

FİLOLOJİDE
AKADEMİK ÇALIŞMALAR

FİLOLOJİDE AKADEMİK ÇALIŞMALAR

Editörler
Ruhi İNAN
Yousef AWAD

ISBN 978-9940-540-43-2

Cetinje 2018

2018

IVPE

FİLOLOJİDE
AKADEMİK ÇALIŞMALAR

Editörler

Ruhi İNAN &Yousef AWAD

Cetinje 2018



Editors

Assoc. Prof. Ruhi İNAN, Ph.D.
Assoc. Prof. Yousef AWAD, Ph.D.

First Edition •© September 2018 /Cetinje

ISBN • 978-9940—540-43-2

© **copyright**

All Rights Reserved

Ivpe

web: www.ivpe.me

Tel. +382 41 234 709

e-mail: office@ivpe.me



Print

Ivpe

Cetinje, Montenegro

İÇİNDEKİLER

ÖN SÖZ.....	III
HAKEM KURULU.....	V
Ömer İNCE / Edebiyatımızda Metin Şerhi	1
Ömer İNCE / Sosyo-Kültürel Eleştiri Bağlamında Kânî Dîvânında İronik Unsurlar	33
Mehmet AKKAYA / Şiir ve Metafor.....	49
Barış AĞIR / Sömürgecilik Sonrası Anlatılarda Hayvanlar.....	61
Dilek TURAN / Kulturelle Distanz und Nähe in Der Übersetzung von Christine Nöstlinger's "Einen Vater Hab Ich Auch"(1994)	75

ÖN SÖZ

Bir metni edebi kılan özellikler, metnin muhtevasını estetik bir haz yoluyla okura daha kolay ve güzel bir şekilde ulaşmasını sağlamak amacıyla kullanılır. Edebilik mefhumu,metni yazan kişinin yeteneği doğrultusunda yazar tarafından metnin ruhuna ve şekline, tabii bir şekilde üflenir. Böylelikle metin, sıradan bir şey olmaktan çıkar ve okur onun "sırlarına" vakıf olur. İşte sıradan olmayan, "esrarına yol bulduğumuz" bu metnin estetiğini ve muhtevasını oluşturan unsurlar, filolojik araştırmaların çalışma alanı içerisinde önemli bir yer teşkil eder. Hazırladığımız bu kitapta; edebi metinlerin inceleme metotlarına, bu edebi metinlerin muhtevasındaki ironik unsurlara, şiirsel metinlerdeki metafor kullanımına ve bir tarihsel sürecin sosyolojik olarak metne yansımaları dikkate alan muhteva çalışmasına yer verilmiştir.

Filolojik araştırmalar çerçevesinde Ömer ince; "Edebiyatımızda Metin Şerhi" başlıklı çalışmasıyla edebi metnin inceleme serüvenini ve yöntemlerini, "Sosyo-Kültürel Eleştiri Bağlamında Kânî Dîvânında İronik Unsurlar" çalışmasıyla da edebi metindeki ironik unsurları, lokal bir inceleme örneği olarak ele aldı. Mehmet Akkaya; özellikle şiirin olmazsa olmaz unsurlarından bir olan "metafor" kavramını "Şiir ve Metafor" başlığı altında değerlendirdi. Barış Ağır; "Sömürgecilik Sonrası Anlatılarında Hayvanlar" başlıklı çalışmasıyla "sömürgecilik sonrası eserlerdeki hayvan temsilleri, sömürgeci ve emperyalist pratiklerin hayvanlarla yakın ilişkide olduğunu" sonucuna vardığı edebiyat sosyolojisi çalışmasıyla değerli bir katkı sağladı. Umuyoruz bu değerli araştırmalar metin bağlamalı çalışmalara önemli bir katkı sağlayacaktır.

Ruhi İNAN & Yousef AWAD

HAKEM KURULU

Prof. Dr. Abide DOĞAN, Hacettepe Üniversitesi, Türkiye

Prof. Dr. Alena CATOVIC, Saraybosna Üniversitesi, Bosna-Hersek

Prof. Dr. Cüneyt ISSI, Medeniyet Üniversitesi, Türkiye

Prof. Dr. Ekrem ČAUŠEVIĆ, Zagreb Üniversitesi, Hırvatistan

Prof. Dr. Nesrin TAZIZADE KARACA, Uludağ Üniversitesi, Türkiye

Prof. Dr. Zehra GÖRE, Necmettin Erbakan Üniversitesi, Türkiye

Doç. Dr. Alpay Doğan YILDIZ, Gaziosmanpaşa Üniversitesi, Türkiye

Doç. Dr. Ruhi İNAN, Balıkesir Üniversitesi, Türkiye

Doç. Dr. Aliye USLU ÜSTTEN, Gazi Üniversitesi, Türkiye

Doç. Dr. Şeyma BÜYÜKKAVAS KURAN, Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Türkiye

Doç. Dr. Yousef AWAD, Ürdün Üniversitesi, Ürdün

Dr. Öğr. Üyesi Bayram YILDIZ, Balıkesir Üniversitesi, Türkiye

Dr. Öğr. Üyesi Fikret USLUCAN, Giresun Üniversitesi, Türkiye

Dr. Öğr. Üyesi Haneen ABUDAYEH, Ürdün Üniversitesi, Ürdün

Dr. Öğr. Üyesi İsmail AVCI, Balıkesir Üniversitesi, Türkiye

EDEBİYATIMIZDA METİN ŞERHİ

Text Explanation in Turkish Literature

Ömer İNCE*

Giriş

Bilindiği gibi Divan Edebiyatının önemli konularından biri de metin şerhi meselesidir. Özellikle metin şerhlerinde ortak bir yaklaşım biçimi ve metodun olmayışı birçok araştırmacıyı yeni arayışlara yöneltmiştir. Günümüz klasik edebiyat alanındaki çalışmaların bir bölümü Ali Nihat Tarlan çizgisinde geleneksel metin şerhi tarzında sürerken, bir bölümü de geleneksel metin şerhinin yanında günümüz edebiyat kuramlarından da yararlanılarak Mehmet Kaplan tarzında yapılan metin şerhi çalışmalarıdır. Görülen odur ki Türk Edebiyatında ortak bir metin şerhi metodu oluşturulamamıştır. Bunun için günümüzde hem Klasik Türk Edebiyatında hem de yeni Türk edebiyatında ortak bir metin şerhi metodundan söz etmek de çok güçtür. Muhtelif metne yaklaşım kuramlarından hareketle, temelde geleneksel ve modern olarak adlandırılan bir ikilem içinde olduğu görülmektedir. Günümüzde Ali Nihat Tarlan, Haluk İpekten, Cem Dilçin, Tunca Kortantamer gibi isimler geleneksel metin şerhi yanında günümüz edebiyat kuramlarından yararlanan şerh çalışmaları yapmışlar bu yönde yapılan çalışmaları da desteklemişlerdir. Ne var ki Klâsik Türk Edebiyatı alanında modern metin inceleme yöntemine yakın çalışmalar yeterince yaygınlaşmamıştır. Bunun için de Klâsik Türk Edebiyatı metin şerhi çalışmalarında uygulanan, geleneksel ve modern şerh yaklaşımlarını birlikte kullanan bir “şerh metodu” da oluşturulmuştur.

Tanzimat sonrası Türk toplumsal hayatında başlayan değişim ve yenileşme cereyanı, zamanla gelişip yaygınlaşarak toplumun her alanında etkili olmuştur. Toplumun hemen her alanda etkileyen bu cereyan toplumun bir kesiminde memnuniyetle karşılanırken bir kesiminde de değişime karşı koyuş refleksinin oluşma ve gelişmesine sebep olmuştur. Batılılaşmanın toplumumuza getirdiği yeniliklerden biri sosyal, siyasal ve kültürel anlamda ortaya çıkan yenilikçi-gelenekçi bağlamında devam eden toplumsal tartışma ve kutuplaşmalara sebep olmasıdır denilebilir. Tanzimat döneminde edebiyatta başlayan eski-yeni veya geleneksel-modern eksenine oturan tartışmaların günümüze kadar bir şekilde sürdüğü gözlenirken sanat-edebiyat konularında yoğunlaşan tartışmaların şiddetinin fazla olduğunu söylemek de mümkündür. Tartışmalarda taraflar

* (Dr. Öğr. Üyesi); Dokuz Eylül Üniversitesi, Buca Eğitim Fakültesi, Türkçe Eğitimi Bölümü, İzmir-Türkiye. E-mail: omerr35@gmail.com

bazen birbirlerinin varlıklarını red ve inkara kadar giderken bazen de ortak noktalarda buluştukları olmuştur (Kortantamer, 1999: 162-174).

Toplumda ve yaygın olarak da edebiyat dünyasında, Tanzimat sonrası yenilikçi anlayışla meydana getirilen edebî eserlere “yeni” denirken, Tanzimat öncesinde veya sonrasında geleneksel anlayışa uygun olarak verilen eserlere “eski” demek adet olmuştur. “Yeni” böylece “modern”i temsil ederken, “eski” de “gelenek” temsilcisi gibi algılanmıştır.

Malum olduğu üzere geleneksel yapıda metni anlama ve açıklama çalışmalarına “şerh” denmiştir. Şerh; “açıklama, ayırma, açıklama, açık anlatma anlamına gelen bir kelimedir. Terim olarak, bir kitabın ibaresini kelime kelime açıklayarak yazılan kitaba denmiştir” (Genç, 2008: 367). Dinî metinleri daha doğru, daha iyi anlama ve açıklama çabasının bir ürünü olarak meydana getirilmiştir. Daha sonra edebî eserlerin aynı gerekçelerle ele alınması şerhlerin ortaya çıkmasının sebebi olarak düşünülmektedir. “Bir metin daha iyi anlaşılсын diye, o metni başkalarından daha iyi anladığı kanaatinde olan kişiler tarafından açıklanması, bu kanaat başkaları tarafından paylaşılsa da paylaşılmasa da metni açıklamaya başlayan kişi, onu bazı kişilerden veya herkesten daha iyi anladığı kanaatine sahiptir” (Kortantamer, 1994: 1). Bu anlayışla daha önce yapılan şerhlerin eksik ve yanlış bulunması, aynı eserlerin daha sonra tekrar şerh edilme gerekçesi olmuştur.

Şerhin Doğuşu

İslamiyet’in ilk yıllarında hayatın her alanıyla ilgili olarak karşılaşılan problemleri Hz. Peygamber’e sorarak çözen Müslümanlar, O’nun vefatından sonra İslâm’ın temel kaynaklarından yararlanarak çözme durumunda kalmışlardır. Özellikle de İslam coğrafyasının genişlemesinden sonra farklı dil ve kültürlere sahip toplumların Kutsal Kitabı anlamalarında “dil” sorun olur. Toplumsal hayatta karşılaşılan hukuki problemlerin çözümünde başvurulacak temel kaynakların anlaşılması ve anlamlandırılması konusunda onlara kılavuzluk edecek açıklayıcı kitaplar ihtiyaç haline gelir. Esasen bu ihtiyaç daha erken dönemlerde görülmüş olduğundan Kur’ân-ı Kerîm’in toplanıp tertiplenmesinden sonra yazılan ilk eser bir tefsirdir (Köprülü, 1980: 87). Kur’ân-ı Kerîm’i daha iyi anlamak ve anlatmak için yazılan eserlere tefsir denirken din ve tarikat büyüklerinin eserlerini yorumlayıp açıklamaya da genellikle şerh denmiştir. Türkçe olarak yazılmış ünlü şerh kitaplarından bazıları şu şekilde sayılabilir: Sarı Abdullah Efendi’nin (1584-1660) “Cevâhir-i Bevâhir-i Mesnevî” (5 cilt); Bursalı İsmail Hakkı’nın (1653-1725) Şerh-i Pend-i Attâr, Bosnalı Sûdî Efendi’nin (ö.1598) Şerh-i Divân-ı Hâfız-ı Şîrâzî (3cilt); günümüzde ise Ali Nihat Tarlan (1898-1978) Fuzûlî Divânı Şerhi (3 cilt) gibi eserler akla ilk gelenlerdir. Pek çok divan şâirinin eserleri arasında bir veya birden çok şerh çalışmasına rastlamak mümkündür. Özellikle Mesnevî başta olmak üzere

Gülistân, Bustân ve Hâfız-ı Şîrâzî'nin divanının şerhleri edebî sahada ilk akla gelenlerdir.

İslam Medeniyeti içerisinde yer alan toplumların hukuk yapısını oluşturan fıkıh, ayet ve hadislerle dayandığı için, bu temel referansların doğru anlaşılması yanında zamanı da gözetererek yeniden anlamlandırılması söz konusuydu. Kur'an ve hadislerle dayanan, adına Fetva denilen bu hukuki çıkarımlar fakihler tarafından yapılmıştır. İslâmî ilimlerde yetkinleşen âlimler zamanla, tefsir usûlü, hadis usûlü ve fıkıh usûlü gibi kendi yöntem ve metodolojilerini kurup geliştirirler. İslam Hukukunda nesnelliği yakalama imkânı veren bu metodoloji kullanımı daha sonra diğer alanlardaki çalışmalara da örnek olmuştur. Böylece metni “yorumlama faaliyetlerinden olan şerhin modeli dînî alanda gelişen tefsir ilmi olmuş ve edebiyatta da klasik eserlerin yorumlaması yapılmıştır. Mevlânâ'nın Mesnevîsi, Yunus Emrenin bazı şiirleri, Sa'dînin Bostân ve Gülistân ile Hâfızın Dîvânının her çağda Türkçeye defalarca çevirisi yapılmış, şerh edilmiş, adeta edebiyatın içinde bir “şerh edebiyatı” doğmuştur” (Genç, 2008: 109). Bu sebeptendir ki “meşhur pek çok tefsire bakıldığı zaman Klasik Türk Edebiyatı sahasında gördüğümüz çoğu şerhle benzerlik arz ettiğini rahatlıkla görebiliriz, söyleyebiliriz” (Kılıç, 2007; 416). Metin şerhi araştırmalarında kullanılan metod diğer bir deyişle “usûl, felsefî manâsıyla zihnin hakîkate ermek için takîbe mecbur olduğu yol demektir” (Köprülü, 1986: 3). Tefsir Metodolojisinin aynı zamanda bir şerh metodu olarak da kullanılması iki ayrı alan çalışması olan eserlerin birbirine benzemesinin sebebi olarak kabul edilebilir. Tefsirlerle şerhler arasındaki benzerlikten yola çıkarak Atabey Kılıç'ın ifadesiyle “tefsirlere Kur'an şerhleri demek bile söz konusu olabilir. Bu yaklaşımla edebî anlamdaki şerhlere de metin tefsirleri dememiz mümkün olabilir” (Kılıç, 2007: 416).

Günümüzde yapılan çalışmaların da yoğunluğundan anlaşılacağı üzere metinleri daha iyi anlama çalışma ve çabaları bundan sonra da bitecek bir uğraş gibi görünmemektedir.

Geleneksel Metin Şerhi

Geleneksel anlayış çerçevesinde yapılan şerh, dînî ilimlerin metodolojisi ile gelişmiş, metne dayalı bir disiplin olarak kabul edilir. Bu tarz çalışmaların genel adı olarak kullanılan “şerh kavramı etrafında dönen terimler hâşiye (çoğulu havâşî), hâmiş, derkenâr, tâlik (çoğulu tâlikât)tir” (Aksoyak 2006, İsen vd. 2006: 303, Mengi 2007: 407-417). Geleneksel metin şerhinde amaç okura metni anlaşılır şekilde açıklamak ve izah etmektir. Bununla birlikte bu amacın yanında farklı amaçlardan da söz edilebilir. “Arapça ve Farsça eserler üzerine yazılan şerhler, Türkçe eserler üzerine yapılan şerhlerden daha fazladır. Osmanlı edebî kültürünün üç dilli iskeleti bu dillerden oluşuyordu. Osmanlı öncesinde üretilmiş çok sayıda Arapça ve Farsça metnin de mirasçısıydı. Bu görünümünden yola çıkarak,

şerhin amaçlarından birinin de çeviri olduğu öne sürülebilir” (Holbrook 2005: 32). Geleneksel metin şerhinde şârihler metni genellikle parçalar halinde ele almışlardır. “Ancak kitap halindeki klasik devir şiir metni şerhlerine bakıldığında en çok filolojik yaklaşımların ağır bastığı görülür. Bu tip şerhlerde öncelikle metin verilir sonra kelimeler ve kavramlar çok zaman dil bilgisi ağırlıklı olarak şerhine göre uzun veya kısa bir şekilde açıklanır. Onlarda saklı olan anlam dünyası ortaya çıkarılmaya çalışılır. Daha önce bu konuda ileri sürülmüş fikirler varsa onlar zikredilir, tercihlerde bulunulur. Telmihler dünyası açıklanır. Sa’dî, Hâfız ve Mesnevî şerhleri genellikle böyledir” (Kortantamer, 1994: 2). Geleneksel anlayışla yapılan Klasik Türk Edebiyatı metinlerinin şerhinde sabit bir yöntemden söz etmek zordur. Bu sebeple bazen şerhlerin asıl amaçtan uzaklaşarak çok farklı amaçlara yöneldiği de görülür (Bilgin, 2001: 169-173).

Eski Türk edebiyatında bazı şerhler asıl sayfaların kenarında “derkenar” denilen kısmında yer alırdı. Genellikle dînî eserlerin ve din ve tarikat büyüklerinin eserlerini şerh etmek hem bir bağlılığın hem de gösterilen saygının bir ifadesi olarak kabul görürdü. Şerh bağımsız bir alan gibi kabul edildiğinden “bazen bir mısra ya da tek bir şiir üzerine de şerhler yazılırdı. Asıl yapıttan daha fazla beğenilen ve tanınan şerhler de vardır” (Morkoç, 1994: 6). Geleneksel yöntemle şerh edilecek metinlere uygulanan ve sık karşılaşılan, bunun için yöntem haline geldiği düşünülen metni şerh biçimi için aşağıda değişik şârihlerden alınmış metin şerhi örnekleri verilmiş daha sonra da ortak bir değerlendirme yapılmıştır.

Modern Şerh

Modern çözümleme yöntemi ile geleneksel şerh yöntemini belirgin bir şekilde birbirinden ayıran, metne yaklaşımda izledikleri yoldur. Metnin dışında kalan, sanatçı, çevre ve toplum konularını dikkate almayan geleneksel metin şerhi anlayışına karşı, modern yöntemler (Pozitivist), sanat eseri kadar onu meydana getiren sanatçı, sanatçının yetişme ve yaşama şartları yanında kişiliğini oluşturan etmenlere kadar pek çok insânî ilişkileri de dikkate alır. Ali Nihat Tarlan’a göre: “*Edebiyat tarihi evvelâ metinler tarihidir. Metnin bize verdiği şey san’atkârın iç âleimidir. Bunu muâsır ilmin hudutları içinde psikoloji, fizyoloji ve bilhassa psikopati bakımlarından inceleyip, san’atkârın ruh portresini vücûda getirmeden bilgi, his, fikir, hayal melekelerindeki kudretini muayyen usullerle ortaya koymadan onu edebiyat tarihi içine oturtamayız. Bu tedkik insan denen problem üzerinde olduğu için çok şumûllüdür*” (Tarlan, 1985: 11) Şüphesiz Tarlan’ın savunduğu bu görüşlerin ve yöntemin temeli Fuad Köprülü’nün (Köprülü, 1986: 3-47) “Usûl” makalesinde ele aldığı ve savunduğu, Klasik Pozitivizmden izler taşıyan temel düşüncelerle paralellik göstermektedir.

Klasik pozitivistlerden H.Tain, G.Lanson ve W.Scherer'in sosyal alanlara, özellikle de edebiyata uyguladıkları yaklaşım biçimleri önce Fuad Köprülü tarafından benimsenmiş ve savunulmuştur. Köprülü, "Türk Edebiyatı Tarihi" ve "Türk Edebiyatında İlk Mutasavvıflar" adlı eserlerini klasik pozitivistlerin esere yaklaşma yöntemiyle meydana getirmiştir.

Tarlan'a göre metin şerhi ile edebî tenkit kesinlikle birbirinden ayrıdır. "Bilhassa tenkit tamamen sübjektiftir. Tarlan'ın kelimeleriyle "münekkid edebî eser üzerinde ikinci bir eser yaratan ediptir." Metin şerhi ise sadece anlamaya çalışır. Bir operatör veya kimyager gibi teşrih ve tahlil eder. Müşterek maddeleri bulur onları sıralar. "Sanat eseri küldür, parçalanamaz" itirazına karşı Tarlan, "objektif bir bilgi için mürekkebin anasına irca edilmesi gerektiğine inanır" (Kortantamer, 1994: 6; Tarlan, 1981: 189-202).

Bir hususta ilk olmak aynı zamanda, kendisinden sonra gelenler için öncü ve örnek olmaktır. Bu sebeple bugün de "akademik dünyamızın şiir incelemelerinde Ali Nihat Tarlan'ın metin şerhi tarzı kendisini hâlâ bütün ağırlığıyla hissettirmektedir" (Kortantamer, 1994: 6). Son yıllarda özellikle Yeni Türk Edebiyatı araştırmacılarından sonra klasik Türk edebiyatı araştırmacılarının da modern teorilere yönelmeleri klasik şerh anlayışına yeni ufuklar açmıştır. Günümüz toplumsal hayatında hedeflenen ve bir zenginlik olarak kabul gören "çok seslilik" edebiyatta da bir zenginlik ve çok sesliliğe sebep olmuş gibidir. Geleneksel yöntemlerin yanında bugün, yeni kuramlar, gelişen dilbilim, göstergebilim ve sosyal bilimler ile onların ortaya koydukları metne yaklaşım biçim ve yöntemleri klasik metinlerde denenerek "daha iyi" "daha doğru anlama" çalışmaları yapılmaktadır. Günümüz Klasik Türk Edebiyatı araştırmacılarının bir bölümü de geleneksel yanında modern teori ve yöntemlerle metni anlama ve açıklama araştırmalarına da yönelmişlerdir (Genç, 2008; 2007: 393-403; Kortantamer, 1994: 1-10; Mengi, 2000: 73).

Modern şerh yöntemi, temelde farklı edebiyat teorileri zemininde araştırmalarını sürdürmeyi benimsemiştir. Günümüzde uygulanan metne yaklaşım biçimlerinin tercih ettiği modern şerh yöntemlerine bir bütün olarak baktığımızda edebî metinlere iki açıdan yaklaşıldığını söyleyebiliriz. Bunlardan biri metne dilbilim açısından yaklaşım (Aksan, 2004), diğeri de tahlil yöntemidir. Tahlil yönteminin uygulandığı çalışmalara genellikle, tedkik, tahlil, izah, tenkit vb. adlar verildiği görülmektedir. Ancak, yaygın adlandırma tahlil'dir denilebilir. Yöntemin özü, Fuad Köprülü'nün ifadesiyle önce "tahlil" sonra "terkip"tir. Klasik Türk Edebiyatı ve Yeni Türk Edebiyatı araştırmacıları tarafından sıklıkla tercih edilen yöntem de budur. Bu yöntem, geleneksel metin şerhi anlayışının dikkate almadığı tarih-toplum arasındaki ilişkiyi, eserin verildiği ortama ilişkin bilgi ve belgeleri önemser ve değerlendirir. Yani

geleneksel metin şerhinin eseri “tek” bir nesne olarak ele alan yaklaşımına iltifat etmeyerek, eserin soy, ortam ve dönemle olan etkileşimlerini de değerlendirir. Son yıllarda ve özellikle teori zemininde modern yöntemlerle Klasik Türk Edebiyatı alanında değişik kuramlara uygun yaklaşımlarla yapılan şerh deneme ve uygulama çalışmaları yeterince yaygınlaşmamış ve sınırlı örneklerle kalmıştır denilebilir (Dilçin, 1991: 43-98; Horata, 1998: 44-66; Genç, 2008: 354-364; Tökel, 2002: 14-16; Holbrook, 1998; Andrews, 2008; Kortantamer, 1993: 413-435). Çalışmaların yoğunluğuna bakarak günümüz Klasik Türk Edebiyatı araştırmacılarının bir arayış içinde olduklarını söyleyebiliriz. Ancak hepsinin şerh konusunda aynı düşündüklerini söylememiz zordur. Bir kısmı geleneksel yöntemi sürdürürken, Bir kısmı modern yöntemlere yönelmiş, büyük bir kısmı da gelenekten yararlanarak ona bazı eklemelerle çalışmalarını sürdürmektedirler. Şerh konusunda yapılan her çalışma klasik edebiyata katkı bakımından değerlidir. Ancak, tasnif edilmemiş bu çalışmaları da genelde şerh kitapları gibi, “Dağılmış İnci”lere benzetmek mümkündür (Kılıç, 2007: 416).

AMAÇ: Klâsik Türk Edebiyatı-Yeni Türk Edebiyatı ayrımı yapmadan, Türk Edebiyatında modern yaklaşımla metin şerhi/tahlili konusunda ortak bir yöntem kullanılabilir mi? Klâsik şiirde modern yaklaşım biçimlerinin kullandığı yöntemlerden yararlanarak yapılacak çalışmalarda doğru ve pratik çıkarımlar elde etme imkânı var mıdır?

YÖNTEM: İçerik analiz yöntemidir.

ÖRNEKLEM: Klasik metin şerhi örneklerinden bazıları aşağıda verilmiştir. Bu örnekler incelendiğinde genellikle örnek alınan metinlerin şerh edilirken, birbirlerine yakın yol ve yöntemler kullandıkları görülür. Hemen hepsi şerh edilecek metinde geçen kelimelerin konuluş, kullanılış ve mecaz anlamları üzerinde durmuşlar, böylece metnin anlam çerçevesini çizmeye çalışmışlardır. Bosnalı Sûdî gibi eski metin şerhi yazarları kelimelerin anlamları yanında kelimelerin sarf-nahiv gibi gramer bilgilerine, başka şair ve şârihlerin sözleri ile desteklemiş hatta yorum ve açıklama hatasına düşenleri eleştirmişler, açıklamalarında âyet meallerine de yer vermişlerdir.

A.)

Bismillâhi'r-rahmâni'r-rahîm rabb-i temmim bi'l-hayr “Elâ eyyuhâ's-sâkî edir ke'sen ve nâvilhâ” bu mısra' Yezîd bin Mu'âviyenin bahr-ı hecezen bir kıt'asının beyt-i sânisidir. Bikemâlihî asl-ı kıt'a böyledir: Kıt'a: Ene!l-mesmûmu mâ 'ındî bi-tiryâkin velâ râkî Edir ke'sen ve nâvilhâ elâ yâ eyyuhâ's-sâkî Pes Hâce Hâfız gazelinin kâfiyelerine muvâfık olmağçün iki mısra'ını takdim ve te'hîr idüp tazmin tarikiyle dîvânının evvelinde îrâd eylemiş bu cihettendir ki ba'zı şu'arâ Hâce'ye ta'rîz eylemişlerdir. Nite ki ehl-i Şîrâzî buyurmuşdur.

Kı't'a: *Hâce Hâfız râ şebî dîdem be-hâb goftem ey der fazl ü dâniş bî-misâl ez çe bestî ber hûd in şî 'r-i Yezîd bâ vücûd-î in heme fazl u kemâl goft vâkıf nistî zîn mes 'ele mâl-i kâfit hest ber mü'min helâl ve Kâtib-i Nişâburî buyurır* **Kıt'a:** *'Aceb der hayretem ez Hâce Hâfız be-nev'î geş hured zân 'âciz âyed çe hikmet dîd der şî 'r-i Yezîd ü ki der dîvân nehust ez vey serâyed egerçi mâl-i kâfirber müselmân helâlest ü der ü kîlî neşâyed velî ez şî 'r 'aybî bes 'azîmest ki lukme ez dehân-ı seg rubâyed* Elâ harf-i istifâhdır nite ki âyet-i Kerîmede vâkîdir: **Elâ inne evliyâ' Allâhi lâ-havfün 'aleyhim velâ-hüm yahzenûn** Keşşâf sâhibi terkîbine zâhib oldı ve ibn-i Mâlik basîtdir dedi mufassalât-ı nahviyyede ikisinin de edillesi mestur veyâ harf-i nidâ ey münâdâ-yı müfred-i ma'rife hâ harf-i tenbîh lafz-ı eyyü lâzımü'l-izâfe olduğün muzâfün ileyh den 'avaz gelmişdir. E's-sâkî takdîren merfû' sıfatıdır. Eyyü lafzının hakîkatde münâdî'î sâkîdir. İki âlet ta'rîf-i cem olmağcün eyyü lafzıyla tavassut eyleyüp hâ ile tenbîh eylediler. Lügatte suvarıcı dimekdir ammâ ıstılâhda bâde meclisinde kadeh sürene dirler. Edir fi'li emri müfred-i muhatabdır. İf'âl bâbindan döndür dimekdir. Döndürt demek değildir. Ba'zılar zannı gibi ke'san ke's bâde ile tolu kadehe dirler ammâ kadeh kâsedden e'âmdır ve nâvilhâ nâvilden emri muhatabdır. Mufâ'ale bâbindan sun dimekdir. Aslında ve nâvilinîhâ idi nûn-ı vikâye ve yâ-yı mütekellimle ittisâl ile zaruret-i vezniçün yâ hazf olmuşdur. Hâ zamir-i müennes ke's'e râcîdir. Ma'lûm ola ki hamrın cemî'i âlâtı vü esmâ vü sıfatı te'nîs-i ma'nevî-i müsta'meldir. **Pes mahsul-i kelâm bu oldu ki** Ey sâkî ke'si ehl-i meclise birer birer sun andan sonra bana sun zîrâ idâre birer birer sunulmayınca bulunmaz.'Atfü'l-hass 'ale'l-'âmm kabilindendir. Fehvâ-yı kelâm ke'si sür nevbet bana gelsin nûş ideyin dimekdir. Nâvil bunda sen iç ma'nâsına olmak evlâdır demek ve Hazret-i Mevlânâ Câmî'nin bu beytini eylediği müdde'âya delil irâd eylemek Beyt: Safâ-yı câm mey-i câmî bered jeng-i ğam ez hâtır, izâ mâ telkâ min hemmin fehâvilhâ ve nâvilhâ medlûlde ve delilde istikâmetden kemâl-i inhirâfdır ve münâvele ile tenâvül-i 'adem-i teşhîsdir ve 'ale'l-husûs ki sâkinin içmesi maksûd değildir belki şâirin kendisindedir ve ene'l-mesmûm 'ibâreti buna şâhiddir nite ki nâvil lafzına yâ-yı mütekellim takdir eylediğimizde ma'lûm olmuşdı ve şâirin kavli de buna delildir **Beyt:** Etra' kadehe'i-müdâm fe'l fecru yelûhu; Ve'srabû ve nâvilnî ke'l miski yefûh. Ve Elâ harfî mısra'-ı sâniye masrûfdur demek nehc-imüstakîmden külli insırâfdır. Zîrâ elâ istifâh içiündür ya'nî ibtidâ-i kelâmla vâkı' olmuş te'kîd ifâde ider ancak tenbîh muhâtab için olduğu takdirde iki sığayı emre müteveccih olur mısra'ı sâniye aslâ alâkası yokdur. "Ki aşk âsân-nümûd evvel velî üftâd müşkilhâ" ki kâf-ı 'Arabînin kesri ve hâ-yı resmîyle ismle harf beyninde müşterektir. İsm olıcak zât zevî'l-ukûle delâlet ider. Gülistânın bu beyti gibi beyt" Ez dest ü zebân ki ber âyed; Kez uhde-i şükreş be der âyed., harf olıcak iki şeyin beynini rabt için gelür mübtedâyıla haber ve sıfatla

mevsuf ve ‘illetle ma’lûl ve ğâyetle muğayyâ ve bunlardan gayri bunda harf-i ta’lîldir ya’nî mezkûr emr sîğalarına ‘illettir. **Âşk** ‘aynın kesriyle envâ-ı te’ârifle mu’arrefdir eşher ta’rif-i ifrât-ı muhabbetdir. **Âsân** kolay dimekdir. **Nümûd** fi’l-i mâzî lâzımla müte’addi beyninde müsterektir bunda lâzım vâki’dir velî harf-i istidrâkdir ‘Arabîde lâkin gibi üftâd fi’l-i mâzîdir’Arabîde vaka’a gibi iki ma’nâda müsta’meldir. Bir düşmek sukût ma’nâsına biri de bir şeyin keynûnetinden ‘ibârettir. Türkîde de müsta’meldir meselâ böyle vâki’ oldu diler. **Müşkil** çetin dimekdir güç ma’nâsına hâ zevi’l-‘ukûlün ğayrının edât-ı cem’idir. Zevi’l-‘ukûlde isti’mâli şâzzdır. **Mahsûl -i Beyt**: Bu oldu ki Ey Sâkî bana bâde vir z^, irâ ‘aşk-ı cânân evvelde kolay göründi ammâ ‘âhirde müşkiller vâki’ oldu zîrâ bir kimseye gönül virsen ibtidâda sana envâ’ı mülâyemetler gösterir ‘aşk ü muhabbet istihkâm bulunca sonra istiğnaya başlar ‘âşık-ı bî-çâre de istiğnaya ntahammül idemeyüp gâh bâdeye ve gâh afyona ve berşe ve fulunyaya ve gâh esrara ve kahveye düşer tek dîvâne gönli bir mikdâr ârâm ü karâr eylesün diyû (Morkoç, 1992: 49).

B.)

Tâb-ı horşîd meh-i rûyuna vermiş revnak

Tâ ne zîbâ hat için ola bu tezhîb-i varak (Fuzûlî)

(Güneşin ışığı, ay gibi yüzünü parlatmış. Acaba bu kâğıt üzerine hangi güzel yazı için bu tezhîb yapılmış?)

Tezhîb, kâğıdı altın suyu ile nakışlar yapıp süslemektir. Yazı bakımından güzel yazılar ekseriya böyle tezhîb edilmiş kâğıtlar üzerine yazılır ve levha hâlinde duvarlara asılırdı.

Ay ilk doğduğu zaman sarı renktedir, yükseldikçe aydınlanır, beyazlanır. Fakat beyazlığısarıya mâildir. Güneş ışığı altına benzetiliyor. Ve yüzü süsleyip tezhîp edilmiş hâle getiriyor. Ay üzerinde lekeler vardır, bunlar yazıya benzer.

Hat, ayva tüyleri ma’nâsınadır. Yüz güneş ışığı ile parlak altın rengi alınca ve o yüzün sahibi sevilecek hâle gelince ayva tüyleri yani hat çıkar. Yüz bu ayva tüyleri için hazırlanmış bir varak, bir kâğıt olur.

Ayın nuru güneştendir. Ay mecâzî güzeldir. Hat vahdet üzerindeki kesrettir. Kesreti vahdet içinde görebilmektir. Mecâzî güzel ay da kesrettir. Onu güneş ışığı içinde görmek kesreti vahdet içinde görmektir (Tarlan, 1985: 110).

C.)

Ol ki her sâ’at gülerdi çeşm-i giryânım görüp

Ağlar oldu hâlîme bî-rahm cânânım görüp

Her zaman ağladığımı görüp bana güle kimse, merhametsiz sevgilimi görünce bana hak verip hâlîme ağlamağa başladı.)

Sâ'at: Zaman, vakit; saat, kıyâmet. Eşrâf-ı sâat: Kıyâmet alâmetleri.

Fuzûlî'nin haline gülen kimse sevgiliyi görmemiş, yani âşık olmamıştır. Âşık olmayan ise aşkın ızdırâbını bilmez. Bunun için Fuzûlî'nin ızdırıp çekip ağladığını görünce alay edip gülüyor. Sonra, sevgilinin ne kadar güzel ve ne kadar zâlim olduğunu görünce ona hak verip ağlamağa, acımağa başlıyor.

İkinci mısradaki "hâlîme" kelimesi ile Sahr-i Helâl yapılmış. Böylece iki ayrı anlam çıkıyor: "Ağlar oldu hâlîme" şekli beyte yukarıdaki anlamı veriyor. "Hâlîme bî-rahm" şekliyle de beyti şu şekilde anlamak mümkün:

"Her zaman ağladığımı görüp bana gülen kimse, hâlîme hiç merhamet etmeyen sevgilimi görünce – o da benim gibi âşık oldu ve ağlamağa başladı."

Fuzûlî, beyitte "zaman, vakit" yerine "kıyâmet" anlamına da gelen sâat kelimesini kullanmakla şunu demek istemiştir: Benim bu dünyada Tanrı aşkı uğruna ağladığımı, ızdırıp çektiğimi gördüğü halde, dünyadan vaz geçmeyip zevk eden, gülen, eğlenen kimse, yarın kıyâmet gününde Tanrı'nın dünya zevklerine aldananları nasıl cezalandırdığını görünce, benim mükâfat gördüğüme bakıp pişman olacak ve ağlayacak (İpekten, 1973: 97)

D.)

Şevküz ki dem-i bülbül-i şeydâda nihânuz

Hûnuz ki dil-i gönca-i hamrâda nihanız (Neşâtî)

(Biz çılgın bülbülün nefesinde, çektiği demde gizlenen neş'e ve sevgi; kırmızı goncanın kalbinde ise saklanmış olan kanız.)

