

FİLOLOJİ

Alanında Uluslararası Çalışmalar

Mart 2025

EDİTÖR

DOÇ. DR. GÜLNAZ KURT

 SERÜVEN
YAYINEVİ

Genel Yayın Yönetmeni / Editor in Chief • Eda Altunel

Kapak & İç Tasarım / Cover & Interior Design • Serüven Yayınevi

Birinci Basım / First Edition • © Mart 2025

ISBN • 978-625-5552-79-2

© copyright

Bu kitabın yayın hakkı Serüven Yayınevi'ne aittir.

Kaynak gösterilmeden alıntı yapılamaz, izin almadan hiçbir yolla çoğaltılamaz. The right to publish this book belongs to Serüven Publishing. Citation can not be shown without the source, reproduced in any way without permission.

Serüven Yayınevi / Serüven Publishing

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

Ümit Apt No: 22/A Çankaya/ANKARA

Telefon / Phone: 05437675765

web: www.seruvenyayinevi.com

e-mail: seruvenyayinevi@gmail.com

Baskı & Cilt / Printing & Volume

Sertifika / Certificate No: 42488

FİLOLOJİ

ALANINDA ULUSLARARASI ÇALIŞMALAR

EDİTÖR

DOÇ. DR. GÜLNAZ KURT

İÇİNDEKİLER

Bölüm 1

ANLAMI YENİDEN İNŞA ETMEK: BARTHES'İN ANLATI ÇERÇEVESİNDE OKUR KATILIMI

Derya KARAOSMANOĞLU—1

Bölüm 2

ESKİ MASALLARDA ESKİMEYEN BİR KONU: KADINCIĞIM

Fatıma AYDIN—31

Bölüm 3

PETER NEWMARK'IN ANLAMSAL VE İLETİŞİMSSEL ÇEVİRİ KURAMI: KÜLTÜREL ÖGELERİN AKTARIMI

Zeynep ARKAN, Emre GÖKÇE—45

Bölüm 4

TARİHİ TANIKLIĞIN EDEBİ TEMSİLİ: TAMIKI HARA'NIN ESERLERİNDE ATOM BOMBASI TRAVMASININ İZLERİ

Filiz YILMAZ—61

Bölüm 5

NEV'Î'NİN MÜNÂZARA-İ TÛTÎ VÛ ZÂĞ'INDAKİ KARGA VE PAPAĞAN İMGELERİNİ RIFFATERRE'E GÖRE YENİDEN OKUMAK

İlknur SİSNELİOĞLU ÖZER—81



**ANLAMI YENİDEN İNŞA ETMEK: BARTHES'İN
ANLATI ÇERÇEVESİNDE OKUR KATILIMI**

Derya KARAOSMANOĞLU¹

¹ Öğr. Gör. Dr., Yalova Üniversitesi, Ortak Dersler Bölümü, derya.karaosmanoglu@yalova.edu.tr, ORCID: 0000-0002-2488-8548.

Giriş

Roland Barthes, 20. yüzyılın en etkili düşünürlerinden biri olarak, edebiyat ve göstergebilim alanındaki yenilikçi yaklaşımlarıyla dikkat çekmiştir. Anlamın yalnızca metinlerin içindeki yazılı kelimelerle sınırlı olmadığını savunan Barthes, okurun aktif katılımıyla oluşan çok katmanlı anlatıların önemini vurgulamıştır. Onun eserleri, anlamın dinamik yapısını inceleyerek metinlerin nasıl algılandığını ve yorumlandığını derinlemesine sorgular. Bu bağlamda Barthes, modern edebiyat kuramında ve kültürel eleştiride önemli bir dönüm noktası oluşturmuştur.

Barthes'ın düşünce dünyası, dilin ve gösterimlerin karmaşık doğası üzerine kuruludur. “Metin” kavramı, onun eserlerinde merkezi bir yere sahiptir; metin, sadece bir anlatı veya iletişim aracı olmanın ötesinde, anlamın sürekli olarak inşa edildiği bir alan olarak ele alınır. Barthes, metinlerin okuyucu tarafından nasıl deneyimlendiğine ve bu deneyimlerin anlam üretim sürecindeki rolüne odaklanarak, edebiyatın doğasına dair radikal bir yeniden değerlendirme sunmuştur. Barthes'ın “yazarın ölümü” kavramı, metinlerin anlamını yazarın niyetinden bağımsız olarak incelemeyi önerir. Bu yaklaşım, geleneksel eleştiri yöntemlerini sorgularken okuyucuya metinle aktif bir ilişki kurma fırsatı sunar. Okuyucunun, metinle etkileşimi sonucu ortaya çıkan anlamların, yazarın düşündüğünden çok daha çeşitli olduğunu savunan Barthes, bu noktada edebiyatın çok sesliliğini ve çok katmanlılığını ön plana çıkarır. Anlam, sabit bir gerçeklik değil, aksine sürekli bir dönüşüm ve yeniden üretim sürecidir (Barthes, 2005, s. 27).

Barthes'ın göstergebilimsel analizleri, anlamın sosyal ve kültürel bağlamlarda nasıl şekillendiğine dair derinlemesine bir anlayış sunar. O, anlamın ideolojik bir yapı olarak inşa edildiğini ve kültürel normların bu süreçte nasıl etkili olduğunu araştırır. Bu bağlamda, Barthes'ın düşünceleri, kültürel çalışmaların ve eleştirinin gelişimine önemli katkılar sağlamıştır. Metinler, bireylerin toplumsal yapılar içindeki yerlerini ve kimliklerini belirleyen dinamik bir yapı olarak ele alınır (Barthes, 2005, s. 29).

Barthes'ın “punctum” ve “studium” kavramları, anlamın katmanlı yapısını anlamak için kritik öneme sahiptir. “Studium”, izleyici veya okuyucu için daha genel ve kültürel bir bağlam sunarken “punctum” ise bireysel deneyimlere dayalı, kişisel ve öznel bir anlam katmanını temsil eder. Bu ayrım, Barthes'ın metinlerin çok katmanlı anlamlarını ortaya koyma çabasının bir parçasıdır (Barthes, 2005, s. 42). Okuyucular, her iki düzlemde de anlam üretiminde aktif bir rol oynar; dolayısıyla, anlam, okuyucu ile metin arasındaki etkileşimin bir sonucu olarak şekillenir. Barthes'ın edebiyat teorisi, yalnızca edebi metinlerle sınırlı kalmayıp görsel sanatlar,

sinema ve popüler kültür gibi alanlara da yayılır. Görsel imgelerin ve metinlerin etkileşimi üzerine yaptığı incelemeler, çağdaş kültürel eleştirinin önemli unsurlarından biri haline gelmiştir. Barthes, anlamın sadece sözel metinlerde değil, görsel anlatılarda da nasıl inşa edildiğini araştırarak izleyicinin anlam üretiminde ne denli etkili olduğunu ortaya koyar.

Barthes'ın mirası, postmodern düşüncenin gelişiminde de büyük bir rol oynamıştır. Anlamın göreceliliği ve çok boyutluluğu, postmodernizmin temel niteliklerinden biri olarak kabul edilirken Barthes'ın düşünceleri bu anlayışı derinleştirmiştir. Edebiyat ve sanatın, öznel deneyimler ve toplumsal bağlamlarla şekillendiğini vurgulayan Barthes, okurun metinle olan ilişkisini yeniden tanımlamış ve bu konuda çeşitli tartışmalara zemin hazırlamıştır. Roland Barthes'ın eserleri, çağdaş eleştiri kuramcıları için bir referans noktası olmaya devam etmektedir. Onun düşünceleri, eleştirinin ötesine geçerek, metinlerin ve kültürel ürünlerin anlamlarının nasıl üretildiği ve nasıl yeniden şekillendiği üzerine düşünmeyi teşvik eder. Barthes, kültürel eleştirinin derinlemesine bir şekilde incelenmesini sağlarken okuyucu ve metin arasındaki ilişkiye dair yeni sorular ortaya atar (Barthes, 2013, s. 56).

Barthes'ın düşünceleri, anlamın ötesindeki anlatıları keşfetmek isteyenler için zengin bir zemin sunmaktadır. Edebi metinlerin ve kültürel ürünlerin karmaşık doğası, Barthes'ın eleştirileriyle daha iyi anlaşılır hâle gelmiştir. Onun eserleri, okurun metinle olan ilişkisini sorgularken anlamın nasıl inşa edildiğine dair derinlemesine bir kavrayış sağlar. Barthes, anlamın ve temsilin doğasına dair düşünceleriyle modern eleştirinin önemli bir figürü olarak öne çıkar. Anlamın sabit olmaması ve çok katmanlı yapısı, Barthes'ın mirasının temel unsurlarından birini oluşturur. Onun çalışmaları, metinlerin yalnızca yazarın niyetine değil, aynı zamanda okuyucunun deneyimlerine de dayandığını ortaya koyar; bu da edebiyatın dinamik ve sürekli değişen bir alan olduğunu gösterir. Roland Barthes, edebiyatın ve kültürün çok katmanlı doğasını ortaya koyarken eleştirel düşüncenin gelişiminde büyük bir etki yaratmıştır. Anlamın ve anlatının sürekli bir değişim içinde olduğunu savunarak Barthes, modern düşüncenin önemli bir parçası haline gelmiştir. Bu nedenle, Barthes'ın mirası, günümüz eleştirisinin ve kültürel incelemelerin şekillenmesinde vazgeçilmez bir referans noktası olmaya devam etmektedir (Barthes, 2013, s. 71).

1. Roland Barthes ve Anlamın Ötesindeki Anlatılar

Roland Barthes, edebiyat kuramı ve göstergebilim alanındaki yenilikçi yaklaşımlarıyla, 20. yüzyılın eleştirel düşüncesine damga vurmuş bir isimdir. Fransa'da doğup büyüyen Barthes, klasik filoloji ve gösterge-

bilim gibi alanlarda eğitim almış ve bu disiplinlerin sağlam temellerini kullanarak edebiyat eleştirisine yeni bir soluk getirmiştir. Göstergebilim, onun düşünce yapısının temelini oluştururken Saussure'ün çalışmalarından büyük ölçüde etkilenmiştir. Barthes, bir dil sisteminin yalnızca kelimelerden ibaret olmadığını, dilin kültürel ve ideolojik kodları taşıyan bir yapı olduğunu savunur (Barthes, 2013, s. 47).

Barthes'ın çalışmaları, anlamın tekil ve otoriter bir yapı olmadığını, aksine, metinlerin çeşitli okumalar ve yorumlarla yeniden anlamlandırılabileceğini savunan bir paradigmanın habercisidir. Bu yaklaşımıyla edebi eserlerin yazarın niyetine ve otoritesine dayalı olarak okunması geleneğini sorgulamıştır. Özellikle yazarın metnin otoritesi olmaktan çıkarılması fikri, edebiyat eleştirisinde devrim niteliğindedir. Bu nedenle, Barthes, postyapısalcı ve postmodern düşünce akımlarının öncülerinden biri olarak kabul edilir. Barthes'ın yazılarında dikkat çeken bir diğer özellik, akademik metinleri bile şiirsel ve akıcı bir dille yazabilmesidir. Onun metinleri, derinlemesine teorik analizlerle dolu olmasına rağmen, aynı zamanda okuyucusunu düşünmeye teşvik eden, katılımcı bir metin yapısı oluşturur. Bu, Barthes'ın metin ve okur arasındaki ilişkiye verdiği önemin bir göstergesidir. Metinleri okurun pasif bir alıcı olmaktan çıkarak aktif bir anlam yaratıcı olmasını teşvik eder (Barthes, 2003, s. 56).

Eleştiri teorisi, Barthes ile birlikte çok yönlü ve katmanlı bir yapı kazanmıştır. Onun göstergebilim çalışmaları, klasik edebiyat eleştirisinde yaygın olan sabit anlam arayışını reddeder. Metinlerin sabit bir anlam taşımadığı, farklı kültürel, sosyal ve kişisel perspektiflerden yorumlanabileceği fikri, Barthes'ın temel düşüncelerinden biridir. Bu bağlamda Barthes'ın metin anlayışı, okuyucuya aktif bir katılım ve özgürlük sunan postmodern bir yaklaşımdır (Barthes, 2003, s. 24). Barthes, anlamın metin ile sınırlı olmadığını, toplumsal yapıların da birer metin gibi okunabileceğini iddia eder. Bu, anlamın yalnızca yazılı metinlerde değil, yaşamın her alanında mevcut olduğu ve her bireyin kendi yaşam metnini oluşturabileceği anlamına gelir. Barthes'ın bu görüşü, metinlerin yanı sıra dilin ve kültürel pratiklerin de analizine olanak tanır.

2. Mit ve İdeoloji: “Mitolojiler (Çağdaş Söylenler)” Üzerine

Roland Barthes'ın *Mitolojiler (Çağdaş Söylenler)* (1957) adlı eseri, modern toplumun kültürel pratiklerinin derinlemesine analizini içerir ve bu pratiklerin altında yatan ideolojik yapıların açığa çıkarılması için önemli bir referans noktasıdır. Barthes, bu kitabında gündelik yaşamda sıradan ve doğal görünen şeylerin aslında toplumsal olarak inşa edilmiş anlamlar taşıdığını vurgular. Mitler, Barthes'a göre doğal olanı kültürel olanla har-

manlayarak ideolojileri görünmez ve kabul edilir hâle getirir (Barthes, 2003, s. 37).

Kitabın temel amacı, toplumsal bilincin derinliklerine nüfuz eden bu mitleri çözümleyerek, ideolojinin dil ve kültür aracılığıyla nasıl yayıldığını ve meşrulaştırıldığını göstermektir. Barthes, göstergebilimsel analizini kullanarak dilin ve sembollerin yalnızca birer iletişim aracı değil, aynı zamanda güç ilişkilerini taşıyan ve yeniden üreten yapılar olduğunu ortaya koyar. Bu bağlamda, mitler, günlük yaşamın sıradan unsurları olarak görünseler de aslında belirli ideolojik mesajları barındırır ve güçlendiren araçlar olarak işlev görür. Barthes'ın bu çalışmasında en dikkat çekici unsurlardan biri, "mit" kavramının geleneksel anlamından sıyrılarak modern anlamda yeniden tanımlanmasıdır. Mit, burada yalnızca efsaneler ve hikâyelerle sınırlı bir terim değil, kültürel göstergelerden oluşan ve ideolojiyi besleyen bir yapıdır (Barthes, 2003, s. 41). Barthes, mitin, dilin ve sembollerin yardımıyla belirli bir anlamı doğal ve evrenselmiş gibi sunduğunu savunur. Bu, mitlerin ideolojik bir gücü olduğunu ve toplumun kültürel kodlarını şekillendirdiğini gösterir.

Mitler, toplumsal düzenin korunmasına hizmet eder ve mevcut sistemin sorgulanmasını zorlaştırır. Barthes, mitleri analiz ederek bunların toplumsal yapılar üzerindeki etkilerini ve ideolojinin bilinçdışı süreçlerle nasıl işlediğini gözler önüne serer. Toplum, bu mitlerle yoğrularak belirli bir düşünme biçimine alıştırılır ve bu da ideolojilerin doğallaştırılmasına neden olur. Barthes, mitlerin bu doğal görünümünü sorgulayarak toplumun eleştirel bir bilinç geliştirmesini teşvik eder.

Barthes'ın *Mitolojiler*'de analiz ettiği Fransız şarap kültürü incelemesi kaydadeğerdir. Şarap, Fransa'da sıradan bir içecekten fazlası olup ulusal bir kimlik ve gurur sembolüdür. Ancak Barthes, şarabın bu masum ve kültürel yüceltilmiş imgesinin arkasında, ekonomik ve sosyal sınıf yapılarını destekleyen bir ideolojik anlam bulunduğunu belirtir. Şarap, bu anlamda bir zevk nesnesi olmanın ötesine geçer ve belirli bir yaşam tarzının temsilcisi olarak sunulur. Barthes, bu durumun şarabın Fransız toplumunda sadece bir içecek değil, aynı zamanda bir statü göstergesi hâline gelmesini sağladığını vurgular. Barthes, modern mitlerin toplumda nasıl işlev gördüğünü ve bireylerin düşünce süreçlerini nasıl etkilediğini analiz ederken dilin ideolojik manipülasyonun ana aracı olduğunu savunur. Dil, doğal ve evrensel bir yapı gibi görünse de aslında toplumsal gücün taşıyıcısı ve yeniden üreticisidir. Barthes'ın çalışması, okuyucuya dilin masum bir yapı olmadığını ve her kelimenin, her sembolün bir anlam dünyası ve ideolojik bir bağlam taşıdığını gösterir (Barthes, 2003, s. 44).

Mitlerin, toplumsal bilinçaltını nasıl şekillendirdiği ve bireyleri belirli bir düşünce yapısına nasıl yönlendirdiği üzerine olan bu analizler, Barthes'ın edebiyat ve göstergebilim alanına en güçlü katkılarından biridir. O, mitin toplumsal işlevini ele alarak toplumun gizli kodlarını ve güç ilişkilerini açığa çıkarmıştır. Barthes'ın bu konudaki analizleri, günümüz kültürel çalışmalarına ve medya eleştirilerine önemli bir temel sağlar. Barthes'ın *Mitolojiler* üzerine olan bu çalışması, bireylerin tükettiği görsel ve metinsel içeriklere eleştirel bir gözle yaklaşmasını teşvik eder (Barthes, 2003, s. 53). Mitin arkasındaki ideolojik yapıyı ortaya çıkarmak, yalnızca o yapıyı anlamak için değil, aynı zamanda onunla nasıl başa çıkılacağı konusunda da önem taşır. Barthes, okuyucusuna mitleri tanıma ve eleştirel bir bakışla inceleme becerisi kazandırmayı amaçlar.

Barthes'ın *Mitolojiler* adlı eseri, modern mitler ve toplumsal ideolojiler arasındaki ilişkiyi inceleme konusundaki çığır açan bir çalışmadır. Barthes, mitin yalnızca bir kültürel yapı olmadığını, aynı zamanda bir ideolojik araç olduğunu savunarak okuyucularına bu yapıların ardındaki derin anlamları sorgulama cesareti verir.

3. Yazarın Ölümü: Yazının Özgürlüğü

Roland Barthes'ın en çok ses getiren tezlerinden biri olan “yazarın ölümü” fikri, modern edebiyat teorisinin ve eleştiri anlayışının önemli bir dönüm noktasını temsil eder. Barthes, bu tezi ilk olarak 1967 tarihli makalesinde öne sürmüştü ve literatürde derin yankılar uyandırmıştır. Bu fikir, yazarın otoritesini ve metin üzerindeki kontrolünü reddederek, okurun aktif katılımını ve metinle kurduğu ilişkiyi merkezine alır. Bu görüş, yazılı bir eserin anlamının yazarın niyetine ve biyografisine bağlı olarak yorumlanması anlayışını kökten değiştirir. Barthes, “yazarın ölümü” kavramını öne sürerken klasik edebi eleştirinin temelini oluşturan yazar merkezli analizleri sorgular. Geleneksel eleştiri, bir metnin yazarın yaşamı, niyetleri ve öznel tecrübeleri üzerinden değerlendirildiği bir yaklaşımı benimsemiştir (Barthes, 2017, s. 22). Ancak Barthes, bu yöntemin metnin çok yönlü ve çeşitli yorumlama potansiyelini sınırladığını düşünür. Ona göre, metin bir kere yazıldığında yazarın otoritesi sona erer ve metin kendi başına bağımsız bir varlık hâline gelir.

Bu görüş, aynı zamanda edebi eserin bir okuyucunun katılımıyla yeniden şekillendiği ve yeni anlamlar kazandığı düşüncesini savunur. Barthes, metinlerin yazarın zihnindeki “tek bir doğru anlam” yerine, okurun katılımıyla çoğul anlamlar içeren bir yapıya dönüştüğünü öne sürer. Bu, metni bir yorumlama süreci içinde yaşayan ve değişen bir varlık olarak kabul eder. Barthes'a göre bu yaklaşım, edebiyatın demokratikleşmesini sağlar; zira her okurun metinle kurduğu ilişki, yeni bir anlam katmanı

yaratır. “Yazarın ölümü” kavramı, Barthes’ın dilin ve anlamın doğasına dair daha geniş felsefi görüşlerinin bir parçasıdır. Ona göre dil, metnin temelini oluşturan ve anlamın üretildiği bir araçtır. Ancak bu dil, bireysel bir yaratım değil, toplumsal ve kültürel bir sistemin ürünüdür. Dolayısıyla, yazarın özgün yaratıcılığı fikri bir yanılsamadır. Metin, yazarın bilinçli çabalarının ötesinde, dilin ve kültürel kodların bir oyun alanıdır (Barthes, 2017, s. 59).

Bu noktada, Barthes’ın düşünceleri, yapısalcılık ve post-yapısalcılık arasındaki geçişi temsil eder. Yapısalcılık, dilin ve anlamın belirli kurallarla analiz edilebileceğini savunurken Barthes, dilin sabit ve mutlak bir anlam taşımadığını ileri sürer. Anlam, dilin yapısal özellikleri kadar okuyucunun bireysel ve toplumsal bağlamına da bağlıdır. Barthes’ın bu görüşü, metnin tek bir anlama indirgenemeyeceğini ve her okumanın yeni bir anlam yaratacağını ifade eder.

Barthes’ın yazarın ölümü üzerine düşünceleri, okur merkezli eleştiri kuramlarının gelişimine ilham vermiştir. Özellikle, Wolfgang Iser ve Stanley Fish gibi eleştirmenler, Barthes’ın bu fikirlerinden esinlenerek, okurun anlam yaratımındaki rolünü ön plana çıkaran teoriler geliştirmiştir. Barthes’a göre, metin bir “yazı” olarak görüldüğünde okur metnin asıl sahibi hâline gelir ve yazar, bu süreçte yalnızca bir aracı olarak kalır. Bu bağlamda, “yazarın ölümü”, Barthes’ın metinle okur arasında yeni bir ilişki önerdiği bir kavramdır. Metin, bu anlayışa göre, sabit bir yapı olmaktan çıkar ve her okurla birlikte yeniden yazılır. Barthes’ın ünlü sözünde de bahsettiği gibi, bir metnin doğuşu, yazarının ölümüyle başlayacaktır (Barthes, 2017, s. 33). Bu, edebi eserin tamamlanmış ve kapalı bir yapıya sahip olmadığını, aksine sürekli olarak yeniden anlamlandırılan açık bir sistem olduğunu vurgular.

Yazarın ölümü fikri, metinlerarası ilişkiler kavramıyla da doğrudan bağlantılıdır. Barthes, bir metnin anlamının yalnızca kendisi içinde değil, diğer metinlerle olan ilişkilerinde de oluştuğunu savunur. Metinler, diğer metinlerden alınan alıntılar, göndermeler ve ima edilen unsurlarla doludur. Bu nedenle, bir metin, yalnızca yazarın bireysel yaratısı olarak görülemez; kültürel ve tarihsel bir diyalogun parçasıdır. Bu da yazarın, metnin otoritesini kaybederek, okurun yorumlarıyla anlamın sürekli yeniden yazıldığı bir sürece işaret eder.

Barthes’ın bu tezi, edebiyat kuramı dışında da etkili olmuş ve çağdaş sanat, film ve medya eleştirisinde de karşılık bulmuştur. Yaratıcı eserlerin yazar ya da sanatçı merkezli yorumlanması yerine, izleyici ya da dinleyicinin katılımıyla oluşan anlam süreçlerine daha fazla önem verilmiştir. Barthes’ın bakış açısı, anlamın tek bir kaynaktan çıkmadığını ve bireyler

arasındaki etkileşimle sürekli evrildiğini savunan bir anlayışı benimsemeye teşvik etmiştir. “Yazarın ölümü” kavramı, yazının özgürlüğünü simgeler (Barthes, 2017, s. 40). Barthes için bu, yazarın anlam üzerindeki baskıcı otoritesinin ortadan kaldırılması ve metnin dinamik, çok katmanlı ve çoğulcu yapısının öne çıkarılması anlamına gelir. Barthes bu şekilde, okurların özgürce metni yeniden yorumlayabilecekleri, yaratıcılıklarını metne katabilecekleri bir alan yaratır. Bu özgürlük, edebiyatın ve sanatın çok daha geniş bir yorumlama ve katılım alanına dönüşmesini sağlar.

3.1. Roland Barthes’ın “Yazarın Ölümü” Üzerine Bir İnceleme: Metin, Okur ve Anlamın Yeniden Üretimi

3.1.1. Yazarın Ölümü: Yazarın Niyetinin İkinci Plana Atılması

Roland Barthes’ın “Yazarın Ölümü” başlıklı makalesi, edebi metinlere yönelik geleneksel yaklaşımları sorgulayan devrim niteliğinde bir eleştiridir. Barthes, modern edebiyat eleştirisinin, bir metni anlamak için yazarın niyetine odaklanmasını problematik bulur ve bu anlayışın metni dar bir çerçevede kısıtladığını savunur. Ona göre metin, yaratıldığı anda yazarın kontrolünden çıkar ve anlam üretimi süreci, okurun yorumlarına bağlı olarak şekillenir. Bu perspektif, yazarı bir otorite figürü olmaktan uzaklaştırarak metni çoklu anlamlara açık bir alan hâline getirir (Barthes, 2017, s. 61). Barthes’a göre, yazarın ölümünü ilan etmek, metni demokratikleştiren bir hamledir; anlam artık tek bir otoriteye değil, çoğul bir okur kitlesine aittir. Yazarın niyetinin ikinci plana atılması, metni dilin ve yapının bir ürünü olarak ele alan yapısalcı anlayışla uyumludur. Ferdinand de Saussure’ün dilin yapısal doğasına ilişkin görüşleri, Barthes’ın teorisine entelektüel bir temel sunar. Metin, yazarın bireysel ifadesinden ziyade, dilin içsel ilişkilerinden doğan bir anlam ağının parçasıdır (Saussure, 1998, s. 89). Bu bakış açısı, yazarı anlamın kaynağı olmaktan çıkararak, metni okurun katılımıyla sürekli olarak yeniden üretilen dinamik bir yapı hâline getirir. Bu yaklaşım, hem edebi hem de felsefi metinlerin yorumlanmasında özgürleştirici bir etkisi olan yeni bir okuma pratiğini mümkün kılar.

Barthes’ın ortaya koyduğu bu radikal yaklaşım, edebiyat eleştirisinde bir paradigma değişikliğine yol açmıştır. Yazarın niyetine bağlı bir okuma yerine, metnin sunduğu açık uçlu anlamlar ve metinlerarasılık unsurları ön plana çıkmıştır. Bu bağlamda, metin, bir otorite figürü olan yazardan bağımsızlaşarak, okurun deneyimlerine, kültürel birikimine ve yaratıcı gücüne göre yeniden yorumlanabilen bir alan yaratır. Yazarın ölümünü kabul etmek, okuru anlamın merkezine yerleştirir ve edebiyatı dinamik, sürekli dönüşen bir süreç hâline getirir. Bu anlayış, metinlerin

sınırsız bir potansiyel sunduğunu ve edebiyatın, tekil bir hakikat yerine çoklu bakış açılarını içeren bir alan olduğunu vurgular. Roland Barthes'ın "Yazarın Ölümü" makalesinin temel argümanı, metnin yazardan bağımsız bir varlık olarak ele alınması gerektiğidir. Yazarın niyeti, metnin anlamını belirlemede bir otorite olarak kabul edilmez. Barthes'a göre, edebi bir metin, yazarı tarafından önceden belirlenen bir anlamı taşımaktan ziyade, metnin kendi dinamikleri ve yapısal özellikleri aracılığıyla anlam kazanan bir yapıdır (Barthes, 2017, s. 62). Yazarın niyetleri ve duyguları, metnin sabit anlamını belirlememelidir. Metin, yazardan bağımsız olarak okur ve toplum tarafından yeniden inşa edilir ve bu süreçte anlam, sabit bir gerçeklik olmaktan çıkar.

Bu görüş, Barthes'ın dilin yapısal gücü üzerine yaptığı daha geniş bir eleştirinin bir parçasıdır. Yapısalcı düşüncenin etkisiyle dilin kendisi, metni şekillendiren ve yönlendiren bir araç olarak görülür. Yazar, bu yapının yalnızca bir parçasıdır ve anlam, yazarın kişisel deneyimlerinden bağımsız olarak, dilin kuralları ve okurun algıları tarafından üretilir. Bu yaklaşım, metni yazarın arka planda kaldığı, okuyucunun ise anlam üretim sürecinin merkezine yerleştiği bir yapıya dönüştürür. Böylece, anlamlar sabitlemez, aksine her okuma, metnin farklı bir yönünü ortaya çıkarır (Barthes, 2017, s. 63). Barthes'ın bu fikri, metnin toplumsal ve kültürel bir ürün olarak anlaşılmasını da teşvik eder. Metin, sadece bireysel bir yazarın zihninden doğmuş bir ifade değil, toplumsal normlar, dilsel yapılar ve kültürel kodlar tarafından şekillendirilmiş bir yapıdır. Yazarın ölümü, bu bağlamda, metnin sabit bir anlam taşıma yükünden kurtulmasını sağlar. Metnin her okunuşu, okuyucunun dünyasına ve bakış açısına göre kimliği ve niyetleri ise bu sürecin dışında bırakılır.

3.1.2. Okurun Rolü: Anlamın Yeniden Üretimi

Okurun Rolü: Anlamın Yeniden Üretimi

Edebiyat teorisi ve eleştiri alanında okurun rolü, özellikle postmodern düşüncenin etkisiyle, pasif bir alıcıdan aktif bir anlam üreticisine evrilmiştir. Roland Barthes'ın "Yazarın Ölümü" adlı makalesi, bu dönüşümün entelektüel temelini oluşturur. Barthes, anlamın metnin yaratıcısı olan yazardan bağımsız olduğunu ve asıl olarak okurun katılımıyla inşa edildiğini savunur (Barthes, 2003, s. 55). Bu yaklaşım, okuru sadece metni yorumlayan değil, aynı zamanda ona yeni anlamlar yükleyerek metni yeniden yaratan bir özne olarak konumlandırır. Dolayısıyla, bir metin, okurun bilgi birikimi, kültürel arka planı ve duygusal dünyasıyla her defasında farklı bir anlam kazanır.

Okurun aktif rolü, metnin yapısal özellikleri ve dilsel belirsizliklerle daha da güçlenir. Jacques Derrida'nın yapışöküm yaklaşımı, metinlerde-

ki çok anlamlılık ve anlam kaymalarını vurgular. Buna göre, bir metnin anlamı sabit değildir; her okuma, yeni bir bağlam yaratır ve metni farklı bir şekilde yeniden üretir. Bu, anlamın yazarın niyetiyle sınırlandırılmasını reddederek metnin sonsuz bir anlam potansiyeline sahip olduğunu gösterir. Özellikle postmodern eserlerde sıkça görülen metinlerarasılık ve belirsizlik unsurları, okuru anlamın dinamik bir parçası hâline getirir. Umberto Eco'nun *Açık Yapıt* kavramı, okuyucunun yaratıcı bir işlev üstlenerek metni tamamlayan bir katılımcı olduğunu savunur (Derrida, 1999, s. 180-181). Okurun anlam üretimindeki merkezi rolü, yalnızca edebiyat değil, aynı zamanda iletişim ve kültürel üretim bağlamlarında da geniş bir etki alanına sahiptir. Metni okuyucuya açmak, bireysel yorumların ve çoğul anlamların varlığını kabul etmek demektir. Bu durum, metinlerin tekil bir hakikate hizmet etmediğini, aksine toplumsal, kültürel ve bireysel katmanlarda farklı anlamlar üretebileceğini ortaya koyar. Anlamın yeniden üretimi, edebiyatı yaşayan bir organizma hâline getirir; her okur metni kendi dünyasında yeniden canlandırır ve ona özgün bir değer katar. Bu bağlamda, okurun rolü, edebiyatın sonsuz zenginliğini ve çok yönlülüğünü ortaya çıkaran temel bir unsurdur.

Barthes, “Yazarın Ölümü” makalesinde, anlam üretiminde okurun aktif rolünü vurgular. Yazarın ölümünden sonra, metin, okurun yorumlarıyla şekillenen bir varlık hâline gelir. Okur, metni pasif bir şekilde kabul etmektense metnin anlamını çözme, yorumlama ve yeniden üretme sürecine aktif olarak katılır. Bu bağlamda, anlam, metnin özünde yer alan sabit bir öge değil, her okuma ile yeniden üretilen bir yapıdır. Barthes, anlamın okurun düşünsel katkılarıyla oluştuğunu, her bir okumanın metni yeniden yaratma eylemi olduğunu savunur. Bu görüş, Barthes'ın yapısalcı anlayışından beslenen bir argümandır (Barthes, 2017, s. 49). Yapısalcılık, dilin ve metnin anlamını yalnızca yazarsal niyetlerden bağımsız olarak analiz etmeyi önerir. Okur, metnin anlamını sadece çözümlenmekle kalmaz; aynı zamanda bu anlamları kendi deneyimleri, değerleri ve toplumsal bağlamı üzerinden yeniden üretir. Okurun subjektifliği, anlamın doğruluğunu değil, çoklu yönlerini ortaya çıkarır. Bu, metnin katmanlı yapısının ve dilin esnekliğinin bir sonucudur. Barthes'ın okurun rolüne verdiği bu önemin, postmodern edebiyat teorisinde büyük bir yankı bulduğunu söylemek mümkündür (Barthes, 2017, s. 57). Postmodern yazarlık, metni bir tür “bulmaca” ya da “şifre” olarak ele alır, okurun bu bulmacayı çözme süreci, metnin anlamını üretir. Okur burada pasif bir alıcı değil, aktif bir yaratıcıdır. Barthes'ın bu görüşü, okuyucunun metni bir anlam üretim alanı olarak görmesini sağlar. Her okuma, metnin farklı bir yüzünü ortaya çıkarır ve bu süreç, anlamı sabit olmaktan çıkarıp, dinamik bir yapıya dönüştürür.

3.1.3. Metnin Bağımsızlığı: Dilin Yapısal Gücü

Modern edebiyat ve dil bilim tartışmaları, metnin bağımsız bir varlık olarak ele alınmasını, anlam üretimindeki geleneksel yazar-okur ilişkisini yeniden değerlendirme gerekliliğiyle ilişkilendirir. Ferdinand de Saussure'ün yapısal dil bilim anlayışı, anlamın dilin içsel yapısında oluştuğunu öne sürerek metnin yazardan bağımsız bir yapıya sahip olduğunu savunur (Saussure, 1998, s. 75). Bu yaklaşıma göre, bir metnin anlamı, dilin işaret sistemi içindeki konumuna ve diğer işaretlerle ilişkisine dayanır. Roland Barthes da bu perspektifi genişleterek “Yazarın Ölümü” tezinde, metnin yazarın niyetinden tamamen bağımsız bir okuma alanı sunduğunu ifade eder. Barthes'a göre, metin, okurun katılımıyla çoklu anlamlara ulaşır ve bu anlamlar dilin yapısal gücü içinde sınırsız bir şekilde çoğalabilir.

Dilin yapısal gücü, metni sadece bir ifade aracı olmaktan çıkarıp kendi başına bir varlık hâline getirir. Bu anlayış, metnin üretim ve tüketim süreçlerini dönüştürür. Metin, dilin sembolik yapıları aracılığıyla, yazarı aşan bir dünya kurar. Özellikle Jacques Derrida'nın yapısöküm yaklaşımı, metinlerin dilsel yapılarının içindeki çelişkileri ve belirsizlikleri açığa çıkararak, her okuma sürecinde yeni anlamlar üretilmesini sağlar. Bu süreç, metni sabit bir hakikat ya da yazarın niyetinin yansıması olarak görmek yerine, dinamik bir yorumlama alanı olarak değerlendirir (Derrida, 1999, s. 58-59). Metnin bağımsızlığı, anlamın sürekli olarak ertelendiği ve tamamlanmadığı bir alan sunar; bu, dilin kendi sınırları içinde yeneden üretilebilir bir güç olduğunu gösterir. Metnin bağımsız bir yapısal güç olarak ele alınması, edebi, felsefi ve dilbilimsel analizlerde devrim niteliğinde bir dönüşüm yaratmıştır. Bu perspektif, yazılı eserlere bakış açısını demokratikleştirir ve anlamın merkezizleşmesini sağlar. Böylece yazar, yalnızca bir yaratıcı değil, metinlerin anlam üretiminde sadece bir başlangıç noktasıdır. Dilin yapısal gücü, metnin sınırsız bir potansiyel sunduğunu ve her okurun kendi bağlamında yeni bir metin inşa ettiğini ortaya koyar. Bu bağlamda, metnin bağımsızlığı, modern edebiyat ve düşünce en temel unsurlarından biri olarak, dilin sınırsız ifade kapasitesine dair derin bir farkındalık yaratır.

Barthes'ın “Yazarın Ölümü” makalesindeki bir diğer önemli tema, dilin yapısal gücüdür. Barthes'a göre, metinler sadece yazarın bilinçli ya da bilinçsiz mesajlarını taşımakla kalmaz; aynı zamanda dilin kuralları, toplumsal yapılar ve kültürel normlarla şekillenir. Dil, bir toplumsal etkileşim biçimi olarak metnin kendisinde gizli olan anlamları ortaya çıkarır. Yazar, bu yapının parçası olarak dilin sınırları içinde anlam üretir ancak bu anlam, yalnızca yazarın bireysel niyetlerine dayanmaz. Dil, çok katmanlı ve çok anlamlıdır, bu yüzden anlam her okuma ile yeniden inşa

edilir. Bu yapısalcı yaklaşım, metni sabit bir anlamın taşıyıcısı olmaktan çıkarıp, çok yönlü bir anlam üretim alanına dönüştürür (Barthes, 1999, s. 25). Barthes, metni sadece yazardan bağımsız olarak değil, dilin ve toplumun etkileriyle şekillenen bir yapı olarak değerlendirir. Yazarın ölümü, metnin yapısal bağımsızlığını işaret eder. Yani metin, yazardan bağımsız bir biçimde, dilin sunduğu olanaklarla anlam üretir. Bu noktada, dil, bir yapısal bir güç olarak devreye girer ve okurun metinle kurduğu ilişkinin merkezinde yer alır. Barthes'ın bu düşünceleri, postyapısalcı edebiyat eleştirisinin temel ilkelerinden biridir. Metnin anlamı, sabit bir olgu değil, sürekli olarak değişen ve evrilen bir yapıdır. Dilin yapısal gücü, anlamın belirli bir noktada sabitlenmesini engeller. Bunun yerine, dilin içindeki farklı kodlar, semboller ve anlam katmanları bir araya gelerek okurun çözümleme süreci içinde sürekli olarak şekillenir. Bu, metni yalnızca yazardan bağımsız kılmakla kalmaz, aynı zamanda dilin gücünü ve çok katmanlı yapısını vurgular.

