ISSN 0130-0741

HALKBİLİM
FOLKLORE

EDEBİYAT
LITERATURE

ANTROPOLOJİ
ANTHROPOLOGY

folklor/edebiyat

folklore/literature

Uluslararası Hakemli Dergi Yılda Dört Sayı Çıkar

A Peer Reviewed Quarterly International Journal

ISSN 1300-7491 **Cilt** - Vol. 31, **Sayı -** No. 124 - **2025/4**

124

Prof. Dr. Emel Kefeli Armağanı

folklor/edebiyat

folklore&literature

halkbilimi • edebiyat• antropoloji

folklore • literature • anthropology

ULUSLARARASI HAKEMLİ DERGİ / YILDA DÖRT SAYI ÇIKAR

A Peer Reviewed Quarterly International Journal

ISSN 1300-7491 / e-ISSN 2791-6057 DOI: 10.22559 CİLT: 31 SAYI: 124 2025/4

Yayıncı / *Publisher*

Uluslararası Kıbrıs Üniversitesi adına / *On behalf of Cyprus International University*

Prof. Dr. Erbuğ Çelebi

(Rektör / *Rector*)

Yayın Yönetmeni / *Editor*

Doç.Dr. Mihrican Aylanç

(maylanc@ciu.edu.tr)

Teknik Editör / *Technical Editor*

Metin Turan

(mturan@ciu.edu.tr)

Yönetim Yeri ve Yazışma Adresi / *Management center and communication*

folkloredebiyat@ciu.edu.tr

Uluslararası Kıbrıs Üniversitesi, Haspolat-Lefkoşa/ /*Cyprus International University, Nicosia*

Tel: 0392 671 11 11 - (2701)

***folklor/edebiyat*'ta yayımlanan yazılar**

Emerging Sources Citation Index (ESCI); TÜBİTAK ULAKBİM TR-Dizin; Milli Kütüphane/Türkiye Makaleler Bibliyografyası , Scopus; EBSCO, DOAJ, MLA Folklore Bibliography; Turkologischer Anzeiger; ERIH PLUS (The European Reference Index for the Humanities and the Social Sciences); Humanities and Social Sciences Index (Michigan University), CEEOL (Central and Eastern European Online Library); SOBIAD (Sosyal Bilimler Atıf Dizini); Eurasian Scientific Journal Index- ESJI ; TEI (Türk Eğitim İndeksi); Open Academik Journals Index OAJI, İdealonline Veritabanı; Genamics JournalSeek; Universityjournals; Elektronische Zeitschriftenbibliothek; International Innovative Journal Impact Factor (IIJIF); Scientific Indexing Services (SIS); Academic Resource Index/ResearchBib; Arastirmax -Scientific Publication Index; ISAM; Index Copernicus; AcademicKeys; DRJI Journal Indexed in Directory of Research Journals Indexing; ISI International Scientific Indexing ; Scilit; EuroPUB, JournalTOC's tarafından taranmaktadır.

Articles published in the Journal of ***folklore & literature*** are indexed in

Emerging Sources Citation Index (ESCI); TÜBİTAK ULAKBİM National Index (TR Index); National Library / Turkey Articles Bibliography; Scopus; EBSCO, DOAJ, MLA Folklore Bibliography; Turkologischer Anzeiger; ERIH PLUS (The European Reference Index for the Humanities and the Social Sciences); Humanities and Social Sciences Index (Michigan University); CEEOL (Central and Eastern European Online Library); SOBIAD Social Sciences Citation Index; Eurasian Scientific Journal Index- ESJI ; TEI (Index of Turkish Education); Open Academik Journals Index OAJI; IdealonlineDatabase; Genamics JournalSeek; Universityjournals; Elektronische Zeitschriftenbibliothek; International Innovative Journal Impact Factor (IIJIF); Scientific Indexing Services (SIS). Academic Resource Index/ResearchBib; Arastirmax -Scientific Publication Index; ISAM; Index Copernicus; AcademicKeys; DRJI Journal Indexed in Directory of Research Journals, ISI International Scientific Indexing ; Scilit; EuroPub, JournalTOC's.

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Türkiye Satış ve Dağıtım: Uluslararası Eğitim Öğretim Ltd. Şti.

Konur Sk. No: 36/13 Kızılay-Ankara, Tel: 0.312. 425 39 20

Baskı ve cilt: Başkent Klişe ve Matbaacılık, Bayındır Sokak 30/E, Kızılay-Ankara Tel: 431 54 90

folklor/edebiyat

Üç Aylık Bilim ve Kültür Araştırmaları Dergisi

Amaç ve Kapsam - Tarihçe:

1994 yılından beri Ankara'da çıkan ***folklor/edebiyat*** (İngilizce adı ***folklor/literature***) dergisi, 2008 yılı 58. sayıdan itibaren Uluslararası Kıbrıs Üniversitesi bünyesinde, uluslararası hakemli sistematikle, basılı ve elektronik nüshalarla yılda dört sayı olarak yayımlanmaktadır. ***folklor/edebiyat***, akademik alanda hazırlanan çalışmaların yer aldığı bir yayım olarak bilimsel araştırma yapan kurum ve kişilere katkı sağlamak amacıyla toplumsal hizmet sunan sosyal bir organdır. Dergide; folklor, edebiyat, antropoloji ve bu alanlarla bağlantılı dallardaki bilimsel, özgün ve nitelikli oldukları çift kör hakem sistemiyle onaylanmış araştırma makaleleri, bilimsel derlemeler ile kitap tanıtım ve eleştirileri değerlendirilmektedir.

folklor/edebiyat dergisi, Uluslararası Kıbrıs Üniversitesi tarafından yayınlanan açık erişimli çift kör hakemli bir araştırma dergisidir. Dergi, yüksek kaliteli teorik ve ampirik orijinal araştırma makalelerini ve analizlerini, dokümanları ve yorumları, uygulamaları veya uygulama tabanlı çalışmaları, eğitim çalışmalarını, meta analizlerini, eleştirilerini, değerlendirmelerini ve kitap incelemelerini kabul eder.

Dergiye yayımlanmak üzere teslim edilen metinler Türkçe veya İngilizce yazılmış özgün bilimsel çalışmalar olmalıdır. Dergiye gönderilen makaleler amaç, kapsam ve yeterlilik kriterleri bakımından Öndenetim Kurulu, editör tarafından değerlendirilerek uygun bulunanlar -gerekli durumlarda- alan editörlerine yönlendirilmektedir. Kör hakemlik uygulanarak en az iki uzman hakem görüşü ile makale inceleme aşaması tamamlanmaktadır. Dergiye gönderilen makalelerin içerikleri özgün, daha önce herhangi bir yerde yayımlanmamış veya yayımlanmak üzere gönderilmemiş olmalıdır. Makaleler, araştırma ve derleme başlıkları altında yayımlanır.

Araştırma Makalesi: Orijinal bir araştırmayı bulgu ve sonuçlarıyla yansıtan yazılardır. Çalışmanın özgün ve ulusal bilime katkısı olmalıdır.

Derleme Makalesi: Yeterli sayıda bilimsel makaleyi tarayıp, konuyu bugünkü bilgi ve teknoloji düzeyinde özetleyen, değerlendirme yapan ve bulguları karşılaştırarak yorumlayan yazılardır.

"Açık erişim ilkesiyle, herhangi bir kullanıcının bu makalelerin tam metinlerini okumasına, indirmesine, kopyalamasına, dağıtmasına, yazdırmasına, aramasına veya bunlara bağlantı vermesine, indeksleme için taramasına izin veren, halka açık internette ücretsiz kullanılabilirliğini kastediyoruz. Çoğaltma ve dağıtım üzerindeki tek kısıtlama ve bu alandaki telif hakkının tek rolü, yazarlara çalışmalarının bütünlüğü üzerinde kontrol hakkı vermek ve uygun şekilde onaylanma ve alıntı yapma hakkı olmalıdır." (Budapeşte Açık Erişim Girişimi)

Dergi, CORE ve COPE ilkelerini kabul eder.

folklor/edebiyat dergisi basılı ve çevrimiçi olarak Şubat, Mayıs, Ağustos, Kasım aylarında yılda dört sayı yayımlanmaktadır. Derginin kısaltılmış adı folk/ed' dir.

ISSN 1300-7491 - e-ISSN 2791-6057

Yayım Süreci:

Dergiye gönderilen makaleler, UKÜ bünyesindeki Ön Denetim Kurulu'nca dergi ilkeleri, etik kuralları ve teknik kurallarına uygunlukları açısından denetlenir. Bu kurulun yetkisi dışındaki gerekli teknik ekleme /düzeltmeler için yazarlarla işbirliği yapılır. *folklor/edebiyat* dergisi yönetimi (Ön Denetim Kurulu-Danışma Kurulu ve editör) intihal (plagiarism) konusunda Turnitin/ ithenticate(R) aracılığıyla ve diğer bilimsel denetimlerden sonra metin incelemelerine geçer. Makalelerin özgün ve akademik ilkelere uygun olması, temel yayın koşullarıdır. DOI kayıtları ile yayınlanacak makalelerin bilimsel, etik ve yasal sorumlulukları yazarlarına aittir. Dergiye iletilen makaleler, Öndenetim Kurulu incelemesinden sonra, Alan Editörü ve Editör'ün onayıyla alanda uzman hakemlere gönderilir. Değerlendirme sürecinde, "çift kör hakem" işleyişi uygulanır. İki olumlu hakem raporu şarttır. Yazarlar, denetim süreçlerindeki uyarıları yerine getirirler; katılmadıkları hususlar varsa, gerekçeleriyle birlikte karşı görüşlerini iletirler. Bilimsel makaleler 10000; inceleme/tartışma/eleştiri yazıları 4000, medya, kitap tanıtım ve eleştiri yazıları 1500 sözcüğü aşmamalıdır. Dergide yazısı yayınlanan yazarlara, bir adet dergi ve makalelerinin pdf dosyası gönderilir. Dergiye gönderilen yazılar, hiçbir durumda iade edilmez.

Hakem Değerlendirme Süreci:

Dergiye gönderilen tüm çalışmalar aşağıda belirtilen aşamalara göre körleme yoluyla değerlendirilmektedir.

Körleme Hakemlik Türü:

Dergi, tüm çalışmaların değerlendirme sürecinde çifte körleme yöntemini kullanmaktadır. Çift körleme yönteminde çalışmaların yazar ve hakem kimlikleri gizlenmektedir.

İlk Değerlendirme Süreci:

folklor/edebiyat dergisine gönderilen çalışmalar ilk olarak Öndenetim Kurulu tarafından değerlendirilir. Bu aşamada, derginin amaç ve kapsamına uymayan, Türkçe ve İngilizce olarak dil ve anlatım kuralları açısından zayıf, bilimsel açıdan kritik hatalar içeren, özgün değeri olmayan ve yayın politikalarını karşılamayan çalışmalar reddedilir. Uygun bulunan çalışmalar ise ön değerlendirme için ilgili alan editörüne gönderilir.

Ön Değerlendirme Süreci:

Ön değerlendirme sürecinde alan editörleri çalışmaların, giriş ve alan yazın, yöntem, bulgular, sonuç, değerlendirme ve tartışma bölümlerini dergi yayın politikaları ve kapsamı ile özgünlük açısından ayrıntılı bir şekilde inceler. Bu inceleme sonucunda uygun bulunmayan çalışmalar alan editörü değerlendirme raporu ile iade edilir. Uygun bulunan çalışmalar ise APC ücretinin ödenmesinden sonra hakemlendirme sürecine alınır.

Hakemlendirme Süreci:

Çalışmalar içeriğine ve hakemlerin uzmanlık alanlarına göre hakemlendirilir. Çalışmayı inceleyen alan editörü, *folklor/edebiyat* dergisi (veya Dergipark) hakem havuzundan uzmanlık alanlarına göre en az üç hakem önerisinde bulunur veya çalışmanın alanına uygun yeni hakem önerebilir. Alan editöründen gelen hakem önerileri editörler tarafından değerlendirilir ve çalışmalar editör(ler) tarafından hakemlere iletilir. Hakemler değerlendirdikleri çalışmalar hakkındaki hiçbir süreci ve belgeyi paylaşmayacakları hakkında garanti vermek zorundadır.

Yazım Kuralları:

Yazılar, "Microsoft Word Document" formatında, metin ve sonuç kısımları "Times New Roman" yazı tipi ve "12 punto" büyüklüğünde olmalıdır. Yazılar 2 satır aralığı, kenar boşlukları her bir kenardan 2,5 cm. boşluk olacak şekilde ayarlanmalıdır. Satır sonlarında sözcükler kesinlikle hecelerine bölünmemelidir. Metin blok (sağa sola dayalı), satırbaşı verilmeden ve paragraflar arasında satır boşluğu bırakmadan, otomatik olarak, altı nokta boşluk bırakılarak hazırlanmalıdır.

İlk sayfa düzeni:

1- Makale başlığı (ortada 12 sözcüğü geçmeyecek; ortalanacak)
2- Yazar adı (sağ köşe, sağa dayalı)
3- Çeviri makaleler için çevirmen adı (sağa dayalı)
4- Türkçe özgün makaleler için 150-200 sözcük arasında Türkçe makalelerdeki başlığın altına İngilizce çevirisi, Türkçe ve İngilizce 150-200 sözcükten oluşan Öz /abstract yerleştirilir. İngilizce makalelerde 250 sözcükten oluşan Türkçe Öz verilir. Türkçe makalelerde 750-1000 sözcükten oluşan genişletilmiş özet "extended summary" gereklidir.
5- Öz ve abstractın altında Türkçe/İngilizce en az 3, en çok 5 sözcükten oluşan anahtar sözcükler yer alır.
6- Sayfa altında verilecek bilgiler:
   - Makale ile ilgili açıklama çeviri metinlerde kaynak metin ile ilgili açıklama (*) işareti ile,
   - Yazarla ilgili bilgi sayfa altında (**) işaretiyle
   - Çevirmenle ilgili açıklama (***) işaretiyle gösterilir.

Dipnot ve Kaynaklar APA 7 standartlarına uygun olarak verilir, ikinci kaynaktan yapılan alıntılarda, asıl kaynak da belirtilir. Metin içinde kaynak gösterme ve diğer teknik uygulamalar hakkında ayrıntılı bilgi için aşağıdaki kaynaktan yararlanılabilir:

http://www.apastyle.org

Yayım takvimi: Dergi, özel sayılar hariç yılda Şubat, Mayıs, Ağustos ve Kasım aylarında olmak üzere dört sayı olarak yayımlanır.

Derginin yayım dili Türkçe ve İngilizce'dir.

Dergi, OASPA (Open Access Scholarly Publishing Association) üyesidir; CORE platformundadır.

Etik Kurul Zorunluluğu:

TR DIZIN 2020 Etik Kriterleri kapsamında, dergimize gönderilecek olan yayınlar için Etik Kurul Belgesi zorunlu olacaktır. Bu kapsamda etik kurul izni gerektiren çalışmalar için makalenin ilk ya da son sayfasında ilgili Etik Kurul onayı ile ilgili bilgilere (kurul-tarih-sayı) yer verilmesi gerekecektir. Bu nedenle dergimize makale gönderimi yapacak olan aday yazarlarımızın ilgili kriteri göz önünde bulundurarak makalelerini düzenlemeleri gerekmektedir.

folklor/edebiyat dergisi etik durumlar, hatalar veya vazgeçmeler konusunda konuyla ilgili uluslararası alanda benimsenmiş ilkelere bağlıdır. Dergiye gönderilen bilimsel çalışmaların yayınlanmasından vazgeçilmesini önlemek editör kurulunun kritik sorumlulukları arasındadır. Bilimsel çalışmalarda gözlemlenebilecek etik dışı davranışların hiçbir örneği kabul edilemez. Dergiye gönderilmiş bilimsel araştırma içeriğinin özgün kaynaklardan yararlanılarak hazırlandığı yazarlar tarafından beyan edilmiştir.

folklor/edebiyat dergisi, "Dergi Editörleri Davranış İlkeleri"ni (Code of Conduct for Journal Editors-COPE) esas alarak yayım sorumluluklarını yerine getirmeyi temel ilke olarak benimsemiştir. Bu ilke doğrultusunda editör kurulu, hakemler ve yazarlar dergi başvuru ve değerlendirme süreçlerindeki işlemlere uygun davranmayı etik kurullar kapsamında uygulamakla zorunludur. folkor/edebiyat dergisi, başkalarına ait çalışmaları kötüye kullanma, çıkar ilişkisi gibi etik ihlaller içeren hiçbir etik dışı çalışmanın kabul edilemez olduğunu ve yasal tüm haklarının saklı olduğu bildirilir.

Etik Kurul İzni ve Tubitak Ulakbim Tr - Dizin Kuralları:

2020 yılında TR Dizin tarafından açıklanan Etik İlkelerle ilgili kurallar kapsamında aşağıdaki ilkelere tüm yazarların dikkat etmesi önemlidir:

Etik Kurul izni gerektiren araştırmalar aşağıdaki gibidir:

* Anket, mülakat, odak grup çalışması, gözlem, deney, görüşme teknikleri kullanılarak katılımcılardan veri toplanmasını gerektiren nitel ya da nicel yaklaşımlarla yürütülen her türlü araştırmalar,
* İnsan ve hayvanların (materyal/veriler dâhil) deneysel ya da diğer bilimsel amaçlarla kullanılması,
* İnsanlar üzerinde yapılan klinik araştırmalar,
* Hayvanlar üzerinde yapılan araştırmalar,
* Kişisel verilerin korunması kanunu gereğince retrospektif çalışmalar. Ayrıca;
* Olgu sunumlarında "Aydınlatılmış onam formu"nun alındığının belirtilmesi,

* Başkalarına ait ölçek, anket, fotoğrafların kullanımı için sahiplerinden izin alınması ve belirtilmesi,
* Kullanılan fikir ve sanat eserleri için telif hakları düzenlemelerine uyulduğunun belirtilmesi.

Yukarıdaki koşullara uyan ve Etik Kurul izni gerektiren yazıların *folklor/edebiyat*'a gönderilmesi durumunda, alınmış olan resmî Etik Kurul izin belgelerinin de dergiye ek olarak gönderilmesi gerekmektedir.

***folklor/edebiyat* Telif Hakkı:**

Dergimizde yayınlanmak üzere sisteme yüklenen çalışmalar için yayın telif hakkı sözleşmesi istenmez. Dergide yer alan ürünler için yazarlardan sadece 100 avro Makale İşletim Ücreti alınır. Yazar ya da yazarlar, bu durumu kabul eder ve derginin yayın ilkelerine uygun hareket etmeyi onaylar, bu sisteme dahil olurlar. Dergiye makale gönderme, Dergipark platformuyla ya da dergi sitesindeki Makale Takip Sistemi yoluyla gerçekleştirilir.

Bu dergi, içeriğin kamuya serbestçe ulaşılabilir kılınması ve daha geniş bir küresel bilgi alışverişini desteklemesi ilkesine dayanarak içeriğine anında açık erişim sağlar. Bu bağlamda, akademik yayıncılık etiği ihlalleri olmaksızın derginin web sitesinin kullanıcıları, makalelerinin tam metinlerini okuyabilir, indirebilir, kopyalayabilir, dağıtabilir, yazdırabilir, arayabilir ve ya bağlantı kurabilir ve okuyucuların bunları başka bir yasal amaç için kullanmasına izin verebilir. (Budapest Open Access Initiative's definition of Open Acccess). Dergi makalelerinin mümkün olduğunca geniş kitlelere ulaşması gerektiğinden, bu yeni dergilerde yayımlanan materyale erişimi ve kullanımı sınırlamak için telif haklarına başvurulmayacaktır. (Kaynak: Budapest Open Access Initiative/ https//www.budapestopenaccessinitative.org/read).

Lisans

Creative Commons Attribution 4.0

(This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License).

Dergimizde yayınlanması amacıyla gönderilen ve diğer bölümlerde belirtilmiş olan koşullara uygun çalışmalarda saptanabilecek ilgili yasalara uygun olarak gerçekleştirilmemiş alıntı, intihal gibi konularda yazar ya da yazarlar tek taraflı olarak sorumludur. Her makalenin benzeme oran raporları, dergi yönetimince beş yıl süreli olarak arşivlenir.

Dergi Yönetimi ve Kurullar:

Yayıncı: Uluslararası Kıbrıs Üniversitesi adına
Prof.Dr. Erbuğ Çelebi
Rektör

Editör: Doç.Dr. Mihrican Aylanç
Editör Yardımcısı: Doç. Dr. Haluk Öner
Teknik Editör: Metin Turan (UKÜ Ankara Bölge Müdürü)

Yayın - Medya Editörleri:
Prof. Dr. Hande Birkalan Gedik (birkalan-gedik@em.uni.frankfurt.de) Prof.
Dr. Mehmet Çevik (mehmet.cevik@hbv.edu.tr)
Prof.Dr. Meryem Bulut (mbulut@ankara.edu.tr)
Prof.Dr. Süheyla Sarıtaş (suheylesaritas@gmail.com)

Ön Denetim Kurulu:
Doç.Dr. Hatice Kayhan (hdirek@ciu.edu.tr)
Doç.Dr. Haluk Öner (honer@bartin.edu.tr)
Doç.Dr. Behbud Muhammedzade (behbudm@ciu.edu.tr)
Doç.Dr. Dilan Çiftçi (dciftci@ciu.edu.tr)
Doç. Dr. Nurtaç Ergün Atbaşı(nurtac@hacettepe.edu.tr)
Doç. Dr. Kevser Tetik (kevser_tetik@anadolu.edu.tr)
Dr. Öğr. Üyesi Ahmet Özkan(aozkan@gsu.edu.tr)

Yabancı Dil Editörleri:
Doç.Dr. Şevki Kıralp (skiralp@ciu.edu.tr)
Doç. Dr. Tuğçe Elif Taşdan Doğan (elif.tasdan@samsun.edu.tr) Dr. İlkyaz
Ariz Yöndem (ilkyaz.yondem@hbv.edu.tr)
İngilizce Servisi - English service
UKÜ Yabancı Diller Yüksekokulu/ CIU School of Foreign Language

Türkçe Dil Editörleri:
Doç.Dr. Duygu Kamacı Gencer (dkamaci@ogu.edu.tr)
Doktorant Sergen Öz (sergenoz@hacettepe.edu.tr)
Doktorant Meliha Uysal (meliha.uysal96@hotmail.com)

Yönetim ve İletişim:
Dergimize https://www.folkloredebiyat.org ve https://dergipark.org.tr/tr/pub/fe adreslerinden tüm dünyadan ulaşıl-makta ve açık erişim politikamız gereğince bütün sayılarımızdan oluşan arşivimize ücretsiz erişim sağlanmaktadır. Baskı: Ürün Yayınları – Ankara
Ankara Ofis: Hatay Sk. No: 24/12 Kocatepe / Ankara
Adres: Cyprus International University Lefkoşa/Nicosia
Telefon :(392)6711111-2701/2600 Faks :(392) 6711165
E posta: folkloredebiyat@ciu.edu.tr / https://dergipark.org.tr/tr/pub/fe

folklor/edebiyat

Quarterly Scientific Cultural Journal

Scope, aims and history:

The journal was founded by Metin Turan 1994 and the first issue started to be published in Ankara.

Since 2008, the journal has been granted publishing rights by the International Cypriot University and is regularly published as an academic publication of the University in the same period and is being delivered to the scientific circles as free of charge. The Journal of ***folklore/literature*** is a publication of Cyprus International University which publishes original works from the fields of folklore, literature, anthropology, language, linguistics based on analysis and research conducted in accordance with the scientific methods. The scope of the journal includes a variety of different pieces that range from original theoretical works to original research and analyses; to documents and interpretations; to applications or application based works; to educational works, meta-analyses, critiques, evaluations, and book reviews.

The journal of ***folklore & literature*** is an open access double peer reviewed research journal that is published by Cyprus International University. The journal welcomes and acknowledges high quality theoretical and empirical original research papers and analysis, documents and interpretations, applications or application based works, educational works, meta-analyses, critiques, evaluations, and book reviews.

folklore & literature journal publishes in both print and online version. The journal is published four times a year in February, May, August and November.

By 'open access' to this literature, we mean its free availability on the public internet, permitting any users to read, download, copy, distribute, print, search, or link to the full texts of these articles, crawl them for indexing, pass them as data to software, or use them for any other lawful purpose, without financial, legal, or technical barriers other than those inseparable from gaining access to the internet itself. The only constraint on reproduction and distribution, and the only role for copyright in this domain, should be to give authors control over the integrity of their work and the right to be properly acknowledged and cited." (Budapest Open Access Initiative)

The journal accepts the CORE principles.

Al articles are licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 International License.

folklore & literature publishes materials in the fields of:

Folklore,

Literature,

Anthropology.

The abbreviated name of the journal is folk/ed.

ISSN 1300-7491 - e-ISSN 2791-6057

Publication Process:

Manuscripts sent to the journal are initially examined and evaluated according to their appropriateness with the journal's publication principles and publication rules as determined by CIU's Preliminary Evaluation Committee. All other technical additions/changes that are beyond this Committee's jurisdiction are done in collaboration with the author(s). Upon receiving approval from the Publication Committee and Editor, the manuscript is sent to two expert reviewers in the associated field. During the evaluation period, the manuscript will go through a blind review process. In the event there is a conflict between reviewer's final reports, the manuscript will either be sent to a third reviewer or a decision will be made by both the Publication Committee and Editor. Authors are required to make the suggested or necessary corrections during the evaluation process. In the event where authors disagree with the suggestions made, they need to indicate this with justifications. The final decision is made by the Publication Committee. Manuscripts sent to the journal are not returned.

Publication Calendar and Conditions:

Except for special issues, the journal is publishes four issues a year; February, May, August and November.

Articles can be written in either in Turkish or Englishs. Scientific articles should be no more than 10000 words; analysis/discussion/critiques should be no more than 4,000; and media, book review/critiques should be no more than 1500 words. Authors whose articles are accepted for publication will receive a hard copy of the journal and a pdf of their article. A 100 Euro (or Turkish lira at current exchange rate) "Article Processing Fee" (APC) will be requested from all articles sent to the journal to cover editorial, digital print, and typesetting fees. No royalties will be paid to the author. Published articles can be published elsewhere as long as it stated in the masthead. The publication language

of the journal is Turkish and English. In addition, the title, summary and key words of all published manuscripts, even those published in Turkish, are published in English. Turkish manuscripts are available in the English extended summary with 750-1000 words. Turkish abstract in English manuscripts consists of at least 250 words.

Articles should be written in "Microsoft Word Document" format where "Times New Roman" font and "12" sizes are used. Spacing should be set at 2 cm and margins should be 2.5 cm all around. End of sentence words should not be separated according to their syllables. Text orientation should be justified without any indentations, no spacing between paragraphs; however, in the spacing section of MS Word, the "before" option should be set at 6.

First page design:

1– Author's name (right corner, aligned right)
2– Article title (centered; no more than 12 words)
3– For articles that are translated, the translator's name (aligned right)
4– For original Turkish articles, the abstract should be between 150-200 words in both English and Turkish. The English translation of the article's title is placed under the Turkish title, which is placed over the abstract. For articles in English, a Turkish abstract of at least 250 words should be prepared.
5- 3 or 5 keywords in the article's original language, then in the abstract's language should be provided.
6- Information to be given as footnotes at the bottom of the page include:
- Author information, denoted with a (*)
- In translated texts, information about the translated source in association with the article, denoted with (**)
- Information about the translator, denoted with (***)

Peer Review Process:

Articles sent to the journal are initially examined and evaluated according to their appropriateness with the journal's publication principles and publication rules as determined by CIU's Preliminary Evaluation Committee. All other technical additions/changes that are beyond this Committee's jurisdiction are done in collaboration with the author(s). Upon receiving approval from the Advisory Board and Editor, the article is sent to two expert reviewers in the associated field. During the evaluation period, the article will go through a blind review process. In the event there is a conflict between reviewer's final reports, the article will either be sent to a third reviewer or a decision will be made by both the Advisory Board andEditor. Authors are required to make the suggested or necessary corrections during the evaluation pro cess. In the event where authors disagree with the suggestions made, they need to indicate this with justifications. The final decision is made by the Advisory Board. Articles sent to the journal are not returned.

Ethics Committee Obligation:

Cyprus International University ***folklore/literature*** journal is a refereed journal that operates under the following ethical principles and rules in order to publish high-quality scientific manuscripts in the fields of folklore, literature, anthropology, language and linguistics. The manuscripts submitted to the Cyprus International University ***folklore/literature*** journal are evaluated by the peer review process and are published electronically with open access. Below are the ethical responsibilities, roles and duties of the authors, journal editors, the referees and the publisher. The following ethical principles and rules have been prepared in accordance with the guidelines of the Committee on Publication Ethics (COPE). On the other hand, information on plagiarism and unethical behaviors is given in folklore/literature journal.

Within the scope of the Code of Ethics announced by TR- Index in 2020, it is important that all authors pay attention to the following principles:

* Use of humans and animals (including material / data) for experimental or other scientific purposes,
* Clinical studies on humans,
* Research on animals,
* Retrospective studies in accordance with the law on protection of personal data.

Also;

* Stating that "informed consent form" was obtained in case reports,
* Obtaining and indicating permission from the owners for the use of scales, questionnaires, photographs belonging to others
* Indication of compliance with copyright regulations for the intellectual and artistic works used.

In case the manuscripts that meet the above conditions and require the permission of the Ethics Committee are sent to folklore / literature, the official Ethics Committee permission documents must be sent to the journal in addition.

***folklore/literature* Copyright/ License**:

Authors who submit to this journal will retain the copyright for their work. This journal provides immediate open access to its content on the principle that making research freely available to the public supports a greater global exchange of knowledge. The users of the journal's website may read, download, copy, distribute, print, search, or link to the full texts of its manuscripts and allow readers to use them for any other lawful purpose (Budapest Open Access Initiative/ https//www.budapestopenaccessinitative.org/read work).

There is no charge for the manuscript submission and publication processes.

This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Journal Management and Boards:
Publisher (On behalf of Cyprus International University)
Prof.Dr. Erbuğ Çelebi
Rector

Editor
Assoc.Prof. Dr. Mihrican Aylanç (Cyprus International University, maylanc@ciu.edu.tr)

Assistant Editor: Doç. Dr. Haluk Öner

Technical Editor
Metin Turan (CIU Ankara Director-mturan@ciu.edu.tr)

Foreign Language Editors
Doç.Dr. Şevki Kıralp (skiralp@ciu.edu.tr)
Doç. Dr. Tuğçe Elif Taşdan Doğan (elif.tasdan@samsun.edu.tr)
Dr. İlkyaz Ariz Yöndem (ilkyaz.yondem@hbv.edu.tr)
İngilizce Servisi - English service
UKÜ Yabancı Diller Yüksekokulu/ CIU School of Foreign Language
The journal is a member of OASPA (Open Access Scholarly Publishing Association) and CORE Platform.

Management and Communication:
Our journal is accessible from all over the world at https: //www.folklorliterature.org and https:// dergipark. org.tr/tr/pub/fe and in accordance with our open access policy, we provide free access to our archive of all our issues.
Edition: Başkent Klişe ve Matbaacılık Publications – Ankara
Turkey Contact Address
Ankara Office: Bayındır Sok. 30/E Kızılay- Ankara-TURKEY
Phones: (392)6711111-2701/2724 Fax: (392) 671 1165
Electronic communication:
https://www.folkloredebiyat org - https://dergipark.org.tr/tr/pub/fe

Akademik Danışma Kurulu / *Advisory Board*

Prof.Dr. Efstratia Oktapoda (Faculty of Arts, Languages, Literature and Humanities, Sorbonne Universite-efstratia. oktapoda@sorbonne-universite.fe) FRANCE

Assoc.Prof. Dr. Erik Aasland (University of Agner- erik.aasland@uia.no) NORWAY

Prof.Dr. Ingeborg Baldauf (Department of Asian and African Studies, Faculty of Humanities and Social Sciences, Humboldt Universitat zu Berlin- ingeborg.baldauf@rz.hu-berlin.de) GERMANY

Prof.Dr. Hande Birkalan Gedik (Institute of Cultural Anthropology and European Ethnology, Faculty of Linguistics, Cultures and Arts, Goethe Universität- birkalan-gedik@em.uni.frankfurt.de) GERMANY

Prof.Dr. Özkul Çobanoğlu (Department of Turkish Folklore, Faculty of Letters, Hacettepe University- ozkul@hacettepe.edu.tr) TURKEY

Prof.Dr. Nurettin Demir (Department of Modern Turkic Languages and Literatures, Faculty of Letters, Hacettepe University- demir@hacettepe.edu.tr) TURKEY

Prof.Dr. Jaklin Kornfilt (Department of Languages, Literatures and Linguistics, College of Arts and Sciences, Syracuse University- kornfilt@syr.edu) USA

Prof.Dr. Eva Kincses-Nagy (Department of Altaic Studies, Faculty of Humanities, Szeged Universitat- evakincsesnagy@gmail.com) HUNGARY

Prof.Dr. Eunkyung Oh (The Institute for Eurasian Turkic Studies, Dongduk Women's University- euphra33@hanmail.net) SOUTH KOREA

Prof.Dr. Gürkan Doğan (Cyprus International University, gdogan@ciu.edu.tr) CYPRUS

Prof. Dr. Mehmet Kalpaklı, (Department of Modern Turkic Languages and Literatures- University of Bilkent- kalpakli@bilkent.edu.tr) TURKEY

Prof. Dr.Ståle Knudsen (University of Bergen, stale.knudsen@uib.no) NORWAY

Prof. Dr. Talip Kabadayı (Manisa Celal Bayar University, Faculty of Literature, Department of Philosophytalip. kabadayi@cbu.edu.tr) TURKEY

Prof. Dr. Cemal Güzel (Hacettepe University, Faculty of Letters, Department of Philosophy- cmlguzel@hacettepe.edu.tr) TURKEY

Prof. Dr. Mehmet Ölmez (Istanbul University, Faculty of Letters, Department of Modern Turkish Dialects and Literatures- mehmetolmezistanbul.edu.tr) TURKEY

Prof. Dr. Nesrin Bayraktar Erten (Hacettepe University, Faculty of Letters, Department of Turkish Language and Literature- nesrinb@hacettepe.edu.tr) TURKEY

Prof. Dr. Muzaffer Sümbül (Çukurova University, Faculty of Communication- msumbul@cu.edu.tr) TURKEY

Prof. Dr. Şebnem Pala Güzel (Başkent University, Faculty of Communication, Social Cultural Anthropology - sebnempa@baskent.edu.tr) TURKEY

Prof. Dr. Yılmaz Selim Erdal (Hacettepe University, Faculty of Letters, Department Of Anthropology- yserdal@hacettepe.edu.tr) TURKEY

Prof. Dr. Kamile İmer (Ankara University, DTCF, Department of Linguistics, Emeritus Professor-kamile.imer@gmail.com) TURKEY

Prof. Dr. Ahmet Kocaman (Hacettepe University, Department of English Linguistics, Emeritus Professor- hmtkocaman@yahoo.com) TURKEY

Prof. Dr. Nalan Büyükkantarcıoğlu (Çankaya University, Faculty of Education, Department of English Language Teaching- nalanb@cankaya.edu.tr) TURKEY

Prof.Dr. İzzet Duyar (Faculty of Literature, Anthropology,Istanbul University-iduyar@istanbul.edu.tr)

Prof.Dr. Liubov Kopanytsia (Taras Shevchenko National University of Kyiv, Department of Folklore- lubovkopanytsya12@gmail.com) UKRAINE

31. CİLT (SAYI 121, 122, 123, 124) HAKEMLERİ/

REVIEWERS OF THE 31TH VOLUME (121TH, 122TH, 123TH AND 124TH ISSUES)

Prof. Dr. Mehmet Açа
Prof. Dr. Soner Akpınar
Prof. Dr. Kubilay Aktulum
Prof. Dr. Işıl Altun
Prof. Dr. Zekiye Antakyalıoğlu
Prof. Dr. Bülent Arı
Prof. Dr. Arda Arıkan
Prof. Dr. Tülin Arseven
Prof. Dr. Akif Arslan
Prof. Dr. Fatih Arslan
Prof. Dr. Hikmet Asutay
Prof. Dr. Ekrem Ayan
Prof. Dr. Meryem Ayan
Prof. Dr. Yunus Ayata
Prof. Dr. İbrahim Ahmet Aydemir
Prof. Dr. Macit Balık
Prof. Dr. Sema Çetin Baycanlar
Prof. Dr. Zulfikar Bayraktar
Prof. Dr. Bülent Bayram
Prof. Dr. Yavuz Bayram
Prof. Dr. Hacer Nurgül Begiç
Prof. Dr. Salahaddin Bekki
Prof. Dr. Nurten Birlik
Prof. Dr. Özge Can
Prof. Dr. Serife Çağın
Prof. Dr. Semih Çelenk
Prof. Dr. Yakup Çelik
Prof. Dr. Mehmet Ali Çelikel
Prof. Dr. Mehmet Çeribaş
Prof. Dr. Dilek Çetindaş
Prof. Dr. Nilgün Çıblak Coşkun
Prof. Dr. Özkul Çobanoğlu Prof. Dr. Salim Çonoğlu
Prof. Dr. Songül Çolak
Prof. Dr. Muharrem Dayanç Prof. Dr. Mutlu Deveci
Prof. Dr. Fethi Demir
Prof. Dr. Ali Duymaz
Prof. Dr. Selami Fedakar
Prof. Dr. Tutku Akter Gokasan
Prof. Dr. Seval Şahin Gümüş
Prof. Dr. Mehmet Güneş
Prof. Dr. Ülkü Eliuz
Prof. Dr. Beyhan Kanter
Prof. Dr. Çiğdem Kara
Prof.Dr. Nurcan Delen Karaağaç
Prof. Dr. Mustafa Karabulut
Prof. Dr. Birsen Karaca
Prof. Dr. Nesrin Karaca
Prof. Dr. Şahika Karaca
Prof. Dr. Fevzi Kasap
Prof. Dr. Hasine Şen Karadeniz
Prof. Dr. Murat Ali Karavelioğlu
Prof. Dr. Yunus Kaya
Prof. Dr. Murat Keçiş
Prof. Dr. Mine Özyurt Kılıç
Prof. Dr. Nedret Kılıçeri
Prof. Dr. Murat Koç
Prof. Dr. Ahmet Koçak
Prof. Dr. Aynur Koçak
Prof. Dr. Çiğdem Pala Mull
Prof. Dr. Betül Mutlu
Prof. Dr. Sevkiye Kazan Nas
Prof. Dr. Nebi Özdemir
Prof.Dr. Mehmet Özger
Prof. Dr. Suha Özkan
Prof. Dr. Yaşar Özüçetin
Prof. Dr. Sacit Pekak
Prof. Dr. Gülşen Sayın
Prof. Dr. Ali Selçuk
Prof. Dr. Halil İbrahim Şahin
Prof. Dr. Seval Şahin
Prof. Dr. Abdullah Şengül
Prof. Dr. Refiye Okuşluk Şenesen
Prof. Dr. Ebru Şenocak
Prof. Dr. Rıdvan Şentürk
Prof. Dr. Rahim Tarım
Prof. Dr. Ali Tilbe
Prof. Dr. Gökhan Tunç
Prof. Dr. Kadriye Türkan
Prof. Dr. Alev Sınar Uğurlu
Prof. Dr. Nilsen Gökçen Uluk
Prof. Dr. Ali Yakıcı
Prof. Dr. Abdurishid Yakub
Prof. Dr. Şamil Yeşilyurt
Prof. Dr. Harun Yıldız
Doç. Dr. İsmail Abalı
Doç. Adilhan Adiloğlu
Doç. Banu Akçeşme
Doç. Eylem Aksoy Alp
Doç. Dr. Dinçer Apaydın

Doç. Dr. Celal Aslan
Doç. Dr. Ferda Atlı
Doç. Dr. Yalçın Armağan
Doç. Dr. İsmail Avcu
Doç. Dr. Tuğrul Balaban
Doç. Dr. Engin Bezci
Doç. Dr. Timucin Bugra Edman
Doç. Dr. Tuğçe Erdal
Doç. Dr. Fatih Balcı
Doç. Dr. Bülent Çağlakpınar
Doç. Dr. Emine Çakır
Doç. Dr. Süleyman Çam
Doç. Dr. Adil Çelik
Doç. Dr. Ülfet Dağ
Doç. Dr. Aysun Demirez
Doç. Dr. Özlem Demren
Doç. Dr. Eylem Dereli
Doç. Dr. Ümral Deveci
Doç. Dr. Hüseyin Durgut
Doç. Dr. Aysun Dursun
Doç. Dr. Mutlu Er
Doç. Dr. Metin Eren
Doç. Dr. Süleyman Fidan
Doç. Dr. Derya Özcan Güler
Doç. Şule Gümüş
Doç. Volga Yılmaz Gümüş
Doç. Dr. Elif Öksüz Güneş
Doç. Dr. Bilgin Güngör
Doç. Dr. Murat Gür
Doç. Dr. Salih Koralp Güreşir
Doç. Dr. Mehmet Onur Hasdedeoğlu
Doç. Dr. Hatice Kayhan
Doç. Dr. Mustafa Karadeniz Doç.
Dr. Sevgi Kavut
Doç. Dr. Rabia Gökcen Kayabaşı
Doç. Dr. Yasemin Gürsoy
Doç. Dr. Pinar Kasapoğlu
Doç. Dr. Ahmet Keskin
Doç. Dr. Özkan Kırmızı
Doç. Dr. F. Gül Koçsoy
Doç. Dr. Tuğba Çelik Korat
Doç. Dr. Behbud Muhammedzade
Doç. Dr. Haluk Öner
Doç. Dr. Ahu Tunçel Önkal
Doç. Dr. Çiğdem Akyüz Öztokmak
Doç. Dr. Alize Can Rençberler
Doç. Dr. Gönül Reyhanoğlu
Doç. Dr. Soner Sağlam
Doç. Dr. Yasemin Ulutürk Sakarya
Doç. Seçkin Sarpkaya
Doç. Dr. Şeyda Sivrioğlu
Doç. Dr. Fatma Sönmez
Doç. Dr. Mehmet Sümer
Doç. Dr. Can Şen
Doç. Dr. Recep Tek
Doç. Dr. Ahmet Uhri
Doç. Dr. Nilsen Gökçen Uluk
Doç. Dr. Fatih Uslu
Doç. Dr. Hatice Kübra Uygur
Doç. Dr. Koray Üstün
Doç. Dr. Melike Üzüm
Doç. Dr. Türkân Yeşilyurt
Doç. Dr. Ayşe Tomat Yılmaz
Doç. Dr. Zennube Şahin Yılmaz
Doç. Dr. Erhan Yüksel
Doç. Dr. Bekir Zengin
Doç. Dr. Mehmet Galip Zorba
Yrd. Doç. Kadri Nazlı
Yrd. Doç. Dr. İbrahim Özejder
Dr. Öğr. Üyesi Zeki Akçam
Dr. Öğr. Üyesi Çağrı Eroğlu
Dr. Öğr. Üyesi Funda Hay
Dr. Öğr. Üyesi E. Candan İri
Dr. Öğr. Üyesi Ahmet Özkan
Dr. Öğr. Üyesi Seda Tan
Dr. Bülent Akın
Dr. Sacide Çobanoğlu
Dr. Sabit Genç
Dr. Murat Koçak

31. cilde gönderilmiş ve yayımlanmış/yayımlanmamış makaleler için katkılarını esirgemeyen değerli bilim insanlarımıza teşekkürlerimizi sunuyoruz.

We would like to thank the valuable academicians for their precious effort and contributions to the evaluation process of the published and unpublished articles that were submitted for the 31th volume.

folklor/edebiyat

ALAN EDİTÖRLERİ / FIELD EDITORS

Halkbilimi-Folklore

Prof.Dr. Hande Birkalan-Gedik
(JohannWolfgang-Goethe İniversitet - birkalan-gedik@em.uni.frankfurt.de)

Prof.Dr. Ali Yakıcı
(Gazi Üniversitesi-yakici@gazi.edu.tr)

Prof.Dr. Aynur Koçak
(Yıldız Teknik Üniversitesi-nurkocak@yildiz.edu.tr)

Prof.Dr. Işıl Altun
(Regensburg Üniversitesi/Kocaeli Üniversitesi-İsil.Altun@zsk.uni-regensburg.de)

Doç. Dr. Ahmet Keskin
(Samsun Üniversitesi-ahmet.keskin@samsun.edu.tr)

Edebiyat-Literature

Prof.Dr. Abdullah Uçman
(Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi -emekli-29 Mayıs Üniversitesi-abdullahucman@29mayis.edu.tr)

Prof. Dr. Ramazan Korkmaz
(Ardahan Üniversitesi-emekli-Kafkasya Üniversiteler Birliği -KÜNİB-r_korkmaz@hotmail.com)

Prof.Dr. Emel Kefeli
(Marmara Üniversitesi-emekli-İstanbul 29 Mayıs Üniversitesi-ayseemelkefeli @gmail.com)

Prof.Dr. Zekiye Antakyalıoğlu
(İstanbul Aydın Üniversitesi-zekabe@hotmail.com)

Doç. Dr. Koray Üstün
(Hacettepe Üniversitesi- korayustun@hacettepe.edu.tr)

Antropoloji-Anthropology

Prof.Dr. Hanife Aliefendioğlu
(Doğu Akdeniz Üniversitesi-hanife.aliefendioglu@emu.edu.tr)

Prof.Dr. Meryem Bulut
(Ankara Üniversitesi-meryem.bulut@gmail.com)

Prof.Dr. Derya Atamtürk Duyar
(İstanbul Üniversitesi-datamturk@istanbul.edu.tr)

Prof. Dr. Şebnem Pala Güzel
(Başkent Üniversitesi-sebnempa@baskent.edu.tr)

Dil-Dilbilim/Linguistics

Prof.Dr. Nurettin Demir
(Hacettepe Üniversitesi-demir@hacettepe.edu.tr)

Prof.Dr. Aysu Erden
(Maltepe Üniversitesi - aysuerden777@gmail.com)

Prof.Dr. Sema Aslan Demir
(Hacettepe Üniversitesi-semaaslan@hacettepe.edu.tr)

Bu sayıda Etik Kurul kararı gerektiren makalelerin belge veya bilgileri, ilgili metinlerin sonuna eklenmiştir.

The Ethics Committee decision letters or informations for the required studies are attached at the end of the relevant manuscript.

İÇİNDEKİLER

folklor/edebiyat*'tan - From *folklor&edebiyat XVI

Emel Kefeli Hakkında Bir Portre Denemesi
Sema Uğurcan XX1

M.Ü. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü ve Prof. Dr. Emel Kefeli
Nesrin Sarıahmetoğlu XXIII

Prof. Dr. A. Emel Kefeli Bibliyografyası
Ergün Tanlak XXIX

Araştırma Makaleleri - Research Articles
Sanatın Ontolojik İşlevi
The Ontological Function of Art
Ramazan Korkmaz 881

Şiirde 'Ses'in Duygu Değeri
The Emotional Value of 'Sound' in Poetry
Bâki Asiltürk 895

Bir Kadın Biyografisi Olarak Fatma Aliye Hanım yahut Bir Muharrire-i Osmaniye'nin Neş'eti
A Woman's Biography: Fatma Aliye Hanım or The Emergence of an Ottoman Woman of Letters
Hülya Eraydın Argunşah 907

Oğuz Atay'ın Romanlarında Bireysel Yabancılaşma/ Ötekilik Durumu
The State of Individual Alienation/Otherness in Oğuz Atay's Novels
Veysel Şahin 933

Kent Distopyasına Doğru: *Cesur Yeni İstanbul*
Towards an Urban Dystopia: *Brave New Istanbul*
Serap Aslan Cobutoğlu 955

Ülkü Tamer'in Alleben Öyküleri'nde Şehrin 'Öteki' Yüzleri
The 'Other' Faces of the City in Ülkü Tamer's Alleben Stories
M. Fatih Kanter 981

Büyük Ötekinin Gölgesinde: Lacancı Psikanalize *Göre Kiracı'da ve Korkuyu Beklerken'de Obsesyon Nevrozu*
In the Shadow of the Big Other: Obsessional Neurosis in *The Tenant and Waiting for Fear According to Lacanian Psychoanalysis*
Selda Uygur 999

From Patriarchal Structure to Revolutionary Equality: The Transformation of Gender Roles in Zunun Qadiri's Plays
Ataerkil Yapıdan Devrimsel Eşitliğe: Zunun Kadiri'nin Piyeslerinde Toplumsal Cinsiyetin Dönüşümü
Ecem Gül İlek-Orhan Söylemez 1021

Güvenilmez Anlatıcı ile Okurun Şüpheli Sözleşmesi: *Bu Kitabı Çalın*
The Unreliable Narrator and the Reader's Dubious Contract: *Bu Kitabı Çalın (Steal This Book)*
Duygu Oylubaş Katfar 1037

Şair İmgelemi Olarak Kam(I)aştırma: Şair Mitinin Kökenleri ve Modern Biyografi Söylemindeki Yansımaları
Kam(I)aştırma as a Poet Imaginary: The Origins of the Myth of the Poet and Its Reflections in Modern Biographical Discourse
Bülent Sayak 1051

Yeniden Yazım/Biçimlendirme Olarak Tarihsel Roman: Kemal Tahir'in Yol Ayrımı'nda Geçmişin Yazınsal Temsili
Historical Novel as Rewriting/Refiguration: Literary Representation of the Past in Kemal Tahir's Yol Ayrımı
Serkan Özdemir 1067

Yaşar Kemal ve George Orwell'in Romanlarında Distopya
Dystopia in the Novels of Yaşar Kemal and George Orwell
Senem Üstün Kaya 1085

Behçet Aysan Şiirini Coğrafya Merkezli Okuma
A Geography-Oriented Reading of Behçet Aysan's Poetry
Nuray Küçükler Kuşcu 1103

Frankofon Cezayir Edebiyatında Kadın, Kimlik ve Aşk:
***Leïla Sebbar'ın Les Femmes Au Bain (Kadınlar Hamamı)* Adlı Romanı**
Woman, Identity and Love in Francophone Algerian Literature: Leïla Sebbar's Novel *Entitled Les Femmes Au Bain*
Ayşe Tomat Yılmaz 1119

Gotik Korku Unsurlarından Türk Kültüründeki Görünmez Varlıklara: Türk Korku Sineması Örneği
From Gothic Horror Elements to Invisible Beings in Turkish Culture: The Case of Turkish Horror Cinema
Vali Gjinali 1137

An Examination of Can Yücel's Translation of Sonnet 66 within the Framework of *Habitus*
Şair-Çevirmen Can Yücel'in 66. Sone Çevirisini *Habitus* ile İnceleme
Ayşegül Uysal 1155

Kitap Tanıtımı / Book Reviews

Emel Kefeli, *Batı Edebiyatında Akımlar* (2. Baskı), Dergâh Yayınları, İstanbul, 2023.
Mehmet Sümer 1175

Emel Kefeli, *Edebiyat Coğrafyasında Akdeniz*, 3F Yayınevi, İstanbul, 2006.
Hazal Bozyer 1179

Emel Kefeli, *Karşılaştırmalı Edebiyat İncelemeleri,* Kitabevi, İstanbul, 2000.
M. Onur Hasdedeoğlu 1187

Emel Kefeli, *Anlatım Tekniği Olarak Mektup,* Kitabevi Yayınları, İstanbul, 2002.
Sezin Seda Altun 1195

Prof. Dr. A.Emel Kefeli ile Söyleşi
Prof. Dr. Emel Kefeli ile Hayata ve Akademiye Dair…
Mihrican Aylanç-Haluk Öner-Serap Aslan Cobutoğlu 1203

Prof. Dr. Emel Kefeli – Fotoğraflardaki Anılar 1219

Değerli *folklor/edebiyat* okurlarımız,

folklor/edebiyat dergisi ailesi olarak özel bir sayı ile sizlere merhaba diyoruz. Bu 124. sayımız, Türk edebiyatında estetik duyarlığı, karşılaştırmalı düşünme biçimini, metin merkezli eleştiriyi kendine özgü bir zarafetle birleştiren Prof. Dr. A. Emel Kefeli'ye adanmıştır. Prof. Dr. A. Emel Kefeli, akademik üretimler yaparken edebiyatı yalnızca bir uzmanlık alanı olarak görmeyen, yarattığı kültürel ve düşünsel ufkuyla da ilgilenen, bir metnin arkasındaki kültürel belleği, bir sanat eserinin yankıladığı tarihsel zemini derinlikle çözümleyen, bütün bunları yaparken öğrencilerine her zaman okumanın, düşünmenin araştırmanın etik tutum olduğunu öğreten bir hocadır.

Bir süredir dergimizin edebiyat alan editörleri arasında yer alan Prof. Dr. A. Emel Kefeli'nin, *Edebiyat Coğrafyasında Akdeniz*, *Anlatım Tekniği Olarak Mektup*, *Batı Edebiyatında Akımlar*, *Karşılaştırmalı Edebiyat* İncelemeleri adlı eserlerine bakıldığında onun bilimsel estetik ve eklektik yöntemlerle edebiyata bakışını görürüz. Diğer taraftan Türkçe, Fransızca, İngilizce ve Osmanlıca olmak üzere, bu çok dilliğinin yarattığı kültürel donanımının, eleştirel bakışının kapsayıcılığı ve ayırt ediciliğinin tesirinde kalmamak mümkün değildir. İnsanlık tarihini, farklı insan ve kültür eserlerini anlamlandırma, sınıflandırma ve konumlandırma konusunda ufuk açıcılığına tanık olan herkesin hâlâ her daim yanında gibi oluşu onu karşımıza çıkabilecek özel insanlardan yapmıştır. Bu nedenle Prof. Dr. Emel Kefeli'nin fikirlerinin ve eserlerinin daha geniş çevrelerce okunup bilinmesini istedik ve kalıcı olması için de akademik bir dergide, *folklore/edebiyat* dergisinde bulunmasını arzu ederek bu armağan sayıyı hazırladık.

Bu özel sayının araştırma makaleleri saygın isimlerinin katkılarıyla oluşturuldu, zenginleşti. Prof. Dr. Ramazan Korkmaz, Prof. Dr. Bâki Asiltürk, Prof. Dr. Hülya Argunşah Eraydın, Prof. Dr. Orhan Söylemez, Prof. Dr. Veysel Şahin, Prof. Dr. M. Fatih Kanter, Doç. Dr. Nuray Küçükler Kuşcu, Doç. Dr. Selda Uygur, Doç. Dr. Serap Aslan Cobutoğlu, Doç. Dr. Duygu Oylubaş Katfar, Dr. Öğr. Üyesi Bülent Sayak ve Dr. Öğr. Üyesi Serkan Özdemir, Emel Kefeli'nin çalışma alanlarıyla düşünsel yankı kuran metinleriyle bu bölümü oluşturdular.

Yüksek Lisans ve Doktora Öğrencisi olma ayrıcalığını taşıdığım Prof. Dr. A. Emel Kefeli'nin ortaya koyduğu karaktere Marmara Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı bölümünde tanıklık eden Prof. Dr. Sema Uğurcan ile Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü'nde ortak mesai geçiren Prof. Dr. Nesrin Sarıahmetoğlu, hocamızın bilimsel titizliğiyle insani zarafetini bir arada yansıtan kapsamlı birer portre kaleme aldılar. Kefeli'nin öğrencilerinden Ergün Tanlak, hocamızın üretme niteliğini ve gücünü gösteren ayrıntılı bir bibliyografya hazırladı ve bu sayıya kalıcı bir arşiv vasfı da kazandırdı. Öğrencileri Haluk Öner ve Serap Aslan Cobutoğlu'yla gerçekleştirdiğimiz söyleşide, hocamızın çocukluk yıllarından akademik olgunluk dönemine uzanan serüvenini, edebiyata yönelişinin düşünsel zeminini ve eserlerinin

kuramsal omurgasını kendi beyanlarından kayıt altına aldık. Bu söyleşi, bir biyografik arşiv olduğu kadar hocamızla vücut bulan akademik ve insani olgunluğun belgesi oldu. Kitap tanıtımlarında hocamızın dört temel eseri öğrencilerinin kaleminden yeniden yorumlandı: *Batı Edebiyatında Akımlar* (Mehmet Sümer), *Edebiyat Coğrafyasında Akdeniz* (Hazal Bozyer), *Karşılaştırmalı Edebiyat İncelemeleri* (M. Onur Hasdedeoğlu) ve *Anlatım Tekniği Olarak Mektup* (Sezin Seda Altun). Doç. Dr. Ayşe Tomat Yılmaz (Fransız edebiyatı), Yrd. Doç. Dr. Vali Gjinali (Batı Gotik kültürü ve sinema ilişkisi), Dr. Öğr. Üyesi Ayşegül Uysal (çeviri edebiyatı) ve Doç. Dr. Senem Üstün Kaya (karşılaştırmalı edebiyat) uzmanlık alanlarından yola çıkıp hocamızın bilimsel mirasıyla kurdukları düşünsel ve disiplinel bağları tartıştılar.

Bugün, farklı üniversitelerden, farklı kuşaklardan gelen yazarların bu sayıda bir araya gelişi, onun bilimsel rehberliğinin kalıcılığını ve ilham vericiliğini bir kez daha gösteriyor. Portre ve anı yazılarında, bir hocanın ışığının sınıf duvarlarını aşarak hayatlara nasıl dokunduğu seziliyor; araştırma makaleleri ise Emel Kefeli'nin açtığı düşünsel patikaların bugün hâlâ ne kadar verimli olduğunu kanıtlıyor. Onun öğrencileri, meslektaşları ve dostları tarafından kaleme alınan yazılar, bir bilim insanının izini sürmekle yetinmedi. Bir düşünce biçimini, eleştiri etiğini ve metinle kurulan incelikli diyaloğu da görünür kıldı. Portre ve anı yazıları, hocamızın entelektüel kişiliğinin insani yönünü açığa çıkarırken araştırma makaleleri, hocanın ilgi alanlarını genişleten, disiplinlerarası tartışmaları zenginleştiren yeni okuma biçimlerini öneriyor. Bu özel sayı, bilgiyle sezgiyi; edebiyatla sanatı, akademik dikkatle estetik duyarlığı buluşturan bir ortak dil arayışının ürünüdür. Emel Kefeli'nin öğrencilerine kazandırdığı "metinle düşünme disiplini" bu sayının her satırında yankılanmaktadır.

Prof. Dr. Emel Kefeli'ye bilim, edebiyat ve sanatla çevrili yaşamıyla, dersleri, fikirleri ve eserleriyle bizlere yol gösterdiği için, emek verdiği için şükranlarımızı sunuyoruz. Bu armağanın hazırlanmasındaki süreçlerde her adımda bize destek olduğu, onu anlama, anma istek ve çabamızda da bizimle beraber olduğu için minnettarlığımızı iletiyoruz.

Editör olarak benim için de özel olan sayının hazırlanma sürecinde çok kişinin gönüllü emeği ve özverili katkısı var. Benim açımdan bu sayıyı özel kılan, hocam için özel bir sayı hazırlayabilmekti. Yanı sıra fark ettim ki bu ortak çaba, bir derginin özel sayısını okura iletmek kadar akademik dayanışma kültürünü de gösterdi, umut verdi. Desteğini esirgemeyen Rektörümüz ve yayıncımız Prof. Dr, Erbuğ Çelebi'ye, sayıya emek veren yazarlarımıza ve hakemlerimize, titiz yaklaşımlarıyla süreci destekleyen Danışma Kurulu Üyelerimize, Alan Editörlerimize, Dil Editörlerimize, Kitap Tanıtım Editörlerimize, Teknik Editörümüze ve Editör Yardımcımıza içten teşekkürlerimi sunarım.

Prof. Dr. A. Emel Kefeli Armağan Sayısı'nın bilim çevrelerimize hayırlı olmasını umuyor, okurlarımıza keyifli okumalar diliyorum.

Saygılarımla,

Dear *folklore/literature* readers,

As the family of the *Folklore/Literature* Journal, we greet you with a special issue. This 124th issue is dedicated to Prof. Dr. A. Emel Kefeli, who uniquely and elegantly combines comparative thinking and text-centered criticism with aesthetic sensitivity in Turkish literature. Prof. Dr. A. Kefeli is a distinguished professor who does not consider literature solely as a field of expertise but also engages with the cultural and intellectual horizons it creates in her academic works. She deeply analyzes the cultural memory behind a text and the historical ground resonating in a work of art, while always teaching her students the significance of ethical attitudes in reading, thinking, and researching.

Prof. Dr. A. Emel Kefeli, one of our journal's literary editors, has published works such as *Edebiyat Coğrafyasında Akdeniz*, *Anlatım Tekniği Olarak Mektup*, *Batı Edebiyatında Akımlar*, *Karşılaştırmalı Edebiyat* İncelemeleri. These scholarly works show us her scientific, aesthetic, and eclectic approach to literature. Besides, it is inevitable to be deeply influenced by the inclusiveness and distinctiveness of her critical perspective as well as her cultural background developed through her full command of Turkish, French, English, and Ottoman Turkish. She is one of the special people who stand out through her continuous support for readers who have witnessed her horizon-broadening approach to understanding, classifying, and positioning human history and different human and cultural works. For this reason, we have desired Prof. Dr. Emel Kefeli's ideas and works to be read and known by a wider audience, and we have prepared this commemorative issue so that her perspective permanently resides in the minds of readers of an academic journal, the Folklore/Literature Journal.

The research articles in this special issue were compiled and enriched with contributions from distinguished scholars. Prof. Dr. Ramazan Korkmaz, Prof. Dr. Bâki Asiltürk, Prof. Dr. Hülya Argunşah Eraydın, Prof. Dr. Orhan Söylemez, Prof. Dr. Veysel Şahin, Prof. Dr. M. Fatih Kanter, Assoc. Prof. Dr. Nuray Küçükler Kuşcu, Assoc. Prof. Dr. Selda Uygur, Assoc. Prof. Dr. Serap Aslan Cobutoğlu, Assoc. Prof. Dr. Duygu Oylubaş Katfar, Asst. Prof. Dr. Bülent Sayak, and Asst. Prof. Dr. Serkan Özdemir have contributed to this issue with their manuscripts that resonate with Prof. Dr. Emel Kefeli's field of study.

Prof. Dr. Sema Uğurcan has witnessed the strong character presented by Prof. Dr. A. Emel Kefeli, whom I had the privilege of studying as her MA and PhD student, and Prof. Dr. Nesrin Sarıahmetoğlu has worked with her at the Institute of Turkic Studies. These two significant academicians have written comprehensive portraits that reflect Prof. Dr. A. Emel Kefeli's both scientific rigor and human grace. Ergün Tanlak, one of Kefeli's students, has prepared a detailed bibliography that demonstrates our professor's

productive nature and power, adding a permanent archival value to this issue. In our interview with her students, Haluk Öner and Serap Aslan Cobutoğlu, we recorded our professor's own statements about her journey from childhood to academic maturity, the intellectual foundation of her turn to literature, and the theoretical backbone of her works. This interview serves as both a biographical archive and a testament to the academic and human maturity embodied by our professor. In the book reviews, our professor's four fundamental works were reinterpreted through the pens of her students: *Batı Edebiyatında Akımlar* (Mehmet Sümer), *Edebiyat Coğrafyasında Akdeniz* (Hazal Bozyer), *Karşılaştırmalı Edebiyat İncelemeleri* (M. Onur Hasdedeoğlu) ve *Anlatım Tekniği Olarak Mektup* (Sezin Seda Altun). Assoc. Prof. Dr. Ayşe Tomat Yılmaz (French literature), Asst. Prof. Dr. Vali Gjinali (Western Gothic culture and cinema), Asst. Prof. Dr. Ayşegül Uysal (translation literature), and Assoc. Prof. Dr. Senem Üstün Kaya (comparative literature) discussed the intellectual and disciplinary connections they established with our professor's scientific legacy based on their areas of expertise.

Today, the gathering of scholars from different universities and generations in this special issue once again demonstrates the enduring and inspiring nature of her scholarly guidance. In the portraits and memoirs, it is illustrated how a professor's light transcended classroom walls to leave traces in people's lives. The research articles prove that the intellectual paths opened by Emel Kefeli remain fruitful today. The articles written by her students, colleagues, and friends have not merely traced the footsteps of a scholar. They have also revealed a way of thinking, an ethic of criticism, and a subtle dialogue established with the text. While the portraits and memoirs reveal the human side of our professor's intellectual personality, the research articles propose new ways of reading that broaden the professor's areas of interest and enrich interdisciplinary discussions. This special issue is the product of a search for a common language that brings together knowledge and intuition, literature and art, and academic attention and aesthetic sensitivity. The "discipline of thinking with the text" that Emel Kefeli instilled in her students resonates in every line of this issue.

We express our gratitude to Prof. Dr. Emel Kefeli for guiding us with her life surrounded by science, literature, and art, through her lectures, ideas, and works, and for her hard work. We appreciate her support at every step in the process of preparing this issue, and we thank Prof. Dr. Emel Kefeli for being with us in our desire and efforts to understand and commemorate her.

Many academicians have voluntarily and selflessly contributed to the preparation process for this issue, which is also special to me as the editor of the journal. Preparing a special issue for my own advisor and professor is a unique endeavor for me. I have also realized that this joint effort has not only paved the way for the organization of a special issue for our readers but also demonstrated a culture of academic solidarity and hope.

I would like to express my sincere gratitude to Prof. Dr. Erbuğ Çelebi - our rector and publisher -, our authors and reviewers who contributed to this issue; to our Advisory Board Members, Field Editors, Language Editors, Book Review Editors, Technical Editor, and Assistant Editor who have supported the process with their meticulous approach.

I hope the Prof. Dr. A. Emel Kefeli Special Issue will be beneficial to our scientific community, and I wish our readers an enjoyable read.

Best regards,

Assoc. Prof. Dr. Mihrican Aylanç
Editor

folklor/edebiyat - folklore&literature, 2025; 31(4)-124. Sayı/Issue - Güz/Fall
Prof. Dr. Emel Kefeli Armağanı

Portre-Anı/Memoir

Emel Kefeli Hakkında Bir Portre Denemesi

Sema Uğurcan*

Emel Kefeli'yi kırk yıldan uzun bir zamandır tanıyorum. Kendisi 1985 yılında yüksek lisans çalışmalarına başlamış ve kariyer basamaklarında yükselmiştir. Emel Kefeli Batı kültürü ile Türk kültürünü beraberce öğrendiği eğitim safhalarından geçmiştir. Bu da onun araştırma konularına geniş bir perspektiften bakmasına yol açmış, edebiyata hakkını veren incelemeler yapmasını sağlamıştır. Yeni Türk edebiyatında Mehmet Kaplan'ın başlattığı mukayeseli edebiyat, edebiyatımızda Batı etkisini tespit, aradaki paralellikleri bulma şeklinde sahayı dolduran çalışmalar yapmıştır. Akademik aşamalarına bakarsak, Emel Kefeli, Türk edebiyatında Lamartine'den yapılan tercümeler ile ilgili doktora tezini tamamlar. Doçentlik tezi Türk edebiyatı sahasında az yapılan, eser tekniği üzerine bir araştırmadır: *Anlatım Tekniği Olarak Mektup*. Profesörlük çalışması ise edebiyat coğrafyasında Akdeniz konusundadır. Fransız tarihçisi Braudel'in Akdeniz araştırmaları yapması gibi o da edebiyatımızda Akdeniz'in nasıl bir yer tuttuğunu araştırır. Türk edebiyatının çeşitli meseleleri ile beraber karşılaştırmalı edebiyat, Batı edebiyatı akımları, edebiyat-coğrafya ilişkisi… incelediği alanlardır. Emel Kefeli konuşmasındaki düzgünlükle ve fizikî yönüyle de dikkati çeken bir insandır. Akademisyenlik mesleğinde insanın iki kanada muhtaç olduğu düşünülürse, o, iki kanadıyla uçan bir kuş gibidir. Bir kanadı meslek hayatını taçlandıran zekâsı, çalışma disiplini, sorumluluk anlayışı diğer kanadı da bu "prezantabl" nitelikleridir.

Emel Kefeli'nin meslek hayatının safhalarını üçe ayırırsak; ilki Marmara Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü'nde ve Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü'nde öğretim üyesi olarak çalıştığı yıllardır. İkincisi, bu kurumlarda idareci olarak

[1] Prof. Dr., Marmara Üniversitesi Emekli Öğretim Üyesi.

bulunduğu yıllardır. Marmara Üniversitesi'nde iken Kıbrıs Doğu Akdeniz Üniversitesi'nde ve İstanbul Kültür Üniversitesi'nde misafir öğretim üyesi olarak yer almıştır. Meslek hayatının üçüncü safhası da İstanbul 29 Mayıs Üniversitesi'nde yine öğretim üyesi ve idareci olarak çalışmasıdır. Emel Kefeli bütün bu görevleri en iyi şekilde deruhte etmiştir. İdarecilikle birlikte bilim çalışmalarını aksatmadan sürdürmüştür. Hocalığı esnasında Yeni Türk Edebiyatı alanıyla ilgili çok çeşitli dersler vermiştir. Bu da bilim yönünden gelişmesine katkıda bulunmuştur. Değişik konularda lisansüstü tezler idare ederek de akademi dünyasına hizmet etmiştir. İnsan yetiştirmek bir akademisyenin en önemli niteliklerindendir.

Emel Kefeli'nin karakter özelliklerinden biri, haksızlığa karşı gelmesidir. Hakkaniyete, adalete, prosedürlere bağlılığı temel prensipleri arasındadır. Buna aykırı hareket edenlere, düzeltmeleri hususunda hemen ikazda bulunur. Bu özelliğini bütün hayatına teşmil edebiliriz. Tevfik Fikret'in mısralarındaki gibi "fikri hür, irfanı hür, vicdanı hür" insandır. Böyle olmasıyla herkesi etkileyen bir şahsiyete sahiptir. Ayrıca son derece pratiktir. Başkalarının yaptığından daha kısa sürede işleri tamamlama kabiliyeti vardır. Zamanını iyi kullanmasını bilir. Yine aynı şekilde uzak görüşlüdür. Olayların, eşyanın özünü ve onların arkasında yatan olgunun bütünlüğünü iyi görür. İki kanadıyla uçan kuş örneğindeki gibi mesleğine verdiği önem ve ayırdığı zaman, onun sosyalliğini, hayatı, sanat eseri gibi yaşama kabiliyetini eksiltmemiştir. Karşısındakiyle kolay diyalog kurması sosyalliğinin, sosyalliği kolay diyalog kurmasının bir göstergesidir. Onun için zekâsı ve frekansı yüksek tanımını yapmak mümkündür. Bu özelliklerinden herkesi faydalandıracak yüce gönüllülüğe de sahiptir. Çeşitli çevrelerden dostlar çekecek bir zenginliktedir, diyebilirim. Güzellikleri görmesini ve göstermesini iyi bilir. Espri kabiliyeti ve hafızası kuvvetlidir. Edebiyat ile çok yönlü uğraşmasının, güzel eseri seçme kabiliyetinin, hayatını daha anlamlı kıldığı kanısındayım. Sonuç olarak Emel Kefeli'nin varlığı, akademi dünyası için, çalıştığı kurumlar için, dostları için kazançtır.

Ayrıca Emel Kefeli bir annedir. Genç yaştayken dünyaya getirdiği kızı Nesrin ile aralarında büyük bir sevgi ve arkadaşça bir yakınlık vardır. Nesrin'in kabiliyetlerinin götürdüğü yolda, tam bir serbestlikle ilerlemesine de önayak olmuştur.

Yukarıda söylediğim gibi Emel Kefeli ile kırk yılı geçen sürelik dostluğumuz oldu. Dostluk hakkında Montaigne şöyle der: "Dostlukta iki unsur söz konusudur. Biri mücadele, diğeri uyum. Bu iki davranış saf ve anlayışlı bir maddiyata dayanır. Maddiyattan kastımız, olayları birlikte ve aynı zamanda hissedip düşünmektir."[2] Emel Kefeli ile dostluğumuzda, sık sık olayları/olguları birlikte ve aynı zamanda hissetmek şeklinde bir uyumumuz olduğuna inanıyorum. Sevgili arkadaşımın daha uzun yıllar, hayatını, mesleğini sağlık-afiyetle sürdürmesini temenni ediyorum.

[2] Montaigne, *Denemeler*, Çev. Sabahattin Eyuboğlu, İstanbul: Cem Yayınları, s. 55.

folklor/edebiyat - folklore&literature, 2025; 31(4)-124. Sayı/Issue - Güz/Fall
Prof. Dr. Emel Kefeli Armağanı

Portre-Anı/Memoir

M.Ü. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü ve Prof. Dr. Emel Kefeli

Nesrin Sarıahmetoğlu*

Prof. Dr. Emel Kefeli disiplinli ve titiz çalışmasıyla tanınan ciddi bir akademisyendir. Benim kendisiyle olan dostluğumun ve arkadaşlığımın uzun yıllara dayanan bir geçmişi vardır. 1990'lı yıllardan itibaren zaman zaman görüşürken daha sonra M.Ü Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü'nde bir arada çalışmaya başladık. Bu yıllar aynı zamanda pek çok şeyi öğrenme ve araştırma yaptığımız yıllardı. Yeni ve ilginç fikirleri, her zaman birbirimizle paylaşmaktan büyük keyif aldık.

Prof Kefeli'nin çok zengin bir birikim temelinde akademik çalışmaların yapılması ve kazandırılmasında araştırmacıları yönlendirmesinde büyük emeği vardır. Bir edebiyatçı olarak farklı edebiyat okumalarıyla alanın kapsamını genişletmiş, gençlere de yeni araştırma sahaları kazandırmıştır. Değişen ve yenilenen koşullara bağlı olarak Türkiyat araştırmalarının farklı alt maddelerle değerlendirilmesi gerektiğini ileri sürmüştür. Türk fikir hayatıyla ve fikir hayatının çeşitli yönleriyle ilgilenen Kefeli konuşma sanatına hakimiyeti, muhataplarını etkilemekteki başarısı yöneticilik becerileri ile biçimlenmiştir. Çalışma hayatında dürüst, ciddi ve çalışkan bir kimliğe sahip olan Prof Kefeli bir yöneticide bulunması beklenen niteliklerin hepsini taşımaktadır.

Benim yazım Prof Kefeli'nin M.Ü. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü'nde birlikte çalıştığımız kendisinin Müdür Yardımcılığını yaptığım dönemi kapsayacaktır. Prof. Dr. Emel Kefeli 2006-2012 yılları arasında M.Ü. Türkiyat Araştırmaları Enstitü'nün müdürlüğünü yapmıştır. Bilhassa bu dönemdeki idareciliği üzerinde önemle durulması gerekir. Zira kuvvetli bir hafızaya, çözüm odaklı parlak bir zekaya sahip olan Prof Kefeli'nin doğruluk, dürüstlük, çalışkanlık ve mücadeleci özellikleri yöneticiliği zamanında da temel belirleyiciler olmuştur.

[1] Prof. Dr. Marmara Üniversitesi Emekli Öğretim Üyesi

Bu yazıda Prof Kefeli'nin Enstitü'nün işleyişinde Türk Dünyası başta olmak üzere çeşitli konular hakkındaki düşünceleri, Enstitü'nün gerçekleştirdiği sempozyum, panel, konferans vb. faaliyetler üzerinden değerlendirmeye çalışılacaktır.

M.Ü. Türkiyat Araştırmaları Enstitü'nün kuruluş amacı Türkiye Cumhuriyeti'nin ve Türkiye Cumhuriyeti sınırları dışında kalan, ülkemize komşu olan veya olmayan ülkelerdeki Türk soylu halkların siyasi, sosyal, demografik, politik, ekonomik ve kültürel durumlarını araştırmak ve incelemek, bu sahalarda çalışacak uzman elemanlar yetiştirmek olarak belirlenmiştir. Türk kültürü, tarihi, dil ve edebiyatı, sanatı üzerine lisansüstü eğitim-öğretim vermek olarak ifade edilen amaçlar, Enstitü'nün pek çok ülke ile yaptığı anlaşmalara ve iletişim kurduğu kurumlarda etkili olmuştur.

Prof Kefeli'ye göre Türk dünyası ile ilgili çalışmalar geniş bir coğrafyada farklı disiplinlerle meseleleri çok yönlü görmeyi gerektirir. Bu anlamda edebiyat-tarih ilişkisi de Prof Kefeli'nin yöneticiliğinde önemli bir unsur olmuştur. Müdürlüğü döneminde Enstitü'nün faaliyetlerinde bu bakış açısını görmek mümkündür. Ülkemize gelen Türk Dünyası ile ilgili çalışmalar yapan araştırmacıların geçmiş dönemlerde olduğu gibi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsüne gelerek konfreans vermeleri de gerek öğrencilere gerekse genç araştırmacılara büyük bir katkı sağlamıştır. Çünkü Prof Kefeli'ye göre Enstitü'nün Türkoloji çalışmalarında uluslararası platformda söz sahibi olan bir kurum olması, disiplinler arası çalışmalar yapabilecek nitelikli öğrenciler için alanın cazip hale getirilmesi karşılıklı iletişim ve etkileşimden geçmektedir. Bu amaçla Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü düzenlediği sempozyum, kongre, panel ve konferans vb. akademik faaliyetlerle alana yönelik bilgi akışını sağlamıştır. Söz konusu faaliyetlerin bir kısmı M.Ü. Fen-Edebiyat Fakültesi'ndeki bölümlerinin iş birliği ile hayata geçirilmiştir. Bu etkinliklerin hangi düşünce temelinde ne amaçla yapıldığını anlamak için Prof Kefeli'nin bu faaliyetleri düzenleme amacından da bahsedilmesi gerekir.

Kültürel mirasın koruması ve bilgiye erişimi teşvik etmek açısından kritik bir rolü olan kitaplar ve kütüphaneler hakkında M.Ü Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, Bilgi ve Belge Yönetimi Bölümü ile birlikte 27 Mart 2007'de "Kitaba Bakışlar" konulu bir panel düzenlenmiştir. Prof Kefeli'ye göre bu panel, kitaplar, yazmalar, teknolojinin ve çağın gereklerinin kütüphanelere nasıl uygulanacağı hususundaki temel tartışmaları sorun çözme teknikleri ile ele almayı hedeflemiştir. Prof Kefeli gerek idareciliğinde gerekse hocalığında öğrenciyi kitapla buluşturmaya çalışmış, kitaplar dünyasında gençlere farklı bir bakış açısı kazandırmayı hedeflemiştir.

Prof Kefeli'nin müdürlüğü döneminde İpek Yolu konulu uluslararası bir sempozyum düzenlenmiştir. Prof Kefeli, 18-19 Ekim 2007 tarihleri arasında "Dünden Bugüne İpek Yolu: Beklentiler ve Gerçekler" başlığı altında düzenlenen uluslararası sempozyumun gerekçesini binlerce yıl dünya siyasetine, sosyal, kültürel ve ekonomik hayata yön veren İpek Yolu'nun toplumların kültürel etkileşimine büyük katkı sağladığı insanların refahına, zenginleşmesine yol açtığı gerçeğinden hareket edildiğini ifade etmiştir. Sempozyumun Kefeli'ye göre en önemli mesajı İpek Yolu coğrafyasında yer alan bir ülke olarak Türkiye'nin geleceğe yönelik hedeflerinin olması ve İpek Yolu ülkelerinin ekonomik, kültürel birlik meydana getirerek sıkı bir iş birliğinde bulunmaları gerektiğidir. İpek Yolu Sempozyum bildirileri *Dünden Bugüne*

İpek Yolu: Beklentiler ve Gerçekler, yay.haz. Emel Kefeli, Ahmet Taşağıl, Nesrin Sarıahmetoğlu, Özlem Deniz Yılmaz, Ötüken Neşriyat, İstanbul 2008 adıyla yayınlanmıştır.

M.Ü. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü ve Fen-Edebiyat Fakültesi Tarih Bölümü iş birliğiyle 30 Ekim 2007' de "Cumhuriyet Dönemine Genç Bakışlar" konulu ulusal bir sempozyum gerçekleştirilmiştir. Bu sempozyum 1998-2006 yılları arasında M.Ü Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü bünyesinde Cumhuriyet Dönemi ile ilgili konularda tarih, sanat ve edebiyat alanlarında hazırlanan yüksek lisans ve doktora tezlerinden bir bölümünün özet-sunumlarından oluşmaktadır. Sempozyum bildirileri *Cumhuriyet Dönemine Genç Bakışlar,* yay. Haz. Emel Kefeli, Zekeriya Kurşun, Ercan Karakoç, IQ Kültür Sanat Yayıncılık, İstanbul 2009'da basıldığında Prof. Kefeli, sunuş yazısında şöyle demektedir:

> "Sempozyumun, Cumhuriyetimizin 84. yıldönümünü kutladığımız 2007 yılında gerçekleştirilmiş olması, kitabın Cumhuriyetimizin 85. yılında yayınlanması bizler için gurur kaynağıdır. Bu rastlantı gençlerimize sahip oldukları değerleri bir kez daha hatırlatırken onlara Atatürk'ün bu değerli emanetini nice 85 yıllara taşıma sorumluluk ve heyecanını da hissettirmektedir.
>
> Sempozyuma katılan akademisyen, öğretmen, asker, avukat vd. mesleklerdeki gençlerin Atatürk'ün çizdiği yolda, O'nun ilke ve inkılapları doğrultusunda, Cumhuriyet'in temel değerlerini özümseyerek, bilimsel düşünme yeteneklerini geliştirerek Cumhuriyet'i koruyup yaşatacaklarına; laik, demokratik ve çağdaş Türkiye'yi daha yükseklere taşıyacaklarına inanıyoruz. Gençlerimizin başarıları, bilim ve sanat dünyasına katkıları bizler için daima gurur ve övünç kaynağıdır",

Prof Kefeli, Türkiye'de cumhuriyetin ilanı için gerçekleştirilen çalışmaların her birinin geçmişten bugüne çok değerli olduğunu gelecek kuşakların da Cumhuriyetin çok büyük fedakârlıklarla kazanıldığını bilmeleri ve bu bilinç içinde olmalarının önemine değinmiştir.

"Türk Dünyasında Atatürk" 9 Kasım 2007'de düzenlenen ulusal bir sempozyumdur. Bu sempozyumda Prof Kefeli'ye göre, bilhassa Atatürk'ün Türk dünyası hakkındaki düşüncelerine, Türk Dünyası'nda Atatürk ile ilgili fikirlere yer verilerek; Atatürkçü düşünce sisteminin Türk Dünyasında bir çağdaşlaşma programı şeklinde hayata geçirilmesi sorusuna da cevap aranmıştır.

Uluslararası Kıbrıs Üniversitesi Eğitim Fakültesi ve M.Ü Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü'nün iş birliği ile KKTC'de 17-18 Mayıs 2008'de Kıbrıs konusunun çok yönlü ele alınarak değerlendirildiği "Kıbrıs Dosyası" adlı uluslararası bir sempozyum düzenlenmiştir. Bu sempozyumun planlayıcılarından olan Prof. Dr. Emel Kefeli, Sempozyumun Kıbrıs'ın geçmişte ve bugün taşıdığı ve gelecekte taşıyacağı önemle ilgili sorulara vurgu yapmayı amaçladığını, Kıbrıs'ın hukuk ve uluslararası ilişkiler açısından durumu, dil, edebiyat, tarih ve eğitim vb. konuların değerlendirilmesinin önemine vurgu yaparak Kıbrıs'ın Türkiye için taşıdığı değeri ve anlamı ifade etmiştir.

Meşrutiyet'in 100. Yılı dolayısıyla M.Ü. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, M.Ü. Fen-Edebiyat Fakültesi Tarih Bölümü ve M.Ü. Atatürk İlke ve İnkılapları Tarihi Araştırma ve Uygulama Merkezi ile birlikte ortak bir program çerçevesinde 23- 24 Ekim 2008 tarihleri arasında "100. Yılında II. Meşrutiyet: Gelenek ve Değişim Ekseninde Türk Modernleşmesi" konulu uluslararası bir sempozyum

düzenlemiştir. Kefeli'ye göre II. Meşrutiyet sonrasında ortaya atılan fikirler, Cumhuriyetin kuruluş ve gelişmesine alt yapı sağlayarak Türk modernleşmesini ve çağdaş Türkiye Cumhuriyeti'nin doğuşunu sağlamıştır. Bu sebeple bu konunun tanınmış uzmanlarının katılımıyla ve disiplinler arası bir yaklaşımla tartışılması hedeflenmiştir Sempozyum bildirileri *100. Yılında II. Meşrutiyet: Gelenek ve Değişim Ekseninde Türk Modernleşmesi, Uluslararası Sempozyum Bildiriler,* haz. Zekeriya Kurşun, Cemil Öz, T.C Kültür ve Turizm Bakanlığı İstanbul 2009 adıyla basılmıştır.

Karşılıklı iş birliği çerçevesinde M.Ü. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü ve M.Ü. Fen-Edebiyat Fakültesi Tarih Bölümü ile 25 Kasım 2008'de III. Selim'in Ölümünün 200. Yılı Anısına "Türk Modernleşmesine Genç Bakışlar" konulu ulusal bir sempozyum düzenlenmiştir. Bu sempozyum Enstitü bünyesinde hazırlanan yüksek lisans ve doktora tezlerinin tanıtılmasını amaçlayan ikinci faaliyettir ve bildiriler *Türk Modernleşmesi*, ed. Arif Kolay, Yeditepe, İstanbul 2013'de basılmıştır. Yine bu kitabın sunuş yazısını kaleme alan Kefeli Sempozyum'un III. Selim'in ölümünün 200. Yılı anısına düzenlendiğini belirterek, III. Selim'in devletin içine düştüğü sıkıntıyı yaptığı ıslahatlarla çözmeye çalıştığını, başta askeri alan olmak üzere pek çok alanda reformlar gerçekleştirdiğini ve modernleşme sürecinin mimarı kabul edildiğini ifade etmiştir. Kefeli'ye göre Enstitünün yüksek lisans ve doktora programlarında tezlerini başarıyla savunan öğrencilerin çalışmaları kültürel açıdan zenginleştirici olup akademik açıdan da umut vadedicidir.

23 Mart 2010 tarihinde "Türk Kültüründe Nevruz" başlığı altında bir sempozyum düzenlenmiştir. Prof Kefeli, Türk dünyasında sosyal dokunun en önemli unsurunun milli kültür olduğu, maddi manevi değerlerin ise kültürlerin gelişip büyümesini sağladığından hareketle bir Nevruz sempozyumu düzenlenmesinin gerekli olduğu düşüncesindeydi. Bu sebeple düzenlenen sempozyum, Nevruz'un bilimsel olarak incelenmesi ve bu tür araştırmaların devam ettirilmesini amaçlıyordu.

Türk Dünyası edebiyatlarının zirve şahsiyetlerinden biri olan Cengiz Dağcı'nın onurlu mücadelesini genç nesillerle paylaşmak amacıyla M.Ü. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü tarafından 31 Mart 2011 "Türk Dünyasında Zirve Şahsiyetler: Cengiz Dağcı" konulu bir toplantı düzenlenmiştir.

Prof. Dr. Emel Kefeli, sanatçıların eserleri aracılığıyla halkların yaşadıklarını dünyaya duyurup insanlığın belleğine nakşettiklerini, edebi eserlerin de insanlık tarihinin ve milletlerin belleği olduğunu belirtmiştir. Yaşanan zaferler, mutluluklar ve acılar edebi eserlerde sanatçının farklı ve duyarlı yaklaşımıyla ölümsüzlük kazanarak bu sayede nesilden nesile ulaşmıştır. Türk Dünyası edebiyatlarını Türk milletinin belleği ve halklar arasındaki kültür köprüsü olarak gören Prof Kefeli'ye göre, Kırım Türklerinin acılarını, mücadelelerini eserlerinde dile getirmekten hiç vazgeçmeyen ve kalemiyle bu yolda onurlu bir mücadele veren Cengiz Dağcı bu kültür köprüsünün en önemli halkalarından birisidir.

Toplantıya sunulan bildirilerde Cengiz Dağcı'nın hayatı, yaşadığı çevre ve Kırım Türklerinin zorluklarla örülmüş hayatlarının eserlerine nasıl yansıdığı ele alınmıştır. Bildiriler *Bellek-İnsan-Eser:* Cengiz Dağcı**,** Ötüken Yayınları, İstanbul 2011'de basılmıştır. Prof

Kefeli'ye göre Cengiz Dağcı'nın eserlerini okumak onu tanımak yeni nesillere "hatırlayarak direnmeyi" öğretecektir.

M.Ü. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü bazen yıldönümleri ile bazen Enstitüyü ziyaret eden araştırmacıların bilgi ve birikimlerini aktardığı paneller ve konferanslarla bazen de her biri kendi alanlarına katkı sağlayan ilim adamlarının anma ve şükran günleri şeklinde hatırlandığı toplantılarla öne çıkmıştır.

14 Mart 2007'de "Prof. Dr. Mehmet Kaplan 20 Yılın Ardından" programıdır ki, bu aynı zamanda Prof Kefeli'ye göre, Prof. Dr. Mehmet Kaplan'ın hem eserleri üzerinden düşüncelerini okumak hem de bir anma toplantısı olarak gençlere edebiyatın incelikleri ile birlikte Prof Kaplan'ın fikir dünyasını da göstermeyi amaçlamıştır.

M.Ü Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü 3 Nisan 2007'de "Prof. Dr. Âmil Çelebioğlu'nu Anma ve Eski Türk Edebiyatı Programı" panelini düzenlemiştir. Prof Kefeli'ye göre, Prof. Dr. Âmil Çelebioğlu, Marmara Fen Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü'nde öğretim üyesi olarak görevine devam ederken Hac görevini yerine getirmek üzere gittiği Mekke'de "Tünel Faciası" diye anılan kazada 2 Temmuz 1990 vefat etmiştir. Prof Çelebioğlu edebiyat tarihi ve metin şerhinde sahaya hakimiyeti, kültür ve edebiyata hizmet etmesi ile klasik Türk edebiyatı alanının en önemli ilim adamlarından biriydi. Bu amaçla düzenlenen panelde Prof Çelebioğlu'nun hayatı, eserleri, mektupları ve anıları konuşulurken aynı zamanda klasik Türk edebiyatını ne kadar anlıyoruz sorusuna da cevap aranmıştır.

Marmara Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesinin kuruluşu ve Sosyal Bilimler Enstitüsünde Türk Dili ve Edebiyatı Yüksek Lisans ve Doktora programlarının açılmasında büyük emeği bulunan Fakültenin kuruluşundan itibaren Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü Başkanlığını yürüten Prof. Dr. Mehmet Akalın'ı anma toplantısı da Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü Eski Türk Dili Anabilim Dalı ile 25 Mayıs 2007'de "Prof. Dr. Mehmet Akalın'ı Anma ve Sözlük Bilim Toplantısı" başlığı ile düzenlenmiştir.

Türkiyat Araştırmaları Enstitüsünü ziyaret eden ilim adamlarının Enstitüde verdikleri konferanslar akademik anlamda karşılıklı iletişim ve etkileşimin sağlanmasında büyük fayda temin etmiştir. Azerbaycan İlimler Akademisi Felsefe Enstitüsü Müdürü Prof. Dr. Yusuf Rüstemov'un, 18 Aralık 2006 tarihinde "Küreselleşme Sürecinde Orta Asya ve Kafkasya Türk Cumhuriyetlerinde Milli Kimlikler" konulu konferansı Türk Dünyasında milli kimlik tartışmalarının gelişim seyrini göstermiştir. Prof Kefeli, Prof Rüstemov'un, küreselleşmenin sosyo-ekonomik boyutunu, kimliklere ve bunun nasıl siyasi sorunlara yol açacağını belirten konuşmasının farklı bir gündem yarattığını belirtmiştir.

Özcan Pehlivanoğlu'nun, 19 Aralık 2006'da "Türkiye'nin Balkanlara Bakışı" konulu konferansı Türkiye'nin Balkan coğrafyasına yönelik politikasını anlatmaktadır. Özcan Pehlivanoğlu'nun konuşmasının sonunda Prof Kefeli, Türkiye'nin bölge ile olan tarihsel bağlarının gücünü, Türkiye'de Balkan kökenli nüfusun dinamizmini ve bölgenin jeopolitik konumunun ele alındığını ve Balkanların her zaman Türkiye için önem arz ettiğini, bu coğrafyada meydana gelen gelişmelerin de Türkiye tarafından dikkatle takip edildiğini ifade ettiği bir değerlendirme yapmıştır.

St. Petersburg Devlet Üniversitesi Şarkiyat Fakültesi Türk Filolojisi Bölüm Başkanı Prof. Dr. Viktor G. Guzev'in 1 Şubat 2007'de "İşlevsel Sözdizimini Geliştirme Denemesinden: Cümle Öğeleri veya Yapı Bileşenleri" konulu konferansı Türkiye Türkçesi teorik grameri sorunları ile ilgilidir. Prof Kefeli'ye göre Prof Guzev'in konuşması hatalı olarak kullanılagelen kavramların yerine teklif edilen kavramların gösterildiği çok kapsamlı ve ufuk açıcı bir konuşma olmuştur. Prof Guzev ile konferans sonrasında iki üniversitenin ilgili bölümleri arasında lisans ve lisansüstü eğitimini kapsayacak bir iş birliği anlaşmasının imzalanması konusu da görüşülmüştür.

INALCO'da (l'Institut national des langues et civilisations orientales) Türk Tarihi kürsüsünde akademik çalışmalarını yürüten Prof Faruk Bilici, 19 Nisan 2007'de M.Ü. Fen-Edebiyat Fakültesi Tarih Bölümü iş birliğinde "Fransa'da Türkoloji Çalışmaları" konulu geniş kapsamlı bir konferans vermiştir. Prof Kefeli, XVI. yüzyıldan başlayarak gelişen Türk-Fransız ilişkilerinin beraberinde Türkoloji çalışmalarının seviyesini adım adım yükseldiğini belirterek bu çalışmaların iki ülke arasındaki ilişkilerin kültürel yönüne katkı sağlayacağını ifade etmiştir.

İslamiyet Öncesi Türk tarihine yönelik çalışmalarıyla tanınan Prof. Dr. Ahmet Taşağıl 28 Nisan 2010 tarihinde "Sibirya'da Yeni Bulunan Bir Türk Şehri: Por Pajin konulu bir konferans vermiştir. Kil Ev veya Balçık (çamur) Ev anlamlarına gelen Por Pajin'in geniş kapsamlı ve çok farklı disiplinlerdeki ilim adamlarıyla gerçekleşen kazısına katılan Prof Taşağıl kazı bilgilerini paylaşarak alan hakkında detaylı bilgi vermiştir. Prof Kefeli'ye göre bu mimari yapıtın neden, nasıl, hangi amaçla yapıldığı bugün hala gizemini korurken Por Pajin bir kez daha arkeoloji, tarih, sanat tarihi, folklor, mimari ve linguistik vb alanların ortak çalışmasının ne kadar önemli olduğunu göstermiştir.

Abdülvahap Kara'nın 16 Aralık 2010'da "Orta Asya'da Edebiyat-Tarih İlişkisi" konulu konferansında edebiyat tarih ilişkisinin Orta Asya merkezli öneminden bahsedilmiştir. Konferansın ana teması edebiyat tarih ilişkisi olduğu için Prof Kefeli, Türk Dünyası ile ilgili çalışmaların Türkiye'de yakından takip edildiğini belirterek bu amaçla tarihçilerin ve edebiyatçıların metotları farklı olsa da çoğu kez aynı düzlemde bir araya gelmesi gerektiğini söylemiştir. Türk dünyası edebiyatı Prof Kefeli'ye göre çoğu zaman koşullara bağlı olarak gelişme göstermiş, milli unsurlar, farklı coğrafyalardaki insan hayatı ve sorunları, siyasi ve sosyal çevre içinde davranış biçimleri yazarların kaleminden okumak edebiyat tarih ilişkisini biçimlendirmiştir.

Sonuç olarak Prof. Dr. Emel Kefeli, M.Ü. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü'nde müdürlük görevini yürütürken her kurumun zaman zaman karşılaştığı problemleri titizliği, sabrı, azmi ve dikkati ile çözümlemiştir. Her zaman tedbirli, temkinli ve kararlı bir idarecilik sergileyen Prof Kefeli bunu akademik kimliği ile birleştirmiştir. Halen hocalığını sürdüren ve öğrenci yetiştiren Prof. Dr. Emel Kefeli'ye uzun ömür ve sonsuz mutluluklar diliyorum.

folklor/edebiyat - folklore&literature, 2025; 31(4)-124. Sayı/Issue - Güz/Fall
Prof. Dr. Emel Kefeli Armağanı

Bibliyografya/ Bibliography

Prof. Dr. Ayşe Emel Kefeli Bibliyografyası

Ergün Tanlak*

Prof. Dr. Ayşe Emel Kefeli, Türk edebiyatının farklı meseleleri üzerine yaptığı yöntemli çalışmalar, akademik çok yönlülüğüyle tanınan bilim insanıdır. Yüksek lisans tezini Prof. Dr. Zeynep Kerman danışmanlığında hazırlamıştır ve tezi "Journal de Constantinople/Echo de I'Orient Sistematik İndeksi 1848 – 1866" başlığını taşır. Daha sonra yine Prof. Dr. Zeynep Kerman danışmanlığında "1854 – 1993 Yılları Arasında Lamartine'den Türkçeye Yapılan Tercümeler Üzerinde Bir Araştırma" ile doktora tezini tamamlar. Prof. Kefeli, akademik çalışmalarına uzun süre çalıştığı Marmara Üniversitesinde devam eder ve emekliliğinin ardından İstanbul 29 Mayıs Üniversitesinde akademik çalışmalarını sürdürür.

Hakan Sazyek, *Akademi ve Edebiyat Bilimi* başlıklı bildirisinde, Prof. Dr. Ayşe Emel Kefeli'nin yeni Türk edebiyatına teorik katkılarını ve alana getirdiği özgün yaklaşımı vurgulamaktadır. Bu bildiri, bir akademisyen gözüyle onun farklı disiplinlerle etkileşim kurarak Türk edebiyatına yeni bakış açıları ve farklı üretimler kazandırdığını, özgün çalışmalarıyla öne çıkan bir araştırmacı olduğunu netlikle göstermektedir.[2]

Prof. Dr. Ayşe Emel Kefeli, lisans ve lisansüstü düzeyde verdiği dersler, yönettiği tezler ve yayımladığı bilimsel çalışmalarla Türk edebiyatı araştırmalarına önemli katkılarda bulunmuştur. Çalışmalarında özellikle edebiyat-coğrafya ilişkisi, tercüme, karşılaştırmalı edebiyat, edebî etki, kaynak, çeviri, seyahat, mekân ve biyografi gibi alanlara odaklanmıştır. Akademik üretiminin bir bütün hâlinde görülmesi bir bakıma biyografisinin okunmasıdır. Onun akademik mirasını yazdığı kitap bölümleri, makaleler, bildiriler, ansiklopedi maddeleri, kitaplar ve yönettiği akademik tezlerle tespit etmek mümkündür.

* Dr. Ergün Tanlak, Enstitü İstanbul İsmek Yazarlık ve Metin Çözümleme Öğretmeni, erguntanlak@gmail.com

1. Yazdığı Kitap Bölümleri, Makaleler ve Bildiriler:

Kefeli, A. Emel. "17. ve 18. Fransız Edebiyatında Doğu". *Kubbealtı Akademi Mecmuası* 2 (1997): 40-47.

___. "17. ve 18. Fransız Edebiyatında Doğu". *Kubbealtı Akademi Mecmuası* 3 (1997): 24-29.[3]

___. "19. Yüzyıl Türk Edebiyatını Besleyen Bir Kaynak: Fransız Edebiyatı", *Kanunî'den* Günümüze Türk-Fransız Münasebetleri. İstanbul: Mostar Yayınları, 2012, 57-65.

___. "20. Yüzyıl Eleştiri Tarihinde Yönelişler, Kaynaklar: Filoloji ve Felsefe", *Cumhuriyetin 100. Yılında Yeni Türk Edebiyatı İncelemeleri: Prof. Dr. Hülya Argunşah Armağanı.* Haz., Dilek Çetindaş vd. y.b.: Kapadokya Üniversitesi Yayınları, 2024, 379-388.

___. "Adanın Yarattığı Edebiyat. Mekân, İmge, Bellek". *Türklük Araştırmaları Dergisi* 50 (2018): 279-293.

___. "Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Şiirlerinde Renklerin Dili: Beyaz ve Mavi", *Doğumunun 100. Yılında Ahmet Hamdi Tanpınar*. Haz., Sema Uğurcan. İstanbul: Kitabevi Yayınları, 2003, 57-70.

___. "Ahmet Mithat Efendi'nin Romanlarında Edebiyat Coğrafyası: Acâib-i Âlem", *Merhaba Ey Muharrir! Ahmet Mithat Üzerine Eleştirel Yazılar.* Haz., Nüket Esen ve Erol Köroğlu. İstanbul: Boğaziçi Hisar Eğitim ve Ticaret A. Ş. 2006, 217-230.[4]

___. "Ahmet Midhat Efendi ve Tercüme: Yöntem ve Eser Seçimi Üzerine Bazı Dikkatler", *İlim ve Fennin Reîs-i Mütefekkiri Ahmet Midhat Efendi*. Ed. Fazlı Arslan. Kayseri: Erciyes Üniversitesi Yayınları, 2013, 37-45.

___. "Bir Halide Edib Portresi", *Sanat ve Edebiyatta Kadın*. M.Ü. Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, 5-6 Mayıs 2014. (basılmamış bildiri)

___. "Bir Kültür Pratiği Olarak Yahya Kemal'in Paris Yılları", *Yahya Kemal Beyatlı Ölümünün 50. Yılı*. T.C. İstanbul: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2008, 65-77.

___. "Bir Toplum Mühendisi Olarak Ahmet Mithat Efendi". *Yeni Türk Edebiyatı* 7 (2013): 27-35.

___. "Cenap Şahabettin'in Yakazat-ı Leyliye'sinde Verlaine'den İzler". *Türk Dili* 535 (1996): 72-76.

___. Cengiz Aytmatov ve Yaşar Kemal'de Dramatik Öge Olarak Tasvirler", *Cengiz Aytmatov.* Ed. Ramazan Korkmaz. Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2009, 189-197.

___. "Cengiz Aytmatov'un Romanlarını Coğrafya Merkezli Okumak", *Bir Bilgelik Durağı: Cengiz Aytmatov*. Bişkek: 16-17 Ekim 2008. (basılmamış bildiri)

___."Cengiz Dağcı'nın 'Gördüklerini' 'Gösterebilmek': Eserlerindeki Sinematografik Potansiyel Üzerine Bazı Dikkatler". *Kardeş Kalemler Cengiz Dağcı Özel Sayısı* 88 (2014): 69-73.

___. "Coğrafya Merkezli Okuma". *Electronic Turkish Studies* 4 (2009): 423-433.

___. "Coğrafya Merkezli Okuma Denemesi: Kıbrıs Türk Şiiri ve Akdeniz", *Zeynep Kerman Kitabı.* İstanbul: Dergâh Yayınları, 2010, 170-184.

___."Cumhuriyet Dönemi Edebiyatının Ana Karası: Anadolu", *Edebiyat ve Cumhuriyet.* Haz., Hazal Bozyer. İstanbul: Vakıfbank Yayınları, 2023, 57-75.

---

[3] İlk makalenin (17. ve 18. Fransız Edebiyatında Doğu) devamıdır.

[4] Aynı makale, Kefeli, A. Emel. "Ahmet Mithat Efendi'nin Romanlarında Edebiyat Coğrafyası: Acâib-i Âlem", *Ahmet Mithat Efendi Kitabı*. Haz., Mustafa Armağan. İstanbul: Beykoz Belediyesi Kültür Yayınları, 2007'de de bulunur.

___. "Dünya Edebiyatında Üç Roman ve Üç Kadın Tipi". *Kubbealtı Akademi Mecmuası* 4 (1996): 151-164.

___. "Edebiyat-Argo İlişkisi", *Türk Kültüründe Argo*. Haz., E. Gürsoy Naskali-Gülden Sağol Y. Hollanda: Sota Yayınları, 2002, 169-182.

___. "Edebiyata Disiplinlerarası Bir Yaklaşım: Edebiyat-Coğrafya İlişkisi". *Türklük Araştırmaları Dergisi* 45 (2016): 105-116.

___. "Edebiyatta Disiplinlerarası Yaklaşımlar: Géocritique", *Metin Tespitinden Metinsel Eleştiriye Uluslararası Sempozyumu*. Boğaziçi Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, 1- 2- Kasım 2012. (basılmamış bildiri)

___. "Edebiyatın Gelişmesinde Tercümenin Rolü: Tercüme Edebiyatı". İlmi Araştırmalar 7, (1999): 147-155.

___. "Evliliği Sorgularken: Levâyih-i Hayat". *Türk Kültürü İncelemeleri* The Journal of Turkish Cultural Studies 12 (2005): 191-204.

___. "Fatma Aliye Hanım'ı Yeniden Okumak: Levâyih-i Hayat Örneği", *Fatma Aliye.* M.Ü. Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, 2014. (basılmamış bildiri)

___. "Fransız Yazarların Gözüyle İstanbul", *Prof. Dr. Hakkı Dursun Yıldız Armağanı.* Ankara: Marmara Üniversitesi Yayınları, 1995, 331-338.

___. "Galata-Pera: La croisée des Chemins des Musulmans et des Chrétiens et le Roman Turc au 19 eme siecle: Ahmet Mithat Efendi." (2000). Nouvelles Approches des relations İslamo-Chrétiens A l'époque de la Renaissance, Fondation Temimi pour la Recherche Scientifique et l'Information, Zagouan, Mai (2000): 51-58.

___. "Gelişen Teknoloji Karşısında Karşılaştırmalı Edebiyat Araştırmaları". *Journal of Turkish Research Institute* 9 (1998): 145-151.

___. "Gerçek-Yanılsama-Düş Ekseninde Bir İç Savaş: Kumral Ada Mavi Tuna", *1980 Sonrası Türk Romanı Sempozyumu- Bildiriler.* Kayseri: Erciyes Üniversitesi Yayınları, 2009, 237-249.

___. "Günlüklerde Görünür Kılınanlar: Suzan Defter Örneği", *Prof. Dr. Birol Emil Armağanı.* Haz., Kurtuluş Meriç. İstanbul: Türk Edebiyatı Vakfı Yayınları, 2020, 57-70.

___. "Halide Edib Adıvar'ın Tercümeleri Üzerine bazı Dikkatler", Ölümünün 50. *Yılında Halide Edib Adıvar.* M.Ü. Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, İstanbul: 15 Nisan 2014. (basılmamış bildiri)

___. "Halit Ziya Uşaklıgil'in Romanlarında Ev ve Değişen Anlam Yükü: Mai ve Siyah, Aşk-ı Memnu, Kırık Hayatlar". İlmi Araştırmalar 19 (2005): 79-91.

___. "Handan Romanında Bakış Açısı ve Anlatıcı Düzlemi", *Romanda Bakış Açısı ve Anlatıcı Düzlemi.* Haz., Veysel Şahin. Ankara: Akçağ Yayınları, 2020, 69-76.

___. "Haremdeki Hayatlar: Tutkulu Bir Aşkın Hikâyeleri", *Yeni Türk Edebiyatı İncelemeleri Zeynep Kerman Armağanı.* Ed. Alev Sınar Uğurlu. Ankara: Türk Kültürü Araştırma Enstitüsü Yayınları, 2013, 141-151.

___. "Hâmid'in Batılı Kaynakları", *Vefatının 60. Yılında Abdülhak Hâmid Tarhan Sempozyumu Bildirileri*. Haz., İnci Enginün. İstanbul: İSAR Vakfı Yayınları, 1998, 53-65.

___. "Hocam Prof. Dr. Orhan Bilgin". *Divan Edebiyatı Araştırmaları Dergisi* 11 (2013): 33-34.

___. "İki Farklı Toplumda Kadın ve Evlilik Temalarını İşleyen İki Mektup-Roman: İki Yeni Gelinin Hatıraları ve Levâyih-i Hayat". *Journal of Turkish Research Institute* 10 *(*1998): 309-315.

___. "Karşılaştırmalı Edebiyat: Tanım, Yöntem ve İncelemeler". *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi/TALİD* 8 (2006): 331-350.

___. "Karşılaştırmalı Edebiyat Araştırmaları", İnci *Enginün'e Armağan*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 1997, 86-89.

___. "Kıbrıs Türk Edebiyatında Roman: Tarih, Bellek, İnsan", *Uluslararası KIBATEK Edebiyat Sempozyumu Bildirileri*. Haz., K. Yinanç ve M. Turan. Ankara: Kıbrıs Balkanlar Avrasya Türk Edebiyatları Kurumu (KIBATEK), 2013, 257-260.

___. "Kıbrıs Türk Şiirine 'Géo-littéraire' Bir Yaklaşım", *Uluslararası Kıbrıs Araştırmaları Kongresi Bildirileri.* Gazimağusa: Doğu Akdeniz Üniversitesi Yayınevi, 2006, 257-278.

___. "Kıbrıs Türk Şiirine 'géo-littéraire' Bir Yaklaşım". *Turnalar* (2013): 4-17.

___. "Kültürlerarası İlişkiler Açısından Seyahatler: Fransa Sefaretnâmesi". *Journal of Turkish Studies* 30 (2006): 185-196.

___. "La Culture Méditérranéenne dans la Littérature Turque Moderne" Le Dialogue entre la Culture Arabe et les Autres Cultures, Tunis, Organisation Arabe pour l'Education la Culture et La Science, Tunis: ALECSO (2000): 154-165.

___. "L'Illustratıon Dergisinde (1915-1916) Çanakkale Savaşı ve Oryantalist Bakış Açısı". *Türklük Araştırmaları Dergisi* 10 (2001): 27-41.

___. "Les Cahiers'dan Günlükler'e Valéry–Tanpınar İlişkisi", *Ahmet Hamdi Tanpınar.* Haz., Abdullah Uçman ve Handan İnci. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2010, 279-287.

___. "Mai ve Siyah'ın Kaynakları Üzerine Bazı Dikkatler", *Türklük Araştırmaları Dergisi* 1 (2018): 53-58.

___. "Mazi ve Müze Fikri Etrafında Abdülhak Şinasi Hisar", *Abdülhak Şinasi Hisar Sempozyumu Bildirileri*. İstanbul: Başkent Üniversitesi Yayınları, 2013. (basılmamış bildiri)

___. "Mehmet Kaplan'ın Eleştirel Bakış Açısını Yönlendiren Kaynaklar: Léo Spitzer ve Erich Auerbach", *Mehmet Kaplan*. Haz., İnci Enginün ve Yakup Çelik. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2013, 327-334.

___. "Muhammed Tavit et-Tanci'nin Hayatı ve Eserleri", *Uluslararası Prof. Muhammed b. Tavit et-Tanci Sempozyumu Bildirileri*. Haz., Sönmez Kutlu. Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2015, 81-90.

___. "Oruç Aruoba'da Bir Üslup Özelliği Olarak Noktalama İşaretleri", *M.Ü. Atatürk Eğitim Fakültesi Pegem A Yayıncılık Uluslararası V. Dil, Yazın, Deyişbilim Sempozyumu (24-25 Haziran 2005) Edebiyat, Edebiyat Öğretimi ve Deyişbilim Yazıları* C. II, 2006, 569-574.

___. "Ömer Seyfettin'in Hikâyelerinde Coğrafya", Ömer Seyfettin. Haz., Hülya E. Argunşah. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2020, 313-324.

___."Reşat Nuri'nin Seyahat Notlarından Yansıyan Anadolu", *Reşat Nuri Güntekin*. Haz., M. F. Kanter ve O. Karaburgu. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2021, 425-432.

___."'Savaş-Çocuk' İlişkisinin Kıbrıs Türk Şiirindeki Yansımaları". İlmi Araştırmalar 15 (2014): 27-38.

___. "Şemseddin Sami'nin 'Ansiklopedist' Kimliği". *Türklük Araştırmaları Dergisi* 17 (2005): 247-254.

___."Tanpınar'ı Bir Kent Yazarı Olarak Okumak: Huzur ve Sahnenin Dışındakiler'de Kent Betimlemeleri", *Tanpınar'ın Saklı Dünyası*. Haz., J. Rentzsch ve İ. Şahin. Ankara: Doğu Batı Yayınları, 2018, 166-190.

___."Tanpınar'ın Hayal Dünyasında Yaşadığı Coğrafyanın İzleri". *Toplumbilim: Ahmet Hamdi Tanpınar Özel Sayısı* 20 (2006): 103-106.

___. "Tevfik Fikret'te Tesirler". *Milli Kültür* 75 (1990): 41-44.

___. "Türkiye'de Şark-Garp ve Amerika Tesirleri'ni 'Medeniyet Anlayışı' Merkezli Okuma Denemesi", *Halide Edip Adıvar*. Haz., A. Emel Kefeli. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 2019, 193-202.

___. "Une Lecture Géo-littéraire des romans de Necati Cumalı". Atina (2007): 23-32.

___. "Yaban'da Tesirler", *Doğumunun 100. Yılında Yakup Kadri Karaosmanoğlu.* İstanbul: Marmara Üniversitesi Yayınları, 1989, 115-123.

___. "Yahya Kemal'in Şiirlerinde Coğrafya Fikri: Kendi Gök Kubbemiz", *Prof. Dr. Nâzım Hikmet Polat'a Armağanı.* İstanbul: Türk Edebiyatı Vakfı Yayınları, 2020, 323-332.

___. "Yahya Kemal ve Fêtes Galantes". *Yahya Kemal Enstitüsü Mecmuası IV* (2001): 261-270.

___. "Yahya Kemal'e Paris Yıllarının Kazandırdığı Metot Fikri". İstanbul Yahya Kemal Enstitüsü Mecmuası C. I, 24 (2007): 41-45.

___. "Yakup Kadri'nin Kaleminden Alpler'den İstanbul'a Eleştirel Bir Kültür Yolculuğu". *Türklük Bilgisi Araştırmaları Jale Parla Armağanı* (2022): 91-100.

___. "Yazarlar ve Kaynakları: Le Bleu et Le Noir'dan Mai ve Siyah'a", *Türk Edebiyatına Açılan Pencere İnci Enginün Armağanı.* Ankara: Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yayınları, 2014, 337-344.

___. "Yazarlar ve Kentler: Tanpınar ve Beş Şehir Örneği", *Edebiyatımızın Zirvesinden Üç İsim Namık Kemal, Ahmet Hamdi Tanpınar, Kemal Tahir*. Haz., Kâzım Yetiş. İstanbul: Elginkan Vakfı, 2012, 211-220.

___. "Yeni Edebiyatta Çeviri", *Türk Edebiyatı Tarihi C. 3.* Ed. T. S. Halman vd. Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2006, 43-52.

___. "Yeni Türk Edebiyatında Akdeniz Kültürü". İlmi Araştırmalar 6 (2014): 181-195.

2. Dil İçi Çevirileri, Söyleşileri ve Ansiklopedi Maddeleri

Kefeli, A. Emel. Buzkaymak (Dondurma). Çev. Prof. Dr. Nizâmiddin Mahmudov ve Yrd. Doç. Dr. Emel Kefeli.

___. "Lamartine, Alphonse de". DİA. XXVII. s. 93-94.

___. Kefeli, Emel. Mülakatı yapan Baki Ayhan T." Ç eviri Edebiyatı 6 (2008): 59-63.

3. Kitapları ve Hazırladığı Eserler:

Kefeli, A. Emel. *Anlatım Tekniği Olarak Mektup*. İstanbul: Kitabevi, 2002.

___. *Batı Edebiyatında Akımlar*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2012.

___. ve N. Sarıahmetoğlu. *Cengiz Dağcı: Bellek–İnsan–Eser*. Haz., E. Kefeli ve N. Sarıahmetoğlu İstanbul: Ötüken Yayınları, 2011.

___. *Cumhuriyet Dönemine Genç Bakışlar*. Haz., Z. Kurşun ve E. İstanbul: IQ Kültür Sanat Yayıncılık, 2008.

___. ve N. Sarıahmetoğlu. *Dünden Bugüne İpekyolu: Beklentiler ve Gerçekler*. Haz., E. Kefeli ve N. Sarıahmetoğlu. İstanbul: IQ Kültür Sanat Yayıncılık, 2008.

___. *Edebiyat Coğrafyasında Akdeniz*. İstanbul: 3F Yayınevi, 2006.

___. *Halide Edib Adıvar*. Ed. A. Emel Kefeli. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2019.

___. *Karşılaştırmalı Edebiyat İncelemeleri*. İstanbul: Kitabevi, 2000.[5]

___. *Metinlerle Batı Edebiyatı Akımları*. İstanbul: Akademik Kitaplar, 2007. [6]

___. Ölümünün 50.Yılında Halide *Edib Adıvar*. Kültür Bakanlığı Yayınları.[7]

___. ve N.Türkmen. *Sanat ve Edebiyatta Kadın*. Haz., E. Kefeli ve N. Türkmen. Marmara Üniversitesi Sanat ve Edebiyatta Kadın Bildirileri. 2014.[8]

4. Yönettiği Yüksek Lisans ve Doktora Tezleri

4.1. Yüksek Lisans Tezleri

1. Önuçar, Mehmet. "Mecmua-i Ebüzziya'da Rousseau Tercümeleri (1880-1912)." Yüksek Lisans Tezi. Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü. 1998.
2. Elmas Keleş, Reyhan. "Mektep Dergisinin İncelenmesi: Batı Edebiyatından Tercümeler 1891-1898." Yüksek Lisans Tezi. Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü. 1999.
3. İbadullayeva, Nergis. "Celil Mehmetkuluzade'nin Hikayelerinde Sosyal Tenkit (1889-1931)." Yüksek Lisans Tezi. Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü. 2001.
4. Özdaloğlu, K., "Anayurt Oteli'nin Psikanalitik Yöntemle İncelenmesi." Yüksek Lisans Tezi. Doğu Akdeniz Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. 2003.
5. Aylanç, Mihrican. "Kıbrıs Türk Edebiyatında Roman." Yüksek Lisans Tezi. Doğu Akdeniz Üniversitesi Yurtdışı Enstitüsü. 2004.
6. Uygur, Selda. "Türlerarası İlişkiler Açısından Ziya Osman Saba'nın Şiir ve Öyküleri." Yüksek Lisans Tezi. Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü. 2005.

---

5 Bu kitaptaki bazı bölümler ulusal dergilerde makale olarak da yayımlanır: Kefeli, A. Emel. "Romanda Kadının İç Sesi: Mektuplar", *Karşılaştırmalı Edebiyat İncelemeleri*, İstanbul, Kitabevi, 2000, s.43-53.

6 Aynı eser daha önce "Kefeli, A. Emel. *Metinlerle Batı Edebiyatı Akımları*, İstanbul: 3F, 2009." künyesiyle ikinci baskısını yapar.

7 Eser baskıya hazırlanmıştır.

8 5-6 Mayıs 2014'te Marmara Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümünde aynı adla gerçekleştirilmiş olan sempozyumun bildirilerinin derlendiği kitap henüz basılmamıştır.

7. Kantarcı, Aslı. "Orhan Kemal'in Hikâyelerinde Çocuk Tipleri." Yüksek Lisans Tezi. Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü. 2006.
8. Sarıkaya, Seçil. "Füruzan'ın Öykü ve Romanlarında Çocuklar." Yüksek Lisans Tezi. Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü. 2006.
9. Bilgiç, Neşe. "Ahmet Mithat Efendi'nin Letâîf-i Rivâyât Adlı Eserinin 'Edebiyat-Coğrafya Merkezli' İncelenmesi." Yüksek Lisans Tezi. Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü. 2008.
10. Suzuki, Ikuko. "Ahmet Haşim'in Şiirlerinde Japon Haiku Estetiğinin Tesirleri." Yüksek Lisans Tezi. Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü. 2011.
11. Özdemir, Serkan. "Ömer Seyfettin Hikayelerinde Alt Metinler." Yüksek Lisans Tezi. Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü. 2011.
12. Gedik, Kader. "Ahmet Midhat Efendi'nin Romanlarında Etnik Kimlikler." Yüksek Lisans Tezi. Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü. 2013.
13. Altun, Sezin Seda. "Romanda Bir Kent İmgesi Olarak Ankara: 1920-1955." Yüksek Lisans Tezi. Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü. 2013.
14. Bozyer, Hazal. "Âsaf Hâlet Çelebi'nin Sanat Anlayışını Besleyen Kaynaklar." Yüksek Lisans Tezi. Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü. 2014.
15. Pervane, Esin. "Çağdaş Dönem Yazarlarından Barış Bıçakçı, Emrah Serbes ve Sezgin Kaymaz'ın Romanlarında Ankara İmgesi." Yüksek Lisans Tezi. Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü. 2015.
16. Ortakan, Aslı Zeynep. "Refik Halid'in Peyam-Sabah Gazetesindeki Yazılarının İncelenmesi (1920-1921)." Yüksek Lisans Tezi. İstanbul 29 Mayıs Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. 2019.
17. Kirman, Merve. "Füruzan ve Tomris Uyar'ın Hikâyelerinde Aile Kurumu." Yüksek Lisans Tezi. İstanbul 29 Mayıs Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. 2019.
18. Yanık, Furkan. "Abdülhak Hâmid Tarhan'ın Kanbur Adlı Eserini Bir Tragedya Denemesi Olarak Okumak." Yüksek Lisans Tezi. İstanbul 29 Mayıs Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. 2019.
19. Narin, Burak. "Türk Edebiyatındaki Seyahat Yazılarında Doğu ve Batı Medeniyeti Gözlemleri (1886-1922)." Yüksek Lisans Tezi. İstanbul 29 Mayıs Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. 2019.
20. Sezgin, Sezanur. "Yusuf Peygamber Kıssası Temsillerinde Kutsallık, Edebilik, Kurmaca: Kenan Çobanları ve Yusuf ile Züleyha Kalbin Üzerinde Titreyen Hüzün Örnekleri." Yüksek Lisans Tezi. İstanbul 29 Mayıs Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. 2022.
21. Mehani, Cemile Rümeysa. "Hasan Ali Toptaş'ın Eserlerinde İnsan-Hayvan Karşılaşmaları: Hayvanların Yazınsal Temsili." Yüksek Lisans Tezi. İstanbul 29 Mayıs Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. 2022.
22. Çelebi, Büşra. "Cumhuriyet Dönemi Tiyatro Eserlerinde Aile (1923-1969)." Yüksek Lisans Tezi. İstanbul 29 Mayıs Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. 2023.

Doktora Tezleri

1. Coşkun, Sezai. "Kemal Tahir-Şahsiyeti, Eserleri, Fikirleri." Doktora Tezi. Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü. 2006.
2. Çitci, Selahattin. "Türk Romanında Yabancı Okullar ve Kültürel Değişimdeki Rolleri (1881-1950)." Doktora Tezi. Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü. 2008.
3. Güneş, Mehmet. "Aka Gündüz'ün Roman, Hikâye ve Tiyatrolarında Sosyal Meseleler (1909-1958)." Doktora Tezi. Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü. 2009.
4. Aylanç, Mihrican. "Kıbrıs Türk Romanında Göç (1963-2010)." Doktora Tezi. Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü. 2011.
5. Hasdedoğlu, Mehmet Onur. "Sosyal Değişimin Aracı Olarak Roman: 1872-1896." Doktora Tezi. Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü. 2013.
6. Uygur, Selda. "Türk Romanında Değişen Coğrafya (1923-1945)." Doktora Tezi. Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü. 2013.
7. Küçükler Kuşcu, Nuray. "Tanzimat'tan Servet-i Fünun'a Türk Romanında Gerçekçilik." Doktora Tezi. Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü. 2013.
8. Aslan Cobutoğlu, Serap. "Ahmet Midhat Efendi'nin Romanlarında Edebiyat Coğrafyası: Karadeniz ve Çevresi." Doktora Tezi. Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü. 2014.
9. Özdemir, Serkan. "Modern Türk Romanında Parodi." Doktora Tezi. Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü. 2019.
10. Bozyer, Hazal. "Refik Halid Karay'ın Eserlerinde Toplumsal Belleğin İzleri." Doktora Tezi. İstanbul 29 Mayıs Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. 2020.
11. Tanlak, Ergün. "Ömer Seyfettin'in Hikâyelerinde Mekân." Doktora Tezi. İstanbul 29 Mayıs Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. 2025.

Notlar

1 Hakan Sazyek, "Akademi ve Edebiyat Bilimi", Millî Eğitim, 199 (2013/Yaz): 55-61.

folklor/edebiyat - folklore&literature, 2025; 31(4)-124. Sayı/Issue - Güz/Fall
Prof. Dr. Emel Kefeli Armağanı
DOI: 10.22559/folklor.4950

Araştırma makalesi/Research article

Sanatın Ontolojik İşlevi

The Ontological Function of Art

Ramazan Korkmaz*

Öz

Sanat, insani tükenişlerimizi soylu ve ebedî bekleyişlere dönüştüren kutlu bir rüyadır. Bu kutsal rüya, ebedî hakikatlere atıf yaparak insanları uyarmaya çalışırken en çok da onu yaşayan sanatçının var oluşunu sarsar ve rahatsız eder. Bu yüzden sanatçı, varoluşsal yitimlerine sürü halinde koşan kalabalıkların yaşama refleksidir. Kutsal yaşam büyüsünün ateşlere atılma pahasına da olsa daima öne sürdüğü bu refleks, eserlerine sinen tiniyle bir sis çanı gibi bütün zamanlar boyu insanlığı uyarmaya devam eder. Sanat, yalnızca estetik bir faaliyet değil, aynı zamanda bireyi ve toplumu taşlaşma, robotlaşma ve metalaşma gibi varoluşsal tehlikelerden; modern ve sonrası dönemlerin getirdiği anlam karmaşasından koruyan dirençli ve itekleyici güç olarak konumlandırılmalıdır. İnsan ölüm bilincine rağmen sonsuzluk arzusuyla hareket eder. Bu arzu, arkaik dönemlerden itibaren insanın bütün sanatsal faaliyetlerinde görülür. Bu bağlamda sanat, Tanrı'dan ödünç alınan yaratıcı bir kudret olarak yorumlanır ve 'ikinci bir evren kurma çabası' şeklinde tanımlanır.

Bu çalışmada, sanatın varoluş dinamikleri içerisindeki işlevini, var olma sorunlarını aşma çabalarındaki rolünü mitolojik, dini ve felsefi kaynaklar odağında tartıştım.

Geliş tarihi (Received): 13-06-2025 Kabul tarihi (Accepted): 02-10-2025

* Prof. Dr. Orhun Vakfı Başkanı. İstanbul-Türkiye/Prof. Dr. President of the Orhun Foundation. r_korkmaz@hotmail.com. ORCID ID: 0000-0001-6627-3042

Önce Sibirya yazıtlarının, Kur'an ayetlerinin, Platon'un düşüncelerinin, Mircea Eliade'nin "ebedî dönüş" anlayışının referanslarıyla insanın varoluş serüveninin kavramsal boyutunu, çerçevesini ele aldım. Yaratılış mitleri, Âdem ve Havva'nın cennetten kovuluşu, Türk mitolojisindeki Kişioğlu anlatısı gibi örneklerle insanın Tanrı'ya öykünme ve kendi dünyasını kurma arzusunun tarihsel sürekliliğini göstermek istedim. Bu sürekliliği gösterirken odakta "taşlaşma süreci" kavramı yer aldı. Çalışmamın örneklem kısmında Yunus Emre'den Necip Fazıl'a, Nazım Hikmet'ten Melih Cevdet Anday'a uzanan bir düzlemde sanatçının toplumsal sorumluluğunu öne çıkardım. Örnekler ışığında sanatçının, toplumu uyarma, vicdanı diri tutma ve insanı kalbiyle yeniden buluşturma görevini üstlenen "sis çanı" olarak tasvir edilişini ayrıntılarıyla ele aldım. Sanatın buyurgan değil davetkâr yapısını vurguladım; bireyin benlik savunmasını aşarak ona alternatif varoluş imkânları sunduğunu belirttim.

Anahtar sözcükler: *sanat, var oluş, ontoloji, mitoloji, anlatı*

Abstract

Art is portrayed as a sacred dream that transforms human exhaustion into noble and eternal expectations. While this dream seeks to awaken humanity by pointing to eternal truths, it first unsettles and disturbs the dreamer. Thus, the artist becomes the vital reflex of life against crowds collectively rushing toward existential loss. This sacred impulse—persisting even at the cost of self-sacrifice—resonates through artistic works as a "fog bell," warning humanity across all ages. Art should therefore be conceived not merely as an aesthetic activity but also as a resilient and dynamic force that protects individuals and societies from existential dangers such as petrification, mechanization, and commodification, as well as from the crisis of meaning generated by modernity and its aftermath. Despite the consciousness of mortality, humanity acts with a longing for eternity, a desire that has been reflected in artistic practices since archaic times. In this sense, art is interpreted as a creative power borrowed from God, defined as an "effort to construct a second universe."

This study examines the ontological function of art within the dynamics of existence and its role in overcoming existential dilemmas, drawing on mythological, religious, and philosophical sources. First, through references to Siberian inscriptions, Qur'anic verses, Platonic thought, and Mircea Eliade's notion of the "eternal return," the conceptual framework of humanity's existential journey is outlined. Creation myths—such as the expulsion of Adam and Eve from Paradise or the Turkish myth of Kişioğlu—illustrate the historical continuity of humanity's aspiration to emulate God and construct its own world. Central to this discussion is the concept of the "petrification process," whereby the human spirit and consciousness become dulled through routines and habits. Yet this paralysis may be overcome by art's transformative power.

In the analytical section, I emphasize the social responsibility of the artist through examples ranging from Yunus Emre to Necip Fazıl, from Nazım Hikmet to Melih Cevdet Anday. These cases highlight the artist's role as a "fog bell" who warns society, sustains the collective conscience, and reunites humanity with the heart.

In conclusion, the findings underline that art is invitational rather than prescriptive; it transcends the defensive mechanisms of the self and offers alternative modes of existence.

Keywords: *art, existence, ontology, mythology, narrative*

Extended summary

Art is a sacred dream that transforms our existential exhaustion into a noble and eternal anticipation. While this sacred dream seeks to awaken humanity by alluding to eternal truths, it most profoundly shakes and disturbs the one who dreams it. In this respect, art should be understood not merely as an aesthetic activity, but as a resilient and propulsive force that protects the individual and society from existential threats such as petrification, mechanization, and commodification dangers brought about by modernity and the postmodern era's crisis of meaning. Despite being aware of death, the human being acts with a desire for eternity. This desire can be traced throughout all artistic expressions since the archaic periods. In this context, art is often interpreted as a creative power borrowed from God, and defined as an attempt to establish a second universe.

If it is a work of art, it opens the doors of another world to its audience through the fictive/symbolic world it constructs; it invites them to see, hear, and understand this world. This is why the artist becomes the very instinct of life for the crowds who rush collectively toward existential loss. This instinct, which the sacred spell of life insists on putting forward even at the cost of being cast into flamescontinues to warn humanity throughout all times, like a fog bell, with the spirit that permeates the artist's works.

This study examines the ontological function of art within the dynamics of existence and its role in overcoming existential dilemmas, drawing on mythological, religious, and philosophical sources. First, through references to Siberian inscriptions, Qur'anic verses, Platonic thought, and Mircea Eliade's notion of the "eternal return," the conceptual framework of humanity's existential journey is outlined. Creation myths such as the expulsion of Adam and Eve from Paradise or the Turkish myth of Kişioğlu illustrate the historical continuity of humanity's aspiration to emulate God and construct its own world. Central to this discussion is the concept of the "petrification process," whereby the human spirit and consciousness become dulled through routines and habits. Yet this paralysis may be overcome by art's transformative power. In the analytical section, I emphasize the social responsibility of the artist through examples ranging from Yunus Emre to Necip Fazıl, from Nazım Hikmet to Melih Cevdet Anday. These cases highlight the artist's role as a "fog bell" who warns society, sustains the collective conscience, and reunites humanity with the heart. In conclusion, the findings underline that art is invitational rather than prescriptive; it transcends the defensive mechanisms of the self and offers alternative modes of existence.

Human beings, by their very nature, are ambitious, greedy, and selfish creatures inclined to deify their ego. This ego, when carried away by the pride that asserts itself and makes one forget their inadequacies, is swept up by the desire to become divine. Yet, when it crashes against the wall of reality, it remembers its limitations, finitude, and mortality. Thus,

ISSN 1300-7491 e-ISSN 2791-6057 https://www.folkloredebiyat.org

the humanization story of humankind begins with this 'collision with limits.' From this perspective, death or mortality is the most tragic truth of life. Although this absolute truth, before asserting its judgment, drives humans into a brief, apologetic remorse by confronting them with its tragic reality, it can never extinguish the inner desire for divinization. Even though humans know that worldly life is limited by the span called lifespan, they still carry within themselves a longing for immortality and seek ways to transform it into eternity.

Myths are the first understandings, first imaginings, and first metaphorical expressions of humankind's existential truth. To read, understand, and know existence on deeper levels, myths show us that nothing belonging to humanity ever truly disappears; by selecting new domains from original sources to the present day, the reality of existence continuously renews itself.

The earliest problematic narratives of mythological understanding in known human history are creation myths; stories such as the creation of Adem and Havva and their expulsion from Paradise, Zeus creating the universe and humans, the god IO in Polynesian mythology reflecting like a light over the dark endless waters to separate the universe and create living beings, and the tales of Tengri Kuday creating the Son of Man and the world are all narratively very similar in content. In almost every mythic narrative centered on creation, we can say that the divine fragment within humans acts as an active guiding force. This sacred fragment the voice of God within us is the fundamental power that urges and directs humans to warn against existential exhaustion, to resist injustice, and to know and understand everything hidden behind the veil of mystery.

For a human carrying the divine fragment in their soul, one should not consider their pride or imitation excessive. This is because all formations, embodiments, and creative acts directed toward the worldly aspect of life stem from the existential impulse arising from the divine fragment embedded in the soul. Due to this divine fragment within, the human desire to dream new dreams and create new worlds never ends. For this reason, some aesthetic scholars also describe artists as those who 'imitate God.' The artist, who attempts to replicate God's cosmic order on earth, begins with imitation (mimesis) and reaches their goal through creation accompanied by the purifying (katharsis) inspiration.

Thus, music emerges from the artist's auditory arrangements, architecture from geometric arrangements, and literature from discursive arrangements, all as expressions of the active moderator's design.

The true purpose of art/the artist, which borrows images, motifs, and actions from mythical contemplation, is always to create new ways of seeing, hearing, and knowing in order to reach the essence of humanity and save it from petrification and commodification. As a person lives, the routines that surround them eventually create existential blind spots around them. The human, turned into a robot by habits and routines petrified in a way finds the process of re-humanization both difficult and dangerous. Because petrification is, in essence, an internal collapse and death that leads to a complete closure to change. It is impossible to reshape someone into a different form without breaking them down first. Yet even in this new form, they remain stone—closed off to all kinds of change and development.

ISSN 1300-7491 e-ISSN 2791-6057 https://www.folkloredebiyat.org

The humanization of humankind (the Son of Man) is important not only for themselves, their surroundings, and their world but also for the entire universe. Just as the essence of the ocean is contained in a drop, the essence of the universe is contained within humans. It is necessary to save their hearts from petrification. For this, the word containing creative elements must reach their heart, self, and soul. Petrification is also insensitive to the healing power of the sacred embedded in the word. In this regard, the greatest dangers facing the human species are robotization, commodification, and petrification. The artist is the first person to see, sense, and react to this threat on behalf of humanity.

To avoid entrusting humanity's future to crowds dominated by deaf and petrified hearts, the education system must be restructured in a human-centered way, accompanied by the universal sensibility of art. People must listen to the artists who warn the public like a fog bell.

Giriş: İnsanın varlık öyküsü

Genel anlamda Beniâdem olarak da bilinen beşer, özü itibariyle egosunu ilahlaştırma temayülünde olan hırslı, açgözlü (Me'ariç Suresi 19) ve bencil bir varlıktır. Bu şişik ego, kendisini öne süren kibirle yetersizliğini unutup tanrılaşma arzusunun yeline kapıldığında, hakikatin duvarına çarparak sınırlandırılmışlığını, sonluluğunu ve ölümlülüğünü hatırlar. Umum anlamdaki beşer'in insanlaşma öyküsü de böylece bu 'sınırlara çarpma' durumu ile başlar.

Sibirya'daki bir Türk yazıtında "Ölümün atı herkese ulaşır…" der. Benzer şekilde Ankebut suresinin 57. ayetindeki "Her nefis, ölümü tadacak ve sonunda bize döndürüleceksiniz" ifadesi de varoluş evrenindeki bütün canlıların sonluluğuna işaret eder. Ölüm, mukadderdir, kaçınılmazdır. Çoğu zaman güneşin doğup batması gibi farkında olmadan kendiliğinden gelen'dir ölüm. Bu mutlak hakikat, hükmünü icra etmeden önce trajik gerçekliğiyle yüzleştirdiği insanı kısa süreli bir apolojik pişmanlığa sürüklese de içindeki tanrılaşma/ilahlaşma arzusunu asla yok edemez...

Orhun Yazıtlarındaki "Öd Tengri yasar, kişi oglı kop ölgeli törimiş" sözü, 1300 yıl öncesinden bize seslenmekte, zamanı ancak Tanrı'nın yasadığını ve insanoğlunun ölümlü olduğu düşüncesini vurgulamaktadır. İnsan, dünya hayatının ömür denen süre ile sınırlandırılmış olduğunu bilmesine rağmen yine de içinde bir ebedileşme arzusu taşır, sonsuzluğa çevrilmenin, akmanın, ağmanın yollarını arar. Platon, bu bağlamda insanı, güzel olandaki yaratmaya yönelten şeyin ölümsüzlüğe karşı duyulan derin existential istek olduğunu ve bu derin yönelimle geleceğe aktığını söyler (Tunalı, 1983:32).

Mitler, insanoğlunun varoluş hakikatine ait ilk kavrayışlar, ilk düşlemeler ve ilk metaforik anlatımlardır. Varlığı daha derin boyutlarda okumak, anlamak ve bilmek için mitler, insana ait hiçbir şeyin yok olmadığını, köken örneklerden günümüze kadar yeni alanlar seçerek varoluş gerçekliğinin kendini daima güncellediğini bize gösterir. Mircea Eliade, ontolojik karakterli bu süreğenliği, "Edebi Dönüş Mitosu" olarak niteler (1994:25).

Bilinen insanlık tarihindeki mitolojik kavrayışın ilk sorunsal anlatımlarını, yaratılış mitleri oluşturur; Adem'in/Havva'nın yaratılışı ve Cennet'ten kovuluşu, Zeus'un evreni ve insanları yaratması, Polonezya mitolojisinde İlah İO'nun karanlıklarla kaplı sonsuz suların

ISSN 1300-7491 e-ISSN 2791-6057 https://www.folkloredebiyat.org

üzerine bir ışık gibi yansıyarak evreni ayrıştırması, canlıları yaratması (Eliade, 1994:86), Tengri Kuday'ın kişioğlunu ve dünyayı yaratma öyküleri, içerik olarak birbirine çok benzer anlatılardır. Bu mitik öyküler, varlık üzerine düşünülmüş her şeyin adeta zamansal birikimi ya da kazanımı olarak kabul görür.

1. Niçin sanatsal söylem?

Yaratılış temalı hemen her mitik anlatıda, insanın içindeki Tanrı parçacığının etkin bir yönlendirici olarak yer aldığını söyleyebiliriz. İnsanı, varoluşsal tükenişlere karşı uyarmaya, haksızlıklara karşı koymaya, esrar perdesiyle gizlenen her şeyi bilmeye, anlamaya iten, yönelten temel güç, içimizde Tanrı'nın sesi olan bu kutsal parçacıktır. Adem'in cennetten kovulmasına yol açan yasaklanmış bilgi ağacının meyvesini yemesi, Promete'nin Zeus'tan habersiz insanlara ateş yakmayı öğretmesi, Kişioğlu'nun Kuday'dan habersiz kendine tanrıca bir dünya yaratma arzusu gibi örneklerde, bu kutsal esinin yapılandırıcı etkilerini görmek mümkündür.

İnsanın ontolojik yapısını çok bariz bir biçimde yansıtması bakımından Türk Yaratılış mitolojisindeki Kişioğlu'nun öyküsünü örnek bir vaka olarak çözümleyebiliriz; Tanrı Kuday, gökyüzünde Kişioğlu ile bir kaz gibi uçarken bir süre sonra rahatsız olmaya başlar. Zira Kişioğlu çabucak yorulmakta, hastalanmakta ve sürekli şikayet etmektedir. Bu duruma çok canı sıkılan Kuday, soruna bir çözüm bulmak üzere düşünürken sonsuz suların üzerinde ışıktan bir kadın silüeti (Ak-Ene) belirir ve ona yaratma fikrini ilham eder. Tanrı Kuday, yaratacağı dünya için Kişioğlunu bir avuç toprak getirmesi emriyle suyun derinliklerine yollar.

Kişioğlu sulara dalarken «Tengri Kuday, suların derinliklerinden çıkaracağım toprakla bir dünya yaratıp beni oraya bırakacak ve benim Tanrım olmaya devam edecek. Oysa Kuday'ın haberi olmadan çıkaracağım bir parça toprakla ben de kendime bir dünya yaratabilir ve Kuday'ın yarattığı dünyada kul olacağıma, kendi yaratacağım dünyanın Kuday'ı olabilirim» diye düşünür.

Suyun dibine vardığında bir avuç toprak alır ama küçük bir parça da kendi dünyasını yaratmak üzere dişinin kovuğuna saklar. Suyun yüzüne çıktığında Kişioğluna, Tanrı Kuday, toprağı sonsuz boşluğa serpmesini söyler ve toprağa «Büyü!» emrini verir.

Sonsuz boşluğa serpilen toprak çoğalıp dünyalaşırken Kişioğlu'nun ağzında sakladığı ve ol emrini alan küçücük toprak parçası da büyümeye başlar. Kişioğlu, bu durumu önce umursamaz, saklamaya çalışır ama sonunda boğulma noktasına gelir. Yerde canhıraş şekilde debelenir ve Tanrı Kuday'a «*Ne olur beni bağışla! Artık Kuday olmak istemeyeceğim!*» diye yalvarır. Bu sırada dünya oluşmuştur.

Kuday, kişioğlunun boğulup ölmesine razı olmaz, onun yaşamasını ister ve o ana kadar düz bir biçimde tamamlanmış olan dünyaya doğru ağzındaki toprağı tükürmesini söyler.

O zaman dünya sofra gibi dümdüz iken, kişioğlunun ağzındaki toprağın dökülmesiyle -mitik anlatıya göre- dağlar, tepeler oluşur ve böylece kişioğlunun mekânı da göklerden yere iner.

Ruhunda Tanrı parçacığı taşıyan insan için, bu tekebbüri öykünmeyi çok görmemek gerekir. Zira yaşamın dünyalık yüzüne yönelik bütün oluşlar, kılışlar ve ibda nitelikli ya-

ISSN 1300-7491 e-ISSN 2791-6057 https://www.folkloredebiyat.org

ratmalar; ruhuna sindiği Tanrı -parçacığının insanı existential bir istekle öne sürmesinden, açımlamasından kaynaklanır. Kur'an'da geçen "*İnsanı yarattık ve ona kendi ruhumuzdan bir nefha üfledik"* (Secde 9/ Hicr 29) ifadesi, bu ontolojik açılımın kutsal kaynağını işaret etmesi bakımından önemlidir.

Dünyaya inme/düşme motifi, Adem ve Havva anlatısında olduğu gibi bir tür cezalandırma gibi görülse de; içinde taşıdığı Tanrı parçacığı nedeniyle insanın yeni hayaller kurma, yeni dünyalar yaratma arzusu hiç bitmez. Bu yüzden bazı estetik bilimciler, sanatkarları '*Tanrı'ya öykünenler'* diye de tanımlar. Hatta sanatı bir evren (universum) olarak gören Schelling, sanatçının yaratma gücünü Tanrı'dan ödünç aldığını söyler (Soykan, 2015:94). Tanrı'nın kozmik düzen kurgusunu dünyada tekrarlamaya kalkışan sanatçı, öykünme (mimesis) ile başladığı amacına, arındırıcı (katharsis) esrüme eşliğindeki yaratma ile ulaşır. Böylece etkin moderatorün sessel düzenlemelerinden musiki, geometrik düzenlemelerinden mimari ve söylemsel düzenlemelerinden edebiyat ortaya çıkar.

Mitik tefekkürden imge, izlek ve eylem ödünçlemesi yapan sanatın/sanatçının asıl amacı; daima yeni görme, duyma ve bilme biçimleri yaratarak insanın özüne ulaşmak, onu taşlaşmaktan, metalaşmaktan kurtarmaktır.

2. Taşlaşma süreci

Ruh ve beden bütünlüğü ile insan, yerin ve göğün bireşimidir ve evrende yaşamın umududur. Ne var ki yaratılmışların en kutsalı (Eşref-i mahlukat) olarak bilinen beşerin, insanlaşma öyküsü büyük çaba, özveri ve cehd gerektiren bir süreçtir ve bu netameli süreç taşlaşma gibi ciddi ontolojik tehlikeleri içermektedir.

İnsan yaşadıkça etrafını saran rutinler, belli bir süre sonra etrafında varoluşsal körleşme alanları oluşturur. Varoluşsal körlüğün kaynağı bu rutinler, Sennett'in dediği gibi zamanla insan benliğini pasifleştirir, alçaltır, içe çöktürür ve taşlaştırır (Sennett, 2003:46). Alışkanlıkların/rutinlerin robota çevirdiği, bir bakıma taşlaştırdığı beşerin insanlaşması çetin olduğu kadar tehlikelidir de. Çünkü taşlaşma, içsel anlamda bir çökme ve ölme sonucu gelmiş ve değişime kendini tamamen kapamıştır. Onu kırıp dökmeden farklı bir forma sokmak mümkün değildir. Ama yeni formunda da yine taştır, yani her türlü değişim ve gelişime kapalıdır. Zira Yunus;

> *İşitin* ey yarenler/ Aşk bir güneşe benzer
> Aşkı olmayan gönül/ Misali taşa benzer
>
> Taş gönülde ne biter/ Dilinde ağu tüter
> Nice yumuşak söylese/ Sözü savaşa benzer. (Timurtaş, 1980:47) der.

Koca Yunus, Türkçenin büyük bir söz değeri olan gönül kavramı ile kadim bir medeniyet tasavvuruna vurgu yapar; zira gönül Cenâb-ı Hakk'ın tecelligahıdır. Yüce Tanrı, yaratılışın sırrını koca dağlar taşıyamamış fakat insan gönlü bu büyük emanete ev sahipliği yapabilmiştir. Bu yüzden İslam inancında gönül yapmak, Kâbe inşa etmek gibi kutsal ve olumlayıcı bir değer olarak görülmüştür. Yine gönül kırmak da Tanrı'nın tecelligahı sayılan kutsal aynayı kırmak gibi büyük bir günah sayılmıştır. Aşkın eğitiminden geçen insan gönlü, temizlenir,

ISSN 1300-7491 e-ISSN 2791-6057 https://www.folkloredebiyat.org

arınır ve durulur; orada kötülük, hırs, haset olmaz. Güneş nasıl ısı ve ışığıyla evrene yaşam kaynağı oluyor, farklılıkları ayırt etmemizi ve şeyleri görmemizi sağlıyor ise, insan yaratılışının temeli olan aşk da doğduğu gönlü aydınlatır, eğitir ve incelikleri görmemizi sağlar. Fakat bu görüş içsel bir aydınlanma ve kendini, evreni, Tanrı'yı bulma, bilme şeklindedir. Taşlaşmış bir gönülde merhamet olmaz, zalimdir, hiçbir şeye acımaz ve empati kuramaz.

Kutsal Kitaplara göre, bütün varlık aleminin yaratılış nedeni olan insan, evrenin bilincidir ve bu yüzden bütün varoluştan sorumludur. Oysaki ham yaratılış olarak insan, Kur'an'da zayıf yaratılmış (Nisa 4/28)), aceleci, hırslı, nankör (İsra 17/67), cimri, çok zalim ve çok cahil (Ahzab 33/72)) olarak tanımlanır. Beşer'in yani Kişioğlu'nun insanlaşması, yani eşref-i mahlukat (Tin 95/4) formunda kemale ermesi için güneşi gönlüne sokarak gönlündeki putları kırması, buzulları eritmesi, kötülükleri kökünden yakması ve doğru yolda kendini yetiştirmesi gerekir. Bu bakımdan varoluşun temel dinamiği olan aşk, beşerî insanlaştıran bir değerdir. Bu içsel dönüşümün temelinde de söz vardır. Çünkü söz/kelam, evren yaratılmadan önce vardı ve Tanrı "Kün!" (Bakar2/117, Yasin 36/82) emri ile bütün mevcudatı yarattı.

Aşkı olmayan insanın gönlü zehirlenmiş ve taşlaşmıştır. Olacağı yerde olmasa, konuşacağı yerde konuşmasa daha iyidir. Çünkü diline ağu/zehir bulaşmıştır; konuştukça, eyledikçe zehrini yayacak ve etrafı da zehirleyecektir. İnşa eden, kuran ve yapan söz; yıkan, tahrip eden ve yok eden sözden daha üstündür.

Beşerin/Kişioğlunun insanlaşması, yalnızca kendisi, çevresi ve dünyası için değil bütün evren için önemlidir. Nasıl deryanın özü damlada saklı ise, evrenin özü de insanda saklıdır. Onun gönlünü taşlaşmaktan, dilini ağulaşmaktan kurtarmak gereklidir. Bunun için yaratıcı ögeler içeren söz'ün onun yüreğine, benliğine, ruhuna ulaşması gereklidir. Taşlaşma, kutsalın söze sinen iyileştirici gücüne de duyarsızdır. Bu bakımdan insan türünü bekleyen en büyük tehlike robotlaşma, metalaşma ve taşlaşmadır. Sanatçı, insan türü adına bu tehdidi ilk gören, sezen ve ona ilk tepki veren kişidir.

Necip Fazıl, kendi ölümlerine sürü halinde koşan kalabalıkları şöyle uyarır;

> Durun kalabalıklar, bu cadde çıkmaz sokak!
> Haykırsam, kollarımı makas gibi açarak
> Durun, durun, bir dünya iniyor tepemizden
> *Çatırtılar geliyor karanlık kubbemizden*…(Kısakürek, 1999:46)

Gustave Le Bone, kalabalıkların aklıyla değil içgüdüleriyle hareket ettiğini (2020:45) söyler. Doğrusu harekete geçmiş bilinçsiz bir kalabalık, kolayca yıkımın gücüne dönüşebilecek bir felakettir; bir sel gibi önüne gelen her türlü mantık duvarını yıkarak ilerler ve birçok değerli şeyle birlikte kendini de yok eder. Bir selin önünde durulması elbette imkansızdır ama işte sanatçının ok gibi öne atılması ve kendi yokluklarına şehevi bir iştiyakla koşan kalabalıkları durdurmaya çalışması böylesine ateşin bir mecburiyettir. Yaşamın kutsallığına inanan sanatçı onu korumak için kendini feda edebilir. Necip Fazıl'ın "Durun Kalabalıklar, bu cadde çıkmaz sokak!" diye bağırıp atılması, gök kubbenin çatırdadığı kıyamet-vari felaketlerin geleceğini işaret etmektedir. Bu uyarıya rağmen kitleler, düşünmeden uçuruma doğru hızla koşmaktadır.

ISSN 1300-7491 e-ISSN 2791-6057 https://www.folkloredebiyat.org

Şiir, aklından çok duyuş, seziş ve tecrit yeteneği olanlara hitap eder. Necip Fazıl'ın burada yapığı uyarı, bilişsel bir durum bildirimi değil, sezgisel bir bilginin paylaşımıdır. Sezgisel bilgi akıldan çok insanın kalbini muhatap alır. İnsanın gerçek değişim ve dönüşüm merkezi, aklı değil kalbidir. İnsanoğlunun kalbini fethedemeyen hiçbir fikir, onu gerçek anlamda etkilemez ve uğruna ölmeye götüremez.

Kitleleri uyarmak, terakki anlamında geliştirmek için sanatçı, Nazım Hikmet'in söylediği gibi çoğu zaman kendini bir pervanenin ateşe atması gibi feda eder;

Yürek-
-lerin
kulak-
-ları
sağır...
Hava kurşun gibi ağır...
Ben diyorum ki ona: —
Kül olayım
Kerem
gibi
yana
yana.
Ben yanmasam
sen yanmasan
biz yanmasak,
nasıl
çıkar
karan-
-lıklar
aydın-
-lığa...(Ran, 2016:204)

Nazım Hikmet, Kerem Gibi şiirinde "Yürek/lerin kulak/ları sağır" diyerek bir tür taşlaşan, duymazlaşan insanlardan bahseder. Bütün hissiyatımızın makam merkezi olan kalbin/yüreğin sağırlaşması, insanı bekleyen en büyük felaketlerden biridir. Zira acıları duymayan bir kalbin kafası ne kadar çalışırsa çalışsın insanlığa faydası olmaz. II. Dünya Savaşında en zeki mühendisler, en zekice tasarımlarla krematoryumlar, gaz odaları, asitli banyolar üreterek milyonarlarca insanı -kusursuz cinayetlerle- yok ettiler; ama kurbanlarının altın dişlerinin ederini hesapladılar, unutmadılar ve diri diri ağızlarından söküp aldılar. Çünkü onlar çok zeki idiler, kafaları çalışıyor ama yürekleri başkasının acısını duymazdı.

Burada Tolstoy'un meşhur sözünü hatırlamak gerekir; "*Bir insan acı duyuyorsa canlıdır. Başkasının acısını duyuyorsa insandır.*" Başkalarının acısına sağırlaşmış bir yüreğin insanlığa elbette hiçbir faydası dokunamaz. Zeki ama yürekleri sağırlaşmış/duymazlaşmış robot insanların kolayca cinaileşmeleri mümkündür. Koca Yunus'un "Taş gönül" diye tanımladığı

ISSN 1300-7491 e-ISSN 2791-6057 https://www.folkloredebiyat.org

tereddi etme durumu, 20. Yüzyılda "yüreklerin kulakları sağır"a dönüşmüştür. Böyle bir çürümüşlük içinde siz ne kadar bağırırsanız bağırın, duyulmazsınız, çaresiz kalırsınız. İşte bu noktada birilerinin yanarak, büyük hakikati herkese göstermesi, uyarması ve onları bilinçlendirmesi gerekiyor. Nazım, aydınlanmanın ancak fedakâr bir yanışla mümkün olacağını, bir deniz feneri gibi yol göstermesi gerektiğini söylüyor; *"Ben yanmasam/ Sen yanmasan/ Biz yanmasak/ Nasıl/ çıkar/karan/lıklar/aydınlığa*". Gaston Bachelard, maddeyle, biçimle, görünür gerçeklikle kavgası olan ve özsel değişimler isteyen sanatçılar, ateşi imdada çağırır, (1995:22) der. Ateş, özü gölgeleyen ayrıntıları, niteliği örten görüntüleri, farklılıkları bir anda yakarak yok eder. Bir daha geriye çevrimi olmayan dönüşümler, ateşin yardımıyla olur. Ama Nazım'ın yanması, bir karabasan gibi halkın üstüne çöken karanlıkları aydınlatmak içindir; halkı daha bilinçli, daha mutlu ve daha gelişmiş bir bilinç düzeyine eriştirmek içindir.

İnsanın ontolojik anlamda işlevsizleşerek "sağır yürekli", "taş kalpli" birine dönüşmesi, onun çürümesi anlamına gelir. Ne var ki bu vahim gerçeklik, 21. Yüzyılın da en büyük sorunlarından birisi olarak karşımıza çıkmaktadır. Bunun için 20. Yüzyılın başında bu tehlikeyi sezen Mehmet Emin Yurdakul'u dinlemek elzemdir;

Bırak beni haykırayım, susarsam sen matem et;

Unutma ki, şairleri haykırmayan bir millet,

Sevenleri toprak olmuş öksüz çocuk gibidir.(Yurdakul,1979:74)

Varoluşsal yitimlerine şehevi bir iştiha ile koşan kalabalıkların, sanatçının feryadını duyması mümkün değildir. Bu nedenle kitleleri oluşturan bireyleri önceden eğitmek, değerler düzeniyle donatmak ve onu kafasıyla kalbi arasında daimî iletişim kuran bir varlığa dönüştürmek gereklidir. Bir toplumda sanatçılar susuyor ise, o toplumun içten içe çürümesi kaçınılmazdır.

Sanatkâr ne kadar feryat ederse etsin, hitap ettiği kitlenin mutlaka onu duyacak bir bilinç düzeyinde olması gerekir. Dede Korkut'un "*Oğuz'un uykusu ağır olur idi. Başına her ne felaket gelir ise bundan gelir idi."* sözü, aslında kitlelerin zamanla belli bir bilinç düzeyinden düşmesi, yüreklerinin sağırlaşması ve hassasiyetlerini zamanla yitirmesine de işaret eder. Yüreklerin duymazlaşması, taşlaşması ise, ölüme varan korkunç bir bozulmayı, insani yozlaşmayı gösteriyor. İnsanoğlu, kendi geleceğini sağır/taşlaşmış kalplerin çoğunlukta olduğu kalabalıklara emanet etmemek için; eğitim sistemini, sanatın evrensel duyuşu refakatinde yeniden insan merkezli bir formda kurgulamak zorundadır. Bir sis çanı gibi halkı uyaran sanatçıları dinlemek, ortak kamu vicdanını cinai çetelerin elinden almak anlamına gelecektir;

Uyumayacaksın

Bir sis çanı gibi gecenin içinde

Ta gün ışıyıncaya kadar

Vakur, metin, sade

Çalacaksın.

(Anday, 2008:87)

ISSN 1300-7491 e-ISSN 2791-6057 https://www.folkloredebiyat.org

Sanatçıları susturmak çoğu zaman mümkün değildir; bu yüzden yaşadıkları devrin yöneticileri ve mütegallibe sınıfın çıkarları ile daima çatışma halindedirler. Sürgünler, hapisler, zulüm ve ölümler, Promete arketipinde olduğu gibi "*Tanrı'ya özenme"*nin bir cezası gibi daima onları takip etse, kendilerini gerçekleştirmenin mutluluğu ile bütün acılarını unuturlar. Lakin en zor mesele, Kişioğlu'nun benlik savunmasını aşarak ona ulaşabilmektir.

3. İnsanoğlunun ontolojik benlik savunması

Yaratılış itibariyle insan benliği, büyük bir savunma mekanizması ile donatılmış durumdadır. Bu mekanizma; makamı, niteliği ve kimliği ne olursa olsun dışardan gelebilecek emir nitelikli her türlü direktife, yaptırıma ve yönlendirmeye karşı spontane bir savunma kalkanı oluşturur.

İnsan varlığı, tanrısal olanlar da dâhil olmak üzere dışarıdan gelen emir, talimat ve yönlendirme nitelikli her türlü iletiye öncelikle kendini kapar ve sonra ona karşı direnç noktaları oluşturur ve üçüncü aşamada uygun vakit, uygun ortam, uygun moderator/ler bulduğunda ise karşı eyleme geçerek isyan eder. Çünkü varlığın en saygın özü olan benlik, mutlak anlamda korunmak ve saygı duyulmak ister. Yoksa kendini kapatır, pasifleşir, içe çöker ve sonra da taşlaşarak (Laing, 1993:48) öz itibariyle ölür.

Emir, talimat ve yönlendirme nitelikli iletinin muhatap aldığı her insan, mecburiyetten iletiye açık, ilgili ve itaatkâr gibi görünse de ontolojik olarak iç benlik savunması otomatik devreye girmiş ve tehdide karşı algılarını kapamıştır. Böyle durumlarda, Kierkegaard'ın deyimi ile «sınırlandıran sonlu ile, sınırsızlaştıran sonsuzun sentezi olan insan benliği"nin (Kierkegaard, 2001:40) özüne asla ulaşılamaz. Bu yüzden kanunlar, yönergeler ve talimatlar bir kişiyi asla deruni olarak özünden etkileyemez ve içten değiştiremez. Ancak görünür ölçüde şartların zorlamasıyla şeklen uyuma katılmış olsa da içinde simsiyah bir çetele tutmaya devam eder. Bu uzun sürmeyen zoraki uyum, baskının kalktığı ilk anda uyumsuzluğa, kargaşaya neden olurken, zamanla isyankâr patlamalara dönüşerek bireyi, toplumu ve dünyayı tahrip de edebilir.

İnsanın ontolojik nitelikli benlik savunması Hz. Adem'den beri insanlığın kimilerince zaafı, kimilerince üstün yeteneği olarak tanımlanır. Sanat, genel itibariyle bu tartışmalara girmez, fakat insanın bu örtük savunma biçimine yanıt olarak şaşırtmaca yöntemi ile onun özüne, benliğine ulaşmayı amaçlar. Zira ezelden ebede insanoğlunun bütün serüvenini, bu endam aynasında bulmak, okumak ve anlamak mümkündür.

Şiir dinleyen, tiyatro oyunu seyreden, roman okuyan ya da müzik dinleyen insan, hiçbir zaman doğrudan bir emir mesajı almaz. Hakiki sanat eserleri, muhatabını savaş tamtamları, emir cümleleri ve «Değiş!» komutları ile karşılamaz, yönetmez, yönlendirmez ve onun ontolojik savunma kalkanlarını kırarak varlık alanını tehditkâr bir biçimde asla rahatsız etmez. Hakiki sanatın doğrudan vaaz etme, hedef gösterme, buyurma ya da nasihat verme gibi bir misyonu yoktur.

Çığırtkan ve buyurgan bir sanat eseri, asla muhatabının gönül kapılarını açamaz, ona ulaşamaz ve tesir edemez. Bu yüzden tezli ve sınırları tecavüzkâr bir üslupla zorlayan sanat eserlerinin ömrü en fazla birkaç on yıl sürer.

ISSN 1300-7491 e-ISSN 2791-6057 https://www.folkloredebiyat.org

Sonuç

Sanat eseri, kurmuş olduğu fictif/itibari dünya ile muhatabına başka bir dünyanın kapılarını açar; onu bu dünyayı görmeye, duymaya ve anlamaya davet eder.

Uyanık halde görülen rüyaya, sanata ve sanatın diriltici gücüne insanlığın her daim ihtiyacı vardır; çünkü insan görünenin, söylenenin ötesinde çok daha karmaşık ve gizemli bir varlıktır. Büyük sanat eserleri asla buyurmaz, sorgulamaz, zorlamaz. Ancak alternatif seçenekler sunarak onu farklı alemleri seyre davet eder;

> Gelin ey ehl-i hakikat, çıkalım dünyadan Gayr
> yerler gezelim, özge sefalar sürelim.
> (Akyüz, Beker vd., 2000:309)

Fuzuli bu dizeleriyle, rutin gerçeğin kolunu kanadını kırdığı ve robotlaştırdığı insanlara (ehl-i hakikat), görünmez dünyanın varlığını anlatmak ister. Her şeyi beş duyuyla algılayan ve bilmeye çalışan insanlara, başka dünyaların varlığını sezdirmeye ve onları özge sefalar sürmeye davet eder. Ehl-i hakikat, duyuları tarazlanmış, iğdiş edilmiş ve Fuzuli'nin zahit diye nitelediği insanlardır. "*Zahitler, Tanrı'yı bile korkmadan sevemezler.*" der. Oysa beşerî, insan yapan içtenliğinin refakatinde yaptığı seçimleri ve eylemleridir. Sevgi ve aşk üzerine kurulu bir evreni, yalnızca korku saiki ile anlamaya çalışmak, insanın kendine yapabileceği en büyük hakarettir. Zira korku, Âl-i İmrân Sûresinde (175) olduğu gibi şeytani alana aittir ve rahmani alanda korku yerine umut ve yol gösterme vardır (Dinçer, 2024: 20).

İşte bu yüzden sanat, muhatabının aklından, beyninden çok yüreğini, gönlünü esas alır. Ve anlama, bilme, kavrama yetilerinden çok duyuş, seziş ve tecrit hassalarına hitap eder. Zira hissiyatımızın makam merkezi olan kalbimizin kapılarını, imparatorluk orduları değil ancak içtenliğin imalı/imgeli söylemleri açar. Bu yüzden sözün bengüsünde büyüyen, beslenen ve bir deniz feneri gibi çığlık çığlığa insanlığı uyarmak isteyen sanatçıları dinlemeli, anlamalı ve eğitim sistemimizde sanata daha fazla yer vermeliyiz.

Sürüleşmenin ağır bedellerini gösteren fotoğraflar:

Görsel 1. *Van'da otlayan koyunlardan bir tanesi uçurumdan atladı, 500 koyun da peşinden gitti. Koyunlar öldü. (Evrensel, 13 Haziran 2018)*

ISSN 1300-7491 e-ISSN 2791-6057 https://www.folkloredebiyat.org

Görsel 2-3. *Van'ın Erciş ilçesinde, yaylada otlarken peş peşe yaklaşık 70 metrelik uçurumdan atlayan 130 koyun öldü. (TRT 1 Haber, 4 Ağustos 2023)*

ISSN 1300-7491 e-ISSN 2791-6057 https://www.folkloredebiyat.org

Araştırma ve yayın etiği beyanı: Bu makale, orijinal veriler temelinde hazırlanmış özgün bir araştırma makalesidir. Daha önce hiçbir yerde yayımlanmamış olup başka bir yere yayımlanmak üzere gönderil-memiştir. Yazar, araştırma sürecinde etik ilkelere ve kurallara uymuştur.
Yazarların katkı düzeyleri: Birinci yazar %100.
Etik komite onayı: Bu çalışma için etik kurul onayı gerekmemektedir.
Finansal destek: Bu araştırma için herhangi bir finansal destek alınmamıştır.
Çıkar çatışması: Bu çalışma ile ilgili herhangi bir çıkar çatışması bulunmamaktadır.
Research and publication ethics statement: Research it has not been previously published or submitted to any other outlet for publication. The author followed ethical principles and rules during the research process.
Contribution rates of authors to the article: First author %100.
Ethics committee approval: Ethics committee approval is not required for the study.
Support statement (optional): No financial support was received for the study.
Conflict of interest: There is no conflict of interest between the authors of this article.

Kaynakça

Akyüz, K. Berker, S. vd. (2000). *Fuzûli dinâvı.* Akçağ.
Anday, M.C. (2008). *Sözcükler-toplu şiirler.* Everest.
Bachelard, G. (1995). *Ateşin tinçözümlemesi* (N. Bezel, Çev.) Öteki.
Dinçer, İ. (2024). Kur'ana göre cennet cehennem. https://tevhidikuranmeali.com/wp-content/uploads/2024/08/Kurana-Gore-Cennet-Cehennem_v3.pdf
Eliade, M. (1994). Ebedî dönüş mitosu (Ü. Altuğ, Çev.) İmge. Ercilasun, A. B. (2017). Bilinmeyen metinlerin çözümlenmesi konusunda teorik bir yaklaşım ve altın elbiseli adam yazıtı için yeni bir okuma denemesi, *Dil Araştırmaları Dergisi*, *20*.
Kısakürek, N.F.(1999). *Çile*.B.D.
Kierkegaard, S. (2001). Ölümcül *hastalık umutsuzluk* (M.M. Yakupoğlu, Çev.) Ayrıntı.
Laing, R. D. (1993*). Bölünmüş benlik* (S. Çelik, Çev.) Kabalcı.
Le Bone, G. (2020). *Kitleler psikolojisi* (C. Kaya, Çev.) Karbon Kitaplar.
Ran, N.H.(2016). *Bütün şiirleri.* YKY.
Ögel, B.(1985). *Türk mitolojisi I.* Türk Tarih Kurumu.
Yıldırım, Sennett, R. (2003), Çev.) Ayrıntı. *Karakter aşınması: Yeni kapitalizmde işin kişilik üzerindeki etkileri* (B. Soykan, Ö.N. (2015). *Estetik ve sanat felsefesi*. Pirhan.
Tunalı, İ. (1983). *Grek estetik*. Remzi.
Yurdakul, M.E. (1979). *Türk sazı.* Atlas.

Bu eser Creative Commons Atıf 4.0 Uluslararası Lisansı ile lisanslanmıştır.
(This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License).

folklor/edebiyat - folklore&literature, 2025; 31(4)-124. Sayı/Issue - Güz/Fall
Prof. Dr. Emel Kefeli Armağanı
DOI: 10.22559/folklor.5001

Araştırma makalesi/Research article

Şiirde 'Ses'in Duygu Değeri

The Emotional Value of 'Sound' in Poetry

Bâki Asiltürk*

Öz

Modern şiirde anlam katmanlarını zenginleştirmenin yollarından en yaygını imge kullanma ve özgün imge yaratma tekniğidir. Şairler anlamın temel koyucu argümanlarından olan imgeyi genellikle duyudan duyguya, somuttan soyuta aktarma veya bunun tersi yoluyla sağlarlar. Beş duyudan herhangi birine ait sıcak, sert, renkli, tatlı, gürültülü vb. gibi kavramların aşk, mutluluk, mutsuzluk, bunalım, özlem, keder vs. gibi birbirinden farklı duyguları ifade etmek için kullanılması imgesel anlatımın temelini oluşturur. Beş duyudan birine ait verilerin bir başka duyuya aktarılması ve bu yolla duyular arası aktarmaya başvurulması da imgeye giden yolda önemli uygulamalardan biridir. Duyuya ait iken yüzey yapıda kalan ama duyguya geçişte derin yapıya aitmiş gibi hissedilen verimler şiirde çağrışımların çoğalıp güçlenmesini sağlar. Buna bağlı olarak bu verimlerin değer skalası da üzerinde durulması gereken bir başka yöndür. Şair, sözünü ettiği duyu veya duygunun son tahlilde ne şekilde algılanmasını istediğini şiirde bazen açık bazen de örtülü olarak hissettirir. Duyusal verimlerin doğrudan doğruya doğadaki şekliyle kullanılıp yüzey yapıda kalması "betisel kategori"yi, çağrışım yoluyla derin yapıya ulaşması "izleksel kategori"yi, şairin

Geliş tarihi (Received): 13-06-2025 Kabul tarihi (Accepted): 21-10-2025
* Prof. Dr. Marmara Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü. İstanbul-Türkiye/ Prof. Dr. Marmara University Faculty of Arts and Sciences Department of Turkish Language and Literature. bakiasilturk@marmara.edu.tr. ORCID ID: 0000-0002-3367-4963

ona yüklediği olumluluk-olumsuzluk durumu da "değer kategorisi"ni meydana getirir. Herhangi bir şair veya okur için sıradan bir veri olan gök gürültüsü başka bir şair veya okur için derin yapıda anlam kazanabilir ve "iyi/kötü" değerine ulaşabilir.

Anahtar sözcükler: şiir, *imge, duyu, duygu, anlam, yüzey yapı, derin yapı, betisel kategori, izleksel kategori, değer kategorisi*

Abstract

In modern poetry, the most common way to enrich layers of meaning is through the use of imagery and the creation of original imagery. Poets often achieve imagery, a foundational argument for meaning, by transferring it from sense to emotion, from the concrete to the abstract, or vice versa. The use of concepts from any of the five senses, such as warmth, harshness, color, sweetness, and noise, to express diverse emotions such as love, happiness, unhappiness, depression, longing, and grief, forms the basis of imaginative expression. Transferring data from one of the five senses to another, and thus resorting to intersensory transfer, is another important practice on the path to imagery. The effects that belong to the senses but remain in the surface structure but are felt as belonging to the deep structure when they transition to emotion multiply and strengthen the connotations in the poem. Consequently, the value scale of these effects is another aspect that deserves attention. The poet conveys, sometimes explicitly and sometimes implicitly, how he ultimately wishes the sensation or emotion he describes to be perceived. The direct use of sensory input as it occurs in nature, remaining within the surface structure, constitutes the "figurative category." The accession of sensory input to the deeper structure through association constitutes the "thematic category." The positive and negative aspects the poet attributes to it constitute the "value category." Thunder, an ordinary piece of data for one poet or reader, may acquire deeper meaning and attain a "good/bad" value for another.

Keywords: *poetry, image, sense, emotion, meaning, surface structure, deep structure, figurative category, thematic category, value category*

Extended summary

Poets employ various techniques in reflecting "sound," one of the oldest themes in poetry; some incorporate onomatopoeic words, while others use the sound of water, a rattle, or a bird's call as a starting point. Regardless of their reflection, these sounds invariably enter the text with a theme and emotional value. The theme of "sound" used in poems acquires meaning according to the poet's purpose, and can be either beneficial or ineffective depending on the context created within this purpose. Poets sometimes convey a vague expectation of love or reunion with a positive approach, while at other times, they portray the fear and unease of tension by associating it with sound in a negative way. The volume of the sound is adjusted accordingly in the poem. Whether the poet uses sound directly or indirectly, they generally create a semantic pattern with the image, inviting the reader into the picture as a being who hears and then understands.

The question of whether the poet uses sound with a traditional or modern approach is also important in shaping the landscape created by sound. The sound of modern life is particularly

ISSN 1300-7491 e-ISSN 2791-6057 https://www.folkloredebiyat.org

heard more closely in Nazım Hikmet and Orhan Veli. The intense projection of sound is considered parallel to the modernist mindset of these two poets. In these poets, unlike, say, Tecer or Dıranas, sound is not gleaned from the purity of nature, but from the pace of life and the city; it acquires meaning through momentary epiphanies seen and heard.

The shaping of the tension created by sound through screams is another characteristic of modern poetry. Howls, screams, and whistles all serve the same purpose: death and absence. In such examples, the poet's or narrator's state of unease is conveyed through the connotations ascribed to the sound. Consequently, the sound takes on a disturbing meaning within the general atmosphere of the poem, and the poet paves the way for conveying emotion through the meaning he imbues the words associated with the sound.

