FİLOLOJİ ARAŞTIRMA ÖRNEKLERİ KİTABI

Editör
Doç. Dr. Nuh Doğan

nobel

FİLOLOJİ ARAŞTIRMA ÖRNEKLERİ KİTABI

Editör: Doç. Dr. Nuh Doğan

Yayın No. : 2100
Beşeri Bilimler No.: 121
ISBN : 978-605-7928-08-5
Basım Sayısı : 1. Basım, Ekim 2018

© Copyright 2018, NOBEL AKADEMİK YAYINCILIK EĞİTİM DANIŞMANLIK TİC. LTD. ŞTİ. SERTİFİKA NO.: 40340
Bu baskının bütün hakları Nobel Akademik Yayıncılık Eğitim Danışmanlık Tic. Ltd. Şti.ne aittir. Yayınevinin yazılı izni olmaksızın, kitabın tümünün veya bir kısmının elektronik, mekanik ya da fotokopi yoluyla basımı, yayımı, çoğaltımı ve dağıtımı yapılamaz.
Bölümlerin içeriğinden editör ve yayınevi sorumlu değildir. Tüm sorumluluk yazarlara aittir.

Genel Yayın Yönetmeni : Nevzat Argun -nargun@nobelyayin.com-
Yayın Koordinatörü : H. Gülfem Dursun -gulfem@nobelyayin.com-

Redaksiyon : Can Akcaoğlu -can@nobelyayin.com-
Sayfa Tasarım : Gülbeyaz Güler -gulbeyaz@nobelyayin.com-
Kapak Tasarım : Mehtap Yürümez -mehtap@nobelyayin.com-
Baskı ve Cilt : Sage Yayıncılık Reklam Matbaacılık San. ve Tic. Ltd. Şti. Sertifika No:14721
Zübeyde Hanım Mah. Kazım Karabekir Cad. Kültür Han No:7/101-102 Altındağ/ANKARA

Kütüphane Bilgi Kartı

Doğan, Nuh.
Filoloji Araştırma Örnekleri Kitabı/*Nuh Doğan*
1. Basım, viii + 272 s., 16x23,5 cm
Kaynakça var, dizin yok.
ISBN: 978-605-7928-08-5
1. Dil 2. Edebiyat 3. Araştırmalar

Genel Dağıtım

ATLAS AKADEMİK BASIM YAYIN DAĞITIM TİC. LTD. ŞTİ.
Sipariş : -siparis@nobelyayin.com-
Telefon : +90 312 278 50 77 - Faks: 0 312 278 21 65
E-Satış : www.nobelkitap.com - esatis@nobelkitap.com
Bilgi : www.atlaskitap.com - info@atlaskitap.com

Dağıtım ve Satış Noktaları: Alfa Basım Dağıtım, Arasta, Arkadaş Kitabevi, Başarı Dağıtım, Dinamik Dağıtım, D&R mağazaları, Dost Dağıtım, Final Dağıtım, Güneş Dağıtım, Kitapsan, Nezih Kitabevleri, Prefix, Remzi Kitabevleri, TveK Mağazaları

ÖN SÖZ

Dil ve edebiyat her dönemde insanların ilgisini geçmiş ve araştırılmaya layık görüşmüş iki kavramdır. Özellikle dilin iletişimdeki rolü, bu rolü yerine getirirken ürettiği anlatım biçimleri, var olan kelimelerin kökeni, anlamları gibi konular hem alanın uzmanı olanlar hem de bu konuda uzman olmayanların ilgisini çekmiştir. Bu yüzden dil ile ilgili pek çok araştırma, tartışma ve iddia mevcuttur. Keza aynı şey edebiyat için de geçerlidir. Edebiyatın insanın ruhuna, yüreğine, zihnine hitap etmesi onu oldukça değerli kılmıştır. Bu yüzden edebi ürünlerin okunması kadar onlarla ilgili araştırmaların yapılması da önemsenmiştir. Özellikle son zamanlarda edebi ürünlere erişimin kolaylaşması ve söz konusu eserlerin yayınlaşması ile okunma ve etkileme oranlarının yükselmesi bu konuda araştırma yapanların ilgisini bu yöne kaydırmaya neden olmuştur. İşte bu dil ve edebiyat araştırmaları Yükseköğretim Kurumu tarafından filoloji şemsiyesi altında değerlendirilmektedir. Filoloji, Çağdaş Türk Lehçeleri ve Edebiyatlarından Çeviribilime, Eski Çağ Dilleri ve Kültürlerinden Yeni Türk Edebiyatına kadar pek çok bilim alanını içinde barındıran geniş bir yelpazeye sahiptir. Bu zenginlik alanda pek çok araştırma biçiminin ortaya çıkmasına neden olmaktadır. Hem biçimsel, hem yöntem, hem de içerik bakımından farklı olan bu araştırmalardan bazı örnekler sunmayı amaçlayan bu çalışmada Dünya Dilleri ve Edebiyatları, Dil Bilimi, Eski ve Yeni Türk Edebiyatı alanlarına ait araştırma örneklerine yer verilmiştir. Hem biçimsel, hem yöntem, hem de içerik bakımından alandaki farklılığı yansıtması bakımından da değişik kaynakça türlerine, kaynak gösterimine, başlıkların yazımına, bölümlendirmelere yer verilmiştir. Böylece farklı biçimlerde araştırmaların yazılabildiği gösterilmiştir. İçerik olarak da farklı olan bu çalışmaların içinde hem nitel hem de nicel araştırma yöntem ve teknikleriyle oluşturulmuş yazılar da bulunmaktadır. Böylece araştırmacıların farklı türleri görerek bir zihinsel yolculuk yapmaları ve beğendikleri türü örnek almalarının önü açılmıştır.

Bu çalışmada filoloji alanına ait on beş araştırmaya yer verilmiştir. Alana ilgi duyan araştırmacılar ve bilim insanlarının katkıları ile gelecek araştırmaların hem niteliği, hem de niceliği artacaktır. Biz her türlü katkıya, eleştire ve öneriye açık birer bilim insanı olarak, okurlardan azami hassasiyeti, yardımı ve öneriyi beklemekteyiz.

Kitabın özellikle alana yeni yeni ısınan genç araştırmacılara örnek olması, yeni araştırma ve bulgulara kılavuzluk etmesi dileğiyle…

Saygılarımla…

Editör
Doç. Dr. Nuh Doğan

İÇİNDEKİLER

Bir Hollywood Filminde Baskın Söylemi Birleştirmek ve Dönüştürmek: Interstellar Filminin Göstergebilimsel Çözümlemesi **1**

Nurdan Akıner - Akdeniz Üniversitesi
Alexey Yuryevich Bykov - Saint Petersburg Devlet Üniversitesi
Didar Koç - Akdeniz Üniversitesi

Lady Mary Wroth'un Love's Vıctory Eserinde Evlilik Kurumu Eleştirisi ve Kadının Güçlenmesi **21**

Merve Aydoğdu Çelik - Orta Doğu Teknik Üniversitesi

Rus Realist Yazar N. D. Teleşov ve 'Sreda' Edebi Topluluğu **31**

Mehmet Özberk - Artvin Çoruh Üniversitesi

Philip Sidney ve Eleştiri: Edebiyat Neden Savunulmalı? **39**

Barış Mete - Selçuk Üniversitesi

Postmodern Literature And Capitalism: A Comparative Overview **47**

Beyazıt H. Akman - Ankara Sosyal Bilimler Üniversitesi

18–19. Yy İngiliz Romanı Üzerine Bir Değerlendirme **65**

Serdar Gürçay - İstanbul Aydın Üniversitesi

Nef'î Dîvânında Şehnâme Kaynaklı Mitolojik Şahısların Övgü ve Yergi Unsuru Olarak Kullanılışı **87**

Ömer İnce - Dokuz Eylül Üniversitesi

Behiç Ak Oyunlarında Çağımızın Sorunu: İletişimsizlik **101**

Arzu Özyön - Kütahya Dumlupınar Üniversitesi

Azerbaycan'ın Modernleşme Sürecinde Bir Öncü: Hacı Zeynel Abidin Tagiyev **123**

Ümit Akın - Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi

Geç Osmanlı ve Erken Cumhuriyet Dönemlerinde Türk Kültür Dizgesine Darwin Aktarımları (1871 – 1939) **139**

Alaz Pesen - Boğaziçi Üniversitesi

Necip Fazıl Bağlamında Doğu- Batı Algısı **153**

Hüseyin Öztürk - Ahi Evran Üniversitesi
Sabure Öztürk - Yönetim Bilimleri Uzmanı

Ya Tahammül Ya Sefer'in Anlatma Esaslı Cümleler Açısından İncelenmesi **161**

Nurullah Aydın - Atatürk Üniversitesi

Necib Asım Yazıksız'ın Türkçe Sarf ve Nahiv Konulu Çalışmaları **201**

Halil İbrahim Ertürk - Bilecik Şeyh Edebali Üniversitesi

Dede Korkut Destanında Basit Yapılı Belirli ve Belirsiz Özneli Cümleler **217**

Sabina Abid - Artvin Çoruh Üniversitesi

"The Language of the East:" Barbaric or Babylonian? An Analytical Overview Of The Eighteenth Century British Discourse On Turkish, Arabic And Persian **227**

Beyazıt H. Akman - Ankara Sosyal Bilimler Üniversitesi

Müşahedat Romanının Gerçekçi Yönü Üzerine Bir İnceleme **247**

Nuray Küçükler Kuşcu - İstanbul Üniversitesi-Cerrahpaşa Üniversitesi

BİR HOLLYWOOD FİLMİNDE BASKIN SÖYLEMİ BİRLEŞTİRMEK VE DÖNÜŞTÜRMEK: INTERSTELLAR FİLMİNİN GÖSTERGEBİLİMSEL ÇÖZÜMLEMESİ

Nurdan Akıner - Akdeniz Üniversitesi
Alexey Yuryevich Bykov - Saint Petersburg Devlet Üniversitesi
Didar Koç - Akdeniz Üniversitesi

Giriş

Yönetmenliğini Christopher Nolan'ın üstlendiği Interstellar'ın (Yıldızlararası), arketipsel ve mitolojik karakterleri tarihsel ve toplumsal süreçlerden, Hıristiyanlık mitolojisinden ödünç alıp dönüştürmesi dikkat çekmektedir. Söz konusu durum izler kitlenin anlatıları yeniden yorumlamasına neden olmaktadır. İnsanlar asırlardan bu yana bilinmeyene karşı merak ve korku beslemişlerdir. Eski çağlardaki insanlar bu 'bilinmezlikten' kendilerini korumak için ilkel savaş aletleri üretmiştir. Bu aletlerin yanı sıra psikolojik olarak, kendilerinden üstün gördükleri yağmur, güneş vb. gibi doğa olaylarına inanmaya, inanç hâline getirmeye başlamışlardır. Bu eski inançlar efsanelere, efsanelerse zamanla mitlere dönüşmüş ancak bilinmeyene duyulan korku ve merak geçmişten günümüze miras olarak kalmıştır.

İnsanlığın tarihsel gelişimi devam ettikçe, üretim ve buluşlar da artarak devam etmiş ve teknolojik cihazlar bilinmeyene karşı duyulan korkuyu ve merakı mümkün olduğunca gidermeye başlamıştır. Bu buluşlardan birinin sahibi olan Lumiêre kardeşler sinematografı üretmiş ve sinema, sanat dünyasına ileride kendini yedinci sanat olarak kabul ettirecek bir biçimde giriş yapmıştır. Toplumsal olay ve olguların yansımaları görülen sinema da, zamanla sinema türleri oluşmuştur. Bu türlerden biri de bilinmeye duyulan toplumsal korku ve merakın, had safhada işlendiği "bilim kurgu" türüdür. Teknolojik ve bilimsel gelişmelerin beraberinde, geleceğin kurgulandığı, geçmişten gelen ve yeni oluşan mit-

lerle ve mitolojiyle oluşturulan yeni hikâyeler büyük ölçüde "bilim kurgu" filmlerinin senaryosunu oluşturmaktadır.

Dünya sinemasına bakıldığında "bilim kurgu" türünün en çok işlendiği ülke Amerika Birleşik Devletleri ve sinema sektörü olan Hollywood'dur. Ticari kaygıları da olan Hollywood, insanlığın ortak mitlerine ideolojik bakış açılarını katarak film yapmayı temel amaç hâline getirmiştir. Bu filmlerden biri de Interstellar'dır. Christopher Nolan'ın 2014'te çektiği film, dev yapım ekibi ve bütçesiyle "bilim kurgu" türünde kültleşmeye başlamıştır. Interstellar, distopik bir geleceğin getirdiği sorunlar karşısında insanlığın kurtuluş bulma arayışını bilinmezliğe taşıyarak işlemiştir. Filme ABD'li Teorik Fizikçi Kip Thorne danışmanlık yapmış ve filmin bilimsel olarak doğru işlenmesi için çalışmıştır.

Interstellar filmi, Kip Thorne'un bilimsel danışmanlığında çekilse de kurmaca film kategorisinde yer almaktadır. Astrofizik verileri senaryoya yedirilmiş, set, kostüm, mekân tasarımları, çeşitli efektler senaryonun ışığında oluşturulmuştur. Film ABD yapımı ve gişe filmi olmasından kaynaklı ticari kaygılar gütmekte ve ABD ideolojisini de içinde bulundurmaktadır.

Amaç

Bilim Kurgu sineması, adından da anlaşılacağı üzere bilimsel ve kurgusal yapıyı ifade etmektedir. Bu yapıya kültürel, siyasal, toplumsal olgular da eklenir ve ortaya teknolojik görünümün altında ideoloji çıkar. Uzaydan gelen yaratıklar, dünyanın saldırıya uğraması, ekolojik felaketler gibi konularda çekilen "bilim kurgu" filmleri, o dönemin yaşanan olaylarına da üstü kapalı gönderme yapmaktadır. Toplumun duyduğu çeşitli korkuların yönetmenler tarafından perdeye aktarılması, ilk olarak sessiz bir film şeklinde Georges Melies tarafından 1902'de başlamıştır. "Ay'a Yolculuk" isimli bu film, sese ihtiyaç duymaksızın yönetmenin çeşitli yetenekleriyle harmanlanıp "bilim kurgu" sinemasını başlatmıştır. Bilim Kurgu sineması edebiyattan ayrı düşünülememektedir. Sinemadan çok daha önce var olan edebiyat, anlatılmayanı anlatmak veya yeni olaylar, öyküler yaratmaktadır. Jules Verne, Arthur C. Clarke, Isaac Asimov gibi önde gelen "bilim kurgu" yazarları sinemaya ve yönetmenlere ilham vermiş, hayal edilmeyeni hayal etmelerine ve bu hayalleri beyaz perdeye aktarabilmelerini sağlamıştır (Akgün, 2017, s.67).

Sinemanın gitgide yaygınlaşması popüler kültür endüstrisine hızlıca giriş yapmasına neden olmuştur. Gelişen iletişim teknolojileri ve medya kullanımının, bireylerin günlük hayatına kadar girebilmesi ideolojinin gizli/açık bir şekilde yayılmasını sağlamaktadır. Yeterli düzeyde bilgiye sahip olmayan tüketici izlediği her film ve reklamdan bilinçaltında etkilenmekte ve ideolojinin yoğun etkisine maruz kalmaktadır.

Popüler kültürün metalaştırdığı en önemli alanlardan biri, insanların çoğunlukla eğlenme amacıyla film izlemeye gittiği sinemadır. Beyaz perdenin büyüsüne kapılan izleyici, kendi hayatından ve korkularından uzaklaşarak, eğlenceye ve uzaklaşmaya en ihtiyaç duyduğu anda savunmasız kalarak en az bir buçuk en fazla iki saatini aslında ne izlediğinin farkında olmayarak geçirmektedir. Özellikle "bilim kurgu" türünde ki filmlerde pek bilinmeyen veya tamamen yabancı dünya yaratımlarına, uzaylı "yaratık" denilen farklı karakterlere, geçmişte, gelecekte ya da şimdiki zamanda geçen ve hiç var olmamış uy-

garlıkların savaşlarına, o uygarlıkların aslında neye hizmet ettiğinin bilincine varamadan; kültürel, ideolojik ve pekâlâ cinsiyetçi yaklaşımlara maruz kalmaktadır.

Perdeye aktarılan düşünceler, toplumla buluşmaktadır. Seyircinin sandığının aksine bir film karesi sadece görsellikten ibaret değil, fikirlerden ibarettir. Bu çeşitli fikirleri ve filmin yapısını oluşturan diğer gizli bileşenleri keşfedip çözümlemek ise göstergebilime aittir. Göstergebilim, gösteren ve gösterilenden oluşan, göstergelerin neler olduğunu açıklayan, metinlerdeki (sinema, televizyon vb.) anlamın nasıl yerleştirildiğiyle ilgilenen bilim dalıdır. İsviçreli Ferdinand De Saussure ve Amerikalı Charles Sanders Peirce, göstergebilimsel çözümlemenin çağdaş öncüleridir. Bu makalenin en önemli amacı Interstellar filminde sunulan ideolojik temsilleri inceleyerek filmin içine saklanmış örtülü ya da açık gizli ideolojiyi, ortaya çıkarmaktır.

Yöntem

Interstellar filmi, ABD yapımı ve bilim kurgu filmi olması sebebiyle içinde gizil ögeler bulunduran bir filmdir. Çeşitli toplumsal, evrensel mitleri ve fantazyaları içinde barındıran film, türünde kült olmaya başlaması ve bilimsel gerçekliğe en yakın film olması sebebiyle incelenecektir. Filmin analizinde yöntem olarak göstergebilimsel çözümleme kullanılacaktır. Çözümlemede Roland Barthes ve Christian Metz'in göstergebilim teorileri temel alınacaktır. Böylece araştırma yöntemi, göstergebilim sayesinde amaca hizmet ederek ideolojik temsilleri ve anlatı yapısını açığa çıkaracaktır.

Göstergebilim ve Sinema

Sinema, hareketli görüntülerin arka arkaya sıralanarak anlam oluşturduğu görsel ve işitsel göstergeler bütünüdür. Filmde bulunan her bir sahne gösterge içerir. Bu göstergeleri inceyelen bilim dalı göstergebilimdir. Dilimizde özellikle dilbilim (Fransızca linguistique) sözcüğü örnek alınarak üretilmiş olan göstergebilim (Fransızca semiotique ya da semiologie) terimi ilk bakışta "göstergeleri inceleyen bilim dalı" ya da "göstergelerin bilimsel incelemesi" olarak tanımlanır' (Rifat, 2009, s.11). Göstergebilim, görünenin ardında yatan gizil mesajı, gerçekte neyi ifade ettiğini araştırır. Göstergebilim, göstergelerle ilgilenen, göstergenin ne olduğunu tanımlayan ve göstergebilimsel kavramları tartışan bilim dalıdır (Kaplan, Ünal, 2011, s.5). Örneğin, güneş fotoğrafının veya yazısının aklımızda olgu olarak güneşi canlandırması, o fotoğrafın ya da yazının güneş dışında bir şeyi gösteriyor olmasıyla açıklanabilir. Kendi dışında bir şeyi temsil eden ve temsil ettiği şeyin yerini tutabilecek nitelikte olan her çeşit biçim, nesne, olgu gibi. Bu açıdan genel olarak, sözcükler, simgeler, gösterge diye adlandırılır (Rifat, 2013, s.97). Gösterge, her türlü nesnenin, olgunun yerini alabilir, temsil edebilir. Böylece gösterge kendi dışındaki varlıkları gösterir. Göstergeler bütünüyse dizgeyi, düzeni yani sistemi oluşturur. Dizge, insanlar tarafından toplumsal yaşamı ve iletişimi kolaylaştırmak için gerçekleştirilmiştir (Akerson, 2005, s.16). Örneğin televizyon dizilerinde, dizi başlamadan önce akıllı işaretler çıkar. ''+7'' işaretiyle ''+18'' işaretinin çıktığını varsayıldığında ''+7'' işareti yedi yaşından küçük çocukların diziyi izlemesinde sakınca olduğunu ifade eden ilk göstergedir. ''+18'' ise on sekiz yaşından küçüklerin diziyi

izlememeleri gerektiğini, yine sakıncalı olduğunu belirten ikinci göstergedir. Bu veya diğer akıllı işaretlerin hangi komutu temsil ettiğini izleyiciler bildikleri için yani bu göstergeleri tanıdıkları için, diziyi akıllı işaretlere göre değiştirebilir veya izleyebilirler. Yani akıllı işaretler yan yana geldiklerinde bir dizge oluşturur.

Gösterge kavramına geçmeden önce göstergebilim ve dilbilim arasındaki ilişkiye de değinmek gerekir. Toplumsal bir dizge (sistem) olan ve temelde insanlar arasında bildirişimi (iletişimi) sağlayan doğal diller, gösterge diye adlandırılan birimlerin (örneğin sözcüklerin) kendi aralarında kurdukları ilişkilerden oluşur (Rifat, 2009, s.11). Dil, en basit tanımıyla kelimeler ve işaretlerle insanlar arasındaki iletişimi sağlayan, kültürler arası farklılık gösteren bir araçtır. İsviçreli dilbilimci Ferdinand de Saussure (1857-1913) ve Amerikalı filozof Charles Saunders Peirce (1839-1914) göstergebilimin öncüleri olmuştur. Dilbilimci Saussure, göstergebilimi incelerken dilbilimden yola çıkar. Saussure, toplumsal yaşamı göstergelerin kurduğu bir iletişim biçimi olarak ele almakta ve "semiologie" tanımını kullanmaktadır. Nitekim Charles Sanders Peirce, göstergelerin mantıksal işlevini vurgularken; Ferdinand de Saussure ise göstergelerin toplumsal işlevini ele almaktadır (Ekinci, 2017, s.247). Saussure'e göre dilsel gösterge iki bölümden oluşmaktadır; gösteren (işitim imgesi) ve gösterilen (kavram). Bu iki boyut birbirinden ayrılamaz bir bütündür. Gösteren dilsel yapıdayken gösterilen anlamsal yapıdadır. Çünkü dil, bir göstergeler dizgesi olarak, üzerinde uzlaşılmış bir normlar bileşkesidir ve dilde anlamı olanaklı kılan kültürel koddur (Kaplan, Ünal 2011, s.6).

Saussure'ün iki göstergesine karşılık görsel göstergelerle ilgilenen Charles Sanders Peirce'ün üçlü göstergesi vardır, bunlar gösterge, yorumlayan ve nesnedir. Söz konusu durum şöyle açıklanır (Kaplan, Ünal 2011, s.10):

"Anlamın oluşması için nesne ile gösterge arasında bağıntı olmalıdır. Yorumlayan; bir gösterge ile nesne arasında bağıntı kurarak anlamı oluşturur. Peirce, yerine geçtiği nesne ile arasındaki bağıntıya dayanarak göstergeleri; ikon, belirti ve simge olmak üzere üçe ayırır. İkon, nesneyi benzerlik ilişkisi nedeniyle temsil eden göstergedir. Nesnesi ile arasında fiziksel bir bağ olan gösterge ise belirtidir. Simge ise kültürel kod, alışkanlık onayladığı için bir nesnenin yerine geçen göstergedir."

Saussure'den ve Peirce'nin yaptığı göstergebilim çalışmalarından sonra Amerika ve Avrupa'da göstergebilim çalışmaları farklı yaklaşımlarla incelenmeye devam etmiştir. Roland Barthes, Umberto Eco, Claude Levi Strauss, Christian Meltz, Louis Hjelmslev bu kuramcılardan bazılarıdır. Roland Barthes (1915-1980), göstergebilimi dilbilimin altında incelemektedir. Barthes'e göre göstergebiliminde dil baştan çıkarandır ve her yerdedir. Dil, gücünü yazın üzerinden etkili bir biçimde kurmasına borçludur (Bircan, 2015, s.19).

Barthes yapısal dilbilimden yola çıkarak göstergebilimin ilkelerini dört başlık ile açıklamaktadır: gösteren ve gösterilen, dizim ve dizge, dil ve söz, düz anlam ve yan anlam. Barthes, Saussure'ün kavramına karşılık olarak biçim, işitim imgesine karşılık olarak da içerik isimlendirmesini yapmıştır. Gösterge, gösteren ile gösterilen arasındaki ilişkidir ve bu ilişkinin kurulmasından da anlamlama ortaya çıkar. Göstergebilimde anlamlama, düz anlam ve yan anlam olarak ele alınır (Bircan, 2015, s.19). Düz anlam, dünyada ki bir nesnenin zihnimizde oluşturduğu ilk anlamdır. Örneğin kaplumbağa söz-

cüğünü duyduğumuzda zihnimizde kaplumbağa canlanmaktadır ve bu ilk anlamıyla zihnimizde yer alması düz anlamı ifade etmektedir. Ancak, kaplumbağa zihnimizde yavaşlığı canlandırıyorsa bu yan anlamı ifade eder: Kaplumbağa kendi gerçek anlamından başka bir anlama geçmiştir. Çünkü kişinin zihninde uzlaşımlara, alışkanlıklara ve kendi öznel yorumlarına göre anlam değiştirmiştir. Yan anlam kavramı, düz anlam kavramına karşıt olarak bir değer taşır.

Barthes'in düz anlam ve yan anlam modeli, sinemaya, edebiyata vb. sanatlara da uygulanabilmektedir. Sinemada bu anlamlandırma biçimi, düz anlam olarak perdeye yansıtılan görüntünün dışında, izleyicinin içinde bulunduğu toplumsal ve kültürel değerleriyle birleşerek, farklı anlamlandırma ve yorumlama biçimine dönüşür (Agocuk, 2014, s.8). Sinema, görüntü ve sesi anlamlı olacak şekilde birleştirerek sinema dilini oluşturur. Sinemayı göstergebilimle ilişkilendirerek şu şekilde tanımlayabiliriz; genel anlamda, sinema dil dışı göstergelerden oluşan bir iletişim dizgesi ve bir sanat dilidir. Dildir, çünkü sinemanın da kendine özgü anlatım yöntemleri, hatta dilbilgisi vardır (Bağder, 1999, s.144). Sinemada dil, sözlü dillerin aksine görüntülerle aktarılır. Metz, sinema dilinin sözlü dillerden çok farklı olduğunu, görüntünün doğal bir anlatımı olduğunu söylemiştir (Kaplan, Ünal, 2011, s.30).

Christian Metz'e (1931-1993) göre sinemasal çekim tümceyle eşdeğerdir. Tıpkı tümce gibi çekimde birden fazla yaratılabilir, yan yana kurgulandığında anlam ifade edebilir. Ancak çekimin, tümcenin en küçük birimi olan ses imgesinden farklı olması ikisi arasındaki benzerliği değiştirmektedir. Ses imgeleri ancak bir araya geldiklerinde bir anlam ifade ederken doğal görüntü çekimi anlamlı olabilir. Bu noktada Metz, sinemasal göstergenin farklılığını Umberto Eco etkisiyle kültürel kodlara dayandırmıştır. Metz, bu kodları, ''kültürel kodlar'' ve ''özgül kodlar'' olarak ikiye ayırır. Kültürel kodlar; farkına bile varılmadan alışkanlıkla edinilir, toplumda doğup büyüme bu kodları anlamak için yeterlidir. Özgül kodları ise öğrenmek gereklidir. Sinemada kurgu, alıcı devinimleri, renk ve ışık seçimleri, optik etkiler gibi yöntemler özgül kodlardır. Metz'e göre kültürel kod çok önemlidir; çünkü ''anlam'' kültüre bağlıdır'' (Kaplan, Ünal, 2011, s. 30-31).

Sinemada anlam, yönetmenin bir film oluştururken kendi kültürel olgularını katması ve seyircinin kendi kültürel değerlerinin birleşmesiyle değişebilir. Bir filmde anlamı büyük ölçüde görüntüler oluştursa da Metz bu göstergeler sistemini beş başlık altında toplamaktadır. ''Görüntü (filme yerleştirilmiş görüntü,) kaydedilmiş sesçil ses (filmin sözcükleri), kaydedilmiş müziksel ses, kaydedilmiş ses (stüdyolarda müzikle karıştırılarak oluşturulan ses), yazının grafik izi (tanıtım yazıları, ara yazıları, görüntüdeki yazılar). Her görüntü tek başına anlamlıdır, ancak başka görüntülerle birlikte yeni yan anlamlar edinir'' (Kaplan, Ünal, 2011, s.31). Sinema, Metz'in belirttiği tüm bu başlıkların oluşumu olarak kendi başına göstergedir. Tıpkı dilde sözcüklerin ardı ardına dizilerek anlam oluşturması gibi sinemada da görüntüler, kullanılan müzikler, ışık, efektler arka arkaya bağlanarak hem öznel hem genel olarak filmin öyküsünü, anlamını oluşturarak göstergeye dönüşürler.

Genel anlamda göstergebilim bir anlam bilimidir, dolayısıyla sinema göstergebilimi de bir filmin anlamı nasıl kurduğuyla ilgilenmekte, bir filmin seyredilmesini mümkün kılan yasaları saptamayı, her filme özel karakterini kazandıran özgün anlam kalıplarını

ortaya çıkarmayı amaçlar. Göstergebilimci, doğrudan doğruya sinematografik olayın çekirdeğindeki anlam sürecine yönelir (Sivas, 2012, s.533). Sinemayı inceleyen göstergebilimci, bu çekirdekteki kodları inceleyerek gerçek anlamı ortaya çıkarır. Edebiyat gibi yazısal olmayan sinemada, izleyici direkt yazılı metinle değil görüntüsel metinle karşı karşıya kalır. Çoğu izleyici sinemayı sadece görüntüsel olarak hafızasına kaydeder; filmin senaryosunda yazan ve görüntülerle bütünleşen üstü kapalı mesajların, görüntüsel metnin farkına varmaz (Sivas, 2012, s.527-538.)

Sinemasa göstergebilimi, filmi parçalara ayırarak ayrıntılı incelemeyi amaçlar. Metz, filmdeki görüntülerin temel anlamları ve yan anlamları olduğunu söyler. Sinemada Anlam Üstüne Denemeler adlı kitabında temel anlam ve yan anlam konusuna şu şekilde değinir (Metz, 2012, s.96):

"Sinema göstergebilimi bir yan alam göstergebilimi ya da bir temel anlam göstergebilimi olarak da tasarlanabilir. Her iki yaklaşımda ilgi çekicidir. Göstergebilimsel film incelemesi biraz gelişip sistemli bir bütünce (corpus) oluşturduğu gün yan anlamlı ve temel anlamlı anlamlarla da ilgilenecektir. Yan anlam incelemesi sinemayla bir sanat olarak (yedinci sanat kavramı) ilgilenmektedir. Film sanatı yazın sanatıyla aynı göstergebilimsel özelliklere sahiptir. Estetik güçlük ve düzenlemeler (bir yanda mısralar oluşturma, kompozisyon, figürler... Diğer yanda çerçevelemeler, kamera hareketleri, ışık oyunları) yan anlamsal yinelemeler olarak kabul edilmektedir."

Sinema diğer sanat dallarından farklı olarak, mimari, resim gibi sanatları da içinde barındırabilmektedir. Yan anlam olarak bu farklı sanat dallarından yararlanabilir, anlam üretebilir. Bu üretim çeşitliliği sebebiyle sinemanın diğer sanat dallarına kıyasla daha kolay bir dili vardır: Şarkı, müzik kullanımı, anlatıya uygun çeşitli mimari yapıların kullanımı, kostüm kullanımı gibi. Bütün bu farklı sanatlar filmde, hikayeye hizmet edecek şekilde yeni yan anlamlar oluşturur (Agocuk, 2014, s.9). Bu makalede incelenen Interstellar filminde de Dylan Thomas'ın "Gitme O Güzel Geceye" şiiri kullanılmıştır. Metz'e göre, kolay bir sanat olan sinema sürekli olarak bu kolaylığın kurbanı olma tehlikesi içindedir, bu nedenle sinema fazlasıyla bir sanattır, bu da çözümlemeyi zorlaştırır, sinemayı açıklamak zordur, çünkü onu anlamak kolaydır.

Sinemanın doğası gereği diğer sanatlardan farklı anlatım teknikleri, filmi oluşturan tekniksel ögeleri vardır. Yönetmen kendi oluşturduğu metinsel senaryoyu (iletiyi) farklı ışık kullanımlarıyla gösterir ve bu bağlamda anlamda verilen ışığa göre değişebilir.

Değişen anlama göre izleyicinin duygu durumunda da değişiklik olabilir. Amerikan kara film türünden bir örnek gösteren Metz, görüntüde New York Limanı'nın boş rıhtımlarından birisinin gece yarısı durumunun verildiğini söylüyor. Rıhtım belli bir biçimde gösterilmektedir: üstten çekim, karanlık ve sisli aydınlatma. İzleyici bu görüntüden belli bir baskı duyar. Betonlar çağdaş yaşamın insandan uzaklığını çağrıştırır. Bu duygu, gösterilen nesneye ya da gösterilme açısına bağlıdır. Gülümseyen bir kadın yerine boş depolar görmemiz bizde bu tür bir izlenim yaratmıştır (Büker, 1981, s.154).

Aynı zamanda filmlerde kurgu tekniğinin kullanımı da farklı anlamlar üretmede veya yönetmenin düşüncesini/senaryosunu/kültürünü iletmede kullanılan ek teknik ögelerden biridir. Filmlerde anlam yaratan tüm bu ögelerin estetize edilerek amaca uygun kullanım-

ları göstergebilimin inceleme alanını oluşturmaktadır. Anlam yaratan bu ögelerin, kendi anlamları dışında gösterge olarak kullanımları, başkalaşmaları, belki de alakasız gözüken anlamları/ideolojileri temsil etmeleri incelenerek gerçek anlam ele alınmaktadır.

Bilim Kurgu Sineması

İnsanlık tarihinden bu yana yaratılmış mitler ve efsaneler toplumların ahlak ve davranış kurallarını din ile beraber belirlemiştir. Destanlar, efsaneler, çeşitli peri masallarının varlığı insanların yaşamları boyunca üretilmiş, yenilenmiş ve tekrar üretilmiştir. İnsanoğlu var oldukça algılayabildiğinin üstünü hayal etmiş ve yaşam ilerledikçe bu hayal çeşitli sanatlarla kendini somutlaştırmaya başlamıştır. Teolojiyle harmanlanan bu mitler ve fantazyalar günü gelmiş yedinci sanatta da kendini göstermiştir. George Melies, 1902 yılında ‘’Le Voyage Dans La Lune’’ (Ay’a Yolculuk) isimli filmi çekerek bilim kurgu sinemasını başlatmıştır (Çoker, 2016, s.18-19). Bir bilinmeyene (aya) yolculuk, insanlığın en temel içgüdülerini gıdıklar niteliktedir. Algılanın ötesinde duyuların hissedemediğini, bilimin ötesini zorlayan hayal gücünü, yaşamsal ilhamın getirdiği merakı ve gündelik hayatın normalliğinin yetmemesini insanlık, bilim kurgu filmleri aracılığıyla tatmin etmeye başlamıştır. Bilim Kurgu durağan dünyayı tersine çeviriyor; farklı dünyalar ve yaşam formları, tadılmamış yeni olanaklar ve gizler, ütopyalar ve distopyalar sinemanın bu türünde maksimum iki saatlik bir zaman kısıtlaması olsa da mümkün kılınıyor (Arslan, 2017, s.79).

Masallar ya da mitolojik öyküler, kolektif nitelikte olan, durağan bir dünya ve kozmos anlayışını yansıtırken; bilimkurgu bu değişmeyen, durağan dünya algısının aşılması için geliştirilmiş bir kurgu türüdür. Bilim kurguda, tıpkı mitolojideki gibi doğaüstü olaylar ve varlıklar olabilir; önemli olan, yabancısı olduğumuz bu varlıkların aslında ‘’insanın simgesel göstergeleri’’ olduğudur (Kaplan, Ünal, 2011, s.1). Bilimkurgu bu çeşitli doğaüstü olaylar ve benzerleri ile yaşanan çağın korkularını, sansasyonel olaylarını, büyük savaşların yıkıntılarıyla insan psikolojisinin ne hâle gelebileceğini kanıtlar nitelikte konularıyla çağın yansımalarını taşımaktadır. Gittikçe popülerleşen sinema ve edebiyat türü olarak bilimkurgu yirminci yüzyılda fenomen hâline gelmiştir. Batı dünyasının teknolojik ve bilimsel aynası olarak görülmektedir.

Bilimkurgu (science fiction) terimi ilk olarak ABD’de kullanılmıştır. Terimsel olarak başlangıcın ABD (batı) olması ise ülkenin teknolojik, sinemasal ve edebi olarak öncü olmasından kaynaklanmaktadır (Ersümer, 2013, s.7-9). Bilimkurguya dayalı hikâyeler, temel bileşenlerini korku ve fantezi gibi türdeşlerinden de harmanlanarak oluşmuştur. Sinemanın ilk yıllarında bilimkurgu türü taze ve teknoloji emeklerken yapılan filmlerde geleceğin tasviri daha aydınlıktır: Bilimin ve teknolojinin ilerleyişini destekleyen ve buna güvenen, bu ilerleyişin hayal edilen yakın geleceği daha mutlu hâle getireceğini düşünen temalarla doludur filmler. Ancak bu noktada patlak veren I. Dünya Savaşı tüm bu hayalleri tam tersine çevirmiştir. İnsanlığa ve gelişimine dair var olan pozitiflik yerini korkuya ve ümitsizliğe bırakmıştır. Pozitif bir şekilde ilerleyen teknoloji ve bilimin tam tersine dönmesi insanlara bu gelişmelerin aynı zamanda ne kadar yok edici ve yıkıcı olduğunu kanıtlar niteliktedir.

Bu kanıtlar bilimkurgu filmlerine de yansımış, kötü bilim adamları, canavarlar, vahşet, karamsarlık türü ele geçirmiştir. Alman dışavurumculuğu da bu dönemde ortaya çıkmıştır. Duygusal tepkilerin ve bilinçaltının dışavurumu olan bu akım bilimkurgu türünü adeta yüceltmiş ve ona uygun sağlam bir zemin hazırlayarak sinemaya sabitlemiştir. Savaş sonrası halkların acılarını, isyanlarını, bastırılmış tüm duyguları filmlerde ölüm, umutsuzluk temalarıyla işlenmiştir (Yürür, 2017, s.17-24).

Distopya kavramını bu noktada sorgulamakta fayda var. Ütopyanın anti tezi olan distopya kavramı, karanlık ve uzak bir geleceği temsil eder. Ütopya ne kadar var olmayan, ideal toplumu ve geleceği tanımlarsa distopya bir o kadar karşıtını göstermektedir. Anlaşılacağı üzere türün esas özelliği ütopyal düşünce karşıtı distopik bir gelecek sunmasıdır.

Distopik filmler çekildikleri dönemin siyasal, teknolojik ve sosyal durumundan hareketle geliştirilmiş geleceğe yönelik kurgulardan oluşan eserlerdir. Genellikle çağdaş toplumun unsurlarını içeren ve bazı modern eğilimlerin sakıncalarına karşı uyarı niteliği taşır, modern toplumu bekleyen olumsuz geleceği veya durumu anlatırlar (Bingöl, 2017, s.71).

II. Dünya Savaşı'nın ardından distopikleşmeye başlayan bilimkurgu sineması, bir yandan içerisinde ideoloji barındırmaya devam etmektedir. Bilimkurgu sinemasının en verimli ve parladığı yıllar 1950'li yıllara denk gelmektedir. Bunun ana sebepleri ise Soğuk Savaş dönemi ve II. Dünya Savaşı'nın yarattığı korku ve karamsarlıktır.

ABD'de 1930'lara rastlayan Büyük Ekonomik Buhran'da, ekonomik çöküntü ortamında bilimkurgu yazıları ve filmleri kaçış eğilimine girmiştir. Metropolis (Fritz Lang, 1927) filminin yarattığı etkiden sonraki dönemde Amerikan degerlerini koruma ve yayma rolünü üstlenen Hollywood'da bilimkurguyu önemsenmeye başlamıştır. Teknofobik hesaplasmalar çılgın bilim adamları temasıyla sıkça islenmekteyken, Westernler de form degistirerek uzay düzlemine taşınır. Flash Gordon, Buck Rogers gibi çizgi romanlar, yazınsal seriler ve seri filmlerin egemenliği söz konusu olur. Muhafazakâr yaklasımın yükseldigi ortamlarda mitolojik nitelikteki bu süper kahramanlar ve "bug eyed monster" olarak adlandırılan canavarların kullanımıyla bilimkurgu gerçek bir Amerikan türü olma konusunda önemli bir adaptasyon süreci geçirir (Başaran, 2007, s. 49-50).

Yaşanan bu olayların sebep olduğu izler sebebiyle bilimkurgu iyi – kötü, biz – onlar vb. çeşitlerde kutuplaşma içerisine girmiştir. Manipülasyona müsait, içerisinde ideoloji, çeşitli mitler ve masallar, gelişen bilim ve teknolojik ögeler ve farklı içerikler barındıran bilimkurgu nasıl ilk filmiyle sinemaya ayrı bir renk getirmişse bundan sonra devam edecek filmlerle de sinema salonlarını doldurmayı başaracaktır.

Veri Toplama Araçları ve Süreci ve Veriler

Göstergebilimsel film çözümleme yöntemi, birçok filmin çözümlemesinde kullanılan yöntemlerden biridir. Farklı alanlardaki göstergeler aynı olmadıkları için değişik yöntemlerle incelenebilir. Film analizinde filme ait ögeler (karakterlerin sunumu, görüntü, hikâye gibi) bir veri ya da kod olarak incelenebilir. Filmi tam çözümleyebilmek için toplumsal, kültürel ve ideolojik temsiller de analiz edilmektedir (Ekinci, 2017, s.250).

Bu noktada, makalede karakterlerin sunumu, görüntü ve hikâye gibi filme ait bileşenler **Tablo 1** ve **Tablo 2**'de açıklanmıştır.

Interstellar Filminin Künyesi (Sinemia, 2018)**:**

Yönetmen: Christopher Nolan
Yapımcı: Emma Thomas, Christopher Nolan, Lynda Obst
Senarist: Jonathan Nolan, Christopher Nolan
Oyuncular: Matthew McConaughey, Anne Hathaway, Jessica Chastain, Michael Caine, Bill Irwin, Ellen Burstyn
Müzik: Hans Zimmer
Sanat Yönetmeni: Hoyte van Hoytema
Kurgu: Lee Smith
Dağıtıcı: Paramount Picture (Kuzey Amerika), Warner Bros. Picture (Uluslararası)
Çıkış Tarihi: 26 Ekim 2014
Süre: 169 dakika
Ülke: ABD, Birleşik Krallık (UK)
Bütçe: 165 Milyon Dolar
Hasılat: 663,3 Milyon Dolar

Filmin Konusu

Interstelllar (Yıldızlararası), Christopher Nolan tarafından yönetilen epik "bilim kurgu" türündeki 2014 yapımı ABD filmidir. Interstellar filminin ana karakterlerini oluşturan astronot ekibi şöyledir: Matthew McConaughey (Cooper), Anne Hathaway (Amelia Brand), David Gyasi (Romilly), Wes Bentley (Doyle), Bill Irwin (TARS seslendirmesi), Josh Stewart (CASE seslendirmesi). Diğer karakterler ise sırasıyla şöyle devam eder: Jessica Chastain (Murphyy), Mackenzie Foy (Genç Murphyy), Ellen Burstyn (Yaşlı Murphyy), Michael Caine (Profesör Brand), Casey Affleck (Tom), Timothee Chalamet (Genç Tom), John Lithgow (Donald), Topher Greca (Getty), David Oyelowo (Principal), Matt Damon (Dr. Mann), William Devane (Nasa Yetkilisi).

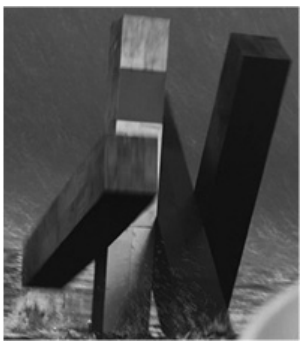
Interstelllar filminin konusu yakın gelecekte geçmektedir. Christopher Nolan'ın, Jonathan Nolan ile kaleme aldığı ve yönetmenliğini üstlendiği filmin yıldız oyunculardan oluşan kadrosunda Matthew McConaughey, Anne Hathaway, Jessica Chastain, Matt Damon, Bill Irwin, John Lithgow ve Michael Caine gibi isimler yer almaktadır. Bilim kurgunun yanı sıra dramatik ögeler de içeren filmin senaryosu için Fizikçi Kip S. Thorne'nun evrendeki 'Solucan Delikleri' teorisinden ilham alınmıştır.

Yakın gelecekte medeniyet bir çeşit küf yüzünden tarım ürünleri üretemez hâle gelmiştir. Yetersiz besin, insan popülasyonunun kırılmasına neden olmuştur. Besinsizlik ve küf yüzünden dünya yaşanılamaz bir hâle gelmiştir. Askeriye ve ordu sistemi kalkmıştır. Kalan bir avuç insandan biri olan eski NASA pilotu Cooper ve ailesi çiftçilik yaparak geçimini sürdürmektedir. Cooper'ın küçük kızı Murphy'ün odasında bulunan kütüphaneden devamlı kitaplar aşağı düşmektedir. Murphy, bu kitapların düşmesini ''hayalet'' kaynaklı olarak düşünse de sonradan kitapların düşme sıralarının ikili kod-

lama olduğunu fark eder. Mors alfabesini kullanarak kitapların sıralarını not almaya başlar. Kitapların düşüşünü yerçekimsel anamoliden olduğunu fark eden Cooper, kitap sırasını ikili kod olarak yazar ve ortaya bir koordinat çıkar. Baba kız bu koordinata gittiklerinde gizli bir NASA üssüne ulaşırlar. Onları Dr. Brand karşılar ve insanlığı kurtarmak için başlattıkları Lazarus görevinden bahseder. Satürn gezegeninin yakınlarında "birileri" tarafından solucan deliği açılmıştır ve bu delik Güneş Sistemi'ni başka bir sisteme bağlar. Diğer galakside ise yaşam ihtimali olan on iki gezegen vardır ve ilk görev ekibi bu gezegenlere gönderilmiştir. İlk ekip bu gezegenlerden sadece üçünde yaşam belirtisi olduğunu keşfetmiştir ve sinyallerle bilgi NASA'ya göndermektedir. Cooper'dan bu gezegenlere gidilecek ikinci görev için pilotluk yapmasını isteyen Prof. Brand onu görevin tehlikeleri konusunda da uyarır; geri döndüğünde kızını ve oğlunu ondan daha yaşlı bir biçimde bulabilir veya onları kaybetmiş olabilir. Cooper, ''hayalet''in gönderdiği son kodlama mesajının ''STAY'' (kal) olmasına ve tüm diğer ihtimallere rağmen göreve çıkmayı kabul eder.

Tablo 1: Interstellar Filmindeki Karakterlerin Sunumu

Seçilmiş Görüntüler Gösterge	Temel Anlam Boyutu Gösteren	Yan Anlam Boyutu Gösterilen
	Ana karakter Cooper'ın erkek olması	Ataerkil yapıya vurgu yapılmaktadır. Filmde, ayrıca Cooper kurtarıcı Mesih rolünde bulunmaktadır.
	Astronot Dr. Brand	Dr. Brand karakteri kadın olmasından kaynaklı annelik rolü ile görevlendirilmiştir. Dr. Edmund'un gezegeninde kolonileşmeyi başlatan da kendisidir. Ayrıca Kutsal Meryem Ana'yı simgelemektedir.

Seçilmiş Görüntüler Gösterge	Temel Anlam Boyutu Gösteren	Yan Anlam Boyutu Gösterilen
	Cooper'ın kızı Murphyy	Murphy karakteri aile mitine bağlı olarak babasına düşkün bir kız çocuğudur. Onun gidişinden sonra kendini bilime vererek yerçekimi denklemini çözer, uzay kolonisi kurarak dünyadaki insanları kurtarır. Ataerkil yapının ve cinsiyet çatışmalarının kırıldığı karakterdir.
	Robot TARS ve CASE	Görünümü robot şeklinde olsa da zekasal (hatta espri seviyesi olarak da) anlamda birebir insan ölçülerinde olan bu robotlar, görevde Cooper ve ekibine yardım etmektedir. Kara deliğin içerisinde TARS, kuantum verilerini çözerek Cooper'ın en büyük yardımcısıdır.
	İlk görevdeki kâşiflerden Dr. Mann	Dr. Mann karakteri kendi bencilliği ve Cooper ile girdiği güç ilişkisi yüzünden insanlığı riske atmaktadır. Ayrıca Mann karakteri Lucifer'a göndermedir.

Tablo 1'de özetlendiği üzere; Yıldızlararası filminde Hıristiyanlık dinine ait kodlar ve ideolojik temsiller bulunmaktadır. Cooper'ın Kurtarıcı rolünde, Dr. Brand'ın ise Kutsal Ana rolünde olması bu kodu pekiştirmekte, Dr. Mann karakteriyle de kanıtlamaktadır. Murphy karakteri ise kadın olması ve uzay kolonisini oluşturacak denklemi çözmesiyle ataerkil yapıya başkaldırı niteliğinde olsa da babasından yardım alarak daha doğru ifadeyle onun Teserakt'tan gönderdiği kodlar sayesinde bu denklemi çözerek yine ataerkil yapıya döner.

Dr. Brand karakteri film boyunca Edmund'un gezegenine gitmek ister. Filmde bunun sebeninin bilimden önce Dr. Brand'ın Edmund'a duyduğu aşktan kaynaklandığı vurgulanmaktadır. Cooper ile bu yüzden devamlı tartışmaya giren Dr. Brand ekipteki diğer

astronot Romilly'nin "Edmund'a aşık mısın" sorusuna cevaben şunları söyler: "Evet. Bu da yüreğimin götürdüğü yere gitmek istememe sebep oluyor. Belki bunları teoriyle çözmeye çok zaman harcadık. Sevgi uydurduğumuz bir şey değildir, gözlemlenebilir ve kudretli bir şeydir... Belki daha büyük bir anlamı vardır, henüz anlayamadığımız bir şey. Belki bir delildir, üst boyuttan bir eserdir, bilincimizle algılayamıyoruzdur. Evrenin bir ucundan, on yıldır görmediğim birine doğru çekiliyorum. Üstelik muhtemelen öldüğünü de biliyorum. Aşk/Sevgi, zamanı ve mekânı aşabilen, algılayabildiğimiz tek şeydir. Belki buna güvenmeliyizdir henüz anlayamasak bile." Dr. Brand'in bu sözleriyle ona atfedilen kadınlığa, duygusallığa ve insanlığa vurgu yapılmaktadır. Nitekim filmin sonunda da yaşanabilen gezegenin Edmund'un gezegeni olduğu ortaya çıkar. Ancak bu konuşma sırasında Dr. Brand, Cooper'ı ikna edemez yani ataerkile ideolojiye boyun eğmek zorunda kalır. Dr. Brand'in adı olan Amelia ise ilk defa filmde bu sahnede yer almaktadır. Amelia ismi İngilizce'de hamarat, çalışkan, mücadeleci, koruyucu anlamına gelmektedir. Seçilen isim karaktere uyum sağlayarak da onun Kutsal Meryem Ana rolünü pekiştirmektedir.

Prof. Brand karakteri ise bilim insanı rolüyle karşımıza çıkar. İnsanlığın uzayda yaşamasını sağlayacak yerçekimi denklemini yıllardır çözmeye çalışmaktadır. Lazarus görevlerinde iki planı vardır; yaşanacak bir dünya bularak dünyadaki insanlığı kurtarmak ya da yine yaşanabilir bir gezegen bularak kolonileşmeyi sağlamak. Prof. Brand'in yalanı Dr. Mann'in gezegeninde ortaya çıkmaktadır. Profesör ölürken Murphy'e aslında tek görevin yaşanacak bir gezegen bulup kolonileşmeyi sağlamak olduğunu itiraf etmektedir. Dünyadaki insanlar ölüme terk edilmiştir. Murphy bunun üzerine Cooper ve ekibine TARS aracılığıyla video kaydı göndererek bu durumu Cooper'ın öğrenmesini sağlar. Prof. Brand bu noktada iyiliği vadeden yalancı olarak gösterilerek adeta deli/dengesiz bilim adamı konumuna düşmektedir. Ölmeden önce söylediği Dylan Thomas'a ait şiirde de aslında dünyada öleceklerine, insanlığın faniliğine gönderme yapmaktadır:

"Gitme o güzel geceye usulca
İhtiyarlık yanmalı ve saçmalamalı gün kapandığında;
Öfkelen, öfkelen ışığın ölümünün karşısında.

Akıllı adamlar, bilmelerine rağmen
karanlığa gömüleceklerini sonlarında,
Sözleri şimşek çaktırmamış olduğu içindir ki onlar
Gitmezler o güzel geceye usulca" (Çev. Bal:2018)

Cooper karakteri, film boyunca aile babası rolünde ataerkilliği temsil etmektedir. Gerek Murphy'e yaklaşımı gerekse Dr. Brand ile girdiği tartışmalarda kendisi haklı çıkmakta veya kendi isteği doğrultusunda hareket etmektedir. Aynı zamanda Cooper'ın koordinatları çözerek NASA'yı bulmuş olmasından kaynaklı Prof.Brand ona şu sözleri söylemektedir: "Buraya seni bir şey yolladı. Onlar seni seçti." Burada "onlar" olarak adlandırılan varlıkların filmin ilerledikçe "beşinci boyuta geçmiş insanlık" olduğu anlaşılmaktadır. Cooper'ın seçilmiş kişi olmasına bu kadar vurgu yapılması, onun "Kur-

tarıcı/Mesih" rolünde olmasının üstüne bastırır niteliktedir. Cooper'ın kendi ailesinden ayrılarak insanlığı kurtarmak için tehlikeli göreve atılması bu niteliğin temel taşı olarak gözükse de, dünyada sürekli sarı renkli ceket giymesi onun sevgisini, hissiyatını ve fedakârlığını da simgelemektedir.

Dr. Mann, Lazarus görevine gitmeyi kabul ederek gönüllü olan ilk on astronottan en bilgili olanıdır. Ancak gittiği gezegenin yaşanılmaz olduğunu anlayınca, dünyaya o gezegenin yaşanabilir olduğuna dair doğru olmayan sinyaller göndererek kendisini ümitsizce derin uykuya yatırmıştır. Cooper ve ekibi bu sinyallere güvenerek gezegene geldiğinde, on yıldır uyuyan Mann'i uyandırırlar. Dr. Mann'in ise tek amacı dünyaya dönebilmektir. Cooper'ı kandırarak onu ölüme terk eder, Romilly'nin ölümüne sebep olur. Ekibe ve insanlığa zarar ve zaman kaybından başka bir şeye yol açmayan Dr. Mann karakteri bir diğer Hristiyanlık göndermesi olan Lucifer'e örnektir. Kötülük kavramı, kötülüğün kaynağı, biçimleri ve sonuçlan, kötülüğün efendisi ve simgesi olarak görülen şeytan (İblis, Satan, Lucifer, vd.), dinlerle felsefi sistemlerin üzerinde en çok durduklan konuların başında gelmektedir. Kötülüğün kökenlerini kozmosu (Tanrısal düzeni) bozmakla yükümlü olduğuna inanılan "asi" şeytana dayandıran görüşlerin yanı sıra, kötülüğün tıpkı iyilik gibi, Tanrı'nın izni ve iradesiyle söz konusu olabileceğini ileri süren görüşler de olmuştur (Aça, 2009, s.374-375).

Murphy karakteri ataerkil yapıya baş kaldırı niteliğinde hazırlanmış bir karakterdir. Onun ataerkil yapı tarafından iki defa kandırıldığı gözlemlenmektedir. İlki babasının ona döneceğini söylemesi, ikincisi de Prof.Brand tarafından babasının döneceğine inandırılması. Bu kandırmaların içerisinde Murphy, hırsla yerçekimi denklemini çözmeye girişir. Evine geldiği sırada bulduğu, Cooper'ın yolladığı kodlara göre akrep ve yelkovanı hareket eden saat sayesinde denklemi çözmeyi başarır ve uzay kolonisini inşa ederek dünyadaki insanlığı kurtarır. Kadın karakterin tek başına var olmasına burada tekrar izin verilmez, Murphy babası sayesinde denklemi çözmeyi başarmıştır. Ancak Cooper, bunun doğru olmadığını girdiği Teserakt'ta anlar. Asıl seçilmiş kişi kendisi değil denklemi çözecek olan, filmde sürekli giydiği mavi renkten de anlaşılan –mavi bilgeliği temsil etmektedir- Murphy'dir.

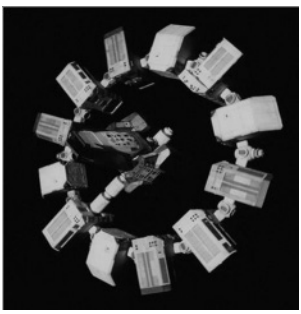
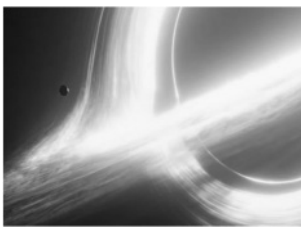
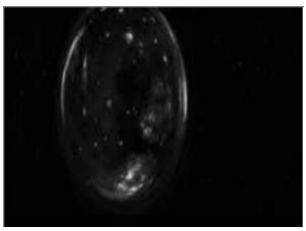
Murphy Kanunları, Amerikalı mühendis Edward A. Murphy, jr. tarafından, başarısızlıklar ve hata kaynaklarının karmaşık sistemlerde incelenmesi üzerine ortaya konan özdeyişlerdir. Murphy Kanunları'nın temeli şu söze dayanır (Sözmez, 2017, s.2742-2743): "Eğer bir işi hâlletmek için birden fazla olasılık varsa ve bu olasılıklardan biri istenmeyen sonuçlar veya felaket doğuracaksa; kesinlikle bu olasılık gerçekleşecektir." Filmde genç Murphy ile babası Cooper arasında geçen bir diyalogda genç kız, babasına, isminin neden olumsuzlukları çağrıştıran Murphy konulduğunu sorduğunda doyurucu bir yanıt alamaz. Filmde, Murphy kanunlarına referans verilmesi ismin gerçek anlamının ötesinde çağrışımsal yan anlamlar oluşturarak, olay akışında meydana gelecek olumsuzlukların söz konusu kanunlar çerçevesinde şekilleneceğine dair izleyiciye ipucu verir.

TARS ve CASE karakterleri ise android karakterlerdir. İnsanlığın ürettiği, insana ait bir özellik olan espri yeteneğine sahip –ancak bu özellik ayarlanabilir durumdadır- ileri bilgisayar belleğine sahip robotlardır. Zizek, psikanalitik bağlamda düşünen makine kor-

kusunu, öz kimliğin dışındaki duyguların bir yansıması olarak ele almaktadır (Ekinci, 2017, s.252). Dr.Mann'e nazaran daha fazla insani özellikler gösteren bu robotlar birçok yerde ekibin –dolayısıyla insanlığın- hayatını kurtarmaktadır.

Tablo 2: Interstellar Filminden Seçilen Göstergeler

Seçilmiş Görüntü/Gösterge	Temel Anlam Boyutu Gösteren	Yan Anlam Boyutu Gösterilen
	Mısır Bitkisi	Açlık, verimsizlik, anne figürüne gönderme
	Kitaplık	Bilimin, bilginin gücü
	Dusty Bowl (Toz Fırtınası)	Doğanın acımasızlığı, moderniteye üstün gelişi, göç
	Murphy İsmi	Ters gidecek olaylar silsilesi

Seçilmiş Görüntü/Gösterge	Temel Anlam Boyutu Gösteren	Yan Anlam Boyutu Gösterilen
	Lazarus Görevleri	İnsanlığı ölümden kurtarmak, diriltmek
	Endurance Gemisi	Sabır, dayanıklılık
	Morse Alfabesi	Evrenler arasındaki iletişimi sağlamak, iletişim düzenine hâkimiyet
	Gargantua (Kara Delik)	Yok oluş
	Satürn gezegeni ve yakınındaki solucan deliği	Zaman tanrısı Satürn ve insanların sadece zaman karşısındaki çaresizliği

Tartışma ve Yorum

Interstellar (2014) Filminin Göstergebilimsel Çözümlemesi

John Fiske (2003, s.118) miti tanımlarken, bir kültürün, gerçekliğin ya da doğanın bazı görünümlerini açıklamasını ya da anlamasını sağlayan bir öykü olduğuna işaret eder. Umberto Eco (1995, s.148) ise hiç kimsenin doğrudan şimdiki zamanın içinde yaşamadığını, hepimizin bireysel ve kolektif şeyleri ve olayları, belleğin birleştirici işlevi aracılığıyla derlediğimizi, ister mitler (mitoslar) olsun ister tarih, bireysel ve kolektif belleğin oluşturduğu bu karmaşık yapının, yalnız geriye doğru olsa da yaşamımızı uzattığını kaydeder. Dünyayı anlamlandırmanın bir süreci olan mitler, Roland Barthes'a göre ideolojik temellidir ve bu yönüyle efsanelerden ayrılmaktadır. İlkel mitler, yaşam ve ölüm, insan ve tanrılar, iyi ve kötü hakkındadır (Fiske, 2003, s. 118) Hollywood stüdyo sisteminin bir ürünü olarak kabul edilen tür filmleri, ideolojinin en etkili araçlarından biri olarak değerlendirilmektedir (Kellner ve Ryan, 1997, s.128).

Mısır bitkisinin, anavatanı Amerika kıtası olmakla beraber Aztek mitine de gönderme yapmaktadır. Aztekler Mısır tanrısına tapmakta ve hatta daha fazla verim uğruna insan kurban etmektedirler. Kuzey Amerika yerlilerinin mitolojisinde, çocukları açlıktan ölmekte olan mısır annenin kendini onlar için kurban edişi anlatılmaktadır (Çağlar, 2015, s.44) Bu mitolojik olaylar, filmde insanlığı açlıktan kurtaran bitkinin mısır olmasıyla desteklenmiştir.

Filmin ***kitaplıkla*** başlayıp, Teserakt'ın dâhil kitaplık şeklinde olması bilginin gücüne verilen önemi göstermektedir. Filmde, politikaya bağlı eğitim sistemini de eleştiren kitaplık göstergesi, bilimin ve insanlığın bilgi sayesinde kurtulabileceğine gönderme yapmaktadır. Murphy'ün kitaplığı sayesinde Teserakt'tan Cooper'ın onla iletişim kurup, koordinatları vermesi ve yerçekimi denklemini çözecek kodları iletmesi bilginin aracılığını, kurtarıcılığını göstermektedir.

Toz fırtınası (Dusty Bowl), filmde havada bulunan küf yüzünden oluşmuş gözükse de Amerika'nın 1930'dan 1940'a kadar yaşadığı toz fırtınalarının birebir aynısıdır. Bu durum ülkede çok sayıda tarlaya dolayısıyla ekolojiye zarar verdiği gibi ekonomiyi ve insanları da kötü etkilemiştir. Filmdeki gibi, felaketin yaşandığı bölgedeki Amerikalılar başka eyaletlere göç etmiş, evsiz kalmışlardı (History, 2018). Film toz bulutuyla, mite gönderme yaparak korkunun hâlâ diri olduğunu gösterir.

Murphy, Cooper'ın kızının adıdır. ***Murphy Kanunları'na*** ithafen konulan bu ismi, filmde karakter babasına şu şekilde sormaktadır: "Annem ile sen bana niye kötü bir şeyin adını verdiniz?" Cooper ise bu soruya "Murphy Yasaları, kötü bir şey olacağını söylemez. Olabilecek şeylerin, olacağını söyler" şeklinde cevap verir. Filmin başlarında ve bu sekanslarda yönetmen, seyirciyi olacak kötü olaylara hazırlamak istemiştir.

İnsanlığı kurtaracak görevin adının ***Lazarus*** olduğunu filmin başında Prof. Brand tarafından söylenmiştir. Lazarus, Hz.İsa'nın dirilttiği ölü bir adamdır. Yuhanna İncili'nde, Beytanyalı Meryem ve kızkardeşi Marta'nın erkek kardeşi olan, Hz. İsa'nın sevdiği Lazarus'un ölümü ve bir mucize ile dirilmesi anlatılmaktadır. Beytanyalı Lazarus, ölümünden dört gün sonra Hz. İsa tarafından diriltilmiştir. Doğu Ortodoks ve Roma Katolik geleneklerinde dirildikten sonraki yaşamına dair çeşitli anlatılar bulunur (Ulutürk, 2005,

s.118). Filmde, insanlığı kurtarma, bir nevi ölen insanlığı diriltme, amacıyla çıkılan göreve bu sebeple Lazarus adı verilmiştir. Ayrıca, Cooper'ın Dr.Mann'i uyandırma sahnesinde Dr. Mann "beni kelimenin tam anlamıyla ölümden dirilttiniz" diyerek bu miti pekiştirmiştir.

Endurance gemisi, tüm yolculukları boyunca Cooper ve ekibine ev sahipliği yapmaktadır. ''Endurance'' kelimesi İngilizce'de sabır, dayanıklılık anlamında kullanılmakta olup filmde, ekibin gösterdiği sabra, bekleyişe, tahammül sınırlarına gönderme yapmaktadır.

Morse Alfabesi'ni kullanan telgrafın 1837 yılında icat edilmesinin ardından, 1840'lardan başlayarak telgraf, ABD'de ve Avrupa'da kıtasal iletişimin güçlü bir aracı olarak ortaya çıkmış ve kısmen okyanus aşırı kablo teknolojisi sayesinde yüzyılın bitimine doğru küresel bir sistem hâline gelmişti. Dünyanın tek bir mekâna doğru dönüşümünde iletişim teknolojilerinin rolü yadsınamazdı (Aymaz, 2018, s.136). Neil Postman, Morse Alfabesi adı verilen kodlama sistemini kullanan telgraf nedeniyle, tüm ABD'nin tek bir mahalle hâline geldiğini ifade etmiş ve Morse'un bulduğu kodlama sistemi sayesinde kendisinin bir uzay adamı ünvanını hak ettiğini belirtmiştir (Postman, 2004, s.78). Morse Alfabesi, tüm dünyayı tek bir coğrafi alana dönüştürme gücüyle, kültürel ve toplumsal olarak üretilmiş, anlatılar aracılığıyla sürekli tekrar edilmiş ve böylece tarihsel niteliğinden sıyrılarak doğal bir görünüm almıştır, mite dönüşmüştür. Filmde Morse Alfabesi ile ilgili sekans, sadece günümüzde değil yakın gelecekte de evrenler arasındaki iletişim düzenine ABD'nin hâkim olacağı yan anlamını taşır.

Gargantua ismi, Fransız yazar François Rabelais'ın edebi eserinden gelmektedir. Eserde, Gargantua adlı dev sürekli yemek yiyen, asla doymayan bir karaktere sahiptir. Kara deliklerinde uzay boşluğunda her şeyi yavaşça içine çekip yok etmesi, Gargantua isminin tesadüf eseri konulmadığını göstermektedir. Ayrıca yazarın Gargantua adlı eseri, Rönesans'ın habercisi niteliğindedir (Encyclopaedia Britannica, 2018). Filmde de Gargantua'nın içine giren Cooper Teserakt'a ulaşarak buradan Murphy'e kuantım verilerini aktarmış ve filmde Rönesans'e denk uzay kolonileri oluşturulup, insanlık kurtarılmıştır.

Satürn gezegeni mitolojideki zaman tanrısı Satürn'ü işaret eder. Roma mitolojisinde zaman tanrısı, bir başka deyişle "Titan Tanrı" olarak bilinen Satürn, geri dönüşü olmayan yola benzetilmiştir (Karakuş, 2017, s.328-329). Satürn ***yakınındaki solucan deliği*** ile insanların sadece zaman karşısındaki çaresizliğini ifade eder. Gün gelecek, zaman tanrısı tarafından yok edileceklerdir.

Sonuç ve Öneriler

Hollywood'un en popüler türlerinden biri olan "bilim kurgu" filmleri, diğer türlerde olduğu gibi belli kalıp ve formülleri, temaları, mitleriyle, egemen ideolojileri yeniden inşa etmek amacıyla kullanmaktadır. Dünyayı kavramsallaştırma ve anlamlandırmanın özel bir süreci olarak iş gören mitler, toplumsal anlamda egemen ideolojinin yeniden üretimine, yani iktidarın kitlelerin bilinç yapısını denetim altında tutmasına ve sistemin devamlılığını sağlamasına hizmet eder bir konumda kullanılmaktadır (Akgül, 2014, s.14).

Bu çalışmada, popüler bir bilimkurgu yapıtı olan Interstellar (Yıldızlararası) filmi, Christian Metz'in temel anlam ve yan anlam modeli kullanılarak göstergebilimsel çözümleme yöntemiyle analiz edilmiştir. Elde edilen verilere göre Interstellar filmi, Hıristiyanlığa dair mitler içeren, ABD propagandasına sahip, ABD'nin egemen ideolojisini güçlendiren, sürdüren bir yapıya sahiptir. Mit ve ideolojiyle harmanlanmış film, fizikçi Kip Thorne ve ekibinin katkılarıyla bilime uygun bir şekilde hazırlanmıştır. Filmin, arketipsel ve mitolojik karakterleri tarihsel ve toplumsal süreçlerden, Hıristiyanlık mitolojisinden ödünç alıp dönüştürmesi dikkat çekmektedir. Söz konusu durum izler kitlenin anlatıları yeniden yorumlamasına neden olmaktadır. Distopik olan bu yapıt dünyanın sonunun gelmesiyle, kahraman ve korkusuz ABD'li astronotlarının (vatandaşlarının) sayesinde insanlığın kurtuluşunu ve ABD ile birlikte Hristiyanlığın asla yok olmayacağını göstergeler aracılığıyla kodlayarak göstermektedir. Göstergeler aracılığıyla ataerkilliğin yeniden üretimi de filmde ayrıca önem taşımaktadır.

Jonathan Nolan'ın yazdığı ilk senaryoda, Cooper solucan deliğinin içinde ölecek ve kızına kuantum verilerini asla aktaramayacaktır. Yani film kötü sonla sonuçlanacaktır. Ancak bir Hollywood yönetmeni olan Christopher Nolan, bu sonu değiştirerek kültür endüstrisine uygun hâle getirmiş ve film mutlu sonla bitirilmiştir.

Ayrıca Christopher Nolan'ın diğer yapıtlarıyla karşılaştığında, filmde tıpkı onlarda olduğu gibi kadınların portresinin ataerkil ideoloji altında kaybolduğu, yeteri kadar temsil edilmeği gözlemlenmektedir. Kadınların saplantılı doğaları, hataları, tutkuları kendilerini öldürüyor gibi görünmektedir. Ve bu yok oluşta erkeklerin etkisi yoktur. Nolan'ın filmografisinde tek istisna Catwoman'dır. Kara Şovalye Yükseliyor'daki (The Dark Knight Rises) Catwoman'ın femme fatale doğası, korkusuz olması ve bastırılmamış cinselliği Nolan'ın diğer filmlerindeki karakterlerinden farklı kılar.

Hollywood endüstrisinin ürünü Interstellar (Yıldızlararası) filmi göstergebilimsel çözümlemeyle analiz edildiğinde dikkat çeken mesajların başında yakın gelecekteki bir felakette bile Amerikan Rüyası'nın bu kez uzaydaki zaferidir. Sömürgeciliğin yakın gelecekte galaksilerde yine beyaz adam tarafından gerçekleştirilmesi fantezisidir bu.

Film, kendisinde ilan edilen sömürgeci arzuların bir beyanıdır. Film endüstrisinde sürekli mutasyona uğrayan ve gelişen ulusların üstünlüğünü yaymak için bir araçtır. Sömürgeci söylemin sağlamlaştırılmasını sağlamak için "beyaz adamın yükünün (the white man's burden) gündemini güçlendirmekte film bir araçtır. Sömürgeciliğin gizli ilkesi, ilerleme adına, "tasfiye edilmiş toplumlar, ayaklar altında ezilmiş kültürler, zayıflatılmış kurumlar ve el koyulmuş topraklar (Cesaire, 1972, s.6).

Sonuç olarak Interstellar, görünürde masum ve apolitik bir "bilim kurgu" film gibi görünse de, egemen ideolojinin yeniden üretilmesini izler kitleye telkin etmede önemli bir rola sahiptir. Eleştirel teori bağlamında yorumlandığında ise fim, yanlış bilinç geliştirir (falseconsciousness). Böyle böylece sömürgecilik fikirlerinin, yeni sömürgeci kıyafetler altında yayılmasına izin verir.

Kaynakça

Aça, M. (2009). Ergenlik: Cennete İkinci Bir Veda Mı? *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, 1-2, s. 367-381.

Agocuk, P. (2014). Amarcord Filmi Özelinde Göstergebilimsel Film Çözümlemesi ve Anlamdırma*, Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, *Cilt:7*, Sayı:31.

Akerson, F. E. (2016). *Göstergebilime Giriş,* İstanbul: Bilge Kültür Sanat Yayınları.

Akgün, C. N. (2017). Bilim Kurgu Sineması*, Psikesinema Dergisi*, Sayı: 10, s. 67-69.

Akgül, T. Y. (2014). Bir İdeoloji Taşıyıcısı Olarak Mit ve Tragedya, *Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi,* Sayı 11*,* s. 1-16.

Arslan, R. (2017) 21. Yüzyılın ''Ana'' Sanatı Olarak Bilim Kurgu Sineması*, Psikesinema Dergisi*, Sayı:10, s. 79.

Aymaz, G. (2018). İletişim Araçlarının Toplumsal Tarihi İçin Bir Giri*ş, Global Media Journal TR Edition*, 8 (16), Bahar/Spring 2018, s. 124-139.

Bağder, D. Ö. (1999) Sinema Göstergebilimi, *Dilbilim Araştırmaları Dergisi*, s. 143-152.

Başaran, T. (2007). Soğuk Savaş Sonrası Bilim Kurgu Sinemasında Distopik Sistemler ve Kontrol Mekanizmaları. *Basılmamış Yüksek Lisans Tezi). AÜ Radyo Televizyon Sinema Anabilim Dalı, Ankara*.

Bingöl, C. (2017). Distopik Bir Rüya Fabrikası: Bilim Kurgu Sineması*, Psikesinema Dergisi*, Sayı: 10, SS, 70-73.

Bircan, U. (2015). Roland Barthes ve Göstergebilim*, SBARD Dergisi*, Sayı: 26, s. 17-41.

Büker, S. (1981). Metz'in Sinema Diline Yaklaşımı*. Kurgu Anadolu Üniversitesi İletişim Bilimleri Fakültesi Uluslararası Hakemli İletişim Dergisi*, Sayı:4, s. 141-161.

Cesaire, A. (1972) *Discourse on Colonialism*, (Çev. Joan Pinkham), 1955. London: Monthly Review Press.

Çağlar, B. (2015). Vladimir Propp'un Masal Anlatısı Perspektifinden ''Interstellar'' Filminin İncelenmesi*, Akdeniz İletişim Fakültesi Dergisi*, Sayı:24, s. 31-55.

Çoker, N. B. (2016). *Bilim Kurgu Sineması 1900 – 1970*, Ankara: Seyyah Kitap.

Eco, Umberto (1995). *Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti*, (Çev., Kemal Aktay), İstanbul: Can.

Ekinci, B. T. (2017). Star Wars: Güç Uyanıyor (2015) Filminin Göstergebilimsel Çözümlemesi, *Erciyes İletişim Dergisi*, Cilt:5, Sayı:2, s. 244-260.

Ersümer, O. (2013). *Bilim Kurgu Sineması'nda Cyberpunk*, İstanbul: Altı Kırk Beş Yayınları.

Fiske, John (2003). *İletişim Çalışmalarına Giriş*, 2. Baskı, (Çev. Süleyman İrvan),

Bilim ve Sanat Yayınları: Ankara

Kaplan, F. N. Ve Terek Ünal, G. (2011). *Bilim Kurgu Sinemasını Okumak*, İstanbul: Derin Yayınları.

Karakuş, O. (2017). Menologıa Rustıca Colotıanum: Roma Taşrasına Ait İstisnai Bir Takvim. *Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, (26), 315-336.

Kellner, D. (2013). *Sinema Savaşları: Bush Cheney Döneminde Hollywood Sineması ve Siyaset*, (Çev. G. Koca), İstanbul: Metis Yayınları.

Kellner, D. ve Ryan, M. (2016) *Politik Kamera,* (Çev: E.Özsayar), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Metz, C. (2012*) Sinemada Anlam Üzerine Denemeler*, (Çev: O. Adanır), İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Bağder, D. Ö. (1999). Sinema Göstergebilimi, *Dilbilim Araştırmaları Dergisi*, s. 144-151.

Postman, Neil (2004). *Televizyon Öldüren Eğlence, Gösteri Çağında Kamusal Söylem*, (Çev. Osman Akınhay), İstanbul: Ayrıntı.

Rifat, M. (2013). *Açıklamalı Göstergebilim Sözlüğü,* İstanbul: İş Bankası Yayınları.

Rifat, M. (2009). *Göstergebilimin ABC'si,* İstanbul: Say Yayınları.

Sivas, A. (2012). Göstergebilim ve Sinema Üzerine Bir Deneme*, İstanbul Ticaret Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, Sayı: 21, s. 527-537.

Sönmez, S. (2017). Rehber Öğretmenliğin Murphy Yasaları. *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim (TEKE) Dergisi*, *6*(4).

Ulutürk, M. (2005), Hıristiyanlıkta Havarilik, (Basılmamış Doktora Tezi), Konya.

Yürür, F. (2017*) Kıyametin Sineması Post Apokaliptik Filmler*, İstanbul: Cinius Yayınları.

Bal, B., Antoloji, Erişim tarihi: 15 Mayıs 2018, https://www.antoloji.com/gitme-o-guzel-geceye-usulca-siiri/

Encyclopaedia Britannica, Erişim tarihi: 16 Mayıs 2018 https://www.britannica.com/topic/Gargantua-and-Pantagruel

History, Erişim tarihi: 17 Mayıs 2018, https://www.history.com/topics/dust-bowl

Sinemia, Erişim tarihi: 17 Mayıs 2018 https://www.sinemia.com/filmler/yildizlararasi

LADY MARY WROTH'UN *LOVE'S VICTORY* ESERİNDE EVLİLİK KURUMU ELEŞTİRİSİ VE KADININ GÜÇLENMESİ[1]

Merve Aydoğdu Çelik - Orta Doğu Teknik Üniversitesi

Giriş

Kraliçe I. Elizabeth döneminde William Shakespeare, Christopher Marlowe ve Ben Jonson gibi büyük ustaların yanı sıra John Lyly, Thomas Middleton, Thomas Dekker ve John Ford gibi sayısız oyun yazarı ile adeta altın çağını yaşayan İngiliz tiyatrosu Antik Yunan drama geleneğinden ve Rönesans hümanist felsefesinden beslenerek kimi zaman toplumsal olaylara ışık tutan kimi zamansa çağının düzenini eleştiren bir görev üstlenmiştir. Bununla birlikte, 1642 yılında tiyatroların kapatılmasına kadar hüküm sürecek olan tiyatronun bu altın çağında kadın oyun yazarlarının sayısı yok denecek kadar azdır. I. Elizabeth'in tahta çıktığı 1558 tarihinden 1660 yılında tiyatroların yeniden açılmasına kadar süren yüz yıllık dönemde (1642-1660 yılları arasında tiyatrolar iç savaş ve Püritenlerin muhafazakar tutumu nedeniyle kapatılmıştır) tiyatro ile uğraşmış kadın yazarlardan yalnızca Elizabeth Cary (1585-1639) İngiliz tiyatro tarihinde bir kadın tarafından yazılan ilk oyun olan *The Tragedy of Mariam* (1613) ile adını tarihe yazdırmış ve edebiyat çevrelerinin ilgisini çekmeyi başarabilmiştir. Çağdaşı Lady Mary Wroth ise daha çok şair kimliğiyle ön plana çıkmış ve yazdığı tek oyun olan *Love's Victory* edebi arenada hak ettiği yeri edinememiştir.

Lady Mary Wroth (1587-1651/3) I. Elizabeth döneminde doğmuş olsa da edebi eserlerini verdiği dönem Jakoben devir (1603-1625) olarak da adlandırılan Kral I. James zamanına denk gelmektedir. Wroth'un yaşadığı zaman dilimi göz önüne alındığında, eserlerinde işlediği konular bakımından kendisinin çağının çok ötesinde bir figür olduğu ortaya çıkar; zira kendisi bir kadın elinden çıkmış ilk sone dizisi olan *Pamphilia to*

1 Bu çalışma 18-20 Nisan 2018 tarihlerinde Akdeniz Üniversitesi'nde gerçekleştirilen 12. Uluslararası IDEA Konferansı'nda *sunulan* "**Female** Agency in Lady Mary Wroth's Love's Victory" başlıklı bildirinin genişletilmiş ve Türkçeleştirilmiş hâlidir.

Amphilanthus'u (1621) ve yine bir kadın tarafından yazılan ilk romans olan *The Countess of Montgomery's Urania*'yı (1621) vücuda getirmiştir (Miller, 2002, s. 150). Keza çalışmamıza konu olan *Love's Victory* (1620) başlıklı oyun da bir kadın tarafından kaleme alınan tiyatro eserleri içerisinde ilk sıralarda yer almaktadır. Bahsi geçen eserler incelendiğinde, her birinde de Wroth'un kadınlara, kadın bakış açısına ve kadınların karşılaştıkları sorunlara ağırlık verdiği görülür. Wroth sone dizisinde, kadını sessizleştiren ve nesneleştiren sone geleneğinin aksine, ifade gücü yüksek bir kadın karakter yaratmıştır. Pamphilia kimi zaman âşık olduğu adam Amphilanthus'a sevgisini dile getirir, kimi zamansa sevgisi üzerinden tefekkür ederek iç dünyasını okuyucuyla paylaşır. Wroth romansında da kadın odaklı duruşundan vazgeçmeyerek dönemin kadınların sessizliği ve uysallığını salık veren baskın ataerkil ideolojisine karşılık kendi kaderlerine yön verebilen ve ataerkil baskılara karşı çıkabilen güçlü kadın karakterler yaratmıştır. Benzer şekilde, oyununda da kadın-erkek ilişkileri ekseninde kadının toplumsal düzendeki yerini resmetmeye çalışmış ve *Love's Victory* kadının güçlenmesi için bir örnek teşkil edecek şekilde kurgulanmıştır.

Amaç ve Yöntem

Bahsi geçen oyunda Wroth görünürde aşılamaz ataerkil kurallar çerçevesinde şekillenen bir baskın kültürel ortamda kadınların sosyal düzen içerisinde karşı karşıya kalabilecekleri zorlukları gözler önüne sermektedir. Bu yönüyle *Love's Victory* kültürel materyalist bir okuma yapabilmek için gerekli zemini hazırlamaktadır çünkü bahsi geçen kuramsal yöntem edebi eserlerin üretildikleri dönem çerçevesinde ele alınması gerektiğini savunmaktadır. Daha da önemlisi, kültürel materyalizm baskın kültür içerisinde var olan bastırılmış fakat muhalif seslerin gün yüzüne çıkarılması gerekliliği temeline oturmaktadır. Sinfield'ın "erken modern dönemde özellikle devlet kurumu ve ideolojisini göz önünde tutarak otoriteye meydan okuma"[2] (1992, s. x) olarak tanımladığı "muhalefet" [dissidence] kavramı çerçevesinde Lady Mary Wroth'un eserinin "muhalif" bir oyun olduğunu söylemek mümkündür. Bu bağlamda, Jakoben dönemin ataerkil düzeni temelinde, bu çalışma Lady Mary Wroth'un kadın karakterlerinin evlilik kurumu ekseninde baskın ataerkil söyleme ve ataerkil düzene olan direnişlerini ortaya koymaktadır.

Kültürel materyalizm metin ve bağlamın yekvücutluğu varsayımı üzerine kurulmuştur. Kültürel materyalizm teriminin isim babası ve bu akımın kurucusu olan Raymond Williams "edebiyatı diğer sosyal uygulamalardan ayıramayız" (1981, s. 44) diyerek metin-bağlam ilişkisini vurgulamıştır. Benzer bir ifadeyle kültürel materyalizm, edebi bir eserin yazıldığı dönemin elle tutulur bir sonucu olduğunu dile getirmektedir. Bunun yanı sıra Raymond Williams bir kültürün baskın, geçmişten kalan ve doğmakta olan [dominant, residual, emergent] olmak üzere üç temel ögeyi içermekte olduğunu savunur. Ona göre, her ne kadar bir toplumda genel kültürel eğilimi şekillendiren baskın bir kültür varsa da, bu kültür içerisinde doğmakta veya gelişmekte olan yeni fikirlerin varlığını inkâr etmek de imkânsızdır (1977, s. 122). Williams'a göre doğmakta olan kültür bir "yeni anlamlar ve değerler, yeni uygulamalar ve yeni ilişkiler" (1977, s.

2 İngilizce metinlerin çevirileri yazara aittir.

123) bütünüdür. Kültür hiçbir zaman tekil ve homojen değildir. Aksine, kültür çokseslilik ve heterojen ögelerden meydana gelmektedir. İşte kültürel materyalizm, sistemdeki nüfuzsuz seslere odaklanarak, her ne kadar baskın kültür tamamıyla altüst edilemese de, susturulmuş veya muhalif seslerin ortaya çıkarılmasını hedeflemektedir. Sinfield'a göre "kültürel materyalizmin amacı karşı(t) taraftan yollar keşfetmek, alt kültürlerde bulunan insanların gücünü geliştirmek ve güçlendirmek" (1992, s. 291) olarak karşımıza çıkar ve kültürel materyalizm "her türlü politik baskıya karşı başkaldırma, altüst etme, muhalefet ve direniş yolları arar" (Branningan, 1998, s. 108). Sinfield, kuramı detaylandırırken altüst etme [subversion] terimi yerine muhalefet [dissidence] terimini yeğlemiştir çünkü altüst etme bir çaba sonucu elde edilen başarı manasına gelmektedir; yani mevcut düzenin yıkıldığı anlaşılmaktadır. Oysaki çoğunlukla ne hükümet düşer ne de ataerkillik çöker (1992, s. 49). Diğer bir deyişle, Sinfield'ın kullandığı anlamıyla muhalefet "hükmedenin bir yönünü reddetme" (1992, s. 49) olarak düşünülebilir. Baskın kültürün hiçbir zaman toplumdaki tüm ögeleri kapsayamayacağı gerçeği göz önüne alındığında, baskın ve doğmakta olan kültür arasında baskın kültürün gücünü sağlamlaştırma ve doğmakta olan kültürün baskın kültüre karşı koyması ilişkisine bağlı bir güç savaşı olacağı sonucuna ulaşılabilir. Aynı doğrultuda, kültürel materyalizm, bir metinde konu edilen fakat döneminin hâkim düşüncesiyle çelişen unsurların görünür hâle gelmesini ve dikkate alınmasını sağlamaya çalışır çünkü bir toplumda belirli bir baskın kültür var olmasına karşın, "hiçbir üretim biçimi ve bu yüzden hiçbir egemen sosyal düzen ve bu yüzden hiçbir egemen kültür gerçekte insanların tüm eylemini, enerjisini ve niyetini kapsayamaz ve kuvvetini tüketemez" (Williams, 1977, s. 125). İşte bu sebeptendir ki kültürel materyalizm kendini "insanları cinsiyet kisvesi altında sömüren toplumsal düzeni dönüştürmeye adamış" (Dollimore ve Sinfield, 1994, s. viii) bir kuramsal çerçevedir ve "edebiyatın muhalif düşünce, arzu ve bilgileri aktarma gücü" (Dollimore, 2004, s. xxvi) Wroth'un oyununu kültürel materyalist çerçevede değerlendirmeyi uygun kılmaktadır.

Muhalif Bir Oyun Olarak *Love's Victory*

Hem kültürel materyalizm kuramı hem de Wroth oyunu aracılığıyla "ikincil seslerin ortaya çıkarılmasını" (Sinfield, 2006, s. 25) amaçlamaktadır. Bu kısımda, ataerkil Jakoben toplumunda kadınların baskıcı uygulamalar altında ezilen güruhu oluşturduğundan hareket ederek Wroth'un bu düzene karşı bir duruş sergilediği evlilik kurumu oyundan örneklemeler eşliğinde incelenecektir. Bu sebeple Lady Mary Wroth'un eserlerini ürettiği dönemin özelliklerinden bahsetmek yerinde olacaktır.

Daha önce de belirtildiği gibi, Kral I. James hükümdarlığına tekabül eden bu zaman dilimi kralın kadın düşmanı tavrından dolayı kadınlar için zorlu bir dönem olarak nitelendirilebilir. Fransız elçi Beaumont Kral I. James'in tutumunu bir mektubunda şu şekilde kaydetmektedir: "Kadınları hakir görmekle büyük övünç duymaktadır. Kadınlar kralın önünde diz çökmek zorundadır; onlara iffetli olmayı öğütlemektedir; kadınlara saygı gösteren erkeklerle patavatsızca alay etmektedir" (aktaran Roberts, 1995, s. xv). Bu mektupta, kralın kadınları ikinci sınıf insan olarak değerlendirdiği açıkça

görülmektedir. Ayrıca, Kral I. James kaleme aldığı *The True Law of Free Monarchies* (1598) ve *Basilikon Doron* (1599) isimli eserlerinde ve çeşitli söylevlerinde mevcut ataerkil düzeni kuvvetlendirmektedir. Örneğin, 1609 yılındaki bir konuşmasında "babalar da ailelerinin krallarıdır" (McIlwain, 1918, s. 307) demektedir. Böylece, politik açıdan kralın mutlak hâkimiyetini savunan kral, ev halkının da aile reisi olan erkeği evdeki kral olarak görmesini salık vererek otoriteye karşı gelme düşüncesini tamamen reddetmektedir. Buna ek olarak, *Basilikon Doron*'da oğluna karısının kendisine mutlak olarak itaat etmesini sağlamasını öğütler: "Sen başsın, o ise senin bedenin. Senin vazifen emretmek, onunkisi itaat etmektir; sen buyurdukça o seve seve seni takip etmelidir" (36). Böylece Kral I. James zaten var olan ataerkil düzeni siyasi bir kılıfla da meşrulaştırmaktadır. Doğal olarak, onun hükümdarlığı döneminde din adamları tarafından kadının özgürlüğünü kısıtlayan sayısız vaazlar verilmiş ve kadınların sözde entelektüel ve biyolojik eksikliklerini kayıt altına alan kitapçıklar basılmıştır. Kadınlara öğretilmesi gereken bilgiler, kadınların özgürlüklerinin sınırları, kadınların ne şekilde davranabilecekleri veya davranamayacakları talimat kitapları [conduct literature] olarak yayınlanmıştır. Bu vesileyle kadının hareket alanı kısıtlanmış ve kadın davranışının her koşulda kontrol edilmesi için erkekler adeta siyasi ve dini olarak yetkilendirilmiştir. Bu rehber niteliğindeki eserlerde resmedilen ideal kadınlık, kadının suskunluğu, itaatkârlığı, iffeti, alçak gönüllüğü, cansiperane bir şekilde kocasına ve ailesine adanmışlığı ve dindarlığı şeklinde kurgulanmıştır (Trill, 1996, s. 33). Böyle bir toplumsal yapıda evlilik hususunda da kadınlara söz hakkı düşmemektedir. Kadınların kendileri için seçilen eşler hakkında fikir beyan etmeleri veya kendilerine seçilen eşleri reddetmeleri söz konusu değildir. Bu durumun arkasında yatan esas neden, evliliğin fizyolojik ve psikolojik ihtiyaçlar karşısında bir doygunluk sağlama aracı olarak görülmesinden ziyade yalnızca soyun devamını sağlamak, finansal gelir elde etmek ve politik statü kazanmak için gerçekleştirilen bir tören olarak değerlendirilmesidir (Stone, 1965, s. 613). Yani evlenecek çift arasındaki gönül bağı ikinci plana atılırken gerçekleştirilecek evliliğin tarafların ailelerine sağlayacağı maddi yararlar göz önüne alınır. Doğal olarak, genç kadınların bu *erkekleri ilgilendiren* konularda fikir sahibi olması beklenmediğinden, seçecekleri eşlerde de kendilerine söz hakkı verilmemektedir. Evlenmeden önce babasının himayesinde olan kadın evlendikten sonra otomatik olarak kocasının himayesi altına girer. Kadının bireysel olarak özgürce hareket edebilmesinin imkânsız olduğu bir düzende evlenmemek gibi bir seçenek de söz konusu değildir. Kadına sunulan iki seçme hakkından birisi manastıra kapanıp kendini Tanrı'ya adamak diğeriyse evlenerek kendisine Tanrı'nın yeryüzündeki temsilcisi olan kral tarafından yetki verilen *evdeki kral* kocasının hizmetine adamaktır.

Kadınların politik ve sosyal haklardan yoksun olduğu, mahkemede kocaları tarafından temsil edildiği, topluluk içinde konuşmaların iffetsizlik sayıldığı, isteklerini ve düşüncelerini özgürce ifade etmelerinin hoş karşılanmadığı ve özerkliklerinin olmadığı bir sosyokültürel çevrede Wroth'un kadının güçlenmesini ve ataerkil baskıya sesini yükseltmesini salık verdiği oyununun Jakoben toplumda bir muhalif unsur olarak kabul edileceği su götürmez bir gerçektir. Nitekim *Love's Victory* konu ettiği "örtük

feminist politika" (Lewalski, 1991, s. 89) sebebiyle Jakoben kültüre bir meydan okumadır. Oyun var olan cinsiyet rollerini ve ataerkil söylemi mercek altına alır, eleştirir ve kanıksanmış cinsiyet eşitsizliğini sorgulamaya teşvik eder. "Sürekli boyun eğmenin kadınlar üzerindeki zararlı etkilerini" (Swift, 1989, s. 178) gözler önüne sererek yenilikçi bir tutumla kadınları erkek boyunduruğu altından kurtarmayı hedefler. Bu bağlamda incelenecek olan Musella ve Silvesta karakterleri savımızı destekleyen ana karakterlerdir.

Görücü usulü evlilik Wroth'un yaşadığı dönemde aileler arası yeni birleşmeler kurmak için başvurulan en önemli yollardan biridir. Kendisi de böyle bir kadere boyun eğmek zorunda kalmış olan Wroth, Musella karakteri ile adeta kendisinin de başına geleni tecrübe eden sayısız yoldaşının sesi olmaktadır. Musella da olası bir görücü usulü evlilik tehdidiyle karşı karşıyadır çünkü ölmüş babası vasiyetinde kızının Rustic ile evlenmesini ister. Kocası ölmüş bile olsa onun sözünden çıkmamaya şartlanmış annesini bir türlü bu karardan caydırmaya ikna edemeyen Musella içinde bulundukları durumu şu sözlerle ifade eder:

Musella: Yazık, onca ısrar ettim, ta ki gözyaşlarıyla
Yemin edene ve durumumu düzeltemeyeceğinden kederlene dek,
Babamın vasiyetine razı olmuştu bir kez
O ki bir hükümdü annemin göğsünde ve görevdi bende. (Wroth, 1988, 5.11-14)

Ölmüş olmasına rağmen kocasının buyurduğunu yerine getirmekte ısrarcı olan anne figürü ataerkil düşüncenin kadınlar tarafından ne derece içselleştirildiğinin bir göstergesidir. Babanın fiziki yokluğuna rağmen, otoriter baba figürü hâlâ etkisini devam ettirmekte ve her iki kadını da itaate zorlamaktadır. Öyle ki, bu körü körüne itaat zorunluluğu annekız arasındaki bağları zayıflatmıştır. Görücü usulü evliliğin sağlayacağı maddi yarar bahsi geçen durumda da ön plandadır:

Musella: Ve gerçek aşkım karalandı,
İhmal edildi adi bir kazanç için ve kaybedildi tüm değeri
Bir servet uğruna. Öyleyse tam vaktidir ölümün,
Zenginlik bizi ıstırap ile evlendireceği zaman. (Wroth, 1988, 5.3-6)

Musella evlilik kisvesi altında hiçe sayılan duygularını ve aile büyüklerinin sözüyle adeta pazarlanabilir bir nesne hâline getirildiğini üzüntüyle dile getirir. Rustic ile planlanan evlilik görünürde kazançlı bir birleşme olacaktır fakat kadın düşüncesini hiçe saymakta ve kadın özgürlüğünü yok etmektedir. Öte yandan, Wroth'un vurgulamak istediği husus olası bir evlilik sonucu kadının mağduriyeti değil bu evliliğe olan muhalefetidir. Zaten Musella da bir arzu nesnesi olmayı asla kabul etmez. Öyle ki, Rustic "senin hakkında şarkı söyleyeceğim" (Wroth, 1988, 1.333) dediğinde Musella "üzgünüm senin teman olmayacağım" (Wroth, 1988, 1.334) diyerek hemen karşı çıkar. Musella'nın "tema" olarak çevirdiğim sözcüğü yerine Wroth "subject" kelimesini kullanmıştır. Bu kelime hem tema veya konu hem de tebaa ve nesne anlamlarına gel-

mesi açısından manidardır. Bu durumda Musella'nın aktarmak istediği mesaj, hiçbir zaman istemediği bir adamla evlenmeyeceği, Rustic'in nesnesi olmayacağı veya onun boyunduruğu altına girmeyeceğidir. Annesini bir türlü kararından vazgeçiremeyen Musella yalnızca sözlü olarak direnç göstermekle kalmaz. Maruz kaldığı kısıtlamadan kurtulmak için bireysel bir karar alarak sevdiği adam Philisses ile kaçmaya karar verir. İki sevgili kendi geleceklerine kendileri karar verebilmek adına toplumsal baskıdan kaçarlar.

Musella örneği birçok açıdan muhalif unsurlar barındırmakta ve dönemin baskın kültürüne boyun eğmeyen bir kadın karakter ile kadınların güçlenebilmesi için öncül bir rol üstlenmektedir. Musella yalnızca ataerkil geleneklere sorgusuz sualsiz boyun eğmek yerine erkeklerin kadınları kontrol altında tutabildiği en önemli kurumlardan biri olan görücü usulü evlilik müessesine direnmekle kalmaz, ironik bir şekilde anne tarafından temsil edilen ataerkil otorite figürü babanın sözünü de ezer geçer. Ebeveynlerinden bağımsız karar alma isteği hane içindeki buyruk-itaat ilişkisine bağlı hiyerarşik düzeni sekteye uğratır. Dahası erkek egemenliği üzerine kurulmuş aile bütünlüğünü de bozar ve hane içinde itaate değil de karşılıklı anlayış ve iletişime dayanan yeni bir oluşumun filizlenmesine neden olur. Evvelce ataerkil baskı yüzünden kızının düşüncesine saygı duymayan annede de kocasının ruhani boyunduruğundan kurtulmasıyla bir değişim gözlenir. Babanın gölgesinde kalmış sessiz ve robotumsu anne figürü yerini özgüvenli bir şekilde hareket edebilen ve kendini ifade edebilen anne figürüne bırakır. Otoriteye körü körüne bağlılıktan vazgeçen anne ile kendi isteklerini direten kızı arasında sevgi ve hoşgörü üzerine kurulu yeni bir ilişki başlar. Wroth böylece ancak kadınların bir araya gelerek ve daima dayanışma içinde olarak ataerkil tahakküm ve baskıcı geleneklerden kurtulabileceği mesajını verir. Hem annenin hem de kızının ataerkil öğretilere karşı gelmesi kültürel materyalizm açısından her ikisini de muhalif özneler hâline getirir. Jakoben evlilik geleneklerinde ne evlenecek kadınların ne de annelerinin sözü geçmez. Yalnızca babaların veya baba figürü yerine geçebilecek erkek akrabaların kararları dikkate alınır. Musella ve annesinin özgürlükçü tutumu, Wroth'un kadınların satın alınabilir veya değiş tokuş edilebilir nesneler olmadıklarını göstermesi açısından önemlidir. Wroth, görücü usulü evlilik ve beraberinde getirdiği tutsaklık yerine kadınların da tıpkı erkekler gibi özgür ve kendi kendilerine karar verebilen, kendi hayatlarını yönlendirmeye muktedir bireyler olduğunu dile getirerek, hayatları ile ilgili kararlarda kadınların özgür bırakılması gerektiğini savunur.

Daha da ilginç olan bir diğer nokta Wroth'un kadınlara evliliği tek seçenek olarak sunmamasıdır. Wroth böylece manastır dışında kadınların elde edebileceği tek kariyerin evlilik olmadığına işaret eder. Bu çerçevede diğer bir kadın karakter Silvesta evlilik kurumuna alternatif bir bakış açısının temsilcisi olur. Onun muhalifliği kendisini bir erkeğe değil de bekâret tanrıçası Diana'ya adamasından kaynaklanır. Her ne kadar Silvesta böyle bir kararı sevdiği adam Philisses tarafından reddedildikten sonra alsa da, yalnızca ataerkil geleneklerden dolayı görücü usulü evliliği tercih etmemeyi veya manastıra kapanmayı düşünmemesi onun güçlü bir karakter olduğunu kanıtlar niteliktedir. Silvesta bu husustaki düşüncelerini şu şekilde dile getirir:

Silvesta: Aşk şimdi hiç bilmediğim kadar uzakta benden,
Evvelce sefilce tutsaktım, şimdi özgürce kendime aitim.
Matemli bir kaygı içinde kölelik ve esaretti evvelce yaşantım,
Bir de iç çekişler ve gözyaşlarıydı payıma düşen,
Fakat hepsi geçmişte kaldı, şimdi yaşıyorum güle oynaya,
Özgürce ve bağımsızım iffetten gayri düşüncelerden. (Wroth, 1988, 1.157-162)

Silvesta böylece aşk için bile olsa bir erkeğe tutsaklık veya evlilik sebebiyle erkeğe hizmet etme gibi düşüncelerden sıyrılarak tam bir özerklik elde eder. Yalnızca kendi kendine ait olduğunu bildirmesi onun ataerkil düzenden ve onun temsil ettiklerinden bağımsız bir kimlik ve yaşam biçimi oluşturma kaygısına delalet eder. Onun gücü bedenine ve ruhuna yalnızca kendisinin sahip olmasından ileri gelmektedir. Oyunda Silvesta'nın babası ile ilgili bir bilgi de bulunmamaktadır. Baba veya baba figürü yerine geçebilecek bir karakterin eksikliği, Silvesta'nın herhangi bir erkek tarafından kollanmaya ihtiyacı olmadığı gerçeği ve kendisinin hiçbir erkek tarafından himaye altına alınamayacağının iması hem sosyal düzene hem de dini düzene bir başkaldırıdır. Zira hem ataerkil düzenin devamı için kadınların üremesi ve bunun için de bir erkekle evlenmesi şarttır hem de dini öğretilerde sürekli tekrarlanan husus kadının itaatkâr olması gerekliliğidir. Dolayısıyla, Silvesta'nın bekâr ve çocuksuz bir kadın olarak kalması her bakımdan sakıncalıdır. Jankowski de benzer bir şekilde "bakirelik söyleminin anormal kadın doğasının bir işareti olarak mevcut Hristiyan geleneklerinde salık verilen kadın teslimiyetçiliği ve itaat etme kavramlarını tehdit ettiğini" (1992, s. 30) öne sürer. Silvesta'nın bekâr kalma kararı onun cinselliğinin de kontrol altında tutulmasını engellediğinden kabul edilemez bir durumdur. Diğer bir ifadeyle, Silvesta kimliğinin bir erkekle ilişkilendirilmesini istemez; yani o ne bir çocuğun annesi olmak ister ne de bir erkeğin karısı olmayı yeğler. Silvesta karakteri dolaylı olarak ataerkil düzenin tüm kurumlarına karşı bir tehdit oluşturur. Evlenmeyi reddederek bedeninin, ruhunun ve cinselliğinin yalnızca kendisi tarafından kontrol edilebileceğini ifade eder ve ataerkil söylem ile yüceltilen annelik kavramının bir kadının tecrübe etmesi gereken doğal bir süreç olmak zorunda olmadığını göstermeye çalışır. Musella ile görücü usulü evliliğe karşı çıkan ve kadınlara seçtikleri eşler hususunda saygı duyulması gerektiğini savunan Wroth, Silvesta karakteri ile düşüncesini bir basamak daha güçlendirmiş evliliğin ve anneliğin kadınlar için birer zorunluluk olmaması gerektiğini ifade etmiştir. Wroth'un bu düşüncesi uzun vadede ataerkil düzenin en temel yapıtaşı olan kadının erkeğin boyunduruğunda konumlanmasını altüst edecek bir potansiyele sahiptir.

Wroth'un evvelce Musella ve annesi arasındaki ilişki bağlamında filizlenen kadın dayanışması fikri Silvesta-Musella arasındaki ilişki ile de güçlendirilmiştir. Silvesta bekâret yemininden önce Philisses'i sevmesine rağmen, birbirlerini seven Philisses ve Musella arasına girmeye, onların ilişkilerini bozmaya yeltenmemiş ve Musella'yı hiçbir zaman yenilmesi gereken bir rakip olarak görmemiştir. Aksine onun dile getirdiği kendisinin bakire hayatından memnun olduğu ve Musella ile Philisses'in mutluluğunun onu daha da mutlu edeceğidir (Wroth, 1988, 3.56-58). Wroth böylece kadınları birbirinden ayrıştıran rekabetin gereksizliğini vurgulayarak kadın dayanışmasına işaret etmiş-

tir. Waller'a göre de Wroth'un vermek istediği mesaj "rekabetçi bireysellik" yerine bir "örgütlenme kurgusu" (1993, s. 243) üzerinedir. Nitekim Musella ve Silvesta görücü usulü evlilik eksenindeki baskı karşısında örgütlenmeyi başarabilmişlerdir. Musella zorla evlenmemek için intihar etmeyi planlayarak özerkliğini ortaya koymaya çalışırken Silvesta da onun durumunu öğrenir öğrenmez yardımına koşar. Tıpkı Shakespeare'in *Romeo ve Juliet* oyununda Friar Lawrence'ın Juliet'e onu öldü gösterecek bir iksir içirmesi gibi Silvesta da Musella ve Philisses'e bir iksir içirerek sözde onların intihar etmesini sağlar. Ne var ki bu iksir genç âşıkların bile haberi olmadan onların yalnızca bayılmalarına sebep olur. Öte yandan Friar Lawrence Shakespeare'in oyununda düzeni sağlamaktan ziyade oyunun bir trajedi ile sonuçlanmasına sebep olmuştur çünkü sevdiğinin öldüğünü düşünen Romeo da kendini öldürmüştür; Romeo'nun öldüğünü gören Juliet de uyanır uyanmaz intihar etmiştir. Yani benzer bir sahnede bir erkek düzeni sağlamaktan çok olayların sarpa sarmasına sebep olmuştur. Silvesta ise tüm kontrolü eline alarak Musella'nın annesinin verdiği karardan pişman olmasını sağlamış ve genç çiftin evlenebilmesine önayak olmuştur. Musella ve Silvesta'nın örgütlenmesi zavallı yardıma muhtaç kadın ve onun imdadına koşan erkek ikiliğini de ters yüz etmiştir. İlkin Musella tamamen zavallı bir kurban konumunda değildir ve intiharı kendi kararlarını ve sorumluluğunu alabilen bir birey olarak tercih etmiştir; ikincisi ise yardımına koşan bir şövalye değil hemcinsidir. Kadın dayanışması bu bağlamda erkek egemen söylemi sorgulamakta ve onun yapay cinsiyet rolleri üzerine kurulu olduğunu göstermektedir. Yalancı bir ölüm sahnesi ile Wroth kadınların zorla evlendirildiklerinde deneyimleyecekleri canlıyken mezara girme temasının bir temsilini de sunarak erkekleri kadınların düşüncelerine ve isteklerine saygılı olmaya davet eder. Aynı zamanda, kadınların örgütlendikleri ve duygudaşlık kurdukları zaman ataerkil baskıyı alt edebileceklerini anlatır. Nitekim oyunda Musella ve Philisses birbirlerine kavuşurlar ve kadınlar Jakoben toplumda mahrum bırakıldıkları mutluluğu elde edebilirler.

Sonuç

Wroth *Love's Victory* oyunu ile bir "kadınlara özgü bir masal dünyası" (Swift, 1989, s. 171) yaratır ve hem Musella'nın hem de Silvesta'nın isteklerinin dikkate alındığı kurgusal bir ortam inşa eder. Oyun, kadınlara Jakoben ataerkil düzende kendilerinden esirgenen hareket ve ifade özgürlüğünü sağlamanın yanı sıra kadın dayanışmasını da telkin ederek aşılamaz görünen ataerkil düzenin alt edilebileceğini gösterir. Doğmakta olan ve kadınların bilinçlenmesiyle sağlanabilecek olan bu yeni kültürün müjdecisi olur ve muhalefet ile sistemde susturulmuş seslerin de var olduğunun ve ötekileştirilmiş bu unsurların da görünür kılınması gerektiğini salık verir. Alpakın Martinez Caro bir dönemde üretilmiş "entelektüel eserler hem zihinleri aydınlatır hem de dönemin çatışmasının bir kaydını tutar" (2016, s. 326) derken yazarların elinden çıkmış eserlerin ait oldukları toplumun kültürlerini eserlerinde yansıttıklarından söz eder. Bununla birlikte, kültürel materyalizm ekseninde düşünüldüğünde Wroth'un oyunu yalnızca ait olduğu dönemdeki egemen ataerkil kültürü mercek altına almakla kalmaz, kadınları teşvik etmeye çalışarak mevcut düzene bir başkaldırı oluşturmaya çalışır. Wroth'un, her ne kadar Sinfield'ın aktardığı

gibi ataerkil düzeni yıkma konusunda tam manasıyla bir başarı sağlayamasa da -çünkü ataerkil düzen var olmaya devam etmektedir- döneminin susturulmuş kesimi olan kadınların sesini duyurabilmesi açısından ele alınan kuram çerçevesinde başarıya ulaştığı sonucuna varmak mümkündür.

Kaynakça

Alpakın Martinez Caro, D. (2016). The Spanish Civil War Through the Novelists' Eyes. *DTCF Dergisi*, *56.1*, 324-337. Erişim adresi: http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/26/2105/21788.pdf

Branningan, J. (1988). *New Historicism and Cultural Materialism*. London: Macmillan.

Dollimore, J. ve Sinfield, A. (1994). Foreword to the First Edition. Jonathan Dollimore ve Alan Sinfield (Eds.), *Political Shakespeare: Essays in Cultural Materialism* içinde (s. vii-viii). Manchester: Manchester University Press.

Dollimore, J. (2004). *Radical Tragedy: Religion, Ideology and Power in the Drama of Shakespeare and His Contemporaries*. Durham: Duke University Press.

Jankowski, T. A. (1992). *Women in Power in the Early Modern Drama*. Urbana: University of Illinois Press.

Lewalski, B. K. (1991). Mary Wroth's Love's Victory and Pastoral Tragicomedy. Naomi J. Miller ve Gary Waller (Eds.), *Reading Mary Wroth: Representing Alternatives in Early Modern England* içinde (s. 88-108). Knoxville: The University of Tennessee Press.

McIlwain, H. (Ed.). (1918). *The Political Works of James I*. Cambridge: Harvard University Press.

Miller, N. (2002). Mary Wroth, *The Countess of Montgomery's Urania*. Anita Pacheco (Ed.), *A Companion to Early Modern Women's Writing* içinde (s. 150-64). Oxford: Blackwell.

Roberts, J. (1995). Critical Introduction. *The First Part of the Countess of Montgomery's Urania* içinde (s. xv-civ). Tempe: Arizona Center for Medieval and Early Renaissance Studies, 1995.

Sinfield, A. (1992). *Faultlines: Cultural Materialism and the Politics of Dissident Reading*. Oxford: Clarendon Press.

Sinfield, A. (2006). *Shakespeare, Authority, Sexuality: Unfinished Business in Cultural Materialism*. Oxon: Routledge.

Stone, L. (1965). *The Crisis of the Aristocracy 155-1641*. Oxford: Clarendon Press.

Swift, C. R. (1989). Feminine Self-Definition in Lady Mary Wroth's *Love's Victorie* (c. 1621). *English Literary Renaissance*, *19.2*, 171-188. Erişim adresi: https://www.jstor.org/stable/43447274

Trill, S. (1996). Religion and the Construction of Femininity. Helen Wilcox (Ed.), *Women and Literature in Britain, 1500-1700* içinde (s. 30-55). Cambridge: Cambridge University Press.

Waller, G. (1993). *The Sidney Family Romance: Mary Wroth, William Herbert, and the Early Modern Construction of Gender*. Detroit: Wayne State University Press.

Williams, R. (1977). *Marxism and Literature*. Oxford: Oxford University Press.

Williams, R. (1981). *Culture.* London: Fontana.

Wroth, L. M. (1988). *Lady Mary Wroth's Love's Victory: The Penshurst Manuscript*. London: The Roxburghe Club.

RUS REALİST YAZAR N. D. TELEŞOV VE 'SREDA' EDEBİ TOPLULUĞU[1]

Mehmet Özberk - Artvin Çoruh Üniversitesi

Giriş

XX. yüzyılın başlarında Rusya'da siyasi yaşamın değişmeye başlamasıyla edebiyat dünyası da bu değişime ayak uydurur. Bir yandan, Avrupa'nın etkisiyle yeni ve modern akımlar gün ışığına çıkarken, diğer yandan klasik Rus realizmi varlığını sürdürme çabasına girer. Moskova Sanat Tiyatrosu Müzesi'nin kurucularından realist yazar N.D. Teleşov ve ressam eşi Ye.A. Teleşova 1899 yılında 'Sreda' Edebi Topluluğu'nu kurarlar. Moskova'da Teleşov'un evinde Çarşamba günleri toplandıkları için bu topluluğa Rusçada Çarşamba anlamına gelen 'Sreda' ismi verilmiştir. XX. yüzyıl Rus edebiyatında önemli bir yere sahip olan 'Sreda' Edebi Topluluğu genç edebiyatçıların toplanmasında önemli bir rol oynar. Bu topluluğun üyeleri realist akım temelinde birleşerek Rus klasik edebiyatı geleneklerini devam ettirmek ve geliştirmek amacını güderler. Dönemin en büyük sanatçılarının birleştiği bu topluluk edebi kültürel bir merkez hâline gelir. XIX. yüzyılın sonu XX. yüzyılın başında yaşayan ve sanatını icra eden birçok edebiyatçı bu topluluğun daimi üyesi olurken Yalta'da yaşayan A.P. Çehov fırsat buldukça toplantılara katılır. 'Sreda' topluluğuna sadece edebiyatçılar değil, sanatın diğer alanlarındaki temsilciler de katılır. Rusya'da XX. yüzyıla damgasını vurmuş profesörler, besteciler, şarkıcılar ve ressamlar da bu topluluğun üyeleri arasındadır. 'Sreda' topluluğu bu şekliyle o dönemki sanatın ilerici güçlerini etrafında toplayabilme başarısını gösterir. Ancak bu topluluk özellikle yazarlar için büyük bir öneme sahiptir. Yazarlar, gün ışığına çıkmadan önce eserlerini burada okuyarak üyelerin düşüncelerini, olumlu ve olumsuz eleştirilerini dinler ve bu doğrultuda eserlerine son noktayı koyarlar. Etkin gücünü 1909 yılına kadar başarıyla devam ettiren topluluk, zamanla üyelerinin azalması ve bir takım sosyo-politik sebeplerden dolayı 1916 yılında dağılmak zorunda kalır.

