

**XVI. Deyişbilim Sempozyumu**  
**(6-7 Ekim 2016)**  
**Bildiriler Kitabı**



**Editör**

Prof. Dr. Arda ARIKAN

AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ  
EDEBİYAT FAKÜLTESİ  
İNGİLİZ DİLİ VE EDEBİYATI BÖLÜMÜ  
**ANTALYA**

**XVI. INTERNATIONAL STYLISTICS SYMPOSIUM**  
AKDENİZ UNIVERSITY  
FACULTY OF LETTERS  
DEPARTMENT OF ENGLISH LANGUAGE & LITERATURE  
October 6-7, 2016

PROCEEDINGS (2016)

**XVI. ULUSLARARASI DEYİŞBİLİM SEMPOZYUMU**  
AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ  
EDEBİYAT FAKÜLTESİ  
İNGİLİZ DİLİ VE EDEBİYATI BÖLÜMÜ  
6-7 Ekim, 2016

BİLDİRİLER KİTABI (2016)

**ISBN: 978-605-84052-3-3**

This e-book can be used, photocopied and distributed without the prior permission granted from the editor as long as accurate citation or information on the source is mentioned.

Bu e-kitap, bilimsel üretimin yaygınlaştırılması amacıyla, uygun atıflama ve kaynağı belirtmek şartıyla editörün önceden izni olmaksızın kullanılabilir, fotokopi yoluyla çoğaltılabilir ve dağıtılabilir.

15. Uluslararası Deyişbilim Sempozyumu 1-3 Ekim 2015 tarihlerinde daha önce benzer bir adla anılan sempozyumların fikir sahipliğini ve başkanlığını yapan Prof. Dr. Ünsal Özünlü tarafından oluşturulan komite ile toplanmıştır. Toplanan komite sempozyumların 2015 yılından itibaren “Uluslararası Deyişbilim Sempozyumu” olarak anılmasına ve sempozyumlarda yalnızca deyişbilim bağlamında bildiri ve poster sunumları kabul etmesine karar vermiştir.

**Kapak Resmi (Cover Picture):** Murat Gençtürk ([m.gencturk@icloud.com](mailto:m.gencturk@icloud.com))

© **Prof. Dr. Arda Arıkan** ([ardaarikan@akdeniz.edu.tr](mailto:ardaarikan@akdeniz.edu.tr))

## **Kurullar/ Committees**

### **Sempozyum Onursal Başkanı (Honorary Chair)**

Prof. Dr. Mustafa ÜNAL

### **Sempozyum Düzenleme Kurulu Onursal Başkanı (Honorary Chair of the Organizing Committee)**

Prof. Dr. Yıldıray ÖZBEK

### **Sempozyum Düzenleme Kurulu Başkanı (Chair of the Organizing Committee)**

Prof. Dr. Arda ARIKAN

### **Düzenleme Kurulu (Organizing Committee)**

Prof. Dr. Ünsal ÖZÜNLÜ

Yrd. Doç. Dr. H. Sezgi SARAÇ

Yrd. Doç. Dr. Behbud MUHAMMEDZADE

Yrd. Doç. Dr. Orkun KOCABIYIK

Elena SEOANE LEAL

### **Bilim Kurulu (Scientific Board)**

Prof. Dr. Aysu ERDEN

Prof. Dr. Feryal ÇUBUKCU

Prof. Dr. Hatice SOFU

Prof. Dr. Işıl ÖZYILDIRIM

Prof. Dr. İbrahim YEREBAKAN

Prof. Dr. Nalân BÜYÜKKANTARCIOĞLU

Assoc. Prof. Dr. Dilek İNAN

Assoc. Prof. Dr. Nurten BİRLİK

Prof. Dr. Elizabeth DAHAB

Prof. Dr. Pierre FRATH

Assoc. Prof. Dr. Behbud MUHAMMEDZADE

Assoc. Prof. Dr. Mihai COSOVEANU

Assoc. Prof. Dr. Miryam Espinosa DULANTO

Asst. Prof. Dr. Shira KOREN

Dr. Zachary BROOKS

Elena SEOANE LEAL, PhD Candidate

## İÇİNDEKİLER

**Robert Frost şiirlerinde eğretileme ve düzdeğişmece (1-7)**

Mehmet Ali Çelikel

**Bakış açısına karşılaştırmalı bir yaklaşım: Gide'nin *Kadınlar Okulu*, Balzac'ın *Goriot Baba* ve Robbe-Grillet'in *Kıskançlık* adlı yapıtları (8-17)**

Gülden Uçar, Ertuğrul İşler

**The concept of 'Inbetweenness' in retrospect: An investigation of identity and culture within Jhumpa Lahiri's *Unaccustomed Earth* and Pearl S. Buck's *The Good Earth* (18-32)**

Neşe Şenel

**Bir Fransız edebiyatı romanı ve Türkçe çevirisinde söz sanatı sorunsalı: Emile Zola örneği (33-38)**

Selim Yılmaz, Özge Kara, Cansu Candemir Özkan

**Sociopragmática y enseñanza de lenguas extranjeras: Fórmulas rutinarias en español y turco (39-49)**

Elena Seoane Leal, Sezgi Sarac

**Şiirde sessizlik: Kapışma edebiyatından bir örnek (50-61)**

Safiye Genç

**Dilimizde seslerin olumluluk/olumsuzluk duygusunu yansıtması üzerine bir deney: Şiirde bir üslûpbilim çalışması (62-70)**

Arda Arikan

**Deyişbilimde yazınsal değerlerin bulunması (71-99)**

Ünsal Özünlü

**A stylistic analysis of Ömer Lütfi Mete's "Gülce" within the context of language, sound and aesthetic qualities of the poem (100-114)**

Burak Yiğit

# Robert Frost Şiirlerinde Eğretileme ve Düzdeğişmece

Mehmet Ali Çelikel  
Pamukkale Üniversitesi  
macelikel@pau.edu.tr

## Özet

Robert Frost, gerçekçi doğa tasvirleriyle bilinen, insanı ve hayatı anlatmak için doğayı şiirinin malzemesi olarak seçen Amerikalı bir şairdir. Şiirlerindeki eğretilmeleri aracılığıyla insanın sosyal ve felsefi varlığının anlamını aramaktadır. Bu çalışmada Amerikalı şair Robert Frost'un şiirlerindeki eğretileme ve düzdeğişmece örnekleri çalışılacaktır. Bu çalışmanın amacı eğretileme ve düzdeğişmecenin şiirlerdeki anlambilimsel sapmalarını ve kültürel çağrışımlarını irdelemek, dilbilimsel öğeler olarak bu söz sanatlarının şiirsel dile katkısını sorgulamaktır.

**Anahtar sözcükler:** Frost, şiir dili, toplumsal ve felsefi varlık, eğretileme ve düzdeğişmece

Michael Radford'un yönettiği 1994 yapımı, Pablo Neruda'nın bir İtalyan adasındaki sürgün günlerini konu edinen *Il Postino* (Postacı) filminde, Neruda her gün postasını getiren postacıya nasıl şiir yazdığını anlatırken "Metafora, metafora" der. Sürgünler de birer eğretilemedir. Hayatlarını ve kendilerini eğreti anlamlarla ifade etmek durumundadırlar. Neruda bir sürgün olarak yaşadığı hayatın eğretilmesini yapmaktadır.

Bir yazınsal yapıtı anlayıp çözümlenebilmek için o yapıtın dil yapısındaki sapmaları, anlamsal göndermeleri, söz oyunlarını ve öncelemeleri incelemek kaçınılmazdır. Deyiş ve biçimin temellerini oluşturan bu öğeler bize yapıtın alt katmanlarına inebilme olanağı verirler. Özellikle şiir sanatında biçim, şiirdeki anlamın özünü oluşturmaktadır. Kimi zaman bu biçim yalnızca dil ve deyiş ile değil, şiirdeki ölçü, ritim, uyak gibi biçimsel öğelerle de sağlanabilmektedir. Ünsal Özünü "yazınsal yapıtlar[ın] günümüzde, incelemeyi yürüten kimsenin görüşleri, amaçları, beklentileri ve elindeki bilgiye yaslanması doğrultusunda, ama gene de dile dayanan belli bir deyişbilim yöntemine uygun yaklaşımlar" ile ele alındığını belirterek, "dil kullanımlarında bazı biçimler ve söz sanatlarının"

yapıları belirlediğini ve geleneksel dilbilgisi çerçevesinde tümünden gelme yöntemlerle şair ve yazarların yapıtlarında bu söz sanatlarını kullandıklarını vurgulamaktadır (1). Dolayısıyla burada ele alınacak şiirler, bu çerçeve içerisinde değerlendirilerek, şairin söz sanatları ile oluşturduğu biçimsel sapmalar üzerinde durulacaktır.

Bir kavramı ona benzeyen başka bir kavram aracılığıyla anlatma olarak tanımlanabilecek eğretilme, şiirde en çok kullanılan söz sanatlarından biridir. Bir kavram, o kavramı karşılayan sözcük yerine, başka bir kavrama karşılık gelen bir sözcükle eğreti bir biçimde anlatılır. Doğa ve doğa olayları insanı ve yaşamı anlatırken en çok eğretilme malzemesi sunan esin kaynaklarından. Gri gökyüzü kasveti, kara bulutlar karamsarlığı, mavi gökyüzü umudu, ufuklar gelecek günleri temsili eden eğretilmelere dönüşebilirler bir şairin dizelerinde. Şiir sanatı eğretilmeler aracılığıyla kavramların çağrışımlarını çoğaltarak anlamsal derinliğe ulaşır. Düzdeğişmece ise, eğretilmeye benzer bir biçimde, bir kavramı karşılayan bir sözcük yerine, o kavramla ilişkili bir başka sözcüğü kullanır. George Lakoff ve Mark Johnson düzdeğişmecenin, tıpkı eğretilme gibi imgeleri keyfi ve rastgele seçtiğini, böylelikle eğretilme ile aynı amaca hizmet ettiğini, ancak nitelenen kavram ya da nesnenin belli özelliklerine odaklanmamızı sağladığını belirtmektedirler (37). Bir başka deyişle, mavi gökyüzünün umudu temsil etmesi bir eğretilme olarak tanımlanabilirken, sobanın ateşi temsil etmesi, soba ve ateş ilişkisi nedeniyle bir düzdeğişmecedir.

Bu çalışmada 1874 – 1963 yılları arasında yaşamış Amerikalı şair Robert Frost'un şiirlerindeki eğretilme ve düzdeğişmece örneklerinin irdelenmesi amaçlanmaktadır. Frost gerçekçi doğa tasvirleriyle bilinen, insanı ve hayatı anlatmak için doğayı şiirin malzemesi olarak seçen bir şairdir. Şiirlerindeki eğretilmeleri aracılığıyla insanın sosyal ve felsefi varlığının anlamını aramaktadır. Bu çalışmanın amacı eğretilme ve düzdeğişmecenin şiirlerdeki anlambilimsel sapmalarını ve kültürel çağrışımlarını irdelemek, dilbilimsel öğeler olarak bu söz sanatlarının şiirsel dile katkısını sorgulamaktır.

Aysu Erden şairin biçimsel seçimini “eşanlı anlatılar arasından, duruma ve kendi kişisel yaklaşımına uygun olan biçimleri keyfi olarak seçmesi” olarak tanımlamaktadır (1). Frost, şiirlerinde kişisel tercihlerinden yola çıkarak, doğa imgeleriyle insan yaşamına göndermeler yapmaktadır. Doğa ve doğa olayları insanı ve hayatı anlatan birere öge haline dönüşür. Dolayısıyla biçim, “belirli bir durumsal bağlamda ortaya çıkan ve şairin zihinsel süzgecinden geçen bir

anlatım dizisidir (Erden 1). Frost'un kendi zihin dünyasından süzdüğü imgeler, güçlü birer biçimsel öğeye dönüşür.

Burada Frost'un en bilinen şiirlerinden "The Road Not Taken (Yürünmemiş Yol)" ile "A Minor Bird (Bir Küçük Kuş)" şiirleri seçilmiştir. Her iki şiirde de Frost doğayı ve doğa olaylarını yaşamı ve dünyayı anlatmanın bir yolu olarak seçmiş, her iki şiirde de insanın doğa ile ilişkisini, yaşamdaki anlam arayışının bir eğretilmesi olarak kullanmıştır. Roger Fowler'a göre, dilin en temel özelliklerinden biri "pragmatik" oluşudur (5). Pragmatizm insanların dillerini kullanarak dil dışı dünyaya nasıl göndermeler yaptıklarını, dil kullanımları ile neleri, nasıl nitelediklerini göstermektedir (Fowler 5).

Pragmatizmin bir başka biçimi Akşit Göktürk'ün şu sözlerinde karşımıza çıkmaktadır:

Her yazın yapıtının ortağıdır okur. Bir yazın yapıtı da okurda yaşar ancak. Artık yazamayan bir yazarı da yalnız okurdur yaşatan. Sayfalarına okur gözünün değmediği bir yapıt, kağıttan, mürekkepten, kartondan başka bir şey değildir. Yazın yapıtlarının kendi başlarına birer yaşamları yoktur. Ancak okurca yaşandıklarında, okurların belleğinde, kafasında yaşam kazanırlar. (12)

Bu yazı da bir bakıma, şaire ortak olma yoluyla, onun nitelediği her şeyi pragmatik olarak yeniden ele almak ve anlamlandırmak olacaktır. "The Road Not Taken (Yürünmemiş Yol)" şiirinde yol bireyin hayatta yaptığı seçimleri niteleyen bir eğretilme olarak kullanılmıştır<sup>1</sup>:

İkiye ayrıldı yol sarı bir ormanda  
Yürüyemedim ki ikisinden de  
Tek başıma hem de, durup baktım uzunca  
Birinden göz alabildiğine uzaklara  
Yer altına doğru kıvrıldığı yere;

*Two roads diverged in a yellow wood,  
And sorry I could not travel both  
And be one traveler, long I stood  
And looked down one as far as I could  
To where it bent in the undergrowth;*

"Yol" seçimleri, "orman" ise yaşamı temsil eden bir eğretilme iken, sonbaharın rengini temsil eden "sarı" sözcüğü bir düzdeğişmece olarak karşımıza çıkmaktadır. "Sarı" hem sonbaharı hem de sonbaharda renk değiştiren yaprakları düzdeğişmece ile yeniden nitelemektedir. "sarı" aynı zamanda bir

---

<sup>1</sup> Şiirlerden yapılan tüm alıntıların çevirisi tarafımdan yapılmıştır. M. A. Çelikel.

önceleme olarak kullanılmıştır ve orman ile yolun hüznü çağrıştıran güz mevsimi içinde geçildiğini vurgulamaktadır. Bu öncelimenin katkısı ise, şiirin bütününe yaydığı bir sonbahar hissidir. Aysu Erden “önceleme”yi şiirin “sıradışı düzenlilikleri”nden biri olarak değerlendirir ve öncelimeyi herhangi bir imgeyi öne çıkararak okuyucunun yorumuna bırakması olarak tanımlar (6). Nazan Tutaş ise öncelimeyi “tümce ve anlatımda herhangi bir dil ögesinin olağan yerinden daha farklı bir yerde ön plana çıkarılarak kullanılması” olarak tanımlamaktadır (10). Dolayısıyla öncelime, genellikle olağan dilden sapma ve koşutluk ya da yineleme yapılarak sağlanır. Ormanın “sarı” oluşu şiirin sonuna kadar içinden geçilerek yol seçiminin yapılması gereken ormanın hiç bir şekilde aydınlık ve sıcak bir orman olduğu çağrışımını yaratmamaktadır okurun zihninde. Dolayısıyla “sarı” öncelimesini, Erden’in “dış dünyadaki olay ve nesnelere olan koşutluklar” olarak nitelediği “öncelemede bağlaşıklık” açısından değerlendirmek yerinde olacaktır (7). Bu koşutluk, şiir boyunca yalnızca bir kez kullanılmasına karşın “sarı” imgesinin dış dünyadaki orman, yaprak ve sonbahar kavramlarıyla özdeşleştirilmesini sağlamaktadır.

Şiirin İngilizce orijinalinin ikinci, üçüncü ve dördüncü dizelerinin başlarında yer alan “and” yinelemeleri, yaşamın tek düzeliğinin ve kaçınılmaz tekrarlarının bir göstergesidir. İlk kıtanın sonuncu dizesinde yer alan “yer altı” ise yolun, bir başka deyişle yaşamın sonunu temsil etmektedir. Doğa Frost için yaşamı ve çıkmazlarını anlatan bir eğretileme kaynağıdır. İnsanoğlunun doğaya karşı verdiği mücadele ise “Yürüyemedim ki her ikisinden de” dizesiyle ifade edilmektedir. Bir bakıma şair, insanın doğadaki ve yaşamdaki yalnızlığını, önüne çıkan her fırsatı değerlendirememesi, yani önündeki yollardan hepsini birden seçememesi gerçeğiyle anlatmaktadır.

İkinci kıtada ise yürünmemiş yolun üzerinde biten otlar, yalnızca az seçilen yolun üstündeki ezilmemiş otları değil, aynı zamanda herkesin seçmediği hayat tarzlarındaki denenmemiş fırsatları da nitelemektedir. Aynı zamanda otlar bir önceleme olarak da kullanılmıştır. Böylece yolun seçilme nedeninin, ezilmemiş otların çağrıştırdığı az yürünmüşlük olduğu ortaya çıkmaktadır:

Saptım ötekine, hak geçmesin diye,  
Daha iyiydi böylesi belki de,  
Otlar bitmişti, yürünsün istiyordu üstünde;  
Önceden geçenler yıpratmış olsa da  
Üstündeki otları hep aynı ölçüde,

*Then took the other, as just as fair,  
And having perhaps the better claim,  
Because it was grassy and wanted wear;  
Though as for that the passing there  
Had worn them really about the same,*



“Ot”, “yol” ve “yürüme” imgeleri Frost için yaşamı anlatan eğretilmelere dönüşmektedir. Yaşamda yaptığı seçimlerin ve tercih ettiği yaşam biçimlerinin çoğunluğun seçimlerinden farklı olmasını isteyen bir bireyin mücadelesini ve karar anını anlatmaktadır okura.

Öte yandan, üçüncü kıtada yolun üstüne serilmiş yapraklar, altlarındaki yolu anlatan bir düzdeğişmecedir, çünkü dökülen yapraklar yolun bir parçasıdır artık:

O sabah uzandı ikisi de boylu boyunca önümde  
Yapraklarda adımların yoktu siyah izi.  
Ah, ilk adımı bıraktım bir başka güne!  
Yolların yeni yollara çıkacağını bile,  
Düşündüm, bir gün geri döner miydim ki.

*And both that morning equally lay  
In leaves no step had trodden black.  
Oh, I kept the first for another day!  
Yet knowing how way leads on to way,  
I doubted if I should ever come back.*

Adımların izi ise, ikinci dizede karşıt bir imge olarak “siyah”la nitelenmiştir. Sarı yaprakların üstünde atılan adımların siyah izi sarı ve siyahı bir araya getiren bir temel zıtlık (*binary opposition*) olarak karşımıza çıkmaktadır.

Son kıta, çoğunluğun seçimlerine direnen bireyin yaşamındaki farkı, yapılan seçimlerin yarattığını anlatır. Ancak bu seçimlerin ve onların yarattığı farkın terchi edilen bir fark olup olmadığı kuşkusunu bir “iç çekiş” (*sigh*) ele vermektedir:

İç çekerek anlatacağım bunları  
Bir yerlerde, yıllar geçince üstünden:  
Yol bir ormanda ikiye ayrıldı, ve ben  
Ben yürüdüm daha az gidileninden,  
Buydu yaratan hayatımdaki bütün farkı.

*I shall be telling this with a sigh  
Somewhere ages and ages hence:  
Two roads diverged in a wood, and I--  
I took the one less traveled by,  
And that has made all the difference.*

Gelecekte yaşanacak yeri bir düzdeğişmece ile “bir yerlerde” diye anlatan şair, ormanda ikiye ayrılan yol eğretilmesi ile daha az seçilen yoldan gittiğini belirtir.

“A Minor Bird (Bir Küçük Kuş)” şiiri ise bütünüyle siyasal çağrışımlarla dolu bir şiirdir. Şiirin tamamı bir eğretilme olarak okunabilir. Şiirdeki tüm imgeler farklı seslerin kendini ifade edebilmesine yapılan göndermeler içermektedir. “Evin önünde şakıyan kuş” eğretilmesi, özgür ifadeyi çağrıştırmaktadır:

Uçup gitmesini diledim bir kuşun,  
Şakımasının evimin önünde bütün gün;

*I have wished a bird would fly away,  
And not sing by my house all day;*

“Evimin önü”, bir belirtili isim tamlaması olarak, sokakların bir parçası olarak evin önünü niteleyen bir düzdeğişmecedir. Dolayısıyla, şiirin anlatıcısı, bir başka deyişle şiirdeki ses, sokaklardaki çok seslilikten rahatsız olan bir

egemen düşüncenin temsilidir. Aynı biçimde, “ev” vatan, ülke, memleket olarak da okunabilir.

İkinci kıtada, “el çırpma” eğretilmesi ve kovalama, farklı seslere karşı zor kullanma olarak yorumlanabilir. Frost’un doğayı ve hayvanları insani durumları eğretilme ile anlatmasının bir örneği olarak bu kıta, şakıyan bir kuş ile ondan rahatsız olan bir ev sahibinin mücadelesi aracılığıyla, egemen kültür ile farklı sesler arasındaki mücadeleyi irdeler:

Ellerimi çırpıttım dikilip kapıda  
Sanki katlanılmaz gibi olunca.

*Have clapped my hands at him from the door  
When it seemed as if I could bear no more.*

Üçüncü kıtada ise, “ötmek” ile “suçlamak” bir araya getirilerek, ifadeye, şarkı söylemeye ve çok sesliliğe karşı gelmenin bir hata olduğu söylenir:

Hata biraz da bende olmalı.  
Bir kuş öttü diye suçlanmamalı.

*The fault must partly have been in me.  
The bird was not to blame for his key.*

“Kuş” eğretilmesi çoğulculuğa, gençliğe ve toplumdaki farklı seslere işaret eden bir imgelem olarak karşımıza çıkmaktadır. Frost’un doğa eğretilmelerinin siyasal çağrışımları burada kuş ve kuşların şakıması imgeleri ile karşılık bulur.

Şiirin son kıtası bir farkındalıktır. “Şarkılar” eğretilmesi, susturulmaması gereken sesler olarak kullanılmıştır. “Şarkılar” hem gerçek anlamda şarkıları, hem de aynı zamanda düşünceyi ve çok sesliliği nitelediği için bir düzdeğişmece olarak da okunabilmektedir:

Anladım ki bunda yanlışlık var  
Sussun istenir mi hiç şarkılar.

*And of course there must be something wrong  
In wanting to silence any song.*

Frost’un şiirlerinde biçem, söz oyunları ile yaratılan anlam zenginliği ile derinlik kazanır. Şiirlerindeki söz oyunlarının anlambilimsel ve kültürel göndermeleri, evrensel çağrışımlarla yüklüdür. Orman, yol, kuş gibi imgeler, yalnızca Frost’un doğup büyüdüğü ve kültürel olarak beslendiği bölgelerin doğasında bulunan varlıkların imgeleri değildir. Bunlar evrenseldir. Frost’a bir şair olarak gücünü veren de biçemindeki bu evrenseldir. Her okuyucunun kendi yetişme koşulları, yaşam biçimi ve kültürü kuşkusuz metinlerin yorumlanmasında etkili olmaktadır. Kimi zaman metinler kültürel anlamlar içerirler ve bu kültürel anlamlar her söylem ve biçemin farklı kültürlerde, farklı biçimlerde yorumlanmasına yol açabilmektedir. Bu bağlamda anlam, yalnızca dilbilimsel bir öge değil, aynı zamanda kültürel bir öğedir. Tümcelerinin sözdizimsel yapısı kadar, sözcüklerin çağrışımları da okurun kültürüyle ilişkili olarak anlamsal hedefini bulur. Bu açıdan bakıldığında, örneğin bir Türk okur için Frost’un “A Minor Bird (Bir Küçük Kuş)” şiirindeki “to sing” fiili şarkı söylemek olarak çevrilseydi, sözdizimsel olarak doğru kabul edilebilse bile,

Türk okurunun kültüründe kuşları için şarkı söylemek fiilinin kullanılmayacağı göz önünde bulundurulunca, şiir kültürel olarak anlamsal karşılığını bulamayacaktı. Okurun kültürel kökenlerini ve sözcüklerin kültürel çağrışımlarını göz önünde bulundurularak tercih edilen “şakımak” fiili kültürel olarak da anlamı karşılamaktadır.

Bu durumda, iki sorun karşımıza çıkmaktadır. Frost’un tercih ettiği doğa eğretilmelerinin kültürel olarak farklı karşılıkları olabilmektedir. Orman batı kültüründe bir kayboluş, gizemli bir dünyaya yolculuk çağrışımlarına sahiptir. “Kırmızı Başlıklı Kız” alegorik olarak bir genç kızın ormanda yalnız başına çıkacağı bir yolculuğun kurda yem olmakla sonuçlanacağı mesajını vermektedir. Bu alegoride aslında kurda yem olmak bekâreti yitirmek, ormanda yalnız bir yolculuk ise hayata korumasız atılmak, ataerkil korumadan mahrum kalmaktır. Ancak bu karamsar çağrışımlarla dolu orman imgesi, Frost’un “The Road Not Taken (Yürünmemiş Yol)” şiirinde evrensel anlamını bulmuştur. Okur hangi kültürden olursa olsun, ormanı hayat, çatallanan yolları ise yaşamdaki tercihler olarak yorumlamaktadır.

## **KAYNAKÇA**

- Erden, A. “Edebiyat eleştirisi üzerine”, [edebiyathaber.net](http://www.edebiyathaber.net/edebiyat-elestirisi-uzerine-aysu-erden-2/).  
<http://www.edebiyathaber.net/edebiyat-elestirisi-uzerine-aysu-erden-2/>.  
Erişim tarihi 24.10.2016.
- Fowler, R. (1996) *Linguistic criticism*. 2<sup>nd</sup> edition. Oxford: Oxford University Press.
- Göktürk, A. (1989) *Sözün ötesi: Yazılar*. İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- Il Postino*. (1994) Directed by Michale Radford, performances by Massimo Troisi, Philippe Noiret, Maria Grazia Cucinotta. Cecci Gori Group Tiger Cinematografica.
- Lakoff, G. & Johnson, M. (2003) *Metaphors we live by*. Chicago & London: The University Chicago Press.
- Özünü, Ü. “Başlangıçtan bugüne deyişbilim: Uygulamalar, incelemeler, öneriler”, [academia.edu](http://www.academia.edu/5748613/Ba%C5%9Flang%C4%B1%C3%A7tan_Bug%C3%BCne_Deyi%C5%9Fbilim).  
[http://www.academia.edu/5748613/Ba%C5%9Flang%C4%B1%C3%A7tan\\_Bug%C3%BCne\\_Deyi%C5%9Fbilim](http://www.academia.edu/5748613/Ba%C5%9Flang%C4%B1%C3%A7tan_Bug%C3%BCne_Deyi%C5%9Fbilim). Erişim tarihi 06.10.2016.
- Tutaş, N. “Yazınsal metinlerde biçimsel inceleme”, *Littera*.  
[http://www.littera.hacettepe.edu.tr/TURKCE/19\\_cilt/18tutas.pdf](http://www.littera.hacettepe.edu.tr/TURKCE/19_cilt/18tutas.pdf).  
Erişim tarihi 06.10.2016.

**Bakış açısına karşılaştırmalı bir yaklaşım: Gide'nin *Kadınlar Okulu*, Balzac'ın *Goriot Baba* ve Robbe-Grillet'in *Kıskançlık* adlı yapıtları**

**Arş. Gör. Gülden UÇAR  
Prof. Dr. Ertuğrul İŞLER**

**Pamukkale Üniversitesi  
Fen Edebiyat Fakültesi  
Fransız Dili ve Edebiyatı Bölümü**

**Özet**

Anlatıcı, edebi metinlerde bize öyküyü anlatan kişidir. Bize metnin içinde olup biten her şeyi; olayları, kahramanları, yer ve zamanı kendine özgü bir üslupla anlatır. Metin içinde olayları nasıl işleyeceğine o karar verir. İsterse her şeyi dışardan gözlemler, tamamen tarafsız ve sınırlı bir bakış açısı benimser ya da olayları metnin içindeki bir kahramanın gözünden okuyucuya yansıtır. Anlatıcıyı metindeki karakterlerle karıştırmamak gerekir. Söz konusu olan « Kim konuşuyor ? » ve « Kim görüyor ? » sorularına verilen yanıtıdır. Bu alanda üç önemli anlatı kuramcısından söz etmek mümkündür: Gérard Genette, Tzvetan Todorov ve Jean Pouillon. Bu çalışmada, Gérard Genette'in « odaklayım » kavramından hareketle, Honoré de Balzac'ın *Goriot Baba*'sı, André Gide'in *Kadınlar Okulu* ve Alain Robbe Grillet'nin *Kıskançlık* adlı yapıtlarında “kim konuşuyor/kim anlatıyor?” sorusuna yanıt aranacaktır.

**Anahtar Sözcükler:** Odaklayım, romanda bakış açıları, anlatıcı türleri, Gérard Genette

**Sıfır odaklayım**

Bu tür odaklayım tipinde anlatıcı her şeyi bilebilir, her şeyi görebilir ve her yerde olabilir. Bir anlamda Genette'in de dediği gibi « (...) sıfır odaklayım, geleneksel anlatım tarzını yeğleyen romancının her şeyi bilmesi anlamına gelir. » (1972: s. 222)

Genette, bu anlatıcı tipini genellikle olumsuz anlamda ele alır. Ona göre, eğer anlatıcı her zaman her yerde bulunabiliyorsa aslında bu onun belli bir noktaya odaklanmadığını gösterir. Bu bir çeşit odaklanma eksikliğidir. Bir metinde anlatıcı her şeyi biliyor ve görebiliyorsa olayları ve kişileri de istediği gibi yönlendirebilir, yönetebilir. Sınırsız bir bakış açısına sahiptir. Bununla beraber anlatı boyunca okur somut olarak anlatıcının varlığının farkına varamaz. Bu nedendir ki bu tip anlatıcılar nesnel bir konumda bulunur. Öykünün kahramanlarından daha çok şey bilir. Aynı anda bütün kişileri

tanıma olanağına sahiptir ve hepsini aynı anda betimleyebilir. Her şey okura hazır sunulur. Balzac'ın yapıtları bu odaklayım tipinin en güzel örneklerini oluşturur. Örnek olarak:

Bu hikâyenin başladığı dönemde, yatılı pansiyonerlerin sayısı yediydi. Evin en iyi iki dairesi birinci katta bulunuyordu. Bunların en küçüğünde, Mme Vauquer oturuyordu. Öbürü de Fransa Cumhuriyet Ordusunun ödeme Amirinin dul eşi Mme Couture'e aitti. Bu hanımın yanında, Victorine Taillefer adında, analık ettiği pek genç bir kız vardı. Bu iki hanımın pansiyon ücreti yılda bin sekiz yüz frank tutuyordu. İkinci kattaki iki daireden birini Poiret adında yaşlı bir adam işgal ediyordu. Berikini de, kırk yaşlarında kadar görünen, başına kara peruka takan, yan sakallarını boyayan, eski bir tüccar olduğunu söyleyen M. Vautrin adında biri tutmuştu. Üçüncü katta, dört oda vardı ama sadece ikisi kiradaydı. Bunlardan birini Mile Michonneau adında yaşlı bir kız, ötekini de Goriot Baba adında, eski bir şehriye, İtalyan makarnası ve nişasta fabrikatörü kiralamıştı. (Balzac, 1972: s. 14)

Bu anlatı tipinde, anlatıcı her şeyi bilmekle kalmaz uzam ve zamanla ilgili göstergeleri de istediği gibi yönlendirebilme ve betimleyebilme gücüne sahiptir. Uzam ve zamanla ilgili göstergeler kişilerin bilgisini aşar. Zaman ve uzam ile ilgili ögeler birden ve sınırsız bir şekilde betimlenebilir. Özellikle anlatı içindeki sahnelerin değişimde gözlemlenen hız şaşırtıcıdır. Zamanın betimlenmesinde de aynı durum söz konusudur. Her şeyi bilen anlatıcı anlatıda kullanılan zamansal göstergeleri de istediği zaman değiştirebilir. Başka bir deyişle, bu anlatıcı tipi aynı paragrafta hem geçmişten hem şimdiki zamandan hem de gelecekte söz edebilir.

Anlatıcı her hangi bir engelle karşılaşmadan, sorunsuz bir şekilde olup bitenleri anlatır. Kişilerin geçmişini ve geleceğini onlardan daha iyi bilir. Örnek olarak: “ Goriot Baba, altmış dokuz yaşlarında kadar bir ihtiyardı. Ticaret hayatından ayrıldıktan sonra, 1813'te Mme Vauquer'nin pansiyonuna çekilmişti. » (a.g.e., s. 23)

Nesneleri de bu anlatım tarzına uygun olarak en ince ayrıntısına kadar betimler. Diğer odaklayım tiplerinin aksine, okura kişilerin hem fiziksel hem de ruhsal özellikleri hakkında oldukça ayrıntılı bilgiler verir. Öykünün bütününe hükmettiği için betimlemeleri sınırsız bir görünüm kazanır. Kuşkusuz, Balzac, *Goriot Baba*'da bunun en güzel örneğini verir. Buna bir örnek olarak:

Eugene de Rastignac'ın kusursuz bir güneyle yüzü, beyaz teni, kapkara saçları, mavi gözleri vardı. Davranışı, hareketleri, duruşu, ilk eğitimin sadece görgü ve sağbeğeni gelenekleri üzerinde yoğunlaştığı soylu bir ailenin oğlu olduğunu belli ediyordu. Elbiselerini gayet itinalı kullanıyor, adi günlerde geçen yılki

elbiselerini giyiyordu ama arada sırada zarif bir delikanlı gibi tertemiz, sık giysilerle sokağa çıkabiliyordu. Genellikle sırtında eski bir redingot, kötü bir yelek, öğrenciye özgü siyah, yıpranmış, iyi bağlanmamış bir boyunbağı, bacaklarında bunlarla uyuşan bir pantolon, ayaklarında da tekrar tekrar pençelenmiş potinler vardı. (a.g.e., s. 19)

Sıfır odaklayım tipi anlatıcı, anlatıda genellikle « ben » birinci tekil adını kullanmaz. Birinci tekil adıl yerine üçüncü tekil adılı kullanmayı yeğler. Böylelikle kişilerin ne düşündüklerini, ne istediklerini kısacası her şeyini bilmesine karşın öykünün dışında kalmayı başarır. Genellikle bu anlatıcı yazarın ta kendisidir ve anlattığı öykünün tek kurgulayıcısı ve yaratıcısı konumundandır. Öykünün dışında bir ses olarak, kişilere söz hakkı vermeden olup bitenleri, nesnelere tanımlayabilir ve yargılayabilir.

Gitgide zayıfladı. Baldırları sarktı; zengin bir şehirli mutluluğunun ışıldadığı tombul tombul yüz ölçüsüz derecede boşaldı, adamın âdeta avurdu avurduna çöktü. Alnı kırıştı, çene kemikleri ortaya çıktı. Neuve-Sainte-Genevieve sokağına taşındığının dördüncü yılında, adamcağız artık kendi kendine benzemez oldu. (a.g.e., s. 34)

### **İç odaklayım**

Bu tür anlatılarda kişinin ve anlatıcının eşitlendiği, sözün birinden diğerine geçtiği bir anlatıcı tipi gözlemlenir. Pouillon'a göre, bu bakış açısı tarzı iç bakış açısı olarak da adlandırılabilir. Bu anlatıcı tipi her şeyi bilen, her şeyi gören her yerde olan tanrısal bakış açısına karşı çıkar. Anlatıcı genellikle öyküdeki kişilerden birisidir ya da birileridir. Anlattığı öykünün tanığı da olabilir. Ya da anlatılan öyküyü, öykünün içinde yer alan kişilerden birinden de dinlemiş olabilir. Bu anlatı tipinin XIX. Yüzyılın sonlarından başlayarak, XX. Yüzyıl başlarına kadar romancılar tarafından daha sık kullanıldığı söylenebilir. Anlatıcı sınırsız bir bakış açısına sahip değildir. Okurun anlayabileceği, duyabileceği, görebileceği ve bilebileceği kadar anlatır. Bu tip anlatıcılar bir insanın yalnızca duyularıyla algılayabileceği kadarını bilebilir, algılayabilir ve yalnızca betimlediği kişinin deneyimlerini, bilgi, duygu ve kişisel algılarını yansıtabilir. Bir bakıma öznel bir anlatı türünden söz edilebilir. Anlatacakları ve anlattıkları sınırlıdır. Anlatıcı, sıfır odaklayımcı anlatıcı tipi gibi nesnel değildir. Anlatının öğelerini istediği gibi yönetemez ve yönlendiremez. Kişilerin iç dünyasını, duygularını, duygusallıklarını, hissettiklerini ve izlenimlerini öne çıkarır.

Bu anlatıcı tipinin en güzel örnekleri André Gide ve yapıtları ve özellikle de *Kadınlar Okulu* adlı yapıtıdır. Gide'in bu yapıtında yukarıda verilen tanım ve bilgilere oldukça uygun bir anlatı seyri gözlemlenir. Yapıt baştan sona Eveline adında bir kadının günlüğünden oluşur. Olup biten her şey bu

kadının gözünden anlatılır. Okur anlatıcı kişinin (kadının) bildiği kadarını bilir, daha fazlasını değil. Hem anlatıcı hem kişi hem de okur sınırlı bir görüşe sahip olur. Anlatı boyunca yazar “ben” birinci tekil adını kullanmayı yeğler ve olup bitenler bu “ben” anlatıcı tarafından anlatılır.