In a poem, a poet considers the situation or emotion they will express, the way they express it, and the effect they aim to create or anticipate on the reader. This phenomenon, conceptualized as the form-content overlap, represents the entirety of the text. Both the surface appearance and the deeper meaning of a poem are aligned with the text's purpose. Most importantly, the poet's assessment of the positive or negative value of the emotion they convey.

Poets' resolute stance on attributing value to the situation or emotion they convey has remained largely unchanged from era to era. While there are a few poets who are hesitant about attributing value, this does not affect the general judgment regarding the attribution of beneficial or ineffective value.

Giriş: Şiirde ifade değeri

Söze, işitmeye dayalı sanatlar içerisinde tarihsellik açısından şiirin başlangıcı diğer türlerinkiyle karşılaştırılamayacak kadar eskilere iner. Anlatı sanatı olarak henüz öykünün, romanın yazınsal bir tür kategorisinde var olmadığı, biçime dayalı türler ayrışmasının söz konusu edilmediği dönemlerde şiir vardı. Bu, hem ilk yazılı ürünleri *Orhun Abideleri* üzerinden VIII. yy.a tarihlenen Türkçe için hem de Türkçe gibi kökeni eskilere dayanan diğer diller için geçerli bir durumdur. Söz, bu dillerde işitmeye dayalı bir sanat olan şiir/manzume üzerinden öncelikle ses bağlamında görünür olmuş, süreç içinde yazının da icadıyla diğer türlerin yolu açılmıştır. Antik Yunan, tespit edilebilme açısından öncülüğü elinde tutmaktadır: "Homeros'tan önceki edebiyatta ilk edebî tür şiirdir. Bu ilk şiirlere *hymnos* denir. Hymons, tanrılar onuruna söylenen, rahipler tarafından yaratılan dinî nitelikli şiirlerdir. Hymnosların yaratıcıları ilk şairler *aoidos*lardır." (Kefeli, 2012: 16) Sözün, hangi dilde olursa olsun öncelikle şiir olarak sese kavuşması, bir başka ifadeyle şiirin bu türsel öncülüğü başlangıçta sözlü olarak gerçekleşmiş, uygarlıklar ilerledikçe bunlar yazıya geçirilme şansını yakalamıştır. Türkçede de Sözlü Dönem'de ilk ürünler şiir olup bunlar ağırlığı söylev yahut mezar kitabesi şeklindeki ilk yazılı ürünlerle hemen hemen aynı yüzyılda (VIII. yy.) söylenip (Tekin, 1989: IX) yaklaşık üç yüz yıl sonra yazıya geçirilmiştir. İlk öykü örneklerimiz ise içerisinde nazım kısımlar da bulunan, oluşumları bazı hikâyeler bağlamında "VI. yüzyıla, ağırlıklı olarak da IX. yy.a indiği" (Gökyay, 2013: 11) hâlde yazıya geçirilişi XV. yy.da Akkoyunlular tarafından sağlandığı düşünülen *Dede Korkut Hikâyeleri*'dir. Farklı bir dil örneği olarak Fransızcaya baktığımızda da şunu görürüz: Bugünkü Fransızcaya yakın bir dille söylendiği için Fransız edebiyatının ilk ürünü sayılan eserler IX. yy. sonlarına tarihlenir. Bunlar arasında, "29 dizeden oluşan manzum bir ağıt" bilinen ilk eserdir.

ISSN 1300-7491 e-ISSN 2791-6057 https://www.folkloredebiyat.org

(Yaşa, 2020: 11) Fransızcada düzyazı eserler ise çok net olmamakla beraber bazı kahramanlık öyküleri ve aşk romansları temel alınarak XII. yy.a tarihlenir.

Büyük olasılıkla, ilk manzum ürünlerde metnin anlamlandırılması ciddi bir sorun teşkil etmiyordu. Türkçenin en saf hâliyle dile getirilen koşuklar, sagular, destanlar; söyleyen ile dinleyen arasında semantik bir çekişmeye yol açmıyor, aradaki anlaşılma mesafesi dilin doğallığı açısından mümkün olduğunca dar tutuluyordu. Metnin semantik değeri değişken yahut çatışmalı hatta belki mesafeli bile değildi. Dolayısıyla, daha modern kavramlarla söyleyecek olursak, *şairin niyeti* ile *okurun (dinleyicinin) niyeti* ayrışan, çatışan değil örtüşen bir özelliğe sahipti. Bunun nedeni, sözcüklerin anlam katmanlarının yalın olup dilde mecazlaşmanın hemen hemen hiç görülmüyor yahut düşük oranda görülüyor olmasıydı. Elbette, ister arkaik isterse modern bir örnek olsun, şiirin olduğu yerde tamamen düz, dalgasız, sembol değeri olmayan bir ifadeden söz edilmesi zordur. Gündelik dile göre birtakım semantik sapmalar, dinleyenin hemen algılayamadığı anlam ayrıntıları arkaik şiirlerde de mevcut olabilir ama bunun oranı modern şiire göre son derecede düşüktü çünkü iletişim dili ile şiir dili arasındaki mesafe modern çağlardaki kadar açık değildi ve zaten bir şiirin modern sayılmasının temel koşullarından biri de çağrışımlı, yoruma açık bir ifadeyle, metaforlarla karakter kazanmasıydı. Doğa ile iç içe yaşamın getirdiği doğal dil, doğal ifade aynı zamanda içtenlikli, aracısız anlatımın da hem söyleyen hem dinleyen açısından doğasını oluşturuyordu.

İlk(s)el zamanlarda pek sorun oluşturmayan *şiirin nasıl anlamlandırılacağı* meselesi modern zamanlarda, az önce değindiğimiz sebeple, önemli bir edebiyat sorunu olarak eleştirinin gündeminde yer tutmuştur. Özellikle XX. yy.da göstergebilimin gelişmesinden sonra üretilen metin inceleme ve çözümleme kavramları, metinlerin anlamlandırılmasının düz bir bakıştan çok daha fazlasının gerekliliğini ortaya çıkarmıştır. Göstergebilim alanında üretilmiş olan "yüzey yapı-derin yapı" kavramları ikili karşıtlık oluşturarak ama birbirinden de ayrılmayarak modern metinlerin incelenmesinde anahtar işlevi üstlenmiştir. Chomsky'nin dil ve dilbilimi verilerine bağlı kalarak geliştirdiği eleştiri ve metin inceleme etüdünden doğan "yüzey yapı-derin yapı" kavramları temelde, sözcüklerin metne girerken gündelik dildeki anlam yüklerinden farklılaştıkları noktada önem kazanır. Metnin örtülü göndergeleri ancak bu iki semantik yapının ayrıştırılmasıyla elde edilebilir: "Chomsky'nin kuramında temel iki terim 'derin yapı' ve 'yüzey yapı'dır. Derin yapı, zihnin derinliklerinde bulunduğu düşünülen, dilin sesçil kullanımını önceleyen ve sözdizimin anlamsal yorumlamasını içeren yapıları karşılar. Yüzey yapı ise derin yapıların çeşitli dönüşümlerden geçerek dışa vurulmuş, yüzeye açılmış şeklidir." (Müldür, 2016: 65) Bu iddiaya göre, şiirde esasen önce derin anlamın yani şairin niyetinin var olduğu, bunun dile gelişinde belki de doğal alışkanlıklarla yüzey yapıya başvurulduğu düşünülür, sonra okurdan tekrar derin yapıya ulaşması talep edilir. Bu akış, bir bumerangı akla getirir. Derin yapı, kendisinden uzaklaşarak yüzey yapıya doğru yol alır, sonra yeniden kendisine döner.

Metnin açık ve örtülü anlamlarının ilk adımda yakalanmasından sonra *değerler skalası* sıraya girer. Nesnenin, durumun, varlığın, eşyanın vs. şiir metnindeki duygu değeri yorumlanırken o varlık, eşya, nesne vs.nin hangi sözcük veya sözcelerle sarmalandığı, bir başka ifadeyle bağlamının ne olduğu önem kazanır. Okur, önündeki metni oluşturan her türlü veriyi, ipuçlarını, göstergeleri, ifadeler arası bağıntıları, hatta gerektiğinde noktalama işaretlerini topluca göz önünde tutabilirse metnin derin anlamına ve oradan da *duygu değerine* ulaşabilir.

ISSN 1300-7491 e-ISSN 2791-6057 https://www.folkloredebiyat.org

Aksi takdirde anlamlandırma yarım kalacak yahut hiç gerçekleşmeyecektir. Özellikle, modern şiirin alışılmış/gündelik dilden ciddi sapmalarla biçim ve biçem kazandığı düşünülürse bu tip metinlere nereden yaklaşılacağı konusu daha bir netlik kazanır.

Modern şair derin yapıya ulaşabilmek için semantik ve gramatikal açıdan alışılmamış kullanımları devreye sokabilir, klasik anlatım ve anlamın dışına çıkarak hem klasiğe bir eleştiri yöneltmiş hem de yeni bir şiir yaratmış olabilir. Eagleton, "Bir şiirde yer alan bir sözcüğün gündelik bir sohbettekine oranla, öteki sözcüklerle karşılıklı ve karmaşık ilişkilerle çok daha fazla anlam ifade ettiği aşikârdır. Bunun sebebi şiirlerin farklı öğeleri arasında zikzak yapan benzerlikleri sonuna kadar kullanan özel bir biçimde sıkıştırılmış dilsel yapılar olmalarıdır." (Eagleton, 2011: 82) derken, şiirsel dilin sıradan/gündelik bir iletişim aracı olmanın ötesine geçtiğini ve bu geçişin anlam katmanlarındaki farklılaşmayla gerçekleştiğini vurgular. Sıradan konuşma veya haberleşmede anlamı, anlaşılmayı merkeze alarak *bir şey söyleme* amacıyla kullanılan dil, şiirde *o şeyi başka bir şekilde söyleme hatta onu söylerken bunu kastetme* kimliğine bürünür: "Şiirde anlatısallığın vazgeçilmez bir özellik olmadığı açıktır; yani, kişiler, zaman, uzam, gelişen ve değişen olayların belli bir öyküleme yöntemiyle iletildiği bir anlatısallık şiirde baskın bir etken değildir. Çünkü anlatı çizgiselliğe (linearite) ve düzdeğişmeceye (metonymie) dayanırken, şiir kesintili (discontinu) ve eğretilemeli (metaphorique) bir yapıya sahiptir." (Korkut, 1996) Bir şey anlatan, hikâye eden şiirlerde bile (sözgelimi Faruk Nafiz Çamlıbel'in "Han Duvarları", Kemalettin Kamu'nun "Bingöl Çobanları", Ahmet Muhip Dıranas'ın "Fahriye Abla" şiirleri) dilin kullanılışı çizgisel gibi görünse de zaman zaman kesintili ve eğretilemeli ifadeler (kişileştirme, benzetme) bu şiirleri sıradan birer manzume olmanın ötesine taşır.

1. Şiirde içerik değeri

Şiir, ortaya çıktığı ilk günden bugüne dek hemen her konuyu işlemiş, duygudan düşünceye, olaydan duruma, doğadan insana, coğrafyadan bilimsel bilgiye vs. her meseleyi içerik malzemesi olarak kullanmıştır. Şairin dünya görüşüne, yaşam biçimine, şiir anlayışına göre bunların bir kısmı geriye çekilirken diğer kısmı öne çıkabilmekte yahut metne eşit oranda yayılabilmektedir. Baudelaire duyguyu mekâna (kent, balkon) dayalı izlenimler içinden aktarırken Rilke belirli bir varlığa (panter) odaklanmayı tercih eder. Cenap Şahabettin aşk, tabiat, güzellik temalarına odaklanırken çağdaşı Fikret önceleri bireysel konulara, ömrünün sonlarında ise toplumsal sorunlara ağırlık verir. Ahmet Haşim gazete yazılarında her türlü konuya temas ederken şiirlerinde ağırlıklı olarak aşk, yalnızlık, hayal, tabiat temalarını işlemekle yetinir. Çağdaşı Yahya Kemal hem uygarlık ve tarihe hem de özel duygulara eşit hassasiyetle eğilir. Ziya Gökalp didaktik aktarımda veya destansı içerikte kalırken Cahit Sıtkı Tarancı bu alanlara hiç girmeyip yaşama sevinici, ölüm korkusu, tabiat, yalnızlık, bohemlik temalarına odaklanır. Nâzım Hikmet, Attilâ İlhan, Cemal Süreya, Ataol Behramoğlu, İsmet Özel, Gülten Akın şiirlerinde politik meselelerle bireysel yaşantıları harmanlayarak tema haritası çizerler. Bu şairlerin şiir metinlerinin okunup anlamlandırılışı da çoğunlukla, şairin odaklandığı temanın işlenişinden uzak olmamaktadır. Düşünsel-siyasal temalara ağırlık veren şairlerin metinleriyle özel duygularda derinleşmeyi isteyen şairlerin şiirlerine aynı şekilde bakılamaz, onlar için metnin bağlamına uygun okuma teknikleri geliştirmek gerekir. Şiirin *içerik değeri*, onun alımlanma zihniyetini de beraberinde getirir.

ISSN 1300-7491 e-ISSN 2791-6057 https://www.folkloredebiyat.org

2. Şiirde "ses"in duygu değeri

Şiirde *değerler kategorisi* okuması, az önce değindiğimiz alımlamada üçlü adımlamanın son noktası olarak şairin asıl amacının ne olduğunu keşfetmenin yoludur. Burada, elbette, şairin amacının ne olabileceğinin keşfi kadar okurun alımlama sınırlarının ölçüsü de önemlidir. Okur, şiirde karşısına çıkan göstergeleri belirli bir okuma dizgesi sonunda anlama dönüştürür ve bu anlam, şiirin akılda en çok kalan taraflarından biri olur. Ortalama veya alt okuyucu için şiirdeki semantik dokuyu keşfetme işlemi sıkıcı bir durumdur fakat donanımlı okur metnin anlam katmanlarını çözdükçe yazınsal hazza ulaşır ve aynı zamanda kendisindeki estetik zekânın sınırlarını da tanımış olur.

Şiirdeki gizli anlamı, Chomsky'nin kavramıyla söyleyecek olursak, derin anlamı keşfedip kavramanın yolu metindeki imgeleri ve bunların arkasındaki kasıtları belirlemektir. Bilindiği üzere, şiirde imge oluşturmanın çeşitli yolları vardır ve bunlar içinde en yaygın olanı duyudan duyguya, bir başka ifadeyle somuttan soyuta geçiştir. Şair, duyulara dayalı görünür anlamları kullanıp duygusal çağrışım aktarmalarına başvurarak imge yaratır. Şairin somutu soyuta aktarırken hemen daima duyudan duyguya geçiş şeklinde bir tekniğe başvurmasının temelinde doğayı ve eşyayı önce görünür, dokunulur, işitilir yanlarıyla kavraması, duygu değerine ise bunların çağrışımlarını değiştirerek ulaşması yatar. Aşkın ateşle, hüznün sarı yapraklarla, şiddetli duyguların yangın ve fırtına ile, umudun güneşle, uzaklığın yıldızlarla, karamsarlık ve umutsuzluğun karanlıkla, yalnızlığın sessizlikle ifade edilmesi bunun klasik örneklerindendir. İmge yaratmada şairler tarafından görme duyusuna ilişkin veriler daha yoğun kullanılıyor olsa da diğer duyuların da şiirlerde hatırı sayılır şekilde yer bulduğunu görebiliriz. "Acı aşk" imgesinde tatmanın derin bir duyguyu ifade etme, "sıcak duygular" imgesinde dokunmanın duyguda yakınlığı belirtme amacıyla kullanıldığı görülür. Şair kimi zaman bununla da yetinmez, duyular arası aktarma yoluyla imge yaratır. Sözgelimi "soğuk ses" imgesinde dokunma duyusu kapsamındaki verinin işitmeye aktarıldığı ve bu yolla hitabetteki mesafenin vurgulandığı görülür.

Diğer duyular gibi işitme duyusunun imgesel çağrışım yaratmadaki işlevi de azımsanmayacak bir düzeydedir. "Gürültü" sözcüğünün bir ilişkideki karmaşayı anlatırken kullanılması, muhataptan beklenen duygu yakınlığının görülmediğini ifade etmek için "sessiz" sözcüğüne başvurulması, konuşanın duygusal durumuna duyulan tepkinin ortaya koyulmasında "zırıltı" sözcüğünden yardım beklenmesi bunun örnekleridir. İşitmeye dayalı verilerin şiirdeki konuyu belirgin kılmada, anlamı derinleştirmede, çağrışımı zenginleştirmede hafife alınmaz bir işlevi vardır.

Şiirde işlenen konu, duygu, düşünce, yaşantı vs. yorumlanırken -metinden metne değişmeler olabilmekle birlikte- semantik sonuca ulaşma açısından üç kategori söz konusudur. Bir şiir metnindeki göstergeler; "a) Betisel kategori, b) İzleksel kategori, c) Değer kategorisi" (Korkut, 1996) üzerinden yorumlanır. Bunlardan a) "betisel kategori" şiirdeki yüzey yapı ile yahut hayatın içinde görünen somut durumla eşleştirilir; b) "izleksel kategori" şairin asıl kastettiği ve şiirde izlek olarak işlenen duygunun, durumun, nesnenin metin içinde kazandığı derin yapıya, derin anlama bağlanır; c) "değer kategorisi" ise şairin işlediği duygu veya duruma etik olarak sonuçta olumlu mu yoksa olumsuz mu bir değer yüklediği, okuyucunun alımlamasında kıymetlendirme açısından neye karşılık geldiği sorusunun yanıtıdır. Basit bir örnek olmak üzere bir şairin şiirde iki kuşun karşılıklı ötüşmesini anlattığı kısmın yüzey anlamı ve doğadaki görsel/işitsel karşılığı

ISSN 1300-7491 e-ISSN 2791-6057 https://www.folkloredebiyat.org

"betisel", bu görüntünün şiirde kazanması muhtemel olan "iki sevgilinin söyleşmesi" anlamı "izleksel", iki sevgilinin mutlu mu yoksa kederli mi konuştukları ise "değersel" kategoridir. Değersel kategoride şairin okuru yönlendirdiği yahut okurun kendisinin keşfettiği anlam "olumlu" bir kıymetlendirmeye yönelik ise "esenli", tam tersi ise "esensiz" şeklinde adlandırılır.

Şiirde dilin kullanımı ve metin bağlamında "ses" dendiğinde öncelikle ritim ögeleri anlaşılır. Redif, uyak, ölçü, ses veya sözcük tekrarları yoluyla sağlanan ahenk, şiirin yüzyıllar boyu ayrılmaz bir parçası olarak kabul görmüş, serbest tekniğin yaygınlaştığı aşamadan sonra da tamamen terk edilmemekle beraber yerini iç ahenk denen bir yönelişe bırakmıştır. Sesin önceleri dış ritim, sonraları iç ahenk değeri üzerinden varlığı şiir metninin ön kabullerinden biri olduğu için şairler çok az istisna ile bu yapıyı terk etmeye gönüllü olmuşlardır.

Sesin şiirdeki varlığının bir başka yönü, doğrudan işitmeye dayalı bir veri olarak kullanılması, kulağın duyabildiği titreşim veya gürültü olarak şiirde kendisine yer bulmasıdır. Bu kullanımın tarihçesine kabaca bakıldığında ilk(sel) yahut modern öncesi zamanlarda hemen daima doğadan devralınan seslerin şiirlerde geniş şekilde kullanıldığı görülür. MÖ 620-580 yılları arasında yaşayan antik Yunan şairi Alkaios'un "Yaprakları arasında cırcır böceği yavaşça öter" (Karakan, 1957: 31) dizesinde doğal sesin şiirdeki ilk örneklerinden biri karşımıza çıkar. MÖ 70-19 yılları arasında yaşayan antik Latin şairi Vergilius, *Çoban Şiirleri*'nde "Çiçek çiçek bir söğüde doğru uçan arıların sesleri"nden (Yücel, 1968: 7) söz eder ve buna benzer daha onlarca doğal sese şiirlerinde yer verir. XI. yy.a tarihlenen Türk şiirlerinde de benzer durumlarla karşılaşırız. Doğal yaşamın içinden seslenen şair, şiirindeki sesleri de doğadan devşirir: "Ördi bulıt ıngraşu / Aktı akın möngreşü (Bulutlar gürleyerek yükseldi / ve seller şarıldayarak aktı) (Tekin, 1989: 99) Arkaik Japon şiirinin kurucularından Matsuo Başo'nun (1644-1694) bir haikusunda kendisinden yaklaşık iki bin yıl önce Alkaios'un şiirinde duyduğumuz böcek sesini tekrar canlandırır. Söz konusu haiku tarzı şiir olunca doğanın çıplaklığı içinde ağustos böceğinin cırıltılarının duyulması rastlantı değildir: "Ah, huzur! / Kayaya nüfuz eden, / Bir ağustos böceğinin sesi"[1] Erken dönem Fransız şiiri temsilcilerinden Charles d'Orléans'ın (1394-1465) "İlkbahar" şiirinde geçen şu dizeler doğa-ses-şiir birlikteliğinin dikkat çekici ve sonraki dönemlerde de sürdürülen örneklerindendir: "Cıvıl cıvıl kuşlar hayvanlar / Hepsinin dilinde kendi şarkısı" (Yaşa, 2020: 31)

Hemen fark edilebileceği gibi, farklı dil ve coğrafyalardan verilen bu örneklerde doğrudan doğruya işitilen bir öge olarak "ses"in şiirde vazgeçilmez bir yeri olmuştur. Bir başka ifadeyle, kulağın doğrudan doğruya işittiği yağmur şırıltısı, yıldırım sesi, kuş cıvıltısı, makine gürültüsü, kırılan bir camdan gelen şangırtı, dal çatırtısı, çığlık, konuşan bir insanın sesi vs. şiirde içerik yaratmada önemli veriler olagelmiştir. Bu noktada hemen söylemek gerekir ki "ses" doğrudan doğruya *esenli* veya *esensiz* şeklinde değer biçilecek bir izlek değildir. Şairin bakış açısına, sesin kimden ve ne ölçüde geldiğine, gürültülü mü yoksa ahenkli mi olduğuna göre değer kazanacak olan ses, şiirlerde farklı şekillerde sunulur. Yağmurdan hoşlanmayan bir okurun şiirdeki yağmur sesini de pek anlamlı bulmayacağı, doğadaki saf seslere tutkulu birinin de şiire serpiştirilen makine gürültülerini sevimsiz bulacağı açıktır. Şairler de şiirlerine sesleri yerleştirirken hemen daima aynı şekilde davranmış, sözcüğün her iki anlamıyla da kendi *duyuş* zevklerine göre bir uygulama içinde olmuşlardır.

ISSN 1300-7491 e-ISSN 2791-6057 https://www.folkloredebiyat.org

İlk zamanlarda doğa içinde, modernleşmeden sonra da kentle iç içe yaşayan şair, çevreden derlediği sesleri şiire koyarken kulağın duyabildiği her şeye dikkat kesilir. Sözlü dönem Türk şiirinde kurt ulumaları kuş seslerine, yağmur damlalarının tıpırtıları yıldırım gürültülerine karışırken epiklerde kılıç şakırtıları duyurulmuş, modernleşme sonrası şiirde motor sesleri, araba ve/veya uçak gürültüleri, dinamit ve bomba patlamaları, makineli tüfek takırtıları, daha incelikli şairlerde de tren ve vapur düdükleri, açılıp kapanan pencere veya kapılardan gelen sesler, kâğıt hışırtıları vs. okura yansıtılmıştır. Şair, duyuları sonuna kadar açık bir varlık olarak işitsel uyarıcılara da önce kulaklarını, sonra da imgelemini açık tutmuştur.

Şiirde sesin işitsel öge olarak veya mecazi anlamda değerine geçmeden önce işitmeye bağlı verilerin kullanımına dair yüzey yapı-derin yapı görünümünü şöyle şematize edebiliriz:

YÜZEY YAPI	sese ilişkin verinin işitmeye bağlı anlamı
DERİN YAPI	sese ilişkin verinin mecaza dönük anlamı

Şema 1: İşitmeye bağlı verilerin kullanımına dair yüzey yapı-derin yapı görünümünü

Yukarıda verilen örneklerde sesin şiirlerde arkaik zamanlardaki kullanımlarına baktığımızda genellikle yüzey yapı ile derin yapı arasında bir mesafe olmadığını, varsa bile bunun belli belirsiz şekilde duyumsatıldığını görürüz. Vergilius'un sözünü ettiği "arıların sesleri" de şairi tespit edilemeyen Türkçe şiirde işitilen "bulut gürlemeleri" ve "sel şarıltıları" da Başo'nun "ağustos böceği cırıltıları" da Charles d'Orléans'ın kuş cıvıltıları da ağırlıklı olarak yüzey yapı kategorisinde kalır. Bunun nedeni, modern öncesi dönemde imgesel çağrışımın şiirde bir amaç haline gelmiş bulunmaması, anlam katmanlarının mümkün olduğunca artırılıp zenginleştirilmesinin düşünülmemesidir. Her ne kadar biz bugün modern okuyucular olarak bu şiirlerde dahi farklı çağrışımlara dönük anlamların peşine düşme şansına sahip isek de şiirin söylendiği, yazıldığı dönemde şairin böyle bir çaba içinde olmadığını bilmek durumundayız. Modern öncesi şair sözü daha çok, yansıtma amaçlı olarak söylemiş, bunu da katmanlı değil doğrudan yansıtma şeklinde düşünmüştür. Bu, şiirin doğada olup biteni bir çeşit *tespit etme* amacına dönük olmasından kaynaklanır.

Şiirde sesin üçlü kategori (izleksel, betisel, değersel) açısından görünümü ise şöyle şematize edilebilir:

İZLEKSEL	Ses	ses
BETİSEL	ses davranışları (davet, sohbet, sevgi, huzur)	ses davranışları (korku, gerilim, acı, şiddet)
DUYGU DEĞERSEL	Esenli	esensiz

Şema 2: Sesin üçlü kategori (izleksel, betisel, değersel) açısından görünümü

Çeşitli anlayıştaki şairlerden örneklemelerle "ses" verilerini somutlaştıralım:

1. "Bir gün parmaklığa elin varmadan, / Bir titreyiş gibi çalar çıngırak. (…) Eşikten atlarken ayak taşına, / Bu sesler içimde yer etsin, bırak... (…) Bir ince su sesi gibi lık, lık, lık, / Gönlünden nedamet boşansın, bırak..." (Tecer, 1980: 26)

2. "Ormanın uğultusuyla birlikte / Ve dörtnala dümdüz bir mavilikte / Kar yağıyor üstümüze, inceden. (…) Sesin nerde kaldı, her günkü sesin, / Unutulmuş güzel şarkılar için". (Dıranas, 1995: 55)

ISSN 1300-7491 e-ISSN 2791-6057 https://www.folkloredebiyat.org

3. "Makinalaşmak / trrrrum, / trrrrum, / trrrrum! / trak tiki tak! / makinalaşmak istiyorum!" (Nâzım Hikmet, 1988: 22)

4. "Uzaklarda, çok uzaklarda, / Sucuların hiç durmayan çıngırakları / İstanbul'u dinliyorum, gözlerim kapalı. (…) Kuşlar geçiyor, derken / Yükseklerden, sürü sürü, çığlık çığlık (…) "Çekiç sesleri geliyor doklardan / Güzelim bahar rüzgârında ter kokuları" (Orhan Veli, 1982: 151)

5. "döner sis anaforları bir imdat çınlar gelir / ıslıkların kemendiyle çekilip boğulanlar gelir / boyunları kırılmış son derecede ölü" (İlhan, 1987: 49)

6. "Yabansı sesiyle doldurup bardağımı / Boşaltır sonra belirsizliğe" (Cemal Süreya, 1999: 66)

7. "Güzün gümbür gümbür / İndiği bir gün gördüm" (Hulki Aktunç, 2009: 104)

Şiirlerde kullanılan seslerin hangi verilerle bağlam oluşturduğuna, duygu değeri kazanmak için nelerle yan yana anıldığına baktığımızda gördüğümüz şu olur:

1. şiir parçasında daha şiirin başlığından itibaren okur bir ses atmosferi içine davet edilir. Betisel anlamda kapıdaki çıngırağın çalması, suyun bir sürahiden bardağa akarken çıkardığı sesin yansıması söz konusudur. İzleksel anlamda bu sesler sevgili ile yakınlaşmayı sembolize eder. Değersel anlamda ise bu seslerin tamamı esenlilik içerir. İlk dizelerde duyulur duyulmaz yansıtılan ses ilerleyen kısımda daha da belirsizleşir. Son dizelerde ise ses doğrudan kulağa aksettirilecek şekilde kullanılmıştır. Tecer, üç dörtlükten meydana gelen şiirin her kıtasına çeşitli desibellerde sesleri serpiştirerek adeta seslerle sevgilinin gelişini takip etmekte, davet ve kabulünü seslerle anlamlandırmaktadır. Özellikle son dizelerde su sesinin doğrudan yansıma (*onomatope*, ses taklidi) sözcük kullanımı ve incelikli alımlamaya yönlendiriş, şairin sese verdiği önemin kanıtıdır.

2. şiir parçasında ses doğadan derlenmiş veriler olarak yer bulur. Bir doğa olayının anlatıldığı, duyu ve duygu atmosferinin doğaya bağlı kalınarak resmedildiği bir şiirde bunu *doğal* karşılamak gerekir. Betisel anlamda ormandan gelen uğultu ve sevgilinin sesi duyurulur. İzleksel anlamda bu sesler korku ve tedirginlikle beraber bir özleme de karşılık gelir. Değersel anlamda ise kar fırtınasının uğultusundaki esensizlik ve sevgiliyi özlemenin esenliliği birbirine karışır. Sesler ve görüntüler birbirine karışmış, bu örüntünün yarattığı duyu-duygu geçişmesi okuru doğrudan atmosferin içine çekmiştir. İlerleyen dizelerde ses, kar yağışının âşıktan uzak tuttuğu sevgilinin özlenen sesi olarak karşımıza çıkar.

3. şiir parçası, modern sesin şiddetle duyurulan bir öge olarak kullanımında akla ilk gelen örneklerdendir. Şiirin içindeki sesin, şiirin dış sesini de yapmakta olması biçim-içerik örtüşmesi bağlamında bu şiire ayrı bir değer katar. Daha en baştan şiire yerleştirilen "motor gürültüsü" benzersiz bir fonetik alımlamaya kapı açar. Sesin adıyla değil doğrudan kulağa dolan somut veri olarak kullanması fütüristik imge yaratma yoludur. Ses, tanımlanmamış, dolayımlı şekilde sesten söz edilmemiş, aracısız bir veri olarak şiire aktarılmıştır. Betisel anlamda motor gürültüsü, izleksel açıdan sanayileşmenin ve ilerlemenin duyurulması, değersel anlamda ise fütürist çerçevede makineleşmenin esenliliği söz konusudur.

4. şiir parçası, şehrin geleneksel hayatını sembolize eden seslerle modernleşme sonrasında duyulmaya başlanan bazı sesleri aksettirmesi açısından dikkate değer. Sadece kulak hizasından derlenen değil, mekânın farklı noktalarından, özellikle yüksek göklerden gelen sesler de şiirin ritmini etkiler. Şair sadece kent içinden değil yüksek semalardan duyduğu

ISSN 1300-7491 e-ISSN 2791-6057 https://www.folkloredebiyat.org

sesleri de kaydetmiş, o sesleri de şehri dinlemenin bir aracı olarak görmüştür. Alıntıda sucuların çıngıraklarının veya göğün yükseklerinde yankılanan kuş seslerinin çok ötesinde bir ses kaydı vardır. Betisel anlamda sucuların çıngırakları, kuşların çığlığı ve çekiç sesleri yansıtılır. İzleksel anlamda bu sesler şehri tanımanın yolunu açar. Değersel anlamda ise bu seslerde esenlilik ve esensizlik birbiri içinden değer kazanır; çıngırak ve kuş sesleri olumlu hava yaratırken doklardan gelen çekiç seslerinin ter kokularıyla birlikte anılması olumsuz çağrışım içerir. Şiirin her bendinin başında ve sonunda tekrar eden "İstanbul'u dinliyorum, gözlerim kapalı" dizesi şairin şehri görüntülerden çok seslerle algılama arzusunun bir göstergesidir.

5. şiir parçası, bir gerilim tablosu gibi kurgulanmıştır ve sesler gerilimin yaratılmasında önemli role sahiptir. Betisel anlamda imdat isteyenlerin çığlıkları ve ıslıklar ses olarak yansır. İzleksel açıdan bu sesler çaresizlik işareti olarak sunulur. Değersel anlamda ise bu seslerin tamamı esensizlik içerir. Sisli bir belirsizlik içinden yükselen imdat çığlıkları tekinsizliği derinden duyumsatır, ıslıkların boğucu kementlere benzetilmesi gerilimi artırır. Şiirin tamamında hiç düşmeden ilerleyen gerilim duygusunun görüntülerin yanı sıra seslerle de sağlanması şairin bilinçli şekilde uyguladığı sinematografik yapıya bağlanabilir.

6. şiir parçası, genel olarak karamsarlık, huzursuzluk, belirsizlik havası taşıyan bir metindir. Şiirin tamamına yayılan bu hava alıntılanan ve şiirin hemen başlarında yer alan dizelerde sesle birleşerek kendini dışa vurur. Korku, uykusuzluk, yapışkanlık, ölüm ve ses birbirinin içinden çıkan izlekler olarak semantik akışı tamamlar. Betisel anlamda yabanıl bir ses duyurulur, izleksel anlamda bu ses o an beraber olunan kadın ile aradaki mesafe ve uzaklığı sembolize eder, değersel anlamda bu ses esensizdir.

7. şiir parçası, doğa üzerindeki gözlemlerin ürünü olan bir izlenimden kaynaklanır. Hayata dair coşkunun güçlü şekilde hissedildiği aktarılır. Şair, duyu aktarmasına başvurarak işitme duyusuna ait "gümbür gümbür" ikileme grubunu görme duyusuna ait gibi kullanmıştır. Şiirin kalan kısmıyla birlikte yorumlandığında sese dayalı verilerin görsellikle birleştirilerek sonbaharın gelişini daha etkili duyumsatmak için kullanıldığı fark edilir. Bir yandan kızıl yapraklarla tanımlanmanın gizli dehşeti, diğer yandan gelişini etkili şekilde duyurarak sökün eden mevsimin kayboluş, terk ediliş ve ölüme yol alışla birlikte düşünülmesi şiirin içerik haritasını ve imge katmanlarını belirler. Betisel anlamda bir gürültüye karşılık gelen ses, izleksel anlamda ürkütücülüğü temsil eder. Değersel anlamda bu seste esenli ve esensiz birbirine karışmış, şair herhangi belirgin bir tercihte bulunmayı istememiştir.

Bu örnekleme ve açıklamalar üzerinden "ses"e bağlı olarak örnek şiirlerde ortaya çıkan bağlantılı verilere baktığımızda şöyle bir tabloyla karşılaşırız:

Esenli	*Esensiz*
çıngırağın çalması	ormanın uğultusu
suyun rahatlatan sesi	çekiç sesleri
sevgilinin özlenen sesi	imdat çınlamaları
sucuların çıngırakları	ıslıkların kement olup boğması
kuşların çığlıkları	yabansılık, belirsizlik
güzün gümbür gümbür gelişi	güzün gümbür gümbür gelişi

ISSN 1300-7491 e-ISSN 2791-6057 https://www.folkloredebiyat.org

Sonuç

Arkaik ve klasik şiirin yanı sıra modern şiirde en temel izleklerden biri olan "ses"in yansıtılışında şairler çeşitli tekniklere başvurmaktadır. Bazı şairler doğadaki seslerin taklidi olan yansıma sözcüklere yer verir, bazıları dalgaların sesi, rüzgârın sesi, kuş sesi veya kurt uluması gibi adlandırmalardan hareket eder. Şairlerin doğadan aldığı bu sesler, arkaik şiirin aksine modern metinlerde kullanılış ve yansıtılışları nasıl olursa olsun mutlaka bir izlek ve duygu değeri taşıyacak şekilde metne girer. Şiirlerde kullanılan "ses" izleği şairin amacına göre anlama kavuşmakta, yüzey yapıdan derin yapıya geçmekte, bu amaç çerçevesinde yaratılan bağlama göre *esenli* veya *esensiz* olabilmektedir. Şairler kimi zaman belli belirsiz bir hoşlanma, yakınlaşma, aşk veya kavuşma beklentisini esenli yaklaşımla, kimi zamansa gerilimin verdiği korku ve tedirginliği esensiz şekilde doğadan aldıkları sesle ilişkilendirerek ifade etmektedir. Sesin desibeli de şiirde verilmek istenen duyguya göre ayarlanır. Şair, sesi doğrudan da dolaylı da kullansa genellikle görüntüyle birlikte semantik bir örüntü yaratır ve okuyucuyu tablonun içine *işiten* ve ardından da *anlayan* bir varlık olarak davet eder.

Şairin sesi geleneksel mi yoksa modern bir yaklaşımla mı kullandığı sorusu da sesle yaratılan tablonun oluşumunda önemlidir. Özellikle Nâzım Hikmet ve Orhan Veli'de modern yaşamın sesi daha yakından duyulmaktadır. Sesin şiddetli şekilde yansıtılması bu iki şairin modernist zihniyetiyle paralel olarak düşünülür. Ses bu şairlerde, diyelim ki Tecer veya Dıranas'takinden farklı olarak, doğanın saflığı içinden değil yaşanan hayatın ve şehrin hızı içinden derlenir; görülen ve duyulan anlık epifanilerle anlam kazanır.

Sesin yarattığı gerilimin çığlıklarla şekillendirilmesi modern şiirin sahip olduğu özelliklerden bir başkasıdır. Uğultular, çığlıklar, ıslıklar hep aynı amaca, ölüm ve yokluğa hizmet eder. Şairin veya anlatıcının içinde bulunduğu huzursuzluk durumu bu tip örneklerde sese yüklenen çağrışımla aktarılır. Dolayısıyla ses, şiir metninin taşıdığı genel hava içerisinde rahatsız edici bir anlama bürünür ve şair duyguyu aktarmanın yolunu sese ilişkin sözcüklere yüklediği anlamla açar.

Metnin genel dokusu içinde bir ayrıntı gibi görünen ses betisel anlamda işitilen sesi, izleksel anlamda o sesin karşılık geldiği duygu veya durumu, değersel anlamda ise olumlu veya olumsuz psikolojiyi ifade eder. Nasıl ki bir şiirde rüzgâr, yağmur, kar, güneş, gölge vs. şairin yansıtmak istediği duygu bağlamında olumlu veya olumsuz bir yansıtıcı şeklinde kullanılabiliyorsa ses de öyledir. "Ne"yin sesi "ne kadar" ve "nasıl" işitilebilmekte ve yansıtılabilmekte ise duygunun "ne"liği ve derecesi de ona göre belirlenir. Sesi şiirde (eğer böyle bir şey mümkünse) dolaysız şekilde işiten okuyucu şiirsel anlamın dolaylılığı ilkesi uyarınca o sese bir çağrışım ve ardından da bir değer yükler. Şiirde işitilen sesin asıl anlamına kavuşması ancak bu aşamalardan geçilmesiyle mümkün olur.

Şairlerin aktardıkları durum veya yansıttıkları duyguya bir değer yükleme konusundaki kararlı tutumları çağdan çağa pek değişmeden süregelmiştir. Az da olsa değer yükleme konusunda kararsız şairler bulunmakla beraber bu durum esenli/esensiz değer yükleme konusundaki genel yargıyı etkilemez.

ISSN 1300-7491 e-ISSN 2791-6057 https://www.folkloredebiyat.org

Notlar

1 "Matsuo Basho'nun En Ünlü 10 Haikusu", https://www.masterpiece-of-japanese-culture.com/literatures-and-poems/most-famous-10-haiku-poems-in-japanese-and-english Japoncadan İngilizceye çeviren: Helen Craig Mccullough, İngilizceden Türkçeye çeviren: Baki Asiltürk. (Erişim tarihi: 13 Eylül 2025).

Araştırma ve yayın etiği beyanı: Bu makale, orijinal veriler temelinde hazırlanmış özgün bir araştırma makalesidir. Daha önce hiçbir yerde yayımlanmamış olup başka bir yere yayımlanmak üzere gönderilmemiştir. Yazar, araştırma sürecinde etik ilkelere ve kurallara uymuştur.

Yazarların katkı düzeyleri: Bu makale tek yazarlıdır, yazarın katkı düzeyi %100'dür.

Etik komite onayı: Bu makale için etik kurul onayı gerekmemektedir.

Finansal destek: Bu araştırma için herhangi bir finansal destek alınmamıştır.

Çıkar çatışması: Bu çalışma ile ilgili herhangi bir çıkar çatışması bulunmamaktadır.

Research and publication ethics statement: This article constitutes an original research paper based on original data. It has neither been published previously nor submitted for publication elsewhere. The author has adhered to ethical principles and guidelines throughout the research process.

Authors' contributions: This article is single-authored.

Ethics committee approval: Ethical committee approval is not required for this article.

Financial support: No financial support was obtained for this research.

Conflict of interest: There are no potential conflicts of interest related to this study.

Kaynakça

Aktunç, H. (2009). "Deli Düğün", *Sönmemiş dizeler*. YKY.

Cemal Süreya (1999). "Arka Güneş", *Sevda sözleri*. YKY.

Dede Korkut Hikâyeleri (2014). Orhan Şaik Gökyay (Haz.) Kabalcı.

Dıranas, A. M. (1995). "Kar", *Şiirler*. Adam.

İlhan, A. (1987). "Deniz Kasidesi", *Tutuklunun günlüğü*. Bilgi.

Karakan, H. (1957). *Dünya şiiri*. Şiir.

Kefeli, E. (2012). *Batı edebiyatında akımlar*. Dergâh.

Korkut, E. (1996). Şiirde duygu değeri ve aşk. *Hacettepe Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, *12*, (Not: Makalemin yapısını Ece Korkut'un bu makalesinden ilhamla oluşturdum ama akademik kaynakları ve örneklemeleri özgünlük açısından doğal olarak farklı tuttum.)

Müldür, F. (2016). Noam Chomsky'de üretici dilbilgisi: Derin yapı ve yüzey yapı ayrımı, *Kaygı Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Felsefe Dergisi*, *27*.

Orhan Veli (1982). "İstanbul'u Dinliyorum". *Bütün şiirleri*. Can.

Tecer, A. K. (1980). Çıngırak, *Kişiliği sanat anlayışı ve tüm şiirleri*. Timuroğlu, V. (Haz.) İş Bankası Kültür.

Tekin, T.(1989). *XI. yüzyıl Türk şiiri*. TDK.

Yaşa, Y. (2020). *Orta Çağdan günümüze Fransız şiiri antolojisi.* İkaros.

Yücel, T. (1968). *Büyük şairler ve şiirleri*. Varlık.

Bu eser Creative Commons Atıf 4.0 Uluslararası Lisansı ile lisanslanmıştır.

(This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License).

folklor/edebiyat - folklore&literature, 2025; 31(4)-124. Sayı/Issue - Güz/Fall
Prof. Dr. Emel Kefeli Armağanı
DOI: 10.22559/folklor.4996

Araştırma makalesi/Research article

Bir Kadın Biyografisi Olarak *Fatma Aliye Hanım yahut Bir Muharrire-i Osmaniye'nin Neş'eti*

A Woman's Biography: *Fatma Aliye Hanım or The Emergence of an Ottoman Woman of Letters*

Hülya Eraydın Argunşah*

Öz

19. yüzyıl ortalarından itibaren kadınların modernleşme projesine dâhil edilmesi üzerine alınan tedbirler, ancak yüzyılın sonunda sonuçlarını vermeye başlamıştır. Kadınların yazar olarak edebiyat ve basın dünyasına katılmaları bu modernleşme hareketinin bir sonucu olarak değerlendirilebilir. Böylesi bir dönemde Fatma Aliye Hanım biyografisinin ortaya konulması, hem yazılışı hem de içeriği bakımından çoklu anlam alanına sahiptir. Ahmet Mithat Efendi tarafından kaleme alınan *Fatma Aliye Hanım yahut Bir Muharrire-i Osmaniye'nin Neş'eti*, 1896'da kitaplaştırılmıştır. Osmanlı dünyasında bir kadın yazara ait ilk biyografi olarak bilinmektedir. Uzun yıllar boyunca da bu özelliğini korumuştur.

Geliş tarihi (Received): 02-06-2025 Kabul tarihi (Accepted): 02-10-2025

* Prof. Dr., Erciyes Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü. Kayseri-Türkiye/ Prof. Dr., Erciyes University Faculty of Letters Department of Turkish Language and Literature. hulyargunsah@gmail.com. ORCID ID: 0000-0003-3392-1984

Bu çalışmada metni tanımlamak adına öncelikle *Fatma Aliye Hanım yahut Bir Muharrire-i Osmaniye'nin Neş'eti*'nin yazılışı, yayımlanması ve özellikleri üzerinde durulmuştur. Bu sırada Fatma Aliye Hanım Ahmet Mithat Efendi mektuplaşmalarına dayanarak bazı konular açıklığa kavuşturulmuştur. Ancak çalışmanın asıl sorunsalı, yazıldığı dönem itibariyle bütünüyle eril bir tür olan biyografiye bir kadının konu edilişini ortaya koymaktır. Bu bağlamda metne eril özellikleri olan bir dönemde ve bir erkek yazar tarafından kaleme alınmış bir kadın biyografisi olarak bakılmış, imkânları, imkânsızlıkları, sınırlılıkları ve kazandırdıkları üzerinden bir değerlendirme yapılmıştır.

Anahtar sözcükler: *biyografi, kadın biyografileri, Ahmet Mithat Efendi, Fatma Aliye Hanım, Fatma Aliye Hanım yahut Bir Muharrire-i Osmaniye'nin Neş'eti*

Abstract

From the mid-19th century onwards, measures taken to include women in the modernization project began to bear fruit only at the end of the century. The participation of women as writers in the world of literature and the press can be considered as a result of this modernization movement. In such a period, the presentation of Fatma Aliye Hanım's biography has multiple meanings in terms of both its writing and its content. *Fatma Aliye Hanım or the Emergence of an Ottoman Woman of Letters*, written by Ahmet Mithat Efendi, was published in 1896. It is known as the first biography by a female author in the Ottoman world. It has maintained this characteristic for many years.

In this study, in order to define the text, first of all, the writing, publication and features of *Fatma Aliye Hanım or the Emergence of an Ottoman Woman of Letters* are emphasized. Meanwhile, some issues were clarified based on the correspondence between Fatma Aliye Hanım and Ahmet Mithat Efendi. However, the main problematic of the study is to reveal the subject matter of a woman in biography, which was a completely masculine genre at the time it was written. In this context, the text was analyzed as a biography of a woman written by a male author in a period with masculine characteristics, and an evaluation was made based on its possibilities, impossibilities, limitations and achievements.

Keywords: *Biography, women's biographies and autobiographies,* A*hmet Mithat Efendi, Fatma Aliye Hanım, Fatma Aliye Hanım or the Emergence of an Ottoman Woman of Letters*

Extended summary

This article discusses the preparation, publication, content and objectives of the work *Fatma Aliye Hanım or The Emergence of an Ottoman Woman of Letters,* written by Ahmet Mithat Efendi (1844-1912), as well as its status as a 'woman's biography' written in the 19th century and the meanings it carried within its era. The analysis of the work is supported by Mithat Efendi's letters to Fatma Aliye Hanım, practices of the period, and the views and works of the two authors.

The Emergence of an Ottoman Woman of Letters is the biography of Fatma Aliye Hanım (1862-1936), recognised as the first female writer in Turkish literature. The process, which began with a request for the author's life story and works for the Chicago World's Fair Women's Exhibition and continued with the idea of writing a more extensive biography, was planned and managed by Ahmet Mithat. Mithat Efendi asked Fatma Aliye Hanım to write her memoirs, particularly focusing on aspects outside her own area of expertice, and then supplemented these with his own writings. For this reason, the article emphasises that *The Emergence of an Ottoman Woman of Letters* is a 'hybrid text' that oscillates between biography and autobiography. Attention is also drawn to the fact that the juxtaposition of passages by two different authors, in a way, coincides with Ahmet Mithat's purpose. It is emphasised that the biography, in this form, formally represents his desire to protect and present to the public, specifically, Fatma Aliye Hanım but generally the female writers of the period.

Biography initially emerged as a male-dominated genre. A fundamental shift in understanding was required for women to be mentioned in history and for their biographies to be written. Ottoman modernisation initiated this shift in understanding and proceeded as a women-centred modernisation movement. Based on this, the article argues that the writing of women's biographies and the visibility of women as writers in the public sphere were a result of this process. In this context, *The Emergence of an Ottoman Woman of Letters* is examined as a text written within the framework of modernisation and is evaluated not only as a woman's biography but also in terms of its cultural representation.

Fatma Aliye Hanım or The Emergence of an Ottoman Woman of Letters can be read both as an individual and historical text to understand the transformation of women's social status in Ottoman modernisation. Therefore, it has been emphasised that Fatma Aliye became a symbolic representative of women's inclusion in the cultural sphere, in addition to their presence as writers. However, it has also been emphasised that this participation took shape under the supervision, guidance, and sometimes restrictions of male authorities. *The Emergence of an Ottoman Woman of Letters* shows that Mithat Efendi was the most dominant guiding force in this process. The authors's role as a 'culturel father' during that period was decisive in Fatma Aliye's writing career. Mithat Efendi encouraged her to turn to writing, ensuring her visibility in the literary field, and by keeping this visibility under control, he defined the limits of women's intellectual identity. This understanding, which was also embraced by the period, on the one hand alloved women to experienced their subjectivity, but on the other hand forced them to remain in the shadow of masculine mindset.

Ahmet Mithat Efendi attempted to construct the 'female model' of Ottoman modernisation through a 'female writer' in the spirit of *The Emergence of an Ottoman Woman of Letters.* With this idea in mind, he allowed Fatma Aliye Hanım to realise the experience of 'writing oneself', one of the significant manifestations of female subjectivity, through the outobiographical pieces she penned. However, throughout the text, he reminded the woman striving for public visibility of a kind of boundary, making

ISSN 1300-7491 e-ISSN 2791-6057 https://www.folkloredebiyat.org

her feel his presence and that of masculine authority. In this process, Ahmet Mithat's role is twofold: both enabling and controlling.

At the heart of this article is the idea of revealing the dual-layered structure of *The Emergence of an Ottoman Woman of Letters* in many ways. For this reason, sections of the text that highlight Ahmet Mithat's position as a 'cultural father' are examined alongside sections in which Fatma Aliye recounts her own life retrospectively. This comparative reading reveals that Fatma Aliye construct a portrait of a woman 'endowed with a desire to learn' rather than one engaged in self-reckoning; however, Mithat Efendi transforms this portrait into a representative element of Ottoman women's modernisation.

The article notes that Virginia Woolf's 1929 call for 'a room of one's own' was actually addressed much earlier in the context of Ottoman modernisation by Mithat Efendi in *Felsefe-i Zenan* (1870). In this context, the fact that Fatma Aliye had a room of her own, a writing desk, books and teachers during her childhood and youth is seen as opportunities that facilitated her subjectivity and journey as a writer. These opportunities made Fatma Aliye one of the rare female intellectuals of her time and a 'role model' for Ottoman women after the Tanzimat.

However, Fatma Aliye's intellectual prowess was constrained by gender norms. The author sought to create a space for self-expression within this position, which contained stark contradictions, and embraced the role of 'her father's daughter' by presenting a feminine portrait that was compatible with the masculine authority to which she owed her exictence and its sphere of representation. Nevertheless, it did not prevent Fatma Aliye from making proposal that could be considered progressive regarding women's social status. The novels *Muhadarat, Ûdi* and *Refet* are texts that contain transformative proposals regarding the social status of women.

The Emergence of an Ottoman Woman of Letters holds a special please as a one of the first representations of female authorship in Ottoman modernisation. The work reveals Fatma Aliye's intellectual identity while also showing how this identitiy was controlled through the figure of Ahmet Mithat as a 'culturel father'. Ahmet Mithat's directive, controlling, and at times instrumentalising attitude delineates the boundaries of subjectivity belonging to female identity. While the text offers women the opportunity to experience their own subjectivity, its structure, which turns them into tools of male modernisation desing, reflect the gender regime of the period. Nevertheless, Fatma Aliye's status as a biographical subject should be considered a historical threshold in the formation of female memory and the position of female authorship. Therefore, the work is a fundamental text for understanding the attempt to create femal memory and the female-centred developments of Ottoman modernisation, as it is the first female biography written in Turkish literature.

ISSN 1300-7491 e-ISSN 2791-6057 https://www.folkloredebiyat.org

"Böyle fâzılat-ı nisvâna prezante edilmeye
şâyân bir Fatma Aliye'ye malikiyetinden dolayı
Osmanlılık iftihara mecburdur. (FFK, 272)[1]

Esere ait tanımlayıcı bir başlangıç…

Fatma Aliye Hanım yahut Bir Muharrire-i Osmaniye'nin Neş'eti, dört bölümü tefrika edildikten sonra 1311/1896'da kitap olarak basılmıştır.[2] Ahmet Mithat (1844-1912) imzasını taşıyan eser, bir Osmanlı kadını hakkında yazılmış ilk biyografidir. Başlığından anlaşılacağı ve "İfade" bölümünde vurgulandığı üzere yazılış sebebi, Fatma Aliye Hanım'ı (1862-1936) Osmanlı edebiyat kamusuna bir 'kadın yazar modeli' olarak sunmaktır. Mithat Efendi bu konuda şunları söyler:

> Bu eseri yazmaktan maksadımız kerime-i maneviyemiz Fatma Aliye Hanımefendi Hazretlerini karilerimize tanıtmak değildir. Zira asar-ı bergüzideleriyle yalnız bizim Osmanlılık âleminde değil, bazı eserlerinin Arapça, İngilizce, Almancaya tercümeleriyle berr-i atik ü ceditte bir şöhret-i şayia kazanmış olan ol muharrire-i muhaddereyi yeniden tanıtmaya çalışmak malumu ilam etmenin (…) bir misali olur (…) maksadımız bizim Osmanlılık âlemimizde bir muharrirenin suret-i neş'etini göstermektir ki bizde böyle bir muharrirenin yetişebilmesi hakikaten pek çok kimselerin hâlâ dahi ümit edemedikleri acayib-i müstebadeden olmasıyla o vadide tahrik edecek hâme boş yere itab edilmiş sayılamaz. (BMON 1311: 3)

Buna göre metin, eserleriyle 'eski ve yeni kıtada' zaten bilinmekte olan Fatma Aliye Hanım'ı yeniden tanıtmaktan çok onun yetişme şartlarını anlatmak, aynı zamanda Osmanlı dünyasında bir kadın yazarın varlığına şüpheyle bakanları cevaplamaktır. Dolayısıyla *Bir Muharrire-i Osmaniye'nin Neş'eti* aslında *Meram*'ın 'Bir Kadın' imzasıyla yayımlanması üzerine başlayan tartışmaya konulmuş bir son nokta sayılabilir. Yazar bu biyografiyle başta Fatma Aliye Hanım olmak üzere kadın yazarların yanında olduğunu, kadınların yazarlığını desteklediğini bir kez daha ifade etme fırsatını kullanır. Mithat Efendi edebiyat ve matbuat dünyasının tercümeden telife, basımdan eleştiriye bütün boyutlarıyla bir 'eril alan' olduğunun farkındadır. Alanın eril yapısını tartışmaya açmaz. Fakat kadınların yazar ve entelektüel kimlikleriyle bu alana dâhil olmalarını ister.[3] Bunun için Fatma Aliye Hanım'ın edebiyat kamusu tarafından bilinmesi ve kabul görmesi Mithat Efendi açısından önemlidir.

Bir Muharrire-i Osmaniye'nin Neş'eti her ne kadar "Ahmet Mithat" imzasını taşırsa da aslında iki yazarlıdır. Bu yazarların mektuplaşmalarından anlaşıldığı kadarıyla önce Fatma Aliye Hanım 'tahatturat-ı tıflanesini' yazmış, ardından Mithat Efendi bu hatıratın etrafına yazarın 'tevazuuna, mahviyetine halel getirmeyecek bir terceme-i hâl' yerleştirmiştir. Mithat Efendi'nin 27 Ekim 1895 tarihli mektubunda "Terceme-i hâliniz bitti. *Tercüman-ı Hakikat*'e gönderildi. İhtimal ki yarından itibaren tab' olunmaya başlanır." (FFK, 318) cümleleriyle Fatma Aliye Hanım'a bildirdiği üzere tefrika, 28 T. Evvel/Ekim 1895'te başlar. Fakat metnin yayımı, Ali Sedat Bey'in Dâhiliye Nezareti'ne başvurusu üzerine dördüncü tefrikayı takiben durdurulur. Mithat Efendi'nin 22 Ocak 1896 tarihli mektubundan anlaşıldığına göre üç ay kadar süren bu kesintide metin Dâhiliye ve Maarif nazırlıkları tarafından incelenir, yazarlar

ISSN 1300-7491 e-ISSN 2791-6057 https://www.folkloredebiyat.org

önerilen düzenlemeleri yapar, yazılı izinler alınır, nihayet bundan sonra basımı mümkün olur. *Fatma Aliye Hanım yahut Bir Muharrire-i Osmaniye'nin Neş'eti,* 1896 yılı başlarında kitap olarak dönem okuyucusuna ulaşır. İstanbul'da Kırkanbar Matbaası'nda basılan eser,14X10 boyutlarında, 200 sayfalık, küçük boy bir kitaptır.

Bireyin yaşamının tarih oluşu… ve bir 'kadın yazarın' biyografisi…

Türk edebiyatında biyografinin bir tür olarak yaygınlaşması, 19. yüzyılın ikinci yarısındadır (Tekeli, 2010: 185). İnsan merkezli medeniyet anlayışının bireyin yapıp ettiklerini önemli ve anlatılmaya değer bulması, biyografiye yönelik bir ilginin doğmasına yol açar. Başlangıçta yazanların erkek olması ve erkeklerin yapıp ettiklerinin anlatılmaya değer bulunması sebebiyle de erkek egemen tür olarak gelişir. Lässing, türün başta devlet adamları olmak üzere siyasetçi, entelektüel vb. seçkin insanlara odaklandığını, bu kimliklere sahip olamadıkları ve hayatları anlatılmaya değer bulunmadığı için kadınların biyografilerinin yazılmadığını söyler (2013: 39). Tarihte kadınlardan söz edilmesi ve biyografilerinin yazılması için köklü bir anlayış değişikliğine ihtiyaç vardır. 20. yüzyılın sonlarında, tarihin günlük hayatın önemsiz ayrıntılarıyla ve seçkinler dışındaki insanlarla ilgilenmeye başlaması üzerine kadınlara yöneliş de başlar. Böylece kadınların tarihteki yerleri ve tarihe katkıları araştırıldığı gibi biyografilerinin yazımı da mümkün olabilir. Kendi varlıkları üzerinde düşünen ve kendilerini keşfeden kadınlar, kendilerinin ya da hemcinslerinin hayat hikâyelerini kaleme alarak kadın belleğinin oluşumunu başlatırlar.

Erkeği akıl, kültür, bilgi ve kamusal alanla ilişkilendiren antropolojik yaklaşıma göre onların daima bilinmesi ve tarihe kaydedilmesi gereken önemli işleri, övünülecek başarıları vardır. Dolayısıyla tarih yazmaları gibi hayat hikâyelerinin kayda geçirilmesi de bir tür 'toplumsal sorumluluk'tur (Berktay, 2006: 19). Duyguyla ve doğayla ilişkilendirilen, özel alanın tekrara dayanan işlerini sürdüren, dolayısıyla tarihin oluşumuna katkılarının olmadığı düşünülen kadınlar ve yapıp ettikleri ise değerli bulunmayarak kayıt dışı kalır. Kadınların, Beauvoir'ın deyimiyle 'tüm tarihlerin ötekisi' olmayı içselleştirmeleri (Beauvoir'dan akt. Davidoff, 2002: 103), onlara ait yazılı ve görsel her türlü malzemenin saklanmasını gereksiz hatta sakıncalı hale getirir. Kadın belleğinin oluşumu adına olumsuzluklara yol açan bu yargı, toplumsal cinsiyet anlayışının kadınları dişi olmanın ötesine geçirmek istemeyen, zihnî beceri ve yaratıcı kabiliyetlerini küçümseyerek görmezden gelen yaklaşımıyla doğrudan ilişkilidir. Ancak 20. yüzyılın sonlarında değişmeye başlayan tarih anlayışı, kadınların tarihteki yerlerinin yeniden belirlenmesinin önünü açar. Kadınların sosyal statülerinin dönüşümüne önemli bir ivme kazandıran bu yaklaşım değişikliği, tarihin görünmeyen/gösterilmeyen taraflarını bilgi alanına getirir.

Biyografiler ve otobiyografiler, doğrudan bireyin hayatına odaklı edebî türlerdir. Ancak bireyin sosyal kimliği, hikâyesindeki toplumsal içeriği kaçınılmaz kılar. Dolayısıyla biyografilerde ve otobiyografilerde tarihsel-toplumsal iz düşümler -doğrudan veya dolaylı- mutlaka vardır. Kadın biyografi ve otobiyografileri ise tarihsel-toplumsal olguların özel alandaki devamlılık ve yansımalarını, gizlenen, küçümsenen hatta görmezden gelinen bu alana ait birikimle birlikte taşıdıklarından bütüncül bir tarih oluşumuna katkı sunarlar.

ISSN 1300-7491 e-ISSN 2791-6057 https://www.folkloredebiyat.org

19. yüzyıl sonlarında yazılan ve yayımlanan *Bir Muharrire-i Osmaniye'nin Neş'eti*, bir kadını biyografinin öznesi olarak seçmesi ve kadının kendi adına konuşma/yazma hakkını deneyimlemesine izin verişiyle ciddi bir zihniyet değişikliğini izleme imkânlarını sunar. Özellikle kadının 'kendini yazma' deneyimi hem tarihteki hem de edebiyat tarihindeki konumunun anlaşılması açısından çok daha önemlidir. Fatma Aliye'nin o günkü ve bu günkü görünürlüğünü güçlendiren bu tarihsel ve toplumsal içerikli girişim, dönem kadınının birey oluş yolculuğunun da iz düşümleridir.

Tekeli, bir biyografi yazarının öznesini belirledikten sonra tutarlı bir anlatı oluşturma ihtiyacıyla "(…) içeriğinin ne olacağından başlayarak, birey toplum ilişkisine ilişkin ontolojik kabullere, kullanacağı dile kadar (…)" (2010: 187) önemli seçimleri baştan yaptığını belirtir. Buradan, biyografi yazarının hayat hikâyesini yazacağı kişiyi/öznesini seçtiği gibi bu özneye ait hayatın hangi taraflarına vurgu yapacağını, etrafına yerleştireceği olayların, ilişkilerin vs. hangilerini öne çıkaracağını belirleyerek aslında yeni, anlamlı hatta 'kurgusal' sayılabilecek bir bütünlük oluşturduğu çıkarımına ulaşılabilir (Gökalp Alpaslan, 2016: 183). *Bir Muharrire-i Osmaniye'nin Neş'eti*'ne bu 'yeni ve anlamlı bütünlük' görüşü üzerinden bakmak, metnin an kadar, geçmişe ve geleceğe yönelik tarihî, sosyal, edebî, çok boyutlu anlam dünyasını görünürleştirir. Metindeki biyografik ve otobiyografik boyutlar, onu farklı okumalara açarak tarihsel değerini yükseltir. Kadınların yazarlığından henüz söz edilmeyen bir dönemde, bir erkek yazar tarafından ve yine onun istek ve yönlendirmeleriyle yazılmış kadın biyografisi olması boyutu ise Mithat Efendi'nin konumuna bu açıdan da bakmayı gerektirir. Metin bu özelliğiyle kadının yazdıklarını 'kendini anlatma', erkeğin yazdıklarını da 'kadını anlatma' noktalarından değerlendirilmeye açıktır. Kendini yazan kadınla, bu kadını yazan erkeğin tek bir metinde buluşmaları ise eşsiz, çarpıcı ve üzerinde durulması gereken bir deneyimdir.

Mithat Efendi *Bir Muharrire-i Osmaniye'nin Neş'eti* ile dönemdeki bütün tanınırlığına rağmen bir yazar olarak önce bir kadının sonra da henüz yolun başında, yapacaklarını tamamlamamış bir kadın yazarın biyografisini yazarak aslında önemli bir riski göze almıştır. Her ne kadar 'kültürel baba' olarak tanımlanırsa da dönemin kadın erkek ilişkileri açısından bakıldığında henüz hayatta olan genç bir kadının biyografisinin bir erkek yazar tarafından kaleme alınmasının birtakım yorumlara yol açacağı tahmin edilebilir. Ali Sedat Bey'in biyografinin yayımını engelleme girişimiyse bu anlamda önemli bir göstergedir. Öte yandan Fatma Aliye Hanım'ın edebiyat dünyasındaki yolculuğunda ne kadar başarı göstereceği, kendisine tanımlanan bu sorumluluğun üstesinden ne kadar gelebileceği belirsizdir. Söz konusu belirsizlik aslında Mithat Efendi'nin zihnini de meşgul eder. Fatma Aliye Hanım'ı sürekli yönlendirmesi ve tembihleri dışına çıkmasına izin vermemesinin bir tarafında bu endişeler yatıyor olmalıdır. Fakat kendisine, Osmanlı kadın yazarının doğuşu yanında kadın modernleşmesini yönlendirmek gibi daha büyük bir sorumluluk biçtiğinden, bu bilinçle devam eder. Fatma Aliye Hanım'a yazdığı mektuplar bu beklentiyi ortaya koyacak çok zengin bir bilgi birikimine sahiptir.

Bir Muharrire-i Osmaniye'nin Neş'eti'nde biyografi öznesinin bir kadın olması kadar, bu öznenin metnin oluşumuna eş zamanlı katkıda bulunması da dikkat çekicidir. Biyograf ve öznesi, çok uzak tarihe gitmeden, bizzat içinde yaşadıkları zamanı 'kadın yazar yetiştirme' parantezinden bakarak yazarlar. Ancak, 'biyograf hayatını yazacağı kişiyi ve onun hayat

ISSN 1300-7491 e-ISSN 2791-6057 https://www.folkloredebiyat.org

hikâyesinde nelere dikkat çekeceğini önceden belirler' tezi, *Bir Muharrire-i Osmaniye'nin Neş'eti*'nin gerçeklik boyutunu sorgulamaya açar. Bu bağlamda Mithat Efendi'nin Fatma Aliye'yi anlatmayı istemesi, tesadüfle açıklanamaz. Öncelikle seçkin bir aileye mensup olması ve Mithat Efendi'nin saygı duyduğu Ahmet Cevdet Paşa'nın kızı olması, bu seçimin birincil sebeplerindendir. Öte yandan Mithat Efendi, Fıtnat Hanım başta olmak üzere Nigâr Hanım, Makbule Leman Hanım ve Zafer Hanım gibi dönemin diğer kadın yazarlarıyla da tanışır. Mesela Şair Fıtnat Hanım'la yazışmaları, Mithat Efendi'nin çok daha erken bir zamanda yeni dönemin kadın yazarı olarak onu biçimlendirmeyi ve takdim etmeyi düşündüğünü ortaya koyar. Ancak Fıtnat Hanım'ın divan şiiri yazmakta ısrarcı olması üzerine, tam bir 'Pygmalion'[4] gibi bu misyonu yükleyeceği bir kadın yazarla karşılaşıncaya kadar arayışlarına devam eder. Onun Pygmalion'dan tek farkı yarattığı 'eseri' kamuya mâl etmeyi baştan belirlemiş olmasıdır. Her ne kadar Fatma Aliye'ye yazdığı mektupta "Mithat bana şu hizmeti etti, bu hizmeti etti diye her şeyi bana yükletmeyiniz. Bende bu kuvve-i mu'cize-i edibane olsa idi tekmil Osmanlı hanımlarını (…) birer Aliye Hanım eyler idim." (FFK, 190) derse de bilinmeyi ister. Çünkü Fatma Aliye ile Türk edebiyatı için yeni olan bir 'kadın yazarlık konumu' yarattığının farkındadır. Bu sebeple biyografinin başlığına yerleştirdiği 'neş'et/doğuş' kelimesi anlamlı bir seçimdir. Mithat Efendi bir heykeltraş -hatta bir 'ebe'- gibi 'kadın yazarın doğumu'nu gerçekleştirerek Osmanlı modernleşmesine önemli bir boyut kazandırır. Nihayet bu başarısının bütün Osmanlı kamusu tarafından bilinmesini ve tarihe kaydedilmesini arzular.

Bir Muharrire-i Osmaniye'nin Neş'eti, Mithat Efendi'nin kendini tarihe geçirişi ya da kendi tarihini kaleme alışı olarak değerlendirilmeye açık bir metindir. Yazar, bir kadını tarihe kazandırırken, bunu aynı zamanda kendi/erkek tarihinin bir parçası ve başarısı haline getirir. Dolayısıyla bu metin, Fatma Aliye'nin olduğu kadar –sınırlamaları, yönlendirmeleri ve Fatma Aliye'nin yazdıklarından yaptığı seçimlerle- Mithat Efendi'nin de tarihidir.

Biyografiyle otobiyografi arasında bir 'melez' metin…

Fatma Aliye Hanım yahut Bir Muharrire-i Osmaniye'nin Neş'eti iki yazarlı bir metindir. Kitapta yazar olarak "Ahmet Mithat" adı yer almasına rağmen bir kısmı Fatma Aliye Hanım'ın bizzat yazdığı hatıralarından oluşur. Mithat Efendi, bazen sözü ona vererek bazen de onun yazdıklarından yola çıkarak oluşturduğu parçalarla biyografiyi tamamlar. Hatırladığı zamanı üç yaşına kadar indirebilen Fatma Aliye, Mithat Efendi'nin istek ve tavsiyeleri üzerine hatıratını yazmaya başladığında otuz üç yaşındadır. Hayatının otuz yılının hikâyesini kadın yazarlık ekseni etrafında seçmeye ve yeniden inşaya tabi tutar. Biyografi öznesi olarak Fatma Aliye Hanım'ın, kendini anlatmak üzere kaleme aldığı bölümler *Bir Muharrire-i Osmaniye'nin Neş'eti*'nin otobiyografik boyutunu oluşturur. Mithat Efendi'nin bu otobiyografiyle ilişkilendirerek etrafına yerleştirdiği anlatı ise metnin biyografi olan tarafıdır. Dolayısıyla *Bir Muharrire-i Osmaniye'nin Neş'eti*, biyografi ve otobiyografinin yan yana kullanıldığı bir 'melez'[5] metindir. Biyografi olacakken taşıdığı otobiyografi olma potansiyeliyle türünün sınırlarını zorlayan metin, bu yapısıyla da ilgi çekicidir. İki farklı yazarın elinden çıkan parçaların iç içe görünümleri, bir bakıma Ahmet Mithat'ın amacıyla örtüşür. Özelde Fatma Aliye Hanım'ı genelde devrin kadın yazarlarını kendi himayesinde tutma ve bunu kamuya gösterme isteğini biçimsel olarak temsil eder.

ISSN 1300-7491 e-ISSN 2791-6057 https://www.folkloredebiyat.org

İzlenebildiği kadarıyla *Bir Muharrire-i Osmaniye'nin Neş'eti*'nin yazım süreci, Ahmet Mithat'ın Şubat 1894'te kaleme aldığı bir mektupla başlar. Yazar, Fatma Aliye Hanım'ın Chicago Fuarı Kadın Sergisi'ni düzenleyen Edith E. Clark'ın (Kızıltan-Gençtürk 1993: 47) talebi üzerine Fransızca alarak yazdığı kısa biyografisine odaklandığı bu mektupta, başlamışken bir 'terceme-i hâl' yazmasını tavsiye eder. Mektubun devamında biyografinin kurgusu, neleri içereceği konusunda bir de plan verir:[6]

> Otuz yaşında bir kadın eğer erkek dahi olsa tâlib sayılır iken kadın hem de Müslüman muhadderesi olursa âdetâ bir dâhiye olur. Binâenaleyh onun tufuliyeti, gençliği, ahvâli mükemmelen yazılmalıdır. (…) Şimdi böyle bir dâhiyenin nasıl yetişmiş olduğunu etrafıyla anlatmalı ki, herkes dahi anlayabilsin. Bunun için de hazır şu başlatmış olduğunuz yolda tahatturât-ı tıflânenizi bana yazınız. Bende bunlar biriksinler. (…) Hâsılı kendi suret-i neş'etinizi yine kendiniz, hem bana yani hazine-i esrarınız bilmeniz lazım gelen pederinize yazar iseniz ben bunlardan sizin yine tevazuunuza, mahviyetinize halel gelmeyecek surette bir terceme-i hâl istihraç ederim. (FFK, 190)

Buna göre Mithat Efendi, Fatma Aliye'den biyografi için gerekli olan fakat kendi tanıklık alanında yer almayan, özellikle çocukluk ve yetişme çağlarına ait hatıratını yazmasını istemektedir. Fatma Aliye 'kendi suret-i neş'etini' bizzat kaleme alacak, bunlardan yola çıkan Mithat Efendi terceme-i hâli tamamlayacaktır. Mithat Efendi'nin bu yazma biçimini kullanması ve bunu açıkça dile getirmesi, biyografinin ihtiyaç duyduğu gerçeklik algısını güçlendirir. Çünkü hatıralar, biyografi yazarlarının öncelikli başvuru kaynağıdır. Ancak burada biyografi yazarının ve biyografi öznesinin metni eşzamanlı biçimde oluşturmaları ve birbirlerini denetlemeleri veya yönlendirmeleri ilgi çekicidir.

Bir Muharrire-i Osmaniye'nin Neş'eti'nde özneyle yazar arasındaki cinsiyet farklılığı, biyografta öznesini iyi anlama ve onunla bir 'özdeşim/duygudaşlık kurma' konusunda 'çekince' yaratmış olmalıdır. Mithat Efendi, bir kadının kendi hayat hikâyesini kaleme almasına aracı olmanın, diğer yandan bir erkek yazar olarak kendi ailesi dışındaki bir kadının hayatını yazmanın zorluk ve sorumluluklarını öngördüğünden metnin öznesini, diğer yazar olarak görünür kılmayı istemiş olmalıdır. Mithat Efendi'nin pratik zekâsının örneği olan bu kurgu, metne bir biyografi için -üstelik kadına ait- ihtiyaç duyulan bilginin birinci elden karşılanması ayrıcalığını kazandırır. Biyografinin gerçekliğini güçlendiren bu kullanım, varlığına şüpheyle bakılan 'Bir Kadın' imzası arkasındaki Fatma Aliye'yi de ete kemiğe büründürür.

Biyografi ve otobiyografi ne kadar gerçektir, bu metinleri kaleme alanların görmezden geldikleri ya da öne çıkardıkları nelerdir ve hangi gerekçeyledir gibi sorular, bu metinlerin farklı yaklaşımlarla tekrar tekrar okunup yazılabileceğini düşündürür. Fakat tarihle edebiyat arasına konumlandırılan biyografinin öncelikle gerçekliğe ihtiyacı vardır. Mithat Efendi bunu, Fatma Aliye'nin kendini anlatmasını sağlayarak temin eder. Ancak *Bir Muharrire-i Osmaniye'nin Neş'eti*'nin otobiyografi olmasına izin vermez. Mithat Efendi açısından bakıldığında bu seçimin farklı sebepleri düşünülebilir. Fakat iki yazarlı ve kadın yazarın kendini anlatırken bile yönlendirilen konumunda bekletilmesine dayalı bu yazma stratejisinin, kadın yazarın özneleşmesine izin vermediği açıkça görülebilir. Kadının 19. yüzyıl şartlarında, sadece devlet modernleşmesi

ISSN 1300-7491 e-ISSN 2791-6057 https://www.folkloredebiyat.org

içinde ve modernleşme adına görünür olmasını onaylayan bu yaklaşım, aslında sınırlı bir alan, sınırlı bir özgüven yaratımının göstergesidir. Mithat Efendi kadın yazarın kendini keşfetmesini ister ancak bu keşfin ona vereceği özgüvenin, 'sonsuz bir özgüven hatta bağımsızlık' olarak algılanmasından da çekinir. Bunu hazır toplumsal yapı adına bir tür tehdit olarak alır, erkeği/toplumu/devleti temsil eden bir el ve akıl olarak sınırlar getirir, kurallar koyar ve bir denetleme alanı yaratır. Mithat Efendi'nin bu biyografide ve biyografiyle ilgili mektuplarında kendine/erkeğe ait bir üstünlüğü sezdirmesi bu görüşü destekler.

Fatma Aliye biyografisinin, mümkünken otobiyografi olamaması, melez metin oluşturma teklifinin erkek yazardan gelmesi, sınırların ve içeriğin daima bu erkek yazar tarafından belirlenmesi, aslında söz konusu dönemle çok uyumlu ve anlamlıdır. Çünkü *Bir Muharrire-i Osmaniye'nin Neş'eti* bir kadının hayat hikâyesini anlatan ilk metindir ve Mithat Efendi onun etrafında, matbuat ve edebiyat dünyası kadar biyografinin de eril alan oluşuna yönelik bir koruma alanı kurduğunu sezdirir. Fatma Aliye yolun henüz başlarındadır, fakat Mithat Efendi onu kendi rehberliğiyle edebiyat dünyasına armağan etmeyi ister. Bu metinle de onun kendi himayesinde bir yazar olduğunu ve edebiyat yolculuğuna sahip çıktığını bir kez daha ilan eder. Bütün bunlar Fatma Aliye Hanım'ı hem kadın yazarlık hem de kadın modernleşmesini temsil açısından 'seçilmiş kadın' yapar. Onu dönemin diğer yazar/şair kadınlarından farklı kılan ve biyografisi yazılacak kadın hâline getiren de bir 'seçilmiş kadın' oluşudur.

Fatma Aliye Hanım'a ait hikâyenin Osmanlı modernleşmesine feda edilişi…

Bir Muharrire-i Osmaniye'nin Neş'eti eril yapının kabul etmekte zorlandığı, kabul etmek için sınırlar koyduğu, nihayet elinden geldiği kadar biçimlendirdiği 'bir kadın yazar biyografisi'dir. Bu biyografinin Mithat Efendi'nin "İfade"de belirttiğinden çok daha fazla yazılma gerekçesi vardır. Öncelikle yazmaya ilgi duyan kadınları yüreklendirmeyi, edebiyat/matbuat dünyasına katılmaları için ihtiyaç duydukları cesareti kazandırmayı, bu arada birer Fatma Aliye olmak isteyen kızların babalarına da rehberlik etmeyi amaçlar:

> (…)sair kadınlar dahi birer Fatma Aliye Hanım olmak hevesine düştükleri ve pederleri kızlarını o surette yetiştirmek istedikleri hâlde bu ümniyenin husulüne neler mâni olduğunu ve ne gibi ahvalin husul-i ümniyeyi teshil edeceğini görerek matluba vusul yolunu temin etmiş olacaklardır. (BMON, 10)

Mithat Efendi bu cümleleriyle, babalarıyla bağlarını koparmış genç erkeklerin yerine, annelerinde aradıklarını bulamayan rehbersiz kalmış kız çocuklarını yerleştirerek, kızları biyolojik ve kültürel babalarına emanet ederken Osmanlı modernleşmesine 'babasının kızı' modelini takdim eder. Bu, erkeğin bilginin kaynağı olarak kabul edildiği dönemin, kız çocuklarını yetiştirmeye dönük uygulamasıdır. Kadın modernleşmesinin yönlendirici koltuğuna oturtulan biyolojik ve kültürel babalarla yitirilen eril otoritenin yeniden kazanılması hedeflenir. Bir yandan kurumsal eğitimle diğer yandan 'bütün erkeklerin evdeki kadınların ve kız çocuklarının doğal öğretmeni' olarak ilan edilişiyle gerçekleştirilmeye çalışılan bu modernleşme modeli, kadın lehine fakat 'kontrollü' değişikliklere izin verir. Kadın modernleşmesini başta zihinsel dönüşümünü gerçekleştirmiş erkeğin kültürel ihtiyaçlarını karşılamayı ve geleceğin modern Osmanlısını çocukluktan itibaren yetiştirmeyi hedefleyen yaklaşımın bu hâliyle doğrudan ka-

ISSN 1300-7491 e-ISSN 2791-6057 https://www.folkloredebiyat.org

dın benliğini hedeflediği söylenemez. Modernleşme ölçülerinin erkek egemen toplumsal yapı ve erkekler tarafından belirlenmesi, 'erkeğe göre kadın/lık' modeli üzerinden yol alınmasını, dolayısıyla 'eril' kodlu yapının çok fazla değişmeden devam etmesini sağlar.

Fatma Aliye Hanım Yahut Bir Muharrire-i Osmaniye'nin Neş'eti bu hâliyle kadın modernleşmesiyle gelen kadın yazarlığın başlangıcına olgusal bir bakış imkânı sunar. Bu olguya iki ayrı cinsiyetin bakışlarının yan yana gösterilmesi, metnin önemli bir artısıdır. Hatta metin Mithat Efendi'den başka Ahmet Cevdet Paşa, Ali Sedat Bey ve Faik Paşa'nın tutumlarını görme fırsatını da sunar. Bu isimlerin, kadın modernleşmesini kadınların yazarlığı ve entelektüel kimliği üzerinden gösteren farklı yaklaşımların temsilcileri olmalarıysa metnin toplumsal ve tarihsel önemini yükseltir.

19. yüzyılın ortalarından itibaren kadınların öncelikle düzenli eğitim almalarını ve sosyal hayata katılımlarını teşvik eden tedbirler, yüzyılın sonlarında sonuçlarını vermeye başlar. Önce evlerde düzenli olmasa da özel bir eğitim alan seçkin ailelerin kadınlarının ve kızlarının görünür oldukları bir döneme tanıklık edilir. Dönemin eğitim imkânlarından az çok faydalanan kadınlar, süreli yayın izleyip kurgusal metin okurken tanıştıkları, günlük ve mektup yazarken deneyimledikleri edebî üretimi bir 'sanatçı kimlik' ile birleştirmeyi, asırlar boyunca nesne konumunda tutularak dışında bırakıldıkları bu dünyada 'etkin özne' olmayı isterler. Kadınların bu talebi, bir kısım erkek aydın tarafından kabul görür ve desteklenir. Yüzyılın son çeyreğine denk gelen bu yıllarda İntiba*h*'ın (1876) yanı başında *Aşk-ı Vatan'*ı (1877) yazıp bizzat adını kullanarak yayımlayan Zafer Hanım (?-1911?); eril bir şiir anlayışı içinde 'şair' olarak kabul gören Nigâr Hanım (1862-1918); süreli yayınlarda yazıları yayımlanan ilk kadın olarak Makbule Leman Hanım (1865-1898); kısa ömürlü bir dergi olsa da bütün çalışanları kadın olan Şükûfezâr (1886) ve yazarları; 'Bir Kadın' imzasıyla Fransız edebiyatından çeviri yapan Fatma Aliye Hanım çıkış yaparlar. Bu kadınlar, edebiyat kamusunda yer edinmek adına verdikleri mücadelelerle, gösterdikleri çabayla ve kaydettikleri aşamalarla sonraki kuşağa bütünüyle değilse de ilk zorlukları atlatılmış, kısmen hazır bir zemin bırakırlar. Bu sebeple *Bir Muharrire-i Osmaniye'nin Neş'eti*'ne Fatma Aliye'ye ait bir biyografi olmanın yanında Osmanlı'da kadın yazarlığın başlangıcını anlatan tarihsel bir belge olarak bakılabilir. Mithat Efendi başlığa eklediği 'yahut' bağlacıyla, Fatma Aliye'ye özgü deneyimin diğer kadınları da kapsadığını hatırlatır. 'Yazar bir kadın'ın biyografisi olarak tasarlanan bu metnin önceliği, Fatma Aliye Hanım'ın bu tarafını ortaya koymaktır. Kamuya açık bir biyografi olarak ne Mithat Efendi'nin ne de Fatma Aliye Hanım'ın kaleme aldıkları bölümlerde onun özel hayatından, çocukları, kardeşleri ve kocasıyla ilişkilerinden, arkadaşlarından, hatta kendisini epeyce hırpaladığı anlaşılan hastalıklarından söz edilir. Buna karşılık okumaya, yazmaya, öğrenmeye yönelik deneyimleri ve entelektüel yolculuğuna yardımcı olan/yol gösteren kişiler, başta babası Ahmet Cevdet Paşa ve Mithat Efendi genişçe ve minnet duygularını belirten ifadelerle yer alırlar. Söz konusu biyografinin yazılış sebeplerine özgü olan bu yaklaşım, Fatma Aliye Hanım'ı 'modern, Müslüman, Osmanlı kadın/yazar modeli' olarak görünür kılar. Mithat Efendi'nin bu konudaki sınırlayıcı tavsiyesi ise şöyle gelir: "Size dahi verilmiş olan ilk terbiye mutlaka hep peri, Çarşamba karısı masallarıyla ve gelin olmak tellenmek,

ISSN 1300-7491 e-ISSN 2791-6057 https://www.folkloredebiyat.org

pullanmak hevesiyle karışık bir terbiye olduğu hâlde kendinizi bundan nasıl kurtardığınızı ve hangi kitapları nasıl okuyup neler istidlal eylediğinizi yazınız." (FFK, 190). Mithat Efendi'nin Fatma Aliye biyografisinden beklentisi, dönem kadınını yansıtması ve yönlendirmesidir. Fakat bu beklenti Fatma Aliye'yi kendi biyografisinin öznesi olmaktan çıkarıp nesnesi hâline getirir. Dönemin ve Mithat Efendi'nin kadın modernleşmesi, kadınların entelektüel kimlik kazanmaları, kadın eğitimi konusunda görüş, eleştiri ve önerileri vardır. Fatma Aliye ise bunların Osmanlı kamusuna ulaştırılmasında iyi bir araç konumundadır.

Herkesin değil bazı seçilmiş kişilerin biyografi ve otobiyografilerinin yazılması, zamana kayıt düşme kaygısıyla ilgilidir (Gökalp Alpaslan 2025: 27). Gökalp Alpaslan'ın "(…) öznenin tarihi, resmî tarihten daha inanılır ve güvenilirdir." (2025: 25) şeklindeki yorumu da bu durumu destekler. Buna göre Fatma Aliye Hanım biyografisi, Türk modernleşmesinin merkezine yerleştirilen kadının, özelde edebiyat ve matbuat dünyasına fakat aslında sosyal hayatın farklı alanlarına katılımının hangi koşullarda gerçekleştiğine dair belge niteliğinde okunabilir. Mithat Efendi'ye göre kızların eğitim almaları, okuma yazma öğrenmeleri, yazar olarak millî ve hatta dinî kimliği temsil sorumluluğunu almaya hazırlanmaları demektir. Gerçekten de Osmanlı'nın geri kalmışlığı, fakat Batı medeniyetinin üstünlüğü tezinin tartışıldığı ve modernleşmenin kadın merkezli görünüm kazandığı bir dönemde, kadınların yazar kimlikleriyle sürece katkı vermeleri önemlidir. Batı'nın Oryantalist yaklaşımlarına ve yaratılmış Doğulu kadın imgesine karşı bir duruş ve bir tür savunma olarak algılanması gereken bu çıkış, Fatma Aliye Hanım'ın *Nisvan-ı İslam* (1892) ve *Namdaran-ı Zenan-ı Osmaniyan* (1899) başlıklı çalışmalarının yazımı, çevirileri ve yayımlarının bu biyografiyle aynı paranteze alınabileceğini düşündürür. Hatta Fatma Aliye'ye 'elele verelim bu kadınların sayısını artıralım' (FFK, 274) teklifini getiren Mithat Efendi, onu -ve diğer kadın yazarları- sahiplenişine medeniyet savunmasına dair anlam alanı ekler. Onlar, bütün imkânlarına rağmen Avrupa'da görülmeyen kadın terakkisinin Osmanlı dünyasında hangi seviyelere geldiğini somutlamaktadırlar. Bir öncü kadın olarak Fatma Aliye Hanım, "(…) meydan-ı maarifte at oynatacak bir amazon (…)" (FFK, 123), Osmanlı-İslam dünyasında kadınların konumlarını temsil edecek bir 'modern kadın' örneğidir. Osmanlı dünyasında kadınların geldikleri yere Fatma Aliye özelinden bakan ve Avrupa ile kıyaslayan yazara göre bu beklenen bir çıkış değildir. Dolayısıyla Fatma Aliye, biyografisi yazılması gereken kadındır:

> (…) maarif-i nisvaniyemizin şimdiki derece-i intizam ve terakkisini dahi henüz iktisap etmemiş olduğu bir zamanın evlad-ı inasından olup bunlar meyanından faziletpenahan-ı ricali hayrette bırakacak ashab-ı ilm ve erbab-ı kalem zuhur edivermesi filvaki kolay kolay ihtimal verilemeyecek olan acaib-i müstebadedendir. (…) elyevm Avrupa'da evlad-ı inasın dahi aynıyla evlad-ı zükûr gibi talim ve terbiyeleri için (…) müessesat-ı tedrisiyenin kâffesi ikmal edilmiş (…) olduğu hâlde hikmet ve ulum ve edebiyat esası üzerine bina-yı muhakemat ederek meydana asar-ı nefise vaz'ıyla ispat-ı ehliyet ü liyakat etmiş yalnız birkaç kadından başka Avrupa'da bile kimse görülememesine mukabil bizde böyle bir muharrirenin zuhuru tabiat-ı zamandan memul ve muntazır olamaz idi. (BMON, 5-7)

Mithat Efendi, Osmanlı-İslam medeniyetinde kadın varlığını ortaya koymayı, bunu yerli ve yabancı okuyucuya göstermeyi ister. Fatma Aliye'nin hayatının ilk otuz üç yılının hikâyesi, sadece bir Osmanlı kadın yazarının neş'et/ortaya çıkış/doğuş şartlarını içermez aynı zamanda Osmanlı kadınının modernleşme sürecini aydınlatır. Biyografinin "İfade"sinde de belirtildiği

ISSN 1300-7491 e-ISSN 2791-6057 https://www.folkloredebiyat.org

üzere Fatma Aliye'nin eserlerinin Arapça, İngilizce ve Almancaya tercüme edilmesi ve ilgi görmesi, bazı Arap, İngiliz ve Amerikan gazetelerinin "(…)müşarünileyhanın tercüme-i hâllerine dair tahkik edebildikleri şeyleri bizden evvel tahrir ve neşretmiş(…)" (BMON, 8) olmalarıysa, ona ait biyografinin yazılmasını bir tür 'toplumsal sorumluluk' hâline getirmiştir. Aslında bu çıkarım söz konusu dönemde edebiyat kamusunun kapılarını zorlayan kadınların tamamı için geçerlidir. Fatma Aliye'yi öne çıkaran bir paşa kızı olması, Mithat Efendi'yi hoca olarak benimsemesi, kendisine yüklenen sorumluluklara, konulan sınırlara itaat etmesidir. Bu hâliyle *Bir Muharrire-i Osmaniye'nin Neş'eti*, Fatma Aliye özelinde Osmanlı-İslam medeniyetinde kadının yerini anlatırken onu 'bu dünyanın temsilcisi ve medeniyet seviyesinin göstergesi olan kadın' hâline getirir. Fakat kendisi olmaktan çıkararak temsil değerleriyle özdeşleştirir.

Kendisi olmanın dışında tutulmak, medeniyeti temsil dolayımında ve bir misyonla sınırlanmış olarak yaşamak Fatma Aliye'nin gerçeğidir. O temsil sorumluluğunu üstlenmiş bir kadın olarak yaşarken de yazarken de daima bu şuurla hareket eder. Kadın yazara kendi olmayı ve kendini gerçekleştirmeyi yasaklayan bu konum onu babasının, hocasının, kocasının hatta getirdiği engellerle erkek kardeşinin, nihayet Osmanlı ve İslam medeniyetinin birlikte yarattıkları kadın hâline getirir, 'babasının kızı' yapar. İki yazar arasındaki mektuplaşmalar da Mithat Efendi'nin onu erkek egemen toplumsal yapının kural/kanun koyucusu olarak daima denetim/yönetim altında tuttuğunu ortaya koyar. Okuduklarından, yaşadıklarından çıkarım yapabilme kabiliyeti olan Fatma Aliye için bu durum, zaman zaman kalem faaliyetine de yansıyan çelişkiler yaratır. Yazılarında temsil rolü bağlamında ölçülü ve itaatkâr duruşu benimseyen, sınırları zorlamaktan çekinen Fatma Aliye, kurmacalarında giderek daha cesur davranır ve kendi benliğini üstün tutan 'güçlü kadın'ı yaratır. Örneğin bir ilk roman olarak *Muhadarat* bu ikircikli durumu, özgürlüğüyle sorumlulukları arasında kalan Fazıla'yla örnekler. Fazıla, yazarı gibi seçimleriyle "(…) kendisini değil de toplumun kurallarını önceler ve yaptığı seçimlerle kendisi olmaktan vazgeçen (…) insan olarak (…) ataerkil efendisini memnun edebilmek için onun çemberinde kalmaya çalışır."(Öcal 2024: 132). Yazar kendiliği ile toplumsal kurallar arasındaki kararsızlığını romandan romana, kadınlar lehine giderir. *Udî*'de aklını kullanarak 'ben' olma anlamında bir adım ileriye giden Bedia ile erkek egemen toplumsal yapının kadına dayattığı normlardan kurtulan, kendi başına yaşayabilen güçlü kadına geçer. Bedia romanda kendisini hayata hazırlayan bir eğitim almamasına rağmen babası tarafından yetiştirilen, yeteneğini paraya dönüştürebilen, kısacası kendi olmayı başaran kadındır. Üstelik hayat hikâyesini hemcinslerinin bilgisine açarak toplumsal sorumluluğunu yerine getirir. Okuyucu *Refet*'te Bedia'dan daha güçlü bir kadınla tanışır. *Refet,* erkek egemen toplumsal yapının kadına dayattığı, bir erkeğin himayesinde ve ancak onunla var olabilen kadın anlayışından, kendi hikâyesini yazan ve kendini gerçekleştiren kadına dönüşüm yolculuğunun romandır. Bu hâliyle Ûdi ve *Refet* -devir için çok ileri sayılan- kadının reis olduğu tek kişilik aile önerisini de getirirler.

'Babasının kızı'na ait bir biyografi…

Türk edebiyatında kendi imzasını kullanarak roman yazan ilk kadın, *Aşk-ı Vatan* romanıyla Zafer Hanım'dır (Argunşah 2022a: 457). Edebiyat tarihlerinde bu sıfat, yazı hayatındaki süreklilik gerekçesiyle Fatma Aliye Hanım'a verilir. Fakat onu bu sıfatla birleştiren sebeplerin başında, erken dönemde biyografisinin yazılmış olması gelir.

ISSN 1300-7491 e-ISSN 2791-6057 https://www.folkloredebiyat.org

Fatma Aliye Hanım'ı 'henüz hayattayken' tarihe kaydeden *Bir Muharrire-i Osmaniye'nin Neş'eti*, Osmanlı'da kadın yazarlığın tarihi açısından önemlidir. Yazma koşullarının yeterince oluşmadığı hatta anlaşılmadığı 19. yüzyıl şartlarında kadınlar için yazmak ve yazdıklarıyla kabul görmek, yeteneğin ötesinde güçlü bir cesaret ve ciddi bir iddia sahibi olmayı gerektirir. Oysa Fatma Aliye biyografisi kaleme alındığında, elde ettiği bazı başarılara rağmen henüz yolun başındadır. Bu durumda onu biyografisi yazılacak kadın haline getiren başka güçlü gerekçeler olmalıdır. Söz konusu gerekçe, Osmanlı modernleşmesini temsil etmek üzere 'seçilmiş ve donatılmış kadın' misyonuna uygun görülmesidir. Kadın eksenli bir Türk modernleşmesine inanarak Osmanlı terakki-yi muhadderatına yönelik çabalarını Fatma Aliye Hanım'da odaklayan Mithat Efendi, onu bir yanıyla 'edebî rol model' diğer yanıyla 'seçilmiş/proje kadın' hâline getirir. *Bir Muharrire-i Osmaniye'nin Neş'eti* bu noktadan düşünüldüğünde, Osmanlı modernleşmesinin elde ettiği kazanımların kadın üzerinden anlatımı gibi başka bir anlam alanı kazanır. Mithat Efendi'ye göre modernleşmenin yolu kadınların eğitiminden geçmektedir. Fatma Aliye Hanım'ın yetişmesini bu sebeple "Yirmi, yirmi beş seneden beri etfal-i inasın tedris ve talimi neticesinde (…)" ve asr-ı terakkiyatın "eser-i nuhusti(…)" (BMON, 170-171) cümleleriyle, kız çocuklarının eğitimine gösterilen özenin sonucu olarak görür. Biyografinin merkezine Fatma Aliye'nin/kadın eğitiminin yerleştirilmesinin temel gerekçesi budur. Metinde Mithat Efendi'ye ait bölümler her ne kadar Fatma Aliye özelinde ele alınırsa da devrin kadın eğitimine yönelik genellemelerini içerirler. Fatma Aliye'nin evde, klasik ve çoğunlukla tesadüfi bir eğitim alması, kadın eğitiminde profesyonel bir düzenlemenin gerçekleştirilemediğini, eğitimin formalleştirilemediğini düşündürür. Devletin ve aydınların öncülüklerine ve gerekli girişimlerde bulunmalarına rağmen toplumsal kabullerden kaynaklanan engeller devam etmektedir. Dolayısıyla kadınların eğitimi konusunda atılan adımların geniş kitleler tarafından hemen kabul gördüğünü ve hayata geçtiğini söylemek mümkün değildir. Fatma Aliye, yaşı dolayısıyla bu çıkmazı henüz fark edebilecek durumda değildir; hatta Fransızca öğrenme çabasını gizleyişine bakılırsa geleneğin yükünü omuzlarında hissetmektedir. Fakat taşıdığı güçlü öğrenme arzusu, onu bir takım arayışlara zorlar. Bu eğitimin modern tarafı, kız çocuğunun kendi ilgi ve ısrarına dayalı olması, özellikle babası tarafından önünün açılması ve akıllıca seçimlerle ilerlemesidir. Klasik olan tarafı ise bir plan dâhilinde ve formal olamamasıdır. Kadınların eğitimi, modernleşmesi ve hayata katılımları açısından bunu bir eksiklik olarak gören Fatma Aliye, *Refet*'le kadınların okullaşmalarını destekler, hayata diplomalı kadınlar olarak katılımlarını teşvik eder.

Toplumsal kabuller kadın okullaşmasının yaygınlaşması yönünde değişinceye kadar kadın eğitimi, başta Mithat Efendi olmak üzere dönem aydınlarının önerisiyle, eğitimli erkekler özellikle de babalar ve kocalar üzerinden sürdürülür. Bilginin kaynağı olarak erkeklerin bilgiyi eve taşımaları, hiç değilse bilgiyi kadınlara ulaştıracak kanalları açmaları beklenir. Bu yüzden de eğitim odaklı bir kadın modernleşmesinin önerildiği bu biyografide diğer iki öneri baba, hoca ve koca gibi üç erkeğe itaat ve onların denetiminde yol almayı kabul ile Mithat Efendi'nin eserlerinin birer modernleşme rehberi gibi okunması şeklinde gelir. Bunlardan ikincisi Mithat Efendi'nin 'hace-i evvel' ve 'kültürel baba' olma

ISSN 1300-7491 e-ISSN 2791-6057 https://www.folkloredebiyat.org

iddiasının uygulamalarıdır. Kendisini bunların ötesinde ayrıca Fatma Aliye'nin 'bintiyet-i maneviye'si olarak hocaları arasında sayan yazar şöyle söyler: "(…) mevcudiyet-i maneviyelerine en büyük hizmet eden meğer bu abd-i âciz olmuş. Zira on yaşında bulundukları zamandan bed' ile âsâr-ı kalemiye-i nâçizanemizi okumaya başlayarak her okuduklarını da hırz-ı can eylemişler." (BMON, 90). Oysa Fatma Aliye'ye göre bu yöneliş, anlatım biçimi ve dil kullanımıyla ilgilidir:

> Birader kendisi için fazla olan kitaplarından bana verir idi. Bunların içinde sizin *Letaif-i Rivayat*'ı buldum. Okudum. Bunlar bana o zamana kadar okuduğum şeylerden başka türlü geldiler. Bunlar kafamı yormaksızın anlaşılıyorlar idi. (…) tarz-ı ifadesindeki açıklık ve parlaklıktan hâsıl olan telezzüz on bir yaşındaki bir çocuğun bile anlayamayacağı şey midir? *Letaif-i Rivayat*'ın bir cüz'ünü sütbabaya ibraz ile bunu yazan muharririn yazdığı kitaplardan istedim. Bana ibtida *Hace-i Evvel*'i getirdi. Bunu o kadar sevdim ki içindeki eşkâl-i hendesiyeyi kendi kendime çözmeye çalışıyor idim. O zaman hiç hendese bilmiyor idim. Benim okuduğum ders kitaplarıyla bunun yazılışındaki farkı pek çabuk anladım. Ondan sonra *Hasan Mellah*'ı okudum. Baktım ki bu büsbütün başka bir şey (…)(BMON, 92-93)

Fatma Aliye'yi 'kadınların Ahmet Mithat'ı' yapacak kadar ciddi bir içselleştirmeyle devam eden bu okumalar, Ahmet Mithat'ı çok mutlu eder ve kadınlar üzerinde güçlü bir etki oluşturmasına yardımcı olur. Kadın modernleşmesinin baba, hoca ve koca gibi üç erkeğe itaat ve onların denetiminde sürmesi ise toplumsal kanunları temsil eden babanın/eril düzenin sınırları içinde kalmayı öğütler. Mithat Efendi'nin -*Jön Türk* adlı roman başta olmak üzere- sıkça vurguladığı bu öğüt, kadının toplumsal değerlerle çatışmaması, itaatkâr ve uzlaşmacı kimliği benimsemesi, kısacası 'babasının kızı' olmanın karakteristiğidir. Sonuçları, 'erkeğe göre bir kadınlık tasarımı'nın hayata geçmesi olur.

Bir Muharrire-i Osmaniye'nin Neş'eti'nin son bölümü olan "Tekemmül"de, Fatma Aliye'nin babası Ahmet Cevdet Paşa'yla ilişkilerine yer verilir. Biyografinin bütününde sık sık Cevdet Paşa'nın kızının yolunu açışına değinilirken son bölümün tamamen bu ilişkiye ayrılması, Fatma Aliye portresine biyolojik baba üzerinden vurulan son fırça darbesi olur. Ahmet Cevdet Paşa 1890 başlarında devlet görevlerinden çekildikten sonra, Mayıs 1895'teki ölümüne kadar Fatma Aliye'ye dersler verir (Halaçoğlu-Aydın 1993: 445), "(…) gündüzleri akşama ve geceleri uyku zamanına kadar hep kerime-i fetanet-vesimeleriyle iştigal(…)" (BMON, 80) eder. Mithat Efendi'nin baba-kızdaki bu öğrenme-öğretme tutkusuyla ilgili yorumu şöyledir:

> (…) sabahleyin içtima eden peder ve duhterin bu muallim ve müteallimenin silsile-i müzakere bozulmamak için öğle taamını birlikte ettikten sonra akşama kadar müzakerede biddevam akşam taamını da birlikte tenavül eyleyerek dersi saat altıya kadar vardırmaları nadir görülür hâllerden değil idi ki pederdeki feyz-i talim ile duhterdeki istidad-ı taallüm nazar-ı mukayeseye alınacak olur ise neticenin nerelere kadar varacağı kendi kendisine görülebilir. (BMON, 184-185)

Mithat Efendi metnin bu bölümünde, Cevdet Paşa'nın kızıyla mektuplaşmalarına da yer verir. Portrenin tamamlayıcı parçaları olan bu mektuplardan Cevdet Paşa'nın akademik üretimini kızıyla paylaştığı, ondan görüş istediği anlaşılır. Bu vesileyle Fatma Aliye sadece bilgisine değil aynı zamanda muhakemesine güvenilen kadın olarak belirginleştir.

ISSN 1300-7491 e-ISSN 2791-6057 https://www.folkloredebiyat.org

Ahmet Mithat, "Tekemmül"ün sonunda sözü ikinci erkeğe, Faik Paşa'ya getirir. Bir koca olarak Faik Paşa'yı sürece dâhil eden ve açıkça Fatma Aliye Hanım'ın karşısına değil, yanına yerleştiren bu tutum, verilmek istenen mesaj açısından dikkate değer görünmektedir. *Bir Muharrire-i Osmaniye'nin Neş'eti*'nde evliliğin ilk yıllarında eşinin romanlarla meşguliyetine yasak getiren Faik Paşa'nın, sonraları bu tavrını değiştirdiği öğrenilir. Metinde bu değişikliğe yol açan sebeplerden söz edilmez, fakat eşinin okumalarına, çeviriler yapmasına ve yayımlamasına izin veren Faik Paşa'nın bu çevirileri temize çekerek yardımcı olmaya başladığı anlatılır. Sonraki yıllarda telif eserlerin hazırlığı sırasında da bu destekçi tavrı sürdürür, hatta bir "posta müvezzii" gibi eşinin Mithat Efendi'yle seri bir şekilde haberleşmesini üstlenerek hayatını kolaylaştırır (FFK, 206). Faik Paşa'nın desteklerini, mektuplarında da dile getiren Mithat Efendi, biyografinin sonuna onunla ilgili değerlendirme yerleştirirken âdeta toplumsal bir görevi yerine getirir gibidir:

> Aliye Hanımefendiyi yetiştirmek emrinde birçok zevatın büyük büyük hizmetleri olmuşsa da hizmetin en büyüğünü şehver-i âlileri Faik Paşa hazretlerine haml ü hükmetmek kadirşinaslığın (...) mukteziyatındandır. Zira böyle bir Aliye Hanım yetişebilmek için evvel be evvel lazım olan şey zevcinin muvafakatidir. (BMON, 199)

Mithat Efendi bu sözleriyle bir yandan Faik Paşa'yı onurlandırarak verdiği desteğin sürekliliğini sağlamaya çalışır. Diğer yandan 'kültürel baba' konumuyla kadınların okuyup yazma ve edebiyat dünyasında yazar kimliğiyle var olma iddialarına yönelik düzenleyici ilkeler oluşturur. Kadınların okuyup yazmalarının ancak eşlerinin izni ve desteğiyle mümkün olabileceğini belirten, bu konuda erkeklerin onay ve hoşgörüsüne ihtiyaçları olduğunu vurgulayan Mithat Efendi, bu cümleleriyle kadınlara bir tür 'ezelî ve ebedî borçluluk' duygusu yükler. Kadın yazardaki özgüven eksikliğine yol açan bu duygu, erkek egemen toplumsal yapının kadınların yazarlığı üzerinden devamlılığına ciddi bir katkı sunar.

Bir dâhiye-i uzma… bir harikulâde kadın…

Bir Muharrire-i Osmaniye'nin Neş'eti, dönem kadınını yazarlık deneyimi üzerinden biçimlendirmeye yönelik bir metindir. Bunun için seçilmiş kadının hayatı, seçilmiş taraflarıyla biyografi türü çerçevesinde yeniden kurulur. Bu kadının bir yazar ve bir entelektüel olarak sunulması, biyografinin okuma, yazma, öğrenme isteği etrafında şekillenmesini gerektirir. Sonuç olarak biyografinin büyük bir kısmında, çocukluktan itibaren kendini yetiştirme çabasında olan bir kadın görünür. Mithat Efendi bu kadın için okuma, yazma ve öğrenmenin merkeze yerleştirildiği, kadınlara ve oturma odalarına mesafeli, başta evlilik olmak üzere bütün kararların entelektüel kimliğin etrafında biçimlendiği bir hayatı tasarlar.[7] Fatma Aliye Hanım'a yazdığı 26 Şubat 1894 tarihli mektubunda "Şimdi böyle bir dâhiyenin nasıl yetişmiş olduğunu etrafıyla anlatmalı ki, herkes dahi anlayabilsin."(FFK, 189-190) diyerek, tıpkı biyografiyi biçimlendirdiği gibi Osmanlı'nın yetişecek kadın yazarlarının yaşamlarını düzenlemek ister.

Fatma Aliye Hanım Yahut Bir Muharrire-i Osmaniye'nin Neş'eti'nde "İfade"den başka "Tufuliyet", "Sabavet", "Şebabet", "Genç Zevce" ve "Tekemmül" başlıklı beş bölüm vardır. Tamamı, kadın eğitimine odaklı bu biyografi, Fatma Aliye'nin seçkin bir ailenin bireyi olarak

ISSN 1300-7491 e-ISSN 2791-6057 https://www.folkloredebiyat.org

düzenli olmasa da bir eğitim aldığını, fakat daha çok üstün zekâsı, yeteneği ve öğrenme isteği sayesinde rastlantıları faydaya dönüştürdüğünü gösterir. Örneğin erken çocukluk yıllarından itibaren erkek kardeşi Ali Sedat'ın derslerini ve arkadaşlarıyla konuşmalarını/tartışmalarını dinler; onun ayırdığı dergi ve kitapları okur; evdeki kimya laboratuvarında deney tüplerini yıkarken pozitif bilimlere uyanır; cep harçlığı olmak üzere dadısına teslim edilen haftalık otuz kuruşla her türlü yayını satın aldırır ve okur; Refika Hanım ve Matmazel Alfa ile Fransızcasını ilerletir, özellikle telaffuzunu geliştirir vs…Mithat Efendi'ye göre bu akılcı seçimlerin arkasında bilgi açlığı çeken bir 'harikulade kadın' vardır:

> Lezzet-i maarife inhimaki bir arının bala ihtiyacına müsavi olan bu harikulade kadın, arı gibi her çiçekten bal almak gayret ve lezzetini bir türlü yenemiyor imiş. Her ilmin hiç olmaz ise mahiyetine olsun vukuf peydasına fevkalhad heveskâr olduğundan ne tarafta bir ümitgâh bulunuyor ise o tarafa saldırıyor imiş. (BMON,140)

Oysa Mithat Efendi'nin de belirttiği gibi Cevdet Paşa Konağı dönem aydınlarının, bürokratların hatta öğrencilerin uğrak yeridir, anne-baba çocuklarıyla ilgilenemeyecek kadar meşguldür ve çocukların her türlü eğitimleri dadılara ve lalalara emanet edilmiştir. Mithat Efendi, Ahmet Cevdet Paşa'nın kızı için bütün bunları düşündüren değerlendirmesini şöyle aktarır: "Şu kızın hâline şaşıyorum. Okuduğu, öğrendiği şeyler âdeta pek mahdut olduğu hâlde zihnini o kadar âli mebahise kadar vardırabiliyor ki insana âdeta ürkeklik geliyor. Erkek olmalı imiş de muntazam tahsil görmeli imiş. Hakikaten bir dâhiye-i uzma kesilir idi." (BMON, 179-180) Fatma Aliye'nin üstün bir zekâ ve özel bir kavrayış yeteneğine sahip olduğunu anlatan bu cümleler, Cevdet Paşa'nın erkek ve kadın eğitimi konusundaki yaklaşımını da ortaya koyar. Toplumsal cinsiyet normları, düzenli eğitim almanın da dâhi olmanın da engeli veya destekleyicisi olarak Cevdet Paşa tarafından da üretilir. Çağıyla örtüşen bu yaklaşım, biyografinin satır aralarından sızar. Örneğin Fatma Aliye bilgi açlığını tesadüflerle giderirken, ağabeyine öğretmenler gelir. Sedat'ın deneyler yaptığı bir kimya laboratuvarı varken, Fatma Aliye'ye deney tüplerini yıkamak düşer… Sedat'ın kitaplığı varken Fatma Aliye ancak kitapları düzenler ve ayrılmış kitapları okuyabilir…

Bir Muharrire-i Osmaniye'nin Neş'eti'nde erken yürüyen, erken konuşmaya başlayan (BMON, 21) çocuk Fatma Aliye için "(…)çocuklar ile oyuncaklar ile oynamaktan çendan hoşlanmaz idi. (…) onun asıl merakı kitap olup, nerede bir kitap görse karıştırmak merakını bir türlü yenemez idi." (BMON, 46) denir. Yaratılmak istenen kadın modeliyle uyumlu olan bu vurgular, biyografın hatta biyografi öznesinin metnin yazılış amacına sadakatlerinin görüntüleridir. Fatma Aliye'nin erkenden ve başkasının yardımı olmadan okumaya başlaması, Fransızca öğrenmeyi isteyerek arayışlara girişmesi de kendi ilgi ve yönelişleriyledir. Üstelik bütün bunlar aile bireyleri tarafından tesadüfen fark edilir. Burada dikkati çeken, annenin başlangıçta endişeli hatta kuşkucu tavrına karşılık, babanın destekleyici ve yol açıcı olmasıdır.

Mithat Efendi'nin *Bir Muharrire-i Osmaniye'nin Neş'eti*'nde Fatma Aliye'nin haremle ve kadın dünyasıyla iletişiminin zayıf olmasını övgüyle karşıladığı, Süleyman Ağa gibi kendinden çok büyük ve İngiliz konsolosu Mösyö Esgin gibi çok farklı sosyal statülerdeki erkeklerle, ağabeyine ders vermeye gelen hocalarla kurduğu yakınlıkları onayladığı anlaşılır. Fakat Fatma Aliye'nin kardeşleriyle oyunlarından, çocukluklarından ya da bir kız çocuğuna

ISSN 1300-7491 e-ISSN 2791-6057 https://www.folkloredebiyat.org

özgü yönelişlerinden hiç bahsedilmez. Burada özellikle iyi bir karşılaştırma imkânı sunabilecekken aynı evde başka bir kız çocuğu olarak yetişen Emine Semiye'ye yer verilmemesi ilgi çekicidir. Ali Sedat ise -sadece Mithat Efendi'nin yazdığı bölümlerde- kız kardeşinin önüne engeller çıkaran bir aile bireyi olarak biyografiye dâhil olur.

Fatma Aliye'nin çocukluğuna, yetişme şartlarına, hocalarına, aldığı derslere, okuduğu kitaplara metnin "Tufuliyet", "Sabavet", ve "Şebabet" bölümlerinde yer verilir. Fatma Aliye çocukluğundan itibaren öğrenmeye meraklı bir kız çocuğu olarak haremden çok selamlıkta kalmayı seçer, kamusal alanın temsilcileri olarak yakınlık kurabildiği erkeklerle sohbet etmekten, onları dinlemekten keyif alır. Bir Osmanlı kadınının bilgiye adanmış hayat hikâyesi gibi görünen metinde, Fatma Aliye'nin evlilikle ilgili tavrı da yine bu çerçeveyle uyumludur. Baba evindeki hazır öğrenme ortamının kesintiye uğrayabileceğini düşünerek evlilik fikrinden uzak durur. 1879'da Faik Paşa'yla evlenirken de beklentisi, birlikte yeni şeyler öğrenmek, bilgisini artırmak, özellikle de Fransızcasını geliştirmektir. Bu deneyimini *Muhadarat*'ta Fazıla ile Remzi'nin evliliğine taşıyan yazar, aslında dönemin kadın eğitimi konusundaki teklifine gönderme yapar. Mithat Efendi'nin de benimsediği bu yöntem, çok pratik ve gerçekçi olmasına karşılık kadınların zihinsel özgürlükleri açısından tartışmaya açıktır.

"Genç Zevce" başlıklı bölümde Fatma Aliye'nin evliliği anlatılır. Devrin birçok kadını için bir tür 'hayat garantisi' olan evliliği düşünmekten kaçınan Fatma Aliye'yi bu 'hayal-i latif'e yakınlaştıran tek şey, 'baş başa verip birlikte çalışmak' ihtimalidir. Faik Paşa onun için sadece 'tarik-i maişette refik-i ebedî' değil, bilginin de kaynağı olmalıdır:

> Teksir-i malumata fevkalade merakı olan Fatma Aliye Hanımefendi devr-i şebabetin sonlarında teehhül ve tezevvüç ihtimalatını hatıra getirdikçe bu hâl-i tabiinin kendilerine mâni-i tahsil olacağını düşünerek başka kızların hiçbir an hatırdan çıkarmadıkları o hayal-i latiften âdeta tevahhuş ederler imiş. (…) kendilerine tarik-i maişette refik-i ebedî olacak zatın dahi erbab-ı maariften olması hasebiyle baş başa verip birlikte çalışmak ümidi hânım-ı müşarünileyha için def ü izale-i tevahhuşa büyük yardım eylemiş. (BMON, 155-156)

Bu, Fatma Aliye'nin kadınca bir bakış açısıyla önerdiği, eşler arasında zevk ve bilgi alışverişine dayalı, fakat kamusal alan deneyimi yanında, modern dünya bilgisiyle donanmış erkeğin egemen olduğu bir evlilik modelidir. O bu modeli, eşlerin birlikte kitap okumaları, müzik gibi estetik zevkleri paylaşmaları, birlikte hoş ve faydalı zaman geçirmeleri gibi önerilerle genişleterek tekrarlar. Fakat romanlarında kadınların bilgi birikimi ve zevk seviyelerinin erkeklerden üstün olduğu, hatta erkeklerin bu kadınlar karşısında kendilerini yetersiz görerek daha düşük statülü kadınlara yöneldikleri, nihayet kendilerinin ve ailenin çöküşünü hazırladıkları anlatılır. Eşler arasındaki duygu, düşünce ve zevk paylaşımsızlığını, bunun sonuçlarını sıklıkla ele alan yazara göre söz konusu durum, kadınların kâbusu, erkek çok eşliliğinin sebebidir. Evliliklerde kadın ve erkeğin bilgi seviyelerinin birbirine yakın olmasını, zevklerin benzeşmesini, zamanın faydalı ve keyifli paylaşımı açısından önemli, kadın açısından âdeta bir gereklilik olduğuna inanan Fatma Aliye, bu vesileyle yüzyıl sonundaki aşk, evlilik, aile etrafındaki arayışlara yönelik bir cevap da geliştirir.

ISSN 1300-7491 e-ISSN 2791-6057 https://www.folkloredebiyat.org

Fakat kadının erkeğin öğretmenliğine emanet edildiği devir temayülü, Fatma Aliye-Faik Paşa evliliğinde tersine dönmüştür. Fatma Aliye'nin, eşinin yardımıyla ilerleteceğini düşündüğü Fransızcasının daha üstün olduğu anlaşılır. Mithat Efendi, Faik Paşa'nın 'bittabi' karısından Fransızca dersi almayı kabul edemediğini, fakat bu eksiğini bir türlü telafi fırsatı bulamadığını ekler:

> Aliye Hanımefendi Fransızcayı pek serbest söylüyor, okuyor. Her okuduğunu pekâlâ anlıyor. Hatta yazıyor bile! Faik Paşa ise sunuf-ı tedrisiyede peyda edebildiği dereceyi badehu kendi kendisine say u gayretle terfi edememiş. Zevc ve zevce arasında bir tedris ve tederrüse vakıa lüzum var ise de işin tabiatı nazar-ı mütalaaya alınacak olsa müderrislik sıfat-ı âliyesi zevçte kalmak lazım gelir iken bilakis bunlar arasında şu sıfatın zevceye intikal etmesi lüzumu emr-i makûs görülmüş. Faik Paşa bittabi zevcesinden lisan dersi almayı kabul edemeyip maahaza yalnız zevcesiyle konuşmak için değil, kendi terakkiyat-ı ilmiye ve zihniyesine hizmet etmek için dahi (…) ders almaya karar vermiş, ama (…) bu karar dahi mevki-i icraya konulamamış. (BMON, 158-159)

Biyografinin "Genç Zevce" başlıklı bölümünde edebiyat tarihçiliği açısından önemli bazı bilgiler, ilk ağızdan aktarılır. Mithat Efendi bu yıllarda kadınların roman okumaları etrafındaki tartışmaları Fatma Aliye'nin bizzat tecrübe ettiğini ve eşi tarafından roman okumasının yasaklandığını, bir süre sonra bu yasağın kaldırılarak yerine koşulsuz bir desteğin yerleştiğini anlatır. Bu karşı çıkışın sebebi, Faik Paşa'nın askerî alandaki bilgisinin Fatma Aliye'nin edebî ve felsefî bilgi ve zevkiyle 'tevafuk' edememesidir (BMON, 157). Evliliğinin ilk on yılında okumaktan ve öğrenmekten uzaklaşmak zorunda kalan Fatma Aliye, 'hilaf-ı tenbih' olarak zaman zaman okur hatta yazmayı ister. Fransız yazar George Ohnet'nin (1848-1918) 1888'de yayımladığı *Volonte*'yi 1889'da *Meram* başlığıyla çevirdiğine bakılırsa, yazarın bu on yıl içinde yasaklara rağmen Fransız edebiyatını yakından takip ettiği anlaşılır.

"Genç Zevce" başlıklı bu bölümde *Muhadarat*'a yazdığı takdimden de söz eden Mithat Efendi, Fatma Aliye'nin bir yazar olarak tanınma sürecini bir kez daha özetler ve sözü *Meram*'dan sonra *Nisvan-ı İslam*'a getirir. *Nisvan-ı İslam'*da yer alan bazı dinî ve hikemî kısımlar, metnin Ahmet Cevdet Paşa ve Mithat Efendi'nin yardımlarıyla hiç olmazsa tashihleriyle yazılmış olduğu konusunda birtakım söylentilere yol açmıştır. Bu bölümde Fatma Aliye'nin edebiyat yolculuğuna katkılarını özetleyen Mithat Efendi;

> Sade yazmak çığırını açıp tevsie dahi otuz senedir abd-i âciz çalışmış olduğumdan bu şiveyi tercih edenler yalnız Fatma Aliye Hanım'dan da ibaret değildirler. Daha pek çokları o yolda yazmaktadırlar. O şive-i sadenin ragıpları tarafından yazılan her şeyi Ahmet Mithat'a hamletmek doğru olabilirse Fatma Aliye Hanımefendi hakkında verilen hüküm dahi doğru olabilir." (BMON, 173)

sözleriyle kendisine edebiyat kamusunda başka bir etki alanı seçer. Bu, Fatma Aliye'nin de vurguladığı gibi, Türkçenin sade kullanımıdır.

Kendine ait bir oda, hoca ve yazı masası…

Virginia Woolf'un *Bir Muharrire-i Osmaniye'nin Neş'eti*'nden otuz beş yıl sonra 1929'da yayımlanan *Kendine Ait Bir Oda*'sında, kadın yazarlara yönelik bir hayat tasarımı vardır. Tarih

ISSN 1300-7491 e-ISSN 2791-6057 https://www.folkloredebiyat.org

boyunca kadınların yazarlık bağlamında entelektüel kimliklerini değerlendiren Woolf; "(…) her birimizin yılda beş yüz poundu ve kendi odası olursa; düşündüğümüzü tam olarak yazma yürekliliği ve özgürlüğü alışkanlığına sahip olursak; biraz olsun ortak oturma odasından uzaklaşıp (…) gerçeği göğüsleyebilirsek (…) o zaman beklediğimiz olanak doğacak." (1992: 128) diyerek, kadınların yazarlık için sahip olmaları gereken imkânlardan söz eder. Kadınların kendilerini tanımlayabilmeleri ve rahatça yazabilmeleri için ekonomik bağımsızlığa, seçimlerini ve planlarını bizzat yapabildikleri, toplumsal cinsiyet dayatmalarından arınmış, bütün boyutlarıyla kendilerine ait hayata ihtiyaçları vardır. Woolf'un 'oda' metaforu üzerinden tanımladığı bu hayat tasarımı çok daha önce, *Felsefe-i Zenan'*da (1870) Mithat Efendi tarafından kurgulanmış hatta sorgulanmıştır. Mithat Efendi *Felsefe-i Zenan*'da kendini geliştirmeye/okumaya/öğrenmeye adamış Osmanlı kadınlarının bilgiyi toplumsal faydaya dönüştürebilmeleri konusunda yol açıcı teklifler geliştiremez. Fakat ekonomik özgürlüğün yanında 'kadının kendine ait zaman ve mekân' vurgusuyla aslında toplumsal cinsiyet rollerinin ve toplumsal cinsiyetin belirlediği kadınlık konumlarının ne kadar kısıtlayıcı olduğunu, nihayet Osmanlı toplumunun bu anlamdaki bir dönüşüme ne kadar hazır olmadığını anlamış görünür.

Fatma Aliye, biyografinin kendi kaleminden çıkan bölümlerinde çocukluğundan itibaren kendine ait bir odası, masası, kitap dolabı (BMON, 76), hatta kendi ihtiyaçları için kullanabileceği parası (BMON, 119) ve hocalarının (BMON, 118) olduğundan söz eder. Özellikle artık selamlığa giremediği ve zamanını haremde geçirmeye başladığında bu ayrıcalıklı konum ona çok şey kazandırır. Anne ve baba çocuklarının -en azından kızlarının- yetişmesiyle yakından ilgilenemezler. Ancak 19. yüzyılın kalabalık, seçkinlerin sıkça buluştuğu bir mekân olduğu anlaşılan Cevdet Paşa Konağı'na girip çıkan entelektüel insanların getirdikleri ufuk, onlara geniş imkânlar sunar. Fatma Aliye'nin çocukluğundan itibaren bir aristokrat ailenin üyesi olmanın sunduğu imkânlar yanında, kendine ait odada hocalarıyla çalışabilmesi, uzun okumalar ve belki yazmalar için kendine ait zamana ve mekâna sahip olması gerçekten önemlidir ve onun özneliğini kazanmasının önünü açar. Mektuplarda daha fazla kendisi olabilen Fatma Aliye, entelektüel çalışmasının önünde engel oluşturan 'umur-ı beytiye'den az da olsa şikâyet eder (FFK, 157). Fakat biyografide entelektüel bir kadının yol haritası dışına taşabilecek, evlilik ve ev hayatı, çocukların yetişmesi hatta bedensel veya ruhsal sorunlarla ilgi bahisler yer almaz. "(…) uyanık bulunduğum zamanlar asla haremde bulunmak istemezdim" (BMON, 30-31) diyen yazar, kadınlar, harem ve hareme özgü deneyimlerden söz etmez. Harem onu, sadece yaşlı kadın anlatılarıyla ilgilendirir: "Haremde bulunduğum zamanlar, validenin odasından başka yerde bulunmazdım. Çünkü ihtiyar kadınların sözlerini ve eski zamanlara dair hikâyatı pek severdim" (BMON, 67) cümleleriyle, okuyucusu için romancılığını müjdeleyen bir ipucu bırakır.

Bilindiği üzere Fatma Aliye'nin romancılığı, Türk edebiyatında kadın dünyasının kadının gözüyle anlatımında önemli bir ivmedir. Zafer Hanım'ın tamamen haremde geçen bir kadın anlatısı olarak yazılan *Aşk-ı Vatan*'ından sonra Fatma Aliye'de bu içerik kadın hayatını düzenleyen tekliflerle birleşir. Dönem okuyucusu onun eseriyle, bir kadın tarafından yazılmış kadın dünyasından başka bu dünyanın bir kadın tarafından tespit edilmiş sorunları ve çözüm önerileriyle karşılaşır. Şüphesiz bunlar, selamlıkta erkek sohbetleriyle toplumsal ko-

ISSN 1300-7491 e-ISSN 2791-6057 https://www.folkloredebiyat.org

nular ve modernleşme konusunda zihni açılan kadının, haremde kadın ve aileye daha uyanık bir zihinle yaklaşabilmesinin sonuçlarıdır. Romanlarında kadın sorunlarına çözüm önerileri geliştirmek konusunda duyarlı olan ve dönemi için ileri sayılabilecek çözüm önerileri getirebilen Fatma Aliye, kurmacalar dışındaki kalem faaliyetinde kadınların özellikle Müslüman kadınların tarihteki yerlerini anlatma konusunda büyük bir çaba sarf eder. *Nisvan-ı İslam* ve *Namdaran-ı Zenan-ı İslamiyan*, onun bu tarafını gösterirler.

Carolyn Heilbru, *Kadının Özyaşamını Yazarken*'de hayat hikâyelerini yazmakta olan kadınların kendilerini kadınca tutumların bağından koparmakta zorluk çektiklerini ve özgüven eksikliğini ortaya koyacak söylemleri tekrarladıklarını dile getirirken, kadın biyografileri üzerine çalışan Patricia Spaks'ın bir tespitine dikkat çeker:

> (…) her bir yazarın kendi adına çok önemli, zaman zaman gözkamaştırıcı başarıları bulunsa da, öyküde[8] başarı teması hemen hemen hiç kendini göstermez… Benliği öne çıkarıcı, benliği sergileyici bir türde yazıyor olmalarına karşın bu kadınlar kendi önemlerini doğrudan vurgulamakta şaşırtıcı ölçüde başarısız kalırlar. … Bu özyaşamöykülerinin hepsinde 'bir kendinden emin olamama retoriği sergilenir. (akt. Heilbrun 1992: 16)

Bir Muharrire-i Osmaniye'nin Neş'eti'nde böylesi bir tutumdan söz edilemez. Ancak bu stratejik bir seçimdir ve metnin okuyucu üzerinde oluşturulmak istediği 'yeni kadınlık modeli' açısından önemli ve anlamlıdır. Fatma Aliye'nin hayatı, modern Osmanlı kadınlığının göstergesi ve rol modeli olmak üzere yazılmıştır. Bu bağlamda imkânlar ve sınırlılıklar kadar, bir kadın ve kadın yazar tasarımının ipuçlarını taşır. Gelenekle modernin 'acımazsızca' birbirlerini kontrol ettikleri bu tasarımda 'eril' düzenleme varlığını baskın şekilde hissettirir. Bu tutum bazı farklılıklarla yazarın kurmacalarında da devam eder. Fatma Aliye kadınlarını, güçlü, kararlı ve aktif kadınlar olarak tasarlar. Romanlarda bazı çelişki ve çekincelerine rağmen bu kadınların gelenekle modern arasında bir uzlaşı alanı oluşturmaya çalıştıkları fark edilir. Fakat Spaks'ın sözünü ettiği güvensizlik duygusu, yazarın Mithat Efendi'yle mektuplaşmalarında hissedilir. Kalem faaliyetine ait denetimin Mithat Efendi'de olduğu, yazarın kendisi olmakla denetleyici aklın tavsiyelerini yerine getirmek arasında sıkıştığı sezilir.

Sonuç: İmkânlar, sınırlar ve *Bir Muharrire-i Osmaniye'nin Neş'eti*

Biyografiler, bireyin doğumundan ölümüne -birey yaşıyorsa biyografinin yazıldığı zamana- kadar olan hayat hikâyesinin bilgi, belge, şahitlik ve görüşmelere dayanarak anlatıldığı metinlerdir. Biyografilerde esas olan, bu hayat hikâyesinin biyografi öznesi dışındaki birileri tarafından yazılmasıdır. Birey kendisini otobiyografide anlatır. *Bir Muharrire-i Osmaniye'nin Neş'eti*'nde biyografi ve otobiyografi bir aradadır. Ahmet Mithat Efendi, başlıkta haber verdiği gibi, manevi kızı ilan ettiği Fatma Aliye Hanım'ın biyografisini, bir kadın yazarın yetişme şartlarını örneklemek üzere yazmayı amaçlar. Fatma Aliye Hanım'a yazdığı mektuplardan anlaşıldığı kadarıyla planı, onun kaleme aldığı hatıraların etrafına kendi yazdıklarını yerleştirerek yeni bir metin kurmaktır. Biyografi öznesinin metindeki varlığına izin veren bu anlatı stratejisi, *Bir Muharrire-i Osmaniye'nin Neş'eti*'ni iki yazarın kaleminden

ISSN 1300-7491 e-ISSN 2791-6057 https://www.folkloredebiyat.org

çıkan, biyografiyle otobiyografinin birleştikleri bir 'melez metin' hâline getirir. Metinde yazarların kendi anlatımlarıyla yer alması bu melez yapıyı belirginleştirir. Fakat biyografinin ihtiyaç duyduğu gerçeklik boyutunu da güçlendirir.

Bir Muharrire-i Osmaniye'nin Neş'eti'nde Fatma Aliye ve Ahmet Mithat'ın yazdığı parçalar kendi bütünlükleri içinde ve yan yanadırlar. Bu bağlamda Fatma Aliye'nin yazdıkları, kendiyle hesaplaşma içine girmediğini, daha çok 'geriye dönük bir kendini keşif deneyimi' gerçekleştirdiğini gösterir. Kadın yazarlık etrafında biriktirilen bu deneyim sırasında yazar, otuz yıl geriye, üç yaşına kadar gider ve güçlü öğrenme arzusu taşıyan bir kadın portresini çocukluğundan başlayarak kurar. Bu portre özelde Osmanlı edebiyat kamusu için yeni olan kadın yazarlık konumunu, fakat genelde Osmanlı modernleşmesine ait kadın modelini tanımlaması bakımından önemlidir.

'Kültürel babalık' konumuyla özdeşleşen Mithat Efendi, *Bir Muharrire-i Osmaniye'nin Neş'eti*'yle bu modernleşmeyi, kadın yazarlık üzerinden yönlendirir. Başlıkta Osmanlı kadın yazarı olarak tanımlanan Fatma Aliye, böylelikle Osmanlı modernleşmesinin de kadın temsili olur. Bu sebeple kendi biyografisinin öznesi olmaktan çıkarak araçsallaşır. Fatma Aliye, bu biyografide dönem kadınlarına model olmak üzere 'seçilmiş' hatta 'yetiştirilmiş' kadın tarafıyla anlatılır. Mithat Efendi, Fatma Aliye temsilindeki Osmanlı kadınını daima izler, yönlendirir, hata yapmasına izin vermez, onlar için bir hayat tasarımı sunar. Başka bir söyleyişle sözün kendisine ait olduğu bölümlerde metni yazma gerekçesini bir yana bırakarak kendi adına konuşmayı sürdürürken 'nasıl bir kadın modernleşmesi?' sorusunun cevaplarını verir. Bütün bunlar Fatma Aliye Hanım'ı bir kadın yazar olmanın, *Bir Muharrire-i Osmaniye'nin Neş'eti*'ni de Türk edebiyatında yazılmış ilk kadın biyografisi olmanın ötesine götürür, çok farklı anlam alanlarının izdüşümlerini bulmak amacıyla okunmasının önünü açar.

Eğitimin bütün modernleşme hareketi gibi kadın modernleşmesinin de merkezinde yer alması gerektiğine inanan Mithat Efendi, *Bir Muharrire-i Osmaniye'nin Neş'eti*'nde bütünüyle eğitime adanmış bir kadın hayatı anlatır. Bu eğitimin baba-hoca-koca üçlüsünün yardımı, izni özellikle de yönlendirmesi ve denetiminde sürmesi konusunda ısrarcıdır. Biyolojik ve kültürel babaların denetimindeki bir modernleşmeyi öneren 'babasının kızı olmak' modeli, kadına sınırlı bir varlık alanı tanır ve kendi olmasına izin vermez. Bu bir yanıyla, eril zihniyetle gerçekleştirilen modernleşmenin yarattığı, erkeğe göre bir kadınlık modelinin yaratımıdır. Diğer yanıyla yitirilmiş eril otoritenin kadın üzerinden yeniden kazanılması çabasının görünümleridir. Hayat hikâyesi, yolunu biyolojik ve kültürel babalarının rehberliğinde yürüyen Fatma Aliye'nin tam bir 'babasının kızı' olduğunu ortaya koyarken, 'model' oluşunun gerekçelerini de açıklar.

Biyografiyi, tarihle ve tarihle ilgili türlerle birleştiren Tekeli, türün, gerçeğe dayanması, bir anlatı biçiminde kurgulanması ve biyografi öznesinin diğer insanlardan farklı ve hayatı yazılmaya değer olması gibi üç önemli özelliğinden söz eder (2010: 183-184). Bu özellikleri bütünüyle sağlayan *Bir Muharrire-i Osmaniye'nin Neş'eti*, klasik biyografidir. Fatma Aliye Hanım'ı entelektüel kimliğiyle tanımlayan Mithat Efendi, onu modernleşmenin merkezi hâline getirerek biyografisinin yazılmasına haklılık kazandırır (Ateş 2025: 98). Fatma Aliye,

ISSN 1300-7491 e-ISSN 2791-6057 https://www.folkloredebiyat.org

Osmanlı modernleşmesinin kadın temsili olmak üzere seçilmiş ve donatılmış kadın olarak belirginleşir.

Bir Muharrire-i Osmaniye'nin Neş'eti, kadının kendini yazıyla anlatma hakkını deneyimlemesi bakımından önemlidir ve bu, 19. yüzyıl Türk edebiyatında kadın varlığı ve kadın yazarlık konumu açısından altı çizilmesi gereken bir başlangıçtır. Ancak bu, kadını kendi olmanın dışına çıkardığı ve temsil ettiği değerlerle bütünleştirdiği için de eril sınırları olan bir deneyimdir. Modernleşmenin eril toplumsal yapının kurallarıyla uyumlu, entelektüel kadın kimliğine ihtiyacı vardır. Fatma Aliye Hanım, bu kadın olur. Sonuçları yeni yeni görülen Osmanlı modernleşmesinde kadının konumunu işaretleyen bu durum, biyografinin iki yazarlı oluşuyla birleşir. Kadın kendini anlatmak üzere yola çıkarsa da eril zihniyetin kontrolünde, onun istekleri ve yönlendirmeleri doğrultusunda bir yazma sürecinin parçası olur. Bu bağlamda Fatma Aliye Hanım'ın kendini Mithat Efendi'nin istekleri doğrultusunda eğitim odaklı bir çerçevede anlatması, modernleşme hareketi ve kadın yazarlık konumu için ihtiyaç duyulan entelektüel kimliğinin tanımlanması amacına yöneliktir.

Fatma Aliye Hanım'ın hayatının, otuz yıllık bir döneminin zaman sıralı olarak anlatıldığı metnin iki yazarlı anlatı stratejisi, *Bir Muharrire-i Osmaniye'nin Neş'eti*'nin yapısını ilgi çekici kılar. Mithat Efendi, kendi metni içine yerleştirdiği Fatma Aliye metinleriyle veya Fatma Aliye metinleri etrafına yerleştirdiği kendi metinleriyle bu kadın yazarın kendi himayesinde olduğunu anlatır. Fakat yazarlık yolunun henüz başındaki kadın yazara da özgüven alanının sınırlarını hatırlatır.

Erkeklerin kültürle ve kamusal alanla özdeşleştirilmesine karşılık, doğayla ve duyguyla ilişkilendirilen kadınlar, özel alanla birleştirilirler. Ürettikleri edebiyat da yüksek kültürün değerlerini taşımadığı ve salt bir sevkitabii sonucu olarak görüldüğünden kayıt dışı bırakılmıştır. Bu yüzden edebiyat tarihlerinde kadın sanatçıların oldukça sınırlı bir yeri olmuş, ancak özel alanda tutuluşlarına benzer şekilde, 'kadın şairler/kadın yazarlar' başlıkları altına yerleştirilmişlerdir. Bu kayıt dışılık kadınlara ait bilgi ve belge niteliğini taşıyan günlük, hatırat, mektup hatta fotoğraf gibi özel arşiv malzemeleri için de geçerlidir. Kadınlara ait arşiv belgeleri gibi edebî üretim de özel alan bilgilerinin geniş bir kamuoyuyla paylaşılması, başka bir söyleyişle 'ev/aile hayatı'nın başkalarına açılması anlamını yüklendiğinden çoğunlukla saklanmamış, bazen tamamı bazen bir kısmı bizzat sahipleri tarafından yok edilmiştir. Tarihte kadının yerini belirleyen belge ve bilgi eksikliği, kadın belleği oluşumunun önünde ciddi bir engel olarak durmaktadır. Oysa kadın merkezli modernleşmenin anlaşılması, kadın belleğiyle mümkündür. *Fatma Aliye Hanım yahut Bir Muharrire-i Osmaniye'nin Neş'eti* bu anlamıyla da değerlendirilmesi gereken bir metindir.

Kadınlara ait belgelerin değer kazanması ve kamuoyuyla paylaşılması, 1960 sonrasında kadınların tarihteki yerini ortaya koymayı hedefleyen ikinci dalga feminizmle başlar. Türkiye'de, kadın belleğini oluşturma çabaları ancak 20. yüzyıl sonlarında karşılık bulur. Bir yandan kadınlara ait arşiv belgelerinin ortaya çıkarılması, diğer yandan kadınların edebî üretimlerine yönelik farkındalığın oluşturulması, kadınların sosyal hayatın diğer alanları gibi edebiyat tarihlerinde de yer almasını sağlar. Bu durumda 19. yüzyıl sonlarında Fatma Aliye Hanım'a ait bir biyog-

ISSN 1300-7491 e-ISSN 2791-6057 https://www.folkloredebiyat.org

rafik metnin üstelik yayımlanmak amacıyla yazılması, geniş bir anlam alanına sahiptir. Bütün bunlara bakarak *Fatma Aliye Hanım yahut Bir Muharrire-i Osmaniye'nin Neş'eti*'nin erkek egemen modernleşme hareketinde, tarih ve edebiyat tarihi geleneğinde, edebiyat ve matbuat dünyasında kadın odaklı bir açılımın öncülüğünü yaptığını söylemek gerekir.

Notlar

1. Bu çalışmada sıkça Ahmet Mithat Efendi'nin Fatma Aliye Hanım'a yazdığı ve Samime İnceoğlu ile Zeynep Süslü Berktaş'ın yayımladıkları *Fazıl ve Feylesof Kızım* (İstanbul: Klasik Yay., 2011) adlı çalışmaya başvurulmuştur. Makale boyunca bu çalışmadan yapılacak alıntılarda FFK. kısaltması kullanılmıştır.
2. Ahmet Mithat, "Fatma Aliye Hanım Yahut Bir Muharrire-i Osmaniye'nin Neş'eti", *Tercüman-ı Hakikat*, S. 5205, 28 T. evvel 1895- S. 5208, 1 T. Sani 1895.
3. Ahmet Mithat (1311/1896): *Fatma Aliye Hanım yahut Bir Muharrire-i Osmaniye'nin Neş'eti*, İstanbul: Kırkanbar Matb. Çalışma boyunca alıntılar BMON kısaltmasıyla eserin bu baskısından yapılmıştır.
4. Ahmet Mithat Efendi'nin Şair Fıtnat Hanım ve Fatma Aliye Hanım'la mektuplaşmaları kadın yazarlık konumunu anlamlandırmak açısından oldukça zengin malzemeye sahiptir. Şair Fıtnat Hanım'la yazışmalarda kadınların roman yazarlığı, Zafer Hanım ve *Aşk-ı Vatan*'la ilgili görüşleri Türk edebiyatı tarihi açısından önemlidir. Fatma Aliye Hanım'la mektuplaşmaları ise Mithat Efendi'nin Fatma Aliye'den başka Şair Nigâr ve Makbule Leman'ın sanatçı kimliklerini, onları yönlendirişini, eserleri konusundaki görüşlerini ve dönem edebiyatındaki yerlerini aydınlatması açısından dikkat çekicidir. Türk edebiyatında kadın yazarlığın başlangıcı açısından Mithat Efendi'nin gazetesinde kadın yazarların yazılarına yer vermesi ve onlar hakkında yazılar kaleme alması üzerinde durulması gerekir (Argunşah 2022b: 239).
5. Pygmalion, Antik Yunan mitolojisinde bir efsanenin kahramanıdır. Bir heykeltraş olan Pygmalion, Afrodit'e benzer bir kadın heykeli yapmayı ister. Birçok heykel yaptıktan sonra eşsiz güzellikte bir Afrodit heykeli yapmayı başarır ve fakat yaptığı heykele âşık olur.
6. Daniel Chandler "Tür Kuramına Giriş" başlıklı makalesinde, türler arasında kesin ayrımlar yapmanın zorluklarından söz eder. Türleri sezgisel olarak tanımanın kolay ancak tanımlamanın zor olduğunu belirten Chandler'e göre bazı metinler bir türün tipik özelliklerini taşırken bazı metinler için bunu söylemek imkânsızdır. Dolayısıyla türler arasında bir 'akışkanlık' olduğunu ve çok sayıda 'melez' türün bulunduğunu söyleyen yazar, yorumlayıcı bir çerçeveden bakarak kuramsal ayrımlar yapmak yerine okurların türleri nasıl tanıdıkları üzerinde odaklaşmanın daha doğru olduğunu belirtir (Chandler 2018: 18-25).
7. Ahmet Mithat Efendi, daha önce Şair Fıtnat Hanım'a yaptığı gibi Fatma Aliye Hanım'ın da edebî üretimlerini denetler, eleştirir, hatta bazen yeniden yazacak biçimde planlar verir. Her iki kadın yazarla mektuplaşmaları bunları ortaya koyar. Bu konuda "Fatma Aliye'nin Udî Romanının Yayımı ve Yazımı Üzerine Bazı Notlar" (H. Eraydın Argunşah 2024: 369-397) başlıklı çalışmaya bakılabilir.
8. İki yazarın mektuplaşmalarında bu durumu örnekleyecek bir olayın yaşandığı anlaşılır. Fatma Aliye'nin kendisine hediye etmek üzere bir yastık ve seccade işlediğini öğrenen Mithat Efendi, bunu çok tuhaf karşılar hatta entelektüel bir kadına da yakıştıramaz. Nihayet Fatma Aliye'de kabına sığmayan yaratıcı kabiliyetin bir sonucu olarak açıklayarak kendini rahatlatır (2011: 101, 103). Fakat kadın yazara meşguliyetleri konusunda örtük bir mesaj vermiş olur.
9. Spacks burada biyografiden / özyaşamöyküsünden söz ediyor.

ISSN 1300-7491 e-ISSN 2791-6057 https://www.folkloredebiyat.org

Araştırma ve yayın etiği beyanı: Bu makale, orijinal veriler temelinde hazırlanmış özgün bir araştırma makalesidir. Daha önce hiçbir yerde yayımlanmamış olup başka bir yere yayımlanmak üzere gönderilmemiştir. Yazar, araştırma sürecinde etik ilkelere ve kurallara uymuştur.

Yazarların katkı düzeyleri: Birinci yazar %100.

Etik komite onayı: Bu çalışma için etik kurul onayı gerekmemektedir.

Finansal destek: Bu araştırma için herhangi bir finansal destek alınmamıştır.

Çıkar çatışması: Bu çalışma ile ilgili herhangi bir çıkar çatışması bulunmamaktadır.

Research and publication ethics statement: Research it has not been previously published or submitted to any other outlet for publication. The author followed ethical principles and rules during the research process.

Contribution rates of authors to the article: First author %100.

Ethics committee approval: Ethics committee approval is not required for the study.

Support statement (optional): No financial support was received for the study.

Conflict of interest: There is no conflict of interest between the authors of this article.

Kaynakça

Ahmet Mithat. (1311/1896). *Fatma Aliye Hanım Yahut Bir Muharrire-i Osmaniye'nin Neş'eti*. Kırkanbar.

Ahmet Mithat Efendi (2011). *Fazıl ve feylesof kızım Fatma Aliye'ye mektuplar*. Samime İnceoğlu – Z. S., Berktaş (Haz.) Klasik.

Argunşah, H (2022a). Kadınların edebiyat tarihindeki yersizliklerine Zafer Hanım ve Aşk-ı Vatan üzerinden bakmak, *Prof. Dr. Nâzım H. Polat'a Armağan*ı. Türk Edebiyatı Vakfı, 451-472.

Argunşah, H (2022b). Kadın yazarın Türkçedeki yolculuğu, *Türkiye'de kadın*. E. Özdaşlı (Ed.) TASAV. 223-251.

Argunşah, H. E. (2024). Fatma Aliye'nin Udî romanının yayımı ve yazımı üzerine bazı notlar. *Sadettin Bayrak Armağanı*. Kesit, 369-397.

Aşa, H. E. (1993). *Fatma Aliye Hanım hayatı-eserleri-fikirler* [Yayımlanmamış doktora tezi] İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Ateş, Ö. F. (2025). Bir yaşamı yazmanın yollarını aramak. *Hece/Biyografi Özel Sayısı*, 342-343-344, 90-107.

Berktay, F. (2006). *Tarihin cinsiyeti*. Metis.

Chandler, D.(2018). Tür Kuramına giriş, *Tür Kuramı* (J. Özata Dirlikyapan, Çev.) Doğu Batı.

Davidoff, L. (2002). *Feminist tarih yazımında sınıf ve cinsiyet* (Z. Ateşer, S. Somuncuoğlu, Çev.) İletişim.

Fatma Aliye (1309/1894). *Muhadarat*. Matbaa-i Ebuzziya.

Gökalp Alpaslan, G. (2016). *Özyaşam öyküsünde yazarın yeniden doğuşu.* Ürün.

Gökalp Alpaslan, G. (2025). Özyaşamöyküsü: Kuram, sınırlar, geçişlilikler, tarihçe. *Hece/Biyografi Özel Sayısı*, 342-343-344. 21-79.

Gökpınar, B. (2013). Bir yaratma biçimi olarak biyografi: Bulgu'dan kurgu'ya, mektupları ışığında Ayşe Leman Karaosmanoğlu. *Otur Baştan Yaz Beni*. Küre, 9-89.

Halaçoğlu, Y., İnan, M.A. (1993). Ahmet Cevdet Paşa. *İslâm Ansiklopedisi,* TDV. 7, 443-450.

Heilbrun, C. (1992). *Kadının özyaşamını yazarken* (Y. Salman-G. Aygen, Çev.) YKY.

Kırmızı, A.(2013). Oto/biyografik vebal: Tutarlılık ve kronoloji sorunları. *Otur Baştan Yaz Beni*. Küre, 11-27.

Kızıltan, M.- Gençtürk, T. (Haz.) (1993). *Atatürk Kitaplığı Fatma Aliye Hanım Evrakı Kataloğu 1*, İBB.

Lässing, S. (2013). Modern tarihte biyografi-biyografide modern tarihyazımı. *Otur Baştan Yaz Beni* (C. Özkılıç Çev.) Küre, 29-58.

Öcal, Oğuz (2024). *Muhadarat romanında özgürlüğüyle kararsızlığın tezahürü: Kendinden vazgeçme durumu, cumhuriyet'in 100. yılında yeni Türk edebiyatı incelemeleri.* D. Çetindaş, D. Oylubaş Kat-far, B. Sayak (Ed.) Kapadokya Üniv., 123-136.

Tekeli, İ. (2010). Bireyin yaşamı nasıl tarih oluyor? *Birlikte Yazılan ve Öğrenilen Tarihe Doğru*, Tarih Vakfı,183-202.

Bu eser Creative Commons Atıf 4.0 Uluslararası Lisansı ile lisanslanmıştır.
(This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License).

folklor/edebiyat - folklore&literature, 2025; 31(4)-124. Sayı/Issue - Güz/Fall
Prof. Dr. Emel Kefeli Armağanı
DOI: 10.22559/folklor.4912

Araştırma makalesi/Research article

Oğuz Atay'ın Romanlarında Bireysel Yabancılaşma/ Ötekilik Durumu

The State of Individual Alienation / Otherness in Oğuz Atay's Novels

Veysel Şahin*

Öz

Yabancılaşma, toplumun içinde yaşayan bireyin kendi ve kendi dışındaki diğer varlıklarla uyuşamaması sonucu ortaya çıkan çatışmalar düzlemidir. Bu çatışmalar düzlemi her çözülmeye teşebbüste biraz daha karmaşık hale gelir. Toplumun çekirdeğini temsil eden birey, içinde bulunduğu durumdan kaçarak kendine, kendi benliğine ve topluma savaş açar. Toplumun en küçük yapı taşı olan 'özne ben'in kendine, kendilik değerlerine yabancı olması, onu kendi içtenlik değerlerine, bilinç katmanlarına düş(ün)sel ve eylemsel olarak karşıt güç veya öteki haline getirir. Bireysel ötekilik, yabanlık, yabancılaşma; özne ben'in diğer özne birey veya nesnelerle ilişkisi ya da ilişki yoksunluğu sonucu ortaya çıkar. Türk romanının çağdaşlaşması sürecinde önemli bir kimlik olan Oğuz Atay, kurmaca anlatılarında yabancılaşma, ötekileşme, yalnızlık ve bunaltı gibi varoluşsal sorgulamaların yanında bireyin kendi benliği ve toplum içinde yaşadığı çatışma hallerini de s/imgesel olarak dille ortaya koyar.

Geliş tarihi (Received): 23-05-2025 Kabul tarihi (Accepted): 02-10-2025

* Prof. Dr., Fırat Üniversitesi İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü. Elazığ-Türkiye/ Fırat University Faculty of Humanities and Social Sciences Department of Turkish Language and Literature. vsahin@firat.edu.tr. ORCID ID: 0000-0003-3265-0481

Oğuz Atay, bireyin iç dünyasını, benlik alanlarını, ben bilincini durmaksızın kanatan, tahrip eden ve eşeleyen bir yazardır. Nitekim yazarın romanlarında anlatı öznelerinin kendi düş(ün)sel evren ve değerlerine yabancılaşma ve öteki/lik düş(ün)sel ve eylemsel olmak üzere iki şekilde ortaya çıkar. Oğuz Atay'ın romanlarında yer alan merkezi anlatı kimliklerin düş(ün)sel ve eylemsel değerler dünyasında yaşadıkları yabancılaşma ve öteki durumu; değişim, dönüşüm, çatışma, bunaltı, başkaldırı, kaçış, yalnızlık, kişilik bölünmesi ve benlik kurma gibi birbirini açımlayan diyalektik süreçleri beraberinde getirir. Atay'ın romanlarında özne bireyin, düş(ün)sel olarak ötekileşip yabancılaşması öznenin kendi benlik alanlarında bunaltı, kaçış, korku, üzüntü ve keder gibi edimleri duyumsamasından kaynaklanır. Bu olumsuzluklar, özne bireyin kendi öz beni ile çatışıp onu tahrip ederek tanıyamamasına yol açtığı gibi özne bireyin kendi ve değerlerine başkaldırmasına neden olur.
Anahtar sözcükler: *Oğuz Atay, yabancılaşma, ötekileşme*, ö*zne ben, benlik,çatışma*

Abstract

Alienation is the plane of conflicts that emerges as a result of the individual, who lives within society, being unable to harmonize with themselves and with other entities outside of themselves. Each attempt to resolve these conflicts makes them increasingly complex. The individual, who represents the core of society, escapes from their current situation and declares war on themselves, their own self, and society. The fact that the 'subject I', which is the smallest building block of society, becomes alienated from itself and its self-values transforms it into an opposing force or the 'other' in relation to its inner values and layers of consciousness, both in thought and in action. This state of individual otherness, estrangement, and alienation arises as a result of the subject I's relationship—or lack thereof—with other subject-individuals or objects.Oğuz Atay, a significant figure in the modernization process of the Turkish novel, expresses the existential inquiries of alienation, otherness, loneliness, and angst, as well as the states of conflict experienced by the individual within themselves and society, through symbolic language in his fictional narratives. Oğuz Atay is a writer who persistently probes, wounds, and disrupts the inner world, the realms of self, and the consciousness of the individual. In fact, in Atay's novels, the alienation and otherness of the narrative subjects from their own imagined (thought-based) universe and values emerge in two forms: conceptual (imaginary/thought-based) and practical (action-based).In Atay's novels, the alienation and otherness experienced by the central narrative identities in their imagined and practical value worlds bring about dialectical processes such as change, transformation, conflict, angst, rebellion, escape, loneliness, personality fragmentation, and the construction of self, all of which unfold through one another. The conceptual alienation and othering of the subject-individual in Atay's novels stem from the individual's experience of emotional states such as angst, escape, fear, sorrow, and grief within their own realms of self. These negative conditions lead the subject-individual to conflict with and destroy their true self to the extent that they can no longer recognize it, and they eventually rebel against both themselves and their values.
Keywords: *Oğuz Atay, alienation, otherness, subject I, selfhood, conflict.*

Extended summary

Individual estrangement, alienation, and otherness emerge as a result of the subject-individual's encounters, relationships, or lack thereof with other beings or objects. In these encounters, the subject-individual fails to achieve harmony, and the states of alienation and otherness cause conflict and destruction at the threshold of the subject's conceptual (thought-based) and practical (action-based) values. Every subject-individual stands at this slippery, destructive threshold at any given moment or faces the decision of whether to cross it. Indeed, in Oğuz Atay's novels, this threshold of conflict is seen to be constantly opening and closing. The deep conceptual and practical conflicts that arise between the subject's inner self and its "other" self gradually erode the subject's domains of identity—its universe of consciousness, subconsciousness, and unconscious values—by inflicting continuous damage.

Oğuz Atay, who holds an important place in the modernization process of the Turkish novel, not only explores existential inquiries such as alienation, otherness, loneliness, and angst, but also symbolically expresses the individual's conflicts with their own self and within society through language. His novels are significant in terms of their multi-perspective approach and the narrative techniques used. In these works, Atay employs a range of complex narrative strategies, including stream of consciousness, inner analysis, interior monologue, dialogue/interior dialogue, intertextuality, and play. Atay is a writer who relentlessly wounds, disrupts, and probes the individual's inner world, the fields of self, and the consciousness of the self. In his novels, alienation and otherness emerge in two distinct ways—conceptual and practical—within the narrative subjects' imagined universe and value systems.

The withdrawal of narrative subjects into their own conceptual and practical value worlds stems from their inability to recognize themselves. For example, in Tutunamayanlar (The Disconnected), the protagonist Turgut Özben retreats into a world of conceptual values in an attempt to affirm his existence. In the novel, the internal self, Selim Işık, serves as a founding and sustaining identity that illuminates Turgut Özben's conceptual and practical world. In Tehlikeli Oyunlar (The Dangerous Games), the protagonist Hikmet Benol fragments himself into different identities and personas ("Benol" and "Tambay") and moves to a shantytown, retreating into his layers of selfhood and personal moments. This act reflects the narrative subject's desire for self-reconstruction.

Similarly, in 'Tehlikeli Oyunlar' (The Dangerous Games), Hikmet Benol plays a 'dangerous game' by escaping to a shantytown in an effort to reconstruct and reconnect with his essential self. This act of escape and refuge represents a reaction against commodified values and is a conscious gesture of defiance. However, Hikmet Benol's perception of the people living in the shantytown as the "other" or as inferior reveals just how unfamiliar he remains with true inner transformation and change. In conclusion, Oğuz Atay's novels demonstrate how alienation, through the transformation of the subject-individual into action, profoundly reshapes and transforms the individual on their journey of identity construction and selfhood.

ISSN 1300-7491 e-ISSN 2791-6057 https://www.folkloredebiyat.org

Giriş

Romanlarıyla Türk edebiyatında iz bırakan Oğuz Atay, 12 Ekim 1934 tarihinde Kastamonu'nun İnebolu ilçesinde dünyaya gelir. Babası Kastamonu Milletvekilli Cemil Atay'dır. İlk ve ortaokul eğitimini Kastamonu'da lise eğitimini ise Ankara Maarif Koleji'nde tamamlar. 1957 yılında İstanbul Teknik Üniversitesi İnşaat Fakültesi'nden mezun olan Oğuz Atay, ardından Denizcilik Bankası İstanbul Şehir Hatları İşletmesi'nde çalışır. 1960 yılında İstanbul Devlet Mühendislik ve Mimarlık Akademisi›nde İnşaat Bölümü'nde öğretim üyesi olan Atay, 1961 yılında Fikrîye Fatma Gürbüz Hanım ile evlenir ve bu evlilikten Özge isimli kız çocuğu dünyaya gelir. 1967 yılında Fatma Gürbüz Hanım ile altı yıl süren evliliğini bitiren Oğuz Atay, Beyoğlu'na taşınır ve orada Meydan Larousse Ansiklopedisi'nde son okuma ve madde yazarlığı yapar. 1974 yılında sanat muhabiri Pakize Kutlu Hanım ile ikinci evliliğini yapan ünlü Atay, 1975 yılında doçent olur. Bu yıllarda 'Topografya' isimli akademik bir kitap kaleme alan yazar, çeşitli dergi ve gazetelerde de makaleler ve söyleşiler yayımlar. 1970 yılında yayımladığı 'Tutunamayanlar' adlı romanıyla edebiyat alanında ön plana çıkan Atay, Türk edebiyatında modern roman anlayışının gelişmesinde büyük rol oynar. Atay'ın edebi kişiliğini başarılı şekilde yansıtan 'Tutunamayanlar', romanı döneminde TRT Roman Ödülü'nü alır. Cumhuriyet dönemi roman ve öykü yazarlığı ön plana çıkan Oğuz Atay beyninde çıkan tümör nedeni ile 3 Aralık 1977 yılında İstanbul'da hayata veda eder.

19. yüzyılın toplumsal ilerleme ve değişmeler getirdiği toplumsal ilerleme ve değişmelerle anlatılan dış dünya artık anlamını yitirmiş, giz olmaktan çıkmıştır. Sanatçılar dış dünyanın taklit anlatımından uzaklaşarak, eserlerde bireyin kendini anlatmasına yönelmişlerdir. Bireyin iç dünyasına yönelen sanatçılar, birey ve onun yaşadığı sosyal ortamların metalarca kuşatılmasının vermiş olduğu sancıyı eserlerde işler. Aynı zamanda, değişen dünya ve yapılan savaşlar toplumu ve bireyi derinden sarsmaktadır. Sarsılan değerler, yazarların romanlarda gerçek yerine, gerçeklerin oyun halinde, gizlenerek çok katmanlı bir şekilde yazılmasına sebep olur. Biz bu tür eserlere postmodern kurgu anlayışının hâkim olduğu eserler diyoruz. Ecevit, postmodern romanları; "...çeşitli tekniklerle anlamı/ gerçeği böler/ çoğaltır/ gizler." (Ecevit, 2004: 48) şeklinde ifade eder. Nitekim gelişen dünya ve yenilikler insanlığın bütün değerlerini alt-üst eder. Gelişen teknolojiyle iletişim olanakları bireyi tek başına bırakır. Tek başına kalan özne birey, moderniteye tepki olarak postmodern bir yaklaşım sergiler.

Postmodernizm, maddeleşen dünyanın insani değerlerin ve geleneksel düzenin nasıl yok oluşa gittiğinin farkına varışıdır. Oğuz Atay da romanlarında özne bireylerin maddeleşen dünya karşısında, kendine ve topluma nasıl yabancılaştığını, modernizmin insanları nasıl kendi kabuğuna çektiğini, maddenin insanı nasıl ezdiğini değişik yöntem ve anlatım teknikler kullanarak okuyucularına aktarır. Oğuz Atay, kendi öz benliğine öteki olan, toplumun değerlerine yabancılaşan özne bireylerin, yabancılaşma serüvenini anlatırken ironik bir yaklaşım sergiler. Yazar anlatılarında; "*huzursuzluğun tuhaf sevimli bir ironik bir kinizmle dengeleyerek huzursuzluğun yoğunlaşmasını…*" (Eskin, 2000: 152) da sağlar.

Oğuz Atay'ın yaratıcılığı ve romanlarında uyguladığı teknikler bakımından geleneksel kalıplardan dışarı çıkar. Berna Moran, Atay'ın 'Tutunamayanlar'ı üzerinden yaptığı ince-

ISSN 1300-7491 e-ISSN 2791-6057 https://www.folkloredebiyat.org

lemelerde yazarın kullandığı teknikler ve roman kurgusunun bir yönüyle modernist, başka bir yönüyle ise postmodernist bir yapı arz ettiğini ifade eder. Moran'a göre Atay, modernist yazarlardan da postmodern yazarlardan da etkilendiği için ortaya böyle bir sentez çıkmıştır (Moran, 2001: 264-269). Bu yönüyle Oğuz Atay postmodern roman yazan ilk yazarlarımızdandır. Moran; "*Oğuz Atay'ın James Joyce gibi modernist bir yazarla Nabokov gibi postmodernist bir yazardan çok etkilendiğini…"* (Moran, 2001: 199) belirtmektedir.

Türk romanının çağdaşlaşması sürecinde önemli bir yeri olan Oğuz Atay'ın 'Tutunamayanlar' eseri, yabancılaşma, ötekileşme, yalnızlık, bunaltı gibi varoluşsal sorgulamaların yanında bireyin kendi benliği ve toplum içinde yaşadığı çatışma hallerini de s/imgesel olarak dille ortaya koyar. Roman çoklu bakış aşısı ve kullanılan anlatım teknikleri açısından Türk edebiyatı için önemlidir (Moran, 2001: 210). Yazar bu eserinde bilinç akışı, iç çözümleme, iç monolog, diyalog/iç diyalog, metilerarasılık, oyun gibi çok katmanlı anlatım teknikleri kullanmıştır (Şahin, 2013: 2315-2316).

Oğuz Atay, 'Tutunamayanlar' adlı eserinde zıt dünya görüşlerini de ele almıştır. Eserde yabancılaşma, ötekileşme, yalnızlık, kaçış ve başkaldırı temel varoluşsal sorgulamalar ironik, katmanlı dil ve kurgulamayla ortaya konur. 'Tutunamayanlar'ın en önemli yanı;

> …biçim özelliği romanın "atektonik" yapısıdır. Nesir, nazım ve tiyatronun çeşitli türlerinde rastlayabileceğimiz "atektonik" tarz açık ya da esnek doku olarak da adlandırılan ve sonuca doğru tutarlı ve sıkı bir konu-olay ilerlemesi yerine konu birimlerine özen gösteren bir yapı… (Aytaç, 1990: 184)

arz etmesidir. Romanda anlatı özne kişisi olarak karşımıza çıkan Selim Işık'ın hayat hikâyesini (Seyppel, 1989) şu şekilde açıklar;

> …ölüm tarihi Üniversiteli Türk aydınının ölümüne denk düşer. Yani Cumhuriyet ikinci kuşağının aydınının yok olduğu tarihtir bu. Bununla romanda yazılan şarkıların yorumlanması sonucunda ortaya çıkan hikâyeler biyografiler, masallar, olaylar çok geniş bir zaman dilimine. (Seyppel, 1989: 20)

1973 yılında 'Tehlikeli Oyunlar' isimli ikinci romanını yayımlayan Oğuz Atay bu romanı ile de edebiyat çevrelerinde büyük etki yaratır. 1975 yılında yayımladığı 'Bir Bilim Adamının Romanı' adlı eserinde ise hocası Prof. Mustafa İnan'ın hayatını konu alan yazar, eserlerinde genellikle toplumla çatışma halinde olan öznenin; benlik bölünmesi, benlik inşası, öteki olma ve yabancılaşmasını irdeler. Yazarın 'Korkuyu Beklerken' (2004) adlı eseri de önemli çalışmaları arasındadır.

Oğuz Atay'ın eserlerinde, değişen dünya ve algılarının acımasız bir şekilde özneyi köksüzce ötekinin yabancılaşmış değerlerine dönüştürmesine karşı değerli bir tavır alış vardır. Kaya bu durumu;

> Oğuz Atay insan ve topluma bakışı ile varoluşçu yazarlarla aynı çizgidedir. Varoluşçu yazarlar çağımız insanının yalnızlığını, umutsuzluğunu güvensizliğini belirtmekle kalmazlar kişinin kendini tanımasını, baskıdan kurtulmasını da ister. (Kaya, 2001: 79)

diyerek açıklar. Nitekim 'Tutunamayanlar' adlı romanın etkin özne kimlikleri; Turgut Özben ve Selim Işık, 'Tehlikeli Oyunlar'ın kurucu kimliği Hikmet Benol, bu psikolojiye sa-

ISSN 1300-7491 e-ISSN 2791-6057 https://www.folkloredebiyat.org

hip karakterlerdir. Oğuz Atay'ın, romanlarında her etkin özne kimlik, iç ve dış dünyası arasındaki çatışmalar sonucunda kendi benlik alanlarına ve toplumsal yaşam değerlerine yabancılaşarak benlik kurma ve bulma savaşına girer. 'Tutunamayanlar' romanında yer alan;

> İşte, ancak o zaman kendime geldim ve bende bir gariplik olduğunu sezmeye başladım. Bu duygu muhakkak, bir açlık olamazdı, çünkü maddeler dünyasının elemanlarıyla tatmin olunmuyordu. (Atay, Tutunamayanlar, 2004: 70)

ifadeleri yaşanan bu savaş, çatışma ve arayışın değerlerini açımlar. Oğuz Atay'ın romanlarındaki anlatı kişileri kendi özne varlık alanlarına yabancılaşarak içinde yaşadıkları dünya ile hesaplaşma içine girer. Bu hesaplaşma sürecinde dünyanın içtenlik değerlerinin silinip metalaşmasının dayanılmaz sancısını derinden duyumsayan Oğuz Atay da çatışmalarla dolu bu evreni anlatı kişilerinin üzerinden aktarır. Kaya; "*Oğuz Atay'ın iç hesaplaşmayı Tutunamayanlar ve Tehlikeli Oyunlar'da yansıttığını, Bir Bilim Adamının Romanı ile de ideal aydın…"* (Kaya, 2001: 79) kimliği üzerinden biçimlendirdiğini vurgular. Oğuz Atay, Mehmet Seyda ile yaptığı bir söyleşisinde Selim Işık'ın kendi arkadaşı olduğunu şu cümleleriyle ifade eder;

> Terli elleriyle ve yüksek ateşiyle bu Selim Işık aslında kimdir."…"-Kitapta anlatılan ayrıntıların tümü doğru olmasa da Selim Işık gerçekten intihar etmiş biri… benim iyi arkadaşlarımdan biriydi. Ölümü bana çok dokundu. (Kaya, 2001: 29)

Biz de bu çalışmamızda Oğuz Atay'ın 'Tutunamayanlar', 'Tehlikeli Oyunlar' ve 'Bir Bilim Adamının Romanı' adlı romanlarında sıklıkla ele aldığı bireysel yabancılaşma ve ötekileşme sorunsalını anlatı özne benlikler üzerinden ele alacağız (Şahin, 2010: 23-31).

1. Oğuz Atay'ın romanlarında yabancı olma ve ötekilik

Yabancılaşma, toplumun içinde yaşayan bireyin kendi ve kendi dışındaki diğer varlıklarla uyuşamaması sonucu ortaya çıkan çatışmalar düzlemidir. Bu çatışmalar düzlemi her çözülmeye teşebbüste biraz daha karmaşık hale gelir. Toplumun çekirdeğini temsil eden birey, içinde bulunduğu durumdan kaçarak kendine, kendi benliğine ve topluma savaş açar. Bu çatışma ve savaş, yabancılaşan öznenin kendine ve dış dünyaya başkaldırısı niteliğindedir. Zira Camus'ya göre; *"Her başkaldırmada, haksıza karşı bir tiksintiyle birlikte insanın kendi benliğinin herhangi bir yanına tam ve birden bire bir katılış vardır."* (Camus'dan akt. Gündoğan, 1977: 116).

Başkaldırı, bireyin ötekileşen, yutucu dünyaya ve onun bunaltı veren görünümüne bir tepkidir. Bu tepki ne kadar şiddetli ve hızlı olursa özne bireyin ve toplumun yabancılaşması o derece hızlı ve sancılıdır. Toplumu ve özne bireyi sıkıştıran, sancı veren öteki olma durumu, özne bireyin özgürlük alanlarını baskı altına alır. Özgürlük alanlarının çatışmalarla tahrip edilmesi özne bireylerin bilincinde, bilinçaltında korku, kavga, başkaldırı ve 'ötekilik' durumu yaratır. Bu süreç birey ve toplumun değer, kabul ve kavrayışlarını da değiştirir. Bu değişim özne kimliklerin farkındalıklarını artırır; *"Modern toplumlarda değişme, ilerlemenin, gelişmenin bir önkoşulu sayısız f*irsatların anası olarak görülür. *Modern insan, yeni nitelikler*

ISSN 1300-7491 e-ISSN 2791-6057 https://www.folkloredebiyat.org

kazanmakta yeni kimliklere bürünmekten çekinmez." (Ergil, 1994: 71). Yeni kimliklere bürünmek, bölünmek ve yeni benlikler kurmak beraberinde öznenin kendi içtenlik alanlarına yaban olma, yabancılaşma durumu doğurur. Yeni kimliklere bölünerek kendi içtenlik alanlarına yaban olma durumu, toplumun kolektif bilincini tahrip ettiği gibi özne bireylerde de kuşatılmışlık duygusunu artırır. Böylece "*Objektif anlamda benim dünyam yok."* (Uygur, 1972: 135) diyen özne, başka bir öteki bireye dönüşür. Yabancı olma ya da yabancılaşma durumu bu yönüyle kişinin çevresi ve kendisi ile olan çatışmalar çıkmazıdır (Şahin, 2013: 2317-2320).

Hegel için yabancılaşma, ontolojik bir problemdir. Hegel; *"dialektik kavramı" ile Geist'ın kendine başkalaştırması, tikelleştirmesi ve kendi kendini dışa vurarak, Geist'ın kendine yabancılaşmış durumu olan algılanabilir bu gerçek evreni yaratma süreci…*" (Tuğcu, 2002: 98) olarak değerlendirir. Ona göre yabancılaşma sonucunda dünyasız kalan insan, "Geist" sayesinde yeni bir dünya kurar. Bu dünya, dış çevreden kopan bireyin oluşturduğu yabancı bir gerçekliktir. *"Birincisi gerçeklikler dünyası Geist'ın kendine yabancılaşmasıdır. Öteki, kendini birincinin üzerine yükleyerek salt bilinç ortamında kendisi için kurduğu dünyadır."* (Tuğcu, 2002: 98).