---

1 Bu çalışma, Gazi Üniversitesi Edebiyat Fakültesi'nin 6-7 Kasım 2013 tarihleri arasında düzenlediği Genç Akademisyenler Sempozyumu'nda *"N.D. Teleşov'un 'Sreda' Edebi Topluluğu"* başlığı altında sözlü olarak sunulan ve bildiri kitapçığında yayımlanan bildirinin genişletilmiş ve redakte edilmiş şeklidir.

Amaç

Bu çalışmada Rus realist yazar N.D. Teleşov'un yaşamı ve çalışmaları tanıtılacak ve 'Sreda' edebi topluluğunun üyeleri, tarihteki yeri, önemi ve amacı hakkında bilgi verilecektir.

Rus Realist Yazar N.D. Teleşov ve 'Sreda' Edebi Topluluğu

Nikolay Dmitriyeviç Teleşov (1867-1957) tüccar bir babanın oğlu olarak dünyaya gelir. Çocukluk ve gençlik yılları Moskova'da geçen Teleşov, 1884 yılında Moskova Ticaret Akademisi'ni bitirir. Aynı yıl *Raduga* adlı dergide *Terkedilmiş Kadın* (Pokinutaya) adlı şiiri yayımlanır. Teleşov daha sonraları düz yazı alanında realist çizgide eserler vermeye başlar. İlk öyküleri olan *İsim Günü* (İmeninı), *Değişim* (Peremena), *Horoz* (Petuh), *Mutlu Bir Gün* (Sçastlivıy den) 1880'li yıllarda çeşitli dergilerde yayımlanır. Teleşov, 1894 yılında Ural üzerinden Sibirya'ya yolculuk eder ve buralardaki izlenimlerini *Troykalar Üzerinde* (Na troykah), *Sibirya'da* (Na Sibiri), *Göçmenler* (Pereselentsı) gibi öykülerinde 1890'lı yıllarda kaleme alır. Bunun dışında 1894-1919 yılları arasında *Mitriç'in Çam Ağacı* (Yolka Mitriça), *Eve* (Domoy), *Ekmek-Tuz* (Hleb-sol) gibi eserleriyle okuyucuya ulaşır. Yazar, 1903-1906 yılları arasında Rus halkının sosyal çatışmalarına eserlerinde yer vererek *İki Kıyı Arasında* (Mejdu dvuh beregov), *Karanlık Bir Gecede* (Çyornoy noçyu), *İlmik* (Petlya) ve *Yasak* (Kramola) adlı öykülerini yayımlar. Teleşov, 1917 Ekim Devrimi'ne kadar Moskova'nın kültürel yaşamına damgasını vuran organizasyonlar gerçekleştirir. Örneğin, 1908 yılında ilk kez Teleşov, işçi, köylü ve demiryolu çalışanlarının çocukları için şehir dışında gimnazyum kurulmasına destek olur. I. Dünya Savaşı zamanında ise *Mayın* (Mina), *Karanlıkta* (Vo tme), *Günden Güne* (Dni za dnyami) adlı savaş karşıtı öyküleriyle okuyucuya seslenir. Sıkı bir taraftarı olduğu Bolşeviklerin iktidarı ele almasıyla birlikte Teleşov, Moskova Sanat Akademi Tiyatrosu Müzesi'ni (Muzey Moskovskogo Hudojestvennogo Akademiçeskogo Teatra) kurmakla görevlendirilir. Bu müzeyi kuran yazar, uzun süre yöneticiliğini de yapar. Ekim Devrimi sonrasında edebi durgunluk yaşayan Teleşov'un *Sonun Başlangıcı* (Naçalo kontsa, 1933) adlı uzun öyküsü en ünlü eseridir (Nikolayev, 2000: 679-680). Yazarın Rus edebiyatına en önemli katkısı, hiç şüphesiz, 1899 yılında ressam eşi Yelena Andreyevna Teleşova (Karzinkina) ile beraber kurdukları 'Sreda' Edebi Topluluğu'dur.

'Sreda' kurulduğu ilk zamanlarda bir sanat topluluğu olarak karşımıza çıkar. Çünkü topluluğun içinde edebiyatçılara, ressamlara, şarkıcılara, bilim adamlarına, yayıncılara, kısacası, sanatın ve ilmin her alanından bir üyeye rastlamak mümkündür. Bu üyeler toplantıları yalnızca kendi aralarında düzenlediği için 'Sreda' sanat topluluğu sahip olduğu her bir üyesiyle farklı bir heyecan ve farklı bir ilgiyle takip edilir. Zira topluluğun tam olarak kurulduğu yıl, neredeyse tüm üyelerin en genç, en deneyimsiz ve birbirlerine en çok ihtiyaç duydukları zamandır. 'Sreda' topluluğu kısa sürede adını tüm Moskova'ya duyurur ve her hafta düzenli olarak toplanmaya başlar. Önce Salı, ardından Cumartesi ve son olarak Çarşamba günleri toplanmaya karar verilir.

Topluluk, zamanla genişlemeye başlar. L.N. Tolstoy'un büyük beğenisini kazanan köy öyküleri yazarı S.S. Terentyeviç, şair ve romancı F.A. Mitrofanoviç, Ye.P. Goslovski, N.İ. Timkovski ve Moskova'da demokratik yayın yapan *Kuryer* gazetesindeki birçok genç edebiyatçı topluluğun üyesi olur. Teleşov'un ressam olan eşi Ye.A. Teleşova, iş arkadaşlarını da topluluğa davet eder ve zamanla onlar da kalıcı üye olurlar. Bu ressamlar, bazen eserini okuyan yazarın kara kalem resmini çizer, bazen de topluluk üyelerini resme dökerek onları ölümsüzleştirirler. Ancak bu çalışmaların birçoğu kaybolmuştur. Sadece birkaç tablo günümüze kadar ulaşabilmiş ve şu an Moskova Sanat Tiyatrosu Müzesi'nde sergilenmektedir. 'Sreda' topluluğunda eserlerini sergileyen ressam A.Y. Golovin, K.A. Korovin ve K.K. Pervuhin'in tablolarını ünlü Tretyakovski Galerisi'nde bulmak mümkündür. Peyzaj tablolarıyla ünlü, ressam V.D. Polenov da diğer meslektaşlarının etkisiyle topluluğa dahil olur. 'Sreda'nın ilk üyelerinden ressam İ.İ. Levitan, kısa bir süre sonra hastalanıp vefat ettiği için sadece bir yıl kadar toplulukta kalır. Dünya opera tarihine adını altın harflerle yazdıran opera sanatçısı ve tiyatro solisti F.İ. Şalyapin, ünlü besteci S.V. Rahmaninov da 'Sreda'nın kalıcı üyelerindendir. Ayrıca dönemin ünlü artistleri, avukatları, doktorları, gazetecileri ve yayıncıları 'Sreda'da yer alırlar.

'Sreda' sanat topluluğu daha sonraları edebi bir topluluğa dönüşmeye başlar. Topluluğun edebiyat platformunda genişlemesi Teleşov'un Maksim Gorki'yle tanışmasına dayanır. Gorki, merkezinde gerçek bir sanat ve samimi bir ortam bulduğu 'Sreda' topluluğunun kalıcı bir üyesi olduktan sonra edebi ışık gördüğü yazar adaylarını toplulukla buluşturarak kendilerine tam destek verir. Örneğin, Gorki bir 'Sreda' toplantısına ileriki zamanlarda sivri çıkışlarıyla adını sıkça duyuracak olan şair ve yazar S.G. Skitalets'i davet etmiş ve 'Sreda' topluluğu onun sanatına yön vermiştir. Aynı şekilde L.N. Andreyev de Gorki sayesinde bu topluluğa girmiş ve sanatını şekillendirmiş bir başka yazardır. Gorki ülkemizde 1936-1937 sezonunda seyirciyle buluşan *Ayaktakımı Arasında* (Na dne, 1902) adlı piyesini ilk kez bu topluluk önünde okur ve büyük beğeni toplayan bu piyesini tiyatroda sahneler. Moskova'da yaşayan ya da bu şehre sık sık gelen birçok genç sanatçı bu topluluğa en azından dinleyici olarak katılmak ister. 'Sreda' edebi topluluğunun temel taşlarını ise yeni kuşak edebiyatçılardan Ye.N. Çirikov, A.S. Serafimoviç, S.A. Naydyonov, A.İ. Kuprin, İ.A. Bunin, Ye.P. Goslavski, N.İ. Timkovski; eski kuşaktan P.D. Boborıkin, N.N. Zlatovratski, D.N. Mamin-Sibiryak, S.Ya. Yelpatyevski, V.A. Goltsev gibi yazarlar oluşturur. Yalta'da yaşayan A.P. Çehov ve Poltava'da yaşayan V.G. Korolenko gibi dönemin en önemli isimleri ise fırsat buldukça 'Sreda'ya misafir olurlar.

'Sreda' toplantıları sayesinde yazarların en yeni eserleri okuyuculardan önce meslektaşlarına ulaşır. Bu topluluğun en belirleyici ve en önemli özelliği, üyelerin sunulan eser hakkında hiç çekinmeden konuşabilmesidir. Üyeler görüşlerini bildirirken, elbette eser yazarını kıran veya onu üzen sözler söylemez, sadece açık sözlü bir şekilde yorumlarda bulunabilir (Lvov-Rogaçevski, 1914: 213). Bu sayede genç yazar eseri üzerinde değişiklikler yapabilir ya da tamamen onu yayımlamaktan vazgeçer. Örneğin, Kuprin'in *Mobilya* (Mebel) ve Andreyev'in *Aşırı Kadın* (Buyaniha) adlı öyküleri 'Sreda' üyelerinin onayını almadığı için hiç gün ışığına çıkmamıştır. Aynı şekilde S.S. Golouşov'un da topluluk tarafından 'dostça engellenen' eseri olduğu bilinmektedir. Ancak eserlerin yayınlanmasını

bile engelleyen böylesine ağır eleştiriler, topluluk üyeleriyle yazarın arasını açmaktan öte, tam tersine, onlar arasında daha dostça ve daha içten duyguların gelişmesine yardımcı olur.

Bu toplulukta eserler daha çok eserin kendi sahibi tarafından sunulur. Naydyonov birçok piyesini, Bunin öykü ve şiirlerini, Andreyev, Skitalets ve Serafimoviç de eserlerini topluluk içinde okumuştur. Yurtdışında bulundukları için katılamayan üyeler ise eserlerini 'Sreda'ya göndererek büyük bir heyecanla topluluğun tepkisini bekler. Hiçbir edebiyatçı bu topluluğunun onayını almadan, üyelerin görüşlerini dinlemeden yazdığı eseri tamamlanmış ve amacına ulaşmış bir çalışma saymaz.

'Sreda' 1900lü yılların başlarında Moskova'da yaşayan sanatçıların ortak noktasıdır. Avrupa'nın etkisiyle başlayan modern akımların temsilcileri de burada misafir olurlar. Sembolist şairler V.Ya. Bryusov, K.D. Balmont, A. Belıy, S. Kreçetov, F.K. Sologub gibi isimler Moskova'ya geldiklerinde bu topluluğun konukları olmuştur. Kapısını sanata ilgi duyan herkese açık bırakan Teleşov'un 'Sreda' edebi topluluğu XX. yüzyılın en gözde, en önemli ve en etkili edebi topluluğudur.

Toplantılarda her zaman ciddi bir ortam yoktur. Topluluk üyeleri kendi aralarında şakalaşırlar, şarkılar söyleyip eğlenceli zaman geçirirler. Topluluğa ayrı bir renk veren opera sanatçısı Şalyapin: *"Beni Bolşoy Tiyatrosu'nda değil, burada dinleyin. Ben tiyatroda para için şarkı söylüyorum"*[2] derken, Skitalets de sadece şiir okumakla kalmayıp guslini[3] de eline alarak halk şarkıları söyler. Topluluğun kalıcı üyesi olan yazarlar, Moskova'nın ünlü sokak, cadde ve meydan isimlerini kendi aralarında lakap olarak kullanırlar. Örneğin, Kuprin'in atlara olan düşkünlüğü sebebiyle ona topluluk içinde *At Meydanı* (Konnaya ploşçad) ifadesiyle seslenirler. Üyelere takılan bu takma adlar Çehov'un da çok hoşuna gider ve Teleşov'un kendisine de bir lakap bulmasını ister.

Toplulukta kurulan diyaloglar yazarlara yeni eserleri için ilham verir. Örneğin, ev sahibesi Ye.A. Teleşova'yla Kuprin arasında hayvanlar üzerine bir sohbet geçer. Bu sohbetten aldığı ilhamla Kuprin bir yarış atını konu edindiği *Zümrüt* (İzumrud, 1907) öyküsünü yazar ve bu öykü büyük başarı kazanır. Topluluk üyeleri kendi aralarında arkadaşça, ciddi ve samimi bir ortama sahiptir. Bu yakınlığın sadece ideolojik ve sanatsal boyutu yoktur, aynı zamanda bu, kişisel ve ailevi bir yakınlıktır. Çehov Yalta'da yaşamasına rağmen bu topluluğu yakından takip eder ve topluluğun *Şiir ve Öykü Derlemesi* (Kniga rasskazov i stihotvoreniy, 1902) yayımlandığında Teleşov'a şöyle yazar: *"Neredeyse tüm eserleri okudum ve birçoğu hoşuma gitti, birçoğuna hayran kaldım. (...) Çok çok teşekkür ederim! Elini sıkıyorum. Sreda'nın daimi üyelerine saygı ve selamlarımı sunarım.*"[4]

1902 yılının sonunda ünlü fotoğrafçı K.A. Fişer tarafından topluluğun daimi yedi üyesinin fotoğrafı çekilir. Bu fotoğraf Rusya'daki tüm edebi dergilerde ve yurtdışında *Rus Devrimciler* tanımıyla yayımlanır:

2 O.Yu. Tişinova, (01.05.2004), Dom na Pokrovskom bulvare, Moskovskiy Jurnal, (Erişim: http://rusk.ru/st.php?idar=800809, 21.02.2018).

3 Gusli, yapı ve şekil olarak kanuna benzeyen, 5-17 telden oluşan Rusya'nın tarihi bir müzik aletidir.

4 Çehov'un Teleşov'a 14 Eylül 1902 tarihli mektubu. (Erişim: http://chehov.niv.ru/chehov/letters/1902-1903/letter-3833.htm, 12.04.2018.)

Soldan Sağa: S.G. Skitalets, L.N. Andreyev, A.M. Gorki, N.D. Teleşov, F.İ. Şalyapin, İ.A. Bunin, Ye.N. Çirikov

Topluluğun en önemli isimlerinden Gorki, 1902 yılında *Znaniye*[5] yayınevinin yöneticisi olduktan sonra topluluk üyelerinin hâli hazırdaki karalamalarını toplar ve ilk derlemeyi meydana getirir. Gorki, bu sayede hem *Znaniye*'ye eski popülaritesini kazandırmak, hem de yeni yazarları Rus toplumuyla buluşturmak ister. *Znaniye* yayınevi ilk kitabın başarısının ardından 1905 yılına kadar 'Sreda' üyelerinin eserlerini yayımlamaya devam eder. Örneğin, Skitalets'in ilk kitabı olan *Şarkılar ve Öyküler* (Pesni i rasskazı, 1902) burada yayımladıktan sonra büyük övgü ve olumlu eleştiriler alır. *Znaniye* yayınevini edebiyatçılar için önemli kılan bir başka etken ise yazar-yayınevi ilişkisidir. Bu yayınevi hiçbir yazarı antlaşma, cayma tazminatı ve mecburi yayın yapma süresi kurallarıyla kendine bağlamadığı için yazar burada, hem yazma hem de yayım aşamasında, kendisini tamamen özgür ve bağımsız hisseder.

XX. yüzyılın başı Rusya'nın siyasi tarihinin en hareketli dönemlerinden biridir. Rus Çarlığı eski gücünü kaybetmekte ve demokrasi söylemleri ülkenin tüm kesimlerinde daha sık yankılanmaya başlamaktadır. Çarlık ise bu söylemleri susturmak için daha çok şiddete başvurma yolunu seçer. Dış politikada 1904 yılında Japonya'yla anlamsız yere savaşa giren ve on sekiz ayın sonunda yenilgiye uğrayan Rusya'nın iç politikası da oldukça zor bir süreçten geçmektedir. 'Sreda' üyeleri Rus toplumunun nabzını tutarak onlara varlıklarını kanıtlamak ister. Topluma karşı yapılan her türlü baskıda topluluk üyeleri en ön saflarda kendisini göstererek Rus halkının yanında olduğunu kanıtlar. 5 Aralık 1904 tarihinde Rusya'nın uyguladığı yanlış politikaya karşı sesini duyurmak ve tepkilerini göstermek için toplanan insanlara Moskova polisi ağır bir karşılık vererek grubu dağıtır. Bu olay üzerine 'Sreda' üyeleri sessiz kalamaz ve gerçekleşen olayı kınayarak manifestolarını şu sözlerle bitirirler: *"(...) acımasız ve sert yönetim, mevcut rejime daha fazla tahammül edemeyeceğimizi bir kez daha kanıtlamıştır"* (Teleşov,

5 Rusçada 'Znaniye' (Знание) sözcüğü 'Bilgi' anlamına gelmektedir.

1987: 63). Bu protestonun altına imzayı ise Gorki, Andreyev, Teleşov ve Skitalets gibi topluluğunun en önemli yazarları atar.

Moskova'da realizm temsilcileri Teleşov'un 'Sreda'larında buluşup kaynaşırken, diğer yandan, St. Peterburg'da sembolist şair Vyaç.İ. İvanov aynı günde ve aynı isimde toplantılar düzenler. 1905 yılında Avrupa'dan Rusya'ya geri dönen Vyaç.İ. İvanov ve insan ilişkilerinde oldukça başarılı olan eşi L.D. Zinovyeva-Annibal, Peterburg'da *kule* (başnya) adını verdikleri evlerinde 'Sreda' toplantıları düzenlemeye başlar. Artık 'Sreda' toplantıları Rusya'nın iki kültür ve sanat merkezinde de ayrı bir öneme sahip olur. Moskova 'Sreda'ları daha gelenekçi bir yapıya sahipken, Peterburg 'Sreda'ları yenilikçi yönlerini ortaya koyarlar. Ancak, İvanov'un 'Sreda'larını en farklı kılan, sadece edebiyatçıların değil, Rus toplumunun da bu toplantılara davetsiz bir şekilde katılabilme özelliğidir. İsteyen herkes toplantı zamanı İvanovların evine girebildiği için bu bir edebi topluluk olarak algılanmamalıdır. Toplantılarda sadece sembolizm konuşulur, modern dünya görüşleri sunulur ve bu doğrultuda 'topluma kültür yayma' amacı üstlenilir.

İvanov'un 'Sreda'larına katılan daimi üyeler sembolistler ve ahlak felsefesi alanındaki düşünürlerdir. M.A. Voloşin, F.F. Zelinski, F.K. Sologub gibi düşünürler burada devamlı söz alırken, A.A. Blok, A.M. Remizov, D.S. Merejkovski, Z.N. Gippius, V.V. Rozanov, D.V. Filosofov gibi şair ve eleştirmenler de bu toplantılarda bulunmalarına rağmen çok etkin değildirler. Sembolizmden etkilenmiş çoğu genç şair, şiirlerini ilk kez bu toplantılarda okuyarak hem meslektaşlarına hem de orada bulunan dinleyicilere kendi üslubunu gösterme yarışına girer.

İvanov'un Peterburg 'Sreda'larının ömrü uzun sürmez ve sadece üç yıl devam eder. Küçük bir toplantı olarak yola çıkan bu etkinlik, zamanla dinleyici ve katılımcı sayısını artırır. Varlığının son yılında birçok tiyatro oyuncusu, genç sanatçı ve ev sahibesinin bile hiç tanımadığı birçok misafir toplantıların samimi ve sıcak ortamının kaybolmasına neden olur. Bunun üzerine ev sahibesinin sağlık sorunları da eklenince İvanov'un 'Sreda'ları 1908 yılında dağılmak zorunda kalır.[6]

Teleşov'un 'Sreda'ları ise 1909 yılında köklü bir değişime uğrar. Topluluk artık Teleşov'un evinde değil, Moskova'nın büyük kültür merkezlerinde ve salonlarında bir araya gelir. İvan Bunin'in kendisi gibi edebiyatçı olan ağabeyi Yuliy Bunin bu değişime öncülük eden kişidir. Bu 'Novaya Sreda'[7] topluluğu daha fazla edebiyatçıya kapılarını aralar. Kadın şair A.A. Çumaçenko, yazarlar V.G. Lidin, İ.S. Şmelyov, İ.A. Fomin, şair N.S. Aşukin, tiyatro eleştirmeni Yu.V. Sobolyov, ressam A.M. Vasnetsov, opera şarkıcısı S.İ. Migay, ünlü doktorlar, gazeteciler ve eğitimciler topluluğun yeni yüzleri olmuştur. 'Novaya Sreda' eski gelenekleri devam ettirir ve dönemin modern akımlarına kapılmayarak yine realist çizgide varlığını sürdürür. 'Sreda'nın eski üyeleri ise tekrar Teleşov'un evinde toplanmayı düşünseler bile yeterli sayıda üyeye ulaşamadıkları için bunu gerçekleştiremezler. Çünkü eski üyelerin büyük kısmı artık Moskova'da yaşamıyordur (Teleşov, 1987: 69).

6 Berdyayev, Nikolay Aleksandroviç, (2004), İvanovskiye Sredı, Mutniye liki, Moskva: Kanon. (Erişim: http://www.krotov.info/library/02_b/berdyaev/1916_55.htm, 03.04.2018)

7 Topluluk 1909 yılında yeni üyeleriyle farklı bir sürece girdiği için 'Yeni Çarşamba' ismini alır.

20 Kasım 1910 tarihli acı haber tüm 'Sreda' üyelerini derinden etkiler. "Rus coğrafyasının büyük yazarı" diye anılan L.N. Tolstoy ömrünü geçirdiği topraklardan uzakta, Astapovo tren istasyonunda son nefesini vermiştir. Topluluk, Tolstoy'u anmak için toplandığında Gorki, gelecekte aforizma olacak şu sözleri söyler: *"Tolstoy tüm dünyadır. Tolstoy'u tanımadan kendi ülkeni (Rusya'yı) tanıyan biri sayılmazsın, kendini kültürlü bir insan sayamazsın"* (Teleşov, 1987: 69).

'Sreda'nın eski üyeleri 1913 yılında *Znaniye* yayınevinin kapanmasının ardından kendi yayınevlerini kurma kararı alırlar. Topluluğun ilk üyelerinin birleştiği *Moskova Yazarlar Yayınevi* (Knigoizdavatelstvo pisateley v Moskve, 1913) V.V. Veraseyev'in önderliğinde bu doğrultuda kurulur. Yayınevi redaktörlüğünü sırayla İ. Bunin, Veresayev ve Teleşov yaparlar. Bu yayınevini diğerlerinden ayıran çok önemli bir ilke vardır; kitabın satılmasıyla elde edilecek tüm gelir yayınevine değil, yazarın kendisine ait olacaktır. *Moskova Yazarlar Yayınevi*'nin bu yepyeni ve oldukça cüretkâr ilkesi, tüm tabuları yıkar ve çoğu edebiyatçının dikkatini çekerek on seneden daha fazla bu alanda faaliyet göstermesini sağlar.

Zamanla toplulukta ölüm gibi zorunlu ayrılıklar ve sosyo-politik gelişmelerden dolayı çözülmeler meydana geldiği için 'Sreda' 1916 yılına kadar güçlükle ayakta kalır. Son toplantısını gerçekleştirdiği bu tarihten sonra topluluğun kalıcı üyeleri ileride yazacakları hatıratlarında 'Sreda'yı hep güzel anılarla hatırlayacaklardır. Örneğin, A.S. Serafimoviç 'Sreda' için şöyle söylemiştir: *"Geriye, geçmişe döndüğüm zaman, parlak ve tatlı hatıralarıyla N.D. Teleşov'un 'Sreda' topluluğu aklıma geliyor. Çarşamba günleri Teleşov'un evinde yazarlar toplanır, kendi eserlerini okur ve bunları tartışırlardı. Bense 'Sreda' topluluğuyla Mezen'deki çarlık sürgününden dönüşümde tanıştım. Burada N.D. Teleşov'un ve topluluk üyelerinin öylesine sıcak ilgisiyle karşılaştım ki Mezen'den kalan Sibirya soğuğu erimeye başladı"*. 1924 yılında ise Gorki, Teleşov'a topluluğun değerini gösteren şöyle bir mektup kaleme alır: *"Yazdıklarınız kayda değer ama çok az… Sizin 'Sreda'nız, o dönemin edebiyatçıları olan hepimiz için büyük bir anlam ve öneme sahiptir"* (Teleşov, 1987: 7,78). Teleşov ise 1928-1943 yılları arasında kaleme aldığı *Bir Yazarın Notları* (Zapiski pisatelya, 1943) adlı anı kitabında 'Sreda'nın kalıcı üyeleri hakkındaki izlenimlerini, düşüncelerini, birlikte geçirdikleri zamanlarda yaşadıkları hayal kırıklıklarını, sevinçlerini ve hüzünlerini kaleme alarak Rus edebiyatına bir başka önemli miras daha bırakmıştır. Yaklaşık iki yüz yıldır Teleşov ailesinin sahip olduğu ve Rus kültür, sanat ve edebiyat tarihine iz bırakmış birçok sanatçının yetişmesine tanıklık eden Moskova'nın Pokrovski Bulvarı'ndaki bu görkemli ev ise günümüzde bir müzeye dönüştürülmüştür.

Sonuç

Rus realist yazar N.D. Teleşov'un 'Sreda' Edebi Topluluğu'nun en önemli özellikleri şu şekilde sıralanabilir:

- Edebi açıdan çok üretken olmayan N.D. Teleşov'un Rus edebiyatına en büyük armağanıdır.

- XX. yüzyıl Rus realizmine damgasını vurmuş edebiyatçıların neredeyse tamamı bu topluluğun üyesidir.
- Genç edebiyatçıların hem kendi arasında fikir alış verişi yapmasını, hem de ortak sosyal projelere imza atmasını sağlamıştır.
- Sanatın her alanından temsilcisi bulunduğu için kurulduğu ilk yıllarda daha çok 'sanat topluluğu' sorumluluğunu üstlense bile zamanla edebiyat alanında genişleyerek bir 'edebi topluluk' hâlini alır.
- Herhangi bir yönetmeliği ya da başkanı yoktur.
- Modern akımların (özellikle sembolizm) temsilcilerine de göz kırpar ve sadece kendi içinde gruplaşmadığı için dış dünyadan kendisini soyutlamaz.
- Genç yazarlara eserlerinin hem okunmasını hem de yayımlanmasını sağlayarak destek olur.
- Başka hiçbir topluluğa alternatif olarak kurulmamış, sadece Rus realizmine hizmet etmiştir.
- Etkin gücünü 1909 yılına kadar göstermiş olsa bile son toplantısını 1916 yılında gerçekleştirmiştir.

Kaynakça

Berdyayev, Nikolay Aleksandroviç. (2004). *İvanovskiye Sredı, Mutniye liki,* Moskva: Kanon. Erişim: http://www.krotov.info/library/02_b/berdyaev/1916_55.htm (03.04.2018).

Çehov, Anton Pavloviç. *1902-1903 Pisma,* Erişim: http://chehov.niv.ru/chehov/letters/1902-1903/letter-3833.htm (12.04.2018).

Lvov-Rogaçevskiy, Vasiliy. (1914). *Dve Pravdı,* St. Petersburg: Prometey.

Nikolayev, Pyotr Alekseyeviç. (2000). *Russkiye Pisateli 20 Veka, Biografiçeskiy Slovar,* Moskva: Randevu.

Teleşov, Nikolay Dmitriyeviç. (1987). *Zapiski Pisatelya, Vospominaniya i Rasskazı o Proşlom,* Moskva: Pravda.

Tişinova, Olga Yuryevna. (2004). "Dom na Pokrovskom bulvare", *Moskovskiy Jurnal,* 01.05.2004. Erişim: http://rusk.ru/st.php?idar=800809 (21.02.2018).

PHILIP SIDNEY VE ELEŞTİRİ: EDEBİYAT NEDEN SAVUNULMALI?

Barış Mete - Selçuk Üniversitesi

Giriş

Edebiyat ve edebiyatçı, aslında bunu genel anlamıyla sanat ve sanatçı olarak ifade etmek bu araştırmada ele alınan konu gereği daha doğru olacaktır, hem uygarlık tarihinin her döneminde hem de insan coğrafyasının hemen hemen her noktasında önemsizleştirilemeyecek ölçüde ağır eleştiri ve saldırı altında bırakılmıştır. Böylesine kaygı verici ve anlamsız bir duruma neden olarak da, genel bir biçimde edebiyatın sadece insan toplumlarını tahrif edici değil, bunun yanında ahlaki anlamda da bireyleri yozlaştırıcı bir etkiye sahip olduğu bu eleştiri ve saldırıları gerçekleştiren kişi ya da kişiler tarafından hararetle öne sürülmüştür. Bütün bunların yanında, bu tür bir yaklaşım her ne kadar günümüzde, hem de artık kelimenin tam anlamıyla, geçerliğini yitirmiş ve kabul edilemez olsa da, özellikle belirtilmesi gereken başka bir konu daha vardır. Aslında sanat ve edebiyata karşı bu derecede mesafeli ve olumsuz bir bakış açısının felsefi kaynağı, şaşırtıcı bir biçimde, kendi özel konumunu daima sahip olduğu uygarlık doğrultusunda tarif etmiş olan bugünkü Batı dünyasının birkaç temel kaynağından biri olarak kabul edilen klasik Yunan düşüncesine kadar da uzanmaktadır. Daha belirgin bir biçimde ifade edilecek olursa, bu durum aslında Platon'a, esas anlamda ise Platon'un dilimize *Devlet* olarak tercüme edilmiş olan eserinde öne sürdüğü sanat ve edebiyat karşıtı tartışmalarına da dayandırılmaktadır.[1] Bu nedenle de hemen hemen Platon tarafından kuramsal anlamda meşrulaştırıldığı kabul edilen bu düşünceler, günümüzde özellikle de edebiyat bağlamında olumlu ya da olumsuz benzer tartışmaların en önde gelen başvuru kaynaklarından biri hâline gelmiştir. Sırası gelmişken tam da burada bu sebeple, konumu ve önemi hiçbir şekilde göz ardı edilemeyecek olan bu büyük düşünürün bu konu ile ilgili görüşlerini kısaca da olsa

1 Platon tarafından M.Ö. 380 yılında yazıldığı düşünülen *Devlet*, çoğunlukla o dönemki şehir devletlerinin özelliklerinden olması gereken adalet ve düzen kavramlarını işleyen siyasi bir yapıt olmasına rağmen, özellikle 10. bölümünde kurgusal edebiyatı da içine alan temsili sanatlardan bahsetmektedir.

bir kez daha hatırlamak ve bu sayede de bir anlamda okuyucuya hatırlatmak yerinde bir yaklaşım olacaktır.

Platon ve Temsil

Ele alınan genel tartışmanın mümkün olan en temel anlamıyla ifade edilmesi koşuluyla, Platon sanat ve edebiyatı, aslında bunu daha kapsayıcı bir biçimde, örneğin resim sanatının da dahil edilebileceği, temsili sanatlar şeklinde genişletebiliriz, taklitle özdeşleştirir. Platon'un öne sürdüğü temel düşünceye göre edebiyatçı özgün bir yaratıcı değil, ortaya koyduğu eser ancak başka bir kavram ya da varlığın kopyası olan ve üstelik kopya ettiği kavram ya da varlık hakkında hiç bir biçimde yeterli bilgiye sahip olmayan bir taklitçidir (2000, s. 313). Bu nedenle de edebiyat, insan için kıymet verilmemesi gereken bir uğraştır. Platon için sanat ve edebiyat aslında değersizdir, çünkü aynı zamanda Tanrı'ya ait olan idea ya da form yerine, zaten ideadan ya da formdan kopya edilmiş olan gerçek taklit edilerek meydana getirilmişlerdir (2000, s. 316).[2] Bu yüzden de Platon'a göre, örneğin bir marangoz bir şairden daha tutarlı ve daha yararlı bir işle meşguldür. Marangoz idea ya da formu kopya ederek ürettiği bir yatak ya da sandalye ile insanlığa gerçek anlamda hizmet etmektedir. Oysa bir şair, bir yazar ya da bir ressam zaten kopyanın da kopyası olan, yani aslında bu durumda Tanrı'dan bir ya da iki kez yerine, tam üç kez uzaklaşmış olan bir işle uğraşmaktadır (2000, s. 317).[3] Bunun yanında Platon, edebiyatın insanın aklına değil, duygularına hitap ettiğini, insanın aklını değil, duygularını harekete geçirdiğini ve onları köreltmek yerine gerçek anlamda beslediğini söyler (2000, s. 323). Böylesi bir durum Platon için yeterince tehlikeli bir durumdur. Edebiyat, Platon burada edebi tür olarak dramayı, özellikle de trajediyi örnek verir, insan yığınlarını belirli bir doğrultuda hareket ettirebilir.[4] Bu nedenle de sağlıklı olduğu varsayılan bir toplumda ya da siyasi bir birliktelikte, Platon'un düşüncesine göre kendisine böylesine endişe veren edebiyata yer olmamalıdır.[5]

Platon'un yanı sıra, Batı kültüründe sanat ve edebiyata aleyhte yaklaşımlar ile doğrudan ilgili tarih boyunca kaydedilmiş başka pek çok örnek sıralamak bugün bizler için elbette mümkündür. Fakat ele alınan konunun bir arada tutulabilmesi için, 16. Yüzyıl İngilteresi'ne, I. Elizabeth dönemi İngiliz Edebiyatı ve edebiyat eleştirisine dönmek daha doğru olacaktır. İngiliz yazar ve devlet adamı Sir Philip Sidney'in (1554-1586), doğruluğu hâlen tartışılmakla birlikte 1579 yılında yazdığı tahmin edilen, fakat kendisinin vefatından sonra, 1595 yılında *The Defense of Poesy* başlığı altında yayımlanan

2 Platon'a göre idea ya da form Tanrı'ya ait olan kavramlardır ve örneğin bir marangoz tarafından taklit edilerek bir yatak ya da bir sandalyeye dönüştürülür. Fakat bir şair ya da bir ressam, idea ya da formu değil, zaten kendileri birer taklit olan bir yatak ya da bir sandalyeyi kopya ederler.

3 Platon'a göre bir şair ya da bir ressam Tanrı'ya ait olan idea ya da formu taklit etmek yerine, bu idea ya da formlar taklit edilerek oluş(turul)muş gerçeği (varlıkları) taklit ederler. Bu nedenle de, Tanrı'dan üç kez uzaklaşmış durumdadırlar.

4 Platon burada özellikle trajedi türüne dikkat çekmektedir, çünkü o dönemde kurgusal edebiyatın en yaygın ve etkili türü, zaten amacı da izleyicide örneğin acıma ve korku gibi yoğun duygusal tepkiler yaratmak olan, trajedidir.

5 Platon'un izin verdiği edebi metinler, ancak tanrılara okunacak ilahiler ve şanlı kişiler için yazılacak övgülerle sınırlıdır.

kitabı,[6] Sidney'in günümüzde artık esas olarak düzyazıları arasında edebiyat eleştirisi çerçevesinde dikkate alınan ve bu anlamda değerlendirilen bir çalışmasıdır.[7] Aslında bu eser bütünüyle olmasa bile, Sidney ile aynı dönemde İngiltere'de yaşamış olan Stephen Gosson[8] adlı edebiyat aleyhtarlığıyla bilinen bir hiciv yazarının, bir kez daha kesin olmamakla birlikte 1581 yılında yayımladığı kabul edilen ve alt başlığında da *A Pleasant Invective Against Poets, Pipers, Players, Jesters* olduğu özellikle ifade edilerek içerdiği eleştirinin niceliğine işaret edilen[9] *The School of Abuse* adlı kitabında,[10] esas anlamda da dönemin İngiliz Tiyatrosu ve tiyatro oyuncuları hakkında öne sürdüğü son derece olumsuz ifade ve görüşlere, bir anlamda Sidney tarafından kanıtları öne sürülerek ikna edici bir çaba içinde verilmiş bir karşılıktır. Üstelik Sidney'in bu karşılığı, bazı kaynaklarda üzerinde durulduğu şekilde, mümkün olduğu kadar da alçak gönüllü bir biçimde öne sürülmeye çalışılmıştır (Hager, 1981, s. 9).

Stephen Gosson

Stephen Gosson, tıpkı kendisinden önce İngiltere'de başka örneklerde de görüldüğü gibi, örneğin 1577 yılında John Northbrooke tarafından yayımlanan *A Treatise Against Dicing, Dancing, Plays, and Interludes, with Other Idle Pastimes*,[11] özellikle yaşadığı dönemin tiyatrosunu hedef almakta ve bu dönemin tiyatro oyuncularını acımasızca eleştirmektedir. Gosson, yayımlamış olduğu *Suistimal Okulu* adlı kitabında okuyucusuna, aslında kolaylıkla da tahmin edilebileceği gibi,[12] Platon'dan örnekler vermekte (Katona, 1991, s. 89), Platon'un kendi öğretisine edebiyatçıları dahil etmediğini, onları sağlıklı işlediği düşünülen bir toplumdan kasıtlı olarak uzaklaştırdığını söylemektedir (1841, s. 10-11). Bunun yanında, Gosson kitabında sürdürdüğü tartışmalarında edebiyatı bütün yalanların babası olarak tanımlamaktadır (1841, s. 11). Dahası Gosson'a göre eski ve yeni İngiltere birbirinden o kadar farklıdır ki sanki gerçek anlamda iki ayrı dünyadan bahsedilmektedir. Eski İngiltere gelenekleri olan, kendine özgü adetleri ve bu adetler çerçevesinde şekillenmiş eğlenceleri ile daha derli toplu, daha kendini bilir ve daha mütevazi bir toplumdur. Buna karşılık yeni İngiltere ise tembellik ve uykuya

6 *An Apology for Poetry* olarak da bilinen *The Defense of Poesy*'nin Türkçe çevirilerinde, başlıkta bulunan 'Poetry' ve 'Poesy' kavramları temel anlamları üzerinde durularak genelde şiir olarak değerlendirilmiş ve çeviriler de bu şekilde yapılmıştır. Fakat bu çalışmada, bu kavramlarla kastedilenin şiirden ziyade diğer türleri de içine alan edebiyat olduğu değerlendirilmiş ve eserin başlığının Türkçe çevirisinin de *Edebiyat Savunması* olarak yapılması ve bundan sonra metin içinde bu şekilde verilmesi daha uygun görülmüştür.

7 Sidney'in kurgu dışı yayımları arasındadır. İngiliz Edebiyatı ve edebiyat kuramı içinde, John Dryden (1631-1700), Alexander Pope (1688-1744) ve Samuel Johnson (1709-1784) diğer örnek yazarlar olarak gösterilebilir.

8 Gosson, 1554-1624 yılları arasında yaşamıştır.

9 *Şairler, Gaydacılar, Oyuncular, Soytarılar İçin Yazılmış Hoş Bir Yergi* olarak Türkçe'ye çevrilebilir.

10 Bundan sonra metin içinde eserden bahsedildiğinde başlığının Türkçe çevirisi kullanılacak ve *Suistimal Okulu* olarak belirtilecektir.

11 Bu bilgi, *Suistimal Okulu*'nun bu araştırmada da kullanılan 1841 baskısının Council of the Shakespeare Society tarafından yazılmış ön sözünden alınmıştır. *Zar Atma, Dans Etme, Piyesler, Ara Oyunları ve Diğer Boş Eğlencelerle İlgili Bir İnceleme* olarak Türkçeleştirilebilir.

12 Çünkü 16. Yüzyıl İngiliz Rönesansı, klasik kaynakların bolca tercüme edilip okunduğu, dolayısıyla dönemin İngiliz yazar ve eleştirmenlerinin Platon ve *Devlet*'ten zaten gerçek anlamda haberdar olduğu bir dönemdir.

sebep olan değersiz işlerle, örneğin tiyatro ile ilgilenmektedir (1841, s. 24). Gosson, öne sürdüğü düşüncelerine somutluk kazandırmak için kendi toplumu ve döneminin bazı diğer Avrupa toplumları arasında, elbette kendi görüşleri doğrultusunda, karşılaştırmalar da yapar. Örneğin Gosson'un İngilteresi, kendi ifadesine göre Yunanlıları açgözlülükte, İtalyanları ahlaksızlıkta, İspanyonlları kibirde, Fransızları düzenbazlıkta, Almanları da ayyaşlıkta geçmiş durumdadır. Tabi bütün bunlar Gosson tarafından edebiyata, aslen de tiyatroya mal edilmektedir. Gosson'a göre aynı zamanda da edebiyat ve özellikle tiyatro yüzünden insanlar cesaretlerini yitirmiş, korkaklaşmış ve eğlence ve şatafata düşkün hâle gelmişlerdir (Williams, 2009, s. 640).

Sidney ve Değerlendirmeleri

I.

Öncelikle hemen hemen her yönüyle I. Elizabeth döneminin örnek bir beyefendisi olarak kolaylıkla nitelendirilebilecek olan Sidney,[13] *Edebiyat Savunması* ile Gosson'a sadece kişisel olarak bir yanıt vermek yerine (Matz, 1995, s. 135), bu eserinde edebiyatın o döneme kadar dünyanın diğer belli başlı gelişmiş toplumlarında nasıl değerlendirildiğini, edebiyata bu toplumlarda nasıl ve neden yer verildiğini örneklerle göstermeye çalışır. Özellikle belirtmek gerekirse, İrlanda'dan Anadolu'ya kadar toplumlarda edebiyat ve edebiyatçıya bakış açısını anlatır. Fakat bize göre Sidney'in adı geçen eserinde öne sürdüğü tartışmalarla ulaşmak istediği asıl amacı, edebiyatın kendine has doğası ile ilgili çok daha başka bir konuyu, günümüzden geriye dönüp bakıldığında böylesine erken bir dönemde, yani 16. Yüzyıl'ın sonlarında, hem tartışmaya açmak hem de kendi fikirleri doğrultusunda bunu konuyu bireysel olarak irdelemeye çalışmaktır. Özellikle 20. Yüzyıl'ın ikinci yarısından sonra giderek artan bir sıklık doğrultusunda Batılı edebiyat kuramcıları tarafından ele alınan kurgusal edebiyatın belki de en önemli soru işaretlerinden birini,[14] kurgu ve gerçek arasındaki aykırı ilişkiyi,[15] *Edebiyat Savunması*'nda Sidney edebiyatı sahip olduğu yaratı gücünden dolayı neredeyse gerçekle bir ve eşdeğer tutarak, bunun yanında da aslında işi kurgu üretmek olan yazarı gerçeğe en yakın varlık olarak göstererek kendi döneminde ele almış, bu nedenle de İngiliz Edebiyatı ve edebiyat eleştirisinde bu konunun bir anlamda öncüleri arasında yer almıştır. Dolayısıyla, Sidney'in *Edebiyat Savunması*'nda esas olarak yaptığı, edebiyatı bugün bile sürdürülmesi olanaksız olmasa da güç olan kuramsal bir tartışma doğrultusunda, yöneltilen saldırılara karşı müdafaa etmeye çalışmaktır.

Bu noktada yeri gelmişken özellikle şöyle bir görüşü ileri sürmek elbette mümkündür. Sidney, hem İngiliz Rönesansı'nı döneminin bir aydını olarak gerçek anlam-

13 Sidney tanınan bir asker olmanın yanında, I. Elizabeth döneminin en saygı duyulan saray mensupları arasındaydı.

14 Burada soru işareti ifadesi ile tüm kurgusal anlatıların doğasında var olan temel çelişkiye dikkat çekilmek istenmektedir.

15 Modernist ve özellikle de postmodern edebiyat kuramı bu konuyu doğrudan ele almış, gerçeğin de aslında insan zihni tarafından öznel bir biçimde var edildiğini kuramsal anlamda öne sürmüştür.

da yaşamış olduğundan, hem de tanınan bir aileye mensup bir birey olarak kendi özel toplumsal ve iktisadi konumu gereği gereksinim duyduğu yazılı kaynaklara göreceli de olsa ulaşım kolaylığına sahip olduğundan, bu konuda günümüzde bile belki de en eski başvuru kaynaklarından biri olarak değerlendirilen Aristoteles'in *Poetika*'sını, zaten *Edebiyat Savunması*'nda da bu konu belirtildiği gibi, okumuş ve gerçek anlamda tahlil etmişti. Bu nedenle de, *Edebiyat Savunması*'nda dile getirdiği değerlendirmelerin bir bölümünde, belki de fazlasıyla, Aristoteles'ten esinlenmişti (Lazarus, 2015, s. 507). Fakat bu özel durumun Sidney'in tartışmasının özgünlüğüne herhangi bir zarar verdiğini söylemek olanaksızdır. Çünkü bu yöntem, o dönemin, Sidney'in çağdaşı olan diğer yazar ve eleştirmenler tarafından da neredeyse genel olarak kullanılan, bir geleneğidir. Tıpkı diğer İngiliz Rönesans'ı eleştirmenleri gibi, Sidney de klasik kaynaklara, örneğin Platon ve Aristoteles'e gerektiğinde tereddüt etmeden başvurmuş, bunun yanında da *Edebiyat Savunması*'ndaki temel tartışmayı esas olarak Aristoteles'in ilkeleri çerçevesinde şekillendirmiştir (Payne, 1990, s. 241).

II.

Eğer bahsedilen bu durum daha da belirgin bir biçimde örneklendirilecek olursa, Sidney *Edebiyat Savunması*'nda her şeyden önce, tıpkı Aristoteles'in *Poetika*'da Platon'a atfen yaptığı gibi, edebiyatın aslında bir tür taklit olduğunu belirtir (1890, s. 9).[16] Fakat aynı şekilde Aristoteles gibi, Sidney de aslında taklit ifadesiyle kastedilen şeyin yavan bir aktarımdan öte, bir tür temsil etme, simgeleme, betimleme ve hatta açıklama olduğunun altını çizer. Başka bir deyişle, edebiyat Sidney'e göre aslında kendi kaynağını yani evreni izah edici bir ifade türüdür. Bununla birlikte Sidney, edebiyatın diğer bütün toplumlarda aydınlanma için ilk ışık kaynağı, cehaletten uzaklaşmanın ilk adımı olarak değerlendirildiğini söyler (1890, s. 2) ve bir kez daha yine Aristoteles gibi edebiyatı toplumlar için önemli bir eğitim aracı olarak görür (1890, s. 2). Bunun yanında, Sidney eski düşünürlerin, özellikle de klasik Yunan dönemi düşünürlerinin aslında edebiyatçılar olduğunu, çünkü fikirlerini bir anlamda yazdıkları edebi metinler aracılığı ile okuyucularına ilettiklerini söyler. Bu görüşüne örnek olarak da Tales, Empedokles, Parmenides, Pisagor, Solon ve hatta ikili konuşmalarıyla[17] Platon'u gösterir (1890, s. 3). Dolayısıyla, Sidney'e göre klasik dönem felsefesi aslında edebiyat yoluyla o dönemlerin insanlarına nüfuz etmiş, klasik dönem düşünürleri de edebiyatçılarla tıpa tıp aynı olmasa bile benzer yöntemleri kullanmışlardır. Sidney'in diğer alanlara nazaran edebiyata verdiği bu benzersiz önem, bu duruma bazı araştırmacılar için dikkat çekici bir biçimde tarih yazıcılığı ve tarihçiler de dahil edilerek, pekiştirilmektedir (Stillman, 2002, s. 1287). Bu nedenle, tarihi edebiyatla karşılaştırdığında hem içerik bakımından daha sınırlı hem de yaratıcılık anlamında daha yetersiz görmektedir. Sidney'in de belirttiği gibi, tarih zaten gerçekleşmiş olanı, edebiyat ise gerçekleşmesi muhtemel olanı tasvir eder (1890, s. 4).

16 Sidney de tıpkı Aristoteles'in yaptığı gibi mimesis kavramını kullanır.
17 Burada kastedilen diyaloglardır.

III.

Burada bir kez daha asıl üzerinde durulması gereken konuya, Sidney'in *Edebiyat Savunması*'nda edebiyat ve edebiyatçıyı gerçekle özdeşleştirmesine biraz daha dikkat edildiğinde, Sidney'in de bir birey olarak dahil olduğu Batı uygarlığı için iki temel kaynağın, yani klasik Yunan ve Roma uygarlıkları ve bu uygarlıklarda özellikle de yazar kavramının nasıl değerlendirildiği ve bu kavrama bu uygarlıklar tarafından ne sebeple ne anlamlar yüklendiğinin, Sidney tarafından ayrıntılı bir biçimde incelendiği görülür. Bu noktada belki de her şeyden önce altı çizilmesi gereken konu, Sidney hakkında yapılan bazı çalışmalarda da bilhassa dikkat çekilen (Moore, 2010, s. 36) klasik Roma toplumunda yazar kavramının, bir tür kehanet, gelecekte olacakların görülebilmesi ve hatta tanrı elçisi olma anlamları ile birlikte kullanılan, bu anlamları doğrudan çağrıştıran bir tasarım olmuş olmasıdır (1890, s. 5). Bu nedenle de, Sidney'e göre klasik Roma'da yazar tam anlamıyla kutsal bir varlık olarak değerlendirilmiş, fakat bütün bunların yanında her şeyden önemlisi de Tanrı tarafından seçilmiş ve insanüstü bilgi ile donatılmış bir kimse olarak kabul edilmiştir. Bu koşulda, Sidney'in tartışmasında özellikle üzerinde durduğu yazar ve bilgi arasındaki olağan dışı ilişki, esas anlamda dikkate alınması gereken bir konudur. Üstelik Aristoteles'in *Poetika*'sında görüldüğü gibi, Sidney tarafından da *Edebiyat Savunması*'nda yazar belirgin bir biçimde bilgi kavramı ile özdeşleştirilmiştir.

Yazar ve bilgi arasındaki ilişki, Sidney'in işaret ettiği şekilde özellikle klasik Yunan uygarlığına ait olan tüm başucu kitaplarının esas anlamda edebiyat eserleri olduğu savı ile de güçlendirilir. Buna örnek olarak da elbette Homer'a ait olan tüm yapıtlar kolaylıkla gösterilebilir (1890, s. 2). Bu duruma ek olarak, Sidney yazar kavramının eski Yunanlılarca bir tür yaratıcı olarak tanımlandığının, bu kavrama kendisine duyulan büyük saygının yanında, tıpkı Tanrı gibi yoktan var etme anlamının da yüklendiğini ifade eder (1890, s. 6). Bu nedenle de yazar, diğer bilim dallarının veya çalışma alanlarının uzmanları ya da diğer sanatçılardan farklı olarak gerçeği, daha doğru bir ifadeyle aslında kendisine ait olan gerçekliği yaratabilir. Bununla birlikte Sidney'e göre sadece edebiyat kendisinin esas anlamda bahis konusu olan insan doğası ile tam olarak ilgili ve iç içedir (1890, s. 7). Çünkü edebiyat, Sidney'in örneklendirdiği biçimde ifade edilecek olursa, astronomiden, geometri ve aritmetikten, müzikten, doğa ve ahlak felsefesinden, hukuktan, dil biliminden, retorik ve mantıktan, tıptan ve metafizikten farklı olarak kendisine ait olan bambaşka bir gerçeklik yaratmaktadır (1890, s. 7). Bu gerçeklik de edebiyata, bir anlamda doğayı da aşarak, ancak zihnin aslında var olmayan sınırlarının belirleyebileceği bir yaratı gücü vermektedir. Bu nedenle de Sidney için bir yazar tam anlamıyla kendi hayal gücü kadar bilgide sınırsız ve var etmede özgürdür. Bu da edebiyatı yaratı gücünde doğanın da ötesine taşıyarak, Sidney'in o dönem için oldukça gerçekçi sayılabilecek değerlendirmesine göre, tunçtan ziyade ancak altınla ifade edilebilecek kadar nadir ve değerli bir konuma yerleştirmektedir (1890, s. 8).

Sonuç

Sidney'in *Edebiyat Savunması*, her şeyden önce bir edebiyatçının, Gosson'ın *Suistimal Okulu* ile kolaylıkla örneklendirilebilecek olan bakış açılarına, son derece doğal bir biçimde ve mümkün olduğu kadar mantıklı ve ikna edici bir yaklaşımla karşılık verme çabasıdır. Platon'a kadar götürülen bu ve benzeri diğer olumsuz bakış açıları, edebiyatı insanları yozlaştıran, onlara ahlaki anlamda zarar veren boş bir uğraş olarak gören ve bu nedenle de değersizleştirmeye çalışan girişimlerdir. Buna karşılık Sidney'in *Edebiyat Savunması*'ndaki bireysel çabası, ilk olarak edebiyatın insana bilmediğini öğreten bir öğretmen vasfı taşıdığını öne sürer. Dahası gelişmiş ya da geri kalmış, dünya üzerindeki bütün toplumlarda edebiyatın var olduğunu ve önemli bir yere sahip olduğunu belirtir. Bunun yanında, edebiyatın hem felsefeyi hem de tarihi besleyen, bu iki eski ve çok önemli alana ihtiyaç duydukları gereçleri sunan bir kaynak olduğunu söyleyerek edebiyatın aslında sahip olduğu büyük önemin altını çizer. Edebiyat karşıtlarının öne sürdükleri suçlamalarına karşı Sidney'in sürdürdüğü bu suçlamaları geçersiz kılma çabası, tartışmanın genel anlamda klasik uygarlıklar üzerine yoğunlaşmasını gerektirir. Çünkü ancak bu şekilde bu tür bir savunma ağırlık kazanabilir. Bu durum aslında tam da zamanın ruhunu, yani Rönesans ve özellikle de İngiliz Rönesansı koşullarını bizlere hatırlatır. 16. Yüzyıl İngiliz aydınlanması, tıpkı 14. Yüzyıl İtalya'sı ve 15. Yüzyıl Fransa'sında olduğu gibi, felsefi ve bilimsel tartışmalarda klasik Yunan ve Roma uygarlıklarına birer yol gösterici rehber olarak başvurmayı gelenekleştirir. Sidney de en önemli başvuru kaynakları arasında kabul ettiği klasik Yunan ve Roma uygarlıklarında, yazarın sırasıyla yoktan var eden bir yaratıcı ve geleceği görebilen, insanüstü bilgi ile donatılmış bir varlık olarak kabul edildiğini ve bu şekilde değer verildiğini söyler. İşte bu noktada, esas anlamda yazar ve bilgi arasındaki bağıntının da altını çizer. Yazar sıradan insana verilmeyen bilgiye sahip olan kişidir. Bundan da önemlisi, Sidney'e göre daha genel anlamda edebiyat kendi gerçekliğini yaratabilir. Bu gerçeklik elbette bizlerin gerçekliğinden farklıdır. Bu nedenle de edebiyatı doğanın da ötesine taşıyarak, esas olan gerçeğin edebiyatın gerçeği olduğunu söyler.

Kaynakça

Gosson, Stephen (1841). *The School of Abuse Containing A Pleasant Invective Against Poets, Pipers, Players, Gesters*, London: F. Shoberl.

Hager, Alan (1981). The Exemplary Mirage: Fabrication of Sir Philip Sidney's Biographical Image and the Sidney Reader, *ELH*, 48 (1), 1-16.

Katona, Gabor (1991). The Cultural Background of Sir Philip Sidney's "Defence of Poesy," *Hungarian Studies in English*, 22, 89-108.

Lazarus, Micha (2015). Sidney's Greek "Poetics," *Studies in Philology*, 112 (3), 504-536.

Matz, Robert (1995). Sidney's "Defence of Poesie:" The Politics of Pleasure, *English Literary Renaissance*, 25 (2), 131-147.

Moore, Roger E. (2010). Sir Philip Sidney's Defense of Prophesying, *Studies in English Literature, 1500-1900, The English Renaissance*, 50 (1), 35-62.

Payne, Paula H. (1990). Tracing Aristotle's 'Rhetoric' in Sir Philip Sidney's Poetry and Prose, *Rhetoric Society Quarterly*, 20 (3), 241-250.

Plato (2000). *The Republic*, G.R.F. Ferrari (ed.), Tom Griffith (çev.), Cambridge: Cambridge UP.

Sidney, Philip (1890). *The Defense of Poesy*, Boston: Ginn & Company.

Stillman, Robert E. (2002). The Truths of a Slippery World: Poetry and Tyranny in Sidney's "Defence," *Renaissance Quarterly*, 55 (4), 1287-1319.

Williams, James A. (2009). Erected Wit and Effeminate Repose: Philip Sidney's Postures of Reader-Response, *The Modern Language Review*, 104 (3), 640-658.

POSTMODERN LITERATURE AND CAPITALISM: A COMPARATIVE OVERVIEW

Beyazıt H. Akman - Ankara Sosyal Bilimler Üniversitesi

Introduction

This study analyzes the striking similarities between postmodern literature and capitalism in the light of works of scholars such as David Harvey, Frederick Jameson and Terry Eagleton, who produced important critiques of postmodernism in the last decades. Frederick Jameson's *Postmodernism, or, Cultural Logic of Late Capitalism* (1991) has been particularly influential in this regard. Here, by providing a sound overview of the connections between postmodernism and capitalism, it is aimed that the question whether postmodern literature critiques or condones capitalism, or further yet, whether it is a by-product of capitalism, will be answered.

The major characteristics of postmodernism to be discussed and the order by which they will be analyzed are: postmodern literature's critique of the notion of Enlightenment, deconstruction vs. grand narratives, the valorization of the margins over the center, the representation of the Other and the notion of simulacra, with references to authors such as John Barth, Thomas Pynchon, William Burroughs, Salman Rushdie, James Joyce, Jorge L. Borges and Paul Auster.

There is a strong alliance between the capitalist mode of production and postmodern[1] literature, one that was produced in the post-war era; the second half of the twentieth century. Yet, how are we to assess this similarity between the postmodern literature and the capitalist world order? Should we define it as a strong alliance between the two; or see

1 For a brief overview of postmodernism; its rise, popularity and according to the author, its demise, see MATTHEWMAN, S; HOEY, D. (2006), What Happened to Postmodernism?, Sociology, Vol. 40, No 3: 529-547. Also see GLADSTONE J., WORDEN D. (2011), Introduction: Postmodernism, Then, *Twentieth Century Literature*, Vol. 57, No. 3/4: 291-308.

postmodern literature as a direct representation of the world we are living in; as the cliché definition of literature suggests, as a mirror help up to society and its times? Or, still, should we conceive postmodern literature as a covert fight against the capitalist system under the overt, apparently same surface? All in all, is postmodern literature a critique or celebration of capitalism?

Similarities Between Postmodernism & Capitalism

I would like to start with some observations about capitalism made by Marx and Foucault: "Dynamic, revolutionary, and transgressive;" "repositioning itself endlessly, deconstructing oppositions, melting away barriers, pitching diverse life forms promiscuously, and unleashing desire;" "constantly overwriting the measure, permanently redefining its stand;" "bringing the individual to a subtle complexity, fragmenting and splitting man, thus destabilizing identity;" "uprooting all parochial obstacles to human communication and laying down conditions for international and marginalized communities; centralizing the margin and vice versa;" "A carnival of difference, inversion, and transgression;" "a mode swimming in the fragmentary and chaotic currents of change;" "proliferation, juxtaposition, and disjunction; and valorization of difference over uniformity;" "triumph of the indeterminacy, championship of the signifier, and the annihilation of the 'mono.'"

If one replaces capitalism with postmodernism for the characteristics above, it is surprisingly seen that the observations are still valid. The first half of these observations are based on Marx's praise for this system (as cited in Eagleton, 1996: 61), and the second half on Foucault (as cited in Harvey, 1990: 44-5). I formed sentences without subjects to show that the definitions work for both postmodernism and capitalism; to demonstrate that one can substitute these terms for one another. The qualities above also work well to define the postmodern literature, produced in the post-war era and still trending among some international circles.

Methodology

My strategy is not to create unhealthy dichotomies such as reducing things as either 'friend or foe' or 'good or bad'. Rather than binary oppositions or without either condemning or rejoicing postmodernism I will try to make an analysis in all its complexity. One by one, I will analyze the cornerstone characteristics of the postmodern literature and see how they oppose to or support the capitalist system. My analysis will be more of the theory than of specific works.

It should also be noted that looking at a piece of art and trying to value its quality in terms of its stand in regard to capitalism brings about myriad problems to be answered. The basic assumption behind such an analysis would, more or less, be to have a taken-for-granted condemnation of the capitalist system. I do not have such an assumption. Furthermore, saying that literature should have an adversarial stand can also be seen as a false conception. Although I think that both of these assumptions about capitalism

and literature are true albeit to some extent, I neither condemn capitalism[2] from the very beginning nor state that the sole purpose of literature is to oppose it. My modest aim is to lead to a better conception about postmodernism in relation to capitalism, in a world where the former has been very popular among many writers, poets, intellectuals; and artists, who are more or less responsible for showing us the logic behind the hegemony and lead us to a better future. Critique, I believe, is the heart of the thinking mind, rather than celebration. As Blanton, Lye and Puckett point out, "the moment of financialization has produced new opportunities, new challenges, and *new responsibilities* for critics of culture" (emphasis mine, 2014: 7). On the other hand, stating it as such is a modernist grand narrative according to postmodernists, and has therefore failed for centuries according to them.

1. Postmodernism vs. "The Enlightenment"

One of the main emphases of postmodernism is on play, chance, and randomness rather than on meaning, order, and reason. "The logic of open-ended and indeterminate play has been the focus of" major postmodernists (Basiuk, 2013: 208). This is the main area perhaps, the 'post' in 'postmodernism' makes most sense, that is to say that, it stands against the modernist, the Enlightenment idea. To refresh our memories about what this idea is about and why the postmodernism emerged, we can have a look at Bernstein's summary of Max Weber, the critic of modernism:

> Weber argued that the hope and expectation of the Enlightenment thinkers was a bitter and ironic illusion. They maintained a strong necessary linkage between the growth of science, rationality, and universal freedom. . . . [However] this form of rationality affects and infects the entire range of social and cultural life encompassing economic structures, law, bureaucratic administration, and even the arts. [This rationality] does not lead to the concrete realization of universal freedom but to the creation of an 'iron cage' of bureaucratic rationality from which there is no escape. (as cited in Harvey, 1990: 15)

So are we introduced to the concept of the 'iron cage' of rationality, a Weber trademark, an end-result of scientific Enlightenment idea that believed in a universal progression and development of the humankind, a project which sees the man as climbing higher and higher through the ladder of history up to more freedom, more human emancipation, and more wisdom. However, Harvey is quick to note out that this line of thinking has led to nothing but two World Wars, and concentration camps:

2 Although I do not define myself as a Marxist scholar or I do not apply Marxist criticism quite often, it should be seen natural here to apply it since the strongest school of critique against capitalism comes from this tradition of scholars. For more on this discussion see BROSIO, R. A. (2011), "Marxist Though: Still *Primus Inter Pares* for Understanding and Opposing the Capitalist System, *Journal of Thought*, Vol. 46, No. 1-2, pp. 33-63. For a brief article on the need for "Marxian political economists to rethink theoretical significance" in the twenty-first century see ITOH, M. (2013), "Political Economy for 21st-Century Models of Social Democracy and Socialism: Following up the Issues Raised by David Harvey," *World Review of Political Economy*, Vol. 4, No. 4, pp. 455-468.

> Enlightenment thought [. . .] embraced the idea of progress, and actively sought that break with history and tradition which modernity espouses. It was above all, a secular movement that sought the demystification and desacralization of knowledge and social organization in order to liberate human beings from their chains. . . . The twentieth century—with its death camps and death squads, its militarism and two world wars, its threat of nuclear annihilation and its experience of Hiroshima and Nagasaki—has certainly shattered this optimism. (1990: 13)

Now that this optimism has been shattered, there was no reason to continue it; and coincidences rather than explanations; play rather than seriousness; and, all in all, irrationality rather than 'iron cage' of rationality became the new highlights of the postmodern era. Modernist works started to be looked upon. The harsh social critiques of Dickens' *The Hard Times*, the individual emancipation and epiphany seen in classics such as Dostoevsky's *Crime and Punishment,* the minute detail of the intricate affairs of man, supposedly leading to a better understanding of our kind, which can be seen in Tolstoy's *Anna Karenina*, the sentimental longing for the past in Fitzgerald's *The Great Gatsby*, or in Eliot's mythical *The Waste Land*, and the parody of our kind in O'Henry's short stories were now, according to postmodernists, part of history. According to the *postmodern* idea, it is impossible to 'guide' readers as there is no ultimate place to be guided; and there is no grand system or situation to be lamented. Moreover, not only the subject matters but also the forms of these works have also been questioned; the age-old narrative structure of 'introduction-complication-climax-and-resolution', which can be regarded as a mini model of modernist idea in its apparent rationality, progression, and with an ending, is not only applied any more, but also looked down on. Joyce's *Ulysses*, more than anything else an overt play of language and form, is often cited as a turning point in this great schema. John Barth's *Lost in the Funhouse*, in which the writer tries to break the illusion of the traditional narrative structure, William Burroughs' *Naked Lunch*, a book which, the author claims, can be started to be read from any page, not necessarily from the traditional first page, and the casual randomness without any hierarchical governing system in Donald Barthelme's fiction all lead us to an antithesis of the failed Enlightenment project. Finally, let us look at the specific instance of Pynchon's V through the brief analysis of Paul Maltby as it summarizes our point very well:

> [I]n an era of temporal discourse, the quest theme in fiction becomes susceptible to parody; at least, that is, the type of quest whose goal is knowledge or illumination, as in the detective story or *Bildunsroman*. Such a narrative, often figured in the form of a journey, is essentially a search for philosophical insight, knowledge of a situation, or self understanding and typically, the protagonist will find an answer or arrive at some truth . . . In *V*, however, in a characteristically self-reflexive gesture, we are informed that "There are no epiphanies, no 'moments of truth'" (*V* p. 330, repeated on p. 337). Accordingly, the last words of Benny Profane are, "offhand I'd say I haven't learned a goddamn thing'" (*V* p. 454). And the last we wear of Stencil is that his search for V goes on, as he heads for

> Stockholm following "the frayed end of another clue" (*V* pp. 451-52). In short, Pynchon's anti-quest formally signifies the impossibility of enlightenment or intellectual growth in a culture characterized by a deficit of meaning. (1991: 136)

Postmodernism makes its argument against the logic of blind rationalism of the Enlightenment very well put, and constructing a post-structure and post-thematical literature is explicitly coherent and consistent within itself. However, there are consequences of such a position of no-stand; a world with no ultimate meaning, and absolute play. Eagleton, in *The Illusions of Postmodernism*, points out that postmodernists are too content with the capitalist age, and they like to talk about more enjoyable topics such as the color imagery in Conrad (1996: 29), and he warns of the blindness of the theory to the outside reality:

> We now find ourselves confronted with the mildly farcical situation of a cultural left which maintains an indifferent or embarrassed silence about that power which is the invisible color of daily life itself, which determines our existence—sometimes literally so—in almost every quarter, which decides in large measure the destiny of nations. (1996: 22)

Therefore, he implies, having a perspective towards life and thus literature as 'play' and not defining a stand against anything creates a satisfaction rather than lamentation, cannot go deep into the essence of the matters, blocked by signifiers without references (which we will talk about later) makes us more of a consumer of the already existing system, than a challenger, more of soother than a questioner, thus empowering the capitalist consumerist society. So, the natural question to be asked is, "Does postmodern literature pacify us?"

Within the same lines, Jameson points out to the danger of "flatness or depthlessness, a new kind of superficiality in the most literal sense, perhaps the supreme formal feature of all the postmodernisms" (1991: 9). In his influential and groundbreaking *Postmodernism, or, Cultural Logic of Late Capitalism,* he begins by the contrast between the two paintings, one of which is the "A Pair of Boots" by Van Gough, and the other one is Andy Warhol's "Diamond Dust Shoes", the former representing the modernist pact, whereas the latter one that of the postmodern. Whereas the former shows, he argues, "the willed and violent transformation of a drab peasant object world into the most glorious materialization of pure color in oil pants is to be seen as a Utopian gesture", the latter "turns centrally around commodification, and the great billboard images of the Coca-Cola bottle or the Campbell's soup can, which explicitly foreground the commodity fetishism . . ." (1991: 8-9).

Moreover, a position with no ultimate-ending, a corporation policy which always overwrites itself towards more and more surplus, a system which secures itself by flexible modes of production rather than rigid plannings, lies, interestingly at the heart of the current capitalist order—a post-Fordist one—, which makes it even more postmodernist than the literature which depicts it. De-concentration of rapidly increasing corporate power, the state's deregulation, international destabilization and flexible accumulation rather than a solid fix are thematically on the very same line with our first postmodern quality (Harvey, 1990: 174-9).

2. Deconstruction vs. "Grand Narratives"

The idea of 'grand narratives' and the subsequent 'deconstruction' of them is another tenet of postmodernism. These qualities are inherently born from one another and thus inseparable, and we have already mentioned one of the grand narratives according to the postmodernists; the modernist/Enlightenment idea. As Basiuk reminds, "French philosopher Jean-Francois Lyotard argued in *The Postmodern Condition* (1979) that the grand narratives about rationality, representing a heritage of the Enlightenment and legitimizing the quest for knowledge and with it universities as social institutions, had lost their credibility in the postwar decades" (2013: 206). Roughly summarizing, such governing systems of thought, which have an overall explanation, purpose, and means, are seen as futile in the postmodern mind. These 'grand narratives' can be anything ranging from a political pact to religions, which not only explain and guide mankind but also try to grasp the meaning of life and the whole universe. So, the postmodern mission is to 'deconstruct' these totalizations and focus on almost particular-like smaller pieces. The idea of deconstruction is also mostly applied to the reading of the texts, breaking the overall apparent system of that specific body of work. While summarizing the views of Derrida, the initiator of the notion, Harvey writes, "The effect is to break (deconstruct) the power of the author to impose meanings or offer a continuous narrative. Each cited element, says Derrida, 'breaks the continuity or the linearity of the discourse and lead necessarily to a double reading . . . . The effect is to call into question all the illusions of fixed systems of representation" (1990: 51).

The basic indication of grand narratives and deconstruction within the borders of this paper is obvious: Talking about, criticizing, or after all, recognizing 'capitalism' is but only a grand narrative which should be deconstructed, and thus nullified. If anything, a stand against any kind of 'hegemonic world order,' according to postmodernists, would be just paranoia, an outdated mode in a schizophrenic postmodern society.

Works of postmodern literature go so far as to criticize even the most sacred beliefs and moral values and therefore draw much heat on themselves. I would like to point our attention to two novels, the first of which is mostly cited as one of the best examples of the deconstruction of grand narratives, a characteristic which is even acknowledged by the author himself; Salman Rushdie's *Satanic Verses*, a work mentioned almost in any description of the postmodern literature. In the novel, the author pictures a completely different story of one of the so-called 'grand narratives', the religion of Islam, and thus deconstructs the traditional narration of this specific religion. He not only tries to deconstruct the narrative, but also goes so far as to suggest inverting lines into the Qur'an, the holy book of Muslims, as the very title suggests. For Rushdie, a religion is nothing more than a human construct, a grand narrative that needs to be disturbed and deconstructed by whatever means possible. Thinking otherwise is going backwards, according to him, a medieval tendency, so to say. According to Rushdie, after modernity, there is not much place for religious beliefs; therefore they need to be "deconstructed" whenever possible.

However, in this novel, the contradictions abound once they begin to clash with each other, there lies another grand narrative behind Rushdie's own perspective. If we are to

assume that the Enlightenment idea has not only failed but also created world-wide discriminations and suffering, then this book cannot be invested in the progressive logic of the humankind; that is to say, if the history of mankind does not lead from worse to better, and if there are no standards to follow, no light to go towards, which can each be defined as a grand narrative in themselves, then, this work's deconstruction of one religion cannot be explained by such an inconsistent claim that it points out some malpractices of this or that culture or religion to be corrected. It can, therefore, fairly be argued that Rushdie's privileged position as an Anglo-American intellectual is a direct outcome of the modernist enlightenment idea. Wasn't this the iron cage of rationalism, after all? Therefore Rushdie's perspective is substantially inconsistent.

A similar attitude can also be seen in Burroughs' *Naked Lunch*, a work touted as another good example in its deconstruction of the grand narrative of the modernist, sterile, 'non-smoking', and consumerist world, which, according to postmodernism, valorizes the upper body whereas censoring the lower part. We should acknowledge the fact that the book turns upside down all these "traditional" concepts in a world of fiction where there is no overall governing logic, no ethics to follow, and a world loaded with the heroine addict lives of a bizarre underworld, in addition to disturbing scenes of 'abnormal sexual intercourses.' However, once the setting gets into the context, the success of all this deconstructive work is wounded. The novel takes place in Tangiers, Morocco; Arabic Africa, after which point, it is no surprise that one of the main characters in the book is Dr. Benway, a sadistic torturer. As if his name doesn't already imply a quick association with the oriental culture, the author represents him as the head of the 'Islam Inc'. So, the big question is; how different is this novel's attitude from an age-old Crusaders' wars? How deconstructivist is Burroughs while reinforcing the Western misconceptions and labelings about Islam? And as the most unfortunate one, is it any different at all than the colonialist and capitalist powers who tried for centuries to create a gap between the West and the East, making the latter subservient to the former?

Another issue about the *Naked Lunch* I will touch on is that there is a high discrepancy between the fiction Burroughs represents us and the non-fiction his foreword and letters show us. Of course, there is no obligation such as to have a positive correlation between one's life and works, I am far from claiming such an argument, however, 'the non-fiction' I mention is not based on external facts other than the book itself, it directly comes from the book, the incorporated forewords to different editions and the author's own letters to his doctors which are also existent in the book. Whereas the fiction represents us a 'cool', charismatic, and beyond-liberal deconstructivism of almost anything not only traditional but also 'modern' (albeit to the extent that we have mentioned above), the non-fiction in the forewords and letters tell us a different story. As a 'word to the wise guy' (1959: xix), in the introduction, just in a couple of pages the author summarizes very well how harmful and destructive drugs are, and how they are just a part of the merchandise, consumerist society, creating the sick—the motors of capitalism. In addition, in a letter beginning with "Dear Doctor," in the appendix of the book, he writes, "No desire to use any drug. General health excellent" (1959: 215). There may be those who, for a second,

look at these statements out of the context of postmodernism and the deconstructivist aspect of the novel we are talking about, and ask, what is wrong with these arguments? Yet, once the context is remembered, I believe that the absurdity of such a question is realized quickly; Burroughs acts and thinks quite "normally," fitting in to the expectations of a typical and normal society rather than a deconstructivist society seen in his fiction, which more or less makes his position quite hypocritical. I am not criticizing his acting and thinking like a normal person, but his façade and pretension as an extreme deconstructivist *par excellence* in his fiction.

The point is to see whether these are inherently good intentions to deconstruct a grand narrative and thus become successful postmodernists or they continue an age-old xenophobia against the 'other', which is not even modernistic but medievalist. Reinforcing a subconscious hierarchy between the East and the West, between the Anglo-American cultures and those of the Middle East is a grand narrative in and of itself and both of these authors are highly invested in these unjust dichotomies. This is maybe why for Habermas, "Contrary to its revolutionary appearance, postmodernism was effectively conservative" (Busiak, 2013: 209).

3. The Triumph of the Marginal:

Partly related with this issue, we come to another aspect of postmodernism: the dominance of difference, national forms, and the issue of class. This emphasis also emerges directly from the mode's attitude against modernism:

> The meta-languages, meta-theories, and meta-narratives of modernism did tend to gloss over important differences, and failed to pay attention to important disjunctions and details. Postmodernism has been particularly important in acknowledging 'the multiple forms of otherness as they emerge from differences in subjectivity, gender, sexuality, race and class, temporal and spatial geographic locations and dislocations' (Huyssens, 1984, 50). (Harvey, 1990: 113)

However, behind this rhetoric of celebration of the marginal it is difficult to find much realistic ground. Said points out to this fact, "The capacity to represent, portray, characterize, and depict is not easily available to just any member of just any society" (as cited in Smiers, 2003: 8). While Said is drawing our attention to the reality rather than the fantasy of the theory, Eagleton questions the very usage of terms like 'difference' and 'plurality', thus showing us another not so much apparent quality about postmodernism:

> [F]or all its talk of difference, plurality, heterogeneity, postmodern theory often operates with quite rigid binary oppositions, with 'difference', 'plurality' and allied terms lined up bravely on one side of the theoretical fence as a unequivocally positive, and whatever their antithesis might be (unity, identity, totality, universality) ranged balefully on the other. (1996: 25-6)

Under the even surface of multiplicity, difference, and hybridity lies a strong opposition against any 'different' notion, which does not go in parallel with these

qualities. Eagleton is also quick to recognize the achievements of postmodernism with respect to the creation of plurality and difference: "It has put the skids under a number of complacent certainties, prised open some paranoid totalities, contaminated some jealously protected purities, bent some oppressive norms, and shaken some rather frail-looking foundations" (1996: 27). All in all, we should be able to see that breaking the line of Enlightenment notion and disturbing the Anglo-American cultural hegemony by itself challenges and shatters the secure position of now old empires, and industrialized countries whereas, on the other hand, valorizing the cultures of the so-called 'third world' countries—a definition on and of itself a product of the 'modern' minds.

After all, the subject is so much alienated and split from the world around oneself that the notion of 'the other' is no more valid, as anybody from any class-upper or lower-is alien to world, thus no more secure than the now 'so-called' margins. Before going on further on this line, as it is highly interrelated with the issue of alienation and difference, we should mention here the 'schizophrenic' nature of postmodernism, which also brings about the signifier-signified connection(less). Let us look at Jameson's effective and economic account of these notions:

> Lacan describes schizophrenia as a breakdown in the signifying chain, that is, the interlocking snytagmatic series of signifiers which constitutes an utterance or a meaning. [Later on he proposes, based on Saussurean structuralism] that meaning is not a one-to-one relationship between the signifier and the signified, between the materiality of language, between a word or a name, and its referent or concept. What we generally call the signified . . . is now rather to be seen as a meaning-effect, as that objective mirage of signification generated and projected by the relationship of signifiers among themselves. (1991: 26)

Moreover, the personal identity itself is also prone to this break of signification chain, this time, the one between the past and present, and present and future, with an inability to unify biographical experience and psychic life. "With the breakdown of the signifying chain, therefore the schizophrenic is reduced to an experience of pure material signifiers, or, in other words, a series of pure and unrelated presents in time" (1991: 27). This schizophrenic mood reminds of first Borges' intriguing short story, "Borges and I," in which the narrator meets his own self as a different persona and has a chat with him by the bank of a calm river. In postmodern literature, actually, this issue is perhaps one of the most covered topics: Auster's *The New York Trilogy*, the first story of which begins by a telephone call, asking the narrator for a detective called Paul Auster, the multiple perspectives of Faulkner, and the demandingly comprehensive world of Ulysses' Leopold Bloom, but to cite a few examples.

Now that the distinction between oneself and the other has blurred, and even the identification of oneself as 'one' has evaporated, it is seen possible to become anybody anytime. What can be wrong with such a ground-breaking, another attractive idea of postmodernism? Eagleton argues,

> One could imagine, then such a subject dreaming of dismantling these inconveniently autonomous others, even if the price of that victory would be the simultaneous dissolution of the self which confronts them. . . . [E]veryone has now been converted into consumers, mere empty receptacles of desire. In place of those autonomous others, who were all too stubbornly specific, there now emerges a portentously generalized Otherness, the particular bearers of which can become indifferently interchangeable. (1996: 88)

Democratic free enterprise, hybridity between capitalism and socialism, "cultural fragmentation and pluralism coupled with undermining of traditional class or national identities," dispersal, diversification of the territorial, and individualized consumption are some of the main characteristics of the post-Fordist capitalism (1996: 174-9), which indicates once more how postmodernism is intricately woven with the overall system.

Furthermore, Theresa Ebert states that the valorization of difference and myriad others with no definite self, postmodernism actually reinforces the capital techniques in a covert way: "Resistance postmodernism foregrounds the importance of difference. But in so doing, it radically regrounds difference itself: difference . . . is always *difference in relation to the system of exploitation*—that is, in relation to the international divisions of labor" (1996: 134).

4. The Other:

At this point, now that we have already started talking directly about Ebert, the author of *Ludic Feminism*, and indirectly about 'performance identity', we should move on to another aspect of postmodernism; its stand in terms of feminist and 'otherness' theories. It is not surprising, after all this schizophrenia, and destabilization of the 'identify' and the 'self', the most celebrated feminist theories of postmodernism are what we may call as post-feminists, who stop arguing about social movements against a superstructure (which are no more than a 'fundamental fantasy'), and who no more defend the woman rights against those of men (which would be defining woman in relation to men), but who go so far as to erase such 'arbitrary' distinctions as that of the sexes. Two of the most influential theorists of this branch we will talk about are Elizabeth Grosz and Judith Butler. The former, in *Volatile Bodies* puts forward, quite radically, the notion of the body as remaining "colonized through the discursive practices of the natural sciences" and states that the conception of the bodies as of the relations between the sexes is a social and an arbitrary inscription rather than the inherent qualities of the body. Therefore, she also rejects the dichotomous oppositions-mostly Cartesian dualisms-such as 'mind and body', the first term being privileged, whereas the other one suppressed, subordinated, and negative counterpart (1994: 3). She argues that "the body is literally written on, inscribed, by desire and signification, at the anatomical, physiological, and neurological levels. The body is in no sense naturally or innately psychical, sexual or sexed" (1994: 60). Butler, with her highly influential 'performance identity' notion, which can shortly be summarized as 'one does one's body' goes one step further and leaves the body 'unwritten', that is to say, it can be written over and over at any time, repositioning itself according to the condition.

On the other hand, the critiques of these notions are also as effective as their revolutionary potential. Theresa Ebert, in her already mentioned *Ludic Feminism*—'ludic' referring to the type of postmodern feminism, which "is founded upon poststructuralist assumptions about linguistic play, difference, and the priority of discourse and thus substitutes a politics of representation for radical social transformation" (1996: 3)—says this kind of approach "has largely abandoned the problems of labor and exploitation and ignored their relation to gender, sexuality, difference, desire, and subjectivity. It has done so at a time when 'two thirds of all labor in the world is done by women' [quoting Mies 117]" (ix). After referring to Aronowitz' declaration of the socialist movement as 'dead', she states as a critique of writers such as Butler and Grosz: "Understanding materialism as a matter of language has led ludic feminism to rethink politics itself. If the matter of social reality is language, then changes in this reality can best be brought about by changing the constituents of that reality—namely signs. Therefore, politics as collective action for emancipation is abandoned . . ."(1996: 28). Signifiers rather than the signified, language rather than the substance, signs rather than the meanings once more impose their discourse into the feminist studies, as well.

Therefore, once the social movement is no more important, the arguments take place at the level of the 'discourse' of the 'body', which leads to what Eagleton calls as 'the greatest fetish of all':

> [Feminism and ethnicity] are so popular because they are not necessarily anti-capitalist, and so fit well enough with a post-radical age. Issues of gender and ethnicity have permanently breached the enclosure of the white male Western left . . . . Pleasure returned with a vengeance to plague a chronically puritanical radicalism, and has also figured as a cynical brand of consumerist hedonism. (1996: 25)

5. Simulacra:

Related with the bifurcation between the surface and the reality; between the signifier and the signified, there comes the issues of 'original vs. imitation,' 'discourse' and 'pastiche', which are the final elements I will talk about. We can justly say that postmodern literature gets proud of being a 'pastiche' and 'imitation' unlike the modernist literature's emphasis on 'originality', 'individual style', and 'uniqueness'. Based on, or boosted by Baudriallard's notion of 'simulacrum', which briefly means that we live in a world of copies, with no originals. As Basiuk notes, "The relationship between novelty and tradition, change and continuity, originality and imitation have been at the center of interest to postmodernism . . ." (2013: 204)

So, if the imitation and pastiche have overwritten the original, according to the postmodern idea, why cannot the signifier do the signified, the surface do the substance, and the form do the content? Thus were produced the masterpieces of postmodern literature, which are "original copies" of the previous works. After all, such a claim as 'originality', claiming something forth as 'new' would, if anything, be a product of the Enlightenment,

which valorizes 'progress', and 'novelty' over the 'static' and the 'old'. Thus the legendary *Ulysses*, the title coming from Homer's epic, was born; thus were written John Barth's *Dunyaziyade*, based on the *Thousand and One Nights*, Borges' short fiction, based on the author's mind-blowing readings as a librarian, and Pynchon's most comprehensive and complex novels consisting of many other works within. These revolutionary topic changes also go hand in hand with changes in the form such as pastiche, which requires the reorganization of previous texts, and meta-fiction, which requires the self-referentiality of the text thus referring to itself ultimately, rather than an external reality, thus killing the connection between the reference and referee. Eccentric narrators talking about themselves more than the story (remembering Borges), stories talking of other stories (remembering Calvino and Eco), and sentences opening up other sentences (e.g. Faulkner) are just a few results which followed.

The impact of these writers in the previous paragraph all over the intellectual life of the globe is incalculatable. However, the Marxist critique has some serious points against this kind of mindset; behind the innocent gesture of postmodernists there lies another alliance with consumerism. Let me briefly direct our attention to Marx's distinction between the 'use-value' and the 'exchange-value'. Use-value is, simply, what something does, for what it is used, such as the fact that a car is an instrument of transportation; and exchange-value is the value attributed to something in relation to something else, such as the exchange value of diamond to stone is much, much more. Use-value is factual, exchange-value is fictional; there is nothing inherent in the diamond itself which makes it more valuable than a stone. Furthermore, the exchange value is represented by money, which is still another form of fiction, a collective fantasy which make some colorful and rectangular papers valuable. Marx states that "A thing can be a use-value [such as air, virgin soil, or unplanted forests] without being a value" (1977: 131), and this was the case of the man before the pre-modern ages. On the contrary, today's world is based on just the opposite axiom: A thing can be of exhange-value without being of any use; the capitalist hegemony's golden rule to create necessities for the products they produce stems from this rule of thumb. First the exchange-value is created, then through giant advertising campaigns, an artificial need is seeded within the hearts and minds of a client world. Money, which is the exchange-value, comes first, and then a use-value is something easy to make:

> Postmodern concerns for the signifier rather than the signified, the medium (money) rather than the message (social labor), the emphasis on fiction rather than function, on signs, rather than things, on aesthetics rather than ethics, suggest reinforcement rather than a transformation of the role of money . . . . Capitalism therefore 'produces sophistication of needs and of their means on the one hand, and a bestial barbarization, a complete, unrefined, and abstract simplicity of need, on the other' . . . Advertising and commercialization destroy all traces of production in their imagery, reinforcing the fetishism that arises in the course of market change. (Harvey, 1990: 102)

Jameson also argues that "the culture of the simulacrum comes to life in a society where exchange value has been generalized to the point at which the very memory of use

value is effaced . . . and 'the image has become the final form of commodity reification' [quoting Guy Debord]." He then indicates, "In faithful conformity to poststructuralist linguistic theory, the past as 'referent' finds itself gradually bracketed, and then effaced altogether, leaving us with nothing but texts" (1991: 18). In "War, Postmodernism, and Literary Immanence," Obradovic also notes,

> "The implication of a critical thought that leaves unarticulated the complex relations between aesthetic (creative, poetic) expression and ideological conditions (narratives of dominance and power) is that its own politics of interpretations circumscribes the type of critical position that is accepted as valid. This politics of interpretation neutralizes postmodern rhetoric and domesticates certain appearances that shape subsequent readings." (2016: 29)

To conclude, the postmodern obsession with the signified, its valorization of the form over the content, and text over the meaning remind us of the capitalist's first rule that money (a signifier, a fictional form, and a paper with no inherent meaning) rules. The question is, then, how "should we understand the formal and cultural effects of a world economy ever more dependent on finance's increasingly abstract calculations of value?" (Blanton, Lye and Puckett, 2014: 1). With regards to its effect on cultural critique, moreover, "pastiche is a distinctly postmodernist trope that corresponds to the loss of critical distance" (Basiuk, 2013: 213).

6. The Bigger Picture

We have finished our analysis of the most outstanding aspects of postmodernism in relation to the capitalist system; how it stands against or supports the hegemonic system surrounding us. Rather than condemning or celebrating it altogether, I tried to cite both the pros and cons of the postmodernist mode based mostly on the scholarship of Harvey, Jameson and Eagleton. To be able to see the bigger picture, in conclusion, a general survey of European historical progress can be given, although this will inevitably be reductive and overgeneralized:

In the Dark Middle Ages, when the Established Church made peoples' lives miserable with dogmatic thoughts, and the scholastic system punished those who expressed themselves contrary to the Scriptures, which resulted in the Inquisition Courts beheading and torturing many, the seeds of an anti-thesis of the Dogma were already existent. In opposition to the cruel practices of the Church, the European society trusted in the power of the mind and sciences, which gave birth to the Reform and Renaissance Movements in the fifteenth and sixteenth centuries. Now, people believed in the idea of the Enlightenment, the notion that our kind would find the right path through the course of progressive and rational steps based on the development of sciences and arts, the means of which were the mind and the heart. A couple of centuries later, however, the man saw that the path only led to two world wars, concentration camps, and megaton atomic bombs. The sufferings now took place on a global level, resulting in millions of deaths. Moreover, the 'Enlightened man' turned out to be mostly white, male and of European descent.

These problems led to the questioning of the notion of Enlightenment itself and led to the concept of the 'iron cage' of rationalism. As Basiuk notes, "The intellectual investment in defining postmodernism involves a certain debunking of rationality, especially the tradition of Enlightenment. In the wake of World War II, Max Horkheimer and Theodor Adorno put in question the belief that human rationality guarantees either progress or ethical answerability" (2013: 206). Therefore, the modernist idea of progression failed. Surprisingly still, our complex history was moving so simply, in the form of oppositions following one another, that this time the anti-thesis of the rational, meaningful, all in all, the 'modern'; the irrational, and the play was born: the Postmodern. The man no longer worried about making sense, or finding an ultimate solution to his/her suffering, nor did one care about the 'system', which was after all a grand narrative whose validity was now questionable. There was no need to lament, but only to rejoice; no need to be sentimental of the past, but to feel the present, the signifier, the surface, and the form...

It cannot be denied that postmodernism dramatically affected literature in terms of foregrounding style over content. To use the analogy of movies, at first there was the black-and-white moving pictures with no sound. Then followed movies with sound, which were also replaced by, this time, color movies with sound. Yet, the development did never stop and we saw three dimensional sound systems, and finally 3D color movies with 3D sounds, which only the future knows what will follow… As for the case of literature, the material has been the same since the very beginning: paper and letters. However, a thing without change was not possible given the pervasive quality of Time, which made literature move on, to resist the curse of Time, from epics to poetry, from third-person narrations to first-person ones, and from linear structures to complex forms with no structure at all. At this point, with techniques such as meta-fiction, pastiche, non-linear narrations, multiple perspectives, and references to many other texts, postmodernism kept literature—reading paper and letters—alive in the age of digital electronics. The most important aspect was the shift in focus, change in perspective; the destruction of the 'rational', 'meaningful', and mostly 'critical' narrator, the annihilation of the thematic, and proper endings, and yes, a literature without being critical. Within this perspective, it is easy to see the main point: what keeps alive this particular body of literature is also its curse; the unwelcomed fact that it does not act against the hegemonic discourse and therefore capitalism.

Conclusion

Eagleton sees postmodernism more of a part of the problem; rather than that of the solution although he cites the precious insights of it:

> Postmodern end-of-history thinking does not envisage a future for us much different from the present, a prospect it oddly views as a cause for celebration. . . . Its rich body of work on racism and ethnicity, on the paranoia of identity thinking, on the perils of totality and the fear of otherness: all this, along with its deepened insights into the cunning of power, would no doubt be of consider-

> able value. But its cultural relativism and moral conventionalism, its skepticism, pragmatism and localism, its distaste for ideas of solidarity and disciplined organization, its lack of any adequate theory of political agency: all these would tell heavily against it. (1996: 134)

Harvey, on the other hand, related with line of history we mentioned recently, argues that it would be plausible to think that the anti-thesis of postmodernity would be the re-emergence of the Enlightenment but with a new shape and emphasis. In the last chapter of his book, Harvey cites myriad examples that even the most ardent postmodernists are now declaring the end of that mode (1990: 356), and reverting to ethics (1990: 359). "It becomes possible," he writes, "to launch a counter-attack of narrative against the image, of ethics against aesthetics, of a project of Becoming rather than Being, and to a search fro unity within difference . . ." (1990: 359), concluding that a new Enlightenment project can indeed occur.

Jameson, on the contrary, concludes neither in a pessimistic tone of postmodernism nor does he see the emergence of an alternate form of modernism. He states that the postmodern mode, despite all its setbacks and mishaps will lead us to a better future:

> [A]ll the threatening forces [capitalism] generated against itself in the past . . . seem today in full disarray when not in one way or another effectively neutralized; for the moment global capital seems able to follow its own nature and inclinations, without the traditional precautions. Here, then, we have yet another 'definition' of postmodernism, and a useful one indeed, which only will wish to accuse of 'pessimism'. The postmodern may well in that sense be a little more than a transitional period between two stages of capitalism, in which the earlier forms of the economic are in the process of labor and its traditional organizational instituations and concepts. That a new international proletariat (taking forms we cannot yet imagine) will emerge from this convulsive upheaval it needs no prophet to predict: we ourselves are still in the trough, however, and no one can say how long we still stay there. (1991: 417)

Jameson's conclusion is also hand in hand with Hardt and Negri's bathbreaking book *Multitude*, in which they argue, now that we are living in a global society, the probability of change should also be conceived on these grounds, and today's alienated subjects all over the globe make resistance, oppositions, and, thus reforms much more viable and possible than ever before. The different sorts of grievances in the world—grievances of representation, of rights and justice, and economic ones—constitute a network of struggles, whose very nature and advantage is being 'decentralized autonomy', devoid from any hierarchical organization, as yet loaded with a much superstructure as the Empire itself… Their stress on 'biopower', based on Foucault, in this late era of capitalism, influence, shape, and constitute individuals from the very core of their beings, blurring the distinction between the state and the society, which is also an advantage for the humankind as it empowers any individual as an effective attendant of the whole world, thus having the power to change it, as well. Hardt and Negri's examples range from Internet protests to

the convergence of different multitudes in the Seattle and Genoa Conventions. These unexpected, unseen, and decentralized 'swarms' of multitudes have the potential to make a change towards a better globe, they argue.

Winfred Fluck, on the other hand, thinks of the literature, in relation to modernism, fiction being a form belonging to that era:

> To be sure, fiction is not an invention of modernity. Telling stories and lies is part of the human make-up. But for a number of reasons fiction is institutionalized in the West as a form of individual expression at the moment of transition from feudalism to capitalism. The novel is different from earlier forms of fiction in two ways. In contrast to the heroic communal epic of antiquity and the middle ages, its origin lies in the literature of religious self-inspection, which, following a logic of secularization and dehierarchization, leads to a literature of bourgeois self-empowerment, as can be most clearly seen in early novels such as *Robinson Crusoe, Pamela,* and *Clarissa* in which bourgeois characters take the place of kings, knights, and aristocrats. The second major difference results from developments of print that made novels the first mass medium in the West. (2003)

Fluck actually points out to a very important point in that now that fiction is a form of the Enlightened form, born out of the notions of rationalization, self-realization, and individual dominance (based on firm identities), now that these notions are gone, so, there lies the risk, can (postmodern) fiction. Or, using Finkle's terms (1981: 1), it has metamorphosed from visionary literature to a visual one. And this makes literature ineffective at its best, and superficial and submissive at its worst.

In conclusion, in this article we looked at five major similarities between postmodernism and capitalism and saw the uncanny alliance between these two cultural and economic epistemes. This is even more important given the fact that postmodern literature is often times touted as a critique of modern and contemporary cultural and economic practices and it is seen as rhetoric of resistance against the dominant hegemony based on the capitalist system. Here it is clearly seen that rather than resisting the capitalist hegemony, postmodern literature often times reinforce and support the hegemony it is support to criticize. Therefore many authors from Barth to Pynchon, from Burroughs to Rushdie consciously or not support the dominant Anglo-American cultural rhetoric that thrives on many injustices across nations and cultures.

Works Cited

BASIUK, T. (2013), "Fiction in the 1960's and the Notion of Change: American and European Concepts of Postmodernism," *Europe and the United States in the Counterculture Decade: The Transatlantic Sixties*, Eds. Grzegorz Kosc, Clara Juncker, Sharon Montith, Britta Waldschmidt-Nelson, Transcript Verlag, pp. 202-225.

BLANTON, C. D., LYE, C., PUCKETT, K. (2014). "Introduction," *Representations, Special Issue: Financialization and the Culture Industry*, Vol. 126, No. 1, pp. 1-8.

BROSIO, R. A. (2011) "Marxist Though: Still *Primus Inter Pares* for Understanding and Opposing the Capitalist System, *Journal of Thought*, Vol. 46, No. 1-2, pp. 33-63.

BURROUGHS, W. S. (1959), *Naked Lunch*, New York: Grove Press.

BUTLER J. (2004), *Undoing Gender*, New York: Routledge.

EAGLETON, T. (1996), *The Illusions of Postmodernism*. Cambridge: Blackwell.

EBERT, T. L. (1996), *Ludic Feminism and After: Postmodernism, Desire, and Labor in Late Capitalism*, U of Michigan P.

FINKLE, S. L. (1981), The Visionary Aesthetic of the Postmodern American Novel, Diss, Illinois State U.

FLUCK, W. (2003), Fiction and Justice, *New Literary History*, Vol. 34, No:1, (Winter): 19-42.

GLADSTONE J., WORDEN D. (2011), Introduction: Postmodernism, Then, *Twentieth Century Literature*, Vol. 57, No. ¾: 291-308.

GROSZ, E. (1994), *Volatile Bodies: Toward A Corporeal Feminism*, Bloomington: Indiana UP.

HARDT, M., NEGRI, A. (2004), *Multitude: War and Democracy in the Age of Empire*, New York: Penguin.

HARVEY, D. (1990), *The Condition of Postmodernity: An Enquiry into the Origins of Cultural Change.* Cambridge: Blackwell.

HENNESY, R. (2000), *Profit and Pleasure: Sexual Identities in Late Capitalism,* New York: Routledge.

ITOH, M. (2013), "Political Economy for 21st-Century Models of Social Democracy and Socialism: Following up the Issues Raised by David Harvey," *World Review of Political Economy*, Vol. 4, No. 4, pp. 455-468.

JAMESON, F. (1991), *Postmodernism, or, Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham: Duke UP.

LEONG, N. (2013), Racial Capitalism, *Harvard Law Review*, Vol. 126, No. 8: 2151-2226.

LYOTARD, J-F. (1984), *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge. Trans. Geoff Bennington and Brian Massumi*. With a Foreword by Frederic Jameson. Minneapolis: U of Minnesota P.

MALTBY, P. (1991), *Dissident Postmodernists: Barthelme, Coover, Pynchon*, Philadelphia: U of Pennsylvania P.

MARX, K. (1977), *Capital V. I.* Trans. Ben Fowkes, New York: Vintage.

MATTHEWMAN, S; HOEY, D. (2006), What Happened to Postmodernism?, *Sociology*, Vol. 40, No 3: 529-547.

OBRADOVIC. D. (2016), "War, Postmodernism, and Literary Immanence," *Writing the Yugoslav Wars: Literature, Postmodernism, and the Ethics of Representation*, U of Toronto P., pp. 20-36.

PYNCHON, T. (1961), *V.,* New York: J.B. Lippincott Company.

SMIERS, J. (2003). *Arts Under Pressure: Promoting Cultural Diversity In The Age of Globalization.* New York: Zed Books.

18–19. YY İNGİLİZ ROMANI ÜZERİNE BİR DEĞERLENDİRME

Serdar Gürçay - İstanbul Aydın Üniversitesi.

Giriş

Edebiyat tarihi içerisinde Büyük Britanya'da oluşmuş olan İngiliz edebiyatı kayda değer bir yere sahiptir. Birçok eser günümüze dek etkilerini sürdürmektedir. Bu ada ülkesi klasik olarak kabul edilen eserlere ve edebiyatın mihenk taşı olarak görülen yazarlara sahiptir.

Her ülke gibi İngiltere'de de yaşam şartları, sosyo-politik olaylar, tarih ve hayaller edebiyata etki eden başlıca unsurlar olmuştur. 18 ve 19. yüzyıllarda kolonizasyon, köle tacirliği, uluslararası denizcilik ve ticaret, gelişmekte olan bilim, eksikliği hissedilen insan hakları bu dönemin İngiliz edebiyatında görülen başlıca unsurlardır.

Bu çalışmada dönemin özellikleri, başlıca yazarlar, edebi şahsiyetleri ve başlıca eserlerden seçmelerin tanımlarına yer verilmiştir.

İngiliz Edebiyatı

18–19. yy İngiliz edebiyatı ve romanını anlayabilmemiz açısından dönemin sosyo–kültürel ve siyasal görünümüne yakın açıdan bakılması gerektiği kanısındayım. 18. yy İngiltere'sinde ve Avrupa'da krallık rejimleri güçlerini devam ettirmektedir. Sömürgecilik hız kazanır, Amerika ve Hindistan dünya haritasına dâhil olur. Ekonomide merkantalizmin sonuçları kendini gösterir. Sömürgelerde, özellikle Amerika'da altın ve gümüş madenlerinin bulunması devletlerin zenginleşmesini sağlarken, köle ticareti inanılmaz boyutlara taşınır. Senyör ve asiller yeni topraklar ve imtiyazlar edinirken, halka yeni vergiler yüklenmiştir. Doğal olarak köylüler nefret noktasındadır; kentlerde ise patronlar, özel mülkiyet sahipleri, şirketler güçlenmektedir; ruhban sınıfı büyük öncelikler ve avantajlar elde etmiştir. İngiltere daha doğrusu Büyük Britanya Krallığı, Birinci İngiliz Devrimi (1649) ve İkinci İngiliz Devrimini (1688) yaşamış bir krallıktır. Kralın yetkilerini azaltan ve ekonomik karar alma yetisine haiz

bir parlamento oluşturulmuştur. 18. yüzyıla girerken İngiltere Krallığı sömürgeleri ile daha da güçlenmiştir.

18. yy. farklı yaşam tarzlarının oluştuğu bir yüzyıldır ve bu yaşam tarzı düşünsel olarak doğaya yönelerek, zarafet ve incelik olarak da sanatsal etkinliklerde özellikle edebiyatta güçlü bir ifade bulur. Bu dönemde yeni gelişen düşüncelerle git gide daha özerk çalışma alanı ve birbirlerinden etkilenme süreci başlar. Sanatta form olgusu ilk kez bu dönemde düşünsel ve eleştirel bir konu olarak ortaya çıkar.

Felsefe tarihinde de 18. yy "aydınlanma dönemi" olarak adlandırılır. Bunun nedeni İngiltere'de başlayan, Fransa ve Almanya'da görülen düşünce hareketidir. Bu hareket "varlık, insan, dünya" üçlü sacayağında insanın dünya ile bağını yeniden kurma anlayışıdır. Özellikle edebiyat alanında yazılı bir eserin biçimsel derinliği bir mükemmeliyetçilik olarak benimsenir. Roman, orta sınıfın yaşantısını, beklentisini, dünya görüşünü, ideallerini ve hislerini yansıtmıştır. (Daiches, 1994) "Roman modern bilim ile başat yükselir çünkü o da bilim gibi rasyonel, seküler, inatçı bir araştırma sonucudur" (Eagleton, 2012, 15). lan Watt (1957) "roman ve gazete dikkatsiz ve bilinçsiz okuyucu kitlesi yarattı der (Güneş, 2009, 112). Max Nordau bir yazısında "Modern insanı ortaya çıkaran roman ve tiyatrodur" der (Meriç, 2016, 217–218). Müzik, edebiyat ve mimaride barok sanatı, çağın baskın ekolüdür.

Avrupa'da 18. yy sanatçı ve yazarlarının çoğunun burjuva ve asiller kesiminden, ruhban sınıf ve tarihi çevreden yetiştiği söylenebilir. Sanat ve edebiyatın bu yüzyılda "hayatın nesnesi" konumuna geçtiği görülür. Sanayi devriminin ilk ögeleri 18. yy'da İngiltere'de başlamıştır. Ticaretin büyümesi, sömürgeciliğe hızlı başlaması, denizaşırı taşımacılıkta birinci sırada olması, ülkenin sermaye birikiminin güçlü olması, tüm bunlar 18. yy ortalarından itibaren İngiltere'de başlayan tarım toplumunu sanayi toplumuna eviren radikal değişikliklerin temelidir.

Roman anlamında, romanstan evirilen romanlar kabaca romanslardan, romantik kahramanları, canileri, istek gerçekleştirimlerini ve mutlu sonlarını devralır ancak bunlar cinsellik, mülkiyet, para, evlilik, toplumsal mobilite ve çekirdek aile gibi kavramlar çerçevesinde ele alınır. 18. yy'ın başından Defoe'den Woolf'e kadar İngiliz romanının konuları ve işlenişleri bakımından hâlâ bir tür romans olduğu söylenebilir. Defoe'dan Woolf'e İngiliz romanı modernitenin ürünüdür. Bronte Kardeşler, George Elliot, Thomas Hardy ve Henry James mit, fabl, masal, romans gibi "modernite öncesi" anlatı türleri ile gerçekçilik, raporlama, psikolojik analiz ve benzeri gibi modern teknikleri bir arada kullanır. Modernite ve temel ilkeler üzerinde dahi uzlaşılamayan bir süreçtir. Değer yargılarımız, inançlarımız parçalı ve uyumsuzdur; roman da bu durumun aynasıdır. Roman, şeytanı bile popüler bir yoldaşa dönüştürebilecek kadar maharetli bir türdür (anti-kahramandan bahsedilmektedir). Dolayısıyla bu türe ilk ortaya çıktığında şüphe ve endişe ile bakılmıştır. Mikhail Bakhtin romanı; tarihin belli dönemlerinde yıldız gibi parlayıp belli dönemlerinde sönen bir tür olarak tanımlar.

Terry Eagleton 18. yy. İngiliz romanı hakkında "İngilizlerin psikoloji, sosyoloji, siyaset bilimi vb. insanı merkeze alan ve insanla ilgili kafa yoran bilimleri reddettiğini söyler. İngilizlerin amatörlük anlayışını buna bağlar ve bu amatörlüğün romanlara da yansıdığı

söylenerek, yazarlarında açgözlülük, duyarlılık, somut deneyimleri ile romanları arasında paralellik kurulur. Sıkı bir psikanaliz ve sosyal bilimler alanında yapılmış uzmanlığı gerek duyulmazdı" der (Eagleton, 2012, 76).

Tüm romanlar gerçekçi değildir ancak modern İngiliz romanına egemen olan akım gerçekçiliktir. Pek çok eleştirel hükmün de ölçütüdür. Gerçekçilik aynı zamanda yükselen orta sınıfın da edebi akımıdır. Aslında realizm 18. yy. romanıyla beraber ortaya çıkmış değildir. Temeli Eski Yunan'a uzanır. Platon'un *Republic* ve Aristo'nun *Poetika* adlı yapıtlarında realizm tartışılır. 18. yy realizminde özel durum veya bireysel özellikler yavaş yavaş evrenselin önüne geçmeye başlamıştır (Güneş, 2009, 115). Ian Watt da *The Rise of the Novel*/Romanın Yükselişi'nde romanın 18. yy'da doğmasının sebepleri olarak orta sınıfın insan psikolojisine olan ilgisini seküler ve ampirik dünya görüşünü somut ve özgül olarak ifade eder. Gerçekçilik akımı ile sıradan insan, siyaset sahnesine çıkmadan önce edebiyat sahnesine çıkmışlardır. Roman tür olarak hız, gelip geçicilik, tek kullanımlık ürünlerin hâkim olduğu yenidünyaya ait bir tür olarak görülürken, romana Henry Fielding ve Samuel Richardson gibi İngiliz romancıları duygusal fantezi olarak bakarak, kendi romanlarını birer tarih anlatısı olarak görmekte ısrar ederler (Eagleton, 2012, 21).Lakin roman edebi türler arasında en geç gelişenidir. Gerçek özelliklerine ancak 18. yy'da Daniel Defoe, Samuel Richardson, Henry Fielding'in yapıtlarıyla ulaşmıştır.

Yine 18. yy. ikinci yarısında olagelen gelişmelerden bir tanesi, okuyucu ve muharrirleri sanat bakımından şüpheli bir yola sürüklemiş olmakla beraber dikkatimizi çeken "Dehşet" roman ya da gotik romandır. İnsanı; roman âleminin alt dünyasına götürür. Bugün korku ve cinayet romanları hâlâ sürmektedir. Bu roman tarzı Scott ve Bronte Kardeşlerin eserlerine de etki etmiştir. Bu nevi romanın ilk örneği Horace Walpole'nin *The Castle of Otranto* adlı eseridir. Dehşet hikâyesini daha sonra ele almış olanlar arasında en kuvvetli ve rağbet görmüş olan muharrir Mrs. Ann Radcliff'tir. Radcliff, "gotik" hikâyenin tertip ve düzenini kabul etmiş ve buna ek olarak his ile hisli manzaraları da ilave etmiştir. Bununla beraber Radcliff in hikâyesini bitirmeden evvel kurmuş olduğu dehşet hadiselerini mantık ışığında açıklaması da önemlidir. 19. asır roman sahasında gotik hikâyelerden çok daha mühim eserler vücuda getirilir. Ancak Austen, Northanger Abbey'de (1817'ye kadar neşredilir) hücum etmiş ve hicvetmiştir. Gotik korkuların İngiltere'de yeri olmadığını, bunların Alman ve Fransız usulü korkular olduğunu söyler.

19. yy'da birçok ülkede olduğu gibi roman atılım yapmış Jane Austen, Charles Dickens, George Eliot, Thomas Hardy gibi yazarların ellerinde üstün bir sanat düzeyine erişmiştir. Bu esnada tiyatroyu geride bırakmış, şiirle boy ölçüşür kıvama gelmiştir. Şiir kamusal bir edebi tür olma özelliğini yavaş yavaş yitirirken yerine getirdiği ahlaki ve toplumsal işlevler de romana transfer olmuştur; böylece edebiyatta yeni bir iş bölümü ortaya çıkmıştır. 19. yy ortalarından itibaren şiir neredeyse iç dünya, kişisel, ruhsal, psikolojik olanla eş anlamlı hâle gelmiştir. Roman dış dünya; şiir ise iç dünya ile ilgilenir. Bu dönem İngiliz romanı toplumsal sorunları yansıtırken, bunu o kadar gerçekçi olarak gözler önüne serer ki, artık okuyucu sorunların çözümünün imkânsızlığına kanaat getirebilir. Samuel Richardson özel yazışmalarında romanın "kurmaca" olduğunun bilinmesine rağmen yine

de bir tür tarihsel inançla okunduğunu söyler. Gerçekçilik geniş ve derin bir amaca hizmet etmiştir (Eagleton, 2012, 23).

Modern çağda insan hayatının giderek daha fazla bütünlükten ve tutarlılıktan yoksun olması sebebiyle romanın hayata şekil verme çabası beyhude görünür. Roman kendi vaatleriyle çelişir. Roman bize dünyanın nesnel görünen imgelerini sunar, biz bu imgelerin öznel olarak şekillendirildiğini biliriz. Biçim–içerik çelişir, ironik ve kendini fesheden bir yazın türü olarak karşımıza çıkar. Daniel Defoe biçim içerik arası mesafeyi, biçimi başından savarak kapatır. Samuel Richardson da aynı yöntemi izler, onda da biçimi belirleyen içeriktir. Roland Barthes da romanı kategorik olarak gerçekçi bulurken aynı zamanda inatçı biçimde gerçekdışı bulur; çünkü imkânsızı arzulamayı makul görür. Lakin modern dünya için roman özgürlük timsalidir. Kendimiz için icadımızdır; demokrasidir.

Halide Edip İngiliz Edebiyatı Tarihi eserinde "İngiliz roman ve şiirinin esas hususiyetleri bağlamında tabiat, iklim, coğrafi vaziyetlerin tesirlerini ön plana çıkarmıştır. Büyük Britanya bir adadır. Bu denizler bilhassa Atlantik, manzara itibarıyla vahşi, karanlık ve azgın bir denizdir. Bu deniz insanı dolayısıyla edebiyatı hesaba sığmayan, hareketi evvelden kolaylıkla tahmin edilemeyen bir mahlûkat yapmıştır" der. İngiliz Edebiyatının da deniz kadar rutubet, bilhassa sisin İngiliz mizacında ve karakter hususiyetlerinde etkili olduğunu dile getirmektedir (Adıvar, 1946, 4–10).

1. Daniel Defoe (1659-1731)

İngiliz romanının ve çağdaş gazeteciliğin babası sayılır. Daniel Defoe çorap, şarap, tütün ticaretinin yanı sıra muhbirlik, ajanlık, kalemşorluk yapmış ve tuğla fabrikası işletmiştir. II. James'e karşı başlatılan silahlı bir ayaklanmaya katılmış, Avrupa'yı baştanbaşa gezmiştir. Romancı değildir aslında Moll Flanders, Robinson Crusoe gibi kitapları roman kavramını geriye dönük kurgulayan edebiyat tarihçilerince "romanlaştırılmıştır". Bilgilendirmek yerine eğlendiren öykülere ve romanslara yer verilmiştir.

Robinson Crusoe (1719), Robinson Crusoe'nun Yeni Serüvenleri (1719), A Journal of the Plague Year/Veba Yılı Günlüğü (1723), Colonel Jack (1722), Moll Flanders/Yosma Moll Flanders, Roxana (1724) ünlü eserleridir. Daniel Defoe'nun, Robinson Crusoe adlı eseri London Post'ta diziler hâlinde yayımlandı. Crusoe, adada 28 yıl, 2 ay,19 gün kalır. Son üç yılında yanına Cuma'yı katmıştır.

Defoe dürüst olmamak, sahtekarlık, şüpheli davranışlarda bulunma ve rüşvet yemekle suçlanmıştır. Yaşamını etkileyen iki önemli olay vardır: İlki resmi kiliseye karşı bir ortamda yetişmesi, öbürü 30 yaşlarından başlayarak bir türlü yakasını borçlardan kurtaramamasıdır. J. Swift *"teşhir edilen o herif"* diye bahseder ve adını anmaz. Daniel Defoe romanlarında ekonomik bireyselcilik ve püriten bireyselcilik değerleri ön plana geçer (Güneş, 2009, 113) Bu da kapitalizm ve bireyselciliğe doğru adımdır. Yine Defoe'nun romanlarından birisi olan Moll Flanders da, Crusoe gibi yeni fırsatçı toplum oluşumunu ve ekonomik bireyselliğin ruhunu temsil eder (Güneş, 2009, 113).