Ben kendi adıma, konuşmak isterdim. Ama o ortamda babamdan daha girişken olmam uygun olmazdı. Ben de onun davranışlarını taklit ediyordum. Onun yanına oturduğum için sessizliğimiz o canlı ortamda hemen göze batıyordu. (Gide, 2003: s. 20)

Öyküde sözü edilen diğer kişiler, anlatma görevini üstlenen kişi aracılığıyla aktarıldığından, okur, anlatıcı kişi ile diğerleri arasındaki ilişki ve yakınlık hakkında ancak böyle fikir sahibi olabilir. Anlatıcı kişi olan Eveline Robert’i şöyle anlatır:

Robert’de hayran olduğum bir özellik de onun herhangi biri gibi konuşmayı ve davranmayıdır. Böyle olduğu halde ondan kendini beğenmişlik ve yapmacık hareketlerden eser yok. Onun duruşunu, giyim kuşamını, konuşmalarını, davranışlarını hakkını vererek anlatacak sözcükleri uzun bir süre aradım: ‘kendine ait bir kişiliğe sahip’, ‘özel’, ‘eşsiz’... ama ‘soylu’ sözcüklerinde karar kıldım. (a.g.e., s.16)

Anlatıcı kişi ile okur arasındaki mesafe yakınlaşır, okurla kişi-anlatıcı arasında karşılıklı konuşmalar bile yapılabilir. Okur zaman zaman kendini bu anlatıcı kişinin yerine koyar ve empati yapar. Anlatı, daha içten ve daha ikna edici bir görünüme kavuşur.

Evet, Robert’i terk etmekle görünürde suçlu bulunacağımı biliyorum. Bunu kendime söylüyorum. Yasaları bilmiyorum, onunla hala aynı çatı altında yaşamak istememin nedeni, beni annelik haklarımdan yoksun etmesinden korkmamdır. Paris’e döner dönmez bir avukata danışacağım, bana yol gösterecektir sanırım, çünkü bu bana çok ağır gelecek. Çocuklarımı görmemeye dayanmam, ama Robert’le beraber yaşamam da olanaksız! (a.g.e., s.60)

Yukarıdaki alıntıda, eşinden ayrılmak isteyen ama çocuklarını bir daha göremeyeceğinden kaygı duyan bir kadının hissettikleri anlatılır. Okur dahil bunu herkes anlayabilir ve empati yaparak kendisini kişinin yerine koyabilir.

Kuşkusuz, günlük türündeki anlatılar yazarın bu bakış açısını ortaya koymasına büyük katkıda bulunur. İç odaklayımın etkin olduğu anlatılarda iç konuşma, tekil konuşma, iç tekil konuşma, karşılıklı konuşma, karşılıklı iç konuşma gibi anlatma biçimleri önemli yer tutar. Genette’e göre, “iç odaklayım ancak öyküdeki iç monolog ile tamamen gerçekleştirilebilir.” (1972: s.210). Gide’in bu yapıtında özellikle iç monologla ilgili çok güzel örneklere

rastlamak mümkündür : « ‘Tahminimden daha zevksizmişler !’ diye düşünüyordum. » (a.g.e., s.18)

Anlatı boyunca Eveline'nin fikirleri, duyguları ve düşünceleri iç konuşma yardımıyla anlatılır:

Bazen kendimi korkunç derecede yalnız hissediyorum. Bütün düşüncelerimi, sadece bu deftere yazabiliyorum ve onu gerçek bir sırdaş gibi görmeye ve sevmeye başlıyorum. En acı, en gizli düşüncelerimi sadece ona açıklıyorum. (a.g.e., s.64)

### **Dış odaklayım**

Dış odaklayım hem sıfır odaklayımdan hem de iç odaklayımdan oldukça farklıdır ve anlatma görevini tamamen kişi ya da kişilerin üstlendiği bir anlatı tarzını benimser. Hem sıfır odaklayımın nesnellik anlayışına hem de iç odaklayımın öznellik anlayışına karşı gibidir. Kendince belirlediği oldukça farklı bir nesnel anlatım tarzı kullanır. Olay örgüsü ya da kurgusu her türlü bilinçten bağımsız seyrederek anlatılır. Anlatıcı anlatılmakta olan öykünün tamamen dışında kalır. Gördüğünü ve duyduğunu tüm çıplaklığıyla ve gerçekliğiyle anlatmak durumundadır. Her türlü öznel yorum ve yargılardan uzak kalmayı yeğler. Başka bir deyişle, dış odaklayım duyguları, karakterlerin iç dünyasını ve her türlü öznelliği anlatıdan dışlar.

Olaylar nesnel bir şekilde ele alınır ve kişiler sanki olayların tanığı olan bir yabancı tarafından anlatılıyormuş gibidir. Bu kişi ya da yabancı öykünün kahramanlarından çok daha az şey bilir. Yalnızca gördüğünü anlatan bir gözlemci konumundadır.

Okur öykünün sonunda ne olacağını tahmin edemez zira okura tahmin edebilmesi için hiçbir bilgi ya da ipucu verilmez. Anlatıcı öyküde kişileri ve nesnelere tıpkı bir kamera objektifini kullanır gibi betimlediği için olup biteni anlamak için okur düş gücünü kullanmak zorunda kalır. Bu tür anlatılarda okurla metin arasındaki mesafe ortadan kalkar ve okurun metne daha etkin bir şekilde katılımı gerekir.

Michel Raimond, 'ilginin gizemden doğduğu' entrika ya da macera romanlarında, 'yazarın bize bildiği her şeyi söylemeyeceğini', ve Walter Scott'dan Alexandre Dumas ve Jules Verne'e kadar çok sayıda macera yazarının ilk sayfalarından itibaren dış odaklayımı kullandıklarını belirtir.<sup>1</sup> (Genette., a.g.e., s. 207)

Betimlemelerdeki nesnellik, öznel tutum takınmama, geleneksel anlatı figürlerinin dışlanması, zaman kullanımı, kişilerin gerçek düşünceleri

---

<sup>1</sup> « Michel Raimond remarque justement que dans le roman d'intrigue ou d'aventure, « où l'intérêt naît du fait qu'il y a un mystère », l'auteur « ne nous dit pas d'emblée tout ce qu'il sait », et de fait un grand nombre de romans d'aventures, de Walter Scott à Jules Verne en passant par Alexandre Dumas, traitent leurs premières pages en focalisation externe. »



hakkında anlatıcının bilgisizliği Robbe-Grillet'in *Kıskançlık* adlı yapıtını bu anlatı türü açısından iyi bir örnek haline getirir. İlk sayfadan başlayarak nesnelere betimlenmesindeki titizlik dikkat çekicidir:

Şimdi çatının güney batı köşesini destekleyen sütünün gölgesi terasın köşesini iki eşit parçaya böler. Bu teras evin üç köşesini çevreleyen geniş bir sergi alanı gibidir. Genişliği orta kısmında ve tamamlayıcı kısımlarda aynı olduğundan, sütun tarafından yansıyan gölgenin çizgisi tam olarak evin köşesine kadar gelir; ama orada durur, çünkü yalnızca terasın yer döşemesi hala gökyüzünde yükselmekte olan güneşi alır.(...)<sup>2</sup> (Grillet, 1957: s. 9)

Romanda öykü mekânın betimlemesiyle başlar. Bir evin terasının dış görünümünü hakkında ayrıntılı bir betimleme yapılır. Anlatıcı bu uzamın genişliğinden ve konumundan söz eder. Eşya betimlemelerinin nesnel soğukluğu ve en ince ayrıntısına kadar anlatılması daha henüz metni okumaya başlayan okuru şaşırır, adeta sarsar. Her nesne hiçbir öznel yargı olmaksızın büyük bir özenle betimlenir. Anlatı boyunca anlatıcı hiçbir öznel tutum sergilememeye özen gösterir. Anlatıdaki nesnellik yapıtın kurgusal boyutunun en önemli işlevi olarak ortaya çıkar. Okur her şeyi anlatıcıdan betimleme yoluyla öğrenir. Roman kurgusu tamamen betimleme üzerine kurulu gibidir. Robbe-Grillet'in *Kıskançlık* adlı yapıtındaki anlatıcı her şeyi betimler ama hiçbir şey açıklamaz. Sanki bir fotoğraf objektifi ya da kamera gibidir. Bakış açısı arı bir nesnellik tutumunu çağırıştırır. Anlatıcı hiçbir şeyi açıklamadığı gibi hiçbir olaya ve söze de müdahalede bulunmaz. Bununla birlikte, anlatıcının tutumunda bir çelişki varmış gibi algılanır. Olaylar kıskanç bir eşin gözünden anlatılırken bu eşin hiçbir yorum ve açıklamada bulunmaması dikkat çekicidir. Oysa anlatıcı kişilerden birisidir. Öykünün içinde olmasına karşın, okur öyküyü sanki bir yabancı anlatıyormuş izlenimine kapılır. Yazar nesnel bir dil yaratmak isterken sanki öznel bir dil ortaya çıkmış gibi gözükür. Öznellik ve nesnellik birbirine karışır. Muharrem Şen (1989), nesnel olmak isteyen bir dilden öznel olan bir başka dilin doğduğunu söyleyerek bu düşünceyi destekler.

Okur kendisini metne doğrudan ve daha çok katılmak durumunda hisseder. Anlatıcı, anlatı öğelerini (kişi, olay ve nesnelere) bir kamera objektifi gibi betimlediği ve yansıttığı için okur anlatıcının vermediği birçok bilgi boşluğunu kendisi doldurmak amacıyla düş gücünü kullanmak durumunda kalır.

---

<sup>2</sup> *Maintenant l'ombre du pilier-le pilier qui soutient l'angle sud-ouest du toit- divise en deux parties égales l'angle correspondant de la terrasse. Cette terrasse est une large galerie couverte, entourant la maison sur trois de ces cotés. Comme sa largeur est la même dans la portion médiane et dans les branches littérales, le trait d'ombre projeté par le pilier arrive exactement au coin de la maison ; mais il s'arrête là, car seules les dalles de la terrasse sont atteintes par le soleil, qui se trouve encore trop haut dans le ciel. (...)*

Metin boyunca bazı zamansal göstergeler dikkat çeker. Metinde güneşin konumu ve güneşin konumuna göre sütunun gölgesi betimlenir. Bu göstergeler olayın geçtiği zamanın muhtemelen öğleden sonra olduğu ipucunu verir. Oysa yapıtta öğleden sonra ifadesi hiçbir şekilde sözlü olarak verilmez. Bunu tahmin edecek ve bulacak olan okuyucudur.

Şimdi güney-batı sütununun gölgesi – terasın yatak odası köşesinde- bahçenin zeminine yansıyor. Güneş hala gökyüzünde görünüyor, doğuya doğru ilerledikçe, neredeyse birbiri ardına dizilmiş vadileri aydınlatmaya devam ediyor. Güneşin kısır döngüsüne göre dizilmiş muz ağaçları bu ışığın altında her yerden çok iyi seçiliyor.<sup>3</sup> (a.g.e., s.32)

Okur olayın ne zaman geçtiğini güneşin konumuna ve sütunun gölgesine göre tahmin etmek durumunda kalır. Güneşin yüksekliği ve alçaklığı olayın sabah öğle ya da öğleden sonra geçip geçmediğini göstermeye yardımcı olur. Bütün bu ipuçlarını bulmak, izlemek ve neler olup biteceğini tahmin etmek okurun görevidir. Anlatıcı sadece bir kamera gibi gördüğünü anlatır ve herhangi bir yorum ve açıklamada bulunmaz.

Öyküde genellikle şimdiki zaman kullanılır. Bunu vurgulamak için de sık sık “şimdi” zaman zarfı kullanılır. “Hikâyenin zamanı ‘şimdi’ aracılığıyla vurgulanan şimdiki zamandır”.<sup>4</sup> (Şen, a.g.e., s. 84). « Şimdi » zaman zarfının eser boyunca sık sık kullanıldığına örnekler şöyle gösterilebilir: « Şimdi, bu, hangarlardan gelen, terasın orta kısmına kadar ulaşan ikinci şoförün sesidir ; bir yerli edasıyla, anlaşılmaz sözlerle ve hatta sözleri bile olmaksızın şarkı söyler. »<sup>5</sup> (a.g.e., s.99)

Bir başka örnek: “ Şimdi ev boş. A... Franck ile birlikte bazı acil ihtiyaçlar için şehre indi. Ne olduklarını belirtmedi.”<sup>6</sup> (a.g.e., s.122)

Bir başka örnek daha:

Şimdi ortalık tamamen karanlık. Görüş alanına alışmak için zaman olmasına rağmen, hiçbir nesne, en yakındakiler bile görünmüyor. Ama şimdi, yine, korkuluklar daha net bir şekilde var

<sup>3</sup> « *Maintenant l'ombre de pilier sud-ouest – à l'angle de la terrasse du côté de la chambre- se projette sur la terre du jardin. Le soleil encore bas dans le ciel, vers l'est, prend la vallée presque en enfilade. Les lignes de bananiers, oblique par rapport à l'axe de celle-ci, sont partout bien distinctes, sous cet éclairage* »

<sup>4</sup> « *Le temps du récit est donc à l'indicatif présent accentué par 'maintenant'* »

<sup>5</sup> « *Maintenant, c'est la voix du second chauffeur qui arrive jusqu'à cette partie centrale de la terrasse, venant du côté des hangars ; elle chante un air indigène, aux paroles incompréhensibles, ou même sans paroles.* »

<sup>6</sup> « *Maintenant la maison est vide. A... est descendue en ville avec Franck, pour faire quelques achats urgents. Elle n'a pas précisé lesquels.* »

ve üzerlerinde bir destek çubuğu bulunuyor ve döşeme onların dibinde yavaş yavaş ortaya çıkıyor. <sup>7</sup>(a.g.e., s.139)

*Kıskançlık* kişinin somut olarak görülmediği, farkına varılmadığı bir romandır. Aynı şekilde anlatıcı da çok kolay fark edilmez. Okur okuma sürecinde metne etkin bir şekilde katılır ve anlatıcının kıskanç bir koca olduğunu ve olayın ve nesnelere onun gözünden anlatıldığını farkına varır. Bununla birlikte okur bu anlatıcı koca hakkında hiçbir şey bilmez. Adı veya fiziksel görüntüsü hakkında her hangi bir bilgiye sahip olamaz. O, A...’nın kocasıdır, öyküyü anlatır ama asla “ben” ifadesini kullanmaz. Yapıtta yalnızca bir gözlemci olarak “o” kişisini kullanır. Bu doğaldır zira anlatıcının gözlemci gibi olması dış odaklayımın bir özelliğidir.

### **Tartışma ve Sonuç**

Bu çalışmada, üç farklı dönemin romanında bakış açısı sorununa karşılaştırmalı bir yaklaşımla değinilmeye çalışılmıştır. Genette’in « odaklayım » kavramı temel alınarak, Honoré de Balzac’ın *Goriot Baba*, André Gide’nin *Kadınlar Okulu* ve Alain Robbe Grillet’in *Kıskançlık* adlı yapıtlarında üç farklı anlatıcı tipinin metin, okur, anlatıcı arasındaki uzaklık ve yakınlaşma bağlamında farklı görünüşleri ortaya konulmaya çalışılmıştır. Her üç yapıt ayrı ayrı ele alındığında farklı dönemlerde yazılmış bu yapıtların her birinde farklı bir anlatıcı tipinin baskın olduğu gözlemlendi. *Goriot Baba*’da her şeyi gören, her şeyi bilen, her yerde olan, kişiler hakkında gerek fiziksel, gerekse de ruhsal anlamda her türlü bilgiye sahip, geçmiş ve gelecek zamana hâkim bir anlatıcıyla karşılaşılırken, Gide’in *Kadınlar Okulu*’nda ben anlatıcının etkin olduğu, kişilerin iç dünyası öne çıkarılarak, anlatıcı ve kişinin anlatma görevini dengeli bir şekilde üstlendikleri, *Kıskançlık*’ta ise anlatıcının kişilerden daha az şey bildiği, hiçbir değerlendirme ve açıklamada bulunmadan yalnızca gördüklerini betimlediği, anlatıcının bir gözlemci gibi olup biteni dışardan izlediği ve mutlak bir nesnellığın söz konusu olduğu anlatı biçimleriyle karşılaşılmaktadır.

Söz konusu bu yapıtlarda bakış açılarının farklı olmalarına yol açan sebepler göz önüne alındığında şu sonuçlar ortaya çıkar: Balzac’ın *Goriot Baba* adlı yapıtı 1835 yılında, savaş öncesi dönemde yazılmıştır. Aydınlanma sonrasında oluşan sanayileşme ve bunun getirdiği güç, üretim, yeni pazarlar bulma ve zenginlik, bilimcilik, akılcılık ve pozitivistimin şekil verdiği modernizmin bir sonucu olarak Balzac ve diğer gerçekçi yazarlarda, akli her şeyin üzerinde tutan, adeta onu tanrılaştıran bir bakış açısının ortaya çıkmasına yol açmıştır. Bu sebeple bu yazarlar duyguları ve insanın iç dünyasını dışlayan, materyalist bir bakış açısı benimsemişlerdir.

---

<sup>7</sup> *Maintenant la scène est tout à fait noire. Bien que la vue ait eu le temps de s’habituer, aucun objet ne surnage, même parmi les plus proches. Mais maintenant, il y’a de nouveau des balustres plus exactement, et une barre d’appui les surmonte ; et le carrelage émerge à leur pied peu à peu.*

Diğer yandan, André Gide'nin *Kadınlar Okulu* 1929 yılında, birinci dünya savaşından sonra yazılmıştır. Savaşın yol açtığı yıkım insanları etkilemiş, onların insan aklına ve bilimciliğe karşı duydukları sonsuz güven sarsılmıştır. Balzac romanına şekil veren modernist ve akılcı bakış açısının bu yıkımı önleyememiş olmasının verdiği küskünlükle insanlar kendi iç dünyalarına yönelirler. Bu güvensizlik kuşkusuz edebiyata da yansır. İnsani duyguların ön planda olduğu bir bakış açısı ortaya çıkar.

Son olarak Robbe-Grillet'in *Kıskançlık* adlı eseri ise 1957 yılında, yani ikinci dünya savaşından sonra yazılmıştır. Artık sorgulamayan, belirsiz ve kaotik bir durum yaşayan, iki dünya savaşı görmüş ve bunun travmasını yaşayan bir nesil söz konusudur. Bu da anlatım tarzında yeni bir arayışa yol açar. Anlatıcının tamamen dışlandığı, kişilerin anlatıcıdan daha çok şey bildiği bir anlatı söz konusudur. Bu en temelde Balzac romanına tepkidir. Geleneksel romanda her türlü sınırı önceden belirlenmiş, anlatıcının ve okuyucunun rolleri biçilmiş bir anlatı biçimi mevcuttur. Hâlbuki yeni romanda kesik kesik, gelişigüzel ve önceden tasarlanmamış bir anlatı hâkimdir. Hayat karmaşık ve hareketlidir. Hayatı bir kalıba sokamayacağımız gibi romanı da sokamayız. Yeni dünya düzeninde tüm değer yargıları altüst olmuş ve insanlar kendilerine yabancılaşmıştır. Bunun bir yansıması olarak bu romanda anlatıcı görünmezdir ve önemsizdir.

Bu incelemenin sonunda, edebiyat yapıtlarının yazıldıkları dönemin sosyal, kültürel ve siyasal koşullarından bağımsız olamayacağı, edebiyatın toplumun bir yansıması olduğu ve o toplum ve dönemde hâkim olan bakış açısının edebi eserlere yön verdiği sonucuna varılmıştır.

### **Kaynakça**

- Balzac, H. D. (1972). *Goriot Baba*. Remzi Kitabevi. İstanbul.
- Genette, G. (1972). *Figures iii*. Seuil.
- Gide, A. (2003). *Kadınlar Okulu*. Bordo Siyah Klasik Yayınlar. İstanbul.
- Robbe-Grillet, A. (1957). *La jalousie*. Minuit.
- Robbe-Grillet, A. (2013). *Pour un nouveau roman*. Minuit.
- Şen, M. (1989). *La Jalousie de Robbe-Grillet et La nouvelle Technique romanesque*. Konya. SU Yayınları.
- Todorov, T. (1966). *Les catégories du récit littéraire*. Communications, 8(1), 125-151.

## Ek

J. Pouillon

↓

Arkadan/geriden bakış

La vision par derrière

↓

İç bakış

La vision avec

↓

Dışardan bakış

La vision du dehors

G. Genette

↓

Sıfır odaklayım

→La focalisation zéro

↓

İç odaklayım

→La focalisation interne

↓

Dış odaklayım

→La focalisation externe→

T.Todorov

↓

Anlatıcı > Kahraman

→Narrateur > Personnage

↓

Anlatıcı=Kahraman

→Narrateur=Personnage

↓

Anlatıcı < Kahraman

Narrateur<Personnage

**The Concept of ‘Inbetweenness’ in Retrospect:  
An Investigation of Identity and Culture within Jhumpa Lahiri’s  
*Unaccustomed Earth* and Pearl S. Buck’s *The Good Earth***

**Neşe Şenel  
Pamukkale University  
Faculty of Arts and Sciences  
Department of English Language and Literature**

**Abstract**

This stylistic study attempts to examine the concept of inbetweenness experienced by two distinct ethnic identities, Chinese and Indian, as reflected by two ethnic female American authors with their specific treatment of language. Inbetweenness, caused mostly by migration, is the inevitable dilemma of being ‘the other’ among a dominant homogenous whole. When the deviance between traditional experience, attributed to the minority groups such as immigrants, and the modernity, attributed to the dominant society, hugely contrasts, the margins are usually ascribed the position of backwardness and inferiority. Inevitably, the differences cause a version of dichotomist discourse in which the traditional versus the modern. Such a dichotomist variation causes the minority groups to go through identity crisis heightened by rootlessness and inbetweenness. Within this study, tracing the specific cultural, gender-related and generational gaps between the ethnic identities, an Indian-American short story collection and a Chinese-American novel will be examined with specifically identifying how the dilemma of ‘inbetweenness’ is manifested by the author’s genuine treatment of language. *Unaccustomed Earth* (2008) reflects the problems of identity crisis and cultural clash caused by the sense of macro-level inbetweenness of Indian immigrants within the America of the 1970s. *The Good Earth* (1931), on the other hand, reveals the heroic story of a Chinese family’s dedication to rural China, and their sense of micro-level inbetweenness when the family is politically forced to live in the urban city. Both fictions reflect similarly parallel concerns regarding gender, ethnicity, cultural clash, identity crisis and generational gap. Evenly, the ‘earth’ that is referred as ‘good’ within Chinese context becomes ‘unaccustomed’ within the Indian context when the ethnic characters lose their sense of belonging and ethnic identities.

**Keywords:** Macro-inbetweenness, micro-inbetweenness, ethnic identity, cultural clash, migration, rootlessness.

## **Introduction**

This study attempts to examine the concept of inbetweenness experienced by two distinct ethnic identities, Chinese and Indian, as reflected by two ethnic female American authors through their specific treatment of language. It is an undeniable fact that the United States of America, which has been paradoxically labelled with such concepts as melting pot, mosaic cake and salad bowl, is a country of unique experience where different ethnic groups all over the world migrate, -or already reside in the land- and struggle to maintain their distinct ethnicities, traditions cultures and languages for generations with the dilemma of getting into the stream of Americanisation or assimilation. While some ethnicities are eager to leave behind every trace of their ancestral heritage and become an avid blend within the dominant White Anglo-Saxon culture of blue jeans and McDonalds, some ethnic groups struggle to preserve their unique ethnic voice, culture and tradition for over generations.

The senses of inbetweenness and placelessness are the inevitable dilemmas of being 'the other' or the minority among a dominant homogenous whole. When the deviance and difference between traditional experience which is mostly attributed to the minority groups such as immigrants and the modernity and individualism that is mostly attributed to the dominant Western society hugely contrasts, the margins are usually "ascribed the position of backwardness inferiority" (Mahmoud, 2013: p. 72). Inevitably, the differences between the dominant culture and the other cultures cause a version of "dichotomist discourse of traditional versus modern" (p. 72). Such a dichotomist variation between both cultures, therefore, causes the members of the minority groups to go through identity crisis heightened by a sense of no-belonging, rootlessness, placelessness and evenly inbetweenness.

Whether it is the first or the second case, from the very beginning phases of adaption and adoption, each American ethnicity goes through an undeniable identity crisis caused by the very problem of inbetweenness for the first generations and hybridity for the subsequent generations. Herein, the concept of inbetweenness becomes a crucially inescapable theme within American culture and literature. While each ethnic group goes through a distinct experience of inbetweenness, the different genders and generations of the same racial or ethnic backgrounds also reflect diverse experiences of inbetweenness and identity crisis. Within the framework of this study, in order to investigate the separate experiences of ethnic identities and their evenly stance against -or by- the dominant American culture, an Indian-American short story collection and a Chinese-American novel will be studied by tracing the specific ethnic culture, gender and generational gaps between the ethnic identities as reflected in both literary works. The Indian-

American short story collection of Jhumpa Lahiri, *Unaccustomed Earth* (2008), reflects the problems of identity crisis and cultural clash caused by the sense of macro-level inbetweenness of first-generation Indian immigrants and their second-generation offspring within the fairy land of America in the 1970s. *The Good Earth* (1931), on the other hand, is written by a White American author, Pearl S. Buck, who was raised in China. Written from the perspective of a White American author who in her own manners goes through a unique process of inbetweenness, the epic fiction of Buck reveals the heroic story of a Chinese family's dedication to rural China, and their sense of micro-level inbetweenness when the family is miserably forced to live in the urban China of the 1920s when the Chinese revolution and social upheaval hits the peak. Although their historical and ethnic context and fictional content may vary, both fictions reflect similarly parallel concerns regarding gender, ethnicity, cultural clash, identity crisis and generational gap. Whether it is Chinese or Indian experience, within the context of all these concerns about identity, the 'earth' that is referred as 'good' by the Chinese author, evenly ends up to be 'unaccustomed' by the Indian author when the ethnic characters lose their sense of belonging and sanctuary.

### ***Unaccustomed Earth* and Macro-Inbetweenness**

Made up of two parts and eight short stories the collection of Jhumpa Lahiri explores the Indian ethnic identity problems within the heart of American society, wherein the characters of different social backgrounds lose their sense of belonging and therefore, these varying range of Indian-American people of different generations go through identity crisis due to the clash of two distinct cultures, traditions and conventions. According to Chauhan, Lahiri "belongs to a newly emerging group of young diasporic writers, such as Monica Ali and Zadie Smith, who write about their peoples back home, about immigrants to the West, and about the mixing of cultures with an ease and unselfconsciousness that places them in the mainstream of English writing" (2015: p. 297).

Regarding her unique experience of inbetweenness, even Lahiri states that "The older I get, the more aware I am that I have somehow inherited a sense of exile from my parents, even though in many ways—superficial ones, largely—I am so much more American than they are" (qtd. in Hansen, 2007: p.157). Hansen maintains that "As a child herself of displaced Bengali immigrant parents, Lahiri, born in England and raised in America, is well positioned to speak about the difficulties and challenges experienced by those often compelled to live two lives; one Indian, one American" (p. 127). She generally writes short stories and novels about the identity dilemmas within the lives of older Indian immigrants that does not feel belonging to America and the second and third generation Indian American identities that



go through the identity crisis caused by the senses of inbetweenness and placelessness. Specifically, Calcutta and Bengali tradition, which are her childhood dreams, construct the basic essence of her writing.

Written from the perspective of a female Indian-American author, who was born to an Indian family and raised in both UK and US and accordingly in her life also faced the notion of 'belonging nowhere', Lahiri adroitly depicts the challenging experience of being the other in an 'unaccustomed earth' and land when they attempt to lead a life in a totally alien society and culture. As Chauhan maintains, "In exploring the psychological and physical dislocation of her characters, she manages to negotiate and interpret, too, the differences between Indian and American cultures for her readers" (296). Moreover, the short story collection also sheds light upon the questions of hybrid identities, cultural conflict, adaption and assimilation. In addition to specific concerns for gender issues, Lahiri also portrays Indian-American characters from an 'authentic' Bengali region that mainly go through the processes of inbetweenness, self-alienation and finally assimilation. To Hansen, "the themes of alienation, loss, adaptation, and the quest for belonging" construct the spirit of her short stories, while she prefers depicting characters that "attempt to establish themselves in a foreign land while maintaining their vital connection to their cultural identity and heritage" (2007: p.127). Meanwhile, Lahiri attempts to raise the unheard voice of the other, by disclosing Indian past, customs and traditions trapped within a postmodern American atmosphere. Her short stories are fragmented just like the Indian ethnicity and ethnic stories and past that have long been fragmented in an unaccustomed and unfamiliar American land.

The first short story that bears the same title with the collection "Unaccustomed Earth", relates the identity conflict of a shattered Indian family by revealing the clash between the first generation Indian immigrants to the US and their offspring. The family of Ruma is a typical Indian-American family, who migrates to the US due to his father's PhD and settles in the country. Ruma, being a daughter born in Calcutta raised in the US, her mother, a devotedly traditional Bengali woman who finds it hard to reconcile with the American mainstream culture, and her father, a Bengali man who does not feel the same attachment to his ethnic roots as the females of his family, all find themselves in a gyre, wherein their sense of belonging is shattered. Moreover, Ruma, who later on gets married to Adam, a white American man, and bears a hybrid child, called as Akash, is much more challenged with the troubles of inbetweenness. As the story reveals, the newly American life and culture to which they are compelled to get accustomed, make the characters of different generations respond differently to the American adaption, causing the family members to have inner-family

conflicts of identity. Upon moving to the US, the family, specifically the mother, leave their heart in their motherland, Calcutta, which is the only destination they find worthy to visit in the summers. Yet, in time as when the mother dies and the rest of the family gradually gets blended in the American dynamism, such an 'awkward' choice of vacation is also left behind; thus, both Ruma and her father, slowly leave their roots across the ocean. Lahiri relates their in-between experience in the States as follows: "It was a relief, to be living in another part of the state, close enough so things were still familiar but far enough to feel different" (2008: p.30). Meanwhile, the sense of familiarity within the Bengali neighbourhood and the distinction in the outer American society gradually shatters the identity perceptions of the characters. Under these circumstances, the marriage, family and family bonds, which are the sacred establishments according to the Indian customs, are reflected to be easily traumatized within the American soil.

With the framework of placelessness and inbetweenness, the Bengali females of the story are the most victimized ones struck within an alien place under the hegemony of the dominant American culture and also under the patriarchal oppression. Ruma, who had already much despised her mother due to her status of being a devoted housewife whose mere responsibility is only the husband, children and the chores of the house, turns out to be nothing more than her mother at the end of the story. As a young girl she vows to be unlike any Bengali women confined within the US, she works hard to get out of the restrictions of being a Bengali woman. To the astonishment of her family and the Bengali circle in America, she studies hard, gets honor degrees from the university, and meanwhile she secretly works as a part-time waitress and has sex with American men, which is entirely unacceptable according to her Indian customs. Both Ruma and her brother spend their teenage years within the struggle of inbetweenness, yet they find solace in condemning what is domestic and Indian, praising anything foreign and American. As put by Lahiri, "The more the children grew, the less they had seemed to resemble either parent- they spoke differently, dressed differently, seemed foreign everyway, from the texture of their hair to the shapes of their feet and hands" (Lahiri, 2008: p. 54). Ruma and Romi both are enthusiastic to leave home for the sake of "new found independence" waiting out of the house (p. 54), which eventually tormented and pained their parents. However, within the course of time spent in America, even for the mother and father, gradually things get looser and they "dissipated, dwindled to something amorphous, tenuous, something that threatened at times to snap" (p. 54).

Interestingly, the endeavours of Ruma in being unlike any other traditional Bengali woman living at the heart of America end up to be nothing more

than what actually she avoided to be. Although Ruma has had a PhD degree in law and has the opportunity to work like other American women of her time, she is compelled to be a mere housewife and a mother after her first child is born. Although Adam has been a responsible husband that takes care for his wife, he intends to make Ruma content through his 'power', by making her quit her job at a law firm, take care of Akash and the house, which are the reasons of her unhappiness and isolation. Thus, in the end Ruma finds herself as a women in exile who moves to a foreign place with the status of a wife and later as a mother, just like the way her mother was made to get married to her father through an Indian arranged marriage and was moved to America and had children and a house to take care.

The trouble of inbetweenness can most obviously be observed in Ruma's unique experience. Being born into an Indian immigrant family, being raised in the US, feeling the domination of Bengali tradition in the house and the American charm outside, she feels entrapped between the clash of both distinct cultures, languages and traditions. Seeing the opposing point of both cultures, she loses her sense of belonging and ignores her Bengali customs that necessitate her what the counterpart American culture does not prefer. Therefore, she hides all her relationships with the American men from her family, which would eventually cause their refusal and outrage. To the objections of her family, she gets married to an Anglo-Saxon man, announcing their engagement to their own surprise. Even her mother thinks that Ruma is ashamed of her Indian side by hiding and ignoring her Bengali responsibilities, exclaiming that "You are ashamed of yourself, of being Indian, that is the bottom line" (Lahiri, 2008, p. 26). Even within her marriage, she goes through a distressing situation of conflicting cultures. Ruma simply feels smacked by the experience of inbetweenness between two cultures; the Indian coming from her family and the American from her husband: "It was wrong of her, she knew, and yet an awareness had set in, that she and Adam were separate people leading separate lives" (p. 26). Therefore, the sense of belonging nowhere and inbetweenness cause her self-alienation and isolation within the marriage, resulting a Ruma-self who prefers only solitude.

As a woman, trapped in-between two distinct cultures, still Ruma attempts to pass her vague Bengali manners to her own son. She bootlessly tries to raise Akash as accustomed to Indian culture and food; however, in time as she gets older, she feels that the Indian way of life in America necessitates much effort and thus she also starts to leave behind the vague Indian color of her life and she watches her child become more and more Americanized: "In spite of her efforts he was turning into the sort of American child she was always careful not to be, the sort that horrified and intimidated her mother:

imperious, afraid of eating things” (Lahiri, 2008: p. 23). Moreover, she stubbornly attempts to teach him eat with his hands on the floor table and initiates to teach him some Bengali. However, her efforts remain fruitless in time and English takes over Bengali and she also lacks the discipline to stick to her own language within the house. It is noted that “Bengali has never been a language in which she felt as an adult” (p. 12). Furthermore, upon the death of her mother who was strict in Bengali unlike her father, her native tongue also gradually sweeps away from herself, and she is progressively troubled to forget her own childhood language, as she gets older.

Lahiri’s second short story within the collection, entitled as “Hell-Heaven”, discloses the identity crisis caused by hybrid or mixed marriages, hybrid identities, assimilation, inbetweenness, and the clash between the first generation migrators and their offspring as well as the problems arising from the Indian custom of arranged marriages. The story narrated by the perspective of Usha, an Indian-American born into an Indian family that migrates to the US due to the father’s occupation, reveals her life story starting from her childhood up to her middle ages. As she gets older she finds herself questioning her origins and ethnicity, blaming and accusing her traditional parents who stick to Indian customs, she relates how she is troubled by the crisis of inbetweenness and how she eventually find the ease in getting Americanized.

The mother-daughter relationship is also highly crucial in order to trace Usha’s experience of inbetweenness. Her mother is a traditional Indian woman who sticks to her ethnic cultural heritage and conventions; thus she gets married according to the Indian tradition of arranged marriage and migrates to the US with him with the intention of establishing a family as strangers within an alien land. Although within the story the father is a ghostly figure who does not have much impact on the narration, it is the mother figure who symbolizes the Indian heritage. As Usha gets into girlhood and has social connections and interactions with the American friends, she more and more feels the Indian burden directed to her by her mother. Banned to have American boyfriends, Usha is always eager to destroy the Indian burdens cast by her mother and therein, she secretly hates her, blaming the mother for turning Usha into the status of “the other” in an unaccustomed earth. Her mother is always enthusiastic to raise her daughter not as an American but as an Indian like herself; therefore, she sets Deborah, the American woman who gets married to an Indian acquaintance, as an antithesis and warns her daughter not to grow up as an American yet with the Indian virtues. As she gets into adolescence, Usha starts lying to her parents, sneaks out of the house to attend extravagant

parties where she drinks alcohol, dances wildly and has sexual intercourse with American boys, which are the taboo subjects that any Indian girl must avoid at all costs. Within the framework of inbetweenness, the mother and daughter relationship is so much compelled that in time Usha's hatred for her mother turns into a case of pity:

I began keeping other secrets from her, evading her with the aid of my friends. I told her I was sleeping over at a friend's when really I went to parties, drinking beer and allowing boys to kiss me and fondle my breasts and press their erections against my hip as we lay groping on a sofa or the backseat of a car. I began to pity my mother; the older I got the more I saw what a desolate life she led. She had never worked, and during the day she watched soap operas to pass time. Her only job, everyday, was to clean and cook for my father and me.... I began to take my cues from my father in dealing with her, isolating her doubly. When she screamed at me for talking too long on the telephone, or for staying too long in my bedroom, I learned to scream back, telling her that she was pathetic, that she knew nothing about me, and it was clear to us that I had stopped needing her, definitely and abruptly, just as Pranap kaku had. (Lahiri, 2008: p. 76-77)

Usha, with no sense of belonging and any attachment to any place, entrapped in-between two distinctive societies, starts to pity on her mother and her entrapped Indian life style. Torn within the clash of distinct cultures, as she gets more and more into the stream of American society, Usha despises her Indian origins and cultures. Usha even feels herself much more comfortable in English, which is the language she uses except when she is home. Yet, she utters that she feels more contented and free when she uses English rather than her mother tongue. Moreover, unlike her mother, she hates wearing traditional Indian red and white bangles and the Tangail sari unique to Bengali women, yet she prefers blue jeans and comfortable t-shirts. However, as the mother nears to her old age, she also seems to have reconciled with the dominant American way of life and she seems to leave behind her insistence on Indian roots. Therefore, she gets easy with the choices of her own daughter and witnesses her transformation into an American woman. Asserting that "I was not her daughter-only but a child of America", Usha puts her Americanization into the words (Lahiri, 2008, p. 81). The short story reveals how a mother-daughter relationship is deconstructed in an unaccustomed earth.

The third short story of the collection reveals the troubles of a mixed Indian-American marriages, and the troubles of an Indian boy who is sent to America for his education. Amit, who is born into a rich high society Indian

family that often travels across the world due to the father's being a renowned surgeon, goes to the US for his university education. His family is unlike other Bengalis since they are much "dismissive, even critical, of India, never sentimental or homesick" (Lahiri, 2008: p. 95). It is even revealed that having temporarily lived in New Delhi, Switzerland, the US, Saudi Arabia due to the father's profession, his parents have long lost their sense of belonging. The parents, specifically the father of Amit is so goal and career oriented that they ignore his ambitions, talents and desires to be a journalist and thus they organize his educational life, by sending him to the US and by forcing him to be doctor. When he starts his academic studies in the States, he finds himself as the only Indian student in Langford. Having a native-like English and good marks, Amit spends the first years of his undergraduate degree with homesickness and missing Calcutta. However, in time, he leaves behind the sense of being a stranger and he gets used to the new culture through his self-dependence. Still, he never forgives his parents for leaving him alone in an alien country. Therefore, years later when he has his own daughters, Maya and Monika, from his mixed marriage, he does not "let go off his daughters" just like the way his own parent let go off him (p. 86). He eventually cannot help it but feel an unbearable distance for his parents.