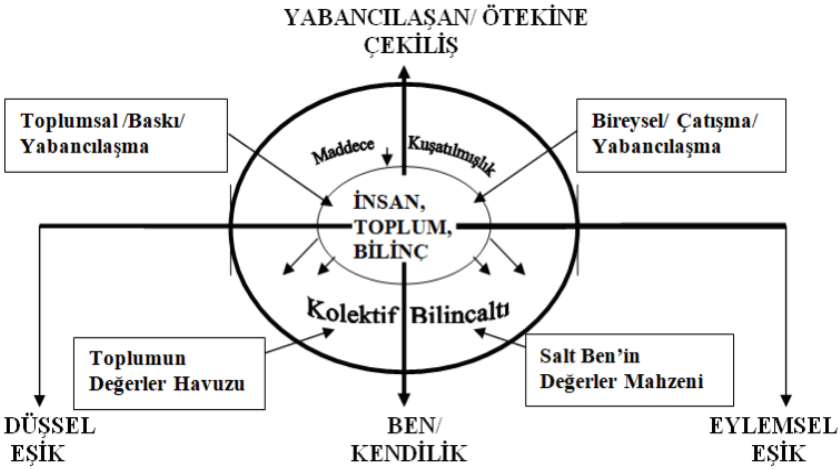
Birey ve toplumda yabancılaşma, ötekilik durumu, düş(ün)sel ve eylemsel olmak üzere iki şekilde görülür. Toplum ve bireyin kolektif bilinçleri kaygan, yutucu ve değiştirici eşik üzerinde durmaktadır. Baskı ve kuşatılmışlık, toplumu ötekileştirdiği gibi kendiliğe doğru da çeker. Bu çekilmede kişi kendini var eden ve yıkan gücün bizzat kendisine dönüşür.

Oğuz Atay'ın romanlarındaki anlatı özneleri de yaşadıkları düş(ün)sel, eylemsel ötekilik, bunaltı ve yabancılaşmadan kurtulmak için öz benlerini çatışmalar eşiğine çekerek böler ya da hapsederler. Bu açıdan;

> Oğuz Atay"ın eserlerindeki ele aldığı "ötekilik" ya da ötekileşmenin düşünsel boyuttaki yabanlığı, toplumsal boyuttaki yozlaşmışlığın eylemsel görünümleriyle iç içedir. Anlatılarda simgesel değerler üzerinden verilen bu çatışma düzlemi toplumun varoluşsal reflekslerini tahrip ettiği gibi gelecek nesilleri şekillendirecek olan kurucu ve yaşatıcı deneyimsel sağaltımları da ortadan kaldırır. Bu bağlamda Oğuz Atay, "Tutunamayanlar", "Tehlikeli Oyunlar" ve "Bir Bilim Adamının Romanı" adlı eserlerinde düşünsel anlamda eyleme dönüşen ötekiliğin yıkıcılığını gözler önüne serer. (Şahin, 2013: 2321)

Yazarın romanlarında metalaşan şeyler ve onun değerleri, dikey boyutta toplumu ve özne bireyi kendine ötekileştirip yabancılaştırırken toplum ve özne bireyin bilinç katmanları, içtenlik değerlerini harabeye çevirir. Aşağıdaki şekilde de görüldüğü üzere toplum ve özne bireyin değerler dünyasında meydana gelen yabancılaşma, özne ben'in bilinç katmanlarını merkeze alır. Metalaşan nesne ve ötekinin saldırılarına uğrayan öznenin kendi değerler dünyasını 'benlik' ve bilinç katmanlarında muhafaza etmesi, onu öteki olmaktan korur. Nitekim kolektif bilinçaltı ve bilinçdışı 'ben'in özel değerlerinin korunup saklandığı derin bir kuyudur. İnsan bu 'benlik' kuyusunu toplumsal bir varlık olması nedeniyle biçimlendirir. Zira ben ve 'benlik' ötekileşmeyen, kendine yabancı olmayan öznenin ontolojik açıdan varoluş sürecini açımlar;

ISSN 1300-7491 e-ISSN 2791-6057 https://www.folkloredebiyat.org



Yukarıdaki şekilde görüldüğü üzere yazarın anlatı kişileri, birey ve toplumun değişen yaşam biçimi, kavrayış ve kabulleri sonrasında düş(ün)sel ve eylemsel olarak çatışmalarla dolu yabancılaşma eksenine çekilir. Burada özne bireylerin;

> Yabancılaşması genel anlamıyla bir yabancılık veya başkalarından ayrılık, başkalarıyla sıcak ilişkiler yoksunluğu duygusu. Yabancılaşma kişinin kendi benliğine veya benliğinin çeşitli kısımlarına yönelik yapılabileceği gibi başkalarına da yapılabilir. (Budak, 2003: 813)

Toplumun yabancılaşması ise öz değerlerin yuvalandığı kolektif belleğin parçalanıp yitirilmesi anlamına gelir. Oğuz Atay, romanlarında metalaşıp değer yitimine uğrayan yaşama dair kabul ve kavrayışların birey ve toplumun üzerindeki derin baskısı ele alır.

Oğuz Atay, bireyin iç dünyasını, benlik alanlarını, ben bilincini durmaksızın kanatan, tahrip eden ve eşeleyen bir yazardır. Bu yüzden anlatılardaki özne bireyler kendilerini kurdukları benlik alanlarıyla içinde yaşadıkları sosyal ortam büyük bir önem arz eder. Yazar romanlarında yabancı olma ve yabancılaşmayı, özne bireyin, ben olmak için hayata karşı çıkışı, başkaldırısı, gerçekler ve öz değerler dünyasını sömürüp yok etmesi olarak duyumsar.

1.1. Oğuz Atay'ın romanlarında bireysel yabancılaşma ve öteki olmaya dair…

Toplumun en küçük yapı taşı olan 'özne ben'in kendine, kendilik değerlerine yabancı olması, onu kendi içtenlik değerlerine, bilinç katmanlarına düş(ün)sel ve eylemsel olarak karşıt güç veya öteki haline getirir. Bireysel ötekilik, yabanlık, yabancılaşma; özne ben'in diğer özne birey veya nesnelerle ilişkisi ya da ilişki yoksunluğu sonucu ortaya çıkar. Eğer özne birey bu karşılaşma anına uyum göstermez veya yadsımazsa yabancılaşma özne ben'in düş(ün)

ISSN 1300-7491 e-ISSN 2791-6057 https://www.folkloredebiyat.org

sel ve eylemsel olarak ötekileşip çatışmasına neden olur. Özne bireyler her an bu çatışma eşiğini beklemekte ya da bu eşiği geçme eylemi ile karşı karşıyadır. Nitekim Oğuz Atay'ın romanlarında bu çatışmalar eşiğinin durmadan açılıp kapandığı görülür. Yazarın romanlardaki merkez özne bireylerin ben'i ile öteki ben'i arasında meydana gelen bu çatışmalar, sürekli olarak öznenin, bilinç, bilinçaltı, bilinçdışı eşiğini aralayarak onları şaşırtır. Anlatılarda yer alan özne bireyler yabancısı olduğu bu yeni ve öteki dünyanın (yuvanın) baskısı sonucunda hayret ve korku içindedir.

'Tutunamayanlar' romanının etkin özne kimliği olan Turgut Özben, kendi öz ben'i ile bütünleşmeye çalışan Selim Işık ve onun değerleriyle bağ kurdukça öz benlik alanlarında değişim ve dönüşüm yaşar. Zira 'öz ben' (iç benlik); "*Her şeyin bağlı bulunduğu, her şeyi düzenleyen ve kendisi de bir enerji kaynağı olan, kişiliğin ve ruhsal bütünlüğün merkezcil noktasıdır.*" (Gökeri, 1979: 183). Romanda da anlatı öznesi Selim Işık'ın öz ben'i değerler ve kabulleri, Turgut Özben'e ışık olup yol göstererek, onun kendi ben'i ile ruhsal bütünlük kurmasını sağlar. Bu durum anlatının merkez özne kimliği olan Turgut Özben'i metalaşan nesne ve değerlerinin kuşatılmışlığına maruz bırakarak kopuşunu kolaylaştırır. 'Tutunamayanlar' romanında anlatı öznesi;

> Turgut'ta, insan ruhundaki bu karşılık yüzünden yeni şartlara tamamen ayak uyduramadı. İnsancıllığı, ara sıra görülen o eski yumuşaklığı rahatsız etmeye başladı onu… Turgut başını okuduğu kitaplardan kaldırarak çevresine baktı… Eşyayı tanımayan bakışlarla süzdü…(Atay, Tutunamayanlar, 2004: 63)

Anlatı öznesi Turgut Özben'in etrafındaki varlık ve nesnelere öteki olma durumu, içinde yaşanılan dünyaya karşı düş(ün)sel ve eylemsel yabancılaşmadır. Düş(ün)sel ve eylemsel kuşatılmışlık içinde kendi yerini ve kimliğini sorgulayan anlatı öznesi Turgut Özben, içe kapanık, tedirgin, kaçma eylemi içerisine girer. Her kaçış, yalnızlık ve bunaltıyı artırdığı gibi anlatı öznesi ve öznelerinin kendi 'ben'ine, benliklerine dalıp çekilmesine de neden olur. Kendi içtenlik evrenine çekilen Turgut Özben de öz benliğinin alanlarını sürekli yeniden kurup, biçimlendirmeye çalışır. Nitekim soylu insan, kendi öz ben'ini kaybetmektense sosyal varlığını tüketmeyi tercih eder.

'Tehlikeli Oyunlar' romanın başkahramanı Hikmet Benol da sürdürmekte olduğunu burjuva yaşamı ve değerler düzlemini terk ederek kendi benliği ve varlık alanlarını yeniden kurmak için gecekondu mahallesine taşınır. Gecekondu kendi içinde sıcak ve samimi ilişkilerin yaşandığı dar sosyal ortamlardır. Gecekonduda sürdürülen yaşamla oraya sonradan gelen merkez anlatı öznesi Hikmet Benol'u uyuşamaması, onun bu yeni yaşam alanında kendini yaban hissetmesine neden olur. Sığınılan bu yeni yaşam alanı ve değerlerine de öteki kalan Hikmet Benol, tek yolun kendi bilinçaltı dünyasına kaçmak, sığınmak olduğunu fark edip bilinçaltında oluşturduğu dünyaya dalar. Merkez anlatı öznesi Hikmet Benol, sığındığı bilinçaltı dünyasında kendi öz benliğini önceleyen yeni özgün oyunlar kurgular. Böylece gerçek yaşamda sürekli düşünen, sorgulayan özne ben, kurallarını kendisinin koyduğu tehlikeli oyunlar oynayan kimliklere dönüşür. Kendi 'özne ben'i ve hayatıyla oyun oynayan anlatı öznesi Hikmet Benol metalaşan değerlerden uzaklaşarak kendi öz ben'ini kurmaya koyulur;

ISSN 1300-7491 e-ISSN 2791-6057 https://www.folkloredebiyat.org

> Hikmet Benol'un oyun sahası yani oyunlarını oynadığı yer neresidir? Elbette bütün büyük sanatçılar gibi oyun yazarları da oyunlarını ilk olarak düşsel yuvalarında kurgular ve daha sonra kâğıda aktarırlar. Hikmet Benol da böyle yapmıştır. Ancak Hikmet Benol, oyununu yozlaşan ve bozulan dünyadan kaçarak kendi düşsel dünyasında oynar. (Şahin, 2010: 28)

Yukarıdaki alıntıdan da anlaşıldığı üzere anlatı öznesi Hikmet Benol'un yazdığı ve oynadığı oyunların temelinde yabancılaşma olgusu olduğu anlaşılır. Zira öz değerlerine tutunamayıp tehlikeli oyunlar oynayan anlatı öznesi Hikmet Benol, düş(ün)sel ve eylemsel kimlik dönüşümlerinin çatışma merkezinde yer alır. Bu dolayı anlatı öznesi Hikmet Benol'un yabancılaşma durumu sürekli kaçma ve yeni hesaplaşmalarla doludur. Ergil'e göre; *"çatışma, bir toplumu yenilemenin yegâne aracıdır."* (Ergil, 2002: 219). Toplumun temelini teşkil eden birey, kendini keşfederken, çatışmanın vermiş olduğu sarsıntılar sonucu dengesini yitirir. Oğuz Atay'ın merkez anlatı özneleri de çatışmaların vermiş olduğu bunaltı ve sancı ile içinde yaşadıkları andan uzaklaşarak kaçar. Kaçış, bireysel anlamda düş(ün)sel, eylemsel öteki olma ve başkaldırma olduğu gibi yabancılaşmanın özel görüngülerinin temel basamaklarıdır. Bu basamaklar, yazarın romanlarında yer alan anlatı öznelerinin içinde yaşanılan anda yalnızlık, parçalanmışlık, bunaltı ve acı çekmesine neden olur. Yalnızlık, parçalanmışlık, bunaltı ve acı içerisindeki her anlatı öznesi ya içinde yaşanılan ana sığınır ya da yeni oyunlarla kurduğu mikro kozmos iklimine kaçar. Her kaçış, bireysel boyutta Oğuz Atay'ın romanlarında kimlik bulan anlatı öznelerinde bireysel yabancılaşma ve ötekilik problemi yaratır. Anlatılarda ortaya çıkan bu diyalektik sarmal, anlatı öznelerinin kendi öz ben'ine (Uygur, 1972: 16) nasıl yabancı olduğunu gösterir. Oğuz Atay'ın romanlarındaki merkez anlatı özneleri, yozlaşma, yabancılaşma ve ötekileşmenin farkında olan kimliklerdir. Selim Işık'ın;

> Ben, Nermin çocuklar… Ben sizi bilmiyorum, seni tanımıyorum. Evinize alışamadım her halde. Eşyalarınıza alışamadım, yadırgadım onları… Evinizde Türkçe bir şey kalmamıştı. Bana anlayış gösterecek yerde büfeyi gösterdin. (Atay, Tutunamayanlar, 2004: 31)

demesi onun aydın bir kimlik olarak çevresindeki metalaşan kişi ve değerlere karşı tavır sessiz bir çığlıktır. Yine 'Tehlikeli Oyunlar'da Hikmet Benol, eşyanın insanın en soylu yanlarını tahrip ederek körelttiğini bize aktarır;

> Eşyanın sürekliliğinden çekiniyorum. Bu sürekliliğin kendine bulaşmasından korkuyordu. Yaklaş onlara, dokunmaya çalış. Onlarla uyuşmaya çalış. Hayır, kaybolurum sonra eşyanın içine düşerim. Bilge onların ortasında. Bilge'ye ulaşmak için onların arasından geçmek zorundasın...(Atay, Tehlikeli Oyunlar, 2004: 155)

Yukarıdaki metinde anlatı öznesi Hikmet Benol'un neden eşyadan korktuğu ve kendi emeğine nasıl yabancılaştığı ifade edilir. Anlatı öznesinin kendi eliyle üretmiş olduğu nesne ve metalarla çepeçevre sarılması, onun arzusuna ulaşmasında büyük engel teşkil eder. Anlatı kişisi Bilge'nin, nesne ve eşyanın ortasında kalması, onun meta ve değerleri tarafından kuşatıldığını açımlar.

ISSN 1300-7491 e-ISSN 2791-6057 https://www.folkloredebiyat.org

Oğuz Atay, bir diğer eseri olan 'Bir Bilim Adamının Romanı'nda da öteki olma durumunu ve benlik yabancılaşmasını ele alır;

> Asıl Mustafa İnan'la ilgilenmemişlerdi anlaşılan. Mustafa'da belki onlara bakarken içinden hafifçe gülümsemişti. Asıl Mustafa'yı onlara tanıtmadığı için gizli bir memnuniyet duymuştu." "Peki, asıl Mustafa İnan'ı kim tanıyacak?" Profesör, "Galiba onu bulup çıkarmak da bizim işimiz," diye mırıldandı. (Atay, Bir Bilim Adamının Romanı, 2004: 135)

Anlatı öznesinin kendi düş(ün)sel yuvaya çekilip değişme isteğinde, dış dünya ve ona dair fenomenlerinin büyük bir payı vardır. Ancak anlatı öznesi ya da özne benliklerin bireysel olarak kendi düş(ün)sel değerlerine yabancılaşması, anlatı öznesinin bunaltı duyan ötekileşmiş kimliğiyle ilgilidir. Nitekim yabancı olma durumunu yaratan ve kaçışların merkezi olan sosyal ortamlarda *"Her insan kendi varlığını kendi kurar."* (Gündoğan, 1977: 79). Yeniden kurulan bu varlık alanlarında yaban olma durumu artıkça bireyler kendi benlik alanlarına ötekileşir. Kendi benlik alanları ve değerlerine (ben'ine, bilinçaltına) yabancılaşan özne birey, bu çatışma esnasında dış dünyadan her daim kaçarak uzaklaşır. Özne ben'in hapsedildiği metalaşan değerler evreninden kaçıp başkaldırarak özgürlüğün düş(ün)sel yuvasına sığınır. Bu yönüyle özne birey yaşamın biricik nesne ve öznesidir.

Oğuz Atay'ın romanlarında anlatı öznelerinin kendi düş(ün)sel evren ve değerlerine yabancılaşarak çatışmasına neden olur. Yazarın romanlarında bireysel yabancılaşma düş(ün)sel ve eylemsel olmak üzere karşımıza çıkar;

- *Bireyin Düş(ün)sel Evreninde Yabancılaşma ve Ötekilik*
- *Yabancılaşma ve* Ötekil*iğin Bireyin Dünyasındaki Eylemsel Halleri*

1.1.2. Bireyin düş(ün)sel değerler evreninde yabancılaşma ve ötekilik

Birey, kendini tanımak için kendi benliğinin hüküm sürdüğü değerler evrenine sığınır. Birey bu değerler evreninde, kendi benliğiyle bütünlük kuramayıp çatışmalar dünyasında kaybolursa, düş(ün)sel öteki olma ortaya çıkar.

Düş(ün)sel ötekilik ve yabancılaşmada benlik bilinci oluşturma ve kurma önemlidir. Özne bireyin, düş(ün)sel olarak öteki olma durumu ve yabancılaşmasında öznenin kendi benlik alanlarıyla çatışması, öznenin bunaltı, kaçış, korku, üzüntü ve keder gibi edimleri duyumsamasından kaynaklanır. Bu olumsuzluklar, özne bireyin kendi öz beni ile çatışıp onu tahrip ederek tanıyamamasına yol açar. Bu süreçte bir çatışmalar alanına dönen benlik ve bilinçaltı, özne bireyin varlık âlemine başkaldırmasına neden olur.

Oğuz Atay'ın 'Tutunamayanlar' ve 'Tehlikeli Oyunlar' adlı romanlarında yer alan anlatı özneleri sürekli, toplumsal algı ve olgular, tarihsel miras, kültür, yaşam pratikleri karşısında varoluşunun özerkliğini koruma savaşına verir. Bu durum romanlarda anlatı özne benliklerin kendi düş(ün)sel değerler evrenine kaçıp sığınmalarına yol açar.

ISSN 1300-7491 e-ISSN 2791-6057 https://www.folkloredebiyat.org

'Tehlikeli Oyunlar'ın merkez anlatı öznesi Hikmet Benol'un da kendi yaşam evreninden ayrılarak gecekonduya taşınması, onun kendi benlik katmanları ve düş(ün)sel değerlerine çekilmesinin eylemsel bir sonucudur. Ayrıca anlatı öznesi Hikmet Benol'un taşındığı gecekonduda çocukluğuna dönmek istemesi, onun içinde yaşanılan zamana tutunamamasının bir göstergesidir. Zira anlatı öznesi Hikmet Benol'un yatağına uzandığında içindeki büyümeyen çocukla dertleşmesi, ülkenin çocuklarını yeni "yeşil bir ülke" düşlemesi bu çekilme, kaçış ve sığınmanın temel boyutlarını imler;

> Yatağa uzandı, ülkesini ve çocukları düşündü." Bu ülkede çocuklara yer yok. Başka ülkelerde varmış, her tarafı yeşil ülkelerde. Biz büyük bir sabırsızlıkla çocukların büyümesini bekliyoruz. Onların kafalarına vuruyoruz. Adam olmaları için. Saniyetsiz olarak görüyoruz onların kafalarını tıraş ediyoruz çabuk büyüsünler diye. Benim içimdeki çocuk büyümedi (Yirmiüçnisanda onu bir saatlik başbakan yapsalardı belki büyürdü. Hayır, büyümezdi.) yıllardır taşıyorum içimdeki çocuğu; yaşamadığı için hiç, büyümedi amcası… (Atay, Tehlikeli Oyunlar, 2004: 114)

Kendi düş(ün)sel dünyasında büyümeyen yabancı çocuğun öyküsünü dile getiren anlatı öznesi, modern yaşamın saldırılarının sancılı şok dalgalarını düş(ün)sel yuvanın yabancılaşan karanlık duvarlarına vurur. Bu yönüyle anlatı öznesinin bireysel evrenindeki düş(ün)sel yabancılaşma, onu ve dahi tüm insanlığı kendi içtenlik değerlerine öteki yaparak başka bir varlık alanı kurmasına neden olur.

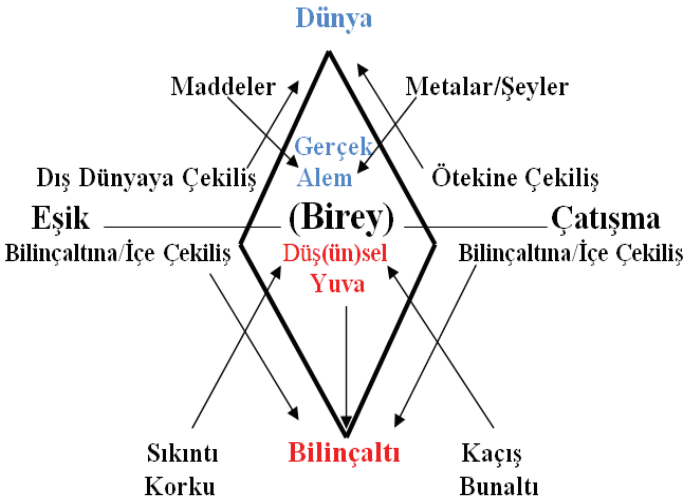
'Tutunamayanlar'ın anlatı öznesi Turgut Özben de kendini yeniden inşa etmek için çatışmalarla dolu gerçek dünyadan kaçarak düş(ün)sel evrenine taşınır. Romanda anlatı öznesi Selim Işık, Turgut Özben'in düş(ün)sel değerler yuvasını aydınlatan kurucu ve taşıyıcı bir kimliktir. Anlatı öznesi Turgut Özben, bu kurucu benlik öznesinin ışığıyla düş(ün)sel değerler evreninin yolunu arlar. Turgut Özben'in, kurucu benlik öznesi Selim Işık'ın yol göstericiliğinde çıktığı benlik ve kimlik arayışı serüveni onun benliğinde kaçış ve çatışma duygusuna neden olur. Bu yüzden Turgut Özben bazen düş(ün)sel değerler evrenin iç benlik öznesi Olric ile arkadaş, bazen de bir efendi konumda konuşur. Bu açıdan; *"Olric, özde iç dünyasında kendisiyle baş başa kalan roman kişisinin iç konuşmasını plastik düzlemde ete kemiğe büründürmek için Atay'ın bulduğu özgün bir kurgusal çözümdür."* (Ecevit 2005: 250). Romanda oluşturulan bu yapı merkez anlatı öznesi Turgut Özben'in düş(ün) sel değerler evrenindeki çatışmalardan kaynaklanır. Turgut Özben'in iç benlik öznesi olan Olric'e yönelip; *"Kendi içine dönmesi, başka bir dünya keşfetmesindendendir.*" (Aytaç, 1990: 168). Turgut Özben'in;

> Sonra, kendi kendime konuşuyorum: Kışlık sarayımda, Olric'le konuşuyorum. İkimizde üşümeye başladık. Sıcak ülkelerden kaçtık, soğuk ülkelerde üşüyoruz. Durmadan dudaklarımı oynattığım için beni garip bakışlarla süzüyorlar. Beni neşelendir Olric diyorum. Olric'se deliler gemisinden söz ediyor…(Atay, Tutunamayanlar, 2004: 79)

demesi anlatı öznesi Turgut'un, iç beni Olric ile yeni düş(ün)sel evreninde ben olma/olamama durumunu açımlar. Romanda anlatı öznesi Turgut Özben'in, düş(ün)sel everenine öteki olup yabancılaşması, onun kendini var etme arzusundan kaynaklanır. Ancak anlatı öznesinin bu karşılaşmada, yeni kaçış, sığınma, oyun evreni; *"Bilinç, bilinçaltının uçurumları*

ISSN 1300-7491 e-ISSN 2791-6057 https://www.folkloredebiyat.org

ile çepeçevre sarılmıştır." (Jung, 1997: 43). Bu yüzden anlatı öznesinin düş(ün)sel katmanları sürekli olarak bunaltı ve tutunamamanın vermiş olduğu korku ile doludur. Her korku ile bunaltı, anlatı öznesi Turgut Özben'i yeni çatışmalar eşiğine çekerek onun metalaşan değerler dünyasında kendi öz benliğine karşı oluşturduğu bir başkaldırıdır. Böylece anlatı öznesi Turgut Özben, öteki olarak yabancılaşma olgusunu kendi benlik alanlarında sürekli yeniler. Aşağıdaki şekilde de görüldüğü üzere;



anlatı öznesi hep eşikte yani karşılaşmanın, hesaplaşmanın merkezindedir. Oğuz Atay'ın eserlerinde özne bireyler hep bu diyalektik değerler eşiğini aşındırarak yıkmaya, aşmaya ve yeniden inşa etmeye çalışır. Gerçek dünya, metalarca kuşatılmış olan makrokozmos, anlatı öznelerinin düş(ün)sel değerler katmanlarını sürekli karşı karşıya getirir. Turgut Özben, Selim Işık ve Mustafa İnan bu eşiğin merkezinde yer alan kendi benlik alanlarını sürekli ihlal edip yeniden inşa eden kimlikler olarak karşımıza çıkar.

1.1.2.1. Yabancılaşma ve ötekinin düş(ün)sel değerler evrendeki bunaltısı

Birey, kendi düş(ün)sel değerler evreninde ben'ine, öteki hissettikçe içsel bunaltı yaşar. Bunaltı, kalabalıklaşan, yığınlaşan ve toplum içinde benlik bocalaması yaşayan öznenin en derin içsel sancısıdır. Bu sancı öznenin bilinçaltı başta olmak üzere bütün benlik katmanlarında parçalanma ve yarılmalara neden olur. Zira bireyin benlik katmanları ve bilinçaltı, derin ve durgun bir denize benzer. Eğer birey, bu durgun ve derin denize, metalaşmış dünyanın ötekileşmiş nesne ve yaşamlarını fırlatırsa, özne benlik kurma sürecinde olan birey, içsel değerler evreninde yabancı ötekinin sancılı bunaltısıyla karşılaşır. Bu bunaltı veren durum ve değerler, özne bireyi derinden sarsacak olursa, özne birey dış dünyanın sert ve acımasız yüzüne öteki ve yabancı olur.

ISSN 1300-7491 e-ISSN 2791-6057 https://www.folkloredebiyat.org

Nesneler âlemine istemeden gelen özne ben de bu âlemin düzenine uymak veya uymamak yönünde bir atılım içindedir. Ancak her atılımla yeniden kurulan düzen, özne bireylerin kimliklerine sancı ve bunaltı verir. Oğuz Atay'ın 'Tutunamayanlar' ve 'Tehlikeli Oyunlar' adlı romanları başta olmak üzere diğer eserlerinde de bu bunaltılı yaşamın sancısı sesini duyumsarız. Yazarın romanlarındaki anlatı özneleri; Turgut Özben, Selim Işık, Olric, Hikmet Benol, Hüsamettin Tambay (Albay), Sevgi, Bilge ve az olmak kaydıyla Mustafa İnan da bu sancılı benlik bulma bunaltılarını yaşar.

'Tutunamayanlar'ın merkez anlatı öznesi Turgut Özben'in, kendini var etmek için 'tutunamayanlar' safına geçişi, onun tutunanlara karşı öteki olup bunaltı duymasındandır. Çünkü anlatı öznesi Selim Işık dünyayı aydınlatma ve insanlığa yol gösterme işini, yabancılığı tutunanların ötekileşen düş(ün)sel yuvalarından yaydıkları için bırakır.

'Tutunamayanlar' romanın kurucu anlatı özne benliklerinden olan Selim Işık, düş(ün)sel değerler evrenini taciz eden, ötekileşmiş bunaltı yüzünden kendi "öz benliği"nin sisli düş(ün)sel değerler evreni içinde kaybolmanın eşiğine gelir. Selim Işık, vücudu ve ruhunu metalaşan dünyanın kirlenmiş değer ve kabullerinden kurtarmak için kendi varlığına tehlikeli bir oyun oynayıp intihar ederek son verir. Nitekim tehlikeli bir eylem olan intihar, ilk olarak kişinin yani anlatı öznesinin düş(ün)sel değerler katmanında gerçekleşir. İntihar bir akıl hastalığıdır ve ancak bir akıl hastasının körleşmiş duyularının sağladığı soğukkanlılıkla başarılabilir.

> Hayat ilk defa başka bir insan olma özlemini duydu. Hiç bilmediği bir içkinin susuzluğu gibi bir duygu. Değişebilmek. Kendini bile tanıyamayacağı yeni bir varlık olmak. Bütün canlıların olağanca gücüyle karşı koydukları bir değişim, bir başkalaşım. Korkutucu ve aynı zamanda çekici bir eğilim. Hücreler bütün güçleriyle, etkenlere karşı kayar ve vücuda girmek isteyen yabancı unsurları dışarı atmaya çalışırken değişebileceğini, onların bu kör inadını yenebileceğini düşünmek, insan için için ne kadar zordu. Değişmek, kendine yabancılaşmak demekti. (Atay, Tutunamayanlar, 2004: 319)

'Tehlikeli Oyunlar'ın baş anlatı öznesi Hikmet Benol da ahlaki ve öz değerlere tutunamayarak içerisinde yaşadığı toplumla tehlikeli bir oyun oynayıp düş(ün)sel olarak kendi benliği ve toplumla bağlarını koparır. İçinde yaşanılan toplumla ilişkileri koparmak, başka benliklere bölünmek, tehlikeli bir oyun olmanın ötesinde sosyal intiharın bireysel boyuttaki eylemsel görünümüdür;

> Ben zaten ayrımı pek anlamamıştım. Ayrıca, eşyanın ve insanın gerçekliğiyle değil, benimle olan ilişkileriyle ilgiliydim. Hüsamettin Tambay, Hikmet için 'öteki ben'dir, dedikleri zaman, hiç çekinmeden 'öteki ben' senin babandır diye karşılık verebilirdim. (Atay, Tehlikeli Oyunlar, 2004: 362)

'Tehlikeli Oyunlar'ın anlatı öznesi Hikmet Benol düş(ün)sel değerler dünyasında yaşadığı bu derin kırılma, bölünme ve yarılmalar onun öz benlik evrenin değişmesine sebep olur. Oysa değişim dünyanın değişmeyen tek ağır gerçeğidir. Romanda anlatı öznesi Hikmet Benol'unda benliğinde yaşadığı her değişim, onu yeni 'ben'liklere, kimliklere bölerek

ISSN 1300-7491 e-ISSN 2791-6057 https://www.folkloredebiyat.org

öteki, yabancı olarak ortaya çıkarır. Anlatı öznesi Hikmet Benol'un benliğinde yaşadığı bu durum onun düş(ün)sel evreninde derin yarılma ve değişimlere yol açar. Böylece anlatı öznesi Benol, düş(ün)sel olarak yabancılaşmanın dayanılmaz ağırlığının kaçınılmaz sancısını hisseder.

'Tutunamayanlar' romanın merkez öznesi Turgut Özben'in de kendi benliği ve kişiliğinde meydana gelen değişimler, onun kendi özne ben'ine yabancı olduğunu kavramasını sağlar. Anlatı öznesi Turgut Özben'in içinde yaşadığı değerler bütününü düş(ün)sel yuvasında öteki görmesi, onu kendine ve topluma yabancı bir benlik, kimlik olarak ortaya çıkarır. Ancak ne var ki anlatı öznesi Turgut Özben de Selim Işık gibi içinde yaşanılan hayatın bir parçasıdır. Turgut Özben ve Selim Işık da bu süreçte içinde yaşadıkları anı ve ötekileşen değerleri benimsediği müddetçe ilişkileri sorunsuzdur. Ancak anlatı öznesi Selim Işık her an ötekileşen dünyanın, samimiliği ve sıcaklığını yitirdiğinin farkındadır. Bu fark edişle Turgut Özben de Selim Işık aracılığı ile ötekileşen dünyanın bunaltı veren değerlerine karşı benlik savaşına dalarak *"ben bilincini ötekinin aynasında üretir.*" (Kılıçbay, 2000: 77-79). Bu durum anlatı öznesi ben'in, ötekinin düş(ün)sel yuvasında sürekli olarak yabancılaşıp bunaltı duymasına neden olur.

'Tehlikeli Oyunlar' romanında anlatı öznesi Hikmet Benol'un, Hüsamettin Tambay ile olan ilişkisi düş(ün)sel değerler evrendeki yabancılaşma, bölünme ve yarılmanın baskısıyla karmakarışık olur. Anlatı kişisi Hikmet Benol, benliğinin parçalarının öznesi olan Hüsamettin Tambay'ı öteki ben olarak görmek istemez. Bunun nedeni kendinin öteki olmasındandır;

> Kişilik parçalanması, *öteki*leşmenin en ileri safhasıdır. Bireyin, kendi öz benine *öteki*leşmenin sonucunda birey parça parça kişilik ve kimliklere bürünür. Bürünmüş olduğu bu kimlikler, birbirinden bağımsız ayrı ayrı fertler konumundadır. Aynı zamanda kişi parçalanma sonucunda meydana gelen, yani öz benlikte ortaya çıkan yeni kimliklere hayretler içinde bakar. Hayret ilerledikçe, birey kendine yabancılaşır. Ne yaptığını bilmez hâle gelir. Özellikle Hikmet Benol kendi kimliklerini parçalayarak *öteki* oldukları kimlikler ortaya koymuşlardır: Turgut Özben: Olric, Tutunamayanlar, Selim Işık... Hikmet Benol: Hüsamettin Tambay / Hikmet Benol: 1. Hikmet Benol, 2. Hikmet Benol, 3. Hikmet Benol… görüldüğü üzere Turgut Özben kendi ile *öz ben*i arasında bir parçalanmışlık vardır. Ancak Hikmet Benol kendi beni ile çatışması sırasında *öteki/leşen ben*liğini de parçalara bölünmüştür. (Şahin, 2010: 23-31)

Anlatı öznesi Hikmet Benol, bölünmüş bellek öznesi Hüsamettin Tambay'ı öteki ben olarak kabul etmez. Fakat daha sonra Hikmet Benol, bölünmüş bellek öznesi Hüsamettin Tambay'ın istek ve arzularına boyun eğmek zorunda kalır. Bu da kahramanımızın benlik inşa etme sürecinde düş(ün)sel evreninde yaşadığı kırılmaları ortaya koyar. Zira benlik bölünmesi sonrasında yaşanan öteki, yabancılaşma durumu anlatı öznelerinin düş(ün)sel evreninde kendi öteki benleri ile karşı karşıya gelmesine neden olur.

ISSN 1300-7491 e-ISSN 2791-6057 https://www.folkloredebiyat.org

1.1.3. Yabancılaşma ve ötekiliğin bireyin dünyasındaki eylemsel halleri

Düş(ün)sel olarak kendi öz ben'ine, benlik değerlerine çatışıp yabancılaşan özne birey, bunu her daim eylemlerine yansıtır. Kendi benlik değerleriyle yaşanan iç çatışmalar özne bireylerin sıkıntı ve bunaltı duymasına ve bu durumunda eylemlerine yansımasına neden olur. Kendini ve benlik değerlerini dış dünyanın öteki aynasında seyreden özne bireyler, metalarca kuşatılmış olan bu değerler dünyasına kimi zaman ayak uyduramaz. Ayak uyduramamanın temel sebebi, dış dünyanın kendine özgü katı kural ve değerlerinin olmasıdır. Toplum ve metalaşan değerler dünyası, özne bireylere kendi kabul ve kavrayışlarını kabul ettirmek için durmadan acımasızca saldırır. Özne bireyler bu saldırılara karşı kimi zaman doğaya (insan doğası), kimi zaman da kendi benlik ve içtenlik değerlerine yönelir. Zira özne bireyler doğa ile baş başayken, özgür, rahat ve huzurludur. Bunun nedeni doğanın bizim benliğimiz ve yaşantımız hakkında görüşünün olmamasıdır. Oysa günümüz insanı doğadan kaçmış ve kendini şehrin kalabalıklaşan, kirli, karmaşık ve metalarca kuşatılmış duvarları arasına hapsetmiştir. Şehrin içtenlikten yoksun, kirlenmiş ve yozlaşmış yüzü özne bireylere durmaksızın saldırarak onu yargılar, kuşatır ve değiştirir. Bundan dolayı özne bireyler kendi benliklerine ve değerlerine ötekileşip yabancılaşarak içtenliğini yitirir. Bu durum özne bireylerin kendi beniyle çatışmalar yaşamasına ve düş(ün)sel değerler evreninden uzaklaşıp dış dünya ve yaşamın oynandığı sahnede kendisini bulmasına neden olur. Her özne birey bu tutunamayanlarla dolu tehlikeli hayat sahnesinde eylemsel olarak bilinçli veya bilinçsiz kendi oyununu oynar. Sergilenen her yeni tehlikeli oyunda özne kişilerin, kimlik ve rolleri farklı farklıdır. Bu farklılıklar tehlikeli hayat oyununda özneye verilen yeni rolleri, onda öteki olma ve yabancılaşma algı ve olgusunu yaratır. Bundan dolayı özne bireyler yeni ve tehlikeli eylemlerinde içten oldukları gibi kimi zaman genellikle içtenlikten yoksun ve yapmacıktır. Özne bireylerin çaresizce oynadığı tehlikelerle dolu bu parçalı hayat oyunu, kendini yeniden var etme olgusundan başka bir şey değildir. Bu yüzden özne benlerin düş(ün)sel evrenindeki yaşadığı her düşünce, değişim, dönüşüm ve çatışma eylemlerine de yansır. Nitekim "*insanın ne şekilde düşündüğünü bilebilmek için o insanın başka insanlarla olan ilişkilerini incelememiz gerekir.*" (Adler, 1997: 127). Bu söylemden hareketle kendi ben'ine ve düş(ün)sel yuvasına yabancılaşan özne bireyin eylemleri de kendine, öz değerlerine yabancılaşacaktır. Oğuz Atay'ın romanlarındaki anlatı öznelerinin eylemleri, onların kendi düş(ün)sel evrenlerinde yaşadığı yabancı/ öteki olmanın sonucu ortaya çıkar. Romanlarda yer alan anlatı öznelerinin hayata tutunamayışı ve hayatla tehlikeli oyunlar oynaması bunun en bariz göstergesidir.

'Tutunamayanlar'ın merkez anlatı öznesi Turgut Özben'in, intihar eden arkadaşı Selim Işık'ın hayatını araştırmak için çıktığı içsel ve eylemsel arayış, Turgut Özben'i kendi iç öz beni Olric ile tek başına bırakır. Fakat anlatı öznesi Turgut Özben, metalaşmış yaşam ve toplumun yetiştirdiği başka öteki bir kimliğe de sahiptir. Bu yüzden kimi zaman eylemleri kendi iç sesi Olric'e, öteki, yabancı ve tutarsızdır. Turgut Özben de çıkmış olduğu düş(ün)sel ve eylemsel yolculukta kimi zaman öz değerlere yabancı ve öteki kimlik sergiler. Zira romanda

ISSN 1300-7491 e-ISSN 2791-6057 https://www.folkloredebiyat.org

anlatı öznesi Turgut Özben ile anlatı kişisi Metin'in çıkacakları yolculuk, gidilecek yer bu tutunamayışın açık bir kanıtı ve protestosudur;

> Gidiyoruz Metin." "Gidiyor muyuz? Nereye?" "meselelerin kaynağına gidiyoruz Metin!" "Kaynağına mı?" "Neresi…" Turgut ayağa kalktı kahramanca sallanıyordu. "Meselenin dibine gidiyoruz. Kaynağına gidiyoruz" Elleriyle masaya dayandı. Dişlerini sıktı: "Hayatın kucağına gidiyoruz Metin." "Peki nereye?" "KERHANEYE!" Herkes sustu. Turgut bağırdı: "Hesap Palto Araba" kapıya koştu. (Atay, Tutunamayanlar, 2004: 264)

Alıntı metninde de anlaşacağı üzere anlatı öznesi Turgut Özben'in tavır, sözlerinden içtenlik değerlerine ötekileşip yabancı olduğu görülür. Romanda anlatı öznesi Turgut Özben'in içinde yaşadığı ana ve değerlerine tutunamaması, onun ahlak ve yozlaşmanın merkezi olan ötekileşmiş özne benliklerin içerisinde barındıran genelevine gitmesine yol açar. Anlatı öznesinin genelevine gitmek istemesi, oradaki yaşamın kendisi gibi bölünmüş öteki ya da özgür öz benleri barındırmasındır. Anlatı öznesi Turgut Özben'in eylemlerindeki tutunamamam hali onun ötekinin emri altında özgürlüğü kasvetli mekânda bulma arzusundandır.

Oğuz Atay'ın 'Tehlikeli Oyunlar'ın özne ben'i Hikmet Benol da kendi öz ben'ini yeniden kurmak ve ona ulaşmak için tehlikeli bir oyun oynayıp gecekonduya kaçıp sığınır. Bu kaçma ve sığınma durumu anlatı öznesinin içinde yaşadığı metalaşmış değerlere karşı alınmış bir tavır, yapılmış bir eylemdir. Ancak anlatı öznesi Hikmet Benol'un gecekonduda yaşayan insanları öteki, değersiz bir varlık olarak görmesi, onun içsel değişim ve dönüşüme ne kadar yabancı olduğunu gösterir. Romanda Hikmet Benol'un, *"Ben gecekondudaki varlıklarla (soyut bir kavram olsun diye varlık dedim) birlikte yaşamak istemiyorum."* (Atay, Tehlikeli Oyunlar, 2004: 324) şeklinde ifadesi onun kendisi öz beni ile eylemlerinin ne kadar birbirinden ayrı, öteki ve yabancı olduğunu vurgular. Sonuç olarak Oğuz Atay'ın romanlarında bireylerin eyleme dönüşümünde, yabancılaşmanın özne bireyleri benlik inşa etme ve kurma yolculuğunda nasıl derinden değiştirip dönüştürdüğünü görülür.

1.1.3.1. Yabancılaşan bireyin 'ben ve öteki'ne dair eylemsel dönüşümleri

Özne bireyler, 'ben' ile 'öteki' arasında durmadan iletişimde bulunur. Bu ilişkiler, özne bireylerin yabancılaşması sonucunda, yeni ve sürekli çatışma alanları oluşturur. Eğer özne bireyler, bireysel ve toplumsal düzeyde kendi yerini bulamaz ve bundan dolayı çelişki yaşarsa özne bireylerin benlik ve kimliklerinde ötekilik ve yabancılaşma durumu ortaya çıkar. Zira özne bireyler, kendi öz ben'ini bulmak için her 'ben ve öteki'ne yönelik eyleme geçtiğinde kendi iç ve dış dünyasıyla yabancılaşır.

Oğuz Atay'ın 'Tehlikeli Oyunlar' adlı romanındaki Hikmet Benol'un hayal kurma ve oyun yazma eylemleri, yabancısı olunan dış dünyadan kaçma, başkaldırma olarak yapılan değerli ve derin bir eylemdir. Yazar anlatı öznesi Hikmet Benol'un kendi değerlerine tutunamayıp yabancılaştığını oynadığı tehlikeli oyunla ortaya koyar. Her sergilenen tehlikeli tutunamama durumu, aslında bireyin kendisine yönelik eylemdir. Bu nedenle Hikmet

ISSN 1300-7491 e-ISSN 2791-6057 https://www.folkloredebiyat.org

Benol'un kendisi olma yolunda oynadığı her tehlikeli oyun, onu kendi benlik alanlarına yabancı hale getirir;

> Yaşam ölüleri oynuyoruz. Konuşmalarımız uzun ve sıkıcı olduğu için, sonunda yalnız At Yarışları gösteriliyor perdede. Üzerimize bahse giriyorlar. Biz oynayamıyoruz sonunda bizi sahneye davet ediyorlar. Ben maskemi çıkarıyorum şaşırıyorlar. Birbirlerini dirsekleriyle dürterek beni gösteriyorlar… "Bize basit bir oyun yaz," dedi Bilge, kahveleri getirirken. "Anlayabileceğimiz bir oyun." Bilge ve kahve, hayalleri eritti. "Size şiddetli bir oyun yazacağız" diye karşılık verdi Hikmet Benol. "Yalnızlığımızın ve hor görülmüşlüğümüzün bütün şiddetiyle hepinizi, yerden yere vuracağız dedi. (Atay, Tehlikeli Oyunlar, 2004: 147)

Anlatı öznesi Hikmet Benol'un ötekine çekilirken, öz değerler yerine madde ve onun gücüne inanması, özne bireyi içtenlik değerlerden uzaklaştırır. Madde ve onun dünyası, insanın kendi eliyle var ettiği ve taptığı içtenlikten yoksun öteki değerler dünyasıdır. Madde ve nesneler, özne bireylerin yaşamını kolaylaştırmak için onun tarafından üretilen şeylerdir. Ancak, *"Meta için üretim, insanlık tarihinin ve yabancılaşmanın başlangıcıdır*." (Tuğcu, 2002: 127). Metalaşan yaşam ve değerlerini üreten insan, onu elde etmek için durmadan savaş vermektedir. Oğuz Atay'ın romanlarındaki anlatı özneleri de metanın ve onun değerleri peşinde koşan öteki kimliklere dönüş(e)memenin sancısını duyumsar;

> Biz kimseyi tanımayız. Kimseye özel muamele yapmayız. Biliyorum mezardan çıkıp gelse bile değim mi? Biliyorum kabahat bende… Bu oyunu kurallarına göre oynayalım. İşte hademe dışarı çıktı. Adam durdu. Kurgusu bitti. İçine bir lira atmadan yürümez. Uzaklaşır gibi yapsam? Geri döndü çıktığı odaya gidiyor. Duruyorum. Hademede durdu. Ona doğru gitsem? Bana doğru geliyor. Olmaz: savaşılmaz bu düzenle parayı adamın ceketinin cebine attı. Elli kuruş atsam yavaş yavaş merdivenlerden çıkar. Bir lira verirsen asansöre biner her şey ne kadar düzenli. Bir vidasını değiştiremezsin. (Atay, Tutunmayanlar, 2004: 306)

'Tutunamayanlar' romanında metalaşan özne bireylerin kendi içtenlik değerlerini yitirerek eylemsel anlamda öteki oldukları görülür. Nitekim anlatı öznesi Turgut Özben'in iş yerindeki hademeyi bir robot olarak görmesi, onun benlik alanlarının kendisi ve öteki tarafından nasıl tahrip edildiğini ortaya koyar. Zira insan varlığı düzene uydukça eylemleri de düzene uydurmak zorundadır.

1.1.3.2. Yabancılaşma sonrasında ötekinin saldırılarına bireysel başkaldırı

Özne bireyler, dış dünya ve onun değerlerinin kuşatıcı saldırılarıyla sürekli karşı karşıya kalır. Bunun sonucunda özne bireyler, kendini savunmak için bulunduğu zaman ve değerlere başkaldırır. Nitekim bir eylem olarak başkaldırı, insanın öz ben'ine, doğaya, ya da kendi eliyle yaptığı düzene karşı duruş ve çıkıştır. Zira başkaldırının temelinde özne bireyin kendi öz ben'ine öteki olması vardır. Bu ötekilik durumu, özne bireylerin kendi benliği ve dış dünyadan kaçmasına, çatışmasına, yalnızlaşmasına ve korku duymasına neden olur. Her kaçış, korku ve bunaltı özne bireyleri, öteki gördüğü nesne ve varlığa karşı soylu şekilde başkal-

ISSN 1300-7491 e-ISSN 2791-6057 https://www.folkloredebiyat.org

dırıp yabancılaştırır. İnsan her öteki eyleme geçişinde değişir, dönüşür ve *"artan bir şekilde yoksullaşır."* (Fromm, 2001: 59). Yabancılaşan özne bireyler varlığını soylu şekilde devam ettirmek için öteki ben'ine karşı kendini yeniden var etme mücadelesine koyulur.

'Tutunamayanlar' romanının başkahramanı Turgut Özben de ötekileşmiş değer evreninde Selim Işık rehberliğinde başkaldırır. Anlatı öznesi Selim Işık da Hz. İsa gibi insanlığın yolunu aydınlatmak için gönderilmiş "*yüce bir birey*"dir. Anlatı merkez öznesi Turgut Özben için Selim bir "ışık", intiharı ise içinde yaşanılan ana tehlikeli başkaldırı, eylemsel soylu bir oyundur. Bu tehlikeli soylu eylemsel kaçış, Turgut Özben'in ötekileşen dünyanın yabancı oluşunu fark etmesinde bir eşiktir. Turgut Özben'i;

> Normal bir insan olmaya zorladılar, bana boş yere vakit kaybettirdiler. Olmayınca da anormal dediler. Ben de kendimi anlamadım: bütün hayatım boyunca normal bir adam olmaya çalıştım. Arkadaşlarla geneleve gittim, müstehcen romanlar okudum ve sokakta genç kızların peşinden gittim… hiç birinde tutarlılık gösteremedim. Bunun üzerine anormal olduğuma karar verdiler... Sınıfta toplanıp müstehcen resimleri seyrettikleri zaman onlardan uzaklaşmak gerektiğini bilemedim. Oysa onlar gibi hissetmiyordum. Duyduğum bu yabancılığı, onlardan geri kalmak diye nitelendirdim ve nefes nefese onlara yetişmeye çalıştım. Bu bakımdan yakınmaya hakkım yok. Onlar gibiyim. (Atay, Tutunamayanlar, 2004: 612)

Yukarıdaki alıntıda anlatı öznesi Turgut Özben'in, nasıl ötekileştiği ve ben'ine yabancı olduğu, ötekinin saldırılarına nasıl boyun eğip tutunamadığı ve başkaldırdığını açımlar. Anlatı özne kişisi Turgut Özben'in;

> Dışarıda bir şeyler oluyor, pencereyi açardı. Artık yaşamak istemiyorum. Başım dönüyor Olric. Sabahtan beri hiçbir şey yemediniz efendimiz. Şimdide içiyorsunuz. Onlarda içiyor Olric. Karşılarında oturan kızlara bir seyir atıyorlar… Sonum geldi Olric. Kendime yeni bir önsöz yazmak istiyorum. Yeni bir dil yaratmak istiyorum. (Atay, Tutunmayanlar, 2004: 514)

şeklindeki konuşması durumu açımlar. Romanda kendi değerlerine yabancılaşan anlatı öznesi Turgut Özben, onu öteki olarak gören kişilerin eylem ve davranışlarına tahammül edemez. Turgut Özben'in eylemlerindeki yabancılaşma, tedirginlik eylemsel yabancılaşma ve başkaldırının bir sonucudur.

Atay'ın 'Bir Bilim Adamının Romanı' adlı romanın başkahramanı Mustafa İnan da maddeleşen dünya peşinde koşan insanlara ve değerlerine yabancıdır. Mustafa İnan'ın öz benliği ile barış içinde olması, onun ötekileşmiş bireylerin eylemlerini yaban/cı olarak görmesindendir. Kendi değerlerine ötekileşmiş bireyler için de Mustafa İnan bir yaban/cı/dır. 'Tehlikeli Oyunlar' adlı romanın başkahramanı Hikmet Benol da kendi öz ben'i olan öteki Hüsamettin Tambay'a başkaldırır. Hikmet Benol kendi öz ben'i olan öteki Hüsamettin Tambay'a yabancılaştığını hissetmesi, onu Sevgi ve Bilge'nin değerler dünyasını anlamaz hale gelir. Bu yüzden anlatı öznesi Hikmet Benol, gözlerden uzaklaşarak öteki Hüsamettin Tambaylar ile tehlikeli oyunlar oynar. Hikmet Benol'un oyunlara yönelmesi eylemsel yabancılaşmanın bir sonucudur.

ISSN 1300-7491 e-ISSN 2791-6057 https://www.folkloredebiyat.org

Sonuç

Bireysel yabanlık, yabancılaşma ve ötekilik; özne bireylerin diğer varlık veya nesnelerle olan karşılaşması, ilişkisi ya da ilişki yoksunluğu sonucunda ortaya çıkar. Özne bireyler bu karşılaşmada uyum göstermez yabancılaşma ve ötekilik durumu özne ben'in düş(ün)sel ve eylemsel değerler eşiğinde çatışma ve yıkıma neden olur. Her özne birey, her an bu kaygan yıkıcı eşikte beklemekte ya da geçip geçmeme eylemi ile karşı karşıyadır. Nitekim Oğuz Atay'ın romanlarında bu çatışmalar eşiğinin durmadan açılıp kapandığı görülmektedir. Romanlardaki özne benliklerin ben'i ile öteki ben'i arasında meydana gelen bu derin düş(ün)sel ve eylemsel çatışmalar sürekli olarak öznenin benlik alanlarını; bilinç, bilinçaltı, bilinçdışı değerler evrenini tahrip ederek aşındırır.

Oğuz Atay'ın romanlarda anlatı öznelerinin kendi benlik düş(ün)sel ve eylemsel değerler evrenine çekilmesi, anlatı öznelerinin kendilerini tanıyamamalarından kaynaklanır. Zira 'Tutunamayanlar'ın başkahramanı anlatı öznesi Turgut Özben de düş(ün)sel değerler evrenine kendini var etmek için taşınır. Romanda iç benlik öznesi Selim Işık, Turgut Özben'in düş(ün)sel ve eylemsel değerler dünyasını aydınlatan kurucu ve taşıyıcı kimliktir. 'Tehlikeli Oyunlar'da anlatı öznesi Hikmet Benol kendini farklı kimlik ve "Benol, Tambaylara" bölüp gecekonduya taşınması orada kendi benlik katmanları ve benlik anlarına çekilmesi romandaki anlatı öznelerinin kendilerini yeniden kurma arzusunun bir sonucudur.

Oğuz Atay'ın romanlarında özne bireylerin, ben ve öteki/ içtenlik ve yabancılaşma, öteki olma diyalektik eşiğini aşındırması metalarca kuşatılmış makro kozmosundaki anlatı öznelerini sürekli karşı karşıya getirir. Romanlardaki anlatı özneleri Turgut Özben, Selim Işık, Hikmet Benol, Hüsamettin Tambay ve Mustafa İnan bu eşiğin özne benlikleri olarak düş(ün) sel ve eylemsel açıdan sürekli ihlal ve inşa edilen kimlikler olarak karşımıza çıkar.

Sonuç olarak; Oğuz Atay'ın romanlarında yer alan merkez anlatı özneleri, 'ben' ile 'öteki ben'leri arasında durmaksızın olumlu veya olumsuz etkileşim halindedir. Yazarın romanlarında yer alan merkezi anlatı kimliklerin düş(ün)sel ve eylemsel değerler dünyasında yaşadıkları yabancılaşma ve öteki durumu; değişim, dönüşüm, çatışma, bunaltı, başkaldırı, kaçış, yalnızlık, kişilik bölünmesi ve benlik kurma gibi birbirini açımlayan diyalektik süreçleri beraberinde getirir.

ISSN 1300-7491 e-ISSN 2791-6057 https://www.folkloredebiyat.org

Araştırma ve yayın etiği beyanı: Bu makale tamamıyla özgün bir araştırma olarak planlanmış, yürütülmüş ve sonuçları ile raporlaştırıldıktan sonra ilgili dergiye gönderilmiştir. Araştırma herhangi bir sempozyum, kongre vb. sunulmamış ya da başka bir dergiye değerlendirilmek üzere gönderilmemiştir.

Yazarların katkı düzeyleri: Makale tek yazarlıdır.

Etik komite onayı: Çalışmada etik kurul iznine gerek yoktur.

Finansal destek: Çalışmada finansal destek alınmamıştır.

Çıkar çatışması: Çalışmada potansiyel çıkar çatışması bulunmamaktadır.

Research and publication ethics statement: This is a research article, containing original data and it has not been previously published or submitted to any other outlet for publication. The author followed ethical principles and rules during the research process. In the study, informed consent was obtained from volunteer participants and the privacy of the participants was protected.

Contribution rates of authors to the article: The article is single-authored.

Ethics committee approval: Ethics committee approval is not required for the study.

Support statement (optional): No financial support was received for the study.

Conflict of interest: There is no conflict of interest between the authors of this article.

Kaynakça

Adler, A. (1997). *İnsan tabiatını tanıma* (A. Yörükan, Çev.) Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Atay, O. (2004). *Tutunamayanlar.* İletişim.

Atay, O. (2004). *Tehlikeli oyunlar.* İletişim.

Atay, O. (2004). *Bir bilim adamının romanı.* İletişim.

Atay, O. (2004). *Korkuyu beklerken.* İletişim.

Aytaç, G. (1990). *Çağdaş Türk romanları üzerine incelemeler.* Gündoğan.

Budak, S. (2003). *Psikoloji sözlüğü.* Bilim ve Sanat.

Ecevit, Y. (2004). *Türk romanında postmodernist açılımlar.* İletişim.

Ecevit, Y. (2005). *Ben buradayım.* İletişim.

Ergil, D. (1994). *Toplum ve insan.* Turhan.

Eskin, E. B. (2000). Sosyalist olmayacak kadar, post modern, postmodern olamayacak kadar geleneksel, İslamcı olmayacak kadar dünyevi, dünyevi olamayacak kadar dürüst; Oğuz Atay. *Doğu-Batı*, (11), 147-155.

Fromm, E. (2001). *Yeni bir insan yeni bir toplum* (N. Arat, Çev.) Say.

Gökeri, A. İ. (1979). *Arketiplere dayanan yeni bir inceleme yönteminin tanıtılarak İngiliz ve Türk edebiyatında bazı romans ve epik niteliğinde yapıtlara uygulanması* [Yayınlanmamış doktora tezi] Ankara Üniversitesi Dil Tarih ve Coğrafya Fakültesi.

Gündoğan, A. O. (1997). *Albert Camus ve başkaldırma felsefesi.* Birey.

Jung, C. G. (1997). *Bilinç ve bilinçaltının işlevi* (E. Büyükinal, Çev.) Say.

Kaya, M. (2001). Oğuz Atay'ın yapıtlarında yaşamöyküsel unsurlar. *Adam Sanat*, (183), 74-79.

Kılıçbay, M. A. (2000). Negatif kimlik ya da ötekinin zıddı olarak ben. *Karizma Dergisi*, Temmuz-Ağustos-Eylül, 77-79.

Moran, B. (2001). *Türk romanına eleştirel bir bakış 2.* İletişim.

Nermi, U. (1972). *Edmund Hussrel'de başkasının ben'i sorunu.* Edebiyat Fakültesi Yayınları.

Seyppel, T. (1989). *Oğuz Atay'ın dünyası* (T. Bora, Çev.) İletişim.

Şahin, V. (2010). Oğuz Atay'ın anlatılarında ben, öteki ve benlik. *Türk Dili*, *XVIII* (697), 23-31.

Şahin, V. (2013). Oğuz Atay›ın romanlarında toplumsal yabancılaşma. *Turkish Studies*, *8/9*, 2313-2322.

Bu eser Creative Commons Atıf 4.0 Uluslararası Lisansı ile lisanslanmıştır.
(This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License).

folklor/edebiyat - folklore&literature, 2025; 31(4)-124. Sayı/Issue - Güz/Fall
Prof. Dr. Emel Kefeli Armağanı
DOI: 10.22559/folklor.4997

Araştırma makalesi/Research article

Kent Distopyasına Doğru: *Cesur Yeni İstanbul*

Towards an Urban Dystopia: *Brave New Istanbul*

Serap Aslan Cobutoğlu*

Öz

Ütopyacı dürtüden beslenerek sanat vasıtasıyla düşünüş biçimini ütopik ve distopik itkinin ardından yansıtmayı başaran kimi yazarların eserlerinde yitik cennet, ideal kent, masal ülkesi ideallerine rastlamak mümkündür. Eserlerini bireysel yahut toplumsal bir ideal arayışına yaslayan bu yazarlar, çoğu kez ideal sistemi temellendirecekleri mekân tasavvurlarına yönelirler. Dünya üzerinde "ölüm karşısında umut resimlerini" aktaran kimi eserleri ile ütopyaya kapı aralarken, aynı zamanda cehennem tasvirleriyle de entropi'nin, dünyada düzensizliğe ve yıkıma doğru sürüklenişin kent düzlemindeki distopik görüntülerini açığa çıkarırlar. Toplumsal bağlamın ipuçlarına gönderme yapan kent distopyaları, kent ütopyalarının aksine ideal yer fikrinden değil "kötü yer" fikrinden hareket eder. Gerçekleşmesi için fazla kötü olarak tasarlanan bu kurgusal kent tasvirlerinde kültürel ve politik problemler, siyasi yozlaşma, totaliter yapı, teknolojik ve sosyal kontrol, ekolojik tehlike, yabancılaşma, öjeni gibi konuların ne tür sonuçlar doğurduğu ve gelecekteki boyutu öne çıkarılır.

Bir "uyarı" olarak da değerlendirmenin mümkün olduğu distopik anlatılarda yazar,

Geliş tarihi (Received): 26-06-2025 Kabul tarihi (Accepted): 10-10-2025

* Doç. Dr. Çankırı Karatekin Üniversitesi İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi. Çankırı-Türkiye/Assoc. Prof. Dr., Çankırı Karatekin University Faculty of Humanities and Social Sciences. serapaslan@karatekin.edu.tr. ORCID ID: 0000-0002-0394-5005

yaşadığı dönemdeki olumsuz durumlardan yola çıkarak bunların gelecekte yaratabileceği tehlikeleri anlatmaya ve okurda farkındalık uyandırmaya çalışır. Türk edebiyatında içinde yaşadığımız modern dünyanın çeşitli kırılma noktalarını ve zayıflıklarını distopyanın kara gözlüğünden aktaran ve kent özelinde distopyaya kapı aralayan yazarların 2099 İstanbul'una atfen kaleme aldıkları ve *İstanbul 2099* adlı kitapta bir araya getirdikleri öyküleri bu çalışmanın kapsamı içerisindedir. İstanbul'un nüfus, iklim, ulaşım, teknolojik gelişmeler, kitle iletişim araçları, yönetim, yozlaşma, toplumsal kaos vb. konularındaki gidişatına dair farkındalık yaratma sorumluluğundan hareket eden on altı yazar tarafından kurgulanan öykülerde negatif kent tasarısına dair alternatif bakış açıları önerilmektedir. Bu bağlamda makalemde, farklı yazarların kaleminden tasarlanan ve kötü gelecek kurgusu olarak dikkati çeken *İstanbul 2099* anlatılarına odaklanmakta, edebi söylemde İstanbul'a dair açılan karanlık pencereyi Distopya Edebiyatı'nın terim, kavram ve temaları çerçevesince aralamaktayım.
Anahtar sözcükler: *distopya*, *distopya edebiyatı*, *kent,* İstanbul

Abstract

In the works of some writers, nourished by the utopian impulse and succeeding in reflecting their way of thinking through art, following the utopian and dystopian impulse, one can find ideals of a lost paradise, an ideal city, and a fairy-tale land. These writers, who base their works on an individual or social quest for ideals, often turn to spatial envisioning on which to base their ideal system. While some of their works, which portray "pictures of hope in the face of death," open the door to utopia, they also reveal, through their depictions of hell, dystopian images of entropy, the global drift toward disorder and destruction, on the urban plane. Urban dystopias, which allude to clues about social context, unlike urban utopias, operate not from the idea of an ideal place but from the idea of a "bad place." These fictional depictions of cities, designed to be too bad for real, highlight the consequences and future implications of cultural and political problems, political corruption, totalitarianism, technological and social control, ecological hazards, alienation, and eugenics. In dystopian narratives, which can also be interpreted as a "warning," the author, drawing on the negative circumstances of their time, attempts to explain the dangers these situations could pose in the future and raise awareness in the reader. This study covers the stories of 2099 Istanbul, written by Turkish literary writers who portray the various breaking points and weaknesses of the modern world we live in through the dark lens of dystopia and who open the door to a dystopian city in particular. The stories, written by sixteen writers driven by a responsibility to raise awareness of Istanbul's progress in terms of population, climate, transportation, technological advancements, mass media, governance, and so on, offer alternative perspectives on the negative urban landscape. In this context, my article focuses on the 2099 Istanbul projects, reflected in the writings of various writers and considered as negative future fictions, within the framework of the terms, concepts, and themes of dystopian literature.

Keywords: *dystopia*, *dystopian literature*, *urban, Istanbul*

Extended summary

Background

In the works of some writers, nourished by the utopian impulse and succeeding in reflecting their way of thinking through art, following the utopian and dystopian impulse, one can find ideals of a lost paradise, an ideal city, and a fairy-tale land. These writers, who base their works on the search for an individual or social ideal, often turn to spatial envisioning on which to base their ideal system. While some of their works, which portray "pictures of hope in the face of death," open the door to utopia, they also reveal, through their depictions of hell, dystopian images of entropy, the global drift toward disorder and destruction, on the urban plane. Urban dystopias, which allude to clues about social context, unlike urban utopias, operate not from the idea of an ideal place but from the idea of a "bad place." These fictional depictions of cities, designed to be too bad for real, highlight the consequences and future implications of cultural and political problems, political corruption, totalitarianism, technological and social control, ecological hazards, alienation, and eugenics. In dystopian narratives, which can also be interpreted as a "warning," the author, drawing on the negative circumstances of their time, attempts to explain the dangers these situations could pose in the future and raise awareness in the reader.

Research purpose and methodology

Dystopian narratives, which illuminate the lives of people and societies engulfed in darkness, consumed by the cogs of the system, and suffering a loss of identity in the vortex of timelessness, have also given rise to dystopian urban designs. The twenty-first century, with its emergence of dystopian cities in literary literature, is frighteningly striving to make dystopia a reality. In an age where urban negativity recurs and persists, fiction writers can both visualize ideal urban designs by referencing what should be and can also design dystopian cities by emphasizing the feared future. This study covers the stories of writers in Turkish literature who, through the lens of dystopia, portray the various breaking points and weaknesses of the modern world we live in, and who, in their case, open the door to urban dystopia. These stories, written with reference to the Istanbul of 2099 and brought together in the book *Istanbul 2099*, are within the scope of this study. Sixteen writers, driven by a responsibility to raise awareness about Istanbul's trajectory in terms of population, climate, transportation, technological advancements, mass media, governance, corruption, social chaos, and so on, offer alternative perspectives on negative urban design through their narratives. In this context, my article focuses on *Istanbul 2099* narratives, conceived by various authors and notable for their grim future fiction, and explores the dark window opened on Istanbul in literary discourse within the framework of the terms, concepts, and themes of Dystopian Literature.

Findings

Focusing on environmental destruction, the destruction of freedoms, and technological control, the *Istanbul 2099* stories are an urban manifesto that explores how humanity is forging its own demise through diverse urban designs and mourns a vanishing civilization. The dark atmosphere created by these stories, which portray lives contrary to worldly ideals,

ISSN 1300-7491 e-ISSN 2791-6057 https://www.folkloredebiyat.org

explores the ecological anxieties surrounding Istanbul, the fear of nuclear destruction, the concept of controlled reality, the transhuman threat, scientific violations, the devastation wrought on individuals by technology and mass media, and the negative and complex possibilities awaiting Istanbul and its residents in the future, all from a broad perspective. While preparing the reader for these possibilities, a reality is also highlighted, suggesting the tragic consequences that could result from any totalitarian system predicted to rule Istanbul in the future.

Through their dystopian stories centered on Istanbul, the storytellers of Istanbul 2099 expose the state of violence, crime, and dehumanization, while expressing their concern that both science and totalitarian leaders are collapsing. In this sense, Istanbul 2099, which brings the experience of twentieth-century totalitarian politics to the twenty-first century, exposes political structures that dominate people and centralize control. It presents the reflection of the resulting despair and the devastating effects of war on humanity in a dying Istanbul. This negative reflection, at the point where imaginative architecture reaches, transforms the Istanbul of 2099 into a hellish atmosphere, paralleling society's experience of development, governance, and urbanization. *Istanbul 2099*, a narrative of children struggling to survive in a city devastated by wars resulting from resource depletion, of people mentally and emotionally under the control of external authorities, subsisting on the dry bread they gnaw, yet essentially struggling, reveals the tragic plight of Istanbul in the future and the helpless people amidst the city.

Giriş

Kentler, çoğunlukla kurmacadaki karakterlerin yahut kurmaca metin yazarının kendi kimliğinin ve varlığının oluşmasındaki en mühim mekânlardan biri olarak tasarlanmanın yanı sıra edebiyatta ütopik boyutu ile de işlenegelmiş, yaratılmak istenen ideal toplumun ideal mekânı olarak işlevsel bir boyutta tasarlanmıştır. Başka bir deyişle yaratılmak istenen ideal toplumun ideal yer arayışı yahut ideal sistemlerle donatılmış mekânların ideal toplumlarını yaratma çabası ütopik kentleri açığa çıkarmış, böylece insanların tarih boyunca kente ve yaşamaya dair umutlarını, beklentilerini ifade eden kent ütopyaları, ideal mekân tasarıları olarak ortaya çıkmıştır. Antik çağlardan günümüze kimi zaman efsane ve mitlerin kimi zaman ise kurmaca eserlerin içerisine sıkıştırılmış olan tüm toplumun refah içinde yaşayacağı bir dünya hayalini kent ütopyaları olarak okumak mümkündür. Platon'un *Devlet*'i, T. More'un Ütopya'sındaki eşitlikçi toplum söylemini somutlaştıran kent planlaması, T. Campenella'nın *Güneş Ülkesi*'ndeki bütünlüklü ve kendine yeterli bir varlık olan kent imajı (Kumar, 2005: 28), J. V. Andreae'nin *Christianopolis*'indeki ideal Hristiyan toplumu hayaline paralel Rönesans kenti, F. Bacon'un ideal toplumunu yansıttığı *Yeni Atlantis*'indeki kent tasarıları bu türdendir. Bununla birlikte bilim ve teknolojideki hızlı gelişmelerin ütopyalara sıçraması neticesinde ütopyaların çağı olarak görülen yirminci yüzyılda, sosyal dinamikler, çevre sorunları ve savaşlar ütopyaları etkilemiş, ütopyalarda niteliksel bir ayrışma dönemi yaşanmıştır. Bu dönemde ütopyanın zıttı olan distopya kavramı ortaya çıkmış, buna paralel olarak ekotopya, feminist ütopya, teknolojik, ekolojik-teknolojik ütopya terimleri gelişmiştir. İdeal dünya ya

ISSN 1300-7491 e-ISSN 2791-6057 https://www.folkloredebiyat.org

da toplum tasarısı adı altında gerçekleştirilen ileri seviyede teknolojik ve bilimsel gelişmelerin yaşandığı ve bazı ütopyaların gerçeklik olarak karşımızda durduğu günümüzde yeni ütopyalar üretmenin zor olduğu konusunda görüş bildirilmekte ve artık ütopya devrinden distopyalar dönemine geçildiğine işaret edilmektedir.

Ütopyanın anti-tezi olarak kabul edilen Yunancada zor ya da kötü anlamına gelen -dys- ve yer anlamındaki -topos- sözcüklerinden oluşan ve karşı ütopya, eleştirel ütopya, kara ütopya gibi karşılıkları bulunan distopya terimi yirminci yüzyılda yaygınlaşsa da terimin 1868 yılında ilk kez J. S. Mill tarafından, parlamentoda bir tartışma esnasında kullanıldığı (Claeys, 2018, s.156) konusunda görüş birliği vardır. Distopya, ütopyanın olumsuzu gibi düşünülmekle birlikte Kumar'ın işaret ettiği üzere her iki kavram da anlamlarını ve önemlerini karşılıklı farklarından alır ve distopya, ütopyanın çatlamış bir aynadaki tahrif edilmiş görüntüsü (2006: 172) olarak tanımlanır.

Türk edebiyatında Osmanlı aydınının ütopya kavramını kendine uygun bir anlamda kullanmasıyla oluşturduğu (Usta, 2014: 66) Ziya Paşa ve Namık Kemal'in payitahta ilişkin siyasi *Rüya*'larına ek olarak İsmail Gaspıralı'nın kent ütopyası olarak da değerlendirmenin mümkün olduğu *Darürrahat Müslümanları*, H. C. Yalçın'ın "yeşil diyar" ütopyası *Hayat-ı Muhayyel*, Ruşeni tarafından kaleme alınan *Ruşeni'nin Rüyası*, Halide Edip'in *Turan Ülkesi*, M. F. Tek'in *Aydemir*, Ethem Nejat'ın *Mesut Köy*, Ziya Gökalp'ın *Kızıl Elma* adlı eserleri Cumhuriyet dönemine kadar olan süreçte ütopik itkiden doğan ürünler olarak dikkati çekerler. Cumhuriyet döneminde ise A. Ağaoğlu'nun *Serbest İnsanlar Ülkesi*, P. Safa'nın *Yalnızız*, Ş. S. Aydemir'in *Toprak Uyanırsa* gibi eserlerini terim, kavram ve tema açısından Ütopya Edebiyatı'nın sınırlarına daha yakın duran eserler arasında saymak mümkündür. Türk edebiyatında ütopyaya paralel olarak distopya türü de kendi mecrasında ilerleme kaydederek Distopya Edebiyat'ının oluşumuna katkıda bulunmuştur. Türk yazınında G. Dayıoğlu'nun *Işın Çağı Çocukları*, A. Alatlı'nın *Schrödinger'in Kedisi Kâbus*, B. Uzuner'in *Balık İzlerinin Sesi*, C. Aktaş'ın *Olgunluk Çağı Üçlemesi*, S. Erdoğan'ın *İkibinseksendört*, M. Açar'ın *Siyah Hatıralar Denizi*, A. Şasa'nın *Şebek Romanı*, Z. Livaneli'nin *Son Ada*, A. Kulin'in *Tutsak Güneş* adlı eserleri bu türün örnekleri arasında gösterilebilir.

Karanlık atmosfer içerisinde sistemin çarklarında eriyen, tükettikçe tükenen, zamansızlık girdabında kimlik kaybına uğrayan insanların ve toplumların yaşamlarına ışık tutan distopik anlatılar distopik kent tasarılarını da beraberinde getirmiştir. Edebî literatürde distopik kentlerin açığa çıktığı yirmi birinci yüzyıl ise korkutucu bir biçimde âdeta distopyayı da gerçek kılmaya çabalamaktadır. Kente dair olumsuzlukların yinelenerek devam ettiği bir çağda kurmaca yazarı, olması gerekene gönderme yaparak ideal kent tasarıları ile metnini görünür kıldığı gibi korkulan geleceğe vurgu yaparak distopik kentler de tasarlayabilmektedir. Bu tutumun en güzel örneklerini Türk edebiyatının belirli dönemlerinde verilen eserlerinde görmek mümkündür. Türk edebiyatında, Y. K. Karaosmanoğlu'nun *Ankara*, Ş. E. Kunt'un *Baybiçe* başlıklı romanlarında tasarlanan Ankara ve İstanbul odağındaki ideoloji temelli kent ütopyalarının (Aslan Cobutoğlu, 2023) yanı sıra distopik kent tasarıları ile de karşılaşılmaktadır. M. Özdeş'in İstanbul distopyası olan "Son Tiryaki", T. Yücel'in *Gökdelen*, E. Şişman'ın *Ottomania*, S. Erdoğan'ın İstanbul distopyası olarak da düşünülen *Kurbağa Adası*

ISSN 1300-7491 e-ISSN 2791-6057 https://www.folkloredebiyat.org

adlı eserleri özellikle İstanbul odaklı kent distopyaları olmaları bakımından dikkate değerdir. Bunlar arasında Cumhuriyet'in ilanının yüz ellinci yılındaki 2073 İstanbul'una odaklanılan *Gökdelen*, hızla ısınan bir ada parçasına dönüşen dünyanın ortasında yaşam mücadelesi veren insanın trajik durumunun anlatıldığı *Kurbağa Adası*, harabeye dönen İstanbul'da yaşam savaşı veren çocukların anlatısı olan *Ottomania*, ideal yer algısının, nasıl cehennemvari bir yer algısına dönüştüğünü göstermeleri bakımından önemlidir.

Distopya türü içerisinde yer alan kent distopyalarına dair örnekler çoğaltılabilmekle birlikte bu çalışmada, bugünün sorunlarının istikametinden duydukları endişeyi gözler önüne sererken aslında daha iyi bir dünyanın, ülkenin ve kentin inşa edilmesi gerekliliğinden hareket eden, bunu yaparken İstanbul'un geleceğine kara bir gözlükle bakan ancak karanlığı sevmekten ziyade karanlığı göstermeyi amaç edinen yazarların 2099 İstanbul'una bir ağıt olarak da okunabilecek uyarı niteliğindeki distopik öykülerine odaklanmakta, transhuman, posthuman, insansız totalitarizm, fütüristik silahlar, ekodistopya gibi açılımları ile distopik kent izleği noktasında fark yaratan *İstanbul 2099*[1] öykülerini Distopya Edebiyatı'nın terim, kavram ve temaları çerçevesince ele almaktayım.

I. *İstanbul 2099* öykülerinde distopik kurgu

I.1. İktidar, hegemonya ve kontrol mekanizmaları

Distopik metinler, dünyanın ya da bir ülkenin içinde bulunduğu olumsuz durumları gözler önüne sererek dünyaya, içinde oluştuğu ülkeye ve o ülkenin toplumuna farkındalık kazandırma işlevi üstlenmektedir. 2099 İstanbul'una dair kaleme alınan öykülerde, geleceğin karanlığını ortaya koyan distopyanın[2] ana temaları olan iktidardan ve diktatörlükten duyulan anti-ütopyacı korku, kimlik kaybı, sınıfsal tabakalaşma, sürü psikolojisi, genetik deneyler, ekolojik kirleme üzerine yoğunlaşılır. Bilim, iktidar, teknolojiyi yanlış kullanma biçimleri, toplum ve düzeni eleştirilirken gelecekteki olumsuz/karanlık ihtimaller gözler önüne serilir ve kent düzleminde "korkunç bir dünya portresi" (Akkoyun, 2016: 91) çizilir. Bakıldığında distopyalar anti-totaliter bir kaynaktır ve çoğunlukla dönemin kaygılarını, güncel olayları bir öngörüyle yansıtırlar (Akkoyun, 2016: 161). Bu bakımdan İstanbul kentine yönelik kurgulanan distopik öykülerde kehanette bulunulmaktan ziyade gözleme dayanan bir çıkarıma yaslanılır. Buna göre öykü yazarları, "var olan düzende yolunda gitmeyen durumlarla ilgili gelecekte yaşanabilecek olumsuzluklar için okurda farkındalık yaratmaya çalışır"ken (Akkoyun, 2016: 169) yansıttıkları olay ve durumların sanatsal temsilini sunarlar.

Bilindiği üzere Distopya Edebiyatı'nın en karakteristik özelliği, hâkim gücün kontrolünde gerçekleştirilen toplum mühendisliği ve kimliğini yitiren bireylerdir. Distopik anlatılarda, otoritenin kesintisiz gözetimi her an "ben buradayım" diyen bir sese dönüşmüş durumdadır (Yamaç, 2013: 40) ve iktidar, denetimi ve kontrolü sağlamak adına çeşitli yollara başvurur. Bilim, teknoloji, medya çoğu distopik metinde olduğu gibi *İstanbul 2099* öykülerinde de iktidara hizmet etmekte, hatta kitleleri kontrol etmede kullanılan araçlara dönüşmektedir. Bununla birlikte kitleler üzerinde oluş(turul)an korku ve kaygı da toplumları denetlemede işe yarayan unsurların başında gelir. Zira "ütopya metinlerinde üstü kapalı olarak görülen korku, anti-ütopya metinlerinde fırtınaya dönüş"mektedir

ISSN 1300-7491 e-ISSN 2791-6057 https://www.folkloredebiyat.org

(Jameson, 2017: 252). Distopik kurguların, içinde doğdukları toplumun korku ve endişelerini yansıtma eğiliminde olduklarını söylemek mümkündür (Akkoyun, 2016: 32). Bu bağlamda *İstanbul 2099* öykülerinde 2099'da distopik bir dünyanın içinde yaşayacağımız vurgulanırken üçüncü dünya savaşı, nükleer savaş, küresel ısınma tehdidi, bireyselliğin yok olması, özgürlüğün kaybedilmesi de korku ve kaygı sebepleri olarak belirmektedir. Bu distopik dünya ise "siyasi açıdan ele alındığında totaliter bir yönetim ya da diğer baskıcı tüm sistemleri ifade et"mekte (Akkoyun, 2016: 85) olup gelecekte ideoloji ve etnisite fark etmeksizin bu sistem içerisinde karanlık bir diktatörlükle yönetilme korkusuna karşın okuru uyarmaktadır. *İstanbul 2099*'daki birçok öyküde, kontrol toplumuna geçiş süreci hegemonyayı da inşa edecek biçimde teknoloji, bilim, medya, sürü psikolojisi, toplumsal kaos ve ekolojik bozulma gibi başlıklar üzerinden anlatılmaktadır.

I.1.1. Bilim ve teknoloji

1950'lerde başlayan Soğuk Savaş'la birlikte bilim-kurgudaki iyimserlik ve yayılmacılık yerini, "olmayan yer"i işaret etmenin yanında "zor/zorlu-yer"i de anlatan ve "distopya" (bilinmeyen yerde var olan kötü, karanlık dünyalar) olarak tanımlanan bir roman türüne bırakır. Bu değişimde, "bilgi güçtür" felsefesinden hareket eden Bacon'ın düşünün gerçekleşmesinin; bilimin dünyaya egemen olmasının, ancak, modern düşünceyle birlikte aklın duygulardan arındırılmasının, bilimsel gözlem ve çalışmaların; bilimin, endüstriyel ve askerî makineler gibi pratik sonuçlarının iyiliğin olduğu kadar kötülüğün de itici güçleri hâline gelmesinin (Carpenter, 2008: 81) payı büyüktür. Neticede aydınlanma çağında coşkuyla alkışlanan bilim ve teknoloji yoluyla tüm insanlığı refaha taşıma ülküsünden eser kalmamıştır (Kurtyılmaz, 2020: 210). Bu nedenle bu döneme kadar egemen olan ve bilime sonsuz güven besleyen bakış, bilimin ve uygulayıcısı olan seçkinler kavramının sorgulanmasıyla büyük bir darbe alır. Daha sonra bilimin bir iktidar aracı olarak düşünülmesi neticesinde bilim karşıtı yaklaşımlarla nükleer savaş tehlikesi ve olası atom savaşı sonrası dünyayı ele alan temalar (Akkoyun, 2016: 29), karşı-ütopya anlatılarında konu olarak işlenmeye başlanır.

Distopya türüne dâhil edilen birçok eserlerde görüldüğü gibi *İstanbul 2099* öykülerinde de bilim ve teknolojinin ideoloji aygıtı olarak kullanılan yönüne vurgu yapılmış ve öykü yazarları eserlerinde bilimin insan yaşamındaki yanlış kullanımlarını, hatta insanlık dışı amaçlar için kullanılmasını eleştirmiştir. Bazı öykülerde bilimsel faaliyetler öncelikle birtakım genetik oyunlarla yaratılmak istenen "öjenik" (Claeys 2018: 161) toplum projesinde, yapay insan yaratma problemi üzerinden deneysel biyoloji şeklinde yüzünü gösterir ve "insan doğuşunu yönetmek", "kullanabilmek", Claeys'in ifadesiyle "evrimin kontrolünü eline almak" (2018: 165) amacını güden hegemonik ideolojiye hizmet eder. S. Gürses tarafından kaleme alınan "Bergamavi" adlı öykü "yunusinsan" projesine dikkatleri çeker. Son halkasına gelinen ortak gen modellemesinde yunus gibi suyun altında nefes alabilen insanlar üretilmektedir. Yıkılmış ve geçmişe sırtını dönmüş İstanbul'daki gen laboratuvarında çalışan ve bilimin insan hayatını düzene sokmak için temel olduğunu düşünen Hatice, insanların gönüllü olarak bedenlerini devretme ve rahimde modifikasyon işlemlerinin

ISSN 1300-7491 e-ISSN 2791-6057 https://www.folkloredebiyat.org

öjeni oyunlarının bir parçası olduğunun, köle olmak üzere üretilen yunusinsanların kurulacak olan deniz altı şehrinde iktidar için lüzumlu olduğunun farkında değildir. Halk ise bu üretime tepki vermediği gibi başka bir gezegenin atmosferinde gerçekleştirilen genetik müdahaleleri de onamıştır. A. Öktem'in "Kanalistanbul'da Sıradan Bir Olay" adlı öyküsünde ise başka bir öjenik müdahale söz konusudur. Biyoloji ile oynanarak toplumun yeniden kurulması adına laboratuvarlarda saçsız yeni insanlar, "fetüsler" "imal" edilmektedir. Fetüs imalatı gözde mesleklerden biri olageldiğinden beri eski tıp sanatı olarak görülen gıda bilimi gözden düşmüştür.

B. Müstecaplıoğlu'nun "Yabancı" adlı öyküsü ise insanın biyolojik ve zihinsel sınırlarının teknolojiyle desteklenmesini sağlayan transhümanizme kapı aralar. Bu yeni insan tasarımında hastalara robotik göz ve kulak takılacak aşamaya gelinmiştir. Bununla birlikte İstanbul'da uzaydan geldiğine inanılan, boyu iki metreden uzun, burunsuz, dokuz parmaklı, bir gözü daha büyük kimselerden söz edilmektedir. Düşman addedilen bu robot-insan etkileşimli yaratıkların transhümanın son aşamasındaki robotlaşan bireyler olduğunu ve hegemonya tarafından üretildiklerini söylemek mümkündür. Zira öyküde İstanbul'a saldıranların uzaydan gelmediklerine, bu durumun düşman ülkelerinin oyunu olduğuna yahut bunların deney sonucu oluştuklarına inananların varlığı biyo-politik süreçleri gündeme getirmekte, hegemonyanın kendi uzaylısını dünyada yaratarak halk düşmanı ilan ettiği öngörüsünü kuvvetlendirmektedir. Ölmeden önce doğum yapmış bir robotun yavrusunun ailesini bir kazada kaybetmiş olan Dağıstanlı adlı öykü kahramanı tarafından sahiplenilmesi ise robot-insan arasında kurulan bağı göstermesi bakımından ilginçtir.

Bununla birlikte A. E. Perker'in uzaydan İstanbul'a gelen ziyaretçilerin hikâyesine odaklandığı "Günübirlikçiler" adlı öyküsünde görüleceği üzere uzay mekiği döneminin başlamış olması, "Bergamavi" adlı öyküde deniz altı metrosundan denizaltı canlılarının görülebilmesi, trenlerdeki holografik simülasyonlar, yeni nesil bloklama sistemi, atom düzeyindeki ayrıştırma sistemi sayesinde her türlü mesajın şifrelerinin çözülmesi, çekilen resimlerin ve videoların hegemonya tarafından geri getirilmemek üzere anında silinebilmesi, görüntü alınmasının uydudan engellenmesi şeklindeki teknolojik gelişmeler *İstanbul 2099* öykülerinde denetleme ve takip etme sistemine dayalı bir kontrol mekanizması için işler. D. Yücel'in "İstanbullu" adlı öyküsünde Kadıköy-Beşiktaş arasını kırk saniyeye düşüren drona taksiler, temizlikçisi, kaptanı, tramvay sürücüsü, çaycısı, kitap okuyucusu sibernetik organizmadan oluşan robotlar, "Yabancı"daki iki yüz katlı megakuleler, "Kanalistanbul'da Sıradan Bir Olay"da sentetik ve tablet gıdalar, kafa çipi sayesinde ekran gibi kullanılabilen duvarlardan gönderilen mesajlar birçok öyküdeki ileri teknolojiye işaret eden diğer gelişmelerdir. "Yabancı" adlı öyküdeki savaş ve uzay gemileri, tüm tank ve zırhlı aracı bünyesinde yok eden, patlamalara neden olan garip araçlar, "Kanalistanbul'da Sıradan Bir Olay"da İstanbul'a yıkım getirecek olan nükleer santraller, H. Bıçakçı'nın "Cesur Yeni İstanbul"undaki akıllı tanklar, hareket halindeki canlıların iç organlarını eritmek üzere tasarlanmış insansız hava araçları gibi kaygı ve korku verici fütüristik cihazlar ise 2099 İstanbul'unda silah sanayindeki teknolojik gelişmelerin geldiği boyutu gösterir.

ISSN 1300-7491 e-ISSN 2791-6057 https://www.folkloredebiyat.org

Birçok öyküde, çarkın isleyişi teknolojiyle pasifleştirilip mutlu kılınan insanlarla garanti altına alınmaya çalışılmaktadır. Sözgelimi "Yabancı" adlı öyküde, öykünün ana kahramanı Recep Dağıstanlı'nın kaybettiği ailesine ait mutlu anları üç boyutlu hologramlarla telafi edilir. Öykü kişisi teknoloji vasıtasıyla sanal bir alemde geçmişine dönse de yine aynı teknoloji, mutlu kılınan insanların yaşamlarına robotlar sayesinde hükmederek onları geleceksiz bırakmaktadır. Düşündüğünü sanan kişi yönetilmekte, teknolojiyle dost oldukça yalnızlaşmaktadır. Recep Dağıstanlı'nın "ASR43" adlı emektar robotu onun en yakın dostu görünür. Robotun, Dağıstanlı'nın çocuğuna bakmak, karısının ilaçlarını almak gibi görevleri vardır. İnsan hayatını kolaylaştırıcı bu gelişimin ardındaki niyet ise M. Açar'ın "Üçüncü Çocuk" adlı öyküsünde kendisini ele verir. Teknolojinin insan zihnine ne denli nüfuz ettiğini göstermesi bakımından oldukça ilginç olan öyküde, kişileri uykudayken bile takip eden, sürekli yeni sürümü yüklenen, insanların kararlarına yön vermek, onlarla sohbet etmek, yaşamlarını şekillendirmek üzere geliştirilen bir cihazdan söz edilir. Bakıldığında bu cihaz iyicil özellikleri ile dikkati çekiyor gibi görünse de kontrol ve denetim mekanizması olması bakımından ütopik yaşam tahayyülünden ziyade distopik bir çağrışım alanı yaratır. Kişi, kararlarını kendisi alıyor gibi görünse de tamamen bu cihazın tesiri altındadır. Aybisi adı verilen bu teknolojik alet, insanlar uyumadan önce onlar için rahatlatıcı bir atmosfer yaratır ve onların rüyalarını yönetir. Alet sayesinde rüyadaki kişilerin kalp atışları, tepkimeleri ölçülerek korku duydukları anda uyandırılmak suretiyle kötü rüya görmeleri engellenir. Kişi, cihazın yönlendirmesinin dışında kendi iradesine bağlı aldığı bir kararda ise cezalandırılır. Aybisi tarafından vicdan azabı, suçluluk gibi duyguları algılanan ve ev psikiyatrına yönlendirilen öykü kişisinin bu duruma itirazı, geçmişiyle alakalı çok daha korkunç bir rüya görmesiyle karşılık bulur. Kişilerin anılarının, geçmişinin bilgisine sahip olunuşu bilinçaltının da cihazlar tarafından kontrol edildiği izlenimi uyandırır. Benzer şekilde "İstanbullu" adlı öyküde de sahibinin reflekslerinden aklından geçenleri okuyabilen, merak ettiğini düşündüğü şeyleri fark ederek ona bilgi vermenin yanında birtakım saldırıları da önceden haber verme özelliğine sahip olan "drone"lar dikkati çeker. M. Uyurkulak'ın "Gündem Toplantısı"nda ise insanların yüz yıl sonra tatil özlemi duymayacak tasarıma getirilecek olması ise daha uzak bir distopyada başka tür bir evrimleşmeyi gündeme getirir.

A. Kum tarafından kaleme alınan "Ekmek Parası" adlı öykü ise hegemonyanın tamamen sistem tarafından sağlanıyor oluşuyla, teknoloji sayesinde kurulmuş olan insansız totalitarizmle dikkati çeker. İkna edilmesi mümkün olmayan ve "sistem" adını alan hegemonik teknoloji gizli bir el gibi insanları yönetip yönlendirerek yaşamlarını tayin etmektedir. Zira Nazım'ın belediyede işe girmesi sistem tarafından okulda top sektirme süresine verilecek tepkiyle mümkündür. Nazım okuldan kaçtığında insansız güvenlik sisteminin oğluna ne gibi asi düşünceler yüklediği konusunda babasını sorgulaması, insan görünümlü robotların, saniyeler içinde aktarım sağlayan sürücüsüz tramvayların varlığı, kaçakların banka hesaplarına sistem tarafından el konulması hem teknolojinin distopik kent tasarımındaki geldiği boyutun hem de sistem adı altında kurulan totaliter teknoloji imparatorluğunun insanları gözetleyen bir çift göze nasıl dönüştüğünü gösterir niteliktedir. Ancak en nihayetinde kişisel her türlü verinin erişilebilir hale gelişi, insan iradesinin yok oluşu da yine insan eliyle olmuştur.

ISSN 1300-7491 e-ISSN 2791-6057 https://www.folkloredebiyat.org

Nitekim yapay zekâ vurgusuyla dikkati çeken öyküde çalıştığı işte elde ettiği verinin nasıl kullanılacağı ile ilgili hiçbir fikri olmayan insanların yaptıkları kişilik testleri, yetenek sınavları, bilgi yarışmalarından sağlanan veri sistemde depolanmakta, onların yaptıkları iş ve amaçları arasında kuramadıkları bağlantıyı sistem kurmaktadır. Bu manada *İstanbul 2099* öykülerinde iyimser bir tablo görmek zordur. Nitekim öykü yazarlarının tamamının korkusu tıpkı *1984*'ün yazarı G. Orwell gibi bilime, makinelere bağlı ilerlemeyi "âdeta bir tür din ya da bir düzen ve verimlilik kültü olarak görme eğilimi"dir (Claeys, 2018: 177). Robotlaşacak insan tehlikesinin yanı sıra duygusuz ve acımasız robot insandan duygu dolu insan robota geçişi öngördükleri öykülerini, bilimin iktidarın lehine kullanılmasından duydukları endişenin bir yansıması olarak okumak gerekmektedir.

I.1.2. Kitle iletişim araçları ve medya

Önceleri insanlık yararına kullanılan kitle iletişim araçları, değişen yeni dünya ve totaliter devletlerle birlikte, insanlığın zararına da kullanılmaya başlanarak kara ütopyadaki yerini almıştır. Birçok distopik kurguda kitle iletişim araçlarının uyutucu etkisinden söz edilmektedir. Sözgelimi *Fahrenheit 451*'de devlet tarafından yayınlanan sözde eğitici olan programların yer aldığı "Televizör"ü izlemek dışında diğer bilgi kaynakları yasaklanmıştır. Zamanla beyin yıkayan, tek tip insan yaratmayı amaçlayan programlar gittikçe insanları kişiliksiz hâle getirmiştir. 2099 İstanbul'una bakıldığında İstanbul'da yeni bir hayatın, yeni bir zihinsel ortamın tesis edildiğine şahit olduğumuz "Bergamavi" adlı öyküde iletişimin kısa mesajla sınırlandırıldığı, kentteki tüm vericilerin imha edildiği, aktarım yapacak hiçbir sistem ve cihazın bulunmadığı bir distopik kent tasarımı ile karşılaşırız. Kötü, olumsuz hadiselerin kaydı gizli bir el tarafından anında silindiğinden ispatlanamamakta, hiçbir veri kayıt altına alınamamaktadır. İstanbul'dan dışarıya görüntü, bilgi çıkarılması yasaktır, iletişim engellenir, bilgisayar kayıtları taramada değiştirilir, İstanbul'a dair çekilen fotoğraf ve videoların yerine başkaları konur. Gerçeklik algısı ve tarih olgusunun iktidar tarafından kontrol edildiği bu denetimde kitle iletişim araçlarından olan eğitime de etkin roller düşer. Zira öyküde eski İstanbul'u unutturma projesi kitaplar yoluyla da sağlanmaktadır. Okulda standartlaştırılmış ders kitaplarında İstanbul yer almamakta, kentin kültür, din ve medeniyetlere beşiklik eden geçmişi bilinmemektedir. "İstanbullu" adlı öyküde ise "eski tarz kâğıttan yapılma" diye küçümsenen kitaplar hiç yoktur. Dijital kitaplar okunmadığı gibi nostalji sevenler için eski kitap kokusu üretim ekibi kurulmuş, plak cızırtısı, eski film makinesine benzer görüntüler önem kazanmıştır. Öyküde herkes kendi rızası ile denetim altına giriyormuş gibi görünmekte, medya ve kitle iletişim araçları kimlikleri silikleştirip ideolojinin buyruğu doğrultusunda yerine göre insanları tektipleştirmekte, uyuşturup sakinleştirmektedir.

"Özgür basın" denilen bir kitle medyası var mıdır sorunsalından hareket eden Herman ve Chomsky, *Rızanın İmalatı* adlı eserlerinde, ABD ana-akım medyasına odaklanarak, medyanın objektif bir şekilde olayları yansıtması gerekirken, aslında yönetimin ve onlara finansal kaynak sağlayan iş dünyasının çıkarları doğrultusunda hareket ettiğini anlatmaktadırlar. Çalışmalarında geliştirdikleri "Propaganda Modeli"ne göre insanlar yaşanan olayları ögrenmek

ISSN 1300-7491 e-ISSN 2791-6057 https://www.folkloredebiyat.org

ve onları anlamak için kitle iletişim araçlarına bağımlı olduklarından, orada söyleneni doğru olarak kabul ederler. Ana-akım medya da Herman ve Chomsky'nin (2012) ifadesiyle, sunduğu "yanlı ve yanıltıcı" hikâyelerle aslında ne olduğunu değil; "Propaganda Modeli"*n*in önerdiği gibi yönetim ve şirketler topluluğunun toplumun olayı anlamasını istediği şekiliyle insanlara dayatmaktadır. Bu bakımdan kitleleri yanıltan, özü bağlımdan koparan, hatta özgürlükleri yok eden medya aracılığıyla kitleler üzerinde uyuşma durumu yaratılmaktadır. T. Pirselimoğlu'nun "İstanbul'un Düştüğü Gün" adlı öyküsünde kaos içerisinde yangın yerine dönen İstanbul'da televizyon programlarındaki Münker'in mi Nekir'in mi boyunun daha uzun olduğu üzerine yapılan tartışma, bu durumu örnekler niteliktedir. "Yabancı" adlı öyküde yakılıp yıkılırken, "Üçüncü Çocuk"ta protesto gösterilerine sahne olurken İstanbul'da insanlar her türlü haber ve bilgi kaynağından mahrum bırakılır. Dahası İstanbul'un işgaline dair gör(dürül)dükleri rüyalarla kitle âdeta uyutulmakta, teknolojik verilerle aldatılarak hücrelerine, bilincine ve bilinçdışına müdahale edilmektedir.

"İstanbullu" adlı öyküde savaş tehlikesi içerisindeki İstanbul birtakım terör eylemlerine sahne olurken bazı sloganvari haberlerin medya aracılığıyla evlerin içine sızması, hegemonyanın kitle iletişim araçları üzerinden toplum içinde yaratmak istediği algıyı gözler önüne sermesi bakımından önemlidir. Zira tüm yaşananlar ve kenti çevreleyen kaos, televizyonlara aksetmekte, televizyon vasıtasıyla toplum içerisinde şiddet, korku ve kaygı körüklenmektedir. Dahası televizyona yansıtılanlar hayatın gerçekleri olarak görülmeye başlanmakta ve televizyon, toplumun bilmesi gereken gerçeklere şekil veren bir araca dönüşmektedir. Öyküde bankada veznedar olarak çalışan Ezo Dalya bir saldırıda ölmüş ve medya tarafından magazinsel bir figüre dönüştürülmüştür. Zira medya açısından bu ölümler çok da önemli değildir. Herman ve Chomsky, *Rızanın İmalatı*'nın "Değerli ve Değersiz Kurbanlar" başlıklı bölümünde, propaganda için bir araç olan "değerli ve değersiz kurbanlar" kavramını ortaya atarlar (2012: 107-154). "Değerli kurbanlar" resmî ideolojiyi yaymak için araç olarak kullanılabilecek kurbanlarken, "değersiz kurbanlar" görmezlikten gelinen ve üzerinde durulmaya gerek görülmeyen kurbanlardır. Hayatını kaybettiği halde üzerinde durulmayarak değersiz kılınan kimselerden biri de kırk yıldır cellatlık mesleğiyle uğraşan "Gündem Toplantısı"nın öykü kişisidir. Olayın medyaya yansıyış biçiminde kendisini asan celladın hayat hikâyesi, intiharı üzerinde durulmaz ve bir aldatmacayla mesleğine yönelik haberlere odaklanılarak astığı kişiler unutturulmamaya çalışılır. Birçok yazar, medyanın birçok işlevi ile propaganda işlevinin de çok önemli bir yer kapsadığını savunmaktadır. Diğer işlevlerinin yanı sıra, medya, kendisini denetleyen ve finanse eden güçlü toplumsal grupların çıkarlarına hizmet eder ve onların lehine propaganda yapar. Bu çıkarların temsilcilerinin öne çıkarmak istedikleri önemli gündemleri vardır ve medya politikasının şekillendirilmesi ve dayatılması açısından oldukça elverişli bir konuma sahiptirler. Normal olarak bu, kaba müdahaleyle değil, uygun çizgide düşünen personelin seçilmesi, editörlerin ve çalışan gazetecilerin kurum politikasıyla uyumlu öncelikleri ve haber değeri kriterlerini içselleştirmeleri sayesinde başarılır (Herman ve Chomsky, 2012: 15). Bu manada celladın yaşamına odaklanılması propagandaya hizmet eden gazetenin istihbarat ve yaşam editörünün ortak haberi ile engellenir. Burada hem celladı değersizleştirmek hem de idam edilenleri hedef göstererek iktidarın gücünü pekiştirmek

ISSN 1300-7491 e-ISSN 2791-6057 https://www.folkloredebiyat.org

durumu söz konusudur. "İstanbullu" adlı öykü ise medyanın gücünü bir kez daha gözler önüne serer. Barış ortamı sağlanmasına rağmen İstanbul'da terörizmin yeniden baş göstermesindeki etkin güç Doğu ve Batı'yı kızıştıran medyadır. Savaşın medya propagandası yapılarak hegemonya tarafından en ihtiyaç duyulan şey, kaos ortamı yaratılmak istenir. Zira Vattimo'nun (1999: 23) da belirttiği gibi kitle iletişim araçları toplumu daha şeffaf değil, daha kaotik hâle getirmektedir. Bunun için öyküde toplumun algısını yönlendirmek, başka tür bir yıkıma sebebiyet vermek, güven olgusunu ve gerçeklik algısını yok etmek amacıyla medya yanıltıcı içeriklerle araç olarak kullanılır: "Medyadan korkacaksın" (s. 176). Zira "Üçüncü Çocuk" öyküsünde görüleceği üzere referandum öncesi düşman video oyunlarının çoğalması, bilinçdışına gönderilen mesajlar sayesinde herkesin ırkçı mesajlar içeren rüyalar görmesi, sanal oyunların göçmenlerle ilgili önyargı oluşturacak bir algı üzerine kurgulanması tesadüfi görünmemektedir. Bu noktada 2099'u hedef alarak yazılan öykülerde yazarların amacının, medya-iktidar ilişkisi bağlamında öykülerini günümüz dünyasıyla kıyasladığımızda gördüğümüz benzerlikler üzerinden yasadığımız dünyayı sorgulamaya yönlendirmek olduğu söylenebilir.

I.1.3. Kitle ve toplumsal kaos

İstanbul 2099 anlatılarında çizilen distopik dünya atmosferinde kimliksizleştirilmiş, tektipleştirilmiş bireyler kitle toplum amacını pekiştirmek ve iktidara hizmet etmek üzere vardırlar. Bu manada birçok öykücü kitle ve kitle psikozu ile ilgili geniş bir çağrışım alanı oluştururken İstanbul'a dair manzarayı da okurla paylaşır. Öykülerde toplumsal kitle sürü psikolojisi ile hareket eden, aldatılmaya müsait, sorgulamayan, medya ile uyutulan, yaşamı ve yazgısını robotlara teslim etmiş, pasifleştirilen, üzerinde iktidarın öngördüğü gerçeklik ve tarih algısı yaratılan, savaşı körükleyen özelikleri ile dikkati çeker. Kitle üzerinde iktidar tarafından oluşturulmaya çalışılan kaygı, korku ile propaganda, sansür, beyin yıkama, çarpıtma, toplum mühendisliği, yıldırma gibi unsurlar da kitlenin oluşmasındaki etkin araçlardır.

Bakıldığında distopik eserlerin temel özelliklerinden biri var olan toplumsal sistemin gelecekte totaliter diktatörlüğe dönüşme endişelerini gözler önüne sermesidir (Akkoyun, 2016: 12-13). Bu noktada 2099 İstanbul'una dair yazılan birçok öyküde totalitarizm korkusu kitle psikozu açısından ortak kavramlardan biri olarak dikkati çeker. İlk olarak 1928 yılında ortaya çıkan ancak Soğuk Savaş dönemi düşüncesinde (1947-1991) merkezî bir yer tutan "totaliterlik" terimi birçok öyküde insanların bedenleri, zihinleri ve ruhları üzerinde tam bir kontrol arzusu sağlama iddiası üzerinden aktarılır. Bu noktada İstanbul odağındaki distopik öykülerde yazarlar farklı zaman dilimlerinde farklı ideoloji ve etnik yapılanmalar içerisinde de yeni diktatörlüklerin yaratıldığı mesajını verirler. Totalitarizm korkusunun genellikle yazarların içinde yaşadıkları coğrafyaya özgü oluşu dikkate alınırsa 2099'da böyle bir devlet ve toplum yapısına sahip olacağız şeklindeki gelecek vurgusu da gözlerden kaçmaz.

"İstanbul'un Düştüğü Gün" adlı öyküde, yüz otuz yaşındaki Belediye Başkanı ile temsil edilen hegemonik söylem, kentin kuşatma altında olduğu bilgisini verirken donuk gözleri ve ufalmış vücudundan yayılan kötü kokuyla sadece İstanbul'u değil tüm ülkeyi yönetiyor gibidir.

ISSN 1300-7491 e-ISSN 2791-6057 https://www.folkloredebiyat.org

Konsolosluklar kapatılmış, İstanbul'un kamusal ve bürokratik yapısı renk değiştirmiştir. Tıpkı Orwell'ın *1984* adlı eserindeki niyet polisleri gibi İstanbul'da, orduda ve poliste düşmanı, casusu, teröristi gözüne bakıp tanıyan bir birim kol gezmektedir. Öyküde Başkan ölse de ölümü, ölmeyeceğine inanan ahaliden gizlenecek, böylece kitlenin kuşatmasına da devam edilecektir. E. Türkgeldi'nin "Sûr" adlı öyküsünde Topkapı Sarayı'nda yaşayan, kimsenin görmediği ve sadece talimatlarıyla var olan Vali, otoriteyi sağlarken halktan kopuk bir duruş sergiler. Topluma distopik bir yaşam biçiminin hediye edildiği "Ekmek Parası" adlı öyküde, Başkan ve Vali'nin aksine Sistemin kendisi insanlar üzerinde otokontrolü sağlar. Sistem onlara ne yapıp ne yapmamaları gerektiğini söyler, onları sorgular, yaşamlarına el koyar. İş yerlerinde insan görünümlü robotlar çalışmaktadır. Aşk sosyal plan gereği evlerdedir, lokantalarda misafirleri neşeyle uğurlayan plastik kızlar yaşamın içindedir. Ulaşım vasıtalarından yolcunun iner inmez ücretin otomatik olarak düşmesi insanlara çip takıldığı yahut yüz okuma sistemine geçildiği izlenimi verir. Bu bakımdan Foucault'nun değindiği gibi öyküde iktidar her yerde, toplumun bütün dokularına işlemiş olup yaşamın her kesitindedir. İnsanlar, iktidarın hem üreticisi (öznesi) hem mağduru (nesnesi) konumunda, iktidarla kuşatıldıklarının ve onun üretiminde rol aldıklarının farkında olmadan sistemin işleyişinin içerisinde yer almaktadır (Foucault, 2021: 63-68).

Gürses'in "Bergamavi" adlı öyküsünde totaliterlik el ve renk değiştirmiştir. İstanbul'da bütün camiler ve kiliseler "müttefikler" olarak anılan kimseler tarafından imha edilmiş, öykü kahramanı Hatice hiç cami görmeden büyümüştür. Camilerin yerine uyum toplantıları yapmak üzere Semt Eğitim Merkezi, kültür tesisi ve müttefik ordusunun oteli inşa edilir, dijital temizlik yasası gereği cami fotoğrafları ortadan kaldırılır. Öyküde İstanbul lafzı geçmez, zira İstanbul işgal edilmiş, Özerk Konstantinopolis Cumhuriyeti kurulmuştur. Tarihin yazıldığı kutsal kenti ayağa kaldırmak için sular altında kalan Ortaköy Cami'nde gizli bir direniş başlatılsa da insanların kayıt almaları engellendiğinden kimse bu direnişten haberdar olamaz: "Hayır dostum, böyle deme, dünyanın direnişten haberdar olması önemli, Fatih'in şehrinin ne hale geldiğini öğrenmesi önemli." (s. 119). İstanbul'un geçmişinin unutturulmaya çalışıldığı kentte polisler İngilizce konuşur. Öyküde yapay zekâ destekli yeni model bir din üretilmiştir. "Müttefikler"in müdahalesi sonucu İngilizce olarak yazısız hazırlanan "The Complete Qoran" sadece dinletir, ortam canlandırması yaparak yaşatır. "Üçüncü Çocuk" adlı öyküde "IBC" (Implanted Brain Computer) ile yaşamını şekillendiren bir kitle söz konusudur. Trafiğe daha az çıkılması gerekçesi ile her ay on altı gün evde çalışma zorunluluğu getirilmiştir. Bunun için Valilik onayıyla kentteki protesto eylemleri bahane gösterilerek insanların evden çalışması sağlanır. "Ev Çalışması Günü" mesajı alındığında dışarıdaki her tür harcamaya ek vergi gelir. İnsanların haber ve bilgi alma hakları kısıtlıdır. Evlerin ya da apartmanların içi insanların dışarı çıkma ihtiyaçlarını giderecek şekilde -sanal ortam koşuları, İnternet Halk Meclisi oylaması, gerçeklik hissi uyandıran sanal oyunlar- inşa edilmiştir. Öyküde pek çok distopik anlatıda olduğu gibi "demokrasi", "özgürlük" "bilgi", "insan hakları" gibi belli kavramların içinin boşaldığı, ideolojik ve etnik yapı fark etmeksizin tek ses ve fikrin hâkim olduğu görülür. Kitlenin sürü hâlinde "yanlış bilinç" içerisinde sürüklenerek gerçeği görüp tanıması engellenmiştir. "Bilginin maskelenmesi" ile "hâkim ideoloji ile çevrelenmiş insanlar yanlış bilinç içerisinde" (Hall, 2010: 368-369) olduklarının farkında değildir.

ISSN 1300-7491 e-ISSN 2791-6057 https://www.folkloredebiyat.org

G. Koçak tarafından kaleme alınan "İstanbistan'ın İllegal Koroları"ndaki hanedanlık sistemi içerisinde Taksim başkent, AKM Cumhurbaşkanlığı Ofisi olmuştur. Kenti robokorok, roboşef, roboşoför, raytaksi, robo memurlar idare etmektedir. Dördüncü köprünün yapıldığı, ortalama ömrün yüz yirmilere çıktığı bu Kadıkentte, göz göze gelmek suçtur. Ülke, dört devlet çevresinde kurulan çeşitli birimlere ve beyliklere bölünmüştür. İnsanlara hanedanlığın özel emriyle kapatılabilen kafa çipleri takılmıştır, evlerde radyasyon geçirmez kurşun camlar bulunmaktadır. Hanedanlık tarafından "fevkalade durum" ilan edilmiş ve kentin tüm kapıları kilitlenmiştir. "Gündem Toplantısı" adlı öyküde mali sıkıntılar sebep gösterilerek sergi, sinema, tiyatro, kitap, sanat faaliyetleri sonlandırılmış, müsamereler kamu yararına aykırılık ve tasarruf tedbiri nedeniyle yasaklanmıştır. Bu hâliyle İstanbul'da yaşam yok gibidir. "Cesur Yeni İstanbul"da ise hayalet alışveriş merkezleri, terkedilmiş banka binaları, boşaltılmış lokantalar, yok olmaya yüz tutan devlet daireleri, yıkık mağazalarla bambaşka bir yaşam manzarası sunulur. Sokağa çıkma yasağının geldiği kentte yollar, sokaklar insandan arındırılmıştır. Kontrolden çıkmış toplum, "istikrarlı çalışmalar", "sistemli adımlar", "tavizsiz politikalar"la kontrol altına alınmış, İstanbul insansızlaştırılmıştır.

Bazı öykülerde ise kaos ve kaosu tetikleyen savaş korkusu üzerinden kitle denetiminin sağlandığı görülür. "İstanbul'un Düştüğü Gün" ve "Günübirlikçiler"de yoksulluğun hat safhada, evsizlerin sokakta olduğu İstanbul, kaotik, tehlikeli bir mekân olarak tasvir edilir. Yanında koruma olmayan herkesin saldırıya uğrama ihtimalinin olduğu, açlık ve sefalete teslim olmuş İstanbul'u bu hâle getiren, dünyayı bozan, sistemin çöküşüne neden olansa "insan iradesi"dir. İnsan iradesi dünyayı cehenneme çevirmiş, "Dünya artık temel ihtiyaçların temel ihtiyaç olduğu bir gezegen" (s. 20) hâline gelmiştir. "Sûr"da kentte gerçekleşen büyük bir deprem, yayılan salgın hastalık kitleyi kaosa sevk ederken vaizler felaketin kitle iletişim araçları ve kablolar yoluyla bulaştığını iddia eden vaizler de aynı vazifeyi üstlenirler. Salgın dolayısıyla sur içine sıkışan ve kaosa sürüklenen insanlar, İstanbul'un altındaki dehlizlerde, zindanlarda yaşama savaşı verirler. Böylece zamanla yer altında kendine özgü sokakları, dükkânları olan ikinci bir şehir oluşur: Sıçanlar şehri.

Hegemonya tarafından bir takım iç dinamiklerle kentte yaratılan kaos ortamına paralel olarak savaş gibi dış dinamiklerle ilişkili görünen unsurlar üzerinden de kaos ve korku pekiştirilmek istenir. Bu bakımdan bazı öykülerde kitleyi elde tutmak adına iktidarın çıkarları ile çatışan savaşılacak bir ülkeye, bir devlete, bir gruba ihtiyaç duyulur. "İstanbul'un Düştüğü Gün" adlı öyküde bu ihtiyacı karşılayacak şekilde İstanbul'da savaş çanları çalmaktadır. Sokağa çıkma yasağı, kulelerin işgali, "düşman" statüsündeki konsoloslukların kapatılması, Zeytinburnu'ndaki nükleer santral, bombalanan Galata Köprüsü ve Topkapı Sarayı, Boğaz'daki savaş gemisi, kentin her taraftan kuşatılmış olması, suya gömülen Dolmabahçe Sarayı, yıldırım sonucu yanan Hidiv Kasrı, şehrin dörtte birinin Suud prensine ait oluşu, alışveriş merkezine çevrilen Topçu Kışlası'nın düşman füzeleriyle vurulması, şehirdeki ekmek, ilaç sıkıntısı, elektrik kesintileri, savaş gemisinden fırlatılan roketle uzuvlarını kaybetme ihtimali olan halk ve nihayet Başkan'ın öldüğü gece şehrin düşüşü distopik kent kurgusunda son anlatısına tekabül eder. İstanbul'daki bir başka savaş kurgusu Müstecaplıoğlu'nun "Yabancı" adlı öyküsüdür. İstanbul'da halkın "uzaylılar" olduğuna

ISSN 1300-7491 e-ISSN 2791-6057 https://www.folkloredebiyat.org

inandığı düşmanla olan çatışması kenti yok olma noktasına getirmiştir. Deneyimli askerler ölmüş, kentin savunması çocuklara kalmıştır. İstanbul daima bombardıman altındadır ve şehrin her köşesinden alevler yükselmektedir. Panik ve korku içerisindeki insanlar, kanlı bedenler, inleyen yaralılar, harabeye dönmüş binalar, gerçek üstü bir resmi andırır. Son birkaç yılda milyonlarca insanın can verdiği kentte sözde uzaylılar her yeri yakıp yıkmakta, onlara, terör estiren yağmacılar ilave olunmaktadır. Beşiktaş'ta yağmacılar tarafından çocuklar köle olarak kullanılır, fakir halk kitleleri sokaklarda sürünür, parçalanmış bedenler yerlerde yatarken para ve güç sahibi "kodamanlar"ın bindiği lüks helimobiller toplumsal tabakalaşmayı gözler önüne serer.

Distopik metinlerin pek çoğunda olduğu gibi *İstanbul 2099* öykülerinde yer alan savaş manzaraları yazarların olası üçüncü dünya savaşı kaygılarını göstermesi bakımından önemlidir. Zira pek çok öyküde İstanbul'da daimi bir savaş portresi çizilmektedir. Savaş korkusuyla insanları kaosa sevk eden egemenlerin yaptıkları propaganda neticesindeki silahlanma arzuları savaşın endüstrileşme boyutunu açığa çıkarır. Savaşın endüstrileşmesi bizi bütünsel savaş dönemi ve ardından nükleer silahlanma tehdidiyle karşı karşıya getirir. Bu anlamda, birçok öyküde İstanbul'da kurulan nükleer santrallerden, buradan çıkan sızıntılardan bahsedilir. M. B. Yaltıran'ın "Bozkıresk" adlı öyküsünde gerçekleşen nükleer patlama sonucunda canlı türünde meydana gelen değişiklik ve bozulma bu duruma önemli bir örnektir. Bu bakımdan birçok öyküde savaşın, savaş endüstrisinin devamı için gerekli hâle geldiği vurgulanır. "İstanbullu" adlı öykü savaşla yaratılan korku hegemonyası üzerine kuruludur. İstanbul Doğu-Batı savaşında merkezî roldedir ve tehlike altındadır. 2091'ler Soğuk Savaş yıllarıdır. Dünya lideri İngiltere'dir ve Rusya-İran liderliğinde Orta Doğu Paktı kurulmuştur. İngiltere kontrolündeki NATO, Afrika ülkelerini yanına alarak Batı cephesini güçlendirmiştir. Türkiye ise tüm bu gelişmelerin ortasındadır. Dünyadaki kutupluluk İstanbul'a göç dalgası olarak yansırken Doğu ve Batı paktından atılan sözde nükleer "barış" füzeleri İstanbul ve civarına düşer. Türkiye'nin iç savaşa dahil olduğu bu ortamda İstanbul'da insanlar sokaklarda çarpışarak vahşi ve barbarca dövüşmekte, on beş yaşındaki çocuklar birbirini boğazlamaktadır. Terörizmin hat safhada olduğu İstanbul'da korku ve kaygı insanları evlere hapsederken İstanbul'un yazgısı başka memleketlerin insafına kalmıştır.

İktidarın devamlılığının bağlı olduğu bir diğer kitlesel oluşum projesi, fetüs üretimi projesidir. Toplum mühendisliğinin bu aşamasında kitle toplumunu ve sosyal tabakalaşmayı yaratacak olan bilimin kendisidir. "Kanalistanbul'da Sıradan Bir Olay" adlı öyküde Fİ adı verilen fetüs imalatıyla *Cesur Yeni Dünya*'da olduğu gibi bilimle toplumu şekillendirmek, Huxley'nin tabiriyle "gerçek anlamıyla etkili totaliter bir devlet" üretmek, "esaretini seven köle yığınları" oluşturmak, "egemen ethos"un "hedonizm" (Claeys, 2018: 168) olduğu bir dünya yaratmak amaçlanmıştır. Bu projede birey olmaktan çıkıp toplumun, hatta ideolojinin parçası olma durumu söz konusudur. Buna göre iktidar hem kitleyi bizzat oluşturup eğitip şartlandıracak hem de kitlenin denetimi sağlanarak, teknolojiye odaklı modern köleler yetiştirilecektir. Bu yeni düzende farklılık yaratmak isteyen aykırı karakterler ıslah edilmesi için cezalandırılır. Hayvanları, meyveleri, tarladaki ürünleri yiyenlere tuhaf gözle bakıldığı öykü-

ISSN 1300-7491 e-ISSN 2791-6057 https://www.folkloredebiyat.org

de, gözden düşen mesleklerden olan gıda bilimiyle (eski tıp) ilgilenenlerin "72., 91." katlarda oturmaya sevk edilmesi elektriğin olmadığı kentteki cezalandırma yöntemlerinden biridir.

İstanbul 2099 öykülerindeki kitlesel kaos, savaş korkusu, öjenik birtakım oyunlar ve tüm bunlar karşısındaki derin sessizlik toplumsal yozlaşmayı beraberinde getirir. 2099 İstanbul'una dair çizilen manzarada birçok öykü kahramanı "boğazına kadar pisliğe" batmıştır. "Kanalistanbul'da Sıradan Bir Olay"da İstanbul'un kırk beş yıldır radyasyon içinde olması, ülkedeki yağ sıkıntısından dolayı elektriğin olmaması, insanların saçsızlığa alıştırılmaları, saç ekimi için şifahane imamından izin alınacak duruma gelinmesi, yiyeceklerin tablet hâlinde verilmesi, mikrobardakla su içme zorunluluğu, ülkedeki betonlaşma çabaları ve tüm bunlar karşısındaki tepkisizlik kitlede açılan en büyük gediktir. *İstanbul 2099* öykülerinde korku, propaganda, beyin yıkama yoluyla doğadan ve kendi benliğinden koparılıp "biz" hâline getirilerek toplumun sıradan bir parçası olmaya zorlanan insanların yaşamları manipüle edilmektedir. Bu distopik İstanbul tasarısında düzen, aile, sanat, edebiyat, felsefe, din, kültürel çeşitlilik gibi birçok değer yok edilerek insanlara teknolojinin, savaşların ve kaosun gölgesinde bir yaşam hediye edilmiştir. Kitleleri olmak istedikleri konuma getirmek için hem dışarıdan bir gücün dayatmasına ihtiyaç duyulmuş hem de insanların beyinlerine aşılanan ve bireyde içselleştirilen sistemlere başvurulmuştur. Bakıldığında Orwell gibi yazarlar, totaliter rejimlerde toplumun şiddetle baskı ve kontrol altında tutulabileceğini vurgularken Huxley ileri teknolojiyle şiddete gerek kalmadan da toplumların kontrol altında tutulabileceğini vurgulamıştır (Akkoyun, 2016: 171-172). Neil Postman, Orwell'ın değil, Huxley'nin kehanetinin gerçekleştiğini iddia eder (2022: 197). *İstanbul 2099* anlatılarında her iki sonucu görmek mümkündür. Bir tarafta zulüm ve fiziksel baskı diğer tarafta karşılıklı rıza üretimini sağlayacak farklı yöntemlerle (kitleler üzerine yayılan savaş tehdidi, demokratik haklar konusunda yaratılmaya çalışılan korku, hakikat karşısındaki umursamazlık, medya, teknoloji, genetik oyunlar vb.) kitlelerin ikna ediliyor, kendi rızaları ile uyutuluyor, farkında olmadan totalitarizmi arzuluyor oluşlarıyla kölelik koşullarına indirgenmeleri söz konusudur. Bir anlamda geçmişe, belleğe, çocukluğa, doğaya, "an"a "gönüllü ihanet" (Claeys, 2018: 184 söz konusudur. Tarihî ve sosyal normların, iktidarın amacına ve ideolojisine göre yeniden yazıldığı, demokratik hakların ve özgürlüklerin insanların ellerinden alındığı distopik bir dünyaya açılım sağlanan *İstanbul 2099* öykülerinde, yazarlar bunların kaybedilmesinden duydukları kaygıyı gözler önüne sererken geleceğin İstanbul'unun kaybedilmesi konusunda bizlerin de kaygı duymamız gerektiğini vurgularlar.

I.2. Kimlik kaybı ve sınıfsal tabakalaşma

Distopyalarda toplumun bireyleri benzer şeyleri düşünmenin ve benzer şeyleri yapmanın dışına çıkmazlar, zira sorgulamadan kurallara uyan, hegemonyanın gücünü yeniden üretmesini sağlayacak tüm işleri yapan ve bundan rahatsız olmayan bireyler toplumu oluşturmaktadır (Ülger, 2018: 20). Bununla birlikte distopik anlatılar, genelde yabancılaşmış bir ya da birkaç kişi çerçevesinde yürütülür. Bu durum, distopik toplumlarda yabancılaşmanın boyutunu da ortaya koyması bakımından önemlidir (Ülger, 2018: 8). Yabancılaşma bireyi bütünüyle kuşatan önemli bir sorundur ve özne ile nesne ya da bilinç ile şeyler

ISSN 1300-7491 e-ISSN 2791-6057 https://www.folkloredebiyat.org

arasındaki ilişkinin bozulması ve öznenin ötekileşmesi (Aydoğan, 2015: 274) anlamına gelir. Nitekim ötekileşen, topluma entegre olamayan birey, kendi distopik sonunu hazırlar ve toplumla birlikte yıkılışı izlemeye başlar, şehirle, doğayla, iktidarla, toplumla birlikte yok olmaya mahkûm edilir (Akkoyun, 2016: 40). Bireyin toplum içerisindeki eriyişini anlatan ve kötüye gitmiş bir geleceğe odaklanan *İstanbul 2099* öykülerinde, öznelliği kalmay**ıp** nesnelere dönüşen bireylerin standartlaştırılarak kimliklerini kaybettikleri görülür. Zira insan düşüncelerine müdahale edilerek birey inşası ile nesneleştirme süreci tamamlanmış, 2099 İstanbul'unda "robotik bir düzende, sistemi sorgulama"yan (Göle, 2004: 94), tektipleştirilmiş, kimlik erozyonuna uğramış insanlar toplumu oluşturmuştur. Pek çok öyküde, özgürlüğün yok edildiği ve bireyin metalaştığı ortam eleştirilerek insanoğlunun nasıl "nesne"leştiği ortaya konmaya çalışılır. "Cehennem"e dönen bu yeni kent, dünyadan el ayak çeken, kendi kabuğuna çekilen insanlara sahne olur. "Günübirlikçiler"deki Alaz dayı, "Yabancı"daki Recep Dağıstanlı ve diğerleri İstanbul'un fiziki değişiminin iç dünyalarında yarattığı boşluk ve yıkıntı hissiyle yaşamak nedir unutmuş gibidirler. Bedenleriyle birlikte zihinsel ve duygusal açıdan da dışsal otoritelerin denetimi altında olan insanlar kendi iradelerine olan inançlarını yitirmiştirler. "Yabancı"da hegemonyanın gölge oyunu gibi görünen "uzaylılar" üzerinden yaratılan "düşman" korkusu ve algısı bireyleri yalnızlık, yabancılık, terk edilmişlik hissinin girdabında bırakmıştır. Kentin, içinde yaşayanların üzerine yıkıldığı bu ortamda, hayatta yapayalnız kalan Recep Dağıstanlı'nın ölmeden önce doğum yapan bir robotun bebeğine sahip çıkması onun gibi olanların da yıllardır nasıl bir yalnızlık ve yabancılık hissinin içinde olduklarını göstermesi bakımından önemlidir. D. Tarsus tarafından alınan kaleme alınan, Galip ve Esrar'ın hikâyesiyle birlikte İstanbul'un sefil mahallelerinin, açlıkla, iç savaşla sınanan, kayıplara karışan insanlarla dolu kentin macerasına da odaklanan "Galip'e Feza"da yok oluş ve hiçlik duygusu ağır basar. Yok olmakta olan kent gibi kaybolmak isteyen Galip'i geçmişine, çocukluğuna ait kayıtlar da geri getiremez. Bu tükeniş, çıkış yolu arayan kahramanı pek çok distopyada görüleceği üzere mutluluk haplarına sevk eder. Kurtuluşu ilaçlarda arayan, uğradığı kimlik kaybı sonucu yapay mutluluk ve hazza sığınan insanların yaşadığı bu kentte kişiler fiziken de kaybolmaktadır. Mavi ışık küpünün içine çekilenler parçalara ayrılır ve boşluğa bırakılırlar. Vücudu duvarla iç içe geçen, birbirine karışan, kıyılmış bedenler, etrafa dağılan uzuvlar, kendisini tanımlayamadığı bir yaşam diliminin içinde hisseden, zaman ve mekân bağlamını yitiren Galip üzerinden yansıtılırken bu erime, hiçleşme h**â**li modern ötesi çağda bağlamını yitiren sürekli bir şimdinin içinde, geçmiş ve gelecek şuurundan arınan insan zihninin bulanıklığını yansıtır. Psişik bölünmüşlüğün dışavurumu olarak da okumanın mümkün olduğu bu kopukluktan geriye sindirilmiş, cesaretini ve yaşama isteğini kaybetmiş insan kalır.

Jameson (2017: 263) anti-ütopyacılığın bir varoluşçuluk dersi olduğunu, benliği siyasal kehanetlere geri götürmek, hatta siyasal değişikliğin kişisel sorunları asla çözmediğini kabul etmek için verilmiş bir emri olduğunu dile getirir. Bu noktada *İstanbul 2099* öykülerinde geniş halk kitlelerine bu emri verenler iktidar arzusunun önüne geçemeyenler olarak görünür kılınır. Bazı iktidarlarda etnik ve ideolojik çeşitlilik görülse de tüm öykülerdeki genel vurgu iktidarlar değişse de her şeyin aynı kalmaya devam ettiği yönündedir. 2099'da

ISSN 1300-7491 e-ISSN 2791-6057 https://www.folkloredebiyat.org

da savaş, açlık, yoksulluk, düzensizlik, bireysel yıkım karşısında hiçbir önlem alınmamakta ve tüm bunlar bireysel düzeyde kimlik ve özgürlük kaybıyla sonuçlanmaktadır. Zira baskıcı iktidarın ideolojisinin devamlılığı için bireyselliği yok etmesi, özgürlükleri sonlandırması gerekmektedir. Bunu yapmanın yolu da toplumsal tabakalaşmayı yerleştirmektir (Baytimur, 2018: 147). *İstanbul 2099* öykülerinde toplumsal tabakalaşmanın çarpıcı örneklerinden biri fetüs projesidir. Öyküde, Cesur Yeni Dünya'daki koşullandırma merkezlerini andıran laboratuvarlarda embriyolara müdahale ederek onları geleceğe programlamak istenmektedir. Nietzsche'ye göre sağlıklı ve güçlü bir çağın ayırt edici özelliği, insanlar arasındaki mesafenin, farklılığın korunması, insan tiplerindeki çoğulluğa izin verilmesi, insanın başkalarına benzemek yerine kendi olmayı istemesidir. Bir ölçüde birbirine benzemeyi çöküşe ait görür (2005: 90). Kimliğin ve kimlikle ilişkili değerlerin yok edildiği fetüs projesinde, "birbiriyle aynı, salt türsel varlıklar" (Adorno-Horkheimer, 2010: 60) üretilecek böylece sorgulamayan, ideoloji yahut ideolojik teknoloji ile geçmiş ve gelecekle bağı kopartılmış, tek tip nesiller üzerinden genetik çöküş gerçekleşecektir. Bir bakıma genetik kodlarıyla oynanarak kimliğini henüz embriyo hâlindeyken yitiren bireyler düzenin işleten, düşünmeyen kıldığı birer parçası olmaktan öteye gidemeyecektir. Bu manada öykudeki fetüs projesini bir çöküş projesi, genetik çöküşü ise tüm insanlığın çöküşünün habercisi olarak okumak anlamlı görünmektedir.

Sınıfsal tabakalaşma, kimlik yitimi ve tektipleştirme konuları bakımından *İstanbul 2099* öyküleri, yirmi birinci asrın sonunda özelde İstanbul genelde ise dünyada gelinecek olan son durumu yansıtması açısından oldukça önemlidir. Eserdeki birçok öyküde günün toplumu teknolojik olarak gelişmiştir, ancak birey için önemli olan aile, kültürel çeşitlilik, sanat, edebiyat, din, felsefe gibi birçok değerin de yok edildiği görülmektedir. Huxley'nin *Cesur Yeni Dünya*'da vurguladığı gibi "Her şeyin elde edilebilir olduğu bir dünyada" (Atwood, 2020: 15) hiçbir şeyin anlamı kalmamıştır. Anlamsızlık ve değersizlik sorunun baş gösterdiği tüm öykülerde, özne kavramı aşındırılmış, "özerk bir özneden ziyade bireye sistemlerin ve toplumsal ilişkilerin bir türevi olduğu" (akt. Kurtyılmaz, 2020: 177) hatırlatılmaktadır.

Kimlik kaybı üzerinden kopuş anlatısı sunan "Ekmek Parası" adlı öyküde, görünmez, müphem bir sistemin içerisinde neyle uğraştıklarını bilmeyen, merak da etmeyen, bir bakıma sistemin devamlılığı için varlık gösteren nesneleşmiş insanların yaşamlarına odaklanılır. Uğraştıkları meslekle sistemi besleyen, sorgulama ve muhakeme yetisini yitirmiş kimseler sanal bir gerçekliğin içinde yitip gitmektedir. İleri ve aşırı teknolojinin benlik yıkımına uğrattığı kişilerin yaşamına ışık tutan "Cesur Yeni İstanbul"da ise "sıkılmak yok" (s. 260) sloganı ile hizmette sınır tanınmamakta ancak bu sınırsızlık, sahte bir gerçekliğe hapsolan insanların ruhunda büyük bir yarılmaya sebep olmaktadır. Bilimsel ve teknolojik gelişmelerin geleneksel toplum değerleri ile çelişmesi durumunda yaşanabilecek olumsuz etkileri anlatmaya çalışan yazar, öyküsünde benlik duygusunun eksikliğinin baş gösterdiği bir çağ eleştirisi örneği sunarken insanların ruhunda yaratılmaya çalışılan yapay kıyameti gözler önüne serer. İnsansız kurye ile gelen siparişler, dev makineler aracılığıyla evden eve gerçekleştirilen sosyalleşme, zamanın durduğu sessiz evlerde yaşamı sürdürülebilir kılan öğelerdir. Filmler, diziler

ISSN 1300-7491 e-ISSN 2791-6057 https://www.folkloredebiyat.org

stüdyoya dönüştürülmüş evlerde çekilmekte, cenaze, doğum gibi merasimler insanları evden çıkarmayacak özel sistemlerle gerçekleşmektedir. Makineler sayesinde evinin içine sızdığı arkadaşının bakış açısına da sahip olan kişi, onun gibi duyup düşünebilmekte, kendi benliğinden sıyrılıp sohbet arkadaşının bedenine sığınan ve artık hayalet figürden ötesi olmayan kişilere dönüşmektedir. Mahremiyetin ortadan yok olduğu bu distopik yaşamda dışarı çıkma yasağı "Başka İstanbul Var!" sloganıyla pazarlanan nostalji paketleri sayesinde aşılabilmekte, kişiler İstiklal Caddesi'nin tarihî dekoru içinde tramvaya binip pastane ve sinemalara gitmekte, İnci Pastanesi'nden verilen siparişler, kitapçıdan alınan kitaplar orijinal paketiyle eve gelmektedir. Günün algı koşullarına göre montajlan filmleri Emek Sineması'nda izleyebilen, kuruyup kararmasına rağmen masmavi bir deniz üzerinde vapur yolculuğu yapıyormuş gibi hisseden, nesli tükenen martılara simit atabilen insanlar sadece sahte bir gerçekliğin içine değil geçmişin de içine hapsolunmuştur. Bu yeni İstanbul'da yaşam, akıllı konutlardan çıkmamak üzere modellenmiştir. 1984'teki "Gerçeklik Denetimi"ni andırır şekilde gerçeğin içine sahtenin konulması ile gerçeklik yıkımı sağlandığı gibi sahtenin içine gerçek konulup her açıdan bir yıkıntı imal edilmektedir. Bir başka simülasyonun içinde yaşamaya zorlanan insanlara ayna tutan "Gündem Toplantısı"nda ise kendine yabancılaşan kimseler, yeni sistemin içinde inanmadıkları hâlde inanmış, bildikleri hâlde bilmiyormuş gibi yaparak kurban rolüne bürünür. Jameson'un "şizofrenik parçalanma" (1994: 65-67) olarak tanımladığı bu durumda, tarihselliğinden kopan özne, devamlı bir şimdiki zamanın içinde sıkışır ve kendi gerilimlerini geçmiş ve geleceğin tutarlı bir ilişkisi içerisinde örgütleyebilme yetisini yitirir. "Kopuş ve süreksizlik deneyiminin" (Jameson, 2017: 312) aldığı biçimleri farklı tezahürlerde okurla buluşturan *İstanbul 2099* yazarları, okuru böylesi bir kopuş üzerinde düşünmeye sevk ederken kopuştan sonra durumun ne olacağına dair geniş bir tablo sunarlar. Zira birçok öyküde, "gerçekten özgür olmak yerine, özgürlük yanılsamasının tutsağı ol"an (Kurtyılmaz, 2020: 199) kimseler bedel ödememek ve mevcut düzeni bozmamak adına mutlu olmayı ve rahatlığı seçer.

Tadı ve rengi kaçan bu yaşamda, kişilikleri silinen, hayata "bir fotoğraf karesi gibi asılı kal"an, tek tip bir düzenin içine tıkılan, sanal bir zaman ve mekânda yapay deneyimlerin içine sıkıştırılan insanlar, insansız yaşamın kutsandığı "İstanbullu" ve C. Aktaş'ın "Uzun Siyah Tül"ünde rakama indirgenmiştir. Franz Kafka'nın eserlerinde olduğu gibi kendilerini tanımlayacak isimlerden yoksun, nesneleşmiş, yabancılaşmış bir şekilde yerin -7 kat dibinde rakamla anılarak sıradanlaştırılmıştır.

İçinde yaşadığımız çağı hassas bir sezgi gücünün ardından gören ve "böyle giderse"den (Jameson, 2017: 269) hareket eden *İstanbul 2099* yazarları, sınıfsal tabakalaşma, iktidar, kimlik kaybı, cinsellik, teknolojik kontrol, aile, eğitim, geleceğin yeniden üretilmesi gibi temalara yoğunlaştıkları, bireysel düşünce ve davranışın olmadığı, her şeyin makineleşmiş insan ve davranış modeliyle devam ettiği, kurallara uymayanların dışlandığı bir İstanbul'a açılım sağladıkları öykülerinde insanlığın yüzleşmek zorunda kalacağı korkularla okurlarını baş başa bırakır. Bu bakımdan yirmi birinci yüzyılın ilk çeyreğinden hareketle son çeyreğine göndermeler içeren öyküleriyle bireyin topyekûn bir yıkıma uğrayacağını vurgulayan yazarların yok oluşa direnen distopik öykülerini, birer "çığlık" olarak okumak gerekir. Bu anlamda

ISSN 1300-7491 e-ISSN 2791-6057 https://www.folkloredebiyat.org

kendi ütopyasını gizil biçimde içinde barındıran *İstanbul 2099*, "Sûr"da görüldüğü gibi hep açık olan ama bakmaya kimsenin cesaret edemediği kapıya, yıkımın ardından doğacak ütopyaya da işaret etmesi bakımından değerlidir.

I.3. Ekoloji ve distopya

İstanbul 2099 öykülerinde kendi doğasına yabancılaşan, kendi mahvına yaklaşan sadece insanoğlu değildir. İnsanların menhus ihtirasları, sonu gelmez tutkuları başka canlıları da yok etmektedir. 2099 İstanbul'unda insanlığın doğası tahrip olmuş, içindeki ahlak çökmüş, bu çöküntüden kötülük ve korku seli dünyaya yayılmış, kozmik adalet bozulmuş, hayatın rengi tahrif olmuştur. Bilimsel ve teknolojik gelişmeler İstanbul'u yaşantı çöplüğüne çevirmiştir. İstanbul'da doğal çevre bozulmuş, verili kaynaklar yok seviyesine inmiş, gıda krizi yaşanmış, küresel ısınma nedeniyle doğal denge alt üst edilmiştir. Canlı bir organizma olan kent, insanı gibi silikleşerek dört elemente indirgenmiştir. İçme suyu neredeyse yoktur, altmış beş dereceyi bulan sıcaklıkta nefes almak âdeta imkânsızdır, ekili arazi olmadığından tablet gıdaya geçilmiştir. Nükleer santral, radyasyon sızıntısı, düşman füzeleri dolayısıyla kentte alev topundan başka bir şey kalmamıştır. Bu bakımdan 2099'a dönük ekolojik bir gelecek kaygısı geliştiren *İstanbul 2099* yazarları öyküleriyle, doğal kaynaklara yönelik doymak bilmez açlığı ve fiziki çevre üzerinde harap edici tutumu eleştirirken yok oluştan sonra elde kalanı okurla paylaşırlar.

2099 İstanbul'unda modern teknoloji ve bilim, insanı nesneleştirdiği gibi doğayı da nesneleştirmiştir. Madeni canavara dönüşen teknoloji vasıtasıyla "terör", "kıyamet", "felaket", "cehennem" kelimeleri etrafında anlatılan İstanbul'da, teknolojik terimlere indirgenmiş bir ortam içerisinde sadece doğa değil, çamura batmış, sefalete bulanmış insan da bir "el-altında duran"a (Kurtyılmaz, 2020: 216) dönüşmüştür. Hemen bütün öykülerde vurgulandığı üzere doğaya hükmetme arzusunun bir yansıması olan "betonlaşma"dan başka İstanbul'a dair anlatacak pek bir şey yoktur. "Günübirlikçiler"de Alaz dayı için deniz bitmiştir, suya dalamaz, kendisini kuma gömemez, deniz tuzunu saçlarında hissedemez olmuştur. Böylece bedenini ve ruhunu sanal oyunlara teslim eden kahraman için yaşam da sonlanmıştır. İstanbul'dan geriye cılız köpeklerin, ölmek üzere olan kedilerin barınağı olan terk edilmiş yıkık dökük binalar, Ayasofya Camii'nin etrafındaki kurumuş ağaçlar, evsiz, aç insanlar ve ürkütücü sessizlik kalmıştır. Marmara Denizi ve Burgazada, deniz ve ada olmaktan çıkmış, çer çöple dolu boşluk her yeri sarmıştır. Akşamları hayatın durduğu kentte elektrik varla yok arasıdır, içme suyu başka ülkeden sağlanır. Suya erişebilenin hayatta kalacağı kentte, yaşam süresi kırka düşmüştür. Bu sefalet görüntüsü içerisinde, "geleceğin geçmişi belir"lediği (s. 21) kentte saraylar gökdelenlerin gölgesinde ufalmış, Yerebatan Sarnıcı, Taksim Meydanı boşaltılmış, Beyoğlu'ndaki tüm binalar yıkılmış ve İstanbul'da hiç ağaç kalmamıştır. İlaç ve aşının olmayışı hastalıkların yayılmasına neden olurken veba salgını otuz dokuz milyon insanı hayattan koparmıştır. Nüfusun bir milyona düştüğü İstanbul'da eski dünyayı hatırlayan çok az insan bulunmaktadır. Tarih boyunca İstanbul'a dair geliştirilen olumlu imajların aksine bu "ölüler şehri" (s. 18) tüm çirkinliğiyle ortadadır: Sıcak ve kuraktır, bu çöl ikliminde insanı gibi kent de aç, susuz ve solgundur. Benzer şekilde "Sûr" adlı öyküde anlatıcı-kahraman kırda olduğunu hayal etse de zift, lağım, gübre, küf, yanık lastik kokusu ona daima nerede olduğunu anımsatır.

ISSN 1300-7491 e-ISSN 2791-6057 https://www.folkloredebiyat.org

Tarsus'un "Galip'e Feza" adlı öyküsünde İstanbul tamamen apartman ve bloklara terk edilmiştir. "Blok Apartman Şehir Sistemi"nin kurulduğu kentte, yığını andıran binalardaki kaçak katlar, şekilsiz kare kutular, iç içe geçmiş koridorlar "hayvan bağırsağı"nı (s. 75), hurdaya dönen çatılar ve duvarlar örümcek ağını andırmaktadır. Devlet, şehirlerarası insan ve hammadde aktarımını denetlemek için vize uygulamasına geçmiş, böylece İstanbul Açıkhava hapishanesine dönmüştür. Yoğun göç dalgasının yaşandığı İstanbul artık canlı ağaç görmeyen insanların yaşadığı karanlık bir kent olmuştur.

"Kanalistanbul'da Sıradan Bir Olay" adlı öyküde betonlaşma kuraklığı beraberinde getirir. İçme suyu bulamayan, deniz nedir bilmeden büyüyen insanların kentinde kurumuş topraktan başka yer, konuşacak insan, içe çekilecek hava kalmamıştır. Betonlaşma, "Üçüncü Çocuk" adlı öyküde tarihin en büyük kentsel dönüşüm projesi olarak sunulur. Nüfusun yirmi iki milyon olduğu kentte binalar devlet kararıyla yıkılmakta, geniş yeşil alanların ortasına yüz elli katlı akıllı binalar yapılmaktadır. Yağmur sularını depolayan, çöpleri enerjiye çeviren, kanalizasyon atıklarını arıtan doğa dostu binalarla İstanbul daha yeşil bir görüntüye kavuşsa da yaşam evden dışarı çıkmamak üzere koşullandırılmıştır.

İstanbul 2099'da öykü kişileri zaman zaman nostaljik bir duyuşla hatırladıkları ya da bir yerlerden öğrendikleri eski İstanbul manzarasına karşı özlem duyarlar. "Galip'e Feza"da anlatıcı küçükken annesinin odada yaktığı sobayı, çayın kaynama sesini, annesiyle yediği sütlacın tadını anımsasa da hakikat İstanbul'un artık farelerin şehri olduğudur. "Üçüncü Çocuk"ta anlatıcı okuduğu üç boyutlu masallarda kuleleri, camileri, sarayları, martı ve kedileri, cadde ve çarşılarıyla gerçek İstanbul'la tanışmıştır. Ancak artık eski İstanbul nostaljik ideal kent olarak kalırken 2099 İstanbul'u korkuların, kaygıların, ölümlerin, yoksulluğun, teknolojinin gölgesinde sessiz ve yalnız yaşamaya devam etmektedir. "İstanbullu" adlı öykü bunun en güzel örneklerinden biridir. Savaşın ardından barış taraftarları savaşı sembolize edecek şeyin İstanbul olduğuna karar verir. Tıpkı 1970'lerde Kıbrıs'ta Türk-Rum savaşının sonunda yerleşime kapatılarak tarafsız bölgeye dönüştürülen Maraş/Varosha gibi bu kez de İstanbul "hayalet şehir"e (s.179) dönüştürülerek feda edilir. Zira Türkiye'nin iç savaştan çıkması Batı'nın vereceği ödeneğe bağlıdır ve on yıllık proje ile İstanbul'un geleceği başka devletlerin insafına bırakılır. İnsansız şehir projesi anlamına gelen İstanbul projesiyle kent bir senede boşaltılarak yapay zekâya teslim edilir. Sınırlar kapatılır, hayatı devam ettirmek adına mekanikler şehre hâkim olur, böylece insanlar bir simülasyonun içine hapsolunur. Hayata döndürülen kentin yeni sahipleri kuşlar, kediler ve köpeklerden ibarettir. Trafik gürültüsü, sirenler, tezahüratlar, küfürler, simitçi haykırışları, vapur düdüğü hiçbirinden eser yoktur. Orhan Veli'nin "İstanbul'u Dinliyorum" şiirinin anımsatıldığı öyküde İstanbul'u dinleyenler, otobüs bagajlarında, lağımlarda, ağaçlarda, yeraltında saklanarak direnen ancak hayalleri yarım kalan bazılarıdır.

İstanbul 2099 öykülerinde toprakla insan arasındaki etkileşimin derin bir yansımasını sunan örneklere rastlamak da mümkündür. "Günübirlikçiler"de Su Hanım'ın toprakla kurduğu bağ oldukça dikkate değerdir. Su hanım, dünyayı terk edip başka bir gezegene yerleşmeden çok önce toprağın bilincini keşfetmiş ender insanlardan biridir. Çiçeklerle konuşan, bitkilerin dilinden anlayan bu hanımın yeşile olan merakı onu botanik okumaya sevk eder. Toprağa şefkatle yaklaşan, toprakla bütünleşen bu anneanne, topladığı her bitkiyi türü ve ailesiyle

ISSN 1300-7491 e-ISSN 2791-6057 https://www.folkloredebiyat.org

birlikte arşivleyerek toprağın hafızasını muhafaza etmiş ve bu birikimi Yeni Dünya'ya taşımıştır. Seksen yedi yaşında hayata veda edene kadar çocukluğunun İstanbul'unu unutmayan Su Hanım'ın aklı hâlâ vaktiyle bisiklet sürüp uçurtma uçurduğu Özgürlük Parkı'nda, Feneryolu'ndaki evlerinde kalmıştır. O hâlde İstanbul niçin bu hâle gelmiştir? "Yabancı" adlı öyküde, henüz insan ve doğaya karşı vicdan ve merhametini yitirmemiş Recep Dağıstanlı'nın muhasebesinde açığa çıktığı gibi her şey aslında insan eliyle ve bir anda olmuştur. Vaktiyle büyük şehirler inşa etmek için dereleri kurutan, kuşların, böceklerin yuvalarını yok edenler, 2099 İstanbul'unda "uzaylılar"ın ekolojik saldırılarına maruz kalmaktadır. Benzer bir itiraf Su Hanım'ın sözlerinde de dile gelir:

> Her şey birdenbire oldu. Hani böyle hızlandırılmış çekimler vardır; bir bitkinin gün ışığıyla açtığını görürüz. Üzerine bir arı konar, toz zerreleri uçuşur, gün biter, çiçek solar. İşte öyle hızlandırılmıştı her şey. Dünyanın soluşunu gördük. Güzelim bahçelerimiz kurudu, tek tük kalan yeşil, boza döndü.
>
> Biraz kulak kabartsak belki de içlerindeki suyun çekildiğinin sesini duyacaktık. Sadece doğa mı? Biz de susuz kaldık. Bilmiyor değildik, biliyorduk. Bir felaket senaryosunu anlatıyorlardı, ama nasıl bir şey bu, ne tür bir deliliktir insanınki, sadece bekliyorduk, bir şey yapmıyorduk. Biz görmeyiz diyorduk. Öyle güzeldi ki dünya. İstanbul 2000'de, ben doğduğumda bile bitmek üzereydi, son demlerini yaşıyordu. Ama yazları babannemin evinde Foça'ya giderdim. Bir cennetti. Hepsi bitti. (16-17)

İstanbul'un yok oluşu karşısında kimse kolunu oynatmamıştır. Fare ve hamam böceklerinden başka hiçbir canlıya yer kalmayan İstanbul'da insanoğlu doğayla birlikte kendi sonunu da getirmiş, toprak ne ise insan da o hâle gelmiştir. Bozulan ekoloji, bozulan insan açılımlarına göndermeler içeren birçok öyküde yazarlar, evrenin bilincinin, toprağın hafızasının unutulması durumunda olabilecek olumsuz tezahürleri kent tasarısı üzerinden aktarırlar. Bu durumda İstanbul'da iklim krizi yaklaşan değil, artık "deneyimlenen bir afetler silsilesi" (Paliçko, 2022: 127) olarak karşımıza çıkar. Doğaya ve insana hükmetme arzusunun bir yansıması olarak sunulan modern ve ötesi teknoloji ile donatılmış bir İstanbul'un nasıl varlığa saldırı nesnesine dönüşebileceğini gözler önüne seren öyküleriyle, bugünün insanlarının kendi hırslarına, çıkarlarına göre bilinçsizce gerçekleştirdikleri doğa katliamının gelecekte ciddi anlamda gıda, su sorununa yol açacağı ve günümüzün politik mesajlarına paralel olarak gelecekte insanların kaynak kullanımını azaltacakları mesajını verirler. Bir üretim-tüketim sorununa da işaret eden bu durum, aynı zamanda doğal çevre dinamiklerinin şeklini ve içeriğini de değiştirebilecektir. Dünya kaynaklarını hiç ardına bakmadan tüketen insanoğlu, sürekli bir şimdiyi yaşamak ve günü kurtarmak telaşı içinde insanlık gibi doğayı da yok etmektedir.

Teknoloji, bolluğun ve refahın aracı olabilecekken, "yabancılaşma, insanlıktan çıkma ve hâkimiyet" (Kumar, 2006: 626) sonuçlarını üretmiştir. Bu durum doğada yaşayan canlıları kendi evlerine yabancı kılmıştır. Bıçakçı tarafından Kasım 2099'a atfen kaleme alınan ve "Ev gibisi yok" (s. 259) alıntısıyla Oz Büyücüsü'ne gönderme içeren "Cesur Yeni Dünya"da çatlamış, kırılmış, yarılmış, ölü İstanbul artık sadece yedi bacaklı farelerin şehridir. Oysa her şey ev'le ve sevdiklerinle arandaki bağda gizliyken elde sadece teknolojik imkânlarla do-

ISSN 1300-7491 e-ISSN 2791-6057 https://www.folkloredebiyat.org

natılmış beton yığını kalmıştır. *İstanbul 2099* öykülerinde, İstanbul artık tüm canlıların yok olma tehlikesi altında olduğu bir kenttir. Tehlikeden kısmen arınmış gibi görünenler evlerin içinde kendilerine ait olmayan, havasını koklamadıkları, denizini görmedikleri, sesini duymadıkları başka bir İstanbul'u yaşamaktadır.

Kuşkusuz ekolojik düşünce ütopyaya meyillidir (Kumar, 2006: 644). Huxley'nin, mekanik yetkinliktense insanın tatmininin ön planda tutulduğu *Ada* (1962) adlı eseri, çağdaş ekotopyalardan birini teşkil eder. Romandaki temel vurgu, "Ekonomimizi ve teknolojimizi insanlara uydurduk, insanlarımızı bir başkasının ekonomisine ve teknolojisine değil..." (akt. Kumar, 2006: 634- 635) görüşü üzerinden yapılır. Bakıldığında benzer uyarıyı *İstanbul 2099* öykülerinin tamamında görmek mümkündür. Artık 2099'da insanların gelenek ve değerler sistemine uyan teknoloji ve bilim değil, bilime ve teknolojiye uyan insanlar olmuştur. Böylece insan kendi yarattığı madeni canavarın da kurbanı hâline gelmiştir. Yaralayıp yok ettiği doğa tarafından yok edilmekte, doğa karşısındaki ihtirasının bedelini "kıyamet"le ödemektedir.

İstanbul'un geleceğini dert edinen öykü yazarları, öyküleriyle tabiata karşı işlenen cinayetlere katılmamaları konusunda okuyucuyu uyarır. Zira ekolojik felaketler sadece İstanbul'un değil, dünyanın da sonunu getirecektir. İnsan, hayvan, bitki ve kaynakların yok oluşu düzleminde distopik bir evren yaratan yazarlar, şimdiden hareketle gelecekte ortaya çıkacak kötü tasarılardan söz ederler. Doğayı koruma bilincinden ahlak bilincine okuru yönlendirirken yüksek derecede gelişmiş bilimin ekolojik amaçlar için de kullanılması gerektiğinin altını çizerler. Ekolojik temeller üzerinde yeniden inşa edilmesi mümkün olan bir topluma gönderme yaptıkları öyküleriyle doğal dengenin insanların sömürmesi için yaratıldığı fikrinden değil insanı da doğanın bir parçası olarak gören fikirden beslenirler. Gittikçe artan ekolojik felaketlerin durdurulamamasının 2099 İstanbul'unda durumun çevre tiranlığına varacak boyutuna gönderme yaparlar ve gelecekte ortaya çıkması kuvvetle muhtemel bir ekolojik kriz üzerinde dururlar. Dahası ekolojik krizin önündeki toplumsal krizi derinleştirirler. Teknolojikleşme, sanayileşme ve dünya savaşları paralelinde "doğanın maruz kaldığı tahribat ile insanın maruz kaldığı yıkım" (Şen Sönmez, 2020: 422) arasında bağ kurulan öykülerde, bu felaketin sorumlusu dünyada siyasi inisiyatifleri ve gücü elinde bulunduran hegemonya olarak gösterilir.

Sonuç

Çevresel yıkım, özgürlüklerin yok edilmesi, teknolojik kontrol gibi konulara odaklanılan *İstanbul 2099* öyküleri, insanlığın kendi sonunu nasıl hazırladığı sorunsalını farklı kent tasarıları üzerinden anlatan ve yok olmakta olan bir medeniyetin yasını tutan bir kent manifestosudur. Dünya ideallerine ters yaşamların nakledildiği öykülerde ortaya konan karanlık atmosferde, İstanbul'a dair geliştirilen ekolojik kaygılar, nükleer yıkım korkusu, denetim altında tutulan gerçeklik kavramı, transhüman tehlikesi, bilimsel ihlaller, teknoloji ve kitle iletişim araçlarının bireyler üzerinde yarattığı tahribat, gelecekte İstanbul'u ve İstanbulluyu bekleyen olumsuz ve karmaşık olasılıklar geniş bir perspektiften dile getirilir. Okuru bu olasılıklara hazırlarken bir realitenin altı çizilir ve gelecekte İstanbul'u yöneteceği öngörülen

ISSN 1300-7491 e-ISSN 2791-6057 https://www.folkloredebiyat.org

tüm totaliter sistemlerin yol açabileceği trajik sonuçlara işaret edilir. Bilim ve teknolojinin demokrasi dışı yönetim biçimlerinin elinde alacağı hâl ortaya konur ve totaliter iktidarlar, bilim ve teknoloji aracılığıyla kişilerin belleklerini kontrol ettikleri, dahası yeniden şekillendirdikleri için eleştirilir. Bu teknolojik tahakkümde, makineleşen bir toplumda fiziken ve ruhen robotlaşan insanın tüm değerler sistemine yabancılaşarak bildiğimiz insanlığın ve kurulan tekno-totaliter devletlerle özgürlüklerin yok oluşuna değinilir. Bununla birlikte birçok öyküde modern ötesi kapital dönemlerde kitle iletişim araçları ile istenilen kıvama getirilen insanların içine düşeceği kayıtsızlık hâlinin başka türden bir tiranlığa kapı araladığı karşı-ütopyacı bir çizgi içerisinde anlatılır.

İstanbul 2099 öykücüleri, İstanbul odağındaki distopik öyküleri vasıtasıyla şiddet, suç, insanlıktan çıkma hâlini gözler önüne sererken hem bilimin hem de totaliter liderlerin beraberce yoldan çıkmalarından duydukları endişeyi dile getirirler. Bu anlamda yirminci yüzyılın totaliter siyaset deneyimini yirmi birinci yüzyıla taşıyan *İstanbul 2099*, insanı tahakküm altına alan, denetimin bir merkezde toplandığı siyasal yapıları ortaya koyar ve ortaya çıkan umutsuzluğun, savaşların yıkıcı etkilerinin insanlar üzerinde yarattığı tahribatların, can çekişen İstanbul'daki yansımasını sunar. Bu olumsuz yansıma, düşsel mimarlığın geldiği noktada 2099 İstanbul'unu toplumun gelişme, yönetilme ve kentleşme deneyimine paralel olarak cehennemvari bir atmosfere dönüştürür. Kaynakların tükenmesi sonucunda gerçekleşen savaşların ardından harabeye dönen İstanbul'da yaşam savaşı veren çocukların, bedenleriyle birlikte zihinsel ve duygusal açıdan da dışsal otoritelerin denetimi altında olan, kemirdiği kuru ekmekle yaşamını sürdüren, ama aslında sürünen insanların anlatısı olan *İstanbul 2099*, gelecekte İstanbul'un ve kentin ortasındaki çaresiz insanın trajik durumunu açığa çıkarır.

İstanbul 2099 öyküleri, teknolojik hunharlığın geldiği boyutu gözler önüne seren bir tekno distopya örneği olarak görülebileceği gibi ekolojik kent distopyası ya da iklim distopyası olarak da görülebilir. Zira 2099 İstanbul'unda bedenini ve ruhunu mekanik sistemlere köle ederek teknolojinin gölgesinde iç sesini silikleştirenlerle doğa terörüne maruz kalanlar aynı kimselerdir. Yaşamı ve yazgısı başkalarının elinde bulunan, direnişi bırakan insanlara benzer şekilde İstanbul da kaderini başka ülkelerin, memleketlerin insafına bırakmıştır. Bu bakımdan birçok öyküde denge, aşırılıklardan kaçınma gibi doğa kurallarının, insanlar arasındaki ahlak yasalarında da geçerli olması gerektiği savunulur. Ekolojik sorumluluğu taşıyan öyküleriyle yazarlar tarafından bunun, çölleşen toprağa, kuruyan denize, nesli tükenen hayvanlara, tahrip edilmiş doğaya bir borç olduğu hissettirilir.

Mutlu insanların mutlu, mutsuz insanların mutsuz kentlerine paralel her kentin bir de masalı vardır. Her masal mutlu sonla bitmediği gibi 2099 İstanbul distopyasının masalı da yıkımla, kopuşla, başkalaşma ile insanoğlunun ruhunda yaratılmaya çalışılan yapay kıyametle sonlanır. İstanbul, denizini, annesini, çocuğunu yitirmiş bir çöldür ve asırlarca İstanbul'a dair oluşturulan düşsel imgeler hemen bütün öykülerde karabasana dönüşmüştür.

ISSN 1300-7491 e-ISSN 2791-6057 https://www.folkloredebiyat.org

Notlar

1 Çalışmada, eserin Doğan Kitap'tan çıkan 2018 baskısı esas alınmış olup eserden yapılan alıntılarda sadece sayfa numarası bilgisi verilmiştir.

2 Çalışmada distopya terimi, "*toplumsal ve siyasi gelişmeye dair olanaklı ve olumsuz vizyonların resmedilmesi*" (Claeys, 2018: 158) bağlamında geniş anlamıyla kullanılarak bilimkurgunun kapsamı bu çalışmanın dışında tutulmuştur.

Araştırma ve yayın etiği beyanı: Bu makale, orijinal veriler temelinde hazırlanmış özgün bir araştırma makalesidir. Daha önce hiçbir yerde yayımlanmamış olup başka bir yere yayımlanmak üzere gönderilmemiştir. Yazar, araştırma sürecinde etik ilkelere ve kurallara uymuştur.

Yazarların katkı düzeyleri: Birinci yazar %100.

Etik komite onayı: Bu çalışma için etik kurul onayı gerekmemektedir.

Finansal destek: Bu araştırma için herhangi bir finansal destek alınmamıştır.

Çıkar çatışması: Bu çalışma ile ilgili herhangi bir çıkar çatışması bulunmamaktadır.

Research and publication ethics statement: Research it has not been previously published or submitted to any other outlet for publication. The author followed ethical principles and rules during the research process.

Contribution rates of authors to the article: First author %100.

Ethics committee approval: Ethics committee approval is not required for the study.

Support statement (optional): No financial support was received for the study.

Conflict of interest: There is no conflict of interest between the authors of this article.

Kaynakça

Adorno, T. & Horkheimer, M. (2010). *Aydınlanmanın diyalektiği*. Kabalcı.

Akkoyun, T. (2016). *Ütopya / distopya*. Kurgu.

Aslan Cobutoğlu, S. (2023). İdeoloji ve ütopya: *Ankara* ve *Baybiçe* romanlarında cumhuriyet ütopyası (S. Kırlı & A. Sınar Uğurlu, Ed.) *Cumhuriyetin 100. yılına armağan* içinde (s. 191-216) Türk Ocakları Derneği Bursa Şubesi.

Atwood, M. (2020). Sunuş. *Cesur yeni dünya* içinde (s. 7-17) İthaki.

Aydoğan, E. (2015). Marx ve öncüllerinde yabancılaşma kavramı. *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, (54), 273-281.

Baktimur, T. (2018). Kadınsız yeni dünya. G. Ülger (Ed.) *Distopya hayal ile gerçek arasında* içinde (s. 137-157) Aya Kitap.

Carpenter, E. (2008). *Batı uygarlığının krizi*. Külliyat.

Claeys, G. (2018). Distopyanın kökenleri: Wells, Huxley ve Orwell (G. Claeys, Haz.) *Ütopya edebiyatı* içinde (s. 155-190) Türkiye İş Bankası.

Foucault, M. (2021). *Özne ve iktidar*. Ayrıntı.

Göle, N. (2004). *Modern mahrem*. Metis.

Hall, S. (2010). *Kitle iletişim kuramları anlamlandırma, temsil, ideoloji*. Ütopya.

Herman, E. S. & Chomsky, N. (2012). *Rızanın imalatı kitle medyasının ekonomi politiği*. BGST.

Jameson, F. (1994). Postmodernizm ya da geç kapitalizmin kültürel mantığı (N. Zekâ, Der.) *Postmodernizm* içinde (s.59-116). Kıyı.

Jameson, F. (2017). *Ütopya denen arzu*. Metis.

Kumar, K. (2005). *Ütopyacılık*. İmge.

Kumar, K. (2006). *Modern zamanlarda ütopya ve karşı ütopya*. Kalkedon.

Kurtyılmaz, D. (2020). *Ütopya, karşı-ütopya ve modernite*. DBY.

Kutlu, K. & Tohumcu, A. (2018). *İstanbul 2099* (1.Baskı) Doğan Kitap.

Nietzsche, F. (2005). *Putların batışı*. İthaki.

Orwell, G. (2021). *1984*. Can.

Paliçko, E. (2022). Isınan fanustaki insan: Selim Erdoğan'ın Kurbağa Adası-Bir İstanbul Distopyası, G. Çopur (Ed.) *Edebiyatta ütopya distopya* içinde (s. 124-138) Ihlamur.

Postman, N. (2022). *Televizyon öldüren eğlence*. Ayrıntı.

Şen Sönmez, Ü. (2020). Bir ekodistopya olarak Köpekli Çocuklar Gecesi'nde ekomarksizmin izleri. *İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, *60* (1), 389-424.

Usta, S. (2014). *Türk ütopyaları*. Kaynak.

Ülger, G. (2018). Ütopyadan distopyaya (G. Ülger, Ed.) *Distopya hayal ile gerçek arasında* içinde (s. 9-27) Aya Kitap.

Vattimo, G. (1999). *Modernliğin sonu*. İz.

Yamaç, C. (2013). *Sinemada gözetleyen iktidar distopyaları* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi] Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Bu eser Creative Commons Atıf 4.0 Uluslararası Lisansı ile lisanslanmıştır.
(This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License).

folklor/edebiyat - folklore&literature, 2025; 31(4)-124. Sayı/Issue - Güz/Fall
Prof. Dr. Emel Kefeli Armağanı
DOI: 10.22559/folklor.4898

Araştırma makalesi/Research article

Ülkü Tamer'in *Alleben Öyküleri*'nde Şehrin 'Öteki' Yüzleri

The 'Other' Faces of the City in Ülkü Tamer's Alleben Stories

M. Fatih Kanter*

Öz

İkinci Yeni topluluğunun poetik evrenini benimseyen Ülkü Tamer, şiirlerinin yanı sıra hikâye, deneme, tiyatro, anı, antoloji türünde de eserler kaleme alır, tercümeler yapar. 1937-2018 yılları arasında yaşayan Tamer, çocukluk yıllarını doğduğu şehir olan Gaziantep'te geçirir. Gaziantep; Tamer'in hikâyelerinde coğrafyası, iklimi, insanı, gelenek ve âdetleriyle bir hafıza mekânı olarak yer edinir. 1991 yılında Can Yayınları tarafından basılan *Alleben Öyküleri* başlıklı kitapta; "Sitti Zeynep", "Çete İsmail", "Şekerci Asım" ve "Macı Hüseyin" olmak üzere dört hikâye bulunmaktadır. Tamer, hikâyelerinde karakter odaklı bir anlatı yöntemi tercih eder. Bu kişiler, Tamer'in çocukluğunu geçirdiği şehirde hafızasında kalan ve şehirle arasındaki aidiyet bağlarını geleceğe taşıyan sembol kişiler olarak yer alır. Ülkü Tamer'in *Alleben Öyküleri* adlı kitabındaki dört hikâyenin merkezî karakterleri, yaşadıkla-

Geliş tarihi (Received): 29-04-2025 Kabul tarihi (Accepted): 02-10-2025

* Prof. Dr., Kilis 7 Aralık Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü. Kilis-Türkiye/ University of Kilis 7 Aralik Faculty of Arts And Sciences Department of Turkish Language and Literature. fatihkanter@kilis.edu.tr. ORCID ID: 0000-0003-0754-6930

rı şehrin kimliğine katkı sunan içselleştirilmiş ötekiler ve yalıtık ötekilerdir. Çete İsmail, Şekerci Asım ve Macı Hüseyin isimleriyle kurgulaştırılan karakterler, toplum tarafından "içselleştirilmiş ötekiler" olarak nitelendirilebilir. Zira onlar; şehrin kimliğine katkıda bulunan, toplumsal dışlanmaya maruz kalmayan ancak kendi kişilik özellikleriyle toplumun normlarından farklı davranışlar sergileyen kişilerdir. Sitti Zeynep ise gençlik yıllarında sevdiği İdris'le kaçarken yakalandıktan sonra İdris'i öldüren Tahir'i vurduktan sonra aklını yitirmiş olması dolayısıyla "yalıtık öteki" konumuna gelir. Ülkü Tamer'in *Alleben Öyküleri* kitabında yer alan dört hikâyede de çocuklar, başkişinin yaşamına yön veren ve vakanın gelişimine doğrudan katkıda bulunan karakterlerdir. Toplumun öteki olarak etiketlediği başkişilerin kendilerine bir sığınak alanı olarak gördüğü çocuk karakterler, onların âdeta şifacısı konumundadır. Makalede; şehirlerin kimliği, hafıza mekânı oluşu "şehrin sahipleri" ve "ötekileri" üzerinden ele alındı. *Alleben Öyküleri* çerçevesinde etiketleme ve ötekileştirme kavramları odağında şehirlerin kimliğinin oluşmasına etki eden ve öteki olarak kodlanan bireylerin toplumsal yapıyla ilişkileri irdelendi. Bu çerçevede "yalıtık öteki" ve "içselleştirilmiş öteki" olarak iki kavramsallaştırma yapılarak *Alleben Öyküleri*'ndeki karakterlerin toplumla uyum ve uyumsuzlukları metin merkezli olarak incelendi.
Anahtar sözcükler: *Ülkü Tamer, Alleben Öyküleri, yalıtık öteki, içselleştirilmiş öteki, şifacı çocuklar*

Abstract

Ülkü Tamer, a prominent figure of the Second New poetic movement, authored works across various genres, including short stories, essays, plays, memoirs, anthologies, and translations. Born in 1937 and passing in 2018, Tamer spent his childhood in Gaziantep, a city that later became a memory space in his literary works with its geography, culture, and people. In his 1991 collection Alleben Stories, which includes four narratives — "Sitti Zeynep," "Çete İsmail," "Şekerci Asım," and "Macı Hüseyin" — Tamer employs a character-driven narrative approach. The protagonists, shaped by their connection to the city, are portrayed as either "internalized others" or "isolated others." While characters like Çete İsmail, Şekerci Asım, and Macı Hüseyin represent those whose differences are accepted by society, Sitti Zeynep symbolizes an outcast lost to mental isolation. Notably, child characters function as emotional anchors and symbolic healers, aiding the 'others' in navigating alienation. This study explores how urban identity is constructed through the relationship between "the city's owners" and "its others," with a particular focus on social labeling and marginalization. By categorizing the characters as internalized or isolated others, the article offers a text-centered examination of their societal alignment or dissonance.
Keywords: *Ülkü Tamer, Alleben Stories, isolated other, internalized other, healer children*

Extended summary

Ülkü Tamer, who adopted the poetic universe of the Second New community, wrote stories, essays, theater, memoirs, anthologies, and translations in addition to her poetry. Tamer, who lived between 1937-2018, spent his childhood years in Gaziantep, where he was born. Gaziantep appears in Tamer›s stories as a place of memory with its geography, climate, people, traditions, and customs.

Tamer, who has been interested in literature since childhood, developed the habit of reading and writing over the years. Tamer, who published her stories under the titles Alleben Stories and Unprecedented Events in History, was awarded the Yunus Nadi Story Prize in 1991 for Alleben Stories. Ülkü Tamer, an artist who spent her childhood years in Gaziantep, reflects the city and its spirit in the characters of her stories. Alleben is the name of the stream that flows as a tributary of the Euphrates River in Gaziantep. This geographical space takes its place on the fictional plane as a "place of memory" where Ülkü Tamer was born and grew up and gained her cultural background. Published in 1991 by Can Publications, Alleben Stories includes four stories titled "Sitti Zeynep", "Çete İsmail", "Şekerci Asım" and "Macı Hüseyin". Tamer prefers a character-oriented narrative method in these stories. These people are symbolic figures who remain in Tamer's memory in the city where he spent his childhood and carry the ties of belonging to the city into the future.

It is the people living in cities that give them a historical and social identity. The sum or average of people's identities forms the identity of the cities they live in. Because every city gains recognition from the people living in it. The uniqueness inherent in identity is a reality that permeates the identities of cities. This uniqueness distinguishes and resembles cities just as it distinguishes and resembles people. For this reason, each city, with its specific places and people, takes a place in the collective memory of the people living there. In this context, cities have symbolic places and symbolic people that are engraved in the collective memory. These symbolic places and people are the 'carrier columns' that transfer the spirit of the city from the past to the future. These people, known as the 'carrier columns' of cities, often come to the forefront and are recognized for their differentiation from the homogeneous crowd of people in the city. Sometimes these people are labeled as "the other" due to their characteristics that do not fit the normative structure of the society. People who are labeled as the other in the city can be handled in two categories: The internalized other and the isolated other.

