkilemleri kaldırarak bir arada yaşamayı denese de çift kimliklidir. Ayrıca aidiyetsizlik duygusu içinde değildir ve çok kültürlü ortamda yaşamayı fırsata çevirmeye çalışmaktadır. Kimliklere vurgu yapmanın anlamsızlığına dikkat çekerek, yapıcı söylemler geliştirmektedir. “Kültürel kimliğe saygının ve bu kimliğin tanınmasının çok önemli, belirleyici bir insani unsur olması” (Taylor, 2006); (Temizkan, <http://www.academia.edu>) farklı azınlık gruptan insanların toplumsal birlikteliğini, farklılıkları olduğu gibi kabul etmenin de uyum içinde yaşamayı kolaylaştırmaktadır. Alman ve Türk toplumunun kendilerine özgü davranış biçimleri olsa da üçüncü kuşağın verdiği uyum mücadelesi azımsanmayacak kerte de büyüktür. Anadolu insanının öz değerleriyle farklı koşullarda yaşadıkları yine onların kalemiyle daha keskin anlatılmak durumunda kalmıştır. Çünkü örtük ya da aleni yaşanan şiddet, uyum sürecinin işlemlerini engellemektedir. Zaimoğlu, Noyan Er ile yaptığı bir söyleşide göçmenliğe bakışı şöyle aktarır:

Göçmenlerle ilgili şüpheleri olan bu insanlara Nazi muamelesi yapılmasını çok acı buluyorum. Burada bahsettiklerim tabii ki Pegida ve AfD destekçileri değil. Yalnızca bir buçuk milyon göçmenin Almanya’ya yerleşmesi durumunda toplumsal anlamda bir değişim yaşanacağını fark edenlerden bahsediyorum (Zaimoğlu, 16.10.2015).

Aydınlanma çağında bile böylesine öteki görülmeyen yabancı, bugün oldukça fazla sorgulanmaktadır. Nazan Aksoy’un dün-bugün bağlamında değerlendirdiği ‘yabancı’ sorgulaması, siyasal dayanaklıdır. Aksoy’a göre, “yabancı kavramı Batı’da öteki kavramıyla somutlaşıp, reel politikaya sınımsız bağlı” (Aksoy, 1993) bir şekilde bugün ortaya çıkıyor.

Halk arasında kısmi bir katılım görülse de Mölln ve Solingen katliamları sonrasında düzenlenen yabancı düşmanlığını protesto yürüyüşüne başbakanın katılmaması, “Avrupa’nın farklı uluslardan kurulu bir Avrupa olamayacağı” (Aksoy, 1998) görüşünü doğrular. Alman toplumunun kendine benzemeyene hasım gözüyle bakması, Türk gençlerini tahrik eder. Onlar da uğradıkları şokla guruplar oluşturmaya, başlar. Öteki’nin farklılıklarını zenginlik sayma yerine, onun kendine benzemesini bekleyiş, Michel Wieviorka’ya göre, “sanayi ve refah yapısının zayıflaması, ulusal kimliğin belirsizleşmesi” (Aksoy, 1998) ile örtüşür. ‘Ben ve öteki’ni karşı karşıya getiren bu anlayış, doğal olarak ırkçılığın yayılmasına neden olur. Bu hususta çok sayıda mağduriyetin yaşandığı bilinmekle birlikte Zygmunt Baum’un, “modernite ile ırkçılık arasında” (Aksoy, 1998) bir bağın olabileceği savı da doğrulanır. “Yeni bir öteki’nin hikayesi” (Aksoy, 1996) ile başlayan edebiyat, Zaimoğlu’nun, insanların hor görülmesine karşı geliştirdiği çağrı, tehdit unsurlarını azınlık problematiğine formüle etme edebi anlayışıyla değişir. Duyarsızlığa karşı gösterdiği tepki, “globalleşme sahnелendiği yerde infilak etmek durumunda” (Tageszeitung, 2003) diyecek kadar soğuktur. Güvensizlik ve şüphe yabancıyı psiko-nörotik hastaya çevirmesiyle üslup sertleşecek; diğer yabancıların da yoğun kullanımıyla sembolik, jargonlu bir alt dil gelişecektir. Bu çerçevede Zaimoğlu’nun, modern argo ağzının türlerini yabancı kültürlerin melez lehçeleriyle yoğuracak, “söyleyeceğini imgelerle yumuşattığı” (Can, 2017) görülür. Sosyal gelişmelere paralel olarak gizli kod ve göstergelere kazandırılan anlamlar, “bir çırpıda söylenen noktasız virgülsüz ifadelerden, rastgele duraklamalardan ve doğrulayıcı göndermelerden “(Zaimoğlu, 1995) oluşsa da kültürel bir arayışla tanımlanamaz. Dilbilimci Heike Wiese’nin *Mahalle Almancası* (Kiezdeutsch) olarak tanımladığı ve Türklerin çoğu yerde konuştuğu bu dil kendine özgüdür.

Türkçe kelimelerin Almancalaştırılmasıyla Almanca’da yeni bir diyalekt oluşuyor. Her dilde olduğu gibi, Almanca da tek bir çeşit değil. Tek bir Almanca yok, dilin içinde çeşitli stiller, lehçeler, konuşma şekilleri mevcut. Hepimiz Almanca’yı yerine göre farklı şekillerde konuşuyoruz. Almanca, bu çeşitliliği bir araya getiren bir üst kavram. Eğer bu dile yeni bir diyalekt eklenirse, elbette çeşitlilik artar... Mahalle Almancası yanlış konuşulan Almanca değil, Almanca’da yeni bir diyalektir (<http://www.haberler.com/almanca-da-mahalle-acilimi>).

Türkiye’de *Almanca*, Almanya’da *yabancı* kimlikleri dışında kuşakların sorunları en az, “anadillerinin ve gerçek yurtlarının hangisi olduğu, kökenlerinin nereye uzandığı” (Oralış, 2001) yanı sıra iki toplumu

da yakından ilgilendirmektedir. Rap ve Hiphop kültürünü de içine alan değişimler, sezgiden ziyade önyargıdan bunalmayı duyurduğu için Zaimoğlu, “paradoksu andıran söylenmeler, romantik ve şiirsel gerçeklikle Almanların yaşananlara özgü çelişkili tutumunu deşifre eder” (Erker/47, 2004). Yazarın bir söyleşide, “*Kanak Atak* lobi politikası yapmaz, konformist göçmen politikasından kopar; hücumla dönük bir biçim ve içerikle geniş bir kamuoyuna hitap etmek ister. Toplumsal ve siyasal koşullarının adını koymaksızın Almanya’dan yakın, tanınma ve hoşgörü dileyenlere meydanı bırakmamanın zamanı geldi” (Güvercin, 12.09.2013) cümleleriyle özetlediği yeni anlatım tutumu, Almanya’da doğmuş, toplumsallaşma sürecini ve göçmenlik konumunu aşmış bir kuşağı dinlemenin doğru olacağını düşündürmektedir. Dilbilim uzmanı Christina Nord, yazarın bu tavrını şöyle özetler:

Yazar göçmen yazını klişesini ortadan kaldırıyor ve göçmenlerin altında ezildikleri sözde kültür şoku öykülerine son noktayı koyuyor. Zaimoğlu’nun kahramanlarının sorunu, iki kültür arasında yaşamak zorunluluğundan değil, Almanya’da karşı karşıya kaldıkları dışlanmadan, toplum dışına itilmekten kaynaklanıyor (Nord, 19.09.200).

Dünya giderek küçülüp ötekine olan ilgi artarken, “gençlerin merkez çevre karşıtlığında kendini dışa vuran öteki konumu” (Karakuş, 2001) iki topluma da uzak düşmeyi gösterir. Örneğin sözlerin sert, ifadelerin argo ağırlığı *Abschaum*’da (1997) belirginleşir. Sosyal çevrede karşılaştığı aşağılanmalar ve şiddet nedeniyle toplum dışı düşmüş Ertan Ongun’un gerçek hikayesini işleyen eser, beden ve ruh sağlığı bozulmuşluğu örnekler. Sürekli öteki görülmenin ve ağır ithamların ürettiği travma, Ertan’ı karanlık bir dünyaya sürüklemiştir. İnsanı öğüten bu çekici dünya çetelerce yönetilmektedir. Gangster Ertan (25) bir şekilde bağımlı hale gelmiş, suça bulaşmış, fişlenmiş binlerce Türk’ten sadece biridir. Almanya gerçeğinin öteki yüzünü, “Bu arada beni anlayan iki şey var: Biri bu lânet olası ağrı kesici, biri uyuşturucu. Bu ikisi arasında gidip geliyorum” (Zaimoğlu, 1997) ile özetlerken, aslında o yeni kuşakların içinde kaybolduğu bir karadelikten bahsetmektedir. Farklı adlarla bugüne taşınan edebiyat, göçmenliğin sona erdiği temasıyla, “sosyolojik ve içeriksel bir kavramsallaştırma, kültürlerarası yazın kavramı” (Sakallı, 2006) nitelemesiyle daha iyi anlaşılmaktadır.