Although the process of adoption of the new American culture and the feeling of inbetweenness challenges him, Amit eventually yields in by complying with the new culture. After getting his PhD, he gets married to Megan, an Anglo-Saxon American, with whom he falls in love. Herein, the sense of inbetweenness further intensifies with the tensions of a hybrid marriage. The lovers secretly get married without informing Amit's parents, who irritably gets offended since they have always wanted their only son to get married to a Bengali girl who is raised and educated like him. In time, the marriage that starts as a passionate love affair ends up to be dull relationship where the couples rarely have the chance to communicate with each other. Though Amit tries it hard to reconcile with a spouse who is raised in a culture, that is totally different from what he had back in Bengali, at the end he cannot help it but feel alienated and isolated in a marriage. He reveals that he secretly hates Megan, who in an American style of self-indulgence, is not much committed to the house and the children. Still, Amit carries on his marriage to which he is deeply committed. Rather than the clash of cultures within his marriage, what most disturbs Amit is rather the hybridity of his own daughters. In appearance, Maya and Monika much resemble to the American side rather than his Indian side. Amit comes to the realization that his daughters are almost fully American except for their vaguely Indian names, which ultimately makes him feel remorse for his past choices.

### ***Good Earth* and Micro-Inbetweenness**

Within the context of American ethnic studies, *The Good Earth* (1931), remains as an exceptional work since it is written by an American who has learned Chinese even before she learned English. The Nobel Prize winner Pearl S. Buck was only five-months old when her American family, who were occupied with missionary affairs, took her to China (Goode, 1985: p. 7). Thus, although she had had her ethnic seeds back in the States, she was raised within Chinese culture, acquiring its customs and tradition as a typical Chinese person on the street. However, at home, it was her mother who initiated to inject American manners into her daughter, by making her read crucial English and American works of the canon (p. 8). Accordingly, her travels to America and specifically her college education in the States makes her come to the recognition that the Chinese culture, to which she was accustomed, and the American culture, from which she was alienated, were two totally distinct cultures that needs a reconciliation. She was, therefore, an author who exceptionally went through a peculiar experience of inbetweenness.

In this sense, *The Good Earth*, remains as a unique work wherein a female author who feels the utmost tension of inbetweenness writes about China, Chinese people and Chinese culture with an attempt to reconcile both American and Chinese cultures. By functioning as a bridge between both societies, she portrays the epic life story of a Chinese farmer, Wang Lung, and his desire and attachment to 'the good earth'. By her journalistic manifestation of urban and rural Chinese society of 1920s when the civil upheaval was tense, she mainly attempts to introduce genuine Chinese ways and customs to the West and initiates to reunite both societies. Regarding the distinctiveness of her fiction, it is noted: "The soul of a great nation is expressed in the life of its humblest people. In this story of a Chinese farmer may be found something of the Soul of China: its humility, its courage, its deep heritage from the past and its vast promise for the future" (Roan, 2010: p. 1). All throughout the fiction, Buck introduces several Chinese traditions and customs, varying from foot binding to the concubinage with an attempt to disclose the several reasons behind the tradition. Getting into the depths of the convention, the reader is eventually signalled why O-Lan as slave is sold to Wang Lung, why her unbound feet are mostly scorned by him, why Lotus Flower is favoured as a concubine and how Pear Blossom becomes as another slave concubine for him.

As an author who has gone through the problematic experience of macro-level inbetweenness when she starts to live in her homeland America, Buck also adroitly portrays a micro-level inbetweenness of her Chinese characters within their own huge country in order to reveal the contrasting clash

between urban and rural Chinese societies. She portrays Wang Lung, who starts as a unrespected, lower class peasant farmer and who endures several droughts, famines, disasters, and floods and ends up as a rich and esteemed lord of the House of Wang thanks to his dedication and attachment to the concept of land.

When the drought strikes his rural village and he cannot get any crops out of his dry land, in order to feed his family, he has no other choice than temporarily moving to the southern city. Having spent all his life on the fields, and having never lived in the urban center before -except for several occasions when, for example, he sets out to 'buy' the kitchen slave, O-Lan, from the House of Hwang-, this compulsory relocation turns out to be a shocking experience for Wang Lung and his family. Herein, for the first time he is introduced to the mainstream urban Chinese culture in which he feels totally alien. Being a stranger and 'the other' within the city, he usually compares the customs of urban and rural Chinese societies and eventually questions his own rural Chinese identity. However, in time he is compelled to acquire and get accustomed to the urban ways of life in order to survive in this 'foreign earth', which is totally different from his 'good earth'.

At the end of the story, Wang Lung turns out to be the lord of the House of Wang, a respected and rich Chinese lord who owns concubines, slaves and giant acres of land just like the lord of the House of Hwang, from whom he was embarrassed at the beginning of the story. The new urban culture that was initially shocking and unacceptable due its opulence, decadence and luxury impacts Lung almost totally by turning him from a traditional low class peasant farmer into an urban lord. However, this transformation is only in appearance for Lung's experience since he never leaves behind his naïve dedication to his good earth and his conscience. He still carries the naivety and innocence of a simple farmer thanks to his dedication and attachment to the good earth, that is, his ancestral land. As a man, born within rural Chinese culture, He even gains his strength from the land he cultivates, which provides his incorruptibility and ease all throughout the fiction. Therefore, he notes, "Out of the land we come and into it we must go -and if you will hold on your land you can live- no one can rob you out of the land-" (Buck, 2005: p. 357). Thus, for Lung, the land is something more than mere soil but it is a good earth that has sacred and religious connotations.

His first involvement with the urban Chinese culture is revealed in the novel when he goes to buy O-Lan as a wife from the House of Hwang. In his first-hand interaction with the city dwellers, he is disparaged and humiliated by the gate-man and the residents of the house, specifically by the Old Mistress:



"Why does he not speak for himself?" asked the old lady.  
"Because he is a fool, Ancient One," said the gateman, twirling the hairs of his mole.  
This roused Wang Lung and he looked with indignation at the gateman.  
"I am only a coarse person, Great and Ancient Lady," he said.  
"I do not know what words to use in such a presence." (Buck, 2005: p. 16)

Coming from a lower class urban China and unable to know the urban manners, the simple farmer Lung, feels as a humiliated stranger in the presence of the higher-class urban people. He is basically portrayed as a man who does not belong to the city. Yet, Lung's tenuous realization of the harsh contrast between urban and rural Chinese culture specifically takes place when he moves to the Southern city suburbs with his family due to the great famine and drought that strikes his 'home land'. The striking difference between both ways of lives makes him question his own identity, causing him go through a sense of inbetweenness. However, throughout the process, even when he becomes the lord of the House of Wang he never loses his sense of belonging, a sacred attachment to his good earth.

When as a poor farmer, Wang Lung, moves to the city suburbs, he is noted to be "marvelled at the ease with which money comes in the south" (Buck, 2005: p. 103). Thus, he usually finds himself making comparisons and questioning the striking difference between urban China and rural China. Here, in this foreign environment, he observes the opulence, luxury and decadence of the city dwellers. While the men in the city visit deluxe tea house to satisfy their desires of pleasure, which "is secret and silent and hidden behind walls", "none of these pleasures did Wang Lung know for himself, since his feet crossed no threshold except that of his own hut, and his road was always ended at a gate" (p. 106). Trying to make his life through running the odd errands of the city, Lung feels himself living in a city of luxury "alien as a rat in a rich man's house that is fed on scraps thrown away, and hides here and there and is never a part of the real life of the house" (p. 106). Herein, the sense of inbetweenness haunts Lung mostly due to the cultural, financial and dialectical differences between the both cultures. The city which is a place where opulence and luxury prevails, where the city dwellers have leisure time to spend for the sake of their pleasure draws striking contrasts with the rural good earth where the silver is earned through hard work, dedication and where as farmer there is no other time for the dwellers apart from cultivating the land and sleeping to earn the energy that is necessary for the mission. Feeling the tension between the both places, Lung eventually feels entrapped between the two

cultures, the rural customs woven within his flesh and the urban style to which he was totally unaccustomed:

So it was that, although a hundred miles are not so far as a thousand, and land road never so far as water road, yet Wang Lung and his wife and children were like foreigners in this southern city. It is true that the people who went about the streets had black hair and eyes as Wang Lung and all his family had, and as all did in the country where Wang Lung was born, and it is true that if one listened to the language of these southerners it could be understood, if with difficulty. But Anhwei is not Kiangsu. In Anhwei, where Wang Lung was born, the language is slow and deep and it wells from the throat. But in the Kiangsu city where they now lived the people spoke in syllables which splintered from their lips and from the ends of their tongues. And where Wang Lung's fields spread out in slow and leisurely harvest twice a year of wheat and rice and a bit of corn and beans and garlic, here in the farms about the city men urged their land with perpetual stinking fertilizing of human wastes to force the land to a hurried bearing of this vegetable and that besides their rice. (Buck, 2005: p. 106)

Although the feeling of strangeness within the new alien environment never leaves Wang Lung back, still, “running the streets every day and all day long he learned to know the city after a fashion, and he saw this and that of its secret parts “ (Buck, 2005: p. 105). In a way, he gets tuned within the dynamism of the city by getting accustomed to its culture and customs, and even the language. Living in a suburban rambling hut, “beneath the opulence of this city” he lives in the “foundations of poverty upon which it was laid” (p. 113). All the same, seeing the variety and abundance of food in the city, he cannot forget the poverty and famine that caught his homeland:

Here in the city there was food everywhere. The cobbled streets of the fish market were lined with great baskets of big silver fish, caught in the night out of the teeming river; with tubs of small shining fish, dipped out of a net cast over a pool; with heaps of yellow crabs, squirming and nipping in peevish astonishment; with writhing eels for gourmands at the feasts. At the grain markets there were such baskets of grain that a man might step into them and sink and smother and none know it who did not see it; white rice and brown and dark yellow wheat and pale gold wheat, and yellow soybeans and red beans and green broad beans and canary-colored millet and grey sesame. And at the meat markets whole hogs hung by their necks, split open the length of their great bodies to show the red meat and the layers of goodly fat, the skin soft and thick and white (Buck, 2005: p. 111).

Under the wealth of the city, trapped within poverty with a family begging for some coins, Wang Lung even considers selling his eldest daughter, his “poor fool”, as a slave girl. The contrasting difference between the both ends of the very rich and the very poor even makes him consider selling a daughter, which was then acceptable within Chinese culture. An old man who lives in a nearby hut, even reveals Wang Lung the inevitability of daughter-sacrifice for the very poor when the distance between both poles is undeniable far:

When the rich are too rich there are ways, and when the poor are too poor there are ways. Last winter we sold two girls and endured, and this winter, if this one my woman bears is a girl, we will sell again. One slave I have kept---the first. The others it is better to sell than to kill, although there are those who prefer to kill them before they draw breath. This is one of the ways when the poor are too poor. When the rich are too rich there is a way, and if I am not mistaken, that way will come soon. (Buck, 2005: p. 118)

Still, Lung cannot settle with the idea that the very poor city-dwellers should sacrifice their daughters by selling them in order to earn the silver required for making the day, and he does not victimize his little fool to the demands of his poverty just like what other city residents do. Seeing the city-men trapped within poverty, begging on the streets and men struggling on the streets for the day’s labor, one truth never abandons him: “he was always conscious that he was not truly one of them. He owned land and his land was waiting for him” (Buck, 2005: p. 121). He was a farmer who tries in vain to earn some silver in an alien city to make his family’s living. Coming to the realization that his sons were involved in robbery and the upcoming footsteps of war were causing “unrest and fear”, he decides to go back to the land where he and his ancestors belong to: "We go back to the land---tomorrow we go back to the land!" (p. 137). Thus, instead of living a life of great misery begging for some silver under the opulence of urban Southern city, Wang Lung decides to work hard on the land, from which he gains his strength and his later unredeemable wealth. Moreover, despite the fact that at the end of the novel he becomes what he always esteemed to be, a wealthy landowner that is now respected by the society as the lord of the urban House of Wang who has several sons and two concubines, ultimately he prefers to end up his life where he originally started from, that is, his ever ‘good earth’ in the rural China to which he thoroughly bounds up.

## **Conclusion**

As a conclusion, the senses of inbetweenness and placelessness are the inevitable dilemmas of being 'the other' or the minority among a dominant homogenous whole. In this study two Asian American works of fiction are attempted to be analyzed from the perspective of inbetweenness by specifically focusing on the identity crisis of the older and younger generations of the ethnic characters caused by cultural variations. The fact that "Asian American literature is, in fact, central to the whole ethnic experience the themes of cultural conflict and assimilation" (Maitino, 1996: p. 257) can also be obviously disclosed when Lahiri's short stories of Indian experience and Buck's epic fiction of Chinese experience are closely examined. Although within their ethnic context and historical content both literary works hugely differ, from the perspective of identity crisis caused by the clash of distinct cultures, the experience of inbetweenness for the 'alien' characters remains the same. While in *Unaccustomed Earth*, the characters experience a macro-level inbetweenness produced by the clash of two distinct cultures of different societies out of borders, in *The Good Earth* the characters go through a micro-level inbetweenness caused by the clash of two different cultures within the borders. As seen within the Indian characters of different generations and the specific case of Chinese Wang Lung, experience of rootlessness, the sense of belonging and the identity crisis remains the same for both cases although the extent of inbetweenness is varying.

## **Bibliography**

- Buck, P. S. (2005). *The good earth*. Pocket Books: London.
- Chauhan, V. L. (2015). Lahiri Jhumpa. *Ethnic American Literature: An Encyclopedia for Students*. Greenwood: California, 295-297.
- Goode, R. (1985). *Pearl Buck's Good Earth*. Barron's Educational Series: New York.
- Hansen, D. (2007). Interpreter of Maladies: Stories Jhumpa Lahiri. Oh, Seiwoong. *Encyclopedia of Asian-American Literature*. New York: Facts On File, 126-128.
- Lahiri, J. (2008). *Unaccustomed earth*. Vintage Books: New York.
- Mahmoud, N. J. (2013). *Twisting identity and belonging beyond dichotomies*. LIT: Berlin.
- Maitino, J. R. & David, R. P. (1996). *Teaching American ethnic literatures: Nineteen essays*. U of New Mexico: Albuquerque.
- Roan, J. (2010). *Envisioning Asia: On location, travel, and the cinematic geography of U.S. orientalism*. U of Michigan: New York.

## **Bir Fransız edebiyatı romanı ve Türkçe çevirisinde söz sanatı sorunsalı: Emile Zola örneği**

**Prof. Dr. Selim Yılmaz<sup>1</sup>**  
**Arş. Gör. Özge Kara<sup>2</sup>**  
**Arş. Gör. Cansu Candemir Özkan<sup>3</sup>**

### **Özet**

Edebi çeviri, çevirmen için belli başlı bazı tuzakları içinde barındıran, genel kapsamıyla zorlayıcı bir çeviri alanıdır. Zira edebi bir metnin çevirideki başarısı iki koşulun gerçekleşmesine bağlıdır. Birincisi “uygunluk” (fr. adéquatation, appropriation)<sup>4</sup> teorisi çerçevesinde, yazım üslubuna uygun/uyumlu olarak yazarın mesajını iletmektir. Bir diğeri ise “kabul edilebilirlik” (fr. acceptabilité) ilkesine bağlı olarak, *mümkün olduğunca* hedef/erek kültüre geçerli olabilecek bir aktarım yapabilmektir. Bu dilsel süreçte, çevirmen “biçimsel” (fr. structural) olduğu kadar “biçimsel” (fr. stylistique) olarak da birbirinden farklı iki dil ve kültür ile karşı karşıya kalır. Böyle bir durumda çevirmen sadece hedef kültüre uygun değil, aynı zamanda yazarın üslubuna uygun olarak sözcük seçimi ve sözce yapısı oluşturma hususunda seçim yapma ve karar verme yükümlülüğündedir. Bu bağlamda, Fransız Edebiyatının klasik yazarlarından Emile Zola'nın «La Confession de Claude» (19.yy) ve aynı romanın Yılmaz (2011) tarafından Türkçeye yapılan çevrisi «Claude'un itirafları» başlıklı romanlar arasında söz sanatları (fr. figures de style) açısından karşılaştırmalı ve analitik bir *söylem çözümleme* (fr. analyse du discours) çalışması yapmayı tasarlıyoruz. Bu çerçevede çalışmamızın asıl amacı, iki eser, dolayısıyla iki dil ve kültür arasında olası *biçimsel eşdeğerlerin* (fr. équivalences stylistiques) karşılaştırılması olacaktır. Çalışmamızın Kuramsal çerçevesini ise Lederer'in (2005) yorumlayıcı çeviri kuramı ile Genette (1963) ve Maingueneau'nun (1994) söylemsel ve biçimsel yaklaşımları oluşturacaktır.

**Anahtar kelimeler:** Edebi çeviri, Emile Zola, Fransız romanı, söylem çözümlemesi, söz sanatı.

### **Konu, içerik ve inceleme bütüncesi**

Araştırmanın konusu, edebi bir çeviri üzerinden biçimsel ve biçimsel inceleme ve karşılaştırma yapmaktır. Çalışma bütüncesi (corpus) ve eserler künyesi şu şekildedir Zola'nın (1909) «*La Confession de Claude*» başlıklı eseri ve bu eserin Türkçe tercümesidir (Zola, 2011).

### **Amaç ve kuram**

Deyişbilim ve çeviribilim bağlamında, çalışmanın temel amacını özetlemek gerekirse, şu şekilde ifade edebiliriz:

a) kaynak eserde geçen bazı söz sanatlarını belirlemek,

<sup>1</sup> Marmara Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Fransız Dili ve Edebiyatı Bölümü.

<sup>2</sup> Medeniyet Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Fransız Dili ve Edebiyatı Bölümü.

<sup>3</sup> Medeniyet Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Fransız Dili Eğitimi Bölümü.

<sup>4</sup> Çalışmanın kuramsal çerçevesinin Fransız Dilbilim ve Çeviribilim alanlarından oluşmasından dolayı, literatürle ilgili önemli bulduğumuz bazı özel terimlerin Fransızca karşılığını parantez içinde vermeyi uygun gördük.

- b) biçimsel eşdeğerlik açısından (fr. équivalences stylistiques) analitik ve karşılaştırmalı bir bakış açısıyla incelemek,  
c) yapılan aktarımın hedef dilde kabul edilebilir (fr. acceptabilité) olup olmadığını gözlemlemektir.

Çalışmanın kuramsal çerçevesi ise şu şekildedir:

a) M. Lederer (La traduction interprétative, Paris, 2005): Yorumlayıcı çeviri kuramının temeli anlam ve anlama olgularına odaklı olmasıdır. Buradaki “yorum” kavramı, bildiğimiz anlamdaki “yorum” değil, anlama ve anlamaya dayalı bir ifadedir. Bu kurama göre, çeviriye giden yolda, sözcüklerin karşılığı ile eşdeğerliklerin birbirinden ayırt edilmesi gerekir. Diğer taraftan, Lederer bu kuramında, dilsel çeviri (fr. traduction linguistique) ile yorumlayıcı çevirinin (fr. traduction interprétative) birbirinden çok farklı olduğunu somut bir şekilde ortaya koyar.

b) G. Genette (Figures II/Söz sanatları, Paris, 1969): Söz sanatlarının sınıflandırılması, anlaşılması ve yorumlanması ile ilgili önemli bir kuramsal eserdir. Söz sanatlarının çok zengin bir ifade gücüne sahip olduğunu anlatan Genette, söz sanatlarını kategorilere ayırırken, özellikle edebiyat alanından verdiği örneklerle dikkati çekmiştir.

c) D. Maingueneau (Enonciation/Sözceleme, Paris, 1994): Fransız dilbiliminde son yıllarda yapılan dilsel çalışmalarda “sözceleme” kuramına çok önem verilmiştir. Sözceleme alanının öncülerinden sayılan Maingueneau, özellikle edebî eserlerde bir sözceleme araştırmasının nasıl yapılması gerektiğini anlattığı bu eseri, literatürde gerçek bir referans kitabıdır.

### **Edebi (yazın) çevirisi**

Edebiyat çevirisi sanıldığı kadar kolayca yapılabilecek bir aktarım değildir. Zira, bu çeviri türü çok yönlü aktarım gerektiren bir dilsel faaliyettir. İncelenmesi de ancak dilbilim ve deyişbilim alanlarında kullanılan kuram ve yöntemlerle mümkündür. Özellikle, birkaç dilsel olgunun bir arada değerlendirme gerekliliği, hatta zorunluluğu, edebi çevirideki zorluğun ve karmaşıklığın boyutunu ortaya koymaktadır. Bu dilsel deyişsel olguları şu şekilde özetleyebiliriz:

- Yazarın üslubu ve edebi yönü.
- İletiyi bozmadan aktarma.
- Söz sanatını mümkün mertebe koruyarak ifade etme.
- Söylemde tutarlılık ve akıcılık.

### **İki ayrı dizge: Biçim – Biçem**

Bir çevirinin erek dil ve kültürde geçerli olabilmesi iki şarta bağlıdır:

a) Yazarın üslubuna ve yazımına uygun olarak vermek istediği iletiyi (fr. message) düzgün bir şekilde ve bozmadan aktarmak gerekir.

b) Aktarılacak iletinin hedef kitle tarafından anlaşılır ve geçerli olması (uygunluk/kabul edilebilirlik ilkesi) beklenir.

Bu bağlamda, iki dil ve kültürün varlığına istinaden, çevirmen biçimsel olduğu kadar biçimsel açıdan da iki farklı dilsel dizge ile karşı karşıyadır.

Bu iki paradigma, edebî çeviri türünü zorlaştırdığı gibi, sorunlu kılan unsurların başında gelir.

### **Sözce analizi (söylem çözümlemesi)**

Söz sanatları sorunsalı, çeviri (çeviribilim) ve dilsel (dilbilim ve deyişbilim) açıdan 3 farklı kategoriye ayrılarak incelenecektir:

1. Aktarılan/aktarılabilen söz sanatları (+)
2. Aktarılmayan/aktarılamayan söz sanatları (∅)
3. Farklı aktarılan/aktarılabilen söz sanatları (≠)

Söz sanatları ve çevirilerinin araştırılması her şeyden önce bir sözce (fr. énoncé) analizi yapmayı gerekli kılar. Sözcük seçimlerinden başlamak üzere, sözcenin yapısı ve farklı dilsel göstergelerin kullanılması derinlemesine incelenmelidir. Dolayısıyla, bu tür eser incelemelerinde, mevcut eserin *yüzey yapısından* (fr. structure de surface) ziyade, *derin yapısı* (fr. structure profonde) esastır. Daha doğrusu, başlangıç noktası biçim olduğuna göre, eserin yüzey yapısından hareketle derin yapısına inilmelidir. Böyle bir dilsel araştırma ancak kapsamlı bir *söylem çözümlemesi* (fr. analyse du discours) ve pragmatik dilbilim (fr. linguistique pragmatique) yaklaşımı ile mümkündür.

#### **1. Aktarılan söz sanatları (+)**

Sözcük seçiminden tutun da sözce yapısının oluşumuna kadar geçen çeviri sürecinde çevirmeni nispeten zorlamayan söz sanatlarıdır. Aktarılan söz sanatı durumunu bir “kişileştirme” örneği üzerinden inceleyelim:

*Kişileştirme örneği:*

(1) Elle traîne sa robe de soie bleue qui semble pleurer en se froissant aux meubles. (s.128)

= Sanki *ağlayan ipek mavi elbisesi*, mobilyalar arasında kırışarak yerde sürünüyor. (s.67)

#### **2. Aktarılmayan söz sanatları (∅)**

Bu ikinci kategoride, kaynak metinde geçen bir söz sanatı şu veya bu nedenle çevirmen tarafından hedef dile aktarıl(a)mamıştır. Çevirmenin böyle bir karar alması, genellikle hedef dil ve kültürüne mümkün olduğunca uygun olabilecek bir ifade seçimi kaygısından kaynaklanır. Ancak, bu dilsel seçim veya kaygı ne kadar yoğun olursa olsun, çevirmenin kesinlikle özgür çeviriden yana olduğu anlamına gelmeyebilir. Bu durumu, ilgili söz sanatının geçtiği bağlama ve sözceleme durumuna uygun bir çeviri/çevirmen kararı olarak değerlendirmek daha doğru olur. Şimdi aktarılmayan söz sanatına bir örnek verelim.

*Kişileştirme örneği (çeviride yok):*

(2) Voici l'hiver: l'air, au matin, devient plus frais, et Paris met son manteau de brouillard (p.7)

= İşte kış günü: hava sabah saatlerinde daha da serin ve Paris *sise bürünüyor*. (s.13)

→ Bu sözcüde, çevirmen telafi (fr. compensation) yoluna başvurmak suretiyle, Paris'i kişileştirerek, kaynak metinde söz sanatının geçtiği “sis mantosunu giyiyor” ifadesi yerine “sise bürünüyor” deyimini tercih etmiştir.

### 3. Farklı aktarılan söz sanatları (≠)

Bu üçüncü söz sanatı çevirisi sınıfında, ilgili söz sanatı orijinal ifadeyle karşılaştırıldığında farklı bir sözce yapısıyla aktarılmıştır. Burada hedef dil ve kültürüne uygun olabilecek şekilde bir sözcük, sözcük öbeği veya bir ifade eklenebilir (fr. ajout) ya da çıkarılabilir (fr. suppression). Uyarlama çerçevesinde, “ekleme” ve “çıkarma” olguları, çeviri faaliyetinde sıkça başvurulan bir dilsel aktarım yöntemidir.

*Karşılaştırma örneği :*

“Adam” (homme) ile “çocuk” (enfant) kavramlarının karşılaştırıldığı bu örnekte, bir ekleme var; çevirmen sözcenin sonuna “misali” kelimesini fazladan eklemiş gibi görünüyor. Diğer yandan, sözcüde zaman belirten “şimdi de öyle” ifadesi de eklenmiş izlenimi veriyor. Bu ifadeler kaynak dildeki orijinal sözcüde yer almamaktadır.

(3) L'homme est devenu ce que promettait l'enfant. (s.111)

adam oldu olduğu gibi çocuk  
= Çocukken neyse, *şimdi de öyle*, adam olan çocuk *misali*. (s.58)

*Tezat örneği* (fr. antithèse):

Bu söz sanatında, “rüya” (rêve) ile “gerçek” (réalité) arasında bir zıtlık ilişkisi kurulmuştur. Bu örneğin çevirisi incelendiğinde, Fransızcada geçen “être” (olmak) fiili ve yüklem yapısının farklı bir şekilde aktarıldığı görülmektedir. Türkçe çeviride, bu yüklem “-dir” ekinin kullanılmasıyla isim yüklemi şeklinde aktarılmıştır.

(4) Je suis le *rêve*, elle est la *réalité*. (p.72)

ben+ol rüya o (kadın) gerçek  
= Ben *rüyayım* o ise *gerçeğin ta kendisidir*. (s.39)

→ Bu örnekte, çevirmen “ta kendisidir” isim yüklemine tercih ederek burada *ekleme* (fr. ajout) yöntemini kullanmıştır.

*Bir diğer “tezat” (antitez) örneği:*

Bu söz sanatı örneğinde ise, “zayıflık” (faiblesses) ile “güçlülük” (forces) kavramları arasında anlamsal açıdan bir zıtlık ilişkisi kurulmuştur.

(5) Je me sens devenir homme, je pleure mes *faiblesses* qui s'en vont, tout en tirant un grand orgueil des *forces* qui me viennent. (p.101)

= Adam olduğumu hissediyor, *güçlendikçe* büyük bir gururla, yok olan *zayıf yönlerime* ağlıyorum. (s.53)

→ Bu sözcüde, çevirmen *ikame* (fr. substitution) yoluna başvurarak tezatın bir tarafını oluşturan çoğul isim halindeki “forces” (= güçler) kelimesi yerine “güçlendikçe” bağ-fiilini (ulaç) tercih etmiştir.

*Tekrarlama / Yineleme:*



Bu söz sanatı ise etkili söz(ce) (etkisöz/perlocution) üretme ve mesajı vurgulama işlevi görür. Çevirmenin genellikle bu söz sanatını aktarmayı tercih ettiği görülmüştür.

(6) *Il est jaloux, il est jaloux, a répété Pâquerette avec un rire aigu, coupé de hoquets.* (p.80)

= *Kıskanıyor, kıskanıyor*, diye tekrarladı Pâquerette, hıçkırıkların kestiği ince bir gülümsemeyle. (s.42)

(7) *Laissez-moi regretter, laissez-moi me souvenir, laissez-moi revoir toute ma jeunesse dans un regard.* (p. 133)

= *Üzülmemeye izin verin*, hatırlamama *izin verin*, bir bakışta bütün gençliğimi görmeme *izin verin*. (s.71)

*Farklı aktarma örneği:*

Aşağıdaki örneğin farklı bir aktarıma örnek teşkil ettiğini şu şekilde açıklayabiliriz. Fransızca sözcenin Türkçe çevirisine baktığımızda, yüklem fiil unsurunun kaynak sözcüde olduğu gibi tekrarlanmadığını görüyoruz. Çevirmen burada yüklem öbeğinin birinci unsuru olan “acı” ismini tekrarlamayı uygun görmüştür. Böyle bir aktarımın Türkçeye daha uygun olabileceğini düşünmüştür.

(8) *Oh! Frères, je souffre, je souffre.* (p.131)

= Oh! Kardeşlerim, *acı çekiyorum acı!* (s.69) (çıkarma/suppression)

## Derlem ve örnekler tablosu

Fransızca (orijinal)	Türkçe (çeviri)
(1) Elle traîne sa robe de soie bleue qui semble pleurer en se froissant aux meubles. (s.128)	Sanki ağlayan ipek mavi elbisesi, mobilyalar arasında kırışarak yerde sürünüyor. (s.67)
(2) Voici l’hiver: l’air, au matin, devient plus frais, et Paris met son manteau de brouillard (p.7)	İşte kış günü: hava sabah saatlerinde daha da serin ve Paris sise bürünüyor. (s.13)
(3) L’homme est devenu ce que promettait l’enfant. (s.111)	Çocukken neyse, şimdi de öyle, adam olan çocuk misali. (s.58)
(4) Je suis le rêve, elle est la réalité. (p.72)	Ben rüyayım o ise gerçeğin ta kendisidir. (s.39)
(5) Je me sens devenir homme, je pleure mes faiblesses qui s’en vont, tout en tirant un grand orgueil des forces qui me viennent. (p.101)	Adam olduğumu hissediyor, güçlendikçe büyük bir gururla, yok olan zayıf yönlerime ağlıyorum. (s.53)
(6) <i>Il est jaloux, il est jaloux, a répété Pâquerette avec un rire aigu, coupé de hoquets.</i> (p.80)	<i>Kıskanıyor, kıskanıyor</i> , diye tekrarladı Pâquerette, hıçkırıkların kestiği ince bir gülümsemeyle. (s.42)
(7) <i>Laissez-moi regretter, laissez-moi me souvenir, laissez-moi revoir toute ma jeunesse dans un regard.</i> (p. 133)	<i>Üzülmemeye izin verin</i> , hatırlamama <i>izin verin</i> , bir bakışta bütün gençliğimi görmeme <i>izin verin</i> . (s.71)
(8) <i>Oh! Frères, je souffre, je souffre.</i> (p.131)	Oh! Kardeşlerim, <i>acı çekiyorum acı!</i> (s.69)

## Sonuç

Bir çevirmenin aslı sorumluluğu, yazarın iletisini (fr. message) erek kitleye olabilecek en uygun ifade ve anlaşılır bir sözce yapısıyla aktarabilmektir. Bu anlamda, aracı konumundaki çevirmen bir nevi yazarın sesi olabilmelidir. Buradan hareketle, her ne kadar *sözcük* (fr. lexique) seçiminde serbest gibi görünse de, aslında çevirmen, yazarı ve *söylemek istenileni* (fr. vouloir dire) erek kültürde *kabul edilebilir* (fr. acceptable) bir dilsel ifade ile aktarmakla yükümlüdür. Söz sanatları ve çevirilerine gelince, öncelikle bu dilsel kullanımın amacının bir *iletiyi* farklı yoldan anlatmak olduğunu belirtmekte yarar vardır. Bu açıdan bakıldığında, söz sanatları, çeşitli kelime oyunları ve sözce yapıları barındırdığından, çevirileri de belirli bir dikkat ve özen olduğu kadar, dilbilimsel bilgi birikimi ve deneyimi ister. Çevirmen söz sanatlarının barındırdığı iletiyi aktarırken, tuzaga düşmemek için, öncelikle ilgili bağlamı dilsel açıdan iyi incelemeli ve kaynak metnin söylem çözümlemesini dilbilimsel yöntemlerle gerçekleştirebilmelidir. Bunun için, anlam odaklı çeviri, yani anlamın öne çıkarıldığı yorumlayıcı çeviri kuramı (fr. théorie interprétative) ile sözce analizini kapsayan sözceleme kuramının (fr. théorie énonciative) bağdaştırıldığı bir çeviri yöntemi izlenmelidir. Bu çalışmada elde edilen bulgular R. Jakobson'un (1963) yıllar önce altını çizdiği şu sözü ile tescil edilmiştir : "Eşdeğerlik olgusu farklılıklarda gizlidir." (fr. l'équivalence est dans la différence). Hakikaten, yazarın üslubu çerçevesinde söz sanatlarının başka bir dile aktarımı, filolojide çok yönlü bir bilgi birikimi ve deneyim ile birlikte dile kapsamlı bir pragmatik bakış açısıyla mümkündür.

Bir çeviride söz sanatlarının aktarılıp aktarılmaması veya farklı bir biçim ve biçimde aktarılması, çevirmenin özgür ya da sadık çeviri eğiliminde olduğunu göstermez. Çevirmen bağlama odaklı olarak iletiyi düzgün bir şekilde aktarabilmek için, yeri geldiğinde orijinal metne bağlı kalabilir, yeri geldiğinde ise erek dil ve kültüre bağlı bir eğilim gösterebilir. Asıl önemli olan, yazarın üslubu çerçevesinde kaynak metinde söylemek istediklerinin dışına çıkmamaktır. Bu açıdan bakıldığında, bu çalışmada konu olan çevirmenin kaynak eserin içeriği ile hedef dil arasında köprü kurarak belirli bir dengeyi tutturduğunu ve genelde söz sanatlarını aktarmaktan yana olduğunu gözlemledik. Zira, "çeviri" eylemi iki dil ve kültür olgusu arasında köprü veya denge kurma sanatıdır. Söz sanatlarının çeviri sorunsalının, söylemsel tutarlılığı (fr. cohérence discursive) tesis etmekle yakından ilişkili olduğu düşünüldüğünde, çevirmenin söz sanatlarının aktarımı ile ilgili vermiş olduğu kararların söylemde tutarlılığı nispeten sağladığını söyleyebiliriz.

## Kaynakça

- Genette, G. (1969). *Figures II* (söz sanatları), Paris: Editions du Seuil.
- Jakobson, R. (1963). *Essais de Linguistique Générale*. Paris: Editions de Minuit.
- Lederer, M. (2005). *Interpréter pour traduire*. Paris: Hachette.
- Lederer, M. (1994). *La traduction aujourd'hui* (Le modèle interprétatif). Paris: Hachette.
- Maingueneau, D. (1994). *L'énonciation en linguistique française*. Paris: Hachette.
- Yılmaz, S. (2016). « La problématique d'équivalence stylistique dans la traduction littéraire » (La traduction en turc d'un roman d'Emile Zola). *Revue Equivalences*, 43(1-2), 131- 156.
- Zola, E. (1909). *La Confession de Claude*. Paris: Bibliothèque Charpentier.
- Zola, E. (2011). *Claude'un İtirafı*. Çev. S. Yılmaz. İstanbul: İdeal Kültür ve Yayıncılık.

# **Sociopragmática y enseñanza de lenguas extranjeras: Fórmulas rutinarias en español y turco.**

**Elena SEOANE LEAL    Sezgi SARAC<sup>1</sup>**

## **Resumen**

El principal objetivo de este estudio de investigación es crear una propuesta didáctica sobre cómo enseñar fórmulas rutinarias teniendo en cuenta los aspectos sociopragmáticos del uso del lenguaje. El modelo de propuesta pretende presentar unas pautas de enseñanza en diferentes fases. Las lenguas metas elegidas para esta propuestas son español y turco, sin embargo la secuencia puede ser adaptada y aplicada a otras lenguas. Se toma como base el enfoque comunicativo para desarrollar las pautas de la propuesta didáctica. En todos los idiomas existen actos del habla como por ejemplo; saludar, quejarse o disculparse, aunque los usos pragmáticos de estos actos del habla varían en cada lengua. Por lo tanto, implementar la enseñanza de los actos del habla específicos de cada lengua es crucial para que aumente la concienciación del estudiante en la producción y percepción del lenguaje. Esta propuesta didáctica pretende ser un estudio preliminar para la creación de varios volúmenes de un libro con materiales didácticos para los profesionales que deseen incorporar a la enseñanza de lenguas extranjeras aspectos sociopragmáticos de la lengua española y turca.

**Palabras clave:** sociopragmática, fórmulas rutinarias, español lengua extranjera, turco lengua extranjera

## **Introducción**

La adquisición de una nueva lengua implica adquirir diferentes puntos de vista. Los elementos culturales reflejan cómo la gente percibe, procesa y produce en diferentes idiomas.

La estrecha relación que existe entre lengua y cultura hace que sea imposible separar los elementos culturales de la misma. Esta interrelación ha influenciado de manera significativa en la metodología de enseñanza de lenguas extranjeras, los últimos estudios en este campo reflejan un aumento en la introducción de elementos culturales en la clase de enseñanza de lenguas extranjeras (Kramsch, 2012; Pulverness, 2003; Bada, 2000; Sysoyev y Donelson, 2002). La introducción de elementos sociopragmáticos en la enseñanza de idiomas es un ejemplo de la

---

<sup>1</sup> Universidad de Akdeniz.

incorporación de la cultura en la enseñanza de lenguas para lograr una comunicación efectiva.