İdealist bir temele dayanan divan edebiyatında şâir, fikirlerini yalın bir şekilde ifade edecek yerde genellikle birtakım sembollerle söyler. Önce Fars edebiyatında teşekkül eden, sonra bizde de benimsenen bu görüşlere göre gül, sevgilinin; bülbül de vefâkâr âşık'ın sembolüdür. Yalnız gül, kendine âşık olan bülbüle kayıtsız olduğu için bülbül devamlı olarak bu ızdırabını dem çekmekle anlatmaya çalışmakta olduğundan birinci mısradaki dem kelimesi kullanılmış ve bu yanlış ve yakarışlardan dolayı da kendisine şeydâ, yani çılgın sıfatı verilmiştir. Ayrıca bülbül, çiçeklerin sultanı olan güle karşı büyük bir sevgi ve arzu da beslemektedir. Mısradaki şevk kelimesinin bir manası da arzu ve istektir. Bu yüzden mısradaki bülbülün vasfına uygun kelimeler kullanılırken şâir zımnen kendi ruhunun coşkunluğunu nda ifade etmektedir.

İkinci mısradaki ise ayrı bir imaj ile kanındaki ateşi ve yanırları goncanın kalbindeki kanda müşahede ettiğini ifade eden şâir, goncanın kalbinde, yani içinde gülün açılmamış kırmızı bir kan şeklinde olduğunu söylüyor. Kat kat küçük yapraklar açılıp gonca, gül halina gelecek ve rahatlayacaktır. Fakat rahatlamak bahis konusu değildir. Şairin, kendini goncanın kalbinin içinde bir kan şeklinde gizlenmiş olarak tahayyül edişi, çektiği ızdırabı temsil etmektedir.

Dem kelimesinin nefesten başka kan, şarap ve zaman manalarına da geldiğini söyleyelim. Burada kelimenin kan manası düşünülebilir. Çünkü ikinci mısradaki hûn (kan) kelimesi ile münasebeti vardır. Her iki mısra kuruluş şekli bakımından tenasübe güzel bir örnek teşkil ediyor (Alparslan, 1986: 249).

E.)

Rûzîgâr âyînesinde bir güler yüz görmedün

Ağla ey göz suret-i derd ü belâdur gördüğün (Zâtî)

Rûzîgâr “1. Zaman, devir, (bkz: hengâm, vakt), 2. Dünyâ (bkz: âlem), 3. Yel, **âyine**” 1. Ayna. 2. Eşref Nesip tarafından İstanbulda yayınlanmış haftalık mizâhî bir dergi”, **suret** “1. Biçim, görünüş, kalık. 2. Tarz, yol, gidiş. 3. Çâre (...). 4. Yazı veya resim kopyası. 5. Resim. 6. Surat, aksilik, yüz eksiliği, 7. Acı, ağrı, sızı” ve belâ “evet, hay-hay, peki (...) gam, keder, musibet, âfet, cezâ, gayet zor iş, büyük gâile, manalarına gelen yabancı kökenli sözcüklerdir.

Nesre çeviri: “Zaman aynasından bir güler yüz görmedin. Ağla ey göz, gördüğün dert ve belâdır (belânın görüntüsüdür).”

Önceki beyitte söylenenleri destekler nitelikte bir beyit. Sevgilinin âşığa karşı ilgisizliği, cevri ü cefâsı ve vefâsızlığı nedeniyle âşığın yüzünün gülmediği ifade edilmiş. Zaman aynaya benzetilmiş, bu aynada kendi geçmişini seyreden âşığın güler yüzlü bir görüntüsüne bile rastlamadığı söylenmek istemiş.

İkinci mısradaki ise göze hitap edilmiş, gördüğünün dert ve belânın sureti olduğu belirtilmiş. Bu hitapla aşkın dert ve belâ demek olduğu, çevresinde gördüğü güzelliklerin de âşığa dert ve belâ çektiren güzelin sureti (aksi, yansımaları) olduğu imâ edilmiş. Yaratılışın sebebinin aşk olduğu rivâyetini anımsatan bu ifade tarzı, âşığa dert ve belâ çektirenin İlâhî Sevgili olduğu fikrini veriyor.

Rivâyete göre Cenâb-ı Hak Cemâlinin aksini parlak bir cisimde görüp büyülenmiş, bu güzelliği varlıklarda görmek için âlemleri yaratmıştır. Bu nedenle, yaratılmış her varlıkta Allahın cemâlinin bir izi vardır. Âşığın aklını başından alıp aşka düşüren bu Mutlak Güzelliğin

sureti, âlemdeki yansımalarıdır. Aşk ise âşık için dert ve belânın kaynağı; acı, keder ve göz yaşının durağıdır.

Belâ sözcüğü gam, tasa, kaygı, v.b. manalarının yanı sıra evet, hay hay, peki manalarına da gelen gelen bir sözcüktür. Sözcüğün evet, hay hay, peki manaları elest meclisini anımsatır bir özelliğe sahiptir. Bu meclisin Elest adı ile anılması, ezelde ruhların Allahu Tealâ'nın "Elestü birabbiküm?" (Ben sizin Rabbiniz değil miyim?)" sorusuna verdikleri "Belâ: Evet (Rabbimizsin)" cevabı ile ilgilidir.

Sanatlar: Söz kişileştirilmiş (teşhîs) ve ey hitabıyla gönüle seslenilmiş (nidâ) anlamca zıt olan güler ve ağla kelimeleri bir beyitte zikredilmiş (tezâd); ayna ve görüntü ile ilgili âyîne, yüz, görmedün, göz ve suret kelimeleri bir beyitte toplanmış (tenâsüb), rüzgâr aynaya (âyîne) benzetilmiş (teşbih) (Zavotçu, 2012: 495-496).

Klasik metin şerhi ile ilgili bu örnekler ve değerlendirmeden sonra modern yaklaşımla yapılan metin şerhlerini inceleyebiliriz.

Modern Şerh

Modern yaklaşımla bir metin şerhi uygulama denemesi olmak üzere Yeni Türk Edebiyatında kullanılan bir yöntem Hâfız-ı Şîrâzî'ye ait bir gazel üzerinde uygulanmıştır. Hafız'ı tercih etmemize sebep, divanı en çok şerh edilen şairlerden birisi olmasının yanında (Gölpınarlı, 1992), Türk Edebiyatındaki pek çok şairi etkilemiş olması da önemli bir etken olmuştur (Mazıoğlu, 1956; Gölpınarlı, 1992). Şiire uygulanan bir içerik analiz yöntemi olup bu yöntem, Prof. Dr. Nurullah Çetin'in önce teorik olarak bir eserde ortaya koyduğu (Çetin, 2008), daha sonra da 27 şaire ait 30 şiir üzerinde uygulayıp denediği (Çetin, 2008) bir yöntemdir. Çetin, kullandığı yaklaşım ve yöntemin hareket noktasını "Tanzimat'tan sonraki yeni Türk şiirini anlamaya ve anlamlandırmaya yarayacak, her bakımdan bütünlüklü bir çalışmaya ihtiyaç duyduğumu hissettim. Bu amaçla yerli ve yabancı kaynaklar üzerinde yaptığım incelemelerden elde ettiğim verileri bir sistem hâlinde tasnif ederek tanım ve örneklendirmelerle pratik faydaya dönük bir şiir çözümleme yöntemi ortaya koymaya çalıştım" sözleri ile özetlemektedir.

Bu yöntem, tahlil edilecek şiiri 4 bölümde ele almaktadır. Bunlar: **İçerik, Şekil, Dil ve Üslup ile Ahenk bölümleridir.**

1- **İçerik:** Bu bölümde konu, tema, düşünce, olay, varlık, duygu, görüntü ve anlam gibi alt başlıklarla şiirin "iç" ve "arka planı" ele alınmaktadır.

2- **Şekil:** Bu bölümde ise bir nazım şekli olarak şiirin dış yapısı ve bu yapının özellikleri üzerinde durulmaktadır.

3- **Dil ve Üslup:** Bu bölüm dil ve üslup olarak iki bölümde ele alınmıştır. Dil başlığı altında, konuşma dili, cümle, dilde tasarruf yolları ve söz dağarcığı, üslup başlığı altında ise üslup türleri üzerinde durulmuştur.

4- **Âhenk:** Şiirde âhengi sağlayan unsurlar olarak ses tekrarları, ses yansımaları, kelime tekrarları, ses dalgalanması olarak vezin ve âhenk bu bölümün üzerinde durduğu konular olmuştur.

Yöntemi kısaca tanıtıp gözden geçirdikten sonra Hafız'ın gazeline uygulamaya geçebiliriz.

GAZEL

Sûfî biyâ ki âyine sâfist câm râ
Tâ bingerî safâ-yı mey-i la'l- fâm râ
Râz-ı derûn-ı perde zi-rindân-ı mest purs
Kin hâl nîst zâhid-i âlî makâm râ
Ankâ şikâr-ı kes ne-şevved dâm bâz çîn
Kincâ hemîşe bâd be-destest dâm râ
Der bezm-i devr yek dü kadeh der keş ü berev
Ya'nî tamâ me-dâr-ı visâl-i devâm râ
Ey dil şebâb reft ü ne-çîdî gülî zi'ömr
Pîrâne-ser bi-kun hünerî neng ü nâm râ
Der ayş nakd küş ki çün âb-hûr ne-mâned
Âdem be-hişt ravza-i dârü's-selâm râ
Mâ râ ber âsitân-ı tû bes hakk-ı hîdmetest
Ey hâce bâz bin be-terahhum gulâm-râ
Hâfız mürîd-i câm-ı meyest, ey sabâ be-rev
Vezbende bendegî be-resân Şeyh-i Câm-râ
Mef'ûlü fâilâtü mefâ'îlü fâilün

Çeviri Denemesi¹

(Ey) sûfî gel! Gör kadehin arılığımı, aynasımı
Gel de seyret, lâ'l renkli şarabın safâsını

¹ Gazel'in nesir bakımından ifade şartlarına bağlı kalınarak manzum şekilde (Ö. İnce) tarafından çeviri denemesi yapılmıştır.

Sor perde gerisindeki sırrı, bilir mest olmuş Bilmez bu hali, anlamaz makâmı yüce zâhidler

Topla tuzağını; sanma ki Anka kimseye av olur

Buraya tuzak kuran, elinde ancak hava bulur

Dünya meclisinde çek bir-iki kadeh, sonra yürü var

Kanaatkâr ol, daimî vuslata olma tamahkâr

Bir gül deremedin ey gönül, geçti gençliğin hayatın

Kocadın! Şimdi bir gül der de ebedî kalsın adın

Yarını etme dert fırsat bil eldeki ganimeti

Âdem bile terk etti cenneti tükenince nasibi

Ey Hâce hakkımız çok sende, çok hizmet ettik eşliğinde

Gör, gözet sen de köleni, sevindir merhametinle

Ey seher yeli, Hafız şarap kadehinin mürîdidir.

Onun bu kulluğunu Câm Şeyhine saygıyla bildir.

I. Bölüm: İçerik Unsurları

Gazel divan şairlerinin özgür bir şekilde sanatlarını ortaya koyma fırsatı buldukları bir nazım şeklidir. Gazelerde âşıkâne konular işlendiği gibi, rindâne, sûfiyâne, hakîmâne, ve zâhidâne düşüncelere de yer verilir (Dilçin, 1986: 78-247). Hâfız'a ait bu gazelde temel konu, rind-sûfi bağlamında şekilci ve katı sofuların eleştirisidir. Ancak bunun yanında özeleştirici, hâceden merhamet beklentisi ve Câm Şeyhine bağlılığın iletilmesi konuları da vardır.

Konunun işlenişi:

Gazelde sözü edilen konular, ayrı ayrı 4 bölüm halinde ancak kompozisyon bütünlüğünü bozmayacak şekilde, yapı ve içerik uyumu gözetilerek işlenmiştir. 8 beyitlik gazelin bölümlerini birbirinden ayıran gösterge, seslenme edatıdır. Bu bölümler şunlardır:

1. Bölüm: Matlâ beyitte sûfiye seslenerek başlar. Devam eden 4 beyitte, sûfi'nin üzerinden sofular ve yaşantıları eleştirilir, rind ve rindlik övülerek hayat dersi verilir,

Sûfi biyâ ki âyine sâfist câm râ

Tâ bingerî safâ-yı mey-i la'l- fâm râ

2. Bölüm: V. beyitte gönle seslenme ile şâirde içe dönüş görülür. Özeleştirici yapılan bu bölüm 2 beyitten meydana gelir. Özeleştirici yaparken bile ders verildiği görülür.

Ey dil şebâb reft ü ne-çîdî gülî zi'ömr

Pîrâne-ser bi-kun hünerî neng ü nâm râ

3. Bölüm: VII. Beyitte Haceye seslenilen tek beyit olup, yapılan hizmetlerin unutulmaması ve merhamet beklendiği ifade edilir.

Mâ râ ber âsitân-ı tû bes hakk-ı hıdmetest

Ey hâce bâz bin be-terahhum gulâm-râ

4- Maktâ beyitte sabâ'ya seslenilir. Tek beyitten oluşan bu beyitte de Hâfız, sabâdan Şeyhine olan saygı ve ona olan bağlılığını bildirmesini ister.

Hâfız mürîd-i câm-ı meyest, ey sabâ be-rev

Vezbende bendegî be-resân Şeyh-i Câm-râ

Görüldüğü üzere gazelin (%50) sini oluşturan I. Bölüm rind-zâhit çatışması ve dışa dönük seslenme üzerine kurulmuştur. Burada toplumsal hayatın zahit gerçekliğine yapılmış bir eleştiri vardır. II. Bölüm 2 beyitten (%25) meydana gelmiştir. İçe dönük seslenme üzerine kurulmuş ve öz eleştiri yapılmıştır. III. Bölüm bir beyitlik kişiye yönelik bir gönderme, IV. Bölüm de yine kişiye dönük göndermedir.

Gazelin konusu kişileri övmek değildir. Müzeyyel gazel istisnâ bir durumdur. Burada gazele yapılan eklemenin, içerik-form ilişkisi gözetildiği için gazelin bütünlüğünün bozulmadığı söylenebilir.

İzlek (Tem): İnsanların iç dünyaları dışardan bilinemediği için genellikle birbirlerini dış görünüşe göre (zâhirî olarak) değerlendirip yargırlar. Bu daha çok zâhidlerde görülen davranış biçimidir. İnsanlar şu kısa dünyada birbirlerini şeklen yargılayıp düşmanlıkları körükleyeceklerine, diyalog kurarak birbirlerini anlamaya çalışmalıdırlar. Zaten kısa olan dünya hayatı fırsat eldeyken değerlendirilmeli zaman boşa geçirilmemelidir. Bu izlek aynı zamanda Hâfız'ın yaşam felsefesidir. Rind bir şâir olan Hâfız, lirik şiirin üstadlarından biridir.

Anahtar Kelimeler: Sûfî, rind, zâhid, bezm.

Düşünce: Gazel dayandığı düşünce itibariyle rindânedir. Ancak Hâfız sûfiye seslenirken, yaşam ve dünya hakkında kendine özgü görüşlerle bilgece dersler veren bir hakîm imajı sergilemiştir. Bu durum gazele felsefî bir boyut kazandırmıştır. Böylece dünya hayatını doğru anlayıp algılamayan şekilci sofulara ders verilmiştir.

Şair bu düşüncelerini işlerken etken bir tavır sergilemiştir. Gazelde söz konusu olan görüş ve duyguların doğruluğuna olan inancı, görülen bu etken tavrın dayanağıdır. Söylenenler Şair'in samimi duyguları olup, ifadesi irâdî bir tasarruftur. Hâfız, tasavvufu ve tasavvuf kültürünü iyi

bilen bir insandır. Ancak mutasavvıf değildir. Şiirlerinde görülen mistik duygu ve düşünceler, lirik şiir söylemenin bir aracı olarak kullanılmıştır.

Olay: Eskiden beri insanlar dünya ve hayat konusunda farklı görüşlere sahip olmuşlardır. Bazı insanlar dünyayı dışlamışlar, dünya nimetlerini, dünya hayatını kendilerine yasak etmişlerdir. Daha çok şekilci din anlayışını temsil eden bu insanların sembolü Zâhiddir. Buna karşılık, bu anlayışı benimsemeyen, dünya hayatını dışlamayan, dini özülle kavrayıp inanan insanları temsil eden sembol kişilik ise rinddir. Rind'e göre dünya, insanlar için hazırlanmış bir mekân, insanlara sağlanmış bir imkân ve yine insanlara sunulmuş bir fırsattır. Fırsatlar, belirli zaman dilimi içinde insanlara tanınan ayrıcalıklardır. Hayat imkâna, yaşamak fırsat olmalıdır. İmkanlar bitmeden, fırsatlar ganimet bilinmelidir. İmkânı sağlayan da fırsatı veren de mülk sahibidir. Dolayısıyla bunu değerlendirmek gerekir, değerlendirenleri kınamak değil!

Varlık: Gazelde düşünceler simgeler üzerinden ele alınmış ve işlenmiştir. Gazelde kullanılan varlık kadrosu yaşanan dünyaya ait somut nesnelere. Kadeh, ayna, cam, meyhane, perde, kadeh gibi kelimeler, dünyaya ait ve günlük hayatın sıradan eşyalarına aittir. Görüldüğü gibi gazelde somut varlıklar soyut düşünceleri anlatmanın bir aracı olarak seçilmiş ve kullanılmıştır. Bu kullanma biçimi şiiri okuyan herkesin kendince bir anlam çıkarmasına sebep olmuştur.

Duygu: Gazelde hâkim olan duygu, tutkulu bir yaşama arzusudur. Bu arzu bencil bir duygu olarak değil, paylaşımcı samimi ve içten bir duygudur. Güzellikler birlikte yaşanırsa hayat daha anlamlı, daha güzel olacaktır. Düşmanlıklar hayatı zindan haline getirir. Düşmanlıkları bitirmenin yolu insanların birbirlerini yakından tanımalarıdır. Gazelde rind'in sūfi'yi hem gönlüne hem sofrasına davet etmesi, aralarındaki iletişimsizlikten kaynaklanan düşmanlığı bitirmek istemesindedir. Çünkü zaten kısa olan bu dünya hayatını insanların hepsi fırsat bilmeli, hayatın tadını çıkarmalıdır.

Görüntü unsurları:

a. Nesnel Görüntü: Gazelde. rindler sofrası nesnel ve somut bir görüntüdür.

b. Öznel Görüntü: Beyitlerde nesnel görüntü araçları aynı zamanda tasavvuf sembolüğü olan kelimelerdir. Görünüşte nesnelliği sağlayan bu görüntü elemanları aynı zamanda öznel bir amaç için de kullanılmıştır. Temel düşünceler öznel görüntülerden yararlanılarak verilmiştir. Kısaca, nesnel görüntü, öznel görüntünün bir dekoru, bir aracı olarak kullanılmıştır denilebilir. Bu özellik “Fars lirik şiirlerinin tipik özelliklerinden biridir. İslam teolojisinin merkezini oluşturan belirli dini fikirler, Kur'an'dan veya hadislerden mülhem belirli imgeler veya

ayetlerden ya da hadislerden alınmış tam cümleler, tamamen estetik nitelikte imgelere dönüşebilir. Dolayısıyla, şiir, dünyevî imgeler ile öbür dünyaya ait imgeler arasında, dînî fikirler ile dindışı fikirler arasında yeni ilişkiler yaratmak için neredeyse sınırsız imkânlar sağlar; yetenekli, usta şair, her iki düzeyi mükemmel bir şekilde birleştirebilir ve en dindışı şiire bile belirgin bir “dînî” renk verebilir. Fars, Türk ve Urdu şiirinin en büyük ustalarının eserleri içinde, İslâm kültürünün dînî arka planını bir şekilde yansıtmayan tek bir mısra bile bulmak güçtür. Dolayısıyla Hafız, Câmî veya Irakî'nin şiirlerinin tamamen tasavvufî veya tamamen dindışı bir yorumunu aramak beyhude bir çabadır. Şiirlerdeki belirsizlik kasten yaratılmıştır. İki varlık düzeyi arasındaki salınım, bilinçli olarak korunur (kimi zaman bir üçüncü düzey de bunlara eklenebilir) ve bir kelimenin anlamının dokusu ve rengi her an değişebilir. Fars veya Türk şiirinden bir tasavvuf sistemi çıkarılamaz veya bu şiirlerde anlatılanları şairin yaşadıklarının dolaysız bir ifadesi saymak yanlış olur. Fars şiirleri, tasavvuf teorileri olmasa, kendilerine özgü o çekiciliği asla kazanamazdı. Söz konusu teoriler bu şiirin üzerinde geliştiği arka plandır ve hayatın dünyevî ve dînî yorumu arasındaki gerilim, şiir sanatının en büyük ustalarının eserlerinde, Bâtınî, psişik ve duygusal bileşenler mükemmel bir uyum kazanır” (Schimmel, 1975; akt: Andrews, 2008: 82-83).

c. **Soyut Görüntü:** Şiirde soyut görüntü imge ve simgelerden meydana getirilmiştir. Bu imge ve simgelerin öznel kullanımı soyut görüntüyü oluşturmaktadır. Soyut görüntülerin kullanılış biçimlerini beyitler üzerinde görelim.

Sûfî biyâ ki âyine sâfist câm râ

Tâ bingerî safâ-yı mey-i la'l- fâm râ

“(Ey) sûfî gel! Kadehin aynası temizdir. Gel ki dudak renkli şarabın neş'esini gör.”

(Ey) sûfî gel! Gör kadehin arılığını, aynasını

Gel de seyret, lâ'l renkli şarabın safasını

Hafız, gazeline nesnel bir görüntü vererek başlamıştır. Bu görüntüde rindler meclisi vardır. Meclisin amacı yemek-içmek hoşça vakit geçirmektir. Pırl pırl kadehlere doldurulmuş kırmızı şarap meclisde bulunanların zevkini ve mutluluğunu arttırmaktadır. Sûfî bu meclisi görmediği için meclisin güzellik ve zevkine de yabancıdır. Tekil kullanılan sûfî kelimesi esasen çoğulu temsil eder. Şiirde, genel dînî-tasavvufî anlayışı benimsemiş olanların simgesidir. Bir anlayış ve yaşayışı benimsemiş olan insanların temsilcisidir. Bunu bilen rind onu yanlarına çağırarak, sûfînin meclislerini ve kendilerini yakından görmesini istemektedir.

Sûfî, samimi dindâr, takva sahibi, dini konularda duyarlı kişidir. Nesnel olarak bir içki meclisinde bulunması söz konusu değildir. Bu durumu bilen çağırıcı, sûfinin dünyasında da olan ortak simgeleri kullanarak, onun anladığı dilin kelime ve terimleriyle iletişim kurmak istemiştir. İletişim insanların birbirlerini görme tanıma ve varsa önyargılardan kurtulmanın bir gerekliliğidir. Sûfî diyalog için seçilmiş bir temsilci gibidir. Çünkü sûfîlerin için de “sofu”lar da vardır. Sofular, hoşgörüsü olmayan, mutaassıp, ham ruhlu, dinin özünden habersiz, şekilci ve katı kişilikleriyle iletişim kurulması zor tiplerdir.

Beyyitte hem rind hem sûfî için ortak ve ana simge içki sembolüğü olan kadeh (cam)dir. Bu simgenin işaret ettiği anlam mey sofrasıdır. Sûfî için bâde ve şarap anlamlarında kullanılan mey, aşkın galebe çalmasını, heyecan ve coşkusunu ifade eden bir kelimedir. Dolayısıyla buradaki imge sarhoşluktur. Mestliktir, kendinden geçmez. Acaba bu sarhoşluk sadece mey etkisi ile midir? Tabî ki hayır. Sarhoşluk kelimesi de bir başka hâlin imgesidir. O da “aşk”tır. İşte bu aşk sûfî ile rind’in ortak paydası olup onları bu mecliste buluşturabilecek yegâne güçtür. Bunun içindir ki beyitte temel sembolik “mey”dir.

Bu noktadan itibaren soyut görüntü daha somut olarak algılanabilir. Mecliste bulunma konusunda yine de sûfî açısından bir sorun vardır. Tanrının emrettiği bütün eylemler simgesel değerlere sahiptir (Andrews, 2008: 89). Simgenin somut biçimi olan eylemi yerine getirmek her zaman kolay bir iş değildir. Burada olduğu gibi uygun olmayan şartlarda mey içenlerle aynı ortamı paylaşmak bir sorundur. Bu sorun “gör” kelimesiyle aşılmıştır. “Göz” görme eylemiyle bir aşk imgesidir. Davet esasen sûfîyi aşk ortamına çağırır. Çünkü her aşk “görme” ile başlar. Sûfinin istediği de “O”nu görmektir. Bu meclisde maşukunu görmek suretiyle kendinden geçip mest olmaktır. Görme sûfî için bilmenin ötesindedir. “Ayne’l-yakîn” değildir. “Gel gör” çağrısı, bu şekilde sûfî için “hakikati görmeye” bir vesile ve “O”na tekrar âşık olup mest olmak için bir fırsata dönüşür. Rind için ise içyüzlerinin temizliğini göstermenin ve kanıtlamanın bir fırsatı olacaktır. Çağrı emir formunda yapılmıştır. Bu formun kullanılması görme eylemi sonucunda “temizliği” kanıtlanacağına olan inançtır.

“Cam” (kadeh) sembolüğünün çağrışımı olan bezm, etrafına daire şeklinde oturlan genellikle yere kurulmuş bir sofradır. Sırayla bâdelerini yudumlayan rindler bir süre sonra ser-mest ve ser-hoş olurlar. Mecliste bulunanların hepsi meclisin “dudak renkli güzeli”ne âşıktır. Üzümün kızını (duhter-i rez/bintü’l-ineb) mecliste bulunan herkesin sevgilisidir. Câm’ı avuçlarına alıp “dudak renkli”yi yudumlarken sevgili ile göz göze gelirler. O anda hissedilen duygu anlatılmaz bir vuslat ve kendinden geçmez. Rindler kısa süren bu hazzı bir daha yaşamak ve sevgili ile tekrar karşılaşmak için sıranın kendilerine gelmesini sabırsızlıkla beklerler.

Dolu kadehin aynaya benzeyen temiz yüzünde yansıma (sevgilinin yüzünü görme) imgesi sūfinin kendisinde Tanrıyı görme imgesine uygundur.

“Ayna”, mistik sembolik olarak “kâmil insan”da Tanrının “tecelligâh”ı olarak kabul edilen gönlü ifade eder. Aynada iyi bir görüntü oluşması için aynanın temiz olması esastır. “Saflık” kötülüklerden arınma imgesidir. Gerçi bütün bunların önünde düşünülmesi gereken görebilme kabiliyetidir. Görme göz ile ilgili bir husustur. Görme eylem ve etkinliği, göz organı kadar belki ondan da fazla olarak kişinin irade ve kabiliyeti ile ilgili bir durumdur. Bakmak ve görmenin aynı olmadığı herkes tarafından kabul edilen bir gerçekliktir. Herkes her yere, her şeye bakabilir ama herkes aynı şeyi göremez.

Görmek “O”nu bulmaktır. Hakikati görmek ancak kalp gözü ile olur. Sūfi görme çabasında olan bir insandır. Baktığı her yerde ve her şeyde “O”ndan bir iz bir işaret arar. Eserinde mutlaka müessirinin bir izi olduğunu bilir, bu izin peşinden gider. Bu meclise de hakikati görmek için gelmiştir. Hakikati görmek ise ancak camı ele almakla olacaktır. Çünkü sūfi kâl(söz) ehli değildir. Hâl (yaşama/uygulama) öğretisi sürecinde “Hakikat”ın anlaşılması için yaşanması, öğrenilmesi için tadılması ve bilinmesi için zevkine erilmesi gerektiğini öğrenmiştir (Uludağ, 1991: 6). Bu bağlamda bâde meclisi de pekâlâ sūfinin mâşukuyla buluşmasına bir vesile olabilir. Camda yansıyan güzellikte mâşuğunun nûrunu görebilir. Gördüğü bu güzellik karşısında mest olup “O”na tekrar âşık olabilir, ancak bütün bu sıralanan varsayımlar için söz kısmıdır. Oysa hâl öğretilerinden gelen sūfi, bir an önce; “bilmenin” ve “görme”nin ötesine geçerek “yaşama”lı, yaşayarak “hakka’l-yakîn”e yükselmelidir.

Şâir duygu ve düşüncelerini sadece simge ve imgelerden yararlanarak ortaya koymamıştır. Şâirin az sözle çok anlam ifade edebilmesi, imge ve simgelerin yanında yararlanılan edebî sanatlar ile mümkün olmuştur. Şerh içersinde yararlanılan (nidâ, tenâsüp, mecâz-ı mürsel, tevriye, istiare, mecaz) gibi edebî sanatlar işlevleriyle ele alındığı için adları anılmamıştır. Bu sanatlar metnin anlama ve yorumlanmasında göz ardı edilemeyecek önemdedir.

Bu beyitte kullanılan simge ve imgeler, gazel-şâir-toplum arasındaki kopmaz ilişkiyi de göstermektedir. Gazel toplumda bir bezm simgesi olarak işlev görmüştür. Gazel, meclisin tamamlayıcı bir parçası olarak bilindiği gibi, tek olarak anıldığında da meclisi hatırlatmıştır (Andrews, 2008: 211).

Râz-ı derûn-ı perde zi-rindân-ı mest purs

Kin hâl nîst zâhid-i âlî makâm râ

“Perdenin için (gerisin)deki sırrı (zahidler bilmez o sırrı) mest rindlerden sor. (Çünkü) bu hâl makamı yüce zâhitte yotkur.”

Sor perde gerisindeki sırrı, bilir mest olmuş rindler

Bilmez bu hali, anlamaz makamı yüce zâhidler

Beytin anahtar kelimeleri: Perde, rind ve zâhid kelimeleridir.

Yeryüzü nimetlerinden faydalanma konusunda insanlar değişik yaşam felsefeleri geliştirmişler ve yaşam tercihlerini de beğenip kabul ettikleri felsefeye uygun olarak sürdürmüşlerdir. Yaşam felsefesinin oluşturduğu bu yaşama biçimlerinin temsilcileri olan rind, zâhid ve sûfî şiirlerde birer somut simge olarak verilmiş, ancak imgeleriyle kullanılmıştır. Yaşam felsefeleri ayrı olan bu simge tiplerin uyuştukları konular yok denecek kadar azdır. Bu tiplerin çağrışımlarını çeşitli yönleriyle hatırlamak beyti daha iyi anlamada yararlı olacaktır.

Rind: Halkın hakkındaki söylediklerine aldırmadan gönlünce hareket eden, keyfince davranan, içi irfanla süslü, ilimle dolu olduğu halde halktan biri gibi sade yaşayan hakîm, bilge bir kişi, her şeyin İlahî bir takdire göre meydana geldiğini bildiği için Hakk’a tevekkül eden, şekilde kalmayıp dinin özünü kavramış bir insandır. Rind acıyı-tatlıyı, iyiyi-kötüyü hoşgörür. Üzüntü ve neşe onun katında aynı karşılanır. Bulduğuna sevinmez, kaybettiğine üzülmez. Klâsik şiirin gözde imgesi olan rind’e göre dünyanın bir pul kadar değeri yoktur. İlm-i irfân’ı bilir, bâtına vakıftır. Yaptıklarından dolayı hesap vereceğini bilir ama âhîret hesabı ve korkusuyla yaşamını değiştirmez. İçi dışı bir herkes için iyilik düşünen bir insandır. İmgenin bu açılımları sebebiyle hemen her klâsik şair kendini rind olarak değerlendirmiştir (Uludağ, 1991: 398-399; Pala, 1989: 410).

Zâhid: İmgenin çağrışımları temelde iki noktada toplanmıştır. Bunlardan biri “zühd” anlamı ilgisile, dünya sevgisine gönülde yer vermeyen, varlıklı olduğu halde dünya nimetlerinden yararlanmayan insan demektir. İmgenin diğer anlam çağrışımları daha yaygın kullanılmıştır. Bu yaygın kullanımda zâhid, kaba sofı, dînî konularda anlayışı kıt, her işin ancak dış kabuğunda kalabilen, derinlere inmesini beceremeyen, ilim ve imanı dış görünüşüyle anlayan, bunu da ısrarla başkalarına dile getirip anlatan, çevreye sürekli dînî telkin ve öğütlerde bulunarak topluma düzen verebileceğini zanneden kişidir. Katı şeriat taraftarı bir insandır. Dar bir dünya görüşüne sahiptir. Aşka sıcak bakmaz. Ahîret ve cennete ulaşma tek düşüncesidir. İnsanlarla anlaşma ve uzlaşmada sorun yaşadığı için geçimsiz bir insandır. İçiyile dışı birbirinden farklıdır. Zahirî ilim’e sahiptir, görünüşe göre hüküm verir bân ile ilgisi yoktur. Ahîretteki Cehennem korkusuyla dîne sarılır, Cennet hayâliyle dünyayı terk eder. Sözlerin (Ayet-Hadis) yalnız görünen anlamlarıyla yetinir. İmgenin bu ve benzer açılımlarında anlaşılacağı üzere olumlu bir

anlam açılımı yoktur. Klâsik şiir, olumlu çağrışımlar vermeyen bu simge tipin karşısında durmuş ve onun davranışlarını eleştirmiştir (Uludağ, 1991: 533; Pala, 1989: 531).

Sûfi: Sözlük anlamıyla tasavvuf yolunda olan insan demektir. Şiirde imge olarak karşıladığı anlamlar zâhid gibi olumsuz değildir. Sûfi, düşündürdüğü anlam açılımları itibariyle rind'e yakındır. Sûfi, takva sahibi, samimi dindar, dini konularda duyarlı bir kişidir. Alçak gönüllü, kanaatkâr, Dünyaya önem vermeyen bir tiptir. İçi dışı aynı, hâinden şikâyet etmeyen şükür ehli bir kişi olan sûfi, yardım seven, elindeki avucundakini veren, paylaşımcı bir insandır. İnsanları sahip oldukları "tecelli-gâh" sebebiyle kırmaktan çekinen, diyaloga açık, uzlaşmacı bir insandır. Kalbinde kin ve intikam hissi taşımaz. Bilginin kaynağı olarak hâl öğretisini benimsemiştir. Sözlerin (Ayet-Hadis) hem zâhirî hem bâtinî anlamlarına iltifat ederek bu anlamları birlikte ele alır ve uygular. Âhirette vereceği hesabın sonucundan korkmaz. Sadece sevdiği ve istediği "O" olduğu için dünyayı terk eder.

Tipler birlikte değerlendirildiğinde varılacak sonuç şunlardır:

Zâhid ile sûfi arasında sebepleri başka olmakla birlikte dünyayı istememe konusunda bir benzerlik söz konusudur. Burada rind her ikisinden de ayrılır. Zâhid cehennem azabından korkarken, Rind ile sûfinin ölümötesinde hesap vermekten korkmamaları da bir benzerliktir. Zâhid iletişim kurulması zor bir kişidir. İletişim kurma noktasında da rind ile sûfi arasında bir benzerlik ve yakınlık söz konusudur. Bu değerlendirmenin arkasında gazelin ağırlıklı yönünü oluşturan diyalogun neden rind ile sûfi arasında geçtiği daha kolay anlaşılacaktır. Beytin diğer ve en önemli simgesi perdedir. Perde kullanım alanı geniş kelimelerden biridir. Günümüzde sözlük anlamıyla mefruşatta kullanılırken, başta müzik, olmak üzere tiyatro, inşaat, fizik gibi değişik alanlarda da terim olarak kullanılmaktadır. Kelimenin bu şiirde kullanılan işlevsel anlamı, iki şeyi birbirinden ayıran, örten, gizleyen, görme ve görüntüye mâni olan şey demektir. Bilindiği gibi içki içmenin toleransla karşılanmadığı zamanlarda ortalık yerde içilmez daha çok dikkat çekmeyen harap yerlerde, perdeleri sıkıca kapatılmış mahzenlerde içilirdi. Dışardan bakanlar için, perdenin iç kısmı bilinmez ve gizemli bir sır olarak kalırdı. Aynı zamanda zâhid ile rind'in yaşam felsefeleri arasındaki ayrılığın simgesi olan perdeyi, bir meyhane imgesi olarak da düşünmek mümkündür. Görüldüğü gibi Hafız bir nesneyi hem simge hem de başka bir düşüncenin imgesi olarak kullanmıştır.

Zâhid zâhirî ilme değer verir. İrfan sahibi olmadığı için çevresine zâhirî gözlerle bakar. Bunun için de bâtinî hakikatlere vâkıf olması mümkün değildir. Rind'e göre görünüşte her şeyi bildiğini zanneden, yüksek makam(!) sahibi bu zâhidler en küçük hakikatlerden bile

habersizdirler. Perde, duvar değildir. Herhangi bir nesnenin görüntüsünü gizlemek için konulmuş, istendiğinde çok kolay bir şekilde kaldırılabilir bir engelleme aracıdır. Perde nesne üzerinde olabileceği gibi kişilerin gözünde ve gönlünde de olabilir. Kişinin gönül gözünün perdeli olması durumunda, nesnenin üzerinin açık ya da kapalı olması zaten bir anlam ifade etmeyecektir. Hafız her şeyi bildiklerini zanneden, dinin özünü bilmekten uzak zahidleri alaya almıştır. “Makamı yüce Zâhit” bunu bilmez, ama onun beğenmediği mest olmuş sarhoşlar bu sırrı bilir sözü bir göndermedir. Çünkü zâhitler bilmedikleri bir alanda konuşmaktan çekinmemektedirler. Zâhit, kâl ehlidir. Rindler ise kendilerini hâl ehli olarak tanımlamaktadırlar. Dolayısıyla yaşanılarak öğrenilebilecek bir şeyin esasen dışarıdan bilinmesi de mümkün değildir.