B. Almanca Türk Edebiyatı

1. Almanya’da Edebiyat Denemeleri

Bugün itibariyle Almanya’da dört kuşağı oluşturan Türkler, 1960’lı yıllarda bu ülkeye gelmeleriyle birlikte bir edebiyatı başlatır ve giderek geliştirir. Aralarında Almanca bilen sanatçıların da bulunduğu ilk kuşak Yüksel Pazarkaya, Bekir Yıldız, Aras Ören, Nevzat Üstün, Güney Dal, Fakir Baykurt, Habib Bektaş, Şinasi Dikmen, Yaşar Miraç, Fethi Savaşçı gibi yazarlardan oluşur. Daha çok dil sorunu, özlem, acı, umut ağırlıklı gurbete özgü konulara değinilirken, eserler Türkçe ve Almanca doğar. Aktif iletişim kuramayan, memleketini özleyen, ayrımcılığa uğrayan, uyum sorunu yaşayan, kısa sürede ülkeye dönme ideali, mağdur kimliğiyle bir edebiyatın temellerini atar.

Petrol kriziyle (1973) birlikte Almanya’nın ekonomik sorunlarının da artmaya başlaması, işçilerin sosyal haklarını alarak ülkeden ayrılabilirlikleri yönünde yasal düzenlemelere gidilmesini getirir. Bu gelişme ikinci kuşağın arafta kalmasını başlatır. Binlerce aile Türkiye’ye dönmeyi tercih ederken, geride kalanlar katlanan sorunları göğüslemek zorunda kalacaktır. İlk kuşağa göre daha iyi iletişim kurmaya, dil sorununu aşmaya, çocuklarını okullara göndermeye eğilimli olsa, sosyo-kültürel sorunları aşma bilincine varmışsa da iki kültür arasında bocalama yaşar. Zafer Şenocak, Saliha Scheinhardt, Renan Demirkan, Alev Tekinay, Dursun Akçam, Nevfel Cumart, Kundeyt Şurdum gibi ikinci kuşak yazarlar, bu süreci ‘yurtsuzluk’ motifiyle anlatır. İstasyon, tren, kuş, mektup gibi motiflerle iki ülke arasında bağ kurmaya çalışırken, Almanya’nın acısı ‘ikinci vatan’ algısına dönüşmeye başlar. İki dille büyüyen bu kuşak, nereye ait olduğunu kestireme kaygısıyla arada kalmışlığı ve kimlik arayışını sorgulayarak bir sonraki kuşağa, “kültürlerarasılık üzerine Almanca yazabildikleri için Alman toplumunun ilgisini çekmeyi başarmış olma” (Asutay, 2014) mirasını bırakır.

Umut ve zenginleştirilmeyi bekleyen bir miras devralan üçüncü kuşak, 1980’li yılların ortalarında Almanya’da okula devam eden Türk çocukların sayıca artmasıyla şekillenir. “1987 yılında Türk öğrencilerin % 7,1’i lise (Gymnasium) dengi bir kurumda öğrenim görmesi” (Türk Alman Diyaloğu, 1990), hemen hepsinin meslek edinmesi, iş hayatına atılması, üniversite öğrenimine yönelmesi, yerel yönetimlere hatta aktif siyasete katılması, onlarda Almanya’nın ikinci vatan algısını güçlendirir. Küresel kültürün etkisiyle Alman toplumuna uyum kolaylaşmıştır. 1990’lara kadar üç kuşağın kök saldığı Almanya’ya, yeni kuşağın yazarlarınca ne vatan özlemi, ne de kimlik bunalımı içine girer. Alman kültürüyle büyümüş, iki kültürü özümsemiş olmaları, onları yeni konulara zorlar. Emine Sevgi Özdamar, Yade Kara, Zehra Çırak, Feridun Zaimoğlu gibi yazarlar ve Fatih Akın gibi sanatçılarla şekillenen bu kuşak, ebeveynlerinin hikâyelerini, kriminal olayları, toplum dışına düşmüş insanların öykülerini, sokağın kirlenmiş yaşantılarını, arka sokak fantezilerini önemser. Eserlerin kurmacası eleştiri ve alay ile zenginleşir; metinler atasözleri, deyimler ve

şiiirlerle harmoni kazanır. *Göçmen Edebiyatı* (Migrantenliteratur), *Konuk İşçi Edebiyatı* (Gastarbeiterliteratur), misafir işçiliğın sona ermesiyle de *Almanca Türk Edebiyatı* (Deutsch Türkische Literatur) çerçevesinde kaleme alınan eserler, söylemi bozuk bir dille ifadeye taşır. Diğer bir deyişle, hemen bütün değerlerin hızla yozlaştığı 21. yüzyılda değişimlere koşut olarak edebiyat da konu ve anlatım biçimiyle değişir.

2. Feridun Zaimoğlu – Almanca Türk Edebiyatı

2.1. Yazarın Biyografisi

Feridun Zaimoğlu, 1964'te Bolu'da doğar. Almanya'ya ana kucağında geldiğinde henüz beş aylıktır. Ailenin iki yıl kaldığı Berlin'i hiç hatırlamaz. Baba Metin Zaimoğlu'nun yeni bir iş bulmasıyla aile Münih'e taşınır. Böylece aile yeni çevrede daha sağlıklı iletişim kurabileceği yönünde umutlanır. Ancak oğul Zaimoğlu Münih'teki okul yıllarını, sokaktaki yalnızlığını, annesinin ördüğü el örgüsü kazaklar yüzünden aşağılanmalarını, öğrenme güçlüğü çektiği gerekçesiyle zor öğrenenler sınıfına (Sonderschule) gönderilmekten bir öğretmeni sayesinde kurtulduğunu asla unutmaz. Yabancıliğin ve sağlıklı iletişim kuramamanın acısını derinden hissetmesi, ona eline geçen her türlü metni okuma kararı aldırır. Çocuk yaşta edindiği deneyim onu erken olgunlaşmak zorunda bırakınca, Müslümanların siyah afro-Amerikan lideri Malcolm-X'i, profesyonel dünya ağır sıklet boks şampiyonu Muhammed Ali'yi ve dünya futbolunun kralı Pelé'yi idol alır. Onlar da toplumlarının alt katmanlarından gelmiş, yıldızlaşmış ve üzerlerindeki ağır algıyı ancak kırabilmişlerdi. Sanata duyduğu ilgiyle lise yıllarında çevredeki müzik guruplarıyla tanışan yazar, *Cinayi Şebeke* (Kartel) gurubunun üyeleriyle arkadaş olur. Gurup üyesi Ali'nin Almanya'da ezildikleri, dışlandıkları, kimsenin kendilerini duymadığı içerikli, tahrik edici konuşması onu derinden etkiler. Zaimoğlu, serzenişlerden aldığı kıvılcımla yaşananları gizlisi açığıyla anlatmanın yolunu bulmuştur. Ona göre yabancı görüldükleri ülkede biri çıkmalı; aşağılanmaya, dışlamaya ve şiddete karşı sesini yükseltmeliydi. 1990'lı yıllarda Türklere yaftalanan *Kanak*^{1□□} etiketini inadına sahiplenme onun için bir fırsat olur. Zor da olsa bütün ideali yaşadığı, dinlediği, gördüğü her şeyi olanca açıklığıyla yazmadır. Tıp ve sanat öğrenimi gören Zaimoğlu, okul yıllarında yaşadığı ezikliğin, yabancı bir toplumdaki gelmesinin, uyum sağlayamama gerekçesiyle hakir görülmenin acısını çıkartacaktır.

1 **Kanake:** Aşağılık insan anlamına gelir. Önceleri Polinezya yerlilerine verilen bu ad, sonra İtalyanlara, Türklere yabancı çoğunluğu oluşturmasıyla da onlara hakaret amacıyla kullanılır ve yerleşir. Aşağılama anlamı dikkat çekse de mevcut düzene boyun eğmeyen, uyruk pususuna düşmeyen insanları simgeler. “Bu kirlenici yapay kelime kimlik belirleyici bir şifre haline gelir” (Bkz.Zaimoğlu, 1995, s. 17) Not. Çalışmada yararlandığım Almanca/İngilizce eserlerden yapılan alıntılar tarafımdan Türkçeye çevrilmiştir.

Öğrenim gördüğü Berlin Üniversitesi'nin önünde katıldığı bir eylemde polis tarafından darp edilmenin hesabını çok sayıda edebiyat ödülüne, fahri doktora payesine lâyık görülmesiyle, *Almanya Sanat Elçisi* sıfatıyla İtalya'ya görevlendirilmesiyle soran yazar, Halen Kiel'da yaşamakta, yazarlık ve gazetecilik yapmaktadır.