3.1.4. Postmodern Edebiyat ve Anlamın Çoğulluğu

Postmodern edebiyat, 20. yüzyılın ikinci yarısında modernist estetiğin sınırlamalarına karşı bir tepki olarak ortaya çıkmış ve edebi üretimin yeni formlarını teşvik etmiştir. Bu dönem eserleri, metinlerin tekil bir anlam veya hakikati sunma çabasını reddeder; bunun yerine anlamın çoğulluğunu, metinler arasılığı ve öznel yorumu ön plana çıkarır. Postmodern yazarlar, dilin gerçekliği yansıtmaktan çok, onu inşa eden bir araç olduğunu vurgulayarak okuru anlam yaratma sürecine aktif bir katılımcı olarak davet eder. Bu yaklaşım, Roland Barthes'ın "Yazarın Ölümü" kuramı ile örtüşmekte; anlamın, yazarın niyetinden bağımsız bir şekilde okurun yorumuna dayalı olarak oluştuğunu savunmaktadır (Derrida, 1999, s. 64).

Anlamın çoğulluğu, postmodern edebiyatın yapı taşlarından biridir ve genellikle yapısöküm, parodi, pastiş gibi tekniklerle somutlaştırılır. Metinlerde tekil bir anlatıcı veya doğrusal bir olay örgüsüne nadiren rastlanır; bunun yerine, birden fazla bakış açısı, fragmanter yapılar ve belirsizlik hâkimdir. Söz gelimi, Jorge Luis Borges'in eserleri, okuru alternatif gerçeklikler, sonsuz labirentler ve paradokslarla karşı karşıya bırakarak anlamın sabit olmadığını gösterir. Bu çoklu yapı, okuru sadece bir tüketici olmaktan çıkarır ve metni yeniden inşa eden bir yaratıcıya dönüştürür (Derrida, 1999, s. 85). Anlamın sabit bir merkezden uzaklaşması, okuma eylemini dinamik ve sürekli değişen bir süreç hâline getirir.

Postmodern edebiyatın anlamla ilişkisi, yalnızca estetik bir tercih değil, aynı zamanda bir felsefi tutumdur. Jean-François Lyotard'ın "büyük anlatıların sonu" kavramı, postmodernizmin hakikatin çoğul doğasına

duyduğu bağlılığı açıklayan temel bir yaklaşımdır. Bu bağlamda, postmodern metinler büyük anlatıların tekil doğrularını sorgular ve mikro anlatılara odaklanır. Bu tutum, bireyin sesini çoğul bir dünyada yeniden konumlandırarak demokratik bir anlam üretimi önerir. Postmodern edebiyat, hem biçimsel hem de içeriksel olarak anlamın çoğulluğunu kutlar ve okuyucuyu bu çoğulluğun bir parçası olmaya davet eder. Barthes'ın "Yazarın Ölümü" makalesi, postmodern edebiyatın temel ilkelerinden biri hâline gelmiştir. Postmodern yazarlar, geleneksel anlatı biçimlerinden saparak, metinlerin çok katmanlı yapısını keşfetmiş ve okurun anlam üretme sürecine daha fazla alan tanımışlardır (Derrida, 1999, s. 59). Barthes'ın bu teorisi, metnin anlamının sabitlenemeyeceğini ve her okuma ile yeniden şekilleneceğini öne sürer.

Postmodernizmde yazarın niyeti ve anlatım biçimi önemli değildir, önemli olan metnin yapısal özellikleri ve okurun bu yapıyı nasıl çözümlendiğidir. Yazar, metnin anlamını yönlendiren bir figür değil, sadece bir işaretidir. Okur, metni yorumlarken kendi perspektifini, deneyimlerini ve kültürel bağlamını devreye sokar. Bu, metnin anlamının her okuyuşta farklılaşmasına yol açar. Barthes'ın "Yazarın Ölümü" makalesi, bu anlamda postmodern edebiyat eleştirisinin temel taşlarını atmış ve okurun aktif katılımına dayalı bir okuma pratiğini önermiştir (Barthes, 2006, s. 47).

Bu görüş, postmodern edebiyatın metinleri daha özgür, daha dinamik ve daha çeşitli yorumlara açık hâle getirmesini sağlar. Postmodern yazarlar, dilin yapısal olanaklarını kullanarak geleneksel anlatı biçimlerinden sapmış ve metinlerin çok katmanlı yapısını ön plana çıkarmışlardır. Barthes'ın teorisi, bu yazarlara, metnin anlamını yalnızca yazarın niyetlerine dayandırmak yerine, okurun yorumlarıyla yeniden inşa edilen bir yapıya dönüştürmeyi teşvik etmiştir (Barthes, 2016 s. 71). Bu açıdan "Yazarın Ölümü" postmodern edebiyatın ve eleştirinin evriminde önemli bir dönüm noktasıdır.

3.1.5. Edebiyat Eleştirisinde Yeni Bir Dönem: Yazarın Ölümü ve Toplumsal Bağlam

Barthes'ın "Yazarın Ölümü" makalesi, edebiyat eleştirisinin de yeni bir döneme girmesine zemin hazırlamıştır. Geleneksel eleştirilerde, metnin anlamı çoğunlukla yazarın yaşamı, niyetleri ve arka planına dayanarak çözümlenir. Ancak Barthes'ın önerdiği yazarın ölümünü savunmak, bu yaklaşımı köklü bir şekilde değiştirdi. Artık edebiyat eleştirisi, yalnızca yazarın hayatı ve metne dair bireysel bilgilerine odaklanmaktan çok, metnin kendisini, dilsel yapısını ve okurun aktif katılımını anlamak üzere şekillenir. Bu, eleştirmenin görevini yazarın niyetlerini ve biyografisini keşfetmekten metnin içindeki çoklu anlam katmanlarını analiz

etmeye doğru kaydirmiştir. Barthes'a göre metnin "doğası", sadece dilsel ve yapısal unsurlarına dayanır, yazarın kişisel birikimi ya da niyetleri bu yapıları belirleyemez (Barthes, 2017, s. 81). Bu yaklaşım, edebiyat eleştirisinin toplumsal ve kültürel bağlamla nasıl etkileşim içinde olduğunu da yeniden şekillendirir. Barthes'ın teorisi, yalnızca metnin dilsel yapısını ve okurun yorumunu değil, aynı zamanda okurla metnin bulunduğu toplumsal bağlamı da analiz etmeyi gerektirir. Toplumsal normlar, kültürel kodlar ve bireysel deneyimler, her okumanın içinde bir etkindir ve bu etmenler anlamın çoğulluğunu besler (Barthes, 2017, s. 43). Barthes'ın bu görüşü, edebiyat eleştirisinin daha demokratik bir hâle gelmesini sağlamıştır. Çünkü anlam, artık sadece otoriter bir figür olan yazar tarafından değil, okurun kişisel deneyimleri ve toplumsal bağlamı ile şekillenen bir süreç olarak ele alınmaya başlanmıştır.

Barthes'ın metin merkezli yaklaşımı, toplumsal bağlamın metinle olan etkileşimini daha görünür kılar. Yazarın niyetlerinin arka plana atılması, toplumsal ve kültürel yorumları ön plana çıkarır. Okur, metni sadece metnin içeriğini keşfederek değil, aynı zamanda kendi toplumsal konumuyla ilişkilendirerek de okur. Bu, okurun farklı toplumsal kimlikleri, sınıfsal, kültürel ve cinsiyet temelli bakış açıları ile metni yorumlama sürecini zenginleştirir (Barthes, 2017, 77). Bu noktada Barthes'ın eleştirisi, metnin anlamını yalnızca dilsel yapının ötesinde, bireysel ve toplumsal bir süreç olarak değerlendirir.

4. Göstergebilimin Temelleri

Göstergebilim, anlamın nasıl oluştuğunu ve iletişimdeki sembollerin işleyişini inceleyen disiplinlerarası bir alan olarak edebiyat, dil bilimi, antropoloji ve kültürel çalışmalar gibi birçok alanda köklü etkilere sahiptir. Roland Barthes, göstergebilimi yalnızca dilin bir analiz aracı olarak değil, toplumsal yapıları ve kültürel kodları anlamının bir yolu olarak kullanmış ve bu alanı genişletmiştir. Göstergebilimin temelleri, Ferdinand de Saussure'ün dil bilimsel teorilerinden ilham alır; Saussure; dilin, anlamın keyfi ve toplumsal olarak belirlenmiş olduğu fikrini ortaya atarak bu alanda devrim yaratmıştır (Saussure, 1998, s. 37). Saussure'ün yaklaşımında dil, iki ana bileşene ayrılır: gösteren ve gösterilen. Gösteren, bir kelime veya sembolün fiziksel biçimidir; sözgelimi "ağaç" kelimesinin harf dizisi ve ses kombinasyonu gibi. Gösterilen ise bu kelimenin zihinsel karşılığıdır, yani gerçek hayattaki ağaç kavramına işaret eder. Saussure, bu iki bileşenin ilişkisinin keyfi olduğunu ve bu ilişkinin yalnızca toplumsal uzlaşılı ile var olduğunu savunur. Barthes, bu teoriyi alıp göstergebilimsel analizlerini genişleterek, dilin ötesinde anlam taşıyan tüm sembol ve göstergeleri inceler (Rifat, 2014, s. 58).

Barthes'ın katkısı, dilin ve göstergebilimin anlam dünyasına sınırlı kalmayan, daha geniş bir sosyal ve kültürel analiz çerçevesi oluşturmasında yatmaktadır. Göstergebilimi yalnızca metinlerde değil, günlük yaşamın farklı unsurlarına da uygulayan Barthes, reklam panolarından moda dergilerine, yemek tariflerinden mimariye kadar her türlü kültürel ögeyi bir gösterge olarak analiz etmiştir (Barthes, 1999, s. 64). Bu analizler, göstergelerin toplumsal ideolojilerin taşıyıcısı olarak işlev gördüğünü ve belirli değer yargılarını yeniden ürettiğini gösterir.

Barthes'ın göstergebilimsel yaklaşımının özgün yanı, bu göstergeleri "ikinci derece göstergebilim" olarak adlandırdığı bir sistemle incelemesidir. İlk derece göstergebilim, kelimelerin veya sembollerin temel anlamlarını ifade ederken, ikinci derece göstergebilim, bu göstergelerin kültürel ve ideolojik katmanlar ekleyerek yeni anlamlar kazandığı süreci ifade eder. Söz gelimi; bir gül resmi, ilk derecede bir çiçeği ifade ederken ikinci derece göstergebilimde sevgi veya romantizm gibi ideolojik bir anlam taşır. Bu ikinci derece anlam sistemleri, Barthes'ın mit çözümlemeleri ile de doğrudan bağlantılıdır (Barthes, 2003, s. 29). Ona göre, mitler günlük hayatın doğal ve tarafsız görünen ama aslında toplumsal güç ilişkilerini yansıtan yapılarındandır. Göstergebilim bu mitleri çözümleyerek onların arkasındaki güç dinamiklerini ve ideolojik yapılarını görünür kılar. Bu analizler, göstergebilimsel çalışmaların yalnızca edebi metinler ve dilsel sembollerle sınırlı olmadığını, aynı zamanda kültürel normları, değerleri ve güç ilişkilerini de içerebileceğini gösterir. Barthes, göstergebilimin araçlarını kullanarak anlamın dinamik ve çok katmanlı yapısını ortaya koyar. Barthes'a göre anlam, metinlerin ve sembollerin basit birer taşıyıcı olmadığını, aksine toplumsal ve kültürel kodların yoğunlaştığı bir alan olduğunu gösterir. Bu nedenle, göstergebilimsel analiz, sadece bir metni değil, aynı zamanda o metnin üretildiği ve tüketildiği kültürel bağlamı da inceler. Bu analizler, toplumsal ideolojilerin nasıl gizlendiğini ve bu ideolojilerin bireyler tarafından nasıl içselleştirildiğini anlamamıza yardımcı olur.

Göstergebilimsel analiz, aynı zamanda "okunabilir" ve "yazılabilir" metin kavramlarıyla da ilişkilidir. Barthes, okunabilir metinlerin genellikle kapalı ve anlamı sabit yapılar sunduğunu, yazılabilir metinlerin ise okurun aktif katılımıyla anlamın sürekli olarak yeniden üretildiği açık yapılar olduğunu öne sürer. Göstergebilim, bu bağlamda, metinlerin okuyucu tarafından nasıl farklı şekillerde yorumlanabileceğini ve her okuyucunun metinle olan etkileşiminin anlamı nasıl dönüştürebileceğini incelemeye olanak tanır (Barthes, 2005, s. 71). Barthes'ın göstergebilimdeki çalışmaları, dilin yalnızca iletişimsel bir araç olmadığını, aynı zamanda toplumsal anlamların ve ideolojik yapıların yaratıldığı bir alan olduğunu vurgular. Bu, dilin ve göstergelerin ideolojik işlevini anlamanın, toplum-

sal yapıları ve güç ilişkilerini çözümlemenin bir yolu olduğunu gösterir. Göstergebilim, bu bağlamda bir metni veya kültürel ögeyi yalnızca yüzeydeki anlamıyla değil, altta yatan ideolojik ve sembolik anlamlarıyla da analiz etmemizi sağlar.

Barthes, dilin ve sembollerin toplumsal ve kültürel bağlamlar içinde yeniden anlamlandırılmasını savunur. Göstergebilimsel analiz, bir göstergenin anlamının sabit olmadığını, aksine okuyucunun, kültürel bağlamın ve toplumsal kodların etkileşimiyle sürekli değiştiğini gösterir. Barthes'a göre, bir sembol ya da gösterge, farklı toplumlarda ve kültürlerde farklı anlamlar taşıyabilir; bu da göstergebilimin bağlamsal ve dinamik yapısını vurgular (Barthes, 2005, s. 83). Barthes'ın teorileri, göstergebilimi modern kültürel analizlerde vazgeçilmez bir araç hâline getirmiştir. Medya analizlerinden popüler kültür çalışmalarına kadar pek çok alanda Barthes'ın göstergebilimsel yaklaşımları kullanılmıştır. Özellikle kitle iletişim araçlarının ideolojik söylemleri nasıl ürettiği ve yaydığı konusundaki çalışmaları, Barthes'ın teorilerinin günümüzde de geçerliliğini korumasını sağlamıştır.

Göstergebilimin temel ilkelerinden biri olan “her şey bir göstergedir” anlayışı, Barthes'ın kültürel analizlerinin merkezindedir (Barthes, 2005, s. 86). Bu anlayış, kültürel ve toplumsal bağlamların da birer dil gibi analiz edilebileceği fikrine dayanır. Moda, yemek kültürü ve reklamlar gibi unsurlar, yalnızca tüketim nesnelere olarak değil, ideolojik mesajlar taşıyan göstergeler olarak değerlendirilir. Bu göstergelerin çözümlenmesi, kültürel kodların ve toplumsal değerlerin nasıl işlediğini anlamamıza yardımcı olur.

Barthes'ın göstergebilimdeki çalışmaları, eleştirel düşüncenin ve okuma pratiklerinin dönüştürülmesine büyük katkı sağlamıştır. Göstergebilim, metinlerin yalnızca yüzeysele anlamlarını değil, bu metinlerin arkasındaki ideolojik ve toplumsal yapıları da analiz etmemizi teşvik eder. Bu, okuyucunun pasif bir alıcı olmaktan çıkıp metni ve kültürel bağlamını sorgulayan aktif bir katılımcı olmasını sağlar. Barthes, göstergebilimin sınırlarını genişleterek anlamın nasıl oluştuğunu ve metinlerin nasıl toplumsal yapılarla etkileşim hâlinde olduğunu incelemiştir. Göstergebilim, bu bağlamda, anlamın sabit ve evrensel olmadığını, aksine toplumsal ve kültürel etkileşimlerle sürekli değişen bir yapıya sahip olduğunu ortaya koyar. Barthes'ın çalışmaları, bu disiplinin geniş bir teorik ve uygulamalı çerçevede ele alınmasını sağlamış ve edebiyat kuramına yeni bir bakış açısı getirmiştir (Barthes, 2005, s. 85).

Roland Barthes'ın göstergebilime olan katkıları, dilin ve sembollerin toplumsal ve kültürel anlamlarını derinlemesine incelememize olanak

tanır (Barthes, 2005, s. 83). Barthes, göstergelerin yüzeydeki anlamlarının ötesine geçerek onların toplumsal ideolojiler ve güç yapılarıyla nasıl iç içe geçtiğini göstermiştir. Bu anlayış, göstergebilimsel analizi, çağdaş eleştirel düşüncenin vazgeçilmez bir aracı hâline getirmiştir.

5. Metin Kavramı: Bir Açıklanamaz Karmaşıklık

Barthes'ın metin anlayışı, klasik anlatıların ötesine geçerek okurun aktif katılımını gerektirir. *S/Z* adlı çalışmasında, Balzac'ın "Sarrasine" adlı eserini parçalara ayırarak detaylı bir çözümlemeye tabi tutar (Barthes, 2002, s. 63). Barthes'a göre, metin, bir yazarın niyetine göre değil, okurun farklı bakış açılarına ve yorumlarına göre yeniden şekillenir.

Roland Barthes, metin kavramını derinlemesine inceleyen ve edebiyat teorisine önemli katkılarda bulunan bir düşündürüdür. Onun metin anlayışı, metinlerin yalnızca anlam taşıyıcıları olarak değil, aynı zamanda kültürel ve toplumsal dinamiklerle iç içe geçmiş karmaşık yapılar olarak değerlendirilmesi gerektiğini savunur. Barthes'a göre, metinlerin anlamı, yazarı, okuru ve metinlerin geçtiği bağlam tarafından şekillenir. Barthes, metinleri sadece dilsel yapılar olarak görmekle kalmaz, onları toplumsal ve kültürel birer ürün olarak da değerlendirir. Bu bağlamda, metinler bireylerin ve toplumların düşünce biçimlerini, değerlerini ve inançlarını yansıtır (Barthes, 2002, s. 56). Bu yansıma, metinlerin farklı dönemlerde ve farklı coğrafyalarda nasıl algılandığını ve anlaşıldığını belirler. Dolayısıyla, metinler kültürel bağlamdan bağımsız olarak ele alınamaz; her metin, ortaya çıktığı toplumun karmaşık yapılarının birer yansımasıdır. Barthes, metinlerin karmaşıklığını anlamak için önemli bir kavram olarak "metinlerarasılık" terimini kullanır. Metinlerarası ilişkiler, bir metnin başka metinlerle olan bağlantılarını ifade eder. Her metin, başka metinlerden izler taşır ve bu durum, anlamın çok katmanlı bir biçimde inşa edilmesine olanak tanır. Barthes, bu ilişkiyi keşfeden okuyucunun, metinler arasındaki geçişkenlik sayesinde daha zengin bir okuma deneyimi yaşayacağını vurgular. Metinlerarasılık, okuyucunun yorumlama süreçlerinde yarattığı zenginliği ortaya koyar.

Barthes'ın metin kavramı, "yazınsal olan" ile "anlamsal olan" arasındaki ince çizgiyi de çizer. Yazınsal olan, bir metnin biçimsel özelliklerini ifade ederken anlamsal olan, metnin taşıdığı anlamı ifade eder. Bu ikiliğin bir arada varlığı, metinlerin karmaşıklığını artırır. Okuyucu, metnin biçimsel unsurlarını anlamaya çalışırken aynı zamanda anlam katmanlarıyla da etkileşimde bulunur. Bu süreçte, metinlerin sunduğu anlamlar okuyucu tarafından sürekli olarak yeniden inşa edilir. Bir diğer önemli nokta, Barthes'ın "okur merkezli" yaklaşımıdır (Barthes, 2003, s. 42). Geleneksel edebiyat kuramlarında yazarın niyeti ve metnin belirle-

diği anlamlar ön plandayken, Barthes okuru bu sürecin merkezine alır. Okuyucu, metni okurken, pasif bir tüketici olmaktan çıkıp aktif bir yaratıcı hâline gelir. Bu durum, metinlerin anlamlarının sabit olmadığını, aksine okuyucu tarafından sürekli olarak yeniden üretildiğini ortaya koyar. Barthes, bu bağlamda “okuma eyleminin” yaratıcı bir süreç olduğunu belirtir (Barthes, 2016, s. 48).

Barthes, metinlerin yapısal unsurlarını da göz önünde bulundurur. Metin, dilin ve anlatım biçimlerinin bir araya gelmesiyle oluşan bir yapı olarak değerlendirilir. Ancak bu yapı, okuyucunun etkileşimi ile şekillenir. Metin, yalnızca dilsel bir yapı değil, aynı zamanda bir düşünsel ve duygusal deneyim alanıdır. Okuyucu, metinle oynarken yeni anlamlar keşfeder ve bu keşif, metnin karmaşıklığını derinleştirir. Kültürel kodlar, Barthes’ın metin anlayışında önemli bir yer tutar. Her metin, kendi içinde belirli kültürel kodlar barındırır. Bu kodlar, okuyucunun metni anlamlandırma sürecinde kritik bir rol oynar. Okuyucu, bu kodları çözümlenerek metnin derinliklerine inmeye çalışır. Bu çözümleme, okuyucunun kendi kültürel geçmişi ve deneyimleriyle birleşerek, metnin zenginliğini artırır.

Barthes’ın metin kavramı, anlamın ve anlamlandırmanın sürekli bir değişim içinde olduğunu ortaya koyar. Her okuma deneyimi, yeni bir anlam yaratır; bu durum, metinlerin açıklanamaz bir karmaşıklık barındırdığını gösterir. Metinler, okuyucularına sunduğu farklı okuma yolları ve anlam katmanları ile her seferinde yeni bir deneyim sunar. Bu, edebiyatın dinamik ve canlı bir alan olmasının temel nedenlerinden biridir. Roland Barthes’ın “metin” kavramı, yalnızca dilsel bir yapı değil, aynı zamanda toplumsal, kültürel ve bireysel dinamiklerle iç içe geçmiş karmaşık bir olgudur (Barthes, 2013, s. 26). Barthes, metinleri analiz ederken; metinlerarasılık, okur merkezlik ve kültürel kodlar gibi kavramları öne çıkararak okuyucunun etkileşimini ön plana çıkarır. Bu anlayış, metinlerin çok katmanlı yapısını ve açıklanamaz karmaşıklığını ortaya koyar. Barthes’ın çalışmaları, metinlerin sadece anlam taşıyıcılar değil, aynı zamanda insan deneyiminin derinliklerine inen, sürekli olarak yeniden şekillenen ve yeniden yorumlanan yapılar olduğunu göstermektedir.

6. Metnin Zevki ve Metinle Oyun

Roland Barthes, 20. yüzyıl edebiyat kuramının en etkili isimlerinden biri olarak, metin ve okur arasındaki ilişkiyi yeniden tanımlayan önemli kavramlar geliştirmiştir. Barthes’ın “Metnin Zevki” ve “Metinle Oyun” başlıklı eserleri, okuyucunun metinle olan etkileşimini ve bu etkileşimin doğurduğu zevki derinlemesine ele alır. Barthes, metni yalnızca bir an-

lam taşıyıcı olarak değil, aynı zamanda okuyucu için bir deneyim alanı olarak görür.

Barthes'ın *Metnin Zevki* (1973) adlı eseri, metnin pasif bir okuma sürecinden ziyade aktif ve zevk alınan bir deneyim olması gerektiğini savunur. Metinle okurun ilişkisi, bu süreçte yeniden tanımlanır. Barthes'a göre metin, okurun estetik ve entelektüel katılımı sayesinde anlam kazanır. Bu süreç, metni yalnızca anlamakla kalmayıp aynı zamanda ondan zevk almayı da içerir. Barthes, metnin zevkinin bireysel ve öznel bir deneyim olduğunu savunur. Ona göre, her okuyucu metni kendi yaşam deneyimlerine, düşüncelerine ve duygularına göre yorumlar. Bu durum, metnin çok katmanlı doğasını ortaya çıkarır. Okuyucunun metne kattığı anlam, yazarın niyetinden bağımsız olarak gelişir; bu da metnin dinamik bir yapıda olduğunu gösterir. Barthes, bu etkileşimi “okur merkezli” bir yaklaşım olarak adlandırarak geleneksel edebiyat teorilerinin yetersiz kaldığını vurgular.

“Metinle Oyun” kavramı, Barthes'ın metinlere yaklaşımında önemli bir yer tutar. Metin, bir oyun alanı olarak tasvir edilir ve bu oyun, okuyucunun metinle kurduğu etkileşimin çeşitliliğini ortaya koyar. Barthes, metinlerin sıradan okuma alışkanlıklarının ötesinde, okuyucuyu aktif bir katılımcı hâline getirdiğini savunur. Okuyucu, metinle oynarken yeni anlamlar keşfeder, alternatif okumalar yapar ve bu süreçte metnin sınırlarını zorlar. Barthes, metnin oyun alanında, “şifre” ve “gösterim” kavramlarını ele alır. Metinler, içeriklerindeki ipuçları ve sembollerle doludur; okuyucu, bu ipuçlarını çözerken metnin derinliklerine inmeye çalışır. Bu çözümleme süreci, okurun metinle olan ilişkisinde bir zenginlik oluşturur. Şifreler, okuyucuya metinle oyun oynamak için bir fırsat sunar ve böylece her okuma deneyimi farklı bir sonuç doğurur. Metinlerin zevki, yalnızca okuma eylemiyle sınırlı değildir; Barthes, okurun metinle etkileşiminde hissettiği duygusal tatmini de ön plana çıkarır. Okuyucu, metinle kurduğu bağ sayesinde farklı duygusal deneyimler yaşar. Bu deneyim, metnin içerdiği anlamların ötesinde okurun hayal gücünü harekete geçirir ve yeni düşünce yolları açar. Barthes, bu sürecin metni daha derin bir zevk alanı hâline getirdiğini savunur (Barthes, 2013, s. 51).

Barthes'ın teorisi, metinlerin ve okumanın bir sanat biçimi olarak kabul edilmesine de olanak tanır. Okuma, sadece bir bilgi edinme süreci değil, aynı zamanda bir estetik deneyimdir. Okuyucu, metinle oynayarak kendi estetik algısını geliştirir ve bu, okuyucunun metne duyduğu zevki artırır. Barthes, bu estetik deneyimin, edebiyatın ve sanatın temel bileşenlerinden biri olduğunu belirtir.

Ayrıca Barthes, metinlerin “öğrenme” ve “anlama” süreçlerinde oyun oynamanın önemini vurgular. Metinler, yalnızca tüketilen nesnelere değil, aynı zamanda bilgi üreten ve düşünme süreçlerini tetikleyen araçlardır. Bu bağlamda, okuma eylemi, bir bilgi edinme sürecinin yanı sıra düşünme ve sorgulama pratiği hâline gelir. Okuyucu, metinle oynarken kendi bilgi birikimini ve entelektüel derinliğini zenginleştirir. Barthes’ın bu kuramsal çerçevesi, metinlerin açıklanamaz bir karmaşıklığa sahip olduğunu da ortaya koyar. Her metin, çok sayıda okuma ve yorumlama olanağı sunar (Barthes, 2013, s.73). Bu durum, metinlerin tek bir anlamla sınırlı olmadığını, aksine çok katmanlı ve çok yönlü olduğunu gösterir. Okuyucunun metinle olan etkileşimi, bu çok boyutluluğu ortaya çıkarır ve metni sürekli olarak yeniden inşa eder. Roland Barthes’ın “Metnin Zevki” ve “Metinle Oyun” eserleri, okurun metinle kurduğu etkileşimin önemini vurgulayan bir perspektif sunar. Barthes, metni bir oyun alanı olarak tasvir ederek okurun aktif katılımını ve deneyimini ön plana çıkarır. Bu anlayış, metinlerin yalnızca anlam taşıyıcılar değil, aynı zamanda zevk ve deneyim alanları olduğunu gösterir. Barthes’ın teorileri, edebiyatın ve okumanın doğasını yeniden düşünmemize ve metinlerin zenginliğini keşfetmemize olanak tanır (Derrida, 1999, s. 48).

7. Anlamın Ağırlığı ve Görüntü

Roland Barthes, fotoğrafın anlam yaratma sürecindeki rolünü derinlemesine irdeleyen “Camera Lucida” adlı eserinde, fotoğrafı yalnızca bir belge olarak değil, aynı zamanda izleyicinin bakışıyla anlam kazanan karmaşık bir gösterge olarak ele alır. Barthes’a göre, fotoğraf, öznenin bakış açısıyla şekillenen çok katmanlı bir deneyim sunar; bu, izleyicinin kişisel ve kültürel arka planıyla etkileşime girerek anlamın oluşumunu sağlar. Bu bağlamda, Barthes, fotoğrafın anlam yaratma sürecinde nasıl bir araç işlevi gördüğünü anlamaya yönelik önemli kavramlar geliştirmiştir (Barthes, 2016, s. 31).

Barthes, “punctum” ve “studium” terimleri üzerinden fotoğrafın izleyici üzerindeki etkisini açıklamaktadır. “Studium”, fotoğrafın daha genel bir bağlamda nasıl okunduğunu ifade ederken kültürel ve toplumsal normlarla ilişkili bir düzlemi temsil eder. Bu düzlem, izleyicinin fotoğrafla olan etkileşimini belirleyen daha geniş anlam katmanlarını içerir. “Studium”, izleyicinin fotoğrafta yer alan öğeleri tanıma ve bunlarla bağlantı kurma yeteneğini öne çıkarır; bu da fotoğrafın evrensel ve toplumsal bir anlam kazanmasına olanak tanır. Diğer yandan, “punctum”, Barthes’ın fotoğrafın izleyici üzerindeki bireysel etkisini tanımlamak için kullandığı bir kavramdır. “Punctum”, fotoğrafın izleyiciyi derinden etkileyen, duygusal ve kişisel bir dokunuş sağlayan unsurlarını ifade eder. Bu, izleyicinin fotoğrafa yönelik öznel bir tepki vermesine yol açan, anlık ve bireysel bir

deneyimdir. Barthes, “punctum”un, fotoğrafın içindeki detayların, onların veya imgelerin izleyici için taşıdığı anlamın, her birey için farklı olabileceğini belirtir. Böylece, her izleyici, kendi geçmişi ve deneyimleri doğrultusunda “punctum”unu yaratır. Bu iki kavram arasındaki ilişki, fotoğrafın karmaşık yapısını ve izleyici ile fotoğraf arasındaki dinamik etkileşimi anlamamıza yardımcı olur. “Studium”, fotoğrafın anlamının toplumsal ve kültürel bir bağlamda şekillendiğini ortaya koyarken “punctum”, bu anlamın kişisel ve öznel bir boyut kazanmasını sağlar. Barthes, bu ayrımın, fotoğrafın nasıl algılandığı ve değerlendirildiği konusundaki tartışmalara önemli katkılarda bulunduğunu savunur (Barthes, 2016, s. 67).

Barthes, fotoğrafın anlamının her zaman sabit olmadığını, aksine izleyicinin deneyimlerine ve bağlamına bağlı olarak değiştiğini ifade eder. Bu dinamik yapı, fotoğrafın sunduğu anlamın, izleyici ile fotoğraf arasındaki etkileşim sayesinde sürekli olarak yeniden inşa edildiğini gösterir. Bu durum, Barthes’ın metinlerarasılık kavramıyla da paralellik gösterir; her okuma deneyimi, izleyicinin geçmişine ve deneyimlerine dayanarak yeni anlamlar üretir. Fotoğrafın gösterge olarak işlevi, sadece anı belgelemekle kalmayıp, aynı zamanda anlam üretme sürecinde etkin bir rol oynamasıdır. Barthes, fotoğrafın izleyici tarafından nasıl algılandığını ve anlamlandırıldığını derinlemesine araştırarak görsel imgelerin kültürel ve bireysel boyutlarını ortaya koyar. Bu bağlamda, fotoğraf, yalnızca bir görsel belge değil, aynı zamanda izleyicinin kendisiyle ve dünyayla kurduğu ilişkiyi de yansıtan bir araçtır (Derrida, 1999, s. 55).

Ayrıca, Barthes’ın fotoğraf anlayışı, postmodern düşüncenin izlerini taşır. Modernist sanat anlayışında, sanat eserinin anlamı genellikle sanatçının niyetiyle sınırlıdır; oysa Barthes, anlamın izleyiciyle birlikte oluştuğunu vurgular. Bu yaklaşım, sanat eserini statik bir nesne olmaktan çıkarıp dinamik bir deneyim alanına dönüştürür. İzleyici, fotoğrafla olan etkileşiminde aktif bir katılımcı hâline gelir, böylece anlamın yaratılmasına katkıda bulunur. Barthes, “Camera Lucida”da, fotoğrafın geçiciliği ve zamanla ilişkisi üzerine de önemli çıkarımlarda bulunur. Fotoğraf, anı donduran bir araç olarak geçici olanı kalıcı hâle getirir. Ancak bu kalıcılık, aynı zamanda izleyicinin zaman içindeki deneyimleri ve algıları ile de bağlantılıdır. Her izleyici, aynı fotoğrafa farklı zaman dilimlerinde baktığında yeni anlamlar ve duygular üretebilir; bu, fotoğrafın çok katmanlı doğasının bir yansımasıdır (Barthes, 2016, s. 47). Roland Barthes’ın “Camera Lucida” adlı eseri, fotoğrafın anlam yaratma sürecindeki karmaşık rolünü derinlemesine inceleyen önemli bir çalışmadır. “Punctum” ve “studium” kavramları üzerinden, fotoğrafın izleyici üzerindeki etkisini ve bu etkilerin bireysel ve kültürel boyutlarını ele alır. Barthes’ın yaklaşımı, fotoğrafın sadece bir belge olmanın ötesine geçerek izleyicinin kendisiyle, toplumsal yapılarla ve kültürel normlarla kurduğu çok yönlü

bir ilişkiyi ortaya koyar. Bu, fotoğrafın ve görsel sanatların anlamını derinleştiren, dinamik bir anlayış sunar. Roland Barthes, dilin toplumsal yapıların devamını sağlamak için ideolojik bir araç olarak kullanıldığını ve bu süreçte nasıl manipüle edildiğini derinlemesine inceleyen bir düşüncüdür. Barthes, dilin yalnızca iletişim aracı olmadığını, aynı zamanda güç ilişkilerini şekillendiren ve yansıtan bir yapı olduğunu savunur. Bu yaklaşım, Barthes'ın Marksist eleştiri ve yapısalcılık geleneklerinden etkilendiğini göstermektedir (Barthes, 2016, s. 86).

Barthes, dilin toplumsal pratiklerdeki rolünü değerlendirirken, dilin ideolojik bir yapı olarak işlev gördüğünü ortaya koyar. Bu bağlamda, dilin, belirli güç gruplarının ve ideolojilerin sürdürülmesine hizmet ettiğini belirtir. Özellikle dilin anlamını belirleyen sosyal normlar, toplumsal cinsiyet, sınıf ve etnik köken gibi unsurlar, dilin ideolojik işlevini pekiştirir. Böylece, dil, belirli grupların güç kazanmasını ve egemenliğini sürdürmesini sağlayan bir mekanizma hâline gelir. Barthes'ın dilin ideolojik işlevine dair analizleri, yapısalcılık çerçevesinde şekillenir (Barthes, 2016, s. 71). Yapısalcılık, dilin sosyal yapılarla ilişkisini anlamaya yönelik bir çaba olarak karşımıza çıkar. Barthes, dilin anlamının sadece bireyler arası bir etkileşimle değil, aynı zamanda toplumsal yapılarla da belirlendiğini vurgular. Bu anlayış, dilin bireysel tercihlerden öte, kolektif bir bellek ve ideolojik yapı olarak işlev gördüğünü ortaya koyar.

Dil pratikleri, güç ilişkilerini doğrudan yansıtır ve yeniden üretir. Barthes, toplumsal yapılar içindeki hiyerarşilerin, dil aracılığıyla nasıl pekiştirildiğini analiz eder. Söz gelimi, belirli kelime ve ifadelerin kullanımındaki farklılıklar, toplumsal cinsiyet rollerinin ve güç dinamiklerinin nasıl inşa edildiğine ışık tutar. Bu bağlamda, dilin içindeki anlam katmanları, toplumun genel ideolojik yapısını ve güç dengesini yansıtır. Barthes, dilin tarafsız olmadığını savunur; bu, onun ideolojik bir araç olarak işlev gördüğünün önemli bir göstergesidir. Dildeki her seçim, toplumsal normların ve değerlerin bir yansımasıdır. Dolayısıyla, bireyler, dil aracılığıyla toplum içindeki rollerini ve ilişkilerini ifade ederken aynı zamanda bu ilişkilerin yeniden üretiminde de etkili olurlar. Bu durum, bireylerin dilsel seçimlerinin toplumsal etkilerini gözler önüne serer. Bu noktada, Barthes'ın eleştirel perspektifi, postyapısalcı düşünce ile de örtüşmektedir. Postyapısalcılık, dilin çok katmanlı ve dinamik bir yapı olduğunu savunurken Barthes'ın bu anlayışı güç ilişkileri bağlamında derinlemesine ele alır (Barthes, 2008, s. 84). Bu çerçevede, dilin değişkenliği, toplumsal dönüşümlerle doğrudan bağlantılıdır. Dil, toplumsal ilişkilerin yeniden yapılandığı bir alan olarak işlev görürken aynı zamanda bireylerin bu ilişkiler üzerindeki etkisini de artırır.

Barthes, dilin anlamını belirleyen unsurları incelediğinde dilin toplumsal bağlam içinde nasıl anlam kazandığına da dikkat çeker. Bu anlamlandırma süreci, dilin yalnızca bir iletişim aracı olmasının ötesinde, toplumsal değerleri ve normları yansıtan bir araç haline gelmesini sağlar. Bu noktada dilin anlamı, bireylerin toplumsal konumları, deneyimleri ve ideolojik duruşlarıyla şekillenir. Bu durum, Barthes'ın dilin öznel ve toplumsal bir yapı olduğunu ifade etmesinin temel nedenlerinden biridir.

Dil pratikleri, aynı zamanda iktidar ilişkilerinin yeniden üretilmesine de olanak tanır. Barthes, bu ilişkilerin dil aracılığıyla pekiştirildiğini ve toplumda egemen olan ideolojilerin nasıl dil yoluyla yayıldığını inceler. Örneğin, belirli kelime ve kavramların toplumda yaygın olarak kullanılması, bu kavramların toplumsal normlar içinde nasıl içselleştirildiğini gösterir. Bu bağlamda dilin gücü, anlamın ve ideolojinin yayılmasında önemli bir etkiye sahiptir. Roland Barthes'ın dil ve güç ilişkisine dair düşünceleri, dilin yalnızca bir iletişim aracı olmanın ötesinde, toplumsal yapıları şekillendiren ve yeniden üreten bir araç olduğunu göstermektedir. Barthes'ın ideolojik eleştirisi, dilin nasıl manipüle edildiğini ve bu manipülasyonun güç ilişkileriyle nasıl bağlantılı olduğunu ortaya koyar (Calvet, 2017, s. 38). Bu çerçevede, Barthes'ın çalışmaları, dilin toplumsal yapılar içindeki rolünü ve anlamını yeniden düşünmemize olanak tanır. Dil, bireylerin toplumsal ilişkilerini ifade etmenin yanı sıra, bu ilişkilerin yeniden üretilmesinde de kritik bir öneme sahiptir. Bu nedenle, dilin analizi, toplumsal güç dinamiklerinin anlaşılması açısından hayati bir alan olarak karşımıza çıkmaktadır.