Defoe küçük bir burjuvadır. Pek çok İngiliz romancısı gibi alt-orta sınıfa mensuptur. Defoe kadın–erkek eşitliğini savunur. Eserlerinde yarattığı Roxana ve Moll Flanders karakterlerini hayat kadını olarak belirleyerek kadının erkek için edebi mülk olmadığını

gösterir, kadın karakterlerini güçlü ve mücadeleci olarak sunarak erkek egemen topluma anti tez üretmiştir. Örneğin Roxana soylu bir adamın evlilik teklifini reddederek kadının köle olmadığını bildirir. Defoe aynı zamanda halkın mutlak egemenliğini de savunur. Etnik yapısı melez olan bir toplumun erdemlerinden söz eder. Yabancıların ulusal değerler olarak görülmesini de vurgular. Defoe mutlak eşitlikten yana da değildir ama tezgâh ile taç arasında çok az fark olduğu kanaatindedir. Hayatta tutulacak en soylu ve öğretici yolun ticaret olduğunu belirtir. Defoe'yu böylesine reformcu kılan da aslında dini inancıdır. Defoe Londra'nın zenginlerine saldırırken yoksulların da suç işlemeye mecbur kaldıklarını söyler. "Hırsızlık yoksulluktan doğar, aranızdan en asili yoksul olsaydı komşusunu soyardı. Ne soyması, yerdi. Suçun babası mecburiyettir" der. Kapitalizmin, enternasyonalist özgürleştirici bir hayat tarzı doğurduğu düşüncesindedir. Kapitalizm Defoe'ya göre övgüyü hak eder.

Robinson'un adayı sahiplenmesi, kendisini oranın kralı ilan etmesi, sömürgeciliğe yeşil ışık yakması, İngiliz sömürgeciliğini ilk kez edebiyatta konfirme ederek sunması, Marxist eleştirmenlere göre; bir pre-kapitalizmdir.

Romanlarında betimlenen dünya tam anlamıyla bir metadır. Edebi bir yazar değildir. Aceleci, hafif, şeffaf, kendi kendini değersizleştiren bir üslupla yazar. Ancak İngiliz edebiyatında ilk kez halkın sesi Defoe'nun romanlarında işitilir. Defoe bir eserinde insanı âlim yapan sözcüklerin bilgisi değil hayat tecrübesidir, der. Üslubunun yüzeyselliğini gidermek adına eserlerinde bolca olay ve serüven yer alır. Defoe'nun gerçekçiliği tamamen nesnelere yöneliktir.

Özellikle 1719'da yayımlanan Robinson Crusoe adlı eser İngiltere'de rahat bir hayat yaşayan Robinson'un dünyayı dolaşma hayalleri ile çıktığı uzun yolculukta ve bir ıssız adada karşılaştığı ve Cuma adını verdiği hem Hristiyanlığı hem de ekonomiyi öğretmeye çalıştığı siyahi bir yerli ile olan serüvenlerini anlatır. Kitap sömürge tarihi ve felsefesi bakımından önemli ipuçları sergiler. Yazıldığı dönemde dahi çok okunan kitap kısa zamanda da dünya dillerine çevrilir ve dünya edebiyatında hayal gücü ve kurgusu ile birçok ünlü yazara (Jules Verne, Michel Tournier)'e de esin kaynağı olur. Ayrıca, Cuma'ya anlattığı Hristiyanlık öğretileri misyonerliğinde gösterenidir. Defoe'nun romanlarının başarısı serüvenlerin sürükleyici anlatımlarından kaynaklanır. Aslında anlatımdan da çok konuları çarpıcıdır.

Genel olarak romanlarına bakılacak olursa 18. yy İngiltere'sinin ideolojik atmosferini yakalayamaz. Polemik yoktur, duygular arka plandadır. Sadece ölçülebilen şeyler reeldir toplumun nasıl olacağından ya da nasıl olması gerektiğinden çok mevcut durumlara odaklıdır. Gerçek olduğu gibi yansıtılır. Toplumsal gerçeklik ile Defoe'nun romanlarında öne çıkan manevi değerler arasında uçurum vardır. Gemi enkazından çıkardığı altınların adada işine yaramayacağını bilen Crusoe'nun altınları yine de yanına alması bilinçli bir hareket midir? diye sorulursa Crusoe'nun adadan kurtulma ümidini barındırmasıdır. Yamyamlardan kaçan Cuma'nın iyi bir hizmetçi olabileceğini düşündüğü anda Tanrı'nın ona Cuma'yı kurtarmasının genel ahlaki etiğe uygun olduğunu söylemesi.

Manevi değerlerimizi ancak kriz anında, felaket, fırtına ve hastalık ya da suça bulaşmış bir hayattan vazgeçecek kadar zengin olduğumuzda anımsıyoruz. Manevi değerler

Defoe'da maddi koşulların yansıması olarak çıkıyor. Defoe romanında yaşamak ve anlamak ardışık fiillerdir. Sürekli bir devinim vardır. Hayatın bu hızlı akışında sadece an ve ilerisi düşünülür. Geçmişin sorgulaması ve hesaplaşması yoktur, zaten buna vakit de yoktur. Defoe'nun romanlarında sürükleyicilik ve cazibe katan şey onların sonuçlarından çok bu sonuçları doğuran süreçlerdir. Bir Defoe romanının mantıklı bir sonu yoktur, doğal bir kapanışı da yoktur. Defoe'nun romanlarındaki olaylar, kalıcı izler bırakacak kadar derinden yaşanmaz. Moll Flanders ve Roxana hislerine güvenerek hızlı ve tereddütsüz yaşarlar. Dünyanın rastlantısallığı ve değişkenliği ile baş edebilmek adına her şeye uyum sağlamaya hazırdırlar.

Defoe için yeryüzündeki tek bağlayıcı hakikat, kişisel benliktir. Defoe'nun tekbenciliğine uygun yazınsal tür, dünyaya ıssız- yalnız bir noktadan bakan otobiyografidir. Robinson Crusoe, bir süre sonra adadaki yalnızlığından hiç yakınmaz. Hatta çoğu zaman yalnız olduğunun farkında bile değildir. İnsanların yokluğundan değil varlığından ürker. Yamyamlar adaya geldiğinde dehşete düşer.

Daniel Defoe'nun Robinson Crusoe'nun Serüvenlerinde ise; adadaki yerli halkın Robinson'u kral olarak görmesinden hareketle sömürgecilik övgüsüne vurgu yapıldığı eleştirisi bulunmaktadır. Bu durum İnka, Aztek, Maya gibi Amerikan yerlilerinin İspanyol ve Portekiz gibi sömürgeci devletlerin Amerika kıtasını fethetmelerine benzetilmektedir. Bu yerli halk da sömürgecileri Tanrıları olarak gördüklerinden hiçbir direniş göstermeden teslim olmuşlardır. Daniel Defoe'nun *Robinson Crusoe'nun Serüvenleri*'nde de aynı durumun yaşandığı gösterilmektedir. Defoe, Robinson Crusoe'nun adada filizlenen manevi hayatını ciddiye alır. Robinson Crusoe'nun önsözünde "Tanrı'nın takdirini her zaman metanetle karşılamalıyız" der. Lâkin Crusoe tek başına kaldığı adada her şeyi kendi hedeflerine uydurmaya çalışır. İlahi kudretin takdirini beklemez.

Defoe'nun kahramanları kendi koşullarını iyileştirmeye, kendi yazgılarını değiştirmeye çalışan karakterlerdir. İngiltere orta sınıf için tehlike olsa da, bu fırsata da dönüştürülebilen bir durumdur. Robinson'da adaya bir kurban olarak düşer ama en sonunda Tanrı'ya dönüşür. Robinson sömürgeci bir fatihtir. Kendi yasalarını yapıp kendi kurallarını koyarak adada tek adam rejimini kurar.

Defoe'nun döneminde edebiyatta gerçekçilik, ahlaki bir amaca hizmet ettiği oranda hoş karşılanmıştır. Defoe'nun karakterleri de zevkten değil mecburiyetten suç işlerler. Colonel Jack'in bir çocuk olarak suç işlemesi cahillik ve hayatta kalma içgüdüsüne bağlanarak hoş karşılanır.

Defoe, Robinson Crusoe adlı romanında batılı zekayı da övmektedir. Bir İngiliz ister adaya düşsün, ister çöle, isterse de ormana düşsün batı zekâsıyla her işten sıyrılır. Romanda Crusoe, adeta gurur duyulan, mitleştirilmiş bir kahramandır.

Roman yazmak, Daniel Defoe'nun faaliyetlerinin ancak bir cephesidir. Defoe, roman yazmaya hayatının sonlarında, bir hayli tecrübe edindikten sonra başlamıştır. İlk eserleri arasında The Review (1701–1793) gazetecilik, mecmuacılık tarihinde bir dönüm noktasıdır. Bir hayal ürünü gibi görünen lâkin uzun incelemelerden sonra yazdığı Apparition of Mrs. Veal (1706)'ı bir tarafa bırakacak olursak, Robinson Crusoe (1719) ilk romanıdır. 60 yaşında iken basılan Crusoe'nun kazandığı başarı, muharrire büyük cesaret vermiştir. Defoe'nun

romanı nasıl tasavvur ettiğine ilişkin olarak "Journal of the Plague Year", çocukluğunda hâlâ dillerde dolaşan veba hatıralarına ve vesikalar arasında yaptığı incelemelere dayanır. Romana bir hayal mahsulü değil, gerçek bir hikâye nazarı ile baktığının göstergesidir. Defoe, Crusoe'nun ana konusunu Alexander Selkirk'in maceralarından almıştır. Selkirk, Juan Fernandez adalarında yıllarca yalnız başına yaşamış bir denizcidir. Defoe bu maceraları kendi tecrübesiyle birleştirmiştir. Robinson Crusoe'yu meydana getirmiştir. Konusu korsanlık, sahnesi de Afrika olan Captain Singleton canlı bir hikâyedir; Moll Flanders ile daha zarif olan Roxana gibi kadın serseriler Defoe'nun yarattığı en canlı şahıslardandır.

Defoe, Robinson Crusoe ile insanların doğayı, Roxana ve Moll Flanders ile toplumsal sistemlere karşı mücadele edebileceklerini kanıtlamak istemektedir. Yorumlarında karakter içinde bulunduğu ortam ve şartlara asi gelmektedir. Defoe, toplum ve doğanın dogmalarına aykırı yazmaktadır. Alışılagelen sanat eserlerinde ve saraylı söylemlerde iyi ve şirin gösterilen zenginlerin bu özelliğinin doğuştan gelmediğini ve kaybedilebilir değerler olduğunu vurgulayarak sınıf eşitliğine gönderme yapmıştır. Lakin köle ticareti yapmaya yeltenmesi, yabancı ajanlık yapması ile de dürüst olmamakla suçlanmıştır. Defoe, edebi ananeden uzak kalmış muhitlerdeki kimselere hitap ediyordu, devrin kibarları ve yüksek sosyetesi muhayyel arkadyalarda geçen bir takım tatsız tuzsuz romantik hikâyelerle eğlenmeye çalışıyorlardır. Bununla birlikte bu denemelerin hikâyeleri, karakter portreleri bakımından iyi bir geleceğe işarettir.

2. Jonathan Swıft (1667-1745)

İngiliz Edebiyatının büyük hiciv ustasıdır. Jonathan 18. yy ruhban sınıfındandır. Lâkin ruhban sınıfının metafizik hakikatlerini umursamaz. Bu bir banka soyguncusunun parayı umursamamasına benzer. Don Kişot, Robinson Crusoe gibi Gulliver'in Gezileri de çocuk edebiyatı içinde değerlendirilir. 1726'da yayınlanan *Gulliver's Travels/Gülliver'in Gezileri*, yalnız Kaptan Gülliver'in düşsel serüvenleri değil, zamanın toplumsal, siyasal, dinsel kurumlarına yöneltilmiş sert bir eleştiri ve taşlamanın edebiyatta yedirildiği metinlerdendir. Girdiği her toplumda kolayca uyum sağlayan, bencilliği doyurmak uğruna günlük uğraşları içinde kendisini kaybeden, tipik bir kentsoyluyu ele alır. Önce Liliputlularla karşılaşır, kral ve kraliçenin gözdesi olur. Liliputlular 15 cm. boyundadırlar. Sonra gemiyle Hindistan'a giderken yolunu kaybeder ve devlerle karşılaşır. Devler diyarının kraliçesine köle satılınca rahat eder. Burada iki yıl yaşayan Gülliver, bir kuş tarafından çalınır ve evine döner. Devler, onu cüceler kadar sevmezler. Swift aslında insanların birbirini ötekileştirmesine vurgu yapar. Daniel Defoe, beyazın siyahtan üstünlüğünü doğallaştırırken, Swift aslında insanların birbirinden farksızlığını ortaya koyar.

Güliver'in Seyahatleri seyahatname türünün bir parodisidir. Swift'in yaşadığı dinde kimileri romanı sahici bulurken, kimileri de tek satırını sahici bulmamıştır. Edebi bir yapıt değildir. Yazıldığı dönemde de roman olarak adlandırılmaz. Swift ideal dili, kendi kendini gizleyen şeffaf bir dil olduğunu öne sürer. Swift için dil, delik bir çuvaldır. Dil aracılığıyla dünyayı hiç yorgunluk duymadan sırtımızda taşırız. Aslında Defoe ve Swift'in üslupları birbirine benzer. Her ikisi de pratik, şeffaf, nesne merkezli dokuyu önemsemeyen üslupta yazarlar. Derinlik ve içsellik yok iken, metafor eksikliği de göze çarpar.

18. yy. da seyahatname türü belli yönleriyle ilericidir. Bu türün olmazsa olmazları arasında araştırmaya duyulan merak, yeni teknolojileri sömürme becerisi, yeni bilgiler ile deneyimlere duyarlılık, yeni zenginlik olanaklarını kavramak gibi "değerler" vardır. Gulliver'in Seyahatlerinin karakteri ilerici karşıtıdır. Her seferinde tabula rasa (boş bir levha) olarak maceralara yeniden başlar ve seyreder. Olaylar bitişik değildir, birbiriyle bağlantıları yoktur. Romanda bireyin gelişimiyle alakalı hiçbir şey yoktur. Zihnini evrensel hakikatler meşgul eder. Gülliver ve ötekiler bu hakikatleri yansıttıkları sürece mevcutturlar. Swift Anglikan bir muhafazakardır. Ayrıca Swift etkili bir reformun, bir dönüşümün mümkün olduğu fikriyle de alay eder. Devler ve cüceler için yollara düşmek bizi hayale sürükler.

Gülliver'in maceraları aslında onlardan ders alınıp utanmamız için kurgulanmıştır. Swift seyahatler sırasında karşılaşılan yaratıların bizden çok farklı olmadıklarını ima eder. Örneğin 15 cm. boyundaki Liliputluların bizden çok kısa olduklarını söylerken bile ortak bir uzunluk ölçüsü dile getiririz. Dolayısıyla farklılık ortak değerler ile açıklanmıştır. Swift'in yaşadığı dönemdeki toplumsal koşulların akışkanlığından kaynaklanan muğlaklık, Gülliver'in Seyahatleri 'ne belli ölçüde yansımıştır. Swift insanların kibir tuzağına düşmemek için kendilerine dışarıdan bakmaları gerektiğini öne sürer. İnsanoğlu değer ve normlarının nesnelleştirilebilmesidir. Swift bedeni somut ve aşikar bir şey olarak görmekle beraber ondan tiksinir. İnsanoğlunu sırf bedenden ibaret bir varlık olarak gören mekanik materyalistleri hedef tahtasına oturtur.

Gülliver'in dünyasında bakış açılarının sürekli değişmesi, nesnelliğe yönelik ince bir eleştiridir.

Romansı geride bırakmaya çalışan 18. yy. romancıları, nesnel gerçekliğe duyulan inancın en az romanslar kadar mitik olduğunu biliyorlardır. Gülliver çağın yeni adamıdır. Açgözlü, pragmatiktir, düşsel projeleri vardır, kendi anlatısını haritalar ve belgelerle donatarak daha inandırıcı olacağını düşünür.

Swift'te çözüm bulma fikrine yer yoktur, hakikati uzun uzun anlatmak gibi küçük burjuva edimi gerçek bir İngiliz centilmene yakıştırmaz. Kaldı ki insanın bir açmazı çözebilmesi için farklı ve taraflı bir perspektifi olmalıdır.

E.M. Forster Roman Sanatı adlı eserinde roman yazarının günlük yaşamdan bir parça uzaklaşmasına olanak sağlayan "düşselliği" ön plana çıkarır. Günlük yaşama hortlak, canavar, cadı, cüce gibi garip yaratıklar sokmak, insanları bilinmeyen ülkelere, yeraltı dünyalara ve geleceğe göndermek; insan ruhunun derinliklerine inmek ya da kişiliği parçalara ayırmak gibi işlemler kullanarak, sağduyu ile hayal gücünü birleştirir, bunlardan canlı, güzel bir karışım elde eder" der (Forster, 2016, 29).

Swift de, Defoe gibi alışılagelmedik konuları ele almaktadır. Lakin Swift sürrealizme kaymış gibi görünmektedir. Lakin bu fantezi sadece biçimsel yöndendir, içerik yer yer eleştiri ve yer yer ortaklıkları barındırır.

3. Henry Fıeldıng (1707-1754)

Terry Eagleton'a göre yeni bir tür sahneye çıktığında, kendi meşruluğunu kanıtlamak amacıyla ya yeni bir tür olduğunu iddia eder ya da kendini bir gelenek ile ilişkilen-

dirir. Ya dünyanın daha önce kendisi gibi bir şey görmediğini öne sürer (orijinalite) ya da kendini yerleşik prosedürlerin bir varyasyonu olarak tanımlayarak geçmişin gücünden çalar. Romanın en çarpıcı özelliği "yeni" olmasıdır. Henry Fielding, Tom Jones'un ikinci bölümünde kendini "yazı vilayetinin kurucusu" olarak tanımlar ve özgür olduğundan bahseder. Eserlerindeki üslup akıcıdır ve detaylara boğmaz.

Bir yargıç ve Londra metropolitan polis teşkilatının kurucularından biri olan Fielding yasalara tabii olmaktansa, kendi yasalarını uygulamıştır. Lâkin edebiyatta geleneklere, klasik normlara ve insanlığın kollektif bilgeliğine önem verir. Fielding'e göre yasaların, romanların, siyasi kurumların kısacası insan elinden çıkmış tüm yapıların mimarı "gelenek"tir. Fielding, Pope, Swift, Samuel Johnson Hristiyan hümanist olarak geleneği ön planda tutarlar. Onun yazmak istediği roman türü komik destanlardır. Romanları yazarken Homeros'la Cervantes'i bir misal olarak göz önünde tutmuştur. Değişim ancak kaçınılmaz olduğunda meşrudur. Aksi hâlde Samuel Johnson'ın dediği gibi şer'dir. Fielding kendi anlatılarının "toplumun alt tabakalarına mensup insanları ve onların avam takımlarını" edebiyata sokması açısından "ciddi romans" tan farklı olduğunu öne sürer. Edebi kategoriler çoğu zaman toplumsal kategoriler ile iç içe geçmiştir. Daha "saygın" edebi türlerin aksine romanın dayanağı sıradan insanların hayatlarıdır. Fielding, gülünç olandan beslenir ve toplumun alt tabakalarını konu eder, köklü komedi geleneğine geri döner.

Fielding dünya görüşü ile klasik eğilimleri çeşitli şekillerde etkileşime geçirmiştir. Joseph Andrews da epik bir yapıt ortaya çıkmıştır. Epik, en kamusal edebi türdür. İçselden çok dışsala, öznelden çok nesnele yakındır. Fielding döneminde roman türünde tutkulu fantezilerin ve sınırsız ihtirasların bulunduğu düşünülüyordu. Ayrıca romanın iyi-kötü farkını ortaya koyamadığından dem vuruluyordu. Bu dönemde muhafazakârlar için roman tehlikeydi çünkü alt tabaka roman okuyordu. Hindistan'da, Karayipler'de, Britanya'nın emperyal çıkarları zedelenebilirdi. Ayrıca, roman erkeği kadınsılaştıran bir türdür (Eagleton, 2012).

Fielding'in romancılık anlayışı insanlığa ilişkin birkaç köklü hakikati temsil etme amacından ibarettir. Dolayısıyla Fielding evrensellikten yanadır diye bilinir.

Fielding'in gözünde gerçekçilik, insanoğlunun tipik özelliklerine sadık kalmaktır. Hatta «insanları değil, tavırları, bireyleri değil, tipleri betimliyorum» der. Joseph Andrews'ta her şeyi doğadan kopya ediyorum derken bu romanın genel hakikatleri verdiği için gerçekçi olduğunu söyler. Fielding'in klasikler konusundaki bilgileri ile muhafazakâr dünya görüşünün örtüşmesi, kurguladığı olay örgülerinin şaşırtıcı ölçüde düzgün ve simetrik olmasını sağlamıştır. Tanrının insanlara yardım ettiği anlarda belirginleşen ilahi bir örüntünün hüküm sürdüğüne inanır. Olay örgüleri de iyimser bir yazgı düşüncesinin metaforudur. Erdemli karakteri iyi, habis karakterleri kötü son bekler.

Fielding sürekli okunanın bir roman olduğu konusunda okuyucuyu uyarır ve bizim kurmaca ile gerçekliği karıştırmamız konusunda uyanık kalmamızı sağlar.

Komedi unsuru Defoe'da istemsizce, Richardson'da çok seyrekken, Fielding romanı komiktir. Fielding kamusal iletişimin verimli hâle gelmesi için okuyucu anlatıcıyla diyalog kurduğunu bilir. Fielding romanı "mensur bir komik destan" olarak nitelenir.

Tom Jones hem gücü, hem iyiliği temsil eder. Masumiyet ve pikareskliğin sentezidir. Kahramanlarını deniz aşırı diyarlara, Paris'e, Almanya'ya değin sürükler, deniz seyahatleri yaptırır, daha sonra romanda moda olacak dehşet unsurunu icat hususunda büyük bir kabiliyet gösterir. 18. yy. sonlarına gelindiğinde Rousseau'nun tesiri bir yandan romana canlılık katarken, diğer yandan da sanat bütünlüğünü bozmuştur denilebilir.

18. yy. İngiliz romanının belirleyici bir diğer özelliği toplumsal statü belirsizliğidir. Fielding, *Essay on Conversation*'da toplumsal statü farkının felsefede anlamsız olduğunu, siyasi düzlemde belirleyici olduğunu ve nezaket sınırları içinde dile getirilmesi gerektiğini belirtir. Fielding romanlarında deneyimden çok yargı ve gözleme dayanır. Karakterler ve okuyucu özdeşleşir, zaferle seviniriz, acılarıyla üzülürüz.

4. Samuel Richardson (1689-1761)

Richardson, Defoe'dan sonra İngiliz romanında en mühim ilerleme kaydeden isimdir. Bir marangozun oğludur. Richardson'un şöhretini kurduğu üç eser; Pamela, Clarissa, Sir Charles Grandison'dur.

Samuel Richardson 1985'te *Pamela* önsözünde "Bu yapıt, dikkatleri başka yöne çekmeyi ve eğlendirmeyi amaç edinmenin yanında eğitmeyi ve her iki cinsiyetten genç insanların düşünsel anlamda olgunlaşması noktasında odaklanmıştır" der (Güneş, 2009, 114).

Pamela, ölen hanımın oğlunun kendini baştan çıkarmak için sarf ettiği gayretlere karşı koyan faziletli bir hizmetçi kızdır. Böyle davranmasından dolayı efendisinin takdirini kazanır ve evlenme teklifi ile karşılaşır, sevinçle kabul eder. Clarissa da Pamela gibi faziletlidir, fakat hizmetçi değildir, hanımdır. Ailesi Clarissa'yı hoşlanmadığı bir adamla evlendirmek isterler, büyük azap çeken Clarissa evden kaçar ve cazip Mr. Lovelace'ın himayesine sığınır. Mr. Lovelace genç kızı nüfuzu altına aldıktan sonra ona karşı duyduğu ilgiyi öyle bir tarzda gösterir ki bu hareketinin çirkinliğini, çok temiz yetişmiş olan Clarissa bile anlamakta güçlük çekmez. Mr. Lovelace yalnız evlenme teklifi ile kalmaz. Çünkü bu yolda netice elde edemeyince zorbalığa başvurur. Clarissa'nın ölümüne sebep olur. Sir Charles Grandison, bir İngiliz centilmeni örneğidir. Bir kadını tehlikeden kurtardığı hâlde başka biriyle evlenir, böyle nazik bir durumu inanılmaz bir incelikle idare ederek iki tarafı da memnun eder.

Richardson'ın "âna odaklanan yazı tarzı" onun dehasını gösteren özel bir tarzdır. Richardson, hikâyelerini mektup yoluyla anlatarak yenilik yapmıştır. Mektup karakterlerin içsel hakikatlerini görmemizi sağlayan doğaçlama, aktüel ve içten bir türdür. Richardson'ın romanlarında hâkim unsur his tahlilidir. Richardson'ın hikâyesinde realizm yanında ustalıklı bir muhaverede mevcuttur. "Fielding, Richardson'ın Pamela'sını gülünç duruma sokmak için 1742'de Joseph Andrews'i çıkardı. Richardson'ın faziletli kız hizmetçisine karşılık, o da iffetli Uşak Joseph'i ortaya koymuştur" (Evans, 1950, 133).

Her şeyden önce Richardson, romanlarını yükselen orta sınıfın bir sözcüsü olarak yazmıştır. Bu yüzden üslubu didaktiktir. Manevi değerleri gerçekçilik perdesi altına gizlemez (Eagleton, 2012, 102).

5. Laurence Sterne (1713-1768)

Laurence Sterne Yorkshire'da rahiplik yapmıştır. Onun (1760-1767) *The Life and Opinions of Tristram Shandy/*Bir Beyefendinin Hayatı ve Görüşleri, adlı eseri o zamana kadar benzeri görülmemiş orijinal bir zihin mahsulü ve rağbet kazanmış bir romandır. Sterne'ü kara kara düşüncelere ve hicve sürükleyen unsur: Latife ve olaya yatkın mizacı, rebeliascılığı (isyankârlığı), insanın dış şeklinde bile gülünç bir şey bulunduğu kabulündedir. Kendisi his tahliline önem veren bir roman yazarı olarak *A Sentimental Journey (1761)/*Hisli bir Seyahat romanını yazar. Bu romanı Fransa'ya gerçekleştirilen bir seyahati işler. Tristram Shandy'de olduğundan daha duru bir ruh hâli vardır. Burada daha az bilgi vericidir, yine de hicivcidir. "Tristram Shandy'de hikâye, bağsız fıkralar, konuşmalar, konudan sapmalar, boş sayfalar, çok garip bir gramer, hayâsızlıklar, histen ibaretken" (Evans, 1950, 135). David Hume bu romanın "son otuz yıldır bir İngiliz tarafından yazılmış en iyi kitap olduğunu söyler, tüm şekilsizliğine rağmen" der. Sterne bu hikâyeyle ilgili şunu ileri sürer; "insan zihni de karmaşıktır, başıboştur ve mantıklı bir silsile takip etmez" der. Kendini savunur. Sterne buradan hareketle gerçekçiliğin olanaksız olduğunu söyler (Eagleton, 2012, 109). Tristram Shandy bir hiçliğin romanıdır. Kendi kendini gülünç bir şekilde yapı-bozuma uğratır. Dilin sorunlu doğasını teşhir eder. Bir şeyi açıklamak adına cümle üstüne cümle kurarken anlam bulanıklığı daha da artar, yanlış yorum olasılığı daha da güçlenir. Sterne aklın, özdeşliğin ve iletişimin yavaş yavaş çöktüğü, insanların tek benci dünyalarına çekildiği 18. yy. toplumunu betimler. Eagleton'a göre, "18. yy iyi kalplilik ve duygusallık kültürünü İrlandalı ve İskoç yazarlar ayakta tutar. Sterne, Tristram Shandy ile tekeldir" der (Eagleton, 2012, 124).

6. Walter Scott (1771-1832)

Sir Walter Scott (1771–1832) Edinburgh'da doğmuş, babası hukukçu, kendi de hukukçu olmakla beraber, edebiyata ve İskoçya'nın eski eserlerine ilgi duymuştur.

İskoçya ve İngiltere hududundaki halk türküleriyle büyümüştür. Eseri *the Minstrelsy of the Scottish Border* İskoçya'da kan kavgası ve savaş havası hâkimdir. Romantik hikâye unsuru masallara düşkün olan halkın zevkini okşamıştır. Scott, sanatın en yüksek derecesine 1814 de "Waverley" ile ulaşmıştır. Scott, İngiliz roman geleneğine yepyeni bir zevk, tarih zevki aşılamış millet ve ırkının renklerini belirtmeye çabalamıştır. Scott, tarihi kaynaklardan yararlanamadığından kendi muhayyilesiyle yaratır. Victoria devri, şiirde olduğu kadar değilse de en kuvvetli ve canlı fikirlerini romanda ifade etmiştir. İlk devre romancıları (1830–1860) Scott'un yöntem olarak geliştirdiği tarihi roman tarzına itiraz ettiler ve Dickens, Scott'un tasvir ettiğinden daha aşağı olan bir komedya ve melodram vasatı içinde vaka ve kahramanlarını yarattı der. Bununla birlikte Scott yolunda ilerleyen de olmuştur. Bronte Kardeşler şair kudretiyle çizilmiş ihtiras ve tasvir yeteneklerini romana ilave etmiştir. George Eliot ile George Meredith, on sene kadar sonra da Thomas Hardy romana ilmi fikirler, ahlaki ve manevi kanaatler, hayatı felsefe penceresinden açıklayan görüşleri ile ilave ettiler.

Highland'lerdeki araştırmaları neticesinde The Mistresely of the Scottish Border (1802) adlı bir eser vücuda getirmiştir. Genelde para kazanma amacıyla yazdığı romanlarını karışık işlerden çağdaşı muharrirlere göre daha uzak tutmuştur. Kendisi geniş arazilere sahip olmak istemiştir. Sonrasında iflas etmiş ve bir günlük yazmıştır. Tuttuğu bu günlüğün eserleri arasında en dokunaklısı olduğunu söyleyenler vardır.

Scott para için sürekli yazmıştır. Yazdıklarını da kontrol etmemesine karşın çok iyi yazmıştır. Zihni sürekli yazmaya kanalize olmuştur. Castle Rackent (1800) adlı eserinde İrlanda hayatının bir tablosunu çizmiş olan Maria Edgeworth gibi selefleri olsa da Scott tarihi romanı icat etmiştir denilebilir. Fielding ile Austen yalnız şahıslar ve çevreleriyle yetinirler. Scott manzara, tabiat, tabiat tasvirleri ile geçmiş çağların ahenkli teferruatı ile bir zemin yaratmıştır. Yüksek zümre kişileri yer alsa da, esas tasviri başarısı İskoç köylüleridir. Scott sahnelerinin çeşitliliği ve zenginliği bakımından Shakespeare ayarında tutulur. Genel olarak konulara yüzeysel değinir. Örneğin, Orta çağı işlerken kiliseyi ele alamamıştır.

İlk romanı *Waverley*'de (1814) Jacobin'lerin ayaklanmalarını konu edinmiştir. Temeli Jakobenlik olan bu İskoç unsuru, *Scottish Guy Mannering The Antiquary, Old Mortality, The Heart of Midlothion, Rob roy* gibi romanlarda sıkça görülür. Quentin Durward (1823) XI. Louis Fransa'sını ele alır. Avrupa'nın dikkatini çeker[1].

19. asırda romanın hem derinlik, hem de yapısı değişmiştir. Bu dönemde Thomas Love, Peacock'ta çağdaşlarından ayrılan romancıdır. Romantik hareketle aşırılıklarından dolayı dalga geçer. Şahısları belirsizdir ve tıpkı gölge gibidir. Lâkin eserlerinin eğlenceli sesi vardır. Orta çağ ve klasikleri iyi bilir. *Maid Marian (*1822), *Misfortunes of Elphin* önemli romanlarıdır.

Öte yandan 18. yy. sonu 19. yy. İngiliz romanının en üretken serüvenci olduğu evredir. Gotik romanlar, romanslar, yöresel ve ulusal romanlar, Jakoben ve anti-Jakoben romanlar, seyahat romanları, duygusal kölelik romanları, kadın romanları, mit, folklor geleneklerinden beslenen romanlar vardır. Örneğin Bronte Kardeşler herhangi bir romanlarında "Gotik" ve "Romantik" unsurlar ön plandadır. Böylece 19. yy. da İngiliz romanı için tutku ve fantezi yitiren daha medeni ve sofistike biçimlere bürünmüştür denilebilir.

Lâkin bu dönemin verimli olmasında siyasi durumda etkilidir. Fransa ve Kuzey Amerika'da devrim rüzgârları eserken, Britanya İmparatorluğu hızla büyüyerek denizlerdeki egemenliğini sağlamlaştırır, köle ticaretinde kazancı katlar, Avrupa'da ulus devletler ortaya çıkar. Sanayi Devrimi başlar, orta sınıf yükselir, işçi sınıfı örgütlenmesi hız kazanır. Bu evrede Britanya bir polis devletidir. Roman hem yeni vizyonlar ve özgürlükler, hem de endişe ve baskıdan beslenir; yani medeniyet krizi ile gelişmektedir. Ahmet Hamdi Tanpınar da bizde modern romanın bir medeniyet krizi ile geliştiğini söylemektedir. Roman insanoğlunun sosyo-psikolojik hayatında çıkmaza düşmesi anında başlar. Roman, ancak çıkmaza düşmüş, insanın trajedisine doğru genişleyip derinleşebilir (Tahir, 141'den aktaran Andı, 1999, 28).

Özellikle Waverley romanı 21. yy. edebiyat yıldızlarını bile imrendiren şöhret kazanır. Scott romana misyon yükler, özellikle İskoçya'nın İngiltere ile birlik olmasını ister,

1 1745'te Jakobin ayaklanması sırasında Prens Charles, Batı Highlands'ten topladığı orduyla Edinburgh'u ele geçirir. Daha sonra aynı yıl İngilizler aynı yıl Charles'ın ordusunu bozguna uğratırlar.

kolonyal tarihin İskoçya'da yarattığı yıkımı ve travmayı önemser. Romanın misyonu ehlileştirmek ve normalleştirmektir der.

19. yy. gerçekçi romanı bir tarihi evreden bir başkasına göreceli geçiş modelidir. 19. yy. romanında düzensiz ve dağınık olay örgüleri yavaş yavaş düzenlenip, çözüme kavuşur. Oysa 18. yy. romanlarında olur olmaz söz oyunları, gevezelikler, uzun uzun bilgi veren karakterler, parodiler, vaazlar, yazar müdahaleleri, yersiz anekdotlar ile karşılaşırız. Olay örgüsü gereksiz uzar. Tüm bunlar Jane Austen'a göre sürer gider.

İngiliz romanı 1880'e kadar komikken, bu tarihten sonra trajikleşmeye başlar. Aslında gerçekçi roman Fransız İhtilaline de tepkidir. Krizden hoşlanmaz, hayatın akışına müdahil olmaz, bireyi idealleştirir, aşırı yerine normatif olanı tercih eder. 19. yy. İngiltere'de İrlanda ve İskoçya edebiyatları revaçtadır. İrlandalı ve İskoç yazarlar egzotik kültürel ikon, Kelt kültüründe, İngiliz Edebiyatı'nın kanonik yazarları da İskoç ve İrlandalı yazarların romanlarından yararlanırlar.

Scott, Britanya'nın sömürgeleriyle gönülden bağlıdır denir. Halkların kültürlerinin dümdüz edilmesine razı gelmez. Ulus, homojen değil de farklılıkları barındıran ama uyumlu bir modeldir. Roman da çokseslidir. Ulus=romandır. Roman, modernitenin mitolojisidir. Mitleri ve simgeleri, kolektif anlatıları ve manevi değerleri gözü kapalı aşılar. Aslında Scott, romantizm ile realizmi harmanlamak ister. Tarihi ve gerçeği egzotik ve renkli ile sentezlemektedir. Tarihi romansı bu amaç doğrultusunda yazar.

Gotik romanda, ölen insanlardan arta kalan belirsiz eşyalar, dolaplara konan cesetler, örtbas edilen vahşetler, korkunç sırlar Scott ve Austen döneminde yükselişe geçer; kahraman şövalyeler ve taş kalpli haydutların yerini alır. Gotik roman, Gotik kültürün etkileri ve bu yüzden metinler, belgeler ve tanıklara saplantılıdır. Gotik roman, Britanya halklarının kolektif bilinçdışıdır.

7. Jane Austen (1775- 1817)

Dünyanın en ünlü yazarlarından biridir. Romanları klasikler arasında yer alır. Bir köy papazının yedinci çocuğudur. Maddi olanakları kısıtlı bir din adamının kızı olarak dünyaya gelmiş ve resmi öğrenimini 9 yaşında tamamlamıştır. O dönemde kadın olarak eğitim alması yönüyle şanslıdır. İnsanların zaaflarını esprili bir anlayış ve zarif bir mizahla eserlerinde işlemiştir. Romanlarının başkişilerinin hepsi kadındır. Romanlarının hepsi mutlu bir evlilikle sona erer. *Sense and Sensibility/Sağduyu ve Duyarlılık* (1811), *Pride and Prejudice/Gurur ve Önyargı* (1813), *Mansfield Park* (1814), *Emma* (1815), *Northanger Manastırı* (1818), *Persuasion/İkna* (1818) önemli eserleri arasındadır.

Austen romanı, sıkı ve müsamahasız bir disiplin olarak tanımlar. *Pride and Prejudice* en çok beğenilen eseridir. Bu romanında bilindik karakterlere yer vermiştir. Austin romanında aristokratlar ve çeşitli derecelere göre, onlarla düşüp kalkan ve onların himayesine hak talep edebilecek değişik sınıflar vardır. Austen romanında her şey birbirine bağlıdır. Olup bitenlerin konunun gittikçe gelişen yapısında tam ve uygun yerini aldığını görebiliriz. Austen klasik bir muhafazakâr ahlakçıdır. Hem romantik olması yönüyle hem de etrafında gözlediği bencil tavırlardan nefret eder.

Austen'in ahlak görüşü, Hristiyanlığın 18. yy. değerleri ile George Eliot ve Henry James gibi yazarların ahlaki tutumları arasındaki geçiş sürecinin evrelerinden birine karşılık düşer. Austen'in her konuda uyulacak mutlak ahlak ilkeleri vardır.

Austen romanında dışarıdaki dünyanın bir yığın yozlaştırıcı etkisi vardır. Bu yüzden karakterlerin, ilkelerini gözden geçirip kendi kararlarını almaları gerekir. Ona göre insanların bir kısmı yaratılış gereği kibirli ve bencil iken, bir kısmı da zayıf karakterli ebeveynlerin sorumsuzluğundan dolayı ahlaksızdır. Austen karakterlerinin ele avuca sığmaz ruh hâlleri ile sağduyulu yargılara varma yetileri dengelenmelidir. Henry James bunu hem eğlenceli hem de ahlaklı karakterler yaratma çabası diye yorumlar. Romanlarında toplumsal ve siyasal olaylara nadiren değinilir. Austen döneminde aile toplumla özdeştir. 18. yy da İngiltere'de ekili toprakların dörtte biri birkaç yüz ailenin elindedir. İşte bu toplumsal sınıf ahlaki çöküş yaşıyor, bu yüzden Austen de bu sınıfa geleneksel sorumluluklarını hatırlatmak istiyor.

Dönemde endüstriyel kapitalizm ile "landed gentry" pazarlığa oturur, gentryler 19. yy sonuna kadar siyasi ve kültürel nüfuzu korumuşlardır. İngiliz landed gentry sınıfı dünyanın en eski kapitalist sınıfıdır. Gentry hem geleneksel hem moderndir. Austen da ahlaki yozlaşmayı insanların modern alışkanlıklar edinmesine bağlar. Austen'da gentrylere mensuptur.

İngilizler dengeyi, simetriyi, ölçüyü oldukça fazla severler. Austen'da da bunların hepsinden vardır. Üstelik bunları birer değer olarak savunduğu gibi biçimsel tasarımı asli unsur hâline getirmiştir.

19.yy'a kılavuzluk edecek, gerçekçi romana katkı sağlayacak romancı Scott ve Austen'dir. Bunlardan sonra roman psikolojik hakikatler ile toplumsal tahlillerin zarif ifade aracı olur. Jane Austen (1775–1817) sade ruhları anlayışı, tahlili, devlet ve hükümet işlerini romanlarına sokmamasıyla kadın romancı olduğunu gösterir. Bir yandan büyük Fransız İhtilali, öbür yandan Napoleon Savaşları bütün hızıyla dört bucağı kasıp kavururken Jane Austen İngiltere'nin bir köşesinde facialarını, dehşet, esrar, kuvvetli ihtiras unsurları, güldüren kaba halk komedyasını tamamen kaldırmıştır. Hâli vakti yerinde ve alelade hayat yaşayan halk, daha hiç kimse bu kadar ince ve zarif ve nüktedan tasvir edip okuyucuyu güldürememiştir. Austen romanı mükemmeliyet derecesini bulmuştur.

8. Bronte Kardeşler (1800'Ler)

Dört kardeş olan Bronte'ler Sanayi Devriminin serpildiği bölgelerden birinin hemen yanında büyük tarım arazileri ile imalat endüstrisi arasında bölüşülmüş bir kasabada büyümüşlerdir. Kardeşler Anglikan kilisesine bağlıdırlar. Babaları daimi papaz vasfıyla alt orta sınıftandırlar.

Yaşadıkları kimlik krizi, endüstriyel kapitalizmin ortaya çıkışıyla sarsılan İngiliz toplumunun krizidir. Romanlarını kuşatan çaresizlik, tutku, baskı, boğucu disiplin, manevi açlık gibi özellikler travmatik süreçten geçen İngiliz toplumuna özgüdür.

Kısacası 19. yy İngiliz romanı, kentli üst sınıfların değil, taşralı küçük burjuvazinin ürünüdür. Marx'ın deyimiyle "çelişkinin somutlaştığı" sınıf olan alt orta sınıf, medeni ile avam arasında sıkışmıştır. Bu çelişki Victoria Çağı'nda İngiliz toplumunun yapısal

özelliğidir. Bu durum Bronte'de de vardır. Anne Bronte'nin, Agres Grey'i mürebbiyelerin üzerindeki toplumsal baskıyı anlatır. Üç kız kardeş parasızlıktan dolayı mürebbiyelik yaparlar.

Emily Bronte'de ise; trajedi vardır. Wuthering Heights (Uğultulu Tepeler)'de tutkudan ödün vermeyi reddederek onu stratejik biçimde kullanım ön plandadır. Bu roman, yüksek gerçekçilik çağında kaleme alınmış trajik bir romanıdır.

Charlotte Bronte romanlarının kadınları ise dışarıda ağırbaşlı ve ölçülü iken; içeride fırtınalar koparırlar. Temel mesele ihtiyat ile arzuyu bağdaştırmaktır. Bu mesele Bronte Kardeşler'in dünyasının karmaşık sınıfsal dinamikleriyle ilintilidir. Alt orta sınıf boyun eğmekle meydan okumak arasında sıkışıp kalmıştır.

9. Charles Dickens (1812-1870)

Dickens ilk büyük İngiliz kont romancısı diye tanımlanmıştır (Eagleton, 2012, 185). Dickens döneminde İngiltere tarım toplumundan sanayi toplumuna dönüşmüştür. Dickens'ın romanlarının merkezinde sanayi işçileri ve fabrikatörlerdense memurlar, avukatlar, bankacılar yer alır. Köyün uzamı süreklilik iken; kent devinim hâlindedir, biçimlendirilir, paylaşılır. Doğal ve organik olma ideali, Dickens'ta görülmez.

Dickens, Oliver Twist, Little Dorrit, Great Expectations da insan kimliğinin kökenlerini araştırır ve "nasıl kendimiz oluruz?" sorusunu sorar. Kent ile kırsal farklıdır. Kentte kamusal ve özel alan arasında kilitler vardır. Dickens'ı kentli bir romancı yapan, kent üzerine yazması değildir, sadece kentli bir üslup kullanmasıdır da... Dickens sadece sokağın sanatını yapar. Canlı, gösterişli, abartılı, hileli bir sanattır bu (Eagleton, 2012, 187).

19. yy "kişilik" in yükseldiği evredir. Tek ortak özellik insanların birbirlerinden farklı olduklarına duyulan inançtır. Dickens karakterlerinin gelişmeye yatkın, çok yönlü olmaktan ziyade, sapıklar, sevimli budalalar, ucubelerden oluşur.

Dickens'ın hayat ile ahlak arasındaki uçurum, ahlakın toplumsal koşulları aşıp mutlaklaşmasını ortaya çıkarır (Eagleton, 2012, 195). Leavis, önceleri Dickens'ı insanları eğlendirmeye amaçlayan bir şovmen olarak görse de, sonrada onun ciddi bir romancı olduğuna karar vermiştir. (Eaglaton, 2012, 208).

Dickens'ın asıl üstünlüğü muazzam hayal dünyası ile retorik alanındaki hüneridir. Karikatür, hiciv, melodram, balad, efsane, popüler, tiyatro, gündelik kültür ile temasını hiç kesmez. 19. Asır İngiliz romanında Dickens ön safta yer alır. İngiltere'nin şimdiye kadar yetiştirdiği en büyük romancıdır. Pickwick Papers İngiliz romanının en komik romanı kabul edilir. Son zamanındaki romanlarında zamanın bozukluğuna saldırır. Toplum son derece sahte ve insanlık dışıdır. Bundan sonra 1838'de Oliver Twist'te "pathos"[2] un mizahına sokulduğunu görürüz. Romanları aracılığıyla çağdaşlarına ders vermek gerektiğini hisseder. Asıl maharet "pathos" (empati) tan ziyade, alt sınıf halkının tasvirlerinde ve Mr. Bumble'ı merkez alan mizah ve hicvindedir.

Nicholas Nicklebay'da vaka ehemmiyet kazanır, Dickens melodram kabiliyetini gösterir. *The Old Curiosity Shop*/Antikacı Dükkanı'nda Nell'in ölüm sahnesinde "pathos" mizaha hâkimdir. Oscar Wilde "Küçük Nell'in ölümünü 'gülmeden' okumak için kişinin

2 Ethos - Pathos - Logos: Aristoteles'in Retorik kitabındaki etik - empati - mantık üçlemesi.

taştan bir kalbi olması lazım" demiştir (Antikacı Dükkânı, [25.03.2016]). Barnaby Rudge ise Gordon isyancılarının tablosunu çizen tarihi roman sahasında ilk tecrübesidir.

David Copperfield ile ilk roman muharrirliğinin ilk safhası sona erer. Bu romanda Dickens'ın kendi yaşamından izler vardır. Bleak House/Kasvetli Ev, Dickens romanlarının içinde en sağlam planı olan romandır. Little Dorrit'te içtimai meselelere temas eder. Bürokrasiye ve hükümet dairelerine hücum eder.

Tale of Two Cities'de Carlyle'in tesiri ile Fransız İhtilali'ni konu olarak almıştır. 1870'de *Great Expectations* ve *Our Mutual Friends* isimli iki eserde okuyucularına öyle derin bir etki yaratır ki, hayat görüşü İngiliz geleneğinin bir parçası olur.

Dickens kendi canlı ve çeşitli tecrübe ve kuvvetli müşahedesini romanlarında kullanmıştır. Komik dehası bu nevi hatıraların canlanmasından daha da kuvvet alır. Artık klasikleşmiş komik kahramanlar -Mrs. Gamp, Pecksniff, İngiltere de her evde duyulan kelimeler arasına karışarak lisana yeni mefhum getiren kelimeler hâline gelmişlerdir.

1840'larda kıtlık yıllarında ıslahatı mecburi kılmak için içtimai romanı bir alet edinenlerin en kudretlisi Dickens olmuştur. Fakat kendisi roman sınırlarını genişleterek fikirlerini mizahi havada yansıtması onun unutulmaz olmasını sağlamıştır. Victoria devrinin en iyi romancısı kabul edilir (Herford, 1927, 62-104).

Charles Dickens The Pickwick Papers romanı ile şöhrete kavuşmuştur. Kişilik ve toplum üzerine mizahi, satirik ve keskin gözlemleri ile ünlü olmuştur. Lev Tolstoy, George Orwell'a kadar pek çok yazar tarafından övülmüştür. Oscar Wilde, Henry James ve Virginia Woolf de derinlik eksikliği, gevşek yaşam tarzı, duygusal mizacından şikâyet etmişlerdir. Bir Noel Şarkısı, David Copperfield, Büyük Umutlar, İki Şehrin Hikâyesi, Oliver Twist ünlü eserleridir.

Charles Dickens İngiliz edebiyatında karakter betimlemeleri ve hikaye anlatma tekniği açısından en iyilerden biri olarak görülür. Eserleri dürüstlük, eşitlik, adalet, insan hakları konularında günümüz felsefelerine ışık olmuştur.

10. George Eliot (1819-1880)

George Eliot takma adıyla yazan 'Mary Anne' ya da 'Marian Evans', Victoria döneminin en ünlü İngiliz yazarlarındandır. Yazmaktaki amacının "tozlu sokaklardan ve tarlalardan gelen etten kemikten insanların yaşamlarını yansıtmak olduğunu söyler. Gerçekçi bir yazar olan Eliot çağdaş romanın belirleyici unsuru olan psikolojik romanın öncüsüdür.

19. yy kadın romancıları arasında en bilgin olanıdır, ilk yazdığı öykü dizisi Scenes of Clerical Life (1857) hemen ünlenmiştir. Kendisinin evleneceği filozof Herbert Spencer onu marazlı derecede fikri bulmuştur. Adam Bede (1859) uzun romanıdır. İngiliz kır hayatını konu almış ve Victoria devrinin evvelce kaldıramayacağı derecede kuvvetli birkaç eser vücuda getirmiştir. John Goode, Adam Bede'yi "İngiliz Edebiyatı'nda edebi gerçekçiliğin ilk programatik örneği" olarak tanımlar. Bu saptamadaki kilit sözcük "programatik"tir. Nitekim İngiliz romanında gerçekçilik ilk kez Eliot'ın romanında teorik bir öz bilinç kazanmıştır.

İlk romanı Adam Bede (1859). Gözlenen, günlük hayatı gerçekçi ayrıntılarla yansıtma yeteneği, sonraki romanlarının başat özelliği olmuştur. Felix Holt the Radical ve

başyapıt *Middlemarch/Taşra Yaşamı Üstüne Bir Çalışma* önemlidir. Middlemarch'ta kişilerin gerçekçi olması ve çağdaş düşüncelerin yer alması önemlidir. Çok sayıda karakter ve farklı ama birbiriyle kesişen anlatılar içeren romanda kadınların konumu, evliliğin nitelikleri, idealizm ve bencillik, din ve riyakârlık, siyasi reform ve eğitim gibi temalara değinilmektedir (Middlemarch, [25.03.2016]).

Romola, Eliot'ın meslek hayatında bir dönüm noktasıdır. İtalyan Rönesans'ına ait tarihi bir romandır. Romola de Bardi yolu yanlışlıkla Rönesans'a düşmüş zarif bir 19. yy Pre-raphaelite'dir (ön-raffaelocu). Eagleton'a göre; "Eliot, Balzac'a en çok yaklaşan İngiliz muharriridir. Romana yeni bakış açıları kazandırmak istediği apaçıktır. Dickens'ın tantana ve abartısı; Eliot'ta yerini denge ve otoriteye bırakır.

Dönemin romancıları adeta ahlakçıya döner. Eliot'a göre ise; sanat hayal gücü, empati, bilgi, ahlak iç içe oluşabilir. Yaşadığı dönemin entelektüellerinden biridir. Doğa bilgisi, sanat, müzik, tarih, psikoloji ve sosyoloji ile ilgilenir. En önemli becerisi bilgi birikimini yaratıcılıkla harmanlayıp kullanabilmesidir. Eliot hem teorisyen, hem gelenekçidir. Ahlaki hakikat ile bilimsel doktrini birbirine bağdaştırır.

11. Thomas Hardy (1840-1928)

Kır ve köy romanları yazarak, İngiliz romancıları arasında bu çığırın manzaralarının tasvirinde, yerli hayatı aksettirmek ve köylülerin ruh tahlillerinde başarılıdır. Romanları 19. yy İngiliz romancılığının gerçekçi anlayışta zirvedir. 1878-1895 en önemli dönemidir. Hardy'nin yazmaya başladığı tarihlerde İngiltere yoksulluk, düşük maaş ve gelirler, işsizlik, vahşi rekabet, sendika milistanlığı, modernizmin etkileri, göç gibi nedenlerle büsbütün kaybolan ya da çökmeye yüz tutan bir ülkeydi.

1870'lerden sonra ekonomi ciddi bir durgunluk dönemine girer. Sonrasında denizaşırı sömürgelerine gözünü diker. Emperyalistler arasında 1. Dünya Savaşı'ndaki yerini alır. Hardy doğanın hammaddesini anlamlı kılarak onu insani projeye dönüştüren emek üzerinde durmuştur. Hardy romanlarında ironi ve rastlantı yer tutar. Kaybedilen bir mektup; düşüncesizce yapılmış bir jest, unutulan bir randevu dramı tetikleyebilir. Darvinist çağda da evrenin merkezinde ironi vardır. Yaşam formları birbirine bağlıdır ve sürekli devrim hâlindedir.

Romanı yapısı ve gayesi bakımından orijinaldir. Thomas Hardy ve Henry James çağdaş oldukları hâlde, yarattıkları dünyaları farklıdır, romancının sanatının ne kadar çeşitli olduğunun göstergesidir. Hardy, 1871'de ilk romanı olan *Desperate Remedies*/Umutsuz Çözümler'i çıkarmıştır. Ayrıca bu yıldan Judethe Obscure'in çıktığı yıl olan 1895'e kadar devamlı bir tarzda roman yazmıştır. Bunların herkesin kabul ettiği en önemlileri: *The Return of the Native*/Yuvaya Dönüş (1878), *The Trumpet Major* (1880), *The Mayor of Casterbridge*[3] (1886), *Woodlanders*/Orman Köprüleri (1887).

Hardy'nin romanlarında genel olarak uğursuz bir kader insanların hayatlarını etkiler, mutluluğu engeller ve onları faciaya sürükler. Hayatı maksatsız ve gayesiz bulan Hardy

3 Kitap kahramanının sarhoş olduğu bir gece kumarda karısı ve kızını kaybedip, sabah ayılması ve hayatına çeki düzen vermeye karar vermesiyle başlar. Kişi yeni hayatında belediye başkanlığına kadar yükselir, ancak geçmişi onu yalnız bırakmaz. Bir gün kızı Casterbridge şehrine çıkagelir ve olaylar gelişir.

bu hayata bakan bir seyirci olarak kalmamıştır. Lâkin o burada bir eleştiri alır ki: köylü karakterlerine yüksek duygular yüklemiş ve onları yüce facialı olaylara sürüklemiştir. Hardy'de önce hikâye etme kabiliyeti vardır, canlı hadiseler yaratma kudreti de denilebilir. Kır hayatını çok iyi bildiğinden teferruatı canlı, renkli, cazip kılar. Hardy adeta romana yüksek perdeden tragedya havası sağlamıştır. Samimiyet, cesaret ve sabır onun edebi kişiliğini tanımlayan üç önemli sözcüktür.

19.yy. da iz bırakan çoğu sanatçı gibi Hardy alt orta sınıfa mensup karakterler yarattı. Hardy'nin karakterleri ya trajik ya da trajedinin kıyısından dönmüş karakterlerdir. Kendilerini gerçekleştirme arzusu ile somut ve korkutucu gerçekleri arasında sıkışırlar. İçinde oldukları cemaatin imkânlarından daha fazlasını isterler. Ancak çoğu zaman mümkün olmaz.

Dünyayı, perspektif çoğulluğuna imkân sağlayan, engin bir yer olarak gören karşılıksız bir ateisttir Hardy. Teoloji ise; konusu olmayan bir alandır. Hardy, Victoria çağında trajik olmayı başaran ender yazarlardandır. Hardy'nin trajedi duygusu kozmik bir kadercilikten beslenmez. Ona göre dünyanın trajikliğinin nedeni kötücül bir ilahi güç değil, evrende bunca trajediye yol açan rastlantısallıktır.

Louis Cazamian İngiliz Edebiyatında "akıl" ile "duygu" arasında "ritmik bir salıntı" olduğunu ileri sürmekte, İngiliz edebiyatı tarihinde aklın hâkim olduğu bir çağın takip ettiğine ve bunun adeta kanunlara benzeyen bir kesinlik ve intizam içinde olduğuna dikkat çekmektedir (Wellek, 1983, 566).

Sömürgeciliğin ve emperyalizmin kökenleri sınıf farklılıklarına ve sınıflar arasındaki çıkar savaşımlarına dayanmaktadır. Dolayısıyla, yeni pazarlar bulma ve başka ülkelerin zenginliklerini ele geçirme arzusu, diğer emperyalist ve sömürgeci Avrupa devletleriyle girilen çıkar savaşımı, onlardan üstün olmak için verilen mücadele, Hristiyanlığı yaymayı ve İngiliz kültür ve uygarlığını dünyada egemen kılmayı içeren ideolojik bir altyapıyla örülüydü. Oryantalizm ve sömürgecilik Batılının insanlığa ilişkin bilgi kalıplarını yeniden biçimlendirmekteydi. Bunun doğal neticesi olarak 18. ve 19. Yy. İngiliz romanının Robinson Crusoe, Jane Eyre, Mansfield Park gibi en temel eserleri arasında yer alan romanlarda sömürgecilik ve emperyalizmin İngiliz edebiyatındaki anlatı biçimleri ve bakış açıları üzerindeki etkileri görülmeye başlıyordu (Çelikel, 2011)

12. Henry James (1843-1916)

19. asır İngiliz romancıları bir ayakları gelenekselin içinde, bir ayakları dışında duran yazarlardır. 19. yy. sonlarına doğru İngiliz edebiyatı, İrlanda, Kıta Avrupası ve ABD'den gelen göçmenlerin etkisi altına girdiğinde sürgünlük bir metafor olmaktan çıkıp, somut bir gerçekliğe dönüşmüştür. Henry James, söz konusu sürgün koşullarını en iyi yansıtmış yazardır. The Princess Casamassime'da öncelikle ilgi alanı her zaman "kimliklerinden edilen, mülksüzleştirilen''insanlar olmuştur. Yalnız Eagleton'a göre, kimliklerinden edilmiş ve mülksüzleştirilmiş insanlar yoksul olduğu için değil tam aksine çok zengin olduğu için günah keçisi ilan edilmişlerdir. The Princess Casamassima'da proleter kahraman, Robinson işçi sınıftan bir kadınla "dekadan" bir İngiliz aristokratın oğludur; dolayısıyla

bünyede iki tür mahrumiyet-ezilen sınıflar ile günden güne itibarını kaybeden ve yerinden edilen üst sınıf bir araya gelir. Henry James ölümü tecrübe etmenin bir yolu olarak gördüğü roman yazarlığını seçer. İngiltere'ye gelen pek çok göçmen gibi o da İngiliz milliyetçisi olur.

The Europeans/Avrupalılar, James'in "uluslararası tema" olarak adlandırılan, Amerikalılar ve Avrupalılar arasındaki ilişkileri ele aldığı romanları vardır. James'in ABD'den İngiltere'ye göç etmesi, biraz da ABD'yi sanatsız olarak görmesindendir. Bunu da verimsiz topraklarına ve renksiz atmosferine bağlamaktadır. Tarih ve gelenek bilinci, karmaşık karakterler, tavırlar, gizemli bir atmosfer, kadim toplumsal kurumlar, yeni ve farklı deneyimlerden haz almasını bilen insanlar ABD'de yoktur. James'e göre Amerika derinlik yoksunu, geçmişin durmaksızın inkâr edildiği sığ bir ülkedir. Avrupa ise tam tersidir. Üslup, akıl, mizah, görgü, gelenek, derinlik, haz, izlenim boşluğu vardır.

Henry James romanlarında sıklıkla karşılaşılan estetik haz peşinde koşan gözlemcilerdendir. James romanları boşluklar, noksanlar, gizil korkular, sırlarla doludur.

James'in romanlarının kökeninde cinsellik ve emek vardır. Ancak bu iki sözcük çoğu zaman gizlenir, hayatın her alanına nüfuz ettikleri hâlde doğrudan dile getirilmez.

The Ambassadors, Daisy Miller[4], The Turn of the Screw/Kötülüğün Döngüsü, Portrait of a Lady/Bir Hanımın Portresi gibi klasik eserleri bulunur. Romanlarında çoğunluklu kadına ve kadınların iç dünyalarına göndermelerde bulunur. James Trans-Atlantik edebiyatının önemli isimlerinden biridir. Eserlerde karakterleri sıkça Avrupalı ve Yeni Dünya insanlarıdır.

Onun Bir Kadın Portresi romanı psikolojik roman olarak tanımlanır ve Avrupalılar arasındaki farklılıkları keşfeder. Objective correlative tekniğini modern romanın bir parçası olarak görmüştür.

James'in *The Altar of the Dead*/Ölüler Sunağı" başlıklı öyküsü, ölümü anlatır. Hem sanat, hem de ölüm bir kaybın etrafında döner. Sanatın asıl meselesi ahlaki güzelliği ve estetik yaşamı mümkün kılan, sanatçının bunlar için kendini feda etmesidir. Fedakârlık James'in başat temalarından biridir.

James'e göre, romancı hiçbir şeyi gözden kaçırmayan her ayrıntıyı kaydeden bir gözlemcidir. Zekâ ile ahlak iç içedir. Terry Eagleton'a göre; James'ten daha zeki bir romancı yoktur. Son dönem romanları oldukça karmaşıktır. Bir nesneye çoğul bakışla bakmaya çalışır, dili ince işler.

James'e göre romancı kendi sanatı için müdahil olmalıdır, yaşamalıdır. Hayatın daimi gözlemcilerinden olup; yükümlülük altına girmeden farklı deneyimlerin tadı çıkarılmalıdır. James için iyilikle güzellik her koşulda uzlaştırılamaz. Sonuçta önemli olan iyilik

4 19. yüzyıl sonlarında Avrupa'da geçer. Daisy miller, Avrupalı toplumların cinsiyet normlarına aykırı davranışlar gösteren Amerikalı genç bir kadındır. Öykü, İsviçre'de bir otelde Daisy Miller ile karşılaşan Winterbourne'un gözünden anlatılır. Winterbourne, Daisy Miller'ın güzelliğine kapılır; fakat genç kadının davranışları kafasını karıştırmaktadır. Masumiyet abidesi olarak gördüğü genç kadının başka erkeklerle gezmesine, hatta flört etmesine anlam veremeyen Winterbourne, en sonunda onun hafifmeşrep bir kadın olduğuna kanaat getirerek kendinden uzaklaştırır. Roma'daki karşılaşmalarında da Daisy Miller'ı geç vakitte dışarıda olduğu için uyarır: genç kadının gece vakti azıtan sivrisineklerden sıtma kapma riski vardır. Nitekim Daisy Miller sıtmaya yakalanır ve birkaç gün sonra ölür.

olsa da hayatı yaşamaya değer kılan güzelliktir. James'te hakikat için de bazen alabildiğine çirkin olduğu öne sürülür. James'e göre, her hakikat bir tür kurmacadır. Her kurmaca bir tür hakikati gün yüzüne çıkarır (Eaglaton, 2012, 271–299).

James, İngiltere'yi bir yabancı gözü ile görmüştür. James, her türlü ince his farklarını araştırmakta ve adeta bir mikroskopun sağlayacağı açıklıkla önce belirtilmemiş olan ruh haletlerini ve değişimlerini ayırt etmektedir. Bu olgun merhale *The Wings of the Dove/*Güvercinin Kanatları, The Ambassadors ve bilhassa The Golden Bowl ile görülür.

Roman dünyası Avrupa aristokrat hayatının nasıl olması gerektiği yönünde kurmuş olduğu hayat mahsulüdür. Sanatkârın kudreti ise hayal dünyasının istikrarındadır.

Henry James'in roman anlayışı başlıca iki temel ilkeye dayanır: Roman, yaşamı gerçekçi olarak yansıtmalı ve kendi içinde bütüncül, tutarlı olmalıdır. Yazarın kendi düşünce ve yorumlarını esere katmasına karşıdır. Bunun gerçeklik görünümünü bozarak romanın uydurma bir öykü düzeyine indirgendiğini söyler (James, 2009, 54). James için roman, yaşamdan doğrudan doğruya edinilmiş bilgiler sunan bir sanat dalıdır. Bu yüzden romancının yapacağı şey, yaşanan olayları onları yaşayan kişilerin izlenimlerini aktaracak şekilde anlatmaktır (James, 2009, 56).

Romancı romanda olup biten her şeyi seçeceği bir kişinin yansıtıcı ve renklendirici bilinci aracılığıyla aktarmalıdır. Böyle bir kişi; yaşanan olaylardan ne kadar derinden etkilenerek, onları ne kadar duyarlı algılarsa, okuyucu olarak bizde onların anlam ve niteliklerini o kadar iyi görebiliriz (James, 2009, 58).

Sonuç

İngiliz romanının ilk önemli ürünlerini vermeye başladığı 18. yy da yazarlar, bakış açısı sorununu sezgilerine dayanarak ve önemini tam kavramadan girişilen uygulamalarla çözümlerler. Destan, pikaresk romanı rehber alırlar. Defoe, gerçekçiliği özyaşam öyküsü anlatımında bulur. Bunu da en iyi biçimde bütün romanlarında olayları onları yaşayan kişinin kendisine anlattırmak yolunu seçer. Richardson mektup yoluyla anlatım seçerken, Fielding 19. yy sonlarına dek İngiliz romancılarının örnek aldıkları temel olmuştur. (Joseph Andrews, Tom Jones, Amelia ile).

18. yüzyıl klasik edebiyatın canlandırılmaya çalışıldığı bir dönemdir. Bu çabaların sonucu, Neoklasizm'dir. Neoklasik Çağ ve August Çağı olarak da bilinen 18. yy İngiliz romancıları eserlerinde sadece mektubu kullanmazlar, aynı zamanda hicivden de başlıca edebî teknik olarak yararlanırlar. Sömürgecilik, köle ticareti, sınıfsal eşitsizlik, kültürel emperyalizm, kadın ve çocuk haklarının eksiklikleri dönemin önemli alt olaylarıdır. 18. yy sonu ve 19. yy başından itibaren gerçek anlamda gelişme gösteren İngiliz romanı diğer dünya romanlarına kılavuz teşkil etmiştir.

19. yy İngiliz romanının ise; Endüstri Devrimi, Faydacılık anlayışı, Chartist Akımı, sınıf ayrımı, işçi sınıfı ve işverenler arasında büyüyen uçurum, eğitim sisteminde ortaya çıkan sorunlar, bu sorunların çocukların psikolojileri üzerinde yarattığı etki, erkek-egemen toplumun kadınlar üzerinde uyguladığı baskı ve Viktoria dönemi evlilik anlayışı temel içeriğini oluşturmaktadır. Tüm bu faktörler hayatın bir aynası olan romanda da

yerini bulur. Bazen bu düşünceleri ve akımları destekleyerek, bazen de köstek olarak hayatımızda yerini alır.

Roman sanatı adına İngiliz romanı etkileyici bir köşe taşı mahiyetindedir. Dolayısıyla gerek kullanılan dil ve üslup, gerekse de eserlerin mahiyeti ve kullanılan tekniklerin çokluğu bakımından günümüze ışık tutar nitelikte olduğu kanısındayım.

Kaynakça

Adıvar, H., E. (1946). *İngiliz Edebiyatı Tarihi: Başlangıçtan Elizabeth Devrine Kadar.* İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.

Antikacı Dükkânı. https://tr.wikipedia.org/wiki/Antikacı_Dükkanı [25.03.2016].

Çelikel, M., A. (2011). *Sömürgecilik Sonrası İngiliz Romanında Kültür ve Kimlik.* İstanbul: Bilge Kültür Sanat.

Daiches, C. (1994). *A Weekly Scotsman and Other Poems*. Birleşik Krallık: Black Ace Books.

Eagleton, T. (2012). *İngiliz Romanı.* İstanbul: Sözcükler Yayınevi.

Evans, I. (1950). *İngiliz Edebiyatı Tarihi*. Ankara: Emek Basımevi.

Forster, E. M. (2016). *Roman Sanatı*. İstanbul: Milenyum Yayınları.

Güneş, A. (2009). İngiliz romanının doğuşu ve gelişimi. *Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi*. 2: 94–119.

Herford, C. H. (1927). *Ana Hatlarıyla İngiliz Edebiyatı*. çev. Saffet Korkut. İstanbul: Nebioğlu Yayınevi.

James, H. (2009). *Roman Sanatı*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Meriç, C. (2016). *Jurnal*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Middlemarch. https://tr.wikipedia.org/wiki/Middlemarch [25.03.2016].

Tahir, Kemal. *Notlar-II.* 141. (Aktaran: Andı, M. Fatih. 1999). ***Roman ve Hayat***. İstanbul: Hat Yayınevi.

Wellek, R., Warren, A. (1983). *Edebiyat Biliminin Temelleri*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

NEF'Î DÎVÂNINDA ŞEHNÂME KAYNAKLI MİTOLOJİK ŞAHISLARIN ÖVGÜ VE YERGİ UNSURU OLARAK KULLANILIŞI

Ömer İnce - Dokuz Eylül Üniversitesi.

Giriş

Bilindiği gibi dil kültürü hem yansıtan hem de taşıyan bir unsurdur. Edebiyat; malzemesi dil olan bir sanattır. İç içe geçmiş bu yapıyı diğerinden ayrı düşünmek olası değildir. Türk edebiyatı bağlamında yapılan araştırmaların hemen hepsinin aynı zamanda dil çalışması olduğu söylenebilir. Edebî eserleri değerli yapan şeyin dil ve dili kullanma becerisi olduğu düşünülürse; edebiyatta dilin hem araç hem de esas olduğu görülür. Edebiyat sanatı, dil malzemesini imgelerle kullanır. Divan edebiyatı sanatçıları, belli dönemlerde belli gelenek ve kurallar içinde sanatlarını sürdürmüş olan kimselerdir. Bu bağlamda içten gelen ilhamın yerine dışarıdan alınmış bir muhteva ve şekil geleneğine, dil alışkanlığına sahip olduklarını söylemek mümkündür (Mermer, 2016). Anadolu Sahası Türk Yazı Diline girmiş bulunan ve bu dilin içinde bir yabancı kültür unsuru olarak bulunan Hint-İran menşeli, Eski Fars kültürünü yansıtan mitolojik şahıslar kadrosu, Nef'î'nin şiirlerinde görülen söylem zenginliğinin sebeplerinden biri olmuştur. Şark kültürel malzemesinin İran kaynaklı mitolojik birikimin şiirde kullanımı sırasında başvurulan Farsça terkiplerin yoğun kullanılması, Nef'î'nin şiir dilinin bir özelliğidir.

XVII. yy. Klâsik Türk edebiyatının büyük şâirlerinden olan Nef'î'nin Türkçe divan, Farsça divan ve Siham-ı Kaza olmak üzere üç eseri mevcuttur. Türkçe divanı onun şairlik kariyerini ortaya koyduğu en önemli eseridir. Türkçe divanında 59 kasidesi yanında 119 gazeli, terkîb-i bend tarzında ve değişik konularda olmak üzere dokuz manzume ve bir fahriye, bir kıt'a, dokuz matla' ve beş adet de rubâî vardır. Nef'î'nin gazellerine oranla kaside sayısının diğer şairlerle karşılaştırıldığında dikkat çekici biçimde fazla olması, onun bir "kaside şairi" olduğunun kanıtı olarak kabul edilir (Karahan, 1986). Türk edebiyatında en büyük kaside şairlerinden birisidir. Şiirlerinde kullandığı kelime kadrosu geniş olan şair, Fars edebiyatı ve Fars dili bilgisinden faydalanarak

adetâ yeni bir şiir dili meydana getirmiştir (Ocak, 1987). Kasidelerinde Acemlerin en büyük kaside şairi olan Enverî'yi ve İran şiirinde hatta bütün Şark edebiyatında yeni bir çığır açan Urfî'yi taklit etmekle beraber, aynı zamanda onlarla yarışa çıkmış gibidir (Kocatürk, 2016: 408). Bir övgü ve yergi malzemesi olarak mitolojik unsurların söylem zenginliği, kasidelerde dikkat çekecek bir yoğunluktadır. Nef'î, Hint-İran mitolojisinin kültürel mirasını bilen ve bu mirastan başarıyla yararlanan şairlerden biridir. Yaradılış olarak övgüye ve yergiye yatkın olan Nef'î, Farsçası ve Fars kültürüne hâkimiyetiyle İran şairlerinden de üstün görmüştür (İsen ve diğ., 2006).

Orta Asya'dan Anadolu'ya Türk Yazı Dili

Türklerin İslâmiyeti kabûlü sonrasında Türk yazı dili olarak kullanılan Hâkâniye Türkçesinin Oğuz ve Kıpçak Boyları ile Batı'ya taşındığı malûmdur. Oğuzların Selçuklu Devleti ile İran Coğrafyasından geçerek geldikleri Anadolu'ya Fars dili ve kültürünü taşıdıkları da bilinen bir gerçektir. Eskiden beri Anadolu'da mevcut kültür ve yerleşik hayat ile birlikte Türklerin yeni bir hayata başladıkları kabul edilir. Bununla birlikte Selçuklu yüksek zümresinin Anadolu'ya taşıdığı dil ve kültür; İran'da bulundukları sürede yakından tanıyıp benimsedikleri Fars kültürü ile karışıp kaynaşmış bir Türk dili ve kültürü idi. Bu hususla ilgili olarak Kaşgarlı, Oğuzlar'dan söz ederken; "Oğuzlar, Farslarla çok karıştıklarından birçok Türkçe kelimeyi unutup onun yerine Farsça kelime kullanmışlardır" demektedir. Yine Kaşgarlı Mahmut Türk ve Fars münasebetini naklettiği bir ata sözü ile bu durumu çarpıcı bir şekilde ortaya koymaktadır. (Caferoğlu, 1974):

"Başsız börk bolmas; Tatsız Türk bolmas"
"Başsız börk(kalpak) olmadığı gibi, Farssız da Türk Olmaz."

Türklerde Selçuklular zamanında başlayan Farsça ilgisi yıllar boyu devam etmiştir. Ferruhî ve Nizâmî gibi Türk asıllı şairlerin Gazneliler ve Selçuklular zamanında Farsça şiirler yazdıkları bilinmektedir (Karamanlıoğlu, 1978) İran dilini yok olmaktan kurtaran, İran dilinin bir şaheseri olarak kabul edilen Şehnâme'nin, Gazneli Hükümdarı Mahmut'a sunulduğu düşünülürse; kimi Türk şair ve yöneticilerinin Farsçaya Türkçeden daha fazla katkı sağladıkları söylenebilir. Fars dili ve kültürünü İslam medeniyeti içerisinde diri tutan Şehnâme, İslâm öncesi İran tarih ve mitolojisini yok olmaktan da kurtarmıştır (Akt: Akyüz, 1974). Millî bir dil bilinciyle yazılan eserde Firdevsî; İran tarihinin ve halkının yüceliğini ortaya koyarken elinden geldiğince Arapça kelime kullanmamaya özen göstermiştir (Akt: Akyüz, 1974). Orta Asya'dan Anadolu'ya giden yolda Farsça ile Türk yazı dilinin Gazneliler Döneminde başlayan etkileşim süreci, Osmanlıca olarak adlandırdığımız İstanbul merkezli Batı Türkçesinden önce meydana gelmiştir. Selçukluların daha Anadolu kapısını aralamadan önce, Oğuzlar'ın resmî devlet dili olarak önce Arapça'yı, daha sonra da Malazgirt Fâtihi Alpaslan'ın veziri "Amîdü'l-Mülk Ebû Nâsır Künderî" ile de Farsça'yı resmî devlet dili olarak kullandıklarını biliyoruz (Köprülü, 1980). Anadolu Selçuklu Sultanlarının adlarının sonlarına İran hükümdar adlarını almaları, Selçuklu saray çevresinde ve yüksek zümre arasın-

da görülen Fars kültür hayranlığının bir yansıması olarak görülebilir (Karamanlıoğlu, 1978). Klasik Acem edebiyatının Anadolu'daki etkin nüfûzunun simgesi olarak Mevlânâ, aynı zamanda Anadolu'da doğup gelişecek olan Klasik Türk şiirinin de bir modeli olarak düşünülebilir (Genç, 2008).

Anadolu'da Türk Yazı Dili

Anadolu'da meydana gelen Türk yazı dilinin doğuşu ve sebeplerini Ahmet Bican Ercilasun'un şu özet sözleri ile hatırlamakta yarar vardır: "Esasen Anadolu'ya ilk gelenler henüz yerleşik hayata geçmedikleri için "Hâkâniye" denilen edebî dilin kültürünü almamışlar, onu öğrenmemişlerdi. Onların Türkçe olarak bildikleri; yaylakta, kışlakta, ordugâhta, günlük hayatta, sadece sözlü olarak kullandıkları Oğuz konuşma dili, yani Oğuz ağzı idi. Bu dili sadece konuşuyorlar ve destanlarında, halk şiiri türlerinde, atasözlerinde, masallarında sözlü bir edebiyat vasıtası olarak kullanıyorlardı. Ama bu tahsilsiz Oğuzlar, daha elli yıl geçmeden, yeni geldikleri bu topraklarda Orta Doğu'nun en büyük devletini de kurmuşlardı. Türkçenin edebî dil olarak kullanıldığı Kaşgar çok uzakta kalmıştı ve Anadolu'ya gelen ilk Oğuzların Kaşgar'la hiç teması olmamıştı. Dolayısıyla onlardan Türkçe eser vermelerini beklememiz haksızlıktır. Aslında Batı'ya gelen Oğuzların hiçbir zaman edebî dilleri olmayabilirdi. Çünkü yazı dili ihtiyaçlarını Farsça ve Arapça ile gideriyorlardı. Fakat böyle olmamış iki asır sonra yeni bir edebî dil yaratmışlardır. 11. ve 12. yüzyılda niçin Türkçeyi kullanmamışlardır diyerek suçlamak yerine, nasıl oldu da iki asır sonra kendi millî yazı dillerini yarattılar diyerek onları takdir etmek daha doğrudur. İşte bu tarihî, coğrafî, siyasi ve lengüistik şartlar Azerbaycan ve Anadolu'da yeni bir edebî dilin meydana gelmesine yol açmıştır." (Ercilasun, 2006). Arapça, Farsça ve Türkçe arasında daha Orta Asya'da İslam medeniyetinin ilk yıllarında başlayan üstünlük mücadelesi Anadolu'da bir neticeye varmış gibidir. Gücünü Kur'ân-ı Kerim'le pekiştiren Arapça, medreselerde İslâmî ilimlerin öğretilmesinde kullanılan "ilim dili" olarak tescil edilirken; Farsça edebiyat ve sanatta tercih edilen "şiir dili" olarak kendisini kabul ettirmiştir. Yüksek zümre arasında, ilim ve sanat faaliyetlerinde hak ettiği ilgi ve alâkayı görmeyen Türkçenin ise, sadece gündelik hayatı sürdürmede ihtiyaç duyulan bir avam dili gibi algılandığı söylenebilir (Köprülü, 1980). Bu durumun değişmesi ancak Anadolu'da iki asır sonra yeni bir yazı dili meydana getirilerek mümkün olabilmiştir. Prof. Barthold'a göre: "Türkler hiçbir yerde Arap ve İran medeniyetine tamamen tâbi' olmuş değildiler ve Türklerin kendi lisanlarını unutmaları da hiçbir yerde vâki' olmamıştır. Bununla beraber Arap ve İran medeniyetinin Türklere tesiri o kadar kuvvetli idi ki Türk lisanı hiçbir yerde devlet ve medeniyet lisanı olamadı. Türk devletinin en garbî kısmı olan küçük Asya memleketinde XIII. asra kadar devlet lisânı Arapça idi; bu mâlûmât XIV. asırda küçük Asya'da yazılan müellifi meçhul eserde mevcuttur" (Akt: Levend, 1972).

Anadolu Selçuklularından başka, Osmanlı saray çevresinde bulunan şâir zümresinin de Farsça ve Fars kültürünü, sanat malzemesi olarak kullanabilecek şekilde bilmek durumunda oldukları açıktır. Selçuklular zamanından beri "Kaside, fevkalâde kültürlü insanların anlayabileceği kavramları, konuları içeriyor sanki onlara hitâp için yazılıyordu." (Çavuşoğlu, 1987). Özellikle Padişahlara sunulacak kasideler başta olmak üzere,

devlet ve din büyüklerini övmek için yazılan kasidelerde memdûh, Hint-İran mitolojisinin Cem, Kahraman, Zâl, Rüstem vb. kahramanlarına benzetilerek; onlarla mukayese edilerek övülmüş ve yüceltmiştir. Şehnâme'nin asıl konusunu oluşturan, İran-Turan arasındaki siyâsî ve askerî rekabet, Fâtih'in İstanbul'u almasıyla Türkler lehine sonuçlanmıştır. Kültürün arkasından Farsça etkisinden kurtulmak daha sonraki asırlarda söz konusu olabilecektir.

Nef'î'nin arkasından başlayan mahallileşme cereyanı ile Anadolu'da gelişen edebî dil, Türkî-i Basît ve Nedim ile sadeleşme sürecine girer. Osmanlıların son dönemlerinde İstanbul'da bulunmuş olan Dora D'istria, Divan şiiri üzerine yayımladığı eserinde "Osmanlı şairi, övdüğü sultanı 'cihan hâkimi' olarak görmek ister, geçmişteki hükümdarların yarıda bıraktığını o tamamlamalıdır" der (Tökel, 2000). Böylece Klasik edebiyat şairi hükümdarı motive etmek ve onun cihan hâkimiyeti fikrini desteklemek için evrensel kahraman karakterlerinin sembolü olan isimleri kullanır. Bu davranış, kendi hükümdarını ve devlet büyüklerini "cihan hakimiyeti"nin birer sembolü hâlinde görme arzusunun dışa vurumu olarak görülebilir (Tökel, 2000).

Mitoloji ve Divan Edebiyatı

Mitoloji için pek çok tanım yapılmışsa da Alman Brockhaus'a göre tarihte adı geçmeyen, artık unutulmuş büyük kahramanlara ait efsaneler, mitolojinin kadrosuna girer (Ögel, 1993: 3). Gardner'e göre mitoloji: Tabiat varlıkları ile olaylarına, kişilik verme sureti ile anlatma şeklidir (Ögel, 1993: 3). Genellikle mitoloji deyiminden araştırmacılar: Yalnızca bir milletin veya akraba toplumlara ait efsanelerin, bir bütün hâlinde incelenmesini anlamışlardır (Ögel, 1993: 6). Mitoloji bütün alt dallarıyla beraber- destanlar, efsâneler, menkıbeler, masal ve fabllar, legend vb.- divan şiirinin en önemli kaynaklarından birisi durumundadır (Tökel, 2000: 2). Divan edebiyatı, kültürü oluşturan bütün alanları kaynak olarak kullandığı için divan şairleri de çok yönlü kültür zenginliğine sahip insanlardır. Ait oldukları toplumun geçmişine uzanan, tarih, mitoloji (esâtir), masal, destan, efsâne, menkıbe, astronomi, astroloji, ilm-i kimya, ilm-i simya, din ve bu çerçevede oluşup gelişen bütün dînî ilimler çerçevesinde meydana gelen günlük hayat, divan edebiyatının çerçevesi içinde yer alır. Bu alanlara ilişkin olarak kullanılması söz konusu olan bir husus bazen bir telmih, bazen bir mazmun, bazen de bir teşbih unsuru olarak kullanılmıştır.

Divan edebiyatında adı geçen kişi, hayvan, mekân, zaman, bitki ve nesnelerin çoğu zaman mitolojik bir geri planı mevcuttur. Bu durum bize divan şiirinin kültürel içeriğini, bunların uygun bir dil ile sanat malzemesi olarak kullanılması da divan şairlerinin kültürel donanımını yansıtır.

Amaç

Genelde divan şairleri mitolojiden telmih ve teşbih gibi sebeplerle yararlanmışlardır. XVII. yüzyıl divan şâiri Nef'î de mitolojik ögeleri şiir malzemesi olarak nasıl kullanmış-

tır. Şâirin kendine özgü bir şiir dili ve üslûbu meydana getirmesinde bu mitolojik ögelerin bir etkisi var mıdır? Ortak malzemenin kullanılmasında Nef'î'nin özgünlüğü nedir? Bir kaside şâiri olarak kendine özgü karakteristik bir üsluba sahip olan Nef'î'nin kasidelerinde Osmanlı hükümdarlarını överken bu malzeme onun dil ve üslubunu nasıl etkilemiştir? Şâir Osmanlı padişahlarını nasıl algılayıp, nasıl yansıtmıştır?

Yöntem

Araştırmada içerik analiz yöntemi kullanılmıştır.

Bulgular ve Yorumlar

Divan edebiyatı Şark kültürü çevresinde oluşmuş ve bu etkide gelişmiş bir edebiyattır. Bu kültürün Türk edebiyatına etkisi de daha çok İran edebiyatı vasıtasıyla olmuştur. Divan edebiyatı sanatçılarının hemen hepsinde bazen taklit, bazen hayranlık, bazen de örnek alma şeklinde etkilendikleri görülür (Akkuş, 1993: 22). Nef'î edebiyatımızın en gür sesli, en atak, en tok, en taze dilli ve özgüveni zirvede olan bir şairdir. Kasidecilik ve hicivcilikte eşine tesadüf edilemeyecek derecede üstün bir sanatçı olduğunu yeni bir dil ve bâkir mazmunlarla yazdığını muhtelif sanatçılar da bildirmektedirler. Arap edebiyatının usta şâiri Mütenebbî'den açıklık ve belâğat özelliğini, Fars edebiyatının usta şâirleri olan Urfî ve Enverî'den mübâlağa, hayal zenginliği ve anlam derinliğini alan Nef'î, kendisinden sonra gelen şairlere de örnek olmuştur (İpekten, 1996: 81). Türk dilini en güzel, en etkili ve en az işitilmiş kelimelerle süsleyen sanatçıdır (Karahan, 1986: 11). Nef'î' övmede ve yermede ölçüyü kaybetmesi onun mübalağacı karakterinin bir sonucu dur. Bu bağlamda çeşitli kasideler sunduğu Osmanlı hükümdarlarını överken de Farsların hükümdar ve efsânevî kahramanlarıyla dirayet, savaşçılık, adalet, zenginlik ve eli açıklık gibi hususlarda mukayeseler yaparak Osmanlı hükümdarlarını mübâlağalı bir şekilde övmüştür. Nef'î mitolojik ögenin karakteristiği ile Osmanlı hükümdarı arasında kahramanlık, cengâverlik, adalet duygusu, cömertlik vb. hususlarda mukayeseler yapmış; mukayese sonucunda Osmanlı hükümdarlarını daha üstün bir meziyet ve kabiliyet olarak övmüştür. Tarihin derinliği içerisinde mitoloji ile efsanenin iç içe geçtiği de bir gerçektir. Tarihsel süreçte târihî şahsiyetlerin hayatları etrafında oluşturulan efsâneler, kişilerin tarihsel kimliklerini mitolojik bir söyleme çevirmiş gibidir. Divan şairleri de söz konusu malzemeden halk söylencelerinde yer aldığı şekliyle yararlanmışlardır (İnce, 1992; Tökel, 2000). Divan şiirinde ve özellikle Nef'î'nin kasidelerinde adı geçen İran menşeli mitolojik ve efsânevî şahısların belli başlıları olarak; Barbed-Nikisa, Behmen, Behram, Behzad, Bijen, Cemşid, Dahhâk, Dârâ, Efrasiyâb, Ehrimen, Erdşir, Fağfur, Feridun, Gâve, Giv, Huşeng, Hüsrev, İsfendiyar, İskender, Kahraman, Keyhüsrev, Keykâvus, Keykubâd, Kiyûmers, Leclac, Mâni, Minuçihr, Neriman, Nûşiravân, Rüstem, Sam, Siyavuş, Sührab, Tahmurs ve Zâl sayılabilir (İnce, 1992; Tökel, 2000).

Nef'î Divanında Kullanılan Şehnâme Kaynaklı Mitolojik Şahıslar

Cem-Cemşîd

Nef'î divanında kullanımı yoğun mitolojik şahıslardan biridir. Kasidelerde 69 defa Cem, 4 defa da Cemşîd şeklinde kullanılmıştır. Terkîb-i bend'de 1, Kıt'a-i Kebîre'de 6 defa kullanılan mitolojik kahramanın adı 15 defa da gazellerde olmak üzere toplam 95 yerde kullanılmıştır. "Esdi nesîm-i nev-bahâr açıldı güller subh-u dem

Açsın bizim de gönlümüz sâkî meded sun câm-ı Cem" (Akkuş, 1993)
"Bahar rüzgârı esdi ve sabah vakti güller açtı; Ey sâkî yetiş! Cem'in kadehinden bize de sun, bizim de gönlümüz açsın!"

Cem'in adı genellikle ona sıfat olan kelimelerle tamlama hâlinde kullanılmıştır. Bunlar: Cem-câh, Cem-kevkebe, mülk-i Cem, câm-ı Cem, Cem-bezm, taht-ı Cem, Cem-haşem, Cem-pâye, Cemşîd-meşreb, Cemşîd-cenâb, peymâne-i Cem, sâgar-ı Cem, Bezm-i Cem, Cem-i aşk gibi tamlamalardır. Bu zengin kullanım yelpazesi"Onu mağrur bir mîzâç, zengin bir kültür, muhteşem ve mutantan bir ses, engin bir muhayyileve sağlam bir dilonun kasidelerinin özelliği olmuştur (İsen ve diğ., 2006). Ancak, bu tamlamalarla zenginleştirilen kullanma biçimi ister istemez Nef'î'nin Türkçesini ağırlaştırarak dili olumsuz yönde etkilemiştir. Nuh Peygamber zamanında yaşadığı rivayet edilen Cem, Pîşdâdiyân sülâlesinin dördüncü hükümdarıdır. Zandavesta'da adı Hint mabûdu olarak da geçen Cem, edebiyatta meşhûr ve yakışıklı padişahlar için sıfat olarak kullanılmıştır. Güneş yılını kabul etmesinden dolayı, adı nevrûzla beraber de anılır. Hükümdar Cem, halkını meşgul oldukları işlere göre: âlimler ve zâhitler, askerler, çiftçiler ve sanatkârlar olmak üzere dört gruba ayırmış. Efsâneye göre Cem, Dünyayı dolaşırken Azerbaycan'a gelir ve burayı beğenir. Güneşin doğduğu yerde, yüksek bir tepeye mücevherlerle süslü bir taht koydurur. Güneşin doğmasıyla taht, tâc ve kaftanın parladığını gören halk Cem'in adını "şîd" parlayan kelimesiyle birlikte söylemeye başladıkları gibi, hâdisenin olduğu güne de "Nevrûz" demişlerdir (İnce, 1992; Levend 1980; Pala, 1989).

Erişdi bahâr oldu yine hemdem-i nevrûz
Şâd etse n'ola dilleri câm-ı Cem-i nevrûz (Akkuş, 1993)

"Bahar geldi, yine nevruzla beraber oldu, nevruz Cem'inin kadehi gönülleri sevindirse ne olur! Rivayetlere göre, şarabı bulan da Cem'dir. Cem, beraberindekiler ile bir kır gezisinde iken gökte bir kuş görür. Kuşun ayaklarına sımsıkı sarılmış bir yılan vardır. Okçularına kuşa zarar vermeden yılanın vurulmasını emreder. Böylece yılandan kurtulan kuş Cem'in yanına gelir ve ağzından çıkardığı birkaç taneyi oraya bırakır. Bu taneler ekilince asma ve dolaysıyla üzüm meydana gelir. İnsanlar üzümün suyunu içmeğe alışırlar. Ancak vaktinde tüketilemeyen üzüm sularının değişen tadı, halkta bekleyen bu üzüm suyunun zehirli olduğu inancını doğurur. Bir gün intihar etmek isteyen bir câriye,

zehir olarak bildiği beklemiş, köpürmüş üzüm suyundan içer. Kendisine geldiği zaman başından geçeni ve yaşadığı ruh hâllerini Cem'e anlatır. Bu hâdiseden sonra Cem de şırayı bekleterek içmeyi âdet hâline getirir. Daha sonra adı şarap olarak bilinen bu içeceğin tüketimi halk arasında yaygınlaşır (İnce, 1992; s. 214).

"Sahbâ yerine zehr-keşân-ı gam-ı aşkız
Reşk etme bizim câmımıza biz Cem-i aşkız" (Akkuş, 1993)
"Şarap yerine aşk derdinin zehrini içeniz; bizim kadehimize ağzını sulandırma, biz aşkın Cem'iyiz."

Behmen

Nef'î iki kasidesinde "Behmen" kelimesini kullanmıştır. Behmen Keyâniyân sülâlesinden Küştasb'ın torunu, İsfendiyar'ın oğlu olan Erdşîr'in lâkabıdır. Erde, gazap; şîr ise hışım anlamınadır. Bir rivayete göre Erdşîr, zeki, anlayışlı anlamına gelen bir kelimedir. Gölpınarlıya göre: İran mitolojisinde bir hükümdarın adı olmakla beraber, aynı zamanda Zerdüşt'e inen meleğin adı da Behmen'dir. Behmen'in Avesta'daki adı "Vohumena"dır. İran hakîmleri akl-ı evel'e de Behmen derler (Gölpınarlı'dan akt. Tökel, 2000; 117). Sultan Murad'a sunduğu kasidesinde:

"Husrev-i zî-şân ki hayl-i askerinin her biri
Erdşîr ü Behmen ü Efrâsiyâb-ı rûzgâr" (Akkuş, 1993)

(Sultan Murad öyle) Şöhret sahibi hükümdardır ki; dönemin Efrasyabı, Behmeni ve Erdşir'idir." Nef'î İran mitolojik kahramanlarından bahsederken onları birebir hükümdarla mukayeseye denk görmemiş, onları ancak hükümdarın askerlerine mukayese unsuru olarak kullanmıştır. Beyitlerinde kullandığı dil de Farsça ve Arapça kelimelerle örülmüştür.

Dârâ

Dârâ, Nef"î divanında adı sık geçen Şehname kaynaklı şahıslardan biridir. Keyâniyân sülalesinin dokuzuncu ve sonuncu hükümdarı olarak bilinir. Dârâ, üç yıllık veliahtlıktan sonra taht'a geçmiştir. Persler onun devrinde İran tarihinin gördüğü en büyük imparatorluk hâline gelmiş, İran onun zamanında en geniş sınırlarına ulaşmıştır. Bu gücünü zamanla kaybeden İmpratorluğu, Makedonyalı Büyük İskender yıkmıştır (Öztuna, 1990). Edebiyatta ihtişam ve ululuk sembolü olarak bilinen Dârâ, Şehname'ye göre İskender'in baba bir kardeşidir. Bunun için şairler tarafından, Dârâ ile İskender'in adı genellikle birlikte kullanılmıştır (İnce, 1992; s. 216-217). Nef"'î kasidelerinde muhatabını yüceltmek için 15 yerde bu malzemeden yararlanmıştır. Mübalağa ustası Nef'î, Şehname'de adı geçen kahramanlarla, övdüğü Osmanlı hükümdarını karşılaştırırken aralarındaki farkları da abartılı bir şekilde ifade etmiştir. IV. Murad'a sunduğu Rahşiyye'de padişahı, doğunun efsanevi isimleriyle mukayese ederken ölçü tanımaz:

"Biri derbânı olurdu biri mîrâhûru
Gelseler âleme devrinde Peşeng ü Dârâ" (Akkuş, 1993)

"Eğer (Efrasiyab'ın babası olan) Peşeng ve Dârâ (IV. Murad'ın) devrinde gelselerdi, biri (sarayın) kapıcısı, biri de (saray) ahırının müdürü olurdu." Nef''î devlet büyüklerine yazdığı kasidelerde de Dârâ'yı bir sembol olarak kullanmıştır. Bayram Paşa'ya sunduğu kasidesinde:
Der-i düstûr-ı cihân-bân-ı Sikender-şân kim
Gösterir şâhlara kevkebe-i Dârâyı (Akkuş, 1993)
"İskender namlı dünyayı tutan vezirlerin kapısıdır ki; şahlara Dârâ'nın yıldızını gösterir."

Feridun

Nef''î divanında adı geçen Şehname kaynaklı mitolojik şahıslardan biri de Cemşid Sülalesinin adaletiyle meşhur olan ismi Feridun'dur. Halka zulmüyle bilinen Dahhak'ın öldürülmesinden sonra, Pişdâdiyân Sülalesinin altıncı hükümdarı olmuştur. Feridun ihtiyarlayınca ülkesini üç oğlu arasında pay eder. Turan'ı Tur'a, Arap ülkesini Selm'e, İran'ı da Irec'e verir. Bu paylaştırmayı beğenmeyen Tur ve Selm, Irec'i kıskançlık sebebiyle öldürünce Feridun, Irec'in torunu Minuçehr'i kendisine veliaht tayin eder (İnce, 1992; 218). Lakabı Ferruh olan Feridun'un adı; Hint'li mabut veya melek olarak da bilinen Teriton'dan bozma bir kelime olduğu rivayet edilir. Söz konusu meleğin yer yüzüne musallat olan Azi Dahaka (Dahhâk) adlı ejderhayı öldürdüğü rivayet edilir (Pala, 1989). Nef''î İran'ın mitolojik kahramanlarını yüceltmenin bir ögesi olarak kullanmıştır. Hiç şüphe yok ki mukayese, denkliği düşünülebilecek iki şey arasında söz konusu olabilir. Oysa Nef''î:

"Sâye-i lutf-ı Hudâ hazret-i Sultân Ahmed
Ki Ferîdûn u Sikender olamaz derbânı" (Akkuş, 1993)

"Hz. Sultan Ahmed Allah'ın lütfûnun gölgesidir ki; Feridun ve İskender (onun) kapıcısı olamaz." diyerek; aralarındaki farkı sultan ve kapıcı bağlamıyla ifade eder. Nef'î'nin Şehname kaynaklı mitolojik şahısları fazla kullanmasının sebebini, bu malzemenin mübalağaya elverişli bir malzeme olmasıyla izah etmek mümkün olabilir. Bu durumda söz konusu malzemenin onun karakteristik üslubunu oluşturmada önemli bir paya sahip olduğu da görülmektedir. Ancak bu malzemenin kullanılmasında başvurulan tamlamalar için gerekli olan Farsça terim ve terminoloji, bu malzemenin sık kullanıldığı şiirlerde, Türkçe'nin aleyhine şiir dilinin ağırlaşmasına sebep olmuştur. Bu durumu divanda yer alan kasideler ile gazellerin dili arasındaki ağırlık-sadelik farkında görmek mümkündür.

Hüsrev

Nef'î divanında kullanılan Şehname kaynaklı şahıslardan biri de Hüsrev'dir. Bu isim Nef'î Divanında sık kullanılmamıştır. Nûşirevan'ın torunu olan Hüsrev, Sâsâniyân sülalesinden bir padişah olup "Perviz" lakabıyla da anılmıştır. İran şahlarından bazıları da aynı adla anılsa da içlerinde en meşhur olan budur. Zaman içerisinde Hüsrev, "padişah" manasına kullanılan bir kelime olmuştur.589 yılında tahta geçen Hüsrev'in Ermen Pren-

sesi Şirin'e olan aşkı dillere destan olmuş, gerçek kişiliği etrafında gelişen rivayetlerle efsanevi kişiliğe bürünmüştür. Hüsrev ü Şirin mesnevisi kahramanlarından Ferhad ile olan rekabeti ve sonunda Şirin'e kavuşması ile meşhurdur. Sevgilisi için "Kasr-ı Şirin"i yaptıran Husrev'in "Genc-i Şâyegân" ve "Genc-i Badâver" gibi adlarla bilinen yedi hazinesinin olduğu rivayet edilir (İnce, 1992; 220).

"Cemşîd-i kâmrân ki süvâr olsa rahşına
Dârâ tutar rikâbını Hüsrev inân verir" (Akkuş, 1993)
"Mutluluğun Cemşîd'i ki atına binecek olsa, Dârâ üzengini tutar, Hüsrev dizgin çeker."

İskender

Nef'î divanı'nda söylem zenginliği olan Şehnâme kaynaklı mitolojik şahıslardan biri de İskender'dir. Bilindiği üzere tarihte adları ve şöhretleri birbirine karışmış iki "İskender" mevcuttur. Bunlar Büyük İskender ve İskender-i Zü'l-Karneyn'dir. İki İskender'in hayatları, yaşadıkları coğrafya ve başarıları itibariyle birbirlerine benzemeleri çok kez karıştırılmalarına sebep olmuştur. Tarihin bu iki büyük kahramanı çoğu zaman aynı kişi sanılmıştır (Pala, 1989) Tarihin kaydettiği iki İskender'den biri; "Büyük İskender" olarak da bilinir. Esasen İskender adı ile kastedilen ve bilinen İskender de budur. "İskender-i Zülkarneyn" olarak da bilinmiştir. Kutsal kitapta adı geçen Zü'l-Karneyn hem peygamber hem de hükümdar olmuştur. Hızır ile Âb-ı Hayât'ı bulmak üzere Zulümât'a giden İskender'in bu olması muhtemeldir (İnce, 1992; 222). Tarihte bilinen diğer İskender ise; Makedonya Kralı Philip'in oğlu olup, İran Hükümdarı Dârâ'yı mağlup ederek öldüren, İran'ı baştan başa zapteden İskenderdir (Levend, 1980; Pala, 1989; İnce 1992). Ancak eski doğulu tarihçilerin İskender hakkındaki mütalâaları, O'nun Philip'in oğlu olmayıp, Dârâb'ın oğlu ve son İran hükümdarı Dârâ'nın üvey kardeşi olduğu şeklindedir (Gökyay.1968) Batılı tarihçilere göre ise; 24. Makedonya Kralı olan İskender, veliaht olarak doğmuş, 13 yaşında Aristo'nun yanına eğitim için verilmiş, 20 yaşında tahta oturmuş, ülke sınırlarını Asya ve Afrika topraklarında genişletmiştir (Öztuna, 1990). Bilge ve dirayetli bir hükümdar olarak İskender, ünvanları arasına Mısır Firavunu, Makedonya Kralı ve İran Şehanşâhı ünvanını da katmıştır (Öztuna, 1990).

Kelime divanda tamamı kasidelerde olmak üzere 22 yerde kullanılmıştır. Kasidelere sunuldukları kişiler açısından bakıldığında iki tanesi şeyhü'l-İslamlar için dördü vezîr-i âzamlar için geri kalanların hepsi de hükümdarlar için yazılıp sunulmuş kasidelerde kullanılmıştır. Kelime bu kasidelerde bir teşbih unsuru olarak kullanılmıştır. Kelimenin Farsça yoğun tamlamalarla kullanılması kasidelerin dilini de ağırlaştırmıştır. Nef'î'ye göre dünyanın gelmiş geçmiş en büyük hükümdarı Osmanlı hükümdarlarıdır. Tarih sahnesinde yer almış diğer hükümdarlar ancak onların kapısında bekçi, hizmetinde kul olabilirler.

"O dânişver Hudâvend-i azîmü'ş-şân ki İskender
Der-i dîvân-ı iclâlinde bir der-bân-ı kemterdir" (Akkuş, 1993)
"O bilgili ve (öyle) şanı yüce bir hükümdardır ki, İskender (O'nun) yüce meclisinin kapısının aciz bir bekçisidir."

"Belki dârât-ı Sikenderle felek bir bendesin
Görse fark etmezdi İskender midir Dârâ mıdır" (Akkuş, 1993)
"Felek o padişahın İskender gibi gösterişli bir kulunu görse, İskender'den ve Dârâ'dan ayıramazdı."
"O düstûr-ı Aristo akl u İskender-salâbet kim
Umûr-ı dîn ü devletde denilmez bezl-i makdûrı" (Akkuş, 1993)
"O Aristo gibi akıllı, İskender gibi güçlü vezirin din ve devlet işlerindeki değerli çabaları saymakla tükenmez."
"Ne Süleymân'a nasîb oldu ne İskender'e bu
Ki vezîri ola bir Âsaf-ı sâhib-hâtem" (Akkuş, 1993)
"Mühür (güç ve iktidar) sahibi bir veziri bulunmak ne Hz. Süleyman'a ne de İskender'e nasip olmuştur."
"Hem bende-i dergâhın olurlarsa sezâdır
İskender ü Behrâm u Cem ü Kayser-i âlem" (Akkuş, 1993)
"İskender, Behrâm, Cem ve Kayser senin makamının kulu olsalar yeridir."

Kahramân

Nef'î divanında söylem zenginliği olan şehname kaynaklı şahıslardan biri de Kahraman'dır. Divanda 35 beyit kasidelerde, bir beyit kıt'ada ve 8 beyit gazellerde olmak üzere toplam 44 beyitte telmih ve teşbih yoluyla kullanılmıştır. Fars mitolojisinin meşhur hükümdarlarından biri olarak bilinir. Pişdâdiyân sülalesine mensup hükümdar Tahmurs'un oğlu olup aynı zamanda meşhur bir pehlivandır. Efsâneye göre daha çocukken devler tarafından kaçırılmış ve onların arasında büyümüştür. Ergenlik çağına geldiğinde sudaki aksinden devlere benzemediğini anlamış ve bir gergedana binerek oradan ayrılmıştır. Efsânevî maceraları İran şairlerinin dillerine destan olan Kahraman, acımasız bir insan olarak da meşhurdur. Kahraman, pek çok kişiyi acımasızca öldürmesinden dolayı "Kahraman-ı Katil" lakabıyla da anılmıştır (İnce, 1992; 225). Nef'î Kahraman'ın adını kasidelerde yeryüzü hükümdarı için teşbih unsuru olarak kullanırken, gazellerde gönül hükümdarı sevgilinin gözünün vasfı olarak kullanmıştır:

"Cenâb-ı hazret-i Sultân Murâd-ı âlem-ârâ kim
Odur şimdi yegâne Kahramân-ı mülk-i bahr ü ber" (Akkuş, 1993)
"Dünyayı süsleyen Sultan Murad Hazretleri öyle Padişahtır ki; şimdi karalar ve denizlerin yegâne Kahramanı O'dur.
"Karşı durmaz sana şimden sonra bu ikbâl ile
Düşmenin ger Kahramân olsa ser-â-ser leşkeri" (Akkuş, 1993)
"Bu talih düzgünlüğü ile bundan böyle kimse sana karşı dur(a)maz! Velev ki düşmanın her bir askeri Kahraman olsa bile.
"Âh u feryâd ile dil her zamân dâd ister
Kahramân-ı nigehi hışm ile cellâd ister" (Akkuş, 1993)
"Ağlama ve inlemeyle gönül her zaman adalet ister, bakışının Kahramanı kızgınlıkla cellâd ister."

"Kahramân gamze-i fettânına meftûn u esîr
Çeşm-i câdû-yı sihir-sâzına Rüstem âşık (Akkuş, 1993)
"Kahraman fitne çıkaran yan bakışına vurgun ve tutsak; sihir yapan cadı gözüne Rüstem âşık."

Rüstem

Nef'î divanında söylem zenginliği olan şehname kaynaklı meşhur şahıslardan biri de Rüstem'dir. Divanda 20 beyit kasidelerde, bir beyit kıt'ada, bir beyit terkîb-i bend ve 8 beyit gazellerde olmak üzere toplam 30 beyitte telmih ve teşbih yoluyla kullanılmıştır. Olağanüstü güçlü ve olağanüstü bir kişilik olarak ön plana çıkan Rüstem'in çıkan hayatı söylem zenginliğine sebep olarak görülebilir. Şehnamede kendisinden övgüyle bahsedilen Rüstem, babasının adıyla "Zâl oğlu Rüstem" olarak şöhrete ulaşmıştır. Sam'ın torunu, Sührab ve Feramurz'un babası, Bijen'in dedesidir. Hamile olan Zal'in karısı bir türlü doğum yapamaz. Bu durumda çaresiz kalan Zal, kendisini büyüten Simurg'un, darda kaldığı zaman yakması için kendisine verdiği tüyleri yakar ve hemen Simurg onun imdadına yetişir. Simurg, Zal'e bunun normal bir hamilelik ve doğum olmadığını doğacak çocuğun olağanüstü bir çocuk olduğunu, normal yollarla doğamayacağını, akıllı bir adam getirterek karısının karnını yardırmasını ve çocuğun bu şekilde dışarı çıkarılmasını öğütler. Daha sonra kendisinin vereceği ilaçlarla doğum sonrası tedavi için öğütlerde bulunur. Verilen telkinler doğrultusunda Zal'in bir çocuğu olur. Doğum yapan kadın eziyetli ve zor sürecin arkasından "Ohh! Kurtuldum!" der. Bu olayın arkasından çocuğa "Kurtuldum" anlamına gelen Rüstem adını verirler. Doğan çocuğun; başındaki saçlar kırmızı, yüzü kan gibi kırmızı, elleri de kanlıdır. Bir günlük olduğu hâlde bir yıllık gibi görünmektedir. Rüstem doğumundan itibaren olağanüstülükler içinde büyümüş ve gelişmiştir. Büyüdüğünde gösterdiği çeşitli macera ve kahramanlıklarıyla meşhurdur. İsmi etrafında meydana getirilmiş kahramanlık öyküleriyle İran tarih ve kültürünün önemli figürlerinden biri olan Rüstem'in M.Ö. IV. asırda Keykâvus zamanında yaşadığı sanılmaktadır. Turan hükümdarları ve Efrasiyap (Alp Er Tunga) ile olan savaşları yanında, Siyavuş'u öldürmesi ve Güstab'ı esaretten kurtarmasıyla ünlüdür. Zerdüşt dinine girmeyip İsfendiyar ile savaştığı rivayet edilir (İnce, 1992; 229; Tökel, 2000; 247).

"Rüstem-i endîşemin tîr ü kemânıdır sözüm
Bir gülistândır hayâlim dil şüküfte bülbülü" (Akkuş, 1993)
"Sözüm düşünce Rüstem'imin oku ve yayıdır. Hayâlim bir gül bahçesi, gönül (onun) açılmış bülbülüdür."
"Sana bu kuvvet-i baht ile kimse hasm olamaz
Olursa askerinin her birisi bir Rüstem" (Akkuş, 1993)
"Sana bu baht gücü ile kimse düşman olamaz; askerinin her birisi bir Rüstem olsa bile!"
"Reşk eder câhına dîvana çıkınca Âsaf
Baş eğer tîgına meydâna girince Rüstem" (Akkuş, 1993)
"Yüce meclise çıkınca Âsaf onun yerini kıskanır, Rüstem (savaş) meydanına gi-

rince kılıcına boyun eğer."
"Almış ele Rüstem gibi şemşîrini gamze
Olmuş ana müjgânları saf saf siyeh-i mest (Akkuş, 1993)
"Gamze Rüstem gibi kılıcını ele almış, ona kirpikleri kendinden geçmiş siyah diziler olmuş."

Nûşirevân

Nef'î divanında söylem zenginliği olmayan bir isimdir. Divanın bir yerinde "adaletli dönem" vurgusu için kullanılmıştır. Adalete verdiği önemle efsanelere konu olan Nûşirevan'ın, divan şiirinde adaletin efsânevî sembolü olarak kullanılmıştır. Kaside şairi olarak onca kasidesinde Nef'î'nin bu şahsı teşbih veya telmih ögesi olarak kullanmaması dikkat çekicidir. İran Sâsânî İmparatorlarından olan Nûşirevan'ın, Kisrâ olarak tanındığı gibi Araplar tarafından Ebû Şirvân olarak da bilinmiştir. Kelimenin anlamı hakkında (tatlı can; ölmez ruhlu, adil kişi) karşılıklarına gelebilecek birleşik kelimelerden bozma olduğu yönünde rivayetler mevcuttur (İnce, 1992; Tökel, 2000). 18 yıl veliahtlık yaptıktan sonra tahta çıkmıştır. İran tarihinde I. Hüsrev olarak geçen Nûşirevân'ın saltanatının son yıllarında Hz. Muhammed dünyaya gelmiştir.

"Eyâ Mâkân-ı dîn-perver ki dehr eyyâm-ı adlinde
Eder hande zamân-ı devlet-i Nûşirevân üzre" (Akkuş, 1993)

Sonuç

Divan edebiyatı şairleri hayatı her yönüyle içine alan bütün kaynaklardan yararlanmışlardır. İnsanlığın kültürel ortak mirası olarak kabul edilen mitoloji de bu kaynaklardan biridir. İran dili ve kültürü; Türk dili ve edebiyatı üzerinde kalıcı izler bırakmış, divan edebiyatı şiir dilinin şekillenmesinde de etkili olmuştur. Bu sebeple divan şiiri, Şehname kaynaklı sembol şahıs ve imgelerle doludur. Divan şairleri mitolojik malzemesini kullandıkları kültürün dilini de iyi bilmenin rahatlığı içinde, bir sembol veya imgeyi bir kelime gurubu, bir tamlama şeklinde ortaya koymuşlardır. Divan Edebiyatının karakteristik bir özelliği hâline gelen bu üslup Farsça'yı ve Fars kültürünü ister istemez divan edebiyatı şiir dilinin önemli bir parçası, bir özelliği hâline getirmiştir. Bu durum ister istemez Türk şiir dilinin ağırlaşmasına sebep olmuş ve şiir dilini olumsuz yönde etkilemiştir. Nef'î'nin kasidelerinde kullandığı dil bunun tipik bir örneği olarak gösterilebilir. Nef'î de diğer bütün divan şairleri gibi kendi hükümdârını en güçlü, en muktedir görme arzusuyla mitolojik malzemeden telmih ve teşbih yoluyla yararlanmıştır. Şâirin bu tasarrufuyla hem kendine özgü bir şiir dili ve üslûbu meydana getirmiş hem de Osmanlı hükümdarını motive ederek onun cihan hakimiyeti fikrini desteklemiştir. Nef'î'nin şiirlerinde de bu düşünce mitolojik ögelerin kullanılış biçimiyle açıkça görülmüştür.

Kaynakça

Akkuş, M. (1993), *Nef'î Divanı,* Akçağ Yayınları, Ankara.
Akyüz, K. (1974), (Düzenleyen), Firdevsî, Şehnâme, Lügal, Naci, (Çeviren), İstanbul.
Barthold, W. (1927), *Orta Asya Türk Tarihi Hakkında Dersler,* İstanbul.
Caferoğlu, A. (1974), *Türk Dili Tarihi II,* İstanbul.
Çavuşoğlu, M. (1987), "Kaside Şairi Nef'î", Ölümünün Üçyüzellinci yılında Nef'î", Ankara.
Ercilasun, A. B. (1996), "Batı Türkçesi'nin Doğuşu", Uluslararası Türk Dili Kongresi (26 Eylül-3 Ekim 1988), Ankara.
Genç, İ. (2008), Örneklerle Eski Türk Edebiyatı Tarihi, İzmir.
Gökyay, O. Ş. (1968), "İskender", İslam Ansiklopedisi, C. II.
İnce, Ö. (1992), Cevrî Divanı'ndaki Tarihi ve Efsânevî Unsurların Tespiti ve İşlenişi, Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İzmir.
İpekten, H. (1996), *Nef'î Hayatı, Sanatı, Eserleri*, Ankara.
İsen, M., vd., (2006), *Eski Türk Edebiyatı El Kitabı,* Ankara.
Karahan, A. (1986), *Nef'î Divanından Seçmeler,* İstanbul.
Karamanlıoğlu, A. (1978), *Türk Dili,* İstanbul.
Kocatürk, V. M. (2016), *Büyük Türk Edebiyatı Tarihi, Başlangıçtan Bugüne Kadar Türk Edebiyatının Tarihi, Tahlili ve Tenkidi,* s. 408, İstanbul.
Köprülü, M. F. (1980), *Türk Edebiyatı Tarihi,* İstanbul.
Levend, A. S. (1972), *Türk Dilinde Gelişme ve Sadeleşme Evreleri,* Ankara.
Levend, A. S. (1980). *Divan Edebiyatı Mazmunlar ve Mefhumlar,* İstanbul.
Mermer, A. (2006), *Türkî-i Basît ve Aydınlı Vîsâlî'nin Şiirleri,* Akçağ Yayınları, Ankara.
Ocak, F., T. (1987), "Nef'î ve Eski Türk Edebiyatımızdaki Yeri", Ölümünün Üçyüzellinci yılında Nef'î", Ankara.
Ögel, B. (1993), Türk Mitolojisi, s. III, Ankara.
Öztuna, Y. (1990), *Devletler ve Hanedanlar*, C. II, Ankara.
Pala, İ. (1989), *Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü,* C. I-II, Ankara.
Tökel, D. A. (2000), *Divan Şiirinde Mitolojik-Unsurlar Şahıslar Mitolojisi,* Ankara.