2.2. Yazarın Eserleri

Kanak Sprak (1995), Abschaum (1997) Koppstoff (1998), Liebesmale scharlachrot (2000), Kopf und Kragen (2001), German Amak (2002), Leinwand (2003), Drei Versuche über die Liebe (2004), Zwölf Gramm Glück (2004), Othello (2004), Leyla (2006), Rom intensiv (2007), Schwarze Jungfrauen (2008), Liebesbrand (2008), Hinterland (2009), Ruß (2011), Mietmaler (2012), Isabel (2014), Siebentürme Viertel (2015), Evangelio (2017), Die Geschichte der Frau (2019)

Göç dalgaları insanı 21. yüzyılda da sürüklemeye, dolayısıyla göç ve göçmenlikle ilgili eserler kaleme alınmaya devam etmektedir. Bu bağlamda Feridun Zaimoğlu da eserleri ve sanat anlayışıyla makalelere, tezlere taşınmaktadır. İlknur Gürpınar (2006), Arzu Tekin (2007), Üzeyir Duru (2011), Neslihan Akdemir Kaplan (2015), Aslı Koç'un (2019 farklı yaklaşımlarla yüksek lisans çalışmalarına aldığı yazar, Özber Can (2007), Mune Savaş (2011), Meryem Nakiboğlu (2015) tarafından doktora çalışmalarıyla incelenmiştir. Zaimoğlu göçmenlik olgusunu değiştiren çok yönlü söylemiyle edebiyat çevrelerince kabul görmüş; *Koppstoff* (Kafa Örtüsü) (2000), *Leyla* (Leyla) (2009), *Liebes brand* (Aşk Yanığı) (2010) adlarıyla üç eseri Türkçeye çevrilerek Türk edebiyatına da zenginlik katmıştır.

2.3. Yazarın Ödülleri

Zaimoğlu okuma seansları, konferansları, söyleşileri, uyarlama oyunları, hikayeleri ve romanları ile 25 yılda büyük bir sempati kazanmıştır. Yabancı kökenli yazarlar arasında en fazla ödüle lâyık görülmesi, söyleminin anlaşılabilirliğini doğrulamaktadır. Yazarın ödülleri şöyle özetlenir:

- 1997 - civis Hörfunk- und Fernsehpreis, zusammen mit Thomas Röschner für den Beitrag "Deutschland im Winter - Kanakistan. Eine Rap-Reportage"
- 1998 - Drehbuchpreis des Landes Schleswig-Holstein
- 2002 - Friedrich-Hebbel-Preis
- 2003 - Preis der Jury beim Ingeborg-Bachmann-Wettbewerb in Klagenfurt
- 2004 - Gastprofessur an der Freien Universität Berlin

- 2004 - Adalbert-von-Chamisso-Preis
- 2005 - Villa-Massimo-Stipendium, Hugo Ball-Preis der Stadt Pirmasens
- 2006 - Kunstpreis des Landes Schleswig-Holstein (gemeinsam mit Jochen Missfeldt)
- 2007 - Einladung Mülheimer Theatertage des Stücks “Schwarze Jungfrauen”
- 2007 - Grimmelshausen-Preis
- 2007 - Carl Amery-Literaturpreis
- 2008 - Corine Internationaler Buchpreis
- 2010 - Jakob-Wassermann-Literaturpreis
- 2010 - Kulturpreis der Stadt Kiel
- 2012 - Preis Literaturhäuser
- 2013 - Literaturpreis FORENIA (Italien) für den ausländischen Schriftsteller des Jahres
- 2015 - Mainzer Literaturpreis (Mainzer Stadtschreiber)
- 2016 - Ehrenprofessur des Landes Schleswig-Holstein
- 2016 - Berliner-Literaturpreis

3. Feridun Zaimoğlu’nun Sanat Anlayışı

Almanya’nın cezbedici görünümü, en azından Türkler için tabloya yansıyan gerçeğiyle aynı değildir. Irkçı anlayışlara, Türkiye ve Türk karşıtı guruplara duyarsız kalınması, Alman toplumu ve Türkler arasında iletişimi zayıflatmakta, sokakları germektedir. Türklere ait ev ve iş yerlerinin kundaklanması, şiddetin diğer ülkelere sıçraması endişeleri artırmaktadır. Hemen bütün sorunların Türklere fatura edilerek şiddet ve tacizlere taşınması, siyasi iradenin tavrını eleştiriye, Alman toplumunu duyarlı olmaya çağırıyor gerektirir. Zaimoğlu’nun ciddiyet kattığı panorama, yazarlığı seçimiyle özgünleşir. Yazar, bir söyleşide bu kararlılığını şöyle özetler:

...Şarkı sözleri hakkında konuşuyorduk. Birden Ali, Türklerin Almanya’da ne kadar ezildiğine dair konuşmaya başladı. 2.5 saatlik bir nutuk attı. ‘Biz bu kadar didiniyoruz, sesimizi duyan yok. Bu Kiel çıkmaz bir sokak falan dedi. Tabii böyle terbiyeli de konuşmuyor. İnanılmaz küfürler ediyor. Dinledim, dinledim ve acayip daraldım. Ve hemen ertesi gün yazmaya

başladım. Hazırlıksız... Filtre etmeden... Klişeleşmiş dışlama ve aşağılama hatasını itirafa zorlamak Alman toplumu için olmayacak şeydi. Biz Almanya’da acayip bir kavganın içindeyiz. Asimilasyon kavgası sürüyor. Almanlar Türklere ‘Bize ayak uyduracaksınız. Size baktığımızda aynaya bakmış gibi olacağız’ diyorlar. Bu delilik. Karşı koyuyoruz. Benimki bireysel bir bakış açısı. Zorbalığa karşı tepki veriyorum... (Hürriyet-Pazar, 30.01.2005).

Uzun saçları, Doğu imajlı takıları ve takım elbisesiyle hemen fark edilen yazar, ezilmişlik duygusunu dışlanan ağızla kırmayı zorlar. Milan Kundera’nın *Kuramlar dünyası bana göre değil* anlayışı, “Bir tür metropol alt kültür dili” (Karakuş, 2001) sayılan *Kanakça*² ile gün yüzüne çıkacaktır. Ona göre Alman toplumunun saplantıya dönüşen yargısı ancak Türkler üzerinden işlenecek motiflerle kırılabilir. Zaimoğlu’nun karakterleri bundan dolayı kendilerini evinde hissetmeyecek, vatan duygusuyla ağlamayacaktır. Diğer bir deyişle, işlemedikleri bir suçun faili görülmek istedikleri için sertleşecek, Alman toplumunun kirli çamaşırlarını ortaya dökmekten çekinmeyecektir. Geleneksel ve modern arasında sorgulanmayı kabul etmeme, noktasız virgülsüz konuşmaları getirecek; orallık *Kanak Sprach, Abschaum, Koppstoff*’a yansıyacaktır. Ritimli, düzensiz yapı, argo, karmaşık anlamlı kelime ve cümleler, her kökenden yabancının benimsediği bir üslupla anlam bulacaktır. Çoğulcu toplum yapısının bu göstergeleri kimlik politikasına, pasaport ve köken sorunlarına, Almanların Türkleri ısrarla dinsel kimlikleriyle tanıma isteğine beklenmeyen tepkiler getirecektir. Daha ilk iki eserde önceki kuşakların söyleyemediğini repçi Abdurrahman (24) ve tezgâhtar Şükran (22) söyler. “Sana diyorum birader. Eğer seni selamlamak için elini uzatıyorsa, bir Alman için işler yolundadır ve sen bu ülkede bir bakıma kokuşuyorsundur...; Bir Türk kızı olarak çıkıp da edebî metinleri doğru telaffuz ettiğinde seni bir park saatiymiş gibi seyrediyorlar” (Zaimoğlu, 1995; 1998) benzeri yüzlerce ağır söz, *Kanak(e)* görülmenin bir sonucudur. Kırletici kasta dayanarak oluşturulan melez dilin tesadüfi ya da keyfi olmadığı ortadadır. “Türklerin 30 yıldan daha fazla süredir taşıdığı etiket sadece bir hakaret ifadesi değil, aynı zamanda ikinci ve öncelikle de üçüncü kuşak ‘göçmen işçilerin’ gururla taşıdığı bir kimliğin adı.” (Zaimoğlu, 1995) sadece bir ad değil, aynı zamanda

² **Kanakisch:** Ayrımcılık görmüş, aşağılanmış yabancılardan sokakta konuştuğu, argo ağırlıklı karmaşık dil. Almanca’yı zenginleştirdiği de düşünülen bu dil, edebiyat çevrelerinde önceleri eleştirilse de zaman içerisinde benimsenir ve bugünün gençlerine yönelik eserlerin yazımına öncülük eder. “Bu dil varlığı belirler: Kelimelerle tamamen özel bir fikir verilir” (Bkz. Zaimoğlu, 1995, s. 13).

yakalara iğnelenen etiketin yanlışlığına, ötekileştirilmeye karşı bir tepkidir. Üstelik kodları ve düşünce bağlamıyla, “aşkınlığı, daha çok gençlerin küfür yoğunluklu, kullanıcısının melez, problemli kişiliğinin bir aynası; kendini anlatmanın alaylı formları (Brunner, 2004) ile kendine özgü bir dile de sahiptir. Yazarın algısıyla, “Kanak aşağılanma duygusuyla, hata yapma ya da toplumun dışına düşme ürkekliğiyle yaşar... Bazıları sanki hastaymış gibi ruhsal bunalıma düşer” (Zaimoğlu, 1995). Ama neredeyse her şeyde yetkin olduğunu düşünmeye, yabancıyı keyfince algılamaya izin vermez. Türetme kelimelerle, kopuk ifadelerle Alman dilini bozar ve bu defa o anlaşılmayı bekler. Yazarın ilk eserlerinden alınan birkaç kelime ve bozuk yapı, çeviriyi zorlayan anlamlarıyla düşündürücüdür.