8. Yapısalcılık ve Postyapısalcılığa Geçiş

Roland Barthes'ın düşünceleri, dil ve anlam üzerine olan tartışmalarda yapısalcılıktan postyapısalcılığa geçiş sürecinin önemli bir yansımasını oluşturmaktadır. Yapısalcılık, dilin belirli kurallar ve yapılar çerçevesinde analiz edilebileceğini savunan bir düşünce akımıdır. Bu dönemde Barthes, dilin statik bir yapı olarak ele alınabileceği ve anlamın bu yapı aracılığıyla net bir şekilde belirlenebileceği fikrini benimsemiştir. Ancak zamanla bu yaklaşımın sınırlarını sorgulamaya başlaması, onun entelektüel yolculuğunun ve düşünsel evriminin temelini oluşturmuştur (Calvet, 2017, s. 91). Yapısalcılığın temel varsayımları, dilin anlamının belirli kurallar çerçevesinde işlediği ve bu kuralların toplumsal bağlamdan bağımsız olduğu görüşüne dayanır. Barthes, bu bağlamda dilin yapısını inceleyerek anlamın belirli bir sisteme tabi olduğunu savunmuştur. Ancak, Barthes'ın ilerleyen yıllardaki düşünceleri, dilin daha karmaşık ve dinamik bir yapı olduğunu göstermeye yönelmiştir. Bu dönüşüm, Barthes'ın dilin sadece bir iletişim aracı değil, aynı zamanda güç ve ideoloji ile iç içe geçmiş bir yapı olduğunu anlamasıyla başlamıştır.

Barthes'ın yapısalcılıktan postyapısalcılığa geçişi, anlamın sabit ve belirli kurallara tabi olmaktan çıkıp metnin ötesinde bir yapı kazandığı bir evrimdir. Postyapısalcılık, anlamın her zaman bir değişim ve dönüşüm içinde olduğunu, dolayısıyla dilin anlamlandırma süreçlerinin de sürekli olarak evrildiğini savunur. Barthes, bu yeni yaklaşımında, anlamın dinamik bir süreç olarak görülmesi gerektiğini öne sürer. Bu dönüşüm, onun dil ve anlam üzerine düşüncelerini derinleştirmiştir. Bu noktada, Barthes'ın "metin" kavramı üzerine geliştirdiği düşünceler, yapısalcılıktan postyapısalcılığa geçişin bir yansımasıdır. Metin, yalnızca sabit anlamlar içeren bir yapı değil, aynı zamanda okuyucu tarafından etkileşime girilen ve sürekli olarak yeniden inşa edilen bir alan olarak değerlendirilir (Barthes, 2006, s. 70). Barthes, metinlerin anlamının yalnızca yazarın niyetiyle sınırlı olmadığını, okuyucu ve bağlamla olan etkileşimle de belirlendiğini savunur. Bu durum, okuyucunun aktif bir katılımcı olarak metinle olan ilişkisini güçlendirir.

Barthes'ın postyapısalcı yaklaşımı, metinlerarasılık kavramıyla da doğrudan bağlantılıdır. Metinlerarasılık, bir metnin başka metinlerle olan ilişkilerini ifade eder ve Barthes'a göre her metin, diğer metinlerden izler taşır. Bu, anlamın her seferinde yeniden üretildiği ve yeniden yorumlandığı bir süreci başlatır. Dolayısıyla, bir metin yalnızca kendi içinde değil, aynı zamanda diğer metinlerle olan ilişkileri üzerinden de anlam kazanır. Barthes, bu durumu ele alarak, metinler arasındaki bu etkileşimlerin, okuyucu için zengin ve çok katmanlı bir deneyim sunduğunu vurgular. Barthes'ın düşünceleri, anlamın belirsizliği ve çok katmanlılığı üzerine de önemli sonuçlar doğurmuştur. Postyapısalcılık, anlamın her zaman değişken olduğunu ve okuyucunun deneyimlerinin bu anlamın oluşumunda kritik bir rol oynadığını kabul eder (Yücel, 2015, s. 45). Bu bağlamda Barthes, metinlerin okuyucu tarafından sürekli olarak yeniden yorumlandığını ve bu yorumların bireysel deneyimlerden etkilendiğini ifade eder. Böylece, okuyucu metni kendi perspektifine göre anlamlandırırken, metin de yeni anlam katmanları kazanır.

Yapısalcılıktan postyapısalcılığa geçiş, Barthes'ın düşüncelerinde bir çeşit "özgürleşme" sürecini de ifade eder. Dilin kurallara dayalı analizi, zamanla yerini daha esnek ve dinamik bir anlayışa bırakır. Bu, hem bireysel yaratıcılığı hem de toplumsal eleştiriyi teşvik eden bir ortam yaratır. Barthes, bu yeni anlayışla, edebiyatın ve sanatın toplumsal gerçekliklere dair nasıl bir eleştirel bakış açısı sunabileceğini sorgular. Böylece, edebiyatın yalnızca estetik bir deneyim değil, aynı zamanda toplumsal bir eleştiri aracı olabileceği fikrini geliştirir (Yücel, 2015, s. 56).

Barthes'ın bu dönüşümü, kimlik ve özneleşme konularında da önemli bir etki yaratır. Postyapısalcılık, öznenin sabit bir kimlikten ziyade,

toplumsal ve kültürel bağlamlarla şekillenen dinamik bir yapı olduğunu savunur. Barthes, bu bağlamda, dilin bireylerin kimliklerini ve deneyimlerini nasıl inşa ettiğini ve toplumsal normları nasıl yansıttığını sorgular. Bu süreç, bireyin toplumsal yapılarla olan ilişkisini yeniden düşünmeyi gerektirir. Barthes'ın yapısalcılıktan postyapısalcılığa geçişi, onun entelektüel yolculuğunun yanı sıra çağdaş düşünce üzerindeki etkileri bakımından da dikkate değerdir. Bu geçiş, edebiyat eleştirisi, sosyal bilimler ve kültürel çalışmalar gibi birçok alanda önemli tartışmalara yol açmıştır (Barthes, 1999, s. 82). Barthes'ın düşünceleri, özellikle dilin ve anlamın karmaşıklığına dair yeni bakış açıları sunarak, akademik dünyada geniş yankı uyandırmıştır. Böylece Barthes, dilin sadece iletişim aracı değil, aynı zamanda toplumsal ilişkilerin inşasında ve yeniden üretilmesinde kritik bir rol oynadığını vurgular.

Roland Barthes'ın yapısalcılıktan postyapısalcılığa geçiş süreci, dil, anlam ve güç ilişkileri üzerine derinlemesine düşünceler geliştirmesine olanak tanımıştır. Barthes, bu dönüşümle birlikte, dilin dinamik yapısını ve anlamın sürekli değişkenliğini vurgularken edebiyatın ve sanatın toplumsal gerçekliklerle olan ilişkisini de sorgular. Bu bağlamda Barthes'ın düşünceleri, çağdaş edebiyat eleştirisi ve kültürel çalışmaların temellerini şekillendiren önemli bir kaynak olmuştur (Barthes, 1999, s. 53). Yapısalcılığın sınırlarını aşarak postyapısalcı düşünceyle yeni anlayışlar geliştiren Barthes, anlamın ve dilin karmaşık yapısını anlamak için kritik bir perspektif sunmaktadır.

9. Barthes ve Postmodernizm

Roland Barthes, postmodernizmin teorik çerçevesinin şekillenmesinde önemli bir figür olarak kabul edilmektedir. Barthes, edebi eleştirinin ve metin incelemesinin yeni bir boyut kazanmasına öncülük etmiş, özellikle anlamın ve hakikatin doğasına dair sorgulamalarıyla postmodern düşüncenin temel taşlarından birini oluşturmuştur. Anlamın parçalı, değişken ve göreceli olduğu fikrini benimseyen Barthes, bu görüşüyle, metinlerin ve sanat eserlerinin sadece yazarın niyetine bağlı olmadığını, aynı zamanda okuyucunun aktif katılımıyla yeniden üretildiğini savunur. Barthes'ın düşünceleri, postmodernizmin karakteristik özelliklerinden biri olan tekil anlamın reddini yansıtır (Ellis, 1997, s. 96). Geleneksel anlamda bir metnin sabit ve değişmez bir anlamı olduğu düşüncesi, Barthes'ın teorik çerçevesinde sorgulanır. O, metinlerin çok katmanlı yapısının ve çeşitli anlamlandırma süreçlerinin bulunduğunu belirtir. Bu durum, postmodern edebiyatın özgün bir niteliği olan çok sesliliği destekler; farklı okuyucuların metinlerden farklı anlamlar çıkarmasını mümkün kılar. Dolayısıyla, Barthes, anlamın mutlak bir gerçeklik olarak

var olmadığı, aksine, her bireyin kendi deneyimleri ve perspektifleri doğrultusunda anlam ürettiği bir alan sunar.

Barthes'ın "yazarın ölümü" kavramı, postmodern edebiyat anlayışının temellerinden birini oluşturur. Bu kavram, yazarın metin üzerindeki otoritesinin sorgulanmasını ve metnin bağımsız bir varlık olarak ele alınmasını sağlar. Yazarın niyetinin, metnin anlamını belirlemedeki rolü azalırken, okuyucu, metinle olan ilişkisini kurmada ve anlamı yaratmada ön plana çıkar (Barthes, 2002, s. 17). Barthes, bu bağlamda, metnin yazılış sürecinden bağımsız olarak anlam kazanabileceğini vurgular; bu da okuyucunun aktif bir yaratıcı haline gelmesini sağlar.

Postmodernizmde yer alan parçalı anlatım ve belirsizlik temaları, Barthes'ın metin teorileriyle derin bir ilişki içerisindedir. Barthes, metinlerin anlamlarının çokluğunu ve belirsizliğini ortaya koyarken, edebi yapıtların belirli bir doğrusal anlatıdan ziyade, karmaşık ve çok katmanlı yapılar içerdiğini savunur. Bu anlayış, okuyucunun metinleri farklı bağlamlarda yeniden yorumlamasına ve dolayısıyla anlamın sürekli değişimine olanak tanır. Barthes, postmodernizmin temel niteliklerinden biri olan belirsizliği teşvik eden bir düşünür olarak öne çıkar. Barthes'ın eleştirileri, postmodernizmin kültürel ve toplumsal eleştirisini de şekillendirmiştir. O, kültürel ürünlerin toplumsal yapılarla nasıl etkileşimde bulunduğunu ve bu etkileşimin anlam üretimindeki rolünü sorgular. Barthes, kültürün yalnızca tüketildiği değil, aynı zamanda yorumlandığı ve yeniden inşa edildiği bir alan olduğunu ifade eder. Bu noktada, postmodernizmin toplumsal yapılar üzerindeki etkileri ve bu yapıların kültürel üretimle olan ilişkisi üzerinde durmak önemlidir (Ellis, 1997, s. 58). Barthes, bu yönüyle postmodernizmi sadece bir estetik hareket olarak değil, aynı zamanda toplumsal bir dönüşüm aracı olarak da ele alır.

Barthes'ın düşüncelerinin postmodernizmin gelişimindeki etkisi, edebi kuramda ve eleştiride geniş yankılar uyandırmıştır. Özellikle, postmodern yazarlar ve kuramcılar, Barthes'ın metin anlayışını benimseyerek okuyucunun aktif rolünü vurgulamış ve anlamın çoğulluğunu derinleştirmiştir. Bu bağlamda Barthes, çağdaş edebiyatın şekillenmesinde önemli bir referans noktası hâline gelmiştir. Postmodernizmin gelişiminde Barthes'ın etkisi, okuyucu odaklı yaklaşımlar ve çok katmanlı metin incelemeleri ile günümüzde de devam etmektedir. Bununla birlikte, Barthes'ın eleştirileri, postmodernizmin sınırlarını ve eleştirel potansiyelini de sorgular. O, anlamın göreceliliği ve çokluğuna dair düşünceleriyle okuyucunun pasif bir alıcı olmaktan ziyade, anlam üretiminde etkin bir rol oynaması gerektiğini savunur. Bu perspektif, postmodernizmin eleştirel bir bakış açısı geliştirmesine ve okuyucunun metinle olan etkileşimini derinleştirmesine olanak tanır (Barthes, 2005, s. 69). Barthes, bu

sayede, okuyucunun kültürel ve toplumsal gerçekliklerle olan ilişkisini sorgulama fırsatı sunar.

Sonuç

Roland Barthes'ın anlatı teorisi, modern edebiyat teorisinde okur merkezli bir paradigma değişimi olarak önemli bir yer tutar. Geleneksel anlatı anlayışında yazarın otoritesi ve metnin statik bir anlam taşıdığı görüşü egemenken Barthes, bu anlayışı kökten değiştirmiştir. “Yazarın Ölümü” teziyle başlayan ve anlatı çerçevesindeki okur katılımını odağına alan yaklaşımı, okuru yalnızca anlamı alımlayan bir pasif konumdan çıkarıp metinle aktif bir diyalog kuran bir yaratıcı aktör hâline getirir. Bu açıdan çalışmamızda ele alınan temel sorunsallar ve çıkarımlar, Barthes'ın okur-anlatı ilişkisini yeniden tanımlayan kuramsal çerçevesi üzerinden tartışılmıştır.

Öncelikle, Barthes'ın metin kavramı ve “yazı” ile “okuma” arasındaki dinamik ilişki üzerine geliştirdiği argümanlar, anlamın sabit bir yapı değil, sürekli yeniden inşa edilen bir süreç olduğunu vurgulamaktadır. Bu süreçte okur, metni anlamlandıran ve yeni bağlamlar oluşturan bir özne olarak ortaya çıkar. Barthes'ın “anlamın çoğulluğu” kavramı, bir metnin yalnızca tek bir yoruma indirgenemeyeceğini, aksine çoklu okumalar aracılığıyla sürekli yenilenen anlam katmanları sunduğunu göstermektedir. Çalışmamızda bu kuramsal yaklaşım, çeşitli anlatı örnekleri üzerinden somutlaştırılmıştır.

Barthes'ın anlatı kuramı, aynı zamanda anlatının sadece dilsel bir yapı olmadığını; kültürel kodlar, toplumsal söylemler ve bireysel deneyimlerle iç içe geçmiş bir form olduğunu ortaya koyar. Okur, bu kodları çözerek metinle etkileşim kurar ve metni kendi bağlamında yeniden üretir. Çalışmamız, okurun bu aktif rolünü ele alarak anlam üretiminin bireysel ve kolektif boyutlarını ele almış ve özellikle Barthes'ın “metin hazları” ve “yazınsal oyun” kavramları, okurun estetik ve entelektüel katılımının boyutlarını açıklamada kritik bir çerçeve sunmuştur.

Barthes'ın “Okunabilir Metin” (lisible) ve “Yazılabilir Metin” (scriptible) ayrımı, anlam üretiminde okurun konumunu daha da belirginleştirir. Okunabilir metinler geleneksel anlamda pasif bir okuma süreci sunarken yazılabilir metinler, okuru metni yeniden yazmaya teşvik eden bir konuma yerleştirir. Bu ayrım, edebi metinlerin sadece okuma deneyimi açısından değil, toplumsal ve ideolojik yansımaları bakımından da farklılaşabileceğini ortaya koyar. Çalışmada, bu ayrım örneklerle ele alınarak okurun yaratıcı sürecindeki rolü irdelenmiştir. Barthes'ın anlatı kuramı yalnızca edebiyatla sınırlı kalmaz; aynı zamanda sinema, sanat ve popüler kültür gibi farklı alanlara da uygulanabilir bir genişlik sunar. Bu

anlamda, bu çalışmada, Barthes'ın okur katılımını merkeze alan yaklaşımını farklı disiplinlerdeki yansımalarıyla ilişkilendirilmiştir. Bu ilişkilendirme, Barthes'ın düşüncelerinin interdisipliner boyutlarını da gözler önüne sermektedir.

Barthes, okurun metne olan katılımının bireysel deneyimlere bağlı olarak değişkenlik gösterdiğini vurgulamıştır. Barthes'ın "kod çözücü" olarak tanımladığı okur, bireysel bağlamını metne taşıyarak her okuma sürecini benzersiz bir deneyime dönüştürür. Bu da her bir metnin, okur tarafından farklı biçimlerde yeniden inşa edilebileceğini göstermektedir. Barthes'ın anlatı kuramını farklı kültürel ve tarihsel bağlamlarda tartışmak, bu kuramın evrensel geçerliliğini de sorgulamayı gerektirir. Özellikle çağdaş dijital anlatılarda Barthes'ın fikirlerinin yeniden yorumlanabilir olduğu görülmektedir. Barthes'ın anlatı teorisi, modern edebiyat ve kültür çalışmaları için anlamın doğasına ilişkin kapsamlı bir yeniden değerlendirme sunmaktadır. Okuru anlam üretiminin merkezine yerleştiren bu yaklaşım, edebi metinlere yönelik geleneksel eleştiri yöntemlerini de dönüştürmektedir. Barthes, düşüncelerini geniş bir kuramsal çerçevede okurun metinle kurduğu yaratıcı ilişkinin önemini vurgulayarak ve bu ilişkinin anlam üretimine olan katkılarını detaylandırarak ifade etmiştir. Öte yandan Barthes'ın kuramları yalnızca edebiyat eleştirisinde değil, kültürel ve dijital alanlarda da dönüştürücü bir potansiyele sahiptir. Barthes'ın anlatı çerçevesinde sunduğu "anlam çoğulluğu" anlayışı, edebiyat teorisinden kültürel çalışmalara kadar geniş bir alanda verimli tartışmalara olanak tanımaktadır.

Roland Barthes, postmodernizmin teorik çerçevesinin şekillenmesinde ve derinleşmesinde de kritik bir rol oynamıştır. Anlamın ve hakikatin parçalı, değişken ve göreceli olduğu fikri, postmodern edebiyat anlayışının temel taşlarından biri olarak öne çıkar. Barthes'ın düşünceleri, edebiyatın ve sanatın, okuyucu tarafından sürekli olarak yeniden üretildiği ve yorumlandığı dinamik bir alan olduğunu göstermektedir. Bu yönüyle Barthes, postmodern edebiyat kuramcıları arasında önemli bir köşe taşı olarak kabul edilir ve çağdaş eleştirinin yönünü belirleyen temel bir figür hâline gelir. Öte yandan Barthes, yalnızca edebiyat teorisi ve göstergibilim alanında değil, aynı zamanda kültürel eleştirinin modern temellerini atan bir düşünürdür. Onun çalışmaları, anlamın sabit olmadığını ve her metnin kendi çokkatmanlı anlamını içinde taşıdığını gösterir. Barthes, çağdaş eleştiri teorisinin önemli figürlerinden biri olarak kalıcı bir miras bırakmıştır.

Kaynakça

- Althusser, L. (2016). *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları*. A.Tümertekin (Çev). İstanbul: İthaki Yayınları.
- Altuğ, T. (2001). *Dile Gelen Felsefe*. İstanbul: YKY.
- Aytaç, G. (2003). *Genel Edebiyat Bilimi*. İstanbul: Say Yayınları.
- Barthes, R. (1972). *The Death Of The Author*. Erişim Tarihi 17 Ekim 2017. <http://www.ubu.com/aspen/aspen5and6/threeEssays.html#barthes>
- Barthes, R. (1999). *Yazı ve Yorum*. T. Yücel (Çev). İstanbul: Metis Yayınları.
- Barthes, R. (2002). *S/Z*. S. Ö. Kasar (Çev). İstanbul: YKY.
- Barthes, R. (2003). *Çağdaş Söylenler*. T. Yücel (Çev). İstanbul: Metis Yayınları.
- Barthes, R. (2005). *Göstergebilimsel Serüven*. M-S Rifat (Çev). İstanbul: YKY.
- Barthes, R. (2006). *Metnin Hazzı*. Ş. Demirkol (Çev). İstanbul: YKY.
- Barthes, R. (2006). *Yazının Sıfır Derecesi*. T. Yücel (Çev). İstanbul: Metis Yayınları.
- Barthes, R. (2008). *Ara Olaylar*. S. Rifat (Çev). İstanbul: Say Yayınları.
- Barthes, R. (2013). *Dilin Çalışma Sesi*. A. Ece, N. K. Sevil, E. Gökteke. (Çev). İstanbul: YKY.
- Barthes, R.(2014). *Bir Aşk Söyleminden Parçalar*. T. Yücel (Çev). İstanbul: Metis Yayınları.
- Barthes, R. (2015). *Roland Barthes*. S. Rifat (Çev). İstanbul: YKY
- Barthes, R. (2016). *Camera Lucida*. R. Akçakaya (Çev). İstanbul: 6:45 Yayınları.
- Barthes, R.(2016). *Yazı Üzerine Çeşitlemeler-Metnin Hazzı*. Ş. Demirkol (Çev). İstanbul: YKY.
- Barthes, R.(2017). *Eleştiri ve Hakikat*. Elif Bildirici, M.I. Durmaz (Çev). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Calvet, L. J. (2017). *Roland Barthes*. S. Rifat (Çev). İstanbul: YKY.
- Culler, J. (2008). *Barthes*. H. Gür (Çev).Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Derrida, J. (1999). *Göstergebilim ve Gramatoloji*. T. Akşin (Çev). Toplumbilim Dergisi. 10, 177-187.
- Derrida, J. (1999). *İnsan Bilimlerinin Söyleminde Yapı Gösterge ve Oyun*. Ö. Gözel (Çev). Toplumbilim Dergisi. 10, 167-177.
- Ellis, John M. (1997). *Postmodernizme Hayır*. H. E. Bakırer (Çev). İstanbul: Doruk Yayınları.
- Gülmez, B. (2008). *Edebiyat Müzik ve Resimle Yaşamak ya da Roland Barthes*. İstanbul: Kırmızı Yayınları.
- Jameson, F. (2002). *Dil Hapishanesi*. M. H. Doğan (Çev). İstanbul: YKY.
- Karaosmanoğlu, D. (2016). *Hasan Hüseyin'in Şiirlerinde Fenomenolojik Nesne İncelemesi / Objects From The Phenomenological Perspective in Hasan Huseyin's Poetry*, Turkish Studies - International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic-, ISSN: 1308-2140, Volume 11/21, Ankara/Turkey, www.turkishstudies.net, DOI Number: <http://dx.doi.org/10.7827/TurkishStudies.9694>, p. 617-632.

- Leibniz, W.G. (2014). *Monadology*. South Australia: The University of Adelaide.
- Locke, J. (2000). *İnsanın Anlama Yetisi Üzerine Bir Deneme*. M.D.Topçu (Çev). İstanbul: Öteki Yayınevi.
- Rifat, M. (2005). *XX. Yüzyılda Dilbilim ve Göstergebilim ve Kuramları (1- Tarihçe ve Eleştirel Düşünceler)*. İstanbul: YKY.
- Rifat, M. (2005). *XX. Yüzyılda Dilbilim ve Göstergebilim ve Kuramları (2- Temel Metinler)*. İstanbul: YKY.
- Rifat, M. (2011). *Homo Semioticus ve Genel Göstergebilim Sorunları*. M. Rifat (Çev). İstanbul: YKY.
- Rifat, M. (2014). *Göstergebilimin ABC'si*. M. Rifat (Çev). İstanbul: Say Yayınları.
- Saussure, F. De. (1998). *Genel Dilbilim Dersleri*. B.Vardar (Çev). İstanbul: Multilingual Yayınları.
- Wittgentein, L. (2007). *Felsefi Soruşturmalar*. H.Barışcan.(Çev). İstanbul: Metis Yayınları. Yücel, T. (2015). *Yapısalcılık*. İstanbul: Can Yayınları.



**ESKİ MASALLARDA ESKİMEYEN BİR KONU:
KADINCIĞIM**

Fatma AYDIN¹

¹ Dr. , Osmaniye Korkut Ata Üniversitesi. ORCID: 0000 0002 6245 4492

Giriş

Kadının ve kadınlığın ne olduğu nasıl tanımlanması gerektiği tarih boyunca tartışılan konulardan biridir. Kadın kimliği yaşamının her çağında yaptıkları ve yaşadıkları ile yeniden biçimlenmekte ve kadın her yaşta farklı isimlerle anılmaktadır. Erkek ise doğumundan ölümüne dek dilimizde aynı sözcükle ifade edilir.

Cinsiyet (sex), bedensel farklılıkları ifade eder. Toplumsal cinsiyet (gender) ise bireylerin toplum içerisindeki rol ve görevlerini ifade eder. Cinsiyetin anatomik ve toplumsal boyutu vardır. Toplumsal cinsiyet, kadın ve erkeğin toplumsal sorumluluklarını ve bu toplumdaki rollerini içerir. Toplumsal cinsiyet kalıpları toplumun bizi nasıl algıladığı ve bizden beklediği davranışları içerisinde barındırır. Scott, toplumsal cinsiyeti “*bir bedene zorla kabul ettirilmiş bir toplumsal kategori*” diyerek anlatmıştır (Scott, 2007: 128). Yüksel-Kaptanoğlu, toplumsal cinsiyetin toplumsal, ekonomik, politik, davranışsal ve kültürel tüm farklılıkları içerdiğini ifade etmiştir (Yüksel-Kaptanoğlu, 2018: 12).

Geleneksel toplumlarda kadın, pasif, uysal ve ikincil cinsiyet olarak görülmüştür. Aynı zamanda kadın, geleneksel bakış açısıyla kötülüğün ve baştan çıkarıcılığın da sembolüdür. Havva kızları ilk günahın müsebbibi olarak görülen Havva'nın mirasçılaridir. Bu nedenle kadınlar, skolastik düşüncede erkekten aşağı görülür (Gültekin, 2013: 103). Türk edebiyatına baktığımızda kadının rolü benzer bir gelişme göstermektedir. Önce erkekle eşit savaşçılar iken İslamiyet'in kabulü ile kadınlar, ev içinde ve aşk konusuyla ele alınmaya başlanır. Son dönemde ise kadın bir birey olarak Türk edebiyatında boy gösterir (Kaplan, 2010: 99). On dokuzuncu yüzyılla gelindiğinde eğitim ve iş hayatına katılan kadınların toplumdaki rolü değişmeye başlar. Ev içinde şefkatli anne, uysal eş ve becerikli temizlikçi iken kadın, çalışan ve kendi ekonomik gücüne sahip bir birey olarak eserlerde sunulur. Bu durumda yeni bir kadın tanımlaması gerekmektedir. Doğumdan itibaren erkek ve kadına farklı davranan aile ve toplum, çocuğa toplumsal rolünü farklı yollarla aktarır. Bu yollardan birisi de masal anlatmaktır.

Masal kelimesi Arapça kökenli “*atalardan kalma hikmetler, ibretli sözler*” anlamına gelen mesel sözcüğünden gelmektedir (Tezel, 1968, s. 447). Bilge Seyidoğlu ise masalın biçimsel yönü hakkında da bilgiler vererek masalların belirli tekerlemeler ile başlayıp bittiğine dikkat çeker. Yüzyıllar boyunca halk içinde yaşayan masallarda zaman ve mekan kavramları muğlaktır. Bu anlatılar olağanüstülükler içerir: (Seyidoğlu, 1986:149). Kurt Ranke masal hakkında şunları söyler: “*Zaman, mekân ve nedensel-*

lik kategorileriyle gerçek dünyanın koşullarından bağımsız ve güvenilirlik iddiası olmayan harika içerikli bir anlatı” (1958:647).

Sözlük anlamının ötesinde masallar bir toplumun düşünce yapısını bir nesilden ötekine aktaran önemli araçlardır. Her ne kadar kim tarafından yazıldığı veya ilk kez kim tarafından anlatıldığı belli olmasa da masal, yazıldığı dönem hakkında ipuçları barındırır. Bir topluma ait masallar incelendikçe ona ait gelenek, din, düşünce ve inançlar gibi birçok kültür hazinesine ulaşılabilir. Bu açıdan masallar toplumun hafızasıdır. Toplumların bilinçaltıyla ilgilenen Jung, hocası Freud gibi masalları sembolik açıdan inceler. Jung’a göre mit ve masallarla bilinçaltı kendini ifade etmektedir (Dorson, 2006: 51). Jung’un takipçilerinden olan Marie-Louise Von Franz ise masallardaki dişil semboller üzerine birçok eser kaleme almıştır (Franz, 1970: 40). Bu çalışmalara göre masallar toplumun düşünce şekline ve bilinçaltına dair ipuçları vermektedir.

Masallar da birçok anlatı gibi zamanla değişir. Günümüzde medyanın gelişmesiyle farklı kültürlerden doğan masallar, bambaşka kültürlerde de bilinmektedir. Agvan ve Asutay masallar üzerine yapmış oldukları çalışmada bu eserleri göçmenlere benzetmişlerdir. Çıktıkları kültürün izlerini taşısalar dahi masallar her aktarıldığı kültürden yeni motifler elde eder (Agvan & Asutay, 2018: 226). Masallar aynı toplum içerisinde kalmış olsa bu toplumlar da zaman içerisinde değişir, gelişir. Bu durumda masalların aynı kalması beklenemez. Masal anlatıcısı masalı yaşadığı döneme, kültüre ve hatta kabul gören normlara göre değiştirir. Batı dünyasında özellikle kadın yazarlar tarafından masallar yeniden yazılmaya başlanmıştır. Angela Carter, Jeanette Winterson, Sara Maitland ve Micheline Wandor gibi kadın yazarlar masallardaki ataerkil düzene dikkat çekerek masalları yeniden düzenlemişlerdir (Özünel, 2011: 62). Masallar da diğer anlatılar gibi her anlatıldıklarında yeniden şekillendirilir. Bu nedenle masallar ister bir senaryonun ana konusu ister kurgunun içerisinde bir bölüm olsun senaristin kaleminde yeniden şekillenir. Batı masallarının sinemaya aktarılırken geçirdiği değişimler buna iyi birer örnektir (Tunalı, 2017: 49).

Masallar çocuk dünyasının vazgeçilmez öğelerindedir. Çocuk, masalların büyüdüğü dünyası aracılığıyla gerçek dünyanın kurallarını öğrenmektedir. Her ne kadar masallar çocukluk ile özdeşleştirilse de unutmamak gerekir ki bu anlatılar yetişkin dünyasında doğar. Yetişkinler, masalın yaratıcısı ve anlatıcısı olarak anlatının mesajını da belirler. Masallar çocuğun dünyasına erişmenin bir yoludur. Bu açıdan yaşadıklarını ifade etmekte zorlanan kimi çocuklara ulaşmak için masallar günümüzde birer terapi aracı olarak kullanılmaktadır. Çocuk gerçek dünyayı masallar yoluyla öğrendiği gibi yaşadığı travmayı da masalların diliyle ak-

tarmaktadır. Her yetişkinin içinde yaşayan çocuğa da kimi zaman masal terapisi yoluyla ulaşılır (Duman, 2018: 648).

Günümüzde masalların çocuk eğitimindeki büyük rolü eğitimcilerin ve ailelerin dikkatini çekmektedir. Masallar çocuğun kelime hazinesinin zenginleşmesinden toplumsal cinsiyet rollerinin öğrenilmesine kadar birçok konuda etkindir (Bingöl, 2022: 1-3). Toplumsal cinsiyet rollerinin belirlenmesinde güç, din, toplumsal normlara uygunluk gibi birçok faktör etkilidir. Geleneksel masal anlatılarında erkek, güçlü ve iktidar sahibi çizilirken kadın, ne kadar mazlum ve mağdur ise o kadar feminen çizilmektedir (Taşçı, 2021: 2). Kadın; sorunlarından ancak erkek sayesinde kurtulabilen bir uyuyan prenses, kuleye hapsedilen kız, dev elinde tutsak güzel veya ev hizmetinde kullanılan hizmetçidir. Erkek, bu uysal kadını koruyan, baskın ve şiddet dolu bir güç timsalidir. Fakat özellikle endüstrinin gelişmesiyle dünya hızlı bir şekilde değişmiştir. Bir zamanlar ataerki dünyanın erkeğe atfettiği fiziksel güç artık bir üstünlük ifade etmemektedir. Zulme ve haksızlığa uğradığında sessizce boyun eğip kurtarılmayı bekleyen kadın yerine modern dünyada kanunlar yoluyla hakkını savunan bir kadın karşımıza çıkmaktadır.

Kadınlığın yaşadığı bu değişime dikkat çeken isimlerden birisi Asaf Halet Çelebi'dir. Asaf Halet Çelebi, özgün bir şairdir. Kimseye benzemesinin en büyük nedenlerinden biri hem Doğu hem Batı kültürünü çok iyi bilip eserlerinde bunlara yer vermesindedir. Çocukluğunda babasından Fransızca ve Farsça dersleri almış, Mevlevi Şeyhi Ahmet Remzi Dede (Akyürek) ve Rauf Yekta Bey'den musiki ve nota öğrenmiştir. Fransızca, Arapça, Farsça, Hintçe ve Sanskritçe dillerini bilir. Doğu mistisizmi ve tasavvuf kültürü, eserlerinde yer bulur. Asaf Halet Çelebi, Doğu ve Batı şiiri hakkında geniş bilgi birikimine sahiptir (Çelebi, 2004: 9). Türk edebiyatı, bir yandan Divan edebiyatı diğer yandan Halk edebiyatı olmak üzere iki büyük temel üzerine yükselir. Asaf Halet Çelebi bir yandan Divan edebiyatının konularına ve mazmunlarına öte yandan motiflerden anlatılara kadar birçok halk edebiyatı unsuruna eserlerinde yer vermiştir (Aydemir, 2014: 221). Çelebi, şiirlerinde halk kültürü ile bağını özellikle masallarla sağlamıştır. Behçet Necatigil onun bu özelliğini, "göbek bağı halk masallarına bağlanmış" şeklinde tarif etmektedir (Necatigil, 1999: 66). Fakat Çelebi'nin kaleminde masallar, çevresinden dinlediği veya okuduğu geleneksel masalların ötesine geçmiştir. Asaf Halet Çelebi, "Kadınıcığım" adlı eserinde masalları yeniden yorumlayarak değişen kadın tasavvuruna dikkat çekmektedir.

Kadıncığım Şiirinde Kadın Konulu Masalların İzleri

“Kadıncığım

oyluk kemiğimi çıkarıp

kendime bir kadıncık yaptım

ve bir şamar vurup

rafa oturttum

ben evden çıkınca

kadıncığım yemeklerimi pişirdi

söküklerimi dikti

ve akşam olunca

korkusundan

çıkıp rafa oturdu

geceleri kadıncığımın dizlerine korum başımı

ve üç kıl koparınca

uyurum” (Çelebi, 2009: 22).

Asaf Halet Çelebi'nin “Kadıncığım” şiiri üç ana bölümden oluşmaktadır. Şiirin ismi konusuyla ilgili bize ipucu vermektedir. Kadıncığım, derken burada kadın kelimesine Türkçe’de küçültme eki olarak adlandırılan +cık/cik eki getirilmiştir. Bu eklendiği kelimeye sevgi anlamı kattığı gibi bir azaltma, küçültme, küçümseme, acıma anlamları da katar (Miandoab, 2018: 230). Bu açıdan ilk bakışta şiirin anlamı dikkat çekmektedir. Kadın değil, tam olarak kadın olamamış eksik kalmış bir kadın hissi vermektedir. Bu kelimeyle bu kadına duyulan sevgiyle birlikte acıma ve küçümseme gibi zıt hisleri de ifade edilebilir.

İlk iki dize kadıncığın nasıl yaratıldığını açıklamaktadır. Burada anlatıcı oyluk kemiğinden bir kadın yapmaktadır. İlk bakışta bu, okura ilk kadın olan Hazreti Havva'nın Hazreti Adem'in kaburga kemiğinden yaratılması anlatısını çağrıştırmaktadır. Hz. Havva'nın kaburga kemiğinden yaratıldığı düşüncesi İsrailiyata dayanmaktadır. Tevrat'ta Hz. Adem

yaratıldıktan sonra ona derin bir uyku verildiğinden ve Tanrı'nın onun kaburga kemiklerinden birini alarak yerini etle doldurduğundan bahsedilmektedir. Bu kemikten kadını yaratan Tanrı onu Adem'e getirir (Ünal, 2017: 105). Bu anlatı Hristiyan ve İslam kültürüne de geçmiştir. Kuran-ı Kerim'de Hazreti Havva'nın yaratılışı hakkında herhangi bir bilgi bulunmamaktadır. Fakat, bu konuda bir hadis-i şerif bulunmaktadır: “Kadın kaburga kemiğinden yaratılmıştır” (Bkz. Ahmed, Müsned, 16: 276 [10446]; Buhârî, Enbiyâ, 1 [3331]; Müslim, Radâ', 65 [1468]). Bu hadisi inceleyen Hüseyin Akgün, burada bahsedilen mefhumun ilk kadın olan Hz. Havva'nın nasıl yaratıldığı olmadığını tespit etmiştir. Bu hadisle kadınların nezaketi ve onlara karşı nazik davranmak gerektiği ifade edilmektedir (Akgün, 2019: 334). Üstelik şair tam olarak kaburga kemiğinden de bahsetmemektedir. Burada bahsedilen kemik, diz ile kalça arasında bulunan uyluk kemiğidir. Asaf Halet Çelebi, Havva'nın kaburga kemiğinden yaratılma hikayesini bilmiyor veya yanlış biliyor olabilir mi? Çelebi, dinler tarihi konulu birçok eser kaleme almıştır. Yahudilik, Hristiyanlık ve İslam'ı iyi bilen şair Doğu dinleri hakkında da bilgi sahibidir. Budizm'i mezheplerinin özelliklerini anlatacak kadar iyi bilir. Hint dinsel ritüelleri konulu çalışmaları vardır. Şiirlerinde çeşitli dinlere ait motifleri kullanır (Sümer, 2019: 129-166). Bu durumda şiirde kadını yaratmada seçilen bu kemik bir hata değil bilinçli bir tercih olmalıdır. Kaburga kemiği eğri, esnek ve çabuk kırılabilen bir kemiktir. Kadın, geleneksel masalarda narin ve kırılğan olarak anlatılır. Fakat şiirdeki kadın, uyluk kemiğinden yapılmaktadır. Uyluk kemiği, vücudumuzdaki en uzun ve en güçlü kemiktir. Bilimsel alanda Latince Femur olarak da adlandırılan bu kemik kalçadan dize kadar uzanır. Yürürken veya koşarken, hareket sırasında vücudun ağırlığını bu kemik taşır. Bu kemiğin kırılması durumunda kişi yürümez, acilen tedavi olması gerekir. Şair hayati önem taşıyan ve ayakta durabilmesi için son derece önemli olan bu kemikten kadın yapmak için vazgeçmektedir. Beyitoğlu, uyluk kelimesinin eski Türkçede u+mak (muktedir olmak) fiilinden türetildiğini belirtmektedir (Beyitoğlu, 2023: 847). Bu kemik iktidar ve güç ile ilişkilendirilmiş olmalıdır. Bu durumda kadıncığın geleneksel kadından ilk farkı onun yaratılmasında seçilen kemik olarak verilmiştir. Geleneksel kadın esnek ve kırılğan kaburga kemiğinden yaratılırken kadıncık vücudun en güçlü kemiği olan uyluktan ortaya çıkarılmaktadır. Havva'nın yaratılışı hikayesinde Hz. Âdem alınan kemiğin yokluğunu hissetmemektedir. Kemiğin yeri et ile doldurulmuştur. Fakat şiirde şair elleriyle kendinin en güçlü kemiğini sökmektedir. Yeri doldurulamaz bu kemikten yaratılan bu kadın elbette geleneksel anlatılarda bahsedilen Havva'dan farklı olmalıdır.