BEHİÇ AK OYUNLARINDA ÇAĞIMIZIN SORUNU: İLETİŞİMSİZLİK

Arzu Özyön - Kütahya Dumlupınar Üniversitesi.

Giriş

İnsan doğası gereği toplumsal bir varlıktır. Diğer insanlarla yaşamasının ve toplumun bir parçası olmasının yolu ise iletişimden, daha doğrusu diğer insanlarla etkili iletişim kurabilmesinden geçmektedir. İncilay Cangöz'ün deyimiyle, "İnsan varlığının iletişime en çok ihtiyaç duyduğu aşama bireysellikten çıkıp, toplumsal yaşama entegre olması ile başlar. Toplumdaki beraberlik iş bölümünü zorunlu kılar ve iş bölümündeki düzen iletişim yoluyla sağlanır" (2013: 17). İletişim sayesinde toplumun bir üyesi olmanın yanında, insan bir birey olarak da en basitinden yeme-içme, barınma gibi en temel ihtiyaçlarını karşılamak için de toplumdaki diğer insanlarla karşı karşıya gelmek ve onlarla iletişim kurmak durumundadır. Örneğin İrfan Erdoğan, aç olduğunu hisseden insanın açlığını gidermek için ilk önce ne yapması gerektiğini düşündüğünü; sonra açlığını gidermek için bulduğu faaliyetler arasından bir seçim yapması gerektiğini; faaliyeti seçip yapmanın başlıca koşulunu ise iletişim olduğunu ifade eder (2011: 42). Başka bir ifadeyle, "[i]letişim kavramı insanlarla özdeşleşmiştir. İnsanın olduğu yerde iletişim vardır. İnsanlar iletişim kavramını hayata geçirmiş, onu geliştirmiş ve onu kullanarak yaşamını sürdürmeye başlamıştır. İnsan, doğasında olan bu özellikle yalnızlıktan, cahillikten kurtulmanın yollarını bulmuştur" (Gönenç, 2012: 88). Buradan da aslında toplumsal bir varlık olarak iletişime ihtiyaç duyan insanın, aslında yine iletişim sayesinde toplumsal bir varlığa dönüştüğü, topluma entegre olduğu sonucuna varılmaktadır.

İletişim: Tanımı, Ögeleri ve Önündeki Engeller

İletişim kavramının sözlük anlamlarına bakıldığında en basit şekliyle "Duygu, düşünce veya bilgilerin akla gelebilecek her türlü yolla başkalarına aktarılması, bildirişim, haberleşme, komünikasyon." şeklinde tanımlandığı görülür. Bunun yanı sıra teknolojik bağlamda "Telefon, telgraf, televizyon, radyo vb. araçlardan yararlanarak yürütülen bilgi alışverişi,

bildirişim, haberleşme, muhabere, komünikasyon" olarak tanımlanan iletişim, TDK'nin Bilişim Terimleri Sözlüğü'ne göre, "Bir yerden, bir kişiden, bir makineden bir başkasına, herhangi bir ortamdan yararlanarak bilgi gönderme" anlamına gelmektedir. Eğitim Terimleri Sözlüğü ise iletişimi sözsüz iletişimi de içine alacak biçimde daha kapsamlı bir şekilde, "Bir düşüncenin, bir duygunun yüz anlatımı, el, kol ve baş hareketleri, konuşma yoluyla ya da yazı, telefon, radyo, televizyon gibi bildirişim araç ve gereçlerinden yararlanarak bir kimseden başka bir kimseye iletimi"olarak tanımlar (TDK Sözlükleri).

Merih Zıllıoğlu'nun ifadesi ile iletişimi birkaç farklı şekilde tanımlayacak olursak iletişim,

- Düşüncenin sözel olarak (konuşma ile) karşılıklı değiş tokuşu;
- İki kişinin birbirini anlaması, insanın karşısındakine kendisini anlatabilmesi;
- Duyguların, düşüncelerin, bilgi ve becerilerin aktarılma süreci;
- Bir kişinin tekelinde olanın başkalarıyla paylaştırılması, başkalarına da aktarılması süreci;
- İletiyi alanın belleğinin, iletiyi gönderenin beklentisine uygun yanıt verecek biçimde uyarılması;
- Organizmanın ortamdaki uyarıya verdiği fark edilir yanıt, ortamdaki değişime uyarlanma yanıtı; bu yanıtla diğerini etkileme;
- Kaynağın karşı tarafı etkilemeyi amaçlayan davranışı (1996: 4-5) dır.

İletişim belli başlı ögeleri içeren bir süreçtir. Bu ögeler temel olarak iletişim sürecini başlatan iletiyi gönderen olarak tanımlanabilecek *kaynak*; kaynağın gönderdiği iletiye maruz kalan veya hedef olan kişi/ler diyebileceğimiz *alıcı*; kaynaktan alıcıya gönderilen uyarı, duygu, düşünce, kanı, bilgi kısacası uyarıcı etki yaratan *ileti* ve son olarak mesajın kaynaktan alıcıya ulaşmasını sağlayan araç olarak ifade edilebilecek *kanal* olarak sıralanabilir (bk. Karaca, 2016: 629-630; bk. Cangöz, 2013: 5-7). Birçok kaynakta yer verilmemekle birlikte Mehmet Karaca geribildirim (dönüt)'in iletişim sürecinin önemli bir diğer ögesi olduğunu vurgulayarak iletinin alınıp alınmadığının ancak karşı tarafın tepkileri ile anlaşılabileceğini dile getirir. (Karaca, 2016: 630). Çiler Dursun da 1940'lı yıllarda tek yönlü bir hareket olarak algılanan iletişimi, geri dönütün ya da geri bildirimin diğer bir deyişle bir alıcıdan tepkinin bulunduğu döngüsel bir süreç olarak tanımlar (Dursun, 2018: 9). Buna göre iletişimin tam olarak gerçekleşmesi için kaynağın gönderdiği iletiyi belli kanallar, araçlar yoluyla alan alıcının, bu iletiye tepki göstermesi gerekmektedir. Kaynaktan alıcıya, sonrasında ise alıcıdan kaynağa bir yol izleyen bu sürecin herhangi bir sebeple kesintiye/sekteye uğraması durumunda iletişim gerçekleşmemiş sayılır. Bu bağlamda, etkili iletişimi olumsuz yönde etkileyen bazı engellerin olduğu görülmektedir. Bu engeller kısaca kişisel özellikler, algı/anlama, duygular, kültürel farklılıklar ve fiziksel özellikler olarak sıralanabilir. İletişim hâlindeki bireylerin her birinin farklı kişisel özelliklerinin bulunması ve o anda içinde bulunduğu duygusal değişimler iletişimde bir engel olabileceği gibi iletişim hâlinde olduğu bireye anlatamama ve karşısındaki bireyi yanlış anlama ya da anlamama, bazen de dinlememe ve dolayısıyla anlamama; beden dili, dil, kültürel değerler gibi kültürel farklılıklar da iletişimi olumsuz yönde etkiler. Bunun yanı sıra iletişim sürecinin gerçekleştiği fiziksel çevredeki gürültü gibi olumsuz faktörler de

iletişimin gerçekleşmesine engel olur (Karaca, 2016: 628, 631; Uzuntaş, 2013: 13). Böyle bir durumda da *iletişimsizlik* kavramı ile karşı karşıya kalırız.

İletişimsizlik Nedenleri: Modern Toplum Yapısı ve Teknolojik Araçlar ve Bilinçsiz Kullanım

Türk Dil Kurumu'nun "iletişimsiz olma durumu" şeklinde tanımladığı iletişimsizlik, insanların anlatamama, anlayamama ya da en önemlisi dinlememe gibi sorunlar nedeniyle iletişim sürecini sağlıklı ve etkili bir şekilde gerçekleştirememesi, iletişimde kopukluk yaşaması anlamına gelmektedir. Uğur Gündüz iletişimsizliğin kaynağında insanı yalnızlaştıran modern toplum yapısının bulunduğuna dikkat çeker:

> Modern toplum yapısının, kitle iletişiminin yaygınlaştığı buna karşılık bireyin yalnızlaştığı, içine kapandığı ve kişiler arası iletişimin azaldığı ve etkisizleştiği bir yapıda olduğu görülmektedir. Hızlı bir değişim süreci içindeki modern toplum, yaşanan hızlı değişimler nedeniyle sorunların baş gösterdiği ve bireyin iletişimsel kopmalar yaşadığı bir ortam hâline gelmiştir. (Gündüz, 2011: 84).

Gündüz'ün de vurguladığı gibi günümüzde teknolojik gelişmeler sonucunda kitle iletişim araçlarının yaygınlaşması insanlar arasında önceleri var olan daha samimi ve yüz yüze ilişkilerin azalmasına hatta insanlar arasında iletişimsizlik sorunlarının ortaya çıkmasına neden olmuştur. Bu bağlamda, çalışmada toplumsal ilişki sistemi açısından kişiler arası ve özellikle yüz yüze (zaman ve mekân açısından) iletişim/sizlik ele alınmaktadır. Üstün Dökmen kişiler arası iletişimin olmazsa olmaz üç özelliği bulunduğunun altını çizer. Buna göre; "[k]işilerarası iletişime katılanlar belli bir yakınlık içinde yüzyüze olmalıdır; katılımcılar arasında tek yönlü değil, karşılıklı mesaj alışverişi olmalıdır; söz konusu mesajlar sözlü (verbal) veya sözsüz (nonverbal) nitelikte olmalıdır; bu iki tür mesaj dışındaki mesajların kullanıldığı iletişimler, örneğin yazışmalar, kişilerarası iletişim sayılmaz" (Tubbs ve Moss, 1974 akt. Dökmen, 2005: 24). "Yüz yüze iletişim, iletişimde bulunan bireylerin fiziksel olarak aynı mekânı paylaştıkları, iletişim kurmak için araya başka herhangi bir araç koymadıkları iletişimdir" (Kaya, 2010: 24 akt. Karaca, 2016:635). Gerek Üstün Dökmen'in açıklamasında gerekse yüz yüze iletişimin tanımında kişilerin iletişim sırasında aynı mekânı paylaşmasının ve aralarında bedenleri dışında bir araç olmamasının gerekliliği üzerinde durulmaktadır. Ancak kitle iletişim araçlarının hayatımızın neredeyse tamamına egemen olduğu bir dönemde yüz yüze ve kişiler arası iletişimi tanımlamak bile son derece güçtür. Böyle bir durumda akla şu türden bir soru gelmektedir: Bilgisayar ve cep telefonu aracılığıyla görüntülü konuşma yüz yüze ya da kişiler arası iletişim kategorisine girer mi? Yukarıda yüz yüze iletişimde aynı mekânda bulunma zorunluluğundan söz edildiği düşünülürse cep telefonu ve bilgisayar gibi araçlarla gerçekleştirilen iletişimin bu kategoriye girmesi mümkün değildir. Hatta bu tür teknolojik araçlarla sağlanan iletişimin gerçekten etkili ve sağlıklı bir iletişim olup olmadığı bile sorgulanmalıdır. Buna rağmen bazı kaynaklar bu araçlar yoluyla sağlanan iletişimi "elektronik iletişim" adı altında iletişim türlerine çoktan dahil etmiştir:

> Elektronik İletişim: Televizyon, bilgisayar ve cep telefonları elektronik alanında meydana gelen hızlı gelişmelerin en önemli ürünleri arasında yer almaktadır. Bu gelişmeler insanların yaşamını çok yakından etkilemiş, dünyanın sınırlarının daraltılmasında çok önemli rol oynamıştır. Bugün insanlar ve toplumlar bu gelişmeler sayesinde dünyanın herhangi bir yerinde meydana gelen bir olaydan anında haberdar olmaktadır. Bu durum elektronik alanda meydana gelen gelişmelerin iletişim bilimine kazandırdığı sınır tanımayan bir boyuttur (Gönenç, 2012: 89).

Dünyanın küresel köy olarak adlandırılmasına neden olan teknolojik gelişmeler her ne kadar uzakları yakın hâle getiriyor gibi görünse de birbirine bir o kadar yakın görünen insanları aslında birbirinden uzaklaştırmakta; samimi ilişkileri ve yüz yüze iletişimi olanaksız hâle getirmektedir. Ancak teknolojik araçların iletişim sürecini olumlu mu yoksa olumsuz yönde mi etkilediği konusundaki fikir ayrılıkları, iletişim üzerine yapılmış olan aşağıdaki iki çalışma arasında açıkça görülmektedir:

> Günümüzde bilişim teknolojileri toplumlar, kültürler ve bireyler arasındaki duvarları kaldırmış, "sanal" olarak adlandırdığımız, dijital dünya ya da siber uzaya dair pek çok olay gerçek hayatta etkisini göstermeye başlamıştır. (Karaca, 2016: 640).

Karaca küresel bir bakış açısıyla bilişim teknolojileri olarak adlandırdığı teknolojik araçların mesafeleri azaltarak insanları birbirine yaklaştırdığını ima etmektedir. Ancak Ergül bizim iddiamızı da destekleyecek şekilde Karaca'nın tam tersi bir bakış açısına sahiptir:

> Kentlerin en işlek merkezlerinde ya da kalabalık metrolarda dilediğimiz anda kendi özel duvarlarımızı örebiliyor, birbirimize fiziksel olarak en yakın olduğumuz ortamlarda bile, alabildiğine uzak ve özelleştirilmiş bir iletişim kurgusu içerisinde bir yerden diğerine seyahat edebiliyoruz. (Ergül, 2013: 184).

Teknolojik araçların iletişim üzerindeki etkisine yüz yüze ve daha samimi insan ilişkileri bağlamında yaklaşan Ergül, bu tür araçların insanlar arasında yakın ilişkileri ve yüz yüze iletişimi engelleyen duvarlar ördüğü kanısındadır. Ergül'e göre, "2000'li yıllar, bireylerarası ilişkilerde yüz yüze iletişim gerilerken, etkileşimli iletişim teknolojilerinin giderek ağırlık kazandığı, mobil telefon, e-posta, SMS, *Facebook, Tıvitter, My Space* gibi hizmetlerin yaygınlaştığı yıllardır" (Katz vd. 2004 akt. Ergül, 2013: 189). Çalışmada teknolojik gelişmelere karşı bir önyargı ya da olumsuz bir yaklaşım söz konusu değildir. Elbette teknolojik gelişmeler sayesinde hayatımıza girmiş olan kitle iletişim araçları doğru ve bilinçli kullanıldığında insanlara fayda sağlamaktadır. Ancak Ergül'ün de aktardığı üzere, "Gerçekten de, teknoloji tarihinden ve İnternet tarihinden öğrendiğimiz üzere, insanlar ve örgütler bir teknolojiyi, o teknolojiyi tasarlayanların hayal ettiklerinden çok farklı amaçlarla kullanabiliyorlar" (Castells vd. 2004: 1 akt. Ergül, 2013: 189). Böylece tasarımcıların belli amaçlarla ortaya koydukları bu teknolojik araçlar amaçları dışında bilinçsiz bir şekilde kötüye kullanılabiliyor. Bunun sonucunda, örneğin gençler arasında aşırı bilgisayar kullanımına bağlı olarak uykusuzluk, derslere konsantre olamama, içine kapanma, insanlarla yüz yüze iletişim kuramama ya da bunu yerine internette vakit

geçirerek yüz yüze iletişimden kaçınma gibi sorunların belirmesi anne-babaların kaygılanmasına neden olabiliyor. Maden kitle iletişim araçlarının yüz yüze iletişim üzerindeki olumsuz etkileri üzerinde durur:

> Kitle iletişim araçları ile gerçekleşen iletişimde ise dinleyen konuşan ile yüz yüze temas edemez. Etkileşim sağlayıp, sözsüz iletişim unsurlarını değerlendiremez. Televizyon, radyo, genel ağ (internet) aracılığıyla yapılan sözlü iletişimlerde dinleyen konuşmacının söyledikleri ve tavrı arasında ilişki kuramaz ve kontrol edemez. Televizyon, genel ağ (internet), telefon gibi kitle iletişim araçları insanların bir araya gelip yüz yüze bilgi ve görüş paylaşmalarını azaltmış hatta giderek yok etme düzeyine getirmiştir. Bu nedenle, insanların birlikte/yüz yüze geçirdikleri zaman azalmıştır. [...] Bir araya gelmeden iletişim kuran kişiler, dinleme becerisinin etkili ve doğru kullanımına da çok fazla ihtiyaç duymamaktadır. İşitilebildiği oranda anlamlandırılan sesler, kaynağın ses kullanımından, beden dilinden ve mekânın fiziki özelliğinden ayrı şekilde iletişimde kullanılmaya başlanmıştır (Maden, 2013: 73-74).

Burada özellikle yüz yüze iletişimin önemli bir bileşeni olan *dinleme* becerisinin teknolojik araçlar nedeniyle giderek köreldiği gibi önemli bir noktanın altı çizilmektedir. İnsanlar yüz yüze yakın ilişkiler içinde bulunmadıkları için bu berecilerini etkili bir biçimde kullanma gereği duymazlar. Ancak bu beceri kullanılmadığından zamanla körelir ve insanlar yüz yüze iletişim kurmak durumunda kaldıklarında da artık karşılarındaki kişiyi eksiksiz ve doğru bir biçimde dinlemezler. Bu durum da kaçınılmaz olarak iletişim sürecinde eksik/yanlış anlama, anlamama ve dolayısıyla iletişim kuramama diğer bir deyişle iletişimsizlik gibi sorunlara yol açar. Oysa Doğan Cüceloğlu, "Karşımızdakini dinleyerek var ederiz" ifadesi ile iletişimde dinlemenin vazgeçilmez bir unsur olduğuna işaret eder (2002: 135). Çünkü dinlemek karşımızdaki kişiyi ciddiye aldığımızı, onu anladığımızı gösterir; ona ve dolayısıyla onun gözünde bize değer katar. Böylece hem anlatan hem de dinleyen kendini önemli ve değerli hisseder ve tabi ki kişiler arasında da etkili bir iletişim süreci gerçekleşmiş olur.

İletişim süreci ve sorunları ile ilgili buraya kadar verilen tüm bilgiler ışığında sonraki bölümde Behiç Ak'ın *Tek Kişilik Şehir* ve *Newton Bilgisayardan Ne Anlar* adlı iki oyunundaki iletişimsizlik sorunu ve nedenleri üzerinde durulmaktadır.

Behiç Ak Oyunlarında İletişimsizlik: *Tek Kişilik Şehir ve Newton Bilgisayardan Ne Anlar*

Oyun yazarlığının yanı sıra mimarlık ve karikatüristlik gibi meslekleri de icra eden Behiç Ak'ın, bu iki mesleğin kendisine kattıklarını oyunlarına yansıttığı görülür. Örneğin *Bina* adlı oyununda bir mimar olmanın ve mimarlık eğitimi almanın avantajı ile bir binanın sahipleri tarafından sürekli değiştirilip dönüştürülmesini anlatan yazar, *Küçülecek Yer Kalmadı*, *Newton Bilgisayardan Ne Anlar*, *Tek Kişilik Şehir* gibi daha birçok oyununda ise karikatüristliğin getirdiği alışkanlık ile sivri dilli ve eleştirel bir tutum

benimser. Birçok mesleği bir arada yapmış olması ona zenginlik ve farklı bakış açıları kazandırmış, özellikle karikatüristlik kariyeri siyasal, toplumsal ve çevresel sorunlara karşı duyarlı olmasına ve bu tür sorunlar karşısında eleştirel bir tavır sergilemesine katkı sağlamıştır. Öyle ki *Galata'nın Tembel Martısı*, *Yüksek Tansiyonlu Çınar Ağacı* ve *Vapurları Seven Çocuk* gibi çocuklar için yazdığı birçok kitapta bile günümüzde yaşanan çevresel sorunlar karşısında çocuklara doğa ve hayvan sevgisi aşılamayı ve onların daha çocukluktan sorumlu birer birey olarak yetişmelerini amaçlamıştır (bk. Sağlam, 2014: 18-19).

Newton Bilgisayardan Ne Anlar

Yazar evli bir çiftin deniz kıyısında yeme-içme ve gevezelik etme dışında başka hiçbir şey yapmadan geçirdikleri bir gün gibi kısa bir zaman dilimini anlatan *Newton Bilgisayardan Ne Anlar* adlı oyununda iletişimsizlik sorununa da yer verir.

İki kişilik ve tek perdelik oyunun başlarında iletişimsizlik sorunu aile ilişkileri bağlamında ele alınır. Adam ve Kadın'ın kendi aileleri ile ilişkilerinin iyi olmadığı ve etkili iletişim kuramadıkları anlaşılır:

KADIN: Kaç yıl oldu, ağabeyinle bozuşalı?
ADAM: Üç yıl.
KADIN: Ben de epeydir kız kardeşimle küsüm.
ADAM: Bunu yeni öğreniyorum işte.
KADIN: Sen üzülmeyesin diye söylemedim.
ADAM: Niye üzüleyim canım. İyi yapmışsın.
KADIN: Beni anneme şikâyet edeceğini söyledi.
ADAM: Annenle konuşmadığını bilmiyor mu?
KADIN: Biliyor canıım, bilmez olur mu? Konuşuyor işte (Ak, 2003: 76).

Görünüşe göre kimse kimse ile iletişim hâlinde değildir. Adam ağabeyi ile konuşmaz, Kadın ise hem annesi ile hem de kız kardeşi ile iletişim kurmaz; ikisi ile de küstür. İşin kötü yanı ne Adam ne de Kadın birbirlerinin aileleriyle küs olmasından en ufak bir üzüntü ya da rahatsızlık duymazlar. Hatta neredeyse aileleriyle yaşanan iletişimsizlik sorununu memnuniyetle karşılarlar. Kadın bir süre sonra kız kardeşi ile yaşadığı iletişimsizlik sorununu son derece ironik bir dille anlatır:

ADAM: [...] Hem kız kardeşini de artık kafana takma, onunla artık hiçbir ilişkin yok nasılsa.
KADIN: Aman canım olmaz olur mu? Her gün iletişim hâlindeyiz. Birbirimizi sinir edip duruyoruz.
ADAM: Görüşmediğinizi zannetmiştim.
KADIN: Görüşmüyoruz ama sürekli iletişim hâlindeyiz.
ADAM: Yani?
KADIN: Birbirimizi aramıyoruz. Ben onu aramayınca o da beni aramıyor, o da beni aramayınca ben de onu aramıyorum...
ADAM: Korkunç bir sinir harbi bu.

KADIN: [...] Telesekreterlerimizde hiç mesaj yok. O benim telesekreterime not bırakmıyor, ben de onun telesekreterine not bırakmıyorum. Düşünsene ne kadar gergin bir ilişki. Artık bu sinir harbine dayanamayacağım. (*Ağlar*) (Ak, 2003: 78-79).

Aslında iletişimin sözlü veya sözsüz olarak ikiye ayrıldığı ve "sözsüz iletişimde konuşma ya da yazı olmaksızın insanların birbirlerine birtakım mesajlar ilettiği" (Dökmen, 2005: 28), düşünülürse, Kadın ve kız kardeşinin birbirlerine küs oldukları ve iletişim kurmadıkları zamanlar da bile olumsuz da olsa sözsüz iletişim kurdukları ve birbirlerine "seninle görüşmek istemiyorum" mesajı verdikleri görülür. Ayrıca Kadın'ın ağlaması ve bu ilişkiyi "gergin" "sinir harbi" ifadeleriyle tanımlaması da mesajı alan kişi olarak tepkide bulunduğunu gösterir. Doğan Cüceloğlu'nun da ifade ettiği gibi, "İki insanın birbirine bir şey dememesinin, birbirinin yüzüne bakmamasının anlamı yok mu? Tabii ki var. [...] İki insan birbirinin farkına vardığı andan itibaren, söylediği, söylemediği, yaptığı, yapmadığı her şeyin anlamı vardır" (2002: 45). Sonraki sayfada iletişim teknolojisi sayesinde küreselleşen dünyada kişiler arası iletişimi vurgulayan bir örnek bulunur:

KADIN: Benden çok daha yakın biri var ona. Her an her saniye onunla dip dibedir. Yapışık ikizler gibi aralarında sürekli bir iletişim vardır. Onu arayıp, telefonu neden açıp açmadığını öğrenebiliriz.
ADAM: Kim o?
KADIN: Kongo'dan, Aysel!
(*Peynirli elleriyle telefonu tuşlar. Ağlayarak*)
KADIN: Aysel, onu aradım. Telefonuma cevap bile vermedi. Haa. Anladım. (*Adam'a dönerek*) Cep telefonunu ve cilt kremlerini Nişantaşı'nda işyerinde unutmuş. Şimdi de Beyoğlu'nda Balıkpazarı'nda alışveriştеymiş.
KADIN: Kongo'da havalar nasıl? Burada da. Öpüyorum canım. [...] (Ak, 2003: 79-80).

İlk bakışta Kadın'ın kullandığı dip dibe", "yapışık ikizler gibi" ifadelerinden Kadın'ın kız kardeşi ile arkadaşının samimi ve yüz yüze iletişim içinde oldukları düşünülse de, daha sonra Aysel adındaki arkadaşlarının Kongo'da yaşadığı anlaşılır, Kadın'ın kız kardeşi ise İstanbul'dadır. Ancak buna rağmen Aysel, Kadın'ın kız kardeşinin nerede olduğunu ve ne yaptığını harfi harfine onlara aktarır. Bu durum da Kadın'ın kardeşi ve Aysel'in (fiziksel olarak aynı mekânda olmadıklarına göre) bilgisayar ve cep telefonu gibi kitle iletişim araçları aracılığıyla sürekli birbirleriyle iletişim hâlinde olduğuna işaret eder. Böylece kitle iletişim araçlarının uzak mesafeleri yakınlaştırdığı, yüz yüze ve samimi olmasa da insanlar arasında iletişimi sağlayarak dünyayı "küresel köy" hâline getirdiği örneklenir. Bu alıntıda ayrıca iletişim konusunda bir başka soruna, algı sorununa ve yanlış anlamaya da dikkat çekilir. Kız kardeşi ile küs olan Kadın, onun telefonunu bir yerde bırakmış ya da belki de kaybetmiş olabileceği ihtimalini düşünmek yerine, bu durumu belki de önyargılı bir biçimde kendisine göre yorumlar ve kardeşinin telefonuna cevap vermediği kanısına varır. İletişimde önyargılar sebebiyle yanlış anlama ve bu nedenle iletişimin aksaması son derece yaygın bir sorundur.

Önceki bölümlerde kitle iletişim araçlarının bilinçsiz bir şekilde ve amacı dışında kullanılmasının belli sorunlar yarattığından söz etmiştik. Oyunda da kitle iletişim araçlarından cep telefonunun amacı dışında kullanıldığı, insanların iletişim kurmak yerine telefondaki diyaloglarını gereksizce uzattıkları görülmektedir:

ADAM: Yahu bu adamı hatırladım, bir belgeselde vardı geçenlerde.
(*Telefon çalar. Arayan Aysel'dir*)
KADIN: Aysel... söyle canım. Bu domatesler hep suni gübreyle üretiliyor. Al canım. (*Bir parça domates kocasına uzatır.*) Sana demedim canım. Şarkılar ne?
ADAM: Vicdansız adam!
KADIN: Vicdansız mı? suni gübreyi bulduğu için mi? Şarkılar ne? "Seni söyler..."
ADAM: Hayır canım. Mmm... Bayağı lezzetli. Bir dakika... söyleyeceğim.
KADIN: Onbin İngiliz'i öldürdüğü için mi vicdansız?
ADAM: hayır canım. Savaşta onbin kişiyi öldürmeyi anlıyorum, ama bir kadına el kaldırmayı bile anlayamam, değil onun intiharına neden olmak.
KADIN: Canım ne kadar ince ve duyarlısın sen. (*Telefonda Aysel'e*) Söylüyorum canım.
Şaarkılaaar seeni sööyleeer
Dilllerde nağmeee aaadın
Dilllerde nağmee adıın (Ak, 2003: 101).

Alıntıda Aysel telefonu Kadın ile iletişim kurmak yerine hatırlayamadığı bir şarkıyı ona sormak için, diğer bir deyişle tasarlanma amacı dışında kullanmaktadır. Bunun yanında Kadın'ın da bir yandan telefonda Aysel ile konuşmaya çalıştığı diğer yandan eşi ile diyaloğunu devam ettirdiği gözlenir. Ancak her iki tarafla aynı anda iletişim kurmak sorun yaratmakta her iki tarafla da yapılan iletişimde kopukluklar meydana gelmektedir. Bu arada Adam ise aynı anda hem bir şeyler yemeğe devam ettiği hem de eşi ile konuşmaya çalıştığı için yine iletişim kopukluğuna, başka bir deyişle iletişimsizliğe neden olmaktadır. Kadın'ın Aysel ve eşi ile iletişim kopukluğu içinde sürdürdüğü diyaloglar sonraki bir sayfa boyunca aynı şekilde devam eder. Böylece cep telefonu gibi bir kitle iletişim aracının doğru kullanılmadığı için yüz yüze iletişime olumsuz etkisi sergilenir.

Bir süre sonra Kadın benzer bir iletişim sorununa kızı ile yaptığı telefon konuşması ile sebep olur. Bir önceki telefon konuşmasında en azından eşi ile de iletişim kurma zahmetine katlanan Kadın, bu defa eşinin sorularını bile cevaplamaz; onunla iletişimi tamamen keser:

(*Telefon çalar. Kadın açar*)
KADIN: Buyur canım.
ADAM: Kim o?
KADIN: Anlıyorum canım.
ADAM: Kim, kim... arayan kim?
KADIN: Harika bir şey bu!
ADAM: Kim arıyor söyler misin?

KADIN: Çok sevindim.
ADAM: Allah Allah, kim arıyor?
KADIN: Nefis, çok sevindim.
ADAM: Bana da söylersen ben de sevinebilirim.
KADIN: Canım benim... Mutluluk gözyaşları bunlar.
ADAM: Ben mutluluk gözyaşı dökemiyorum. Çünkü bana kimin aradığını söylemiyorsun.
KADIN: Kızımız, kızımız arıyor. Babana veriyorum (Ak, 2003: 117-118).

Alıntıdan da anlaşıldığı gibi Kadın'ın, Adam'ın tek bir "kim arıyor?" sorusunu cevaplaması ve kızlarının aradığını söylemesi bile dakikalar alır. Burada etkili iletişimden söz etmek kesinlikle mümkün değildir. Zira Mehmet Karaca'ya göre "etkili iletişim, hedef kitleye iletilmek istenilen mesaja beklenen tepkiyi uyandırmayı amaçlayan bilinçli bir iletişim etkinliğidir" (2016: 630). Ancak burada Kadın kendisini telefonda kızıyla konuşmaya o kadar kaptırmıştır ki, ne Adam'ın kendisi ile iletişim kurmak istediğinin bilincindedir ne de Adam'ın mesajı (sorduğu sorular) Kadın'da herhangi bir tepki uyandırır. Sonunda Kadın telefonu Adam'a verir ancak onun tavrı da Kadın'dan farklı değildir; bir yandan kızı ile konuşup diğer yandan onun anlattıklarını Kadın'a aktarmaya çalışır ve sonuç olarak kişiler arasında yine kitle iletişim araçlarının bilinçsiz kullanımı sonucunda etkili bir iletişim kurulmadığı izlenir. İnsanlar arasındaki yüz yüze iletişimin ve yakın ilişkilerin gün geçtikçe azaldığının bir başka örneği yine bu telefon konuşması sırasında görülür:

KADIN: Yeni bir sevgili bulmuş.
ADAM: Yeni bir sevgili bulmuşsun ha, çok sevindim. Seni seviyor mu bari? (*Kadın'a*) Ona tapıyormuş.
[...]
KADIN: (*Telefonu adamın elinden kaparak*) Canım. Nerede bu talihli delikanlı yanında mı? Ne...
ADAM: Neymiş?
[...]
KADIN: Sonra sen Japonya'ya gittiğinde, o Amerika'ya, sen Amerika'ya gittiğinde de o Japonya'ya geçecek ha? Hay Allah ne talihsizlik! Belki arada bir yerde... Harika! (*Kocasına döner*) Geçen sene Heatrow Hava Alanında onbeş dakika görüşmüşler. Canıım, canıım...
(*Kız konuşur, ama biz ne söylediğini duymayız. Adam, Kadın'a bakar. Kadın hiç konuşmadan kafasını sallamaktadır. [...] Adam giderek rahatsız olmaya başlar. [...] Sinirli sinirli solur. Dişlerini gıcırdatır. [...] Kadın telefonda dinlemeye devam etmektedir. Tamamen ona konsantre olmuştur.*) (Ak, 2003: 118-119).

Adam ve Kadın'ın kızlarının, sevgilisi olduğunu söylediği kişiyle bir yıl önce bir havaalanında sadece onbeş dakika görüşmesi, ilişkilerinin ne kadar yüzeysel ve sağlıksız olduğunun; etkili iletişimde bulunmadıklarının ve iletişimsizlik sorunu yaşadıklarının; en önemlisi de insan ilişkilerinin önemli bir bileşeni olan paylaşım olgusuna dair hiçbir şey deneyimlemediklerinin işaretidir.

Önceki bölümde iletişimsizliğin nedenlerinden birinin de fiziksel ortam olduğu üzerinde durulmuştu. *Newton Bilgisayardan Ne Anlar* adlı oyunda da fiziksel çevrenin (bir plajdır) ve buradaki bazı unsurların zaman zaman Adam ve Kadın'ın dikkatini dağıtarak birbirleriyle iletişim kurmalarını güçleştirdiği görülür:

KADIN: Orada altı ay Stutgart Üniversitesinin davetlisi olarak kalacak.
ADAM: Çok güzel bir kadın geldi. Gördün mü?
KADIN: Gördüm. Öğrencilerle workshop çalışmaları yapacak.
ADAM: İlginç, ne yapacak workshop çalışmalarında? Üstünü çıkardı gördün mü?
KADIN: "Hiçbir şey" tabii. Gördüm.
ADAM: Yine hiçbir şey?
KADIN. Evet, yine hiçbir şey!
ADAM Göğüsleri ne kadar dik.
KADIN: "Anneciğim, Stutgart'taki mesele beni çok heyecanlandırıyor. Çünkü ben hep tek başıma hiçbir şey yapmadım. İlk defa toplu olarak hiçbir şey yapamayacağız, bana şans dile," diyor.
ADAM: Toplu olarak hiçbir şey yapmamak ha? müthiş bir proje! Altındaki mayo mu, [...]? (Ak, 2003: 114-115).

Bu defa fiziksel ortamdaki yani plajdaki bir unsurun (güzel bir kadın) Adam'ın dikkatini dağıtması söz konusudur. Dikkati dağılan Adam, Kadın'ın kızları ile ilgili anlattıklarına kısa karşılıklar vermekle yetinir. Asıl odaklandığı konu ise plajdaki güzel kadındır, işin tuhafı eşine karşılık verirken plajdaki kadınla ilgili gördüklerini de eşine aktarmaya devam eder. Kadın ve Adam her ne kadar bir diyalog kuruyor gibi görünse de aslında ikisi de farklı konulara ya da unsurlara odaklanmakta ve onlarla ilgili konuşmaktadırlar. Adam açısından bakıldığında fiziksel bir etmenin Adam'ın Kadın ile etkili iletişim kurmasını, Kadın'ın söylediklerine odaklanmasını engellediği ve yine iletişimsizlik sorununun ortaya çıktığı gözlenir.

Üstün Dökmen'e göre, "Bir insan karşısındakinin sözlerini yanlış anlarsa ya da onun sözleriyle ilgisi olmayan bir mesaj verirse, bu duruma varoluş çatışması adı verilir. Varoluş çatışması sırasında kişinin dikkati, karşısındakine değil kendisine yönelmiştir" (2005: 52). Bu nedenle de iki kişi arasında geçen konuşma ilk bakışta diyalog gibi görünse de aslında ikisi de kendilerine odaklanmakta, birbirlerini dinleseler de dinlemeseler de kendilerine, o anki duygu ve düşüncelerine, iç dünyalarına göre karşılık vermektedirler. Bu türden bir çatışmaya ve iletişim kopukluğuna da yine Behiç Ak'ın oyununda rastlanmaktadır:

KADIN: [...] Artık evlenmeliydim.
ADAM: Ne müthiş bir tesadüftü o!
KADIN: Tesadüf?
ADAM: Tesadüfen yanımdaki demir sandalyeye oturmuştun. Demirdi değil mi?
KADIN: Annemlere iki sokak ötedeydi.
ADAM: Ben sana bir sigara ikram etmiştim. Sen ise nazikçe reddetmiştin.
KADIN: Annemlere iki sokak ötede, Çift Kumru Sokağındaki bar.

ADAM: Sonra uzun uzun konuşmuştuk. Neler konuştuğumuzu hatırlıyor musun?
KADIN: Ayın ikisiydi (Ak, 2003: 126-127).

Görüldüğü gibi Kadın ve Adam yan yana olmalarına ve birbirleriyle konuşmalarına rağmen sanki iki farklı dünyada yaşamaktadırlar. Varoluş çatışması yaşayan Kadın ve Adam birbirlerine kendi iç dünyalarıyla uyumlu karşılıklar verdikleri için etkili iletişim kuramazlar ve iletişimsizlik sorunu yaşarlar. Neredeyse dört sayfa süresince aynı şekilde sürdürülen diyaloğun devamında Adam ve Kadın'ın birbirlerinin söylediklerine verdikleri uyumsuz ve anlamsız tepkiler onların yan yana bulunmalarına rağmen aslında birbirlerine ne kadar uzak olduklarını bir kez daha doğrular:

ADAM: Ben sana "Dans edelim mi," diye sormuştum. Hatırlıyorsun değil mi?
KADIN: Ayın ikisiydi ve ben yirmiyedisinde yıllık iznimi kullanacaktım.
ADAM: Kabul etmezsin diye o kadar korkmuştum ki?
KADIN: Kabul ettim mi?
ADAM: Evet. Yoksa burada böyle evlenmiş, kızımızı doğurup büyütmüş, plajda güneşleniyor olur muyduk?
KADIN: Yıllık iznimle evlenme iznimi birleştirmek istiyordum. O zaman tam yirmi gün izin yapabiliyordum.
ADAM: Evlenmek mi istiyordun?
KADIN: Elbette.
ADAM: Kiminle? Yoksa biri mi vardı?
KADIN: Kiminle olacak aşkım. Tabii ki seninle. (Ak, 2003: 127).

Kadın ve Adam diyalog sırasında kendi iç dünyalarına o kadar dalmıştır ki, ara sıra birbirlerinin anlattıklarına sanki uykudan uyanmış gibi bilinçsizce karşılık verirler. Örneğin Adam, Kadın'ın evlilik teklifini kabul etmeyeceğinden söz ederken Kadın hiçbir şeyden haberi yokmuş gibi "Kabul ettim mi?" diye sorar. Ya da Kadın Adam ile evlenme isteğinden söz ederken, Adam telaşlı telaşlı "Evlenmek mi istiyordun? Kiminle?" sorularını sorar. Buradan da çiftin yine bir diyalog gibi görünse de kendi kendilerine konuştukları ve birbirlerini dinlemedikleri anlaşılır.

Özetlemek gerekirse, Behiç Ak'ın *Newton Bilgisayardan Ne Anlar* adlı oyunu üzerinden evli bir çift olan, Adam ve Kadın olarak adlandırılan oyun kişilerinin, kitle iletişim araçlarından cep telefonunun bilinçsiz kullanımı, algı (yanlış/eksik anlama), fiziksel çevre ve varoluş çatışması gibi nedenlerle etkili iletişim kuramadıkları ve iletişimsizlik sorunu yaşadıkları örneklenmektedir.

Tek Kişilik Şehir

Yazarın *Tek Kişilik Şehir* adlı oyunu ise ilk perdesi Adam ve Garson; ikinci perdesi ise Kadın'ın da onlara katılmasıyla üç kişi arasında bir restoranda geçen, teknolojik gelişmelerin hızla ilerlediği modern çağda insanların birbirinden soyutlanmışlığı, yabancılaşması, yalnızlaşması ve iletişimsizlik üzerine bir oyundur.

Yazarın önceki oyununda olduğu gibi *Tek Kişilik Şehir* adlı oyununda da aile ve ayrıca arkadaşlık ilişkilerinin giderek zayıfladığı ve iletişimsizlik sorunlarının ortaya çıktığı mizahi bir dille anlatılır:

ADAM: Bu şehri neden terk edemediğimi zannediyorsunuz?
GARSON: Neden?
ADAM: Bütün tanıdıklarım burada da ondan. İlkokul arkadaşlarım, akrabalarım, lise arkadaşlarım, annem ve babam, üniversitedeki arkadaşlarım... Hepsi bu şehirde yaşıyor.
GARSON: Onlarla görüşüyor musunuz?
ADAM: Hayır, hayır. Kesinlikle. Akrabalık ilişkilerinden nefret ederim ben.
GARSON: Tipik bu şehrin adamısınız. Neden nefret ediyorsunuz acaba?
ADAM: Akrabalık ilişkileri zorunlu ilişkilerdir de ondan. Hiçbir akrabanızı önceden seçme şansınız yoktur. Kusura bakmayın ama kendi seçtiğim ilişkileri tercih ederim ben (Ak, 2017: 29-30).

Normal hayatta akrabalık ilişkileri toplumsal bir varlık olan insan için son derece önemlidir. Bu nedenle de ailemiz ve akrabalarımız hayatımızdaki birçok kişiden daha ön planda yer alır. Ancak Adam'ın aile ve akrabalık ilişkilerine farklı bir yaklaşımı vardır; bu tür ilişkilerin zorunluluktan doğan ilişkiler olduğu kanısındadır. Dolayısıyla Adam'ın ailesi ve akrabaları ile bağlarının sağlam olmadığı açıktır. Daha da ilginci Garson'un, "tipik bu şehrin adamısınız" cümlesinden bu tutumun sadece Adam'a özgü olmadığı; şehirdeki tüm insanların aile ve akrabalık ilişkilerine yaklaşımının aynı olduğu sezilir. İlişkilerini kendi seçmeyi tercih ettiğini söyleyen Adam'ın, kendi seçtiği dostlarıyla ilişkilerinde de başarılı olmadığı anlaşılır:

ADAM: [...] Ben sadece kendi seçtiğim dostlarımla arkadaşlık ederim.
GARSON: Anlıyorum efendim. Onlarla sıkı sık görüşüyor musunuz peki?
ADAM: Tabii ki görüşmüyorum.
GARSON: Neden?
ADAM: Bilmiyorum, ben galiba çok şey arıyorum. Dostlarımın bana yaptığı en ufak bir kötülüğü affedemiyorum. Bana ancak tanımadığım insanlar kötülük yapabilirler.
GARSON: Anlıyorum. Bu şehirde bütün yalnız yaşayan insanlar öyledir efendim.
ADAM: En küçük bir hatada hiç anlamam hemen keserim ilişkiyi. Mecbur muyum ben onlarla arkadaşlık etmeye. Annem değil, babam değil, amcam değil, kardeşim değiller! İlişkiyi sürdürmem için en ufak bir zorunluluk yok (Ak, 2017: 30).

Adam'ın ilişkilerinde tahammülsüz olduğu ve çevresindeki insanlarla etkili, sağlıklı ilişkiler kuramadığı izlenir. Dahası konuşmasının başında aile ve akrabalık ilişkilerini zorunlu ilişkiler olarak gördüğünden onlarla görüşmediğini söyleyen Adam, bu defa da kendisiyle çelişir ve ironik bir şekilde ailesi ve akrabalarıyla mecburen de olsa görüşüyormuş izlenimi verir. Sonraki sözleri Adam'ın insanlarla iletişim kurmada ciddi sorunlar yaşadığını ortaya koyar:

ADAM: Dostlarımın hepsinden nefret ediyorum!
GARSON: Çok iyi yapıyorsunuz efendim.
ADAM: Sadece birisi hariç.
GARSON: Demek bir dostunuz var.
Evet hem de çok saygı duyduğum biri var Mehmet Bey. Denizyollarından erken emekli olmuş bir kaptandır kendisi. O da beni çok sever.
GARSON: Sık sık görüşür müsünüz?
ADAM: Hayır. Hiç görüşmeyiz.
GARSON: Özür dilerim ama ne biçim dostluk bu?
ADAM: Birbirimizi rahatsız etmekten korkarız. Ben onun evine hiç uğramam, o da benim evime hiç uğramaz. Hem istesem de uğrayamam. Çünkü onun nerede oturduğunu bilmem. Sanırım o da benim evimin adresini bilmez.
GARSON: Ona çok ihtiyacınız olduğu bir an olmaz mı efendim?
ADAM: Tabii ki olur. Ama özellikle öyle anlarda onu aramam, çünkü aramayıp sadece ona ihtiyaç duyduğum anda onu aramış olmak istemem. Böyle ilişkiler riske atılmaz (Ak, 2017: 31).

Adam gerçekten de çevresindeki insanlarla nasıl ilişki ve iletişim kuracağını bilmez. Aslında dostluk kavramının anlamını tam olarak bilip bilmediği bile şüphelidir. Çünkü Garson sıradan nedenlerle Mehmet Bey'i zaman zaman ararsa ihtiyaç duyduğunda da arayabileceğini söyleyince, Adam sıradan şeyler için onu rahatsız edemeyeceğini söyler. Oysa burada sıradan şeyler diye ifade edilen aslında normal insan ilişkileri, dostlar arasında hâl hatır sormadır. Böylece onlara ihtiyacımız olduğu önemli anlarda da yardım ve desteklerini isteme şansımız olur. Ancak görünen o ki Adam bu türden ilişkilere son derece uzaktır. Bunun sebebi yine Garson ile sürdürdüğü diyalog yoluyla anlaşılır: "ADAM: Sadece tuşlarım. Başka hiçbir şey yapmam ben. Uçmak için, yemek yemek için, zengin olmak için, bulaşıkların yıkanması için bile tuşlarım. Başka hiçbir şey yapmama gerek yoktur" (Ak, 2017: 9) Adam gerçek hayatla tamamen bağlarını koparmış sanal bir alemde yaşamaktadır. Burada ise ihtiyacı olan tek şey cep telefonu ve dizüstü bilgisayar gibi kitle iletişim araçlarıdır. Hayatını teknolojik araçlar üzerine kurmuş olan Adam, bu araçlar yoluyla günlük işlerini yapar ve yaşamını sürdürür. Teknolojik araçlar hayatının merkezine o kadar yerleşmiş ve bu sanal hayatı Adam o kadar benimsemiştir ki, Garson ile konuşmasında yıllardır dışarı çıkmadığını itiraf eder: "ADAM: Ne kadar boş bu lokanta. Ben de yıllardır dışarı çıkmamakla bir şeyler kaybediyorum zannediyordum./GARSON: Herkes evinde tuşluyor efendim" (Ak, 2017: 11). İnsanlardan soyutlanmış hâlde yıllardır münzevi bir hayat yaşayan Adam, tuhaf şekilde hâlâ lokanta bomboş olduğunu için dışarı çıkmamakla bir şey kaybetmediğini savunur. Oysa lokanta, aslında kendisi gibi gerçek hayattan kopmuş diğer bütün insanlar da hiç dışarı çıkmadığı, Garson'un deyimiyle evlerinde "tuşladıkları" için boştur. İnsanlar adeta gündelik hayatı, yüz yüze ilişkiler kurmayı, arkadaşlık-dostluk ve aile ilişkilerini unutmuş ve bilgisayarlarının başında soyutlanmış hâlde yaşamaktadırlar. Aslında durum o kadar vahimdir ki içinde yaşadıkları şehir oyunun adında da belirtildiği gibi tek kişilik bir şehre dönüşmüştür. Garson bu tek kişilik şehrin tek tek bireylere sunduğu imkanları sıralar:

GARSON: Bu şehir de sadece sizin için var. [...] İsterseniz parka gidip, tek kişilik sadece size ait olan bir banka oturup, sadece sizin için açan çiçeklerin kokusunu duyarak, sadece sizin için doğan güneşin, sadece sizin için batışını seyredebilirsiniz. İsterseniz arada bir başınızı kaldırıp, sadece sizin sıkılmamanız için etrafınızda dolaşan insanların gezinmelerini izleyebilirsiniz. Ya da başka bir şey yapabilir, örneğin bilim merkezine gidip, sadece sizin için çekilmiş üç boyutlu bir film izleyebilirsiniz (Ak, 2017: 27-28).

Böylece bu şehirde insanların topluluk olarak, daha doğrusu toplumun bir parçası olarak yaşamayı çok uzun süre önce bıraktıkları ve artık bireysel bir hayat sürdükleri anlaşılır. Garson distopik bir dünyayı anlatır sanki, oysa biraz abartılmış da olsa oyundaki yaşam çağımızın gerçeğini yansıtır. Adam abartılı bir dil kullanmakla beraber, eskiden çocukluğunda yaşadığı şehrin şimdikinden ne kadar farklı olduğunu anlatır:

ADAM: Çocukluğumun geçtiği şehri çok özlüyorum. Bir yerden bir yere gitmek için komşularımızın evlerinin içinden geçmek zorundaydık. Herkes yapış yapıştı. Birbirine muhtaçtı. Herkes birbiriyle akrabaydı.
GARSON: Bilmez olur muyum? Benim babamla annem bile akrabadır efendim (Ak, 2017: 29).

Alıntıda yazarın yine karikatüristliğin etkisiyle mizaha ve abartıya başvurarak aslında toplumsal bir gerçeği, modernleşme ile gelen toplumsal dönüşümü okura hatırlattığı görülür. Modernleşme ile yaşam tarzı değişmiş köylerden, insan ilişkilerinin daha samimi olduğu mahallelerden şehirdeki apartmanlara taşınan insanlar birbirlerinden uzaklaşarak kopmuşlardır.

Bir süre sonra tek kişilik yaşamların şehirde herkese özgü olmadığı, sadece ekonomik anlamda belli bir refah düzeyine ulaşmış bireylerin böyle bir hayat sürdükleri sezilir. Örneğin yine bu şehirde yaşayan Garson'un ailesi oldukça kalabalıktır:

GARSON: Üç çocuğum var efendim. Karım, annem, babam ve onun annesi ve babası hep beraber aynı evde yaşıyoruz efendim.
ADAM: Bayağı kalabalık bir nüfus.
GARSON: Dokuz kişiyiz efendim ve altmış beş metrekarelik bir evde yaşıyoruz.
ADAM: Çok iyi. İster istemez birbirinizle konuşmak zorunda kalıyorsunuzdur o zaman.
GARSON: Mutlaka konuşuyoruz efendim. Hiçbir şey demesek, "Biraz öteye gider misin? Sıkıştım," diyoruz efendim (Ak, 2017: 26).

Burada Garson'un kalabalık nüfuslu ailesi ve yaşadığı altmış beş metrekarelik ev üzerinden, bir yandan aynı toplumdaki farklı sınıflar arasında var olan gelir dağılımındaki eşitsizlik ve uçurum gibi olumsuz bir noktaya dikkat çekilirken, diğer yandan yüz yüze ve samimi insan ilişkilerinin ve insanlar arasındaki iletişimin hâlâ eskiden olduğu gibi devam ettiği vurgulanarak olumlumu bir konu üzerinde durulur. Sınıflar arası eşitsizlik Garson'un sözleriyle yine mizahi ama buruk bir biçimde daha açık bir şekilde sergilenir:

GARSON: [...] bu şehir tek kişilik bir şehirdir efendim. Ne kadar fazla olursanız şehirden o kadar daha az istifade etmeye başlarsınız. Sokaklarda insanlar tek başına yürür. Lokantalarda tek başına yemek yerler. Sizin gibi tek kişilik şirketlerin de sayısı epeyce fazladır efendim. [...] Biz kalabalık bir aileyiz. Ama biz bu şehri hiç kullanamıyoruz efendim. Sizin gibi değiliz. Ne sinemaya, ne tiyatroya, ne konserlere ne de resim sergilerine gidiyoruz efendim. Biz sadece size hizmet için varız (Ak, 2017: 27).

Garson'un özellikle, "Biz sadece size hizmet için varız." cümlesi sınıfsal uçurumun yanında Garson gibi insanların birey olarak toplumun bir parçası olarak var olmadıkları ve görülmedikleri, belli bir amaç için orada bulundukları anlamı verir. Bununla birlikte, yüz yüze ilişkiler ve özellikle iletişim konusu bağlamında bakıldığında, Garson ve ailesi modern hayatın nimetlerinden (tiyatro, sinema, konser, sergi) yararlanamamasına rağmen (belki de bunlardan yararlanma fırsatına sahip olmadıkları için), birbirleriyle daha fazla vakit geçirmekte ve iletişim kurma olanağı yakalamaktadırlar. Oysa Adam gibi refah düzeyi giderek artan insanlar teknolojik gelişmeler içinde kaybolup gitmekte; cep telefonu, bilgisayar gibi araçlara bağımlı hâle gelerek etraflarına duvarlar örmekte; gün geçtikçe artan yalnızlıkları içinde insanlarla yüz yüze iletişim kurma becerilerini kaybetmektedirler. E. Özgür Gönenç'in de dile getirdiği gibi, "İletişimsiz bir toplumda bir sağırlar diyaloğu hüküm sürer. [İletişimsiz bir toplum] [b]irbirlerinden kopuk, konuşmayan, çevresinde olup bitenlerden habersiz, kendilerini toplumdan soyutlamış [...] insanların oluşturduğu amaçsız kalabalıktan öteye geçemez" (2012: 91). Adam'ın yüz yüze iletişim kurma becerisini kaybettiği, ikinci perdenin henüz girişinde, dört yıldır internet aracılığıyla yazıştığı bir arkadaşının olduğunu anlatmasıyla da doğrulanır:

GARSON: Misafiriniz de gelmedi.
ADAM: İnternet arkadaşım. Dört yıldır yazışıyoruz.
GARSON: Bunca yıldır yazışıp birbirinizle hâlâ tanışmamış olmanız çok ilginç.
ADAM. Bütün sırlarımı ona anlatıyorum. İnanın bu bana çok iyi geliyor. Artık sırlarımı beni tanıyan insanların bilmesini istemiyorum.
GARSON: Sizi çok iyi anlıyorum.
ADAM: Sırlarımı bile ve bana karşı bir tehdit unsuru olarak kullanan insanlarla dolu ortalık! Bütün duygularımı, korkularımı, endişelerimi, tutarlılıklarımı ve tutarsızlıklarımı sadece, benim kim olduğumu bilmeyen internet arkadaşıma anlatıyorum!
GARSON: Onunla karşılaşmaktan korkmuyor musunuz?
ADAM: Hep korktum. Onunla tanışırsam, "Sırlarımı anlatacak başka bir insan bulma ihtiyacında olur muyum acaba?" diye hep endişelendim. (Sesini iyice kısarak) Ama artık zamanı geldi (Ak, 2017: 44).

Bir internet arkadaşı edinip sırlarını ona anlatması, bir bakıma onunla dertleşmesi Adam'ın aslında tek kişilik hayatından memnun görünse de yalnızlık çektiğini ve biriyle konuşma ihtiyacı hissettiğini göstermektedir. Ancak onun sorunu modern toplumların bir başka özelliği olan insanlar arası güvensizliktir. Yıllardır kendini toplum-

da soyutlayan diğer insanlarla iletişim kurmayan Adam, insanların sırlarını ifşa ettiği gerekçesiyle onlara güvenmemektedir. Bu nedenle de bütün sırlarını tanımadığı, en önemlisi de yüz yüze aynı ortamda görüşüp iletişim kurmadığı birine anlatır. Böylece sırlarının güvende olduğunu düşünür. Ancak yalnızlık duygusu zaman geçtikçe o kadar ağır basar ki internet arkadaşı ile tanışmaya, yüz yüze görüşmeye karar verir. Yine de onu beklerken kaygıları devam eder. Kaygılı olduğu Garson'un, "Sizce gelecek mi?" sorusuna verdiği cevaptan anlaşılır: "ADAM: Bilmiyorum. Aslında gelmesini hem çok istiyorum, hem de hiç istemiyorum. Eğer gelirse biraz sonra, beni tanıyan ve bütün zayıflıklarımı bilen birisiyle tanışacağım" (Ak, 2017: 45). aslında Adam'ın tek derdi karşısındaki kişiye güvenememesi de değildir; yüz yüze gelip tanıştıklarında iletişim kurabildiği tek kişiyi de kaybetmekten korkar:

> GARSON: Onun karşısında çırılçıplak ve savunmasız kalacaksınız efendim.
> ADAM: Her an birbirimize küsebiliriz. Bütün emekler boşuna gidebilir. Beni aşağılayabilir. Ya da daha korkuncu tam tersi olabilir.
> GARSON: Ne gibi efendim?
> ADAM: Ben onu beğenmeyebilirim (Ak, 2017: 45).

Adam'ın bütün bu söylediklerinin ve kaygılarının altında internet arkadaşıyla yüz yüze görüşüp tanıştıklarında herhangi bir olumsuzluk nedeniyle birbirlerini beğenmeyecekleri ve böylece arkadaşlıklarının biteceği ihtimali yatmaktadır. Bu durumda yine yalnızlığa sürüklenecektir. Adam'ın, "Yıllardır hiç kimseye dokunmadım. Yıllardır da kimse bana dokunmuyor." şeklindeki sözlerinden ne kadar yalnız ve acınası bir durumda olduğu; insanın en temel ihtiyaçları arasında sayılabilecek dokunmak ve ilgi görmekten mahrum kaldığı ve tekrar yalnız kalmak istemediği sezilir.

Bu arada Garson da Adam'ın internet arkadaşı ile ilgili bir başka ihtimali ve bunun neden olduğu kaygıyı dile getirir:

> ADAM: [...] Herhalde biraz sonra benimle tanışmaya gelecek olan kadınla birbirimize âşık olup evlenirsek, koca iletişim sektörü bu yüzden iflas etmeyecek.
> GARSON: Üzgünüm ama böyle bir şey zaten mümkün değil efendim.
> ADAM: Nasıl mümkün olmasın canım. İnsanlar internet yoluyla birbirleriyle tanışıp evleniyorlar, bu konuda bir yasak yok herhalde.
> GARSON: Elbette yok efendim. Ama internetin bazı yetenekleri, bu tür durumları engelliyor efendim.
> ADAM: Ne gibi yetenekler bunlar?
> GARSON: Kısa boylularla çok uzun boyluları, çok şişmanlarla çok zayıfları, yassılarla sivrileri, çok yaşlılarla çok gençleri, kendilerini kadın olarak tanıtan erkeklerle erkekleri, kendini erkek olarak tanıtan kadınlarla kadınları tanıştırabilmek gibi yetenekler efendim. Kısacası internet yoluyla tanışmaların sonucu hüsrandır efendim (Ak, 2017: 48-49).

Yazar, Garson'un sözleri üzerinden yüz yüze olmayan ilişkilerin güvenilir olmadığını savunmaktadır. Aslında yazar, internet yoluyla kurulan arkadaşlıklara, bu yolla bilinçsiz şekilde yapılan evliliklere ve internet dolandırıcılığına eleştiri getirmektedir. Ancak

Adam ve internet arkadaşı Kadın şanslıdır, korktukları başlarına gelmez ve birbirlerini beğenirler. Buna rağmen Kadın'ın da Adam gibi insanlarla yüz yüze iletişim konusunda başarılı olmadığı ve iletişimsizlik sorunu yaşadığı hissedilir:

ADAM: (Adam küçük masa sayesinde Kadın'a iyice yaklaşmıştır.) Böyle daha iyi.
(Bir süre birbirlerini hiç konuşmadan, utangaç bir şekilde süzerler.)
KADIN: Benden ne bekliyorsunuz?
ADAM: Bilmiyorum. Hiçbir beklentim olmadan sizi bekledim.
KADIN: Büyük bir risk bu aldığımız.
ADAM: Evet. İnternette tanıştığın birisiyle buluşmak.
KADIN: Normalde normal telefonla konuşurken anlaştığım bir insanla cep telefonuyla konuşurken anlaşamayan bir tipim ben. Değil internette anlaştığı bir insanla karşılıklı konuşurken anlaşmak...
ADAM: Bu çok normal. Ben de telefonda anlaştığım bir insanla, fakslaşırken anlaşamam. Çünkü onlar faksın başına geçince zırtapozun teki olurlar.
KADIN: Ben çok hassasım. Kablolu telefonla konuşurken anlaştığım birisiyle, kablosuz telefonla konuşurken bile anlaşamam.
[...]
ADAM: Daha da korkuncu, yazılarıyla tanışarak sevdiğiniz bir yazarın kendisiyle tanışıp, onunla yüz yüze sözlü bir ilişki kurmaktır. Bilmem hiç başınıza geldi mi?
KADIN: Aman Tanrım! Gerçekten böyle bir şey de var. [...] (Ak, 2017: 56-57).

Kadın'ın özellikle, "Değil internette anlaştığı bir insanla karşılıklı konuşurken anlaşmak..." ifadesi insanlarla yüz yüze iletişim kurmada başarısız olduğunu açıkça gösterirken, internet aracılığıyla daha rahat iletişim kurduğuna işaret eder. Bu durum aslında modern çağın getirdiği teknolojik gelişmelerin insan ilişkilerine olumsuz etki ettiğinin bir başka örneğidir. Kadın internet yoluyla iletişim kurmaya o kadar alışmıştır ki, interneti bilinçsizce ve sürekli kullanması yüz yüze iletişim kurma becerisini köreltmiştir. Adam'ın ise "Daha da korkuncu, yazılarıyla tanışarak sevdiğiniz bir yazarın kendisiyle tanışıp, onunla yüz yüze sözlü bir ilişki kurmaktır." şeklindeki cümlesi onun insanlarla karşılıklı iletişimde bulunmada ne kadar başarısız olduğu gerçeğini bir kez daha doğrular. Diğer bir deyişle, yüz yüze samimi iletişim kurma konusunda ikisi de birbirinden çok farklı değildir; ikisinin de bir iletişimsizlik sorunu yaşadıkları açıktır.

Kadın'ın insanlarla ilişkilerinde ve iletişim kurmada yetersiz olduğu yine Adam gibi sürekli insanlarla küstüğünü söylemesi ile bir kez daha açıkça ortaya konur:

ADAM: Aslında internette yeni tanıştığım birileriyle, sanal ortamda kavga ettiğim oluyor, ama devamı gelmiyor. Çünkü ben hemen küsüp onlarla bağlantımı koparıveriyorum.
KADIN: Lütfen devam edin. Küsmek de çok faydalı.
ADAM: Gerçekten mi?
KADIN: Tabii... Kalp ve damar hastalıkları için bire bir.

ADAM: Geçen sene hesap ettim, sırf internet yoluyla on bin iki yüz elli kişiye küsmüşüm ve hiçbirini de tanımıyorum.
KADIN: Çok güzel. Ben de Afrika kıtasının yarısına küsüm (Ak, 2017: 70).

Adam'ın internette yeni tanıştığı kişilerle bile anlaşamayarak kavga etmeyi ve ardından küsmesi insanlarla yüz yüze ya da uzaktan olsun hiçbir şekilde iletişim kuramadığı fikrini desteklemektedir. Kadın'ın da Afrika kıtasının yarısına küs olduğunu söylemesi mizahi ve abartılı bir dille de olsa insan ilişkilerinde ve iletişim konusunda sorunlar yaşadığı kanısını güçlendirmektedir. İkisi de bir anlamda küsmeyi alışkanlık hâline getirmekte; anlaşamadıkları insanlarla iletişim kurmaya ve çözüm bulmaya çabalamak yerine onlardan kaçmanın bir yolu, bir tür savunma mekanizması olarak küsmeyi kullanmaktadırlar. Küsmek iletişim sürecini böylece tamamen imkânsız hâle getirmektedir ve insanlarla tanışma ve küsme süreci bir kısır döngüye dönüşür.

Ancak oyunun neredeyse sonuna doğru Kadın ve Garson arasında, sonradan Adam'ın da katıldığı, bu defa birbirlerini sabırla dinledikleri ve karşılık verdikleri beklenmedik ve ilginç bir diyalog gelişir:

GARSON: Efendim bu bina yapılmadan önce bu arsada birkaç erguvan ağacı varmış. [...]
KADIN: A, evet, hatırlıyorum.
GARSON: Hatırlamanıza hiç şaşırmadım efendim.
[...]
KADIN: Benim çocukluğum bu mahallede geçti.
GARSON: Biliyorum efendim.
KADIN: (*Odanın ortasında durur.*) Tam burada bir erguvan ağacı vardı. [...] Cevizle dut arasına salıncak kurardık.
GARSON: Çok iyi hatırlıyorum efendim.
(*Bir salıncak belirir. Kadın salıncağa oturup sallanmaya başlar*) (Ak, 2017: 75-76).

Böylece Garson'un eskiden orada bulunan erguvan ağacını hatırlatmasıyla geçmişe dair anılar yavaş yavaş canlanmaya başlar. Anılar canlandıkça bir hikâyenin parçaları gibi her şey yerli yerine oturur. En ufak bir nesne bile onların hikayesinin tamamlanmasında önemli bir yer tutar:

KADIN: (*Duvarda asılı olan eski pencere kepengini göstererek*) Peki bu eski pencere, onu hatırlıyor musun?
GARSON: Burada ağaçların biraz ilerisinde eski bir konak varmış efendim.
KADIN: Bilmez miyim? İçinde hayalet kovalardık.
ADAM: Haa evet evet... Yaşayın yahu! Bunu ben bile hatırlıyorum. Perili konak!
GARSON: Bu da konağın müştemilatından çıkarılan ahşap bir kiriş efendim. [...]
ADAM: Bizim evimizin karşısındaki konağın müştemilatı bu yahu...
GARSON: Siz de bu mahallede mi oturuyordunuz efendim?
ADAM: Evet. Kesinlikle! (Ak, 2017: 78).

Kadın'dan sonra Adam'ın da eskiden aynı mahallede yaşadığı anlaşılır. Ancak diğerlerine göre geçmişle bağlarının daha güçlü olduğu anlaşılan Garson, kalan parçaları da bulup bu hikâyeyi tamamlamaya kararlıdır:

ADAM: (*Kirişten geriye doğru yirmi adım sayar ve sahnenin iyice yanına gelir*.)
[...] İşte tam şurda, büyükannem otururdu.
GARSON: Çilli teyze?
ADAM: Evet Sen nerden biliyorsun ki büyükannemin ismini?
GARSON: Ben bu müştemilatta doğdum efendim. Sizi de şimdi hatırladım efendim. Siz Mehmet'siniz.
ADAM: Evet. Sen de o zaman Ali'sin.
GARSON: Evet efendim ben Ali'yim.
(*Garson salıncakta sallanmakta olan Kadın'ın yanına gider ve salıncağı sallamaya başlar*)
ADAM: (Garson'a sarılır) Ali!
GARSON: Mehmet!
GARSON: Siz de Nursel'siniz. Az mı sizi salıncakta sallamıştım.
[...]
ADAM: Nursel, bu isim hiç yabancı gelmiyor inanın. Kimdi Nursel?
[...]
GARSON: O size aşıktı biliyor musunuz?
[...]
ADAM: Evet hatırlıyorum. Nursel'i hatırlıyorum.
KADIN: Ben de hatırlıyorum. Ben Nursel'im (Ak, 2017: 18-80).

Özellikle Garson'un Adam ve Kadın'ın geçmişlerini hatırlamalarında kilit bir rol üstlendiği görülür. Garson'un diğer iki kişiden farkı daha önce de belirtildiği gibi onun işçi sınıfa dahil olduğu için modern hayatın teknolojik gelişmelerinden diğerleri gibi yararlanamamasıdır. Ancak bu sanılanın aksine olumsuz değil, olumlu bir gelişmedir Adam ve Kadın teknolojik gelişmeler sayesinde yaşadıkları lüks ama hızlı hayat sonucunda her şeyi tüketmişler ve Adam başta olmak üzere geçmişlerini, yaşadıkları yeri bile hatırlamakta güçlük çekmektedirler. Garson ise kalabalık bir aile içinde hayatını sürdürdüğünden yüz yüze samimi ilişkiler kurma becerisini kaybetmemekle birlikte geçmişine de bağlılığını sürdürmüştür. Bu anlamda Garson'un, Adam ve Kadın ile geçmişleri arasında bir bağ kurduğu izlenir. Bunun yanı sıra Adam ve Kadın açısından iletişimsizliğin sürekli olarak vurgulandığı oyunun sonuna doğru, herkes birbirini dinlemeye ve sağlıklı ve etkili iletişim kurmaya başlar ve bu sayede ortak bir geçmişi paylaştıklarını; birbirleriyle arkadaş olduklarını, aynı mahallenin çocukları olduklarını hatırlarlar. Doğan Cüceloğlu, "Dostluklar, ancak dinlemenin sonucunda oluşur. Çoğumuz dostlukların konuşmanın sonucunda oluştuğunu sanırız. Gerçekte dostluk, dinlemenin sonucunda oluşur, konuşmanın değil" (2002: 138) diyerek bir kez daha insanlarla iletişim kurmada dinlemenin önemine değinir. Adam, Kadın ve Garson da birbirlerini dinlemenin sonucunda geçmişlerini, ortak hikâyelerini hatırlayarak yeniden dost olurlar.

Özetle Behiç Ak'ın *Tek Kişilik Şehir* adlı oyununda da önceki oyununda olduğu gibi aile ilişkileri ile akrabalar ve arkadaşlar arası iletişimin giderek zayıfladığı ve dostluk kavramının anlamının bile unutulduğu; modern yaşamın getirdiği cep telefonu ve bilgisayar gibi teknolojik araçların bilinçsiz kullanımının yüz yüze iletişim kurma becerilerini körelttiği ve iletişimsizlik sorununa yol açtığı gözlenir.

Sonuç ve Öneriler

İletişim ve iletişimsizlik konularının sosyolojik açıdan ele alındığı çalışmada ilk olarak iletişim kavramının tanımı yapılmış, iletişim sürecinin ögeleri ve süreci engelleyen faktörler üzerinde genel olarak durulmuştur. Sonraki bölümde iletişimsizlik olgusunun en fazla öne çıkan iki nedeni, modern toplum yapısı ile teknolojik araçlar ve bunların bilinçsiz kullanımı detaylı olarak ele alınmıştır. Çalışmanın uygulamalı diyebileceğimiz ana bölümünde ise Behiç Ak'ın *Newton Bilgisayardan Ne Anlar* ve *Tek Kişilik Şehir* adlı oyunları iletişimsizlik teması bağlamında analiz edilmiş; her iki oyunda da modernleşme ile değişime uğrayan toplum yapısında aile, akrabalık ve arkadaşlık ilişkilerinin giderek zayıfladığı; insanların cep telefonu ve bilgisayar gibi kitle iletişim araçlarını bilinçsiz ve amacı dışında kullanması nedeniyle yüz yüze iletişim kurma becerilerini yitirdiği ve bu nedenle de iletişimsizlik sorununun ortaya çıktığı sonucuna varılmıştır. Her iki oyunda da iletişim sürecini sekteye uğratan nedenler benzer bir şekilde işlenip eleştirilse de yazarın *Tek Kişilik Şehir* adlı oyunu, sonu itibariyle *Newton Bilgisayardan Ne Anlar* adlı oyunundan ayrılmakta ve iletişimsizlik sorununun, gelecekte insanların teknolojik araç gereçleri bir yana bırakarak birbirini dinlemesi ile çözülebileceğine dair umut vaat etmektedir.

Kaynakça

Ak, Behiç. (2003). Toplu Oyunları 1 (Fay Hattı/Newton Bilgisayardan Ne Anlar). Mitos Boyut Yayınları, İstanbul.

Ak, Behiç. (2017). Tek Kişilik Şehir. Mitos Boyut Yayınları, İstanbul.

Cangöz, İncilay. (2013). "İletişim Sosyolojisinde Tanımlar ve Kavramlar" içinde İletişim Sosyolojisi (ed.) Hayati Tüfekçioğlu. Anadolu Üniversitesi Açıköğretim Fakültesi Yayınları, Eskişehir.

Cüceloğlu, Doğan. (2002). Keşke'siz Bir Yaşam İçin: İletişim Donanımları. Remzi Kitabevi, İstanbul.

Dökmen, Üstün. (2005). İletişim Çatışmaları ve Empati. Sistem Yayıncılık, İstanbul.

Dursun, Çiler. (6 Nisan 2018) İletişim Nedir, Ne Değildir? 2-18. https://cilerdursun.wordpress.com/2018/04/06/iletisim-nedir-ne-degildir/05.08. 2018

Erdoğan, İrfan. (2011). İletişimi Anlamak. Pozitif Matbaacılık, Ankara.

Ergül, Hakan. (2013). "Mobil İletişim Teknolojileri: Bağlanmanın Sınırları" içinde İletişim Sosyolojisi (ed.) Hayati Tüfekçioğlu. Anadolu Üniversitesi Açıköğretim Fakültesi Yayınları, Eskişehir.

Gönenç, E. Özgür. (2012). "İletişimin Tarihsel Süreci". İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi. Ocak, Sayı 28, 87-102.

Gündüz, Uğur. (2011). "Kafka Metinlerinde İletişim, İletişimsizlik ve Yabancılaşma Olgusu Üzerine". Selçuk Üniversitesi İletişim Fakültesi Akademik Dergisi 7 (1), 83-95.

Karaca, Mehmet. (2016). "Sosyolojik Perspektiften İletişim". Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi. Bahar, Cilt 15, Sayı 57, 626-648.

Maden, Sedat. (2013). "Niçin Dinleyemiyoruz? Dinleyememe Probleminin Sosyokültürel Analizi". Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi Sayı: 2/1, 49-83.

Sağlam, Eraslan. (Mayıs 2014). "Kente Sıkışmış Çocuğun Sesi: Behiç Ak", *İyi Kitap*- Aylık Okul Öncesi, Çocuk ve Gençlik Kitapları Gazetesi, Sayı 63, http://www.iyikitap.net/wp-content/uploads/2016/03/iyi_kitap_say%C4%B1_-63.pdf (çevrim içi) Erişim 01.10.2017.

Türk Dil Kurumu http://www.tdk.gov.tr/index.php?option= com_bts&arama =kelime&guid =TDK.GTS.5b6815ea99bef0.16933812 05.08.2018.

Uzuntaş, Aysel. (2013). "Etkili İletişim: Anlatabilmek ve Anlayabilmek". Kastamonu Üniversitesi Kastamonu Eğitim Dergisi. Cilt 21.11-30.

Zıllıoğlu, Merih. (1996). İletişim Nedir? Cem Yayınevi, İstanbul.

AZERBAYCAN'IN MODERNLEŞME SÜRECİNDE BİR ÖNCÜ: HACI ZEYNEL ABİDİN TAGİYEV[1]

Ümit Akın - Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi.

Giriş

XIX. yüzyılda Azerbaycan edebiyatı, ülkenin siyasî, iktisadî ve muasır hayatında yaşanan gelişmeler doğrultusunda yeni bir bakış açısı ortaya koymuştur: Yenileşme diğer bir deyimiyle Modernleşme.

1747'de İran hükümdarı Nadir Şah'ın ölümünden sonra yaşanan taht kavgaları sonucunda Azerbaycan; Guba, Derbend, Şamahı, Bakü, Karabağ, Gence, Talış, Nahçivan, Şeki, Karadağ, Tebriz gibi küçük feodal hanlıklara ve sultanlıklara ayrıldı. Ülke siyasî bir parçalanma yaşadı. Birbirlerine hâkim olma mücadelesi yürüten bu hanlıklar zamanla zayıflamış, XIX asrın başından itibaren Rusya'nın hâkimiyeti altına girmeye başlamıştır (Kasımzade, 1966: 7).

1804'te Gence'nin yapılan büyük katliamlarla Rusların eline geçmesi, Azerbaycan'da büyük bir infial yarattı. Askeri bakımdan güçlü olan Rusya, yirmi yıl sonra Azerbaycan'ın tamamını ele geçirerek İran topraklarına girdi. 18 Şubat 1828'de Rusya ve İran arasında yapılan Türkmençayı antlaşması gereği Aras nehrinin kuzeyinde kalan Azerbaycan toprakları Hazar da dâhil olmak üzere Rus kontrolüne geçmiştir. Rus işgalinin ilk yıllarında bazı hanlıkların sembolik mahiyette de olsa yaşamasına göz yumulmuştu. Ruslar Azerbaycan'a tamamıyla yerleştiklerinden emin olduktan sonra hanlıkları lağvetmeye başladı. 1840'ta Nahçivan Hanlığını, 1844'te ise Ilısu Sultanlığını ortadan kaldırdı. Memleket, altı eyalete ayrılarak merkezi Tiflis'te olan Kafkasya Umumî Valiliği'ne bağlandı. Böylece askerî mahiyetteki Rus idaresi merkezileşmiş oldu. Tiflis, Rus idaresinin merkezi olduktan sonra süratle gelişmeye başladı. Bu şehirde eskiden beri gayrimüslimler –Gürcüler, Ermeniler vb. çoğunluktaydı. Fakat Türk ve Müslüman sakinler de az değildi.

1 Bu makalenin bir kısmı I. Uluslararası Türk Coğrafyası Sosyal Bilimler Araştırmaları Kongresinde sunulmuştur.

Azerbaycan'da Müslümanlar "Şiî" ve "Sünnî" olmak üzere ikiye ayrılmıştı. Şiîler çoğunluktaydı. Rus istilasından sonra tek para sistemi kuruldu. Azerbaycan'ın Rusya ve diğer ülkelerle yaptığı ticarette bir canlanma, gelişme oldu. Bunda yolların düzenlenmesinin de büyük rolü vardır (Akpınar, 1994: 35). Böylece Rus işgaliyle Kafkasya ve Azerbaycan'da birtakım yenileşme hareketleri görülmeye başladı. Bu hareketin belirtileri ekonomik anlamda görülmeye başlamışsa da bu durum halka maalesef az yansıtılmıştı. Bu dönemde kültürel sahada da birtakım hareketlilik görülmeye başlandı. Fikirlerin özgürce ifade edilmeye başlaması bazı sorgulamaları da beraberinde getirdi. Rus edebiyatında Azerbaycan ve Kafkasya'yla ilgili eserlerin yazılmaya başlaması, yerli ahalinin çocuklarının Rus mekteplerinde okumaya başlaması, Rusça öğrenmenin artması kültürel yenileşmeyi hızlandırmıştır.

Azerbaycan'da eskiden beri dinî eğitimin ağırlığı vardı. Mollahanelerde ve medreselerde Kur'an, fıkıh gibi dinî dersler verilirdi. Eğitim dili Farsça ve Arapça idi. Rusya'nın Azerbaycan'ı işgalinden sonra bazı maarifçi düşünce adamlarının teşvikiyle Azerbaycan'da Rus okulları açılmaya başladı. Rusların Azerbaycan'da açtığı ilk mektep 1830'da Şuşa'daki "Kaza Mektebi" dir. Bundan sonra 1831'de Nuha, 1832'de Bakü, 1833'te Gence, 1837'de Şamahı ve Nahçivan'da açılmıştır. Daha çok burjuva kesimin çocuklarının okutulduğu bu okulda pozitif bilimler öğretilmekteydi. Rus idaresi, bu okullarda eğitim alan çocukları tercüme faaliyetleri, memuriyet gibi işlerde kendi yararları doğrultusunda kullanmayı amaçlamıştır. Bu okullarda öğrenim gören Müslüman öğrencilerin sayısı azdır. Çünkü Müslüman aileler "dinî kaygı" içinde olduklarından çocuklarını bu okullara göndermiyordu. Daha çok Ermeni ve Gürcü ailelerin çocukları bu okullarda okuyordu. XIX. yüzyılın ikinci yarısına gelindiğinde Rusya Müslümanları arasında İslamcı ıslahat hareketlerinin arttığını ve dinin asrın idrakine göre bazı din âlimlerince yorumlanmaya başladığını görmekteyiz. Özellikle Ruslara yakın muhitte yaşayan veya Rus memuriyetinde, askerî hizmetinde bulunan birçok aydın, "reformist" görüşleri benimsemiştir. Bunlara karşı olan grup da İslam'ı katı kurallar içinde gösteren ve köhne zihniyeti temsil eden kadimci düşüncede olanlardı. Diğer taraftan reformist düşünceyi benimsemeyen, medresede yetişmiş; özellikle XIX. yüzyılın ikinci yarısından sonra Türkiye, Mısır, Pakistan ve İran'da ortaya çıkan siyasî olaylardan etkilenmiş, din ve kültürel özelliklerin korunarak ıslahat hareketlerinin gerçekleşmesini isteyen bir aydın grubu da vardı.

XIX. yüzyılın ortalarından başlamak suretiyle Bakü'nün petrol sanayii kenti olmaya başlaması Azerbaycan'ın sosyal, siyasi, ekonomik hayatında birçok değişiklik yaratmıştır. Bakü'de gelişen petrol sanayii, Rusya'ya ithal edilmekte olan Amerikan petrolüyle rekabet edebiliyordu. Yine bu çağda Azerbaycan'a dış sermaye çarlığın müsaadesiyle akın etmeye başlamıştı. 60'lı yıllarda Batı kapitalistleri tarafından kurulan Gedebey'de bakır, Taşkesen'de boya fabrikalarının sayısı 20'yi bulmuştur. 70'li yıllara gelindiğinde Bakü tam anlamıyla petrol sanayii ve liman şehri oldu. 1872'de petrol yerlerinin kiracılıktan kurtarılması, petrol veren topraklar üzerinde herkese mülkiyet hakkının tanınması sebebi ile iş adamları, petrol topraklarına sahip olmaya koyulmuşlardır. Dış sermaye Bakü petrolünde yatırıma başladı (Baykara, 1966: 113). Birçok yabancı şirket kuruldu. Bakü'de petrolle uğraşan şirketlerden birinin sahibi Tagiyev'dir. Bu şirket sayesinde Ta-

giyev, Azerbaycan'da milyoner olmuştur. Tagiyev, petrolden ve diğer ticarî faaliyetlerinden kazandığı zenginliği "Hayırsever Hacı", "Milletin Atası" olarak halkının ilerlemesi yolunda kullanmıştır.

Hacı Zeynel Abidin Tagiyev

Tagiyev'in doğum tarihi hakkında yaptığımız araştırmalarda birçok farklı bilgiyle karşılaştık. Tagiyev hayattayken 1900'de Nerimanov[2] tarafından yazılan "Hacı Zeynelabidin Tagiyev'in 50 Yıllığı- Maişete ve Cemaate Hizmetleri" başlıklı kitapta 1838'in Ocak ayında doğduğu belirtilir. (Nerimanov, 2012: 14). 1899'da Tiflis Zakafkasya Şii Ruhani İdaresinin verdiği doğum hakkındaki şehadetnamede[3] Tagiyev'in 1823'te doğduğu kaydedilmiştir (ADA, 1899: 8). Tagiyev'le ilgili kitap yazan Manaf Süleymanov da kitabında doğum tarihiyle ilgili net bir bilgiye yer vermemiştir. Ancak Tagiyev'in doğumuyla ilgili genel olarak 1823, 1838 ve 1840 tarihleri gösterilir.[4] Küçük yaşta annesi Ümmi Hanım'ı kaybeden Tagiyev'in babası Muhammet Tagiyev, ikinci evliliğini yapar. İkinci evliliğinden beş kızı olur. Ayakkabıcılık yaparak geçimini sağlayan Muhammed Tagiyev, oğlu Zeynelabidin'i on yaşından itibaren yanına almış, onu inşaat işlerinde kum ve harç taşısın diye müteahhidin yanına vermiştir. Bu işten günde altı kapik kazanır, bu parayı ailesine verir. 12 yaşında taş yontma işine başlar, 15 yaşına geldiğinde sıva işi ustası olur. (Nerimanov, 2012: 14). İlk evliliğini Zeynep Hanım'la yapan Tagiyev'in bu evlilikten iki oğlu (İsmail [1865-1930], Sadık [1868-1937]), bir kızı (Hanım [1871-?] olmuştur. İlk eşinin ölümünün ardından uzun süre evlenmeyen Tagiyev 1896'da Sona Hanım'la evlenmiş bu evliliklerinden üç kızı (Leyla [1898-?], Sara [1899- 1991], Süreyya [1904-1975); iki oğlu (Mehmet [1900-1918], İlyas [1905-1931] olmuştur. Daha sonra bir süre mimar olarak ev projeleri çizer, şehirde tanınmaya başlar. 1873'te kendisini Azerbaycan'ın en zengin Müslüman'ı yapacak petrol işine girer. Tagiyev ve ortakları Bibiheybette 1873'te devletten dokuz bin manatlık toprak satın alır. Kiraladıkları işçilerle arazide kuyu kazdırır. Uzun süre arama çalışmaları bir sonuç vermez. Ortakları bu işten vazgeçerek hisselerini Tagiyev'e devreder. Tagiyev iki yıl hiçbir fedakârlıktan kaçınmadan bizzat kendisi de çalışmalara katılır (Yeşilot, 2004: 46). İşçilerini babasının kendisine söylediği sözlerle motive etmeye çalışır. "*Zahmetten korkmayın uşaklar*!" Bunun üzerine çalışanlar "*Her ne kadar çalışma ortamımız zor olsa da Hacının mallimliği ve insaniyetliği bizim ona gönülden hizmet etmemizi sağladı, bize güzel sözler*

2 Neriman Nerimanov (1870-1925): Tagiyev'in maddi yardımıyla tıp eğitimi almış doktor, yazar ve siyaset adamıdır. Azerbaycan'ı yöneten ilk Bolşevik lider olmuştur. Birçok tiyatro eseri vardır. Daha fazla bilgi için bk. "Azerbaycan Edebiyatı Realist Roman Yazarlarından Neriman Nerimanov'un Dini-Milli Ayrımcılığa Bir Başkaldırı Romanı: Bahadır Ve Sona" *Uluslararası Azerbaycanşinaslık Sempozyumu-Dünü, Bugünü, Geleceği*, Kars Kafkas Üniversitesi 21-23 Ekim 2015, ss. 363-379.

3 Şehadetnamede aynen şunlar yazılıdır: "*Zaqafqaziya Şii Ruhani İdaresinden verilen o hakta ki, Bakı şehirinin sakini Hacı Zeynelabidin Tagıyev 1823-cü ilde öz atası Tağı Tağıyevin kanuni arvadı Ümmi Hanım Ahund Zülfükar kızından doğulmuşdur.*" 12 Oktyabr 1899-cu il, Tiflis. Ruhani İdaresinin sedri, Zakafkaziya Şeyhulislamı A. Ahundzade" (ADA, 1899: 6).

4 Tagiyev'in doğumu hakkında farklı bilgiler olmasını bazı tarihçiler Tagiyev'in annesinin cahil olduğu için doğum kaydını dini kitaplar üzerinden vermeye çalıştığı için yanlış söylediğini belirtir. Bazıları ise Tagiyev'in ikinci evliliği Sona Hanım'la arasındaki yaş farkının çok olmasını önlemek amacıyla kendisi tarafından geç tarih olarak belirtmesinden geldiğini söylerler (Caferova, Necefova, 2016: 3).

diyerek bizi motive ederdi." demiştir (Nerimanov, 2012: 16). Nihayet Tagiyev çabasının karşılığını alarak petrolü bulur ve bir anda Azerbaycan'ın en zengin kişileri arasında yer alır. 1877'de Bakü Şehir Dumasına seçilir. Burada sokakların kanalizasyonları hakkında Dumaya teklif götürmüştür. 1880'li yıllarda Tagiyev, Bibiheybet ve Balahanı'da çıkan petrol ürünlerini taşıyan iki gemiye, Saritsin, Ninni Novgorod ve Moskova'da ambarlara ve iki fabrikaya sahipti. Yüzyılın sonlarına doğru Tagiyev'in yıllık sermayesi beş milyon manatı bulmuştur (İbrahimov, 1990: 35). Azerbaycan'ın en zenginleri arasında yer alan Tagiyev sadece petrol çıkarmakla değil petrolün dış pazarlara nasıl satılması gerektiği üzerinde de durmuş uzun süren uğraşlarıyla Hazar'dan Karadeniz'e 800 km'lik petrol boru hattı çalışmalarını başlatmıştır (Süleymanov, 1996: 26). Tagiyev 1896'da sahibi olduğu bütün petrol üretim yerlerini, fabrikalarını gemilerini, demiryolu taşıma vagonlarını beş milyon manata İngiliz grubu Gubard'ın grubuna satmıştır.[5] Hayatının bundan sonraki kısmında Tagiyev, halkın terakkisi uğrunda birçok önemli girişimde bulunmuştur. Kız öğrencilerin okuması için okullar, sınıflar açtırmış, Müslüman öğrencilerin yurt dışı eğitimi için burs vermiş, yollar, köprüler yaptırmış, Bakü'ye su kaynağı getirmiş, matbuat faaliyetlerinde Müslümanlara imkânlar yaratmış, daha birçok sosyal, ekonomik, kültürel alanda faaliyet göstermiştir.

1912'de yanında çalışan Behbudov'un kendisini mahkemeye vermesinden sonra iki buçuk yıl kadar hapis cezası almıştır.[6] Bu hapis cezası Çar tarafından affedilir. 1914'te ailesiyle Almanya'ya giden Tagiyev, Almanya'nın Rusya'ya savaş ilan etmesinin ardından ailesini de alarak dönemin Türk sefirinin yardımıyla önce Kopenhag'a sonra Finlandiya'ya oradan da Petersburg'a gider. (Süleymanov, 1996: 35).

1917'de Rusya'da yaşanan ihtilal sonucunda Müsavat partisinin öncülüğünde kurulan Azerbaycan Halk Cumhuriyeti (1918-1920) Azerbaycan'da büyük sevinçle karşılanmıştı.[7] Mehmet Emin Resulzade, bağımsız Azerbaycan devletinin ilk cumhurbaşkanı olmuştu. Tagiyev, bu dönemde hayır işlerini arttırmıştı. Azerbaycan'ın 1920'de Sovyet idaresine girdikten sonra Tagiyev'in bütün mallarına hükümet tarafından el konulmuştur. Bundan sonraki hayatı için Merdekan'daki bağ evinde yaşamasına izin verilmiştir. Kızı Leyla, İran'a kaçmış, kendisine kaçmak için birçok fırsat gelmişse de vatanından ayrılmayı istememiştir (İsmail, İbrahimov, 1994: 10). Sovyet hükümeti Tagiyev'in mallarına

5 Tagiyev'in yirmi milyon değerindeki bu malvarlığını beş milyon manata satmasının nedeni kaynaklarda belirtilmemiştir. Ancak Nerimanov'un Tagiyev kitabında bu durum, Tagiyev'in dokuma işine girmesi ve orada daha çok kişiye iş sağlayacak olması ve bundan sonraki hayatını daha rahat geçirmek istemesi olarak değerlendirilmiştir (Nerimanov, 2012: 22-23).

6 Tagiyev'in mahkemeye verilmesinin nedeni Lutfeli Bey Behbudov'un Tagiyev tarafından dövdürülmesidir. Meselenin aslı Tagiyev bir gün eve geldiğinde Behbudov'un Sona Hanım'a (Tagiyev'in eşi) olan münasebetinden şüphelenir. Bu yüzden Behbudov'a Bakü'den gitme teklifinde bulunur; ancak Behbudov buna karşı çıkar, Tagiyev de adamlarına Behbudov'u dövdürür. Dönemin önemli gazetelerinden *İkbal* olayı şöyle anlatır: "... Hacı Lutfeli Bey'e Bakü'den gitmesini söyler. Lutfeli Bey buna itiraz ettikçe Hacının adamları onu iyice dövüp kanı aka aka faytona bindirir ve evine götürürler. Behbudov'un avradını çağırarak ona kan içinde kalmış kocasını gösterip 'Sona Hanım'a hain gözle baktığı için onu bu hâle getirdiler." demişlerdir (*İkbal*, 6 Temmuz 1912). Olayın Bakü'de yayılmasından sonra Ermeniler Behbudov'u kışkırtarak Tagiyev'i mahkemeye verdirir. Uzun süre mahkeme sonuçlanmadan halkta beraat sesleri yükselmiştir. Tagiyev için şehrin bütün mescitlerinde kuran okunur, dua edilir. Ancak mahkeme Hacıyı iki buçuk yıl hapis cezasına çarptırır. Ancak Tagiyev'in cezasının affedilmesi için Ali Merdan Topçubaşı, Mirza Abdullayev, Musa Nagiyev ve M. Rıza Vekilov'dan oluşan grup Çar'la yaptığı görüşmelerle Tagiyev'in cezası affedilir (İlkin, 1998: 353-354).

7 Müsavat Partisinin merkezi Hacı Zeynelabidin Tagiyev'in yaptırdığı İsmailiyye binasıdır.

el koymakla kalmamış ismiyle anılan bazı yerleri değiştirmiştir. Bu konuda Naki Keykurun hatıralarında, Tagiyev'in Azerbaycan Sovyet hükümetinin başkanı olan Nerimanov'a gittiği, isimleri değiştirilen kurumların tekrar eski hâline getirilme isteğinde bulunduğunu belirtir ve bu yüzden Tagiyev'in kısa süreli hapis cezası aldığını da söyler (Keykurun, 1998: 188). Merdakan'da yaşadığı zamanda hayır faaliyetlerini sürdürmek isteyen Tagiyev, Nerimanov'a mektuplar yazar. 1922'de yazdığı bir mektubunda "Ömrünün bundan sonraki kısmında halkına ve hükümete yardım etmek" istediği belirtilmiştir (İsmail ve İbrahimov, 1994: 54). 1 Eylül 1924'te Merdakan'daki evinde hayata gözlerini yuman Türk dünyasının hayırsever Hacısı kendi vasiyeti üzerine din âlimi Ahund Hacı Turab'ın yanına defnedilmiştir. Ölümünden sonra Mehmet Emin Resulzâde tarafından İstanbul'da çıkarılan *Yeni Kafkasya*[8] dergisinde Hacı Zeynelabidin Tagiyev'in vatanına ve milletine yaptığı hizmetler, Resulzade'nin gözünden onu ölümsüz yaptığı şeklinde açıklanmıştır. Ayrıca Tagiyev'in son zamanlarında Rusya Bolşevikleri tarafından nasıl bir baskıya maruz bırakıldığı da yazıda belirtilmiştir.

"... Hacı cihanca maruf bir milyoner idi; fakat Bakü milyonerleri meyânında en meşhur bir isim taşıyan bu adam ölürken artık milyoner değildi. Azerbaycan'ı istila eden Rusya Bolşevikleri herkes gibi onu da soymuş, soğana döndürmüşlerdi. O, son günlerini Avrupa'nın herhangi muhteşem konaklarına meydan okuyacak derecede mükellef ve müzeyyen olan sarayında değil pek ucuz bir fiyatla kiraladığı muvakkar bir odada geçirmiştir. Evet, Bolşevikler onun bütün varını almışlardı; kazandıklarından kendisine bir şey bırakmamışlardı. Fakat onun Bolşevikler de dâhil olduğu hâlde kimse tarafından zapt olunamayacak kazançları vardı. Bu kazançlarıdır ki bizi onunla meşgul ediyor. Yoksa onun meşhur bir milyoner oluşu bizi pek o kadar da alakadar etmez. Mecmuamızın tarih-i tesisinden beri, ölen Azerbaycanlı milyoner[dir]; fakat Tagiyef değildir. Hacı yalnız maddeten değil manen de milyoner idi. O, hayrât ve hasenâtı ile maruf bir simâ idi. Azerbaycan terakki ve irfan tarihinde Hacı'nın tuttuğu mevki-i Bülent, bu hususta gösterdiği fedakârlıklarla mütenasiptir. O, milletin terakki ve teâlisine pek çok yardım etmiştir; pek çok yararlıklar göstermiştir (Azerî, 2017: 9)."

Tagiyev'in Azerbaycan Modernleşmesine Katkıları

Ekonomik Faaliyetler

Tagiyev 1897'de petrol yerlerinin tamamını İngilizlere sattıktan sonra bütün varlığını yeni büyük bir işe yatırmıştır. Rusya dokuma müesseselerinin ham ipliğe olan ihtiyacı Tagiyev'i pamuk mahsullari üreten bir fabrika dikmeye sevk etmiştir. 1912'de

8 Mehmet Emin Resulzade ve muhacerette bulunan bazı Azerbaycanlı aydınlar tarafından 1923-1927 yılları arasında 95 sayı olarak İstanbul'da yayımlanan Yeni Kafkasya dergisi "edebî, içtimaî ve siyasî" bir mecmua olarak matbuat meydanına çıkmıştır. Bu dergi özellikle 1918 yılında kurulan Azerbaycan Cumhuriyeti'nin cumhurbaşkanı olarak görev yapan Mehmet Emin Resulzade tarafından yayımlandığı için hem Türkiye hem Azerbaycan siyasî hayatında önemli bir rol oynamaktadır. Dergi yayın politikası açısından Bolşevik istilasına ve Komünizm felsefesi ve fikriyatına cephe aldığı için büyük akisler uyandırmıştır. Konu hakkında bk. Mehmet Emin Resulzade, Yeni Kafkasya Yazıları 1923-1927, (Hzl. Yavuz Akpınar, Selçuk Türkyılmaz, Yılmaz Özkaya) Türk Tarih Kurumu, Ankara, 2017.

verilen malumata göre Tagiyev'in dokuma fabrikasında 1430 işçi çalışmaktadır. Bunların %70'ini Azerbaycan Türkleri, %20'sini Ruslar %10'u da farklı milletlerdendi. Bu fabrikanın çevresinde işçiler için evler, mektep, sağlık sorunları için tıbbi odalar, yemekhane, mescit gibi bütün ayrıntılar düşünülmüştür (Cabbarov, 2013: 146). Fabrika kurulduktan sonra kundaklanmak istenmiş; ancak işçilerin yardımıyla yangın büyümeden söndürülmüştür. Bu dokuma fabrikası Kafkasya'nın en büyük dokuma fabrikasıdır (Yeşilot, 2004: 51).

Fabrikada üretilen kumaşlar önceleri Kafkasya, Türkistan ve İran'a satılırken daha sonra birçok Müslüman ülkesine satılmaya başlanmıştır. Bu kumaşlar hac ve kutsal mekânları dini ziyarete gidenlerin yanında ölülerin defnedilmesinde de kullanılmıştır. Manaf Süleymanov, Hacı Zeynelabidin Tagiyev'in bu fabrikasının Bakü'nün gelişmesinde çok önemli olduğunu, fabrikanın yapılması için Buhara, Semerkant'tan da teklif geldiğini ancak Hacı'nın bunları reddettiğini belirtir (Süleymanov, 1996: 23). Hacı'nın dokuma fabrikasında üretilen kumaşlardan Türkiye de faydalanmıştır. Tagiyev, Türk ordusunun kumaş ihtiyacını karşılamak için 1913'te kumaş numuneleriyle birlikte Mehmet Giray Efendi'yi Trabzon'a gönderir. Trabzon Vilayetinden Harbiye Nezaretine gönderilen yazıda Tagiyev'le anlaşılmasının devletin menfaatine olacağı belirtilmiştir (Aslan, 2000: 67).

Tagiyev, XIX. yy.'ın sonlarında enerji sektörüne de atılmıştır. 1899'da "Enerji Gücü" teşkilatının kurulmasında büyük çaba göstermiştir. Tagiyev bu teşkilatın baş idarecisidir. XX. yy.'ın başlarında Ak Şehir'de ve Bayır burnunda olmak üzere teşkilatın iki elektrik şantiyesi vardır (Caferova, Necefova, 2016: 4-5).

Tagiyev'in ticari faaliyetleri yukarıdakilerle sınırlı kalmamış, deniz yoluyla taşımacılık faaliyetine yönelmiştir. Taşıma şirketlerin en büyüğü olan "Hazar Şirketi"nin en fazla hissesine Tagiyev sahipti. 1904'te Rusya'nın en büyük şirketlerinden olan Kür-Hazar şirketi kuruldu. Bu şirketin gemileri Hazar denizinden birçok limana yük taşıyacaktı. Bu şirketin toplamda on beş gemisi vardı. 1907'de bütün taşımacılığın %65'inin yapıldığı ve kırk beş gemi sahibinin birleştiği "Gemi Sahipleri Birliği" kurulmuş, başına Tagiyev geçmiştir (Yeşilot, 2004: 53).

Tagiyev, taşımacılık faaliyetlerinin yanında yerli balık ticareti işine de girmiştir. 1906'dan itibaren başladığı bu işte on yıl geçmeden birçok balık yatağına sahip olmuştur. 1916'da "Tagiyev Balık Sanayii Cemiyeti" kurulmuştur. Tagiyev'in balık yatakları Kür nehrinin kaynağından başlayarak Derbent'e ve kuzeyde Petrovska'ya (şimdiki Mahaçkala) kadar genişlemiştir (Caferova, Necefova, 2016: 5). O balıkların tazeliğini yitirmemesi ve uzun süre saklanabilmesi için soğuk hava depoları yaptırmıştır (Beşiroğlu, 2012: 23).

19. yy.'ın ortalarından başlamak suretiyle Bakü'de gelişen petrol sanayii şehirde bankacılık faaliyetlerini de arttırmıştır. 1914'te kurulan "Bakü Ticaret Bankası" nın sahibi Tagiyev'dir. Müslümanların bankaya gösterdiği ilgi her geçen gün artmış, 1916'ya gelindiğinde bankanın para hacmi sekiz kat daha büyümüştü. Bakü Ticaret Bankası petrolün dışında pamuk, balık un ve diğer sahalarda çalışmalarını yürütmüştür. (İsmail, İbrahimov, 1994: 112).

Azerbaycan'ın ekonomik ilerlemesinde büyük katkıları olan Tagiyev, bunların dışında emlak işleriyle uğraşmış, Moskova'da ticaret merkezleri açmıştır. Ayrıca metal üretim şirketi ve gemi tamiri yapan dükkânları da vardı (Beşiroğlu, 2012: 23). 1910'da modern teknikle çalışan bir değirmen yaptırmıştır. Bu değirmenin yıllık kazancı üç milyon manat kadardır (İsmail, İbrahimov, 1994: 112).

Sosyal Faaliyetler

Tagiyev'in faaliyetleri ile ilgili Gaspıralı'nın[9] Tercüman gazetesinde şu bilgilere yer verilmiştir:

Hacı Zeynelabidin Tagiyev'den bahsetmiş idik, bir iki söz daha söylemek istiyorum; çünkü bu adam zamanın bir meyvesi ve numunesidir. Hayli tüccar ve sevdager biliriz ki köpnün (herkesin) ve milletin ahvaline aşina olmak isterler, fevaid-i umumiyeden bahsederler (umumun hayrına olan şeylerden söz ederler) ve kadrü'l- hâl umurat ve maarif-i milliyeye (milli eğitim ve milli işlere imkân dâhilinde) hizmet etmek isterler. Bunların arasında, Bakü'nün Hacı'sı belki birincidir (Gaspıralı, 2015: 365).

1905'te Rusya'da yaşanan ihtilâl, Azerbaycan'ın ilerlemesi yolunda önemli gelişmeleri beraberinde getirmiştir. Bu dönemde kurulan hayır cemiyetleri yoksul Müslümanların yiyecek, giyecek ve barınma ihtiyaçlarının karşılanmasının yanı sıra eğitimleri konusunda da mühim görevler yüklenmiştir. Aynı yıl kurulan "Cemiyet-i Hayriye" nin kurucuları Azerbaycan Türklerinin istiklal mücadelesinin tohumlarını atmışlardır. Eğitim, kültür alanlarında önemli çalışmalar yaparken onların bilinçlenmesinde de büyük rol oynamışlardır. 1905'teki Azerbaycan-Ermeni çatışmaları sırasında cemiyetin kurucuları olarak Tagiyev, Musa Nakiyev[10] ve Ali Merdan Bey[11], Türk halkının kendilerini savunmaları için milyonlarca manatlık silah ve cephane almışlardır (Aslan, 2000: 61). Müslüman Hayriye Cemiyeti kuruluş yıllarından itibaren Azerbaycan halkının sosyal ve kültürel yönden gelişmesi için Osmanlı Devletinden faydalanmak istemiştir. Cemiyet bu amaçla Bakü Müslüman okullarından öğretmenlik yapan Yusuf Ahund Talipzade'yi[12] Ağustos 1907'de İstanbul'a gönderir. Talipzade'ye Tagiyev tarafından verilen mektupta Rusya Müslüman-

9 İsmail Gaspıralı (1851-1914) Kırım Tatarlarından olan büyük fikir adamıdır. Rusya Müslümanlarının milli uyanış gerçekleşmesinde öncü rol oynamış, çıkarttığı Tercüman (1883-1918) gazetesiyle Türk dünyasının birliğine dikkat çekmiştir.

10 Musa Nakiyev (1848-1919) Azerbaycan'ın en zenginlerinden biridir. Ticaretle hayata atılan Nakiyev, arazilerinde art arda petrolün çıkmasıyla milyoner olmuştur. O da Tagiyev gibi Azerbaycanlı ve Müslüman Türk kardeşlerine yardım etmiştir. Azerbaycan'da Tagiyev gibi hayırsever olarak anılmaktadır. Daha fazla bilgi için bk. Dilare Nagiyeva-Muhtarova. (2011) Ağa Musa Nagiyev'in Hayır ve İçtimai Faaliyeti, Bakü: İlm Neşriyatı.

11 Ali Merdan Bey Topçubaşı (1865-1934) Azerbaycan'ın siyasî-içtimaî hayatında önemli rol oynayan hukukçu. Çarlık Rusya döneminde Birinci Devlet Duması milletvekili. Azerbaycan Halk Cumhuriyeti döneminde Dışişleri Bakanlığı görevi yürütmüştür. Tagiyev'in Hayat gazetesinin idareciliğini üstlenmiştir. Tagiyev'e yakın isimlerdendir. Daha fazla bilgi için bk. Hasanov, H. (2005). Ali Merdan Bey Topçubaşov Azerbaycan Matbuatı Sayfalarında, Bakü: İlm Neşriyatı.

12 Azerbaycan'ın önemli siyasi, içtimaî, dini düşünürlerindendir. Tagiyev'in en güvendiği isimlerdendi. Bakü Müslüman Cemiyet-i Hayriyesi başkanı Tagiyev, Azerbaycan'ın Osmanlı ilişkilerinde Yusuf Talibzade'yi görevlendirmiştir. Azerbaycan'ın en ünlü şair ve dram yazarı Abdulla Şaik'in kardeşidir. Daha fazla bilgi için bk. Minahanım Esedli (2007). Ahund Yusuf Ziya Talibzade'nin Türkiye'deki Dini, Siyasi ve Harbi Faaliyetleri, Türk Dünyası İncelemeleri Dergisi, Cilt: VII, Sayı 1, İzmir.

larının gelişmesi yolunda bazı isteklerde bulunduğu yazılıdır. Ayrıca Talipzade, Tagiyev tarafından Osmanlı padişahı II. Abdülhamit'e verilmek üzere yazılan bir mektup daha getirmiştir. Bu mektupta Kuran tercümesi Keşfü'l Hakaik'in kendilerine hediye verilmek istenmesinin nedeni yazılıdır.[13]

"Bakü Müslüman Hayriye Cemiyeti"nin kuruluş amacı; fakir ve muhtaç Müslümanlara yardımda bulunmak, öksüzleri yetimleri barındırmak, fakir şahısların çocuklarının okumalarında yardımcı olmak, kimsesizlere giyecek, yiyecek yardımında bulunmak, parasız hastaları hastanelerde tedavi ettirmek gibi birçok hayır işi yapmak olarak açıklanmıştır (Açık Söz, 1915: 21-23). Bu cemiyet faaliyetlerini sadece Azerbaycan Müslümanları için değil dünyada yaşayan bütün Müslümanlara yardım etmeyi kararlaştırmıştır (Aslan, 200: 55). Nitekim Osmanlının Balkan Savaşlarında kötü sonuçlar almasından dolayı bu cemiyet, zor durumda kalan bölge ahalisi için toplanmıştır. Bu toplantıda Tagiyev, yarım milyon altın para vererek en fazla yardımı yapmıştır. Yapılan bu maddi yardımın yanında "Türk kızlar ve erkekler harp bitinceye kadar evlenmeyecekler, hiçbir Türk sinemaya ve tiyatroya gitmeyecek, evde şenlik olmayacak, erkekler sakal tıraşı olmayacak gibi önemli kararlar da alınmıştır. Bu kararı gören Bakü Konsolosu Ali Kemal Bey de günde iki defa tıraş olduğu hâlde kendisi de bu karara uyarak sakal bırakmıştır. Azerbaycanlı kadınlar da (Tagiyev'in, Şemsi Esadullayev'in ve Ali Merdan Bey'in eşleri) kulaklarındaki has zümrüt, yakut ve pırlanta küpelerini, boyunlarındaki takıları çıkararak Başkonsolos Ali Kemal Bey'e teslim etmişlerdir (Erdoğan, 1954: 48). Ayrıca savaşlarının bitiminin ardından yetim kalan Türk çocukların barınması ve eğitimi için Edirne'de yapılan "Darüleytam" a Azerbaycanlı hayırsever Tagiyev ve Ağa Musa Nakiyev toplam on bin ruble yardımda bulunmuşlardır (BOA, 1332: 7).

Tagiyev, Bakü'nün dışında Petersburg'ta Müslüman Hayriye Cemiyeti binasının yapılması için de para göndermiştir. (İsmail, İbrahimov, 1994: 47).

Azerbaycan Cumhuriyeti Tarih Arşivinde olan Tagiyev'le ilgili 1Şubat 1916 tarihli yazıda Stavropol Valisinin Bakü Belediye İdaresi Reisini uyardığı görülür. Bu yazıda Tagiyev'in vekili olan Rıza Bey Memedov'un Bakü için büyük miktarda tahıl satın aldığı; ancak bu tahılların yalnız Bakü için değil İran'a ve Rusya'nın düşmanlarına (Türkiye) gönderildiği de belirtilmiş, bu olayın araştırılması istenmiştir. (ADA, Fond 498). Bu yazıdan anlaşılmaktadır ki Tagiyev, İran'daki ve Türkiye'deki Müslüman kardeşlerini unutmamış, onlara gizli yoldan yardım etmiştir.

Kafkas Savaşlarında Müslüman kardeşleri için gerek maddi gerekse manevi yardım yapabilmek için Azerbaycan Hayır Cemiyetinin önde gelenleri Kardaş Kömeği[14]

13 Mektup şöyledir:
Atabe-i felek Mertebe-i Cenab-ı Zillulahi A'zamiye Veli-nimet-i Cihan Efendimiz Hazretleri!
"Bu ana kadar Rusya Devleti'nin taht-ı hükümetinde bulunan biz otuz milyon Türk Müslümanlarının beyninde Türk lisanında Kuran-ı Şerif'in tefsiri bulunmadığından ekseriyetle onun mezâmin-i âliyesinden istifade yâb olamıyorduk. Lihaza bu ahır vakitlerde sâye-i hilafetvâye-i cenâb-ı zillullahi Azamîlerinde Bakü ulemasından vilayet kadısı kulları vâsıtasıyla Kelamullâh-ı Şerif-i Türk lisanında tefsir ettirip tab ve neşrine muvaffak oldum…" (BOA, 1907: 514/24).

14 Azerbaycan Türklerinin Kafkas Cephesi savaşlarından zarar gören, haksızlığa ve katliamlara uğrayan, aç susuz, yetim kalan, ev ve yurtları yıkılarak kaçkın düşen savaşlarda Rusya'ya esir düşen ırkî ve dini bağı bulunduğu kardeşlerine maddi ve manevi yardım faaliyetlerde bulunmak amacıyla çıkarılan gazetedir. İlk sayısı 11 Mart 1915'te çıkarılmıştır. Daha fazla bilgi için bk. Aslan, B. (2000). Kardaş Kömeği, Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yay.

adıyla bir gazete çıkartmıştır. Yardım için gerekli izinler alındıktan sonra Bakü'nün birçok yerinde yardım kampanyası başlamıştır. Bunların içinde Tagiyev'in kızı da vardır. O, eline aldığı sepete güller koyarak Bakü'nün merkezinde bulunan zenginlerin dükkânlarına giderek onlara gül takdim etmiş, onlardan önemli miktarda para toplamıştır (Aslan, 2000: 97).

12 Aralık 1910'da Bakü'de kurulan Safa Maarif Cemiyetinin amacı başta Bakü'de olmak üzere bütün Azerbaycan'da medreseler, okullar açmak, kütüphaneler kurmak, ders kitapları yayınlamak, eğitim kursları düzenleyerek Türk halkının eğitim seviyesini yükseltmek olarak açıklanmıştır (Talibova, 1994: 128). Bu cemiyet, eğitim seferberliğinin yanında Azerbaycan yoksul halkı ve savaşta esir düşen Müslüman halk için yardım toplantıları düzenlemiştir. Bakü'de "Mevlüd-ü Nebi" dolayısıyla İsmailiyye binasında bu cemiyet tarafından bir toplantı düzenlemiş ve bu toplantıya başta Tagiyev olmak üzere Azerbaycan'ın önde gelen zenginleri katılmıştır. Bu sırada Bakü'deki harpzedeler için büyük bir ziyafet verilmiş ve 1772 Manat, Müslümanlar için yardım toplanmıştır (Açık Söz, 7 Yanvar 1915: 79).

I. Dünya Savaşı başlarında Bakü Müslüman Hayriye Cemiyeti, İsmailiyye binasında 100 yataklı bir hastane açmaya karar vermiş ve bunun için bir komite kurmuştur. Bu komitenin içinde Hacı Zeynelabidin Tagiyev vardır. Hastane 24 Ekim 1914'te İsmailiyye binasında açılmıştır. Hastanenin idaresi için baş komiteye Tagiyev, Musa Nakiyev ve M. Muhtarov[15] seçilmişlerdir (Bakü, 12, 24 Eylül 1914). Bu hastanede cephede yaralanmış Rus askerlerine bakıldığı gibi Bakü'de bulunan Anadolu harpzedelerinin hasta ve yaralı olanlarına da bakılmıştır (İkbal, 27 Ekim 1914: 774). Kafkas Cephesi'nde Türk-Rus savaşı başladıktan sonra Bakü Müslüman Hayriye Cemiyeti başta Kars ve Ardahan olmak üzere Anadolu'daki harpzede Müslümanlara yardım elini uzattığı için İsmailiyye binası da Müslümanlara yardım elini uzatan yer olarak görülmeye başlamıştır. Cemiyet-i Hayriye İsmailiyye binasında Anadolu'da savaş bölgelerinden topladığı sahipsiz yetim çocuklar için burada bir yetimhane açarak bunların yiyecek temizlik gibi ihtiyaçlarını karşılarken İsmailiyye binası, bu çocukları müşfik bir ana gibi şefkatli kucağında barındırıyordu (Hüseyin, 25 Ağustos 1919: 260). [Seyyid Hüseyin, "Hazin Bir Hatira İsmailiyye", Azerbaycan, 25 Ağustos 1919, No: 260] Fahrettin Erdoğan 1916'da Azerbaycan'a yaptığı ziyarette İsmailiyye binasını gezmiş ve hatırasında şunları kaleme almıştır:

İsmailiyye binasında 50 yataklı misafirhane vardı ki her gelen Türk yolcusu burada aylarca kalır, yiyecek ve yatakları temin edilir, çamaşırları da yıkanırdı. Misafirlerden tek kuruş alınmaz. 3000 sabit koltuğu olan büyük bir salon vardı, kadınlara ait yukarıda localar mevcuttu. Bakü Türkleri bütün yığıncaklarını buraya topluyordu. Bundan başka 200 yataklı bir de yetimhane vardı. Buraya cepheden toplanan kimsesiz çocuklar getirilerek bakımları sağlanırdı (Erdoğan, 1954: 216).