Bürgerdoofzappeliges, inner Süppkültür, Bubikopfhaarschnitt, Wohlstandswerbespruch, diese blonde Bund-Deutscher-Mädel-Auslese, Spiel-doch-deinen-Exotenbonus-aus-Allüren...” ; “...Sersem sepelek, altkültürhane, oğlan çocuğu saç kesimi, ışıklı refah tabelası, sarışın Alman kızı harmanı, göster-bakalım-egzotik-olmanın-özel numaralarını...” (Zaimoğlu, 1999; Zaimoğlu 2000)

Sanat anlayışını itilip kakılmaya, dışlamaya ve gizli asimilasyona tepki üzerine kuran Zaimoğlu, tematiğe aldığı göç olgusuyla soğuk müsebbip ve samimi davetli ilişkisini ayırt eder. Çokkültürlülüğün nasyonalist potada erimesine izin vermemesi ve her kökenden yabancının sesi olma kararlılığı onu *Malcolm-X* olarak andırır. *Kanak* etiketini bumeranga yapıştirarak geriye fırlatması, göçün yerleşikliğe dönüştüğünün bir kanıtıdır. Bugünün Avrupa’sında klişeleşmiş ideoloji, yabancı üzerinde baskı oluşturduğu için göçle doğan eserler buna kayıtsız kalamaz. Çünkü ideoloji, “gerçekliğin bir yanılması ya da yanılmaca değil, gerçekliğin bilinçteki görünümü veya izidir” (Üşür, 1997). Toplumsal düşüncüyü etkileyen siyasi yanlılık, Zaimoğlu’na insani gelmez. “Çizmeli Naziler politik gerçekliğin sadece bir kısmı. Asıl karıştırıcı politikanın bazı seçkin öncüleri” (Zaimoğlu, 2000) izahı, şiddet eğilimlerini akılda tutmaya yarar. Konuşmacılar duydukları öfkeyle Türkçe düşündüklerini Alman dilinde argo karşıtlıklarıyla söylemesine müdahale etmez. Azınlık duygusuyla yaşamak istemeyen, “kültürel bir bağlılık aramayan Kanaklar” (Zaimoğlu, 2004) çifte dışlanmışlığa razıdır. “Toplumsal stereotipleşme” (Hecht, 2004) karakterleriyle ilk üç eser, hayatın kıyısında yaşamayı ve sorunların odağında görülmek istemeyen insanı öne çıkarır. Onlar arasında Ertan Ongun’un, “Polis nezdinde sen değişmeyen yalancısın, sen Kanaksın, sen onun gözünde parmaklıklar arkasında olması gereken cezası önceden verilmiş birinden öte değilsin” (Zaimoğlu, 1997) sözleri, mimlenmiş olmayı işaret eder. Yazarın mağdur düşmeyi ve mağdur düşüreni

sorgulaması, mimlenmişliğe karşı bir başkaldırıdır. Eserlerinde kullandığı dil ile Almanca'nın kalıplarını, gramerini bozan yazar, “Göçmenlerin kullandığı aksanı, sokak ağzını, argoyu estetize ederek bütün suçlamalara karşı ‘delikanlı’ bir tutum takınarak, göçmenleri küçük görmeye meydan okur” (Salim, <http://www.yenihayat.de>). *Kafa* Örtüsü’nde Nesrin (24), Suzan(29), Belhe (30), Zeynep (28), Nilüfer (36), Sevda (24) birbirlerini tanınmasalar da aynı dille meydan okur.

Söylediklerim usta, ultra ılımlı liberalizme, bunların süs oyunlarına, jet sosyetelerine, sosyete bebelerine... En kutsal Kanak, en pis Kanak... Sözleri kopuktur, Bedenleri arızalı... Türk, sakın küstahlaşayım deme... Almanya kazık bir lokal... Kokusu, tadı, görünüşü, taze kokulu bir naneli lolipop... Çapaçulluk ülkesi... Alaman, boyundan büyük lâf eden sefil... Onlar için biz Kanaklar eğlendiriciyiz, bohem ya da gaddar sefalet hayatı gibi... Kanake, çalılıklarda hula hula dansı yapan kız, burnunun dibinde bir süper indirim paketi... Kanake, ekonomik nedenli kaçak ya da karnı aç asalak... Bir çeşit eğlence... (Zaimoğlu, 2000)

Görüldüğü gibi Türk insanına atılan çamur sıçramış, Almanya’ya ve Alman kimliğine yapışmıştır. Dili böylesine akıcı, film sahneleri değişkenliğinde, bozuk yapıda anlam üretmeye zorlama, heterojen toplum yapısına dönüştüğü halde azınlık toplumun kültürünü olduğu gibi kabul etmemeye dayanır. Bu yeni üslûpla hakkını arayan, çözümün içinde olmayı isteyen bir kimlik çizilir ve yazarı, “sosyal romantik” (Die Zeit, Nr. 14/2004) bir sanatçı olarak tanımlar. Örneğin, okuru ölüm bekleyişine çeken esprileri ve siyasal çekişmeler arasında yabancı umutsuzluğunu işleyen *German Amok* (2002) kıyıda sürdürülen yaşantılara, sanat eleştirilerine ışık tutar. Ana karakter başarısız ressam, bir yanda modern toplumda var olma, diğer yanda kendi kültür anlayışıyla fenomen olma uğraşı verir. “İrticâi ve kültürel olarak tutucu bir eylem kitabı” (Die Zeit, 14.11.2002) sayılan eser, yenik düşme motifiyle de olsa yabancının, “kendini dışa vuran öteki konumu” (Karakuş, 2001) özgünlük gösterir.

4. Feridun Zaimoğlu’nun Söyleminin Eserlerine Yansıması

Üçüncü kuşak yazarların yeni edebi dünya, özgün formlarıyla iki topluma da birbirlerini yakından tanıma fırsatı verir. Ayrıca farklı kültürlerle etkileşimle okurun ufkunu genişletir. Onlar arasında Feridun Zaimoğlu, kuşak değişimlerini en etkin şekilde tema edinmesiyle diğer yazarlardan ayrılır. “Avrupa’nın dışındaki yabancı, Avrupa’nın içindeki, tarihi süreçte sürekli değişen yabancı, insanın içindeki yabancı” (Kristeva, 1990) içselleştirmesi gibi yabancının tıpkı içinde bulunduğu sosyolojik yapıya uyum göstermesi gibi kendi kültürüne

özgü davranışlar göstermesi doğaldır. Durduğu ve görüldüğü yer, neleri önemsemesi, nelere tepki vermesi gerektiğine göre değişse de yabancılığı aşmalıdır. Bu yanıylı Zaimoğlu'nun karakterleri doğup büyüdüğü yerde ne kaçış yolları arar, ne de kaybolmak ister. "Almanya'nın dışlayan önyargılarına, kaderlerine boyun eğmedikleri gibi azınlık psikolojisini de kabul etmez" (Can, 2008). *Abschaum*'un (1997) ana karakteri gaspçı Ertan, yazarın *Kanak Sprak* adlı eserini okuduktan sonra sözcüsünü bulduğunu düşünür ve Almanya'daki varlığını açıkça anlatmaya karar verir. Bağımlı Ertan'ın birkaç cümleye sığdırdığı sokak kirli, belâlı ve bitiricidir. "Sana mevzuyu tertemiz anlatacağım. Benim satıcım sensin. Git ve bunu sat!.. Bir arkadaşım öldü, Faruk, onun için Kemâl ile birlikte mutedil bir cenaze merasimi yaptık..." (Zaimoğlu, 1997) Şiddet, hüzn, kahr ve küfürlere yansımış, huzur anlamını yitirmiştir. Genç kuşağın bir üyesi olarak 'uyumsuz' ithamları arasında dili kreolleştirir, kavramları bozar. Alman Fink Dergisi'nin, "Karakterler artikel ve edat eksiltmeleri yaparak ne Alman ne de Türk gruplarına ait olduklarını hissediyor. Bu karma dil olsa olsa onların sosyo-kültürel kimliklerinin sembolüdür." (www.fink.de) değerlendirmesi, bir sonraki kuşağın tavrını merak ettirmektedir.