In these stories, the author, who combines the memories that take root in his mind with the memory of the city, focuses on the faces of the city that are not marginal but are 'other' due to their behaviour outside social acceptance, instead of ordinary or well-known people. The central characters of the four stories in Ülkü Tamer's Alleben Stories have internalized others and isolated others who contribute to the identity of the city they live in. The characters fictionalized with the names Çete İsmail, Şekerci Asım, and Macı Hüseyin can be described as "internalized others" by society. Because they are the ones who contribute to the identity of the city, who are not subjected to social exclusion, but who exhibit behaviors different from the norms of the society with their personality traits. Sitti Zeynep, on the other hand,

ISSN 1300-7491 e-ISSN 2791-6057 https://www.folkloredebiyat.org

becomes an "isolated other" because she loses her mind after shooting Tahir, who killed Idris after being caught while running away with Idris, whom she loved in her youth.

In all four stories in Ülkü Tamer's Alleben Stories, children are characters who shape the protagonist's life and directly contribute to the development of the case. Child characters, whom the protagonists, labeled as the other by the society, see as a shelter for themselves, are their healers. Child characters help the "others" who become lonely and alienated from the common values of society to connect to life. In all four of Tamer's stories, there is a child in the closest proximity of the protagonists. In this article, the identity of cities and their being a place of memory are discussed through the "owners" and "others" of the city. Within the framework of Alleben Stories, the relations of individuals coded as the other and affecting the formation of the identity of cities with the social structure were examined in the focus of the concepts of labeling and othering. In this framework, two conceptualizations of "isolated other" and "internalized other" were made and the harmony and disharmony of the characters in Alleben Stories with the society were examined text-centered.

Giriş

Edebî eserler, en temel anlamıyla bireyin dünyadaki yolculuğunu bireysel ve toplumsal boyutuyla anlatır. Birey hem psikolojik hem de sosyolojik yönüyle edebî eserlerde var olur. Dünya da hem bir mekân olarak hem de yarattığı tüm insani duygu ve düşüncelerle edebî eserde kendine yer bulur. Toplumsal açıdan bakıldığında edebiyat, toplumu anlamak ve anlamlandırmak için ekonomik, siyasi, kültürel veriler sunar (Tüzer ve Hüküm, 2019: 10). Birey açısından bakıldığında da insanoğlunun dünyayla ilişkilerinin yanı sıra birey olarak var olma çabası, edebiyatın temel odaklarından biri olarak değerlendirilebilir. Bu çaba içerisinde duygusal ve fiziksel olarak dünyaya tutunma gayreti her zaman başarılı bir girişim olmayabilir. İnsanoğlu bir öteki olarak dünyadaki yolculuğuna devam etmek zorunda kalır. Bu bağlamda "öteki"nin ve ayrıksı olanın hikâyesi, edebî eserler açısından ilgi çekici bir mümbitliğe sahiptir.

Öteki olmak varoluşsal bir zorunluluktur. Ötekilik; bireyin toplumla, dünyayla veya kendisiyle ayrık düştüğü bir durumu, anı veya uzamı ifade eder. Gasset'e göre bir öteki olmasına rağmen kendi benliğine dalabilmesi, insanı hayvandan ayıran özelliğidir (2007: 35). Bu açıdan bakıldığında ötekilik sadece olumsuz bir duruma veya yalnızlığa işaret etmez. Bireyin varoluşunun çizgisini belirginleştiren yönüyle insanın dünyayla ilişkisini açığa çıkaran bir özelliği barındırır.

Uzam, dünya ve daha dar anlamda fiziksel çevre, bir öteki olarak insanoğlunun kendi sınırları dışında karşılaştığı ilk ötekidir. Bu öteki, bedene ve ruha bir saldırı olabileceği gibi onu sarıp sarmalayan ve koruyan bir nitelikte de olabilir. Bu bağlamda mekânın ötekiyi ortaya çıkaran veya yersiz yurtsuzluğu ortadan kaldırıp onu yerli kılan bir tarafı vardır. Şehirler de içinde yaşayanlarıyla, temsil mekânlarıyla kimlik kazanır, medeniyet tarihi içerisinde yerini alır ve kolektif hafızanın taşıyıcısı olur. Şehirlerin coğrafi konumu, fiziksel özellikleri daha çok topoğrafyanın alanına girmekle birlikte asli kimliği, kolektif hafızada edindiği anlam alanları üzerinden oluşur. Çünkü "[g]ünümüz dünyasını, geçmişin olayları, mekânları ve nesneleri ile nedensellik bağı içinde algılar ve yorumlarız. Bu da, şimdiki zamanı, çeşitli

ISSN 1300-7491 e-ISSN 2791-6057 https://www.folkloredebiyat.org

geçmiş yaşantılarımızdan hangisi ile bağlantı kurabilirsek ona göre yaşayacağımızı belirtir" (Connerton, 2014a: 11). Mekânın geçmişte kazandığı anlamlar, kültürel devamlılığın ve kolektif hafızanın bir aktarım yöntemidir.

Kolektif hafıza; bireylerin tarihsel, kültürel ve toplumsal bağlarıyla aidiyetlik ilişkileri çerçevesinde ortaya çıkar. Zira "Her türlü başlangıcın içinde bir anımsama ögesi yatar. Toplumsal bir grubun tümüyle yeni bir yol tutturmak üzere eşgüdümlü bir çaba gösterdiği durumlarda bu özellikle geçerlidir" (Connerton, 2014b: 15). Coğrafi, fiziki ve toplumsal açıdan aynı kaderi paylaşan insanlar, aynı toplumsal kalıplar ve normları benimserler ve aidiyetlik ilişkilerini de bu bağlamda kurarlar. İçinde yaşadığı toplumun beklentilerine cevap veremeyen bireyler ise normlara uymama, norm dışılık özelliklerine göre toplumsal yapının dışında kalırlar. Toplum dışılık kimi zaman bireysel bir tercih olurken kimi zaman çeşitli doku uyuşmazlıkları sebebiyle toplumun dayatması olarak bir yaptırım şeklinde ortaya çıkar.

Birey olarak insanların kimliği, bir araya geldikleri toplumda ortak aidiyet unsurlarıyla o toplumun kimliğini kazanmasını sağlar. Birer birer farklılıkları olan her birey, ortak aidiyet dizgelerini içeren yapının bir parçası olarak yaşadıkları mekânın ruhunu oluşturur. Mekân ve insan arasındaki bu karşılıklı durum, böylelikle geçmişten geleceğe doğru uzanır. Yaşadığı toplumun bir parçası olarak kendini var eden birey; kimliğini içine doğduğu toplumun normları, gelenekleri, kültürüne göre biçimlendirir. Dolayısıyla içine doğulan coğrafya, bireyin davranış repertuvarına etki eder. Mekân, bu açıdan bakıldığında bir tutunma çabası olarak "yerli" bir perspektif sunar.

Kurmaca metinlerde de birey-toplum ilişkisi ele alınırken coğrafyanın gerçekliğinin ıskalanmamasına özen gösterilir. Emel Kefeli, *Edebiyat Coğrafyasında Akdeniz* adlı çalışmasında edebiyat-coğrafya merkezli incelemeleri; 1. yazarın hayat coğrafyası, 2. metnin/yazarın edebiyat coğrafyası, 3. seçilmiş bir coğrafyanın farklı yazarların duyuş tarzı ve gözlemlerindeki yansımaları şeklinde tasnif eder. Bu bağlamda yazarın hayat coğrafyasını ise "Yazarın ailesinin kökenleri, doğup büyüdüğü ve hayatının değişik evrelerinde farklı nedenlerle bulunduğu coğrafyayı inceler." (Kefeli, 2006: 16) ifadeleriyle tanımlar. Bu nedenle içine doğulan coğrafya, bireyin kendilik dünyasını kurgulamasında başat rol üstlenir. Kimliğin oluşumunda kendini bir adla tanımlamanın sonraki adımı olan "yer/mekân" algısı, "bir yere ait olmak ya da bir yer"li olmak" düşüncesinin ürünüdür. Bu düşünce, bireyin kendini dünya içerisinde konumlama çabasından kaynaklanır. Zira "Yaşadığımız mekânlar, sadece tüketilen bir miktar, bir hacim veya alan değil, aynı zamanda bireylerin kök saldığı, demir attığı bir adrestir." (Bilgin, 2007: 220-221). Ülkü Tamer'in *Alleben Öyküleri*'nde de bireylerin mekânla ilişkileri, toplumsal ve kültürel bağlar üzerinden kurguya taşınırken "aitlik" ve ait olmama"yla "arada bir yerde olma" durumlarına göndermede bulunulur. Bu göndermelerde Alleben'in Tamer'in çocukluğunu geçirdiği bir mekân olması, Kefeli'nin ifadesiyle "doğup büyüdüğü ve hayatının değişik evrelerinde farklı nedenlerle bulunduğu coğrafya" (2006: 16) *özelliği taşıması etkilidir. Bu minvalde Alleben Öyküleri*, "Okurun zihnine gönderdiği görsel içerik sebebiyle fonografik bir hafıza olarak işlev görürken, bireysel ve kolektif hafızanın geçmişteki işleyişini görme imkânı sunarlar" (Burcu Yılmaz, 2019: 14). Zira mekân ve insan

ISSN 1300-7491 e-ISSN 2791-6057 https://www.folkloredebiyat.org

arasındaki karşılıklı etkileşim, yaşanılan yerin kendine ait bir kimlik oluşturmasını sağlar. Dolayısıyla insanlar gibi insanların yaşadıkları mekânların/şehirlerin de bir kimliği oluşur. Bu kimlik, tarihsel bir süreç içerisinde o şehirde yaşayanların hafızalarında birikerek geçmişten geleceğe doğru akar.

1. Şehrin *öteki* kahramanları

Şehirler, kasabalar, köyler, hangi ölçek ve demografik yapıda olursa olsun bütün yerleşim birimleri, insanların bireysel özgürlüklerinin yanında toplu yaşama kültürünü de benimsemelerini gerektiren mekânlardır. "Zaman ve mekân unsurları üzerinden şekillenen tecrübe, gelenek ve tarihsellik" (Erol, 2016: 15) insan ve dünya arasında bağ kurar. Zira kendini bir yere ait hisseden birey, kendine ait bir "dünya" içerisinde ortak aidiyet bilinci ile kendi benzerleri içinde olmanın rahatlığını duyumsar (Kanter, 2014). Ortak yaşama uygun biçimde hayatını ikame ettiren insan, belirlenen normlar çerçevesinde hareket ederek yaşadığı toplumda uyumlu-uyumsuz bir şekilde var olur. Ancak ortak yaşama kültürü içerisinde genellikle yazıya dökülmemiş ama toplum tarafından gizli bir mutabakatla üzerinde anlaşmaya varılmış normlar dışında hareket eden bireyler de o topluluğun kimliğine katkı sağlarlar. Bu nedenle şehirlerin ruhunu ya da kimliğini oluşturan toplulukta her bireyin aynı kişilik yapısına, aynı mizaca, aynı davranış kalıplarına uyduğu söylenemez. Bu nedenle genellikle toplumsal normları kabullenen çoğunluğun yanında farklı olduğu düşünülen, var sayılan ya da bilinen kişiler "öteki" olarak nitelendirilirler. Anadolu şehirleri; kendi kimliği içerisinde yaşayan delilere, marjinal kişiliklere, kıskanç ve hasis kişilere veya suçlulara kendi için farklı birer konum verir. Bu öteki konumu bazen koruyucu olabileceği gibi bazen de dışlayıcıdır. Bu manada Gaziantep, kendi özgün yapısıyla ötekisini yaratan ve onu kendi bünyesinde yaşatan şartlarıyla hikâyelere mekân olur. Gaziantep'in önemli yazarlarından biri olan Mitat Enç de mekânın ürettiği sıra dışı kişilikleri; koruyan, kollayan bazen de onu toplumsal normlar içinde eriten yönleriyle *Uzun Çarşı'nın Uluları* kitabında anlatır. Enç'in kahramanları da Tamer'inkiler gibi ötekidir. "Evlat katili babalar, hayırsız evlatlar, ahlaksız kocalar, hoppa gelinler, kuş uçurup avrat oynatan mirasyediler, eşcinseller, âmâlar, takıntılılar, soytarılar, katiller ve deliler Uzun Çarşı'da adeta renkli bir karnaval içinde yaşarlar" (Hüküm, 2023: 626). Enç, bu ötekileri mekân, tarih ve gelenek içinde özgün konumlarıyla anlatır. Tamer'in öykülerinde de öteki yargılanmaz, olumlu ve olumsuz yönleriyle mekân bağlamı içerisinde sunulur. *Alleben* Öyküleri'nde toplumsal dengelenme, ötekiler tarafından bozulmaz. Hayatın olağan akışı içerisinde öteki tüm yönleriyle gözler önüne serilir. Bu hikâyelerde de ötekiler, "oluşturulmuş düzen içerisinde bir uzlaşı noktası bulur. Fiziksel, psikolojik kusurların tümü, toplumsal düzeni savunmadan, kutsamadan" (Hüküm, 2023: 637) gözler önüne serilir. Ülkü Tamer'in hikâye kahramanları, kendi anılarını yazdığı kitabındaki karakterlerin bir ortak paydası gibidir. Tamer'in çocukluk yıllarındaki şehrin kimliğini ve dokusunu oluşturan karakterler, onun çocuk zihninden süzülerek şehirle bütünleşik bir hâlde kurgu dünyasına taşınır. Özellikle Macı Hüseyin hikâyesindeki sinema kültürü ile anılar kitabındaki "Nakip Ali'nin Sineması" ile ilgili bölüm arasında büyük oranda benzerlikler yer alır (Tamer, 1998).

ISSN 1300-7491 e-ISSN 2791-6057 https://www.folkloredebiyat.org

Aslında öteki en genel tanımla çoğunluğun dışsallaştırdığı, izole ettiği, yalnızlaştırdığı özetle etiketlediği azınlık olarak nitelendirilebilir. Ancak toplumun etiketlediği bazı bireyleri olduğu hâliyle kabullenerek içselleştirdiği ve kabul ettiği görülür. Bu nedenle bu tip karakterler, "içselleştirilmiş öteki" olarak gündelik yaşamda hayatını devam ettirir. Toplumun kendi içine kabul etmek yerine yalnızlaştırmayı ve daha izole bir hayata mahkûm ettiği öteki bireyler ise toplumsal normları daha zorlayıcı davranışlarda bulunan bireylerdir. Bu bireyler daha çok suçlara bulaşmış katil, hırsız vb. kişiler olabilirken yine aklını yitiren karakterler de toplumun dinamiklerine göre bazen bu grupta yer alabilir. Ülkü Tamer'in *Alleben Öyküleri* kitabında yer alan başkişilerden Çete İsmail, Şekerci Asım ve Macı Hüseyin toplum tarafından "içselleştirilmiş ötekiler" olarak nitelendirilebilirler. Zira onlar, şehrin kimliğine katkıda bulunan ancak kendi kişilik özellikleriyle toplumun normlarından farklı davranışlar sergileyen kişilerdir. Gençlik yıllarında sevdiği İdris'le kaçarken yakalanan Sitti Zeynep ise İdris'i öldüren Tahir'i vurduktan sonra aklını yitirmiş olması dolayısıyla "yalıtık öteki" olarak dikkati çeker.

1.1. Yalıtık öteki: Sitti Zeynep

Öteki kavramı, sosyal bilimlerde son dönemde birçok disiplinin ilgi alanına girmiştir. Toplum içerisinde birlikte yaşama kültürüne sahip olan insanların ırk, din, dil, cinsiyet vb. kaynaklı temel olguların yanında kendi davranış kalıplarına uymayan bireyleri de "öteki" sınıfına yerleştirdiği görülür. Bu tutum, toplumun kategorileştirme eğiliminin bir yansımasıdır. "Toplum, kişileri kategorize etme araçlarını ve her bir kategorinin mensupları için sıradan ve doğal olduğu düşünülen nitelikler bütününü temsil eder. Diğer bir ifadeyle toplumsal çerçeveler, işaret ettikleri toplumsal bağlamlarda karşılaşılması muhtemel kişi kategorilerini sabitler" (Goffman, 2014: 30). Bu kategorileştirme içerisinde yer alan ötekiler ise ötekiliklerine yol açan sebep veya olayların mahiyetine göre toplumsal yapının çeperlerine sabitlenir.

Ülkü Tamer'in "Sitti Zeynep" hikâyesinde ötekilik hem bireyin hem de çevrenin uzlaşı içerisinde olduğu bir durum olarak görülür. Hikâyede öteki konumunda yer alan Zeynep, trajik bir aşk öyküsünün kurbanıdır. Hikâyenin başlangıcında Zeynep; evinde aklını yitirmiş, ayakları yanmış ve sara hastası bir kadın olarak ani ölümüyle sahneye çıkar. Ancak hikâyenin "Ek" başlıklı bölümünde onun neler yaşadığına dair bilgiler sunulur. Zeynep, hikâyeye bir ölü olarak başladığı için zaten bir ötekidir. Onun hikâyesi yine ötekinin ağzından anlatılır. Bu bağlamda ötekilik teknik olarak da hikâyeye sinmiştir.

Hikâyenin başlangıcında Sitti Zeynep'in ölümü ve onun sandığının açılmasıyla geçmişe de bir pencere aralanır. Sandık; ailesiyle, toplumla sağlıklı bir ilişki kuramayan Zeynep'in yalıtık dünyasındaki aidiyet nesnesidir. Zeynep'in açılan eski, tozlu sandığı; onun yıllar içindeki umutlarını gömdüğü bir sığınak, bir yurt, bir "hafıza nesnesi"dir. Eşyanın zaman karşısındaki direnişi, anılara mesken oluşu Sitti Zeynep'in sandığı aracılığıyla ortaya koyulur. Yaşadığı "an"la uzlaşamayan Sitti Zeynep'in her gün sandığını açması, geçmişiyle kurduğu bağı nesneler üzerinden devam ettirmesini gösteren bir tutumdur. Ölümünden sonra açılan sandıkta görülen eşya kalabalığı ise onun anılar belleğindeki sırları içerir:

ISSN 1300-7491 e-ISSN 2791-6057 https://www.folkloredebiyat.org

> "Daha bir sürü kumaş var," dedi ninem. "Giymezdi ki. Yaptırtmazdı da. Ne kadar üsteledik, giymedi. Yine sen eskileri yaktın da... " dedi. […] İğneler, iplikler, üç düğme, bir düğme daha, biri sarı, öteki beyaz iki düğme daha, boş makaralar, kağıt parçaları, kırık bir tırnak makası, kemik bir tarak, kırmızı bir kurdele, sayfaları eksik bir Radyo dergisi, paçavralar, kese kağıtları, iğneler, belki yüz kadar iğne, kolon ya şişeleri, kına, payyavşağı, boncuklar, patlamış kırmızı bir balon, babamın askerlik arkadaşının fotoğrafı, kağıda sarılı süprüntü, tahta parçaları, taşlar, bir bebek, takvim yaprakları çıktı sandıktan. En alttan da bir afiş: Kanlı Kazak. (Tamer, 2018: 7-8)

Açılan sandıktan çıkan bohçalardaki renk renk kumaşlar, iplikler, iğneler, kâğıtlar vs. Zeynep'in hafızasında biriktirdiği olayların, anıların simgeleri gibidir. Her bir nesne, ötekinin benliğini bu dünyaya bağlayan köprüdür. Bohçalardaki giyilmediği hâlde saklanan renk renk elbiseler ve kumaşlar, onun İdris'le kurmayı düşündüğü ancak kuramadığı hayatın sandığa gömülmüş düşleri olarak nitelendirilebilir. Yaşanmamış hayatını bir sandığa hapseden Zeynep, kendini dış dünyadan yalıtarak hayallerini ve umutlarını da kendisiyle beraber bu sandığın içine hapseder. Zeynep'in bu yalıtık yaşama başlangıcı ise âdeta sessiz bir başkaldırı sonucunda gerçekleşir. Bu durum, hikâye kurgusunda farklı bir pencere açılarak verilir. Zeynep başlangıçta sevdiği adamdan koparılmasına karşın umudunu yitirmez. Bu yalıtık hayat aslında hem bireyin hem toplumun dillendirilmeyen uzlaşısıyla karşılıklı bir şekilde işler. Zeynep, sevgilisi İdris'i öldüren Tahir'i vurduktan sonra bilinçli bir kaçış ve yalnızlık durumunu seçer. Ailesi ve çevresi de onun akıl sağlığının yerinde olmadığı gerekçesiyle onu âdeta bir eve ve odaya hapseder.

Hikâyede, İdris'e de ayrı bir parantez açılır. Antep'in Fransız işgali yıllarında on sekiz yaşında olan ve gönlünü on beş yaşındaki akrabası Zeynep'e kaptıran İdris, Zeynep'in ailesi tarafından dövülerek uzaklaştırılınca yolda önce kendisine su vermeyen bir Fransız'ı bıçaklayarak öldürür, ardından Fransızlara karşı savaşan Komiser Mustafa'yla mücadeleye atılır. Yaklaşık altı ay boyunca Fransızlara karşı mücadele eden İdris, kardeşi Beşir ile Carablus'a (Cerablus) gıda yardımı götürürken üç arkadaşıyla dağlara çıkan ve Fransızlara karşı "tek kurşun atmayan" Tahir tarafından yiyecekleri alınarak öldürülür. Zeynep'in hayatının tamamlanmış parçası olarak diline doladığı "İdris" başkaları tarafından onun kanayan yarası olarak görülür. Söz gelimi anlatıcı konumundaki Kemal'in sıradan bir anda bile Zeynep'i kızdırmak amacıyla söylediği; "İdris'e ne oldu?" (Tamer 2018: 14) sözleriyle de yarası kanatılır. Kemal, önce ninesi tarafından "Sitti Zeynep'le eğlenme," […] "*İdris İdris diye de kızdırma.*" (Tamer, 2018: 16) sonra da bizzat Zeynep tarafından "Yok, bana İdris İdris deyip durma," (Tamer, 2018: 16) ifadeleriyle uyarılır. Kemal de aynı şekilde kardeşi Beyhan'ı Sitti Zeynep'i kızdırmaması için uyarır. Zira yalıtılmış öteki savunmasızdır, dünyadan kaçmasına rağmen dünya, onu rahat bırakmaz. Öteki olarak yaşamasına dahi izin verilmez.

İdris'in kim olduğu çocuk zihninde belirsizdir. Bu nedenle Beyhan, ağabeyi Kemal'e onun kim olduğunu sorar, Kemal de sadece birlikte kaçtıklarını ve sonra da öldürüldüğünü söyler. Çocuklar, bu konuşmanın ardından top oynamaya başlar. Anlatı içeresindeki çocukların dünyası ile büyüklerin dünyası arasındaki bu anlık geçişler, anlatıcının düş ile gerçeği bir

ISSN 1300-7491 e-ISSN 2791-6057 https://www.folkloredebiyat.org

potada eritme çabasından ileri gelir. Aynı zamanda çocuk dünyasının yetişkinlerin dünyası karşısındaki ötekiliği, bunun yarattığı çocuk acımasızlığı da bu vesileyle başarılı bir biçimde yansıtılır. Sitti Zeynep'in kendi dünyasına kapandıktan sonra çocuklara anlattığı masallar da bu bağlamda önem kazanır. Artık gerçeklikten kopan Zeynep için masallar da sığınak görevi görür. Özellikle yeğeni Kemal'e anlattığı bu hikâyeler; onu bir bakıma tedavi eden, anlık da olsa iyileştiren anlatılardır. Bu durum, hafızanın ötekiyi dünyaya bağlama işlevine de gönderme yapar.

Kurgunun simgesel nesne ve sözler ile şekillendirildiği "Sitti Zeynep" hikâyesinde, "pencere" de Zeynep'in dış dünyayla olan bağlantısını temsil eder. Pencere, beklediği yaz ayı ile Zeynep için umudun simgesidir: "Odanın tek penceresi bahçeden üç metre yukardaydı. Sitti Zeynep hep o pencerede beklerdi yazı." (Tamer, 2018: 7). Öte yandan Zeynep'in ayaklarını tandırda yakması da simgesel düzlemde İdris'in yangın müfrezesinde yer almasıyla ilişkilidir. Geçmişte yaşayan Zeynep'in yalıtıklığının sebebi, gerçekle bağ kuramamasından veya kurmak istememesinden kaynaklanır. Nitekim kendini bir ev içinde kuşatılmış hisseden Zeynep'in, evin bahçesinde yapılacak kümes için örülen duvarı kendisinin "sokaktan gelen sesleri duyma(ması)" için bir bariyer zannedişi, yalıtık ruh hâlinin yansımasıdır. Yalıtık öteki olarak dış dünyanın gerçekliğinden kopan, çevresine yabancılaşan Sitti Zeynep; annesi, kardeşi ve yeğenleriyle aynı evde yaşamasına rağmen kendi dünyasının içindedir.

Öte taraftan ölümünün âdet olduğu üzere belediye hoparlöründen duyurulmamak istenmemesi; onun ailesi tarafından da ötekileştirilmesinin, ölüm âdetlerinin dışına çıkarılmasının bir göstergesidir. Sitti Zeynep'in ölümünün toplumsal yapıdaki âdet ve ritüellere göre duyurulmaması aynı zamanda "Kimi yaşamların yası tutulabilir, ötekilerin yası tutulamaz." (Butler, 2016: 12) gerçeğini de ortaya koyar. Yaşadıkları çevrede yok sayılan ve görmezden gelinen ötekiler, öldükten sonra da aynı ayrımcı ve dışlayıcı davranışlara maruz kalmaya devam eder.

1.2. İçselleştirilmiş öteki/ler: Çete İsmail, Şekerci Asım ve Macı Hüseyin

1.2.1. Uyumsuz âşık Çete İsmail

Toplumsal normlarla uyumsuzluk yaşayan bazı bireyler, uzlaşmazlığına rağmen toplum tarafından bir biçimde kabul görür. Sorunlu da olsa toplumsal bağını bir biçimde devam ettirir, toplumsal yapıyla mutlak bir karşıtlık içindeymiş gibi değerlendirilmez. "Çete İsmail" hikâyesinde de toplumsal yapının beklediği uyumlu ve itaatkâr bir birey olmayan yirmi yedi yaşındaki İsmail'in "içselleştirilmiş öteki" olma durumu kurgulaştırılır. Kavgacı ve uyumsuz bir tip olarak tasvir edilen İsmail aynı zamanda bir tutunamayandır. Henüz dokuz yaşındayken "Çete" lakabını alan İsmail, her akşam Macı Hüseyin'in sinemasına gider, her gidişinde de kavga çıkarır. Biraz büyüyünce bir fotoğrafçının yanına çırak girer, ilk müşteriyi dövdüğü için kovulur. Şehrin iki gazetesinden birini sokaklarda satmaya başlar, matbaanın makinistinin başını yarar. Sonra diğer gazeteye girer; önce satıcılık, sonra makinist çıraklığı yapar ve bu gazetede kalır. Ancak "çete"liği bu süreçte de devam eder:

ISSN 1300-7491 e-ISSN 2791-6057 https://www.folkloredebiyat.org

> Okuldan zaten ayrılmıştı. […] On altı yaşına geldiğinde, gazeteyi o yönetiyordu. Gazetenin bir odasını fotoğrafçı dükkânı yaptı, saz kadınlarının güzel fotoğraflarını çekti. İstanbul'a gitti. Orada da fotoğrafçılık yapmak istiyordu, beceremedi. Evinde kaldığı bir kadının altın bileziklerini sattığı için karakola düştü. Kadın, Çete İsmail'i bağışladı. Bu olaydan iki hafta sonra Çete İsmail şehrine döndü. Yanında, İstanbul gazetelerinde kullanılmış bir sandık klişe vardı. Eski gazetesinde çalışmaya başladı. (Tamer, 1991: 38-39)

On sekiz yaşında evlenen ve on dokuz yaşında baba olan Çete İsmail, toplumsal normları umursamadan başına buyruk, sorumsuzca yaşamaya alışkın bir karakterdir. Ancak onun bu başına buyruk tavırları, kızı Elmas'la şekillenir. "Serseri" olarak etiketlenen ve "çete" lakabıyla çağrılan İsmail'in sekiz yaşındaki kızını henüz küçük olduğu gerekçesiyle okula göndermemesi, onun normları yok saymasının göstergelerinden biridir. Elmas'la baba-kızdan ziyade iki yakın dost gibi olan İsmail, hayatının odak noktasına kızını koyar. Bir gece tesadüfen barlar sokağının önünden kızıyla geçerken kravat bağlamayı bilmeyen bir adamın kravatını bağlaması ve Elmas'ın adamdan yirmi beş kuruş isteyerek bunu bir kazanca dönüştürmesi, baba-kız için bir oyun şeklinde devam eder:

> Elmas için güzel bir oyundu bu. Zamanla işi ilerlettiler. Artık sadece Menekşe Bar'ın müşterileri değil, sokağın başındaki Yıldız Bar'ın, karşıdaki Beyaz Bar'*ın, bir sokak aşağıdaki Fıstık Bar›la Şen Bar›ın müşterileri de geliyordu kravat bağlatmaya. Herkes herkesi tanıyordu. Bir Kenan Bey vardı, her akşam küçük bir kese* kağıdında taze fıstık getirirdi Elmas'a; bir Recep Bey vardı, "On kuruşa olmaz mı?" diye pazarlık ederdi; bir Cemal Bey vardı, "Hangi barın kızları daha güzel?" diye sorardı her akşam; bir başka Cemal Bey vardı, üç kravat bulundururdu cebinde, üçünü de teker teker bağlatır, en beğendiğini boynuna takardı. Kravat bağlamasını bilen, yine de Çete İsmail'e kravat bağlatanlar vardı. Yanlarındakilere fiyaka yapmak için. (Tamer, 1991: 37)

Hik*â*yede tek öteki Çete İsmail değildir. Sokağın müdavimleri de bir topluluk olarak "öteki"dir. Kravat bağlama eylemi, ötekilerin kendi arasında kurduğu bir bağ olarak telakki edilebilir. Öte yandan kızını mutlu etmek adına geceleri barların kapısında kravat bağlayıp buradan kazandığı parayı kızı Elmas'a veren İsmail'in bu savruk hayat içindeki dengesi, eskiden tanıdığı bir kadının onu görmeye gelmesiyle bozulur. Kadınla buluşmasının ardından Elmas'ı annesine bırakıp gazeteye gelen İsmail'in intihar etme düşüncesi içinde olduğu görülür ancak bu olayın öncesinde neler yaşandığı bilinmez. Hikâyedeki bu boşluk, okurun zihninde tamamlanmak üzere bırakılır. İsmail'in intihar etme düşüncesi ve bunu gazeteye nasıl haber yapacağını kurguladığı anlar, geçmişiyle hesaplaşan ancak bir sonuç alamayan bireyin tutarsız davranışlarının yansımasıdır. İsmail, önce kravatla kendini asarak, sonra da tabancayla intihar etme düşüncesini ayrı ayrı kurgulayarak gazeteye basar. Kravatla kendini asma düşüncesinde kravat, kızıyla oynadıkları oyundan dolayı simgesel bir anlam yüklenir. İsmail'in, "Elmas'ın Babası Kendini Tabancayla Vurdu" manşetini gazeteye dizip kendi fotoğrafını yerleştirmesi de anlam alanları bakımından dikkat çekicidir. Zira manşetteki bu ifade, kişinin kendini bir başkasına göre tanımlamasına işaret ederken ötekiliğin sadece nefret ile değil kuvvetli sevgi bağlarıyla da ortaya çıkabileceğini gösterir. İsmail'in intihar düşüncesi, hikâyede şu şekilde aktarılır:

ISSN 1300-7491 e-ISSN 2791-6057 https://www.folkloredebiyat.org

> Baskı sona erince, gazetelerden birini alıp inceledi. Basarken bakmamıştı. "Siyah çerçeve güzel olmamış, keşke çiçekli bir çerçeve kullansaydım," diye düşündü. Gazeteyi yerine bıraktı. Yazıhaneye geçti; çekmecesindeki tabancayı alıp baskı makinesinin yanına döndü. Şarjörü çıkardı, o tek kurşuna baktı. "İnşallah elim titremez," diye düşündü. (Tamer, 1991: 51)

İsmail'in bu düşüncesiyle bölüm biter ve hikâyenin son kısmında Elmas ile İsmail'in konuşmalarından İsmail'in intihar etmediği anlaşılır. İntihara sürüklenme sebebi belli olmayan başkişinin intihardan vazgeçiş süreci, kızı Elmas'la ilintili bir şekilde sunulur:

> Eve girerlerken Elmas'ın aklına geldi.
>
> "Sahi, kiminleydin dün gece?"
>
> "Ben banaydım."
>
> "Atma be Çete."
>
> "Seninleydim hep. Sabah olsa da gelip seni annenden alsam diye bekledim durdum."
> "Beklerken bir şey yapmadın mı?"
>
> "Ekşi Selim'in bastığı dört yüz gazeteyi kestim, kırptım, çuvallara doldurdum. Sonra yenisini bastım. Sabaha kadar da şarkı söyledim. (Tamer, 1991: 52)

İsmail'in Elmas'a verdiği "Ben banaydım" ve "Seninleydim hep" cevapları, intihardan neden vazgeçtiğini yansıtır. Geçmişiyle hesaplaşan İsmail, geçmişten gelen kadını tercih etmek yerine geleceğini inşa edeceği kızı Elmas'la olmayı seçer. Hikâyede, Çete İsmail'in ötekiliği, geçmiş, gelenek, hafıza veya toprak bilinciyle sağalacak bir ötekilik değildir. Tam tersine geçmişi, onu yalıtılmış ve zararsız ötekiliğinden intihara meylettiren bir özellik taşır. Çete'yi tüm marjinal özellikleriyle içselleştirilmiş öteki konumunda tutan geleceği ve dünyayla bağı temsil eden Elmas'ın varlığıdır.

1.2.2. Yorgun vefakâr âşık Şekerci Asım

"Şekerci Asım" hikâyesinde; Gaziantep'te şekerci dükkânı olan orta yaşlı Asım'ın gençlik yıllarında İstanbul'da gönül eğlendirdiği bir dönemde tanıştığı çiçekçi Müzeyyen'in o dönem altı yaşında olan kızı Sabahat'ı yıllar sonra genç bir kadınken Antep'teki saz evlerinden kurtarıp İstanbul'a göndermesi işlenir. Çevresi tarafından "keyfinin aptalı" olarak etiketlenen Asım, toplumsal yapıyla uyuşmayan davranışlar sergiler. Bu türden etiketleri, "Genellikle asıl manalarına kafa yormaksızın günlük söylemimizde birer mecaz ve tasvir kaynağı olarak kullanırız" (Goffman, 2014: 34). "Şekerci Asım" hikâyesinde de Asım, davranışları üzerinde kafa yorulmaksızın salt görünenlerle değerlendirilir.

Fiziksel özellikleri üzerinde fazlaca durulmayan Şekerci Asım, "Arefesi bayram etmezdi. Söz verirdi boyuna ama verdiği sözü tuttuğu görülmemişti. […] keyfinin aptalı." (Tamer, 1991: 55) ifadeleriyle tanıtılır. "Alleben'de çimerken" görülen "İki elini iki yumruk etmiş, suya vur[arak] Ulan Sabahat nerde?" diye bağıran Asım, toplumun ayrılmaz bir parçası olmakla birlikte yaşadığı çevrenin normatif davranış kalıpları dışında hareket eder. Bireysel arzu ve tutumlarını ön plana çıkaran ve söylemleriyle eylemleri arasında farklılık gösteren Asım'ın gençlik hatıralarında yer alan Sabahat'a bakışı, toplum tarafından farklı

ISSN 1300-7491 e-ISSN 2791-6057 https://www.folkloredebiyat.org

yorumlanır. Nitekim yakın arkadaşı Hasırcı Hamdi, onu yaşını gerekçe göstererek uyardığı gibi Sabahat'ı da "Ulan, bir damarı kırık için ne hale düştün!" (Tamer, 1991: 58) ifadeleriyle etiketler:

> Bana bak Hasırcı Hamdi, Sabahat'a 'damarı kırık' deme.
>
> "Derim ulan. Kırk beş yıllık dostunum senin. Ben demeyeyim de kim desin! Ocağında kül görmüş adamsın sen. Zaten gittin İstanbul'a, sattın savdın, döndün, şu dükkana sığındın. Otur artık oturduğun yerde. Bu işi de bıyığına bulaştırma."
>
> "Bıyık benim, kime ne!" diye bağırdı Şekerci Asım. (Tamer, 1991: 58)

Asım'ın "keyfî davranışlar"da bulunacağına olan inanç, arkadaşı Hamdi'nin gözünden ifade edilir. Ancak Asım, "sözünde durmamasıyla" ön plana çıkarılan bir birey olarak kendisinden beklenilen tavrın aksine hareket ederek herkesi şaşırtır. Şekerci Asım, Sabahat'la buluşma işinin olması hâlinde çocuklara; "Alayınıza birer torba kağıdı şeker vereceğim. Yeter ki siz dua edin, şu iş olsun." (Tamer, 1991: 55) derken etrafındaki diğer insanlara da "(…) and etmiş, Şerbetçi Hıdır'ın tuluğunu alıp onun yerine bir gün Macı Hüseyin'in sinemasında meyan şerbeti satacak, o günün akşamına da Camlı Kahve'nin önünde sebil dağıtacakmış." (Tamer 1991: 58-59) şeklinde vaatlerde bulunur. Bu vaatler, etrafındakiler tarafından farklı yorumlanırken Asım, gerçekte yıllar öncesinden taşıdığı gönül yarasını telafi etmek amacındadır.

Gaziantep'te saz evlerinde sahne alan Sabahat'ı yıllar önce İstanbul'da henüz altı yaşında bir çocukken gören ve annesiyle bir süre birlikte kalan Asım'ın Sabahat'a ilgisi, şehirde yanlış anlaşılır. Ancak Sabahat'ın Asım'la ilk buluştuğu anda "Asım Amca" ifadesiyle seslenmesi anlatıcıyı da şaşırtır. Hikâyenin başında "keyfinin aptalı" tabiriyle yaftalanan Asım bu kez "kesilmedik karpuz" deyimiyle özdeşleştirilir. Bu tanımlamada da yine bir etiketleme ve onu toplumun normlarından farklılaştırma söz konusudur.

Sabahat'a çocukluğunda İstanbul'dan bebek alıp götüren ve onu sevindiren Asım, şimdi onu çalıştığı saz evinden kurtarmaya azmetmiştir. Ancak "kesilmedik karpuz" olduğu için bu niyet açıkça belli değildir. Hikâyenin sonunda Asım'ın Sabahat'ı korumak için yaptıkları anlaşılır:

> Şekerci Asım dükkanını sattıktan sonra Sabahat'ı bir daha görenimiz olmadı. Osman, "Dayım görmüş," diyor. Şekerci Asım onu Narlı'dan İstanbul trenine bindirmiş. Otobüsle de gitmemişler istasyona. Artık neyle gittilerse. Gizlice. Issız eve it girer gibi. (Tamer, 1991: 61-62)

Asım, Sabahat'ı İstanbul'a gönderdikten sonra vaadini de yerine getirir. Hem meyan şerbeti satar hem de Camlı Kahve'nin önünde sebil dağıtır. Sabahat'ı İstanbul'a gönderirken dükkânını sattığı ayrıntısına yer verilmesi ise örtük olarak Sabahat'a yüklü miktarda para vererek ona yeni bir hayat imkânı sunması anlamını taşır. Hikâyede gerilim, Asım'ın tavrına göre gelişebilecek farklı senaryo ihtimalleriyle ayakta tutulur. Ama bir öteki olarak Asım'ın merhameti, iyiliğin her şart altında ortaya çıkabileceği umudunu yaratır. Bu yönüyle Tolstoy hikâyelerini anımsatan yapı, iyilik ve öteki arasındaki ilişkiye yoğunlaşır.

ISSN 1300-7491 e-ISSN 2791-6057 https://www.folkloredebiyat.org

1.2.3. Düş kahramanı Macı Hüseyin

"Macı Hüseyin" hikâyesinde, Antep'te sinemacılık yapan Hüseyin ile onun en yakın dostu olarak gördüğü küçük yaştaki Mehmet Ali'nin sinema artistleri üzerine sohbetleri, Adana'ya film seçmeye gittikleri zaman dönüş yolunda kaza geçirmeleri ve bu kazadan kurtulmaları anlatılır. Hüseyin, toplumun vazgeçilmez bir karakteri olmakla birlikte ayrıksı tavır ve davranışlarıyla onlardan farklı kişilik özelliklerine sahip bir kahramandır. Hikâyenin başında çocuk yaştaki Mehmet Ali'ye tahta tabanca yapıp onunla sohbet ettiği sırada okur karşısına çıkan Hüseyin'in hac dönüşü "Macı" lakabını alış hikâyesi, onun toplumsal birlikteliği kuran âdetleri önemsememesi üzerinden aktarılır. Hacıları karşılamaya gelen süslü otomobillere, otobüslere binmeyişi, elinde bavuluyla dokuz kilometreyi tek başına yürüyüşü onun âdetlere başkaldırısının ve toplumsal etiketlenme sürecinin işaretleridir. Öte yandan "Eve varınca, kapıyı açan büyük oğluna, "Bu geceden sonra sinema yine benim," ifadelerini sarf etmesi de başkaldıran bir tutum içerir. Zira oğlu Hüseyin'in "Sen hacı oldun, baba," dedi. "Artık sinemacılık etmen yakışık alır mı?" söylemi, toplumun bir hacıdan beklentilerini içeren davranış repertuvarına yönelik ikazdır. Özellikle din*î* kalıpların daha katı kurallarla hüküm sürdüğü ve âdetlerle bütünleştiği küçük yerleşim birimlerindeki davranış beklentilerinin dışında hareket eden Hüseyin, etiketlenerek Macı Hüseyin lakabını alır:

> Hacılığım batsın," dedi Hüseyin. "Sen şimdi dolmuşa bin, Adana'ya var, ne kadar göbekli film bulursan topla getir."
>
> Karısını bile görmeden sinemaya gitti sonra. Kapıya, afişlerin önüne oturdu. Makinisti yollayıp bir şişe rakı aldırdı bakkaldan.
>
> O günden sonra Hüseyin'e Hacı Macı Hüseyin demeye başladılar. Zamanla "Hacı" düştü, Hüseyin'in adı Macı Hüseyin kaldı. (Tamer, 1991: 67-68)

Hüseyin'in yerleşik âdetler karşısındaki tavır alışı, onun toplum tarafından etiketlenmesine sebep olur. Hacca gidenlerin ibadetlerini bir tür "gösterişe" dönüştürdüklerini düşünen Hüseyin, toplumsal kabulün "hacı" algısının dışında hareket eder. Böylelikle o, yaşadığı grubun ötekisi olarak şehre kendi imkânlarıyla giderek "hac" ibadetinin yine toplum tarafından belirlenen kurallarına/ritüellerine de tepki gösterir. Toplumun normlarına ve dinî değerlerine aykırı davranan kişiler, yaşadıkları çevrede "haricî" olarak algılanır. Toplumdan yalıtılan ve "haricî" olarak görülen kişi de aynı olumsuz bakışı kendisini yargılayanlara yönelterek onların "haricî" olduğunu düşünebilir (Becker, 2021: 21). Hüseyin de kendisini haricî olarak gören ve etiketleyenlere aynı olumsuz bakışı yöneltir, onların davranış kalıplarını reddeder. Bu bağlamda "Macı" kelimesi; Hüseyin'in hac dönüşü hemen "göbekli filmler" oynatma kararı vermesi ve "bakkaldan rakı aldırması", "Hacı" kavramının ikilemesi olarak alaycı ve küçümseme tonunda ve onun toplumsal kuralları ihlalini hatırlatıcı biçimde sunulur. Yine "macı" kelimesinin "sinemacı" kelimesinin son harflerinden oluşması da dikkat çeker.

Hüseyin, sosyal beklentiler dışında hareket etmesine rağmen onun "öteki" olarak algılanışında; toplumun dışına itilme, atıklaştırma veya yok sayma gibi tepkiler yer almaz. Bu çerçevede o, aykırılıklarıyla toplumun içinde bulunarak "içselleştirilmiş öteki" kategorisinde yer alır. İçinde yaşadığı toplumun yerleşik kabullerinin aksine davranışlar sergileyen Macı

ISSN 1300-7491 e-ISSN 2791-6057 https://www.folkloredebiyat.org

Hüseyin'in hayatını bir sinemacı olarak "kurgusal düzlem" üzerine inşa edişi ve bu noktada kendine yol arkadaşı olarak çocuk yaşlardaki Mehmet Ali'yi seçişi de onun "içselleştirilmiş öteki" olmasına yol açar. Hüseyin ile Mehmet Ali, o dönemde çıkan bütün sinema filmleri, bu filmlerde oynayan aktör ve aktrisleri tanırlar, onlar üzerinde saatlerce konuşurlar. Bu kurgusal düzlemdeki arkadaşlık, iki arkadaşın reel dünya ile kurgusal dünyayı, yani gerçek ile hayali, bir arada yaşamasının da önünü açar. Zira hikâyede Mehmet Ali'nin gördüğü rüyalara anlam yükleyen Macı Hüseyin, kazadan kurtuluşunu da buna bağlar:

> Bu gece düşümde seni gördüm, Hüseyin Amca. Kaleye çıktın. Aşağıda bando çalıyordu. Senin sırtında bir pelerin vardı. Elinde de bir kılıç. Ama kehribardan yapılmıştı kılıcın. Yakından bakınca tespihe benziyordu. Boğum boğumdu. Uzaktan bakınca kılıçtı. Kılıcını bir salladın, Kalealtı'nda kim varsa hepsinin sakalı kesildi, göğe sakal yağmaya başladı. Sen de güldün. Kendini kaldırıp kalenin burcundan attın. İşte o sırada, sen havadayken tam on iki kişi göründü bulutlarda. Gary Cooper, Tyrone Power, Wallace Beery, Humphrey Bogart, Errol Flynn, Charles Laughton, Bela Lugosi, Peter Lorre, J. Carrol Naish, Pedro Armendariz, Henry Fonda, bir de Sydney Greenstreet. Ellerini uzatıp seni tuttular. Öff, Hüseyin Amca, ne talihlisin! (Tamer, 1991: 72-73)

Mehmet Ali'nin gördüğü bu rüya; hikâyenin sonunda Adana'dan film seçmekten dönüş yolunda kaza yapan arabadan Mehmet Ali ile yaralı kurtulan Hüseyin'in zihinsel dünyasında daha da anlam kazanır ve iki arkadaşı birbirine daha çok bağlar. Rüya insanların riyakârlıkları karşısında gerçek samimiyetin değerini ortaya koyar. Herkesin sakalının kesilmesi, bu rüyanın ancak kuvvetli bir öteki tarafından çözülebileceğini gösterir. Öteki bu bağlamda sahte yüzleri de ortaya çıkarma işlevini yüklenir.

2. "Öteki"nin şifa(cı)sı çocuklar

Bir açıdan bakıldığında çocukluk, yetişkinliğin ötekisidir. Ülkü Tamer'in *Alleben Öyküleri* kitabında yer alan dört hikâyede de çocuklar, başkişinin yaşamına yön veren ve vakanın gelişimine doğrudan katkıda bulunan karakterlerdir. Toplumun öteki olarak etiketlediği başkişilerin kendilerine bir sığınak alanı olarak gördüğü çocuk karakterler, onların âdeta şifacısı konumundadır. Çocuk karakterler, yalnızlaşan ve toplumun ortak değerlerine, davranışsal beklentilerine yabancılaşan "öteki"lerin hayata tutunmasını sağlar. Tamer'in dört hikâyesinde de başkişilerin en yakınında bir çocuk bulunur.

Sitti Zeynep hikâyesinde anlatıcı konumundaki Kemal, dokuz yaşında bir çocuktur. Hikâyede, Sitti Zeynep'in yeğeni olan Kemal'in kardeşleri Beyhan ve Ayhan da yer almakla birlikte Kemal hem anlatıcı hem de bilinçli bir çocuk olarak aktif bir konum üstlenir. Zeynep'in yalıtık hayatında dertleştiği, onun adına hikâyeler anlattığı biri olması bakımından Kemal âdeta Zeynep'in yarasına da şifa olur. Zeynep'in yalnız başınalığını giderdiği bir tutamak olan Kemal'in kahramanı olduğu hikâyeler anlatması bunun göstergesidir. Aynı hikâyeleri tekrar eden Sitti Zeynep için Kemal; geçmiş günlere, anılara yapılan bir yolculuk niteliği de taşır.

"Çete İsmail" hikâyesinde İsmail'in sekiz yaşındaki kızı Elmas, onun hayata tutunmasını sağlayan kişidir. İsmail'in savruk ve derbeder yaşamına anlam katan ve onun can yoldaşı olan

ISSN 1300-7491 e-ISSN 2791-6057 https://www.folkloredebiyat.org

Elmas, yaşından büyük bir insan tasviriyle hikâyede yer alır. Elmas; sekiz yaşında, annesi ve babası ayrıldıktan sonra babasıyla kalan, kendi isteğiyle okula başlamayan, babasına tutkuyla bağlı bir çocuktur. Elmas'ın babasıyla konuşmaları, teklifsiz iki dostun konuşmaları gibidir. Elmas; babasına yemek yapan, çay demleyen, onun geceleri dışarda başka kadınlarla vakit geçirdiğini bilen, yeri geldiğinde ona hesap soran bir karakterdir. O, bu özellikleriyle babasının çocuğu, eşi, annesi, dostu olma özelliklerini kendinde toplayan bir "şifacı" niteliğindedir. Babasına karşı davranışlarında olgun ve anlayışlı davranan Elmas'ın bu özelliği, İsmail'i başına buyruk yaşama alışkanlığına karşın hayata bağlar. Elmas ismiyle baba-kızın kendi arasında kurduğu oyun, bu bağlamda baba-kız arasında ilişkinin metaforik bir göstergesidir. Öte yandan çayın, çay şekerinin, gökyüzünün, gecenin adı, baba-kız arasında "Elmas" olarak kodlanır ve bu, onların arasındaki bağı daha da güçlendirir.

"Şekerci Asım" hikâyesinde başkişi Asım'ın hayatına yön veren çocuk Sabahat'tır. Hikâyenin hemen başında Asım'ın Alleben deresinde suya girdiği ve suyu yumruklayarak "Ulan, Sabahat nerde?" diye bağırdığının bir çocuk tarafından görülmesi, onu gizemli bir kadın hâline getirir. Antep'te saz evlerinde çalışan Sabahat'la Asım arasındaki ilişkinin boyutu ise hikâyenin ilerleyen bölümünde aktarılır:

> Otele döndü. Ertesi akşam saza gitti. Kapıda çiçek satan kadından bir karanfil alıp yakasına taktı. İçerde yedi lira harcadı. Çıkınca, çiçekçiyle konuştu biraz. Müzeyyen. İki gün sonra Müzeyyen'in evine gittiler. Orada Sabahat'ı tanıdı. Altı yaşında bir kız. Ertesi akşam, Japon Mağazası'ndan aldığı bebeği götürdü Sabahat'a. Bir ay sonra babasına telgraf çekti. "Acele para gönderin." Aslında epey parası vardı daha. O gece, otelde kendisine bir telgraf buldu. Babasının ölümünü bildiriyorlardı. Ertesi sabah trene bindi. Cenazeye yetişemedi. On gün sonra yine İstanbul'daydı. Elli bin lirası vardı bu kere. Müzeyyen'e Soğanağa'da küçük *bir ev aldı. Bu ne keyif ulan, Kırım oğlunun kellesini mi kestin? İstanbul›da işim bitti artık. Şe*hrine döndü. Şekerci Asım oldu. (Tamer, 1991: 60)

İstanbul'a gidip gönül eğlendirdiği yıllarda Çiçekçi Müzeyyen'in evinde tanıdığı Sabahat'ı "kendi kızı" gibi kabullendiği sezdirilen Asım, onun hayat yolculuğunda yanlış yönlere sapmasına razı olmayacak merhamette bir insandır. Nitekim altı yaşındaki Sabahat'a oyuncak bebek alan Asım, genç kız olarak saz evlerinde çalışan Sabahat'a dükkânını satarak yeni bir hayat satın almayı kendine vazife bilmiştir. Asım'ın geçmişte Çiçekçi Müzeyyen'e ev aldığı sırada yaşadığı "keyif" yıllar sonra Sabahat'ı saz evinden çıkarıp herkese meyan şerbeti ve sebil dağıttığı sırada daha somut bir hâle bürünür. Sabahat, bu nedenle çevresi tarafından farklı bilinen Asım'ın hayatına yüklenen değer olarak konumlanır. Bireysel anlamda kendi dışındaki bir insana yapılan iyiliğin ve yardımın içsel hazzını yaşayan Asım, duygusal anlamda da bir sağaltım yaşar.

"Macı Hüseyin" hikâyesinde şehirde sinemacı olan Hüseyin'in en yakın arkadaşı ve kendi yerine geçeceğini düşündüğü çocuk yaştaki Mehmet Ali, başkişinin kader ortağıdır. Hac dönüşü kafile arkadaşlarının nazına kızarak "gösteri/ş toplumu"nun bir parçası olmayı reddeden Hüseyin, küçük arkadaşı Mehmet Ali ile reel dünyadan filmlerin dünyasına kaçışı tercih eder. Mehmet Ali ise ileride olmak istediği mesleğin ustasının, Macı Hüseyin'in, yanında olmaktan son derece mutludur. Mehmet Ali, rüyalarında bile Macı Hüseyin ve izlediği filmlerin

ISSN 1300-7491 e-ISSN 2791-6057 https://www.folkloredebiyat.org

artistlerini bir arada görür. Olağanüstülükler barındıran bu rüyalarla filmlerdeki olağanüstü sahneler birleşince iki kahramanın gerçek dünyadan filmlerin dünyasına sığındıkları anlaşılır.

Mehmet Ali, sinemaya eski filmlerin afişlerini alıp evlerinin avlusunda sinemada hangi filmlerin oynayacağını ilan ederek kendi kendine bir oyun kurgular. Annesi, onun bu sinema aşkını arkadaşına şu şekilde aktarır:

> Emine Hanım, "Hep böyle bu," dedi yine. "Bütün artistleri, bütün filmleri bilir. Görmediklerini bile... En iyi dostu Macı Hüseyin. O koskoca adam da bununla arkadaşlık ediyor. Çocuk gibi."
> Nezihe Hanım, Mehmet Ali'ye eğildi:
> "Büyüyünce artist olacaksın herhalde."
> Mehmet Ali, kaşlarını kaldırarak, "Hayır," dedi, "sinemacı olacağım. (Tamer, 1991: 71)

Mehmet Ali'nin annesinin yadırgadığı durum, "koskoca adam"ın bir çocukla arkadaşlık etmesidir. Oysa çocuk yaştaki Mehmet Ali; "koskoca adam"ın hayata bakışını kavrayabilen, onunla aynı dilden konuşabilen sayılı kişilerdendir. Bu nedenle Hüseyin, kendi dilinden anlayan bir dost edinmenin mutluluğuyla bu küçük arkadaşla vakit geçirir. Mehmet Ali'nin sinemacı olma arzusu, Macı Hüseyin için de kabullenilmiş gibidir. Zira filmler ve film artistleri hakkında doyasıya konuştuğu tek kişi Mehmet Ali'dir. Kendi aralarında kurguladıkları bir oyunda film artistlerini paylaşmaları, onları dışarıdan gören Sazcı Hanefi tarafından yadırganır. Sinema filmlerinin kahramanlarını kendi aralarında paylaştıran Macı Hüseyin ve Mehmet Ali arasında bir dil birliği ve gönül bağı oluşmuştur. Mehmet Ali'nin gelecekte sinemacı olarak Hüseyin'in yerini alacağı düşüncesi, ikisi arasında yapılmış bir gizli anlaşma gibidir. Zira Hüseyin, Adana'dan sineması için film seçmeye giderken yanında Mehmet Ali'yi de götürür ve onun film ve artistler hakkındaki bilgisi, Adana'daki film satıcısını bile şaşırtacak derecede sunulur: "Macı Hüseyin, Mehmet Ali'yi göstererek, 'Bak, bunu iyi tanı,' dedi. 'Üç yıl sonra bütün filmleri o seçecek.' Nihat Bey, 'Başımın üstüne, Hüseyin Bey,' dedi." (Tamer, 1991: 74)

Hüseyin'in Mehmet Ali'ye olan bu güven duygusu, onun hem reel dünyada hem de kurgusal dünyada ortak dili kullanabilmesinden kaynakladır. Kendisini "ötekileştirdiği" toplumun aksine yine "çocuk" olduğu için "öteki" konumundaki bir insanla ortak paydada buluşması, onun ruhsal anlamdaki yalnızlığını giderir. Bu bağlamda Mehmet Ali de Macı Hüseyin'i sağaltan bir şifacı rolü üstlenir.

Sonuç

Şehirler, içinde yaşayan insanlarla kendisine ait bir kimlik kazanır. İnsanların kimliklerinin toplamı ya da ortalaması, yaşadıkları şehirlerin kimliğini oluşturur. Zira her şehir, içinde yaşayan insanlarla bir tanınırlık kazanır. Bu tanınırlık, insanın kendi kimlik tanımlaması ile toplumun kendini tanımladığı; konuşulan dil, yaşanılan coğrafya, tarih ve kültür gibi aidiyetler dizgesi üzerinden oluşur. Kimliğin içerdiği kendine özgülük durumu, şehirlerin de kimliklerine sinen bir gerçekliktir. Kurmaca metinlerde de şehirlerin kimliği; bu kimliğe katkı sunan, şehirlerle özdeşleşen insanlar, edebiyat aracılığıyla okura farklı zamanlara/anlara dair mekân deneyimleri sunar. Ülkü Tamer de *Alleben* Öyküleri'ndeki dört hikâyede,

ISSN 1300-7491 e-ISSN 2791-6057 https://www.folkloredebiyat.org

çocukluk yıllarının geçtiği Gaziantep'in şehir kimliğini bütünleyen sembolik mekânlar ve kişileri reelden kurguya taşır. Zihninde kök salan anılarla şehrin hafızasını birleştiren yazar, bu hikâyelerde şehrin sıradan ya da çok bilinen kişileri yerine marjinal olmamakla beraber toplumsal kabullerin dışındaki davranışları nedeniyle "öteki" konumundaki yüzlerine odaklanır. Hikâyelerin başlıklarını da bu nedenle doğrudan anlattığı kişilerin ismiyle sunar. Bu kişiler; Sitti Zeynep, Çete İsmail, Şekerci Asım ve Macı Hüseyin'dir. Şehrin kimliğini diğer kişi ve mekânlarla bütünleyen, toplum tarafından etiketlenen bu karakterler, "içselleştirilmiş ötekiler" ve "yalıtık ötekiler" olarak konumlandırılır. Dolayısıyla Çete İsmail, Şekerci Asım ve Macı Hüseyin her ne kadar toplumun beklentileri doğrultusunda davranmasalar da toplumun dinamikleri içinde yer alırlar.

Hikâyelerdeki "öteki" kahramanlar, geçmişle kurduğu ontolojik bağı unutmak ya da unutamamanın eşiğinde yaşayarak şimdi ve geleceği inşa ederek hayata tutunma gayesindedir. Zeynep, geride bıraktığı âşığı İdris; Çete İsmail, geçmişten gelen kadın; Şekerci Asım, İstanbul'da tanıştığı Çiçekçi Müzeyyen'in altı yaşındayken tanıdığı kızı Sabahat; Macı Hüseyin, gelecekte kendi yerini alacağını düşündüğü Mehmet Ali ile hayata tutunur. Ülkü Tamer'in hikâyelerinde odak noktada yer alan çocuk karakterler, yaşlarından olgun tavırlarla kendilerinden oldukça büyük başkişilerin hayatına yön veren veya şifa olan konumdadırlar.

Araştırma ve yayın etiği beyanı: Bu makale, orijinal veriler temelinde hazırlanmış özgün bir araştırma makalesidir. Daha önce hiçbir yerde yayımlanmamış olup başka bir yere yayımlanmak üzere gönderilmemiştir. Yazar, araştırma sürecinde etik ilkelere ve kurallara uymuştur.

Yazarların katkı düzeyleri: Birinci yazar %100.

Etik komite onayı: Bu çalışma için etik kurul onayı gerekmemektedir.

Finansal destek: Bu araştırma için herhangi bir finansal destek alınmamıştır.

Çıkar çatışması: Bu çalışma ile ilgili herhangi bir çıkar çatışması bulunmamaktadır.

Research and publication ethics statement: Research it has not been previously published or submitted to any other outlet for publication. The author followed ethical principles and rules during the research process.

Contribution rates of authors to the article: First author %100.

Ethics committee approval: Ethics committee approval is not required for the study.

Support statement (optional): No financial support was received for the study.

Conflict of interest: There is no conflict of interest between the authors of this article.

Kaynakça

Becker, H. S. (2021). *Hariciler (outsiders): Bir sapkınlık sosyolojisi çalışması* (Ş. Geniş, & L. Ünsaldı, Çev.) Heretik.

Bilgin, N. (2007). *Kimlik inşası.* Aşina Kitaplar.

Burcu Yılmaz, E. (2019). *Edebiyat şehir hafıza: Türk romanında hafıza mekânı olarak şehir (1940-1960)* Kesit.

Butler, J. (2016). *Kırılgan hayat: Yasın ve şiddetin gücü* (B. Ertür, Çev.) Metis.

Connerton, P. (2014a). *Modernite nasıl unutturur* (2. Baskı).(K. Kelebekoğlu, Çev.) Sel.

Connerton, P. (2014b). *Toplumlar nasıl anımsar* (2. Baskı). (A. Şenel, Çev.) Ayrıntı.

Erol, M. (2016). *Yerlilik düşüncesi.* Profil.

Gasset, J. O. (2007). *İnsan ve herkes.* (N. G. Işık, Çev.) Metis.

Goffman, E. (2014). *Damga.* (L. Ünsaldı, Çev.) Heretik.

Hüküm, M. (2023). Bireyi sağaltan toplum: Mitat Enç hikâyelerinde yerlilik. M. E. Sönmez, M. Dağ, & İ. H. Üzüm (Dü.) içinde, *100. Yılında Cumhuriyet Dönemi Gaziantep.* Gazikültür Yayınları.

Kanter, M. F. (2014). *Milli edebiyat dönemi Türk şiirinde benlik algısı ve kimlik kurgusu.* Kitabevi.

Kefeli, E. (2006). *Edebiyat coğrafyasında akdeniz.*3F.

Tamer, Ü. (1991). *Alleben öyküleri.* Can.

Tamer, Ü. (1998). *Yaşamak hatırlamaktır.* Doğan.

Tüzer, İ., & Hüküm, M. (2019). *Edebiyat sosyolojisi: Edebiyata sosyolojiden bakmak.* Akçağ.

Bu eser Creative Commons Atıf 4.0 Uluslararası Lisansı ile lisanslanmıştır.
(This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License).

folklor/edebiyat - folklore&literature, 2025; 31(4)-124. Sayı/Issue - Güz/Fall
Prof. Dr. Emel Kefeli Armağanı
DOI: 10.22559/folklor.4917

Araştırma makalesi/Research article

Büyük Ötekinin Gölgesinde: Lacancı Psikanalize Göre *Kiracı*'da ve *Korkuyu Beklerken*'de Obsesyon Nevrozu

In the Shadow of the Big Other: Obsessional Neurosis in *The Tenant and Waiting for Fear* According to Lacanian Psychoanalysis

Selda Uygur*

Öz

20. yüzyılın en önemli psikanalistlerinden biri olarak kabul edilen Jacques Lacan (1901-1981), Sigmund Freud (1856-1939)'un düşüncelerine yeni bir bakış açısı getirerek ve kendisine özgü kavramlar geliştirerek kültür, sanat, edebiyat, sinema vs. alanında yapılan pek çok çalışmanın analizine katkı sunmuştur. Lacancı psikanaliz adı verilen bu teknik, pek çok edebî eserin yorumlanmasına da imkân sunmuştur. Bunu yaparken de Lacancı psikanalizde birçok kavrama başvurulmuştur. Bu kavramlardan birisi de obsesyon nevrozudur. Modern bireyde obsesyon nevrozunun ortaya çıkmasının sebebi, babanın simgesel yasasına uyum sağlanamamasıdır. Lacan'ın simgesel düzen olarak adlandırdığı topum, kültür ve diğerlerinin simgesi olan "Büyük Öteki"yle uzlaşmazlık ve yarılma duygusu kaygı, suçluluk gibi duygularla ortaya çıkan obsesyon nevrozunu tetikler. 20. yüzyılın sürrealist ve modernist yazarlarından olan Polonya asıllı Fransız yazar Roland Topor, *Kira-*

Geliş tarihi (Received): 20-05-2025 Kabul tarihi (Accepted): 02-10-2025

* Doç. Dr., Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü. Tekirdağ-Türkiye/ Assoc. Prof. Dr., Tekirdağ Namık Kemal University Faculty of Science and Letters Department of Turkish Language and Literature. suygur@nku.edu.tr ORCID ID: 0000-0002-9922-9301

cı adlı romanında, modern Türk Edebiyatının önemli temsilcilerinden olan Oğuz Atay, *Korkuyu Beklerken* adlı öyküsünde "Büyük Öteki" ile kutuplaşmış, obsesif karakterler yaratmışlardır. Yaklaşık aynı zaman dilimlerinde, farklı coğrafyalarda yazılmış bu iki eserin ana karakterleri obsesif yönleriyle benzeşmektedirler. İncelemenin amacı tespit edilen verilerden yola çıkarak her iki eserin benzer noktalarını ele almaktır. Eserlerin analizinde Lacancı psikanaliz yöntemi kullanılmıştır.
Anahtar sözcükler: *Kiracı, Korkuyu Beklerken, obsesyon nevrozu, Lacan, büyük öteki*

Abstract

Jacques Lacan (1901–1981), considered one of the most influential psychoanalysts of the 20th century, brought a new perspective to Sigmund Freud's (1856–1939) ideas by developing his own theoretical framework and concepts. Known as Lacanian psychoanalysis, this approach has significantly contributed to the interpretation of works in various fields such as culture, art, literature, and cinema. One of the central concepts in Lacanian psychoanalysis is obsessional neurosis, which arises in the modern individual due to a failure to adapt to the symbolic law of the father. A sense of rupture or irreconcilability with the "Big Other"-Lacan's term for the symbolic order representing society, culture, and others-can trigger obsessional neurosis, characterized by anxiety, guilt, and internal conflict. Roland Topor, a French writer of Polish origin and a prominent surrealist and modernist figure of the 20th century, portrays obsessive characters in conflict with the "Big Other" in his novel *The Tenant*. Similarly, Oğuz Atay, a key figure in Modern Turkish Literature, presents obsessive characters in his story *Waiting for Fear*. Although written in different geographical and cultural contexts, these two works—produced in approximately the same time period—exhibit striking thematic parallels. This study employs the method of Lacanian psychoanalysis to analyze.
Keywords: *The Tenant, Waiting for Fear, obsessional neurosis, Lacan, the big other*

Extended summary

Jacques Lacan (1901-1981), considered one of the most important psychoanalysts of the 20th century, contributed to the analysis of many works in the fields of culture, art, literature, cinema, etc. by bringing a new perspective to Sigmund Freud's (1856-1939) ideas and developing his own unique concepts. The research method known as Lacanian psychoanalysis contributes to the analysis of cinema and literary works. Slavoj Zizek became one of the pioneers of this method by applying it specifically to cinema works. Many researchers have followed in Zizek's footsteps, using the Lacanian psychoanalysis method to examine examples from cinema and literature. It is noteworthy that the method is used less frequently in the analysis of literary works than in cinema. The aim of this study is to address this deficiency and to apply the Lacanian psychoanalysis method to the literary field with the two selected works.

ISSN 1300-7491 e-ISSN 2791-6057 https://www.folkloredebiyat.org

Lacan reinterprets many concepts specific to Freud, one of which is obsessive neurosis. Defined based on Freud's case of the Rat Man, obsessive neurosis is characterized by repetitive behaviors. Obsessive neurosis involves a fear of alienation from one's society and culture, as well as a fear of death, stemming from the individual's anxiety about fulfilling the desires of the other. Even if the individual tries to complete their deficiency in the other, they find themselves caught in a cycle of desire for the other's deficiency. In other words, one of Lacan's most general assessments is that humans are inherently sick beings as a result of their deficiency. Lacan schematizes the construction of this deficient subject under three headings: "neurosis," "perversion," and "psychosis." In obsession, one of the subcategories of neurosis, a memory of a specific event from childhood is easily accessible to consciousness but does not evoke any emotion.

Roland Topor's novel The Tenant and Oğuz Atay's short story Waiting for Fear, which can be considered modernist examples, are suitable examples for evaluation in the context of obsessive neurosis. In both works, it is possible to see reflections of the lack that arises in the period based on the relationship with the mother's breast, which Lacan defines as the period before the mirror stage, that is, the reappearance of the repressed in adulthood with a triggering anxiety. Thus, at the end of the mirror stage, the individual who cannot reconcile with the symbolic law of the father tries to complete his own lack in the desire of the other. In obsessive neurosis, unlike hysteria, a split occurs between the individual and the "Big Other" coded as society-culture. In both works examined, the individual who is subject to the "Big Other" and who feels guilt and inferiority as he distances himself from it, feels an increasing obsession with being killed. The idea that the Other is trying to kill him and set traps for him results in displacement as a reaction. The main character in The Tenant, written by Polish-born French author Roland Topor, identifies with the woman who committed suicide before him and symbolizes the mother, while the main character in Waiting for Fear, one of the most important works of modern Turkish literature by Oğuz Atay, identifies with the secret sect that tries to lock him in the house and destroy him. The 20th century was a period influenced by the existentialist movement, in which individuals developed new defense mechanisms as a result of their alienation from themselves and society and their lack of love. In both works, resistance to death or transformation is one of these mechanisms. The individual who sees and suppresses himself as inferior ultimately passes from an obsessive state of mind to madness, remaining at the level of separation from the "Great Other." As discussed in the study, this transformation, which has been transferred to a universal level, is exemplified in world literature by similar literary characters.

The similarities between the two works are discussed under the headings of Madness Strategy, The Empty Tooth, Jesus and Unbelief, The Stranger in the Mirror, Hunger, The Oral Stage and Women, Fear of Toilets and The Anal Stage, The Pleasure of Humiliation, Anger, Aggression and Alienation, Escape from Home to Death, Death, and Suicide. According to the expansion of the titles, the inability to establish a loving relationship with the mother in the pre-mirror stage turns into a fundamental void in life, while the modern individual has lost his faith and peace of mind by breaking away from classical religion and moral judgments.

ISSN 1300-7491 e-ISSN 2791-6057 https://www.folkloredebiyat.org

According to Lacan's important theory, the ego ideal in the mirror stage is fragmented, and the individual becomes alienated from themselves. Since bodily functions such as eating and sexual pleasure cannot be performed, regression occurs. All these situations lead to anger and aggression, primarily directed at oneself, due to the inability to control anger. Ultimately, death and suicide are symbolized not as annihilation but as a return to the primal.

In light of these similarities, the comparison of two examples from French and Turkish literature within the context of obsessive-compulsive neurosis according to Lacanian psychoanalysis serves as an example for further research in this field. Many literary works written today are suitable for analysis using Lacanian psychoanalytic methods, as they explore the various neurotic and psychotic disorders experienced by their characters.

Giriş

Kültür alanında 20. yüzyılın en önemli isimleri arasında yer alan Jacques Lacan'ı (1901-1981), Sigmund Freud sonrası psikanaliz kuramına yeni bir bakış açısı getiren, psikanaliz ile felsefeyi harmanlayan ve Freud'un düşüncelerini güncelleyerek yeniden Freud'a dönüş hareketini başlatan bir düşünür olarak değerlendirmek mümkündür.

Lacan, psikanalitik kuramında Freudyen kavramları yapısalcı ya da postyapısalcı bakış açısıyla yeniden ele almıştır. Bunu yaparken de öznenin oluşumuna önem vermiş; dil, arzu ve bilinçdışının öznenin kurulumuna dair öneminin altını çizmiş ve kavramları tanımlayarak yorumlamıştır. "Lacan'a göre dilin özneden bağımsız işleyen yapıları vardır; özne de adeta oraya iliştirilmiştir…üya, bilinçdışının söylemi, öznenin seçtiği değil, maruz kaldığı bir şeydir ve Lacan Freud'un bilinçdışının işleyişi hakkında ileri sürdüğü mekanizmaların aynen dilde de bulunduğunu gösterir" (Tura, 1994: 8-9).

Lacan'ın imgesel düzenle bağdaştırdığı benlik ve ego evrelerinin fark edildiği ayna evresi, öznenin kurulum aşamalarından biridir. Bu evrede babanın yasası olarak da adlandırılan dil, yasa, kültür gibi kavramların henüz işlemeye başlamadığı simgesel düzene geçilmemiştir. Şahika Karaca (2023: 96) bu dönemi acıyla henüz karşılaşmamış, mutlu bir evre olarak değerlendirir. Çocukluktan itibaren ortaya çıkan bölünme ötekinin ilk karşılığı olan annenin varlığıyla ortaya çıkar. Kendi görüntüsüyle karşılaşan çocuk, kendisindeki ve annesindeki eksikliği fark etmesiyle birlikte eksikliği tamamlama arayışına girer. Böylece tamamlayıcı unsur olarak gördüğü babaya yönelir. Bu her iki cinsiyet için de geçerlidir. Oidipus önceki dönemde eksikliklerin fark edilmesi benlik bilinci ile birlikte "öteki"nin de fark edilmesini sağlar (Lacan, 1994). Lacan, ayna evresini şöyle açıklar:

> Uzun zaman önce Fransız psikologların tartışmasına sunduğum teori, benim iki yönlü bir değer atfettiğim bir olguyla ilgilidir. İlk olarak, çocuğun zihinsel gelişiminde belirleyici bir dönüm noktasına işaret ettiği için tarihsel bir değere sahiptir. İkinci olarak, beden-imgesiyle olan temel bir libidinal ilişkiyi simgelemektedir. Bu iki nedenden ötürü bu olgu, bireyin egonun en erken oluşumunun gözlemlenebileceği bir aşamaya geçişini açıkça göstermektedir. (Lacan, 1953: 14)

Ayna evresinden babanın düzenine geçiş evresinde simgesel özdeşleşme gerçekleşir. Dylan Evans, *Lacancı Psikanalize Giriş Sözlüğü* adlı çalışmasında, Lacan'ın kuramından

ISSN 1300-7491 e-ISSN 2791-6057 https://www.folkloredebiyat.org

yola çıkarak simgesel özdeşleşmeyi, Oidipus Kompleksi'nin son aşamasında, öznenin baba figürüyle kurduğu özdeşleşme biçimi olarak tanımlar. Bu ikinci düzeydeki özdeşleşme, ego idealinin oluşumuna temel teşkil eder. Evans'a göre, bu aşamada gerçekleşen simgesel özdeşleşme, öznenin ilk özdeşleşmeye özgü saldırganlığı aşmasını mümkün kılar ve böylece özne belli bir ölçüde "libidinal normalleşme" gösterir. Her ne kadar bu özdeşleşme "simgesel" olarak tanımlansa da gerçekte ilk özdeşleşmeyi model alan "ikincil bir özdeşleşme" niteliği taşır. Bu sebeple, diğer tüm özdeşleşmeler gibi imgesel boyuttan da pay alır. Bu özdeşleşmenin simgesel olarak tanımlanmasının temelinde, öznenin simgesel düzene geçiş sürecini tamamlamış olması yatar (Evans, 2019: 203). Lacan'ın çalışmalarının bütününe bakıldığında, simgesel özdeşleşmenin yapısına ilişkin düşüncelerinde zaman içerisinde önemli değişiklikler meydana geldiği görülmektedir. 1948 yılında simgesel özdeşleşmeyi, "aynı cinsiyetten ebeveynin imagosunun içe yansıtılması" biçiminde kavramsallaştıran Lacan 1958 yılına gelindiğinde, Oidipus kompleksinin üçüncü aşamasında gerçek babayla kurulan özdeşleşme olarak tanımlamaya başlamıştır (Evans, 2019: 203).

Lacan'ın ilk dönem çalışmalarından itibaren yorumladığı kavramlardan bir diğeri de "arzu"dur. Lacan'ın arzu kavramı psikolojik olmaktan çok "etik" ya da "metafizik" olarak da nitelendirilir (Clero, 2011: 30). Bu sebeple önceleri Spinoza'nın düşünceleri etkili olur. Lacan *11. Seminer* adlı çalışmasında Spinoza'nın arzuya dair yüklediği anlamı paylaşır ve arzu insanın özüdür düşüncesini önemser (Lacan, 1998: 275). Sonrasında ise Lacan'ın hocası olan Kojeve'den etkiler taşır. Arzu, öznenin eksiklik deneyiminin sonucu olarak kendi baskısı altında, doyurulamayan, sürekli ve bitimsizdir. Gerçekleşecek arzu "doyurulmasına" değil arzunun bu haliyle yeniden üretilmesine bağlıdır. Arzu, özü itibariyle "Öteki'nin arzusudur", bu hem başkasının arzusunun nesnesi olmayı arzulamak hem de bir başkası tarafından tanınmayı arzulamak demektir" (Evans, 2019: 42). Kojeve'nin yorumuna göre, bir sürünün toplum hâline gelebilmesi için yalnızca bireysel arzuların çokluğu yeterli değildir; aynı zamanda bu bireylerin arzularının birbirine yönelmiş olması ya da yönelme potansiyeli taşıması gerekir. İnsan gerçekliği sosyal bir gerçeklik olarak ele alındığında, toplum, ancak bireylerin birbirini "arzu eden" öznel varlıklar olarak karşılıklı tanıdığı bir arzu ilişkileri ağı çerçevesinde mümkün olur… Bu arzu hem bireyleşmenin hem de toplumsallaşmanın temel dinamiklerinden biri hâline gelir (Kojeve, 1980: 6).

Birey, eksikliğini ötekinde tamamlamaya çalışsa da ötekinin eksikliğini fark ettiği anda kendisini arzulamanın arzusuna kaptırdığı bir döngünün içinde bulur. Yani Lacan'ın en genel değerlendirmelerinden biri olan insanın doğuştan hasta bir varlık olması eksikliğinin sonucudur. Lacan, bu eksik öznenin kurulumunu üç temel kategoride şematize eder. Fink, "nevroz", "sapkınlık" ve "psikoz" olarak üç başlık altında ele alınan bu kategorilerin, "bastırma", "inkâr" ve "men etme" mekanizmalarıyla birleştirildiğini belirtir (Fink, 2016: 119-121). Bu yapısal yaklaşım üç temel yapıyı içermektedir ancak bu yaklaşımın alt kategorileri vardır. İncelemenin de konusu olan "nevroz"; "histeri", "obsesyon" ve fobi olmak üzere alt kategorilere ayrılmaktadır (Fink, 2016: 121). Obsesyonun, bastırılan içeriğin zihinsel düzlemde geri dönüşüyle; histerinin ise bastırılanın bedensel belirtiler aracılığıyla kendini göstermesiyle karakterize olduğu görüşü psikanalitik literatürde yaygın

ISSN 1300-7491 e-ISSN 2791-6057 https://www.folkloredebiyat.org

biçimde kabul görmektedir. Obsesif yapıdaki bireyler genellikle zorlayıcı ve tedirgin edici düşüncelerle mücadele ederken histerik yapıdaki bireyler zaman içinde değişkenlik gösterebilen çeşitli fiziksel semptomlar yaşarlar. Fink, Lacan'ın bu iki yapı arasındaki farkı nasıl kuramsallaştırdığını açıklarken histeriğin ötekinden ayrıldığı her durumda nesnenin daima eksik kaldığını ve yok olduğunu vurgular. Buna karşılık obsesif hem nesneyle hem de ötekiyle arasında herhangi bir yakınlık kurulmasını sistematik biçimde reddeder (Fink, 2016: 179). Ayrıca obsesif nevrozda oldukça yaygın olan şey örneğin çocukluktaki belirli bir olaya dair anının, bilince kolaylıkla erişebildiği halde herhangi bir duygulanım uyandırmıyor olmasıdır. Fink, Lacan'ın bu düşüncesini obsesif, olayı hatırladığı ama o sırada olaya verdiği tepkiyi veya duyguyu hatırlamadığı şeklinde yorumlar. "Böyle vakalarda esas itibariyle bastırma, başlangıçta bir arada bulunan düşünce ve duygulanım arasındaki bağlantıyı kopararak faaliyet gösterir" (Fink, 2016: 172). Tura, bastırma düşüncesinin takıntılı düşünce nevrozunda tepkisel oluşum ile de benzeşen başarısız ve dengesiz bir taslak olduğunu belirtir (Tura, 1994: 19).

Bu sürekli tekrarlanan edim ve düşünceler olarak tanımlanan paranoyak sanrılar Lacan'ın tanımladığı "Büyük Öteki"nin varlığını da beraberinde getirir. Simgesel düzen büyük ötekinin emrindedir ve babanın yasasına uyum sağlayamayan birey, Büyük Öteki" ile bir yarılma yaşar. Bu noktada bireyin özgürlüğü radikal biçimde ortadan kalkar. Ego, yalnızca "doğru" bilgiye sahip olduğu varsayımıyla varlığını sürdürebildiğinden, narsistik ve imgesel düzlemde konumlanan "Büyük Öteki"nin belirlediği "doğru" kavramını içselleştirmekten başka bir alternatifi bulunmamaktadır. Dolayısıyla, ego ile "doğru bilgi" arasında bir özdeşlik ilişkisi kurmak mümkündür: ego = "doğru bilgi". Bu bağlamda, egonun hem kuruluşu hem de sürekliliği, simgesel düzende işlev gören Büyük Öteki'nin mevcudiyetine ve ona atfedilen güce dayanmaktadır (İzmir, 2020: 38-40).

"Büyük Öteki"nin simgesel düzeydeki varlığı sanat ve edebiyat eserlerinin değerlendirilmesinde de etkisini gösterir. Lacancı psikanalize göre eser çözümlemesinde özellikle obsesyon nevrozu taşıyan karakterlerin analizinde "ayna evresi", "arzu", "Büyük Öteki", "ölüm", "utanç", "saldırganlık", "intihar" gibi kavramlar önem teşkil eder. Modern yaşamın bireyi yalnızlaştırması öteki ile birey arasındaki yarılmanın başat sebeplerinden biridir. İncelemenin konusu olan Fransız yazar Roland Topor (1938-1997)'un *Kiracı* (1964) romanı ve Oğuz Atay (1943-1977)'ın *Korkuyu Beklerken* (1975) hikâyesi belirtilen kavramlar bakımından Lacancı psikanalizin özne kurulum yaklaşımına uygundur. İncelemede her iki eser karşılaştırmalara da yer verilerek, giriş bölümünde açıklanan kavramlar çerçevesinde irdelenecektir.

1. "Büyük Öteki"yle karşılaşma

Zizek, Alfred Hitchcock filmlerini Lacancı psikanalizle yorumladığı metninin modernizm-realizm-postmodernizm sınıflandırmasında Hitchcock'un bu üçlü sınıflandırmanın sınırları üzerinde durduğu şeklinde yorumlar, 1950 ve 60'lı yılları büyük auteurlarla özdeşleştirerek modernizmle ilişkilendirir. Modernizm ve postmodernizm tanımlamalarında yorumun nesneye içkin olduğunu o olmadan sanat eserine erişilemeyeceğini belirtir. Herkesin sanat eserinden keyif aldığı geleneksel cennet kayıplara karışmıştır (Zizek, 2012: xi)

ISSN 1300-7491 e-ISSN 2791-6057 https://www.folkloredebiyat.org

Zizek'in işaret ettiği zaman dilimi, Türk ve dünya edebiyatında da modernizm-realizm-postmodernizm sınırlarının karışarak iç içi geçtiği yıllardır. Makalenin konusu olan Polonya asıllı Fransız yazar Roland Topor'un, *Kiracı* ve Oğuz Atay'ın, *Korkuyu Beklerken* adlı eserleri de bu sınırlarda gezinirler. Fakat büyük oranda modernizmin ilkeleriyle örtüşerek nesnenin tekinsiz etkisine göndermeler yaparlar. Gündelik hayatın huzurunun sarsıldığı, bireyin travmaların saldırısına uğradığı, toplumun genel ahlak bozukluğunun yabancılaşma, yalnızlık, korku vs. duygularına eşlik ettiği modern yaşama eleştirel bir yaklaşım sunarlar.

Kiracı'nın yazarı Roland Topor, 1938'de Polonyalı Yahudi mülteci bir ailenin oğlu olarak Paris'te doğar (Calder, 1997). Topor'un kara komedisi, II. Dünya Savaşı sırasında zulüm gören bir Yahudi olarak çocukluğuyla şekillenir; tam da bu sebepten Topor, hayatı ciddiye almayı reddeder. 1964'te ilk romanı *Kiracı* yayınlanır. 1976'da Polonya asıllı yönetmen Roman Polanski tarafından sinemaya uyarlanan bu psikolojik korku hikâyesi günümüzde roman ve film olarak kült bir klasik olduğu söylenebilir (Calder, 1997).

Oğuz Atay ise 1934'te doğar, 1975'te yayınlanan tek öykü kitabı *Korkuyu Beklerken*'de yer alan öykülerinde varoluş krizleri yaşayan bireyin çaresizliğini ironiye yaslanarak anlatır. Her iki yazarın da ortak noktası; mutlu sonla bitmeyen hikâyeler, rüyalar ve çaresizlik, kendi kendisiyle alay etme gibi toplumun değerlerinden koparak iç dünyasına çekilen bireyin kabusa dönüşen günlük yaşamıdır.

Kiracı'nın ana karakteri Trelkovsky, tıpkı yazarı gibi Fransa'da doğup büyümüş Fransız vatandaşı olmasına rağmen özellikle karakolda sorgulanma bölümlerinde altı çizildiği gibi aslen Polonyalı bir Yahudi'dir. Trelkovsky'nin ilk dramı ve yabancılaşması; öteki ile arasındaki bölünme etnik kökeni ve inanç sistemindeki farklılıklarla köklenir. Roman; ana karakter Trelkovsky'nin geçmişi, ailesi, nasıl koşullar altında bilinçdışının şekillendiği ya da romantik ilişkileri ile ilgili bilgi verilmeden başlar. Trelkovsky, eski dairesinden taşınmak zorundadır. İş arkadaşlarından birinin tavsiyesi üzerine Mösyö Zy adındaki ev sahibinin dairesine bakacaktır. Kapıcı kadın, Trelkovsky'ye iki odalı, ortak tuvalet kullanımlı, içinde bir lavabosu olan daireyi gösterir ve sonrasında önceki kiracı Simone Chole'un pencereden atlayarak buzlu camın üzerine düştüğünü, intihar teşebbüsünde bulunduğunu Trelkovsky'yi tedirgin edecek biçimde adeta gülerek anlatır. Paranoyanın başlangıcı kapıcı kadının daireyi gösterirken takındığı tavra kadar dayanır. Eski kiracı Simone ölmemiştir ancak hastanede ölüm döşeğindedir. Mösyö Zy ile dairenin depozito pazarlığına girdiği bölümde yazar, ev sahibinin et yediği sırada dişlerini karıştırırken aynı et parçasını tekrar yemesine kadar ayrıntılara dikkat çekerek ötekinin uyandırdığı iğrenti hissini karakteriyle okuruna aktarır. Ev sahibini ikna etmenin tek yolu önceki kiracının henüz ölmediği ve dava edilebilmesinin olası olduğudur. Trelkovsky gerçeği öğrenmek için hastaneye Simone'yi ziyarete gider. Simone'nin bir bacağı havada asılıdır ve tüm bedeni sargı bezleriyle kaplıdır. Başında genç bir kadın beklemektedir. Trelkovsy, Simone'nin arkadaşı Stella'dan genç kadınla ilgili birtakım bilgiler öğrenir. Simone'nin yüzüne doğru eğildiğinde üst köpek dişlerinden birinin olmadığını fark eder. Stella'nın Simone'ye seslendiği ve Simone'nin Trelkovsky'i gördüğü anda attığı çığlık, bilinçdışı yarılmasının, kimlik bölünmesinin ve ötekiyle yer değiştirmenin tedirginlik uyandırıcı işareti olur. Romanın sonu ile başlangıcı arasındaki bütünleşme bu bölümle sağlanır.

ISSN 1300-7491 e-ISSN 2791-6057 https://www.folkloredebiyat.org

Ertesi gün ölüm haberini aldığı kadının dairesine yerleşecek olması, onun çığlığını işitmesi, ölümün nedenlerini bilinçsizce sorgulamasına sebep olur. Genç kadını intihara sürükleyen sebepler nelerdir? Roman boyunca bu soru açıkça sorulmaz ancak Trelkovsky'nin gizli takibi, ötekilerin her davranışında gizli anlamlar aramaya çalışması cevap arayışının sonucudur. Aynı vicdan azabı ve merak duygusu Trelkovsky'yi, paranoyasının başlangıç aşaması olan genç kadının kilisede yapılan cenaze törenine sürükler. Başkalarının inançlarına saygı duyan Trelkovsky, hiçbir zaman inançlı bir Katolik olamamıştır; ancak matem duygusu ve kayıtsız kalamadığı ölüm korkusu onu etkiler. Ön sıralarda hastanede tanıştığı Stella'yı görmesine rağmen ölüm duygusundan kaçmaya çalışır. Tedirginlik ve buhran edimlerine de yansır ve yanlış kapıya yönelir. Bu noktada Lacan'ın ölüm üzerine düşünceleri ve Trelkovsky'nin yaşadığı krizin altındaki nedenler örtüşmektedir. Lacan ölüm dürtüsünü ayrılmaz bir şekilde simgesel düzene konumlandırır ve onu doğa yerine kültürle ilişkilendirir. Ölüm dürtüsünün "biyolojik bir mesele olmadığı"nın ve onu biyolojik temelli cansızlığa dönme içgüdüsünden ayırmak gerektiğinin (Evans, 2019: 201) altını çizer. Böylece Trelkovsky'nin yaşamış olduğu ölüm korkusu yalnızca biyolojik bir çürüme ve yok oluş değil, benlik olma bilincinin simgesel düzenle ötekiyle kurmaktan yoksun olduğu sağlıklı ilişkinin yarattığı yoksunluktur.

"Büyük Öteki"nin tehdit olarak algılanmaya başlaması, Trelkovsky'nin Simon ve Scope başta olmak üzere iş yerinden ve tanıdık birkaç arkadaşını, taşınma kutlaması olarak dairesine davet etmesiyle gerçekleşir. Konuklar arasında kadınlar da vardır. Normal sınırlarda başlayan davet konukların yaptıkları gürültüye karşılık olarak üst katta yaşayan orta yaşlardaki erkek komşunun tehditkâr bir şekilde kapıyı çalarak gürültüden rahatsız olduklarını yüksek sesle söylemesiyle başlar. Arkadaşlarının gülüp eğlenmelerine rağmen Trelkovsky, cenazede yaşadığına benzer bir tedirginlikle ötekiyle kopardığı bağını ona itaat ederek ve söyleneni yerine getirerek telafi etmeye çalışır. Divanda dizine uzanan ve kendisine cinsel anlamda yakınlık gösteren kadın misafirin, kocasından yeni boşandığı için dairesini elinden almak istediği paranoyasına kapılır ve kadından uzaklaşır. Konuklarına gitmeleri gerektiğini söyleyerek onları evinden gönderir.

> Trelkovsky utandı. Öylesine utandı ki tepeden tırnağa kıpkırmızı kesildi. Yaptığı her şeyden utanç duyuyordu. İğrenç bir insandı. Saçma sapan faaliyetlerinin tahammül edilmez gürültüsü bütün binayı ayağa kaldırmıştı. Başkalarına hiç mi saygısı yoktu yani? Toplum içinde yaşamaktan aciz miydi? İçinden ağlamak geliyordu. Kendisini savunmak için ne söyleyecekti? Asıl, tavana indirilen darbelere nasıl karşılık verebilecekti ki? Nasıl "suçluyum ama hafifletici sebeplerim var" diyebilecekti… Evde geçirdiği tek bir an boyunca bile, üst katında, alt katında ve bitişiğinde kesinlikle birilerinin olduğunu unutamıyordu. (Topor, 2022: 41-45)

Trelkovsky'nin gürültü yaptığı için kendini suçlu hissetmesi, komşuları karşısında utanç duymaya başlaması aşağılanma duygusunu da tetikler. Her adımının izlendiği sanrısına kapılır. Böylece duygu durumu, utançtan suçluluk duygusuna doğru evrilir. Artan kaygısını gidermek için her fırsatta aşağılık bir adam olduğuna inanmaya başlayan Trelkovsky, farkında olmadan ayrıştığı öteki ile mücadele içine girer. "Büyük Öteki" olarak konumlandırabileceğimiz ve simgesel düzenin temsilcisi olarak adlandırabileceğimiz "komşular", üst otoritenin simgesine

ISSN 1300-7491 e-ISSN 2791-6057 https://www.folkloredebiyat.org

dönüşürler. Ötekinin davranışları kusursuz hale gelir. Onların gürültüsü kendisininkine benzememektedir. Onlar; homurtular, gıcırtılar, algılanması güç çıtırtılar, boğuk öksürükler şeklinde kendilerini gösterirler. Kaygı, günlük normal davranışların sıradan seyri dışına çıkılarak sürdürülememesine neden olur. Trelkovsky, ötekine karşı marifet gösterisinde bulunmak isterken obsesyonunu tetikler. Çöp kovasını gürültüsüzce taşımak isterken meyve kabuklarını, çöp parçalarını merdivenlere düşürmesi buna örnektir. Düşen çöpler, ardından sessizce toplanmaktadır. Onun çöpünün diğer kiracıların düzgün çöpleriyle ilgisi yoktur. Aşağılanma ve utanç duygularına kapılır. Dolayısıyla Trelkovsky'nin obsesyonu aşama aşama artar.

İş yerinden arkadaşları Scope ve Simon, "Büyük Öteki"nin diğer temsilleridir. Onları benzer kılan davranış kalıpları vardır. Trelkovsy'nin obsesyonunu fark ettikleri zaman ona destek olmak yerine alay konusu yaparlar; takıntısını farkında olmadan tetiklerler. Komşularına karşı misilleme yaparak davul çaldıklarını söyleyerek ötekine karşı gizli bir savaş vermesi gerektiğini salık verirler. Ancak bir süre sonra kendileri komşulardan daha acımasız olurlar. Arkadaşları onunla dalga geçerken boğazına bir yumru oturur. Ağlamamak için kendisini zor tuttuğu anlarda gözyaşlarına bastırır ve devamlı olarak sümkürür. Genel anlamda içinden çıkamadığı zamanlarda tekrarladığı bir davranış örneğidir. Bu şekilde geçmişi bilinmeyen, nasıl bir aile ortamında yetiştiğinin anlatılmadığı Trelkovsky'nin davranış kalıpları hakkında bilgi verilir.

Gülmek, "Büyük Öteki" ile arasında oluşan yarılmaya karşı geliştirilmiş bir savunma eylemi olarak belirir. Akşamları komşularına karşı da yatağında gülme nöbetleri geçirerek kahkahalarının sesini yorganıyla boğmaya çalışarak tepki vermesi de bu durumun örneğidir. Ancak geliştirdiği çeşitli savunmalar yeterli değildir. Obsesyon, yeni olasılıklar üreterek komşuların ve ötekilerin kurduğu, dairesinin tam karşısında yer alan ve tuvalet ihtiyacını karşılamak için giren çıkanların oluşturduğu örgüt ya da gizli mezhep şüphesine evrilir.

> Uzunca bir süre ayakta hareketsiz dikildikten sonra, adeta görünmeyen bir işarete itaat edercesine sifonu çekip dışarı çıkıyorlardı. Aralarında erkekler de vardı kadınlar da ama Trelkovsky yüz hatlarını ayırt etmeyi başaramıyordu. İnsanları böyle tuhaf davranmaya iten ne olabilirdi? Yalnız kalma arzusu? Düşkünlük? Eğer aynı tarikata mensuplarsa, bazı törensel kurallara uyma zorunluluğu? Nerden bilecekti ki? (Topor, 2022: 55)

Trelkovsky'nin artan korkularına karşı tek çaresi "Büyük Öteki"ne itaat etmektir. Onların istediği kişi olarak gizli mezhebin öldürücülüğünden kurtulacağına inanmaktadır. Bu noktada "kapı çalındı, gelmişlerdi" ifadesi manidardır. Her an onların geleceğini düşünmek obsesyon nevrozunun tekrarlayan düşüncesinin kalıbı şekline dönüşmüştür. Simone'den hoşlanan genç adamın onu merak etmesiyle kapısını çaldığı anda kapıcı kadının tavrını takınarak genç adama, camlı kata düştüğünün bilgisini verir. Kapıcı kadının yüz ifadesini takınması, ötekine karşı belirgin marifet gösterilerinden biridir.

Komşular, Simone'nin her gün gittiği kafedeki garsonlar, tesadüfen sinema çıkışı karşılaştığı Stella'nın arkadaşları, sürekli kendisi ve ölen kiracı Simone arasında koşutluklar kurarak ve ondan bahsederek onu dönüştürmeye çalıştırırlar. Bu durumda ya ölecek ya da "Büyük Öteki"nin arzusuna uyarak bir ölüyle ikame edilecektir. Ev sahibi Mösyö Zy'nin tehditkâr bir şekilde eski kiracının gürültü yapmamak için terlik giydiğini söylemesi, klasik kahvaltı alışkanlıklarından vazgeçerek ötekini temsil eden garsonun dayatmasıyla Simone

ISSN 1300-7491 e-ISSN 2791-6057 https://www.folkloredebiyat.org

gibi iki açık sandviç yemesi, kakao ve Marlboro yerine Gauloise içmeye başlaması, müzik, kitap, giyim, gündelik hayat, yemek gibier türlü alışkanlıklarıyla Simone ile kıyaslanması zorunlu yerine geçme dürtüsünü de beraberinde getirir.

"Büyük Öteki", aynı zorbalığı sakat bir kızı olan kadın kiracıya yapar. Esrarengiz Madam Dioz adlı yaşlı kadın, bu kadını apartmandan attırmak için imza toplar ve Trelkovsky imza vermeyen tek kişidir. Bu durumda kendisinin de başına aynı şey gelecek, o da tıpkı kadın gibi kovulacaktır. Kapalı mekân olan "ev", bu noktada öteki ile arasındaki hâlâ korunmakta olan sınıra işaret eder ve ayna evresinden önce anne ile kurulan güvenli bağın imgesi olarak düşünülebilir. "Ev"den çıkışla, sahip olunan tek bölge de yitirilecek, benlik tümüyle ötekine tabi olacaktır. Kovulan kiracı kadının tüm binaya ve kapı önlerine hastalıklı dışkısını yapması yalnızca Trelkovsky'nin kapısının önünü temiz bırakması yine bir obsesyon tetikleyicisidir. Ötekine karşı marifet gösterme düşüncesiyle Trelkovsky, kendi kapısına da dışkıyı taşır. Trelkovsy'nin dışkı ve tuvalet obsesyonu, çocukluk yıllarından bir anısı ile ilişkilendirilir. Lacancı psikanalize göre "dışkı", kısmi nesne olarak tanımlanır. Lacan'ın kısmi nesne (objet petit a) kavramına gösterdiği kuramsal ilgi, Melanie Klein'dan belirgin biçimde etkilendiğini ortaya koyar. Ancak Lacan, Klein'ın kısmi nesneye yüklediği anlamdan önemli bir sapma göstererek bu kavramı özgün biçimde yeniden yapılandırır. İnsan sesi, bakış, dışkı ve memeyi kısmi nesne olarak tanımlayan Lacan, bu nesnelerin öznenin narsistik tamlık illüzyonu içerisinde asimile edilemeyeceğini belirtir (Evans, 2019: 166).

Dolayısıyla Trelkovsky'nin "öteki" karşısındaki eksikliğinin simgelerinden biri de kısmi nesne olan dışkı ve dışkı ile kurulamayan sağlıklı ilişkinin yarattığı sanrılardır. Kendisini tuvalet deliğinde Simone olarak görmesi, bölünmüş benliğine işaret eder.

> Bir seferinde, okuldayken, tuvalete gitmek için izin istemiş ve orada biraz uzunca kalınca başına ne geldiğine bakması için küçük bir kızı peşinden göndermişlerdi. Sınıfa yeniden girerken, öğretmen kabaca sormuştu: Evet Trelkovsky, deliğe düşmediniz demek ha? Bütün sınıf onu yuhalamış, o ise utançtan kıpkırmızı kesilmişti. Bu onu tanımlamak için yeterli miydi ki? Izdırabını ve utancını hatırlıyordu. Ama bunun nedenlerini artık pek o kadar iyi anlayamıyordu. (Topor, 2022: 128)

Trelkovsky'nin geçmişi ve çocukluğu hakkında yazar tarafından çok fazla bilgi verilmez. Burada bahsedilen bilgi ise psikanalitik anlamda değerlendirme yapabilmek için oldukça önemlidir.

Trelkovsky'nin sanrılarının artması, gerçeklikle kurduğu bağın tümüyle kopması, paranoyasının deliliğe dönüşmesi yaşadığı ateşli hastalıktan sonra gerçekleşir. Tıpkı Simone gibi üst dişini kaybeder. Uyuduğu sırada üst köpek dişinin çekilmesi komşulardan korkusunu en üst seviyeye taşır. Kırılgan varlığını gizlemek için günlerce yemek yemeden örtüsünün altında gizlenmek zorunda kalır. Neden sonra kendisine geldikten sonra artık "Büyük Öteki"nin istediği simgeye dönüşmüş, bilinçdışında yeni bir gerçeklik kodlamıştır. Komşularının onu öldürmelerini engellemek için kılık değiştirerek Simone'ye dönüşür. Bu noktada sürrealizm akımının temsilcilerinden biri olan resim ve karikatür çalışmalarında rüya ve bilinçdışının yansımalarına yer veren Topor, karakterinin bastırdığı sanrıları yoluyla okuruna aktarır. Evden ayrılmaktan başla çaresi yoktur. Psikoz döneminde önce otelde kalır, sonra güveneceği tek kişi olan

ISSN 1300-7491 e-ISSN 2791-6057 https://www.folkloredebiyat.org

Stella'nın evine gider. Stella, "Büyük Öteki"nin temsili olan diğer karakterlerden farklı olarak genç adamı olduğu gibi kabullenen tek kişidir. Sabah Stella'nın işe gitmesiyle onun albümlerine bakar, fotoğrafları aracılığıyla genç kadının geçmişiyle bağ kurar ve sevgiye benzer bir yakınlık hisseder. Kapı zilinin çalınması bu ilk yakınlığa gölge düşürür. Kapıda görünen kişinin ev sahibi olduğu korkusuna kapılarak Stella'yı da "onlardan biri" olarak yaftalar. Hayalinde tek bağ kurduğu kişinin, bir sahilde başka erkekler tarafından silahla öldürüldüğünü canlandırır. Herkes tehlikelidir. Silah edinmeye karar verir. Stella'dan çaldığı paraları yanına alarak bir bara gider ve garsona nereden silah alabileceğini sorar. Sanrılarının zirveye ulaştığı bu noktada bile barmen tarafından aşağılanır ve kovulur. Bir arabanın kendisine çarpmasıyla delilik nöbeti son noktasına ulaşır. Tesadüfen kazayı yapan apartman komşusu onu dairesine taşırken Trelkovsky, çığlık ve saldırganlık nöbetleri geçirir. Gündüz parkta gördüğü sakat oğlan çocuğunun imgesi, şiddetin çeşitli biçimleriyle zihnine hücum eder. Oğlan çocuğunun ağladığı sırada genç bir kadından sevgi görmesi, yalnızlık ve yabancılık ve sevgisizlik duygularını tetiklemiştir.

> Oğlan çocuğu kemerin altında beliren taç takmış bir aslan ilerledi. Bunun, içinde iki komşunun bulunduğu dikilmiş bir post olduğu apaçıktı. Aslanın üzerinde Trelkovsky'nin dikkatini daha önce çekmiş olan oğlan çocuğu oturuyordu. Beyazlara bürünmüş iki kadın aslanı karşılamaya yöneldiler. Posttaki bir açıklıktan içeri girdiler ve hayvanın sıçramalarına bakarak, Trelkovsky içeride bir orji yapılmakta olduğunu anladı. Borulu adam aslanı kuyruğundan çekerek görüş alanından çıkardı. (Topor, 2022: 163)

Makyajı, peruğu, topuklu ayakkabıları ve elbiseleriyle artık tümüyle Simone'ye dönüşen genç adamın, ötekinin gölgesinden kurtulmak için Simone'nin seçtiği yolu tekrarlamaktan başka çaresi yoktur. Tıpkı onun yaptığı gibi dairesinin penceresinden buzlu camı kırarak sert zemine düşer. Ev sahibi başta olmak üzere kapıcı kadın ve komşular başına toplanır. Bacağı ters dönerek kırılmıştır, kanlar içindedir ancak "Büyük Öteki"nin bakışlarını, kendisi hakkındaki yorumlarını hissetmeye devam etmektedir. Kapıcı kadın camın yeni tamir olduğunu söyler. Bu yoruma sahte ağlamalar eşlik eder. Trelkovsky, intihar etmediğini cinayete kurban gitmek üzere olduğunu söyler. Böylece benliği gibi bedeni de parçalanır. Modern yaşamın, kendisinden farklı olana tahammül edemeyen şehirli insanın bir anlık bile olsa düzenini bozmak kurban için son seçenektir. Romanın son bölümü yazarın gerçeküstücü tutumuna uygun olarak okura bırakılır. Belki de Simone, Trelkovsy'nin öteki kimliği ya da sanrısıdır. "Büyük Öteki"nin baskısından kaçınmak için ortaya çıkan alt benliğidir. Lacan'ın yerine geçme yani ikame metaforunu romanın son bölümünün anlaşılmasını da kolaylaştıracak şekilde açıklamak mümkündür.

> Lacancı terimlerle ifade edilirse paranoyakta BABANIN-ADI eksiktir ve sanrı paranoyağın bu ilksel gösterenin yokluğu dolayısıyla simgesel evrende açılan deliği doldurma çabasıdır. Bu yüzden sanrı kendi başına paranoya "hastalığı" değildir; aksine paranoyağın kendisini iyileştirme, kendisini simgesel evrendeki çöküşten ikame bir oluşum aracılığıyla çekip çıkarma girişimidir (Evans, 2019, s. 220)

Korkuyu Beklerken'in ilk cümlelerinden itibaren *Kiracı*'da olduğu gibi şüpheci, çevresine, seslere ve eşyaya duyarlı karakterin portresi, tedirginliğini yansıtan dış atmosfer çerçevesiyle çizilir.

ISSN 1300-7491 e-ISSN 2791-6057 https://www.folkloredebiyat.org

> Arkamdan yürümeye başladıkları zaman, havlayan köpek ısırmaz gibi, bana zayıf ve düşünülmesi utandırıcı gelen atasözlerinden birini hatırlamak zorunda kaldım. Köpekler yüzünden kendime karşı küçüldüm. Belki de bir rastlantıydı ama, tam bu sırada, birisi hakkında kötü şeyler düşünüyordum, onu içinden çıkamayacağı zor durumlara düşürerek dişlerimi gıcırdatıyordum. Hayır, köpekler bu gıcırtıyı duymuş olamazlardı. (Atay, 2010: 35)

Atay, birinci şahıs anlatımı tercih ederek kendisiyle sürekli kavga eden karakterinin duygu durumunu ortaya koyar. İsmi belirtilmeyen hikâyenin başından itibaren ironik bir üslupla kendisini ve çevresini yargılayan karakter, yalnızlığından dem vurur. Karakterin eşya ile ilişkisi mesafeli, bir o kadar da tedirgin edicidir. En küçük bir yer değiştirme, alışkanlığın bozulması, herkesten uzakta müstakil bir evde "yalnız" yaşamaya alışkın olan anlatıcının düzenini bozar. Alışılmış düzenin bozulması paranoya nevrozunun tetikleyici unsurlarından biridir.

> (Bu 'demek ki'ler beni her zaman rahatlatırdı.) Fakat ben oraya zarf koymazdım. Çünkü zarfım yoktu evde. Çünkü kimseye mektup yazmadım. Çünkü kimse bana mektup yazmazdı. Korktum. Çünkü, 'demek ki' diyemeyeceğim bir yerlere gelmiştim. İçime bir ağrı saplandı. Ne olurdu bir 'demek ki' daha diyebilseydim. Zarfı, olduğu yere bıraktım. Çevremde bir 'demek ki' aramaya başladım ümitsizce. Yavaşça salona doğru çekildim. Fakat salonun kapısı kilitliydi. İçime aynı ağrı gene saplandı. Ben kilitlerim ya. Her gün kilitlerim canım, işe giderken. Öyle ya. Geri döndüm. Ümitlendim. Belki zarfın da böyle basit bir izahı vardır. (Atay, 2010: 37)

Hikâyenin adından da anlaşıldığın gibi nevroz, "korku" duygusu etrafında şekillenmektedir. Anlatıcının korkusunun belirli bir nesnesi yoktur. Anlatıcı kendi zihninde olağandışı sebepler arayarak ve sıkça belirttiği gibi düşünme hastalığına yakalanarak kaygısını korkuya dönüştürür. Korkunun kaygıdan farkı, her zaman belirli ve somut bir nesnesinin olmasıdır. Birey, gerçekleşme olasılığı bulunan somut bir tehditten (ölüm, yalnızlık, işkence, sakat kalma… gibi) korkar. Buna karşın, dehşete kapılma deneyimi belirli bir nesneye yönelmez; tanımlanamaz ya da temsil edilemez bir tehdit karşısında ortaya çıkar. Ne korkuya ne de kaygıya indirgenebilen bu deneyim, nesnesiz bir tehlikenin ani ve beklenmedik bir biçimde öznenin psişik yapısını sarsmasıyla meydana gelir. Bu durum kimi zaman travmatik nevrozların gelişmesine zemin hazırlayabilir (Roudinesco, 2012: 64). Anlatıcının evindeki çamaşırlar arasında kaybolmaktan korkması, hırsız kilidini iki kez çevirmesi, bu kilidi çevirmeyi temizlikçi kadına da göstermesi, evinde bulduğu mektubun hiç bilmediği yabancı bir dille yazılmış olması, yabancıları ve yabancı ülke temsilciliklerini sevmediğini belirtmesi, travmatik nevrozunun başladığının göstergeleridir.

Anlatıcının tanımadığı kişi/kişilerden aldığı mektup, "ölü" bir dille yazılmıştır; dolayısıyla üniversitede öğretim üyesi olan arkadaşına danışmaktan başka çaresi yoktur. "Kendini küçümseme esaslı bir adam değilim, bir yabancı ne olduğunu bilmediğim bir mektubun sağladığı üstünlük" (Atay, 2010: 46). *Kiracı*'da komşudan gelen ilk uyarı örneğinde olduğu gibi *Korkuyu Beklerken*'de ilk paranoya anı, ölü diller uzmanı öğretim üyesinin mektubun çevirisini göndermesiyle başlar. "Ubor Metenga" adındaki yabancı gizli bir örgütten gelen bu mektubun son kelimesi olan "norgunk", dikkat anlamı taşımaktadır ve anlatıcı zaman içinde kendisinin peşinde olduklarına inandığı bu mezhebin talimatına uygun olarak evden (tam

ISSN 1300-7491 e-ISSN 2791-6057 https://www.folkloredebiyat.org

olarak sınırlandıramadığı yaşam alanından) dışarı çıkmaması gerektiğine kendini inandırır. Paranoya nevrozunu tetikleyen "Büyük Öteki", "Ubor Metenga" ile simgesel alana dahil olan yabancılardır. Bu durum babanın yasasına uyumsuzluk, dış dünyayla kopan bireyin bilinçdışı kaygısı olarak da yorumlanabilir.

> Ölü diller uzmanını ve bu konuda görüştüğüm herkesi öldürmeli. Hayalimde daha önce çok insan öldürmüş olduğum için bu son ölümler beni fazla sarsmadı. Nedense, bu arada gizli mezhebin üyelerini de öldürmeyi düşünmüyordum… Bütünüyle bozguna uğramış durumdaydım. Sonra yerleri sildim bir süre, sabunlu bezlerle. Gene de bir leke, çok hafif de olsa bir dalga, bir gölge kaldı taşların üstünde. O kadar uğraştım çıkaramadım. Tam adamını buldunuz diye söyleniyordum… (Atay, 2010: 52)

Kiracı'da olduğu gibi obsesyonun ilk belirtileri arasında öldürmek, bilinçdışında tasarlanan şiddet ya da öldürülme korkusu vardır. Lacan, ölüm içgüdüsünün bu anlamda bir ironi taşıdığını belirtir. Lacan'a göre ölüm her şeyden önce yaşamın yok edilmesi olarak ortaya çıkar. Ancak en modern yaşam anlayışı, yaşam ve ölümün yaşamla ilgili olguların tam kalbinde kutupsal bir ilişki içinde birleştiğidir (Lacan, 1968: 81).

Anlatıcı mezhebin, yani "Büyük Öteki"nin söylemine itaat ederek kendisini tüm insanlardan ve yaşamdan soyutlar ve evde yapılacak işler edinir. Mektupla yabancı dil öğrenmek, Latince çalışmak, mektupla üniversite bitirmek bu eylemler arasındadır. Ancak modern yaşamın dayattığı hiçbir oyalanma biçimi kalıcı tatmin sağlamaz; birey en nihayetinde sosyalleşmek adına öteki ile iletişim ihtiyacı duyar. Bir süre sonra evde yiyecek kalmaması şehrin uzağındaki evinde açlık duygusuyla yüzleşmesine neden olur. Evde kalan yiyeceklerle aşure pişirmesi, bu şekilde Nuh'un gemisi anıştırmasını yapması yalnızlığına anlam yükleyerek oyalanma biçimleridir. Günlük tutmak, albümleri düzenlemek de bir çözüm sunmaz. Geçmiş, anlatıcı için hatırlanması zor, öfke uyandıran bir alandır. Trelkovsy'nin çocukluk anılarının aksine anlatıcının babasıyla ilgili düşüncelerine yer verilir.

> Hayır belki de kendimi yaşanacak güzel günler için saklamamıştım: belki de sadece duygularımda her zaman biraz geç kalıyordum. Babam öldükten iki yıl sonra bir akşam üzeri, biraz üzülür gibi olmuştum. Bazı kitapların da yıllar geçtikten sonra anlamlarını sezmeye başladım. Babam ölmüştü. Eski kitapları da okuyamazdım artık. Bu konularda kendime fazla etki edemedim. (Atay, 2010: 65)

Lacan'a göre saplantılı özne, Hegel'in "efendi ve köle" diyalektiğinde geliştirmediği tutumlardan birini ortaya koymaktadır. Köle, saf bir prestij mücadelesinde efendiliğin kendisine sunulduğu ölüm riski karşısında boyun eğer. Ölümlü olduğunu bildiği için efendinin de ölebileceğini bilir. Bu andan itibaren efendisi için çalışmayı ve bu arada zevkten feragat etmeyi kabul edebilir. Efendisinin öleceği anın belirsizliği içinde bekler (Lacan, 2005: 73-74). Bu yoruma göre simgesel düzenin temsilcisi olan babanın ölümü uzlaşıyı sağlayamayan saplantılı birey için beklenen bir olgudur. Karakterin kadınlarla ilişkisi de aynı şekilde köksüzdür, kendisini sevdiği kadınla birlikte olurken bile sevildiği hissini üretmek zorunluluğu duyar. "Ubor Metenga" tarafından öldürüleceği için evden çıkamayan anlatıcının telefonu da borcunu ödeyemediği için kesiktir. Alışverişini ise tesadüfen kapısının önünden geçen genç market satıcısının yardımıyla yeni açılan marketten sağlamaktadır. Yan tarafa inşaat yapılmak üzere

ISSN 1300-7491 e-ISSN 2791-6057 https://www.folkloredebiyat.org

kazı yapılmasıyla anlatıcının rutin yaşamı değişir. Amelelerle sohbet eder, hatta onlardan birinin kendisine verdiği saksı çiçeğini inşaat kazısı sırasında bulunan alaturka tuvaletin deliğine gömer. *Kiracı*'da olduğu gibi tuvaletin boş deliği anlatıcının kendisiyle özdeşleştirilebilir.

Yandaki evin kendi evinin üzerine yıkılacak olduğunu, kazılan temelin bir boşluğunu bilen anlatıcı, "Büyük Öteki"nden kendisini soyutlayarak kendisine bakmayı bilmediğini, kalabalıklar önünde konuşamadığını, yalnızlığa mahkûm edildiğini, vs. dile getirerek aşağılanmanın hazzını yaşar. Lacan, psikanalizin dikkat çektiği şeylerden birinin de suçluluk duygusu olduğunu, yükümlülük duygusunun ötesinde suçluluk duygusunun önemini, hatta her yerde var olduğunu belirtir. Eğer ben kesinlikle suçluluk duygusunu yumuşatmaya, köreltmeye ya da hafifletmeye çalışanlardan biri değilse bunun nedeni günlük deneyimlerinde çok ısrarlı bir şekilde ona geri dönmesi ve onu hatırlatmasıdır (Lacan, 1997).

Anlatıcının evinde kaldığı ve yazarın üslubuna uygun olarak ironik bir değerlendirmeyle aktarılan en ilginç bölümlerden birisi de tam parasının bittiği anda hesabının olduğu bankadan kendisine ikramiye çıkmasıdır. Yazar burada, modern toplum eleştirisiyle birlikte paranın da bir değer olarak anlamsız oluşunu vurgular. Hiçbir piyango, "Ubor Metenga" paranoyasının ve "beni öldürmek istiyorlar" düşüncesinin önünü kesemez.

Kiracı'da Trelkovsky'nin ötekine karşı direnişinde olduğu gibi *Korkuyu Beklerken*'de de bir gazete haberi, anlatıcının yeni bir evreye geçmesine sebep olur. Kendisini özellikle seçtiği belki de özel olduğu için seçildiğine inandığı mezhebin üyeleri yakalanmıştır. "Büyük Öteki" ile kurulan sanrısal bağ da bu şekilde kopmuş olur. Evden çıkmaktan başka çözüm yoktur, bir otele sığınır, ardından aslında bir anlam biçmediği akrabalarının evinde kalmaya başlar. Öngörüsünde olduğu gibi evi toprak kayması sonucunda yıkılmıştır ve boşlukta kurtaracak değer atfettiği eşyası dahi yoktur. Diğerleri tarafından geçmişini sembolik düzlemde de olsa kapsayan fotoğraf albümü dahi gasp edilmiştir.

> Onları bir yana ittim; kalaslar, tuğlalar ve tozun arasından, elimde lüks lambası, ilerledim. Üst üste devrilmiş kitaplıklarımı, tuğlaların parçaladığı abajurlarımı, tavanın çökerttiği koltuklarımı gördüm; düzeltmiş olduğum masa ve dolap gözlerini, albümü, dosyaları göremedim bile. Kurduğum bütün düzen, gizli mezheple birlikte yıkılmıştı. Ağlayacaktım neredeyse; fakat ağlamadım, yanımda beni daha fazla duygulandırabilecek kimse yoktu çünkü. (Atay, 2010: 94)

Son bir tutunma çabasıyla akrabalarının bulduğu bir kızla nişanlanması da anlatıcının diğerleriyle arasındaki yarılmanın engelleyicisi olamaz. Nihayetinde anlatıcının obsesyonu saplantıya dönüşür. Lacan, bir obsesyonlunun biyografik davranışında, daha önce arzu yerine geçme girişimleri olarak adlandırdığı şeyde gözlenmesi gerektiğini belirtir. Hedeflerine ulaşmaya yönelik bu girişimler, tüm cüretkarlıklar, karmaşıklıklar, incelikler, bolluklar ve sapkınlıklar her zaman kökensel bir kınama ile damgalanır. Bu girişimler her zaman birinden yetki almak zorunluluğu içindedir. Öteki ona sormalıdır (Lacan, 2014: 292-293).

Anlatıcı saplantısının en son aşaması olarak Trelkocsky'nin Simone'ye dönüşmesi gibi o da Ubor Metenga'nın kendisi olmaya karar verir. Bir kadın tarafından sevilen çocuk örneğinde olduğu gibi "mutlu" çiftlerden intikam almaya, onlara "Ubor Metenga"nın mektubunu göndererek tedirgin etmeye çalışır. O çiftleri izler ancak onlara zarara veremediği için öfkesi

ISSN 1300-7491 e-ISSN 2791-6057 https://www.folkloredebiyat.org

daha da artar. Son bir çabayla ötekinin arzusu olmayı maçlar. En sonunda önemli addedilmek için kendisini ihbar eder. Ancak o, komiserler de dahil toplumun düzenini, genel işleyişi simgeleyen kimsenin umurunda değildir.

2. *Kiracı* ve *Korkuyu Beklerken*'de Lacancı psikanalize göre benzerlikler

Temel olarak Lacan'ın obsesyon nevrozu tanımlaması, Freud'un "fare adam" olarak adlandırdığı hastasıyla olan çalışmasına dayanmaktadır. Fare adam, babasına olan nefretini, çocukluk anılarının çağrışımlarını tekrar gündeme getiremediği için "niteliksiz adam" olarak da adlandırılır. Ancak bastırılan Freud'la yapılan analiz çalışmalarında nihayetinde geri döner (Fink, 2016: 172-173). Fare adam yerine koyma dürtüsünü harekete geçirerek yani analizanı olan Freud'u babasının yerine koyarak yer yer öfke davranışları sergiler. Bu anlamda obsesyon nevrozu taşıyanların çocuklukta yaşadıkları olumsuz durumlar hatıralarından adeta silindiği için tepkimeleri tekrarlayan davranışlar olarak geri döner. Bu başlık altında her iki eserin fare adam örneğinden yola çıkarak "niteliksiz adam" olarak sıfatlandırabileceğimiz ana karakterlerinin benzer davranışları irdelenmiştir.

2.1. "Diş"in boşluğu

Kiracı'nın psikanalitik değerlendirmesini yapan Alvarez, Trelkovsky'nin yemekle ilgili eksikliğine, geçmişinden tuvalet korkusu haricinde bahsedilmemesine göndermeler yaparak eksikliğinin anne memesiyle kurulan bağ olan oral dönemden kaynaklandığı tespitinde bulunur (Alvarez, 1987: 141-159). Bu yoruma göre Trelkovsy, anne eksikliğini Simone ile özdeşim kurarak giderme yolunu seçer. Simone'un köpek dişinin olmaması, Trelkovsy'nin dairesindeki dolabın arkasında yer alan duvara gömülmüş boşlukta başlangıçta birken sonra iki kanlı köpek dişinin saklı olması anneyle kurulamayan oral dönemdeki bağın yarattığı boşluğa işaret eder. Trelkovsky'nin kendisi bir kesici dişini kaybettiğinde, ağzındaki delikten ölümün içeri gireceğini düşünür. Simone'un ağzındaki delik kendini içine atacağı binanın iç avlusunun oluşturduğu deliktir. Üçüncü kattan atladığı unutulmamalıdır (Alvarez, 1987: 156). "Dişlerin oluşturduğu sipere açılmış kocaman bir gedik gibiydi, ölümün oradan içeri sızdığı" (Topor, 2022: 58). Dişin oluşturduğu boşlukla ölüm korkusu birleşir. Trelkovsky'nin dişten yola çıkarak ölüm üzerine ürettiği düşünceler genel anlamda korkularını anlamak açısından önemlidir. Bireyin uzuvları; kolu, dişi vs. kendisinden koparıldığında bireyin parçası olmaktan çıkarlar mı? Bedenin parçalanması benliğin parçalanmasının da imgesidir. Ayrıca dişi atmak yerine tekrar temiz bir pamuğa sararak yerine koyması öteki karşısında marifet sergilemeye devam etme göstergelerinden biridir. Aynı şekilde Oğuz Atay'ın karakteri de evinin yanında kazılan çukuru azı dişinin boşluğuna benzetir.

> Bir benzetme daha yaptım: Bu çukur, çekilmiş bir azıdişinin geride bıraktığı oyuğa benziyordu. (Bir zamanlar ben de azıdişimi çektirmiş olduğum için bu benzetmenin gerçekliğine güveniyordum; fakat, kazıcılar alınmasın diye ve ilişkilerimiz bozulmasın diye onlara sözünü etmedim bunun.) Temel işleri hemen başlayacaktı; bu nedenle, toprağı bir süre izin verilmişti; kurban edilmelerine yetecek kuvveti kazanmaları sağlanmıştı. (Atay, 2010: 70)

ISSN 1300-7491 e-ISSN 2791-6057 https://www.folkloredebiyat.org

Anlatıcı karakterin babasına benzememek istediği ve onun ölümüne karşı kayıtsız olduğu vurgulanır ancak tüm çabasına rağmen babasına benzemeye başlamıştır. Bu bilgiler ışığında ağız, oral dönem ve beslenme ilişkisi kurulduğunda anne sevgisi eksikliğinin göstergeleridir. Oral dönemde anne ve çocuğun bedenlerinin bütün olarak algılandığı düşünülürse dişin yokluğu bu boşluğu simgeler.

2.2. İsa ve inançsızlık

Oğuz Atay'ın modern zamanların karakterleriyle özdeşleştirdiği önemli figürlerden biri de İsa'dır. Başta "Beyaz Mantolu Adam" olmak üzere diğer öykülerde ve özellikle de "Tutunamayanlar" romanında bu figürü görmek mümkündür. İsa, kendi kendini yok eden, ölüme bile isteye giden insanın çilesini temsil eder. Modern bireyin inanç yoksunluğu, ötekinin dinsel kabullenişini de inkâr etmesi toplumla arasındaki çözülmeye yol açar.

> Birden, uzak yüzyıllarda, kara ya da beyaz derili bir sürü çarpık insanın, ölüme götürülürken duyduğu acıyı içimde hissettim. Onlara da aslında çok iyi davranılmıştı; fakat hiç olmazsa (bana yapıldığı gibi) yaşamalarına bir süre izin verilmişti; kurban edilmelerine yetecek kuvveti kazanmaları sağlanmıştı. Yalnız İsa adlı biri, durumunun biraz farkındaydı; İsa da işi edebiyata dökmüştü. Onun, kısa bir süre için hikayeler ve mucize adı verilen masallar yazmasına izin verilmişti; ölüme cesaretle gidebilsin, şöyle de şöyle oldu, diye kendini oyalayabilsin diye. (Benim durumum, İsteğime bağlı değildi). (Atay, 2010: 85-86)

Atay'ın görüşünün daha katı biçimi, Fransa'da doğduğu halde Polonyalı olma yabancılığını üzerinden atamayan Trelkovsy'de de kendini gösterir. Simone'ye dönüşmesinin sebebi eşcinsellik değil yabancılıktır. Ötekinin inanç sistemini yine bir tepkime olarak kahkaha ile yıkmaya çalışır.

2.3. Aynadaki yabancı

Lacan ayna evresini, "Ayna evresi çocuğun gelişimi esnasında ortaya çıkan bir fenomenden çok daha fazlasıdır. İkili ilişkinin çatışmalı doğasını gözler önüne serer" (Evans, 2019: 48). Bu evrede oluşmayan ego tamlığı erişkinlik dönemini de etkiler. Her iki karakterinde obsesif nevrozlunun hatırlayamadığı çocukluk evresine dönüşü, obsesyonun ilerlediği safhalarda gerçekleşir.

> Yalnız kaldıkça, yalnız kalmaktan korktukça… Aynadan uzaklaştım; fakat, biliyordum, böyle bir düşünceydi. Köpekler sinirimi bozdu, şimdi kendime gelirim. Buldum: Yalnız kalmaktan korktukça yalnızlığım artıyor. Bu sefer gerçekten gülümsedim. İster görün, ister görmeyin; gülümsedim işte. Her şeyimi kaybetmedim daha; çıkmayan candan ümit kesilmez, havlayan köpek ısırmaz. Hay Allah kahretsin. (Atay, 2010: 37)

Atay'ın karakterinin aynadan uzaklaşması yani yabancılaşması, kendisine baktıkça ötekine olan öfkesinin artması aynı şekilde Trelkovsky'nin aynada gördüğü kadın haline olan tepkisine de yansır. Takıntılı her iki karakter de benliklerinden ötekinin emriyle uzaklaştıkları aynadaki kendiliklerinin oluşum sürecine anlam veremezler.

ISSN 1300-7491 e-ISSN 2791-6057 https://www.folkloredebiyat.org

> Öylece kalakalmıştı, şaşkınlık ve isyanla taş kesilmiş halde olanlara boş yere bir gerekçe arıyordu. Benim nerem gülünç ki? Aynaya doğru gidip uzun uzun kendisini süzdü. Artık kendisine benzemiyordu!... Aynaya dikkatle baktı. Gırtlağından bir çığlık koptu. Kendinden geçti. Ne kadar sonra bilinmez kendisine geldi. Düşerken canı çok yanmıştı. Güçlükle ayağa kalktıktan sonra, aynada ilk gördüğü makyajlı yüzü oldu. Dudaklarındaki ruju, yüzündeki fondöteni, yanağındaki allığı, kirpiklerindeki rimeli fark edebiliyordu. Korkusu öyle bir gerçeklik kazandı ki, bir anda sertleşip boğazında bir yumruya dönüştüğünü hissetti. Bir testerenin dişleri kadar keskin kılçıkları olmalıydı zira gırtlağını parçalıyordu. Neden kılık değiştirmişti (Topor, 2022: 110-111)

Lacan'a göre histeriğin sorusu öznenin cinsel konumuyla ilgiliyken ("Erkek miyim yoksa kadın mı?"), obsesif nevrozlu bu soruyu yok sayar her iki cinsiyeti de reddederek kendini ne kadın ne de erkek olarak görür: "Obsesif tam olarak ne o cinstir ne de bu cins-hatta aynı anda hem erkek hem kadın olduğu bile söylenebilir" (Evans, 2019: 192). Trelkovsky'nin kadına dönüşmesi gibi Atay'ın karakteri de kendisini cezalandıran "Büyük Öteki"nin yani "Ubor Metenga"nın kendisine dönüşür.

2.4. Açlık- oral dönem ve kadınlar

Her iki karakter de açlıklarını kimi zaman bilinçli bir biçimde bastırmaya çalışarak kendilerini cezalandırırlar. Oral dönemde yaşanan ve bastırılan doyum eksikliği obsesyonla birlikte döner. Her iki karakter benzer şekilde günlerce aç kaldıktan sonra hayat veren bir sıvı olarak düşünülebilecek çayla gerçeklik düzlemine dönerler.

> "Yüksek ateş nedeniyle öylesine sersemlemişti ki korkacak hali bile kalmamıştı… küçük bir elektrikli ısıtıcıda su ısıtmak için kalktı. Su kaynadığında, içi bayat çayla dolu bir süzgece boca ettiği suyla basit bir içecek hazırladı. İki aspirin tabletini de içinde erittiği bu içecek ona iyi geldi" (Topor, 2022: 102). "Çay, zaten bir çay saati sırasında içilmişti. Bütün günü hiçbir şey yemeden geçirdim. (Biraz su içtim, başım döndü) Gündüz uyku da tutmadı" (Atay, 2010: 58).

Açlık anne figürünün, seven-sevilen kadın eksikliğinin yansımasıdır. Her iki karakter de kadınlarla tatmin edici bir ilişki kuramazlar. Atay'ın karakteri sevgiyi yakalayamadığı ilişki girişimlerinden sonra parayla elde edilen cinselliğe yönelir. Hikâyenin son bölümünde tanımlayamadığı akrabalarının baskısıyla ötekine uyum sağlama girişinin sonucu olarak sevmediği kadınla nişanlanır ve başka bir sahte düzleme geçer. Stella ve nişanlı dahil kadınlardan şüphe edilmesinin temeli anneyle kurulamayan oral dönem bağı olarak yorumlanabilir.

2.5. Tuvalet korkusu ve anal dönem

Evans, Lacan'ın ayrıca obsesif nevrozlunun varoluş ve ölüm hakkındaki soru sorma biçiminin zamana karşı tutumlarını da etkilediğine dikkat çektiğini aktarır. "Lacan'a göre obsesif nevrozun öteki özellikleri arasında suçluluk duygusu ve anal erotizmle yakından bağlantılı olması vardır. Anal erotizm konusunda Lacan, obsesif nevrozlunun bokunu armağana ve armağanı da boka dönüştürmekle kalmadığını aynı zamanda kendisini de boka dönüştürdüğünü belirtir" (Evans, 2019: 192). Her iki eserde de tuvalet vurgusunun yapılması, karakterlerin yine anal dönemdeki eksik hallerinin göndermeleridir. Her iki karakterin de anal dönemde

ISSN 1300-7491 e-ISSN 2791-6057 https://www.folkloredebiyat.org

alınması gereken hazzı bastırarak sessizleştikleri, hazzın yerini ölüm itkisine bıraktıkları özellikle Trelkovsky'nin annesinin ölümü ile kendini yok ettiği gözlemlenebilir. Apartmandan kovulan anne-kız örneği, annenin ötekilerin kapısına dışkısını bırakması, Trelkovsky'nin bahsedilen tek anısının tuvalet korkusuyla ilgili olması bu durumun göstergeleridir. *Korkuyu Beklerken*'in anlatıcısının evinin yanında açılan boşlukta alaturka bir tuvalet bulması, boşluğuna çiçek dikmesi anal dönemdeki tatminsizliğin yani bastırılanın dönüşü olarak okunabilir.

2.6. Aşağılanmanın zevki

Lacan, imgesel ilişki ile simgesel ilişki arasında, suçluluğa atfedilen mesafenin tamamının var olduğunu bu yüzden suçluluğun her zaman kaygıya tercih edildiğini belirtir Lacan, 2014: 37). İki aşamalı bir fenomen olan takıntıda, ilk aşama kaygıdır ve ikincisi de suçluluk düzleminde kaygıyı yatıştıran, suçluluktur (Lacan, 2014: 47).

Takıntılı her iki karakter de kaygı ve suçluluk duygusu arasında gidip gelirler, bu duygulanımların sonucu olarak da suçu kendilerinde ararlar, bu sebeple de öteki tarafından sürekli olarak cezalandırıldıkları sanrısına kapılırlar. "Bana hiddetlendiğinize değecek biri değilim, baksanıza kokuşmuşluğunu yani hayatını, ses gösterileriyle dışa vurmaktan kendisini alamayan sorumsuz hayvanın tekiyim, vaktinizi benimle harcamayın, yumruklarınızı beni döverek kirletmeyin (Topor, 2022: 60-61)" ve "hayır, ben adam olmazdım. Gerçek bir acı duyduğumdan bile kuşkum vardı" (Atay, 2010: 65) bu düşünce sisteminin açık örnekleridir.

Kordela, bu utanç duygusunu Lacan'ın Sartre'ın arzunun özneler arası kuruluş modeline yaptığı, utanç verici bir şekilde davranıyor olarak görülmeye dair bilinçdışı bir arzu olmadığı müddetçe başkasının bakışının kişide utanç oluşturamayacağına dair itirazı ile anlatmak istediği şey olduğunu belirtir. Lacan'ın öznenin arzusunun başkasının arzusu olduğuna değinen Kordela, modern özneler arasılığa ve öznelliğe bulaşan travmanın ta kendisidir bu arzu olduğunu belirtir (Kordela, 2009: 105).

2.7. Öfke, saldırganlık ve yabancılık

Lacan saldırganlığı tanımlarken ego ile imgesel eşlenik arasındaki iki yönlü ilişkiye yerleştirir. Lacan'a göre ayna evresinde çocuk gerçek bedenine hâkim olamamasına karşın aynadaki yansımasında bir bütünlük görmektedir. Aynadaki yansıyan imgenin bütünlüğü gerçek bedeni parçalanmakla tehdit eder (Evans, 2019: 217). Ayna imgesiyle kurulan özdeşleşme, tam da bu nedenle imgesel eşle kurulan ilişkinin hem erotik hem de saldırgan unsurlar taşıyan çiftdeğerli (ambivalans) bir yapı arz etmesine yol açar. Lacan'a göre bu "erotik saldırganlık", öznenin ilerleyen gelişim aşamalarında kuracağı tüm özdeşleşme biçimlerinin altında işleyen yapısal bir ambivalans olarak varlığını sürdürür ve narsisizmin belirleyici özelliklerinden birini oluşturur. Bu bağlamda narsisizm, öznenin benliğine yönelttiği yoğun sevginin, belli koşullar altında kolaylıkla zıddına evrilebilme potansiyelini de içinde barındırır (Evans, 2019: 217).

Her iki karakterin de obsesyonun son evrelerinde ayna ve ayna öncesi döneme, sevgi ilişkisine saldırganlık geliştirmelerinin sebebi parçalanmış benlik ve beden imgeleridir. Trelkovsky, kendi çocukluğunu hatırlatan sakat oğlan çocuğunun ağlamasını büyük bir keyifle izlerken onun bir kadın tarafından teselli edilmesine dayanamaz ve ona tokat atar.

ISSN 1300-7491 e-ISSN 2791-6057 https://www.folkloredebiyat.org

Aynı şekilde Atay'ın karakteri nişanlısıyla çıktığı yemeklerde gördüğü mutlu çiftlerin koşulsuz sevgisine dayanamaz; onlara "Ubor Metenga"nın tehdit mektuplarını gönderir. Fakat aynı hüsranla karşılaşır, çiftler mutlu olmaya devam ederler. Trelkovsy'nin suçsuz olduğu ve hiç gürültü yapmadığı halde karakolda sorgulanması, sürekli Fransa'da doğduğu açıklamasını yapması, Atay'ın karakterinin karakola kendini ihbar ettiği halde ciddiye alınmamaları "Büyük Öteki" karşısında yok sayılmamalarının göstergeleridir.

2.8. Evden ölüme kaçış

Her iki karakter de paranoyalarının deliliğe doğru evrilmesi sonucunda başlangıçta güvenli alan olarak gördükleri evden ayrılarak sokağa yani ötekinin alanına çıkarlar. İlk olarak her ikisi de kamuya açık bir kapalı mekân olarak otelde kalırlar. Trelkovsky'nin evine hırsız girmesi, eşyalarının gasp edilmesi böylece geçmişe ait son anılarının da koparılması, ardından güvenli alan olarak düşündüğü Stella'nın kapısının önünde, ev sahibini gördüğü sanrısına kapılması, anneyle asimile olacağı ölümden başka bir çaresinin olmadığı sonucuna ulaştırır. Atay'ın karakterinin evi ise boşluk tarafından yutulur. Böylece onun da albümleri ve özel eşyaları dahil geçmişiyle tüm bağları kopar. Kim olduklarını bile tam olarak tanımlayamadığı, ikramiye sayesinde evlerinde kalma hakkı kazandığı akrabalarının evi de onu mezhebin kendisine dönüştüren yabancılaşma alanlarıdır.

2.9. Ölüm ve intihar

Lacan, "Psikanalizin Dört Temel İlkesi"nde özgürlük ya da ölüm denen koşullarda, önünüze serilen şartlarda gösterebilecek tek özgürlük emaresinin ölümü seçmek olduğunu belirtir. Seçme özgürlüğüne sahip olunduğunun kanıtı budur (Lacan, 2013: 225). Sembol olaraksa bu durum kendini, her şeyden önce nesnenin öldürülmesi olarak gösterir. Trelkovsky'nin durumundan kurtulabilmesinin tek seçeneği ölümü seçmesidir. Atay'ın karakteri de hem gizli mezhebin hem de "Büyük Öteki"nin arkadaşı ve seveni olmayan kendisini seçtiğini ve öldürmeye çalıştıklarını belirtir. Topor'un karakteri de aslında intihar etmek istemediğini ancak komşuların zaten kendisini öldüreceklerini, yani cinayete kurban gideceğini, yüksek sesle dile getirerek özdeşleştiği Simone gibi ölmekten başka bir çaresi olmadığını ifade eder. Lacan'ın belirttiği gibi biyolojik ölüm dışında özgürlüğü simgeleyen ölüm devreye girer. Böylece bütün nesne ilişkileri kopar, "nesnelere göndermiş olduğu yaşam enerjisi ve dürtülerinin, libidoyu geri çekip ben dürtülerine dönüştürme" (Şen, 2015: 263) durumu ortaya çıkar.

Sonuç

Geçtiğimiz yüzyılın en önemli psikanalist ve düşünürlerinden biri olarak kabul edilen Jacques Lacan, Freud'dan hareket ederek kendine özgü bir psikanaliz tekniği ve adına sözlükler yazılmasını sağlayan kavramlar geliştirir. Lacancı analiz Freud'un yeni bağlamlarda ele alınmasına ek olarak pek çok ekole de kaynaklık eder. Sinema ve edebiyat gibi kültürel alandaki disiplinler de Lacan'ın düşüncelerinden faydalanarak kendine özgü bir ekol oluştururlar. Lacan, Freud'a özgü pek çok kavramı yeniden yorumlar; bunlardan biri de obsesyon nevrozudur. Freud'un fare adam vakasından yola çıkılarak tanımlanan obsesyon nevrozu tek-

ISSN 1300-7491 e-ISSN 2791-6057 https://www.folkloredebiyat.org

rar eden davranışlar olarak tanımlanır. Obsesyon nevrozu, ötekinin arzusunu yerine getirme kaygısına düşen bireyin içinde bulunduğu toplum ve kültürle yabancılaştığı korku duygusu başat olmak üzere ölüm duygusunu da içerir.

Modernist örnekler olarak kabul edilebilecek Roland Topor'un *Kiracı* romanı ve Oğuz Atay'ın *Korkuyu Beklerken* öyküsü Lacan'ın ayna evresinden önceki dönem olarak tanımladığı anne memesiyle kurulan ilişkiye dayanan dönemdeki eksik olma durumu yani bastırılan erişkinlik döneminde tetikleyici bir kaygıyla yeniden ortaya çıkar. Böylece Ayna evresinin sonunda babanın simgesel yasasıyla uzlaşamayan birey kendi eksikliğini ötekinin arzusunda tamamlamaya çalışır. Obsesyon nevrozunda histeriden farklı olarak birey ile toplum-kültür olarak kodlanan "Büyük Öteki" arasında yarılma gerçekleşir. İncelenen her iki eserde "Büyük Öteki"ne tabi olan, ondan uzaklaştıkça suçluluk ve aşağılık duygularına kapılan birey, giderek artan öldürülme saplantısını duyumsar. Öteki'nin kendisini öldürmeye, tuzaklar kurmaya çalışması düşüncesi bir tepkime olarak yer değiştirmeyle sonuçlanır. Polonya asıllı Fransız yazar Roland Topor'un kaleme aldığı *Kiracı*'nın ana karakteri kendisinden önce intihar ederek ölen ve anneyi imleyen kadınla, Modern Türk Edebiyatının en önemli yazarlarından Oğuz Atay'ın *Korkuyu Beklerken* hikâyesinin ana karakteri ise kendisini eve kapatıp yok etmeye çalışan gizli mezheple özdeşleşir. 20. yüzyıl Varoluşçuluk akımın etkisini gösterdiği, bireyin kendisine ve topluma yabancılaşmasının, sevgi eksikliğinin sonucunda yeni savunma mekanizmaları geliştirdiği bir dönemdir. Her iki eserde de ölüm ya da dönüşümle karşı koyuş bu mekanizmalardan biridir. Kendini aşağılık olarak gören ve bastıran birey nihâyetinde takıntılı ruh halinden delilik düzeyine geçerek "Büyük Öteki" ile ayrışma düzeyinde kalır. Evrensel zemine taşınan bu dönüşümle incelemede ele alındığı gibi dünya edebiyatında bu duruma örnek olarak benzer edebiyat karakterleri üretilir.

Her iki eserdeki benzerlikler; Delilik Stratejisi, Dişin Boşluğu, İsa ve İnançsızlık, Aynadaki Yabancı, Açlık, Oral Dönem ve Kadınlar, Tuvalet Korkusu ve Anal Dönem, Aşağılanmanın Zevki, Öfke, Saldırganlık ve Yabancılık, Evden Ölüme Kaçış, Ölüm ve İntihar başlıkları altında ele alınmıştır. Başlıkların açılımına göre; ayna öncesi dönemde anne ile kurulamayan sevgi ilişkisi yaşamın temel boşluğuna dönüşür, aynı zamanda modern birey klasik din ve vicdan yargılarından koparak inancını yitirmiş ve huzurunu kaybetmiştir. Lacan'ın önemli teorisi ayna evresindeki ego ideali parçalanmış birey kendisine yabancılaşmıştır, yeme, cinsel hazlar gibi bedensel işlevler yerine getirilemez olduğundan gerileme yaşanmıştır, bütün bu durumlar öfke kontrolünün sağlanamaması başta kendine yönelik olmak üzere öfke ve saldırganlık davranışlarına sebep olmuştur. Nihayetinde ölüm ve intihar bir yok oluş değil ilksel olana dönüş olarak simgeleştirilmiştir.

Bu benzerlikler doğrultusunda, Fransız ve Türk edebiyatından iki örneğin Lacancı psikanalize göre obsesyon nevrozu bağlamında karşılaştırılması alanda yapılabilecek çalışmalara örnek teşkil etmektedir. Günümüzde yazılan pek çok edebi metin karakterlerin yaşadıkları çeşitli nevrotik ve psikotik rahatsızlık Lacancı psikanaliz yöntemiyle analiz edilmeye uygundur.

ISSN 1300-7491 e-ISSN 2791-6057 https://www.folkloredebiyat.org

Araştırma ve yayın etiği beyanı: Bu makale, orijinal veriler temelinde hazırlanmış özgün bir araştırma makalesidir. Daha önce hiçbir yerde yayımlanmamış olup başka bir yere yayımlanmak üzere gönderilmemiştir. Yazar, araştırma sürecinde etik ilkelere ve kurallara uymuştur.

Yazarların katkı düzeyleri: Birinci yazar %100.

Etik komite onayı: Bu çalışma için etik kurul onayı gerekmemektedir.

Finansal destek: Bu araştırma için herhangi bir finansal destek alınmamıştır.

Çıkar çatışması: Bu çalışma ile ilgili herhangi bir çıkar çatışması bulunmamaktadır.

Research and publication ethics statement: Research it has not been previously published or submitted to any other outlet for publication. The author followed ethical principles and rules during the research process.

Contribution rates of authors to the article: First author %100.

Ethics committee approval: Ethics committee approval is not required for the study.

Support statement (optional): No financial support was received for the study.

Conflict of interest: There is no conflict of interest between the authors of this article.

.

Kaynakça

Alvarez, C. H. (1987). Pour un approfondissement textuel: Une interprétation psychanalytique. *Anuario de Estudios Filológicos*, (10), 141-159.

Atay, O. (2010). *Korkuyu beklerken.* İletişim.

Calder, J. (1997, 04 18). *Obituary: Roland Topor. Independent,* https://www.independent.co.uk/news/people/obituary-roland-topor-1268000.html. (Erişim tarihi: 10.05.2025).

Clero, J.-P. (2011). *Lacan sözlüğü* (Ö. Soysal, Çev.) Say.

Evans, D. (2019). *Lacancı psikanalize giriş sözlüğü* (T. Sivrikaya, Çev.) Islık.

Fink, B. (2016). *Lacancı psikanalize bir giriş: Klinik ve kuram* (Ö. Öğütçen, Çev.) Encore.

İzmir, M. (2020). Giriş. *Psikanalizin Temel ilkeleri Ecrits'den iki Makale* içinde (s. 7-72) Çolpan.

Karaca, Ş. (2023). Emine Semiye külliyatına katkı: "Emin" Hikâyesinin psikanalitik çözümlemesi. *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, *15*(30), 85-102, Doi: 10.26517/ytea.549

Kojeve, A. (1980). *Introduction to tbe reading of Hegel.* Cornell University Press.

Kordela, K. (2009). Arzu ve ötelenmiş travma (Lacan, Antigone ve demokrasi) MonoKL Lacan Seçkisi (6-7), 101-112.

Kütahneci, M. (2009). *Lacan ve ölüm*. *MonoKL Lacan seçkisi* (6-7), 465-478.

Lacan, J. (1953). Some reflections on the ego. *International Journal of Psychoanalysis* (34), 11-17.

Lacan, J. (1968). *The Language of the self: The function of language in psychoanalysis.* Dell Publishing Co., Inc.

Lacan, J. (1994). *Fallusun anlamı.* Afa.

Lacan, J. (1997). *The seminar of Jacques Lacan, book VII: The ethics of psychoanalysis 1959-1960.* W. W. Norton & Company.

Lacan, J. (1998). *The seminar of Jacques Lacan, Book XI: The four fundamental concepts of psychoanalysis.* W. W. Norton & Company.

Lacan, J. (2005). *Écrits a selection.* Routledge.

Lacan, J. (2013). *Psikanalizin dört temel kavramı, seminer 11. kitap* (N. Erdem, Çev.) Metis.

Lacan, J. (2014). *Anxiety the seminar of Jacques Lacan book X.* Polity Press.

Lacan, J. (2014). *Baba-nın-adları* (M. Erşen, Çev.) MonoKL.

Lacan, J. (2017). *Formations of the unconscious the seminar of Jacques Lacan book V.* Polity Press.

Roudinesco, E. (2012). *Her şeye ve herkese karşı Lacan* (N. Başer, Çev.) Metis.

Şen, C. (2015). Cumhuriyet dönemi Türk şiirine yansıyan suçluluk duyumuna psikanalitik bir yaklaşım. *Türklük Bilimi Araştırmaları Dergisi,* (38), 253-77. doi:10.17133/tubar.09586.

Topor, R. (2022). *Kiracı* (D. Yetkin, Çev.) Norgunk.

Tura, S. M. (1994). Önsöz 'olmak ta eksik' Lacan'da kastrasyon ve narsizm. *Fallus'un anlamı* içinde (s. 7-38) Afa.

Zizek, S. (2012). Giriş: Alfred Hitchcock, ya da form ve formun tarihsel dolayımı. S. Zizek (Ed.) *Lacan hakkında bilmeyi hep istediğiniz ama Hitchcock'a sormaya korktuğunuz her* şey içinde (s. ix-xxi) Agora.

Bu eser Creative Commons Atıf 4.0 Uluslararası Lisansı ile lisanslanmıştır.

(This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License).

folklor/edebiyat - folklore&literature, 2025; 31(4)-124. Sayı/Issue - Güz/Fall
Prof. Dr. Emel Kefeli Armağanı
DOI: 10.22559/folklor.4998

Araştırma makalesi/Research article

From Patriarchal Structure to Revolutionary Equality: The Transformation of Gender Roles in Zunun Qadiri's Plays

Ataerkil Yapıdan Devrimsel Eşitliğe: Zunun Kadiri'nin Piyeslerinde Toplumsal Cinsiyetin Dönüşümü

Ecem Gül İlek*
Orhan Söylemez**

Abstract
Zunun Qadiri (1912–1989) was a prominent writer from East Turkistan who made significant contributions to Uyghur literary history. Over his fifty-year career, he produced numerous plays, stories, poems, and tales that helped shape modern Uyghur literature. This study focuses on four of Kadiri's plays "Gunçem" [Gunchem], "Gülnisa" [Gulnisa], "Toy" [Celebration] and "Uçraşkanda" [When We Meet] to examine the representation of social roles among Uyghur women and

Geliş tarihi (Received): 13-02-2025 Kabul tarihi (Accepted): 02-10-2025
* RA., Kastamonu University Faculty of Humanities and Social Sciences Department of Modern Turkic Languages and Literatures.Kastamonu-Türkiye./Arş. Gör., Kastamonu Üniversitesi Beşeri ve Sosyal Bilimler Fakültesi Modern Türk Dilleri ve Edebiyatları Bölümü. ecemilek@kastamonu.edu.tr. ORCID ID: 0000-0002-1950-7931
** Prof. Dr., Kastamonu University Faculty of Humanities and Social Sciences Department of Modern Turkic Languages and Literatures. Kastamonu-Türkiye/Prof. Dr., Kastamonu Üniversitesi Beşeri ve Sosyal Bilimler Fakültesi Modern Türk Dilleri ve Edebiyatları Anabilim Dalı. soylemezo@yahoo.com. ORCID ID: 0000-0001-8382-3173

men. The analysis identifies several key issues, including the portrayal of female characters subjected to male violence, persistent gender inequalities, social and psychological struggles faced by both genders, and the disproportionate burden of family provision placed upon men. Kadiri's female characters generally fall into three archetypal categories: The "angelic woman" (innocent and self-sacrificing), the "demonic woman" (deceitful and self- serving), and the "ideal woman" (independent and resilient). In "Gunçem", "Gülnisa", and "Uçraşkanda" women are depicted as individuals oppressed by a patriarchal social order, leading constrained lives that often culminate in tragedy. In contrast, "Toy" presents women as achieving parity with men, reflecting the Chinese Communist Party's post-1950 propaganda emphasizing women's social rights and gender equality. Male characters, by comparison, are primarily portrayed as upholders and transmitters of patriarchal norms. Kadiri's critical realism draws attention to social injustices and contradictions. While his female characters oscillate between submission and the liberation struggle, his male figures predominantly embody the continuity of patriarchal structures. Within this framework, Kadiri's works serve as an important corpus for both literary and gender studies. Through his plays, the author provides a crucial perspective for understanding the historical transformation of gender relations within Uyghur society.
Keywords: *Zunun Qadiri, Uyghur theatre, women, men, gender*

Öz

Zunun Kadiri, 1912-1989 yılları arasında Doğu Türkistan'da yaşamış ve Uygur edebiyat tarihi içerisinde öne çıkmış bir yazardır. Elli yıllık yazın yaşamı içerisinde birçok piyes, hikâye, şiir ve masal kaleme almış ve Uygur edebiyatının şekillenmesine katkıda bulunmuştur. Yazdığı eserlerinde dönemin ideolojisi etrafında şekillenen Uygur halkının toplumsal yaşamına dair önemli veriler sunmuş, kadın ve erkek rollerine ve bu rollerin değişimine eserlerinde sıklıkla değinmiştir. Bu çalışmada Zunun Kadiri'nin "Gunçem" [Goncam], "Gülnisa" [Gülnisa], "Toy" [Kutlama] ve "Uçraşkanda" [Karşılaşınca] piyesleri merkez alınarak Uygur kadını ve erkeğinin toplumsal rollerine ilişkin incelemelerde bulunulmuştur. Bu incelemeler sonucunda erkek şiddetine maruz kalan kadın karakterler, cinsiyetler arası eşitsizlikler, kadınların ve erkeklerin sosyal ve bireysel sorunları, yalnızca erkeklere yüklenen ev geçindirme sorumluluğu gibi birçok konu saptanmıştır. Kadiri'nin oyunlarında kadın karakterler genellikle üç farklı şekilde temsil edilmiştir: "melek kadın" (masum ve fedakâr), "şeytani kadın" (hilekâr ve çıkarcı) ve "ideal kadın" (bağımsız ve güçlü). "Gunçem", "Gülnisa" ve "Uçraşkanda" piyeslerinde kadınlar, ataerkil toplumun baskılarına maruz kalan, kısıtlanmış ve trajik bir sona sürüklenen bireyler olarak betimlenmiştir. Buna karşın "Toy" piyesinde, 1950'de Çin Komünist Partisi'nin kadınlara getirdiği sosyal haklar ve eşitlik propagandası çerçevesinde, kadınların erkeklerle eşit konuma yükseltilişi, ideolojik bir yeniden inşa süreci olarak betimlenir. Erkek karakterler ise genellikle ataerkil yapının taşıyıcıları ve uygulayıcıları olarak yer almışlardır. Kadiri'nin eserlerinde eleştirel bir üslup kullanarak toplumsal sorunlara dikkat çektiği görülmektedir. Kadın ka-

ISSN 1300-7491 e-ISSN 2791-6057 https://www.folkloredebiyat.org

rakterler, bazen boyun eğen, bazen ise özgürlük mücadelesi veren bireyler olarak resmedilirken, erkek karakterler ise çoğunlukla ataerkil düzenin bir parçası olarak sunulmuştur. Bu bağlamda Kadiri'nin oyunları, sadece edebî açıdan değil, toplumsal cinsiyet çalışmaları açısından da önemli bir kaynak niteliği taşımaktadır. Yazar, Uygur toplumundaki cinsiyet rollerinin tarihsel süreçteki değişimini anlamak için tiyatro aracılığıyla önemli bir perspektif sunmaktadır.

Anahtar sözcükler: *Zunun Kadiri, Uygur tiyatrosu, kadın, erkek, toplumsal cinsiyet*

Introduction

Zunun Qadiri, who has an important place in the history of Uyghur literature and the author of the plays that constitute the subject of this study, was born in 1912 in Dörbilcin district of Tarbagatay province, located in the north of the Xinjiang Uyghur Autonomous Region. Zunun Qadiri, whose childhood and adolescence were spent in poverty in Uyghur villages, came to Urumqi in 1937 and studied first in a secondary school for two years and then in the State Economic Technical Vocational High School for one year and learned the sciences of the period. During these three years, he met modern thinkers and joined the "New Culture Movement." After graduating, he came to Gulca and started teaching in a primary school. After leaving there, he worked in the theater department of the Uyghur Association as both an artist and the director of the literature department since 1940. 1944 when the Three Districts Revolution began, he participated in the war, first as a war correspondent and then as an editor in the newspapers Kureesh and Alliance. In 1954, he moved to Urumqi and worked in the "Copywriting Department" of the Provincial Ministry of Culture. In 1957, he was elected president of the "Art and Literature Union" of the Xinjiang Uyghur Autonomous Region. Due to the political events of the period, he was arrested in 1962 and sent to Aksu, where he was forced to work hard labor until 1979. After 1979, he worked as a writer at the Xinjiang Writers Association and died on September 24, 1989 in Almaty, Kazakhstan.

Zunun Qadiri's literary life began in 1937 with the three-act play "Jahaletniñ Capasi" [The Plight of Ignorance]. In this play, based on real-life cases, the miserable life of the people and their increasing suffering due to ignorance were described. "Jahaletniñ Capasi" was performed on stages to mobilize the public on the path of knowledge and science and profoundly impacted the audience. Seeing the impact of this work on the public, Zunun Qadiri began his literary career with "Uçraşkanda" [When We Meet], he continued with many plays such as "Partizanlar Etriti" [Partisans Team], "Her İşniñ Yoli Bar" [Every Job Has a Way], "Gunçem" [Gunchem], "Gülnisa" [Gülnisa]. Among these works, which deal with the realities of the time, describe the life of the people, and have a predominant ideological content, especially the play "Gunçem" is considered the most successful example of Uyghur theater in those years (Sultan & Abdürehim, 2002: 56).

With the influence of the Communist Party of China on East Turkestan, a new page was opened in Zunun Qadiri's literary personality as of the 1950s. Zunun Qadiri played a pioneering role in this new period among other writers. In 1954, he wrote the play "Toy" [Celebration],

ISSN 1300-7491 e-ISSN 2791-6057 https://www.folkloredebiyat.org

which expresses the new happy life of Uyghur farmers who developed under the guidance of the Communist Party and brought the new historical era to the audience. This drama tells the story of a farmer named Haşim, who sees the benefits of the communist system and gives up individual work and experiences with his family and those around him. The author aims to show the reader the old's evil and the new's goodness through Haşim. "Toy" won an award at the National Drama-Theater Performance in Beijing in 1955. It became the first work to receive an award after establishing the new China (Sultan & Abdürehim, 2002: 57).

During his fifty years of literary life, Zunun Qadiri wrote nearly ten theater and literary articles, more than twenty stories, and nearly thirty poems and tales, in which he touched upon many social issues. He translated Russian writer Maksim Gorky's Arxip Bowa and Lyunka [Grandfather Arkhip and Lenka], Tatar writer Adil Kutuy's Tapshurilmigan Xetler [Unsent Letters], and prominent figures of Xinjiang Kazakh literature such as Tanjarık's Gündipay [The Guardian] epics and stories (Zaman, 1995: 317). Zunun Qadiri has shaped today's Uyghur literature in storytelling and drama and has carried it far ahead. He was an important representative of storytelling and dramatization during his lifetime.

1. Shadows of Patriarchy in Society: Uyghur Women

The Uyghur woman and her societal role can be traced in historical sources since the 7th century. The first information in written history begins with the Uyghur khans and their actions. As a result of the politics, they conducted with China during their reign, the Uyghur khans chose their wives from within China and especially married Chinese princesses.[1] The marriage of the khans with the Chinese spread among the people at that time, and this situation also affected the lives of Uyghur women. Uyghur men, interested in Chinese women's beautiful clothing and well-groomed appearance, began to prefer Chinese women over Uyghur women over time.

The Uyghur woman, who led a nomadic life, generally had the same workload as men and showed warrior characteristics. However, from Bögü Khan onwards, the kings mostly spent time in and around the palace brought about a life that could be called settled. With a sedentary life, the Uyghur woman lost her warrior characteristics and limited her social role to domestic chores, as was the case worldwide. With both the influence of settled life and the influence of Chinese women on them, Uyghur women changed their lifestyles and began to adopt Chinese-style clothing and lifestyle.

Within the Uyghur Khaganate, women took part in the state administration just like men. The Taryat Inscription found in Northern Mongolia during this period is one of the most important evidence showing the place of Uyghur women in the state administration. In the inscription, it is written that Moyun Çor, who won the struggle, was given the title of Tengride Bolmış El-etmiş Bilge Kagan and his wife El-Bilge Katun by the people (Tekin, 1982: 801). This inscription is of great importance for the history of Uyghur women. According to Çandarlıoğlu, "the wives of the rulers, called khatuns, would sit to the left of the ruler at reception ceremonies, banquets and feasts, listen to discussions on political and administrative matters, express their opinions, and even participate in war assemblies" (1977: 64). Again, the decrees prepared in that period were signed not only by the khan but also jointly by the khan and the khatun.

ISSN 1300-7491 e-ISSN 2791-6057 https://www.folkloredebiyat.org

The Uyghur travelogue, written by the Chinese envoy Wang Yen-Te in the late 10th century, contains much information about the social life of the Uyghurs at that time. Wang Yen-Te gave the following information about Uyghur women in his travelogue:

> They manufacture sable fur pelts, Po-tieh (cotton weaving), and Hsiu-wen hua-jui pu (dress embroidered with floral motifs). According to their customs, most of them ride horses and shoot arrows. Women wear Yu-mao (calpac, hat) on their heads. (İzgi, 1989: 57-58)

The Uyghur people began to accept Islam in masses under the leadership of Satuk Buğra Khan, the ruler of the Kara-Khanid Khanate in the 10th century. With the acceptance of Islam, as in other societies, changes occurred in the social structure of the Uyghurs. There are various views of researchers on this subject. Some researchers argue that women, in particular Turkish women, had the same rights in the eyes of society after the acceptance of Islam. According to these researchers, Turkish women maintained their rights after adopting Islam because they already had them (Can, 2008, cited in Ağçoban, 2016: 17). According to other researchers, with the adoption of Islam, women entered a male-dominated society type. They were relegated to the second plan, confined to the home, subjected to strict dress practices, and their legal rights were restricted (Ağçoban, 2016: 17). Following the Uyghurs' acceptance of Islam, this situation mainly was the case for women.

After the adoption of Islam, veiling gradually became a habit among the Uyghurs. The religiously privileged feudal class in Uyghur society strongly encouraged women to cover their faces in order to subordinate them to themselves. It even used repressive means such as foot whipping for women who went out on the streets without covering their faces (Hebibulla, 2019: 104). Another projection of Islam on Uyghur society is polygamy. The religious permission to marry more than one woman under the name of "husband's right" has pushed women to the social background. The saying "Ayal cinis Ademniñ sol kovrigisidin apiride bolğan. (The female gender was created from Adam's left rib)", which is mentioned in the hadiths and frequently used among Uyghurs, is another issue that disrupts the principle of equality between men and women. With the origin and adoption of this saying in the society, sayings such as "Ayalniñ çeçi uzun, ekli kalte. (The woman's hair is long, her mind is short.)" and "Er ayalniñ ket hudasi. (The husband is the wife's housekeeper.)" were also derived. Uyghur women were sacrificed to such reactionary etiquette rules (Hebibulla, 2019: 150).

Uyghur women are also in second place compared to men in inheritance. In the presence of society, both men and women are entitled to inheritance, but women receive half the share compared to men. This again coincides with the rules of the Qur'an. The Qur'an also states that the man's share should be twice as much as the woman's share (Nisa-11)[2]. The equal share for women only applies if the deceased person has no male children.

Another social problem faced by Uyghur women is that they are subjected to constant surveillance and pressure under the name of protecting honor and chastity. Young women refrain from going anywhere alone, interacting with the opposite sex, and being alone with them for fear that their morals will be compromised. It is also frowned upon by society for women to see and spend time with the person they are going to marry before the marriage. Young people who are getting married conduct these meetings in the strictest secrecy. If they are discovered,

ISSN 1300-7491 e-ISSN 2791-6057 https://www.folkloredebiyat.org

society denigrates women as shameless and immoral (Hebibulla, 2019: 143). In addition, there are various social traditions on women's virginity. Virginity control is one of the many practices of patriarchal mentality and a way of controlling women's sexuality by men. In Uyghur society, it is a disaster in the eyes of families if the woman to be married is not a virgin. The customs practiced after the virginity of the married woman is checked are described by Katanov as follows:

> If the girl's virginity is good, it is good for both families. However, if the bride is not a virgin, the groom beats her, and after forcing her to confess, he sends her back to her father's house the same night with a man and a woman from the girl's side and a man and a woman from the groom's side. (...) Those who come with the bride say, "It seems that a mouse has eaten your daughter," and hand her over to her parents. (2004: 33)

On the wedding night, aunties are waiting outside the door to announce to friends and relatives whether the girl is a virgin or not. Aunties use various items for this practice, which are highly valued by the community and have symbolic meanings. For example, after the woman's defloration, the aunties take the soiled sheet from the groom and celebrate it by showing it to the guests waiting outside the wedding house. If the woman is not a virgin, the following practice is followed in some regions: A large piece of bread is taken by the in-laws, and a hole is made in the center of it. Then, this bread is shown to the girl's family. After seeing this, the family beats the girl and asks her who took her virginity. When they find the culprit, they force her to cover all the groom's expenses (Katanov, 2004: 36-37).

In 1950, when the Communist Party of China came to power, Mao Zedong implemented the new communist system, and the "New Marriage Law" was adopted. With this law, Chinese women and women living within China -Uyghur women are also included in this category- were granted social equality. The marriage age was raised to 20 for men and 18 for women, monogamy was introduced, and consanguineous marriages were banned. In addition, men and women were allowed to use their surnames, widows were allowed to marry, and the concept of concubinage was banned.

It is known that divorce was occasionally practiced in ancient Uyghur society. Women often had no say in this practice, which men usually carried out. It was seen that the union between husband and wife ended when the man said: "I put" or "Talak/Bosh Ol" (Ulusoy & Celil, 2005: 21). Following the "New Marriage Law," women's right to divorce was also secured. It was stated that the state and judicial bodies would mediate in case of failure to reach a divorce agreement. Uyghur researchers have argued that granting women the right to divorce has shaken family ties. According to them, there was a noticeable increase in divorces after this law (Qarluq, 2005: 39).

The communist system that began with the Mao era and the accompanying gender regulations ended with the reform period that began in the 1980s. Since the ideologically driven and "top-down" social changes of the 1950s prevented the development of self-awareness, they could not be sustained in subsequent processes (Lin, 2003: 88). The 1980 Chinese economic reform reopened the social gap between men and women. After the end of the communist system and the expansion of private enterprises, women were laid off more than men, forced to retire at a younger age, and underemployed (Lin, 2003: 88). This has increased gender inequality by

ISSN 1300-7491 e-ISSN 2791-6057 https://www.folkloredebiyat.org

socially privileging men. In the last 50 years, there have been advances in women's lives within China, especially in the gender field, but there have also been setbacks (Lin, 2003: 90). Women are assumed to have a long way to go in achieving full equality with men.

Based on the sources, a general evaluation of Uyghur women can be made as follows: Uyghur women are raised within a strict framework in which they are often admonished to care for their homes and families. They usually marry at a very young age - between 14-18[3]. Moreover, they give birth to children shortly after their marriage. They are not expected to work after marriage but to raise their children and care for their homes. According to Cappelletti, the Uyghur woman, idealized by her environment, is a shy being skilled in singing and dancing, chosen to pass on moral and religious rules to future generations (2020: 148).[4] In his plays, Zunun Qadiri has treated Uyghur women in various aspects and presented them to the reader. In "Gülnisa", "Gunçem" and "Uçraşkanda" he portrayed women as the other gender exploited within the patriarchal order, and in the play "Toy" he portrayed women as the ideal gender that was brought to an equal position with men after 1950 with the communist system.

In Zunun Qadiri's play "Gunçem" [Gunchem], the problems women face in Uyghur society are discussed in a patriarchal environment. The play is centered around four female characters: Gunçem, Zorihan, Şervan, and Patemhan. The main character, Gunçem, is a 17-year-old, intelligent, hardworking girl. After the death of her father, she lives with her mother, Zorihan, in their village house. However, Gunçem is dragged to a tragic end due to the pressures of the men around her and society's prejudices against women. Gunçem tries to get rid of Seyit, whom she married under the coercion of her family and community, and decides to elope with her lover Nurum. However, the escape attempt fails, and Gunçem is imprisoned again in Ömer Şanyu's house and is subjected to physical and psychological violence. Eventually, as a result of the violence, she loses her life and breathes her last in Nurum's arms. Nurum takes her revenge by setting fire to Ömer Şanyu's property. The character of Gunçem represents the social and individual oppression and tragedy of Uyghur women. Gunçem's mother, Zorihan, another female character in the play, is a woman who has lost her husband and is devoted to her traditions. She feels incomplete because of society's understanding that women exist only through a man. Zorihan opposes her daughter's relationship with Nurum, focusing on the judgments of society rather than her daughter's happiness. Her death due to illness is a turning point in the tragedy of Gunçem's life and dramatically affects the course of events.

Şervan is Ömer Şanyu's 38-year-old wife and the villainous character of the play. Drawing attention to her stance against the patriarchal structure, Şervan is depicted as a self-confident, intelligent, and wealthy woman. However, she goes against social norms by cheating on her husband. In this respect, she is a figure suitable for Berna Moran's "Femme fatale" type. Şervan draws the image of a strong woman with statements such as "It is the woman who makes the man a man" by opposing the relegation of women to the second plan in the patriarchal society. The last female character in the play is Patemhan, who is more of a supporting character. Patemhan is Ömer Şanyu's maid and stands out as a compassionate figure with her support for Gunçem. After Zorihan's death, she fulfills Gunçem's need for motherhood to some extent and symbolizes the angelic woman type. The female characters in the play are depicted as completely good or downright evil. The characters do not experience any emotional or personality change in the

ISSN 1300-7491 e-ISSN 2791-6057 https://www.folkloredebiyat.org

play. These women, who are pushed into the background with the influence of the patriarchal structure, are sometimes devalued in the eyes of society and sometimes lose their lives without reaching the happiness of their dreams. In "Gunçem", Qadiri presents the problems women face in a patriarchal order to the reader with tragic fiction.

"Gülnisa", like "Gunçem", features a female-centered narrative and bears excellent similarities in terms of both fictional structure and characters. The play's main characters include 17-year-old Gülnisa, who has faced heavy responsibilities and pain, her cruel stepmother Ayhan, and her cheerful friend Tuhan. Due to the loss of her mother at an early age, Gülnisa is forced to assume the domestic roles attributed to women. Her father, Samsaq, has left the burden on Gülnisa's shoulders because her second wife, Ayhan, does not fulfill these roles. Moreover, Gülnisa is subjected to both physical and verbal violence by her stepmother, Ayhan. Seeing the solution in marriage, Gülnisa hopes to marry her lover Polat as soon as possible and get rid of the cruelty she suffers. After completing the marriage preparations, Polat sends his sends his family to Gülnisa's house. However, Ayhan rejects the proposal as he plans to marry Gülnisa to his brother Qadir. Polat and Gülnisa decide to elope, but Gülnisa is caught by her father, Samsaq, and Qadir while trying to escape. In the fight that ensues, Qadir stabs Gülnisa to death. Gülnisa's death reflects the tragic fate of a woman who is forced into marriage.

Ayhan, the other important female character of the play, draws attention with his violence, intrigue, and manipulation. Rejecting the domestic roles assigned to him, Ayhan both disrupts domestic peace and negatively affects his environment with his quarrelsome and manipulative nature. Ayhan elaborates his plans to marry Gülnisa to his brother Qadir for her welfare, but Qadir's carelessness disrupts this plan. Gülnisa's death causes Ayhan to lose everything she has. At the end of the play, Ayhan is also killed by his brother due to Qadir's delusions, and the play ends. "Gülnisa" deals with the role assigned to women by the patriarchal social structure, women's lack of individual independence, and the consequences, leading to individual tragedies. While women struggle for survival and emancipation, they are tragically cut off from life due to the persecution and oppression they suffer.

In Zunun Qadiri's play "Toy", the author deals with the changing roles of men and women and the social position of women after the communist revolution. Compared to Qadiri's other plays, this text deals with women's identity most liberally. When it was written, it had the function of propagandizing the revolution. The main female characters of the play, Hayrunnisa and Tunisa, represent the old and new typologies of women. Hayrunnisa, 18 years old and an active cooperative member, is the ideal female model of the new order. Her hard work, independence, and egalitarian attitude reflect the freedom and determination that the new system attributes to women. In this period, when women gained the right to marry of their own choice, Hayrunnisa and her lover Abdülkerim decided to marry with mutual understanding and shared the wedding expenses equally. This situation emphasizes the innovation brought to women's roles in the marriage process and the transformation in social stereotypes. Moreover, Hayrunnisa's selection as the first winner due to her cooperative efforts is a symbolic achievement that reflects gender equality in social production.