Burada ilginç olan bir başka nokta ise kadının yaratıcısının kim olduğudur. Geleneksel anlatıda erkeğin kaburga kemiğini çıkarıp erkek için

bir kadın yaratan Tanrı'dır. Oysa Asaf Halet Çelebi'nin şiirinde şair, bu kadını kendi kemiğinden bizzat kendisi yapmaktadır. Tanrı-erkek, kendisi için bir kadın yaratmaktadır. Bu durum okura Yunan mitolojisinde yaptığı heykele âşık olan Pygmalion'u hatırlatmaktadır. Kıbrıslı heykeltıraş Pygmalion, ideal kadını yaratma arzusu ile bir heykel yapar ve Galatea adını verdiği bu heykele âşık olur. Nilüfer İlhan'a göre bu anlatı erkeğin kadını kendi arzusuna göre biçimlendirme ve onun üzerinde tahakküm kurma isteğini ifade etmektedir (2022: 176). Bireyin kendi varlığının dışında bir şeyi şekillendirme arzusu sanatta karşımıza çıkmaktadır. Yarattığı varlığa âşık olması psikolojide Pygmalization terimi ile ifade edilmiştir. Heykeltıraş Pygmalion'un Galatea'yı şekillendirmesi gibi şiirdeki erkek de kadını şekillendirmektedir. Bu şiirde ideal kadının nasıl olması gerektiğine karar verip onu bir kemikten yaratan Tanrı değil, erkektir.

Şiirin ilk iki dizesi kadının yaratılması ile ilgili iken sonraki iki dize kadına karşı erkeğin davranışı hakkındadır. “*Ve bir şamar vurup onu rafa oturttum*” diyen anlatıcının davranışı ilk başta bir şiddet eylemidir. Yarattığı kadına gösterdiği ilk tepki ona bir şamar vurmaktır. Bu şiddet eyleminin nedeni hakkında hiçbir bilgi yoktur. Kendi gönlünce, kendinin bir parçasından yarattığı bu kadına neden vurmaktadır? Bir sonraki dize bu konuda okura bir ipucu sunmaktadır. Kadıncık bir rafa oturtulmaktadır. Türk masallarında yüze atılan bir şamar, kahramanın değişimine neden olmaktadır. Muhsine Helimoğlu Yavuz, Anadolu masalları üzerine yazdığı eserinde kadın kahraman, erkeğe bir tokat atarak onu iğneye çevirir (2011: 22). Birçok Anadolu masalında erkek kahraman, kadına tokat atarak onu elmaya, ağaca, çeşmeye, süpürgeye, hamama, dereye veya bostana dönüştürür (Kaplan, 2010: 13; Boratav, 2001: 15). Burada anlatılan bir şiddet değil de değişim olmalıdır. Çünkü devamında kadını rafa koyar.

Yetişkin bir kadını bir şekilde şamar vurarak bir süs objesine veya eşyaya dönüştüren anlatıcı onu sergilemek veya saklamak için rafa koymaktadır. Kadının bir rafa ya da platforma konularak sergilenmesi modern sanatlardan sinemanın da dikkat çektiği bir konudur. Roar dizisinin 1. Sezon 3. bölümünde zengin eşi tarafından bir süs eşyası gibi rafta yaşmaya mahkûm edilen bir kadının hikayesine yer verilmiştir. Bu durumda ilk bölüm kadıncığın yaratılışı ve erkeğin şiddetiyle kadının bir yaşam tarzına zorlanması hakkındadır. Erkeğin en güçlü kemiğinden yaratılan kadıncık yine kendini yaratan erkeğin zorlamasıyla bir süs eşyası gibi rafta oturmaya zorlanmıştır. Erkek, kadını toplumun dışında tutmak veya onu bir rafta sergilemek ister. Burada kız/kiz kelimesine dikkat çekmek gerekir. Ögel'e göre “Kiz” misk kutusu, sandık, gizli şey anlamlarına gelmektedir. Bu değerli kutuya el sürülmemelidir, saklanmalıdır (Ögel, 1991: 285). Kadın, erkek için hem estetik yanı ile değerli bir süs eşyasına hem de diğer erkeklerden korunması gereken bir ödüle dönüşerek bir rafa hapsedilir.

Şiirin ikinci bölümünde kadıncığın günlük hayatı hakkında bilgilendiriliriz. Erkeğin yokluğunda kadıncık onun yemeklerini pişirir, söküklüklerini diker. Bu işleri erkeğin talep ettiğine dair bir ipucu yoktur. Kadıncık erkeğe hizmet etmeyi kendisi tercih etmektedir. Birçok farklı kültürde masallarda kadınlara, ev işlerini yapan mazlum ve masum kadınlar olması öğütlenmektedir. Kadın kabul görmek için prenses hatta peri kızı olsa dahi gittiği evde temizlik yapmalıdır, yemek pişirmelidir. Bunu yapması için ev sahibinin böyle bir talepte bulunmasına gerek yoktur. Konuşan Bebek masalında kurbağa biçimindeki peri kızı (Odaman, 2020: 96), Külkedisi adıyla anılan Sinderella, cücelerin evine sığınan Pamuk Prenses ve daha birçok kadın kahraman masallarda nedense hep yemek yapar, ev temizler. Böylece masallar aracılığıyla çocuğun tanıştığı ilk toplumsal normlardan biri toplumsal cinsiyet rolleridir. Bu roller içerisinde kadına düşen, ev içi hizmettir. Bu şiirde de kadıncık, erkek evden ayrılınca kaçmak veya yeni doğduğu bu ilginç dünyayı keşfetmek yerine ev işlerini yapmaya başlar.

Akşam olunca korkusundan yeniden şekil değiştirip raftaki yerine döner. Burada erkeğe duyulan korku vurgulanmaktadır. Korku, gösterilen şiddet karşısında oluşan bir duygu izlenimi vermektedir. Korkmak, ruhsal bir sorun veya duygusal bozukluk olmaktan çok bir tehlikeye karşı ortaya çıkan doğal bir tepkidir. Şiddet ve korku bu nedenle iç içedir. Şiddet fiziksel, sözel veya duygusal olabilir. Fiziksel şiddet vurma, itme, bir aletle kişiyi incitme veya şiirde belirtildiği gibi tokat atma şeklinde olabilir. Sözel şiddet ise hedef alınan kişiyi aşağılama, hakaret etme veya hedef gösterme gibi sözle incitmektir. Duygusal şiddet bireyin dışlanması, ayrımcılığa uğraması veya yüzüstü bırakılması şeklinde uygulanmaktadır. Bu şiddet türlerine masallarda da rastlamaktayız. Masallarda şiddet ve korku, anlatılan konu çerçevesinde işlenir. Korku duygusu doğuştan mı yoksa çevresel midir konusu araştırmacıların dikkatini çekmektedir. Farklı bireylerin farklı korkuları olduğu gibi ortak korkuları da bulunmaktadır. Bu nedenle yüksek sese karşı oluşan tepki gibi bazı korkuların doğuştan olduğu kabul edilse de birçoğu zamanla kazanılmaktadır. Horney çocuklukta hissedilen genel korkuları temel kaygı olarak tanımlar. Bu korkuların özellikle çevresel etkilerle ortaya koyan Horney, bu korkuyla mücadelede nevrotik üç kişilikten bahsetmektedir (Horney, 1999: 58). İlk kişilik tipi uysal ve insanlara yönelendir. Korku ve kaygıyı kabul eden bu tip güvende hissedebilmek için güçlü kişi ve gruplara yönelirler. Yetersizlik duygusundan kurtulmak için bu kişi ve grupların takdirini arzular. Grup tarafından reddedilmek bu kişilik yapısında felaket olarak görülür. İkinci tip ise saldırgandır. Hayatı acımasız bir kavga olarak ele alan bu kişiler için herkes düşmanıdır. Güçlü görünmek uğruna acımasız olmayı tercih ederler. Üçüncü kişilik tipi ise yalıtıcıdır. İnsanlar-

dan uzaklaşarak yalnız kalmak isterler. Nefret, sevgi, korku veya umut duygularında körelme vardır (Yıldız, 2020:979-980). Kendini yaratan ve şekillendiren erkeğe duyulan korku kadıncığı onun istediği şekle bürünmesine yöneltmiştir. Bu açıdan uysal tip özellikleri çizmektedir. Ona şiddet uygulayan erkeği bir güçlü olarak tanımlayıp onun takdirini kazanmak için ev işlerini yapıp yine onun istediği şekle bürünmektedir. Uysal, korunmaya muhtaç ve korku karşısında sinen bir kadın tipi bu bölümde çizilmektedir. Erkek tipi masalarda güç, iktidar sahibi, hatta zalim çizilmiştir. Erkeğin zalimliği ve kadının korkudan sinmiş hali cinsiyetine bağlanarak normleştirilmiştir. Bu bölümde erkeğe duyulan korku, geleneksel masal motifleriyle bezenmiş eril kimliğe duyulan korkuyla paralellik gösterir. Bu açıdan şiirin bu bölümü toplumsal cinsiyet rollerine vurgu yapmaktadır. Toplumsal cinsiyet tanımlamalarında kadın ve erkek olmak zıtlıklar üzerinden oluşturulmaktadır. Sancar'a göre toplumsal cinsiyet olarak erillik; aktiflik, akıl, çatışabilme, güç, risk alabilme, şiddet uygulama, rekabet, başarı arzusu, teknik bilgi edinebilme ve uzmanlıktır (Sancar, 2009:29). Cüceloğlu da ona benzer şekilde erkekliği saldırganlık, duygusuzluk, bağımsızlık, baskın olma, yarışçı olma, kolay karar veren maceraperestlik, kendine güvenmek gibi sıfatlarla tanımlar (Cüceloğlu, 1993:392). Kadınlık ise bu özelliklerin zıddı olarak bağımlı, duygusal, güçsüz gibi sıfatlarla tanımlanır. Birçok masalda erillik korku ögesi olarak ele alınmaktadır. Erkekler bir korku kaynağı olarak işlenir (Özpolat, 2021: 72). Şiirin bu bölümünde kadıncık kendi isteğiyle fakat korkusundan şekil değiştirip ona gösterilen yere yani rafa döner. Şiirdeki korku kaynağı da kadını yaratıp şekillendiren erkektir.

Şiirde son bölüme gelindiğinde erkeğin başını kadının dizlerine koyduğunu görmekteyiz. Bu bölüme kadar etken ve güç timsali olan erkeğin bu hareketi şaşırtıcı bir teslimiyet ifadesidir. Erkeğin kadının dizine yattığı ve kadının şefkatle saçını okşadığı bir sahne gözümüzde canlanır. Bu daha çok anne çocuk ilişkisini çağrıştırmaktadır. Anamur'dan derlediği masalda Fatma Pınar Kuzu, askerlerin annelerini bulduklarında dizine yattığını aktarmıştır (Pınar Kuzu, 2010: 108). Erkeğin kadın kahramanın dizine yatması motifi birçok masalda bulunmaktadır. İğci Baba masalında kız İğci Baba'yı sakinleştirmek için dizine yatırır (Türkeş Günay, 2011: 108-112). Bacı Bacı Can Bacı masalı kahramanı olan kız erkek kardeşini sakinleştirmek için dizine yatırır (Türkeş Günay, 2011: 142-146). Yogud Paşa masalında ise kız uyutmak için nişanlısını dizine yatırır (Türkeş Günay, 2011: 217-221). Tüm bu masalarda kadının dizine uzanmak erkeğe sakinlik, güven ve rahatlama hissi yaşatmaktadır. Masalarda dizine yatıran kadın iken şiirde dize yatmayı erkek istemektedir. Kadıncığın böyle bir isteği görülmemektedir. Şiirde bu noktaya kadar boyun eğen bir kadın imajı çizen Kadıncık, ilk kez aktif bir rol üstlenerek elini dizlerine

uzanan bu başı okşamak için değil üç saç teli koparmak için uzatır. Böylece onu yaratan, şekillendiren, inciten ve korkutan erkeği uyutur.

Saçların koparılması veya kesilmesi birçok anlatıda gücün kaybedilmesi ile sonuçlanır. Türklerin eski inançlarından biri olan Şamanizm’de, birçok şaman uygulamasında kıllara yer verilmiştir. Şamanlar gerçekleştirecekleri ayinlerde yolculuklarına yardım etmesi için atlara yer vermektedir. Fakat atın olmadığı durumda at kıllarına (Eliade, 1999: 511) ve hatta ren geyiği kıllarına yer vermişlerdir (Eliade, 1999: 64). Anadolu masallarında kahramana yardım etmek isteyen hayvanlar ona kendi kıllarından vererek zor durumda kaldığında bu kılları yakmasını veya birbirine sürtmesini söyler (bk. Erdoğan, 2020: 19-24). Kutsal sayılan hayvanların kılları gibi insan saçı da geçmişten günümüze birçok kültür ve inançta kendine yer edinmiştir. İlkel halklar üzerine yapılan çalışmalarda bu halkların ruhun ölmeden önce de bedenden ayrılabilirdiğinden bahsedilmiştir. Bu inanca göre kimi zaman ruh bir saç teline gizlenebilir. Hatta bugün bile saçları kesilince güçlerini kaybedeceğine inanan kavimler bulunmaktadır (Frazer, 1991, 296-297). Eski Türkler arasında kutun saçın bir parçası olduğuna inanılmıştır. Kaşgarlı Mahmut, *Divanü Lüğati’t-Türk* isimli hacimli eserinde erkeklerin sonradan bıraktıkları saç anlamına gelen “ıdhunçı” kelimesini açıklarken bu inanca değinmektedir. Kaşgarlı ’ya göre Türkler saçı kutsal saydıkları için saçlarını uzatmışlardır (Kaşgarlı, 1986: 284). Saç telleri büyü uygulamalarında da karşımıza çıkmaktadır. Parçaya uygulanan büyüün bütüne tesir edeceğine inanıldığından büyü yapılmak istenen kişinin bir parça saçı, tırnağı veya ona ait olan herhangi bir nesne uygulama sırasında kullanılır. Birçok kültürde kesilen saç, düşman eline geçmesi korkusu ile özenle saklanmıştır. Bu saçların bir büyücünün eline geçmesinden çekinen Liège halkı, taraktan çıkan saçları yakar (Frazer, 2004: 203). Bu ve benzeri uygulamalar ülkemizde birçok yörede hâlâ yaşamaktadır.

Saçlardan kıl kopartarak korkulan kişinin uyutulması İğci Baba masalını hatırlatmaktadır. Billur Köşk masal kitabı içerisinde yayınlanan İğci Baba masalında özetle İp eğirmekle uğraşan üç hamarat kız kardeş, kapılarına gelen yaşlı bir İğci tarafından kandırılarak evinde hapsedilmesi üzerinedir. Yamyam İğci Baba her bir kardeşi kandırarak evine götürür ve onlardan kendisi gibi insan eti yemesini talep eder. Yemeyeceklerini duyunca da kendi parmağını teklif eder. İlk iki kardeş bu parmağı yemiş gibi yapıp atınca bunu anlayan İğci Baba onları öldürür. Son kardeş parmağı kediye yedirek kurtulur. Daha sonra yasaklı odada bağlanmış gençle tanışarak İğci Baba’nın sırrını öğrenir. Onu dizlerinde uyutup saçından bir tel kopararak kırk gün uyumasını sağlar (Alangu, 1961, 61-70). Önce kadınları kandırıp onlarla evlenen sonrasında ise onları vahşice öldüren koca motifi Mavi Sakal masalı ile Batı dünyasına da yabancı değildir.

Güç ve saç arasındaki bağlantıyı Samson anlatısında da görmekteyiz. Tevrat ve İncil’de anlatılan Samson hikayesi, gücü saçlarında gizli, bir Yahudi kahramanıdır. Düşmanı olan Filistinli Delilah ile karşılıklı bir aşk ve nefret ilişkisi içerisindedir. Delilah’ın kız kardeşi ile ilişki yaşamaktan çekinmez. Bunun üzerine Delilah, Samson’u koynunda uyutup onun gücünün kaynağı olan saçlarını kazır ve onu Filistinlilere teslim eder. Gücünü kaybeden Samson, düşmanları tarafından hücreye atılır, işkence görür. Tanrıya yalvarması sonucu saçları yeniden uzar, çıplak elleriyle hapsedildiği tapınağın sütunlarını yıkarak hem kendini hem de orada bulunan Filistinlileri öldürür (Cıbroğlu, 2017). Bu açıdan bir tür intihar komandosuna dönüşmüştür. Samson anlatısında hem sevdiği kadını hem de kadının halkını küçümseyen, kadını aldatmaktan çekinmeyen Samson hala olumlu baş karakter olarak servis edilmektedir. Yaşam gücünün saçta saklı olması Yunan mitolojisinde de karşımıza çıkmaktadır. Denizler tanrısı Poseidon, Tabhos kralını altın saç teli ile ödüllendirir. Bu saç teli krala ölümsüzlük sağlamaktadır. Fakat sırrını bilen kızı, âşık olduğu düşmana kavuşabilmek için babasının altın saç telini kopartarak babasını öldürür (Erhat, 1984: 38). Kadıncığım şiirinin sonunda verilen saç teli koparılınca uyuma düşüncesi dinlenme, huzur ve ölüm düşüncelerini çağrıştırmaktadır.

Sonuç

Asaf Halet Çelebi “Kadıncığım” başlıklı şiirinde geleneksel anlatıları kullanarak geleneksel olmayan bir kadından bahsetmektedir. Şiir boyunca hem Batı hem Doğu dünyasına ait anlatılar gizlenmiştir. Kadıncığımın kadından ilk farkı adlandırılışında gizlidir. Bu kadın düşüncesine şair acıma, sevgi ve küçültme anlamları veren +cık/cık eki getirerek onun farkını şiirin isminden itibaren vurgular. Kadıncığım dini anlatılarda anlatılan Tanrı tarafından yaratılan kadından oldukça farklıdır. Öncelikle kadını/Havva’yı tanrı Hz. Adem’in kaburga kemiğinden yaratmıştır. Oysa kadıncık erkek tarafından vücudun en güçlü kemiği olan uyluk (femur) kemiğinden yaratılır. Onun kadından hem hammaddesi olan kemiği hem de yaratıcısı farklıdır. Erkek şiddetle onu istediği platforma yerleştirse de kadıncık onun olmadığı anlarda asıl şekline döner. Her ne kadar asıl şekline dönse de erkeğin onaylayacağı ev işlerine yerine getiren kadın erkekten korkar. Şiirin sonuna gelindiğinde güç ve şiddet sembolü erkek bir huzur arayışı içerisinde kadının dizlerine başını uzatır. Fakat kadıncık uysal tavrından beklenmedik şekilde onun gücü temsil eden saçlarını koparır. Kadıncık bu bölüme kadar erkeğin gücüne boyun eğmiş gibi görünürken sonunda onun iktidarına son verir. Onu uyutur. Burada uyutmak onu kandırmak olabileceği gibi öldürmek de olabilir. Çünkü uyku ölümün kardeşidir. Kadıncık belki de bu aktif hareketiyle şiirin sonunda artık bir kadın, birey olur.

KAYNAKÇA

- Akgün, H. (2019) Kadının Kaburga Kemiğinden Yaratılması Meselesi (Rivâyetlerin Aslu'l-Hadîs Ve Hadis Rivâyet Coğrafyası Açısından Ele Alınması). *Dinbilimleri Akademik Araştırma Dergisi*, 19/2 (Eylül), 323-338. <https://doi.org/10.33415/daad.585831>.
- Alangu, T. (1961). *Billur Köşk Masalları*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Asutay, H., & Agvan, Ö. (2018). Bir Anti-Masal Örneği Olarak Cam Ayakkabıları ReddedenVejetaryenKülkedisi. *HUMANITAS-UluslararasıSosyalBilimler Dergisi*, 6/11, 225-238. <https://doi.org/10.20304/humanitas.382350>
- Aydemir, M. (2014). Asaf Hâlet Çelebi'nin şiirinde geleneğin izleri. *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim (TEKE) Dergisi*, 3/1, 218-239.
- Beyitoğlu, Y. K. (2023). Anatominin Işığında Etimoloji: Aşık, Sağrı ve Uyluk (Kemikleri) Sözcükleri Üzerine. *X. Uluslararası Türkoloji Kongresi (Modern Türkoloji, Temel Paradigmalar ve Disiplinlerarasılık) Bildiri Kitabı* içinde, 835-849.
- Bingöl, M. (2022). Masalların Çocuk Eğitimindeki Önemi. *Orta Doğu ve Orta Asya-Kafkaslar Araştırma ve Uygulama Merkezi Dergisi*, 2/2, 1-5.
- Boratav, P. N. (2001). *Uçar Leyli*. İstanbul: Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı.
- Cıbroğlu, Y. (2017). *Kadın Saçı Büyü ve "Türban"*. İstanbul: Payel.
- Cüceloğlu, D. (1993). *İnsan ve Davranışı*. İstanbul: Remzi.
- Çelebi, A. H. (2004). *Bütün Yazıları*, (Haz. Hakan Sazyek). İstanbul: Yapı Kredi.
- Çelebi, A. H. (2009). *Bütün şiirleri*. S. Özpallabıyıklar (Haz.). İstanbul: YKY.
- Dorson, R. M. (2006). *Günümüz Folklor Kuramları*. (Çev. Selcen Gürçayır ve Yeliz Özyay), Ankara: Geleneksel.
- Duman, N. (2018). Çocuk Cinsel İstismarında Masalların Terapötik Kullanımı, *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 11/59, 647-652, <http://dx.doi.org/10.17719/jisr.2018.2672> Eliade, M. (1999). *Şamanizm*, (Çev. İ. Birkan). Ankara: İmge.
- Erdoğan, K. (2020). *Anadolu Sahası Türk Masallarında Büyü, Büyücülük ve Kocakarı (Cadı) İlişkisi*. Akdeniz Üniversitesi SBE, Yüksek Lisans Tezi, Antalya.
- Erhat, A. (1984). *Mitoloji Sözlüğü*. İstanbul.
- Franz, M. L. V. (1970). *Psychologische Märcheninterpretation- Eine Einführung*. München: Kösel-Verlag.
- Frazer, J. G. (1991). *Altın dal dinin ve folklorun kökenleri I*. (Çev. Mehmet H. Doğan), İstanbul: Payel.
- Frazer, J. G. (2004). *Altın dal dinin ve folklorun kökenleri II*. (Çev. Mehmet H. Doğan), İstanbul: Payel.
- Gültekin, L. (2013). Toplumsal Cinsiyet ve Yansımaları. *Geçmişten Günümüze Kadının Yazarlık Serüveni* içinde, Ed. Lerzan Gültekin vd., 102-126. Ankara: Atılım Üniversitesi.

- Helimoğlu Yavuz, M. (2011). *Zaman Zaman İçinde Anadolu Masalları 3*. İstanbul: Can.
- Horney, K. (1999). *Nevrozlar ve İnsan Gelişimi*. (Çev. Selçuk Budak). Ankara: Öteki Psikoloji.
- İlhan, N. (2022). Batı Medeniyeti Düşünü Doğu'nun Pygmalion'unda Seyretmek: Felâton Bey ile Râkım Efendi ve Naomi Adlı Romanlara Karşılaştırmalı Bir Yaklaşım. *Dil ve Edebiyat Araştırmaları*, 26, 167-191. <https://doi.org/10.30767/diledeara.1153328>
- Kaplan, E. (2010). *Anadolu Türk Halk Masallarında Kılık Değişirme*. Gazi Üniversitesi SBE, Yüksek Lisans Tezi, Ankara.
- Kaplan, M. (2010). Dede Korkut Kitabında Kadın, *Türkiyat Mecmuası*, 9, 99-112.
- Kaşgarlı, M. (1986). *Divanü Lügati't-Türk. C. I* (Çev. Besim Atalay). Ankara: TTK.
- Miandoab, N. Z. (2018). Türk Dilinde Küçültme Kavramı ve Küçültme Ekleri: Modern Oğuz Lehçeleri ile Karşılaştırmalı Bir İnceleme. *Türkoloji Dergisi*, 22/1, 213-237. https://doi.org/10.1501/Trkol_0000000299
- Necatigil, B. (1999). *Masal-Edebiyat- Yaşam Bileşkesinde Necatigil Şiiri. Düzyazılar II* (Söyleşi: Tahir Alangu), İstanbul: Yapı Kredi.
- Odaman, E. (2020). *Anadolu Türk Masalları ile Hint Masallarında Karşılaştırmalı Kadın Tipleri*. Akdeniz Üniversitesi SBE, Yüksek Lisans Tezi, Antalya.
- Ögel, B. (1991). *Türk Kültür Tarihine Giriş*. Ankara: Kültür Bakanlığı.
- Özpolat, A. (2021). Korku Kaynağı Erkek ve Eril Korku Biçimleri Işığında Toplumsal Cinsiyet Oluşumu Ve Masal İlişkisi (Umay Günay Derlemesi Elazığ Masalı Örneği). *Fırat Üniversitesi Harput Araştırmaları Dergisi*, 8/16, 45-78.
- Özünel, E. Ö. (2011). Yazının İzinde Masal Haritalarını Okuma Denemesi: Masal Tarihine Yeniden Bakmak, *Milli Folklor: Uluslararası Kültür Araştırmaları Dergisi*, 91, 60-71.
- Pınar Kuzu, F. (2010). *Anamur Folkloru*. Atatürk Üniversitesi SBE, Yüksek Lisans Tezi, Erzurum.
- Ranke K. (1958). Betrachtungen zum Wesen und Zur Funktion des Märchens. *Studium Generale*. 11, 647-664.
- Sancar, S. (2009). *Erkeklik: İmkânsız İktidar – Ailede, Piyasada ve Sokakta Erkekler*. İstanbul: Metis.
- Seyidoğlu, B. (1986). Masal. *Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi*, 6, 149.
- Scott, J. W. (2007). Toplumsal Cinsiyet: Faydalı Bir Tarihsel Analiz Kategorisi. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Sümer, N. (2019). Dinler Tarihçisi Bir Şair Asaf Hâlet Çelebi ve Şiirlerinde Dinlerle İlgili Motifler. *Mevzu: Sosyal Bilimler Dergisi*, 2 (Eylül), 129-166.
- Taşçı, K. (2021). *Naki Tezel'in "Türk Masalları" Adlı Kitabında Toplumsal Cinsiyet Roller ve Kadın Erkek İlişkileri*. Siirt Üniversitesi SBE, Yüksek Lisans tezi.
- Tezel, N. (1968). Türk Halk Edebiyatında Masal. *Türk Halk Edebiyatı Özel Sayısı*, 447-458

Tunalı, D. (2017). Popüler Masallardan Sinemaya Yapılan Uyarlamalarda Kültürel Antropolojik Süreklilik ve Dönüşüm. *Journal of International Social Research*, 10/49, 362-370.

Türkeş Günay. U. (2011). *Elâzığ Masalları ve Propp Metodu*. Ankara: Akçağ.

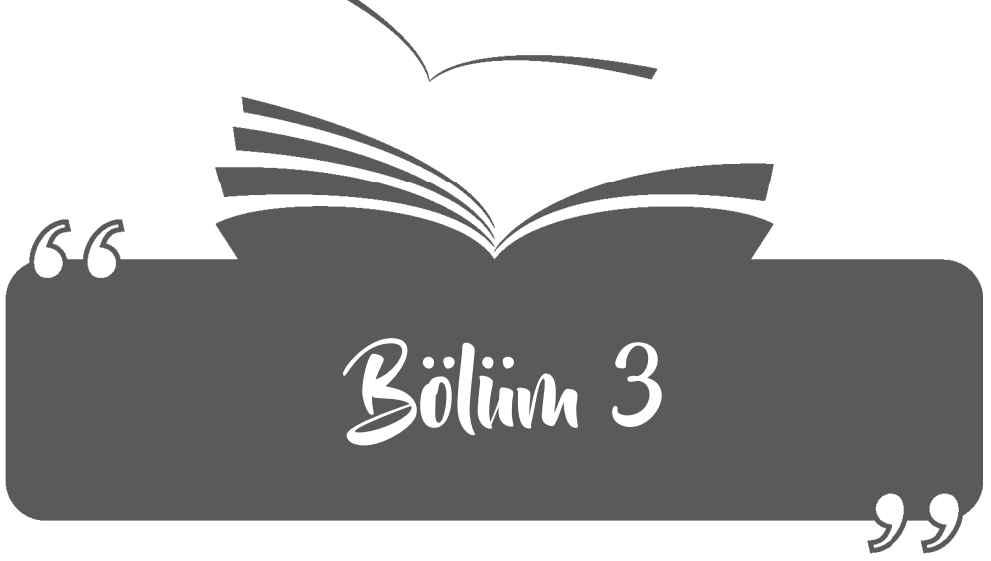
Ünal, A. (2017). Yahudi Geleneğinde Kadının Yaratılışı ve Lilit Efsanesi, *Çukurova Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 17/2, 103-115.

Yıldız, İ. (2020). Psikoanalitik Yaklaşım Çerçevesinde Nevrotik İhtiyaçlar Çözümlemesi: Kayıp Kız Filmi. *Anemon Muş Alparslan Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*. 8/3, 977-987.

Yüksel-Kaptanoğlu, İ. (2018). Kadınlara Yönelik Şiddet ve Toplumsal Cinsiyet Eşitliği. Ankara: CEİD.

Roar dizisi:

<https://tv.apple.com/cy/episode/rafta-tutulan-kad%C4%B1n/umc.cmc.5is3cwwmguiovnddmsgp61nvb?l=tr-TR>



**PETER NEWMARK'IN ANLAMSAL VE
İLETİŞİMSSEL ÇEVİRİ KURAMI:
KÜLTÜREL ÖGELERİN AKTARIMI**

Zeynep ARKAN¹, Emre GÖKÇE²

¹ Doç. Dr. Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Mütercim ve Tercümanlık Bölümü. e-mail: zeynep.arkan@hbv.edu.tr ORCID: 0000-0003-0534-186X.

² Milli Eğitim Bakanlığı, Seyit Ulugülyağcı İmam Hatip Ortaokulu, emregokce408@gmail.com ORCID NO: 0000-0002-9795-7436.

Giriş

Çeviri alanında tarihsel süreç içerisinde çeşitli unsurlar göz önünde bulundurulurken birçok çeviri kuramı ve stratejisi geliştirilmiştir. Çeviri, bir disiplin olarak 20. yüzyıldan itibaren bilimsel bir alan olarak kabul görmeye başlamıştır (Suçin, 2013). Bu gelişim sürecinde çevirinin daha sistemli ve metodolojik bir şekilde gerçekleştirilmesi amacıyla ortaya atılan çeşitli görüşler, birbirini tamamlayan veya eksik yönlerini gideren kuramlar şeklinde literatürde yer almıştır. Çeviri kuramlarının ilk dönemlerinde sadık çeviri, serbest çeviri, anlama dayalı çeviri, sözcüğe dayalı çeviri, çevrilemezlik ve çevrilebilirlik gibi temel yaklaşımlar kuramsal çerçeveyi oluşturmuştur (Maral ve Yücel, 2021). Çeviri tarihi incelendiğinde her dönemde çevirinin dayandırıldığı teorik temele ilişkin farklı yaklaşımların ortaya çıktığı görülmektedir (Bassnett, 2020).

İlk sistematik çeviri kuramı olarak kabul edilen “Bir Dilden Diğere İyî Çeviri Nasıl Yapılır?” adlı eseri ile Etienne Dolet, 16. yüzyılın ikinci çeyreğinde çeviribilim literatürüne önemli bir katkı sağlamıştır (Munday, 2016). 19. yüzyıla kadar olan süreçte çeviri faaliyetleri, çevirmenlerin bireysel çeviri anlayışları doğrultusunda şekillenmiştir. 20. yüzyılda “eşdeğerlik” kavramının ortaya çıkmasıyla birlikte Noam Chomsky, Eugene Nida, Peter Newmark, Katharina Reiss ve Hans J. Vermeer gibi dilbilimcilerin teorik yaklaşımları önem kazanmıştır (Özyön, 2019).

Bu bağlamda, 20. yüzyılda ortaya koyduğu görüşleriyle çeviri alanında önemli bir konuma sahip olan Peter Newmark’ın Anlamsal ve İletişimsel Çeviri yaklaşımı incelenecektir. Newmark’ın kuramı, metin dilbilimsel yaklaşımlar kategorisinde değerlendirilmektedir. Newmark’a göre çeviri, bir dildeki mesajın başka bir dildeki eşdeğer mesaj ile yer değiştirilmesi olarak tanımlanmaktadır (Özyön, 2019). Bu tanımdan hareketle Newmark’ın kaynak metin odaklı bir yaklaşımı benimsediği anlaşılmaktadır. Bu yaklaşımını, Eugene Nida’nın (1964) geliştirdiği “biçimsel eşdeğerlik” ve “dinamik eşdeğerlik” kavramlarına benzer bir teorik zeminde yapılandırmaktadır.

Newmark (1988), kuramını açıklarken şu iki temel kavramı kullanmaktadır: (1) Anlamsal Çeviri ve (2) İletişimsel Çeviri. Anlamsal çeviride kaynak dil özellikleri ön planda tutulurken iletişimsel çeviride erek dil özellikleri çerçevesinde hareket edilmektedir (Koçer, 2019).

Bu bölümde, Peter Newmark’ın Anlamsal ve İletişimsel Çeviri kuramını detaylı bir şekilde ele alınmıştır. Kuramın teorik çerçevesi, kuramsal temelleri, uygulama aşamaları, alt boyutları ve uygulama alanlarına yönelik kapsamlı bilgiler sunulmuştur. Kuramın doğru bir şekilde anlaşılması ve araştırmacılara rehberlik edebilmesi amacıyla teorik açıklamala-

rın ardından bölüm sonunda örnek uygulamalar ve taslak çalışmalar yer almaktadır.

Anlamsal ve İletişimsel Çeviri

Peter Newmark'ın kuramını incelemeden önce, kuramın daha iyi anlaşılabilmesi için temel yapı taşı oluşturulan kültür kavramının ve çeviri-kültür ilişkisinin açıklanması gerekmektedir. Türk Dil Kurumu, kültür kavramını tarihsel ve toplumsal gelişim süreci içerisinde oluşan maddi ve manevi değerlerin gelecek nesillere aktarılmasını sağlayan araç olarak tanımlamaktadır (TDK, 1998). Pufendorf, kültürü doğaya karşı gelen ve toplumsal bağlamda üretilmiş tüm eserler olarak değerlendirmektedir (aktaran Cevizci, 1999). Çalışmamızın odak noktasını oluşturan Newmark (1988) ise "A Textbook of Translation" adlı eserinde kültürü, "yaşam biçimi ve belirli bir dili iletişim aracı olarak kullanan topluma ait yaşam biçiminin tezahürü" şeklinde tanımlamaktadır.

Çeviri ve kültür arasındaki ilişki, dil ve iletişimin doğal bir sonucu olarak ortaya çıkmaktadır. Dil ve kültürün birbirinden ayrılmaz niteliği göz önünde bulundurulduğunda kültürden bağımsız bir dilsel aktarımın mümkün olmadığı görülmektedir. Hall'a (1959, 169) göre "kültür iletişim, iletişim de kültürdür." Bu bağlamda çeviri, bir kültür aktarımı olarak değerlendirilebilir. Bu durum hem sözlü hem de yazılı çeviri için geçerlidir. Çevirmen, toplumlar arası iletişimde köprü işlevi gören bir kültür aktarıcısı konumundadır (Uyanık, 2020). Kültür ve çeviri ilişkisinin incelenmesi, Newmark'ın kuramının hangi temelde ve hangi motivasyonla ortaya çıktığının anlaşılmasına katkı sağlayacaktır. Bu çerçevede, çeviri kuramlarının tarihsel gelişimini incelemek yerinde olacaktır.

Ortaçağ'da kilisenin merkezi bir güç olarak toplumun her alanında egemenlik kurması, çevirinin dini inançların yayılmasında önemli bir rol oynamasına neden olmuştur. Bu dönemde çeviri faaliyetleri ağırlıklı olarak dini metinlere odaklanmıştır. Dini metinlerin kutsal niteliği nedeniyle çeviriler kelimesi kelimesine yapılmış ve metinler üzerinde herhangi bir değişikliğe gidilmemiştir (Şeker, 2016). 16. yüzyılda Dolet'in öncü çeviri kuramıyla birlikte anlam odaklı bir çeviri anlayışı benimsenmiştir. Bu dönemde, özellikle dini metinlerin çevirisinde kaynak metnin anlamının erek dile doğru aktarılması hedeflenmiştir (Venuti, 2021). 17. yüzyılda edebi eserlerin çeviri alanına dahil olmasıyla 'sözcüğü sözcüğüne çeviri' anlayışı eleştirilmeye başlanmış ve kaynak metnin estetik değerinin korunması önem kazanmıştır. 17. yüzyılda eğitimin yaygınlaşması ve okur-yazar oranının artmasıyla İncil dışındaki metinlere olan ilgi artmış, farklı türlerde eserler çevrilmeye başlanmıştır (Yücel, 2016). Bu dönemde özellikle Yunan ve Latin eserlerin yerel dillere çevrilmesiyle

kültürel birikim oluşturulması amaçlanmıştır. 18. yüzyılda Alman teolog Fredrich Schleiermacher'ın 1813 tarihli “Über die Verschiedenen Methoden des Übersetzens” (Çevirinin Farklı Yönleri Üzerine) bildirisini, çeviri tarihinde bir dönüm noktası olmuştur. 19. yüzyılda çeviri anlayışı önemli bir değişim geçirmiştir. 1970'li yıllara kadar dilbilim odaklı sürdürülen çeviri çalışmaları, bu tarihten sonra erek kültür merkezli bir yaklaşıma evrilmiştir (Şimşek, 2013). Bu dönemde Peter Newmark, yalnızca dilsel unsurlara değil, dilin kullanımına, metin türlerine ve kültürel farklılıklara da önem veren kuramıyla çeviri biliminin gelişimine önemli katkılar sağlamıştır.