Mektup roman türündeki *Liebesmale Scharlachrot* (2000) üçüncü kuşağın yakın çevresiyle kurduğu iki yönlü iletişimi duyumsatır. Serdar'ın duygusal, Hakan'ın gerçekçi kişiliği, aralarındaki söyleşiyi canlı tutarken, iki ülkeye yönelik derin özlemi de hissettirir. Serdar'ın, "Muhterem Dostum, Sevgili Hakan, Hristiyanların Sünnet Derisi Toplayıcısı" (Zaimoğlu, 2000) esprili hitabı, samimiyet dolu anıları hatırlatır. Ne de olsa hiç kimse öz kimliğinden kaçamamakta, kaçtığı yerde vatan kendini hissettirmektedir. Karşılıklı yazışma Serdar'ın Hakan'a yazdığı son mektupta anlam bulur. "Almanya'dan kaçıp vatana dönme isteğinde olan her Türk'e, kaynar suya kaynar suya bir yemek kaşığı hardal karıştırarak ayak banyosu yapmasını tavsiye ederim" (Zaimoğlu, 2000). Almanya'da tutunması zorlaşanlar Türkiye'de, anavatanda tutunması zorlaşanlar ikinci vatanda özlem giderecektir.

Gösterişli takıları ve tamirlik arabalarıyla Avrupa genelinde kontrast bir görünüm oluşturan Türkler, becerilerini yeni coğrafyada da gösterir. *Kopf und Kragen* (2001) onların türlü hayat mücadelelerini ele alır. Anadolu kültürünün zenginliğini hayallerle birleştiren kahramanlar alt kültür ve dış dünyanın alaylı sahnelerinde fenomen ve maskeli kimlikleriyle yüzleşmektedir. Yüzleştirmedeki amacını, "Çabucak oluşan düşüncelere, yüreklendirmelere ya da imalara alerjim olduğunu sürekli belirlemek zorunda olduğum için küçük ayrıntıları, detayları betimliyorum." (Zaimoğlu, 19.11.2001) ile özetleyen yazar, azınlığın önyargıya tepkisini eserin kapak sayfasında görselleştirir.

Kültürel çözülme ve çürüme üzerine bakışların atıldığı *German Amok* (2002) okuru adeta bir ölüm yolculuğuna çıkarır. Öfkeyle hareket eden anlatıcı, “anlaşılması güç batıl inançlara karşı nefret dolu bir başkaldırı, alternatifli bir üçüncü dünya coşkusu, daha iyi gelecek umuduyla egzotik bir anlayış” (Die Zeit, 47/2002) içindedir. Sanat öğrenimini kapağa ve içeriğe yansıtan resimleriyle *Leinwand* (2003) basit çizimlerle trajik olayları kriminal komedi tarzına taşır. Yazarın her biri bir gram çeken, oniki hikaye ile erkeklerin kaçamaklarını yakaladığı *Zwölf Gramm Glück* (2004), iki kültür arasında hırpalanan insanların arayışları üzerinde durur. Etik değerlerin ahlâki olmayanla iç içeliği insana özgü yanlıgıları açığa vurur. “Küçük anlık güzellikleri geçmek istemedim, insanın ihtiyaç duyduğu pudra şekerini de...” (Zaimoğlu, 21.04.2016) ifadeleri, insan doğasının değişimine bağlanır.

Shakespeare’in *Othello* trajedisinin bugüne uyarlanmasıyla doğan *Othello* (2004), yaşlı kale komutanı Mağripli Othello’nun Venedikli soylu bir ailenin kızı Desdemona’ya aşkı ve kıskançlık trajedisi üzerine kuruludur. Eşini delice seven siyahi Othello, yaveri Iago’nun yalan-iftira-kıskançlık üçgeninde beslediği gizli aşk tuzağına düşer. Desdemona kıskançlığa kurban giderken, Iago ihaneti hayatıyla öder. Irkçı bir algıyla kendinden olmayanı kurban seçme, bugüne yönelik bir gönderme motiftir. Zaimoğlu eseri bugüne uyarlama nedenini şöyle açıklar:

Bu ilk çeviri bütün politik gelişmelerin doğru bir versiyonu, kaleme alınmayan ahlâki değerler yoluyla orijinalin bir önemsizleştirilmesi... Orijinal olan üslubu ve anlamıyla beni asla ilgilendirmez... Yabancılıkla başa çıkılabilir, ama bu motif kendi yetersizliğini gösteriyor... Aynanın önüne dikilmek ve konuşmak kolay. Ama sorun ten rengine dayanıyor. Sorunlar çokkatmanlı... (Zaimoğlu, 2004).

Leyla’yı (2006) “*Bu eski zamanlardan bir hikaye. Ama eski bir hikaye değil.*” (s.7) sözleriyle takdim eden yazar, annesi Güler Hanım’ı *Leyla* adıyla romana taşır. Yoksulluğu geride bırakacak olmanın umudu, ona üç gün süren usandırıcı tren yolculuğunu unutturmuştur. Anadolu kadını metropole ayak basmış olsa da ilk yıllarında kurtlar sofrasına düşmenin çaresizliğini derinden hissetmiştir. Yabanda yabancı kadına çizilen yargıyla hayat daha da ağırlaşmış, özlem Türkiye’yi düşündürmüştür. Renan Demirkan’ın Üç Şekerli Demli Çay (schwarzer Tee mit drei Stück Zucker) adlı romanında, “1 saat 52 dakikaya sığdırılan değer yargıları ve iki kültür arasındaki çatışma” (Öztürk, 1995) ile genç kadına güç verdiği gibi aile yabancılik-yurtsuzluk sorunu arasında güçlü kalmaya kararlıdır. Misafirlerine ikramda bulunan Güler Hanım iki eksiği bir artı etmiş; vatana dönüşün imkânsızlığını elinin ağırlığında hissederek imâli bir hikayeye koyulmuştur. “*Bir kurt sürüsü açık arazide*

insan avlıyor... Bilgi yoksunları kurtların korkunun ustaları olduğunu düşünürmüş... Kurtlar ateşten çekinmez, sadece yanmamaya odaklanır. Gözleri gecenin derinliklerine dikilidir... Kurtlar avın, insanın çevresini sarar. Acımasızdırlar. Saldırısı, iteği, kapmaya hazır dişleri: Nasıl olur da avcılara kahrolası denir ki?... Kurtlara ancak dara düşünce feda edilen masumiyet nasıl kurban verebilir? Yem bu hayvanları kutsar... Önce şeftali, sonrasında kavun yemek daha iyi, çünkü kavun daha tatlı... Nefret etmek isteneceği için bu ülkeyi sevmek istiyorum. Kurdu okşayacağım, belki de sırtına uzanan eli ısırmayacaktır.” (2009, s.12, 8, 9, 525) Cefakâr anne ve baba türlü sıkıntılara katlanmak durumunda kalmış, yabancılıkları üzerinde dolaşan gözlerle kimi zaman av olduğunu hissetmiştir.

Rom intensiv (2007), yazarın ‘Sanat Elçisi’ olarak görevlendirildiği İtalya anılarını anlatır. Büyük bir ödül olduğu kadar ağır bir yük de getiren bu görev, Roma’da bir yıl yaşamak durumunda kalan bir Alman-Türk için hiç de kolay olmamıştır. İnanç değerleri ve cinsel monologlarıyla okuru şaşırtan *Schwarze Jungfrauen* (2008) kadın sorunlarını neoislâm ve neofeminist açıdan irdeler. Hayatın eğlenceli ve güzelliği üzerinde durma, ayrıcalıktan yana olmayı öteler. Değerleriyle yaşamının zorluğu, doğal bir yaşam savaşının içinde olmayı gerektirmektedir. Tiyatro formu bu eser, her şeyi onaylamayan, emin olmadığına Evet demeyen, iyi insanı oynamayan, cesaretli, uyanık, öfkeli, esprili, zeki, beş Müslüman kadının kendi kültürel değerlerinden taviz vermeksizin yaşama çabasını işler. Radikal bir tavırla konuşan kadınlar, hiciv-espri karışımıyla, “protestolarla, içine düşülen çelişkilerin arsızlığı” (Tageszeitung, 27.06.2006) aktarır. Yabancı kadına cinsel bakışı kırabilme kaygısıyla kullandığı ifadelerle eleştirilen yazar, modern toplum yaşamının o denli masum olmadığını, “Bana yöneltebilen önyargı terbiyesiz ve kısmen pornografik bir yazar olduğum, kitaplarımda kirliliğin öne çıktığıdır. Ama anlatının formal kriterleri yok ki...” (Die Zeit, 7. November 2002) ifadeleriyle açıklar.