Hacı Zeynelabidin Tagiyev XX. yy'ın başlarında Bakü'de ciddi bir problem teşkil eden su meselesine yönelmiştir. Çünkü Bakü'nün içme suyu temiz değildi ve birçok hastalığa neden olmuştu. 1893'te deniz suyunun temizlenme çalışmaları yapılmış; ancak başarılı olunamamıştı. Halkın büyük çoğunluğu kuyu suyu kullanıyordu. Bakü'de 800

15 Murtaza Muhtarov (1857-1920)Bakü'nün zengin muhiti içinde yer alan diplomasız petrol mühendisidir. Bakü'de hayır cemiyetlerinin gerçekleştirdiği yardımların bazılarına o da katılmıştır. Daha fazla bilgi için bk. Memmedov, T. (2000). Murtuza Muhtarov'un Bağı-Merdekan Dendraisi, Bakü: Araz Neşriyat.

kuyu vardı; fakat bunun sadece 100'ü kullanıma uygundu. Bu yüzden halkta 1892'de veba salgını artmıştı.1898'de ikinciye deniz suyu çalışmaları yürütüldü, bununla birlikte Kür Çayı'ndan, Volga Nehri'nden su taşınmaya çalışıldı; fakat bunlar çok pahalıya mâl oluyordu. Bu yüzden Tagiyev, yurtdışı bir şirketle ortak bir anlaşma imzalayarak 25 bin manat vermiş, Avrupa'da bu konuda uzman olan Vilyem Lindley'i Bakü'ye getirtmiştir. Lindley, Guba'nın yakınından bir su kaynağı keşfetmiş, Şollar bölgesinde kuyu açtırmış; fakat bu durum belediye tarafından türlü bahanelerle engellenmiştir. Manaf Süleymanov bu engellemelerinin nedenini içme su işi yapan şirketlerden kaynaklandığını belirtir. Ancak Tagiyev, mücadeleden vazgeçmemiş, Petersburg'dan aldığı 27 milyon manatlık krediyle bu işe tekrar yönelmiştir. Şollar su boru hattının yapımına 1911'de başlanmış, burada binlerce kişi çalışmış ve nitekim 1916'nın sonunda 160 km olarak tamamlanmıştır. Bakü Şollar Su Hattı, 1917 Ocak'ta kurbanlar kesilerek, dualar edilerek büyük bir katılımla görkemli bir şekilde açılmıştır (Süleymanov, 1996: 21-29).

Tagiyev'in Azerbaycan'ın daha modern bir görünüm kazanması amacıyla yaptığı sosyal faaliyetleri elbette bu kadar değildir. 1897'de Bakü'de yaptırdığı görkemli saray bugün Azerbaycan Tarih Müzesi olarak kullanılmaktadır. Bakü'ye ilk defa otomobili o getirtmiştir. 1897'de Bakü'nün bulvar planını yaptırmış, park, bahçe, caddeler için maddi yardımda bulunacağı da belirtmiştir. Ayrıca 1898'de köprü inşa ettirmiş, aynı tarihte Rusya'nın en büyük iş merkezlerinden "Tagiyev Pasajı" nı yaptırmıştır (Yeşilot, 2004: 83).

Eğitim ve Kültürel Faaliyetler

Tagiyev, Azerbaycan halkının eğitim ve kültür seviyesinin yükselmesi için oldukça önemli faaliyetler yürütmüştür. Gerek başında bulunduğu gerekse maddi ve manevi yardımlarıyla katkı sağladığı hayır ve eğitim cemiyetleri, Azerbaycan'ın ilerlemesinde büyük rol oynamıştır. "Taze Hayat" gazetesindeki yazısında halkının terakki yolunu nasıl olacağını belirtmiştir:

"Yoksul olduklarından babam, anam bana sevgi, muhabbet, şefkatten başka hiçbir şey veremediler. Bende olan bütün bu güzel taraflar için onlara şükran borçluyum. Şüphesiz bu da Allahü Teâla'nın iradesi ile olur. Bütün işlerimde amacım halkımı güzelliğe, ileriye ulaştırmaktır. Bu yüzden gece gündüz çalışıyorum. Maksada ulaşmak için çokça mektep açmak lazımdır. Çokça kitap, dergi ve gazete çıkartmak ve her tarafa bunlardan göndermek lazımdır (Tagiyev, 1908)."

XX. yy.'ın başlarından itibaren Bakü başta olmak üzere Azerbaycan'ın diğer şehirlerinde önemli eğitim cemiyetleri kurulmuştur. 1 Ağustos 1906'da kurulan Neşr-i Maarif Cemiyeti Azerbaycan'ın en önemli eğitim cemiyetleri içinde yer alır. Bakü'de kurulan bu cemiyetin kurucuları arasında Azerbaycanlı hayırsever Hacı Zeynelabidin Tagiyev de vardır. Azerbaycan Türkleri arasında cahilliği ortadan kaldırmak amacıyla kurulan bu cemiyet, 1905 İhtilalinden sonra sosyal-kültürel yönden büyük gelişmeler gösteren Azerbaycan'da eğitim ve neşriyat alanında önemli hizmetler vermiştir. Neşr-i Maarif Cemiyetinin başkanlığını Bakü Müslüman Hayriyesinin bir dönem başkanlığını yürüten Tagiyev yapmaktaydı (Talibova, 1994: 119-120).

22 Ağustos 1906'da kurulan Nicat Cemiyeti, Azerbaycan'ın bu dönemde kurulan diğer eğitim cemiyetleri gibi Azerbaycan Türklerinin eğitim seviyesini yükseltmeyi hedeflemiştir. Cemiyetin başta gelen faaliyetleri arasında ana dilin ve edebiyatın geliştirilmesine çalışmak ve ilk ve ortaöğretim kurumları açmak, Müslüman yazarların eserlerini ve biyografilerini yayınlamak, halk kütüphaneleri açmak, ders kitapları yayınlamak, gece kursları açmak vardı. Cemiyetin faaliyetlerini yürütmesinde Azerbaycan milli burjuvazisinin yardımları olmuş, Tagiyev cemiyetin yönetiminde bizzat görev almıştır (Aslan, 2000: 179-180).

Tagiyev'in Azerbaycan hayatındaki yerini ve eğitimi ne denli önemsediğini göstermesi bakımından onun dostlarından olan M. Memmed Bakıhanov, hatıralarında onu şöyle anlatır:

Hacı Zeynel Abidin Tagiyev devrinin kahramanı idi; çünkü ruhanilerden korkmayarak maarif uğrunda mübarize gösterirdi. Cesaretli halk arasında oldukça nüfuzlu olan Hacı, büyük maliye harçları talep eden bu problemin üstesinden geldi. Tagiyev halkı Tazepir'de toplayarak kadın tahsilinin hayrı hakkında konuşmalar yaptı. Ruhaniler, halkı Tagiyev'e karşı tahrik eder, kadınların tahsiline karşı tebligat verirlerdi. Yalnız Gazi Mir Mehemed Kerim, Ahund Mirza Ebu Turab, Molla Yusuf Talipzade, Molla Ruhulla gibi ruhanilerin az kısmı Tagiyev'in idealini desteklediler. Hacı kendi mektebini ve şagirdlerini hücumlardan korumaya çalışırdı. Varlı adamlar öz evlatlarını cahillikte, tahsilsiz büyütüp, Mekke, Kerbela ve Horosan ziyaretlerine ise büyük paralar harcarlardı. Güçlü istibdat şeraitinde Tagiyev, defalarca bu tür insanlara karşı çıkıp onlara şunu derdi: "Sizin ziyaretleriniz onların tahsil almasına engel olmamalıdır." Ben kendim şahsen defalarca Tagiyev'in halk karşısında konuşmalarına şahit oldum. O, Kubinka'da şöyle demişti: "Ey cemaat! Alıp satmanız yeter, bu size hiçbir şey vermeyecek, ilmin arkasından gidin. Peygamber demiştir ki hem erkek hem kadın beşikten kabir evine kadar okumalıdır." Hacı hiçbir zaman siyasi tebligatta bulunmamıştır. Onun bütün çağrıları halkın maariflenmesi yönündedir. Ben eski bir Bakülü olarak tasdiklerim ki Tagiyev, hakikaten kendi devrinin maarifperveri idi. Halkın tahsil alması için parasını da gücünü de esirgemezdi. İnsanlar arasında büyük nüfuzu vardı. Yerli idare ve Çarın kendisi onunla görüşür idi. Ben onu Çar III. Aleksandr'la bir yerde gördüm. Tagiyev, Çarın karşısında kalpağını çıkartmazdı. Hacı Zeynelabidin Tagiyev, devrinin medeniyetini ileri götürmüştür. O, tiyatro, mektep açtırmış, matbuat ve kitabın çoğaltılmasında etkili olmuş, içtimai hadim olmuş ve şehrin yükselmesinde büyük rol oynamıştır (Cabbarov, 2013: 164).

19. yüzyılın sonunda Azerbaycan'ın içtimai hayatının en vacip ve aktüel problemlerinden biri kadınların maarife celp olunması ve eğitimli milli projelerin hazırlanması idi. Azerbaycan kızlarını ana dilinde tahsile celp etmek, onları her türlü bilgiyle aile ve maişette becerikli yapmak ve Avrupa medeniyeti ile tanıştırmak maksadıyla dünyevi Müslüman Kız Mektebinin yaratılması ideali meydana geldi.[16] Bu idealin emele gelmesin-

16 Aslında Azerbaycan'da ilk defa Müslüman kız okulu açma fikri Hasan Bey Zerdabi ve eşi Hanife Hanım'a aittir. 1896'da bunun için girişimde bulunulmuşsa da kabul edilmemiştir. Rus Çarlık idarecilerinden olan Pobedonostsev'den şu red cevabı gelir: "*İslam yedi başlı bir heykele benzer, bir heykelin başını kessen yerine yüz tane biter. Biz bunların erkeklerinin okumasından korkuyoruz, kadınları da okursa onlara karşı durmak olmaz.*" Daha fazla bilgi için bk. H. Baykara, Azerbaycan Yenileşme Hareketleri, TKAE Yay., Ankara 1966, s. 146.

de başrolü Hacı Zeynelabidin Tagiyev oynamıştır. Fakat Azerbaycan'da ve bütün İslam âleminde ilk dünyevi kız mektebinin açılması büyük ses getirmiştir. Çoğu kimse bu hadiseyi Müslüman kadının intibah devrinin başlangıcı olarak görmüştü. *Kaspi* gazetesinde Ali Merdan Bey, Müslümanların aklı manevi ve iktisadi yükselişinin ve inkişafının temel taşlarından biri sayılan kadın tahsilinin muhkem başlangıcı koyulur. Kendi dindaşlarının yardımına vaktinde gelen Hacı Zeynelabidin Tagiyev ailede kadının rolünü yüksek değerlendiren ve 'cennet anaların ayakları altındadır' diyen Muhammed peygamberin sözlerine tam emel eder.(Kaspi, 23 Senyabr 1901:108) Nihayet 1901 Ekim 7'de İmparatoriçe Aleksandra Fyodorovna adına Bakü Rus-Müslüman Kız Mektebi açıldı.[17] İlk yıl mektepte 58 kız okumuştur. Bunların 35'i Tagiyev'in bursu ile okumuştur. Öğrencilere Azerbaycan ve Rus dilleri, ilahiyat, matematik, coğrafya, resim, musiki, ev işleri dersleri okutulmuştur. Tagiyev'in açtığı Kız Mektebini bitiren ve orada öğretmenlik yapan sonra doktor olan Şehrabanu Şabanova hatıralarında okulla ilgili şu bilgiyi verir: "*Azerbaycanlı kadınlar için o karanlık yıllarda Tagiyev'in mektebi ilk ve yegâne idi. Tagiyev başta kendi nüfuzuyla 30 kadar Azerbaycanlı kıza tahsil verdirmiştir. 1910'da burada tahsil alan şagirdlerin sayısı 200'e ulaşmıştır* (Cabbarov, 2013: 125)." Tiflis'teki ilk Müslüman Kız Mektebinin (1906) açılmasında Tagiyev önemli rol oynamış, 25 bin manat göndererek okula maddi açıdan yardım yapmıştır (Süleymanov, 1996: 20).

Tagiyev'in yaptırdığı köy okullarından birinde okuyan ve daha sonra burada öğretmenlik de yapan Azerbaycan'ın ünlü edebiyat araştırmacısı Prof. Dr. F. Kasımzade de Tagiyev'le ilgili hatırasında şunları anlatır:

"Hacı Zeynelabidin Tagiyev büyük kapitalist olsa da çok büyük maarifperver, yoksullara yardım eden hayırsever bir insan idi. O, Bakü kazasının Merdekan köyünde köylülerin çocuklarını okutturmak için 1896'da 10-15 odadan oluşan bir mektep binası yaptırmıştı. Ben 1908-1912 yıllarında o mektepte okumuştum. O, bu tür mektep binalarını yalnız Merdekan'da değil Azerbaycan'ın birçok köyünde yaptırmıştı. Bildiğime göre böyle bir mektep binasını Göyçay kazasının Qaziyan köyünde yaptırmıştır. 1917'de ben oraya öğretmen olarak görevlendirilmiştim. Köyün merkezinde 7-8 oda-

17 Bu okulun açılmasıyla din adamları arasında artan hararetli tartışmalara Tagiyev de katılmıştır. Din adamları ikiye ayrılmış, kızların okumasının şeriata uygun olmadığı fikrinde olan mollalara Tagiyev, kızların okuması gerektiğini gerekçeleriyle açıklamaya çalışmıştır:
"*Mecliste iştirak eden en muteber iki din âlimi Mir Mehemmed Kerim ve Ahund Mirza Ebuturab, Kur'an ayetlerini Arapçadan dilimize tercüme edip Müslümanların erkekleri de kadınları da bütün bilgilere malik olmalıdır, zaman ilim okuma zamanıdır deyince meclisteki din adamlarının bazılarından itiraz sesleri yükselmiştir. Bunun üzerine Tagiyev konuşmaya başlar. İngiltere'ye, Almanya'ya, Fransa'ya gidip okuyan gençlerimiz, oralardan kollarına ecnebi avratları takıp gelirler; çünkü kızlarımız onları anlayamıyorlar. Ecnebi avratlardan doğan çocuklar onlar gibi olurlar, dinini unuturlar. Böyle giderse baba ocakları Kur'ansız, namazsız, şeriatsiz kalacak. Bu mektepte kızlara dikiş işleri, dokumacılık, ana dillerinde ve Rusça okuma yazma, matematik, çocuk terbiyesi öğretilecek. Burada kötü olan ne var? Molla Ali Hacı Halil oğlu beni dinle! Ben kızları namussuz yapmak niyetinde değilim, namahrem yapma niyetinde değilim. Geçen gece yirmi yaşlarındaki ortanca kızın hastalanmış, ölmeye az kalmıştı. Hemen yabancı bir erkek hekim getirdin, kızına baktı, derman eyledi, kız ölümden kurtuldu. Şimdi de bakalım o yabancı hekim yerine Müslüman kadın bir hekim olsaydı şeriata hangisi uygun düşerdi? Kadın doktorlara, öğretmenlere ihtiyaç çoktur. O mektebi ben idarecilerin bize vahşi Müslümanlar demesinden sonra karara geldim, açtırdım. Yığınla para harcadım. Kazan şehrinden Müslüman kadın öğretmenlerden getirtmek için oraya adam gönderdim. Butün Rusya gazetelerine ilan verdirdim ki dilimizi bilen kadın öğretmen arıyorum…*" (Süleymanov, 1996: 14).

dan ibaret bu okulun Tagıyev tarafından yaptırıldığını köylüler de söylerdi (Cabbarov, 2013: 80).

Tagiyev, Azerbaycan toplumunun tarım işleriyle uğraşan kısmı için mesleki yeterlilik katacak özellikte Azerbaycan'ın Merdekan bölgesinde bağcılık okulu açmaya karar verir. Bağ işlerinin ilmî metotlarla yapılması için düşünülen bu okulun binasının yapılmasından öğrencilerin giyeceklerine, ders teçhizatlarından öğretmenlerin bulunmasına kadar her şeyiyle bizzat Tagiyev ilgilenmiştir (Cabbarov, 2013: 139).

Tagiyev'in eğitim faaliyetleri bu okullarla sınırlı değildir. O 1888'de Bakü'de açılan Orta Teknik Okula maddi yardımda bulunarak okula kimya laboratuvarı kazandırmıştır. 1900'de Bakü Ticaret Okulu için kendisine ait arazisini ve yüklü miktarda para bağışlamıştır. Bakü'de bulunan ve fen bilimleri konusunda eğitim veren Bakü Realni Gimnaziyumu'na bağış yaparak Türk öğrenciler için sınıf açtırmıştır. (Yeşilot, 2004: 67-68). Öncülüğünü İsmail Gaspıralı'nın yaptığı "usül-i cedit" sistemiyle eğitim veren ve Gence'de 1896'da açılan okula maddi yardım sağlamıştır. Daha sonra Şamahı'da ve Nahçıvan'da açılan usül-i cedit okulları için de para göndermiştir. 1919'da Bakü Devlet Üniversitesinin açılması için gerekli maddi kaynağı yine Tagiyev sağlamıştır (İsmail-İbrahimov, 1994: 37-39). Ayrıca Tagiyev, Azerbaycan'ın siyasi, içtimaî ve kültürel alanda sonradan söz sahibi olacak kabiliyetli ve zeki olan Ali Merdan Topçubaşı, Nesib Bey Yusufbeyli, Fethali Han Hoyski, Halil Bey Hasmehmetov, Neriman Nerimanov, Hasan Bey Ağayev, Mecit Ganizade, Abdulla Şaik gibi Türk gençlerini yurt dışında eğitim almalarını sağlamış, bütün ihtiyaçları kendisi tarafından karşılanmıştır. (İlkin, 1998: 280). Bunların yanında Azerbaycan Devlet Üniversitesi bünyesinde yüz öğrenciyi daha yurt dışına okumaya göndermiş, bunların eğitim masraflarını da kendisi karşılamıştır. Bu öğrencilerin 10'u İngiltere'ye, 23'ü İtalya'ya, 45'i Fransa'ya 9'u Türkiye'ye, 13'ü Almanya ve Rusya'ya gitmiştir.(Caferova, Necefova, 2015: 6).

Azerbaycan'da ilk tiyatro binası Tagiyev tarafından yaptırılmıştı. Okuma yazma bilmeyen halk için tiyatronun önemli olduğunu bilen Tagiyev, 1883'te Bakü'de tiyatro binası yaptırır. Azerbaycan Modern tiyatrosunun gelişmesi konusunda Tagiyev böylece Azerbaycan milli tiyatrosunun temelini oluşturur. Bu tiyatro binasında Azerbaycan'ın en önemli tiyatro yazarlarının M. Fetali Ahundzade, Necef Bey Vezirov, Neriman Nerimanov, Üzeyir Bey Hacıbeyov'un piyesleri sahnelenmiştir.

Matbuat Faaliyetleri

Azerbaycan modernleşmesine büyük katkılar sunan Tagiyev'in Azerbaycan matbuat hayatında da oldukça faal bir iş yürüttüğünü söyleyebiliriz. Azerbaycan aydınlarının kitaplarının yayınlanmasının yanı sıra gazetecilik faaliyetleri de dikkate değer bir önem taşır. Önce Molla Abdül-selam Ahundzade'nin "Tarih-i Mukaddes" eserinin basılması için beş yüz manat verir. Daha sonra Sultan Mecit Ganiyev'in meşhur eserleri "Allah Divanı ve "Şarapçı" için üç yüz manat, Azerbaycan'ın büyük şairi Seyit Azim Şirvani'nin "Eşar" için beş yüz manat ve Neriman Nerimanov'un, Tagiyev tarafından Farsçaya da tercümesi istenen "Nadir Şah" için üç yüz elli manat para vermiş, eserlerin yayınlanmasını sağlamıştır (Nerimanov, 2012: 24). Bu kitapların dışında Molla Abdul-

selam Ahundzade'nin *Nehy-i Muskirat*, Mirza Hasan El Gadari ed Dağistani'nin *Eser-i Dağistan*, Ahund Yusuf Talibzade'nin *Türk Dili'nin Sarf-ı Nahvında Tahsil-ul Kavaid Kitapça*, *Terbiyet-i Nisvan*, *Hediye-i Nisvan*, Mirza İlyas Bey'in *Mukalime*, İsmail Bey'in *Kabir-Nebir*, Seyit Azim Şirvani'nin *Pend ve Nasihat Gazaliyatı* kitaplarını neşrettirmiştir (Yeşilot, 2004: 71-72).

Tagiyev, 1895'te *Kaspi* gazetesini matbaasıyla satın almıştır. Burada ilk neşrettirdiği kitap Azerbaycan Türkçesinde Kuran olmuştur (Beşiroğlu, 2012: 24). Tagiyev gazeteyi aldıktan sonra *Kaspi*, Rusya'daki Türklerin, Müslümanların haklarını imkân nisbetinde müdafaa eden Batı ve Rus fikir muhitini, edebiyatını tanıtan bir gazete hüviyetine bürünür. *Kaspi* gazetesi Rusça çıkmakta idi. Tagiyev buna Türkçe sayfa ilave etmeyi düşünmüşse de Rus idaresi buna izin vermemiştir. Gazetenin başına Ali Merdan Topçubaşı'nı getirmiştir. Zerdabi, Hüseyinzade Ali, Celil Mehmet Kuluzade, F. Bey Köçerli gibi aydınların yazıları yayımlanmıştır. Kaspi gazetesi özellikle 1905'e kadar Azerbaycan ve Kafkasya'daki yenileşme hareketlerini, fikir akımlarını, hürriyet ve demokrasi mücadelesini temsil etme bakımından büyük bir değere sahiptir. Dili Türkçe olmasa da Azerbaycan'ın millî gazetesidir (Akpınar, 1994: 92).

Rusya'da yaşanan 1905 İhtilali Azerbaycan'da matbuat hayatını hızla geliştirmiştir. 1905'te çıkan Tagiyev'in sahibi olduğu Hayat gazetesi ortaya attığı fikirlerle ve yazılarla Azerbaycan'da çok önemli bir yayın hâline gelmiştir. Tagiyev bu gazetenin idaresini önce Ahmet Ağaoğlu'na sonra Hüseyinzade Ali Bey'e vermiştir. Dönemin en önemli aydınları fikirlerini bu gazete yoluyla dile getirmiştir. Gazete 1906'da Rus idarecileri tarafından "tehlike arz ettiği" gerekçesiyle kapatılır (Yıldırım, 2013: 150).

Tagiyev'in sahibi olduğu bir diğer gazete "Taze Hayat" tır. Taze Hayat Tagiyev'in öncülüğünde Haşım Bey Vezirov tarafından çıkarılmıştır. Pan-İslamist fikirlerin dile getirildiği bu gazetede Mehemmed Hadi, Necef Bey Vezirov, Haşim Bey Vezirov, Hacı İbrahim Kasımzade gibi edipler makaleler kaleme almışlardır. *Taze Hayat* gazetesinin 10 Nisan 1907 tarihli sayısında gazete heyeti tarafından Tagiyev'in hizmetleriyle ilgili kaleme alınan yazıda "*Tagiyev'in Müslüman milleti için yaptığı hizmetleri burada yazmaya kalksak en az bir ay gazetemizi sadece bu tefsilata ayırmak gerekecek; yine de hepsi tam olarak anlatılamaz…*" denmiştir (Taze Hayat, 1907).

Hayat gazetesinin 1906'da kapatılmasının hemen ardından 1 Kasım 1906'da Tagiyev'in desteğiyle Hüseyinzâde Ali Bey tarafından *Füyuzat* dergisi çıkarılmıştır. Bu dergide Azerbaycanlı aydınların yanı sıra Türkiye'den de önemli şair ve yazarlar yer alır. Hüseyinzade Ali Bey, Hasan Sabri Ayvazof, Abdulla Şaik,Yusuf Ahund Talipzade, Mirza Alekber Sabir, Hüseyin Cavit, Mehmet Emin Resulzade gibi Azerbaycanlı aydınların yanında Abdülhak Hamit, Tevfik Fikret, Ahmet Kemal, Abdullah Cevdet gibi şairler de Türkiye'den yazılarını göndermişlerdir. Bu dergi Turancılık ideolojisinin önemli yayın organıdır. Kullandığı dil Servet-i Fünun sanat anlayışının diline yakın bir Osmanlı Türkçesidir. Bu durum Azerbaycan'la Türkiye arasındaki yakın edebî fikir ilişkilerine katkı sağlamıştır. Derginin Osmanlı Sultanı II. Abdülhamit'i eleştiren bir yazısı yüzünden 32. sayı itibariyle (1 Kasım 1907) faaliyetine Tagiyev tarafından son verildiği belirtilir (Hüseynova, 2006: 63).

Tagiyev Hindistan'ın Kalkuta şehrinde Farsça çıkan Hablü'l Metin gazetesine maddi yardımda bulunmuş, Kafkasya'nın muhtelif yerlerinde yaşayan mollalara senelerce bedava dağıtmıştır. Bu gazetenin kimin tarafından gönderildiğini birçok zaman mollalar bile bilememiştir. Tagiyev bu gazeteyle dünyadan bî-haber olan ulemayı ve mollaları biraz olsun tenvir eylemek istemiştir (Resulzade, 2017: 124). Ayrıca Türk Dünyasının ortak dil, fikir ve iş birliği şiarını ortaya atan Gaspıralı İsmail Bey'in çıkarttığı *Tercüman* gazetesinin Kafkasya'da yayılması hususunda önemli yardımı olmuştur (Beşiroğlu, 2012: 25).

Okuma yazma bilmeyen Tagiyev'in gazetelere, kitaplara yüksek kıymet göstererek gerek maddi gerekse manevi katkıda bulunması onun çağdaş fikirli, ileri görüşlü olmasından kaynaklanmaktadır. O, milletinin ilerlemesinin ancak ve ancak eğitim yoluyla olacağı inancındadır. Neriman Nerimanov 1901'de yazdığı Tagiyev kitabında Tagiyev'in her gün 30-40 kişiyle sohbet ettiğini, Rus, İran, Osmanlı, Hindistan ve Mısır'da çıkan gazeteleri okutturduğunu, böylece dünyadaki siyasî, medeni gelişmelerden, haberdar olduğunu belirtmiştir (Nerimanov, 2012: 29).

Sonuç

Hacı Zeynel Abidin Tagiyev, Azerbaycan'ın terakkisi yolunda büyük bir gayret ortaya koymuştur. Tagiyev, hayır cemiyetleri, eğitim faaliyetleri, kızların okuma hususu, sosyal hizmetler, matbuat, ticaret, iş istihdamı gibi pek çok konuda Azerbaycan'ın kaderini değiştirecek hizmetlerde bulunmuştur. Sadece Azerbaycan'da değil Kırım, Türkiye, Mısır, Rusya ve Hindistan'daki Müslümanlara yaptığı yardımlarla ünü Azerbaycan dışında da yayılmıştır. Sovyet yönetiminde hükümet tarafından bütün mallarına el konsa da fikirleriyle Azerbaycan halkına destek olmaya çalışmıştır. O, hayatını, servetini Azerbaycan'ın ekonomik, kültürel ve sosyal gelişmesi uğrunda harcayarak Azerbaycan'ın hayırsever atası olmuştur.

Kaynakça

Açık Söz (1915). Bakü

Akpınar, Y. (1994). Azerî Edebiyatı Araştırmaları, İstanbul: Dergâh Yayınları.

Akın, Ü. (2015). Azerbaycan Edebiyatı Realist Roman Yazarlarından Neriman Nerimanov'un Dini-Milli Ayrımcılığa Bir Başkaldırı Romanı: Bahadır Ve Sona" Uluslararası Azerbaycanşinaslık Sempozyumu-Dünü, Bugünü, Geleceği, Kars Kafkas Üniversitesi.

Aslan, B. (2000). I. Dünya Savaşı Esnasında Azerbaycan Türklerinin Anadolu Türklerine Kardaş Kömeği ve Bakü Müslüman Cemiyet-i Hayriyesi, Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.

Azerbaycan Devlet Arşivi, (1899). Fond 498, Dosya 8-98.

Başbakanlık Osmanlı Arşivi/BOA (1907). No: 514/24.

Baykara, H. (1966). Azerbaycan Yenileşme Hareketleri, Ankara: TKAE Yayınları.

Beşiroğlu, E. (2012). Hamının Sevimlisi-Tagiyev Hakkında, Bakü: Teknur Neşriyatı.

Cabbarov, F. (2013). Muasırları Hacı Zeynelabidin Tagiyev Hakkında, Bakü: Ziya Matbaası.

Caferova, N. ve Necefova, S. (2015). El Atası, Sumgayıt, Sumgayıt Şehir Merkez Kütüphanesi.

Erdoğan, F. (1954). Türk Ellerinde Hatıralarım, İstanbul.

Esedli, M.(2007). Ahund Yusuf Ziya Talibzade'nin Türkiye'deki Dini, Siyasi ve Harbi Faaliyetleri, Türk Dünyası İncelemeleri Dergisi, Cilt: VII, Sayı 1, İzmir.

Hasanov, H. (2005). Ali Merdan Bey Topçubaşov Azerbaycan Matbuatı Sayfalarında, Bakü: İlm Neşriyatı.

Hüseynova, S. (2006). Füyuzat Jurnali ve Dil Problemleri, Bakü: İlm Neşriyatı.

İbrahimov, M. (1990). XIX. Yüzyılın Sonları ve XX. Yüzyılın Başlarında Azerbaycan'da Petrol Sanayisinde Milli Sermaye Problemi, Sayı 276.

İlkin, G.(1998). Bakü ve Bakülüler, Bakü: Zaman Neşriyatı.

İsmail, M. İbrahimov, M. (1994). El Atası, Bakü: Azerbaycan Devlet Neşriyatı. Kasımzade, F. (1966). XIX. Asr Azerbaycan Edebiyat Tarihi, Bakü: Maarif Neşriyatı.

Keykurun, N. (1998). Azerbaycan İstiklal Mücadelesinin Hatıraları, Ankara: İlke Kitapevi.

Memmedov, T. (2000). Murtuza Muhtarov'un Bağı-Merdekan Dendraisi, Bakü: Araz Neşriyat.

Nagiyeva-Muhtarova. D.(2011) Ağa Musa Nagiyev'in Hayır ve İçtimai Faaliyeti, Bakü: İlm Neşriyatı.

Nerimanova, N. (2012). Hacı Zeynelabidin Tagiyev'in Elli Yıllığı-Maişete ve Cemaate Hizmetleri, (Neşre Haz. Rena Kahramanova, Afet Memmedova), Bakü: Azerbaycan Neriman Nerimanov Müzesi.

Resulzade, M.E. (2017). Hacı Zeynelabidin. Mehmet Emin Resulzade Yeni Kafkasya Yazıları 1924-1937, (Neşre Haz. Y. Akpınar, S. Türkyılmaz, Y. Özkaya), İstanbul: Türk Tarih Kurumu Yayınları.

Süleymanov, M. (1996). Azerbaycan Milyoncuları: Hacı Zeynelabidin Tagiyev, Bakü: Gençlik Neşriyatı.

Tagiyev, Z. (1907). Taze Hayat, Bakü.

Tagiyev, Z. (12 Şubat 1908). Taze Hayat, Bakü.

Talibova, S. (1994). Kulturno-Prosvetitelskaya i Blagotvoritelnaya Deyatelnost Azerbaycanskoy Burjuazii, Bakü.

Topçubaşı, A. M. (23 Sentyabr 1901) Hacı Zeynelabidin Tagiyev Hakkında, Kaspi, Bakü.

Yeşilot, O. (2004). Hacı Zeynelabidin Tagiyev, İstanbul: Kaknüs Yayınları.

Yıldırım, İ. M. (2013). Azerbaycan'da Matbuat Hareketlerinin Başlangıcı. Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi, Sayı 2, Türkiye, ss. 147-160.

GEÇ OSMANLI VE ERKEN CUMHURİYET DÖNEMLERİNDE TÜRK KÜLTÜR DİZGESİNE DARWİN AKTARIMLARI (1871 – 1939)

Alaz Pesen - Boğaziçi Üniversitesi.

Giriş

Charles Darwin 1859 yılında, yani günümüzden bir buçuk asır kadar önce, *The Origin of Species*'i [Türlerin Kökeni] yazdığında, dünyada büyük yankılar uyanıyor ve birçok din adamı ona tepki gösteriyordu, çünkü bu kitap dinin üzerine kurulduğu tüm temellerin yıkılmasında son nokta anlamına geliyordu (Wells 1920: 946). Avrupa Darwin'in kitabıyla çalkalanmaktayken, Osmanlı İmparatorluğu ise hayatta kalma mücadelesi veriyor, çok sayıda yazar ve düşünür, kendilerinden çok daha gelişmiş olarak gördükleri Avrupa'nın yöntemlerinden faydalanmayı bir çözüm olarak görüyordu. Osmanlı İmparatorluğu'ndaki bu tavır son derece doğaldı, çünkü Itamar Even-Zohar'ın da ifade ettiği gibi, "tarih boyunca insan topluluklarının en büyük çabası hayatta kalmak olmuştu" (2010: 186). Osmanlı düşünürlerinin bu anlamda "hayatta kalmak" için kullandıkları yöntemlerden biri tüm canlıların *hayatta kalma* mücadelesi vererek evrildiğini savunan Charles Darwin'i kendi kültür repertuvarlarına çeviri yoluyla aktarmak olacaktı.

Amaç

Çalışmamın amacı Charles Darwin'in hayat mücadelesine dayanan evrim anlayışının Türk kültür repertuvarına çeviri yoluyla nasıl aktarıldığını ele almaktır. Aşağıda da ayrıntılı olarak göstereceğim gibi, Charles Darwin Türk kültür repertuvarına girmeye 1871 yılında başlamıştır. Çalışmamın başlangı tarihi olarak 1871 yılını esas almasının sebebi budur. Geç Osmanlı döneminde bu çeviriyi başka çeviriler izlemiş, Charles Darwin Osmanlı bağlamında Türk repertuvarında gittikçe daha çok yer almaya başlamıştır.

1923'te Osmanlı Devletinin resmen sona erişi ve Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşunun ardından da Charles Darwin ve takipçileri, çeviri yoluyla Türk kültür repertuvarına girmeye devam etmiş, milli eğitim kitaplarında dahi yer almıştır. Darwin'ci bazı radikal denebilecek fikirler ise Türk kültür ve eğitim repertuvarında yalnızca kısa bir süre kalmıştır. Mustafa Kemal Atatürk'ün isteği üzerine eğitim kitaplarına da girmiş olan bu fikirler, 1939 yılında, yani Mustafa Kemal Atatürk'ün ölümünden hemen sonra eğitim kitaplarından kaldırılmıştır. Çalışmamın başlığındaki 1939 tarihi de bu tarihi paralelliğe gönderme yapmaktadır. Söz konusu çevirilerin tarihini ayrıntılı olarak ele almaya başlamadan önce kullanacağım yöntem ve kavramlardan söz etmek istiyorum.

Yöntem

Itamar Even-Zohar'a göre "kültür repertuvarı" bir insan topluluğunun ve bu topluluğunun her bir bireyinin, hayatlarını örgütlemek için kullandığı "seçenekler"in tamamı anlamına gelmektedir (2000: 166). Buradan anlaşılabileceği gibi, bir topluluğun kültür repertuvarı belli kişilerce örgütlenebilir.[1] Bu kişiler "isimsiz" olabileceği gibi, "açık ve kasıtlı bir biçimde" kültür repertuvarı oluşturmayı amaçlayan kişiler, yani, "etkin özneler" de olabilirler (Even-Zohar 2000: 168). Söz konusu etkin özneler kültür repertuvarını oluşturmak için iki farklı yöntem kullanabilirler: "icat" ve "aktarım" (Even-Zohar 2000: 168). Bunlardan ikincisi, yani "aktarım" ise kültür repertuvarının oluşumunda, dolayısıyla da topluluklarının yaşayışının düzenlenmesinde "icat"tan çok daha etkili olmuştur (Even-Zohar 2000: 168). Farklı insan toplulukları arasındaki etkileşime rol oynayan aktarım türlerinin en sık rastlanılanı ise çeviridir. Hem kültürel hem de siyasal bir dönüşümün gerçekleştiği Geç Osmanlı ve Erken Cumhuriyet dönemlerinde, Darwin ve Darwin'ci fikirler, çeviri yoluyla Türk kültür repertuvarına girmiştir.

Çeviri, ilk bakışta öyle gelmese de, hakikatte son derece karmaşık bir kavramdır. Çeviri olgusu, yalnızca günümüz bağlamında bile farklı bakış açıları gerektirmektedir, örneğin şarkı çevirisi ile edebiyat metinleri çevirisi üzerine yapılan araştırmalar, farklı yöntem ve yaklaşımlar gerektirebilir. Hal böyleyken, ciddi bir dönüşüm yaşandığı Türkiye Cumhuriyetinin kuruluşunun öncesi ve sonrasına bakarken çeviriyi sorunsallaştırmak ve söz konusu bağlam(lar)da ne olduğu üzerine görüş bildirmek yöntem açısından son derece önemlidir. Bu noktada araştırmacı Agâh Sırrı Levend dikkate değer bir saptamada bulunarak, çeviriyi farklı sınıflara ayırmaktadır (1984: 80). Levend'in sınıflandırması şu şekildedir: "(a) kelime kelime" yapılan çeviriler, "(b)kelime kelime olmamakla birlikte aslına uygun olarak yapılan çeviriler", araştırmam bakımından önemi büyük olan "(c) konusu aktarılarak yapılan çeviriler", son olarak da "(ç) genişleterek yapılan çevirilerdir" (1984: 80). Çeviribilimci Saliha Paker'in dikkat çektiği üzere, Levend'in bu son kategoriyi tanımlayış biçimi (ç), Osmanlıca terceme kavramı ile günümüz Türkçe'sindeki çeviri kavramı arasındaki ayrıma işaret etmektedir (Paker 2009: 92):

1 Çeviribilimci Saliha Paker, Even-Zohar'ın "organization of life" terimi karşılığında "Terceme ve Nazire olarak Çeviri: Kültüre Bağlı Kavramlar" (2009) makalesinin 100. Sayfasında 'hayatın örgütlenmesi' terimini kullanıyor.

> Şair, kaynak olarak aldığı eseri, olduğu gibi asla çevirmeyi düşünmez. Kendini asıl esere bağlı saymaz. Kimi parçaları aktarma yoluyla alır. Kimi yerleri olduğu gibi çevirir. Ama asıl önemli bulduğu yerleri genişleterek aktarır; kendi düşüncelerini, duygularını da bu parçalara ekler. O hâle getirir ki, artık ona çeviri demek asla doğru olmaz. (Levend 1984: 81)

Saliha Paker'in de dikkat çektiği üzere, çeviri sınıflarından biri olan bu tanım, Levend'e göre "tam çeviri" gibi bir anlama denk gelen "çeviri"ni aksine, Osmanlı'daki "terceme/tercüme" pratiğine denk gelmektedir (Paker 2009: 93). Dolayısıyla yukarıdaki tanımlardan (a) ve (b) günümüzdeki anlamıyla çeviri pratiğine işaret ederken, (ç) Osmanlı bağlamında tercümeye işaret etmektedir. Bir başka şekilde söylersek, (a) ve (b) maddelerinde çeviri ve tercüme aynı anlama gelmektedir, ancak (ç)'de neredeyse karşıt anlamlı olarak kullanılmışlardır. Ancak bu noktada yöntemsel bir tutarsızlık söz konusudur. Eğer (ç) (a) ve (b) ile karşıt anlamlı bir aktarım pratiğine işaret ediyorsa, (c) de aslında (ç)'den farklı değildir. Yalnızca konuyu aktarmak da konuyu genişletmek gibi, aktarımı gerçekleştiren kişiye dikkate değer özgürlük ve yaratcılık imkanı tanıyan bir çeviri stratejisidir. Bu iki yöntem de uzun yıllar süren Osmanlı bağlamında son derece yaygın biçimde kullanılmış, günümüzde kullandığımız Türkçe'nin de, hem edebiyat hem de diğer türlerden yapılan tercümeler yoluyla hem dil düzeyinde hem de kavramsal olarak evrilmesi ve gelişmesinde büyük bir işlev üstlenmiştir. Levend'in yorumlarından Saliha Paker'in vardığı bu karşıt iki pratik, yani çeviri ve tercüme, günümüzde (a) ve (b) maddelerindeki hâlleriyle olarak birbirleri yerine kullanılsalar da, (c) ve (ç)'deki şekilleri, aslında Osmanlı tercüme geleneklerinin bir devamı olmaları sebebiyle, çeviri ve tercüme terim ve kavramlarının birbirinden farklı olduğuna işaret etmektedir (Paker 2009: 95). Bu noktada iki terim ve kavram hem birbirine sıkı sıkıya bağlı ve sürerlik ilişkisi içerisinde, hem de birbiriyle tamamen zıt ve kopuş içerisindedir. Bu kopuş Osmanlı İmparatorluğu'ndan Türkiye Cumhuriyeti'ne geçiş, yani Foucault'sal anlamda yeni bir ulusun ortaya çıkışı ya da zuhur edişi ("emergence"), ile paralel olarak gerçekleşmiştir (1977: 144).[2] Ancak imparatorluktan kopmuş her ulus gibi Türk ulusu da, istediği kadar geçmişten kopmak istesin, bir tarafıyla her zaman geçmişteki geleneklerin devamını da temsil edecektir (Foucault 1977: 144). Dolayısıyla, tercüme de çeviri de "kopuşu kültürel süreklilikteki değişimler açısından yeniden düşünme sürecinin bir parçası olmalıdır" (Paker 2009: 96).

Tüm bu sebeplerden ötürü, Darwin'i Türkçe'ye aktaran etkin-öznelerin faaliyetlerini, yukarıda Itamar Even-Zohar'ın kültür repertuvarına yapılan aktarımlar olarak çerçevesini çizdiğim Darwin'den aktarımları, Osmanlı bağlamında tercüme olarak, Erken Cumhuriyet dönemi bağlamında ise çeviri olarak ele alacağım. Araştırmamda, özellikle Osmanlı döneminde, Türkçe dilin Arapça harfleriyle yazılması sebebiyle, ikincil kaynaklardan sıklıkla faydalanacağım. Osmanlı döneminde Darwin kaynaklı tercümelerin Türkçe kültür repertuvarına aktarımını ana hatlarıyla tartıştıktan sonra

2 Michel Foucault'nun soybilim terimlerinin çevirisi için Işın Ergüden'in çevirdiği *Felsefe Sahnesi* (1998) kitabından faydalandım.

Türkiye Cumhuriyeti'nin ilanı sonrasında yine Darwin ve takipçilerinin kaynak olarak kullanıldığı çeşitli aktarımları çeviri bağlamında tartışacağım. Tüm bu sürecin başlangıcı, yukarıda da belirttiğim gibi, 1871 yılıdır. Bu yıl Darwin'in hayat için mücadele temelli evrim anlayışının Osmanlı bağlamında ilk kez tercüme edilmesi anlamına gelmektedir.

3. Ahmed Midhat'ın "İnsan"ı

Osmanlı kültür repertuvarında evrim düşüncesinden ilk söz eden etkin özne olarak Ahmed Midhat gösterilebilir (Ülken 1966: 123, aktaran Doğan 2006: 153). 1871-1872 yıllarında *Dağarcık* dergisinde yayınladığı "İnsan (Dünyada İnsanın Zuhuru)" başlıklı yazısında Fransa'da evrimin önde gelen ismi Lamarck'ın fikirlerine, Lamarck'ın adını da anarak yer veriyordu (Doğan 2006: 159). Ahmed Midhat bu makalede, "İnsanlar bir nevi hayvan olduğundan bu nevin dünya yüzünde nasıl türemiş olduğunu elbette merak ederiz," der (Ahmed Midhat 1871: 109). İnsanın dünyada nasıl ortaya çıktığı konusunda din adamlarının ve felsefecelerin farklı görüşlere sahip olduğunu söyleyip bilimin o gün geldiği noktanın bir özetini vereceğini belirtir (Ahmed Midhat 1871: 109). İnsanların hayvanlardan farksız olduğu fikrini bilimin benimsediğini ve insanların geldikleri düzeyin hayvan olmalarına engel olmadığının da altını çizerek, insanların terakki edebilen, yani kendilerini geliştirebilen hayvanlar olduğunu öne sürüp, "orangutan" ("nisnas") adlı hayvanın insana tamamen benzediğinin altını çizer (Doğan 2006: 159). Ahmed Midhat Darwin'in düşüncelerini bu şekilde aktarırken durumun dini temelleri sarstığını da ima eder; ancak, buradaki düşüncelerin hiçbirinin Darwin'e ait olduğunu belirtmez; Darwin'i anmaz, kaynak göstermez (Doğan 2006: 159). Bir tercümenin gizli kalmasının ardında kişisel olduğu kadar toplumsal normlardan kaynaklanan sebepler bulunma olasılığı son derece yüksektir (Toury 1995: 31- 33). Ahmed Midhat'ın yaptığı bu çığır açan tercemenin gizli kalmasının nedenini dönemin önemli paradigmalarından olan dini sebepler olduğu tahmininde bulunabiliriz. Darwin adı Avrupa'da kiliseden aldığı tepkilerle son derece tanınmış hâle gelmiştir, *The Origin of Species* [Türlerin Kökeni] adlı eserinin yayınlandığı tarihten itibaren gördüğü tepkiler azımsanacak derecede değildir (Doğan 2006: 159). Ahmed Midhat da Avrupa'daki gelişmeleri yakından takip eden entelektüel bir etkin özne olarak aktardığı bilgilerin asıl kaynağı olan Charles Darwin'in ismini tercemesinde görünmez kılmayı tercih etmiş olmalıdır öyeyse. Ancak, değişmeyen bir gerçek vardır: Ahmed Midhat, Darwin'in adını anmadan da olsa, Darwin'in evrim anlayışını Osmanlı kültür repertuvarına ilk kez tercüme eden ve din ile bilim arasındaki bu konudaki zıtlığı ilk aktaran etkin özne olmuştur. Darwin'in adını ilk anan etkin özne ise, Abdullah Cevdet olacaktır.

4. Abdullah Cevdet'in *Goril*'i

Abdullah Cevdet evrim ile ilgili aktarımlarda Darwin'in adını ilk geçiren Osmanlı düşünürü olarak kabul edilebilir (Doğan 2006: 172). Abdullah Cevdet'in Darwin'in adını andığı metin ise Büchner'in *Natur und Geist* adlı eserinden tercüme ettiği *Goril*'dir

(Doğan 2006: 172). Abdullah Cevdet bu çeviride insanların hayvanlara, özellikle de gorillere, orangutanlara ve şempanzelere benzerliğinden, ilk insanların duygusal ve fiziksel anlamda birbirlerine yakınlığından söz etmektedir (Doğan 2006: 172). Abdullah Cevdet, "tekâmül", yani "evrim" kelimesine, "küçük bir makale-i mütercümeye yapılan bir haşiye" (tercüme edilmiş kısa bir makaleye verilen dipnot) diyerek bir dipnot düşmekte ve terimi şöyle açıklamaktadır: "Binaenaleyh en mükemmel goril ile en sefil, en ziyade mahrum-u tekâmül olan bir bir ferd-i beşeri." (Abdullah Cevdet 1894: 37). Abdullah Cevdet burada en gelişmiş goril ile en gelişmemiş insan arasındaki benzerliği vurgulamakta, ardından da bitkiler de dahil olmak üzere bütün canlıların veraset ve başka doğal sebeplerden dolayı evrim geçirmeye hem mecbur hem de eğilimli olduklarını söylemektedir (Abdullah Cevdet 1894: 39, aktaran Doğan 2006: 172). Abdullah Cevdet bu sebeplerin tamamını "kanun-u tekâmül," yani evrim kanunları olarak adlandırmakta ve bu kanunları (1) canlılar arasında hayatta kalmak için verilen kavga - "mübareze-i hayat", yani hayat mücadelesi -, (2) bir tür hayvandan diğer türlerin meydana gelmesi ve tüm türlerin evrim geçirme özelliğine sahip oluşu ve (3) türlerdeki erkeklerin ve dişilerin çiftleşip üremek için karşı cinsten en mükemmel olanını seçmeleri - "Istıfa-i tabii", yani doğal ayıklanma - olarak sıralamaktadır (Abdullah Cevdet 1894: 39-40, aktaran Doğan 2006: 172).

Abdullah Cevdet metnin geri kalanında "tekâmül kanununun keşfedilme şerefinin İngiliz hükemasndan Darwin'e tevcih ve onun ismine nispeten 'Darwinizm' namıyla zikr olunduğunu" belirtmekte, ancak daha da ayrıntılı bir açıklama yaparak "tekâmül kanununun" aslında Darwin tarafından bulunmadığını, Darwin'in yalnızca bu "kanun"u ve sebeplerini bilimsel kanıtlarla açıklayarak yeniden ele aldığını söylemektedir (Abdullah Cevdet 1894: 41, aktaran Doğan 2006: 173). Abdullah Cevdet, Darwin'in erek kültür repertuvarına girmesinde etkin özne rolü üstlenerek kaynak kültür repertuvarında çığır açan bu gelişmenin Osmanlı kültüründe de, Darwin'in adını da ilk defa anarak, tanınmasını sağlamıştır.

5. Darwin'i Tercüme Eden Diğer Özneler ve Erek Metinleri

Bedi Nuri adlı Osmanlı düşünürü 1910 yılında yayınladığı "On Dokuzuncu Asır" adlı makalede bilimin dinin yerini aldığından, Orta Çağda kişilerin fikirlerini dinin şekillendirdiğinden, on dokuzuncu yüzyılda evrenin oluşumunun bilimsel olarak kanıtlandığından ve nihayet 1859'da Charles Darwin'in tüm insanların tek hücreli bir canlıdan evrildiğini ispatladığından söz ediyordu (Bedi Nuri 1910: 446, aktaran Alpay 2007: 97). Bedi Nuri'nin erek kültüre 1910 yılında gerçekleştirdiği bu aktarımın çok önemli bir özelliği ve aynı zamanda Darwin'i kendi değer ve inançları doğrultusunda erek kültür repertuvarına aktaran diğer öznelerden ayıran bir yanı ise Avrupa'da bilimin dini inançların temelini yıkması bakımından son hamle olarak kabul ederek Darwin'in evrim anlayışının tarihteki önemini, Ahmed Midhat'la karşılaştırıldığında, son derece net bir şekilde vurgulamasıydı. Ancak bu yorumu yaparken şunu da vurgulamalyım:

Ahmed Midhat'ın tercümeyi gerçekleştirdiği 1871 yılı ve Bedi Nuri'nin tercümesini gerçekleştirdiği kırk yıl sonraki koşullar göz önüne alındığında, Ahmed Midhat'ın Darwin'in düşüncesinin din üzerindeki etkilerini yalnızca ima etmiş olması bile son derece dikkate değer bir aktarımdır.

Buna çok benzer bir aktarım 17 yıl sonra, 1927'de, Mustafa Kemal Atatürk'ün hamiliğinde, yine Charles Darwin'in evrim anlayışını tarihi bakımdan da ele alan Herbert Wells'in kitabı *The Outline of History*'nin Türk erek kültür repertuvarına çevrilmesiyle gerçekleşecektir. Buna aşağıda daha ayrıntılı olarak değineceğim. Ancak, Bedi Nuri'nin Osmanlı İmparatorluğu'nun son günlerinde, yani henüz ne Türkiye Cumhuriyeti kurulmuş ne de halifelik kaldırılmışken gerçekleştirdiği din karşıtı bu aktarımında, Darwin'i, bilimsel gerçeklerin dinin temellerini sarsmasının son halkası olarak gören bir etkin özne oluşu ve bunu açık bir şekilde ifade etmesi son derece önemlidir.

Benzer bir aktarımı, bir başka düşünür olan Suphi Edhem'in aynı yıl yayınladığı *Darwinizm* (1910) adlı kitabında görmek mümkündür. Suphi Edhem bu kitabında bilimdeki gelişmelerden sonra dünyanın "tanrı" tarafından yaratıldığı inancının son bulduğunu dile getirmektedir (1910: 180, aktaran Alpay). Suphi Edhem bu kitabı Mustafa Kemal Atatürk'ün de okuduğu Manastır Askerî İdadîsindeki öğrencilere ithaf etmiştir (Toprak 2011: 5). Suphi Edhem bundan bir yıl sonra ise "Lamarck ve Lamarckizm" adlı eserinde ise yine Darwin'e göndermede bulunarak "tüm türler sürekli olarak hayatta kalmak için mücadele eder, mücadelenin galibi ise en güçlü olandır" demektedir (1911: 118, aktaran Alpay 2007: 99).

Bir başka etkin özne olarak görebileceğimiz Memduh Süleyman, Darwin'in fikirlerini aktarmakla kalmayıp eleştirel bir bakış açısı da getirir (Ülken 1966: 237). Memduh Süleyman Darwin'in evrim anlayışı hakkında eleştirel bir kitapçık çıkartır, sonra da E. V. Hartmann'ın, yine Darwin'e eleştirel bakan "Darwinizm" adlı kitabını 1911 yılında tercüme eder (Ülken 1966: 237). Darwin'in doğal ayıklanma ("natural selection") kavramına eleştiriler getiren bu aktarımlar, Darwin'in anlayışına erek kültür repertuvarında ayrıntılı olarak bir kez daha yer vermesi, hem de eleştirisini yapması bakımından önemlidir (Ülken 1966: 237).

Edhem Necdet ise *Tekamül ve Kanunları*'nda (1913), kitabın adından da anlaşılabileceği gibi evrime yer veriyor, doğanın tüm canlılar için bir savaş meydanı olduğunu, zayıf olanın bu savaşı kaybettiğini, güçlü olanın ise savaştan sağ çıktığını söyleyerek Charles Darwin'in düşüncelerini erek kültür repertuvarına aktarmaktadır (aktaran Akgün 2005: 271, 272).

6. *The Outline of History*

Zafer Toprak'ın da belirttiği gibi, 1930'lu yıllarda Mustafa Kemal Atatürk'ün öncülüğünde gündeme gelecek olan Türk tarih tezleri iki önemli kitaba dayanmaktadır (2011: 6). Bu kitaplardan biri Eugene Pittard'ın *Les races et l'histoire* [Irklar ve Tarih] (1924) adlı eseri, diğeri ise Türk tarihçiliğinde Darwinist açılımın öncüsü sayılabilecek Herbert George Wells'in *The Outline of History*'sidir [Tarihin Ana Hatları] (1920) (Toprak 2011: 7). Ünlü Darwinistlerden Thomas Henry Huxley'in öğrencisi olan Wells,

1919 yılında tefrika olarak yayınladığı yazıları, 1920 yılında *The Outline of History* adıyla yayınladığında bu kitap iki milyon satarak yirminci yüzyılın en çok satan ikinci kitabı olmuştur (Toprak 2011: 7). Mustafa Kemal Atatürk ise bu kitabın 1925 yılında yayınlanan Fransızca çevirisini – *Esquisse de l'histoire universelle* – okumuş ve 1927 Cumhuriyet Halk Fırkası ikinci kurultayındaki *Nutuk*'ta bu kitaptan söz etmiştir (Toprak 2011: 7). Bir başka deyişle, İngiliz kaynaklı kültür repertuvarından Fransızca kültür repertuvarıa aktarılan bir metnin adına ve içeriğine Türk kültür repertuvarında ilk olarak yer veren etkin özne Mustafa Kemal Atatürk'tür:

> Baylar, İngiliz tarihçilerinden Wells iki yıl önce bir tarih kitabı yayımladı. Bu kitabın son sayfalarında 'Dünya Tarihinin Gelecek Evresi' başlığı altında birtakım düşünceler vardır. Bunlar birleşik bir dünya devleti (un gouvernement fédéral mondial) kurmak konusu ile ilgili idi. Wells, bu bölümde, birleşik bir dünya devletinin nasıl kurulabileceği ve böyle bir devletin önemli ayırıcı niteliklerinin neler olacağı üzerindeki düşüncelerini ortaya atıyor; adaletin ve tek bir yasanın buyruğu altında dünyamızın alacağı durumu canlandırmaya çalışıyor.
>
> Atatürk 1978: 520-521, aktaran Toprak 2011: 7

Mustafa Kemal Atatürk bu konuşmanın ardından kitabın kopyalarının Fransızca bilen öğretmen ve aydınlara dağıtılmasını ve Türkçe'ye çevrilmesini istemişti, bunun üzerine de kitabın birinci cildi Avni Bey, Faik Sabri Bey, Muallim Ahmed Cevad Bey, Babanzade Hüseyin Şükrü Bey ve Muallim Ahmed Halid Bey tarafından; ikinci cildi Babanzade Hüseyin Şükrü Bey, Müderris Ahmed Refik Bey, Muallim Ahmed Cevad Bey ve Galip Bahtiyar Bey; üçüncü cildi Galip Baytiyar Bey, Müderris Ali Reşad Bey ve Avni Bey; dördüncü cildi Müderris Ali Muzaffer Bey, Muallim Ahmed Cevad Bey ve Mehmed Ali Tevfik Bey, beşinci cildi ise Mehmed Ali Tevfik Bey tarafından Türkçe'ye çevrilmişti (Toprak 2011: 8 – 14). Böylece Mustafa Kemal Atatürk'ün 1927 yılında yukarıda adı geçen konuşmasıyla Türk kültür repertuvarında ilk kez yer alan ve tanıtılan bu kaynak metin, aynı yıl ve sonraki yıl yayınlanan toplam beş cilt hâlinde bu kez Atatürk'ün hamiliğinde yukarıda adı geçen çevirmenlerce Türk kültürel repertuvarına aktarılmış oluyordu. [3] Bu çevirinin neden bu kadar fazla kişi tarafından yapıldığı sorusu ise Ruşen Eşnef Ünaydın'ın sözleri ışığında, bir an önce Türk kültür repertuvarında kaynak metne yer vermek olarak cevaplanabilmekte, bununla birlikte Atatürk'ün 1927 yılında yukarıda adı geçen konuşmasında bu kaynak metinden söz edip, aynı yıl içinde ilk ciltlerin çevirilerinin yapılmasını sağlaması da bu ihtimali kuvvetlendirmektedir:

> Wells'in dört beş koca ciltlik tarihi birçok arkadaşa forma forma dağıtılıyor; değil yalnız cilt cilt tercüme etsinler diye; hattâ çabucak fasıl fasıl ayrı ayrı Türkçeye çevirsinler ve tercümeler bir an önce basılsın diye… Üslûpların bir-

3 Herbert George Wells, *Cihan Tarihinin Umumî Hatları*, 5 Cilt, İstanbul; Maarif Vekâleti, Devlet Matbaası, 1927 – 1928.

birini tutmamasında bazı eksiklik kalacak mı; zararı yok; elverir ki yeni tarih görüşünü ve kavramını Türk aydınına gösterecek bir örneğin bütünü hemen göz önüne konsun… Bunda profesör, bilgin, mütehassıs, Milli Eğitim Bakanlığı, Devlet Matbaası hepsi birden seferber ediliyor.

Ünaydın 1954: 51

Peki 1. Meşrutiyet döneminde Ahmed Midhad ve Abdullah Cevdet gibi etkin öznelerin bireysel çabalarıyla Osmanlı kültür repertuvarına aktarılmaya başlanılan Darwinci düşüncenin Cumhuriyet'in daha ilk yıllarında Mustafa Kemal Atatürk'ün hamiliğinde Türk repertuvarına aktarılan Herbert Wells'in kitabıyla somut bağlantısı neydi?

7. *The Outline of History* ve Darwin'in Bağları

Wells'in kitabının "The Origin of Man"[4] bölümü, Darwin ile somut bağlantıların görülebileceği noktalardan biridir. Burada Darwin'e gönderme yapılarak şöyle denmektedir:

İnsan atalarımızın fosil kalıntıları çok az sayıda ve hasarlı durumdadır, bu eksikliklerin ileride telafi edilmesi gereklidir. Meşhur İngiliz Doğa Bilimci Charles Darwin *İnsanın Türeyişi*'ni yazarak dünyanın dikkatini bu soruna çektiğinde, insanoğlunun tarih öncesi zamanlarına dayandığı bilinen kalıntıları hem yetersiz sayıda, hem de araştırmalarda kullanılabilir olmaktan uzaktı. İnsan ve büyük maymunlar arasında dikkate değer bir boşluk vardı, zincirin bu "kayıp halkası" günlük tartışmaların revaçta konularından biri hâline gelmişti. Bu boşluğu doldurduğu düşünülebilecek canlıların kalıntılarına çok kısa bir süre önce ulaşılabildi.

Wells 1920: 69

Wells, bu bölümde insanın atalarının fosil kalıntılarının nadiren bulunduğunu, bulunanların hasar görmüş olduğunu, insanın evrimini gösteren zincirde ise henüz doldurulamamış birçok boşluk olduğunu söylemektedir (Wells 1920: 69). Darwin'in *Descent of Man* adlı eserinde bu soruna dikkat çektiğinde ise tarih öncesi zamanlara dair insan kalıntılarının bu boşluğu doldurmaya yetersiz nitelikte olduğunu belirtmektedir (Wells 1920: 69). Aradaki bu boşluğu dolduracak canlıların izine ise *The Outline of History*'nin yayınlanış tarihinden kısa bir süre önce rastlandığına dikkat çekmektedir. Şöyle de denebilir ki, Wells'in sözünü ettiği bu boşluklar, aslında Charles Darwin'in de kendi zamanında ulaşamadığı türlere ait fosillerin bulunmasıyla doldurulmuş bilimsel boşluklardır. Kısaca Wells, Charles Darwin'in bulgularından yola çıkarak onun kuramını geliştirmektedir. İşte Mustafa Kemal Atatürk'ün hamiliğinde yukarıda adı anılan çevirmenlerin yaptığı çeviri de Türk kültür repertuvarındaki benzer boşluğu doldurma niteliğine sahiptir.

4 H. G. Wells (1920/1927) The Outline of History: Being a Plain History of Mankind. New York: Macmillan. S. 67 – 72.

The Outline of History'nin Charles Darwin'e ilişkin bir başka can alıcı bölümü ise Darwinizm'in dini ve siyasi fikirleri nasıl etkilediğini ele alan "How Darwinism Affected Religious and Political Ideas" bölümüdür.[5] Wells, bu bölümde aslında bir Sümer efsanesine dayanan İncil'deki insanoğlunun yaradılışı hikâyesinin, on sekizinci yüzyıla kadar insanlığın gerçekleri görmesini nasıl engellediğini, daha sonra Fransız doğabilimci Buffon'un 1778'de dünyanın 70-75.000 yıllık tarihini, Hıristiyanlığın Yaradılış öyküsüne koşut olarak ve tabii, ortadoks dini öğretiyle tamamıyla zıtlaşmamak için altı çağa böldüğünü, bu durumun ise on dokuzuncu yüzyılın ortasına kadar değişmediğini belirtmektedir (Wells 1920: 945-946). 1850'lerde ise, Lamarck gibi düşünürlerin kaya levhaları araştırmalarının da katkısıyla, Batı dünyasının iki önemli gerçeği fark ettiğini söyler Wells: (1) Jeolojik kayıtlar altı yaradılış gününe denk gelen altı farklı dönemde gerçekleşmemiş, (2) İncil'de anlatıldığının aksine her bir tür birbirinden ayrı olarak yaratılmamıştı, her yaşam türü arasında genetik bağlar vardı ve bu yaşam türlerine insan da dahildi (Wells 1920: 946). Özellikle bu ikinci gerçek, kilisenin öğretisi ile taban tabana zıttır: tüm hayvanlar birbirinden evrildiyse, ne cennet gerçekti, ne de cennetten kovulma hikâyesi (Wells 1920: 946). Cennetten kovulma gerçekten yaşanmadıysa da Hıristiyanlığın üstüne kurulduğu temeller de yıkılmış demekti (Wells 1920: 946). Sayıları o dönemde son derece fazla olan dini bütün kişiler İngiliz doğabilimci Charles Darwin'in çalışmalarını dehşet içerisinde izliyordu (Wells 1920: 946). Wells'in Darwin'in yalnızca evrim görüşünü açıklamakla kalmayıp, bu görüşün Hıristiyanlık dininin temellerini yıkması açısından Darwin'in evrim anlayışının tarihi açıdan önemini vurgulaması, laikliğe verdiği önem bilinen, 3 Mart 1924'te hilafetin kaldırılmasında önemli rol oynayan Mustafa Kemal Atatürk'ün bu kitabın çevrilmesini çok istemesine ışık tutuyordu (Toprak 2011: 8).. Darwin'in Wells yorumuyla Türk kültür repertuvarına girişi erek okurun yalnızca evrimi ayrıntılı olarak öğrenmekle kalmayıp, Mustafa Kemal Atatürk'ün liderliğinde gerçekleştirilen çok sayıda yeniliği daha derinden kavramasını sağlayabilecekti. Bunun için Wells'in kitabının çevrilmesi ve yayınlanması yeterli olmayacak, Darwin'in evrim kuramı 1930'lu yılların ders kitaplarına da aktarılacaktı (Toprak 2011: 8).

8. Türk Eğitim Repertuvarında Charles Darwin

Bunu göstermek için "Hayat Zinciri" bölümünün tamamını burada alıntılamak yerine, *Tarih 1* kitabında "İnsanın Atası" bölümünde şu sözlere bakmak yeterli olacaktır:

> Gördük ki, hayat zincirinin son halkası insandır. Bu zincire göre insanın diğer memeli hayvanlar gibi, daha basit bir sınıfa ait atalardan geldiği kanaatine varılır. *Gerçekten genel olarak iddia olunuyor ki, insanın ve büyük maymunların ortak bir ataları vardır*.
>
> Türk Tarihi Tetkik Cemiyeti 1931: 5

5 H. G. Wells (1920/1927) *The Outline of History: Being a Plain History of Mankind*. New York: Macmillan. S. 944 - 950.

Bu bölüm Wells'in kitabının, yani Darwin'in evrim anlayışının açıklanıp yorumlandığı bölümün aktarımı gibi görünmektedir:

> Sıklıkla rastladığımız bir yanılgı var. Darwin'in öğretisi insanoğlunun şempanze, orangutan ya da goril benzeri bir maymun türünden geldiği şekilnde yorumlanmaktadır. Oysa Darwin'i gerçekten anlayanlar bilmektedir ki insanoğlu şempanze, orangutan ve gorilin *ortak atasından türemiştir*.
>
> Wells 1920: 69-70

Buna ek olarak, yukarıda da bahsettiğim gibi, Wells'in Darwin'i dinin temellerini yıkacak şekilde yorumlamasının izlerine de Tarih 1 kitabında rastlanmaktadır:

> Bundan 200 sene evveline kadar Dünya'nın 5-6 bin sene önce yaratıldığı ve insanın Basra'ya iki günlük yolda, Fırat Nehri üzerinde bulunan "cennet"te yaratıldığı sanılmaktaydı. Bu kanaatler hep din kitaplarındaki *hikâyelerin*, *olduğu gibi gerçek sanılmasından* doğuyordu.
>
> Türk Tarihi Tetkik Cemiyeti 1931: 5

Türk Tarihi Tetkik Cemiyeti'nin bu yayınlarında, aynı Wells'in yaptığı gibi, insan atasının orangutanla ortak olduğu söyleniyor, din kitaplarında anlatılanlar "hikâye" olarak ifade ediliyor, "olduğu gibi gerçek sanılmaması gerektiği" ima ediliyordu. Darwin'den Erken Cumhuriyet döneminde kültür repertuvarına aktarılan "Hayat Zinciri" bölümü de benzer şekilde 1933'ten itibaren Ortaokul kitaplarında da yer alacaktı (Toprak 2011: 10). Ancak, Mustafa Kemal Atatürk'ün etkin bir özne konumunda kültür repertuvarına çevrilmesinde etkin rol oynadığı "hayat zinciri", yani bir anlamda dinin bir "hikâye" olduğunu ima eden bölüm, beş altı yıl kadar yayında kaldıktan sonra 1939'da, yani Atatürk'in ölümünden bir yıl sonra, eğitim kitaplarından çıkartılacaktı (Toprak 2011: 11).

Sonuç ve Öneriler

Çalışmamda Geç Osmanlı ve Erken Cumhuriyet dönemlerinde Türk kültür repertuvarına Darwin aktarımlarını tercüme ve çeviri olarak ele aldım. Başlangıçta da belirttiğim gibi, İmparatorluktan Cumhuriyete geçiş hem bir kopuş hem de sürerlik dönemi olması bakımından önemliydi. Darwin'in evrim anlayışının Osmanlı kültür repertuvarına ilk girişi 1871'de Ahmed Midhat'ın kaynak göstermeden yaptığı tercümeyle gerçekleşmiştir. Ahmed Midhat, Darwin'in adını anmasa da, insanın nereden geldiği sorusuna Darwin'in getirdiği açıklamayı ve bunun din ve bilim çevrelerinde yarattığı sonuçları Osmanlı kültür repertuvarına ilk kez tercüme eden etkin özne olmuştur. Abdullah Cevdet'in 1894 yılında Büchner'den tercüme ettiği *Goril* ise, yine Abdullah Cevdet'in eklediği bir dip notla Darwin'in evrim anlayışının ikinci kez, Charles Darwin'in adının ise *ilk kez* Osmanlı kültür repertuvarına aktarılması anlamına gelmektedir. Bedi Nuri, Ahmed Midhat'ın henüz 1. Meşrutiyet'in bile ilan edilmediği bir dönemde bilimin dine

karşı öne geçtiğini ima ederek gerçekleştirdiği aktarımı, bir adım ileri götürerek 1910 yılında "On Dokuzuncu Asır" isimli tercümesini yayınlamış, Charles Darwin'in evrime getirdiği bakış açısıyla Osmanlı kültür repertuvarında dini temellerin yıkıldığını açıkça ifade eden ilk etkin özne olmuştur (Bedi Nuri 1910). Aynı yıl içinde Suphi Edhem de benzer nitelikte aktarımlarda bulunmuş, *Darwinizm* (1910) adlı kitapta dünyanın "Tanrı" tarafından yaratıldığına dair inancın son bulduğunu aktarmış, "Lamarck ve Lamarckizm" adlı kitapta ise yine Darwin'den tercüme yaparak "tüm türler sürekli olarak hayatta kalmak için mücadele eder, mücadelenin galibi ise en güçlü olandır" ifadesine yer vermiştir. Memduh Süleyman ise 1911 yılında Hartmann'ın *Darwinism* adlı eserini tercüme etmiş, Darwin'e getirilen bilimsel eleştirilere Osmanlı kültür repertuvarında ilk kez yer vermiştir. Edhem Necdet'in *Tekâmül ve Kanunları* (1913) da Charles Darwin'in evrim anlayışını erek repertuvara aktaran bir diğer tercümedir. Erken Cumhuriyet döneminde ise Charles Darwin'in evrim anlayışını aktarmada önemli rol oynayan etkin özne Mustafa Kemal Atatürk olmuştur. Herbert George Wells'in Charles Darwin'in evrim anlayışının üzerine kurduğu ve yukarıda alıntılandığı üzere, kendi deyişiyle "boşluklarını doldurduğu" kitabı *The Outline of History* (1920), Mustafa Kemal Atatürk'ün isteğiyle Avni Bey, Faik Sabri Bey, Muallim Ahmed Cevad Bey, Babanzade Hüseyin Şükrü Bey, Muallim Ahmed Halid Bey, Müderris Ahmed Refik Bey, Galip Bahtiyar Bey gibi çevirmenlerce Türkçe'ye çevrilmiş, 1933 - 1938 yılları arasında eğitimde okutulan *Tarih 1* kitabının "Hayat Zinciri" bölümü de, kaynak ve erek metinler karşılaştırıldığında görüldüğü üzere, yine *The Outline of History* kitabından çevrilmiştir. Erek kültür repertuvarında "Hayat Zinciri" bölümü, özellikle dinin kurmaca olduğunu ve insanın maymunlarla ortak bir atadan evrildiğini vurgulaması yönünden dikkat çekici bir aktarımdır. Ancak, etkin özne konumunda kaynak metni tanıtan ve çevrilmesini sağlayan Mustafa Kemal Atatürk'ün ölümünden kısa bir süre sonra, insanın biyolojik evrimini anlatan ve dini kurmaca olarak ele alan bu bölüm, eğitim kitaplarından çıkarılmıştır. Böyle bir çeviriye yer verilmesi ve söz konusu etkin öznenin siyaset sahnesinden çekilmesiyle çevirinin kültür repertuvarından çıkarılması hem sosyoloji, hem siyaset, hem tarih, hem de çeviribilim açısından son derece önemli bir durumdur. Osmanlı'dan Türkiye Cumhuriyeti'ne geçiş hem bir kopuş hem de bir sürerlik olarak ele aldığımızı da bir kez daha vurgularsak, bu durumu şu şekilde değerlendirebilir ve yorumlayabiliriz: Osmanlı kültürel ve günlük yaşantısına dair çeşitli pratiklerin Mustafa Kemal Atatürk gibi etkin öznelerin varlığına rağmen Türkiye Cumhuriyeti Devleti döneminde de devam ettiği, çeviri yoluyla gerçekleştirilmeye çalışılan ciddi dönüşüm ve değişim çabalarının bir bölümünün dönemin toplum ve güç odakları tarafından norm olarak kabul görmediği ve sonucunda kısa süre içerisinde çeviri yoluyla Türk kültür repertuvarına girmiş fikirlerin bir bölümünün repertuvardan çıkartıldığı şeklinde yorumlanabilir. Bu duruma bir üst boyuttan bakarsak da toplumsal, siyasi ve tarihi olguları açıklarken çeviribilimsel bir bakış açısının etkili olabileceğini söyleyebiliriz.

Tarihin özellikle de siyasi anlamda önemli değişimlerinin yaşandığı dönemlerinde kaleme alınan eserleri çeviri bağlamından düşünmek bir milletin tarihi bakımından son derece aydınlatıcı olabilemektedir. Bu da bize çevirinin bilim, siyaset ve tarih

ile ilk bakışta göründüğünden çok daha sıkı sıkıya bağlı olduğunu göstermektedir. Belirli değişim dönemlerinde ve hatta sonrasında siyasi ideolojilerin değişimi çevirilerden kaynaklanabilmekte, çeviri yoluyla erek repertuvara giren fikirler gittikçe daha görünür ve belirgin olabilmekte, bazı etkin öznelerin etkisiyle yapılan çevirilerle erek repertuvara giren birtakım fikirler ise toplumsal norm olarak kabul görmeyerek, bu etkin öznelerin siyaset sahnesinden çekilmesiyle başka etkin öznelerce erek repertuvardan çıkabilmekte, görünürlüklerini kaybedebilmektedirler. Darwin'in evrim kuramının geç Osmanlı döneminde Türk kültür repertuvarına girerek, Erken Cumhuriyet döneminde de varlığını evrilerek sürdürmesi de bilim ve siyasetin kesiştiği bu tür bir çeviri tarihine örnektir. Gelecekte yapılacak çalışmalarda da çeviri ve tercüme gibi terim ve kavramların genişletilerek ve sorunsallaştırılarak ele alınması, tarihin karanlıkta kalmış pek çok önemli ayrıntısının gün ışığına çıkmasında önemli işlevler üstlenecektir kuşkusuz.

Kaynakça

Abdullah Cevdet (1894) *Goril*, Matbaa-i Vilayet (Mamuret-el Aziz).

Ahmed Midhat (1871) "İnsan (Dünyada İnsanın Zuhuru)", *Dağarcık*. Sayı 4. s.109-117.

Akgün, M. (2005) *Materyalizmin Türkiye'ye Girişi*. Ankara: Elis Yayınları. s. 271,272.

Alpay, Yalın (2007) *A glimpse into the first racist approach in the Ottoman Empire: the "scientific" racism of Abdullah Cevdet*. **Boğaziçi Üniversitesi, Yayınlanmamış Tez.**

Bedi Nuri (1910) "On Dokuzuncu Asır", *Musavver Muhit*. Cilt 2. Sayı 16–38, 23 Temmuz. s. 444–451.

Doğan, Atila (2006) *Osmanlı Aydınları ve Sosyal Darwinizm*. İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Edhem Necdet (1913) *Tekâmül ve Kanunları.* Matbaa-i İctihad.

Even-Zohar, Itamar (2010) *Papers in Culture Research*. Tel Aviv: Unit of Culture Research, Tel Aviv University.

Even-Zohar, Itamar (2002) "The Making of Culture Repertoire and the Role of Transfer", *Translations: (Re)shaping of Literature and Culture.* Saliha Paker (Ed.). İstanbul: Boğaziçi University Press. s. 166-174.

Foucault, Michel (1977). "Nietzsche, Genealogy, History". *Language, Counter-Memory, Practice*: Selected Essays and Interviews. D. F. Bouchard (ed). Ithaca: Cornell University Press. s. 139 – 164.

Foucault, Michel (1998) *Felsefe Sahnesi*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Hartmann, Edward (1911) *Darwinizm – Darwin Mesleğinin İhtiva Ettiği Hakikatler ve Hatalar*. Çeviren: Memduh Süleyman. İstanbul: Teceddüd-i İlmi ve Felsefi Kütüphanesi.

Levend, Agâh Sırrı (1984) *Türk Edebiyatı Tarihi*, c. I, Ankara: Türk Tarih Kurumu (ilk basım 1971).

Paker, Saliha (2009) "Terceme ve Nazire olarak Çeviri: Kültüre Bağlı Kavramlar" in *Türklük Bilgisi Araştırmaları*. Cemal Kafadar ve Gönül A. Tekin (yay. hz.). Cilt 33/II. s. 89 - 110.

Suphi Edhem (1910) *Darwinizm*, Beynelmilel Ticaret Matbaası, Manastır.

Suphi Edhem (1911) "Lamarck ve Lamarckizm", *Felsefe Mecmuası*. İstanbul: Nefaset Matbaası. Cilt.1, No.8. s.113–118.

Toprak, Zafer (2011) "Türkiye'de Tarih Eğitiminin Evrimi", *Toplumsal Tarih*, Sayı 216, Aralık. s. 2 – 14.

Türk Tarihi Tetkik Cemiyeti (1931) *Tarih 1: Kemalist Eğitimin Tarih Dersleri (1931 – 1941)*. İstanbul: Kaynak.

Ülken, Hilmi Ziya (1966) *Türkiye'de Çağdaş Düşünce Tarihi*. İstanbul: Ülken Yayınları.

Ünaydın, Ruşen Eşref (1954) *Atatürk Tarih ve Dil Kurumları: Hatıralar.* Ankara: Türk Dil Kurumu Yayını.

Wells, Herbert George (1927-28) *Cihan Tarihinin Umumi Hatları*. 5 Cilt. Çev. Maarif Vekâleti Heyeti. İstanbul: Devlet Matbaası.

Wells, Herbert George (1920/1927) *The Outline of History: Being a Plain History of Mankind*. New York: Macmillan.

NECİP FAZIL BAĞLAMINDA DOĞU- BATI ALGISI

Hüseyin Öztürk - Ahi Evran Üniversitesi
Sabure Öztürk - Yönetim Bilimleri Uzmanı

Giriş

1. Kültür- Medeniyet İlişkisi

Doğu- Batı nedir? Doğu- Batı denilince ne anlaşılması gerekir? Doğu ve Batı düşüncelerinin dinî, felsefî, kültürel temelleri var mıdır? Varsa bunlar nelerdir? Kültür- Medeniyet ilişkisi bağlamında Doğu ve Batı kavramları ne anlama gelmektedir? Bu ve benzeri soruların cevapları sunduğum bu bildiriyle verilmeye çalışılacaktır.

Doğu- Batı kavramlarının ne olup olmadığına geçmeden önce; konunun daha iyi anlaşılması için; kültür ve medeniyet kavramlarının açıklığa kavuşturulması, kültür- medeniyet ilişkisinin belirtilmesi gerektiğini düşünüyorum. Kültür nedir? Değerli düşünür Nurettin Topçu'ya göre kültür, bir toplumun kendi tarihi içinde meydana getirdiği değer hükümlerinin bütünüdür (1). Alman antropologu Thurnwald'a göre kültür, takınılmış bir tavırdır, medeniyet ise bilme ile yapabilmedir (2). İngiliz antropologu Eliot'a göre kültür, "bir toplumun dininin vücut bulmuş şeklidir (3). Bu cümle biraz katı bulunmuş olabilir. Ancak Eliot, din ve kültürün aynı şey veya tamamen ayrı şeyler olduklarına dair söylenebilecek daha uygun bir ifade bulamadığını belirtmektedir.

Eliot devamla bu konuda şunları söylüyor. "Birbirinden farklı kültürlere sahip olan toplumların ortak özelliklerini yaratan hâkim güç dindir… Avrupa'yı bugünkü hâle getiren ortak Hıristiyan geleneğinden söz ediyorum. Avrupa kanunlarının kök saldığı ortam Hıristiyanlıktı. Bütün düşüncemiz Hıristiyanlık çerçevesinde anlam taşımaktadır" (4).

Aynı şekilde; bir Arap, bir Fars ve bir Türk kültürleri de İslâmiyet çerçevesinde şekillenmişlerdir. Bu bakımdan aynı medeniyet içerisinde oluşmuş kültürler, birbirlerine daha yakındırlar. O hâlde medeniyet nedir? Medeniyet, kültür kavramı ile yakından ilişkilidir. Yalnız kültür millî yani bir millet ve medeniyete has olduğu hâlde; medeniyet milletlerarası yani beynelmineldir. Demek oluyor ki, belli bir dönemde, belli bir coğrafyada yaşa-

yan toplumlar, belli değerler etrafında birleşerek medeniyeti meydana getiriyorlar. Başka bir ifadeyle; medeniyet, milletlerin teknik vasıtaları ile yaşayış şekillerini ilgilendirdiği, daha çok maddi esaslara bağlandığı hâlde; kültür, bir toplumun yaşattığı değer hükümlerinin bütünüdür (5).

Kültürdeki bu şahsilik, bir milletin kendi eseri olan kültürü sayesinde, onun kılavuzluğunda, çevresinde yaşayan medeniyetin içerisine girebilir. Günümüzde ancak millî kültürlerini kurabilmiş toplumlar, 20. Yüzyıl medeniyeti de denilen Batı medeniyeti içerisinde yer alabilirler. Japonya bunun tipik bir örneğidir. Millî kültürlerini terk ederek Batı medeniyetini hazır almaya yeltenenler, bu hareketlerinde başarısızlığa uğruyorlar. Çünkü şekil ve kıyafet özentileri, lüks hayat, ısmarlama teknik, bir milleti bir medeniyete bağlamaya yeterli değildir. Olsa olsa bu tip toplumlar, ancak kültür emperyalizmine uğrarlar. Bu duruma örnek olarak da kendimizi gösterebiliriz.

2. Doğu- Batı Kavramları

Doğunun mayasını, ayrı zaman ve mekânlarda Çin, Hind, Fars, Arap ve Türkler yoğurdu (6). Bugün Doğu vecd ve hakikatini kaybetmiş, her türlü savunma kudretinden mahrum, sadece yılgınlar, ezginler ve kravatlı maymunlardan ibaret, ölü bir insanlık yığını olmuştur.

Doğunun, Batıya üç türlü bakışı vardır. İslâmiyet'ten önceki bakış, İslâm'ın kuvveti içindeki bakış ve İslâm kadrosunun zaafa düşmesinden sonraki bakış. İslâm'ın perspektifindeki bu bakış, Araplarda dört halife, Emevi ve Abbasi büyüklerinin ve daha sonra Selçuklu ve Osmanlılar döneminde Türklerde Kanuni Sultan Süleyman'a kadar, bütün madde ve mana ölçüleri ile hâkim ve rakipsiz Doğuya aslî ve galip rengini verir (7).

İlâhî beyana göre; insanlığın atası Hz. Âdem, Doğuda bir yere ayakbastı. Tufanda; bütün canlıları ve inanları kurtaran Hz. Nuh, gemisini Doğuda bir yerde; kara parçasına oturttu. Resullerin atası Hz. İbrahim, Doğunun maddî ve manevî çerçevesi içinde ateşi gül bahçesine çevirdi. Hz. İsa, ölüleri dirilten nefesini Batı yönüne Doğudan üfledi. Nihayet, âlemlerin yaratılış hikmeti, Baş Resul Hz. Muhammed, Doğuda kum taneleri içine mermer kubbeler yerleştirdi (8). Bütün bu ve benzeri sebeplerle insanlığı aydınlatacak ışık, yine Doğudan gelecektir.

3. Doğu- Batı Ayırımı

Doğu- Batı ayırımını ilk yapanlar, Batılılardır. Bu ayırım, ilkçağlarda Anadolu topraklarında Yunan ve Pers karşılaşmaları ile başlar. Düşünür, burada Yunanlıların kendi dışında olanları barbar olarak gören egosantrik ayırımcılığına işaret ediyor ve bir zamanlar; Arap kavminin kendisine Arap ve başkalarına Acem demesi gibi; Yunanlılar da Fars akınları sebebi ile karşısına kim çıkarsa; ona uyacak hazır bir yafta bulmuştur, bu yaftanın adı barbardır.

Batı, Hind okyanusuna doğru, Yalnız saldırıcı, dize getirici hâli ile kendisini Doğuya örnek gösterdikçe; büsbütün zehirleyici bir dünya yaratmaya devam edecektir. Fakat hep galip gelmek için; içli- dışlı bin bir cephede savaş vermeye memur ve mecbur, ezelî ve ebedî hakikat davası (9).

Batılı, eski Yunan ve Roma'da olduğu gibi; Rönesans'tan bugüne kadar, Doğu denilince hep belli- başlı ve suçlu insan neslini çerçeveleyici bir manaya sımsıkı bağlı kaldı (10).Batıya göre; Doğulu daima mazide yaşar; hâli, içinde bulunduğu durumu kavramaya yanaşmaz ve geleceğe sarkmaktan korkar. Ne ilmi, ne de tenkidi vardır. Dindar olabilir fakat "Şark fatalizmi" ne inanır (11). Batıya göre; Roma İmparatorluğu örgütlü ve temelli insan kudretinin ebedî örneğidir. Hz. İsa'nın saf ve kâmil imanını üçleyen (trinitate) Batı, Antik Yunan ve Roma putlarından aldığı ilhamla pluralist (çoğulcu) bir zihniyet taşır.

4. Doğu ve Batının Birbirine Bakışı

Doğu, İslâm'ın kabulünden sonra, Müslümanların öncülüğünde; Ortaçağ karanlığındaki Batıya küçümser bir gözle bakmaya başlamıştır. Bu dönemde Doğu, birleştirici bir unsur olarak Batıyı küfür milleti olarak değerlendirmiştir (12).

Batının gelişip; özelde İslâm'ın, genelde de tüm Doğu dünyasının gerilemesiyle; Batı dünyasının Doğu ve Doğuluya bakışı aşağılayıcı bir şekle bürünmüştür. Necip Fazıla göre; Batılının gözünde Doğulunun tasviri şöyledir. "… Doğulunun kafasında parmakla sayılabilir, gözle görülebilir, akılla ispat edilebilir hiçbir unsur bulamazsınız. Çünkü Doğulu akıl ve maddi dünya şuurunu kaybetmiştir. Kendisini ne kadar Batıya yarandırmaya çalışsa da Batının Doğuyu kendinden saymayacağını ve emperyalist faaliyetlere devam edeceği görüşündedir. Kısacası Batının istediği şudur: Doğulu tarlasını sürekli Batılı için ekmeli, ekerken de Batılının makinesini kullanmalı ve ipin ucunu da bir efendi durumundaki Batılı tutmalıdır" (13).

5. Çözüm

Bütün bunlara rağmen Necip Fazıl'ın üzerinde önemle durduğu husus; artık, tek başına ne Doğunun ne de Batının kendi kendine yeteceğidir. Üstada göre; Batı dünyasının müspet bilgilerden ibaret madde hâkimiyetini ve akıl yoluyla maddeyi istismar zaferini tam bir şahsiyet ve ehliyetle Doğuya mal edip; Doğunun aslî ruh vahidine eklemek ve böylece Doğunun eksiğini Batıda, Batının eksiğini de Doğuda giderici üstün bir toplum idealine bağlamaktır (14).

Necip Fazıla göre; Doğunun doğuşu, Büyük Doğu'nun kucakladığı ve bütünleştirdiği Şark, vatan sınırlarının dışında herhangi bir ırk ve coğrafya planına bağlı değildir. Biz; Büyük Doğuyu, öz vatanımızdan başlayarak güneşin doğduğu istikâmeti kurcalayıcı bir madde ve kanuniyet zemininde aramıyoruz. Biz; Büyük Doğuyu, vatanımızın bugünkü ve yarınki sınırları ile çevrili bir ruh ve keyfiyet planında arıyoruz. O, kendisini mekân çerçevesinde değil, zaman çerçevesinde gerçekleştirmeye talip… (15).

6. Buhranlarımız

Doğudan fışkırmış, Doğunun gerçek ruhuna ermiş, onu örnekleştirmiş, nefsinde yoğurmuş, Batıya doğru yürütmüş, neredeyse Batıyı devirecek hâle gelmiş; sonra kabuk üstü donup kalmış, yani zaman yemişlerine can verecek kök feyzini emmekten uzak ya-

şamış, doğurucu ve yaşatıcı açık ve çile dairesinden kayıp çıkmış, hikmetini kaçırdığı şekillere incisiz istiridye kabukları gibi tutunmaya çalışmış, sonra doğan ve gelişen Batının saldırıları karşısında top yekûn Doğu ile beraber gerilemiş, bir uçurumdan öbür uçuruma sürüklenmiş, dönem dönem sahte ve gülünç kurtuluş hareketlerine şahit olmuş, nihayet büsbütün tasfiye vaziyetine düşmüş, bir silkinişte; kendisini mekân çerçevesinde kurtarabilmiş, derken işin satıh ve maddeden en kontrolsüz Batı taklitçiliğine ve öz kök alakasızlığına döküldüğünü görmüş, zaman çerçevesinde ise bir türlü kurtarıcısını bulamamış bir millet olma bilincine sımsıkı bağlıyız (16).

Zira, Viyana kuşatmasından Nizam- ı Cedide, Tanzimat'tan Cumhuriyete kadar içimizle dışımız ve köklerimizle dallarımız arasındaki mahsup sırrına erecek, içi muhasebe, murakâbe ve çile dolu, dünya çapında tek bir kafa bile yetiştiremedik ve hep onbaşı kültürlü basit aksiyon adamlarının itiş- kakışlarına uyduk ve onları kahramanlaştırdık. Bu bakımdan Tanzimat'tan beri devam eden sahte inkılâplar ve bu inkılâpların türettiği sahte kahramanlar, yüzünden bu hâllere düştük (17).

Kendi içimizde ve cebimizde kaybettiğimiz, sonra da yabancı ceplerde aradığımız, aradıkça kaybettiğimiz, kaybettikçe bulduğumuzu sandığımız, bulduğumuzu sandıkça, kaybımızı derinleştirdiğimiz anahtarın kum tanecikleri üzerindeki yuvası… İşte Büyük Doğu budur. O, hem bir mana, hem bir madde, hem de bir zaman, hem bir mekân ismi ve belli başlı bir ruhu, kendisiyle beraber bütün insanlığa örnek hâlinde donatacağı Doğu dünyasının adeta bir alamet-i farikası (18).

7. Büyük Doğu

Necip Fazıl'da "Büyük Doğu" kavramını ilk olarak 1937'de yazdığı bir şiirinin başlığında buluyoruz (19). İkinci olarak; bu kavrama 1 Eylül 1943 yılında çıkarmaya başladığı; edebî, fikrî ve siyasî karakterli dergisinde rastlıyoruz. Bu derginin adı Büyük Doğu dergisidir. Dergi, her defasında 1. sayısından başlamak üzere; en süreklisi 122 ve en kısa sürelisi 5 sayı olmak üzere 15 defa yayın hayatına girmiştir (20). Sezai Karakoç'a göre; "Büyük Doğu" Türkiye'de çağdaş düşünce, edebiyat ve aksiyon alanında İslâm idealinin kurucusudur. Ondan sonra doğan ve gelişen hareketler doğrudan doğruya veya dolaylı olarak ondan başlamış, güç almışlardır. Bu bakımdan Büyük Doğu Dergisi, bir dergi olmanın ötesinde; aynı zamanda bir mekteptir (21).

Necip Fazıl, bu noktaya nasıl gelir? 1934 Yılında Seyyid Abdulhakîm Arvasi ile tanışır. Bu tanışmadan sonra büyük bir ruh sarsıntısı ve buhran geçirir. Eserlerinde daha çok metafizik ve tasavvufi konulara yer vermeye başlar. İçinde bulunduğu ruh burkuntularını yansıttığı eserlerinde tasavvufa olan meylini ortaya koymuş, asıl sanat anlayışı ve istikâmetinin 1934'ten sonra şekillendiğini ve ilk eserleri ile sonraki eserleri arasındaki muhteva farkının buna bağlanması gerektiğini bizzat kendisi belirtmiştir (22).

Geçiş evresi diyebileceğimiz bu dönemde içinde bulunduğu ızdıraplar o kadar artmış ki, kendisi de bu dönemde, Gazalî'nin geçirmiş olduğu manevi buhrana (23) benzer bir şüphe ve iç bunalım geçirdiğini açıklamıştır (24). Fikir çilesinde; büyük saygı ve bağlılık duyduğu Gazalî'nin çektiği cinsten bir çile çektiğini ve "her şeyi o türlü kay-

bettim ki Allah'ı kazandım" diyerek amacına ulaştığını (25) belirtmiştir. Yine; " Anladım işi, sanat Allah'ı aramakmış; buymuş oyun, gerisi yalnız çelik çomakmış" diyerek bu gerçeği ifade etmiştir (26).

Necip Fazıl, Büyük Doğu konusunu "baş eserim" dediği İdeolacya Örgüsü'nde ele alıp değerlendirmektedir. Eserin ilk basımımın ithafında; "Bu eser, benim bütün varlığım, vücut hikmetim, her şeyim… Ben, bal arısının peteğini hendeseleştirmeye memur bulunması gibi, bu eseri örgüleştirmek için yaratıldım. Şiirlerim de, piyeslerim de, ilim ve fikir yazılarım da sadece bu eserin belirttiği bina etrafında bir takım "müştemilât"tan başka bir şey değil…" (27). diyerek bu eserine verdiği değeri, dolayası ile Büyük Doğu düşüncesine verdiği önemi ifade etmiştir.

Büyük Doğu, gelmiş ve gelecek zaman boyunca bütün eşya ve hadiseler zeminini anlamaya memur bir fikir ağı. Doğunun doğuşu, İslâm'ın emir subaylığı… Yalnız Büyük Doğu, İslâm içinde ne yeni bir mezhep, ne de yeni bir içtihat kapısı… Sadece "Sünnet ve Cemaat Ehli" tabirinin ifadelendirdiği mutlak pazarlıksız çerçeve içinde, olanca saffet ve aslıyetiyle İslâm'a yol açma geçidi. Çoktan beri kaybedilmiş bulunan bu saffet ve asliyeti 21. Yüzyılda eşya ve hadiselere uygulama işi… (28).

8. İdeal Yönetim

Dünyayı imar, hakikatte dünyayı gaye sananların değil, vasıta kabul edenlerin, yani bizim davamızın, İslâm inkılâbının hak ve vazifesidir. Tarihin ezelî karanlığı içinde pırıl pırıl ışık içinde sadece madde zeminini köpürtücü mücerret bir hayat ve hareketiyle uzayda bir gezegenin oluşum evresine eş bir varlık belirten Türk, gerçek ve billurlaşmış fikir ve ruh dünyasına İslâmiyet'ten sonra girdi.

Yiğit, düştüğü yerden kalkar misali, bu hareket yine Anadolu topraklarından başlayacaktır. Üstad Necip Fazıl, İslâm'ın manevî ve ahlâkî unsurlarını kaynaştıran ve İslâm'ın özüne sımsıkı sarılan bir Türk milletini, önceden olduğu gibi; yeniden İslâm dünyasını içinde bulunduğu buhrandan ve sıkıntılardan kurtarabileceği görüşündedir (29).

Bütün bunların gerçekleşebilmesi için de ülkemizin ideal bir yönetim tarzı ile idare edilmesi gerektiği düşüncesindedir. Toplumda ideal bir düzenin tesisi için kanunlara dayalı bir devletin gerekliliğine işaret eden Necip Fazıl, "devleti, Hakkın fertlere biçtiği hakları dağıtmak bakımından kölelerin en zayıfı, yine halkın birey üzerindeki hakkını istemek bakımından sultanların en kuvvetlisi olduğunu" (30) ifade etmektedir. Necip Fazıl; monarşi, oligarşi ve demokrasi olmak üzere üç çeşit yönetim şekli olduğunu, asıl önemli olanın şekil değil, uygulama şekli olduğunu ifade etmektedir.

O'na göre İslâm'da idare şekli yok, idare ruhu vardır. Bu idare şeklinin ferdî ve zümrevî saltanata dayalı olamayacağını belirten Necip Fazıl, bu yönetim şeklinin cumhuriyetin en ileri ve idealist şekli olduğunu söylemektedir. Bu yönetim şekline Necip Fazıl, Baş Yücelik adını verir. Bu yönetim Şekli, otokratik ve demokratik yönetim şekillerinin bir sentezidir (31) denilebilir.

Hükümetlerin parlamentodaki etkisinin; parlamenterleri silikleştirdiği doğrudur. Bu durum ise; parlamentonun üstünlüğünü yok etmektedir. Bu bakımdan Necip Fazıl'ın

hükümetin kurultay dışından Baş Yüce tarafından seçilmesi gerektiği şeklindeki görüşü, hükümetin parlamentoda olmasını engelleme amacını taşıdığı söylenebilir (32).

Necip Fazıl, ideal devlet (Baş Yücelik) anlayışında halk ile devlet arasındaki köprü vazifesini yapan halk divanından bahsetmektedir. Düşünür, kişilerin haklı oldukları problemleri ilgili merciler tarafından çözülmemişse, halk divanına götürebileceklerini söylemekte ve ona göre bu divanda; kişiler, edep sınırını aşmaksızın devlet başkanı Baş Yüceden hesap sorma hakkına sahiptirler ve bu halk divanında kanun çerçevesinde düzenli bir işleyiş vardır (33). Görüldüğü gibi; Necip Fazıl mutlak gücün manalar âleminin temsilcisi olan devlet başkanının Allah'a hesap verme zorunluluğunun halka hesap vermesini engellemiyeceğini ifade etmektedir. Bu şekilde Necip Fazıl, mutlak güçlülerin halka ve mutlak güç karşıtlarının ise Allah'a hesap verme problemini aşmış olmaktadır (34).

Sonuç olarak; Necip Fazıl, yönetim anlayışını yasama merci olan Baş Yüce ve Yüceler Kurultayı, icra merci olarak; Baş Yücelik Hükümeti ve âdil yargının yapıldığı Bağımsız Mahkemelerle; bunların hepsinin ruhuna sızan Yüce Din Dairesi arasındaki şûra üzerinde temellendirmektedir (35).

9. Nasıl Bir İnsan Modeli

Necip Fazıl'ın düşünce sisteminde, öneri ve tezlerin muhatabı inanmış insandır. O, gelecek tasarımını ortaya koymaya çalışırken tıpkı Gazali gibi; aklı, ancak dinin emri altına girdikten sonra başvurulması gereken bir araç olarak görür. Elbette ileri sürülen görüş ve düşünceler, derin tahliller, yine de akla seslenir. Fakat bu akıl, inanmış kişinin üst aklıdır. Bu akıl, kalpte bulunan bir nurdur. Buna Gazali " kalp gözü" diyor. Necip Fazıl, hep bu akıl sahiplerini sözlerinin muhatabı sayar (36). O'nun, özellikle üzerinde durduğu konu, İslâm'ın özünü iyi anlamak ve onu hayata geçirmektir. O, Müslümanların içinde bulunduğu buhranın sebebi olarak; İslâm'ı anlamamayı ve onun özünden uzaklaşmayı gösterir. Bu yüzden Necip Fazıl, İslâm'ın değil, zihniyetlerin, anlayışların yenilenmesi gerektiği görüşündedir (37). İşte o zaman, yaşanmaya değen hayatın çizgilerini hecelemeye başlayabiliriz.

Kaynakça

1- Topçu N. Kültür ve Medeniyet, İstanbul 1972, s. 144
2- Turhan M. Kültür Değişimleri, İstanbul 1968, s. 31
3- Elliot, T. S, Kültür Üzerine Düşünceler, Çev. S. Kantarcıoğlu, 1981, s. 26
4- Elliot, T. S, a. g. e, s. 27
5- Öztürk, H. Sosyolojik Yansımalar, Ankara 2005, B. II, s. 76
6- Okay, O. Necip Fazıl Kısakürek, İstanbul 2000, s. 25
7- Okay O. a. g. e, s. 24
8- Karakoç, Sezai, Sütun, İstanbul 1969, C. I, s. 193
9- Kısakürek, N. F, Konuşmalar, İstanbul 1934, s. 193
10- Gazalî, el- Munkız, Çev. H. Güngör, İstanbul 1990, s. 20- 21
11- Kısakürek, N. F, Batı Tefekkürü ve İslâm Tasavvufu, İstanbul 1982, s. 125- 126
12- Ersoy, İ. Necip Fazıl Kısakürek'in Düşüncesinin Felsefi Yönü, A. Ü. SBE, Ankara 2007, s. 12
13- Kısakürek, N. F, Çile, İstanbul 2011, B. 71, s. 35
14- Kısakürek, N. F, İdeolocya Örgüsü, İstanbul 2002, B. 13, s. 568
15- Kısakürek, N. F, a. g. e, s. 12
16- Kısakürek, N. F, a. g. e, s. 48
17- Kısakürek, N. F, a. g. e, s. 34
18- Kısakürek, N. F, a. g. e, s. 37- 38
19- Kısakürek, N. F, a. g. e, s. 18
20- Kısakürek, N. F, a. g. e, s. 22
21- Kısakürek, N. F, a. g. e, s. 26
22- Kısakürek, N. F, a. g. e, s. 31 ve devamı
23- Ekiz, O. N, Meşale, İstanbul 1984, s. 116
24- Kısakürek, N. F, a. g. e, s. 252 ve devamı
25- Kısakürek, N. F, a. g. e, s. 10
26- Kısakürek, N. F, a. g. e, s. 11
27- Kısakürek, N. F, a. g. e, s. 11- 12
28- Kısakürek, N. F, a. g. e, s. 12
29- İlyas E, a. g. t, s. 51
30- Kabaklı, A, Sohbetler II, İstanbul 1992, s. 289
31- Kısakürek, N. F, a. g. e, s. 89 ve devamı
32- Yaşar, R, N. F. K.'in Görüşlerinin Sosyolojik Analizi, F. Ü, S. B. E, Elazığ 2005, s. 60
33- Kısakürek, N. F, a. g. e, s. 305
34- Yaşar, R, a. g. t, s. 61
35- Kısakürek, N. F, a. g. e, s. 303
36- Kısakürek, N. F, a. g. e, s. 184 ve devamı
37- Kısakürek, N. F, a. g. e, s. 565

YA TAHAMMÜL YA SEFER'İN ANLATMA ESASLI CÜMLELER AÇISINDAN İNCELENMESİ

Nurullah Aydın - Atatürk Üniversitesi.

Giriş

Çalışmanın kavramsal çerçevesini genel olarak ilgili kitaptaki dizi öykülerin tasnifçi çalışma ve anlatma esaslı cümleler açısından incelenmesi oluşturmaktadır. Çalışmada ilk olarak Mustafa Kutlu'nun hikayeciliği üzerine yapılan çalışmalara bakılmış, bu çalışmaların ağırlıklı olarak esere dönük tarzda hazırlandığı görülmüştür. Esere dönük tarzda hazırlanan çalışmaların genelde ya söz dizimsel açıdan yapıldığı ya yazarın hikayelerinin sosyolojik açıdan değerlendirildiği ya da hikayelerin yapısal açıdan incelendiği görülmüştür. İlgili kitap üzerinde yapılan doğrudan ya da dolaylı çalışmaların ise çok az olduğu görülmüştür.

Yapılan çalışmalara Türkçe eğitimi açısından bakıldığında ise ilgili çalışmaların çoğunlukla değerler eğitimi kapsamında olduğu görülmektedir. Alan yazındaki boşluk dikkate alındığında Türk toplumunun son otuz yılının rahatça izlenebileceği öyküler yazan Mustafa Kutlu'nun, özellikle tek etki ve tematik bütünlük konusunda başarısını ortaya koyduğu *Ya Tahammül Ya Sefer* adlı dizi öykü kitabındaki kanaat ve söylev cümlelerinin oranı, kurgusal bir eserde kanaat ve söylev cümlelerine ne oranda yer verilmesi gerektiğini göstermesi açısından son derece önemlidir.

Bu çalışmanın amacı Mustafa Kutlu'nun *Ya Tahammül Ya Sefer* adlı kitabındaki dizi öyküleri farklı bir dikkat ve terminolojiyle inceleyip, olay öykülerinin nasıl kurgulandığı hakkında tekrarlanabilip karşılaştırılabilen nicel veriler ortaya koyarak;

- Dilbilim sahasına yeni kavramların kazandırmak,
- Kurgusal eserde kanaat ve söylev cümlelerine ne oranda yer verilmesi gerektiğine dair nicel veriler sunmak
- 8. sınıf öğrencilerinin gelişim seviyelerine uygun *Yazarlık ve Yazma Becerileri Yıllık Plan Örneği*'nin hazırlanabilmesi için nicel veriler sunmaktır.

Araştırmanı Modeli

Ya Tahammül Ya Sefer adlı kitaptaki öyküler çalışmanın ana verisini oluşturduğu için doküman incelemesi tercih edilmiştir. Doküman incelemesi, araştırılması hedeflenen olgu ve olgular hakkında bilgi içeren yazılı materyallerin analizini kapsamaktadır (Yıldırım ve Şimşek, 2011, s. 187).

Evren

Çalışmada ilgili *kitaptaki Fotoğrafta Biri Var, Hilâli Gördün mü?, Görülen Geçmiş Zamanın Aşırı Uçları, Limandaki Yoğun Sis, Kuşlar Da Kaderle Uçar, Ya Tahammül Ya Sefer, Dön Geri Bak, Sarışın Sorular, Elhân-ı Siyaset, Kara Kumudur Kalan, Gün Işığı Nereye, Oyun-Bozan, Irmaktan Öteye* adlı hikâyeleri kapsam olarak seçilmiştir.

Örneklem

Çalışmada, kontrollü küme örnekleme tekniği kullanılarak ilgili kitaptan yedi dizi öykü, örneklem için seçilmiştir. Kontrollü küme örnekleme evrende yer alan bütün kümelerin örnekleme girme şansının eşit olmadığı örnekleme türüdür. Kümelerin örnekleme alınabilmesi için belirli şartları karşılamaları gerekmektedir (Kıncal ve diğerleri, 2014, s. 62).

Kitaptaki öyküler dizi öykü içerisindeki sıra ve işlevine göre kümelendirilip tasnifçi çalışmayla cümle sıklığı çalışması yapılmıştır. Çalışmada *Ya Tahammül Ya Sefer* adlı kitaptaki *Fotoğrafta Biri Var, Hilâli Gördün mü?, Görülen Geçmiş Zamanın Aşırı Uçları, Limandaki Yoğun Sis, Kuşlar Da Kaderle Uçar, Ya Tahammül Ya Sefer ve Dön Geri Bak* adlı dizi öyküler incelemeye tabi tutulmuşlardır.

Verilerin Toplanması

Çalışmanın verileri iki aşamada toplanmıştır. İlk olarak çalışmanın kuramsal çerçevesini sağlam bir zemine oturtmak maksadıyla ilgili alan yazın taranmış, öykü ve öykü kuramı üzerine eserler incelenmeye çalışılmıştır. İkinci aşamada ise Kutlu'nun bibliyografyası taranıp ilgili kitap değişik aralıklarla birkaç kez okumaya tabi tutulmuş ve hikâyelerin bir kısmı incelenmek üzere seçilmiştir.

Uygulama

Çalışmanın uygulama süreci üç aşamada oluşmuştur. Çalışmanın ilk aşamasında ilk önce kuramsal çerçevesini sağlam bir zemine oturtması için ilgili alan yazın taranmış, öykü ve öykü kuramı üzerine eserler incelenmeye çalışılmıştır. Öykü üzerine kuramsal okumalar yapıldıktan sonra bir kurgusal eserin dıştan (biyografik, psikolojik, toplumsal, felsefi açıdan ve diğer güzel sanatlarla ilişkisi bakımından) ve içten (olay, kişi, mekân, zaman anlatım konumu, sunum araçları, olayları başlatma ve bitirme biçimleri ve tipolojik

yönden) incelenmesine dönük alanyazın taranmıştır.

Bir kurgusal eserin içten ve dıştan incelenmesine dönük eserler okunup, çalışmalar incelendikten sonra daha önce kurgusal metinler üzerinde cümle düzeyinde ne tür çalışmaların yapıldığına bakılmış; tasnifçi çalışma ve cümle sıklığı çalışmalarının yapılıp yapılmadığı araştırılmıştır.

Çalışmanın ikinci aşamasında ise ilk olarak tasnifçi çalışma ile ilgili kavramların önceden kullanılıp kullanılmadığına dair kavram öncelikli bir literatür taraması yapılmıştır. Literatür taraması yapıldıktan sonra ilgili kavramlar tanımlanmış ve seçili hikâyelerden ilgili kavramları karşılayan örnekler seçilmiştir. Kavramlar tanıtılıp örneklerle anlaşılır kılındıktan sonra, veriler üzerinde tasnifçi (betimleme ve istatistik) çalışmalar yapılmıştır. Veriler üzerinden tasnifçi çalışmalar yapıldıktan sonra ise örneklemdeki hikâyeler cümle sıklığı yönünden tahlil edilmiştir.

Çalışmanın son aşamasında ise önce istatistiki çalışmalar ve tahlil çalışmaları sonucu örneklemdeki hikâyeler üzerinde birtakım sonuçlara ulaşılmış daha sonra bu sonuçlar üzerinde öneriler yapılmıştır.

Verilerin Çözümlenmesi

Çalışmanın bu safhasında ilk olarak örneklemde analiz birimi olarak kullanılacak cümlelerin adedinin belirlenebilmesi cümleler kodlanmıştır. Cümleler kodlandıktan sonra örneklem üzerinde cümle, kurgu, yapı, tema, anlatım teknikleri, kişi çizimi, bakış açısı, anlatıcı ve zaman boyutunda tekrarlanabilip karşılaştırabilen nicel veriler sunmak için SPSS 22 yardımıyla cümle sıklığı unsurlarına ait veriler betimlenmiştir. Betimleme işlemi yapıldıktan sonra ise verilerin dağılımının normalliği sınanarak varsayımlar test edilip, analizler yapılmıştır.

Geçerlik ve Güvenirlik

Veriler SPSS 22'ye tabi tutulmadan önce analiz kısmında geçerlilik ve güvenirliliğe ilişkin bir kısım önlemler alınmış, seçili hikâyeler değişik aralıklarla birkaç kez okunmuş ve hikâyelerdeki analiz birimi olarak kullanılacak cümlelerin adedini belirlemek amacıyla cümleler kodlanmıştır. Kodlama sırasında çalışmanın güvenirliliğine ilişkin problemleri ortadan kaldırmak adına veri seti üzerinde farklı zaman dilimlerinde aynı kodlayıcı tarafından kodlamalar yapılmış, kodlamalar arasındaki tutarlılığın %87 olduğu görülmüştür.

Yine çalışmanın güvenirliğini sağlamak adına uzmanına da veri seti üzerinde farklı bir araştırmacıya kodlama yaptırılmış, araştırmanın kodlayıcısı ile araştırmacının yaptığı kodlamalar arasında %80'lik bir tutarlılık olduğu tespit edilmiştir.

Cümleler kodlandıktan sonra istenen başlıklara göre kodlar SPSS 22'ye girilmiş, elde edilen veriler, anlamlılık testine tabi tutulup başlıkların iç tutarlılığına bakılarak oranlarla ifade edilebilir hâle getirilmişlerdir. Son olarak oranların yüzdelik bir dilim içerisindeki yerleri "orantı" yoluyla belirlenmiştir.

Bulgular

1. Tasnifçi Çalışmanın Yapılması

Tasnifçi çalışmanın temelde amacı kitaptaki hikâyelerin nasıl kurgulandığı hakkında tekrarlanabilip karşılaştırabilen nicel veriler sunmaktır. Bu amaçla da önce her bir hikâyedeki cümle sıklığı unsurlarına ait veriler betimlenmiş, daha sonra verilerin dağılımının normalliği sınanmış, gerektiğinde veriler üzerinden çeşitli varsayımlar test edilip, analizler yapılmıştır. Tasnifçi çalışmada aşağıdaki cümle sıklığı unsurları incelenecektir:

1.1. Sürerlilik Bildiren Hareket ve Tasvir Cümle Sıklıkları

Sürerlilik bildiren hareket ve tasvir cümleleri; yakın geçmişte başlayıp bir süreliğine devam eden ya da vaka zamanına kadar süren birçok eylem dizisiyle, kişilerin iç dünyalarının okur tarafından anlaşılmasını sağlayan görüntülerin sunulduğu bu cümlelerdir. "Gerilerde, kapıya yakın bir yerde dururdum. Sigara dumanından göz gözü görmezdi, bazen oturacak sandalye bile bulunmazdı." (s.7) Hazırlık safhasında tasvir cümleleriyle kurulan sahneye, arka fon oluşturulmaya çalışılırken bu cümle sıklığı unsurundan yararlanılır. Örneklemdeki sürerlilik bildiren hareket ve tasvir cümlelerinin oranı aşağıdadır:

Tablo 1. Sürerlilik Bildiren Hareket ve Tasvir Cümle Sıklığı Unsurunun Betimlenmesi.

Cümle Sıklığı Unsuru	Aritmetik Ortalama	Ortanca	Tepe Değer	En Yüksek Değer	En Düşük Değer
Sürerlilik Bildiren hareket ve tasvir Cümleleri	8,43	6	2	2	28

Tablo 1'de görüldüğü üzere örneklemde kullanılan süreklilik bildiren hareket ve tasvir cümlelerinin sayısı ortalama **8.43'**tür. Tabloda hem en düşük değer ile en yüksek değer arasındaki fark oldukça fazla (26), olduğu ve aritmetik ortalamayla medyanın birbirine çok da yakın olmadığı görülür. Bu durum sürerlilik bildiren hareket ve tasvir cümlelerinin örneklemde farklı oranlarda kullanıldığını, dağılımın normal olmadığını gösterse de en sağlıklı yargıya normallik testiyle varılır.

Tablo 2. Sürerlilik Bildiren Hareket ve Tasvir Cümleleriyle İlgili Normallik Testi Sonuçları.