Peter Newmark'ın kuramını detaylı incelediğimizde İngiliz çeviribilim profesörünün “Approaches to Translation” (Çeviri Yaklaşımları) adlı eserinde “Anlamsal Çeviri” ve “İletişimsel Çeviri” olmak üzere iki farklı çeviri yaklaşımı ortaya koyduğu görülmektedir (Newmark, 1988, 38). Newmark, öncelikle çeviri kuramı kavramını kapsamlı bir şekilde ele almış ve kuramın temel amacının farklı metin türlerini kapsayacak sistematik bir çeviri metodolojisi geliştirmek olduğunu vurgulamıştır (Kocabıyık, 2022). Newmark'ın çeviri kuramı, çeviri eğitimine yönelik önemli katkılar sunmaktadır. Kuramsal alanda yaygın olan “niçin” sorusunun yerini, Newmark'ın yaklaşımında “çeviri nasıl yapılır?” sorusu almıştır (Yazıcı, 2005). Newmark'ın çeviribilim alanına en önemli katkısı, iletişimsel ve anlamsal çeviri konusunda geliştirdiği ve akademik çevrelerde kabul gören çalışmaları olmuştur (Özyön, 2019). Newmark (2001), çeviri sürecinde çeşitli faktörler nedeniyle her çeviri çalışmasının kaçınılmaz olarak bazı anlamsal kayıplarla sonuçlanacağını belirterek metin odaklı yaklaşımın önemine dikkat çekmiştir.

Newmark'ın çeviri yaklaşımları “anlamsal çeviri” ve “iletişimsel çeviri” olmak üzere iki temel kategoriye ayrılmaktadır. Anlamsal çeviri, kaynak metnin yazarının dilsel düzeyini korumayı hedeflerken iletişimsel çeviri erek okuyucunun dilsel düzeyine odaklanmaktadır (Suçin, 2013, 39). Newmark (1988), anlamsal çevirinin anlatımsal metinlerde, iletişimsel çevirinin ise bilgilendirici ve çağrışıl metinlerde daha uygun olduğunu belirtmektedir.

İletişimsel çeviri yaklaşımında, kaynak metindeki anlam, erek okuyucunun kültürel bağlamına uygun ve anlaşılır bir biçimde aktarılmaya çalışılır (Newmark, 1988). Bu süreçte, hedef dilde yaygın kullanıma sahip ve yerleşik ifadelerin tercih edilmesi önem taşımaktadır. Newmark'a göre iletişimsel çeviride çevirmen, mesaj ve metin odaklı bir yaklaşım benimsemekte, öz ve açık bir anlatımı hedeflemekte ve doğal, yaratıcı bir çeviri tarzı geliştirmektedir (aktaran Şeker, 2016). Anlamsal çeviri yaklaşımında ise “erek dilin anlamsal ve sözdizimsel yapısının elverdiği ölçüde

kaynak dilin bağlamsal anlamını aktarma çabası, bu çeviri yaklaşımının genel çeviri stratejileriyle uyumlu bir şekilde gerçekleşmesini sağlar”. Bununla birlikte, çevirmen bu süreçte çeşitli zorluklar ve hatalarla karşılaşabilmektedir (Suçin, 2013). Anlamsal çeviride, iletişimsel çeviriden farklı olarak çevirmenin kaynak metindeki anlamı biçimsel özellikleri koruyarak aktarma eğilimi dikkat çekmektedir. Bu nedenle çevirmen, kelimelerin hem anlamsal hem de biçimsel açıdan erek dildeki eşdeğerlerini bulmaya çalışmaktadır (Şeker, 2016).

Newmark ve Eşdeğerlik

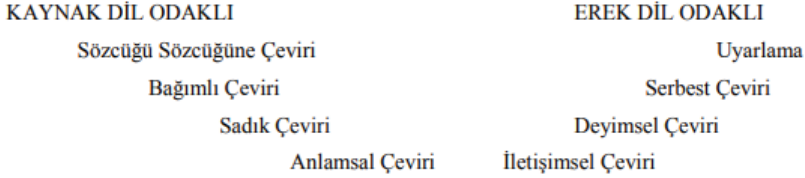
Eşdeğerlik kavramı, kaynak dil metninin belirli standartlar çerçevesinde erek dilde yeniden oluşturulması süreci olarak tanımlanmaktadır (Şanverdi ve Işıdan, 2021). Vermeer (1983) eşdeğerliği “erek metinle kaynak metin arasındaki gerçek ilişki” olarak değerlendirmektedir. Pym (2023), eşdeğerlik kavramının 1960’lı yıllardan itibaren çeviri kuramları arasında önemli bir tartışma konusu haline geldiğini ve özellikle yapısal dilbilim temelinde gelişim gösteren bu kavramın kaynak metin ile çevirisinin belirli düzeyde aynı değeri paylaşabileceği varsayımına dayandığını belirtmektedir. Newmark (1988) ise eşdeğerliğin genellikle “hedef okuyucuda aynı etkiyi oluşturma” şeklinde ifade edildiğini belirterek eşdeğerliğin odak noktasının amaçtan ziyade sonuç olması gerektiğini savunmaktadır. Newmark’ın “Approaches to Translation” adlı eserinde eşdeğerlik ifadesini “ölü ördek” olarak nitelendirmesine rağmen, onun eşdeğerlik yaklaşımı Nida’nın biçimsel ve dinamik eşdeğerlik modeliyle benzerlik göstermektedir (Suçin, 2013).

Peter Newmark: Çeviri Yöntemleri ve Çeviri Stratejileri

Newmark, 1988 yılında yayımlanan “A Textbook of Translation” adlı eserinde dil, kültür ve çeviri arasındaki ilişkiyi incelemektedir. Eserin odak noktasını metin incelemeleri, çeviri süreci ve kültür oluşturmaktadır. Newmark, bu çalışmasında daha nitelikli bir çeviri gerçekleştirebilmek için uygulanması gereken yöntemleri örneklerle açıklamaktadır. Bu bağlamda, Newmark’ın “kaynak dili ve metni ön planda tutan yaklaşımı, kendisinin hem dilbilimsel hem de kaynak odaklı bir perspektife sahip olduğunu göstermektedir” (Taş, 2017).

Newmark (1988) eserinde “dili kültürel, evrensel ve kişisel olmak üzere üç kaynağa dayandırmaktadır”. Newmark’a göre nitelikli bir çeviri yapabilmeyen temel koşulu, kaynak dile hakimiyet ve kültürü doğru analiz edebilme becerisidir. Bu nedenle çeviride kültürel bağlamda ortaya çıkan sorunlar, kaynak dilin veya kültürün yeterince iyi analiz edilememesinin bir sonucu olarak değerlendirilmektedir (Taş, 2017). Kültürün çevirideki temel belirleyici unsur olduğu durumlarda çoğunlukla kaynak ve hedef

dil arasındaki kültürel farklılıklardan kaynaklanan zorluklarla karşılaşmaktadır (Newmark, 1988). Newmark, çevirideki temel problemin, çevirinin kaynak dil veya erek dil temelinde mi gerçekleştirileceği konusunda yattığını belirterek, bu durumu açıklamak için ünlü V diyagramını geliştirmiştir (Newmark, 1988).



Şekil 1. V diyagramı

Newmark, Nida'nın çalışmalarından esinlenerek kaynak odaklı yaklaşım çerçevesinde kültürel unsurları beş kategoride sınıflandırmıştır (Taş, 2017). Bu kategoriler:

- Çevre: İklim, yer şekilleri ve hayvanlar alemi
- Maddi Kültür: Yiyecek-içecek, giyim, konaklama ve ulaşım
- Toplumsal Kültür: Boş zaman faaliyetleri ve iş hayatı
- Kurumlar, Gelenek-Görenekler, Aktiviteler ve Süreçler: Politik, dini ve sanatsal unsurlar
- Vücut Hareketleri ve Alışkanlıklar: Jest, mimikler ve huylar

Newmark'ın, Nida'nın çalışmalarından esinlenerek geliştirdiği kaynak odaklı yaklaşım çerçevesinde kültürel unsurları beş kategoriye ayırması, çeviri pratiğinde kültürel öğelerin doğru bir şekilde aktarılmasına yönelik önemli bir rehber sunmaktadır. Bu kategoriler, çevirmenin, hedef dildeki kültürel bağlamı göz önünde bulundurarak, belirli kültürel öğeleri daha etkili ve uygun bir şekilde çevirebilmesi için bir yapı oluşturmaktadır. Çeviri sürecinde bu unsurların dikkate alınması, hem kültürler arası anlam kaymalarını en aza indirmeye hem de hedef kitlenin anlam dünyasına uygun bir çeviri ortaya koymaya yardımcı olur. Newmark (1988), kitabında yer alan kurumlar maddesine "tarihi terimler" ve "uluslararası terimler" alt başlıklarını da eklemiştir. Daha sonra, 2010 yılında yayımladığı "Translation and Culture" (Çeviri ve Kültür) başlıklı makalesinde bu sınıflandırmayı gözden geçirerek altı madde halinde yeniden düzenlemiştir:

- Çevresel Unsurlar: Jeolojik ve coğrafi çevre
- Kamu Hayatı: Politika, hukuk ve yönetim
- Sosyal Yaşam: Ekonomi, meslekler, toplumsal refah, sağlık ve eğitim
- Kişisel Yaşam: Yiyecekler, kılık kıyafet ve ev eşyaları
- Gelenek-Görenekler ve Sosyal Etkinlikler: Masaya vurarak alkışlama gibi gelenekler; futbol gibi sosyal etkinlikler ve bunlara bağlı tüm ulusal deyimler
- Kişisel Merak ve Tutkular: Din, müzik, şiir ve bunlara bağlı çeşitli toplumsal kuruluşlar, kiliseler, sanatsal kuruluşlar ve dernekler (Newmark, 2010)

Newmark (2010), "Çeviri ve Kültür" adlı makalesinde, kültürel öğelerin sınıflandırmasına yönelik güncellemeye ek olarak, bu kültürel öğelerin çevirisinde kullanılacak yöntemleri de açıklamıştır. Kaynak dildeki kültürel öğelerin erek dil ve kültüründe eşdeğer karşılığının olmamasını çevirinin temel sorunu olarak değerlendiren Newmark, kaynak metnin analiz edilmesinin ve anlaşılmasının önemine vurgu yapmaktadır. Morsy'nin (2019) belirttiği gibi, Newmark kültürel öğelerin çevirisinde karşılaşılan problemleri tespit ettikten sonra çeviride kullanılan yöntemleri şu şekilde açıklamıştır:

- Sözcüğü Sözcüğüne Çeviri (Word-for-word Translation): Bu yöntemde kaynak metnin sözdizimi korunarak sözcükler yaygın anlamlarıyla çevrilir ve kültüre özgü ifadeler birebir aktarılır (Gürbüz, 2017).
- Birebir Çeviri (Literal Translation): Kaynak metinde yer alan dilbilgisel ifadeler erek metne en yakın dilbilgisel karşılığıyla, sözcükler ise erek dile bağlam dışı olarak aktarılır. Bu yöntem, özellikle aynı dil ailesine mensup dillerde ve kültürel benzerlik taşıyan kaynak ve erek dil metinlerinde kullanılmaktadır (Baker, 2018).
- Bağımlı/Sadık Çeviri (Faithful Translation): Bu yöntemde kaynak metindeki bağlamsal anlam, erek dilin dilbilgisi çerçevesinde yeniden oluşturularak aktarılır. Çevirmen, metni yazarın vermek istediği mesaja sadık kalarak çevirir.
- Anlamsal Çeviri (Semantic Translation): Anlamsal çeviride öncelik anlamın aktarılmasındadır. Bu yöntem, bağımlı çeviri yönteminden farklı olarak üsluba estetik ve doğallık katmaktadır. Bağımlı çeviri çe-

virmeni belirli kurallara bağlı tutarken, anlamsal çeviri çevirmene daha geniş bir hareket alanı sağlar (Newmark, 2010).

- Uyarlama (Adaptation): Kaynak dilde yer alan bir sözcüğün erek dilde karşılığının bulunmadığı durumlarda benzer sözcüklerle karşılanması işlemidir. Bu yöntem, serbest çeviri yöntemleri arasında en sık tercih edilen yaklaşımdır.

- Serbest Çeviri (Free Translation): Bu yöntemde kaynak metnin dilbilgisel yapısı, içeriği ve biçimi göz ardı edilerek çeviri yapılır. Bu çeviri yaklaşımının sonucunda genellikle erek metin, kaynak metinden daha uzun bir forma ulaşır.

- Deyimsel Çeviri (Idiomatic Translation): Kaynak dilde verilmek istenen mesajın erek dile deyimler ve yaygın kullanılan kalıplarla aktarılmasıdır.

- İletişimsel Çeviri (Communicative Translation): Kaynak metindeki anlamsal bağlamın okuyucuya anlaşılabilir bir üslupla aktarılmasını hedefler (Newmark, 2010).

Newmark (2010; 1998), kültürü çevirinin önündeki en büyük engel olarak değerlendirmektedir. Yöntemler büyük birimler, stratejiler ise küçük birimler için uygundur. Newmark'ın belirttiği çeviri stratejileri şu şekilde sıralanabilir (Morsy, 2019; Newmark, 1988):

- Aktarma: Kaynak dildeki bir sözcüğün erek dile orijinal yazımı korunarak aktarılması işlemidir. Bu strateji, özellikle kültürel kavramların korunması gerektiği durumlarda tercih edilmektedir (Venuti, 2017).

- Yerileştirme/Doğallaştırma: Kaynak dildeki sözcüğün erek metne özgün telaffuzuyla aktarılma sürecidir. Bu strateji, metni erek kültür okuyucusu için daha erişilebilir kılmayı amaçlar.

- Kültürel Eşdeğerlik: Kaynak dilde kültüre ait bir sözcüğün erek metinde yakın anlamlı kültür eşdeğerlikleriyle aktarılmasıdır. Bu yaklaşım, kültürel farklılıkların yarattığı anlam kayıplarını en aza indirmeyi hedefler.

- İşlevsel Eşdeğerlik: Kaynak dildeki kültürel unsurların erek kültürden bağımsız, tarafsız eşdeğerliklerle aktarılmasıdır. Bu strateji, metindeki işlevsel anlamın korunmasına öncelik verir.

- Betimleyici Eşdeğerlik: Kaynak dilde yer alan kültürel ögenin erek dilde bir veya birden fazla sözcükle açıklanmasıdır. Bu yaklaşım, karmaşık kültürel kavramların daha anlaşılır hale getirilmesini sağlar.

- Çok Bileşenli Tahlil: Kaynak metindeki bir sözcüğün hangi anlamlara geldiği incelenip, benzerlik ve farklılıkları tahlil edildikten sonra erek kültürde yaygın anlamı karşılayan bir ifadeyle aktarılmasıdır (Munday, 2016).
- Eş Anlamlılık: Kaynak dildeki sözcüğün erek kültürde eş anlamlı ya da yakın anlamlı olan bir sözcükle karşılanmasıdır. Bu strateji, dilsel ve kültürel farklılıkların yarattığı zorlukları aşmada etkili bir yöntem olarak kabul edilir.
- Öykünme/Alıntılama: Kaynak dilde yaygın olarak kullanılan kalıp ifadelerin, kurumların ve birleşik isimlerin birebir çevirisinin yapılmasıdır. Bu yaklaşım, özellikle resmi metinlerde ve kurumsal içeriklerde sıklıkla tercih edilir.
- Yer Değiştirme: Kaynak dildeki bir ifadenin erek metinde dilbilgisel düzeyde değişiklik yapılarak çevrilmesidir. Bu strateji, tekilden çoğula, isimden fiile çevirme gibi dilbilgisel dönüşümleri kapsar.
- Düzenleme: Kaynak metindeki ifadenin verdiği anlamın ve mesajın erek dilde anlaşılır veya uygun olması durumunda yeniden düzenlenip aktarılmasıdır. Bu strateji, metni erek kültür okuyucusu için daha doğal ve akıcı hale getirmeyi amaçlar.
- Makul/Kabul Gören Standart Çeviri Yapma: Kaynak dilde yer alan kurum veya kuruluş isimlerinin erek dilde birebir karşılığının bulunmaması durumunda, bunun erek okuyucunun anlayabileceği bir dengeyle karşılanmasıdır (Bassnett, 2020).
- Ödünleme/Telafi: Kaynak dildeki bir sözcüğün anlamı erek dilde cümlede kaybolup işlevini yerine getirmediğinde, cümlenin başka bir kısmında telafi edilmesidir.
- Redaksiyon Genişletme: Kaynak dilde zayıf ve yetersiz olan bir ifadenin erek dile güçlendirilmiş sözcüklerle aktarılmasıdır.
- Açıklama: Kaynak dilde yer alan anlam katmanına ilave açıklamalar eklenmesidir. Bu strateji, kültürel bağlamın daha iyi anlaşılmasını sağlar.
- Çift Süreç Kullanma: Çevirmenin bir ifadede birden fazla stratejiyi kullanmasıdır. Bu yaklaşım, karmaşık metinlerde daha etkili sonuçlar elde edilmesini sağlar.

- Notlar, Eklemeler ve Açıklamalar: Bir ifadeye notlar, eklemeler ve açıklamalar ilave ederek çevirme işlemidir. Bu strateji, özellikle akademik ve teknik metinlerde sıklıkla kullanılır.
- Eksiltme/Çıkarma: Kaynak metinde geçen bir ögenin erek metinden çıkarılmasıdır. Bu strateji, erek kültürde karşılığı olmayan veya gereksiz tekrarların önlenmesi amacıyla kullanılır.

Newmark'ın önerdiği çeviri stratejileri, çeviri sürecinde karşılaşılan kültürel ve dilsel zorlukların üstesinden gelmek için kapsamlı bir çerçeve sunmaktadır. Bu stratejiler, kaynak metindeki anlamın ve kültürel unsurların erek dile en uygun şekilde aktarılmasını hedeflemektedir. Önerilen stratejiler, basit sözcük aktarımından karmaşık kültürel uyarlamalara kadar geniş bir yelpazede çözümler sunmaktadır. Çevirmenler, metnin türüne, amacına ve hedef kitlesine göre bu stratejiler arasından seçim yapabilmekte veya birden fazla stratejiyi bir arada kullanabilmektedir (Bassnett, 2020; Munday, 2016). Örneğin, bir metinde hem kültürel eşdeğerlik stratejisi kullanılarak yerel unsurlar korunabilir hem de açıklama stratejisiyle bu unsurlar hedef kitle için daha anlaşılır hale getirilebilir. Bu stratejilerin her biri, çevirmenin karşılaştığı farklı zorlukları aşmasına yardımcı olmakta ve çeviri metnin kalitesini artırmaktadır. Bu stratejiler çevirinin sadece dilsel bir aktarım değil aynı zamanda kültürler arası bir iletişim süreci olduğunu vurgulayarak çeviri çalışmalarına metodolojik bir temel sağlamaktadır (Venuti, 2017).

Uygulama Örnekleri

Çeviri alanındaki akademik çalışmalar, 1970'li yıllara kadar dilbilim odaklı çeviri kuramları çerçevesinde yürütülmüştür (Munday, 2016). 1970'li yıllardan sonra ise bu yaklaşım, yerini erek kültür odaklı çeviri anlayışına bırakmıştır (Toury, 1995). Peter Newmark'ın Anlamsal ve İletişimsel kuramı, 20. yüzyılda erek kültürü ve kaynak metni odak noktasına yerleştirilmesi bakımından erek kültür odaklı çeviri anlayışına önemli katkılar sağlamıştır (Newmark, 1981). Newmark'ın kültüre ve erek metne verdiği önem doğrultusunda hem uluslararası literatürde hem de Türkiye'de çok sayıda akademik çalışma gerçekleştirilmiştir (Baker, 2018).

Bu bağlamda kuram hakkında yapılan güncel çalışmalara değinmek gerekirse, Kocabıyık (2022), "Jean Paul Vinay ile Jean Darbelnet, Peter Newmark, Anthony Pym ve Gideon Toury'nin Kuramları Işığında Necip Mahfuz'un 'Başkanın Öldürüldüğü Gün' Adlı Romanındaki Dil Oyunlarının Türkçe Çevirisinin Analizi" adlı çalışmasında, bahsi geçen eserdeki dil oyunlarının söz konusu kuramlar çerçevesinde incelemesini yapmıştır. Araştırmacı, elde ettiği bulgular doğrultusunda, Newmark'ın kuramı perspektifinden değerlendirildiğinde, çevirmenin kaynak metnin kay-

nak okuyucuda yarattığı etkiyi, erek metnin erek okuyucuda oluşturması için çaba gösterdiğini ve bu doğrultuda iletişimsel çeviri yaklaşımını benimsediği sonucuna ulaşmıştır. Morsy (2019), "Newmark'ın Çeviri Yöntem ve Stratejileri Bağlamında Teneke Romanının Arapça Çevirilerinde Yerel Kültür Unsurlarının Aktarımı Üzerine Bir İnceleme" başlıklı araştırmasında, Yaşar Kemal'in Teneke romanının Türkçeden Arapçaya yapılan iki farklı çevirisini, Newmark'ın kültürel öğelerin sınıflandırılması ve çevirisinde önerdiği stratejiler bağlamında karşılaştırmalı olarak analiz etmiştir. Araştırma sonucunda, her iki çevirmenin de Newmark'ın önerdiği 17 çeviri stratejisi içerisinde en fazla kültürel eşdeğerlik, işlevsel eşdeğerlik ve eş anlamlılık stratejilerini kullandıkları tespit edilmiştir. Sarı (2022), "Newmark, Popovic, Pym ve Kocabıyık'ın Kuramları Işığında Aldous Huxley'in Cesur Yeni Dünya Adlı Romanındaki Dil Oyunlarının Türkçe Çevirilerinin Analizi" adlı çalışmada, eserin iki farklı çevirmen tarafından yapılan çevirilerindeki dil oyunlarını karşılaştırmalı olarak incelemiştir. Araştırmacı, ilk çevirinin Newmark'ın semantik çeviri yaklaşımıyla, ikinci çevirinin ise iletişimsel çeviri yaklaşımıyla gerçekleştirildiğini ortaya koymuştur. Çağlar ve Kalkan (2021), "Kültürel Unsurların Aktarımı Bağlamında Ahmet Ümit'in İstanbul Hatırası Adlı Romanının Almanca Tercümesi ile Karşılaştırılması" başlıklı makalelerinde, eserin çevirisinde kültürel unsurların aktarımında ağırlıklı olarak kültürel eşdeğerlik ve işlevsel eşdeğerlik yöntemlerinin kullanıldığını tespit etmişlerdir. Bu çalışma sonucunda araştırmacı bahsi geçen eserin çevirisinde çevirmenin kültürel unsurların aktarımında ağırlıklı olarak kullanılan stratejilerin kültürel eşdeğerlik ve işlevsel eşdeğerlik yöntemleri olduğu sonucuna ulaşmıştır. Bu çalışmaların daha somut bir şekilde görülmesi adına aşağıda taslak halinde sunulmuştur (Çağlar ve Kalkan, 2021; Kocabıyık, 2022; Morsy, 2019; Sarı, 2022).

Tablo 1. Anlamsal ve İletişimsel Çeviri Çalışmalarının Karşılaştırması

Çalışmanın Adı	Çalışmanın Amacı	Kuramın Kullanılma Amacı ve İçeriği
Jean Paul Vinay ile Jean Darbelnet, Peter Newmark, Anthony Pym ve Gideon Toury'nin Kuramları Işığında Necip Mahfuz'un 'Başkanın Öldürüldüğü Gün' Adlı Romanındaki Dil Oyunlarının Türkçe Çevirisinin Analizi	Necip Mahfuz'un 'Başkanın Öldürüldüğü Gün' adlı romanındaki dil oyunlarının Vinay ve Darbelnet, Newmark, Pym ve Toury'nin kuramları çerçevesinde analiz edilmesi ve çevirmenin eserdeki dil oyunlarının ne düzeyde olduğunun saptanması amaçlanmıştır.	Newmark'ın kuramı ışığında çevirmenin eserde kaynak metnin kaynak okuyucuda bıraktığı etkinin aynısını erek menin erek okuyucuda bırakması için çabaladığını ve bunun sonucunda iletişimsel çeviri çerçevesinde çeviriler yapıldığı sonucuna ulaşılmıştır.
Newmark'ın Çeviri Yöntem ve Stratejileri Bağlamında Teneke Romanının Arapça Çevirilerinde Yerel Kültür Unsurlarının Aktarımı Üzerine Bir İnceleme	Bu çalışmada Yaşar Kemal'in 'Teneke' adlı romanının Arapçaya iki farklı çevirisinin Newmark'ın kültürel öğelerin sınıflandırılması ve stratejileri kapsamında incelenerek hangi stratejilerin sıklıkla kullanıldığının ve çeviri farklılıklarının tespit edilmesi amaçlanmıştır.	İlgili eserin Newmark'ın kuramı kapsamında iki çevirmenin de Newmark'ın önerdiği 17 çeviri stratejisi içerisinde en fazla kültürel eşdeğerliğe, işlevsel eşdeğerliğe ve eş anlamlılık stratejilerine yer verdiği sonucuna ulaşılmıştır.
Newmark, Popovic, Pym ve Kocabıyık'ın Kuramları Işığında Aldous Huxley'in Cesur Yeni Dünya Adlı Romanındaki Dil Oyunlarının Türkçe Çevirilerinin Analizi	Aldous Huxley tarafından kaleme alınan ve distopik bir roman olma özelliği taşıyan 'Cesur Yeni Dünya' adlı eserdeki dil oyunlarının farklı çevirmenler ve farklı yayınevleri tarafından basılan iki farklı Türkçe çevirisinin Newmark, Popovic, Pym ve Kocabıyık'ın çeviri kuramları ışığında analiz edilmesi amaçlanmıştır.	İlgili eserin Newmark'ın kuramı ışığında değerlendirilmesi sonucu ilk çevirmenin çevirisinde semantik yaklaşımın diğer çevirmenin çevirisinde ise iletişimsel yaklaşımın kullanıldığı sonucuna ulaşılmıştır.
Kültürel Unsurların Aktarımı Bağlamında Ahmet Ümit'in İstanbul Hatırası Adlı Romanının Almanca Tercümesi ile Karşılaştırılması	Ahmet Ümit tarafından kaleme alınan ve polisiye bir roman olan 'İstanbul Hatırası' adlı eserde yer alan kültürel unsurların erek dile nasıl aktarıldığı ve bu kültürel unsurların erek dile aktarımının çevirmen açısından kolay bir süreç olmadığına dikkat çekilmesi amaçlanmıştır.	Bahsi geçen kuram kapsamında eserin çevirisinde çevirmenin kültürel unsurların aktarımında ağırlıklı olarak kullanılan stratejilerin kültürel eşdeğerlik ve işlevsel eşdeğerlik yöntemleri olduğu sonucuna ulaşılmıştır.

Sonuç

20. yüzyılın ilk yarısında hâkim olan dilbilim odaklı çeviri yaklaşımlarından farklılaşarak kaynak metin ve erek kültürü odak noktasına alan çeviri anlayışının öncü isimlerinden Peter Newmark'ın kuramı, bu bölümde kapsamlı bir şekilde ele alınmıştır (Munday, 2016). Bölümün sonunda, kuramın pratik uygulamalarına yönelik örnekler sistematik bir biçimde sunulmuştur.

Newmark'ın kuramının ortaya çıktığı dönemdeki çeviri anlayışı incelendiğinde dilbilim odaklı çevirilerin kaynak dili ve metni merkeze alması, buna karşılık erek kültür ve okuyucuya yeterli düzeyde önem vermemesi, çevirilerin erek okuyucu tarafından yeterli düzeyde anlaşılmasına yol açmıştır (Newmark, 1988). Bu durum, çeviri yaklaşımlarının yeniden değerlendirilmesini ve erek odaklı çeviri yaklaşımlarının geliştirilmesini gerekli kılmıştır (Venuti, 2021). Newmark'ın kuramının, modern dönemde erek odaklı çeviri kapsamında kendisinden sonraki kuramcılar için önemli bir referans noktası oluşturduğu görülmektedir (Baker, 2018).

Çağdaş çeviri çalışmalarında önemli bir yer edinen bu kuram hem uluslararası literatürde hem de Türkiye'deki çeviri araştırmalarında giderek artan bir ilgi görmektedir (Pym, 2023). Bu bölümde ele alınan Peter Newmark'ın kuramı çerçevesinde gerçekleştirilen güncel araştırmalar ve uygulama örnekleri, gelecekteki çeviri çalışmalarına katkı sağlayacak niteliktedir. Özellikle kültürel öğelerin çevirisinde ve çeviri stratejilerinin belirlenmesinde, Newmark'ın önerdiği yaklaşımların güncelliğini koruduğu ve pratik çözümler sunduğu görülmektedir.

Kaynakça

- Baker, M. (2018). *Translation and conflict: A narrative account* (2nd ed.). Routledge.
- Bassnett, S. (2020). *Translation Studies*. Routledge.
- Cevizci, A. (1999). *Paradigma felsefe sözlüğü* (3. bs.). Paradigma Yayınları.
- Çağlar, E., & Kalkan, H. K. (2021). Kültürel Unsurların Aktarımı Bağlamında Ahmet Ümit'in İstanbul Hatırası Adlı Romanının Almanca Tercümesiyle Karşılaştırılması. *Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi SBE Dergisi*, 11(2), 458-480.
- Gürbüz, F. (2017). Kelime Kelime Çeviri ve Üslup. *Erzincan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 10(2), 53-58.
- Hall, E. T. (1959). *The silent language*. Doubleday.
- Kocabıyık, H. S. (2022). Jean Paul Vinay ile Jean Darbelnet, Peter Newmark, Anthony Pym ve Gideon Toury'nin kuramları ışığında Necib Mahfuz'un "Başkan'ın Öldürüldüğü Gün" adlı romanındaki dil oyunlarının Türkçe çevirisinin analizi. *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, (28), 610-629.
- Koçer, Ş. (2019). Nikolay Gogol'ün "Bir Delinin Hatıra Defteri" Çevirilerinde Üslup Farkının Oluşturduğu Anlamsal Sorunlar. *Uluslararası Beşeri Bilimler Ve Eğitim Dergisi*, 5(11), 763-785.
- Maral, N. ve Yücel, F. (2021). Çeviribilim ve Çeviri Olgusu Açısından İdeoloji. *Folklor/Edebiyat Dergisi*, 27, 1093-1108. <https://doi.org/10.22559/folklor.1794>
- Morsy, T. (2019). Newmark'ın çeviri yöntem ve stratejileri bağlamında Teneke romanının Arapça çevirilerinde yerel kültür unsurlarının aktarımı üzerine bir inceleme. *Journal of Turkish Studies*, 14(4), 2595-2624. <https://doi.org/10.29228/TurkishStudies.22872>
- Munday, J. (2016). *Introducing translation studies: Theories and applications* (4th ed.). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315691862>
- Newmark, P. (1981). Approaches to translation (Language Teaching methodology senes). *Studies in Second Language Acquisition*, 7(1), 114-115.
- Newmark, P. (1988). *Approaches to Translation*. Pergamon.
- Newmark, P. (1998). *More Paragraphs on Translation*. Multilingual Matters Ltd.
- Newmark, P. (2001). *Approaches to Translation*. Shanghai: Shanghai Foreign Language Education Press.
- Newmark, P. (2010). *Translation and culture. Meaning in translation*. Peter Long GmbH.
- Nida, E. A. (1964). *Towards a Science of Translating: With Special Reference to Principles and Procedures Involved in Bible Translating*. Brill.
- Özyön, A. (2019). Çeviri sürecine kaynak metin odaklı yaklaşım. *International Journal of Languages' Education and Teaching*, 2(2), 17-24.
- Pym, A. (2023). *Exploring translation theories*. Routledge.

- Sarı, Z. (2022). Newmark, Popovic, Pym ve Kocabıyık'ın kuramları ışığında Aldous Huxley'in *Cesur Yeni Dünya* adlı romanındaki dil oyunlarının Türkçe çevirilerinin analizi. *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi* (29), 917-940. <https://doi.org/10.29000/rumelide.1164905>
- Suçın, M. H. (2013). *Öteki dilde var olmak: Arapça çeviride eşdeğerlik*. Say Yayınları.
- Şanverdi, H. İ., & Işıdan, A. (2021). Makine Çevirisi: Türkçe-Arapça Çeviri Bağlamında Google ve Yandex Çeviri Örneği. *Söylem Filoloji Dergisi*, 6(1), 207-221. <https://doi.org/10.29110/soylemdergi.869080>
- Şeker, R. (2016). *Lügat-ı Aziziye: İnceleme, çeviri yazılı metin ve dizin* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Eskişehir Osmangazi Üniversitesi.
- Şimşek, F. (2013). Kültürbilim Alanında Yaşanan Kültürel Dönüşümlerin Kültür Odaklı Çeviri Kuramlarına Etkisi. *Türük Uluslararası Dil Edebiyat ve Halk Bilimi Araştırmaları Dergisi*, 1(2), 258-264.
- Taş, S. (2017). Kültürel unsurların çevirisi ve çeviri stratejileri. *Humanitas-Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi*, 5(10), 1-14. <https://www.ceeol.com/search/article-detail?id=598296>
- TDK. (1998). *Türkçe sözlük*. Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Toury, G. (1995). *Descriptive translation studies and beyond*. John Benjamins.
- Uyanık, G. B. (2020). *Ardıl çeviride kültürel referansların aktarımı* (Yayımlanmamış Doktora Tezi). İstanbul Üniversitesi.
- Venuti, L. (2017). *The translator's invisibility: A history of translation*. Routledge.
- Venuti, L. (2021). *The translation studies reader* (4th ed.). Routledge.
- Vermeer, H. J. (1983). *Translation theory and linguistics*. Mimeo.
- Yazıcı, M. (2005). *Çeviribilimin temel kavram ve kuramları*. Multilingual.
- Yücel, F. (2016). *Çevirinin tarihi*. Çeviribilim.



Bölüm 4

TARİHİ TANIKLIĞIN EDEBİ TEMSİLİ: TAMIKI HARA’NIN ESERLERİNDE ATOM BOMBASI TRAVMASININ İZLERİ

Filiz YILMAZ¹

¹ Dr. Öğr. Üyesi, Ankara Üniversitesi, Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi, Doğu Dilleri ve Edebiyatları Bölümü, Japon Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, flzyilmaz@ankara.edu.tr, ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0929-838X>

GİRİŞ

Şair ve yazar Tamiki Hara (1905-1951), Hiroşima'da atom bombası felaketine tanık olmuş ve bu tecrübesini eserlerinin odak noktası haline getirerek İkinci Dünya Savaşı sonrası Japon edebiyatında kalıcı izler bırakmıştır. Hara, kişisel trajediyi aktarırken aynı zamanda toplumsal hafızanın yeniden inşasına hizmet eden önemli bir edebi figür olarak öne çıkar. Atom Bombası Edebiyatı (*Genbaku Bungaku*) akımının önde gelen temsilcilerinden kabul edilen Hara, nükleer felaketin fiziksel, ruhsal ve kültürel yansımalarını titizlikle irdelemiştir.

Hara'nın edebi üretiminde, travmanın dil yoluyla ifade edilebilmesi hususunda önemli ipuçları bulunur. Varoluşsal endişe, ölüm korkusu, etik sorgulamalar, savaşın kalıcı izleri, barış ve yeniden doğuş arayışları gibi temalar, yazarın atom bombası deneyimiyle hesaplaşmasını gözler önüne serer. Böylece, Hara'nın metinleri hem bireysel acının hem de savaş sonrası toplumun kolektif hafızasının inşasında etkili birer kaynak olarak değerlendirilebilir. Bu bağlamda; Hara'nın eserleri, 1983 yılından itibaren, kolektif hafızayı oluşturan önemli araçlardan biri olan ders kitaplarında ve barış eğitimi kapsamında okutulan metinler arasında yer edinerek, edebi tanıklığın eğitim alanına aktarımında da rol üstlenmiştir.

İkinci Dünya Savaşı'ndan önce romantik şiir ve düzyazı örnekleri veren Hara atom bombası felaketinden sonra, yaşadığı deneyimi edebi üretiminin merkezine almıştır. Savaş sonrası döneme ait başlıca eserleri arasında; *Genbaku Hisaiji No Nōto* (Atom Bombası Felaketi Zamanından Notlar, 1945), *Natsu No Hana* (Yaz Çiçekleri, 1947), *Haikyo Kara* (Harabelerden, 1947), *Kaimetsu No Jokyoku* (Yıkıma Giriş, 1949), *Chinkonka* (Ağıt, 1949), *Genbaku Shōkei* (Atom Bombasından Sahneler, 1950) ve *Shingan No Kuni* (Gönüllerin Arzuladığı Ülke, 1951) bulunmaktadır. Özellikle düzyazı türünde *Natsu No Hana* (Yaz Çiçekleri) ve şiirde *Genbaku Shōkei* (Atom Bombasından Sahneler) adlı eserleri, atom bombası felaketi sonrası toplumun yaşadığı fiziksel ve ruhsal travmaları, moral çöküşü sonrasında yeniden varoluş arayışı ve barışa özlem temalarını derinlemesine ele almaktadır.

Hara'nın eserleri edebi tanıklığın ötesine geçerek, savaşın yarattığı yıkımın toplumsal hafızada nasıl yer edindiğini de gözler önüne serer. Bu yönüyle, yazar yalnızca kişisel anlatımını ortaya koymakla kalmayıp, etik ve kültürel sorgulamalara da zemin hazırlamaktadır. Hara'nın atom bombası tanıklığını temel alan eserleri, Horupu Shuppan Yayınevi tarafından yayımlanan ve on beş ciltten oluşan *Nihon No Genbaku Bungaku* (Japonya'nın Atom Bombası Edebiyatı, 1983) adlı seçkinin birinci cildinde toplanmıştır.

Çalışmaya konu olan eserler, toplumun atom bombası sonrası geçirdiği dönüşümü psikolojik, kültürel ve sosyal boyutlarıyla irdeleyerek barışa özlem ve yeniden doğuş temasını da kapsamlı biçimde ele almaktadır.