Liebesbrand (2008) insanı aşk ve ölümün sınırında dolaştırır. Bir anlamda biyografik kesitlidir. Uğradığı kaza sonrasında söndürülen otobüsten melek görünümlü bir kadının yardımı ile kurtulan genç adam, ikinci bir yangına düştüğünü hissetmektedir. Bu defa kaza yarasıyla değil, aşk acısıyla kıvrınmaktadır. Yol boyunca iç çeken, dertlenen ve şaşkınlık yaşayan delikanlı, yaz tatilini geçirmek üzere 2006 yazında annesiyle birlikte Türkiye’ye gelen ve arka koltuktan orta koltuğa geçerek hayatta kalan Zaimoğlu’ndan başkası değildir. “Karanlık bastı, gün ağardı, ama sonrasında öldüm... Sana iyi geceler ve iyi uykular...” (Zaimoğlu, 2009) ile başlayan ve sonlanan roman, okuru ilk dakikalarda etkisi altına alır. Okur sanki kendisi kaza geçirmişçesine hemşireye bağlanır ve aşk yemini eder.

Prag, Budapeşte, Krakau ve Berlin'e yerleşen ayakkabı tadilatçısı, besteci, dolandırıcı gibi farklı yollardan geçim temin eden insanlar, *Hinterland*'da (2009) isteyerek yaşasalar da hiçbir durumda özlemini gideremez. "Onların içlerinde dolmayacak bir boşluğun oluşması ve tıpkı bir kaya yarığına düşer gibi tepe üstü çakılmış olmaları" (<http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/05.10.2011>) bir göçmen için unutulacak şey değildir. Göçle bir bağı kalmayan bölgede (Ruhr Havzası) madencilik geleneğine uygun bir aşk öyküsüne dayanarak kaleme alınan *Russ* (2011), göçmenlerin değişimlere ve zorluklara direnirken işsiz kalmasına ışık tutar. Sanayi bölgesinde ancak gişecilik yaparak hayata tutunabilen bir delikanlı, "öldürülen eşinin öcünü alma çabası ve iç çatışmaları" (Die Zeit, 18.08.2011) içindedir. Özlem, işsiz kalma ve öç şuur kaybına, beklenmeyen davranışlara yol açacaktır. Yabanda kaybolma riski her zaman var olsa da Zaimoğlu, bunun doğrudan kimlikle ilişkilendirilmeyeceğini düşünür ve şu tespitte bulunur:

Ben sadece Türk gibi düşünsem... Hepimizde o kadar çok farklı renkler var ki o yüzden sadece Zaimoğlu şudur ya da budur demek zor. Bu her insan için geçerli zaten ama bu demek değildir ki ben Türk payımı yadsıyorum, ben tam aksine Almanya'da bütün sorunları Türklere ve Müslümanlara yükleyen acayip insanlara büyük bir eleştiri getirdim. Benim için sahip olduğum Türk mayası büyük bir zenginliktir, vazgeçemem kesinlikle ve zaten o zaman eminim perişan olurum (Zaimoğlu, 12.01.2012).

Edouard üzerinden anlatılan ve bir aşk hikayesi olan *Der Mietmaler* (2012), sevgilisi aniden kaybolan bir ressamın ortada kalışını işler. Ressam onlarca bakımlı, güzel kadının arasında kalınca, neyi kaybettiğini anlamış ve ruhsal çöküntüye uğramıştır. Kadına bakışı arkaik, coşkun, türetme kelimeler, kadın portreleri, arka sokak ve bulvar tasvirleriyle birleştirir. "Komşu köydeki dul kadının portresi, tutkulu aşk hikayesiyle" (Süddeutsche Zeitung, 30.07.2013) aktarılarak, duygunun zaman-mekân tanımazlığı üzerinde durulur. Üslûbu taşrayı hissettiren eser, *Siebertürmeviertel* (2015) ile benzerlik gösterir. Altı yaşındaki anlatıcı, sadece bir köprüyle ulaşılabilen, eski anlayışlarla yönetilen ve eserle aynı adı taşıyan semtte (Yedikule) yaşar. Kiminin saygıyla karşılandığı, kiminin öç yemini ettiği, inanç değerlerinin çatıştığı semt, bir dizi çelişkisiyle Almanya banliyölerinden farklı değildir. İki ülke panoramasını kıyaslama imkânı veren eserle banliyö-kent yaşamı bağdaşmazlığı, insan doğasının değişkenliği örneklenir. Edebi macera, büyük bir beste, feminist bir bildiri formuyla okunabilen *Die Geschichte der Frau* (2019) gizlenmesi zor bir itirafı yeni bir insanlık anlatısının gerekliliği

halinde duyurur. Edebiyatın bu dönemde ulaştığı konum, alışılmış anlatım biçiminin ve kalıpların dışına çıkarak, toplumların kültürel özelliklerinden yola çıkarak melezliğe önem vermek olmuştur.

5. Sonuç - Tartışma - Öneriler

İnsanları, toplumları hatta ülkeleri etkileyen göç, farklı nedenlere dayanır. Ekonomik sıkıntılar, sosyal yetersizlikler, kuraklık, iklim koşulları, savaş ve siyasal nedenler bunlar arasında ilk sırada yer alır. Türklerin anlaşmaya bağlı olarak işçi sıfatıyla Almanya'ya göçü, ekonomik nedenlidir. Bir kaç yıl birikim yaparak ülkeye geri dönme düşüncesi, koşulların değişimiyle kalıcılığa dönüşmüş; işverenlerin yeni işçilere sürekli iş öğretme yerine mevcut işçilerin çalışma sürelerini iş kurumu mevzuatına uygun olarak uzatması, Türk işçilere Almanya'da daha uzun kalma yolunu açmıştır. Sosyal hakların verilmesiyle Türk işçiler ailelerini Almanya'ya aldirmaya başlamış; ağırlaşan ekonomik yük banliyölerde toplanmayı getirmiştir. Ancak ailelerle birlikte banliyölerde yaşama, zamanla Almanlar tarafından yatsınmış, ırkçı eğilimler bu tutumu fırsat bilmiştir. Daha çok Anadolu taşrasından ve banliyölerinden gelen Türkler hem kültürel uyum sağlama hem de kent kültüründe yaşama zorluğu içindedir. Ancak koşulların iki ülkede de değişmesiyle getto yapısından çıkma, dil öğrenme ve uyum sağlama çabaları elzem hale gelir. Aradan geçen 60 yıl sonra Türkler gerçek memleketlerinden kopmasa da Almanya onlar için ikinci vatan olmuştur. Ancak göç sadece Türk ve Alman toplumunu değil, göçle doğan Türk ve Alman edebiyatını da etkilemiştir.

Sosyolog Emil Durkheim, romanlara yansıyan bu gelişmeleri yabancıya karşı oluşturulan yargıya bağlar. Ona göre temel neden, “Topluluk ilişkilerinde veya zihinde çarpıtılmak suretiyle oluşturulmuş, gerçeklik yerini düşüncelere bırakmış, böylece tanımlanan toplum değil, toplumla ilgili düşünme biçimleridir” (Durkheim, 1985). Geçmişten bugüne klişeleşen bu anlayış, dilin sloganlaşmasına etki ederken, iyimserliğin kuşkuya dönüşmesiyle de örtüşmektedir. Duyarsızlaşma ve bilinci yozlaştırmasıyla, “tiksinti çağı” (Kökden, 1995); “oldukça süratli, acımasız, devrimci, avangard” (Solgun, 31.03.2006); “yeni bin Ortaçağ” (Eco, 1997) adıyla anılan bu çağ, yabancıların hayatını oldukça zorlaştırmaktadır. Buna rağmen yeni kuşak kültürlerarası duruma ve ayrıcalığa bağlı olarak sorunların kültür üzerinden işlenmesine razı değildir. Edebiyat bilimi yaklaşımıyla; “Bu insanların Alman ve Türk kültüründe önem arz eden farkları ortaya koydukları ve kendilerine atfedilenlere karşı çıkarak melez bir kimlik oluşturdukları göz önünde tutulursa, yaşadıkları durum daha çok ‘üçüncü bir alan’ içerisinde tanımlanabilir” (Hofmann, 2006). Söz konusu ifadeden hareketle, “kendi kültürel kökenleri ile içinde yetiştikleri kültürün etkileşimi sonucu oluşan