Cümle Sıklığı Unsurları	Kolmogorov-Smirnov			Shapiro-Wilk		
	Statistic	Df	Sig.	Statistic	Df	Sig.
Sürerlilik Bildiren Hareket ve Tasvir Cümlesi	,317	7	0,32	,743	7	,011

Tablo 2'ye bakıldığında gözlem sayısı 29'dan daha az olduğu için Sahapiro-Wilk testine bakılması gerekmektedir. Anlamlılık düzeyine göre sig. Değeri (0,011>0,05) %5 ten küçük olduğu için **verilerin dağılımının normal olmadığı** yargısına varılabilir. Bu sonuçtan hareketle sürerlilik bildiren hareket ve tasvir cümle sayılarında hikâyeden hikâyeye belirgin farkların olduğu, asıl cümle sıklığı unsuru olmayıp, dizi öyküde kurgusal bütünlüğü sağlama adına kullanılan **yardımcı cümle sıklığı unsuru** olduğu söylenebilir.

1.2. Hareket Bildiren Cümleler

Hikâyelerde ilk bakışta göze çarpmayan kişi ya da doğadaki varlıkların eylemelerini anlatan cümlelerden öyküleyici anlatıma, öyküleyici anlatımdan olay hazırlık ve olay cümlelerine kadar birçok cümlenin temelinde hareket vardır. "*Soruyor, yüzüme bakıyor, etrafı kolaçan ediyor.* (s.4)

Hareket cümleleri olay öykücülüğünde gerek öyküde atmosferi yakalama gerek geçişler yoluyla öyküde kurgu bütünlüğünü sağlama gerekse de hikâyede verilmek isteneni hikâyenin bütününe yayma açısından son derece önemlidir. Hareket cümleleri adı altında genel bir başlık açmak metinde öyküleyici anlatımla betimleyici anlatımı net bir şekilde ayırma noktasında fırsat sunabilir. Örneklemdeki hareket bildiren cümlelerinin oranı aşağıdadır:

Tablo 3. Hareket Bildiren Cümle Sıklığı Unsurunun Betimlenmesi.

Cümle Sıklığı Unsuru	Aritmetik Ortalama	Ortanca	Tepe Değer	En Yüksek Değer	En Düşük Değer
Hareket Bildiren Cümleler	57	51	51	32	124

Tablo 3'e görüldüğü üzere örneklemde kullanılan hareket ve tasvir cümlelerinin sayısı ortalama **57'**dir. Tabloda ortanca ve tepe değerin aynı olup bu iki değer ortalamaya yakın olsalar da en yüksek değer ile en düşük değer arasındaki farkın fazla olduğu (92) görülmektedir. Bu durumda dağılımın normal olup olmadığını noktasında en sağlıklı yargıya normallik testiyle ulaşılır.

Tablo 4. Hareket Bildiren Cümlelerle İlgili Normallik Testi Sonuçları.

	Kolmogorov-Smirnov			Shapiro-Wilk		
Cümle Sıklığı Unsurları	Statistic	Df	Sig.	Statistic	Df	Sig.
Hareket Bildiren Cümleler	,295	7	,066	,776	7	,023

Tablo 4'e bakıldığında gözlem sayısı 29'dan daha az olduğu için Sahapiro-Wilk testine bakılması gerekmektedir. Anlamlılık düzeyine göre sig. Değeri (0,023>0,05) %5'ten küçük olduğu için **verilerin dağılımının normal olmadığı** yargısına varılabilir. Bu sonuçtan hareket bildiren cümle sayılarında hikâyeden hikâyeye belirgin farkların olduğu, asıl cümle sıklığı unsuru olmayıp, dizi öyküde kurgusal bütünlüğü sağlama adına kullanılan **yardımcı cümle sıklığı unsuru** olduğu söylenebilir.

1.3. Teklifsiz Diyalog Cümleleri

Alıcının da vericinin de aynı olduğu bu iletişim kurma şeklinde anlatıcının muhatabı kendisidir. Teklifsiz diyalog cümleleri iç diyalog, iç monolog ve bilinç akımı tekniği yoluyla kurulan cümleleri kapsar. Anlatıcının aradan çekilip okurla hikâye kişilerinin baş başa kaldığı bu teknik sayesinde okurun aidiyet duygusu artar ve okur metne daha fazla bağlanır. Kişilerin ruhsal durumlarını anlatmada önemli bir işleve sahip olan bu cümle sıklığı unsuru sayesinde metin psikolojik bir derinlik kazanır. "*Peki, ben okumayacak mıydım, giyinmeyecek miydim?"* (s.54)

Metnin öznel bakış açısıyla yazıldığını göstermesi açısından da anahtar rolü olan bu cümle sıklığı sayesinde okur, hikâye kişilerinin maruz kaldıkları dış etkinin iç dünyalarında bir karşılığı bulup yorumlandığını anlar. Yine bu teknik sayesinde hikâye kişileri bu cümle sıklığı unsuru sayesinde denge-dengesizlik durumundan tekrar denge durumuna geçerler. Örneklemdeki teklifsiz diyalog bildiren cümlelerin oranı aşağıdadır:

Tablo 5. Teklifsiz Diyalog Bildiren Cümle Sıklığı Unsurunun Betimlenmesi.

Cümle Sıklığı Unsuru	Aritmetik Ortalama	Ortanca	Tepe Değer	En Yüksek Değer	En Düşük Değer
Teklifsiz Diyalog Cümleleri	48,57	47	23	70	23

Tablo 5'e görüldüğü üzere örneklemde kullanılan teklifsiz diyalog cümlelerinin sayısı ortalama **48,57'**dir. Tabloda aritmetik ortalama ve ortancaya ait değerlerinin birbirlerine yakın olduğu, en yüksek değer ile en düşük değer arasındaki farkın fazla olmadığı (47) görülmektedir. Bu durum dağılımın normal olduğu yargısını güçlendirse de en sağlıklı sonuca normallik testiyle varılır

Tablo 6. Teklifsiz Diyalog Bildiren Cümlelerle İlgili Normallik Testi Sonuçları.

Cümle Sıklığı Unsurları	Kolmogorov-Smirnov			Shapiro-Wilk		
	Statistic	Df	Sig.	Statistic	Df	Sig.
Teklifsiz Diyalog Bildiren Cümleler	,192	7	,200	,927	7	,527

Tablo 6'ya bakıldığında gözlem sayısı 29'dan daha az olduğu için Sahapiro-Wilk testine bakılması gerekmektedir. Anlamlılık düzeyine göre sig. Değeri (,527>0,05) %5 ten büyük olduğu için **verilerin dağılımının normal olduğu yargısına** varılabilir. Bu sonuçtan hareketle teklifsiz diyalog bildiren sıklığı unsurunun kullanılmasında öncelikli amacın dizi öyküdeki kurgusal bütünlüğü sağlamak olmadığı söylenebilir. Bu durum teklifsiz diyalog bildiren cümle sıklığını **asıl cümle sıklığı** yapar.

1.4. Teklifli Diyalog Cümleleri

Sazyek'e (2015) göre, iki kişiden birinin sorusu, diğerinin de yanıtı şeklinde oluşan diyalog cümleleri esasında kişilerin birbirleriyle düşünce, duygu, bilgi vs. alışverişinde bulunmalarıdır. Tanımdan hareketle teklifli diyalog cümleleriyle kurulan bir iletişimin çift yönlü ve tarafların etkin olduğu söylenebilir.

"*-Baba!..*
-Efendim!..
-Hilâli Gördünüz mü?
-Evet, çok güzel!..
-Yarın Ramazan Başlıyor." (s.23)

Dizi öyküde final kısmının genelde teklifli diyaloglar üzerinden yürütüldüğü dikkate alındığında, bu cümle sıklığı unsurunun kişiler arası ilişkilerde yeni dengeleri okura sunmak için kullanıldığını gösterir. Bu cümle sıklığı unsuru sayesinde hikâye kişilerinin bireysel yönlerinden ziyade toplumsal yönlerini göstermesi açısından önemlidir. Örneklemdeki teklifli diyalog bildiren cümlelerin oranı aşağıdadır:

Tablo 7. Teklifli Diyalog Bildiren Cümle Sıklığı Unsurunun Betimlenmesi.

Cümle Sıklığı Unsuru	Aritmetik Ortalama	Ortanca	Tepe Değer	En Yüksek Değer	En Düşük Değer
Teklifli Diyalog Cümleleri	50,71	51	23	73	53

Tablo 7'de görüldüğü üzere örneklemde kullanılan teklifsiz diyalog cümlelerinin sayısı ortalama **50,71'**dir. Tabloda aritmetik ortalama ve ortancaya ait değerlerinin birbirleriyle hemen hemen aynı olduğu, en yüksek değer ile en düşük değer arasındaki farkın fazla olmadığı (30) görülmektedir. Bu durum dağılımın normal olduğu yargısını güçlendirse de en sağlıklı sonuca normallik testiyle varılır.

Tablo 8. Teklifli Diyalog Bildiren Cümlelerle İlgili Normallik Testi Sonuçları.

	Kolmogorov-Smirnov			Shapiro-Wilk		
Cümle Sıklığı Unsurları	Statistic	Df	Sig.	Statistic	Df	Sig.
Teklifli Diyalog Bildiren Cümleler	,177	7	,200	,916	7	,443

Tablo 8'e bakıldığında gözlem sayısı 29'dan daha az olduğu için Sahapiro-Wilk testine bakılması gerekmektedir. Anlamlılık düzeyine göre sig. Değeri (,443>0,05) %5 ten büyük olduğu için **verilerin dağılımının normal olduğu yargısına** varılabilir. Bu sonuçtan hareketle teklifli diyalog bildiren sıklığı unsurunun kullanılmasında öncelikli amacın dizi öyküdeki kurgusal bütünlüğü sağlamak olmadığı söylenebilir. Bu durum teklifsiz diyalog bildiren cümle sıklığını **asıl cümle sıklığı** yapar.

Sazyek'e göre (2015) bir kurgusal eserde kişilerin bireysel yönlerinin oldukça gelişmiş olması, nesnel gerçeklik ve toplumsal ögelerle uyum içinde olmalarına engel değildir; yani kişilerin kendilerine dönük bir hayat anlayışına sahip olmaları, topluma ve gerçeğe aykırı bir yaşantıya ya da bütün kapılarını onlara kapatan bir yabancılaşmaya yönelmelerini gerektirmez. Bu sebeple bir kurgusal eserde kişilerin hem bireysel hem toplumsal kimliklerinin kullanılabilmeleri bir karakterizasyon başarısıdır.

Örneklemdeki hikâyelerde kişilerin hem bireysel hem toplumsal yönleriyle okura sunulup sunulmadığının anlaşılabilmesi için, "Teklifli diyalog cümleleri ile teklifsiz diyalog cümleleri arasında anlamlı bir ilişki var mıdır?" sorusuna cevap aranması gerekir. Örneklemdeki iki cümle sıklığı unsuru arasında anlamlı ilişki olmadığını olup olmadığını ortaya çıkarmak için ise ilk önce normallik testinin yapılması gerekmektedir. İki değişken arasındaki ilişkiyi tanımlamak için kullanılan katsayının hesaplanabilmesi değişkenlere ait verilerin normal dağılmaları gerekmektedir. (Field, 2009)

Tablo 9. Örneklemdeki İki Cümle Sıklığı Unsuruna Ait Normallik Testi Sonuçları.

	Kolmogorov-Smirnov			Shapiro-Wilk		
Cümle Sıklığı Unsurları	**Statistic**	**Df**	**Sig.**	**Statistic**	**Df**	**Sig.**
Teklifsiz Diyalog Cümleleri	,192	7	,200	,927	7	,527
Teklifli Diyalog Cümleleri	,177	7	,200	,916	7	,443

İki cümle sıklığına ait gözlem sayısı 29'dan daha az olduğu için yukarıdaki tabloda Sahapiro-Wilk testine bakılması gerekmektedir. Anlamlılık düzeyine göre sig. Değeri (0,069>0,05) %5 ten büyük olduğu için **verilerin normal dağıldığı** söylenebilir.

İki Cümle sıklığı unsuruna ait verilerin normal dağıldığı ortaya çıkarıldıktan sonra esas analizin yapılmasına yani iki değişken arasındaki *doğrusal ilişkiyi* tanımlamak için kullanılan katsayının hesaplanması aşamasına geçilebilir.

Tablo 10. Örneklemdeki Teklifsiz Diyalog Bildiren Cümleler İle Teklifli Diyalog Bildiren Cümleler Arasındaki İlişki.

		Teklifli Diyalog Cümleleri
Teklifsiz Diyalog Cümleleri	R	,297
	P	,517

Tablo 10 incelendiğinde örneklemde teklifsiz diyalog bildiren cümle sıklığı unsuru ile teklifli diyalog bildiren cümle sıklığı arasında (r =,297, p =,517 p > 0.05) pozitif yönlü zayıf bir anlam ilişkisi bulunmuştur. Bu sonuç örneklemdeki teklifsiz diyalog bildiren cümle sayılarında yaşanan fazlaca bir artış durumunda, teklifli diyalog bildiren cümlelerde kısmi bir artışın ortaya çıktığını göstermektedir. Bu sonuçtan hareketle seçili hikâyelerde kişilerin bireysel yönleri öne çıkmakla beraber, az da olsa toplumsal yönle-

rine de değinildiği ortaya çıkmaktadır; yani **yazar seçili hikâyelerde bireyi hem kişisel hem toplumsal yönleriyle anlatabilmeyi başarmıştır.**

1.5. Durum İzah Cümleleri

Anlatıcının belirli bir mekân ve kişiler dünyası içinde duygu ve düşüncelerini ortaya koymak, gerektiğinde olay akışını durdurup özetlemeler yapmak için kurduğu cümlelere durum cümleleri denir. "*Ortada çözümü gereken bir şey yoktu.*" (s.44), "*Sevinç, heyecan, neredeyse bir ağlama duygusu.*" (s.49) Örneklemdeki durum izah bildiren cümlelerin oranı aşağıdadır:

Tablo 11. Durum İzah Bildiren Cümle Sıklığı Unsurunun Betimlenmesi

Cümle Sıklığı Unsuru	Aritmetik Ortalama	Ortanca	Tepe Değer	En Yüksek Değer	En Düşük Değer
Durum İzah Cümleleri	29,71	25	25	45	20

Yukarıdaki tabloda görüldüğü üzere örneklemde kullanılan durum izah cümlelerinin sayısı ortalama **29,71**'dir. Tabloda ortanca ve tepe değerlerin aynı, aritmetik ortalamanın ortanca ve tepe değere yakın olduğu, en yüksek değer ile en düşük değer arasındaki farkın fazla olmadığı (25) görülmektedir. Bu durum dağılımın normal olduğu yargısını güçlendirse de en sağlıklı sonuca normallik testiyle varılır.

Tablo 12. Durum İzah Cümleleriyle İlgili Normallik Testi Sonuçları

	Kolmogorov-Smirnov			Shapiro-Wilk		
Cümle Sıklığı Unsurları	Statistic	Df	Sig.	Statistic	Df	Sig.
Durum İzah Bildiren Cümleler	,270	7	,132	,883	7	,239

Tablo 12'ye bakıldığında gözlem sayısı 29'dan daha az olduğu için Sahapiro-Wilk testine bakılması gerekmektedir. Anlamlılık düzeyine göre sig. Değeri (,239>0,05) %5 ten büyük olduğu için **verilerin dağılımının normal olduğu yargısına** varılabilir. Bu sonuçtan hareketle durum izah bildiren cümle sıklığı unsurunun kullanılmasında öncelikli amacın dizi öyküdeki kurgusal bütünlüğü sağlamak olmadığı söylenebilir. Bu durum teklifsiz diyalog bildiren cümle sıklığını **asıl cümle sıklığı** yapar.

1.6. Kişi Tanıtım Cümleleri

Hikâyedeki aksiyonla doğrudan ya da dolaylı ilgisi olan kişilerin kimlik ve kişilik özelliklerinin doğrudan ya da dolaylı okura sunulduğu cümlelere kişi tanıtım cümleleri denir.

"Sakin bir çocuktu, evet belki içine kapanıktı biraz ve biraz çapraşık fikirliydi-annesinin görüşü-ama kimseye zarar vermemişti. (s.44), "Akseki'den gelmiş, bir medrese odasına sığınmış, yamalı pantolonunu henüz çıkarmış, bıyıkları yeni terlemiş, dünyaya pembe-lacivert bakan bir garip adamım." (s.54) Sazyek'e (2015) göre, kişi tanıtım cümle-

leri sayesinde hikâye kişilerinin olay akışı içerisinde gösterdikleri etken/edilgen ve dışsal/içsel tepkilerinin ölçüsü ve şiddeti belirlenmiş olur. Örneklemdeki kişi tanıtım bildiren cümlelerin oranı aşağıdadır:

Tablo 13. Kişi Tanıtım Bildiren Cümle Sıklığı Unsurunun Betimlenmesi

Cümle Sıklığı Unsuru	Aritmetik Ortalama	Ortanca	Tepe Değer	En Yüksek Değer	En Düşük Değer
Kişi Tanıtım Cümleleri	11,29	11	3	22	3

Yukarıdaki tabloda görüldüğü üzere örneklemde kullanılan kişi tanıtım cümlelerinin sayısı ortalama **11,29**'dur. Tabloda aritmetik ortalama ve ortancanın birbirleriyle hemen hemen aynı olduğu en yüksek değer ile en düşük değer arasındaki farkın fazla olmadığı (19) görülmektedir. Bu durum dağılımın normal olduğu yargısını güçlendirse de en sağlıklı sonuca normallik testiyle varılır.

Tablo 14. Kişi Tanıtım Cümleleriyle İlgili Normallik Testi Sonuçları.

	Kolmogorov-Smirnov			Shapiro-Wilk		
Cümle Sıklığı Unsurları	Statistic	Df	Sig.	Statistic	Df	Sig.
Kişi Tanıtım Bildiren Cümleler	,169	7	,200	,977	7	,942

Tablo 14'e bakıldığında gözlem sayısı 29'dan daha az olduğu için Sahapiro-Wilk testine bakılması gerekmektedir. Anlamlılık düzeyine göre sig. Değeri (,239 > 0,05) %5 ten büyük olduğu için **verilerin dağılımının normal olduğu yargısına** varılabilir. Bu sonuçtan hareketle kişi tanıtım bildiren cümle sıklığı unsurunun kullanılmasında öncelikli amacın dizi öyküdeki kurgusal bütünlüğü sağlamak olmadığı söylenebilir. Bu durum teklifsiz diyalog bildiren cümle sıklığını **asıl cümle sıklığı** yapar.

1.7. Tasvir Cümleleri

İnsan, çevre, doğa ya da olayın geçtiği iç ya da dış mekân (lar)ın kelimelerle resmedildiği cümlelere tasvir cümleleri denir. " *Önlerine açılan geniş bahçe. Gece sofralarının baygın kokusu.* (s.30), *Güz meyveleri, solgun çiçekler ve vurulmuş bir sülün.* (s.44)" Hız çağı olarak da adlandırılan modern sonrası dönemde bütün kurmaca metinlerde tasvirin yeri sorgulanmaya başlamış, tasvirin metni ağırlaştırdığını düşününler dahi çıkmıştır; fakat insanlar kalabalıklar içerisinde yalnızlaşmaya başladıkça çevresindeki varlık ve nesneleri adeta kendi öznelerine katmışlar, bu varlık ve nesnelerle duygu ve düşüncelerini dışa vurma yoluna gitmişlerdir.

Sanatta gerçeküstücülüğün de öne çıkmasıyla beraber; artık varlık ve nesneler oldukları hâlle değil de algılandıkları hâlle kurmaca metinlerde yerlerini almaktadırlar. Bazen kurmaca kişisinin ruh durumunun aynası bazen olayın anahtarıdır. Bu sebeplerle tasvir

cümleleri kurmaca metinlerde kaldıkları yerden devam etmektedirler. Örneklemdeki tasvir bildiren cümlelerin oranı aşağıdadır:

Tablo 15. Tasvir Bildiren Cümle Sıklığı Unsurunun Betimlenmesi

Cümle Sıklığı Unsuru	Aritmetik Ortalama	Ortanca	Tepe Değer	En Yüksek Değer	En Düşük Değer
Tasvir Cümleleri	22,14	17	15	43	15

Yukarıdaki tabloda görüldüğü üzere örneklemde kullanılan tasvir cümlelerinin sayısı ortalama **22,14**'tür. Tabloda aritmetik ortalama ve ortanca ve tepe değerlerin birbirlerine çok yakın olduğu, en yüksek değer ile en düşük değer arasındaki farkın fazla olmadığı (28) görülmektedir. Bu durum dağılımın normal olduğu yargısını güçlendirse de en sağlıklı sonuca normallik testiyle varılır.

Tablo 16. Tasvir Amaçlı Kurulan Cümlelerle İlgili Normallik Testi Sonuçları.

	Kolmogorov-Smirnov			Shapiro-Wilk		
Cümle Sıklığı Unsurları	Statistic	Df	Sig.	Statistic	Df	Sig.
Tasvir Amaçlı Kurulan Cümleler	,367	7	,005	,732	7	,008

Tablo 16'ya bakıldığında gözlem sayısı 29'dan daha az olduğu için Sahapiro-Wilk testine bakılması gerekmektedir. Anlamlılık düzeyine göre sig. Değeri (,008)- anlamlılık düzeyine (0,05) yakın olsa da- %5'ten büyük olduğu **için verilerin dağılımının normal olduğu** yargısına varılır. Bu sonuçtan hareketle kişi tanıtım bildiren cümle sıklığı unsurunun kullanılmasında öncelikli amacın dizi öyküdeki kurgusal bütünlüğü sağlamak olmadığı söylenebilir. Bu durum tasvir bildiren cümle sıklığını **asıl cümle sıklığı** yapar.

1.8. Kanaat ve Söylev Cümleleri

Yazarın kurgusal bir eserde çeşitli konulardaki görüş ve düşüncelerini topluma oluşturmasında vasıta rolü oynayan cümlelere kanaat ve söylev cümleleri denir. "*Ve o nesil. Üzerinde yaşadığımız acılı toprağın çocuğu. Asm'ın nesli.* (s.33), *Siyaset, ticaret, şöhret ve muvaffakiyetlerle gündelik hareket endişelerinden çok uzaklarda çalışan, sanki hayatımızın mâverasında hazırlıklarını yapan bir hareket ordusunun fikir fedaileri bu davayı ancak başarabilir.* (s.44)

Kanaat ve söylev cümlelerinin hikâye türünün imkân verdiği bir genişlikte kullanılması son derece önemlidir. Kanaat ve söylev cümlelerinin aşırı oranda kullanılması durumunda hikâye yer yer deneme türünün özelliklerini göstermeye başlar. Kanaat ve söylev cümlelerinin söylev boyutu da önemlidir. Yazar ideolojik ve felsefi görüşlerini anlatıcı aracılığıyla okura her dikta edişinde olay akışı kesilerek hikâyenin aksiyon

boyutunda sektemeler yaşanır. Bu açıdan öykü türünde yazmaya yeni başlayanların eserlerinde kanaat ve söylev cümlelerine ne oranda yer vermeleri gerektiğini bilmeleri gerekir. İlgili cümle sıklığı, toplam cümle sayısına oranlandığında örneklemdeki hikâyelerin **%6.373'**ünün kanaat ve söylev cümlelerinden oluştuğu görülmektedir. Kanaat ve söylev bildiren cümlelerin örneklemdeki ortalama sayısı aşağıdadır:

Tablo 17. Kanaat ve Söylev Bildiren Cümle Sıklığı Unsurunun Betimlenmesi.

Cümle Sıklığı Unsuru	Aritmetik Ortalama	Ortanca	Tepe Değer	En Yüksek Değer	En Düşük Değer
Kanaat ve Söylev Cümleleri	17	14	6	37	6

Yukarıdaki tabloda görüldüğü üzere örneklemde kullanılan kanaat ve söylev cümlelerinin sayısı ortalama **17**'dir. Tabloda aritmetik ortalama ve ortanca ait değerlerin birbirlerine çok yakın olduğu, en yüksek değer ile en düşük değer arasındaki farkın fazla olmadığı (31) görülmektedir. Bu durum dağılımın normal olduğu yargısını güçlendirse de en sağlıklı sonuca normallik testiyle varılır.

Tablo 18. Kanaat ve Söylev Bildiren Cümlelerle İlgili Normallik Testi Sonuçları.

	Kolmogorov-Smirnov			Shapiro-Wilk		
Cümle Sıklığı Unsurları	Statistic	Df	Sig.	Statistic	Df	Sig.
Kanaat ve Söylev Bildiren Cümleler	,282	7	,096	,866	7	,170

Tablo 18'e bakıldığında gözlem sayısı 29'dan daha az olduğu için Sahapiro-Wilk testine bakılması gerekmektedir. Anlamlılık düzeyine göre sig. Değeri (,170>0,05) %5 ten büyük olduğu için **verilerin dağılımının normal olduğu yargısına** varılabilir. Bu sonuçtan hareketle kişi kanaat ve söylev cümle sıklığı unsurunun kullanılmasında öncelikli amacın dizi öyküdeki kurgusal bütünlüğü sağlamak olmadığı söylenebilir. Bu durum teklifsiz diyalog bildiren cümle sıklığını **asıl cümle sıklığı** yapar.

1.9. Hareketli Tasvir Cümleleri

Az ya da çok bir hareket içerisinde bulunan nesne ya da kişilerin görselleştirildiği cümlelere hareketli tasvir cümleleri denir. "*Pahalı kumaşlardan elbiselerini karıştırmamaya çalışarak oturur kalkar, artık yağ bağlamaya başlayan göbeklerini hoplata hoplata gülerlerdi.* (s. 14), *Rüzgârın etekleri medrese avlusundaki koca dallarına sürünüp geçecek.* (s.50) Bu tip cümlelerde tahkiyenin akışı kesilip ölü bir zaman yaratılmadan nesne ve kişilere dair okurun zihninde bir imaj oluşturulmaya çalışılır. Örneklemdeki hareketli tasvir bildiren cümlelerin oranı aşağıdadır:

Tablo 19. Hareketli Tasvir Bildiren Cümle Sıklığı Unsurunun Betimlenmesi.

Cümle Sıklığı Unsuru	Aritmetik Ortalama	Ortanca	Tepe Değer	En Yüksek Değer	En Düşük Değer
Hareketli Tasvir Cümleleri	9,83	8,50	3	26	3

Yukarıdaki tabloda görüldüğü üzere örneklemde kullanılan kanaat ve söylev cümlelerinin sayısı ortalama **9,83'**tir. Tabloda aritmetik ortalama ve ortanca ait değerlerin birbirlerine çok yakın olduğu, en yüksek değer ile en düşük değer arasındaki farkın fazla olmadığı (23) görülmektedir. Bu durum dağılımın normal olduğu yargısını güçlendirse de en sağlıklı sonuca normallik testiyle varılır.

Tablo 20. Hareketli Tasvir Bildiren Cümlelerle İlgili Normallik Testi Sonuçları.

	Kolmogorov-Smirnov			Shapiro-Wilk		
Cümle Sıklığı Unsurları	Statistic	Df	Sig.	Statistic	Df	Sig.
Hareketli Tasvir Bildiren Cümleler	,325	6	,046	,790	6	,048

Tablo 20'ye bakıldığında gözlem sayısı 29'dan daha az olduğu için Sahapiro-Wilk testine bakılması gerekmektedir. Anlamlılık düzeyine göre sig. Değeri (,048>0,05) %5 ten büyük olduğu için **verilerin dağılımının normal olduğu yargısına** varılabilir.

Bu sonuçtan hareketle kişi tanıtım, bildiren cümle sıklığı unsurunun kullanılmasında öncelikli amacın dizi öyküdeki kurgusal bütünlüğü sağlamak olmadığı söylenebilir. Bu durum teklifsiz diyalog bildiren cümle sıklığını **asıl cümle sıklığı** yapar.

1.10. Tasvirli Hareket Cümleleri

Hareketlerin, tutkuların ve olayların canlı hareketli sunumunun yapıldığı cümlelere tasvirli hareket cümlesi denir. "*Kara bıyıklarının altından beyaz dişlerini göstererek gülüyorlardı.* (s.29) *Yer yer çatlamış, dökülmüş sıvaları ile dar, kirli, karanlık koridorlardan geçiyorlar."* (s.48)" Hareket ve olayların takdiminin temel amaç olduğu bu tip cümlelerde tasvir yardımcı unsur olarak kullanıldığı için cümle bir dekor sahne özelliği içerir.

Tablo 21. Tasvirli Hareket Bildiren Cümle Sıklığı Unsurunun Betimlenmesi

Cümle Sıklığı Unsuru	Aritmetik Ortalama	Ortanca	Tepe Değer	En Yüksek Değer	En Düşük Değer
Tasvirli Hareket Cümleleri	9,83	8	7	6	21

Yukarıdaki tabloda görüldüğü üzere örneklemde kullanılan kanaat ve söylev cümlelerinin sayısı ortalama **9,83**'tir. Tabloda aritmetik ortalama, ortanca ve tepe değerlerin birbirlerine yakın olması dağılımın normal olduğu yargısını güçlendirse de en sağlıklı sonuca normallik testiyle varılır.

Tablo 22. Tasvirli Hareket Bildiren Cümlelerle İlgili Normallik Testi Sonuçları.

	Kolmogorov-Smirnov			Shapiro-Wilk		
Cümle Sıklığı Unsurları	Statistic	Df	Sig.	Statistic	Df	Sig.
Tasvirli Hareket Bildiren Cümleler	,392	6	,004	,687	6	,005

Tablo 22'ye bakıldığında gözlem sayısı 29'dan daha az olduğu için Sahapiro-Wilk testine bakılması gerekmektedir. Anlamlılık düzeyine göre sig. Değeri (,005)- anlamlılık düzeyi (0,05) sınırında olsa da- %5'ten büyük olduğu **için verilerin dağılımının normal olduğu** yargısına varılır.

Bu sonuçtan hareketle kişi tanıtım bildiren cümle sıklığı unsurunun kullanılmasında öncelikli amacın dizi öyküdeki kurgusal bütünlüğü sağlamak olmadığı söylenebilir. Bu durum tasvir bildiren cümle sıklığını **asıl cümle sıklığı** yapar. Son iki cümle sıklığı unsurunun- hareketli tasvir ve tasvirli hareket cümleleri- örneklemdeki ortalamalarının aynı olması (9,83) ayrıca dikkat çeker. Bu veri **yazarın bir cümlede yardımcı unsurları bilinçli kullandığını göstermesi açısından son derece önemlidir**.

1.11. Dip Akıntı Cümleleri

Bir hikâye ya da romanda anlam ve odak alınan anlatıyı besleyen, metnin anlam bağlantıları arasındaki bağlantıyı sağlayıp güçlendiren, öykünün iç tutarlılığını güçlendiren cümlelere dip akıntı cümleleri denir. "*Asıl ete eşlik eden harika Beranez Sos'u unutmayacaksınız. Roof Rotisserieder Bearnes sosun bir özelliği vardır ki çoğu yerde rastlayamazsınız: İçinizdeki tarhun otu.* (s.62-63) Örneklemde sadece iki hikâyede dip akıntı cümleleri kullanıldığı için cümleler üzerinde herhangi bir testin yapılmasına gerek duyulmamıştır.

1.12. Geçmiş Haber Cümleleri

Hikâyede hazırlık safhası dışında yeni bir sahne kurularak öncesi olmayan bir geçmiş hakkında okurun bilgilendirildiği cümlelere geçmiş haber cümleleri denir. Geriye dönüş tekniğinin kullanıldığı kısımlarda kullanılan bu tip cümlelerle sürerlilik bildirmeyen bir geçmiş zaman örüntüsü okura sunulur. Bu sayede de okur iç zamanda yaşananlar hakkında sağlıklı bir kanaate kavuşmuş olur. "İç zaman bir romanın barındırdığı içerin başlangıcı ve bitişi arasında geçen kurmaca süreçtir." (Sayzek, 2015, 171) "*Çok küçük olmalıydım. Babannem sağ olmalıydı."* (s.68) Örneklemde sadece iki hikâyede dip akıntı cümleleri kullanıldığı için cümleler üzerinde herhangi bir testin yapılmasına gerek duyulmamıştır.

2. Hikâyelerin Cümle Sıklığı Yönünden Tahlilinin Yapılması

2.1 Fotoğrafta Biri Var

Fotoğrafta Biri Var cümle sıklığı açısından incelendiğinde dikkati çeken ilk husus, hikâyenin geçişler yoluyla kendi içinde bölümlendiğidir. İlk bölüm yetmiş üç cümleden oluşmakta olup bu cümlelerden on biri sürerlilik bildiren hareket ve tasvir, on altısı hareket, yirmi beşi teklifsiz diyalog, beşi teklifli diyalog, üçü durum izah, dokuzu kişi tanıtım, dördü ise kanaat ve söylev cümleleridir. Anlatıcı ilk bölümde, beş duyu organına seslenen ayrıntılarla zenginleşmiş bir görüntüyü okura sunar. Sunulan bu görüntüyle okur metne dâhil edilmeye, atmosfer oluşturulmaya çalışılır.

Birinci bölümde dikkati çeken ikinci husus anlatıcının belirli bir mekân ve kişiler dünyası içerisinde "böyle işte, böyle idim" gibi sözcükler yoluyla kendi durumunu izaha kalkışmasıdır. Hikâyenin akışına müdahale edip okuru kısıtlayan bu çabalarla birinci bölüm de kendi içinde iki alt bölüme ayrılır. Alt bölümlerden ilkinin yirmi iki, ikincisinin ise elli bir cümleden oluştuğu görülür.

İki alt bölümden oluşan birinci bölümde teklifsiz diyalog cümlelerinin cümle sıklığı da ayrıca dikkati çeker. Teklifsiz diyalog cümleleri bu bölümdeki cümlelerinin yüzde otuz dördüne tekabül eder. Bu yüksek oran anlatıcının edilgenliğini göstermesi noktasında önemlidir. Gündüz'e göre (2012) günümüz hikâye ve romanlarında artık kişiler büyük ölçüde canlılığını kaybedip şeyleşmiştir. Şeyleşmenin neticesinde de kişiler atmosfer oluşturmada, olayların aktarımı ve çözümünde, kişilerin tanıtımında ve yerel unsurların sunumunda bir araç görevi üstlenirler.

İkinci bölüm bir dekoratif kahramanın, "Tiyatro ve sinemada figüran rolündeki oyuncular gibi anlatma esasına bağlı edebi eserlerde, mahalli rengi aksettiren, dikkatlere sunulmak istenen vaka ve vaka parçasına ait tablonun gözler önünde daha iyi tecessümüne hizmet eden şahıslar da vardır." (Aktaş, 1998, 152), durumunu bildiren cümleyle başlar. "*Nazım usta yaşlanmıştı iyice.* (s.11)" Aynı tipin ölümünü bildiren cümleyle de sona erer. "*Nazım Usta öldü.* (s.14)"

Bu noktada dikkat çeken husus durum cümlelerinin cümle sıklığı açısından işlevselliğidir. Durum cümleleri betimleme (tasvir) cümlelerine benzese de birçok yönden onlardan ayrılır. Kolcu'ya göre (2011) resim sanatından edebiyata geçen betimleme (tasvir) cümleleri olayla ilgili iç ve dış unsurların daha iyi anlaşılması ve okuyucuyu hazırlaması için kullanılır. Durum cümlelerinde ise başta olay olmak üzere atmosfer, mekân ve kişilerin; gerek vakanın zuhurunda rol alan, gerek yazarın sözünü emanet ettiği, gerek dekoratif unsur durumundaki şahıslar üzerindeki etkisine değinilir. Kısaca olay, atmosfer, mekân ve kişilerin kişiler üzerindeki etkisidir. Bu açıdan durum cümlelerinin çözümleyici bir yönü de bulunmaktadır. Bakış açısı yazar, karakter ve okur arasında bulunan karmaşık bir ilişki ağı (Çakır, 2002) olduğuna göre durum cümleleri sayesinde hikâyenin hâkim bakış açısı kolaylıkla bulunabilir.

İkinci bölüm otuz yedi cümleden oluşur. İkinci bölüm birinci bölüme eklendiğinde toplam cümle sayısının yüz on olduğu görülür. Yüz on cümlenin on dokuzunun sürerlilik bildiren tasvir ve hareket, otuz ikisinin hareket, yirmi beşinin teklifsiz diyalog, beşinin

teklifli diyalog, dördünün durum izah, dokuzunun kişi tanıtım, beşinin tasvir, on birinin ise kanat ve söylev cümlelerinden oluştuğu görülür.

Hikâyenin ikinci bölümünde birinci bölümün yaklaşık yüzde otuzu kadar cümle sayısında bir artış yaşanırken; hareket cümlelerinde yaklaşık yüzde elli bir artış, kanaat ve fikir cümlelerinde ise yüzde altmışlara varan bir artışın yaşandığı görülür. Diyalog ve kişi tanıtım cümlelerinde ise hemen hemen hiç artış yaşanmamıştır. Bu sonuçlar biri eser, diğeri eser üzerinden yazara dair olmak üzere iki çıkarımda bulunulmasına yardım eder. Birinci çıkarım hazırlık safhasını tamamlayan hikâyede artık hareket safhasına geçildiği, eylemle düşünce arasında pozitif bir ilgileşimin olduğu ikinci çıkarım ise yazarın eserlerinde hayatı tüm cepheleriyle yakalayabilip bu başarısını da kurgusuna yansıtabildiğidir.

Üçüncü bölüm aralıksız şekilde gerçekleştirilen eylemlerin ardından, kişilerin iç muhasebe yapmaya zorlandıkları gerçeği dile getirilerek başlar. İç muhasebeye zorlanan kişilerde ister istemez hareket azalır. Akıp giden hayata başka bir cihetle bakmaya zorlanan bireylerde de gerilim artar, pişmanlıklar başlar. Tosun'a göre (2016), Kutlu hikâyelerinde hayatı sımsıkı yakalarken insan odaklı bir yaklaşım içerisinde hareket eder.

Böyle bir yaklaşım cümle sıklığı açısından değerlendirildiğinde üçüncü bölümde başta pişmanlığı kişi üzerinden göstermeye yarayan durum izah cümleleri, bu pişmanlığın kişi üzerinde yarattığı gerilimin görünmesine yardımcı olabilecek teklifsiz diyalog cümleleri, kişinin gerilimi üzerinden atabilmesi için teklifli diyalog cümlelerinde önemli bir artışın yaşanması gerekir.

Üçüncü bölüm yüz bir cümleden oluşur. Üçüncü bölüm bir ve ikinci bölüme eklendiğinde toplam cümle sayısının iki yüz on iki olduğu görülür. İki yüz on iki cümlenin yirmi üçünün sürerlilik bildiren hareket ve tasvir, altmış dördünün hareket, kırk sekizinin teklifsiz diyalog, on dokuzunun teklifli diyalog, yirmi ikisinin durum izah, on birinin kişi tanıtım, on birinin tasvir, on dördünün ise kanaat ve söylev cümlelerinden oluştuğu görülür.

Hikâyenin üçüncü bölümünde ikinci bölüme kadar olan toplam cümle sayısının yaklaşık yüzde doksanı kadar bir artış yaşanırken, bölüm incelenmeden önce ileri sürülen düşüncenin de doğru çıktığı görülür; çünkü durum izah cümlelerinde yaklaşık altı katı bir artış, teklifsiz diyalog cümlelerinde yaklaşık iki katı bir artış, teklifli diyalog cümlelerinde ise yaklaşık dört kat bir artışın yaşandığı görülür.

Sondan bir önceki bölüm olması hasebiyle dördüncü bölümde hikâyede toparlanması beklenir. "Toparlanma" kelimesinin cümle sıklığı açısından anlamı cümle sıklığı unsurlarının ortalama bir şekilde artmasıdır. Bu beklentiyle bu bölüme bakıldığında toplam cümle sayısının yüz on olduğu, önceki bölümlerle birlikte toplam cümle sayısının üç yüz yirmi iki olduğu görülür.

Üç yüz yirmi iki cümlenin yirmi sekisi sürerlilik bildiren hareket ve tasvir, doksan biri hareket, altmış biri teklifsiz diyalog, elli dördü teklifli diyalog, otuzu durum izah cümlesi, on biri kişi tanıtım cümlesi, otuz üçü tasvir cümlesi, on dördü ise kanaat ve söylev cümlesidir.

Hikâyenin dördüncü bölümünde üçüncü bölüme kadar olan toplam cümle sayısının yaklaşık yüzde ellisi kadar bir artış yaşanırken sürerlilik bildiren hareket cümlelerinde yaklaşık yüzde yirmi artış, hareket bildiren cümle sayılarında yaklaşık yüzde kırk artış, durum izah cümlelerinde ise yaklaşık yüzde elli artış görülmektedir. Cümle sıklıklarının genelinde görülen bu artış, bölüm incelenmeden önce ileri sürülen düşünceyi doğrular niteliktedir; çünkü bu bölümde cümle sıklığı açısından toplu bir artış yaşanmaktadır.

Bu bölümde cümle sıklığı açısından iki istisnadan ve bir aşırı artıştan söz edilebilir. İstisnalar kişi tanıtım cümleleriyle, kanaat ve söylev bildiren cümleler olurken; teklifli diyalog cümlelerinde yüzde iki yüzleri geçen bir artışın yaşandığı görülmektedir. Kişi tanıtım ile kanaat ve söylev cümlelerinde hiç artış yaşanmamıştır. Bunun sebebi hikâyede artık sona gelindiği ve yeni bir kişinin hikâyede belirtilen olaya dâhil edilmemesi olarak yorumlanabilir. Bu durum kurguda bir tıkanmanın yaşanmadığını, dolayısıyla bu tıkanmayı çözecek yeni bir kişiye ihtiyaç duyulmadığını gösterir. Bu durum yazarın kurgusal anlamda bir büyük başarısı olarak yorumlanmalıdır.

Kanaat ve söylev cümlelerinde artış yaşanmayışın sebebi ise yazarın hikâyeyi toparlama, bir sona hazırlama gayesini gösterir; çünkü yeni bir kanaat ve söylev hikâyeyi açmaya, genişletmeye dönük çabalardır. Teklifli diyalog cümlelerindeki artış ise final kısmının karşılıklı diyalog üzerinden yapılacağını gösterir. Bu çaba da yazar da Maupassant tarzı bir eğilimin olduğunu işaret etmektedir.

Beşinci ve son bölüm seksen yedi cümleden oluşmaktadır. Diğer bölümlerdeki cümle sayılarıyla birlikte *Fotoğrafta Biri Var'*ın dört yüz sekiz cümleden oluştuğu görülür. Dört yüz sekiz cümlenin yirmi sekizinin sürerlilik bildiren hareket ve tasvir, yüz yirmi dördünün hareket cümlelerinden, yetmişinin teklifsiz diyalog bildiren hareket, yetmiş üçünün teklifli diyalog, kırk beşinin durum izah, on birinin kişi tanıtım, kırk üçünün tasvir, on dördünün ise kanaat ve söylev cümlelerinden oluştuğu görülür.

Yukarıdaki verilerden hareketle ilk olarak, "*Fotoğrafta Biri Var* adlı hikâyedeki hareket bildiren cümleler ile kanaat ve söylev bildiren cümleler arasında anlamlı bir ilişki var mıdır?" sorusuna cevap aranarak; üçüncü bölümde ortaya çıkarılan anlamın, hikâyenin genelinden çıkarılıp çıkarılamayacağına bakılmalıdır.

Hikâyedeki iki cümle sıklığı unsuru arasında anlamlı ilişki olmadığını olup olmadığını ortaya çıkarmak için ilk önce normallik testinin yapılması gerekmektedir. İki değişken arasındaki ilişkiyi tanımlamak için kullanılan katsayının hesaplanabilmesi değişkenlere ait verilerin normal dağılmaları gerekmektedir. (Field, 2009)

Tablo 23. Fotoğrafta Biri Var Adlı Hikâyeye Ait İki Cümle Sıklığının Normallik Testi Sonuçları.

	Kolmogorov-Smirnov			Shapiro-Wilk		
Cümle Sıklığı Unsurları	**Statistic**	**Df**	**Sig.**	**Statistic**	**Df**	**Sig.**
Hareketli Bildiren Cümleleri	,340	5	,059	,753	5	,032
Kanaat ve Söylev Cümleleri	,229	5	,200	,907	5	,449

Fotoğrafta Biri Var adlı hikâyedeki iki cümle sıklığına ait gözlem sayısı 29'dan daha az olduğu için yukarıdaki tabloda Sahapiro-Wilk testine bakılması gerekmektedir. Anlamlılık düzeyine göre sig. Değeri (0,069>0,05) %5 ten büyük olduğu için **verilerin normal dağıldığı** söylenebilir. İki Cümle sıklığı unsuruna ait verilerin normal dağıldığı ortaya çıkarıldıktan sonra esas analizin yapılmasına yani iki değişken arasındaki *doğrusal ilişkiyi* tanımlamak için kullanılan katsayının hesaplanması aşamasına geçilebilir.

Tablo 24. Fotoğrafta Biri Var Adlı Hikâyedeki Hareket Bildiren Cümleler ile Kanaat ve Söylev Bildiren Cümleler Arasındaki İlişki.

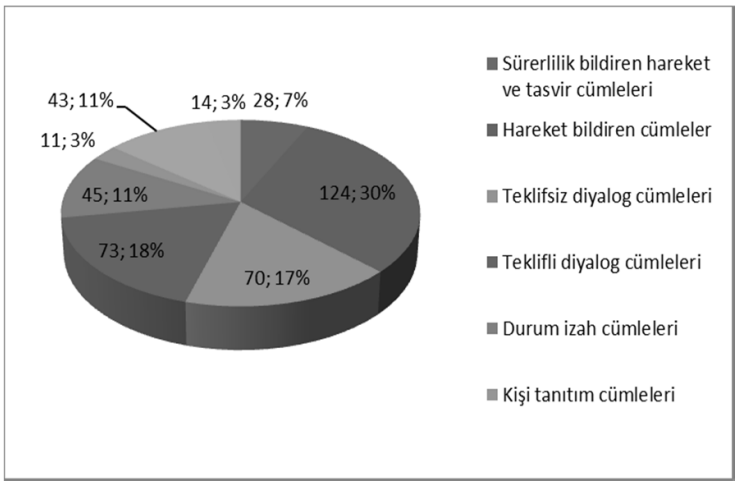
		Kanaat ve Söylev Cümleleri
Hareket Cümleleri	R	-,789
	P	,0.56

Tablo 24 incelendiğinde hikâyedeki hareket bildiren cümle sıklığı unsuru ile kanaat ve söylev bildiren cümle sıklığı arasında (r= -,789 p>0.05) negatif yönlü güçlü bir anlam ilişkisi bulunmuştur. Hikâyede hareket bildiren cümle sayıları arttıkça kanaat ve söylev bildiren cümle sayılarında azalış yaşandığı görülmektedir.

Final bölümü bir önceki bölüme göre incelendiğinde ise dikkati ilk olarak husus teklifli diyalog cümlelerindeki yaklaşık yüzde kırklara varan orandaki artış dikkati çeker. Teklifli diyalog cümlelerinde genelinde görülen bu artış, bölüm incelenmeden önce ileri sürülen düşünceyi doğrular niteliktedir. Dikkati çeken ikinci husus ise durum izah ve hareket cümlelerindeki yaklaşık yüzde kırklara varan artıştır. Bu üç cümle sıklığı unsurunun birbirlerine benzer oranlarda yükselişleri bir önceki kısımda başlayan hikâyeyi toparlama çabalarının bu bölümde de devam ettiğini gösterir. Ayrıca hareketle beraber yürüyen bir durum anlatıcının edilgen olduğu kadar tepkisel olduğu sonucunu da verir.

Cümle sıklığı çalışması sonucu elde edilen bulgulara göre *Fotoğrafta Biri Var*- birinci bölüm **73 cümle**, ikinci bölüm **37 cümle**, üçüncü bölüm **101 cümle**, dördüncü bölüm **110 cümle**, beşinci bölüm **87 cümle** olmak üzere- toplam **beş bölüm ve 408 cümleden** oluşmakta olduğu görülmektedir.

Ayrıca hikâyede **hareket bildiren cümle sayılarının** toplam cümle sayısına oranının **%30.392**, **teklifli diyalog bildiren cümle sayılarının** toplam cümle sayısına oranının **%17.892, teklifsiz diyalog bildiren cümlelerin** toplam cümle sayısına oranının **%17.156**, **durum izah cümlelerinin** toplam cümle sayısına oranının **%11.02**, **tasvir amaçlı cümlelerin** toplam cümle sayısına oranının %**10.539**, **sürerlilik bildiren hareket ve tasvir cümlelerinin** toplam cümle sayısına oranının **%6.862**, **kanaat ve söylev cümlelerinin** toplam cümle sayısına oranının **%3.431**, **kişi tanıtım cümlelerinin** toplam cümle sayısına oranının ise **%2.696** olduğundan söz edilebilir.



Şekil 1. Fotoğrafta Biri Var Adlı Hikâyeye Ait Cümle Sıklığı Unsurlarının Yüzdelik Dağılımları.

Fotoğrafta Biri Var üzerinde yapılan cümle sıklığı çalışması sonucu elde edilen bulgulardan hareketle aşağıda belirtilen anlamlar çıkarılmıştır:

1. Beş duyu organına seslenen ayrıntılarla zenginleşmiş bir görüntü sunularak; okur metne dâhil edilip, atmosfer oluşturmaya çalışılmıştır.
2. Sürekli bir biçimde kendini anlatma çabası içinde hareket eden anlatıcı hem edilgen hem tepkiseldir.
3. Durum cümlelerinin bakış açısını belirlemede çözümleyici bir rolü bulunmaktadır.
4. Uzun bir hazırlık safhasıyla başlayan hikâyede mesaj verme kaygısıyla olayların gelişim ve bitiş süreçlerine müdahale edildiği görülmektedir.
5. Eylemle düşünce arasında negatif bir ilgileşim olabileceği, iç muhasebeye zorlanan insanlarda eylemin giderek azalacağı, pişmanlıkların başlayıp gerilimin artacağı gibi genelleştirilebilir yargılara ulaşılabilir.
6. Hikâye insan odaklı kurgulanmış ve hayat birçok yönden yakalanabilmiştir.
7. Kurgusal manada hikâyede bir tıkanma yaşanmamış, hazırlık safhasında kurulan sahne ve tanıtılan kişilerle devam edilmiştir.

2.2. Hilâli Gördün mü?

Bilinenlere dair soru işaretleri uyandırıp, okura nesnel bir görüntü sağlamak için (Gündüz, 2012) çoğul bakış açısıyla yazılan bu hikâyede, kurgusal eserlerde dış yapının ilk unsuru sayılan anlatıcının konum ve işlevine göre bölümle yapılmıştır. İlk bölüm yüz iki cümleden oluşmakta olup bu cümlelerden kırk ikisi teklifsiz diyalog, yirmi ikisi hareket, dokuzu tasvir, yedisi durum ve izah, yedisi kanaat ve söylev, altısı tasvirli hareket, dördü hareket ve tasvir, üçü teklifli diyalog, ikisi ise sürerlilik bildiren tasvir ve hareket cümleleridir.

Kişi tanıtım cümlelerine hiç yer verilmeyip, sürerlilik bildiren tasvir ve hareket cümlelerine ise çok az yer verilirken hareketli tasvir ve tasvirli hareket adlı iki yeni cümle sıklığı unsurunun bu hikâyede yer alıyor oluşu birinci bölümde dikkati çeken ilk hususlardır. Cümle sıklığı açısından bu durumun sebebi hikâyede olayların cereyanından itibaren okura naklin gerçekleştirilmesidir. Metinde anlatma zamanı olay zamanıyla eş süremsel gerçekleştiği için yakın ya da uzak geçmişte başlayıp bugüne kadar devam eden veya bugüne tesir eden bir olay ya da olaylar zincirini de içine alan uzun bir hazırlık safhasına yer verilmemiştir. Bunun yerine ilk cümleden itibaren başlayan hareket, hareketli tasvir ve tasvirli hareket cümleleriyle bir itibari âlem kurulmaya çalışılmıştır.

Birinci bölümde son olarak dikkati toplam cümle sayısının yüzde kırktan fazlasını karşılayan teklifsiz diyalog cümlelerinin hareket, tasvirli hareket ve teklifli diyalog cümlelerinden fazla oluşu çeker. Teklifli diyalog cümlelerinin hareket ve tasvirli hareket cümlelerinden fazla oluşu anlatıcının gerçekleştirdiği ya da maruz kaldığı hareketin, iç dünyasında fazlasıyla karşılık bulup yorumlandığı anlamına gelir. Teklifsiz diyalog cümlelerinin teklifli diyalog cümlelerinden fazla oluşu ise bireyin dengeye kavuşmak için harekete karşı dışa dönük değil de içe dönük bir tepki verdiğini, verilen bu tepki sonucunda da hikâyenin psikolojik bir derinlik kazandığını gösterir. Hareketin kişinin iç dünyasında karşılık bulup yorumunun yapılması ve psikolojik derinlik hikâyenin öznel bakış açısıyla biçimlendiğini gösterir.

İkinci bölüm yirmi sekiz cümleden oluşmaktadır. İkinci bölüm birinci bölüme eklendiğinde toplam cümle sayısının yüz otuz olduğu görülür. Yüz otuz cümlenin ikisi sürerlilik bildiren tasvir ve hareket, elli biri teklifsiz diyalog, dokuzu teklifli diyalog, on dördü durum izah, ikisi kişi tanıtım, on ikisi tasvir, yedisi kanaat ve söylev, beşi hareketli tasvir, yedisi tasvirli hareket cümlesidir. İki farklı anlatıcının (baba, oğul) bakış açılarını anlatma üzerine kurulu bu hikâyenin ikinci anlatıcının (oğul) etkin olduğu ikinci bölümde de birinci bölümdeki kadar durum izah cümlelerinin yer alması ikinci anlatıcının da bireysel yönü ağır basan, duygu ve düşüncelerini önemseyen bir kişilik olduğunu gösterir. Durum izah cümlelerinin ikinci bölümdeki toplam cümle sayısının yüzde ellisini karşılıyor olması ise birey-birey çatışma üzerine kurulu bir yapıda çatışmanın gücünü artıran kişinin ikinci anlatıcı (oğul) olduğunu göstermesi açısından önemli bir bulgudur.

Bu bulgudan hareketle hikâyenin asıl kişisinin ikinci anlatıcı olduğu, "Her çatışma, oyunu idare eden biri tarafından tahrik edilir. Bu, Souriau'nun tematik güç olarak adlandırdığı vakaya ilk dramatik hamleyi veren şahıstır (Aktaş, 1998, 153)." Birinci anlatıcının ise hem bir başkasının tahrikine ihtiyaç duyan yardımcı kişi (Aktaş, 1998) hem de karşı güç olduğu sonucuna varılır. "Çatışmanın olabilmesi, vaka zincirinin düğümlenebilmesi için birinci derecedeki kahramanla temsil edilen tematik gücün karşısında bir hasıma ihtiyaç duyulur. Tematik gücün gelişmesine mani olan bu güce Sourian karşı güç adını vermektedir (Aktaş, 1998,153-154)."

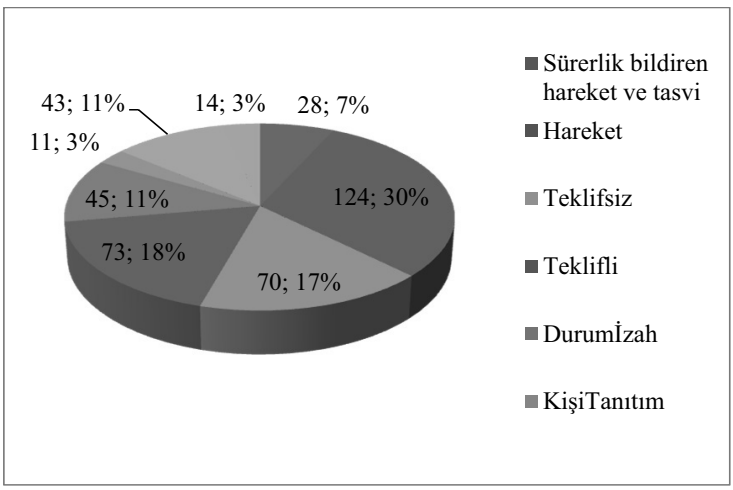
Hikâyenin üçüncü bölümü, iki kısım elli yedi cümleden oluşmaktadır. Durum izah cümleleriyle kurulmaya başlayan birinci kısımdaki cümle sayısı otuz yedidir. Bu kısım-

da durum izah cümleleri yerini teklifsiz diyalog cümlelerine teklifsiz diyalog cümlelerise yerini teklifli diyalog cümlelerine bırakmaktadır. Cümle sıklığı unsurlarının sayılarının birbirine çok yakın olması ve art arta sıralanmaları yazarın bilinçli bir çabayla yapıya uygun bir biçim hazırladığını göstermesi açısından son derece önemlidir. Çünkü bu kısımda birinci anlatıcı, asıl kişinin ikinci bölümdeki aşırı tahrikinin oluşturduğu gerilimi iç dünyasına taşıyıp analiz ederek sözel bir forma kavuşturur. Bu sözel form yoluyla da asıl kişi yardımcı kişi hâline getirilir. Aktaş'a (1998) göre, bazen asıl kişi kendisi için olduğu kadar, başkaları için de endişe duyar hâle gelebilir. Yirmi cümleden oluşan ikinci kısımda, birinci anlatıcının üzerindeki gerilimi atıp bir dengeye kavuşuşu anlatılır.

Üçüncü bölüme bir ve ikinci bölümler eklendiğinde *Hilâli Gördün mü?* adlı hikayenin toplamda yüz seksen yedi cümleden oluştuğu görülmektedir. Yüz seksen yedi cümlenin altmış ikisi teklifsiz diyalog, otuz dördü hareket, yirmi üçü teklifli diyalog, yirmisi durum izah, on yedisi tasvir, dokuzu hareketli tasvir, dokuzu tasvirli hareket, üç kişi tanıtım, üçü sürerlilik bildiren hareket ve tasvir cümlelerinden oluşur.

Cümle sıklığı çalışması sonucu elde edilen bulgulara göre *Hilâli Gördün mü?* adlı hikayenin birinci bölüm 102 cümle, ikinci bölüm 28 cümle, üçüncü bölüm 57 cümle olmak üzere toplam üç bölüm ve 187 cümleden oluştuğu görülmektedir.

Ayrıca hikâyede teklifsiz diyalog bildiren cümle sayılarının toplam cümle sayısına oranının %,33.155 hareket bildiren cümle sayılarının toplam cümle sayısına oranının %18.181 teklifli diyalog bildiren cümle sayılarının toplam cümle sayısına oranının %17.156, durum izah cümlelerinin toplam cümle sayısına oranının %10.695, tasvir amaçlı cümlelerin toplam cümle sayısına oranının %9.090, tasvirli hareket ve hareketli tasvir cümlelerinin toplam cümle sayısına oranının %4.812, kanaat ve söylev cümlelerinin toplam cümle sayısına oranının %3.743, kişi tanıtım ve sürerlilik bildiren hareket ve tasvir cümlelerinin toplam cümle sayısına oranının ise %1.604 olduğu görülmektedir.



Şekil 2. "Hilâli Gördün mü?" Adlı Hikâyenin Cümle Sıklığı Unsurlarının Yüzdelik Dağılımları.

Hilâli Gördün mü? üzerinde yapılan cümle sıklığı çalışması sonucu elde edilen bulgulardan hareketle aşağıda belirtilen anlamlar çıkarılmıştır:

1. Olay zamanıyla anlatma zamanı eş süremsel gerçekleşmiş, hazırlık safhasına gerek görülmemiştir.
2. Bireysel duygu ve düşünceye dayalı, psikolojik derinliğe sahip bir hikâyedir.
3. Anlatıcıların bakış açısını belirlemede çözümleyici bir rolü olduğu kadar hikâyenin kendi içinden bölüm ve alt bölümlere ayrılmasında önemli bir işleve sahip olmuşlardır.
4. Öznel bakış açısıyla biçimlenmiştir.
5. Kişiler duygu ve düşüncelerini aşırı derecede önemseyen benmerkezci bir kişiliğe sahiptirler.
6. Yapı asıl kişi ve hem yardımcı hem hasım güç arasında yaşanan birey/birey çatışması üzerine kurulmuştur.
7. Kurgu, yazarın bilinçli bir çabası ve sistematik çalışmasıyla şekillenmiştir.
8. Anlatıcılar hikâyeye belirli bir denge durumuyla başlayıp belirli bir süre dengesizlik (uyumsuma) yaşasalar da hikâyenin sonunda tekrar dengeye (özümseme) kavuşurlar.

2.3. Görülen Geçmiş Zamanın Aşırı Uçları

Yazar tarafından iki bölüm hâlinde düzenlenen bu hikâyede birinci bölüm iki kısım ve yüz yirmi altı cümleden oluşmaktadır. Kırk altı cümleden oluşan ilk alt kısımda önce sürerlilik bildiren hareket ve tasvir cümleleriyle yakın geçmişte bir süreliğine yaşanmış bir görüntüyle arka fon oluşturulmaya, daha sonra tasvir cümleleriyle hikâyede olayın yaşanacağı sahne kurulmaya çalışılmıştır.

"*Babanne ne zaman ölmüştü. (s.26), hiç biri yoktu.(s.27)"* gibi cümlelerden anlaşılacağı üzere kişilere derinlik ve boyut kazandırma, okurda bir yakınlık duygusu uyandırıp cereyan edecek olaylara kendisini kaptırması amacıyla şimdiki zamandan geçmişteki bir zaman dilimine sıçramaların yapıldığı bu kısımda yavaş yavaş başlayan bir hareketle ikinci kısma geçilir.

Seksen cümleden oluşan ikinci kısımda göze çarpan husus ilk kısımda kurulan sahnenin içinde hareketle birlikte teklifsiz diyalog cümlelerinin de artmasıdır. Teklifsiz diyalog cümlelerinin çokluğu anlatıcının kurulan sahne ve hareketlerini içe dönük bir yorumlama sürecine girdiği anlamına gelmektedir. Bir süre sonra sahneye kişilerin de dâhil olmasıyla birlikte anlatıcı bir kaçınma- yaklaşma çatışması içerisine girer. " Ferdin olumlu veya olumsuz yönler açısından tercih yapamadığı bir amaç karşısında kaldığı zaman düştüğü çatışma durumudur (Bozoğlan, 2010, 12)."

Bir ve ikinci kısımlarda ortaya konulan dikkatlere sunulan bu hususlardan sonra birinci bölüme bakıldığında yüz yirmi altı cümlenin yirmi dördünün hareket, yirmi dördünün teklifsiz diyalog, yirmi dördünün tasvir, on yedisinin teklifli diyalog, on üçünün hareketli tasvir, on ikisinin sürerlilik bildiren tasvir ve hareket, yedisinin tasvirli hareket, üçünün durum izah ikisinin ise kişi tanıtım cümlelerinden oluştuğu görülür.

Giderek genişleyen şimdinin ara ara geriye dönüşlerle okuyucuya sunulduğu ikinci bölüm üç kısım ve yüz doksan altı cümleden oluşmaktadır. Yüz elli cümleden olu-

şan birinci kısımda bütün cümle sıklığı unsurları kullanılır. Bu durum hikâyenin yoğunluğunun fazla olduğunu göstermesi açısından önemlidir. On beş cümleden oluşan ikinci kısımda tasvirli hareket cümleleriyle yeni bir sahne kurulur. Kitaptaki ilk iki hikâye, hazırlık sahnesinde kurulan sahneyle ilerlerken *Görülen Geçmiş Zamanın Aşırı Uçları*'nda sonradan yeni bir sahnenin kurulması hikâyenin bütünlüğünün bozulmasına sebep olmaktadır. Yeni bir sahnenin kurulup sürekli bir oluş hâlinde olması kadar dikkat çeken başka bir husus da hikâye kişisinin, kendi kültürel kodlarına müdahale ettirmeme ve varlığını sürekli bir biçimde yenileme bilincinin verilmesi için fazlaca durum izah cümlesinin kullanılmasıdır.

Bu anlamda ikinci kısım hikâyedeki yapı ve temayı ortaya koymada önemli bir rol üstlenir. Bu kısımda simgeye dönüşen bir değer (ezan sesi) üzerinden birey-toplum değerleri çatışması verilir. Bu çatışmadan da hikâyede verilmek istenen mesaj sezdirilerek okurun "nasıl bir batılılaşma?" sorusuna vermesi istenir. Otuz bir cümleden oluşan final kısmıyla birlikte hikâyedeki toplam cümle sayısının üç yüz yirmi iki olduğu görülmektedir. Üç yüz yirmi iki cümlenin yetmişi teklifli diyalog, altmış yedisi teklifsiz diyalog, elli biri hareket, otuzu tasvir, yirmi dördü durum izah, yirmi biri tasvirli hareket, on beşi kanaat ve söylev, on ikisi sürerlilik bildiren hareket ve tasvir, altısı ise kişi tanıtım cümlelerinden oluşur.

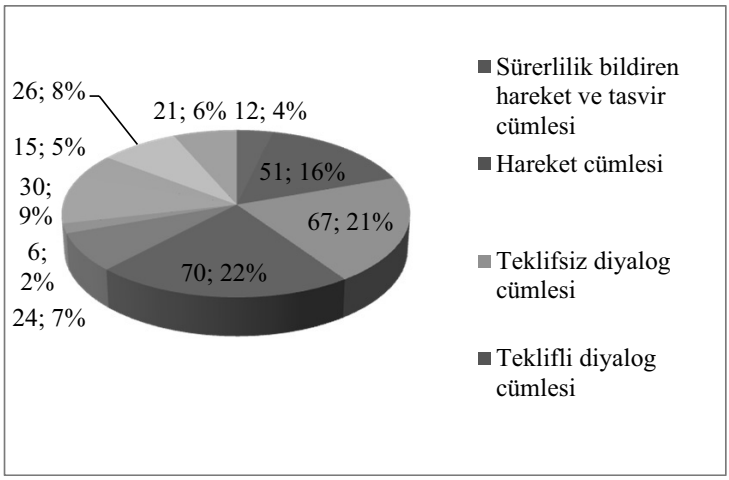
Cümle sıklığı çalışması sonucu elde edilen bulgulara göre *Görülen Geçmiş Zamanın Aşırı Uçları* adlı hikâyenin birinci bölüm 126 cümle, ikinci bölüm 196 cümle olmak üzere toplam iki bölüm ve 322 cümleden oluştuğu görülmektedir.

Ayrıca hikâyede teklifli diyalog bildiren cümle sayılarının toplam cümle sayısına oranının %,21.739 teklifsiz diyalog bildiren cümle sayılarının toplam cümle sayısına oranının %20.807 hareket bildiren cümle sayılarının toplam cümle sayısına oranının %15.83 tasvir amaçlı cümlelerinin toplam cümle sayısına oranının %9.316 durum izah cümlelerin toplam cümle sayısına oranının %7.453, tasvirli hareket bildiren cümlelerin toplam cümle sayısına oranının %6.521, kanaat ve söylev cümlelerinin toplam cümle sayısına oranının %4.658, sürerlilik bildiren hareket ve tasvir cümlelerinin toplam cümle sayısına oranının %3.702, kişi tanıtım cümlelerinin toplam cümle sayısına oranı ise %1.863 olduğu görülmektedir.

Görülen Geçmiş Zamanın Aşırı Uçları üzerinde yapılan cümle sıklığı çalışması sonucu elde edilen bulgulardan hareketle aşağıda belirtilen anlamlar çıkarılmıştır:

1. Kişilere derinlik ve boyut kazandırma ve okurda aidiyet hissi uyandırmak için geriye dönüş tekniği sıklıkla kullanılır.
2. Hikâye kişileri, psikolojik bütünlüklerini ve benliklerini korumak için zaman zaman çeşitli savunma mekanizmaları (yaklaşma-yaklaşma, yaklaşma-kaçınma) kullanırlar.
3. Olaylar sıkı örgü ve yoğun bir anlatımla okura sunulmuştur.
4. Kitaptaki ilk hikâyeden farklı olarak biri süreklilik arz eden, diğeri ise sürekli bir oluş hâlinde bulunan iki ayrı sahne kurulması, hikâyenin bütünlüğünün bozulmasına sebep olmuştur.
5. Simgeler üzerinden yaşanan çatışmalarla verilmek istenen mesaj okura sezdirilerek, okurun zihninde soru işaretleri oluşması istenir.

6. Yapı ve tema dil, tür ve yazınsal zevkin hazırladığı olanaklarla birbirlerini bütünlemişlerdir.



Şekil 3. Görülen Geçmiş Zaman Adlı Hikâyedeki Cümle Sıklığı Unsurlarının Yüzdelik Dağılımları

3.2.4. Limandaki Yoğun Sis

Bilinenlere dair soru işaretleri uyandırıp, okura nesnel bir görüntü sağlamak için (Gündüz, 2012) çoğul bakış açısıyla yazılan bu hikâyede de kurgusal eserlerde dış yapının ilk unsuru sayılan anlatıcının konum ve işlevine göre bölümle yapılmıştır. İlk bölüm seksen beş cümleden oluşmakta olup bu cümlelerden yirmi üçü kanaat ve söylev, yirmi ikisi teklifli diyalog, on üçü teklifsiz diyalog, yedisi durum izah, altısı sürerlilik bildiren hareket ve tasvir, beşi hareket, dördü kişi tanıtım ve tasvir, biri ise tasvirli hareket cümlesidir.

Birinci bölümde dikkati çeken ilk husus etkiye sebep olabilecek hareket cümleleri kurulmadan harekete karşı gösterilen tepki anlamına gelebilecek teklifsiz diyalog cümlelerinin fazlaca kullanılmasıdır. Bu kullanım *Limandaki Yoğun Sis'*in kendisinden önceki öykünün devamı niteliği taşıdığını gösterir. Bu durum kitaptaki hikâyelerin bütününe dair şu çerçeve yargıda bulunulmasını sağlar: Kitap dizi öykü özelliğini içeren hikâyelerle doludur.

İkinci bölüm 41 cümleden ve iki kısımdan oluşmaktadır. Bu bölümde kısımların oluşmasına sebep kısmi geriye dönüş tekniğidir. Sayzek'e göre (2004) bu teknikle sınırları yaklaşık olarak çizilen aksiyonel bir geçmiş, anlatıcının bakış açısıyla okura gösterilir. İkinci kısımda içsel ve kısa süren bir geçmişe yönelinerek anlatıcı merkezli insani bir durumun aktarılması amaçlanmıştır. İnsani bir durum aktarılırken durum izah cümlelerinin artması çok doğaldır. Nitekim ikinci kısımda durum izah cümlesi sekizden on altıya çıkmıştır. Anlatıcıyı andan tamamen koparıp soyutlayan ikinci kısımda dikkati

çeken bir başka husus ise kanaat ve söylev kısmına ilk kısımda hiç ye verilmeyip ikinci kısımda fazlaca yer verilmesidir.

Dizi öykü şekilde ilerleyen kitap adına, ikinci kısımdan hareketle bir genel yargıya da varmak mümkündür. Dikkat edilirse geriye dönüş tekniğine başvurulduğu durumlarda kanaat ve söylev cümlelerinde fazlaca bir artışın olduğu görülür. Bu dikkat de kitaptaki olayların fikri bir zemin üzerinde geliştiğini gösterir. Fikri ya da ideolojik eğilimlerin zaman içerisinde azaldığı da bu dikkatin yanına eklendiğinde şu sonuca varılması kaçınılmaz olur: Hikâyedeki kişi ya da kişilerde geçmişten bugüne davranış açısından tutarsızlıklar var olup, bu kişiler yoğun pişmanlıklar yaşanmaktadırlar.

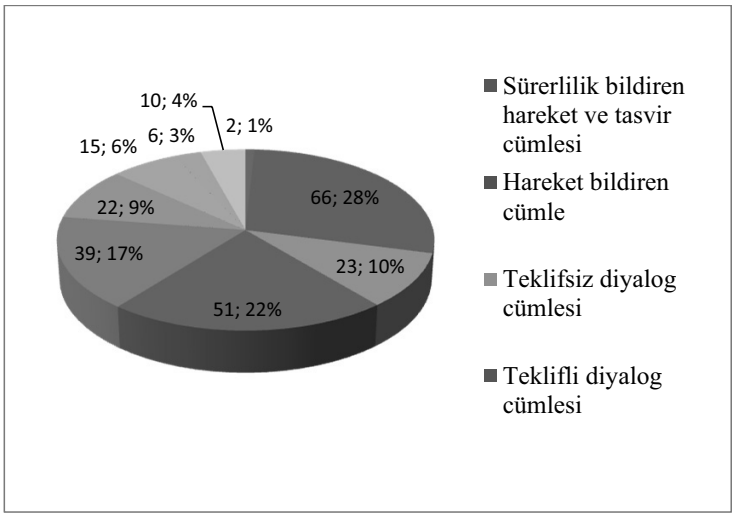
Üçüncü bölüm yetmiş üç cümleden oluşmakta olup, ikinci bölüme bir ve ikinci bölümler eklendiğinde cümle sayısının yüz doksan dokuza ulaştığı görülmektedir. Yüz doksan dokuz cümlenin elli ikisinin teklifli diyalog, otuzunun hareket, yirmi sekizinin kanaat ve söylev, yirmi altısının teklifsiz diyalog, yirmi üçünün durum ve izah, on altısının tasvir, dokuzunun kişi tanıtım, altısının tasvirli hareket ve sürerlilik bildiren hareket ve tasvir, üçünün ise hareketli tasvir cümlesinden oluştuğu görülmektedir. Üçüncü bölümde dikkati en fazla çeken husus, teklifli diyalog cümle sayılarındaki artıştır. Bu bulgu karşılıklı diyaloglar yoluyla kişiler arasındaki uyuşmazlıkların artırılarak finalde doğal ve güçlü bir çatışmanın yaşatılmak istenildiğini gösterir. Normalde final öncesi kişiler arasındaki anlaşmazlıkların artırılması yazara karakterlerin farklı bireysel özelliklerini ayrıntılı olarak anlatması için fırsat tanır. Fakat böyle olmamış kişi tanıtım cümlelerine çok kısmi yer verilmiştir. "*Sakin bir çocuktu, evet belki içine kapanıktı biraz ve biraz çapraşık fikirliydi.* (s.44)"

Final bölümü elli üç cümleden oluşmaktadır. Bu bölümde dikkati en fazla çeken husus kanaat ve söylev ile durum izah cümlelerindeki artıştır. Artışın sebebi çatışmaya zorlanan taraflardan birinin yaşanan karmaşa hakkında veya çatıştığı kişiye dair bir fikir oluşturmaya zorlanmasıdır. Final bölümüne diğer bölümler eklendiğinde *Limandaki Yoğun Sis* adlı hikâyenin toplamda iki yüz elli iki cümleden oluştuğu altmış dördünün teklifli diyalog, kırk yedisi teklifsiz diyalog, otuz yedisi kanaat ve söylev, otuz ikisi hareket, otuzu durum izah, on yedisi tasvir, dokuzu kişi tanıtım, yedisi tasvirli hareket, altısı sürerlilik bildiren hareket ve tasvir, üçü ise hareketli tasvir cümlesidir.

Cümle sıklığı çalışması sonucu elde edilen bulgulara göre *Limandaki Yoğun Sis* adlı hikâyenin birinci bölümü 85 cümle, ikinci bölümü 41 cümle, üçüncü bölümü 73 cümle, dördüncü bölümü 53 cümle olmak üzere toplam dört bölüm ve 252 cümleden oluştuğu görülmektedir.

Ayrıca hikâyede teklifli diyalog bildiren cümle sayılarının toplam cümle sayısına oranının %25.396, teklifsiz diyalog bildiren cümle sayılarının toplam cümle sayısına oranının %18.650, kanaat ve söylev bildiren cümle sayılarının toplam cümle sayısına oranının %14.682, hareket bildiren cümle sayılarının toplam cümle sayısına oranının %12.698, durum izah bildiren cümle sayılarının toplam cümle sayısına oranının %11.904, tasvir bildiren cümle sayılarının toplam cümle sayısına oranının %6.746, kişi tanıtım bildiren cümle sayılarının toplam cümle sayısına oranının %3.571, tasvirli hareket bildiren cümle sayılarının toplam cümle sayısına oranının %2.777, sürerlilik

bildiren hareket ve tasvir cümle sayılarının toplam cümle sayısına oranının %2.380, hareketli tasvir cümle sayılarının toplam cümle sayısına oranı ise %1.190 olduğu görülmektedir.



Şekil 4. Limandaki Yoğun Sis Adlı Hikâyedeki Cümle Sıklığı Unsurlarının Yüzdelik Dağılımları.

Limandaki Yoğun Sis üzerinde yapılan cümle sıklığı çalışması sonucu elde edilen bulgulardan hareketle aşağıda belirtilen anlamlar çıkarılmıştır:

1. Anlatıcının konum ve işlevine göre bir bölümleme yapılmıştır.
2. Kitaptaki diğer öyküler dinamizmini kendi içinde sağlayan müstakil hususiyetleriyle öne çıkarken Limandaki Yoğun Sis dizi öykü niteliği taşıyan hususiyetleriyle öne çıkmaktadır.
3. Hikâyenin dizi yönü öne çıktığı için *Limandaki Yoğun Sis* üzerinden kitaptaki diğer hikâyeler hakkında genellenebilir yargılara varılabilir.
4. Hikâyedeki kişi ya da kişilerde geçmişten bugüne davranış açısından tutarsızlıklar olup, bu kişiler yoğun pişmanlıklar yaşamaktadırlar.
5. Kişilerin psikolojik gerçekliğini sunmak için kullanılan kısmi geriye dönüş tekniği hikâyede alt bölümlemelerin oluşmasını da sağlamıştır.
6. Olayların neden-sonuç zinciri içerisinde kendiliğinden oluşan güçlü bir çatışma yaşanmayıp dıştan müdahale ile birey-birey çatışması yaratılmaya çalışılmıştır.
7. Karakterlerin farklı bireysel özelliklerinin ayrıntılı sunumunu sağlayan kurgusal imkânlardan yararlanılamamıştır.
8. Çatışmaya zorlanan kişiler yaşanan karmaşa ya da birbirleri hakkında karar almaya zorlanırlar.

2.5. Kuşlar da Kaderle Uçar

Hikâyenin ilk bölümü yüz dört cümleden oluşmakta olup bu cümlelerden yirmi dördü kanaat ve söylev, on dokuzu hareket, on beşi tasvir, on ikisi teklifsiz diyalog, on biri durum izah, altısı kişi tanıtım, teklifli diyalog ve tasvirli hareket, üçü tasvirli hareket ikisi ise sürerlilik bildiren hareket ve tasvir cümlelerinden oluşur.

Birinci bölümde dikkati çeken en önemli husus genelde olayların gelişip sonlanacağı bir sahne kurmak için ihtiyaç duyulan hazırlık safhasından atmosfer oluşturmak için yararlanılmasıdır. Hazırlık safhasında bir sahne, dekor kurma amacıyla hareket edildiğinde gösterme, resmetme, canlandırma işlevi öne çıkarken, atmosfer oluşturma amacıyla hareket edildiğinde, sadece fotoğraf, resim aktarımı değil, aynı zamanda duygu aktarımı; okurda, olayla durumla ilgili duygudaşlık yaratma çabası öne çıkar (Tosun, 2014, s. 97).

İkinci bölüm yetmiş yedi cümleden oluşmakta olup birinci bölüm eklendiğinde cümle sayısının yüz seksen bire ulaştığı görülmektedir. Yüz elli bir cümlenin kırk yedisinin hareket, otuz beşinin teklifsiz diyalog, yirmi dördünün durum izah, on yedisinin tasvir, on ikisinin kişi tanıtım, altısının teklifli diyalog ve tasvirli hareket, üçünün hareketli tasvir, ikisinin ise sürerlilik bildiren hareket ve tasvir cümlelerinden oluştuğu görülmektedir.

Ortalama her beş hareket cümlesinden sonra bir durum cümlesinin kullanıldığı ikinci bölümde hikâyenin bir hareketlenme sürecine girdiği ve teklif diyalog cümlelerinde birinci bölüme nazaran yaklaşık üç kadar bir artışın yaşandığı görünmektedir. Bu bulgu *Kuşlar da Kaderle Uçar'*ı karakter yaratma noktasında çok anlamlı kılar.

Kitabın dizi öykü şeklinde ilerlediği dikkate alındığında asıl kişide bir kırılma, değişim ya da dezenformasyonun yaşadığı rahatça söylenebilir. Hikâyede asıl kişinin bulunduğu her eylem adeta bir bumerang gibi kendine dönüp bir tokat gibi yüzüne çarpar. Önceki hikâyelerde çatıştığı kişiler hakkında bir fikir edinip karar vermeye zorlanan asıl kişiler bu defa kendileri hakkında iç görü edinme sürecine girerler. Hâliyle bu süreç teklifsiz diyalog cümleleriyle okura aktarılır.

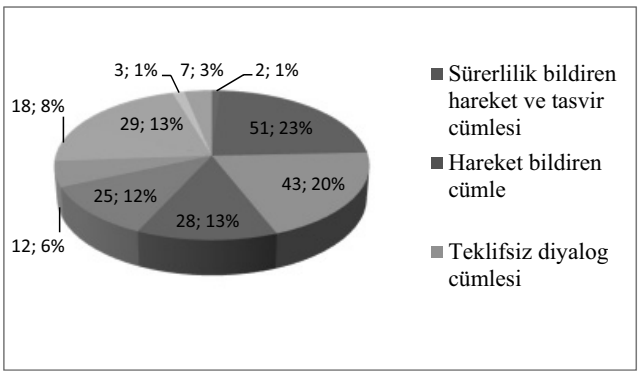
İç görü edinme sürecine giren kişi, bir süre sonra kendini yeniden tanımlamaya başlamaktadır. Bu tanımlama çabasının bir sonucu olarak teklifli diyalog cümlelerinde bir önceki bölüme nazaran iki katı kadar bir atış yaşanır. Tüm bu süreçler tahkiye kişisinin içten bir güdülenme veya dıştan zorlama sonucu değiştiğini, geliştiğini gösterir. Bir tahkiye kişisinin gelişip değişmesi zaman, mekân ve olaylar boyutunda yaşadığını gösterir. Bir tahkiye kişisinin zaman boyutunda yaşaması geçmişi, bugünü ve muhtemelen bir geleceği olduğunu gösterirken; mekân boyutunda yaşaması kişiliğinin oluşmasında dâhili olduğu çevrenin ve yaşadığı ortamın belirleyiciliği olduğunu, olay boyutunda yaşaması ise eylemler dizisinin insanın çeşitli görünümleri, ruh hâlleri ve davranışlarına anlamaya ışık tutup tutmamasıdır. Bu yüzden bir tahkiye kişisinin değişebilme potansiyeli hem kurmaca eserin niteliğini de gösterir hem de bu kişiyi çok yönlü, yuvarlak karakter yapar.

"Çok yönlü kişi, yaşamın (bir roman sayfaları arasında) hesaba uymayan değişkenliğine sahiptir. Bu tür kişileri kimi zaman tek başlarına, ama daha çok yalınkat kişilerle bir arada kullanarak, yazar kişilerinin ortama uymalarını ve romanın öteki ögeleri ile bağdaşıp kaynaşmalarını sağlar. (Forster, 2016,118)

Bilinenlere dair soru işaretleri uyandırıp, okura nesnel bir görüntü sağlamak için (Gündüz, 2012) çoğul bakış açısıyla yazılan bu hikâyede de kurgusal eserlerde dış yapının ilk unsuru sayılan anlatıcının konum ve işlevine göre bölümlemenin yapıldığı bu hikâye anlatıcı çeşitliliği yönünden diğerlerinden ayrılır. Kitaptaki diğer hikâyelerde genelde yazarın görevlerini üstlenen ve kimliğine bürünen iki kişi varken bu hikâyede yazarın görevlerini üstlenen ve kimliğine bürünen üç kişi vardır ve her bölüm farklı bir anlatıcının bakış açısıyla sunulur. Yazarın bu tasarrufuyla *Kuşlar Da Kaderle Uçar* kitaptaki diğer hikâyelere nazaran daha sesli, renkli ve derinlikli bir boyut kazanmış olur. (Tekin, 2001) Modern kurgulama tekniğine özgü bu çok sesli, renkli ve derinlikli tasarruf anlatıcının varlığını en aza indirip kişilerin kendilerini tanımalarına imkân sunduğu için üçüncü bölümde kişi tanıtım cümlelerinin sıklığında artış yaşanacağına dair bir öngörüde pek ala bulunulabilir.

İkinci bölümdeki varılan ön gürü üzerinden final bölümüne bakıldığında tahmin edilenin aksi bir sonuç ortaya çıkmış, kişi tanıtım cümlelerine hiç yer verilmemiş aksine teklifli diyalog cümleleriyle bir ruh hâli sezdirilmeye çalışılmıştır. Otuz altı cümleden oluşan üçüncü bölüme bir ve ikinci bölümler eklendiğinde *Kuşlar Da Kaderle Uçar'*ın iki yüz on yedi cümleden oluştuğu görülmektedir. İki yüz on yedi cümlenin elli biri hareket, kırk üçü teklifsiz diyalog, yirmi dokuzu kanaat ve söylev, yirmi sekizi teklifli diyalog, yirmi beşi durum izah, on sekizi tasvir, on ikisi kişi tanıtım, yedisi tasvirli hareket, üçü hareketli tasvir, ikisi ise sürerlilik bildiren hareket ve tasvir cümlelerinden oluşmaktadır.

Ayrıca hikâyede hareket bildiren cümle sayılarının toplam cümle sayısına oranının %23.502, teklifsiz diyalog cümle sayılarının toplam cümle sayısına oranının %19.815, kanaat ve söylev cümlelerinin toplam cümle sayısına oranının %13.364, teklifli diyalog cümlelerinin toplam cümle sayısına oranının %12.903, durum izah cümlelerinin toplam cümle sayısına oranının %11.520, tasvir cümlelerinin toplam cümle sayısına oranının %8.294, kişi tanıtım cümlelerinin toplam cümle sayısına oranının %5.529, tasvirli hareket cümlelerinin toplam cümle sayısına oranının %3.301, hareketli tasvir cümlelerinin toplam cümle sayısına oranının %1.382, sürerlilik bildiren hareket ve tasvir cümlelerinin toplam cümle sayısına oranı ise %0.912 olduğu görülmektedir.



Şekil 5. Kuşlar Da Kaderle Uçar Adlı Hikâyedeki Cümle Sıklığı Unsurlarının Yüzdelik Dağılımı.

Kuşlar Da Kaderle Uçar üzerinde yapılan cümle sıklığı çalışması sonucu elde edilen bulgulardan hareketle aşağıda belirtilen anlamlar çıkarılmıştır:

1. Hazırlık safhasında okurun duygusal hazır bulunuşluğu artırılmaya çalışılmıştır.
2. Yuvarlak karakterin zaman, mekân ve olaylar boyutundaki canlılığı karakter yaratabilme noktasında bir başarı örneğidir.
3. Diğer hikâyelerde iki anlatıcı kullanılırken bu hikâyede üç anlatıcının kullanılması çoklu bakış açısının oluşmasını sağlamış oluşan çoklu bakış açısı sayesinde de çok seslilik ve derinlik artmıştır.
4. Karşılıklı diyaloglarla kişilerin ruh hâlleri sezdirilmeye çalışılmıştır.

2.6. Ya Tahammül Ya Sefer

Kitaba ismini de veren *Ya Tahammül Ya Sefer* yazar tarafından üç bölüm hâlinde düzenlenmiş olup elli altı cümleden oluşan birinci bölüm leitmotiv cümlesiyle başlar. "Edebiyat eserlerinde Leitmotiv bir anlatım tarzı olarak herhangi bir sözün ya da hareketin birden fazla tekrarlanmasıdır." (Kolcu, 2011, 46) Leitmotiv cümleleri hikâyenin akıcılığını artırıp estetik tarzda bir ritim oluşturmasının yanı sıra birinci bölümün iki kısma ayrılmasına da sebep olmuşlardır.

Yirmi üç cümleden oluşan ilk kısımda dikkati çeken ilk husus kişinin çevresindeki nesne ve insanlarla ilişkisi üzerinden, nasıl bir mizaca sahip olduğu hakkında okurun bir izlenim edinmesini sağlanmasıdır. Bu yüzden birinci kısımda kişi tanıtım ve teklifsiz diyalog cümlelerinin sıklığı fazladır.

Bu kısımda sürerlilik bildiren hareket ve tasvir cümlesine yer verilmesi ise kişinin tanıtımı için bugünüyle yetinilmeyip geçmişinin de hikâye dâhil edildiğini gösterir. Aynı hikâye hatta aynı bölümde kişinin tanınması sezdirmeler yapıldıktan sonra çocukluğuna dahi inilerek bir karakterizasyon hatasıdır. "Bir hikayeci veya romancının, anlatıyı sürükleyecek kişiyi, anlatının niteliğine uygun olarak çizmesine, ona 'beşeri' bir yapı kazandırarak anlatmasına karakterizasyon denir" (Tekin, 2001, s. 88).

Çeşitli anlatım teknikleriyle iki kısım hâlinde düzenlenen ikinci bölüm yüz yedi cümleden oluşmaktadır. Yetmiş yedi cümleden oluşan birinci kısım kamera tekniği kullanılarak oluşturulmuştur. Kamera görevi üstlenen anlatıcının çevreden görünenleri hâkim bir noktadan izlediği bu teknikte, belirli bir ayıklama ihtiyacı duyulmadan görünenler olduğu gibi aktarılır. Anlatıcı isterse sinemaya ait bu tekniği ışık gölge oyunları, uzaktaki görüntüyü yaklaştırma (zoom) gibi unsurlarla zenginleştirebilir.(Gündüz, 2003) Bu kısımda dikkati çeken en önemli husus hemen hemen her cümle sıklığı unsuruna belirli sıklıkta yer verilmesidir. Bu durum görüntünün tüm boyutlarıyla okura sunulmak istendiğini gösterir. Geriye dönüş tekniğiyle kurulan ikinci kısımda dikkati çeken en önemli husus ise kanaat ve söylev cümlelerinin fazlaca kullanılmasıdır. Bu bulgu anlatıcının geçmişte bir süreliğine yaşadığı bir olayın bugününü fazlasıyla etkilediğini gösterir. Anlatıcı da bugünü anlamak için dününü anlamaya çalışmaktadır.

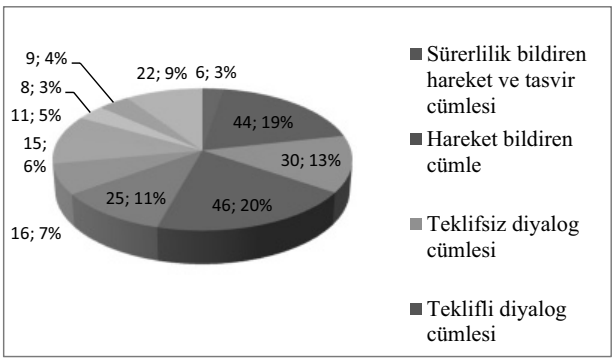
Birinci bölüm ikinci bölüme eklendiğinde cümle sayısının yüz altmış üçe ulaştığını, bu yüz altmış üç cümlenin otuz üçünün hareket, otuzunun teklifsiz ve teklifli diyalog, on sekizinin durum izah, on beşinin tasvir, on ikisinin kişi tanıtım, dokuzunun

kanaat ve söylev, sekizinin hareketli tasvir, yedisinin tasvirli hareket, birinin ise sürerlilik bildiren hareket ve tasvir cümlelerinden oluştuğu görülmektedir.

Hâli hazırdaki durumu göstermek için hareket cümleleriyle kurulan bir sahneyle başlayan final bölümü yüz bir cümleden oluşmaktadır. Bu bölüm özgünlüğüyle dikkat çekip, *Ya Tahammül Ya Sefer*'i diğer öykülerden farklı kılar; çünkü bu bölümde gerek öykünün iç tutarlığının sağlanması, gerek metnin anlam katmanları arasındaki bağlantıyı sağlanıp güçlendirilmesi için anlamı ve odak alınan anlatıyı besleyen dip akıntısı cümlelerine başvurulmuştur.

Birinci ve ikinci bölümler eklendiğinde hikâyedeki toplam cümle sayısının iki yüz otuz olduğu, bu iki yüz otuz cümlenin kırk altısının teklifli diyalog, kırk dördünün hareket, otuzunun teklifsiz diyalog, yirmi beşinin durum izah, yirmi ikisinin dip akıntı, on altısının kişi tanıtım, on beşinin tasvir, on birinin kanaat ve söylev, dokuzunun tasvirli hareket, sekizinin hareketli tasvir, altısının ise sürerlilik bildiren hareket ve tasvir cümlelerinden oluştuğu görülmektedir.

Ayrıca hikâyede teklifli diyalog bildiren cümle sayılarının toplam cümle sayısına oranının %19.827, hareket bildiren cümle sayılarının toplam cümle sayısına oranının %18.965, teklifsiz diyalog bildiren cümle sayılarının toplam cümle sayısına oranının %12.931, durum izah cümlelerinin toplam cümle sayısına oranının %10.775, dip akıntı cümlelerinin toplam cümle sayısına oranının %9.482, kişi tanıtım cümlelerinin toplam cümle sayısına oranının %6.895, tasvir cümlelerinin toplam cümle sayısına oranının %6.465, kanaat ve söylev cümlelerinin, toplam cümle sayısına oranının %4.741, tasvirli hareket cümlelerinin toplam cümle sayısına oranının %3.879, hareketli tasvir cümlelerinin toplam cümle sayısına oranının %3.448, sürerlilik bildiren hareket ve tasvir cümlelerinin toplam cümle sayısına oranının ise %2.586 olduğu görülmektedir.



Şekil 6. Ya Tahammül Ya Sefer Adlı Hikâyedeki Cümle Sıklığı Unsurlarının Yüzdelik Dağılımı.

Ya Tahammül Ya Sefer üzerinde yapılan cümle sıklığı çalışması sonucu elde edilen bulgulardan hareketle aşağıda belirtilen anlamlar çıkarılmıştır:

1. Leitmotiv cümleleri akıcılığın artırılıp estetik bir ritmin oluşmasını sağlamasının yanı sıra hikâyenin kendi içinde bölümlenmesine de katkı sunmuştur.

2. Kişileri anlatma ve sunum teknikleriyle doğrudan tanıtmak yerine çevrelerindeki nesne ve kişilerle ilişkileri üzerinden dolaylı tanıtma amacı güdülmüştür.
3. Kişilerin yerleştikleri zemin ve zamanın okuyucu tarafından yadırganmaması için geçmişleri de kısaca tahkiye edilmiştir.
4. Kişilerin tasnif ve tanıtımı yapılırken sezdirme ve dolaylı anlatım teknikleriyle, anlatma ve sunum gibi dolaylı anlatım tekniklerinin bir arada kullanılması karakterizasyon hatasıdır.
5. Kamera tekniğiyle, belirli çevredeki insanların gündelik yaşantılarının ayrıntıya dayalı zengin bir sunumu yapılmıştır.
6. Hikâyede dün ve bugün ayrımı net olarak çizilse de kişi çizimi açısından bugüne dünün devamı olarak bakılmaktadır.

Kitaptaki diğer dizi öykülerden farklı olarak anlam ve odak alınan anlatıyı besleyen, metnin anlam bağlantıları arasındaki bağlantıyı sağlayıp güçlendiren, öykünün iç tutarlılığını güçlendiren cümlelere özel olarak başvurulmuştur

2.7. Dön Geri Bak

Yazar tarafından iki bölüm hâlinde düzenlenen bu hikâyede birinci bölüm iki kısım ve yüz on iki cümleden oluşmaktadır. Kırk dokuz cümleden oluşan ilk kısım *Ya Tahammül Ya Sefer'*de olduğu gibi leitmotiv cümlesiyle başlar; fakat *Dö*n *Geri Bak*'taki leitmotiv durum bildirmekten ziyade bir hareketi karşılamaya dönüktür. İki hikâyede de leitmotif tekniğinin kullanılması yazarın yapı ve temayı zenginleştirmeye dönük yeniliklerini devamda ısrarcı olduğu yorumunun yapılmasına olanak sunar. Bu yorum zihinlerde çeşitli soruların doğmasına sebep olur. Sorular şunlardır:

1. Yazar neden daha önce bu tip yapısal bir yeniliğe başvurmamıştır.
2. Bu hikâyenin yazılma zamanıyla diğer önceki hikâyelerin yazılma zamanı arasında çok fark var mıdır?
3. Bu tip yapısal ve tematik yenilikler Kutlu'nun hikâyelerini modern Batı öykücülüğüne bir yönelimi anlamına gelir mi?
4. Kutlu'nun sonraki yıllarda yayımladığı hikâyeler geleneksel tahkiyeci anlatım tarzında modern Batı öykücülüğüne uygun bir formda mı yazılmıştır?

Kuşkusuz bu sorular yapıttan hareketle yazarı tanımak endişesi taşıyan eleştirmenlerin cevabını arayacağı sorulardır. Bu soruların zihinlerde doğması dahi hikâyelerin okur üzerinde tesiri olduğunu gösterir.

Birinci kısımda yapıttan yazara dönük bir başka dikkat ise durum ve teklifli diyalog cümlelerine fazlaca yer verilirken teklifli diyalog cümlelerine hiç yer verilmemesidir. Kitaptaki hikâyeler için genel geçer kabul edilebilecek bu tutum, hikâyelerin önce yazarların zihninde kurulmaya başladığı gerçeğini kabulle hareket edildiğinde yazarın içe dönük bir kişi olup olmadığı noktasında zihinlerde soru işaretlerinin oluşmasına sebep olmaktadır.

Yetmiş üç cümleden oluşan ikinci kısım geriye dönüş tekniğiyle kurulmuştur. Yazarın kitaptaki hemen hem her hikâyede geriye dönüş tekniğini kullanmasının tah-

kiye kişilerinin tanınması noktasında bir işleve sahip olmasının yanı sıra kitaptaki hikâyelerde genel olarak hazırlık-geriye dönüş- diziye bağlanma gibi safhaların var olduğunu da göstermektedir.

İkinci kısımda hareket cümlelerinin araçsallaşması da dikkati çekmektedir. Hareket cümlelerinin araçsallaşması hikâyeler cümle sıklığı açısından incelenirken araçsal ve amaçsal cümleler noktasında ayrı başlıkların açılabileceğini gösterebilir. Cümlelerin araçsal ve amaçsal açıdan incelenmesi, anlatıcının kişilerini tanıtırken, olayı anlatırken, mekândan ya da zamandan bahsederken temel amacının ne olduğu noktasında okura bilgi verir. Bu hikâyede hareketin dahi duruma hizmet etmesi, hareketin durağanlaştırılıp tahkiye kişilerinin gelgitlerinin ortaya serilmek istendiği anlamına gelmektedir.

Bu kısımda son olarak dikkati çeken husus yeni bir cümle sıklığı unsuruna-geçmiş haber cümlesi- yer verilmesidir. Geriye dönüş tekniğinin kullanıldığı kısımlarda ortaya çıkan bu cümle sıklığı unsuru sürerlilik bildirmeyen bir geçmiş zaman görüntüsünü okura sunar. Geçmiş haber cümleleri sayesinde hikâye içinde yeni bir sahne kurulup, okur öncesi olmayan bir geçmiş zaman olayından haberdar edilmiş olur.

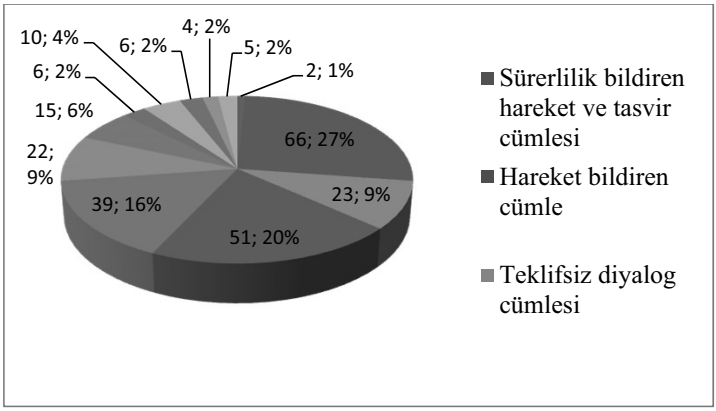
Bu sayede de okur iç zamanda yaşananlar hakkında sağlıklı bir kanaate kavuşmuş olur. "İç zaman bir romanın barındırdığı içerin başlangıcı ve bitişi arasında geçen kurmaca süreçtir." (Sayzek, 2015, 171)

Yüz otuz yedi cümleden oluşan ikinci bölümde dikkati çeken ilk husus ilk bölümde teklifli diyalog cümlelerine hiç yer verilmeyip ikinci bölümün ise yaklaşık yüzde kırkının teklifli diyalog cümlelerinden oluşuyor olmasıdır. Teklifli diyalog cümlelerindeki aşırı artışın iki sebebi vardır. Birinci sebep kişiler arasında yaşanan çatışmaların doğurduğu gerilimin söze dökülüp bir çözüme bağlanması ve kişilerin çatışma öncesi denge durumuna dönmeleridir. İkinci sebep ise kitaptaki hikâyelerde genel olarak finalin karşılıklı konuşmalarla yapılmasıdır.

Final bölümüne birinci bölüm eklendiğinde *Dön Geri Bak* adlı hikayenin toplamda iki yüz kırk dokuz cümleden oluştuğu, iki yüz kırk dokuz cümlenin altmış altısının hareket, elli birinin teklifli diyalog, otuz dokuzunun durum izah, yirmi üçünün teklifsiz diyalog, yirmi ikisinin kişi tanıtım, on beşinin tasvir, onunun hareketli tasvir, altısının kanaat ve söylev, altısının tasvirli hareket, beşinin geçmiş haber, dördünün dip akıntı, ikisinin ise sürerlilik bildiren hareket ve tasvir cümlelerinden oluştuğu görülmektedir.

Ayrıca hikâyedeki hareket bildiren cümle sayılarının toplam cümle sayısına oranının %26.506, teklifli diyalog bildiren cümle sayılarının toplam cümle sayısına oranının %20.481, durum izah cümlelerinin toplam cümle sayısına oranının %15.662, teklifsiz diyalog bildiren cümle sayılarının toplam cümle sayısına %9.236, kişi tanıtım cümlelerinin toplam cümle sayısına oranının %8.835, tasvir cümlelerinin toplam cümle sayısına oranının %6.024, hareketli tasvir cümlelerinin toplam cümle sayısına oranının %4.016, kanaat ve söylev cümlelerinin toplam cümle sayısına oranının %2.409, tasvirli hareket cümlelerinin toplam cümle sayısına oranı %2.409, geçmiş haber cümlelerinin toplam cümle sayısına oranının %2.008, dip akıntı cümlelerinin

toplam cümle sayısına oranı %1.606, sürerlilik bildiren hareket ve tasvir cümlelerinin toplam cümle sayısına oranı ise %0.803 olduğu görülmektedir.



Şekil 7. Dön Geri Bak Adlı Hikâyedeki Cümle Sıklığı Unsurlarının Yüzdelik Dağılımı.

Dön Geri Bak üzerinde yapılan cümle sıklığı çalışması sonucu elde edilen bulgulardan hareketle aşağıda belirtilen anlamlar çıkarılmıştır:

1. Yazar, dizi öykü içerisinde yapı ve temaya dönük yeniliklerin devamında ısrarcıdır.
2. Geleneksel anlatım formuyla yazılan dizi öyküye getirilen -Batılı tarzda yapısal ve tematik- yenilikler okurda tesir bırakan özgün bir üslubun ortaya çıkmasını sağlamıştır.
3. Eserden hareketle yazarın duygu ve düşünce dünyasını tanımaya dönük sorular sorulabilir.
4. Kitaptaki hikâyeler genelde hazırlık-geriye dönüş ve diziye bağlanma safhalarından oluşmaktadır.
5. Cümle sıklığı çalışmalarında amaçsal ve araçsal cümleler bir alt başlıkta incelenebilir.
6. Kişilerin yaşadıkları iç çatışmaları daha iyi verebilmek için, hareketleri dahi durağan gösterilebilir.
7. Okurun iç zamana dair sağlıklı bir çıkarımda bulunmasını sağlamak amacıyla sürerlilik bildiren geçmiş zaman cümleleriyle hazırlık safhası dışında yeni bir sahne kolayca kurulabilir.
8. Kitaptaki hikâyelerde genellikle karşılıklı konuşmalar üzerinden finale gidilir.
9. Kişiler üzerlerindeki gerilimi ancak karşılıklı konuşmalar yoluyla atmaktadırlar. Bu durumda hikâyede beklenmeyen sonların, şaşırtıcı gelişmelerin yaşanmasını engellemektedir.

Sonuç ve Öneriler

Bu Çalışmada Mustafa Kutlu'nun *Ya Tahammül Ya Sefer* adlı kitabındaki seçili hikâyeler üzerinde tasnifçi çalışma ve cümle sıklığı çalışması yapılmış ve yazarın üslup özelliklerine dair aşağıdaki sonuçlara ulaşılmıştır:

1. Yardımcı Cümle Sıklığı Unsurları

Yardımcı cümle sıklığı unsurlarının örneklemde kullanılmasındaki öncelikli amaç dizi öykü niteliği *Ya Tahammül Ya Sefer* adlı kitaptaki hikâyeler arasında kurgusal bütünlüğü sağlamaktır. Örneklemde yardımcı cümle sıklığı olarak kullanılan cümle sıklığı unsurları şunlardır: Sürerlilik bildiren hareket ve tasvir, hareket, dip akıntı ve geçmiş haber cümle sıklığı unsurlarıdır.

2. Asıl Cümle Sıklığı Unsurları

Asıl cümle sıklığı unsurlarının örneklemde kullanılmasındaki öncelikli amaç hikâyelerin dizi öykü yönüne hizmet etmeden ziyade her bir müstakil hikâyenin yapısal ve tematik yönünü güçlendirmektir. Asıl cümle sıklığı unsurlarının örneklemdeki dağılımı normal olduğu için, ortalama sıklıklar yazarın diğer kitapları için de genellenebilir nitelik taşırlar. Bu sebeple de bu tip cümle sıklığı unsurları yazarın genel üslup özelliği olarak kabul edilebilir. Asıl cümle sıklığı unsurları ve bu cümle sıklığı unsurlarının ortalama kullanım sıklıkları şunlardır: Teklifsiz diyalog cümleleri 48,57, teklifli diyalog cümleleri 50,71, durum izah cümleleri 29,71, kişi tanıtım cümleleri 11,29, tasvir cümleleri 22,14, kanaat ve söylev cümleleri 17, hareketli tasvir cümleleri 9,83, tasvirli hareket cümleleri ise 9,83'tür.

Cümlelerin tasnifçi açıdan incelenmesi sonucu üç husus dikkati çeker. Dikkati çeken birinci husus tasvirli hareket cümleleri ile hareketli tasvir cümlelerinin ortalama sıklıklarının aynı olmasıdır. Bu sonuçlar yazarın bir cümlede yardımcı unsurları bilinçli kullandığını göstermektedir. Dikkati çeken ikinci husus ise teklifli diyalog cümleleriyle teklifsiz diyalog cümleleri arasında pozitif yönü bir ilişkinin ortaya çıkmasıdır. Bu sonuç yazarın yazar seçili hikâyelerde bireyi hem kişisel hem toplumsal yönleriyle anlatabilmeyi başardığını göstermektedir.

3. Örneklemin Cümle Bazında Değerlendirilmesi

Örneklemdeki bazı hikâyelerde anlam ve odak alınan anlatıyı besleyen, metnin anlam bağlantıları arasındaki bağlantıyı sağlayıp güçlendiren, öykünün iç tutarlılığını güçlendiren cümlelere özel olarak başvurulmuştur. Cümle sıklığı çalışmalarında amaçsal ve araçsal cümleler bir alt başlıkta incelenebilir.

4. Örneklemin Metin Bazında Değerlendirilmesi

Beş duyu organına seslenen ayrıntılarla zenginleşmiş bir görüntü sunularak; okur metne dâhil edilmiş ve atmosfer oluşturmaya çalışılmıştır.

Kitaptaki diğer dizi öykülerden farklı olarak anlam ve odak alınan metni besleyen, metnin anlam bağlantıları arasındaki bağlantıyı sağlayıp güçlendiren, öykünün iç tutarlılığını güçlendiren cümlelere özel olarak başvurulmuştur.

Metinden hareketle yazarın duygu ve düşünce dünyasını tanımaya dönük sorular sorulabilir.

5. Örneklemin Kurgu Bazında Değerlendirilmesi

Kurgusal manada hikâyede bir tıkanma yaşanmamış, hazırlık safhasında kurulan sahne ve tanıtılan kişilerle devam edilmiştir.

Hikâyeler insan odaklı kurgulanmış ve hayat birçok yönden yakalanabilmiştir.

Uzun bir hazırlık safhasıyla başlayan hikâyede mesaj verme kaygısıyla olayların gelişim ve bitiş süreçlerine müdahale edildiği görülmektedir

Yazarın bilinçli bir çabası ve sistematik çalışmasıyla kurgu şekillenmiştir.

Olaylar sıkı örgü ve yoğun bir anlatımla okura sunulmuştur.

Kitaptaki ilk hikâyeden farklı olarak biri süreklilik arz eden, diğeri ise sürekli bir oluş hâlinde bulunan iki ayrı sahne kurulması, hikâyenin bütünlüğünün bozulmasına sebep olmuştur.

Hazırlık safhasında okurun duygusal hazır bulunuşluğu artırılmaya çalışılmıştır.

Kitaptaki hikâyeler genelde hazırlık-geriye dönüş ve diziye bağlanma safhalarından oluşmaktadır.

Örneklemdeki bazı hikâyelerde hazırlık safhasında okurun duygusal hazır bulunuşluğu artırılmaya çalışılmıştır.

Seçili hikâyelerde genelde karşılıklı konuşmalar üzerinden finale gidilir.

6. Örneklemin Yapısal Yönden Değerlendirilmesi

Seçili hikâyelerde çatışmaya zorlanan kişiler ya kargaşaya ya da birbirleri hakkında karar almaya zorlanırlar.

Seçili hikâyelerde yapı ve tema dil, tür ve yazınsal zevkin hazırladığı olanaklarla birbirlerini bütünlemişlerdir.

Seçili hikâyelerde imgeler üzerinden yaşanan çatışmalarla verilmek istenen mesaj okura sezdirilerek, okurun zihninde soru işaretleri oluşması istenir.

Dizi öykü içerisinde yapı ve temaya dönük yeniliklerin devamında ısrarcı olunmuştur.

Geleneksel anlatım formuyla yazılan dizi öyküye getirilen -Batılı tarzda yapısal ve tematik- yenilikler okurda tesir bırakan özgün bir üslubun ortaya çıkmasını sağlamıştır.

Seçili hikâyelerde kişilerin yaşadıkları iç çatışmaların daha iyi verebilmesi için kişilerin hareketleri dahi durağan gösterilebilir.

Seçili hikâyelerde genelde olayların neden-sonuç zinciri içerisinde kendiliğinden oluşan güçlü bir çatışma yaşanmayıp dıştan müdahale ile birey-birey çatışması yaratılmaya çalışılmıştır.

7. Örneklemin Anlatım Teknikleri Açısından Değerlendirilmesi

Kişilerin psikolojik gerçekliğini sunmak için kullanılan kısmi geriye dönüş tekniği bazı hikâyelerde alt bölümlemelerin oluşmasına sebep olmuştur.

Örneklemdeki bazı hikâyelerde kullanılan leitmotiv tekniği akıcılığın artıp estetik bir ritmin oluşmasını sağlamasının yanı sıra hikâyenin kendi içinde bölümlenmesine de katkı sunmuştur.

Seçili hikâyelerde genelde kişileri anlatma ve sunum teknikleriyle doğrudan tanıtmak yerine çevrelerindeki nesne ve kişilerle ilişkileri üzerinden dolaylı tanıtma amacı güdülmüştür.

Örneklemdeki bazı hikâyelerde genelde kamera tekniğiyle, belirli çevredeki insanların gündelik yaşantılarının ayrıntıya dayalı zengin bir sunumu yapılmıştır.

8. Örneklemin Kişi Çizimi Açısından Değerlendirilmesi

Eylemle düşünce arasında negatif bir ilgileşim olabileceği, iç muhasebeye zorlanan insanlarda eylemin giderek azalacağı, pişmanlıkların başlayıp gerilimin artacağı gibi genelleştirilebilir yargılara ulaşılabilir.

Kişiler duygu ve düşüncelerini aşırı derecede önemseyen benmerkezci bir kişiliğe sahiptirler.

Kişilere derinlik ve boyut kazandırma ve okurda aidiyet hissi uyandırmak için geriye dönüş tekniği sıklıkla kullanılır.

Hikâye kişileri, psikolojik bütünlüklerini ve benliklerini korumak için zaman zaman çeşitli savunma mekanizmaları (yaklaşma-yaklaşma, yaklaşma-kaçınma) kullanırlar.

Hikâyedeki kişi ya da kişilerde geçmişten bugüne davranış açısından tutarsızlıklar olup, bu kişiler yoğun pişmanlıklar yaşamaktadırlar.

Karakterlerin farklı bireysel özelliklerinin ayrıntılı sunumunu sağlayan kurgusal imkânlardan yararlanılamamıştır.

Yuvarlak karakterin zaman, mekân ve olaylar boyutundaki canlılığı karakter yaratabilme noktasında bir başarı örneğidir

Karşılıklı diyaloglarla kişilerin ruh hâlleri sezdirilmeye çalışılmıştır.

Kişilerin yerleştikleri zemin ve zamanın okuyucu tarafından yadırganmaması için geçmişleri de kısaca tahkiye edilmiştir.

Kişilerin tasnif ve tanıtımı yapılırken sezdirme ve dolaylı anlatım teknikleriyle, anlatma ve sunum gibi dolaylı anlatım tekniklerinin bir arada kullanılması karakterizasyon hatasıdır.

Kişiler üzerlerindeki gerilimi ancak karşılıklı konuşmalar yoluyla atmaktadırlar. Bu durumda hikâyede beklenmeyen sonların, şaşırtıcı gelişmelerin yaşanmasını engellemektedir.

Seçili hikâyeler bireysel duygu ve düşünceye dayalı, psikolojik derinliğe sahip özellik taşırlar.

Seçili hikâyelerde genelde dün ve bugün ayrımı net olarak çizilse de kişi çizimi açısından bugüne dünün devamı olarak bakılmaktadır.

9. Örneklemin Bakış Açısı Yönünden Değerlendirilmesi

Seçili hikâyelerde genelde durum cümlelerinin ve anlatıcıların bakış açısını belirlemede çözümleyici bir rolü bulunmaktadır.

Örneklemdeki hikâyeler genelde öznel bakış açısıyla biçimlenmiştir.

10. Örneklemin Anlatıcı Açısından Değerlendirilmesi

Anlatıcıların bakış açısını belirlemede çözümleyici bir rolü olduğu kadar hikâyenin kendi içinden bölüm ve alt bölümlere ayrılmasında önemli bir işleve sahip olmuşlardır.

Seçili hikâyelerde sürekli bir biçimde kendini anlatma çabası içinde hareket eden anlatıcı hem edilgen hem tepkiseldir.

Anlatıcılar hikâyeye belirli bir denge durumuyla başlayıp belirli bir süre dengesizlik (uyumsuma) yaşasalar da hikâyenin sonunda tekrar dengeye (özümseme) kavuşurlar.