Tunisa is 45 years old and represents the traditional woman model. Although she is aware of the social rights brought by the new system, she has difficulty adapting these rights to

ISSN 1300-7491 e-ISSN 2791-6057 https://www.folkloredebiyat.org

daily life. She feels obliged to submit to her husband, Haşim's oppressive and condescending attitude. However, in the later parts of the play, Haşim's views change with the influence of their son Abdülkerim and other individuals around him. The author points out that this change may improve Tunisa's quality of life. However, it is impossible to say that Tunisa is free since the domestic order still depends on Haşim's behavior.

The play reflects the effects of the communist order that began in China in 1949 under the leadership of Mao Zedong on Uyghurs. In particular, the formalization of gender equality with the "New Marriage Law" of 1950 forms the bare ground of the work. Zunun Qadiri reflects the gradual replacement of the traditional patriarchal order with an egalitarian system, with the character of Hayrunnisa in a way that the woman is on the winning side. "Toy" [Celebration] is an important work of its period in introducing the modernizing world to the Uyghur people and adopting the new social structure.

Zunun Qadiri's "Uçraşkanda" was written in 1941 in two acts and four scenes, but the second act was lost during the Cultural Revolution. Today, only one act of the play survives, and it has important implications for the roles of men and women and the social effects of war. The play is a political propaganda praising the communist system against fascism. In this context, women and the female body were used as a central tool in propaganda. The play tells the story of Peycan, a Japanese soldier who sees the color of the ideology he has adopted and crosses over to the other side. His wife, Hanım (the only female character in the play), is an important figure in this transformation process.

Hanım and Peycan separated in the third month of their marriage because Peycan went to war. Hanım is first seen on stage in front of a brothel with Yincan, a rogue soldier. Hanım, who comes from a wealthy family, was sold to this brothel due to the hardships of the war, but she remained faithful to her love for her husband and did not have a relationship with anyone.

Yincan tries to deceive Hanım with various promises to be with him but fails to convince her. Then, he manages to lure her to him by lying that he will take her to her husband, Peycan, and ensure their reunion. Hanım enters the brothel to collect her belongings, believing that she will go to her husband, while his wife Peycan comes in front of the brothel and learns that one of the women there is praised for her beauty. Seeing his wife leaving the brothel, Peycan kills her without questioning her based on his sense of honor. However, he later realizes that his wife is innocent, and the real blame lies with those who forced her into this situation. With regret after killing his wife, Peycan stops fighting for Japan and decides to join the Chinese partisans. The surviving part of the play ends with this event.

"Uçraşkanda" powerfully reflects the violence and injustices women face under wartime conditions, focusing on phenomena such as the economic hardships of war forcing women into prostitution and the proliferation of sexual violence. Female characters are often presented as victims of society's morality and meet a tragic end. The oppression and violence experienced by women are presented from a perspective that criticizes the perception of women in the world of men. However, the missing parts of the text limit the possibility of knowing what other changes in thought the author intended to convey through the character of Hanım.

ISSN 1300-7491 e-ISSN 2791-6057 https://www.folkloredebiyat.org

In Zunun Qadiri's theater works, female characters are divided into three basic types. The first type is women, called "angelic" because of their pure, innocent, sacrificial, and ascetic characteristics. Gülnisa, Gunçem, and Hanım represent this group. These types overlap with the characteristics of the female characters described by Berna Moran[5] as "victim type," and Sandra M. Gilbert and Susan Gubar[6] as "angel in the house". The second type is the so-called "devil woman" who is associated with deceit, lies, intrigue, murder and arrogance. With these characteristics, Ayhan and Şervan correspond to Moran's "deadly woman" and Gilbert and Gubar's "monster" type. The third type, the "ideal woman," is represented by the character Hayrunnisa. Hayrunnisa is constructed as an independent, well-mannered, hardworking, and strong individual and is the most idealized female character in Zunun Qadiri's plays. The female characters other than Hayrunnisa are subjected to the oppression and restrictions of the patriarchal order in the plays. With no economic freedom, social life, or special skills, these women were dominated by men (father, father-in-law, or husband) and physically or verbally humiliated. In particular, "Gunçem", "Gülnisa", and "Uçraşkanda" a traditional viewpoint emphasizes that men and women are not equal. In contrast, in the play "Toy", which deals with the effects of the communist movement that began in 1949 under the leadership of Mao Zedong, the equality of men and women is often stated.

The social position of women in Uyghur society has changed throughout history. The Uyghur woman, who had significant power and authority in the early periods of history, was reduced to motherhood and companionship with the narrowing of social roles over time. The female characters in Zunun Qadiri's works reflect the different stages of this change. With the communist revolution in 1949, women regained social power and authority but lost these gains again as the revolution's impact waned. Although there is no clear information about the social position of Uyghur women today, it aims to address this issue more comprehensively with more precise research on the Uyghur people.

2. Ideal Gender Representation of Society: Uyghur Men

Studies on the concept of gender have centered around women and femininity, especially with the emergence of feminism, and academic circles have primarily focused on these issues. The concept of men and masculinity, generally excluded from gender studies, became an independent field of study with Connell's *Masculinities*, published in 1995 (Horzum, 2018: 76). Connell states that four main developments influenced the formation of the masculinity order: cultural changes, the establishment of overseas empires, the transformation of urban life by commercial capitalism, and the European civil war (Connell, 2019: 318-323). As a result of these developments, masculinity became a stable social order, especially in Europe and North America.

From the 1800s onwards, masculinity began to acquire oppressive patterns, and feminist movements, the impact of capitalism and power relations, were decisive in this process. After World War I, fascism tried to re-establish male supremacy in response to feminist movements for gender equality. With modernization, gender roles transformed, and business people and bureaucrats replaced the holders of money and office. Connell states that this change affected forms of masculinity and that the domestic patriarchal structure was reshaped by the ability to earn money (2019: 334).

ISSN 1300-7491 e-ISSN 2791-6057 https://www.folkloredebiyat.org

Gender identities are shaped based on an individual's biological sex and are influenced by factors such as culture, religion, and ideology. Social stereotypes play an important role in shaping these identities. While feminist approaches have challenged male privilege, gender studies have primarily focused on feminist studies, with less attention paid to men's social roles and the inequalities they face. The social roles attributed to women and men and the historical accumulation of these roles have generally been shaped by a distinction based on biological sex.

Throughout history, Uyghurs have adopted a patriarchal lifestyle, and this structure was further strengthened with the adoption of Islam. Uyghur men were generally considered independent, aggressive, and strong, while women were assigned more domestic roles. Before the Mao era, the patriarchal structure in Uyghur society remained distinctly patriarchal, and male children were valued more in the family. This situation also impacted education and social roles, with men receiving more education while women were mostly limited to housework. During the Mao era, men and women started to work in the same jobs, which was intended to create an environment of equality, but men received more recognition and pay.

The social roles attributed to Uyghur men are also reflected in literary works. Providing for the household, protecting the family, and maintaining social prestige stand out among these roles. However, it is seen that men characterize women more as tools, consider doing domestic chores as a task associated with women, and avoid doing these chores. Significant inequalities exist between men and women in education and the social sphere. The responsibilities imposed on men and the social effects of these responsibilities are portrayed through various events and characters in Zunun Qadiri's plays.

In the play "Gunçem", the roles imposed on men by the patriarchal social structure and the effects of these roles on gender relations are discussed through four male characters: Nurum, Ömer Şanyu, Seyit, and Meşrep. Nurum is a hardworking and modest young man who is cared for by Gunçem's mother, Zorihan, after his mother's death. He plans to marry Gunçem but cannot realize his dream due to financial difficulties. Nurum's difficulties reveal how society's responsibilities to men, such as earning a living and organizing a wedding, reduce the individual's quality of life. These responsibilities lead Nurum to jobs she does not want to do, forcing her to work at Ömer Şanyu's farm. However, in this process, Nurum had to struggle with both economic and social difficulties, eventually losing the woman he loved and being dragged to a tragic end in pursuit of revenge.

Ömer Şanyu, the play's villain, is a wealthy and oppressive farmer. He stands out as a typical patriarchal character with his patriarchal and sexist discourses, his desire for polygamy, and his efforts to control women through materialism and power. Ömer Şanyu, who sees a woman as a slave of man and an incomplete being, represents the patriarchal structure of Uyghur society. Moran's observations that men are active and women are passive in patriarchal societies (2021: 260) are embodied in Ömer Şanyu's discourse and behavior. The character objectifies women in line with social norms and manipulates Gunçem's life with his material and moral power, leading to tragic consequences.

Seyit is the 17-year-old son of Ömer Şanyu and Şervan. Seyit, who grew up with the oppressive and hegemonic masculinity patterns of society, was forced to marry someone he did not love by the decisions of his family. His marriage to Gunçem reflects society's view

ISSN 1300-7491 e-ISSN 2791-6057 https://www.folkloredebiyat.org

of women and the definition of women's moral position through men. Gunçem's elopement with Nurum is perceived as a threat to Seyit's masculinity, and this situation legitimizes the violence against Gunçem. Laloğlu's findings on the relationship between violence and masculinity and the use of violence as a means of proving masculinity and power (2018: 393) are seen in Seyit's behavior. Seyit inflicted violence on the woman in order to prove his masculinity in line with social pressures, and this situation prepared the sad end of Gunçem.

Meşrep, the last male character of the play, is the son of Patemhan, the housekeeper of the house, and is a character who does not conform to the oppressive masculinity norms of society. At the beginning of the play, he submits to the manipulations of Şervan, the lady of the house. However, under the influence of his mother, Patemhan, he changes sides, does the right thing, helps Nurum and Gunçem. Meşrep's passivity contrasts with the representation of dominance and power that society expects from men.

The roles of the male characters in the play "Gunçem" within the patriarchal social structure and their relationships with women reveal gender inequalities and the destructive effects of these inequalities on individuals. Qadiri's work dramatizes the effects of patriarchal values on individuals in Uyghur society and offers a critical view of the social structure of the period.

"Gülnisa," another play by the author, represents the reflections of gender roles in the patriarchal social structure. The play's male characters, Polat, Samsaq, and Qadir, appear with different characteristics and roles before the reader. Polat is Gülnisa's 20-year-old lover and a brave, hardworking, and loving young man. As he tries to save Gülnisa from her oppressive family and marry her, the social rituals he encounters make this process difficult. In Uyghur society, marriage involves a series of rituals in which men manage the whole process. Polat attempts to ask Gülnisa's family for her hand in marriage by tradition but is prevented by his stepmother Ayhan. In the end, Polat and Gülnisa decide to elope to another city, but this plan ends when Ayhan's brother Qadir kills Gülnisa. Although Polat wants revenge, he fails, and the play ends tragically, as in the author's other works.

Samsaq, Gülnisa's father, is a weak and powerless figure who does not fit the typical father profile in the plays. He is helpless due to his poverty and dependence on his wife. Samsaq, who had to maintain his marriage due to social pressures and status concerns, could not defend his daughter's rights and did not attempt revenge even after her death. This contradicts the "protective father" role expected of men in patriarchal societies. Samsaq's character is criticized to the extent that he does not conform to social norms and is belittled by his wife and society for his weakness.

Qadir is the villainous male character of the play. A drinker, gambler, and cruel figure, Qadir plots evil against Gülnisa with the guidance of his older sister Ayhan. Ayhan tries to force his brother Qadir to marry Gülnisa, but these efforts result in Gülnisa's murder. Although Qadir's actions represent individual evil deeds, he usually acts under Ayhan's influence throughout the play. After Gülnisa's death, Qadir loses his sanity due to Polat's desire for revenge and his guilt. He ends his life in a cycle of paranoia and violence by killing his sister.

The roles expected of men in patriarchal societies shaped the social identities of the male characters in the play "Gülnisa". When duties such as being strong, providing for the family,

ISSN 1300-7491 e-ISSN 2791-6057 https://www.folkloredebiyat.org

and protecting women were not fulfilled, masculinity was questioned, and social pressures guided the actions of these characters. The stories of Polat, Samsaq, and Qadir reveal the pressure of the patriarchal order on men and the destructive consequences of this pressure on women. Gülnisa's fate parallels other female characters who are victims of the patriarchal order. This play critically analyzes masculinity, social roles, and the patriarchal structure. Most male characters acted within the framework of the norms imposed by this structure, resulting in both individual and social tragedies. In this context, the play critiques gender roles and patriarchy.

Zunun Qadiri's play "Toy" features male characters representing different social roles to praise the communist revolution and criticize the traditional order. One of these characters is Haşim, the play's reactionary character who defends the patriarchal order. Haşim, a middle-class farmer, argues that men are the house's pillars and that women should obey men. He often belittles his wife, Tunisa and states that she, as a woman, is a subordinate gender. For example, in a scene discussing equality between men and women, Haşim states that modern ideas such as communism have led women to new concepts "such as assemblies and cooperatives" and that the consequences of this situation are uncertain (Qadiri, 1992: 397). Furthermore, Haşim's defense of marriage at a young age and his desire to marry his son off to his aunt's daughter reinforce his traditional views. However, at the end of the play, Haşim changes under the influence of modern social roles that came with the communist revolution and adapts to new values.

Abdülkerim, who represents the modern face of the play, is the 22-year-old son of Haşim and Tunisa. Abdülkerim works as an agricultural engineer at the cooperative, supports the new system, and advocates social change. Abdülkerim, who advocates equality between men and women, establishes a relationship with his girlfriend, Hayrunnisa, based on shared responsibilities. For example, sharing the wedding expenses among themselves so as not to burden their families reflects the new social order's understanding of individual responsibility. Hayrunnisa and Abdülkerim's relationship also shows that modern individual choices and freedoms have replaced traditional notions of dating and marriage. Abdülkerim plays an important role in transforming his father, Haşim, and this process carries a symbolic message that society can adapt to the communist revolution.

The other male characters of the play, Turdahun and his son Niyaz, represent the negative aspects of the traditional order. Turdahun, a wealthy farmer, tries to block the progress of the cooperative and aims to maintain traditional landlordism. However, at the end of the play, he fails. Niyaz is portrayed as a naive but antipathic character. Expressing his feelings for Hayrunnisa in a drunken state, Niyaz plans to win her by force. Because of these behaviors, he is ostracized from society, and at the end of the play, his plans come to naught along with his father.

As a result, "Toy" emphasizes that the traditional patriarchal order has changed with modern social roles. Through his characters, Qadiri defends the equality of men and women and the importance of modern values. Haşim's transformation and the equality-based relationship between Abdülkerim and Hayrunnisa show that the author reflects the positive effects of the new order on society. However, as in the case of Haşim and Tunisa, it is also clearly stated that some domestic roles have not entirely changed.

"Uçraşkanda" was written by Zunun Qadiri in 1941. The male characters, Peycan and Yincan, in the play, carry rich elements that can be analyzed from a gender perspective.

ISSN 1300-7491 e-ISSN 2791-6057 https://www.folkloredebiyat.org

Although there is no information about the ages or personal characteristics of these characters at the beginning of the play, inferences can be made based on the plot and their behaviors.

Peycan, the main male character of the play, is a soldier serving in the Japanese army and married to a woman named Hanım before joining the war. Peycan, who expresses his love for his wife at every opportunity, often says he misses her during the war. However, Hanım is sold to a brothel to supply Japanese soldiers after Peycan goes to war. Brothels are institutions that objectify women, relegate them to a subordinate position, and are used to serve men. It is ironic that during long periods of war, states support these institutions to provide relief for male soldiers.

One day, as Peycan passes by the brothel, he sees his wife Hanım leaving and kills her without questioning her in order to "restore his honor." Honor is a concept often shaped through the female body in patriarchal societies. Through traditions, men are taught the responsibility of protecting this concept from an early age (Sakallı-Uğurlu & Akbaş, 2013: 78). However, Peycan regrets when it is revealed that Hanım was held against her will and was protecting herself. When Wan Bin, a Chinese prisoner of war, tells her that the Japanese army similarly treats many women, Peycan questions all the values he believes in, switches sides, and joins the Chinese partisans.

Yincan, the other male character in the play, is seen beside Hanım in the brothel. Although he knows that Hanım is married and in love with her husband, Yincan tries to get her with a selfish and materialistic attitude. However, after she rejects him, he offers to help her and says he wants to take her to her husband. Although Yincan's subsequent fate is unknown due to the missing two curtains, it can be interpreted that he is a dishonest and uncaring character.

Male characters in Zunun Qadiri's works can be categorized according to thematic roles. "Variable" characters like Peycan restructure their personality traits, while "heroic" characters like Nurum and Polat stand out with their benevolent and hardworking characteristics. On the other hand, "villainous" characters like Yincan and Qadir have destructive effects on protagonists. In addition, "supporting" characters such as Meşrep remain in the plot's background.

It is seen that the male characters in Zunun Qadiri's plays generally act within gender stereotypes. However, the character of Abdülkerim stands out as a figure who has internalized gender equality by going beyond these stereotypes. In Qadiri's works, it is seen that Uyghur society assigns active roles to men and passive roles to women. In this context, new studies on Uyghur literature may pave the way for a more in-depth analysis of gender roles.

Conclusion

Zunun Qadiri's plays provide an important source for understanding Uyghur society's historical, cultural, and social structure. In particular, examining the social roles between men and women and discussing these roles in the process of change, ranging from the traditional patriarchal structure to the effects of the modern communist order, shed light on the social structure of the period. Qadiri's "Gunçem" [Gunchem], "Gülnisa" [Gülnisa], "Toy" [Celebration], and "Uçraşkanda" [When We Meet] while dramatizing the oppressive effects of the patriarchal social order on women, his works such as also reveal the social and individual resistance of women. In these plays, women are depicted as characters who

ISSN 1300-7491 e-ISSN 2791-6057 https://www.folkloredebiyat.org

are forced to submit to the sexist norms of patriarchal society and are subjected to violence and discrimination. In the plays "Gunçem" and "Gülnisa", the tragic endings of the female characters strongly emphasize the limiting effect of traditional norms on women. In contrast, the play "Toy" depicts an ideal society in which women are liberated by the communist system and achieve a social position equal to that of men. However, it is seen that these gains were lost with the post-1980 reform period, and gender inequality has increased again.

The male characters in Qadiri's works are shaped as carriers and representatives of the patriarchal order. These characters reflect the oppressive effects of gender norms on men and reveal the conflicts that individuals experience in adapting to social roles. In particular, the difficulties of men's economic responsibilities reflected in their individual lives and the social structure in which women are treated in a more passive position are critically addressed in Qadiri's works.

The treatment of gender inequality in Zunun Qadiri's plays offers periodic criticism and reveals the transformation of the roles of men and women in Uyghur society in the historical process. In this context, Qadiri's works are a reference source that deserves to be analyzed in terms of literary history and gender studies. Future studies can offer new perspectives on the evolution of gender structures in Uyghur society by addressing the effects and reflections of these works on social transformation processes more comprehensively.

Endnotes

1 Five of the thirteen Uyghur khans married Chinese women and became their chief wives (Ahmetbeyoğlu, a. Uyghur. İstanbul University Open and Distance Education Faculty, History Undergraduate Program, Lecture Note).

2 https://kuran.diyanet.gov.tr/tefsir/Nisâ-suresi/504/11-12-ayet-tefsiri (Date of Access: 17.12.2024)

3 N.F. Katanov, during his trip to East Turkestan in the 1850s, stated that the girls born in Turfan and Toksun were married at 10 and gave birth at 13 (2004: 29).

4 Women's prowess in music and dance can be attributed to the fact that they were not given any other opportunity to socialize in society.

5 For detailed information, see Moran, 2021.

6 For detailed information, see Gilbert, S. & Gubart, S. 2000.

Research and publication ethics statement: This article has been derived from the master's thesis entitled *"Gender in the Plays of Zunun Kadiri"* and subsequently submitted to the relevant journal. The study has not been presented at any symposium, congress, or similar academic event, nor has it been submitted to any other journal for evaluation.

Contribution Rates of Authors to the Article: First author %50, second author %50.

Ethics committee approval: Ethics committee approval is not required for the study.

Support Statement (Optional): No financial support was received for the study.

Statement of interest: There is no conflict of interest between the authors of this article.

Araştırma ve yayın etiği beyanı: Bu makale "Zunun Kadiri'nin Piyeslerinde Toplumsal Cinsiyet" adlı yüksek lisans tezinden üretilmiş ve ardından ilgili dergiye gönderilmiştir. Araştırma herhangi bir sempozyum, kongre vb. sunulmamış ya da başka bir dergiye değerlendirilmek üzere gönderilmemiştir.

Yazarların katkı düzeyleri: Birinci yazar %50, ikinci yazar %50.

Etik komite onayı: Çalışmada etik kurul iznine gerek yoktur.

Finansal destek: Çalışmada finansal destek alınmamıştır.

Çıkar çatışması: Çalışmada potansiyel çıkar çatışması bulunmamaktadır.

References

Ağçoban, S. (2016). Kadın olgusunun kültürel gelişimi ve İslam'da kadının yeri üzerine tartışmalar. *International Journal of Cultural and Social Studies (INTJCSS)*, *2*(1), 14-24.

Ahmetbeyoğlu, A. *Uygurlar*. İstanbul Üniversitesi Açık ve Uzaktan Eğitim Fakültesi, Tarih Lisans Programı Ders Notu.

Can, S. (2008). *Selçuklular döneminde kadın*. Ufuk Ötesi.

Cappelletti, A. (2020). *Socio-economic development in Xinjiang Uyghur autonomous region.* Palgrave Macmillan.

Connell, R. W. (2019). *Erkeklikler*. Phoenix.

Çandarlıoğlu, G. (1977). *Türk destan kahramanları.* And.

Gilbert, S. & Gubart, S. (2000). *The mad woman in the attic*. Yale Univercity Press.

Hebibulla, A. (2019). *Uygur etnografyası* (Prep. Ayhan Çelikbay) Ankara Üniversitesi Basımevi.

Horzum, Ş. (2018). Erkek ve erkeklik çalışmaları: sorunsaldan kuramsala. *Amasya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, *2* (4), 75-101.

İnayet, A. (2009). Çağdaş Uygur edebiyatında bir hikâye: Çeniqiş. *Türk Dünyası İncelemeleri Dergisi*, *9* (2), 73-117.

İzgi, Ö. (1989). *Çin elçisi Wang Yen-Te'nin Uygur seyahatnamesi*. Türk Tarih Kurumu.

Qadiri, Z. (1992). *Zunun Qadiri eserliri* (Prep. Muhemmet Polat) Şinçañ Xelq Neşriyati.

Kaşgarlı, R. A. (2016). *Çağdaş Uygur hikâyelerinden seçmeler*. N. Harbalioğlu (Ed.) Gazi Kitabevi.

Katanov, N. F. (2004). *Türk kabileleri arasında.* Kömen.

Laloğlu, P. (2018). Hegemonik erkeklik ve şiddet. *Akademia Sosyal Bilimler Dergisi,* Special Issue *1* (ASM5), 393-397.

Lin, J. (2003). Chinese women under economic reform: Gains and losses. *Harvard Asia Pacific Review*, *7*(1), 88-90.

Moran, B. (2021). *Edebiyat kuramları ve eleştiri.* İletişim.

Qarluq, A. C. (2005). Günümüz Uygur aile yapısındaki gelişmeler. *Bilig*, (34), 33-44.

Sakallı-Uğurlu, N. ve Akbaş, G. (2013). Namus kültürlerinde "namus" ve "namus adına kadına şiddet": sosyal psikolojik açıklamalar. *Türk Psikoloji Yazıları*, *16* (32), 76-91.

Sultan, A. ve Abdürehim, K. (2002). *Uyğur bugünki zaman edebiyat tarixi*. Şinçañ Üniversiteti Neşriyati.

Tekin, T. (1982). Kuzey Moğolistan'da yeni bir Uygur anıtı: Taryat (terhin) kitabesi. *Belleten. 46* (184), 795-838.

Ulusoy, D. ve Celil, A. (2005). Uygurlarda aile. *Sosyoloji Konferansları, 0* (32), 1-29.

Zaman, N. (1995). *Uygur edebiyatı tarixi - 4*. Şinçañ Maarip Neşriyati.

Bu eser Creative Commons Atıf 4.0 Uluslararası Lisansı ile lisanslanmıştır.
(This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License).

folklor/edebiyat - folklore&literature, 2025; 31(4)-124. Sayı/Issue - Güz/Fall
Prof. Dr. Emel Kefeli Armağanı
DOI: 10.22559/folklor.4981

Araştırma makalesi/Research article

Güvenilmez Anlatıcı İle Okurun Şüpheli Sözleşmesi: *Bu Kitabı Çalın*

The Unreliable Narrator and the Reader's Dubious Contract: *Bu Kitabı Çalın (Steal This Book)*

Duygu Oylubaş Katfar*

Öz

Edebiyat teorisi odaklı pek çok çalışmada bir yazarın kendinden iz taşımadan eser üretmesinin imkân/sız/lığı üzerinden yapılan tartışmalar mevcuttur. Bu tartışmalardan ziyade Wayne C. Booth, kurmacanın retorikten ne kadar bağımsız kalabileceğini sorgularken "ima edilen yazar" kavramını ortaya çıkarır ve yazarın temsil ettiği türevlerini sunar. Bu zımni imge, bazen daha az bilgiye sahip bazen de kasıtlı olarak birtakım boşluklar yaratıp ironiyi kuvvetlendiren bir ima edilen yazar tarafından kurulur. İma edilen yazarın oluşturduğu varsayılan anlatıcının bilinçli ya da bilinçsiz olarak bıraktığı mesafe üzerinden şekillenir. Çalışmada bildirişimsel ve poetik anlatı teorisinin farklı tanımladığı anlatıcı terimi, edebî üretim çıktısı üzerinden tartışılmıştır. Yapısalcı/klasik ve klasik sonrası anlatı bilimin ortaya koyduğu paradigmalar üzerinden anlatının üretilmesiyle alımlanmasının farklarına değinilerek güvenilmez anlatıcının neden anlatıya dâhil edildiği ve metni nasıl yönlen-

Geliş tarihi (Received): 24-06-2025 Kabul tarihi (Accepted): 02-10-2025

* Dr. Öğr. Üyesi, Kapadokya Üniversitesi İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü. Nevşehir-Türkiye/ Asst. Prof., Cappadocia University Faculty of Humanities and Social Sciences Turkish Language and Literature. duygu.oylubas@kapadokya.edu.tr. ORCID ID: 0000-0003-2511-9844

dirdiği konusunda iyi bir örneklem olacağı düşünülen Murat Gülsoy'un *Bu Kitabı Çalın* kitabı ve özellikle aynı isimli öyküsü makalenin kapsamını oluşturmaktadır. Bu kapsamda öykü türüne özgü bir okur sözleşmesinde "güvenilmez anlatıcı"nın rolleri değerlendirilmiştir. Anlatısal araçlardan üstkurmaca ve metakurmaca arasındaki ayrımdan yola çıkılarak anlatı düzeyleri tartışılmış ve edebî eserdeki yanılsama etkisinin gereklilikleri sorgulanmıştır. Böylece alımlama merkezli modelde yazarın ve anlatıcının muhatapları yorumlanmıştır.

Anahtar sözcükler: *güvenilmez anlatıcı, ima edilen yazar/okur, tür sözleşmesi, öykü, Murat Gülsoy*

Abstract

In many literary theory-oriented studies, there are discussions on the im/possibility for an author to produce a work without any trace of self. Moving beyond these debates, Wayne C. Booth, while questioning how far fiction can remain independent of rhetoric, introduces the concept of the "implied author" and presents the derivatives represented by the author. This tacit image is constructed by an implied author, sometimes with less knowledge, sometimes deliberately creating gaps and reinforcing irony. It is shaped by the distance consciously or unconsciously left by the presumed narrator created by the implied author. In this study, the term narrator, which is defined differently by communicative and poetic narrative theory is discussed through the output of literary production. The scope of the article is Murat Gülsoy's book *Bu Kitabı Çalın* (*Steal This Book)* and especially the story of the same name, which is thought to be a good example of why the unreliable narrator is included in the narrative and how he directs the text by mentioning the differences between the production and reception of narrative through the paradigms put forward by structuralist / classical and post-classical narratology. In this context, the roles of the unreliable narrator in a reader's contract specific to the short story genre are evaluated. Based on the distinction between metanarrative and metafiction as narrative devices, narrative levels are discussed and the requirements of the illusion effect in the literary work are questioned. Thus, the interlocutors of the author and the narrator in the reception-oriented model are interpreted.

Keywords: *unreliable narrator, implied author/reader, genre contract, short story, Murat Gülsoy*

Extended summary

Numerous theories have been proposed concerning the role of the narrator in literary fiction. These theories stem from ongoing debates about the narrator's ontological status and the nature of their relationship with the author. At the core of these discussions lies the question of who ultimately holds responsibility for the fictional text. Accordingly, this study investigates different types of narrators and analyses their position in relation to both the characters within the narrative and the author outside it. Reader-oriented approaches to the narrator–author relationship are also taken into account. In this context, the central question arises: Can either the production or reception of a narrative be attributed to a single authoritative source?

In literary narratives, the question of who speaks—or more precisely, who constructs the narrative—is of central importance. The distinction between the author and the narrator

is often neglected, as is the intentionality behind the narrative itself. This oversight arises partly from the fact that the author may either aim to reflect their own persona or deliberately construct a narrative voice detached from it. In either case, the author's choices in structuring and ordering the narrative remain crucial.

A detailed exploration of this authorial intention, however, risks shifting the discussion toward biographical criticism. Therefore, rather than pursuing such a direction, this study acknowledges the existence of this variable and focuses instead on the necessity of the term authorial narrator. This term refers to a narrative agent who observes events from an external perspective, possesses omniscient qualities, or occasionally uses the first-person voice. Such a narrator typically addresses an audience within the text, thereby presupposing an internalized representation of the reader.

This assumption enables the classification of different narrative levels. Within this framework: characters operate at the level of action, the narrator and their internal addressee function at the level of discourse, and the author and real-world reader exist on the level of non-fictional communication. This narratological model not only provides a systematic approach to textual analysis but also illustrates the complexity and diversity inherent in literary forms.

For instance, theoretical claims suggesting that "the death of the author" enables "the birth of the reader" often imply a transgression of narrative levels. While these levels can be clearly demarcated in some texts, they may also be intentionally blurred or violated in others. What matters, then, is not merely identifying such violations, but understanding the narrative and rhetorical motivations behind them.

In light of the limitations of structuralist or classical narratology, this study adopts the paradigms offered by post-classical narrative theory to analyse the text. Traditional academic discourse often prioritises the production side of narrative construction, focusing on authorial intention and textual structure. However, to fully understand a literary text, it is equally important to consider the reception process—that is, how the text is interpreted and activated by the reader.

Reception, contrary to being a purely subjective response, is shaped by an implicit contract between the author and the reader. The author anticipates possible readings and embeds cues in the text to guide interpretation. Ignoring this contract reduces narrative analysis to a unidirectional model centred solely on production. Therefore, this study aims to bridge production and reception by examining how the narrator functions as a mediating agent between them.

Within this framework, particular attention must be paid to the figure of the unreliable narrator—an instance that challenges the reader's trust in narrative authority. Divided broadly into "reliable" and "unreliable" categories, narrators who exhibit unreliability often blur narrative levels, whether consciously or unconsciously, and adopt a tone of irony or subversion. These disruptions not only destabilise the fictional illusion but also invite critical reflection on the act of narration itself.

The short story, as a literary form, remains relatively open-ended in terms of structural conventions, distinguishing itself from more traditional narrative forms through its formal flexibility and experimental nature. Within this framework, Murat Gülsoy's stories offer compelling examples of reception-oriented narratives, particularly through his use of pluralistic and self-reflexive narration.

ISSN 1300-7491 e-ISSN 2791-6057 https://www.folkloredebiyat.org

For the purposes of this study, Gülsoy's *Bu Kitabı Çalın (Steal This Book)* has been selected as a primary case study, as it is widely regarded as a paradigmatic example of the unreliable narrator in contemporary Turkish fiction. The story's narrative structure, which oscillates between metafiction and metanarrative, provides a fertile ground for analysing the shifting positions of narrative agents.

Accordingly, the study compares the relationship between the author and the implied author in the context of production with that between the author, narrator, and their respective addressees in the context of reception. One of the key conclusions reached is that metalepsis—the transgression of narrative levels—is fundamentally shaped by the tension between these two axes: production and reception.

The primary objective should be to analyse the effects generated by the text itself, rather than merely recounting its content or summarising its narrative elements. Critical text analysis must extend beyond structural dissection to engage with the broader aesthetic and interpretative dynamics at play.

Since every implied author constructs an implied reader within the text, it is essential to focus on the literary product rather than relying solely on theoretical frameworks. While scholarly opinions may diverge, the imperative 'call' issued by the literary work—exemplified by the title *Steal This Book*, which directly addresses the reader—demands attention. This call actively shapes and controls how the narrative is to be read.

The reader's agency must therefore interact dynamically with the textual reality. To grasp the ironic instructions directed at the implied reader, the narrator deliberately subverts genre conventions and invites the reader into a playful, reflexive game.

The deliberate incompleteness of the story, combined with its metafictional focus on the writing process itself, creates a complex interplay between fiction and reality. This is exemplified in *Steal This Book*, a story from the eponymous collection, which functions as a preface to the volume. By employing detective and autobiographical elements, the narrative remains open-ended, foregrounding the ongoing struggle for artistic perfection.

Ultimately, this study demonstrates the possibility of moving beyond reductive textual analyses that subordinate both the author's creative agency and the reader's aesthetic experience to a single, unified authority. Instead, it advocates for a more nuanced understanding that acknowledges the dialogic relationship between production and reception.

Giriş

Anlatıcı, yazarın sesinden farklı bir edebî alandadır. Bu alanda anlatı sesi olarak anlatıcı, metindeki tüm sorumluluğu üzerine alır. Sorumluluğun okura güvenilir ya da güvenilmez olarak yansıması elbette yazarın seçme ve sıralama eksenine yönelik olarak anlatıyı şekillendirmesiyle ilgilidir. Böylece yazar ve anlatıcı arasındaki ayrım hatta anlatıcının varlığının sorgulanması üzerine pek çok tartışma söz konusu olmuştur. Dervişcemaloğlu'nun *Çözülemeyen Bulmaca Anlatıcı Üzerine Tartışmalar'*da anlatıcı üzerine geliştirilen tezler sunulurken şahsileştirilmiş veya gayrişahsileştirilmiş de olsa anlatıcının her anlatıda bulunduğu görüşünün savunulması yanı sıra bildirişimin koşul olarak görülmediği anlatıcının ihtiyari olduğu teorilerden bahsedilir (2022: 18). Aslında bu çalışmada anlatma faaliyetine nasıl ba-

ISSN 1300-7491 e-ISSN 2791-6057 https://www.folkloredebiyat.org

kıldığı hedeflenmiştir. Yine de anlatma faaliyetinde kimin konuştuğunun yanı sıra yazarın yapmayı hedeflediklerinin düşünülmesi, anlatıcı hakkındaki kavramların bir öykü metni üzerinden tartışılmasını getirecektir. Bu yüzden ilk olarak "gerçek yazar", "kurgusal anlatıcı" ve "yetkili yazar anlatıcı" kavramları böyle bir ayrımla değerlendirilmelidir. Gerçek yazar ve kurgusal anlatıcı terimlerinin aldığı sıfatlar anlatının bildirişim düzeylerindeki konumlarına vurgu yapmak için kullanılır. Gerçek yazar metin dışı bildirişim düzeyindedir. Kurgusal anlatıcı ise temsil edilen dünyadadır. Bu dünya edebî eserin çerçevelediği, anlatılan ve alıntılanan dünyanın kapsadığı alandır. Yaygın olarak bilinmeyen kavram yetkili yazar anlatıcıdır. Yetkili yazar anlatıcı, öyküde bir karakter işlevinde değildir ve karakterlerle ilgili her şeyi bilme konusunda yetkisi vardır. Yazarın sesiyle de karıştırılmamalıdır. Ancak metnin yazarıyla yetkili yazarın ayrı tutulması gerektiğine katılmayanlar bu ayrımın okuyucu karşısında retorik tavır takınma olarak görülmesini gözden kaçırdıklarını düşünmektedirler (2022: 195).

Yetkili yazar anlatıcının da birinci şahısla gönderme yapabileceği detayı unutulmamalıdır (Jahn, 2015: 75). Okurla âdeta sohbet eden bu anlatıcının "figural anlatma" şeklinde ama asıl işlevi karakter olmadan yapacağı göndermeler de olasıdır. Gülsoy'un "Bu Kitabı Çalın" öyküsüne odaklanılmasındaki öncül ölçüt de budur. Karakter anlatıcı bir öykü anlatacağına dair araya girer ve burada karakterden ziyade anlatıcılık vasıfları öykünün tüm yazım süreçlerini de gösteren tarzdadır. Yazarın yetkilendirdiği bu ima edilen yazar bir karakter anlatıcıya tekabül etmektedir. Böylece öykünün kurmaca ve gerçeklik düzlemi tartışmaya açılır. Öykülerde çoğunlukla yazarın niyetiyle uyumlu olan anlatılarla karşılaşılsa da aksi de mümkündür:

> Kimi zaman 'persona', 'maske', ve 'anlatıcı' kullanılır, ama bunlar daha yaygın olarak eserdeki konuşmacıyı ifade eder ki bu konuşmacı ondan muazzam bir ironiyle ayrı duruyor olabilecek zımni yazarın yarattığı unsurlardan biridir sadece. 'Anlatıcı' genellikle eserin 'ben'i olarak düşünülür, ama 'ben' sanatçının zımni imgesiyle neredeyse hiçbir zaman bir değildir. (Booth, 2012: 83)

Zımni/ima edilen yazarın normlarını tabii ki gerçek yazar kurmuştur. Bu yüzden ima edilen yazar ikinci ben olarak değerlendirilir:

> Yazınsal uzlaşıma bağlı olarak elinin altındaki 'alet kutusu'ndan doğal bir refleksle bir anlatıcı konseptini seçmekle yazarın görevinin tamamlandığı yerde eleştirmenin/çözümlemecinin sorunsalı başlar. Anlatı sesi bağlamında araştırma öznesinin sorduğu soru şudur: Yazarın aldığı inisiyatifi, yapılan seçim üzerinden anlatmanın kazandığı nüansı hangi tipoloji, hangi anlatıcı kuramı kusursuz şekilde açıklayabilir? (Yivli, 2020: 10)

Böylelikle anlatının üretilmesi yerine alımlanmasına odaklanılarak yazarın benlik türevlerinin okur sözleşmesi bağlamında detaylandırılması ve anlamın çoğulcu yapısının bu bağlamda keşfedilmesi hedeflenmiştir.

Her ne kadar çalışmanın konusu güvenilmez anlatıcıya odaklansa da ilk olarak anlatıcının varlığı ya da opsiyonel oluşu hakkındaki teorilerin düşünülmesine ihtiyaç olacaktır. Bu teoriler Gülsoy'un "Bu Kitabı Çalın" öyküsündeki okur sözleşmesine bakışın sınırlarını belirleyecektir. Ayrıca ima edilen yazarın karşısına ima edilen okuru yerleştiren Booth'un vesilesiyle her ima edilen yazarın kendi okurunu da doğurduğu düşünülerek öykü, okur merkezli yaklaşım üzerinden analiz edilecektir. Ayrıca kitabın dışsal yapısı bir yana içindeki benzer arayıştaki öyküler de bu gözle ele alınacaktır. Böylece metnin yaratım süreciyle alımlanması arasındaki farklar ortaya konulacaktır.

ISSN 1300-7491 e-ISSN 2791-6057 https://www.folkloredebiyat.org

1. Tür sözleşmesi: Anlatıda düzeyler arası ihlaller

Anlatı bilimin öyküyü türden ziyade söylem biçimi olarak gördüğü son zamanlardaki yaklaşımına bakıldığında türler arasındaki sınırların dağıldığı ve bu parçaların kaynaştığı bir dönem söz konusu olur. Bu dönem için postmodern paradigmaların ürünü denilebilir. Hâliyle öyküden de beklenenler yönünü değiştirir. Normalde eylem düzeyi (karakter), kurgusal aracılık düzeyi (anlatıcı, dinleyici) ile kurgusal olmayan bildirişim düzeyi (yazar, okur) arasındaki sınırlar keskinken (Jahn, 2015: 54) bu düzeyler arasında karşılıklı temasların olduğu sınırların belirsizleştiği örnekler de mevcuttur. Genette'in (2020: 232) metalepsis terimi üzerinden bu ihlallere bakılabilir. Ancak öncesinde anlatı düzeyini ayrıntılandırmak gerekir.

Öyküde anlatı düzeyini iki bakımdan düşünmek lazımdır. İlki yetkili yazar anlatısında alışılagelen her şeyi gören bir dış anlatıcı yerine Murat Gülsoy'un karakter anlatıcıyı tercih etmiş olmasıdır. İkincisi ise *602. Gece: Kendini Fark Eden Hikâye* kitabından da değindiği metakurmaca örneğini göstermesidir (2009: 79). Gülsoy'un *Büyübozumu: Yaratıcı Yazarlık* kitabı da "kurmacanın bilinen sırları ve ihlal edilebilir kuralları" notuyla başlıklandırılmıştır (2017: 56). Burada olduğu gibi her iki denemede de yazar türün keskin kurallara tabi olamayacağını vurgular. Bu esneklik elbette okur merkezli odaktan ileri gelmektedir.

Okur sözleşmesi, okurun bir metinle karşılaşmasıyla metindeki zımni anlamları idrak edip yazarla uzlaştığı varsayılan bir anlaşmadır. Bu anlaşmada metin "Eleştirel mi onaylayıcı mı, dirençli mi doğrulayıcı mı, ilgisiz mi yoğunlaşmış mı, kayıtsız mı motive olmuş mu hissettirmektedir?" (Neale, 2018: 141) sorularına cevap aranır. "(…) okur; artık kendisi ve başka okurlarla uzlaşma noktasında metni sınıflandırmış ve adlandırmış olur. Bu bir nevi okurun ideal okur konumuna uyup uymadığını da gösterebilir. Çünkü metin okuru nereye çekmek istiyorsa okur bunun farkında olma noktasında bir konuma sahiptir" (Oylubaş Katfar, 2020: 33). Eco'nun da tanımladığı 'örnek okur' metnin sözcüsü görevini üstlenebilir (Eco, 2021: 70). Ancak metnin yönlendirilen anlatı sınırları kadar kısıtlı bir kitleye hitap edebileceği, bazı okurların baştan eleneceği bir sürece de neden olabilir. Mesela karakterlerin öykü karakteri olduğunun bilincinde kurgulanan "metakurmaca karakter"ler anlatıya dâhil edildiğinde okurdan beklenen, anlatının gerçekliği konusunda şüpheye düşerek anlamı çoğaltmasıdır. Bu anlatısal araçların kullanımı sadece biçim odaklı görülse de biçim; psikolojik ve ideolojik etkilerle beraber dinamik ilişkiler kurar. Bu yüzden anlatıcının salt nesnelliğinden söz edilemez.

Rıza Filizok'un "Hikâye Etme Sesi, Kim Konuşuyor?" başlıklı yazısında belirtildiği üzere "Bir metindeki soru cümleleri, ünlemler, küçültücü yahut yüceltici sıfatlar, yazının tonu (ironi), teşbih ve istiareler hem anlatıcının fark edildiği yerlerdir, hem anlatıcının öznelliğinin sığındığı, gizlendiği yerlerdir" (2009). Bu öznellik yazarın otorite sayıldığı seçme ve sıralama yetkisi sebebiyle zorunlu bir hâldir. Şahsileşmiş ya da gayrışahsileşmiş olsun örnek okurun arandığı sözleşmede anlatının ima edilen yazarın normuna uyup uymaması üzerinden çıkarılacak sonuç, anlatıcının güvenilirliğiyle ilişkilidir. Anlatı düzeyleri arasındaki dönüşüm ve/veya ihlaller edebî eserdeki bildirişimde araştırmacının karşısına güvenilmez anlatıcı ve ironi ile çıkmaktadır.

2. Okur/u(dan) çalınan anlatısal tutarlılık: *Bu Kitabı Çalın*

Manfred Jahn *Anlatıbilim* kitabında anlatıcı ve dinleyici arasında açık bir sözleşmenin olup olmadığını sorar. Hatta "Anlatıcının beşerî kısıtlılığının ya da her şeyi bilme durumu-

ISSN 1300-7491 e-ISSN 2791-6057 https://www.folkloredebiyat.org

nun genişliği hiç tartışma konusu oluyor mu, sorunsallaştırıyor mu?" (2015: 41) der. Bahtin (Bakhtin) bu konuda anlatıcının kaçıncı şahıs oluşuyla güvenilirliği arasında ilişki kurar. Ona göre üçüncü şahıs anlatıcı "(…) onu dışarıdan belirleyen estetik ilkeye sadık kalır" (Bahtin, 2005: 36). Yani anlattığı yazar tarafından ele geçirilmiş bir karakterdir. Bunun tam tersi olduğunda da güvenilmez anlatıcı söz konusu olur. Yalnız güvenilmez anlatıcı sadece yazarın ele geçiremediği yani eksik ya da hatalı karakterleştirme yaptığı örnekler olarak tanımlanırsa kavram yetersiz kalır. Güvenilmez anlatıcı aynı zamanda bilinçli olarak bir mesafe yaratabilir.

> Eğer okuyucu, güvenilmezlik izleniminin ima edilen yazar tarafından 'ironi' amaçlı yaratıldığını keşfederse, anlatıcı ile ima edilen yazar arasında bir mesafe olduğunu hisseder ve bu durumda, ima edilen yazarla okuyucu arasında, tıpkı anlatıcının arkasından iş çevirir gibi, gizli bir ortaklık hâsıl olur. (Dervişcemaloğlu, 2014: 121)

Bu anlatılarda semantik ve pragmatik bir iddia da olmadığı için okur anlatılanlara odaklanmak yerine anlatım süreçlerini takip eder. Bu takip okurun sorunsalı hâline gelir. "(…) güvenilmezlik metin içerisindeki tutarsızlık ve çelişkilerle sabitlenemez, çünkü onların ardında tarihi ve kültürel değişimlerle birlikte farklılaşan okur algısı vardır" (Topçu, 2015: 95). Okuruyla sözleşmekten kaçan bu anlatıcının ele geçirilmesi öykü yazımı sürecine de dâhil olunması anlamına gelir. Böylece anlatıcının sınırlı bilgisi, kişisel müdahalesi ve sorunlu değer yargılarına kadar düşünülenler kenara bırakılır, bilinçli güvenilmezlik yaratımının gerekçeleri sorgulanır. Gülsoy'un "Bu Kitabı Çalın" öyküsünde de okur anlatılanlara değil anlatma biçimine odaklanmaktadır. Bir bulmaca, gizem çözme işine katılır. Ayrıca bu öyküyle bağlantılı olarak görülen "Yazarın Belleği" ve "Kukla" öykülerinde de "Bu Kitabı Çalın" ile metinlerarası kurulabilecek ilişkilere bakıldığında ima edilen yazarla anlatıcı arasındaki tutarsızlıklar güvenilmez anlatıcıyı işaret eder. Bu anlatıcının anlatma biçimindeki başkarakterin dinleyicisi yerine okuruna seslenmesi, karakterin kurgusal bir hikâye içinde olduğunu bilmesi, okuru okuduklarının gerçek olup olmadığı konusunda şüphelendirmesi okur sözleşmesinin bir parçasıdır. İşte tüm bunlar gömülü anlatıda metadiegetik anlatı düzeyindeki müdahalelerin yani metakurmacanın sürekliliğini sağlayan öncüllerdir.

Metakurmacanın görünümlerinden ilki *Bu Kitabı Çalın* kitabına ve öyküsüne yani metin içinden ve metin dışından bakıldığında dikkat çeken atıflardır. İma edilen yazarın normlarının epigraf üzerinden düşünülme imkânı sunulması metin dışı çıkarım yapılmasını sağlar. Burada iki yazarın sözü alıntılanmıştır. Gerek Haldun Taner gerekse Dostoyevski'den aktarılan ifadeler yazma eylemi odağındadır. Bu odakta bir insanın neden bu uğraşı verdiğini sorgulayan yazarların duygu aktarımıyla epigraf sayesinde sözleşilir. Sözleşmeye göre okurdan da ima edilen yazar gibi bir narsist kompleksi geçirmesi beklenir. Bu beklenti aslında ima edilen yazarın öznel taraflarına yani o eserin nasıl üretildiğine işaret etmektedir. Okur bu alana girdiği zaman başlıkta da belirtildiği gibi kitabın -Bu Kitabı Çalın öyküsünün- bir nevi ön sözüne dâhil olur. Bu ön söz, oyunun kural ve talimatlarıdır. İpuçlarını bırakıp oyuna davet edilen okur, kitabın nesnesini düşünerek kitabı çalın, okuyun, hatmedin, gerçeğe/yalana ortak olun, hayal kurun, serap görün, kitaba inanın notlarının hepsini birden toplar. Bu notlar aynı zamanda eylem düzeyindeki karakter tarafından da düzey ihlaliyle okura verilir. Böylece okumanın eyleyici tarafının bütüncül ama dolaşık yapısını keşfetmek, ima edilen yazarın nazarında okurun kazandığı ilk aşamadır.

"Bu Kitabı Çalın" öyküsündeki metin içindeki atıf ise Abbie Hoffman'a ait *Steal This Book* başlıklı bir kitabın adının geçmesiyle söz konusu olur. Bu kitap kurgu içinde bir kitap

ISSN 1300-7491 e-ISSN 2791-6057 https://www.folkloredebiyat.org

adıyken dahi Türkçesi'nin "bu kitabı çalın" olmasıyla dinleyicisini mecazi anlamda yönlendirmektedir. Ancak kurgusal olmayan bildirişim düzeyinde de böyle bir kitabın var olması anlatı düzeyleri arasındaki dolaşıklığa okuru davet etmek içindir. Öyküde karakter anlatıcı "Bu Kitabı Çalın" başlıklı bir öykü yazdığını belirtir ve "Acaba kitabı gerçekten birisi çalacak mıydı?" (Gülsoy, 2014: 20) diye sorar. Çünkü bu aşamada öykünün deneysel taraflarına vurgu yapmak amaçlanmıştır. Polisiye ve otobiyografik temalardan yararlanılmış olması da bu yüzdendir. "Bu Kitabı Çalın" derken bir yandan suça teşvik eder diğer yandan alımlayın, der. Kurgu iki düzlemde gelişir. Polisiye anlatısını örnekler gibi tahkiyeden faydalanır. Asıl anlatmak istediği öykü yazımının yazma sürecinin hikâyesidir. Hâliyle her iki anlatının ima edilen okuru da bu okurla anlatıcının kurduğu/kuracağı ilişkiler de farklıdır.

"Yazarın Belleği" ve "Kukla" öykülerinde de yaratma sürecine odaklanılır. "Yazarın Belleği"nde karakter anlatıcının ima edilen okurla konuşması söz konusudur. İma edilen yazarın anlatısındaki karakter, o hikâyenin yazılmama ihtimalinden endişe eder. Burada okur, ima edilen yazarın zihnindeki henüz tahkiye edilmemiş olduğu belirtilen bir hikâye düzlemiyle buluşturulur. Aslında tahkiye elbette yapılmıştır. Sadece anlatıcının okurla şüpheli sözleşmesi hâkimdir. Öyküde "(…) Başkalarının aklının içinde, her okunuşta tekrar tekrar hayat bularak sonsuza dek var olmak" (Gülsoy, 2014: 105) denmesi de bu yüzdendir. Öykünün yazılış sebebi kurgulanmıştır. Açık yapıt özelliği göstererek okurun belleğine ulaşılır. "Bu Kitabı Çalın"da "Neden yazıyorsun?" (2014: 16) ya da "Yazarın Belleği"nde "Belki de bu yüzden yazmaya başlayacaktım." (2014: 111) gibi söylemlerin varlığı anlam izotopisiyle açıklanabilir. "Kukla"da da yazılan öykü yazarını ele geçirerek kuklaya dönüştürür. Kukla mimetik bir temsil olarak güvenilmez anlatıcının yaptığı sözleşmeye katılır. Bu sözleşmede düzey ihlallerinden faydalanılır. Sonuç olarak tüm bunlar parçalı anlatıyla okura yeni keşif yolları sunmaktadır. Bu öykülerde karakterle okur arasında olduğu varsayılan duvar yıkılır. Elbette yazarın kendini fark etmesi ve temsil ilişkisini kırmasıyla düzey ihlali mümkün olagelmiştir. Karakterin tecrübe anlatısı şeklinde kurguya katılması bir yandan bu temsili yansıtmış diğer yandan kendine atıf yaptığı için anlatı sonsuz bir döngüye girmiştir. Böylece yazar, yazarlık serüveniyle yüzleşir ve benimsediği tür sözleşmesini okurlarına sunar. Burada örneklem olarak seçilmiş öykü türü bağlamındaki tür sözleşmesi konusunda bir karar verilebilir: Yazara göre öykü türü sınırları keskin olmayan ve önceki hikâye etme biçimlerinden ayrı tutulan yaratıcı bir süreçtir. İma edilen yazarın süreç konusundaki ısrarı bu sürekliliğe çağrı sebebiyledir. Peki döngüsellik anlatıcıyla ne kadar örtüşmektedir, anlatısal tutarlılık getirmekte midir/getirmeli midir?

Başlıkta da dikkat çekildiği üzere okuru çalınan, yani kurgusal olmayan bildirişim düzeyinden okurun eylem düzeyine çekilmesi; okurdan çalınan, eylem düzeyindeki karakterin ve öykünün kurgusal olmayan bildirişim düzeyine taşınması bilinçli bir anlatısal tutarlılığın hedeflenmiş olduğunu göstermektedir. Karakter anlatıcının okura iç dökmesi gibi kitabın öyküsü kitabın ön sözü gibi anlatılmaktadır. "(…) Yazdığım bir metinle, fiziksel dünyada bir şeylerin yerini değiştirebilecek miydim?" (2014: 20-21) Böylece öykü yazımının yazma sürecinin hikâyesi bu öykünün tematik çıkarımıdır. Burada okurun tutumlarına göre yazmamak ama sonrasında okurun gözünden okumak söz konusudur. Öyküye Serap ve çilingir karakterinin dâhil edilmesi bu sebepledir.

Serap, okurun zihninde serap görme eyleminin uyanmasının yanı sıra benmerkezci bir anlatıcının aynasıdır. Serap iki yönlü düşündürür. Birincisi Serap'ın ima edilen yazar oluşu, diğeri yazarlık hayatı olan karakter anlatıcının dinleyicisi oluşudur. Serap öyküde ulaşılmak

ISSN 1300-7491 e-ISSN 2791-6057 https://www.folkloredebiyat.org

istenen örnek okura ulaşma arzusunun vücut bulmuş hâlini göstermek için kişileştirilmiştir: "(…) Artık bana doğruları fısıldayan Serap olmadığına göre, ben bilemem" (2014: 28). Her iki anlamda da karakterin yazma uğraşıyla ilgili yüzleştikleri ortaya çıkar. Çilingir ise bir rüya çerçevesiyle kurulur. İç içe anlatılanlar sayesinde bilinçdışı temsil edilir ve bilinçdışı da iki yönlü düşündürmektedir. Birincisi gerçekten bir kitabın dükkândan çalınma hikâyesiyle verilidir. Bu çalınma hikâyesinin gerçekliğinin belirsiz oluşu, yazma süreçlerindeki öykünmeyle intihal arasındaki çizgiyi hatırlatır. Öyküde "Kimbilir kimden aşırdığım bu cümleleri pek de gururla söylemiştim." (2014: 18) derken intihal ile kurgu arasındaki ilişkiye değinir. Aşırmak ve atıfta bulunmak, nazire yapmak gibi birbirine zıt eylemleri de hatırlatır. İkincisi ise çilingirin bir nevi edebiyat bilimcileri, metin tahlilcileri olarak metnin anlamı konusunda okuru yönlendirmesidir.

> (…) Rüyamda çilingirle pazarlık ediyordum. Kapıyı açmak için öyle bir ücret istiyordu ki evi içindekilerle satsam bile ödeyemiyordum. Bu anlamsız paradoksu çözemeden uyandım. Telefondaki yayıncımdı. Hemen adını verdiği dergiyi alıp yayınevine gitmemi söyledi. Uyku sersemi gazeteciden dergiyi alıp yolda karıştırmaya başladım. Bizim hırsızlık meselesi kapaktaydı. Dergi hırsızı bulmuş, üstelik röportaj da yapmıştı. Hırsız tipsiz bir adamdı. Yani hayallerimin hırsızı olmadığı kesindi. (2014: 23-24)

Hırsızın kim olduğu ortaya çıkana kadar karakter anlatıcı gözünde modernist bir entelektüel canlandığından bahsetmişti (2014: 22). O hâlde öyküdeki hırsız da ima edilen ve örnek olması beklenen okurdur. Bu okur hem yazarın arayışı hem de geleceğin anlatılarının üreticisidir. Her örnek okur kendi yazarını yaratır ve bu yazarlık süreci süreklilik arz eden benzerlikler silsilesi olarak diğer anlatılara karışır. Gülsoy bu yüzden ilerleyen sayfalarda "(…) hırsızlık meselesi düzmece bir olaydan ibaretmiş" (2014: 27) der ve her gerçek gibi görünen anlatının da kurgu olacağını hatırlatır. Öykünün sonuna gelince ise "Belki de uydurduğumu ya da kurguladığımı sandığım öykülerin birçoğu gerçekte yaşayıp da unutmuş olduğum şeyler. Ya da tam tersi… Belki de her şey büyük bir anımsama ânından başka bir şey değil. Bunu kim bilebilir ki?" (2014: 28) diyerek gerçek ve kurgu arasında şüpheli bir sözleşme yapar. "(…) Nasılsa bu öykü yayımlanana kadar düşünecek bol bol zamanı olacaktı" (28) cümlesiyle de bir kez daha ikilemi kuvvetlendirir. Öykülerdeki metalepsis bu ikilemlerden beslenir.

Genette metalepsis'i anlatı düzeyleri arasındaki sınır ihlalleri olarak tanımlar (2020: 257). Gülsoy'un öykülerinde de bu sınır ihlalleri için zaman zaman ara söz kullanılmış zaman zaman da doğrudan söylemle anlatıcı karakter sık sık okurunun da bir öykü içinde olduğunu sezdirmiştir. "(…) İşte bu öyküde size o olayı anlatacağım." (2014: 20) derken ya da "Ama hayır, Cem'in hikâyesini anlatmayacağım." (2014: 17) şeklinde iç konuşma tekniğinden yararlanırken metinle sözleşme yapmayı reddetmesi beklenen bir okur hedeflenmektedir. Bu ironiyle, tıpkı Cem'in ulaşılmazlığı gibi sonu gelmeyecek bir öykü anlatılmaya çalışılır. Onun ulaşılmazlığı yazma sürecinin ve uğraşının asla tamamlanmayacağı, hep örnek okur peşinde koşulacağı gibi bir imgelemdir. Sürekli karakter anlatıcının zihni Cem'i anlatmaya döner. Hâliyle de ima edilen okur da öyküyle sözleşmekten kaçacaktır. Bu durum karakter anlatıcının gerçek olduğu yanılsaması yaratır. Yani metakurmaca bir dünyaya geçiş yapılmaktadır. Bu yanılsama kaçış temasıyla kurgulanarak sınır ihlallerinin ironik taraflarına vurgu yapar. Postmodern anlatının biçimsel tutumu da buna izin verir ve düzeyler kaynaşır. Öykünün yazılma sürecine de ortak olunur.

ISSN 1300-7491 e-ISSN 2791-6057 https://www.folkloredebiyat.org

Gülsoy metakurmacayı şöyle tanımlar:

> Metakurmaca kavramını Türkçe'de üstkurmaca olarak kullananlar çoğunlukta. *Meta* ön ekinin Türkçe olmaması nedeniyle böyle bir tercih yapılıyor. Oysa meta ön ekinin 'sonrasında, ötesinde,' 'gelişme, karmaşıklaşma, dönüşme', ve 'daha açıklayıcı, kapsayıcı, aşan' anlamları var. Dolayısıyla metakurmaca kurmacanın ötesindedir, kurmacaya referans veren yapısıyla kurmacadan sonra gelmektedir; kurmacanın daha gelişmiş bir hâlidir; bu yapısıyla kurmacayı açıklayarak aşar. Dolayısıyla bu kavramı üstkurmaca diye çevirmek nerdeyse metakurmacayı basit bir çerçeve hikâye tekniğine indirgemektir ki kimi zaman çerçeve hikâyeler gerçekten de kurmacanın metakurmacaya dönüşmesine hizmet ederler. (Gülsoy, 2015)

Peki metakurmaca bir çerçeve oluşturmayacaksa neden var? Elbette öykünün yazılış sebebini kurguladığı kısımlar çerçevelemedir. Ancak neden ima edilen yazarın güvenilmez anlatıcı kurduğu konusunun aydınlatılmasıyla bu durum da açıklanabilir. Güvenilmez anlatıcı sayesinde anlatılanlar yerine anlatma eylemi ön plana çıkar. Çünkü anlatılan dünyadaki tutarsızlıklar anlatma eylemine tabiidir. "Edebî anlatılarda, anlatıcının güvenilmezliği, bizzat yazar tarafından kasıtlı olarak retorik bir araç olarak kodlanır. Çok nadir de olsa, yazarın dikkatsizliğinden ya da hatalarından kaynaklanan güvenilmezlik etkisiyle de karşılaşılabilir" (Dervişcemaloğlu, 2014: 121). Kasıtlı kullanımda anlatıcının algı ekseni üzerinden yansıtmak istediklerini düşünmek gerekir.

Karakter anlatıcıda güvenilirliğin nasıl zayıfladığı konusu önemlidir. Çünkü öyküdeki güvenilmezliğin gerekçeleri onunla sıralanır. Aktör vasfındaki karakter anlatıcının kendi kişiliğinden özellikler metne yansıyabilir. Buck ve Morris'in 'aktör anlatıcı' teriminde (Dervişcemaloğlu, 2022: 28) açıklandığı gibi ima edilen yazarın tutumuyla nesnellik sağlanabilir. Yine de ima edilen yazarın bu bilgilere nasıl eriştiği konusundaki boşluklar güvenilirliği etkilemektedir. Mesela öyküde nesne olarak geçen *Bu Kitabı Çalın* kitabının kendisi de bir karakterdir. Ve öyküde söylendiği gibi bu kitap onun gerçekten ikinci öykü kitabıdır. Ama ima edilen yazar tutumuyla gerçek ve kurgu arasındaki tüm çelişki anlarda yazım süreci hakkında şöyle söylemlere yer verilir:

> (…) bu öykünün yazılmasına neden olan olay oluncaya kadar, bu öykünün yazılmasına neden olabilecek hiçbir şey olmadı. Komik değil mi? Bazen kılçıklı, okurken insanın boğazından geçmeyen cümleleri çok seviyorum. Kolay lokma olma endişesinin üstünden gelmek için insanın daha fazla zamana gereksinimi var galiba. (Gülsoy, 2014: 21)

İma edilen yazarla anlatıcı arasındaki mesafeyi fark eden okura bir gizem yaratılmıştır. Okur bunu çözmeye çalışır. İroninin öykü kurgusuna dâhil edilme sebebi budur. Okurun kurgulamaya katılımı gerçek yazardan uzaklaşan, okurun zihninde uyanan ima edilen yazar sayesindedir. Bu odakla yazılan anlatılar okuru metnin sürecine katar ve anlamı çoğaltır.

Çoğulcu anlamı "tümkurgusallık" (İng. Panfictionality) terimiyle birlikte anlatmak isabetli olacaktır. Marie-Laure Ryan'ın bu terimi kurmaca ile kurmaca olmayan arasındaki ayrımı kaldırarak bütün metinlerin kurgusal olduğunu iddia eder (Dervişcemaloğlu, 2014: 89). Klasik sonrası anlatı bilim bakımından değerlendirildiğinde bu öykünün yüzey yapısında tümkurgusallık hâkimken derin yapısında kurgu bakımından şüpheli bir ikilik alımlanmaktadır. Güvenilmez anlatıcının beslendiği kısım bu ikiliktir ve ikilik anlamı zenginleştirir.

Kurgu ve gerçek ikileminde karakter anlatıcının kitabının öyküsünü kitabın ön sözü gibi anlatarak okura iç dökmesi aynı zamanda hem biçim hem içerik bakımından modernliğin sıkın-

ISSN 1300-7491 e-ISSN 2791-6057 https://www.folkloredebiyat.org

tılarına dair bir dönemin alışılagelmiş çıktılarına benzemektedir. Taylor'un 'sahicilik etiği' kavramıyla bu etik, yeni ve modern topluma özgü, herkesin kendine karşı sorumlu olduğu bireycilik biçimleri temsilidir (Taylor, 2011: 28). Temsile otantiklik üzerinden bakmak yerinde olacaktır. Ancak otantikliği bireyciliği destekleyen varoluşçu düşünürlerle açıklamak yeterli değildir.

> Charles Taylor gibi bireyciliğe daha eleştirel bakan, onun narsisizme yol açan taraflarını fark eden ve günümüzdeki gelişmelerin de bireyi nasıl etkilediğini gözlemleyen, modern topluma getirdiği eleştiriler ile farklı bir duruş sergileyen bir düşünürün gözünden bakmak bu açıdan daha uygun görünüyor. (Özkaya, 2019: 1)

Karakter anlatıcı da buradaki düşünür gibidir. Kendi benlik hesaplaşmasında hem edebî üretimiyle hem de Serap ve Cem gibi sosyal çevresi üzerinden kendi otoritesinin savaşını vermiştir. Böylece ima edilen yazar; ikinde tamamlanmayan öyküyle, ikincisinde de taraflı tercihleriyle okurunu aramaktadır. Karakter anlatıcının, fiziksel durumun kendisini yazmaya ittiğini vurgulayarak "O çelimsiz halimle fazla şansım olmadığını düşünmüş olmalıyım ki, kitapların, yazarların dünyasına ilgi duymaya başlamıştım." (Gülsoy, 2014: 16) demesi, yaratma sancısını göstermektedir. Serap onun öyküsünde örnek okura ulaşma arzusunun vücut bulmuş hâlidir. Cem'in temsili değerlendirilirken ifade edildiği gibi Serap da bitmeyen öykünün mükemmelliyetçi tavrıdır.

"Bu Kitabı Çalın" öyküsünde karakter anlatıcının da hırsızın da adı yoktur. İçerikte hem iz sürme, polisiye havası vardır hem de öykünün yazım sürecindeki hayal ve hakikatin izi sürülmektedir. Karakter anlatıcının zihni sürekli ad kazanmış Cem'i anlatmaya sıçrar, vazgeçer, anlatır. Sonra yine okurla yapılan sözleşmede, bir anda okunulan her şeyin gerçekliğine olan inanç dayatılır. Çünkü "Cem, hikâyede gerçekliğin temsilcisidir" (Zeka, 2018: 308). Suça teşvik eden kitap ise bir eşiktir. Bu eşik rüya yanılsamasıyla verilir ve rüyada daha önce de belirtildiği gibi edebiyat bilimcisi temsili olan çilingirle pazarlık yapılır. Görüldüğü üzere düzeyler arası geçiş bir iletişim yapısı olarak kavranabilir. 'Metnin neyi betimlediği değil ne etki yaratmak istediği' (Göktürk, 2019: 72) önem kazanır.

Roland Barthes'ın Türkçeye "Yazarın Ölümü" adıyla çevrilen makalesinde söylediği üzere, okurun doğumu ancak yazarın ölümü göze alındığında mümkündür (Barthes, 2007: 60). Sanatın işlevinin dünyayı tanımak olması bilinen bir konudur. Ama asıl olan dünyadaki boşlukların tamamlanmasıdır. Yani okur merkezli yaklaşımlara bakıldığında da görülür ki tamamlanmamış anlatıların üretiminde okur edilgen olmaktan çıkar, ne etki bırakıldığına bakar. Çünkü alımlama bir iletişimdir.

Gülsoy'un yazma uğraşında böyle bir döngüsel iletişim hâkimdir. "Kukla"da yazar, yazılan öykünün karakterine dönüşür. Gerçekçi bir hikâye yazmak istediğini söyleyen anlatıcı kurgular. Yazarın kim, öykü karakterinin kim olduğu birbirine karışır. Bu döngü elbette otantiklik etiğiyle ilgili bir sonuca varır. "Bu Kitabı Çalın" öyküsündeki karakterin Cem ile mücadelesi de otantikliğin ardındaki ideallerle modernliğin arkasındaki idealler arasını çakıştırmasıdır. Çünkü modern çağın otantikliği narsisizme yol açar. Bunu eleştiren Taylor *Seküler Çağ*'da toplumsal tahayyüllerden bahsederken öyküler ve imgeler gibi ortak anlayışları açıklamaya çalışır (Taylor, 2014: 206). Belki otantikle ilgisi az gibi görülür ama otantikliğin arzulama biçimi olduğu unutulmamalıdır. Gülsoy'un metin stratejisinde kişisel gelişim notlarına ben-

ISSN 1300-7491 e-ISSN 2791-6057 https://www.folkloredebiyat.org

zer bir çağrı gibidir *Bu Kitabı Çalın*. Çağrıda kendini tanı, dışa vur, özgür ol vurgusu vardır. Otantikliğin dayanakları izlenmediğinde de yabancılaşma başlamaktadır. Öyküde de karakter kendi içine yönelememe savaşını verir. Modern kimlik bilincinde içedönüklük bir benlik yorumudur. Modern özbilinçle dünyaya ait olmama, yabancılaşma hâkim olmaya başlar.

> Hegel'e göre modern toplumun ikilemi en basit ifadeyle şudur: Modern eşitlik ve bütünsel katılım ideolojisi toplumu homojenleştirir. Homojenleşme insanları geleneksel topluluklarından koparır, ama onların yerine geçecek yeni bir kimlik odağı sunamaz… Bu bazı insanlara kimlik odağı sunarken bazılarını da sessiz bir yabancılaşmaya mahkûm edecektir. (Taylor, 2021: 190-191)

İma edilen yazar karakteri özgürleştirmeye çalışırken güvenilmezlik ön plandadır. Öyküde de Bourneur-Quellet'in tabiriyle 'gramatikal şahıs' (1989: 198) şeklinde karakterleştirme yapılmasının sebebi budur. Karakterlik işlevinin değil de yazısının macerasına odaklanan, öyküde şahıs zamiriyle yer alan başkarakter, üçüncü şahıs yerine birinci şahıs anlatımıyla özgürleşir ve öznelleşir. Çünkü otobiyografik anlatı özneldir ve öznellikte güvenilmez anlatıcı okuru şüphede bırakır. Öyküde otobiyografik çıkarım çocukluğa dönüşle verilir. Okurla sohbet hâlinde parantez açılır: "(çocukluktan gençliğe geçerken tüm toplumsal kodlar altüst olur, bilirsiniz)" (Gülsoy, 2014: 16). Gerçeği anlattığının izlenimini vererek okuru kurgu dünyasından çıkarır. Burada 'ayna hilesi'nden faydalanılır. Ayna, edebî metindir. Metinle yani ilk anlatı tecrübeleriyle, ilk okuduklarıyla ve etkilendikleriyle yüzleşir. Çocukluğa dönme, bu dünyaya fırlatılmışlık duygusunu hatırlama pratiğidir.

Son olarak öyküdeki 'anlatılan konuşma' örneklerine dikkat edilmelidir. Anlatılan konuşmada dolaysız söylemden farklı olarak karakter kendi bilincinin anlatıcısıdır (Dervişcemaloğlu, 2007: 3). Karakter kuracağı diyaloğunu ya da eylemlerini olay anlatır gibi ifade eder. Bu ifade oedipal bir rekabet gibidir. Rekabette yeniden yazım/kurma süreci bir öncekini iğdiş eder. *Teorinin Cini*'nde "Metin öğretir okur inşa eder" denilir (Compagon, 2022: 143). Yani okur metnin talimatlarına boyun eğmez. Bir beklenti ufku içinde kurar ve yeniden yapılandırır. 'Tüm bunlar kime söz ediliyor' dendiğinde şu soruları sorar: "Metin tarafından gözetlenen, kontrol edilen bir özgürlüğün sahibi gibi okur imgesi en iyisi midir?" (Campagon, 2022: 140) Burada kaynaklar fetişizminden uzak kalarak etkilenmelerin takibinin yapılmasına odaklanmak gerekir. "(…) kısacası eserin başarısı, amatörlerin okumasıyla değil sonraki eserler üzerindeki etkisiyle ölçülür" (Campagon, 2022: 140-141). Bu etkiyi yaratacak olan ima edilen okurdur.

Klasik eleştiricilikte teorisyenler tarafından okura önem verilmediğinden okurun kendi normlarıyla eser başına geçmesi ve boşlukları bu norma göre doldurması mümkün olmayacaktır. Klasik sonrası eleştiride artık metnin kendi okunma tarzı üzerinde uyguladığı bir kontrol vardır (Campagon, 2022: 142). Bunu Iser'ın görüşleriyle desteklemek mümkündür. Eser "(…) ne metnin gerçekliğine indirgenebilir ne de okurun öznelliğine; dinamizmini de bu potansiyelden alır… Gerçek okur ise acımasız bir seçimle karşı karşıyadır. Ya zımni okurun ona biçtiği rolü oynar ya da zımni okurun talimatlarını reddedip kitabı kapatır" (Campagon, 2022: 143-146). Bu yüzden metnin sunduğu farklı bakış açıları görmezden gelinmemeli ve bunlar sadece okurun önceki okuma deneyimlerine mâl edilmemelidir.

ISSN 1300-7491 e-ISSN 2791-6057 https://www.folkloredebiyat.org

Sonuç

"Bu kitabı çalın" vurgusuyla isimlendirilen ve daha kitabın isminde okurunu arayan eser, öykü türünün kesinleşmiş sınırları olmadığını ortaya koymuştur. Bu edebî eser, "öykü yazarın elinden çıkar ve okurun olur" sözünün odağıyla bir tartışma başlatır. *Bu Kitabı Çalın* kitabı okuruyla sözleşmekten kaçan bir anlatıcıyla oynanan ironik oyunu temsil etmektedir. Öyküyü bitirmeyen ve şüpheli sözleşen bir açık yapıttır. Metinle sözleşme yapmayı reddeden ima edilen okura seslenir ve her anlatının yüzde yüz gerçek olduğuna inanılmasını eleştirir. Bunu yaparken deneysel biçim özelliklerinden faydalanır, anlatı düzeylerini ihlal eder. Hatta bu biçimi kurarken iç öyküde âdeta çerçeve öyküsünü tahlil etmektedir. Çünkü en iyi yazıma ulaşma sancısı, anlatıların başka anlatıları etkilemesi hedefiyle örtüşmektedir. Bu yüzden de Cem gibi id, Serap gibi süperego temsili karakterlerle ve edebiyat bilimci/metin tahlilci (içlerinde atıf yapanlar veya intihalciler olmak üzere) vasıflarını taşıyan isimsiz karakterleştirmelerle anlatıyı oluşturmuştur. Elbette öykülerde doğrudan edebiyat bilimci/metin tahlilci tabiri kullanılmamıştır. Çilingir ve hırsız gibi temsiller üzerinden çıkarım yapılabilecek kurgulamalarda bulunulmuştur. Bu temsiller anlatıda ego merkezli bir dengenin sunulmasını sağlar.

Sonuç olarak yazarın sanatsal, okurunsa estetik yönünün birleşmesiyle edebî esere bakılmalıdır. İma edilen okuru gerçek okurun deneyimlerinden çok metin kurma stratejileri ve seçimler kurar. Yazar ve ima edilen yazar bir kenara bırakılmamalıdır. Edebî eser nesnel bir anlatı da öznel bir uğraş da değildir. Tamamlanmaya ihtiyaç duyan ama tamamlanması hedeflenmeyen bir inşa olabilmektedir. Bu yüzden edebiyatın göndergesi üzerinden yapılan okur odaklı eleştirilerde sonuçların yazarla olan bağından kopuk çıkarımlar yapılmaması gereği düşünülmüştür. Gerek bildirişimsel gerek poetik anlatı teorisinin farklı tanımladığı anlatıcı terimi üzerinden yapılan bu değerlendirmede güvenilmez anlatıcı vesilesiyle anlatının üretilmesinde ve alımlanmasında metnin tek bir otoriteye indirgenemeyeceği ortaya konulmuştur.

Araştırma ve yayın etiği beyanı: Bu makale, orijinal veriler temelinde hazırlanmış özgün bir araştırma makalesidir. Daha önce hiçbir yerde yayımlanmamış olup başka bir yere yayımlanmak üzere gönderilmemiştir. Yazar, araştırma sürecinde etik ilkelere ve kurallara uymuştur.

Yazarların katkı düzeyleri: Birinci yazar %100.

Etik komite onayı: Bu çalışma için etik kurul onayı gerekmemektedir.

Finansal destek: Bu araştırma için herhangi bir finansal destek alınmamıştır.

Çıkar çatışması: Bu çalışma ile ilgili herhangi bir çıkar çatışması bulunmamaktadır.

Research and publication ethics statement: Research it has not been previously published or submitted to any other outlet for publication. The author followed ethical principles and rules during the research process.

Contribution rates of authors to the article: First author %100.

Ethics committee approval: Ethics committee approval is not required for the study.

Support statement (optional): No financial support was received for the study.

Conflict of interest: There is no conflict of interest between the authors of this article.

Kaynakça

Bahtin, M. (2005). *Sanat ve sorumluluk* (C. Soydemir, Çev.) Ayrıntı.

Barthes, R. (2007). Yazarın ölümü (E. Rızvanoğlu Çev.) *Heves Şiir Eleştiri Dergisi*, *14,* 55-60.

Booth, W. C. (2012). *Kurmacanın retoriği*. Metis.

Bourneur, R. ve R. Quellet (1989). *Roman dünyası ve incelemesi* (Hüseyin Gümüş, Çev.) Kültür Bakanlığı.

Campagon, A. (2022). *Teorinin cini* (Savaş Kılıç, Çev.) Metis.

Dervişcemaloğlu, B. (2007). Gerard Genette göre anlatı söylemi (Narrative Discourse)" http://www.ege-edebiyat.org/modules.php?name=News&file=artic le&sid=263,

Dervişcemaloğlu, B. (2014). *Anlatıbilime giriş*. Dergâh.

Dervişcemaloğlu, B. (2022). *Çözülemeyen bulmaca anlatıcı üzerine tartışmalar.* Dergâh.

Eco, U. (2021). *Açık yapıt*. (T. Esmer, Çev.) Can.

Filizok, R. (19.05.2009). Hikâye etme sesi (voix narrative): kim konuşuyor?". http://www.ege-edebiyat.org/docs/606.pdf. (25.03.2025).

Genette, G. (2020). *Anlatının söylemi* (F. B. Aydar, Çev.) Ayrıntı.

Göktürk, A. (2019). *Okuma uğraşı*. Yapı Kredi.

Gülsoy, M. (2009). *602. gece kendini fark eden hikâye*. Can.

Gülsoy, M. (2014). *Bu kitabı çalın.* Can.

Gülsoy, M. (2015). Kafamda bir tuhaflık: Peki ama nedir bu tuhaflık? https://t24.com.tr/k24/yazi/kafamda-bir-tuhaflik-peki-ama-nedir-bu-tuhaflik,24 (Erişim tarihi: 25.03.2025).

Gülsoy, M. (2017). *Büyübozumu: Yaratıcı yazarlık*. Can Sanat.

Jahn, M. (2015). *Anlatıbilim anlatı teorisi el kitabı* (B. Dervişcemaloğlu, Çev.) Dergâh.

Neale, S. (2018). Türe ilişkin sorular. Edebiyatta, sinemada, televizyonda tür kuramı temel metinler (J. Ö. Dirlikyapan, Ed.) *Doğu Batı*, 108-146.

Oylubaş Katfar, D. (2020). *Klasik tarihî romanda karakterleştirme* [Yayımlanmamış doktora tezi] Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Özkaya, F. (2019). *Charles Taylor'ın felsefesinde otantiklik kavramı* [Yüksek lisans tezi]Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Taylor, C. (2011). *Modernliğin sıkıntıları*. Ayrıntı.

Taylor, C. (2014). *Seküler çağ* (D. Körpe, Çev.) Türkiye İş Bankası Kültür.

Taylor, C. (2021) *Hegel ve modern toplum* (A. K. Gülen, Çev.) Kolektif Kitap.

Topçu, H. (2015). *Anlatıcı sorunsalı ışığında Türk romanına dair bir değerlendirme*. (S. D. Yalçın Çelik, Dan.) [Yayımlanmamış doktora tezi] Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Yivli, O. (2020). Anlatıcı sorunsalı. *Söylem Filoloji Dergisi*, *5*(1), 8-20.

Zeka, S. (2018). Değişim ve dönüşüm bağlamında Murat Gülsoy'un "Bu Kitabı Çalın" adlı hikâye kitabı üzerine bir değerlendirme. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, *6* (80), 306-324.

Bu eser Creative Commons Atıf 4.0 Uluslararası Lisansı ile lisanslanmıştır.

(This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License).

folklor/edebiyat - folklore&literature, 2025; 31(4)-124. Sayı/Issue - Güz/Fall
Prof. Dr. Emel Kefeli Armağanı
DOI: 10.22559/folklor.4923

Araştırma makalesi/Research article

Şair İmgelemi Olarak Kam(l)aştırma: Şair Mitinin Kökenleri ve Modern Biyografi Söylemindeki Yansımaları

Kam(l)aştırma as a Poet Imaginary: The Origins of the Myth of the Poet and Its Reflections in Modern Biographical Discourse

Bülent Sayak*

Öz

Mitik tahayyülde söz, kutsal bir güç olarak anlamlandırılır. Sözün sahibi/taşıyıcısı olması dolayısıyla şair, ayrıcalıklı bir konuma yerleştirilir. İlham ve tebliğ kavramları etrafında idealize edilir. Kolektif kimlik temsilcisi biçiminde içselleştirilerek yaşam öyküsü, bireysel ayrımlardan ziyade ortak aşamalar üzerinden anlatılır. Şamanlardan âşıklara uzanan geleneksel kavrayışta söz ve atalar kültünün etkisiyle şairlik yeteneği çoğu zaman metafizik bir kaynağa dayandırılır. Kahraman şair miti, modern şairlere yönelik biyografik kabulün yapılandırılmasında kurucu bir anlatı kullanılır ve varlığını devam ettirir. Söylemin temellendirilme gerekçesini anlama ve izini sürmede, toplumsal idealizasyon çerçevesinde ön plana çıkarılan kanonik isimler yol göstericidir. Modern Türk edebiyatının öncü şairleri; Namık Kemal, Tevfik Fikret,

Geliş tarihi (Received): 17-05-2025 Kabul tarihi (Accepted): 02-10-2025

* Dr. Öğr. Üyesi, Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü. Kahramanmaraş-Türkiye/ Asst. Prof. Dr., Kahramanmaraş Sütçü İmam University Faculty of Education Department of Turkish Education. bulentsayak@ksu.edu.tr. ORCID ID: 0000-0002-0293-5462

Yahya Kemal Beyatlı ve Necip Fazıl Kısakürek etrafındaki edebiyat tarihleri, biyografi, otobiyografi ve anı türlerinde üretilen biyografik söylem, şaire ilişkin anlamın folklorik imgelem ve arketipsel idealizm çerçevesinde kurgulandığı ortaya koyar. Şairin anlatı kahramanı olarak konumlandırılışı, biyografi yazımında bilinçli bir kam(l)aştırma stratejisi geliştirildiğini öne süren bir yakın okuma yöntemiyle çözümlenir. Bir kavramsallaştırma teklifi olarak sunulan kam(l)aştırma, modern şairin mitik sanatçı imgelemi merkezinde (yazgısallık, sıra dışılık, fedakârlık, çilekeşlik, müjdelenmişlik) yaşam hikâyesi tasarımı yoluyla kahramanlaştırılmasını karşılamaktadır. Odaklanılan şairlerin yaşam öykülerindeki sıra dışı çocukluk dönemleri, metafizik duyarlılık, seçilmişlik hissi, rüyalarla ilahi bilgiye erişim ve toplumsal mücadele gibi ögeler, mitik şair tasavvurunun iz düşümleri olarak işaretlenir. Bu makalede, biyografik metinlerdeki ortak anlatının temellerini ve öznel yaklaşımların sebeplerini aydınlatma amacıyla söylem çözümlemesi yapılmaktadır. Tanzimat'tan Cumhuriyet'e modern Türk şiirinin gelişiminde önemli merhaleleri temsil eden, hayat-eser ilişkisi düzleminde sıklıkla irdelenen dört şair etrafındaki hayat hikâyesi metinleri örneklem olarak incelenmektedir. Geleneksel düşünme pratiklerinin şair biyografilerindeki ve toplumsal bellekteki idealizasyonun anlatımında/yaratımında önemli bir rol oynadığı saptanmaktadır. Şairin sadece yaratıcı bir birey olarak değil aynı zamanda toplumsal-kültürel değerlerin ve ortak bilinç yapısının temsilcisi olarak değerlendirilmesinin gerekliliğine dikkat çekilmektedir. Edebî eleştirinin şair biyografilerinde yer alan mitik ögeleri, tarihsel gerçeklik ve toplumsal söylem arasındaki ilişkiyi sorgulayan şüpheci bir bakışla yürütülmesi zorunluluğuna işaret edilmektedir.
Anahtar sözcükler: *gelenek, Türk şiiri, folklorik imgelem, biyografik söylem, kam(l)aştırma*

Abstract

In the mythic imagination, the word is interpreted as a sacred power. The poet is placed in a privileged position as the owner/carrier of the word. It is idealized around the concepts of inspiration and notification. The collective identity is internalized as representative and the life story is told through common stages rather than individual distinctions. In the traditional understanding from shamans to minstrels, the influence of the cult of speech and ancestors and the ability to be a poet are often attributed to a metaphysical source. The myth of the heroic poet serves as a constitutive narrative in structuring the biographical reception of modern poets and continues to persist. In understanding and tracing the justification of the discourse, the canonical names that are brought to the fore within the framework of social idealization are guiding. The biographical discourse produced in the genres of literary histories, biography, autobiography and memoir around the pioneering poets of modern Turkish literature; Namık Kemal, Tevfik Fikret, Yahya Kemal Beyatlı and Necip Fazıl Kısakürek, reveals that the meaning of the poet is constructed within the framework of folkloric imagery and archetypal idealism. The positioning of the poet as the narrative protagonist is analyzed through a close reading method that suggests the development of a conscious strategy of kam(l)aştırma in biography writing. Presented as a conceptualization proposal, kam(l)aştırma corresponds

to the heroization of the modern poet through the design of a life story centered on the image of the mythic artist (fatalism, extraordinary, sacrifice, asceticism, foreshadowing). Elements such as extraordinary childhood periods, metaphysical sensitivity, a sense of chosenness, access to divine knowledge through dreams and social struggle in the life stories of the poets analyzed are marked as projections of the mythic poet imagination. This article argues that traditional thinking practices play an important role in the narration/creation of idealization in poet biographies and social memory. Attention is drawn to the necessity of evaluating the poet not only as a creative individual, but also as a representative of social-cultural values and common consciousness. It is pointed out that literary criticism must be conducted with a skeptical view that questions the mythic elements in poet biographies and the relationship between historical reality and social discourse.
Keywords: *tradition, Turkish poetry, folkloric imagery, biographical discourse, dazzlement (kam(l)aştırma)*

Extended summary

The enchantment attributed to poetry gains meaning within the context of the value ascribed to the word. In mythical consciousness, the word is a special form of encoding—it is the medium of communication with the sacred, the essence of life itself, and the creative mechanism of imagination. The notion of such a potent "essence" entails that the "bearer of the word" cannot be an ordinary human being. One who hears the divine message and can convey their voice to the Creator is positioned as an exceptional figure. Revelation, inspiration, and proclamation are considered "secrets" granted to such individuals. However, this immense power also entails an immense burden of responsibility. In return for the authority over language, the poet is marked by dissonance, condemned to an uncanny spiritual disposition, renounces personal desires, leads an ascetic life, and is expected to sacrifice self and existence in order to transform "chaos" into "cosmos."

The understanding of the "cultural hero" surrounding shamans persists in the biographical discourse of both divan and folk poets. In classical biographical anthologies (tezkire), poetry is described through concepts such as "sorcery," "miracle," and "wisdom." It is often noted that poetic talent originates from a metaphysical source or a divine voice (hatif), and that it is innate. In the âşık tradition, the use of the dream motif underlines that poetic ability is not an acquired craft (kesbî), but rather a divinely gifted privilege (vehbî).

Considering the strong influence of tradition and the belated quest for modernization in the Turkish context, the formation of a romanticized poet image becomes almost inevitable. The inability of fields such as art and literature—and the public sphere more broadly—to institutionalize as autonomous domains distinct from politics, combined with the cultural habit of constructing traditional norms through charismatic figures rather than abstract concepts or ideological frameworks, has played a decisive role in shaping the imaginative construct of the intellectual in modern Turkey. The positioning of the poet as an intellectual leader, a guide to life, or a cultural hero is closely linked to their functional role in the creation of canon, social identity, and normative order.

ISSN 1300-7491 e-ISSN 2791-6057 https://www.folkloredebiyat.org

The myths surrounding poets—such as the labels "national poet" or "civilizational poet"—explicitly reinforce and popularize a desired sociocultural discourse. Hence, even if the "believed life" contradicts historical reality, the poet must be remembered through a stylized and internally coherent narrative, as if viewed from beyond the temporal horizon. This is because the poet is not merely the subject of an individual life story, but the indisputable representative of a societal value or ideology. The textual patterns that make biographical narratives about poets resemble one another emerge from the collective desire to maintain a shared belief system and to establish unity in cultural values.

Modern poets, who serve as symbolic figures in the formation of ideas such as canon and socialization, are received and interpreted through the guidance of mythic imagination. Within the process of meaning-making mediated by biographical discourse, poets' life stories are commonly presented through recurring motifs such as an extraordinary childhood, metaphysical sensitivity, the fatalism of talent, being different from society, access to sacred knowledge through dreams, and asceticism.

The recurring motifs in the cases of Namık Kemal, Tevfik Fikret, Yahya Kemal Beyatlı, and Necip Fazıl indicate that, much like in oral culture, the poet is inscribed in collective memory not as a historically grounded individual but rather as a "narrative hero." The stages of life, temperament, and societal expectations from the poet are narrated in a way reminiscent of the shaman/kam imagination, thereby transforming the poet into a heroic figure. This process may be conceptualized as kam(l)aştırma—a term coined to describe the sacralization or mythologization of the poet.

The concept of kam(l)aştırma draws attention to the need to consider folklore not merely as a source of identity production but also as a cognitive pattern and cultural practice. It urges a critical reflection on the distinction between the narrative hero and the historical figure, a reflection that is necessary to ensure the objectivity of literary historiography and biographical criticism. Moreover, it calls for a skeptical approach to the truth claims of biographical discourse and reveals that understandings of poetry and the poet cannot be fully illuminated without reference to their traditional-cultural contexts.

Giriş

Türk edebiyatı araştırmaları özelinde kurumsallaşmış bir eleştiri anlayışının gerekliliği/yoksunluğu yaygın bir kanaat olarak sıklıkla dile getirilir. Yazar, metin ve okurdan oluşan sacayağının (Akgül, 2020: 59-60) sorunlu parçası, yazar/yazara indirgemeci bakış olarak işaretlenir. Hayat ve şahsiyet odağında çoğu zaman ideolojik konum(landırma)dan hareket eden yaklaşımların aydınlatmak bir yana metni gölgelediğinden yakınılır. Edebiyat tarihlerinin açıkça gösterdiği biçimde yazara yönelik romantik ilgi, biyografik okumanın ötesine geçerek "kurgulanmış" biyografilerin oluşturulması (Oğuz, 2010: 11; Sevinç, 2022: 10) ve yazar mitlerinin yaratımıyla sonuçlanır.

Gelenek, kültürel üretim içinde değer aktarımı, inanç kodlaması gibi belirli işlevler yüklediği sanatçıyı kolektif bir kimlik temsilcisi olarak idealleştirir. Duyuş, düşünüş özelliklerini belirler. Yaşam öyküsünü "kişisel" ayrımlardan ziyade ortak aşama ve tecrübeler üzerinden an-

ISSN 1300-7491 e-ISSN 2791-6057 https://www.folkloredebiyat.org

latır. İslam öncesinde şamanlar, İslamlaşma sonrasında âşıklar "kutsal alan"ın habercisi sayılırlar. Metinlerinden bağımsız yaşamlarıyla birer "kahraman" biçiminde zihinlere yerleştirilirler.[1]

Geleneğin "mitik şair" tasavvuru, teolojik hakikat ve müşterek bilinçaltıyla yapılandırılması bakımından anlamlıdır. Şair tasarımına ilişkin dikkat çekici durum, modern zihnin yerleşik kabulleri sahiplenmesidir. Rasyonellik ve bireycilik ilkelerine yaslanan yeni anlayışta; şair mitlerinin değer görerek etkin biçimde kullanımı, geleneğin sürekliliğini ve modernite içinde dönüşüm kabiliyetini akla getirir. Mitik tasavvurun devamlılık gücü "folklorik imgelem" tanımlığı etrafında anlam kazanır. Kubilay Aktulum (2014: 284), folklorik imgelemi; "aynı gerçeklik konusunda öznel ya da toplumsal bir ortak bilinç durumunu değişik imgeler, simgeler aracılığıyla aktarmaya olanak sağlayan düşünme biçimini belirten bir tür kap" olarak izah eder. Folklorik imgelemin ortak bilinçaltına göndermede bulunduğuna; "toplumsal gerçekliği algılama, içselleştirme, yineleme, yeniden kullanıma sokma vb. işlevleri" üstlendiğine dikkat çeker (Aktulum, 2014: 278). Belirli örneklerde Modern Türk şairine dair kavrayışın mitik düşünme örgüleri ve arketipsel idealizm üzerinden şekillenmesi, folklorik imgelem ile ilişkilendirilebilir. Biyografik söylemdeki yansımalar, modern şair tahayyülünün folklorik imgelem etrafında kurulduğunu ve "kam(l)aştırma" kavramsallaştırması etrafında değerlendirebileceğini düşündürür. Metin Kayahan Özgül'ün *Kemâl ile İhtimâl* adlı araştırmasında (2014: 1-5) Namık Kemal özelinde gündeme getirdiği "kamaşma" kavramı teklifi; eserin niteliğinin kendisi yerine yaratıcısı etrafındaki inanç/algı ile belirlenmesinin sorunlu bir koşullandırıcı olduğunu işaret eder. Sanatçıya ilişkin imaj ve eserin değerinin biyografik anlatı kurgusu merkezinde yaratımını karşılar. Bu çalışmada, Özgül'ün kamaşma tarifinden ödünçleme ve folklorik imgelem tanımından hareketle temellendirilen kam(l)aştırma, mitik şair idealleştirmesinin iz düşümü olarak modern şairlerin yaşam öykülerinin belirli izleklerle sunumu yoluyla kahramanlaştırılmalarını imler.

Kam/şaman idealleştirmesine bağlı anlayış, sanatçının olağanüstü bir kişi/kahraman biçiminde görülmesinin kavramsal ifadesiyle mitik şair imgesinin tarihsel ve sosyal gerekçesidir. Değer yaratımı ve aktarımında model şahıslar olarak görülen şairlerin belleklere kazınmasında belirleyici olmayı sürdürür. Bu durum; bir taraftan geleneksel anlamlandırmaların devamlılığı, diğer taraftan bireysel deneyimi aşan kahraman şair yaşam öyküleri üzerine sorgulamayı beraberinde getirir. Kam(l)aştırma teklifi, şairlere dair (oto)biyografik metinlere temkinli yaklaşma ve biyografi merkezli eleştirideki nesnellik meselelerine dikkat çeker. Modern şairlerin hangi ortak düşünme örgüleriyle anlatı kahramanı kılındığını söylemsel içerik çözümlemesi etrafında belirleme ve yorumlamaya imkân sağlar.

Kam(l)aştırmanın görünüm ve işleyişini anlamada modern Türk şairleri etrafındaki biyografik metinler zengin bir örneklem sunar. Gerek edebiyat tarihleri gerekse hatıra, otobiyografi, biyografi türlerindeki yansımalar şair mitlerinin gelenekle kurduğu bağ ve kalıplaşma biçimleri üzerine düşünmeye imkân verir. Namık Kemal, Tevfik Fikret, Yahya Kemal Beyatlı ve Necip Fazıl Kısakürek gibi kanonik isimler etrafında mitik kahraman şair anlatısını sorgulamak, yazar odaklı bakışın kökenlerini, Türk düşüncesinde geleneğin hâkimiyetini ve yenilenme dinamiklerini anlamlandırmayı kolaylaştırır.

ISSN 1300-7491 e-ISSN 2791-6057 https://www.folkloredebiyat.org

1. Söz kültünden şair mitine

Sanatın kökeni, inanç olgusu ve ritüellerine dayanır. İlkel insanın kendini ve dünyayı anlamlandırma pratiği ayinler aynı zamanda dans, müzik ve edebiyatın iç içe geçtiği kültürel performanslardır. Larry Shiner'in *Sanatın İcadı*'nda (2020: 146-159) yaptığı çözümlemeden hareketle modernizm öncesinde sanatın özerk bir alan olarak görülmediği, kültür ve din ile bağlantılı bir "ortak yaşam" formu biçiminde kabul edildiği söylenebilir. Bu anlayışın temel iz düşümü, şiir ile büyü arasında kurulan bağdır. İki kavram da sezgiye, mecaza, ilhama, kehanete göndermede bulunur. Eski Türkçede "yum" ve "kam" kelimeleri hem büyücü hem de şairi karşılar (Yener, 2012: 190). Düşünür, rahip, hekim, kâhin ve sanatçı rolleri üstlenen şamanlar (İnan, 2000: 68; Bayat, 2006: 240; Köprülü, 2012: 72) büyü ile şiirin aynı kutsal kaynaktan beslendiğini imlerler (Eliade, 2011: 105-106).

Şiire atfedilen büyüsellik[2], söze yüklenmiş değer bağlamında anlam kazanır. Söz; mitsel bilinçte yaratıcı tahayyülünü sağlayan, kutsal alanla iletişim aracı olan, hayatın tözü olarak konumlandırılan özel bir kodlama biçimidir. Altay yaratılış anlatmasında "De ki hep, 'yaptım oldu!' Başka bir şey söyleme! Hele yaratır iken, 'yaptım olmadı!' deme!" (Ögel, 1993: 433), İncil'de "Başlangıçta söz vardı" (Yuhanna 1/1, 2), Kur'an Kerim'de "…sonra "ol" dedi ve o da oluverdi" (Bakara, 2/117) cümleleri sözün mukaddesliğine, kurucu ve yaratıcı rolüne işaret eder (Fedakâr, 2014: 9-11). İbrahim Dilek, "Kült Kavramı ve Söz Kültü" başlıklı makalesinde Türk kültüründe söze atfedilen önemden bahsederek gerçekliğin söz etrafında tasarlandığını vurgular:

> Söz, tüm insanüstü güçlerin merkezinde bulunur; onu Tanrı'dan, tanrısal olandan, ruhlardan ve büyüden ayırmak mümkün değildir. İnsan bedeni ve sınırlı zihin gücüyle sahip olduklarından daha fazlasına sözle ulaşmaya çalışır. Söz, yaratılışı tetikleyen asıl unsurdur; gök gürültüsünün, uğuldayan bir ağacın, suyun ya da ateşin sesi… olarak tanrısaldır; tanrılar ve ruhlarla iletişime geçmenin yollarından biridir; söz tedavidir; söz büyüdür. (Dilek, 2020: 59)

Söze biçilen 'kudret' 'söz sahibi'nin sıradan bir insan olamayacağı fikrini hazırlar (Güleç, 2014, 4). Tanrının mesajını duyan, sesini yaratıcıya iletebilen kişi ayrıcalıklıdır. Vahiy, ilham ve tebliğ 'sırları' kendisine verilmiştir (Yeşildal, 2018: 53). Kut almıştır: "Şamanlar 'seçilmiş' kişilerdir ve bu nitelikleriyle, topluluğun öteki üyelerinin ulaşamadığı bir kutsal alana erişebilirler" (Eliade, 1999: 25). Bu büyük güç, büyük bir sorumluluğu da beraberinde getirir. Söz ehliyeti karşılığında uyumsuzlukla damgalanma, tekinsiz bir ruh hâline sahip olma, bireysel arzularından vazgeçme, çilekeş bir hayat sürme, 'kaos'u 'kozmos'a dönüştürmek için benliğini/hayatını feda etme gibi ağır şartlar omuzlarına yüklenir (Özgül, 2006: 43).

Şamanlar etrafındaki 'kültürel kahraman' anlayışı divan ve halk şairi biyografi söyleminde devamlılık gösterir. Tezkirelerde şiir "sihir, mucize, hikmet" kavramları ile tarif edilir (Açıl, 2023: 7-11). Şairlik yeteneğinin metafizik kaynaktan/hatiften gelen sesin ilhamıyla başladığı (Mengi, 2005: 200) ve doğuştan geldiği belirtilir (Kılıç, 1998: 301). Âşık tarzı şiirinde rüya motifine başvurularak şairliğin kesbi bir zanaat değil vehbi bir imtiyaz olarak edinildiğinin altı çizilir. Sıkıntılarla dolu gündelik yaşamından kaçış arzusundaki sıradan insanın "pir elinden bade içerek" tanrısal bilgiye ulaştığı, söz söyleme hüneri kazandığı ve sanatkâra dönüştüğü anlatılır (Başgöz, 1967: 1-18; Kaya, 1994: 62; Günay, 2011: 132-133).

ISSN 1300-7491 e-ISSN 2791-6057 https://www.folkloredebiyat.org

Atalar kültüne -pirlere- yapılan gönderme üzerine kurulan rüya anlatıları, âşıklık ruhsatını meşrulaştırmanın yanında şairin yaşam öyküsüne dair de bir koşullandırma oluşturur. "Rüya" ile ödüllendirilmesi için âşık adayının zorluklarla dolu bir hazırlık devresi geçirmesi gerekir. Şair, çocukluğundan itibaren olağanüstü sezgi kabiliyetiyle ruhsal çatışmalarla boğuşmalı, rutin düzen içinde ayrıksı hissetmelidir. Sembolik olarak yorumlamak gerekirse yoğun biçimde sınanmayı imleyen bu süreç sonunda uykuya dalarak -bir anlamda sıradan "ben"i öldürmeli- içindeki sanatkârı uyandırma bedeline katlanmalıdır.

Kahramanın/şairin imtihan, üstünlük ve olağanüstülük işlevleri etrafında inşa edilmesi âşık anlatılarının meşrulaştırma düzeni bakımından menakıpnamelerle benzeştiğini gösterir. Menakıpnamelerde de tıpkı şairlerde olduğu gibi velayet alametlerinin erken yaşlarda görülmeye başlandığından velinin mücadeleler sonucu kendisini ispatladığından ve "sıra dışı yeteneklerinden" söz edilir. Ernst Kris ve Otto Kurz'un kaleme aldığı Sanatçı İmgesinin Oluşumu: Efsane, Mit ve Büyü'de (2013: 12) aziz ve sanatçı hayatları arasında evrensel olarak bir tasavvur ortaklığı bulunduğu öne sürülür. Sanatçı imgesinin mitolojik düşüncenin tesiriyle kalıplaşmış eylem ve nosyonlar çerçevesinde zihinlere kazındığı, bir efsane kahramanı olarak biçimlendirildiği saptanır. Buna göre sanatçının benzersizliği, çocukluğundan itibaren gözlemlenir ve 'tanrı' hediyesidir (Kris ve Kurz, 2013: 23-26). Engelleri aşma dirayeti ve saygın kılavuzların yardımıyla 'vecd' hâlini tecrübe eder. Tanrısal yaratıcılık bilgisine ulaşır. Dolayısıyla mitik anlatı örgülerini sahiplenen bireysel yaşam öyküsü yazımı kehanet olma ve sanatçıyı kahraman biçiminde düşleme işlevi görür (Kris ve Kurz, 2013: 60).

Geleneğin sezgi yetisi bahşedilmiş aziz biçiminde kodladığı şair anlatısı, modernite sonrasında romantikler tarafından sahiplenilir. Romantizm akımında sanat, sanatçının yaşamıyla beraber ortaya çıkar ve değerlendirilir. Yaşam öyküsü bir "eser" olarak alımlanan sanatçı, dehanın temsilcisidir. Svetlana Boym (2010: 13), 18. yüzyılda romantizmin "yaşamı şiirselleştirme" ve "eseri otobiyografikleştirme" anlayışıyla kurmaca biyografi yazımına imkân tanıdığını dile getirir. On dokuzuncu yüzyılda pozitivizm anlayışının güçlenmesiyle mitik şair kurgusunun yerini realist şair imgelemine bırakmaya başladığını vurgular. Bu dönüşümün ulusal bağımsızlık savaşı veren ve geç modernleşen toplumlarda sekteye uğradığına dikkat çeker. Romantik bakışın hükümranlığını sürdürmesini politik zemin ve geleneğin gücüyle açıklar. Buna göre Polonya, İspanya, Rusya gibi ülkelerde şairlerin yaşam ve ölümleri, hâkim ideolojik çerçeve ve kimlik inşası beklentileri tarafından kuşatılır.

> Şairin bir şairden ibaret kalmayıp, kültürel bir misyona sahip olması beklenir. Şair ulusun sesi ve bilinci, genç yaşında ölen bir şehit, halkın çektiği acıyı sırtında taşıyan 'İsa'vâri' bir figürdür. İstese de istemese de, her Rus şairi ölü yazarları ve edebiyat şehitlerini ayrıcalıklı kılan bu kahramanlık geleneğiyle yüzleşir ve genellikle edebiyat metinlerini bütünüyle politik, biyografik, toplumsal ve metafizik kaygılara tabi kılarak öldürür. (Boym, 2010: 160)

Geleneğin güçlü tesiri ve gecikmiş modernleşme arayışları göz önüne alındığında Türkiye örneğinde romantik şair imgesinin yerleşiklik kazanması kaçınılmaz hâle gelir. Sanat ve edebiyat başta olmak üzere toplumsal alanların siyasadan ayrışmış, özerk yapılar olarak kurumsallaşamaması, olgu ya da fikirlerden ziyade karizmatik şahsiyetlerin örnekliği/önderliği

ISSN 1300-7491 e-ISSN 2791-6057 https://www.folkloredebiyat.org

etrafında biçimlendirilen atalar kültünün uzantısı geleneksel norm tanımlama alışkanlığı gibi etmenler, modern Türkiye'nin edip imgeleminde belirleyicidir. Şairin bir fikir önderi, hayat rehberi ya da kahraman olarak konumlandırılması (Huizinga, 1995: 151) kanon, sosyal kimlik ve norm yaratımı açısından üstlendiği işlevsel rol ile ilişkilidir. Şaire dair mitler; "vatan/millet şairi", "medeniyet şairi" gibi nitelemelerde açıkça duyurularak inşası arzulanan sosyokültürel söylemin pekiştirilmesine ve popülerleştirilmesine hizmet eder. Dolayısıyla 'inanılan hayat' ile 'gerçeklik' çelişse bile zamanın ötesinden bakıldığında şair tutarlı ve stilize bir yaşam (Boym, 2010: 15) ile hatırlanmalıdır. Çünkü o, tekil bir insan öyküsünü yansıtmanın ötesinde toplumsal bir değerin ya da ideolojinin tartışmasız temsilcisi konumundadır. Şairleri dair biyografik metinleri birbirine benzeten doku, kolektif inanç pratiğinin devamlılığı ve değerler birliği kurma arzusu olarak ortaya çıkmaktadır.

2. Şairin ışığı: Sözü "hayat"la büyülemek

"İmzaya eserden daha fazla önem atfetme" (Özgül, 2014: 4) yaklaşımı, mitik biyografiler kaynaklığında gerçekleştirilir. Gelenekli anlatılarla kurduğu devamlılık izinde modern şair biyografilerinde kam(l)aştırmanın doğumdan ölüme; seçilmişlik, müjdelenme, yeteneğin keşfi, toplumsal düzenle çatışma ve feda kültü izleklerine dayalı biçimlendirildiği görülür. Dolayısıyla yaşam öyküsü yazımı, "kahraman" yaratımı örneklemi biçiminde incelenebilir.

2.1. Fevkalâde bir çocuk(luk)

"Sıra dışı" sürecek bir hayatın başlangıcından itibaren "farklılığını" sezdirmesi beklenir. Şair kahramanın çocukluğundaki mizacı ve davranışlarının gelecekteki kimliğinin nüvesi olarak vurgulanması, birer alamet biçiminde yorumlanması tutarlı bir öykü anlatmanın vazgeçilmez unsurlarıdır (Ünlü, 2015: 48). Büyük adamların, özel ve akranlarından ayrı çocuklar olduğu fikri, biyografi yazarının doğrulamak ya da inan(dır)mak istediği bir hareket noktasıdır (Ünlü, 2011: 10).

Namık Kemal'in imzasının eserinin önünde anılmasında oğlu Ali Ekrem Bolayır'ın yazdığı biyografik metinlerin büyük payı vardır. Bolayır, seciye tasvirini soy kütüğünden hareketle başlatır. Sülalenin geçmişinde Topal Osman Paşa, Mustafa Asım Bey gibi şecaat sahibi şahsiyetler olduğuna değinir (Bolayır, 1992: 11-12). Namık Kemal'in dedesi Şemsettin Bey'in müsadereye uğradığını hatırlatır. Aileye yaptığı vurguyla babasının kahramanlık mayasına ve monarşi mağduriyetine köken oluşturur. Rejim muhalifliğinin, vatanperverliğin "kanında" olduğunu ima eder. Mizacın, yazgısal dolayısıyla tanrı armağanı olduğu fikrini uyandırarak "seçilmişlik" ayrıcalığına meşruiyet kazandırır. İddiasını çocukluk döneminden anekdotlarla desteklemeye çabalar (Bolayır, 1992: 21-31). Buna göre hocası Şakir Efendi rahlesindeki çocuğun geleceğin bir dâhisi olacağını dile getirir. Yeteneği "müjdelenen" küçük Namık Kemal, karşısındaki vezir ve padişahlara bir mezar taşından daha fazla ehemmiyet vermeyecek düşünsel olgunluktadır. Kars'a gidişiyle erken yaşta eğlence ve oyunu bırakıp vatan muhabbetiyle tefekküre dalar. Sofya'da saz şairlerinin yıllardır içinden çıkamadığı muammayı çözerek "Askı indirir". Şairler tarafından reis ilan edilir. Bolayır'ın tasviri[3]; küçük Kemal'in sözü, tavrı ve eylemiyle çevresinde hayranlık uyandırdığını ispatlama gayreti taşır.

ISSN 1300-7491 e-ISSN 2791-6057 https://www.folkloredebiyat.org

Beşir Ayvazoğlu, Tevfik Fikret üzerine yazdığı eleştirel biyografisinde (2020) mitoloji inşası sorununa dikkat çeker. Ayvazoğlu'nun hassasiyetini doğrulayan isimlerin başında İsmail Hik-met Ertaylan gelir. Ertaylan, yakın çevresinde bulunduğu ve öğrencisi olduğu Fikret'in hayranıdır. Etki alanından kaynaklı "kamaşma" kalemine yansır. *Tevfik Fikret* (1963) adlı biyografisi ve *Türk Edebiyatı Tarihi*'nde (2011) Ali Ekrem'e benzer bir yol izleyerek kan bağı üzerinden hocasının meziyetlerini açıklar. Hüseyin Efendi'nin doğruluğundan taviz vermemesi nedeniyle vatanından sürülmüş, gurbette çürütülmüş, cömert ve iyi kalpli bir insan olduğunu vurgular (Ertaylan, 2011: 595). Fikret'in meziyetlerini babasından aldığını belirtir. Konaklarında kurulan Ramazan davetlerindeki izlenimlerin erken yaşta inkılapçı ve insaniyetçi bir ruhu biçimlendirmeye başladığını dile getirir. Hocası ve arkadaşlarının küçük Fikret'i yaşıtlarından olgun, seçkin bir öğrenci olarak tanımladıklarından bahseder. Ertaylan'a göre "kurban ve erdemli" babanın yazgısını taşıyan Fikret'in münzeviliği ve sanatkâr yaratılışı, erken yaşlarda çevresi tarafından fark edilir. "Haslet-i ictimaiye ve medeniyet-i fıtriye"nin göstergesi olarak nitelenen (Ertaylan, 2011: 594) "aşiyan"ın küçük bir örneğini Aksaray'daki evde henüz bir çocukken kurar (Ertay-lan, 1963: 10-13). Bir terbiyetgâh, uzletgâh manası yüklenen oda[4] üzerinden dış dünyanın çir-kinliği karşısında sanata sığınma arayışının şairde yerleşik bir öz olduğu düşüncesi desteklenir.

Yahya Kemal Beyatlı, geçmişin görkemini göz ardı etmeden medeniyet tasarımını ve "eve dönüş"ü poetikasının merkezine yerleştiren bir şairdir (Ayvazoğlu, 1995: 9-10; Tekin, 2010: 54-55). Mazi-ati, Doğu-Batı gibi ikilikler arasındaki bitmeyen arayışları onu trajik bir kahramana dönüştürür. *Çocukluğum, Gençliğim, Siyasi ve Edebî Hatıralarım*'da (2008) çizdiği çocukluk tablosu, kimliğinin yazgısal biçimde ve 'büyülü bir perde' arkasında şekillendiği inancını doğallaştırma çabasındadır. Buna göre şairin doğduğu gün Üsküp'e nadir görülen bir kar yağar (Beyatlı, 2008: 1). Doğa olayının "nadir" vurgusuyla beklenmezliğinin anılması tabiatın sıra dışılığından doğuma aktarılan "özel bir varoluşa" işaret eder. Rüyalar, sezgi ehliyetiyle beliren "farklılığı" doğrular. Şairin annesi Naime Hanım'ın ölümünü bütün detayları ile yakaladığı rüya gözlerinin önünde gerçekleşir (Beyatlı, 2008: 8). Çocukluğunda şaşırtıcı biçimde boğulmaktan kurtulur. Böylece bir kahraman olarak karşılaşacağı engelleri aşma talihine sahip olduğunu duyurur. Babası ve annesi arasındaki çatışmayı zikrederek düşünsel ve edebî arayışına köken yaratır. Buna göre sorumsuz bir adam olan baba, eşyaları haraç mezat elden çıkarıp melez bir kültürün hâkim olduğu Selanik'e taşınmak ister. Mazlum ve dindar anne gelenekli anlayışın hüküm sürdüğü Üsküp'te kalmakta ısrarcıdır. Babanın baskınlığı, annenin ölümü gibi iradesi dışında gelişen olaylar, şairi kaybedilmiş bir geçmiş ya da yitirilmiş "ev" sorununa mahkûm kılar. Dolayısıyla yürünecek yolu henüz başlangıçta tayin ederek kendini gerçekleştirecek bir kehanet oluşturur.

Necip Fazıl Kısakürek'in şahsiyeti ve edebî kimliğinin değerlendirilmesinde başvurulan temel izlek, dünyevilikten metafizik arayışa yöneliştir. Eserlerinin incelenmesi için anahtar işlevi gören "dönüşüm" sorunu, şairin hayatındaki "kırılma"yla ilişkilidir. Madde ve hakikat arasındaki çatışmanın belirleyiciliğine yönelik dikkatin çıkış noktası bizzat şairin kendini görme/gösterme biçimidir. Necip Fazıl otobiyografik metinlerinde iç çözümleme yaparken "trajik kahraman" anlatısını tarihselleştirir. Yaygın yaklaşımı izleyerek biyografik söylemi şecere aktarımıyla başlatır: "Ah bu baş; Maraşlı Kısakürek oğullarından ve son ucu Zülkadir hanedanına

ISSN 1300-7491 e-ISSN 2791-6057 https://www.folkloredebiyat.org

dayalı bir sülaleden gelme Mehmet Hilmi Efendi'nin torununa ait bu baş, ileride ne yükler taşıyacaktır" (Kısakürek, 2010a: 38). Aile hikâyesini hem kabiliyeti hem de ruhsal bunalımına gerekçe hâline getirir. Soy geçmişinde olumlanarak ön plana çıkarılan isim, büyükbaba Hilmi Efendi'dir. Dede tahsili, temiz ahlakı ile dikkat çeken gelenekli bir münevverdir (Kısakürek, 2010a: 64-65). Necip Fazıl'ı diğer torunlarından ayırır. "Soy ideali"nin örneği olarak benimser ve ona özel ilgi gösterir. Dede gibi mazlum annenin de bütün ümidi Necip'te toplanır. Görenleri şaşırtan zekâsı, "vaktinden evvel gelişen" (Kısakürek, 2015: 20) bu küçük çocuğun ileride büyük işler yapacağının habercisidir. Cılızlığı ve geçirdiği hastalıklar nedeniyle defalarca ölmesi beklenirken hayata sıkıca tutunması, şairin mayasındaki azmi ve "mucize"yi gösterir.

Yaşama mücadelesinin yüce bir ideal etrafında gerçekleşmesini sağlayacak koşullar, aile ve sosyal çevre dekorunda "kendiliği"nden gelir (Kısakürek, 2010a: 56-57). Büyükbaba ve annenin manevi değerlere düşkünlüğüne karşılık baba "Deli Fazıl" savruk bir adamdır. Büyükanne Zafer Hanım ise alafranga bir kültürü benimser (2010a: 44-45; 2015: 13-14). İçine doğduğu kültürel ikilikle madde-ruh ikiliği trajedisini tevarüs edinen küçük Necip, 6-7 yaşlarda "varoluş" ıstırabı duyar: "O yaşta bile anlıyordum ki, ben başka türlü, ayrı yaratılışta bir insanım ve hissettiklerimle öbür insanların duydukları arasında müthiş bir fark… İşte ilk çocukluğumun, kendi öz bünyesi içinde ve dışarıdan aldığı bin bir tesir altında hüviyeti" (2015: 26). Ermişlik vehmine kapılır (2015: 28). Yaşından beklenmeyecek sorgulamalar yürütür: "Bir kutup iklimlerinde beyaz ayıları kovalayan, bir ekvator sıcaklığında ceylanlarla ağlaşan, neşede de kederde de son derece mübalağalı garip bir mahlûk… Bu garip çocuk, hâllere göre dehaya mı, cinnete mi namzettir?" (Kısakürek, 2010a: 80). Necip Fazıl'ın ima ettiği ve düşündürmek istediği cevap bellidir: Şair, sezgi kudretiyle dünyaya gelmiştir. Deha ve cezbe, kutsal bir hediyedir. Çocukluk günleri şair kahramanın yetişkinliğinde herkes tarafından kabul edilecek ilham kudretine ayna tutmaktadır.

Ele alınan kanonik isimlerdeki ortaklıklar, modern biyografi anlatılarında mitik kavrayışın devamlılık gösterdiğini duyurur. Şairliğin doğuştan verili, işaretleri henüz çocuklukta beliren ve sıra dışı yetenekleri içeren bir ayrıcalık olduğu fikri sürdürülür. Söz sahibinin büyülü ve yazgısal bir varoluşu temsil ettiği inancı, sanatçıya atfedilen itibarın meşruiyet zemini hâline getirilir.

2.2. Mücadeleler içinde örnek bir çilekeş

Gelenek, sözün gücünü kullanma ayrıcalığının sıradan insanın göze alamayacağı zorlukları göğüsleyen kişiye bahşedildiğini kam ve âşık imgelemleriyle ortaya koyar. Şairliği ayrıksı, huzursuz, çatışmalarla dolu ve sürekli sınanmayı içeren bir kavram biçiminde betimler. Mitik anlayışın şair ideali, modern kavrayışta da devamlılık gösterir. Susan Sontag'ın örnek bir çilekeş olarak tanımladığı sanatçı "aziz"in yerini alarak çektiği acı kaynaklığında eserini oluşturur (1991: 76). Modern Türk şairleri etrafındaki (oto)biyografik söylemde dikkat çekici olan çilekeşliğin[5] toplum dolayımıyla nedenselleştirilmesidir. Buna göre şairler; kişisel sorunlarından ziyade sosyal fikirler, ülküler uğruna cezalandırılır, dışlanır ve ıstırap çekerler. Bir kahramandan beklendiği biçimde karşılarında beliren engelleri aşar, rüştünü ispatlar, başka insanlar ve değerler uğruna "kurban" olmaktan çekinmezler. Hayatlarını kolektif arayış ve mücadelenin çelişkisiz bir eseri biçiminde yaşarlar.

ISSN 1300-7491 e-ISSN 2791-6057 https://www.folkloredebiyat.org

Ali Ekrem Bolayır, Namık Kemal'in şiirindeki dönüşümü toplumculuk ideali çerçevesinde değerlendirir. Gelenekli düşünceyi reddetmeyen bir poetik yaklaşımın benimsendiği Encümen-i Şuara'nın en şöhretli ve parlak şairi olarak nitelediği babasının genç yaşta elde ettiği konuma rağmen huzursuz olduğuna vurgu yapar (Bolayır, 1992: 35-36). Şairi arayışa iterek "konfor alanı"ndan çıkaran güdünün "millet için konuşma/şiir" arzusundan kaynaklandığını belirtir. Toplumculuğa yönelişte Şinasi'nin rehberliğini işaretler. Şinasi ile tanışmanın bir milat çizgisi olduğu fikri, Mithat Cemal Kuntay tarafından da paylaşılır. Kuntay'a göre tesadüfen satın aldığı *İlahi* ile Şinasi'den etkilenir, asayişi bozulur. Bir anlamda yaşadığı gündüz düşüyle yeniden doğar: "…Şinasi Efendi, farkında olmayarak, onu evinden aldı cemiyete verdi. Kemal artık evin değildi. İstanbul hapishanesinindi, Magosa zindanınındı, en sonra da Midilli menfasının" (Kuntay, 2019: 31). Şair kahraman olgunlaşan sosyal idealleriyle ömrünü takip ettiği düşünsel ve edebî yola adar. Meşruti bir yönetim kurulması için Osmanlı iktidarıyla çatışır. Sansür, sürgün, hapis, hastalık gibi çeşitli badireleri göğüsler (Akün, 2006: 365-371). Millet için yaşar ve millet için ölür (Ertaylan, 2011: 205). Bolayır, "vatan aşkı uğruna şehadet"e eren babasının "Magosa sürgününde üç sene her şeyden mahrum bir hâlde yarı aç yarı tok yaşadığını" (1992: 118-119) belirterek çilekeşliği yüceltir. Seyit Ali Karaalioğlu (1982: 238), -masal kahramanı anıştırması yaparcasına- 1001 gece Magosa zindanında tutulmasına rağmen hürriyet sevdasından vazgeçmediğini aktararak şairi feda kültü bağlamında idealize eder.

Zindanda tutulmasına[6] rağmen direnişinin Namık Kemal'e duyulan muhabbetin temel sebeplerinden biri olduğunu tespit eden Metin Kayahan Özgül (2014: VII), pek çok kaynağın aksine şairin 38 ay değil 3 gece mahkûm kaldığından, Magosa'da eli zincirli bir tutsak değil "kalebend" olarak ikamete mecbur bırakıldığından bahseder. Toplumculuk fikirlerinin Şinasi ile tesadüf/yazgısal karşılaşmadan önce Encümen-i Şuara tesiriyle biçimlendiğini, ömrünün sonuna kadar şiir anlayışında gelenekli bir isim olan Leskofçalı Galib'in etkisinde kaldığını vurgular. Mithat Cemal'e atıfta bulunarak yaşadığı sıkıntılar ve yaşamı konusunda üretilen rivayetlerin "şairi bayrak-adam kılma" endişesinden kaynaklandığına dikkat çeker (Özgül, 2014: IX). "Bayrak adam"lığın kurbanlık, çilekeşlik ve bilge kılavuzun yardımı motifleri üzerinden kurgulanması; şairin "kahraman" biçiminde görüldüğünü, ondan kamların yüklendiği misyonu taşımalarının beklendiğini, dolayısıyla mitik tasavvurun modern düşünce kalıpları içinde etkin olduğunu ortaya koyar.

Yazı ile yaşam arasındaki bağdaşıklığı ön plana alarak Tevfik Fikret'i idealize eden çözümlemelerde yaygın yaklaşım "ahlakçılık" vurgusudur. Ertaylan, şairin çocukluğundan itibaren inandığı değerlerden taviz vermeyen, haksızlık karşısında sessiz kalamayan, ilkeli bir sanatçı olduğuna dikkat çeker. Fikret'in münzeviliğinin "mürâîler, müzevvirler ve desisekârlarla" dolu **çevreden** uzak durma endişesinden kaynaklandığını ileri sürer (Ertaylan, 2011: 594). Uzlete çekilerek yalnız kalması, toplumsal sorunlar karşısındaki duyarlılığıyla ilişkilendirilir. Hariciye Nezareti İstişare Odası'ndaki memuriyetinden istifa ederek verilen maaşı geri çevirmesi; hak etmediğini düşündüğü bir parayı almama dürüstlüğü ve memur arkadaşlarının yaşadığı mağduriyete kayıtsız kalmama sorumluluğu ile açıklanır (Bengü, 1979: 7). II. Abdülhamid ile İttihat ve Terakki dönemlerinde maruz kaldığı jurnal, göz hapsi, soruşturma ve olumsuz biçimde 'damgalanma' karşısında özgür bir toplum kurma arzusun-

ISSN 1300-7491 e-ISSN 2791-6057 https://www.folkloredebiyat.org

dan vazgeçmediği belirtilir (Nayır 2021: 45-50). Fikirleri uğruna yaşadığı çilekeş hayatın kendisini bir direniş sembolü ve kahraman hâline getirdiği anlatılır (Karaalioğlu, 1982: 617). Mehmet Bayrak (1973: 74-75), "korkusuz şairi" devrimci bilincin sesi olarak niteler. Sabiha Sertel (1969: 88-98), mutlak bir saltanat karşıtlığıyla esaret düzeni ve sömürüye isyan eden Fikret'in azap çeken insanların kurtuluşu için mücadele ettiğini ve saldırılara uğradığını vurgular. Sanatçıdaki kötümserliğin hümanist bilinç ve sosyal kaygılar çerçevesinde düşünülmesi gerektiğini işaretler. Şairin mizacındaki hayalperestlik ve alınganlık (Uşaklıgil, 2017: 401; Ayvazoğlu, 2020: 201-206), memuriyetten çekilmesindeki nesnel sebepler (Ayvazoğlu, 2020: 90-93), saltanata bakışındaki kırılmalar (Bengü, 1979: 10; Ayvazoğlu, 2020: 94-95) dikkate alınmaksızın salt toplumculuk ve çilekeşlik bağlamıyla anlamlandırılması Ahmet Hamdi Tanpınar'ın ifadesiyle (1969: 261-262) "inzivanın peygamberane uzlet, çabuk darılıcı mizacın istiğna" biçimine sokulmasını dolayısıyla kam(l)aştırma anlatısını açığa çıkarır.

Yahya Kemal'in medeniyet telakkisi "ev arayışı" alegorisi üzerinden anlatılır. Aile ilişkileriyle biçimlenen bireysel "eve dönüş" arzusu, toplumsal kimlik tahayyülünün bir yansıması olarak yorumlanmak suretiyle toplumsallaştırır. Mekân anlamlandırmasının kişisel alandan kolektif tarihe aktarımında Paris'e firar önemli bir dönüm noktasıdır. 18 yaşındaki genci bilinmeyen bir geleceğe 'kaçmaya' iten sebepler Batı'ya duyulan hayranlık, memleketin havasına hâkim olan baskıdan kurtulma isteği ve Jön Türk aydınlarından etkilenmedir (Ertop, 1998: 23). *Servet-i Fünun* dergisi tesiriyle Fransızca bilmeden "alafrangalaşan" şairin tehlikeli yolculuğa atılmasında, Paris'e beslediği hayranlık kadar Üsküp'te Ragıp Efendi; İstanbul'da ise Şekip Bey'den dinlediği siyasi fikirler belirleyici olur. Âgâh Kemal'i Yahya Kemal'e dönüştürecek ev, mektep ve memleket arasındaki çileli arayışı başlatacak adımların motivasyonu olarak sosyal kaygılar işaretlenir. Mehmet Tekin, "Yahya Kemal'in Paris Serüveni Yahut Bir Firarinin Notları" başlıklı yazısında (2010: 58-62) şairin Paris'e gidişindeki nesnel gerçekliği eğitim alma olarak açıklar. Tekin'e göre ürkek mizaçlı Yahya Kemal, İstanbul'da kendini rahatsız hissetmesi, okula kayıt meselesinde sorun yaşaması nedenleriyle talihin armağana olarak yönünü Batı'ya çevirir. Tahsil sorunu göz ardı edilerek Paris macerasının tekinsizlik ve politik dayanaklar etrafında düşünülmesi, şairin düşünsel arayışını romantize etme ve toplumcu gerekçelere dayandırma endişesini dışa vurur.

Necip Fazıl Kısakürek, "hayatının başından itibaren muazzam bir şeyi bulma" arzusuyla şekillendiğini, arayış yazgısı nedeniyle sürekli iç hesaplaşmalar yaşadığını ve huzursuz hissettiğini dile getirir. "İnsanlar ömürlerinde bir kere büluğ acısı çekerler, fakat dehanın çocukları sık sık ve birçok defa… Böylece her defasında gençleşirler" (Kısakürek, 2015: 70). Peşinde koştuğu hakikati Abdülhakim Arvasi'nin mürşitliğiyle yakaladığını iddia eder. Şeyh ile tanıştığı 1934 yılını, şahsiyetinin olgunlaşması bağlamında bir dönüm noktası, "yeniden doğuş" çizgisi olarak tanımlar. Mürşit henüz ilk karşılaşmada cezbesi altına alsa da "ilahi sırrın keşfi" için müridin çilekeşlikle kendini ispatlaması, derin ruhsal sarsıntıları göğüslemesi gerekir. Hatifin sesiyle çarpılan şair, büyülü çağrıya muhatap olduktan sonra ıstırap içinde varoluşu kavramaya başlar: "Ensemde balyozla vurulmuş gibi bir ses duyuyorum."[7] Âşıklara benzer biçimde gördüğü rüya sonrası eski benliğini öldürüp yeni bir hayata uyanır:

ISSN 1300-7491 e-ISSN 2791-6057 https://www.folkloredebiyat.org

> Eşya ve hadiselerin aslını, özünü, cevherini araştırırken galiba öyle bir sırrı tırmıkladım ki, bu sır şahlandı, şahlandı ve beni çarptı; rahat ve mesut insanın nezaret ufkunu karartı; ve artık hiçbir şeyi görmemek yerine ensemden bastırıp bana dipsiz bir kuyuda yokluğu göstermeye kalktı. Bu kuyuda 'öz ağzımdan kafatasımı kusarcasına' Allah'ın gölgesini gördüm. (Kısakürek, 2015: 99)

Yaşanan katlanılmaz sancı, doğuşun müjdecisidir. Girdiği yeni yolla kaleminin inkişaf kudreti kazandığını belirten Necip Fazıl (2010a: 25-30; 2010b), değerleri uğruna hakir görüldüğünü ve hapishanelerde çeşitli zorluklara katlandığını sıklıkla vurgular. Gerek içsel gerekse toplumsal düzlemdeki çilekeşliğini dava adamlığı ve şairliğinin bedeli/göstergesi biçiminde zihinlere kodlar.

İncelenen örnekler, şaire yüklenen geleneksel misyonun modern zamanlarda da varlığını sürdürdüğünü imler. Toplumsal idealler için adanmışlık, protest tavır nedeniyle yaşanan mağduriyet, "hakikati" söylemek için katlanılan meşakkat şairliğin "şartları" arasında sıralanır. Kökeni kamlara uzanan soylu çilekeşlik, sanatçının halk tarafından kültürel kahraman olarak tanınmasının gerekçesi kılınır.

Sonuç

Toplumun zihinsel yapısı, çağının gerçekliği dışında ilkel dönemlerinden tevarüs edilen kavrayış biçimleriyle şekillenmektedir. Anlam inşası, kültürel hafızayla ilişkiyi zorunlu kılmaktadır. Şairler etrafındaki biyografi yazımı anlayışı, mitik tasavvurların devamlılığı çerçevesinde folklorik imgelemin modern söylem alanı içindeki belirleyiciliğini örneklemektedir. Teolojik hakikate bağlı gelenek; söze biçilen kutsiyet ve sanatçının üstlendiği sosyal işlev etrafında şairi kültürel bir kahraman olarak tahayyül etmektedir. Söz ve atalar kültü inancı çerçevesinde şairliği seçilmişlik, münzevilik, tanrısal sezgi yeteneği ve ebedî çilekeşlik özellikleriyle idealleştirmektedir. Kolektif bilinçteki kodlama, uluslaşma sonrasında sosyal değerlerin üretimi ve dolaşıma sokulmasında etkinliğini sürdürmektedir. Kanon ya da toplumsallaşma fikirlerinin yaratımında sembolik birer figür olan modern şairler, mitik tahayyüller rehberliğinde alımlanırlar. Biyografik söylem dolayımıyla gerçekleştirilen anlamlandırma sürecinde şairlerin yaşam öyküleri; sıra dışı çocukluk, metafizik duyarlılık, yeteneğin yazgısallığı, toplumdan farklı biri olma, rüyalarla kutsal bilgiye erişim, çilekeşlik gibi izlekler içinde birbirine benzer biçimde sunulmaktadır.

Namık Kemal, Tevfik Fikret, Yahya Kemal Beyatlı ve Necip Fazıl örneklerindeki ortak motifler; sözlü kültürdekine benzer biçimde şairin tarihsel gerçekliği dışında bir "anlatı kahramanı" biçiminde zihinlere yerleştirilmeye çalışıldığını ortaya koymaktadır. Hayat aşamaları, mizaç ve şairden beklentilerin şaman/kam imgeleminden esinle hikâye edilerek sanatçının kahramanlaştırılması kam(l)aştırma kavramıyla karşılanabilir. Kam(l)aştırma dikkati, folklorun kimlik üretiminde yalnızca bir malzeme değil düşünme kalıbı/pratiği olarak da sorgulanması gerektiğini duyurmaktadır. Edebiyat tarihi ve biyografik eleştirinin nesnelliğini sağlamak açısından anlatı kahramanlığı ile tarihsel şahsiyet arasındaki ayrım üzerine düşünmeyi zorunlu kılmaktadır. Biyografik söylemin gerçeklik iddiasına şüpheyle yaklaşmayı beraberinde getirmektedir. Şiir ve şair dair kavrayışların geleneksel bağlamı düşünülmeksizin aydınlatılamayacağını göstermektedir.

ISSN 1300-7491 e-ISSN 2791-6057 https://www.folkloredebiyat.org

Notlar

1. Öcal Oğuz'un (2011: 5-11) sözlü kültür dayanaklığında dile getirdiği, edebiyat tarihçisinin şüpheyle yaklaşmasını önerdiği "anlatı kahramanlığı" meselesi; biyografi ve edebiyat tarihi yazımındaki nesnellik sorunu bağlamında yazılı edebiyat için de geçerlidir.
2. Mircela Eliade (1999: 555-556), şiirin büyüsel niteliğini bir tür esrime deneyimine, dili yeniden inşaya ve varlığı yorumsamaya imkân sağlaması çerçevesinde değerlendirir.
3. Bolayır'ın Namık Kemal biyografisinde bilgi yanlışları, "aşırı" yorumlar ve çelişkiler olduğu pek çok araştırmacı tarafından ifade edilir. Mehmet Kaplan (1948: 9-13), Namık Kemal sülalesinin Osmanlı sarayı tarafından "gadre uğratıldığı" iddiasına şüpheyle yaklaşılması gerektiğini belirtir. Şairin "padişahlığa" ezelden muhalifliğinin tarihsel gerçeklikle uyumsuz olduğuna dikkat çeker. Mehmet Kaplan ile benzer endişeleri paylaşan ve Ali Ekrem'i eleştirel bir gözle okuyan farklı çalışmalar için bk. Tosun (2010), Özgül (2014), Karakoç (2023). Ayvazoğlu (2024).
4. İçe kapanıklık ve ruhsal hâldeki durgunlaşmanın idealize edilmesi, şamanlığın inziva bağlamında biçimlenen sırra erme ritlerini anımsatır: "Seçilen aday dalgınlaşır, düş-kurucu olur; yalnızlıktan hoşlanmağa, gaipten haber almağa, görüler görmeye başlar, ara sıra bilincini yitirmesine neden olan nöbetlere kapılır" (Eliade, 1999: 38).
5. Çilekeşlik ve kahramanlaştırma söylemi, biyografiden metindeki anlatıcıya aktarılır. "Şiirsel ben"in "şairanelik" adı verilen gizemlileştirme, seçilmişlik ve sezgisellik bağlamı içinde sunumunu beraberinde getirir. Bu çerçevede gelenekli şiire ve şairaneye karşı çıkan Orhan Veli'nin bir "ben anlatısı" da olan "Ben Orhan Veli" şiirinde (Kanık, 1991: 194-195) kendini sıradan bir insan olarak gösterme, "şair ben"i büyüsellikten arındırma çabası son derece anlamlıdır. Şairin; "ne başımda bulut gezdiririm, ne sırtımda mühr-ü nübüvvet" dizeleri, geleneğin mitik-kahraman şair imgesine karşı bilinçli bir itirazı duyurur.
6. Ali Ekrem (1991: 54-55), hatıratında hapishane döneminde babasının "kendi evinde gibi rahat yaşadığından, istediği yayınları tedarik edip okuduğundan, pek çok dostu ile görüşebildiğinden, akşamcılığına bile devam ettiğinden" söz eder.
7. Necip Fazıl'ın sırra ermeyle sonuçlanan rüya ve acı çekme deneyimi çilekeşliğin bir işaret/bedel olarak gösterilmesi bakımından Şamanist anlatılarla benzerlik gösterir: "…Bu acı, aynı zamanda, yeni seçilen şamanın değişime uğrama, yetenekler kazanma karşılığında ödemesi gereken bir bedeldir" (Perrin, 2003: 39-40).

Araştırma ve yayın etiği beyanı: Bu makale, orijinal veriler temelinde hazırlanmış özgün bir araştırma makalesidir. Daha önce hiçbir yerde yayımlanmamış olup başka bir yere yayımlanmak üzere gönderilmemiştir. Yazar, araştırma sürecinde etik ilkelere ve kurallara uymuştur.

Yazarların katkı düzeyleri: Birinci yazar %100.

Etik komite onayı: Bu çalışma için etik kurul onayı gerekmemektedir.

Finansal destek: Bu araştırma için herhangi bir finansal destek alınmamıştır.

Çıkar çatışması: Bu çalışma ile ilgili herhangi bir çıkar çatışması bulunmamaktadır.

Research and publication ethics statement: Research it has not been previously published or submitted to any other outlet for publication. The author followed ethical principles and rules during the research process.

Contribution rates of authors to the article: First author %100.

Ethics committee approval: Ethics committee approval is not required for the study.

Support statement (optional): No financial support was received for the study.

Conflict of interest: There is no conflict of interest between the authors of this article.

Kaynakça

Açıl, B. (2023). Klasik Türk şiirinde estetik ve poetikanın kaynağı olarak hadis. *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi, 63*(2), 269-286.

Akgül, A. (2020). Kırık sacayağını onarmak: Edebî eleştiride yazar, metin ve okur. *Dil ve Edebiyat Araştırmaları, (22)*, 53-94.

Aktulum, K. (2014). Folklorik imgelem: Bir toplumsal imgeler rezervuarı olarak imgelemin epistemolojik temellerine giriş. *Millî Folklor, 13*(101), 277-290.

Akün, Ö. F. (2006). Namık Kemal. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi, 32*, 361-378.

Ayvazoğlu, B. (1995). *Yahya Kemal-Eve dönen adam*. Ötüken.

Ayvazoğlu, B. (2020). *Fikret: Kendi cevvim, kendi eflakimde tairim*. Everest.

Ayvazoğlu, B. (2024). *Kemal: Vatan şairi'nin Cumhuriyet'le imtihanı*. Kapı.

Başgöz, İ. (1967). Dream motif in Turkish folk stories and shamanistic initiation. *Asian Folklore Studies, 26*(1), 1-18.

Bayat, F. (2006). *Ana hatlarıyla Türk şamanlığı*. Ötüken.

Bayrak, M. (1973). *Ölümünün 58. yıldönümünde Tevfik Fikret: Hayatı, sanatı, eserleri ve devrimciliği üzerine bir inceleme*. Tel.

Bengü, M. F. (1979). *Tevfik Fikret*. De.

Beyatlı, Y. K. (2008). *Çocukluğum, gençliğim, siyasî ve edebî hatıralarım*. İstanbul Fetih Cemiyeti.

Bolayır, A. E. (1991). *Ali Ekrem Bolayır'ın hatıraları* (M. K. Özgül, Haz.). (1991) Kültür Bakanlığı.

Bolayır, A. E. (1992). *Namık Kemal*. MEB.

Boym, S. (2010). *Tırnak içinde ölüm: Modern şairle ilgili kültürel mitler* (E. Ayhan, Çev.) Metis.

Dilek, İ. (2020). Kült kavramı ve söz kültü. *Bilig, (95)*, 47-77.

Eliade, M. (1999). *Şamanizm* (İ. Birkan, Çev.) İmge.

Eliade, M. (2011). *Demirciler ve simyacılar* (M. E. Özcan, Çev.) Kabalcı.

Ertaylan, İ. H. (1963). *Tevfik Fikret: Hayatı, şahsiyeti ve eserleri*. Emekli Öğretmenler Cemiyeti.

Ertaylan, İ. H. (2011). *Türk edebiyatı tarihi I-IV* (A. Uçman vd., Yay. Haz.) Türk Tarih Kurumu.

Ertop, K. (1998). *Mektepten memlekete: Fotoğraflarla Yahya Kemal'in yaşam öyküsü*. Sel.

Fedakâr, P. (2014). Besleyen mi, öldüren mi: Türk mitik tasavvurunda anne arketipinin antropomorfik görünümleri. *Millî Folklor, 26*(103), 5-19.

Güleç, İ. (2014). İslam'da şiir ve şair algısına dair kimi tespitler. *Divan Edebiyatı Araştırmaları Dergisi, (13)*, 1-22.

Günay, U. (2011). *Türkiye'de âşık tarzı şiir geleneği ve rüya motifi*. Akçağ.

Huizinga, J. (1995). *Homo ludens: Oyunun toplumsal işlevi üzerine bir deneme* (M. A. Kılıçbay, Çev.) Ayrıntı.

İnan, A. (2000). *Tarihte ve bugün şamanizm (Materyaller ve araştırmalar)* Türk Tarih Kurumu.

Kanık, O. V. (1991). *Bütün şiirleri*. Adam.

Kaplan, M. (1948). *Namık Kemal*. İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.

Karaalioğlu, S. (1982). *Resimli motifli Türk edebiyatı tarihi 2*. İnkılap ve Aka.

Karakoç, İ. (2023). Erken Cumhuriyet edebiyatının kanonik bir figürü olarak Namık Kemal. *MSGSÜ Sosyal Bilimler, (28)*, 77-92.

Kaya, D. (1994). *Sivas'ta âşıklık geleneği ve Âşık Ruhsatî*. Cumhuriyet Üniversitesi Yayınları.

Kılıç, F. (1998). *XVII. yüzyıl tezkirelerinde şair ve eser üzerine değerlendirmeler*. Akçağ.

Kısakürek, N. F. (2010a). *Kafa kâğıdı*. Büyük Doğu.

Kısakürek, N. F. (2010b). *Cinnet mustatili*. Büyük Doğu.

Kısakürek, N. F. (2015). *O ve ben*. Büyük Doğu.

Köprülü, M. F. (2012). *Edebiyat araştırmaları-1*. Akçağ.

Kris, E., & Kurz, O. (2013). *Sanatçı imgesinin oluşumu: Efsane, mit ve büyü* (S. Gürses, Çev.). İthaki.

Kuntay, M. C. (2019). *Namık Kemal*. Alfa.

Mengi, M. (2005). Divan şairinin görünmez seslenicisi Hatif. *Osmanlı Araştırmaları, (25)*, 187–201.

Nayır, Ö. (2021). *Türk edebiyatı eleştirisinde Tevfik Fikret algısı* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi] Manisa Celal Bayar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Oğuz, M. Ö. (2010). Sözel belleğin tarihe tanıklığı ve âşıkların inanılan biyografileri. *Millî Folklor, (87)*, 5-12.

Oğuz, M. Ö. (2011). Çok mekânlı ve/veya çok mezarlı anlatı kahramanları: Yunus Emre. *Millî Folklor, (91)*, 5-11.

Ögel, B. (1993). *Türk mitolojisi I*. Türk Tarih Kurumu.

Özgül, M. K. (2006). *Kandille İskandil*. Hece.

Özgül, M. K. (2014). *Kemâl'le ihtimâl: Nâmık Kemâl'in şiirine tersten bakmak*. Dergâh.

Perrin, M. (2003). *Şamanizm* (B. Arıbaş, Çev.) İletişim.

Sertel, S. (1969). *İlericilik-gericilik kavgasında Tevfik Fikret*. Hür.

Sevinç, Z. H. (2022). İsmail Habib Sevük'ün Türk Teceddüd Edebiyatı Tarihi'nde ulusal edebiyat tarihi yazımı [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi] Boğaziçi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Shiner, L. (2020). *Sanatın icadı: Bir kültür tarihi* (İ. Türkmen, Çev.) Ayrıntı.

Sontag, S. (1991). *Sanatçı: Örnek bir çilekeş* (M. G. Sökmen & Y. Salman, Çev.) Metis.

Tanpınar, A. H. (1969). *Edebiyat üzerine makaleler* (Z. Kerman, Haz.) Dergâh.

Tekin, M. (2010). Yahya Kemal'in Paris serüveni yahut bir firarinin notları. M. Doğan (Yay. Haz.), *50 yıl sonra Yahya Kemal bilgi şöleni bildiriler kitabı* içinde (s. 51-77) Türkiye Yazarlar Birliği.

Tosun, H. (2010*). Ali Ekrem Bolayır'ın Namık Kemal ve Recaizâde Mahmut Ekrem hakkındaki görüşleri* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi] Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Uşaklıgil, H. Z. (2017). *Kırk yıl*. Yapı Kredi.

Ünlü. A. (2011). Değişen tarih ve metin anlayışı içinde biyografik dram-I: Kuramsal bir çerçeve. *Yedi*, (5), 9-18.

Ünlü. A. (2015). *Biyografi ve biyografik dram*. Notabene.

Yener, M. L. (2012). Çuvaşça "Юм/Yum" - ortak Türkçe "Yum" sözcüğü üzerine. *Gazi Türkiyat, 1*(10), 189-210.

Yeşildal, Ü. Y. (2018). Atalar kültüne dair inanışların Türklerin ad verme inanç ve gelenekleri üzerindeki tesiri. *Millî Folklor, (119)*, 48-59.

Bu eser Creative Commons Atıf 4.0 Uluslararası Lisansı ile lisanslanmıştır.
(This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License).

folklor/edebiyat - folklore&literature, 2025; ; 31(4)-124. Sayı/Issue - Güz/Fall
Prof. Dr. Emel Kefeli Armağanı
DOI: 10.22559/folklor.4915

Araştırma makalesi/Research article

Yeniden Yazım/Biçimlendirme Olarak Tarihsel Roman: Kemal Tahir'in *Yol Ayrımı*'nda Geçmişin Yazınsal Temsili

Historical Novel as Rewriting/Refiguration: Literary Representation of the Past in Kemal Tahir's *Yol Ayrımı*

Serkan Özdemir*

Öz

Tarih, tarihsel roman, hatıra gibi retrospektif anlatılar geçmişin geleceğe aktarımını sağlar. Bunlar, geçmiş zamana yönelerek artık mevcut olmayan bir zamanı; geçmişteki olayları ve olguları yazarının şimdisinde temsil eder. Geçmişin, yazarın bilincinde biçimlendirilmiş bir tasarımını okura sunar. Okurun bilincinde geçmişi canlandırır, onu bir anlatıya büründürür. Geçmişi bilinç düzeyinde hayata döndürerek ölü bir zaman olmaktan kurtarıp okurda geçmişe dair bir kavrayış oluşturur. Özellikle tarihsel roman, geçmiş ile şimdi arasında mimetik bir bağ kurar. Çünkü tarih, insanın geçmişteki eylemlerinin taklidinden; tarihsel roman ise onların ikincil taklidinden doğar. Bu durumda tarihin romanlaşması; geçmiş yaşantıların yazınsal olarak temsiline, insan bilincinde yeniden var edilmesine dayanır. Geçmişin yazınsal temsili, yeniden yazım ve yeniden biçimlendirme olmak üzere iki temel

Geliş tarihi (Received): 10-01-2025 Kabul tarihi (Accepted): 01-09-2025

* Dr. Öğr. Üyesi, Marmara Üniversitesi İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü. İstanbul-Türkiye/Assist. Prof. Dr., Marmara University Faculty of Humanities and Social Sciences Department of Turkish Language and Literature. serkan.ozdemir@marmara.edu.tr. ORCID ID: 0000-0003-3620-0779

yazma edimiyle gerçekleşir. Romancı, tarihçinin yazarak biçimlendirdiği tarihi; farklı bir tür, zaman, bağlam ve söylemde yeniden üretir. Böylece geçmişi şimdide temsil eder. Kemal Tahir'in *Yol Ayrımı* adlı tarihsel romanı buna örnek teşkil eder. Roman, tarihsel olaylar ve Ahmet Ağaoğlu'nun *Serbest Fırka Hatıraları* üzerine inşa edilir. Yazar; tarih, hatıra, roman türlerinin iç içe geçtiği, karşılıklı olarak etkileşime girdiği farklı bir yazı deneyimi sunar. Hatıralardan yola çıkarak bir kurgusal gerçeklik yaratır. Geçmişi yeni bir zamansal biçimlenişle sunar. Geçmişi kurgusal gerçeklik içerisinde hayata döndürerek temsil eder, günceller. Bu çalışma; tarihsel romanı yalnızca içerdiği tarihsel veriler veya ideolojik yönelimler üzerinden değil aynı zamanda bu verileri nasıl yazınsallaştırdığı, hangi anlatı teknikleriyle yeniden ürettiği ve ne tür anlatı stratejileriyle geçmişi edebî bir düzlemde temsil ettiği üzerinden tartışır. Tarihsel romanı yalnızca tarihsel bağlamda değil biçimsel ve anlatısal düzeyde de ele alarak edebiyatın tarih ile kurduğu ilişkiye yeni bir kuramsal bakış açısı getirir.
Anahtar sözcükler: *Kemal Tahir, Yol Ayrımı, yeniden yazım, yeniden biçimlendirme, tarihsel roman*

Abstract

Retrospective narratives present the reader with a design of the past that has been shaped in the author's consciousness. They revitalize the past in the reader's consciousness, they make it into a narrative. By bringing the past back to life at the level of consciousness, they save it from being a dead time and create an understanding of the past in the reader. Especially the historical novel establishes a mimetic link between the past and the present. Because history is born from the imitation of human actions in the past, and the historical novel is born from their secondary imitation. The literary representation of the past is realized through two basic acts of writing: rewriting and reformatting. The novelist writes the history that the historian has first shaped by writing it, by reshaping it in a different genre, time, context and discourse. Thus, he represents the past in the present. Kemal Tahir's historical novel *Yol Ayrımı* is an example of this. The historical reality of the novel is built on Ahmet Ağaoğlu's *Memories of The Free Party*. The author offers a unique writing experience in which the genres of history, memoir, and novel intertwine and interact with one another. He creates a fictional reality based on memories. He presents the past in a new temporal form. He represents and updates the past by bringing it back to life within a fictional reality. This work discusses the historical novel not only in terms of the historical data or ideological orientations it contains, but also in terms of how it literaryizes this data, how it reproduces it with which narrative techniques, and what kind of narrative strategies it uses to represent the past on a literary plane. By addressing the historical novel not only in its historical context but also at the formal and narrative levels, it brings a new theoretical perspective to the relationship between literature and history.
Keywords: *Kemal Tahir, Yol Ayrımı, rewriting*, *refiguration, historical novel*

Extended summary

In philosophical terms, time is defined as "the uninterrupted change that causes the present to become the past", "movement", "the continuous whole consisting of past, present and future". The past is the result of time's properties of succession and motion. As a concept, the past is defined as "what is left behind", "a period of time in which events that have already happened take place", "lived experience", "a set of events and facts that constitute history". Retrospective narratives such as history, historical novels and memoirs enable the transmission of the past to the future. By turning to the past, they represent a time, human actions, events and phenomena that no longer exist in the author's present. They present the reader with a design of the past that has been shaped in the author's consciousness. They revitalize the past in the reader's consciousness, they make it into a narrative. By bringing the past back to life at the level of consciousness, they save it from being a dead time and create an understanding of the past in the reader. Especially the historical novel establishes a mimetic link between the past and the present. Because history is born from the imitation of human actions in the past, and the historical novel is born from their secondary imitation. In this case, the novelization of history is based on the literary representation of past experiences and their re-creation in human consciousness. The literary representation of the past is realized through two basic acts of writing: rewriting and reformatting. The novelist writes the history that the historian has first shaped by writing it, by reshaping it in a different genre, time and discourse. Thus, he represents the past in the present. Kemal Tahir's historical novel *Yol Ayrımı* is an example of this. The historical reality of the novel is built on Ahmet Ağaoğlu's *Memories of The Free Party*. The author presents a different writing experience in which the genres of novel, history and memoir are intertwined and interact with each other. He creates a fictional reality based on the memoirs. He presents the past in a new temporal configuration. He represents the real past by bringing it back to life in a fictional reality and rewrites history in a different context and genre. Literary genres such as memoir, history, historical novel, etc. tend towards the same temporal category, the past. However, while the historian repeats the real past by referring to it, the novelist recreates the fictional past. History has to convey past temporal actions in a sequential (paradigmatic) manner. The historical novel, on the other hand, depends on syntagmatic order. Since historical events take place in a diachronic manner, the historical narrative is also diachronic. The events narrated follow a certain chronology, an archaic sequence. The novelist, on the other hand, deals with the events of the past synchronically and weaves events. For this reason, history depends on diachronic and the historical novel on synchronic narration. History has the feature of sequentiality -the succession of events- due to the nature of time. The historical novel, on the other hand, juxtaposes events and phenomena of the past and states of consciousness; it is not obliged to place them consecutively. According to Bergson, "juxtaposition means simultaneity, not succession". The historical novel, on the other hand, usually juxtaposes events in an order different from the historical flow.The historical novel is a form of discourse in which history and fiction are intertwined and interact. Therefore, it concerns both historiography and literature. The relationship between history and fiction in the historical novel is realized through two acts of writing: 'rewriting' and 'reformatting'. The former refers to the transformation of historical data into a different context, genre and form; the latter refers to the alteration of the temporal

ISSN 1300-7491 e-ISSN 2791-6057 https://www.folkloredebiyat.org

order of past events. The literary representation of the past in historical novels is realized through two basic acts of writing: rewriting and reformatting. These work in conjunction with each other in the historical novel: The past, which is first shaped and narrated by the historian, is then reshaped and novelized by the novelist in line with a specific intention. It is presented to the reader in a new genre, temporal order and context. Thus, history is rewritten/formatted. The historical novel is essentially a product of mimetic activity (mimesis). It imitates and represents human actions in the past through the plot (mythos). It creates a correlation between history (the original) and fiction (the copy). The historical novel not only repeats and imitates the past, but also rewrites, reshapes and updates it in the author's present. In this context, historical narrative is not only a transmission of information, but also a process of literary and conscious reconstruction. Kemal Tahir's novel Yol Ayrımı (The Parting of the Ways) clearly reveals these processes of rewriting and shaping in the literary representation of the past. Rather than directly narrating historical reality, the novel transforms Ahmet Ağaoğlu's memoirs into a fictional structure, creating a multi-layered and polyphonic representation of the past. The author starts from the documentary nature of the memoir, but he does so as a literary creation, not with a concern for literal historical accuracy. In this process, the past is no longer just a period of time "left behind". This study discusses historical novels not only in terms of the historical data they contain or their ideological orientations, but also in terms of how they fictionalize this data, how they reshape it using narrative techniques, and what kinds of narrative strategies they use to represent the past on a literary plane. By approaching historical novels not only in their historical context but also on a formal and narrative level, it brings a new theoretical perspective to the relationship between literature and history.

Giriş

Tarihsel roman, tarihî olayları edebî ölçütler çerçevesinde yeniden kurgulayan ve geçmişi farklı anlatı biçimiyle okura sunan yazınsal bir türdür. Bunda tarih, sadece bir bilgi aktarımı olmaktan çıkar; edebî bir anlatımla yeniden biçimlenir (Çelik, 2002: 49-68). Böylece geçmiş, başka bir bağlam ve zamanda temsil edilme imkânı bulur. On dokuzuncu yüzyılın başlarında Avrupa'da şekillenmeye başlayan ve zamanla yaygınlaşan tarihsel roman, toplumsal değişimlerle ve tarih bilincinin dönüşümüyle de yakından ilişkilidir (Lukacs, 2008: 21-35; Göğebakan, 2004: 24).

Tarihsel romanın Türk edebiyatındaki önemli temsilcilerinden biri Kemal Tahir'dir (1910-1973). Yazar, tarihsel romanlarında geçmişi aktarmaktan çok yaşadığı dönemi anlamak ve geleceğe ışık tutmak amacı taşır. Tarihsel romanı toplum üzerine düşünme aracı olarak görür (Eğribel, 2010: 19-24; Kızılçelik, 2012: 2-3). Kemal Tahir, tarihi irdelerken resmî tarih tezlerine karşı kendi öznel tarih yorumunu ortaya koyar. Tarihsel olayları, kendi bakış açısı ve yorumuyla tarihsel roman formunda yeniden yazar. Onun tarih ile roman arasında kurduğu bağı somut biçimde gösteren eserlerden biri, *Yol Ayrımı*'dır (1971). Yazar, burada tarihsel olayları romanlaştırmakla kalmayıp farklı yazınsal türleri bir araya getirir. Tarih, hatıra, gazete ve roman arasındaki sınırları bulanıklaştırır. Yeniden yazım/biçimlendirme olarak nitelenen yazı stratejisiyle yeni bir kurgu yaratır. Romanda Ahmet Ağaoğlu'nun

ISSN 1300-7491 e-ISSN 2791-6057 https://www.folkloredebiyat.org

(1869-1939) *Serbest Fırka Hatıraları*'nı (1950) referans alır. Tarihsel gerçekliğin yerine ikame ettiği hatıraları alt metin olarak kullanır. Yazar, öznel tarih yorumunu ve eleştirisini büyük oranda burada anlatılanlar üzerine kurar. Böylece Türk siyasi tarihinin önemli kırılma noktalarından biri olan Serbest Cumhuriyet Fırkası girişimini; kendi kurmaca dünyasının zaman-mekân, karakter ve olay örgüsüne dâhil ederek geçmişi şimdiki zamanda temsil eder.

"Yeniden Yazım/Biçimlendirme Olarak Tarihsel Roman: Kemal Tahir'in *Yol Ayrımı*'nda Geçmişin Yazınsal Temsili" başlıklı bu makale, Kemal Tahir'in tarihsel romanını yalnızca tarihsel bağlamda değil biçimsel ve anlatısal düzeyde de ele alarak edebiyatın tarih ile kurduğu ilişkiye yeni bir kuramsal bakış açısı getirir. Romanın geçmişi sabit bir veri olarak değil sürekli yeniden yazılan ve biçimlenen bir kurgu olarak sunduğunu vurgular. Bu yönüyle çalışma; tarihsel roman kuramına edebî biçim, anlatı stratejileri ve yeniden yazım kavramları üzerinden katkı sunmayı amaçlar. Geçmişin başka bir zaman kategorisinde temsil edilişini "yeniden yazım" ve "yeniden biçimlendirme" kavramları etrafında kuramsal bir zeminde tartışır. Her yazının bir yeniden yazım olduğu savından hareketle tarihsel romanı yeniden yazım/biçimlendirme olarak niteler. Çalışmanın ilk bölümü, geçmişin tarih ve roman düzleminde nasıl temsil edildiğini irdeler. İkinci bölüm, çalışmanın kuramsal çerçevesini oluşturur. Üçüncü bölüm, çalışmaya konu olan romanın tarih ile edebiyat arasındaki pozisyonunu sorgular. Dördüncü bölüm, Kemal Tahir'in tarihsel gerçeklik yerine ikame ettiği *Serbest Fırka Hatıraları* ile *Yol Ayrımı* arasında kurduğu ilişki çerçevesinde yazarın tarihsel verileri nasıl yazınsallaştırdığını, hangi anlatı teknikleriyle yeniden biçimlendirdiğini ve ne tür anlatı stratejileriyle geçmişi edebî düzlemde temsil ettiğini tartışır.

1. Geçmişin yazınsal temsili: Tarih ve tarihsel roman

İnsanlık, kendi geçmişini anlamlandırmak ve anlatmak için tarihsel anlatılar oluşturmuş, aynı zamanda bu anlatıları edebî formlarla yeniden biçimlendirmiş ve geleceğe aktarmıştır. Bu nedenle geçmişin nasıl temsil edildiği sorusu, tarih ve edebiyat disiplinlerinin ortak sorunu hâline gelmiştir. Bu disiplinler, geçmişe yönelişi bakımından benzer bir zeminde buluşsa da amaç, yöntem ve temsil biçimleri açısından önemli ayrımlar içerir.

Tarihçi, belge ve kanıtlara dayanarak geçmişi yeniden inşa etmeye çalışır. Romancı ise kurmacanın imkânlarıyla geçmişi edebî bir anlatıya dönüştürür. Bu nedenle tarih ile tarihsel roman arasındaki ilişki yalnızca bilgi üretimi, aktarımı açısından değil temsil ve anlamlandırma süreçleri bakımından da felsefi ve kuramsal tartışmalara kapı aralar. Bu noktada tarihin doğasına dair farklı yaklaşımlar öne çıkar: R. G. Collingwood tarihin, "geçmiş düşüncenin tarihçinin zihninde yeniden canlandırılması" olduğunu; tarihçinin geçmişin imgesini yeniden canlandırırken kendi yargısını oluşturduğunu ve olayları yalnızca sıralayan bir anlatıcı değil aynı zamanda yorumlayan ve eleştiren bir özne hâline geldiğini belirtir (Collingwood, 1996: 258-260). Onunla benzer bir yaklaşıma sahip olan Hayden White, tarihin tarihçinin romanı olduğunu; tarihin kesin ve sarih bir bilim olmadığını savunur (White, 2008: 36). Tarihi, tarihçi ile tarihsel olgular arasında süregelen bir etkileşim olarak gören E. H. Carr ise tarihçinin bugüne; tarihsel olguların ise geçmişe ait olduğunu vurgular. Carr, tarihsel olguların tarihçi olmadan anlamsız kaldığını öne sürer. Aynı zamanda tarihi "bugün ile geçmiş

ISSN 1300-7491 e-ISSN 2791-6057 https://www.folkloredebiyat.org

arasında bitmez bir diyalog" olarak niteler (Carr, 1994: 34-35). E. J. Hobsbawm ise resmî tarihin ideolojik etkenlerle şekillendirildiğini; tarih kurgusunun meşrulaştırıldığını ifade eder (Hobsbawm, 2009: 13). Benzer şekilde Oppermann da tarihin kesin doğrular ve mutlak hakikatler bildiremeyeceğini, yalnızca geçmişteki insanlara, olaylara ve olgulara dair söylemler üretebileceğini öne sürer (2006: 19).

Tarih ile kurmaca ayrımını belirginleştiren yaklaşımların yanında ikisini aynı anlatı kategorisinde değerlendiren ve özü itibarıyla benzer olduğunu öne süren yaklaşımlar da vardır: Örnek olarak Ricceur, anlatısal yapı bakımından tarih (tarih anlatısı) ile kurmacanın (tarihsel roman) aynı sınıfa dâhil olduğunu belirtir. Tarihin özünün de tarihsel roman gibi bir "tarihsel yazım" veya "yazınsal yapıntı" olduğunu öne sürerek onu "bir edebî artefakt" olarak tanımlar (Ricceur, 2009: 124). Ayrıca romancın tarihçinin ortaya koyduğu anlatıyı zamansal düzenleniş bakımından kurmaca gerçekliğin ölçütlerine göre yeniden biçimlendirdiğine dikkat çeker (Ricceur, 2012: 53-54). Genellikle bir tarih anlatısının geçmiş zaman kipini; tarihsel romanın ise tarihsel söylemi benimsemekle birlikte şimdiki zamanı kullandığını, söylenen şey ile söylemi aynı anda var ettiğini vurgular (Ricceur, 2012: 118-119).

Tarih ile tarihsel romanın sınırlarının belirginleştiği noktalardan biri, ikisinin ortaya koyduğu bilgininin nesnelliği ve gerçekliği hususudur. İkisi bu bakımdan ayrılır: Tarih belgelere yaslanırken, romancı belgeleri dönüştürür. Bunu biçim, anlam ve bağlam bakımdan yapar (Aktulum, 2015: 1-16). Tarihsel roman yazarı, geçmişe ait olayları nesnellik iddiası ve amacı gütmeden öyküler. Tarihçi gibi bir kompozisyon etrafında olay örgüsü yaratsa da geçmişin bir benzerini inşa etmekten, geçmişi yazınsal olarak temsil etmekten öte gidemez. İkisi arasındaki temel fark tarihçinin inşa ettiği anlatıların geçmişi yeniden biçimlendirme amacı gütmesinden, tarihçinin belgeler ve kanıtlar yoluyla geçmişte olmuş şeylere bağlı kalmak zorunda olmasından doğar (Ricceur, 2013: 235).

Bu bağlamda, tarih ile tarihsel roman arasındaki sınırların, ortaklıkların ve ayrımların kuramsal olarak tartışılması; geçmişin nasıl temsil edildiği sorusunu yalnızca nesnellik ve gerçeklik açısından değil aynı zamanda estetik ve anlatıbilimsel bir zemine de taşır. Tarihsel bilgi ile kurmaca arasındaki bu çok yönlü ilişki sadece geçmişin ne olduğu sorusunu değil onun nasıl anlatıldığı ve yeniden nasıl biçimlendirildiği sorularını da beraberinde getirir. Bu noktada geçmişin yazınsal temsili yalnızca bir anlatım biçimi değil aynı zamanda geçmişin şimdiyle ilişkisini kuran bir yeniden yazım/yeniden biçimlendirme süreci olarak karşımıza çıkar. Dolayısıyla tarihsel roman, geçmişin anlatıya dönüşmesiyle ortaya çıkan çok katmanlı bir temsili yapı sunarken aynı zamanda zamanın, olayların ve tarihsel figürlerin kurgusal bir düzlemde yeniden canlandırılmasını da mümkün kılar. Bu durum, tarihsel anlatıların doğasına dair kuramsal tartışmaları, zamanın yeniden biçimlendirilmesi ve anlatı aracılığıyla geçmişin temsil edilmesi eksenine taşır.

2. Tarihin yeniden yazımı ve zamanın yeniden biçimlendirilmesi

Tarihsel anlatılar yalnızca geçmişin kronolojik bir dizimi değil aynı zamanda insan deneyimini anlamlandırma çabasının bir ürünüdür. Bu anlamlandırma süreci; geçmişin salt aktarımından çok onun yeniden okunması, yorumlanması ve temsil edilmesiyle bağlantılıdır.

ISSN 1300-7491 e-ISSN 2791-6057 https://www.folkloredebiyat.org

Geçmişi temsil etme noktasında kurmaca ile tarih arasındaki sınırlar giderek belirsizleşir. Bu durum, tarihin yeniden yazımı ve zamanın yeniden biçimlendirilmesi sorununu yalnızca anlatı düzeyinde değil aynı zamanda epistemolojik ve ontolojik düzlemde de tartışmaya açar. Geçmişin şimdide temsili hem tarihsel bilginin doğasını hem de anlatının gerçeklikle kurduğu ilişkiyi sorgulamayı gerektirir:

Ricceur, tarihin -tarih anlatısı- insan elinden çıkan bir sanat eseri olduğunu öne sürer (2009: 124). Aristoteles ise sanatı insan eylemlerinin taklidi, "mimesis" olarak niteler, bir eylemin taklidini "mythos" (öykü) şeklinde adlandırır. "Mythos" kavramıyla "olayların [uygun bir şekilde] birbiriyle bağlanması", yani "olay örgüsü" hâline getirilmesini kasteder (Aristoteles, 2004: 22-23). Bu tanımlar, tarihin de kurmaca anlatılar gibi öyküleme ve biçimlendirmeye (olay örgüleştirme) dayalı bir tür olduğunu gösterir. Tarihçi; geçmişi taklit eder, geçmişteki olaylardan bir öykü ve örgü meydana getirerek onu biçimlendirir. Northrop Frye, anlatılar genelinde "mythos" ile "mimesis" arasındaki bağıntıyı "İnsan eylemi (*praxis*) öncelikle tarihler ya da belirli ve tikel eylemleri betimleyen sözel yapılar tarafından taklit edilir. *Mythos* bir eylemin ikincil taklididir." ifadesiyle açıklar (2015: 111). Buradan yola çıkarak tarihsel anlatıların tarihin kendisi değil tekrarı, taklidi, temsili (mimesis) olduğu söylenebilir. Çünkü Bergson'a göre varlığımızın özdeş iki anı olamayacağından tarih, tekerrür edemez (Bergson, 2014: 49-53). Bu durumda tarihsel anlatılar; geçmişi ancak temsil edebilir, onu temsilî olarak canlandırabilir.

Ricceur, tarih ve kurmaca arasındaki ilişkiyi hem kurmaca anlatının tarihleştirilmesi hem de tarihsel anlatının kurmacalaştırılması olarak görür (Ricceur, 2013: 172) Geçmişin şimdide yeniden canlandırılmasının geçmişin zamansal uzaklığını yeniden kesitlemek olduğunu düşünür. Buna göre tarihin romanlaştırılması, geçmişte vuku bulmuş şey ile şimdi arasındaki mesafenin, yabancılaşmanın ortadan kaldırılması, ikisi arasında bir özdeşlik sağlanmasıyla olanaklıdır (Ricceur, 2013: 239). Tarihçinin romancıdan farklı olarak yapması gereken şey anlamlı, tutarlı, gerçeğe bağlı bir imge inşa etmektir (Ricceur, 2013: 246). Çünkü tekrarlama, geçmişin geleceğe doğru tekrar açılmasını sağlayarak geçmişin şimdiyle bağıntısını kurar (Ricceur, 2013: 130-131). Bu çerçevede, anlatılarda üç mimetik bağıntıdan söz edilebilir: Eylemde bulunulan ve yaşanılan zamanla olan bağıntı (olay zamanı), olay örgüleştirmenin zamanlıyla olan bağıntı (öyküleme zamanı), okuma zamanıyla olan bağıntı (okuma zamanı). Ricceur, bunları ön biçimlendirme, biçimlendirme ve yeniden biçimlendirme düzlemi olarak niteler (2005: 7-11). Biçimlendirme kavramıyla olayların birbirine bağlanışını, olay örgüsü yaratmayı, yani Aristoteles'in "mimesis" ile "mythos" arasında kurduğu bağı; mimetik ilişkiyi kasteder (Aristoteles, 2004: 22-23).

Tarihin yeniden yazımı/biçimlendirilmesi olarak tarihsel roman, özünde bir mimetik (tekrar, taklit, temsil) etkinliğin ürünüdür. Bu nedenle tarih gibi roman da geçmişteki "canlı zamansal deneyimin, olay örgüsü aracılığıyla yaratıcı biçimde taklit edilmesi" olarak nitelenebilir (Ricceur, 2007: 71). Bu türden bir yazınsal ilişki "asıl olan" ve "asıl olanın kopyası" olmak üzere iki şeyi var sayar (Aktulum, 2015: 1-16). Romancı, tarih (asıl) ile kurmaca (kopya) arasında bir bağlılaşım meydana getirir. Tarihsel veriyi dönüştürür, düzenler ve olay örgüsü oluşturarak yeniden yazar (Ricceur, 2005: 78). Yeniden yazım genel olarak bir postmo-

ISSN 1300-7491 e-ISSN 2791-6057 https://www.folkloredebiyat.org

dern yazma stratejisini ifade eder. Gérard Genette, her yazının bir yeniden yazım olduğunu, kendinden önceki metinleri taklit ettiğini veya dönüştürdüğünü söyler (Genette, 1997: 11). Bu türden bir yazınsal ilişkiyi "palimpsestes" metaforuyla imler (Genette, 1997: 398-399). Palimpsest, üstündeki yazılar temizlenerek tekrar tekrar kullanılan parşömeni ifade eder. (Alıntılayan Dillon, 2016: 25). Bu noktada palimsest ile yeniden yazım stratejisi arasında benzerlikten söz edilebilir. Çünkü her ikisinde de "önceki bir metnin, onu taklit eden, dönüştüren, açık ya da kapalı biçimde ona gönderen bir başka metinde yinelenmesi" söz konusudur (Aktulum, 2007: 236). Bu yazı biçimi başka metin parçalarını bir araya getirmeye, onları düzenleyerek yeni bir metin üretmeye olanak tanır (Aktulum, 2007: 236). Ricceur, bu yazı sürecini yeniden yazımı da içine alacak şekilde "yeniden biçimlendirme" kavramıyla açıklar (Ricceur, 2012: 13-20). Yeniden yazım/biçimlendirme süreci tarihsel romanlarda birbiriyle bağlantılı olarak işler. Çünkü tarihsel roman hem tarihsel verinin veya malzemenin kurgulanıp dönüştürülmesini hem de geçmişteki olayların zamansal düzeninin yeniden biçimlenişi gerekli kılar. Tarihsel romanlarda yeniden yazım sürecinin iki ana dinamiği olduğu söylenebilir: Kubilay Aktulum'a göre öncelikle tarihsel unsurlar, biçimsel ve anlamsal olarak yeni bir bağlamda dönüştürülür. Aynı zamanda güncele taşınırken biçimsel ve anlamsal bakımdan yenilenir (2015: 6-7). Böylece tarihsel olan yeni bir bağlam, tür ve söylemde biçimlendirilir; yeni bir anlama, zamansal düzene ve dizilişe kavuşur. Romancı; tarihsel gerçekliğin yeni bir yorumunu, eleştirisini veya açıklamasını yapma imkânı bulur. Geçmişi, artık var olmayan tarihsel kişi, eylem ve olguları kendi şimdisinde hayata döndürerek yazınsal düzlemde temsil etmiş olur.