ara alan" (Kuruyazıcı, 2001) 'Kültürlerarası Edebiyat' adıyla tanımlanır. Konuların bu alanda şekillenmesi, karşılaştırmalı metinleri doğururken, gelişen kendine özgü tarz, kendi toplumsal gerçeklerini karmaşık yapı ve anlamlarla edebiyata taşıyacaktır. Yüksel Pazarkaya'nın öngörüsüyle, "İki binli yıllarda Almanya'daki Türk kökenli yazarların, kökene bağlı izlekleşme çizgisiyle, bundan salt bağımsız yazınsal çizgiyi sürdürecekleri görülmektedir" (Pazarkaya, 2001). Başlangıcıyla birlikte öngörülme de edebi adlandırmalar dönemin koşullarına ve göçmen karakterine göre değişmiştir. Geliştirilen göçmen yasalarıyla aile birleşimleri zorlaşsa da Almanya'nın sosyal, modern yaşam koşulları petrol kriziyle, Doğu Almanya ile birleşmesiyle, iş-üretim-ağır sanayi sektörünün profesyonel elemanlarla, teknolojinin robotlarla daralması, konut ve istihdam alanlarının yetersiz kalmasıyla oldukça değişmiştir. Yoğun nüfusu oluşturmalarına bağlı olarak bu değişimden daha çok Türkler etkilenmiş; ilk kuşağın acı çeken, özlem yaşayan, kimlik arayışına düşen karakteri, ikinci kuşağın arada kalmışlığı, üçüncü kuşağın göçmenlik anlayışı değişmiştir. 1960'ların *Konuk İşçi Edebiyatı*, *Göçmen Edebiyatı*, *Kültürlerarası Edebiyat* aşamalarına yükselmiş; üretilen eserlerin konu, üslup ve yapıları değişmiştir. Gözlem, söyleşi ve tespitler sorunun kültürel uyum olmadığını, siyasi duyarsızlık gösterildiğini, dolayısıyla göçmenlik olgusuna ciddi yaklaşılmadığını ortaya koymuş; edebiyat göçün kronolojik anlatımlarına yönelmiştir. Bu bağlamda üretilen eserler, çağın sorunlarının bir parçası olan göçmenliği bütün boyutlarıyla motiflere, izleklere taşır. Genel tepki doğal asimilasyona bırakılma, sıradan görülme, Türkiye karşıtlığı ve mimlenme üzerinedir. Oysa Türkler Almanya'daki konumlarına kendi çabaları ve entelektüel birikimleriyle gelmiş, kültürel uyumsuzluk geride kalmıştır. Onların ülkelerine dönmelerini bekleme, ırkçı eğilimleri ve terör odaklarını harekete geçirmektedir. Bu kirliliğe düşünce sokağın, dolayısıyla edebiyatın dilini kirletmiştir. Ev sahibinin tavrı romantik jelatinle kaplanmış macun kıvamında söylemlerle kırılmaya çalışılmıştır. Zira hümanist anlayış, dışlamayı değil insancıl kabulü önemsemektedir. Bumerangı geri döndüren, modern toplumda kuşakların kaybını görmeye yönelik çağrıdır. Çünkü yüksek ses tonu azınlık psikolojisini kırarken, yabancı ancak marjinalleşerek eziklik algısından kurtulabilecektir. Zaimoğlu bu edebi tutumundan dolayı bütün yabancılar tarafından sözcü olarak görülür. Onların aykırı ve edebe mugayir sözleri, tesadüfi ya da keyfi olmadığı için anlamlıdır. Almanya'nın savaş yıkıntılarından sıyrılıp ayağa kalkınmasında, gelişmesinde Türk işçilerin katkısı yadsınamayacağına göre onlar ne dışlanmayı, ne aşağılanmayı, ne toplum dışı düşürülmeyi ve ne de şiddeti hak etmektedir. Firmaları büyürken, Türk işçi ailelerine çikolata paketleri gönderen işverenlerin bugün 'karşılığını aldınız' mantığıyla hareket etmesi doğru görülemez. Bu sosyo-politik gelişmelere dayanarak tepkide değişim kaçınılmaz hale gelmiş; toplumsal yaklaşım ve duyarlılık edebiyatın söz

gücünü artırmıştır. “Giderek kimliksizleşen, şiddet eğilimli, öfkelerini çekinmeden söyleyen kimlik takıntılı, kendine bile yabancılaşan” (Can, 2007) üçüncü kuşak, kültürel değerleriyle anlaşılmayı beklemektedir. Yüksel Kocadoru’nun ifadesiyle, Almanya *ahlâk yalancılığı* tavrı ile yabancıyı oyaladıkça, edebiyatın eleştirel gücüne takılacaktır.

KAYNAKÇA

- Adıgüzel, Y. (2018). *Göç Sosyolojisi*, Ankara: Nobel Akademik Yayıncılık.
- Aksoy, N. (1993). *Batı ve Başkaları*, Birikim Dergisi, Ağustos, Sayı: 52. (s.10,12)
- Aksoy, N. (1996). *Almanya Edebiyatında Kadın Kimliği*, Birikim Dergisi, Mayıs, Sayı: 85. (s.33)
- Aksoy, N. (1998). *Almanya'da Yabancı Olmak*, Birikim Dergisi, Haziran, Sayı: 110. (s.61)
- Asutay, H. (2014). *Göçmen Edebiyatı*, İstanbul: Paradigma Akademi Yayınları.
- Eagleton, T. (1990). *Edebiyat Kuramı*, (İng. Çev. Esen Tarım), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bundeskriminalamt (2006), *Zweiter Periodischer Sicherheitsbericht-Zuwanderer als Täter und Opfer*, (Bkz. <http://www.bka.de/lagebericht>; Erişim. 20.10.2008) (411, 414)
- Brunner, E. Maria. (2004). *Migration ist eine Hinreise, Es gibt kein Zuhause, zu den man zurück kann*, Die andere deutsche Literatur, (Hrsg. Manfred Durzak und Nilüfer Kuruyazıcı), Würzburg, İstanbul Vorträge Königshausen&Neumann GmbH.
- Can, Ö. (2008). *Feridun Zaimoğlu'nun Koppstoff / Kafa Örtüsü Adlı Eserinde Kimlik Sorunsalı*, Bilim Kategorisi Olarak Kadın, Kadın Edebiyat Sempozyumu, 29 Nisan-02 Mayıs, Anadolu Üniversitesi, Eskişehir. (156-163) (s.156)
- Can, Ö. (2017). *Avrupa'da Marjinal Bir Kalem: Feridun Zaimoğlu*, International Journal of Language Academy, Volume 5, Spring, (451-464)
- Cesur Dönüş, Y. *Türkiye'den Almanya'ya Yapılan Göçlerin Oluşturduğu Göçmen Edebiyatı*, Sosyal Bilimler Dergisi/The Journal of Social Science, Yıl: 6, Sayı: 36, Nisan 2019, (439-450)
- Cheesmann, T. (2007). *Novels of Turkish German Settlement: Cosmopolite Fictions*, Camden House, USA.
- Çakır, M. (2012). *Türklerin Alman Kültüründeki İmajı*, (Ed. Zehra Gülmüş), Türk Alman İşgücü Anlaşması'nın 50.Yılında Almanya Türkleri, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları, Yayın No: 2581, Yurtdışında Yaşayan Vatandaşların Sorunları Araştırma Merkezi Yayınları Yayın No: 3.
- Durkheim, E. (1985). *Toplumbilimsel Yöntemin Kuralları*, Ankara, B/F/S Yayınları.
- Eco, U. (1997). *Ortaçağı Düşlemek*, (Çev. Şadan Karadeniz), İstanbul, Can Yayınları 2. Basım.
- Feyzioğlu, Y. (2008). *Göçün 47.Yılında Türk Edebiyatının Almanya'da Ulaştığı Aşama*, Die Gaste, Sayı: 4, Kasım-Aralık; (<http://www>.