Mey içen rindin mecliste bulunduğu vecdi bunu yaşamayan zâhidin bilmesi mümkün değildir. Kişilerin yaşadıklarını bildikleri sırları başkalarıyla paylaşmaları da doğru bir davranış değildir. Hafız’ın yaşanarak bilinebilecek hallerden bahsederken, zahidlere karşı rindin yanında durmuş, rindden yana bir tavır sergilemiştir. Bu onun yaşam felsefesine uygun bir duruştur. Burada ortaya konan düşünce ve tasvirler ilk beyit ile büyük bir uyum göstermektedir. Hâfız bu beyitte de tenasüp, mecâz-ı mürsel ve tezat gibi sanatlardan yararlanarak metnin anlam çerçevesini genişletme imkânı sağlamıştır.

Ankâ şikâr-ı kes ne-şevd dâm bâz cîn

Kincâ hemîşe bâd be-destest dâm râ

“Anka kimseye av olmaz (Kimse ankayı avlayamaz). Tuzağını toplar. Burada tuzak (kuranın)eline havadan başka bir şey geçmez (havayı alırsın).”

Topla tuzağını; sanma ki anka kimseye av olur

Buraya tuzak kuran, elinde ancak hava bulur

Beytin anahtar kelimeleri: Ankâ, av, tuzak kelimeleridir.

Beyit nesnel bir görüntü ile başlamıştır. Acemi olduğu anlaşılan bir avcı yanlış bir yerde avına tuzak kurmuş beklemektedir. Bunu gören usta avcı da “bir bilen” olarak, bilge bir üslupla; yanlış yerde, yanlış bir nesneyi avlamak için tuzak kurmuş olduğunu, bu davranışından vazgeçmez ise, sonuçta harcadığı emeğin hebâ olacağını ve bunun için kurduğu tuzağın boşa çıkacağını, daha işin sonunu beklemeden sonucun üzücülüğünü gerçekçi bir dille acemi avcıya söylemiştir.

Hayatta hemen herkes bir şeyleri elde etmek ister. Bu hayatın bir kuralıdır. Olmayacak işler için zaman ve emek harcamak sonuçta insanı mutsuz eder. Ama elde edilebilecekler için harcanan çaba sonucu itibariyle insanı mutlu eder. İnsanların sonucu itibariyle hüsrana uğradığı

işler yakın çevresini de üzer. Bunun için gençlerin, acemilerin, hayatın gerçeklerini bilmeyenlerin yapabilecekleri birtakım hatalar, yakınındaki, hayat tecrübesi olan insanlar tarafından uyarılarak, yapacağı yanlış önlenmeğe çalışılır.

Beyitte geçen en önemli simge “ankâ”dır. Bu simge “her yiğidin gönlünde yatan aslan” imgesidir. Bu imgenin açılımı elde edilmesi aslan kadar zor olan “gönlüdeki murâd”lardır. Her yiğidin gönlünde yatan aslanı kimsenin bilmemesi gibi, “ankâ” da kimse tarafından bilinmeyen “ismi var, cismi yok” efsânevi bir kuştur. Klâsik şiirde sî-murg veya sî-reng adıyla da bilinip kullanılmıştır. Bu efsânevi kuşun en önemli özelliklerinden biri avlanamayışı ve ele geçirilemeyişidir. Burada söz konusu olan telmih’in açıklığa kavuşması beytin anlaşılmasını daha kolaylaştıracaktır (Pala, 1989; Levend, 1984). Anka’nın pek çok özelliği bünyesinde toplaması sebebiyle şiirlerdeki kullanımını teşbih ve mecaz konusunda olmuştur.

Hafız’a göre olmayacak bir iş peşinde, onu elde etmek için zaman ve emek harcayan her insan hayal-perest bir “ankâ” avcısıdır. Hayal ve gerçek arasındaki fark nesnel bir av tasviriyle gösterilmiştir. Avcının avını elde etmek için başvurduğu yöntemlerden biri de tuzak kurmaktır. Tuzak avı elde etmek için kullanılan yollardan biridir. Ancak her av için olumlu sonuç veren ortak bir yol ve yöntem de yoktur. Avlanılacak kuşa veya hayvana göre değişik mekân ve yöntemler kullanmak gerekir. Basit bir balık avlamada bile avcının, balığın çeşidine göre iğne ve yer seçtiği dikkate alınırsa av-tuzak-yer bağlantısı daha iyi anlaşılabilir. Beyitteki imgeleri anlam açılımı açısından irdelersek, avcı nerede hata yapmıştır? Yanlış olan av mıdır? Yöntem midir? Yoksa, seçilen yer midir? Burada eğretileme ile avcının zâhid olduğu bellidir. Zâhid, yanlış yerde avlanan görüntüsüyle ömrünü boşa geçiren bir insan simgesi olarak tasvir edilmiş ve bu davranışıyla da eleştirilmiştir. Çünkü akıllı ön planda tutan zâhit akıllı bir iş yapmamaktadır. Yaptığı iş akıllı başında, akıllı bir insanın işi değildir. Zâhidin “gönlünün murâdı” nedir? Cennettir. Cennet sadece istemekle elde edilen bir yer midir? Tuzak kurularak bazı canlılar belki tuzığa düşürülüp kandırılabilir. Ya cennetin sahibi nasıl kandırılacaktır? “Dünya ahiretin tarlası” olduğu halde zâhit bu tarlayı da terk etmiştir. Terk ettiği tarladan nasıl bir ürün alacağını zanneder?

Görüldüğü üzere Hafız zâhidin bütün uğraşlarını boşa çıkaracak akılcı bir muhakeme yürütmüştür. Zâhid hayalin peşinde koşan simge olarak işlenirken, Rind, aklın, dolayısıyla gerçeğin yolunda giden kişi olarak verilmiştir. Bu beyit bize Hafız’ın olaylara gerçekçi yaklaştığını düşündürmektedir. Akla dayalı bir yaşam felsefesini benimsediği izlenimi verebilir.

Der bezm-i devr yek dü kadeh der keş ü berev

Ya'nî tamâ me-dâr-ı visâl-i devâm râ

“Älem meclisinde bir-iki kadeh çek, sonra yürü git. Yani daimî vuslata tamah etme.”

Dünya meclisinde çek bir-iki kadeh, sonra yürü var

Kanaatkâr ol, daimî vuslata olma tamahkâr

Anahtar kelimeler: Kanaat ve tamah.

Kanaat ve tamah kelimeleri anlam bakımından birbirine zıt iki kelimedir. Zıtlıklar evrende çok zaman karşılaşılan durumdur. Hemen her yerde insanların önüne çıkan bu zıtlıklar: İyi-kötü, güzel-çirkin, yaşam-ölüm, bu dünya-öte dünya, cennet-cehennem, fakir-zengin, gözü tok-gözü aç vb. olarak sayılıp çoğaltılabilir. Sayılan ikilemlerin bir tarafı olumlu ise diğerk tarafı da olumsuzdur.

İmge bağlamıyla beytin anlam açılımını yapmak gerekirse: İyilik, güzellik, gözü tokluk gibi vasıfları şahsında toplayan rind, kanaat imgesi ile verilmiştir. Bunun karşısında ise, ikilemlerin olumsuz açılımlarını şahsında toplayan zâhid, tamahkâr imgesiyle verilmiştir.

Bu beyit nesnel bir tasvir üzerine oturmuştur. Burada verilen görüntü ile dünya ve rindler meclisi arasındaki benzerlik sağlanmıştır. Dünya da büyük bir meclis olarak düşünülmüş ve meclise ait muâşeret kuralları hatırlatılmıştır. İnsanın doğasında bir aç gözlülüğün olduğu düşünülür. Aç gözlülüğün sınırı yoktur. Bir işe başlayan insan hırslanmadan nerede duracağını bilmelidir. Bir-iki kadehle izafi olarak kullanılan azlık ölçüsüdür. Ölçüyü kaçırarak insanlar rezil olurlar. “Her şeyin azı yarar; çoğu zarar” sözünde olduğu gibi. Zararın yansımaları farklı şekillerde olabilir. Beyitte yapılan, tenasüp, benzetme, mecaz-ı mürsel, tezat ve istiare gibi sanatlarla anlatılan, rindler meclisindeki insanların kanaatkârlıklarına karşın zâhidin tamahkârlığıdır.

Hâfız, bu beyitte de bilge bir insan edasıyla sûfi'nin üzerinden zâhit'e ders vermeyi sürdürmektedir.

Ey dil şebâb reft ü ne-çîdî gülî zi'ömr

Pîrâne-ser bi-kun hünerî neng ü nâm râ

“Ey gönül, gençlik çağı geçti ve (sen giden) ömürden bir gül deremedin. Bari (şimdi) yaşlılığında adını sürdürecektir bir hüner (yap) göster.”

Bir gül deremedin ey gönül, geçti gençliğin hayatın

Kocadın! Şimdi bir gül der de ebedî kalsın adın

Beyitte gönül kişileştirilerek kendisine seslenilmiştir. Ömrünün muhasebe ve öz eleştirisini yapan Hâfız, gönlü ile konuşarak kendi iç dünyasına yönelmiştir.

Gül bir mutluluk imgesidir. Gönül genellikle bir bahçeye teşbih edilir. Bahçenin mamur ve güllerin açtığı bahar mevsimi mutluluk vericidir. Arkasından gelen hazan mevsimiyle bahçe târumar olur, baharda güllerin açtığı bülbüllerin öttüğü bahçeye hazan çöker.

İnsan ömrü de mevsimlere teşbih edilir. İlkbahar gençlik, Sonbahar hüznü, kış baharla başlayan devri tamamlamadır. Onca emek verilmiş olan gönül bahçesinden bir gülün bile derlenememiş olması üzüntü vericidir. Bu ifade biçimiyle içinde “güller” açmadığını, bu durumun da şairi üzdüğünü söylemek mümkündür. Mutluluk simgesi olan gül, açmayan, dolayısıyla elde edilip derlenemeyen gül imgesiyle mutsuzluğun anlatımı için kullanılmıştır.

Hâfız Gönlüne seslendiği bu beyitte, akıl ve gönül bağlamında, gönlünü kişileştirerek aklıyla öz eleştiri yapar. Aklı dinlemeyen gönül, beden yaşlanıncaya kadar geçen zamanda güzel bir şeye sahip olamamıştır. Gönül kabul etmese de gençlik görünür bir şey bırakmadan gitmiştir. Gönülden bir isteği vardır. O da başkalarında eleştirdiği duruma düşmemek için ihtiyarlığında bari adını kalıcı hale getirecek bir eser bırakmamasıdır. Eğer gönül, yaşlılıkta da bunu başaramazsa rind’in “ankâ avcısı” zâhid’den bir farkı kalmayacaktır.

Hemen herkesin yaşadığı akıl ve gönül arasındaki iç çatışmalarının aslında ne gâlibi vardır ne de sonu. Hayat da gönül ve akıl arasındaki dengeyi kurma çabaları ile uğraşırken fark etmeden geçer gider.

Der ayş nakd küş ki çün âb-hûr ne-mâned

Âdem be-hişt ravza-i dârü’s-selâm râ

“Yaşamda -eğlenmede- hazıra çalış, yani eldeki fırsatı ganimet bil. (Bak) Âdem bile (nasibi tükenince) cennet bahçesini terk etti.”

Yarımı etme dert fırsat bil eldeki ganimeti

Âdem bile terk etti cenneti tükenince nasibi

Anahtar kelimeler: Bugün, Yarın

Yukarıdaki beyitlerde başlanan ve hayatın değişik alanlarıyla ilgili olarak öğütler veren söylemler bu beyitte de devam etmektedir. Yukarıda söz konusu olan kanaatkârlık ve aç gözlülük bu beytin de temel düşüncesidir. Hakka rızâyı telkin eden bu görüşler sûfinin görüşleriyle örtüşmektedir. Beyitte açıktan bir zâhit veya sûfi’nin muhatap olarak alınmaması beytin anlamını genele yaymıştır. Halkın genel görüşü de bu istikamettir. “Bugünün işini yarına bırakma” veya “Dimyat’a pirince

giderken evdeki bulgurdan olma” tarzındaki söylemler beytin anlamıyla örtüşen ifadelerdir.

Gerçeklik ile hayal insanlara teklif edilecek olsa akıl gerçeği tercih eder. Gerçek nedir? Gerçek elin altında olandır, görülendir. Faydası olandır. Olmayan, görünmeyen şeylerin hayalden ne farkı olur ki? Hayal peşinde zaman kaybetmek eldekenden olma sonucunu da getirebilir. Gelecek olan çoktan eldeki az daha yararlıdır denir. Yarın derdiyle bugünü kaybetmek akıl kârı değildir. Beyite damgasını vuran Âdem kıssasına telmihın açıklanması anlamı daha netleştirecektir. Hz. Âdem bile nasibi bitince Cenneti terk etti. Zaman kullanılabilirken fırsattır. Kaçırılmış olan fırsatlar hep zamanla ilgilidir.

Bu beyit, rind’in ağzından Hâfız’ın yaşam felsefesini öğrendiğimiz bir beyit olması bakımından önemlidir. Hâfız’ın burada savunduğu yaşam felsefesi ile Ömer Hayyâm’ın (Epikür) yaşam felsefesi arasındaki benzerlik açıktır (Yazıcı, 1997: 103-106). Burada söz konusu felsefeye ilişkin olarak yer alan düşünceler: Hayatın nerede nasıl başladığı bilinse de nerede ne zaman biteceği bilinmemektedir. Bunun için “yarın” korkusuyla “bugün” heba edilmemelidir. Elde ne varsa onunla yetinilip mutlu olmaya bakılmalıdır. Daha fazlasını arar ve isterken Hz. Âdem gibi nasibimiz biter ve eldekenden de oluruz. O halde yaşamak da bir fırsattır. Yaşarken ve elde fırsat varken yaşamak ganimetinden yararlanılmalıdır. Fırsat henüz nasibimizin bitmediği “bugün”dür, “yarın” hiç olmayacakmış gibi yaşamak lazımdır.

Mâ râ ber âsitân-ı tû bes hakk-ı hıdmetest

Ey hâce bâz bin be-terahhum gulâm-râ

“Bizim senin eşiğinde çok hizmet hakkımız vardır. Ey efendi! Köleni merhametle gör gözet.”

Ey Hâce hakkımız çok sende, çok hizmet ettik eşiğinde

Gör, gözet sen de köleni, sevindir merhametinle

Hafız, bu beyitte de hayatla yakından alakalı nesnel bir görüntü vermektedir. Görüntüde klâsik bir efendi-köle ilişkisi vardır. Efendinin kapısında bir ömür geçiren kişi, tabii ki bunun karşılığını da haklı olarak ondan bekleyecektir. Aynı ilişkiyi âşık-mâşuk ilişkisinde de görmek mümkündür. Nitekim sûfî de ömrünce gösterdiği gayretlere karşılık Allaktan merhamet ve yakınlık bekler.

İnsanlar gönülden bağlı oldukları kişilere yakın olmak isterler. Özellikle sanatçılar bir sebeple bu tür eşiklerden uzak kaldıklarında muhabbeti sıcak tutmak için efendilerine gazel yazarak selam göndermişlerdir. “Gözden irak olmanın yanına, gönülden de irak olma”yı

eklemek istemezler. Beyitte bir saray istiaresi vardır. Seslenme, tenâsüp, tezat Mecaz-ı mürsel sanatları kullanılarak anlam genişletilmiştir.

Eski İran yönetim anlayışında vezirlere hâce dendiği düşünülürse gazel bir vezire sunulmuş olmalıdır (Gölpınarlı, 1992). Hafız, bu beyitle bir ömür sadâkatla hizmet ettiği eşikten, merhamet iyilik beklemektedir

Hâfız mürîd-i câm-ı meyest, ey sabâ be-rev

Vezebende bendeğî be-resân Şeyh-i Câm-râ

“Hafız, şarap kadehinin mürididir. Ey sabâ var ben kulun kulluğunu Câm Şeyhine saygı üzere arz et.”

Ey seher yeli, Hafız şarap kadehinin mürididir.

Onun bu kulluğunu Câm Şeyhine saygıyla bildir.

Hafız yaşamı süresince pek çok devlet erkânıyla dostluklar kurmuş, onlarla olan alâkasını devam ettirmek için çaba sarf etmiştir. Sanatçıların dostluklarını sürdürme yollarından biri de bu devlet erkanına veya toplum büyüklerine şiirler sunmaları şeklinde olmuştur. Hafız’ın gönülden bağlı olduğu büyüklerden biri de Eski sûfi lerdin, Pîr-i Câm, Şeyh-i Câm, ve Şeyhü’l-İslâm lakaplarıyla da bilinen Şeyh Ahmed Câmî-i Nâmikî olmuştur (Gölpınarlı, 1992; 11; Câmî, 1993: 400-405).

Seher yeli kişileştirilerek klâsik edebiyat geleneğinin haberci imgesi ile “postacı” olarak kullanılmıştır.

II. Bölüm: Şekil

Şiirin nazım şekli gazeldir. Klâsik edebiyatın en yaygın kullanılan nazım şeklidir. Arap edebiyatında kasidenin bir bölümü olarak işlenirken, İran edebiyatında bağımsız bir şiir haline gelmiş ve gelişmiştir. Türk edebiyatına İran edebiyatı yoluyla gelmiştir.

Gazel genellikle beşerî konuları işlemiştir. Aşk, tabiat, rintlik ve hikemîlik sık kullanılan konular olmuştur. Beyit esasıyla yazılan gazelin ilk beytine “matlâ” son beytine “maktâ” denir. Maktâ beyitten önceki beytin adı “hüsn-i maktâ”dır. Gazelin en güzel beytine “beytü’l-gazel” veya “şah beyit” denir. Gazelin kafiye yapısı ilk beyit kendi arasında olmak üzere diğer beyitlerin ilk mısraları serbest ikinci mısralar matlâ beyt ile kafiyelidir: aa-ba-ca-da- gibi. Gazellerin beyit sayısı genellikle 5-9 arasındadır. Beyit sayısı 5 in altında olanlara nâ-tamam gazel adı verilir. Beyit sayısı 9-15 arasında olan gazeller de görülür. Konu birliğini sağlama noktasında gazelin bütün beyitleri tam bir anlam bütünlüğü sağlıyorsa bu tür gazellere “yek-âhenk”; anlam yanında ses ve söyleyiş güzelliği söz konusu ise “yek-âvâz” adı verilmiştir. Şairler yazıp tamamladıkları gazellerine birkaç beyit daha ilavede bulunabilirler. Gazele eklenen bu beyitlere “zeyl” (ek) denir. Bu ilave beyitlerde şâir çoğu zaman padişah,

diğer devlet büyükleri veya dîn ve tarikat uluları için övgüde bulunur. İlave edilen bu övgü beyitleri ile gazel; küçük bir kaside izlenimi verir. Bu şekilde düzenlenmiş olan gazellere “**gazel-i müzeyyel**” (eklenmiş gazel) denir.

Hafız’ın yukarıda şerh edilen gazeli bu türdendir. Bu tür gazelerde ekler yaygın olarak mahlasın kullanıldığı maktâ beyitten sonra yapılırken, Hâfız övgülerini makta ve hüsn-i maktâ beyitlerinde yapmıştır (Dilçin, 1986: 78-247; Dilçin, 1983: 104-122; Genç, 2008: 68-70; Pala, 1989: 182-183).

III: Bölüm: Dil ve Üslup

(Şiirin Farsça olması sebebiyle bu bölümde genel değerlendirme yapılmıştır.)

Dil: Gazel Farsçadır. Hâfız Divanı, Abdülbaki Gölpınarlı tarafından mensur olarak dilimize çevrilmiştir (Gölpınarlı, 1992). “Dilinin sâde, tekellüfsüz ve veciz olması şöhretinin en önemli sebeplerinden biridir” (Yazıcı, 1997: 103-106). Farsçayı şiir dili olarak en iyi kullanan şairlerden biridir. Kendisinden önce “gazel söyleyen bütün üstadların meziyetlerini kendinde toplaması sebebiyle gazelleri Fars edebiyatında türünün en gelişmiş örnekleri sayılır” (Yazıcı, 1997: 104).

Üslup: Hafız gazellerinde işlediği duygu ve düşünceleri kendine has bir üslupla nazma dökmüştür. Gazelerde işlenen konular genellikle gazelin ortak konuları olmasına rağmen, “gazellerinin letâfeti, ibârenin icâzı, yalnız kâfiye ve vezne uymak için derlenmiş haşviyâtın bulunmayışı ve duyguların canlılığı bakımından, diğer şâirlerin şiirlerinden üstündür” (Ritter, 1977: 65-71). Dili ve üslubunu birlikte karşılamak üzere “Lisâne’l-ğayb” ünvanı verilen Hâfız’ın şiirleri çok geniş bir coğrafyaya yayılmıştır. Şiirleri uzun yıllar halk arasında hem sevilerek okunmuş hem de “fal-nâme” olarak yararlanılmıştır. Gazellerinde söz konusu olan tasavvufî unsurlar, güzel şiir söylemenin aracı olarak kullanılmıştır. Gazellerinde yer yer hikemî üslubu kullansa da “rindâne” üslup onun karakteristiği olmuştur.

IV: Bölüm: Âhenk

Hafızın şiirinde âhenk ve akıcılık belirgin bir özelliktir. Burada ele alınan gazelde bu özellik mevcuttur. Farsça bilmeyen bir kişi şiirin akışından, ses ve ritminden klâsik bir müzik dinlemenin zevkine varabilir. Gazel, matla beyit ile başlayıp maktâ beyte kadar süren ses âhengi yüksek ve uyumlu kelimelerle örülmüştür.

Sûfî biyâ ki âyine sâfist câm râ

Tâ bingerî safâ-yı mey-i la’l- fâm râ

Beyitlerde müzikaliteyi sağlayan ses unsuru kadar âdetâ gazeli besteye dönüştürmek için seçilmiş ritmi yüksek bir aruz kalıbı ile yazılmış olmasının etkisi de söz konusudur. Hâfız aruzun hemen her kalıbını kullanmış bir şairdir. Bu gazel de aruzun Daire-i Muhtelif kismında yer alan “Bahr-ı Muzâri”nin:

(mef’ûlü – fâilâtü - mefâîlü – fâilün) kalıbı ile yazılmıştır.

Tek düze olmayan bu kalıp rindâne şiirin söyleyişi ile uyumlu bir kalıp olarak kullanıldığı görülmüştür.

Klâsik edebiyatı nazım şekillerinden Hafız’a ait bir gazel modern bir yöntemle şerh uygulama denemesi yapılmıştır.

Günümüzde pek çok metin şerhi anlayışı mevcuttur. Bu yöntemlerden bir tanesi de burada denenmiştir. Modern yaklaşımlar ve onların kullandığı yöntemlerin sadece şiiri açıklamadığı, şiirin arka planı ve sanat eserinin oluştuğu sosyolojik zemin gibi şiiri oluşturan etmenlerin hepsinin birlikte görülmesini sağladığı bilinmektedir. Klâsik Türk edebiyatı metinlerinde modern ile geleneksel şerh anlayışının birlikte uygulanması durumunda, sanat eserinin daha kapsamlı ortaya konulabileceği açıktır.

TARTIŞMA ve YORUM:

Yukarıda klasik ve modern yöntemle yapılmış metin şerhlerinden sonra manzum veya mensur klasik metin şerhlerinde dikkat çeken özellikleri sıralamak gerekirse şunları söylemek mümkündür (Kortantamer, 1994).

1. Metinde geçen kelimelerin sözlük anlamlarına yer verilir, değişik kullanımlarına işaret edilir, varsa terim manası üzerinde durulur.

2. Şerh edilecek metinde geçen kelimelerin gramer yapısı üzerinde durulur. Kelimenin tekil-çoğul olduğu (müfred-cemi) bilgisinin yanında etimolojik incelemesi yapılır. Kelimenin kalıbı (bâbı), şahsı ve eklerin fonksiyonları verilerek anlamın ne olduğu ne olması gerektiği söylenir.

3. Şârih, gramer konusundaki görüşlerini meşhur şairlerin sözleri ve ayetlerle destekler. (Bu yöntem, Arapça sarf-nahiv öğretisinde de uygulanan bir yöntemdir.)

4. Şârih, kendisinden önce aynı eseri şerh edenlerden gramer ve yorum konusunda yanılığa düşenleri eleştirir.

5. Şerh edilecek metinde geçen Arapça-Farsça edatların kullanımı ve anlamla ilgili nasıl bir etki yaptığı/yapacağı hususunda bilgiler verilir.

6. Şerh edilen metnin yazımıyla ilgili olarak açıklamalarda bulunulur.

7. Şârih, metni anlama ve yorumlama konusunda kendisinin görüşlerine katılmayan diğer şârihlere atıfta bulunarak onları eleştirir.

8. Şerh edilen metinde geçen edebî sanatlar, anlama etkisi yönüyle tanıtılır. Telmihe sebep olan hadiseler hakkında bilgi verilir. Metni daha iyi açıklamak için zaman zaman ata sözlerinden yararlanılır.

9. Metnin gerekli yerlerinde okuru bilgilendirmek amacıyla değişik konularda kısa ansiklopedik bilgiler verilir.

10. Metinde söz konusu olan bir nesneyi tanıtmak için, nesnenin özellik, tür ve elde edilişi ile ilgili bilgiler verilebilir.

11. Belâgat sebebiyle, (söyleme kolaylığı açısından veya vezin gereği) değişime uğrayan kelimeler hakkında bilgiler verilerek açıklanabilir. (Pinhân-Nihân vb.)

12. Genellikle belâgat ile ilgili hususlar üzerinde pek durulmazken, gramer terim ve kuralları hakkında açıklamalar yapılır ve bu konunun üzerinde diğer hususlara göre biraz daha fazla durulur.

13. Bütün bu aşamalardan sonra şârih “mahsûl-i beyt” diyerek, beytin dil ve gramer açısından elde edilmesi gereken doğru anlamını verir.

Klasik yöntem ve modern yaklaşımla yapılan şiir inceleme örneklerinden sonra, metne yaklaşma açısından geleneksel metin şerhi anlayışı ile modern metin şerhi yaklaşımlarının ikisini birlikte bir tablo halinde karşılaştırabiliriz:

GELENEKSEL METİN ŞERHİ	MODERN ŞERH
1. Metni açıklama çalışmalarına genellikle şerh denmiştir.	1. Metni açıklama çalışmalarına genellikle tahlil, tedkik, izah, tenkit vb. denmiştir.
2. Metin genellikle parçalar şeklinde ele alınarak incelenir. Beyit beyit, cümle cümle ele alınan metinde tekil inceleme esastır.	2. Ele alınan metin bir bütün olarak değerlendirilir. Tümel inceleme esastır.
3. Metne yaklaşımda herhangi bir kurama uyma ve uygunluk söz konusu değildir.	3. Ele alınan metin genellikle bir kuram çerçevesinde ele alınır.
4. Geleneksel şerh çalışması metni “daha iyi anlamak” için uğraşır.	4. Modern anlayış metni “tespit” etmek için çalışır.
5. Geleneksel metin şerhi öznel davranır. Eserde ele alınan düşüncüyü idealize eder.	5. Modern şerh anlayışı gerçekçidir. Bu sebeple modern şerhin karakteristik özelliği nesnel olmasıdır.
6. Eserde mazmunlarla (simgelerle) ilgilenir, eserin somut yönü ön plana çıkarılır.	6. Eserde sanatçının yaptığı mazmunları ve imgeleri

7. Geleneksel kurallara uygun olarak davranır.	ortaya koyar, eserin somut yönüyle ilgilenir. 7. Kendisi kurallarla kısıtlamaz. 8. sanatçıyı da eser kadar önemli bulur. Bunun için eseri de dikkate alır, sanatçının psikolojisine önem verir ve inceler. Bunun için biyografi önemlidir.
8. Sanatçıyı dikkate almaz, sadece eseri inceler. Bunun için de biyografi önemli değildir.	9. Objektif olan modern şerh anlayışı bilimseldir.
9. Sübjektif olan geleneksel metin şerhi yorumsaldır.	10. Eserin verildiği dönem önemlidir.
10. Eserin verildiği dönem önemli değildir.	

SONUÇ ve ÖNERİLER:

İster geleneksel ister modern manada olsun hemen bütün şerh çalışmalarının amacı, ele alınan metnin tam olarak anlaşılmasını sağlamaktır. Aynı amaçla yapılan çalışmalarda farklı olan şey takip edilen yol ve yöntemlerdir. Sanat eserinin gerçekliğini anlamak hususunda farklı görüşler vardır. Bu görüşlerin hemen hepsi sanat eserini, metni çözümlyerek daha iyi anlamak ve anlatmak içindir. Her yaklaşım ve yöntemin güçlü ve zayıf yönlerinin olması tabiidir. Bunun için sanat eseri farklı yaklaşım ve yöntemlerin birlikte kullanılmasıyla daha doğru değerlendirilebileceği değerlendirilebilir. Esasen günümüz Klasik Türk Edebiyatı metin şerhi çalışmalarına yön veren ve etkileyerek örneklik eden başta Ali Nihat Tarlan olmak üzere, Halûk İpekten, Mehmet Çavuşoğlu, Muhammet Nur Doğan, İskender Pala ile Harun Tolasa, Tunca Kortantamer, Cem Dilçin, İlhan Genç, Osman Horata, Dursun Ali Tökel vb. modern yöntemlerle şerh örnekleri vermişlerdir. Modern yöntemlere yönelme konusunda yüreklendirici yazıların azımsanmayacak sayılara ulaştığı da görülmektedir. Olması gereken geleneksel yöntem ile modern yaklaşımlara ait yöntemlerin birlikte kullanılmasıdır. Böylece ele alınan metnin dil, belâgat, sanat yönünün objektif olarak ortaya konması ile yetinilmeyecek, bunların yanında sanatkârın da edebi yönden kabiliyet ve yeteneği de doğru olarak görülebilecektir. Bütün bunların yanında en önemlisi de sanatkârın içinde yaşadığı toplumun ve kültürel hayatın sanatçı ve sanat eseri üzerindeki iz ve etkileşimleri de görülebilecektir.

KAYNAKÇA

AKSAN, Doğan, (2004), *Cumhuriyet döneminden Bugüne Örneklerle Şiir Çözümlenmeleri*, Ankara.

AKSAN, Doğan, (2006), *Şiir Dili ve Türk Şiir Dili*, Ankara.

ANDREWS, Walter G., (2008), *Şiirin Sesi*, Toplumun Şarkısı, İstanbul.

BİLGİN, Azmi, (2001), “Eski Türk Edebiyatında Şerh”, Kayseri ve Yöresi Kültür, Sanat ve Edebiyat Bilgi Şöleni (Bildiriler), Kayseri.

CÂMÎ, Abdurrahman, (1993), *Nefahatü'l-üns min Hadarati'l-Kuds*, İstanbul.

ÇETİN, Nurullah, (2008), *Şiir Çözümleme Yöntemi*, Ankara.

ÇETİN, Nurullah, (2008), *Şiir Tahlilleri*, Ankara.

DİLÇİN, Cem, (1983), *Örneklerle Türk Şiir Bilgisi*, Ankara.

DİLÇİN, Cem, (1986), “*Divan Şiirinde Gazel*” *Türk Dili Türk Şiiri Özel Sayısı II (Divan Şiiri)*, Ankara, s. 415-416-417.

DİLÇİN, Cem, (1991), “Fuzûlî'nin Bir Gazelinin Şerhi ve Yapısal Yönden İncelenmesi”, *Türkoloji Dergisi*, C.9, Ankara.

GENÇ, İlhan, (2008), “Metin Şerhinde ‘Bilimsellik ve Yorumsallık’ Boyutu”, Beykoz Belediyesi, Prof. Dr. Abdülkadir Karahan’ın Anısına, Uluslararası Divân Edebiyatı Sempozyumu (Bildiriler), İstanbul.

GENÇ, İlhan, (2008), *Edebiyat Bilimi Kuramlar-Akımlar-Yöntemler*, İzmir.

HOLBROOK, Victoria R., (2005), *Aşkın Okunmaz Kıyıları-Türk Modernitesi ve Mistik Romans*, İstanbul.

HORATA, Osman, (1998), “Necâfî Bey’den Bâkî’ye ‘Döne Döne’”, *Bilig*, S. 7, Ankara.

İLHAN, Genç, (2007), “Klâsik Türk Edebiyatı Metinlerini Anlamada Modern Yaklaşımlar”, Erciyes Üniversitesi “Prof. Dr. Tunca Kortantamer Hatırasına I. Klâsik Türk Edebiyatı Sempozyumu (Bildiriler), C.II, Kayseri.

İLHAN, Genç, (2008), “Nâbî'nin ‘Usandık’ Redifli Gazelinin Yapısal Yönden İncelenmesi”, *Edebiyat Bilimi Kuramlar-Akımlar- Yöntemler*, İzmir.

İSEN, Mustafa, vd., (2002), *Eski Türk Edebiyatı El Kitabı*, Grafiker Yayınları.

KILIÇ, Atabey, (2007), “Dağılmış İncileri Toplamak: Şerh Tasnifi Denemesi”, Klâsik Türk Edebiyatı Üzerine Makaleler, Ankara.

KORTANTAMER, Tunca, (1993), Gül Kasidesi”, Eski Türk Edebiyatı Makaleler, Ankara.

KORTANTAMER, Tunca, (1994), “Teori Zemîninde Metin Şerhi Meselesi” I. Eski Türk Edebiyatı Kollojyumu, Ankara, 17-18 Ocak 1992.; Ege Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Araştırmaları Dergisi, İzmir, S. VIII.

KORTANTAMER, Tunca, (1999), “Türk Edebiyatında ‘Gelenek ve Modernlik’ Tartışmaları Üzerine” Kitaplık, S.38 İstanbul.

KÖPRÜLÜ, M. Fuad, (1980), *Türk Edebiyatı Tarihi*, İstanbul.

KÖPRÜLÜ, M. Fuad, (1986), “*Türk Edebiyatı Tarihinde Usûl*”, *Edebiyat Araştırmaları*, Ankara.

LEVEND, Âgah Sırrı, (1984), *Divan Edebiyatı, Kelimeler ve Remizler-Mazmunlar ve Mefhumlar*, İstanbul.

MAZIOĞLU, Hasibe, (1956), *Fuzuli-Hafız İki Şair Arasında Bir Karşılaştırma*, Ankara.

MENGİ, Mine, (2000), “Metin Şerhi, Tahlili ve Tenkidi Üzerine”, *Divan Şiiri Yazıları*, Ankara.

MENGİ, Mine, (2007), “Metin İncelemesi Aşamaları, Terimleri ve Bunlardan Biri: Metin Tahlili”, *Turkish Studies, Volume 2/3*.

PALA, İskender, (1989), *Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü*, II. Baskı, Ankara.

RITTER, H. (1977),” Hâfız”, *İslam Ansiklopedisi*, C.5/1, İstanbul, (MEB)

Şirâzî, Hâfız Divânı, (Çeviren, Abdülbaki Gölpınrlı) İstanbul, 1992.

TARLAN, Ali Nihat, (1981), “Metinler Şerhine Dâir”, *Edebiyat Meseleleri*, İstanbul.

TARLAN, Ali Nihat, (1985), *Fuzûlî Divânı Şerhi*, Ankara, C. I.

TÖKEL, Dursun Ali, “Bir Gazel Anlam Bilimle Nasıl Anlaşılır?”, *Dergâh*, İstanbul, s. 150.

ULUDAĞ, Süleyman, (1991), *Tasavvuf Terimleri Sözlüğü*, İstanbul.

YAZICI, Tahsin, (1997), “Hâfız-ı Şirâzî”, *TDV İslâm Ansiklopedisi*, C.15, İstanbul.

SOSYO-KÜLTÜREL ELEŞTİRİ BAĞLAMINDA KÂNÎ DÎVÂNINDA İRONİK UNSURLAR

*Ironic Elements in Kânî's Dîvân in the Context of social-cultural
Criticism*

Ömer İNCE*

Bilindiği üzere XVIII. yy. Osmanlı İmparatorluğunun içte ve dışta muhtelif sorunlarla uğraştığı, toplumsal hayatın sosyal, siyasal ve ekonomik sıkıntılar içinde olduğu bir dönemdir. Dışta ve içte yaşanan sıkıntılarla bunalan, bu sıkıntıları yenmekte zorlanan hükümdarlar ve yöneticiler imparatorluk içinde ve dışında otorite kaybediyorlardı. Toplumsal hayatta görülen ahlakî çöküntü ve yönetim bozuklukları dönemin düşünen ve sorgulayan divan şairleri tarafından edebiyata taşınarak bazen geleneksel yöntemlerle, bazen hikemi bir üslupla filozofça, bazen de ironik bir üslupla eleştiriliyordu. Bu yüzyılda yaşamış olan Ebu Bekir Kânî Efendi de gördüğü toplumsal aksaklıkları ironik bir üslupla yansıtan divan şairlerinden biridir.