Tarihsel roman, bir tür yeniden yazım/biçimlendirme olarak tanımlandığında Kemal Tahir'in tarihsel romanları; geçmişin şimdide, farklı yazınsal türlerin birbiri içinde, tarihin kurmaca bünyesinde temsil edilmesine somut örnek teşkil eder. Özellikle farklı disiplinlerin, yazınsal türlerin, zaman kategorilerinin iç içe geçtiği *Yol Ayrımı*, tarih ile kurmaca ilişkisini tarihin yeniden yazımı/biçimlendirilmesi ve geçmişin yazınsal temsili bağlamında incelemeye oldukça elverişlidir. Bunun için öncelikle yazarın tarih ile edebiyat arasında kurduğu pragmatik ilişkiyi anlamak ve açıklamak gerekir.

3. Kemal Tahir'in tarih ile kurmaca arasındaki *Yol Ayrımı*

Kemal Tahir'in *Yol Ayrımı* adlı romanı, 1930 yılında kurulan Serbest Cumhuriyet Fırkasının kuruluş ve kapatılış sürecini merkeze alarak tarih ile kurmaca arasında farklı bir anlatı kurar. Yazar, tarihsel olayları bireysel yorumlarıyla yeniden şekillendirir; kurmaca bir yapı içinde tarihsel gerçekliği sorgular. Bu nedenle romanda yer alan tarih bilgileri ile döneme dair tarihsel belgeler ve hatıralar arasında benzerlikler ve farklılıklar bulunur. Bunlar, Kemal Tahir'in tarihsel roman yazımında izlediği yöntemi anlamak açısından önemlidir. *Yol Ayrımı* özelinde kurgulanmış tarih ile tarihî kaynaklarda, hatıralarda, gazetelerde aktarılan bilgiler karşılaştırıldığında yazarın tarihi nasıl ele aldığı ve tarihsel romana nasıl bir işlev yüklediği daha net şekilde ortaya çıkar.

Kemal Tahir, toplumu anlamak ve açıklamak için romanı bir vasıta olarak görür (Eğribel, 2010: 19-24; Kızılçelik, 2012: 2-3). Romanı tarih, sosyoloji gibi disiplinlerle ilişkilendirir.

ISSN 1300-7491 e-ISSN 2791-6057 https://www.folkloredebiyat.org

Onu araçsallaştırarak toplumda tarih bilinci oluşturmayı; toplumu kendi tarihi üzerinde düşündürmeyi amaçlar (Bozdağ, 1995: 81; Özkan, 2010: 103-110). Tarihi kendi bakış açısıyla yorumlayan, yeniden yazan tarihsel romanlar kaleme alır. Eserlerinde farklı tarihsel dönemlerin sosyal ve siyasal gerçekliğini işler: *Devlet Ana* (1967), *Esir Şehrin İnsanları* (1956), *Esir Şehrin Mahpusu* (1962), *Yol Ayrımı* (1971) *Bozkırdaki Çekirdek* (1967) ve *Kurt Kanunu* (1969) vb. romanlarında Anadolu Türk tarihinin çeşitli devirlerini romanlaştırır (Tuncer, 2010: 343-351). Yazar, bu dönemlere ilişkin kendi öznel tarih okumasından yola çıkarak resmî tarihten farklı tezler ortaya koyar (Fedai, 2010: 317-323). Bunlar, bilgi ve sezginin harmanlanmasıyla ortaya çıkar (Andı, 2010: 381-385). Kemal Tahir, romanın toplumsal ve tarihsel gerçekliği yansıtması gerektiğine inanır (Kızılçelik, 2012: 105-106). Tarihe dair okumaları, araştırmaları sonucunda ulaştığı doğruları -kendince tarihsel gerçeği- romanlarında açıklar. Türk romanının kaderinin Türk toplumunun kaderiyle iç içe olduğunu iddia eder (Tahir, 1989: 161). Roman ile toplumsal tarih arasında sıkı bir bağ kurar. Geleneksel Anadolu Türk toplumuna yönelişinin ardında toplumu anlama ve tarihi kavrama çabası yatar (Hilav, 1993: 105). Bu nedenle toplumsallık ve tarihsellik, romancılığının ana vasıfları olarak belirir. Romanın toplumsal, tarihsel işlevini "kendi çetin gerçeklerinden kaçan insanlarımızı, gerçeklerimizle ilgilenir hale getirmeye çalışmak" şeklinde açıklar (Tahir, 1989: 79). Tarihsiz toplumların büyük sanatlarının olmayacağına, uydurma tarihle sanat yapılamayacağına inanan yazar, tarihsel romanları vasıtasıyla "geçmişin bugüne ve geleceğe bağlanması" hususunda görev üstlenir (Hilav, 1993: 105). Roman türünü, toplum gerçeğini bütüncül biçimde yansıtmaya elverişli bir sanat formu olarak görür. Tarih ile roman arasındaki kuvvetli bağa karşın Kemal Tahir kendini "tarihî romancı" değil, "romancı" olarak niteler. Okuruna tarih öğretme niyeti taşımadığını ifade eder (Bozdağ, 1995: 81).

Yazar, resmî ideolojiyle şekillenmiş tarihsel bilgileri kabullenip tekrarlamaktan çok gözlem ve sezgiye dayalı olarak tarihi yeniden yorumlar ve yazar. Dolayısıyla geçmiş hakkındaki resmî bilgiler ile onun romanlarında aktardığı tarih bilgisi tam manasıyla uyuşmaz (Hilav, 1993: 98). Bu yönüyle onun yapmaya çalıştığı şey "tarihi yeniden okumak" ve "kavramak" olarak tarif edilebilir. Ancak yazar tarihe dair araştırmalarını, yorumunu okura tarihsel gerçeklik diye sunar (Hilav, 1993: 104). Belgesel roman tarzında tarihi işlerken aslında içinde bulunduğu zamanın sorunlarıyla ilgilenir (Dosdoğru, 1974: 13). Kemal Tahir'in "Esir Şehir Üçlemesi" (*Esir Şehrin İnsanları*, *Esir Şehrin Mahpusu*, *Yol Ayrımı*) olarak adlandırdığı tarihsel roman serisi, Millî Mücadele ve Cumhuriyet dönemlerini konu edinir. Serinin son kitabı olan *Yol Ayrımı* (1971), Cumhuriyet'in ilk yıllarındaki tarihsel gerçekliği tartışmak ve yansıtmak amacıyla Serbest Cumhuriyet Fırkası hadisesini işler. Yazar, gerçek kişiler ve olaylar etrafında yeni bir olay örgüsü yaratarak tarihi romanlaştırır; geçmişi yeniden biçimlendirir. 1930'da Fethi Okyar önderliğinde kurulan Serbest Cumhuriyet Fırkasının kuruluş ve kapatılış sürecini eleştirel bir tutumla ele alır. Romanını, tarihsel olaylar ve hatıralar üzerine inşa eder. Geçmişin bilinçsel bir tasarımını okura sunar. Devrin tanıkları ve partinin kurucuları arasında yer alan Ahmet Ağaoğlu'nun *Serbest Fırka Hatırları* (1949) adıyla yayınlanan anılarını kullanır, onu romanesk söyleme monte eder. Bunlar romanda tarihsel bilgiyi içeren bir bellek; geçmiş ile şimdi arasında bir bağlantı noktası olarak işlev görür.

ISSN 1300-7491 e-ISSN 2791-6057 https://www.folkloredebiyat.org

Roman; "Madrabazlık", "Kuvayı Milliyeciler", "Yol Ayrımı" olmak üzere üç ana bölümden oluşur: İlk bölümde, fırkanın kuruluş sürecindeki siyasi tartışmalar; devrin ekonomik, idari, politik panoraması; Türkiye Büyük Millet Meclisinde iktidar ve muhalefet bloklarının oluşması üzerinde durulur. İkinci bölümde, Cumhuriyet Halk Partisi ile Serbest Cumhuriyet Fırkası arasındaki siyasi çekişme; ekonomik buhran ve baskıcı yönetimden bunalan halkın bir yol ayrımına sürüklenerek yeni muhalefet fırkasına yönelmesi; eski Kuvayı Milliyecilerin yeni fırkanın kurulmasından duydukları tedirginlik işlenir. Üçüncü bölümde; 1930 yerel seçimlerinde yaşanan siyasi kavgalar, Serbest Cumhuriyet Fırkasının başarısı karşısında tek parti idaresinin duyduğu kaygı ve Serbest Cumhuriyet Fırkasının feshedilme süreci aktarılır. Kemal Tahir, romanda Türkiye'nin çok partili hayata geçiş sürecini, Atatürk'ün otoritesinin meşruluğunu ve tek parti yönetiminin politikalarını sorgular. Bunu basın, aydınlar, halk olmak üzere toplumun üç ayrı çevresi üzerinden tartışır (Hüküm, 2017: 135). Bu tarihsel gerçekliği yansıtacak bir olay örgüsü tasarlar. Böylece bilinç düzeyinde geçmişi yeniden canlandırırken yazınsal olarak onu temsil, tekrar eder. Yazar, salt tarihsel gerçekliği aktarmak yerine tarihle oynar; kendi tezlerini öne çıkarır ve temellendirir: Serbest Cumhuriyet Fırkasının gerekli koşullar olgunlaşmadan dayatma yoluyla, alelacele kurulduğunu vurgular. Otoriter yönetimin demokratik siyaseti gölgelediği, güdümlü bir muhalefet yaratılmak istenildiği tezini işler. Ortaya koyduğu tezleri temellendirmek üzere Ahmet Ağaoğlu'nun hatırlarını referans kabul eder. Bu nedenle roman, tezli bir tarih anlatısıyla kurmaca arasında konumlanır, sıkışır. Tarihsel gerçekleri kendi dünya görüşü doğrultusunda yorumlayan yazar, siyasi eleştiri maksadıyla hem romanı hem de tarihi kendi doğal mecrasından saptırarak belirli bir yazınsal türün sınırları içinde değerlendirilmesi güçleşen; hatıra, tarih, roman türü arasında gezinen bir anlatı ortaya koyar.

Fethi Naci, Kemal Tahir'in *Yol Ayrımı*'nda Serbest Cumhuriyet Fırkası olgusuna dair yaklaşımının tarih biliminin ortaya koyduğu nesnel gerçeklikten farklı olduğunu öne sürer. Yazar, "Kemal Tahir öznel ('öznel' demek de doğru değil; 'keyfince'!) bir tutumdan öte geçemiyor; bu yüzden de yaklaşımı, bir 'romancı yaklaşımı' olmadığı gibi, bir "bilim adamı yaklaşımı' da olamıyor" (Naci, 2012: 275-277) der. Roman; farklı yazınsal türlerin etkileşime girmesi, geçmişin yeniden biçimlendirilmesi ve yazılması noktasında faklı bir yazı deneyimi olsa da teknik açıdan başarısız bulunur: Fethi Naci, romancının sözünün başlaması gerektiği noktada Kemal Tahir'in sustuğunu, sıkıştığı yerde Ağaoğlu'nun *Serbest Fırka Hatıraları*'na sarıldığını öne sürer. Ağaoğlu'nun hatıraları olmasaydı *Yol Ayrımı* diye bir romanın olamayacağını ifade eder (Naci, 2012: 277). İnci Enginün, yazarın diğer tarihsel romanları gibi *Yol Ayrımı*'nın da roman mı tarih mi olduğunun anlaşılamadığına, romanın teknik açıdan başarısız olduğuna dikkat çeker (2005, 318). Selahattin Hilav, yazarın tarihe yönelmesinin toplumun yaşadığı acı tecrübelerden ders alınmasını sağlamak gibi bir pragmatik yaklaşıma dayandığını; romanın Batılılaşma düşüncesinin ürünü olan Cumhuriyet ideolojisini, Atatürk devrimlerini, "Ebedî Şef" ve "Millî Şef" olgularını hedef aldığını öne sürer (Hilav, 1993: 104).

Kemal Tahir'in *Yol Ayrımı* özelinde, yazarın tarihle kurduğu ilişkiyi anlayabilmek, kurgulanmış tarih ile tarihsel kaynakların sunduğu bilgiyi karşılaştırmak gerekir. Bu aynı za-

ISSN 1300-7491 e-ISSN 2791-6057 https://www.folkloredebiyat.org

manda onun tarihsel romanlarının tarih ile kurmaca arasındaki konumlanışını da gözler önüne serer. Bunun için Serbest Cumhuriyet Fırkası hadisesini konu edinen farklı kaynaklara ve araştırmalarına bakmak gerekir.

3.1. Romanın tarihsel arka planı ve alt metni

Tarihsel olayların anlatımı, onu yazanların ideolojik eğilimleri, dönemin politik atmosferi ve kişisel pozisyonları doğrultusunda kurgulanır. Bu da tarihsel bilginin nesnelliği ve güvenilirliği sorununu doğurur. Serbest Fırka hadisesine dair tarihî olayların anılar, tarih araştırmaları ve tarihsel romanlar aracılığıyla aktarımı, anlatımı Türkiye Cumhuriyeti'nin erken dönem siyasal tarihine bu yönüyle oldukça tartışmalı bir örnek teşkil eder. Buna rağmen bahse konu tarihî olaya dair hatıralar ve araştırmalar; Serbest Fırka hadisinin nasıl bir sosyal, siyasal, tarihsel atmosferde gerçekleştiğini görmek, devrin düşünce yapısını anlamak, Kemal Tahir'in neden geçmişe yöneldiğini kavramak bakımından önem taşır. Bu çerçevede romanın tarihsel arka planını teşkil eden olaylar, şu şekilde açıklanabilir:

Terakkiperver Cumhuriyet Fırkasının ardından Türkiye'nin ikinci çok partili rejim girişimi, Serbest Cumhuriyet Fırkası ile hayata geçirilmeye çalışılır. Yeni muhalefet fırkası Mustafa Kemal'in telkin ve teşvikiyle Paris sefiri Fethi Okyar tarafından 12 Ağustos 1930'da kurulur (Ağaoğlu, 1969: 6-9; Okyar, 2017: 255-267). Tüzüğünde cumhuriyetçi, milliyetçi ve laiklik ilkesine bağlı, temel hak ve özgürlüklerin herkes için geçerli olmasından yana bir parti olduğu yazar. Programında yabancı sermayeyi teşvik etmek, kadınlara seçme ve seçilme hakkı tanımak, liberal ekonomi politikaları uygulamak vb. ilkeler yer alır (Ağaoğlu, 1969: 6-9; Okyar, 2017: 255-267). Cumhuriyet Halk Partisi ile yaşanan sürtüşmeler, partinin feshedilmesine yol açar. Serbest Cumhuriyet Fırkası macerası doksan dokuz gün sürer. Yeni muhalefet fırkası Cumhuriyet Devri'nin başarısızlıkla sonuçlanan ikinci demokrasi denemesi olarak siyaset tarihinde yerini alır (Emrence, 2006: 17).

Cem Emrence, partinin kuruluşunun 1920'lerden başlayarak derinleşen ekonomik krize bağlı olduğunu belirtir. Resmî ideoloji ve tarihe göre partinin kapanışı, gerici halk yığınları tarafından ele geçirilmesine bağlanır (Emrence, 2006: 9-11). Yahya Sezai Tezel'e göre Serbest Cumhuriyet Fırkasının kurulmasının ardında Mustafa Kemal'in meşruiyetini çok partili demokrasinin sağlayacağı temsili hükümet sistemine dayandırma arzusu yatar (Tezel, 2006: 21-38). Serbest Cumhuriyet Fırkasının kuruluş ve kapanışına dair resmî ve resmî olmayan iki temel görüş mevcuttur: Resmî ideolojiye bağlı yorumlar, Serbest Cumhuriyet Fırkasının irtica yuvası hâline geldiği, henüz çok partili demokratik rejim için uygun zaman ve zeminin olmadığı yönündedir. Resmî olmayan bakış açısı ise Serbest Cumhuriyet Fırkasının danışıklı dövüş olduğu, Atatürk'ün devrimlerin ve kendisinin halk arasındaki yerini öğrenmek istediği, İsmet İnönü'yü dengelemek maksadıyla böyle bir teşebbüste bulunduğu yönündedir (Koçak, 2006: 49-165). 1930 belediye seçimlerinde halkın yeni fırkaya ilgi göstermesi, Ali Fethi Beyin kurtarıcı olarak görülmesi, Cumhuriyetin kurucu kadrosuyla halk arasındaki kopuş fırkanın sonunu hazırlar (Yetkin, 1982: 17-28). Serbest Cumhuriyet Fırkasının ülke siyasetine yarar sağlamadığı kanaati ağırlık kazanır. Bunun basın yoluyla propagandasında Cumhuriyet Halk Partisine yakın Yunus Nadi ve Falih Rıfkı (Atay) gibi isimler etkili olur.

ISSN 1300-7491 e-ISSN 2791-6057 https://www.folkloredebiyat.org

Fethi Okyar'ın Batı illerine yaptığı gezi ve büyük İzmir mitinginin yarattığı tedirginlik fırkanın kapanmasında rol oynar (Emrence, 2006: 37-42).

Yol Ayrımı'nın tarihsel arka planını oluşturan Serbest Cumhuriyet Fırkası hadisesine dair birincil kaynaklar, fırkanın kurucularından olan Ali Fethi Okyar ve Ahmet Ağaoğlu'nun hatıralarıdır. Her iki isim de hatıralarında Serbest Cumhuriyet Fırkasının kuruluş ve kapatılış sürecini detaylı olarak anlatır. Özellikle Ağaoğlu'nun hatıraları, *Yol Ayrımı*'nda geniş yer tutar. Bunlar, Kemal Tahir'in Serbest Cumhuriyet Fırkası hakkındaki tarih yorumunun, tezinin ve düşüncesinin kaynağı; romanın alt metni ve temel dayanağı durumundadır (Hüküm, 2017: 134-135). Bu nedenle Ağaoğlu'nun *Serbest Fırka Hatıraları* ile Kemal Tahir'in *Yol Ayrımı* arasında geçmişin yazınsal temsili, tekrarı bağlamında bir mimetik bağ, ilişki meydana gelir. Yazar, hatıralardan yola çıkarak geçmişin yeni bir tasarımını sunarken yeniden yazılmış ve biçimlendirilmiş bir tarih ortaya koyar. Romanda, hatıralar tarih ile kurmaca arasında bir aktarma veya bağlantı noktası durumundadır. Ağaoğlu ise geçmişin şimdi ile bağıntısını sağlayan bir bellek görevi görür.

3.2. Romanda geçmişin yazınsal temsili

Tarihsel roman, geçmişi insan bilincinde yeniden canlandırır. Onu geri getiremezse de yazınsal olarak temsil ve tekrar edebilir; geçmişin bir benzerini okura sunabilir, okurda geçmişe dair bir kavrayış yaratabilir. Tarihsel romanın sağladığı bu imkân, Kemal Tahir tarafından sıklıkla kullanılır. Kemal Tahir, *Yol Ayrımı*'nda yeniden biçimlendirilmiş bir tarih ortaya koyar. Ağaoğlu'nun hatıralarının bazı bölümlerini romana taşır. Onu yeni bir tür ve bağlamda okura sunar. Serbest Cumhuriyet Fırkası hadisesi özelinde, geçmişi yeniden tasarlayarak okurun gözünde canlandırır.

Yazınsal olarak geçmişi canlandırmanın iki ana dinamiği vardır: yeniden yazmak ve yeniden biçimlendirmek (Aktulum, 2015: 1-16; Ricceur, 2005: 71-73). Yazar, önce geçmişi zamansal olarak yeniden biçimlendirir. Geçmişteki ardışık olayları ve anları yan yana koyarak eş zamanlı biçimde bir olay örgüsü yaratır. Sonra tarihsel gerçekliği kurgusallaştırarak farklı bir bağlam ve türde yeniden yazar. Böylece onu durağanlıktan kurtarır, canlandırır. Buna dair Colligwood, tarihin ölü bir geçmiş olarak düşünülemeyeceğini, onun temel işlevinin şimdiye ilişkin bir kavrayış sunmak olduğunu öne sürer (akt. Büyüktuncay, 2014: 49-74). Bu sav, Kemal Tahir'in *Yol Ayrımı'*nda ortaya koyduğu tarih perspektifiyle özdeşleşir. Yazar, tarih bilinci oluşturmak için ölü bir tarihi nakletmek yerine tarihi yeniden yorumlayarak günceller. Böylece kendi şimdisinde ona dair bir kavrayış oluşturur. Kendi bakış açısı, sezgisi ve ideolojisiyle bağlantılı bir tarih okuması ortaya koyar. Bunu gerçekleştirirken geçmişi yeni bir zamansal ve kurgusal düzende okura sunar. Bu yönüyle roman teknik olarak tarih veya hatıra türünden ayrılır: Çünkü tarih, arkaik bir dizilişi izlemek zorundadır. Kurmaca, bu zorunluluğu ortadan kaldırır (Ricceur, 2005: 88-89). Bu yaklaşıma uygun biçimde Kemal Tahir, geçmişi özgürce kurgusallaştırır. Serbest Cumhuriyet Fırkasına dair aktardıklarının tam manasıyla tarihsel gerçeklikle uyuşmadığı görülür: Romanda Âsım Us, Lozan'da Osmanlı'dan kalan borçların altınla ödenmesini kabul etmesi neticesinde alacaklıların Ali Fethi Bey'e on bin lira mükâfat verdiğini öne sürer (Tahir, 1971: 38). Buna ilişkin Fethi Naci, romancının

ISSN 1300-7491 e-ISSN 2791-6057 https://www.folkloredebiyat.org

tarihsel olayları aktarırken "gerçek kişiler hakkında, gerçeğe uymayan sözler" söyletemeyeceğini vurgular. Kemal Tahir'in tarihsel gerçeklikle uyuşmayan şeyler aktarmasını eleştirir. Bunun ne romancı ne de tarihçi yaklaşımıyla uyuşmadığını belirtir (Naci, 2012: 275).

Tarih ile tarihsel roman arasındaki ilişki hem zamanın hem de olay örgüsünün düzenlenmesini gerektirir. Bu bir bakıma yeni bir metin oluşturmak, kurgulamaktır. Öyleyse tarihsel roman hem tarihsel veriyi hem de geçmiş zamanı yeniden biçimlendirmesi bakımından "tarihin dolaylı bir yeniden yazımı"dır (Aktulum, 2015: 1-16). Kemal Tahir de romanda bir yandan geçmişi yeniden biçimlendirip yazınsal düzlemde onu temsil ederken diğer yandan Ahmet Ağaoğlu'nun *Serbest Fırka Hatıraları*'ndan edindiği tarihsel veriyi yeniden yazar. Hatıraları yeni bir bağlama; tarihsel romana taşır. Onları kurmacanın bir parçası yaparak romanlaştırır. Serbest Cumhuriyet Fırkası hadisesi etrafında Atatürk, İsmet İnönü, Ali Fethi Okyar, Ahmet Ağaoğlu gibi daha birçok gerçek karakterin gerçek yaşam öyküsünü romanda canlandırarak temsil eder. Bu noktada tarihsel romanın tarihle kurduğu bağıntının niteliği önem taşır: Tarih ile kurmaca arasındaki ilişki, romanda "mimesis" ile "mythos" arasındaki bağıntıya paralel olarak ilerler (Aristoteles, 2004: 22-23). Öncelikle Ağaoğlu'nun hatırlarında sözel yapılar tarafından temsil/taklit (mimesis) edilen geçmişteki eylemler, daha sonra Kemal Tahir'in romanında yeniden biçimlendirilerek temsil edilir. Buna göre roman, Serbest Cumhuriyet Fırkası hadisesi gerçeğini değil onun bir benzerini okura sunar. Yani tarihsel roman tarih değil oynanmış, kurgulanmış, temsilî bir tarihtir: Yazar, geri döndürmenin mümkün olmadığı geçmişi, Ağaoğlu'nun hatıraları aracılığıyla kendi romanında temsil eder. Ağaoğlu, aktarıcı/anlatıcı olarak romanda geçmiş gerçekliğin temsil/tekrar edilmesini sağlar. Öykülenen olayların Ağaoğlu'nun sesinden anlatılması, okurda Ağaoğlu'nun gerçek geçmiş yaşantısının aktarıldığı hissini pekiştirir. Böylece okurun bilincinde bir geçmiş tasarımı ve temsili oluşur. Tarihi temsil eden hatıralardaki olaylar, romanda yeni öykülerle yoğunlaştırılır: Romanın ikinci ve üçüncü bölümlerinde öne çıkan Selim ve Murat'ın öyküleri, Ramiz'in yaşam öyküsü, Dadal Efendi'nin öyküsü ve Avukat Celâlettin ile Doktor Münir beylerin öyküleri, buna örnek teşkil eder. Böylece yazar, tarihsel olaylar etrafında kurgusal bir gerçeklik yaratır. Bu durum, *Yol Ayrımı*'nın tarihi aktarmak yerine konu kurgulayarak bunu dönüştürdüğünü gösterir. Romanda tarihsel gerçeklik üzerine giydirilen kurgusal gerçekliğin alt yapısı şöyle hazırlanır: 8 Ağustos 1930'da *Vakit* gazetesinin baskıya hazırlanışı sırasında gazetenin sahibi Âsım Bey'in Yalova'da ulaştığı yeni muhalefet fırkası kurulacağı haberi ertesi günkü baskıya yetiştirilmeye çalışılır. Bu sırada muhalefet fırkasının kim tarafından neden ve niçin kurulacağı tartışılır (Tahir, 1971: 28-39). Akabinde Atatürk onuruna Yalova'da tertip edilen baloda yaşananlar, yeni bir muhalefet fırkası kurulmasına ilişkin siyasi tartışmalar üzerinde durulur. Âsım Bey, Murat ve Selim (gazete çalışanları) arasındaki diyaloglar üzerine kurulan ilk bölüm romanın olay örgüsünün ilk halkasını oluşturur. Burada Âsım Bey'in Yalova'daki baloya katıldığı, Gazi Paşa, Ali Fethi Bey ve İsmet İnönü'yü sohbet ederken gördüğü, yeni bir muhalefet fırkasının kurulacağını konuştukları aktarılır. Gazi'nin Fethi Bey'e hem Cumhuriyet Halk Fırkasının hem de Serbest Cumhuriyet Fırkasının taraftarı olacağını, her iki fırkanın adaylarını kendisinin tayin edeceğini söylediği anlatılır (Tahir, 1971: 46) Bu bölümde olayların gerçek bir karakter ve geçmişin tanığı olarak Âsım Us tarafından nakledilmesi, romanın tarihsellik niteliğini belirginleştirir.

ISSN 1300-7491 e-ISSN 2791-6057 https://www.folkloredebiyat.org

Romanı salt tarih anlatısı olmaktan uzaklaştırıp kurgusallığını belirginleştiren şey, olay örgüsü bakımından *Serbest Fırka Hatıraları* ile *Yol Ayrımı* arasındaki farklılıktır. Roman kurgusunda Ağaoğlu'nun hatıralarında aktardığı tarihsel gerçeklik dışında yaşam öykülerine, olaylara ve kurgusal kişilere de yer verilir: Örneğin romanda *Vakit* gazetesi etrafında cereyan eden hadiseler, hatıralarda yer almaz. Ağaoğlu ise hatıralarında Yalova'daki baloya katıldığını burada *Vakit* gazetesi sahibi Âsım Bey ile aynı masada oturduğunu aktarır (Ağaoğlu, 1969: 1-6). Kemal Tahir, buradan yola çıkarak ilk aşamada Serbest Cumhuriyet Fırkası hadisesini gazete çerçevesinde tartışır. Olayların bir kısmını Âsım Bey'in gözünden aktarır. Bu durum; yeniden yazım sürecinde hatıraların nasıl kurgulanarak yeniden yazıldığına, romanlaştırıldığına ilişkin somut bir örnek teşkil eder. Tarihin yeniden yazımı, kurgusallaşması bağlamında, romanın ana öyküsünü Eski İttihatçılar olarak nitelenen Avukat Celâlettin Bey, Profesör Ağaoğlu Ahmet Bey, Doktor Münir Bey, Talât Paşa'nın bir araya geldikleri sohbet teşkil eder (Tahir: 1971: 40-63). Bunlar arasındaki diyaloglarda Ağaoğlu, Yalova'da yaşananların tanığı ve aktarıcısıdır: Tarih ile roman arasındaki örtüşme burada belirginleşir. Ağaoğlu'nun şimdisi ile Kemal Tahir'in şimdisi arasındaki mesafe ortadan kalkar. Romanın gerçek yazarı olarak Kemal Tahir, bakış açısı ve aktarım/anlatım açısından romanın tarihî kişisi olan Ağaoğlu'yla aynı noktada konumlanır. Yazarın Serbest Cumhuriyet Fırkası hadisesine bakışı, eleştirileri, kuşkularıyla Ağaoğlu'nun konuya dair görüşleri örtüşür. Burada Kemal Tahir, Ağaoğlu'nun hatırlarında anlattığı tarihi büyük oranda tekrarlar. Hatıralarda aktarılan tarihin kurgulanarak farklı bir bağlama ve türe aktarılması, farklı bir olay örgüsü içerisine oturtulması *Yol Ayrımı*'nın bir yeniden yazım olduğu tespitini destekler. *Yol Ayrımı*'nda tarihin romanlaşması olarak nitelenebilecek yeniden yazım ve biçimlendirme süreci, iki farklı yazınsal tür ve söylem arasında alışverişi gerekli kılar. Kurmaca gerçeklik ile tarihsel gerçekliğin bir arada bulunması karma bir roman yapısını ortaya çıkarır (Aktulum, 2015: 1-16). Romanın bir yazınsal türün sınırları içinde değerlendirilmesini zorlaştırır. Tarih, hatıra, tarihsel romanın bir metinsel düzlemde birbirine karışmasına yol açar. Kurmaca ile tarihi etkileşime sokar. İkisi arasındaki etkileşim, Ricceur'ün ortaya attığı şu soruya bir cevap aramayı zorunlu kılar: "Kurmaca geçmiş, gerçek geçmişi, dolayısıyla anıları ve tarihi mi varsayar, yoksa, tarihsel zaman anlatımının yapısı mı geçmiş olarak belirginleşmeyi yaratır?" (Ricceur, 2012: 120). Buna *Yol Ayrımı* odağında verilecek cevap, yeniden yazım ve biçimlendirmenin ortaya çıkardığı kurgusal dönüşüme işaret eder: Kurmaca bir yandan anılar veya tarihsel veriler yoluyla tarihselleşirken roman, bir geçmiş zaman anlatısına dönüşür. Diğer yandan tarihsel söylem ve malzeme; kurgusal düzleme çekilerek biçimlendirilir, yeniden yazılır. Böylece romanesk bir söyleme ve biçime kavuşur (Aktulum, 2015: 1-16). Aynı zamanda geçmiş, şimdide var edilir. Ağaoğlu'nun romandaki anlatıcı rolü ve sesi, geçmişin şimdide temsil edilmesinde rol oynar. Tarihsel söylem ile romanesk söylemin örtüşmesinde geçmiş ile şimdinin birleşmesinde etkili olur: "Şimdiki zamana sahip olabilmek için birisinin konuşması gerekir. Böylece olay ve olayı dile getiren söylemin örtüşmesi şimdiki zamana işaret eder" (Ricceur, 2013: 183). Bu durumda her iki söylem biçiminin de birbirine dönüştüğü ve benzediği söylenebilir. Öyleyse Kemal Tahir'in *Yol Ayrımı*'nda tarihin romanla girdiği ilişki "yarı tarih-yarı roman" olarak nitelenebilecek bir melezleşme süreci olarak belirginleşir. Çünkü Kemal Tahir, tarihi

ISSN 1300-7491 e-ISSN 2791-6057 https://www.folkloredebiyat.org

taklit/tekrar ederek yeniden yazarken Ağaoğlu'nun tarihsel söylemini ödünç alır. Tarihsel olan romanlaşırken yeni bir tür, söylem, bağlam ve zaman kategorisine taşınır.

Augustinus'un, *İtiraflar*'ında geçmiş ve geleceğin ancak şimdiki zamanda temsil edilmek suretiyle var edilebileceği yönündeki önermesi, *Yol Ayrımı*'nda somutlaşır (Augustinus, 2010: 374-374). Kemal Tahir, tarihsel olayların ana diyakronisini tamamıyla bozmadan süresini ve düzenini değiştirerek tarihi başka bir zaman kategorisinde canlandırır. Tarihten romana gelene kadar tarihteki eylemler ve olaylar, üç biçimlendirme düzeyinden geçer: ön biçimlendirme, biçimlendirme, yeniden biçimlendirme. Birincisi, 1930'daki tarihsel gerçekliği; ikincisi geçmişin Ağaoğlu'nun hafızasındaki imgelerinin hatıra olarak biçimlendirilmesini; üçüncüsü hatırların Kemal Tahir tarafından yeniden biçimlendirilerek romanlaşması süreçlerini kapsar (Ricceur, 2005: 9). Bunların her biri; geçmiş zamanı yazarının içinde bulunduğu şimdide temsil etmek, canlandırmak, geçmişi güncelleyerek şimdiki zamana taşımak anlamına gelir. Ricceur, biçimlendirmeyi geçmişe dair "olaylar, (eylemler) dizisini, okurlar ya da dinleyenler tarafından izlenip anlaşılır kılmak amacıyla düzenli bir bütün haline getirmek" (Ricceur, 2005: 9) şeklinde tanımlar. O hâlde yeniden biçimlendirme; yeniden düzenlenmiş bir bütün, kompozisyon yaratmaktır. Bu durumda Kemal Tahir'in romanı geçmişe dair eylemleri yeniden biçimlendirip yeniden yazarak 1930'daki tarihsel gerçekliği 1970'lerdeki kurgusal gerçeklikle yansıtan, temsil eden bir "mimesis" durumundadır. *Serbest Fırka Hatıraları* ile *Yol Ayrımı* arasındaki ilişkide, tarihsel gerçeklik ile kurgusal gerçeklik arasındaki bağıntının Ağaoğlu'nun hatıraları üzerinden kurulduğu görülür. Geçmişin, Ağaoğlu'nun bilincindeki tasarımından yola çıkılarak tarihin yeniden yazıldığı; yeniden biçimlendirildiği anlaşılır. Böylece geçmiş; okurun bilincinde yeniden canlandırılmış, yazınsal olarak temsil edilmiş olur.

Sonuç

İçinde bulunulan zaman diliminden evvelki yaşantıların tümü geçmiştir. İnsan bilinci aynı andan iki kere geçemeyeceğinden geçmiş, geri döndürülemez. Çünkü tamamlanmış ve artık mevcut olmayan bir gerçekliktir. Geçmiş, Tanrı'nın elinde olmadığından onun üzerinde yalnızca insan tasarrufta bulunabilir. Sanat vasıtasıyla onu bilinç düzeyinde canlandırıp ölü bir zaman olmaktan kurtarabilir, şimdiyle ilişkilendirebilir.

Geçmişin şimdiye ve geleceğe aktarımında tarihsel romanlar önemli rol üstlenir. Artık mevcut olmayan gerçeklik; tarihsel roman vasıtasıyla sözel yapılara dönüştürülerek temsil edilir, bir anlatıya bürünür. Tarihsel roman, belgeler ve bellek -tanıklıklar, yaşanmışlıklar, duyumlar vb.- üzerinden okura biçimlendirilmiş, kurgulanmış bir tarih tasarımı sunar. Böylece geçmişi; insanın geçmiş zamansal eylemlerini okurun bilincinde yeniden var ederek temsil, tekrar eder. Tarihsel romanlarda geçmişin yazınsal temsili yeniden yazım ve yeniden biçimlendirme olmak üzere iki temel yazı edimi, stratejisiyle gerçekleşir. Bunlar, tarihsel romanda birbiriyle bağlantılı olarak işler: Önce tarihçi tarafından biçimlendirilen ve anlatıya bürünen geçmiş, daha sonra romancı tarafından yeniden biçimlendirilerek belirli bir niyet doğrultusunda romanlaştırılır. Yeni bir tür, zamansal düzen ve bağlamda okura sunulur. Böylece tarih yeniden yazılmış/biçimlendirilmiş olur. Bu çerçevede Kemal Tahir'in tarih ile kurduğu iliş-

ISSN 1300-7491 e-ISSN 2791-6057 https://www.folkloredebiyat.org

kiye bakıldığında yazarın tarihsel romanda, geçmişi sabit bir veri olarak değil sürekli yeniden yazılan ve biçimlenen bir kurgu olarak sunduğu görülür. Her ne kadar tarihsel roman, özünde bir mimetik etkinliğin ürünüyse de yazar, yeniden yazım/biçimlendirme stratejisiyle tarihsel veriyi taklit etmekle kalmayıp onu yeniden üretir. Bu da yazarın tarihsel romanı yalnızca bilgi aktarımı sağlayan bir vasıta olarak görmediğine işaret eder.

Kemal Tahir'in *Yol Ayrımı* adlı romanı, geçmişin yazınsal temsiline dair bu yeniden yazım/biçimlendirme süreçlerini belirgin biçimde ortaya koyar. Roman, tarihsel gerçekliği doğrudan aktarmaktan ziyade, Ahmet Ağaoğlu'nun hatıralarını kurmaca bir yapıya dönüştürerek geçmişe dair çok katmanlı bir temsil alanı yaratır. Yazar, hatıraların belge niteliğinden yararlanır. Fakat bunu birebir tarihsel doğruluk kaygısıyla değil edebî bir yaratı, sanatsal bir yapıntı olarak işler. Bu süreçte geçmiş artık sadece geride kalan ölü bir zaman dilimi değil anlatı yoluyla şimdide yeniden varlık kazanan canlı bir deneyime dönüşür. Böylece roman, retrospektif anlatıların işlevini yerine getirerek geçmişi yazarın şimdisinde yeniden canlandırır. Yazar, türler arası geçişkenlik ve disiplinler arası bakış açısı sayesinde tarihsel romanın sınırlarını genişletir. Bu yönleriyle Kemal Tahir'in tarihsel romanı; anlam, yorum ve bilinç düzeyinde yeniden üretilmiş bir tarih tasarımı sunar.

Araştırma ve yayın etiği beyanı: Bu makale, orijinal veriler temelinde hazırlanmış özgün bir araştırma makalesidir. Daha önce hiçbir yerde yayımlanmamış olup başka bir yere yayımlanmak üzere gönderilmemiştir. Yazar, araştırma sürecinde etik ilkelere ve kurallara uymuştur.

Yazarların katkı düzeyleri: Birinci yazar %100.

Etik komite onayı: Bu çalışma için etik kurul onayı gerekmemektedir.

Finansal destek: Bu araştırma için herhangi bir finansal destek alınmamıştır.

Çıkar çatışması: Bu çalışma ile ilgili herhangi bir çıkar çatışması bulunmamaktadır.

Research and publication ethics statement: Research it has not been previously published or submitted to any other outlet for publication. The author followed ethical principles and rules during the research process.

Contribution rates of authors to the article: First author %100.

Ethics committee approval: Ethics committee approval is not required for the study.

Support statement (optional): No financial support was received for the study.

Conflict of interest: There is no conflict of interest between the authors of this article.

Kaynakça

Ağaoğlu, A. (1969). *Serbest Fırka hatıraları*. Baha Matbaası.

Aktulum, K. (2007). *Metinlerarası ilişkiler*. Öteki

Aktulum, K. (2015). Romanesk söylemin tarihselleştirilmesi ya da tarihi yeniden yazmak. *Bilig*, (73), 1-16

Andı, M. F. (2010). Alternatif tarih yorumcusu olarak Kemal Tahir: Yol ayrımı örneği. *Kemal Tahir 100 yaşında* (E. Eğribel-M.F. Andı, Ed.) içinde (s. 381-385) Kültür ve Turizm Bakanlığı.

Aristoteles. (2004). *Poetika* (İ. Tunalı, Çev.) Remzi.

Augustinus. (2010). *İtiraflar* (Ç. Dürüşken. Çev.) Kabalcı.

Bergson, H. (2014). *Metafizik dersleri* (B. G. Beşiktaşlıyan, Çev.) Pinhan.

Bozdağ, İ. (1995). *Kemal Tahir'in sohbetleri*. Emre. Büyüktuncay, M. (2014). İmgelemden anlatıya tarihsel düşünmenin formaları. *Kaygı*, (23), 49-74). https://doi.org/10.20981/kuufefd.90272

Carr, E.H. (1994). *Tarih nedir* (M.G. Gürtürk, Çev.) İletişim.

Collingwood, R.G. (1996), *Tarih tasarımı* (K. Dinçer, Çev.) Gündoğan.

Çelik, Y. (2002). Tarih ve tarihî roman arasındaki ilişki tarihî romanda kişiler. *Bilig*, (22), 49-68.

Dillon,S. (2016). *Palimpsests edebiyat, eleştiri, kuram* (F. B. Aydar, Çev.) Koç.

Dosdoğru, H. (1974). *Batı aldatmacılığı ve putlara karşı Kemal Tahir*. Yel.

Eğribel, E. Kemal Tahir: romancı, sosyalist, yerli düşünür. *Kemal Tahir 100 yaşında*. E. Eğribel, M.F. Andı (Ed.) içinde (s. 153-164) Kültür ve Turizm Bakanlığı.

Emrence, C. (2006). *99 günlük muhalefet Serbest Cumhuriyet Fırkası*. İletişim.

Enginün, İ. (2005). *Cumhuriyet dönemi Türk edebiyatı*. Dergâh.

Fedai, Ö. (2010). Kemal Tahir ve Türk romanı. *Kemal Tahir 100 yaşında* E. Eğribel, M.F. Andı (Ed.) içinde (s. 315-323) Kültür ve Turizm Bakanlığı.

Frye, N. (2015). *Eleştirinin anatomisi* (H. Koçak. Çev.) Ayrıntı

Genette, G. (1997). *Palimpsests*, (C. Newman and C Doubinsky. Trans.) University of Nebraska.

Göğebakan, T. (2004). *Tarihsel roman üzerine*. Akçağ.

Hilav, S. (1993). *Edebiyat yazıları*. Yapı Kredi

Hobsbawm, E. J. (2009). *Tarih Üzerine* (O. Akınhay, Çev.) Agora.

Hüküm, M. (2017). *Şair-sosyolog Kemal Tahir*. İthaki.

Kızılçelik, S. (2012). *Özgün ve yetkin sosyal teorisyen olarak Kemal Tahir*. Anı.

Koçak, C. (2017). *Belgelerle iktidar ve Serbest Cumhuriyet Fırkası*. İletişim.

Lukacs, G. (2008). *Tarihsel roman* (İ. Doğan, Çev.) Epos

Naci F. (2012). *Yüz yılın 100 Türk romanı*. Türkiye İş Bankası Kültür.

Okyar, A.F. (2017). *Serbest Cumhuriyet Fırkası hatıraları*. Ö.A. Uğurlu (Ed.) Örgün.

Oppermann, S. (2006). *Postmodern tarih kuramı*. Phoenix.

Özkan, A (2010). Türkiye defteri dergisi ve Kemal Tahir ilgisi. *Kemal Tahir 100 yaşında*. E.Eğribel, M.F. Andı (Ed.) içinde (s. 103-110) Kültür ve Turizm Bakanlığı.

Ricceur, P. (2005). *Zaman ve anlatı 1 zaman olay örgüsü üçlü mimesis*, (M. Rifat ve S. Rifat, Çev.) Yapı Kredi.

Ricceur, P. (2009). *Zaman ve anlatı: İki tarih ve anlatı* (M. Rifat, Çev.) Yapı Kredi.

Ricceur, P. (2012). *Zaman ve anlatı: Üç kurmaca anlatıda zamanın biçimlenişi* (M. Rifat, Çev.) Yapı Kredi.

Ricceur, P. (2013). *Zaman ve anlatı: Dört anlatılan (öykülenen) zaman* (U. Öksüzan ve A. Altınörs, Çev.) Yapı Kredi.

Tahir, K. (1971). *Yol ayrımı*. Sander.

Tahir, K. (1989). *Notlar/sanat edebiyat I*. Bağlam.

Tezel, Y.S. (2006). Tanzimat sonrası imparatorluk ve cumhuriyet Türkiye'sinde "muhafazakarlık" sorunsalı: Devamlılıklar, değişmeler ve kırılmalar. *Modern Türkiye'de siyasî düşünce muhafazakarlık* (A. Çiğdem, Ed.) içinde (21-38), İletişim.

Tuncer, H. (1982). Kemal Tahir ile Tarık Buğra'nın romanlarında yakın tarihe bakış. *Kemal Tahir 100 yaşında*. E. Eğribel, M.F. Andı (Ed.) içinde (s. 343-351) Kültür ve Turizm Bakanlığı.

Tural, S. K. (1976). Tarihin romanlaştırılması. *Töre Aylık Fikir ve Sanat Dergisi*, (59), 14-17.

White, H. (2008). *Metatarih* (M. Küçük, Çev.) Dost.

Yetkin, Ç. (1982). *Serbest Cumhuriyet Fırkası olayı*. Karacan.

Bu eser Creative Commons Atıf 4.0 Uluslararası Lisansı ile lisanslanmıştır.
(This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License).

ISSN 1300-7491 e-ISSN 2791-6057 https://www.folkloredebiyat.org

folklor/edebiyat - folklore&literature, 2025; 31(4)-124. Sayı/Issue - Güz/Fall
Prof. Dr. Emel Kefeli Armağanı
DOI: 10.22559/folklor.3865

Araştırma makalesi/Research article

Yaşar Kemal ve George Orwell'in Romanlarında Distopya

Dystopia in the Novels of Yaşar Kemal and George Orwell

Senem Üstün Kaya*

Öz

20. yüzyıl kurgusunda "distopya" geleneği, ilerleyen teknoloji, makineleşme, dünya savaşları ve ekonomik krizler sonucu post modern dönemde okuyucu ile buluşmuştur. İstenmeyen bir dünyada kurgulanmış olan distopik romanların amacı okuyucuları olası tehlikelere karşı uyarmak ve mevcut sistemdeki bozuklukları eleştirmektir. Siyasi yozlaşmalar, baskıcı rejimlerin birey üzerindeki etkileri, teknolojik gelişimin totaliter rejimdeki yansımaları ve kollektif bilincin önemi gibi konuları içeren distopik eserlerde amaç okuyucuyu korkutucu senaryolarla sarsarak mevcut düzeni sorgulamalarını sağlamaktır. Ancak çizilen karanlık tablonun ardında, çoğu distopik eserde, despot iktidara karşı çıkabilen devrimci bireyler de vardır ve onlar okuyucular için umuttur. Bu çalışmada, distopik geleneğin evrenselliğini kanıtlamak amacıyla farklı kültürlere ait distopik romanların toplumsal eleştirinin içeriği ve teması açısından karşılaştırmalı bir analizi yapılmıştır. Bu kapsamda, Batı edebiyatının en önemli distopyası olan George Orwell'in *Bin Dokuz Yüz Seksen Dört*

Geliş tarihi (Received): 26-03-2025 Kabul tarihi (Accepted): 10-10-2025

* Doç. Dr. Başkent Üniversitesi Eğitim Fakültesi Yabancı Diller Eğitimi Anabilim Dalı, Ankara-Türkiye/Assoc. Prof.Dr., Başkent University Faculty of Education Department of Foreign Language Education. efesenem@yahoo.com. ORCID ID: 0000-0001-6537-9769

ve Türk edebiyatındaki distopya örneği Yaşar Kemal'in *Filler Sultanı ile Kırmızı Sakallı Topal Karınca* eserleri incelenmiştir. Karşılaştırmalı analiz sonucunda, farklı kültürleri yansıtsalar da Orwell ve Kemal'in alegori tarzındaki eserlerinin mevcut düzeni eleştirerek ideal toplumu göstermek adına ortak motifler içerdikleri sonucuna varılmıştır. Orwell ve Kemal yarattıkları distopyalarda halkı ezen, propaganda ve kitle iletişim araçları ile gözetleyen, bu şekilde bireylerin dillerini, tarihlerini, değerlerini ve benliklerini yok eden, insanları birbirine düşman ederek asimile eden karakterleri eleştirirler.
Anahtar sözcükler: *distopya, Bin Dokuz Yüz Seksen Dört, Filler Sultanı ile Kırmızı Sakallı Topal Karınca, alegori*

Abstract

By the 20th century, as a result of the advancement of technology, mechanization, world wars and economic crises, the "dystopia" tradition met with the reader in literature in the post-modern period. The purpose of dystopian novels, set in an undesirable world, is to warn readers against possible dangers and to criticize the disorders in the current system. The aim of dystopian works, which include topics such as political corruption, the effects of oppressive regimes on the individual, the reflections of technological development in the totalitarian regime, and the importance of collective consciousness, is to shake the reader with frightening scenarios and make them question the current order. However, behind the dark picture painted, in most dystopian works, there are revolutionary individuals who can oppose the despotic government, and they are hope for the readers. In this study, a comparative analysis of dystopian novels from different cultures was made in terms of the content and theme of social criticism in order to prove the universality of the dystopian tradition. Within this context, George Orwell's *Nineteen Eighty-Four*, the most important dystopia of the Western literature, and Yaşar Kemal's *Filler Sultanı ile Kırmızı Sakallı Topal Karınca,* an example of dystopia in Turkish literature, were examined. As a result of the comparative analysis, it was concluded that although Orwell and Kemal's works reflect different cultures, they contain common motifs in order to criticize the current order and portray the ideal society. Orwell and Kemal criticize the characters in their dystopias who oppress the people, monitor them through propaganda and mass media, thereby erasing individuals' languages, histories, values, and identities, and assimilating people by turning them against each other.
Keywords: *dystopia, Nineteen Eighty-Four, Filler Sultanı ile Kırmızı Sakallı Topal Karınca, allegorical*

Extended summary

In the 20th century, utopian worlds turned into dystopian reality as a result of the advancement of technology, mechanization, the psychological and physical effects of world wars on people, economic crises and socio-political developments that accelerated all over the world after 1945. Dystopian works are the stories of individuals who have lost their identities and turned into robots due to the ideologies of the oppressive government in a pessimistic world with frightening scenarios. Although dystopia and utopia are known as opposing concepts, in

fact, the starting point of dystopias is utopias because the purpose in both types is similar: to create ideal societies where individuals are free, happy, peaceful and have equal rights.

Although written in different cultures, George Orwell's *Nineteen Eighty-Four* and Yaşar Kemal's *Filler Sultanı ile Kırmızı Sakallı Topal Karınca* (Sultan of the Elephants and Red-Bearded Lame Ant) involve common elements and aim as political dystopian novels. In their texts, in which they criticized the totalitarian regime and imperialism, Orwell and Kemal showed the oppressive order of the administrators and how the people were oppressed without collective consciousness. The authors ironically discussed the trials of a despotic political party to build an ideal society in order to warn future societies against the dangers of such systems.

In *Nineteen Eighty-Four* and *Filler Sultanı ile Kırmızı Sakallı Topal Karınca*, governments seize the free will of citizens and keep them under control with various strategies. In both novels, the governments make language revolution, have people forget their history, establish new education systems, eliminate individuals' old values and force communities to accept the ideologies of a single party without questioning. These new individuals are new types of people who have lost their ability to question, have broken ties with other people and the environment, and are dependent on the system. In other words, individuals turn into robots or machines. Moreover, the oppressive order convinces people that these impositions and controls are for their own good. Rather than criticizing the corruption of the regime, the characters in both obey the government with a voluntary submission rather than a forced servitude. To realize these strategies, technology, mass media and propaganda are used in both dystopias.

Even though they reflect different cultures and societies, the starting point and aims of dystopian novels are common: the hope of establishing ideal orders where individuals live freely and with equal rights. In this study, a comparative analysis of dystopian novels from different cultures was made in terms of the content and theme of social criticism in order to prove the universality of the dystopian tradition. Orwell's *Nineteen Eighty-Four* and Yaşar Kemal's *Filler Sultanı ile Kırmızı Sakallı Topal Karınca* (Sultan of the Elephants and Red-Bearded Lame Ant) both dealt with the social and political events of the periods they were written in ironical ways. Reflecting the ideals of universal social order in their works, the dystopias of Orwell and Kemal both evoke each other and recall the similar patterns. Additionally, Orwell and Kemal created dystopian futures by using elements such as allegory and irony to solve the economic, social and political problems of the periods and societies in which they lived. In the dystopias of Orwell and Kemal, issues such as the elimination of individuality and the imposition of collective life, the destruction of the people's past, the restriction of freedom of language and thought, the effect of political impositions on human psychology and distrust in institutions are conveyed through similar narratives. However, the novels present different endings. George Orwell portrays Winston as defeated at the end of the novel in order to show the importance of England's situation and to warn the readers to be cautious against possibility of hegemonic order. Yaşar Kemal's novel ends with the victory of the ants. Even though it is called dystopia, hell, nightmare or black utopia, writers in world literature, such as Orwell and Kemal, who aim

ISSN 1300-7491 e-ISSN 2791-6057 https://www.folkloredebiyat.org

to enlighten the society, have always given their readers the hope that dark realities could turn into brighter futures. In modern fiction, dystopian works containing political issues and motifs are also accepted as dystopian humanism.

Giriş

Yazıldıkları dönemin, siyasal, sosyal ve tarihi değişimlerini yansıtan distopik romanlar hem okuyucuları mevcut düzen hakkında bilgilendirmeyi hem de geleceğe yönelik olası tehlikelere karşı uyarmayı amaçlayan edebi eserlerdir. Kavram olarak ilk kez, John Stuart Mill tarafından 1868 yılındaki parlamento konuşmasında kullanılan (Ülger, 2018: 12) distopya, "ütopya karşıtı, ütopya kavramının karşısında duran, ters ütopya" (Bezel, 1984: 5). Yunanca zor anlamına gelen "dus/dys/dis" (kötü veya hastalıklı) ve "topos" (yer) kelimelerinden üretilmiş olan "distopya" "kakatopya" (Kumar, 2005: 172); cennete karşılık cehennem (Claeys, 2017: 4); "kâbus" (Düzgün, 2011: 4); "yeryüzü cehennemleri" (Urgan, 1984: 94); "antiütopya", "karşı ütopya", "karabasan" (Ziyalan, 1993: 12); "kara ütopya" (Akkoyun, 2016: 34) veya "negatif ütopya" (Akatlı, 1995: 22) olarak da adlandırılır. Kaos, felaket ve korku senaryolarından oluşan distopya, ideal toplum düzeni ve umudu simgeleyen Thomas More'un *Utopia* (1516) eserine benzer şekilde, post modern edebiyatta, okuyucuya alternatif bir dünya sunar.

Teknolojinin ilerlemesi, makineleşme, dünya savaşlarının insanlar üzerindeki psikolojik ve fiziksel etkileri, ekonomik krizler ve 1945 sonrası tüm dünyada ivme kazanan sosyo-politik gelişmeler sonucu ütopik dünyalar distopik gerçekliğe dönüşmüştür. Böylece, modern dönem yazarlarının aksine, postmodernist sanatçılar, karamsar ve umutsuz bir gelecek yaratmışlardır: "20. yüzyılın ilk yarısı, insanı, umuttan daha çok umutsuzluğa, özgürlükten korkuya ve ütopyadan distopyaya sürüklemiştir. Hâkim olan düşünceye göre, faşizmin ve totalitarizmin sonunun gelmesiyle daha özgür bir düzene ulaşılması muhtemeldi. Ancak, 20. yüzyılın ikinci yarısı, insanı, bir başka distopyayla karşı karşıya bırakmıştır" (Ağkaya, 2016: 39). Distopya ve ütopya birbirine zıt kavramlar olarak bilinse de aslında, distopyaların çıkış noktası ütopyalardır. Cioran (2017: 85) ütopya ve distopya arasındaki bağı şu şekilde özetler: "…ütopya için mükemmeliyet olan şey bizim için kusurdur; onun kuruntuları bizim belalarımızdır". Bir başka deyişle, bir ütopik romanı distopik algı ile okumak mümkündür çünkü distopya, ütopyanın oluşturduğu dünyadan türer ve kendi evrenini kurar (Kumar, 2005: 415-419).

Örtülü eleştiri yapmayı amaçlayan ütopik eserlerde iyi ve güzel idealize edilirken distopik eserlerde melankolik, kaotik ve felaket senaryoları ile resmedilen hayali dünya sayesinde okuyucu uyarılır (Theis, 2009: 2). Ütopyada, insanın gücüne ve potansiyeline inanç vardır ve bu güç sayesinde mükemmel ve evrensel bir dünya kurulabilir. Distopyada ise istenmeyen ve korkulan bir gelecek hâkimdir. Genellikle fantastik kurguyu çağrıştıran distopik romanlar, özellikle 20. yüzyılda, siyasal konular ve siyasi motifler içerdiğinden distopik hümanizm olarak da benimsenmiştir. Olay örüntüsünde toplumsal yapının içinde pasif bir direniş, kaçış veya iç ayaklanma hâkimdir ve distopyalar mutluluk vaat etmez-

ISSN 1300-7491 e-ISSN 2791-6057 https://www.folkloredebiyat.org

ler. Geçmişteki umut vaat eden ütopik kurgular, yerini, ezilen sınıfların mücadelesi, halkı sefalete ve köleliğe sürükleyen baskıcı yönetim, totaliter rejim altında gözetlenen kitleler ve teknoloji ile makineye dönen bireylerin tükenişine bırakmıştır. Demokrasi, ilim, sosyalizm, eşitlik ve insan hakları gibi önemli ilkeler, distopik romanlarda cehennemi yaratan güçler olarak okuyucunun karşısına çıkar (Kumar, 2006: 187-188). Distopik kurguda asıl amaç okuyucuyu korkutucu senaryolarla sarsmak ve mevcut rejimleri eleştirmektir. Bu amaçlar doğrultusunda, toplumsal bozukluklar, ezilen sınıflar, despot yönetimler, teknolojinin yıkıcı etkisi, baskılanan karamsar bireyler (Nowotny, 1984: 15), bozulan aile yapısı, salgın hastalıklar ve kaybolan kolektif bilinç hemen her distopyada bulunur.

Distopyalarda aktarılan kâbus senaryoları olarak yaratılan fantastik dünyalarda, yazar, ideolojinin önemi, güç ve baskı yönetiminin acısı ve bastırılan bireyselliklerin sonucunu yansıtır (Nowotny, 1984). Distopik romanlarda "siyasi yozlaşma, kadın haklarının yok edilmesi, yabancılaşma, totaliter yapı, bürokrasi, toplumsal tabakalaşma, teknolojik ve sosyal konular" öne çıkarılır (Ülger, 2018: 13). Karakterler, manipülasyonlar, zihin kontrolü, ilaçlar, kitle iletişim araçları, teknolojik aletler ve hipnoz aracılığı ile denetim ve kontrol altına alınır ve yazarlara göre, asıl korkutucu olan bu sosyal düzeni normal görmeye başlayan vatandaşlardır. Çoğu distopyalarda, baskıcı düzene ve despot iktidara karşı çıkabilen devrimci ve aydın bireyler de vardır ve onlar okuyucu için umuttur.

1. Batı edebiyatı ve Türk edebiyatında distopya

20. yüzyılda Charles Darwin'in evrim teorisi, Sigmund Freud'un psikanalizi, Albert Einstein'ın görecelik teorisi, Karl Marx'ın sosyalizm söylemleri ve Friedrich Nietzsche'nin varoluşa dair savları Batı edebiyatını etkisi altına almış ve modern toplumlarda köklü değişimler başlamıştır. Distopyalarda, bu sebeple, hem karamsar mevcut tabloyu tasvir eder hem de mevcut iktidarın siyasal kusurları eleştirmeyi amaçlar ve kâbus senaryolarının amacı toplumları aydınlatıp daha iyi bir gelecek arayışına yönlendirmektir.

Ayrıca, Batı kültüründe İkinci Dünya Savaşı ve Sanayi Devrimi sonucu ortaya çıkan ve "Hitler dönemi Almanya, Mussolini dönemi İtalya ve Stalin dönemi Rusya'da uygulanan siyasal rejimlerin ortak niteliklerini açıklamak için" (Çetin, 2002: 12) kullanılan totalitarizm, birçok Batı edebiyatı yazarının distopya eserlerinde eleştirdiği sosyolojik bir olgu olmuştur. Batı edebiyatındaki distopik romanlarda, bu bağlamda, devlet-siyasi parti ve ideoloji üçgeninde kontrol sistemi ile halkı esir alan totalitarizm eleştirilirken, adalet, eşitlik ve özgürlük kavramlarının önemi de ön plana çıkarılmıştır. Kendisi de sosyalist olan Orwell gibi birçok yazar, totaliter despotluk, bürokrasinin elindeki toplumsal düzen, mevcut siyasi yapı ve kitle iletişim araçları ve teknolojinin kara yüzü gibi konulara dikkat çekmek adına distopyalar "siyasal kurgu" olarak okuyucunun karşısına çıkmıştır.

H. G. Wells'in *The Time Machine* (Zaman Makinesi) (1895), Yevgeni Zamyatin *Biz* (Mıy) (1920), Jack London'ın *The Iron Heel* (Demir Ökçe) (1908), Aldous Huxley'in *The Brave New World* (Cesur Yeni Dünya) (1932), George Orwell'ın *Nineteen Eighty-Four* (Bin Dokuz Yüz Seksen Dört) (1949), Ray Bradbury'nin *Fahrenheit 451* (1953), William Golding'in *Lord of the Flies* (Sineklerin Tanrısı) (1954) eseri, Anthony Burgess'in *A Clockwork Orange* (Otomatik

ISSN 1300-7491 e-ISSN 2791-6057 https://www.folkloredebiyat.org

Portakal) (1962), David Lloyd'un *V for Vendetta* (1982-1988) ve Jose Saramago'nun *Körlük* (Blindness) (1995) eserleri baskıcı yönetimler, salgınlar, totaliter rejim, nükleer savaş ve insanın duyarsızlaşması gibi temel meseleleri işleyen distopya örnekleri arasındadır.

Bilim kurgunun yaygın bir tür olmasına kadarki dönemde Türk edebiyatında distopik roman sayısı az olsa da (Türkeş, 2005: 86), 1980 sonrasında yazılan distopyalar ütopyalardan daha fazladır (Küçükcoşkun, 2006: 41-50). Türk edebiyatında distopya geleneği 1950lerden sonra "geleneksel devlet ideolojisinden bir uzaklaşmanın, daha doğrusu resmî ideolojiye yabancılaşmanın ifadesi" (Cengiz 2015: 51) olarak ortaya çıkmıştır. Çetin Altan'ın *2027 Yılının Anıları* (1982), Cüneyt Arcayürek'in *Ku-De-Ta*'sı (1985), Tahsin Yücel'in *Gökdelen* (2006) adlı eseri, Âdem Şenel'in kadın erkek eşitsizliğini eleştirdiği *Teleandregenos Ütopyasinda Evlilik Hayat*ı (1968) ve *Ozmos Kronos* (1993) eserleri, Cem Akaş'ın gizli örgütlerin iktidara gelmeye çalıştığı *Olgunluk Çağı Üçlemesi* (2001), kötü bir gelecek beklentisine karşı insanları uyarmak amacıyla yazılmış Zülfü Livaneli'nin *Son Ada* (2009) romanı, Alev Alatlı'nın *Kâbus* (1999) ve *Rüya* (2001) eserleri ve Yaşar Kemal'in *Filler Sultanı ile Kırmızı Sakallı Topal Karınca* (1977) distopya geleneğinde yazılmış romanlardır.

Farklı kültürleri ve toplumları yansıtsalar da distopik romanların çıkış noktası ve amaçları aynıdır: bireylerin özgürce ve eşit haklara sahip olarak yaşadığı ideal düzenlerin kurulması umudu. Bu sebeple, bu çalışmada, distopya geleneğinin evrenselliğini kanıtlamak için George Orwell'in *Bin Dokuz Yüz Seksen Dört* ve Yaşar Kemal'in *Filler Sultanı ile Kırmızı Sakallı Topal Karınca* adlı iki siyasi distopya örneği karşılaştırmalı analiz çerçevesinde incelenmiştir. Bahsi geçen iki romanın karşılaştırma amaçlı seçilmesinin belirgin sebepleri vardır. Yaşar Kemal yaşadığı dönemin ve toplumun sosyal ve siyasi olaylarını cesurca ele almıştır. 20. yüzyıl Türkiye'sinde, eserlerinde yoksulluk, köy hayatı, işçi sınıfın mücadelesi, toplumsal sınıflaşma ve sömürü düzeni üzerinde durmuş kıymetli bir Türk aydınıydı ve eserleri üzerine günümüzde bile hala birçok çalışma yapılmaktadır. Benzer şekilde, İngiliz yazar George Orwell'in *Bin Dokuz Yüz Seksen Dört* eseri dönemin politik ve sosyal dönüşümlerini yansıtan ansiklopedi niteliğindedir ve günümüzde bile hala sinema, tiyatro ve farklı sanat dallarında uyarlaması yapılmaktadır. Evrensel toplum düzeni ideallerini eserlerinde yansıtan Orwell ve Kemal'in romanları hem birbirini çağrıştırmakta hem de her yüzyıl için geçerli konuları ve toplumsal endişeleri sunmaktadır. Ayrıca, Orwell ve Kemal, yaşadıkları dönem ve toplumlardaki ekonomik, sosyal ve politik sorunları alegori ve ironi gibi unsurlar kullanarak distopik gelecekler yaratmışlardır. Orwell ve Kemal'in distopyalarında, bireyselliğin ortadan kaldırılışı ve kolektif yaşamın dayatılması, halkın geçmişin yok edilişi, dil ve düşünce özgürlüğünün kısıtlanması, siyasi dayatmaların insan psikolojisindeki etkisi ve kurumlara güvensizlik gibi konuları benzer anlatılarla aktarılmıştır. Eserlerin karşılaştırmalı analizine geçmeden önce yazarları ve olay örgülerini hatırlatmak uygun olacaktır.

2. Yaşar Kemal ve George Orwell'in eserleri

Türk edebiyatında köy roman geleneğinin öncü isimlerinden biri olan Yaşar Kemal (1923-2015), eserlerinde ezilen köylü ve tarım işçilerinin baskıcı yönetime karşı verdiği mücadeleyi konu olarak benimsemiştir. Benimsediği ideolojiyi farklı üslubu ile efsane, mit ve hikâyelere

ISSN 1300-7491 e-ISSN 2791-6057 https://www.folkloredebiyat.org

de aktarmış olan yazar (Tekşan, 2021: 306) *Filler Sultanı ile Kırmızı Sakallı Topal Karınca* (1977) eserinde de iktidarı ve idari sistemdeki yanlışlıkları eleştirmiş ve kolektif bilincin gücünü vurgulamıştır. Kemal, *Filler Sultanı ile Kırmızı Sakallı Topal Karınca* eserini çocuklar için yazdığını ancak hikâyenin yetişkinlere daha çok hitap edeceğini (Çiftlikçi, 1993) vurgulamıştır.

Filler Sultanı ile Kırmızı Sakallı Topal Karınca romanı, hüdhüd kuşlarının lideri olan ulukepezin filler sultanına karınca diyarındaki karıncaların çalışkanlığı övmesi ile başlar. Sultanın emri ile karıncaları yedi ay gözlemleyen ulukepez, döndüğünde karıncaların diyarını ütopik bir cennet olarak tasvir edince Filler Sultanı, bu çalışkan türün kendi emrinde çalışmasını ister. Karıncalara karşı savaş açan Filler Sultanı amacına ulaşır ve filler karınca diyarını yerle bir eder. Hayatta kalan karıncaları yanına alan sultan, karıncalardan kendisine bir sırça köşk yapmalarını ve tüm ihtiyaçları için çalışmalarını ister. Mesleği demirci olan kırmızı sakallı topal karınca sultanın zulmüne dayanamaz ve kaçar. Filler Sultanı ve hüdhüd kuşları çeşitli manipülasyon yöntemleri ve propagandalar ile karıncaları sindirmeye başlar. Saraydan sonra zümrüt ve yakuttan kendisine taht yaptıran Filler Sultanının isteklerinin ve zulmünün sonu gelmez. Karıncalar, köle gibi çalışıp sultanın yiyecek ambarlarını ağzına kadar doldurmak için gece gündüz çalışır, bir lokma yiyecek için filler sultanına muhtaç kalırlar. Filler sultanı, karıncaları asimile etmek için farklı yöntemler geliştirir. Karıncalar filce öğrenmeye ve eğitim veren fil okullarına devam etmeye zorlanır ve filler sultanına yaranmak için birbirini öldürmeye başlarlar.

Televizyon, medya ve borazan gibi araçlarla beyinleri yıkanan karıncalar tembel, uyuşuk ve filler gibi bütün gün sırtlarını ağaçlarda kaşıyan etkisiz yaratıklara dönüşürler. Üstelik karıncalar artık birer "fil" olduklarına inanmaktadırlar. Bu sırada, kırmızı sakallı karıncanın isyana hazırlandığından korkan filler sultanı, aç kalan karıncalara kırmızı sakallı karıncanın ölüsünü getirene yiyecek vaadinde bulunur. Kırmızı sakallı karıncayı bulamayan karıncalar, güçsüz sarıca karıncaların sakallarını kırmızıya boyayıp sultana teslim etmeye başlarlar. Kırmızı sakallı topal karınca saklandığı dağda diğer kırmızı sakallılarla birlikte filler sultanına karşı savaşa hazırlanmaktadır. Bu sırada tüm dünyada eski bir karınca türküsü yankılanmaktadır ve karıncalar geçmişlerini hatırlamaya başlarlar. Tüm karıncalar birleşme çağrısı ile fillerin zulmüne karşı birlik olurlar ve bütün kentlerde toprağın altını oymaya başlarlar. Toprağı oyma işlemi bittiğinde, kırmızı sakallı topal karınca sultanın karşısına çıkar ve meydan okur. Filler sultanı karınca diyarının yıkım emrini verir ancak filler yolda yerin altına düşerek oyulan toprakların altında can verirler. Filler sultanının sarayının toprağı da göçer ve filler sultanı da ölür. Romanın sonunda karıncalar "yeryüzünün bütün karıncaları birleşince" sloganlarıyla bağımsızlıklarını kutlarlar.

İngiliz yazar George Orwell (1903-1950), eserlerinde 20. yüzyıl Batı dünyasındaki totaliterlik tehlikesini, savaş sonrası sosyo-politik yozlaşmaları ve baskıcı idari toplulukların işçi sınıfına zulmünü konu almıştır. Orwell'in komünizm ve baskıcı düzene karşı tepkisinin sebebi İspanya Savaşı'ndaki kişisel tecrübelerine (Bloom, 2007) ve totaliter rejime karşı nefretine (Bounds, 2009: 27) dayanmaktadır. Orwell'in distopik romanının başarısının ardındaki diğer bir neden de siyasi deneyimleridir. Burma'da Hindistan İmparatorluk Polisi'nin bir üyesiyken devlet gücünün yol açtığı zulüm ve vahşetlerine maruz kalan Orwell, emperya-

ISSN 1300-7491 e-ISSN 2791-6057 https://www.folkloredebiyat.org

lizmi insanların uzak durması gereken bir hüküm olarak görmüş ve ezilen tarafı savunmak (Bloom, 2007: 68) amacı ile kaleme aldığı *Bin Dokuz Yüz Seksen Dört*, bu bağlamda, Batı edebiyatındaki en önemli distopik romanlardan biridir.

Orwell'in distopyası *Bin Dokuz Yüz Seksen Dört* adlı eserinde yaşadığı dönemdeki şartları eleştirmek adına savaş sonrası İngiltere'nin durumunu tasvir etmiştir (Wadhams, 1984: 153). Romanın merkezinde, totaliter siyasal sistemin kitle iletişim araçları, denetim ve baskı araçları ve medya yolu ile halka uyguladığı tahakküm vurgulanmaktadır. Orwell, eserde, Sovyetler Birliğindeki Stalin ve Almanya'daki Hitler dönemlerine atıfta bulunarak, totaliter ve despot rejimin insanların hayatlarını nasıl etkileyebileceğini kurgulamıştır.

Romandaki olaylar, 1984 yılında, eserde bahsedilen üç büyük devletten biri olan Okyanusya'da geçmektedir. Okyanusya, Avrasya ve Doğu Asya ile savaş halindedir ve tüm halk despot bir parti ve başındaki "Büyük Birader" tarafından yönetilmektedir. Okyanusya, her iki devletle de savaştadır. Gazete, dergi, kitap ve diğer kitle iletişim araçları ile sürekli denetim ve kontrol altında tutulan Okyanusya halkının beyni yıkanmıştır ve halk korku içinde yaşamaktadırlar. Okyanusya'da, Doğruluk Bakanlığı (haber, eğlence, eğitim ve sanat ile uğraşan), Gerçek Bakanlığı (haber, eğlence, eğitim ve güzel sanatlar), Barış Bakanlığı (savaşlarla ilgilenen), Sevgi Bakanlığı (yasa ve düzenden sorumlu) ve Varlık Bakanlığı (ekonomi) adlı beş tane bakanlık bulunmaktadır (Orwell 2019: 14). Romanın başkişisi Gerçek Bakanlığında memur olan Winston Smith haber merkezinde çalışmaktadır.

Okyanusya'nın tek partisi İngiliz Sosyalist Parti (INGSOS'un) en güçlü karakteri Büyük Birader sadece ekranlarda ve posterlerde görünür. Büyük Birader'in baskıcı yöntemlerinden rahatsızlık duyan, Nefret Haftası etkinliğindeki vatandaşların nefret söylemlerinden etkilenen ve çalıştığı binadaki "Savaş barıştır", "Özgürlük köleliktir" ve "Cahillik güçtür" sloganlarından bıkan Winston bir gün odasındaki kör noktada not defterine "KAHROLSUN BÜYÜK BİRADER" (Orwell, 2019: 28) diye yazar. İsyan eden vatandaşları yakalayan ve cezalandıran Düşünce Polisinden korksa da günlüğüne düzenli olarak yönetimdekileri eleştirdiği yazılar yazmaya devam eder. Otoritenin halkı manipülasyon, propaganda ve söylemler bastırması devam etmektedir ve toplumun kontrolü için panoptikonun farklı bir versiyonu olan bir araç kullanılmaktadır. Vatandaşlar evde, sokakta ve iş yerinde sürekli gözetlenmektedir. Tüm iletişim kanallarına hâkim olan Büyük Biraderin isteğine göre haberler değiştirilmekte ve halk uyutulmaktadır: "Büyük Birader'in Günlük Emrinin, Times'ın 3 Aralık 1983 tarihli sayısındaki haberi son derece yetersiz, üstelik var olmayan kişilere göndermelerde bulunuyor. Tümüyle yeniden yaz ve taslağını dosyalamadan önce bir üst yetkiliye göster" (Orwell, 2019: 55). Bu düzene karşı çıkanlar düşünce polisi tarafından terörist olarak ilan edilir ve 101 numaralı odada hapsedilir.

Winston, Julia'ya aşkını bile saklamak zorunda kalır ve Emmanuel Goldstein'ın kurmuş olduğu örgüte dâhil olup kendi gibi düşünen O'Brien ve Julia ile isyana katılmaya karar verir, yakalanır ve 101 numaralı odaya götürülür ve ağır işkencelere maruz kalır. Polislerden biri olan O'Brien, Winston'ı kafasını en büyük korkusu olan fareler ile aynı kutuya koymakla tehdit eder. Winston, Julia'ya olan sevgisinden de vazgeçer ve serbest bırakılır. Aynı Winston değildir: işkenceler sonucu saçları ve dişleri dökülmüş, yalnız ve korkak bir adama dönüş-

ISSN 1300-7491 e-ISSN 2791-6057 https://www.folkloredebiyat.org

müştür. Bir gün Julia ile karşılaşır ve her ikisi de birbirlerine ihanet ettiklerini itiraf ederler. Roman, televizyon ekranından, Okyanusya'nın, Afrika'da zafer kazandığı haberini duyan Winston'un bundan gurur duyması ve Büyük Biraderi artık sevdiğini anlaması ile son bulur.

3. Yaşar Kemal ve George Orwell'in eserlerinde distopik başkaldırı

3. 1. Totaliter rejimler

George Orwell ve Yaşar Kemal'in romanlarının distopya geleneğine örnek olmalarının yanında, eserlerdeki ilk benzerlik siyasi distopya ve distopik hümanizm örnekleri olmalarıdır. Yazarlar, distopya geleneğini, yaşadıkları dönemin sosyo-politik koşullarını eleştirmek ve toplumsal farkındalık yaratmak amacıyla kullanmışlardır. *Filler Sultanı ile Kırmızı Sakallı Topal Karınca* batılı devletlerin emperyalist tuzaklarını, Türk toplumunda savaş sonrası Batı emperyalizmi etkilerini ve hegemonyanın tehlikelerini bir çocuk masalı anlatır gibi ele almıştır. *Bin Dokuz Yüz Seksen Dört* distopyasında, Orwell İkinci Dünya Savaşı sonrası Sovyetler Birliği'ndeki komünist rejimi, İngiliz sosyalizminin Londra'daki profilini, ekonomik çalkantıları, dünyadaki soğuk savaşları ve komünizm dalgalarını eleştirmiş ve okuyucuyu aydınlatmak için kurgulamıştır (Wadhams, 1984: 153). Orwell'in romandaki en keskin eleştiri totalitarizme karşıdır:

> Hitler dönemi Almanya, Mussolini dönemi İtalya ve Stalin dönemi Rusya'da uygulanan siyasal rejimlerin ortak niteliklerini açıklamak için kullanılan ve devlet ve toplumu bir ve bütünlük içerisinde birbirine eklemleyen, birbiriyle uyumlulaştıran ve ortak bir dünya görüşünü topluma dayatan bir siyasal sistem[dir]." (Çetin, 2002: 12)

Bir başka deyişle, Orwell, gelecek toplumları bu yönetim şeklinin tehlikelerine karşı uyarmak adına despot bir siyasi partinin ideal toplum inşa etme çabalarını ironik bir şekilde ele almıştır.

Orwell ve Yaşar, parti yöneticilerinin ideolojileri doğrultusunda kurulan toplumlarda, bireylerin nasıl robotlara dönüştüğünü ve hegemonya düzeninin nasıl "toplumsal akıl tutulması durumu" (Çoban 2016: 120) yarattığını benzer şekilde okuyucuya gösterirler. *Filler Sultanı ile Kırmızı Sakallı Topal Karınca* romanında filler sultanı çalışkan karıncalara baskı yaparak onların üretkenliğini kendi refahı için kullanır: "Bütün karıncalar birikip bana bir sırça saray yapacaksınız. Sırça saray şu dağın tepesinde olacak, dünyanın öteki ucundan da gözükecek" (Kemal, 1983: 20). Distopik romanlarda karşılaşılan halkın iktidar tarafından kullanılması Kemal'in romanın da çıkış noktasıdır. Fil Sultanının organizasyonu sayesinde karıncalar nadiren sorgular. Karıncaları kontrol etmek ve yönetmek için filler sultanı propaganda ve kitle iletişim araçlarını kullanır. Halk, karıncalar, itaat etmedikleri takdirde aç kalacaklarından korktukları için sultanın kurduğu ödül ve ceza sistemine razı olurlar. Sisteme karşı gelen veya isyan edenlerin öldürüldüğünü gören karınca topluluğu, bu sebeple, filler sultanına sonsuz bir bağlılık ve sorgusuz bir uyum sergilerler. Tek tip ve istikrarlı bir yönetim şekli kuran filler sultanı, karıncaların özgür iradelerini de ele geçirir ve karıncalar sultanın kendilerine verdiği azıcık yiyeceği bir lütuf olarak görmeye başlar.

Bin Dokuz Yüz Seksen Dört romanında da sürekli propagandaya maruz kalan, birbirine düşen ve nefret söylemlerinden beslenen Okyanusya halkı, Büyük Birader yönetimi tarafından ele geçirilmiş ve baskı ile kontrol altına alınmışlardır: "Her katta, asansörün tam karşısında asılmış olan posterdeki kocaman yüz duvardan ona bakıyordu. Resim öylesine yapılmıştı

ISSN 1300-7491 e-ISSN 2791-6057 https://www.folkloredebiyat.org

ki, gözler her davranışınızı izliyordu sanki. Posterin altında, BÜYÜK BİRADER'İN GÖZÜ ÜSTÜNDE, yazıyordu" (Orwell, 2019: 11). Orwell siyasal karanlık bir düzen çizerek insanları totaliter rejim ve baskıcı yönetime karşı uyarmayı amaçlar: "Metnin temeli, devletin nihai güç kaynağı olduğu, tüm bireysellik ve kişilik biçimlerinin kriminalize edildiği bir distopya dünyası sunmaktadır" (Turner, 2004: 133). Yaşar Kemal'in alt metinde aktardığı otoriteyi sorgulamadan kabul etme durumu Orwell'in distopyasında bireylerin Büyük Birader'in emirlerini sorgulamadan kabul edişlerinde görülmektedir.

Otoritenin halk üzerindeki egemenliğini sürdürmek ve halkın sorgusuz sualsiz her emre uymasını sağlamak için kurulan hegemonya düzeninin her toplumda benzer stratejileri olduğu gibi Orwell ve Kemal'in distopyalarında da baskıcı düzenin aynı stratejileri uyguladığını söylemek doğru olacaktır. Her iki metinde de yönetimin temel stratejisi, halkın geçmiş ve benlik bilincini silerek ideolojik bir homojenlik yaratmaktır. Kurumları yeniden düzenleyen ve var olan düzeni değiştiren yöneticiler ideolojileri için halkın dilini değiştirirler, yeni eğitim sistemi kurarlar, eski değerleri ortadan kaldırarak insani duyguları yok ederler ve sonuçta halk tek partinin ideolojilerini sorgulamadan kabul eder. Bu yeni bireyler, düşünme yetilerini kaybetmiş, diğer insanlar ve çevre ile bağları koparmış ve sisteme bağlı yeni insan tipleri, yani makine diyebileceğimiz varlıklardır. Üstelik baskıcı düzen insanlara bu dayatmaların ve kontrollerin kendi iyilikleri için yapıldığına ikna eder. İki romanlardaki karakterler, rejimin bozukluğunu eleştirmek yerine zoraki bir kölelikten çok gönüllü bir teslimiyet ile yönetime itaat eder.

Orwell'in distopyası *Bin Dokuz Yüz Seksen Dört* romanında, Büyük Birader'in önderliğindeki İngiliz Sosyalist Partisinin ilk icraatlarından ilki dil devrimidir. Romanda, eski dil yasaklanmış ve "Yenisöylem" adı altında bir dil geliştirilmiş ve Okyanusya'nın resmi dili olarak kabul edilmektedir. Yenisöylem'in amacı İNGSOS'un aleyhinde olabilecek kelime grubunu seçmek ve insanların düşüncelerini kontrol etmektir. Bu sayede, parti bireylerin düşünce ufkunu daraltır ve olası bir direnişi engeller. Dil devrimi ile vatandaşların geçmişi ile bağları koparılmış ve insanların düşünceleri manipüle edilmektedir. Eski dile ait söylemler ve duygu-düşünce ifadeleri yasaklanmış ve kişilerin kullanabileceği sözcük sayısı azalmıştır. Romanda "iyi" kelimesinin zıttı olarak "kötü" yerine "iyiyok" (Orwell, 2019: 62) kullanılırken bireylerin zorunlu olarak çalıştırıldığı kamplara "keyifkamp" denir (Orwell, 2019: 331). Ayrıca, "iyidüşün, Barbak, prolbesi, sekssuç, keyifkamp, İngsos, ruhduyum, düşünpol" (Orwell, 2019: 331) gibi yeni türetilmiş anlamsız kelimeler de yeni dile eklenir. Bireylerin kelime dağarcığının küçültülmesinin bir sebebi de onların düşünce yetisini kısırlaştırmaktır. Sadece dilleri değil düşüncelerini bile kontrol eden yönetim, bireyleri işkence ve ceza ile korkutmaktadır:

> Hileyi ortaya koymakta hiçbir güçlük çekmediği gibi, kendini bu hileye kaptırma tehlikesi de yoktu. Yine de, bunun kendisi tarafından düşünülmemiş olması gerektiğini fark ediyordu. Tehlikeli bir düşünce belirir belirmez, zihin kör bir nokta oluşturmalıydı. İşlem kendiliğinden, içgüdüsel olmalıydı. Buna Yenisöylem'de *suçdurdurum* diyorlardı. (Orwell, 2019: 300)

Yönetim hem anlamsız yeni kelimeler üretmekte hem de eski dile ait tüm belgeler ve tarihi kaynakları imha ederek vatandaşların hafızaları bulandırmaktadır. Ülkenin iktidar partisinin gereksinimlerine göre Gerçek Bakanlığınca yeni bir tarih yazılmış ve bugünü geçmişle kıyasla-

ISSN 1300-7491 e-ISSN 2791-6057 https://www.folkloredebiyat.org

yamayan halk, belleğini yitirmiştir. Okyanusya'da 1960'tan önce basılmış bir kitap yoktur, tarihin bile akışı durdurulmuş ve halkın geçmişle tüm bağları koparılmıştır. Bu sayede, Okyanusya halkı içinde bulundukları durumun iyi olduğuna inandırılmıştır: "Geçmişi "denetim altında tutan, geleceği de denetim altında tutar" (Orwell, 2019: 45) düşüncesiyle, iktidar kendini güvence altına almıştır. Tarihini ve dilini unutan vatandaşların aralarındaki sevgi bağı da zamanla kopar ve partiye bağlılık tek yaşam biçim olur. Tüm medya organları yöneticilerin kontrolündedir ve Büyük Birader'in isteği doğrultusunda haberler değiştirilip halk kandırılmaktadır.

George Orwell'in kurgusunda ceza-ödül sistemine dayalı bir eğitim vardır. Okyanusya halkı her sabah tele-ekrandan mecburi jimnastik dersleri ile güne başlarlar: "Kadın, "Kolları bükün ve uzatın!" diye gürledi. "Benim gibi yapacaksınız. *Bir*, iki, üç, dört!" (Orwell, 2019: 42). Zorunlu spor derslerinden kaçmaya çalışan Winston, tespit edilir ve tele-ekrandaki öğretmen sinirlenir: "Smith!" diye bağırdı şirret bir sesle. "6079 Smith W! Evet, sen! Biraz daha eğilir misin, lütfen! Bence daha iyisini yapabilirsin. Kendini vermiyorsun ki. Az daha eğil, lütfen!" (Orwell, 2019: 47). Benzer şekilde, *Filler Sultanı ile Kırmızı Sakallı Topal Karınca* distopyasında, baskı altında tutulan karıncaların asimile edilmesi ön plandadır. Otoriter sistem ve baskıcı filler sultanı ve yöneticiler, karıncaların diline, inanışına, yaşam biçimine ve tüm değerlerine de müdahale ederler:

> Şimdi dinle beni ulukepez kardeşim," dedi. "Zinhaaar, ilk işimiz karıncalara filceyi öğretmek olacak. Karıncaların kendi dilleri yoktur, varsa da yetersizdir, anladın mı? Varsa da üç beş sözcüktür. Üç beş sözcükle de bu dünyada yaşanmaz. Dünyada bir tek dil vardır o da fil dilidir. (Kemal, 1983: 51-52)

Karıncaların öz kimliklerini unutturmak için onların dilini değiştirten filler sultanı birlik duygusunu zedelemek için karınca türlerini birbirine düşman eder. Orwell'in distopyasında uydurulan anlamsız kelimeler gibi Kemal'in anlatısında da "filce" adı altında yeni kelimeler türetilir. Üstelik karıncalar fil olduklarına inandırılır ve tembel yaratıklara dönüşler: "Her karınca bir fildir… Bunu günde yüz kere söyleyeceksiniz. Böyle söyleye söyleye belki siz de fil olursunuz, olmazsanız bile kendinizi sonunda fil olmuş, hiç olmazsa fil kadar olmuş görürsünüz" (Kemal, 1983: 46-47). Karıncaları kandırmak için fil sultanı eskiden kendilerinin de karınca olduğunu ve "sonsuz bir çaba" (Kemal, 1983: 83) ile file dönüştüklerini söyler. Buna inanan karınca topluluğu sultana inanır ve gururla boyun eğerler çünkü onlar da artık "Filkar, karfil" (Kemal, 1983: 84) olmuşlardır.

Yaşar Kemal'in distopyasında da hatıralarından silinen karıncalar, romanın sonuna doğru eski bir karınca türküsünü duyduklarında geçmişlerini hatırlamaya başlarlar. Bütün karıncalar bu birleşme çağrısına kulak verir ve fillerin zulmüne karşı birlik olurlar: "Yeryüzünün bütün karıncaları birleşiniz" (Kemal, 1983: 212). Bu kolektif ezgi, karıncaların bastırılmış belleğini uyandırır ve onları direnişe yönlendirir. Karıncaların azminden korkmaya başlayan fillerin gözlerine uyku girmez olur:

> Dünyanın bu delirmiş çağı da bu alçalmış, bu obur, bu bencil çağı da geçecek… Neydi bu kadar çaba, bu kadar bencillik, alçalma, zulüm, işkence? Delirmişlerdi bu filler… Karıncaları karınca kadar bile görmüyorlardı ya, gene de korkudan gözlerine uyku girmiyordu… Ambarları yüz yıllık yiyeceklerle, hazineleri bin, on bin yıl yetecek kadar altınla dolu olmasına karşın, yarın aç kalacaklarmış gibi korkuyorlardı. (Kemal, 1983: 206)

ISSN 1300-7491 e-ISSN 2791-6057 https://www.folkloredebiyat.org

Bu bölümde, Yaşar Kemal okuyucularına sömürü yönetiminin tehlikesini aktarırken bir yandan da daha iyi bir gelecek için umut verir.

İdeolojik hedefleri için kullanılan yöntemlerin en başında eğitimin şekillendirilmesinin geldiği evrensel olarak kabul gören bir gerçektir: "toplumda egemen ilişkileri doğrudan veya dolaylı olarak üreten bu araçların içinde eğitimin rolü çok önemlidir" (Gök, 1999: 2). Siyasi sistemin başında olan yöneticiler, bu bağlamda, öncelikle toplumun eğitim şeklini ve içeriğini değiştirir. Üstelik bunu ezilen kısmın kendi tercihi ve iyiliği şeklinde yapmaktadırlar (Gök, 1999: 1). *Filler Sultanı ile Kırmızı Sakallı Topal Karınca* romanında, fil okullarının açılmasının en önemli nedeni karıncaları asimile etmek ve onlara "eskiden karıncaların fil oldukları ancak tanrı tarafından cezalandırıldıkları" fikrini aşılamaktır. Çok çalışıp sultana hizmet ettikleri takdirde, tekrar fil olabileceklerine inandırılan karıncaların beyni fil okullarında yıkanır. Filler sultanının hüdhüd kuşuna verdiği emirlerden biri de şu şekildedir:

> Karınca ülkelerinde bizden yana olanlarla bir örgüt kurmak, günü gününe karıncalardan haber almak, karıncaların soluklarını bile dinlemek en can alıcı bir iştir. Her işin başı budur. Bu içten örgütlenme, çürütme işini ele alırsak, insanlar buna beyin yıkama diyorlar, karıncaların beyinlerini yıkayabilirsek, onlara karıncalıklarını unutturabilirsek, her şeyi kazandık demektir. Bu düzen kıyamete kadar sürer, siz de biz de karıncaların sırtından, onların alın terleriyle cennet bir dünya yaşarız, değil mi? (Kemal, 1983: 40)

3. 2. Gözlem mekanizmaları

Romanda, Orwell'in distopyasında olduğu gibi, iktidar sahipleri denetim, yönetim ve asimilasyon hedeflerine gelişen teknoloji sayesinde ulaşırlar. Halkı kontrol edebilecek en etkin örgütler olarak kabul edilen kitle iletişim araçları ve propagandalar totalitarizmin vatandaşlara karşı kullanabileceği en büyük silahlardır (Friedrich ve Brzezinski, 1965: 17). Yazılı ve görsel basın aracılığıyla yönetimdekiler devrimin yüceliğini anlatmakta ve isyan edenlerin ibretlik hikâyelerini göstermektedirler. Kemal ve Orwell'in romanlarında da karakterler sürekli propagandaya maruz kalırlar, söylemlerine sansür uygulanır, takip edilirler ve yaşadıkları ortamı normalleştirmeye başlarlar. Her iki eserde de ezilen topluluklar, medya, gazete, dergi, televizyon gibi araçlara maruz bırakılıp düşünme yetilerini kaybederler.

Bin Dokuz Yüz Seksen Dört romanında da aynı şekilde, Büyük Birader'in grubu, günümüz televizyonlarına benzeyen ve vatandaşların evlerine yerleştirilen tele-ekranlar ile vatandaşların hareketler, yüz ifadeleri ve söylemlerini gece gündüz izlemektedirler ve insanların bu aleti kapatma şansı da yoktur. Romanda totaliter rejimin geleceğini ve halkın karşılaşabileceği tehlikeleri göstermeyi amaçlamıştır. Winston işkence odasında O'Brien'ın bu denli zulme rağmen insanların neden iktidarı desteklediği sorusuna cevap veremeyince, şu cevabı alır:

> Parti, iktidarda olmayı, yalnızca kendi çıkarı için istiyor. Başkalarının iyiliği bizim umurumuzda değil, bizi ilgilendiren yalnızca iktidardır. Servet, lüks, uzun yaşamak ya da mutluluk değil, yalnızca iktidar, salt iktidar. Salt iktidarın ne demek olduğunu birazdan anlayacaksın… Alman Nazilerinin ve Rus Komünistlerinin yöntemleri bizim yöntemlerimize çok yaklaşmıştı, ama onlar kendi güdülerini tanımayı hiçbir zaman göze alamadılar... İktidar bir araç değil, bir amaçtır. Kimse devrimi korumak için diktatörlük kurmaz; diktatörlük kurmak için devrim yapar. Zulmün amacı zulümdür. İşkencenin amacı işkencedir. İktidarın amacı iktidardır. Şimdi anlamaya başladın mı beni? (Orwell, 2019: 284)

ISSN 1300-7491 e-ISSN 2791-6057 https://www.folkloredebiyat.org

Bu durumda, halk ezildiğinin ve gözetlendiğinin farkında olsa da iktidara karşı gelmekte zorlanmakta ama direnişe geçmek konusunda pasif konumdadır.

Filler Sultanı ile Kırmızı Sakallı Topal Karınca romanında filler sultanı karıncaları gözetim altında tutmak için teknolojik aletler ve propagandayı kullanır. Amaç, onların düşünmelerini engellemek ve oyalamaktır. Borazanlar ve propagandalar yolu ile filler sultanı karıncaları takip etmektedir: "Televizyonlar, radyolar, sinemalar, borazanlar bir sabah hep bir ağızdan: "Dünya yok, evren yok, bir tek sultan var, filler var" diyorlar, "karıncalar da durmadan hep bu sözleri kutsal sözler olaraktan ha babam yineliyorlardı" (Kemal, 1983: 183). Borazanlar ve ormanda yankılanan seslerle karıncalara durumlarının ne kadar iyi olduğu hüdhüd kuşu ve ulukepez aracılığı ile sık sık hatırlatılıyordu. Bu yüzden, filler sultanı "sömürü" kelimesini yasaklayarak yerine "özgürlük" kavramını koyar: "Dünyanın en özgür, eşitlik içinde yaşayan yaratıkları kim?" Karıncalar" (Kemal, 1983: 113).

Bin Dokuz Yüz Seksen Dört romanındaki ve *Filler Sultanı ile Kırmızı Sakallı Topal Karınca* eserindeki halkı diktatörce ezen yöneticilerin güçlerini ellerinde tutmak için uyguladıkları stratejileri aynıdır: toplulukları birbirine düşman etmek. Yaşar Kemal'in romanındaki Filler Sultanı için ilk adım karıncaları birbirine düşürmektir:

> Muradım şu ki karıncalar içinde bana bağlı bir karıncalar soyu bulacaksın, o karıncalar bana öylesine bağlı olacaklar ki benim öl dediğim yerde ölecekler, kal dediğim yerde kalacaklar. Bir de öylesine öteki karıncalara düşman olacaklar ki, gözlerinin önünde tekmil karıncalar ulusunu ezsem, oh diyecekler. Bir de bize bağlı çok karınca bulacağız, her tür karıncadan. (Kemal, 1983: 39)

Böylece, karıncalar, kırmızı sakallı karınca ölüsü isteyen filler sultanına, sarı sakallı karıncaların sakallarını boyayıp ölülerini filler sultanına getirirler.

Aynı şekilde, Orwell'in eserinde, "gönüllü casusluk" halk arasında devlete asil görev olarak kabul edilir ve aile içindekiler bile düşünce suçlularını Düşünce Polisi'ne ihbar ederler. Düşünce suçu işleyenler hapsi atılır ve korkunç işkencelere maruz kalırlar. Özellikle, romanın büyük bir kısmını kaplayan "Nefret Haftası" etkinliği de halk arasındaki sevgisizliğe örnektir. İnsanlar birbirinden nefret ederek, hainleri yönetime şikâyet ederek ve başkalarının ölümlerine sebep olarak hayatta kalmaya çalışırlar. Winston'ın komşusu ideoloji ve Büyük Birader'in sadık çalışanı Parsons, örneğin, kendi çocuklarının ihbarı üzerine düşünce suçu sebebiyle tutuklanır çünkü çocuklarının ifadesine göre uykusunda "Kahrolsun Büyük Birader!" diye bağırmıştır.

3. Karakterler

Distopik anlatılarda başkişiler, yazarın toplumsal eleştirisini somutlaştıran tipik prototiplerdir. Her iki eserde de işçi sınıfı aslında esas güç sahibidir ve devrimi başlatan onlardır. Okuyucuyu uyaran, halkı ayaklandırmak adına örgütlenen ve iktidara karşı çıkan birer cesur yüreklerdir. Yaşar Kemal'in romanındaki kırmızı sakallı topal karınca, direnişin ve umudun sembolü olan ve işçi sınıfından demirci bir karıncadır:

ISSN 1300-7491 e-ISSN 2791-6057 https://www.folkloredebiyat.org

> Romanda eserin başkişisi mesleği demircilik olan kırmızı sakallı topal karıncadır. Filler sultanının istilası üzerine karınca ülkesinden kaçarak uzun bir süre ülkesini bu durumdan kurtarmak için çareler arar. Distopik romanların başkişisi kurtuluş çareleri ararken kendi gibi sorunun farkında olan başkalarına da ihtiyaç duyar. Distopik romanlarda olduğu gibi bu romanda da ilk direnişten kısa bir zaman sonra kırmızı sakallı karıncaların bir kısmının kırmızı sakallı topal karıncanın direnişine katıldıkları görülmektedir. (Tekşan ve Demir, 2023: 1649)

Fillerin saldırısından sonra isyan eden kırmızı sakallı topal karıncanın fil sultanı ile konuşmasında okuyucuya şu mesaj aktarılır: "haklı azınlık, haksız çoğunluktan daha güçlüdür" (Kemal, 1983: 15). Var olan ve istenmeyen düzeni yıkacak bir felaket, savaş veya isyan romanların atmosferinde okuyucuyu rahatlatacak olaylardır. Bu şekilde okuyucuya huzur ve refah için değişimin şart olduğu aktarılır. Yaşar Kemal, *Filler Sultanı ile Kırmızı Sakallı Topal Karınca* romanında, yıkımı anlatırken hem karamsar bir sahne yaratır hem de savaşın bazı özgürlüklerin başlangıcı olduğu vurgusu yapar. Romanın en yoğun bölümlerinden biri olan fillerin karıncalara açtığı savaş, distopya edebiyatının ne denli bir "uyarı edebiyatı" (Çiçek, 2018: 32) olarak da kabul edildiğini gösterir.

Aynı şekilde, *Bin Dokuz Yüz Seksen Dört* distopyasında, Winston parti için çalışan bir memurdur. Benzer şekilde, Orwell distopik bir dünyada, sömürü ve totaliter rejimin tek kurtuluşunu savaş olarak gördüğü mesajını Winston aracılığı ile verir. Sistemi değiştirebilecek gücün proleterlerde (işçi sınıfında) olduğunu düşünen Winston, geceleri sokakta onların arasında dolaşsa da kendi güçlerinin farkında olmadıklarını görüp umutsuzluğa kapılır. Düşüncelerini not defterine artık yazmaktan çekinmeyen Winston, okuyucu için hem başkaldırının romandaki sembolü hem de Orwell'in sesi olur: "Tekdüzen çağından, yalnızlık çağından, Büyük Birader çağından, çiftdüşün çağından selamlar… Düşüncesuçu ölümü gerektirmez: Düşüncesuçunun KENDİSİ ölümdür" (Orwell, 2019: 38). Yaşar Kemal'in alt metinde aktardığı sistemdeki aksaklıkları işçi sınıfının ve emekçilerin değiştirebileceği mesajı, Orwell'in distopyasında da belirgin bir şekilde gözlemlenir. Her iki romanda da okuyucu için başkaldırının sembolü ezilen bireylerdir.

İki distopik romanın ortak bir diğer noktası da hikâyelerin alegori ve ironi içermesidir. Distopya, alegoriye en uygun olan roman türü olarak kabul edildiğinden, *Bin Dokuz Yüz Seksen Dört* ve *Filler Sultanı ile Kırmızı Sakallı Topal Karınca* anlatılarında zaman ve mekân diğer kurmaca eserlerden farklıdır. Çoğu distopik romanda zaman gelecekte geçiyor gibi görünse de yazarlar, yaşadıkları zamana atıfta bulunurlar. Amaç şu anda olan ama fark edilmezse gelecekte daha kötü duruma gelebilecek sistemi eleştirmektir. Bir başka deyişle, okuyucu gelecekteki muhtemel felaketlere karşı uyarılır. Orwell ve Yaşar, mesajlarını distopik bir evrende yarattıkları yerler, karakterler, olaylar ve semboller aracılığıyla okuyucuya hikâye şeklinde aktarmışlardır. Bu bağlamda, *Bin Dokuz Yüz Seksen Dört* ve *Filler Sultanı ile Kırmızı Sakallı Topal Karınca* romanları sadece distopya örnekleri değil, aynı zamanda alegorik eserler olarak da kabul edilebilir. Distopik roman yazarları, yazar toplumsal sorunları ve sistemin yanlışlıklarını eleştirmek ve okuyucuyu aktif alıcılara dönüştürmek adına alegorik karakterler, hayali bir mekân ve düzensiz zaman dilimleri kullanır.

ISSN 1300-7491 e-ISSN 2791-6057 https://www.folkloredebiyat.org

Orwell'in *Bin Dokuz Yüz Seksen Dört* distopyasında, bakanlıların adı alegorik bir şekilde seçilmiştir: Sevgi Bakanlığı, Barış Bakanlığı, Varlık Bakanlığı ve Gerçek Bakanlığı gibi. Filler Sultanı ile Kırmızı Sakallı Topal Karınca eserinde, karakterlerin hayvan olması alegorik bir seçimdir. Baskılanan, kontrol altına alınan ve ezilen halkın mücadelesini karıncalar üzerinden aktaran yazar, sömüren ve zulmeden tarafı temsilen fili seçer. Türk halk anlatılarının çoğunda karıncalar çalışkan ve üreten grupken filler iri yapılarından dolayı sömürücü olarak bilinir. Yaşar Kemal filleri ezen taraf karıncaları ezilen taraf olarak yansıtırken aynı zamanda güçsüzü ezen insanlardan da anlatıda sıklıkla bahsetmektedir:

> O kadar ağır işler yükleyeceğiz ki onlara, düşünecek bir anlık bile zamanları olmayacak. Bu karıncalara hiçbir zaman başlarını bile kaşıyacak bir süre tanımayacağız. Hep iş, hep çalışma, hep açlık, hep yoksulluk, hep gelecek korkusu içinde olacaklar. Bu korkular onları kör, sağır, sersem, beyinlerini işlemez yapacak. İnsanfiller, insankarıncalara hep bunu yaparlar. (Kemal, 1983: 172)

Aynı bağlamda, etkiyi artırmak için, bir şeyin tersini söyleyerek alay etme sanatı olan ironi iki distopyada da vardır. Şüphelilere işkencelerin yapıldığı yer "Sevgi Bakanlığı"; savaşları takip eden "Barış Bakanlığı"; insanlara kıtlık olduğuna ve bu sebeple tasarruf yapmaya zorlayan "Varlık Bakanlığı" ve tüm haberlerin yönetimin isteği doğrultusunda değiştirildiği "Gerçek Bakanlığı" ironi sanatına örneklerdir.

Yaşar Kemal'in distopyası da sömürücülüğün ve emperyalizmin tehlikelerini alegorik bir anlatıda okuyucuya aktarılır. Anlatıcı, karıncaların gücünün filleri bile yenebileceğine inanır çünkü: "Bu dünyanın ortasındaki mavi elmas kayasını çıkartanlar, saray yapanlar, şu dağların altını yiyecekle, balla, buğday, çekirdek, çiçek özüyle dolduranlar isteseler, azıcık düşünseler, yürekli olsalar, neler neler yapmazlardı ki bu dünyada" (Kemal, 1983: 117). Romanın sonlarına doğru filler sultanına savaş açmaya hazırlanan kırmızı sakallı topal karıncaya başbuğ karınca kurulu düzeni bozamayacağını ve buna gücünün yetmeyeceğini şu şekilde anlatır:

> Bu dünya oldu olalı kim görmüş karıncaların filleri yendiğini? …Filler yönetecek, onların işleri bu, karıncalar çalışacak, filler yan gelip yatacak, en güzel yiyecekleri onlar yiyecek, en güzel giyitleri onlar giyecek, en görkemli saraylarda onlar oturacak… Karıncalarsa, işte böyle, halleri duman, yıl on iki ay çalışıp sonunda ellerindeki avuçlarındakini fillere verecek, kendileri de açlıktan kırılacaklar. (Kemal, 1983: 148)

Bu ironik anlatıda, yazar, okuyucunun eleştirel bir bakış açısı ile durumu değerlendirmelerini beklerken, despot iktidarın halkı ezerek güç sahibi olmaya devam edeceğini hatırlatır.

Kemal'in distopyasında, örneğin, zaman belirsizdir ve karıncaların güzel günleri geriye dönüş tekniği ile hatırlatılır. Mekân olarak Kemal, ormanı seçerek bağımsız bir yerde mevcut düzeni eleştirmiştir. Filler Sultanı ve ordusunun istilasından önce cennet gibi bir mekânda yaşayan karıncaların istiladan sonra nasıl bir cehenneme maruz kaldıklarını tasvir eden yazar gelecekte olabilecek felaketlere atıfta bulunur. Mevcut düzen eleştirisi, geleceğin geçmiş ve şimdiden beslendiği, hayali olarak tasarlanan ütopya ve distopyaların aslında yaşanmış bir gerçeklikten hareketle oluştuğu temaları Kemal ve Orwell'in distopyalarında öne çıkarılmıştır.

ISSN 1300-7491 e-ISSN 2791-6057 https://www.folkloredebiyat.org

Aynı şekilde, *Bin Dokuz Yüz Seksen Dört* distopyasında halk var olmayan bir mekânda (Okyanusya) yaşamaktadırlar ve zaman belirtilmemiştir. Başkenti olmayan Okyanusya aslında İngiltere'nin kendisidir: "*Bin Dokuz Yüz Seksen Dört* bir yönüyle 1939'da başlayan savaş sırasında Britanya'da yaşayan herhangi birine tanıdık gelen bir dünya hakkındaydı. İstihkaktaki düşük, iğrenç yemekler, bazen bulunamayan ve hakikiliği daima şüpheli olan içecek, kitap ortaya çıktığında bunlar hala bizimleydi" (Kumar, 2006: 467).

George Orwell'in *Bin Dokuz Yüz Seksen Dört* ve Yaşar Kemal'in *Filler Sultanı ile Kırmızı Sakallı Topal Karınca* distopyalarının sonu farklıdır. George Orwell İngiltere'nin içinde bulunduğu durumunun ehemmiyetini göstermek ve okuyucuları gerçekleşme ihtimali daha yüksek olan hegemonya düzenine karşı tedbirli olmaları konusunda uyarmak adına romanın sonunda Winston'ı mağlup gösterir. Yaşar Kemal'in romanı ise, karıncaların zaferi ile biter çünkü romanda haklının azınlık olsa da çoğunluktan daha güçlü olduğu vurgusu bulunmaktadır.

Sonuç

İnsanoğlu asırlardır hem gerçek hayatta hem de kurguda yitirdiği cennetinin arayışındadır. Thomas More'un *Utopia* eseri ile başlayan "ütopya" geleneği ne yazık ki gelişen teknoloji, makineleşme, dünya savaşları, ekonomik çalkantılar ve sosyo-politik dönüşümler sonucu yerini distopik gerçekliğe bırakmıştır. "Anti-ütopya", "karşıt ütopya" veya "kara ütopya" olarak da tanımlanan distopyaların çıkış noktası da ütopyalarla aynıdır: ideal topluma ulaşmak. Ancak, distopya yazarları bunu karamsar bir dünya çizerek eleştirel bir düzlemde yapmışlardır. Farklı kültürleri ve toplumları yansıtsalar da tüm distopyaların amacı okuyucuyu gelecek tehlikelere karşı uyarmak ve aydınlatmaktır. Distopya, ütopyanın 20. yüzyılda yaşanan olumsuz olaylarla fark edilen karanlık tarafıdır. Ütopya olumlu ideal toplum düzenini ortaya koyarken, distopyada en kusursuz olumsuz senaryo kurgusu olarak ortaya çıkar. Bu sınıflama okuyucunun bakış açısına göre değişiklik arz etmektedir. Her kültürün, inancın ve insanın düşünce sistemine göre ütopyası/distopyası farklılık arz eder. Bu noktada ütopya ve distopya arasındaki ayrımı insan belirler. Bu yüzden göreceli olarak her ütopya içinde bir distopya barındırır. George Orwell'in ütopya tarihindeki en önemli eseri *Bin Dokuz Yüz Seksen Dört*, sosyalist bir yönetimin totaliter ideolojisi altında ezilen pasif ve sorgulamayan Okyanusya halkının hikâyesidir. Kâbus gibi bir dünya çizen Orwell'in eleştirisinin amacı insanların eşit, özgür ve mutlu olabileceği adil düzen ve ideal topluma gönderme yapmaktır.

Bu çalışmada yer alan George Orwell'in *Bin Dokuz Yüz Seksen Dört* ve Yaşar Kemal'in *Filler Sultanı ile Kırmızı Sakallı Topal Karınca* eserleri de bu bağlamda, ortak unsurlar barındırır. Orwell ve Kemal, totaliter rejimi, emperyalizmi ve baskıcı siyasal sistemleri eleştirmek ve yaşadıkları toplumları olası tehlikelere karşı uyarmak adına ideal toplum hayallerini ironik bir şekilde ele almışlardır. Yarattıkları distopyalarda parti yöneticileri ideolojileri doğrultusunda halkı ezer, propaganda ve kitle iletişim araçları ile gözetler, bireylerin dillerini, tarihlerini, değerlerini ve benliklerini yok eder, insanları tüm sevgi gibi duygulardan arındırarak birbirine düşman eder, kendi ideolojilerine uygun şekilde eğitir ve asimilasyon hedeflerine gelişen teknoloji sayesinde ulaşırlar. Zaman ve mekân açısından hayali hikâyeler sunan *Bin*

ISSN 1300-7491 e-ISSN 2791-6057 https://www.folkloredebiyat.org

Dokuz Yüz Seksen Dört ve *Filler Sultanı ile Kırmızı Sakallı Topal Karınca* romanlarının amacı toplumu mevcut düzenin nasıl değişebileceğini ve kötüye dönüşebileceğini göstermektir. Distopya, cehennem, kâbus veya kara ütopya olarak adlandırılsa da dünya edebiyatlarında, Orwell ve Kemal gibi toplumu aydınlatmayı görev edinmiş yazarlar, karanlık gerçeklerin daha aydınlık geleceklere dönüşebileceği umudunu okuyucularına her daim vermişlerdir.

Araştırma ve yayın etiği beyanı: Bu makale, orijinal veriler temelinde hazırlanmış özgün bir araştırma makalesidir. Daha önce hiçbir yerde yayımlanmamış olup başka bir yere yayımlanmak üzere gönderilmemiştir. Yazarlar, araştırma sürecinde etik ilkelere ve kurallara uymuşlardır.

Yazarların katkı düzeyleri: Tek yazarlı çalışmadır.

Etik komite onayı: Bu çalışma için etik kurul onayı gerekmemektedir.

Finansal destek: Bu araştırma için herhangi bir finansal destek alınmamıştır.

Çıkar çatışması: Bu çalışma ile ilgili herhangi bir çıkar çatışması bulunmamaktadır.

Research and publication ethics statement: This article constitutes an original research paper based on original data. It has neither been published previously nor submitted for publication elsewhere. The authors adhered to ethical principles and rules throughout the research process.

Authors' contributions: Study is written by one author.

Ethics committee approval: Ethical committee approval is not required for this study.

Financial support: No financial support was obtained for this research.

Conflict of interest: There are no potential conflicts of interest related to this study.

Kaynakça

Ağkaya, O. (2016). Ütopya ve distopya: *Siyasetin edebiyat üzerindeki etkisi. MCBÜ (Manisa Celal Bayar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi)*, *14*(4), 23-48.

Akatlı, F. (1995). Ütopyanın çevresinde. *Varlık*, 1051, 22-23.

Akkoyun, T. (2016). *Ütopya/distopya*. Kurgu Kültür Merkezi.

Bezel, N. (1984). *Yeryüzü cennetleri*. Say.

Bloom, H. (2007). *Bloom's modern critical views: George Orwell*. Chelsea House Publishers.

Bounds, P. (2009). *Orwell and Marxism: The political and cultural thinking of George Orwell*. I. B. Tauris & Co Ltd.

Cengiz, S. (2015). Bilge Karasu'dan distopik bir modernizm eleştirisi: *Gece. Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, 8*(37), 49-54.

Cioran, E. M. (2017). *Tarih ve ütopya*. (H. Bayrı, Çev.) Metis.

Claeys, G. (2017). *Ütopya edebiyatı*. İş Bankası.

Çetin, H. (2002). Totalitarizm: İdeolojik kökenleri ve toplumsal inşa araçları. *Cumhuriyet Üniversitesi SBD*, 26, 15-43.

Çiçek, M. (2018). Zaman/sız. G. Ülger (Ed.), *Distopya hayal ile gerçek arasında* içinde (s.31-48) Aya.

Çiftlikçi, R. (1993). *Yaşar Kemal yazar-eser-üslup* [Yayımlanmamış doktora tezi] İnönü Üniversitesi.

Çoban, B. (2016). Gözün iktidarı üzerine. B. Çoban ve Z. Özarslan (Eds.) *Panoptikon: Gözün iktidarı* içinde. Su.

Düzgün, V. (2011). *Aldous Huxley'in ütopya dünyası: Cesur Yeni Dünya ve Ada* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi] Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Friedrich, C. J. ve Zbigniew K. B. (1965). *Totalitarian dictatorship and autocracy*. Harvard University.

Gök, F. (1999). 75 yılda insan yetiştirme eğitim ve devlet. *75 Yılda Eğitim Dergisi*, 1-8.

Kemal, Y. (1983). *Filler sultanı ile kırmızı sakallı topal karınca*. Toros Yayınları.

Kumar, K. (2005). *Ütopyacılık* (A. Somel, Çev.) İmge.

Kumar, K. (2006). *Modern zamanlarda* ütopya *ve karşı ütopya* (A. Galip, Çev.) Kaledon Yayıncılık.

Küçükcoşkun, Y. (2006). *1980-2005 dönemi Türk Edebiyatı'nda ütopik romanlar ve ütopyanın kurgusu* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi] Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Nowotny, H. (1984). Science and utopia: On the social ordering of the future. *Nineteen-Eighty Four: Science between utopia and dystopia (Sociology of the Sciences: A Yearbook: Vol III)*. Reidel.

Orwell, G. (2019). *1984*. (C. Üster, Çev.) Can.

Tekşan, M. (2021). *Roman teknikleri*. Paradigma Akademi.

Tekşan, M. ve Demir, İ. (2023). Distopik ilk Türk romanı: Yaşar Kemal'in *Filler Sultanı ile Kırmızı Sakallı Topal Karınca. Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi*, *12*(4), 1644-1659.

Theis, M.E. (2009). *Mothers and masters contemporary utopian and dystopian literature*. Peter Lang.

Turner, J. A. (2004). Resistance and discipline: a Foucauldion reading of George Orwell's *1984*. *Social and Cultural Geography*, *5*(1), 129-149.

Türkeş, A. Ö. (2005). Önce hayaller ölür. *Milliyet Sanat*, 550, 86-87.

Urgan, M. (1984). *Edebiyatta ütopya kavramı ve Thomas More*. Adam.

Ülger, G. (2018). *Distopya hayal ile gerçek arasında*. Aya.

Wadhams, S. (1984). *Remembering Orwell.* Penguin.

Ziyalan, M. (1993). Ütopya ötesi: Hipertekst, *Varlık*, 1028.

Bu eser Creative Commons Atıf 4.0 Uluslararası Lisansı ile lisanslanmıştır.
(This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License).

folklor/edebiyat - folklore&literature, 2025; 31(4)-124. Sayı/Issue - Güz/Fall
Prof. Dr. Emel Kefeli Armağanı
DOI: 10.22559/folklor.4902

Araştırma makalesi/Research article

Behçet Aysan Şiirini Coğrafya Merkezli Okuma

A Geography-Oriented Reading of Behçet Aysan's Poetrys

Nuray Küçükler Kuşcu*

bir elem doktoru üstlenirdi bu acıyı elbet:
iyisiniz değil mi ruh verdiği şiirler?
Haydar Ergülen

Öz

Edebiyata coğrafya merkezli bir okuma biçimiyle yaklaşan çalışmalar; metinlerde mekânın nasıl temsil edildiğini, hangi işlevleri üstlendiğini ve ne tür anlamlar taşıdığını inceler. Bu yaklaşımlar; yazarların coğrafi deneyimlerini, fiziksel ve insana özgü coğrafya ögelerini, kültürel coğrafyayı, jeopolitik konuları, yazınsal türler coğrafyasını, çevre sorunlarını farklı kuramsal ve yöntemsel çerçevelerle ele alır. Coğrafya merkezli okuma, yazınsal metinlerde yer alan uzamları yalnızca betimsel olarak değerlendirmez. Metinlerde yer alan coğrafi ögeler aracılığıyla metinlerin kültürel, tarihsel ve toplumsal bağlamını çözümleyerek daha derinlikli bir okuma olanağı sunar. Ayrıca yazınsal üretimi mekânın insan üzerindeki şekillendirici gücüyle birlikte düşünmeye olanak tanır. Bu yönüyle coğrafya merkezli okuma, disiplinlerarası eleştirel yaklaşımlar içinde özgün ve dönüştürücü bir konumdadır. Bu ça-

Geliş tarihi (Received): 06-05-2025 Kabul tarihi (Accepted): 02-10-2025

* Doç. Dr., İstanbul Üniversitesi Cerrahpaşa Hasan Ali Yücel Eğitim Fakültesi Türkçe ve Sosyal Bilimler Eğitimi Bölümü. İstanbul-Türkiye/Assoc. Prof. Dr., İstanbul University Cerrahpaşa Hasan Ali Yücel Faculty of Education Department of Turkish and Social Science Education. nurayk@iuc.edu.tr. ORCID ID: 0000-0002-5732-8029

lışmada, Behçet Aysan'ın şiirlerinde yer alan mekânlar ile coğrafyaya özgü ögeler, coğrafya merkezli okuma yöntemiyle incelenmiştir. Bu doğrultuda çalışma, nitel araştırma desenlerinden tarama modeli kullanılarak gerçekleştirilmiştir. Edebiyat-coğrafya ilişkisi, edebiyat coğrafyası, coğrafya merkezli okuma ve Behçet Aysan'a dair kuramsal bilgiler, alan yazını tarama yoluyla elde edilmiştir. Veri toplama sürecinde, akademik yayınlar ve güvenilir çevrim içi kaynaklar kullanılmıştır. Elde edilen bulgular doğrultusunda Behçet Aysan'ın şiirleri analiz edilmiştir. Çalışma sonunda Aysan'ın, şiirlerinde coğrafyaya özgü ögeleri çok yönlü biçimde işlediği görülmüştür. Şairin şiirlerinde mekân yalnızca fiziksel bir arka plan değil bireysel ve toplumsal deneyimlerin yansıtıldığı, şiirsel anlamı derinleştiren bir yapıdır.

Anahtar sözcükler: *edebiyat coğrafyası, şiir, Behçet Aysan, öz yaşam öyküsü*

Abstract

A geographical reading approach is a methodological framework that involves examining how space is represented in literary texts, the functions it assumes, and the meanings it conveys. This approach enables scholars to analyze how geographical concepts and theories influence textual representations of space. Geographical reading approaches address the geographical experiences of writers, physical and social geographical elements, cultural geography, geopolitical issues, the geography of literary genres, and environmental problems through different theoretical and methodological frameworks. Geographical reading does not merely evaluate the spaces in literary texts descriptively. It provides a more profound reading experience by examining the texts' cultural, historical, and social contexts through the lens of geographical elements. It also facilitates the integration of literary production with the shaping power of space on human beings. In this respect, geographical reading occupies a distinctive and transformative position within interdisciplinary critical approaches. In this study, the places and geographical elements in Behçet Aysan's poems are examined through the lens of the geographical reading method. To this end, the present study was conducted using the survey model, which is one of the qualitative research designs. Theoretical information about the literature-geography relationship, literary geography, geographical reading, and Behçet Aysan was obtained through a literature review. The data collection process involved the utilization of academic publications and reliable online sources. The analysis of Behçet Aysan's poems was conducted by the findings obtained. Upon conclusion of the study, it was observed that Aysan's poetic compositions address geographical elements in a multifaceted manner. In his poems, space functions not only as a physical background but also as a structural element that reflects individual and social experiences, thereby deepening the poem's poetic meaning.

Keywords: *geo-literary, poetry, Behçet Aysan, autobiography*

Extended summary

The relationship between literature and geography is not limited to the description of places mentioned in texts; it also encompasses other aspects of human experience. This relationship is a multi-layered field of interaction that also includes the cultural, social, and historical ties

that are established by humans with places. Geography is a science that not only studies the physical environment but also investigates the meanings humans attribute to the Earth. It helps us understand the spatial contexts in which literary texts are produced. The geographical reading approach is an interdisciplinary method that evaluates literary texts in terms of their formal and thematic aspects as well as the geography in which the author lived, the physical and cultural spaces within the text, the social structure, and the historical context.

As one of the important forms of literary criticism, geographical reading offers a unique method for analyzing spaces within literary works. In this context, Emel Kefeli's presentation of the theoretical framework has made significant contributions to the development of this field in Turkey. Geographical reading considers the physical, cultural, mythological, social, and historical aspects of real or fictional spaces within texts. Geographical reading involves more than merely analyzing the places mentioned in the text. Additionally, it examines the meanings, connotations, and social roles of the places mentioned in the text. This method integrates the author's geographical life and geographical traces into the text analysis process.

Behçet Aysan's poetry provides fertile ground for geographical reading. Behçet Aysan is one of the Turkish poets of the 1980s generation. In his poems, nature, social events, love, cities, and different cultures are presented with a socialist realist narrative. Aysan is the child of a family with roots in Crete and Sarajevo. He has lived in Ankara, Istanbul, and Izmit. He has experienced imprisonment. All these life experiences have found representation in his poetry alongside elements specific to geography.

Traces of the geography in which Aysan lives are evident in his poems. The poet, who has roots in Sarajevo on his mother's side and Crete on his father's side, carries the historical and cultural weight of these two geographies into his poems. In particular, the poem "White Nights" traces a migration route stretching from Sarajevo to Macedonia, and from Batum to Bozüyük. This migration is not merely a physical relocation but also a geographical transfer of memory. Aysan brings together the stories of people from different places in his poetry, emphasizing the place of geography in individual and collective memory.

Crete is one of the places that appears frequently in Aysan's poems. In his poems, Crete is more than just a place. It's a symbolic place with cultural and historical significance. The poems "Song of Crete" and "Zeybebiko" reference the cultural diversity of the Aegean region alongside images of Crete. Similarly, the poem "The Death of Worker Mihali" reveals a multicultural past through Candia, centered on the concepts of labor and justice.

The cities where Aysan lived also feature in his poetry, both in their individual and social meanings. In the poem "Selimiye," both the Selimiye Military Middle School, where he spent his childhood, and the Selimiye Prison, where he was imprisoned, are described; in the poem "İzmit," this city becomes a symbol of the poet's loneliness, memories, and the living conditions of the working class.

In Behçet Aysan's poetry, physical geography is described using images specific to nature. Forests, mountains, seas, skies, birds, and especially pigeons are among the images frequently encountered in Aysan's poetic universe. These images do not merely describe

ISSN 1300-7491 e-ISSN 2791-6057 https://www.folkloredebiyat.org

nature; they also express the poet's search for hope, resistance, and existence. The sky, in particular, is used as a metaphorical gateway to a world that is idealized.

In Aysan's poems, human geography is presented through a socialist realist narrative. In poems such as "Atlas of Sorrow" and "Çini," geography is depicted as a map of spatial pain, poverty, and inequality. Places like Ankara, Sincan, and Mamak are not just place names; they symbolize impoverished areas, the working class, and people facing adversity. When describing human geography, Aysan touches on historical struggles, the living conditions of the working class and the poor, and the search for hope.

Behçet Aysan's poems transcend Turkey's borders and encompass an international human geography. Countries such as El Salvador, Argentina, Chile, Lebanon, and Palestine feature in the poet's work alongside themes of freedom, resistance, and solidarity. In the poem "Neruda, Neruda," Pablo Neruda and Chile's Araucanía region are brought into the poetry. This place is not only the geography where Neruda lived; it also symbolizes the ideological and human connection Aysan has established with the people of the world. Geographies such as Palestine, Lebanon, and Greece are also explored in the poetic universe as spatial representations of oppression and resistance.

As a result, a geographical reading method reveals a multi-layered narrative structure in Behçet Aysan's poetry. In his poems, space is not just a descriptive element; it plays an active role in forming poetic meaning. Aysan creates a multidimensional field of meaning by weaving together individual experiences, social realities, and historical events. His poetry is readable on both local and universal levels due to the influence of his life geography, his relationship with nature, and his sensitivity to the human condition. In Aysan's poetry, geography is not merely a setting; it is a vehicle for exploring social inequalities, cultural identities, historical trajectories, and individual resistance.

Giriş

Edebiyatla coğrafya bilimi arasındaki ilişki, disiplinlerarası çalışmaların yoğunluk kazandığı günümüzde çok katmanlı bir araştırma alanı oluşturur. Coğrafya, bağımsız bir bilim alanı olarak Antik Yunan'da şekillenmiş ve adlandırılmıştır. Yunanca *geo* (yer) ve *graphein* (yazmak) sözcüklerinin birleşimiyle oluşan *geographia*, yeryüzünün yazımı ya da dünya betimlemesi anlamına gelir. Terim ilk kez MÖ 3. yüzyılda Kireneli Eratosthenes'in *Geographica* adlı eseriyle kullanılmaya başlanmıştır (URL 1). Bugün coğrafya, "yeryüzünü fiziksel, ekonomik, beşerî, siyasal yönlerden inceleyen bilim" olarak tanımlanmaktadır (URL 2). Bu tanım doğrultusunda coğrafyanın salt doğal ögeleri incelemediğini, insanın yeryüzüne dair kültürel ve toplumsal edimlerini de incelediğini söylemek olanaklıdır. Bu durum, aynı zamanda edebiyat ile coğrafyayı birbirine yaklaştıran bir durumdur. Kefeli'ye (2019) göre edebiyat ve coğrafya arasındaki ilişki; disiplinlerarası geçişlilikten yararlanarak meseleleri farklı açılardan ele alan, birbirini tamamlayan hedeflere odaklanarak ortak bir şekilde çalışan ve böylece bir gerçeği yeniden inşa eden bir etkileşim biçimidir (13). Yazınsal yapıtların ortaya konuluşunda yazar kadar önemli bir başka öge de yazarı ve edebiyat olayını çevreleyen uzamdır. Bu uzam hem fiziksel hem de toplumsaldır; yazınsal yapıtı ve yapıtı ortaya

ISSN 1300-7491 e-ISSN 2791-6057 https://www.folkloredebiyat.org

koyan yazarı belirler. Bu bağlamda uzam edebiyat için çevreleyici ve kapsayıcı bir zemindir. Dolayısıyla edebiyat üretiminde coğrafyanın da önemli bir etken öge olduğunu söylemek olanaklıdır. Yani coğrafya, edebiyat için yalnızca bir zemin değildir. Yazınsal metinler için anlam kurucu bir bileşendir. Yazınsal ve kurgusal uzamın dokusunu oluşturan coğrafyaya özgü ögeler; yapıtların anlatımsal yapısına katkıda bulunurken aynı zamanda edebiyatın kültürel, toplumsal ve politik yanına ışık tutar.

Edebiyat-coğrafya ilişkisini inceleyen çalışmaların tarihine bakıldığında bu ilişkinin bir inceleme konusu olarak ele alınmasına dair örneklerin 17 ve 18. yüzyıl Avrupa düşüncesinde belirginleştiği görülür. Montesquieu, Jules Michelet ve Hippolyte Taine gibi isimler, edebiyatın oluşumunda çevresel koşulların etkisini değerlendirmiştir. Edebiyatı coğrafyaya dair bir bağlam içinde yorumlayan bu yaklaşımlar, özellikle Taine'in muhit, ırk ve zaman kavramsallaştırmasıyla daha sistematik bir zemine oturmuştur. Bu yaklaşım, yazınsal üretimin yalnızca bireysel değil, aynı zamanda toplumsal ve çevresel bir bağlam içinde şekillendiğini ortaya koyar (akt. Güler, 2024: 2).

Edebiyat-coğrafya ilişkisini kuramsal düzlemde inceleyen çalışmalara bakıldığında çeşitli çalışma alanlarının ve yaklaşımların var olduğu görülür. Bu çalışma alanları ve yaklaşımlar şunlardır: yazınsal coğrafya, jeoeleştiri, yazınsal kartografya, yazınsal türler coğrafyası, kültürel coğrafya odaklı yaklaşımlar, jeopolitik okumalar, yazarların hayat coğrafyası, metinlerin ve yazarların edebiyat coğrafyası, ekoeleştiri ve coğrafya merkezli okuma. Bu yaklaşımlardan yazınsal coğrafya; metinlerin mekânı nasıl kurguladığını, yazarların insanı, uzamı ve toplumu nasıl yazdığını inceler. Bu ögelerin coğrafyaya dair anlamlarını çıkartmayı hedefler (Hones, 2010: 474). Jeoeleştiri, yazınsal metinleri anlamak için mekânı, yerleri ve coğrafyayı öncelikli olarak inceler. Yapıtlardaki gerçek ve kurgusal mekânları ve bunların toplumsal ve politik etkilerini dikkate alır (Peraldo, 2016: 2). Yazınsal kartografya kurgusal metinlerde betimlenen gerçek ve düşsel/kurgusal mekânların haritalandırılmasıyla ilgilenir (Tally, 2016: 20-35). Yazınsal türler coğrafyası, farklı yazınsal türlerin mekân ve yerle nasıl etkileşim kurduğunu ve bunları nasıl temsil ettiğini araştırır (Peraldo, 2016: 6). Kültürel coğrafya odaklı çalışmalar, kültürel coğrafyanın kavramlarını yazınsal metinlerin çözümlenmesinde kullanarak mekânların toplumsal ilişkiler tarafından nasıl üretildiği ve edebiyatın bu süreçteki rolünü inceler (Blair, 1998: 544-563). Jeopolitik okuma çalışmaları, yazınsal metinleri coğrafi ve politik güç ilişkileri bağlamında inceleyen bir yaklaşımdır. Metinlerde yer alan mekânları ve coğrafi ögeleri incelerken iktidar mücadeleleri, sınırlar, ulusal kimlikler, göç ve çatışmalar gibi jeopolitik öneme sahip temaları da göz önünde bulundurur. (Peraldo, 2016: 10-12.) Yazarın hayat coğrafyası üzerine yürütülen çalışmalar, coğrafya merkezli biyografya çalışmalarıdır. Bu çalışmalar, yazarın aile kökenlerini ve hayatının çeşitli evrelerinde bulunduğu coğrafyayı inceler. Metnin ve yazarın edebiyat coğrafyası çalışmaları, metinde olayların geçtiği bölgeleri tespit yoluyla bu mekânların seçilme nedenleri üzerine düşünmeyi ve farklı anlam katmanlarına ulaşmayı sağlayacak çalışmalardır. Bunların dışında bir de herhangi bir coğrafyanın farklı yazarların edebiyat coğrafyalarında hangi nedenlerle hangi ortak motiflerle yer aldığını inceleyen çalışmalar söz konusudur (Kefeli, 2006b: 16-17). Edebiyat-coğrafya ilişkisi üzerinden yü-

ISSN 1300-7491 e-ISSN 2791-6057 https://www.folkloredebiyat.org

rütülen çalışmaların bir dalı da son yıllarda görünürlük kazanan ekoeleştirel çalışmalardır. Ekoeleştirel çalışmalar edebiyat ile fiziksel çevre arasındaki ilişkiyi incelerken çevre sorunlarına dikkat çekme amacı güder (Glotfely, 1996: xx-xxii).

Edebiyata coğrafya merkezli bir okumayla yaklaşan çalışmalar; mekânın metinlerde nasıl temsil edildiğini, ne tür işlevler üstlendiğini ve hangi anlam katmanlarını taşıdığını, yazarların coğrafyasını, çevre sorunlarını ve jeopolitik ögeleri farklı kuramsal ve yöntemsel çerçevelerle ele almaktadır. Bu tür yaklaşımlar, edebiyat eleştirisine yeni boyutlar kazandırmakta ve edebiyat ile coğrafya arasındaki çok katmanlı ve dinamik ilişkiyi aydınlatmaktadır. Böylece hem edebiyat kuramcıları/eleştirmenleri hem de coğrafyacılar için yeni, disiplinlerarası araştırma alanlarının önü açılmaktadır. Coğrafya merkezli edebiyat okumaları çalışmalarının çoğalması, edebiyata içkin kültürel ve tarihsel bağlamların daha bütüncül bir şekilde anlaşılmasına da olanak tanımaktadır.

Edebiyat ve coğrafya ilişkisi üzerine Türkiye'de yapılan çalışmalara bakıldığında Mehmet Kaplan'ın "Yahya Kemal'de Tarih ve Coğrafya Fikri" (1948) ve "Edebiyat Coğrafyası" (1978) adlı makalelerinin önemli başlangıçlar olduğu görülür. Ayrıca yine Kaplan danışmanlığında hazırlanan bir bitirme tezi olan "Abdülhak Hamid'in Üzerinde Edebiyat Coğrafyası Bakımından Bir Araştırma" adlı çalışma da bu bağlamda önemli başlangıçlardan bir tanesidir (Kefeli, 2006b: 14).

Türk edebiyatında edebiyat-coğrafya ilişkisiyle şekillenen çalışmaların tarihi eski olsa da coğrafya merkezli okumanın sistematik olarak ortaya koyulması, Emel Kefeli'nin çalışmalarıyla olur. Kefeli, "Kıbrıs Türk Şiirine 'Geo-litteraire' Bir Yaklaşım" (2005) adlı çalışmasında Kıbrıs şiirini Akdeniz bölgesinin coğrafi ve kültürel özelliklerinden yola çıkarak inceler. İncelerken göz önünde bulundurduğu coğrafi, toplumsal ve kültürel ögeler coğrafya merkezli okumalar için yol gösterici ögelerdir. "Ahmet Mithat Efendi'nin Romanlarında Edebiyat Coğrafyası: Acaib-i Âlem" (2006a) adlı çalışmasında adı geçen yapıtı edebiyat-coğrafya merkezli bir yaklaşımla inceler. Yapıtta yer alan yolculuğun yol haritasını çıkartır ve bu haritadaki mekânları ele alır. Ayrıca Kefeli, *Edebiyat Coğrafyasında Akdeniz* (2006b) adlı kitabında edebiyat coğrafyasında Akdeniz, yeni Türk edebiyatının coğrafya merkezli okunmasında Akdeniz ve Doğu Akdeniz konularına odaklanır. Çeşitli yazarların yapıtlarında bu konuları incelerken coğrafya merkezli okuma biçiminin Türk edebiyatı için sistemli ve yöntemsel bir örneğini vermiş olur. "Coğrafya Merkezli Okuma" (2009) başlıklı makalesinde bu okuma biçiminin kuramsal dayanaklarını ve bu okuma biçiminde izlenmesi gereken yolları ortaya koyar. "Edebiyat Coğrafya İlişkisi" (2019) adlı çalışmasında ise *géocritique*, *géopoétique* ve *ekokritik* gibi kavramlar aracılığıyla gerçek ve kurgusal coğrafyalar arasında kurulan anlatı ilişkilerini sorgular ve edebiyatın mekânsal boyutunu çok katmanlı bir anlamlandırmayla ortaya koyar.

Kefeli (2009), coğrafya merkezli okumayla edebiyat coğrafyasını; "Coğrafya merkezli okuma, metindeki mekânı coğrafya olarak ele alırken edebiyat coğrafyası, yazarın hayat coğrafyası gibi kavramları öne çıkararak metnin üretim sürecini farklı bir kanaldan irdeleyen bir okuma türüdür" (425) diyerek birbirinden ayırır. Coğrafya merkezli okuma

ISSN 1300-7491 e-ISSN 2791-6057 https://www.folkloredebiyat.org

biçimini sistematik bir biçimde ortaya koyar. Böylece Türk edebiyatı üzerine yapılan çalışmalarda bu okuma biçiminin önünü açar. Kuramsal olarak yola çıkış noktası, André Ferré'dir. Kefeli'nin sistematik bir biçimde sunduğu bu okuma biçimini şu şekilde özetlemek olanaklıdır:

Coğrafya merkezli okumalarda araştırmacının hareket noktası, metnin dokusuna yerleşmiş olan gerçek ya da kurgusal mekân betimlemeleri; metnin barındırdığı coğrafi içerik; yaşanmış coğrafyanın izleri ve yazarın yaşam coğrafyasıyla şekillenen bireysel coğrafi deneyimlerdir. Metin çözümleme yönteminde odaklanılan ögeler ise betimlenen ya da kurgulanan mekânların iklimi, bitki örtüsü, seçilmiş coğrafyaların niteliği, fiziksel uzam ve bu uzama eşlik eden toplumsal-kültürel uzam olarak özetlenebilir. Bunların yanı sıra yapıtlarda yer alan gerçek mekânların belirlenmesine yönelik kartografik çalışmalar; kurgusal mekânlara ilişkin yol haritalarının çıkarılması; mekânların özelliklerine bağlı olarak mitolojik ögelerin çözümlenmesi; insan-çevre etkileşimi ile tarih-coğrafya ilişkisi de Emel Kefeli'nin çeşitli çalışmalarında metne yaklaşım açısından öne çıkan yöntemsel odaklardır (Kefeli, 2009: 430-31; Kefeli, 2006b: 16; Kefeli, 2005: 257-277; Kefeli, 2006a: 217-230).

Yöntem

Bu çalışmanın amacı, Behçet Aysan'ın şiirlerinde yer alan mekânı ve coğrafyaya özgü ögeleri coğrafya merkezli okuma biçimiyle incelemektir. Bu doğrultuda çalışma, nitel araştırma desenlerinden tarama modeli kullanılarak gerçekleştirilmiştir. Araştırma sürecinde; edebiyat-coğrafya ilişkisi, edebiyat coğrafyası, coğrafya merkezli okuma ve Behçet Aysan ile ilgili bilgilere alan yazını tarama yoluyla ulaşılmıştır. Veri toplama sürecinde akademik yayınlar ve güvenilir çevrim içi kaynaklardan yararlanılmıştır. Elde edilen veriler doğrultusunda Behçet Aysan'ın şiirleri, coğrafya merkezli okuma yöntemiyle incelenmiş; şairin coğrafyaya özgü ögeleri şiirsel yapıya çok yönlü bir biçimde dâhil ettiği belirlenmiştir. Aysan'ın şiirlerinde yer alan coğrafya yalnızca fiziksel bir arka plan ya da insanı çevreleyen bir uzam değil aynı zamanda bireysel ve toplumsal olgu ile deneyimleri yansıtan, şiirsel anlamı derinleştiren bir öğe olarak işlev görmektedir.

1. Behçet Aysan şiirini coğrafya merkezli okuma

Behçet Aysan (1949–1993), 1980 kuşağı Türk şairleri arasında yer almaktadır. İlk şiirleri 1979 yılında *Varlık* dergisinde yayımlanan şairin; *Karşı Gece* (1983), *Sesler ve Küller* (1984), *Eylül* (1986) ve *Deniz Feneri* (1987) adlı şiir kitapları bulunmaktadır. Behçet Aysan'ın kitaplarına girmemiş son şiirleriyle birlikte tüm şiirleri ilk baskısı 1993 yılında yapılan *Düello* (2013) adlı kitapta ölümünden sonra yeniden bir araya getirilmiştir. Aysan'ın şiirlerinde toplumcu gerçekçi bir duyarlılık ve söyleyiş belirgin biçimde hissedilmektedir. Sevgi, aşk, umut, yoksulluk, cezaevi, doğa ve kent, şiirlerinde öne çıkan başlıca izleklerdir. Aysan'ın şiirinde coğrafya ise hem yaşam coğrafyasının mekânsal izleriyle hem de fiziksel uzam ve insan coğrafyasına ilişkin göndermelerle çok katmanlı bir imge ve betimleme alanı olarak yer bulur.

ISSN 1300-7491 e-ISSN 2791-6057 https://www.folkloredebiyat.org

1.1. Behçet Aysan'ın şiirlerinde yaşam coğrafyasının izleri

Behçet Aysan, 1949 yılında Ankara'da dünyaya gelmiştir. Babası Girit kökenlidir. Dedesi Kandiya'dan göç etmiştir. Annesi ise Saraybosna kökenlidir. Aysan'ın çocukluk yılları; Ankara'da, yoksul bir memur ailesinin çocuğu olarak geçmiştir. İlk öğrenimini Ankara'da tamamlamış, ardından İstanbul'da bulunan Selimiye Askeri Ortaokulu ve Kuleli Askerî Lisesinde eğitimine devam etmiştir. 1968 yılında Ankara Üniversitesi Tıp Fakültesinde yükseköğrenimine başlamış; bu dönemde öğrenci hareketlerinin etkili olduğu toplumsal ve siyasal ortamlarda yer almıştır. 1971 yılında, dönemin siyasal atmosferi içinde gözaltına alınmış ve 141–142. maddelere muhalefet suçlamasıyla tutuklanmıştır. Bu süreçte; Harbiye, Selimiye, Kartal-Maltepe, Mamak ve Ankara Merkez Cezaevi gibi çeşitli askerv ve sivil cezaevlerinde kalmıştır. Tıp öğrenimini 1980'li yıllarda tamamlamıştır. İzmit ve Ankara'da doktor olarak görev yapmıştır. Psikiyatri ihtisasını Ankara'da tamamlamıştır (Aysan, 2006: 11–12). 1993 yılında, Sivas'ta Türkiye tarihinde yer bulan en acı olaylardan birinde hayatını kaybetmiştir.

Behçet Aysan'ın kendisinin ve ailesinin yaşam coğrafyası, şiirlerinde çeşitli biçimlerde görünür. "Beyaz Geceler" başlıklı şiir, bu durumu örnekleyen şiirlerden bir tanesidir. Aysan'ın anne tarafının Saraybosna göçmeni oluşu, bu şiirin öz yaşam öyküsel ve coğrafya merkezli okumasında önemli bir izlek olarak öne çıkmaktadır:

saraybosna'dan
elinde hiç işlemediği
nakışı
kış zorlu
makedonya komitacı dolu
buğulanmış camları vagonların

bakışı mavi gözleri dalgın
o kadın
doğurmuş sonra annemi (Aysan, 2013: 107)

Şiirin bu bölümünde, şairin ailesinin yaşam coğrafyasıyla birlikte bir göç izleği de ortaya çıkar. Göç burada yalnızca bir yer değiştirme anlatısını imlemez. Mekânsal bir kopuşu, dolayısıyla coğrafi bir ögeyi de çağrıştırır. Aysan bu şiirde ayrıca Batum, Çamlıhemşin, Bozüyük, Bilecik, Makedonya, Saraybosna gibi farklı yerleri ve bu bölgelerden insanları şiirine taşır ve bu insanların hepsinin hikâyesini bilmek istediğini söyler:

ne söylenecek
bir türkü

ne yazılacak
bir roman
olan
bütün hayatları

yaşanmış
bütün hayatları
bilmek isterdim.
beyaz bir gecede (Aysan, 2013: 109)

ISSN 1300-7491 e-ISSN 2791-6057 https://www.folkloredebiyat.org

Şair, bir anlamda farklı coğrafyalardan insanların hikâyelerini kendi şiirinde bir araya getirip onların anlatıcısı olmak istediğini dile getirir. Onun farklı coğrafyalardan insanların yaşam öykülerini bilmek istemesi, bu şiirde coğrafyaya özgü ögelerin yalnızca fiziksel bir uzam değil insan hikâyelerinin de taşıyıcısı olduğunu gösterir. Bu bağlamda fiziksel uzam, yaşam öykülerinden ve insanın toplumsal varoluşundan bağımsız değildir.

Behçet Aysan'ın aile coğrafyasında Girit önemli bir yerdir. O, bir mekân ve imge olarak Girit'e birçok şiirinde yer verir. "Bir Girit Şarkısı" adlı şiirinde Girit, kültürel ögeler ile görünür (2013: 150). "Zeybebiko" şiirinde ise "giritten dedem seslenir/ foçadan senin deden" (2013: 227) diyerek Ege Denizi'nin ortak kültürel mirasına ve mübadeleye işaret eder. Girit'in görünür olduğu bir başka şiir "Fesleğenler"in söyleyeni hayalî bir şair olan ve "Deniz Feneri" şiirinde adı geçen (2013: 205) Takis Petrulas'tır. Şiirin izleği, baskı ve kapatılmadır. Şiirde Takis Petrulas üzerinden Girit'e geri dönme olgusu dile gelir: "bir gün girit'e geri döndüm/ tam üç uzun yıl geçti, deniz/ orda her gün köpürürdü" (2013: 216). Aysan'ın "İşçi Mihali'nin Ölümü" şiirinde ise dedesinin kökeninin dayandığı Kandiya, mekânsal bir imgeyle görünür:

gün ortasında esmer bir gece
veles demirkapı hattı greviydi
bir kurşun, işçi mihali yerde.

kurumuş kan çamur lekeli bir fes
petrol lambasının ölgün ışığında
bir *gül gibi parıldıyordu yarası.*

hristos henüz kundaktaydı öldürüldüğünde
babası. kandiya'dan gelen arkadaşları
onun mavi taşlı mezar boncuğunu çıkartıp
mihali'nin eski ceketinin
cebine koydular ve
ağladılar (2013: 219)

Bu şiirde şair sadece aile coğrafyasını bir mekân adı olarak anmaz. Aynı zamanda çok kültürlü bir coğrafyayı toplumsal uzamıyla görünür kılar. Tarihsel bir olay olarak yer verilen grev ve Mihali'nin ölümü, toplumcu gerçekçi bir duyuş tarzıyla adaletsizliği ve emek sömürüsünü imler.

Behçet Aysan'ın aile coğrafyası gibi kendi yaşamsal coğrafyası da şiirlerinde yer bulur. Yaşadığı şehirlerden Ankara, İstanbul ve İzmit pek çok şiirinde birer mekân adı olarak belirir. Bununla birlikte şairin yaşam coğrafyasının metnin anlam kurucusu olarak yer aldığı asıl şiirleri "Selimiye" ve "İzmit" şiirleridir.

"Selimiye" şiirinde şairin anıları mekânla iç içe geçer. Aysan'ın çocukluğunda eğitim aldığı Selimiye Askeri Ortaokulu ile yetişkinliğinde tutuklu kaldığı Selimiye Cezaevi, iki farklı zamanda anlatılan aynı mekândır. Bu mekân, iki boyutlu bir yaşam coğrafyası olarak sunulur. "Salacak, uzak bir anı olarak orda kalsın / kadife ceketim, ağız mızıkam ve on üç yaşım" dizeleri, şairin çocukluk yıllarının yaşam coğrafyasına; "bir ranzaya çıkarak kırık camlı pencereden / mor sarı ışıklarla dolardı trenler koğuşa" dizeleri, yetişkinliğinin ve cezaevi günlerinin yaşam coğrafyasına işaret eder (Aysan, 2013: 233-234).

ISSN 1300-7491 e-ISSN 2791-6057 https://www.folkloredebiyat.org

Behçet Aysan, tıp fakültesinden mezun olduktan sonra İzmit'te doktor olarak çalışmıştır. Yaşam coğrafyasında yer alan bu kent, onun şiirlerine de yansımıştır. Şair, *Eylül* adlı şiir kitabında "İzmit Şiirleri" başlıklı bir bölüme yer vermiştir. Bu şiirlerden biri "İzmit" adını taşır. Burada İzmit sadece bir coğrafi mekân değildir. Aysan'ın duygularının, anılarının ve kentin toplumsal dokusunun izlerini taşımaktadır. Şiirin her bölümünün başında tekrar eden "kocaman bir yalnızlıktır izmit" (Aysan 2013, 159) dizesi, İzmit'in şairin duygularının taşıyıcısı olduğunu gösterir. Şiirin son bölümünde ise Aysan'ın bireysel tarihinden, dostluk ilişkisinden ve yazınsal paylaşımından izler vardır:

kocaman bir yalnızlıktır izmit
gün gelir akar ince bir su gibi
havalanır ak güvercin çatılardan
konar ruşen hakkı'nın çınarına (Aysan, 2013: 159)

Bu bölümde, Behçet Aysan'ın İzmit'le özdeşleşen şair ve yazar Ruşen Hakkı Özpençe (1936-2011) ile dostluğuna yer verilmiştir. İki ismin, Aysan'ın İzmit günlerinde dostluk kurduğu düşünülünce şairin kendi yaşam coğrafyasında yer alan bir kenti bir başka şairle de özdeş kıldığını söylemek mümkündür.

Bu şiir hem şairin duygu ve anılarının taşıyıcı bir coğrafyayı hem de şehrin toplumsal dokusunu görünür kılar. Aysan, emek ve yoksullukla iç içe geçmiş bir toplumsal yaşamı imgesel düzlemde anlatır. Şiirde yer alan "saçak altlarındaki sessiz yağmur/ ve vardiya düdüklerinde keder", "kurumuş incir ağacı ve hatmi/ hep işçi bıyıklarıyla terleyen" dizeleri, bu imgeleştirmenin görünür olduğu dizelerdir (Aysan, 2013: 159)

1.2. Behçet Aysan'ın şiirlerinde fiziksel coğrafya

Behçet Aysan'ın şiirlerinde fiziksel coğrafya, doğaya özgü ögelerin imgeleştirilmesi ve uzamsallaştırılmasıyla yer bulur. Onun şiirlerine bu açıdan bakıldığında en çok dikkat çeken, doğaya özgü imgeler deniz, gökyüzü, dağ, orman, kuşlar ve güvercinlerdir.

"Kanaviçe" şiirinde "el değmemiş ormanlarında gezinen/ kan işleyen kanaviçesi ömrümün" (Aysan, 2013: 21) diyen Aysan; "Küheylan"da "koş atlı koş ormandan sonra deniz/ ve denizde o masmavi şiltede/ seni bekliyor yavuklunla takan" (2013: 87) der. "Son Kuşlar"da "burda deniz bitiyor/ ve yok benim gidecek/ yerim" (2013: 168); "Şarap Gibi"de "bilirim burda ben vurunca dağlara/ orda sen bir dağ arayacaksın" dizeleri yer alır. Bu dizelerde geçen orman imgesi, varoluşun derinliklerine; deniz ve dağ imgeleri, iyiye ulaşma isteğine işaret eder. Aysan'ın şiirinde kar, "İlk Kar" (2013: 37) ve "Dışarda Kar" (2013: 116) şiirlerinde doğaya özgü betimlemeler olarak görünür olur. "Güvercinleri Sevindirin" (2013: 43), "Kuşlar da Gitti" (2013: 101), "Son Kuşlar" (2013: 168) ve "Kırık Bir Kurşunkalemin Şiiri" (2013: 224) adlı şiirlerde ise kuşlar ve özellikle güvercinler birer imge olarak şiir düzleminde yer bulur. Kuş imgesi, özellikle de güvercin imgesi, Aysan şiirinde geçmişi hatırlamanın bir aracı, bazen karamsar ama genellikle umutlu bir çağrışım gücünün taşıyıcısıdır.

Behçet Aysan'ın şiirinde doğaya özgü ögelerin imgeleştirilmesinde gökyüzünün ayrı bir yeri vardır. "Unutulmayan" şiirinde "(…) ve sana kansız/ bir gökyüzü/ getirirdim/ ge-

ISSN 1300-7491 e-ISSN 2791-6057 https://www.folkloredebiyat.org

tirebilsem ah,/ -avlusunda çocukların-/ korkmadan oynadığı-/lalelerle/ donanmış simli bir gökyüzü." (2013: 12) diyen Aysan; "Bir Eflatun Ölüm"de "aynı gökyüzü aynı keder" (2013: 127) ve "Denize İnen Merdiven"de "demiryolu boyunca yürürdüm/ kara bir gökyüzü yanımsıra" (2013: 166) diyerek gökyüzüne anlamsal olarak yaşamın olumsuzluklarını ve kederini yükler. Ancak Aysan poetikasında umutsuzluğa yer yoktur ve "Yeni Bir Gökyüzü Aranıyor" (2013: 189) şiirinde daha iyi bir yaşamın süregittiği yeni bir gökyüzünü arar. "Geceyle Gel" şiirinde ise bu arayışını açıkça dile getirir:

Topluyorum yıldızları
Ve göğe merdiven kurup
Arayacağım yeniden
Mutlu düşler ülkesini (2013: 235).

Behçet Aysan'ın şiirinde doğa önemli bir izlektir. Gece, yıldızlar, gökyüzü, çiçekler, kuşlar, güvercinler ve kar gibi doğaya özgü ögeler hem dış dünyayı betimlemek işlevi taşır hem de şiirdeki duyguları yansıtan birer imgedir. Aysan'ın şiirsel yaklaşımında temel kaygı, bireyin umutsuzluk karşısında direnmesini sağlamak ve acıya teslim olmadan varlığını sürdürmesini mümkün kılmaktır. Onun poetikasında umutsuzluk karşısında direnmek ve acılara rağmen varoluşu sürdürmek anlamı vardır. Bu çerçevede onun şiirinde doğaya özgü ögeler hem bir anlatım olanağı hem de varoluşsal bir direncin aktarımıdır (Doğan, 1993: 20).

1.3. Behçet Aysan'ın şiirlerinde insan coğrafyası

Behçet Aysan'ın şiirlerindeki insan coğrafyası, onun toplumsal sorunlara olan duyarlı bakışından bağımsız değildir. Bir söyleşisinde "İçtenlik şiirin ögelerinden yalnızca birisidir. Tek başına yeterli değildir. Şiir gerçekliğe dayanırken, bir yandan da onu aşmaya çalışır. Dünyayı kavrama ve çözmeye uğraşmasının, değiştirmenin bir parçası değil midir? Şiirin işlevi içtenlikle güç kazanır. Yeni bir yüzyıla hızla koşarken, şiir dünyada kardeşliğin, barışın ve eşitliğin şarkısını söylemeye devam edecektir." (akt. Özsöy, 2013: 51-52) diyen Aysan, poetikasında bu düşüncesini imleyen birçok söyleyiş ortaya koyar. Bu söyleyişlerin önemli bir kısmı da insan coğrafyasına özgü ögeleri imgeleştirmesi ve birer mekân olarak işlemesiyle olur. "Keder Atlası" şiiri, bu durumun en belirgin örneklerinden bir tanesidir. Şiirin başlığı, salt mekânsal bir atlasa değil duygusal ve toplumsal yaşayışa dayalı bir atlasa da işaret eder. Şiirde yer alan şu dizeler, insanların yaşadığı acıların izlerinin yer aldığı bir coğrafyayı çağrıştırır:

var mı
kederin atlasında
tarçın kokulu bir şehir
inmemiş olsun damlarına
gözyaşından
yıldızböcekleri
ve tarçın
kokulu
bir *aşk*
hiç ölmeyen (2013: 17)

ISSN 1300-7491 e-ISSN 2791-6057 https://www.folkloredebiyat.org

Aysan, "Çini" şiirinde de benzer bir imge kullanır ve "gezinirdim kadife çiçekli teninin / enleminde boylamında yoksul ülkemin" (2013: 15) der. İki şiir birlikte düşünüldüğünde onun şiirinde insan coğrafyası olarak Türkiye'nin toplumsal tarihle ve toplumsal sorunlarla iç içe geçtiği görülür. Bu bağlamda Aysan'ın şiirinde coğrafya çok katmanlı bir uzamdır. Mekânlar yalnızca birer uzam değil eşitsizliklerin, yoksunlukların, yoksullukların ve umudun çağrıştırıcısıdır.

Behçet Aysan, Türkiye'yi şiirlerinde çeşitli şehirler, semtler ve insanlarla anlatır. Aras Nehri, Horasan, Zigana, Trabzon, Ankara, İstanbul, İzmir, İzmit, Erzurum, Rize, Mardin, Midyat, Haliç, Balat, Eyüp, Sincan ve Mamak gibi birçok mekân, Aysan'ın şiirinde kimi zaman anlatısal bir uzam kimi zaman şiir kişilerinin ait olduğu bir coğrafya kimi zaman anıların taşıyıcısı kimi zaman da bir imge olarak yer alır.

Türkiye coğrafyasına ait bu mekânların Behçet Aysan'ın şiirlerinde kullanılma biçiminde en çok dikkat çeken özellik, şairin toplumcu bir duyarlılıkla işçileri, emekçileri ve yoksul kesimleri odağa alan söyleyiş tarzıdır. Yer aldığı kitapla aynı adı taşıyan "Sesler ve Küller" adlı şiir, bu durumu en net biçimde örnekleyen şiirlerdendir. Kitabın başında "yüz yıldır ülkemizde güzel bir gelecek için seslere ve küllere, zincirlere ve ölümlere/ bütün acılara" (2013: 73) ithafı yer alır ve şiir; bir coğrafyanın acılarını, yoksulluğunu ve gelecek umudunu imler. Şiirde yer alan "esmer/ ve yoksul./ iner şafağın alacasında/ karıncalar ordusu / şehre/ kenar/ mahallelerden/ yürüyerek/ ve trenlerle./ su satan çocuklarıyla/ kapılarında vagonların/ çamaşırcı/ kadınlarıyla/ iner/ şehre/ sincan'dan / iner mamak'tan" (2013: 80) dizeleri; yoksulların, varoşlarda yaşayan emekçi insanların yaşam coğrafyasını ve yaşama çabasını şiir düzlemine taşır. Bu insanların yaşamdan ve bu yaşam coğrafyasından payına düşen acıdır: "yıllar yılı/ bilirim/ döne döne/ yıllar yılı/ aynı/ kitabı okur/ adı acılarbilgisi/ adı acılarbilgisi/ acılarbilgisi" (2013: 81).

Behçet Aysan'ın şiirlerinde yer alan insan coğrafyası, salt Türkiye'den ibaret değildir. Aysan, "Redif Kışla Sokağı" adlı şiirinde ülkesinden dünyaya doğru açılan bir coğrafyayı anlatır. Şiir, "redif kışla sokağı güneye bakar/ küçük bir anadolu kasabasında" dizeleriyle başlar. İnsan coğrafyasını küçük bir Anadolu kasabasından yola çıkarak "galiçya/ çok uzakta", "yemen/ çok uzakta" , "çok uzakta/ kafkaslar", "çok uzakta/ sina ve kanal" dizeleriyle dünyaya doğru genişleyen tarihsel-toplumsal bir haritaya dönüştürür. Şiirde yer alan coğrafya düzlemi; Türkiye'den başlayarak Galiçya, Yemen, Kafkaslar, Sina ve Kanal gibi savaşı çağrıştıran mekânlara doğru açılır (2013: 110-11).

Behçet Aysan'ın başka birçok şiirinde dünyadan ülkeler, mekânlar, insanlar yer alır. Böylece şair, dünyayı insana özgü ögelerle bezenmiş bir coğrafya olarak şiirine taşır. "Neruda, Neruda" şiirinde; "neruda, neruda / senden sonra da / özgür yaşayacak / burcu burcu / leylakların yurdu / arokanya." dizeleriyle Şilili şair Pablo Neruda'yla uzamlar arası bir ilişki kurar ve Şili'nin bir bölgesi olan Arokanya'yı şiirine taşır (2013: 30). Arokanya ya da Arokan ülkesi; Şili'nin And sıradağları ile Pasifik Okyanusu arasında bulunan güney kısmına eskiden verilen addır. Pelhuence ve Mapuche yerlilerinin eski vatanıdır. Buradaki yerliler, İspanyollara karşı inatla savaşmışlardır (Gökçe 2012, 26). Arokanya, Neruda'nın şiirlerinde de yer alır:

ISSN 1300-7491 e-ISSN 2791-6057 https://www.folkloredebiyat.org

Arokanya'm benim;
İnsanlıktan habersiz vatan!
Yağmurlu saltanatında sen,
Maden damarıydın sadece,
Buz tutmuş ellerdin!
Bilektin,
Taş yontmakta hünerli;
Vatandın,
Sürekli barıştın sadece!
Uğultuydu insanların,
Kaba kütük duruşlu,
Bir deli rüzgardılar (Neruda, 2012: 22)

Bu bağlamda Aysan, şiirinde Neruda şiirleriyle metinlerarası bir bağlantı kurmuştur.

Behçet Aysan'ın Latin Amerika topraklarına olan ilgisi, bu şiirle sınırlı değildir. "Çoban Ateşleri" adlı şiirinde "çok uzaklarda, şekerkamışı tarla-/ larında asi bir farabunda marti" dizeleriyle El Salvador'u bir insan coğrafyası olarak şiirine taşırken (2013: 102); "Beyaz Başörtülü Kadınlar" şiirinde Cordoba'yı Arjantin'deki kayıp annelerinin toplandığı yer olan Plaza de Mayo odağında anlatır (2013: 170-175).

Görüldüğü üzere Aysan, insan coğrafyasına özgü mekânları salt birer uzam olarak değil toplumsal mücadelelerin, tarihsel birikimin ve özgürlük ülküsünün taşıyıcısı olarak işler. Bu bağlamda onun şiirlerinde coğrafi mekânlar, toplumcu gerçekçi bir bakış açısıyla anlam kazanır. Şair; Türkiye'den Şili'ye, El Salvodar'a ve Arjantin'e hatta *Tel Zaatar* şiirinde "tel zaatar/ biz-/ ne kadar/ tel zaattar/ ölürsek-/ o kadar/ tel zaatar/ yaşayacak filistin" (Aysan 2013, 231) dizeleriyle Lübnan'a ve Filistin'e uzanan geniş bir uzamı toplumsal gerçekçi bir söyleyişle anlatı düzlemine taşımış olur.

Behçet Aysan, şiirlerinde Yunanistan coğrafyasına da yoğun olarak yer verir. "Gecede Ateş Böcekleri" adlı şiirinde "-hey Ritsos hey / ozanların / zeus'u, bin yıldır / böyle olmuş bu / ya sizde karatma geceleri / bizde par par ateşböcekleri / ya bizde karartma geceleri / sizde par par ateşböcekleri" (2013: 34) dizeleriyle hem Yunanistan coğrafyasıyla uzamsal ve toplumsal hem de Yunanlı şair Yannis Ritsos ile metinlerarası bir bağ kurar.

"Bir Girit Şarkısı" adlı şiirde yer alan mekânsal ögeler ve Girit'e özgü bir halk şarkısının tekrarı, coğrafya ile kültürel ögelerin iç içe geçmişliğini anlatır. "Yorgo da olabilir / Hasan da / Ege'de (…) bir hapishane / avlusunda / ya pire'dedir / ya ankara'da" (Aysan 2013, 152) dizeleri ise bir yandan baskı ve cezaevi deneyimlerini toplumsal gerçekçi bir söyleyişle görünür kılarken diğer yandan bu deneyimlerin Türk ve Yunan kültürlerinde ortak olduğunu ortaya koyar. Bir diğer deyişle şair, yaşananlar odağında tarihsel ve kültürel olarak iki toplumu ortaklaştırır.

"Deniz Feneri" adlı şiir; Olimpos, Anadolu bozkırı, Ayios Pavlos Cezaevi, Kartal Maltepe Cezaevi, Spil Dağı ve Tırhala gibi mekânları anlatı düzlemine taşıyarak farklı coğrafyalarda yaşayan insanların ortak deneyimlerini, mitolojiye de yer vererek insana özgü ögelerle anlatır (2013: 201-204). "Güneş Çaldı Kapımı" şiirinde, Yunanistan'da aydınların sürgün

ISSN 1300-7491 e-ISSN 2791-6057 https://www.folkloredebiyat.org

edildiği Makronissos Adası odak uzamdır (2013: 215). "Takis Petrulas'ın Selanikli Yıldıza Şiiri"nde, Yunanistan'da rejim muhaliflerinin hapsedildiği emniyet binasının bulunduğu Bubulina Sokağı bir mekân olarak görünür (2013: 206). "Falanga" adlı şiir, insan coğrafyası ve mitoloji odağında çok katmanlı bir şiirsel anlatıdır. Şiirde; Yunanistan coğrafyası hapishaneler, meydanlar, sokaklar ve mezarlıklar gibi mekânlarla yer bulur. (2013: 208-212). Behçet Aysan, şiirlerinde Yunanistan'ı insana dair bir coğrafya olarak sıkça işler, imgeleştirir, bir mekân olarak şiirine taşır. Ancak bu coğrafya, onun şiirinde salt bir mekân değildir. Kültürel, toplumsal ve tarihsel bağlamları vardır. Yunanistan ve Türkiye; kültürel, toplumsal ve tarihsel ortaklık üzerinden acıda ve umutta eş görülür.

Sonuç

Edebiyat-coğrafya ilişkisi, disiplinlerarası çalışmalar açısından zengin bir etkileşim alanıdır. Bu etkileşim, yazınsal metinlerin çözümlenmesinde çeşitli okuma biçimlerine ve kuramsal yaklaşımlara olanak sağlamaktadır. Coğrafya merkezli okuma biçimi, bu yaklaşımlardan bir tanesidir. Coğrafya merkezli okuma, yazınsal metinleri yalnızca edebî yönleriyle değerlendirmez. Aynı zamanda metnin üretildiği kültürel, tarihsel, toplumsal ve mekânsal bağlamı dikkate alır. Bu yöntem, yazarın yaşam coğrafyasını da çözümlemenin bir parçası olarak görür. Bir başka deyişle bu okuma biçiminde coğrafya sadece fiziksel bir arka plan değildir. Anlatının anlamını kuran bir ögedir. İnsanlara şekil veren iklimin, doğanın, kimliklerin, kültürlerin, deneyimlerin yansıtıcısıdır.

Behçet Aysan'ın şiiri coğrafya merkezli bir okuma biçimiyle ele alındığında onun şiirlerinde yaşam coğrafyasına, fiziksel coğrafyaya ve insan coğrafyasına özgü ögelerin anlam kurucu olarak yer aldığı görülmektedir. Şair, ailesinin ve kendisinin yaşam coğrafyasını Saraybosna'dan Yunanistan'a, oradan Türkiye'de çeşitli kentlere uzanan bir uzam ile işler. Bu uzamlar, öz yaşam öyküsel izler taşır. Salt fiziksel arka plan olarak görünmez. Bireysel ve toplumsal deneyimleri, kültürel ögeleri de içinde barındırır. Behçet Aysan'ın şiirlerinde yer bulan fiziksel coğrafya, doğaya ait ögelerin imgeleştirilmesiyle ortaya çıkar. Bu imgelerin çağrışım düzeyi, bireysel duyguların yanı sıra toplumcu gerçekçi bir duyarlılığı da imler. Aysan'ın şiirlerinde yer bulan insan coğrafyası da tıpkı yaşam coğrafyası gibi hem Türkiye'den hem de dünyadan pek çok mekânı görünür kılar. Bu bağlamda Türkiye, Yunanistan, Arjantin, El Salvador, Filistin ve Lübnan gibi insana özgü coğrafyalar; yoksulluk, baskı, kapatılma, mücadele gibi toplumcu gerçekçi temalarla birlikte işlenir.

Behçet Aysan şiirinde coğrafya, mekânların fiziksel sınırlarını aşan; insanı, kültürü, toplumu ve tüm bunlara özgü deneyimleri yansıtan anlam kurucu bir ögedir. Aysan, şiirlerinde Türkiye'den dünyaya doğru genişleyen insan deneyimleriyle örülü bir coğrafya ortaya koymuştur. Bu coğrafya hem kendi yaşamsal uzamlarını hem doğaya özgü ögeleri hem de toplumun yaşam deneyimlerini içerir.

Araştırma ve yayın etiği beyanı: Bu makale, orijinal verilerle hazırlanmış özgün bir araştırma makalesidir. Daha önce hiçbir yerde yayımlanmamıştır. Başka bir yere yayımlanmak üzere gönderilmemiştir.

Yazar, araştırma sürecinde etik ilkelere ve kurallara uymuştur.

Yazarların katkı düzeyleri: Birinci yazar %100.

Etik komite onayı: Bu çalışma için etik kurul onayı gerekmemektedir.

Finansal destek: Bu çalışma için herhangi bir finansal destek alınmamıştır.

Çıkar çatışması: Bu çalışma ile ilgili herhangi bir çıkar çatışması bulunmamaktadır.

Research and publication ethics statement: Research it has not been previously published or submitted to any other outlet for publication. The author followed ethical principles and rules during the research process.

Contribution rates of authors to the article: First author %100.

Ethics committee approval: Ethics committee approval is not required for the study.

Support statement (optional): No financial support was received for the study.

Conflict of interest: There is no conflict of interest between the authors of this article.

Kaynakça

Aysan, B. (2006). Kendi kaleminden Behçet Aysan. *Deniz Feneri*. um:ag, 11-12.

Aysan, B. (2013). *Düello*. Kırmızı Kedi.

Blair, S. (1998). Cultural geography and the place of the literary. *American Literary History*, *10*(3), 544-567.

Doğan, M. H. (1993). Bu nasıl Sivas duman içinde. *Adam Sanat*, (93), 18-22.

Glotfelty, C. (1996). Introduction: Literary studies in an age of environmental crisis. C. Glotfelty & H. Fromm (Ed.) *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology*. University of Georgia Press, xv-xxxvii.

Gökçe, E. (2012). Arokanya (dipnot). *Yürekte İspanya: Seçme Şiirler*. Evrensel, 22.

Güler, H. (2024). *Coğrafya merkezli okuma ışığında Kemal Bilbaşar'ın romanlarının incelenmesi* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi] Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Hones, S. (2010). Literary geography and the short story: Setting and narrative style. *Cultural Geographies*, *17*(4), 473- 485.

Kefeli, E. (2005). Kıbrıs Türk şiirine "Géo-littéraire" bir yaklaşım.Ü. Vancı Osam (Ed.) *5. Uluslararası Kıbrıs Araştırmaları Kongresi Bildirileri*. Doğu Akdeniz Üniversitesi, 257-277.

Kefeli, E. (2006a). Ahmet Mithat Efendi'nin romanlarında edebiyat coğrafyası: Acaib-i Âlem. N. Esen & E. Köroğlu (Ed.) *Merhaba Ey Muharrir! Ahmet Mithat Üzerine Eleştirel Yazılar*. Boğaziçi Üniversitesi, 217-230.

Kefeli, E. (2006b). *Edebiyat coğrafyasında Akdeniz*. 3F.

Kefeli, E. (2009). Coğrafya merkezli okuma. *Turkish Studies*, *4*(1), 423–433.

Kefeli, E. (2019). Edebiyat coğrafya ilişkisi. D. Ardalı Büyükarman vd. (Haz) *Edebiyatın izinde: Edebiyat ve coğrafyalar*. Bağlam, 13-23.

Neruda, P. (2012). *Yürekte İspanya: Seçme şiirler* (E. Gökçe, Çev.) Evrensel.

Özsoy, G. Ö. (2013). *Behçet Aysan: Hayatı, eserleri, sanatı* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi] Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Peraldo, E. (2016). The meeting of two practices of space: Literature and geography. E. Peraldo (Ed.) *Literature and Geography: The Writing of Space Throughout History*. Cambridge Scholars, 1-16.