La competencia lingüística y léxica por sí sola no es suficiente para comunicarse en una lengua extranjera (Takahski y Beebe, 1993; Blum-kulka y House,1989; Leech, 1983;Thomas, 1983). Como una contribución de la cultura al lenguaje, los elementos sociopragmáticos indican que “The sosyal conditions placed on language in use” (Thomas, 1993 p.99) y, que el dominio de estos elementos son necesarios para lograr una buena comprensión y uso del lenguaje efectivo. La cercana relación entre el uso del lenguaje de forma efectiva y el conocimiento de la cultura meta representa, según Canale, la definición de sociopragmática: “La medida en que las expresiones se producen y se comprenden adecuadamente en diferentes contextos sociolingüísticos”<sup>2</sup>(Canale, 1983)

La sociopragmática puede ser una fuente de referencia para seleccionar elementos de las representaciones culturales en el uso del lenguaje ya que para conseguir una mutua inteligibilidad y un buen uso de estas fórmulas, es necesario conocer la interdependencia entre la forma lingüística y el contexto sociocultural en que se produce. Un insuficiente conocimiento sociocultural revela un fallo en el uso de los actos del habla. Yules (2004) define los actos del habla como un término que engloba acciones como “pedir” “quejarse” “informar “ o “pedir perdón”. Los actos del habla pueden tener diferentes variantes, así por ejemplo “pedir perdón” tiene las siguientes variantes: “lo siento” “disculpe” o “perdón”. Estas expresiones constituyen el aspecto pragmático del lenguaje, y el conocimiento de su uso apropiado es el aspecto sociopragmático. Incluso cuando el hablante conoce el aspecto pragmático del lenguaje, puede no conocer las variaciones en la producción del lenguaje requerida por actos del habla específicos. Por esta razón, la competencia sociopragmática se define como una estrategia de ajuste entre el habla, las variables sociales y el contexto (Harlow, 1990; Fraser, 1990).

Las expresiones que se utilizan en estos actos del habla se manifiestan en las fórmulas rutinarias sociales. Estas expresiones, como los modismos y proverbios, clarifican la cultura, creencias, relaciones humanas y tradiciones de una sociedad. La razón por la que se le debe dar importancia a la enseñanza de estas fórmulas rutinarias sociales es porque son

---

<sup>2</sup> Traducción propia de la cita “The extent to which utterances are produced and understood properly in different sociolinguistic contexts” (Canale, 1983)

indispensables en las relaciones humanas en todos las lenguas, y también porque estas expresiones son necesarias para implicarse en la cultura meta (Aksan, 2000,p.190).

Richard Smith estudió a un artista japonés de 33 años llamado Wenn en una breve estancia en Hawai. Ellis (2004,p-6) describe este aprendiz como un ejemplo de “estudiante naturalista” que aprende el lenguaje mientras aprende como comunicarse. En tres años, este artista todavía lejos de alcanzar una buena competencia gramatical, desarrolló un buen uso de fórmulas rutinarias que le proveían fluidez e inteligibilidad en determinados actos del habla. Estas fórmulas fijas facilitan la comunicación y constituyen una parte de las representaciones culturales en el uso del lenguaje.

### **Problema**

Todos los lenguajes tienen actos del habla, como saludar, quejarse, disculparse etc. Sin embargo, el problema es que estas fórmulas rutinarias varían dependiendo de la lengua y de diferentes situaciones. Diferentes estudios en pragmática contrastiva de árabe, griego y turco muestran que estos lenguajes en particular difieren de otros como el español o el inglés en cuanto al uso de las fórmulas rutinarias y son, además, más numerosas en número y en su función (Olhstain,1989; Emery, 2000; Economidou-Kogetsidis, 2002; Nelson, Tannen y Oztek, 1981) Estas fórmulas expresan importantes mensajes en relación con la cultura y eso hace que sea necesario su inclusión en la enseñanza de lenguas extranjeras. Aunque la necesidad de enseñar este tipo de fórmulas es evidente, no existe un modelo o metodología que ayude a los profesionales de enseñanza de lenguas extranjeras a introducirlas en su clase.

### **Metodología**

Este estudio se centra en sugerir una propuesta didáctica para aplicar en clase y enseñar aspectos sociopragmáticos del uso de la lengua. La metodología tiene como objetivo presentar pautas de enseñanza en diferentes apartados.

Los idiomas seleccionados son español y turco, sin embargo dicha metodología puede adaptarse a otras lenguas. El enfoque comunicativo (EC) se toma como base para la implementación de la secuencia.

Como se cita en Richards y Rogers (2003,p.173) Johnson y Johnson categoriza cinco diferentes características principales en la aplicación del EC:

- **ADECUACIÓN:** el lenguaje debe ser apropiado al contexto lingüístico, el escenario, el papel de los participantes y el objetivo de la comunicación. Los estudiantes necesitan ser capaces de usar tanto el lenguaje formal como el informal.
- **CENTRADO EN EL MENSAJE:** los estudiantes tienen que ser capaces de crear y entender mensajes con significados reales. El objetivo de las actividades comunicativas es compartir y transferir información.
- **PROCESO PSICOLINGÜÍSTICO:** Las actividades comunicativas involucran a los estudiantes en un proceso cognitivo.
- **ASUMIR RIESGOS:** Los estudiantes tienen que tener la oportunidad de buscar y aprender de sus errores al emplear estrategias comunicativas.
- **PRÁCTICA LIBRE:** El enfoque comunicativo fomenta la “práctica holística” al realizar un uso simultáneo de una variedad de sub-destrezas, en vez de practicar solo una destreza.

Larsen Freeman (2002, p.125-128) cita la importancia de estos principios del EC. La siguiente lista pretende ser una versión resumida con principios seleccionados para tener una idea de las razones de por qué aplicar el EC:

- Siempre que sea posible debe introducirse con “lenguaje auténtico”, es decir, lenguaje usado en un contexto real.
- La lengua meta es el vehículo de la comunicación en la clase no solo el objeto de estudio.
- Los juegos son importantes porque tienen características comunes con las situaciones en las que se produce la comunicación real, hay un objetivo de intercambio.
- Una de las mayores responsabilidades del profesor es proporcionar situaciones que promuevan la comunicación.
- La interacción comunicativa fomenta la relación y necesidad de cooperación de los estudiantes. Además, proporciona a los estudiantes la oportunidad de trabajar el significado negociándolo.
- El contexto social de un evento comunicativo es esencial para dar sentido a su enunciado.
- El profesor actúa como un facilitador al crear estas actividades comunicativas y un facilitador durante las actividades.
- En la comunicación, el hablante tiene la oportunidad de decidir no solo lo que quiere decir sino también cómo decirlo.
- Es necesario que los estudiantes tengan la oportunidad de escuchar el lenguaje usado en una situación de comunicación real.

## **Plan de propuesta para la enseñanza de estructuras fijas**

### **El corpus**

El profesor recolecta fórmulas rutinarias sociales relacionadas con la función comunicativa seleccionada, que en este caso es “dar el pésame”. En este apartado, el profesor trabaja como lingüista seleccionando fórmulas fijas relacionadas con la función comunicativa, puede usar diferentes fuentes de información como hablantes nativos, textos auténticos, videos, grabaciones o diccionarios.

Los corpus en turco y español que se exponen a continuación, se recolectaron a través de hablantes nativos al preguntarles que dirían en un funeral para dar el pésame, búsquedas en diccionarios y en el caso del español, en el PC (Plan Curricular del Instituto Cervantes). Se han recolectado las siguientes fórmulas rutinarias en español:

- Mi más sentido pésame
- Te/le acompaño en el sentimiento
- Lo siento mucho
- Descanse en paz

Y en turco:

- Başın sağolsun (expresión específica culturalmente en turco sin posible traducción al español)
- Mekanı cennet olsun – Que su lugar sea el cielo.
- Nur içinde yatsın – Que descanse en la luz divina.
- Acınızı derinden paylaşıyorum – Comparto profundamente su dolor.
- Yattığı yer cennet olsun – Que su lugar de descanso sea el cielo.
- Huzur içinde yatsın – Que descanse en paz.
- Allah geride kalanlara sabır versin – Que Dios de paciencia a aquellos que ha dejado atrás (refiriéndose a los que están vivos).
- Allah günahlarını affetsin – Que Dios perdone sus pecados.
- Uzun ömürler versin – Que tenga una vida larga (refiriéndose a los que están vivos).
- Toprağı bol olsun – Que la tierra sea abundante.
- Allah sabır versin – Que Dios le dé paciencia (refiriéndose a los que están vivos).
- Allah sizi evlatlarınıza bağışlasın – Que Dios le mantenga junto con sus hijos (refiriéndose a los que están vivos)

## 1. Selección de fórmulas del corpus

Aunque se ha acotado la propuesta a un solo acto del habla, dar el pésame, en algunos idiomas como el turco no es posible enseñar todas las fórmulas rutinarias al mismo tiempo, sería un proyecto demasiado ambicioso. Tampoco existe un estudio sobre frecuencia de uso o un estudio que proponga qué fórmulas enseñar en cada nivel. Por lo que para hacer la selección de fórmulas el profesor puede utilizar su intuición y conocimiento para seleccionar las fórmulas más apropiadas para llevar a la clase. En el caso del español, existe en el PC un inventario con ejemplos de algunas fórmulas y su clasificación de enseñanza en cada nivel. Estas son las fórmulas que se eligieron en cada caso:

En español:

- Lo siento mucho
- Le /te acompaño en el sentimiento
- Mi más sentido pésame
- Descanse en paz

En turco:

- Başın sağolsun (expresión específica culturalmente en turco sin posible traducción al español)
- Mekanı cennet olsun – Que su lugar sea el cielo.
- Nur içinde yatsın – Que descanse en la luz divina.
- Acınızı derinden paylaşıyorum – Comparto su dolor profundamente
- Huzur içinde yatsın – Que descanse en paz.
- Allah günahlarını affetsin –Que Dios perdone sus pecados.
- Toprağı bol olsun – Que la tierra sea abundante.
- Allah sabır versin – Que Dios le dé paciencia (refiriéndose a los que están vivos).
- Allah sizi evlatlarınıza bağışlasın – Que Dios le mantenga junto con sus hijos (refiriéndose a los que están vivos)

## 2. Familiarización

En los apartados anteriores, el profesor prepara el material que va a llevar a la clase. Después, se pasa al apartado de familiarización con estas estructuras fijas. Este apartado sirve también, como una introducción al vocabulario relacionado con el tema seleccionado. Los posibles materiales que se pueden usar en este apartado pueden variar. A continuación, se



muestra un cuadro a modo de ejemplo con posible material de enseñanza, y contextos con los que el profesor puede empezar la clase.

<b>Tipo de material</b>	<b>Material</b>	<b>Objetivo: Enseñanza de aspectos culturales</b>
Realia (Objetos reales)	flores	El uso de las coronas de flores en los entierros.
Visual	fotografías	Fotos sobre los cementerios en España.
Lectura	Periódico	Lectura de las esquelas que se publican en los periódicos locales para informar sobre la muerte de una persona. Se pueden trabajar la esquila de un personaje famoso español.
Audio-visual	Película	Visión del fragmento de una película en la que se muestren los actos culturales propios del entierro.

En turco:

<b>Tipo de material</b>	<b>Material</b>	<b>Objetivo: Enseñanza de aspectos culturales</b>
Realia	Pañuelo	Normalmente, en Turquía las mujeres llevan pañuelo en los funerales
Audio	Elegía	Las mujeres , a veces, cantan elegías en los funerales
Visual	Fotos	Mostrar fotografías sobre los funerales en Turquía.
Lectura	Periódico	Noticias recientes pueden informar a los estudiantes sobre eventos que ocurren en la comunidad meta, por ejemplo la muerte de un famoso.

### 3. Presentación de las expresiones

Después de familiarizarse con el tema y aprender vocabulario relacionado, los estudiantes están preparados para aprender este tipo de expresiones idiomáticas. Para no perder el valor comunicativo de las fórmulas

seleccionadas, se recomienda a los profesores presentar el material usando material auténtico.

Un video, diálogos o textos con lenguaje real ayuda a presentar el lenguaje de una manera más efectiva, y a contextualizarlo.

#### 4. Concienciación

En este apartado, los estudiantes trabajan las fórmulas rutinarias identificando su significado a través de diferentes actividades. Después de la familiarización y presentación de contenidos, los estudiantes trabajan con el vocabulario y las expresiones concentrándose en su significado. Se extraen las expresiones de los textos u otro material utilizado en la presentación.

Los estudiantes clasifican las expresiones de acuerdo a su función y significado. Dependiendo de las expresiones, los usos del lenguaje se pueden agrupar de diferentes maneras: formal/ informal, personal /general o religioso/ secular.

En el contexto español, las fórmulas rutinarias seleccionadas se pueden clasificar de la siguiente manera:

Formal	Informal
Le acompaño en el sentimiento Mi más sentido pésame	Lo siento mucho

En el contexto turco, las expresiones meta pueden ser agrupados en dos apartados “vivo” o “fallecido” La propuesta es la siguiente:

Expresiones en turco	
Enunciados dirigidos a los que están vivos	Enunciados dirigidos a los que han fallecido
Başın sağolsun (expresión específica culturalmente en turco sin posible traducción al español).	Mekanı cennet olsun – Que su lugar sea el cielo.
Acınızı derinden paylaşıyorum – Comparto profundamente su dolor.	Nur içinde yatsın – que descanse en la luz divina.
Allah sabır versin – Que Dios le de	Huzur içinde yatsın – Que descanse

paciencia.	en paz.
Allah sizi evlatlarınıza bağışlasın – Que Dios le mantenga junto con sus hijos.	Toprağı bol olsun – Que la tierra sea abundante.
	Allah günahlarını affetsin – Que Dios perdone sus pecados.

#### 5. Simulación grabada.

Los estudiantes pueden practicar las fórmulas seleccionadas en el contexto con una situación simulada. La profesora prepara tarjetas con el rol de un personaje y las reparte entre los estudiantes. Cada estudiante se presenta a sus compañeros con su nueva identidad. Para proporcionar un ambiente natural del lenguaje, las tarjetas deben incluir otras situaciones que requieran el uso de expresiones propias de otros actos del habla como “dar las gracias” o “pedir perdón”. Al incluir estas otras fórmulas el estudiante también tiene la oportunidad de practicar otras fórmulas aprendidas con anterioridad. Se comienza a grabar cuando empieza la actividad.

#### 6. Evaluación

En este apartado, los estudiantes revisan la grabación y ven su actuación en la actividad y autoevalúan el uso del lenguaje. Discuten sobre si los usos de las expresiones han sido apropiadas, y que otras fórmulas podrían ser empleadas. Este último apartado permite que los estudiantes puedan reflexionar y mejorar sobre el uso del lenguaje.

### **Conclusión**

Para que los estudiantes adquieran un buen uso de la lengua, la enseñanza de fórmulas rutinarias debe ser incluida como un objetivo de enseñanza. Estas construcciones fijas, de uso diario y auténticas muestras de lengua tienen especial relevancia cultural. Los estudiantes que se enfrenten a situaciones reales con hablantes nativos de español o turco en que necesiten utilizar alguna de estas fórmulas deben estar preparados para ello. El profesor debe crear actividades comunicativas para que los estudiantes experimenten el uso de las fórmulas rutinarias en la clase. Por esta razón, en la enseñanza de lenguas extranjeras, convertir la clase en un escenario de la vida real ayuda a mejorar la metodología de enseñanza.

Por lo general, no es fácil encontrar este tipo de actividades y material en español o turco, así que el profesor puede solucionar este problema creando su propio material y adaptándolo a las necesidades de sus estudiantes. Estas pautas para la creación de una propuesta didáctica para enseñar este tipo de expresiones fijas propias de los actos del habla tiene como objetivo facilitar a los profesores la labor de crear actividades y material que incluya elementos sociopragmáticos del uso del lenguaje.

### **Bibliografía**

- Aksan, D. (2000). *Türkçenin sözcüğü*. Ankara: Engin Publishing Company.
- Bada, E. (2000). Culture in ELT. *Cukurova University Journal of Social Sciences*. 6, 100-110.
- Blum-Kulka, S. ve House, J. (1989). Cross-cultural and situational variation in requestive behavior in five languages. In S. Blum-Kulka, J. House, & G. Kasper (Eds.), *Cross-Cultural Pragmatics* (pp.123-154) Norwood, NJ: Ablex.
- Canale, M. (1983). From Communicative Competence to Language Pedagogy. In J. Richards & J. Schmidt (Eds.), *Language and Communication*. London: Longman.
- Economidou-Kogetsidis (2002). Requesting strategies in English and Greek: Observations from an airline's call centre. *Nottingham Linguistic Circular*. 17, 17-32.
- Ellis, R. (2004). *Second Language Acquisition*. Oxford: Oxford University Press.
- Emery, P. G. (2000). Greeting, congratulating and commiserating in Omani Arabic. *Language, Culture and Curriculum*. 13(2), 196-216.
- Fraser, B. (1990). Perspectives of politeness. *Journal of Pragmatics*, 14, 219-236.
- Harlow, L. L. (1990). Do they mean what they say? Sociopragmatic competence and second language learners. *The Modern Language Journal*, 74, 328-351.
- Instituto Cervantes, (2006), *Plan curricular del Instituto Cervantes: Niveles de referencia para el español*, Madrid, Biblioteca Nueva
- Kramsch, C. (2001). *Language and Culture*. Oxford: Oxford University Press.
- Larsen-Freeman, D. (2002). *Teaching Techniques in English as a Second Language*. Oxford. Oxford University Press.
- Leech, G. (1983). *Principles of pragmatics*. London: Longman.
- Nelson, et.al. (1996). Arabic and English compliment responses: Potential for pragmatic failure. *Applied Linguistics*. 17(4).
- Olstain, E. (1989). Apologies across language. In S. Blum-Kulka, J. House, & G. Kasper (Eds.), *Cross-cultural pragmatics* (pp.155-173) Norwood, NJ: Ablex.

- Pulverness, A. (2003). Distinctions & dichotomies: Culture-free, culture-bound. Retrieved May 21, 2004 from <http://elt.britcoun.org.pl/forum/distanddich.htm>.
- Richards, C. R. & Rodgers, T. (2003). *Approaches and Methods in Language Teaching*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Seco R., Manuel, Olimpia, A. P., & Gabino R. G. (2004). *Diccionario fraseológico documentado del español actual* Madrid: Aguilar
- Sysoyev, P. V. & Donelson L. R. (2002). Teaching Cultural Identity through Modern Language: Discourse as a Marker of an Individual's Cultural Identity. Retrieved October 12, 2005 from <http://www.actr.org/JER/issue4/11.htm>.
- Tannen, D. and P. C. Oztek. (1981). "Health to our mouths: Formulaic expressions in Turkish and Greek" in F. Coulmas (Ed.): *Conversational routine*. The Hague: Mouton.
- Takahashi, S., & Beebe, L. M. (1993). Cross-linguistic influence in the speech act of correction. In G. Kasper & S. Blum-Kulka (Eds.), *Interlanguage pragmatics* (sf. 138-157). New York: Oxford University Press.
- Thomas, J. (1983). Cross-cultural pragmatics failure. *Applied Linguistics*, 4, 91-112.
- Varela, Fernando y Hugo Kubarth(1994) *Diccionario fraseológico del español moderno*.Madrid : Gredos

## Şiirde Sessizlik: Kapışma Edebiyatından Bir Örnek

Safiye GENÇ\*

### Özet

Şair kapışması (*poetry slam*), amatör şairlerin küçük kafe veya gece kulüplerinde sergiledikleri bir tür sahne yarışmasıdır. 1980'lerde ABD'de hızla popüler olan bu yarışma 90'ların ortasında Avrupa'da da yaygınlaşmaya başlamıştır. Günümüzde özellikle gençlerin ilgisini çeken şair kapışması, performansa dayalıdır. Sesi, beden dilini ve yüz ifadelerini etkili kullanma, performansın başarısını belirlemede birer etkidir. Metinler, yazarları tarafından canlı sunum için hazırlanır. Bu nedenle tonlama, vurgu, hız gibi seslendirme özellikleri sunumlarda önemlidir. Sözel aktarımda sessizlik ve susmalar da söze eşlik eden unsurlar olabilmektedir. Bu çalışmada, susmaların metne ifade zenginliği kattığı bir kapışma örneği ele alınacaktır. Şairin, metne paralel olarak kullandığı beden dili ve sahne performansı da incelenecektir.

**Anahtar Sözcükler:** Poetry Slam, Slam Poetry, Şair Kapışması, Kapışma Edebiyatı, Sessizlik

### Şair Kapışması

Şair kapışmasını (*poetry slam*), şairlerin kendi metinlerini seslendirdiği, yarışma formatında düzenlenen ve sahne performansına dayanan bir edebiyat yarışması olarak tanımlayabiliriz. Şair kapışması, Hiphop kültürünün karşılıklı atışma (İng. *battle*) özelliğinden esinlenmiştir (Alexander 2009, 1). Kapışma edebiyatı, şiir, nesir ve dram olabileceği gibi bu türlerin karışımı da olabilir. Bu nedenle geleneksel türlerden farklıdır. Sunumu sahnede olmasına rağmen şair, bir rolün içinde kaybolmaz ve kendisini canlandırır. Şair kapışmasında sergilenen performans, metin kadar önemlidir. Bu nedenle kapışma edebiyatına “performance-poetry” de (T. *performans edebiyatı*) denir (Anders 2007, 3).

Performans boyunca seyirci ve şair arasında bir etkileşim vardır. Yarışmanın galibini seyirci seçmektedir. Şairin aldığı alkış ya da seyirciler arasından seçilen jürinin verdiği puanlar, galibi belirler. Şaire sahnede belli bir süre verilir. Kostüm ve aksesuar kullanımı ise yasaktır. Yarışmaların *Master of Ceremony* (MC) adlı bir sunucusu vardır. MC, her yarışmanın başında seyirciye kuralları anlatır, jüriyi belirler ve kapışan şairleri tanıtır. “Master of Ceremony” terimi Hiphop kültüründen alınmıştır.

---

\* Yrd. Doç. Dr., Akdeniz Üniversitesi, e-posta: safiyegenc@akdeniz.edu.tr

Kapışan şair, sunumunda saymaca bir dünya oluştursa da, kendisini oynamaktadır. Şair kapışmasının teatral bir yanı vardır (Wirag 2014, 2). Şair, kendi kişisel özelliklerini ve bireysel bakış açısını teatral bir şekilde yansıtır (Nikolai, Orjuela ve Schrenk, 2009, s. 146). Metinlerde ele alınan konular kişisel olduğu kadar sosyal ya da politik de olabilir. Genellikle şairler, kendi yaşadıkları bir olayı ya da edindikleri izlenimleri dile getirirler. Metinler, seyirciyi güldürmeye, şaşırtmaya veya duygulandırmaya yöneliktir. Şair, kullanacağı sözsöz sanatları, dil ve ses oyunlarını, beden dilini amacı doğrultusunda seçer. Beden dili gibi söz dışı unsurlar, sözsöz sunumu destekler. Seyirci karşısında sunulmak üzere yazılan metinler ve bu metinlerin aktarımında sunulan performanslar birbiri ile yarışır. Sunumlarda kullanılan dil, genellikle günlük konuşma dilidir. Argo ve bölgesel ağızlar da kullanılır. Konuşma hızı, uzun veya kısa duraksamalar, sesin yükselmesi ve alçalması, cümle melodisi, iletinin içeriği ile uyum sağlamaktadır.

Kapışanlar incelendiğinde üç farklı tarz göze çarpmaktadır. Metnini okuyan, beden dilini, mimik ve jestleri az kullanan ve seyirci ile fazla göz teması kurmayan kapışanlar, ki bunlar genelde monoton bir ses tonu ile metinlerini sunarlar. Performans ikinci plandadır ve asıl ağırlık metindedir. İkinci tür kapışan, seyirci ile göz teması kurar ve performansı canlı ve duygusaldır. Sunumuna başlamadan önce ve bitişinde kısa bir konuşma yapabilir. Üçüncü tarz ise ağırlıklı olarak performansa dayalıdır. Kapışan, seyirci ile sunum boyunca temastadır. Seyircinin tepkisini değerlendirir ve tepkiye yorum getirir. Beden dilini, mimik ve jestleri etkili bir şekilde kullanır (Nikolai vd., 2009, ss. 139-141).

### **Bir Kapışma Örneği: *Silence***

Amerika Birleşik Devletlerinin 2014 Ulusal Şair Kapışma Finalleri (*National Poetry Slam Finals 2014*) Oakland'de yapıldı. Bu yarışmaya şairler takım olarak katılmaktadır. Takımları için performansları ile puan toplarlar. Finallerde en çok puan toplayan takım kazanır. 2014'ün galibi *Beltway Poetry Slam* takımı olmuştur. Bu çalışmada ele alınacak olan kapışma örneği ise *NYC-Urbana* takımından Jared Singer'e aittir. Asıl mesleği ses mühendisliği olan Singer'in, finallerde sahnelediği "Silence" adlı metni, örneğimizi teşkil etmektedir.

Video kaydına dayanan bu performans analizi, sunumun transkripsiyonu üzerinden yapılmıştır. Transkripsiyon, EXMARaLDA 1.4.3 Editörü ile gerçekleştirilmiştir. Transkripsiyonda HIAT-Transkripsiyon Kuralları (Rehbein, Schmidt, Meyer, Watzke ve Herkenrath 2004) uygulanmıştır (bk. Ek). Sanatçının İngilizce sözsöz sunumu, transkripsiyonda ilk satırda, sunumun Türkçe çevirisi ikinci satırda verilmiştir. Sanatçının söze eşlik

eden ve söz dışı eylemleri alt satırda anlatılmıştır. Yine seyircinin tepkisi, HIAT kurallarında öngörüldüğü gibi ayrı bir satırda değil, bu alt satırda verilmiştir.

Şairler günlük hayatlarında nasıl giyiniyorlarsa sahneye de öyle çıkarlar. Singer'in üzerinde gri bir tişört vardır. Tişörtün üstünde, çok renkli olmayan yeşil sarı tonlarda bir animasyon figürü bulunmaktadır. Jared Singer, uzun saçlarını arkadan bağlamış, sakallı, yuvarlak yüzlü ve dolgunca bir gençtir. Metni dürüstlük üzerinedir.

[1]

	0 [00:00.0] 1 [00:06.0]	2 [00:07.7]	3 [00:10.7]
		/1/	/2/
JS [v]		I have always prided myself on my honesty.	((1,3s))
JS [T]		Ben her zaman dürüstlüğümle gurur duydum.	
C		<i>Seyirci alkıştı. Konuşurken çenesini hafif kaldırıp kollarını yanlara doğru açıyor. Yüksek sesle konuşuyor.</i>	

[2]

	4 [00:12.0]	5 [00:13.1]
		/3/
JS [v]	But recently...	••• I decided that I would not speak, unless I could
JS [T]	Ama son zamanlarda...	••• tüm gerçeği söyleyemediğim sürece konuşmamaya kara verdim.
C	<i>Kafasını bir fikre katılmıyormuş gibi hafif sallıyor. "complete truth" derken ellerini bir şey ayıklıyormuş gibi yanlara açıyor.</i>	

[3]

	6 [00:19.0]	7 [00:20.1]
		/4/
JS [v]	say the complete truth. ((1,1s))	This has made it õh so much harder...
JS [T]		Bu o kadar zorlaştırdı ki ...
C	<i>"õh so much harder" kısmını uzatarak söylüyor ve kafasını sallayarak ne kadar</i>	

[4]

	8 [00:23.0]
	/5/
JS [v]	• to talk about the things that are important to me.
JS [T]	• benim için önemli olan şeyler hakkında konuşmayı.
C	<i>zorlandığını vurguluyor. Daha alçak bir sesle sözlerine duygusallık kazandırarak ve gözlerini uzunca bir süre kapatarak</i>

[5]

	9 [00:26.5]	10 [00:28.1]	11 [00:29.1]	12 [00:30.1]
	/6/		/7/	
JS [v]	((1,6s))Samantha!		((1,0s))I wouldn't change a thing about our	
JS [T]	Samantha!		Balo gecemize dair hiçbir şeyi değiştirmedim.	
C	<i>konusuyor.</i>	<i>Başıyla birşeyi onaylar gibi yapıyor.</i>	<i>"change" kelmesini uzatıyor ve her kelimeyi tek tek</i>	



[6]

..		13 [00:33.4] 14 [00:34.7]
		/8/
JS [v]	prom night.	((1,3s))Not even my ridiculous, powder-blue tuxedo.
JS [T]		Hatta gülünç toz mavisi smokinimi bile.
C	vurgulayarak konuşuyor.	"ridiculous" kelimesini heceleyerek fazlaca vurguluyor, çenesi hafif kalkık, iddialı bir

[7]

..		15 [00:39.0] 16 [00:40.2]
		/9/
JS [v]		((1,1s))But I have spend so many ≡
JS [T]		Ama o kadar çok ≡ harcadım ki...
C	şekilde konuşuyor.	"so many" sözünden sonra birden susuyor. Kollarını yanlara doğru açıyor. Dudaklarını ağızından

[8]

..		17 [00:42.3] 18 [00:43.8]
		/10/
JS [v]		((1,4s))Wishing that we could have
JS [T]		farklı bir sonumuz olsaydı keşke diyerek.
C	sözün devamını kaçırmamak istermişcesine sıkıca bastırarak kapatıyor.	Ellerini, ayakları yukarı bakacak şekilde

[9]

..		19 [00:46.5] 20 [00:47.3]
		/11/
JS [v]	had a different ending.	((0,9s))I have lost track of the number of
JS [T]		Sana kaç kere deli dediğimin sayısını unuttum.
C	önünde duran bir şeyi gösterir gibi aşağı yukarı götürüyor.	Elleri sürekli hareket halinde ve "crazy" derken

[10]

..		21 [00:50.8]
		/12/
JS [v]	times I called you crazy.	• And every time I did, I was so ≡
JS [T]		• Ve her dediğimde, ben o kadar ≡
C	seslendiği kişi karşısında duruyormuş gibi onu gösteriyor.	"so" kelimesiyle birlikte ellerini aşağı indirip sağa sola açmakta, yine

[11]

..		22 [00:52.8] 23 [00:54.1]
		/13/
JS [v]		((1,4s))of myself.
JS [T]		ki kendimden.
C	söylediğini yarıda keserek dudaklarını sıkıca kapatıp başını sallamaktadır.	Nefesini tutarak beklemekten

[12]

..		24 [00:55.2]
		/14/
JS [v]		••• Do you
JS [T]		••• Birlikte meteor
C	yorulmuşcasına birden dudaklarını açarak ve sol eliyle ileriye işaret ederek konuşmaya devam eder.	Neredeyse bağırarak

[13]

			/15/
<b>JS [v]</b>	remember what you said to me that night when we watched the meteor shower? And		
<b>JS [T]</b>	yağmurunu izlediğimiz o gece bana ne söylediğini hatırlıyor musun?		E l i m i
<b>C</b>	konuşmaktadır. "watched" kelimesini söylerken sağ eliyle yukarıyı gösterir.		"hand"

[14]

<b>JS [v]</b>	you put my hand on your left breast and you offered me		
<b>JS [T]</b>	sol göğüsüne koyduğunu ve bana teklifte bulundun ...		
<b>C</b>	ve "me" kelimelerine fazlaca vurgu yaparak elini bahsettiği olaydaki gibi bayanın göğüsüne koyuyormuşçasına sola götürür.		

[15]

		26 [01:02.9] 27 [01:06.4]	
			/16/
<b>JS [v]</b>		((3,4s))I still can't	
<b>JS [T]</b>		Ben hala mıyım.	
<b>C</b>	Konuşmasında birden durur ve yine kendisini sıkarak nefesini tutar.	İki kolunu sağa sola açıp kaldırıyor. Kızgın bir	

[16]

<b>JS [v]</b>			
<b>JS [T]</b>			
<b>C</b>	ses tonu ile heyecanlı bir şekilde neredeyse bağırarak konuşuyor. Yine konuşmayı birden kesip ağzından kelimelerin		

[17]

	28 [01:07.5]	29 [01:09.1] 30 [01:13.3]	
	/17/	/18/	
<b>JS [v]</b>	All I could say was	((4,3s))Dad!	
<b>JS [T]</b>	Tek söyleyebildiğim di.	Baba!	
<b>C</b>	çıkmasını dudaklarını sıkarak engelliyor.	Çenesini havaya kaldırarak kafasını kısa hareketlerle sağa sola sallıyor.	

[18]

	31 [01:14.4] 32 [01:15.8]		
	/19/		
<b>JS [v]</b>	((1,4s))You are the of		
<b>JS [T]</b>	Sen şimdiye kadar		
<b>C</b>	Sustuğu noktada çok kızgın bir yüz ifadesi takınıyor ve susarak sözlerini içinden söylüyormuş gibi kafasını sallıyor.		

[19]

	33 [01:16.8]	34 [01:18.9] 35 [01:21.0]	
	/20/	/21/	
<b>JS [v]</b>	••• I have ever met.	((2,1s))Thank	
<b>JS [T]</b>	tanıdığım en sin.	Teşekkür	
<b>C</b>	Sağ elini yumruk yapıp çaresizce havaya kaldırıyor ve arkasından iki kolunu yanlara doğru açıyor. Ses tonu kızgın.		

[20]

	..	36 [01:21.9]	
		/22/	
JS [v]	you!	••• If it wasn't for you, I wouldn't be half the	≡
JS [T]	ederim!	••• Senin için olmasaydı, ben bugün olduğum	≡in yarısı
C		<i>Karşısında birisi duruyormuş gibi onu göstererek "the" kelimesinden hemen sonra cümlesini kesiyor. Dudaklarını sıkıca</i>	

[21]

	..	37 [01:25.3] 38 [01:26.5]	39 [01:28.2]
		/23/	/24/
JS [v]		((1,2s))I am today.	••• Do
JS [T]		bile olmazdım.	•••
C	<i>kapatarak bastırıyor.</i>	<i>Sol elini göğsüne vurarak kendisini gösteriyor. Kızgın bir ses tonu ile konuşuyor.</i>	

[22]

	..		40 [01:29.9]
			/25/
JS [v]	you remember		• what
JS [T]	Hatırlıyor musun...		• eve kırık
C	<i>Seyircilerden destek sesleri geliyor. İki elini öne doğru uzatarak ileriye gösteriyor. Kaşları çatık, bağırarak konuşuyor.</i>		

[23]

	..	41 [01:34.3]	
		/26/	
JS [v]	you said to me the first time I came home with a broken arm?	• You said “Jared, why	
JS [T]	bir kolla geldiğim zaman bana ilk söylediğini?	• Dedin ki "Jared, neden	≡"
C	<i>Bağırarak kızgın bir şekilde sağ eliyle sol kolunu gösteriyor. Yüz ifadesi saldırganlaşıyor."just" kelimesinden sonra</i>		

[24]

	..		42 [01:36.6]
			/27/
JS [v]	don't you just	≡	((2,5s))
JS [T]			
C	<i>dudaklarını sıkıyor, ellerini yumruk yapıyor ve konuşmamak için nefesini tutuyor, öyle ki, patlayacakmış gibi bir hal alıyor.</i>		

[25]

	43 [01:39.1]	44 [01:40.5]	
		/28/	
JS [v]	And I did, dad!	((1,0s))	
JS [T]	Ama yaptım, baba!		
C	<i>Sağ elini kafasına koyup sonra geriye götürüyor, arkasında bir şeyi işaret eder gibi. Çok kızgın ve çaresiz bir şekilde bağırarak</i>		

[26]

	..	45 [01:41.5]	46 [01:44.0] 47 [01:46.8]
			/29/
JS [v]		I have spent the rest of my life trying to	≡ ((2,8s))If I ever
JS [T]		Hayatımın kalanını	≡ yapmaya çalışarak geçirdim. Eğer
C	<i>konuşuyor. Yine cümlesinin sonunda konuşmasını kesiyor ve söyleyeceği sözü kullanmamaya çalışıyor.</i>		<i>Karşındaki</i>

[27]

JS [v] have kids, I'll teach them one thing.

JS [T] çocuklarım olursa, onlara tek bir şey öğreteceğim.

C kişi ile kavga ediyormuş gibi ellerini öne doğru sallayarak ve kızarak konuşuyor. Son kelimeyi yine söylememek için

[28]

48 [01:48.5]

49 [01:49.4] 50 [01:51.8]

/30/

/31/

JS [v] I'll teach them ≡ ((2,3s)) And it will be because of you, dad.

JS [T] Onlara ≡ öğreteceğim.

Ve bu senin yüzünden olacak, baba!

C dudaklarını sıkıca bastırarak kapatıyor.

İki elini öne doğru uzatarak sinirli bir şekilde karşısındakini gösteriyor gibi

[29]

51 [01:53.6]

52 [01:54.3] 53 [01:55.8]

/32/

/33/

JS [v] I am so ≡ ((1,5s)) of you.

JS [T] Ben öylesine ≡ ki

senden.

C sallıyor.

Sol eli ile karşısında biri varmış gibi gösteriyor. Avuç içi yukarı bakacak şekilde ve biraz

[30]

JS [v]

JS [T]

C daha sakin. Çaresiz bir yüz ifadesi takınıyor ve ses tonu da neredeyse ağlamaklı bir hal alıyor. Derin nefes alarak yorulduğunu

[31]

54 [01:56.6] 55 [01:59.2]

56 [02:00.4]

/34/

/35/

JS [v] ((2,6s)) The first woman...

•• who told me that I was the only fat man she

JS [T] İlk kadın...

•• bana sevişmek istediği tek şişko erkek olduğumu söyleyen...

C da gösteriyor. Yine kızgın bir yüz ifadesine bürünüyor. Kollarını iki yana açarak neredeyse bağırarak konuşuyor.

[32]

57 [02:05.4]

/36/

JS [v] has ever wanted to fuck... • I could only say ≡

JS [T] • Tek diyebildiğim ≡ oldu.

C Belli bir kelimedeyi yine susuyor. Ama suskunken konuşmamak için kendini zor

[33]

58 [02:06.8]

59 [02:10.5]

/37/

JS [v] ((3,8s))

And to think I almost married her...

JS [T]

Neredeyse onunla evlendiğimi düşünüyorum da...