İroni Yunanca bir kelime olup, bilinen bir şey hakkında bilmezden gelinerek sormak anlamına gelen “eirônia” sözcüğüne dayandığı düşünülür. Kierkegaard ironi'yi; “Eğer bir ironik söz oyunu yanlış anlaşılırsa bunda konuşmacının bir suçu yoktur; tabii dostları üzerinde sanki düşmanlarıymış gibi oyunlar oynamasını sağlayan hileli bir yol olan ironiye başvurmuş olması dışında. Buna ironik konuşma biçimi diyoruz çünkü ciddiyeti hakkında ciddi değildir. İfade insanda dehşet uyandıracak kadar çarpıcı olabilir, yine de bilgili bir dinleyici bunun ardında saklanan sırrın farkına varır ve tam da bu yüzden ironi bir kez daha ortadan kalkar. İroninin en sık rastlanan biçimi, kişinin aslında ciddi olmayan bir şeyi ciddi olarak söylemesidir. Diğer bir biçim ise, kişinin ciddi bir konuyu bir espri gibi, şaka yollu dile getirmesidir ama buna daha seyrek rastlanır.” (Kierkegaard, 2004: 228).

İroni kavramının Sokrates'e dayandığı ve “Sokrates'e özgü bir konuşma hilesi” olduğu kabul edilir. İroni bu bağlamda, sofistçe bir eda ile kişinin bildiklerini saklayarak muhataplarını güç durumda bırakan konuşma biçiminin adıdır (Karadikme, 2006: 15).

Sokrates'in Platon tarafından aktarılan diyaloglarında hasımlarını alt etmek adına, kendi ayaklarıyla tuzağa düşürmek için başvurduğu tekniğe dayanan ironi kavramı (Akpınar, 2010: 773), zaman içerisinde yeni ve değişik yorumlarla varlığını edebi eserlerde varlığını sürdürmüştür.

* (Dr. Öğr. Üyesi); Dokuz Eylül Üniversitesi, Buca Eğitim Fakültesi, Türkçe Eğitimi Bölümü, İzmir-Türkiye. E-mail: omerr35@gmail.com

Sokrates'e bağılı Batı kaynaklı bir terim olarak ortaya çıkan ironi, Sokrates'in kullandığı biçimiyle, Türk edebiyatının manzum ve mensur edebî ürünlerinde (Kortantamer, 1999; Kortantamer, 2002: 605-621; Kılıç, 2008: 32-38) "bilinen bir gerçeğı bir nükteye dayanarak bilmiyormuş gibi söylemek" (Dilçin, 1995: 441) bilmez görünerek yapılan "tecâhül-i ârif" sanatını hatırlatmaktadır. Zaman içerisinde kavram hem günlük konuşma dilinde hem de edebî dilde anlam değışmesine uğrayarak, anlam ve uygulamaları farklı olmasına rağmen hiciv başta olmak üzere, hezl, gülmece, kinâye, ta'rîz, taşlama, alay, istihzâ ve daha çok da mizah gibi kavramlarla da ilintilendirilerek gerçeğı sert bir üslupla ifade etmek yerine, mizahın bir ifade tekniğı gibi kullanılır olmuştur (bkz: Karadikme, 2006: 34-76). Türk edebiyatında pek yaygın kullanılmayan "ironi" terimi yerine, genel çerçevesi "gülmece" ile çizilmiş insanda gülmeye sebep olacak edebî sanat ve anlatım tekniklerine karşılık olarak "mizah" kavramı ile karşılanmıştır. Sözlüklerde genellikle mîzah; "şaka, latife, eğlence" (Sami, 1989: 1330) anlamlarına gelirken; Agah Sırrı Levend, mizahın anlam ve niteliğini kısa bir izahatla verir: "Şaka, latife demektir. Latifenin değıeri de latif olmasına bağılıdır. Mizahi bir eserin edebî vasfının haiz olması için, ince bir nüktelyi, zarif bir mazmunu ihtiva etmesi, asaba değıil zekaya hitap etmesi lazımdır" (Levend, 1980: 522).

Ebubekir Kânî; Türk Edebiyatında şairlik değıeri itibariyle orta düzeyde (Genç, 2010: 466), münşî olarak verdiğı eserlerinde nükteli ve mizahi üslubuyla öne çıkan, latifeleriyle meşhur şairlerden biri olarak bilinip tanınmıştır. Kânî Efendi, samimi, dürüst, dalkavukluktan hoşlanmayan, mevki ve ikbale düşkün olmayan bir şahsiyettir (Küçük: 1985: 121-128). Klasik edebiyatın geleneksel konu ve nazım şekilleri içerisinde, yaşadığı yüzyılın giderek kötüleşen sosyal, siyasal ve ekonomik şartlarını, gözleyip tanık olduğı ahlâkî zaafı, toplumun da bilmesini ve görmesini istediğı olumsuzlukları, toplumsal hayatın aksayan yönlerini, bu konularla ilgili olarak kusurlu bulduğı yönetici ve ilim adamlarına hakaret ve küfür etmeden ironik bir üslupla eleştirmiştir. Genel hatları itibariyle Nabi tarzını hissettiren Kânî Efendi, eleştirilerinde genel bir ahlak çerçevesi içinde kalarak kişileri hedef almak yerine genel tavır ve davranışları eleştirmeyi tercih etmiştir. Davranışlar üzerinden yapılan bu eleştiri yöntemi ile, suçlu aramaktan ziyade mevcut toplumsal sorunların oluşmasında ve çözümlenmesinde herkesin sorumluluğunun olduğı gerçeğini de insanlara göstermiştir.

Kânî Divanında 3 Besmele Manzumesi, 16 Na't-ı Şerif, 1 Kasîde tercümesi, din ve tarikat büyüklery için yazılmış 5 medhiye, 15 kasîde, 9 Tarih, 1 Tesdis, 1 Mesnevi, 4 Terkiib-i Bend, 8 Tahmis, 222 Gazel, 93 Kıt'a, 93 Beyit ve 24 Mısra' bulunmaktadır (Yazar, 2010: 56). Muhtelif türleri ihtiva eden Kânî Divanında sosyal hayat bağlamında yapılan

eleştiriler kaside, gazel ve terkiib-i bendler vb. içerisinde muhtelif beyitler halinde yer alırken; Şairin kendi kendisiyle hasbihal ettiği 132 beyitlik mesnevîde bir bütün olarak ele alınmıştır.

Kânî Efendi, devrinde gözlediği sosyal hayatı Dîvânında, kendi kendine dertleşme, dert yanma, içindekileri anlatma karşılığına gelen (Karaalioğlu, 1969: 284) “Hasb-i Hâl-i Hod” başlığı altında 132 beyitlik küçük bir mesnevî şeklinde eleştirel bir yaklaşım ve kendine özgü ironik bir üslupla ele almıştır. Eserin bu özellikleriyle Klasik Edebiyatta ironik üslubun en güzel örneklerinden olan Şeyhî'nin Hâr-nâmesi ile benzerlikler gösterdiğini söylemek mümkündür. Manzumenin başındaki mesnevî kaydı ve ikili kafiyeleşimine rağmen klasik mesnevî formuna uymamaktadır. Mesnevîlerde genelde bulunması kural kabul edilen dibâce, tevhiid veya münâcât, na't, mi'râciyye, medhiyye-i çehâr yâr-ı güzîn, sebeb-i te'lîf gibi bölümler bu mesnevîde yoktur. Bu özellikleri ile manzume, bazı dîvanlarda rastlanabilen kısa mesnevîlerden olup, küçük hikâyeye tarzında oluşturulan (Pala, 1989: 338) manzumede toplumsal hayatın eleştirisi, bir masal anlatımı ile aktarılmıştır.

Manzume, toplumsal hayata ilişkin rüyada bile görülse yadırganacak davranışların, günlük hayatta gözlenen sıradan davranışlar haline gelmesi üzerine olaylar, yeri ve zamanı belirsiz olarak masal formunda kurgulanmıştır. Böylece toplum sert dille eleştirilmediği gibi, kurguya denk düşen ironik üslup ile, kişilerin gülerken düşünmeleri sağlanmıştır. İyi bir gözlemci olan Kânî Efendi toplumda gördüğü olayları özümseyip analiz ettikten sonra vardığı sonuçları ironik bir üslupla ifade etmiştir.

Mesnevî

Der Hasb-i Hâl-i Hod

Karn-ı evvelde seyahatte iken
Gâh mihnetgeh-i râhatta iken (1)
Geşt iderken bu zemîn sahrâsın
Seyri derken karasın deryâsın
Nice esrâr u nice ‘ibretler
Nive hayret virecek hikmetler
Nice yüz bin yakalar çâk idecek
‘Akl-ı bî-gâneyi idrâk idecek
Kuvvet-i ‘akl ile anlanmayacak
Kimse ol bâbda tanlanmayacak (5)

Rahş-ı endîşeyi yoldan koyacak

Hıl'at-ı zihn ü zekâyı soyacak (Yazar, 2010: 395-408)

Bir monolog şeklinde kaleme alınan “Hasbihal” manzumesinde toplumun yaşadığı gerçek hayat kurgulanarak ütöpik bir zemine çekilmiştir. Bu yaklaşım ile toplumsal hayatta yaşanan acı gerçekler, ironik bir dil ve Platonist bir felsefeyle “topluma ayna tutarak” yansıtılmıştır (Moran, 1991: 15). Platonist felsefeye göre sanatçının görevi, topluma ayna tutarak gerçekleri kendilerinin görmelerini sağlamaktır. Esasen manzumenin bu amaçla yazılıp kurgulandığını söylemek mümkündür. Yukarıda verilen örnek parçada, ilim irfan sahiplerinin toplum içindeki yer ve itibarlarının yansıtıldığı açık olarak görülmektedir.

Toplumsal hayatın her yönüyle eşit insanlardan meydana gelmediği sosyolojik bir gerçekliktir. Bunun için her devirde toplumlar sosyo-kültürel, ekonomik ve eğitimle ilgili farklılıkların etkisiyle ortaya çıkan kişi davranışlarında istenmeyen durumların gözlenmesi de tabiidir. Yaşadığı devrin toplumsal hayatını gözleyen Kânî Efendi, insanlar arasındaki iki yüzlülüğü, riyâkar insanların hırslarını, makam ve mevki hırsıyla insanların ne hallerde olduklarını, ilim-irfan ehli ile cahil tabaka arasındaki ayrışmayı ele alıp irdelemiştir. İdeal insan davranışlarını temsil eden iyi model insan ile istenmeyen davranışları sergileyen kötü insan modeli bağlamında kurgulanan mesnevi, Kânî Efendi'nin İmparatorluk coğrafyasında yaptığı gezilerdeki eleştirel gözlemleriyle oluşmuş bir macera romanı gibidir. Manzumedeki aktarımın görülen geçmiş zaman I. tekil şahıs ağzıyla yapılması anlatımın inandırıcılık vasfını güçlendirmiştir.

Niçe 'âkılleri gördüm muhtâc

Serseri pâ-yı bürehne gezer ac

Niçe bin gevher-i zî-kıymetle

Almağa yetmez anı kudretler

Niçe hikmetlere oldum vâkîf

Niçe 'ibretlere oldum 'ârif

Niçe ehl-i dile oldum vâsîl

Binde bir kâmına buldım vâsîl (10)

Hâr u hâşâk içinde kalmış

Hikmet-i Hakk anı hâke salmış

Niçe ra'nâ gül-i gülzâr-ı cemâl

Ki visâli görünür ‘akla muhâl
Hem-dem olmuş aña hazra-ı dimen
Kimse kaldırmamış anı yerden
Niçe erbâb-ı ma‘ârif ki biri
Zabt ider ‘akl ile bahr u beri
Bulmamış emr-i ma‘âşa çâre
Künc-i külhanda yatur âvâre (15)

Kânî Efendi’nin gezip gördüğü yerlerde gözlediği ve en çok üzüldüğü şey ilim-irfan sahiplerinin toplumda değer ve itibarlarını kaybetmiş olmalarıdır. Manzumede önce bu insanların içinde buldukları durumun ele alınıp yansıtılması tesadüfi olmamalıdır. Acı ama gerçek olan bu duruma en uygun ifade aracı ironik söylemdir ki Şair de manzumede bu üslubu kullanmıştır. İlim-irfan sahibinin muhtaç duruma düşmesi toplumun bir ayıbı, İmparatorluğun çöküşünün bir sebebi gibidir. Manzume aynı zamanda Fuzûlî’nin şikâyetnâmesi, Nâbî’nin Osmanlı’yı eleştirmesi (Kortantamer, 1993: 151) ve Atâyî’nin mesnevilerinde ortaya koyduğu Osmanlı İmparatorluğunun görüntüsü (Kortantamer, 1993: 89), Bağdatlı Rûhî’nin terkîb-i bendinde görülen toplumsal eleştiriler Kânî Efendide ironik bir üslupla yansıtılmıştır.

Niçe şehler ki olup zâr u zebûn
Bulmamış bir giyecek köhne zıbûn
Hâlinüñ olsañ eger âgâhı
Her biri lâyık taht-ı şâhı
Bulmamış emr-i ma‘âşa çâre
Künc-i külhanda yatur âvâre
Dimemiş kimse ki hâlün niçedür
Ac yatarsın burada kaç gicedür (20)
Niçe şehler ki olup zâr u zebun
Bulmamış bir giyecek köhne zıbûn
Hâlinüñ olsañ eger âgâhı
Her biri lâyık taht-ı şâhı

Sanatlı nesirde usta olan Kânî Efendi, bu manzumesinde halka gerçekleri yansıtırken, konuyu ön plana çıkarmak ve eleştirileri açık ve

anlaşılır kılmak amacıyla sanatkarane bir üslup peşinde olmadığı görülmektedir.

Dimemiş kimse ki hâlûñ niçedür

Ac yatarsın burada kaç gicedür (16)

Kânî Efendi'nin bu manzumede ilim-irfan sahiplerinden sonra irdeleyip ele aldığı ikinci kesim, olduğu gibi görünmeyen “dûn tab'-ı mukallid”, (taklitçi karakterli alçaklar) nitelemesiyle eleştirdiği liyakatsiz, menfeatine göre hareket eden, çıkarıcı insanlardır. İlim-irfan sahiplerinin aksine bunların halleri ve durumları iyidir. Geçim sıkıntısı çekmezler.

Niçe dûn tab-ı mukallid gördüm

Ki öter tabl-ı neşâtı güm güm (23)

Mâye-i servet ü sâ mânı tamam

Yüzini görmemiş aslâ âlâm

Toplumu kandıran bu çıkarıcı kişiler herkesten saygı ve ilgi görürler. Toplum bu kişilerin iç yüzlerini bilmedikleri için bunları başlarına taç yaparlar. Hatta:

İ'tibâr eyler aña bâ y u gedâ

Cân ile hıdmetini eyler edâ (25)

Hîç ol rütbeden inmez binmez

Sögse de kimse aña incinmez (26)

Bu beyitlerde yapılan ironi, hakaret ve aşağılamaya karşı tepkisiz kalınması yanında bir de davranışın, bir ilgi ve bir lütuf şeklinde algılanmasıdır. İfadede ironik söylem biçimiyle yapılan eleştiri iki yüzlüler için değildir. İlim ve irfan sahiplerinin kıymetini bilmeyip, kendilerine yapılan aşağılamayı adeta bir “Ya rabbi şükür” edasıyla karşılayan topluma söylediği sözün ironisi “siz buna layıksınız” şeklinde değerlendirilebilir.

Bi'z-zarûre salıvirüp saçın

Uydırup öylelerûñ bir kaçın (50)

Eski bir sikke bulup bir hırka

Eyler endişeleri biñ fırka

İder ol ehl-i tarik-ı taklid

İtmege başlar o zikr ü tevhid

Kânî Efendi'nin manzumede iyi ile kötüyü, gerçek ile sahteyi birbirinden ayıramayan avamı eleştirdiği açıktır. Toplumlar da şekle aldanan, gördüğü her ilim-irfan sahibi görünüşlüye inanan cahil kitle, her zaman kanmaya ve kandırılmaya müsaittir. Halkın arasında iki yüzlü ve sahtekâr davranan, toplum değerlerini sömüren bu insanlar yalnız kaldıklarında asıl kişiliklerine dönerler:

Lik tenhâda ne o var ne bu

Halkı gördük de hemân dir Hû Hû (53)

Şimdi dervişlere yoldaşlık ider

Tekyede ba'zı da ferrâşlık ider

Sen tuyarsın o zamân esrârı

Ki ne imiş o geçen etvârı (55)

Kânî Efendi'ye göre, gerçek ilim-irfan sahibi görüntüsüyle halkı kandıran bu menfaatçilerin gerçek yüzleri ilim-irfan sahipleri tarafından halka gösterilmelidir. Bu anlayışla toplumsal hayattaki gözlemlerini yine toplumdan biri olarak kendine özgü ironik bir üslupla ifade ederek topluma karşı sorumluluğunu yerine getirmiştir.

Cümleden biri bu Kânî-i ğarîb

Zann idüp kendümi bir merd-i edîb (57)

Kânî manzumede kendisini, bu konulara el atması ve dillendirmesi gereken en son kişi gibi görmektedir. İronik bir söylemle “kendimi şair zannederek” ifadesiyle dönemin “edîb”lerine sitemde bulunur.

Anadolu'daki gözlemlerini Mesnevi'nin ilk yarısında masal formunda eleştirel bir roman gibi anlatan Kânî, Mesnevi'nin ikinci yarısında anlatımını seyahat-name şeklinde sürdürür. Balkanlara yaptığı seyahati ve orada gördüklerini yansıtır. Manzume bu şekliyle bir bütün olarak değerlendirildiğinde ilk yarısı fantastik kurgulanmış eleştirel bir roman; ikinci yarısı da macera romanı gibidir. Kânî Efendi Balkanlara yaptığı seyahati, uğradığı ve konakladığı beldeleri şöyle anlatır:

Gezdüm Eflâk havâlisinde

Soñra nehr-i Tuna yalısında (58)

Bir yere varmış idüm Ruscuk nâm

Kendü ma'mûr ahâlisi be-kâm (59)

Halkı hep zevk u safâya mâ'il

Ekserî merd-i Hudâya kâ'il (61)

Kânî Efendi'ye göre Rusçuk; Şehir olarak bakımlı, halkı mutlu ve zengindir. Bu belde de yaşayan kişilerin bir kısmı zevk ve eğlenceye eğilimli iken bir kısmı da Allah'a yönelmiş insanlardır. Beldenin alimleri, salihleri, eşraf ve dervişleri çoktur. Şair bu özellikleriyle sevip ısındığı Rusçuk'da bir süre ikamet eder. Anadolu'da iken sûfiyane meşrep olan Kânî, Rumelinin özgür havası içerisinde rind-meşrep bir anlayışa yönelir. Rivayete göre Bükreş'te bir Romen kızına âşık olması ve kızın Hristiyan olması şartıyla kendisine gönül vereceğini söylemesi üzerine "Kırk yıllık Kânî olur mu yânî" cevabıyla meşhur olmuştur (Genç, 2010: 466).

Şairin Anadolu dışında Balkanlara yaptığı bu seyahatte gördüklerinden memnun olduğu şairin kullandığı dil ve üsluptan bellidir. Bu bölgede görülenler ister istemez Anadolu ile Balkanlar arasında bir mukayese yapılmasına yol açmıştır. Manzumede Şairin yaptığı değerlendirmelerin benzeri, yaklaşık bir asır sonra Tanzimat Dönemi büyük şairlerinden Ziya Paşa'nın (1825-1880):

Gezdim Diyar-ı küfrü beldeler kaşaneler gördüm

Dolaştım milk-i İslamı bütün viraneler gördüm dizeleriyle ve yine ironik ve trajik bir söylemle tekrarlanmıştır

'Ulemâ vü sulehâsı ekser

Şürefâ vü nükebâsı evfer (62)

Bir zamân anda ikâmet itdüm

Ehl-i tevhid ile ülfet itdüm (63)

Kânî Efendi, ikamet ettiği süre içerisinde çevreye alışır, etrafında gördüğü insanlarla tanışır, dostluklar kurar. Tanıştığı kişilerden birisi de mevlevî görünüşlü bir kimsedir. Şair, buradaki anlatımda "tecrîd" sanatı yaparak kendisinden farklı bir kişiyi anlatır gibi bahsetmiştir. Asıl adı "Ebubekir" olan şair, "Hazret-i Sıddîk" ifadesiyle telmihen Hz. Ebu Bekir'i anlatır gibi görünse de esasen kendisini anlatmıştır.

Gördüm ol demde bir âdem saçı var

Anda zenbillerüñ birkaçı var (70)

Başı üzre küleh-i Mevlânâ

Kendü ammâ ki yine zîr-i kaba

Görüşüp hâlin idüp istikşâf

Kavl ü fi'li bütünü bir kurî lâf

Didüm ol zâta idüp istihzâ

Sarmak 'ayb olmasun ey cân ammâ

Hâlũñüz oldu baña keşf ü ‘ıyân
Sende vardur hele bir sırr-ı nihân
Lîk ‘âdet göricek bir cânı
İsmını sormak imiş pinhânı (75)
Didi ğâfil olup istihzâdan
Hisseme düşmiş o kim esmâdan
Hisse-i Hazret-i Sıddîk o imiş
Kine-i merkez-i tahkîk o imiş
Ba‘dehû i‘âde itdüm sözümi
Tutdum ol merd-i mürîde yüzümi
Didüm âyâ ne ola mahlasuñuz
İsterem anı da ben anlasanuz
Didi ey gevher-i ‘irfân kânı
Bendeñe mahlas olupdur Kânî (80)
Bu siyâk üzre idüp hatm-i kelâm
Geçmişidi yine birkaç eyyâm
Bir gün ol serserî-i divâne
İtdi tevdi‘bütün yârâna

Kânî Efendi bir süre sonra misafir olarak ikamet ettiği Rusçuk’tan İstanbul’a dönmeyi arzular ve beraberinde tanıştığı özü kendisi olan mevlevi ahabımı da alarak İstanbul’a gelir.

Didi didâra doyulmaz ahabâb
Yine açıldı baña diger bâb (83)

Gitmek ister gönül İstanbula
İstegin belki o yirlerde bula (84)

Kânî Efendi dönüp geldiği İstanbul’da aradığını bulamaz. Birkaç ay sonra tekrar Rusçuk beldesine döner.

İki üç ay kadar anda oturup
Gâh gezüp gâh yatup gâh turup (99)

İkinci defa Rusçuk'a gelişi seyyah bir derviş şeklinde değil; Özi Valisi Mehmed Paşa'nın divan kâtibi olarak resmi bir görevli şeklindedir. Şair Rusçuk'a yaptığı ikinci seferini bir hatıra olarak, I. tekil şahıs ağzıyla ve ironik bir üslupla anlatmıştır. Burada ilginç olan ironiyi kendisiyle ilgili olarak yapmış olmasıdır.

Giderek Ruscuğa geldüm tekrar

Lîk işler degül eski reftâr (102)

Ya'ni derviş kıyâfet degülüm

Şekl-i rahmetde bir âfet degülüm

Şair ilk gelişinde merhamete muhtaç, üstü başı pejmürde, bir lokma bir hırka seyyah bir Mevlevî derviş iken; ikinci defa gelişinde bu görünümünden çok farklıdır. Bu kez seyahatte yalnız olmayıp, bir Paşa Hey'etinin içinde yer alarak gelmiştir. Kânî Efendi Rusçuk'a ikinci gelişini, bu seferdeki kendi konum ve görünümünü mukayese ederek ironik bir üslupla ifade etmiştir.

Hey'etüm hey'et-i Pâşâlı idi

Serüm ol dağdağadan hâlî idi

Sâç u sikke yoğ idi başumda

Çin-i nahvet yoğ idi kaşumda (105)

Vâlî-i Özi Mehemmed Paşa

Kapusında ider idüm inşâ

İttifâkı ser-i jülidemizi

İtmesün ta'n gören deyu bizi

Yeñi yoldan gelenüñ hâlî 'ıyân

Ki tırâşı anuñ olmaz pinhân

Eyledüm 'azm-ı dükkân-ı berber

Sırr-ı Selmâniye oldum mazhar

Gördi anda beni bir şahs-ı 'acîb

Ki tırâş oldu diyen merd-i ğarîb (110)

Bakdı etvâruma kim nahvet yok

Ya avurd itmege kudret yok

Kânî Efendi esasen Rusçuk'a ilk gelişi ile ikinci gelişi arasındaki farkı ilk seferde tanıştığını söylediği, gerçekte kendisini tecrid ederek gönlüne söylettiği kanaatlerini bu kez yine aynı kurguyla aktarır. "Eski dost" bu dönüşteki "görkem" karşısında biraz şaşırmış gibi ironik bir şaşkınlıkla sakalını sıvazlayarak anlamaya çalışır.

Şahs-ı sâbık sakalın ohşayarak

Hezeyân eyleyerek yanşayarak (113)

Ne var ki "Şahs-ı sâbık", mevlevî bir dervişin bu ihtişam ile dönmesindeki garabeti anlamakta güçlük çeker. Gözü kaşıyla işaret dilini kullanarak gördüğü değişimin aslını anlamak ve algılamak ister ama makul bir cevap bulamaz. Mevlevî dervişin bu şekli değişimi ironik bir çehre ile "bıyık altından" gülme şekliyle verilmiştir. Üzerindeki bakış ve ironik gülüşlerin baskısıyla bunalan Şair çözümü ortamdan uzaklaşmakta bulur.

Bıyık altından idüp istihâ

Gözi kaşıyla idüp çok imâ (115)

Bulmayup izhâra ruhsatı velik

Söyledi bir iki elfâz-ı rekik

Kalkup ol dem işüme gitdüm ben

Didüm onlara kalın sağ u esen

Çıkduğum gibi hemân kapudan

Uzadığum gibi ol tapudan

Yukarıda sunulan beyitlerde görüldüğü üzere Kânî Efendi, yaşadığı dönem toplumsal hayatına ilişkin olarak yaptığı sosyo-kültürel eleştirileri, doğrudan ve somut olarak kimseyi muhatap almadan, kendi üzerinden yaptığı öznel değerlendirmelerle kısa mesnevî olarak, ironik bir dil ve üslupla yansıtmıştır.

Kânî Efendi, yaşadığı dönemin sosyal hayatında gözleyip eleştirdiği hususlardan biri olarak ahlâkî çöküntüyü ele alır. Şâir, gözlediği ahlâkî zaafın sebebi olarak, şehvete düşkünlük ve bu bağlamda yazılan eserlerin yaygın olarak okunmasını göstermiştir.

Şehvet ol mertebe itmiş ki ihâta halkı

Okinur nüsha mı var nâme-i bâh⁽¹⁾dan ğayrı (G. 204/3)

⁽¹⁾ Bâh-nâme; Cinsî münâsebetlerden bahseden, içerisinde şehvet verici yazılar ve resimler bulunan manzum veya mensur eser.

Şâir; toplumun içine düştüğü şehvet düşkünlüğünün sebep ve yaygınlığını, istifham ve mübalağadan yararlanarak ironik bir üslupla vermiştir. Kânî Efendi Eleştirinin yanında çözüm yollarını da öneren bir insandır:

Takvâ yolına râhî olana

Cennet ona mesken olıcı (K. 22/34)

‘İsyân iden pek çirkin olur

Bed-hûya odur şöhret virici (K. 22/38)

Kur’ân oku yanık dil ile

Savtun ola kim te’sîr idici (K. 22/46)

Yukarıdaki beyitlerde ahlakçı yaklaşım ve düşünceleriyle Platonist felsefeyi takip ettiği görülen Kânî Efendiye göre mevcut durumdan kurtulmanın reçetesi de verilmiştir. İçine düşülen toplumsal buhrandan çıkmanın yol ve yöntemi olarak zevk ü safâ ve sefahattan uzaklaşıp, Kur’ân’a yönelmiş iyi ve samimi müslüman olmayı göstermiştir.

Kânî, toplumsal olaylara bakışta sergilediği ahlakçı yaklaşımla Nabi anlayışında bir sanatçı olduğunu göstermektedir. Toplumda yanlış davranışlar içersinde olan yöneticileri görür ve sorumluluk duygusuyla bunu ifade etmekten de çekinmez. Toplumda yaygın görülen devlet algısına göre; devlet adamları kendilerine inanılır-güvenilir insanlardır. Toplumsal hayatta ahlaki zaafiyet içersinde olan, yönetici sınıfa mensup kişiler, toplum nazarında sadece kendi değerlerini kaybetmezler, devlet kavramını da zaafa uğratarlar. Beyitte ne söylendiği kadar, nasıl söylendiği de önemlidir. İronik bir söylemle yapılan eleştiri, insanları güldürmekten çok düşündürmeğe yöneliktir.

Ehl-i devlet va’d-i bî-incaz ile aldar seni

Şeyhler de şimdi dervişane hep esma virür (G. 48/3)

(Devlet ehli yerine getirilmeyen sözlerle seni kandırır, şeyhler de şimdi dervişlere hep (sadece) isimler verir (oldu).

Beyitte yapılan ironi aldatmanın “baş”takiler tarafından yapılmasıdır. Toplum için devlet-din ayrılmaz iki unsur gibi algılanır. Toplumlarda arzulan bir durum olmasa da kişilerin kişileri aldatması rastlanılabilecek bir durumdur. Beyitte toplumun devlet adamları ve tarikat büyükleri tarafından aldatılır olması ironidir.

Divânda toplumsal hayata ilişkin eleştiri konuları ve şiirler farklı olsa da kullanılan dil ve üslupta ironik söylem ön planda tutulmuştur. İçinde yaşadığı toplumun gerçekliklerinden habersiz yaşayan gâfil insanlar da Kânî Efendinin eleştirdiği bir kitle olmuştur. Bu gafilleri davul çalarak

“uyandırmak” bile çok zor hatta imkânsız gibidir. Kızdığı ve eleştirdiği bu kişilerin durumunu halkın dili ile ancak hakaret etmeden ve kırıcı olmadan ironik üslupla ifade etmiştir. Şair gördüğü olumsuzlukları sadece eleştirmekle kalmamış, duruma ve sonucuna ilişkin değerlendirmelerde de bulunmuştur:

Tavul çalsañ uyanmaz gâfil ancak uykusun gözler
Anı bilmez ki kan ağlayacakdur yarın ol gözler (1)
Uyarsañ nâ-hun-ı hasretle bağruñ fâ’ide virmez
Açılrsa sinede dilde ser-â-pâ dağlar gözler (2)
Olursın gözleme bezm-i neşât efzâ-yı İblise
O büryân hande eyler âteş-i hayret seni közler (3)
Uyan yatdukca sen bâr-ı günâh eyler seni kanbûr
Ne deñlü yol alur fikr ile bir kerre ‘aceb gözler (4)
Yatarsın sen eşekler gibi aduñ ise insândur
Hele sahrâya bak bir kalkmışlar otlar öküzler (5)
Saña hiç söz mi te’sir eyler ey Kânî ki sen h’âbân
Misâl-i ahter-i tâbında dikmiş âsumân gözler (6) (G. 28)

Yukarıda verilen beyitlerde de Kânî Efendinin ironide Şeyhî’yi ve onun “Harnâme”de kullandığı sade dil ve ironik üslubu kendisine örnek aldığını söyleyebiliriz.

Kânî Dîvânında toplumsal eleştiri, muhtelif manzumeler içinde bir bütün veya beyitler şeklinde de yer almıştır. Mevlevî meşrep bir şâir olan Kânî zaman zaman medrese ehlinin kendisini yanlış değerlendirmelerinden yakını ve bu şekli değerlendirmeleri ironik bir üslupla eleştirir.

Zahidler kişi davranışlarını dış görünümüne yani zâhire göre değerlendirip yargılayan yapan insanlardır. Sûfiler ise hem zâhiri hem gönlü önemseyip değer veren insanlardır. Kânî Efendinin toplumda eleştirdiği kesimlerin önemli bir bölümünü de insanların din duygularını keyfi ve çıkarlarına göre kullanan, esasen insanları iyiye, doğruya ve Hakk’a götürmekle yükümlü olan bu din adamı görünümündeki din bezirgânlarıdır. Şâir aşağıdaki beyitlerde de ironik bir söylemle bu kişileri eleştirir:

Sûfî geçinür zâhid-i hâr mezhebi bilmez
Rindân-ı mukallid gibi kim meşrebi bilmez (1)

Söz düşse mu‘allim geçinür cehle baş egmez
Sûfi ki der-i medrese vü mektebi bilmez (2)
Ferzend-i hünermend-i fülânüm deyu söyler
Sorsañ meselâ şöhret-i cedd ü ebi bilmez (3)
Yerden gögi fark eylemez ol mest-i cehâlet
Hammâl-sıfât kevkeb ile kebkebi bilmez (4)
Bir takye kapaydum deyüdür sa‘yi hemişe
Kânî hünere gelse saded farğabı bilmez (5) (G. 68)
Zâhid beni görür de sanur ki safâm var
Ya‘ni cihanda dil-ber-i sâhib-vefâm var (G. 29/1)

Kânî Efendi içinde yaşadığı toplumu ve insanları yakından incelemiş, gözlediği toplumsal hayata ilişkin yargı ve değerlendirmeleri şiirlerinde insanların beğeniyle okudukları ironik bir üslupla vermiştir:

Zâhid hele tesbih ü ridâ hiç çekilmez
İdlâl ile taklid-i hüdâ hiç çekilmez (1)
Vaktiyle kılarum diyu her-bâr nemâzı
Zâhid bize itdügün edâ hiç çekilmez (2)
Her ne çekilürse çekilür sevdiğüm ammâ
Fahr-ı cühelâ nâz-ı gedâ hiç çekilmez (3)
Râşide eger olsa riyâ mu ‘teber olmaz
Ahenksiz oldukda sadâ hiç çekilmez (4)
Kurbiyyet ider ‘âşıkâ irâs-ı teselli
Dil-ber olıcak hâne-cüdâ hiç çekilmez (5)
Kânî ne be-tahkîk-i terennüm ki zâg
Bülbül gibi de itse nidâ hiç çekilmez (6) (G. 70)

Sonuç

XVIII. yy. Şâirlerinden Tokat’lı Ebû Bekir Kânî Efendi yaşadığı dönem toplumsal hayatını gerçekçi bir şekilde ve yakından gözlemiştir. Gözlediği toplumsal ve kişisel zaafı, toplumda gördüğü davranış ve ahlâkî bozuklukları yorumlayarak eleştirmiştir. Edebiyatımızda güçlü kalemi ve mensur eserlerindeki lâtifeleriyle meşhur olan Kânî Efendi, Dîvanında yer verdiği manzumelerinde toplum içerisinde doğrudan

somut bir suçlu aramadan eleştirmiştir. Toplumun genel görünümünü olduğu gibi yorumlayan yaklaşımıyla, kişileri rencide etmeyen, onur kırıcı olmayan lâtîf bir üslûp kullanmıştır. Bu yaklaşım ve uygulamayla Batı kaynaklı (eirônia) ironik yöntem ve söylem, Kânî Efendinin mevlevî meşrep mizacıyla yoğrularak, eserlerinde kendine özgü hoş ve bilgece bir ifadeye dönüşmüştür. Nesirlerinden başka manzumelerinde de kullandığı özgün eleştiri üslubuyla Kânî Efendi; Şeyhî, Fuzûlî, Bağdatlı Rûhî gibi dîvân şâirlerinin yanında ironik söylemin bir ustası olarak yerini almıştır.

Kaynakça

AKPINAR, Soner, (2010), “Can Yücel’in Şiirlerinde İroni”, Turkish Studies, Volume5/2 Spring.

DİLÇİN, Cem, (1995), *Örneklerle Türk Şiir Bilgisi*, Ankara.

GENÇ, İlhan, (2010), *Örneklerle Eski Türk Edebiyatı Tarihi Klasik Dönem*, İzmir.

KARAALIOĞLU, Seyit Kemal, (1969), *Ansiklopedik Edebiyat Sözlüğü*, İstanbul.

KARADİKME, Arzu, (2006), İroni Kavramı ve Ahmet Hamdi Tanpınar’ın Eserlerinde İroni, Cumhuriyet Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Sivas.

Kılıç, Zülküf, (2008), *Türk Divan Şiirinde Sosyal Eleştiri*, Fırat üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Elâzığ.

KIERKEGAARD, Soren, (2004), *İroni Kavramı*, (Çeviren: Sıla Okur), İstanbul.

KORTANTAMER, Tunca, (1993), *Eski Türk Edebiyatı Makaleler*, Ankara.

KORTANTAMER, Tunca, (2002), *Kuruluştan Tanzimat’a Kadar Osmanlı Dönemi Türk Mizahının Kısa Bir Tarihi Türkler*, Yeni Türkiye Yayınları, 11. Cilt, Ankara.

KORTANTAMER, Tunca, (1999), “Osmanlı dönemi Türk Mizah Anlayışı”, XIII. Milletlerarası Türk Tarih Kongresi, 4-8 Ekim, Ankara.

KÜÇÜK, Sabahattin, (1985), “Divan Edebiyatında Sosyal Tenkit, Ebu Bekir Kani Efendi’nin Hasbihali”, Türk Kültürü Dergisi, s. 262, Yıl: XXIII.

LEVEND, Agah Sırrı, (1980). *Divan Edebiyatı Kelimeler ve Remizler Mazmunlar ve Mefhumlar*, İstanbul.

MORAN, Berna, (1991), *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, İstanbul.

ÖZCAN, Ömer, (2002), *Türk Edebiyatında Hiciv ve Mizah (Yergi ve Gülmece)*, İstanbul.

PALA, İskender, (1989), *Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü*, Ankara.

SAMİ, Şemseddin, (1989), *Kamus-ı Türki*, İstanbul.

YAZAR, İlyas, (2010), *Kani Divanı, Tenkitli Metin ve Tahlil*, İstanbul.

YÜCEBAŞ, Hilmi, (2004), *Hiciv ve Mizah Edebiyatı Antolojisi*, İstanbul.