- diegaste.de/gaste/diegaste-sayi413.html; Erişim:10.02.2019)
- Hofmann, M. (2006). *Interkulturelle Literaturwissenschaft*, Wilhelm Fink Verlag, Paderborn.
- Hecht, J. (2004). *Zur Inszenierung kultureller Stereotype bei Adel Karasholi und Feridun Zaimoglu*, Tübingen/Karlsruhe, (17-56) (s.48); (www.unidue.de,Erişim 20.04.2018); (www.researchgate.net, Erişim 20.04.2018)
- İlboğa, Emine U. (2009). *Almanya’da Türk Kökenli Gençler ve Şiddet Sorunu*, Erciyes Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi-Akademia, Temmuz); (Bkz. <http://iletisim.erciyes.edu.tr>) (1-19) (s.1)
- Karagöz, R. (2007). *Almanya Yeni Yurt, Son Göçün Anatomisi*, İstanbul: Fide Yayınları.
- Karakuş, M. (2001). *Sıra Dışı Bir Yazar: Feridun Zaimoğlu*, Gurbeti Vatan Edenler/Almanca Yazan Almanyalı Türkler, (Yay. Haz. Mahmut Karakuş, Nilüfer Kuruyazıcı), T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1. Baskı, 2659. (273-284) (s.275)
- Kristeva, J. (1990). *Fremde sind wir uns selbst*, Suhrkamp-Frankfurt.
- Kökden, U. (1995). *Tiksinti Çağı*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1. Basım.
- Kuruyazıcı, N. (2001). *Almanya’da Oluşan Yeni Bir Yazının Tartışılması*, Gurbeti Vatan Edenler/Almanca Yazan Almanyalı Türkler (Yay. Haz. Nilüfer Kuruyazıcı, Mahmut Karakuş), T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1. Baskı, 2659. (3-24) (s.24)
- Ladöe, J. (2005), *Ausländerkriminalität-Delinquenz und Devianz, türkischstämmiger Jugendlicher und Heranwachsender in Rheindorf-Nord*, Diplomarbeit, Fachbereich Sozialpädagogik, Fachhochschule Köln.
- Nord, C. *Schnodderbarock*, **taz**, Nr. 6249, (19.9.2000)
- Oralış, M. (2001). *Gurbeti Vatan Edenler*, Gurbeti Vatan Edenler-Almanca Yazan Almanyalı Türkler, (Yay. Haz. Mahmut Karakuş, Nilüfer Kuruyazıcı), 1. Baskı, Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları/2659. (35-50) (s.40)
- Öztürk, K. (1995) *Renan Demirkan’ın Üç Şekerli Demli Çay Adlı Eserindeki Kadın Figürlerin Kimlik Sorunsalı*, Gündoğan Edebiyat, Sayı: 15, Yaz, (s.97)
- Pazarkaya, Y. (2001). *Yazın Açısından İki Almanya’nın Birleşmesi-Türk ve Alman Topluluklarının Kaynaşmasında Ayrışım*, Gurbeti Vatan Edenler/Almanca Yazan Almanyalı Türkler, (Yay. Haz. Nilüfer Kuruyazıcı, Mahmut Karakuş), T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1. Baskı, 2659. (s.70) (61-71)
- Sakallı, C. (2006). *Türk Göçmen Yazınında Türk Kültürü İzleri*, Littera Edebiyat Yazıları, (Yay. Cengiz Erten), Ürün Yayınları, Ankara, Cilt: 18. (s.164)
- Salim, M. (1 Ekim 2011). *Almanya’da Göçmen Edebiyatı*, Yeni Hayat,

- (<http://www.yenihayat.de/kutur/almanyada-gocmen-edebiyati-2>); Erişim: 02.04.2013)
- Saka, N. (2018). *Almanya'daki Türk Göçmen Yazınına Kavramsal Bir Yaklaşım*, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Sayı: 22 (Özel Sayı), (1-14) (s.7)
- Sinanoğlu, O. (2004). Büyük Uyanış, Otopsi Yayınları, İstanbul, 7. Basım.
- Solgun, E. (2006). *Bir Ömrün 20. Yüzyıl Tarihi*, Radikal Kitap, Yıl. 5, Sayı. 263, (31.03.2006)
- Schiffauer, W. (2008), Migration, Jugendgewalt, İslam; Für eine Kultur des genauen Hinschauens. Ropörtaj: Claudia Mende (23.01.2008); (Bkz. www.Qantara.de; Erişim: 20.10.2008)
- Schwind, Hans D. (2004), Kriminologie, Eine praxisorientierte Einführung mit Beispielen, Kriminalistik Verlag, Heidelberg.
- Tarhan, N. *Göç ve Kadın*, (<http://www.donusumkonagi.net>; Erişim: 20.10.2019)
- Taylor, C. (2006). Modern Toplumsal Tahayyüller, (Çev. Hamide Koyukan, Metis Yayınları, İstanbul.
- Temizkan, Ö. *Kültürlere Karşı Çok Kültürlülük*; (<http://www.academia.edu/1744248>; Erişim: 22.03.2013)
- Tulun, Teoman T. (2019). *Almanya'da Aşırı Sağ Şiddet ve Terör Artıyor: Nasyonal Sosyalist Yeraltı (NSU) Terör Örgütü ve Sekiz Türk-Alman Vatandaşının Öldürülmesi*, Avrasya İncelemeleri (AVİM), Analiz No: 2019/24; (29.08.2019)
- Üşür, S. (1997). **İdeolojinin Serüveni**, Ankara, İmge Yayınları.
- Vassaf, G. (2000). Daha Sesimizi Duyuramadık, İstanbul Üniversitesi Bilgi Yayınları, İstanbul, 2. Baskı.
- Zamioğlu, F. (1995). Kanak Sprak, Rotbuch/Sabine Groenewold Verlage, Hamburg, 1. Auflage.
- Zaimoğlu, F. (1997). Abschaum, Rotbuch Verlag, Hamburg, 1. Auflage.
- Zaimoğlu, F. (1999). Koppstoff, Hamburg: Rotrbuch Verlag, 1. Auflage.
- Zaimoğlu, F. (2000). Kafa Örtüsü, (Alm. Çev. Metin Zaimoğlu), İstanbul: İletişim Yayınları, 1. Baskı.
- Zaimoğlu, F. (2000). Liebermale scharlachrot, Rotbuch Verlag, Hamburg, 1. Auflage.
- Zaimoğlu, F. (2003). Leinwand, Rotbuch Verlag, Hamburg.
- Zaimoğlu, F. (2004). Zwölf Gramm Glück, Verlag Kiepenhauer & Witsch, 1. Auflage, Köln.
- Zaimoğlu, F. (2004). Othello, (Bearbeitung von Feridun Zaimoglu und Günter Senkel), Verlagshaus Monsenstein und Vannerdat OHG, Münster.
- Zaimoğlu, F. (2006). Leyla, Verlag Kiepenheuer&Witsch, Köln, 1. Auflage.
- Zaimoğlu, F. (2007). Rom intensiv, Verlag Kiepenheuer&Witsch, Köln.

- Zaimoğlu, F. (2008). *Schwarze Jungfrauen*, Verlag Kiepenheuer&Witsch, Köln.
- Zaimoğlu, F. (2008). *Liebesbrand*, Verlag Kiepenheuer&Witsch, Köln.
- Zaimoğlu, F. (2009). *Hinterland*, Verlag Kiepenheuer&Witsch, Köln.
- Zaimoğlu, F. (2009). *Leyla*, (Alm. Çev. Vedat Çorlu), İmge Kitabevi.
- Zaimoğlu, F. (2010). *Aşk Yanığı*, (Alm. Çev. Nafer Ermiş), İmge Kitabevi.
- Zaimoğlu, F. (2011). *Russ*, Verlag Kiepenheuer&Witsch, Köln.
- Zaimoğlu, F. (2012). *Mietmaler*, Langen Müller Verlag, München.
- Zaimoğlu, F. (2014). *Isabel*, Verlag Kiepenheuer&Witsch, Köln.
- Zaimoğlu, F. (2015). *Siebertürmeviertel*, Verlag Kiepenheuer&Witsch, Köln.
- Zaimoğlu, F. (2017). *Evangelio*, Verlag Kiepenheuer&Witsch, Köln.
- Zaimoğlu, F. (2019). *Die Geschichte der Frau*, Verlag Kiepenheuer&Witsch, Köln.
- Zaimoğlu, F. *Göçün Ellinci Yılına Armağan*, Kültür-Sanat-Felsefe Dergisi, (Bkz.<https://www.sabahulkesi.com>; Almanyada Erişim12.01.2012)
- Zaimoğlu, F. (21.04.2016-Münchener Merkür)

Gazete ve Dergiler

- Die Zeit/Interview, (7. November 2002)
- Die Zeit, Nr. 47 / 2002.
- Die Zeit, Nr. 14 / 25.03.2004.
- Erker, 47/ 2004.
- Hürriyet-Pazar, (30.01.2005)
- Süddeutsche Zeitung, 30.07.2013.
- Tageszeitung-TAZ-Bericht, 2003.
- Tageszeitung-TAZ-Bericht, Z. 322, (27.06.2006)
- Türk Alman Diyalogunun Sorunları ve Perspektifleri, Goethe Enstitüsü Yayını, 1990.

Medya Kaynakçası

- Biröl E. (2013). Almanyada Faşizmin Ayak Sesleri, (Bkz. <http://www.gundem.be/tr>; 13.03.2013; Erişim: 11.01.2020)
- Bundeskriminalamt (2006), Zweiter Periodischer Sicherheitsbericht "Zuwanderer als Täter und Opfer" (Bkz. <http://www.bka.de/lagebericht>; Erişim. 20.10.2008) (s.414, 411)
- Feridun Z. (Deutschland Radio, 19.11.2001)
- Feridun Z. (2011). (<http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/05.10.2011>; (Erişim, 17.10.2015)
- Feridun Z. (<http://www.dw.com/tr>; (Erişim: 16.10.2015)
- Güvercin, E. *Porträt Feridun Zaimoglu. Vom gebildeten Kanakster zum Starliteraten*, (<http://de.qantara.de/inhalt/portrat-feridun-zaimoglu>; 12.09.2013; Erişim: 10.11.2019)

<http://www.fink.de>; (Erişim: 05.04.2012)

<http://www.arti49.com/zaimoglu>;(Erişim: 22.04.2018)

<http://www.haberler.com/almanca-da-mahalle-acilimi>; (Erişim: 07.08.2019)

<http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/05.10.2011>;(Erişim: 07.09.2019)