Seçili hikâyelerde çok sayıda anlatıcının kullanılması çoklu bakış açısının oluşmasını sağlamış oluşan çoklu bakış açısı sayesinde de çok seslilik ve derinlik artmıştır.

11. Örneklemin Zamanın Kullanımı Açısından Değerlendirilmesi

Örneklem içerisinde; hazırlık safhasının yer verilmeyip olay zamanıyla anlatma zamanı eş süremsel gerçekleştiği hikâyelere rastlanmaktadır.

Örneklemdeki bazı hikâyelerde okurun iç zamana dair sağlıklı bir çıkarımda bulunmasını sağlamak amacıyla sürerlilik bildiren geçmiş zaman cümleleriyle hazırlık safhası dışında ikinci bir sahne kurulmuştur.

Öneriler

Çalışmanın bu kısmında Mustafa Kutlu'nun *Ya Tahammül Ya Sefer* adlı kitabından örneklem olarak seçilen hikâyeler üzerinde yapılan cümle sıklığı çalışması sonucunda bazı öneriler sıralanacaktır:

1. Dilbilim Sahasına Yeni Kavramların Kazandırılması

Şüphesiz bir dal veya alanda o dal ya da alanla ilgili ne kadar terim varsa o dal ya da alan o nispette gelişir ve o dal ya da alanla ilgili bilimsel çalışmalar da o oranda artar. Bu çalışmada dilbilim alanının yapısal inceleme sahasına aşağıdaki terimler kazandırılmaya

çalışılmıştır**:** Sürerlilik bildiren hareket ve tasvir cümle sıklığı unsuru, hareket bildiren cümle sıklığı unsuru, teklifsiz diyalog bildiren cümle sıklığı unsuru, teklifli diyalog bildiren cümle sıklığı unsuru, durum izah bildiren cümle sıklığı unsuru, kişi tanıtım bildiren cümle sıklığı unsuru, tasvir bildiren cümle sıklığı unsuru, kanaat ve söylev bildiren cümle sıklığı unsuru, hareketli tasvir bildiren cümle sıklığı unsuru, tasvirli hareket bildiren cümle sıklığı unsuru, dip akıntı bildiren cümle sıklığı unsuru, geçmiş haber bildiren cümle sıklığı unsuru, asıl cümle sıklığı unsurları, yardımcı cümle sıklığı unsurları.

2. Örneklemdeki Kanaat ve Söylev Cümlelerinin Kullanım Sıklığının Önemi

Türk toplumunun yaşadığı son otuz yılının rahatça izlenebileceği, hayatın içinden öyküler yazan Kutlu'nun yirminin üzerinde hikâye kitabındaki akışkanlık, tek etki ve özellikle tematik bütünlük konusunda başarı dikkate alındığında ilgili cümle sıklığı unsurunun örneklemdeki cümle sayılarına oranı (**6,373**) bir hikâyede kanaat ve fikirlere ne oranda yer verilmesi gerektiğini göstermesi açısından önemlidir.

3. Metin Tahlilinde Cümle Sıklığı Yönteminin Kullanılması

Cümle sıklığı yöntemiyle edebiyatımızın seçkin yazarlarının hikâye ve romanlarının kurgusu, anlatıcı ve bakış açısı belirlenebilir, bu eserler üzerinde cümle ve metin bazlı tahliller yapılabilir, eserlerdeki kişi, zaman, anlatım teknikleri gibi unsurlara farklı bir dikkatle bakılabilir.

4. Ortaokul Öğrencilerine Yönelik Çalışmaların Yapılması

Kutlu'nun *Ya Tahammül Ya Sefer* adlı kitabından seçilen örneklem üzerinde yapılan cümle sıklığı çalışması ortaokul öğrenciler için seçmeli bir ders olan yazarlık becerileri dersi için bir kazanım planı hazırlamada fazlasıyla yardımcı olabilir. Önce kazanım planına göre unsur ve işlevleri öğrencilere kavratılır; daha sonra bu unsurlara oranları nispetinde kazanım planında yer verilerek öğrencilere öykü şablonun nasıl oluşturulacağı kavratılır. Son olarak öğrencilerin gelişim seviyelerine göre ürün oluşturmaları sağlanır. Ürünler port folyolarına koyularak süreç içerisindeki çabalarına göre değerlendirmeler yapılabilir.

Kaynakça

Aktaş, Ş. (1998).*Roman sanatı ve roman incelemesine giriş* (5.bs.). Ankara: Akçağ Yayıncılık.

Bozoğlan, B. (2014). "Çatışmanın yordayıcısı olarak sosyal destek ve yaşam doyumu", *Kastamonu Eğitim Dergisi*, Cilt/Volüme: 1, Sayı/Issue: 22, s.161-175.

Çakır, H. (2002). *Öykü sanatı* (2.bs.). Konya: Çizgi Kitabevi.

Field, A. (2009). *Discovering statistics using SPSS.* Los Angales: Sage Pblications.

Forster, E. M. (2016). *Roman sanatı* (Ü. Aytür, *Çev.*). İstanbul: Milenyum Yayınları.

Gündüz, O. (2003). *Düş ile gerçek arasında: Oktay Akbal'ın Öykücülüğü*. Ankara: Akçağ Yayıncılık.

Gündüz, O. (2012). *İhsan Oktay Anar'ın kurgu dünyası*. Ankara: Grafiker Yayınları.

Kıncal, R. Y. (2010). *Bilimsel araştırma yöntemleri* (3.bs.) Ankara: Nobel Yayın Dağıtım.
Kolcu, A.İ. (2011). *Öykü sanatı* (3.bs.). Erzurum: Salkımsöğüt Yayınları.
Kutlu, M. (2017). *Ya tahammül ya sefer: hikâyeler* (17.bs.). İstanbul: Dergâh Yayınları.
Sazyek, H. (2004). "Romanda temel anlatım yöntemleri üzerinde bir sınıflandırma çalışması", *Folklor/edebiyat Dergisi,* Sayı/Issue:103, s.37-38.
Sazyek, H. (2015). *Roman terimleri sözlüğü* (2.bs.). Ankara: Hece Yayınları.
Tekin, M. (2001). *Roman sanatı* (10.bs.). Ankara: Ötüken Neşriyat.
Tosun, N. (2014). *Modern öykü kuramı* (2.bs.). Ankara: Hece Yayınları.
Tosun, N. (2016). *Öykümüzün Sınır Taşları.* İstanbul: Dedalus Yayınları.
Yıldırım, A ve Şimşek, H. (2011). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri* (5.bs). Ankara: Seçkin Yayıncılık.

NECİB ASIM YAZIKSIZ'IN TÜRKÇE SARF VE NAHİV KONULU ÇALIŞMALARI

Halil İbrahim Ertürk - Bilecik Şeyh Edebali Üniversitesi

Giriş

Anadolu'da Türkçülük mefkûresinin öncülerinden olan Necib Asım Yazıksız, benimsediği görüşleri topluma yansıtmak ve Türkçülük mefkûresini gelecek kuşaklara benimsetmek amacıyla birçok eser kaleme almıştır. Yazıksız'ın eserleri tedkik edildiğinde, birçoğunun Türk dili ve Türk tarihi üzerine kaleme alındığı, M. Kemal'in sınırlarını çizdiği Türk Tarih Tezi'ni destekleyici nitelikte olduğu görülür. Necib Asım Bey'in eserlerini ve bu eserlerde ortaya koymaya çalıştığı fikirleri tam anlamıyla kavrayabilmek için onun yaşantısını ve yaşadığı dönemi incelemek gerekir.

Necib Asım Yazıksız, 29 Aralık 1861 tarihinde Kilis'te doğmuştur. Babası, Kilis'te Balhasanoğlu diye tanınan bir sipahi ailesinden Hacı Asım Bey'dir. İlköğrenimini memleketi Kilis'te tamamladıktan sonra askerlik mesleğini seçmiştir. Askerî öğrenci olduğu yıllarda, Hoca Tahsin Efendi ve Ahmet Midhat Efendi gibi isimleri tanıma imkânı bulmuş, onların görüşlerinden etkilenmiştir. Hoca Tahsin Efendi'den ders almış, Ahmet Midhat Efendi'nin takdir ve teşvikiyle Tercüman-ı Hakikat gazetesinde birtakım yazılar yazmıştır (Böler 2009: s.197). Askerî hayatını askerî rüştiyelerde ve Harp Okulunda öğretmenlik vazifesiyle geçirmiş; Türkçe, Fransızca ve Tarih dersleri vermiş; Albay rütbesindeyken askerlik mesleğinden emekliye ayrılmıştır. Meşrutiyet yıllarında, İstanbul Darülfununda Türk Tarihi ve Türk Dili Tarihi profesörü olmuş, 1927'de yapılan seçimler neticesinde Türkiye Büyük Millet Meclisinin üçüncü döneminde Erzurum milletvekili olarak meclise girmiştir (Dilaçar 1969: s.1). Balhasanoğlu Necib Asım Bey, 1934'te Yazıksız soyadını almıştır. Bununla birlikte eski yazılarında Balhasanoğlu ve Balkanoğlu adlarını da kullanmıştır. Necib Asım Bey, 13 Aralık 1935'te Kadıköy'deki evinde vefat etmiş, Sahra-yı Cedid Mezarlığına defnedilmiştir (Böler 2009: s.198).

Necib Asım Bey'in yetiştiği dönem, dünya genelinde Fransız İhtilâli ile birlikte baş gösteren milliyetçilik akımının büyük imparatorlukları etkisi altına aldığı ve bu etki doğrultusunda isyanların baş gösterdiği çalkantılı bir dönemdir. Dünyanın birçok bölge-

sinde geniş kitleler arasında yayılarak ilerleyen bu fikir akımı, aynı dönemde Osmanlı Devleti'ni de nüfuzu altına almıştır. Yazıksız, o dönemde Türk milliyetçiliği mefkûresinin yayın organı olarak kabul edilen ve Türkçülerin fikrî propagandalarını yürüttüğü İkdam gazetesinde Türk tarihi, Türk dili ve kültürü üzerine çeşitli yazılar kaleme almış, Türklüğün pek ilgi görmediği bir dönemde Türkçülük hareketinin fikrî altyapısını hazırlamıştır (Tuncer ve Kocaoğlu 2017: s.353).

Necib Asım Yazıksız'ın Türk dili ve Türk tarihiyle ilgili pek çok eser vermesine karşın eserlerinin tabiri caizse geri planda kaldığı, yeterince tetkik edilemediği anlaşılmaktadır. Yazarın eserlerinden yalnızca birkaç tanesi, dil ve edebiyat alanında çalışan araştırmacılar tarafından bugünkü Latin-Türk alfabesine aktarılmış ve üzerinde inceleme yapılmıştır. Yazıksız'a ait eserlerden bir kısmı ise bugün bazı sahaflarda ve internet üzerinden satış yapan kitap satıcılarında tıpkıbasım olarak satışa sunulmaktadır. Bu eserler, dil bilimi ve tarih uzmanlarınca üzerinde çalışılmayı beklemektedirler.

Çalışmanın Amacı, Kapsamı ve Yöntemi

Necib Asım Yazıksız, Türk dilinin sentaktik ve morfolojik özellikleri ve Türklerin umumî tarihiyle ilgili *"Orhun Âbideleri, En Eski Türk Yazısı, Ural ve Altay Lisanları, Hibetü'l-Hakâyık, Yeni Tertip Muhtasar Osmanlı Sarfı"* gibi pek çok eser kaleme almıştır. Necib Asım Bey; eserlerinde çoğunlukla Türk milletinin tarihî kökenleri ve geçmişi üzerinde durmuş, Türk milletinin diğer medeniyetlere yönelik katkılarını, Türklerin tarih sahnesine çıkışını ve tarih içerisindeki seyrini ve Türk dilinin tarihî gelişimini incelemiştir. İslamiyet'in kabulünden önceki ve sonraki dönemleri kapsayan Türk tarihini bütüncül bir bakış açısıyla, yerli ve yabancı kaynaklara dayanarak açıklamaya çalışmıştır (Tuncer ve Kocaoğlu 2017: s.354).

Çalışmamızın amacı; Türk dilinin tarihî gelişimini ve zenginliğini ortaya koymak için bir hayli emek harcayan Necib Asım Bey'in Türkçenin sarf ve nahvi üzerine kaleme aldığı, kaynaklarda yayım yılı dışında neredeyse hiçbir bilgiye rastlanmayan başlıca eserleri gün yüzüne çıkarmak, bu eserlerin tanıtımını yapmak ve eserlerin tertipleniş biçimi ve içerikleri ile ilgili bilgi sunmaktır.

Çalışmanın kapsamını, Necib Asım tarafından kaleme alınan ve Türkçenin sarfı (şekil bilgisi) ve nahvi (söz dizimi) üzerinde duran toplam yedi farklı eserin tertip biçimi ve içerik yönünden tanıtımı teşkil eder. İncelemeye tâbi tutulan eserler, aşağıda sırasıyla verilmiştir:

1. Türk Dilinin Tarihî Sarfı
2. Yeni Usûl Osmanlı Sarfı
3. Mukayeseli Sarf ve Nahvin Usûlüne Dâir
4. Osmanlı Sarfı
5. Muhtasar Osmanlı Nahvi
6. Yeni Tertip Muhtasar Osmanlı Sarfı
7. Mükemmel Sarf ve Nahv-i Osmânî

Yukarıda sıralanan eserlerin bir kısmı, TDK Kütüphanesi Nadir Eserler Bölümünde; bir kısmı ise İBB Atatürk Kitaplığı Osmanlıca Matbu Eserler Bölümü içerisinde tespit

edilmiştir. Bahsedilen eserler, internet ortamında yapılan taramalar ve çeşitli yazışmalar sonucunda elektronik ortamda pdf veya mikrofilm olarak temin edilebilmiştir. Bunların dışında kalan bir tek eser (Yeni Tertibde Muhtasar Osmanlı Sarfı), çeşitli sahaflarda yapılan araştırmalar vasıtasıyla tespit edilip matbu olarak temin edilmiştir. Çalışma kapsamında, sarf ve nahiv üzerine müstakil olarak kaleme alınan bu eserler, tertip yöntemi ve içerik bakımından incelenmiş; eserler içerisinde yer verilen konu başlıkları ve bu başlıkların içerikleri özetlenerek aktarılmıştır.

İnceleme

1. Türk Dilinin Tarihî Sarfı

Necib Asım Bey'in bu çalışması, 23 sayfadan oluşan kısa bir eser olup makale şeklinde düzenlenmiştir. Çalışma, 1925 yılında *Darü'l-Fünûn Edebiyat Fakültesi Mecmuası'*nın 1. sayısının 4. cildinde yayımlanmıştır. Eser, Marmara Üniversitesi Nadir Eserler Koleksiyonu içerisinde MKL5084 demirbaş numarası ile kayıtlıdır.

Necib Asım Bey, bu çalışmanın amacını, çalışmasının giriş kısmında *"Bir makalede Türk dilinin tarihini ve mukayeseli sarf ve nahvini vücûda getirmek içün ilk önce umûm Türk dilinin muhtelif lehçelerinin, muhtelif zamanlardaki sarf ve nahvini tedkîk etmek lüzûmunı arz eylemiş idim."* şeklinde bir açıklamayla ifade eder. Müellif bu bölümde Kül Tigin ve Bilge Kağan yazıtlarından ve bunlarla ilgili neşrettiği çalışmadan da bahseder. Bunun yanında Kaşgarlı Mahmud'un '"Cevâhirü'n-Nahv Fi Lügâti't-Türk" ve "Divânu Lügâti't-Türk" adlı eserleri de yine burada zikredilir (TDTS: s.2).

Eserin giriş bölümündeki kısa açıklamadan sonra, ilk olarak "Tecvid ve İmlâ Harfleri" başlığı altında harfler sıralanır ve bunlarla ilgili telaffuz hususları açıklanır. Bu harfler içinde telaffuz bakımından en zoru olarak nazal n (ñ) gösterilir (TDTS: s.3). Bu bölümde *Kutadgu Bilig, Divânu Lügâti't-Türk* gibi eserlerden hareketle Uygurca, Oğuzca, Kıpçakça gibi Türk lehçelerinin yazım kuralları ele alınır. Burada, Türk lehçelerinde görülen t > d, m >b gibi ses değişimleri de dile getirilir (TDTS: s.3-6).

Çalışmadaki ikinci bölüm *"Savtî Tahviller"* başlığını taşır. Bu bölümde "ögdük-ögdümiz; konşı-koşnı (metatez)" gibi bazı ses hadiselerinden ve -gu, -ası, gibi eklerin çeşitli Türk lehçelerindeki kullanımından bahsedilir (TDTS: s.8).

Bir sonraki bölümde *"İsim Bahsi"* başlığına yer verilir. Bu bölümün başında, Türkçe isimler Arap gramerinin örnek alınması sebebiyle "sınâi, sülâsi, rübâi" olarak tasnif edilip örneklendirilmiştir. Sonrasında ismin hâlleri, yapım ekleri gibi konular aktarılır (TDTS: s.9-10).

Bundan sonra sırasıyla "*fiillerde sıfat* (sıfat fiiller), *fiiller* (geçişli fiil, geçişsiz fiil, fiil türetme), *mâzî-i şuhûdî* (görülen geçmiş zaman), *istikbâl sigâsı* (muzâri), *nehy* (olumsuzluk), *hâl sigâsı* (şimdiki zaman), *emrler* (emir çekimi), *sıfat-ı müştereke* (birleşik sıfatlar, sıfat tamlamaları), *ta'diyye ve mutâvaat* (oldurganlık ve işteşlik), *ism-i mübâlağa ve tafdîl* (-rek/-rak), *edâtlar* (ünlem edatları, çekim edatları, soru eki, birtakım zarflar)" konu başlıkları altında sarf (şekil bilgisi) ile ilgili hususlar sıralanmıştır (TDTS: s.11-24).

2. Yeni Usûl Osmanlı Sarfı

Eser, H.1313/M.1895 tarihinde Kasbar Matbaası tarafından İstanbul'da basılmıştır. 50 sayfadan oluşan eser, soru-cevap şeklinde düzenlenmiş bir ders kitabı niteliğindedir. Eserde 'temrin' başlığı altında verilen açıklamalar vasıtasıyla birtakım hatırlatmalara ve örneklendirmelere yer verilmiş, böylece bu alanda çalışanlara kılavuzluk edilmesi amaçlanmıştır.

Eserde yer verilen bölümlere ait konu başlıkları sırasıyla şu şekildedir:

Mukaddime: Kelime, hece, harf, hareke, kelime türleri ve tanımları.

Birinci Bâb (isim): İsmin tanımı, isim türleri, isimlerde adet, ismin hâlleri, izafet, izafet çeşitleri.

İkinci Bâb (sıfat): Sıfatın tanımı, sıfatla ismin ayrımı, sıfat çeşitleri.

Üçüncü Bâb (zamir): Zamirin tanımı, zamir türleri.

Dördüncü Bâb (fiil): Fiilin tanımı, mastarlar ve mastar çeşitleri, fiil çekimi (tasrif), fiilde şahıs, fiilde zaman, anlam bakımından mastarlar, basit çekim, sıfat-fiil (fer-i fi'l-i vasfî, fe'r-i fi'l-i izafî); ek-fiil çekimleri (iane fiilleri), birleşik çekim.

Beşinci Bâb (zarf): Zarfın tanımı ve zarf çeşitleri.

Altıncı Bâb (huruf-ı ilsâk): Eserde huruf-ı ilsâk olarak verilen "-de,-e, -ye, -den, ile, -le, için, gibi, -ce, -siz, üzere, -n, -den nâşî, -den dolayı, -den başka, -den sonra, -den yana, e göre, -e karşı, -e yakın, ile" gibi ek ve edatların çekim işlevli olduğu görülür. Dönemde hâkim olan gramercilik anlayışı doğrultusunda, çekim ekleri ve çekim edatları birlikte verilmiştir.

Yedinci Bâb (bağlama edatı): Bağlama edatlarının tanımı, kelimeleri ve cümleleri bağlama işlevleri.

Sekizinci Bâb (ünlem edatı): Ünlem edatlarının tanımı ve yapısları.

Hatime (iştikak/türetme): İştikakın tanımı, türemiş isim, sıfatlardan ve mastarlardan isim türetme yöntemleri (Böler 2009: s.206).

3. Mukayeseli Sarf ve Nahvin Usûlüne Dâir

Yazıksız'ın bu çalışması, 15 sayfalık kısa bir makale şeklinde düzenlenmiş olup *Darü'l-Fünûn Edebiyat Fakültesi Mecmuası'*nın 3. senesinde (H. Kânûn-ı Evvel 1340/M. 1924) 7. sayı içerisinde yayımlanmıştır. Çalışmanın giriş kısmında mukayeseli sarf ve nahvin kapsamı ve işlevi şu şekilde açıklanır:

"Mukâyeseli sarf ve nahiv, ıtlâkında ittifak edilen ilmin mevzû'u, muhtelif dilleri birbirine takrîb ile bunların ilm-i lisanca olan inbisâtlarının tarihini vücuda getirmekdir." (MSNUD: s.2)

Sonrasında mukayeseli sarf ve nahiv çalışmalarının usûlünden bahsedilerek örnek olarak İtalyanca, Romanca, Eski Fransızca, İspanyolcadaki 1.ve 2. teklik kişi zamirleri karşılaştırılır (MSNUD: s.3).

Çalışmanın ilerleyen kısımlarında yine benzer şekilde İtalyanca, İspanyolca ve Fransızcadaki "etre-est-es; sono-sont-son" (teklik ve çokluk 3. kişi zamirleri) örnek olarak gösterilerek mukayeseli çalışmaların usûlü izah edilir (MSNUD: s.7). Bunun yanında diller arası kelime alış verişi ve kelimelerin etimolojik incelemesi ile ilgili

birtakım açıklamalara yer verilerek Fransızcadaki 'pere' sözcüğüyle örneklendirilir. Devamında 'pere, male, peter, genitor' sözcüklerinin anlamsal ilgisi üzerinde durulur (MSNUD: s.9).

Çalışmanın sonunda mukayeseli sarf ve nahiv incelemelerinin iki ana esasından bahsedilir. Bu temel esaslar, lisâniyatla meşgul olanlara bir tavsiye şeklinde dile getirilir:

"Lisâniyat mütehassısına edilen şu tavsiye esasen bütün mukayese usûlüne tatbik olunur. Mukayesenin iki tarzı var: Ya ârızî olamayan husûsî tetâbıklar isbât edilerek bundan tarihî müşterek bir asla rücu istinsac edilir; yahud tedkîk edilen bütün vak'alar arasında tetâbık bulunarak, umûmî kanunlar koymaya varılır." (MSNUD: s.14).

4. Osmanlı Sarfı

Eser, Osmanlı Türkçesinin sarfı (şekil bilgisi) ile ilgili konuları kapsar. Eserin incelemede kullanılan mevcut nüshası, Türk Dil Kurumu Nadir Eserler Kitaplığında Fil. AN/2430 yer numarası ve FA02848 demirbaş numarası ile kayıtlıdır. Eser, H.1310/M.1893 yılında Mekteb-i Sınâyî Matbaasında basılmış olup toplam 46 sayfadır.

Eserin ilk sayfasında *"Müellifin Basılmış Eserleri"* başlığı altında Necib Asım Bey'in *Ferid, Güvercin, Ev Kızı, Ziya ve Hararet* gibi eserleri hakkında kısaca açıklamalar verilmiştir. Sonrasında *"Mukaddime"* bölümünde *"sual-cevab"* şeklinde *"Osmanlı sarfı nelerden bahs eder? Kelime nedir? Kelimeler neden mürekkebdir?"* gibi sorular sorularak bunlara cevap verilir (OS: s.3). Devamında ise harfler ve harekeler konusu üzerinde durulur (OS: s.4).

Eserde kelime türleri *"isim, sıfat, mübhemât, ism-i işaret, zamir, fiil, kayd, râbıta, âtıfa, nidâ"* olmak üzere on başlıkta verilmiştir (OS: s.5).

Eserde yer verilen konu başlıkları sırasıyla şöyledir:

Birinci Bâb-İsim: İsm-i has, ism-i cins; müfred, cem; muzâ, muzâfun ileyh; isimlerin dört hâli (s.5).

İkinci Bâb-Sıfat: Sıfat-ı semâiye, sıfat-ı kıyâsiye; sayı adları (s.11).

Üçünci Bâb-Mübhemât: Kim, ne kaç, hayli, hangi, bu kadar, kimse, herkes vb. (s.14).

Dördünci Bâb-İsm-i İşâret: Bu, şu, o, bura, şura, ora, böyle, şöyle, öyle (Bunlar adeta bir nev-i sıfatdır) (s.15).

Beşinci Bâb-Zamîr: "İsmin yerini tutan kelimedir. Zamîr-i şahsî, zamîr-i izâfî, zamîr-i nisbî, zamîr-i vasfî, zamîr-i fi'lî (s.16).

Altıncı Bâb-Fi'l: "Bir işin veya bir hâl ve keyfiyetin geçmiş veya şimdiki, veyahud gelecek zamanlarda vukû'ını beyân eden kelimedir." Masdar (hafîf-sakîl), tasrîf (mâzi-i şuhûdî, mâzi-i naklî, muzârî, hâl, istikbâl, fi'l-i iltizâmî, fi'l-i vucûbî), müteaddi, lâzım, ma'lûm, mechûl, fi'llerde zamân (mâzi, hâl, istikbâl), fi'l-i basît-fi'l-i mürekkeb, siga-i sıla (s.20).

Yedinci Bâb-Kayd (Zarflar): Kuyûd-ı hâliyye, kuyûd-ı zamâniyye, kuyûd-ı mekâniyye, kuyûd-ı mikdâriyye, kuyûd-ı rütbiyye, kuyûd-ı tasdîkiyye, kuyûd-ı selbiyye, kuyûd-ı istifhâmiyye, kuyûd-ı işâretiyye, kuyûd-ı mühimme (s.39).

Sekizinci Bâb-Hurûfül-Sâk: "İsimlerin sonına ilâve olınup bir hâl-i nisbî ve izâfî beyân eden kelimelerdir. Başlıca hurûfü'l-sâk şunlardır: +da, +a, +ya, +dan, ile, +le, içün, gibi, +ce, +siz, üzre gibi." Hurûfü'l-Sâk-ı Basîte-Hurûfü'l-Sâk-ı Mürekkebe. (s.42)

Dokuzuncı Bâb-Râbıta (Bağlama Edatı): "Aralarında ba'zı mertebe münâsebet olan iki kelime veya cümleyi birbirlerine rabt eden kelimelere derler. Ve, dahı, de, ya, yahud, ne, gerek, ha." (s.44).

Onuncı Bâb-Nidâ (Ünlem Edatı): "Sevinç, keder, ta'accüb gibi bir hâl beyân eden kelimelerdir." (s.45).

5. Muhtasar Osmanlı Nahvi

Eserde Osmanlı Türkçesinin nahvi (söz dizimi) ile ilgili konular üzerinde durulmaktadır. Eserin incelemede kullanılan nüshası, Türk Dil Kurumu Nadir Eserler Kütüphanesinde Fil.AN/1759 yer numarası ve FA02146 demirbaş numarası ile kayıtlıdır. Eser, toplam 26 sayfadan oluşan kısa bir risale şeklinde düzenlenmiştir. Eser, H.1308/M.1890 tarihinde Karabet Matbaası tarafından İstanbul'da neşredilmiştir. Eserin kapak sayfasında "Rüşdiyelerde tedrîs olınmak üzere tertîb olınmışdur." şeklinde bir not yer almaktadır (MON: s.1).

Bilimsel birer terim olarak *nahv, cümle* ve *kelâm* eserde şu şekilde tanımlanmıştır:

"Nahv, cümlenin ve kelâmın tertîb ve tanzîmini gösterir.

Cümle, kelimelerin muhâtaba tam bir ma'nâ anlatacak sûretde tertîbinden husûle gelir.

Kelâm, cümleden mürekkeb sözdür." (MON: s.2).

Eserde yer verilen konu başlıkları sırasıyla şu şekildedir:

Cümle-i ismiyye-Cümle-i Fi'liyye (Yüklemine göre isim ve fiil cümleleri)

İsm: İsm-i hasların cem'i, izâfet-muzâf-muzâfun ileyh (MON: s.3).

Terkîb-i Vasfî veya Tavsifî: Sıfat-mevsûf, Arabî-Farsî-Türkî Sıfatlar (MON: s.9-10).

Sıfat: (Sıfatların kullanılışı ile ilgili birtakım açıklamalara yer verilmiştir.) (MON: s.10).

A'dâd: "Lisan-ı Osmânînin adedleri ya ism veyâhud sıfat olarak kullanılurlar." (MON: s.11).

İsmlerde ve Sıfatlarda Tasgîr: +cAk, +cAgIz, +cA (Küçültme ekleri) (MON: s.12).

Sıfât-ı Te'kîdiyye: "Bır sıfatın ma'nâsı tamamen ifade olınmak istenilürse, sıfatın evvelki hecâsı bir daha söylenüp p, s veya m gibi bir harf ilave edilür." (MON: s.14).

Sıfatlarda Mübâlağa: "Pek az, çok küçük, ziyade tatlı" gibi zarflarla birlikte kullanılan sıfatlar örnek gösterilmiştir (MON: s.14).

Sıfatlarda Tafdîl: "Bir şeyin digerinden üstün oldığı beyan edilmek isteniyorsa sıfatın evveline 'en' getirilir." (MON: s.14)

Zamîr: Zamîr-i şahsî, zamîr-i izâfî (Bu kısımda sadece bu iki zamirden bahsedilmiş, özellikle izafet için kullanılan iyelik ekleri izah edilmiştir.) (MON: s.15).

Fi'l: Fi'l-fâ'il-nâib-i fâ'il (fiil-özne-sözde özne), lâzım-müte'addî (geçişsiz-geçişli), mef'ûl (mef'ûl-i anh, mef'ûl-i fih, mef'ûl-i maa), ef'âl-i ta'ciliyye (kaçıverdim,

kaçıverdik), ef'âl-i iktidâriyye (kaçabildim, kaçabilirim, kaçabilecegim), hâl terkîbi (gülerek, ağlayarak), rabıt sîgaları (sîga-i atfiyye, sîga-i tevkîtiyye, sîga-i intihâiyye, sîga-i ibtidâiyye (MON: s.16).

6. Yeni Tertip Muhtasar Osmanlı Sarfı

Dönemde yaygın olarak kabul gören klasik sarf kitabı hazırlama geleneğinin dışında tertiplenen eserde, eserin adında belirtilmemekle birlikte, sarf ve nahiv üzerinde duran iki ana *kısım* bulunur. *Birinci kısım*, sarf konusuna tahsis edilmiş, Osmanlı Türkçesinin sarfı (şekil bilgisi) ile ilgili konular ele alınmıştır. *İkinci kısım* ise *nahv* başlığını taşır. Bu kısımda nahiv (söz dizimi/cümle bilgisi) ile ilgili konular aktarılmıştır. Yapılan inceleme sonucunda eserin mevcut baskılarından ikisi tespit edilebilmiş (1. ve 3. baskılar), bu eserler çeşitli sahaflar ve dijital kütüphaneler aracılığıyla temin edilmiştir.

Eserin 1. baskısı, *Yeni Tertibde Muhtasar Osmanlı Sarfı* adıyla (H.1307/M.1890) 134 sayfa olarak Karabet Matbaası tarafından basılmıştır. Elimizde bulunan bu baskı, çeşitli sahaflarda yapılan araştırma sonucunda temin edilmiştir. Bahsedilen cildin son kısmında 10 sayfa kadar eksiklik mevcuttur.

Eserin incelemede kullanılan mevcut nüshası (3. baskı), M.Ü. Nadir Eserler Koleksiyonu içerisinde yer almakta olup T425.1 YAZ yer numarası ve 06122/F02416 demirbaş numarası ile kayıtlıdır. Kahverengi cilt üzerinde ebru desenli olarak basılan eser, toplamda 132 sayfadan oluşmaktadır. Eserin kapak sayfasında "Maarif Nezaret-i Celîlesi'nin kabul etdiği son program mucibince mekâtib-i rüşdiyyenin birinci ve taşra ve mekâtib-i idâdiyyenin birinci senelerinde tedris olunacakdır." notu yer almaktadır (YTMOS: s.2). Çalışma kapsamında incelenen baskı, eserin M.1911 tarihli 3. baskısıdır.

Necib Asım Bey, eserin telif sebebini ve üçüncü kez basılmaya muvaffak olduğunu şöyle dile getirir:

"Geçenlerde te'lîfine muvaffak olduğum şu eser, mekâtib-i rüşdiyye-i askeriyyeye kabul buyurıldığına mebnî, def'a-i selâse olarak, tab'ına muvaffakiyet hâsıl oldığından bu kerre bir hayli ıslahât icrâ edilmişdir."

Müellif, bu eserin tertip sistemini oluştururken uygulamaya çalıştığı metot ve yaklaşımı, bu eserin mevcut dönemde telif edilen diğer sarf kitaplarıyla kıyaslandığında ayırt edici özelliğini şu şekilde izah eder:

"Umûr-ı dîniyyemiz içün Arabî, lisânımızın tekmiline yardımı oldığı sebeble Fârisî ve Avrupa terakkiyâtından iktibâs içün elsine-i ecnebiyye tahsiline mecbur bulınan şâkirdân, evvel emrde kendi lisânlarının kavâidine vâkıf olmaları, elsine-i sâirenin tahsilini teshîl edecegi müsellemâtdandır.

Vâkıa şimdiye kadar bir hayli sarf-ı Osmânî neşr edildiyse de lisânımızın elsine-i ecnebiyyeye tatbîkine medâr olacak sûretde tertîb edilmediklerinden, tedrîslerinden tatbîk-i elsine husûsunda me'mûl edildigi kadar fâide görilememekde idi. Bu eser-i âcizîde o mahzûrun def'i içün Avrupa sarfiyûnının kabûl eyledikleri taksîmât-ı esâsiyye kabul edilmişdir." (YTMOS: s.4).

Giriş bölümündeki bu izahattan sonra sarf ile ilgili asıl konulara geçilmiştir. Eserde yer verilen konuların tertipleniş biçimi ve konu başlıkları şu şekilde özetlenebilir:

"**Osmanlı Sarfı:** Osmanlıcayı toğrı okuyup yazmak içün lâzım gelen kaideleri ögretir.

Kelime: Kendisinde ma'nâ olan basit veya mürekkeb lafzdır.

Lafz: Ağzın mahsûs mahreçlerinden çıkan sesdir." (YTMOS: s.5)

Bu tanımları müteakip *Birinci Kısım* başlığına dek "harf, hurûf-ı hecâ, hurûf-ı munfasıla, hurûf-ı muttasıla, fetha, zamme, kesre" gibi terimler açıklanarak Osmanlı elifbası verilir (YTMOS: s.6-11).

Birinci Kısım: Sarf-ı Osmânî

"Osmanlıcada kelime ondur: İsm, ism-i işaret, mübhemât, sıfat, zamîr, [fi'l], râbıta, âtıfa, hâl ve harf-i nidâ." (YTMOS: s.12)

1. İsm: İsm-i cins, ism-i hâs, müfred, cem, ahvâl-i ism, izâfet (muzâf-muzâfun ileyh) (s.12-25).

2. İsm-i İşâret[1]**:** "Kendisiyle bir şeye veya birine veya bir hâle işaret ve îmâ olınan kelimelere ism-i işâret denir." (s.26)

3. Mübhemât: "Mübhemât, belli etmeyerek veya bir şeyi beyân eden kelimelerdir ki anlar da kim, kaç, hayli, hani, hangi, o kadar, bu kadar, bunca, şu kadar, nasıl nice kelimeleridir." (s.29)

4. Sıfat: "Sıfat, bir ismin hâl ve keyfiyyetini bildirmek içün o ismin yanına getirilir bir kelimedir." (s.30). Sıfat, mevsûf, sıfat-ı semâiyye, sıfat-ı kıyâsiyye (s.30-36).

[5]. Zamîr: "Zamîr, bir ism tekrarlanmasın diye o ismin yerini tutmak üzere kullanılan kelimedir." Zamîr-i şahsiyye, zamîr-i izâfî, zamîr-i nisbî, zamîr-i vasfî, zamîr-i fi'lî (s.36-44).

[6]. Fi'l: "Fi'l, bir işin yapıldığını veya yapılacağını beyân eder." (s.44)

Masdar: "Fi'ller masdarlardan çıkar, lakin masdar ne zât bildirir ne zaman, yalınız bir iş gösterir." (s.47)

Fi'l-i ma'lûm-fi'l-i mechûl, müsbet-menfî (s.49-52).

Tasrîf: "Tasrîf bir fi'li sîgalara taksîm etmek demekdir." Zamân-ı mâzî, zamân-ı hâl, zamân-ı müstakbel (s.53-54).

Sîga: Mâzi-i şuhûdî, mâzi-i naklî, hâl sîgası, sîga-i iltizâmiyye, istikbal sîgası, fi'l-i vucûbî, muzârî' sîgası, emr-i hâzır sîgası, emr-i gâib (s.54-67).

Fi'l-i İâne: "Lisân-ı Osmânîde *yardımcı fi'li*, diğer basit sîgalarla birleşerek o fi'llerin ma'nâlarına başka ma'nâlar verir." (s.75)

Şartiyye: "*İse* fi'li, basit fi'llerle birleşirse anlara şart ma'nâsı verir." (s.82)

İsm-i fâ'il-İsm-i Mef'ûl: (s.84)

[7]. Edevât[2]**:** "Edevât nâmı altında bir takım kelimeler vardır ki başka kelimelerle birleşdikleri zamân ma'nânın tam olmasına yardım ederler." (s.89)

---

1 *İsm-i İşaret* konu başlığının sıra numarasının 2 olması gerekirken arada kalan "ism-i cins, ahvâl-i ism" gibi konulara madde numarası verilmesi sonucu, *İsm-i İşâret* konusuna madde numarası olarak 4 verilmiştir. Bu durum, diğer kelime türlerine verilen madde türlerinde de devam ettirilmiştir.

2 Müellif, Birinci Kısım'ın girişinde "râbıta, nîdâ" gibi sözcükleri ayrı birer sözcük çeşidi gibi göstermekle birlikte, bu kısımda "Edevât" kapsamında aktarmıştır.

"Edevât dört kısma munkasımdır. Râbıta (çekim edatı, bağlama edatlarının bir kısmı, tamlayan ve tamlanan ekleri), âtıfa (bir kısım bağlama edatları), hâl ve taraf (birtakım zarflar, +dA ve +dAn hâl ekleri), nîdâ (ünlem edatları)." (s.89-101)

Tahlîl: "Tahlîl demek, yazılmış bir sözde sarf kâidelerine mutâbık ne kadar kâide ve kelimelere müteallik ne kadar kısım var ise anları söylemek ve yazmak demekdir." (s.101)

İşârât: "İbârenin iyi anlaşılması içün bir takım işaretler vardır ki anlar vâsıtasıyla okunur ve ses değişdirilir. Bu işaretler altı dânedir: [nokta (.)], virgül (,), noktalı virgül (;), iki nokta (:), istifhâm alâmeti (?), ta'accüb alâmeti (!)."

İkinci Kısım: Nahiv

"Nahiv, cümlenin ve kelâmın tertîb ve tanzîmini gösterir.

Cümle, kelimelerin muhâtaba tam bir ma'nâ anlatacak sûretde tertîbinden husûle gelir.

Kelâm, cümlelerden mürekkeb sözdür." (s.107)

Cümle-i ismiyye (isim cümlesi), cümle-i fi'liyye (fiil cümlesi), ism (ism-i hâsların cem'i, mürekkeb ism, izâfet), tekîb-i vasfî veya tavsifî (s.107-115).

Sıfat: "Bir sıfatın veya ismin evveline aded gelirse o sıfat edât-ı cem' almaz." (s.116)

A'dâd: "Lisân-ı Osmânînin adedleri ya ism veyâhud sıfat olarak kullanılur. " (s.116)

İsimlerde ve Sıfatlarda Tasğîr: "Bir ismi veya sıfatı tasğîr etmek demek, anın ma'nâsına küçüklük vermek demekdir." (s.118)

Sıfât-ı Te'kîdiryye: "Bir sıfatın ma'nâsı tamâm ifade olunmak istenilirse, sıfatın evvelki hecesi bir daha söylenüp 'p, s, m' gibi bir harf ilave edilir." (s.119-120)

Sıfatlarda Mübâlağa: "Bir sıfatın ma'nâsına ziyadelik ve kuvvet verilmek istenilirse, evveline pek, çok, ziyade kelimeleri getirilmeli: pek az, çok küçük, ziyade tatlı gibi." (s.120)

Sıfatlarda Tafdîl: "Bir şeyin diğerinden üstün oldığı beyân edilmek istenirse, sıfatın evveline 'en' getirilir." (s.120)

Fi'l: "Her fi'lin bir fâ'ili vardır. Fâ'iller iki dürlüdür. Biri fâ'il diğeri nâ'ib-i fâ'ildir." (s.122)

Ef'âl-i Ta'cîliyye: "Bir masdarın edât-ı masdarı kaldırıldıkdan sonra bir 'y' ilave olınarak, 'vermek' masdarıyla tasrîf olınursa bu fi'llere ef'âl-i ta'cîliyye denir." (s.127)

Ef'âl-i İktidâriyye: "İktidar ve kuvvet gösteren fi'ller ma'nâsınadır. Bu fi'lleri husûle getirmek içün fi'l-i iltizâmî sîgasının müfred-i gâibi âhirine 'bilmek' masdarını getürüp tasrîf etmelidir." (s.129)

Rabt Sîgaları: Sîga-i atfiyye (-Up zarf fiili), sîga-i tevkîtiyye (-dIkçA zarf fiili), sîga-i intihâiyye (-IncA, -IncAyA dek zarf fiili), sîga-i ibtidâiyye (-AlI zarf fiili). (s.130)

7. Mükemmel Sarf ve Nahv-i Osmânî

Eser, Necib Asım Bey tarafından kaleme alınmış, H.1311/M.1894 yılında İstanbul'da Mekteb-i Harbiye Matbaasında basılmıştır. Eserin ilk sayfasında *"Müellifi, Toptaşı*

Rüşdiyye-i Askerî lisan mu'allimi, piyade kolağalarından Necib Asım" notu düşülmüştür (MSNO: s.1).

Eserin incelemede kullanılan mevcut nüshası, Türk Dil Kurumu Nadir Eserler Kitaplığında Fil.AN/3102 yer numarası ve FA03554 demirbaş numarası ile kayıtlıdır. Toplam 190 sayfadan oluşan eserde Osmanlı Türkçesinin sarf ve nahvi ile ilgili konular üzerinde durulur.

Eserin telif edilmesi bizzat Meclis-i Ma'ârif-i Askeriyye tarafından talep edilmiş olduğundan, Necib Asım Bey eserinin mukaddimesinde bu hususa değinerek *"Maksad-ı yegâne-i kemterânem, eser-i hümâyûn Hazret-i Hilâfet-penâhî'ye iktifâ ile elden geldiği mertebe bir hidmet-i nâçizâne ifâsından ibâretdir."* şeklinde bir ifadeye yer vermiştir (MSNO: s.1).

Eser, iki kısımdan oluşur. Birinci kısım "Sarf-ı Osmânî" (s.2-137 arası), ikinci kısım "Nahv-i Osmânî" (s.138-190 arası) başlığını taşır. Eserde yer verilen konu başlıkları ve bunların içerikleri şu şekildedir:

1. Kısım: Sarf-ı Osmânî

"Sarf-ı Osmânî, Osmanlıca kelimelerin envâ'ı ve ahvâlini ve bunları toğrı söyleyüp okumak ve yazmak usûlini öğredir." (s.2)

Sarf, kelime ve söz kavramlarının tanımından sonra bu kısımda, öncelikle Osmanlı elifbası aktarılır ve bitişen ve bitişmeyen harfler gösterilir. Daha sonra fetha (üstün), kesre (esre), zamme (ötrü) olmak üzere üç hareke ve bunların işlevleri aktarılır (s.3-7). Bu bölümde birtakım imlâ kurallarıyla beraber ses uyumları hususuna da değinilir (s.11-12).

Eserde kelime türleri ve bunlarla ilgili yer verilen temel beyanat şu şekildedir:

"Türk lisanlarının mühim bir şubesini teşkîl eden Osmanlıcada sekiz nev' kelime vardır, onlar da: İsim, sıfat, zamîr, fi'l, kayd, taraf, âtıfa, nidâdır. Bu kelimelerin ilk dördi müstakil ve mütebeddil; ya'ni yalınız başlarına bulındıkları vakt kendilerinden bir ma'nâ çıkar ve nihayetleri ba'zı hâllerde değişür. Son dördi de gayr-ı müstakil ve gayr-ı mitebeddildir; ya'ni yalınız başlarına hiçbir ma'nâ ifade etmez ve nihayetinde bulındıkları kelimelerin ma'nâlarına bir husûsiyet verir ve kendilerinin sonı hiç değişmez." (s.13-14)

Kelimât-ı Müstakile ve Gayr-ı Mütebeddile

1. İsim

"Şahsları, hayvanları veya şeyleri veyâhud bunların hâssalarını bildiren kelimelere 'ism' derler." (s.15)

"İsimler iki dürlüdür: ism-i alem, ism-i cins.

İsm-i alem, vaz'ı ayrı olup dünyada tek olarak mevcud bulınan bir şahs veya bir şeyin adıdır.

İsm-i cins, bir cinsden olan şahs, şey veya bunların hâssalarının umûmına birden verilen adlardır." (s.15)

Bu kısmın devamında müfred, tesniye, cem; Türkçe, Arapça ve Farsça müzekker ve müennes sözcükler; tasğîr, cem-i mükesser, cem-i sâlim gibi hususlar üzerinde durulur (s.16-30).

2. Sıfat

"Sıfatlar iki kısmdır: sıfât-ı vasfiyye, sıfât-ı mu'îne.

Sıfât-ı vasfiyye bir ismin hâlini, nasıl oldığını, rengini, kıt'asını, tadını, keyfiyetini bildirmek içün yanına getirilen kelimeye (sıfat) derler.Sıfatın tab' oldığı isme 'mevsûf' ve her ikisine birden 'terkîb-i tavsifî' denür." (s.31)

Sıfat-ı mu'îne: sıfât-ı 'adediyye (a'dâd-ı rütbiyye, a'dâd-ı tevzî'iyye, a'dâd-ı kesriyye, a'dâd-ı mülkiyye); sıfât-ı işâretiyye. (s.36-43)

Sıfât-ı Gayr-ı Mu'îne: "Sıfât-ı Gayr-ı Mu'îne, mevsûfların ma'nâlarına çokluk veya azlık veren veyâhud gayr-ı mu'în sûretle bir ismi vasf eden kelimelerdir (bütün, bir, başka, çok, kimse, hiç vb)." (s.43)

3. Zamîr

"İsmin yerini tutan kelimelere 'zamîr' derler." (s.45)

Zamâir-i şahsiyye, zamâir-i izâfiyye, zamâir-i nisbiyye, zamâir-i fi'liyye, zamîr-i vasfî, zamîr-i mevsûl, zamâir-i mübheme. (s.45-50)

4. Fi'l

"Fi'l, oluş, ediş gibi bir iş beyân eden kelimelerdir. Olmak, yazıyorum, kırdım, gezeceğim gibi." (s.51)

Binâ: "Bütün masdarlar, binâ i'tibâriyle, ya'ni ma'nâca 'müte'addî, lâzım, mechûl, mutâva'at, müşâreket' diye beşe taksîm edilür." (s.51)

"Fi'llerin muhtelif zamânlara delâlet etmek üzere uğradıkları tebdilâta 'tasrîf' derler.

Tasrîf edilen fi'llerin bir zamâna delâlet etmesi ve bir hâl göstermesi içün aldığı şekle sîga denür." (s.57)

Türkçede on üç sîga vardır: sîga-i haberiyye, sîga-i iltizâmiyye, sîga-i ricâiyye (dilek kipi çekimi), sîga-i vücûbiyye, sîga-i emriyye, sîga-i şartiyye, sîga-i atîfe, sîga-i istimrâriyye, sîga-i ibtidâiyye, sîga-i temenniyye, sîga-i târihiyye (s.57-58).

Fi'l-i İ'âne (Yardımcı Fiil): idi, idim, idiniz, imiş, ise gibi (s.61).

Sîgaların İstikâmeti: Mâzi-i şuhûdî, mâzi-i naklî, muzârî, hâl, istikbâl, emr-i hâzır, emr-i gâib, iltizâmiyye, ricâiyye, vücûbiyye, ibtidâiyye, târihiyye, masdar, fer'-i fi'l-i mutlak, fer'-i fi'l-i izâfî (s.63).

Bu kısımda 'Tasrîf (birinci tasrîf, ikinci tasrîf, üçünci tasrîf, dördünci tasrîf)' başlığı altında, oldukça geniş bir şekilde fiillerin basit ve mürekkeb (birleşik) çekimleri üzerine örneklere yer verilmiştir (s.64-90)

Fi'l-i İktidârî: "Sîga-i iltizâmînin müfred-i gâibini 'bilmek' masdarının muhtelif sîgalarıyla terkîb olınarak tasrîf olınan fi'le 'fi'l-i iktidârî' dinür ve bir işin icrâ'ı iktidârını beyân eder." (s.91)

Fi'l-i İstimrârî: "Bu da yine fi'l-i iltizâmînin müfred masdarını 'görmek' masdarını terkîb ederek tasrîf olınan ve fâ'ilin o fi'lde devam ve istimrârını ifâde eden bir fi'ldir." (s.92)

Ef'âl-i Mürekkebe: "Türkçede Arabî ve Fârisî fi'ller kullanılmazsa da masdariyyet beyân eden ba'zı Arabî ve Fârisî isimler, umûmiyet üzere hadis beyân eden ba'zı fi'llerle birlikde kullanılurlar ki bu terkiblere 'ef'âl-i mürekkebe' derler." (s.94)

Yukarıdaki 'ef'âl-i mürekkebe' (birleşik fiiller) başlığından sonra 'ef'âl-i arabiyye' başlığı altında "sülâsi mücerred, hurûf-ı zâide, ism-i fâ'il, ism-i mef'ûl, rubâî mücerred masradlar" gibi Arapça sarf kapsamına giren konular üzerinde durulmuştur (s.96-113).

Kelimât-ı Gayr-ı Mütebeddile

5. Kayd (Zarflar)

"Bir sıfatın veya bir fi'lin ma'nâsını tavsîf, ta'yîn ve ta^dîl eden kelimelere kayd derler." (s.114)

"Kuyûd-ı hâliyye, zamâniyye, mekâniyye, mikdâriyye, rütbiyye, tasdîkiyye, selbiyye, istifhâmiyye, işâretiyye ve mübheme diye on nev'-i kayd vardır." (s.114)

6. Hurûfü'l-Sâk

"İsimlerin ve zamirlerin sonına ilâve olınup bir hâl-i nisbî veya izâfî beyan eden ve asla yalınız kullanılamayan kelimelerdir. Bunlar da 'A, yA,dA, dAn, ile, lA, içün, çün, gibi, cA, sIz, üzere' edatlarıdır." (120)

7. Ravâbıt

"Aralarında ba'zı mertebe münasebet bulınan iki kelime veya cümleyi birbirine rabt eden kelimelere 'râbıta' derler." (s.123)

8. Nîdâ

"Sevinç, keder, ta'accüb gibi ahvâl-i rûhiyeyi izhâr içün kullanılan kelimelerdir. Nîdâlar, müstakil birer kelime olup diğer kelimelerle merbûtiyet ve münâsebetleri yokdur." (s.125)

9. İştikâk (Türetme)

"Bir kelimeden diğer kelimeler çıkarmaya iştikâk derler." (s.127)

İsimlerin iştikâkı, sıfatların iştikâkı, sifatdan ve isimden müştak fiiller, müştakât-ı fârisiyye (s.127-137).

[2. Kısım:] Nahv-i Osmânî (s.138)

Medhal:

"Kelimelerin asıl ma'nâları ve sarf kâidelerine mutabakatları gözedilerek, kelâmın ne yolda terkîb edileceğini bildiren ilme 'nahv' derler." (s.138)

[Kelime Grupları] "Hükmde iki lafzdan teşekkül ederek, dinleyen ve okuyana tam bir fâide ifade eden ve kendisinde bir hükm bulınan lakırdırya 'kelâm-ı tâm' derler." (s.138)

[Cümle] "Yalınız başına ma'nâ ifade eden iki veya daha ziyade kelimelerin bir arada bulınışından bir fâide-i tam anlaşılmayan söze 'kelâm-ı nâkıs' derler." (s.138)

Terkîb-i İzâfî (İsim Tamlaması)

"Bir husûsî ma'nâ çıkarmak üzere, iki ismi birbirine rabt etmeye izâfet derler." (s.139)

Terkîb-i Tavsifî (Sıfat Tamlaması)

"Bir sıfat ile bir isim veya bir isim hükmünde olan zamirin yan yana gelmesinden hâsıl olan terkîbe 'terkîb-i tavsifî' denür." (s.143)

Birinci Bâb: Cümle (s.148)

Birinci Fasıl: Cümle-i İsmiyye

Erkân-ı Cümle: Mübtedâ, Haber (s.150-153).

İkinci Fasıl: Cümle-i Fi'liyye

Fâ'il, Nâ'ib-i Fâ'il, Fi'l (s.158-164).

Üçünci Fasıl: Cümlelerin Ma'nâsı

Müsbet, Menfî, İstifhâm-ı Müsbet, İstifhâm-ı Menfî (s.164)

Dördünci Fasıl: Mef'ûller

Mef'ûlün bîh-i sarîh – Mef'ûlün bîh-i gayr-ı sarîh (mef'ûlün ileyh, mef'ûlün fîh, mef'ûlün leh, mef'ûlün anh, mef'ûlün ma'a) (s.166-171).

Beşinci Fasıl: Mef'ûllerin Yeri

"Cümle-i ismiyye ve fi'liyyelerde müsnedleri takyîd ve tahsîs eden mef'ûller, nizam-ı tabî'î üzere, müsnedlerden evvel ve müsnedün ileyhden sonra getirilmek icab eder. Fakat bir fâide ve nükteye mebnî, ba'zı kere evvel veya sonra da getirilür." (s.171)

İkinci Bâb: Râbıta (s.173)

"Cümleleri terkîb eden kelimeleri birbirine rabt eden kelimelere 'râbıta' derler. Bunlar da 'ravâbıt-ı cümle' ve 'mütemmimât-ı cümle' diye ikiye ayrılur." (s.173)

Birinci Fasıl: Ravâbıt-ı Cümle

"Ravâbıt-ı cümle, cümle-i ismiyye ve fi'liyyelerde bulınan 'dIr' kelimesiyle zamîr-i izâfî, zamîr-i nisbî ve fi'lîden ibâretdir." (s.174)

İkinci Fasıl: Mütemmimât-ı Cümle

"Râbıtalardan başka cümlenin kelimelerini birbirine rabt eden kelimelere 'mütemmimât-ı cümle' denür. Mütemmimât-ı cümle üçdür: hâl terkîbi (-A, -ArAk, gibi

zarf fiiller), temyîz (+cA ekvatif ekiyle yapılan zarf fiiller), müte'allikât-ı fi'l (için, gibi, kadar vb. edatlarla kurulan zarf fiiller ve +A, +dA gibi bazı ekler)." (s.176-177)

Üçünci Bâb: Cümleelrin Envâ'ı (s.177)

Birinci Fasıl-Cümle-i Asliyye: "Maksad-ı aslîyi müştemil olan cümleye 'cümle-i asliyye' denür. Cümle-i asliyye de iki nev'dir: ibtidâ'iyye, cezâiyye." (s.177)

İkinci Fasıl-Cümle-i Fer'iyye: "Cümle-i asliyyenin erkân ve eczâsından birinin ma'nâsını takyîd eden cümlelerdir ki bunlar da ma'nâlarına göre 'vasfiyye, istinâfiyye, tafsîliyye, tefsîriyye, temsîliyye, mu'tarıza' adlı başlıca altı dürlüdür." (s.178)

Üçünci Fasıl: "Cümleler bir de ma'nâ cihetiyle 'mutlak' ve 'mukayyed' diye ikiye ayrılur." (s.181)

Dördünci Bâb: Teselsül-i Kelâm (s.182)

Kelimeler, râbıta ve mütemmimler ile birleşerek cümle oldıkları gibi, cümleler de birbirine birleşdirilerek teselsül-i kelâm hâsıl olur." (s.182)

Birinci Fasıl-Cümle-i Şartiyye ve Cezâiyye: "Cümlenin biri şart diğeri ceza olursa üç sûretle birbirine rabt edilür (-sA şart ekiyle; -dIkçA zarf fiiliyle; -sA eki ve yine edatıyla)." (s.183)

İkinci Fasıl-Cümle-i Hâliyye: "Hâl terkîbi sûretinde olarak, bir cümlenin diğerine rabtı altı veçhile olur (+iken, -diği hâlde, -diğine binâen, mebnî +dAn dolayı ek ve edatlarının ilavesiyle)." (s.184)

Üçünci Fasıl-Cümle-i Temyîziyye: "Bir cümle diğer cümleye temyîz sûretiyle mütemmim olarak rabt edilür (cihetiyle, hasebiyle, münasebetiyle, göre, bakılırsa, nazaran, dolayı gibi edatların ilavesiyle)." (s.186-187)

Lahîka: Usûl-i Tenkît (Noktalama İşaretleri)

"Cümlelerin aksâmını birbirinden ayırmak ve ibâre kırâatini ve me'âl istihrâcını kolaylaşdırmak üzere birtakım işaretler vaz'ına 'usûl-i tenkît' derler." (s.188-190)

(Bu kısımda ".:,? !" olmak üzere toplamda 5 adet noktalama işareti açıklanmış ve örneklendirilmiştir.)

Değerlendirme ve Sonuç

Anadolu sahasında Türk gramerciliği Bergamalı Kadri ile başlar. Bergamalı Kadri tarafından kaleme alınan *Müyessiretü'l-Ulûm* adlı eser, Anadolu sahasında kaleme alınmış bilinen ilk Türkçe gramer kitabıdır. *Müyessiretü'l-Ulûm'*dan Cumhuriyet dönemine dek oluşturulan gramerlerin büyük bir bölümü, birtakım sosyal ve kültürel etkenler sebebiyle Arapça gramer kurallarının kalıplarına uydurulmaya çalışılmıştır. Tanzimat'tan sonra kaleme alınan Türkçe gramer kitaplarında ise gramer yazımında benimsenen yaklaşımlar iki ayrı koldan ilerler. Bu dönemde hemen her alanda Batı'yı örnek alma anlayışı Türk gramerciliğine de yansımış; kaleme alınan gramer kitaplarının bir kısmında Fransızcanın gramer kuralları örnek alınmıştır. Böylece Osmanlı döneminde Türkçenin ses, şekil

ve cümle özelliklerini tespit etmek amacıyla kaleme alınmış başlıca gramer kitaplarının bir kısmı Arapçanın grameri dikkate alınarak, bir kısmı da Fransızcanın grameri dikkate alınarak tertiplenmiştir. Diğer bir ifadeyle Türkçeye ait dil malzemesi, bu dillere ait daha önceden çizilmiş şablonlar içerisine yerleştirilmeye çalışılmıştır.

Cumhuriyet öncesinde Türkçenin grameri üzerine eser ortaya koyan müellifler arasında zikredilmesi gereken isimlerden biri, bu dönemde Türkçülük akımının ilk savunucularından olan Necib Asım Yazıksız'dır. Necib Asım Bey, Türkçenin gramerini ele alan birden fazla eser ortaya koymuştur. İçeriğindeki konuların tertipleniş biçimi, yapılan tanımlar, sınıflandırma ve örneklendirmeler dikkate alındığında, Necib Asım Bey'in kaleme aldığı sarf ve nahiv konulu çalışmaların da daha çok yukarıda bahsedilen birinci öbeğe, yani Arap gramerini örnek alarak eser tertipleyen tarafa yakın olduğu anlaşılır. Gerek sarf (şekil bilgisi) konulu gerekse nahiv (söz dizimi) konulu olsun, Yazıksız'ın eserlerinde Arapça gramer kitaplarına adapte olunmuş, eserlerin içeriği bu doğrultuda oluşturulmuştur. Bu eserlerin kaleme alındığı dönem dikkate alınarak değerlendirildiğinde, Necib Asım Bey'in benimsediği yaklaşımın dönemde benimsenen gramercilik geleneği doğrultusunda olağan bir yaklaşım olduğu söylenebilir. Zira mevcut dönemde kaleme alınan başlıca Türkçe gramer kitaplarında, büyük oranda Arapça gramer kurallarına adapte olunduğu görülmektedir.[3]

Bu noktada dikkate alınması gereken asıl husus, Necib Asım Yazıksız'ın eserlerini oluştururken ortaya koyduğu millî hassasiyet ve bu eserlerin Türk dilciliğine ve gramerciliğine sunduğu katkı olmalıdır. Yazıksız, yaşamı boyunca M. Kemal Atatürk'ün sınırlarını çizdiği Türk Tarih Tezi doğrultusunda ilerlemiş, Türk dili ve kültürünün inceliklerini gün yüzüne çıkarmak için çabalamış, bu kapsamda Türk dili ve Türk tarihi ile ilgili pek çok eser meydana getirmiştir. Yapılan araştırma sonucunda, kaleme aldığı başlıca birkaç eser dışında, Yazıksız'ın çalışmalarıyla ilgili neredeyse hiçbir kaynakta detaylı ve tatmin edici bilgilere rastlamak mümkün olmamıştır. Özellikle Türkçenin grameri üzerine kaleme aldığı çalışmalar hususunda hemen hiçbir kaynakta detaylı bilgi yer almamaktadır. Kaynakların bir kısmında bu çalışmaların sadece başlıkları ve yayım yılları verilmekle beraber bunların içerikleri ile ilgili bir bilgi aktarılmamaktadır. Bu noktadan hareketle, çalışma kapsamında Necib Asım Bey'in özellikle sarf ve nahiv konulu çalışmaları üzerinde durulmuş, çalışma bu konuya tahsis edilmiştir. Böylece bu alanda var olduğu düşünülen bir eksikliğin giderilmesi amaçlanmıştır. Çalışmanın hem Necib Asım Yazıksız'ın edebî kişiliği ve eserleri hem de Türkçenin grameri üzerine yapılan çalışmalara katkı sağlaması ve bu alanda çalışacak olan araştırmacılara yol göstermesi umulur.

Kısaltma ve Semboller

H.	: Hicrî
M.	: Milâdî
MON	: Muhtasar Osmanlı Nahvi
MSNO	: Mükemmel Sarf ve Nahv-i Osmânî

3 Tanzimat ile Cumhuriyet arasında kaleme alınan başlıca Türkçe gramer kitaplarının tertip sistemleri ile ilgili ayrıntılı bilgi için bk. Ertürk, 2017 s.37-60.

MSNUD	: Mukayeseli Sarf ve Nahvin Usûlüne Dair
OS	: Osmanlı Sarfı
s.	: Sayfa
TDTS	: Türk Dilinin Tarihi Sarfı
YTMOS	: Yeni Tertip Muhtasar Osmanlı Sarfı
YUOS	: Yeni Usûl Osmanlı Sarfı
[ ]	: Metnin orijinalinde bulunmayıp sonradan eklenen kısımları gösterir

Kaynakça

Böler, T. (2009). Necip Asım Yazıksız ve Türk Diline Katkıları. *Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, E-ISSN 2458-9071, Sayı: 25 s.195-208.

Dilâçar, A. (1969). İlk Dilcilerimizden: Necip Asım Balhasanoğlu-Yazıksız. TD I XIX/210 (1969), s. 805-807.

Ertürk, H. (2017). Müyessiretü'l-Ulûm'dan Hareketle Türk Gramerciliğine Eleştirel Bir Bakış. Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı A.B.D. Basılmamış Doktora Tezi, UŞAK.

Levend, A., S. (1972). *Türk Dilinde Gelişme ve Sadeleşme Evreleri*. TDK Yay. Ankara.

Tanrıöver, H., S. (1967). Necip Asım Bey. TD VI/336 (1967), s. 3-4.

Tuncer, T. ve Kocaoğlu, F. (2017). Türk Tarihçiliğinin Türkçü İsmi: Necip Asım Yazıksız. *Akademik Bakış Dergisi*, Sayı: 62, ISSN:1694-528X İktisat ve Girişimcilik Üniversitesi, Türk Dünyası Kırgız–Türk Sosyal Bilimler Enstitüsü, Celalabat-KIRGIZİSTAN.

Uçman, A. (2006). Necip Asım Yazıksız/Türkiye'deki İlk Türkçülerden Türk Tarih ve Dil Âlimi. İslam Ansiklopedisi, Yıl: 2006, Cilt: 32, s.493-494.

DEDE KORKUT DESTANINDA BASİT YAPILI BELİRLİ VE BELİRSİZ ÖZNELİ CÜMLELER[1]

Sabina Abid - Artvin Çoruh Üniversitesi

Giriş

Dede Korkut destanının ortaya çıktığı devirde Oğuz grubu lehçeleriyle Kıpçak lehçeleri arasında büyük lehçe farkı olmamıştır. Destanının ilk kez yazıya geçirildiği dönemde Türk boyları arasında keskin dil farklılıkları bulunmamaktadır (Zahidoğlu, 2000: 80). Muharrem Ergin, Ahmet Caferoğlu ve Şiraliyev'e göre Dede Korkut destanlarının dil yapısı Eski Anadolu Türkçesinin Doğu Anadolu ağızlarına ve Azerbaycan Türkçesine dayanır. Orhan Şaik Gökyay bu konuyla ilgili görüşünü E. M. Demircizade'nin Dede Korkut metninde cümle ögeleri arasındaki bağlılığın ve sıranın bugünkü Azerbaycan Türkçesindeki gibi sağlam olmadığı ve Dede Korkut metninin edebi dil şeklinde yazıya geçmediğine dayanarak açıklar (1973:clxxxviii-cxc). Dede Korkut'un dili üzerinde ayrıntılı araştırmalar yapan E.M.Demircizade destanın dil yapısının saf Oğuz lehçesini temsil etmeyip, Oğuz ve Kıpçak dil özelliklerinin karışıp kaynaşmasından oluştuğunu ileri sürmektedir (1959: 29). Fakat Zeynep Korkmaz destanın dilini E. M. Demircizadenin ısrarla belirttiği gibi Oğuz-Kıpçak karışımı olarak kabul etmenin mümkün olmadığını gösterir (Korkmaz, 1998: 103). E.Demircizade Dede Korkut destanlarının sözdizimsel yapısıyla Çağdaş Azerbaycan Türkçesinin (Oğuz Grubu Türk lehçelerinin) özellikle de konuşma dilinin sözdizimsel yapısı arasında benzerliğin daha çok olduğunu gösterir. Bundan başka destanda birleşik cümlelere karşın basit cümlelerin daha çok kullanıldığını belirtmektedir. Bunun sebebi, destanın kendine özgü özelliklerinin bulunmasının, dilde zorlaşmanın dilin gelişmesi sonucunda çoğalmasıyla, diğer yandan ise bu eserin üslubu ile ilişkilidir.

1 Bu çalışma 26-28.10.2017 tarihleri arasında 3. Uluslararası Sosyal Bilimler Sempozyumunda sunulan bildirinin genişletilmiş şeklidir.

Dede Korkut'ta basit cümlenin sınırlarını belirlemek için başarılı bir yol bulmak zordur. Bu daha çok bağımsız şekilde biri birine bağlanmış sıralı cümlelerde görülebilir. Bu bakımdan Dede Korkut destanının kelimelerden, tamlamalardan ve cümlelerden değil, birleşik şekilli sözdizimsel yapılardan ortaya çıktığı düşünülebilir (1990: 324).

Oysa birleşik cümleler yüklemin şahsa ve zamana ve çoğula göre çekimlenmesiyle basit cümlelerden farklılık göstermektedir. Musaoğlu[2] *"Kitab-ı Dede Korkut dilinin birleşik cümle sentaksı"* isimli makalesinde Dede Korkut destanındaki birleşik cümleleri yapısal mantıksal bakımdan sınıflandırarak, Dede Korkut destanının Azerbaycan varyantında birleşik cümle modellerinin 18 yapısal mantıksal türünü tespit etmiştir[1] (2000: 135). Basit cümle pratürk devrinde de üstün olması, söz konusu devirde öncü rol oynadığını göstermektedir.

N. Z. Hacıyeva araştırmalarında pratürk devrinin esas özelliklerinden biri dilin sözdizimsel sisteminde basit cümlenin üstün seviyeye sahip olduğunu göstermektedir (1996: 53). Destanın dilinde dilbilgisi kurallarının yoğun talebine göre cümlede kelime sırasının bozulduğu da görülmektedir. Örneğin: *Oğuzun ol kişi tamam bilicisiydi. İndi incime, hanım, evvel onun elün öpdüyümüze. Gara keçe altına döşediler, gara goyun yehnisünden önüme getürdiler. Yerden yuca dağlar başuna yoldaşlarun alub çıkdı.*

İlk iki cümlede kelimelerin yer değişmesi konuşmadan kaynaklanan sözdizimsel bir özelliktir. İkinci iki cümlede üslup öncülüğü taşıdığı için mantıksal vurgu öne çıkmıştır. Görüldüğü gibi o devirde mantıksal vurgunun yönü yüklemin yerine cümlenin başlangıcı olmuştur. Destanın dilinde kelime sırası ve uygun alana göre cümle türünün seçilmesi yüksek düzeydedir. Nitekim cümlenin kelime dağarcığının hacmi üsluptan bağımsız değildir (Hacıyev, 1976: 74). Dede Korkut'un sözdizimi özellikle de cümle sentaksı sanki çözümlemeden bileşimliliğe doğru tekamül süreci geçirmiş, önceleri birleşik şekilde ortaya çıkan yapılar bir bütün hâlinde diretmeye uğramış, basit şekle dönüşmüştür.

Eski Türk yazıtlarının öğrenilmesi zamanı basit cümlenin mantıksal yapısının türleri geniş şekilde gözden geçirilmiş ve bunların birçoğu Çağdaş Türk lehçelerindeki cümlelerden az farklılık gösterdiği görülmüştür.

Elisa Şükürlü'nün düşüncelerine göre Köktürk yazılı abidelerinin sözdizimsel yapısıyla bazı orta asır Türk Yazılı abidelerinin, özellikle "Kitabi Dede Korkut" destanlarının sözdizimsel yapısı arasında belli benzerlikler ortaya çıkmıştır. Bu durum orta yüzyıllarda ortaya çıkan bazı Türk yazılı edebi dillerinin Köktürk edebi dilinin temelinde oluştuğunu gösterir (1993: 194). Bir başka bilim adamı E.Demircizade'ye göre

2 Musaoğlu'nun birleşik cümlenin modellerinin tespit ettiği 18 yapısal mantıksal türleri şöyledir: 1. Tek birleşimli sübje; 2. Tek birleşimli obje; 3. Tek birleşimli belirten; 4. Tek birleşimli zaman; 5. Tek birleşimli sebep; 6. Tek birleşimli maksat; 7. Tek birleşimli tarz; 8. Tam birleşimli zaman; 9. Tam birleşimli sebep; 10. Tam birleşimli netice; 11. Tam birleşimli şart; 12. Tam birleşimli karşılaştırma; 13. Çift birleşimli sübjekt; 14. Çift birleşimli obje; 15. Çift birleşimli zaman; 16. Çift birleşimli yer; 17. Çift birleşimli mukayese; Birleşik cümlelerin yapısal anlamsal modellerinin temel birleşenindeki cümle ögesine göre değil, birleşenlerin arasındaki sözdizimsel ilişkiye göre ele alınması, tek birleşimli, bazen tam birleşimli yapılar olarak incelenen çiftbirleşimli- sözdizimsel birimlerin bir model olarak ortaya çıkmasını sağlamıştır. Birleşik cümlelerin yapısal mantıksal türlerinin anlam alanlarına göre sınıflandırılması, onların normal yapılarını ve uslubi söz dizimsel şekillerini belirler (Ayrıntılı olarak bk. Musaoğlu Mehman, Kitab-ı Dede Korkut Dilinin Birleşik Cümle Sentaksı, Dil Dergisi 88,37-47).

"Kitabı Dede Korkut" destanlarının sözdiziminde bugüne kadar Çağdaş Azerbaycan Türkçesinden ve diğer Oğuz Grubu Türk lehçelerinden farklılık gösteren bir özelliğe rastlanmamıştır. Bu araştırmalara göre Oğuz Grubu Türk lehçelerinin sözdizimsel yapısı yüzyıllar boyunca kendi sabitliğini korumuş, ciddi değişiklik göstermemiştir (1959: 133). Bu durum Dede Korkut destanındaki basit cümlenin yapısal mantıksal türleriyle Oğuz Grubu Türk Lehçelerindeki basit cümlenin yapısal mantıksal türleri karşılaştırmalı olarak şemalarla gösterilmiştir.

Amaç

Dede Korkut destanında basit cümlenin iki türü bulunmaktadır: Tek içerikli basit cümleler, çift içerikli basit cümleler. Destanda kullanılan cümlelerin çoğu cümleden büyük birliklerden oluşmaktadır. Destanda geçen iç içe cümleler ve şartlı birleşik cümlelere basit cümleler içinde yer verilmektedir. Dolayısıyla bu durum Dede Korkut Destanında basit cümlenin sınırlarının belirlenmesini güçleştirmiştir. Çalışmada basit cümlenin subjeli yükleme göre şekillenen tek içerikli tipleri olan belirli ve belirsiz özneli cümleler incelenmeye alınmıştır. Çalışmanın amacı öncelikle destanda geçen basit cümlenin sınırlarını yapısal mantıksal yöntemle belirleyerek birçok belirli ve belirsiz özneli cümleler tespit edip sınıflandırmaktır.

Yöntem

Çalışmada öncelikle Dede Korkut'a kadarki süreçte ilk Türk yazılı metinlerinde geçen basit cümlenin tek ögeli belirli veya belrisiz özneli türleriyle ilgili bilgilere çeşitli literatürler taranarak ulaşılmıştır. Dede Korkut destanından önce yazılmış İlk Türk yazılı metinlerde geçen basit cümlenin tek içerikli yapısal mantıksal tipleri olan belirli ve belirsiz özneli cümlelerin kullanılıp kullanılmaması gözden geçirilmiştir. Konuya yönelik taranan literatürler arasında Rusça ve Azerbaycan Türkçesiyle yazılmış olan bilgilerin gereken bölümleri Türkiye Türkçesine çevrilerek çalışmada yer verilmiştir.

Çalışmada özellikle Muharrem Ergin'in "Dede Korkut kitabı"nın bütün sayfaları taranarak destanda geçen basit cümleler birleşik cümlelerden ayırt edilmiştir. Destanda kullanılmış olan basit cümlenin yükleme göre şekillenen tek içerikli yapısal mantıksal tipleri sınıflandırılmıştır. Çalışmada çeşitli yapısal mantıksal yönteme başvurularak belirli ve belirsiz özneli cümleler tespit edilmiştir.

Veri Toplama Araçları ve Süreci

Çalışmada seçilmiş olan araştırmanın konusu için ikinci elden veri toplama tekniğinden yararlanılmıştır. Özellikle verileri toplama sürecinde literatür taramasına başvurulmuştur. Dede Korkut Destanıyla ilgili literatür taramasına ayrılan 2 aylık süreçte özellikle orijinal ve son 5 yılda yayınlanmış çalışmalardan yararlanılmaya özen gösterilmiştir. Taranan ilk literatür olarak "Dede Korkut Destan"ından önce yazılmış Türk

yazılı metinler incelenmiştir. İlk Türk yazılı metinlerde özellikle Sergey Malov'un "Pamyatniki Drevnetyurskih Pismennosti" adlı eserinde yer alan konuyla ilgili bilgiler Rusçadan Türkçeye çevrilerek çalışmada gösterilmitşr. Çalışma sürecinde konuya yönelik olan Muharrem Ergin'in "Dede Korkut Destan"ında geçen cümleler bütün sayfalarda taranmıştır. Çalışma için verilerin toplanmasında çeşitli dergilere başvurulmuştur. "Dede Korkut Destan"ında geçen basit yapılı tek içerikli yapısal mantıksal cümlelerin tahlilini açıklayan birçok veriye Sevindik Veliyev'in "Kitabı Dede Qorqud Destanlarının Dilinde Sade Cümlenin İşlenme Meqamları" isimli makalesinde yer alan konuyla ilgili bilgiler Azerbaycan Türkçesinden Türkiye Türkçesine çevrilerek alıntılar yapılmıştır.

Veriler

Dede Korkut Destanında Tek İçerikli Basit Cümleler

Dede Korkut'ta tek içerikli basit cümleler çok kullanılmıştır. Bu tür basit cümleler kendi içinde birkaç gruba ayrılmaktadır: belirli özneli cümle, isim cümle, eksiltili cümle dışında Dede Korkut Destanında yükleme göre şekillenen tek bileşenli basit cümlenin öznesiz cümle, belirsiz özneli cümle, genel özneli cümle türü de kullanılmıştır (Veliyev, 2005: 49). Çağdaş Oğuz Grubu Türk Lehçelerinde tek içerikli basit cümleler dilciler tarafından çeşitli şekilde tasnif edilir. Türk lehçelerinde tek içerikli basit cümlelerin sayısı 6 olmayıp daha çok olduğu hakkında bilgiler mevcuttur. Türkiye Türkçesinde tek içerikli basit cümlelerin türleri şöyledir: Fiile şekillenen tek ögeli cümleler: 1.Subjesiz fiile şekillenen tek ögeli cümleler; 2.Genel özneli cümleler; 3.Belirsiz özneli cümleler; 4.Öznel (Nominatif) cümleler; 5.Modal tek ögeli cümleler; 6.Vokatif cümleler; 7. Mastarlı tek ögeli cümleler; 8. Eksiltili cümleler (Baskakov, 1984: 97-99). C.Efendiyev "*Azerbaycan Dilinin Gramatikası*" kitabında tek ögeli basit cümleleri şu gruplara ayrımaktadır: 1.Tek ögeli belirli özneli cümleler; 2.Belirsiz özneli cümleler; 3.Genel özneli cümleler; 4.Öznesiz cümleler; 5.İsim cümleler; 6. Söz-cümle (266-306:1959). A.İbrahimov "*Tipı Prostogo Predlojeniya Sovremennom Turkmenskom Yazıke*" isimli tezinde Türkmen Türkçesi için tek ögeli cümleleri üç şekilde gösterir:1 Öznesiz cümle; 2 Belirsiz Özneli cümle; 3 İsim cümle. Görüldüğü gibi İbrahimov tek ögeli cümlelerin genel özneli ve söz-cümle tipini ayrı başlık altında göstermemiştir. Genel özneli cümleleri belirsiz özneli cümleler içinde vermiştir. Onun verdiği örnekler şöyle gösterilebilir: *Kak suvundan balık gözleme (Yağmurlu suda balık arama); Sakgalına ınanma, akılına ınan(Sakalına inanma, aklına inan)* (1959: 7). Gagauz Türkçesinde tek içerikli basit cümlenin yapısal-mantıksal şekilleri şöyledır: 1.Öznesiz tek içerikli cümleler: belirli özneli cümle, belirsiz özneli cümle, genel özneli cümle ait edilir; 2.Yüklemsiz tek bileşenli cümlelere; Öznel (Nominatif) cümle, Vokatif cümle, Eliptik cümle, Hitap cümle ait edilir; Karışık tipli tek içerikli cümlelere; Eksiltili cümle, Ara cümle ait edilir (Veliyev, 2005:147).

Tek içerikli basit cümleler esas ögelerden biri kullanılmayan ve ortada olmayan sözdizimsel yapılardan oluşmaktadır. Tek bileşenli basit cümleler esas ögelerden biri ya yük-

lem ya da öznenin temelinde şekillenir (Veliyev, 2005: 50). Orhon Yazıtlarında ve Dede Korkut Destanında yükleme göre şekillenen tek içerikli basit cümleler çok kullanılmıştır.

Dede Korkut Destanında Belirli Özneli Cümle

Bu cümle tipi sözdizimsel oluşumuna ve bütün niteliklerine göre hükmün mantıksal yapısına uygundur. Basit hükmün -S-P (değil) şeklini içeren subje[3] ve predikat[4] belirli özneli cümlelerin özne ve yükleminde kendi somut şeklini bulmaktadır. Basit hükmün ögeleri cümlenin ögelerine aktarılmıştır (Mirzezade, 1990: 315).

Dar basit cümlenin (yani yalnız özne ve yüklemden oluşan) yapısında subje hem öznede hem de şahıs sonluğu yoluyla yüklemde kendi gerçek şeklini bulmaktadır. Belirli özneli cümlenin yapısındaki gelişme sözlük biriminin morfoloji gelişimi ile yakından bağlantılıdır. Teşekkül devri Türk Yazılı eserlerin dili üzerinde yapılan araştırmalar kronoloji sıralanışa uygun olarak metinlerde geçen kelimenin sözdizimsel yükünün büyüdüğünü ve cümle içindeki gramer ve mantıksal yönden bağımsızlığının ortadan kalktığını göstermektedir (Hacıyev, 1981: 16-20).

Bu konuya yönelik Dede Korkut'tan alınan iki cümle yapısı karşılaştırılabilir:

Ele şandı kim, yağı başıldı (D.K.52)
Sanasan kim, dar yolda dolu düşdü.

Birinci cümledeki sanmak fiili ikinci cümledekine göre daha bağımsız olup şahsın belirsizliğini (bu hiçte belirsizlik değil, aslında soyut bir kavram bildirir) ifade etmesi ile sanmak fiilinde mantıksal boşluk süreci başlar ve böyle bir dizi hâlinde gelişme gösterir:

Ele sandı kim(ki)...
Sanasan kim(ki)...
San kim(ki)...
Sanki...

Böylece bütün bir cümle yapısı morfoloji kategoriye yani yardımcı kelimeye dönüşmektedir (Mirzezade, 1990: 325).

Dede Korkut Destanında Belirsiz Özneli Cümle

Tek ögeli basit cümlenin bu türünde özne tasavvur olunsa da, cümlede şeklen yer almaz. Bu cümle türünde hareketi yapan subje görevinde olan özne bir nevi gölgededir, onu ortaya çıkarmak mümkün değildir. XIV. yüzyıla kadar tek bileşenli basit cümlenin bu türü belirli özneli cümleye göre sınırlı şekilde kulanılmıştır. XIV. yüzyıldan bu cümle türüne ait örnekleri görmek mümkündür. Özellikle Nesiminin şiirlerinde basit cümlenin belirsiz özneli yapısal mantıksal türü çok kullanılmıştır (Meherremova, 1962: 123). Örneğin: Dişlerin nezmine dürdaneyi- gövher dediler (N.76); Leblerin gendine şeker dediler; Cani-Şirine gör neler dediler? (N.154).

---

3 Subje - Hükmün nesnesi, mantıksal özne (İDTL. 1989).

4 Predikat- Hükümde subjekt hakkında söylenilen şey, subjekt hakkında bilgi; mantıksal yüklem (İDTL. 1989).

Dede Korkut destanında öznesiz ama şahsı belirli olan cümlelerle belirsiz özneli cümlelerin arasında sözdizimsel farklılıklar kendini şu şekilde göstermektedir (Seyidov, 1976: 38). *...Gelenler bildi kim bunlar Oğuz erenlerindendür. Gelüp teküre ḫaber virdiler. Tekür daḫı haman çerisini dirdi, bunlaruñ üzerine geldi. Ḳazanuñ bigleri baḳdılar gördiler kim, yağı gelür. Ayıtdılar:*

- Ḳazanı bırağur gider- isevüz, ivinde bizi ḳovarlar, yigregi budur ki, bunda ḳırılavuz,-dedler.

Kâfiri karşuladılar, cenk itdiler. Kazanuñ üzerine yigirmi biş bigini şehid itdiler. Ḳazanuñ üzerine düşdiler, uyuduğu yerde tutdılar, elin ayağın berk bağladılar, bir arabaya yükletdiler, arabaya möḥkem urğan-ile ṣardılar. Arabayı çekdiler, yorıyu virdiler (D.K.108)

Bu metinde birbiriyle uygunluk gösteren cümleler geçiş sürecini temsil etmektedir: Aslında bu cümle yapısı konu bakımından "*Gelenler"* ve ya "*Kazanın beyleri"* kavram ve subjelerinin kapsama alanına göre gruplaştırılabilir. Fakat bu kavramların sözlük biriminin soyut (belirsizliği) olması bir yana, böyle öznesiz sözdizimsel yapıların subjenin çemberinden (veya belirlilikten) çıkması için gayret ettiği görülmektedir. Öznesiz belirli özneli cümleler hemen belirsiz özneli cümlelere dönüşememektedir. Önceki yapının talebine göre yeni konu ortaya çıkmaz aksine yeni konu kendi yapısına uygun şekil ister. Demek ki öznesiz belirli özneli cümlelerden belirsiz özneli cümleler ortaya çıktığı düşüncesini mantıksal yapıların gelişimi gibi anlamak gerekir (Mirzezade, 1990: 328). Dede Korkut Destanından belirsiz özneli cümleye örnekler: *Getürüp ḳara otağa ḳondurdılar* (D.K.4). *Ḳara kiçe altına döşediler* (D.K.4). *Çağırdılar Dedem Ḳorḳut gelür oldı* (D.K.6) *Her ne iş olsa Ḳorḳut Ataya tanışmayınça işlemezler-idi* (DK.1) *Sözin ṭutup tamam iderler idi* (DK.1) *Ḳara ḳoyun yaḫnısından öñine getürdiler* (D.K.4) *Meğer sulṭanum, gine yazın buğayı saraydan çıḳardılar* (D.K.6) *Gelüp meydan ortasında ḳoyu virdiler* (D.K.6) *Ṭağ çiçegiyle südi oğlanuñ yarasına urdılar* (D.K.11) *Oğlanı ḥekimlere ışmarlayup Dirse Ḫandan ṣaḳladılar* (D.K.11) *Ḳaza beñzer ḳızı gelini çığrışdurdılar* (D.K.15) *Tavla tavla şahbaz atlarını bindiler* (D.K.15) *Ḳaṭar ḳaṭar ḳızıl develerini yetdiler* (D.K.15) *Ağır ḫazinesini bol aḳçasını yağmaladılar* (D.K.15) *Dan dansuḫ ala yaḫşı armağanlar aldılar* (D.K.27) *Yiyüp içüp otururlar-idi* (D.K.27) *Pay Pürenüñ oğlı ola-y-ıduğın bilemediler* (D.K.28) *Baş indürüp selam virdiler* (D.K.28*) Vardılar Bayındır Ḫanuñ tavlasından ol iki atı getürdiler* (D.K.31) *Vardılar kömleği Banı Çiçeğe iletdiler* (D.K.34) *Gice gündüz dimeyüp yorıdılar* (D.K.35) *Beyreği daḫı getürüp ḳopuz çaldururlar-idi* (D.K.35) *Nâgâh Parasaruñ Bayburd Hisarına geldiler* (D.K.35) *Ağ çıḳarup ḳara geydiler senüñ içün Bamsı* (D.K.35) *Beyrege dayalar ḳaftan geyürüp ṭonatdılar* (D.K.45) *Getürdiler sazı oda urdılar* (D.K.46) *Adı görklü Muḥammedi yad getürdiler* (D.K.46) *Keşişlerin öldürdiler* (D.K.46) *Ḳırḳ gün ḳırḳ gice ṭoy dügün eyledler* (D.K.46) *Seksen yirde badyalar ḳurılmış-idi* (D.K.14) *Altın ayaḳ ṣürâhiler düzilmiş-idi* (D.K.14) *Ala ala gönderler süsildi* (D.K.25) *Gümbür gümbür naḳaralar dögildi* (D.K.46) *Altun ayaḳ sürâhiler dizilmiş-idi* (D.K.47) *Ol gün ḳara polat öz ḳılıçlar çalındı* (D.K.51)

Dede Korkut destanının sözdizimsel yapısında belirsiz özneli cümleler hem gramer yapısı hem de işlevsel üslubunun prensipleriyle belirlendiğine göre, bütün bunlar des-

tanın yazıldığı devrin edebi dilini yansıttığını göstermektedir. Dede Korkut destanında tamamen şekillenmiş belirsiz özneli cümlelere de rastlamak mümkündür (Mirzezade, 1990: 328).

Örneğin: *Bir yazın, bir güzin buğay-ile buğrayı ṣavaşdururlar-idı* (D.K.6) *Vardılar Bayındır Hanın tövlesinden ol iki atı getirdiler* (D.K31) *Beyregüñ ölüsin, dirisin bilmediler* (D.K.34)

Belirsizlik yüklemi II.çoğul şahıs emir şeklinde de kullanılan bazı basit cümle yapılarında da görülebilir. Örneğin: *Delü Ḳarçar yüzünü arkadaşlarına çevirip aydur: Mere Ne didügüm yetürüñ, ḳara aygırı yarağ-ile getürüñ! didi* (D.K.31) Bu komutun herkese ait olduğu ve herkes tarafından yerine getirildiği düşünülemez. Her iki cümlenin de subjesi "*arkadaşları"* kavramının kapsadığı eşgüdümü içinde bulunmaktadır. Fakat bu mevcutluk belirsiz şekildedir. Sözkonusu cümlenin ardından muhakeme devam etmektedir: *Ḳara aygırı yarağ-ile getürdiler, Delü Ḳarçarı bindürdiler* (D.K.31) *-lar* ekinin getirilmesiyle belirsizlik ortaya çıkar. Demek ki "*yetirin", "getirin"* yapılarıyla belirsizlik ifade eden *-lar (-ler)* ekleri arasında büyük olasılıkla eşdegerlik bulunmaktadır. Belirsiz özneli cümlelerin belirli özneli cümlelerden ortaya çıktığını kabul etmek dilin gelişme prensiplerini birbirinin yerine kullanılması gibi anlaşılabilir. Dolayısıyla bu gelişim belli bir süre değişmeyecek durumda olduğunu ısrarlı şekilde göstermiştir (Mirzezade, 1990: 328).

Tartışma ve Yorum

Eski Türk Yazılı Anıtlarının (Orhon Yenisey Yazıtlarının) dilinde belirsiz özneli cümle kullanılmamıştır. Fakat bu yazılı anıtların dil bilimsel yapısına göre bu anıtların yazıldığı devirde belirsiz özneli cümlenin mevcüt olmadığını da düşünmek mümkün değildir. Kültekin ve Tonyukuk metinlerinin verdiği bilgiler (dikkat etmek gerekir ki bu metinler mezar taşı üzerindedir) belli olaylarla bağlıdır, yani belirsizlik olgusunun ortaya çıkması için dilbilimsel ötesi bir durum ve ya dilsel-psikolojik bir ortam yoktur (Mirzezade, 1990: 326). Runik Yazılı Anıtlardan olan "Fal Kitabı"nda böyle cümle tipini görmek mümkündür: 1. *Kidizig subda sukumuş (Keçeni suya koymuşlar)*; 2.*Tağuğ tertçi kişmiş (Atın ayaklarını doğru bağlamamışlar)* "Fal Kitabı"nın sözdiziminde öznel-çözümlemeli cümle yapıları diğer Eski Türk Yazılı Anıtlarından kıyaslanamayacak kadar çoktur. Çünkü Runik Yazıları Orhon-Yenisey Yazıtlarına göre daha eski dilbilimsel özelliklere sahiptir (Malov, 1951: 80-92).

Belirsiz özneli cümlelerde yüklem cümleyi bütünüyle taşıyıcı ögedir. Cümlenin bilgi yükü bütünüyle yüklemde toplanmasa bile o hem mantıksal hem de şeklen gramer kurallarına uygun merkezdir (Mirzezade, 1990: 326). N.K.Dmitriyev belirsiz özneli cümle türünü öznesiz cümleye ait etmektedir (1948: 237). Azerbaycan Türkçesi üzerinde bu cümle türüyle ilgili yapılan araştırmalar belirsiz özneli cümlenin öznesiz cümleden çok özneli cümleye yakın olduğunu göstermektedir. Öznesiz cümlede şahısla ilgili hiçbir belirti olmadığı hâlde, belirsiz özneli cümlelerde ise şahsı canlandırmak mümkündür. Bundan başka belirsiz özneli cümle ifadesinin kendisinde öznesizlik olmayıp öznelilik (fakat belirsiz öznelilik) anlayışı mevcuttur.

Sonraki yüzyıllarda basit cümlenin bu türü geniş şekilde kullanılmaya başlanmıştır. Özellikle XX. yüzyıl Azerbaycan edebiyatında belirsiz özneli cümle çok kullanılmıştır. Destanların dilinde tek ögeli cümlenin bu türü öznesiz ve belirli özneli cümlelerden farklılaşmıştır. Bu iki cümle tipini yalnız metin içinde karşılaştırmak gerekir. Ancak bu cümle tiplerinin belirli özneli türü öncedir, ilk tip başlangıçtır. Belirsiz özneli cümle ise sonradan ortaya çıkmıştır. İkinci tip cümle sonraki gelişme devirlerinde görülmektedir. Dede Korkut Destanında belirsiz özneli cümle diğer tek ögeli cümle türleri ile kıyaslamada hayli fazladır (Veliyev, 2005: 50).

Sonuç ve Öneriler

Dede Korkut dilinin araştırmalara dayanarak basit cümlenin yapısal mantıksal türlerinin tahlili, ilk teşekkül devrinde Oğuz grubu Türk lehçelerinin cümle yapısı hem sabitliyi hem de fonksiyonel imkanlarının geniş ve verimliliğiyle orta yüzyıllarda yazılmış bu destan epik dilin bir takım arkaik özelliklerini, nitekim Oğuz Grubu Türk Lehçelerindeki basit cümlenin sözdiziminin yapısını da muhafaza ettiğini göstermektedir (Veliyev, 2005: 51). İsmet Cemiloğlu Dede Korkut'ta -sa, -se şart ekiyle kurulan şartlı birleşik cümlelerin gözden geçirildiğini ve bu cümlelerin Dede Korkut'taki sayısının 16 olduğunu, bu tip cümlelerin bir istek veya temenniyi değil, onların tam bir şart ifade ettiklerini göstermiştir. Böylece Cemiloğlu zarf-fiil görevli olan şart şekillerini de basit cümle olarak değerlendirmeyi ileri sürmektedir. Bundan başka Dede Korkut destanında iç içe birleşik 452 cümle vardır. Bu cümlelerin hepsinin yüklemi de fiilinin çekimli şekilleridir. İç cümle olan yardımcı hüküm de- fiiline nesne olarak bağlanır. İsmet Cemiloğlu destandaki tek hüküm ifade eden cümlelerin yanına şartlı birleşik cümleleri ve iç içe birleşik cümleleri de basit cümleye ait edilmesini öngörmüştür. Yani bugüne kadar tek hüküm bildiren ve adına basit cümle denilen anlatımların yanına şartlı ve iç içe birleşik cümleleri de getirerek, destanın cümle yapısını yeniden belirlemiştir (2001: 64-67).

Bu çalışmada yalnız tek yüklemden oluşan tek içerikli basit cümlenin belirli ve belirsiz özneli türü ele alınıp yapısal mantıksal bakımdan incelenmiştir. Çalışma yalnız tek hükümlü basit cümlelerle sınırlandırılmıştır. Dede Korkut Destanında büyük ölçüde yükleme göre şekillenen tek içerikli basit cümlenin yapısal mantıksal şekilleri kullanılmıştır. Öznesiz belirli özneli, belirsiz özneli cümle, genel özneli cümle, öznesiz cümle olmak üzere bunların sayısı 4'tür. Destanda tespit edilen belirsiz özneli cümlelerin sayısı 70'e kadardır. Tek içerikli basit cümlenin belirsiz özneli türü öznesiz belirli özneli cümlelerden farklılaşmıştır. Bu iki cümle şeklini destanın metninde kıyaslayarak ayırmak gerekir (Veliyev, 2005: 50). Dede Korkut metninin yeni bir yöntemle incelenmesi, hem tarihsel karşılaştırmalı hem eski geleneğin genel görünümünü, hem de çağdaş yapısal mantıksal incelemelerin ve çağdaş şekil bilgisindeki gelişmelerin, billahsa son on yılda ortaya çıkan bilişsel betimleme-inceleme prensiplerinin temel bilgisiyle oluşumunu sağladığını göstermektedir (Musaoğlu, 2000: 133). Dede Korkut Destanında basit cümlenin yükleme göre şekillenen yapısal mantıksal tipleri çeşitli sınıflandırma ve yöntemlerle ele alınıp incelense de destanda kullanılan basit cümlenin özneye göre şekillenen yapısal mantıksal tiplerinin tahlili ve sınıflandırılması geniş ve ayrıntılı bir çalışma şeklinde henüz yapıl-

mamıştır. Özellikle destanda geçen birleşik cümlenin yapısal mantıksal tiplerinin ayrıntılı olarak incelenmesi ve sınıflandırılması ve diğer birleşik cümle türleri incelenme bekleyen çalışmalardır.

Özel İşaretler

â-a
Ġ-G
ġ-g
Ḥ-H
ḥ-h
Ḫ-H
ḫ-h
Ḳ-K
ḳ-k
ñ-n
Ṣ-S
ṣ-s
ṭ-t
û-u
ẕ-z

Kaynakça

Baskakov, Nikolay Aleksandreviç, (1984), Predlojenie v Sovremennom Turetskom Yazıke, Moskva: Akademiya Nauk.

Budakova, Zarife, (1963). Müasir Azerbaycan Dilinde Sade Cümle, Bakı: Bakı yayınları.

Caferov, N.G, Cümlenin Struktur-Semantik Tekamülü (Bölüm), Mirzezade H (1990), Azerbaycan Dilinin Tarihi Gramatikası, Azerbaycan Universiteti Neşriyatı, Bakü, s.315-342.

Cemiloğlu, İsmet, (2001), Dede Korkut Hikâyeleri Üzerinde Sözdizimi Bakımından Bir İnceleme, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Demircizade, Edülezel Mehmet, (1959), Kitab-ı Dede Gorgud Dastanlarının Dili, Bakı: Azerbaycan SSR Maarif Nazirliyi.

Dmitriyev, Nikolay, (1948), Gramatika Başkirskogo Yazıka, Moskva-Leningrad: EA Neşriyatı.

Efendiyev, C, (1959). Azerbaycan Dilinin Gramatikası, (sintaksis) II hisse, Bakı: Azerbaycan EA Neşriyyatı.

Ergin, Muharrem, (1964), Dede Korkut Kitabı: metin-sözlük, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Ergin, Muharrem, (2008), Dede Korkut Kitabı: giriş-metin faksimile, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Gökyay, Orhan Şaik, (1973), Dedem Korkut'un Kitabı, İstanbul.

İbrahimov, A (1958). Tipı Prostogo Predlojeniya v Sovremennom Türkmenskom Yazıke (avtoreferat kand. dissert) Aşkabat.

Hacıyev, Tofig, (1976), Azerbaycan Edebi Dili Tarihi (Teşekkül devri, Tedris Vesaiti), Bakı: ADU Neşriyatı.

Hacıyev, Tofig, (1981). Türk Dillerinin Leksik-Morfoloji Guruluşu (Elmi eserlerin tematik mecmuesi), Bakı: ADU neşri.

Hacıyeva, Naile, (1996), N.Rabğuzinin Gisasül-Enbiya eserinin dili: Elyazma nüsheleri, leksik-semantk ve sintaktik hüsüsiyetleri, Bakı: Bakı Universiteti Neşriyatı.

Malov, Sergey, (1951), Pamyatniki Drevnetyurskih Pismennosti, Moskva L, İzd.

Meherremova, Rehile, (1962), Azerbaycan Dilinin Tarihi Sintaksisine Dair Materiallar, Bakı: Azerbaycan Elmler Akademiyası Neşriyatı.

Mirzezade, Hemid, (1990), Azerbaycan Dilinin Tarihi Gramatikası, Bakı: Azerbaycan Universiteti Neşriyyatı.

Serebrennikov, Boris, Gadjieva, Nadejda, (2011), Türk Yazı Dillerinin Karşılaştırmalı Tarihi Grameri, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Seyidov, Yusif, (1976), "Kitabi-Dede Gorgud"un Dilinde Sade Cümle (inkişaf seviyesi), Bakı: Adu-nun "Elmi eserleri", dil ve edebiyat seriyası.

Şükürlü, Elisa, (1993), Gedim Türk Yazılı Abidelerinin Dili, Bakı.

Tekin, Talat, (2010), Orhon Yazıtları, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Üstünova, Kerime, (1998), Dede Korkut Destanları ve Cümleden Büyük Birlikler, İstanbul: Alfa yayınları.

Veliyev, Sevindik, (2005). Türk Dillerinde Sade Cümle, Bakı: Nurlan Yayınları.

Adilov, Musa, (1989). İzahlı Dilçilik Terimleri Sorğu Lüğeti, Bakı: Maarif Neşriyatı.

Makaleler

Doğan, Nuh, (2015), Türkiye Türkçesi Söz Diziminde Özne Sorunu, Turkish Studies, Volume 10/ Summer 12, p. 295-314.

_____, (2015). Türkçede Özne Seçme Hiyerarşisi, Gazi Türkiyat, Sayı 17, s. 159-177.

Korkmaz, Zeynep, (1998), Dede Korkut Hikâyelerinde Dil-Üslup Bağlantısı, Türk Dili Araştırmaları Yıllığı Belleten, 1: 101-111.

Musaoğlu, Mehman, (2000), "Kitab-ı Dede Kokrut" Dilinin Birleşik Cümle Sentaksı, Dil Dergisi, 9-1, 88: 37-47.

Üstünova Kerime, Dede Korkut Destanları ve Sentaktik Paralelizmde Eksiltili Yapıların Rolü, Türk Dili Araştırmaları Yıllığı Belleten, I: 162-168.

Veliyev Sevindik, (2011), Kitabı Dede Qorqud Destanlarının Dilinde Sade Cümlenin İşlenme Meqamları, Dede Korkut ve Geçmişten Geleceğe Türk Destanları Uluslararası Sempozyumu, (25-28 Ekim 2010) Bildiriler Kitabı; Ankara: Türksoy yayınları.

Zahidoğlu, Vahit, (2000), Kitab-ı Dede Korkut'un Metni Üzerine, A.Ü. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi, XV,15: 79-93.

"THE LANGUAGE OF THE EAST:" BARBARIC OR BABYLONIAN? AN ANALYTICAL OVERVIEW OF THE EIGHTEENTH CENTURY BRITISH DISCOURSE ON TURKISH, ARABIC AND PERSIAN

Beyazıt H. Akman - Ankara Sosyal Bilimler Üniversitesi

Introduction

This is an historical and comparative archival study on the eighteenth century British discourse on Turkish, Arabic and Persian. The indispensable connection between knowledge and power has long been studied by Foucault, Said, Bhabha, Spivak and many others. Not so much studied, however, is the entangled relationship of this power-knowledge dynamics with the study of languages, and the perception of the language of the Other within this framework. While the British are at the dawn of being the World's strongest imperial power, the newly emerging philologists and linguists assign a "proper" place to the languages of the Middle Eastern Other. Therefore, this study tries to find answers to following questions: What kinds of notions are created, reinforced and perpetuated about "the language of the East"? How are the Ottoman languages—Turkish, Arabic and Persian—perceived in this paradigm? To be able to answer these questions, I look at a multiplicity of genres; grammar books, historiographies, essays, and letters, which thus form a distinct discourse on the "Eastern languages."

> "On your left are the beautiful and celebrated provinces of Iran and Persia; the unmeasured, and perhaps unmeasurable, deserts of Arabia; and the once flourishing kingdom of Yemen, with the pleasant isles that the Arabs have subdued or colonized: and farther westward, the Asiatic dominions of the Turkish Sultans, whose Moon seems approaching rapidly to its wane." (Jones 1784: 7)

This is how Sir William Jones, the renowned philologist of the eighteenth century addresses to the Asiatic Society in Calcutta, on January 15, 1784. As the "Turkish Moon is reaching rapidly to its wane," the British scholar's mission in the South Asian continent becomes more clear and imminent. Jones's enthusiasm and excitement resembles that of a treasure hunter, who has just found the chest he has been looking all his life, while showing the long path that lies ahead of the members of the society. They will "investigate whatever is rare in the stupendous fabric of nature—will correct the geography of Asia by new observations and discoveries—will trace the annals and even traditions of those nations, who from time to time have people or desolated it," and will "bring to light their various forms of government, with their institutions civil and religious," and ultimately examine their improvements and methods in grammar, rhetoric and dialectic. (Jones 1784: 9-10)

He particularly considers, "languages as the mere instruments of real learning" (Jones 1784: 9), and doesn't separate them from the learning itself: "the attainment of them" is "indispensably necessary," especially, "the Persian, Armenian, Turkish and Arabic" if they want to see the "treasures which now they can hope to be unlocked." "An immense mine would then be unlocked, in which we might labour with equal delight and advantage" (Jones 1784: 10). Ultimately, "the fruits of this participation will be the revival and extension of commerce in all the dependencies of Britain" by which "her revenues will be restored, and her navy strengthened, her subjects enriched, and herself exalted" (Jones 1784: 18-9).

Jones's seminal address to the society demonstrates the intricate network of the study of languages, power relations, and imperial dominance. The indispensable connection between knowledge and power has long been studied by Foucault, Said, Bhabha, Spivak and many others. Not so much studied, however, is the entangled relationship of this power-knowledge dynamics with the study of languages, and the perception of the language of the Other within this framework. It is not a coincidence, as Aarsleff demonstrates in "The New Philology in England to 1842," that the end of the eighteenth and the beginning of the nineteenth century England witness innumerable studies focusing on the English language almost at a level of obsession. While the British are at the dawn of being the World's strongest imperial power, the newly emerging philologists and linguists assign a "proper" place to the languages of the Middle Eastern Other. Therefore, this study tries to find answers to following questions: What kinds of notions are created, reinforced and perpetuated about "the language of the East"? How are the Ottoman languages—Turkish, Arabic and Persian—perceived in this paradigm? Is it possible to talk about a monolithic understanding of these languages? Can one apply Orientalist theory to this framework? To be able to answer these questions, I will look at a multiplicity of genres; grammar books about each of these languages; historiographies about the Ottomans; essays, and letters, which thus form an amazing discourse on the "Eastern languages." Since the observations about the language mostly come entangled with those of the literature and learning of any given culture, sometimes linguistic concerns will be viewed through literary perceptions. As most of these texts are

archival material retrieved from eighteenth century databases, long excerpts should be excused to make the reader familiar with this discourse.

While Sharon Turner was writing the three-volume-*History of the Anglo-Saxons from the Earliest Period to the Norman Conquest* (written between 1799 and 1805), one of the most significant studies on the British nation, another British "historian," William Eton was creating in 1798 what was to become one of the most influential histories of the Ottomans: *A Survey of the Turkish Empire.* Ranging from the structure of the government; its finances, military and naval force, the state of the provinces, the subjection of Greeks to many cultural-social aspects such as religion, history, arts, sciences, manners and learning, Eton's ambitious work, which is more than five hundred pages, aims at covering each and every important detail about the Turkish Empire.[1]

However, the work's misrepresentation and bias of its subject matter starts early on in his work: "Many writers and travelers have seen things in a different light; and I am sensible that I may be accused of treating the Turks too severely" (Eton 1798: iv). He makes his conclusion about the Turkish Empire early in the preface to his work: "[N] othing can be said worse of them" (Eton 1798: v). By the time when Eton starts covering the language and literature of the Turks, he expects his audience to already figure out the "obvious:" "From what has already been said of the causes affecting the Turkish character, it must be evident that it affords but a sterile soil for the culture of arts" (Eton 1798: 194). "The origin of the Turkish language was the Zagutai, a dialect of that Tartarian tongue, which has been spread so widely by the hostile incursions of different barbarians (Eton 1798: 201). He thus shows the Turks as one of those "barbarous hordes that have at different periods overflowed Europe and Asia from the north and west" (Eton 1798: 201). "The Zagatai language," is "a tongue spoken by such barbarians, [and it] was poor and confined, and its deficiencies have been supplied by the adoption of terms from the Arabic and Persian (Eton 1798: 202-3). According to Eton, Turkish is not only a poor language, but it is also the easiest as there is really nothing in it to study:

> "The Turkish language is the easiest of any one we are acquainted with, because it is the most regular. It has only one conjugation of the verbs (excepting a difference of *ek* and *ak* in the infinitive, which the ear soon learns to distinguish) and but one declension of the nouns. There is no exception, nor any irregular verb or noun, in the language." (1798: 203)

Eton also finds it "astonishing" that "they have not perfected their alphabet:" Therefore "they write generally without points, and it is then impossible to read their writing without knowing the language well" (1798: 205). A similar attitude can easily be seen in Baron de Tott's writings from which Eton borrows extensively, when the former defines

1 "Turkish Empire" is a misnomer as the Ottomans did not quite define themselves along national lines, although the ruling dynasty and the emperors were always Turkish. This was necessary so as to prevent the division of the empire along national lines and to secure the inclusive nature of the multi-national empire. It should be remembered that the Ottoman Empire stretched from the Arabian Peninsula in the east, to North Africa in the south, and to Vienna in the west for several centuries. Eton is of course not responsible for this misidentification; the denotation of the "Turk" to the rulers and residents of the Ottomans goes back to the medieval and early modern era when many travelers and dramatists applied it in an unreserved manner .

the characteristic as the "suppression of vowels," and explains in a detailed footnote as: "The vowels being expressed by marks, or points, which are place over, under, or between the consonants, their writers frequently neglect to insert them, and leave them to be supplied by the reader" (Tott 1785: 8). It seems that neither Eton nor de Tott are familiar with writing practices in the Ottoman lands as much as they give the impression that they are. The lack of diacritical marks in Ottoman is not an indication of imperfection, at all, as those who study these languages know very well. While reading an Ottoman text, it is the reader's (rather taken for granted) role to assume the words based on the consonants; it is accepted as an insult to the reader if one incorporates the diacritical marks assuming that the correspondent is not literate enough to understand the written word. Therefore, the lack of such "points" can, if anything, be an indication of how "learned" the Ottoman scholars were. In *Musleiman Adeti*, Baker makes just this point when he mentions "the public academies and libraries" in Constantinople erected by different sultans as "very numerous, governed by wise laws," having "intelligent professors, richly endowed," displaying "an air of liberality and grandeur, which equals, perhaps surpasses, all European nations (1796: 86).

Eton, on the other hand, further elaborates on the difficulty of the Ottoman writing style by drawing attention to the different hands:

> "[T]hese characters are employed each for its distinct and peculiar purpose: the *neshki* is used in works of science; the *tealik*, for poetry; the *divani*, for state papers, commissions, and epistolary correspondence; and the *salus*, for inscriptions, devices, &c. If the difficulty presented by these various characters seems at first view light, it must be remembered, that a slight obstacle, thrown in the way of an indolent Turk, becomes insuperable from his general disregard of science." (1798: 207-8)

We will see how these different writing styles are explained in just the opposite manner in many other texts, but it should suffice here to note how those different branches of art and sciences Eton lists in the above excerpt does not quite demonstrate the "barren soil" of "Turkish learning," observations which thus contradict one another, a characteristic which is not hard to find throughout the rest of the work.

This "Turkish indolence and contempt" for all sciences and innovations is also the main reason, Eton cites, why "The art of printing, though often attempted, has never been introduced among the Turks" (1798: 208).[2] This general "Turkish contempt" is applicable to each and every branch of learning: Their architecture "doesn't conceive any idea of proportion" (Eton 1798: 209), their religion is the "grossest example of ignorance and su-

2 Although it is impossible to address this issue within the limits of this paper, it should be noted here that the Ottomans' early grudge of the printing press did not stem from a "contempt for all innovations," but from the fact that the act of writing was so much adored by the Muslim scholars that it could only be done in an artistic manner, hence the art of Islamic calligraphy. Although the calligraphers' resistance played a big role in the late arrival of the printing press to the Ottoman lands, by the time Eton was writing his history, there were several printing houses located in Constantinople. For more on this issue, see Beyazit H. Akman and Filiz Barin-Akman, (2017), "The Calligrapher Vs. the Machine: Towards De-Orientalizing the Late-Arrival of the Printing Press to the Islamic World," *The Journal of International Social Research*, Vol. 10, Issue 49: 68-78.

perstition" (Eton 1798:194), their astronomy is "absurd" (Eton 1798: 197), geography is composed of "superstitious fables" (198), and their poetry is merely "little songs and ballads" (201).[3] According to Eton, Turkish poetry also differs widely from the simplicity of the Arabs (and here one can only wonder what this simplicity refers to), "as they abound with false conceits; and the language is a barbarous mixture of Turkish with Persian and Arabic, not unlike that '*Babylonish dialect*'" (201).

Although Eton "demonstrates" how Muslim Turks fail in sciences one after another, only two years before Eton, in 1796, S. Baker writes, with respect to the Muslims' contributions to sciences, "It has been supposed by many writers that the cultivation of the sciences was expressly forbidden by Mahomed, as inimical to his religion," a misconception which the writer sets out to refute in the following pages. One proof is a couple of direct lines from the "Koran" on encouraging Muslims towards sciences (although these lines are more paraphrases rather than direct excerpts). Another evidence put forth by Baker, who was in Constantinople for some time, the Sultan's great library at the city, followed by the maxim "The study of sciences is a divine command to true believers" (1796: 79). Thus, unlike Eton, Baker lists not only the same sciences Eton cites as those Turks are very successful but also adds many others such as "grammar, logic, rhetoric, geometry, natural history, medicine, etc." (1796: 80). Turks, according to Baker, are "expert in arithmetic," and "good geometricians" (1796: 86). Their logic, he adds, is taken from Aristotle, and their libraries are full of titles from Porphyry, Avicenna and many other authors (1796: 89). As for the Turkish language, contrary to being "barren," it is "grand and expressive" (1796: 83). Moreover, not only their language is expressive, but also their manner of speech is eloquent. On this matter, Baker cites a book titled *Adab fil Bahs*, which literally means "manner of discussion," which, he then explains, "teaches the manner of disputing, in general conversation with sense and politeness united" (1796: 84). After all, amongst Turks, "Courtesy is interwoven with their ideas of moral philosophy."

One thus considers why Eton has such reserved judgments about the Turkish language, which also represents his larger disdain for everything Turkish as above excerpts indicate. As the subtitle of the work, *The British Commerce with Turkey; the Necessity of abolishing the Levant Company* suggests, the answer is also hidden in Eton's own words: "I have endeavoured to prove, that the interests of Great Britain and Russia are inseparable and reciprocal. [. . .] [T]he expulsion of the Turks from Europe, and the re-establishment of the Greek empire, is more the advantage of Britain than even of Russia itself" (Eton 1798: viii-ix). In the rest of his lengthy preface, Eton goes on proposing a new power structure in Eastern Europe and the Middle East, by aligning the interests of Britain and Russia and discussing how the French and the Austrians could be handled in this dynamics. A rigid historico-political analysis is outside the borders of this study, but Eton's observations should not (and were not) dismissed as mere anti-Turkish political

3 Eton seems to borrow these comments from *The Present State of the Turkish Empire, Collected from the best Authors by Purbeck* (Hill 1740) which includes the lines: "The *Turkish* poetry consists of certain short and broken Measures, chained most commonly to double Rhimes, and so the jingle of the Numbers may atone as much as possible for the unpleasant Roughness of the Cadence, they confine their Muses for the most part, to low and doggerel Ballads" (147).

propaganda; if the alliances of the World War I, which was to happen two centuries later, are analyzed carefully, one will easily be able to see how the Ottoman provinces were divided and re-structured with similar plans. What is more directly related to this study is, however, how Eton's observations on language and literature of the Turks are strictly motivated by political interests, which also shows the popularity of his work in the ensuing decades and even centuries despite many other alternatives which outbalance this and similar works as we will see later in this paper.