Tamiki Hara'nın edebi mirası, bireysel acının ötesinde, savaş sonrası Japon toplumunun kolektif hafızasının ve kültürel dönüşüm sürecinin şekillenmesinde kilit rol oynar. Atom bombası felaketinin yarattığı derin izleri hem bireysel hem de toplumsal boyutlarda ele alması, savaşın yıkıcı etkilerine karşı geliştirilen farkındalık ve barış arzusunu edebi bir dille aktarması, Hara'nın eserlerini yalnızca tarihsel bir tanıklık değil; aynı zamanda eğitim materyalleri ve barış eğitimi kapsamında önemli bir referans haline getirmektedir. Dolayısıyla, *Natsu No Hana* (Yaz Çiçekleri) ve *Genbaku Shōkei* (Atom Bombasından Sahneler) gibi eserler, savaş sonrası insan deneyiminin çok boyutlu analizine olanak tanıyan metinler olarak değerlendirilmektedir.

Ülkemizde atom bombası felaketini konu alan eserler arasında Nazım Hikmet Ran'ın "Kız Çocuğu" ve Ümit Yaşar Oğuzcan'ın "Hiroşima" şiirleri örnek gösterilebilse de konuya dair akademik çalışmaların henüz yeterince derinleştirilmemiş olması bu araştırmanın temel motivasyonunu oluşturmuştur. Bu çalışma, felakete tanıklık eden bir yazarın perspektifinden, Hara'nın kısa romanı *Natsu No Hana'da* (Yaz Çiçekleri) ve *Genbaku Shōkei* (Atom Bombasından Sahneler) seçkisindeki şiirlerinde görülen savaş sonrası travmanın çok boyutlu etkilerini ortaya koymayı hedeflemektedir.

ALANYAZIN

Atom Bombası Edebiyatının Tanımı ve Literatürdeki Yeri

Atom Bombası Edebiyatı, 1945 yılında Hiroşima ve Nagasaki'ye atılan atom bombalarının yarattığı yıkım ve travmanın, yalnızca fiziksel sonuçlarıyla sınırlı kalmayıp psikolojik ve toplumsal boyutlarını da derinlemesine irdeleyen bir akım olarak tanımlanabilir. Bu akım, atom bombası felaketinin bireyler ve toplumlar üzerindeki travmatik etkilerini, bu etkilerin toplumsal hafızadaki yerini ve savaş sonrası yeniden yapılanma sürecini konu edinir. Tamiki Hara, bu türün önde gelen temsilcilerinden biri olarak, atom bombası sonrasındaki psikolojik, sosyal ve kültürel dönüşümleri edebi bir dille aktarmada önemli bir rol oynamıştır. Hara'nın yanı sıra, doğrudan doğruya felakete tanık olmuş olan Yōko Ōta, Sankichi Tōge, Sadako Kurihara ve Shinōe Shōda gibi isimler de erken dönemde bu türde eserler vermiştir.

Atom Bombası Edebiyatı, Hiroşima ve Nagasaki'deki saldırıların ardından travmayı atlatma ve bu deneyimi anlamlandırma sürecinin edebi

yansımaları olarak ortaya çıkmıştır. Bu tür, savaşın fiziki yıkımının yanı sıra, psikolojik çöküş, travma sonrası stres bozuklukları, ölüm ve yeniden doğuş gibi temaları kapsamlı biçimde ele almaktadır. Atom bombası felaketine doğrudan doğruya tanık olmayan Kenzaburō Ōe ve Masuji Ibuse gibi yazarlar ise; atom bombası felaketi sonrası, insanların radyasyona bağlı hastalıklarla hayatta kalma mücadelesi, atom bombası mağdurlarının maruz kaldığı ayrımcılık gibi sosyal sorunları irdeleyerek, felaket sonrası yaşanan travmaya farklı bakış açıları getirmişlerdir.

Atom Bombası Edebiyatı Alanındaki Temel Kaynaklar

Literatürde atom bombası edebiyatının öncü eserleri, Hiroşima ve Nagasaki'de yaşanan felaketin toplumsal hafızadaki izlerini derin tasvirlerle ortaya koyan çalışmalar çerçevesinde değerlendirilmektedir. 1983 yılında Horupu Shuppan Yayınevi tarafından yayımlanan *Nihon No Genbaku Bungaku* (Japonya'nın Atom Bombası Edebiyatı) adlı seçki, bu alandaki en kapsamlı başvuru kaynaklarından biri olarak kabul edilmektedir. Seçkinin ilk dokuz cildinde Tamiki Hara, Yōko Ōta, Kyōko Hayashi, Inako Sata-Hiroko Takenishi, Mitsuharu Inoue, Yoshie Hotta, Momo Iida, Makoto Oda-Taijun Takeda, Kenzaburō Ōe-Toshiro Kanai gibi edebiyatçıların eserleri yer alır. Kalan altı cilt ise; oyunlar, şiirler, notlar, belgesel kayıtlar, eleştiri yazıları ve makalelerden oluşmakta olup, Atom Bombası Edebiyatı alanında kapsamlı bir başvuru kaynağı niteliğindedir. Seçki, savaş sonrası dönemde edebiyatçıların atom bombası deneyimlerini nasıl yorumladıklarına dair geniş bir perspektif sunmaktadır.

Kazuo Kuroko'nun *Genbaku To Kotoba: Hara Tamiki Kara Hayashi Kyōko Made* (Atom Bombası ve Dil: Tamiki Hara'dan Kyōko Hayashi'ye, 1983) adlı eseri, Atom Bombası Edebiyatı üzerine yapılmış önemli akademik çalışmalardan biridir. Kuroko bu çalışmasında, atom bombası edebiyatı yazarlarının felaket deneyimlerini ifade ediş biçimlerine odaklanmış ve atom bombası eserlerinin tarihsel gelişimine değinerek edebi anlatının bu travmayı anlamlandırmadaki rolünü sorgulamıştır.

Atom Bombası Edebiyatı alanında gerçekleştirilen bir diğer önemli çalışma, Hiroyoshi Nagaoka'nın *Genbaku Bunken O Yomu* (Atom Bombası Metinlerini Okumak, 1982) adlı çalışmasıdır. Bu çalışma, atom bombası edebiyatı ve bu edebiyatın savaş sonrası Japonya'daki toplumsal hafıza, ulusal kimlik ve barış eğitimi üzerindeki etkilerini ele almaktadır. Kitap, atom bombası ile ilgili metinlerin okunmasının anlamı, insani boyutları ve nükleer sorunların tartışıldığı geniş bir perspektif sunarken, kişisel deneyimlerle oluşan edebi tanıklığın önemini vurgulamaktadır. Özellikle Yōko Ōta örneği üzerinden, atom bombasının edebi temsili, metaforik anlatımını ve yazarın bu konudaki özgün yaklaşımını incele-

yerek, edebiyatın bu trajik olayı nasıl belgelediğini ortaya koymaktadır. Nagaoka, bu alandaki eserleri tarihi olaylar ve özelliklerine göre beş farklı döneme ayırmakta; Tamiki Hara'nın eserleri ise, yayın yasaklarının uygulandığı 1945-1950/51 yılları arasında yer alan ilk dönem kapsamında değerlendirilmektedir.

Uluslararası alanda ise, John Whittier Treat'in *Writing Ground Zero: Japanese Literature and the Atomic Bomb* (1996) adlı çalışması, atom bombası felaketinin Japon edebiyatındaki temsiline dair kapsamlı bir inceleme sunar. Bu çalışma, atom bombasının yarattığı travmayı, edebi tanıklık ve hafıza inşası bağlamında ele alarak, yazarların bu tarihsel felaketi nasıl dile getirdiklerini, kullandıkları edebi üslup ve anlatı biçimlerini tartışır.

John Whittier Treat'in bir diğer çalışması *Atomic Bomb Literature and the Documentary Fallacy* (1988), atom bombası edebiyatının belgesel gerçeklik ile edebi anlatım arasındaki sınırlarını ve bu iki anlatım biçiminin nasıl iç içe geçtiğini kapsamlı biçimde ele almaktadır. Treat, Atom Bombası Edebiyatı eserlerini yalnızca tarihsel birer belge olarak değil, aynı zamanda edebi bir tür olarak da değerlendirmekte ve bu türün belgeselliğini sorgulamaktadır.

Türkiye'deki Alanyazına Katkı

Türkiye'de Atom Bombası Edebiyatı üzerine yapılan akademik çalışmaların sınırlı olması, bu konunun Türk alanyazınına entegrasyonunun önemini ortaya koymaktadır. Japonya'da atom bombası felaketi ve bu felaketin edebi yansımalarını konu alan çalışmalar yalnızca, Japon toplumunun yaşadığı travmanın, bu felaketi deneyimlememiş olan toplumlar tarafından anlaşılmasına değil, aynı zamanda küresel ölçekte savaş sonrası deneyimlerin edebi temsiline de ışık tutmaktadır. Türkiye'de atom bombası gibi özgün bir olayın edebiyat aracılığıyla ele alınması, iki kültür arasında karşılaştırmalı bir anlayış geliştirilmesine olanak tanıyacaktır. Ayrıca, Japon edebiyatında atom bombası felaketini konu alan eserlerin ders kitapları ve barış eğitimi kapsamında okutulan metinler arasında yer alması, bu türün eğitim ve toplumsal bilinçlenme üzerindeki etkisini gözler önüne sermektedir. Bu bağlamda, Tamiki Hara'nın eserleri ve Atom Bombası Edebiyatı üzerine yapılacak akademik incelemeler, Türkiye'de savaş sonrası travma, barış eğitimi ve toplumsal yeniden yapılanma konularında daha geniş bir literatürün oluşmasına katkı sağlayacaktır.

YÖNTEM

Bu çalışmanın temel amacı, Tamiki Hara'nın *Natsu No Hana* (Yaz Çiçekleri) adlı kısa romanı ile *Genbaku Shōkei* (Atom Bombasından Sahneler) adlı şiir antolojisinde yer alan şiirlerini analiz ederek, eserlerin içerdiği bireysel ve toplumsal travmaların edebi temsiliyi ortaya koymaktır. Araştırmada, nitel araştırma yöntemlerinden biri olan doküman analizi tercih edilmiştir.

Doküman analizi, araştırma verilerinin birincil kaynağı olarak çeşitli dokümanların toplanması, gözden geçirilmesi, sorgulanması ve analizi olarak tanımlanabilen bilimsel bir araştırma yöntemidir (O'Leary, 2017, akt. Sak vd. 2021:242). Buna göre doküman analizi yöntemi, belirli metinlerin tematik yapıları, kullanılan dil ve anlatım biçimleri ile psikolojik ve kültürel alt metinlerinin derinlemesine incelenmesini temel olarak anlam üretme sürecini kavramayı hedefler.

Bu çerçevede, Hara'nın eserleri, atom bombası felaketi sonrası yaşanan toplumsal dönüşüm ve bireysel travmaların edebi eserlerdeki yansımalarını belirlemek amacıyla titizlikle analiz edilecektir. Analiz sürecinde, metinlerin tematik yapılarına ek olarak, edebi tanıklık ve belgesel anlatım arasındaki sınırların nasıl belirlendiği ve yeniden şekillendiği de irdelenecektir. Böylece, Hara'nın eserlerinin savaş sonrası Japon toplumunun kolektif hafızası üzerindeki etkileri ve bu metinlerin edebi tanıklık boyutları değerlendirilecektir.

Çalışmanın örnekleme, Tamiki Hara'nın atom bombası tecrübesi sonrası kaleme aldığı *Natsu No Hana* (Yaz Çiçekleri) ve *Genbaku Shōkei* (Atom Bombasından Sahneler) adlı eserlerinden oluşmaktadır. *Natsu No Hana* (Yaz Çiçekleri), 1983 yılından itibaren Japonya'daki ortaokullarda okutulan Japonca anadili ders kitaplarına girmiş olup, atom bombası felaketinin bireysel ve toplumsal etkilerini aktaran temel metinlerden biri olarak eğitim alanında kullanılmaktadır. Benzer şekilde, *Genbaku Shōkei* (Atom Bombasından Sahneler) şiir antolojisinde yer alan şiirlerden *Towa No Midori* (Sonsuz Yeşil) 1977, *Mizu O Kudasai* (Su Verin) 1992 ve *Kore Ga Ningen Nanodesu* (Bunlar İnsan) 2011 yılından itibaren barış eğitimi kapsamında ders kitaplarında yer almaya başlamış olup, bu durum, atom bombası felaketinin toplumsal hafızada canlı tutulması ve barış eğitiminin bir parçası haline getirilmesi açısından büyük bir anlam taşır.

Bu bağlamda, örneklem olarak seçilen eserlerin tercih edilme gerekçesi hem belgesel hem de edebi tanıklık sınırlarını sorgulayan niteliklerinin yanı sıra, eğitim sistemine entegre edilerek barış bilincinin ve toplumsal hafızanın şekillendirilmesindeki katkılarıdır. Çalışma, Hara'nın eserleri üzerinden; savaşın ve nükleer felaketin yarattığı travmatik deneyimin

edebiyata ne şekilde yansıdığı, edebi tanıklığın belgesel gerçeklikle nasıl etkileşime girdiği ve Hara'nın eserlerinin toplumsal hafıza oluşumunda nasıl bir rol üstlendiği sorularına yanıt bulmayı amaçlamaktadır.

BULGULAR

Tamiki Hara (1905-1951), 6 Ağustos 1945 tarihinde Hiroşima'da atom bombası felaketine tanık olmuştur. Bu deneyiminden yola çıkarak yazdığı *Natsu No Hana* (Yaz Çiçekleri) adlı kısa hikâyesi 1947 yılı Haziran ayında *Mita Bungaku* dergisinde yayımlanmıştır. Orijinal adı *Genshi Bakudan* (Atom Bombası) olan ve Hara'nın bombalamadan hemen sonra yazdığı *Genbaku Hisaiji No Nôto* (Atom Bombası Felaketi Zamanından Notlar) adlı günlüğüne dayanan kısa roman, bombanın atıldığı 1945 yılı Ağustos ayından Kasım ayına kadar geçen birkaç ayda; yazarın Hiroşima İli, Saeki İlçesi, Yahata Köyü'ne (günümüzde Hiroşima Şehri, Doğu Saeki Mahallesi) sığındığı sırada yazılmıştır.

Hikâye; anlatıcı ve başkarakter olan “ben”in, bir yıl önce kaybettiği eşinin mezarını ziyaret etmesiyle başlar. Ancak, mezar ziyareti sonrasında denk gelen 6 Ağustos 1945 tarihinde, Hiroşima'ya atom bombasının atılmasıyla “ben”in dünyası altüst olur. O sabah, patlamanın etkisiyle bir anda ortalık kararır ve panik içinde ne olduğunu anlamaya çalışırken, yıkılmış evler ve tozun dumanın arasında nehre doğru kaçmaya başlar. Yolda, acı içinde kıvranan, yüzleri yanıp şişmiş insanlarla karşılaşır ve o anda tanık olduğu bu korkunç trajediyi yazarak kaydetmeye karar verir. Geceyi parkta geçirirken, yakınlardaki yaralı ve ölmek üzere olan kız öğrencilerin inlemelerini duyar. Ertesi sabah, cesetler ve moloz yığınları arasında yürürken ardı ardına yere yığılıp ölen insanları görür. “Ben”, ailesiyle birlikte şehirden ayrılırken, o kargaşanın içinde kayıp karısını arayan N'nin acısına da tanık olur. Hikâye N'nin, kaybolan eşini bulmak için kadının iş yerine gitmesiyle sona erer. Bu kısa roman, savaşın ve atom bombasının yaratmış olduğu dehşet verici gerçeği, acıyı ve kayıpları gerçekçi bir anlatımla aktarır. Son derece etkileyici bölümlerin yer aldığı eserde özellikle şu pasaj dikkat çekmektedir:

“Çalılıkları geçerek nehir kıyısına vardığımda, bir grup öğrenciyle karşılaştım. Fabrikadan kaçıp canını kurtaran bu gençler hafif yaralar almışlardı; ancak karşılaştıkları olayın tazeliği karşısında titrerken bir yandan da hararetli bir şekilde konuşuyorlardı. O sırada en büyük ağabeyimi gördüm. Üzerinde yalnızca bir gömlek vardı ve elinde bir bira şişesi tutuyordu. Görünüşe göre yara almamıştı. Karşı kıyıya baktığımda ise, geriye yalnızca yıkılmış binalar ve ayakta kalmış birkaç elektrik direği vardı. Her yer alevler içindeydi. Dar nehir kıyısındaki patıkaya çöküp oturdum ve artık her şeyin bittiğini düşündüm. Uzun zamandır içten içe korktu-

ğum, gelmesi muhtemel olan şey nihayet gelmişti. Zihnim berraklaştı, hayattaydım. Her zaman, hayatta kalma şansımın yüzde elli olduğunu düşünürdüm ama şimdi hayatta olduğum gerçeği ve bunun ne anlama geldiğini birdenbire idrak edip sarsılmıştım.

‘Bunu yazmak zorundayım’ diye mırıldandım. Ancak, o sırada henüz bu hava saldırısının gerçek mahiyetini tam olarak bilmiyordum.” (Hara, 1977: 145)

Bu pasajda geçen “gelmesi muhtemel olan şey nihayet gelmişti” ifadesi iki farklı anlam katmanı barındırmaktadır. Birincisi, daha önce de defalarca hava saldırılarına tanık olan yazarın bir gün ölümcül bir hava saldırısına maruz kalacağını düşünmüş olmasıdır. Hara, Tokyo’daki Keio Üniversitesi İngiliz Dili ve Edebiyatı Bölümü’nden mezun olmuş, ortaokulda İngilizce öğretmenliği yaparken kısa hikâyeler ve şiirler yazmıştır. Ancak 1944 yılının Eylül ayında eşi Sadae’yi kaybettikten sonra Tokyo’daki yoğun hava saldırılarından kaçarak, doğduğu şehir olan Hiroşima’ya dönmüş ve burada 6 Ağustos 1945’te atom bombası felaketine tanık olmuştur. “gelmesi muhtemel olan şey nihayet gelmişti” ifadesi, yalnızca fiziksel bir yıkımı değil, aynı zamanda yazarın ruhsal anlamda bir çıkmazın doruk noktasına ulaşmasını da temsil etmektedir.

Bu alıntıdan çıkarılabilecek ikinci anlam ise, kendi ölümünü de içine alan bir “dünyanın sonu” düşüncesi olarak değerlendirilebilir. Hara, atom bombasının hemen ardından “Bunu yazmak zorundayım” şeklinde güçlü bir kararlılık göstermiştir. Bu kararlılık, yalnızca atom bombasının yol açtığı yıkım ve trajedinin tanıklığından değil, aynı zamanda “dünyanın sonu”nu somutlaştıran bir felakete tanıklık etmesinden kaynaklanmaktadır.

Ayrıca, “Ancak, o sırada henüz bu hava saldırısının gerçek mahiyetini tam olarak bilmiyordum” ifadesi, bombanın yaydığı radyasyonun uzun vadeli etkileriyle ilgili o dönem henüz yeterli bilgiye sahip olunmadığına atıfta bulunuyor. Dünya üzerinde atom bombası ilk kez Hiroşima’ya atılmıştır ve o dönemde atom bombasının yol açabileceği fiziksel hasar, sağlık sorunları ve gerekli tıbbi tedavi gibi konular hakkında halkın bilgisi son derece sınırlıdır.

Hara, atom bombası felaketine tanık olmadan önce, eserlerinde lirik ve romantik bir üslup kullanırdı. Ancak atom bombasına maruz kaldıktan sonra, bu deneyimini yazınsal üretiminin merkezine yerleştirmiştir. Kendisi, edebi anlayışındaki bu değişimi şu sözlerle ifade eder:

“Atom bombasının dehşeti içinde hayatta kaldıktan sonra, o andan itibaren ben de edebiyatım da bambaşka bir güce doğru itildik. Gözlerimle

gördüğüm o sahneleri, hayatım pahasına kayıt altına almak istiyordum. *Natsu No Hana, Haikyo Kara* gibi bir dizi eserimle o benzersiz deneyimi belgelemiş oldum.” (Hara, 1983: 244)

Yazarın da belirttiği gibi, atom bombası tanıklığı sonrası, Hara'nın hem edebi hem de bireysel yaşamında büyük bir dönüşüm yaşanmış ve bundan sonra hem kişisel hem de edebi yaşamının merkezinde atom bombası deneyimi yer almıştır. Benzer bir eğilim, Hara gibi Hiroşima'da atom bombası felaketine tanık olan yazarlardan Yōko Ōta'nın eserlerinde de görülür. Ōta, 6 Ağustos 1945'ten önce ağırlıklı olarak aşk romanları yazarken, Hiroşima'daki felaketten sonra atom bombası deneyimine odaklanan edebi eserler kaleme almaya başlamıştır. 1948'de yayımlanan *Shikabane No Machi* (Cesetler Şehri) bu deneyimine dayanarak yazdığı eserlerinden biridir. *Shikabane No Machi*'nin giriş bölümünde şu ifadeler yer almaktadır:

“1945 yılının Ağustos ve Kasım ayları arasındaki dönemde, yaşamla ölüm arasındaki ince çizgideydim. Her an ölüm tarafından çekilip götürülebileceğim bir belirsizlik içinde *Shikabane No Machi*'yi yazdım. Japonya'nın mağlup olmasıyla savaş 15 Ağustos'ta sona erdi. Ancak, 6 Ağustos'taki felaketten kurtulanlarda ani bir şekilde ortaya çıkan atom bombası hastalığı, insanların ardı ardına ölmesine sebep olmuştu. Ben de bu kitabı yazma işini hızlandırdım. Eğer diğerleri gibi ben de bu hastalıktan öleceksem, bir an önce yazmalıydım.” (Ōta, 1983: 12)

Bu alıntıda “yazma işini hızlandırdım” ifadesi özellikle dikkat çekmektedir. Ōta'nın bu satırları, Hara'nın “Bunu yazmak zorundayım” şeklindeki güçlü kararlılığıyla benzerlik gösterir. Her iki yazar için de, insan olarak taşıdıkları sorumluluğun yanı sıra, bir yazar olarak “tanık olduklarını kaydetme sorumluluğu” güçlü bir şekilde hissedilmektedir.

Tamiki Hara'nın atom bombası deneyiminden yola çıkarak yazdığı *Natsu No Hana* (Yaz Çiçekleri) adlı eseri şöyle başlar:

“Şehirden çıkıp, çiçek aldım. Karımın mezarını ziyaret edecektim. Cebimde, Budist sunağından aldığım bir tutam tütsü vardı. 15 Ağustos, karım öldükten sonraki ilk *Obon*¹ olacaktı ama o tarihe kadar memleketimin sağ salım ayakta kalacağına dair hiçbir güvence yoktu. O gün şehirde elektrik kesintisi vardı ve sabahın erken vaktinde sokaklarda elinde çiçekle yürüyen benden başka kimse yoktu. Çiçeğin adını bilmiyordum ama küçük sarı taç yapraklarıyla rustik bir görünüme sahipti ve tıpkı yaz çiçeklerine benziyordu.” (Hara, 1977: 140)

1 Obon ya da Bon, Japonya'nın kadim inançları ile Budizm öğretilerinin birleştirilmesiyle oluşan, ataların ruhlarını onurlandırmak için 13-16 Ağustos tarihleri arasında gerçekleştirilen bir dizi etkinlik.

Bu kısa romanın ilk bölümü, ana karakterin bir yıl önce kaybettiği eşinin mezarını ziyaret etmesiyle başlar, ancak bu ziyaretten iki gün sonra şehir atom bombası felaketine maruz kalır. Kitabın giriş bölümünün, atom bombasıyla doğrudan ilişkili olmayan bir konuyla başlamasının özel bir nedeni vardır. Hara, “yazmak zorundayım” şeklinde bir sorumluluk duygusu ile yazmaya başladığı bu eserine başlangıçta *Genshi Bakudan* (Atom Bombası) başlığını vermiştir. Ancak, Müttefik Kuvvetler Yüksek Komutanlığı (GHQ), Japonya’yı işgali sırasında gazetecilik ve yayıncılık faaliyetlerine yönelik bir dizi kısıtlama getirmiştir. Bu kısıtlamaya göre, işgal kuvvetlerine yönelik olumsuz haberlerin yayınlanması yasaklanmıştı ve bu nedenle romanın “Atom Bombası” başlığıyla yayımlanması, içerik itibarıyla GHQ tarafından engellenme tehlikesini taşıyordu. Bu sebeple, Hara eserin başlığını değiştirme kararı almış ve bu kısa roman 1947 yılında *Mita Bungaku* dergisinde *Natsu No Hana* (Yaz Çiçekleri) adıyla yayımlanmıştır. Hara’nın, atom bombası felaketini kayıt altına almadaki kararlılığı, atom bombasına maruz kalan bir şehir ve bu şehrin insanlarıyla ilgili gerçekleri eserleri aracılığıyla geniş kitlelere aktarma konusunda duyduğu sorumluluğu anlamamız açısından önemlidir.

Hara’nın *Genbaku Hisaiji No Nōto* (Atom Bombası Felaketi Zamanından Notlar) başlıklı şahsi günlüğüne dayanarak yazdığı *Natsu No Hana*’da (Yaz Çiçekleri), atom bombası atıldıktan hemen sonraki insan manzaraları canlı bir tasvirle sunulmuştur.

“Su kenarındaki dar, taş yol boyunca ilerlerken, burada ilk kez, tarif edilemez şekilde dehşet verici bir insan kalabalığına rastladım. Güneş çoktan batmaya başlamış, çevredeki manzara soluklaşmıştı. Ancak kıyı boyunca bu insan kalabalığı devam ediyor, insanların gölgeleri suya düşüyordu. Peki, kimdi bu insanlar? Erkek mi, kadın mı oldukları neredeyse ayırt edilemeyecek kadar yüzleri şişmiş; gözleri incecik bir ip gibi kalmış, dudakları yara içindeki bu insanlar acı içinde kıvranıyorlardı. Onların önünden geçerken, bu garip insanlar cılız seslerle bize yalvarıyorlardı: 'Lütfen biraz su verin', 'Lütfen yardım edin' ". (Hara, 1977: 149)

Bu pasaj, atom bombası felaketi sonrası Hiroşima halkının maruz kaldığı büyük trajediyi etkileyici bir biçimde betimlemektedir. Hara bu metinde, atom bombasının yol açtığı yıkımı ve bu yıkımın insanlar üzerindeki fiziki hasarını canlı bir şekilde tasvir eder. Yazarın, atom bombası gerçeğini duyurma ve bu tanıklığını ifadeye dökme bilinci son derece belirgindir. Bu sorumluluk, yalnızca edebi bir anlatı oluşturma çabasının ötesinde, kişisel deneyimlerin toplumsal bir yansıması niteliğindedir.

Metinde öne çıkan önemli unsurlardan biri de Hara’nın dil ve anlatım tarzındaki gerçekçiliktir. Yazar, felaketin yol açtığı insanlık dramını,

büyük bir acı ve isyan duygusuyla kelimelere dökmektedir. “Yüzleri şişmiş”, “gözleri incecik kalmış”, “dudakları yara içinde” gibi betimlemeler, atom bombasının fiziksel etkilerini doğrudan gözler önüne sermekte ve felaketin insan bedeninde bıraktığı tahribatı somutlaştırmaktadır. Bu tür görsel imgeler, yalnızca bireysel acıları değil, aynı zamanda toplumsal bir yıkımın boyutlarını da gözler önüne serer. Yüzler, gözler ve dudaklar, sadece fiziksel deformasyonları değil, aynı zamanda hayatta kalma mücadelesinin izlerini de taşır. Hara, bu dehşet verici manzarayı salt bir istatistik veya soyut bir anlatı olarak değil, insan olmanın acı verici gerçekliğiyle sunar. Bu tür bir gerçekçilik, Hara'nın eserinde atom bombasının yol açtığı felaketin somut ve birebir izlerini yansıtmaya çabası olarak değerlendirilebilir. O, atom bombası ve savaşın gerçekliğini, sadece bir olay ya da tarihsel bir dönüm noktası olarak değil, bireysel ve toplumsal bir travma süreci olarak da anlatır. Bununla birlikte, yazdığı bu eserle sadece felaketi edebi bir dille aktarmakla kalmaz, aynı zamanda savaşa dair tanıklığını evrensel bir boyutta duyurma ve insanları bu konuda bilgilendirme sorumluluğunu da yerine getirir. Bu açıdan bakıldığında, Hara'nın yazma çabasının, yalnızca bireysel bir anlatı değil, toplumsal bir sorumluluk ve bilinçle şekillenmiş bir tanıklık niteliği taşıdığını söyleyebiliriz.

Bu bilinç, onun anlatılarında savaşın korkunçluğunu ve insan hayatı üzerindeki yıkıcı etkilerini doğrudan gözler önüne sererken, okuru bir tanıklığa ortak etmeyi amaçlar. Hara, olayları yalnızca dışarıdan gözlemleyen bir anlatıcı olmak yerine, yaşananları içeriden deneyimleyen bir ses haline gelir. Onun metinlerinde, savaşın ve bombanın yarattığı dehşet, soyut bir kavram olmaktan çıkıp doğrudan insan çılgınlıklarında, fiziksel acıda ve çaresizlik içinde yankılanan hayatta kalma mücadelesinde somutlaşır. İşte tam da bu nedenle Hara'nın anlatıları, atom bombasının ardından yaşanan dehşetin en çarpıcı sahnelerini detaylarıyla betimler:

“Nehrin taşmaya başlamasıyla, kıyıdan uzaklaşarak setin bulunduğu tarafa doğru ilerledik. Güneş tamamen batmıştı, ancak “Su verin, su verin!” diye çılgına dönmüş sesler her yerde yankılanmaya devam ediyor, nehir kıyısında mahsur kalan insanların çılgınlıkları giderek şiddetleniyordu. Setin üst kısmında rüzgâr esiyordu ve uyumak için fazla serin bir hava hâkimdi. Gece boyunca yankılanan iniltiler dört bir yana yayılıyor, sanki oradan oraya koşuşturuyordu. 'Su, su, su verin... Ah... Anne... Abla... Hikariciğim...'. Çılgınlık, acının tüm bedeni parçalayan yankısı gibi yükselirken, 'Aah, aah...' şeklindeki acı dolu hırıltılar güçsüzce bu feryatlara karışıyordu.” (Hara, 1977: 152)

“Su verin.”, “Yardım edin.” diye yalvaran insanların çaresizliği, Hara'nın *Genbaku Shōkei* (Atom Bombasından Sahneler) adlı şiir seçkinde

yer alan *Kore Ga Ningen Nanodesu* (Bunlar İnsan) adlı şiirinde de benzer bir motif olarak karşımıza çıkar.

BUNLAR İNSAN

Bunlar insan

Bakın, atom bombası nasıl değiştirmiş onları,

Bedenleri korkunç şekilde şişmiş,

Erkek, kadın hepsi tek bir surete dönüşmüş.

Ah... o yanmış, simsiyah, paramparça yüzlerden,

O erimiş dudaklardan süzülen ses,

Zayıf, titrek bir fısıltı:

“Lütfen... yardım edin.”

Bunlar... Bunlar insan

Bunlar insan yüzleri

Kaynak: *Genbakushi Hyakuhachijūichinshū*: 1945-2007 Nen (181 Şairden Atom Bombası Şiir Seçkisi 1945-2007)

(Çeviri: Filiz Yılmaz)

Şiirdeki en belirgin temalardan biri, insan bedeninin deformasyona uğrayarak cinsiyet, kimlik ve bireyselliğini kaybetmesidir. “Bakın, atom bombası nasıl değiştirmiş onları, / Bedenleri korkunç şekilde şişmiş.” Bu ifadeler, atom bombasının insan vücudunda yarattığı ciddi fiziksel tahribata doğrudan bir gönderme içermektedir. Radyasyonun yol açtığı yanıklar, deride meydana gelen aşırı şişlikler ve bedensel deformasyonlar, şiirin imgeleriyle güçlü bir şekilde betimlenmiştir. Şair, bireysel acıyı görünür kılmakla kalmayıp, insan bedeninin tanınmaz hale gelmesini, savaşın insanlığa olan etkilerini vurgulamak için bir metafor olarak kullanmaktadır.

İnsan bedeninin, cinsiyetinin dahi ayırt edilemeyecek kadar kötü bir durumda tasvir edilmesi, atom bombası felaketini konu alan eserler ara-

sında ilk kez *Natsu No Hana*'da (Yaz Çiçekleri) görülmektedir. Bu betimleme, atom bombası sonrası insanların maruz kaldığı dehşet verici koşulları gözler önüne seren güçlü bir anlatım biçimidir.

“Erkek, kadın hepsi tek bir surete dönüşmüş” dizeleri, bombanın etkisiyle insan bedenlerinin ortak bir yıkıma uğradığını ifade eder. Atom bombasının yol açtığı tahribat, sadece fiziksel bir dönüşüm değil, aynı zamanda insanlığın varoluşuna yönelik bir tehdittir.

Şair, bombanın yarattığı fiziksel dehşeti tasvir etmekle kalmaz, aynı zamanda mağdurların çaresizliğini ve acısını da dile getirir. “O erimiş dudaklardan süzülen ses” ve “Zayıf, titrek bir fısıltı: ‘Lütfen... yardım edin.’” dizeleri, insanın en temel hayatta kalma içgüdüsüne işaret eder. Fakat bu fısıltının zayıflığı; yardım çılgınlıklarının duyulmayışını, mağdurların yalnızlığını ve terk edilmişliğini simgeler.

Şiirin en sarsıcı yönlerinden biri de insan yüzünün tanınmaz hâle gelişile birlikte, insanlığın da yok olma tehlikesiyle karşı karşıya olduğuna yaptığı vurgudur. “Bunlar... Bunlar insan. Bunlar insan yüzleri.” ifadesi, okuyucunun yüzleşmesi gereken trajik bir gerçeği sunar. Hara, bu sözlerle, yalnızca fiziksel deformasyonu değil, aynı zamanda atom bombası ve nükleer silahların insanlığı yok etme tehlikesini gözler önüne serer.

Bu şiir, yalnızca Hiroşima ve Nagasaki'de yaşanan felaketi değil, savaşların genel olarak insan üzerinde yarattığı yıkımı da anlatan evrensel bir ağıt niteliğindedir. Hara, bireysel trajedileri aktarırken, savaşın tüm insanlık için bir tehdit olduğunu hatırlatır. Onun şiiri, nükleer savaşın etik boyutunu sorgulayan ve barış çağrısında bulunan güçlü bir edebi tanıklıktır.

Kore Ga Ningen Nanodesu (Bunlar İnsan) şiirinde öne çıkan insan teması aynı seçkideki *Mizu O Kudasai* (Su Verin) şiirinde, atom bombasına maruz kalan bir insanın tasvirinde tekrar karşımıza çıkıyor.

SU VERİN

Su verin,

Ah, su verin!

Su verin de içeyim,

Ölmek daha iyi olurdu...

Ölmek daha iyi...

Ah...

Yardım edin, yardım edin!

Su...

Su...

Ne olur...

Biri...

Ah... Ah... Ah... Ah...

Ah... Ah... Ah... Ah...

Gökyüzü yarıldı,

Şehir yok oldu,

Nehir...

Nehir akıyor...

Ah... Ah... Ah... Ah...

Ah... Ah... Ah... Ah...

Gece oluyor,

Gece çöküyor...

Bu kavrulmuş gözlere,

Bu çatlamış dudaklara.

Bir insan inliyor...

Perişan, mahvolmuş

Bir insanın yüzü bu.

Kaynak: *Genbakushi Hyakuhachijüichininshū*: 1945-2007 Nen (181 Şairden Atom Bombası Şiir Seçkisi 1945-2007)

(Çeviri: Filiz Yılmaz)

“Su Verin” adlı şiir, insan yaşamının değeri üzerinden derin bir sorgulama yapar. Şiirin başında “su verin, su verin de içeyim” şeklindeki tekrar eden dilek, bedensel acıyı dindirmeye yöneliktir ancak aynı zamanda insanın hayatta kalma içgüdüsünü de simgeler. Yardım talebine rağmen karşılık bulmayan çaresizlik ve atom bombasının yarattığı tahribat, canlı

olan her şeyi ölümlle yüzleştirirken, yaşamın ne kadar kırılğan ve anlamsız olabileceğini de sorgulamaktadır.

Şiirdeki “Gece oluyor, / Gece çöküyor...” dizeleri, bir yıkım ve kayboluş sürecinin devam ettiğini gösterir. Gece, yalnızlık ve karanlıkla özdeşleşen bir kavramdır ve burada hem bir zaman dilimini hem de bir ruh halini işaret eder.

Şiirin son bölümünde “Bir insan inliyor... Perişan, mahvolmuş bir insanın yüzü bu” dizeleri, toplumsal çöküşle bireysel çöküşün iç içe geçtiği bir durumu anlatır. Burada “insan” figürü yalnızca bireyi değil, tüm insanlık durumunu temsil eder. Bireyin içindeki “mahvolmuşluk” halinin, toplumsal yapılarla ve savaşın getirdiği travmalarla doğrudan bir ilişkisi vardır. Bu bağlamda şiir, insanın fiziksel ve ruhsal varlığının yok olmasının ötesinde, bir toplumsal yıkımın, bir çağın sonunun izlerini taşır. Bu şiir, insanın hayatta kalma arzusunun ne kadar derin ve aynı zamanda ölümlle barış yapma zorunluluğunun ne kadar kaçınılmaz olduğunu anlatmaktadır.

Hara'nın dokuz şiirden oluşan seçkisindeki şiirleri çoğunlukla atom bombası sonrası yaşanan insan trajedilerini canlı tasvirlerle sunmaktadır. Ancak, seçkinin son şiiri olan *Towa No Midori* (Sonsuz Yeşil) daha çok, soyut kavramların öne çıktığı, içerik açısından Hara'nın diğer şiirlerinden farklı bir çerçeve çizer.

SONSUZ YEŞİL

Hiroşima deltasında
 Sonsuz bir yeşil filizlensin
 Yakarışlarımız doldursun
 Ölüm ve alevin hatırasını
 Sonsuz bir yeşil
 Sonsuz yeşil...
 Taze, genç yapraklar uçuşsun
 Hiroşima deltasında

Kaynak: *Genbakushi Hyakuhachijūichinshū*: 1945-2007 Nen (181 Şairden Atom Bombası Şiir Seçkisi 1945-2007)

(Çeviri: Filiz Yılmaz)

Şiir, umut ve yeniden doğuş temalarını derinlemesine işleyerek, yıkımın ardından barışın ve doğanın yenilenme sürecine vurgu yapar. “Sonsuz yeşil” ifadesi, hem radyasyonun etkisiyle dokusu bozulan doğanın kendine has yenilenme döngüsünü hem de insan ruhunun yıkımın ve travmanın ardından iyileşme arayışını simgeler. Hiroşima deltasında “yeşil”in filizlenmesi; insanın, yaşadığı felaketin ötesine geçme, yeniden doğma ve barışı sağlama arzusunu dile getirir. “Yakarışlarımız doldursun / Ölüm ve alevin hatırasını” dizeleri, savaşın ve yıkımın mirasının unutulmaması gerektiğine işaret ederek, barışın sağlanmasının yalnızca geçmişte yaşanan acıları hatırlamakla sınırlı kalmayıp, bu hatıraların bilinçli bir şekilde değerlendirilmesi ve toplumsal bir öğrenme sürecine dönüştürülmesiyle mümkün olacağını ifade etmektedir.