Tally, R. T. (2016). Adventures in literary cartography: Explorations, representations, projections. E. Peraldo (Ed.) *Literature and Geography: The Writing of Space Throughout History*. Cambridge Scholars, 20-35.

Elektronik kaynaklar

URL1. Johnston, R. (2025). *Geography*. https://www.britannica.com/science/geography

URL2. *TDK Güncel Türkçe Sözlük*. https://sozluk.gov.tr/

Bu eser Creative Commons Atıf 4.0 Uluslararası Lisansı ile lisanslanmıştır.
(This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License).

folklor/edebiyat - folklore&literature, 2025; 31(4)-124. Sayı/Issue - Güz/Fall
Prof. Dr. Emel Kefeli Armağanı
DOI: 10.22559/folklor.2778

Araştırma makalesi/Research article

Frankofon Cezayir Edebiyatında Kadın, Kimlik ve Aşk: Leïla Sebbar'ın *Les Femmes Au Bain (Kadınlar Hamamı)* Adlı Romanı

Woman, Identity and Love in Francophone Algerian Literature: Leïla Sebbar's Novel Entitled *Les Femmes Au Bain*

Ayşe Tomat Yılmaz*

Öz

Frankofon Cezayir edebiyatının önde gelen kadın yazarlarından Leïla Sebbar, annesinin Fransız (Hristiyan), babasının ise Arap (Müslüman) olması nedeniyle melez bir kültür ortamında büyür. Bu duruma yapıtlarında sıklıkla değinen yazar, kendisini bu iki farklı kültürün kesişme noktasında görür. Genellikle iki kültür arasında yaşamanın zorlukları, sürgün, kimlik sorunu ve kültürel çatışmalar gibi konuları irdeleyen Sebbar, 2006 yılında yayımladığı *Les femmes au bain (Kadınlar Hamamı*** adlı romanında ise hamamdaki birkaç kadının konuşmaları üzerinden, onların yaşamlarına, aşklarına, anılarına, mutluluklarına ve mutsuzluklarına odaklanır.

Bu çalışmada, öncelikle Frankofon Cezayir edebiyatındaki kadın yazarlardan yola çıkarak Cezayir'deki kadınların kimlik arayışlarını, sosyo-ekonomik durumlarını

Geliş tarihi (Received): 13-08-2024 Kabul tarihi (Accepted): 16-04-2025

* Doç. Dr., Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Fransız Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı. Ankara-Türkiye/Assoc. Prof. Dr., Ankara Hacı Bayram Veli University Faculty of Letters Department of French Language and Literature. ayse.tomatyilmaz@hbv.edu.tr. ORCHID ID: 0000-0001-8631-2854

ve toplumsal konumlarını genel olarak ele aldım. Ardından, Leïla Sebbar'ın *Les femmes au bain* adlı yapıtında betimlenen Cezayirli kadınlar ve bu kadınların gözünden aşk konusunu Cezayir'in tarihsel ve toplumsal değişimlerine koşut olarak irdeledim. Sebbar'ın söz konusu romanında kadın ve aşk konularını toplumsal ve kültürel ögelerle harmanladığını ve Cezayirli kadınların yaşamlarını, içinde bulundukları durumu, toplumsal düzene karşı savaşımlarını, anılarını, mutluluklarını ve mutsuzluklarını açığa çıkardığını belirttim. Bununla birlikte, yazarın karakterleri aracılığıyla aşkın çeşitlemelerini yaptığını ve aşkın kişisel ve kültürel kimlikle kesişen ve ayrılan noktalarını belirttiğini ortaya koydum.

Anahtar sözcükler: *Frankofon Cezayir edebiyatı, Leïla Sebbar, Les femmes au bain, kadın, kimlik*

Abstract

Leïla Sebbar, one of the leading women writers of Francophone Algerian literature, grows up in a hybrid cultural environment due to her mother being French (Christian) and her father being Arab (Muslim). The author, who frequently refers to this situation in her works, sees herself at the intersection of these two different cultures. Sebbar, who usually deals with issues such as the difficulties of living between two cultures, exile, the problem of identity and cultural conflicts, focuses on the lives, loves, memories, happiness and unhappiness of several women in a hammam through their conversations, in her novel entitled *Les femmes au bain*, published in 2006.

In this study, firstly, I examined the identity struggles, socio-economic conditions and social positions of women in Algeria, drawing on the works of women writers in Francophone Algerian literature. Then, I analysed the Algerian women depicted in Leïla Sebbar's novel entitled *Les femmes au bain* and the subject of love through the eyes of these women in parallel with the historical and social changes in Algeria. I stated that Sebbar, in this novel, blended the themes of woman and love with social and cultural elements and revealed the lives of Algerian women, their situations, their struggles against the social order, their memories, their happiness and unhappiness. In addition, I revealed that the author made various descriptions of love through her characters and indicated the points where love intersected and separated from personal and cultural identity.

Keywords: *Francophone Algerian literature, Leïla Sebbar, Les femmes au bain, woman, identity*

Extended summary

Literature reflects the historical, social, political, economic, and cultural conditions of society from the Middle Ages to the Seventeenth Century, from the Age of Enlightenment to contemporary times. The subjects of woman and love are indispensable elements of this literary world, where countless motifs are explored. In Francophone Algerian literature, which often deals with themes such as colonialism, resistance, the war of independence, identity, migration and exile, motifs of women and love are also frequently addressed. Many

ISSN 1300-7491 e-ISSN 2791-6057 https://www.folkloredebiyat.org

women writers, such as Assia Djebar, Malika Mokeddem, Fatima Bakhaï, make important contributions to the literary world through their works and play an active role in shaping Francophone Algerian literature. One of these women writers is undoubtedly Leïla Sebbar. In her novel *Les femmes au bain*, written in 2006, Sebbar focuses on the lives, loves, memories, happiness, and sorrows of a group of women through their conversations in a hammam. The novel in question revolves around the intersecting stories of several women, each with their own unique past and experiences.

The novel consists of the narratives of three main characters: the "beloved," a young woman; the masseuse and storyteller, the "old black woman"; and the "bloody stranger," a young man imprisoned. While these narrators pass the story between each other, allowing the narratives to intertwine, they also depict the situation of Algerian women, how and where they position themselves, and the Algerian society and traditions in all their details.

In Algeria, religion, society, traditions, and customs impose strict rules on women. In the novel Les femmes au bain, the women in question are also aware of this situation. These women, whose lives are left in the hands of their fathers and brothers until marriage, and in the hands of their husbands after marriage, are generally unhappy. These women, who have to live according to the rules determined by men, express at every opportunity that men drag them into darkness. Moreover, they characterise themselves as invisible because they do not have the right to express their thoughts openly even inside the house.

In this society, where there are great distinctions between men and women, the only place where women can express their feelings and thoughts without fear and without hiding their identities is the hammam. The hammam, which has an important place in many different cultures, is an area where social interactions take place and cultural traditions are maintained. The hammam, where people of all ages come together to strengthen their social ties, holds an important place in Francophone Algerian literature. It is a place of purification where women think about their lives, bodies and identities, and confront their pasts and desires. In the novel Les femmes au bain, the hammam is also described as a place where women come together to share their lives away from the eyes of men. While the hammam is seen as an environment of solidarity for women on the one hand, it is also described as a place of transformation beyond social and cultural roles. In the hammam, women talk endlessly among themselves and pour their hearts out to each other. In the novel, women usually talk about love, their loves, their escapades and passions in the hammam.

In conclusion, Leïla Sebbar, one of the notable writers of Francophone Algerian literature, deals with the subjects of women and love by blending them with social and cultural elements in her polyphonic novel *Les femmes au bain*. The novel examines the lives of female characters, each struggling with their own identities, desires, dreams, and social expectations. Through the conversations of women in the hammam, the novel reveals the lives of Algerian women, their circumstances, their struggles against social order, their memories, happiness, and unhappiness. It also depicts the love in the imagination of these women from different generations and backgrounds. The novel states that the older

ISSN 1300-7491 e-ISSN 2791-6057 https://www.folkloredebiyat.org

generation, who are generally more attached to traditional values, see love as a duty and devotion, while the younger generation considers love from an individual perspective and defines it according to their own desires. On the other hand, it emphasizes that love, which is sometimes described as a freedom and sometimes as a limitation, gives people the power to fight against social rules and pursue their true desires. In short, the novel, which offers deep reflections on intergenerational relationships, reveals the points where love intersects and diverges with personal and cultural identity by starting from these different perspectives. Leïla Sebbar describes the beauty, complexity and power of love in detail through the voices of female characters who are dragged into dilemmas between the rigid rules of society and the patriarchal order, while encouraging her readers to think about their own experiences and understandings of love.

Giriş

Duygu ve düşünceleri aktarmak için bir araç olarak kullanılan edebiyat, yüzyıllar boyunca farklı kültürler, toplumlar ve tarihi dönemler üzerine varsıl bir anlatı dokusu ortaya koyar. Homeros'un antik destanlarından günümüzün çağdaş romanlarına kadar, kaleme alınan sayısız konu arasında, kadın ve aşk temaları çoğunlukla başrolü oynar. Başka bir deyişle, Sappho'nun tutkulu dizelerinden Jane Austen'in aşk romanlarına kadar edebiyat, kadınların ilişkilerde üstlendikleri görevler, karşılaştıkları zorluklar, onlara yüklenen toplumsal sorumluluklar, kadınların aşkı deneyimlemeleri ve aşkın evrimleşen doğası üzerine benzersiz bir pencere sunar.

XX. yüzyılın başlarında ortaya çıkan ve günümüze kadar gerek yazar gerekse yapıt sayısı bakımından artarak devam eden Frankofon Cezayir edebiyatı da kadın ve aşk konularını ayrıntılı bir biçimde ele alır. Ülkenin tarihsel, kültürel ve toplumsal yapılarıyla biçimlenen Frankofon Cezayir edebiyatı, özellikle kadın yazarların önemli katkılarıyla büyük önem kazanır. Cezayir'in sömürgecilik döneminde, bağımsızlık mücadelesi sırasında ve bağımsızlığın kazanılmasının ardından yaşadığı değişimleri kaleme alan kadın yazarlar, sadece erkek egemen bir toplumun baskısı altında var olmanın zorluklarını anlatmakla kalmazlar, aynı zamanda kimlik arayışı, aşk, özgürleşme gibi evrensel konuları da işleyerek yazın dünyasında kendilerine güçlü bir yer edinirler.

Frankofon Cezayir edebiyatının adından sıklıkla söz ettiren, özgün dil kullanımı, toplumsal eleştirileri ve derinlemesine kişilik çözümlemeleriyle dikkat çeken kadın yazarlarından biri hiç kuşkusuz Leïla Sebbar'dır. Sebbar, söz konusu edebiyatın önemli temsilcilerinden biri olarak, yapıtlarında kadın kimliği, toplumsal cinsiyet eşitsizliği ve kültürel çatışmalar gibi temalar üzerinden, bireylerin içsel ve toplumsal savaşımlarını ele alır. Bir yandan göçmenlik ve bireysel özgürlük konuları üzerinde dururken diğer yandan da kadınların hem Cezayir'in geleneksel toplum yapısı hem de postkolonyal dünyanın etkileri ile biçimlenen kimlik arayışlarını irdeler. Özellikle *Les femmes au bain (Kadınlar Hamamı)* adlı romanı bu konuların yoğun bir biçimde işlendiği, kişilerin içsel çatışmaları ve dış dünya ile ilişkilerinin derinlemesine irdelendiği bir başyapıt olarak ortaya çıkar. Roman, kadınların aşklarını, cinselliklerini, toplumsal rollerini, arzu ve özgürlük arayışlarını anlatan varsıl bir anlatı yapısı

ISSN 1300-7491 e-ISSN 2791-6057 https://www.folkloredebiyat.org

sunar. Bu doğrultuda, söz konusu çalışmada, öncelikle Frankofon Cezayir edebiyatındaki kadın yazarlardan ve onların yapıtlarından yola çıkılarak Cezayir'deki kadınların kimlik arayışları, sosyo-ekonomik durumları ve toplumsal konumları ele alınacaktır. Ardından, Leïla Sebbar'ın *Les femmes au bain* adlı yapıtında betimlenen Cezayirli kadınların kimlikleri ve bu kadınların gözünden aşk konusu, Cezayir'in tarihsel ve toplumsal değişimleri bağlamında irdelenecektir.

1. Frankofon Cezayir Edebiyatı'nda kadın

Cezayir toplumunun tarihsel ve kültürel dönüşümlerine koşut bir gelişim sergileyen Frankofon Cezayir edebiyatı hem Cezayir'in iç dinamiklerini anlamada hem de sömürge sonrası edebiyatın küresel sahnedeki yerini kavramada önemli bir alan sunar. Söz konusu edebiyat, sömürgecilik tarihini, Cezayir toplumunun bağımsızlık mücadelesini ve modernleşme sürecinde yaşanan toplumsal değişimleri yazınsal bir zeminde tartışarak Cezayir halkının tarihini ve kültürel kimliğini yansıtır.

Geçmişi yansıttığı gibi, toplumun geleceğini şekillendiren önemli sorunları da gün yüzüne çıkaran Frankofon Cezayir edebiyatı, 1900'lü yıllarda Cezayir toplumunun gelenek ve göreneklerini, kültürünü ve sömürge egemenliği altındaki yaşamını irdeler ve hem bireysel hem de toplumsal belleği kaleme alarak gelecek kuşaklara aktarır. Özellikle bu dönemde yazılan yapıtlar, Fransız sömürgeciliğinin toplumsal yapıda ve bireylerin yaşamında yarattığı etkileri ele alırken kadın-erkek eşitsizliği, kimlik çatışması, özgürlük ve direniş gibi evrensel temaları da işler. 1950'li yıllara gelindiğinde ise bu edebiyat, sömürgecilere karşı direnişin ve ulusal kimliğin anlatıldığı yapıtlarla önemli bir dönüşüm geçirir. Bu süreçte, yazarlar edebiyatı bir direniş aracı olarak kullanırlar ve Cezayir toplumunun kültürel ve ulusal kimliklerini keşfetme çabalarını aktarırlar. Kısacası bu dönemde edebiyat "(…) sömürgeci güçlerle mücadele eden, bastırılan, ezilen halkın çığlığıdır bir yanıyla; sömürge hakimiyetinin baskıcı kültürünü yansıtarak gerek bireysel gerekse toplumsal yıkımları tam anlamıyla gerçekçilik formunda ortaya koyar" (Akçay, 2021: 50). Tüm bu gelişmelerin ardından, 1962 yılında bağımsızlığın kazanılmasıyla birlikte Frankofon Cezayir edebiyatı yeni bir evreye girer ve Bağımsızlık Savaşı sonrası toplumun karşılaştığı sorunları, siyasal, sosyal ve kültürel değişimleri irdeler. 1990'lı yıllarda ise bir yandan ülkede yaşanan siyasi istikrarsızlığı ve iç savaşı konu edinirken diğer yandan da küreselleşme, göç ve diaspora gibi konuları ele alır.

Bu tarihsel ve toplumsal dönüşümler, özellikle kadınların yaşamlarına ve edebiyat aracılığıyla verdikleri savaşımlara yansırken onların seslerini duyurma çabalarını da derinden etkiler. Nitekim, bir yandan toplumun kadınlara dayattığı katı kurallar doğrultusunda ve sömürgeci güçlerin baskısı altında büyüyen diğer yandan da eğitime sınırlı erişim, yayıncılık alanındaki önyargılar gibi zorluklarla karşı karşıya kalan birçok kadın yazar, bu deneyimlerini yapıtlarına yansıtır. Cezayir toplumunda kadınların yaşamlarını yöneten baskıcı yapılara sıklıkla vurgu yaparak ataerkil sistemin ve geleneklerin kadınların özgürlüklerini ve olanaklarını nasıl sınırlandırdığını dile getirir. Dolayısıyla, kadın yazarlar sadece bireysel kimliklerini ve varlıklarını sorgulamazlar; aynı zamanda kadınların özgürleşme süreçlerinin toplumsal ve kültürel anlamda nasıl biçimlendiğini de inceleyerek toplumsal cinsiyet eşitsizliği ve

ISSN 1300-7491 e-ISSN 2791-6057 https://www.folkloredebiyat.org

ataerkil yapılarla mücadelenin yazın dünyasıyla nasıl ilişkilendirildiğini gösterirler. Bu bağlamda, öncelikle Cezayir'in yazın dünyasında önemli bir yere sahip olan yazarlarından biri olan Assia Djebar'a değinmek yerinde olacaktır. Babasının desteğiyle Fransız okulunda eğitim olanağı yakalayan Djebar, yapıtları aracılığıyla kadınların toplum içinde karşılaştıkları baskılara karşı geliştirdikleri direnişi aktarır. Cezayirli kadınların yaşam koşullarını, özellikle de sömürgecilik sonrası dönemde yaşadıkları kimlik bunalımlarını derinlemesine irdeler. Örneğin, *L'amour, la fantasia (Aşk ve Fantazya)* adlı romanının daha ilk cümlelerinden itibaren baskı altında tutulan kadınların durumunu dile getirir:

> Bir sonbahar sabahı, babasının elinden tutmuş okula başlayan küçük Arap kızı. (…) Küçük kızın, okuma yazma öğrenmek için evden 'çıktığı' daha ilk gün, komşular on-on beş yıl sonrasını düşünerek, gözü pek babaya, saf erkek kardeşe merhametli ama muzip bir bakış fırlatıyorlar. Eninde sonunda başlarına bir felaket gelecek. Yazı yazmayı bilen bütün ukala bakireler, günün birinde mutlaka 'mektup' yazar. Gün gelir, kâğıda dökülen aşk, gizli saklı yaşanan aşktan çok daha tehlikeli bir hal alır bu kızlar için. Evlenme çağına gelmiş kızın bedenini örtün. Onu görünmez hale getirin. Bir kör kadar bile görmeyen bir varlığa dönüştürün onu, dışarıya dair bütün anılarını öldürün. (Djebar, 2003: 11)

Söz konusu romanın ilk cümleleri bile Cezayir toplumunda kadınların içinde bulunduğu durumu açıkça gözler önüne serer. Yazar bir yandan kadınların toplumda karşılaştıkları baskıların, dış dünyadan soyutlanmalarının ve eğitim yoluyla kazandıkları özgürlüklerin nasıl tehdit altında olduğunu gösterirken diğer yandan da toplumsal cinsiyet rollerinin ve geleneklerin kadınlar üzerindeki etkisini vurgular. Romanın ilerleyen sayfalarında da Cezayir'in tarihsel süreçte yaşadıklarına koşut olarak, din ve toplum baskısı nedeniyle susturulan kadınların durumunu aktarmaya devam eder. Djebar, tarihsel ve kişisel anlatıları harmanlarken, dört duvar arasına kapatılan kadınların yaşadıklarını bütün ayrıntılarıyla aktarır. Kadınların fısıltılarını çığlığa dönüştüren yazar, aşkı ise kadınları ayakta tutan ve onların baskılara karşı savaşmalarına yardım eden bir güç olarak betimler. Bu betimleme, yalnızca bireysel bir direnişin anlatımı değil, aynı zamanda toplumsal cinsiyet eşitsizliğine karşı ortaklaşa bir savaşımın göstergesidir.

Benzer bir temayı, Frankofon Cezayir edebiyatının adından sıklıkla söz ettiren bir diğer kadın yazarı Fatima Bakhaï de yapıtlarında ele alır. Bakhaï, bir yandan, ülkesinin kadınlarının yaşam koşullarını belirleyen sosyal ve kültürel kuralları açıklarken diğer yandan da söz konusu kuralların kadınların kimlikleri, özgürlükleri ve seçimleri üzerindeki etkisini gün yüzüne çıkarır. Örneğin, gerçeklik ile kurmacayı harmanladığı *Dounia* adlı romanında Cezayirli bir kızın yaşamını konu edinir. Romanın başkişisi Dounia ataerkil sistemin katı kuralları doğrultusunda yetiştirilmez. Babası Si-Tayeb, kızının matematik, tarih, coğrafya, şiir gibi birçok farklı konuda eğitim almasına olanak tanır (Bakhaï, 1995: 17). Adı, yaşam (Bakhaï, 1995: 282) anlamına gelen Dounia, babasından aldığı destek ile geleneksel düzenin katı kurallarına boyun eğmez. Yapıtta, Dounia'nın özgürleşme çabası bireysel bir savaşımın ötesine geçer ve onun yaşamı toplumun geneline yönelik eleştirilerin bir aracına dönüşür. Dounia, ataerkil düzen ve toplumsal değerlerle biçimlenen yaşamın sınırlarını aşmaya çalışırken hem kendi kimliğini hem de ülkesinin kadınlarının kimliğini sorgular. Bu bağlamda, Bakhaï'nin yapıtındaki kadın karakterlerin karşılaştıkları içsel ve toplumsal çatışmalar, tıpkı Djebar'ın yapıtlarında olduğu gibi, kadınların özgürleşme çabalarının bireysel bir savaşımdan çok, toplumsal

ISSN 1300-7491 e-ISSN 2791-6057 https://www.folkloredebiyat.org

yapıları sorgulayan ve dönüştüren bir güç olduğunu gösterir. Bakhaï, Dounia'nın özgürleşme sürecinde toplumsal kalıplara karşı başlattığı direnişi, toplumun genelindeki cinsiyetçi yapıların sorgulanmasına dönüştürür. Romanında, bir yandan Dounia, Lalla Badra ve Dounia'nın Yahudi arkadaşı Naima gibi içinde bulundukları toplumun basmakalıp değerlerine karşı yılmadan savaşan kadınları diğer yandan da sütanne Mâ Lalia, Si-Tayeb'in ikinci eşi Zahra ve M'Barka gibi erkek egemenliğine boyun eğerek yazgısını kabullenen kadınları resmeder. Kültürel kısıtlamalar ile bireysel arzular arasındaki gerilimi betimleyen Bakhaï, kaleme aldığı kişiler aracılığıyla ülkesinin kadınlarının zaman içinde yaşadığı evrimi gözler önüne serer.

Bir başka kadın yazar Malika Mokeddem'in de yapıtlarında kaleme aldığı kadın karakterler geleneklere ve adaletsizliklere başkaldırarak sürekli bir özgürlük arayışındadırlar. Geleneklerin kadınlar için belirlediği rollere karşı savaşırlar ve yaşamın her alanında kendi seçimlerini yapabilmek için büyük uğraş verirler. Ataerkil düzenden toplumsal beklentilere kadar çeşitli baskılarla karşı karşıya kalmalarına karşın, kişisel özgürlükleri uğruna yılmadan savaşırlar. Mokeddem, çağdaşlarının çoğu gibi, kadın karakterleri aracılığıyla, cinsiyet eşitsizliğini, toplumsal baskıları ve Cezayirli kadınlara biçilen geleneksel rolleri eleştirir. Bu eleştirisini de her olanakta içinde bulundukları durumu sorgulayan, cesur ve özgür bireyler olarak betimlediği kadın karakterleri üzerinden yapar. Örneğin *L'Interdite* adlı romanında, Cezayir toplumunu ataerkil düzen ve kadın ekseninde betimler. Romanın başkişisi Sultana üzerinden, Cezayir'de yaşanan cinsiyet ayrımını ve fanatizmi gözler önüne serer. Sultana'nın toplumun baskılarına karşı verdiği mücadele, sürgün yaşamındaki deneyimleri ve postkolonyal kimliğinin getirdiği parçalanmışlık duygusu Mokeddem'in yapıtının merkezinde yer alır. Nitekim, yazar bir yandan Cezayirli kadınlara yüklenen geleneksel rolleri ve beklentileri eleştirirken, diğer yandan da kadınların içinde bulunduğu durumu ayrıntılı bir biçimde aktarır.

Cezayirli kadınların acılarını ve onların karşılaştıkları adaletsizlikleri durmaksızın kaleme alan yazarlardan bir diğeri de Fransız edebiyat öğretmeni olan Samia Ben Ameur'dür (Bouguerra ve Bouguerra, 2010: 218). Yapıtlarını Maïssa Bey takma adıyla kaleme alan yazar, özellikle sömürge sonrası Cezayir'de kadınların yaşamlarını ve toplumdaki yerlerini irdeler. Yazı, onun için hem şiddete ve özellikle kadınlara yapılan adaletsizliklere karşı bir silah hem de tek özgürlük alanıdır (Bouguerra ve Bouguerra, 2010: 218). Maïssa Bey, kadınların toplumsal baskılara karşı mücadelelerini ve seslerini duyurabilmek için yazının gücünden nasıl faydalandığını yapıtlarında güçlü bir biçimde dile getirir. Bununla birlikte, Cezayirli kadınların karşılaştıkları zorlukların yalnızca bireysel değil, toplumsal bir sorun olduğuna dikkat çekerek bu konuda farkındalık yaratmayı arzular. *Nouvelles d'Algérie*'den *Cette fille-là*'ya; *Sous le jasmin la nuit*'den *Surtout ne te retourne pas*'ya her bir yapıtında, Cezayirli kadınların yaşadığı toplumsal baskıları ve adaletsizlikleri ayrıntılı bir biçimde ele alır. Geleneksel düzenin ve ataerkil toplum yapısının Cezayirli kadınları nasıl şekillendirdiğini, onların içsel çatışmalarını, kimlik arayışlarını ve özgürlük savaşımlarını irdeler. Maïssa Bey'in yazınında, Cezayirli kadınların gösterdikleri cesur direniş, adaletsizliklere ve eşitsizliklere karşı başkaldıran karakterleriyle bir bütün olarak biçimlenir. Bu bağlamda, yazının yalnızca bir anlatım aracı olmanın ötesinde, toplumsal değişim ve kadın hakları için önemli bir silaha dönüştüğü açıktır.

ISSN 1300-7491 e-ISSN 2791-6057 https://www.folkloredebiyat.org

Adı geçen yazarların yanı sıra, Hawa Djabali, Latifa Ben Mansour ve Nina Bouraoui gibi Cezayirli kadın yazarlar da yapıtları aracılığıyla bir yandan toplumsal ve kültürel ögeleri sorgularlar, diğer yandan da kadın kimliğini, aşkı ve özgürlüğü yeniden biçimlendirerek güçlü ve özgün seslerle yazın dünyasının sınırlarını zorlarlar. Dolayısıyla Frankofon Cezayir edebiyatına önemli katkılarda bulunarak söz konusu edebiyatı şekillendirmede etkin rol oynarlar.

2. Leïla Sebbar ve *Les Femmes au bain*

Yazın yapıtları aracılığıyla tarihi biçimlendiren, toplumu dönüştüren kadın yazarlardan biri hiç kuşkusuz Leïla Sebbar'dır. Sebbar, 1941 yılında Cezayir'in Aflou kentinde, Cezayirli öğretmen bir baba ile Fransız öğretmen bir annenin kızı olarak dünyaya gelir. Cezayir Bağımsızlık Savaşı'nın ilk yıllarına tanık olan Sebbar, edebiyat alanında yükseköğrenim görmek amacıyla önce Aix-en-Provence'a ardından Paris'e gitmek için ülkesinden ayrılır. Bu dönemde yaşadığı kimlik bölünmesi ve karşılaştığı kültürel farklılıklar onun yazın yaşamını derinden etkiler. Nitekim, zaman içinde Paris'te çeşitli dergilerle iş birliği yapar ve kısa öyküler, denemeler ve romanlar kaleme alır. *La Seine était rouge* (*Seine Nehri Kırmızıydı*)'dan *Le Silence des rives* (*Kıyıların Sessizliği*)'e, *Je ne parle pas la langue de mon pere* (*Babamın dilini konuşmuyorum*)'den *Mon cher fils* (*Sevgili oğlum*)'e kaleme aldığı birçok yapıtı aracılığıyla Frankofon Cezayir edebiyatının önde gelen seslerinden biri olmayı başarır.

Annesi Fransız (Hristiyan), babası ise Arap (Müslüman) olan ve dolayısıyla melez bir kültür ortamında büyüyen Sebbar, bu durumu yapıtlarına da yansıtır. Kendisini bu iki farklı kültürün kesişme noktasında görür ve yapıtlarını kaleme alırken genellikle kimlik arayışından esinlenir (Bueno Alonso, 1998: 85). Bu doğrultuda, bir yandan iki kültür arasında yaşamanın zorluklarına, sürgüne, kimlik sorununa ve kültürel çatışmalara değinirken diğer yandan da Cezayirli kadınların geleneklere ve toplumsal düzene karşı savaşımlarını irdeler. Sebbar'ın yapıtları, bireyin toplumsal ve kültürel kimlikleri arasındaki gerilimleri irdeleyerek hem bireysel hem de kolektif deneyimlere ışık tutar. Özellikle Cezayirli kadınların ataerkil düzenin dayattığı sınırlara karşı verdikleri mücadele onun metinlerinde önemli bir yer tutar. Yazar, ülkesinin kadınlarının seslerini duyurmaya çalışarak onları tarihsel ve kültürel bağlamda yüceltmeyi amaçlar.

Sebbar'ın hem bireysel kimliğini hem de Cezayirli kadınların toplumsal kimliklerini bulma çabaları, onun yazınsal dilinde önemli bir yer tutar. Bu dil, yalnızca bir anlatım aracı değil, aynı zamanda geçmişin sarsıntılarını ve kültürel belleğini yeniden canlandırma aracıdır. Sebbar, yapıtlarında sıklıkla dil ve kimlik arasındaki bağları sorgular. Fransızca yazmayı seçmesi, onun için yalnızca bir anlatım biçimi değil aynı zamanda Cezayir'in sömürge geçmişiyle yüzleşme ve bu geçmişi yeniden tanımlama çabasıdır. Onun yapıtlarını Fransızca kaleme almasının bir diğer nedeni ise Arapça bilmemesinden kaynaklanır. Kendisiyle gerçekleştirilen bir söyleşide, "aslında babanızın dillerinden birini, Fransızca'yı konuşuyorsunuz. Buradaki sorun babanızın dilini konuşamamanızdan çok, sizin de *Femmes d'Afrique du Nord: Cartes postales* adlı yapıtınızda belirttiğiniz gibi, babanızın halkının kadınlarının dilini konuşamamanız" (Dana, 2003: 177) dendiğinde, Sebbar "babamın toprağının dilini konuşmuyorum ki bu aynı zamanda benim de doğduğum toprak, yani çocukluğumda ve ergenliğimde bedenimin ait olduğu toprak" (Dana, 2003: 177) diyerek cevap verir. Nitekim,

ISSN 1300-7491 e-ISSN 2791-6057 https://www.folkloredebiyat.org

Je ne parle pas la langue de mon père adlı yapıtında bu konuyu ayrıntılı bir biçimde anlatır. Söz konusu yapıtın merkezine Cezayir'de Fransız sömürgeciliğinin son yıllarında Fransızca öğreten öğretmen bir baba figürünü yerleştirir. Babanın ana dili olan Arapça, aile içinde kullanılmaz; yalnızca Fransızca konuşulur. Bu durum yazarın çocukluğunu derinden etkiler çünkü "kendisine aktarılmayan bu dil, aynı zamanda Cezayirlilerin de dilidir ve bu insanlar yazar için bir bakıma erişilemez olarak kalırlar" (Abdelhafid, 2003: 140-141).

Çağdaşları Rachid Boudjedra, Tahar Ben Jelloun, Abdelkader Djemaï gibi, göçmen yazar olarak da nitelendirilen Leïla Sebbar (Bouguerra ve Bouguerra, 2010: 230) *Les femmes au bain* adlı yapıtını 2006 yılında kaleme alır. Söz konusu roman hamamdaki birkaç kadının konuşmaları üzerinden, onların yaşamlarına, aşklarına, anılarına, mutluluklarına ve mutsuzluklarına odaklanır. Başka bir deyişle, *Les femmes au bain* her biri kendine özgü geçmişe ve deneyimlere sahip birkaç kadının kesişen öyküleri etrafında döner. Ancak roman yalnızca bireysel öykülere odaklanmaz; aynı zamanda toplumun genel görünümünü de gözler önüne serer. Sebbar, kadınların gündelik yaşamlarındaki küçük ayrıntılardan yola çıkarak ataerkil düzenin kadınlar üzerinde kurduğu baskıları ve kadınların bu baskılara karşı geliştirdikleri izlemleri irdeler. Kısacası, Sebbar *Les femmes au bain*'de, Cezayir'de kadın düşmanlığının geçmişten günümüze köklü bir geçmişe sahip olduğunu ve günümüzde de hâlâ devam ettiğini ortaya koyar (Louazani, 2003: 137).

Roman, kadınların birbirlerine aktardıkları öyküler üzerinden geçmişle şimdiki zaman arasında bir bağ kurar. Başka bir deyişle, söz konusu yapıt, farklı kültürel ve tarihsel bağlamlara sahip kadınların ortak deneyimlerini ve mücadelelerini görünür kılar. Kadınların anlatılarında yer bulan sarsıntılar, aşk hikâyeleri, hayal kırıklıkları ve umutlar hem bireysel hem de kolektif belleğin bir yansımasıdır. Sebbar, hamam gibi geleneksel bir uzamı, kadınların içsel yolculuklarını ve karşılaştıkları toplumsal zorlukları ortaya çıkardıkları bir sahneye dönüştürür. Dolayısıyla, kadınların seslerini duyururken onların sessizliklerini de irdeler. Ki bu sessizlik, bir yandan bastırılmış deneyimlerin ve arzuların simgesi olurken diğer yandan da toplumsal düzenin dayattığı sınırların bir dışavurumu olarak ortaya çıkar.

Roman, genç bir kadın olan "sevgili", tellak ve hikâye anlatıcısı "yaşlı zenci kadın" ve hapishanedeki "delikanlı"nın anlatılarından oluşur. Bu üç anlatıcının bakış açısı, romanın yapısını belirleyen en önemli unsurlardan biri olarak öne çıkar. Her bir anlatıcı kendi yaşam deneyimlerinden yola çıkarak farklı bir ses ve bakış açısı sunar. Bu anlatıcılar yalnızca kişisel öykülerini paylaşmakla kalmazlar; aynı zamanda birbirlerinin hikâyelerini tamamlayarak romanın polifonik yapısını oluştururlar. Yapıtta, söz konusu anlatıcılar sözü bir diğerine vererek anlatıların iç içe geçmesini sağlarlar. Ayrıca, özellikle hamamda yaşlı zenci kadın, kendisini dinleyen diğer kadınların varlığını kullanır; onlara sorular sorarak onların da anlatıma katılmalarını sağlar ve hikâyeyi ilerletir. Bu durum kadınların hem anlatıcı ile diyalog kurmalarına hem de anlatıcının yokluğunda konuşarak olayları kendi bakış açılarından yeniden şekillendirmelerine olanak tanır (Bourek, 2011: 42). Gérard Genette'in de belirttiği gibi, "anlatının asıl yazarı yalnızca onu anlatan değil, aynı zamanda, hatta bazen ondan da çok, dinleyen kişidir. Dahası bu kişinin hitap edilen kişi olması da farz değildir: Daima dinleyen birileri vardır" (Genette, 2011: 287).

ISSN 1300-7491 e-ISSN 2791-6057 https://www.folkloredebiyat.org

Romanda ilk anlatı, "delikanlı"nın "sevgili" ile karşılaştığı andan itibaren onu sevmesiyle başlar. Bu ilk anlatıya bağlı olarak gelişen uydu anlatılar ise kadınların toplum içindeki konumlarını ve karşılaştıkları baskıları çeşitli bağlamlarda ortaya koyar. Kadın imgesi üzerine kurulu bu uydu anlatılardan biri solaklığın uğursuzluk getirdiği inancıdır. Tarih boyunca çeşitli kültürlerde yer etmiş bu mit, romanda da "sevgili"nin solak olmasıyla kendini gösterir. Solaklık, romanda bir yandan fiziksel bir özellik olarak ele alınırken, diğer yandan da kadınların karşılaştığı toplumsal önyargıların simgesine dönüşür. "Sevgili"nin solak olması onun hem toplumun dayattığı kurallara uymayan bir birey olduğunu hem de geleneksel inanışlar ve ataerkil baskılar nedeniyle damgalandığını gösterir. Bu durum, kadının bedeni ve kimliği üzerinden biçimlenen toplumsal denetimin bir başka boyutunu yansıtır. Uydu anlatılardan bir diğeri Binbir Gece Masalları'nı çağrıştıran tellak kadının hamamdaki diğer kadınlarla etkileşimi üzerinden şekillenir. Tellak kadın, sorular sorarak diğer kadınların anlatıma katılmalarını sağlar ve onların hikâyelerini anlatmalarına yardımcı olur. Bu hikâyeler kadınların bireysel deneyimlerini ve toplumsal önyargılara karşı mücadelelerini aktarırken romanın çok katmanlı yapısını da güçlendirir. Kadın hikâyelerinin birbirlerine bağlanarak iç içe geçmesi, kadınlar arası dayanışmanın ve ortak deneyimlerin bir yansıması olarak öne çıkar. Böylece, romandaki uydu anlatılar hem ilk anlatıyı tamamlar hem de toplumsal cinsiyet eleştirisini derinleştirerek kadınların bireysel ve kolektif mücadelelerine dikkat çeker. Kısacası, *Les femmes au bain* bu çok katmanlı yapısı aracılığıyla bireysel bir aşk hikâyesinden yola çıkarak toplumsal ve kültürel eleştirilere uzanan geniş bir anlatı evreni oluşturur.

Romandaki anlatıcılar ("sevgili", "yaşlı zenci kadın", "delikanlı") bir yandan anlatı yelpazeleriyle romana çeşitlilik katarken diğer yandan da Cezayirli kadınların içinde bulunduğu durumu, onların kendilerini nasıl ve nerede konumlandırdıklarını, Cezayir toplumunu ve geleneklerini bütün ayrıntılarıyla aktarırlar. Romanın bu çoksesli yapısı hem Cezayir toplumuna ilişkin ayrıntılı bir görünümü gözler önüne serer hem de anlatının derinliğini arttırır. Kadınların anlatıya katılımı, onları sıradan bir dinleyici olmaktan çıkarır ve anlatının bir parçasına dönüştürür. Kadınlar "yaşlı zenci kadın" ile konuşarak, üstelik anlatıcının yokluğunda kendi bakış açılarından kendi sesleriyle anlatıyı yönlendirerek bireysel ve toplumsal kimliklerini sorgularlar. Böylelikle roman yalnızca bir anlatı olmaktan çıkar ve kadınların kendi yaşamlarını, geçmişlerini, geleceklerini ve toplum içindeki yerlerini sorguladıkları bir yapıya dönüşür.

Cezayirli kadınların anlatıları, bu toplumun geleneksel yapısı ve sosyal düzeniyle derin bir bağa sahiptir. Cezayir'de özellikle kadınların toplumsal rollerine ilişkin güçlü bir geleneksel anlayış egemendir. Bu geleneksel yapı, kadınların toplum içindeki yerlerini belirleyen katı kurallar ve beklentilerle şekillenir. Aile yapısının, cinsiyet ayrımcılığının ve ataerkil değerlerin baskın olduğu bu toplumda, kadınların özgürlükleri ve bireysel hakları çoğu zaman kısıtlanır. Cezayir'in tarihsel ve kültürel dokusunda yer alan bu gelenekler, Sebbar'ın romanında kadınların karşılaştıkları zorlukları ve toplumsal baskıları anlamak için önemli bir çerçeve sunar.

Cezayir'deki geleneksel yapı, yalnızca toplumsal kurallar ve cinsiyet ayrımcılığıyla değil, dinin toplum üzerindeki etkisiyle de biçimlenir. Bilindiği gibi,

ISSN 1300-7491 e-ISSN 2791-6057 https://www.folkloredebiyat.org

> Modern dünyanın birçok yerinde insanların, farklı dönemlerde, farklı amaçlarla, kendilerini -ülke, ulus, ırk, sınıf, dil veya diğer bazı ölçütlere göre- kolektif olarak çeşitli biçimlerde tanımlamaları olağandır. Tarihsel belgelerde ortaya konduğu gibi, İslam'ın öz algılarında tüm bunların yeri vardır; bazen bu yer çok daha önemli hâle gelir. Fakat genellikle ikincil olarak görülürler. Müslüman dünyanın önemli bir bölümünün yazılı tarihinde hem benimsenen hem de ayırt edici birincil ve temel tanım, ülke ya da millet, ırk ya da sınıf değil, dindir. Din, Müslümanlar için elbette İslam demektir. (Lewis, 2021: XII)

İslam dininin egemen olduğu bu kültür, kadınların toplumsal rollerini pekiştiren bir sistem olarak geleneklerle birleşir. Durkhem'in "insanın kendi dışında algıladığı ve onu hem kısıtlayan, hem de destekleyen bir güç" (Berktay, 2000: 18) olarak tanımladığı din, yalnızca bireysel inançları değil, aynı zamanda toplumsal yapıyı ve aile içindeki hiyerarşiyi belirleyen güçlü bir araçtır. Bu bağlamda, kadınlar için dini kurallar, toplumsal beklentilerle iç içe geçerek onların özgürlüklerini ve kimliklerini belirleyen bir dizi sınırlayıcı etken oluşturur. Romanda, bu dinsel ve geleneksel bağlam, kadınların yaşadığı zorlukları ve toplumsal baskıları daha da derinleştirir ve kadınların içinde bulundukları durumu anlamaya olanak tanır.

> Örtülü bir anlatımla ‹cinsler arasındaki çatışma› diye adlandırılan erkek otoritesinin zorla kabul ettirilişi, savaşan ulusların sığındığı formüllere benzer. Bir ülkeye savaş açan diğer bir ülke, bu tutumunu, düşmanın aşağı ırktan olduğu ya da insan yerine konulamayacak yapıda olduğu gerekçesiyle mazur göstermeye çalışır. Ataerkil düşünce yapısı, bu amaca yararlı kadınların durumunu geçerli ve haklı göstermek için bir yığın mazeret bulmuştur. Ve bu geleneksel inançlar, bugün de süregelmekte, pek azımızın açıklamayı göze alacağı oranda vicdanımızı ve düşüncemizi etkilemektedir. (Millett, 2000: 83)

Ataerkil düşünce yapısının köklü etkileri, farklı toplumsal dinamiklerle çeşitlenerek kadınları sistematik bir biçimde dışlamaya devam eder. Örneğin, Cezayir toplumunda dinin etkisi, geleneksel aile yapısı ve ataerkil değerlerle birleşerek kadınların sosyal yaşamdan uzaklaştırılmalarına ve baskılara boyun eğmelerine neden olur. Başka bir deyişle, Cezayir'de dinin, toplumun, gelenek ve göreneklerin kadınlar üzerinde ağır kuralları vardır. Bu toplumda, "kız çocuğu, erkek evladın hep bir adım gerisindedir. Toprakla geçimini sağlayan bütün toplumlarda görüldüğü gibi, imtiyazlı bir müstahsil olan erkek, neredeyse derebeyi ayarında bir statüye sahiptir. Bir ailede erkek çocuğun dünyaya gelmesi, kız çocuğuna nazaran çok daha fazla heyecanla karşılanır. Baba, işlerinde bir yardımcı, ailesine bir halef ve ölümünden sonra anne ve kardeşlerine bir vasi gözüyle bakar ona" (Fanon, 2012: 100).

Bu düzen, Cezayirli kadınların toplumsal yaşamda daha az görünmelerine neden olur. Erkeklerin sahip olduğu ayrıcalıklı konum, aile içinde olduğu kadar dış dünyada da kendini gösterir. Kadınların yaşamlarının hemen hemen her alanında bu ayrımcı düzenle karşılaşmaları, onları daha edilgin bir konuma iter. Toplumun her katmanında kadının yerinin belirlenmesi, onların kendi kimliklerini dilediklerince oluşturmalarını engeller. Bu durum, özellikle kız çocuklarının toplumda ve ailede nasıl dışlandıklarını ve cinsiyet eşitsizliğinin erken yaşlardan itibaren nasıl şekillendiğini gözler önüne serer. Gerçekten de ataerkil sistemin egemen olduğu söz konusu toplumda, doğdukları andan itibaren dışlanan kız çocukları, çok küçük

ISSN 1300-7491 e-ISSN 2791-6057 https://www.folkloredebiyat.org

yaşlarda cinsiyetler arasında yaşanan bu ayrımı kavrarlar. Çocukluğunu doya doya yaşayamayan, büyümeye başladığının bile ayrımına varamayan genç kız,

> Cezayir toplumunun geleneklerle dopdolu aile hayatı içinde yerini alır. Kadının asırların birikimiyle oluşmuş ev hayatı hiçbir yeniliğe açık değildir. Cehalet, sefalet, ezilen halkın durumu, sömürge insanı dünyasının özelliklerini, onları tanınmaz hale getirinceye kadar işler ve kuvvetlendirir. Kız çocuğu Cezayir kadınlarının değerler ve tavırlar dünyasına güç sarf etmeden uyar. Annesinin ağzından erkeğin mukayese götürmez kıymetini öğrenir. Az gelişmiş bir ülkede ve özellikle Cezayir'de kadın her zaman küçük muamelesi görür. Kardeş, amca veya koca olsun, erkek ise öncelikli bir vasidir. Genç kız, erkek ile münakaşaya girmemeyi, 'erkeğin sabrını taşırmamayı' öğrenir. (Fanon, 2012: 101)

Din ve toplum kuralları doğrultusunda yaşayan ya da yaşamak zorunda bırakılan söz konusu kızlar, büyümeye başladıkça evin içinde göz önünde olmaktan kaçınırlar çünkü "Cezayirli kız, vücudundan, fiziki değişimlerinden, geçirdiği aybaşı hallerinden utanır. Ailesinin önünde kadınlaşmaktan utanır. Babasının önünde konuşmaktan, babasına bakmaktan utanır. Babası da ondan utanır" (Fanon, 2012: 102). Nitekim günden güne susarlar ve kendi içlerine kapanırlar. Bu içe kapanış, toplumsal baskılardan kaynaklanan bir kaçış değil, aksine toplumun kendilerine yüklediği rolleri içselleştirerek yaşadıkları fiziksel ve duygusal baskılara karşı bir hayatta kalma mücadelesidir.

Les femmes au bain adlı romanda da kadınlar içinde bulundukları bu durumun bilincindedirler. Çoğunlukla boyun eğmek zorunda kaldıkları baskıların Allah'ın değil, erkeklerin belirlediği kurallar nedeniyle olduğunu (Sebbar, 2006: 7) dile getirirler. "Evlenme çağına gelmiş kızın bedenini örtün. Onu görünmez hale getirin. Bir kör kadar bile görmeyen bir varlığa dönüştürün onu, dışarıya dair bütün anılarını öldürün" (Djebar, 2003: 11). Bu tür bir dışlanma, kadın varlığının tüm dışsal göstergelerinin yok sayılması anlamına gelir. Bedeninin tüm doğal değişimleri, duygusal tepkileri ve toplumsal statüsü, ona dayatılan kimlikten bağımsız olarak değerlendirilemez. Genellikle bu düşüncelerle yoğrulmuş Cezayir toplumunda yaşayan romandaki kadın karakterler bu durumdan duydukları rahatsızlığı vurgularlar. Erkeklerin kadınları mutlu eden saç ve vücut güzelliğini, elbiseleri ve takıları yasakladıklarını (Sebbar, 2006: 35) ve kendilerini karanlıklara sürüklediklerini dile getirirler. Bu yasaklar kadınların hem varlıklarını hem de kimliklerini ve özgürlüklerini baskılar. Bedenleri, toplumsal kalıplara uygun bir nesneye dönüştürülürken, duygusal ve entelektüel varlıkları da göz ardı edilir. Nitekim, kadınların giyimleri, davranışları ve üstelik düşünceleri bile erkeğin onayını almak ve toplumda kabul görmek için sürekli denetlenir. Bu durumun ayrımında olan ve evin içinde bile düşüncelerini açık bir biçimde dile getirmeye hakları olmadığını bilen kadınlar kendilerini görünmez olarak nitelerler.

Cezayir'de "kadınlık niteliklerini kazanan genç kız hemen evlenmeli, çoluk çocuğa karışmalıdır. Bir aile için, evde yetişkin bir kızı barındırmak, son derece zordur. Bulûğa ermiş kız, gidicidir, dolayısıyla çok sıkı bir şekilde korunur, gözetilir. Yine bundan ötürü de kolayca evleniverir" (Fanon, 2012: 101). Romanda da kadın karakterlerden biri daha on altı yaşındayken (Sebbar, 2006: 43) evlendirilir. "Ataerkil aile düzenlerinde, analarla babaların seçtikleri

ISSN 1300-7491 e-ISSN 2791-6057 https://www.folkloredebiyat.org

nişanlılar evlenene dek birbirlerinin yüzünü görmezlerdi – bazı Müslüman topluluklarında hala göremezler. Dolayısıyla, böyle bir evlenmede, toplumsal açıdan bakıldığı zaman, koskoca bir yaşamı kapsayacak girişimi duygusal ya da cinsel bir heves üstüne oturtmak söz konusu bile olamaz» (De Beauvoir, 1986: 25). Küçük yaşlarda ve hiç tanımadıkları kişilerle ailelerinin istekleri doğrultusunda evlenmek zorunda kalan kadınlar son derece mutsuzdurlar: "Düğün gecem hakkında hiçbir şey söylemeyeceğim. Aşksız evlenen kadınlar bilirler. Bir kadının, sadece bir kadının tanımadığı biriyle düğün gecesinin güzel geçtiğini söylediğini duymak isterdim. Sadece bir" (Sebbar, 2006: 63). Romandaki bu cümleler, kadınların deneyimledikleri derin yalnızlığı ve çaresizliği yansıtır. Onlar için düğün gecesi bir sevincin değil, tanımadıkları bir yaşama atıldıkları bir başlangıcın simgesidir. Kadınların kendilerini açıkça anlatamadıkları bu evlilik düzeni, onları hem duygusal olarak yıpratır hem de onların yaşamlarını başkalarının istekleri doğrultusunda şekillendirmelerine neden olur. Sebbar'ın bu çarpıcı anlatımı, evlilik kurumunun ülkesindeki kadınlar üzerindeki baskıcı etkisini bütün ayrıntılarıyla açığa çıkarır.

Görüldüğü gibi, kadınların baba evindeyken içinde bulundukları durum genellikle evlendiklerinde de devam eder. "Kadınlar doğumdan ölüme kadar Allah'ın değil, erkeklerin, babanın, erkek kardeşin, eşin hizmetinde acı çekmek zorundadır" (Sebbar, 2006: 35). Bu durum, kadınların kendi özgürlüklerini kazanma ve yaşamları üzerinde söz sahibi olma olasılıklarını neredeyse tamamen ortadan kaldırır. Baba evinde, kadınlar üzerindeki baskı genellikle aile onuru ve geleneklerle gerekçelendirilirken, evlilikte de bu baskı erkek otoritesine ve ev içindeki görevlerle ilgili beklentilere dayandırılır. Kısacası, birçok kadının yaşamı, evlenene kadar babasının ya da ağabeyinin evlendikten sonra da eşinin ellerine bırakılır. Böylelikle kadının kimliği, çoğunlukla bu erkek figürleriyle tanımlanır ve onların gölgesinde biçimlenir. Bu durum, kadının birey olarak varlık göstermesini engellediği gibi, onun duygusal, entelektüel ve toplumsal gelişimini de sınırlar. Dolayısıyla, kadınların yaşamı kısır bir döngüde, bir otoriteden diğer bir otoriteye geçerek devam eder. Bu döngü, toplumsal yapının sürdürülmesinde temel bir düzenek olarak işlev görürken kadınların özgürleşme olasılıklarını her aşamada baskı altına alır. Kadının yaşamının neredeyse tüm evrelerinde karşılaştığı bu kısıtlayıcı yapı, onun bireyselliğini reddeden bir sistemin ürünü olarak karşımıza çıkar.

"Tarih boyunca, hem erkeklerin hem de kadınların, mensup oldukları sınıf, ırk, dinsel topluluk vb. nedeniyle tarihsel geleneğin dışına itilmeleri çok sık rastlanan bir olgu, ama hiçbir erkeğin salt cinsiyeti nedeniyle dışlandığı" (Berktay, 2012: 21) görülmez. Kadınlar neredeyse tüm yaşamları boyunca suskunluklar içinde yaşamaya çalışırlarken, erkekler için durum farklıdır. Erkekler toplumsal normlar, ataerkil düzen ve gelenekler tarafından desteklenen bir özgürlük alanına sahiptir. Onların sesleri ve istekleri hem bireysel hem de toplumsal anlamda daha görünür ve baskındır. Onlar istedikleri kadar kişiyle evlenebilirler. Yatakta kendilerine boyun eğecek genç ve güzel bir kadın düşlerler (Sebbar, 2006: 30) çünkü "bir erkek, yabanıl ya da rahip değilse, evinde bir kadın, karısı olmadan yaşamaz; kural budur" (Sebbar, 2006: 31).

Erkek ve kadınlar arasında büyük ayrımların yaşandığı söz konusu toplumda, kadınların kendi kimliklerini gizlemeden, korkusuzca duygu ve düşüncelerini dile getirebildikleri tek yer hamamdır. "İnsanlık tarihinin en eski devirlerinden itibaren çeşitli medeniyetler hamam yapıları yapmıştır. Fakat bunlar içinde Romalılar ve İslam dininin temizliğe hassasiyet gös-

ISSN 1300-7491 e-ISSN 2791-6057 https://www.folkloredebiyat.org

termesi dolayısıyla Müslümanlar" (Ertuğrul, 2009: 241-242) hamama çok önem vermişler ve bu mekânları yaygınlaştırmışladır. Hamam, yalnızca bedenin değil, tinin de arındığı bir uzam olarak toplumsal yapıda önemli bir rol oynar. Birçok farklı kültürde önemli bir yere sahip olan hamam, sosyal etkileşimlerin gerçekleştiği ve kültürel geleneklerin sürdürüldüğü bir alandır. Her yaştan insanın bir araya gelerek toplumsal bağlarını güçlendirdiği hamam, Frankofon Cezayir edebiyatında fiziki bir alandan çok daha fazlasıdır. Kadınların yaşamları, bedenleri ve kimlikleri üzerine düşündükleri, geçmişleri ve arzularıyla yüzleştikleri bir arınma yeridir. Başka bir deyişle, "Mağrip geleneklerinde ve Mağrip romanlarının birçoğunda, hamam kadınların vücutlarının ve sözlerinin özgürce dolaşabildiği yerdir" (Fernandes, 2007: 217). Bu özellikleriyle hamam gündelik yaşamın bir parçası olmasının yanı sıra kadınların kimliklerini, bedenlerini ve özgürlüklerini keşfettikleri bir uzam olarak da değerlendirilebilir.

Les femmes au bain adlı romanda da hamam, kadınların erkeklerin gözünden uzakta yaşamlarını paylaşmak için bir araya geldikleri bir yer olarak betimlenir. Romandaki kadın karakterlere göre, "hamam günü, haftanın en uzun, en güzel günü"dür (Sebbar, 2006: 17) çünkü onlar hamamda birilerinin gözetimi altında olmadan (Sebbar, 2006: 17) kendilerini özgürce ifade edebilirler. Çarşaflarını çıkarıp bedenlerini sergiledikleri hamamda, gözlerden uzakta (Sebbar, 2006: 45) bol bol içlerini dökebilirler. Bu konuşmalar yalnızca basit bir eğlence değildir; aynı zamanda bir paylaşım, rahatlama ve birbirlerinin yaşamlarına tanık olma sürecidir. Kadınlar burada, aile ve toplum baskısından birkaç saat de olsa uzaklaşarak günlük yaşamın sıkıntılarını paylaşırlar, birbirlerinin öykülerini dinlerlerken kendi sırlarını ve umutlarını anlatırlar. Bu bağlamda hamam, kadınların dış dünyadan ve ataerkil düzenin kısıtlamalarından uzakta, kendilerini özgürce anlatabildikleri bir alandır; onlar için bir sığınaktır.

Hamam bir yandan kadınlar için dayanışma ortamı olarak görülürken, diğer yandan da toplumsal ve kültürel rollerin ötesinde bir dönüşüm yeri olarak betimlenir. Romanda da bu dönüştürücü yön, karakterlerin kendilerini keşfetmelerine olanak tanır. Bu keşif süreci, kadınların yaşlarına ve deneyimlerine göre farklı biçimlerde ortaya çıkar. Hamam yaşlı kadınlar için geçmişin izlerini taşıdıkları ve yaşamlarını sorguladıkları bir alanı simgelerken, genç kızlar için de aydınlanma yeri olarak görülür. Genç kızlar, kör edici buharın içinde, birbirleriyle oynuyormuş ve yaşlı kadınları dinlemiyormuş gibi görünmelerine karşın, anlatılanları tek bir hecesini bile atlamadan akıllarına kazırlar (Sebbar, 2006: 22-23). Burada, hamam kuşaklar arasında bilgi ve deneyimlerin aktarıldığı bir uzam olarak büyük önem taşır. Romanda, bir sonraki gün duyduklarını arkadaşlarıyla paylaşan kızlar, içinde bulundukları durumun ayrımındadırlar ve geleceklerinin diğer kadınlar gibi olmaması için çabalarlar. Onlar için hamam yalnızca bir arınma yeri değil aynı zamanda bireysel farkındalık kazandıkları, toplumsal rollerinin dışında kimlik arayışına girdikleri bir alan olarak anlam kazanır. Genç kızlar bu uzamda hem kendi hikâyelerini yeniden yazma yürekliliğini bulurlar hem de çevrelerindeki baskılara karşı bilinçlenirler.

Hamamın yanı sıra, kadınların toplumsal kurallara karşı koyup dilediklerince konuşabildikleri bir diğer sembolik uzam da mezarlıktır. Her ne kadar "akrabalık derecesi ne olursa olsun kadın ve kız çocuklarına cenaze töreni yasak" (Sebbar, 2006: 18) olsa da sonrasında mezarlığa gidebilirler. Kadınlar için mezarlığa gitmek hamama gitmek gibidir çünkü orada

ISSN 1300-7491 e-ISSN 2791-6057 https://www.folkloredebiyat.org

da gözlerden uzak dilediklerince konuşabilirler (Sebbar, 2006: 17, 20). Mezarlık onlar için bir üzülme yeri değildir; erkek egemenliği olmadan özgürce duygu ve düşüncelerini dile getirdikleri ve toplumsal cinsiyet eşitliği için birbirlerinden güç aldıkları bir uzamdır. Mezarlığın bu özgürleştirici yönü, kadınların kimliklerini oluşturmaları için yeni bir olanak sunar. Kadınların birbirlerine olan desteklerinin ve dayanışmalarının güçlü bir biçimde duyumsandığı bu alanda, kadınlar toplumsal baskıları aşabilmek amacıyla bilinçlenirler. Mezar taşları yalnızca orada yatan kişinin kim olduğunu belirtmez; aynı zamanda kadınların karşılaştığı baskılara karşı oluşturdukları sessiz ama güçlü duruşun bir göstergesidir. Kadınlar burada yas tutarlarken bir yandan geçmişin yüklerinden sıyrılırlar, diğer yandan da kendi kimliklerini, arzularını ve geleceklerini şekillendirme gücü bulurlar. Kısacası, mezarlık, kadınların kayıplarıyla yüzleşirken kendi tinlerini iyileştirmek ve yenilemek amacıyla ileriye doğru giden bir yol buldukları ve yeni başlangıçlara adım attıkları bir alandır.

Les femmes au bain adlı romanda kadın karakterlerin mezarlıklarda ve hamamlarda durmaksızın konuştukları ve birbirlerine içlerini döktükleri birçok kez vurgulanır. Bu uzamlar, kadınların yalnızca toplumsal baskılardan uzaklaştıkları alanlar değil, aynı zamanda duygu ve düşüncelerini özgürce paylaşabildikleri yerler olarak betimlenir. Nitekim, kadınlar bu uzamlarda sırlarını görünür kılarken çoğunlukla aşkı, aşklarını, kaçamaklarını ve tutkularını anlatırlar. Aşk romanda hem kadınların duygularını anlatan bir araç hem de onların bir araya geldiklerinde birbirlerini anlamalarını ve aralarındaki dayanışmayı güçlendirmelerini sağlayan ortak bir dil olarak öne çıkar. Kadınlar, bu alanlarda aşkın farklı türlerini paylaşarak bir yandan birbirlerine destek olurlar diğer yandan da kendi yaşamlarını yeniden biçimlendirirler.

Romantik aşktan aile aşkına birçok aşk türünün ele alındığı roman daha ilk cümlelerden aşkı irdeler. “Onu sevdim, evet. Onu sevdim” (Sebbar, 2006: 7) cümleleriyle başlayan romanın ilerleyen satırlarında da aşk konusuna sıklıkla değinilir. Aşkın kişilerde uyandırdığı hoş duyguya hayır demeyen kadınlar (Sebbar, 2006: 8), hamamın kapalı ve güvenli uzamında sürekli aşktan söz ederler. Onlara göre şiirlerin ve şarkıların yazılmasına her zaman aşk esin kaynağı olur (Sebbar, 2006: 11).

Bu aşk hikâyeleri, hamam gibi mahrem alanlarda daha kişisel bir boyut kazanır; kadınlar burada sırlarını paylaşırlarken düşledikleri sevgililerinden ya da yasak aşklarından cesurca söz ederler. “Hamamda onları duyuyorum. Kimden bahsediyorlar? Kocalarından mı? Hayır, asla kocalarından değil, çok sevilen tek bir koca var mı?» (Sebbar, 2006: 9). Küçük yaşlarda, tanımadıkları kişilerle evlendirilen bu kadınlar, eşlerine boyun eğerler ama sırlarını ve gizli aşklarını eşlerine gösterdikleri teslimiyet davranışlarının ardına perdelerler (Sebbar, 2006: 21-22). Evin, yatak odasının ve genç karısının bedeninin efendisi kocadan, sevmedikleri ama katlanmak zorunda oldukları kocadan (Sebbar, 2006: 52) gizlerler aşklarını. Çünkü bu erkekler kadınları sevmezler; kadınların bedeniyle birlikte ruhuna da sahip olduklarına inanırlar ama ne bedenine ne de ruhuna sahip olabilirler (Sebbar, 2006: 29). “Acı ve öfke içinde bu gizli, kırılgan dudakları çalarlar ve yırtarlar ve eğer kadından kan akarsa, bu erkeğin dişiye karşı zaferidir” (Sebbar, 2006: 29).

ISSN 1300-7491 e-ISSN 2791-6057 https://www.folkloredebiyat.org

Burada, Cezayir toplumunda kadınların bekâretlerinin erkek egemenliğinin ve toplumsal baskının en güçlü göstergelerinden biri olduğunu belirtmek yerinde olacaktır. Kadının bekâretini koruması onun bireysel bir sorumluluğu olmanın ötesinde, ailenin onurunu ve toplumsal saygınlığını simgeleyen bir zorunluluk olarak görülür. Bu nedenle, kadınlar üzerindeki baskı yalnızca fiziksel değil aynı zamanda ahlaki ve toplumsaldır. Kadınlar hamam gibi kendilerini özgür hissettikleri alanlarda bile, bu kurallara yönelik korkularını ve kaygılarını sıklıkla dile getirirler. Onların gizli aşklarını saklamaları ve kendi aralarında da bu durumu dile getirirken büyük bir cesaret göstermeleri, toplumun kültürel bağlamının yarattığı psikolojik yükün bir dışavurumudur.

Romanda, kadınlar genellikle kendi aralarında romantik aşktan söz etseler de zaman zaman aile bireyleri arasındaki sevgiye de değinirler. Hamamda anneler ve kızlar, kız kardeşler ve diğer aile üyeleri arasındaki ilişkiler ayrıntılı bir biçimde betimlenir. Aile içindeki sevginin kişilerin karakterleri üzerindeki etkileri ve kadınlar arasındaki kuşak farklılıkları irdelenir. Kısacası, söz konusu ortamda, ailevi bağlar hem sınanır hem de güçlenir.

Yapıtta, öz sevgi ile kültür ve mirasa olan sevgi de dikkat çeker. Öz sevgi kavramı kişilerin kendilerini keşfetme ve güçlendirme yolculuklarıyla bağlantılıdır. Hamamda kendi kimlikleri, mutsuzlukları ve güvensizlikleriyle yüzleşen kadınlar, bedenlerini geri kazanırlar. Toplumsal baskılara karşı bir direniş gösteren bu kadınlar kendilerini kabullenerek sevmeye başlarlar. Kültür ve mirasa duyulan sevgi bağlamında ise, romanın kişilerin kültürel kökleriyle olan bağlarını araştırıp bu bağların kimlik ve ilişkiler üzerindeki etkilerini incelediği söylenebilir. Örneğin, hamamdaki uygulamalar ve ritüeller geçmişle bir bağ kurarak devamlılık ve aidiyet duygusu yaratır. Kültüre ve mirasa duyulan sevgi, kişilerin yaşamlarının karmaşıklıklarında gezinmelerine yardımcı olan bir güç olarak betimlenir. Görüldüğü gibi, Leïla Sebbar *Les femmes au bain*'de kişilerin deneyimleri aracılığıyla aşkın çok yönlü bir incelemesini de sunar.

Sonuç

Geçmişten günümüze edebiyat, kadınların ve aşkın izlediği yolu, toplumsal ve kültürel bağlamlarla iç içe geçen varsıl anlatımlarla gözler önüne serer. Başka bir deyişle, edebiyat çağlar ve kültürler boyunca kadınlar, aşk ilişkileri, kimlik algıları gibi konular üzerine derin bir bilgi sunar. Klasik anlatılardan çağdaş romanlara kadar, bir yandan kadınların toplum içindeki yerlerini ve zamanla değişen konumlarını ele alırken diğer yandan da aşkın çok yönlü betimlemesini yapar. Kısacası, edebiyat, özellikle kadınların toplumsal beklentiler ve kişisel özlemler arasında gezindiği bir uzamda, aşkın ne anlama geldiğini sorgulamak ve aşkı yeniden tanımlamak için bir mercek görevi görür.

Frankofon Cezayir edebiyatının dikkat çeken yazarlarından biri olan Leïla Sebbar da *Les femmes au bain* adlı polifonik romanında, ülkesinin kadınlarının yaşamlarına ilişkin derinlemesine bir bakış açısı sunarak aşkı toplumsal ve kültürel ögelerle iç içe betimler. Farklı anlatıcıların sıklıkla sözü bir diğerine vererek anlatıların iç içe geçmesini sağladıkları roman, her biri kendi kimlikleri, arzuları, düşleri, toplumsal beklentileriyle boğuşan kadın karakterlerin yaşamlarını irdeler. Hamamda kendi aralarında konuşan kadınlar üzerinden, bir yandan Cezayirli kadınların yaşamlarını, içinde bulundukları durumu, toplumsal düzene karşı sava-

ISSN 1300-7491 e-ISSN 2791-6057 https://www.folkloredebiyat.org

şımlarını, anılarını, mutluluklarını ve mutsuzluklarını açığa çıkarır. Söz konusu kadınların toplum, aileleri ve hatta kendi beklentileri ile nasıl başa çıkmaya çalıştıklarını gösterir. Diğer yandan da farklı kuşaklardan ve geçmişlerden gelen bu kadınların imgelemindeki aşkı betimler. Genellikle geleneksel değerlere daha fazla bağlı olan eski kuşağın aşkı bir görev ve özveri olarak gördüğünü, genç kuşağın ise aşkı bireysel açıdan ele aldığını ve kendi arzuları doğrultusunda tanımladığını belirtir. Öte yandan, bazen bir özgürlük bazen de bir sınırlama olarak nitelendirilen aşkın toplumsal kurallara karşı savaşmak ve gerçek arzuların peşinden gitmek için kişilere güç verdiğini vurgular. Kısacası, kuşaklar arası ilişkiler üzerinde derin yansımalar sunan roman, bu farklı bakış açılarından yola çıkarak aşkın kişisel ve kültürel kimlikle kesişen ve ayrılan noktalarını gözler önüne serer. Leïla Sebbar hamamın sıcak uzamında, toplumun ve ataerkil düzenin katı kuralları arasında ikilemlere sürüklenen kadın karakterlerin sesleri aracılığıyla aşkın güzelliğini, karmaşıklığını ve gücünü ayrıntılı bir biçimde betimlerken okurlarını da kendi aşk deneyimleri ve anlayışları konusunda düşünmeye yöneltir.

Notlar

1. Bu makalede Leïla Sebbar'ın *Les femmes au bain (Kadınlar Hamamı)* adlı romanından yapılan alıntılar yazar tarafından Türkçe'ye çevrilmiştir.

Araştırma ve yayın etiği beyanı: Bu makale, orijinal veriler temelinde hazırlanmış özgün bir araştırma makalesidir. Daha önce hiçbir yerde yayımlanmamış olup başka bir yere yayımlanmak üzere gönderilmemiştir. Yazar, araştırma sürecinde etik ilkelere ve kurallara uymuştur.

Yazarların katkı düzeyleri: Makale tek yazarlıdır.

Etik komite onayı: Bu çalışma için etik kurul onayı gerekmemektedir.

Finansal destek: Bu araştırma için herhangi bir finansal destek alınmamıştır.

Çıkar çatışması: Bu çalışma ile ilgili herhangi bir çıkar çatışması bulunmamaktadır.

Research and publication ethics statement: This article constitues an original research paper based on original data. It has neither been published previously nor submitted for publication elsewhere. The author has adhered to ethical principles and guidelines throughout the research process.

Author's contributions: The article is authored solely by one individual.

Etchics committee approval: Ethical committee approval is not required for this study.

Financial support: No financial support was obtained fort his research.

Conflict of interest: There are no potential conflicts of interest related to this study.

Kaynakça

Abdelhafid, H. (2003). Mezarı olmayan kadın, Assia Djebar, 2002, Babamın dilini konuşmuyorum, Leïla Sebbar, 2003/La femme sans sépulture, Assia Djebar, 2002, Je ne parle pas la langue de mon pere, Leïla Sebbar, 2003. *Hommes & Migrations*, 140-141.

Akçay, A. S. (2021). *Modern Afrika edebiyatı dönemler, temalar ve yaklaşımlar*. Hece.

Bakhaï, F. (1995). *Dounia (Dounia)*. L'Harmattan.

Berktay, F. (2012). *Tarihin cinsiyeti*. Metis.

Berktay, F. (2000). *Tektanrılı dinler karşısında kadın Hıristiyanlık'ta ve İslamiyet'te kadının statüsüne karşılaştırmalı bir yaklaşım*. Metis.

Bouguerra, M. R. ve Bouguerra, S. (2010). *Mağrip edebiyatı tarihi: Frankofon edebiyat/Histoire de la littérature du Maghreb: Littérature francophone.* Ellipses.

Bourek, A. B. (2011). Leïla Sebbar'ın Kadınlar Hamamı adlı yapıtında sözlü gelenekten örtülü söze/ De l'oralité à la parole occultée dans les femmes au bain de Leïla Sebbar. *Synergies Algérie*, (13), 39-55.

Bueno Alonso, J. (1998). *Leïla Sebbar'ın Yazını: Metinsel ve kültürel kesişimler/L'écriture de Leïla Sebbar : Croisements textuels et culturels*. Les Chemins du texte: VI Coloquio da APFFUE. 85-96.

Dana, C. (2003). Leïla Sebbar ile söyleşi/Entretien avec Leïla Sebbar (*Confluences Méditerranée*, (45), 173-184.

De Beauvoir, S. (1986). *Kadın evlilik çağı* (B. Onaran, Çev.) Payel.

Djebar, A. (2003). *Aşk ve fantazya* (A. Sönmezay, Çev.) Can.

Ertuğrul, A. (2009). Hamam Yapıları ve Literatürü, *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, (13), 241-246.

Fanon, F. (2012). *Cezayir bağımsızlık savaşının anatomisi* (K. Çileçöp, Çev.) Pınar.

Fernandes, M. (2007). *Özgür Frankofon yazarlar: Farida Belghoul, Maryse Condé, Assia Djebar, Calixthe Beyala/Les Ecrivains francophones en liberté Farida Belghoul, Maryse Condé, Assia Djebar, Calixthe Beyala.* L'Harmattan.

Genette, G. (2011). *Anlatının söylemi: Yöntem hakkında bir deneme* (F. B. Aydar, Çev.) Boğaziçi Üniversitesi.

Lewis, B. (2021). *İnanç ve iktidar Orta Doğu'da din ve siyaset* (A. M. Şengel, Çev.) Akılçelen Kitaplar.

Louazani, A. B. (2023). *Kadınlar Hamamı: Mağrip Edebiyatı ve Sinemasında kadın kültürü ile temsilinin mekânı/The Women's Hammam: A Lived Place of Feminine Culture and Representation in Maghrebi Literature and Film* [Yayımlanmamış doktora tezi] University of Reading.

Millett, K. (2000). *Cinsel Politika* (S. Selvi, Çev.) Payel.

Sebbar, L. (2006). *Kadınlar hamamı/Les femmes au bain.* Bleu autour.

Bu eser Creative Commons Atıf 4.0 Uluslararası Lisansı ile lisanslanmıştır.
(This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License).

folklor/edebiyat - folklore&literature, 2025; 31(4)-124. Sayı/Issue - Güz/Fall
Prof. Dr. Emel Kefeli Armağanı
DOI: 10.22559/folklor.4995

Araştırma makalesi/Research article

Gotik Korku Unsurlarından Türk Kültüründeki Görünmez Varlıklara: Türk Korku Sineması Örneği

From Gothic Horror Elements to Invisible Beings in Turkish Culture: The Case of Turkish Horror Cinema

Vali Gjinali*

Öz

Korku bilinç dışının bir tepkisi olarak tanımlandığından, rasyonel bakışın ötekisi olarak kabul gören duygulardan olmuştur. Romanda ve sinemada yoğun bir biçimde kullanılmış ve popülerliğini kaybetmeyerek her dönemde farklı karakterler yaratmayı başarabilmiştir. Korku, temel insani duygu olmanın yanı sıra kültürel bir olgudur. Bu bakımdan her kültürün özgün korku unsurları vardır. Bu unsurlar, kaynağını temelde benzer noktalara taşısa da coğrafya, inanç, değerler ve çatışmalar korkunun da aidiyet hissini pekiştiren bir duygu olduğuna işaret eder. Örneğin Batı toplumlarında korkunun kökeni genellikle Gotik geleneğe dayandırılırken, Doğu dünyasında korkuyu aynı biçimde kurumsal bir (gotik) çerçevede değerlendirmek güçtür. Bu nedenle Doğu'da Frankenstein, vampir veya Drakula gibi fantastik yaratıkların aksine genellikle görülemeyen ancak varlığına inanılan Allah, şeytan ve cin gibi dinî varlıkların korkusu hâkimdir.

Geliş tarihi (Received): 04-06-2024 Kabul tarihi (Accepted): 21-07-2025

* Dr., Uluslararası Kıbrıs Üniversitesi, Meslek Yüksekokulu. Lefkoşa-Kıbrıs/PhD. Cyprus International University Vocational School. Lefkoşa-Cyprus. vgjinali@ciu.edu.tr. ORCID ID: 0000-0002-4374-3117

Bu çalışmada, nicel ve nitel araştırma desenlerinin birleşimi ile oluşturulan karma yöntem kullanılarak sinemanın beslendiği temel kaynak olan korku kültü ve edebiyatı irdelenmiştir. Çalışmanın nitel araştırma kısmında Türk korku filmi yönetmenleriyle görüşmeler yapılmış, nicel araştırma kısmındaysa Türk korku filmi seyircilerine korkularını saptamak üzere 23 sorudan oluşan anket uygulanmıştır. Elde edilen bulgular, katılımcıların korktukları şeyleri hatırladıkları yaş grubunun en yüksek olduğu yaş aralığının %40,5 oranıyla 8-11 yaş olduğunu göstermektedir. Türk izleyicilerine küçükken en çok neden korktukları sorulduğunda ise katılımcıların %61,3'ü hayalet – ruhlar ve anlatılan hikâyeler olduğunu belirtmişlerdir. Türk korku filmi seyircilerinin korku unsuru olarak fantastik yaratıklardan çok fazla etkilenmedikleri görülmüştür ve en çok korktukları karakterin %68,7'lik oranıyla cinler olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Türk korku sineması yönetmenleri 2004 yılından 2020 yılına kadar çekilen toplamda 152 Türk korku filminin 131'inde Cin imgesini kullanmıştır. Bu veriden yola çıkılarak Türk korku sineması baş karakterinin Cin olduğu sonucuna ulaşılabilir. Dolayısıyla Türk kültüründe İslamiyet'in de etkisi ile görünmeyen varlıkların, cinlerin yarattığı korku unsuru güncelliğini devam ettirmektedir.

Anahtar sözcükler: *korku edebiyatı, Türk korku sineması, Doğu ve Batı kültürü, İslamiyet*

Abstract

Fear, often considered the opposite of rational thinking, has been extensively used in literature and cinema, maintaining its popularity by inspiring unique characters across periods. Beyond being a basic human emotion, fear is also culturally constructed, with each culture reflecting distinct elements shaped by geography, beliefs, values, and social conflicts. In Western societies, fear largely originates from the Gothic tradition of medieval Europe, whereas in Eastern cultures, it is linked less to fantastical beings (Frankenstein, vampires, or Dracula) and more to religious entities such as God, the devil, and jinn.

This study explores the literary and cultural roots of horror cinema's core source of inspiration—using a mixed-methods approach that combines qualitative and quantitative research. In the qualitative phase, in-depth interviews were conducted with Turkish horror film directors. In the quantitative phase, a 23-question survey was distributed to Turkish horror film audiences to investigate the origins of their fears. Findings show that the age group in which respondents most vividly remember fear is between 8 and 11, with a rate of 40.5%. When asked what they feared most as children, 61.3% cited ghosts, spirits, and frightening stories. Turkish audiences appear to be less affected by fantastical horror creatures and more by religious or folkloric ones, with 68.7% identifying jinn as the most frightening figure. Between 2004 and 2020, the image of the jinn appeared in 131 of 152 Turkish horror films. This suggests that the jinn are the central figure in Turkish horror cinema. As such, under the influence of Islamic belief, the fear of unseen beings especially jinn continue to shape both the content and cultural impact of horror films in Turkey.

Keywords: *horror literature, Turkish Horror Cinema, East and West culture, İslam*

Extended summary

Fear, as one of the most primal human emotions, is not only a psychological reaction but also a cultural construct that evolves with social, historical, and geographical contexts. Since the early stages of human civilization, fear has been expressed and transmitted through oral traditions, mythology, visual symbols, and later through written literature and cinema. As the most powerful visual medium of modern times, cinema plays a significant role in shaping, reflecting, and reproducing the cultural forms of fear. In the context of horror cinema, the East and West have developed distinct traditions and symbolic systems based on their respective belief structures and cultural practices.

In Western cultures, fear has predominantly drawn from Gothic literature, which emerged in 18th-century Europe as a reaction to Enlightenment rationalism. The Gothic imagination featured supernatural creatures such as vampires, werewolves, and reanimated corpses, set against dark castles, forests, and cemeteries. These spaces and characters symbolized the repressed, irrational, and chaotic forces within human nature and society. By contrast, in Eastern cultures, particularly those influenced by Islam, fear narratives have generally not featured such Gothic archetypes. Instead, fear often revolves around religious and unseen beings such as God, the devil, and especially jinn supernatural creatures mentioned in the Qur'an. These entities are deeply rooted in religious texts, folklore, and oral storytelling and have maintained a powerful presence in contemporary cultural expressions, including horror cinema.

This study investigates the cultural and literary foundations of Turkish horror cinema using a mixed-methods approach that combines both qualitative and quantitative data collection and analysis. The qualitative component consisted of semi-structured, in-depth interviews with prominent Turkish horror film directors, such as Alper Mestçi and Biray Dalkıran, who offered insights into audience preferences, narrative trends, and cultural resonance. The quantitative component included a structured questionnaire comprising 23 items administered to a sample of 1,000 university students from five major universities in the Turkish Republic of Northern Cyprus (TRNC). The research instrument was designed to explore participants' experiences, memories of fear, favorite horror genres and characters, and their beliefs regarding the existence of supernatural entities.

The data collected were analyzed using SPSS v.24. Descriptive statistics, chi-square tests, and correlation analyses were used to examine relationships among variables such as gender, age, fear-inducing elements, and cultural preferences. The results revealed that 40.5% of respondents identified the ages between 8 and 11 as the period in which they experienced the most intense fear. When asked about the source of their childhood fears, 61.3% reported being most frightened by ghosts, spirits, and scary stories told by family members—an indication of the enduring impact of oral folklore in shaping fear perceptions. Only a small percentage mentioned fear of fantastical creatures such as vampires or zombies.

A significant finding of the study is the predominance of the jinn figure in Turkish horror cinema. While Western horror films feature a wide range of imaginative monsters, Turkish audiences appear to be far more affected by religiously charged, unseen entities. This cultural specificity is reflected in the production of Turkish horror films. Between 2004 and 2020, out

of 152 horror films produced in Turkey, 131 featured the jinn as the central fear element. This data reinforces the idea that jinn have become the defining icon of Turkish horror cinema, not only because of their religious and cultural familiarity but also due to their deep psychological resonance with the audience.

The study also highlights a notable gap between the films audiences prefer to watch and those they find most frightening. While 46.1% of participants reported preferring American horror films due to their high production value and entertainment appeal, 46.3% stated that Turkish horror films frightened them the most. This indicates a clear disjunction between cinematic preference and emotional impact. Turkish horror films, with their focus on culturally resonant themes such as possession, black magic, and Islamic eschatology, appear to provoke a more visceral fear reaction despite lower levels of commercial popularity.

Another notable observation involves gender-based differences in fear perception. Female participants were more likely than males to report fear of ghosts, cemeteries, and darkness, whereas males were more inclined to express fear of jinn, solitary places, and abandoned buildings. These findings suggest that gender may mediate not only the type of fear but also the spatial contexts associated with it.

In conclusion, Turkish horror cinema stands as a distinct genre shaped by local cultural and religious influences rather than by Western Gothic traditions. Its reliance on jinn as a primary fear element is reflective of a broader cultural logic rooted in Islamic cosmology, Turkish folklore, and collective memory. Through both qualitative insights from filmmakers and quantitative data from audiences, this study demonstrates how horror cinema in Turkey functions as a mirror to the society's unique fears, values, and storytelling heritage. The sustained dominance of jinn-based narratives further underscores the importance of culturally grounded content in the creation of impactful horror media.

Giriş

Korkunun kültürel bir olgu ve pratik biçiminde görünmesinin, modern ve sonrası dönemlerde bir sanatsal üretim nesnesi olarak kullanılmasının temelinde mitten destan ve efsane dönemlerine uzanan tarihsel bir süreç vardır. Bu süreç mitolojinin, fantastiğin korku sinemasının en büyük ve önemli kaynağı olduğu günümüze kadar süregelmiştir (Yüksel, 2016: 129). Furby ve Hines (2014: 20), Canbaz (2013: 135) korkunun mitolojik folklorik dini bir unsurdan zevk haline dönüşmesinde şifahi kültürün ve yazılı edebiyatın başat rolü olmuştur. Türün asıl amacının okuyucuyu korkutmayı, heyecanlandırmayı ve tedirgin etmeyi amaçladığı söylenmektedirler. Korku, insanın ve diğer canlıların bir arada yaşamalarını, gündelik hayat kültürünü oluşturmalarında da başat rol üstlenir. Bu bakımdan insanların gelişim süreçlerine etki ederek yaşamın bir parçası haline gelmiştir.

Scognamillo (1994: 14), korkuların ve bilinmeyenler veya anlaşılmayan duygulardan kaynaklandığını, yazılmadan ve anlatılmadan önce mağara duvarlarına ve kayalıklara çizildiğini, işaretler, maskeler ve spotlarla simgelendiğini söylemektedir. Bu nedenle, evrensel korku nesneleri, olguları da ortaya çıkmıştır. Karanlık korkusu bunlardan biridir (Arkan, 2007: 6). Fakat tüm korkuların büyük ölçüde ölüm fikri ve korkusundan doğduğunu unutmamak gerekir.

ISSN 1300-7491 e-ISSN 2791-6057 https://www.folkloredebiyat.org

Mannoni (1992: 23) ise '*Ölüm korkusu diğer bütün korkulardan farklı bir korkudur. Bu, çok özel, açıklanamaz ve hiçbir zaman bilinemeyecek olan şeyden duyulan korkudur.'* olarak ifade etmektedir. Korku edebiyatı ve sinemasının temelinde ölüm korkusu yatmaktadır. Bu korkuyu inşa eden önemli dinamiklerden biri tabiatla uyumlu biçimde ortaya çıkan halk inanışları, batıl düşüncesi, efsane yahut destan gibi folklorik unsurlardır. Bu etkilerle ortaya çıkan korku kültü; Batı'da Gotik edebiyatından beslenen karakterlerin ve Doğu'da görünmeyen varlıklarının ortak amacı insanı zarara uğratmak veya yok etmek ile ilgili olduğundan ölüm korkusu tüm sanat alanları ve gündelik yaşamda hâkimdir. Eliade, korkunun bir tabuya dönüşmesinde ve ortak pratiklerle ortaya çıkmasında inanç ve totem/tabu olgularının etkili olduğunu belirtir: "tuhaf, tek, yeni, eşsiz ya da korkunç olan her şey büyüseldinsel güçlerin toplanması için mükemmel bir zemindir ve koşullara göre kutsallığın neden olduğu iki yönlü duygu nedeniyle ya tapınılan ya da kaçınılan bir nesneye dönüştüğü" ifadesinin temelinde korkulan şeyi kabul ediş ya da reddetmenin altında yatan neden korkunun tabulaştığı gerçeğidir (Eliade, 2003, 38)".

Korkunun doğaya ait kısmının karşısında rasyonelliğe aykırı bir gerçekdışılık olarak ele alındığını söylemek mümkündür. Bu bakımdan korkunun kökeninde doğanın önemli bir payı vardır. Korkunun bir külte dönüşerek yaşam pratiklerinde ve inanışlarda yer bulmasının da doğanın payı unutulmamalıdır. Korku kültü arkaik dönemden itibaren bu duygunun aşılmasına, kovulmasına yönelik ritüellerle zenginleşmiştir. "Arayıcıların genellikle gönüllü bir şekilde korku, açlık, susuzluk, aşırı soğuk veya sıcak veya bitkinlikten mustarip düşüp kendilerini kanıtlamaları gerekirdi. Şamanizm'de ıstırap çekmek, kişi açısından "günahlarının" kefaretini ödeme yöntemi değildir, güçlü ruhlardan yardım almak için onları cezbetmenin bir yoludur" (Harner, 2014, 46). Bu ritüeller modern ve sonrası dönemde rasyonalite, yeni edebi türlerin varlığıyla insani bir duygu olarak ele alınmaya başlamıştır. Bununla birlikte roman geleneğimizin; rasyonelliğin, bilimsel bakışın ötekisi olarak var olabilen korkuyu çoğu zaman budala kahramanlar, humor ve ironinin yardımlarıyla komikleştirdiği de olur (Öner, 2016: 105).

Bu çalışmada alımlama estetiğinin (okur/izleyici merkezli) inceleme yaklaşımlarından yararlanılmıştır. Türk izleyicilerin korku sinemasına bakışını anlamak öncelikli hedeftir. Çalışmada incelenen filmler, Türk korku sinemasında en fazla üretim gerçekleştiren üç yönetmen olan Hasan Karacadağ, Alper Mestçi ve Özgür Bakar'ın filmografilerinden seçilmiştir. Örnekleme dâhil edilen yapımlar, bu yönetmenlerin en çok izlenen filmleri arasından belirlenmiş; dolayısıyla seçim kriteri olarak gişe rakamları ve izlenme oranları esas alınmıştır. Bu yöntem, Türk korku sinemasında yalnızca üretim yoğunluğuna değil, izleyiciyle kurulan estetik ve sosyolojik etkileşime de odaklanarak türün kültürel karşılığını değerlendirmeyi amaçlamaktadır. Böylelikle hem türün endüstriyel dinamikleri hem de popüler kültür içerisindeki konumu daha bütünlüklü bir biçimde değerlendirilebilmektedir. Bunun yanı sıra Amerikan ve Batı korku sinemasına kaynaklık eden Gotik kültürün Türk korku sinemasına etkisini gözlemlemek, bu etkinin folklorik dinamiklerle ilişkisini ortaya koymak amaçlanmaktadır.

Yöntem

Bu çalışmada nicel ve nitel araştırma metodolojisi birlikte kullanılmıştır. Creswell'e (2016) göre karma yöntem araştırmaları hem nitel hem de nicel yaklaşımların öğelerini barındırdığı için en ideal yaklaşım olarak süreklilik çizgisinin ortasında yer almaktadır.

ISSN 1300-7491 e-ISSN 2791-6057 https://www.folkloredebiyat.org

Nicel ve nitel yöntem araştırma desenlerinin birleşimi ile oluşturulan karma desen (Caruth, 2013: 118) birçok araştırmacı tarafından giderek daha fazla kabul edilmeye başlanmış, yeni bir araştırma yöntemi olmasına rağmen kullanımı yaygınlaşmıştır (Heyvaert, Maes ve Onghena, 2011: 16-17). Her olay ve olgunun hem nicel hem de nitel boyutu vardır. Nitel ve nicel yaklaşımlardan yalnızca bir tanesinin kullanılması sıklıkla yetersiz kalmaktadır. (Proctor, 2009: 28, Landsverk, 2012: 231, Palinkas, 2011: 48). Birlikte kullanım ile araştırma probleminde veriler, daha kapsamlı sonucun ortaya konmasına büyük katkı sunmaktadır. Bütüncül bir kapsam içerisinde nicel ve nitel yaklaşımlar kullanılarak, toplanan verilerin analiz edilmesi neden sonuç ilişkisini kurmanın yollarından biridir. Nitel ve nicel yöntemlerin bir aradalığı sanattan gündelik yaşama uzanan eklektik yeni dünyayı anlamayı da kolaylaştırabilmektedir. (Yıldırım ve Şimşek, 2016).

Tanım, açıklama, amacı taşıyan ilk bölümde nitel yöntem kullanılmıştır. Batı korku edebiyatının Türk halk anlatıları ve sineması bağlamında Türk kültürüne etkisi ve Türk kültüründeki güncel korku unsurları ele alınmaktadır.

Çalışmanın nicel boyutundaki evrenini, KKTC'de akredite olmuş 20 üniversite arasından seçilenler oluşturmaktadır. 2018 – 2019 Eğitim ve Öğretim Yılı'nda en çok öğrenci alan üniversitelerinden Lefke Avrupa Üniversitesi, Uluslararası Kıbrıs Üniversitesi, Yakın Doğu Üniversitesi, Girne Amerikan Üniversitesi ve Kıbrıs Sosyal Bilimler Üniversitesi, önlisans, lisans, yüksek lisans ve doktora programlarına kayıtlı KKTC ve T.C. uyruklu öğrencilere 23 soruluk anket uygulanmıştır.

Anketin uygulanmasından önce geçerlilik ve güvenirlik testleri yapılmış, elde edilen sonuçlar doğrultusunda anketin kullanılmasına karar verilmiştir. Ayrıca, araştırmada etik ilkelere uygunluk sağlamak amacıyla, Lefke Avrupa Üniversitesi Etik Kurulu'ndan **25/02/2019** tarihli ve **ÜEK/30/01/02/1819//01** sayılı kararla etik onay alınmıştır.

KKTC Milli Eğitim ve Kültür Bakanlığı Yüksek Öğrenim ve Dış İlişkiler Dairesi verilerine göre 2018 – 2019 Eğitim ve Öğretim Yılı'nda KKTC'deki akredite üniversitelerde eğitim gören toplam öğrenci sayısı 102 bin 701'dir. Bu öğrencilerin 12 bin 508'ini KKTC uyruklu, 54 bin 875'ini ise T.C. uyruklu öğrenciler oluşturmakta olup toplam sayıları 67 bin 383'tür (Yükseköğretim Planlama, Denetleme, Akreditasyon Kurumu YÖDAK, 2020). Çalışma kapsamında yabancı öğrenciler örneklemin dışında bırakılmıştır.

Söz konusu araştırmayı yapabilmek ve örneklem büyüklüğünü tespit etmek için $n=\frac{N}{1+N[e^2]}$ formülü kullanılmıştır. Burada N = 67.383 popülasyon örnek boyutunu ve e = 0.05 anlamlılık düzeyini belirtmektedir. Yapılan hesaplamalar sonucu genelleştirilebilirliği sağlamak açısından bu çalışma için gerekli olan örneklem büyüklüğü n = 397.6 kişi olarak tespit edilmiştir. Ancak çalışmanın bulgularının anlamlılık açısından daha çok güçlendirilmesi için yukarıda da belirtilen üniversitelerde eğitim ve öğretim gören toplamda n = 1000 öğrenci rastgele örneklem yöntemi ile seçilmiştir.

Çalışmanın analizinde nicel veriler, Sosyal Bilimler için İstatistiksel Paket (SPSS, v. 24) kullanılarak genel bir frekans analizi yürütmenin yanı sıra, Pearson korelasyonu ve kikare analizi kullanılarak her bir araştırma sorusuna göre analiz edilmiştir.

ISSN 1300-7491 e-ISSN 2791-6057 https://www.folkloredebiyat.org

Araştırmaya dair nitel verilerin toplanması ise, Türk Korku sinemasının en çok film üreten yönetmeni Alper Mestçi ile yapılan yarı yapılandırılmış ve yapılandırılmamış görüşme yöntemiyle elde edilmiştir. Yarı yapılandırılmış görüşme tekniğinde araştırmacı tarafından önceden hazırlanan sorular yanıtlayıcıya sorulup cevaplar alınırken, yapılandırılmamış görüşme tekniğinde ise görüşme sohbet havası içinde bir konuda karşılıklı konuşarak duygu ve düşüncelerin ortaya konulması şeklinde ele alınabilir (Sönmez ve Alacapınar, 2016).

27 Ocak 2018'de Alper Mestçi ile gerçekleştirilen derinlemesine görüşmede, Türk korku sinemasının yapısı, seyircilerin beklentileri ve Türk toplumunun korku duyduğu unsurlar ele alınmıştır.

1. Korku kültürü, klasik korku ve Gotik edebiyatı

Korku, insanların önce toplu halde ardından bireysel olarak tehlikeli, tekinsiz dünya karşısında takındığı tavırlardan biridir. Korkunun kökenleri ve pratikleri tehlikeye verilen tepkiler üzerine kurulmuştur. İnanma ihtiyacının da bu tepkiler bağlamında ortaya çıktığına dair görüşler çoğunluktadır. Bu bakımdan korkunun temel insani duygu olmanın yanı sıra kültürel bir olgu biçiminde değerlendirilmesi de mümkündür. Coğrafi şartlar, inanma biçimleri korkunun pratiklerini farklılaştırır ve korku, kültürel zeminde de kendisine alan yaratır. Modernleşme dönemlerine kadar korkma biçimleri, korku ritüelleri, korkulan varlıklar kültürlere göre değişkenlik göstermekteydi. Bu değişkenlik Batı ile Doğu arasındaki zihniyet farklılığın bir parçası olarak da değerlendirilmiştir. Kaynağını mitoloji, akaitler, batıl inanışlar, efsanelerden alarak farklılaşan korku unsurları ve ritüelleri Batı dünyasında zamanla Gotik kavramını ortaya çıkarır.

Korkunun modern Türk edebiyatında ardından Türk sinemasında bulduğu yer taklitten özgünlüğe doğru ilerleyişin hikayesidir. Bu bakımdan yukarıda özellikle Gotik kavramının doğuşu ve gelişimine yer vermek gerekmektedir.

Gotik terimi, başlangıçta mimari bir üslup olarak ortaya çıkmışken, 18. yüzyılda Aydınlanma aklının karşısına çıkan karanlık duyguların mekânsal ve estetik bir temsiline dönüşmüştür. (Kılıçkaya, 2016: 687). Gotik edebiyatı ise 18. yüzyılda İngiltere'de Aydınlanma Çağı'na bir tepki olarak ortaya çıkmış bir akımdır. Scognamillo (1996: 46) ve Kılıçkaya'ya (2016: 687) göre, bir eserin 'Gotik' olarak nitelendirilebilmesi için romantik edebiyat anlayışı çerçevesinde, daha önce kullanılmamış nesneleri de ortaya çıkararak, onun doğaüstü öğelerden ve unsurlardan bahsetmesi, ürpertici bir duyuma, yani tekinsizliğe neden olması gerekmektedir. Dolayısıyla Gotik edebiyatta ve ondan esinlenen sinema filmlerinde gerek psikolojik gerekse fiziksel boyutta yaşanan korkunun, tekinsiz yaratıklar, gizemli olaylar, doğaüstü unsurlar, terk edilmiş mekânlar, ormanlar, şatolar, harabeler, kaleler, gizli geçitler, yıkık dökük manastırlar, ile bunun gibi karanlık veya kasvetli yerler, kehanetler ve lanetler aracılığı ile izleyiciye yansıtıldığı görülmektedir (Yavuz ve Geçikli, 2008: 175). Olağanüstülük ya da olağandışılık nesneler, doğa unsurları ve insanlar üzerinden somut görüntülere dönüşür. Edebiyat sanatı özellikle roman türü modernleşmenin akıl çağının bir ürünü olduğundan korku kültürüne başlarda rasyonel ve bilimsel açıdan yaklaşmıştır. Gotik edebiyat, Aydınlanma'nın rasyonel düzenine karşı irrasyonel, tekinsiz ve duygusal olanın estetiğini

ISSN 1300-7491 e-ISSN 2791-6057 https://www.folkloredebiyat.org

savunan bir karşı söylemdir ve bu edebiyatın ilk örnekleri düzenli, ahlaki değerleri olan, kontrol altındaki bir toplumsal yapının arkasında saklanan karanlık, akıldışı ve kâbusvari korkuları işlemektedir (Civan, 2014: 6).

Mekânların yanı sıra Gotik edebiyatta karakterler de sıra dışıdır. Büyücüler, büyücülerin yönlendirdiği şeytanlar, hayalet ve kötü ruhlar, cadılar, kan emen vampirler, dolunayda ortaya çıkan kurt adamlar, öldükten sonra dirilen hortlaklar, iskeletler ve fantastik canavarlardan oluşan geniş bir karakter çeşitliliğine sahip sıra dışı yaratıklardır. Süreç içerisinde Gotik değerlere bilimsellik odağı dışında bakışlar da ortaya çıkmıştır. Gotik roman yazarlarından bilimsel gelişmeye en şiddetli tepkiyi veren bu anlayışın öncüsü Frankenstein ya da Modern Prometheus'un yazarı Mary Shelley olmuştur. (Yavuz ve Geçikli, 2008: 180-181). Frankenstein gibi Gotik akımın yapıtaşı olan diğer bir eser ise Bram Stoker tarafından kaleme alınan Drakula'dır (Şimşek, 2016: 33).

Korku, Türk sanatı için de modern ve sonrası dönemde bir duygu ve kültür olarak kaynak olmuştur. Korku edebiyat ve onun paralelinde ilerleyen sinemasının eklektik temalarından olmuştur. Modern edebiyatın korku macerasının Frankenstein ile başladığı ve günümüzde de halen devam ettiği söylenebilir. Sinema endüstrisi korku filmi kavramına çabuk ısınmıştır. (Gürkan, 2009: 22) Zaman zaman kendini tekrar eden bir anlayışa sahip olsa da yüzyılın başından itibaren folklorik değerlerin ön planda olduğu bir yapıyla inşa edilmiştir.

Türk edebiyatı ve sinemasında korku unsuru biçimsel olarak Gotik kültüründen yararlanmıştır. Bilhassa Türk sinemasında korku unsurlarının yer almaya başladığı dönemlerde şeytan gibi Gotik kültürde yer alan korku unsurları kullanılmıştır. Zamanla korkunun yerel folklorik ve dini unsurlarla örülü bir tema olarak yerleştiği görülür.

2. Korku edebiyatının korku sinemasına dönüşümü

İnsanlar, ilkel zamanlardan bu yana korku unsurlarını resimde, heykelde, öyküde, mitolojide, tiyatroda ve romanlarda her daim görmüştür. Korku ve şiddetin kültür endüstrisinin bir aygıtına dönüşmesi, pazarlanması ise devasa bir endüstri olan ve görsel anlatımın en etkili aracı olarak sayılan sinema aracılığıyla gerçekleşmektedir (İsmayilov ve Sunal, 2013: 204). Sinema bir sanat ve kültür aracı olduğu kadar bir eğlence ve dinlence aracıdır (Ziraman, 2007: 22). Bu bakımdan sinema endüstrisi, izleyicilerin bu gereksinimlerini de göz önünde bulundurmuş ve gereksinimlerin karşılanması doğrultusunda filmler üretmiştir (Yıldıran Önk, 2011: 3867). Korku sineması başlangıçta Batı edebiyatından beslenerek şeytan, cadı, vampir, kurt adam gibi imgeler üzerinden kurgulanmıştır. Söz konusu imgelerin kullanıldığı, Gotik edebiyatından türeyen ilk korku filmleri zamanla değişim göstermiş ve gündemde olan siyasi ve politik olaylardan etkilenerek şekillenmeye devam etmiştir (Şimşek, 2013: 267).

Giovanni Scognamillo (1996: 66) korku sinemasının sessiz dönemin klasiklerine ve geniş bir edebiyat geleneği mirasına sahip olduğunu, bu türün; ölümsüz mitoslarla beslendiğini, var olanların haricinde zaman zaman daha çağdaş ve yeni mitoslar da ekleyerek kocaman bir gelenek oluşturduğunu söylemektedir. Diğer sanat dallarında olduğu gibi korku sinemasında da söylenmek istenen örtük bir dille anlatılır. Sinemanın görünen kısmında vahşet, kan, şiddet veya ölüm olarak yer alan olaylar kültüre ve insan doğasına göndermeler içerir. Korku

ISSN 1300-7491 e-ISSN 2791-6057 https://www.folkloredebiyat.org

filmlerinde savaşlar, hastalıklar, toplumsal endişeler, hatta irkilmeler eleştirilmek istenen sistem, iktidar, aile, cinsellik, düzen gibi güncel olgulara gönderme içerir. Örneğin; Dracula ve Frankenstein filmleri sanayi devrimini ve kapitalist sistemi anlatırken, Doktor Caligari'nin Muayenehanesi filminde otoritenin baskısı yansıtılmaya çalışılmıştır. Godzila filminde ise canavarın bir şehri yok edişi nükleer gücün dünyada oluşturabileceği hasar ve tehlikeleri simgeleyerek anlatır (Yavuz, 2005: 94).

Türk korku sineması da Batı örneklerinde olduğu gibi ideolojik ve toplumsal mesajlarını metaforik bir alt metin aracılığıyla iletir. Kötülük yapmak üzere büyü aracılığıyla musallat edilen cinlerin toplumsal etkileri ve insanların hayatını nasıl alt üst ettiği anlatılmaktadır. Bu anlatım tercihi izleyiciyi doğrudan kötülüğe ve dini yasak gerçeğine götürür Korku sinemasının ilk yıllarında Tragedyalardaki gibi şiddet sahnelerine başvurulmamıştır. Şiddet sadece belirli ölçülerde daha masum ve gizli bir şekilde verilmektedir. Frankenstein kendisini savunmak için insanlara zarar vermekte, Dr. Caligari cinayetlerini mistik bir şekilde işlemekte ve seri katiller kurbanlarını karanlıkta öldürmektedir. Kısacası ölüm gerçekleştiğinde açıkça ve herkesin görebileceği şekilde değil, daha gizemli veya gölgeli şekilde gerçekleşmektedir. Fakat daha sonraki zamanlarda savaşların ve toplumda yaşanan kan dondurucu cinayetlerin artmasıyla şiddet olayları da artışa geçirmiştir. Bu gerçeklik korku sinemasına da kanlı sahnelerle yansımıştır. İşkence sahneleri, trajik ölümler kanlar içinde yatan parçalanmış cesetler bunların birkaç örneğidir.

Korku edebiyatının kaynaklık ettiği korku karakterleri tekrarlar ve alışkanlıkların etkisiyle korkutucu olmaktan çıkmıştır. Yapımcılar da insanları tekrar korkutabilmek için farklı yollar denemiştir. Günümüzde hem Batı'da hem de Doğu'da çekilen korku filmlerinde yoğun olarak cinler, şeytanlar kısacası görünmeyen varlıklar kullanılmaktadır.

Gotik mirastan devralınan karanlık mekânlar -şatolar, mezarlıklar, ormanlar- artık modern sinemada apartman dairesi, okul, otel odası gibi gündelik alanlara taşınarak 'tekinsizliğin sıradanlaşması'nı temsil etmektedir. Günümüzde görünmeyen varlıkların ortaya çıkışıyla insanın aklına gelebilecek her yer kullanılmaya başlanmıştır. Gün içinde herkes tarafından bilinen ve gidilen, sıradan, küçük kasabalar, köyler, okullar, hastaneler, otel odaları, ulaşım araçları, parklar, oyuncaklar, her zaman güvende hissettiğimiz evimiz hatta banyolar bile korku sinemasının mekânları içerisine girmiştir.

Son yıllarda korku sineması, canavarlardan ziyade sıra dışı olayların gerçekleştiği, gizemi çözülemeyen ve görünmeyen varlıklar üstünde dururken folklorik ve dini değerlerden beslenir (Şimşek, 2016: 125). Hollywood ve diğer yabancı sinemalar görünmeyen varlıkların bilhassa cinlerin Doğu kökenli olduklarını filmlerinde ima etmektedir. Batı kültüründe cin temasının işlendiği filmlere; Tobe Hooper'ın yönetmenliğini üstlendiği Kötü Ruh (Poltergeist, 1982), Jamil Dehlavi'nin yönetmenliğinde çekilen İngiltere – Türkiye ortak yapımı olan Born Of Fire 1987, yine aynı yılda bu sefer Tom Daley in çektiği The Outing – The Lamp (1987) örnek verilebilir. The Lamp filminde cin Doğu'dan bir gemi sayesinde Amerika'ya gitmektedir. Türk korku sineması da Batı'dakinden farklı değildir. Hatta İslami kaynakları ve Doğu'da yaşanmış gerçek hikâye veya olayları kullanarak yabancı korku sinemasından daha özgün ve daha fazla cin ikonları içeren filmler üretildiğini söylemek mümkündür.

ISSN 1300-7491 e-ISSN 2791-6057 https://www.folkloredebiyat.org

2.1. Korku anlatıları etkisinde gelişen Türk sineması

Ortaya çıkardığı gelenek, batıl inançlar, gündelik yaşam korkuyu kurmaca dünyanın başat konularından birine dönüştürmüştür. 2000 öncesi Türk korku sinemasında çekilen az sayıdaki filmin Amerikan ve Batı filmlerinin adeta birer kopyası olduğunu söylenebilir (Türkel ve Kasap, 2014: 715). Bu filmlerden en kayda değer olanı William Friedkin'in 1973 yapımı The Exorcist filminin Metin Erksan tarafından 1974 yılı Türkçeye uyarlaması olan Şeytan filmidir. Şeytan filminde Türk inanışlarında yeri olmayan Hristiyan kodlarından beslenilmiştir. İnsan bedenine musallat olan Şeytan ve onu çıkarma ritüeli tamamen Hristiyan inancına ait olup, İslam dininde karşılığı bulunmamaktadır (İnal, 2015: 65-66). The Exorcist filminde kullanılan yöntemlerin Hristiyan kültüründe karşılığı bulunmaktadır. Metin Erksan 1974 yılında çektiği Şeytan filminde Hristiyanlık kodlarını İslami kodlara çevirerek seyirci ile daha yakın bir bağ kurmak istemiştir. Ancak bu sentez tutarsız bir durum ortaya çıkmıştır (Kızılca, 2015).

Koçak, (2006: 102) bir filmde seyirci ile kurulacak ilişkide özdeşleşme mekanizmasının çalışması gerektiğini söyler. Bunun için de inandırıcılık önemlidir ve anlatılan konu o toplumun yaşantısına ve deneyimlerine yakın olmalıdır. 1950'den 2000'e kadar geçen elli sene içerisinde klişelerle ve klasik anlatılarla dolu sadece beş Türk korku filmi çekilmiştir. Günümüzde ise yılda yirmi ile otuz arası sayıda Türk korku filmi çekilmektedir. Bu filmlerin 2000 'li yıllar öncesi Türk korku filmlerinden yapı bakımdan farklı olduğu görülmektedir. O dönemlerde Batı filmleri ve hikâyeleri Türk korku sinemasına şekil verirken, günümüzde Türk korku filmleri, genellikle Anadolu mitolojisi, Türk halk bilgisi ve İslamî kodlara yoğunlaşarak cin, şeytan, iblis ve büyü ekseninde bir yapı oluşturmaktadır.

Yeni dönem Türk korku sineması 2004 yılında çekilen Büyü filmi ile başlamıştır. 2004 yılından itibaren 2020 yılının sonuna kadar toplamda 152 korku filmi çekilmiştir. Bu filmlerin 109'unda cin, 17'sinde şeytan, 5'inde hayalet, geriye kalanlarda ise işkence, cinayet, gizem, kıyamet, sanrı ve zombi korku öğesi olarak kullanılmıştır. Cin, şeytan ve hayalet imgeleri göz önünde bulundurulduğunda yeni dönem Türk korku sinemasının 131 filminde görünmeyen varlıkların konu edildiği görülmektedir.

Filmlerin hemen hemen hepsinde belirli bir amaç uğruna büyü yapıldığı görülmektedir. Büyü bilindiği üzere insanlık tarihi kadar eskilere dayanan, eski Mezopotamya'dan, Mısıra, Hindistan'dan Çine, İran ve Anadolu toplumlarında (Başol, 2014: 11) da dahil olmak üzere neredeyse tüm uygarlıklarda görülen bir uygulamadır. Büyü, doğaüstü birtakım güçlerle ilişki kurarak veya gizli güçleri bulunduğuna inanılan bazı nesneleri kullanarak yararlı, zararlı veya koruma gayesi taşıdığına; olağanüstü sonuçlar elde etmek amacı güttüğüne inanılmaktadır. (Reyhan, 2008: 227). Büyü birçok amaç için kullanılmaktadır. Türk korku sineması genellikle kara büyü ve onun getirdiği olumsuz sonuçları konu etmektedir. Örneğin; kız veya erkeklerin bahtını bağlamak, eşlerin arasını açmak bu vesile ile eşlerin ayrılmasına neden olmak, insanların arasını açmak; kişilerin dilini, gücünü veya kabiliyetlerini bağlamak; insanların ve hayvanların canına zarar vermek hatta insanları öldürmeye kadar giden çok geniş pratikleri içermektedir (Tanyu, 1992: 502-504). Bunları gerçekleştirmek için bir takım büyü malzemelerinin yanında cinler araç olarak kullanılmaktadır. Antik çağdaki birçok medeniyette, daha sonra Araplarda tüm kâinatın cinlerle diğer görünmez varlıklarla dolu olan ve o var-

ISSN 1300-7491 e-ISSN 2791-6057 https://www.folkloredebiyat.org

lıklarla yönetilen bir yer olduğu inanılmaktaydı (Düzgün, 2012: 21-22). Kur'an-ı Kerim'de ise cinler, kırk üç ayette konu olarak geçmektedir. Bu surelerin bazılarında cinlerin yapılar da belirtilmektedir. Örneğin (Kur'an-ı Kerim, Rahman, 15) ayetindeki Maric kelimesi, dumansız, kırmızı, sarı ve saf alevden oluşan ateş olarak yorumlanmaktadır (Kaya, 2003: 5).

Türk korku filmlerinin kaynağı bir yanıyla özellikle sinema dili ve teknik yapısı açısından Hollywood'a, diğer yanıyla Anadolu'nun folkloruna ve en önemlisi Kur'an-ı Kerim'den referans gösterilen ayetlere dayandırılmaktadır (Tutar, 2015: 255 – 256). Örneğin, Üç Harfliler: Marid filmindeki 'Marid' kelimesi şeytanlık vasfına sahip ve bu işi aşırı derecede yapan varlıklara denilmiş, (Polat, 2015: 342) ayrıca kibir, inat ve dinsizlikle bağlantılı kullanılmıştır. Marid kelimesi (Kur'an-ı Kerim, Hac, 3), (Kur'an-ı Kerim, Nisa, 117) ve (Kur'an-ı Kerim, Tövbe, 101) ayetlerinde belirtilmiştir. Karacadağ'ın Semum (2008) filmindeki 'Semum'un insan görünümünde fakat ateşten bir varlık olduğu görülmektedir. Hicr suresinin 27. Ayetinde '*Cinleri de daha önce dumansız ateşten (narı semum) yarattık*', narı semum bu ayet'te bir ateş çeşidi olduğunu vurgulamaktadır (Altuntaş ve Şahin, 2008: 275). Yönetmenliğini Biray Dalkıran'ın yaptığı Araf (2006) filminin ismini taşıyan bu kelime, yine Kur'an-i Kerim'de Araf suresinde geçen kavramdan esinlenerek çekilmiştir. Bir diğer yapım ise Karacadağ'ın çekmiş ve seri haline dönüştürdüğü Dabbe filminde bahsedilen Dabbetü'l Arz ise (Kur'an-ı Kerim, Neml, 82) ayetinde kıyamet alameti olarak geçmektedir (Akyar, 2012: 49-50).

Karşımıza çıkan bu tablo artık Türk korku sinemasında da kültürel kodların öncelendiğini göstermektedir. Türk korku yönetmenlerinden Alper Mestçi, Batı koku sinemasının kaynağı olan Gotik kültürden uzaklaşıldığını İslami korku dinamiklerinin ön plana çıkarıldığını söylemiştir. Mestçi *'Şimdi bizim filmlerimizi izleyen seyirciler Amerikan filmlerinden korkmamaya başladı çünkü bu kodlara alıştılar'* ifadelerini kullanarak İslami ve folklorik *öğelere* vurgu yapmıştır (Alper Mestçi, 2018 Derinlemesine Görüşme).

3. Bulgular

Korku, bir kült, duygu, doğa unsuru olarak arkaik dönemlerden itibaren birlikte yaşamanın, kültürün, ölüm düşüncesinin hem nedeni hem sonucu olarak değerlendirilmesi gereken olgudur. Korkunun insan yaşamında ve sanatında edindiği yer sürece bağlı olarak değişmiştir. İnancın odağında bilimselliğin karşısında ya da gündelik yaşamın görüntülerinde karşımıza çıkabilmiştir. Sanat da önce edebiyat ardından sinemanın başat konularından biri olarak korkuyu seçmiştir. Korku bireylerin ve toplumların karakterini anlamada, didaktik tarzın somut görüntüsü olmada her zaman işlevsel olmuştur.

Türk sineması önce Türk edebiyatından ardından İslami ve folklorik değerlerden beslenerek korkuyu gündeminde tutmuştur. Türk sinemasında Batı kültürünün etkisinde başlayan korku temsil ve görüntüleri 2000'li yıllardan itibaren özgün bir kimliğe kavuşmuştur. Cin, büyü, kıyamet ve alametleri gibi folklorik ve dini referanslar bu özgünlüğün sağlanmasında etkili olmuştur.

Türk seyircilerin korku filmlerine ilişkin görüşlerini incelemek ve onları korkutan faktörleri belirleyebilmek için aşağıdaki dört araştırma sorusuna yanıt aranmıştır.

KKTC'de bulunan beş üniversitede öğrenim gören öğrenciler arasından rastgele toplam 1000 katılımcı seçilmiştir. Örneklemin temel demografik bilgileri Tablo 1'de bulunabilir.

ISSN 1300-7491 e-ISSN 2791-6057 https://www.folkloredebiyat.org

Tablo 1. Katılımcıların Demografik Özellikleri

Demografik	N	%
Cinsiyet		
Erkek	568	8,5
Kadın	432	68,7
Toplam	1000	100,0
Yaş		
18-21	431	43,1
22-25	398	39,8
26-29	101	10,1
30+	70	7,0
Toplam	1000	100,0

Katılımcılara genel olarak korku filmleriyle ilgili deneyimlerine ilişkin toplam 23 soru sorulmuştur. Yapılan frekans analizinde, katılımcıların en çok korktuklarını hatırladıkları yaş %40,5 oranıyla 8-11 yaşlarıdır. En çok neyden korktukları sorulduğunda, %35,8'i en çok hayaletlerden korktuğunu, %25,5'i anlatılan hikayeleri, %17,5'i karanlıktan, %10,6'sı evde yalnız kalmaktan, %7,9'u fantastik yaratıklardan ve %2,7'si diğer şeyleri sıralamışlardır. Korku filmi izleme sıklığına bakıldığında ise katılımcıların %56,1'i bazen korku filmi izlediğini belirtirken, sadece %7,5'i haftada birden çok korku filmi izlediğini belirtmiştir. Türk izleyicilerinin en çok korktukları korku karakter %68,7'si cin ilk sırada yer almıştır. Aynı zamanda %55'i cin ve şeytan karakterlerin gerçek hayatta var olduğuna inanmaktadır.

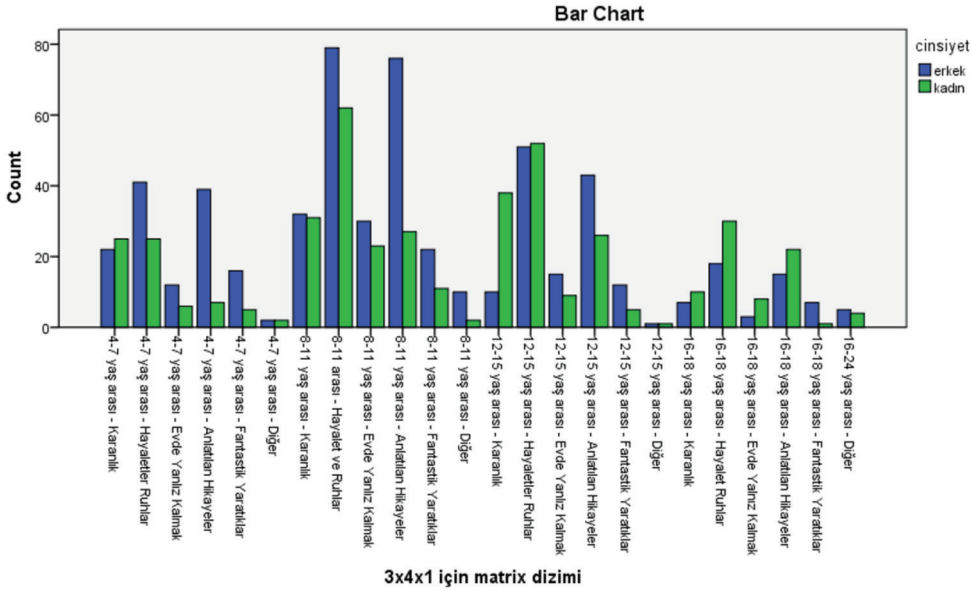
Araştırma Sorusu 1 (AS1): Katılımcıların en çok korktukları yaş aralığı ve korkma sebepleri açısından değerlendirildiğinde, cinsiyet ve yaş açısından anlamlı bir farklılık var mıdır?

Katılımcıların en çok korktukları yaş aralığı ile korkma sebepleri açısından değerlendirildiğinde katılımcıların cinsiyetleri arasında anlamlı farklılık olup olmadığını test etmek için Matrix dizimine tabii tutularak cinsiyet değişkeniyle çaprazlandırılmıştır. Bu çapraz Matrix dizimi sonucunda ortaya çıkan hücrelere ilişkin frekans dağılımları arasında anlamlı farklılık olup olmadığı chi-square testi ile test edilmiştir. Buna göre erkekler ve kadınlar arasında en çok korktukları yaş aralığı ile korkma sebepleri açısından anlamlı farklılık olduğu gözlemlenmektedir ((23) = 89.199, p<.000)

4-7 yaş grubu açısından değerlendirildiğinde, erkeklerin büyük çoğunluğunun kadınlara kıyasla hayaletler ve ruhlar, evde yalnız kalmak, anlatılan hikayeler ve fantastik yaratıklardan korktukları görülürken 4-7 yaş arası kadınların karanlıktan korkma oranlarının erkeklerden daha fazla olduğu gözlemlenmektedir. 8-11 yaş grubu için değerlendirildiğinde tüm korkma sebepleri açısından erkeklerin kadın katılımcılara kıyasla daha yüksek frekanslara sahip oldukları gözlemlenmiştir. 12-15 yaş aralığında kadın katılımcıların büyük çoğunluğunun anlamlı yüzdesinin erkeklere kıyasla karanlıktan ve hayalet / ruhlardan korktuğu ortaya çıkmıştır. Evde yalnız kalmak, anlatılan hikayeler, fantastik yaratıklar gibi değişkenler açısından ise erkeklerin kadınlara kıyasla daha çok korktuğu görülmektedir. Son olarak, 16-18 yaş grubu açısından yine

ISSN 1300-7491 e-ISSN 2791-6057 https://www.folkloredebiyat.org

karanlık, hayalet, ruhlar, evde yalnız kalmak ve anlatılan hikayeler korkma sebepleri açısından kadınlar erkeklere kıyasla oransal çoğunluğu sağlamaktadır (bkz. Grafik 1).



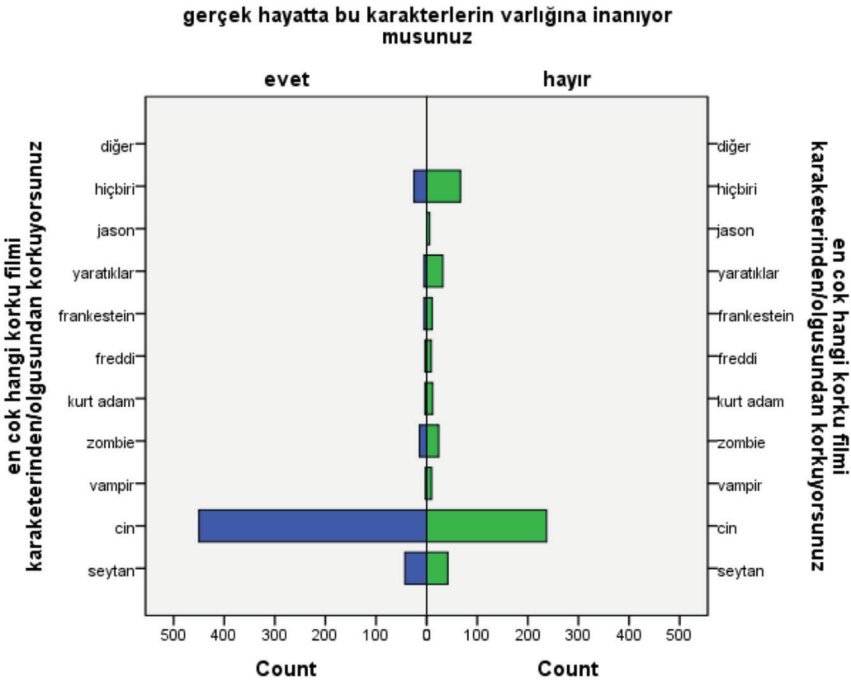
Grafik 1: Katılımcıların en çok korktukları yaş aralığı, korkma sebepleri ve cinsiyet dağılımları Bar Chart sonuçları

Araştırma Sorusu 2 (AS2): En çok korkulan korku filmi karakteri ile o karakterin gerçek hayatta varlığına olan inancı arasında anlamlı bir ilişki var mıdır?

Yapılan Korelasyon analizinde, en çok korkulan korku filmi karakteri ile karakterin gerçek hayatta var olduğu inancı ($r = .289$, $p = .000$) arasında anlamlı ancak zayıf bir ilişki olduğunu göstermiştir. Bu çerçevede mevcut cinsiyet farklılıkları ki-kare analizi kullanılarak incelenmiştir. En çok korkulan korku filmi karakteri için anlamlı fark bulunmuştur. Buna göre kadınlar (%77,1) erkeklere kıyasla cinlerden daha fazla korkmaktadır (%62,3; $\chi2 = 63.499$, $df = 9$, $p = .000$). Frekans dağılımlarına bakıldığında ise katılımcıların %68,7'si Cin olgusundan korktuklarını, en çok korkulan ikinci karakterin ise %8,5 ile Şeytan olduğu görülmektedir. Gotik ve korku edebiyatı karakterlerinden olan Frankenstein'den %1,6'sı, Kurt adamdan %1,5'i, Vampir 'den ise %1,2'nin korktuğu sonuçlarına varılmıştır.

Korku filmi karakterinin gerçek hayatta var olup olmadığı inancına göre ise yine anlamlı bir farklılık bulunmuştur ($\chi2 = 7.541$, $df = 1$, $p = .006$). Katılımcıların büyük bir çoğunluğunun şeytan ve cinin gerçek hayatta var olduklarına inandıkları görülmektedir. Katılımcıların %55'i cin ve şeytanlara inanırken, katılımcıların büyük çoğunluğu vampir, zombie, kurt adam, Freddy Krueger, Frankenstein, yaratıklar ve Jason karakterlerinin gerçek hayatta var olduklarına inanmadıkları gözlemlenmiştir (bkz. Grafik 2).

ISSN 1300-7491 e-ISSN 2791-6057 https://www.folkloredebiyat.org



Grafik 2: Katılımcıların korktukları korku filmi karakteri ile bu karakter veya olgunun gerçek hayatta var olduğuna inanma durumlarına göre GGraph sonuçları

Araştırma Sorusu 3 (AS3): Katılımcıların izledikleri korku filmlerinde en çok korktukları mekân açısından cinsiyetleri arasında anlamlı bir farklılık var mıdır?

Katılımcıların izledikleri korku filmlerinde en çok korktukları mekân açısından cinsiyetleri arasında anlamlı bir farklılık olup olmadığı araştırılmıştır. Elde edilen çapraz tablolar incelendiğinde katılımcıların %25,9'u mezarlıklardan, %21,6'sı dini mekanlardan, %21,3'ü doğaüstü varlıkların istila ettiği evlerden, %20,6'sı terk edilmiş binalardan ve %10,4'ü ise ıssız ormanlık alanından korktukları sonuçlarına varılmıştır.

Bu dağılım cinsiyet açısından incelendiğinde kadınlar ile erkekler arasında anlamlı farklılıklar olduğu gözükmektedir ((5) =18.470, p=.002). Buna göre erkekler, ıssız ormanlık alanlardan, dini mekanlardan, terkedilmiş binalardan ve doğa üstü varlıkların istila ettiği evlerden kadınlara kıyasla daha fazla korktukları tespit edilirken, kadınların ise erkeklere kıyasla mezarlıklardan daha fazla korktukları sonucuna varılmıştır.

Araştırma sorusu 4 (AS4): Katılımcıların en çok korktukları ülke / kültür sineması ile izlemeyi tercih ettikleri ülke / kültür sineması arasında bir ilişki var mıdır?

Yapılan frekans analizine göre korku filmlerini izlemeyi tercih ettikleri ülke veya kültüre dayanarak katılımcıların %46,1'i Amerikan korku filmlerini izlemeyi tercih ettiğini göstermektedir. Katılımcıların %32'si Türk korku filmlerini tercih ederken, %17,6'sı Avrupa korku filmlerini ve %4,3'ile Uzakdoğu korku filmlerini izlemeyi tercih ettiklerini sonucu çıkmıştır. Diğer

ISSN 1300-7491 e-ISSN 2791-6057 https://www.folkloredebiyat.org

yandan izlemeyi korktukları ülke veya kültürün korku filmleri sorulduğunda, katılımcılar birinci sırada %46,3 ile Türk korku filmlerinden daha çok korktuklarını göstermektedir. Katılımcıların %38,'i Amerikan korku filmlerinden daha fazla korktuklarını, %11,3'ü ise Avrupa korku filmlerinden ve %4,4'ü Uzakdoğu korku filmlerinden daha fazla korktukları tespit edilmiştir.

Tartışma ve sonuç

Korkunun bugünkü varlığına ve algısına mitoloji, destanlar veya efsanelerin yarattığı kültür kaynaklık etmiştir. Batı kaynaklı değerler özellikle edebiyatta binlerce korku hikâyesini ve unutulamayan onlarca korku karakterini ortaya çıkarmıştır.

Doğu kültüründe özellikle İslamiyet'i kabul etmiş toplumlarda bu tarz bir edebiyattan söz etmek mümkün değildir. Atilla Dorsay, korku filmi yapmanın gen meselesi olduğunu vurgulayarak, özellikle Türklerde bu genin olmadığını söylemektedir. Türklerin, korku türüne ait romanlar yazmadığını bu nedenle Türk korku sinemasının kültürel motiflerden beslenemediğini savunmaktadır. Dorsay'ın tespiti 2000'li yıllar öncesi Türk korku sineması için geçerli olabilir. Zira 2000'li yıllardan sonra çekilen Türk korku sineması Batı'yı taklit etmek yerine kendi kültürü ve İslami kodları içeren filmler üretmektedir.

Türk toplumu, Batı kökenli olan Frankenstein, Drakula, Kur adam, Vampir gibi korku karakterlerinden etkilenmemektedir. Korkmalarının sebebi söz konusu karakterlere inanmamaları ve Türk – Anadolu kültürüyle bağlantı kuramayışlarıdır. İslamî korku geleneği, fantastik canavarlardan ziyade ilahi kudretin ve görünmeyen varlıkların mutlak otoritesi üzerine kuruludur. Dini diğer korku unsurları ise görünmeyen ancak tüm dinlerde var olduğuna inanılan cehennem korkusu, şeytan ve cinlere karşı duyulan korkulardır.

Anket çalışmasında elde edilen bulgular da bu görüşü desteklemektedir. Türk halkının büyük çoğunluğu görülmeyen varlıklardan, özellikle de %68,7'lik bir oranla cinlerden korktuğu sonucuna varılmıştır. Korkmaları %55'inin cin ve şeytanların varlığına inanmalarından kaynaklanmaktadır. Bir yandan Anadolu Türk halk mitolojisi ve Türk kültürü diğer yandan Türklerin Müslüman olmadan önceki Şaman inanışları ve ardından İslamiyet'i kabul ettikten sonraki dini inanışları cin olgusundan korkmalarının temel nedenidir.

Literatür taraması ve katılımcılara uygulanan anket çalışmasından elde edilen bulgular Türk korku sinemasını üreten yönetmen ve senaristlerin düşünceleriyle paralellik göstermektedir. Türk korku filmi yönetmenleri çektikleri korku filmlerine dair saha araştırmalarından aldıkları olumlu ve olumsuz geri dönüşler neticesinde toplumun korkularını çerçeveleyen bir pratiğe ulaşmışlardır. Mesela Araf filmlerinin yönetmeni Biray Dalkıran 'Vampir Ayşe'yi ısırmaz, Kurt Adam Hasan'ı kovalamaz, Zombi Mahmut'un peşinden koşmaz', ifadeleri ile eleştirilerini mizahi bir dille yapmaktadır. Kısacası Batı'nın mitik korku figürleri, Türk toplumunun kolektif bilinçdışında yankı bulmamakta; yerel korku ikonografisi, dini ve folklorik temsiller üzerinden şekillenmektedir. Benzer tespitleri yeni dönem Türk korku sinemasının en çok eser vermiş yönetmeni Alper Mestçi de yapmaktadır. 27 Ocak 2018 tarihinde kendisi ile yapılan derinlemesine görüşmede u ifadeleri kullanmıştır; 'Bizdeki korku hikâyeleri dini inançlarla bağlantılıdır. Kişiler küçüklüklerinde bu tür hikâyeleri ebeveynlerinden ve aile büyüklerinden duydukları için korku duymaktadır. Mesela bir Kurt Adam, Frankenstein,

ISSN 1300-7491 e-ISSN 2791-6057 https://www.folkloredebiyat.org

Vampir hikâyesi bizde asla mümkün değildir' ifadeleri ile Türk halk kültürünü, korkularını ve seyirci isteklerini bir çerçeveye sokmuştur.

Mestçi'nin de değinmiş olduğu konuyla ilgili ankete katılan Türk izleyicilerine 'küçükken en çok neden korkardınız' sorusu sorulduğunda, katılımcıların %61,3'ü hayalet – ruhlar ve anlatılan hikâyelerden korktukları cevabını vermiştir. Bu istatiksel bulgulardan anlaşıldığı üzere yaramazlık yapan çocukların uslu durmaları için onları öcü, hayalet, ruh veya genel bir ifade ile görülmeyen varlıklarla korkutmaktadırlar.

Elde edilen diğer sonuç ise, Türk izleyicilerinin %46,1'i daha fantastik karakterlerden kurgulanan Amerikan korku filmlerini izlemeyi tercih etmektedir. Diğer yandan en çok hangi ülke veya kültürün korku filmlerinden koktukları sorulduğunda, katılımcıların %46,3'ü Türk korku filmlerini daha korkutucu bulmaktadır. Türk seyircilerinin Amerikan filmlerinden daha az korktukları için izledikleri yargısına ulaşılmıştır. Türk korku filmleri daha korkutucu gelmektedir ancak izlenme oranının Amerikan korku filmlerine göre daha düşük olduğu da ortadadır.

Research and publication ethics statement: This is a research article, containing original data, and it has not been previously published or submitted to any other outlet for publication. The author followed ethical principles and rules during the research process. In the study, informed consent was obtained from volunteer participants and the privacy of the participants was protected.

Contribution rates of authors to the article: The article is single-authored and the contribution rate is 100%.

Ethics committee approval: Ethics Committee approval was received from the Ethics Committee of the European University of Lefke, decision numbered ÜEK/30/01/02/1819//01 dated 25/02/2019.

Support statement (optional): No financial support was received for the study.

Conflict of interest: There is no conflict of interest between the authors of this article.

Araştırma ve yayın etiği beyanı: Bu makale tamamıyla özgün bir araştırma olarak planlanmış, yürütülmüş ve sonuçları ile raporlaştırıldıktan sonra ilgili dergiye gönderilmiştir. Araştırma herhangi bir sempozyum, kongre vb. sunulmamış ya da başka bir dergiye değerlendirilmek üzere gönderilmemiştir.

Yazarların katkı düzeyleri: Makale tek yazarlıdır, katkı oranı % 100'dür.

Etik komite onayı: Lefke Avrupa Üniversitesi Etik Kurulunun 25/02/2019 tarihli **ÜEK/30/01/02/1819//01** No'lu karar sayılı Etik Kurul onayı alınmıştır.

Finansal destek: Çalışmada finansal destek alınmamıştır.

Çıkar çatışması: Çalışmada potansiyel çıkar çatışması bulunmamaktadır.

Kaynakça

Akyar, P. (2012). *2000 sonrası Türk korku sinemasında yer alan dini göstergeler* [Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi] Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Altuntaş, H. ve Şahin, M. (2008). *Kur'an-ı Kerim Meali*. Ostim Mesleki Eğitim Merkezi Müdürlüğü.

Arkan, G., N. (2007). *Korku sinemasında çocuk imgesi ve "The Ring", Halka filminin çözümlemesi* [Yayınlanmış yüksek lisans tezi] Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Başol, S. (2014). *Hititlerde büyü ve büyü malzemeleri* [Yayınlanmış doktora tezi] Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Canbaz, Y., F. (2013). Kenan Hulusi Koray'in korkutan öyküleri. *Millî Folklor*, *25* (97), 135- 144. Caruth, G. D. (2013). Demystifying mixed methods research design: *A Review of The Literature, Mevlana International Journal of Education, 3*(2), 112-122.

Civan, C. (2014). Korkuyu beklerken. *Vizyon Hayal Perdesi, 42*, 6-11.

Creswell, J., W. (2016). *Araştırma deseni, nitel, nicel ve karma yöntem yaklaşımları* (S. B. Demir, Çev.) (2. Baskı) Eğiten Kitap.

Daley, T. (Director). (1987). *The Outing* (Film) Production Company. ABC Films.

Dalkıran, B. (Yönetmen). (2006). *Araf* (Film) d.f.g.s.

Dehlavi, J. (Director). (1987). *Born of Fire* (Film) British Film Institute, Güven Kıraç Filmcilik.

Düzgün, Ş., Ali. (2012). Dinsel ve mitolojik yönleriyle cin ve şeytan algımız. *Kelam Araştırmaları*, *10*(2), 11-30.,

Eliade Mircae. (2003). *Dinler tarihine giriş*. Kabalcı.

Erksan, M. (Yönetmen). (1974). *Şeytan* (Film) Erler Film.

Friedkin, W. (Director). (1973). *The Exorcist* (Film) Warner Bros.

Furby, J. ve Hines, C. (2014). *Fantastik*. Kolektif.

Gürkan, H. (2009). *2000'lerde Hollywood'da yeniden çekilen Japon korku filmlerinde kadın temsillerinin karşılaştırmalı analizi* [Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi] Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Heyvaert, M., Maes, B. ve Onghena, P. (2011). Applying mixed methods research at the Synthesis Level: An overview. *Research In Schools*, *18*(1), 12-24.

Hocaoğlu, D. (2001). Korku edebiyatı üzerine: I. korku edebiyatı, *Ölüm Mistisizmi ve Şeytan*. *3* (10), 10., 8-11.

Hooper, T. (Director). (1982). *Poltergeist* (Film) Metro-Goldwyn-Mayer (MGM).

İnal, U. (2015). *Türk korku sinemasında eski Türk inançları ve İslamiyet'e dair ögeler: Hasan Karacadağ sineması* [Yayınlanmış yüksek lisans tezi] Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

İsmayılov, E., K. ve Sunal, G. (2013). Frankenstein ya da modern prometheus romanının sinemaya uyarlanması. Çankırı Karatekin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, *4*(1), 199-222.

Harner, Michael (2014). Şamanik Şifa (Y. Sen, Çev.) Ray.

Kaya, R. (2003). Kur'an-i Kerim'de insan-şeytan ilişkisi. *Uludağ Üniversitesi, İlahiyat Fakültesi Dergisi, 12(*2), 1-30.

Kılıçkaya, D. (2016). Oğuz Atay'ın "Unutulan" ve "Korkuyu Beklerken" Adlı hikâyelerinde Gotik unsurlar. *Çankırı Karatekin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, *7*(1), 685-696.

Kızılca, M. (2015). *Türk korku sineması'na genel bir bakış*. Öteki Sinema.

Erişim adresi: http://www.otekisinema.com/turk-korku-sinemasina-genel-bir-bakis/ (Erişim tarihi: 05.10. 2016).

Koçak, B. (2006). Doğu-Batı arasında Türk sineması: Korku filmleri üzerine bir değerlendirme. İstanbul Üniversitesi *İletişim Fakültesi Dergisi*, *26*(1), 93-104.

Landsverk, J., Brown, H., Chamberlain, P., Palinkas, L. A. ve Horwitz, S. M. (2012). *Design and analysis in dissemination and implementation research.* In R. C. Brownson, G. A. Colditz and E. K. Proctor (Eds.) *Translating Science to Practice*, Oxford University Press, 225–260.

Mannoni, P. (1992). *Korku* (I. Gürbüz, Çev.) İletişim.

Mestçi, A. (2018). Yüz yüze görüşme. 27 Ocak 2018, İstanbul.

Öner, H. (2016) Önce Kork Sonra İnanırsın: Beş Sevim Apartmanı. *Roman Kahramanları Dergisi,* (25), 105-108.

Palinkas, L. A., Aarons, G. A., Horwitz, S. M., Chamberlain, P., Hurlburt, M. ve Landsverk, J. (2011). Mixed method designs in implementation research, *Administration and policy in mental health and mental health services research*, 38, 44-53

Polat, E. (2015). Cin suresi perspektifinde cinlerin varlığı. *Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi*, *14*(53), 337-365.

Proctor, E. K., Landsverk, J., Aarons, G., Chambers, D., Glisson, C. ve Mittman, C. (2009). Implementation research in mental health services: An emerging science with conceptual, methodological, and training challenges. *Administration and Policy in Mental Health and Mental Health Services Research, 36*, 24-34.

Reyhan, E. (2008). Eski Anadolu kültüründe büyü ve büyücülük. *Akademik Bakış*, *2*(3), 227-242.

Scognamillo, G. (1994). *Dehşetin kapıları*. Mitos.

Scognamillo, G. (1996). *Korkunun sanatları*. İnkılap.

Sönmez, V. ve Alacapınar, F., G. (2016). *Sosyal bilimlerde ölçme aracı hazırlama*. Anı.

Şimşek, G. (2013). Siyasi olayların korku sinemasına yansımaları. *Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi*, *12*(46), 264-280.

Şimşek, G. (2016). *Sinemada korku ve din, 2000 sonrası Amerikan ve Türk filmlerinde cin unsurunun çözümlenmesi*. Pales.

Tanyu, H. (1992). Büyü. *İslam ansiklopedisi*.

Tutar, C.(2015). Türk korku sinemasının yapısal engelleri: Sosyo-kültürel bir bakış. *Gümüşhane Üniversitesi İletişim fakültesi Elektronik Dergisi*, *3*(2), 247-274.

Türkel, E. ve Kasap, F. (2014). Türk sinemasında korku: 2000 sonrası Türk korku sinemasında dinsel motifler üzerine bir inceleme ve yaratım sorunları. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, 7*(32), 711-721.

Yavuz, F. (2005). Bastırılanın kaçınılmaz geri dönüsü: Korku sineması. *Sinemasal Dergisi, İzmir, Dokuz Eylül Yayınları*, Temmuz, Ağustos, Eylül.

Yavuz, M., E. ve Geçikli, K. (2008). Gotik romanda aydınlanma karşıtlığı. *C.Ü. Sosyal Bilimler Dergisi* Mayıs, *32*(1), 171-188.

Yıldıran Önk, Ü. (2011). Türk sineması'nda türler üzerine bir inceleme (1970-1980). *Journal of Yaşar University, 23*(6), 3866-3877.

Yıldırım, A. ve Şimşek, H. (2016). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri*, (11. Baskı) Seçkin.

Yükseköğretim Planlama, Denetleme, Akreditasyon Kurumu YÖDAK (2020).

Yüksel, N., A., A. (2016). Metin Erksan'ın Kuyu filminin mitolojiye dayalı bir perspektiften çözümlenmesi. *Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, *16*(4), 129-134.

Ziraman, Z. (2007). *1990 sonrası Japon korku sinemasında intikamcı ruh ögesi* [Yayınlanmış yüksek lisans tezi] Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.

Bu eser Creative Commons Atıf 4.0 Uluslararası Lisansı ile lisanslanmıştır.
(This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License).

folklor/edebiyat - folklore&literature, 2025; 31(4)-124. Sayı/Issue - Güz/Fall
Prof. Dr. Emel Kefeli Armağanı
DOI: 10.22559/folklor.4941

Araştırma makalesi/Research article

An Examination of Can Yücel's Translation of Sonnet 66 within the Framework of *Habitus*

Şair-Çevirmen Can Yücel'in 66. Sone Çevirisini *Habitus* ile İnceleme

Ayşegül Uysal*

Abstract
This study aims to explain the poet-translator Can Yücel's translation strategies, focusing on his translation of the 66th Sonnet by the English poet William Shakespeare. The study employs a descriptive analysis method and scrutinizes the poet-translator Yücel's writings, as well as his social environment, his father's activities, and the period in which they lived. To conduct the descriptive analysis, I employed the concept of habitus as developed by Pierre Bourdieu, one of the most influential sociologists of the post-World War II Era. Hasan Âli Yücel, then the Minister of Education, initiated a 'Translation Movement', which can be marked as a turning point for language studies in the Republican Era. This movement aimed to establish a cultural repertoire by translating works from both Eastern and Western literatures into Turkish, contributing to the establishment of a national

Geliş tarihi (Received): 20-09-2024 Kabul tarihi (Accepted): 27-08-2025
* Assist. Prof. Dr. Adana Alparslan Turkes Science and Technology University Faculty of Economics, Administrative and Social Sciences Department of Translation and Interpreting. Adana-Türkiye/ Dr.Öğr. Üyesi, Adana Alparslan Türkes Bilim ve Teknoloji Üniversitesi İktisadi, İdari ve Sosyal Bilimler Fakültesi İngilizce Mütercim Tercümanlık Bölümü. auysal@atu.edu.tr. ORCID ID: 0000-0003-3701-1013

identity. Educated in England and having studied German philology in Turkey, the son of Minister Yücel, Can Yücel, also translated English classics into the Turkish language. He called himself a "Turkish teller" rather than a translator. His translation strategies were considered unique. By comparing his translation of Sonnet 66th with two other Turkish translations, this study identifies his characteristic translation strategies. The findings indicate that Can Yücel's habitus shaped his translation strategies, reflecting the norms of his social environment and his aim to reach his people through his style.

Keywords: *Can Yücel, translation, Pierre Bourdieu, 66. Sonnet, translation movement*

Öz

Bu çalışmada, şair-çevirmen Can Yücel'in, çeviri stratejilerini, İngiliz şair William Shakespare'in 66. Sone çevirisine odaklanarak açıklamaya çalıştım. Şair Yücel'in çeviri kararlarını, yaşamını, babası ve babasının çalışmalarını, yaşadıkları dönemi; kendi yazdıkları ve onun hakkında yazılanlar üzerinden betimleyici analiz yöntemiyle irdeledim. Betimleyici analiz için İkinci Dünya Savaşı sonrası dönemin en önemli sosyologlarından Pierre Bourdieu'nun 'habitus' kavramından faydalandım. Ortaya attığı teorilerle sosyal bilimler çalışmalarının da önünü açmış olan Bourdieu'nun tanımlamaları, pek çok alanda yer bulmuş ve çalışmaların perspektifini önemli ölçüde derinleştirmiştir. Cumhuriyet dönemi dil çalışmaları adına bir dönüm noktası olarak nitelendirilebilecek 'Çeviri Hareketleri', dönemin Maarif vekili ve şair Can Yücel'in babası Hasan Âli Yücel önderliğinde başlatılmıştır. Bu çalışmaların amacı, yeni Türk dilini ve alfabesini yerleştirmek için Doğu ve Batı yazınlarından çeviriler yapmak ve yeni Türk harfleriyle bir milli yazın repertuarı oluşturmaktır. Vekil Yücel'in, İngiltere'de eğitim almış, Türkiye'de Alman filolojisi okumuş olan şair oğlu Can Yücel de ilerleyen yıllarda İngiliz yazınından çeviriler yapmıştır. Çevirilerini, çeviriden ziyade 'Türkçe söyleyen' olarak nitelendiren Can Yücel'in çevirileri de yazdığı şiirleri gibi özgündür. Bu özgün çevirilerinden bir tanesi de İngiliz şair William Shakespare'in 66. Sone"sidir. Çalışmada, sonenin farklı iki Türkçe çevirisi daha Can Yücel'in çevirisi ile birlikte ele alarak şair-çevirmenin muhtemel özgün çeviri stratejilerinin nedenlerini incledim. Buna göre Can Yücel'in habitusunun çeviri stratejileri üzerinde etkili olduğu ve doğmuş olduğu sosyal çevrenin normlarını benimseyip halka erişebilme amacıyla çeviri stratejilerini oluşturduğu söylenebilir.

Anahatar sözcükler: *Can Yücel, şiir çevirisi, Pierre Bourdieu, 66. Sone, çeviri hareketi*

Introduction

This study aims to explore the translation strategies employed by the poet-translator Can Yücel with a particular focus on his translation of Sonnet 66. The English poet William Shakespeare composed the aforementioned sonnet, which has been translated into the Turkish language several times. Comparing three different translations of the same sonnet, this study aims to assess the authenticity of Can Yücel's translation through a descriptive analysis method. Thereafter, the uniqueness of Yücel's translation is going to be handled with

ISSN 1300-7491 e-ISSN 2791-6057 https://www.folkloredebiyat.org

the habitus concept of the French sociologist, Pierre Bourdieu. Various opinions expressed by translation scholars and experts regarding the translation of Sonnet 66 will be presented in relation to translation theories. When analyzing the possible translation strategies employed by the poet-translator Can Yücel, this study aims to explain them through the concepts introduced by the French sociologist Pierre Bourdieu. It can be argued that these theories are quite functional in describing and analyzing the contemporary world. Furthermore, they can be easily adapted into various fields of the social sciences, including translation studies. Therefore, in this study, which aims to explain literary texts through sociological concepts, these theories will benefit from applying a novel theory to an old phenomenon, thereby contributing to the field from a different perspective.

The English poet William Shakespeare can be regarded as one of the most well-known poets globally. The sonnet, a specific type of poetry, is closely associated with him, and his sonnets, presumably 154, have been translated into various languages worldwide (Demir & Çelikel, 2019). It can be observed that Sonnet 66, one of the Shakespearean sonnets translated into Turkish, paved the way to discuss the "fidelity" of a translation (İplikçi Özden, 2022: 75-76). Sonnet 66 was translated into Turkish by Saadet-Bülent Bozkurt, Talat S. Halman, and Can Yücel (see Appendices). From the perspective of "fidelity", which has been the primary concern of the translation phenomenon for centuries, the translation by Saadet-Bülent Bozkurt is the closest in meaning to the sonnet. While Talat Halman's translation also includes Turkish idioms, Can Yücel's use of phrases and words specific to the Turkish language and culture may give the impression that the translation may be a text originally written in Turkish rather than a translation (Üstün Kaya, 2020: 187).

The translations demonstrate how a sonnet can be rendered into another language in various ways. They are often discussed in relation to the Israeli translation scholar Gideon Toury's explanations of "acceptable" and "adequate" translations, whose theory is one of the earliest translation theories and emphasizes the concept of "fidelity," which involves closeness to the source text or target text. This study aims to contribute to the field by examining the possible strategies employed by the poet-translator Can Yücel in translating Sonnet 66 from a sociological perspective.

The discussions about Can Yücel's translation strategies will focus on his father, who was then Deputy Minister of Education, and his missions during his duties. Can Yücel's father, Hasan Ali Yücel, initiated a crucial translation movement with the government's assistance. The translation movement initiated by him and his missions on his duty will be presented as the main reasons that might have affected the translation strategies of his son, poet-translator Can Yücel, by utilizing the "habitus" concept of Pierre Bourdieu.

1. Hasan Âli Yücel, his life and achievements

Born in Istanbul in 1897, Hasan Âli Yücel pursued his education at Topkapı Taşmektektep. Throughout his studies, he joined the Dergâh Magazine group. His first poems and writings were published in this journal. He supported the nationalists during the Turkish War of Independence and worked as a teacher of philosophy and literature following the end of

ISSN 1300-7491 e-ISSN 2791-6057 https://www.folkloredebiyat.org

the War of Independence. In 1927, he began his duties as the Deputy Minister of Education (Maarif Vekili) and later served as the Istanbul Minister of Education (İstanbul Maarif Emini).

As a part of his duty, he traveled to France in 1930. Following his return to his homeland, he visited various places in Anatolia with Mustafa Kemal Atatürk, the first President of the Republic of Turkey (Arsay, 2020: 169-170). In 1932, Yücel attended the meetings of the Turkish Language Research Society (Türk Dili Tetkik Cemiyeti) and was assigned to the Ministry of National Education General Directorate of Secondary Education (Milli Eğitim Bakanlığı Ortaöğretim Genel Müdürü) in 1933. In 1935, he voluntarily resigned from this position to become a member of parliament. Between 1938 and 1946, he served as the Minister of National Education.

While still producing some literary works, Hasan Âli Yücel brought innovations in the field of education. He also pioneered the establishment of Village Institutes (Köy Enstitüsü) and ensured the independence of universities by enacting the law on higher education and universities. As a result, Istanbul Technical University was established. Yücel worked to simplify the Turkish language, which had been heavily influenced by Arabic and Persian vocabulary, literature, and alphabet. He established the Ankara Conservatory and several museums; his articles were published in magazines and encyclopedias. He pioneered translations from world literature. After leaving the ministry, he worked in the fields of journalism and publishing (Yıldız Kaman, 2021: 3).

Tuncel (2008: 33-35) states that the translation movement, the foundations of which were laid by Hasan Âli Yücel in 1938, was carried out by the state and that this movement was seen as "the most important cultural and civilizational transformation". Tahir-Gürçağlar focuses on the translation process and emphasizes the importance of this translation movement for the motto of becoming a "nation" (Tuncel, 2008: 37-42).

It can be stated that Mustafa Kemal Atatürk, the founder and first president of Turkey, planned radical changes in the social lives of his people following his military successes. He worked very systematically and intensively to establish the consciousness of the "Turkish nation". Having established the republic based on the will of the nation by breaking a tradition of approximately 600 years of sultanate, Mustafa Kemal Atatürk then turned to social revolutions. Within this framework, intellectuals of the novel Turkish Republic came together at the First Turkish Publications Congress organized by the Ministry of Education in 1939, on the 10th anniversary of the Turkish Alphabet Reform. While discussing the progress made up to that time, the future was also planned (Kuşçi, 2021: 294-299). At the Congress, a plan was adopted to initiate a systematic and planned publishing activity and to get the best efficiency by including public and private institutions as stakeholders in the process of cooperation (Kuşçi, 2021: 294-299 as cited in Republic of Turkey Ministry of Education, 1939a: 1). It was determined that the texts written in the New Turkish Alphabet were insufficient to meet the need and a "Translation Commission" was established along with other commissions. The commission appointed well-known artists such as Nurullah Ataç, Sabahattin Âli, and Rahmi Eyüpoğlu to be in charge of the German, English, French, Latin, and Greek languages. The aforementioned authors and poets were tasked with identifying internationally recognized works, and the elected texts were translated. It was also decided to establish a translation bureau to monitor the translations to be

ISSN 1300-7491 e-ISSN 2791-6057 https://www.folkloredebiyat.org

made by private and public institutions. Another decision taken in the congress was to publish a monthly translation magazine (Ulus, 6 May 1939: 5, as cited in Kuşçi, 2021: 306-307).

According to the decree issued after the First Turkish Publication Congress (Birinci Neşriyat Kongresi), to conduct the organization of the translation process, on the one hand, a translation bureau was established, and it is agreed that there will be staff employed to deal with the publication process. The Bureau was established under the Ministry of Education when Hasan Âli Yücel was the head, majorly focusing on the translations of works from Western literature (Gürçağlar, 2008: 39). He expresses this cultural repertoire movement, the spark of which he ignited and which is crucial for Turkish literature even today, as follows:

> Republican Turkey, which wishes and aspires to be a distinguished member of the Western cultural and intellectual community, is obliged to translate the old and new intellectual products of this Western civilized world into its language and to strengthen its identity with the contemplating and feeling this world. This obligation invites us to a wide translation movement. How are we going to achieve this? What should we translate and in what order? In what way should we begin these works? Today, despite all good intentions, are we wasting efforts and money in this way due to the lack of a specific program? (...) The number of works produced in the country, both in translation and publication, is increasing day by day. Nevertheless, the fact that we are still deprived of a proper promotion and publication organization makes it difficult for our publications to be published, and the financial returns from the books published are far from satisfying both the author and the publisher. In order to prevent the desperation and frustration of the authors of valuable works in the face of copyright issue, and to encourage the publication of original work in various topics, translations made with success from the language in which they were written, and beautifully printed books according to the technique of the day, it has been accepted to handle the copyright, translation and publication (Bulut, 2008: 670-671).[2]

2. Poet-translator Can Yücel

Can Yücel, the son of former Minister of National Education Hasan Âli Yücel, is a well-educated poet-translator who interrupted his studies at Ankara University, Faculty of Language, History and Geography, Department of Philology, and continued his education at Cambridge University, one of the most prestigious universities in England. In addition to studying Greek and Latin, he also took courses in European history and art history at the University of Cambridge. Can Yücel, who did his military service in Korea, lived in Paris and London before taking a job in the Turkish broadcasting department of the British Broadcasting Corporation, BBC. Upon his return to Turkey, he worked as a translator. In 1971, Yücel was sentenced to 15 years of imprisonment for the two publications he translated, and after being imprisoned in Adana, he was released with a general amnesty in 1974 (Ritsos, 1981: 17).

It can be claimed that Can Yücel, who stands out with his outspokenness, use of slang, and sharp language in both his poetry and translations, has a unique style that he acquired over the years. In his later years, the poet created his original style and voice, and after the 1980s, Yücel also produced improvised works as he stated. Thereafter, his works became much more

[2] Translation belongs to the author.

ISSN 1300-7491 e-ISSN 2791-6057 https://www.folkloredebiyat.org

concrete and included swear words and slang. In his poetic style, he succeeded in blending irony and humor. Yücel, in addition, touched upon both individual and social elements and emphasized that both should be in dialectical integrity (Gülgen Börklü, 2012: 4).

It can be argued that in the novel, the majority of the Republic's intellectuals demanded that workers, peasants, and laborers have equal rights and living standards. As the young and much more egalitarian new Turkish Republic, which had replaced the 600 years of sultanate, brought drastic social changes in daily lives, probably with the influence of the Social Realism trend in the world, it can be inferred that the intellectuals, including Can Yücel, desired to reach more equality for the whole Turkish nation. Consequently, it can be claimed that Yücel also aspired to reach out to the Anatolian people with his pen.

2.1. Can Yücel's translation of Sonnet 66

In an interview with Suat Karantay, Can Yücel stated that his understanding of translation is not to make an alphabetical, semantic, or word-for-word translation, but to convey the "core phenomenon" of the poem. According to him, the primary concept of translation is to convey the "core phenomenon" of the poem into Turkish, and he explains that he prefers to achieve the whole by collecting parts rather than focusing on individual parts (Karantay 1987: 11).

It can be inferred that, as he was called "the Turkish teller (Türkçe söyleyen)" rather than the translator, the choices he made in his Sonnet 66 translation could be regarded as deliberate instead of mistakes (Appendix 1 and 2).

Gideon Toury, in 1981, introduced the concepts of "adequate" and "acceptable" to explain translation. According to him, translations are either "adequate" in compliance with the norms of the source system, preserving its features, or "acceptable" adopting the norms of the target system, altering some source text features. He allows chances within both poles and names the system as descriptive translation studies. It can be claimed that Toury laid the foundations to explain and systematize translation studies as well as "labelling" them. Within this framework, Yücel's translation could be regarded as" acceptable," and, over the years, there have been some critics who argue that it does not sound like a translation (Munday, 2018: 111-113).

This study aims to provide a more holistic and sociological examination of Can Yücel's translation of Sonnet 66, focusing on the possibilities of his translation strategies. Descriptive study methods will be employed to interpret his life and environment. The correlation between his life and his translation strategies will be handled with the concept of "habitus". Habitus, according to Bourdieu, determines our decisions. It is composed of our past experiences and social environment. Considering this concept, Can Yücel's decisions in his translation of Sonnet 66 could have been shaped by his social environment.

3. Theoretical framework

3.1.Pierre Bourdieu and Habitus

Born in 1930 in France, sociologist, anthropologist, and philosopher Pierre Felix Bourdieu is one of the most prominent contributors to the field of sociology with his creative and inclusive ideas of the post-war Era. He studied philosophy at the École Normale Supérieure

ISSN 1300-7491 e-ISSN 2791-6057 https://www.folkloredebiyat.org

and went to Algeria to do his military service. The French colonialism he observed during this time played a major role in shaping his ideas. Between 1959 and 1962, he taught philosophy at the Sorbonne University and served as the director of the École des Hautes Études en Sciences Sociales. He was also the director of European Sociology. Bourdieu, who took over the chair of sociology at the Collége de France, is also the founder of the European Center for Sociology. He studied the mechanisms of production, reproduction, and differentiation. These new concepts and interpretations he brought to sociology influenced a vast majority of human sciences (Bogenç Demirel, 2014: 403, 404).

It can be easily claimed that Pierre Bourdieu created the most comprehensive and systematic epistemology of the 20th century (Ignatow& Robison, 2017: 950). His authentic approach can be summarized in his sentence: "Theory without empirical research is empty, empirical research without theory is blind" (Bourdieu & Wacquant, 2014: 160). Bourdieu differs from the other social theorists with the approach mentioned above. Instead of dealing with semiotic concepts, he is interested in more pragmatic relations. He adds that theory and practice are supposed to be utilized in an interconnected manner, referring to this phenomenon as "reflexivity." Reflexivity can also be described as a method of reaching scientificity by drawing a rational path between deconstruction and universality, reason, and relativity. Bourdieu, whose methodology can be outlined as aforementioned, argues that historicity and sociology can coexist (Bourdieu & Wacquant, (Bourdieu& Wacquant, 2003: 32-35). Bourdieu adopted a holistic approach in social sciences which combines theory and practice and can be used interchangeably. According to him, human beings are the subject of the social sciences. Hence, anything human beings interact with is the practice and social representations of sociology. He rejected the dualisms of Descartesian ontology - body and mind, subject and object (Bourdieu and Wacquant, 2003: 117).

Pierre Bourdieu brings a different perspective to the social sciences and novel ideas. He adopts the reflexivity concept as a basis and depicts a baseball game metaphor in which all concepts are correlated. Thus, to describe "habitus", the main items of Bourdieu's sociology ought to be mentioned. He brings forward the phenomena of habitus, field, and capital, and exemplifies these concepts via a baseball game: there are players, interests, goals, strategies, unspoken rules (doxa), and cards. (Bourdieu & Wacquant, 2014: 82). The players in this context are the agents within society. Their investments are the pieces of capital they risk to fulfill their expectations (illusio, i.e., interests) at the end of the game. The actual capital is the cards that each player holds. He depicts the field as the place where the game is played, and the power on the field and the chances of winning/losing vary depending on the capital of the individuals in the game.

The field is composed of the historical connections embedded in capital and power. It is also the source of existence and the conflict (Bourdieu & Wacquant, 2003: 25-26). Bourdieu proposes four types of capital: economic, social, cultural, and symbolic. He describes them as class-based capitals, which are shaped by the environment, society, and the family into which we are born. The practices that human beings see around, the expectations attributed to them, and how their environment behaves influence a person's perception and how they construe their

ISSN 1300-7491 e-ISSN 2791-6057 https://www.folkloredebiyat.org

beliefs. Such capitals function as the habitus of a person in cases of decision-making. To exist and struggle, human beings must make some decisions. Such decisions can refer to habitus. The field requires habitus, as actors can only produce when they utilize their habitus. By this means, the field exists as a production place of the actors with the hand of habitus. This definition may help illustrate the interrelation of Bourdieusian concepts (Bourdieu & Wacquant, 2003: 82-83).

The players' strategies during the game are designated via their habitus. Pierre Bourdieu introduces habitus as: "The theory of practice as practice insists, contrary to positivist materialism, the objects of knowledge are constructed, not passively recorded, and, contrary to the intellectualist idealism, that the principle of this construction is the system of structured, structuring dispositions, the "habitus", which is constituted in practice and is always oriented towards practical functions (Bourdieu, 1990: 52). Such practices are performed without contemplation. In other words, we live in it. We unconsciously follow the paths laid out by the society we live in. We are granted roles in society. We are taught to behave in a certain manner. We learn what can be respected and what can be disrespected. We learn what to appreciate and condemn. Shame or self-confidence also develops in compliance with the society we live in. Thus, the society, family, and environment in which we were raised shape our social norms and how we perceive the world. Our socio-cultural collections are organized in time, and when a swift decision needs to be made, we utilize our collection subconsciously (Calhoun, 2007: 103-105). This collection can be considered our "habitus". It is the objective reaction to the subjective meaning (Bourdieu, 1990: 62). In other words, it is the interplay between two modes of decision-making, based on sudden decisions rather than planned strategies, and informed by prior experiences. They are the predispositions shaped within the process (Özsöz, 2007: 15-17).

Bourdieu defines the relationship between field and habitus as an ontological one. This indicates that within the process, they both shape and are being shaped. To simplify, the field encompasses the position it holds in relation to some power or capital, as well as all the historical ties between them. In a field, there are objects and objective forces. Therefore, any field is also a field of contestation. There is a constant state of being a field of struggle between subjects and objects. Along with struggle, there is natural competition. All the effects we encounter in any social field are the result of this struggle (Özsöz, 2007: 16-18).

Lastly, as the theory of this study, habitus can be identified neither as utterly individual nor as the sole influence on behaviour. It can be described as a constantly working mechanism within the actors. It is an ongoing process of strategy development, guided by certain principles (Bourdieu & Wacquant, 2003: 27). From another perspective, habitus can be defined as a series of practices performed without conscious thought. It is the unplanned behaviors of humans utilizing their collection of memories to make decisions. In addition, such decisions further confirm that this person is sane and making acceptable decisions for the society in which they live. Another distinctive feature of habitus is that it is dynamic. It is always subject to construction, which, in turn, constructs the perception of the person. Thus, habitus is not totally the destiny of a person. It is the whole of everlasting inclinations of experiences (Bourdieu & Wacquant, 2003: 121- 125).

ISSN 1300-7491 e-ISSN 2791-6057 https://www.folkloredebiyat.org

Internalizing the social structures, a series of practices shapes the individual's decision-making mechanisms. To put it another way, habitus, the identified concept of Bourdieu, is the individual production of abstract mind (Bourdieu, 1990: 122). As the existence of an embodied society, habitus composes our perception of the world. Bourdieu's renown explanation 'when habitus encounters a social world of which it is the product, it is like a "fish in water": it does not feel the weight of the water, and it takes the world about itself for granted' (Bourdieu and Wacquant, 1990: 127) can also be mentioned as another example to demonstrate how the concept is influential and yet inconspicuous.

The concept of habitus is not innate or static. It is explained as a decision-making mechanism shaped by the dynamics of a field and the self. (Bourdieu, 2003: 158). From another angle, such features make habitus unique and dynamic. When an individual inclines to perform the practices of a group, then the expectation can be defined as being accepted by that group and gaining an identity as a part of it (Bourdieu & Wacquant, 2003: 81). Habitus can be mentioned as a crucial part of the decision-making mechanisms of an individual since it can be interpret as the colleciton of the values and practices until that day.

Considering Pierre Bourdieu's explanations, this study aims to examine the possible translation strategy of Can Yücel in Sonnet 66 from a Bourdieusian perspective and associate his style with the society in which he was raised.

4. Translation of Sonnet 66 by poet-translator Can Yücel

Can Yücel, the poet-translator, published his Sonnet 66 translation in 1957 in a book containing his various poems titled "Her Boydan." Yücel›s translation of Sonnet 66 is the first translation of the sonnet in the Turkish Republican Era, after 1923.

For this translation, Bengi-Öner states that Yücel preserved the original 7+7 syllabic meter of the source text, iambic pentameter, which is one of the most common meters preferred in the Elizabethan Era (Bengi-Öner, 1999).

Yücel himself explains this issue on the back cover of his book. He stressed that recreating poetry in another language is neither the issue of "punctuality" nor "fidelity". He depicts the recreation of the poem in a different language as being like a detective. According to him, a translator should discover the original "event" of the text or literary piece, follow the clues in the flow, within their capabilities, and recreate it in another language promptly (Yücel 1985, back cover). Considering his writings and style, "punctuality" may be the rhyme-rhyme sounds he provides as a poet-translator in his poetry. For instance, the conjunction "and", which repeats from the third to the twelfth line, has been recreated in Turkish with "değil mi ki", a conjunction that serves a similar function in the Turkish language. It can be argued that the poet Yücel's use of Turkish culture-specific idioms and sayings such as "Ölüm paklar beni", "O kızoğlan kız erdem dağlara kaldırılmış" and "Değil mi ki kötüler kadı olmuş Yemen'e", along with his ability to preserve the form of the poetry, brought him the reputation of being marked as the "Turkish teller" rather than the translator (Yazıcı, 2005: 162-165).

ISSN 1300-7491 e-ISSN 2791-6057 https://www.folkloredebiyat.org

The subject of this study, Sonnet 66, was written by the globally renowned poet William Shakespeare, one of the most prominent figures of Elizabethan Literature. The sonnet, a form of poetry whose name roughly means "singing" in Italian, consists of 14 lines in iambic pentameter form and follows a specific theme. It could be considered one of the most common forms of poetry in British literature. Although the sonnet was used before him, that form of poetry has gained a reputation with the English poet and playwright William Shakespare. For this reason, the poems of Shakespare have been translated into Turkish and have had several different translations. Sonnet 66, translated by Saadet- Bülent Bozkurt, Talat Sait Halman, and Can Yücel, is going to be scrutinized with the intent of revealing the unique translation strategies of Yücel. Concentrating chiefly on Can Yücel's translation and life, the purpose is to portray the possible reasons for his preferring basic patterns and why he might have chosen them while translating. His life experiences, education, and family will be discussed to explain the possible motives for his translation strategies.

The translator, Can Yücel, can be considered a highly competent intellectual who can translate from English into Turkish or vice versa, due to his educational background in Turkey and England, as there were no translation schools or departments at the time. However, characterized as a "Turkish teller" rather than a translator, Yücel was subject to criticism due to his choices in translation strategies. It is argued that Yücel's translations stand in a closer position to the poems originally written in Turkish than Shakespeare's translations. In case of being considered with the basic theories of translation studies from the "fidelity" perspective, it is possible to characterize Can Yücel's translations as "infidel" for several various theories.

The concept of fidelity in translation studies dates back to Cicero and Horatius. "Ut interpres", word-for-word translation, could be defined as a kind of translation that is the most faithful version to the source text from linguistic and semantic approaches. Even before the publication of James Holmes' article "The Name and Nature of Translation Studies" in 1972, which declared the autonomy of translation studies, the theme of "fidelity/infidelity" has been a central issue in translation studies. Regardless of the theory, age, or fashion, the notion of "word-for-word" or "free" translation discussion could be portrayed as the principal concern under the various names and theories (Munday, 2008: 19-20).

4.1.1. Sonnet 66 Turkish translations by Talat S. Halman and Saadet- Bülent Bozkurt

Talat Sait Halman's translation, on the other hand, was republished in 1964 in Talat Sait Halman's "All Sonnets", a collection of 40 sonnet translations (Yazıcı, 2005: 161). Halman, as a poet-translator, shows the same characteristics as Can Yücel's translation in terms of form, i.e., meter and rhyme (Yazıcı, 2005: 162-165). It can be observed that Halman's translation was made after Can Yücel's and that in his translation there are expressions such as "gadra uğramak" and "kalleşçe" which are closer to the target system (Appendices 1 and 4). However, such expression renderings are visibly less than Yücel's.

Bülent Bozkurt, a professor of English literature who also translated Shakespeare, clearly states that he had a different mission than Yücel's. While describing his goal for translating

ISSN 1300-7491 e-ISSN 2791-6057 https://www.folkloredebiyat.org

Shakespeare, he claims that he did not aim to "to sing/ to tell in Turkish" and be easily read and understood. His goal was not to distort the source text (Öner, 1999: 15-16).

4.2. Findings

Can Yücel's translations of Shakespeare can be regarded as being controversial in the field of Turkish translation studies. His translations have been criticized as "inaccurate" and "impoverishing of dramatic richness" since they have lost some of the characteristics of the source system (Kemal Atakay, 1988: 70-78).

In her analysis of Yücel's translation of Sonnet 66, Işın Bengi-Öner found that the form of the sonnet in the source language and the cultural system in which it was first written differ in the translation when it is transferred to the Turkish language and cultural system —the target system. She concludes that the poem aims to convey to the Turkish reader as much of the same "sense and meaning" as in the source verse, rather than its form (Öner, 1999: 16-17). Bengi-Öner mentions the translation theories to interpret the translations above. Saadet and Bülent Bozkurt also discuss the strategies they would like to adopt in the pre-translation process during lengthy conversations. Bülent Bozkurt adds that they tried to decide whether to have a free translation, an "acceptable" translation according to Toury's definition, or an "adequate" translation strategy, which can be described as a literal, word-for-word translation. Ultimately, they chose "adequate", literal or word-for-word translation to convey the meaning more directly (Bozkurt 1985: 13-14 cited in Öner-Bengi, 1999: 16-17). They voluntarily dispensed with the form to convey the meaning and stick to the sense and content of the sonnet. They decided to render the meaning rather than the form to be a "carrier of culture" as much as possible. For instance, Sonnet 66 as the source texts bear this sentence in the second line: "For the restful death I cry,". These lines are translated "Bıktım dünyadan keşke ölüp kurtulsam (Talat S. Halman); "Bıktım artık dünyadan bari ölüp kurtulsam (Saadet- Bülent Bozkurt)" and "Vazgeçtim dünyadan tek ölüm paklar beni (Can Yücel)" (see Appendices). Another striking example can be given "Captive good attending captain ill" from the source text Sonnet 66 was conveyed as "İşte kötü bey olmuş, iy kötüye köle (Talat S. Halman); "Doğru sözlü kişinin aptala çıkartılır adı (Saadet- Bülent Bozkurt)" and "Değil mi ki kötüler kadı olmuş Yemen'e (Can Yücel)". The use of "Yemen'e kadı olmak" was discussed in translation studies articles, as mentioned, and regarded as an item making the whole translation closer to the target text and culture. Finally, another example can be noted, the last two lines in the original text: "Tir'd with all these, from these would I be gone/ Save that, to die, I leave my love alone". These two lines were transfered as "Bıktım artık dünyadan, ben kalıcı değilim/ Gel gör ki ölüp gitsem yalnız kalır sevdiğim (Talat S. Halman). "Bezdim işte bunlardan ve hiç durmam bana kalırsa/ ölümek, sevdiğimi yalnız bırakıp gitmek olmasa (Saadet- Bülent Bzokurt). " and "Vazgeçtim dünyadan, dünyamdan vazgeçtim ama/ Seni yalnız komak var, o koyuyor adama (Can Yücel)." The examples can underline the local uses of Yücel. Adding "ama" at the end and "yalnız komak", "koyuyuor adama" can all be considered as the choices which are visibly closer to the target culture. Herein, it can be inferred that it is unlikely to envisage a competent poet and English speaker like Can Yücel would have deliberately made his translations "wrong" or "imprecise".

ISSN 1300-7491 e-ISSN 2791-6057 https://www.folkloredebiyat.org

From the perspective of translation studies, Işın Bengi Öner analyzes the two translations of Shakespeare's Sonnet 66 by Can Yücel and Saadet-Bülent Bozkurt in terms of Gideon Toury's concepts of "acceptability" and "adequacy". According to Öner, Can Yücel's text is a "translation," although it has been debated whether it can be accepted as such. She writes that the translation successfully transferred the function of the source text to the target text (Öner-Bengi, 1999: 15-17).