C zapt ediyormuş gibi diline ve bedenine hakim olmaya çalışıyor. Sağ elini işaret parmağı açık havaya kaldırıyor. Yüzünde

[34]

	..	60 [02:12.6]	61 [02:15.3]
		/38/	
JS [v]		((2,7s))But...	
JS [T]		Ama...	
C	<i>şaşkınlık ve kızgınlık var.</i>		<i>Sağ elini kaldırarak karşısındakini tehdit edermişçesine işaret parmağını öne doğru</i>

[35]

	..	62 [02:15.9]	63 [02:17.7]
		/39/	/40/
JS [v]		• • by the third woman...	• to tell me that I was the only fat man she'd ever
JS [T]		• • üçüncü kadında...	• bana sevişmek istediği tek şişko erkek olduğumu söyleyen...
C	<i>sallıyor.</i>		<i>Kaşları çatık kızgınca bağırarak konuşuyor.</i>

[36]

	..	64 [02:20.9]	
		/41/	
JS [v]	wanted to fuck...	I knew to say ≡	
JS [T]		≡ söylemeyi bildim.	
C			<i>Birden susuyor ve kararlı bir şekilde dudaklarını sıkarak susuyor. Çenesi hafif yukarıda ve dudak</i>

[37]

	..	65 [02:22.5]	66 [02:24.9]
		/42/	/43/
JS [v]		((2,4s))I think a lot about the other women.	•
JS [T]		Diğer kadınları da çok düşündüm.	• Neden
C	<i>kenarları aşağı doğru. Yüz ifadesi kızgın.</i>	<i>İki kolunu da öne doğru uzatarak konuşurken yana doğru açıyor. Avuçları</i>	

[38]

	..	68 [02:30.3]	
		/44/	
JS [v]	About the ones who didn't tell me why they wanted to take me.	I know ≡	
JS [T]	beni istediklerini söylemeyenleri.	Biliyorum ≡	
C	<i>yukarı bakacak şekilde karşısında bir şeyleri gösterir gibi hareket ediyor. Ses tonu biraz alçalıyor. Sustuğunda sanki</i>		

[39]

	..	69 [02:30.8]	70 [02:31.7]
		/45/	
JS [v]		((0,9s))that if they did, they'd say ≡	
JS [T]		Eğer söylemiş olsalardı, derlerdi ki ≡	
C	<i>söylemediği kelimeyi sol eli ile kavıyor ve tutuyormuş gibi yapıyor.</i>		<i>Bir şeyleri kavrayıp bırakıyormuş gibi yaptığı</i>

[40]

	..	71 [02:32.8]	72 [02:34.1]
		/46/	
JS [v]		((1,3s))	And I
JS [T]			Ve ben
C	<i>hareketi diğer eli ile tekrarlıyor ve yine susuyor. Susma anı devam ederken kendini sıkıyormuş gibi bedeni titiriyor. Yorgun, pes</i>		

[41]

..		73 [02:35.0]
		/47/
JS [v]	just...	••• I just want you all to know...
JS [T]	sadece...	••• hepinizin bilmesini istiyorum ki...
C	etmişçesine sesli bir şekilde nefes vererek ses tonunu düşürüyor. Elleriyle seyircileri işaret ederek kollarını iki yana açarak	

[42]

..		74 [02:37.6] 75 [02:38.8]
		/48/
JS [v]		((1,2s)) That the thing about
JS [T]		Tüm gerçek hakkındaki şey...
C	indiriyor. Sesi ağlamaklı ve masumca çıkıyor. Neredeyse yalvarır gibi bir hal alıyor.	Beden hareketleri ve yüz ifadesi

[43]

..		76 [02:41.6] 77 [02:42.6]
		/49/
JS [v]	the complete truth...	((1,0s)) is that it's sō rarely one thing.
JS [T]		çok nadiren tek bir şey olmasıdır.
C	sakin. Sesi kısılıyor. Oldukça sessiz konuşuyor.	Sakin ve yumuşak bir ses tonu ile konuşuyor. "Nasıl bilmezsiniz?"

[44]

..		78 [02:46.3] 79 [02:47.6]
		/50/
JS [v]		((1,4s)) I just want to leave room for all of the
JS [T]		Tüm cevaplar için yer bırakmak istiyorum...
C	der gibi inanamıyormuşçasına kafasını sallıyor.	Sesi yükseliyor yine ve kolları önde, ellerini, önüne bir şey

[45]

..		80 [02:52.3]
		/51/
JS [v]	answers...	• While still being an honest man.
JS [T]		• Hala dürüst bir erkek olarak.
C	seriyormuş gibi yanlara açıyor. "honest" kelimesini söylerken masaya yumrukla vurur gibi sağ yumruğunu kararlı bir şekilde	

[46]

..		81 [02:55.1] 82 [02:56.3]
		/52/
JS [v]	((1,2s))	So how come every time I reach for the truth...
JS [T]		Öyleyse neden her zaman gerçeğe uzandığımda
C	kaldırıp indiriyor. Derin nefes alıp veriyor. İki elini kaldırıp öne doğru uzatıyor, sanki karşısında bir şeyi kavramak, tutmak	

[47]

..		83 [02:59.1]
		/53/
JS [v]		• it ≡
JS [T]		• o ≡
C	istiyormuş gibi. Elleri titriyor ve yine kızgın ve hayal kırıklığı içeren bir ses tonu ile konuşuyor. Son kelimeyi yine söylemiyor ve	

[48]

..	84 [02:59.6]
JS [v]	/54/
JS [T]	((5,2s))
C	<i>dudaklarını sıkıca bastırarak kapatıyor. Kolları hala önde ve havada, bir şeyi tutmaya çalışıyor gibi; elleri hafif titriyor; sonra</i>

[49]

..	85 [03:04.8]
JS [v]	
C	<i>pes ederek kollarını hızlıca yanlara indirip kafasını sağa çevirip tepki veriyor. Sırtını dönerek arkasına bakmadan sahneyi terk</i>

[50]

..	86 [03:06.2]	87 [03:08.2]
C	<i>ediyor. Seyirciden uzun süren yoğun alkış geliyor.</i>	

Referenced file: <http://poetryslam.com/watch/> (Son Erişim Tarihi 15.11.2016)

Singer, kapışmada performansı ön planda tutar ve seyirci ile sürekli göz temasındadır. Beden dilini çok iyi kullanır. Elleri ve kolları sürekli hareket halindedir. Aktarmak istediği duyguyu, jest ve mimiklerle destekler.

Dürüst kalmaya çalıştığını belirten Singer, bunun aslında ne kadar zor olduğunu vurgulamaktadır. Çoğu zaman söylenmek istenip de söylenemeyen şeylerin olduğunu göz önüne getirmek için metninde tam bu noktalarda susmaktadır (transkripsiyonda “≡” ile verilmiştir). Söylemesi gereken bir kelimeyi yutkunuyor ve bu esnada kelime ağzından kaçacakmış gibi dudaklarını sıkıca birbirine bastırıyor. Kelimeyi söylememek ise ona ızdırap veriyor. Bu, beden dili, jest ve mimiklerinden anlaşılıyor. Susmalar esnasında beden dili ön plana çıkmaktadır. Singer sanki dışa vurduğu öfke ve kızgınlığını, hayal kırıklığını susmalar esnasında içine doğru bağıyor. Bedenin o anlarda sallanması, kendini kasma ve susmaların sonunda, tuttuğu nefesini sesli bir şekilde bırakması, susma esnasında ne kadar zorlandığını göstermektedir. Aslında gerçeği olduğu gibi dışa haykırmak istiyor ama bu haykırma içe doğru gerçekleşiyor. Sözsözsel dil göstergelerinin dışında sözsözsel dile eşlik eden unsurlar, seyircide çağrışımlara sebep olmaktadır. Seyirci hayal gücünü harekete geçirerek susmaların oluşturduğu boşluğu kendisi doldurmaktadır. Susmalara zihninde farklı alternatifler üreten seyirci, bir nevi metni Singer ile birlikte oluşturmuş oluyor. Bu da Singer’in metnin sonunda söylediği “... the thing about the complete truth is, that it’s so rarely one thing. I just want to leave room for all of the answers” (42-45) ifadeyi desteklemektedir.

Metninde iç ve son uyak kullanmadığı için konuşma ritmini hızlanma, yavaşlama ve kelimeler üzerindeki vurgularla kontrol etmektedir. Genellikle

kızgınlığını ifade ettiği yerlerde hızlanmaktadır (ör. kesit 26-27-28). Bu kızgınlık anları birden bir boşlukla karşılaşılıyor, yani birden susuyor ve seyirci ile şair arasında bir bekleyiş başlıyor. Yukarıda da belirtildiği gibi, bu bekleyiş anında seyirci, şairin beden dilinin verdiği ipuçları doğrultusunda boşluğu dolduruyor. Öfkeli ve hızlı konuşmanın akıcılığını bozan bu susmalar konuşma ritmini bozmamaktadır. Şair, susmanın sonunda, kaldığı yerden yüksek sesle devam ediyor. Sözsözsel kısımda sesiyle vurguladığı kelimeler üzerindeki noktalar, susma anında da vurgulanıyormuş gibidir. İçine doğru aktardığı kelimelerin vurgusu ise sözle değil, beden dili ile yapılmaktadır. Elleri ile kısa kısa hareketler yapması (ör. 15, 38-39), bazı noktalarda çenesini sivrilterek havaya kaldırması, kafasını belirgin bir şekilde sağa sola sallaması (ör. 11, 18, 36), susma esnasında ritmin içeride devam ettiğini göstermektedir.

Metne ritim kazandıran vurgular, özellikle cümle içindeki son kelimelerin heceleri üzerinde yoğunlaşmaktadır. Vurgulu hecelerin sonda birikmesi de, cümlelerin prozodisini oluşturmaktadır. Örneğin (1-3),

I have always prided myself on my honesty  
But recently... I decided that I would not speak  
Unless I could say the complete truth  
This has made it oh so much harder

Arka arkaya gelen yoğunlaşmış vurgular, ifadelerin kısa ve kesik kesik gelmesine sebep olmaktadır. Bu da stakkato ritmini oluşturmaktadır. Şair kızgınlığını ve öfkelerini ifade ettiği için bu ritim metnin içeriğine de uygundur. Ayrıca şair, bağırma ya da yakın bir ses tonu kullanmaktadır. Kızgınlık ifadesini, sakinleşmeye çalıştığı izlenimini ara ara vererek, örneğin derin nefes alma (30, 41, 46), söz dışı hareketlerle de destekleyerek vermektedir.

## **Sonuç**

Şair kapışmasında sahne performansı çoğu kez metnin önüne geçmektedir. Teatral ve sözel yetenek bir arada sergilenir. Sesi etkili kullanma ve beden dili, metin kadar önem kazanır. İncelenen örnekte, sessizlik de performansın bir ögesi olarak kullanılmıştır. Sessiz anlar görsel olarak beden dili ile doldurulmuştur. Bunun da ötesinde, seyirciyi aktif olarak metni şairle birlikte üretmeye davet etmiştir. Böylece sanatçı ile seyirci arasında performans boyunca devam eden bir etkileşim oluşmuştur.

## **Kaynakça**

Alexander, C. (2009). Massenerfolg Poetry Slam: Dichter dran am Kommerz. Retrieved from <http://www.spiegel.de/kultur/literatur/massenerfolg-poetry-slam-dichter-dran-am-kommerz-a-602670.html>



- Anders, P. (2007). *Slam Poetry: Inszenierte Bühnen-Poesie*. Erişim Tarihi 01.10.2016, <http://www.slam2007.de/slam/docs/SlamPoetry.pdf>
- Nikolai, V., Orjuela, A. ve Schrenk, N. (2009). Drei Dimensionen der Slam Poetry: Performance, Ethos und Widerstand. *Ars Semeiotica*, 32(1-2), 137–150.
- Poetry Slam Inc. (2014). 2014 National Poetry Slam Finals: Silence by Jared Singer. Retrieved from <http://poetryslam.com/watch/>
- Rehbein, J., Schmidt, T., Meyer, B., Watzke, F. ve Herkenrath, A. (2004). *Handbuch für das computergestützte Transkribieren nach HIAT: Version 1.0. Arbeiten zur Mehrsprachigkeit Folge B: Vol. 56*. Hamburg: Sonderforschungsbereich 538 Mehrsprachigkeit, Hamburg Üniversitesi.
- Wirag, L. (2014). Die Geburt des Poetry Slams aus dem Geist des Theaters. *KulturPoetik*, 14(2), 269–281.

## **Ek**

### **Kullanılan Transkripsiyon İşaretleri**

[v]	: sözsel (İng. <i>verbal</i> ) dil satırı
[T]	: çeviri satırı (Türkçe)
C	: söz dışı eylemlerin yorum satırı
•	: çok kısa duraksama
••	: kısa duraksama (en fazla ½ saniye)
•••	: uzun duraksama
((4,5s))	: duraksama süresi 1 saniyenin üzerinde ise süre belirtilir
—	: iki ifade arası çok hızlı geçiş
/	: kelimenin ya da ifadenin yarıda kesilmesi, düzeltilmesi
<u>jeder</u>	: vurgulu hece ya da kelime (bağlama kıyasla)
Fr̄age	: vurgulu ünsüz
m̂	: çıkan ve düşen tonlama

**Dilimizde seslerin olumluluk/olumsuzluk duygusunu yansıtması  
üzerine bir deney: Şiirde bir üslûpbilim çalışması**

**Prof. Dr. Arda Arıkan  
Akdeniz Üniversitesi  
Edebiyat Fakültesi  
İngiliz Dili ve Edebiyatı Bölümü**

**Özet**

Bu çalışma şiir dili bağlamında Türkçenin seslileri hakkındaki bir önermenin üslûpbilim yöntemiyle sınanmasına dayanmaktadır. Sınanan önerme Türk dilinde yazılan şiirlerde okuyucuya kalın seslilerin daha ziyade olumsuz duygular yansıttığını buna karşın olumlu duygular içeren şiirlerde ince seslilerin kullanıldığını göstermektedir. Çalışmaya toplam dört şairden yirmi bir şiir dâhil edilmiştir. Olumlu ve olumsuz duygular yansıtan şiirlerin birbirlerinden ayrılarak seslilerin tasnif edilmesi yoluyla elde edilen sonuçlar önermeyi doğrulamaktadır. Şöyle ki, çalışılan olumsuz duygularla dolu şiirlerde kalın seslilerin baskın olarak kullanıldığı görülmektedir. Bu sonuçlara dayanarak, Türkçemizin ses zenginliğinin özellikle Türk şiirinde duyguları yansıtmada işlevsel bir rolü olduğunu göstermektedir.

**Anahtar Sözcükler:** Deyişbilim, ses, biçimbirim, kalın sesli, ince sesli, şiir.

**Abstract**

This study is an attempt to test a hypothesis about the vocals used in Turkish poetry through stylistics. The hypothesis tested is whether or not poems with positive or negative feelings include back vowels (a, ı, o, u) or front vocals (e, i, ö, ü) at different degrees. The study analyzed 21 poems from four different poets. First, poems were categorized as those with positive feelings and those with negative ones. Then, the use of vocal sounds in each poem was analyzed. Results support the hypothesis that poems with negative feelings contain back vowels more whereas poems with positive feelings include front vowels at higher degrees. By considering these results, it can be suggested the richness of vowel sounds in Turkish has a functional role in passing the emotions to the reader.

**Keywords:** sound, back vowels, front vowels, emotion, feeling, stylistics

Zyngier (2014: s. 43) üslûpbilimin “dilbilimsel üslûpbilim” (linguistic stylistics olarak adlandırılıyor olmasından hareketle bu tarz çalışmaları içeren araştırma alanına “Biçimci üslûpbilim” (formalist stylistics)

denilmesini tercih ettiğini belirtmiştir. Wellek ve Warren (1983) dilbilim araştırmalarının edebi metinlerin incelenmesindeki önemine değinerek dilbilim çalışmaları “dilnin estetik bakımlardan rolünü araştırmak amacını güttüğü zaman, kısacası bir bakıma stilistik (üslûp incelemesi) çalışması haline gelince edebi bir mahiyet kazanır” (s. 232) demekte ve “bir edebi eserin özellikleri ancak stilistik metotlarla ortaya konabileceğinden stilistik büyük önem taşımaktadır” görüşünde olduklarını beyan etmektedirler. Wellek ve Warren (1983) “iyi yazılmış bir şiirde kelimelerin sesleriyle manaları arasında çok sıkı bir bağ vardır” (s. 230) demekte ve “kelimelerin kendi manalarından başka bir ses ve mana yoluyla veya türedikleri diğerkelimeleri hatırlatmak suretiyle taşıdıkları başka manaları da vardır” (s. 230-231) diye eklemektedir. Parkinson ve Thomas’ın (2000: s. 73) belirttiği gibi edebi metinlerin incelenme yöntemlerinde tarihsel süreç içerisinde değışiklikler olmuştur. Özellikle üslûpbilim incelemelerinde birçok deneysel çalışma yapılmış ve edebi metinler türlü yöntemlerle incelenmiştir.

Boztaş’ın (1994) Özünlü’den (1988) aktardığına göre şiir dili ile günlük dil sistem olarak farklı olmayıp bu iki dilin ayrıldıkları tek nokta şiir dilinin daha fazla yoğun olmasıdır ancak Boztaş yine de şiir dilinin özellikle düzyazı ya da günlük dilden farkının şiirin dilinin “düzenlenmiş ve belli bir ilişkiye sokulmuş” bir dildir (s. 173). Yine Boztaş (1994) “şiir dilinde belli seslerin sıklıkla yinelendiğı ve bu seslerin de bazı anlamları çağrıştırdığını” belirtmekte ve bu ses yinelemelerinde “şiirde yansıtılmak istenen konuya, olaya ya da imgeye uygun seslerin seçildiğini varsaymaktadır (s. 175). Orta Asya Türk dillerinde “ır” ya da “yır” olarak adlandırılan ve şarkı ya da türkü anlamına gelen şiir sözcüğü, Türkçe’ye Arapça’dan geçmiş olan ve “hissetmek, sezmek” anlamına gelen /ř’ir/ sözcüğüdür (s. 52). Etimolojik olarak baktığımızda, öyleyse, şiir, her şeyden önce hissetmek ve sezmekle ilgilidir diyebiliriz.

Aksan (2006) ses ve ruhbilim arasında yakın ilişki olduğunu vurgulamaktadır. Hal böyleyse, insan psikolojisi ile çıkarttığımız sesler arasında bir ilişkinin varlığından söz edilebilir. Simpson (2004) İngilizce’de “sl-“ ile başlayan sözcüklerin çoklukla hoş olmayan hareket ya da nesnelere

işaret ettiğini belirtmektedir (s. 175). Örnek bir şiiri incelerken bir şairin “olumsuzluk biçimirimini /z/ ünsüzüyle” özdeşleştirdiğini gösteren Boztaş (1994: s. 176) Türk dilinde seslerle olumluluk-olumsuzluk biçimlerinin olası varlığını da örneklemiştir. Benzer bir şekilde Aksan (1995) Türk şiirinde kimi yazarların sessizliği betimlerken l, r, m ve n seslerini, buna karşın savaşı betimlerken ç, p, t ve k seslerini yinelediğini belirtir. Özünü (2001), Cahit Külebi'nin bir şiirinde “hain” sözcüğünü “hayın” olarak kullandığından bahsederken “y” ve “ı” harfleri yoluyla yapılan sapmanın yazarın halk ağzında kullanılan şekliyle kullanmak istemesiyle açıklar ancak açıklamasında “hain” sözcüğünün “hayın” olarak kullanılmasındaki olası psikodilbilimsel etkiden bahsetmez. Açık Önkaş (2010: s. 130) divan şiiri üzerine hazırladığı makalesinde şiirlerde yer alan ince ve kalın ünlü sesler yanında akıcılık, tonluluk ve tonsuzluk gibi ses özelliklerini de incelemiş ve divan şairlerinin vezinlerini bozma pahasına şiirlerindeki ses-anlam ilişkisini önceliklerini ortaya koymuştur.

Düşgün'ün (2011) belirttiği gibi “deyişbilimde kullanılan sesbilgisi alanı, şiirin ve metnin ses ile anlam arası ilişkisini şiirin sesbilgisel tablosunu ve deyiş özelliğini ortaya koymakta” ve “şiirde ses ile anlam arasında doğrudan ilişki kuran kuramcılar, ses simgeciliği konusuna eğilmekte ve parça üstü olarak tabir edilen, vurgu, ses yüksekliği, kavşak, ezgi gibi öğeleri incelemektedirler” (s. 94). Özünü (2001: s. 45) dilbilimcilerin ses ve anlam arasındaki ilişkiyi birçok dildeki metinlerde ve özellikle de ses anlama simgeciği (synaesthesia) yoluyla araştırdıklarından bahsederken, “Türkçe’de böyle bir çalışmanın yapılmadığı üzücü” bir durumdur demektir. Polat (2012) Özünü'nün deyişbilim hakkındaki çalışmalarına atıfta bulunarak çeşitli dillerde sıklıkla tekrar eden seslerin çalışılmış ve “bu tür ses özellikleri, “ses estetiği” (phonoaesthetics) konusu altında incelenmiş ve bu sesler “hoşa giden sesler” (euphonious) ve “hoşa gitmeyen sesler” (cacophonous) olarak iki gruba ayrılmıştır” demekte “ancak böyle bir çalışma Türk dili üzerinde yapılmamıştır” (s. 68) diyerek Türkçe’de sıklıkla kullanılan sesler ve onların estetik değerleri üzerinde yapılması gereken bilimsel çalışmalara işaret etmiştir.

Bu çalışma Türkçe'nin seslileri hakkındaki bir önermenin üslûpbilim yöntemiyle sınanmasına dayanmaktadır. Sınanan önerme Türk dilinde yazılan şiirlerde okuyucuya kalın seslilerin daha ziyade olumsuz duygular yansıttığını buna karşın olumlu duygular içeren şiirlerde ağırlıklı olarak ince seslilerin kullanıldığıdır. Çalışmaya toplam dört ayrı Türk şairi tarafından yazılmış yirmi bir şiir dâhil edilmiştir.

İzlenen yönteme göre incelenen şiirler olumlu ve olumsuz duyguları yansıtılmaları açısından ikiye ayrılmış ve kalın sesliler (a-ı-o-u) olumsuz duygular uyandıran sesler ve ince sesliler (e-i-ö-ü) de olumlu duygular uyandıran sesler olarak ikiye ayrılmıştır. Çalışmada şiirlerin yazılışlarındaki sesler dikkate alınmıştır.

Çalışmada Faruk Nafiz Çamlıbel'in olumlu duygular barındıran şiirleri Gençlik, Lale Devri ve Kızım olarak belirlenmiştir. Şairin olumsuz duygularının ağırlıklı olduğu şiirleri ise Üzüntü, Çoban Çeşmesi ve Ali'dir. Genelde şiirlerinde karamsar bir hissin hâkim olduğu iddia edilen Necip Fazıl Kısakürek'in bu çalışmaya dâhil edilen şiirlerinden olumlu duygular barındıranlar İstanbul ve Sonsuzluk Kervanı'dır. Şairin olumsuz bir havayı yansıtan şiirleri ise Kaldırımlar ve Ağlayan Çocuklar'dır.

Neşeli ve yaşam sevinciyle dolu şiirleriyle tanınan Orhan Veli Kanık'tan seçilen şiirlerden olumlu duygular barındıranlar Dalgacı Mahmut ve Açsam Rüzgâra, olumsuz duygular taşıyanlarsa Anlatamıyorum, Rüya ve Yaşamaktır. Seçilen şiirler arasında Yunus Emre'nin olumlu duygular içeren Şol Benim Şeyhimi, Şol Cennetin Irmakları ve Bir Şaraptan İçmek Gerek ile olumsuz duyguların ağırlık kazandığı Acep Şu Yerde Var M'Ola, Aşıma Zehr-i Katil Katmışım Ben ve Eğer Yarlıgamazsan bulunmaktadır.

## **Bulgular**

### **Faruk Nafiz Çamlıbel**

Faruk Nafiz Çamlıbel'den seçilen şiirlere baktığımızda olumsuz duygular barındıran şiirlerindeki kalın seslilerin oranı % 55, ince seslilerin oranı ise % 45 olarak bulunmuştur. Dolayısıyla, şairin olumsuz şiirlerinde kalın seslilere ağırlık verdiği görülmektedir. Şairin olumlu duygular barındıran şiirlerindeki

duruma bakıldığında ince seslilerin ağırlıkta olduğu (% 52), kalın seslilerinse % 48 oranında kaldığı görülmektedir. Olumlu şiirlerdeki ince seslilerin oranının olumsuz şiirlerdeki ince seslilerden % 7'den fazla olduğu görülmektedir. Bu durum, önermemi doğrular niteliktedir.

Olumlu Şiirler				%	Olumsuz Şiirler				%
	G	L	K			Ü	Ç	A	
a	40	52	52	48		29	95	64	55
ı	15	8	34			5	25	21	
o	4	2	3			9	19	13	
u	4	10	13			5	23	28	
e	33	42	50	52		38	63	49	45
i	23	43	27			32	30	29	
ö	4	2	5			5	6	5	
ü	9	9	12			8	3	11	
	132	168	196	n=496		131	264	220	n=615

Tablo 1. Faruk Nafiz Çamlıbel'in şiirlerinden elde edilen sonuçlar

Çoban Çeşmesi şiirini bitirirken şairin kalın seslileri ağırlıklı olarak kullandığı görülmektedir:

Ne şair yaş döker, ne âşık ağlar,  
Tarihe karıştı eski sevdalar.  
Beyhude seslenir, beyhude çağlar,  
Bir sola, bir sağa çoban çeşmesi...

### Necip Fazıl Kısakürek

Olumlu Şiirler				%	Olumsuz Şiirler				%
	İ	SK				K	AÇ		
a	173	29		52		254	42	56	
ı	42	15				117	10		
o	25	11				45	20		
u	52	15				62	14		
e	99	51		48		153	21	44	
i	106	34				162	17		
ö	8	6				20	5		
ü	23	4				46	14		
				n= 693				n=1002	

Tablo 2. Necip Fazıl Kısakürek'in şiirlerinden elde edilen sonuçlar

Necip Fazıl Kısakürek'ten seçilen şiirlere baktığımızda olumsuz duygular barındıran şiirlerindeki kalın seslilerin oranı % 56, ince seslilerin oranı ise % 43 olarak bulunmuştur. Dolayısıyla, şairin olumsuz şiirlerinde kalın seslilere

ağırlık verdiği görülmektedir. Şairin olumlu duygular barındıran şiirlerindeki duruma bakıldığında kalın seslilerin yine ağırlıkta olduğu (% 52), ince seslilerin % 47 oranında kaldığı görülmektedir. Her ne kadar şairin hem olumlu hem de olumsuz duygular barındıran şiirlerinde kalın seslilerin oranı daha yüksek olsa da olumlu şiirlerdeki ince seslilerin oranının olumsuz şiirlerdeki ince seslilerden % 4'ten fazla olduğu görülmektedir. Bu durum, önermemi doğrular niteliktedir. Coşkunlukla yazılmış bulunan Sonsuzluk Kervanı başlıklı şiirinde ince ünlülerin şiire kattığı olumlu hava dikkat çekicidir:

Gidiyor, gidiyor, nurdan heykeller...  
 Ufuk, önlerinde bayrak kulesi.  
 Bu gidenler, Altın Kol Silsilesi;  
 Ölçüden, ahenkten daha güzeller.  
 Gidiyor, gidiyor, nurdan heykeller...

### Orhan Veli Kanık

Olumlu Şiirler			%	Olumsuz Şiirler			%
DM	AR			A	R	Y	
a	26	70	40	22	22	46	55
ı	9	18		11	12	17	
o	2	15		5	1	10	
u	5	13		12	2	8	
e	22	84	60	24	2	30	45
i	29	56		18	2	30	
ö	1	6		3	3	5	
ü	17	22		4	5	14	
			n=395				n=308

Tablo 3. Orhan Veli Kanık'ın şiirlerinden elde edilen sonuçlar

Orhan Veli Kanık'tan seçilen şiirlere baktığımızda olumsuz duygular barındıran şiirlerindeki kalın seslilerin oranının % 55, ince seslilerin oranının da % 45 olduğu görülmektedir. Dolayısıyla, şairin olumsuz şiirlerinde kalın seslilere ağırlık verdiği görülmektedir. Şairin olumlu duygular barındıran şiirlerindeki duruma bakıldığında kalın seslilerin % 40 gibi diğer şiirlerde rastlanmayacak kadar düşük bir oranda olduğu görülmektedir. Buna karşın, şairin olumlu şiirlerinde ince seslilerin oranının % 60 olduğu görülmektedir. Bu durum, önermemi doğrular niteliktedir.

Coşkunklukla yazılmış olan Açsam Rüzgâra şiirinin bitişinde şairin ağırlıklı olarak ince seslileri kullanmış olması dikkat çekicidir:

Versem kendimi bütün bütün  
Bir yelkenli olup engine;  
Kansam bir an güzelliğine  
Kuşlar gibi serseri ömrün.

Şairin okuyucuya olumsuz duygular yansıtan Rüya şiirinin kısa olmasına rağmen kalın ünlülerle dolu olması dikkate değerdir:

Annemi ölmüş gördüm rüyamda.  
Ağlayarak uyanışım  
Hatırlattı bana, bir bayram sabahı  
Gökyüzüne kaçırdığım balonuma bakıp  
Ağlayışımı.

#### Yunus Emre

Olumlu Şiirler				%	Olumsuz Şiirler				%
	ŞBŞ	SCI	BŞİ			AŞY	AZ	EY	
a	47	89	61	49		47	47	59	49
ı	22	41	6			13	27	24	
o	9	10	22			9	4	4	
u	11	37	14			16	21	12	
e	72	73	75	51		66	48	26	51
i	67	44	32			50	34	20	
ö	7	6	4			14	5	2	
ü	9	19	8			7	12	11	
				n=754					n=578

Tablo 4. Yunus Emre'nin şiirlerinden elde edilen sonuçlar

Yunus Emre'nin şiirlerinde olumluluk ve olumsuzluk hissini çok fazla ayırmadığını çünkü ozanın ağırlıklı olarak tanrı yolundaki özlemine dile getirdiğini ve tanrıya kavuşamamasının getirdiği olumsuz sayılabilecek duyguların bile onun sönmez aşkını ifade ettiği görülmektedir. Buna karşın ozanın serzeniş yüklü şiirlerini olumsuz duygularla dolu olarak kabul edersek, olumsuz duygular barındıran şiirlerindeki kalın seslilerin oranının (% 49) olumlu şiirlerindeki kalın seslilerle aynı olduğunu görmekteyiz. Ozanın tanrı özlemiyle dolu şiirlerinde ince seslilerin çok az farkla da olsa



ağırlıkta olması ilgi çekmekle beraber bu sonuçlar önermemi doğrular ya da yanlışlar nitelikte değildir.

### **Tartışma ve Sonuç**

Tesadüfi olarak seçilen dört şairin yirmi bir şiirinin incelenmesi sonucunda şairlerin kalın seslileri olumsuz duygularla ve ince seslileri de olumlu duygularla kullanmalarında önermeyi kısmen doğrulayan bir ilişki bulunmuştur. Sonuç olarak sınamak istediğim önerme iki şairin (Faruk Nafiz Çamlıbel ve Orhan Veli Kanık'ın) şiirleri bağlamında doğrulanabilir bulunmuştur. Necip Fazıl Kısakürek'in hem olumlu duygular hem de olumsuz duygular içeren şiirlerinde kalın sesliler oransal olarak çoğunlukta olsa da şairin olumlu şiirlerindeki kalın seslilerin oranı (% 52) olumsuz şiirlerindeki kalın seslilerin oranından (% 56) düşük bulunmuştur. Bu bulgu da şairin şiirlerindeki olumsuzluk duygusunun ve karamsar havanın artmasıyla kalın seslilere yöneldiğini göstermektedir. Son olarak, Tanrı aşkıyla yanan bir ozan olan Yunus Emre'nin şiirlerinde Tanrı'ya duyulan özlem ve kavuşamama hissinin hem olumlu hem olumsuz yanları bir arada bulunduğu için ozanın şiirlerinden elde edilen sonuçların en azından bu araştırmanın önermesini olumsuzlamadığı unutulmamalıdır.

<b>Şair</b>	<b>Olumlu Şiirlerde Baskın Olan Sesliler</b>	<b>Olumsuz Şiirlerde Baskın Olan Sesler</b>
Faruk Nafiz Çamlıbel	İnce sesliler (% 52)	Kalın sesliler (% 55)
Necip Fazıl Kısakürek*	Kalın sesliler (% 52)	Kalın sesliler (% 56)
Orhan Veli Kanık	İnce sesliler (% 60)	Kalın sesliler (% 55)
Yunus Emre **	İnce sesliler (% 51)	İnce sesliler (% 51)

Tablo 5. Şairler ve şiirlerindeki baskın seslere ait sonuçlar

Çalışmanın sınırlılıkları az sayıda şair ve şiiri ele alması, olumlu-olumsuz duygular içeren şiir tanımının nesnel olarak ölçülebilmesindeki zorluk ve sesletim/yazım arasındaki karar verme sürecinin yazımdan yana olmasındadır. Önermemin reddedilmediğinden yola çıkarak çalışmanın daha

geniş bir bütüncü ile ve şiirlerin sesletilerek devam ettirilmesi ile daha somut sonuçlar ortaya koyacağına inanıyorum. Ayrıca, çalışma çocuk kitapları ya da çocuk şiirleri gibi farklı metinlerle yapılırsa daha anlamlı sonuçlar da çıkabilecektir.

## **Kaynakça**

- Açık Önkaş, N. (2010). Türkçe eğitiminde fonetik-semantik ilişkili şiiri öğretimi. *Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi*, 9(34), 80-97.
- Aksan, D. (1995). *Şiir dili ve Türk şiir dili*. Ankara: Engin.
- Aksan, D. (2006). *Şiir dili ve Türk şiir dili*. Engin Yayınları: Ankara.
- Boztaş, İ. (1994). Metindilbilim açısından şiir. *Dilbilim Araştırmaları*, 171-194.
- Düşgün, U. (2011). En eski Türk şiiri metinlerinin imgebilim ve deyişbilim yöntemleriyle incelenmesi. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Muğla Üniversitesi.
- Özünü, Ü. (1988). Dil kullanımı bakımından edebiyatta öncelemeler. *II. Dilbilim Sempozyumu Bildirisi*.
- Özünü, Ü. (2001). *Edebiyatta dil kullanımları*. İstanbul: Multilingual.
- Parkinson, B. P. & Thomas, H. R. (2000). *Teaching literature in a second language*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Polat, Ö. S. (2012). Yabancı dil olarak Türkçe öğretiminde şiire kültürel bağlamda uygulamalı bir yaklaşım. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi.
- Simpson, P. (2004). *Stylistics: A resource book for students*. London: Routledge.
- Wellek, R. & Warren, A. (1983). *Edebiyat biliminin temelleri*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Zyngier, S. (2014). Üslûpbilime kültürel bir yaklaşıma doğru. (Çev. Adem Çalışkan). *Ondokuz Mayıs Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 33(1), 41-53.

## **Deyişbilimde Yazınsal Değerlerin Bulunması**

**Prof. Dr. Ünsal Özünü**  
**Uluslararası Kıbrıs Üniversitesi**  
**İngiliz Dili ve Edebiyatı Bölümü**  
**Emekli Öğretim Üyesi ve Bölüm Başkanı**

### **Özet**

Aşağıdaki yazıda deyişbilimin klasik çağlardan bu yana yazınsal, dilbilgisel ve dilbilimsel çalışmalar sonucunda ortaya çıkışı, bu bilim dallarının yazınsal yapıtlara çeşitli açılardan bakışı, deyişbilimin gelişmesi sonucunda etkilendiği bilim dallarından nasıl yararlandığı ve deyişbilimin 21. yüzyılın ilk onbeş yılı sonundaki durumu kısaca anlatılmaktadır.

**Anahtar Sözcükler:** Deyişbilim, dilbilim, yazın, şiir dili, düzyazı, tiyatro dili, işlevsel.

Yukarıdaki başlıkta değinilen konu, daha önceki yıllarda ilki Türk Dil Kurumu'nun *Dilbilim ve Türkçe* başlıklı kitabında ve o yazı ikinci olarak da kitabım *Edebiyatta Dil Kullanımları*'nda olmak üzere iki kez yayımlanmıştı. Aradan geçen uzun yıllarda bu alanda kuşkuyla yer vermeyecek gelişmeler, değişmeler olmuş, her bilim dalı gibi dilbilim ve deyişbilim de oldukça çok sayıda gelişmelere sahne olmuştur. Bu yazıda daha önce yayımlanan yazıdaki konulara kısaca, çok fazla örnek vermeden değinerek, daha sonraki değişme ve gelişmelerden de gene kısaca söz edeceğim.

Eski Yunanlılar'dan 19. yüzyıl sonlarına kadar geleneksel ve klasik dilbilgisi çerçevelerinde yalnızca dilbilgisi alanındaki çalışmalara bağlanmış olan dil incelemeleri özellikle 20. yüzyıl ortalarından başlayarak dilbilimin bugünkü çağdaş düzeye gelmesini sağlayan yöntemlerle incelenmeye başlar. 1960 ve 1970'li yıllardaki dilbilim çalışmaları, alanı bütünüyle soyut olan yazınsal metinleri dil kullanımı açısından değerlendirmeye yönelince, 20. yüzyılın ilk yarısı içinde Charles Bally'nin ilk kez sözünü ettiği Stylistique (deyişbilim) alanı gittikçe önem kazanır. Deyişbilim sonraki yıllarda, bugün için artık somut bir bilim dalı olan dilbilim yöntemlerini kullanarak yazınsal yapıtları

incelemeye başlar. Modern deyişbilim dalını dilbilim gibi somut bir bilim dalı olarak nitelemek gerekir. Ancak, yazın eleştirmenleriyle dilbilimciler ve deyişbilimcilerin arasında süregelen tartışmanın konusu dikkati çekecek niteliktedir: Yazın eleştirmenleri, yazın yapıtlarının tıpkı matematikte olduğu gibi kesin ve belli birtakım formül ve kalıplarla incelenemeyeceğini, hiçbir ozan ve yazarın, yapıtını önceden belirlenmiş ölçü ve kalıplara uyarak yaratmadığını ve sonuç olarak da dilbilim ve deyişbilim yöntemlerinden de kesin ve somut olarak ortaya çıkan sonuçların bir değer göstergesi sayılamayacağını söylerler. Ayrıca yazınsal yapıtlardaki duygu ve estetik değerlerin ve yapıtlardaki yorumlamaların da hiçbir kalıba bağlı kalmadan her yorumcuya göre bazı nitelikler gösterebildiğini belirtir, özellikle yapısalılık akımına bu yüzden karşı çıkarlar. Buna karşın deyişbilimciler de çağdaş dilbilim ve deyişbilim dallarının, bütünüyle ayrı dallar olarak yazından soyutlanamayacağını, yazın yapıtlarında bir iletişim aracı olan dilin, istense de istenmese de birtakım kurallar içinde işlerlik kazandığını, en önemlisi de her yazar, kendi dilini denli kurallardan bağımsız olarak kullanırsa kullansın, dilbilgisi kuralları dışında kalan kullanımların da o yazara özgü birtakım dil kuralları içinde etkinlik gösterdiğini savunurlar.