ŞİİR ve METAFOR

Poetry and Metaphor

Mehmet AKKAYA*

Giriş

Edebiyatta tüm türler içinde şâirin kendi imge dünyasını ve çağrışımlarını en güzel ifade ettiği tür şiidir. Şiir türü içinde metaforik yapı algıda güçlük doğurmaktadır.

Şiirde olduğu kadar düz yazıda da mecazlı, örtülü anlam yapısı kullanılmaktadır. Nesir ve şiir metinlerinde yazar ve şâirin derinlere gömdüğü anlamların bulunup çıkarılması gerekmektedir. Bu örtülü anlamların bulunup çıkarılması ve kullanım yerinin kavratılması, üzerinde durulması gereken bir husustur.

Metaforlar, gündelik hayatta sık sık karşılaştığımız olayları ya da durumları daha etkili anlamlandırmamızı sağlayan olgulardır. Metaforların benimsenmesi ve metaforlara sıkça başvurulması, daha ziyade okuyucunun bilişsel, duyuşsal ve dilsel algısı açısından önemlidir.

Sözlü ve yazılı anlatımda düşüncenin ve hayalin ifadesinde metafordan yararlanmak gerekmektedir. Nesne adlarının somutluğu dikkate alınırca mecazlı söyleyişlerin algısı ilk anda bir güçlük doğurmaktadır. Okuduğunu anlama becerisi kazandırması ve soyut anlamı kavrama somutlama kolaylığından ötürü metafor bilgisinin gerekliliği ortadadır.

Amaç

Dil eğitimi bireyin her türlü yaşantısı için kaçınılmaz bir ihtiyaçtır. Dil, insanlar arası iletişimin temel ögesidir. Okuyucuların bilgi edinmelerinde, gelişimlerinde, iletişim kurmalarında, kendilerini yazılı veya sözlü olarak ifade edebilmelerinde; dil ayrı bir öneme sahiptir. Okuma, dinleme, konuşma, yazma ve dil bilgisi ile ilgili temel becerilerin kazandırılması dikkate alındığında anlamanın ve anlatmanın ne denli önemli olduğu açıktır.

Türkçe zengin bir dildir. Anlatım, gerçek anlamların yanında mecazlı, sanatlı olarak da gerçekleşebilir. Bu tür anlatımları anlamlandırma işlemi ilköğretim çağındaki çocuklar için başta zorluk oluştursa da onların hem bilişsel hem de duyuşsal gelişimleri açısından oldukça önem teşkil etmektedir. Mecazlar ya da sanatlı söylemler, metafor aracılığı ile verildiğinde öğrenciler için somut bir anlamlandırma süreci meydana gelir. Böylece anlamlandırma süreci, daha somut daha etkili ve daha anlamlı

* (Dr. Öğr. Üyesi); Dokuz Eylül Üniversitesi, Buca Eğitim Fakültesi, Sosyal Bilimler ve Türkçe Eğitimi Bölümü, Türkçe Eğitimi Anabilim Dalı, mehmet.akkaya@deu.edu.tr

olacaktır. Metaforlar, okuyucunun bilişsel gelişimine katkı sağlayacak; olayları ve duygu, düşüncelerini aktarmalarında yardımcı olacaktır.

Metaforlar, gündelik hayatta sık karşılaştığımız olayları ya da durumları daha etkili anlamlandırmamızı sağlayan olgulardır. Metaforların benimsenmesi ve metaforlara sıkça başvurulması, şiirin teşekkülünde yazanın bir yöntemidir. Edebî açıdan doğrudan anlatımın etkisinin zayıf olacağı dikkate alınırsa örtülü anlatımın gerekliliği anlaşılacaktır.

Mecaz (Değişmece) nedir? Ne ifade eder?

Mecaz, bir kelimenin gerçek (temel) anlamı dışında başka bir anlamda kullanılmasıdır. Mecazda kelimenin temel anlamı ile karşıladığı yeni anlam arasındaki ilişki gerçek dışıdır. Bir kelimenin hakiki (=gerçek; temel) anlamı değil de mecazî anlamının kastedilmesi için bu iki anlam arasında bir ilişki bulunması gerekir. O hâlde mecaz, kısaca bir sözün gerçek anlamında kullanılmamasıdır. Mecazda bu anlamın gerçek anlam olmadığını gösteren ve sözü gerçek anlamının dışına çıkararak bir ilgi vardır (Saraç, 2010: 163).

Mecazda kelimenin gerçek anlamı dikkate alınmaz, çağrışımları önemlidir. Bir kişinin adının Gaffâr olduğu düşünülürse ilk anda adı ve fizikî görüntüsünden kelimenin çağrışımından hareketle o kişinin bağışlayıcı bir kişiliğinin düşünülmesi gerekir.

Lafzın mânâya delâlet yollarından ikincisi mecazdır. Kelime Arapça (yeri tecâvüz) mânâsına gelen “câz” fiilinden türetilmiş mekân ismidir. Bir söze âit aslî mânâda kendini gösteren tecâvüz, bu kelimenin terim olarak kullanılmasına yol açmıştır (Bilgegil, 1980: 130).

Mecaz için değişmece tabirinin kullanımı da yaygındır. Bu ifade, gerçek anlamı başka bir çağrışımla değiştirmek şeklinde düşünülmelidir. Halk arasında yaygın olarak söylenen ve kinayeli anlatıma örnek gösterilen bir söz vardır; “sana söylüyorum kızım, sen anla gelinim” diye. Bu ifade sözün doğrudan hedef gözetilerek söylenmesi yerine başkası üzerinden, sözün yönünü değiştirerek hedefi buldurma yöntemidir.

Mecazlar (değişmece/trope/figure), dillerin gerçek anlamlarının söylenmeyeni söylemede yetişmediği durumlarda dile güç, zenginlik, canlılık, parlaklık kazandıran yapılarıdır. Türkçe, mecazlar bakımından zengin bir dildir ve bu bakımdan çağlar boyunca meydana getirilen mecazlarla çok zengin ifade gücü kazanmıştır (Genç, 2007:99)

Bir kelimeyi gerçek anlamının dışında, benzetme amacı gütmeyen başka bir anlamda kullanmaktır. Bu sanatta amaç, söze güzellik, çarpıcılık ve canlılık katmaktır. Kelimelerin mecazî anlamlarında kullanılmaları duygu ve hayâli şahlandırır, sözün etkisini artırır. Mecaz

kullanımı sayesinde bir konunun daha iyi kavranması ya da kavratılması sağlanır (Macit, 2010: 69).

Bir ifadenin gerçek anlamının dışında bir anlamda kullanılmasına mecaz denir. Sözün gerçek anlamını engelleyici bir durumun (karine-i mânia) bulunması gerekir.

Geçilip gidilen yer, bir yeri tecâvüz. Edebiyatta bir kelimeyi gerçek anlamından başka bir anlamda kullanma sanatıdır. Amacı, söze canlılık, çarpıcılık, güzellik vermektir. Mecaz kullanımından maksat, söze anlam zenginliği katmaktır. Konuşma dilinde, nesir dilinde kullanılır olsa da asıl işlerlik kazanması şiir dilindedir.

Mecaz, başlı başına bir edebî sanat olmaktan çok değişik adlarla anılan bazı sanatların otaya çıkmasına yardımcı olur. Mecazlı söyleyişlerle değişik sanatlar ortaya çıkar. Sadece mecâz-ı mürsel, kinaye, istiâre düşünülmemelidir. Elbette sözün gerçeğe uygunluğu da önemlidir. Sadece mecaz anlam geçerliyse mürsel mecaz olur, oysa hem gerçek hem mecaz anlam ikisi de geçerliyse kinaye teşekkül eder. Mesela; “eli açık” ifadesinde mecazi olarak cömertlik kastedilir ama gerçekte de bir kişinin eli açık-kapalı olabilir. Bu durumda kinaye düşünülür. Halbuki “göze girmek” ifadesinde birinin ilgisini, itibarını kazanmak söz konusudur. Gerçek anlamda birinin gözüne girmek mümkün olmadığı için sadece mecaz anlam geçerlidir. Bu itibarıyla sözün çağrışımı mecâzda kaldığı için mecaz-ı mürselden öteye gidemez. Nitekim teşbih, istiare, mecâz-ı mürsel, kinâye, ta’rîz, teşhis ve intak gibi sanatla bir kısmı kelime (msl.; istiâre), bir kısmı ise fikir (msl.; teşbîh) mecazları üzerine kurulmuş sanatlardır.

Kelimelerin mecaz kullanımı duygu ve hayali şahlandırır, sözün etkisini artırır. Türk dilinin mecazlar bakımından zengin oluşu, günlük hayatta çok zaman bilerek ya da bilmeyerek mecazlar kullanmamıza imkân sağlar. Böylece daha iyi kavrama ve kavratma sağlanmış olur. Mecâz, hakikatin zıddıdır. Nitekim bu tür ifadelerde kelimenin gerçek anlamını iten ve onu anlamamıza engel olan bir başka kelime bulunur (Pala, 2007: 299).

Mecaz bir kavram veya bir terimin belirli bir benzerliği ifade etmek amacıyla farklı bir içeriğe uygulandığı bir dil formudur. (Sackmann,1989; Yıldırım, Şimşek, 2011: s. 207). Bir dil formu olarak aynı kavram veya terimin farklı ortamlar arasında bir geçiş olarak kullanılması anlamında mecazlar kavramları dönüştürür. Bu anlamda dil ve dilin kullanımı ile ilgili gibi görünür. Ancak mecazlar bundan daha fazla işleve sahiptir. Mecazlar insanın doğayı ve çevresini anlamasının, anlamsız gibi görünen nesnel gerçeklikten belirli yorumlar yoluyla anlamlar çıkarmasının, yaşantı ve deneyime anlam kazandırmanın

araçları olarak “bilmeye” de olanak sağlar (Morgan, 1980; Yıldırım, Şimşek, 2011: s. 207-208).

TDK mecazı kısaca şöyle tanımlar; bir ilgi veya benzetme sonucu gerçek anlamından başka anlamda kullanılan söz (TDK Sözlük, 2005:1359).

Mecaz, bir sözün asıl anlamından başka bir anlamda kullanılmasıdır. Mecazlı anlatım çeşidinde, sözcükler ya da sözcük kümeleri asıl anlamlarından başka anlamlarda kullanılır. (Kudret, 1980: 465)

Lügatda “Geçilip gidilen yer demek olan mecâz beyân tâbîrlerindedir. Kelime vaz’olunduğu mânâda kullanılırsa hakikat olur. Bir münâsebetle asıl mânâsından başka bir mânâyâ nakl edilirse ve kendi mânâsında kullanılmasına “karîne-i mânâia” bulunursa mecâz olur (Kürkçüoğlu, 1973: 96).

Edebiyatta bir sözün, kelimenin asıl manâsından başka bir manâ ifade edecek şekilde kullanılmasıdır. Mecaz, kelime veya söze güzellik, parlaklık, zerâfet, kuvvet, genişlik, derinlik vermek için yapılır.

Teşbih suretiyle meydana getirilen mecazlara istiare, yüzeydeki anlatımın altında başka bir anlam olduğunu belirtme yoluyla yapılan mecazlara istiâre-i temsiliye (Alegori); benzetme maksadı gütmeyen, bir kelime veya ibareyi öz anlamında kullanılmayacak şekilde ifade etmeye mecaz-ı mürsel denilmektedir (Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi, 1986: 168-169).

Mecaza dayalı metafor kullanımında sembol önemli bir yer tutar. Özellikle dinî ve kültürel aktarmalarda sembolizm, metoniminin özel durumlarıdır. Mesela, Hıristiyanlıkta “kutsal ruh yerine güvercin metonimisi” vardır. Bu sembolizm metonimilerde olduğu gibi keyfi değil tipiktir.

Kültür ve dinlerin kavram sistemleri doğası itibarıyla metaforiktir. Sembolik metonimiler, gündelik tecrübelerimiz ile dinleri ve kültürleri karakterize eden tutarlı metaforik sistemler arasındaki eleştirel bağıdır. Fiziksel tecrübemizde temellenen sembolik metonimiler dinî ve kültürel kavramları kavramanın temel araçlarını sağlarlar (Lakoff ve Johnson; Demir, 2010: 65-66).

Metafor Nedir? Şiir-Metafor İlgisi

Metafor sözcüğü Eski Yunancadaki *meta* (üzerine) ve *phrein* (taşımak) sözcüklerinden gelir ve bir “şey”in bazı yönlerinin bir başka “şey”e taşındığı ya da transfer edildiği özgül zihinsel/dilbilimsel süreçleri ifade eder. Bu süreçlerin sonucunda, “ikinci şey” den sanki “ilk şey”miş gibi bahsedilmesi söz konusu olmaktadır. Metafor, İngilizcede “figurative language” Türkçede ise “mecaz” ya da

“eğretileme dili” olarak adlandırılan ve standart dilden “söylediği şeyi kastetmemesiyle” ayrılan özeleşmiş dilin temel bir formu olarak kabul edilir. Bu açıdan, *ironi*, *yalan*, *abartı* gibi “söylediği şeyle kastettiği şey” arasında “fark” bulunan diğer özeleşmiş kullanımlarla karşılaştırılarak değerlendirilmelidir (Cebeci, 2013: 9-10).

Grekçe *metaphoradan* gelen “metafor” kelimesi, *meta*: öte ve *phrein*: taşımak kelimelerinden mürekkeptir ve “bir yerden başka bir yere götürmek” anlamına gelir. Metafor, bir forma en az iki içeriğin sığdırılmasıdır. Metaforlar yaratıcıdır; çünkü zihnimizi mevcut ve aşikâr benzerliklerin, ilişkilerin ve görüşlerin ötesine, kendi yarattıkları yeni benzerliklere, ilişkilere ve görüşlere yönlendirir. Metafor keşiftir; çünkü kelimenin tek başına daha önce taşıyamayacağı bir anlam boyutu keşfedilir ve böylece hem kelimenin hem de düşüncenin anlam ufku genişler. Metafor; bir şeyi başka bir şeye göre düşünme sorunudur (Lakoff ve Johnson; Demir, 2010: 11-12-13).

Eğretileme dili genellikle tasviri olup zihinde karşılık bulan “resimler” ya da “imgeler” oluşturma eğilimindedir. Ancak “imge” sözcüğü eğretileme dili söz konusu olduğu zaman yanıltıcı olabilir çünkü esas olarak “göze hitap ettiği” izlenimi uyandırmaktadır. Oysaki, eğretileme dili görsel duyuyu da içine alabilmekle birlikte, esas olarak, dil içinde ortaya çıkar ve bu yüzden görme duyusunun boyutlarını çok aşan sonuçlara yönelir (Hawkes, 2; Cebeci, 2013: s. 11).

Metaforun özü bir tür şeyi başka bir tür şeye göre anlamak ve tecrübe etmektir (Lakoff ve Johnson; Demir, 2010: 27).

Metaforik ifadede aralarında ilişki kurulan iki şeyden birinin “örtülmesi” ve örtülen terimin bağlam aracılığıyla bilinmesi mümkündür. “Taş kalpli” deyimini bir metafor olarak ele alabiliriz. Burada insan duygularının merkezi, olduğu varsayılan kalp, “metonimik metafor” yapısını göstermektedir. Metonimi ve metaforun bir arada kullanılması yüzünden bu metafor “metonimik bir metafor” olma özelliğindedir (Cebeci, 2013: 13).

Metafor zihnin temsili sembolleri kullanma gücünün, yani “soyutlama aracılığıyla görme” nin en belirgin kanıtıdır. Langer, metafor kullanımının bilinçli olduğunun söylenemeyeceği kanısındadır. Buna göre, metafor dilin kanunu olup dili “ilişkisel” kılan, gerçekliğin yeni ve soyut formlarını gösteren, ‘eskiyen soyut kavramları genel dilin içine yerleştiren güç’ olma özelliğini taşımaktadır. Wegener’e göre, bir metaforun sürekli ve kapsamlı kullanımı o metaforun “solmuş” (faded) metafor olarak tanımlanması sonucunu verir (Cebeci, 2013: 72).

“Bu başkalarından öğrenilemeyen bir şeydir ve büyük doğal yetenekliliğin belirtisidir; çünkü metaforu başarıyla kullanma yeteneği

benzerliklerin sezildiğini gösteren bir işarettir” (Tunalı, 1993). “Metafor sayesinde yeni fikirlerle tanışmamız söz konusudur: Sıradan sözler sadece bildiğimiz şeyleri bize taşır; yeni şeyleri ise en iyi metafordan alırız” (Cebeci, 2013: 16).

Metafor, üslupta çeşitlilik sağlayan ve düz dilde söz konusu şey için uygun bir sözcük bulunmadığı zamanlarda kullanılması gereken bir araçtır. Bu amaçla kullanılan metafora “catachresis” adı verilir ve bu metaforun, genel olarak ve zaman içinde, “ölü metafor” a dönüşerek gündelik dile dahil olması beklenir. Metaforun bu kapsamdaki bir diğer kullanım gerekçesi, “somut” ifadelerle olanak sağlaması ve somutun “soyut”tan daha etkin bir iletişim aracı oluşturmasıdır. “Ölü metafor” gündelik dile yerleşmiş ve metafor olduğu fark edilmeden kullanılan metaforları ifade eder. Örneğin “masanın bacağı” sözü bu türden bir metafordur; canlı varlıkların beden özelliklerinden yola çıkılarak cansız bir nesneye yakıştırılmış bir özelliği yansıtır. Eskiyen metaforlar ilke olarak dile düz anlam sahibiymiş gibi eklenirler (Cebeci, 2013: 20,21).

Hester, metaforun anlamının anlaşılmasının, metaforu oluşturan sözcüklere ilişkin ölçütün bilinmesine bağlı olduğunu söyler; yazar, “metaforik anlamın imgelemi içerdiği” ve “metaforun anlaşılmasının bu imgelerin anlaşılmasını gerektirdiği” kanısındadır. (Hester s. 51,53,55,57-61; Cebeci, 2013: 113). Hester, metaforik anlamda “bir şey olarak görme”nin “imgesel tasvir”in unsurları arasında gerçekleştiğini belirtir (Cebeci, 2013: 143). Herkesin benzer olarak bildiği bir benzeyen ve benzetilen ancak “bayat bir metafor”u ifade eder. Metaforda açığa çıkarılan şey, henüz haritası çıkarılmamış, bilinmeyen alanlardır (Cebeci, 2013: 145).

Bir şeyi başka bir şey olarak görme hali, şiirde imgenin karşılığıdır. Üzeri beyaz köpüklerle kaplı olan denizin altında başka renkte su ve hayat vardır. Gerçekte denizi hiç görmeyen biri, görüntüden hareketle denizi beyaz bir köpük olarak algılar. Oysa şiire âşinâ olan biri beyaz görüntünün altında bambaşka görüntüler olduğunu bilecektir. Köpük bir imgedir. Altında gizlenen başkadır.

“Bir şey olarak görme” eylemi, “imgenin uygun yönlerinin seçilmesi”ni ifade eder ve metaforun “kasti” yapısına bağlı olarak ortaya çıkar. İmgeyi kontrol ettiği belirtilen ilk üç araç şiirsel ifade içinde ortaya çıkarken, “bir şey olarak görme eylemi” ise yalnızca “metafora özgü”dür (Cebeci, 2013: 134).

Retorik sanatının Latincedeki büyük ustası Quintilian ise mecaz ya da “eğretileme”yi bir sözcük ya da ifadenin “normal anlamının sanatsal bir biçimde bir başka anlama dönüştürülmesi” olarak tanımlar; eğretileme, uygun biçimde kullanıldığı zaman, alelde dili üst seviyelere

taşımaya hizmet eder: bu kapsamda, metafor bütün eğretilmelerin en güzelidir (Cebeci, 2013: 23).

Tartışma

Metaforla yapılanı, varlıkla sembol arasındaki mecaz ilişkisine dayanır; zambağın temizlik sembolü sayılması gibi. Analoji yoluyla yapılan sembolizm, varlıkla sembol arasındaki hatırlatıcı bir yakınlıktan doğar. Bu hatırlatma genellikle tarihsel bir olaya ya da mitolojik bir inanca dayanır. (Bu dünya Hz. Süleyman’a bile kalmamış) (Akalin, 1972: 169).

Farklı zaman dilimlerindeki soyut kavramlar, insanlar arasında sanki gizli bir anlaşmadan doğarak simgeleşir. İmgeler, kullanıla kullanıla süreklilik özelliği kazanarak sembollere dönüşürler. Temsili olarak kullanılan imgelere veya işaretlere kendi anlamlarının ötesinde ahlâkî ve felsefî değerler yüklenerek bunlar eğitici ve açıklayıcı bir duruma getirilir. Yine bireysel anlamdaki imgelerden doğan simgeler, zamanla anonim simgelere dönüşürler. Çünkü bir kere istiare (metafor) olarak doğan imge, “tekrarlanırsa” sembolleşir; hatta mitik (mit: yaratılışa dair hikâye) bir sistemin parçası olur. Sözelimi “Uyumadan gidilecek bitmeyen yol” mısraında bir “yolcu” imgesi vardır ve uyku, ölüm’ü sembolize etmektedir (Genç, 2007: 105).

Türk şiirinde kullanılan mazmun (kalıp benzetmeler)lar, metafor algısı uyandırmaktadır: Servinin boyu, gülün yanağı, goncanın dudağı, sümbülün saçı, ay ve güneşin yüzü, yılanın saçı, yay (keman)ın kaşı, okun kirpiği, incinin dişi vb. sembolize ettiğini bilmeden şiiri anlamak güçleşecektir. Benzetmelerde benzetilen-benzeyen ilgisi dikkate alındığında aralarında benzerliğe bağlı bir bağın kurulduğu muhakkaktır. Ancak bu unsurlardan birinin söylenmemesi halinde benzerlik ve çağrışımlardan hareketle diğer unsuru arama, bulma çabası gerekir. Aşağıdaki birkaç örnekle konuyu açımlayalım;

“Âh eylediğim serv-i hırâmanın içindir/ Kan ağladığım gonca-i handânın içindir” (Fuzûlî), beytinde salınan servi ve gülen goncadan bahsedilmektedir. Bu kapalı(mazmun) yapıdaki anlatımda servinin boyu, goncanın da dudağı sembolize ettiğinin dikkate alınması zorunludur. Yine Nedîm’in;

“Nice demdir ki gülün eyledi bülbülden dūr

Dâd elinden bu şikest olası künc-i kafesin” beytinde gülün sevgiliyi, bülbülün de âşığı sembolize ettiği dikkati çekmektedir.

Yahya Kemâl’in başlı başına istiareye dayalı şiiri “Sessiz Gemi”sinde ise, benzetmelik olarak dikkati çeken gemidir. Hayatın bir yolculuk olarak düşünüldüğü dizelerde “ruh” benzetilen konumundadır ama

belirtilmemiştir, somutlaştırılarak gemiye benzetilmiştir. Halk şâiri Karacaoğlan da;

“Garbi değmiş kavak gibi sallanır

Yürüyüşü ne hoş olur güzelin”, dizelerinde boydan bahsetmeden kavak sözcüğü ile boyu ifade etmektedir.

Sonuç olarak ister düz yazı olsun isterse şiir dili olsun örtülü ifade vazgeçilmez bir anlatım tercihidir. Metaforun alt yapısında istiare, mecaz, kinaye gibi edebî sanatların olduğu dikkate alınırsa metafor bilgisinin gerekliliği daha iyi anlaşılacaktır. Klasik edebiyatın kurucularından sayılan Necâtî bir beyitinde;

“Bir içim su umarız hançer-i bürrânundan

Nola bir kez içirürsen ne gider yanundan” (Tarlan,1963: 380) diyerek üstü kapalı bir ifadeyle hançerden kasıt, kaşların olduğunu ima etmektedir. Eğri şekliyle kaşlar, genellikle yay-kirpiklerin ok olması da buna etkendir-olarak düşünülür. Kimi zaman da gönlü yaralayıcı keskin bir hançer tasavvuru dikkati çeker. Her durumda göz etrafında bir bütün olarak düşünülen kaş ve kirpikler daima gönlü yaralayıcıdır.

Yukarıda verilen beyitte sadece hançer kelimesi söylenmiş, kaştan bahsedilmemiştir. Asıl unsur olan kaştır, hançer kaşı anlatmaya yarayan yardımcı unsurdur. Bir mazmun görüntüsündeki hançer benzetmesiyle şiirde etkili bir metafor yapısından söz etmek yerinde olacaktır.

Klasik şiirde yüz için en fazla gidilen teşbih ay ve güneştir. Şiirde ay ve güneşi görünce akla yüz gelir. Bu klişe benzetme yüzyıllarca şiirin vazgeçilmezi olmuştur. Bu bir anlamda yapısal olarak bir şeyi gizlemek, örtmek ve altında olanı buldurmaktır. Daha önce birçok kez bu aramayı yapmış ve örtünün altında ne gizlendiğini bilen okuyucu, ay ve güneşi gördüğü anda bu sözcüklerden sevgilinin yüzünün kastedildiğini bilecektir. Pek çok özgün mazmunun sahibi olan Necâtî Beg bir beytinde örtülü olarak sevgilinin yüzünü şöyle anlatmaktadır;

“Oda atarsa seni hasreti ol mâh-veşün

Gönül âh eyleme kim yakduğı tütmez güneşün” (Tarlan,1963: 320).

Beyitte yüz unsuru geçmemekte ancak biz güneşten maksat, yüz olduğunu anlamaktayız.

Benzetme temelli bu örtülü anlatımda, benzetmenin unsurlarından birinin söylenmemesi gerekir. Benzetlenen ve benzeyen her ikisi de zikredildiğinde kelimeler arasındaki ilgi sıradan bir benzetmeden öteye gitmez. Bir kavramı kendi adının dışında, değişik yönlerden benzediği başka bir şeyin adıyla anmaksızın şiirde imge, mazmun ve ötesinde metafor olarak düşünülebilir. Edebî sanatların içinde “istiâre” adıyla bilinen sanat,

bir bakıma hem benzetme hem de mecazdır. Benzetilen ve benzeyenin eksik söylenmesiyle açık ve kapalı diye adlandırılan istiâre sanatının yapısı itibariyle açık olanı metafora daha uygundur.

Açık istiâre (istiâre-i musarraha); benzetme öğelerinden yalnız benzetmelik ile yapılan istiâredir. Bu türlü istiârede benzetilen söylenmez (Dilçin,2009:412). Türk şiirinde boy dendiğinde ilk akla gelen servdir. Halk ve divan şiirinin vazgeçilmezi olan bu teşbihte şâir, sevgili için gül yanaklı servi benzetmesine meylediyor, ancak servinin gümüş renkli elma gibi meyvesinin olmamasının eksikliğiyle bu teşbihten vazgeçiyor;

“Serv-i gül-ruh derdim ol fettâna lîkin servde

Sîb-i sîmîn üzre bitmiş berg-i anber-bâr yok” (Dilçin,2009:413)

Bu düşüncede elma, çene için düşünülmüş bir benzetmedir. Teşbih gerçekleşmiş ve teşbihin asıl unsuru olan çeneden söz edilmemiştir.

Boy hususunda servi klişeleşmiş bir benzetmedir. Boy denilince servi, servi denilince boy akla gelir. Bunun gibi Türk şiirinin klişe benzetmelerinden biri de dudak-gonca ilişkisidir. Açılmamış haliyle gonca her daim şiirde dudağı karşılar. Goncanın açılmış hali olan gül ise sevgilinin yanağı, yüzü için vazgeçilmez bir benzetme vasıtasıdır. Fuzûlî, bir beytinde sevgilinin boyundan ve dudaklarından hiç bahsetmeden doğrudan serv ve gonca unsurlarını zikreder. Boyu ve dudakları eğretilenle ifade etmiştir. Eğer ifade, servi boylu ve gonca dudaklı şeklinde olsa- elbette-kapalılık ortadan kalkacak; sıradan bir benzetme olmaktan öteye gidemeyecektir,

“Âh eyledigüm serv-i hırâmânun içündür

Kan ağladigum gonca-i handânun içündür” (Dilçin,2009:413)

Bu imgede boy için düşünülen servin salınması için rûzgâra ihtiyaç vardır. Ah ifadesi şiirde rûzgâr olarak düşünülürse düşünceyi sağlamlaştırır. Yine gonca- dudak ilişkisinde bu tasavvuru destekleyen unsur kan (ağlamak) dır. Kan rengiyle gonca(dudak) arasında renk münasebeti vardır. Görülüyor ki sadece örtülü anlatımla yapılmış bir benzetmeden çok daha ötesi söz konusudur.

Türk edebiyatında alegori hususunda ilk akla gelen Şeyhî'nin Harnâme'si başlı başına metafora uygun bir söyleyiş arz eder. Kendi özelliklerinin farkında olmayıp, başkalarına özenen ve daha fazlasını umarken elindekini de kaybeden bir insanı simgeleyen eşek, bu hususta güzel bir imgedir. Bu mesnevinin bize bıraktığı söz mirası, “boynuz umarken kulaktan olmak”tır.

“Bir eşek var idi zaîf ü nizâr

Yük elinden katı şikeste vü zâr” (Timurtaş,1968: 182) diye eşeğin hikayesi başlar.

Şinâsi'nin La Fontaine'den tercüme ettiği “Eşek ile Tilki” fıkrasında eşeğe hitaben tilkiye söylediği:

“Dâim olsun beğimin sâye-i lutf u keremi
Gül biter bastığı yerlerde mübârek kademi
Hele ol hoş kokulu kuyruğu benzer miske
Koklarım burnuma vurmazsa efendim fiske
Eder irfânını iymâ o sühen-gû gözler

Yakışır ağzına mevzûn ü mukaffâ sözler” (Kürkçüoğlu, 1973: 72) mısralarında alegorik yapıda istiareler dikkat çekicidir.

Bu yapının tam tersi olan bir ifade biçimi de yalnız benzetilenle yapılan teşbihlerdir. Bu durumda benzeyen söylenmez, bir anlamda gizlenmiş olur. Bazı ipuçları verilerek benzetmenin ne olduğu okuyana bırakılır, böylece benzeyen sezdirilmiş olur.

Örneğin; “gözlerin doğuyor gecelerime” adlı şarkının sözlerinde göz- gece ve doğmak arasında ilgi kurmak gerekir. Göz için şiirde belki –halk hayalinde, zevkinde- yıldız düşüncesi ağır basmaktadır. Ancak doğmak fiili burada yıldız düşüncesini zayıflatmaktadır. Gece ve doğmak ilgisiyle açıkça söylenmeyen, bize bırakılan benzetme göz- ay benzetmesidir. Çünkü gece doğan aydır, gündüz doğan güneştir.

Yine Bâkî'nin bir beytinde;

“Eşcâr-ı bâğ hırka-i tecrîde girdiler

Bâd-ı hazân çemende el aldı çenârdan” (Soysal, 1987: 34) söyleyişinde bağın ağaçları “Derviş” e; çınar da “Şeyh”e benzetilmiştir. Derviş ve Şeyh söylenmemiş, sezdirme ile bunların bulunması okuyana bırakılmıştır.

Metafor öğretimi, Türk Millî Eğitiminde II. kademe 6. ve 7. sınıflar için hazırlanan metinlerde uygun görülmektedir. Daha küçük yaşlarda öğrencilerin konuyu algılamaları pek mümkün değildir. 6.sınıf serbest okuma metinlerinde dikkate alınan Arif Nihad Asya'nın “Bayrak” şiirinde bayrakla ilgili ipuçları verilmiş, ancak bayrak adı söylenmemiştir. İfade edilen unsurun bayrak olduğunu okuyan ipuçlarını değerlendirerek fark edecektir;

“Ey şimdi süzgün, rüzgârlarda dalgalı;

Barışın güvercini, savaşın kartalı

Yüksek yerlerde açan çiçeğim.

Senin altında doğdum.

Senin dibinde öleceğim”

Metinde görüldüğü gibi rüzgârda dalgalanması, savaşta ve barışta sembol olması, bir yere dikilmesi gibi söyleyişler kastedilenin bayrak olduğunu göstermektedir.

Yine 5. sınıf metinlerinde yer alan millî kültürle ilgili “O Geliyor” adlı Celal Sahir Erozan’ ait şiirde geçen,

“Koş, atıl, gemi, sana engel olmasın deniz!

Ak saçlı dalgaları birer birer kes de gel!” mısralarında “ak saçlı dalgalar” ifadesi yaşlı bir adamı düşündürmektedir. Ancak dalga- ihtiyar adam benzetmesi yapılmamış “ak saçlı” tanımıyla benzetmenin adını koymak okuyana bırakılmıştır.

Şiirin dışında günlük konuşma dilinde de anlam aktarmasıyla doğadaki canlı- cansız isimlerin ve bu isimlerle ilgili sıfatların insanlar için kullanımı söz konusudur. Kuzu, koyun, eşek, öküz, aslan, tilki vb. gibi hayvan adlarının yanı sıra gül, fidan, karanfil gibi bitki adlarının göstergelerinden yararlanılır. Bunun yanı sıra davranış ve karakter tanımlamasında melek, şeytan, cin gibi soyut kavram adları insanları nitelemede sembol olmuşlardır.

SONUÇ

Bütün bu örnekler ışığında yapılan değerlendirmeler sonucunda şunu söylemek mümkündür: İnsanın doğasında bir düşünce veya duyguyu ifade etmede doğrudan, gerçek anlam dışında anlam aktarmasıyla örtülü anlatımı tercih etme eğilimi vardır. Bu eğretileme, şiirde imge, metafor olarak adlandırılabilir. Konuşma dilinde ise bunun karşılığı kinayeli söyleyiştir. Bir kavramı başka bir kavramla örtülü olarak anlatmak insan ruhu için bir ihtiyaçtır.

Kaynakça

AKALIN, L. Sami, (1980), *Edebiyat Terimleri Sözlüğü*, 5. Basım, Varlık Yayınları, İstanbul.

BİLGEGİL, M. Kaya, (1980), *Edebiyat Bilgi ve Teorileri*, Enderun Kitabevi, Ankara.

CEBECİ, Oğuz, (2013), *Metafor ve Şiir Dilinin Yapısal Özellikleri*, İthaki Yayıncılık, İstanbul.

DİLÇİN, Cem, (1983), *Örneklerle Türk Şiir Bilgisi*, TDK Yayınları, Ankara.

- GENÇ, İlhan, (2007), *Edebiyat Bilimi-Kuramlar-Akımlar-Yöntemler*, 2. Basım, Kanyılmaz Matbaası, İzmir.
- KUDRET, Cevdet, (1980), *Örneklerle Edebiyat Bilgileri*, 2. Basım, İnkılâp Kitabevi, İstanbul.
- LAKOFF, George & JOHNSON, Mark, (2010), *Metaforlar Hayat, Anlam ve Dil*, (Çvr: G. Yavuz DEMİR), Paradigma Yayıncılık, İstanbul.
- MACİT, Mucit & SOLDAN, Uğur, (2010), *Edebiyat Bilgi ve Teorileri*, 4. Basım, Grafiker Yayınları, Ankara.
- PALA, İskender, (1989), *Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- SARAÇ, M. A. Yekta, (2010), *Eski Türk Edebiyatına Giriş*, Anadolu Üniversitesi, Eskişehir.
- SOYSAL, M. Orhan, (1987), *Edebi Sanatlar ve Tanınması*, İstanbul.
- Tâhir-ül Mevlevi, *Edebiyat Lügati*, (Hzr: KÜRKCÜOĞLU, K. Edip, (1973), Enderun Kitabevi, İstanbul.
- TARLAN, A. Nihad, (1963), *Necati Beg Divanı*, İstanbul.
- TİMURTAŞ, F. Kadri, (1968), *Şeyhi Hayatı ve Eserleri*, İstanbul.
- ARİSTOTALES, *Poetika*, TUNALI, İsmail, (Çvr.), (1993), Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Türk Dil Kurumu, (2005), *Türkçe Sözlük*, Ankara.
- Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi*, (1986), C. 6, Dergâh Yayıncılık.
- YILDIRIM, Ali & ŞİMŞEK, Hasan, (2005), *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*, 5. Basım, Seçkin Yayınları, Ankara.