Eton was in no means the authority on these issues; he was just articulating views of a certain group in England. There were many others who severely disagreed with him. One such evidence is *A Letter to Mr. Eton*, from "A Merchant in Turkey," "Humbly Addressed to Parliament," in 1799 "In Answer to His Survey of the Turkish Empire." This anonymous British writer from Constantinople starts by saying, "[this letter] is not the production of an elegant pen," but it "contains sound reasoning, which is all that is required on such topics (1799: vi). The writer directly addresses to Eton saying, "You have written about what you do not understand, and secondly that, if you do understand it, you have misrepresented it entirely; and there is a great deal of malice and injustice in what you say" (1799: 9).

However, as much as those who disagreed with Eton, there were many others who thought along the same lines. After all, Eton indicates that "the abstract of [Turkish history] is mostly from Ricault" (1798: vii). The mentioned work is another seminal historiography first published in 1668, and widely read in the century that followed: *The Present State of the Ottoman Empire* by Paul Rycaut, the ambassador of Charles II to the Ottomans. One can easily see how Eton structured his own work around that of his predecessor. Among innumerable topical chapters (as opposed to chronological ones based on the reign of each sultan) on many issues ranging from the constitution of the Turkish government to the structure of the Ottoman army to the architecture of the seraglio, from eunuchs and mutes to the history of "*Kiosem* or the Queen Mother" Rycaut assigns a full chapter to "The Method of the Turkish Studies and Learning." In this chapter that Rycaut indicates he will explain "what tongues and Sciences fall within the contemplation of that barbarous ignorance of the Turks" (1686: 31) (which is word for word copied by Eton in his own work as we have seen above), the writer indicates after learning the alphabet, students "are then instructed in the Arabian Tongue, wherein all the secrets and treasure of their Religion and Laws are contained" (1686: 31). The next lesson is the "The Persian Tongue, which fits them without quaint words and eloquence, becoming the Court of their Prince, and corrects the grossness, and enriches the barrenness of the Turkish tongue in itself void both of expression and sweetness of accent" (1686: 31).

The books read by Turks are said to be "commonly in the Persian language," which are listed as "*Danisten, Schahidi, Pend-attar, Giullistin, Bostan Hafiz*," and "Turkish books called *Mulemma*, or a mixture of the Arabian and Persian words both in prose and verse, facetious and full of quick and lively expressions" (1686: 31). Rycaut then further lists other widely-read books as "*Kirkwizir, Humiunname,* or *delile we Kemine, El fulecale, Seidbatal*, and various other romances: they are usually the study of the most airy

and ingenious spirits amongst them" (1686: 31). Those students who are more inclined towards contemplation, explains Rycaut, proceed with more patience of method to become "*Emaums* or Parish Priests of some principal mosques of Royal foundation," others aim their studies to become "*Hafizi*, which signifies a Converser of the *Alchoran*, who get the whole *Alchoran* by heart," and those who are observed to be addicted to their books study philosophy (1686: 31). Rycaut also mentions of "certain houses" which people read books "that treat of the matters of their Faith" and then they "render them out of *Arabick* into *Turkish*." These books are "*schurut, Salat, Mukad, Multaeka, Hidaie*, &c." (1686: 31-2).

As it is clearly seen, although Rycaut starts his observations with as reserved judgments as Eton's, his position in Constantinople seems to have made him more nuanced in his observations by citing many Arabic, Persian, and Turkish titles as well as methods of learning and different career paths for the learned. He further explains how these books become a part of their everyday lives:

> "They have also some Books of Poetry written both in *Persian* and *Arabick*, which run in Rhime and Meeter, like the Golden Verses of Pythagoras, containing excellent sentences of Morality, being directions for a godly life, and contemplations of the miseries and fallacies of this world, which man of them commit to memory, and repeat occasionally as they fall into discourse." (1686: 32)

As far as other sciences are concerned, however, Rycaut claims that "they are wholly ignorant," and "Only those who live in Constantinople" are learned in them (1686: 32). The emphasis on the conception that other than the great metropolis, one would have difficulty seeing involvement in sciences can also be seen in several other works, yet one cannot help but ask whether it was any different in England; would the towns in rural parts of the country be immersed in literature and sciences as much as those who were in London?

Rycaut's discussion of the issue of the printing press is also much more refined and nuanced then Eton's sweeping generalizations, although they both convey the same theme of "Turkish ignorance." Rycaut himself questions whether the art of printing has "brought more of benefit or mischief to the world," but nonetheless, goes on to indicate how the centuries old professional penmanship could be damaged if Turks adapted it.

One can thus argue that Rycaut's motivation was not international political interests, but rather to cater his observations towards the newly emerging imperial national pride at the turn of the eighteenth century. Rycaut seems to have taken great pains to rationalize his accounts which would otherwise seem too positive a description of Turks; on one hand he cites all the books and level of learning, on the other he inserts frequent comments on the "barbarity" and "ignorance" of this race. This ambiguous perspective which leans more towards prejudice and misrepresentation is most obvious in his dedication:

> "This Present [. . .] may be termed barbarous, as all things are, which are differenced from us by diversity of Manners and Custom, and are not dressed in the mode and fashion of our times and Countries; for we contract prejudice from ig-

> norance and want of familiarity. [. . .] Your Lordship will conclude, that a People, as the Turks are, men of the same composition with us, cannot be so savage and rude as they are generally described; for ignorance and grossness is the effect of Poverty, not incident to happy men, whose spirits are elevated with Spoils and Trophies of so many Nations. Knowing (My Lord) that this work which I have undertaken is liable to common censure, I have chosen to shrowd my name under the patronage of your Lordship." (1686)

However, there were also others who did not so much worry about the censorship which Rycaut became quite precautious against. One such figure, who also argues explicitly against Rycaut is Lady Mary Montagu, whose *Letters* became an instant success with its publication in 1718. Because of its popularity and multiple editions throughout the decades that followed, much has been written on Montagu's beautiful prose, which is becoming more and more integrated into the eighteenth century British Literature canon. Within the limits of this paper, we will look at how her descriptions of the Ottoman language and literature can be accepted as one of those which are very well contrasted to those provided by Rycaut, Eton and others.

Montagu, who was in Constantinople as the wife of the British ambassador to the Grand Porte, sets out to correct many misconceptions created by Rycaut and her predecessors. In a letter written from Adrianpole (the capital of the Ottoman Empire before Constantinople) in 1717, Montagu mentions of a conversation she has had in Belgrade with a Muslim "Effendi," which she describes as a scholar. The two talk about Christianity and Islam, and Montagu explains to this "Achmet-Beg," "the difference between the religion of England and Rome," upon which the Ottoman scholar is "pleased to hear there were Christians, that did not worship images, or adore the Virgin Mary (1767: 170-1). Later on she compares different sects of Islam with those of Christianity and indicates there are equally zealous supporters of each in both religions (1767: 172). Thus after pointing out how Rycaut is mistaken in his related chapter about the different sects of "Mahometans,"[4] Montagu wishes he knew Arabic to be able to understand the holy book in its original language. "He assured me," she indicates referring to Ahmet Bey, "that if I understood Arabic, I should be very well pleased with reading the Alcoran, which is so far from the nonsense we charge it with, that 'tis the purest morality, delivered in the very best language" (1767: 174). Montagu is fast to add that she is not the only person who thinks of Arabic and Qur'an in the same manner: "I have since heard impartial Christians speak of it in the same manner: and I don't doubt but that all our translations are from copies got from the Greek priests, who would not fail to falsify it with the extremity of malice" (1767: 174). S. Baker, in *Musleiman Adeti* (1796) –the only book on the subject with an authentic Turkish title (meaning "the way of Muslims"), which doesn't address to Muslims as "Mahometans"[5]- agrees with Montagu's observations, saying the style of the

4 A misnomer that was widely used since medieval times, formed by Christian polemists against Islam who tried to create the false propaganda that Islam was not a revelation from God but a religion created by prophet Mohammad (pbuh.), therefore equating Christianity (religion of Christ) with Islam. This is of course extremely misrepresentative of Islam since for Muslims Prophet Mohammad is a messenger, not God.

5 See note 47.

"Koran" is "beautiful and fluent;" and it is "adorned with bold figures after the Eastern manner, enlivened with flowery and sententious expressions, and in many places, particularly where the majesty and attributes of God are described, truly sublime" (1796: 77).

Montagu also points out to the differences between different types of languages used in the empire, but not with the same prejudiced attitude seen in Rycaut and Eton; her description is disinterested and more descriptive than prescriptive: "The vulgar Turk is very different from what is spoke at court, or amongst the people of figure; who always mix to [*sic.*] much Arabic and Persian in their discourse, that it may very well be called another language" (Montagu 1767: 30-1). Montagu's relativistic approach, which should be understood as a key quality in disinterested, politically-null narratives, is clearly visible as it is in the rest of the work: "It is ridiculous to make sure of the expressions commonly used, in speaking to a great man or lady, as it would be to speak broad Yorkshire, or Somersetshire, in the drawing room" (1767: 31). Montagu's explanation of different languages and different writing styles for various discourses is also considerably divergent from Eton's. Rather than citing these differences as proof of difficulty of learning a language or how confusing or inhibiting in professing a language, Montagu shows these as evidence for sophistication and refinement in Ottoman culture and writing. Therefore Montagu also corrects de Tott's observations about "the five alphabets" which the latter cites as confusing and the choice of which is left to the writer's mercy (Tott 1785: 8). Montagu's explanation that a specific style is used for different rhetorical situations suggests a different story.

On another letter to Alexander Pope, one of her regular correspondents, the curious writer lists how she spends her days: "Tuesday, reading English; Wednesday, studying in the Turkish language, (in which, by the way, I am already very learned;) Thursday, classical authors; Friday, spent in writing" (Montagu 1767: 111). This shows not only how well Montagu is always immersed in literature –both as a reader and writer- but also her sincere interest and curiosity in the language of the people she is around (as opposed to second hand, unreliable information provided by Eton). Throughout the *Letters*, on many occasions, Montagu tries to list examples of Turkish and Persian Literatures so that the reader can judge for oneself about the beauty of these passages, which she herself compares to Homer and Ovid (1767: 35). "I have taken abundance of pains to get these verses in literal translation," she assures before providing such examples in one letter, "and if you were acquainted with my interpreters, I might spare myself the trouble of assuring you, that they have received no poetical touches from their hands" (1767: 33-4). In one occasion, her comparative analysis is worth mentioning: She first describes one Ibrahim Pasha, who has written a poem for his fiancé, then includes the poem in literal translation, which is then followed by adaptation of the poem into typical English poetry "to see how it would look" (Montagu 1767: 36-7). The couplets of the first version are replaced with stanzas of four or five lines in the second. In subsequent letters, the examples of this "sublime" poetry (which we assume to have been written in Persian) are followed by other poetry written in "vulgar" Turkish; she goes so far as providing the translation and original Turkish side by side. The examples

that follow are explained as little poems memorized by common folk, particularly for contexts of courtship and love letters:

"Pearl	Sensin Uzellerin gingi
Inci	Fairest of the young
Caremfil	Caremfilsen cararen Yok
A clove	Conge gulsun timarin yok
	Benseny chok tan severim
	Senin Benden haberin Yok
	You are as slender as this clove;
	You are an unblown rose;
	I have loved you, and you have not known it.
Pul	Derdime derman bul
A jonquil	Have pity on my passion
Ermut	Ver bize bir umut
Pear	Give me some hope.
sabun	Derdinden oldum Zabun
soap	I am sick with love.
Gul	Ben aglarum sen gul
A rose	May you be pleased, and all your sorrows mine!
Uzum	Benim iki Guzum
Grape	My eyes." [*sic*.] (Montagu 1767: 153-5)

The inaccuracies and errors in the orthography in the above excerpt indicates it was Montagu's own attempt at writing and translating Turkish into English although it is possible that she might have sought some help in the process. After providing these examples, she notes that these are only a couple of examples out of "a million of verses designed for this use" (1767: 155). "There is no colour, no flower, no weed, no fruit, herb, pebble, or feather that has not a verse belong to it and you may quarrel, reproach, or send letters of passion, friendship, or civility, or even of news, without ever inking your fingers" (Montagu 1767: 173). Montagu's observations thus suggest it is not that Turkish is "vulgar," but functions on a different tradition than that of Persian or Arabic, effectively used by the common folks for various situations, the least of which, as seen above, was love letters, which were also encrypted into many beautiful objects of the nature. After all, these are the people who live in an empire whose language skills deserve further attention. Montagu also compares the Ottoman city to the tower of Babel,[6] but unlike Eton, it is a metaphor for appreciation rather than a pejorative reference to the so-called difficulty of the Ottoman language; she is complaining –not of the difficulty of the language but of that "human understanding is as much limited as humane power or human strength," which means she will not be able to understand all these languages:

6 For more on the historical and European cultural connotations of "Babel" see Ahmed, Siraj. "Notes from Babel: Toward a Colonial History of Comparative Literature," Critical Inquiry, Vol. 39, No. 2, 2013: 296-326.

> "I live in a place that very well that represents the Tower of Babel; in *Pera they speak Turkish, Greek, Hebrew, Armenian, Arabic, Persian, Russian, Slavonian, Walachian, German, Dutch, French, English, Italian, Hungarian*,; and, what is worse, there is worse, there is ten of these languages spoke in my own family. My grooms are *Arabs*; my footmen *French, English* and *German*; my nurse an *Armenian*; my housemaids *Russians*; half a dozen other servants *Greeks*; my steward an Italian; my janissaries Turks, that I live in the perpetual hearing of this medley of sounds, which produces a very extraordinary effect upon the people that are born here." (Montagu 1767: 157-8)

In his extensive *Present State of the Ottoman Empire* (1784), Elias Habeschi emphasizes the same quality of both the Ottoman language[7] and lands: "The Christians of different countries residing at Constantinople, and in the provinces of the Turkish empire, have each of them a language peculiar to themselves." "For instance," Habeschi explains, "the Greeks speak both the Greek and Turkish; and in the same manner, the Armenians converse in their maternal tongue and in that of the Turks." Furthermore, "The Jews commonly converse in Spanish[8]; and the Turks having commercial connections and daily intercourse with this mixture of inhabitants, know a little of the language of each."[9] Habeschi further states that such a multi-lingual identity is something very unusual for most parts of Europe; a person in Europe with such skills could easily find a job in the higher levels of the state whereas these same people are everyday phenomena in Constantinople (1784: 421). In the *Present State of the Turkish Empire*, Hill adds Italian to the line of languages Turks favors by saying "Of all the noble Languages at present spoken by the Western World *Italian* is the only Favourite among *Turks*" (1740: 145).

Rather than trying to understand these languages, Montagu thus finds the solution in focusing on her own language so that she will be able to find expressions well enough to capture the thoughts and feelings as they are by the language diversity around herself (Montagu 1767: 159). However, for those travelers, merchants and diplomats like Montagu, who want to learn the Turkish language before setting out their journey, grammar books can be handy. And that is exactly how Thomas Vaughan opens his *A Grammar of the Turkish Language* published in 1709: "When first I resolv'd to publish this Grammar, I had no other View, than the Satisfaction and Advantage, which I supposed several

7 A major difference from other writings about the Ottoman is that Habeschi defines the language consisting not only of Turkish, Arabic and Persian, but also Greek, an unusual addition. The reason for this should of course be looked for in his Greek identity.

8 Mostly because the Ottomans were safe heaven for thousands of Jews who escaped from the tortures of Ferdinand and Isabella and the Catholic Inquisition courts in Spain.

9 We should here insert some essential points these observations signify. Unlike the European imperial practices, as in the cases of the British, French, Dutch, among many others, the Ottomans did not superimpose their own language to the natives of the lands they ruled over. They also allowed and encouraged a multi-national and multi-lingual atmosphere in Constantinople and many other cities. After a century of British rule in the South Asian continent, the Indians started to speak English as their mother tongue, a practice which goes on to this day. Even after several centuries of Ottoman governance in Eastern Europe, however, when many nations gained their independence with the movement of nationalism in the twentieth century, these nations went on their lives with their languages intact.

Merchants abroad, and all who shall be design'd for *Turky*, might reap from such a work" (1709: v). However, early on in the work, the tone of Vaughan's Grammar is substantially different from that of Montagu; he interestingly warns those who will visit Turkey against learning too much of this language:

> "There only remains a Word of Advice to the Learner, who is to reside in Turky, how to use his Skill in the Language, so as not to render it preducial: For doubtless if any one should grow so fond of his Proficiency, as to affect the Society of Turks, he would be soon weary of such an Acquaintance; and an Intimacy with them might prove as dangerous as expensive. They are much addicted to Sodomy; and so blinded with the Lustre of the White and Yellow Dust, that no Bond can restrain their eager Pursuit after Gain." (Vaughan 1709: xix)

This "insatiable thirst of gain" of the Turkish race is the dominant tone in an otherwise very short preface to what is supposed to be a grammar book. Yet, one should not be surprised by this somewhat unscholarly tone as Vaughan introduces himself as a merchant rather than a linguist or a scholar. This becomes more clear in the second half of the book, where he provides many useful sample dialogues on trade, conversations between the ambassadors and the sultan, and other daily exchanges a foreigner in the city might very well need. Vaughan draws attention to the main characteristic of his work in the preface, as well; the work's strength is not the first half of the book which briefly discusses the Turkish alphabet and grammar topics such as "Adjectives," "Verbs," "Numbers," etc., but the second part of excerpts.

Vaughan's book is thus more of a collection of dialogues a merchant or a visitor to the Ottoman lands might find useful rather than a typical grammar book. This is especially important as the perspective of the rest of the grammar books published during the eighteenth century is closer to Montagu's positive depictions; one also naturally expects a person, who knows the language as well as to be able to teach it, not to make sweeping negative generalizations about that language. Unfortunately, Vaughan's text seems to be the only publication which exclusively defines itself as "Turkish Grammar" in the long eighteenth century. However, this does not mean that it is the only source on the Ottoman language or on Arabic and Persian, which are inseparable from the former. Edward Moises's *The Persian Interpreter: A Grammar of the Persian Language* published in1792 offers a scholarly example which differs considerably from Vaughan's attitude. We learn from the front matter that Moises was educated in Trinity College, Cambridge, holding an M.A. degree; he is also titled as "The Master of the Royal Grammar School" in New Castle.

However, Moises writes neither in New Castle nor in the rest of England, but in India, where British scholars abound studying many aspects of the culture. "It should seem to afford matter of just surprise," Moises opens the preface to his grammar, "that, in a country where a taste for polite learning is so generally diffused, the study of the Persian Language, so simple in its construction, yet so beautiful and copious, and which abounds with so many valuable writings in every branch of literature, should be almost unknown, except to some few in India" (1792: 1). These opening lines establish the tone of the work, Moises's high praise of this "fascinating" language for the rest of the work.

We can also find a refutation of a general misconception about the Persian language being mostly fantastic fables and romances (as both Rycaut and Eton claimed): "[T]the cause which perhaps has operated most powerfully in preventing the more general study of this fascinating language," indicates Moises, "is, the too prevalent notion, that, even in the most favoruite writings of Persia, little else is to be met with, but uninteresting fable and wild romance" (1792: 1).

In an attempt to rationalize the Persians' inclination towards "fancy," Moises points out to their environment; such an overuse of fiction can only be seen in these hot regions—"unknown to the inhabitants of colder climates" (1792: 1). This is definitely from Montesquieu's *Persian Letters* and other corpus (particularly *The Spirit of Law*) which were widely accessible and popular both in France and England at the time. Montesquieu basically claims that the climate has a direct effect on the political and national characteristics of societies; one would be "hot-tempered" and thus "sensual" in a hot environment, whereas those in cold climates would be more inclined towards being "cold." Moises's further elaboration on the "imagination" of the Persians seems very well invested in these assumptions which lead to a typical Orientalist[10] binary, the East always being sensual and exotic, the West being rational and mathematical: It is possible that in these lands "imagination obscures the taste, and blinds judgment." Moreover, "it must be candidly admitted by the most strenuous assertor of the excellence of the Persian writers, that even too many of their historians stand the test of European criticism" (Moises 1792: 1). However, Moises is quick to add that this is not the whole story:

> "[A]s it would be unfair to estimate the value of English language by the numerous productions of novelists and writers of romance, instead of appreciating it by the works of Milton, of Shakespeare, of Addison, and a thousand other splendid monuments of British talents and British taste; so it would be equally absurd to underrate the merit of Persian authors, from a perusal of the numberless tales of the wars of the Peris and Dives, and of the Simurgh and the fabulous Kaf." (1792: 1-2)

This relativistic approach which is established on analyzing the merit of a language and culture on its own terms leads Moises to indicate that Firdausi's *Shahname* is no different than Milton's *Paradise Lost*. If Addison had a look at *Shahname*, Moises adds, he would find it is another divine poem written by another genius. The Odes of Hafez and of Jami demonstrate the same "elegance of language" as the odes of Anacreon and Horace unless one is "bigotted [*sic.*] in favor of the justly-celebrated writings of Greece and Rome." But it is not the poets alone, which deserve "their due tribute of admiration and applause" but also history and philosophy, as well. "[One] will meet with such great and striking beauties in the works of *Khondemir, Abu'l Fazel, Ali Yezdi*, and many others [. . .] and will be tempted to admire numberless passages" (1792: 2).

The most famous texts on Arabic and Persian languages are of course those by the renown Sir William Jones. Moises himself introduces his work as a "simpler introduc-

10 See Said, Edward, *Orientalism*, Vintage: New York, 1978.

tion" to the more detailed and broader book of the famous Orientalist (1792: 3). Likewise, John Richardson, whose name is mostly uttered along Jones, takes the latter's *Persian Grammar* as a model for his own *Grammar of the Arabick Language* (1777). Richardson discusses extensively the misconceptions about the Arabic language in his preface. One such stereotype is the "difficulty" of Arabic, which Richardson argues against, indicating that such a conception is only the result of not being familiar with the language, or the thoughts created by those "without enough learning" (Richardson 1776: viii). One such unlearned attitude can be seen -even after the publication of Richardson's grammar- in Baron de Tott's *Memoirs* (1785), where the writer narrates his difficulties learning the Ottoman language: "The suppression of the vowels may suffice to give some idea of my first perplexities, and the painful and difficult labour I was obliged to undergo; but this was not all" (1785: 8). "[A] moderate degree of perseverance," corrects Richardson on the other hand, "which I flatter myself will soon convince the student, that the difficulties of this language are more artificial than natural, more imaginary than real, and easily to be overcome by industry, attention, and a wish to learn" (1776: xii). "[T]he just understanding of that great Eastern language" is thus not only easy and fairly manageable, for Richardson, but also essential to the correspondence of state affairs.

The greatness of the Arabic language, indicates Richardson, is only a reflection of the culture which is imbued with it:

> "In the eighth, ninth, and succeeding centuries, when the European world was clouded with barbarity and ignorance; when foreign princes and great feudal lords could neither write nor read, the Arabians rivaled the Romans of the Augustan age in erudition and genius; whilst, with a more extensive empire, they excelled them in magnificence and in the more refined splendor and elegance of life." (1776: v)

The great empires of the Moguls, of the Persians, and of the Turks, he further narrates, were all actually "founded on the ruins of the wide-extended" dominions of these Arabians. The significance of the use of "barbarity" for Europe in the above excerpt cannot be over-emphasized. Richardson explains more: "The Arabian chiefs were in general brave, liberal, hospitable, ingenious, penetrating, fond of learning of every species, and carrying to the most singular excess their admiration of poetry and eloquence" (1776: vi). It is this disposition, therefore, that makes their language "naturally an important object of their attention." Arabic is "sublime, comprehensive, copious, energetick, delicate, majestic; adapted equally for the softness of love, or the poignancy of satire; for the mournfulness of elegy, or the grandeur of heroicks; for the simplest tale, or the boldest effort of rhetoric" (1776: vi).

Richardson's explanation of different writing styles also goes hand in hand with Montagu's reasoning, and in complete contrast to Eton's and Rycaut's observations. He explains the "Niskhi" alphabet by comparing it to the Roman in Europe (1776: 4). His nuanced analysis is also visible while describing the phonetics of Arabic; the explanation of the pronunciation of such a wide-spread language, he states, is not easy as there are many variations among different nations, countries, cities, and dialects. Despite all these differ-

ences, Richardson adds, Arabic is the language used in many countries in the education of "great men" (1776: 5). It is thus, not the language which is difficult, but the so-called "grammarians who have laid down many a painful rule, and added much perplexity to a language, not naturally easy, by enlarging on the minute, intricate, and unsatisfactory theory of the moveable powers of vowel points; making trifles serious" (1776: 6). Although Richardson's depictions may seem obvious to the reader of this paper, it should be inserted here that all those difficulties the linguist is arguing against would be used in the language reform in Turkey two centuries later which would eliminate the Arabic alphabet in favor of the Latin counterpart.

While Richardson is finishing his grammar with an excerpt from *the Thousand and One Nights*, we can thus move on to the figure which has provided many such translations from the "Oriental" literatures (interestingly enough, "Asiatick" according to him) not only Richardson but many other scholars who write on the Middle Eastern languages have been inspired from. As Jones's work has long been analyzed, I will only look at a telling example within the limits of this paper. At the end of *Poems Consisting Chiefly of Translations from the Asiatick Languages* (1772) is added an essay titled "On the Poetry of the Eastern Nations," which Jones reveals a lot about how he conceives the "Eastern" language and how we should thus do so. "It is certain that," he says, "the poets of Asia have as much genius as ourselves" (Jones 1772: 174). According to Jones, all of these nations –Arabs, Persians, Indians, and Turks—share one main characteristic which is thus reflected in their language and literature: the "Mahometan religion." This tendency to denote Islam as such is a widespread notion during the time although it is a misnomer on its own terms. Richardson and Moises also refer to the same concept thus leveling Islam with Christianity ("the religion of Christ"), by creating a similar denotation as the "religion of Mahomet." According to the Islam, however, such a denotation can only be judged as a heresy as Prophet Mohammad (pbuh.) was only a messenger. Therefore, despite to the otherwise nuanced observations of Jones and others, they essentially misrepresent the Islamic religion they claim to be the authority on.

Although both Moises and Richardson clearly acknowledge how much they owe to the works of Jones, their inspiring predecessor is not as unreserved as the former two about the beauty of the literature of "Eastern" nations: "I am far from pretending to assert that the poet of Persia is equal to that of Greece" (1772: 195). Yet, this is not to imply that Jones is lacking appreciation of the "Eastern" literatures; nothing could be more misrepresentative, but he has this sense of precaution not to align the West and the East side by side in terms of perfection and beauty of their arts. Otherwise, his comparison of the role of Persian in Turkish to that of the Greek in the Roman tradition is very well put: "[A]s the Greek compositions were the models of all the Roman writers, so were those of Persia imitate by the Turks" (1772: 196). However, the rest of the statement appeals to the same old notion of the language of the Turks: "naturally barren;" it was thanks to Arabic and Persian which Turkish was polished and enriched. Contrary to the common practice, which can be seen, for example in De Tott's comment "The Turks endeavour to remedy the poverty of their own language, by the entire adoption of

the Arabic and Persian" (Tott 1785: 8), however, Jones does not accuse Turks of copying Persian: "[Turks] are not more blameable [*sic*.] than Horace, who not only imitated the measures, and expressions of Greeks, but even translated, almost word for word the brightest passages of Alcaeus, Anacreon, and others" (Jones 1772: 179). Jones further points out to the fact that Turks have moved beyond mere copying in their own literary practices: "[I]t is certain that the Turkish empire has produced a great number of poets; some of whom had no small merit in their way" (1772: 197). He then cites the Turkish satires of one Ruhi Bagdadi as "forcible," and "striking," comparing his manner to that of Juvenal. He also mentions an anthology published in Constantinople that includes "five hundred and forty nine Turkish poets" (Jones 1772: 198).

In this brief essay, Jones depicts the great Persian poet Sadi as a liberal humanist: "*Sadi*'s poems are highly esteemed at Constantinople and at Isfahan; though, a century or two ago, they would have been suppressed in Europe, for spreading, with too strong a glare, the light of liberty and reason (1772: 194). The great epic poem of Firdausi, *Shahnama*, a work comparable but not better than Homer's *Iliad*, he indicates, could not be mentioned justly in such a brief essay. The commonly-held notion (even today) that the Persian style is "ridiculously bombast" is very well argued against: "There are bad writers, to be sure, in every country, and as many in Asia as elsewhere; but, if we take the pains to learn the Persian language, we shall find that those authors, who are generally esteemed in Persia, are neither slavish in their sentiments, nor ridiculous in their expressions" (1772: 193). An excerpt from Sadi is given as "sufficient proof."

The pastoral beauty of Arabia seems to be the main emphasis Jones attributes to the language and culture of Arabians, which very directly reminds one of Orientalist depictions. It is at this particular moment that Jones sets out perpetuating a stereotypical east:

> "Arabia [. . .] seems to the only country in the world, in which we can properly lay the scene of pastoral poetry; because no nation at this day can vie with the Arabians in the delightfulness of their climate, and the simplicity of their manners. There is a valley, indeed, to the north of *Indostan*, called *Cashmere*, which, according to an account written by a native of it, is a perfect garden, exceedingly fruitful, and watered by a thousand rivulets." (1772: 174)

The significance of this pastoral beauty can also be found in their poetry, according to Jones; the metaphors used are a clear proof: Arabs "compare the foreheads of their mistresses to the morning, their looks to the night, their faces to the sun, to the moon, or the blossoms of jasmine, their cheeks to roses or ripe fruit, their teeth to pearls, hailstones, and snow-drops, their eyes to the flowers of the narcissus, their curled hair to black scorpions and to hyacinths, their lips to rubies or wine, the form of their breasts to pomegranates, and the colour of them to snow, their shape to that of a pine-tree, and their stature to that of a cypress, a palm-tree, or a javelin," etc. (1772: 178). Although these comparisons might look and sound odd to a European, Jones explains, they are delicate for them, and "affect their minds in a peculiar manner." This geographical-pastoral quality of the Arabs is thus an advantage which they enjoy "above the inhabitants of most other countries" (1772: 179).

The descriptions from there on, regarding the Arabians, suggest an Orientalist[11] archetype, limiting the East to an ahistorical, never-changing cage of primitive beauty: "they preserve to this day the manners and customs of their ancestors, who, by their own account, were settled in the province of Yemen above three thousand years ago" (Jones 1772: 180). He also reiterates the Montesquieu maxim, "Now it is certain that the genius of every nation is not a little affected by their climate, for, whether it be that the immoderate heat disposes the Eastern people to a life of indolence, which gives them full leisure to cultivate their talents." For the roots of the liveliness of their poetry, and the richness of their inventions, explains the famous philologist, one should look at their hot climate (1772: 181). Sitter argues a similar point while stating, "Jones shows the literatures of East and West united at their origin. The past masters of both traditions, he argues, shared an unmediated access to nature and a capacity for creative originality lacking in their modern (European) counterparts" (Sitter 2008: 400).

If, thus, all this time, the Arabs were advantageous because of their climate and their pastoral environment, it is now the turn of the British to turn the power dynamics to their advantage—but with one condition:

> "If the languages of the Eastern nations were studied in our places of education, where every branch of useful knowledge is taught to perfection, a new and ample field would be opened for speculation; […] we should be furnished with a new set of images and similitudes, and a number of excellent compositions would be brought to light, which future scholars might explain, and future poets might imitate." (Jones 1772: 199)

And that is exactly what happens in the next golden century of British imperialism. Jones's call to the members of the Asiatick society in Calcutta would thus be fulfilled and the next century would witness the wane of the Turkish Moon whereas the British Rose starts to rise. Jones's work, therefore, becomes a significant example of how even the most innocent-looking scientific enterprise is indeed motivated by and entangled in imperial motivations. As Siraj Ahmed emphasizes, "Jones's philological research was not exclusively historicist in its approach, but his colonial jurisprudence was, because historical knowledge was the necessary foundation of colonial sovereignty" (Ahmed 2013: 325).

Conclusion by Way of an Attempt at Categorization

It is difficult to define the eighteenth century discourse on "Eastern" languages under an umbrella conception such as Orientalist; although there are many such textual practices (e.g. Eton or Vaughan), there are also others which are anything but Orientalist with their highly positive depictions of these languages (e.g. Montagu, Richardson, and Moises). Such a definition would at least be monolithic and reductive as the Orien-

11 See Said, Edward, *Orientalism*, Vintage: New York, 1978.

talist tendencies themselves. It could be argued that the differences in conceptualizing about the Middle Eastern languages can be theorized around the issue of the genre. Whereas the traveler's gaze is most redundant, random, and stereotypical, that of the scholar (in this case the linguist or the philologist) are factual and more accurate. On the other hand, although such a rationalization may account for most textual practices, it still bears the same risk of reduction as Orientalism. It is true that the grammar books of Richardson and Moises are more factual and supported by many detailed authentic examples and excerpts from the target language, but then what are we going to do with Vaughan's *Turkish Grammar*? If we are to assume that Vaughan's text is an exceptional case, then what about the prejudiced historiographies of scholars such as Eton and Rycaut, who just cannot be defined as mere travelers? Furthermore, how are going to rationalize the authentic descriptions of Montagu if we are to contrast traveler's ignorance with the scholar's science?[12] It is, therefore, very possible and probably that the traveler can be more objective and scientific in his/her manner than that of the scholar, the historian, and the philologist.

In another attempt, one can try to theorize these conceptions as those which are politically interested and those which are not. Both Eton and Rycaut could be classified under the former as the foreign affairs and imperialistic agenda of Britain cannot be isolated from the comments and observations on the Turkish language. This also seems to be a more effective approach as this time we can also problematize Jones's ambiguous relationship beyond his scholarship; although he has a most positive perspective to the languages and literatures of the East, the ultimate goal of his huge enterprise is deeply rooted in and entangled with larger British colonial practices. For Jones, it could be fairly argued that, knowledge about the languages and literatures (and the rest of the heritage) of Eastern civilizations brings about the power to dominate and to conquer. Scientific knowledge of these languages and getting immersed in these traditions ultimately perpetuates and reinforces British colonial practices, based on rigid hierarchical frameworks. Narratives by Baker or Montagu or Richardson, on the other hand provide us with effective samples of texts which are written with the least bit of national/political interests.

Therefore, the eighteenth century discourse on "Eastern" languages reflects textual practices which are common to both Orientalism and Ottomanism.[13] If the former accounts for those narratives which demonize the Middle Eastern languages and literatures as being ignorant, superficial and barren, the latter does for those which try to model Middle Eastern (in this case Ottoman) learning and heritage in sciences by way of studying these texts as meticulously as possible. The "imperial envy," to borrow Gerald MacLean's term (MacLean 2001: 85) as in the case of Ottomanism, serves to aspire to create a civilization which tries to surpass those of the Middle East, and study of the languages is an essential step for this means. After all, depending on one's perspective,

12 Also see Barin-Akman, Filiz, *The Ottoman Women: In the Eyes of Western Travelers*, Kopernik: İstanbul, 2018, for an explanation of these differences in perspective between male and female authors/travelers.

13 Maclean, Gerarld, "Ottomanism Before Orientalism," In *Travel Knowledge,* eds. Ivo Kamps and Jyotsna G. Singh, Palgrave: New York, 2001, pp. 85-96.

the "Eastern" language is as confusing and complex as the tower of Babel, or as cosmopolitan, and cultured as the tower of Babel. They are not the facts themselves which matter, but the way these "facts" are interpreted and introduced; sometimes "barbaric" and "Babylonian" are one and the same.

Bibliography

Aarsleff, H. (1967). "The New Philology in England to 1842," In *The Anglo-Saxon Chronicle: A Collaborative Edition*, ed. Peter S. Baker. Cambridge: Brewer.

Ahmed, S. (2013). "Notes from Babel: Toward a Colonial History of Comparative Literature." *Critical Inquiry*. Vol. 39, No. 2: 296-326.

Akman, B. H., Barin-Akman, F. (2017), "The Calligrapher Vs. the Machine: Towards De-Orientalizing the Late-Arrival of the Printing Press to the Islamic World," *The Journal of International Social Research*, Vol. 10, Issue 49: 68-78.

Anon (1799). *A Letter to Mr. Eton, from A Merchant in Turkey in an Answer to a Chapter in His Survey of the Turkish Empire.* London: J. Mathews.

Baker, S. (1796). *Musleiman Adeti, or a Description of the Customs and Manners of the Turks, with a Sketch of their Literature. By S. Baker. Dedicated to his Excellency, the Ambassador of the Sublime Porte, ... Embellished with a Frontispiece.* London*:* Milne, Jordan, Mason.

Baltimore, F. C., Baron (1767). *A Tour to the East, in the Years 1763 and 1764. With Remarks on the City of Constantinople and the Turks. Also Select Pieces of Oriental Wit, Poetry and Wisdom.* London*:* W. Richardson and S. Clark.

Barin-Akman, F. (2018). *The Ottoman Women: In the Eyes of Western Travelers*. İstanbul: Kopernik.

Eton, W. (1798). *A Survey of The Turkish Empire. In which are considered, I. Its Government, ... II. The State of The Provinces, ... III. The Causes of the Decline of Turkey, ... IV. The British Commerce with Turkey ...* London: T. Cadell, Jun. And W. Davies.

Habesci, E. (1784). *The Present State of The Ottoman Empire. ... Translated from the French Manuscript of Elias Habesci ...* London: R. Baldwin: London.

Hans, A. (1983). *The Study of Language in England: 1780-1860*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Jones, W., Sir. (1784). *A Discourse on the Institution of a Society for Enquiring Into the History, ... The Antiquities, Arts, Sciences, and Literature Of Asia, delivered at Calcutta, January 15th, 1784. A Charge to the Grand Jury at Calcutta, ... And a Hymn to Camdeo, ...* London*:* T. Payne And Son.

Jones, W., Sir. (1772). *Poems Consisting Chiefly of Translations from the Asiatick Languages. To which are added Two Essays ...* Oxford: Clarendon-Press.

Hill, A. (1740), *The Present State of the Turkish Empire. Collected from the Best Authors by the Rev. Mr. Purbeck.* London: T. Totteride: London.

Moises, E. (1792). *The Persian Interpreter: In Three Parts. A Grammar of the Persian Language. Persian Extracts, In Prose and Verse. A Vocabulary: Persian and English,* S. Newcastle: Hodgson.

Maclean, G. (2001). "Ottomanism Before Orientalism," In *Travel Knowledge,* eds. Ivo Kamps and Jyotsna G. Singh. New York: Palgrave, pp. 85-96.

Montagu, M. W. (1767). Lady, *Letters of The Right Honourable Lady M---Y W----Y M-----E: Written, During Her Travels In Europe, Asia And Africa, To Persons Of Distinction, Men of Letters, &C. In Different Parts of Europe. Which Contain, among other Curious Relations,*

Accounts of The Policy and Manners of the Turks; ... A New Edition. In Three Volumes. ... London, T. Becket And P.A. De Hondt.

Richardson, J. (1776). *A Grammar of the Arabick Language. ... Principally Adapted for the Service of the Honourable East India Company.* London*:* William Richardson, For J. Murray; and D. Prince.

Rycaut, P. (1686). *The History of the Present State of the Ottoman Empire*. Charles Brome.

Said, E. (1978). *Orientalism*. New York: Vintage: New York.

Sitter, Z. (2008). "Eastern Poetry, and the Problem of Imitation," *Texas Studies in Literature and Language*. Vol. 50, No. 4: 385-407.

Tott, F. B. D. (1785). *Memoirs of Baron De Tott. Containing the State of the Turkish Empire and the Crimea, during the Late War with Russia. With Numerous Anecdotes, Facts, and Observations, ... Translated from the French. In Two Volumes. ...* London: G. G. J. And J. Robinson.

Turner, S. (1836). *History of the Anglo-Saxons from the Earliest Period to the Norman Conquest.* London*:* Longman.

Vaughan, T. (1709). *A Grammar of the Turkish Language*. J. Humphreys for Jonathan Robinson and Tho. London: Horne.

MÜŞAHEDAT ROMANININ GERÇEKÇİ YÖNÜ ÜZERİNE BİR İNCELEME[1]

Nuray Küçükler Kuşcu - İstanbul Üniversitesi-Cerrahpaşa Üniversitesi

Giriş

1891'de tefrika olarak yayımlandıktan sonra aynı yıl kitap hâlinde basılan Müşahedat romanı Ahmet Midhat Efendi'nin gerçekçi -ve iki akımı birbirinden net bir biçimde ayırmadığı için- natüralist yönteme dair yorumlarının somut bir göstergesi niteliğindedir. Onun bu yorumu kendine özgü bir yapıya sahiptir. Bir başka deyişle, Ahmet Midhat Efendi "Müşahedat" romanında gerçekçi yöntemi kendi yorumlayışı üzerinden ortaya koyar. Ahmet Hamdi Tanpınar bu konuya değinir ve "Midhat Efendi bu romanını bildiğimiz gibi, beğenmediği Zola mesleğine karşı müşahedeye dayanan yeni bir realizm numunesi olsun diye yazmıştır" der (2006: 450).

Öte yandan Berna Moran "İddialı Bir Roman: Müşahedat" adlı makalesinde Ahmet Midhat Efendi'nin gerçekçilik yorumuna dair şöyle söyler:

> "*Müşahedat*'ın yazılmasının asıl nedeni doğalcı türü denemekti. Ahmet Mithat, belki de Beşir Fuad aracılığı ile Emile Zola'yı, doğalcı romanı tanımış ve bu konudaki düşüncelerini de yazmıştı. *Mühahedat*'a yazdığı önsözden anlıyoruz ki, doğalcı yazarları romanı ciddiye aldıkları, gözleme önem verdikleri, gerçeği yansıtmak istedikleri için beğeniyor, ama yaşamın sadece çirkinliklerini, toplumdaki ahlaksızlıkları, kötülükleri sergileyip, iyi güzel ve yüce olandan hiç söz etmemelerini doğru bulmuyor. Doğalcı romanlara bakılırsa diyor Ahmet Mithat, Fransa'da erdem denen şey kalmamış, fuhuş, sefahat ve sefaletten başka bir şey yok. Gerçek bu değil oysa. Yazar eğer gerçekliği yansıtacaksa yalnız kötüyü, çirkini değil iyiyi ve güzeli de anlatmalı. Ahmet Mithat insanın ve toplumun övülecek yönlerini yok saymanın, bunlara gözlerini kapamanın

1 Bu makale, Prof. Dr. Emel Kefeli danışmanlığında tamamlanan Tanzimat'tan Servet-i Fünun'a Türk Romanında Gerçekçilik Anlayışları başlıklı doktora tezinden üretilmiştir.

gerçekçilikle bağdaşmayacağı kanısında. *Müşahedat*'ı, iyiyi de kötüyü de anlatan böyle "tabii" bir romana örnek olarak yazmış" (1999: 49-50).

Ahmet Ö. Evin ise Ahmet Midhat Efendi'nin "Müşahedat"ta Zola'nın deneysel yöntemini yüzeysel bir biçimde anladığına işaret ederek onun gerçekçi yöntemi kendine has bir biçimde yorumlayışını meşrulaştırmak istediğini söyler (2004: 129-131).

Ahmet Midhat Efendi'nin adı geçen romanda gerçekçi yönteme kendi kuramsal görüşleri bağlamında yeni bir yorum getirdiği söylenebilir. Bu yorumu belirleyen yönlerden biri, onun yerel olanı ve kendi kültürel etmenlerini önemseyen tavrıdır. Ahmet Midhat Efendi, Beşir Fuad sayesinde tanıdığı gerçekçi yöntemi yaşadığı çağın ve toplumun değerlerine uyarlamaya çalışmış, bu bağlamda yeniden yorumlamıştır. Onun ortaya koyduğu roman Fransız gerçekçiliği ya da natüralizminin somut bir uygulama örneği olmamıştır ancak yerli bir gerçekçi yöntemin ortaya konulma çabası açısından önem taşır.

"Müşahedat"ta dikkati çeken bir başka yön de yazarın gerçekçi yöntemi denerken eserinde daha güçlü bir gerçeklik duygusu uyandırmak için Türk romanı için yeni olan anlatım tekniklerini denemesidir. Bu konuda en önemli unsur Ahmet Midhat Efendi'nin bir roman kahramanı olarak romanın olay örgüsünde yer almasıdır. Berna Moran Ahmet Midhat Efendi'nin denemiş olduğu bu anlatım tekniğine dair şöyle söyler:

> "Üçüncü kişi ağzından verilen bir romanda anlatıcının, karakterlerin en gizli duygularını, düşüncelerini okuması, Tanrı gibi her zaman her yerde hazır bulunması ve her şeyi bilmesi, doğaüstü bir yetenekle donatılmış olması demektir. Gerçek yaşamda olmayacak bir şey. Biliyoruz ki bundan kurtulmanın bir çaresi, anlatıcılık görevini roman kişilerinden birine yüklemektir. Daha 'tabii' olur böylesi. Ahmet Mithat, *Müşahedat*'ta denediği yeni teknikte, daha da ileri gidiyor ve 'tabii'liği tam sağlamak için olacak, dediğimiz gibi, kendisi yazar Ahmet Mithat sıfatıyla romana giriyor" (1999: 50).

Romanda kullanılan yeni anlatım tekniklerine dair bir diğer önemli şey ise romanın yazılış sürecinin romanda anlatılmasıdır. Berna Moran'ın değindiği üzere Ahmet Midhat Efendi, bir yandan romanına kahraman olarak seçtiği insanlarla kurduğu dostluğun ve tanık olduğu olayların gelişimini izlerken bir yandan da bu insanlar hakkında yazmaya başladığı romanın müsveddelerini okuyucuya sunar. Romanın içinde geriye dönüşlerle geçmişi anlatan kısımlar romanın müsveddesi olarak yer alırken biri şimdiyi biri geçmişi anlatan iki metin iç içe geçerek "Müşahedat"ı oluşturur. (1999: 51-52) Esere bir üst kurmaca niteliği kazandıran bu durum Türk edebiyatında daha önce denenmemiş bir anlatım tekniği olmakla birlikte Ahmet Midhat Efendi'nin gerçek olanın yansıtılması gerektiğine dair görüşünün bir sonucudur. Nitekim o eserde süregitmekte olan şimdiki zamana bizzat bir romancı olarak girmiş ve gözlemlerde bulunmuş; eserde yer tutan geçmiş anlatıları ise bilenlerden dinlemiştir. Bu bağlamda eserinin gerçekçiliğini sağlarken hem gözlemden hem de tarihten yararlanmıştır.

Bu konuda "Demek ki romanda Ahmet Mithat'ın tanık olduğu dönem hakkındaki anlatılanların doğruluğu gözleme dayanmalarından, geçmişe ait kısımların doğruluğu

da bir tarihçi yöntemiyle bulunup çıkarılmasından ileri geliyor" diyen Berna Moran, yöntem bakımından gözetilen bu nesnelliğin eserde doğalcılığı sağlayamadığına da değinir. Ona göre Ahmet Midhat roman kişileri hakkında beklenmedik açıklamalarla okuru şaşırtmak, gizemli kişilerin kimliğini son dakikada aydınlatmak, bazılarını yüceltmek, kötüleri cezalandırmak gibi romans türüne özgü yollara başvurmaktan geri kalmamıştır (1999: 54-55).

Öte yandan bu durumu, Ahmet Midhat Efendi'nin gerçekçi yönteme dair denemesindeki başarısızlıkları olarak kabul etmek yerine yazarın bu yöntemi denerken kendi anlatılarına has üslubundan vazgeçmemesi olarak yorumlamak yerinde olur. Nitekim o romanın yöntemini nesnellik üzerinden kurmuş, bunu eserinde de sık sık dile getirmiş ancak bunun yanı sıra kendine has üslubunu da devam ettirmiştir. Onun roman kahramanları karşısında kimi zaman tarafsız olmaması, romanın sonunda kötülerin cezalandırılmış olması, gizlediği ipuçlarını beklenmedik bir biçimde okuruna sunması, eserinde merak unsurunu önemli bir öge olarak kullanması kendine has roman üslubunun "Müşahedat"ta da devam ettiğinin göstergesidir. Bu üslubu oluşturan en önemli husus şey ise onun içinde yaşadığı kültürden edindiği değerler dünyasıdır. Fazıl Gökçek, Ahmet Midhat'ın gerçekliği çok önemsediği hâlde eserlerinde gerçek hayattakine pek de uygun olmayan böylesi unsurlara neden yer verdiğini sorgularken bu konu üzerinde durur. Onun bu tavrının nedenini, mensubu bulunduğu din ve medeniyet dünyasının değerler bütününe bağlar (2007: 44-45).

Ahmet Midhat Efendi'nin, Fransız gerçekçiliğinin birebir kopyasını ortaya koymak gibi bir çabası olmadığını, bu gerçekçiliğin yöntemini yeniden yorumlamak istediğini bildiğimizde eserindeki bu durumları başarısızlıklar olarak değerlendirmek yerine özgün bir yorum ve bu yorumdaki eksiklikler olarak kabul etmek mümkün olabilir.

Amaç

Ahmet Midhat Efendi'nin 1891 yılında yayımlanan "Müşahedat" başlıklı romanı Türk romanında gerçekçiliğin gelişimi açısından önemli bir romandır. Bu çalışmanın amacı, "Müşahedat" romanının gerçekçi yönünü ortaya koymaktır.

Yöntem

Bu çalışmada nitel araştırma yöntemlerinden betimsel çözümleme kullanılmıştır. "Müşahedat" romanının gerçekçi yönünü ortaya koymak üzere adı geçen roman konu seçimi ve kurgu; karakterler; mekân ve yazarın konumu açısından çözümlenmiştir.

Veri Toplama Araçları ve Süreci

Ahmet Midhat Efendi ve "Müşahedat" başlıklı romana dair verilere alanyazın taraması ile ulaşılmıştır. Alanyazın taramasıyla elde edilen verilerin toplanmasında, konuyla ilgili yazılmış bilimsel yayınlar ve bilgisunar kullanılmıştır.

Veriler

Müşahedat"ta konu seçimi, yazarın çağdaş toplumsal gerçeklik içerisinden gözlemlediği bir olaydan hareketle yapılmıştır. Romanın kurgusu incelendiğinde, üstkurmaca niteliği ortaya çıkar. Bu nitelik yazarın gerçekçi yönteme getirdiği yorumla örtüşür. Ahmet Midhat, gerçekçi bir romana gerçek olayların konu edilmesi gerektiğini düşünür. Bu gerçekliğin altını çizebilmek için, gerçek bir olaydan hareket eder ve kendisini bir anlatı kişisi olarak romanına dâhil eder. Ahmet Midhat Efendi, eserinin kahramanlarını ayrıntılı ve gerçeğe uygun çizmeye çalışır. Kahramanlarının toplumsal çevrelerini verir ve onlara gerçekçi bir derinlik kazandırmak ister. Ancak, olumlu bulduğu kahramanlara sempati duyar ve bunun sonucunda karakter çiziminde öznel bir tavır sergiler. "Müşahedat"ta temel mekân İstanbul'dur. Yazar İstanbul'u, kahramanlarını çevreleyen coğrafi bir uzam ve kentli bir mekân olarak sunar. Böylece metin dışı somut gerçekliklerle ve toplumsal gerçeklikle ilişki kurar. Bu romanda Ahmet Midhat bir yazar olarak, diğer eserlerinde olduğu gibi, müdahil bir tavır sergiler. Eserine bir roman kahramanı olarak dâhil olarak romanın hem bir kahramanı hem de yazarı olur.

Tartışma ve Yorum

Müşahedat'ta Konu Seçimi ve Kurgu

"Müşahedat"a konu seçimi açısından bakıldığında yazarın çağdaş toplumsal gerçeklik içerisinden gözlemlediği bir olaydan yola çıktığı görülür. Bu eserde Ahmet Midhat Efendi Beykoz'daki evinden işine gitmek için bindiği Şirket-i Hayriye vapurunda bir olayı gözlemler; vapurda ikisi genç biri yaşlı üç Ermeni kadının konuşmaları sırasında bahsettikleri mesele ve genç kadınlardan birinin bir başka yolcuyu dövmesi yazarın ilgisini çeker. Yazar vapurdan inince bu kadınları kaldıkları yere kadar takip eder, daha sonra onlarla tanışır. Natüralist bir roman yazma çabasıyla hanımlardan izin almak ve yazar karakteri olarak kendisini de dâhil etmek suretiyle bir eser ortaya koyar. Bu bağlamda eser konu olarak hem yazarın toplumsal çevresi içerisinden tesadüfen gözlemlediği bir olaydan hareketle, bu olaydaki karakterlerin yaşamlarını konu edinir; hem de yazar eserine bir karakter olarak girip roman yazma sürecini okuyucusuyla ve romanın diğer karakterleriyle paylaştığı için romanın yazılma sürecini romanın konusu hâline getirir.

Esere seçilen konu açısından dikkati çeken bir durum, yazarın natüralist olma iddiasını romanına konu edindiği olayların gerçek olması üzerine kurmasıdır. Yazar bu durumu eserinde de dile getirmiş; karşılaştığı kadınların birbirleriyle Fransızca yaptıkları "hasbıhâl"e kulak misafiri olunca yazmak istediği romanın karşısında maddi olarak belirdiğini ve dinlediği konuşmanın "tabiî" romanların bir örneğini teşkil ettiğini" söylemiştir (Ahmet Midhat Efendi, 2000: 22).

Anlattığı olayların gerçek olduğunu; bu gerçekliğin seçiminde gözlemin önemli bir yeri olduğunu eserinin mukaddimesinde de, "(...) ait olduğu zaman ve âleme göre tamamı tamamına tabiî olduğunu kat'î olarak iddia edebilirim. Teşekkül eylediği vekayi müşâhedât-ı yevmiyedendir" (Ahmet Midhat Efendi, 2000: 7) diyerek bildiren Ahmet

Midhat Efendi, konu seçiminde gerçekçi yöntemin sağlanmasına özen göstermiş olduğuna işaret eder. Bu bağlamda, romanın konusunun yazarın çağdaş toplumsal gerçekliği içerisinden, gözlem yoluyla seçilmiş olduğunu; bu seçimin gerçekçi roman yönteminin oluşması açısından önem arz ettiğini söylemek mümkündür.

"Müşahedat"a kurgu açısından bakıldığında ise eserin üstkurmaca niteliği göze çarpar. Bu niteliğin yazarın gerçekçi bir roman yöntemi oluşturma çabasında önemli bir yeri vardır. Öte yandan eserde okuru şaşırtmak üzere kullanılan kimi vakalar, yeterince inandırıcı olmayan bazı olaylar ve kötü roman kahramanlarının kötü sonlarının olması eserde kurulmaya çalışılan gerçekçi yönteme aykırı gibi görünür. Ancak bu hususları Ahmet Midhat Efendi'nin kendine has roman tekniğiyle birlikte düşününce yazarın özgün bir gerçekçilik sergilemeye çalıştığı söylenebilir.

"Müşahedat"ta kurgu açısından incelendiğinde eserin üstkurmaca niteliği ortaya çıkar. Bir anlatım tekniği olarak üstkurmacada, yazılmakta olan eserin oluşturulma süreci anlatılır. Yazarın bir roman kahramanı olarak romana girişi; yazdığı roman müsveddelerini kahramanlarla birlikte düzeltmesi; bu bağlamda roman kahramanlarını da birer "muharrir" olarak görmesi ve romanın oluşturulma hikâyesini anlatması "Müşahedat"a üstkurmaca niteliğini kazandırır. Eser, üstkurmaca niteliği dolayısıyla iç içe geçmiş iki ana hikâyeden oluşmuştur. Çerçeve hikâye adını verebileceğimiz üst hikâye Ahmet Midhat Efendi'nin romanını yazma sürecini anlatırken alt hikâye roman kahramanlarının hayatlarına dair parça parça birçok hikâyeden oluşur.

Ahmet Midhat Efendi'nin eserindeki üstkurmaca niteliğinin gerçekçi bir roman yöntemini oluşturma çabası açısından önemi vardır. O, anlattıklarının gerçek olduğunu kanıtlamak istediği için bizzat kendisini de bir yazar olarak romanın içerisine dâhil etmiş olmalıdır ki, romanın üst hikâyesini gözlemlediklerini yansıttığı bir anlatı olarak sunmuştur. Benzer bir durum eserin alt hikâyesi olarak kabul edebileceğimiz parça parça anlatılarda da söz konusudur. Bu anlatılarda yazar, geçmişte gerçekleşen olayları eserin kahramanlarının anlattıklarına yaslanarak kaleme almış; bu anlatılar üzerinde yine aynı kahramanlarla birlikte çeşitli düzeltmeler yapmıştır.

Sonuç olarak eserin kurgusuna hâkim olan üstkurmaca niteliğini, yazarın kendine özgü bir gerçekçi yöntemi denerken ortaya koyduğunu söylemek mümkündür. Öte yandan eserde okurun merakını ayakta tutmak ve onu şaşırtmak üzere kullanılan hususlar; inandırıcı olamayan bazı vakalar ve kötü kahramanların cezalandırılması durumu söz konusudur. Bunlar gerçekçi yönteme uymayan durumlar olarak gözükmektedir. Bu durumlara romandaki şu olaylar örnek verilebilir:

Ağavni'nin, Karnik'in üvey kardeşi olduğunu söylemesi; yazarın Feride'nin Refet'e âşık olduğunu öğrenmesi buna kendisinin de çok şaşırması ve olayı birdenbire ortaya çıkan "müşkilat-ı muğlaka" olarak değerlendirmesi; Ağavni'nin bir cinayet romanına benzer bir biçimde vapurdan düşerek ölmesi; yazarın bir gün Seyyit Mehmet Numan'ın evrakı içinde bir zarf bulması ve zarfta bulunanların Siranuş'un babasının yadigarı olması; Seyyit Mehmet Numan'ın Siranuş'un babasının arkadaşıyken bunu uzun zaman gizlemiş olması. (Bununla birlikte eserde inanılması güç bazı vakalar Feride'nin Refet'e olan aşkı etrafında gerçekleşir ve şunlardır: Feride'nin Refet'e mektup gönder-

mesi ve aşkını ilan etmesi -nitekim yazar kendisi de hiçbir kadın bu minvalde mektup yazamaz deyip mektubu nakletmediğini söyler-); Feride'nin boynu bükük bir kızken birden hiddetli bir aşığa dönüşmesi (yazar da bu duruma şaşırır). Eserin gerçekçi yöntemindeki nesnelliğe aykırı duran bir husus da kötü kahramanların cezalandırılmasıdır. Yazarın Ağavni'yi öldürmek için bir Yahudi'yi tutmuş olan Feride'nin cinayetten sonra duymuş olduğu vicdan azabının da etkisiyle hastalanmasını adalet-i ilahiye olarak adlandırması; Feride'nin bu hastalık neticesinde ölümü; benzer bir biçimde romanın kötü karakterlerinden Karnik'in de "ilahi adaletin yakasına sarılıvermesiyle" yaptıklarının cezasını bulması, Avrupa'da yargılanırken hakkında idam talebinde bulunulması Ahmet Midhat Efendi'nin olay örgüsünü kurarken iyi olarak çizdiği karakterlerden yana tavır aldığını, kötü davranışlarda bulunanların cezalandırıldığını gösterir (Ahmet Midhat Efendi, 2000: 132, 218, 224, 243, 248, 262, 268, 301, 307, 327, 330, 331).

Yukarıda örneklenen gerçekçi yöntem uymayan bu olaylar dolayısıyla "Müşehedat"ı gerçekçiliğin başarısız bir uygulaması olarak nitelendirmek yanlış olacaktır. Çünkü Ahmet Midhat Efendi, bu eseri besleyen Fransız gerçekçiliği ile Türk romanının kuruluş sürecinde görülen ve geleneksel anlatı motiflerinden gelen öğleri bir arada kullanıp "Müşahedat"ı kendine has bir roman tekniğiyle yazmıştır. Bu durum yazarın gerçekçiliğin yöntemini kendine has bir biçimde yorumlamak istemesinden kaynaklanır. Bununla birlikte o eserin kurgusuna hâkim olan üstkurmaca niteliğini de kendine özgü bir gerçekçi yöntemi denerken ortaya koymuş, yeni anlatı olanaklarını bu eserinde gerçekçilik bağlamında yeniden değerlendirmiştir.

Müşahedat'ta Karakterler

"Müşahedat"ta olay örgüsü açısından önemli olan anlatı kişileri Ahmet Midhat Efendi'nin kendisi, Siranuş ve Ağavni, Refet Bey ve Seyyit Mehmet Numan'dır.

Ahmet Midhat "Müşahedat" adlı eserine bir roman kahramanı olarak kendisini de dâhil etmiştir. Eser yazarın bir roman kahramanı olarak kendini tanıtmasıyla başlamaktadır:

> "Malûm a, bu muharrir-i âciz Beykozlu'dur. Yaz kış, akşam sabah Beykoz'dan İstanbul'a gelir gider.
>
> Kendimizi size bu suretle tanıttırmağa başlar başlamaz bizi de Şirket-i Hayriyye'nin en büyük müştekilerinden diye mi telâkki eylediniz? Vakıa sanatımızın bir ciheti de gazetecilik olduğundan Şirket-i Hayriyye hakkında pek çok şikâyetler bizim de kalemimizden çıkmıştır. Ama yalnız gazetecilik sıfatıyla muttasıf olup kalsaydık belki bizde dahi hiç insaf aranmamak lâzım gelirdi. Lakin bizde sıfat bundan ibaret değildir. Gâh romancılık, gâh feylosofluk gibi tecelliyatla muttasıf olduğumuzdan, Şirket-i Hayriyye'den müşteki olduğumuz zamanlardan ziyade, müteşekkir olduğumuz zamanlar da vardır" (Ahmet Midhat Efendi, 2000: 9).

Yazar kendisini metnin dışındaki bir gerçeklik olarak metnin içerisine taşır. Bu durum metnin gerçekçi etkisini arttırmada önemli bir ögedir. Ahmet Midhat Efendi, eser

boyunca hem eserin bir kahramanı hem yazarı hem de bu metnin dışında da gerçek bir varoluşu olan bir "muharrir" olarak kendisinden bahseder.

Ahmet Midhat Efendi'nin kendisini bir roman kahramanı olarak eserinin içerisine taşıması, eserinde kendine has bir gerçekçi yöntemi ortaya koyma çabasının getirisidir. Eserde bir roman kahramanı olarak dile getirdiği kimi sözler, eser ile metin dışı gerçeklik arasında bir bağ kurmaya yarar ve eserin gerçekçiliğinin altını çizer. Bu durumu örnekleyen bir bölüm yazarın roman kahramanlarından biri olan Seyyit Mehmet Numan'la ilgili düşüncelerinde görülür.

Yazar, "Diyebilirim ki 'devda-yı sa'y ve amel' ve 'taksim ve teşrîk-i mesâî' gibi âsâr-ı hikemiyye ile Tercümân-ı Hakîkat'te birçok bend-i mahsusâlarda beyan etmiş olduğum hissiyât-ı mesâî-perestânenin tohumunu zihnime eken Seyyit Mehmet Numan olmuştur" (Ahmet Midhat Efendi, 2000: 157) diyerek romanında ortaya koymuş oldukları üzerinden metin dışına, yani gerçek dünyaya bir atıf yapar ve metin ile metin dışı gerçeklik arasında güçlü bir ilişki kurar. Yazarın kendi romanında canlı bir roman kişisi olarak varlık göstermesi de bu gerçekçiliği güçlendiren bir durumdur.

Berna Moran Ahmet Midhat Efendi'nin roman kahramanlığına dair şöyle söyler:

> "*Müşahedat*'daki Ahmet Mithat'ın kişiliği öbür romanlarının anlatıcısından farklı değil. Çalışkan, hoşgörülü, babacan tavırla dürüst bir adam. Gerçi olaylara tanık sıfatıyla karışır, ama gözlemci olarak kalmaz; öyküsünü anlattığı insanların dertlerini paylaşan, onlara yardımcı olmaya çalışan ve olayların gelişiminde rol oynayan bir dosta dönüşür. Onun için romanın en canlı kişisi kuşkusuz Ahmet Midhat'ın kendisidir ve okur bu halk adamıyla birlikte olayların içine girince, romanın öteki kişileriyle değil Ahmet Midhat'la özdeşleştirir kendini" (1999: 49).

Bu bağlamda okurun Ahmet Midhat Efendi ile özdeşleşerek olayların içerisine girmesi okurdaki gerçekçi izlenimi güçlendiren bir öge olur. "Müşahedat" yazarın kendi yaşamının birkaç aylık süresini kapsayan bir anı defteri ya da otobiyografi havasındadır (Moran 1999: 53). Bu bağlamda eserin gerçek yaşam kaynaklı anlatı türleriyle benzeşmesinin temel nedenlerinden bir tanesi, eserin yazarının bir roman kahramanı olarak kendi eserine dâhil olması ve yaşananların gerçek olduğunun altının çizilmesidir.

"Müşahedat"ın olay örgüsünde önemli bir role sahip olan kahramanlardan ikisi Siranuş ve Ağavnidir. Ahmet Midhat Efendi onlarla bir vapur yolculuğu sırasında karşılaşır. Bu karşılaşma eserin okuyucusunun da ana kahramanlardan ikisi ve yanlarında bulunan Vartov Dudu'yla ilk karşılaştığı andır (2000:14).

Ahmet Midhat Efendi daha sonra "birisi esmer, diğeri sarışın" olarak belirttiği Siranuş ve Ağavni'yi dış görünüşleriyle betimler. Siranuş'un betimlemesi şöyledir:

> "Esmeri gereği gibi iri yarı, geniş omuzlu, o dar kollu fistanın setrinden âciz kalacağı derecelerde kalın pazulu, fakat yaşça yirmiden ya biraz ziyade veyahut pek noksan tahmin olunacak kadar genç bir kadındı. Gözleri mikyas-ı tabisinden hayli iri olmasalar koyu kara olan hadekalar, bütün çeşmhaneyi istiap ederek, beyazına yer kalmazdı. (…)

Kaşlar gözlere mütenasip. Ama nasıl? Renkleri kara ise de rastık boyası değil. Çatık da değil. Fakat iki kaşın başlangıçları yekdiğerine karib. (…)

Burun gereği gibi iri. Fakat burnun iriliği çehre züğürtü olan bazı bedhahânda sakl görünebildiği hâlde, çehre sahibi olan okurlar için bir zeynet-i mahsûsa-i âlîcenâbâne olduğu fizyonomistler, yani ilm-i kıâfet erbâbı nezdinde musaddaktır. (…)

Karşımızdaki esmer güzelinin çehresi, tamam o bînî-i zîbâya zemîn-i letâfet-efzâ olacak beyzî çehrelerden bulunduğu gibi, onun altındaki irice dudaklar ve yumruluğu, sivriliğine galib çene, levha-i vechi gerçekten güzel bir hâle koyduktan maada, tabiatinde de fevkalhad bir metânet ve gerek dostluğunda ve gerek düşmanlığında sebat ve hele intikamında şiddet olduğunu bâhiren göstermekteydi.

Bu esmer kadın hakikaten güzeldi. Ama hüsn-i cemali, öyle karşısındaki erkeği uzaktan yakından nice ümitlerle yılıştırıp, münasit edecek cemallerden değildi. Onun karşısındaki erkeklerdense, o hüsn-i dil rübâyı, gönülleri rebûde etmekle beraber, bir de, bir tesir-i manevî ile mütedehhiş etmeğe kâfi vakarı metaneti gösterecek hüsünlerden bulunurdu.

Güldüğü nadir görüleceğinden ve hele bir zaman kadar karşımdaki esmer dilber gülmediği gibi, ondan sonraki ahval gülmeği büsbütün muhale talik eylediğinden dişlerinin nasıl olduğu görülemedi. (…)" (2000: 17-19)

Eserde Siranuş'un betimlemesinin hemen ardından sarışın olduğu belirtilen Ağavni'nin betimlemesi yer alır:

"Sarışın güzelse, esmerin büsbütün ma'kûsu bir dilberdi. Lepiska saçlar, kadınların 'tahrirli maî' dedikleri gözler ki maîsinin etrafı kalem-i kudretle bir hatt-ı siyah çekilerek tezyin olunmuş. Bu güzel gözler küçük hatta pek küçük, lâkin şiddet-i zekâya ve vefret-i şetârete delâlet etmek üzere, minimini çeşmhanelerinde fırıl fırıl dönerler.

Ten gayet beyaz. Hatta biraz solgunca bile! Burun küçücük. Ağız daha küçük. Çene yusyumru olduktan maada, müntehası bir de senehdan ile müzeyyen. Heyet-i umumiyesinde öyle bir hâl var ki gülmediği zaman dahi gülüyor zannolunur. En büyük hüzn ü elem bu çehreyi tağyir edemez. Ağlasa bile, gözyaşları o çehre üzerinde bir ziynet-i zâide telâkki olunur. Bir tebessüm-i dâîmi, ince solgun dudaklarını daima küşâde bulundurduğundan, taneleri küçük ve biraz da seyrek olan dişleri, belki ressamların zebân-ı intikadını tahrik edebilirse de, eğer tabir caizse kaide-i böyle olmasını iktiza eder" (Ahmet Midhat Efendi, 2000: 19).

Bu betimlemelerde dikkati çeken nokta Ahmet Midhat Efendi'nin ilk izlenimlerini yansıtmasıdır. Eserine bir roman kahramanı olarak dâhil olan Ahmet Midhat, adı geçen kahramanlarla olan ilk karşılaşmasına dair gözlemlerini hem bir roman kahramanı olarak

hem de eserin "muharriri" olarak aktarmış, bu aktarımla kahramanların gerçekten var olduğunun altını çizmiştir.

Ahmet Midhat Siranuş ve Ağavni'yi ayrı ayrı betimledikten sonra iki kahramanı birlikte de betimler. Bu betimlemede kahramanların kılık kıyafetine dair ayrıntılar dikkat çekicidir. Bir başka dikkat çekici nokta da yazarın bu iki kadın arasında bir karşılaştırma yapmış olmasıdır. Ahmet Midhat Efendi esmer olarak belirttiği Siranuş'ta "otuz beşlik, kırklık kadınlarda bile ağlebiyetle görülemeyen kâmillik, vakurluk"un göze çarptığını; "on sekizden yirmiye kadar nevcivanlık, şenlik, şuhluk" un Ağavni'ye lâyık görüldüğünü; "tabiatçe sarışının, çocuk ve esmerin kâmil olduğunu" söylemiştir (2000: 19-21). Onun bu tutumu roman kahramanları arasında bir ayrıma gittiğini, bir yazar olarak kahramanlarına karşı tutumunda yeterince nesnel olamadığını gösterir. Nitekim Ahmet Midhat Efendi, Siranuş'a dair sergilediği öznel bir tutumla onu kimi zaman idealleştirir. Örneğin,

> "Ağavni'nin piyonaca kudreti Siranuş derecesinde olmadığını evvel dahi haber vermiştik. İkisi de bir pansiyondan çıkmışlarsa da, Ağavni Madam C...'nin pansiyonunda, bir aralık sadece kendi felsefiyatına hasr eylediğinden, tedrisat ve talimatın hiçbirisine ehemmiyet vermiyordu ki. En ziyade ehemmiyetle iştigal eylediği şey roman mütalâasından ibaretti. Siranuş'sa, bilâkis kendisine her ne tedris olunursa, olanca kudret ve gayretiyle onu hüsn-i telâkkiye çalışırdı." (Ahmet Midhat Efendi, 2000: 181) diyerek Siranuş'u Ağavni'den daha başarılı ve daha gayretli gören yazar, onun "ahlâk cihetiyle" de "aferinlere mazhar olduğunu" söyler. (Ahmet Midhat Efendi, 2000: 207)

Bu durum nesnel ve gerçekçi bir tutumla çizilmesi planlanan karakterler için olumsuz bir etki oluşturur ancak bu noktada Ahmet Midhat Efendi'nin kendine has gerçekçi tavrı göz önünde bulundurulmalıdır. Nitekim Ahmet Midhat Efendi hem kahramanlarının dış görünüşlerini ayrıntılı ve gerçeğe uygun bir biçimde betimler hem de edebiyatın eğitici işlevinden vazgeçemez ve örnek olabilecek roman kahramanlarına sempati duymaktan geri kalmaz.

Ahmet Midhat Efendi, yukarıda adı geçen iki karakterden Ağavni'nin dış görünüşüne Siranuş'unki kadar yer vermez. Ağavni'yi dış görünüşüyle eserin başında bir kez betimledikten sonra bir de öldükten sonra cansız bedenini betimler. Bu betimleme gerçekçi yöntem ve bu yöntemin güzel kadar çirkini, iyi kadar kötüyü de anlatmak gerektiği ilkesi açısından önemlidir. Yazarın burada bir ölünün nasıl göründüğünü anlatması hayattaki farklı gerçeklikleri metnine taşıması açısından önem taşır:

> "Naaş balıkhanedeymiş. Etıbbâ muâyenesini icra etmişler. Kolunda, gerdanında, çürükler varmış. Besbelli kurtarmağa atlayan Yahudi kendisi de can havlile kıza sıkıca sarıldığı için bu çürükler peyda olmuş.
>
> (...)
>
> Kızcağız çırçıplak olduğu için üzerine bir çuval atmışlar. Çünkü biraz şişmiş olduğundan vücudu elbisesine sığmayarak patlamış çıkmış.(...)

Bunlar âdetince cenazeyi ilbâs etmek lâzım geliyorsa da, bîçare Ağavni'nin esvap dolabında nadir olmayan fistanlarına o şişkin vücudu sığabilir mi?" (Ahmet Midhat Efendi, 2000: 279-280)

Öte yandan, Ahmet Midhat Efendi eserinde kahramanlarının geçmişlerine ve içinde yaşadıkları toplumsal çevreye yer vermiş, böylece karakterlerine gerçekçi bir derinlik kazandırmaya çalışmıştır. Bu bağlamda Siranuş'un ve Ağavni'nin geçmişlerini eserin kurgusunda yer alan iç hikâyelerde ayrı ayrı aktarmış, bu aktarımlarda kahramanlarının çocukluktan şimdilerine değin içinde bulundukları toplumsal çevrelere de değinmiştir.

Yazar Siranuş'un geçmişini, nasıl büyüdüğünü, toplumsal ilişkileri içerisinde okuyucusuna aktarır. Siranuş Tunuslu bir zabitin kızıdır. Annesi onu bebekken Beyoğlu'nda bir Süryani Kilisesi'nin kapısına bırakmış, babası kilise zangocunun bir eve teslim ettiği Siranuş'u geri almış ve annesine teslim etmiş; babası vefat ettikten iki sene sonra annesi de ölen Siranuş, bu ölümden bir süre önce devam etmeye başladığı "leyli kız mektebi"ne on dört yaşına kadar gitmiş; daha sonra "Ermeni patrikhanesinin delâletiyle, yalnız Fransız lisan ve edebiyatında tekemmül için Madam C...'nin pansiyonuna ithal olmuş"; bu pansiyonda Ağavni ile tanışmıştır. Siranuş bu pansiyondan çıktıktan sonra "yine patrikhanenin tensibi vechile Vartov Dudu ve kocası Boğus Ağa'nın hanesine emânet" verilmiştir.

Ahmet Midhat Efendi Ağavni'yi de tıpkı Siranuş gibi geçmişi ve geçmişinde yer tutan toplumsal ilişkileri içerisinde aktarmaya çalışır. Ağavni, ehl-i iffet bir kadın olan "Maryâm" ile Antuvan Kolariyo'nun çocuğu olarak dünyaya gelmiştir. Önce babasını, daha sonra on iki yaşında annesini kaybetmiş; on altı yaşına kadar rahibe mektebinde kalmış; "artık oraca tahsilin daha üst tarafı mümkün olamamakla bazı kibar ecnebi familyaları kızlarına edebiyat dersi veren ihtiyarca bir Fransız muallimesinin yanına pansiyoner" verilmiş, beş senesini burada geçirmiş; yirmi bir yaşına gelince babasının mirasını alarak bu pansiyondan ayrılmıştır.

Bu aktarımlarla Ahmet Midhat Efendi Siranuş ve Ağavni'yi geçmişleri ve içinde yer aldıkları çeşitli toplumsal ilişkiler ile birlikte çizmeye çalışmıştır. Bu durum Siranuş ve Ağavni'nin bütünlüklü birer roman karakteri olarak çizilmek istenmesinin bir getirisidir ve onlara gerçekçi bir derinlik katar.

"Müşahedat"ın olay örgüsünde önemli yere sahip kahramanlardan biri de Refet Bey'dir. Ahmet Midhat Efendi eserinde bu roman kahramanını ilk tanıttığı yerde ondan bir tacir çırağı olarak bahseder. (Ahmet Midhat Efendi, 2000: 53)

Kahramanın adının Refet Bey olduğunu ise daha sonra söyler. (Ahmet Midhat Efendi, 2000: 64). Refet Bey'in dış görünüşü ise şöyle anlatılmıştır: "Bu delikanlı yirmi dört, yirmi beş yaşında tahmin olunabilir, orta boylu, tıknazca, kumral tüylü, koyu elâ gözlü, sevimli yüzlü bir gençtir" (Ahmet Midhat Efendi, 2000: 67).

Refet Bey Ahmet Midhat'la tanıştığında onu tanımaz, çünkü gazete okumuyordur (Ahmet Midhat Efendi, 2000: 67). Ancak bir roman kahramanı olarak zaman içerisinde gelişme gösterir ve daha önce arzuhalci ile muharrinin farkını bilmeyen Refet zamanla "muharrir, şair ve edebiyat, hikemiyat ne olduğunu pekâlâ" bilir (Ahmet Midhat Efendi, 2000: 264).

Yazar, "Efkârı, enzarı mahdut dediğimize bakıp da kendisini cühelâdan, bülehadan zannetmemelidir. Fikri, nazarı yalnız umûr-müştağilesine münhasır kalarak kendine ait olmayan şeylere sarf-ı zihin etmediği için, zihninde bu mahdûdiyet vaki olmuştur" (Ahmet Midhat Efendi, 2000: 70) diyerek onda meydana gelen fikri değişimin hazırlığını yapar. Ahmet Midhat Efendi Refet'i okuyucusuna geçmişi ve toplumsal çevresiyle birlikte aktarır. Refet Bey "kibarzade" bir çocuktur. Refet'in babası onun eğitimine önem göstermiştir. Refet Bey henüz ilk gençliğinde babasını kaybettikten sonra, çocukluktan kurtulur kurtulmaz mirasyedi bir hayat sürmüştür. Bu hayatta parasını tüketince tacir Seyyit Mehmet Numan'ın hizmetini kabul etmeye mecbur olmuştur.

Refet'in pek zeki bir adam olduğunu ilk mülâkatında anladığını söyleyen Ahmet Midhat Efendi, ahlakının da dürüst olduğunu düşünür. Ona göre Refet, ibret olacak mirasyedilerden değildir (Ahmet Midhat Efendi, 2000: 77,79).

Bu bağlamda Ahmet Midhat Efendi, bir roman kahramanı olarak Refet'i okuyucusuna aktarırken onun geçmişine ve içinde yaşadığı toplumsal çevreye de yer vermiştir. Bu husus, yazarın bir roman kahramanı olarak Refet'i bütünlüklü ve derinlikli bir yapıyla çizme, dolayısıyla gerçekçi bir yönteme oturtma çabasının sonucu olarak kabul edilebilir.

"Müşahedat"ta önemli kahramanlardan biri de Seyyit Mehmet Numan'dır. Seyyit Mehmet Numan meşhur bir tüccardır. Yazar Ahmet Midhat Efendi, Seyyit Mehmet Numan'ı dokuz on sene önce tanıdığını söyler ve bu tanışma anındaki gözlemlerini şöyle aktarır:

> "Bundan dokuz on sene mukaddem, ben kendisiyle mülâki olduğum zaman âdeta sinni yetmiş beşi hayli tecavüz etmiş bir pirdi. Ancak ak Araplardan öyle metânet-i bedeniyye sahibi bir ihtiyar ki, sakalında siyah kıllar hâlâ beyazlara galip, vücudu hâlâ kayış gibi kavi ve harekât ve sekenâtı hâlâ çevik ve zinde" (Ahmet Midhat Efendi, 2000: 144).

Ahmet Midhat Efendi Seyyit Mehmet Numan'la tanışma anındaki gözlemlerini okuruna aktarırken onun dış görünüşüyle ilgili kısa bir bilgi verdikten sonra etnik kökenine uygun bir konuşma biçimi olduğunu anlatır. Bu bağlamda oluşturduğu roman kahramanını toplumsal gerçekliğe uygun bir biçimde ortaya koymaya çalışır:

> "Şîve-i ifadesi ahâli-i Mısriyyenin söylediği yoldadır. Yani 'canım'lar 'ganım' ve 'pare'ler 'fare' veyahut dudaklarını biraz ziyadece zorlamak üzere 'yare' olarak telâffuz ediliyorlar. Ama söylediği sözlerin kaffesi mühim ve manidar.
>
> (...) Seyyit Mehmet Numan, Türkçesi kaht olmakla beraber Türkçeden dahi nice mecazlar, kinâyeler ile tevîlât-ı zarîfâneye muvaffak oluyor" (Ahmet Midhat Efendi, 2000: 144-145).

Yazar, bu kahramanın işi dolayısıyla toplumsal ilişkileriyle ilgili bilgileri ve geçmişini de aktarır. Seyyit Mehmet Numan kırk, kırk iki sene önce Mısır'dan gelmiştir. Mısır'dayken "ricâl-i Mısrıyyenin tasarruf ve idare eyledikleri gayet vasi çiftlikleri umurunda müstahdem" olarak çalışan Seyyit Mehmet Numan, İstanbul'a geldiğinde kendisine teklif edilen memuriyetleri kabul etmemiştir. Bir hayli çocuğu olmuş ama hiç biri

yaşamamış, nihayet en son evlendiği hanımdan bir kızı dünyaya gelmiştir. Bu kız Ahmet Midhat Efendi'nin Seyyit Mehmet Numan'la mülakatı sırasında on yedi yaşında olan, cılız ve hastalıklı Feride'dir (Ahmet Midhat Efendi, 2000: 145-146).

Bu aktarımın roman kahramanlarına derinlik ve gerçekçilik kazandırma çabasının ürünü olduğunu söylemek mümkündür. Öte yandan Ahmet Midhat Efendi'nin roman kahramanları karşısında kimi zaman öznel bir tutum sergilemesi durumu, Seyyit Mehmet Numan için de geçerlidir. Ahmet Midhat Efendi, Seyyit Mehmet Numan'ı bir anlamda idealize eder. Onun dürüstlüğüne ve çalışkanlığına vurgu yapar. Onunla ilgili olarak "her defasında da kendisinden, yeniden yeniye hikmetler istima eyledim" der (Ahmet Midhat Efendi, 2000: 157).

Sema Uğurcan, Seyyit Mehmet Numan'ın yazarın beğendiği ekonomi sistemini Osmanlı toplumunda uygulayan örnek bir şahsiyet olarak sunulduğu üzerinde durur. Ona göre,

> "Ahmet Midhat'ın gözde kahramanlarından biri olan, *Müşahedât* (1892) romanının kahramanı Seyyit Mehmet Numan, yazarın beğendiği ekonomi sistemini Osmanlı toplumunda uyguladığı için örnek olarak sunulan bir şahsiyettir. Seyyit Mehmet Numan her türlü ticareti dener, tüccarlar arasında aracı görevini de üstlenir. O Türkiye'de turfanda ticareti yapan ilk tüccar olarak İstanbul'un sebze, meyve ve çiçeklerini Avrupa ve Rusya'ya ihraç eder. Yazar bu kahraman vasıtasıyla okuyucusuna başarılı bir insan örneği göstermek ister. Yazara göre o ve benzerleri, Türkiye'yi ekonomik refaha götürecek ideal kişilerdir" (2012: 17).

Bu durum Ahmet Midhat Efendi'nin gerçekçi yöntemi kendine has bir biçimde yorumlamasının getirisidir. Ahmet Midhat Efendi bir akım olarak gerçekçilik ya da natüralizmi ortaya koyarken kendi anlatı biçimlerine ve içinde bulunduğu kültür dairesine has tutumundan vazgeçmeyen bir yöntemi oluşturmaya çalışmıştır. Bu bağlamda yazar, düşünsel zemininde yer tutan çalışkan ve ahlaklı olma kabulünü, karakter oluştururken kullanmış, karakterlerini derinlikli bir biçimde çizmek isterken bile bu kabulünden vazgeçmemiştir.

Müşahedat'ta Mekân

"Müşahedat"a mekân açısından bakıldığında dış mekânların kapalı mekânlara göre daha çok yer tuttuğu görülür. Bu bağlamda eserde en temel mekân İstanbul'dur. Yazar İstanbul'u, roman kahramanlarının güzergâhı olan semtlere dair kimi bilgilerle sunar. Böylece eseri ile somut hayatın gerçeklikleri arasında bağlar kurar. Öte yandan dış mekânları anlatırken bu mekânlar aracılığıyla toplumsal yapıyı da aktardığı görülür. "Müşahedat"ta iç mekânlar ise yeterince işlenmemiştir. Yazar, Siranuş ile Ağavni'nin kaldıkları misafirhane ile bu misafirhanedeki odaları ve Seyyit Mehmet Numan'ın mağazasını ayrıntılı olmayan bir biçimde betimlemiştir.

"Müşahedat"ta söz konusu olan en temel mekân İstanbul'dur. Ahmet Midhat Efendi İstanbul'dan ilk defa, vapurda karşılaştığı ve konuşmalarına kulak misafiri olup meraklandığı Siranuş, Ağavni ve Vartov Dudu'yu takip ederken bahseder. Vapurdan inen

kadınlar Galata tarafına giderken yazar onları takip eder. Bu sırada yol boyunca geçtiği semtlerden ayrıntılı bir betimlemeye girmeden bahseder:

> "Kadınlar çıktılar. Esmerle sarışın kol kola vererek ve ihtiyar Dudu arkalarına düşerek Galata tarafını tuttular. İnkâr, ya itiraf lâzım mı ya? Tabii ben de arkalarından.
>
> Köprü geçildi. Aziziye Karakolu önüne varıldı. Sağ tarafı Havyar hanı, sol tarafı Komisyon hanı ile mahdut olan Karaköy caddesine müntehî bulunan o kısa, güzel sokağa girildi. Fakat Galata cihetine, yani sağ tarafa dönülmeyip, sol tarafa dönülerek, Tünel'e doğru yüründü.
>
> (…)
>
> Malûm a. Çend dakikada Beyoğlu'na vardık. Ben bililtizam vagondan çıkmadım. Birinci sınıf yolcuları bile kâmilen çıktıktan sonra, ben, takip ettiğim kadınları önüme katıp yavaş yavaş yürüdüm.
>
> O gün hava gayet müsait olduğundan kadınlar bir açık faytona bindiler. Ben bilâkis bir kupaya atlayarak, arabacıya:
>
> -Şu öndeki üç kadını takip edeceksin.
>
> (…)
>
> Araba Rusya kançılaryası önünden dört yol ağzını bulup Beyoğlu büyük caddesini tuttu. (…) Gide gide Galata Sarayı önüne vardık. Hâlâ gidiyoruz. Nihayet mektep sokağına gelince, öndeki arabanın sola bükülüp Karnavulu'ya doğru indiğini gördüm" (Ahmet Midhat Efendi, 2000: 34-36).

Ahmet Midhat Efendi bu aktarımında ayrıntılı bir betimleme yapmaz ancak İstanbul'da gerçekten var olan semtlerden bahsederek eseri ile somut gerçeklikler arasında bağlar kurar. Yazar İstanbul'u coğrafi bir mekân olarak eserinin başka kısımlarında da aktarır. Örneğin Ağavni ile Siranuş'un kaldığı misafirhaneden döndüğü sırada izlediği yolu anlatırken Tünel'den ve Yüksek Kaldırım'dan bahseder (Ahmet Midhat Efendi, 2000: 48).

Bu bağlamda yazar İstanbul'u, eserinin vuku bulduğu çağı ve sosyal gerçekliği belirlemek üzere kullanır. Bir başka deyişle "Müşahedat"ta İstanbul coğrafi nitelikte bir güzergâhtır ancak çağdaş toplumsal gerçeklikle kurulan bağlar açısından da önem taşır. Bu durum açık mekânların kullanılmasından kaynaklanır. Bu mekânlar roman kişilerinin kamusal alanda varlık göstermelerine olanak sağlar ve böylece toplumla ve çağdaş toplumsal gerçekliklerle ilişki kurulmuş olunur.

Ahmet Midhat Efendi'nin bir roman kahramanı olarak geçmiş olduğu dış mekânları anlatırken bu mekânlar aracılığıyla toplumsal yapıyı da aktardığı görülür. Örneğin Refet Bey'i bulmak için bir sebze kayığına binerek yola çıkmasına dair,

> "(...) ahvâl-i beşeriyye ve medeniyyenin bu kısımlarını görmek için pazar kayığı, su kayığı, sebze kayığı, balık kayığı filân gibi şeyleri ziyaret ve tahkik ve temaşa merakımdır, zevkimdir. Bu defa dahi, iltizamî olarak şu Hünkâr iskelesinden kalkan sebze kayığına binmiştim" (Ahmet Midhat Efendi, 2000: 61)

diyerek, toplumsal yaşamı gözlemlemeyi amaçladığını belirtir ve bu yolculuk sırasındaki dış mekân gözlemleriyle çağdaş toplumsal gerçekliğe dair bilgileri iç içe geçirerek aktarır. Bu aktarımda kayıkçılardan, kürek çekenlerden bahçıvanlardan, hamallardan, berberlerden ve bütün bu insanların yaptığı işlerden bahsedilir. Yazarın deyimiyle onun bu yolculuğu, "koca bir memleket. Koca bir panayır. Henüz görmemiş olanlar için hakikaten görmek külfetini ihtiyara seza bir hâl"dir (Ahmet Midhat Efendi, 2000: 61-64).

"Müşahedat"ın hayatı yansıtma biçiminde dış mekânlar belirleyici bir ögedir. Ahmet Midhat Efendi dış mekân tbetimlemeleriyle bir yandan okuyucunun dikkatini kurmacının dışındaki gerçek dünya çizgisine yaklaştırır ve eserin gerçekçi bir yöntemle çizilme çabasını belirgin kılar diğer yandan gözlemleyip anlattıkları aracılığıyla toplumsal yaşamın gerçekliklerini aktarır.

Ahmet Midhat Efendi eserinde dış mekânların yanı sıra iç mekânlara da, daha az da olsa, yer verir. Bu mekânlardan biri Siranuş ve Ağavni'nin kaldığı misafirhanedir:

> "Merdivenin üst başı üç metre arzı ve altı metre kadar tûlü olan müstatîl bir saha olup, sokak cihetindeki dört penceresi güzel perdeler ve pencerelerin önleri kanapeler, koltuklar ve zemini Uşak kaliçesi mefruştu.
>
> Oda kapıları, ikisi de cenahlarda ve ikisi merdiven başının sağ ve sol taraflarında dört kapı idiyse de kararmış gözlerim ile kapılar üzerinde menkuş olan ufacık numaraları seçemediğimden dördüncü numarayı bulabilmek için biraz aramağa muhtâç kalmıştım" (Ahmet Midhat Efendi, 2000: 39).

Yazar Siranuş ve Ağavni'nin bu misafirhanede olan odalarından da bahseder. Siranuş'un odası şöyle betimlenir:

> "Bu oda hem yatak ve hem ikamet odası hâlini cem eyleyen mefruş odalardandır. Fakat yatak bir alkov içinde saklı olduğu ve önü mükellef bir perde ile mestur bulunduğu için, alafrangada yatağını göstermeği ayıp sayanları da mahcup etmez.
>
> Oda, Beyoğlu'nda birinci derecelerde mefruş olan odalardandır. Bir kadını rahatlandırmak için lâzım olan şeylerin kâffesini camidir. Piyanoya varıncaya kadar. Bir tarafta da karmakarışık bir hayli kitaplar yığılmış" (Ahmet Midhat Efendi, 2000: 51).

Yazar Ağavni'nin ikametgâhı iç içe geçen iki odadan oluştuğu için burayı daire olarak adlandırır ve şu şekilde aktarır:

> "Matmazel Ağavni'nin ikametgâhı birinden diğerine geçilir iki oda olup, iç taraftaki ufarak bir yatak odası olduğu hâlde, dış taraftaki ondan büyücek bir oda olarak, salın makamında kullanılmaktadır.

Bu oda dahi Siranuş'un odası gibi mükemmel ve mükellef döşenmiştir. Fakat bu akşamki hâli bir salondan ziyade, bir yemek odası hükmündedir. Zira odanın orta yerine dört kişilik, mini mini bir sofra kurulmuştur" (Ahmet Midhat Efendi, 2000: 93).

Romanda betimlenen bir diğer kapalı mekân Seyyit Mehmet Numan'ın mağazasıdır:

"Bu mağaza altlı üstlü, iki katlı bir şey ise de, öyle Asmaaltı mağazalarına manifaturacı dükkânlarına filanlarına benzemez. Derununda emtiadan bir şey yok. Üst katta efendiye mahsus bir oda ve onun yanında kalem odası gibi bir yer ve alt katta mağazanın dibinde ayrıca bulunmuş bir oda gibi kasaphane ile onun sokağı kadar mütedd olan ve çıraklar ve hizmetkârlar mahalli addedilen, önü, yani mahall-i mezkûrun ahvâl-i umûmiyyesi nazar-ı muâyeneden geçirilecek olsa, ya bir ufacık bankaya teşbih edilmek veyahut bir acentahane olduğunu kabul eylemek lazım gelir" (Ahmet Midhat Efendi, 2000: 70-71).

Bu dört betimleme düşünüldüğünde yazarın kapalı alanlara çok fazla yer vermediği ve bu mekânların betimlemesini ayrıntılı yapmadığı söylenebilir. Bu mekânlar roman kahramanlarının yaşam ve iş alanları olması dolayısıyla onların yaşayış biçimleriyle örtüşür ancak ayrıntının eksik oluşu, mekân ögesinin karaktere katacağı gerçekçi bütünlüğü eksik bırakır. Bir başka deyişle eserde, roman kahramanlarının iş ve yaşam alanları olan kapalı mekânlarla etkileşimi yeterince verilmemiştir.

Müşahedat'ta Yazarın Konumu

Ahmet Midhat Efendi romanlarında okur karşısında onunla söyleşir gibi bir üslup kullanır. Bu üslup onun bir yazar olarak konumunu da belirler. Okurunu anlatı sırasında karşısında farz eden Ahmet Midhat Efendi, bu üslubu dolayısıyla müdahil bir yazar olarak kabul edilebilir. Müdahil yazar tutumu, romanda gerçekçi yöntemin gerektirdiği nesnel yazar tutumuna aykırı gibi görünür. Ancak bu durum, Ahmet Midhat Efendi'nin kendine has gerçekçilik anlayışı ile birlikte düşünülmelidir. Ahmet Midhat Efendi eserlerinin genelinde müdahil bir anlatıcı olarak okuyucusuyla söyleşirken onlarda anlatılanların gerçek olduğu izlenimini uyandırır. Bunun nedeni Nüket Esen'in dile getirdiği üzere, kurmacayı bir eğitim aracı olarak görmesidir:

"(...) Ahmet Mithat romanlarında belirgin (overt) anlatıcı ve muhatap kullanımına, okurlarında bir inanç yanılsaması (mimesis of belief) oluşturmak için de başvurmuş olabilir. Ahmet Mithat, okurları onun gerçek olaylar ve gerçek kişilerden söz ettiğine inanırlarsa, onları etkileyebilecek ve eğitebileceğine inanmış gibidir. Daha önce de belirttiğim üzere, kurmacanın eğitim amacıyla kullanılması, bu kurmacanın gerçeğin yansıması olarak oluşturulmasını zorunlu kılar. Bu gerçeklik yanılsaması, özellikle Ahmet Mithat gibi sözüne güvenilir, tanınmış ve saygı gören bir gerçek yazarın varlığı ve gerçek yazarı temsil eden bir anlatıcının romandaki muhatabına açıkça kılavuzluk etmesiyle mümkündür" (2010: 33-34)

Bu durum "Müşahedat"ta biraz daha farklılaşarak belirginleşir. Ahmet Midhat Efendi "Müşahedat"ta hem kurmacanın eğitici işlevinden vazgeçmez hem de gerçekçi bir yöntemi kurma amacını taşır. Bu romanda yazar eserine bir roman kahramanı olarak dâhil olarak eserinin hem bir kahramanı hem de yazarı olur, böylelikle anlattıklarının gözlemlerine dayandığı için gerçek olduğunun, dolayısıyla "tabii" bir roman yazmış olduğunun altını çizer.

"Müşahedat"a yazarın konumu açısından bakıldığında, Ahmet Midhat'ın anlatının akışını müdahil bir yazar olarak sık sık kestiği görülür. O kimi kez akışı kesip okuruyla bir söyleşi havasına girerek toplumsal çevre ile ilgili bilgiler verir ve böylece eseriyle çağdaş toplumsal gerçeklikler arasında bağlar kurmak ister. Kimi kez anlattıklarının gerçek olduğunun altını çizmek için metin dışı gerçekliklere gönderimler yapar. Kimi kez de gerçekçi veya natüralist romanla ve bu tarz romana ilişkin konularla ilgili bilgiler verir.

Ahmet Midhat Efendi "Müşahedat"ta birçok defalar anlatının akışını keser ve okuyucusuyla söyleşir bir üslupla ona çağdaş toplumsal gerçeklikle ilgili çeşitli bilgiler aktarır. Örneğin eserin başlangıcında yaptığı vapur yolculuğu dolayısıyla kendi vapur yolculuklarından, Şirket-i Hayriyye vapurlarından ve vapur yolculuğu yapan çeşitli toplumsal kesimlerden bahseder. Kaptanların ve mevki memurlarının pek çoğunun dostu olduğunu ve Şirket-i Hayriyye vapurlarını yolculukları sırasında bir çeşit tahrirhane olarak kullandığını söyler. Vapura binen "arap, mısırcı, susamcı, kıptî, yazmacı, dudu" ve "nihayet ikisi, üçü oldukça câlib-i nazar takımdan" kadınlardan ya da "modacı dükkânı başlarına takınmış, arkalarına giymiş demeye seza, bir takım süslü madamlardan" söz eder (2000: 9-12).

Böylelikle eserinin henüz başında kısa da olsa toplumsal yaşamdan bir panorama çizerek, çağdaş toplumsal gerçeklikle bağ kurar. Eserde buna benzer başka bölümler de vardır. Örneğin yazar anlatısının akışını kesip Beykoz'daki Hünkâr İskelesi'ni insan ögesiyle birlikte, çağdaş toplumsal gerçekliklerle bağlantı kurarak aktarır. Bu aktarım uzun ve zamanının akışını içeren hareketli bir betimlemedir. Yazar önce "saat dokuz veya on" diyerek bu saatte iskeleye yanaşmış duran bir kayığı betimler. Sebzeyle yüklü kayığın içerisinde uyuyan üç dört kişi vardır. "Saat on buçuktan, on birden sonra" ise küfeleri sebze yüklü bir beygir gelir. Beygirin arkasından ise bir bahçıvan yürümektedir. Saat on birden sonra ise sebze küfesi getiren bahçıvanların sayısı bir hayli artar. Ahmet Midhat Efendi, bu bahçıvanların kendi aralarındaki sohbeti de toplumsal yaşamın bir parçası olan çalışma yaşamını okuyucusuna sunma gayretiyle aktarır. Bahçıvanlar kendi aralarında piyasanın kötü koşulları hakkında söyleşirler. Kimisi geçen seneki gübre parasını verememiş, kimisi bahçesinin kirasını ödeyememiştir. Yazar daha sonra yatsı sonrasını aktarır. Yatsıdan sonra kayıkçılar uyanmış, bahçıvanlar uykuya dalmıştır. Çalışma sırası kayıkçılardadır. Yazar bu kez de kayıkçıların iş koşulları dolayısıyla toplumsal yapıyı aktarır (2000: 56-61).

Ahmet Midhat Efendi ayrıca, bir tacirin çırağı olan Refet Bey'le mülakat yapmaya karar verdiğinde Refet Bey'in gece çalıştığını söyler ve bunun üzerine gece çalışma ile ilgili bilgiler aktarır. Bu aktarımda dikkati çeken nokta yazarın okuyucularını "cemiyyet-i medeniyyenin husûsiyati ahvâli" hakkında bilgilendirmek istemesi, bu konuda şunları söylemesidir:

"Birer birer tadatları içinde yaşadıkları cemiyyet-i medeniyyenin husûsiyati ahvâlini öğrenmek hususunda lâkayt bulunan karilerimizi tasdi' yerine geçerse de, hiç olmazsa umumî için bir söz olarak arza lüzum görürüz ki İstanbul ve hele bize nispetle daha pek çok müterakki olan milletlerin payitahtları bulunan Londra ve Paris gibi büyük şehirlerde gece uyanık ve sanâyi-i mahsûsasıyla meşgul olanlar, ahvâl-i âleme karşı lâkayt bulunan bî-haberânın kolay kolay tahmin edemeyecekleri kadar çoktur. Cemiyet-i beşeriyye ve medeniyyenin havâyic-i rûz-merresi hemen ekseriyet üzerine geceleri tehiyye edilir" (2000: 53-54).

Ahmet Midhat'ın bu sözlerinde hem onun romanın eğitici işlevine dair fikirleri hem de çağdaş toplumsal gerçekliğin romana yansıyan yönü görünür olur. Yazar, romanın eğitici işlevine önem verir ve kurmaca aracılığıyla okurunu eğitmek ister. Bu durumda okurunu eğitmek istediği konu ise toplumsal yaşamın gerçekleridir. Böylece, romanı ile çağdaş toplumsal gerçeklikler arasında bağ kurarken okuyucusunu da bu konuda bilgilendirmiş olur.

Ahmet Midhat'ın müdahil yazarlığına dair değinilmesi gereken bir konu da onun anlatının akışını kimi kez metin dışı somut gerçekliklere gönderim yapmak için kesmesidir. Yazar bunu "Müşahedat"ta anlatılanlar ile metin dışı somut gerçeklikler arasında bir bağ kurmak ve anlattıklarının gerçek olduğu kabulünü güçlendirmek için yapar.

Örneğin okuyucularına kendi eserinden bahsederek metinlerarasılığı bir anlatı stratejisi olarak kullanır:

"Karilerimiz tahattur buyururlar ki Siranuş Hanım'ın dermiyan eylediği Râkım Efendi, bundan on beş sene kadar mukaddem, Rodos'ta yazmış bulunduğum romanlar meyanında 'Felâtun Bey ile Râkım Efendi' nam romanın kahramanıdır. Kezalik, gerek İslâmdan ve gerek Ermeniden olan karilerim derhatır ederler ki, bundan on onbir sene kadar mukaddem, yani Tercüman-ı Efkâr namıyla lisân-ı Osmânîce ve hurufu Ermenice olarak tesis edilen gazeteye tefrika yollu ilk basılan romanım da bu romandı ki, sonra kitap olarak dahi ayrıca basılıp Ermeni karilerim nezdinde bir rağbet-i mahsûsa ile telâkkî olunmuştu" (Ahmet Midhat Efendi, 2000: 47).

Yazar böylelikle metin dışı gerçekliğe yine kendi metinleri aracılığıyla bir atıf yapar.

Yazarın metin dışı gerçekliklere atıf yaparak, anlattıklarının gerçek olduğunu dolaylı da olsa okuyucusuna bildirmesinin bir örneği de yine kendisine dair bilgileri aktardığı şu bölümdür:

"İşin içine biraz da eğlence katalım. Bir kıştı ki, yine biraderin hanesine devamım ziyadeleşmişti. Hamdolsun o kış, şakirâne, neşeli gecelerim yekdiğerini takip ediyordu. Çoluğa çocuğa her gece boza in'amı mertebe-i mükemmeliyyetteydi. Nihayet biz, familyaca kendi evimize gideriz. Fakat bozacı alışmış. Saat-i merhûnesinde kapının önünden ayrılmak bilmez ki. 'Ha boza', 'Mırmırık boza', 'Kaymak gibi boza' nağraları yek diğerini takip ediyorlar. Cevdet'se bozanın aduvv-ı ekberi. Oğlancağız nihayet kapıyı açıp, bozacıyı çağırarak ve o akşam alınabilmesi memul olan bozanın parasını Arnavuta bahş ederek 'Hemşehri, boza merakında olan adam burada misafirdi. Gitti. Rica ederim artık bizim kapının önünde bağırıp durma' diye zavallı bozacıyı tatmîr ederek gönderir" (Ahmet Midhat Efendi, 2000: 240).

Yazar burada romanın dışında var olan Ahmet Midhat Efendi'den bahseder. Geçmişe bir atıfta bulunur ve böylece romanı ile gerçek hayat arasında bu romanın yazarı olarak kendisi aracılığıyla bir bağ kurar. Bu bağı kurar kurmaz da anlatının akışını kesmiş olduğunun bilinciyle "Bozaya kapılmayalım da sadede rücu edelim" der (Ahmet Midhat Efendi, 2000: 240).

Ahmet Midhat Efendi müdahil yazar tutumuyla kimi kez de gerçekçi-natüralist romanlar ve bu yöntemle yazılacak romanların bazı özellikleriyle ilgili bilgiler verir. Örneğin, "tabiî" roman adını verdiği romanların okunma amacıyla ilgili,

> "Roman, hem tabiî de surette yazılan roman okumaktan maksat, yalnız bir adamın sergüzeştini tetebbu değildir. Asıl ahvâl-i âlemi tetebbudur. Ahvâl-i âlem ise hakikaten şâyân-ı tetebbudur" (2000: 54)

diyen Ahmet Midhat, gözlemin önemi üzerinde de durur. Gözlemin insana ne katacağını ise şöyle aktarır:

> "İnsanın her şeyi görüp öğrenmesi, onları kendisi de icra için olamaz. Tetebbu başka, icra başkadır. Şöyle ki:
>
> 'Gezmeğe çıkmak' alemin her yerinde mutat olan ahvaldendir. Meselâ bugün işiniz yoktur, yahut işleriniz müsaittir de gezmeğe çıkarsınız. Meselâ semtiniz Hocapaşa ise şöyle Edirnekapısı'na, ya Fâtih'e veyahut Eyüb'e doğru alıp yürüyüverirsiniz. Yirmi otuz adımda bir kere, bir dükkânın önünde durup, ya orada satılan tuhaf tefâriki temaşa edersiniz veyahut bıçak bileyen, kitap ciltleyen, potin diken sanatkârı epeyce müddet seyreylersiniz.
>
> Niçin bu sanatlara çırak mı olacaksınız? Hayır. Böyle gezmeğe çıkmaktan maksadınız ahvâl-i âlemi görerek, fikr-i hikmetinizi tenvirdir" (2000: 55).

Ahmet Midhat Efendi ayrıca kendi gerçekçi yöntemine dair de bilgi verir. Bu bağlamda kurmaca yapıyı kesintiye uğratarak bu kurmacada nasıl bir yöntem izlediğinin bilgisini aktarır:

> "Nasıl müteşevvik olmayayım ki, karilerime tabîyattan bir roman arz etmek için, bir hayli zamandan beri düşünüp durduğum hâlde roman, hem de mükemmeli tasavvura sığamayacak kadar tabiîlik ile filan ve maddeten ayağıma kadar kendi kendisine geldi. Daha garibi şu ki, güya ben de romanın eşhas-ı vak'asından birisiymişim gibi romana karıştırılmaktayım. Böyle muharririn de, velev ki yalnız temaşacı ve şahit suretinde olsun, romana karışması Avrupa'ca da emsali görülmüş şeylerden değildir. Bu romanı kaleme aldığım zaman karilerim ne kadar beğenecekler, memnun olacaklar diye düşündükçe sevincimden cûş u hûrûşa geliyorum" (2000: 90).

Ona göre izlediği yöntem, romanın "tabiî" bir roman olmasını sağlamaktadır. Nitekim o, yine anlatısının akışını kesip okuyucusuna seslenerek bu konuda şöyle söyler:

"Bu asır, bu devir, romancılıkta 'tabiî" denilen tarzın mergubiyeti devridir. Vak'aları imkânına, hayalen bile yanaşılamayan hayalî romanlar nazar-ı rağbetten düşürülerek, âlem-i tabiîyyattan vekayi ve havâdis-i sahîhanın iktibasıyla roman yazılmasını istiyorlar.

Halbuki bir romancı için havâdis-i kâinâtı hariçten temaşa ve tetebbu' ile yazmak ne kadar tabiî olabilirse, o romancının havâdis-i mezkûre içine girerek ve eshâb-ı sergüzeşte karışarak, ona göre tasvîr-i efkâra girişmesi daha ziyade tabiî düşmez mi?

Tabiî denilen romanlar, bu yola dökülecek olsalar, eşhâs-ı vak'adan ağlebi berhayat bulunarak, romanlarda kendi kendilerini görürler. Sırlarını ketm etmeyebilecekleri dostlarına da bu romanlarda ihraz etmiş oldukları mevâkii irae ve ahbar eyleyebilirler. Binaenaleyh, roman dahi bir hikâyelik hâlinden çıkıp, âdeta cümlenin müşterek olduğu bir hasbıhâl suretine girer" (Ahmet Midhat Efendi, 140-141).

Burada dikkati çeken durum gerçekçi yöntemi sağlayan ögelerden biri olan yazarın konumunun nesnelliğinin, tersine çevrilmiş olmasıdır. Gerçekçi bir yöntemle kaleme alınan romanlarda yazarın eseriyle arasına bir mesafe koyması, anlatının akışına müdahil olmaması beklenir. Ahmet Midhat ise eseriyle arasına bir mesafe koymaz, anlatının akışına müdahalelerde bulunur; bu bağlamda nesnelliği dışlar. Ancak kendi gerçekçi yöntemini de tam buradan kurar. Anlatının içerisine bir roman kahramanı olarak girer, kendi deyimiyle vakaları "hariçten temaşa" etmez, "havâdis-i mezkûre"nin içerisine girer.

Sonuç ve Öneriler

Beşir Fuad "Victor Hugo" biyografisini yayımlayarak Fransa'da gerçekleşen edebi gelişime gerçekçiliğin yükselişi bağlamında ışık tutmuş; Emile Zola'nın kuramında ortaya konulan biçimde bir roman anlayışını ortaya koymuş; böylece bir akım olarak gerçekçiliğin ve natüralizmin yöntemini Türk edebiyatına tanıtmıştır.

Adı geçen biyografinin yayımlanmasından sonra Türk romancıları gerçekçi yönteme örnek oluşturmak kaygısıyla romanlar ortaya koymuşlar, Ahmet Midhat Efendi'nin "Müşahedat" adlı romanı da bu örneklerden biri olmuştur.

1891'de tefrika olarak yayımlandıktan sonra aynı yıl kitap hâlinde basılan roman Ahmet Midhat Efendi'nin gerçekçi -ve iki akımı birbirinden net bir biçimde ayırmadığı için- natüralist yönteme dair yorumlarının somut bir göstergesi niteliğindedir. Onun bu yorumu kendine özgü bir yapıya sahiptir. Bu yorumu belirleyen yönlerden biri, onun yerel olanı ve kendi kültürel etmenlerini önemseyen tavrıdır. Ahmet Midhat Efendi, Beşir Fuad sayesinde tanıdığı gerçekçi yöntemi yaşadığı çağın ve toplumun değerlerine uyarlamaya çalışmış, bu bağlamda yeniden yorumlamıştır. Onun ortaya koyduğu roman Fransız gerçekçiliği ya da natüralizminin somut bir uygulama örneği olmamıştır ancak yerli bir gerçekçi yöntemin ortaya konulma çabası açısından önem taşır.

"Müşahedat, yazarın Fransız gerçekçiliğini bire bir uygulamadığını, bu akımlara yeni bir yorum getirdiğini gösterir. "Müşahedat"ta konu seçimi, yazarın çağdaş toplumsal gerçeklik içerisinden gözlemlediği bir olaydan hareketle yapılmıştır. Ahmet Midhat, tesadüfen gözlemlediği bir olaydan hareketle, bu olaydaki karakterlerin yaşamlarını konu edindiği eserinde, gerçekçi-natüralist olma iddiasını romanına konu edindiği olayların gerçek olması üzerine inşa eder. Esere kurgu açısından bakıldığında ise, romanın üstkurmaca niteliği ortaya çıkar. Bu nitelik yazarın gerçekçi yönteme getirdiği yorumla örtüşür. Nitekim Ahmet Midhat, gerçekçi bir romana gerçek olayların konu edilmesi gerektiğini düşünür. Eserinde de gerçekliğin altını çizebilmek için, gerçek bir olaydan hareket eder ve kendisini bir kahraman olarak romanına dâhil eder. Böylece, okuyucularına romanın yazılış sürecini aktarır. Ahmet Midhat Efendi, eserinin kahramanlarını ayrıntılı ve gerçeğe uygun çizmeye çalışır. Kahramanlarının toplumsal çevrelerini verir ve onlara gerçekçi bir derinlik kazandırmak ister. Ancak, edebiyatın eğitici işlevinden, ahlaki yönünden vazgeçmez ve olumlu bulduğu kahramanlara sempati duyar, karakter çiziminde öznel bir tavır sergiler. "Müşahedat"ta temel mekân İstanbul'dur. Yazar İstanbul'u kahramanlarını çevreleyen kentli bir mekân olarak sunar. Böylece metin dışı somut gerçekliklerle ve toplumsal realiteyle ilişki kurar. Bu bağlamda ortaya koymak istediği gerçekçilik için daha çok açık mekânlardan ve kamusal alanlardan yararlanır. Ahmet Midhat'ın bu eserinde bir yazar olarak konumuna bakıldığında, diğer eserlerinde olduğu gibi, müdahil bir tavır sergilediği görülür. Bu romanda yazar eserine bir roman kahramanı olarak dâhil olarak eserinin hem bir kahramanı hem de yazarı olur. Böylelikle okuyucularıyla söyleşirken, anlattıklarının gözlemlerine dayandığı için gerçek olduğunun altını çizer.

Kaynakça

Ahmet Midhat Efendi (2000). Müşahedat. *Bütün Eserleri Romanlar XIII*. haz. Necat Birinci. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

ESEN, N. (2010). Ahmet Mithat'ta Anlatıcı ve Muhatabı. *Modern Türk Edebiyatı Üzerine Okumalar*. İstanbul: İletişim Yayınları. s. 20-34.

EVİN, A. Ö. (2004). *Türk Romanının Kökenleri ve Gelişimi*. çev. Osman Akınhay. İstanbul: Agora Kitaplığı.

GÖKÇEK, F. (2007). Ahmet Midhat Efendi'nin Hikâye ve Roman Anlayışı. *Ahmet Midhat Efendi Kitabı*. yay. haz. Mustafa Armağan. İstanbul: Beykoz Belediyesi Kültür Yayınları. s. 44-45.

KÜÇÜKLER KUŞCU, N. (2013). *Tanzimat'tan Servet-i Fünun'a Türk Romanında Gerçekçilik Anlayışları*. Doktora Tezi. İstanbul: Marmara Üniversitesi.

MORAN, B. (1999). İddialı Bir Roman: Müşahedat. *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış I*. İstanbul: İletişim Yayınları. s. 47-56.

TANPINAR, A. H. (2006). *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, haz. Abdullah Uçman. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

UĞURCAN, S. (2012). Yeni Türk Edebiyatında Önemli Bir İsim: Ahmet Midhat Efendi. *Edebiyatımız II: Yazarlar, Meseleler.* İstanbul: Dergâh Yayınları. s. 11-17.