Deyişbilimciler, yaptıkları çalışmaların yapıtların daha bilimsel olarak değerlendirilebilmesi için yazınsal eleştiriye kesinlikle gerekli bir katkı olduğunu ileri sürmekte, bu varsayımlarını kanıtlamak için de uyguladıkları dilbilim yöntemleri sonunda aldıkları sonuçlara dikkati çekmektedirler. Yazımın ilk bölümünde, önce şiir dilinin, sonra düzyazı dilinin, daha sonra da oyun türlerinde kullanılan dilin, çağdaş dilbilimsel deyişbilim (*linguistic stylistics*) yöntemlerinde ele alınması sonucunda bulunan yazınsal özelliklerin bulunması için nasıl bir katkı sağlanması gerektiğini göstermeye çalışacağım.

Şiir dili yazınsal yapıtların en zorlusu sayıldığı için yüzyıllar boyu bir dipsiz kuyu niteliğinde görülmüştür. Yazın eleştirmenleri tarafından ortaya atılan ve bir bakıma şiirin ne olduğunu betimlemeye çalışan çeşitli tanımlamalarda, kuşkusuz, her şiirin incelenmesinden sonra ortaya atılan ve savunulan yargı ve sonuçların kesin ve belirli yorumlamalara

varamayışının payı büyüktür. Bu yüzden deyişbilimde öncelikle şiir incelemelerine önem verilmiştir. Şiir dili incelemeleri her biri dilbilimin ayrı bir dalı olan sesbilgisi, biçimbilgisi, sözdizimi ve anlambilimi boyutlarında yapılmaktadır.

Şiir dilinde dildışı ve dilbilim yapılarından başka, dilötesi yapılar da önemli etkiler yaratır. Günlük dilde de dili kullananlar, anlatmak istediklerini her zaman doğrudan doğruya söylemekten daha çok, dinleyen kişinin birtakım beyinsel çabasını gerektiren dil kulanımlarını yeğlerler. Bu yapılar konuşma anında kullanılan yapıların ötesinde birtakım yapıları gerektirdiği için 'dilötesi yapılar' olarak sözedilmiştir. Sözcüğün düzenlamındaki gibi, dilden büsbütün uzakta olmamakla birlikte, o anda kullanılan yapılar kadar da dilin içinde değildirler. Bu yapılar, aşağıdaki çizelgede gösterilmiştir:

Şiir dilinin incelenmesinde dilbilimsel yapıların yanısıra, dildışı ve dilötesi yapıların da dikkate alınması, yorumlamanın olabildiğince sağlıklı yapılabilmesi için gereklidir. Şiirin yalnızca dilbilimsel nitelikli yapısal özelliklerinin dikkate alınması günümüz eleştirmenlerince yeterli görülmemektedir. Ayrıca, bazı şairler, bazı şiirlerinde dilötesi ya da dildışı yapıları öncelemişlerdir. Bu gibi şiirlerin, taşıdıkları özelliklere göre ya dildışı, ya da dildışı yapılar dikkate alınarak incelenmesi daha sağlıklı bir yorumlama getirebilir.

Şiir dilinin incelenmesi eski Yunanistan'da geleneksel sözbilim (rhetoric) inceleme alanında geniş boyutlarla ele alınmıştır. Sözbilim'e göre, yazınsal yapıtların gerek kurgu ve gerek dil kulanımlarında bundan önce de sözü edilmiş bulunan i- Önceleme (foregrounding), ii- Koşutluk (parallelism), iii- Yineleme (repetition), iv - Sapma (deviation) gibi, dilbilimi çok yakından ilgilendiren başlıca 4 ölçüt bulunmakta, bu ölçütlerden her biri çeşitli türlere ayrılmakta ve her yazınsal yapıtta bu ölçütlerden en az biri ya da birden fazlası değişken biçimlerde ortaya çıkmaktadır. Bu biçim ve ölçütler dil kullanımının sesbilgisi, biçimbilgisi, sözdizimi ve anlambilimi gibi her dalında görülebilir. Geleneksel yazın incelemeleri, sözbilimin bu ölçütlerini de ele aldığında sapma olayları dışında diğer üç olaydan hangisi sonucunda hangisi ya da hangilerinin doğduğunu saptayamamıştır, çünkü her birinin

çıkış noktası bir diğeri gibi görünmektedir. Sözbilimin dördüncü ölçütü olan sapma ise diğeri üç ölçütün tam tersi olup, yazınsal bir yapıtta her üç ölçütün karşıtı olabileceği gibi, dil kullanımlarının her boyutunda olağan kullanımlardan sapma biçimlerinde de görülebilmektedir.

### **Sesbilgisi Alanı**

Şiir dilinin incelenmesi sırasında sesbilgisi alanında parçacıl (segmental) incelemede başlıca dört yöntem dikkati çekmektedir. Bu yöntemlerden ilki ve ikincisi ilk bakışta birbirinden ayrı yöntemler gibi görünse de ikisi de birbirini tamamlama çabası içindedirler. Dördüncü yöntem ise 1969'dan bu yana en geçerli olan yöntem olarak bilinmektedir.

Birinci yöntem, bir şiirde kullanılan tüm ünlüleri ele almakta, onları düz, yuvarlak, ön, orta, art gibi sesbilgisel özelliklere göre sıralamakta, sonra da şiirdeki sözcük ve tümceler içinde kullanılış durumlarına göre sözcük ve tümce anlamlarını yansıtıp yansıtmadıklarını kontrol etmektedir. (Epstein, 1978:25-37) Bu yöntem, bir bakıma, şiirde betimlenen yeryüzü biçimlerinin, insan ağzının yapısındaki ses coğrafyası ile dile yansıtılabileceğini savunarak verdiği örneklerde ses özellikleri ile anlam arasında bir bağıntı kurmak istemektedir. Oysa insan sesleri yalnızca ünlülerden kurulu bir düzen içinde değildir. Epstein ise yalnızca ünlüleri örnekler. Özellikle, ünsüzlerin anlamlara göre betimlenmeleri sırasında bu yöntem son derece kısır kalmaktadır, çünkü ünsüzlerin düz, yuvarlak, ön, art gibi sesbilgisel nitelikleri yoktur. Üstelik, sesle anlam arasında her zaman sıkı sıkıya bir bağıntı olup olmadığı dilbilimde uzun yıllar tartışılmıştır.

İkinci yöntem ise, yalnızca ünlüleri değil, şiirde kullanılan ünlü, ünsüz ve çift ünlü ve ses demetçikleri (clusters) gibi tüm sesleri ele almakta, şairin bu sesleri ne denli sık kullandığını bularak şiirdeki sesbilgisel tabloyu ortaya çıkarmaya çalışmaktadır. Bir anlamda şairin sesbilgisel deyişini saptamaktadır. (Dolozel ve Bailey, 1969) Bu yöntem birinci yöntemin tersine, yalnızca sesle anlam arasındaki ilişkiyle ilgilenmediği için, geçerli gibi görünmekteyse de, bu tür bir çalışma, tıpkı bir bilgisayarın karmaşık yöntemlerini uygulayarak, uzun ve yorucu çabaları gerektirmesi, üstelik

alınan sonuçların, incelenen şiirdeki tüm deyiş gücünün belirtilmesinde çok az katkısı olması dolayısıyla, pek fazla verimli sayılmamıştır.

Sesle anlam arasında doğrudan bir ilişkinin bulunduğunu savunan kuramcılar, ses demetçiklerinin ve bazı ünlülerin belli anlamlar gösterdiğini ileri sürerek belli sesleri sık kullanan şairlerin, şiirlerinde belli ses anlamlarını incelemişlerdir. Bu tür ses yoğunlukları yankı seslerinden ayrı olarak, sesbilgisinde ses anlamlama simgeciliği'nin (synaesthesia) araştırılmasına yol açmıştır. Bu üçüncü yöntemle ses anlamlama simgelerinin birçok dilde belirlenmeye çalışılmasına karşın (Bknz: Perrine, 1956:168), Türkçe'de böyle bir çalışmanın yapılmadığı üzücü olarak söylenmelidir.

Dördüncü yöntemde ünlüler, ünsüzler ve çift ünlüler (diphthong) ele alınmakta, ama bu sesler geleneksel yazın incelemelerinin de onayladığı biçimde ele alındığı için yazın eleştirmenleri ve dilbilimciler tarafından geçerli sayılmaktadır. Sesler ve uyaklar bu yöntemde, ses yinelemeleri, ünlü yinelemeleri, ünsüz yinelemeleri, ters uyak, yarım uyak, tam uyak ve benzer uyak açılarından incelenir. (Leech, 1969:89-90) Türk Yazını'nın da Divan, Halk, Tanzimat ve Cumhuriyet dönemlerinde uyaklar çok çeşitli olarak ele alındığı için, bu yöntemin Türk Şiiri'nin incelenmesinde de geçerli olacağı açıktır. (Türk Yazını'ndaki dönemlerin kapsamlı olarak incelenmesi için bknz: Kudret, 1980:130-164)

Parçalarüstü (suprasegmental) incelemeler, vurgu, ses yüksekliği, kavşak ve ezgi düzenlerini ele almakta olup, ayrıca dizem (rhythm) ve ölçübirim de geleneksel şiir incelemelerinin ana noktalarını içerir. Bağımsız koşuk'la (free verse) yazılan şiirlerde ise uyaklar sık göze çarpmaz ve parçalarüstü özellikler belli kalıplara dayanmaz. (Mirşan, 1966:70-72)

### **Biçimbilgisi Alanı**

İnceleme sırası biçimbilgisel alana geldiğinde, deyişbilimde daha somut veriler ortaya çıkar, çünkü biçimbilgisel bir yaklaşım hem sesbilimi, hem de, bir bakıma, sözdizimdeki bazı özellikleri içine alabilir.

Şiirde bazı sesler ya da ses kümeleri bazı anahtar anlamları çağrıştırır, bu çağrışımları şair çeşitli sanatlar kullanarak verir. Bu tür çağrışım sanatı, biçimbilgisinde sözcük eklerinde, sözcük yaratılması ya da kullanılmasında ve hece çokluğu ya da azlığında görülmektedir. Şiirde anafikir değiştiği zaman biçimbilgisel yapılar da çoğunlukla değişmektedir. Ayrıca içmerkezli (endocentric) ve dışmerkezli (exocentric) nitelendirme yapıları oldukça ilginç değişimler de gösterebilir. Biçimbilgisel şiir incelemelerinde sıralama (coordination) yapıları da azımsanamayacak nitelikte veriler gösterebilir.

Şiir incelemelerinde şairin dile olan yaklaşımı ve değişsel değeri, kullandığı nitelendirme yapılarıyla daha belirgin bir duruma girer. Aynı ulustan iki şair, aynı dili kullanmalarına karşın, ikisinin dil kullanımları birbirinden değişik özellikler gösterir. Bu nedenle, her şairin dil kullanımında ele alınacak dilbilimsel temeller birbirinden değişik olmaktadır. Şiirdeki dili böyle incelemek, değişik dilleri incelemeye benzemektedir, çünkü şairlerden her biri, şiirlerinde kendi şiirsel dil bilgisini kullanmaktadır. Türk Şiiri'nde Cahit Külebi, İlhan Berk, Ece Ayhan, Edip Cansever, Can Yücel, Cemal Süreya, Atilla İlhan ve daha birçok şair şiirlerinde değişik dilbilgisi yapıları sunmuşlardır.

Biçimbilgisel bir yaklaşım, biçimbilgisel sapmaları da inceler. Bazı şairler eylemleri, adları, belirteçleri ve sıfatları ad olarak, adları da sıfat ya da eylem olarak kullanmakta, sözcük eklerini de dilbilgisi kuralları dışındaki ad çeşitleriyle birleştirebilmektedirler.

Bütün bu sapma olayları biçimbilgisel özellikleriyle deyişbilim çalışmalarında önemli bir yer tutmaktadır. Anılan bu tür biçimbilgisi incelemeleri, herhangi bir şairin deyiş özelliklerini belirleyebilecek yapılar ortaya çıkarabilir.

### **Sözdizim Alanı**

Şiirsel sözdizimi'n (poetic syntax) karışıklığı, ve alışılmış tümce yapılarından değişik olması, birtakım nedenlere dayanır. Bunlar Leech'in bakış açısına göre, şiirsel sözdizimin geleneksel nedenidir. Daha başka nedenler de bulunmasına karşın Leech 4 ana nedenden sözeder:



*i-* Şiirde uyak kullanılır. Buna karşın uyak kullanılması, şiirdeki şiirdeki tümcelerde devrikleşmeye neden olur.

*ii-* Vurgu, tonlama, kavşak ve ezgi gibi dizeme etki eden parçalarüstü öğeler, özellikle ad ve eylem öbeklerinde devrikleşmeye yol açar.

*iii-* Duygusal deyişler ve işlevler, önceleme ve devrikleşmeye neden olur.

*iv -* Şiirdeki bölükler arasında koşutluk bulunması ve önyineleme (anadiplosis), ardyineleme (epistrophe), koşut yineleme (symploce), kıvrımlı yineleme (anadiplosis), zıt koşut yineleme (epanalepsis), çapraz yineleme (antistrophe), çokekli yineleme (polyptoton), ve ek yinelemesi (homoiteleton) gibi, koşut yapıları gerektiren sözbilimsel yapıları içeren dizelerdeki sözdizimi, bazı öğelerin öncelenmesi sonucunda devrik tümceleri ortaya çıkarır. (Leech, 1969:79-83)

Koşutluk, önceleme, devrikleme ve bilinçli olarak yapılan sözdizim değişiklikleri dönüşümsel dilbilgisinin dönüşüm kurallarına göre incelendiği zaman, bu değişikliklerin yalnızca şiir tümcelerinin yüzey yapılarında olduğu görülür. Derin yapılar şiirdeki dize yapılarının incelenmesi için gerekmemektedir. (Fowler, 1971:144) Bu yüzden şiir dizelerinin sözdizimi incelemeleri, devriklenme türlerinin ortaya çıkarılmasına ve önceleme türlerine dayanmaktadır. Devrikleme ve önceleme çoğu kez sözdizimi bakımından belirsizlik (ambiguity) çeşitlerine yol açar. Çoğu şair bunu isteyerek ve bilinçli yapar, çünkü sözdiziminde yapılan belirsizlikler şiirin yoğunluğunu ve şairin iç dünyasını beirtebilen deyişbilgisi öğeleridir. Şiirde kullanılan deyiş biçimleri bir bakıma işte bu yönden günlük söylemlerden ayrılmaktadır.

### **Anlambilim Alanı**

Şiirdeki anlambilim alanında şiirin biçim ve yapılarının yanında, daha önemli olan söz sanatları çok önemlidir. Hem yazınsal, hem de dilbilimsel incelemeler ve kuşkusuz deyişbilim de, şiirdeki çeşitli anlam yüklerini araştırırken söz sanatlarını ele alırlar.

Benzetme işleminde, söz konusu olan nesneye, benzeyen (tenor), kendisine benzetilen şeye ya da nesneye benzetilen (vehicle) denir. Benzetme işleminde benzetme yönü (ground) önemlidir. Bu yön belirtilmezse yapılan benzetme, eğretileme (metaphor) olur. (Chapman, 1973:83) Kimi yazın eleştirmenlerine göre, eğretileme, söz sanatlarının asıl kaynağıdır ve benzetmeye dayanan diğer bütün söz sanatları benzetme ya da eğretilemenin değişken biçimleridir. Önceleme yönünden, benzetmede (simile), hem benzeyen, hem de benzetilen bulunur ve buna dayanarak, benzetmede her iki öge de eşit ağırlıkta öncelenmiştir denilebilir.

### **Halliday'in İşlevsel Dilbilgisi ve Dilbilimsel Deyişbilim İncelemeleri**

Dönüşümlü-Üretici dilbilgisinin anlam alanlarına yeterince eğilmediği görüşünde olan Fillmore, Fodor ve McCawley gibi bazı dilbilimciler, Chomsky'den sonra durum dilbilgisi'ni (case grammar) savunmuşlar, tümcelerdeki anlam yüklerinin "durum" değerlerini incelemeye başlamışlardır. Bir İngiliz dilbilimci olan M. A. K. Halliday ise, daha sonra, 1970'lerde, tümcelerdeki anlam yüklerinin yalnız dilbilimsel değil, aynı zamanda, toplumbilimsel, ruhbilimsel, fizyolojik, insanbilimsel, kültürel, dahası ekonomik etmenlerle durum değişimine uğrayabileceğini söylemiştir. Bu durumda dil incelemelerinin yalnızca diliçi değerler gözönüne alınarak yapıldığı zaman bulunan sonuçların doyurucu olmadığını, dilin yukarıda anılan konularla etkileşim içinde olduğunu, bu nedenle bu konuların dil incelemelerinde gözardı edilemeyeceğini belirtmiştir. Böylece bir metin içindeki tümcelelerin anlam yüklerini yalnız "diliçi" durum dilbilgisiyle değil, tümce öğelerinin "işlevsel" görevleriyle incelemeye çalışmıştır. Böylece işlevsel dilbilgisi (functional grammar), deyişbilim çalışmaları, diğer dallarda olduğu gibi, önem kazanmıştır.

Halliday'e göre, çocukluktan yetişkinliğe kadar insanda 6-7 temel dil işlevi bulunur. Yetişkinlik ve daha sonraki dönemlerde bu işlevler: 1. Düşünsel (ideational), 2. Kişilerarası (interpersonal), ve 3. Metinsel (textual) olmak üzere 3 temel işleve iner. Düşünsel işlev, tümce öğelerinden her birinin diğer öğelere kazandırdığı anlam ve işlevleri, kişilerarası işlev, kişilerarası ilişkilerde kullanılan tümce çeşitlerinin kişi betimlemelerindeki işlevlerini, ve

metinsel işlev de konuşanın, ya da yazarın mantıksal birimler doğrultusunda kurduğu tümcelerin metin içindeki işlevlerini incelemektedir.

Halliday'in kuramındaki düşünsel işlevde tümcedeki eylem öğelerinin geçişlilik (transitivity) işlevi önemlidir. Çağdaş deyişbilim bu işlevin incelenmesinden büyük yararlar ummaktadır. Bu işlev, herhangi bir tümcede a. süreç (process), b. katılımcılar; tümcenin gösterdiği olaya katılımda bulunan tümce öğeleri, c. durum'la ilgili işlevler (circumstantial functions) gibi olayları göz önüne alır. Tümcedeki zaman, yer, durum zarfları da bu işlevlere anlam yükleri bakımından katkıda bulunurlar. Tümce öğeleri işlevsel görevlerine göre, eyleyen (actor), eylem (action), erek (goal), sonuç nesnesi (object of result), alıcı (receiver), kazançlı çıkan (beneficiary), araç (instrument) gibi roller üstlenebilirler. Halliday tümce çeşitlerini de eylem (action), anlıksal süreç (mental process), ilişki-bağıntı (relational) tümceleri olarak 3 ana biçimde ele alır. Daha sonra bu tümceler alt yapılarda ayrımlara uğrarlar (Kennedy, 1982:83-99). Düşünsel işlevin metinler içindeki işleyişi olaylar ve dilbilim yapıları karşılaştırılarak ortaya çıkarılabilir. Aşağıdaki alıntıda Çukurova betimlenmiştir. Tümceler tanımlayıcı tümcelerdir. Kökeni eylem olan sözcükler ise belirli bir eylem işlevi göstermez. Çukurova durağan bir gizil güç durumundadır:

*...Çukurova sarı sıcaktır. Toz dumandır. Otsuz ağaçsız, yana yana ördolmuş bir belalı topraktır. Sıtmadır, hastalıktır. Sızlayan kemik, akan terdir. (s. 41)*

Çukurova'nın devingen durumunda ise tümcelerin eylemleri daha başka görevler ve işlevler yüklenirler:

*...Yel azittikça azıttı. Kadınların başörtülerini, kimi alaçıkları, çadırları aldı, götürdü. Ağaçların dallarını kırdı. Bir göl gibi durgun Ceyhan ırmağı dalgalandı, köpürdü. Dalgalar kıyıya yüklendiler. Esen bir yel bir su direğini aldı, yardan yukarıya fıskırttı. Çukurova delirdi, uçtu... ... (s. 253)*

Düşünsel işlevde insan betimlemeleri de tümcelerdeki eylemlerin gösterdiği öğelere yansır. Aşağıdaki örnekte olayın kahramanı yalnızca basit algılayım eylemleri yapan, edilgen bir insandır:

*Memidik gözünü kuyunun üstündeki göğe dikmiş, ayırmadan kartallara bakıyordu... Memidik durmuş, eli işe varmıyor, bu açılıp kapanan kartal oyununu seyreyliyor, tuhaf, sabırsız bir merakla bu oyunun sonunu bekliyordu. (s. 227)*

Halliday'in kuramında dilin ikinci işlevi olan kişilerarası işlevde, kişilerin toplum bireyleriyle olan bağıntısında kullandığı tümce nitelikleri göz önüne alınır. Bireyin ruhsal, fiziksel ve toplumsal yapısı, kendi dilini kullanma yeteneğini belirttiği için yazın yorumlamalarındaki kişi incelemeleri, incelenen kişinin ele aldığı konu, incelenen kişinin yaptığı tümce türleriyle kendi karakterini belirtir. Kurama göre, toplum tabakalarında yaptırım görevlerinde bulunan ve önemli işlevleri olan kişiler genellikle emir ve soru tümceleri kullanır. Bunlar etken kişilerdir. Etken kişilere sorumlu olanlar ise yalnızca bildiri tümceleri kullanırlar. Bunlar edilgen kişilerdir. Aşağıdaki örnekte olay kahramanı yalnızca algılayım ve bildirim tümceleri kullanmaktadır:

*Anası:*

*"Acıkmışsındır mendebur avcı." dedi. "Şu çorbayı iç hele."*

*Memidik gülerek kaşığı çorbaya daldırdı.*

*"Gördüm." dedi.*

*Komşular başına birikmiştiler.*

*Anası sordu:*

*"Kimi gördün?"*

*Memidik güldü, karşılık vermedi. (s. 265-266)*

## **İşlevsel Dilbilgisi'nin Metin Yapısına Bakışı**

Halliday'e göre dilin temel birimi sözcük ya da tümce değil, metindir. Tümceler arasındaki bağıntılar bir metin oluşturur, ama tümcelerin öğeleri de tümcedeki sıralanışlarında metine önemli katkılarda bulunur. Bu yüzden dil işlevlerinin üçüncüsü olan metinsel işlevdeki tümce türleri deyişsel çeşitlemeler bakımından incelemeye değer bulunmaktadır. Metinsel işlevdeki incelemelere göre, tümce öğelerinin sıralanışları, tümceleri yapan kişinin seçeneğine bağlıdır. Bu işlev 3 tür incelemeyi gerektirir:

1- Konulama (thematization): Herhangi bir tümcede, tümceyi yapan kişi için öznellik (theme) ve yüklemlik (rheme) gibi iki seçenek vardır. Bu ayrım ilk bakışta geleneksel dilbilgisinde Platon'un özne-tümleç ve üretici-dönüşümlü dilbilgisinde Chomsky'nin ad öbeği-eylem öbeği olmak üzere bir tümceyi ikiye ayırmalarına benzemekteyse de, Halliday'de önceleme ölçütüne ve yöntemine göre bir tümce, yukarıda anıldığı gibi ikiye ayrılmaktadır. Öznellik, tümcedeki öznenin bir başka adı , ya da ona benzer bir işlevi olan bir öge gibi görünmesine karşın, aslında öznenin tümcede bulunduğu yeri kaplayan bir başka tümce ögesidir. Yüklemlik, öznellikten sonra tümcede geri kalan bölümdür. Bir tümcede öncelenen herhangi bir öge öznellik olabilir. Burada tümceler çeşitli biçimlerde sıralanırsa çeşitli deyişbilimsel biçimler gösterirler. Örnek:

### ÖZNELİK

*Mektubu*

*Ona*

*Gönderdim*

*Gönderdim*

### YÜKLEMLİK

*ona gönderdim.*

*mektubu gönderdim.*

*ona mektubu.*

*mektubu ona.*

2- Bilgi (information): Konuşma dilindeki tümce yapısı bilinen (given) ve eklenen (new) olmak üzere, tıpkı geleneksel dilbilgisinde adların özne ve nesne olarak ayrıldığı gibi ikiye ayrılır:

BİLİNEN

EKLENEN

Oğluna

bir gemi aldı.

Bir gemi

aldı oğluna.

3- Belirleme (identification): Bu bölüm, tümceyi yapan kimsenin deyişbilgisini göstermektedir. Bu işlev, konulama ve bilgi işlevlerinin yardımıyla ortaya çıkar ve tümceyi yapan kişiye aşağıdaki örnekte olduğu gibi anlamları benzer, ama başka bağlamlarda kullanılabilen seçenekler verir:

a- O adam gazeteleri okudu.

b- Gazeteleri okuyan o adamdı.

c- O adam gazeteleri okuyan kimseydi.

d- Gazeteler okumak o adamın yaptığı şeydi.

e- Gazeteler o adamın okuduğu şeylerdi.

f- O adamın yaptığı şey gazeteleri okumaktı.

Halliday tümcelerin öznelerini:

1- Mantıksal Özne: Eyleyen: Geçişsellik Rolü: Düşünsel İşlev

2- Dilbilgisel Özne: Kişilerarası İşlev

3- Ruhbilimsel Özne: Metinsel İşlev 1: Bilinen/Eklenen

4- Ruhbilimsel Özne: Metinsel İşlev 2 : Öznellik/Yüklemlik olarak 4 rolde inceler. (Kennedy, 1982:83-99)

Bir roman ya da kısa öyküde anlatılan herhangi bir kişinin karakteri, düzyazıdaki tümce yapısına yansiyabilir, çünkü yazarlar anlattıkları kişileri, kurdukları tümce yapılarıyla belirlerler.

*Güneş gölgesini ayaklarının dibine koyu kapkara bir yuvarlak gibi düşürüyor, her bastıkça ayaklarının altındaki toprak çatır çatır kırılıyordu. (s. 408-409)*

Bu tümcede eyleyen rolünü üstlenen, güneş değil, (basma) rolünü yapan olay kahramanıdır. Oysa tümcede tüm dikkatler güneş ve toprağa yönelmiştir. "Güneş" ve "toprak", öznel rolünde psikolojik özne olarak görünürler, buna karşın gerçek eylemi yapan, olay kahramanıdır, ama ne mantıksal, ne dilbilgisel, ne de ruhbilimsel özne rolünü yüklenmiştir.

Halliday'in kuramındaki işlevler ve özellikleri, dil öğelerinin tümceler içinde çeşitli amaçlarla nasıl kullanıldığını ve yazarların söylem yeteneğini inceleme amacıyla kullanıldığı zaman deyişbilimde kişi incelemelerinde ortaya verimli sonuçlar çıkarmaktadır.

### **Tiyatro dili ve dilbilimsel deyişbilim incelemeleri**

Tiyatro oyunlarının, bir iletişim bağlamı içinde, sahnedeki oyuncuların kendi aralarındaki konuşmalarda birbirine gönderdikleri bilgi ve iletiler çerçevesinde sürüp gittiği düşünülebilir. Oysa iletiler yalnızca sahnedeki oyuncular tarafından birbirlerine ya da bir başka yönden seyircilere verilmez. İletiler oyun yazarı tarafından da iletilebilir. Tiyatro oyunlarının geleneksel biçimlerde eleştirilmesi, ya okunan bir oyunun içindeki kişilerin incelenmesi, ya da seyredilen oyunun sahneye konuş biçimleri üzerinde sürüp gitmiştir. 20. yüzyılın ikinci yarısından sonra, dilbilimin, sosyal bilimlerin diğer dallarıyla da bağıntılı olması gerektiği anlaşılınca, dilbilim araştırmalarında hızla yatılan gelişmeler, tiyatro oyunlarının incelenmesine, özellikle felsefe ve toplumbilimin katkılarıyla yeni boyutlar kazandırmıştır. Şiir ile düzyazının, ötelere beri genel olarak yazı dili alanında ele alınmasına karşılık, tiyatro dili hep oyuncuların sahnedeki oyun gücü ve yeteneği bakımından değerlendirilmiştir, ama tiyatro dilinin incelenmesinde konuşma dili gözönüne alınmadığı için, yazı diliyle konuşma dilini ayıran özellikler hep bir yana itilmiştir. 1960'lı yıllardan sonra felsefe alanındaki kuramların, konuşma dilinin incelenmesine ilişkin birtakım önerilerde ortaya koymasıyla dilbilimsel deyişbilim, bu kuramlardan bazı gözlemler çıkarmaya başlamıştır.

Herhangi bir dil ögesinin anlam katmanında algılanması, yorumlanması ve anlaşılması için o dil ögesinin, en azından anlambilimsel, kültürel ve toplumsal birtakım dayanakları olması gerekir. Dilbilimin bir dalı olan anlambilim, sosyal bilimlerin öbür dallarıyla yakından ilgili olduğu için, dil ögelerinin anlam inceleme alanları da geniştir. İletişimde kullanılan herhangi bir tümce, kendi anlamından başka anlamlar taşıyabilir. Bu durumda anlambilim, tümce ötesi anlam alanlarının incelenmesini ve aranmasını gerekli kılar.

Tümce ve dil ötesi anlam alanlarına ilişkin ilk önemli kuram, J. L. Austin'in bir öğrencisi olan R. Searle'ün daha sonra geliştirip 1960'larda ortaya koyduğu söylem kuramıdır (speech act theory). Bu kurama göre, iletişim sırasında insanlar yalnızca birtakım tümceler yapmaz, kurdukları tümcelerin belirttiği anlam ya da anlamlar çerçevesi ve doğrultusunda bir eylem de yapar. Bu eylem, kurulan tümceye koşut olur, ya da olmayabilir. Tümcenin belirtmek istediği anlam, tümcenin ötesinde de olabilir. Söylem kuramı tiyatro oyunlarının incelenmesinde kullanılırsa, oyunda zaman zaman anlaşılmayan bazı eylemler anlaşılır duruma gelebilmektedir. Godot'yu Beklerken oyununda, Vladimir ile Estragon konuşurlar:

*VLADİMİR: Ee, gidelim mi?*

*ESTRAGON: Evet, gidelim.*

*(Her ikisi de kımıldamazlar bile.)*

Bu sahnede oyuncuların, dediklerini neden yapmadıklarını açıklamak, oyun eleştirmenlerine düşmektedir. Yalnız, yapılacak açıklamalar ve eleştirilerin, oyunda kişiler tarafından kullanılan tümcelerdeki anlam yük ve göstergelere dayanması gerekir.

Söylem kuramıyla birlikte, tümce ötesi anlam ilişkilerini ele alan önvarsayım (presupposition) ve sezdirim (implicature), tiyatro oyunlarındaki kişisel ilişkileri ve verilmek istenen anlam ve bilgileri daha iyi irdelemeye



yarar. Örnek, trende bileti olmayan bir yolcuyla memur arasında geçen konuşmadaki sezdirim, yolcunun ne demek istediğini açıklar:

*YOLCU: Ah, benim biletim yok. Ben hiçbir zaman bilet almam. Biletler çok pahalı, biliyorsunuz.*

*MEMUR: Ama insanlar trenle seyahat ederken her zaman bilet alırlar.*

*YOLCU: Hayır, almazlar.*

*MEMUR: Ne?*

*YOLCU: Birçok kimse bilet almaz. Kraliçe bilet almaz, değil mi, ha?*

*MEMUR: Hayır efendim. Ama o tanınmış bir kimse. Siz de tanınmış bir kimse misiniz? Adınız ne?*

*YOLCU: William Shakespeare? Charles Dickens? Oliver Cromwell? Winston Churchill? Bu adlardan biri benim olsa sizin için yeterli olur mu? (Case, Doug ve Ken Wilson, Off-Stage)*

Yukarıdaki örnekte yolcu, kendi adının, saydıkları adlardan birisi olduğu zaman bilet almasına gerek olmadığını sezdirmektedir.

1970'lerde H. P. Grice'ın konuşma ilkeleri (conversational maxims), Saussure'ün söz (parole) ve Chomsky'nin dil kullanımı (performance) kavramlarını içine alan kullanımbilim'de (pragmatics), tümceötesi anlam alanlarını incelemiştir.

İletişimdeki sözeylemlerde edimsöz (illocutionary act) alanında bulunan geçerlilik kuralları ve birtakım konuşma ilkeleri bulunur. Konuşmanın iletim ve iletişim sağlayabilmesi için bu kuralların ve ilkelerin işlemesi gerekmektedir. Tersisi olursa, iletişim sağlanamadığından, taraflar birbirini anlayamaz, ya da taraflardan biri gülünç duruma düşer. Gülmecenin büyük bir bölümü bu yolla meydana gelir.

En az iki kişinin konuşması sırasında, taraflar konuşmaya belli bir konu üzerinde katılımda bulunur. Grice'a göre, bu katılım 4 ana ilke üzerinde olur. Bu ilkelere ortaklık ilkeleri (cooperative principles) denir. İletişim sırasında taraflar ve konuşmaları bu ilkelere uymalıdır. Grice'ın öne sürdüğü bu 4 ilke, aslında klasik sözbilimde eski Yunanlılar zamanından bu yana konuşma ve yazma ilkeleri olarak deyiş (style) çerçevesinde işlenmiştir. Bu ilkeler ve örnekleri aşağıdaki gibi sıralanabilir:

*1- Nicelik (Quantity) İlkesi: Yeterli bilgi veriniz.*

*a) Yanlış olduğuna inandığınız sözü söylemeyiniz.*

*b) Eksik bildiğiniz şeyleri söylemeyiniz.*

*2- Nitelik (Quality) İlkesi: Gerçekçi olunuz.*

*a) Konuşmanızda tam bilgi veriniz.*

*b) Gereksiz ayrıntı ve anlatımdan kaçınınız.*

*3- Bağlantı (Relation) İlkesi: Konu dışına çıkmayınız.*

*a) İlgisiz olaylara girmeyiniz.*

*b) Konunun özüne ininiz.*

*4- Biçim (Manner) İlkesi: Örtük anlam kullanmayınız.*

*a) Anlatım belirsizliğinden kaçınınız.*

*b) Bulanıklıktan kaçınınız.*

*c) Açık konuşunuz.*

*d) Gerekli kurallar çerçevesinde düzgün konuşunuz.*

*(Leech, 1983: 7-10 ve 79-84)*

Günlük konuşmalarda olduğu gibi, tiyatro oyunlarındaki konuşmalarda da bu ilkelere sapmalar görülür. Konuşma ilkelerindeki sapmalar ele alındığı zaman, oyunlardaki kişilerin incelenmesinde, kişilerin karakter yapısı ve

rolleri daha iyi anlaşılabilir. Aşağıda gösterilen olağan bir günlük konuşmada, babanın konuşmasındaki sapmalar, onun, çocuğuna olan davranışını açıkça belirtmektedir:

*ÇOCUK: Baba, bana bir masal anlatsana...*

*BABA: Benim sabrımı taşmaz birşey mi sanıyorsun?*

*ÇOCUK: Peki, yaptığım şu resmi beğendin mi?*

*BABA: Bak, dışarıda bugün hava çok daha güzel.*

Baba, ilk konuşmasında nitelik ilkesine aykırı davranarak, gereksiz ayrıntıya gitmiş, amacının ne olduğunu tam açıklamamıştır. İkinci konuşmasında ise baba, düşüncesini dolaylı açıklamayı yeğlemiş, bağlantı ilkesine aykırı davranmıştır. Böyle aykırılıklar, babanın kendi işleri arasında çocuğuyla ilgilenemeyeceğini dolaylı olarak belirtmektedir. Aşağıdaki konuşmada da diğer ilkeler çiğnenmektedir:

*ÇOCUK: (Mutfağa girer, ocağın başındaki annesine sorar) Ne pişiriyorsun anne?*

*ANNE: Yemek.*

*ÇOCUK: ... .. Pasta nasıl yapılır anne?*

*ANNE: Unu iyice yoğurarak.*

Anne ilk konuşmasında, çocuğa eksik bilgi vermektedir ve nicelik ilkesini çiğnemektedir. İkinci konuşmasında da nicelik ilkesiyle birlikte biçim ilkesine aykırı davranır görünmekte, pastanın nasıl yapılacağına ilişkin bilgiyi vermemektedir. Bu davranışları, bir önceki konuşmada babanın çocuğuna olan ilgisizliği gibi, annenin de çocuğuna olan ilgisizliğini göstermektedir.

Yukarıda açıklanmaya çalışıldığı gibi, deyişbilim, Grice'ın konuşma ilkeleri ve Searle'ün kuramından, tiyatro oyunlarındaki kişi ve kişilerarası ilişkilerin incelenmesinde büyük yararlar elde etmektedir.

Yazın eleştirmenleri, yazınsal yapıtlardaki dil yapılarının birtakım ölçü ve kalıplara bağlı olmadan, yalnızca yazar ve şairlerin duygu ve düşüncelerini yansıtan estetik çağrışımlar olduğunu söyleseler bile, yazınsal yapıtların geleneksel sözbilimin ötelere beri açıklamaya çalıştığı, birtakım dilbilim yapılarına sahip olduğu kesindir. Yazınsal yapıtların iletişim aracı dil olduğuna göre, onları dil değerleri bakımından incelemek gerekmektedir. Dilbilimsel değerler bulunduktan sonra yazınsal değerleri bulmak, doğal bir biçimde kolaylaşmaktadır, çünkü yazınsal yapıtlardaki yazınsal değerler ancak dilbilimsel yapılar aracılığıyla olabilmektedir. Dilbilim yapıları anlaşılmadıkça, yazınsal yapıtları çözmek olanaksızdır. Şiirde dil kullanımı, düzyazı inceleme yöntemleri, ve tiyatro oyunlarındaki sezdirim ve konuşma ilkeleri gibi, burada ele alınan inceleme yöntemleri, dilin, yazınsal yapıtlarda nasıl işlerlik kazandığını açıklamaya çalışmaktadır.