SÖMÜRGEÇİLİK SONRASI ANLATILARDA HAYVANLAR

Animals in Postcolonial Narratives

Barış AĞIR*

Giriş: Hayvancı Dönemeç

Geride bıraktığımız kısa bir zaman dilimi, “hayvan çalışmaları” olarak adlandırılan çoklu ve disiplinler arası bir alanın ortaya çıkışına ve hızlı bir şekilde yükselişine şahitlik etti. Sosyoloji, felsefe, tarih ve edebiyat çalışmalarından görsel sanatlar, sinema ve popüler kültüre; canlı biyolojisinden tıbbi çalışmalara uzanan yelpazedeki araştırmalar, bu çalışma alanının geniş bir perspektifte ele alınmasına katkıda bulundu. Hayvan hakları hareketinin uzun tarihsel ve felsefi bir geçmişi olmasına rağmen, Peter Singer’in 1975 yılında yayımlanan *Hayvan Özgürleşmesi* isimli kitabı tarihsel bir kırılma yaratarak bir dönüm noktası oluşturur. Singer’in kitabı hayvan haklarına dair kuramsal bir temel sunan ilk eserlerden biridir. Hayvan çalışmalarının bilimsel bir disiplin olarak tanınması ise yüzyılın başında, Amerikan Sosyoloji Derneği’nin 2002 yılında kurduğu İnsan-Hayvan Çalışmaları adlı grubun ortaya çıkmasıyla başlar. Bu hızlı büyümenin neticesi olarak, Sarah Franklin ve Molly Mullin’in 2000 yılında Amerikan Antropoloji Derneği’nde (American Anthropological Association) ortaya attığı ve 1980’lerdeki hareketliliği ifade etmek için kullandığı “The Animal Turn” (Hayvancı Dönemeç) tanımlaması, 2003 yılında Avustralasya Kültürel Çalışmalar Derneği’nin (Cultural Studies Association of Australasia) yıllık toplantısında yeniden gündeme geldi. 2007 yılında yayımlanan *Knowing Animals* (Hayvanları Tanımak) adlı kitabın editörleri Philip Armstrong ve Laurence Simmons, bu kavramın önemini şöyle dile getirdiler: “Son yirmi yılda beşeri ve sosyal bilimler “hayvancı dönemeç” olgusunu deneyimliyor. Bu durum, yirminci yüzyılın ortalarından günümüze dek beşeri ve sosyal bilimler disiplinlerini kökten değiştiren “dilbilimsel dönemeç” ile kıyaslanacak kadar önemlidir”¹ (1). Aynı yıl yayımlanan *Dolly Mixtures: the Remaking of Genealogy* adlı kitabında, terimi ortaya atan ilk isim olan Sarah Franklin, bu tanımın artık yerleşik bir terim haline geldiğini onaylar: “birçok disiplinde hayvan-insan ilişkilerinin bilimselliği üzerinde patlamaya yol açan “hayvancı dönemeç” muazzam yenilikçi yaklaşımlar sağlamıştır” (7). Yine aynı yıl yayımlanan “On the Animal Turn” isimli makalesinde Harriet Ritvo şu sözleri dile getirmiştir:

* (Dr. Öğr. Üyesi); Osmaniye Korkut Ata Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, İngiliz Dili ve Edebiyatı Bölümü, Osmaniye-Türkiye. E-mail: barisagir@hotmail.com

¹ Kaynakçada İngilizce olarak belirtilen metinlerden yapılan alıntıların çevirileri bu makalenin yazarına aittir.

Geride bıraktığımız birkaç on yıllık sürede, beşeri ve sosyal bilimlerde hayvanların kitaplarda ve makalelerde, konferans bildirilerinde, yeni bilimsel topluluklarda ve dergilerde araştırmaların odağına daha sık bir şekilde alındığını gördük. Hayvancı dönemeç, birçok disiplindeki muhtemel araştırma konularını genişletmiştir. Hayvancı dönemeç bilim insanlarının uzmanlık alanlarına yeni imkanlar sunarken, hayvanların geçmişteki ve günümüzdeki önemi üzerine de yeni kavrayış biçimleri getirmiştir.” (119)

Öyleyse şu soruları sormak elzemdir: Hayvancı dönemeç tarihsel olarak neden 1980lere tekabül etmektedir? Onun ortaya çıkmasını sağlayan şey nedir? Bu soruların cevaplarını iki temel dayanak noktasında aramak gerekiyor. İlk olarak, İkinci Dünya Savaşı'nın sonrasında, 1960lı yılların eşitliği ve özgürlüğü yüksek sesle dillendiren toplumsal hareketlerinin hayvan çalışmaları üzerinde de bir etkisinden bahsetmek mümkün olabilir. 1970li yıllarda İngiltere, Amerika ve Avustralya'dan yükselen, özellikle de Tom Reagan ve Peter Singer'in önderliğini yaptığı sesler, hayvanlarla ilişkilerimizi yeniden düşünmeye ve şekillendirmeye dair bir çağrı niteliğindedir. 1970li yılların sonlarında ortaya çıkan ve insanın diğer türler karşısındaki doğuştan üstünlüğünü temel alan gelenekselci düşüncüyü reddeden Posthümanizm dalgasını ikinci etken olarak kabul edebiliriz.

Politik bir tavır olarak ortaya çıkan hayvanlara dair eşitlikçi görüşlerin, Batı üniversitelerinin müfredatlarına ve kürsülerine taşınmasıyla birlikte yeni bir görünüme kavuştuğu ve içerisine pek çok disiplini alarak günümüzde daha farklı boyutlara ulaştığından söz etmek mümkündür. Edebiyat çalışmalarının da bu alana nitelikli katkılar sunduğu yadsınamaz. Gerçekleştirdiği büyük ilerlemelere ve bugün vardığı nitelikli noktaya rağmen, hayvan çalışmaları araştırmacılarının bütüncü bir edebiyat eleştirisi üzerinde ortak bir anlaşmaya vardığı söylenemez. Yine de edebiyat çalışmalarında hayvan temsillerinin belirli kavrayışlar etrafında incelendiğini ve bazı problemlerin ele alındığını gözlemleyebiliriz: Hayvanlara karşı olan tutumların Batı düşüncesinde geçirdiği dönüşümlerden dolayı, edebi eser üreten yazarın eserini hangi zamanda ve hangi koşullarda yazdığına bir önem atfedilmiştir. Örneğin, 19. yüzyılın ilk yarısındaki İngiliz anlatılarında, özellikle de Romantik dönem eserlerindeki hayvan imgeleri incelendiğinde, İngiliz halkının hayvanlara karşı duygusal bir maneviyat geliştirdiğini görürüz. Aynı yüzyılın ikinci yarısındaki realist eserlerde ise, Darwinizm'in yükselişinin de etkisiyle, hayvan temsillerinin gerçekçilikle buluştuğunu söyleyebiliriz. Bu nedenle örneğin Bronte kardeşler ile Charles Dickens romanlarında hayvanlara karşı olan yaklaşımlar birbirlerinden farklıdır.

Edebi hayvan incelemelerinde, hayvan imgelerinin anlatının kurgusal ve tematik gelişimi, karakter yaratım özellikleriyle de bağ kurduğunu görürüz. Bu anlamda, hayvanın insanı yansıtan bir ayna işlevi olduğu görülür. Hayvan imgeleri aracılığıyla karakterlerin arzuları ve istekleri somutlaştırılır. Bunun yanı sıra, yazarın vermek istediği etik ve estetik amaç da hayvanlar aracılığıyla vurgulanabilir. Bu özellik bizi felsefenin de sınırlarına götürmektedir. Edebiyat eserleri hayvan imajlarını sunarken, hayvan çalışmalarının uzun felsefi tarihine de göndermelerde bulunurlar. Aristo, Rene Descartes, John Locke, Immanuel Kant, Jeremy Bentham, Arthur Schopenhauer, Martin Heidegger, Michel Foucault, Gilles Deleuze, Felix Guattari, Jacques Lacan vb. gibi hayvan ve insan-hayvan ilişkileri üzerine düşünceler üretmiş filozofların metinleri, yazarın vermek istediği mesajın çözümlenmesinde kullanılabilir. Makalemizin bundan sonraki kısmı çoklu ve disiplinlerarası bir alan olan hayvan çalışmalarının sömürgecilik sonrası edebiyat eleştirisi ve yazını ile kurduğu temaslar üzerine odaklanacaktır.

Sömürgecilik Sonrası Teori ve Hayvan Çalışmaları

Edward Said'in *Şarkiyatçılık* (1978) kitabından bu yana yoğun olarak tartışılan sömürgecilik sonrası teorinin büyük oranda insanı kapsadığı, insan olmayan diğer varlıkları göz ardı ettiği ile ilgili eleştiriler mevcuttur. Brian Daniel Deyo'nun doktora tezinde gözlemlediği gibi, "Graham Huggan, Helen Tiffin ve Philip Armstrong dışındaki sömürgecilik sonrası düşünürler, Homi Bhabha ve Robert J. Young da dahil, insanolmayan varlıkların kaderine çok az ilgi duymuş veya hiç ilgi göstermemişlerdir" (2008, Abstract). Pek çok sömürgecilik sonrası teorisyen, hayvanların sömürgeci ve emperyalist pratikler içindeki yerini ihmal etmiştir. Benzer şekilde, sömürgecilik karşıtı bir söylem oluşturmak ve zihni sömürgeci azad etmek noktasında hayvanların önemli bir role sahip olabileceklerini fark edememişlerdir. Sömürgecilik sonrası teoriye dair yapılan tanımlamaların çoğu insanı merkez almaktadır. Örneğin, Paul Allatson sömürgecilik sonrası teoriyi "Avrupacı sömürgeciliğin sömürülen insanlar üzerindeki etkilerini ve onların gösterdiği direnci teorileştirmek" (74) olarak açıklamaktadır. Büyük oranda bu ve benzeri tanımlar doğrultusunda etkinlik göstermiş olan sömürgecilik sonrası teori, ideolojik bir inşaa olarak sömürgeciliğin etkilerini araştırmayı, sömürgeci tarihin yeniden yazımını ve sömürgeci gelen seslerin duyulması çabasını içeren bir teori olarak şekillenmiştir. Bu pratikteki eksikliği fark eden bazı tarihçiler, emperyalizm ve hayvanlar arasındaki ilişkiye dair dikkat çekici görüşler belirtmişlerdir. John MacKenzie *The Empire of Nature: Hunting, Conservation and British Imperialism* (1997) adlı kitabında avcılık ve sömürgeciliğin yayılması arasında ilginç bir bağdan söz etmektedir. MacKenzie'nin argümanına göre, hayvanların avlanması, sömürgeci askeri ve resmi memurların en büyük eğlencesi olmuştur ve bu durum

sembolik olarak doğa ve yerel kültürler üzerindeki tahakkümü ifade etmektedir. Shefali Rajamannar'ın görüşüne göre ise, Hindistan'daki İngiliz egemenliğinin ideolojik inşasında hayvanlar manipülasyon nesnelere olarak kullanılmışlardır; tam bir kavrayış için ırk, sınıf ve cinsiyetin yanı sıra hayvanlar da dikkatle incelenmelidir (2009).

Emperyalizm bağlamında yapılan hayvan çalışmaları genellikle ırk, sömürgecilik ve kölelik kapsamını ele almıştır. Bazı araştırmacılar ise olaya sosyolojik ve etik açıdan yaklaşmışlardır. Marjorie Spiegel'in ezber bozan kitabı *The Dreaded Comparison: Human and Animal Slavery* (1988) siyah köleler ile hayvanlar üzerindeki tahakkümün ilişkisini derinlemesine incelemektedir. Alice Walker'ın kitabın önsözünde yazdığı gibi, bu eser "siyah insanların köleleştirilmesi ile hayvanların köleleştirilmesindeki benzerlikleri etkileyici bir şekilde tasvir etmektedir. Kölelik ve emperyalist/sömürgeci soykırım öteki insanları "hayvanlar" olarak kategorize etmiştir" (aktaran Ashcroft ve diğerleri, *The Empire Writes Back*, 215). Spiegel'in kitabı bireysel ve toplumsal şiddetin, hırpalanmış hayvanların ve ırkların sömürgecilik sonrası bağlamdaki kökenlerini anlamak için önemlidir. Donna Haraway'ın *Primate Visions: Gender, Race and Nature in the World of Modern Science* (1989) adlı kitabı ise hayvanların kültürel inşasına odaklanmaktadır. Edward Said'in *Şarkiyatçılık* kitabında incelediği, Batı metinlerinde Doğulu insanlara karşı yöneltilen ırkçılık ve yabancı düşmanlığı tezinde olduğu gibi, Haraway'ın kitabı primatolojinin insanlar ve hayvanlar arasındaki sınırları ayırdığı ve bu nedenle Said'in teziyle analogik özellikler gösterdiğini iddia etmektedir. "Simian Orientalism" (Maymun Oyantılızmi) terimini öne süren Haraway'e göre "batı primatolojisi ben'in ötekini ham maddesinden inşa edilmesi olarak süregelmıştır" (aktaran Nyman, 11). Buna göre Doğu, Batı'nın hayali bir imgesidir, hayvanlar ve hayvan temsilleri ise beyaz ve beyaz olmayanlar arasındaki söylemsel bir ilişkiyi yansıtır. "Race, Place, and the Bounds of Humanity" (1998) başlıklı makalelerinde Elder ve diğerleri insan-hayvan arasındaki bölünmüş ilişkiyi irdelemektedirler. Bu araştırmacılara göre "sömürgecilik döneminde, alt grupları hayvanlarla ilişkilendirmek, ırk ayrımcılığı yaparak onları insanlıktan çıkarmak için benzeşim temsilleri kullanılmıştır. Sömürgecilik sonrası günümüzde bile bu amaç devam etmektedir" (183). Buraya kadar kısaca değindiğimiz görüşlere göre, hayvanlara karşı yürütülen tahakküm, erkek egemenliği, kölelik, soykırım gibi pratikleri içerisine alan bir şiddet ve güç sistemi üzerinde zemin bulmuştur. Bu sistemi idrak edebilmek için, bazı isimler hayvan temsilleri ile ilgili sömürgecilik sonrası bir eleştirinin gerekliliğini ve önemini vurgulamışlardır. Philip Armstrong'a göre (2002), sömürgecilik sonrası eleştiri yükselişe geçtiği 1980lerden bu yana insanlar ve toplumlar üzerine odaklanmış, insan olmayan varlıkları önemsememiştir. Bunun ortadan kalkması için sömürgecilik sonrası

çalışmalar ve hayvan çalışmaları işbirliği yapmalıdır. 21. yüzyılda, Helen Tiffin, Jopi Nyman, Carrie Rohman ve Brian Daniel Deyo gibi eleştirmenler bu eksikliği gidermek ve yeni bir okuma stratejisi geliştirmek için hayvanların sömürgecilik sonrası temsillerini sunan metinler üretmişlerdir.

Helen Tiffin, “Unjust Relations: Post-Colonialism and the Species Boundary” (2001) isimli makalesinde, hayvanlar ve türçülük meselesinin sömürgecilik sonrası söylemdeki bağlamını çözümlemek üzere bir diyaloga girişmiş, bu doğrultuda yapılacak çalışmaların önünü açmak için metodolojik bir model sunmuştur. Tiffin’in izinden giden Jodi Nyman, *Postcolonial Animal Tale from Kipling to Coetzee* (2003) isimli kitabında alana önemli katkılardan birini yaparak, sömürgecilik sonrası anlatılardaki hayvan temsilleri üzerinde durmuştur. Yirminci yüzyılda yazılmış romanlar üzerine bir inceleme olan kitap, sömürgecilik sonrası okuma yöntemlerini bu romanlara uygularken, hayvan anlatılarının kimlik, melezlik, dil gibi olgulara odaklanarak insan kimliklerini sorgulama aracı olarak kullanılabileceğini göstermiştir. Aynı yönelimde çalışmaları bulunan Brian Daniel Deyo da, hayvan çalışmalarını sömürgecilik sonrası çalışmalarla buluşturarak, hümanizmin yıkıcı taraflarını ve emperyalizmin yükselişini sağlayan Avrupamerkezci ideolojiyi eleştirir.

Hayvan temsillerinin sömürgecilik sonrası teori ışığında okunması, bu alanın ekoeleştirel teori ile de bağ kurmasını sağlamıştır. *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-Colonial Literatures* (2002) kitaplarının ikinci baskısında, Bill Ashcroft, Gareth Griffiths ve Helen Tiffin kitaba yeni bir bölüm eklemişlerdir. Sömürgecilik, hayvanlar ve doğa arasındaki ilişkilerin ele alındığı bu yeni bölüm “sömürgecilik sonrası teorinin netlik kazanmasında hayvan ve çevre konularının önemi” (216) üzerinde durur. Bu yazarlara göre “kölelik ve emperyalist/sömürgeci soykırım öteki insanları “hayvanlar” olarak sınıflandırma düşüncesi temelinde zemin bulmuştur” (215). Garaham Huggan, “Greening Postcolonialism: Ecocritical Perspectives” (2004) isimli makalesinde aynı sorun üzerinde durarak hayvanlar ve sömürgecilik arasındaki bağdan söz eder. Huggan’a göre Batı felsefesi “mantık gerekçesi adı altında hayvanları, daha geniş anlamıyla “doğal dünyayı” insan kaynaklarını yenileyen şeyler olarak gören bir teranedir” (711). Emperyalizm ve ekolojik yıkım arasındaki bu sorunlu ilişki, Ashcroft ve arkadaşlarının *The Postcolonial Studies Reader* (2006) isimli kitabında da eleştirilir. Bu yazarlara göre, “çağdaş çevreciliğin kökenleri yerleşkeci sömürge ve işgal sömürgeciliğinin, neo-kolonyalizm, verdiği zararlarda aranabilir. ... Avrupa hümanizminin içselleştirdiği hiyerarşik insan-hayvan ayrımı, sömürgecilik dönemindeki ırk hiyerarşilerinin yaratılmasında bir metafor olarak kullanılmıştır” (6). Bu metaforik ilişki Huggan ve Tiffin’in *Postcolonial Ecocriticism: Literature, Animals, Environment* (2010) adlı

kitabında sömürgecilik sonrası anlatılar üzerinden ele alınır. Joseph Conrad, J. M. Coetzee, Daniel Defoe, V. S. Naipaul gibi yazarların eserlerine odaklanan çalışma, hiyerarşik sınıflandırılmalar sorgulanmadıkça, “ekolojik olarak birbirine bağlı grupların yaratıcı dönüşümünde yeni düşünce biçimleri üretilmedikçe” (Preface) tam özgürlüğün sağlanamayacağını savunur. Huggan ve Tiffin’e göre, “Batı düşünce tarihinde, medeniyet algısı vahşi, yabancı ve animalistik olana karşıt olarak veya bizzat onlar tarafından şekillendirilmiştir” (134). 18. ve 19. Yüzyılda hayvanlar veya animalistik olan şeyler “insan medeniyetini inşa etmek” (134) için Aydınlanma düşüncesi ile yasaklanmıştır. Günümüz dünyasında insan-hayvan ilişkileri yeniden ele alınmalıdır ve “sömürgecilik sonrası teori bunu başaracak bir kavrayışa sahiptir” (134). Sömürgecilik sonrası eleştirinin “ötekilik, ırkçılık, melezleşme, dil, aktarım vs.” gibi teorik konuları “hayvanların insan topluluklarıyla olan ilişkideki konumlarını yeniden teorize edecek ve ele alacak çeşitli perspektifler geliştirilebilir”(135).

Öyleyse sömürgecilik sonrası hayvan çalışmalarının üç temel belirgin özellik etrafında toplanmış olduğu çıkarımını yapabiliriz: Postkolonyal anlatılarda hayvan temsilleri sömürgecilik tarihine vurgu yapmaktadır; hayvan imajlarını ve onların insanlarla olan bağlarını anlamamızda ırk, kimlik, dil vs. gibi meseleler hayati önem arz etmektedir; sömürgecilik sonrası hayvan temsillerini ekoeleştirel bir mercekten de geçirmek gerekmektedir. Bu ortak özelliklerine rağmen, sömürgecilik sonrası hayvan çalışmalarında, emperyalizm ve hayvan arasındaki bağı çözümleyecek sistematik bir araştırma metodu henüz net olarak formüle edilmemiştir. Yapılan çalışmalar daha çok hayvanların temsiliyeti üzerine odaklanmış, emperyalizmin söylemsel inşasına karşı sömürgecilik karşıtı bir itiraz oluşturmada insan-hayvan ilişkilerinin etkisi olup olamayacağı problemi ele alınmamıştır. Sömürgecilik sonrası teorinin nihai amacı zihni sömürgesizleştirmek ise, hayvanların bu sömürgesizleştirme sürecinde oynadıkları rolün somut özellikleri belirginleştirilmemiştir. Materyal ve söylemsel pratiklerin simbiyotik bir ilişki kurduğu emperyalizmde, insan dışındaki türlerin bu ilişkideki yeri göz ardı edilmiştir. Carie Rohman’ın da belirttiği gibi “sömürgecilik sonrası eleştiri, bu söylemlerin kendini gerekçelendirmede türçülüğe başvurduğunu” (30) fark edememiştir. Materyal ve söylemsel emperyalist pratiklerin derin anlamları sorgulanmayı beklemektedir. Örneğin, yerel topraklarda vahşi hayvanları avlayarak gücünü sergileyen sömürgecilerin, bu yolla politik hegemonyaya ve militarist işgale hazırlık yaptıkları söylenebilir mi? Sömürgeciler ve sömürgeci yazarlar, Avrupamerkezci ve ırkçı düşüncüyü bir araç olarak kullanarak, sömürgeci insanları ve hayvanları nasıl bir kültürel düzen oluşturmak için aşağılık statüsüne koymuştur? Avrupalı beyaz insanın hayvan ve hayvanlaştırılmış yerli insan ile kurduğu

dikotomik ilişki, emperyalizmin temel paradigmalardan olup, derin bir izaha ihtiyaç duymaktadır.

Avrupalı ve Yerli Köpekler

Sömürgecilik sonrası çalışmalar, şiddet olgusunu sömürgeci ile sömürülen arasındaki temasın bir sonucu olarak ele alırlar. Hindistan ve Afrika sömürgelerinde hayvanlara uygulanan şiddet, sömürgeci beyaz insanın sözde üstünlüğünü ve hegemonyasını yansıtır. Vahşi ve evcil hayvanlar, sömürgeci avcılar tarafından farklı muameleye tabi tutulmuşlardır. Yeni koloni arayışlarında sömürgeciler ve emperyalistler, genellikle yanlarında köpek bulundurma eğiliminde olmuşlardır. Bilinmeyen derin ormanlarda, egzotik hayvanların saldırı ihtimaline karşı yardımcı olmaları için köpeklerle birlikte gezmişlerdir. İlginçtir ki, yerlilerin köpekleri sömürgecilerin köpeklerinden farklı bir noktada tutularak ırkçılığa tabi tutulmuş ve şiddete maruz kalmıştır. J. M. Coetzee'nin *Utanç* adlı romanı, apartheid sonrasının Güney Afrika'sındaki bu köpek imajlarını yansıtmaya açısından ilginçtir. Romanda Avrupalı köpekler, önceki sömürgecilerin temsiliyetini devam ettiren hayvanlar olarak sunulurken, Avrupalı köpeklere ve onların efendilerine uygulanan şiddet ise emperyalistlere karşı radikal bir direniş olarak belirmektedir.

Tarih boyunca, kıvraklıkları, cesaretleri ve sadakatlerinden dolayı, köpekler insanlara en yakın hayvanlardan biri olarak görülmüştür. Bununla birlikte, sömürgelerde köpeklerin ideolojik ve politik amaçlar için birer araç olarak kullanıldığını görmekteyiz. Sömürge anlatılarında Avrupalı köpekler, maskülen özellikler verilerek cesaretin ve yardımseverliğin timsali olarak görülürken, yerli köpekler daha aşağı varlıklar olarak sunulmuşlardır. Elder ve arkadaşlarına göre “farklılaştırma ve ırksallaştırmayı temellendirmek için hayvan pratikleri oldukça güçlüdür, insan-hayvan ayırımının sosyal inşasında dönüm noktalarından biri olarak görev alırlar” (73). Örneğin, Percy Fitzpatrick'in *Jock of the Bushveld* (1907) kitabında, Avrupalı köpek Jock insanbiçimci atfedilmeyle İngiliz sömürgeciliğinin bir izdüşümü olarak sergilenir. Jock'un bir avcı köpeğe dönüşerek zalimleşmesi sömürgecinin gaddar işgalini simgeler. Coetzee, Avrupa köpeklerinin klişeleştirilmiş bu imgesini *Utanç* adlı romanında yeniden yorumlamaktadır. Coetzee'nin yeni Güney Afrikası'nda Avrupalı köpekler şiddetin sorumlusu değil, kurbanı durumuna düşerler.

Apartheid sonrası Güney Afrika'da geçen roman, Cape Town Üniversitesi'nde çalışan 52 yaşındaki beyaz profesör David Lurie'nin, Melanie isimli bir öğrencisine uyguladığı cinsel taciz sonrasında yaşadığı düşüşü anlatmaktadır. İşini kaybeden Lurie, Eastern Cape'te küçük bir çiftliğe sahip olan kızı Lucy ile birlikte yaşamaya başlar. Romandaki hayvan sembolleri, sömürgecilik sonrası dünyadaki beyaz-siyah ilişkisini anlamlandırmada önemli bir yer tutar. Apartheid sonrasında, geleneksel

üstünlüklerini kaybeden beyazlar, sosyal ve hiyerarşik düzenin ve güç söylemlerinin yer değiştirmiş olmasıyla yüzleşmişlerdir. Bu durumun farkında olan Lucy, şehirdeki çatışmalardan kaçır ve izole bir çiftlikte yaşamını sürdürür. Babasından farklı olarak, Lucy köpekleri sevmekte, hem de onları bir koruyucu olarak kendini güvende tutmak için kullanmaktadır. Romandaki köpek imajı sembolik ve derin anlamlıdır. Jopi Nyman'a göre, “*Utancı* romanı, ırk ve adalet konularındaki çağdaş temaları, tarihsel zulüm ve adaletsizlik konuları ile ilişkilendirmektedir. Bu tarih, Batılıların Batılı olmayan insanlar ve doğa üzerinde kurduğu tahakkümün ürünleridir” (141). Nyman'ın ima ettiği gibi, köpek imajı ırk ve adalet temalarını yansıtmaktadır ve sömürgelerdeki klişeleştirilmiş köpek imajlarına yaptığı çağrışımlara atıfta bulunmadan romandaki köpek imajını anlamamız zorlaşır. Sömürge anlatılarındaki köpekler beyaz sömürgecinin üstünlüğünü simgelerken, *Utancı* romanındaki köpekler dışarıdan gelecek tehditlere karşı sömürgecinin kollayıcısı olur. Lucy'nin “ne kadar çok köpek, o kadar çok caydırıcılık” (60) sözü bu durumu izah etmektedir. Alman kurt köpekleri, bulteriyer, Doberman ve Rottweiler gibi Avrupa'lı köpekler “siyah bir adamın kokusuna hırıldamak için beslenmektedir” (110). Bu köpekler, siyah insanlardan gelebilecek şiddete karşı birer aygıt olarak kullanılmaktadır. Bununla birlikte Lucy ve köpekleri yaşanacak bir şiddet olayını engelleyemeyeceklerdir.

Utancı romanında yaşanan şiddetin tarihsel ve kültürel bir arka planı vardır. Sömürge döneminde siyahların tabii tutulduğu ırk ayrımcılığı bağımsızlık sonrasında da devam etmiş, apartheid sistemi aracılığıyla beyaz olmayan ırklara karşı resmi bir ayrımcılık politikası yürütülmüştür. Bu sistem şiddetin ve direnişin kıvılcımlarını ateşlemiştir. December Green'e göre sömürge ve apartheid dönemlerinde ötekileştirilen siyah erkekler “kendilerini güçsüzleştiren bir sisteme karşı erkekliklerini yeniden ele geçirme arzusu duymaktadırlar” (70). Böylece, şiddet apartheidin merkezi konularından birini oluşturur. Bağımsızlık sonrasında siyahların haklarının iyileştirilmemiş olması, şiddet olgusunu “insani itibarı, saygıyı ve hürmeti yeniden elde etme” (71) aracına dönüştürmüştür. Bu nedenle şiddet “sorunlara meşru bir çözüm getirmek için apartheid karşıtı bir hareket olarak kabul görmüştür” (70). Apartheid sonrasında toplumsal üstünlüklerini kaybeden beyazlar, özellikle de beyaz kadınlar, siyah erkeklerin hedefi konumuna gelirler. Coetzee'nin romanında Güney Afrika “cinsiyetçi ve sömürgeci şiddetin” (Nyman, 142) mekanı olarak belirir. Tecavüzcüler etrafta aylak aylak dolaşmakta, “kadınlara saldırarak, vahşi arzularının hazlarını duymaktadırlar” (Coetzee, 199). Lurie ve Lucy böyle bir fiili saldırıya maruz kalırlar. Üç siyahi genç erkek, koruyucu köpeklerden korkmaksızın ve izin almadan Lucy'nin çiftliğine girerler. Bu erkeklerden gelebilecek potansiyel tehlikeye ve tehdite rağmen, Lucy sahip olduğu iki Doberman köpeğini de

barınaklarına sokar. Telefonu kullanmak bahanesiyle eve giren erkekler, Lucy'yi odasına kadar takip ederler, dövüp tuvalete kapatırlar. Ona tecavüz ettikleri sırada “Çağır köpeklerini...Haydi, çağır köpeklerini” (160) diye bağırlar. Siyahi erkeklerin bu bağırları kendi seslerinin duyulması arzusunun dışavurumudur. Uzun bir tarihsel süreç boyunca baskı altına alınmış ve sessizleştirilmiş insanlar olarak, Lucy'ye uyguladıkları şiddet volkanik bir patlamadır. Hem Lucy, hem de Avrupalı köpekleri, - sömürgeci emperyalizmin sembolleri - savunmasız ve güçsüz duruma düşerler. Bu durum siyahi erkekleri “köpek” olarak adlandırılmaktan kurtaramaz yine de. Lucy'nin evinin etrafında dolaşırlarken “sürüdeki köpekler gibi” (159) hareket ettikleri betimlenir. Tecavüzcüler altı tane yetişkin köpeği de zalim bir şekilde öldürürler. Böylece sömürgeciliğin siyah-beyaz çatışması bulanıklaşarak sömürgecinin ve sömürülenin hayvanlaştığı bir noktaya varır. Yerli köpeklerin elde ettiği bu zalimce zafer, gücün sömürgecilik sonrası bağlamda yer değiştirdiğini imlemektedir.

Kaplan: Uyum mu Tahakküm mü?

Kanadalı yazar Yann Martel'in romanı *Pi'nin Yaşamı*, 16 yaşındaki Pi'nin hikayesini anlatır. Pi, Fransa'nın sömürge dönemindeki Hindistan'da kontrol altında tuttuğu tek yer olan Pondicherry'de büyümüştür, Pi'nin babası bir hayvanat bahçesi işletmektedir. Hayvanları satmak üzere çıktıkları Amerika yolculuğunda gemileri batar ve Pi'nin filikada bir Bengal kaplanıyla birlikte geçireceği 227 günlük epik yolculuğu başlar.

Sömürgecinin hayvan istismarı Batı düşüncesindeki insanmerkezciliğin ve türcülüğün bir tezahürüdür. Bu istismarı insanlara da atfeden sömürgeciler, sömürgeleştirilen bireyleri insan kapsamı dışında tutarak, onları etik haklardan yoksun öznelere dönüştürürler; sömürgeleştirilen birey bir bakıma hayvanlaştırılmaktadır. Böylece Batı insanmerkezciliği emperyalist bir yönelim göstererek insan ve insan olmayan varlıkların bütün olarak tahakküm altına alınmasını doğurur. Hayvanlar açısından bakıldığında, hayvanat bahçeleri kusursuz birer tahakküm mekanları olarak tasarlanmışlardır. Oğulcan Görgeç, hayvanat bahçelerinin tahakküm mekanları olması durumunu şöyle açıklamaktadır:

hayvanat bahçelerindeki canlı türlerinin bir nesne konumuna indirgenmesi ve ziyaretçilerin de özne görevini görmesi; özne-nesne ilişkisini oluşturmaktadır. Bu ilişki hayvanat bahçelerinin yapısından kaynaklanmaktadır; tıpkı çeşitli sanat eserlerinin sergilendiği bir sergide olduğu gibi. Bu durum insan bilinci üzerinde önemli bir etkiye bulunmakta; onun, kendi dışındaki canlıları insan türünün evrimsel akrabası olarak algılanmak yerine; birer nesne

konumuna indirgemesine neden olmaktadır. Bu da insanın kendi dışındaki canlıları ya da makro ölçekte doğayı tahakküm altına almasına sebep olmuştur. Bu özne-nesne ilişkisi, “insan-insan olmayan”; daha yalın bir ifadeyle “bizden-bizden olmayan” ikiliğini kurumsallaştırarak, insan türünün diğer biyolojik canlılar veya doğa üzerinde çeşitli müdahalelerde bulunup onu kendi eliyle değiştirmeyi “meşru” bir süreç olarak kabul etmesine yol açmaktadır. (139-140)

Pondicherry’deki hayvanat bahçesi, eko-sömürgeci tahakkümün bir sembolü olarak işlev görmektedir. Hayvanat bahçesinin sahipleri Pi’nin babası ve iş ortağı Mamaji Desai’dir. Mamaji’nin nostaljik bir karakter olması ve sömürge emperyalizmine duyduğu özlem kendisini, sömürge yönetimi sayesinde iki yıl boyunca okuduğu Paris şehriyle özdeşleştirmesine yol açar. Hindistan’ın bağımsızlık sürecine ve Gandhi’ye duyduğu antipati, Mamaji’yi sembolik bir sömürgeci karakter yapmaktadır. Benzer düşünceleri paylaşan Pi’nin babasının Kanada’ya göç etmesinin nedeni hayvanat bahçesine hükümetin el koyacağından şüphe etmesidir. Sömürge dönemine duyulan bu nostaljik özlem, hayvanların gözetime tabi tutulmasında vücut bulmaktadır. Bu tahakküme karşı gösterilen direniş ise üçüncü bir mekan olarak filika uzamının yaratımında ortaya çıkar. Kazadan kurtulan tek kişi olarak, Pi bu mekanı başka hayvanlarla paylaşmak zorundadır. Filika sembolüyle yazar insanlar ve hayvanlar arasındaki uzlaşmanın temsiliyetini imgelemektedir. Bu uzlaşmada Pi’nin çocukluğunun da bir parçasıdır. Çocukluğunu hayvanat bahçesindeki hayvanlarla iç içe geçirmiş ve onları yaşamının bir parçası olarak gören Pi, babasının aksine hayvanlarla uyumlu bir yaşam sergilemiştir:

Çocukken çalar saatim aslanların kükreyişleriydi. Birer İsviçre saati değillerdi, ama her sabah beş buçuk ile altı arasında başlarını geriye atıp kükreyecekleri konusunda aslanlara güvenebilirdiniz. Kahvaltı, gülünç şempanzelerin, ibibiklerin ve Avustralya tepeli papağanlarının çığlıklarına ayarlıydı. Okula, yalnızca annemin sevecen bakışları değil, zeki bakışlı susamurlarının, iri yarı Amerikan bizonlarının ve gerinip esneyen orangutanların eşliğinde giderdim. (...) Çıkışta, terrairaların orada durup, mat ve canlı yeşil ya da sarı ve koyu mavi ya da kahverengi ile soluk yeşil renkteki parlak kurbağaları izleyebiliyordum. Ya da gözüm kuşlara takılıyordu: Pembe flamingolar ya da siyah kuğular ya da tek ibikli deve kuşları ya da küçükleri, gümüş elmas kumrular, parlak başlı sığırcıklar, şeftali yüzlü muhabbet kuşları, Nanday papağanları, turuncu alınlı muhabbet kuşları. (...) Ve

tüm bu zenginlikler, ben okula yetişmeye çalıştığım sırada,
hızla meydana geliyordu. (31-32)

Görüldüğü gibi, Pi'nin çocukluk yaşamı hayvanlara karşı olan bir yabancılaşma duygusundan uzaktır. Bununla birlikte, Pi insanlar ve hayvanlar arasındaki ikili karşıtlığı, bir hayvanın esasen içimizden çıkan hayvan olduğunu fark edecektir. Babası, Pi'ye insanlarla hayvanlar arasında geçirgen olmayan bir duvar olduğunu öğütler. Randy Malamud'un da belirttiği gibi “insanlar ve insan olmayan hayvanlar arasındaki ilişki sosyal kültürümüzde hiyerarşik olarak kodlanmıştır ve geçirgen değildir; bizler burada içerideyken, onlar orada dışarıdadır” (3). Bu ikili karşıtlık Pi'nin “kendimizi her şeyin merkezindeymiş gibi görme saplantımız” (50) sözleriyle anlam kazanır. Bu insanmerkezci kavrayış, Pi'nin babasının Pi'ye aşılama çalıştığı bir başka olayda da görülür. Bengal kaplanlarının ne derece tehlikeli olduğunu anlaması için, bir kaplanı üç gün aç bırakan babası, en sonunda kaplanı keçi ile besler. Kaplan keçiyi bir çırpıda ve şiddetle parçalarına ayırır. Babası Pi'yi şöyle uyarır: “Ne kadar küçük olurlarsa olsunlar, canlılar kendilerini korur. Her hayvan yırtıcı ve tehlikelidir. Sizi öldürmeyebilir, ama kesinlikle yaralar. Tırmalar ve ısırır ve birden kendinizi iltihapla dolu şiş bir yarayla buluverirsiniz, ateşiniz yükselir ve on gün hastanede yatarsınız” (57). Bu olaydan sonra Pi hayvanlara karşı bir korku güdüsü geliştirir. Babası ise aşılama çalıştığı bu insanmerkezci duygudan gurur duymaktadır.