“Yeşil”in birden fazla yerde vurgulanması (Sonsuz bir yeşil, Sonsuz yeşil...) sürekli bir yenilenme, tazelenme ve devamlılık arzusu içerir. Bu, geçmişin korkunç izlerinin ardından, insanın barışı ve huzuru yeniden tesis etme gücünü simgeler. Hiroşima’daki taze ve genç yapraklar, felaketin ardından umudu ve geleceği inşa etme arzusunun sembolüdür. Doğanın sürekli yenilenmesi, insanın içsel gücünü ve direncini de ortaya koyar.

Towa No Midori (Sonsuz Yeşil) şiiri, Hara’nın tipik şiirsel tonundan bir ölçüde farklı bir yaklaşım sergiler. Diğer şiirlerinde genellikle bir yıkım ve çöküşün izleri hâkimken, *Towa No Midori*’de bu yıkımın ardından umut ve iyileşme temasının öne çıktığını görürüz.

Towa No Midori (Sonsuz Yeşil), özellikle daha önceki şiirlerinde sıkça rastlanan derin acı ve çaresizliğin bir karşıtını oluşturur. Atom bombası felaketi sonrası yıkımın derin izlerini, genellikle “acı”, “korku” ve “çaresizlik” gibi kavramlarla işlerken, *Towa No Midori* şiirinde bir umut ışığına, barışa ve doğal bir yeniden doğuşa duyulan özlem açıkça dile getirilmiştir. Bu, şairin yıkımın ardından barışa duyduğu inancı simgeler. Bu geçiş, Hara’nın sanatında savaşın acımasız etkilerini kabul etmekle birlikte, geleceğe dair bir umut ve barış inşası noktasına yöneldiğinin göstergesidir. Bu bağlamda, barış ve umut arayışını ele alırken, şairin geçmişteki yıkımların ötesine geçerek, insanın içsel yenilenme ve toplumsal iyileşme kapasitesine dair bir inanç oluşturduğunu da gösterir. Hara, diğer şiirlerinde olduğu gibi burada da Hiroşima felaketinin etkilerini yansıtır; ancak, şiirindeki yoğun karamsar tonlardan farklı olarak, doğanın yeniden doğuşu ve iyileşmesi aracılığıyla barış ve umudu savunduğu görülmektedir.

TARTIŞMA

Hara'nın eserlerinin, bireysel tanıklığın ifadesi ve trajedinin canlı tasvirlerle anlatılması gibi, erken dönem Atom Bombası Edebiyatı eserlerinin tipik özelliklerini taşımasının yanı sıra, yıkım ve çöküşün ağırlıklı olarak işlendiği eserlerinde barışa duyulan özlem ve yeniden ayağa kalkış umudunun bir arada yer alması, eserlerini bütünüyle bir karamsarlık içinde kurgulamadığını gösterir.

Hara'nın; tanık olduğu felaket ve sonrasında yaşanan trajediyi edebiyat aracılığıyla kaydetme çabası, Atom Bombası Edebiyatı yazarlarından Yōko Ōta'nın (1903-1963) yazarlık bilincinden kaynaklı yazma sorumluluğuyla örtüşmekle beraber bu iki yazar, Ōta'nın radyasyon kaynaklı atom bombası hastalığına bağladığı ve hayatının sonuna kadar peşini bırakmayan ölüm korkusuna rağmen yazmaya devam etmiş olması noktasında ayrılırlar. Hara, atom bombası deneyiminden sonra tarihe kaynaklık edebilecek nitelikteki tanıklığını yazınsal bir dille kurgulayarak eserler vermiş ve son eserini tamamladıktan kısa bir süre sonra yaşamına son vermiştir. Hara'nın yaşamına son verdiği 1951 yılında Kore Savaşı çoktan başlamıştır ve nükleer silahların bu savaşta yeniden kullanılma ihtimali konuşulmaktadır. Bu ihtimal, onun eserlerinde yoğunlukla gözlenebilen karamsar ruh halinden barış özlemine evrilmiş olan yeniden doğuş umudunun tam da yeşermeye başladığı döneme denk gelmiştir ki bu, 1950 yılında yazdığı *Towa No Midori* (Sonsuz Yeşil) adlı şiirinde açıkça görülmektedir. Ancak, 1950'de Kore Savaşı'nın başlaması ve nükleer silahların tekrar kullanılabilmesi ihtimalinin konuşulması, onun bu umutlarını tamamen sarsmış olması muhtemeldir.

Hara ile benzer şekilde, atom bombası felaketi deneyimini şiirleriyle ifade eden Hiroşimalı şair Sankichi Tōge'nin, *Yobikake* (Çağrı) adlı şiiri, Kore Savaşı'nın devam ettiği Şubat 1952 yılında yayımlanmıştır. Şair, *Yobikake*'de, savaşın engellenmesi için hâlâ bir şans olduğunu vurgular. Şiirde, Hiroşima ve Nagasaki'ye atılan atom bombalarının Kore Savaşı'nda yeniden kullanılma olasılığına karşı güçlü bir uyarı okunmaktadır. Bu nedenle, şiir yalnızca savaş karşıtı bir mesaj taşımakla kalmaz, aynı zamanda nükleer silahların yayılmasına ve kullanılmasına karşı doğrudan bir itiraz olarak da değerlendirilebilir.

Bu açıdan bakıldığında, Atom Bombası Edebiyatı'nın şair ve yazarları, aynı felaketi tecrübe etmiş olmakla birlikte, edebi üretim noktasında bu tanıklıklarının farklı yönlerde evrildiği söylenebilir. Bu çalışmadan hareketle, atom bombası felaketine tanık olan şair ve yazarların edebi yönelimlerinin karşılaştırmalı bir çalışmada derinlemesine incelenmesinin,

Atom Bombası Edebiyatı ile ilgili gelecekte yapılacak olan çalışmalara ve alanyazına katkı sunması beklenmektedir.

SONUÇ

Bu çalışmada elde edilen bulguların analizi ışığında, Tamiki Hara'nın atom bombası felaketi sonrasında kaleme aldığı eserlerinde, bireysel ve toplumsal travmanın çok boyutlu temsiline dair önemli çıkarımlara ulaşılmıştır. Bulgular ve tartışmada ele alınan çıkarımlar, aşağıdaki ana başlıklar altında özetlenebilir:

Belgesel Gerçeklik ile Edebi Tanıklığın Etkileşimi

Hara'nın *Natsu No Hana*'ya not düştüğü “Bunu yazmak zorundayım” ifadesi, atom bombası felaketinin yaşandığı anın duygusal yoğunluğunu ve tarihsel belirsizliği, yazarın edebi tanıklık çabasıyla somutlaştırmaktadır. Bu kararlı tutum, hem bireysel deneyimin hem de toplumsal hafızanın inşasında edebi anlatımın oynadığı kritik rolü vurgular. Atom bombası edebiyatı, tarihsel bir belge olma niteliğinin ötesine geçerek, okuyucuyu yaşanan trajedinin iç yüzüne çeken ve bu deneyimi yeniden yorumlamaya zorlayan bir anlatı sunar. Böylece, Hara'nın metinleri, edebi tanıklık ile belgesel gerçeklik arasındaki dinamik etkileşime dair önemli ipuçları vermektedir.

Yeniden Doğuş ve Barış Arayışı

Hara'nın eserlerinde, atom bombası sonrası yaşanan toplumsal travma, bireysel acı ve kayıplar, yalnızca somut bir yıkım olarak kalmamıştır. Fiziksel deformasyonları yansıtan imgeler – “yüzleri şişmiş”, “erimiş dudaklar” gibi – toplumsal çöküşün izlerini gözler önüne sererken, *Towa No Midori* (Sonsuz Yeşil) şiiri gibi metinler, yıkımın ardından barışa ve yeniden doğuşa duyulan umudu somutlaştırmaktadır. Bu tematik bütünlük, Hara'nın eserlerinin, atom bombası felaketini sadece trajik bir tarihsel olay olarak değil, aynı zamanda insanlık durumunun evrensel bir sorgulaması ve barışa dair yenilenme arzusunun ifadesi olarak okunmasını mümkün kılmaktadır.

Simgesel ve Metaforik İmgelerin Rolü

Metinde yer alan “gelmesi muhtemel olan şey nihayet gelmişti” ifadesi gibi simgesel anlatımlar hem fiziksel yıkımın hem de ruhsal çöküşün evrensel temsilini ortaya koyar. Aynı şekilde, *Mizu O Kudasai* (Su Verin) ve *Towa No Midori* (Sonsuz Yeşil) şiirlerinde tekrarlanan motifler, atom bombasının yarattığı travmayı hem bireysel hem de toplumsal düzeyde somutlaştırır.

Toplumsal Hafıza ve Barış Eğitimi Üzerindeki Etkisi

Hara'nın eserlerinin Japonca anadili ders kitaplarında ve barış eğitimi kapsamında okutulması, sadece edebi bir tanıklık olarak kalmayıp, aynı zamanda toplumsal hafızanın inşasında ve barış bilincinin geliştirilmesinde oynadığı kritik rolü ortaya koymaktadır.

Tarihsel ve Politik Bağlamın Yansımaları

Müttefik Kuvvetler Yüksek Komutanlığı'nın (GHQ) getirdiği kısıtlamaların Hara'nın eser başlıklarını ve içerik stratejilerini etkilemiş olması, edebi üretimin tarihsel ve ideolojik boyutunu ortaya koyan önemli bir analiz unsurudur. Bu durum, edebi tanıklığın aynı zamanda politik bir bilinç ve sorumluluk taşıdığını göstermektedir.

Karşılaştırmalı Tanıklık Yaklaşımları

Hara'nın edebi tanıklığının, Yoko Ōta ve Sankichi Tōge gibi diğer atom bombası edebiyatı temsilcilerinin yaklaşımlarıyla benzerlikler ve farklılıklar içermesi, edebi anlatımın bireysel deneyimden evrensel bir anlatıya nasıl dönüştüğünün anlaşılmasına katkı sağlar.

Edebi Dil ve Üslup Dönüşümü

Hara'nın, savaş öncesinde romantik üslup ile kaleme aldığı eserlerinden, atom bombası felaketini deneyimledikten sonra kullandığı daha gerçekçi ve belgesel anlatım diline geçişi, edebi dilin travma karşısındaki evrimine ışık tutmaktadır. Bu dönüşüm, yazarın kişisel deneyimleri ile edebi tanıklığı arasındaki ilişkiyi derinleştirir.

Çalışmanın bulguları, Tamiki Hara'nın edebi üretiminin, atom bombası felaketinin yarattığı travmayı dilsel gerçekçilik, edebi tanıklık ve belgesel anlatım aracılığıyla çok boyutlu bir şekilde ortaya koyduğunu göstermektedir. Hara, sadece geçmişte yaşanan bir trajediyi belgelemekle kalmamış; aynı zamanda bu deneyimi evrensel bir edebi tanıklığa dönüştürerek savaş sonrası toplumunun kolektif hafızasının ve barış arzusunun şekillenmesinde kritik bir rol oynamıştır. Bu açıdan bakıldığında, Hara'nın eserlerinin hem Japon edebiyatı hem de küresel edebiyat perspektifinde, savaş sonrası travma, barış ve yeniden doğuş temalarının edebi ifadesinde vazgeçilmez bir yer tuttuğu sonucuna varılmıştır. Bu bağlamda, Hara'nın eserlerinin, gelecekte Atom Bombası Edebiyatı alanında yapılacak çalışmalara ve küresel savaş sonrası travma analizlerine önemli katkılar sunması beklenmektedir. Ayrıca, Atom Bombası Edebiyatı alanında yapılacak gelecekteki çalışmalar için de Hara'nın eserlerinin, tarihsel gerçeklik ve edebi tanıklık arasındaki dinamik ilişkinin anlaşılmasında önemli bir referans kaynağı olacağı düşünülmektedir.

Kaynaklar

Kitap

- Connerton, P. (2014). *Toplumlar nasıl anımsar?*. Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Halbwachs, M. (2019). *Kolektif bellek*, (çev: Z. Karagöz), 2. Baskı, İstanbul: Pinhan Yayıncılık.
- Hara, T. (1977). *Natsu no hana, shingan no kuni*. Tokyo: Shinchōsha.
- Hara, T. (1983). *Nihon no genbaku bungaku*. I. Cilt. Tokyo: Horupu Shuppan.
- Kuroko, K.(1983). *Genbaku to kotoba: hara tamiki kara hayashi kyōko made*. Tokyo: Sanichishobō.
- Nagaoka, H. (1982). *Genbaku bunken o yomu*. Tokyo: Sanichi Shobō.
- Nagatsu, K., Suzuki, H. ve Yamamoto, T. (2007). *Genbakushi Hyakuhachijūichininshū: 1945-2007 nen*. Tokyo: Kōrusakkusha.
- Ōhara, M. (1978). *Sekai genbaku shishū*. Tokyo: Kadokawa Bunko.
- Ōta, Y. (1983). *Nihon no genbaku bungaku*. II. Cilt. Tokyo: Horupu Shuppan.
- Takasaki, R. (1986). *Sensō to sensō bungaku to*. Tokyo: Nihon Tosho Sentā.
- Treat, J.W. (1995). *Writing ground zero: Japanese literature and the atomic bomb*. Şikago: University of Chicago Press.

Dergi Makalesi

- Dunbar, Y. (2016). Post-war modern history education, politics, and teachers' lesson plans in Japan: focusing on reports about teaching war in the journal rekishi chiri kyōiku, *Journal of Elementary Education and Curriculum*, 4, 41-52.
- Fuwa, S. (2012). Sensō no kioku to rekishi kyōkasho, *Kikan Jichi To Bunken*, 48, 84-93.
- Sak, R., Şahin Sak, İ. T., Öneren Şendil, Ç., Nas, E. (2021). Bir araştırma yöntemi olarak doküman analizi. *Kocaeli Üniversitesi Eğitim Dergisi*, 4(1), 227-256.
- Topaçoğlu, H. (2021). Japonya'da tarih eğitimi ve toplumsal bellek sorunu, *Eğitimde Kuram ve Uygulama*, 17/Özel Sayı 1, 10-18.
- Yıldırım, A. ve Şimşek, H. (2021). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri*, 12. Baskı, Seçkin Yayıncılık, Ankara.



“

Bölüm 5

”

NEV'Î'NİN MÜNÂZARA-İ TÛTÎ VÛ ZÂĞ'INDAKİ
KARGA VE PAPAĞAN İMGELERİNİ
RIFFATERRE'E GÖRE YENİDEN OKUMAK

İlknur SİSNELİOĞLU ÖZER¹

¹ Dr., <https://orcid.org/0000-0002-5852-761X>

Giriş

Klasik Türk edebiyatı, sembolizmi hayal gücü ile tezyin ederek katmanlı anlam yapıları türeten zengin bir edebî gelenektir. Çeşitli söz ve anlam sanatlarıyla teknik bir yapıya sahip olsa da bunlar metinlerde hem estetik birer unsurdur hem de derin anlam yapılarını daha güçlü bir şekilde ortaya koymaya yarayan araçlardır. Nev'î'nin papağan ve karga sembolleri üzerinden kaleme almış olduğu, tasavvufî remizlerle dolu Münâzara-i Tûtî vü Zâg mesnevisi de bu bağlamda geleneğin önemli örneklerinden biridir. Şair papağan ve karga imgeleri üzerinden zıtlıklar aracılığıyla bir hakikat arayışını gözler önüne sermiştir.

Bu çalışmada, Nev'î'nin Münâzara-i Tûtî vü Zâg adlı mesnevisi Riffaterre'in göstergebilim kuramına ve metinlerarası ilişkiler bağlamına göre incelenmiştir. Metin, dış yapısı itibarıyla iki kuş arasında geçen bir münazarayı konu edinirken arka planda tasavvufî semboller ile dinî ve tarihî metinler ışığında bir anlam dünyasını ortaya koymaktadır. Tasavvufî öğretilerde nefis ve kalbin mücadelesini konu alan bu mesnevideki alegorik unsurlardan özellikle papağan ve karga imgeleri metinlerarası yaklaşımla ele alınarak şairin, eseri bu imgeleri nasıl ve hangi duygu-düşünce düzleminde yapılandığı irdelenmiştir.

Klasik Türk edebiyatında oldukça geniş bir yere sahip olan tasavvufî mesneviler, her ne kadar çok yönlü incelemelere tâbî tutulmuş olsa da pek çoğu henüz göstergebilim ve metinlerarasılık gibi yöntemlerle incelenmemiştir. Nev'î'nin papağan ve kargayı konuşturduğu alegorik mesnevisindeki bu imler de Riffaterre'nin metinlerarasılık kuramına göre ve göstergebilimsel olarak incelemeye tâbî tutularak bu iki kuş türünün şiirde ne tür göstergelere karşılık geldiği açıklanmaya çalışılmıştır. Dolayısıyla klasik ve gelenekten beslenen bir metnin çağdaş kuramsal bir yaklaşımla ele alınması ön planda tutulmuştur.

1. Riffaterre'e Göre Şiirin Göstergebilimi

Riffaterre'e göre şiir, sözcükleri kendine özgü bir dille kullanır. Yeterince uzun bir geçmişe sahip edebiyatlarda sözcüklerin seçimi, beğenin evrimi ve sürekli değişen estetik kavramlar tarafından belirlenir. Şiir, kavramları ve şeyleri dolaylı olarak ifade eder. Yani bir şiir bir şey söyler ancak söylediği şey başka bir anlama gelir. Dolayısıyla edebî eser, metin ve okuyucu arasında bir diyalektiktir. Burada önemli olan okurun edebî eserde gösterileni algılama noktasında nasıl bir alana sahip olduğunu tespit etmektir. Edebî türler içerisinde ise şiir kapalı bir söylemdir ve bu kapalılık kabul edilmediği takdirde şiirsel söylem edebî dilden ayırt edilemez. İşte hem şiir dilinin kapalılığı hem de okuyucunun algılama biçimindeki kısıtlamalar altında anlamsal dolayımın gerçekleşmesi için

üç olası yol bulunmaktadır: anlamı yerinden etmek, çarpıtmak ya da yaratmak. Yer değiştirme gösterge bir anlamdan diğerine geçtiğinde oluşur; çarpıtmada belirsizlik ve çelişki oluşturulur; yaratma ise simetri, kafiye gibi şiir dışında anlamlı olamayan dilsel öğeler ile işaretler oluşturularak gerçekleştirilir. İşte bu üç öğenin hepsi gerçekliğin edebî temsilini veya mimesisi tehdit eder. Mimesisin temel özelliği ise sürekli değişken bir anlam dizisi üretmesidir. Gerçeklik karmaşık bir yapı olduğundan, metnin gerçekliğe makul bir benzerlik sağlayabilmesi için ayrıntıları çoğaltması ve odağını sürekli değiştirmesi söz konusudur. Bu sebeple mimesis de çok ve çeşitlidir. Şiire dönüldüğünde ise onun karakteristik özelliği hem biçimsel hem de anlamsal olarak biricik olmasıdır. Bu nedenle şiirin başka bir şeye işaret eden bileşeni sabittir ve bu yönüyle şiir mimesisten kesin olarak ayrılabilir. Riffaterre'in "anlam" veya "anlamlılık" olarak tarif ettiği bu birlik açısından metin anlamsal bir birimdir; biçimsel ve anlamsal boyutta bir bütünlük arz eder. Dolayısıyla metin içerisindeki herhangi bir işaret mimesisin devam eden bir değişimini yansıtan şiirsel nitelik, temsilleri çokluğunun ardındaki birliktir (Riffaterre, 1978, s. 1-3).

Riffaterre'e göre göstergebilimsel süreç okurun zihninde gerçekleşir ve bunun için iki düzeyli bir okuma yapmak gereklidir. Metnin baştan sona sözdizimsel açılımını izleyen ilk okuma aşaması, sezgisel ve ilk yorumlamanın gerçekleştiği yerdir. İki okuma düzeyini dikkatle birbirinden ayırt edebilen okur, anlama ulaşmadan önce mimesisi aşmış olur. Okuyucunun girdisi, dilin göndergesel olduğu varsayımını da içine alan dilsel yeterliliğidir ve okuyucunun, kelimelerin nesnelere ilişkisini görme ve kelimeler arasındaki uyumsuzlukları algılama yeteneğini kapsar. Bunun yanında edebî yeterlilik de gereklidir ki bu okuyucunun betimleyici sistemlere, temalara, toplumsal mitolojilere ve her şeyden önemlisi diğer metinlere olan aşinalığı demektir. İşte okuyucunun metindeki boşlukları, açıklamaları, imaları, alıntıları hipogromatik modele göre tamamlamasını sağlayacak olan şey bu edebî yeterliliktir (Riffaterre, 1978, s. 4-5).

İkinci aşama ise geriye dönük okumadır. Bu aşamada okuyucu yapısal bir kod çözme gerçekleştirir. Hermeneutik okuma olan bu aşamada okuyucu, metinde ilerledikçe kodları çözerek anlayışını değiştirir, düzeltir ve karşılaştırır. Artık ardışık ve farklı görünen ifadeler, aynı yapısal matrisin varyantları olarak görünür. Dolayısıyla ilk okumada anlamı tehdit eden mimesis, ikinci okumada anlamın anahtarı olan göstergebilimin bir kılavuzu hâline dönüşür ve okuyucunun yorumlaması için gerekli yönergeleri daha açık ve sembolizme geçişi daha belirgin hâle getirir. Bu noktada metin göstergebilimin hâkimiyetini ilan eder (Riffaterre, 1978, s. 5-6).

Riffaterre biçembilimsel ve göstergibilimsel bakış açısının sınırları içerisinde, metinlerarasını büyük oranda okur-metin arasındaki ilişkiye oturtmaktadır. Bu bağlamda okura ilk kez önemli bir işlev yükler ve onu metinlerarası göndergeyi tanımak, bunun ne olduğunu ve nereden geldiğini belirlemekle görevlendirir. Çünkü metin bir dizi belirsiz ve gizli örnekçelerle genişlemektedir. Bu örnekçeler önceden var olmuş olan metinlerdir ve okuyucu bunlardan yola çıkarak metnin anlamına ulaşabilir (Aktulum, 2000, s. 61-62).

Metnin “anlam”ını “anlamlama”dan ayıran Riffaterre, bu bağlamda yeni bir ayırım önermektedir. Anlam, metnin çizgisel okumasının bir sonucu iken anlamlama, metinlerarası okuma ile mümkündür. Yani metnin anlamı göstergesel yönüken, anlamlama okurun göndergenin içerisine girerek yeni bağlamdaki anlamını bulmaya çalışmasıdır. Riffaterre’in mimetik okuma (lecture mimétique) dediği bu ilk algılayış biçimi onu göstergibilimsel okumaya (lecture sémiotique), dolayısıyla da “geri-etkili” (rétroactive) bir okumaya geçirir. Böylece metinlerarasına doğru da bir sapma gerçekleşmiş olur ve ilk okumadaki aykırılık ve boşluklar çözümlenmiş olur (Aktulum, 2000, s. 65-66).

Mimetik okumadan göstergibilimsel okumaya geçişte gösterge, bir metnin yüzeyindeki göstergelerin yorumunu yönlendirir ve çağrıştırdıkları şeyi belirtir. Peirce’nin tanımına göre “*Bir gösterge, ürettiği ya da değiştirdiği düşünceye göre bir şeyin yerini tutar. Yerini tuttuğu şey nesne, bildirdiği şey anlam, doğurduğu düşünce yorumlayan’dır.*” Yorumlayan göstergenin işlevi dolaylı olarak okumaya aracılık etmek, okuru doğru bir yoruma yönlendirmektir. Anlamsal düzeyde tüm hipogramlar, önceden var olan sözcük öbeklerini düzenleyerek metnin anlamsallığını okura açıklayan bir göstergedir (Aktulum, 2000, s. 66-67).

Riffaterre’e göre matris ise tek bir kelimedede özetlenebilir ve bu kelime metnin yüzeyinde görünmez. Buradan şiirin, matrisin bir dönüşümü olduğu anlaşılabilir. Matris bu dönüşümü sırasında bazı temsilî im’ler üretir. Bir sözcük ya da tümce, daha önceden var olan bir sözcüğe veya sözcük öbeğine gönderme yapıyorsa şiirsel im’e dönüşür ve Riffaterre buna “hipogram” demektedir. “Betimleme öbeği” adını da verdiği hipogram, geçmişteki yazınsal veya semiotik pratiğin bir ürünüdür. İşte bu göndermeyi kavrayabilen okur, metni matrisin bir varyantı olarak değerlendirebilir (Yavuz, 1987, s. 121, 122).

Riffaterre’e göre bir şiir, okuruna bir şey söyleyip aynı anda çok başka bir şeyi belirtebilir ve bunu şiirin kendi anlamını üretim biçimiyle açıklar. Okuyucu anlamın üretilişini keşfederken de metni kendi kültürlerinin açılımlarıyla ele alır ve bu noktada metinlerarası ilişkileri değerlendirir.

Dolayısıyla Riffaterre'in göstergebilimsel çözümleme anlayışının temelinde metinlerarasılık (metinlerarası ilişkiler) kavramı önemli bir yer tutmaktadır. Sonuç olarak Riffaterre metinleri incelemede biçembilimden uzaklaşmakta ve metinlerarası bir bakış açısıyla ele alarak anlamsal açıdan üretiliş süreçleriyle inceleyen bir göstergebilime geçmiştir (Rifat, 2005, s. 157, 158).

Metinlerarasından söz edebilmek için okurun metinler arasında yaklaştırmalar yapması gereklidir. Bu yaklaştırmalar yapısal bir kimliğe uymalıdır. Metnin ve metinlerarası göndergesinin aynı yapının “değişke”leri olması, metinlerarası göndergenin bir “değişmezlik” durumu gerçekleştirmesi gerekir. Metinler farklı yazınsal türlere ait olsa bile biçemsel ve anlamsal değişmezlerin tespit edilebilmesi yeterlidir. Dolayısıyla Riffaterre metinlerarasılığı, metinlerarası göndergeyi seçme ölçütlerine bağlar. Ayrıca bir metnin metinlerarası göndergeleri zaman içerisinde kayboldu da bu metinlerarasılığın işleyişinin yok olacağı anlamına gelmez (Aktulum, 2000, s. 63).

Riffaterre, metni “hem tamamlanmış bir ürün hem de üretiliş süreci biçiminde kavramaya yönelmektedir. Bu şekilde yazınsal göstergebilimi de dilbilimden ayırmaktadır. Yani metinleri ele alırken üslupbilimden uzaklaşp göstergebilime yönelmiştir. Bu da yüzeysel ve görünen boyuttan anlamsal açıdan üretiliş süreçlerine yönelmek anlamına gelmektedir (Rifat, 2013, s. 193).

Kısaca ifade etmek gerekirse ilk düzey olan mimetik okuma ile metnin yüzeysel yapısı kavranır ve sonuç olarak “anlam” ortaya çıkar. İkinci düzey olan göstergebilimsel okumada ise gönderge metinleri fark edilir ve metnin diğer metinlerle olan ilişkileri çözülerek “anlamlama” ortaya çıkar. Çalışmada Nev’î'nin *Münâzara-i Tûtî vü Zâg* mesnevisi, Riffaterre'in metinlerarasılık kuramına göre mimetik ve göstergebilimsel okuma yapılarak yeniden çözümlenmeye çalışılmıştır.

2. Münâzara-i Tûtî vü Zâg

Klasik Türk edebiyatı sahasında karga ve papağanı konu alan üç adet münazara türünde eserden bahsedilmektedir. Bunlar Filibeli Alâeddîn Ali Çelebi (v. 1543) tarafından kaleme alınmış olan *Dâsitân-ı Tûtî vü Karga*; Şerif Efendi'ye (16. yy) ait olan *Münâzara-i Tûtî vü Zâg* ve çalışmamıza konu olan Nev'î'nin (v. 1599) *Münâzara-i Tûtî vü Zâg*'ıdır (Benli, 2021, s. 272-287).

Papağan ve karganın aynı hikâyede bir araya gelerek ruh ve nefsi sembolize etmelerinin kökeni henüz araştırmacılar tarafından bir sonuca ulaştırılamamış kabul edilmektedir. Ancak yine de şiirde yer alan birta-

kım telmihlerin müstakil papağan ve karga imgelerinin alegorik olarak Kur'ân, peygamber kıssaları gibi hipogramlara ulaştığı tespit edilebilmiştir. Şerif Efendi 16. yüzyılda kaleme almış olduğu *Münâzara-i Tûtî vü Zâğ* mesnevisinde risalenin İranlı bir arif tarafından yazılmış olabileceğini belirtmektedir. Ayrıca Sa'dî'nin *Bostan ve Gülistan*'ında da papağan ve karga, âlim ve cahilin temsili karakterleri olarak bir hikâyede yer almaktadır (Arslan, 2016, s. 12, 13). Bu hikâyede papağan ile karga bir kafese koyulur; papağan karganın çirkinliğine tahammül edemez, karga ise papağanın sürekli konuşmasından şikâyet eder. Hikâye âlimin cahilden nefret ettiği kadar cahilin de âlimden nefret ettiği hissesi ile sona erer (Şirâzî, 1980, s. 448, 449). Nev'î'nin kaleme aldığı mesnevi her ne kadar aynı seyirde olmasa da Sa'dî-i Şirâzî'nin hikâyesinin bir versiyonu sayılabilir.

Klasik Türk edebiyatı sahasının 16. yüzyıldaki şairi Nev'î (1533-1599) tarafından kaleme alınmış olan *Münâzara-i Tûtî vü Zâğ* da mesnevi türünde yazılmış, rûhun ve nefsin mücadelesini konu alan, tasavvufî remizlerle dolu alegorik bir eserdir. Nev'î, tûtîyi ruh makamında tasvir ederek onunla “*insanın iç dünyasını ve ebediyete dönük yüzünü*”; zâğ ile de insanın “*dünyaya açılan tarafını; şehvet, arzu ve hırsını*” temsil etmektedir (Taş ve Zülfe, 2007 s. 660).

Eserde klasik tevhid ve na't bölümlerinden sonra hikâyeye papağanın söze başlamasıyla girilmiş ve ardından ruh ve nefse ilgili konular papağan ve karga aracılığıyla somutlaştırılarak dile getirilmiştir. Münazara görünürde papağanın galibiyeti ile sona ermiş ve üstünlük rûha verilmiş olsa da sonuç olarak ruhun ve nefsin birbirinden ayrı olamayacağı ifade edilmiştir. Hâtimedeki karga ve papağan birbirine kavuşmuş, ikilik ortadan kalkarak tevhid hâkim olmuştur (Taş ve Zülfe, 2007 s. 660).

Ömer Zülfe ve Hakan Taş tarafından neşredilen, Süleymaniye Kütüphanesi Nafiz Paşa 1028 numarada kayıtlı olan mecmuanın içinde yer alan nüsha 14 yaprak, 23 bölüm ve 441 beyitten müteşekkil olup aruzun *mef'ûlü mefâ'ilün fe'ülün* vezniyle kaleme alınmıştır. Yazmanın ikinci yaprağında Nev'î'ye ait olan,

“Zâğ u Tûtî maķâlesine nażar

Қуş dilin bilmeyenler eylemesün

Ötmesün zâğ-veş bu gülşende

Yañşamasun yabana söylemesün”

şeklindeki kıt'a da kayıtlıdır (Taş ve Zülfe, 2007 s. 661).

Türk edebiyatındaki “tûtî vü zâg” mesnevilerinin tercüme olduğu fikrinden hareketle Ali Ekber Dihhuda'nın *Lugatnâme*'sinde bir dizede ve Sa'dî-i Şirâzî'ye ait olan *Bostan ve Gülistan*'da bir arada bulunan papağan ve karga ilişkisinin benzerine Nev'î'nin şiirinde de rastlanmaktadır (Arslan, 2016, s. 15). Nev'î yer yer papağanın kargaya üstünlüğünü vurgulayarak gururlu davranmakta ve kargayı hakîr görmektedir. Bu üstünlük mücadelesinin, bu iki imgenin birlikte bulunduğu metinlerden ziyade ayrı ayrı semiyotik okumaları yapılarak tûtî ve zâg karakterlerinin göstergebilimsel analizlerini yapmak, daha net göstergeler tespit edilmesini sağlamaktadır.

3. Tûtî (Papağan) İmgesi

3.1. Klasik Türk Edebiyatında Tûtî

Farsça bir kelime olan tûtî (طوطى) “*işittiği sesleri taklit eden, bâzı kelimeleri söyleyebilen papağan türünden bir kuş*”un adıdır.¹ Bu kuşun Türk kültür ve edebiyatına gelişi İran üzerinden gerçekleşmiştir. Dîvân şiirinde tûtî birçok türde kavramı içine almaktadır. Bazen güzel ve fasih konuşan kişiler tûtîye benzetilirken bazen ne dediğini bilmeden ve düşünmeden söz söyleyen kişilere de geveze anlamında bu benzetme ile hitap edilmiştir. Ayrıca papağan konuşmayı ayna karşısında öğrenmesi ve şekeri çok sevmesi açısından da ayna ve şeker sözcükleriyle birlikte sıkça anılmıştır. Bununla birlikte sözünün de tatlı olduğu şiirlerde varsayılmaktadır. Dış görünüşü itibarıyla da süslü ve renkli bir kuş türü olması ile tasavvufî içerikli şiirlerde dünya güzelliklerinin ve nefsin sembolü olarak kullanılmıştır. Renginde yeşil tonlarının ağırlıklı olması ile Hızır Aleyhisselam'a benzetilen tûtî, aşkı ve âşığı karşılayan bir sembol olarak da kullanılmıştır (Güler, 2014, s. 61).

3.2. Metinlerarası Göndermeler

Nev'î, eserinin ilk beytinde “tûtî-i cân” şeklinde papağanın adını zikreder ve bu bölümden sonra hikâyenin asıl anlatıldığı “âgâz-ı kitâb” bölümüne de papağanın sözü almasıyla başlar. Papağanın ruhu/canı işaret ettiği beyitler de sıkça şiirde yer almaktadır:

“*ol hâlîka biñ senâ'-i fâyık*

kim tûtî-i cânı kıldı nâtık” [1]

“*şehbâz-ı lîk 'arş-pervâz*

rûhu'l-kudüsi kodı o şeh bâz” [16]

1 <https://lugatim.com/s/tuti>

“gördüm ki diler ola sühan-sâz

bir tûtî-i rûh-ı kuds-pervâz” [28]

Bu beyitler metinlerarasılık yönüyle okunduğunda “tûtî-i cân” ve “tûtî-i rûh-ı kuds-pervâz” gibi ifadelerde tespit edilebilen aykırılıklar, okuyucuyu İslamî literatüre sevk etmektedir. Sözü edilen ifadeler, Bezm-i Elest’te önce ruhların topluca yaratıldığı ve zamanı geldiğinde bedenlere gönderildiği bilgisi ile örtüşmektedir. Hadis-i şeriflerde ise ruh kuş olarak tasvir edilmiştir. Âlimlerin bir kısmı, hadislerde şehitlerin ve salih müminlerin ruhlarını yeşil kuşa benzetmiş ve ruhun Cennet’te bir kuş şekline dönüştürüldüğünü ileri sürmüşlerdir (Seffârînî, II, 49-50; Âlûsî, XV, 160). Bu teşbih ruhun, uçma yetenekleri açısından kuşlara benzetilmesi ile de ilişkilendirilmiştir (Yavuz, 2018, 187-192). Süleyman Çelebi’nin (v. 1422), meşhur eseri *Vesîletü’n-Necât*² da dahil olmak üzere İslami Türk edebiyatına mensup birçok eserde ruhların kuşa benzetilmesi hadisesi işlenmiştir.

“gel anda senüñle olalum cem’

pervânesi ile nitekim şem’” [381]

“tûtî ile zâg oldu yek-dem

tûtî çü mesîh ü zâg meryem” [396]

“çün subh-ı mahabbet oldu peydâ

mecnûna görindi vech-i leylâ” [397]

“pâyâna érüp gam-ı te’essüf

ya’kûba görindi rûy-ı yûsuf” [398]

Yukarıdaki beyitlerde geçen “şem’/pervâne”, “Mesîh/Meryem”, “Mecnûn/Leylâ”, “Ya’kûb/Yûsuf” göndermeleri, Türk İslam literatüründe bulunan peygamber kıssaları ve klasik Doğu şiirini hipogram olarak ortaya koymaktadır. Şem’ kinaye yoluyla “ilahî nûr, mürşid-i kâmil, Kur’ân, Hz. Muhammed (SAV)” gibi dinî/tasavvufî kavramları karşılamaktadır (Armutlu, 2010, s. 495). “O gün insanlar, ateş etrafında çırpınıp dökülen

2 “Dünyada ukbâya hoş sâz eyleye

Cân hümâsı Hakk’a pervâz eyleye” [518]

“Ol hümâ kuşı çü pervâz eyledi

Cümle halk feryâda âğâz eyledi” [608]

(Timurtaş, İstanbul, 1990, s. 62, 71)

*pervaneye dönecekler.*³ âyet-i kerîmesinin yanı sıra hadîs-i şerîflerde ve birçok edebî eserde de şem'in yer bulmuş olduğu açıktır. “Benim misalim ateş yakan bir adamın misali gibidir. Ateş, etrafını aydınlatınca, pervâneler ve benzeri hayvanlar içine düşmeye başlarlar. Adam onları engellemeye başlarsa da onlar kendisine galebe çalarak ateşe atılırlar. İşte benimle sizin misaliniz budur. Ben ateşten korumak için sizin eteğinizden tutuyorum: Ateşten uzaklaşın! Ateşten uzaklaşın diyorum. Siz, baskın çıkarak onun içine atılıyorsunuz.” (Sahîh-i Müslim, 1983, s. 6005-6006) hadîs-i şerifi yanı sıra İmam Gazzâlî'nin (v. 1111) de *Mişkâtü'l-Envâr*'da şem'i kalpte tecelli eden iman ışığına benzettiği görülmektedir (Gazzâlî, 1994, s. 40-62). Necmeddîn-i Râzî'nin (v. 1256) *Mirsâdü'l-İbâd* adlı eserinde de kalpte tecelli eden imanın ışık, çerâğ, şem' gibi sembollerle ifade edildiği görülür. Ayrıca İslam literatüründe şem' ve pervânenin hikâyesini ilk olarak Hallac-ı Mansûr (v. 922) *Tavâsîn* adlı eserinde işlenmiştir. Bununla birlikte Ferîdüddîn Attâr (v. 1221), Sa'dî-i Şirâzî (v. 1292), Mevlânâ Celâleddîn-i Rûmî (v. 1274), İmâdüddîn Fakîh-i Kirmânî (v. 1371) gibi şairlerin de mesnevilerinde şem' ü pervâne şiirlerinin bulunduğu tespit edilmiştir (Armutlu, 2009, s. 879, 889). Nev'î'nin şiirindeki bu imler göstergebilimsel okuma ile ele alındığında, hipogramlardaki ikiliği papağan ve karga ile ilişkilendirdiği açıkça görülmektedir.