Değişbilim, dilbilim, yazın inceleme ve eleştirileri, bütün bu yöntem ve kuramlardan büyük ölçüde yararlanmış, ilerleyen yıllar içinde yeni kuramlar ve görüşlerle birlikte yeni yöntemler geliştirmiştir. Dilbilimin yazın yapıtlarını inceleme yöneliminin yirminci yüzyılın ilk yarısının sonlarına doğru başlamasıyla değişbilimin önü iyice açılmış, dilbilim araştırmalarının Yapısalcılık (Structuralism) çok geniş ölçüde yardımcı olmuştur. Değişbilim de bundan payını almış, Yapısalcı Değişbilim'de (Structuralist Stylistics) şiirler, romanlar, öyküler ve tiyatro oyunları yapısalcılığın ilkeleriyle incelenmiştir.

Yapısalcılıktan sonra dilbilimde başdöndürücü gelişmeler görülür. Yüzyılın yarısının ilk 7. yılında dilbilimci Noam Chomsky'nin ortaya koyduğu büyük kuramla (Transformational-Generative Grammar) birlikte incelemeler bu kez Dönüşümsel-Üretici Dilbilimi üzerinde toplanır. şiirde (Thorne) ve düzyazıda (Ohmann) yapılan araştırmalar Dönüşümsel-Üretici Değişbilim (Transformational-Generative Stylistics) alanında büyük izler bırakır. Daha sonraları, İşlevsel Dilbilim kuramıyla (Functional Linguistics), yazınsal yapıtlardaki dilin işlevleri tartışılmaya başlayınca, dilbilgisinde yapılacak bir çalışmanın yalnızca dilbilgisi bağlamında değil, dilbilgisi öğelerinin bir bağlam içinde ve nasıl kullanıldığına bakmak gibi bir görüş ortaya çıkar.

İşlevsel Deyişbilim (Fuctional Stylistics) dil kullanımlarının işlevlerini göz önüne alan çalışmalar yapar.

Herhangi bir bilim dalı birdenbire ortaya çıkmaz. Tarihte çağlar birbirini izler, ama kendi başlarına hiçbir biçimde çağlar bağımsız olamaz. Her çağ, her bakımdan, bir önceki çağla sıkı sıkıya bağıntılıdır ve bir önceki çağdan kesinlikle etkilenir. Bir önceki çağda ortaya atılan görüşler temel alınarak yeni çağda yeni gelişmeler görülür. Dilbilim de tıpkı böyle bir bağıntı sonucunda gelişmiş, deyişbilim de bundan oldukça çok yararlanmıştıır.

19. yüzyılın sonlarında Amerika'da Peirce'in ortaya attığı Edimbilim Kuramı (Theory of Pragmatism) yüzyıl sona erinceye dek ve hatta 20. yüzyılın ilk yarısında pek göz önüne alınmamıştır. İlk yarının sonlarında ve 1960'larda İngiliz düşünürü Austin'in ortaya attığı Sözeylem Kuramı (Speech-Act Theory), ve sonra da öğrencisi Searle'ün geliştirdiği Konuşma İlkeleri (Conversational Maxims) hem dilbilime, hem de deyişbilime çok yararlı olmuştur. Bugün kralların ve kuramların değil de, kullanımların önemli olduğu görüşünü benimseyen Edimsel Dilbilim (Pragmatic Linguistics), ortaya koyduğu görüşlerle deyişbilime önemli yararlar sağlar. Dilbilim alanındaki görüşlerin geleneksel dilbilgisi (traditional grammar) kurallarını incelemeyi bir yana koyarak yazı dilini değil, konuşma dilini incelemeyi yeğlemesi yeni bir kuramın gelişmesine neden olur ve Söylem Çözümlemesi'nin (Discourse Analysis) yolunu açar. 20. yüzyılın üçüncü çeyreğinde oldukça gözönüne alınmaya başlayan bu akım, yazınsal yapıtların bu açıdan incelenmesine yol açar ve Söylemsel Deyişbilim (Discourse Stylistics) deyişbilim alanlarından biri olur.

20. yüzyılın ilk yarısında yaşamış İngiliz yazın eleştirmeni, düşünür ve aynı zamanda dilbilimci olan ve dilbilim alanında C.Ogden ile birlikte anlambilimin üçüncü kuramını ortaya koyan I.A.Richards'ın görüşlerinden kaynaklanan çalışmalar sonunda beliren görüşler, Bilişsel Dilbilim'in (Cognitive Linguistics) doğuşunu sağlamıştır. Bilişsel Dilbilim düşünme, konuşma, yazma, akıl yürütme yetisi olan tek varlık insandaki akıl yetisinin dili nasıl kullandığını, nasıl yorumladığını, kurallı ve kural dışı kullanımları nasıl yaptığını ele alır. Bilişsel Dilbilim (Cognitive Stylistics) kuramlarını ele

alan deyişbilim incelemeleri yazınsal yapıtların insan beyninin yorumlama çeşitlerini nasıl ele aldığını da araştırır.

1990'lı yıllarda kadın yazarların yapıtlarını, kadınlara ilişkin yazıları, kadınlardaki eşcinsel yaklaşımları konu edinen kısa öykü, gazete ve dergilerdeki yazıları inceleyerek kadınların dili nasıl kullandığını araştıran dilbilim dalı doğar ve Dişil Deyişbilim (Feminine Stylistics) adı verilir. Dişil Değişbilim hergünkü gazete ve dergilerdeki sevilen yazılarda, erotik öykü ve romanlarda kadınların nasıl anlatıldığını, kadın yazarların dil kullanımlarını ortaya çıkarmaya çalışır. Dişil Deyişbilime en büyük katkı M.A.K. Halliday'in Geçişsellik İşlevi (Transitivity Function) olmuştur. Bu işlev kadın dilinin kullanımlarının incelenmesinde karakterin, ya da karakterlerin rollerini belirlemeye çalışır.

2000'li yıllara gelindiğinde, bilgisayardan yararlanarak veri araştırmak isteyen bir grup dilbilimcinin çabaları, Verili Dilbilimi'ni (Corpus Linguistics) oluşturur. Bilgisayara veri olarak yüklenen bilgiler yalnız kuramsal bilgilerle değil, aynı zamanda kullanım yöntemlerine dayanarak ele alınır. Verili Dilbilimciler, dilbilim betimlemeleri ve yazınsal incelemelerin verili dilbilim ile birlikte sıralı bir düzen içinde birbirine bağlı olduğunu düşünerek, yazınsal yapıtların bilgisayar dizgeleriyle daha verimli çözülebileceği kanısındadırlar. (Bknz. Sotirova:2016:149) Verili Dilbilimi'nin yöntemlerini kullanarak incelemelerini yürüten Verili Deyişbilimciler de yazınsal yapıtlardaki sözcükler içinde içerik sözcükleriyle (content words) işlev sözcüklerinin sıklık derecelerini gösteren araştırmalar yapmışlar ve tüm yapıtın içindeki sözcükleri simgeleyen sözcük bulutları biçiminde göstermişlerdir. Bu sözcük bulutlarından yazarın hangi sözcükleri kaç kez kullandığı çıkmaktadır. Yapılan araştırma ve incelemeler içinde uyum (concordance) üzerinde de durulmuştur. Bilgisayar verileriyle yola çıkan bu alan yazınsal yapıtları sözcük, sözcük öbeği, bazen de basmakalıp sözcükler ve öbekleri düzeyinde incelemektedir. Bir yazarın deyiş gücü verili dilbilim ve verili deyişbilimi ile şu anda bu kadar belirlenebilmektedir.

Buraya kadar sözü edilen deyişbilim akımlarının hemen hepsi de gözledikleri bir metin içinde yazarın kullandığı dili incelemiştir. Bundan sonra da söz konusu ana odak olan inceleme ögesi gene metindir. Metni odak alan bir başka dilbilim akımının çıkış noktası söylem çözümlemesidir (discourse analysis). Söylem Deyişbilimi (Discourse Stylistics) söylem incelemesinin yöntemleriyle yazınsal yapıtları incelemiştir. Dili kullanan bir yazarın yaşadığı devir, yaşı, ülkesi ve kültürünün yanında, yaşamının çeşitli devrelerinde kullandığı dilin çok büyük etkileri olur. Söylemsel Deyişbilim bu sorunu çözmek için M.A.K. Halliday'in önce çocukta 6-7 tane olan dil işlevlerinin, yetişkinlikte üçe indiğini öngören kuramını kullanmışlardır. Halliday'in kuramı dilin düşünsel işlevini (ideational function) güçlendiren geçişsellik işlevi (transitivity function) ve kişilerarası işlev (interpersonal function), metinde kullanılan metinsel işlevi (textual function) örneklerle açıklar. Bu duruma göre her kişi dili kendine göre kullanır, çünkü kendi dünya görüşü vardır. Yazınsal yapıtları yazan yazarlar da yazdıklarını kendi dünyaları içinde, kendi dünya görüşünü ya kendileri, ya da yazılarındaki karakterleri kullanarak yansıtmaktadırlar. Buraya kadar yapılanlar yazara dönük bir incelemedir. Bunun bir de okuyucu yönü bulunur. Yazarın dünya görüşü olduğu gibi okurun da dünya görüşü ve dil kullanımını vardır. İşte Eleştirel Deyişbilim (Critical Stylistics) yazar ve okurların görüşleri doğrultusunda dili nasıl kullandıklarını inceler.

Metinlerin yazarın yazış tarihlerine göre bir duruşu vardır. Bir yazarın bir tarih içinde yazdığı metin ile bir başka tarihte yazdığı metin arasında bir ayrım olabilir. Yazar, ayrıca, yazdığı süreç içinde de bir değişim geçirebilir. Ya da bir yazar, eski yazdıklarına göre, yeni bir dönemde daha bir başka yazabilir. Bu noktaları incelemek üzere ele alınan Yeni Tarihsel Deyişbilim (New Historical Stylistics) metinlerde nelerin ve hangi dil öğelerinin öncelendiğini (foregrounding), hangi dönemlerde hangi sözlerin ve söz kalıplarının, tümce türlerinin kullanıldığını, bunların ve diğerlerinin hangilerinin deyişsel kalıplar (stylistic patterns) olduğunu, geçmişte yazılan bir yapıtın içindeki kişi ve kişilerin nasıl bir dünya görüşü olduğunu, bugünkü durumla karşılaştırmasını, öncelenen öğelerin deyişsel değerlerinin

olup olmadığını araştırır. İnsan geçmişi anlamadan şimdiki zamanı anlayamaz. Şimdiki zaman geçmişten kök alır ve daha da önemlisi şimdiki zamanda da kendini belli eder. Bu nedenle, Yeni Tarihsel Deyişbilim (New Historical Stylistics) , eşzamanlı çalışmaların (synchronic studies) yanısıra, ardzamanlı bu çalışmaların da (diachronic) yapılmasının daha uygun olduğunu söylerler, çünkü geçmiş zamanın bir dil kullanımından, ya da bir yapıtından öğrenilecek çok şeyler vardır.

Bir metnin okuru nasıl etkilediği sorusu yıllardır sorulmamıştır. Geleneksel araştırmaların öngördüğü inceleme alanı her zaman yazarın dili ve dil kullanımı olmuştur. Yirminci yüzyılın son onbeş yılında bilgisayarların masa üstüne inmesiyle birlikte inceleme ve araştırmalar daha geniş ve yaygın boyutlara taşındı. Bunun yanısıra bilim dalları da yeni yeni filizler vermeye başladı. İşte Deneysel Deyişbilim (Empirical Stylistics) böyle başlamıştır. Deneysel Deyişbilim bir metnin etkisini okuyucuda arar ve bunun için çeşitli testler yapar. Diğer bilim dallarından, bilgisayarlardan, toplumbilimden, ruhbilimden (psikoloji) ve asıl temel ve dayanak noktaları, kuşkusuz, yazın ve dilbilim alanından yararlanır. Deneysel Deyişbilimin aslında hemen, hemen her bilim dalından yararlanacağı şeyler vardır. ama en çok ruhbilim ve bu bilim dalının öngördüğü deneyler onu belli ve kesin sonuçlara götürür. İnsanın ruhsal yapısı çok değişken ve karmaşık olduğundan, deneylerin kesinlik kazanmaları için tutarlı olması gerekir, bunu sağlamak da uzun ve güç bir uğraştır. Deneysel Deyişbilim'in ikinci inceleme ve araştırma konusu da yazınsal yapıtlardaki sapmalardır (deviation). Klasik çağlarda Sözbilim'de (rhetoric) ileri sürülmüş olan dörtlüden, yinelemeler (repetitions), koşutluk (parallelism) ve öncelemelerden (foregroundings) birisi olan sapmalar (deviations) Deneysel Deyişbilim'in ikinci ve önemli çalışma ve inceleme konusu olmuştur. Bu alanın diğer bilimlerden çok yararlanması gelecekte yazınsal yapıtların daha geniş açılardan inceleneceğine ilişkin iyi bir umut olmaktadır.

Klasik çağlardan 20. yüzyıla kadar geleneksel dilbilgisi yöntemlerine dayanmış olan bilimler, 20. yüzyıl içersinde zamanla değişik yöntemlere dayanmaya başlamıştır. Eskiden dilbilgisi kurallarını öğreterek öğrencilerden



bu kurallara göre konuşup yazmayı öğreten dil öğretimi, II. Dünya Savaşı ve daha sonraki yıllarda yerini başka yöntemlere bırakır. Yazın öğretimi de bundan payını alır. Eskiden yabancı bir dili öğretirken temel olarak ele alınan kitaplar, dili en iyi konuşan kimseler olarak bilinen yazarların kitapları olurdu. Oysa hiç bir kimse kitap gibi konuşamaz. Bu durumda dil ve yazın incelemeleri için başka yöntemler gerekirdi. Ayrıca, dili dil olarak çalışırken öğrenci yazını da düşünemez, yazın için de aynı kural söylenir. Yazın değerlerini tartışırken dil kullanımları dilbilgisi konusu gibi tartışılmaz. Yazınsal yapıtların okura verdiği en başta gelen duygu, hoşnutluk duygusudur. Bir yazınsal yapıtı okurken ondan aldığı hoşnutluk duygusunu okur kolay kolay unutmaz, çünkü bu duygu onu daha çok okuma, yazarı ve roman içindekileri daha iyi tanıma isteği uyandırır. Yazın alanında her konu yaşamdan örnek alınarak kurgulanmıştır. Bireyler arasındaki iletişim de dil yoluyla olduğundan, yazında dilin her türlü kullanım biçimi bulunur. Dilin her türlü kullanım biçimini bilmek gerekir. Bu nedenle, yazın yapıtlarının, olduğu gibi de, özleştirme yoluyla da, kısaltılmış ve basitleştirme yoluyla da olsa, yabancı dil öğretiminde kullanılması gerçek yaşamı ve yaşamda kullanılan dil biçimlerini bilmek için yararlı ve gereklidir.

Eğitimsel Deyişbilim (Pedagogical Stylistics) okur ve öğrencilerin yazınsal yapıtları okuduktan sonra yapıtın onlardaki etkilerini saptamaya çalışmak ve izlenimlerini belirlemek üzere yola çıkan, deyişbilimin diğer kolları gibi, gelişmekte olan bir alandır. Ancak, hem ana dilde, hem de yabancı dilde, günlük yaşamda insanların bütün gün aynı tonda konuşmadığı, kullandıkları tümcelerin modunda gün içerisinde karşılaştıkları olaylar nedeniyle değişen biçimlerde değişiklik olduğu için, kullanılan tümcelerin değişik biçimlerde olduğu bilinmektedir. Dil öğretiminde kitap gibi konuşturmak yerine, karşılaşılabilecek her duruma, insanların çeşitli yaşlarına, toplumsal durumlarına, kendi içsel ruh durumlarına göre kullanılabilecek tümceler ve konuşmalar öğretilmelidir. Bu işlem de deyişbilim konusudur.

Yalnızca anadili bilmenin fazla bir şey kazandırmadığı yüzyıllardan beri bilinmektedir. Daha klasik çağlarda bile, eski Yunanistan'da, kendi dillerini en geçerli dil olarak görmelerine karşın, kendi buyrukları altındaki ve yakınlarındaki diğer milletlerin dillerini de öğrenmekten daha çok, o dillerde yazılmış kitapları, kuramları Yunanca'ya çevirmeye başlamışlardır. Romalılar, Yunanlılar gibi, kendi dilleri Latince'ye tutkundular. Ama tıpkı kendilerinden önceki Yunanistan'dakilerin yaptığı gibi diğer dillerden çeviriler yaptılar. Ortaçağlarda çeviri oldukça yayıldı. Avrupa'da ortaçağların ikinci yarısında Arapça ve İbranice kitaplar Avrupa dillerine çevrilmeye, ilk üniversiteler büyümeye, sayıları artmaya başladı. Rönesans'ta ise tüm Avrupa ve İngiltere'de bu alanda çok büyük değişimler ve gelişmeler oldu. Daha sonraki yüzyıllarda çeviri gittikçe yayıldı, insanlar diğer dillerde yazılmış kitapları okuyabildiler, onların getirdiği yeniliklerden yararlanabildiler. Çeviri uğraşının güçlüğü, kaynak dilde bulunan bazı sözcükler ve deyimlerin ve kalıpların çevrilmek istenen erek dilde olmadığına yapılacak şeylerin bilgisizlikten gelen karmaşıklığıydı.

Çeviriye bu kadar önem verilmesine karşın, çeviri sanki bir üvey çocuk gibi görülür. Kaynak dilde yazılmış olan kitabın yazarı ve adı çeviri kitabın ön kapağına yazılır, çevirmenin adı ise kitabın iç sayfasındadır. Bu kadarla da yetmez, yayınevleri çeviri kitabuna telif yapıtlardan çok daha az ücret öderler. Yirminci yüzyılın ikinci yarısında Eugenie Nida'nın belirttiği daha önemli bir güçlük ise, çevirinin gerçekten yazarın kendi dünya görüşüne uygun olarak yazdıklarının çeviri dile olduğu gibi yansıtılıp yansıtılamayacağı sorunudur. Bunu yapabilmek belki de iki kültürü bağdaştırmaktan daha da zordur. Nida ve kendisini izleyen dilbilimciler ile deyişbilimciler, çözümü önce metnin anlamsal olarak derin yapısını bulabilmekte, daha sonra da metni bu biçimde çevirmekte buldular. Bu konuyla başlayan tartışmalar daha sonraki yıllarda daha da arttı. Metnin derin yapısını bulmak, çevrilmek istenen kaynak kitabın kendi yazarında saklıdır. Bu gizemli nitelik yazarın önemini ortaya çıkarır, Roland Bartes'ın "Yazar ölmüştür." sözünün anlamını yok eder. Ancak, hemen daha sonraki yıllarda, çağdaş dilbilim ve yazın kuramlarının bazıları metnin okurlar

üzerindeki etkilerinin de düşünülmesi gerektiğini vurgulayınca, çeviride yazarda olan ağırlık biraz hafifleyip, bütünüyle bitmese bile, çevirmene verilir. Ama gene de en önemlisi yazar ve dünya görüşüdür. 90'lı yıllarda dilbilimdeki gelişmeler arasına Bilişsel Dilbilim de katılınca, çeviri bu bilim dalından da yararlanmaya başladı. Bu durumda çevirmen, görülen herhangi bir şeyin insanın imgesinde yarattığı ve getirdiği duyular gibi, okuduğu metnin, kendi imgesine getirdiği duyular çerçevesinde çeviriyi yapmalıdır. Bu konu, kaynak dildeki yazarın deyiş gücüne benzer bir uğraşın çeviri sırasında erek dil için kullanılabilme konusu olduğundan, iş bütün bütüne deyişbilime dayanıktır. Böylelikle, çevirinin deyişbilim ile ilişkisinin çok önemli boyutlarda olduğu ortaya çıkmaktadır.

Deyişbilim, ve kuşkusuz, daha önce dilbilgisi çalışmaları tarihin uzun yılları boyunca yazın kuramları ile birlikte sürekli değişme ve gelişmelerin etkisinde kaldılar. Klasik çağlarda, yazın kuramları ile ilgilenenler dil ile de ilgilenabiliyorlar, her iki alanın özelliklerini, değerlerini ve sorunlarını anlayabiliyorlardı. Daha sonraki dönemlerde yazın kuramcıları dilin açıklamaya çalıştığı şeylere pek fazla kulak asmadan kendi yollarında gitmeye, dahası, dil ve deyişbilim çalışmalarına hiç önem vermemeye başladı. Her iki alanın arasında sanki ötelerden beri süregelen bir düşmanlık varmış gibi, özellikle yazın kuramcıları dil ve deyişbilim çalışmalarını küçümsediler. Bunun nedeni, yazın kuramcılarının dilbilim ve deyişbilim çabalarını çok fazla bilimsel bularak, bilimsellikte akıl yetilerinin dışındaki şeylere yer vermemesiydi. Yazın aklın dışındaki şeylerle de ilgilendiğinden, yazın kuramcıları dilbilim ve dilbilimi yakından izleyen deyişbilim çalışmalarına küçümseyerek bakıyor, onları yetersiz buluyor, ya da en azından dilbilim ve deyişbilim çalışmalarını yazın kuramlarının onaylayıcısı , ya da yineleyicisi olarak görüyorlardı. Neredeyse günümüze kadar sürüp gelen bu yaklaşımlara karşın dilbilim ve deyişbilim bugün çok büyük gelişmeler ve çalışmalara sahne olmaktadır. Yirminci yüzyıldas Auerbach ile Spitzer'le ayrı bir alan olarak başlayan deyişbilim çalışmalarına daha sonraki yıllarda başka kuramcılar ve kuramları katılmıştır. Yazın kuramları ile deyişbilim arasındaki bağıntıları en verimli biçimde yorumlayan akım Roman

Jakobson'un başını çektiği Rus Biçimcileridir. Prag Dilbilim Çevresinde toplanan Roman Jakobson önderiğindeki bilim adamları, yazın alanında dilin ve deyişbilimin kesinlikle gerekli olduğunu vurgularlar. Hemen önceki birkaç yılda Amerikan Yeni Eleştiri akımı da deyişbilimin önemini belirtir. Yazın ve kuramlarıyla uğraşanlara, deyişbilim çalışmaları önerilmiştir. Deyişbilim Prag Dilbilim Çevresi'nin görüşlerine dayanılarak ortaya konulan düşüncelerden ve daha sonraki dönemlerde yapılanan, sırasıyla Yapısalcılık (Structualism), Dönüşümlü-Üretici Dilbilgisi (Transformational-Generative Grammar), Durum Dilbilgisi (Case Grammar), ve daha başka dilbilim akımlarının ortaya koyduğu ölçütlerden çok yararlanmışır. İngiliz düşünürlerinden Austin'in Sözeylem Kuramı'nın ve onun izinden giden öğrencisi Searle ve Grice da deyişbilimin uygulamada yararlandığı konuşma ilkelerinin çizdiği doğrultularda değerlendirmeler yapmaya koyulur.

Deyişbilim söylem çözümlemesi yöntemlerinin ve kuramlarının gelişmesiyle de serpilip büyümesini sürdürür. Eleştirel Söylem Çözümlemesi (Critical Discourse Analysis) Söylem Deyişbilimi'nin (Discourse Stylistics) bir uygulaması olmaktadır. Dilin kültürle olan sıkı ilişkisi eleştirel söylem çözümlemesinde daha çok belli olmaktadır. Dilde anlam yükleri bulunur ve bu anlam yükleri söylem sırasında belli olurlar. Anlam yükleri kültürle sıkı sıkıya ilişkili olduğundan, eleştirel söylem çözümlemesi sırasında kültür öğeleri işe yarar.

Kuramlarla birlikte gelişen deyişbilim, yazınsal yönelimlerde artık bir akım durumuna gelen Kadıncılık (Feminizm) yönünde de çalışmalar yapar. Ayrıca, aynı cinsten olanların birbirleriyle ilişkilerini etkileyen dil kullanımları yazınsal yapıtlarda (Lesbian) ve (Gay) kullanımları gözönüne alınarak incelenir. Yazın kuramlarının ve daha sonra deyişbilimin doğrudan etkilendiği belki de en önemli bir konu da Anlatım (Narration) ve bu alanda gözlemlerini yapan Anlatı'dır (Narrative). Dilbilimsel Deyişbilim'in 90'lı yıllarda ortaya koyduğu Konuşma, Düşünce ve Yazı Aktarımlarının anlatı alanına çok büyük etkileri ve yardımları olmuştur. Özellikle Bağımsız Dolaylı Konuşma, Düşünce, ve Yazı biçimleri her yazınsal yapıtta gerçekten incelemeye değer ve yepyeni sonuçlar belirleyebilecek gelişmelerle dolu olan

bir konudur. Deyişbilim hem dilbilim, hem de yazın açısından yazınsal yapıtlarda dilin nasıl ve ne derece etkili kullanıldığını, yazınsal bir yapıtı yazınsal yapan niteliklerin neler olduğunu kuramlar ve uygulamalar yaparak incelemektedir.

Dil toplumdaki bireylerin birbirleriyle anlaşmak için kurdukları dizge içinde çalışan bir iletişim aracı olduğuna göre, toplumun dile özgü niteliklerini inceleyen bilime toplumsal dilbilim denmiştir. Önceleri toplumbilimin (sociology) bir kolu olarak görülen toplumsal dilbilim, yirminci yüzyıldan bu zamana kadar elde ettiği gelişmeler nedeniyle neredeyse kendi başına özgü bir bilim olarak görünmektedir. Toplum içinde kullanılan dilin lehçe, ağız, özgün dil niteliklerinden birini taşıması, bireyin kendine özgü dil kullanımı, özgün dilde ağız ve kesimsel dillerin kullanılması, daha da önemlisi, insanların yirmidört saat içinde sürekli değişen ruhsal durumlarının dil kullarımlarına yaptığı etkiler yüzünden bireyin bir gün içinde dili kullanma durumunun başka başka özellikler göstermesi tümüyle toplumsal dilbilim alanına giren özelliklerdir. Bu durumlar Martin Joos (1961) tarafından belirlendiği zaman değişen dil kullanma biçimlerinin deyişbilim alanında, bu kullanma türlerinin birer deyişbilimsel özellik olduğunu söyleyenler olmuştur. Bugünkü deyişbilim görüşleri, insanın değişen ruhsal durumlarının etkilediği bu tür dil kullarımlarının birer deyiş türü olmalarından daha çok, deyiş türlerine etki eden özellikler olduğunu söylemenin daha gerçekçi olduğunu savlarlar. 1980'li yıllara kadar dil deyişkeleri ve durum deyişmelerine bağılı dil kullarımlarıyla ilgilenen toplumsal dilbilim, alanda yapılan çalışma ve incelemelerin genişlemesiyle birlikte lehçe, ağız, bireysel dil kullarımlarının yanısıra, kendilerinin 'deyiş' olarak gördüğü toplumdaki deyişik kesimlerdeki kullarımlarla da ilgilendiler. Kuramlar geliştirdiler. Saussure'ün kuramının doğrudan bir toplumdilbilimsel açısı olmasından kaynaklanan yaklaşımlarla dile eğilen toplumdilbilimcileri, yeni kuramlarıyla dil alanının ufkunu genişlettiler. 1980'li yıllarda İngiliz toplumdilbilimci Peter Trudgill, dil deyişkeleriyle ilgilendi. Daha önceki yıllarda, Amerika'da Labov da dil deyişkelerinin önemini belirten araştırma ve incelemelerde bulunmuştu. Daha sonraki

yıllarda deyişbilim alanına giren çalışmalarıyla göze çarpan toplumsal dilbilim, boyutlarını genişleterek yazınsal yapıtlardaki toplumsal olayları irdelemeye ve daha da önemlisi, yazınsal yapıtlar içindeki alay ve taşlama gibi özelliklere ilişkin incelemelerde bulunmuştur. Dilbilim ve deyişbilim, dil ile ilgili diğer bilim dallarından yararlandığı gibi, toplumsal dilbilimden de oldukça çok yararlanmaktadır.

Yukarıda, uzun bir geçmişi olan deyişbilimin tarihsel gelişiminin ayrıntılara fazla girmeden, kuşbakışı ve çok kısa bir özetini yapmaya çalıştım. Ayrıntılı yazılar ve kitaplar, her geçen gün artmaktadır. Bu görünüm, deyişbilime verilen önemi göstermesi yönünden sevindirici bir durum olmaktadır.

### **Kaynakça**

Ayhan, Ece. (1977). Yort Savul . Ağaoğlu Kitabevi. İstanbul.

Case, Doug & Ken Wilson, Off-Stage. (Yayınevi Belirtilmemiş Ders Kitabı)

Chapman, Raymond. (1973). Linguistics and Literature. Edward Arnold. London. England.

Chomsky, 1965). Aspects of The Theory of Syntax. The MIT Press. Cambridge. USA.

Dolozel, L. and R. M. Bailey. (1969). Statistics of Style. New York. USA.

Epstein, E. L.(1978). Language and Style. Methuen and Co. Ltd. London. England.

Fish, S. E. (1981). "What is Stylistics and Why are They Saying such Terrible Things about it?" Donald Freeman'ın Essays in Modern Stylistics adındaki seçkisinde. Methuen and Co. Ltd. London. England.

Fowler, Roger. (1971). The Languages of Literature. Routledge and Kegan Paul Ltd. London. England.

Freeman, Donald. (ed.). (1971). Linguistics and Literary Style. Holt, Rinehart and Winston Inc. USA.

İlhan, A. (1975). Tutuklunun Günlüğü. Bilgi Yayınevi. Ankara.

----- (1995). Sisler Bulvarı. Bilgi Yayınevi. Ankara.

Joos, Martin. (1961). The Five Clocks. The Harbinger Press. New York. U.S.A.

- Kemal, Yaşar. (1978). Ölmez Otu. Tekin Yayınevi. İstanbul.
- Kennedy, Chris. (1982). "Systemic Grammar and its Use in Literary Analysis." in Ronald Carter: Language and Literature. George Allen and Unwin. London. England.
- Kudret, Cevdet. (1980). Örneklerle Edebiyat Bilgileri. Cilt:1 İnkılap ve Aka Kitabevi. İstanbul.
- Labov, W. (1966). The Social Stratification of English in New York City. Washington D. C. Center for Applied Linguistics. U.S.A.
- (1972). Sociolinguistic Patterns. Blackwell. Oxford. Great Britain.
- Leech, G. N. (1969). A Linguistic Guide to English Poetry. Longman. London. England
- Leech, G. N., Short & Michael H. Short. (1981). Style in Fiction. Longman.
- Levin, Samuel R. (1965). "Internal and External Deviations in Poetry." Linguistics.
- Nesfield, J. C. (1942). Matriculation English Course. MacMillan and Co. Ltd. London. England.
- Ohmann, Richard M. (1964). "Generative Grammars and the Concept of Literary Style." Word. XX.
- Özünlü. Ünsal. 2001). Edebiyatta Dil Kullanımları. Multilingual Yayınları. İstanbul.
- Perrine, Laurence. (1956). Sound and Sense. Harcourt Brace and World Inc. New York. Burlingame. USA.
- Thorne, J. P. (1965). "Stylistics and Generative Grammars." Journal of Linguistics. Vol. 1
- .(1969). "Poetry, Stylistics and Imaginative Grammars." Journal of Linguistics.
- (1970). "Stylistics and Generative Grammars." Donald Freeman (ed.) Linguistics and Literary Style. Holt, Rinehart and Winston Inc. USA.
- (1970). "Generative Grammars and Stylistic Analysis." John Lyons: (ed.) New Horizons in Linguistics. Vol. 1. Pelican Original, Penguin Books, Harmondsworth, Middlesex. England.

# **A stylistic analysis of Ömer Lütfi Mete’s “Gölce” within the context of language, sound and aesthetic qualities of the poem**

**Burak YİĞİT<sup>1</sup>**  
**Akdeniz University**  
**Faculty of Letters**  
**Department of English Language and Literature**

## **Abstract**

In this study, Ömer Lütfi Mete’s poem titled “Gölce” is analyzed from the perspective of stylistics. The poem hosts the richness of sound and lexis common to all Turkish poetry and the parallel, foregrounded, repeated and deviated structures in the poem are linguistically analyzed in order to re-present the content under these headings the result of which is revealing of the contribution of such literary language to the aesthetic value of the poem. Considering that any analysis of a poem reveals the semantic value of a poem while falling short in making the reader experience the richness of the poem as a literary text, such a stylistic analysis, I believe, will add onto the availability of a variety of interpretations. Hence, this study aims to put forward an interpretation of the poem by means of using the knowledge gathered from the interrelated fields of stylistics, textuality and musical aesthetics.

**Keywords:** Style, Gölce, Poetry, Stylistics, Sound, Musical Aesthetics

## **Öz**

Bu çalışmada Ömer Lütfi Mete’nin “Gölce” isimli şiirinin deyişbilimsel bir incelemesi sunulacaktır. Türk şiirinin ses ve sözcük zenginliğini içinde barındıran şiir incelenirken şiirdeki koşutluklar, önelemeler, yinelemeler ve sapmalar incelenecektir. Şiirde belirtilen bu başlıklara uygun muhteviyatın örneklerinin aranmasının şiirin dilbilimsel bir tahlilinin yapılması demek olduğu göz önüne alınarak, şiirdeki dil kullanımının şiirin estetiğine katkısına vurgu yapılacaktır. Diğer bir ifade ile burada ayrıca semantik tahlillerin şiir gibi çok katmanlı metinleri okumada yetersiz kalacağı düşüncesinden hareketle, aynı metnin uyandırdığı estetik algının izini sürmede oluşacağı öngörülen kısıtlılığa deyişbilimsel bir incelemeye yorum çeşitliliği kazandırmak amacı güdülmektedir. Bu çalışma bu minvalde “Gölce” şiirini birbirleriyle doğrudan ilişkili olan deyişbilim ve müzikal estetik açılarından yorumlamak uğraşındadır.

**Anahtar Sözcükler:** Üslup, Gölce, Şiir Sanatı, Ses, Deyişbilim, Müzikal Estetik

---

<sup>1</sup>Lecturer, PhD Candidate



## Giriş Yerine

Bir şiir, oluştuğu sözcüklerin ses özelliklerinin uyandırdığı his, estetik beğeni (appreciation) ve içerdiği söz sanatlarındaki imgesel kullanımlar sebebiyle; dilbilimsel olarak da edebi formunda içerdiği belgisel (referential) anlamlardan/sözlük anlamlarından daha öte, zengin ve aşkın anlamlar içerir. Tarihsel olarak şiirin taşıdığı zenginlik, denilebilir ki, iki temel koldan gelişerek bugüne kadar gelmiştir. İlk örneklerini evvela edebi kaygı gütmeyen ancak işlevsel bir kullanım gözeterek oluşturulan ve çoğu zaman yazıya dökülmeksizin meydanlarda kitlelere nakledilen söylev metinleri teşkil eder. Bu tür eserlerin öncüllerinin, yahut en iptidai olanlarının, antik zamanlarda pazarda ve sokak aralarında mallarını satmak için satıcıların yüksek sesle söyledikleri maniler ve kullandıkları eğretilmeler (metaphor) olduğu varsayılabilir (Fenton, 2012: s. 7). Antik tarihi ve felsefi metinlerde bahsi geçen ilk söylev metinlerini yazan ünlü Sofist Leontini Gorgias'ın (MÖ 5 yy.) “kendine özgü bir konuşma tarzı geliştiren ve bunu öğreten” (Matsen, Rollinson ve Sousa, s. 33), hatta aynı zamanda karşıtlam, ünlü yinelemesi, örneksime, eğretilme ve alegori<sup>2</sup> gibi söz sanatlarını kullanan ilk filozoflardan olduğu bilinmektedir<sup>3</sup> (Dinneen 1978 s.74). Diğer bir tür ise hiç şüphesiz, edebiyatın yeryüzündeki ilk örneklerinden olduğu su götürmeksizin kabul edilen epik ve destansı anlatım örnekleridir ki şiir sanatının da ilk örnekleri bunlardır.

Geçmişten bu yana bir ozanın, hatibin, söyleyenin, çığırının yahut terennüm edenin üslubunun edebi tahlili, sözbilimin (rhetoric) uğraş alanı olagelmıştır. Bu noktadan, modern çağa, özellikle 20. Yüzyılda ilk dilbilim çalışmaları tahlil ve sınıflandırmaları ortaya çıktıktan sonra, yazılı olan bir edebi metnin üslubunun incelenmesi işini sözbilimin deyişbilime bıraktığı söylenebilir. Bu nedenle deyişbilim şiirleri, şairlerin üslubu özelinde, tahlil etmede başat bir yöntem olarak belirmiştir.

Şair ise yazarken seçtiği sözcükleri, okura yalın bir bilgi demeti sunmak veya anlatacağı şeyler hususunda daha itibari ifadelerle sunmak yerine, daha karmaşık bir yol izleyerek oluşturduğu deyişmeceli/mecâzi ve betimleyici bir dil beraberinde seçtiği sözcüklerin sesleri ve ahenkleri üzerinde durur ki bu uyum sözcüklerin müzikal estetiğinin temel kaynağıdır. Amerikalı şair, kısa öykü yazarı ve eleştirmen Poe şiiri “keyif veren bir düşünce ile birleşmiş bir

---

<sup>2</sup> Özünü buna *Yerine* diyor (age s.11)

<sup>3</sup> Gorgias Pelaponez Savaşı (427) sırasında Atina'ya gelmiş ve burada iyi bir hatip olarak ün salmıştır. Pelaponez savaşını yazan meşhur Thukidides'in hayran olduğu çok ünlü bir hatip daha vardır; Perikles. Bu hatipler savaşta ölen yurttaşların definleri sırasında kahramanlıklarını vurgulayıcı coşkulu nutuklar atmalarıyla da ünlüdür.

müzik” olarak tanımlar (Perrine, s. 155). Yani bir yerde bu şiirin sanat eseri olarak barındırdığı estetik özelliklerinin özünün müziksel doğasından teşkil oluşunun ifadesidir bu. Buradan hareketle, müziği; araçları ses ve suskunluk olan herhangi bir sanat formu ve/ya kültürel bir ürün olarak tanımlarsak, şair araçsallaştırdığı dilin müziksel özelliklerini ortaya çıkararak veya temelden bina ederek, dilinin, yalın halinde-gündelik kullanımında olmayan/pek sık rastlanmayan yapısal ve müzikal estetiğini oluşturur.