Pi'nin geliştirdiği korku duygusu, filikada bir kaplan olduğunu fark etmesiyle Ötekini yok etme duygusuna dönüşür. Richard Parker adındaki bu Bengal kaplanıyla filikada beraber olan Pi, onu nasıl alaşağı edeceğini düşünmeye başlar: “Bir Numaralı Plan: Onu Sandaldan Aşağı İt. İki Numaralı Plan: Altı Morfin İğnesiyle Onu Öldür. Üç Numaralı Plan: Elindeki Her Türlü Silahla Ona Saldır. Dört Numaralı Plan: Onu Boğ. Beş Numaralı Plan: Onu Zehirle, Yak, Elektrikle Öldür. Altı Numaralı Plan: Onu Yıpratmak için Savaş Aç (178-179). Kaplan ile geçirdiği yolculuğu ilerledikçe, Pi kendi yaşamının aslında kaplanın yaşamıyla var olacağını öğrenir: “Mesele ya o ya ben değil, o ve ben idi. Gerçek ve mecazi anlamda ikimiz aynı gemideydik. Birlikte yaşayacak ya da ölecektik” (185). Pi, hayatlarının kurtulmasının ortak bir çabayla gerçekleşebileceğini fark eder ve bu aşamadan sonra kaplanın da hayatta kalması için çabalar ve onu yıldırma politikasından vazgeçer. Bu noktada yazar sembolik olarak insan ve hayvan arasındaki uçurumu kapatırken, bir yandan da insan elinin değmemesi durumunda hayvanların daha uzun süreli yaşamları olabileceğini de ima etmektedir. Pi, Richard Parker'a yiyecek vererek, onunla iletişim kurmaya çalışır. Yolculuk ilerledikçe Pi ve kaplan arasındaki bağ güçlenir ve duygusal bir boyuta ulaşır. Richard Parker Pi'ye “huzur, amaç, bütünlük” (183) duygularını sağlar. Böylece insan ve hayvan arasındaki uyumlu yaşamın temelleri atılmış olur. Christine

Lorre'nin de belirttiği gibi, “filikada insan ve hayvan dünyaları eşzamanlı olarak birbirleriyle yüzleşmekte ve birlikte hareket etmektedir. Birlikte hayatta kalmak noktasında, Pi ve Richard Parker arasındaki ilişki hem bir yüzleşme hem de bir işbirliğidir” (167). Çocukluğundan beri hayvan doğası ile ilgili bilgileri ve sezgileri kuvvetli olan Pi, Richard Parker'ın doğasına ulaşmayı başarır. Kaplanın duygularını aktarmada kullandığı farklı sesleri ayırt edebilecek düzeye ulaşır:

Kaplanlar türlü sesler çıkarırlar. Bu seslerin arasında, çeşitli kükremeler ve hırlamalar vardır, içlerinde en yüksek perdelisi ise, genellikle çiftleşme mevsiminde erkeklerin ve hormon düzeyleri artan dişilerin çıkardıkları, gırtlaktan gelen *aaonh* sesidir. Bu, çok uzaklardan duyulan ve yakından duyulduğunda insanın ödünü koparan bir çığlıktır. Kaplanlar hazırlıksız yakalandıklarında hav diye bağırırlar, bir anda bacaklarınızı yerden kesip – korkudan taşlaşmamışlarsa eğer – oradan kaçmanıza neden olan kısa, keskin bir şiddet patlamasıdır. Hücumla geçtiklerinde, kaplanlar genizden gelen, öksürüğe benzer homurtular çıkarırlar. Öte yandan, tehdit etmek için kullandıkları kükremenin farklı bir gırtlaksı özelliği vardır. Kaplanlar ayrıca tıslayıp hırlarlar da, o an hissettikleri farklı duygulara göre bu sesler, yere saçılmış sonbahar yapraklarının çatırtısını – ama biraz daha fazla yankılanan şekilde – ya da daha öfkeli olduklarında, yavaşça açılan paslı menteşeleri olan devasa bir kapının gıcirtısını andırır, her iki durumda da insanın tüylerini ürpertir. Kaplanlar başka sesler çıkarırlar. Bögürürler ve inlerler. Küçük kediler kadar sıkça ve melodik biçimde olmasa da, yalnızca soluk verdiklerinde hırlarlar. (...) Hatta kaplanlar, ev kedileri gibi seslerini yükseltip alçaltarak *miyavlarlar* bile, ama daha yüksek perdeli ve daha derinden, insanda eğilip de kucaklarına alacak cesareti uyandıracak kadar değil. Ve son olarak kaplanlar çarpıcı bir biçimde sessiz de olabilirler. (184-185)

Bu sesleri anlayabilmek, hayatta kalmak ve kaplanla iletişim kurmak için önem arz etmektedir. Öte yandan, başka bir açıdan bakılınca kaplanı kontrol altında tutma imasını da içermektedir. Alıntıdan da anlaşılacağı gibi, kaplanla ilgili seslerin temelinde korku ögesi bulunmaktadır ve kaplanın tehlikeli olmasını önlemek onun tahakkümünden geçmektedir. Böylece insan-kaplan arasındaki ilişki, sömürgeci-sömürülen arasındaki ilişkinin alegorik bir yansımasına dönüşür. Pi, artık babasının gölgesine bürünüp ona benzemiştir.

Sonuç olarak, birinci tekil şahıs ile anlatılan roman, Pi'nin ölmekte olan bir zebra, bir maymun, bir sırtlan ve bir kaplanla filikada geçirdiği bir gemi

kazası sonrasındaki deneyimini anlatır. Yolculuk esnasında zebra ve maymun sırtlan tarafından, sırtlan ise kaplan tarafından yenir. Olağanüstü bir yolculuğun ardından Pi Meksika’da karaya çıkar. Köylüler tarafından bulunup hastaneye kaldırılan Pi, batan geminin şirketi tarafından sorgulanır. Japon araştırmacıların hayvanlarla geçirdiği bu inanılmaz yolculuğu şüpheli bulmaları nedeniyle, Pi onlara daha farklı ama oldukça provokatif bir öykü anlatır. Bu yeni öyküde hayvanların yerine insanlar konulmuştur. Sırtlanın yerine Fransız bir aşçı yerleştirilir. Bu yeni karakter, emperyalist yönetimin bir simgesidir. Zebra Çinli bir denizciyle, dişi orangutan Pi’nin annesiyle, Bengal Kaplanı ise Pi’nin kendisiyle yer değiştirir ve sömürülen karakterleri simgelerler.

Sonuç

Sömürgecilik sonrası eserlerdeki hayvan temsilleri, sömürgeci ve emperyalist pratiklerin hayvanlarla yakın ilişkide olduğunu göstermektedir. Politik ve askeri olarak, hayvanlara karşı tutumlar sömürgecinin güç gösterisine dönerken, kültürel olarak hayvanlar beyaz ile beyaz olmayanlar arasındaki kimlik hiyerarşisinin imgesi olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu yolla sömürgecinin hegemonya ve tahakküm söylemlerini inşa etmede hayvan yaklaşımlarının da payı olduğunu görürüz. Özellikle de şiddet yoluyla oluşturulmaya çalışılan ekonomik ve sosyal baskı, bu baskının hayvanlarla kurduğu ilişki, tarihsel ve metinlerarası göndermelerle sömürge sonrasının eserlerinde sıklıkla karşımıza çıkar. Fil, köpek, kaplan gibi hayvan imajları emperyalist söylemin inşasındaki veya yıkımındaki kültürel önemi vurgulamada kullanılır. Örneğin Aravind Adiga’nın *The White Tiger* (Beyaz Kaplan), Yann Martel’in *Life of Pi* (Pi’nin Yaşamı) romanlarındaki kaplan; Barbara Gowdy’nin *The White Bone* (Beyaz Kemik) romanındaki fil, Zakes Mda’nın *The Heart of Redness* (Kızılığın Kalbi) romanındaki sığır imgeleri kolonyalizme ve neo-kolonyalizme direnişin sembolük temsili olarak kullanılırlar. Bu eserlerdeki hayvanlaş(tır)ma süreci insan-hayvan, sömürgeci-hayvan ilişkilerini bulanıklaştırır, emperyalizmin ikili karşıtlıklar pratiklerine karşı çikmanın olanaklarını sorgular.

KAYNAKÇA

ANDESON, David C. (2014). “Literature of Human-Animal Studies.” Web. 30 Mart 2014. Erişim: 3 Mayıs 2018. <http://www.vetmed.ucdais.edu/CCAB/haibooks.htm>

ARMSTRONG, Philip. (208). *What Animals Mean in the Fiction of Modernity*. London and New York: Routledge.

ASHCROFT, Bill, Gareth Griffiths ve Helen Tiffin. (2002). *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-colonial Literatures*. London: Routledge.

- (2005). *The Postcolonial Studies Reader*. London: Routledge.
- ALLATSON, Paul. (2007). *Key Terms in Latino/a and Literary Studies*. Oxford: Blackwell Publishing.
- COETZEE, J. M. (1999). *Disgrace*. London: Martin Secket and Warburg.
- DEYO, Brian Daniel. (2008). "We Have Never Been Human: J. M. Coetzee, the Enlightenment, and the Lives of Animals." Yayınlanmamış Doktora Tezi, Vanderbilt University.
- ELDER, Glen, Jennifer Walch ve Jody Emel. (1998). "La Pratique Sauvage: Race, Place, and the Human-Animal Divide" *Animal Geographies: Place, Politics, and Identity in the Nature-Culture Borderlands*. Ed. Jennifer Walch ve Jody Emel. London and New York: Verso, pp. 72-90.
- GÖRGEÇ, Oğulcan. (2017). "Biyotik Açından Hayvanat Bahçeleri" Türkiye Biyotik Dergisi, Vol.4, No. 3, pp. 139-140.
- GREEN, December. (1999). *Gender Violence in Africa: African Women's Responses*. New York: St. Martin's Press.
- HUGGAN, Graham. (2004). "Greening Postcolonialism: Ecocritical Perspectives." *Modern Fiction Studies*, Vol. 50, No: 3, pp. 701-733.
- , HELEN, Tiffin. (2010). *Postcolonial Ecocriticism: Literature, Animals, Environment*. London and New York: Routledge.
- MALAMUD, Randy. (2003). *Poetic Animals and Animal Souls*. New York: Palgrave Macmillan.
- MARTEL, Yann. (2003). *Pi'nin Yaşamı*. Çev. Aylin Yengin. İstanbul: İnkılab Kitabevi.
- NYMAN, Jopi. (2003). *Postcolonial Animal Tale from Kipling to Coetzee*. New Delhi: Atlantic.
- RAJAMANNAR, Shefali. (2012). *Reading the Animal in the Literature of the British Raj*. New York: Palgrave Macmillan.
- RITVO, Harriet. (2007). "On the Animal Turn." *Daedalus*, Vol. 36, Issue 4, pp. 118-122.
- ROHMAN, Carie. (2009). *Stalking the Subject: Modernism and the Animal*. New York: Columbia University Press.
- SARAH, Franklin. (2007). *Dolly Mixtures: the Remaking of Genealogy*. Duke: Duke University Press.
- SIMMONS, Laurence ve Philip Armstrong. (2007). *Knowing Animals*. Leiden: Brill Academic Publishers.
- TIFFIN, Helen. (2001). "Unjust Relations: Post-Colonialism and the Species Boundary." *Compr(om)ising Post/colonialism(s): Challenging Narratives and Practises*. Eds. Greg Ratcliffe, Gerry Turcotte. Sydney: Dangaroo Press, pp. 30-41.

KULTURELLE DISTANZ UND NÄHE IN DER ÜBERSETZUNG VON CHRISTINE NÖSTLINGER'S "EINEN VATER HAB ICH AUCH"(1994)

*Cultural Distance and Proximity in the Translation of Christine
Nöstlinger's "Einen Vater hab ich auch" (1994)*

Dilek TURAN*

Einführung

Die Kinder- und Jugendliteratur¹ und deren Übersetzung ist ein vielseitig diskutierter Bereich innerhalb des übersetzungswissenschaftlichen Diskurses. Nachdem sie sich als eigenständiges Genre entwickelte, begannen heftige Diskussionen in Bezug zu Normen, Wertvorstellungen und Ansprüchen, denen sie gerecht werden sollte. Diese Ansprüche und Erwartungshaltungen sind abhängig von der Zeit, gesellschaftlichem Kontext, persönlichen Überzeugungen und Erfahrungen, sowie pädagogischen Auffassungen. Verschiedene pädagogische Strömungen und deren ideologische Überzeugungen in Bezug auf die Funktion von KJL bestimmten von Anfang an den Inhalt dieser Werke. Zwar sind diese Ansprüche immer zeitabhängig, doch bleiben in Bezug auf Erwartungen an die KJL viele Aspekte unverändert: Man erwartet von KJL, dass sie die Normen und Werte der jeweiligen Gesellschaft, in der sie veröffentlicht werden, vermitteln. Überträgt man diese Erwartungen auf die kinderliterarische Übersetzung, so stößt man schnell auf das Problem einer Diskrepanz zwischen den Normen und Werten verschiedener Kulturen. Bei der Übersetzung von KJL ist immer zu bedenken, dass es sich um junge Leser² und damit ein Publikum handelt, das über eine geringe Lebens- und Leseerfahrung verfügt. Zudem wird das Verständnis der Leser besonders davon beeinflusst, in welcher Kultur sie leben. Der Übersetzer muss demnach immer im Auge behalten, wie seine Übersetzung die Zielgruppe erreicht.

1. Kulturelle Distanz oder Kultur- und Normabweichungen als Übersetzungsproblem

Ein nicht zu unterschätzender Faktor bei der Übersetzung von KJL ist der der herrschenden Werte und Normen der Ausgangskultur³ und die davon entweder leicht oder auch stark abweichenden Normvorstellungen der Zielkultur, sowie das damit verbundene Konfliktpotential beim

*(Assoc. Prof.. Dr.); Hacettepe Universität, Ankara-Türkei, E-mail: dilekt@hacettepe.edu.tr

¹ Im Weiteren Verlauf der Studie abgekürzt als KJL.

² In der vorliegenden Untersuchung werden mit den Bezeichnungen "Leser" und "Übersetzer" immer beide Geschlechter mitinbegriffen.

³ Im Weiteren werden "Ausgangssprache" und "Ausgangskultur" als AS und AK, "Zielsprache" und "Zielkultur" als ZS und ZK abgekürzt.

Kontakt beider Kulturen durch die Übersetzung. Es ist zu beachten, dass KJL in ihrer Funktion als Sozialisationsinstanz durch die Vermittlung von Normen und Werten einer Kultur geprägt ist. Dies gilt sowohl für Bücher, in denen die Vermittlung dieser Werte explizit ist, in jedem Fall jedoch auch für diejenigen, in denen die Wertevermittlung eher implizit geschieht. „Jeder Text ist ein Träger von Normen“ (O’Sullivan 2000: 192-193, zit. nach Heidrich 2008: 17). Bei der Übersetzung von KJL wiederum können Verschiebungen bei der Übertragung von AK in die ZK auftauchen. Diese Verschiebungen stehen in unmittelbarem Verhältnis zu kultureller Nähe oder Distanz der jeweiligen Kulturen in denen die Texte verfasst wurden.

2. Konflikte beim nahfremden und fernfremden Kulturkontakt

Betrachtet man den Literaturaustausch innerhalb der Kulturen in den letzten Jahrzehnten fällt auf, dass unterschiedliche Wertvorstellungen, die die Übersetzung beeinflussen können, nicht nur beim Austausch zweier Kulturen, die sich in ihren Normen und Traditionen stark unterscheiden (fernfernde Kulturen) auftreten, sondern auch bei Kulturen, die sich in ihrer Entwicklung ähnlich sind und im Allgemeinen ähnliche Wert- und Normvorstellungen besitzen, demnach eine so genannte „Nahfremdheit“ aufweisen (O’Sullivan 2000: 196, zit. nach Heidrich 2008: 18). „Während beim Transfer zwischen nahfremden Kulturen der Übersetzungsprozeß als Filter fungiert, führen größere Abweichungen von den Normen des Zielsystems bei fernfernden Distanzen u.U. zum absoluten Filter, zur Nicht-Übersetzung“ (O’Sullivan 2000: 201, zit. nach Heidrich 2008:18). O’Sullivan bringt hiermit einen der größten Unterschiede bei der Übersetzung von nahfremden und fernfernden Texten auf den Punkt. Zwar finden pragmatische Anpassungen auch beim nahfremden Transfer statt, bei einer so genannten Fernferndheit zwischen den Kulturen, können ernsthaft divergente Normunterschiede (auch in Bezug auf religiöse Traditionen) jedoch dazu führen, dass entsprechende Bücher für einen Transfer ins kinderliterarische Subsystem des Ziellandes absolut nicht in Frage kommen (zit. nach Heidrich 2008: 18).

Der Übersetzungswissenschaftler Kurultay unterstreicht, dass jeder übersetzte Text innerhalb der ZK „ohne Rückgriff auf das Original kommunikativ [...] funktionieren“ (Kurultay 1994: 193) muss, dabei braucht die Funktion des Textes nicht identisch mit seiner Funktion in der AK zu sein. Dies gilt im Besonderen auch für KJL als Mittel der interkulturellen Kommunikation. Dabei ist zu beachten, dass Kinder und Jugendliche in ihrer Entwicklung und damit auch Rezeptionsfähigkeit stärker an den gesellschaftlichen Kontext ihres Landes und die sie unmittelbar umgebende Erwachsenenwelt gebunden sind. Dies bedeutet, dass das Fremdartige und Neue eines emanzipatorischen Textes in der fernfernden ZK „einen ganz anderen Stellenwert bekommen kann und dadurch Schwierigkeiten und Komplikationen entstehen“ (Kurultay 1994:

194, zit. nach Heidrich 2008: 18). Hierbei werden Hindernisse, aber auch Möglichkeiten der interkulturellen Kommunikation mittels übersetzter kinderliterarischer Werke deutlich. Ein Übersetzer sollte in der Lage sein, die herrschende Situation in der ZK gut einschätzen zu können. Grundsätzlich kann KJL fremde Eigenheiten und Werte auf vortreffliche und spielerische Weise vermitteln, dennoch zeigt das Beispiel Kurultays, dass durch eine direkte Übertragung bestimmter Themen der erwünschte Effekt, auf Grund einer gesellschaftlichen Ablehnung, nicht erreicht werden kann. In diesem Falle scheint es ratsam zu sein, einen gleichen Effekt wie im Ursprungsland mit Hilfe von Abschwächungen der besonders irritierenden Stellen zu erreichen. Es ist davon auszugehen, dass jene Stellen in der jeweiligen ZK dennoch zu Diskussionen führen – die Diskussion jedoch trägt wiederum zur interkulturellen Kommunikation bei – Nicht-Übersetzung oder Zensur können diesen Beitrag nicht leisten. Dies wird auch von Kurultay bestätigt: Die interkulturelle Kommunikation könne im Hinblick auf emanzipatorische Themen „ohne Textoperationen nicht auskommen, die den Text entlasten“ (Kurultay 1994: 196, zit. nach O’Sullivan 2000: 202). In diesem Sinne plädiert Kurultay dafür, dass Anpassungen hinsichtlich der Normen und Wertvorstellungen des Ziellandes durchaus auch im Sinne des Autors und dessen Intention sein können (zit. nach Heidrich 2008: 20).

3. Zur Übersetzung von KJL

Bei der Übersetzung von kulturellen Elementen in der KJL erweisen sich besonders Kulturreferenzen, die kulturelle Distanz erzeugen als Problematik, da der Übersetzer die fernfremde kulturelle Wirklichkeit (der AK) dem Leser in der ZK zu vermitteln versucht. Welche Strategien stehen in diesem Fall dem Übersetzer von KJL zur Verfügung? Die Übersetzung der KJL war besonders in den 80er Jahren Gegenstand vieler Diskussionen innerhalb des übersetzungswissenschaftlichen Diskurses. Göte Klingberg (1986) war einer der ersten Wissenschaftler, der sich mit der Übersetzung von KJL beschäftigte; er untersuchte den Übersetzungsprozess von KJL.

Die Konsolidierung der Übersetzungswissenschaft als eigenständige wissenschaftliche Disziplin brachte in den 80er Jahren des vergangenen Jahrhunderts einen spürbaren Wandel mit sich. Der Theorie der Polysysteme von Even-Zohar und der Methodologie der “Descriptive Translation Studies” von Toury folgend, werden die Gattung der KJL und deren Übersetzung in die wissenschaftliche Untersuchung einbezogen.

Zohar Shavit war die erste, die im Rahmen der Translation Studies Untersuchungen zur Übersetzung von KJL vornahm. In “Poetics of Children’s Literature” (1986) beschreibt sie zunächst die Phänomene eines gerade geschaffenen Systems der KJL und beschäftigt sich mit der Übersetzung von KJL. Außerdem befasst sie sich in der Ausgabe

“Children’s Literature” der Zeitschrift “Poetics Today” (1992) mit der Analyse der Übersetzung von KJL nach deskriptiven Methoden. Zohar Shavit war somit wegweisend für die Anwendung der Ansätze der Translation Studies auf die wissenschaftliche Untersuchung von Übersetzungen von KJL.

Auch Riitta Oittinen ist in diesem Zusammenhang zu nennen, die mit “I Am Me – I Am Other: On the Dialogics of Translating for Children” (1993) einen wichtigen Beitrag zum Thema leistete. Außerdem ist schließlich Emer O’Sullivan (2000) zu erwähnen, die auch den Ansatz der Translation Studies wählt.

4. Die Frage nach der gelungenen Kommunikation zwischen AT und ZT oder Adäquatheit und Akzeptabilität in der Übersetzung

Im Lichte dieser Ausführungen soll im Folgenden die Theorie der “Descriptive Translation Studies”, mit besonderer Rücksicht auf das Normenkonzept von Gideon Toury herangezogen werden. Tourys Ansatz von zieltext – und funktionsorientierter bzw. der Diskussion von adäquater und akzeptabler Übersetzung dient in der vorliegenden Studie als theoretische Grundlage.

Gideon Toury stellt in seinem Buch “In Search of a Theory of Translation” Ansätze einer allgemeinen Übersetzungstheorie dar (Toury 1980: 7). Über das Vergleichen von Original und Übersetzung meint Toury, dass in einem Vergleich im Allgemeinen zwei oder mehrere Aspekte miteinander verglichen werden. Das Ziel des Vergleichs sei es, die Übereinstimmungen (die Äquivalenz) und Unterschiede (die Deviation) zwischen den Aspekten festzustellen. Toury behauptet, dass der Vergleich von Original und Übersetzung sich durch zwei besondere Merkmale, und zwar durch das ‚Postulat der Äquivalenz‘ und den Unterschied in Status zwischen den vergleichenden Aspekten, kennzeichne. Als entscheidenden Faktor, der die Beziehungen zwischen Original und Übersetzung als Äquivalenzrelationen bestimmt, nennt er Übersetzungsnormen (“translation norms”) (Toury 1980: 115). Toury gibt an, dass Übersetzungsnormen in jeder Phase des Übersetzungsprozesses und auf jeder Ebene des Übersetzungsproduktes, d.h. der Übersetzung selbst, tätig seien (Toury 1980: 53, zitiert nach de Jonge 2003: 43)⁴. In

⁴ Er unterscheidet dabei zwischen zwei großen Gruppen von Übersetzungsnormen, nämlich ‚Präliminarnormen‘ und ‚operationellen Normen‘. Präliminarnormen beziehen sich einerseits auf die ‚Übersetzungspolitik‘, die an einem bestimmten Zeitpunkt in einer Kultur oder Sprache besteht. Man denke dabei an die Faktoren, die z.B. die Wahl der Werke, der Autoren, der Gattungen, die übersetzt werden, bestimmen. Andererseits betreffen die Präliminarnormen die Haltung, die eine bestimmte Kultur indirektem Übersetzen gegenüber hat: Erlaubt sie das Übersetzen eines Textes, wobei nicht das Original selbst, sondern eine Übersetzung in einer anderen Sprache als intermediären Text benutzt wird, oder nicht? Operationelle Normen ihrerseits haben mit den tatsächlichen Entscheidungen

Bezug auf literarisches Übersetzen meint Toury, dass eine Übersetzung einen Doppelstatus habe, weil sie sowohl ein literarischer Text in der ZS als auch eine Repräsentation oder Rekonstruktion eines Textes in einer anderen Sprache sei, den es schon gegeben habe und der einer anderen literarischen Kultur angehöre. In diesem Zusammenhang stellt Toury nun den Begriff ‚Initialnorm‘ vor (Toury 1980: 54). Diesen für ihn sehr wichtigen Begriff betrachtet er als ein nützliches Mittel, um die fundamentale Wahl anzudeuten, die ein Übersetzer zwischen zwei entgegengesetzten Alternativen, die aus dem Doppelstatus einer Übersetzung hervorgehen, treffen muss: Richtet er sich nach dem Original, den dazugehörigen textuellen Relationen und den literarischen Normen der AS und AK, oder fügt er sich den linguistischen und literarischen Normen (eines Teils) der ZK? Die Initialnorm definiert mehr oder weniger das Paradigma der Alternativen, die dem Übersetzer zur Verfügung stehen (Toury 1980: 55, zit. nach de Jonge 2003: 44). Toury betont dass, wenn sich der Übersetzer für die Orientierung an dem Original und den linguistischen und literarischen Normen der AK entscheide, er eine ‚adäquate‘ Übersetzung anstrebe; wähle er die Orientierung an die linguistischen und literarischen Normen (eines Teils) der ZK habe er die Absicht, eine ‚akzeptable‘ Übersetzung anzufertigen. In der Praxis werde es oft darauf hinauslaufen, dass eine Kombination der beiden Orientierungen gewählt werde. Für Toury dienen die Begriffe der adäquaten und der akzeptablen Übersetzung denn auch eher als theoretisch-methodologische Konzepte, mit deren Hilfe die Äquivalenzrelationen zwischen Original und Übersetzung identifiziert werden können (Toury 1980: 116, zit. nach de Jonge 2003: 44).

Wie aus den Ausführungen zu entnehmen ist, stützt Toury seinen Ansatz auf eine zieldtextorientierte Übersetzung, wobei er allerdings für eine Kombination in der Anwendung von Übersetzungsstrategien plädiert. Seiner Auffassung zufolge werden die beiden Grundhaltungen in der Übersetzung als Streben nach „Adäquatheit“ oder „Akzeptabilität“ im zielsprachlichen bzw. –kulturellen System bezeichnet, wobei Toury anmerkt, dass in der Praxis meist eine Kombination oder ein Kompromiss dieser beiden polaren Einstellungen zu beobachten ist (Toury 1978: 88-89). Toury ist der Meinung, dass die Übersetzungen nur im zielkulturellen

zu tun, die während des Übersetzungsprozesses gemacht werden. Toury macht dabei einen Unterschied zwischen ‚Matrixnormen‘ und ‚Textnormen‘ (Toury 1980: 54). Die Matrixnormen determinieren das Basismaterial in der ZS, das als Substitut für das korrespondierende Material in der AS dienen kann, dessen Stelle innerhalb des Textes und die textuelle Segmentierung. Mit anderen Worten, sie bilden den Rahmen und deuten die groben Züge an. Im Anschluss daran bestimmen die Textnormen die tatsächliche Selektion des Materials in der ZS, das das Material in der AS ersetzt (zit. nach de Jonge 2003: 43).

Kontext eine Rolle spielen und der Forschungsprozess auch davon gesteuert wird (Toury 1980). Er sagt aus, dass die Position der Übersetzung in der ZK ein wichtiger Einflussfaktor ist, da Übersetzungen in einer bestimmten kulturellen Umgebung immer bestimmte kulturelle Bedürfnisse und eine bestimmte Funktion in der Gesellschaft erfüllen müssen. Darüberhinaus werden sie auch von den Einschränkungen und Normen der ZK beeinflusst. Aber es ist nicht nur die ZK, die eine Wirkung auf die Übersetzung ausübt, die fertige Übersetzung bewirkt durch ihre Position auch Veränderungen im Zielsystem. Die Funktion der Übersetzungen determiniert auch die Art und Weise der Übersetzung (Toury 1995). Dabei ist es wichtig, dass die Übersetzungen nicht nur reine sprachliche Operationen sind und so bei der Produktion nicht nur textuelle Faktoren, sondern auch nicht textuelle Faktoren eine Rolle spielen. Deshalb müssen Übersetzungen auch in einem kulturellen, sozialen und historischen Kontext betrachtet werden. Die Gemeinschaft, auf die sich die Untersuchung konzentriert, ist immer die Gemeinschaft der ZK, denn in dieser erfüllt die Übersetzung ihre Funktion, da deren Bedürfnisse, ihr Nutzen und ihre Erwartung von großer Wichtigkeit sind (zit. nach Havas 2013: 8).

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass der Übersetzer schon am Anfang seiner Übersetzung entscheidet, ob er bei der Übersetzung den Normen der AK oder der ZK folgt. Wie bereits erwähnt, bedeutet die Übernahme der Normen der AS gleichzeitig die Übernahme der Normen der AK. Diese Methode kann zur Unvereinbarkeit mit den Normen der ZK führen. Die zweite Alternative wäre die Übernahme der Normen der ZK, womit wiederum der AT verändert wird. Während die Übernahme der Normen des AT zu adäquateren Übersetzungen führen kann, produziert die Übernahme der zielkulturellen Normen stärker akzeptierte Texte. Gideon Toury führt den Begriff der Akzeptabilität (“acceptability”) ein, d. h. man müsse sich bei der Übersetzung an den Normen der ZK orientieren (Toury 1995: 56-57). An diesem Punkt ist es für den Übersetzer von Bedeutung, die Anpassungen hinsichtlich der Normen und Wertvorstellungen der ZK - insbesondere die kommunikative Funktion der Übersetzung – in Betracht zu ziehen. Dieser Aspekt wird im Folgenden in den Übersetzerentscheidungen anhand von Beispielen untersucht.

5. Überlegungen zur Übersetzungsanalyse von KJL

In der vorliegenden Untersuchung wird – unter Heranziehung der oben angeführten Übersetzungsentscheidungen- die Analyse von Nöstlingers Werk und die Vermittlung von kulturellen Motiven (der AK) in der ZK beschrieben. Es stellt sich jedoch die Frage, inwiefern der Übersetzer die ZK im Auge behalten kann bzw. zieltextorientiert übersetzen kann, wenn er die AK vermitteln will und welche Entscheidungen er trifft. Es geht in der vorliegenden Analyse demnach hauptsächlich darum, bei den

ausgewählten Kulturreferenzen die unterschiedlichen Ausgangssituationen in der (österreichischen) AK und der (türkischen) ZK herauszufinden und zu zeigen, wie die Übersetzerin mit diesem Unterschied umgegangen ist.

Es ist in Betracht zu ziehen, dass es schwieriger sein kann, Kulturspezifika zu übersetzen als etwa semantische oder syntaktische Probleme. Wenn die Übersetzung für Kinder und Jugendliche als Zielgruppe gedacht ist, stellt die Übersetzung von Kulturreferenzen eine noch größere Herausforderung dar, denn das Übersetzen von KJL findet in einem soziokulturellen Zusammenhang statt. Dem Übersetzer stehen unterschiedliche Möglichkeiten zur Verfügung an die Übersetzung von KJL heranzugehen. Der Übersetzer sollte allerdings bei seinen Entscheidungen dazu beitragen, dass er dem jungen Leser die Möglichkeit gibt, sich mit den fremden kulturellen Elementen, die er gerade kennen gelernt hat, zu identifizieren. Dies bedeutet also, dass es beim Übersetzen von KJL für den Übersetzer zu einem Konflikt kommen kann zwischen der Strategie, die der Übersetzer wählt, den Normen der ZK auf der einen Seite und den Interessen des Kindes auf der anderen Seite. Um diesem Konflikt entgegenzuwirken, ist es besonders wichtig, dass der Übersetzer über ausreichende Kulturkompetenz verfügt: „Die Übersetzung von Kulturreferenzen stellt ohne Zweifel ein bedeutendes Hindernis für den Übersetzer von KJL dar. Der eine Grund dafür sind die Charakteristiken des Empfängers, an den die Übersetzung gerichtet ist und der andere ist, dass der Übersetzer die Verpflichtung auf sich genommen hat, für diesen Text in der Zielkultur die Voraussetzung einer Akzeptabilität zu schaffen“ (Marcelo Wirnitzer 2002: 98).

Welche Entscheidungen stehen dem Übersetzer zur Verfügung, wenn er bei der Übersetzung von KJL ausgangssprachliche Kulturreferenzen in die ZS bzw. ZK übertragen möchte? Da in der vorliegenden Studie diese zentrale Frage bei der Analyse von Nöstlingers Werk aufgeworfen wurde, wird zunächst kurz auf den Begriff “Kulturreferenz” eingegangen.

6. Redewendungen, Phrasen, Wortzusammensetzungen und Wortneuschöpfungen als Kulturreferenzen

In der vorliegenden Analyse wird unter dem Begriff “Kulturreferenz” ein sprachlicher Ausdruck verstanden, der sich auf ein kulturspezifisches Element bezieht. Dies ist insofern von Bedeutung, da Sprache das Hauptwerkzeug von Übersetzern ist (Marcelo Wirnitzer 2007: 76). Im Prinzip lässt sich der Begriff “Kulturreferenz”, der sich auf ein Element bezieht, das für eine Kultur spezifisch ist, d.h. ein Kulturspezifikum, definieren (Marcelo Wirnitzer 2007: 74). Des Weiteren werden unter Kulturreferenzen alle sprachlichen Elemente verstanden, die bestimmte Verhaltensweisen (also die Art zu denken, zu handeln, die Realität aufzufassen usw.), die von der Kultur, aus der man stammt und in der diese

Elemente entstanden sind, beeinflusst werden. Genauso zählen aber auch materielle Dinge, d.h. Gegenstände und andere greifbare Dinge, die für eine Kultur typisch sind, dazu. Dies bedeutet also, dass man unter Kulturreferenzen einerseits alltägliche Gegenstände und Dinge wie etwa Nahrungsmittel, Kleidung usw. versteht, und andererseits auch nicht-materielle Gegebenheiten wie etwa bestimmte Gewohnheiten genauso wie z.B. Humor, politische Eigenheiten eines Landes und auch allfällige Tabus, die in einer Gesellschaft existieren. Ein weiteres Merkmal von Kulturreferenzen ist – und das ist besonders für Übersetzer relevant – dass sie sich immer auf Eigenheiten in der AK beziehen (Marcelo Wirnitzer 2002: 97-98, Marcelo Wirnitzer 2007: 77-78). [...]d.h. ein Element einer Kultur wird nur dann zu einem Kulturspezifikum, wenn es von außen her mit einer anderen Kultur verglichen wird und dann spezifisch für eine Kultur ist, wenn man sie anderen gegenüberstellt (Marcelo Wirnitzer 2007: 74, zit. nach Zach 2010: 15-16). Wie oben erwähnt, können sich Kulturspezifika auf viele Elemente einer bestimmten Kultur beziehen. Im Rahmen der vorliegenden Studie, werden Kulturspezifika bzw. kulturspezifische Aspekte als sprachliche Formen dieser Elemente aufgefasst, die diese zum Ausdruck bringen bzw. widerspiegeln. Gemeint sind damit Redewendungen, Phrasen, Wortzusammensetzungen und Wortneuschöpfungen.

Zusammenfassend kann man also sagen, dass im Rahmen der vorliegenden Arbeit Folgendes als Kulturreferenz bezeichnet werden kann: Es werden darunter sprachliche Elemente verstanden, die – im Vergleich zu anderen Kulturen– spezifisch für eine bestimmte Kultur sind und von dieser geprägt wurden. Die vorliegende Untersuchung befasst sich in diesem Zusammenhang insbesondere mit Redewendungen, Phrasen und Wortneuschöpfungen und deren Übersetzung.

7. Möglichkeiten der Übersetzung von Kulturreferenzen

Es soll nun die Frage behandelt werden, welche Möglichkeiten man als Übersetzer hat, mit solchen Kulturspezifika in fiktionalen Texten umzugehen. Einen Ansatz dafür liefert Christiane Nord (1993): In fiktionalen Texten werden vom Autor oft Anspielungen und Gegebenheiten beschrieben, die für einen Leser, der aus demselben Kulturkreis wie der Autor stammt, leicht zu verstehen und zu identifizieren sind. Der Text spielt demnach in einem kulturellen Milieu, das dem Leser vertraut ist und mit dem er sich selber identifizieren kann. Anders stellt es sich für das Zielpublikum der Übersetzung dar (Nord 1993: 396). Denn, und das ist die Wurzel des Problems: „Für die Leser der Übersetzung geht durch die Platzierung der Geschichte in einem fremden, „exotischen“ Milieu genau diese Möglichkeit der Identifizierung verloren.“ (Nord 1993: 396, zit. nach Zach 2010: 17).

Es stellt sich also nun die Frage, wie man mit der Tatsache umgehen kann, dass bei der Übersetzung von fiktionalen Texten die Möglichkeit der Identifizierung verloren gehen kann, bzw. dass bestimmte Elemente existieren, die vom Zieltextleser nicht unmittelbar richtig verstanden werden. Die Textwelt, - die Wirklichkeit eines fiktionalen Textes- wird allerdings durch bestimmte Markierungen oder „Signale“ einer Kultur zugeordnet. Während kleine Abweichungen von der Wirklichkeit des Lesers vielleicht als individuelle Entscheidungen innerhalb einer Bandbreite von möglichen Verhaltensweisen gesehen werden, so kann es bei großen Diskrepanzen zu einer immer größeren kulturellen Distanz kommen (Nord 1993:397, zitiert nach Zach 2010: 17). Denn wenn die in einem fiktionalen Text beschriebene Textwelt in einer fremden Kultur stattfindet, so kommt es zu einer kulturellen Distanz. Dem Leser fällt es schwer, die Gegebenheiten richtig zuzuordnen (Nord 1993:397). So kann es vorkommen, dass bestimmte kulturspezifische Elemente von der Zielgruppe falsch interpretiert werden. Für Übersetzer stellt sich nun die Frage, wie mit dieser kulturellen Distanz und den daraus resultierenden Problemen bei der Rezeption des ZT umgegangen werden soll. Anders gesagt: Wie soll man bei der Übersetzung von Kulturreferenzen in literarischen Texten vorgehen?