The French scholar Andre Lefevre defines translation as an activity of "rewriting" and declares all rewritings as ideological: "All forms of writing and poetry, whatever their intentions, are created with a certain ideology and serve that ideology. Based on this argument, he attributes a sociocultural identity to the text. In this way, the text acquires a new image in the target language and culture (Susan Bassnett, 1998: 123-128). For Lefevre, these rewritings can be found in literary systems in two forms, one of which is translation. Therefore, Can Yücel's translation of Sonnet 66 is examined from a sociological perspective, and to promote the findings of this study, his life and other translations will be discussed.

5. Discussion

It can be inferred that the translation of Sonnet 66 by Can Yücel was even debated, as to whether it is accepted as a legitimate translation. Thus, the purpose of this study is to portray the critics of this translation and compare it to other translations of Sonnet 66, where the uniqueness of Yücel's translation prevails. By examining his life, education, and environment, this study aims to associate this uniqueness with the habitus of the translator, Can Yücel, and interpret his translation strategies as a tool of his habitus.

Hasan Âli Yücel, whose professional mission could be summarized with his saying:" In our land's mountains and hills, and even in the remotest areas, we will leave no flower fading on its own" (Kocabaş, 2022: back cover). This motto may provide insight into how dedicated Hasan Ali was to contributing to Turkish educational reform. Şule Yıldız Kaman, in her thesis titled «Hasan Âli Yücel›s place in Turkish philosophical life,» writes that Yücel always emphasized being a "Turkish" nation. To achieve this, he aims to reach the Anatolian people and their resources. His love for his country and nationalism is evident in his articles, "Monday Talks," which were published between 1924 and 1938 in the Akşam Newspaper.

Another issue to consider when interpreting Can Yücel's environment is the prevailing viewpoint of the New Republic Era. Years of war had worn down the Anatolian people, and following the success of the War of Turkish Independence, they finally experienced stability and order. Along with the novel ruling order, which could be considered as more encompassing than sultanship, in social life, it is aimed to create "novelle homme (new man)" (Karakuş, 2015: 165-166). Having its basis in the 19th century, this reformation process accelerated. Many reforms, from alphabet to clothing, from schooling to social life, were performed successfully, and it can be claimed that people had different lives in 1900.

Hasan Âli Yücel, as a graduate of Philosophy and a poet and author himself, participated in his "novelle homme" mission from an educational perspective. The Turkish government sent him to Germany and Paris to gather observations and prepare a report to apply his

ISSN 1300-7491 e-ISSN 2791-6057 https://www.folkloredebiyat.org

ideas back in his homeland (Karakuş, 2015: 165-168). He was in charge of crucial places throughout his professional life. He revolutionized Turkish primary education and established universities. To reach out to "each flower" in Anatolia, he established "Village Institutions (Köy Enstitüleri), to bring up teachers for villages. The teachers were expected to be from the vicinity and meet the majority of the local people's needs, from planting to sewing, using the correct methods. They were equipped educators who could speak a foreign language and play an instrument (Kocabaş, 2022). Another prominent contribution of Hasan Âli to Turkish intellectual life is the "Translation Movement".

Yücel regards language as a powerful tool for national identity. With the establishment of the new Turkish state, Yücel, as a state authority and a professional in the field, held meetings with competent intellectuals. The goal was to introduce novelities and a purer Turkish language. As with a group, he was working on the Turkish Language; another notable activity of his was the "Translation Movement". Within the scope of this activity, predominantly from the Western literature, 1247 books were translated into the Turkish language (Bozkurt, 2019: 73-75). He aimed to create a nation that reads. To reach his purpose, he even allowed the Turkish poet Nazım Hikmet Ran to participate in this movement (Sertel, 2018: 263-270 as cited in Uysal Gliniecki, 2020: 73-74). Hasan Âli confirmed Ran to take part in the translation movement, although Hikmet was imprisoned. Yücel articulated that his name can not be on the book as a translator. However, Hikmet was competent in the Russian language; hence, Yücel did not refuse Hikmet's wish to translate, despite all odds. This issue may also highlight the significance of this movement for Minister Hasan Ali.

Drawing attention to the Professional mission of Education Minister Hasan Âli Yücel, this study aims to associate his love for his nation and reach each person in the country through the unique translation style of his poet-translator son, Can Yücel's habitus. Can Yücel's translations, in general, are regarded as unusual. Yücel also introduces himself as a "Turkish teller" rather than a "translator." Conflating the assertions as mentioned earlier, his translation in the study is also considered a result of his beloved father's mission: to reach out to each person.

Translation is a multi-layered and complicated process. Since it is a product presented to society, from this perspective, the phenomenon is also sociological. Further, there are numerous decision-making agents, variants, expectations, and cultural issues. Thus, translation sociology can be regarded as a more holistic approach that considers translation in conjunction with the agents involved in the process and the final product.

Bourdieu's sociological concepts emphasize the correlations between human actions and society. Individuals take specific actions based on their dispositions, past actions, and social environment. This concept is referred to as habitus by Pierre Bourdieu. According to him, when making quick decisions, people often refer back to their past experiences.

Based on Bourdieu's concept of habitus, translation theorists such as Yves Gambier, Andrew Chesterman, Daniel Simeoni, and Michela Wolf have also explored the topic of translation sociology, making significant contributions to it. Therefore, translation sociology can be expanded to include translation studies. In his article "Questions in the

ISSN 1300-7491 e-ISSN 2791-6057 https://www.folkloredebiyat.org

Sociology of Translation," Andrew Chesterman takes translation sociology a step further by subcategorizing it as the sociology of translation and the sociology of the translator. These distinctions are the processes and predispositions of the translator. In addition, this approach separately scrutinizes the influence of the translator's social environment and life experiences on the translation (Bogenç Demirel, 2014: 404-405).

Drawing attention to the existence of a constant power struggle within the field, the sociologist identifies processes that might illuminate the decision-making process of selecting source texts. According to him, several factors, including those affecting the selection processes, the identities of individuals, the choice of texts and their translation, decision-making and control mechanisms, situational contexts, and expectations in the target literature, are taken into consideration. (Bogenç Demirel, 2014: 411-412). The fact that the source text was Sonnet 66 by the world-renowned poet William Shakespare may be an indicator that Can Yücel, following his father's steps, aims to bring a classical work to an Anatolian village.

The translator, or the "Turkish teller" for this study, Can Yücel's translation of Sonnet 66 by William Shakespeare, may have been influenced by political and cultural constraints. The translator's "habitus" could have influenced the choices he made throughout the translation process mentioned above.

It can be argued that Can Yücel translates with his habitus, adopting the mission of his father, Minister of National Education Hasan Âli Yücel. The corpus of Turkish literature that Hasan Âli Yücel aimed to create with the new Turkish alphabet in the new Turkish state was initiated to establish national awareness, utilizing literature as a medium. Thus, it can be claimed that Can Yücel might have aimed to be understood by the readers and attract their attention in the first place, rather than conveying the message of William Shakespeare, the English poet who was likely unknown to the majority of Turkish people in the 20th century. However, introducing the Turkish nation through a form of sonnet, in a poetic format, and assisting them in acquiring and enjoying poetry might have been his mission when deciding on the translation process strategies. His colleague and peer, Bülent Bozkurt, clearly stated that his aim while translating Sonnet 66 is not to be understood by the people, like Can Yücel. Therefore, this claim could also strongly support the proposal, while translating, Can Yücel's initial purpose was to be understood and reach out to the reader.

The poet-translator Yücel's translations are accessible and understandable to the public, which can be attributed to Yücel›s habitus. Any translator, in Bourdieu's explanations, complies with some constraints, as well as opposes some. The translator's habitus determines such choices. It can be claimed that life experiences and social environment influence such decisions to bring up the best product possible for the translator.

Conclusion

Hasan Âli Yücel, the former Minister of Education, worked as a Turkish literature teacher and was interested in philosophy. He received a distinguished education in his time and also lived abroad. He delivered various speeches to newspapers and magazines, which suggests that he was fond of literature, opera, and art. Hasan Âli held official positions at certain levels

ISSN 1300-7491 e-ISSN 2791-6057 https://www.folkloredebiyat.org

of the New Republic. He published Tevfik Fikret's poetry book, "Tarihi Kadim - Towards Ninety-Five," in the Latin alphabet, in accordance with the "Law on the Adoption and Application of Turkish Letters" dated November 1, 1928. It is assumed that this publication was the first book published in the newly adopted alphabet under the leadership of Mustafa Kemal Atatürk. The Turkish Language Research Society was founded in 1932, and the first Language Congress was held in the same year. Following this meeting, Hasan Âli Yücel was appointed as the head of the "Etymology Branch", one of the sub-branches of the Assembly. While in this position, he continued to pursue his literary interests. In 1933, he became Director General of Secondary Education at the Ministry of Education. Then, in 1938, he was elected as the Minister of Education in the cabinet formed by Celâl Bayar. Although Mustafa Kemal Atatürk had recently passed away, İsmet İnönü had the opportunity to realize the humanist reform project in the light of Kemalist principles (Bulut 2008: 667-673).

As soon as the military battles in the field were won, Mustafa Kemal Atatürk established a new republic, ending 600 years of sultanship, which was mainly composed of Turks, unlike the Ottoman Empire, which had previously held the same land. The novel republic was a new establishment for the Turkish people. Thus, many social reforms were required. Mustafa Kemal Atatürk, aware of the importance of cultural transformation and national identity consciousness, began working to establish a culture where national identity is vital, as it had been in many new countries, religions, or nations of that time. Atatürk himself put forward the "Sun Language Theory" and paved the way for cultural studies, theories, and debates through organizations such as the Turkish Language Research Society and the Turkish Language Institution. There was an excellent endeavor for the formation of the social lives of Turkish people, who must have been weary of wars. It can be easily inferred that they had no access to schooling or cultural activities, as the region was plagued by long years of war, and the inhabitants of Anatolia could only focus on surviving. Thus, the translation movement was initiated by the Minister of Education of that time, Hasan Âli Yücel, as indicated by its name, the "Hasan Âli Yücel Translation Movement," to help people engage in social and cultural life after years of turmoil. Another important factor is the change in the alphabetic system. The Arabic letters were replaced by the Latin alphabet, which possibly increased the need for a new cultural repertoire with the new alphabet. In addition to supporting Turkish publications, the movement also focused on items already published in Western countries, possibly as part of the Westernization phenomenon. However, there were also translations from the Eastern literature, which are outnumbered by the Western ones. The official institutions, after numerous meetings, initiated a translation movement to swiftly create and systematize a civilization, as quoted in the previous chapters. In this unique and intense translation movement, many works that we benefit from today have been translated from many world languages into Turkish. In addition, under the leadership of Hasan Âli Yücel, these debates became institutionalized and "visible".

Can Yücel, as the son of Hasan Âli Yücel, translated in a certain way. Sonnet 66, discussed in this study, can be presented as an example of his distinctive translation style. Unless it is known to belong to W. Shakespare, it can be judged that it is written by a Turkish poet. Yücel's translation of Sonnet 66, as can be seen throughout this study, was a translation

ISSN 1300-7491 e-ISSN 2791-6057 https://www.folkloredebiyat.org

that was debated. Some critics said it sounded like a Turkish poem.

Scrutinizing his life through the "habitus" concept of French sociologist Pierre Bourdieu, which benefits from a descriptive study method, this study aimed to portray the possibilities of CanYücel's translation strategies. Yücel, considering his father's endeavor to establish a novel cultural repertoire for the Anatolian people who were dominantly busy with wars before the new republic, might have aimed to reach out to them as well. Preserving the structural features of the sonnet form, the poet made his translations sound like his own poetry. Examining his habitus, this might be related to his father's goal of establishing a national repertoire. Poet Can Yücel may have adapted culture-specific words and sayings to make them more accessible and accepted by the Turkish people, who were unlikely to be familiar with English poetry at the time. Culture-specific items may appear "foreign" to Turkish people and may not appeal to them. However, by conserving the form of poetry, which is an older literary form in British literature, the poem may sound more familiar and easier to read and follow. His habitus, social environment, and past experiences may have influenced his decisions before and during the translation process, which can be linked to the nation-building movement. Furthermore, it can be noted that he and many artists of his time adopted the "Social Realism Trend" and aimed to reach the Anatolian people first, as they primarily wrote about the problems of ordinary people, unlike pre-Republican Era literature. While producing with this goal, they often wrote French or English sentences as they are pronounced in Turkish, not how they were written correctly in their source languages. Consequently, poet-translator Can Yücel's translation, which is as he is "telling" in Turkish, could also be interpreted as, in the first place, an effort to introduce Anatolian people to Western poetry and assist them in enjoying the poetry.

By conducting detailed research on all his translations, this claim could be strongly supported by the findings. However, such a study should be an elaborate study and can be scrutinized as a thesis for a PhD.

Research and publication ethics statement: Research it has not been previously published or submitted to any other outlet for publication. The author followed ethical principles and rules during the research process.

Contribution rates of authors to the article: First author %100.

Ethics committee approval: Ethics committee approval is not required for the study.

Support statement (optional): No financial support was received for the study.

Conflict of interest: There is no conflict of interest between the authors of this article.

Araştırma ve yayın etiği beyanı: Bu makale, orijinal veriler temelinde hazırlanmış özgün bir araştırma makalesidir. Daha önce hiçbir yerde yayımlanmamış olup başka bir yere yayımlanmak üzere gönderilmemiştir. Yazar, araştırma sürecinde etik ilkelere ve kurallara uymuştur.

Yazarların katkı düzeyleri: Birinci yazar %100.

Etik komite onayı: Bu çalışma için etik kurul onayı gerekmemektedir.

Finansal destek: Bu araştırma için herhangi bir finansal destek alınmamıştır.

Çıkar çatışması: Bu çalışma ile ilgili herhangi bir çıkar çatışması bulunmamaktadır.

References

Atakay, K. (1988). Shakespare çevrilmeli mi? *Adam Sanat Dergisi*, (36), 70-79.

Arsay, N. (2020). Dönüşümsel liderlik perspektifiyle Hasan Âli Yücel. *Uluslararası Liderlik Çalışmaları Dergisi: Kuram ve Uygulama, 3*(1), 13-15.

Bassnett, S. (1998). *Comparative Literature: A Critical Introduction*. Blackwell.

Bengi-Öner, I. (1999). Çeviri *bir süreçtir... ya* Çeviribilim? Sel.

Bogenç Demirel, E. (2014). Çevirinin Bourdieu sosyolojisiyle yapılanan yüzü, Çeviri Sosyolojisi. E. Göker, N. Ökten & Ç. Güney (Eds.) *Cogito Pierre Bourdieu* içinde (s. 402-416) Yapı Kredi Kültür Sanat.

Bourdieu, P. (1984). Ökonomisches Kapital, Kulturelles Kapital, Soziales Kapital. Göttingen.

Bourdieu P (1990). *In other words: Essays towards a Reflexive Sociology*. Stanford University Press.

Bourdieu, P. & Wacquant, L. (2003). *Düşünümsel bir antropoloji için cevaplar* (N. Ökten, Çev) İletişim.

Bozkurt, B. & Bozkurt, S. (1985). *William Shakespare: Soneler.* Dost.

Bozkurt, Seyhan (2019). 'Bir kültür fabrikası: Tercüme bürosu' eğitim ya/da eğitim. *Milli Eğitim Bakanlığı Dergisi*, *1*, 1-75.

Bulut, Y. (2008). Hasan Âli Yücel: İcraatları ve eserleriyle bir eğitim bakanının portresi. *Türkiye Araştırmaları Lüteratür Dergisi, 12,* 665-684.

Cowdery, T. (2023). *Matter and making in Early English Poetry literary production from Chaucer to Sidney.* Cambridge University Press. https://doi.org/10.1017/9781009223768.009.

Demir, A. & Çelikel, M. (28-29 November 2019*). The sublime rhetoric of Sonnet 66 by William Shakespeare and o tell me the truth about love by W. H. Auden*. 19th International Stylistics Symposium. Isparta.

Erhat, A. (2008). Tercüme bürosu ve tercüme dergisi üstüne. M. Rifat (Haz). *Çeviri Seçkisi I Çeviriyi Düşünenler* içinde (s. 44-47) Sel.

Gambier, Y. (2006). Pour une socio-traduction. J. F. Duarte, A. A. Rosa, & T. Seruya (Eds.) *Translation Studies at the Interface of Disciplines* içinde (s. 29-42) John Benjamins.

Gülgen Börklü, J. (2012). *Can Yücel'in hayatı, edebî çevresi ve şiirlerinin incelenmesi*. [Doktora tezi] Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı.

Karantay, S. (1987). Çeviri eleştirisi: Sorunlar, ilkeler, uygulamalar. *Metis Çeviri Kitap Dizisi 1* içinde (s. 49-56) Sel.

Karakuş, R. (2015). *Felsefe serüvenimiz*. Aktif Düşünce.

Paker, S. (1998). Çeviride yanlışın sorgulanması (Özet Yazı). *Tömer Çeviri, 10,* 23-26.

Robinson, D. (1997).*Western translation theory Manchester*. St Jerome Publishing.

Munday, J. (2008). *Introduction to translation studies theories and applications.* (2nd ed) Routledge.

Ignatow, G., & Robinson, L. (2017). Pierre Bourdieu: Theorizing the digital. *Information, Communication & Society*, *20*(7), 950–966. https://doi.org/10.1080/1369118X.2017.1301519

İplikçi Özden, A. (2022). On the etymological aspect of translation in three different turkish translated texts of William Shakespeare's 66th Sonnet. *Artuklu İnsan Ve Toplum Bilim Dergisi, 7*(2),74-86. https://doi.org/10.46628/itbhssj.1202220

Üstün Kaya, S. (2020). 66. Sone veya Sonnet 66: Karşılaştırmalı bir çeviri analizi. *Diyalog 2020/ Sonderausgabe: 85 Jahre Germanistik in der Türkei, 85*, 185-194. https://doi.org/10.37583/diyalog.802269

Ritsos, Y. (1981, Aralık 2). Özdemir İnce Yannis Ritsos'la konuştu (Ö. İnce, Röportaj Yapan) *Hürriyet Gösteri Sanat Edebiyat Dergisi*, Dosya: Şiirimizde Gençler Olgusu.

Shakespeare, W. (2009). S*oneler (İngilizce-Türkçe)* (Talat S. Halman, Çev.) İş Bankası Kültür.

Sertel, Z. (2016). *Mavi gözlü dev* (2. Baskı) Can.

Simeoni, D. (1998). The pivotal status of the translator's habitus. *Target, 10*(1), 1-39.

Kocabaş, K. (2022). *Köy Enstitüleri.* A. Bozkurt (Haz.). İstanbul Büyükşehir Belediyesi.

Tahir Gürçağlar, Ş. (2008). Tercüme bürosu nasıl doğdu, birinci türk neşriyat kongresi ve çeviri planlaması. M. Rifat (Haz.) Çeviri Seçkisi I Çeviriyi Düşünenler içinde (s. 37-43) Sel.

Toury, G. (1995). *Descriptive Translation Studies and Beyond.* John Benjamins.

Tuncel, B. (2008). Hasan-Ali Yücel ve tercüme. Mehmet Rifat (Haz). *Çeviri Seçkisi I Çeviriyi Düşünenler* içinde (s. 33-36) Sel.

Özsöz, C. (2007). Pierre Bourdieu'nün temel kavramlarına giriş. *Sosyoloji Notları*, *1*, 15- 21.

Yazıcı, M. (2005). Çeviribilimin *temel kuram ve kavramları*. Multilingual.

Yıldız Kaman, Ş. (2021). *Hasan Âli* Yücel'in Türk *felsefe hayatındaki yeri*. [Doktora Tezi] Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi.

Yücel, H. Âli (1937). *Pazartesi konuşmaları* (1. Baskı) Kültür Bakanlığı, s.41.

Yücel, H. Âli (1937). *Türk edebiyatına toplu bir bakış* (1. Baskı) Remzi Kitaphanesi, s.43.

Yücel, C. (1985). *Her boydan: Dünya şiirinden seçmeler.* Türkiye İş Bankası Kültür.

APPENDİCES

EKLER:

EK 1:

SONNET 66: TIR'D WITH ALL THESE, FOR RESTFUL DEATH I CRY BY WILLIAM SHAKESPARE

Tir'd with all these, for restful death I cry,

As to behold desert a beggar born,

And needy nothing trimm'd in jollity,

And purest faith unhappily forsworn,

And gilded honour shamefully misplac'd,

And maiden virtue rudely strumpeted,

And right perfection wrongfully disgrac'd,

And strength by limping, sway disabled,

And art made tongue-tied by authority,

And folly, doctor-like, controlling skill,

And simple truth miscall'd simplicity,

And captive good attending captain ill.

Tir'd with all these, from these would I be gone,

Save that, to die, I leave my love alone. (William Shakespare, 1598).

ISSN 1300-7491 e-ISSN 2791-6057 https://www.folkloredebiyat.org

EK 2:

Vazgeçtim bu dünyadan tek ölüm paklar beni,
Değmez bu yangın yeri, avuç açmaya değmez.
Değil mi ki çiğnenmiş inancın en seçkini,
Değil mi ki yoksullar mutluluktan habersiz,
Değil mi ki ayaklar altında insan onuru,
O kızoğlan kız erdem dağlara kaldırılmış,
Ezilmiş, hor görülmüş el emeği, göz nuru,
Ödlekler geçmiş başa, derken mertlik bozulmuş,
Değil mi ki korkudan dili bağlı sanatın,
Değil mi ki çılgınlık sahip çıkmış düzene,
Doğruya doğru derken eğriye çıkmış adın,
Değil mi ki kötüler kadı olmuş Yemen'e
Vazgeçtim bu dünyadan, dünyamdan geçtim ama,
Seni yalnız komak var, o koyuyor adama.

(Çev. Can Yücel, 1957, Her Boydan)

Ek 3:

"Bezdim hepsinden, ölüm gelse de huzur getirse!
hangisini saysam: haklının hakkı hiç verilmez;
allı pullu giysi düşer, beş para etmez serseriye;
en güvendiğin adam seni aldatmaktan çekinmez.
ona buna hayasızca yaldızlı paye dağıtılır,
tertemiz genç kıza hoyratça damga vurulur,
sarsak yönetimce becerikli adam engellenir,
kusursuz adını haketmişse haksızca leke sürülür,
eğitimin, bilginin dili bağlanır yetkili kişilerce
bilgiç geçinen şarlatanlar yönetir bilgili adamı,
iyilik kıskıvrak kul köle edilir kötülüğe,
doğru sözlü kişinin aptala çıkartılır adı.
Bezdim işte bunlardan ve hiç durmam bana kalırsa,
ölmek, sevdiğimi yalnız bırakıp gitmek olmasa.»
*

(Çev. Bülent- Saadet Bozkurt)

ISSN 1300-7491 e-ISSN 2791-6057 https://www.folkloredebiyat.org

EK 4:

Bıktım artık dünyadan, bari ölüp kurtulsam:
Bakın, gönlü ganiler sokakta dileniyor.
İşte kırtıpillerde bir süs, bir giyim kuşam,
İşte en temiz inanç kalleşçe çiğneniyor,
İşte utanmazlıkla post kapmış yaldızlı şan,
İşte zorla satmışlar kızoğlankız namusu,
İşte gadre uğradı dört başı mamur olan,
İşte kuvvet kör-topal, devrilmiş boyu bosu,
İşte zorba, sanatın ağzına tıkaç tıkmış.
İşte hüküm sürüyor çılgınlık bilgiçlikle,
İşte en saf gerçeğin adı saflığa çıkmış,
İşte kötü bey olmuş, iyi kötüye köle;
Bıktım artık dünyadan, ben kalıcı değilim,
Gel gör ki ölüp gitsem yalnız kalır sevdiğim."

(Çev. Talat S. Halman, 1964)

Bu eser Creative Commons Atıf 4.0 Uluslararası Lisansı ile lisanslanmıştır.
(This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License).

ISSN 1300-7491 e-ISSN 2791-6057 https://www.folkloredebiyat.org

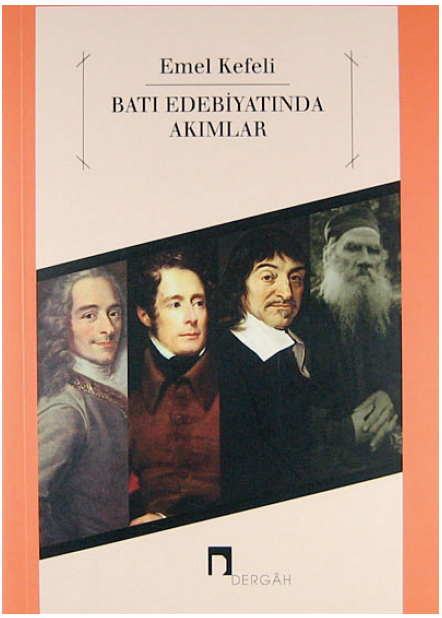
folklor/edebiyat - folklore&literature, 2025; 31(4)-124. Sayı/Issue - Güz/Fall
Prof. Dr. Emel Kefeli Armağanı

Kitap Tanıtımı / Book Review

Emel Kefeli, *Batı Edebiyatında Akımlar*, İstanbul, Dergâh Yayınları, 2023, 221 s.

ISBN: 978-975-995-346-1

Mehmet Sümer*



* Doç. Dr., Adıyaman Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü. Adıyaman-Türkiye/ Assoc.Prof. Dr. Adıyaman University Faculty of Science and Letters, Department of Turkish Language and Literature msumer@adiyaman.edu.tr. ORCID ID: 0000-0002-3948-7333

ISSN 1300-7491 e-ISSN 2791-6057 https://www.folkloredebiyat.org

Batı Edebiyatında Akımlar, Prof. Dr. Emel Kefeli'nin Edebiyat fakültesinde Türkoloji öğrencilerine uzun yıllar verdiği Batı edebiyatı derslerinin semeresi, sistemli ve metin merkezli bir ders kitabıdır. Ders kitapları, üzerinde titizlikle düşünülmesi gereken bir konudur. Genelde yıllardır gözlemlediğimiz kadarıyla bir kitabın ders kitabı olması, iki durumda mümkün olmaktadır: Bir kitap, ya esasen ders kitabı olarak yazılmadığı hâlde alandaki geniş malumatı toparlayıcı niteliğinden dolayı sonradan ders kitabı hüviyetini kazanır, ya da uzun yıllar ders veren bir hocanın birikim ve tecrübesini somut kaynağa dönüştürme arzusuyla baştan ders kitabı olarak hazırlanır. Birincilerin teoriden uygulamaya geçişine mukabil, ikinciler uygulamadan geldikleri için daha yararlı ve sistemli olurlar. Emel Kefeli'nin kitabı, ikinci türden bir ders kitabı; yani uzun yılların tecrübesinden damıtılarak geldiği için alanda ihtiyaç duyulan kıymetli kaynaklardan biridir. Kitap, ilk olarak 2007 yılında 3F Yayınevi tarafından yayımlanmıştı. Şahsen öğrencisi de olduğum ve kendisinden o zamanki adıyla "Örnekle Batı Edebiyatı" adlı bir ders aldığım hocanın, uzun zaman sonra derste anlattığı konuları bir kitap olarak okura takdim etmesini o gün büyük bir memnuniyetle karşılamıştım. Zira o tarihte artık bir başka fakültede asistan olmuş ve oradaki hoca ihtiyacından dolayı benden bu dersi vermem istenmişti. Bu nedenle kitap, ilk yayımlandığında, daha önce öğrenci olarak aldığım dersi hoca olarak vermem için bana çok kıymetli bir kaynak sunmuştu. Bugün de pek çok edebiyat bölümünde bu kitap söz konusu ders için kaynak olarak kullanılmaktadır. Nitekim kitap, daha sonra 2012 yılında Dergâh Yayınları'na geçmiş ve o tarihten bugüne bu yayınevinin yayınları arasında beş baskı yapmıştır.

'Edebiyat akımları' tabiri, genellikle Türkoloji bölümlerinde, Türk edebiyatının Tanzimat sonrası en önemli kaynağı olan Batı edebiyatında ortaya çıkmış ve bütün dünyada etki uyandırmış başat sanat akımlarını ifade eder. Bu başlık altında açılan derslerde, Batı edebiyatının büyük akımları bir bütün olarak tanıtılır. Fakat genelde söz konusu akımlar, siyasal, sosyal ve düşünsel gelişmelerden bağımsız olarak ele alındıkları için madde madde ezberlenmesi istenilen oturmamış muallak birtakım bilgiler hâlinde verilir. Oysa hiçbir sanat hareketinin birdenbire kendiliğinden ortaya çıkmadığı aşikârdır. Bir edebiyat akımı, içinde doğduğu toplumun siyasi, sosyal, felsefi ve hatta ekonomik şartlarının etkisiyle ortaya çıkar. Bu şartlara eğilmeden, bir akımın kendisinden önceki ve sonraki sanat hareketleriyle ilişkisini dikkate almadan onu anlamak mümkün değildir. Bu bakımdan aslında Batı edebiyatı akımları, aynı zamanda Batı felsefe ve düşünce tarihinin bir parçasıdır. Emel Kefeli'nin kitabını belki de öteki çalışmalardan ayıran en önemli hususlardan biri budur. Bize hiçbir edebiyat akımının devrin sosyal ve siyasal, hatta felsefi ve ekonomik gelişmeleri anlaşılmadan izah edilemeyeceğini gösterir. Diğer taraftan akımlar, bir gelgit gibi hep bir önceki anlayışa tepki göstererek doğdukları için daha önceki başka bir akımla bazı noktalarda koşut düşebilir. Örneğin romantizm, klasisizme tepki olarak doğduğu bilinir ama ona tepki olarak doğan realizm bazı noktalarda klasisizmle koşut düşer. Kefeli'nin kitabı aynı zamanda akımlar arasındaki bu etki ve tepki ilişkilerini de izah eder. Böylece edebiyat akımlarının Batı edebiyat ve sanatında birbirini besleyen kesintisiz bir süreç olarak ortaya çıktıklarını anlatır.

Kitap, edebiyat akımlarını ve Batı edebiyatı kavramını açıklayan genel bir çerçeveden sonra klasisizm, romantizm, realizm, natüralizm, parnasizm, sembolizm, sürrealizm, egzis-

ISSN 1300-7491 e-ISSN 2791-6057 https://www.folkloredebiyat.org

tansiyalizm ve modernizm ile postmodernizmin anlatıldığı on bölümden oluşmaktadır. Kitabın ilk bölümünün kavramların anlam çerçevesine ayrılmasına karşılık son bölümünde ise Batı edebiyat akımlarının Türk edebiyatındaki yansımalarına yer verilmiştir.

Kefeli, kitabında bir akımı, onu ortaya çıkaran şartlar, getirdiği estetik değerler ve ileri sürdüğü ilkeler gibi genel hatlarıyla anlatırken sık sık o akımı temsil eden edebî eserlere atıflar yaparak esasında bu akımların birtakım teorik savlardan ibaret olmadığını gösterir. Edebî eserlere yapılan bu atıflar, hem akımları edebiyat tarihinin içine yerleştirmektedir hem de anılan kitaplar hakkında merak uyandırarak okuru metinlere sevk etmektedir. Yalnızca bununla da yetinmeyen yazar, her akımın sonunda da bazı örnek metinlere yer vermektedir. Örneğin klasisizm bölümünün sonuna altı metinden parçalar eklenmiştir. Bunlardan birincisi, Sophokles'in *Kral Oidipus* adlı trajedisinden öldürülen Kral Laios'un katilinin kim olduğunu araştıran Kral Oidipus ile bütün gerçekleri bilen kâhin Teiresias arasında geçen tartışma sahnesidir. Piyesin en çarpıcı sahnelerinden biri olan bu küçük parça olay örgüsünün de zirve noktasıdır. İkinci metin ise Descartes'ın *Yöntem Üzerine Konuşma* kitabından alınmıştır. Diğer metinler ise Corneille'in *Le Cid*, Racine'in *Phèdre*, Molière'in Cimri ve La Fontaine'in fabllarından alıntılanmış metin parçalarıdır. Dikkat edilirse bütün bu metinler, klasisizm akımının değişik aktörlerini ve farklı yönlerini temsil eden metinlerdir. Böylece bu metinler, klasisizmi teorik olarak değil, somut örnekler üzerinden göstererek akımın daha iyi anlaşılması için önemli ipuçları verirler. Yine romantizm bölümünün sonuna eklenen örnek metinler ise Shakespeare'in *Macbeth*'inden, Rousseau'nun *Yalnız Gezenin Düşleri*'nden alıntılanmış parçalar ile Alfred de Musset'nin, Lamartine'in ve Hugo'nun şiirlerinden alınmış örneklerdir. Diğer akımlar için de bu şekilde her akımın en önemli temsilcilerinin önde gelen metinlerinden yapılmış alıntılarla akımın daha geniş olarak anlaşılmasına yardım edilmiştir. Kuşkusuz tek başına bu metinlerin verilmesi bile önemli bir katkıdır, fakat yazar ayrıca her metnin sonuna metnin akımla ilgisini ortaya çıkaran bazı sorular da ekleyerek konunun daha iyi anlaşılmasına yardım etmektedir. Elbette bütün bunlar, Batı edebiyatı akımlarını soyut teorik bilgilerle değil metin merkezli olarak ve metinler üzerinden anlatma çabasının bir sonucudur. Metin, gerçekten edebiyat eğitiminin en önemli unsuru ve edebiyat olayının kendisidir. Nitekim Italo Calvino "orta öğrenimin ve üniversite öğreniminin işlevi, bir kitaptan söz eden hiçbir kitabın, söz konusu kitaptan daha fazlasını söyleyemeyeceğini anlamamızı sağlamak olmalıdır" derken esas olanın metin olduğunu, diğer her izahın metne yaklaştırdığı ölçüde önemli olduğunu ifade eder. Bu açıdan Emel Kefeli'nin kitabı sık sık okura asıl metinleri hatırlatmakta, hatta onlara yönlendirmektedir.

Emel Kefeli, yukarıda da belirttiğimiz gibi akımları tek başına kapalı devre çalışan sistemler olarak görmemektedir. Her akımın devriyle ve kendisinden önceki ve sonraki akımlarla bir diyalog halinde olduğunu düşünmektedir. Nitekim bu düşünce, kitabın tasnifine de yansımıştır. Örneğin klasisizmi sadece bir 17. yüzyıl akımı olarak değil Antik Yunan'dan başlayarak kaba hatlarıyla 18. yüzyıla kadar süren bir devrenin adı olarak anlatmaktadır. Yine realizm ve natüralizmi birbirinin devamı iki akım olarak tek bölümde birlikte işlemektedir. Aynı şekilde "Gerçeküstücülük" başlığı altında empresyonizm, kübizm, expresyonizm, fütürizm ve letrizm akımlarını bir arada ve birbirini hazırlayan bir sürecin sonuçları olarak

ISSN 1300-7491 e-ISSN 2791-6057 https://www.folkloredebiyat.org

incelemektedir. Böylelikle akımların bağımsız ve bağlantısız sanat olayları olmadığını, hepsinin birbiriyle ilişkili hatta yer yer takım adaları denebilecek birliktelikler içinde olduğunu ortaya koymaktadır.

Kitabın son bölümü edebiyat akımlarının Türk edebiyatındaki yansımalarına ayrılmıştır. Kefeli, bu bölümde Türk edebiyatının 19. yüzyılda merkezinde Fransız edebiyatının yer aldığı Batı medeniyetinin sosyal, siyasi ve kültürel kaynaklarına açıldığını belirtir. Yer yer etkilendikleri görüşler açısından Batı edebiyatından değişik akımlarla ilişkilendirilen yazarların, bazen de işlevleri itibariyle çeşitli Batılı yazarlarla ilişkilendirildikleri görülür. Örneğin Şinasi'nin dilin sadeleşmesiyle ilgili faaliyetlerini Malherbe'in klasizmin doğuşundaki dilsel hazırlığına benzeten Kefeli, Namık Kemal ve Abdülhak Hâmid üzerindeki romantizm etkisini dile getirir. Yine Recaizade üzerindeki Lamartine ve Alfred de Musset tesirlerine de değinen yazar, bu tesirlerin kapsamlı araştırmalara konu olması gerektiğini ifade eder. Servet-i Fünûn dönemi edebiyatında romantizmden realizme, parnasizme ve sembolizme kadar birçok akımın izlerinin görüldüğünü belirten Kefeli, Nabizade Nazım, Hüseyin Rahmi ve Yakup Kadri gibi yazarlarda natüralist etkiler görüldüğünü söyler. Yine Tevfik Fikret ve Yahya Kemal gibi şairlerde parnasizmin etkili olduğunu bildiren Kefeli, bu etkiler konusunu postmodernizme kadar getirir ve bu son akımın Oğuz Atay, Orhan Pamuk, Hasan Ali Toptaş ve İhsan Oktay Anar gibi yazarlar üzerinde etkili olduğunu belirtir. Böylece Batı edebiyat akımlarının bugünkü Türk edebiyatı üzerinde de süregelen etkilerini okura hatırlatarak akımlar konusunun hâlen açık olduğunu gösterir. Aynı zamanda bu konunun farklı çalışmalarla incelenmeye değer, edebiyat araştırmalarının çok önemli bir parçası olduğuna işaret eder. Özetle Emel Kefeli'nin *Batı Edebiyatında Akımlar* kitabı, Türk edebiyatı üzerinde de etkili olmuş klasisizmden postmodernizme kadar irili ufaklı yirmiye yakın edebiyat akımına yer veren metinlerle ve sorularla zenginleştirilmiş bir ders kitabıdır. Fakat Batı sanatındaki değişimleri metinler yoluyla göstermeyi merkezine alan bu kitap, bir ders kitabı olmanın ötesinde, okuru farklı araştırmalara yönlendiren bir kaynaktır. Bu yönüyle sadece hocaların ve öğrencilerin değil, değişik okur zümrelerinin de bilgi ve donanımına dikkate değer bir katkı sunmaktadır. Zira bu kitapta incelenen akımların çoğu nerdeyse bütün dünyada etkileri görülecek kadar yaygınlaşmış ve ortak kültürün bir parçası olmuşlardır.

Bu eser Creative Commons Atıf 4.0 Uluslararası Lisansı ile lisanslanmıştır.
(This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License).

ISSN 1300-7491 e-ISSN 2791-6057 https://www.folkloredebiyat.org

folklor/edebiyat - folklore&literature, 2025; 31(4)-124. Sayı/Issue - Güz/Fall
Prof. Dr. Emel Kefeli Armağanı

Kitap Tanıtımı / Book Review

Emel Kefeli, *Edebiyat Coğrafyasında Akdeniz*, İstanbul, 3F Yayınevi, 2006, 243 s.

ISBN: 9789944997041

Hazal Bozyer*

* Post. Doc., Bologna Üniversitesi Dil, Edebiyat ve Modern Kültürler Bölümü. Bologna-İtalya/ Post-Doc. Researcher, University of Bologna, Department of Languages, Literatures and Modern Cultures. Bologna-Italy.hazal.bozyer@unibo.it. ORCID ID: 0000-0002-5634-8060

Bir İç Denizin Bereketli Hikâyesi: "Nedir Bu Akdeniz? Binbir Şeyin Hepsi Birden!"[1]

Son on yılda edebiyat ve coğrafya gibi iki kapsamlı disiplinin kesişiminde yapılan çalışmalar, mekânın edebi anlatıdaki rolünü yalnızca temsilî değil, aynı zamanda üretken bir unsur olarak kavramsallaştırmaktadır. Bu çerçevede, edebî metinlerin yalnızca belirli mekânları betimlemediği, aynı zamanda bu mekânları inşa ettiği, dönüştürdüğü ve yorumladığı vurgulanır. Özellikle disiplinlerarası yaklaşımlarla beslenen bu alan, tarih, edebiyat, cinsiyet, kentleşme ve ekoloji gibi temalar etrafında genişlemekte, metinlerin coğrafi boyutları dijital ve dijital haritalama yöntemleriyle de analiz edilmektedir.[2] Son yıllarda bu konudaki yayın sayısında yaşanan artışla birlikte, yapay zeka ve dijital metotların da gelişmesiyle haritalama ve modelleme konusunda oldukça inovatif çalışmalar ortaya konmuştur. Fakat Emel Kefeli'nin *Edebiyat Coğrafyasında Akdeniz* kitabını kaleme aldığı yıllarda bu alan bugünkü kadar geniş kaynaklara sahip değildi. Kefeli, öncü dikkatiyle 2005'te tamamladığı bu kitapta Türk edebiyatındaki "Akdeniz" izleğinin edebî coğrafya olarak nasıl alımlandığı ve tanımlandığı sorusuna bir cevap aramayı vaat etmiştir. Bu sebeple kitap, Akdeniz coğrafyasını salt bir "arka plan" değil, edebî yaratımı şekillendiren etkin bir bileşen olarak ele alır. Ayrıca bu çalışma, edebiyat ve coğrafya arasındaki etkileşimi, mekânın metinle, gözlemle ve deneyimle kurduğu çok yönlü ilişkiyi tartışan, disiplinlerarası yaklaşıma örnek teşkil eden bir incelemedir. 2006'da yayımlanmasına rağmen, hem teorik altyapısı hem de seçilen edebî metinlerin tarihsel ve coğrafi bağlamını yeniden değerlendirme biçimiyle alanında güncelliğini koruyan bir başvuru kaynağı niteliğindedir. Kefeli bu kitabı "Giriş" ve "Ekler" hariç üç ana bölüm üzerine kurgulamıştır. Metodunu giriş bölümünde detaylı biçimde açıklar. Neyi nasıl tasnif ettiğini çalışmanın başında okuyucuyla paylaşır ve aslında kitabı okuyanlar için bir tür giriş haritası sunmuş olur. Bu harita oldukça nettir, kitabın nasıl tasnif edildiği açıkça belirtilir ve okurun zihninde bütüncül bir perspektif oluşturmayı başarır.

Eserin birinci bölümü, "edebiyat coğrafası" kavramına dair teorik bir çerçeve sunar. Bu bölümde Kefeli; Braudel ve Matvejević gibi düşünürlerden hareketle Akdeniz'i hem tarihsel olarak kavşak noktalarının merkezi, hem de estetik ve zihinsel bir tecrübenin katalizörü olarak konumlandırır. "Akdenizlilik" kavramı bu bağlamda, iklim, topografya ve tarihsel etkileşimlerin bir araya gelerek oluşturduğu, sınırları kesin olmayan, ancak müşterek duyarlılık üreten bir aidiyet şekli olarak okunur. Bu bölüm, edebî temsilde coğrafyanın yalnızca mekân eğil, zaman, kimlik ve düşünme tarzını da şekillendiren belirleyici bir unsur olduğunu ileri sürer. Kefeli'nin metin içinde Fernand Braudel, Predrag Matvejević, Jean-Marie Crouzatier'den yaptığı detaylı atıflar, tarih ile coğrafa arasındaki sürekli etkileşimi kuramsal bir zemine oturtur. Bu bölümün öne çıkan kavramları arasında "melez", "kimlik", "çokkültürlülük", "katmanlılık", "zenginlik" vardır. Çünkü yazarın da altını çizdiği gibi "Akdeniz kültürleri yalnızca ulusal kültürler değildirler." (s. 23) Bu kültürleri tanımlayabilmek için de karşılaştırmalı bir perspektife sahip olma zorunluluğunuz vardır. Bu bölümde edebiyatta Akdeniz izlerinin yoğun görsel imgelere sahip olduğu vurgulanır, aynı zamanda mit, doğa, uygarlık, dil çeşitliliği ve kültürlerin kesişme noktası olarak tanımlanan bu iç deniz, bir tür zihinsel kavşaktır.

ISSN 1300-7491 e-ISSN 2791-6057 https://www.folkloredebiyat.org

VII. yüzyıldan itibaren İslamiyet'in Akdeniz'de hızla yayılmasıyla zenginlerin taşıyıcısı olan deniz artık İslamiyet'in hizmetindedir. (s. 27) Emel Kefeli, kitabının bu kısmında İslamiyet'in Akdeniz'deki tarihsel yayılımını ve bunun bölgedeki siyasi dengeleri nasıl dönüştürdüğünü ele alır. Osmanlı'nın İstanbul'u fethiyle başlayan süreçte Akdeniz, Osmanlı deniz gücünün zirveye ulaştığı bir coğrafya hâline gelir. Ancak ticaret yollarının kuzeye kaymasıyla bu egemenlik zamanla kırılmaya başlar. Buna rağmen Kefeli'ye göre Akdeniz, uzun süre boyunca İslam ve Hristiyan uygarlıkları arasında hem temas hem de çatışma alanı olarak önemini korur. Akdenizli kimdir, sorusuna aranacak yanıtta iklimin ve coğrafyanın belirgin özelliklerini göz ardı etmek mümkün değildir. Kefeli, André Siegfried'in *Milletlerin Karakterleri* adlı eserinden yola çıkarak yazın sıcak ve canlı, kışın kısa ve güneşli havasının yanında lodosun gevşetici, poyrazın sertleştirici etkisi gibi iklimsel değişkenlerin, Akdeniz insanının ruh hâline ve toplumsal davranışlarına yansıdığına dikkat çeker. Bu coğrafyada bireycilik, ölçülü sosyal ilişkiler ve çevreye karşı temkinli bir açıklık esastır. Kefeli, Akdeniz insanını ben-merkezli, gözlemci, etkili bir anlatıcı ama aynı zamanda istikrarlı siyasal düzenler kurmada başarısız bir figür olarak çizer. Bu karakter, Latin mirası ile şekillenmiş olup doğayla hem mücadele hem de büyülenme hâlindedir. (s. 36) Akdenizlilik ve Akdeniz coğrafyası üzerine düşünen ve kalem oynatan isimlerden örneklerle bu kavramı zihnimizde bir edebî haritaya yerleştirir yazar. Amin Maalouf'tan Tahar Ben Jelloun'a, Venüs Khoury Ghata'dan Abdellatif Laabi'ye ve Umberto Eco'ya kadar uzanan geniş bir yelpazede "Akdeniz nedir?", "Akdenizli kime denir?" gibi sorulara verilen yanıtlara yer verilir. Siyasi ve etnik dikkatler bu kavramlar konusunda çeşitli fraksiyonlara ayrılıyor gibi görünse de bu düşünsel çeşitliliğin ardında kimliklerin dönüşümünü, çok kültürlü ve melez yapıları ile coşkun bir yaşam anlayışını belirleyen ortak kavramlar yer alır.

Çalışmanın ikinci bölümünde Kefeli, Akdeniz'in Yeni Türk Edebiyatı'ndaki yansımalarını belirli tematik başlıklar altında tasnif eder. Ona göre, Akdeniz öncelikle estetik anlayışı yönlendiren bir "havza medeniyeti" olarak karşımıza çıkar; kültürel etkileşimlerin yoğunlaştığı bu coğrafya, edebî üretimin biçimsel ve tematik yönelimlerini belirleyen bir merkez işlevi görür. İkinci olarak Akdeniz'in duygu ve düşünce tarzlarını etkileyen yapısı ile hayal gücünü yönlendirme gücü vurgulanır. Üçüncü olarak bölge bazı metinlerde bir "sürgün mekânı" olarak ele alınır; kimlik, aidiyet ve yer değiştirme gibi temalar bu bağlamda şekillenir. Son olarak ise Akdeniz, tarihsel olarak korsanlıkla ve deniz aşırı çatışmalarla ilişkilendirilerek bir mücadele sahnesi ve tehdit alanı olarak yorumlanır. Kefeli'nin bu tasnifi, Akdeniz'in Yeni Türk Edebiyatı'ndaki çok katmanlı temsillerini kavramsallaştırmak adına önemli bir kuramsal çerçeve sunar. Bu sınıflandırma, yazarın coğrafyayı sabit bir mekân olarak değil, edebî tahayyülü şekillendiren devingen bir unsur olarak gördüğüne işaret eder. Kefeli bu bölümde mekânı yazarın bakış açısına göre değişen, siyasallaşabilen, duygusal kategoriler taşıma potansiyeli yüksek bir öğe olarak sunar. Bu çerçeve, Akdeniz'in edebî üretim için salt bir tematik kaynak değil, aynı zamanda düşünme ve ifade tarzını da yönlendiren bir coğrafya olduğunu ortaya koyar.

Emel Kefeli, estetik anlayışını yönlendiren çalışmalarda Tanzimat döneminin Latin kaynaklarına olan özel dikkatine eğilir. Nitekim daima Fransız edebiyatının örnek alınıp onun da kaynakları olan Yunan ve Latin klasiklerine dönülmemesi edebiyat tarihçilerinin önünde bir sorun olarak olarak durmaktadır. Bunun için genel bir çerçeve çizen yazar bu ilginin yansımala-

ISSN 1300-7491 e-ISSN 2791-6057 https://www.folkloredebiyat.org

rını örneklerle ele alır. Osmanlı'da Tanzimat'tan itibaren Eski Yunan ve Latin kültürüne yönelik ilgi, Yusuf Kamil Paşa'nın *Télémaque* (1862) çevirisiyle artmış; Şemsettin Sami'nin *Esatir*'i (1879) ve *Kamusü'l-A'lâm*'daki (1889/1899) mitolojik maddeleri, Ebüzziya Tevfik'in *Ezop* (1884/ 1885) biyografisi, Mehmet Arif'in yazıları, Münif Paşa'nın *Muhaverat-ı Hikemiye*'si (1859), Nabizade Nazım'ın *Esatir*'i (1894), Mehmed Rauf'un *Yunan-ı Kadim Tarih-i Edebiyatı* (1911), Halid Ziya'nın *Yunan Tarih-i Edebiyatı* (1915) ve Mehmet Tevfik Paşa'nın *Esatir-i Yunaniyan*'ı (1916) bu yönelimi beslemiştir. Abdülhak Hamid'in *Sardanapal* (1908) adlı piyesinde bu ilgi Asurlulara kadar genişler. Grek ve Latin mitolojisi edebî duyuş tarzını şekillendiren önemli kaynaklar hâline gelirken, Nev-Yunanilik akımıyla bu yönelim estetik bir programa dönüşür. Osmanlı edebiyat tartışmalarında zaman zaman temel mesele hâline gelen "Klasikler tartışması" ekseninde Ahmet Midhat Efendi Avrupa'yı anlamak için antik kaynaklara yönelmeyi savunur, Cenap Şahabettin ise doğrudan Euripides ve Sophokles gibi asıl kaynaklardan başlanması gerektiğini belirtir. Bu tartışmalar Yakup Kadri ve Yahya Kemal'in Nev-Yunanilik anlayışında somutlaşır. Osmanlı entelektüelleri arasındaki "model arayışı", modern Türk edebiyatının temel tartışmalarını belirleyen başlıca eksenlerden biri olmuştur. Yahya Kemal ve Yakup Kadri'de ifadesini bulan "Nev-Yunanilik" düşüncesinin temelinde, yalnızca Avrupa'ya yönelmekle yetinmeyen; onun da kökenlerine, yani Antik Yunan'a uzanma arzusu yer alır. Bu arayış, aynı zamanda Türkçenin "beyaz lisan" olarak yeniden konumlandırıldığı bir kültürel alanın da başlangıcını işaret eder. Emel Kefeli, Yahya Kemal'in Platon'a ait "Biz medeniler, Akdeniz etrafında bir havuzun kenarlarındaki kurbağalar gibiyiz" sözünü benimsediğini vurgular ve şairin kendisini hem coğrafya hem de medeniyet bakımından Yunanlıların varisi olarak gördüğüne dikkat çeker. Kitapta Nev-Yunanilik, özellikle milliyetçilik ve dil tartışmaları bağlamında edebiyatımıza yansıyan bir yönelim olarak ele alınır.

Yakup Kadri, 1913'te *Peyam* gazetesinde yayımladığı yazısında Homeros'u insanlık tarihinin en büyük ustası ve Batı medeniyetinin temeli olarak tanımlar. Anatole France'ın *Sur la Pierre Blanche* [Beyaz Taş Üzerinde] adlı eserinden etkilenerek Eski Yunan mitolojisine yönelir; "Siyah Saçlı Yabancı ile Berrak Gözlü Genç Kızın Sözleri" ve *Erenlerin Bağından* gibi metinlerinde Nev-Yunanilik düşüncesini işler. Aynı yıllarda Paris'ten dönen Yahya Kemal'in Grek-Latin medeniyetine duyduğu ilgiyle birlikte bu yönelim, Batı kültürünün kökenlerine yönelik bilinçli bir arayışa dönüşür. Emel Kefeli, bu tür tarihsel ve kültürel etkileşimleri Yakup Kadri'nin Anatole France üzerinden klasik kültüre yönelmesi gibi örneklerle ele alarak karşılaştırmalı perspektifini oldukça etkili bir biçimde kullanır; böylece Akdenizlilik düşüncesinin yalnızca coğrafi değil, aynı zamanda entelektüel bir süreklilik içinde nasıl inşa edildiğini göstermiştir. Kefeli, karşılaştırmalı bir perspektif sunarken Yakup Kadri'nin *Nur Baba* (1922) romanını da ele alır. Romanda, Euripides'in *Bacchantes* adlı tragedyasına özgü motiflerin, özellikle de Bacchus ayinlerinin coşkulu ve bedensel temsillerinin izlerinin fark edildiğine dikkat çeker. Bu mitolojik çağrışımlar, Osmanlı son döneminin tasavvufi yapıları ve bohem yaşam tarzlarıyla iç içe geçerek farklı bir kültür ve din bağlamında yeniden yorumlanır. Kefeli'ye göre bu aşk ve haz coğrafyası, hem Akdenizli duyarlılığın hem de doğa ve beden üzerinden kurulan eski-yeni çatışmasının izdüşümüdür.

ISSN 1300-7491 e-ISSN 2791-6057 https://www.folkloredebiyat.org

Yazar, özellikle Homeros'un etkisine dikkat çekerken yalnızca Yahya Kemal ve Yakup Kadri'yi değil, aynı zamanda yazılarını milliyetçi söylemle şekillendiren Ömer Seyfettin ve Yusuf Akçura'yı da ele alır; bu isimlerin Nev-Yunanilik ile yurtçuluk/milliyetçilik fikrini birlikte düşündüklerini belirtir. Kitapta üzerinde durulan bir diğer önemli tema ise "sürgünlük"tür. Coğrafi konumuyla Akdeniz, düşünsel sürgünler için âdeta sığınak ve yazınsal arka plan hâline gelmiştir. Namık Kemal'in Magosa günlerinden Ahmet Midhat'ın Rodos yıllarına, Ziya Gökalp'in Mondros ve Malta sürgünlerinden Süleyman Nazif'in Malta'daki hatıralarına kadar, Türk edebiyatının pek çok kanonik figürü Akdeniz coğrafyasında sürgünlüğü deneyimlemiştir. Bu iç deniz, söz konusu yazarların mektuplarında ve hatıratlarında iz bırakan, doğayı betimlemeye ve ardından bireysel ruh hâllerini yansıtmaya imkân veren zengin bir anlatı alanı oluşturur. Özellikle bu metinlerde, coğrafyanın ruh hâlleri üzerindeki etkisinin yanı sıra, "yerinden edilmişlik" duygusunun da belirleyici olduğu görülür. Ziya Gökalp ve Süleyman Nazif örneklerinde olduğu gibi, Akdeniz bazen milliyetçilik düşüncesini daha da pekiştiren bir coğrafyaya dönüşür.

Kitapta ele alınan diğer önemli mesele "duyuş tarzı"dır. Yazarın özellikle vurguladığı nokta, Akdeniz'in yalnızca estetik ya da olumlu duyguları değil, aynı zamanda ideolojik duygu kategorilerini de harekete geçiren bir alan olduğudur. Örneğin, Emin Bülend Serdaroğlu'nun "Kin" şiirinde Akdeniz, milliyetçi öfkenin taşıyıcısı olarak karşımıza çıkarken; Salih Zeki Atay'ın "Persefon" şiirinde aynı coğrafya mitolojik göndermeler aracılığıyla kurulan simgesel evrenin parçası hâline gelir. Temsil biçimleri farklı olsa da her iki şiirde de ortak izlek Akdeniz'dir. Necmettin Halil Onan ve Arif Nihat Asya gibi isimler de milliyetçi söylemi güçlendiren şiirleriyle bu çerçevede ele alınır. Böylece Nev-Yunanilik ile milliyetçilik, bu edebî zeminde iç içe geçmiş bir şiirsel yönelim olarak belirginleşir. Ayrıca Fazıl Hüsnü Dağlarca'dan İbrahim Zeki Burdurlu'ya uzanan geniş şiir yelpazesi, kitabın kaynak çeşitliliği ve perspektif genişliğini açıkça ortaya koyar. Akdeniz duyarlılığının izleri Halide Edip'in metinlerinde de belirgindir. Venedik'ten Hindistan'a uzanan geniş hayat coğrafyasının şekillendirdiği duyuş tarzında, Akdeniz önemli yer tutar. Osmanlı kültürünü Doğu Roma kültürü olarak niteleyen Halide Edip (s. 118) için Akdeniz "kimlik" taşıyıcısıdır, nitekim ona göre "bizim hars ve iklimimiz Akdeniz'dir." (s.115) Tanpınar'ın metinlerinde de bir duyuş alanı olarak ortaya çıkan Akdeniz, *Huzur*'un satır aralarından *Kerkük Hatıraları*'na kadar birçok alanda kendini gösterir. Şiirlerindeki renk ve sembollerin kullanımında Akdeniz esintilerini bulmak güç değildir. Korsanlık bahsindeyse yazar özellikle Osmanlı hizmetindeki Turgut Reis, Oruç Reis ve Hızır Reis gibi denizcilerin maceraları etrafında, kahramanlık merkezli standart bir şablonla işlenen anlatılardansa, Ahmet Midhat'ın *Hasan Mellah yahut Sır İçinde Esrar* adlı romanını, korsanlığın dönemin bir mesleği olarak ele alınmasına dikkat çekerek coğrafi gözlemleri ve 'harita okuma' bilincini öncelemesi bakımından diğer örneklerden ayırır. Ayrıca Abdullah Ziya Kozanoğlu ve Enis Behiç Koryürek'in eselerinde "Türk korsanı"nın nasıl inşa edildiğini de eserleri üzerinden ortaya koyar.

Eserin üçüncü bölümünde yazar, Doğu Akdeniz coğrafyasına yönelen edebî bakışları yedi başlıkta tasnif eder. Bu bölümde coğrafya, tarih ve mitolojinin yönlendirdiği gözlemleriyle Ahmet Midhat Efendi'nin Akdeniz tasviri; üsluba dayalı bireysel gözlemleriyle Cenap Şahabettin'in Doğu Akdeniz'i; sosyal ve kültürel bakışla Halide Edib Adıvar'ın gözlemleri; etnik ve yerel bir dikkatle şekillenen Refik Halit Karay'ın Akdeniz'i; doğa ve mitolojiyle har-

ISSN 1300-7491 e-ISSN 2791-6057 https://www.folkloredebiyat.org

manlanan Halikarnas Balıkçısı'nın dünyası; ideolojik yaklaşımıyla Falih Rıfkı Atay'ın gözlemleri ile coğrafyayı roman kişisinin dünyasına entegre eden Yaşar Kemal'in anlatısı ele alınır.

Bu bölümde Kefeli, özellikle *Ahmet Metin ve Şirzat yahut Roman İçinde Roman* adlı eseri merkeze alarak Ahmet Midhat'ın edebî yaklaşımını inceler. Ahmet Midhat'ın edebiyat anlayışının temelinde, edebiyatı toplumsal fayda sağlayan ve ideolojik mesajlar taşıyabilen bir araç olarak görmesi yatar. Kefeli'ye göre bu eser, yüzeyde bir seyahat anlatısı gibi görünse de aslında belirli kültürel ve tarihsel amacı gerçekleştirmeye yöneliktir. Nitekim metin, Türk tarihinin köklü geçmişini ve Türk medeniyetinin büyüklüğünü vurgulama hedefi taşır (s. 137). Ahmet Midhat, bu romanı realist, hatta natüralist bir metin olarak görür. Ona göre, nasıl Émile Zola'nın eserlerini okuyan biri Fransız toplumunu anlayabiliyorsa, *Şirzat*'ın okuru da Türkleri, Arapları, İtalyanları ve Fransızları tanıyabilir. Bu bağlamda, romanın başkişisi Ahmet Metin'in taşıdığı misyoner kimlik, Kefeli'nin de vurguladığı gibi, Akdeniz coğrafyasının çokkültürlü yapısına uygundur (s. 141). Eserde dikkat çeken diğer unsur ise Türk tarihini ve medeniyetini öne çıkarma arzusu olup, bu yönelim çalışmanın diğer bölümlerinde de belirgin biçimde izlenebilmektedir.

Kefeli, Cenap Şahabettin'in *Hac Yolunda* ve *Suriye Mektupları* adlı eserlerini odağına alır. *Hac Yolunda* Cenap Şahabettin'in gözlemleri, Doğu Akdeniz'in çok dilli ve çok kültürlü yapısını öne çıkarır. Özellikle Süveyş'te tanıdığı, biri diğerinin bildiğini bilmemek şartıyla otuz dile hâkim iki yaşlı kız kardeş örneği, bölgenin etnik çeşitliliğini ve kültürel mozaiğini etkileyici biçimde ortaya koyar. Bu diller arasında Asurcadan Türkçeye, Çinceden İbraniceye kadar uzanan geniş bir dil yelpazesi bulunmaktadır (s. 147). *Suriye Mektupları* ise daha siyasi bir ton taşır. Eski ile yeninin karşılaştırıldığı metinlerde, özellikle Cemal Paşa'ya yönelik olumlu değerlendirmeler dikkat çeker. Kefeli'ye göre *Hac Yolunda*, Cenap Şahabettin'in dili ve estetik duyarlılığıyla coğrafi unsurları özgün imgelerle bütünleştirdiği bir metinken; *Suriye Mektupları*'nda coğrafya daha çok sosyal değişimlerin gözlemlendiği dönüşümsel bir arka plan olarak yer alır (s. 152).

Halide Edip örneğinde ise yazarın "hayat coğrafyası" ile "metin coğrafyası" arasındaki paralellik, diğer yazarlara kıyasla daha belirgin biçimde izlenebilir. Kefeli'ye göre Halide Edip, Toroslar üzerinden ulaştığı Doğu Akdeniz'e özellikle sosyal meseleler ekseninde yaklaşır: Savaşın izlerini taşıyan yoksulluk manzaraları, insan hikâyeleri ve toplumsal kırılmalar gözlemlerinin merkezindedir. Halep ve Suriye'de savaşın etkilediği kadınlar, çocuklar ve terk edilmiş halk, yazarı derinden etkiler. Bu gözlemlerin yanı sıra Halide Edip, bölgeyi tarihsel ve kültürel bir dikkatle değerlendirir; dar sokaklarda dolaşırken İslam eserlerini inceler ve mekânın Orta Çağ'a özgü cazibesini deneyimler (s. 155). Kefeli, ayrıca Halide Edip'in Lübnan izlenimlerine de değinir ve onun gezdiği yerleri yalnızca coğrafi değil, aynı zamanda tarihsel bağlamda ve halkın yaşantısı üzerinden değerlendiren duyarlı ve dikkatli bir bakışla ele aldığını vurgular.

Refik Halid Karay, bir "Yüzellilik" olarak sürgünlük mekânı olan Cünye'deki günlerini edebî üretimlerine sıkça entegre etmiştir. Her şeyden önce Halep coğrafyasını çok iyi tanıyan yazar, birçok romanında Akdeniz'i hem metafor olarak hem de Osmanlı'nın etkisiyle şekillenmiş etnik çoğulculuğun izlerini taşıyan bir mekân olarak işler. Bazen yalnızca arka plan gibi görünse de, anlatılarında bu coğrafyaya dair oldukça derinlemesine gözlemler mev-

ISSN 1300-7491 e-ISSN 2791-6057 https://www.folkloredebiyat.org

cuttur. Özellikle *Yezidin Kızı*, *Sürgün* ve *Çete* gibi eserlerinde sürgün kimliğini Akdeniz'deki gözlemleriyle harmanlar. Kefeli de bu yönüne dikkat çeker: Ona göre Refik Halid, sürgün yıllarında Doğu Akdeniz'in ikliminden, tarihî dokusundan ve çokkültürlü yapısından etkilenmiş; bu coğrafyanın hayal dünyasını besleyen gücünü romanlarında başarıyla yansıtmıştır (s. 182-183).

Halikarnas Balıkçısı, edebî üretiminde Akdeniz'i yalnızca bir arka plan değil, anlatının asli unsurlarından biri olarak konumlandırır. Onun metinlerinde Akdeniz coğrafya olmaktan öte, karakterlerin psikolojisini, olayların yönünü ve anlatının ritmini belirleyen bir özne hâline gelir. Bu bölge, Halikarnas Balıkçısı'nın romanlarında hem yoksul gündelik deneyimleriyle hem de mitolojik ve tarihsel sürekliliğiyle anlam kazanır. *Aganta Burina Burinata* ve *Ötelerin Çocuğu* gibi eserlerde kurmaca atmosferin başrolünde yer alan Akdeniz, anlatıların temel yönlendirici gücüdür. Kefeli, bu yaklaşımı değerlendirirken Halikarnas Balıkçısı'nın Ege ve Akdeniz kıyılarını mitolojik ve kültürel bileşenleriyle birlikte ele alarak Yunan-Latin mirasını Akdeniz uygarlığının ayrılmaz parçası olarak yorumladığını belirtir. Bu bağlamda yazar, Yahya Kemal ve Yakup Kadri ile somutlaşan "Havza medeniyeti" düşüncesinin edebî düzlemdeki sürekliliğini temsil eder (s.191).

Falih Rıfkı Atay'ın Doğu Akdeniz'e yönelik bakışı zaman zaman oryantalist bir perspektif taşır. Atay, özellikle Mustafa Kemal Atatürk'ün "Ordular! İlk hedefiniz Akdeniz'dir. İleri!" komutunu yorumladığı satırlarda, Millî Mücadele'nin ardından 'hasta adam' imajını geride bırakan Türkiye'nin Akdeniz üzerindeki tarihsel ve stratejik varlığına yeniden kavuşması gerektiğini savunur. Kefeli, bu yaklaşımı Atay'ın modernleşme ve ulusal egemenlik ideallerini Doğu Akdeniz coğrafyası üzerinden yeniden kurmaya çalışan bakış açısının bir yansıması olarak değerlendirir (s.197).

Yaşar Kemal, anlatılarında Çukurova ve Akdeniz coğrafyasını merkezî bir öğe hâline getirir. Kefeli'nin özellikle *Bir Ada Hikâyesi* serisinden *Fırat Suyu Kan Akıyor Baksana*, *Karıncanın Su İçtiği* ve *Tanyeri Horozları* romanlarına odaklandığı bu bölümde, Yaşar Kemal'in Akdeniz'i yalnızca doğa tasvirleri, iklim ve bitki örtüsü üzerinden değil; Mezopotamya'nın simgesel birikimi, etnik çeşitlilik ve toplumsal sorunlarla birlikte destansı bir üslupla işlediği vurgulanır. Kürtler, Türkmenler, Çerkesler, Ermeniler, Rumlar ve Yahudiler gibi farklı topluluklara romanlarında yer veren yazar, Anadolu'nun çokkültürlü yapısını Akdeniz'in kozmopolit kimliğiyle buluşturur; bu yönüyle, edebiyatta coğrafyanın temsilden öte kurucu öğe olarak işlenmesine güçlü bir örnek sunar.

Kitabın sonunda yer alan "Ekler" bölümü, yazarların "hayat coğrafyaları" ile "metin coğrafyaları" arasındaki ilişkileri görselleştiren haritalar aracılığıyla metinsel analizlere coğrafi bir boyut kazandırır. Kefeli'nin bu görsel ve analitik yaklaşımı, çalışmayı, kattığı akademik derinliğin yanı sıra okuyucu için kolay takip edilebilecek sunumuyla öne çıkarır. *Edebiyat Coğrafyasında Akdeniz*, edebiyat eleştirisinde mekân temelli yaklaşımların imkânlarını gösteren öncü bir çalışmadır. Emel Kefeli, coğrafya ile metin arasındaki ilişkiyi indirgemeci bir determinizme düşmeden, çok katmanlı ve dinamik bir etkileşim zemini üzerinden kavrar. Eser, hem edebiyat tarihine alternatif bir perspektif sunmakta hem de metin analizlerine

ISSN 1300-7491 e-ISSN 2791-6057 https://www.folkloredebiyat.org

disiplinlerarası bir derinlik kazandırmaktadır. Bununla birlikte, kitap zaman zaman önemli tespitlerini alıntı yoğunluğu ve malzeme çeşitliliği arasında kaybetme riski taşır. Bu, yazarın titizliğiyle birlikte gelen bir zenginlik olsa da, yorumun önüne geçen alıntılar kitabın etkisini yer yer zayıflatmaktadır. Aynı izlek etrafında farklı yazarların ele alınması bazı tekrarlara neden olmakta, bu da anlatımda kısmi bir yeknesaklığa yol açmaktadır. Ancak tüm bu sınırlılıklara rağmen, çalışma, hem öncü yönü hem de edebî coğrafya alanında açtığı tartışma olanakları bakımından dikkate değerdir. Bibliyografik verisi son derece güçlü olan kitap, yalnızca dipnotlarında yer alan bilgilerle dahi yeni araştırmalara kapı aralayacak zenginliktedir. Bu yönüyle *Edebiyat Coğrafyasında Akdeniz*, mekânın edebiyatı anlamlandırma süreçlerindeki belirleyiciliğini yeniden düşünmek isteyen araştırmacılar için temel bir başvuru kaynağıdır. Aynı zamanda kendisinden sonra yapılacak akademik çalışmalar için de yol gösterici, kılavuz niteliğinde eser olma niteliğini korumaktadır.

Notlar

1 Kitabın içindeki alıntılarda da geçen bu ifade Fernand Braudel'in *Akdeniz* eserinden alınmıştır.

2 Özellikle Oxford, Cambridge ve Routledge gibi yayınevlerinin bu alana gösterdiği özel ilgi, edebiyat coğrafyasına önemli katkılar sağlamıştır. Oxford University Press'in "Early Modern Literary Geographies" serisi bu çabanın başlıca örneklerindendir. Seride yer alan Laurence Publicover'in *Dramatic Geography* (2017) adlı eseri Akdeniz çevresindeki kültürel karşılaşmaları incelerken, Chris Barrett'in Early Modern English Literature and the *Poetics of Cartographic Anxiety* (2018) adlı çalışması haritacılık ve edebiyat arasındaki gerilimli ilişkiyi ele alır. Cambridge University Press'in yayımladığı *Poetry & Geography: Space and Place in Post-War Poetry* (2013) ile *Literary Geographies in Balzac and Proust* (2021) gibi eserler, edebî metinlerde mekânın temsiline dair kuramsal katkılar sunar. Routledge'ın yayımladığı Sheila Hones'un *Literary Geography* (2014) adlı kitabı -ki bu eser "Edebi Coğrafya" adıyla Aytek Sever'in çevirisiyle VakıfBank Kültür Yayınları tarafından Türkçeye kazandırılmıştır- ve *The Routledge Handbook of Literature and Space* (2017) gibi çalışmalar, mekânın anlatı yapısı ve ideolojik inşasına odaklanan kuramsal çerçeveler geliştirir. Bu yayınlar, edebî mekânı yalnızca bir arka plan değil, anlam üretiminin merkezinde yer alan dinamik bir yapı olarak değerlendiren yaklaşımlarıyla literatüre yön vermektedir.

Bu eser Creative Commons Atıf 4.0 Uluslararası Lisansı ile lisanslanmıştır.
(This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License).

ISSN 1300-7491 e-ISSN 2791-6057 https://www.folkloredebiyat.org

folklor/edebiyat - folklore&literature, 2025; 31(4)-124. Sayı/Issue - Güz/Fall
Prof. Dr. Emel Kefeli Armağanı

Kitap Tanıtımı / Book Review

Emel Kefeli, *Karşılaştırmalı Edebiyat İncelemeleri,* İstanbul, Kitabevi, 2000, 224 s.

ISBN: 975-7321-16-8

M. Onur Hasdedeoğlu*

* Doç. Dr., Kastamonu Üniversitesi İnsan ve Toplum Bilimleri Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü. Kastamonu-Türkiye/Assoc. Prof. Dr. Kastamonu University Faculty of Humanities and Social Sciences, Department of Turkish Language and Literature. o.hasdedeoglu@kastamonu.edu.tr. ORCID ID:0000-0002-4920-2741

Karşılaştırmalı edebiyat, farklı kültürlere, dillere ve dönemlere ait edebi metinleri birbiriyle ilişkilendirerek inceleyen; disiplinler arası bir bakış açısıyla yaklaşması bakımından modern edebiyat biliminin en geniş ufuklara sahip araştırma alanlarından biridir Kültürlerarası etkileşimi, metinler arası ilişkileri ve disiplinler arası açılımları bir araya getiren bu disiplin, yalnızca edebiyat araştırmalarını değil, aynı zamanda tarih, sosyoloji, felsefe, antropoloji, sanat tarihi ve kültürel çalışmalar gibi alanları da doğrudan ilgilendirmektedir.

Batıda kökleri birkaç yüzyıl öncesine dayanan karşılaştırmalı edebiyat çalışmaları 19. yüzyılda müstakil bir bilim dalı hâline gelmiştir. Türkiye'de karşılaştırmalı edebiyat araştırmalarının kökeni ise Tanzimat dönemine kadar uzanmaktadır. Tanzimat'la birlikte Batı edebiyatı ile kurulan yoğun temas, çeviri faaliyetleri ve yeni türlerin edebî sahneye girişi, karşılaştırmalı okuma biçimlerinin ilk örneklerini oluşturmuştur. Ancak disiplinin akademik ölçekte kurumsallaşması ancak 20. yüzyılın ikinci yarısında mümkün olabilmiştir. 1940'lardan itibaren İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi'nde yapılan çalışmalarla akademik düzlemde gelişmeye başlayan karşılaştırmalı edebiyat araştırmaları hâlâ gelişmeye açık ve metodolojik zenginliğe ihtiyaç duyan bir alandır.

Prof. Dr. Emel Kefeli'nin ilk ve tek baskısı 2000 yılında Kitabevi tarafından yapılan *Karşılaştırmalı Edebiyat İncelemeleri* adlı kitabı, yayımlandığı ilk yıldan itibaren Türkiye'de karşılaştırmalı edebiyat alanındaki önemli bir boşluğu doldurmuş olması bakımından dikkat çekmektedir. Yayımladığı çalışmalarıyla Türkiye'de karşılaştırmalı edebiyat biliminin gelişimine önemli katkılar sağlayan Emel Kefeli, bu kitap ile yalnızca kuramsal tartışmalarla sınırlı kalmamakta; aynı zamanda dünya ve Türk edebiyatından seçilmiş edebî eserlere dair yaptığı derinlikli incelemeleriyle bu alana çok önemli katkılar sağlamaktadır.

Karşılaştırmalı Edebiyat İncelemeleri, Emel Kefeli'nin 1989-2000 yılları arasında çeşitli dergilerde yayımlanan, farklı yazar ve eserler üzerine kaleme aldığı yirmi makaleden oluşmaktadır. Türk edebiyatı merkeze alınarak yapılan bu araştırmalarda Fransız yazarların Türk yazarları üzerindeki etkileri ortaya konulmaya çalışılmaktadır. Kitapta, Kefeli'nin "Önsöz"de belirttiği üzere "karşılaştırmalı edebiyat ile ilgili teorik yazılar ve karşılaştırmalı edebiyat açısından bir eserin incelenmesini konu alan bir yazıdan sonra oldukça geniş bir yelpazeye yayılan tesir ve beslenme kaynakları, tercüme meselesi gibi konularla ilgili araştırmalara yer verilir." (Kefeli, 2000: 8)

Kitabın 'Karşılaştırmalı Edebiyat: Kökenleri ve Gelişmesi' başlıklı ilk makalesi, başlıktan da anlaşılacağı üzere, konuya genel bir giriş niteliği taşımaktadır. Makalenin girişinde karşılaştırmalı edebiyat kavramının genel bir tanımını yapan yazar, bu araştırma sahasının Avrupa'da doğuşu ve gelişiminin tarihçesine değinerek 19. yüzyıla kadarki sürece ışık tutar. Kefeli, karşılaştırmalı edebiyatın bilim dalı olarak gelişimini, önemli gelişmeleri merkeze alan kişi ve eserler üzerinden çeşitli alt başlıklar altında ele alır. "Akademik Planda Yapılan Karşılaştırmalı Araştırmalar" alt başlığı altında 19. yüzyılda

ISSN 1300-7491 e-ISSN 2791-6057 https://www.folkloredebiyat.org

Fransa'daki üniversitelerde verilen derslerle karşılaştırmalı edebiyatın bilimsel bir araştırma sahası olarak gelişimeye başladığını vurgulayan Kefeli, "Karşılaştırmalı Edebiyat Alanında Araştırma Konuları" başlığı altında Paul Van Tieghem'in 1931'de yayımlanan *La Littérature Comparée* (Karşılaştırmalı Edebiyat) adlı eserinin alan açısından bir dönüm noktası olduğunu belirtir. "Karşılaştırmalı Edebiyattan Genel Edebiyat Tarihine" başlığı altında Van Tieghem'in kitabının yarattığı tartışmalar ve tenkitleri aktaran Kefeli, özellikle René Wellek'in görüşleri ışığında Fransız ekolüne karşı gelişen Amerikan ekolünün yaklaşımını ele alır. "Karşılaştırmacılık ve Karşılaştırma" başlıklı son kısımda ise Claude Pichois ve André Michel Rousseau'nun *La Littérature Comparée* eserinin 20. yüzyılın son çeyreğinde alandaki önemli bir boşluğu doldurduğunu vurgular.

Kitabın 'Gelişen Teknoloji Karşısında Karşılaştırmalı Edebiyat Araştırmaları' başlıklı ikinci makalesi ise bir anlamda bir önceki makaleyi tamamlayıcı niteliktedir. Kefeli, karşılaştırmalı edebiyat çalışmalarında karşılaştırılan malzemedeki benzerliklerin ve farklılıkların tespitinde rol oynayan faktörleri "Okumalar", "Tercümeler", "Seyahatler ve seyahatnameler" ve "Görsel sanatlar" olmak üzere dört başlık altında toplar. Özellikle son kategori üzerinde geniş bir biçimde durarak 20. yüzyılda önemli bir gelişim gösteren televizyon, sinema ve fotoğraf gibi görsel sanatlar ile edebiyat arasındaki ilişkiyi irdeler. Gelişen teknolojiyle birlikte küreselleşen dünyada kültürel ilişkilerin baş döndürücü bir hızla geliştiğini ve yeniden şekillendiğini vurgulayan Kefeli, bu durumun tesir araştırmalarını günümüzde daha da zorlaştırdığını ifade eder.

Kitabın 'Karşılaştırmalı Edebiyat Araştırmaları Açısından *Türk Kimliği Kültür Tarihinin Kaynakları*' başlığını taşıyan üçüncü makalesinde yazar, Bozkurt Güvenç'in 1995 yılında Remzi Kitabevi tarafından yayımlanan *Türk Kimliği Kültür Tarihinin Kaynakları* adlı eserini geniş biçimde inceler. Bozkurt Güvenç'in bu eseri kaleme alma amacını, eserin "Sözbaşı" bölümünden yaptığı alıntılarla belirten Kefeli, makalenin ilerleyen kısımlarında eseri karşılaştırmalı edebiyat açısından ele alarak bu çalışmanın karşılaştırmalı edebiyat bilimi açısından önemini ortaya koyar.

Emel Kefeli, 'Romanda Kadının İç Sesi: Mektuplar' başlıklı dördüncü makalesinde, edebî bir tür olarak mektubun; insanın sosyal bir varlık olarak haberleşme ve iletişim ihtiyaçlarını gidermedeki önemli rolüne dikkat çeker. Mektup türünün roman yazarları tarafından, okurun duygularını harekete geçirmek amacıyla gerçekçi ifade biçimlerine başvurulan bir anlatım tekniği olarak sıkça kullanıldığını belirten Kefeli, bu yönüyle mektup-roman türünün ilgi çekici bir anlatım biçimi olduğunu ifade eder. Dünya edebiyatında mektup tekniğinin başarıyla kullanıldığı çok sayıda örneğin bulunduğunu vurgulayan yazar, bu tekniğin Türk edebiyatında özellikle kadın yazarlar tarafından tercih edilmesinin dikkate değer bir husus olduğunu belirtir. Bu doğrultuda Ahmet Midhat Efendi'nin *Felsefe-i Zenan*, Fatma Aliye Hanım'ın *Levayih-i Hayat* ve Halide Edib'in *Handan* romanlarını merkeze alan Kefeli, söz konusu üç eseri mektup tekniğinin Türk edebiyatındaki kullanım biçimleri açısından karşılaştırmalı olarak inceler.

ISSN 1300-7491 e-ISSN 2791-6057 https://www.folkloredebiyat.org

'*Yaban*'da Tesirler' başlıklı beşinci makale, Yakup Kadri'nin yayımlandığı günden itibaren pek çok tartışmanın odağında yer alan *Yaban* romanını kurgularken etkilendiği Batılı yazar ve eserleri tespit etmesi bakımından Emel Kefeli'nin önemli bir karşılaştırmalı edebiyat çalışmasıdır. Kefeli, bu araştırmasında Batı kültürünü yakından tanıyan Yakup Kadri'nin *Yaban* romanını kurgularken özellikle Balzac'ın *Köylüler* ve Emile Zola'nın *Toprak* romanlarından etkilendiğini ortaya koyar. Bu üç eseri karşılaştırmalı olarak inceleyen yazar, ortak noktaları "Köy ve köylü", "Toprak, tabiat, insan ilişkileri", "Cinsellik ve kadın", "Aile ilişkileri", "Hayat/ölüm tezatı" ve "Savaş ve toplumsal meseleler karşısında alınan tavır" olmak üzere altı başlıkta toplar; bulgularını ise karşılaştırmalı bir tablo aracılığıyla somutlaştırır.

Kitabın 'Tevfik Fikret'de Tesirler' başlıklı altıncı makalesinde ise Servet-i Fünun döneminin önde gelen sanatçılarından Tevfik Fikret'in sanat ve şiir anlayışının oluşumunda etkili olan Batılı şairler üzerinde durulmaktadır. Fikret'in diğer Servet-i Fünun şairleri gibi özellikle parnasizm akımının ikinci dereceden şairleri arasında sayılan François Coppée'den derin biçimde etkilendiğini belirten Kefeli, Coppée ile Fikret'in şiirlerinden karşılaştırmalı örnekler sunarak bu etkinin derecesini ortaya koyar. Yazar, çeşitli şiirlerinden örneklerle, Fikret'in Coppée'nin yanı sıra Edgar Allan Poe ve Charles Baudelaire gibi isimlerden de etkilendiğinin altını çizer. İncelemesinin sonucunda Kefeli şu sonuca ulaşır: "Edebiyatçılarımızın eserleri üzerinde yapılan araştırmalar bu eserlerin dünya edebiyatı ile gösterdiği paralellikleri ve belirgin benzerlikleri ortaya koymaktadır. Bu netice insanların ortak duyuş ve düşünce tarzları, kültür birikimi ve evrensel kültür gibi önemli temellere dayanır." (s. 69). Böylece, sanatçılar üzerindeki tesirlerin tespitinin karşılaştırmalı edebiyat açısından önemini bir kere daha vurgulamış olur.

Kefeli, '*Yakazât-ı Leyliye*'de Verlaine'den İzler' başlıklı yedinci makalesinde, Servet-i Fünun döneminin bir diğer önemli şairi olan Cenab Şehabeddin üzerindeki Paul Verlaine tesirini, onun en bilinen şiirlerinden biri olan *Yakazat-ı Leyliye* üzerinden değerlendirir. Makalenin başında, bir sanatçının pek çok başka sanatçının eserlerini okuyarak onlardan aldığı ilhamla ortaya koyduğu bir eserin, taklitten ziyade bir gelişim sürecinin sonucu olarak görülmesi gerektiğini vurgulayan Kefeli, incelemesinin sonunda, "Cenab Şehabeddin bu zengin muhtevalı, musikiye yaklaşan şiiri ile genç nesillere bir yabancı kaynaktan nasıl faydalanılabileceğini ve şairin kendi kültürü ve geleneği ile bu kaynağı nasıl zenginleştirebileceği, üstün seviyede bir edebî esere nasıl ulaşılabileceğini ustalıkla göstermiştir." (s. 75) sonucuna ulaşır.

Kitabın sekizinci makalesi 'Servet-i Fünun Sanat Anlayışının Oluşumunda La Pléiade'dan İzler' başlığını taşır. Kefeli bu çalışmasında, Halid Ziya'nın en önemli eserlerinden biri sayılan ve yayımlandığı günden itibaren Servet-i Fünuncuların edebî beyannamesi olarak kabul edilen *Mai ve Siyah* romanındaki Ahmet Cemil ve Hüseyin Nazmi karakterleri aracılığıyla Servet-i Fünun neslinin sanat anlayışını merkeze alır. Bu çerçevede Servet-i Fünun döneminin estetik hususiyetleri ile 16. yüzyılın ikinci yarı-

ISSN 1300-7491 e-ISSN 2791-6057 https://www.folkloredebiyat.org

sında Fransa'da yedi şair tarafından oluşturulan La Pléiade topluluğu arasında bir ilişki kurmayı amaçlar. Yazar, "Şiir Anlayışı" ve "Tercüme, Vezin ve Formasyon" alt başlıkları altında yaptığı incelemenin sonucunda Halid Ziya'nın ve dolayısıyla Servet-i Fünun estetiğinin şekillenmesinde La Pléiade topluluğunun ortaya koyduğu görüşlerin etkili olduğu sonucuna ulaşır.

Kitabın en dikkat çekici incelemelerinden biri 'Dünya Edebiyatından Üç Roman ve Üç Kadın Tipi' başlıklı dokuzuncu makaledir. Emel Kefeli, bu çalışmasında Fransız realizminin en önemli örneklerinden biri olarak kabul edilen *Madame Bovary*'yi merkeze alarak, "aldatan kadın" tipi ve "intihar" temaları ekseninde bu romanı Tolstoy'un *Anna Karenina*'sı ve Halid Ziya'nın *Aşk-ı Memnu*'su ile karşılaştırır. Yazar, roman kahramanları Emma Bovary, Anna Karenina ve Bihter'in karakter yapıları ile onları aldatma eylemine yönelten etkenleri karşılaştırmalı biçimde ve derinlemesine analiz ettikten sonra Tolstoy ve Halid Ziya üzerindeki Flaubert tesirini açık biçimde ortaya koyar.

Kitapta onuncu sırada yer alan 'İki Farklı Toplumda Kadın ve Evlilik Temalarını İşleyen İki Mektup-Roman: *İki Yeni Gelinin Hatıraları* ve *Levâyih- Hayat*' başlıklı makalede, Balzac'ın *İki Yeni Gelinin Hatıraları* ile Fatma Aliye Hanım'ın *Levayih-i Hayat* romanları teknik ve tematik açılardan karşılaştırmalı biçimde incelenir. İncelemenin sonucunda Kefeli, Fatma Aliye Hanım'ın *Levayih-i Hayat* romanında 19. yüzyıl Türk toplumunda kadın ve evlilik temalarını Balzac'ın *İki Yeni Gelinin Hatıraları* romanında kullandığı şablon üzerine inşa ettiğini tespit eder.

Emel Kefeli, 'Hamid'in Batılı Kaynakları: Victor Hugo' başlıklı on birinci makalesinde, Tanzimat döneminde yetişen ve eserleriyle Türk şiirinde yeni bir dönemin kapılarını aralayan, bu suretle kendisinden sonraki nesiller üzerinde önemli etkiler yaratan Abdülhak Hamid'deki Victor Hugo tesirini merkeze alır. İçine doğduğu ve yetiştiği dönemin sosyal ve kültürel atmosferinin de etkisiyle Fransız romantizminden yoğun bir şekilde etkilenen Hamid'in tüm eserlerinde romantizmin bir izdüşümü olarak hürriyet-istibdat tezadının belirgin bir şekilde görüldüğünü vurgulayan Kefeli, şairin küçük yaşlarından itibaren Hugo'ya büyük bir hayranlık duyduğunu ifade eder. Bu hayranlığın, onun sanat hayatında en temel unsurlardan biri haline dönüştüğünü Hamid'in farklı dönemlerine ait şiir ve tiyatro eserlerinden verdiği örneklerle ortaya koyan Kefeli, Hamid'in ilham kaynaklarının zengin çağrışımlara dayandığını ve bu etkilenimin yalnızca Victor Hugo ile sınırlı olmadığını özellikle vurgular.

'Yahya Kemal ve *Fêtes Galantes*' başlıklı on ikinci makalede yazar, gençlik yıllarının önemli bir bölümünü Paris'te geçiren ve bu dönemde kendisine en uygun edebî çizgiyi bulma arayışında olan Yahya Kemal'in üzerinde derin bir tesiri olan Paul Verlaine ve onun *Fêtes Galantes* adlı eseri üzerinde durur ve bu tesirin boyutlarını ortaya koymayı amaçlar. Şair üzerindeki Verlaine tesirini, onun hatıra kitaplarından yaptığı alıntılarla da destekleyen Kefeli, bu eseri ayrıntılı biçimde ele alır ve Verlaine ile Yahya Kemal'in dizelerinden örneklerle tespitini somutlaştırır.

ISSN 1300-7491 e-ISSN 2791-6057 https://www.folkloredebiyat.org

'Yeni Türk Edebiyatında Akdeniz Kültürü' başlıklı on üçüncü makale hem kapsamı hem de yöntemi bakımından kitabın en hacimli incelemelerden biridir. "Yeni Türk edebiyatı çerçevesinde Akdeniz ve Akdeniz kültürü incelendiğinde doğuda Suriye ve Lübnan'dan başlayan, batıda Antik Yunan medeniyetinin hüküm sürdüğü topraklara ve İspanya'ya kadar uzanan geniş bir coğrafya ile karşılaşılır."(s.129) tespitinde bulunan Emel Kefeli, Türk edebiyatında Akdeniz'e olan ilginin odak noktasının daha çok Yunan ve Latin kültürü çerçevesiyle sınırlı olduğunu belirtir. Kefeli, Tanzimat'tan günümüze kadar olan dönemde Akdeniz kültürüne olan ilginin boyutlarını kronolojik bir sıra dahilinde ortaya koyduktan sonra, Türk edebiyatında önemli bir yer kaplayan Akdeniz'in araştırmacılar tarafından hâlen keşfedilmeyi ve yeniden işlenmeyi bekleyen engin bir kaynak olduğunu vurgular.

Emel Kefeli, "Edebiyatın Gelişmesinde Tercümelerin Rolü: Tercüme Edebiyatı" başlıklı on dördüncü makalesinde, tercüme ile karşılaştırmalı edebiyat arasındaki mutlak ilişkiyi merkeze alır. Türkiye'de tercüme faaliyetlerinin Tanzimat'a kadar sınırlı kaldığını belirten Kefeli, Tanzimat Fermanı'nın ilanının ardından Batılılaşma politikasının bir devlet programı hâline gelmesiyle tercüme faaliyetlerinin sistemli bir biçim kazandığını ve bunun Türk kültür ve edebiyatı üzerinde derin bir etkiyi haiz olduğunu ifade eder. Yazar, Türkiye'de bir 'tercüme sosyolojisi'nin oluşturulabilmesi için bu faaliyetlerin dikkatle izlenmesi ve bibliyografyalarının hazırlanması gerektiğini vurgular; ancak bu şekilde tercümelerin etkileri üzerine nitelikli araştırmaların yapılabileceğini belirtir.

On beşinci makale, 'Ahmet Midhat Efendi ve Tercüme' başlığını taşır ve yine tercüme faaliyetlerine odaklanır. Kefeli, bu çalışmasında Türk edebiyatındaki modernleşme sürecinin çeviriyle nasıl paralel ilerlediğini ortaya koyar. Zira yazarın da belirttiği üzere, "Ahmet Midhat Efendi'nin halkı eğitirken kullandığı vasıtalardan biri de tercümedir." (s. 157). Ahmet Midhat Efendi'nin tercüme anlayışı üzerinde geniş biçimde durulan ve onun tercümelerinden örneklerle desteklenen makalede Kefeli, Ahmet Midhat Efendi'nin eğitimde tercümenin önemini göz önünde bulundurmakla birlikte kendi kültürünün kaynaklarını ihmal etmeyen sentezci kişiliğini vurgular.

'Fransız Yazarların Gözüyle İstanbul' başlıklı on altıncı makale, bir kültürün diğerine bakışı meselesini incelemesi bakımından dikkat çeken bir karşılaştırmalı edebiyat çalışmasıdır. Kefeli, bu çalışmasında 19. ve 20. yüzyıllarda İstanbul'u ziyaret eden Fransız yazarların kente dair izlenimlerini karşılaştırmalı biçimde değerlendirir. Bu yazarlar arasında Antoine-Louis Castellan, Gustave Flaubert, Alphonse de Lamartine, Gérard de Nerval, Théophile Gautier, Pierre Loti ve André Gide yer almaktadır.

'17. ve 18. Yüzyıl Fransız Edebiyatında Doğu' başlıklı on yedinci makale de yine bir imgebilim (imagoloji) çalışmasıdır. Bu makalede Kefeli, 17. ve 18. yüzyıl Fransız edebiyatında 'Doğu' imgesinin nasıl teşekkül ettiğini derinlemesine analiz eder. Özellikle *Binbir Gece Masalları*'nı bir dönüm noktası olarak ele alan yazar, eserin Fransızcaya

ISSN 1300-7491 e-ISSN 2791-6057 https://www.folkloredebiyat.org

tercümesinin ardından Doğu imajının çeşitli kollar hâlinde geliştiğini ve birçok Fransız yazarın Doğu'dan esinlenerek, bilhassa tarihî romanlarda Doğu'nun mahallî özelliklerinden faydalandığını belirtir.

On sekizinci makale 'Aşkın Anatomisini Yapan Bir Kitap: *De L'Amour*' başlığını taşır. Bu makalesinde Stendhal tarafından kaleme alınan ve romantik aşkın psikolojisinin incelendiği iki ciltlik felsefî bir eser olan *De L'Amour* (Aşk Üzerine) adlı eserini analiz eden Kefeli, bu incelemesini *Karşılaştırmalı Edebiyat İncelemeleri*'ne dâhil etme gerekçesini "Önsöz"de şu şekilde açıklar: "*De L'Amour* adlı inceleme Avrupa edebiyatı için önemli olduğu kadar romanlarımızın temel konularından biri olan aşkı işlemesi ve dolaylı bir tesirin söz konusu olması bakımından kitapta yer almıştır." (s. 8).

'Kadınlar İçin Yazılmış Bir Kitap: *Decameron*' başlıklı on dokuzuncu makalede Emel Kefeli, dünya edebiyatının temel eserlerinden biri olan ve hikâye içinde hikâye tekniğiyle hem modern hikâye hem de roman türünün prototipi sayılan *Decameron*'u aynı tekniği kullanan çağdaş romanlarla karşılaştırarak farklı edebiyatlardaki teknik paralelliğe dikkat çekmeyi amaçlar.

Kitabın yirminci ve son makalesi 'Değişik Okuma Metodlarının Işığında Bir Roman: *Şeyler-Altmışlı Yılların Bir Hikâyesi*' başlığını taşır. Kefeli, bu makalede OULIPO grubunun üyelerinden Georges Perec'in ilk romanı olan ve 1960 kuşağından iki gencin hikâyesini merkeze alan bu eseri çok yönlü bir biçimde değerlendirir. Değerlendirme sonucunda bu eserin yalnızca basit bir macera romanı olarak okunmasından ziyade farklı okuma metotlarına bağlı olarak değerlendirmenin daha verimli sonuçlar vereceğini belirten Kefeli, bu okuma biçimlerini "biyografik", "politik", "psikanalitik", sosyolojik", "sinematografik" ve "egzistansiyalist" olmak üzere altı başlık altında gruplandırır.

Genel olarak değerlendirildiğinde, *Karşılaştırmalı Edebiyat İncelemeleri*'nin en dikkat çekici yönü yöntemsel çeşitliliğidir. Emel Kefeli, bu kitapta yer alan makalelerinde karşılaştırmalı edebiyatın tanım, yöntem ve tarihsel temellerine ilişkin değerli bilgiler sunmakta; Türk ve dünya edebiyatından geniş bir yelpazeye yayılan eserleri tematik, sosyolojik, teknik açılardan incelemektedir. Ayrıca yazar, karşılaştırmalı edebiyat bilimini yakından ilgilendiren 'tesir', 'tercüme', 'imgebilim' gibi meseleleri de ele alarak Türk edebiyatının modernleşme sürecini Batı edebiyatıyla kurulan ilişkiler çerçevesinde ortaya koymaktadır.

Eserin alana en önemli katkılarından biri, Türk edebiyatında karşılaştırmalı edebiyat araştırmaları için hem kuramsal hem de uygulamalı bir çerçeve sunmasıdır. Türkiye'de karşılaştırmalı edebiyat çalışmalarının genellikle sınırlı konular etrafında yürütüldüğü düşünüldüğünde, bu kitap disipline geniş bir perspektif kazandırmaktadır. Bu yönüyle *Karşılaştırmalı Edebiyat İncelemeleri*, Türkiye'de karşılaştırmalı edebiyat alanında yayımlanmış en kapsamlı çalışmalardan biridir. Eser, yalnızca edebiyat araştırmacıları için değil, kültür, tarih ve sosyoloji gibi alanlarda çalışan akademisyenler için de yararlı bir kaynak niteliğindedir.

ISSN 1300-7491 e-ISSN 2791-6057 https://www.folkloredebiyat.org

Sonuç olarak *Karşılaştırmalı Edebiyat İncelemeleri*, yayımlanışının üzerinden geçen yirmi beş yılın ardından bilimsel ve akademik önemini hâlen korumakta; karşılaştırmalı edebiyat araştırmalarının vazgeçilmez bir referans kaynağı olma özelliğini sürdürmektedir. Bugün baskısı çoktan tükenmiş olan bu değerli eserin gerek edebiyat gerekse karşılaştırmalı edebiyat kürsülerinde yürütülen lisans ve lisansüstü derslerde kullanılmak üzere yeniden basılması, alanın gelişimine önemli bir katkı sağlayacaktır.

Bu eser Creative Commons Atıf 4.0 Uluslararası Lisansı ile lisanslanmıştır.
(This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License).

ISSN 1300-7491 e-ISSN 2791-6057 https://www.folkloredebiyat.org

folklor/edebiyat - folklore&literature, 2025; 31(4)-124. Sayı/Issue - Güz/Fall
Prof. Dr. Emel Kefeli Armağanı

Kitap Tanıtımı / Book Review

Emel Kefeli, *Anlatım Tekniği Olarak Mektup,* İstanbul, Kitabevi Yayınları, 2002, 176 s.

ISBN: 975-7321-72-9

Sezin Seda Altun*

* Dr. Öğr. Üyesi, İstanbul Medeniyet Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü. İstanbul-Türkiye/ Assist. Prof. Dr., Istanbul Medeniyet University Faculty of Literature Department of Turkish Language and Literature. sezinsedaaltun@gmail.com. ORCID ID: 0000-0003-2567-7571

Prof. Dr. Ayşe Emel Kefeli, yeni Türk edebiyatı, karşılaştırmalı edebiyat, edebiyat akımları ve teorileri, anlatım teknikleri ve edebiyat coğrafyası alanlarında kaleme aldığı makale ve kitaplarla Türk dili ve edebiyatı sahasına önemli katkılar sunmuş bir akademisyendir. Yalnızca *Batı Edebiyatında Akımlar, Karşılaştırmalı Edebiyat İncelemeleri, Anlatım Tekniği Olarak Mektup, Edebiyat Coğrafyasında Akdeniz* başlıklı kitaplarına değil, tüm eserlerine yansıyan Batı dil ve edebiyatlarına olan hâkimiyeti okura geniş bir perspektif sunmakta, eleştirel düşünmeyi mümkün kılan bir alan açmaktadır. Bu yazı, Kefeli'nin 2002 yılında yayımladığı ve bir edebî tür olan mektubun kurmaca evren içinde anlatım tekniği olarak üstlendiği farklı işlevleri ortaya koyduğu *Anlatım Tekniği Olarak Mektup* başlıklı kitabını tanıtmayı amaçlamaktadır. Nitekim Kefeli'nin çalışması, bu türün yalnızca içerik düzeyinde değil, yapısal ve anlatıbilimsel bağlamda da ele alınabileceğini göstermektedir.

Edebiyat tarihinde hem bireysel hem toplumsal belleği kayıt altına alan mektup, türler arası geçişkenliğe sahip bir anlatım biçimi olarak öne çıkmıştır. Özellikle roman türünün gelişiminde mektup biçimindeki anlatıların oynadığı rol oldukça önemlidir. Çalışmanın ilk bölümünde 'Edebi Tür Olarak Mektup' başlığı altında "Edebi Tür Olarak Mektubun Batı Edebiyatındaki Gelişmesi" ve "Edebi Tür Olarak Mektubun Türk Edebiyatındaki Gelişmesi" incelenmektedir. Türün Türk edebiyatındaki gelişimi ise Tanzimat öncesi ve sonrası olmak üzere değerlendirilmektedir. Emel Kefeli yazarın iç dünyasını, kendisine dahi itiraf edemediği duygu ve düşünceleri ortaya koyduğu mektubun, zaman zaman diplomatik meselelerin, edebî konuların, tenkitlerin ya da seyahat izlenimlerinin aktarıldığı bir tür olarak görüldüğünü, hatta tüm bu işlevlerin ötesinde bir eğitim ve terbiye vasıtası olarak kullanıldığını ifade eder. Bir edebî tür olarak mazisi çok eskiye dayanan mektup 17. yüzyıldan itibaren hızlı bir gelişme gösterir. Romantik duyuş tarzının güçlü bir şekilde görüldüğü 18. yüzyılda birbirinden ayrı düşmüş insanların duygularını, özlemlerini, aşklarını veya duygu / akıl çatışmalarını içeren örnekleriyle roman, hikâye, eleştiri ve hatta deneme gibi edebî türlerin vazgeçilmez ve sık başvurulan bir unsuru hale gelir. Yazar burada, Richardson'ın *Pamela,* Rousseau'nun *La Nouvelle Héloise*, Laclos'un *Tehlikeli İlişkiler*, Goethe'nin *Genç Werther'in Acıları,* Hyperion'un *Hölderlin*, Foscolo'nun *Jacopo Ortis'in Son Mektupları*, Montesquieu'nün *İran Mektupları* ve Voltaire'in *İngiltere Mektupları* gibi eserlerini mektubun ustaca kullanıldığı dünya edebiyatı eserleri arasında zikreder. Mektubun roman içindeki işlevlerinden de söz eden yazar onun esere en önemli katkısının entrikanın çözümlenmesinde görüldüğünü belirtir. Çünkü mektup, romanın kurgusunda beklenmedik bir anda olayın akışını değiştirir, tüm planları bozar ve duyguları altüst eder. Türün en belirgin özelliklerinden biri de kadın yazarlar tarafından ustalıkla kullanılması ve zenginleştirilmesidir. Türk edebiyatında hem Tanzimat öncesinde hem de Tanzimat'tan sonra yazarlar eserlerinde fikirlerini, duygularını, ahlaki değer yargılarını aktardıkları ve sosyal eleştiri vasıtası olarak gördükleri mektuba sıklıkla başvurmuştur.

Mektubun edebî tür olarak gelişiminin Batıdaki seyrine bakıldığında Romalıların bu türde verdiği güçlü örneklerin başlangıç noktası olarak kabul edilebileceği görülür. Özellikle Cicero'nun mektuplarının bu türün en güzel örnekleri arasında sayılabileceğini düşünen yazar Horatius'un *Mektuplar*'ını, Ovidius'un *Karadeniz'den Mektuplar*'ını ve Seneca'nın mek-

ISSN 1300-7491 e-ISSN 2791-6057 https://www.folkloredebiyat.org

tuplarını da burada zikreder. İngiliz edebiyatında türün ilk örneklerini Paston, Cely, Stoner adlı üç ailenin 15. yüzyıldan kalma özel mektupları oluşturmaktadır. Mektup türünün altın çağı ise 18. yüzyıldır. John Dryden'ın öncülüğünde Latincenin izlerini, üslup özelliklerini ve türlerini benimseyen bir nesir çığırının açılmış olması ve bu yeni düzyazı anlayışının ilk önce deneme ve mektup türlerinde görülmesi bunun en önemli sebebidir. Bir diğer sebep ise bu yüzyılda sosyal, felsefî, edebî yaşamda ve sanatın tüm dallarında "ben"in öne çıkması ve romantizmin tırmanışa geçmesidir. Jonathan Swift, Alexander Pope, Samuel Richardson, Lord Chesterfield, Horace Walpole gibi isimlerin mektup türüne katkı verdiğini ifade eden yazar, kocasının elçilik göreviyle İstanbul'da bulunduğu yıllarda (1716-17) İngiltere'deki dostlarına yazdığı ve Osmanlı hayatına, İstanbul'a ilişkin gözlemlerini aktardığı mektuplarla Lady Mary Wortley Montagu'yu da anmak gerektiğini belirtir. 19. yüzyılda William Wordsworth, Samuel Taylor Coleridge, Shelley, John Keats, Robert Southey gibi romantik isimlerin hepsi aynı zamanda mektup yazarıdır. Charles Dickens, Elizabeth Barret Browning yine bu yüzyılda mektup türüyle ilişki kurmuş isimlerdendir. Kefeli bu yazarların kaleminden çıkmış mektupların devrin sosyal yaşantısını anlamak adına önemli olduğunu ifade eder. 20. yüzyılda İngiliz edebiyatının en büyük mektup yazarı olarak D. H. Lawrence'ı işaret eder. George Bernard Shaw, Katherine Mansfield, James Joyce, Aldous Huxley de yine önemli mektup yazarları arasında yer almaktadır. Mektup türü Fransız edebiyatında da 17. yüzyılda gelişmeye başlar. Ortaçağ'da Latince ve Fransızca yazılmış mektuplara sıkça rastlanmakla birlikte bunlar daha çok siyasî ve tarihî içeriklidir. Rönesansla birlikte, 16. yüzyılda mektupların çeşitlilik göstermeye başladığı görülür. Haber iletme, salon konuşmalarını sürdürme, görüş ve düşünceleri paylaşma, seyahat izlenimlerini aktarma arzusu mektup sayısını artırır. Ancak edebiyat dünyasında yerini alacak mektuplar 17. yüzyıla tarihlenir. Bilhassa Madame de Sévigné Fransız edebiyatında mektup denince akla gelen ilk isimdir. 18. yüzyılın en büyük mektup ustaları ise Voltaire ve Diderot'dur. Sonraki yıllarda bu isimleri Mérimée, Flaubert, Stendhal ve Proust izler. Yazar yüzyılın sonunda kaleme alınan Mallarmée'nin mektuplarını dünyanın en güzel mektup örnekleri arasında sayar. 20. yüzyılda Gourmont, André Gide, Paul Valery'nin mektupları asrın önemli mektup örnekleri arasında yer alır. Alain-Fournier ile Jacques Riviére'in mektupları I. Dünya Savaşı öncesi sanat ve fikir hayatını işleyen önemli bir kaynaktır. II. Dünya Savaşı sonrasında Bernanos'un, Camus'nün, Saint-Exupéry'nin, Cacteau'nun eserleri yine mektup türünde kaleme alınmış önemli örnekler arasındadır. Alman edebiyatında türün zirveye ulaştığı tarih 18. yüzyıldır. Bu dönemde tutkuların, ihtirasların ve günlük hayat meselelerinin dile getirildiği mektuplar romantizmin de etkisiyle iç dökme ihtiyacının ya da kendine / içe bakışın ifadesini bulduğu sanatlı metinlerdir. Lessing, Herder, Goethe, Schiller, Hölderlin, Novalis, Nietzsche, Rilke, Zweig, Hesse, Kafka türün gelişmesine katkı veren isimlerdir. Amerikan edebiyatında da mektup 18. yüzyılda önem kazanmaya başlar. Yazar, Benjamin Franklin'in mektup şeklinde kaleme aldığı yazılarını, Michel Guillaume Crévecoeur'un *Letters from American Farmer* başlıklı eserini, Waldo Emerson'ın Carlyle ile yazışmalarını mektup edebiyatının önemli örnekleri arasında zikreder. 20. yüzyılda Amerikan edebiyatının mektup ustaları arasında ise Mark Twain ve Henry James'i sayar. Rus edebiyatının mektup yönünden Avrupa edebiyatları kadar zengin

ISSN 1300-7491 e-ISSN 2791-6057 https://www.folkloredebiyat.org

olmadığını vurgulayan Kefeli burada da romantik edebiyatın etkili isimlerinden Puşkin, Lermontov ve Tolstoy'un mektuplarına dikkat çeker. 19. yüzyılda Rus edebiyatında eleştiri alanında tanınan Belinski'nin çağdaşlarına yazdığı mektuplar tenkit tarihi açısından değerlidir. Dostoyevski'nin mektup şeklinde kaleme alınmış romanı *İnsancıklar* ve Gorki'nin mektupları da gerek muhteva gerek üslup açısından devrin en güzel mektup örnekleridir.

Edebî tür olarak mektubun Türk edebiyatındaki gelişimine gelindiğindeyse, türün genel olarak inşa adı verilen düzyazı içinde ele alındığı ve münşî adı verilen düzyazı yazarlarının yazıları ile özel ve resmî mektuplar da dahil olmak üzere münşeât adı verilen kitaplarda toplandığı görülür. Kefeli türün 19. yüzyıldan önce rağbet görmediğini, ancak Tanzimat ve Servet-i Fünûn dönemlerinde ayrı bir araştırma konusu olacak kadar geniş ve özel bir yer tuttuğunu ifade eder. Namık Kemal, Ahmet Mithat Efendi, Recaizade Ekrem, Abdülhak Hamid, Muallim Naci, Beşir Fuat, Nabizade Nazım Tanzimat sonrasında mektup türünde eser vermiş yazarlardandır. Servet-i Fünûn döneminde yazarların hikâye ve romanlarını yazarken bir anlatım tekniği olarak sıklıkla başvurduğu mektubun 1908 sonrasında muhteva bakımından değiştiği, bunlarda sosyal ve millî meselelere yer verilmeye başlandığı görülür. Abdülhak Şinasi Hisar, Ahmet Rasim, Ziya Gökalp, Yahya Kemal Beyatlı, Falih Rıfkı Atay, Nurullah Ataç, Nâzım Hikmet, Orhan Seyfi Orhon, Ahmet Hamdi Tanpınar, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Aziz Nesin, Necip Fazıl Kısakürek, Faruk Nafiz Çamlıbel, Ziya Osman Saba, Kemalettin Kamu, Aka Gündüz, Cahit Sıtkı Tarancı, Yaşar Nabi Nayır, Orhan Veli Kanık, Oktay Rıfat Horozcu, Behçet Necatigil ve Cemal Süreya'nın kaleme aldıkları mektuplar Türk mektup edebiyatının önemli örnekleri arasındadır.

Çalışmanın 'Anlatım Tekniği Olarak Mektup: Mektup-Roman ve Türleri' başlıklı ikinci bölümünde anlatım tekniği olarak mektubun Batıdaki ve Türk edebiyatındaki gelişimi incelenmektedir. Emel Kefeli, romancının yarattığı dünyayı okuyucusuna sunarken kullandığı yöntemlerden birinin mektup aracılığıyla okurlarına seslenmek olduğunu dile getirir. Yazar mektup romanın klasik Fransız trajedisinin devamı olduğu tezini dikkate değer bulur. Trajedilerdeki bir hissin, duygu / akıl çatışmasının tahlili ve iç monolog özelliği taşıyan tiratlar mektup-romanda yerini mektuplara bırakmıştır. Diğer bir deyişle, mektuplar roman kişilerinin hayatlarındaki önemli kesitleri aydınlatan ve onların belli durumlardaki hislerini, duygularını inceden inceye işleyen, tahlil eden belgeler, bir nevi "iç monolog"lardır. Mektubun bir duygunun nüanslarını, hatta gelişimini ve değişimini verme özelliği ise klasik trajedilerdeki tiratları hatırlatmaktadır. Yazar bu bahiste mektubun hatırat ve günlük türleriyle olan ilişkisine de değinir. Romanda mektup ve hatırat birer anlatım formu olarak birbirini tamamlasa da mektuplar mutlaka ikinci bir şahsa hitap eden, okunması ve bilinmesi istenen bilgileri ya da duyguları ihtiva eden belgeler olmalarıyla hatırattan ayrılırlar. Hatırat mahremdir ve bilinmesi ya da okunması istenmez. Bu durumda mektup bir başkasına hitaben yazıldığından bir düzenlemeye tabi tutulmuş, hatırat ise duyguların ve anıların gelişigüzel kaleme alınmasıyla oluşturulmuştur. Mektup-roman daha çok günlüklere yaklaşmakta, hatta bazen bu türler arasındaki ayrım enikonu silikleşmektedir. 20. yüzyıl romanlarında mektubun yerini günlük ya da iç monolog almıştır ki iç monolog bir anlamda yazılmamış bir günlük ya da sözün konuşma dilinde ifadesini bulmamış prototipi olarak nitelenebilir. Yazar hatıra, günlük

ISSN 1300-7491 e-ISSN 2791-6057 https://www.folkloredebiyat.org

veya mektup-romanın ortak noktasının, Montesquieu'nün ifade ettiği gibi, kişinin kendisiyle hesaplaşmasını sağlamak olduğunu söyler. Kefeli mektup-roman türlerini tek seslilikten çok sesliliğe doğru bir ilerleme olarak görür. Tek kişinin yazdığı mektuplar üzerine kurulan mektup-romanlara 17. yüzyılın son yarısında rastlandığını, çok sesli mektup-romanların ise hem duygusal çeşitlilik hem de farklı üslup denemeleri bakımından zengin olduğunu belirtir. Aynı kişinin farklı ruh halleri içindeyken yazdığı mektupların üslubu da değişeceğinden yazarın işi daha çok ustalık gerektirmektedir. Peki mektupları nasıl okumak gerekir? Yazar burada ilk okuma şeklinin "kapalı okuma (lecture incluse)" yani mektubu taşıdığı mesaj açısından değerlendirme olduğunu belirtir. İkinci okuma şekli ise dış dünyada (espace extérieur) gerçekleşir: iki kişi arasındaki mektupların yazıldıkları tarihten farklı bir zamanda okunması. Bu mektuplar, bir roman tekniği olarak kullanıldıklarında yazarın amacına, işlediği konuya bağlı olarak tek sesli veya çok sesli olarak çeşitlilik gösterir. Kefeli yazarın kullandığı tekniğe göre mektupların sahiplerinin kurmaca bir dünyanın kahramanı haline geldiğini, yazarın aradan çekilerek sahneyi yazışarak birbirine ulaşan kahramanlarına bıraktığını ve esere mümkün olduğunca gerçekçi bir eda kazandırmak istediğini söyler. Üçüncü okuma şekli ise ahlakî-felsefî (lecture médiative, moraliste) okumadır. Çeşitli yaşam biçimlerini model alarak insan ilişkilerini inceleyen mektuplarda bu okuma biçimi önem kazanmaktadır. Bunlara ek olarak, sanatçıların, siyaset adamlarının birbirlerine yazdıkları mektuplar ile sosyolojik açıdan önemli birer belge niteliği taşıyan mektuplardan da söz etmek gerekir. Mektuplar temalarına göre ise a) gerçeği değiştiren mektuplar: aşk itirafları, gizli kalmış duyguların ifşası vb., b) gerçeğin değişimini anlatan mektuplar: ölüm, doğum, evlilik ya da yaşanmış bir olayı anlatan mektuplar, c) gerçeği herhangi bir müdahalede bulunmadan ifade eden mektuplar: yaşanmakta olan bir olayı, genellikle objektif bir yaklaşımla anlatan, haber veya bilgi veren mektuplar şeklinde gruplandırılabilirler.

Bu genel -teorik- girişin ardından mektubun batı edebiyatında anlatım tekniği olarak nasıl kullanıldığı öne çıkan örnek eserler üzerinden aktarılır. Bu bağlamda yazar ilk örneğin *Lettres Portugaises (Portekiz Mektupları)* olduğunu, devamında 1721'de Montesquieu'nün *Portekiz Mektupları*'ndan esinlenerek yazıldığı düşünülen *Lettres Persanes*'ın *(İran Mektupları*) geldiğini belirtir. Mektup-romanda Samuel Richardson *Pamela* ve *Clarissa Harlow* eserleriyle Rousseau'ya öncülük eder. Richardson'un roman kişilerinin birbirlerine yazdıkları mektuplardan oluşan eserleri karakterlerin iç dünyasını aydınlatmak ve onlara psikolojik derinlik kazandırmak, aynı zamanda da devrin sosyal ve ahlaki özelliklerini yansıtmak gibi işlevler üstlenir. Yazar 1840'ta *İki Yeni Gelinin Hatıraları* isimli mektup-romanıyla bu türün en gelişmiş örneklerinden birini veren Balzac üzerinde özellikle durur.

Mektubun anlatım tekniği olarak Türk edebiyatındaki sürecine odaklanan bölüm ise roman ve hikâye olmak üzere iki alt başlıkta incelenir. Türk edebiyatında mektubu söz konusu işleviyle kullanan ilk yazar 1870'de kaleme aldığı *Felsefe-i Zenân* romanıyla Ahmet Mithat Efendi'dir. Ancak Kefeli Batı edebiyatıyla kıyaslandığında Türk edebiyatında mektup-romanın kadın hassasiyeti ile geliştirilen ve kadın yazarlar tarafından daha çok tercih edilen bir tür olduğunun altını özellikle çizer. Türk edebiyatında anlatım tekniği olarak mektup, Tanzimat dönemi eserlerinde baskı altında kalan, ifade olanakları kısıtlı olan kadının sesi, dışa açı-

ISSN 1300-7491 e-ISSN 2791-6057 https://www.folkloredebiyat.org

lan penceresidir. Özellikle kadınların kendi iradeleri dışında gerçekleştirdikleri evliliklerde yaşadıkları sıkıntı ve mutsuzluk bu mektupların ana meselesidir. Kadın meselesini işleyen mektup-romanların sayıca fazlalığı türün eğitici maksatla kullanıldığını da göstermektedir. Bu örneklerde mektup iletişim kopukluğu yaşayan kişilerin yalnızlığına çözüm getiren bir araç olduğu gibi aynı zorlukları deneyimleyen kadınlar için de bir nevi dayanışma aracıdır. Emine Semiye Hanım'ın *Bîkes*, Hüseyin Rahmi'nin *Mutallaka* ve *Bir Muadele-i Sevda*, Fatma Aliye Hanım'ın *Levâyih-i Hayat* romanları bu minvalde kaleme alınmış eserlerdir. İngiliz edebiyatını çok iyi bilen Halide Edip'in Richardson'ın eserlerinden izler taşıyan önemli mektup-romanı *Handan* gönderilen ve gönderilmeyen mektuplarla gerçeği farklı açılardan sergiler; günlük notları ve hatıralarla beslediği güçlü bir teknik geliştirir. Şükufe Nihal ve Halide Nusret Zorlutuna da yine kadını merkeze alan önemli mektup-roman örnekleri ortaya koyar. Emel Kefeli Cumhuriyet dönemi yazarlarının kaleminde, bilhassa bugüne yakın mektup-roman / hikâye örneklerinde, konunun sadece evlilik ve kadın yahut kadın-erkek ilişkisi çerçevesinde kalmadığını, bunların kahramanların siyasî görüşlerini, mücadelelerini ve yazarın sosyal gözlemlerini de içerdiğini belirtir. Yazar Türk edebiyatında hikâye göz önüne alındığındaysa, erkek yazarların bu türü daha fazla kullandığını tespit eder. Servet-i Fünûn döneminde mektupların yazıldığı kağıtların ayrıntılı tasvirinin ve üslubunun ayırt edici bir unsur olarak önem kazandığına dikkat çeker. Faik Âli, Halit Ziya ve Mehmet Rauf'un ortaya koyduğu örneklerden sonra Ömer Seyfettin, Yakup Kadri, Haldun Taner, Oğuz Atay, İnci Aral, Ayşe Kilimci gibi isimlere değinen yazar bunlarla mektubun sosyal eleştiri görevini üstlendiğini, felsefî ve siyasî bir muhteva kazandığını dile getirir.

Çalışmanın ana gövdesini teşkil eden ve 'Türk Edebiyatından Örnekler' başlığını taşıyan üçüncü bölüm de roman ve hikâye olmak üzere iki kısma ayrılmış, Türk edebiyatında öne çıkan örnek metinler hem içerik bakımından incelenmiş hem de mektubun metinlerde hangi işlevle kullanıldığı tartışılmıştır. Ahmet Mithat Efendi'nin *Felsefe-i Zenân*, Emine Semiye Hanım'ın *Bîkes*, Nigâr Hanım'ın *Safahât-i Kalb*, Fatma Aliye Hanım'ın *Levâyih-i Hayat*, Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın *Mutallaka, Bir Muadele-i Sevda* ve *Sevda Peşinde* gibi eserleri kadının eğitimi, kadınların kendi ayakları üzerinde durma mücadelesi, aile, evlilik, eşler arasındaki sevgi, saygı, sadakat ve uyum, eşler arasındaki kültür farkının yol açtığı durumlar, sadakatsizlik gibi temalar etrafında şekillenirken mektup okurla samimi, gerçek ve aracısız bir ilişki kurmak, karakterlerin birbirleriyle olan iletişimini sağlamak için vasıta kılınır. Mektup olayların gelişiminde yardımcı unsur olarak kullanılmakla kalmaz, aynı zamanda olayların çözüme kavuşturulmasında da önemli bir rol üstlenir. Halide Edip Adıvar'ın *Handan* romanında yazarın merkeze koyduğu ana karakter Handan'ın kişiliği mektuplar aracılığıyla çok boyutlu bir biçimde gözler önüne serilir. Romanın son kısmında yer alan ve Handan'ın duygularına yer veren tahlili bölüm ise günlük notları şeklinde kaleme alınmıştır. Bu kısım mektup-roman, hatırat-roman ve otobiyografinin türsel yakınlığını göstermesi bakımından ayrıca değerlidir. Reşat Nuri Güntekin'in *Bir Kadın Düşmanı* romanında mektuptan roman kişilerinin karakter özelliklerini aktarmak, olayların gelişim aşamalarını sunmak ve onları sonuca kavuşturmak, roman kişilerinin iç dünyasına ışık tutmak gayeleriyle faydalanılır. Halide Nusret Zorlutuna *Sisli Geceler* ve *Beyaz Selvi* romanlarında kahramanların iç dünyalarını

ISSN 1300-7491 e-ISSN 2791-6057 https://www.folkloredebiyat.org

yansıtmada ve itiraf sahnelerinde hem mektuplardan hem de aralara serpiştirilen günlüklerden ve hatıralardan yararlanır. Kefeli bu romanlarda gerek millî duyguların gerekse karşılıksız sevginin yol açtığı acıların canlı, inandırıcı ve akıcı bir biçimde aktarılmasında mektubun önemli bir rol oynadığını ifade eder. Güzide Sabri Aygün *Hicran Gecesi*, Şükufe Nihal Başar *Çöl Güneşi* romanlarında samimi duyguların, düşüncelerin ve iç monoloğun en iyi ifadesi olan mektuptan yararlanır. *Çöl Güneşi* aynı zamanda anlatım tekniği olarak hatıranın da kullanıldığı bir eserdir. Kadının uyanışı, kişiliğini bulma ve kendisine toplumda bir yer edinme mücadelesi bu teknikler aracılığıyla sunulur. Burhan Cahit Morkaya'nın *Nişanlılar* romanında mektubun işlevi iki açıdan önemlidir. İlki mektubun tefrika gibi kullanılması ve bu sayede eserdeki gerilimin ve merakın uyanık tutulması, ikincisi ise bir sırrı ihtiva eden mektubun tüm gelişmeleri aracısız bir biçimde okura ulaştırmada vasıta kılınmasıdır. Cengiz Dağcı'nın konusunu tamamen kendi yaşamından alan, mektup-roman olmanın yanında otobiyografik roman özelliği de taşıyan *Anneme Mektuplar* eseri yazarın artık hayatta olmayan annesine hitaben yazılmıştır. Hayaller ve hatıralarla harmanlayarak kaleme aldığı mektuplarda vatan hasreti, geçmişe özlem, yalnızlık ve yabancılaşma duyguları hâkimdir. Leyla Erbil *Mektup Aşkları*'nda 1970 sonrasında Türkiye'nin sosyal ve siyasî ortamına ışık tutar. Romanın merkezinde yer alan Jale karakteri etrafında yazar hem karakterlerinin kişilik özelliklerini aktarır hem de onların fikirlerini, dünya görüşlerini ülkenin sosyopolitik yapısı içinde konumlandırır. Kefeli bu eserin Türk edebiyatında *Handan*'dan sonra en gelişmiş mektup-roman örneği olduğunu düşünmektedir.

Üçüncü bölümün ikinci kısmını teşkil eden "Hikâye" başlığı altında ilk olarak Bafralı Yanko'nun "Hengâme-i İftirâk" hikâyesine yer verilir. Ardından Safvetî Ziya'nın Servet-i Fünûn devrinin marazî duyuşunu ortaya koyan ve aşk, ihanet, kadın meselelerini konu eden *Hanım Mektupları* ele alınır. Yazar burada kahramanlarının iç dünyalarını gün ışığına çıkarırken ve samimi duyguları / itirafları dile getirirken mektuptan yararlanmaktadır. Ahmet Hikmet Müftüoğlu'nun "Çiçekler", "Renkler", Saçlar", "İki Mektup" hikâyelerinde yazar yine samimi hislerin paylaşımı, mahrem duyguların ifadesi için, diğer bir deyişle iç monolog işleviyle mektuptan faydalanır. Halit Ziya Uşaklıgil "Bir Valide Tarafından", "Unutulmuş Mektup", "Eski Mektup", "Üç Mektup" hikâyelerinde kahramanların iç dünyasını mektup aracılığıyla ortaya koyar ve olayların akışı mektuplarla sağlanır. Faik Âli'nin "Zahir" ve "Zahir'in İkinci Mektubundan"; Mehmed Rauf'un "Teadül", "Bir Mevsimin Hikâyesi", "Mehtapta", "Son Mektup", "Son Teselli Bir Kadın Mektubu", "İntikam" hikâyelerinde mektup -önceki örneklerde olduğu gibi- duygu ve düşünce alışverişi ile sırların, yaşanmışlıkların başkasına iletilmesini sağlayan, kadın, evlilik, aldatma vb. meseleleri tartışmayı mümkün kılan bir vasıta olarak kullanılmıştır. Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun "Bir Ölünün Mektupları"nda mektup geçmişte yaşanmış olaylara ışık tutar ve yaşananları farklı bir zamanda ayrıntılarıyla nakleder. Halide Edip'in "İmzasız Mektuplar"ında ise kadının hayatındaki acıları ve uğradığı iftirayı açıklayabilmek için başvurduğu bir vasıtadır. "Aşk ve Ayak Parmakları", "Bir Vasiyetname", "Sivrisinek", "Memlekete Mektup", "Tarih Ezelî Bir Tekerrürdür", "Lokanta Esrarı" başlıklı hikâyelerinde Ömer Seyfettin mektubu anlatım tekniği olarak okurda merak uyandırmak, haberleşmeyi sağlamak, yer yer düşüncelerini geniş kitlelere ulaştırmak, sırları ve gizli

ISSN 1300-7491 e-ISSN 2791-6057 https://www.folkloredebiyat.org

düşünceleri ifşa etmek, görünen gerçeğin arkasındaki dünyayı açığa çıkarmak gibi amaçlarla kullanır. Reşat Nuri Güntekin'in *Sönmüş Yıldızlar* adı altında topladığı altı hikâyesi "Sönmüş Yıldızlar", "Bir Damla Gözyaşı", "Bir Hazin Hakikat", "Yalan", "Bir İnkisar-ı Hayal", "Kumandanın Şoförü" başlıklarını taşır. Mektup bu hikâyelerde karakterlerin iç dünyalarını birbirleriyle paylaşmalarında araçtır. Memduh Şevket Esendal'ın kocasından ayrılmak isteyen bir kadının avukatına yazdığı tek mektuptan oluşan "Bir Kadının Mektubu" hikâyesinde kadının duygu ve düşüncelerini iletmesinin aracıdır. Sait Faik Abasıyanık'ın "Sevgilime Mektuplar: İnsanlığın Haline Doğru" hikâyesinde ise yazarın gözlem ve düşüncelerini başkalarıyla paylaşmasını sağlayan bir anlatım vasıtasıdır. Eserlerinde Türk toplumunu mizah aracılığıyla eleştirel gözle değerlendiren Haldun Taner "Şeytan Tüyü"nde yabancı ülkelerde çalışmaya giden işçileri ele alır. Mektup Almanya'da çalışmaya giden ve oranın şartlarına uyum sağlayamayan Türklerin karşılaştığı sorunları aktarmakta kullanılır. "Made In U.S.A" de yine yazarın Türk toplumunda yükselen Amerika hayranlığını ironiyi kullanarak eleştirdiği bir metindir, tek bir mektup halinde kaleme alınmıştır. Oğuz Atay "Bir Mektup", "Ne Evet Ne Hayır", "Babama Mektup" başlıklı hikâyelerinde insanın yalnızlığını, kendisine ve topluma yabancılaşmasını farklı boyutlarıyla ele alır. Mektup bu metinlerde çoğunlukla iç monolog konumundadır. İnci Aral'ın "Mehmet Kaptan" hikâyesinde siyasî tutuklu bir babanın oğluna yazdığı ve anne oğulun babaya cevaben kaleme aldıkları mektuplar hayata dair sorgulamaları, güçlü bir özlem duygusunu ihtiva eder. Kefeli mektubun bu duygu ve düşüncelerin bir çocuğun gözünden aktarılmasında da teknik anlamda benzersiz bir yardımcı olduğu kanaatindedir. Ayşe Kilimci'nin "İnsan Hep Yeni", "İpek Gelinlik" hikâyelerinde de mektuptan hikâye kişilerinin duygularını ve izlenimlerini aktarmada yararlanılmıştır.

Sonuç olarak, Emel Kefeli *Anlatım Tekniği Olarak Mektup* başlıklı kitabında, mektubun edebî tür olarak özelliklerinin yanında onun anlatım tekniği olarak roman ve hikâyelerdeki işlevini hem batı edebiyatı hem de Türk edebiyatı odağında incelemiştir. Yazar eserinde son derece kapsamlı bir tarihî / teorik çerçeve çizmekle kalmamış, aynı zamanda seçtiği ve derinlemesine incelediği mektup-roman ve hikâyelerle mektubun iletişim -dışa açılma- aracı, iç monolog, gerçeğin farklı görünümlerini ortaya koyan bir araç ve eğitici araç olarak üstlendiği işlevleri -yazıldıkları dönemi ve işlenen temaları da göz önünde bulundurarak- tespit etmiştir. Söz konusu eserin tüm bu özellikleriyle, araştırmacıların her daim faydalanacağı önemli bir başvuru kaynağı olma niteliğini koruyacağı muhakkaktır.

Bu eser Creative Commons Atıf 4.0 Uluslararası Lisansı ile lisanslanmıştır.
(This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License).

ISSN 1300-7491 e-ISSN 2791-6057 https://www.folkloredebiyat.org

folklor/edebiyat - folklore&literature, 2025; 31(4)-124. Sayı/Issue - Güz/Fall
Prof. Dr. Emel Kefeli Armağanı

Söyleşi/Interview

Prof. Dr. Emel Kefeli ile Hayata ve Akademiye Dair…

Prof. Dr. Emel Kefeli

ISSN 1300-7491 e-ISSN 2791-6057 https://www.folkloredebiyat.org

Mihrican Aylanç: Değerli hocam merhaba…Türk edebiyatı araştırmalarına özgün inceleme yöntemleri, araştırma sonuçları ve karşılaştırmalı yaklaşımlar kazandıran çok kıymetli hocamızsınız. Sizin öğrenciniz olmanın mutlu gururunu, ayrıcalığını akademik yaşamımızda hissediyoruz. *folklor/edebiyat* dergimizin 124. sayısını biz öğrencilerinize verdiğiniz emeğin görünürlük kazanmasını, çalışmalarınızdaki öncü adımların, ufuk açıcı görüşlerinizin yeni yetişen bilim insanlarımıza yol göstermesini dileyerek size armağan ediyoruz. Türk edebiyatı incelemelerinde tarihi, tematik ve biyografik çalışmalar evresi yaşanırken siz yenilikçi yöntemsel araştırmalarınızla evrensel bir açılımı öne çıkardınız.

İnsan, mekân, dil, kültür, kimlik ve edebiyat ilişkilerini edebiyat coğrafyası (Akdenizlilik) bağlamında yorumladınız. Çeviriler, batı edebiyatı ve akımlar, karşılaştırmalı incelemeler konusunda yol gösterici oldunuz. Edebî eser incelemelerinde içerik kadar yapı unsurlarına, anlatım tekniklilerine işaret ettiniz. Yine bizler gibi öğrenciniz olan Ergün Tanlak, çalışmalarınızla ilgili bu akademik bibliyografik odaklanmaları ve üretimlerinizi giriş bölümümüzde ele aldı.

Biz ise Haluk Öner ve Serap Aslan Cobutoğlu ile birlikte sizinle çok sesli bir söyleşi yapmak istedik. Çocukluğunuz, aileniz, sosyal ve sanatsal odaklanma biçimleriniz, akademik yaşantınız, bilimsel tutumlarınızı sizden dinlemek istedik.

Haluk Öner: Çocukluğunuzda üniversite yıllarına geçen süreyi biraz anlatır mısınız? Hangi şartlarda büyüdünüz? Çokkültürlü bir ailede büyümenin sizin açınızdan değeri, önemi neydi?

Emel Kefeli: Mutlu bir çocukluk geçirdim. Birkaç evin tek çocuğu olmak güzeldi. 4-5 yaşlarında babamın görevi nedeniyle Fas' a gitmemiz, küçük yaşta farklı yerler ve insanlar görmek zihnimde renkli izler bıraktı. İlkokul yıllarımdan sonra Notre Dame de Sion'da geçirdiğim 8 yıl bana direnmeyi, hayatta disiplinli olmayı kendime güvenmeyi öğretti. Sorumluluk anlayışımı geliştirdi. Ama disiplin ve sorumluluk anlayışı biraz da annemden bana miras kaldı. İlkokuldan itibaren hep iyi öğretmenlerle karşılaşmak en büyük şansımdı. Bir ayırım yapmak istemem. Her birinin üzerimde emeği olduğunu ve her birinden bir şeyler öğrendiğimi düşünüyorum.

Babamın çevresi çok genişti. Farklı ülkelerden gelen, farklı diller konuşan meslektaşları, dostları ile küçük yaşlardan itibaren karşılaşmam bana benim yaşadığım çevrenin dışında başka ve renkli bir dünyanın olduğunu daha çok küçükken öğretti.

Nesrin Kefeli'nin Objektifinden

ISSN 1300-7491 e-ISSN 2791-6057 https://www.folkloredebiyat.org

Serap Aslan Cobutoğlu: ***Ailenizden biraz daha bahseder misiniz?***

EK: Babamın işlerinin yoğunluğu nedeniyle birlikte fazla zaman geçirebildiğimizi söyleyemem. Ama beraber sinemaya giderdik, açık havada zaman geçirmeyi severdi. Dağ bayır dolaşırdık. Bana çevredeki otlardan ve yararlarından söz ederdi. Astronomiye merakı olduğundan geceleri yıldızları anlatırdı. Anneannemle de gezerdik. Balat, Eminönü, Beyoğlu, Kuzguncuk.. Artık o gün aklına neresi gelirse. Birlikte farklı yerlere gitmeyi severdik. Hatta Rabat'ta yaşarken bir kez kaybolduk. Zar zor evin yolunu bulduk. Babamı 16-17 yaşlarında kaybettiğim için hayatıma yön veren kişi, hayattaki en büyük desteğim annem olmuştur. Muhafazakâr ve temkinli bir kadındı. Benim sivri yönlerimi törpüleyen bir arkadaştı benim için.

Nesrin Kefeli- Emel Kefeli

Şimdi sevgili kızım Nesrin -her konuda anlaşamasak da- küçük ailemizin en etkin üyesi ve benim sanatsever arkadaşım.

SAC: ***Akademik kariyerinize nasıl başladınız? Bu sizin için güç mü kolay mı oldu? Nerede ve ne zaman karar verdiniz? Sizi kim teşvik etti?***

EK: Renault fabrikasında yönetici asistanı ve tercüman olarak çalışmaya başlayacaktım. Prof. Dr. Saim Yeprem ve Prof. Dr. Bekir Topaloğlu bayram ziyaretine gelmişti. Çalışmaya başlayacağımı söyleyince M.Ü. İlahiyat Fakültesinde Fransızca okutmanına ihtiyaçları olduğunu, üniversitede çalışmamın daha iyi olacağını söylediler. Babamın da isteği bu yöndeydi aslında. Ben de kabul ettim. Böylece Marmara Üniversitesindeki maceram başlamış oldu. Önceleri İlahiyat Fakültesinde Fransızca dersleri verdim.

ISSN 1300-7491 e-ISSN 2791-6057 https://www.folkloredebiyat.org

Sonra Fen-Edebiyat Fakültesi kurucu dekanı Prof. Dr. Hakkı Dursun Yıldız, o yıllarda yeni kurulmakta olan Fen-Edebiyat Fakültesi Fransız Dili ve Edebiyatı Bölümüne aldı. Bir süre Eğitim Fakültesi Fransız Dili ve Eğitimi Bölümünde ders verdim. Prof. Dr. İnci Enginün ile tanışmam akademik hayatımın başlangıcı oldu. Desteği ve teşvikleri için kendisine minnettarım. Prof. Dr. Mehmet Kaplan Hoca da bu yıllarda fakültede lisansüstü programda ders ve seminerler veriyordu. Kendisi ile zaman zaman konuşma fırsatı buluyordum. Türk edebiyatı çerçevesinde çalışmamın yararlı olacağını, Zeynep Hanım ile çalışabileceğimi ama öncelikle Osmanlı Türkçesi konusunu halletmem gerektiğini söylüyordu. Nasıl çalışmam gerektiği konusunda da bilgi veriyordu. Bu destekler beni cesaretlendirdi. Böylece Yeni Türk Edebiyatı alanına yöneldim.

Lisansüstü çalışmalarım sırasında Yeni Türk Edebiyatı alanında İstanbul'da ders veren tüm hocaları tanımak, Prof. Dr. Ömer Faruk Akün, o yıllarda yardımcı doçent olan Prof. Dr. Necat Birinci, Prof. Dr Kâzım Yetiş, Prof. Dr. Sema Uğurcan'dan ve M.Ü. Eğitim Fakültesi'nde tanıştığım Prof. Dr. Birol Emil'den ders almak, Prof. Dr. Abdullah Uçmanı'ı ve Prof. Dr. Orhan Okay'ı tanımak benim için büyük bir şans oldu. Sevgili arkadaşım Sema Uğurcan'ın desteğini de anmadan geçemem.

İnci Enginün-Emel Kefeli-Zeynep Kerman-Sema Uğurcan

Tabii ki karşılaştığım zorluklar da oldu. Yeni bir alan ve 4 yıllık lisans eğitiminin eksikliğini tamamlamak en büyük zorluktu. Elimden geldiğince okumaya, öğrenmeye ve karşılaştırmalı bir gözlemle Türk edebiyatının inceliklerine vakıf olmaya çalıştım ve hâlâ çalışıyorum. En kıymetli teşvik hocalarımdan gördüğüm destek oldu.

MA: ***Fransız dili ve edebiyatı eğitiminden sonra Türk edebiyatına*** yönelmenizi sağlayan etmenlerin ***neler olduğunu merak ediyoruz.***

EK: Fransız dilinin ve kültürünün Türk edebiyatına katkılarının ne denli fazla olduğunu lise yıllarında fark ettim. Lisans döneminde 'Karşılaştırmalı Edebiyat' sertifikası kapsamında aldığım derslerin de etkisi oldu.12 yıl süreyle okuduğum ve öğrendiğim bir dil ve kültürü kendi

ISSN 1300-7491 e-ISSN 2791-6057 https://www.folkloredebiyat.org

kültürüme katkı sağlayabilecek bir yönde kullanmayı tercih ettim. Fransız kültürüne bir Fransız kadar katkım olamayacağını da düşünerek Tük edebiyatına yönelmeyi tercih ettim.

HÖ: ***Yalnızca akademiye değil edebiyata adanmış bir ömür… Yetiştirdiğiniz öğrenciler, öncülük ettiğiniz çalışma alanları… 40 yılı aşan emek… Başlarken sizin için örnek başka*** şahsiyetler var mıydı?

EK: Akademik kişiliğimin oluşmasında Türk edebiyatı alanında tanıdığım – başta İnci Hanım ve Zeynep Hanım olmak üzere bütün hocalarımın ve Fransız Filolojisinde derslerini hayranlıkla izlediğim Prof.Dr. Nesterin Dirvana'nın ve dile bakış açımı geliştiren Prof. Dr. Berke Vardar'ın ve Adnan Benk'in etkisi var diyebilirim. Lise yıllarında bana edebiyatı sevdiren de edebiyat öğretmenimiz Leylâ Nimet Başak Hanım olmuştur. İlginç bir tesadüftür ki o da Mehmet Kaplan'ın öğrencisiydi. Tanıdığım her hocadan bir şeyler öğrendim. Aslında tanıdığım ve değer verdiğim herkes küçük ya da büyük bana bir şey öğretir.

Nesrin Kefeli'nin Objektifinden

MA-HÖ: ***Karşılaştırmalı çalışmalar yaptınız. Karşılaştırmalı edebiyat disiplininin ilkeleri sizce nelerdir? Türk edebiyatını literatürde nasıl konumlandırırsınız?***

Karşılaştırmalı edebiyat farklı kültürler arasındaki etkileşimi inceleyen edebiyat tarihi kadar sosyal tarih incelemelerine de katkı sağlayan bir alan. Edebî eserin yaratılış sürecine ışık tutması onu eleştiriye de yaklaştırıyor. Millî edebiyat merkez alındığında farklı kültür ve edebiyatların millî edebiyata katkısı ve etkisi açısından ele alınabileceği gibi millî edebiyat malzemesine farklı bakış açıları getirecek bir yöntem olarak da düşünülmeli. Bugün artık edebiyat milli sınırlarda kalmıyor. Dijital ortam, çeviriler tüm dünya edebiyatlarını gözle-

ISSN 1300-7491 e-ISSN 2791-6057 https://www.folkloredebiyat.org

rimizin önüne seriyor. Edebiyat adeta birbirini tamamlayan anlatılar bütünü gibi. Burada etkileşim de var, yeni bakış açıları, yeni kültürler…Özetle bir dünya belleği. Bu durum disiplinlerarası düşünmeyi de gerektiriyor. Karşılaştırmalı edebiyatta millî edebiyatı odak noktamıza koymamız gerektiğini düşünüyorum. Kapsayıcı, eleştirel düşünmeyi öğreten kültürel farkındalık ve kültürel bilinç kazandıran bir alan olarak görüyorum.

Zengin birikimiyle Türk edebiyatının bu alanda özel bir yeri olmalı. Geçmişten günümüze edebiyatımızın temel eserlerine karşılaştırmalı gözlemle bakacak, yüzyılları tarihi ve sosyal bağlamları ile karşılaştıracak ekip çalışmalarının edebiyatımız açısından önemli buluyorum. Edebiyat tarihlerinde de doğu ve batıdan tesirler konusunun somut örneklerine yer vererek hazırlanacak bölümlerin değerli olduğunu düşünüyorum.

HÖ: ***Aldığınız lisans eğitiminin karşılaştırmalı edebiyat çalışmalarınızın temel kaynaklarından biri olduğunu biliyoruz. Yanı sıra yeni Türk edebiyatı sahasında size katkısı yahut sizin için dezavantajları oldu mu?***

EK: Katkısı çok. Aynı dönemlerde farklı coğrafyalarda gelişen edebiyatların birbirleriyle etkileşimini izlemek sadece Fransız edebiyatına değil, tüm Avrupa edebiyatına hâkimiyeti gerektiriyor. Bu birikimi de lise yıllarımda felsefe ve edebiyat doktoralı Fransız hocalardan aldığım dersler ve lisans yıllarıma borçluyum. İlkokuldan itibaren aldığım sağlam eğitim ve mesleğini gerçekten seven öğretmenler en büyük şansımdı diyebilirim.

HÖ: ***Edebiyat coğrafyası sahasında yaptığınız, yaptırdığınız çalışmalar büyük boşluklar doldurdu. Öncü oldunuz. Sizce bu sahada bundan sonra neler yapılabilir?***

Edebiyat coğrafyası artık disiplinler arası bir alan. Başlangıç çalışmaları yazarların belli bir coğrafyayı ele alışları, halkların yaşamı, betimlemeler, metaforik yapı olabilir. Ama şimdiden sonra siyaset bilimi, tarih, coğrafya, edebiyat, antropoloji gibi farklı alanların katkısıyla gelişiyor. Dünyada bu kapsamda çok çalışma var. Ama henüz Türk edebiyatında konunun tam anlaşılamadığını düşünüyorum. Zorluğu da var tabii. Her metin size bu olanakları sunmuyor. Farklı disiplinlerin katkısıyla oluşacak ekiplerle verimli çalışmalar yapılacaktır.

Nesrin Kefeli'nin Objektifinden

ISSN 1300-7491 e-ISSN 2791-6057 https://www.folkloredebiyat.org

HÖ-MA: ***Edebiyatın diğer sanat dallarıyla (m***üzik ve sin***ema, tiyatro, plastik sanatlar) bağlantılarına işaret eden*** çeşitli çalışmalarınız var. ***Bu konudaki düşünlerinizi de merak ediyoruz.***

EK: Edebiyat, insan ruhunu incelten, empati yeteneğini geliştiren ve insanı insana en iyi şekilde anlatan bir sanat. Sanat çok boyutlu bir ifade alanı olduğuna göre tüm sanat şubeleri insanın dünyayı anlama ve anlatma çabasının aracıları. Müzik, resim ve plastik sanatların duygu-düşünce - biçim parametresinde edebiyatı tamamladığını düşünüyorum.

SAC: ***Sinema mı tiyatro mu? Neden?***

EK: Sinemayı tercih ederim. Görsel ve işitsel olarak daha etkili buluyorum. Kurgu, özel efektler, müzik daha etkileyici geliyor.

SAC: ***Sinemada en iyi yazın uyarlaması sizce hangisi?***

The Godfather, Bülbülü Öldürmek, Yüzüklerin Efendisi, Fight Club izleyebildiğim iyi uyarlamalar. Türk edebiyatında ise *Anayurt Oteli, Bir Gün Tek Başına*, *Selvi Boylum Al Yazmalım* gibi iyi uyarlama örnekleri var.

Nesrin Kefeli'nin Objektifinden

SAC: ***Akademik kariyer sürecinize varoluşsal bir anlam yüklesek bu anlamın nerede hangi kavramlarla aranılacağı konusunda neler söylersiniz? Örneğin İnşa mı? Bir metni tasarlarken onu inşa ediyoruz, aslında kendi iç dünyamızı, zihinsel dinamiklerimizi de inşa ediyoruz. En azında bana öyle geliyor. Böyle düşünüyor musunuz?***

ISSN 1300-7491 e-ISSN 2791-6057 https://www.folkloredebiyat.org

EK: Bir metni, bir bilgiyi hatta bazen bir insanı yeniden inşa, adeta yap boz oyunu gibi parçaları farklı bir dizayn içinde yerleştirme, eksikleri tamamlama ve yeni bir bütüne ulaşma olarak düşünebilirim.

SAC: ***Kuşkusuz, hepsi son derece verimli, kaynak niteliğinde çalışmalar. Sizi tanımlayan çalışmanız hangisi?***

EK: Edebiyat Coğrafyası

SAC: İkinci bir mesleğiniz olsaydı ne olmayı isterdiniz?

EK: Biyokimya alanında çalışmak isterdim.

SAC: ***Sizin için edebiyatın gayesi nedir?***

EK: Edebiyat hayattır, hayatı farklı gözlerden seyretmek.. İnsan ruhunu inceltmek, empati yeteneğini geliştirmek, hayatı daha iyi anlamamızı sağlamak diyebilirim.

SAC: ***Edebiyatın neye ve kimlere karşı mesuliyeti vardır?***

EK: Topluma, insanlığa karşı sorumludur.

Nesrin Kefeli'nin Objektifinden

SAC: ***Edebiyat barışa hizmet eder mi?***

EK: En önemli işlevi olmalı. Barışın vereceği huzuru, sevginin gücünü hatırlatmak…

SAC: ***Türk edebiyatının en büyük eksiğini ya da sorununu nerede buluyorsunuz?***

EK: Eleştirel bakış açısının zayıf oluşunda buluyorum.

SAC: ***Sizce Tanzimat'tan bu yana edebiyatımıza etki eden Batı edebiyatı konusunda edebiyatımızın bu etkiden kurtulduğunu söylemek mümkün müdür? Ya da bu etki günümüzde başka bir yöne mi evrildi?***

ISSN 1300-7491 e-ISSN 2791-6057 https://www.folkloredebiyat.org

EK: Etkiden korkmamak gerekir. Önemli olan farklı kaynaklardan yararlanarak özgün eserler yaratabilmek. Tabii ki günümüzde çok farklı etkilerle şekillenen bir edebiyat var ve genç yazarlar tüm bu etkilere rağmen özgün eserler yaratabiliyorlar. Önemli olan özgünlüğü ile parlayan eserlerimizin evrensel çizgide yerini alabilmesi. Bunun için de eserlerimizin dünya okurlarına ulaşması gerekiyor.

SAC: ***2000 sonrası edebiyat, bir bakıma 21. yüzyılın ilk çeyreği için ne düşünüyorsunuz? Üretilen eserlerden hangileri dikkate değer?***

EK: 2000 sonrası edebiyatı disiplinlerarası bir yaklaşımla gelişiyor. Tarih, uluslararası ilişkiler, politika, psikoloji her şey var. Anlayabilmek için de geniş bir perspektif gerekiyor. 20. yüzyıl edebiyatı aktif bir okur gerektirir derdik, şimdi aktif, farklı disiplinlerin merceklerinden bakabilen donanımlı bir okur gerekiyor. Yazarlara gelince, genç yazarları izlemek gerektiğini düşünüyorum. Bir yazarı tek bir eseri ile değil de tüm eserleri üzerinden değerlendirmek gerekir. Ya da en azından ikinci eserini beklemek..

SAC: ***Son zamanların en iyi şairi, en iyi yazarı konusunda neler söylersiniz? Genç kalemler arasında hangilerini dikkate değer buluyorsunuz?***

EK: Son yıllarda dikkatimi çeken isimler Barış Bıçakçı, Caner Almaz, Melisa Kesmez, Ömer F. Oyal,… Şiirde Nurduran Duman ve Birhan Keskin, daha geriye gidersek Didem Madak, Lâle Müldür, Nilgün Marmara ilk aklıma gelenler…

SAC: ***Batı edebiyatı akımlar dersini okuttunuz. Çalışmalarınız var. Bizlerin de ders kitabı olarak kullandığımız eserler bunlar. 2000 sonrası eğilimler açısından edebiyatın durduğu/duracağı yer noktasında postmodernizmden de sonrası için neler dersiniz?***

EK: Postmodern düşünce hayatın parça parça, farklı yönleriyle oluşturduğumuz bir yap-boz üzerinden algılanması zaten. Biz de böyle bir dönem ve dağılmışlık yaşıyoruz. Bu dönemin sonu yine bir neo-klasik dönem olacaktır kanısındayım. Şimdilik duygusal, psikolojik ve felsefi ağırlığı olan eserler hakim gibi. Biçimde yeni arayışlar, hibrit metinler de görüyoruz.

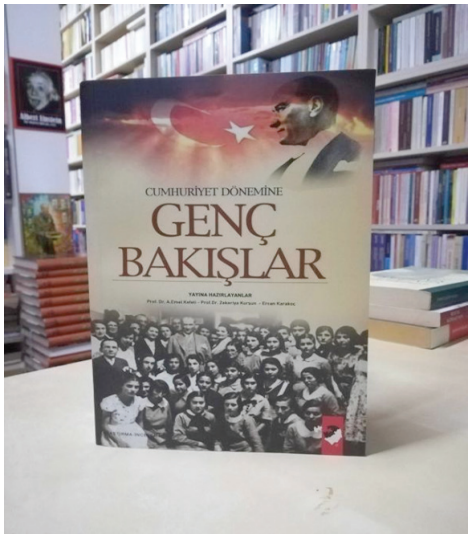
SAC: ***Bizim klasiklerimiz var mıdır?***

EK: Divan edebiyatı bizim klasiklerimiz. Belli kurallar çerçevesinde yazılan eserler. Daha sonra bu kurallar çözülüyor ve Batı edebiyatındaki gelişmeler, kendi değerlerimiz ve yaşantımız çerçevesinde gelişen eserler yazılıyor. Milli edebiyatı yaşanan coğrafya yönlendiriyor bir bakıma. Farklı zaman dilimlerinde yazılmış, okuruna verecek mesajı olan eserler de zaman içinde klasikler listesine ekleniyor.

ISSN 1300-7491 e-ISSN 2791-6057 https://www.folkloredebiyat.org

SAC: ***Edebiyatımızın hangi alanındaki araştırmalarında eksik görüyorsunuz? Sizce edebiyat sahasında yapılması gereken çalışmalar neler?***

EK: Edebiyat araştırmalarında farklı konulara yönelmek gerekir. Bir şablon bulup aynısını farklı bir yazara uygulamak alana katkı sağlayan iyi bir araştırma olmuyor. Dünyadaki araştırmaları izlemek, eserleri yeniden okumak ve farklı bir çıkış noktası yakalamak gerekiyor. Bunun için de eserleri özetlerden okumak yeterli olmuyor. Özetleri aradan çıkarıp malzemeyle doğrudan, aracısız karşılaşmak gerekli. Farklı zamanlarda farklı birikimlerle yapılan okumalar bizi yeni konulara götürür. Ayrıntılar bizi araştırma konularına yönlendirir.



Prof. Dr. Emel Kefeli Editörlüğündeki Eserlerden

SAC: ***Günümüzde insana ve doğaya şiddet, çocuk katiller, özellikle kadına ve çocuklara yönelik zedeleyici tutumlar, her türlü zorbalıkla şekillenen ve "şiddetlenerek" çoğalan suç ortamı dikkati çekmekte. Tüm bunların edebiyata yansıması ise kaçınılmaz. Sizce karanlık bir gelecek ve edebiyat bizi bekliyor mu? Buradan ütopya metinlerinde mi artış olur, distopik kurgu mu öne çıkmaya başlar?***

EK: Yazarların eğilimi yaşananı yazmak, yaşananlar üzerinden bir kurgu oluşturmak. Distopik kurgu ön plana çıkabilir ama zamanla bu da değişecektir.

SAC: ***Öğrencilerinize uzun yıllar yazarlar ve kentler dersi verdiniz. Yazarların içinde bulundukları, içine doğdukları mekânlar ya da tahayyül ettikleri mekânlarla kurdukları bağ noktasında gelecekte edebi literatürde nasıl bir kent izleği okuru bekliyor? Özellikle İstanbul'un bu kez ciddi anlamda nostalji olmaya doğru gidişi göz önünde bulundurulursa buradan geleceğin okuruna ne kalır?***

EK: Bir kente nostaljik bakmak biraz da yazarın yaşı ve duygu dünyası ile ilgili. Genç bir yazar yaşadığı ortamı yazıyor. Nostaljiye eğilimli ise şehrin geçmişteki konumuna, özel-

ISSN 1300-7491 e-ISSN 2791-6057 https://www.folkloredebiyat.org

liklerine yöneliyor. Biraz daha yaş almış yazarlar deneyimlerini ve geçmiş zamanı ön plana alıyor. İçinde bulunduğumuz yüzyılda şehrin mazisine yönelen olduğu gibi yaşadığı ortamı kendi bakış açısından değerlendiren, bu değerlendirmeler kendi aidiyetini de yükleyen yazarlar olacaktır. Araştırmacının görevi ise şehrin hangi özellikleri ile hangi yazarın kaleminde nasıl işlendiğini keşfetmektir bence. İşimizin keyifli yönü de bu değil mi?

SAC: ***Yapay zekâ ile şekillenen bir nesil var. Yapay zekâ ile yeni bir edebiyat alanı, buna bağlı olarak yeni bir edebî*** zümre yaratılabilir mi?

EK: Yaratılabilir. Geleneksel kalıplardan farklı alışılmadık yapılar, şiir-roman, tiyatro-senaryo gibi melez türler yaratabilir. Aynı temayı olasılıklar üzerinden yüzlerce kez farklı versiyonlarda işleyebilir. Ama okur-yazar arasındaki duygusal bağı oluşturamayacağı, duyguları bir insan kadar derinlikli işleyemeyeceği kanısındayım. Bir yapay zekâ edebiyatı dönemi yaşanabilir. Yapay zekâ-insan arasında ortak yazarlık da oluşabilir. Bu da yaratıcılık açısından ve edebiyat dünyasındaki gelişmeler açısından ilgi çekici olacaktır.

Nesrin Kefeli'nin Objektifinden

SAC: ***Transhümanizm, posthümanizm, yapay zekâ ile şekillenen insan konusunda ne düşünüyorsunuz?***

EK: Transhümanizm 21.yüzyılda karşılaştığımız, insanın biyolojik ve zihinsel sınırlarının teknolojiyle desteklenmesini hedefleyen felsefi ve kültürel bir akım.

ISSN 1300-7491 e-ISSN 2791-6057 https://www.folkloredebiyat.org

Geliştirilmiş bir insan türünün ortaya çıkması (posthuman) de bu akımı destekleyen görüşleri kapsıyor. Genetik mühendisliği, nanoteknoloji, yapay organlar, beyin çipleri teknoloji açısından önemli adımlar. İnsan ömrünün uzatılması, hastalıkların yok edilmesi güzel gelişmeler. Ama doğanın sitemini bozacağını, insana özgü değerlerin de korunamayacağını düşünüyorum. Kimler bu imkânlara erişebilecek, insanlar makineleşecek mi gibi sorular zihnimi kurcalıyor.

Edebiyat-transhümanizm ilişkisinin ayak sesleri ütopya, distopyalarda hissediliyor. Huxley'in *Cesur Yeni Dünya*, Ishiguro'nun *Beni Asla Bırakma* adlı eserleri insan tasarımı konusunda önemli sorunları ele alan ve geleceğe hazırlayan eserler. Bu konularda okumalarımızı dünya edebiyatı örnekleriyle çeşitlendirmemiz gerekiyor.

SAC: ***Edebiyatı bugünün gençlerine bir çıkış yolu olarak önerir misiniz?***

EK: Edebiyat değerli ama tek çıkış yolu değil. Sanatla ilgilenmeleri gerekir. Resim, müzik gibi sanat şubeleri de insan ruhunu besleyen kaynaklar. Okumuyorsa çizer, yazmıyorsa bir müzik âleti çalar. Keman çalar, bağlama çalar, heykel yapar. Yeni neslin büyük bir kısmı bu gibi alışkanlıklardan çok uzak. Yine de küçük bir grup var ümit veren.

Nesrin Kefeli'nin Objektifinden

SAC: ***Yeni yayınları takip ettiğinizi ve bu konuda son derece paylaşımcı olduğunuzu biliyorum. Son zamanlarda neler okudunuz, neler tavsiye edersiniz. Ne okuyacağız?***

EK: Takip etmeye çalışıyorum. Son zamanlarda bir edebiyat ödülü jürisinde olduğum için son çıkan genç yazarların kitaplarını okudum. Caner Almaz'ın *Duvarlar* adlı romanı da bu kitaplardan biriydi. Çok başarılı buldum. Bunun dışında edebiyat dışı bazı kitaplar okudum, ya da yeniden okudum. Harari, *21.Yüzyıl İçin 21 Ders*, Chomsky *Hayaller ve Umutlar*

ISSN 1300-7491 e-ISSN 2791-6057 https://www.folkloredebiyat.org

ve *Entellektüellerin Sorumluluğu,* Julien Benda *Aydınların İhaneti*. Bâki Ayhan T.'nin *Hasta Sevgili Kış*'ı tek şiirden oluşan farklı tekniği ile etkileyici, son zamanlarda okuduğum özel bir örnek. Hayatı sorgulayan psikolojik derinliği olan, şiir tarihimiz için kalıcı bir örnek.

SAC: ***Geçen yıl içinde okuduğunuz en önemli kitap ya da en son okuduğunuz kitapla ilgili düşünceleriniz nelerdir?***

EK: En son Julien Benda'nın *La Trahison des Clercs (Aydınların İhaneti*) adlı eserini ikinci kez okudum. Benda, eserde aydınların siyasi çıkarlarını bertaraf ederek hak, adalet gibi kavramları savunmaları ve akılcı davranmalarının gerekliliğine değinir. Ancak 20. yüzyılda bu misyonlarını unuttukları ve çıkarlarına hizmet etmeyi tercih ettiklerini anlatır. Kendileri için belirlenen misyona ihanet eden aydınları ele aldığı ilk baskısı 1927'de yapılan ikinci kez okuduğum eserin içerdiği görüşlerin güncelliği, dünyada 1927'den beri pek çok sorunun aynen devam ettiğini izlemek açısından ilginçti.

29 Mayıs Üniversitesi'nde…

SAC: ***Bugünkü akademik camiaya dair neler düşünüyorsunuz?***

EK: Her dönemin kendine has özelliği vardır. Bu dönemde de akademik ortam zamana ve zamanın sorunlarına bağlı olarak bazı özelliklere sahip. Önemli olan akademik etiğe uyan, birbirine saygı duyan, düzgün bir iletişim kurabileceğimiz özgür düşünebilen, donanımlı meslektaşlarla çalışabilmek. Sonuçta hepimizin amacı Türk kültürüne hizmet etmek, sağlıklı düşünebilen, geleneksel değerlerini koruyan, vatanını seven bir neslin yetişmesine katkıda bulunmak değil mi?

ISSN 1300-7491 e-ISSN 2791-6057 https://www.folkloredebiyat.org

MA: ***Gerek derslerinizde, gerekse yaptığınız bilimsel yayınlarda ve konuşmalarınızda dikkat çeken noktalardan biri geleceğin bilgi, bilim, ilgi ve inceleme alanlarını ön görebilmeniz oldu. Toplumsal ve evrensel yaşam dinamiklerinin yönlendirdiği insanı analiz etmedeki*** gücünüzün ***etkisi altında kaldık. Bu nedenle öğrencileriniz olarak size yakın olmak, etrafınızda bulunarak ufkumuzu genişletmek, biliminin evrensel ama köklü, sizin ifadenizle*** çok katmanlı ***ve tüm zamanlara uzanan boyutlarını etrafınızda bulunarak anlamaya çabaladık.***

Teknoloji ve insan zekâsının birleşimiyle oluşan dijital çağda edebiyat ve edebiyat incelemelerinin bugününü ve geleceğini nasıl değerlendiriyorsunuz? Dijitalleşmeye doğru evrilen bilim dünyamızda yeni yetişen akademisyenlere önerileriniz var mıdır?

EK: Dijtalleşme içinde bulunduğumuz yüzyılda bilim dünyasındaki işleyişi, düşünme biçimini ve yöntemlerini tamamen dönüştürüyor. Bilgiye ulaşmak ve paylaşmak ışık hızıyla yapılıyor artık. Yeni çalışma alanları gelişiyor, farklı bakışlarla yeni yöntemler geliştiriliyor. Ancak veri güvenirliği/güvenliği, sahtecilik, bilgi kirliliği gibi sorunlarla da bizi karşı karşıya bırakıyor. Bu durum da bilim insanlarına – her zamankinden fazla- bilgiyi kontrol etme, doğruluk ve etik konularda sorumluluk yüklüyor.

Ama bu çağda yaşadığımıza göre yeniliklere açık olmalı, tüm yenilikleri izlemeli ve tekAma bu çağda yaşadığımıza göre yeniliklere açık olmalı, tüm yenilikleri izlemeli ve teknolojinin olanaklarından yararlanmalıyız. Kitaplara da sahip çıkmalıyız. Okurken kitapla aynı zevki vermese de pdf kitaplar, internet ortamında kolayca eriştiğimiz kaynaklar, pdf dergiler bizler için büyük şans diye düşünüyorum.

Klasik bilgiyi ve bilgiye ulaşma yöntemlerini özellikle de bilimsel etik konularını göz ardı etmeden daima yeniliklere açık olmak gerekiyor.

SAC: ***Birkaç cümle ile özetlemek gerekirse sizce şu an dünyada neler oluyor? Bu olan her ne ise dünya ya da memleket kültür ve edebiyatına etkisi ne olur?***

EK: Dünya, ekonomik kırılganlıkların büyüdüğü, jeopolitik rekabetin arttığı, savaş rüzgârlarının estiği, çocukların öldüğü, annelerin ağladığı, iklim değişimlerinin görüldüğü zor bir süreci yaşıyor. Bebeklerin, annelerin acılarına tanıklık ettiğimiz, haksızlıkları izlediğimiz günlerin bir an önce sona ermesi, mutlu ve huzurlu bir dünyada barış içinde yaşamak hepimizin arzusu.

Bu durumdan ülkemiz de etkileniyor kuşkusuz. Dolayısıyla edebî eserlerde de bu zorlukların izlerini görüyoruz. Bu eserler toplumun travmalarını, sıkıntılarını geleceğe aktararak önemli bir işlev yükleniyorlar. Unutmayalım ki toplumlar deneyimlerle gelişir. Edebiyat, tarih ve sanatın şubeleri bu deneyimleri kayıt altına alır. Bugün yaşadığımız sıkıntıların hem ülkemiz hem de dünya gençleri için, gelecek nesiller için önemli deneyimler olduğunu düşünüyorum.

ISSN 1300-7491 e-ISSN 2791-6057 https://www.folkloredebiyat.org

Doğan Hızlan ile…

MA: ***folklor/edebiyat dergimize alan editörümüz olarak yayın kurulumuzda bulunarak destek veriyorsunuz. Bu desteğinizle dünya edebiyatına da sayfalarımızı açıyoruz. folklor/edebiyat dergisi yazar ve okurlarına bu sayıyla ilgili neler söylemek istersiniz?***

EK: *folklor edebiyat'ın* alan editörü olarak yayın kurulunda olmak benim için özel bir görev. Bütün ekibin ne kadar titizlikle çalıştığını ve derginin geniş bir coğrafyada ilgiyle izlendiğini biliyorum. Teknolojinin olanaklarından yararlanması, dijital çağa uyum sağlamak amacıyla önemli adımlar atmasını ve değerli araştırmacıları buluşturmaya gösterdiği titizliği de övgüye değer buluyorum.

21. yüzyıl edebiyatı, sınırları kaldıran, türleri harmanlayan, teknolojiyi ve kimliği sorgulayan, doğaya ve insana yeniden yönelen bir edebiyat. Edebiyat artık dijital ortamda, çok sesli, çok kültürlü bir yapı içinde varlığını sürdürüyor.Günümüzde hayata -eskiyi de unutmadan- yeni bakış açılarıyla yeniden bakma/yorumlama ihtiyacı kuvvetle hissediliyor.

Geçen yüzyıldan gelen metinlerarasılık, oyun, ironi, gerçek ile kurgu arasındaki belirsizlik yerini yavaş yavaş daha duygusal ve sade biçimlere yerini bırakmakta, iç monolog, psikolojik derinlik önem kazanıyor. Kadın yazarlar, temaları , cinsiyet merkezli bakış açıları daha görünür hâle gelirken biyografi türü ön plana çıkıyor. Distopya kavramı etrafında şekillenen eserler deneysel anlatılar, hibrit türler kapsamında izlediğimiz roman, şiir, deneme, grafik roman, film ve müziğin iç içe geçtiği anlatılar…

Tüm bu değişimleri yansıtan özellikte bir sayı olmuş özel sayı.

Sanatın varolanı görünür kılma, anlamlandırma ve yeniden inşa gücüne işaret eden, insanın dünya ile kurduğu varoluşsal ilişkiyi irdeleyen inceleme**;** okurun anlamı kavrama

ISSN 1300-7491 e-ISSN 2791-6057 https://www.folkloredebiyat.org

aşamasındaki dikkatini nasıl kullanabileceğini vurgulayan ses-anlam ilişkisi odaklı araştırma; kadın ve edebiyat çerçevesinde bir kadın biyografisi ve Frankofon Cezayir edebiyatında kadın, kimlik ve aşk konulu çalışma; distopya ve kent distopyası kavramları ve modern insanın yalnızlığı ve yabancılaşmasını vurgulayan incelemeler; Behçet Aysan ve Ülkü Tamer örnekleri üzerinden coğrafya merkezli okumalarla yaşanan coğrafyanın yazarları ve hayal dünyalarını nasıl beslediği konusuna odaklı araştırmalar; yeniden yazım/biçimlendirme merkezli bir Kemal Tahir okuması; Yaşar Kemal-Orwell karşılaştırması, psikanalitik okumalar, korku sineması, toplumsal cinsiyet, okur-metin ilişkisi, modern biyografik söylem ve sanatçının kam(l)aştırılması gibi konularla edebiyatın genç akademisyenler tarafından nasıl yakından izlendiğini ve uygulamalarla Türk edebiyatına nasıl verimli katkılar sağlandığını gösteren bir sayı.

Mihrican Aylanç ile ...

ISSN 1300-7491 e-ISSN 2791-6057 https://www.folkloredebiyat.org

folklor/edebiyat - folklore&literature, 2025; 31(4)-124. Sayı/Issue - Güz/Fall
Prof. Dr. Emel Kefeli Armağanı

Fotoğraflardaki Anılar…

Prof. Dr. Emel Kefeli

Doçentlik Jürisi (09.11.1999)

ISSN 1300-7491 e-ISSN 2791-6057 https://www.folkloredebiyat.org

Marmara Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü Bir Yaz Toplantısı

Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü- Bir Yönetim Kurulu Toplantısı Sonrası

ISSN 1300-7491 e-ISSN 2791-6057 https://www.folkloredebiyat.org

Marmara Üniversitesi Kurucu Rektörü Orhan Oğuz ile (1987)

Bâki Asiltürk ile…

ISSN 1300-7491 e-ISSN 2791-6057 https://www.folkloredebiyat.org

Maroc Daniel Panzac ile…

Maroc Uluslararası Denizcilik Sempozyumu (1997)

ISSN 1300-7491 e-ISSN 2791-6057 https://www.folkloredebiyat.org

(1999)

Doğu Akdeniz Üniversitesi Türkçe Öğretmenliği Bölümü (2003)

ISSN 1300-7491 e-ISSN 2791-6057 https://www.folkloredebiyat.org

Birol Emil, Hülya Argunşah ve Ramazan Korkmaz ile…

Ramazan Korkmaz ile….

ISSN 1300-7491 e-ISSN 2791-6057 https://www.folkloredebiyat.org

Ramazan Korkmaz ile….

Marmara Üniversitesi'nde…

ISSN 1300-7491 e-ISSN 2791-6057 https://www.folkloredebiyat.org

İnci Enginün Sayı Gecesi

Mersin Üniversitesi, Cumhuriyet'in Kadın Yüzü: Halide Edip Adıvar Toplantısı

ISSN 1300-7491 e-ISSN 2791-6057 https://www.folkloredebiyat.org

Orhan Okay'ı Anma Toplantısı

Orhan Okay'ı Anma Toplantısı

ISSN 1300-7491 e-ISSN 2791-6057 https://www.folkloredebiyat.org

Doğu Akdeniz Üniversitesi'nde Nesrin Sarıahmetoğlu ile…

Konferans sonrası Kıbrıs gezisi….

ISSN 1300-7491 e-ISSN 2791-6057 https://www.folkloredebiyat.org

Doğu Akdeniz Üniversitesi Öğrencileri ile…(Kıbrıs, 2001)

ISSN 1300-7491 e-ISSN 2791-6057 https://www.folkloredebiyat.org

Doğu Akdeniz Üniversitesi Öğrencileri ile…(Kıbrıs, 2002)

ISSN 1300-7491 e-ISSN 2791-6057 https://www.folkloredebiyat.org

Marmara Üniversitesi Öğrencilerimiz-Kabataş Lisesi Edebiyat Öğretmenleri ile…

Serkan Özdemir'in Doktora Jürisi…

ISSN 1300-7491 e-ISSN 2791-6057 https://www.folkloredebiyat.org

Emeklilik Plaketi-2014

ISSN 1300-7491 e-ISSN 2791-6057 https://www.folkloredebiyat.org

UKÜ FEF-Bilim, Kültür ve Sanat Günleri- Kıbrıs (2016)

Mihrican Aylanç'ın Doktora Jürisi (2011)

ISSN 1300-7491 e-ISSN 2791-6057 https://www.folkloredebiyat.org

Emel Aylanç ile (2012)

Kıbrıs/ Girne St. Hilarion Kalesi- (2016)

ISSN 1300-7491 e-ISSN 2791-6057 https://www.folkloredebiyat.org

Nesrin Kefeli ile…

ISSN 1300-7491 e-ISSN 2791-6057 https://www.folkloredebiyat.org

Prof. Dr. A. Emel Kefeli- Çocukluk Fotoğrafı

ISSN 1300-7491 e-ISSN 2791-6057 https://www.folkloredebiyat.org

ULUSLARARASI
KIBRIS
ÜNİVERSİTESİ
CYPRUS
INTERNATIONAL
UNIVERSITY
LEFKOŞA/K.K.T.C 0392 671 11 11
www.ciu.edu.tr