Nev'î, papağanı Hz. İsa'ya, kargayı ise Hz. Meryem'e benzettiği beytinde her ikisinin tek nefes olmasını, bu iki imgeyi farklı bir boyutta ele alarak yorumlamaktadır. Bu beyitte karganın Hz. Meryem'e benzetilmesi, Hz. Meryem'in nefsi simgelemesinden ziyade onun tasvirlerde koyu renkli kıyafetlerle yer almasındandır. Zira Hz. İsa ile ve üzgün bir yüzle tasvir edildiği ikonalarda da Hz. Meryem'in üzerinde en çok siyah rengin görüldüğü bildirilmektedir. Klasik Türk şiirinin bazı beyitlerinde de Hz. Meryem'in kara giysilerinden söz edilmiş ve şairler sevgilinin saç, gecenin rengi gibi tasvirleri Hz. Meryem ile ilişkilendirerek söylemişlerdir. Örneğin Necâtî Bey (v. 1509) bir beytinde sevgilinin saçını karalığı yönünden Hz. Meryem'e ve yerlere uzanması açısından da Hz. Meryem'in uzun siyah şalına benzetmişlerdir.⁴ Ayrıca Kur'an-ı Kerim'de ve hadîs-i şerîflerde de Hz. Meryem, İslam'a itaatin, saflığın ve namusun timsali olarak geçmektedir. Hz. İsa'nın ise Kur'an-ı Kerim'de en büyük beş peygamberden biri olduğu bildirilmektedir. Kur'an'da Hz. İsa “kelime, salih, müeyyed, münebbi, ayet, ruhullah, vecih, nebi, resul, musaddık, merfu, mübeşşir, abd, temizlenmiş, rahmet, göz aydınlığı, mübarek, ilim/ alem” gibi unvanlarla birlikte anılmıştır. Ayrıca Hz. İsa'nın Kur'an'da bildirilen mucizeleri de dîvân şiirinde sık sık yer almaktadır (Ayaz, 2024, s. 22, 23,25). Nev'î'nin beytinde ise papağan ile karganın Hz. İsa ve Meryem'e

3 Kâri'a 101/4

4 “Meryem-âsâ karalar geymiş salnur nâz ile Yirde sürür dâmenin zülf-i perîşânun senün (Necatî Beg, G. 311/ 5)

benzetilerek zikredilmesi, kara ve kıvıl renkleri ile ilgilidir. Papağan her ne kadar yeşil rengiyle ünlü bir kuş türü olsa da kıvıl rengi de bulunmaktadır ve mucizeler söylemesi açısından Hz. İsa'ya benzetilmektedir. Dolayısıyla Hz. Meryem karalar giymesiyle karga ile, Hz. İsa ise ikonalarda kıvıl cübbesiyle yer alması dolayısıyla (Ayaz, 2024, s. 43) papağana benzetilmiş olabilir.

“İsî gibi çün açam dehânum

ihyâ-yı memât éder beyânnum” [328]

Bu beyitte ise Hz. İsa'nın ölüyü diriltten nefesi yönüyle de papağan doğrudan telmih ile Hz. İsa'ya benzetilmiştir.

Nev'î, papağan ile karganın birbirine kavuşup “bir” oluşlarını Nizâmî-i Gencevî ve Fuzûlî'nin meşhur Leylâ ile Mecnûn mesnevisi ile Hz. Yakub ve Hz. Yusuf imgeleri üzerinden de tasvir etmiştir. Şair, birbirine kavuşma eğiliminde olan iki imi yukarıda zikredilen türlü benzetmeler yoluyla ifade etmekte ve böylece gramatikal olarak aykırılıklar taşıyan dizeler metinlerarası okuma yoluyla açıklığa kavuşmaktadır.

“tûtî-sıfat étدی bâğı ahzar

âyîneler oldı aña cûlar” [9]

“zâhirde géyüp libâs-ı ahzar

ma'nide geçinme hıvra hem-ser [109]

zerk-ıla riyâ-durur libâsuñ

makbûli iseñ 'aceb mi nâsuñ [110]

redd-ile bakarsa n'ola herkes

makbûl-i hak oldugum baña bes [111]

her sengi ki atalar édüp kîn

mîzân-ı sevâbum éde sengîn” [112]

“hızr-ıla olup karîn ü hem-reng

tahsîl-i kemâle kıldum âheng” [170]

Şair, papağanı yer yer yeşil rengiyle anmış ve bu yönüyle çeşitli göndermelerde bulunmuştur. Hızır, Kehf sûresinde (18/60-82) geçer ve kelimenin sözlük anlamı yeşilliktir. Papağan, divân şiirinde tüylerinin renginde hâkim rengin yeşil olmasından dolayı da sık sık Hızır ile birlikte anılmış-

tır. Bu ilişki Feridüddin Attâr'ın (v. 1221) *Mantıku't-Tayr* adlı meşhur eserinde de görülmektedir. Attâr, tûtiyi “şeker gibi tatlı dilli, fıstıklı elbiseler giymiş, boynuna altın gerdanlık takmış, gezdiği yerleri yeşerten, kuşların Hızır'ı ve âb-ı hayatı arayan” olarak niteler (Attâr, 2013, s. 55). Nev'î de şiirinde yeşil rengi dolayısıyla Hızır ile papağan arasında bir ilişki kurmuş ve salih bir kul olması, yeşil giyinmesi ile bastığı yeri yeşertmesi, talih getirmesi gibi kerametleri (Keklik, 2021, s. 385-424) açısından benzetmelerde bulunmuştur.

“*mihr âyinesinde var idi jeng*

tûtî-i sipihr saht u dil-teng” (23)

Nev'î'nin papağanın ayna ile olan ilişkisini görmezden gelmesi elbette mümkün olamaz. Güzeller aynaya bakarak kendi güzelliğinin farkına varır. Tasavvufta her şeyin zıddıyla kâim olması bakımından Vücûd-ı Mutlak'ın zıddı olan adem-i mutlak, bir ayna olarak düşünülür. Adem-i mutlak, müstakil bir mevcudiyete sahip olmadığı için, görülen her şey bir hayalden ibarettir. Papağan ile ilişkisi ise bu kuşlara konuşma öğretilirken karşılığında ayna konulmasına bir telmihtir (Pala, 2010, s. 57). Papağanın âşığa (şaire) benzetilmesi, konuştuğunda ödül olarak şeker verilmesi ve şeker çiğnemesi ile de ilişkilidir. Papağan şeker çiğneyerek konuştuğunda tatlı sözler söyler; tıpkı şair gibi... Nasıl papağan ayna karşısında konuşma öğreniyorsa, âşık (şair) da sevgilinin karşısında güzel sözler söyler.

“*mir'ât-i dilûn seniûn degül sâf*

karşı koma éllere urup lâf” [57]

“*tutmaz saña kimse rûy-ı ragbet*

âyîne vére meger ki sûret” [144]

“*tûtî ile zâg u kand ü mir'ât*

hep cümlesi buldı vahdet-i zât” [395]

Aynanın lekeli, kırık veya paslı olması iyi değildir. Ayna ne kadar temiz ve parlak olursa karşısındakini o kadar iyi yansıtır. Aynanın paslanması tasavvufî manada kararmış gönlü simgeler ve bu gönlün cilalanması ancak insan-ı kâmil ile mümkündür. Zira ayna bakanın kendisini gördüğü, kalbindekileri açığa çıkaran bir vasita olup aynı zamanda bir tecellî mahallidir (Onay, 2004, s. 118).

“*ol hâlîka biñ senâ'-i fâyık*

kim tûtî-i câmı kıldı nâtık” [1]

“mir’ât-i dili kılup mücellâ
gösterdi néçe nukûş-ı ma’nâ” [2]

“tûtî-sıfat étdi bâğı ahzar
âyîneler oldı aña cûlar” [9]

“evvel dédi tûtî-i suhan-ver
ol nat’-ı suhanda şâh-ı mihter” [32]

“tûtînüñ olup lisânı cârî
oldı su gibi cevâbı sârî” [150]

Papağan kafesine bir küçük ayna asılır ve bunun ardına geçen kuşçu, istediği kelimeleri söyledikçe papağan da aynada gördüğü aksinin konuştuğunu zannederek tekrar etmeye başlar. Böylece papağan insanların hoşuna gidecek, tatlı sözler söyleyen bir kuş hâline gelir. Klasik şiir geleneğinde şairler kendilerini çoğu zaman papağana benzetmiş ve sözlerinin bir nevi onlara Hak tarafından öğretilen manalar olduğunu iddia etmişlerdir (Onay, 2004, s. 134). Papağanın mucizeler söylemesi, güzel sözler ile güzel konuşması, Hakk’ın sözünü taklit etmesi, tüylerinin güzelliği gibi unsurlar burada etkili olmuştur. Nev’î söz konusu eserinde tûtîyi bu yönüyle de ele almış ve kendisini de papağana benzetmiştir. Gramatikal aykırılıklar göz önüne alınarak hipogramlarla tamamlanabilen bu ifadeler, şiirde papağan göndergesinin şairin bizatihi kendisine işaret ettiğini ortaya koymaktadır.

“él nâmına kılmadum ben anı
besdür aña nâm-ıla nişânı” [429]

“fehmi eylemez ehremen bu râzı
ur lâfı vü çal hemân piyâzı” [430]

“siyr eylemez anı ‘ikd-ı gevher
gelse n’ola ‘akd-i sîr hôşter” [431]

“dürdâne’i görse türk-i nâdân
erzen gibi kadrin añlar erzân” [432]

Nev’î, bu şiiri kimseye ithaf etmediğini, gönül ehli için birkaç inci sunduğunu bildirirken zamanın bozulduğundan ettiği şikâyetleri, hüner

sahiplerinin hâsid olduğunu, sözlerinin değerini bilecek kimseyi bulamadığını da eserin hâtime bölümünde dile getirmektedir.

“*dédi aña éy esîr-i zulmet*

müşâtak-ı cemâl-i nûr-ı vuslat” [377]

“*éy murg-ı za’îf ü haste-hâlüm*

olsun saña müjde-i visâlüm” [378]

Nev’î mesnevinin sonlarında, “tûtî-i rûh va’de-i visâl étdügidür” başlıklı, karga ve papağanın kavuşmasını anlattığı bölümde, birtakım göndermelerde bulunmuştur. Karganın kalbindeki derdi açıklamaya başladığında papağanın ona doğru yolu göstermek üzere kalbini açmasını anlattığı bu bölümde Nev’î, “kavuşma, bir olma” gibi birliktelik içeren ifadeler yanında “son ve başlangıç, karanlık ve aydınlık, ruh ve beden, ham ve puhte” gibi karşıtlık içeren metaforlardan bahsederek metinlerarası göndermelerde bulunmuştur. Şair karga ve papağanın kavuşmasını dinî ve edebî metinlerden telmihler yaparak betimlemiş ve karşıtlıklarla örülü bu kavuşma tasvirini metinlerarası ifadelerle daha güçlü kılmıştır. Diğer taraftan karşıtlık ve birliktelik içeren bu ifadelerin, papağan ve karganın kavuşmasını tasvir eden bu bölümde yoğun bir biçimde yer alıyor olması da kendi içinde biçimsel olarak bir göstergesi barındırmaktadır. Nev’î, telmih yaptığı göndermelerle papağan ve karganın birbirine kavuşmasını coşkulu bir ifadeyle dile getirmiştir. Kur’ân-ı Kerîm’de Allah’ın dinini “nûr”, İslam dışındaki bâtil her türlü şeyi de “zulmet” şeklinde bildirmesine yapılan gönderme (Gürbüz, 2023, s. 58), şiirde karganın zulmete esir olması ve vuslat nurunu arzulaması şeklinde yer almaktadır. Bu noktada Kur’ân’da geçen “nûr” ve “zulmet” ile ilgili âyet-i kerîmeleri⁵ hipogram olarak ele almak mümkündür.

4. Zâg (Karga) İmgesi

4.1. Klasik Türk Edebiyatında Zâg

5 “Allah göklerin ve yerin nûrudur...” (Nûr 24/35)

“...Allah nurunu muhakkak tamamlamayı istiyor.” (Tevbe 9/129)

“...Şüphe yok ki size Allah’tan bir ışık, apaçık bir kitap geldi.” (Mâide 5/15)

“Bu, rablerinin izniyle insanları karanlıklardan aydınlığa, güçlü ve övgüye lâyık olan Allah’ın yoluna çıkarman için sana indirdiğimiz kitaptır.” (İbrahim 14/1)

“Şu halde Allah’a, peygamberine ve indirdiğimiz vahiy ışığına iman edin. Yapıp ettiklerinizden Allah tamamen haberdardır.” (Teğâbun 64/8)

“Sizi karanlıklardan aydınlığa çıkarmak üzere kuluna apaçık âyetler indiren O’dur. Kuşkusuz Allah size karşı çok şefkatli, çok merhametlidir.” (Hadîd 57/9)

Tûtî gibi Farsça bir kelime olan zâğ (زَغ), *karga* demektir.⁶ Karga dîvân şiirinde siyah rengi dolayısıyla karanlığı simgelediği gibi “*misk renkli, çirkin sesli, saçma sözler söyleyen, leş yiyici, vahşi, hırsız, rezil, aksi, aşâğılık, cahil, faydasız, gammad, günahkâr, hak yoldan çıkmış, hileci, yakışsız, zeki ve uğursuz*” (Demirkazık, 2011, s. 133) şeklindeki benzetmelere konu olmuştur. Aynı zamanda sevgilinin gözü, âşık, rakîb, nefis, şeytan, düşmân, riyakâr, zâhid, kıskanç kişi, falcı, gece, dünya, kalem, gam, fitne, bela, felek gibi tasavvurlar için de karga remzine başvurulmuştur.⁷

4.2. Metinlerarası Göndermeler

Halk arasında karga olarak bilinen zâg, kelâğ veya ğurâb gibi isimlerle de anılmaktadır. Ğurâb, İbranicede siyah anlamına gelmektedir. Bu yönüyle Batı ve Doğu hikâyelerinde siyah rengeyle yer almıştır (Yıldırım, 2008, s. 733).

“bir şeb ki misâl-i çihre-i zâg

urunmuş-ıdı felek siyeh dâg” [21]

“sözden dem urursañ étmeyüp şerm

éy zâg kanı hayâ vü âzerm” [198]

“ilm içre çü olmadı yüzün ag

gel cehl-i mürekkeb olma éy zâg” [202]

“zâga dédi éy siyâh-peyker

éy nâ-halef ü kerih-manzar” [235]

Tüyleri yanında yüzü de kara olan karga, dîvân şiirinde utanmayı bilmeyen, karanlık işler çeviren ve nurunu yitirmiş kişileri betimlemek için de kullanılmıştır. Karganın rengiyle ilgili olan benzetmelerin, daha çok bu rengin çağrıştırdığı olumsuz anlamlarla bağlantılı olduğu söylenebilir (Demirkazık, 2011, s. 135). Nev’î de “zâg-ı bî-şerm”, “zâg-ı siyâh-rû”, “zâg-ı ziyânkâr-ı bed-hû”, “pelîd [ü] gâfil”, “zâg-ı bed-nâm”, “zâg-ı bed-kâr” gibi nitelemelere başvurarak karganın vasıflarını siyah rengeyle ilişkilendirmiştir.

“ol zâg-ı siyâh-rû vü bed-hû

‘anber-sıfat oldı hûb-ı hôş-bû” [343]

“döndi hasenâta seyvi’âtı

nûr-ı siyeh oldı vasf-ı zâtı” [344]

6 <https://lugatim.com/s/ZA%C4%9E>

7 Dîvân şiirinde karga hakkında ayrıntılı bilgi için (Demirkazık, 2011, s. 131-178.)

Karga, klasik Türk edebiyatında tüylerinin rengi dolayısıyla kara olan pek çok şeye benzetilmiş ve bu rengin çağrışımlarıyla da bu kuşa olumsuz vasıflar yüklenmiştir. Ancak zaman zaman misk ve anber gibi siyah renkli olduğu hâlde güzelliği çağrıştıran ifadelerle de çağrışımında bulunulduğu görülmektedir. Anber, Hint denizinde yaşayan bir çeşit balıktan elde edilen kara renkli ve güzel kokulu bir maddedir. Anber, tıpkı ceylanın miski gibi bir urdur ve balık tarafından dışarı atılır. Şairler anber ve misk benzetmesini sevgilinin saçı, beni, ayva tüyelerine benzetirler (Pala, 2004, s. 23).⁸ Nev'î de karganın inadını bırakıp doğru yola girmiş olmaktan duyduğu rahatlığın tesiriyle kara görünümünün bir anda hoş kokulu bir anbere dönüştüğünü ifade ederken bu hipograma gönderme yapmıştır. Leş yiyen ve çöplerde gezinen bir karganın güzel kokulu olması arasındaki aykırılık, göstergebilimsel bir okumanın ışığında gayet net bir şekilde açıklanmaktadır.

“çok cürm ü günâhı rû-siyehdür

başdan ayaga kamu günehdür” [364]

Karga hırsızlık yapan, leş ve pislik yiyen, kindar bir kuş olarak bilinmesiyle dîvân şairleri tarafından da günahkâr ve suçlu olarak görülmüştür. Karganın, literatürde ve Nev'î'nin şiiri özelinde günahkâr olarak nitelenmesi, okuyucuyu başka hipogramlara da götürmektedir: Kâbil, kardeşi Hâbil'i öldürdüğünde cenazesini ne yapacağını ve nasıl gizleyeceğini bilemez halde etrafına bakınırken gözü kavga eden iki kargaya ilişir. Kargalardan biri diğerini öldürür, toprağı eşerek bir çukur açar ve diğer kargayı bu çukura gömerek üzerini toprakla kapatır. Kâbil de bunu gördükten sonra aynısını yaparak bir çukur açar ve kardeşinin cesedini buraya gömerek üzerini toprakla kapatır.⁹ Kur'ân'da anlatılan Kâbil ile Hâbil hikâyesinde Kâbil'in, günahını gizlemek için bir kargayı örnek alması, bu kuşun dîvân şiirinde utanmaz, yüzü kara ve günahkâr bir imge olarak yer almasının sebeplerinden biridir.

“yok sende dahı tahâret-i ten

kalbüñ néce ola pâk ü rûşen” [58]

“çok cürm ü günâhı rû-siyehdür

başdan ayaga kamu günehdür” [364]

“âlûde-i cîfe-i 'alâyık

ol pâke degül egerçi lâyık” [365]

8 (Pala, 2004, s. 23)

9 Mâide 5/31.

Karga ile ilgili bir diğer hipogram ise okuyucuyu Nuh tufanına göndermektedir. Tevrat'ta anlatılan hadiseye göre Hz. Nuh, tufanın ardından sular alçaldığında ve gemisi Cudi dağının zirvesine oturduğunda, tufanın sona erip ermediğini anlamak için bir karga gönderir ancak karga leşleri görünce Hz. Nuh'un emrini unuttur ve geri dönmez. (Yâhhakî, 1386, s. 829) Bunun öğrenen Nuh Peygamber, kargaya lanet edip “Senin rızkın leş olsun” diye bedduada bulunur (Yıldırım, 2008, s. 733; Graves ve Patai, 2009, s. 167). Yukarıdaki beyitlerden hareketle Nev’î'nin de, kargayı bu yönleriyle işaret edip papağan karşısında daha aşağı bir durumda tuttuğu anlaşılabilir.

“fâris yolını varur mı câhil

sahbâna ‘adil olur mı bâkıl” [36]

“éy zâg meger faz[ı]lda sahbân

oldı saña bâkıl-ıla yeksân” [256]

“sahbân ki géye pelâs-ıla delk

bâkıl yerine tutar anı halk” [271]

Karga papağan gibi güzel konuşamaması yönüyle şiirde Bâkil’e doğru-
dan benzetilmiştir. Bâkil Doğu edebiyatının meşhur bir Arap salağıdır.
Bu kişinin ağız laf yapamaz; cahil, eğitimsiz ve beceriksizdir. Bir gün pa-
zardan bir ahu satın alır ve kucaklayıp giderken yolda komşusu Bâkil’a
ahuyu kaçta aldığını sorar. Bâkil ise diliyle cevap verecek kadar konuşma-
ya muktedir olmadığı için eliyle ahuyu göstermeye teşebbüs eder. Tam o
sırada ahu da Bâkil’in kollarından kurtulup kaçır. Nev’î de mesnevisinde
kargayı Bâkil’a benzeterek onun bu yönünü vurgulamaktadır.

5. Tûtî ve Zâg İmgelerinin Bütünsel İncelemesi

Şâir Bâkî'nin çağdaşı ve rakibi olan Emrî'nin de onu kargaya benzet-
miş olması (Köprülü, 1999, s. 378) şairler arasında yayılmıştır.¹⁰ Tahir
Olgun, mesnevideki bu iki temsili şahsiyet olan tûtî ve zâgdan, tûtînin
Nev’î'yi temsil ederken zâgın da Nev’î'nin ders arkadaşı Bâkî'yi temsil et-
tiğini ileri sürmektedir. Bu bilgi her ne kadar tahminî olsa da eserin İlay-
dın nüshasının başında bulunan “El-hakîr Abdü'l-bâkî” imzalı “Bâkî'ye
karga Bâkî dindiği ve Nev’î merhûmun da Bâkî ile rekâbeti ma'lûm bulun-
duğu cihetle bu Risâle-i Zâg u Tûtî'de zâgun Bâkî'den kinâye olması muh-

10 Bâkî'nin babası Fatih Camii müezzinlerinden Mehmed Efendi'dir. Mehmed Efendi hem burnunun biçimi hem de sesinin çirkinliği nedeniyle “karga” lakabıyla tanınmıştır. Şâir Bâkî de kara kuru ve karga burunlu görünüşü itibarıyla babasına benzediği için “Karga-zâde” diye çağrılmış, sonraları da “Karga Bâkî” diye ün salmıştır. (Arslan, 2017, s. 175.)

temel degül de ‘âdetâ muhakkak gibidür.” notunda da yer almaktadır. Şâir Bâkî'nin dış görünüşünden kaynaklı olarak ona “karga” lakabının verilmiş olması, eser ile ilgili bu tahminî bilginin, eserin çeviri olduğu da göz önünde bulundurulduğunda gerçekte bir ilgisinin bulunmadığı (Gürer, 2005, s. 91, 92) öne sürülse de tercüme bir eserdeki iki karakterin kişileştirilip böyle bir kinâye yapılmış olması mümkün bir durumdur. Kaldı ki eserin tercüme olduğu konusu da bir belirsizlik arz etmektedir.

Ayrıca Tahir Olgun Münâzara-i Tûtî vü Zâg mesnevisini Nev'î'nin kaleme alma sebebi olarak başka bir rivayet de nakletmektedir. Bu rivayete göre Kânûnî, Tûtî isimli bir cariyesini Şâir Bâkî'ye vermiş. Nev'î de bunun üzerine onu tebrik ederek “Tûtîye kondun” nüktesiyle kutlamış. Fakat Bâkî, “Birader uçurma, dudu değil, karga!” diye cevap vermiş. Bunun üzerine Nev'î önce aşağıdaki beyti söylemiş ve sonra da Münâzara-i Tûtî vü Zâg mesnevisini kaleme almış:

“Kahr-ı dehr ile olur Tûtî gurâba hem-nişîn

Yine da'vâyı gurâb eyler garâbet bundadır” (Olgun, 1937, s. 11)

Nev'î ile Bâkî arasında eskiye dönük bir kıskançlık ve rekabet meydana olduğundan her ikisinin şiirlerinde de bu durumun izleri görülmektedir. Nev'îzâde Atâyî'nin (v. 1635) *Şakâ'ik Zeyli*'nde bu durum ile ilgili tafsilat verilmektedir. Nev'î ve Bâkî medrese tahsillerini birlikte yapmış ve aynı dönemde tamamlamışlardır. Bu münasebet aralarında bir mücadeleyi de beraberinde getirmiş ve Nev'î Bâkî'den birkaç ay önce mülazım olmuştur. Bir gazelinin makta' beytinde bu durumu şöyle dile getirmiştir:

“Meclis-i nazmı tamâm itdün selâm olsun sana

Nev'iyâ yâ-Hû bugün 'uşşâka bâkiler geri” (G. 480/6)

Bâkî, Nev'î'nin târizi karşısında alınır ve Sultan Süleyman'ın fermanıyla Silivri Pîrî paşa Medresesine Nev'î'den önce müderris olarak atanır ve ona şu cevabı verir:

“Semend-i tab'a süvâr oldı 'azm ider Bâkî

Belâgat ehline yâ Hû gönüller alçakda” (G. 444/5)

Atâyî'nin bildirdiğine göre Nev'î bu münakaşayı şöyle sona erdirir:

“Firaz-ı serve çıkup zâğlar salınmakda

Nevâ-yı nâleleri 'andelibün alçakda” (Atâyî, 2017, s. 1182)

Ancak Atayî böyle söylese de Bâkî'nin dîvânındaki şu beyit kendisine hakaret eden bütün düşmanlarına edebî bir cevap niteliğindedir:

“Kesdi ırkın Kargazâdedür diyen düşmenlerün

Zâğlanmış bir kılıçdur Bâkıyâ şi'rün senün” (Mt. 9)

Bu münakaşanın yanında Nev'î, Bâkî'yi yer yer şiirlerinde zikretmiş, bazen de tanzir etmiştir. Bu tanzirlerde nazire geleneğinin “beğenilen şairin şiiri model alınarak meşk etme” yaklaşımından ziyade “Ben bu şiirin daha iyisini yazarım” tarzında bir iddia yer almaktadır. Ayrıca Nev'î, Bâkî'nin damla gibi ayağa düşecek kadar değersiz olan şiirinin, hâmîsi sayesinde değer gördüğünü de vurgulamaktadır:

“Şi'r-i Bâkıyi salardum cür'a gibi ayağa

Başuma toğsa benüm de mihr-i devlet subh-dem” (K. 36/10)

Nev'î, hâmîsi Siyavuş Paşa'ya yazdığı bir kasidesinde de Sultan Süleyman'ın ihsanlarının Bâkî'yi zamanın Selman'ı hâline getirdiğini, kendisinin de aynı lütuflarla zamanın Zâhir'i olabileceğini söylemektedir (Kaplan, 2021, s. 77-79):

“Nev'îye lutf it mu'în ol kim Zahir-i vakt ola

Bâkıyi lutf-ı Süleymân itdi Selmân-ı zamân” (K. 37/36)

Sadettin Nüzhet Ergun da Nev'î ve Bâkî arasındaki münakaşayı şöyle dile getirmektedir:

“Mâmâfih, bu iki şair arasında gördüğümüz zıddıyyetin nihayet rekabet hissinden doğduğunu kabul etmek lazımdır. Yoksa her ikisi de muhakkak ki birbirlerinin muvaffakiyetlerini gören iki büyük şair ve sanat-kârdır. Hattâ Bâkî ile Nev'î divanlarında vezin ve kafiye itibarıyla bu iki şairin birbirlerine nazire olarak yazdıkları,

Bâkî:

Sabr eyle dilâ derdini cânâna duyurma

Cân içre nihân eyle velî cânâna duyurma

Nev'î:

Meclisde öpüp la'lini rindâne duyurma

Ol hâleti ağzındaki dendâna duyurma

gibi epeyce manzumelere tesadüf edilir. Hattâ Bâkî'nin vücûda getirdiği 'Mevâhibülledünniye tercümesi'ni Nev'î kendi el yazısıyla istinsah etmiştir. Bu da onun Bâkî'ye karşı beslediği teveccüh ve muhabbeti sarih olarak göstermektedir.

Nev'î'nin Bâkî'ye itiraz ettiği esas nokta, onun sanata fazla düşkün oluşu ve bu yüzden şairlerindeki lirizmi kısmen kaybedişi dolayısıyledir." (Ergun, 1936, s. 708)

Sedanur Dinçer Arslan, Nev'î ve Bâkî divânlarında vezin, kafiye ve redifi ortak 29 şiir tespit etmiştir. Şairlerin divânlarında birer adet de vezinleri farklı olup kafiye açısından benzerlik göstererek nazire sayılabilecek şiir yer almaktadır. İki şair arasındaki nazirelerin çoğunun ise Nev'î'den Bâkî'ye yönelik olduğu tahmin edilmektedir.

Sonuç

Nev'î'nin Münâzara-i Tûtî vü Zâğ adlı mesnevisi, klasik Türk edebiyatında tasavvufî muhtevanın alegorik anlatımın vasıtasıyla işlendiği örneklerden biridir. Şairin, tûtî (papağan) ve zâğ (karga) figürleri üzerinden inşa ettiği temsili tartışma, yalnızca bir münazara değil; aynı zamanda hak ile bâtıl, ruh ile beden, aşk ile nefis, güzel ile çirkin gibi zıtlıkların da bir karşılaşmasıdır.

Yapılan çalışmada, metinde yer alan papağan ve karga imgeleri Riffa-terre'in metinlerarasılık kuramı doğrultusunda ele alınmıştır. Nev'î'nin şiirsel anlam dünyasını kurarken başvurduğu kültürel ve edebî göndermeler bu iki imge ile sınırlandırılarak incelenmiş ve yorumlanmıştır.

Mesnevide yer alan papağan ve karga imgeleri, ilk düzey olan mimetik okumada sadece hayvan figürleri olarak ele alındığında metinde yer alan gramatik aykırılık, boşluk ve değişkenlikler tespit edilmiş ve bunlar ışığında hermeneutik okuma ile bu aykırılıklar metinlerarası geriye dönük bir okuma yapılarak tamamlanmaya çalışılmıştır.

Metinlerarası okuma ile elde edilen veriler ışığında papağan, geleneğin temsil ettiği irfânî bilgelik, ruh, ilim, mucize ve estetik güzellik ile özdeşleştirilirken; karga, maddî dünyaya bağımlılık, bilgi yoksunluğu ve nefsin hâkimiyeti gibi matrislerle ilişkilendirilmiştir.

Nev'î'nin mesnevisi, göndermeler ve doğrudan/dolaylı alıntılarla çok sayıda klasik metne referans vermektedir. Klasik Türk edebiyatının en temel kaynakları da olan Kur'ân-ı Kerim, peygamber kıssaları, hadîs-i şerîfler metinlerarası okumada en çok karşılaşılan metinler olmuştur. Ayrıca Hz. Mevlânâ'nın Mesnevî'si, Mantıku't-Tayr, Bostan ve Gülistan', Mişkâtü'l-Envâr, Mirsâdü'l-İbâd, Tavâsîn ve Mevlid gibi klasik eserler

yanında İran mitolojisinden unsurlar da varılan hipogramlar olup göstergebilimsel okumada, gramatikal aykırılıkları tamamlamada okura yol göstermektedirler.

Göstergebilimsel çözümleme sonuçlarına göre papağan, yalnızca renkli ve güzel konuşan bir kuş türü değil; aynı zamanda manevî anlamda kemâle ulaşmış, iç âlemi aydınlanmış bir figür olarak kodlanmıştır. Buna karşılık karga, görsel ve işitsel nitelikleriyle karanlığı, boş konuşmayı ve gafleti temsil etmektedir. Metnin mimetik yapısı dış dünyadaki tipolojilere dayansa da; hermeneutik okumada bu figürlerin tasavvufî simgeler aracılığıyla manevî hakikatleri yansıttığı görülmektedir.

Metnin göstergebilimsel olarak bir başka katmanında ise Nev'î'nin Bâkî ile olan münasebeti ve çekişmesi okunabilmektedir. İki şairin gençlik yıllarındaki talebeliklerinden itibaren aynı derecede yol kat ettikleri hayat hikâyelerinde ve tarihî/biyografik metinlerde okunabilmektedir. Dolayısıyla bu iki kuş türü metnin bütününde bir arada ele alındığında Nev'î'nin papağanı, Bâkî'nin de kargayı temsil ettiği matris olarak güçlü ve açık bir şekilde ortaya çıkmaktadır.

Kaynakça

- Aktulga Gürbüz, Sevda. (2023). “Nûr ve Zulmet / Karanlık Kavramları Üzerine Tasavvuf Merkezli Bir inceleme”, *Yakın Doğu Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* 9 (1), 56-68.
- Aktulum, Kubilay. (2000). *Metinlerarası İlişkiler*. Ankara: Öteki Yayınları.
- Armutlu, Sadık. (2009). “Kelebeğin Ateşe Yolculuğu: Klasik Fars ve Türk Edebiyatında Şem ü Pervâne Mesnevileri”, *TAED* (39) 8, 877-907.
- Armutlu, Sadık. (2010). “Şem’ u Pervâne”. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi XXXVIII*. İstanbul: TDV Yayınları, 495-497.
- Arslan, Serap. (2016). *Münazara-i Tuti vü Zağ Tercemesi*. (Yüksek Lisans Tezi). Boğaziçi Üniversitesi SBE, İstanbul.
- Ayaz, Ayşe. (2024). “Divan Şiirinde Meryem ve Çocuk İkonalarından Bir İz Olarak Hz. Meryem ile Hz. İsa”, *ESTAD* 7 (1), 19-51.
- Benli, Şeyma. (2021). *Klasik Türk Edebiyatında Münazara*, İstanbul: DBY Yayınları.
- Çavuşoğlu, Mehmet. (1971). *Necâti Bey Divânı'nın Tahlili*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Davutoğlu, Ahmet. (1983). *Sahih-i Müslim Tercüme ve Şerhi X*. İstanbul: Sönmez Neşriyat.
- Demirkazık, H. İbrahim. (2011). “Dîvân Şiirinde Karga”. *Türk Kültürü İncelemeleri Dergisi* 24, İstanbul 2011, s. 131-178.
- Diñçer Arslan, Sedanur. (2017). *Nev’i Divânı Sözlüğü (Bağlamsal Dizin ve İşlevsel Sözlük)*. (Doktora Tezi). Ardahan Üniversitesi SBE.
- Ergun, Sadettin Nüzhet. *Türk Şairleri II, yy.*, 1936.
- Feriduddin Attâr. (2013). *Mantık Al-Tayr*. Trc. Abdülbaki Gölpınarlı. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Graves, Robert, Patai, Raphael. (2009). *İbrani Mitleri*. Çev. Uğur Akpur. İstanbul: Say Yayınları.
- Güler, Zülfi. (2014). “Divan Şiirinde Papağan: Parrot İn Classical Ottoman Poetry”, *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi-The Journal of Academic Social Science* (2) 1, 61-71.
- Gürer, Abdülkadir (2005). “Nev’î'nin Kayıp Sanılan İki Eseri: “Münâzara-i Tûtî vü Zâğ” ve “Gevher-i Râz”. *Türk Dilleri Araştırmaları* 15: 91, 85-179.
- <https://lugatim.com/s/tuti>
- İmam Gazzâlî. (1994). *Mişkâtü'l-Envâr*. Çev. Süleyman Ateş. İstanbul.
- Kaplan, Hasan. (2021). “Bâkî-İktidar Münasebeti ve Bu Münasebete Çok Yönlü Bir Bakış”, *Es-seyfe ve'l-kalem: Şiir ve Kültürel İktidar*. Ankara: İKSAD Global Yayıncılık, 47- 96.
- Keklik, Murat. (2021). “Klasik Türk Şiirinde ‘Hızır’”. *Yılmaz Öney Armağan Kitabı*. Ed. Murat Öztürk-İrfan Polat, İstanbul: Kitabevi Yayınları, 385-424.

- Köprülü, M. Fuad. (1999). *Edebiyat Araştırmaları*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Kur'ân Yolu. (2025, 21 Şubat) Erişim adresi: <https://kuran.diyaret.gov.tr>
- Küçük, Sabahattin. *Bâkî Dîvânı*. TC Kültür Turizm Bakanlığı. E-kitap. <https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/10596,bakidivanisabahattinkucukpdf.pdf?0>
- Muhammed Ca'fer Yâhhakî. (1386). *Ferheng-i Esâtîr ve Dâstân-i Vârehâ der Edebiyyât-i Fârsî*. Tahran: Ferheng-i Ma'âsır.
- Nev'î. *Divan – Tenkitli Basım*. Haz. Mertol Tulum, M. Ali Tanyeri. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.
- Nev'î. Mûnâzara-i Tûtî vü Zâg. Haz. Hakan Taş, Ömer Zülfe. *TC Kültür Turizm Bakanlığı, e-kitap*. <https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/10705,nevmunazaratutivuzagomerzulfihakantaspdf.pdf?0>
- Nev'îzâde Atâyî. (2017). *Hadâ'iku'l-Hakâ'ik Fî Tekmîleti'-Şakâ'ik - Nev'îzâde Atâyî'nin Şakâ'ik Zeyli*. Haz: Suat Donuk. İstanbul: Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı Yayınları.
- Olgun, Tahir (1937). *Şair Nev 'i ve Sûriyye Kasidesi*. İstanbul: Aydınlık Basımevi.
- Onay, Ahmet Talat. (2004). *Eski Türk Edebiyatında Mazmunlar*. İstanbul: MEB Yayınları.
- Pala, İskender. (2010). *Ansiklopedik Dîvân Şiiri Sözlüğü*. İstanbul: Kapı Yayınları.
- Rifat, Mehmet. (2005). *XX. Yüzyılda Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları*. İstanbul: YKY Yayınları.
- Rifat, Mehmet. (2013). *Açıklamalı Göstergebilim Sözlüğü*. İstanbul: İş Bankası Yayınları.
- Riffaterre, Micheal. (1978). *Semiotics of Poetry*, London: Indiana University Press.
- Süleyman Çelebi. (1990). *Mevlid (Vesîletü'n-Necât)*. Haz. Faruk K. Timurtaş, İstanbul: MEB Yayınları.
- Şeyh Sâdî-i Şîrâzî. (1980). *Bostan ve Gülistan*. Trc. Kilisli Rifat Bilge. İstanbul: Zafer Matbaası.
- Taş, Hakan, Zülfe, Ömer. (2007) “Nev'î'nin Mûnâzara-i Tûtî vü Zâg Adlı Mesnevisi”, *Turkish Studies / Türkoloji Araştırmaları* 2/3, 660-696.
- Yavuz, Hilmi. (1987). *Yazın Üzerine*. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Yavuz, Yusuf Şevki. (2018). “Ruh”. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi XXXV*. Ankara: TDV Yayınları, 187-192.
- Yıldırım, Nimet. (2008). *Fars Mitolojisi Sözlüğü*. İstanbul, Kabcacı Yayınları.