8. Beibehaltung, Neutralisierung und Adaption

Es gibt eine Vielzahl von Strategien, die vom Übersetzer während des Übersetzungsprozesses angewendet werden können. „Was den Umgang mit und die Translation von Kulturreferenzen betrifft, bieten sich dem Übersetzer grundsätzlich drei Möglichkeiten: Beibehaltung, Neutralisierung oder Adaption der markierten Referenzen. Je nach Methode wird kulturelle Distanz geschaffen oder vermieden“ (Schwaiger 1995: 21-22).

8.1. Beibehaltung

Werden die Kulturreferenzen beibehalten, so wird eine gewisse kulturelle Distanz für das Zielpublikum in Kauf genommen. Einer möglichen Ausgleicheung dieser kulturellen Distanz durch Fußnoten, Glossare oder ähnliche Methoden ist mit Vorsicht zu begegnen, da diese störend wirken könnten. Diese Art des Umgangs mit Kulturreferenzen ist häufig die einfachste, gerade bei literarischen Texten aber oft nicht die geeignetste Lösung, da es vorkommen kann, dass sie, wie bereits erwähnt, die Lesbarkeit eines Textes erheblich beeinträchtigen kann (Schwaiger 1995: 22, Laibl 1995: 46).

8.2. Neutralisierung

Bei der Neutralisierung von Kulturreferenzen durch Paraphrasierung wird die oben erwähnte kulturelle Distanz durch eine beigefügte

Erläuterung ausgeglichen. Der Vorteil dieser Methode liegt darin, dass der Textfluss nicht (wie etwa bei Fußnoten) gestört wird (Schwaiger 1995: 22, Laibl 1995: 47).

8.3. Adaption

Durch die Adaption der Kulturreferenzen kann kulturelle Distanz vermieden werden, indem die Kulturreferenz des AT durch eine in der ZK bekannte Kulturreferenz ersetzt wird. Diese Methode wird häufig dann verwendet, wenn es etwa um idiomatische Wendungen, aber auch um Beispiele von phatischer und expressiver Kommunikation geht (Schwaiger 1995: 23, Laibl 1995: 47).

Für den Übersetzer kann der Umgang mit Kulturreferenzen sehr komplexe Formen annehmen, denn er versucht–trotz der Unterschiede in Sprache, in kulturellem Wissen und in Normen, zwischen AT und ZT- für den zielsprachlichen Leser eine neue Wirklichkeit zu schaffen. Bei der Übertragung von Kulturreferenzen in eine fremde Kultur, bewegt sich der Übersetzungsprozess zwischen AT und ZT und zwischen diesen beiden Richtungen bedingt es einem ununterbrochenen Entscheidungsprozess des Übersetzers. Dabei sind nicht nur sprachliche Unterschiede eine Herausforderung, sondern zugleich auch kulturelle, soziale, ideologische und literarische Normen einer Kultur, Gesellschaft und bestimmten Zeit. Die erwähnten Möglichkeiten zeigen dem Übersetzer, dass es entscheidend ist, ob die kommunikative Funktion bei der Übertragung zwischen AT und ZT erfüllt wird.

9. Übersetzungsanalyse von Nöstlingers Werk “Einen Vater hab ich auch”

Den oben diskutierten Ausführungen zufolge soll im Folgenden nun auf die Übersetzung von Nöstlingers “Einen Vater hab ich auch” eingegangen werden. Den Untersuchungen in der Übersetzungsanalyse wurde folgendes Schema zugrundegelegt:

9.1. Makroanalyse

Es wurden auf folgende Fragen Antworten gesucht: Erfolgt die Übersetzung zieltextorientiert bzw. domestizierend oder ausgangstextorientiert bzw. verfremdend? Versucht die Übersetzerin des Romans, türkischen Kindern und Jugendlichen die österreichische Kultur näherzubringen? Gelingt es der Übersetzerin, oder erfolgt dadurch eine verfremdende Übersetzung, die zur kulturellen Distanz führt? In diesem Sinne erfolgt die Untersuchung anhand von Tourys Ansatz von adäquater oder akzeptabler Übersetzung.

9.2. Mikroanalyse

Hierbei werden wir uns im Rahmen dieser Studie insbesondere mit Redewendungen, Phrasen, Bezeichnungen und Wortzusammensetzungen (Wortneuschöpfungen/Ad-hoc-Schöpfungen) als eine Form von Kulturreferenzen befassen, bei deren Übersetzung ins Türkische es eine große Anzahl an Auffälligkeiten gibt. Um diese Auffälligkeiten festzustellen, werden daher diese Aspekte auf syntaktischer, lexikalisch-semanticischer und stilistischer Ebene analysiert.

Bevor auf die Übersetzung von Nöstlingers Werk eingegangen wird, soll zunächst der Inhalt von des Werkes kurz vorgestellt werden. Die zwölfjährige Feli kommt mit ihrem Leben als Scheidungskind gut zurecht. Ihre Mutter ist Journalistin und ihr Vater Designer. Sie lebt seit der Scheidung ihrer Eltern bei der Mutter, kann ihren Vater jedoch jederzeit sehen. Feli Mutter möchte mit ihr nach München ziehen, da sie dort ein Angebot von einer Zeitung bekommen hat. Feli möchte auf keinen Fall Wien verlassen, vor allem wegen ihrer ersten Liebe. Mutter und Tochter einigen sich, dass Feli das Schuljahr in Wien beendet und die Mutter erst einmal in München arbeitet. Feli muss während dieser Zeit bei ihren konservativen Verwandten wohnen, da der Vater gerade zu wenig Zeit hat, um sie bei sich aufzunehmen. Feli hält es dort nicht aus und flüchtet nach München zu ihrer Mutter. Dort muss sie allerdings feststellen, dass ihre Mutter nicht etwa nur wegen des Jobangebotes nach München gegangen ist, sondern wegen eines neuen Mannes, der ihr äußerst unsympathisch ist. So beschließt sie, zum Vater zu ziehen. Feli kann ihre Eltern überreden, vorübergehend beim Vater wohnen zu dürfen. Das Mädchen lernt nun ganz andere Seiten an ihm kennen, aber allmählich gefällt es ihr immer besser, mit ihm zusammenzuleben. Sie erlebt während ihrer Sommerferien zahlreiche Abenteuer, schließt Freundschaft mit der ehemaligen Lebensgefährtin ihres Vaters, lernt dessen neue Freundin und ihren Sohn kennen und erlebt den ersten Liebeskummer. Als die Mutter wieder nach Wien zurückkehrt, soll Feli wieder bei ihr leben und alles wieder so werden wie früher, aber gerade das möchte Feli auf keinen Fall (Bachner 2009: 46-47).

10. Die Übersetzung von Wortzusammensetzungen, Wortneuschöpfungen, Redewendungen und Phrasen

In diesem Abschnitt werden einige Beispiele auf stilistisch-lexikalischer und semantischer Ebene angeführt:

Beispiel 1

In der folgenden Textstelle stellt die zwölfjährige Protagonistin Felicitas, genannt Feli, ihre Lehrer vor und warum sie ihrer Lehrerin Frau Meise, einen Spitznamen gegeben hat:

AT: “Besonders beim Hollander und der Blaumeise, die eigentlich Dr. Meise heißt. Den Spitznamen habe ich ihr gegeben, weil sie sich mit Vorliebe blitzblau einkleidet. Der Hollander und die Blaumeise haben allerhand an sich, das einen dazu reizt, sie auf die Schaufel zu nehmen. Die Blaumeise hat so ein richtiges Sauertopfgesicht, mit hängenden Mundwinkeln, Schlappohren und Griesgramfalten auf der Stirn. Die ist so eine, die – wie mein Papa sagt – in den Keller lachen geht” (Nöstlinger 1994: 13).

ZT: “Özellikle de Hollander’in ya da asıl adı “iskete kuşu” anlamındaki Dr. Meise olan Mavi İskete’nin dersleriye. Deniz mavisini giysilere düşkünlüğünden dolayı bu adı ona ben taktım. Hollander’in de, Mavi İskete’nin de onları tongaya düşürmeye kışkırtan hatırı sayılır sayıda özelliği var. Mavi İskete’nin suratı tıpkı turşu suyu içmiş gibi; ağzının kenarları aşağıya sarkık, kulakları öne doğru kıvrık, alını ise hayata olumsuz bakmaktan kırış kırış. Babamın dediği gibi, gülmek için bodruma inenlerden o” (Nöstlinger 2004: 14).

An dieser Stelle wird in der Übersetzung mit Hilfe der Anführungszeichen betont, dass es sich bei „Blaumeise“ bzw. „iskete kuşu“ um einen Spitznamen handelt. Nöstlingers Wortwitz, dass aus Frau Meise, die sich gerne blau kleidet, eine Blaumeise wird, geht im Türkischen verloren, da im Türkischen für “Meise” das Wort “İskete” steht und auch der Name “Mavi İskete” (“Blaue Meise”) klingt im Türkischen fremd.

Das „Sauertopfgesicht“, das in Österreich sofort verstanden wird, wurde mit einer Paraphrasierung „suratı tıpkı turşu suyu içmiş gibi“ wiedergegeben. Diese Bezeichnung wird in der ZS nicht gebraucht. Dadurch erhalten die türkischen LeserInnen nur durch die Paraphrasierung eine vage Vorstellung des Gesichtsausdruckes der Lehrerin. Bei der Wendung “Die ist so eine, die in den Keller lachen geht”, verwendet Nöstlinger die Redewendung „zum Lachen in den Keller gehen“, wenn auch leicht abgeändert zu „in den Keller lachen gehen“. Auch diese Wendung gibt es in der ZS und ZK nicht. Die Übersetzerin hat an dieser Stelle wörtlich übersetzt und erzeugt beim zielsprachlichen Leser keine direkte Vorstellung. In diesem Beispiel wurde eine Wendung, die für die ZS fremd ist, benutzt, folglich auch keine zielsprachenorientierte Übertragung erzielt, um den jungen Leser mit der Situation zu identifizieren.

Beispiel 2

Auch wenn sich die Übersetzerin zum Ziel gesetzt hat dem Leser die AK näher zu bringen, muss beachtet werden, dass sich die Beibehaltung der ausgangssprachlichen Wendungen für die ZS nicht als vorteilhaft für

das Verständnis des Textes in der ZK erweist. Dies wird am folgenden Beispiel deutlich:

AT: “Dann wieselte ich hurtig zur Wohnungstür und ließ das Liesi-Hasi ein. Na die Dame war ganz schön verunsichert, ihre “Vorgängerin” anzutreffen. Die Marina war auch nicht gerade begeistert, ihre “Nachfolgerin” zu sehen” (Nöstlinger 1994: 158).

ZT: “Sonra da kapıya gitmek için acele ettim ve Liesi-Tavşan’ı buyur ettim. Hanımefendi, “önceli” ile karşılaşınca tereddüt dolu bir şaşkınlık geçirdi. Marina’nın da “ardılımı” görmekten zevk aldığı söylenemez”(Nöstlinger 2004:177).

Man hätte die Ad-hoc-Schöpfungen (wie “Liesi-Hasi”), die in Nöstlingers Texten sehr oft vorkommen und ein Übersetzungsproblem darstellen, zielsprachengerecht übertragen können, da sie zwar in dieser Weise ausgangssprachliche Aspekte in die Übersetzung übertragen, doch keinen Sinn machen. Eine lexikalische Wort-zu-Wort-Übersetzung ist an dieser Stelle für den Zielsprachenleser unverständlich. Es also festzuhalten, dass die Lexik (wie auch bei den Bezeichnungen “Vorgängerin” und Nachfolgerin”) dem türkischsprachigen Kontext nicht angepasst wurde und im zielkulturellen Sprachgebrauch semantisch keinen Sinn machen.

Beispiel 3

Um ihre Glückwünsche für das Ehepaar in spe auszudrücken, versuchen Feli und ihre Freunde einige Reime zu erfinden, die zwar auch in der AS ungewöhnlich klingen, aber einen Sinn ergeben. Anders verhält es sich mit der Übersetzung ins Türkische. Da haben die erfundenen Reime keinen Sinn, stehen zwar semantisch im Zusammenhang mit dem AT, doch sie klingen in der ZS befremdlich:

AT:

“Kriegt noch viele Gschrappen, und haut ihnen nicht in die Pappen! ... Die Lizzi versuchte “grau” durch “trübe” zu ersetzen, da ätzte er: “Werde euch der Alltag nie trübe, und haut auch nicht auf die Rübe!” (Nöstlinger 1994: 178-179).

ZT: “Enikleriniz olsun boy boy, ama sopayı vurmayın onlara toy toy! ... Lizzi “tekdüzelik”i, “sıkıntı”yla değiştirmeye çabaladığı sırada ise son buluşunu patlattı: “Evliliğiniz dönüşmesin sıkıntıya! Yoksa ayrılığa gider mmtıka!” (Nöstlinger 2004: 200).

Beispiel 4

Begrüßungsrituale sind in vielen Kulturen unterschiedlich. Es kommt im europäischen Raum oft vor, dass man sich kaum oder nur auf einer Seite auf die Wangen küsst. Da dieses Ritual im deutschsprachigen Raum als

nicht selbstverständlich angenommen wird, betont die Autorin im AT dieses Ritual, dass sich Mutter und Tochter dreimal küssen:

AT: “Die Mama wangenküßte mich rechts-links-rechts, ...” (Nöstlinger 1994: 184).

ZT: “Annem yanaklarımı sağ-sol-sağ diye öptü ...” (Nöstlinger 2004: 207).

Allerdings ist diese Betonung in der ZS überflüssig, da es als selbstverständlich angenommen wird, dass in der Türkei (ZK) eine Mutter ihre Tochter auf beiden Seiten oder auch öfter küsst und umarmt, insbesondere, wenn sie sich lange Zeit nicht gesehen haben. Darüberhinaus gibt es die Bezeichnung “sağ-sol-sağ diye öptü” in der ZS nicht und klingt unangebracht. Die zielkulturellen Normen wurden in diesem Beispiel nicht in Betracht gezogen, denn in der ZS klingt die Ad-hoc-Schöpfung wie eine Anweisung. Die ausgangskulturellen Normen wurden durch Wort-zu-Wort Übersetzung übertragen, was für den zielkulturellen Leser keinen Sinn macht.

Beispiel 5

Die Wortzusammensetzung ”Schlüsselkind”, die es in der ZS nicht gibt wurde durch wörtliche Übersetzung und durch eine Fußnote erklärt. Beide Strategien sind zwar Methoden, um die ausgangskulturelle Kulturreferenzen dem Zielsprachenleser verständlich zu machen, doch erscheint eine paraphrasierende Übersetzung für den jungen Leser angebrachter zu sein:

AT: “Sie behauptete immer, daß sie daheim arbeite, damit ich kein Schlüsselkind sein müsse” (Nöstlinger 1994: 9).

ZT: “Her zaman, benim anahtar-çocuğu* olmak zorunda kalmamam için evde çalıştığımı iddia ederdi” ...

*Almanya ve Avusturya’da ana babası çalıştığı için, okuldan döndüğünde evde onu karşılayan kimsesi bulunmayan, dolayısıyla anahtar taşımak zorunda kalan çocuklara denir-ÇN. (Nöstlinger 2004: 10).

Beispiel 6

Ähnlich wie bei dem vorangegangenen Beispiel fällt auch hier auf, dass die Übersetzerin versucht Kulturreferenzen der AK zu vermitteln, doch irritiert sowohl die in der ZK nicht vorhandene Bezeichnung “uzun cumartesi” als auch die Fußnote:

AT: “... am langen Einkaufssamstag, waren der Papa und ich im Supermarkt” (Nöstlinger 1994: 146).

ZT: “bir uzun cumartesi günü * babamla birlikte süpermarketeydik” ...

*Avusturya’da dükkânlar cumartesi günü öğlen kapanır. Ama ayda bir, hafta içi alışveriş fırsatı bulamayan çalışan aileler için, dükkânlar cumartesi akşama kadar açık tutulur. Bu uygulamaya “uzun cumartesi” adı verilir -ÇN. (Nöstlinger 2004: 163).

Beispiel 7

Während ihres Aufenthalts bei ihren Verwandten wird Feli ein „Prolo-Benehmen“ nachgesagt, was bestätigt, dass ihre Verwandten dem Kleinbürgertum entstammen und auf andere Gesellschaftsschichten herabsehen. In der ZS wird der Begriff “Prolo” wörtlich übernommen, allerdings ohne Abkürzung (“proleter”). Auch die Bezeichnung “Pfotegeben” wurde in die ZS wörtlich übertragen (“pati vermek”), welches ebenfalls keine übliche Bezeichnung für vornehmes Benehmen ist. Diese Bezeichnungen sind in der ZK für den jungen Leser kaum ein Begriff und erfüllen somit keine kommunikative Funktion zwischen AK und ZK:

AT: “Weil auch meine Mama keine guten Manieren hat, hatte sie vergessen, mir zu flüstern, daß ich vorher den Onkel Gus und die Tante Annemi hätte begrüßen müssen. (Zehnmal hat mir die Anna in den folgenden Tagen vorgehalten, daß ich ein Prolo-Benehmen habe, weil ich das Pfotegeben vergessen hatte!)” (Nöstlinger 1994: 27).

ZT: “Annem yeterince iyi aile terbiyesi almamış olmalı ki, önce Gus eniştemle Anne-Marie teyzemi selamlamam gerektiğini fısıldamadı bana. (Pati vermeyi unuttuğum için, Anna sonraki günlerde en az on kere, proleter gibi davrandığımı öne sürdü!)” (Nöstlinger 2004: 30)

Beispiel 8

Die folgende Szene spielt sich in einem Wiener Restaurant ab, wobei es sich um Gerichte aus der Österreichischen Küche handelt:

AT: “Rechts und links vom kleinen Buben hockte je ein Ober und machte sich mit Essig-Gesicht daran das verstreute Eßwerkzeug einzusammeln. ... Aber es war nun einmal ein Urwiener Restaurant. Die hatten vom Tafelspitz bis zum Salon-Beuschel und dem Kaiserschmarren alle Wiener Schmankerln, aber keine Spaghetti. ... Irgendwie gelang es der Liesi-Hasi mit Streicheln und Gurren, dem Kreischgeschrei ein Ende zu machen. Der Zwerg verbarg sein verheultes Gesicht an ihrer üppigen Vorderfront, und wir konnten bei einem Ober, der auf uns herunterschaute, als wären wir eklige Küchenschaben, das Essen bestellen” (Nöstlinger 1994: 95).

ZT: “Küçük oğlanın sağında solunda da birer garson çömelmiş, sirke gibi suratlarla, dağılmış çatal kaşığı toplamaya çalışıyordu. ...Ne yapalım ki, özbeöz Avusturya lokantasında bulunuyorduk. Fırında dana etinden “salon çorbasi”na ondan da da “kaiser omleti”ne kadar Avusturya usulü

yemeklerin hepsi vardı, ama spaghetti yoktu. ...Sonra Liesi-Tavşan, bu çığlık konçertosuna okşama ve mırıldanmalar eşliğinde, bir biçimde son vermeyi başardı. Cüce ağlamaktan şişmiş suratını onun yuvarlak ön cephesine gömdükten sonra, nihayet biz de, bize sanki iğrenç hamamböcekleriymişiz gibi yukarıdan bakan bir garsona yemeğimizi sipariş edebildik” (Nöstlinger 2004: 104-106).

Das „Urwienener Restaurant“ wird in der Übersetzung als „Österreichisches“ Restaurant wiedergegeben und viele der Gerichte, die in der Szene vorkommen, ohne Umschreibung bzw. Erklärung wörtlich („salon çorbası“, „kaiser omleti“) übersetzt. Dies stellt für den Zielsprachenleser ein Problem dar, da für die ZK Türkei österreichische Gerichte (beispielsweise „Kaiserschmarren“, „Salon-Beuschel“) kein Begriff sind.

Das „Kreischgeschrei“ wurde als „çığlık konçertosu“ wiedergegeben, wobei es sich für ein in der ZS unübliches Wort handelt.

Die Anspielung der „Vorderfront“ wurde im Türkischen wörtlich übersetzt und die Bedeutung geht dabei verloren, weil es sich erneut um eine Beschreibung handelt, die in der ZS keinen Sinn ergibt. Obwohl die Übersetzung sich darum bemüht Kulturreferenzen der AS in die ZS zu vermitteln, zeigen diese Beispiele, dass die Übersetzung keine adäquate Übertragung der Kulturreferenzen erzielt.

Beispiel 9

Bei dem folgenden Beispiel muss betont werden, dass es sich um ein Gespräch des Vaters mit der Lehrerin von Feli, seiner Tochter, handelt. In diesem Zusammenhang gibt es, im Vergleich zur AK Österreich und der ZK Türkei gewisse Unterschiede in bezug auf der Gestaltung des Gesprächs und in bezug auf der Wortwahl mit einem Lehrer bzw. einer Lehrerin:

AT: „Der Papa, nun schon wieder charmant lächelnd, sagt: Um so weltbewegende Dinge wird es ja nicht gehen”(Nöstlinger 1994: 147).

ZT: „Babam artık daha az çekici bir gülümsemeyle, “Dünyanın gidişatını ilgilendiren sorunlar değil ya!” (Nöstlinger 2004:164).

Wenn man im türkischen Sprachgebrauch etwas für unwichtig hält, ist es sehr selten, dass man in der ZS eine Bezeichnung wie “Dünyanın gidişatını ilgilendiren sorunlar değil” antrifft, da solch eine Wendung nicht üblich ist und befremdlich klingt. Die Übersetzerin hat diese Bezeichnung zwar bevorzugt, eine paraphrasierende Übersetzung bzw. eine in der ZS benutzte Phrase oder Wendung, die der ZK bekannter ist, hätte den Zielsprachenleser dem AT nähergebracht. Eien wörtliche Übersetzung hat zur Folge, dass die Wirkung der Bemerkung verlorenght.

Beispiel 10

Als ihr Vater mit einer Erkältung im Bett liegt, will Feli einen Arzt rufen. Der Dialog, der sich zwischen Vater und Tochter abspielt, klingt in der ZS befremdlich. Die Wendung “als würde ich den Leichenbestatter bestellen” ist in der ZK nicht bekannt. Hier wurden erneut ausgangssprachliche Kulturreferenzen mit ausgangssprachlicher Lexik wiedergegeben, mit anderen Worten, es wurde wörtlich übersetzt:

AT: “Aber Arzt wollte der Sturkopf keinen! Tat, als würde ich den Leichenbestatter bestellen wollen!” (Nöstlinger 1994: 154).

ZT: “Ama taş kafalı, doktor istemedi! Sanki cenaze işlerini çağırmak istiyormuşum gibi davranıyordun!” (Nöstlinger 2004: 173).

Beispiel 11

Die in der Übersetzung auffallende Wort-zu-Wort Übersetzung (“fazla bagaj muamelesi”) kommt in der ZS in dieser Form nicht vor und klingt in der ZK fremd, obwohl es im Türkischen treffendere Phrasen bzw. Wendungen dafür gibt (wie beispielsweise “gereksiz bir eşya parçası gibi davranmak” u.ä.). Anstelle von Beibehaltung der ausgangssprachlichen Wendung hätte an dieser Stelle eine adäquate Übersetzung durch Adaption erzeugt werden können:

AT: “... daß mir der Papa damit den Status eines überzähligen Gepäckstücks zuschanzte...” (Nöstlinger 1994: 110).

ZT: “... babam bana fazla bagaj muamelesi yapıyordun” (Nöstlinger 2004: 123).

Auch bei den folgenden zwei Beispielen ist dies der Fall. Eine Wort-zu-Wort-Übertragung erfüllt keine kommunikative Funktion, da nicht zielkulturorientiert übersetzt wurde und dies die Identifikation des jungen Lesers mit dem AT hindert:

Beispiel 12

AT: “Frisch lackierte Liebe wollen wir nicht mit Abfall bekleckern!” (Nöstlinger 1994: 128).

ZT: “Yeni cilalanmış aşkı çöple lekelemek istemeyiz!” (Nöstlinger 2004: 142).

Beispiel 13

AT: “Deine Frau Mutter ist gut bei Kasse” (Nöstlinger 1994: 129).

ZT: “Valide hanımın kasa durumu gayet iyi” (Nöstlinger 2004: 144).

Beispiel 14

Die Redewendung “Andere Mütter haben auch schöne Söhne” wurde in der Übersetzung wörtlich wiedergegeben (“başka annelerin de yakışıklı çocukları var”). Diese Beibehaltung der ausgangssprachlichen Phrase in der ZS ist zwar semantisch sinnvoll, doch im türkischen Sprachgebrauch nicht üblich; die kommunikative Funktion (in der ZS) wird auch an dieser Stelle nicht gewährleistet:

AT: “Erstens, andere Mütter haben auch schöne Söhne ...” (Nöstlinger 1994: 117).

ZT: “Birincisi, başka annelerin de yakışıklı çocukları var.” (Nöstlinger 2004: 129).

Die oben angeführten Beispiele dienen nur ansatzweise und exemplarisch zur Veranschaulichung der Problematik von fernkulturellen Aspekten und deren Übersetzung.

10. Zusammenfassung und Diskussion der Ergebnisse

Analysegegenstand der vorliegenden Studie war Nöstlingers Werk “Einen Vater hab ich auch” aus dem Jahre 1994, das mit seiner türkischen Übersetzung von Suzan Geridönmez (“Hadi ama Baba”) aus dem Jahre 2004 verglichen wurde. Charakteristisch für den Roman ist, dass er aus der Sicht eines zwölfjährigen Mädchens erzählt wird. Dadurch enthält er besonders viele humorvolle Ad-hoc-Schöpfungen und Anglizismen, die häufig in der Jugendsprache verwendet werden. Der Text ist zudem reich an österreichischen Kulturspezifika, da die Geschichte in Österreich spielt. Christine Nöstlinger ist eine der bedeutendsten Schriftstellerinnen im deutschen Sprachraum. Sie zeichnet sich durch ihre spezifischen Stil aus, der sich vor allem dadurch charakterisiert, dass sie spielerisch mit Sprache umgeht, indem sie viele neue Wortkreationen schafft.

Die Untersuchungen haben ergeben, dass KJL im Allgemeinen eher domestizierend übersetzt wird, da es für Kinder und Jugendliche schwierig erscheint, eine fremde Welt zu verstehen, wenn sie erst im Begriff sind, die eigene unmittelbare Umgebung zu erfassen. Wenn man allerdings versucht, Kindern und Jugendlichen das Leben in einer anderen Kultur näherzubringen, sollte man dabei so vorgehen, dass man Fremdes besser verständlich erklärt. Demnach ist davon auszugehen, dass viele Kulturspezifika in KJL-Übersetzungen entweder erklärt oder an die ZS adaptiert werden. Doch ist bei der Untersuchung festzuhalten, dass bei der untersuchten Übersetzung ausgangssprachliche Kulturreferenzen wortgetreu in die ZS übertragen wurden. Die Übersetzung versucht zwar die ausgangssprachliche Wirklichkeit dem Zielkulturleser näher zu bringen, doch wurden viele Kulturreferenzen in der ZS beibehalten anstatt adäquate Übersetzungsstrategien anzuwenden und auf diese Weise dem

Zieltextleser ausgangssprachliche Kulturreferenzen näherzubringen. Eine Kombination von Strategien –im Sinne von Toury- hätte zur Folge gehabt, dass der zielkulturelle Leser sich einfacher mit der ausgangssprachlichen Realität identifizieren könnte. Es ist demnach festzuhalten, dass sich die Übersetzung bemüht, Kindern und Jugendlichen die österreichische Kultur näherzubringen, indem sie Kulturspezifika weitgehend verfremdend übersetzt. Es ist im Ganzen der Übersetzung zu erkennen, dass die Geschichte nicht in der Türkei, sondern in Österreich spielt (Namen, Ort, Lexik).

Im Weiteren ist auch anzumerken, dass die Charakteristik in Nöstlingers Stil auch in der Übersetzung wiedergegeben wurde. Vor allem die Wortneuschöpfungen der Autorin (Ad-hoc-Schöpfungen) wurden sehr oft direkt übernommen und wörtlich übersetzt, was in der ZS in lexikalischer, syntaktischer und semantischer Hinsicht verfremdend klingt.

Ein weiterer wichtiger Aspekt, der in der Übersetzung-bezüglich der Kulturspezifika- erkennbar wird, ist, dass die Übersetzerin zwar großen Wert darauf legt, türkischen Kindern und Jugendlichen fremde Kulturspezifika näher zu bringen, allerdings ist keine einheitliche Strategie erkennbar, was die Übersetzung von Kulturspezifika betrifft. Sie geht hierbei auf unterschiedliche Weise vor, indem sie ausgangssprachliche Kulturreferenzen einfach mit zielsprachlicher Lexik (z. B. Redewendungen und Phrasen) verbindet. Auch ist anzumerken, dass die Übersetzerin an mehreren Stellen eine für Kinder- und Jugendbücher unübliche Variante wählt, indem sie Begriffe mit langen Fußnoten erläutert.

Es lässt sich zusammenfassen, dass viele Charakteristika Nöstlingers wie etwa ihre Ad-hoc-Schöpfungen in der Übersetzung zwar wiedergegeben sind, doch diese im Sprachgebrauch der ZS als befremdlich wirken, was die Lesbarkeit beim jungen Leser einschränken kann.

Diese Auffälligkeiten führen in der türkischen Übersetzung zur kulturellen Distanz, denn die Normen und die Realität der AK sind für den zielkulturellen Leser an vielen Stellen der Übersetzung schwer nachzuvollziehen. Es wurde festgestellt, dass die Übersetzung ausgangssprachliche Kulturreferenzen mit ausgangssprachlicher Syntax und Lexik vereint und diese Entscheidungen der Übersetzerin erwecken beim Leser der ZK einen befremdenden Eindruck. Eine AT orientierte Übersetzung- auch wenn es Ziel ist die AK dem jungen Leser vorzustellen- hat die Möglichkeit verschiedene Strategien anzuwenden, um den Leser der AK näherzubringen (beispielsweise die adaptierende Übersetzungsstrategie).

Abschließend lässt sich zu der Übersetzung sagen, dass die vorherrschende Strategie beim Umgang mit Kulturreferenzen eindeutig die

der Beibehaltung der Kulturreferenzen der AK ist, wodurch es zur kulturellen Distanz kommt. Fazit aus der Analyse von Christine Nöstlingers Werk ist, dass bei Beibehaltung von Kulturreferenzen der kulturelle Kontext und die Charakteristika des AT zwar nicht verloren gegangen sind, aber in der zielkulturellen Norm und Realität dadurch eine Distanz erzeugt wurde. Auf der anderen Seite ist allerdings auch anzumerken, dass Kindern und Jugendlichen durchaus zugemutet werden kann, sich mit den Eigenheiten einer fremden Kultur auseinanderzusetzen und sie in der Lage sind, sich Wissen über andere Kulturen anzueignen.

11. Schlussbemerkungen

Übersetzung heißt für den jungen Leser auch immer, sich auf andere Kulturen einzulassen, sich für sie zu interessieren und von ihnen gegebenenfalls auch zu lernen und Neues zu entdecken. Dieser Ansatz ermöglicht einen höheren Identifikationsgrad mit der Geschichte und vor allem mit den handelnden Personen, was gerade in der KJL von großer Bedeutung ist.

Aus übersetzerischer Sicht ist allerdings darauf hinzuweisen, dass die Übersetzung von Kulturreferenzen eben eine besondere Herausforderung ist, die sich nicht immer als einfach herausstellt, zumal man es in diesem Fall mit der zusätzlichen Problematik zu tun hat, die sich durch das Übersetzen von KJL ergibt. Allerdings haben Kinder und Jugendliche weniger Erfahrung, weshalb es bestimmt öfter notwendig ist, eine Neutralisierung oder Adaptierung von Kulturreferenzen vorzunehmen als die Beibehaltung wie es in der vorliegenden Übersetzung der Fall war. Es lässt sich demnach sagen, dass bei der Übersetzung der KJL oft folgendes Dilemma entsteht, welche Strategie man auch anwendet: Entweder ist die kulturelle Distanz (etwa bei der Beibehaltung einer Referenz) groß und man läuft Gefahr, dass der Inhalt vom Rezipienten nicht verstanden wird, oder man adaptiert und neutralisiert die Kulturreferenzen, wodurch die Charakteristika der AK verloren gehen und damit ein wesentliches Element des Textes.

Abschließend ist festzuhalten, dass der Übersetzer insbesondere bei der Übersetzung der KJL sowohl der AK als auch der ZK bewusst ist, um je nach Situation eine Entscheidung zu treffen und die adäquate Maßnahme zur Übersetzung der Kulturreferenzen einzuleiten. Wenn der Übersetzer sich zum Ziel gesetzt hat, dem jungen Leser die AK zu veranschaulichen, sollte dies erfolgen, indem er semantische, syntaktische und lexikalische Besonderheiten der ZS und ZK anpasst und dem Leser die AK auf diese Weise vertraut macht. Die Vermittlung der AK hängt demnach von den Entscheidungen des Übersetzers ab, der zwischen verschiedenen Übersetzungsstrategien kombinieren sollte.

Literaturverzeichnis

BACHNER, Karin (2009). *Christine Nöstlinger für französische Kinder. Eine Übersetzungsanalyse des Romans "Einen Vater hab ich auch"*. Graz: Karl-Franzens-Universität Graz.

HAVAS, Dóra Judit (2013). *Die Übersetzung von Humor und Komik bei der Darstellung von Randgruppen. Am Beispiel von Will & Grace*. Wien: Universität Wien.

DE JONGE, Arno (2003). *Die Übersetzung deutscher attributiv gebrauchter Partizipialkonstruktionen ins Niederländische. Eine Analyse und ein Vergleich anhand von fünf deutschen Romanen und deren niederländischen Übersetzungen*. Utrecht: Universität Utrecht.

KLINGBERG, Göte (1986). *Children's Fiction in the Hands of the Translator*. Lund, Sweden: CWK, Gleerup.

KURULTAY, Turgay (1994). "Probleme und Strategien bei der kinderliterarischen Übersetzung im Rahmen der interkulturellen Kommunikation." In: Ewers, Hans-Heino; Lehnert, Gertrud, O'Sullivan, Emer. *Kinderliteratur im interkulturellen Prozess. Studien zur Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft*. Stuttgart und Weimar: Metzler, 119-201.

LAIBL, Melanie Christine (1995). *Kulturreferenzen in der Übersetzung Am Beispiel von Camilo José Celas Roman „ La Colmena“*. Wien: unveröffentlichte Diplomarbeit.

MARCELO WIRNITZER, Gisela (2002). "Kulturelle Regionalisierung in Spanien und literarische Übersetzung." In: Ruzicka Kenfel, Veljka (Hg.). – *Studien zur Rezeption deutschsprachiger Kinder- und Jugendliteratur in den zweisprachigen autonomen Regionen Baskenland, Galicien und Katalonien*. Frankfurt am Main: Peter Lang.

MARCELO WIRNITZER, Gisela (2007). *Traducción de las referencias culturales en la literatura juvenil*. Frankfurt am Main: Peter Lang.

NORD, Christiane (1993). "Alice im Niemandsland – Die Bedeutung von Kultursignalen für die Wirkung von literarischen Übersetzungen". In: Reiß, Katharina/Holz-Mänttari, Justa (Hg.): *Traducere Navem – Festschrift für Katharina Reiß zum 70. Geburtstag*. Tampere: Tampereen Yliopisto.

NÖSTLINGER, Christine (1994). *Einen Vater hab ich auch*. Weinheim/Basel: Beltz Verlag.

NÖSTLINGER, Christine (2004). *Hadi Ama Baba*. İstanbul: Günışığı Kitaplığı.

OITTINEN, Riitta (1993). *I Am Me – I Am Other: On the Dialogics of Translating for Children*. Tampere: University of Tampere Print.

O’SULLIVAN, Emer (2000). *Kinderliterarische Komparistik*. Heidelberg: Universitätsverlag C. Winter.

SCHWAIGER, Petra (1995). *Kulturspezifisch als Übersetzungsproblem – Problemstellungen bei der Übersetzung von Kulturreferenzen am Beispiel von Roddy Doyle’s The Van*. Wien: unveröffentlichte Diplomarbeit.

SHAVIT, Zohar (1986). *Poetics of Children’s Literature*. London: The University of Georgia Press.

SHAVIT, Zohar (1992). *Poetics Today. Special Issue:”Children’s Literature.”* Edition 13:1, 5-15.

TOURY, Gideon (1978). “The Nature and Role of Norms in Literary Translation”. In: James S. Holmes, Jose Lambert, Raymond van den Broeck (Hg.): *Literature and Translation. New Perspectives in Literary Studies*. With a 48 Basic Bibliography of Books on Translation Studies. Leuven: Acco.

TOURY, Gideon (1980). *In Search of A Theory of Translation*. Tel Aviv: The Porter Institute for Poetics and Semiotics.

TOURY, Gideon (1995). *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.

HEIDRICH, Karoline (2008). *Vom Bengel zum Bub: Über den Einfluss zielkultureller Normen und den damit verbundenen pädagogischen Auffassungen in der kinderliterarischen Übersetzung. Eine Fallstudie anhand der niederländischen Übersetzung von Otfried Preusslers “Der kleine Wassermann”*. Utrecht: Universität Utrecht.

WITTE, Heidrun (2000). *Die Kulturkompetenz des Translators. Begriffliche Grundlegung und Didaktisierung*. Tübingen: Stauffenburg.

ZACH, Julia (2008). *Die Problematik der Kulturreferenzen im Bereich der Kinderliteratur am zweier Bücher von Christine Nöstlinger in spanischer Übersetzung*. Wien: Universität Wien.