Bu noktada sözcüklerini “estetik nitelikleri olan soyut bir fenomen olma” yolunda derleyen şair içerdiği söz sanatlarını yine kullandığı sözcüklerin tınıları ve ahengi ile birleşip, metni adeta estetik doruğuna ulaştırır. Örneğin, burada söz sanatı olarak verebileceğimiz eğretileme, Nietzsche’nin tabiriyle “...sahici bir şair için retorik bir figür, gerçekten bir kavramın yerine gözünün önünde duran, temsil edici bir imgedir” (61). Burada denilebilir ki şairin namı ya da sözcüklerle olan yaratıcı ilişkisinin estetik olarak ihtişamı, şairin zihninin derinliklerindeki kavramları bir üslup geliştirerek desenlemesi ile mümkündür. Eğretileme gibi çeşitli edebi sanatların anlatıma estetik bir değer katması yahut etkili bir şekilde metinden aşkın anlamlar üretilmesi; koşutluk, yineleme, önceleme ve sapma gibi şiir dilinin üslubuna ait gündelik dilde rastlanmayan yöntemlerin anlaşılması ile mümkündür. Aynı şekilde bir şiiri anlamlandırıp tahlil edebilmek için şiirin ölçüsü, ritmi ve uyağı beraberinde şiirin sanatsal bir bütünlük oluşturan biçimsel öğelerinin yani sözcüklerin, seslerin, metnin dil yapısındaki sapmaların ve göndermelerin de birlikte ele alınması gerekmektedir. Böylece, şiirin daha kapsamlı bir okuma ile tüm parçalarının aynı tezgâhta ve bir arada dokunmuş olmasının anlaşılması olanağı da elde edilir. Bu olanak, bir anlamda, şiirin fenomenolojik varlığının estetik açıdan tahlili demektir. Bu çalışma bu savdan hareketle Ömer Lütfi Mete’nin Gülce şiirinin yapısal, anlamsal ve estetik özelliklerini bu iki yönlü okuma ile irdelemeyi amaçlamaktadır.<sup>4</sup>

Ömer Lütfi Mete’nin Gülce şiirinde koşutluklar (parallelism), örneğin metinsel, biçimbilimsel, sözdizimsel, sesbilgisel ve anlambilimsel olarak tasnif edebileceğimiz yinelemeler (repetition), yine sözcüksel, sesbilimsel, yazımsal, anlambilimsel ve tarihsel döneme ait olarak gruplandırılacak sapmalar (deviation) ve öncelemeler (foregrounding) mevcuttur. Bu türden koşutluk, yineleme, önceleme ve sapma ölçütleri iki genel bölümde toplanabilir. Bunlardan kurgu ve dil kullanımı bakımından yapı ölçütlerine

---

<sup>4</sup> Şiir bu makalenin en son sayfasında yer alan “Ek” kısmında sunulmuştur.

girenleri koşutluk ve yinelemedir, anlatım ve duygu bakımından ayrılanları ise önceleme ve sapmadır (Özünü, s. 31). Takip eden satırlarda Gülce şiirinin bu izlek dâhilinde bir incelemesi sunulmaktadır.

### **Koşutluklar**

Koşutluk şiirde birbirleriyle bağıntılı sözcükler, sözcük öbekleri ve tümceler arasındaki yapı benzerliği olarak tanımlanabilir. Üç bölümden oluşan şiirinin her bir bölümündeki redifler kendi içlerinde anlamsal, yapısal ve sezgisel bir koşutluk içerisindedir. Şiirin en başında şair “Uçurumun kenarındayım Hızır” diye seslenerek ve aynı ifadeyi “10’uncu,11’inci, 15’inci, 20’nci ve 34’üncü mısralarda tekrarlayarak bir yineleme örneği de vermek suretiyle, ilkin nerede olduğunu ifade etmiş ve nerede olduğunu yineleyerek buna koşut olarak sayılabilecek şekilde aşağıda görüldüğü üzere “... burcunda, ... avunucunda, ... ucunda” ifadeleriyle ismin bulunma/ “-de” hali ile redifler oluşturarak bir koşutluk yaratmıştır.

#### **Uçurumun kenarındayım Hızır**

Ulu dilber kalesinin **burcunda**  
Muhteşem belaya nazır  
Topuklarım boşluğun **avcunda**  
Derin yar adımı çağırır  
Dikildim parmaklarımın **ucunda** (1- 6. Dizeler)

Benzer bir koşutluk şiirin ikinci bölümünde Şairin ne olduğunu tanımladığı Gülce’sinin ne olmadığını da ifade etmek isterken yinelediği redifler beraberinde yarattığı koşutluktur.

Uçurumun kenarındayım Hızır  
Gülce bir davet  
Mecaz **değil**  
Maraz **değil**  
Gülce bir afet  
Peri **değil**  
Huri **değil** (20-26. Dizeler)

Burada dört kez ne olmadığını yinelediği Gülce’sinin ne olduğunu söylerken şair farklı anlamlarda ama aynı biçimbilgisel koşutluk içerisinde yine dört kez üçüncü tekil şahıs özelinde adeta “Gülce budur/budur/budur/budur” şeklinde bir coşku hissi uyandırırçasına şiirin ikinci bölümünü şu şekilde sonlandırmıştır:

Gülce beyaz sihir  
Gülce ölümcül naz  
Buram buram zehir

Yâr yüzünde infaz (23-30. Dizeler)

Şair şiirin üçüncü bölümünde bu kez de ismin ayrılma-çıkma/“-den” hali ile redifler oluşturarak koşutluklar yaratmıştır.

Uçurumun kenarındayım Hızır

Ben fakir

En hakir

Bin taksir

Ateş**ten** (34-38. Dizeler)

Kalleş**ten**

Mızrakla gürz**den**

Dabbetülarz'**dan**

Deccal'dan, yedi düvel**den**

Korku nedir bilmeyen ben

Tir tir titriyorum Gülce'**den** (39-44. Dizeler)

Şiirdeki bu koşutluk, şairin kendisinin ne olduğunu yine farklı anlamlarda ama aynı biçimbilgisel koşutluk içerisinde ifade ettiği 35, 36 ve 37'inci dizelerindeki (Ben fakir, En hakir, Bin taksir) sözcüklerle belirginleşmektedir. Bu sözcükler, ikinci bölümdeki 27, 28, 29 ve 30'uncu dizelere benzer bir şekilde, bu kez birinci tekil şahıs özelinde benzer biçimbilgisel sınıfa girdiklerinden dolayı bir nevi koşutluk göstermektedir.

Bir bütün olarak şiire baktığımızda, şairin ilk bölümünde kendini ve tecrübe ettiği şeyleri ifade ettiğini, ikinci bölümde Gülce'sinin ne olmadığını ve ne olduğunu görmekteyiz. Üçüncü bölümde ise yine şair kendini anlatmakta; “Saniyeler gözlerimde bir can/Her saniyede bir can veriyorum” diye bitirdiği mırada da bir kendinden çıkma-ayrılma halinden dem vurmaktadır. Bu anlambilimsel bütünlük içerisinde şiirin içerdiği yinelemeler beraberindeki koşutluk şöyle özetlendiğinde daha belirgin gözükmektedir:

- |          |   |
|----------|---|
| 1. Bölüm | -da/-da/-da   |
| 2. Bölüm | değil/değil/değil/değil,<br>budur/budur/budur/budur |
| 3. Bölüm | -den/-dan/-den/-den                                 |

### Yinelemeler

Şiirin yapısında en az koşutluklar kadar önem arz eden yinelemelere çokça yer vermiştir. Kurgu ve yapıyı belirleyen biçimbilgisel yinelemeler Gülce şiirinin 1, 9, 14, 20 ve 34. dizelerinde tekrarlanan “Uçurumun kenarındayım Hızır” ifadesi şiirdeki en belirgin yineleme örneği olarak karşımıza

çıkılmaktadır. Bu dizinin şiirin iki bölümünün (birinci ve ikinci bölüm) açılış dizesi olması metinsel yinelemeye birer örnek teşkil etmektedir. Yine;

Gülce bir (21. dize)  
Gülce bir (24. dize)  
Gülce (27. dize)  
Gülce (28. dize)  
Ha.. ha.. (8. ve 32. dizeler)

ifadeleri birer önyineleme (Anaphora) örneğidir. Yine “Gülce’m” (19. Dize)/ “Gülce’den” (44. Dize)/ “Gülce’ye” (45. dize) sözcüklerindeki ek farklılıkları olan yinelemeler birer çok ekli yineleme (Polytoton) örneğidirler. Yine şiir “Boram Boram” (29. Dize) “Tir tir” (44.dize) örneklerinde olduğu gibi aynı sözcüğün aynı dize içerisinde tekrar edilmesi ile yapılan ikizleme (Gemination) türüne birer örnek teşkil etmektedir. Bununla beraber yinelemeler sıklıkla dize sonlarında olurlar. Benzer şekilde;

Civan **hazır**/ Divan **hazır**/ Ferman **hazır**/ Kurban **hazır** (10.-14 dizeler)  
El **etmez**/Gel **etmez** (17 ve 18. dizeler)  
Mecaz **değil**/ Maraz **değil** (22. ve 23. dizeler)  
Peri **değil**/ Huri **değil** (25. ve 26. dizeler)

ifadeleri hem birer ardyineleme (Epiphora) hem de birer sözdizimsel yineleme (Antanaclasis) örneğidir. Şiirde rediflerin büyük çoğunluğu genelde ek yinelemeleriyle (Homoilteleuton) yapılır. Bunlara örnek olarak Gülce şiirindeki şu yapılar verilebilir:

Bur**unda**/Avuc**unda**/Uc**unda** (2, 4, ve 6. Dizeler)  
Yet**ecek**/İte**cek** (7. ve 8. Dizeler)  
Bulan**ır** Dolan**ır** 16. ve 19. Dizeler)  
Ateş**ten**/Kalleş**ten**/Gürz**den**/Dabbetularz'**dan**/Düvel**den** (38. - 41. dizeler)

Yinelemeler aracılığı ile yaratılan uyak (kafiye) ve redif, şiirin ses bilgisel özelliğini ve üslup özelliklerinin bir parçasını ortaya koyar. Bu şiirin yarattığı estetik algı açısından da son derece önemlidir çünkü şiirde bir sözcük yinlendiği zaman o sözcüğün sesleri de yinelenmiş olmaktadır.

Yinelemelerin bir taraftan şiirin estetik güzelliğini sağlayarak kulak doygunluğu yaratmak, diğer taraftan vesile olduğu çağrışımlar ile anlamlar yaratmak ve bu anlamları pekiştirmek için kullanıldığı göz önüne alındığında sözcük yinelemelerinin bir yer de o sözcüğün seslerinin de yinelenmesi demek olduğunu gerçeği vakidir. Şiir dilinde yer alan müzik unsurlarından biri de şüphesiz ünlü ve ünsüzlerden oluşan bu ses öbekleridir. Hatta bu tür ses yinelemelerinin şairin yaratmak istediği olay, tasvir veya çağrışımlara yer yer sezgisel ama doğrudan aracı olduğu düşünülebilir.

Örneğin “z” sesi Türkçede duruma veya isme olumsuzluk/yoksunluk anlamı yükleyen çekimlerde kullanılan temel seslerden biridir. O sebeple okur üzerinde bu yönde bir çağrışımı olduğu düşünülebilir. Gülce şiirinde “z” sesi ikisi ek şeklinde olmak suretiyle “etmez, etmez” şiir boyunca tam 32 kez tekrarlanmıştır. Başka bir çıkarım, şiirin 22, 23, 25 ve 26’ncı dizelerinde tekrarlanan doğrudan olumsuzluk ibaresi olan “değil” sözcüğünün vurgulu hecesindeki “i” sesinin, sözcüğün olumsuz anlamını yüklediği olabilir. Buradan hareketle “i” sesinin çeşitli dizelerde “itti” “itecek”, “zehir”, “fakir” “hakir” taksir” sözcükleri üzerinde de benzer olumsuz çağrışımları yaratmakta olduğu söylenebilir. Benzer şekilde dokuzu ek içerisinde, tam 77 kez kullanılan “r” sesi, içerisinde olduğu sözcüklere bir hareket bir devinim kazandırdığı kanısını uyandırmaktadır. “Hızır”, “nazır”, “hazır” “çağırır” “rüzgar” “yar” “korku” “kurban” “ferman” “buram buram” “yâr” “peri” “huri” gibi sözcüklerin tamamının ortak özellikleri hareket ifade eden yahut hareket uyandıran durumlar ve kişiler olduğudur ve her bir sözcükteki “r” sesi hece olarak vurgu ihtiva eder. Burada “z” ve “r” sesinin “z-r” sırasında, hızır” mızrak” örneğinde olduğu gibi, birlikte kullanıldığında ortaya çıkan anlamdan da öte bu seslerde bir ivedilik çağrışımı olduğu düşünülebilir. Tıpkı zır zır çınlayan bir sesin olgunun ivediliğini çağrıştırmaması yahut bir şeyin o an o ivedilikte oluşunun ifadesinin o şeyin “hazır olması” olarak tanımlanmasında aynı “z” ve “r” seslerinin “hazır” sözcüğünde de aynı dizilimde olmasının bu ivedilik çağrışımının kaynağı olabileceğini düşündürmesi gibi. Diğer taraftan Gülce şiirinde bu iki ses tam tersi bir sıra ile “r-z” sırasında birlikte kullanıldığında ortaya “z” sesinde olan olumsuzluk ifadesinin ve çağrışımının daha kuvvetli bir şekilde ortaya çıktığı düşünülebilir. 23’üncü dizede ki “maraz” sözcüğü, yine şaire korku vermeyi başaramayan ama manaca olumsuz olmayı sürdüren “Gürz” “Dabbetülarz” sözcükleri bu duruma örnektirler.

Yine bu minvalde başka bir örnek vermek gerekirse, şiirdeki redifler<sup>5</sup> hariç kafiyelerin çok büyük kısmının son sesleri “r” ve “z” olan hecelerin yinelenerek yapılması bu iki harfin yarattığı çağrışımı şiirin bütününe yaymıştır denebilir. Bu iki sesin yukarıda sözü edilen sözcük-mana eksenindeki çağrışımlarının üzerine bu iki sesin sürekli yinelenmesi de göz önüne alındığında, şair, leylasına<sup>6</sup> olan bir kavuşamama ve ıstırap çekme

<sup>5</sup> Bu redifler şiirde bulunma ve çıkma halleri ve iyelik ve zaman eklerinin oluşturdukları vurgusuz hecelerden oluşmakta

<sup>6</sup> Ömer Lütfi Mete’nin Gülce şiiri, şairin şiirlerini “Leyla bahsi” başlığı altında topladığı kısmındadır.

hali beraberinde gelen aşkını anlatırken içinde olduğu teyakkuz halini ve duyguların ifade etmede bu iki sesin tınısının nasıl aracı oldukları açıktır.

Şiirde sözcük ve tümceler üzerinde yapılan metinsel, biçimsel ve sözdizimsel ve sesbilgisel yinelemelere ek olarak bir de anlambilimsel yinelemelerin (antanaclasis) mevcut olduğu söylenebilir. Bu tür kullanımlar yapı olarak aynı veya çok yakın bir ibarenin içerdiği anlamlar sebebiyle çağrışımlara yol açacak şekilde yinelenmesi durumudur. Örneğin şiirin 5 ve 30'uncu dizelerinde geçen “yar” ve “yâr” sözcükleri ses ve yapı olarak birbirlerinin aynısı olmamakla beraber, bulunduğu dizelerde, kişileştirme gibi bir söz sanatı beraberinde kullanılarak, yinelenmiştir.

Derin **yar** adım çağırır (5. Dize)

**Yâr** yüzünde infaz (30. Dize)

Burada görüleceği gibi “uçurum” manasında kullanılan “yar” anlamı soyut bir kavram olan, “yâr”ı, yani “adı çağırın yârı” çağrıştırırcasına evvela kişileştirilmiştir. Diğer dizedeki kullanımda ise, kendini şiir boyunca uçurumun kenarında ölümü bekler halde düşünen şair, “yâr” sözcüğünü gerçek anlamında üzerinde infaz edilmeyi beklediği bir “yâr yüzü” olarak kullanmış bu kez de “yâr yüzü” tabiriyle ölüme götüren “bir yar/uçurum kenarı” çağrışımını tersten yaratmayı başarmıştır denebilir.

## **Sapmalar**

Gülce şiiri incelenirken burada irdelenecek bir diğer unsur ise sapmalardır. Özünlû'nün ifadesiyle “yazın dünyasındaki yazarlardan çoğu” ki buna şüphesiz şairler de dâhildir, “imgelerinde yarattıkları” yani tahayyül ederek zihinlerinde oluşturdukları “deyim anı ve betimlemeleri, okuyucuya aktarabilmek için kimi biçimleri, genel dil yetisi içinde olmakla birlikte, dili kullananlarca alışılmamış bağdaştırmalar ve betimlemeler biçiminde kullanırlar, ya da tümce kalıplarının duyulmamış biçimlerini sıralarlar”. Bu şekilde anlam bakımından sapmalara yol açarlar. Örneğin bir sözcüğün tüm anlam değerlerinden yararlanarak, şairler okuyucuyu sözcük üzerinde düşünmeye itebilir. Önceki sayfalarda bir yineleme örneği olarak da bahsi edilen “yar” ve “yâr” sözcüklerinin buldukları cümleler içerisinde birbirleriyle anlam zenginliği yaratmak için yer değiştirilerek veya anlamca örtüşük bir biçimde kullanılması aynı zaman da birer **anlambilimsel sapma** örneği de teşkil eder. Bunun yanında düz yazıdan farklı olarak her dizinin büyük harfle başlaması, şayet şair özellikle aksini tercih etmemişse, şiir dilinde görünen en belirgin sapma örneğidir. Bu tür bir kullanım yazım kurallarını ilgilendirdiği için **yazımsal sapma** olarak nitelendirilir. Bu

biçimsel sapma Gülce şiirinde baştan sona görülmektedir. Şairler dilde var olan sözcükleri dilde bulunduğu birleşik yahut alışılmış tamlama halindeki yapılarının dışında veya tamlama/birleşik sözcük halinden çıkararak yalın bir sözcük olarak kullanabilirler. Bu türden kullanımlar **dilbilgisel sapmalara** örnek teşkil edebilirler. Örneğin Şair, Gülce şiirinin 35, 36 ve 37'inci dizelerinde sırasıyla kendisini “Ben fakir/En hakir/ Bin taksir” olarak nitelerken ilk iki dize deki yapıda kısaltmaya/eksiltmeye gidilmesi “Ben fakir” [olan]/ “En hakir” [olan-görülen] çok alışılmadık bir yapısal kısaltma/eksiltme hissi uyandırmamaktadır. Çünkü hem fakir hem de hakir sözcüğü birer sıfattır ancak yalın olarak ele alındığında kıs(alt)ma, yetersizlik, iktidarsızlık, suç, ihmal, kabahat, günah gibi anlamları olan, taksir sözcüğünün yalın halde sıfat olarak kullanımı Türkçede mevcut olmadığından bir kişinin “taksir [olması]” da dilbilgisel olarak mevcut değildir. Bu türden bir kullanım Dilbilgisel Sapma örneğidir. <sup>7</sup>

Diğer taraftan şairlerin yalnızca yaşadıkları dönemde kullanılan çağdaş dilin dışına çıkararak eski dönemdeki sözcükleri kullanma (archaism) yahut geleceğe yönelik girişimler atıflar yapmak niyetiyle henüz dilde bulunmayan sözcükler ortaya atma veya kullanma (neologism) çabası içerisinde oldukları sıklıkla görülmektedir. Yukarıda bahsi geçen “Ben fakir/En hakir/Bin taksir” dizelerinde Şair esasında Eski Türkçe metinlerde sıklıkla geçen, söylen tarafından “Ben” demek yerine bir tevazu ifadesi olarak kullanılan “kusurlarla dolu” anlamında “fakir-i pür-taksir” tamlamasını mevcut yapısı içerisinde çıkartarak kullanılmıştır. Böylelikle hem anlamsal, hem dilbilgisel, hem de tarihsel bir sapma örneği ortaya koymuştur. Yine bu türden bir başka eski sözcük kullanımı örneği 42'inci dizede geçen “Yedi düvel” ifadesindeki “düvel” sözcüğüdür. Bu sözcük Arapça kökenli olan “Devlet” sözcüğünün yine Arapça kökenli bir dilbilgisi kuralı ile yapılmış çoğul halini ifade eder ve halk ağzında “bütün dünya, bütün devletler” ve mecazi olarak “herkes” gibi anlamlar içerir. Bunun dışında çağdaş Türkçede “düvel” sözcüğünün tek başına kullanıldığı örnekler yoktur veya yok denecek kadar azdır. Bu türden kullanımlar **tarihsel dönem sapmaları** olarak adlandırılmaktadır.

---

<sup>7</sup> Ayrıca Özünü'nün ifade ettiği üzere, şairler dildeki kökleri ve ekleri yeni kökler ve eklerle birleştirerek olmayan yepyeni sözcükler yaratarak Sözcüksel Sapmalar (örn. *Senleniyorsun* böyle bir gecenin içinden bana, İlhan Berk, 1958:28), yine sözcüklere yazılışlarında olmayan bir takım sesleri ekleyerek (örn. Kanlı canlı bir kızcağz gözleri *bağdem* yeşili, Attila İlhan, 1976: 97) Sesbilimsel Sapmalar, hatta çeşitli lehçe ve ağız unsurlarını kullanarak (örn. *Ben ölmeylen* kahbe dünya yıkılır A. İlhan 1981:86) Lehçesel Sapmalar meydana getirebilirler. (s. 150-152). Bu türden sapmalar Gülce şiirinde mevcut görünmemektedir.



Son olarak, şiirin belirli bir dili konuşan her kesimin kullandığı, anla(mlandır)dığı bir dille yazılabileceği düşüncesine ek olarak, şairin; belirli bir ihtisas alanına özgü, hatta belirli tarihi, kültürel, hatta siyasi kesimlerinin kullandığı sözcüklerle yer vererek, **kesimsel sapmalar** meydana getirebilir. Örneğin 12 ve 13'üncü dizelerdeki "Divan" ve "Ferman" sözcükleri tarihi anlamları ve bağlamı içerisinde değerlendirildiğinde daha belirgin bir anlam ortaya çıkardıkları düşünülebilir. Yine 41 ve 42'inci dizelerdeki "Deccal" ve "Dabbetülarz" sözcükleri İslam Kültürü içerisinde olumsuz kötü özellikleri olduğu bilinen canlılar olmanın haricinde örneğin Deccal İslam eskatolojisinde yeryüzünde şeytanı temsil eden, Dabbetülarz ise ahir zamanda ortaya çıkacağına inanılan fakat belirli dini kesimler içerisinde farklı farklı şeylere kişilere isnat olunan varlıklardır. Bu türden farklı anlamları olan sözcüklerin kullanımı şairlerin ancak belirli bir kültürün belirli bir kesimi içerisinde bulunan çeşitli unsurların manalarından, okurların mana dünyalarındaki tezahürlerinden yararlanarak, bu türden sapmalarla anlatım zenginlikleri ortaya koyduklarının açık belirtisidir denebilir.

Sapmaların bir şiirin başından sonuna yer yer yinelendiği göz önüne alındığında, konuşma dilinde olmayan bu türden kural dışı kullanımların da kendi aralarında bir yineleme ve surette bir tür doğal koşutluk ortaya çıkabilir. Leech'in "öncelenmiş düzenlilik" olarak tanımladığı koşutluk hiç şüphesiz ihtiva ettiği seslerinde ahengi ile birlikte şiire hem görsel hem de işitsel olarak estetik bir fenomen olma yolunu açar (1969: s. 62). Gülce şiirinde mevcut olan öncelenmiş düzenlilik oluşturacak bir ahenk içerisinde yinelenen yapılar aşağıda görüldüğü şekliyle buna örnektir.

**Uçurumun kenarındayım Hızır**

...

Muhteşem belaya **nazır** (1. ve 3. Dize)

**Uçurumun kenarındayım Hızır**

Civan **hazır**

Divan **hazır**

Ferman **hazır**

Kurban **hazır** (9. – 15. Dizeler)

**Uçurumun kenarındayım Hızır**

**Güzelliğin zulme çaldığı sınır** (14. ve 15. Dize)

**Güzelliğin zulme çaldığı sınır**

**Uçurumun kenarındayım Hızır** (33. ve 34. Dize)

## Öncelemeler

Özünü'nün ifadesi ile “insan aklı herhangi bir düşünceyi dil dağarcığında bulunan sözcüklerle, belli dil kuralları doğrultusunda sözcük öbekleri, ya da tümceler biçiminde dizelediğinde, düşünceler önerme durumundan sözlü dil kullanımında söz, yazılı dil kullanımında ise tümceye dönüşür. Önermelerin sözce ya da tümce durumunda dönüştürülmesi sırasında birçok sözcük arasında bir anda bazı sözcükler seçilir. İşte bu seçme işi önceleme işidir” (2001: s. 106). Diğer taraftan eleştirel kuramlar içerisinde bir şiirin dilini anlama ve yorumlamada kullanılan; dilin kullanılışı açısından işlevinden, okuyucu üzerindeki işlevine, yapının bağlamından, sözcüklerin çağrışım alanlarına ağırlık veren pek çok yöntem vardır. Yine vurgu yapılan, yazarı, metni yahut okuru merkeze alan pek çok okuma, yorumlama ve anlamlandırma yönelimleri vardır. Burada “anlam(landırma)” ifadesi kabaca okurun “anlam ve kavram alanlarının teşekkülü” olarak kabul edilecek olursa, deyişbilimsel açıdan dil dizgelerinin şiirde gündelik dilden farklılık gösteren kullanımı, yukarıda bahsi geçen anlam-kavram alanını genişletmede bir takım **görsel, sesbilgisel, biçimsel, dizimsel** ve **anlamsal öncelemelerin** yaratılması ile mümkündür. Ya da bu türden kullanımlar beraberinde öncelemeleri getirir. Diğer bir ifade ile önceki sayfalarda bahsi geçen yinelemeler, koşutluklar sapmalar, hatta tüm devrik yapılar öncelemelere neden olurlar. Bu noktadan hareketle, kimi dilbilimciler tarafından dilbilim ve yazın alanlarının müşterek noktasının en önemli alanının önceleme alanı olduğu düşünülmektedir (Leech 1969: s. 60).

Kimi şairler sözcükleri sayfa düzeni içerisinde geometrik yahut asimetric açılar yaratacak şekilde yerleştirebilirler. Gülce şiirinde bu türden görsel önceleme mevcut değildir. Ancak çoğu şiirde olduğu gibi genelde şiir dizelerini ya da sözcükleri ahenkli bir akış içerisinde bir birlerine bağlamak için kullanılan **ünsüz yinelemesi** (alliterasyon). Gülce şiirinde aşağıdaki dizelerde belirtildiği üzere çokça mevcuttur.

Gülce ölümçül naz  
**Buram buram zehir**  
**Yâr yüzünde infaz** (28-30uncu dizeler)

**Tir tir titriyorum** Gülce'den  
...  
Nutkum **tutuluyor, ürperiyorum.** (44 ve 45inci dizeler)

Yine yansımali (echoic) ses özelliği vermek yahut o hissi uyandırmak için kullanılan ve esasında seslerin öncelenmesinden başka bir şey olmayan

**ünlü yinelemesi** ya da **yarım uyak** (assonance) şiir boyunca pek çok yerde kendini gösterir.

Uçurumun kenarındayım Hızır  
Ulu dilber kalesinin burcunda

Biçimbirimlerinin hece, sözcük ve sözcük gruplarındaki dağılımları, ve amaçları göz önüne alındığında Özünü'nün ifadesi ile “**eksiltme** (ellipsis), **bağlaç eksiltmesi** (asyndeton), **çok bağlaç kullanımı** (polysyndeton) veya sadece sözcük olarak kullanıldığı zaman **zıtlaşma** (oxymoron) gibi klasik yapı taslakları biçimbilgisel öncelemede göz önüne alınabilir” (2001. s.97). Gülce şiirindeki bazı biçimbirimler bu açıdan incelendiğinde, Türkçe’de sözcüklerin sonunda çekimlenen şahıs eki, öznenin kullanılmasının dilbilgisel olarak tercihe bağlı olma durumunun aksine, kural olarak atılamayacağı bilgisinden de hareketle, örneğin “Ben fakir/En hakir/Bin taksir” dizelerinin ilkinde dilbilgisel olarak doğru olan iki tür kullanımın (Ben fakirim/Fakirim) aksine, şair şahıs ekinde eksiltmeye giderek bir biçimbilgisel önceleme ortaya koymuştur. Benzer şekilde diğer iki dizede de özne veya şahıs eki kullanılmamıştır. Bu dizeler eksiltme özelinde **sözdizimsel öncelemelere** de örnek teşkil etmektedir. Dilbilgisel eylemlerin sözcüklere yüklendiği İngilizce gibi **çözümleyici** (analytic) olan bir dilin aksine Türkçe, eylemlerin doğrudan doğruya eklere yüklendiği **bireşimci** (synthetic) bir dil olma özelliğini gösterdiğinden, *tamamlanmamış ibareler* kullanarak Türkçede **söz dizimsel öncelemeler** yukarıdaki örnekte görüldüğü üzere daha sıklıkla yapılabilmektedir. Bu türden öznesi veya yüklemi dize içerisinde ve/ya önceki ve sonrasındaki dizelerde de olmayan ibareler aşağıdaki örnekte görüldüğü üzere Gülce şiirinde de mevcuttur.

Ha itti beni, ha itecek  
**Güzelliğin zulme çaldığı sınır**  
Uçurumun kenarındayım Hızır (32- 34üncü dizeler)

Başka bir sözdizimsel öncelemeye örnek kullanılan aşağıdaki devrik yapılar verilebilir:

**Dikildim**, parmaklarımın ucunda (6. Dize)  
**Ödüm patlıyor** Gülce’ye bakmaktan. (45. Dize)

Diğer taraftan sözdizimsel olarak özneyi eksiltmek veya geciktirmek yerine şiirde nesne geciktirmesi de söz konusu olabilir. Örneğin aşağıdaki dizelerde özne sondan bir önceki, öznenin (Şair) korktuğu nesne (Gülce) son dizeye gelene kadar belirtilmeyerek geciktirilmiştir.

Ateşten  
Kalleşten  
Mızrakla gürzden  
Dabbetülarz'dan  
Deccal'den, yedi düvelde  
Korku nedir bilmeyen **ben**  
Tir tir titriyorum **Gülce'den** (38 - 44üncü Dizeler)

**Anlam öncellemelerine** gelince, kabaca benzeyen-benzetilen ilişkisi üzerinde Klasik Sözbilimin (Retorik) öğelerini belirlediği benzetme (simile), eğretileme (metaphor), kişileştirme (personification), düzdeğişmece (metonymy), kapsamlayış (synechdoche), ikilem (paradox), belirsizlik (ambiguity), abartma (hyperbole) ve arıksayış (litotes) gibi söz sanatlarının anlamı belirginleştirmek, pekiştirmek, yani manayı öne çıkarmak gibi amaçlar güttüğü görülmektedir. Aynı şekilde zikredilen bütün bu söz sanatlarının da önceleme olduğu bilinmektedir. Misalen, benzetme sanatına en yakın olan eğretilemede benzetilen öncelenmiştir. “Saniyeler gözlerimde birer can” (47. dize) ifadesinde “Saniyeler” sözünün eğretileme ile öncelendiği açıktır.

### **Sonuç Yerine: Gülce'deki Edebi ve Müzikal Estetik**

Hölderlin'in ifadesi ile bütün uğraşların en masumu olan şiir yani Poiesie (Heidegger, 1997:35), şüphesiz müzikal estetik, ritmik ve armonik uyumun bir nevi matematiksel ve kozmolojik boyutlarını içinde barındırır. Burada estetiği; sanata ait olanın, güzel olanın, beğenilenin doğasını; güzeli yaratmanın, beğenmenin ve takdir etmenin eleştirel uğraşı olarak ifade edersek, dilin ses ve ritmik özellikleri kullanılarak bina edilen şiiri müzikal estetiğin edebi estetik ile buluştuğu en belirgin tür olarak tanımlayabiliriz. Bir şiirin müzikal estetik açıdan değerlendirmesini yapmak ise bu sebeple şiirin anlamını ve bağlamını göz ardı ederek sınırlı bir yere kadar mümkün olabilir. Biçim, dizilim ve ses açılarından; koşutluk gösteren, yinelenmiş, sapmaya uğramış, öncelenmiş yapıların metin-okur ilişkisi içerisinde yarattığı estetik ahenk, o seslerin anlamları ve bağlamı ekseninde yarattığı bir ussal düşün eylemi beraberinde veya bu olgu/fenomen üzerinden bir duygulanım yaratır. Sözcüklerin anlamlarının ve seslerinin, bir dizilim içerisinde iç içe geçerek uyandırdığı bu fenomenolojik beğeni ve/ya haz adeta sezgiseldir.

Gülce şiiri ihtiva ettiği seslerin ve sözcük biçimlerinin yarattığı yoğun çağrışımlarla ve imgesel kullanımların beraberinde getirdiği estetik değerle sesi ve sözü, daha mana vermeye henüz başlamadıkları en öz halleriyle birlikte tutmayı başarmıştır. Şair, bu hemhal oluş üzerinden müzikal ve edebi-estetik nitelikler içeren dizeleriyle duyularla yakından ilişkisi olan sezgileri harekete geçiren aşkın anlamlar türetebilmiştir.

İyi'nin ifadesi ile “şair veya ozan ya da âşık ve bundan gelen şiir sanatı, Pascal'ın dediği gibi sonsuz ile hiç arasında bir *an'da duran*, bir *milieu*, bir *ara* olan insanın, kendine ya da Heideggerce söylenirse *varlığa en yakın* olduğu yerdir, başka deyişle *var* olma umududur” (2016 s. 6). Gülce'de sözcüklerin çağrıştırdığı ivedilik ve heyecan, şairin yârin yüzünde ölmek üzere oluşu ve her saniyede şaire canının varlığını hissettiren o devinim/hareketlilik, insanın yukarıda sözü edilen *bir anda* durduğunun ve *yaşama umudunun* birer göstergesidir. Heidegger'in “şair, sözü kullanır ama bilinen yazarların ve konuşmacıların, sözleri kullanıp tüketişleri gibi değil, hakiki bir söz olacak şekilde” (İyi, 2016: s. 6) ifadesi burada insana, yaşama, ölüme ve aşka ait gerçekçi manalar içeren sözcükleriyle Gülce şiirini bina eden Ömer Lütfi Mete'ye de rahatlıkla atfedilebilir. Şair, sözcükleri incelikle birbirine ilmekleyerek dokuduğu şiirinde yine o sözcüklerin ses ve tınılarıyla şiirinin ihtiva ettiği edebi estetiği müzikal estetik ile birleştirmede muvaffak olmuştur.

### **Kaynakça**

- Açık Önkaş, N. (2010). Türkçe eğitiminde fonetik-semantik ilişkili şiiri öğretimi. *Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi*, 9(34), 80-97.
- Aksan, D. (2006). *Şiir dili ve Türk şiir dili*. Engin Yayınları: Ankara.
- Boztaş, İ. (1994). Metindilbilim açısından şiir. *Dilbilim Araştırmaları*, 171-194.
- Dinneen, Francis P. (1978). *An introduction to general linguistics*. Washington: Georgetown UP.
- Heidegger, M. (1997). “Hölderlin ve şiirin özü”, Hölderlin, Seçme Şiirler, Çev. A. Turan Oflazoğlu, İstanbul: İz.
- Leech, Geoffrey N. (1969). *A linguistic guide to English poetry*. London: Longman.
- Matsen, P. P., Rollinson, P. ve Marion, S. (1990). *Readings from classical rhetoric*. Illinois: Southern Illinois University Press.
- Nietzsche, W. F. (2005). *Tragedyanın doğuşu*, çev. Mustafa Tüzel, İstanbul.
- Özünlü, Ü. (1988). Dil kullanımı bakımından edebiyatta öncelemeler. II. *Dilbilim Sempozyumu Bildirisi*.  
----- (2001). *Edebiyatta dil kullanımları*. İstanbul: Multilingual.
- Parlatır, İ. (2009). *Osmanlı Türkçesi sözlüğü*. Ankara: Yargı Yay.
- Parkinson, B. P. ve Thomas, H. R. (2000). *Teaching literature in a second language*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Perrine, L. (1987). *Sound and sense: An introduction to poetry*. San Diego: HBJ Publishers.
- Wellek, R. ve Warren, A. (1983). *Edebiyat biliminin temelleri*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

## Ek

### GÜLCE

Uçurumun kenarındayım Hızır Ulu dilber kalesinin burcunda Muhteşem belaya nazır Topuklarım boşluğun avcunda Derin yar adımı çağırır Dikildim parmaklarımın ucunda Bir gamzeliik rüzgâr yetecek Ha itti beni, ha itecek Uçurumun kenarındayım Hızır Civan hazır Divan hazır Ferman hazır Kurban hazır	1    5   10
Uçurumun kenarındayım Hızır Güzelliğın zulme çaldığı sınır Başım döner, beynim bulanır El etmez Gel etmez Gülce'm uzaktan dolanır Uçurumun kenarındayım Hızır Gülce bir davet Mecaz değil Maraz değil Gülce bir afet Peri değil Huri değil Gülce beyaz sihir Gülce ölümcül naz Buram buram zehir Yâr yüzünde infaz	15     20    25   30
Bir gamzeliik rüzgâr yetecek Ha itti beni, ha itecek Güzelliğın zulme çaldığı sınır Uçurumun kenarındayım Hızır Ben fakir En hakir Bin taksir Ateşten Kalleşten Mızrakla gürzden Dabbetülarz'dan Deccal'dan, yedi düvelden Korku nedir bilmeyen ben Tir tir titriyorum Gülce'den Ödüm patlıyor Gülce'ye bakmaktan Nutkum tutuluyor, ürperiyorum Saniyeler gözlerimde birer can Her saniyede bir can veriyorum	35       40    45

Ömer Lütfi METE, 1981